

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



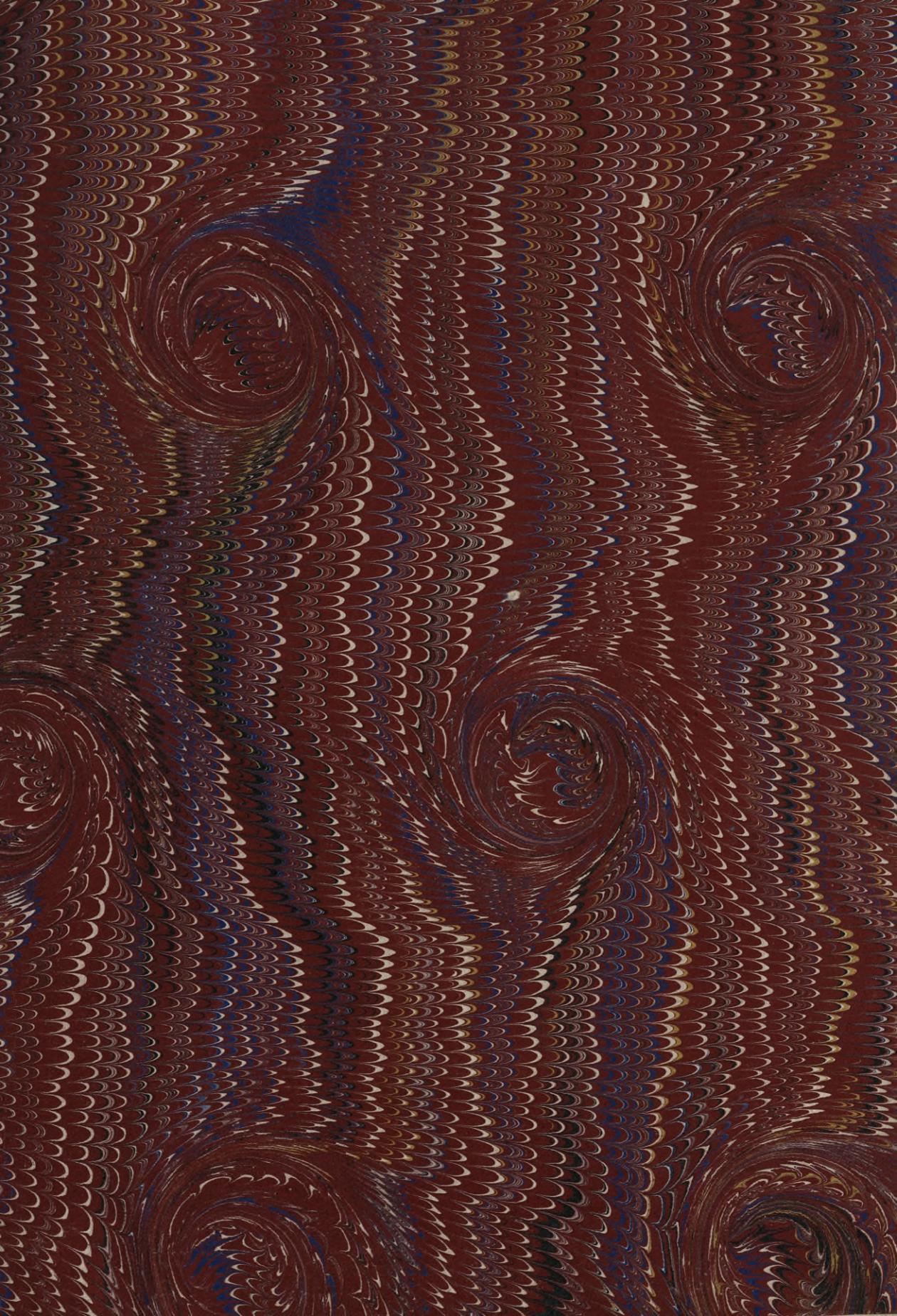
L. nw.

15146

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298737





---

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schluffe des vorliegenden Heftes zu finden.

---

Jeder Band, bezw. jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für sich abgeschlossenes Buch und ist einzeln käuflich.

---

# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von

Geheimerat  
Professur Dr. **Jofef Durm**  
in Karlsruhe

und

Geh. Regierungs- und Baurat  
Professur Dr. **Hermann Ende**  
in Berlin

herausgegeben von

Geheimer Baurat  
Professur Dr. **Eduard Schmitt**  
in Darmstadt.

---

Zweiter Teil:

## DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

4. Band:

Die romanische und die gotische Baukunst.

4. Heft:

Einzelheiten des Kirchenbaues.

# DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

---

4. Band:

**Die romanische und die gotische Baukunst.**

4. Heft:

**Einzelheiten des Kirchenbaues.**

Von

**Max Hafak,**

Regierungs- und Baurat in Grunewald bei Berlin.

---

Mit 511 in den Text eingedruckten Abbildungen, sowie 12 in den Text eingelebte Tafeln.

---

STUTT GART 1903.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG  
A. KRÖNER.



III-306434

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

**BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW**

~~III 15146~~

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

Akc. Nr.

~~2282~~ / 49

BPK-D-312/2017

# Handbuch der Architektur.

II. Teil.

## B A U S T I L E.

Historische und technische Entwicklung.

4. Band, Heft 4.

---

### INHALTSVERZEICHNIS.

#### Die mittelalterliche Baukunst.

3. Abschnitt.

#### Die romanische und die gotische Baukunst.

##### Einzelheiten des Kirchenbaues.

	Seite
1. Kap. Allgemeines . . . . .	1
2. Kap. Wände . . . . .	7
a) Konstruktion und Ausführung . . . . .	7
b) Wandsockel . . . . .	11
c) Hauptgesimse . . . . .	11
d) Gurtgesimse . . . . .	15
3. Kap. Säulen, Pfeiler und Kragsteine . . . . .	19
a) Säulenfüsse . . . . .	19
b) Säulenschäfte . . . . .	23
c) Pfeilerschäfte . . . . .	37
d) Säulen- und Pfeilerkapitelle . . . . .	40
e) Kragsteine . . . . .	58
4. Kap. Gewölbe . . . . .	63
a) Tonnen-, Kreuz- und Fächergewölbe . . . . .	63
b) Sonstige Gewölbeformen . . . . .	75
c) Einzelheiten der Gewölbe . . . . .	77
5. Kap. Giebel und Wimperge . . . . .	79
6. Kap. Backsteinbau . . . . .	86
a) Backsteinkirchen in der norddeutschen Tiefebene und in Oberitalien . . . . .	86
b) Backsteinkirchen in anderen Teilen Europas . . . . .	112

	Seite
7. Kap. Türen, Fenster und Vergitterungen . . . . .	119
a) Türöffnungen . . . . .	119
b) Türflügel . . . . .	129
c) Fenster . . . . .	137
d) Vergitterungen . . . . .	156
8. Kap. Glasmalerei . . . . .	161
9. Kap. Wandmalerei . . . . .	209
a) Bemalung der Innenräume . . . . .	209
b) Färbung des Aeußeren . . . . .	232
10. Kap. Fußböden . . . . .	237
11. Kap. Ornamentik . . . . .	256
12. Kap. Bildhauerkunst . . . . .	269
a) Bildhauerkunst in Frankreich . . . . .	272
b) Bildhauerkunst in Deutschland . . . . .	296
c) Bildhauerkunst in Italien . . . . .	317
13. Kap. Grabmäler . . . . .	326
14. Kap. Einrichtungsgegenstände (Kirchenmobiliar) . . . . .	331
a) Altare . . . . .	331
b) Chorgestühl, Lettner und Chorschränke . . . . .	341
c) Kanzeln, Taufsteine, Emporen und Orgelbühnen . . . . .	350
d) Leuchter . . . . .	359
15. Kap. Schrift . . . . .	364
a) Schreibschrift . . . . .	366
b) Buchschrift . . . . .	367
c) Schrift der Inschriften an Gebäuden und dergl. . . . .	373
Alphabetisches Sachregister . . . . .	377

---

## Verzeichnis

der in den Text eingeleiteten Tafeln.

Zu Seite	59: Kragsteine im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz bei Wien.
„ „	75: Kapelle des <i>King's College</i> zu Cambridge.
„ „	112: Tor an der Schloßkapelle zu Ziefar.
„ „	156: St. Stephansdom zu Wien. — Fenster der Seitenansicht.
„ „	160: Gitter in der Pfarrkirche zu Hall.
„ „	193: Dom zu Cöln. — Fenster im Mittelschiff.
„ „	207: Scheibe im Germanischen Museum zu Nürnberg.
„ „	229: Gewölbmalerei in der Kirche <i>St. Marein</i> bei Seckau.
„ „	328: Grabmal <i>Maftino II. della Scala</i> zu Verona.
„ „	329: Grabmal Kaiser <i>Friedrich III.</i> im St. Stephansdom zu Wien.
„ „	338: Nachbildung eines Holzschnittes aus dem XV. Jahrhundert im Germanischen Museum zu Nürnberg.
„ „	354: Entwurf für die Kanzel im Münstere zu Straßburg.

---

D. Einzelheiten des Kirchenbaues.

Von MAX HASAK.

I. Kapitel.

Allgemeines.

Die Einzelheiten der Bauten bilden den Hauptreiz derselben. Schöne Simse und saftiges Laub vermögen jedes Bauwerk, selbst wenn es im großen und ganzen noch so mangelhaft entworfen wäre, dem Beschauer angenehm und verlockend zu gestalten. Dagegen wird der am geistvollsten entworfene Bau durch schlechte Simse und unschönes Laub für das schönheitsbedürftige Auge ohne Reiz bleiben. Trotz Alledem werden gerade diese beiden Hauptzierden der Bauten, diese schwierigsten aber auch erfolgreichsten Schönheitspender recht wenig gepflegt; ja sie werden so wenig geschätzt, daß sie auf den Hochschulen dem angehenden Baukünstler nicht einmal in natürlicher Größe gelehrt werden. Kann man eine Sache für den angehenden Baumeister geringer bewerten, als daß man sie ihn gar nicht einmal lehrt?!

1.  
Wert der  
Einzelheiten.

Der großen Mehrzahl bleibt daher der Sinn für schöne Simse und edles Laub während all ihres Schaffens verschlossen, und daher sind fast alle Bauten seit dem Beginne des XIX. Jahrhunderts dem Beschauer so ungemein gleichgültig. Denn woher käme es sonst, daß auch der gewöhnlichste Bau aus Zeiten, welche diesen vorhergehen, unsere Aufmerksamkeit, wenn nicht gar unsere Bewunderung erregt?

Man sucht vergeblich nach den Gründen für diese merkwürdige Erscheinung. Vielleicht, meint man, werden kommende Geschlechter diesen Bauwerken aus dem vergangenen Jahrhundert Gefallen abgewinnen, wir ständen denselben noch zu nahe. Aber was haben fünfzig oder hundert Jahre mehr oder weniger des Bestehens mit der Schönheit an sich zu tun? Im mangelnden Alter liegt nicht die Lösung dieser eben so räthelhaften wie unangenehmen Erscheinung; die völlige Gleichgültigkeit, in der uns diese Bauten lassen, erklärt sich viel einfacher und selbstverständlicher. Es ist der Mangel jeder Schönheit im einzelnen, jeder schönen Einzelheit, die der Baumeister nicht gelernt hat, die er daher auch nicht schaffen kann.

Man wirft ein, das lerne der Baumeister noch auf dem Bauplatz, entweder bei einem geschickten Architekten oder durch eigene Erfahrung. Nun ja, zu einem solchen geschickten Baumeister kommen nur wenige Glückliche; die Mehrzahl bleibt ohne diese Schulung auf sich selbst angewiesen; sie muß es aus sich selbst

erfinden, wie denn die Simse und wie das Laub in natürlicher Größe zu zeichnen und zu entwerfen seien, damit sie schön und passend wirken.

Aber wie es recht schwierig und zeitraubend ist, eine Wissenschaft aufs neue sich selbst zu entwickeln, statt alles das, was Geschlechter über Geschlechter geschaffen haben, durch Lehre übermittelt zu erhalten, und wie wenig dies dem einzelnen gelingen wird, ebenso verhält es sich mit der Selbstschulung in den Einzelheiten der Bauten.

Diesen Einzelheiten wiederum die nötige und richtige Beachtung zu verschaffen, auf fleißigste Uebung derselben zu dringen, auch für sie Raum zu machen, sie an diejenige Stelle zu setzen, die ihnen gebührt, nämlich an einen der ersten Plätze im Kunstschaffen, dies sei der Zweck des vorliegenden Heftes. Da es sich hierbei um die Einzelheiten der mittelalterlichen Baukunst handelt, so wird die Schilderung der gotischen Einzelteile in noch höherem Grade, als es die Ausführungen über den Grund- und Aufriss, wie über die Querschnitte u. s. w. schon zeigten, den Grundsatz der Zweckmäßigkeit als das nie versagende Mittel ausweisen, um das Alte umzubilden und selbstherrlich Neues zu schaffen.

Das Umschaffen des Bestehenden für den veränderten Zweck in vernunftgemäßer Weise kann allein Neues schaffen; dies allein macht den Künstler zum Herrn der Kunst; dies allein bringt auch sein Wesen in der Kunst zum Ausdruck. Das abergläubische Nachahmen der Kunst vergangener Zeiten macht den Künstler zum Sklaven der Kunst, zum Sklaven einer Kunst, die seinem Denken fremd ist, welche ihm die gegenwärtigen Aufgaben nicht löst, die sich mit ihren erstarrten Einzelheiten und ihren geheiligten Blättern ihm überall als ein Hindernis entgegenstellt.

Einer der liebevollsten Beobachter hellenischer Kunst, *Bötticher*<sup>1)</sup>, glaubte in der von ihm aufgestellten Theorie den Weg gefunden zu haben, den die Griechen beim Schaffen ihres Ornaments, sowie der Einzelteile des Tempels gegangen waren, und er hoffte auf ihm zu neuen Formen gelangen zu können. *Bötticher* hatte es empfunden, daß den Einzelheiten der Baukunst ein Sinn zu Grunde liegen müsse, daß ihr Dasein nicht dem bloßen Zufall und dem Verzierungsbedürfnis entsprungen sein kann, daß sie ihrem Wesen nach aus dem Wesen des Baues hervorgehen müssen.

»Des Körpers Form ist seines Wesens Spiegel;  
Durchdringst du sie, löst sich des Rätsels Siegel.«

Dieser Leitspruch klingt verlockend; aber er zeigt auch klar, wo die Achillesferse sitzt. Nicht Nachsinnen und Rätsellösen soll das Kunstwerk dem Betrachtenden auferlegen; die Einzelheiten sollen keine Geheimsprache führen. Das Kunstwerk und seine Einzelteile sollen den Betrachtenden von selbst ergreifen; es soll unmittelbar auf seinen Geist einwirken und nicht erst Gedankenfolgen im Beschauenden erheischen, damit er begreife, welche Verrichtung der Bauteil habe, was der Baukünstler sagen wollte und wie er alles geordnet hat. Die Kunst ist das Schaffen für die Sinne; die Wissenschaft ist das Schaffen für den Begriff. Ein Kunstwerk wird daher mit den Sinnen, ein wissenschaftliches Werk mit dem Verstande erfaßt.

Daß diese *Bötticher'sche* Erklärung der griechischen Einzelformen keinen künstlerischen Grundgedanken, sondern einen wissenschaftlichen birgt, daß es ganz irrig ist, aus diesem Grundsatz ein Kunstschaffen zu erhoffen oder zu befruchten, dies beweist schon allein der Streit um dasselbe. Wären die griechischen Formen nach

1) Siehe: BÖTTICHER, C. Die Tektonik der Hellenen. Berlin 1874.

*Böttcher'scher* Auffassung richtige Formen der Kunst, d. h. ebenfolche Formen, welche dem Sinne, hier dem Auge, unmittelbar sagen, zu welchem Zweck sie da sind, was sie verrichten, dann hätte dies vor *Böttcher* ein jeder gefehen, und dann würde es jeder mit und nach *Böttcher* gefehen haben. Weil aber *Böttcher's* Formenklärung keine Sinnestätigkeit, sondern eine Verstandestätigkeit zum Erfassen der künstlerischen Absicht des Baumeisters wie der statischen Verrichtung des Bauteiles erfordert, so läßt sich dieser Gedanke dem Kunstschaffen nicht zu Grunde legen; daher hat er auch keine neuen Kunstformen geboren. Sollten die alten Griechen wirklich die ihnen überkommenen Formen nach diesem Grundgedanken umgearbeitet und abgefondert haben, dann gäbe dies vielleicht eine Erklärung für ihr tausend-jähriges Beharren bei denselben Formen, da sie sich damit in eine Sackgaffe festgerannt hatten.

Dazu kommt, dafs, so verlockend *Böttcher's* Erklärung der griechischen Bauformen auch ist — ich persönlich kann mich derselben ebenfalls nicht entziehen —, dafs der Leitspruch: »Des Körpers Form ist seines Wesens Spiegel«, so, wie ihn *Böttcher* auffafst, in der Anwendung verfaßt. Diese griechischen Formen sind nach feiner Anschauung Vergleiche. Das Sprichwort aber hat Recht: Jeder Vergleich hinkt. Diese Vergleiche sind wie die Vergleiche der Predigenden zwischen den Stellen der Heiligen Schrift und den Bauteilen, nämlich zumeist mit Gewalt herbeigezogen. Denn dafs ein Balken in die Formen von Bändern eingekleidet ist, weil auf seiner Unterseite Zug auftritt, und dafs diese Bänder gegen Zerreißen besondere Festigkeit aufweisen, erfordert so verwickelte Gedankengänge und ist so weit hergeholt, dafs eben dieses Bild dem Beschauenden nichts sagt — man muß erst Rätfel lösen.

Das Band bietet aber wenigstens noch ein Bild, welches hierbei nicht völlig irrig ist. Streckt man jedoch den Balken über die Mauer hinaus, so ist zwar das Einrollen des Bandes die künstlerische Lösung für eine Endigung desselben. Aber dafs nun das Bild des Bandes als herausgekrachter Körper gar keinen Sinn mehr hat, liegt auf der Hand. Hier ist des Körpers Form nicht mehr des Wesens Spiegel. Noch weniger, wenn dieses Band auch gegen die Wand mittels einer zweiten Einrollung künstlerisch geendigt ist. Zwei Punkte gegeneinander durch ein Band abzusteißen, ist völlig irrig.

Dafs ferner ein Gesims die besondere Schicht wäre, wo ein Druck zur Erscheinung käme, so dafs man niedergedrückte Blattwellen daselbst verwenden müsse, entspricht nicht der Verrichtung, welche das Gesims am Bau zu leisten hat; da müßte man weit eher jede Fuge mit einer Blattwelle versehen. Wenn man aber in einer nicht besonders belasteten Schicht solchen Druck darstellt, dann ist das korinthische Kapitell mit seinen fast gar nicht gedrückten Blattreihen ein ganzes Fehlbild; denn im Kapitell wird sicher der größte Druck übertragen.

*Böttcher's* Schule glaubte, die einzige Frucht aus diesem Leitsatz — den gebogenen Rohrstab — als Bild für den Bogen gefunden zu haben, und sah auf die Römer mit ihrer »Archivolte« stolz herab. Aber ob man einen Balken oder einen Rohrstab biegt, dürfte ziemlich auf daselbe hinauskommen; beide zeigen nicht das Wesen des Bogens. Schneidet man den Bogen durch, dann fallen seine Einzelteile nach unten; schneidet man den Rohrstab durch, dann streben seine beiden Teile nach oben und außen. Außerdem war es keine besondere neue Erfindung; hatte doch die romanische Kunst solche gebogene Pflanzenstengel schon sehr gern zur Verzierung der Rundstäbe ihrer Tore verwendet.

Kurz, es ist nicht einmal möglich, solche Rätselbilder zu finden, welche die wirkliche statische Verrichtung der Bauteile dem Verstande begreiflich machen, geschweige das solches Vorgehen und solche Formen unmittelbar dem Auge dasjenige aufdrängen, was der Bauteil leistet und was der Baukünstler beabsichtigte.

Diesen Leitspruch der Tektonik *Bötticher's* kann man nur im mittelalterlichen Sinne als nimmer versiegenden Born neuer Formen erschließen: »Des Körpers Form sei seines Wesens Spiegel«. Das diesem Leitspruch das Mittelalter siegreich zur Herrschaft verholfen hat, das ist seine unüberwindliche Stärke; das ist sein unsterbliches Verdienst; das stellt das Mittelalter an die Spitze aller Zeiten der Baukunst. Ohne diesen nimmer versiegenden und ewig Neues sprudelnden Jungbrunnen bleibt alles Drängen der Jetztzeit ein wirres phantastisches Haschen nach nie Dagewesenem — weiter nichts. An Stelle des gefunden Schaffens vernunftbegabter Geister tritt das irre Umhertasten und das Verzerren ohne einen verständigen Grund.

3.  
*Semper's*  
Theorie der  
Baukunst.

Während *Bötticher* mit Recht zwischen Form und Verrichtung des Bauteiles vernunftgemäße Beziehungen sucht und verlangt, das, wie gesagt, die Verrichtung, welche der Bauteil zu leisten hat, durch die Kunstform dargestellt und angezeigt wird, so hat *Semper* in seinem »Stil«<sup>2)</sup>, worin er die Theorie *Bötticher's* auf das heftigste bekämpfte, einfach jeden Zusammenhang zwischen Form und Verrichtung des Bauteiles geleugnet. Er hat sämtliche Kunstformen daraus erklärt und hergeleitet, das man Mauern, Pfeiler und Decken aus irgendwelchem Material, wie Holz, Lehm, Ziegeln u. s. w., völlig formlos hergestellt habe, um sie dann mit Teppichen, Goldblechen und edlen Hölzern zu verdecken.

Wäre *Semper* dabei stehen geblieben, dann könnte man zugeben, das dies vielleicht eine annehmbare Entstehungstheorie sei, obgleich solche Theorien immer mehr oder minder belegte historische Romane sind; aber dieses Vorgehen stellte *Semper* auch als das einzig richtige und kunstgemäße hin. Dagegen kann man nicht entschieden genug Verwahrung einlegen.

*Semper* behauptet in der Tat, die Baukunst dürfe nur eine Bekleidungskunst sein! Damit ist jedes organische Fortentwickeln der Baukunst unterbunden und unmöglich gemacht. Damit ist aber auch auf dem Bau der Wahrheit der Weg verschlossen und die Täufchung als das allein Berechtigte erklärt; damit hängen sämtliche Bauformen vom Zufall und von der Willkür ab; sie hängen in der Luft. Der Erklärung *Semper's* entsprächen dann eigentlich jene Bauwerke allein, die beliebige Innen- und Außenhaut zeigen, die sich aus keinem Bedürfnis, aus keiner Konstruktion, aus keinem Material, aus keinem geistigen Nachdenken ergeben, die nur irgendwo anders Gesehenes willkürlich wiederholen, ein Formentrug, der vom Ingenieur nur durch mühselig hineingezwangene Eisenkonstruktionen standfähig gemacht werden kann, dessen Gewölbe aus *Rabitz-* oder *Monier-Masse*, wenn nicht gar aus *Papier mâché* geheuchelt sind. Das ist keine Baukunst; das ist die Kunst des Dekorateurs und Tapezierers, der Vorhandenes für den Augenblickszweck nachahmt.

Die *Semper'sche*, die *Bötticher'sche* und die mittelalterliche Theorie hinsichtlich des Erschaffens der Kunstformen stellen drei aufeinander folgende, immer höher entwickelte Bautätigkeiten dar, von denen man die erste oder zweite nicht mehr befolgen kann, ohne im Bauschaffen auf eine niedere Stufe zurückzufinken. Warum sollten auch allein die göttergleichen Hellenen alles vorweggenommen haben? Warum sollen sie sofort auf dem höchsten Gipfel alles menschlichen Schaffens gestanden

<sup>2)</sup> Siehe: SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künften. München 1860—63.

haben? Warum soll uns armen Nachgeborenen nichts als Nachahmen, kindliches Nachstammeln geheiligter und nie zu überbietender Schöpfungen gestattet und möglich sein? Ueberdies sehen wir doch, daß die Griechen in so vielen anderen Gebieten des menschlichen Schaffens von nachfolgenden Geschlechtern, ja von unseren eigenen Zeitgenossen — den Ingenieuren — überboten worden sind. Nicht durch Nachahmen erreicht man feinen Lehrer oder übertrifft ihn; durch solches Nachahmen gibt man sich höchstens dem Gespötte preis. Aus dem eigenen Inneren, für die Jetztzeit, hat der selbständige Künstler zu schaffen.

Wohl mögen im Königspalast und im Hause des Reichen die Wände mit Teppichen und Tüchern verhangen und dadurch geschmückt und ausgebildet gewesen sein; hat doch das ganze Mittelalter hindurch bis in die Zelle der Nonne hinein diese Wandbekleidung geherrscht. Wohl mögen Holzständer und Holzbalken mit getriebenem Metall verziert gewesen sein, und so mögen sich die Zieraten der Teppiche und Tücher, der Wirkerei und Näherei auf den Mauerflächen eingebürgert und ihnen Frieße und Streifen geliefert haben, und so mag auch die Treibekunst der edlen Metalle das Ihre zum ursprünglichen Formenschatz der Baukunst beigetragen haben — all dies ist begreiflich und annehmbar. Aber selbst, wenn auf diese Weise die Urformen der Baukunst entstanden sind, so ist damit nicht bewiesen, daß die Bauformen dergestalt entstehen müssen, und daß Formen, welche ein anderer Entstehungsgrund — nämlich dies und jenes Gewerbe — geboren hat, Kunstformen für Bauteile seien.

Die Kunstform an sich geht aus anderen Gründen hervor und muß aus anderen Gründen sich ergeben. Das, was *Semper* als den Urgrund für die Kunstformen der Bauteile ansieht, ergibt nur die Zieraten für größeren Schmuck und höhere Pracht gewisser Bauteile. Kurz, *Semper's* »Stil« bietet die Erklärung für eine große Zahl der antiken unverständlichen Einzelformen der Baukunst, aber kein Bildungsprinzip der Bauformen an sich.

Man kann diese Theorie der antiken Formen für die bloße Verzierung beibehalten, da allen Völkern und Zeiten solch Schmuck und Zierde gemeinlich sind. Aber Verzieren ist nicht Bilden. Die *Semper's*che Erklärung der Bauformen nimmt den Teil für das Ganze.

In ähnlicher Weise verhält es sich mit der *Böttcher's*chen Erklärung der antiken Formen. Auch diese nimmt einen Teil für das Ganze, jedoch einen anderen Teil des Bauerschaffens als derjenige, welcher *Semper* aufgefallen war.

Während *Semper* annimmt, daß die Rohform unter den verzierenden Teppichen und Goldblechen erstickt und gar nicht zum Ausdruck gelangt, ein Vorgang, der ja, wie gesagt, stattgefunden haben mag, sehen wir die Ägypter ersichtlich einen Schritt vorwärts wagen und diese Rohform in Formen der Natur verwandeln. Die Säule erhält als Kopf einen Lotoskelch oder eine Lotosblüte; der Säulenschaft wird als Lotoschaft und der Fuß als unterer Blattkelch ausgebildet. Das oberste Gefims wird als bekrönende Blätterreihe mit einem Baststrick befestigt dargestellt. An Stelle der rein körperlichen Tätigkeit des Behängens oder des Bekleidens tritt also nun der überlegende Geist in Tätigkeit. Aber ihm fehlt für die Formgebung noch ein aus dem Bauen selbst geborener Leitfaden. Noch ist die Bauerschöpfung eine Nachahmung ähnlicher Naturdinge, keine Schöpfung neuer Erscheinungen selbst. Man will einen Hain von Lotosblumen herstellen. Man modelt die Rohform, so gut es eben geht, ihrem Pflanzenvorbild gemäß um.

5.  
Umformung  
durch die  
Griechen.

Die Griechen nun sind ersichtlich der Aegypter Schüler. Aber sie haben nicht bloß die klaren Naturformen der Aegypter übernommen; in ihrem Formenschatze mischen sich die Formen des ganzen Orients und damit auch alle *Semper*-schen Urformen der Weberei, der Näherei, der Treiberei und des Töpfers. Doch sind letztere den Griechen zum Teil selbst unverständlich. Unter ihrer Meisterhand werden durch die Jahrhunderte die steifen Naturblätter der Aegypter und alle anderen Zierformen, die des Orients Gewerbe geschaffen haben, zu immer schöneren Umrissen durchgebildet. Das sind die »stilisierten« Ornamente und Bauformen der Griechen. Bei dieser Ausreifung der überkommenen Formen zu klassischer Schönheit scheinen die Griechen dann wirklich die gedrückte Blattwelle, den Bund aus geflochtenen Riemen und Stricken, die Voluten u. s. w. in vernünftiger Weise an hingehörigen Stellen verwendet zu haben, wenn auch nicht in der maschenlosen Gedankenfolge, welche *Böttcher* herausgelesen hat.

Wenn man nicht zugeben will, daß die griechischen Bauformen auf diese Weise entstanden sind, wenn man weder ihre Herkunft noch den Grund ihres Daseins kennt; dann kann man selbstverständlich nicht behaupten, dies seien die einzig berechtigten Formen; man darf noch weniger verlangen, diese unverständlichen Formen seien immer weiter allein nachzuahmen. Gibt man aber zu, daß die griechischen Bauformen durch Ummodelung überkommener Formen entstanden sind, die teils der Bekleidungskunst orientalischer Innenräume, teils der ägyptischen Umbildung der Tempel in Lotoshaine entnommen sind, dann kann man erst recht keinen Grundgedanken für ein neues Kunstschaffen daraus ableiten! — Es ist ein Schatz von Formen, der mehr oder minder dem Zufall sein Dasein verdankt.

6.  
Gotischer  
Grundsatz  
für die  
Bildung der  
Bauformen.

Erst die Gotik hat einen Grundsatz für das Schaffen der Bauformen gefunden und hat durch die unentwegte Befolgung desselben eine neue Kunst hervorgebracht. Die Rohform wird weder überkleidet, noch in die Form eines Sinnbildes eingeschlossen, sondern sie wird zweckgemäÙ gestaltet. Die Rohform wird gezeigt, wie sie erforderlich ist, bearbeitet mit dem Werkzeuge, das dem Material entspricht, und begrenzt mit Hilfe geometrischer Linien. Wird größere Pracht entfaltet, so heftet sich das Laub der Natur und das Getier unserer Fluren an des Werkstückes Flächen.

Betrachten wir zur Erläuterung der zweckgemäÙen Ausbildung die Entstehung des gotischen Fensters. Das Erforderliche ist die Oeffnung in der Wand. Ist dieselbe schmal und benötigt man einen wagrechten Abschluß, so wird ein Stein, ein Sturz, darüber gelegt; sonst wölbt sich ein Bogen über der Oeffnung. Da das Fenster hergestellt wird, einerseits um hinaussehen zu können, andererseits um Licht einfallen zu lassen, so ist es für beide Zwecke dienlich und erforderlich, die Seiten, also die Gewände, abzuschrägen. Hierdurch gewinnt man auch den Vorteil, daß die entstehenden stumpfen Kanten sich weniger leicht beschädigen als die schärferen rechtwinkeligen. Diesen letzteren Vorteil gewährt schon das Anbringen einer Fafe, einer Kehle oder eines Rundstabes an den Gewändekanten. Auch die große Abschrägung läßt sich durch Hohlkehlen und Wulste (also mittels geometrischer Formen) reicher für Licht und Schatten gestalten, und das Naturlaub gibt diesen Kehlen den höchsten Schmuck. So entstehen die gotischen Fenster naturgemäÙ aus dem Erfordernis, und so können auch heutzutage unter neuen Händen neue Gewände entstehen. Die Ausbildung der Gewände zieht sich naturgemäÙ am geraden Sturz oder am Bogen entlang; fällt doch durch die Abschrägung desselben ebenfalls mehr Licht in die Räume, wie ein freierer Ausblick aus denselben gewonnen wird. Die reichere Ver-

zierung aber mittels Kehlen, Wulsten oder Laubwerk umzieht die einheitliche Umrahmung mit Recht gleichartig.

Zur Abführung des Waffers ist an vierter Stelle eine gehörige Abchrägung der Sohlbank erforderlich und unter dieser ein Abtraufgesims. Kein größerer Fehler kann begangen werden, als Fenster ohne untere Abtraufgesimse herzustellen; die ganze Mauer unter dem Fenster »verfüßt« unrettbar.

Dies ist die aus dem Erfordernis und der Konstruktion unter Künstlerhand entstandene Form des gotischen Fensters.

Betrachten wir noch zur Verständlichmachung des mittelalterlichen Grundgedankens baulicher Formenschöpfung die Gestalt eines Kragsteines. Erforderlich ist ein vorgefleckter Stein. Seine untere Begrenzungsfläche würde, in Parabelform gebogen, der statischen Anforderung entsprechen. Wird also die unterste Ecke abgekantet durch eine Schräge, eine Kehle oder einen Viertelkreis, dann ist der Verzicht eines Kragsteines auf das peinlichste Rechnung getragen. Dies sind tatsächlich die Formen der mittelalterlichen Kragsteine. Daß bei größerem Reichtum die Abkantung der überschüssigen Masse dann mittels geometrischer Linien erfolgt, welche dem Auge Licht und Schatten in künstlerischer Verteilung zeigen, oder daß der überschüssige Stein dazu verwendet ist, schmückendes Laubwerk und zierliche Köpfe herzugeben, entspricht dem Ausschmückungsbedürfnis des Menschen. Dieses angeborene Ausschmückungsbedürfnis ist der Urgrund aller Kunst am Bau.

Doch beginnen wir in geordneter Reihenfolge mit der Schilderung der mittelalterlichen Einzelheiten und belauschen wir vor allem die Baumeister der Gotik bei der zweckgemäßen Ausbildung und Umbildung derselben. Wir betrachten zunächst die Wände.

## 2. Kapitel.

### W ä n d e .

#### a) Konstruktion und Ausführung.

Das Mittelalter nahm, wie mehrfach hervorgehoben wurde, die Herstellungsart und das Material des Bauteiles zum Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung desselben, so auch bei der Wand.

Der Haufstein war das edelste Material. Wo angängig, wurde in den Kirchen die Außen- wie die Innenhaut der Mauern aus Haufstein hergestellt. Der Kern der Mauern war gewöhnlich nicht der bestausgeführte Teil, sondern wurde durch eine Art Beton aus kleinen Steinen und Mörtel hergestellt. Da im Mittelalter die Verfrachtung des rohen Sandstein wohl mehr verteuerte als heutzutage, so behandelte man ihn so sparsam als angängig. Man arbeitete aus jedem Rohstein die größtmöglichen Quadern oder das größtmögliche Simsstück heraus. Dadurch wurden z. B. die Gesimsstücke fast sämtlich verschieden lang, Gewändestücke verschieden hoch und verschieden in die Seitenflächen einbindend u. s. w. Dadurch wurde auch die Wand nicht durch gleich hohe Schichten gebildet, sondern man setzte hohe und niedrige Steine nebeneinander und suchte dies nach zwei oder drei Schichten erst wieder auszugleichen, um eine durchgehende wagrechte Fuge zu erzielen. Wie glücklich die Wirkung einer derartig gestalteten Wand ist, dürfte unbestritten sein. Uebrigens ist das Vorgehen der mittelalterlichen Baumeister verschieden; man findet

auch viele Bauten mit regelmässig durchgenommenen Schichten. Die Fugen sind zu romanischer Zeit im allgemeinen weniger stark als zu gotischer. Die Fuge wurde voll mit Mörtel ausgestrichen und wirkt als solche kräftig mit.

8.  
Fugen.

Doch hat das Mittelalter die Werksteine in das Mörtelbett veretzt und nicht, wie es so häufig heutzutage geschieht, »vergossen«. Das Veretzen in ein volles Mörtelbett als wagrechte Lagerfuge hat alle Vorteile für sich. Das hohle Auffetzen der Werkstücke auf Pappestückchen, Holzkeilchen oder Bleistreifen, nebst dem nachträglichen Vergiessen mit dünnem Mörtel, hat alle Nachteile nach sich. Der fast immer wiederkehrende Schaden ist der, dass das völlige Ausgiessen ziemlich unmöglich ist und immer mehr oder weniger Hohlräume hinterlässt. Dadurch liegt der Stein nur mit wenig Fläche auf. Letztere wird zu stark belastet, und so brechen die Steine. Häufig aber ruht das Werkstück nur auf den vier Pappestückchen, da der eingegossene Mörtel nicht hineingepresst werden kann und daher vom aufliegenden Werkstück überhaupt keinen Druck erhält. Eine richtige Mörtelbettfuge erfordert mindestens 1,5 cm Dicke, und in solcher Weise ergibt sich die starke gotische Fuge von selbst. Aber auch die Stosfugen wurden im Mittelalter so dick wie die Lagerfugen hergestellt, da auch sie nicht nachträglich vergossen wurden. Nur die frei vorstehenden Simsstücke presste man gut so dicht als möglich aneinander, weil sonst der Mörtel durch den Regen herausgewaschen worden wäre.

Die neuzeitlichen engen Stosfugen rächen sich besonders dann, wenn sich Sandsteine und Granite beim Nafswerden ausdehnen. Da sich die Fugen wegen ihrer geringen Stärke nicht zusammendrücken, so pressen die Steine gegeneinander oder gegen stärkere Sandkörner im Mörtel und platzen muschelförmig aus.

9.  
Mörtel.

Als Bindemittel ist Mörtel aus Weiskalk, Graukalk (Wasserkalk) oder Trafs vorzüglich, Zement höchst verwerflich. Man hört häufig den Einwurf, dass der Kalkmörtel doch zu weich sei, zu wenig an Druck vertrage, um auch stark belastete Teile, wie Säulenschäfte und Pfeiler, die vielleicht mit 30 bis 40 kg auf 1 qcm berechnet sind, auszuhalten. Diese Vorstellung ist völlig irrig. Da der Mörtel aus der Fuge nicht entweichen kann, so wird er stark zusammengepresst und erhält dadurch die erforderliche Festigkeit. Der Zement ist dagegen wegen seiner Unelastizität und wegen seines Gehaltes an chemischen Salzen das schlechteste Material für das Veretzen von Sandsteinen oder Granit. Ebenso schlimm ist er für die Verblendung mit Ziegelsteinen, wie überhaupt für jedes Mauerwerk, welches oberirdisch bald nafs, bald trocken wird. Bei Zementfugen oder Zementmauerwerk reissen daher die Werksteine wie die Ziegel neben den Fugen kreuz und quer. Kurz, die mittelalterliche starke Kalkmörtelfuge ist technisch das richtigste und künstlerisch sehr schön.

10.  
Wandflächen  
im  
Inneren.

Im Inneren, dessen Flächen zwar auch aus Haufstein hergestellt waren, zeigte man im allgemeinen das Material nicht, sondern bemalte Flächen, Gewölbe und alle Simse in kräftigen, aber abgestimmten Farben. Man zog auf die Fläche wagrechte und lotrechte Fugen in regelmässiger Einteilung. Dagegen betrachtete man es bei den Ziegelkirchen ersichtlich als den höchsten Reichtum, nicht bloss die Aussenhaut, sondern auch das Innere ungeputzt in Backstein herzustellen.

11.  
Aussenflächen  
der Steine.

In manchen Gegenden arbeitete man die Haufsteine der Flächenverblendung nicht glatt, sondern liess die Bruchbosse auf der Vorderfläche stehen. Häufig sind die Haus- und Turmkanten auf solche Weise behandelt. Diese Bossen sind die Vorgänger derjenigen der italienischen Renaissance. Doch hat das Mittelalter dieselben

nie dazu benutzt, die Einheit der Flächenwirkung dadurch aufzuheben und den einzelnen Stein zur Wirkung zu bringen. Auch sind an den Kanten die Boffen so lang, als sie die verschiedenen Steine hergaben, ohne die regelmässige Abwechslung, welche ihnen später die Renaissance gab.

Die Backsteinflächen wurden bei reicherer Ausstattung mit glasierten Ziegeln gemuffert in den verschiedensten Einteilungen. Auch liefs man häufig die Rüstlöcher in regelmässiger Folge offen stehen, ohne sie beim Abrüften zuzusetzen. Dieses Vorgehen findet sich besonders in Schlesien.

Bei den Haufsteinen, welche mit einer Art Zange versetzt worden sind, die in der Vorder- und Rückseite ein kleines Loch erfordert, ist dieses Loch, wenn auch mit Mörtel verfrichen, sichtbar geblieben. Wo diese Haufsteinverblendung sehr wirre Hakenfugen und ähnliches zeigt, war jedoch sicherlich auch die Aufsenhaut für den Anstrich bestimmt. Man farbte die ganze Fläche und zog regelmässige Fugen darauf.

Man hat gemeint, das Mittelalter habe hinsichtlich der Güte der Steine besondere Kenntnisse besessen oder besondere Steinbrüche betrieben, die vielleicht seit Römerzeiten im Gange waren. Nichts kann irriger sein als dieses. Bei der einen Gesteinsart liegt der gute Stein obenauf, bei anderen in der Mitte des Felfens, bei einem dritten Bruch zu unterst. Dies wechselt in wenigen Meilen Entfernung. Ist vorn eine gute Bank vorhanden, so ist sie in demselben Bruch nach einigen 100 oder 1000 Metern zu Ende. Hat also das eine Geschlecht eine gute Bank besessen, so verfat sie gewöhnlich schon den Nachfolgern. Man legte im Mittelalter überall neue Brüche an, wie solches die Urkunden ergeben. Wollten z. B. die Zisterzienser von Walkenried ihre Kirche und die Klostergebäude in Stein aufführen, so stand ihnen kein römischer Bruch zur Verfügung. Sie erwarben oder erhielten die Berechtigung, im benachbarten Widagerode einen Steinbruch auszubeuten. Dafs dieser Bruch vorzügliche Steine geliefert hat, beweisen die Ueberreste. — Dagegen verwittern die Mafswerke, welche vielleicht vor 20 Jahren im Kreuzgang wieder hergestellt worden sind, in ihren unteren Teilen sehr heftig.

Da die Urkunde, gemäfs deren *Graf Burchard von Lauterberg* dem Kloster Walkenried einen Steinbruch überliefs, in mehr als einer Beziehung lesenswert ist, so sei sie hier mitgeteilt <sup>3)</sup>:

„*Borchardus comes de Lutterberg ejusque liberi Otto, Heidenricus, Wernherus, Henricus omnibus hanc litteram intuentibus in perpetuum. Volumus notum esse, quod, cum decorem domus Domini diligere debeamus atque ecclesiarum sive monasteriorum aedificationi esse intentos nobis expediat, quemadmodum Christianis, fossam in Widagerode, in qua fracti sunt lapides hactenus ad aedificationem monasterii in Walkenride ex jussione et consensu progenitorum nostrorum, pleno jure conferimus in longum et in latum atque in amplum, prout lapides poterunt inveniri, ut dominus abbas et conventus ad aedificationem sui monasterii fossa illa et lapidibus utantur, prout sibi viderint expedire, non obstante, si miles aliquis, civis, rusticus aut agricola jure feodi aut emptionis titulo aut concambii dicat circa fossam sibi agros aliquos bertinere, praesertim quia progenitores nostri et nos semper praefato monasterio Sanctae Mariae dictam fossam in longum, latum et amplum et usibus conventus Walkenridensis voluimus et volumus esse addictam et assignatam pleno jure. Ad haec promittimus data fide nostra, quod nec nos neque nostri non currus, non equos, non servos in fossa laborantes modo aliquo volumus impedire, immo impediuntibus pro viribus resistemus et warandamus eos de fossa illa, dominum abbatem videlicet et conventum. Datum et actum anno Domini M<sup>o</sup>. CC<sup>o</sup>. LVI<sup>o</sup>, IV. kal. Martii.*“

12.  
Güte  
der Steine.

<sup>3)</sup> Siehe: Urkundenbuch des historischen Vereins für Niedersachsen. Hannover 1846. Heft 1, S. 218.

[*Burchard, Graf von Lauterberg* und seine Kinder *Otto, Heidenreich, Werner, Heinrich* allen, die diesen Brief einsehen werden für alle Zeiten.

Da wir die Zierde des Hauses des Herrn lieben sollen und es uns nützlich ist, dem Bau von Kirchen und Klöstern mit Eifer obzuliegen, wie es Christen geziemt, so wollen wir, es sei bekannt, daß wir den Bruch in Widagerode, in welchem die Steine bisher zum Bau des Klosters in Walkenried gebrochen worden sind, auf Geheiß und unter Zustimmung unserer Voreltern, mit vollem Rechte in der Länge, in der Breite und in der Tiefe, wie man Steine finden können wird, übertragen haben dem Herrn Abt und dem Konvent zum Bau ihres Klosters, damit sie den Bruch und die Steine benutzen, wie es ihnen nötig erschiene. Dem fleht auch nicht entgegen, daß irgend ein Ritter, Bürger, Bauer oder Landarbeiter durch Lehnsrecht oder Kauf- oder Tauschvertrag sage, einige Aecker gehörten ihm, weil ja unsere Voreltern und wir immer wollten und wollen, daß der befagte Bruch in der Länge, Breite und Tiefe zum Gebrauch des Walkenrieder Klosters mit vollem Rechte zugesichert und verschrieben sei. Dazu versprechen wir auf unsere Ehre, daß weder wir, noch die Unseren weder Wagen noch Pferde, noch die Arbeiter, die im Bruch arbeiten, auf irgend eine Weise hindern wollen; ja wir werden den Hindernden sogar nach Kräften wehren und ihnen für diesen Bruch Schutz (?) gewähren, nämlich dem Herrn Abt und dem Konvent. Gegeben und geschehen im Jahre des Herrn 1256, an den 4. Kalenden des März.]

13.  
Haltbarkeit  
und  
Anstrich.

Die vortreffliche Haltbarkeit verdanken die mittelalterlichen Steine ersichtlich ihrem Anstrich. Sowohl der Firnis, wie Eier- und Käsefarben gehen mit der löslichen Kiefelsäure unlösliche Verbindungen ein und bilden so eine harte, unverwitterbare Haut. Ist die Färbung selbst verschwunden, so schützt diese Haut weiterhin den Stein. Daher ist es hochverwerflich, auch in Hinsicht auf diese Schutzhaut, die Kirchen heutzutage »nachzuarbeiten«, um sie auf einige Monate »schön« zu machen. Sie verwittern nunmehr erst recht.

Im Mittelalter schrieb man dem Mond eine besonders an den Südseiten der Kirchen stark auftretende Verwitterung derselben zu, da er diese Seite in der Nacht mit feinem Licht bescheint. Daher ist es ganz irrig, wenn man in Cöln meint, der Dom sei an der Nordseite, weil sie die Wetterseite ist, soviel einfacher ausgestattet als die Südseite. Der Grund hierfür ist in der Lage des Domes zu suchen, der mit seiner Nordseite hoch oben über dem Stadtgraben kaum gesehen war, während seine Südseite dem erzbischöflichen Palaß und dem städtischen Treiben zugewandt war.

Die Südseiten verwittern tatsächlich viel rascher als die »Wetterseiten«, aber nicht des Mondlichtes halber, sondern weil die Oberflächen der Steine an den Südseiten von der Mittagshitze bis zur Abkühlung nach Mitternacht oft 20 bis 30 Grad Wärmeunterschiede durchmachen müssen, an ihren Kleinteilchen also derb gerüttelt wird, während dies an der Nordseite nicht der Fall ist.

Heutzutage empfiehlt sich die Herstellung der fertigen Werkstücke im Bruch selbst, solange der Stein noch mit Bruchfeuchtigkeit durchzogen ist. Denn diese Bruchfeuchtigkeit ist zumeist mit aufgelöster Kiefelsäure oder kiefelsauren Salzen durchsetzt, die sich bei dem allmählichen Verdunsten an der Oberfläche absetzen. Die verdunstende Bruchfeuchtigkeit schafft diese Salze allmählich an die Oberfläche, die dadurch stark verkieselt wird.

Alle Wasserfchrägen, Fensterbänke, Strebepfeilerschrägen, Umgänge, Staffelauffichten muß man jedoch mit Firnis tränken oder, wenn sie nicht sichtbar sind, mit Metall abdecken; denn jede auffallende Feuchtigkeit sinkt im Stein herab, und so durchfeuchtet sich das ganze unter solchen schrägen oder wagrechten Flächen liegende Mauerwerk.

Auch das Mittelalter hat solche Umgänge mit Mastix angestrichen oder mit Blei abgedeckt.

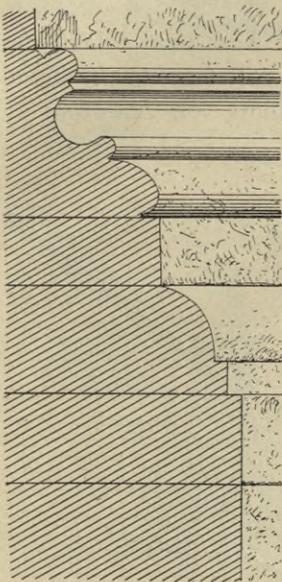
b) Wandsockel.

Diejenigen Bauteile, auf denen alles im Bau ruht, sind die Sockel der Wände und die Basen der Säulen und fontigen Freistützen. Von letzteren wird in Kap. 3 (unter a: Säulenfüße) die Rede sein; hier sind die ersteren zu betrachten.

14.  
Aufgabe.

Das härtere Material gestattet einen geringeren Querschnitt; das weichere erheischt für dieselbe Last einen größeren Querschnitt. Man kann aus diesem Grunde keine Mauer und keine Säule in der Stärke, in welcher sie als solche erforderlich ist, unmittelbar auf den Erdboden aufsetzen. Denn der Erdboden wird meist nicht höher als mit 2,5 kg für 1 qcm zu belasten sein, ohne daß er eingedrückt wird, während schon die weichsten Maurermaterialien das Doppelte und Dreifache an Last ertragen.

Fig. 1.



Von der Kirche zu Hirzenach 4).

Ebenfowenig kann man z. B. einen Granitschaft auf gewöhnliches Ziegelmauerwerk aufsetzen. Folglich muß zwischen dem weicheren und dem härteren Material eine Ueberleitung, z. B. eine Platte, eingeschoben werden, welche auf ihrer Oberseite den geringeren Querschnitt der Mauer oder des Säulenschaftes erhält, während sie auf ihrer Unterseite den größeren Querschnitt des weicheren Materials besitzt. Dieses zwischengeschobene Stück muß jedesmal aus dem härteren Stoff hergestellt werden, weil es ja selbst in seinem geringsten Querschnitt noch die Last auszuhalten hat, welche das härtere Material überträgt.

15.  
Formbildung.

In der romanischen wie in der frühgotischen Kunst wird als reichster Sockel das Profil der Säulenbasis (siehe Kap. 3, unter a) verwendet. Es sitzt selbst häufig auf anderen Schichten auf, die mittels Hohlkehlen oder Schrägen noch weiter ausladen. So zeigen die Cölner romanischen Bauten mächtige Sockelfimse. So findet sich in Stadtamhof gegenüber Regensburg an der Hospitalskapelle ein herrlicher frühgotischer Sockel mit Basisprofil, ebenso an der Kirche zu Hirzenach bei Boppard (Fig. 1<sup>4</sup>); so zeigt ihn noch das hochgotische Schiff des Halberstädter Domes in schönster Weise umgebildet. Nur die allerärmlichsten Bauten verzichten auf diese allerwirksamste und nötigste Zier und begnügen sich mit einer einfachen Schräge. Ist das Gelände ansteigend, so führt das Mittelalter den Sockelfims durch Kröpfung höher hinauf. Häufig wird er um die Tore herumgezogen; so besonders in der romanischen und frühgotischen Kunst. Auch im Inneren, z. B. im Chorumgang des Magdeburger Domes, führt der Baumeister in selbstherrlicher Weise den Sockel so, wie es die Umstände erheischen. Das Mittelalter zeigt sich überall als die Herrin der Formen, nicht als die Sklavin geheiligter, unverständlicher und hemmender Ueberlieferungen.

c) Hauptgesimse.

Die Gesimse, welche den oberen Teil einer Mauer abschließen, dienen dazu, diese Wand künstlerisch zu endigen, zu bekrönen, oder für das Dach und die Regen-

16.  
Romanische Form.

4) Aus: DEHIO, G. & G. v. BEZOLD. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes etc. Stuttgart 1884 ff.

rinne das nötige Auflager zu schaffen. Während die ägyptische Hohlkehle mit ihren aufrechten Blattreihen in dem regenlosen Lande und auf dem dachlosen Tempel nur die Bekrönung zum Ausdruck bringt, betont das griechische Hauptgesims seine Verrichtung als Träger der Dachrinne und als Auflager für die Dachsparren.

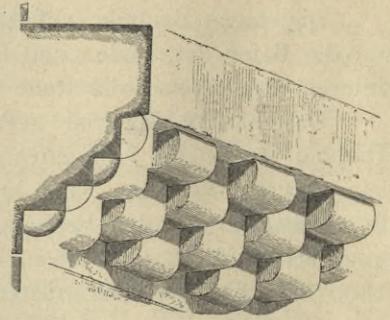
Die romanische Kunst sucht zumeist durch Bogenfriese und Kragsteine oben eine größere Fläche herzustellen. Diese Kragsteine zeigen in unermüdlichster Abwechslung die verschiedensten Schnitzformen, wie Menschen- und Tierköpfe, in sehr kleinem Maßstabe, so daß sie mit ihren Einzelheiten kaum zur Geltung kommen. Eine erfreuliche Ausnahme bildet der Chor von Königslutter (um 1138); dort sind die Augen der Köpfe sogar mit farbigen Glaspasten ausgesetzt. Das in Fig. 2<sup>5)</sup> dargestellte Hauptgesims von *St.-Sernin* zu Touloufe zeigt eine andere Formenbildung; der in jenen Gegenden heimische Ziegelbau hat ersichtlich dieses reizvolle Gesims erfunden.

Zur Zeit des Ueberganges tritt unter den Hauptgesimsen eine Gestalt der Kragsteine auf, welche sehr befremdlich ausieht, aber aus Burgund und der Champagne stammt und mit der frühesten Gotik der Zisterzienerklöster nach Deutschland einzog. Wir sehen sie am Hauptgesims über dem Bischofsgang am Magdeburger Dom und am Kreuzgang bei *St. Matthias* zu Trier. Fig. 3<sup>6)</sup>

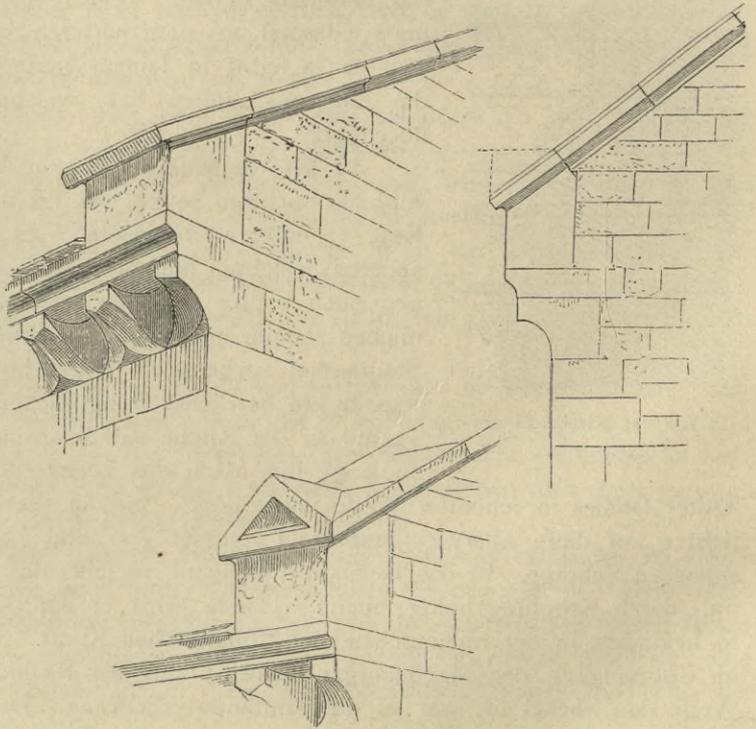
gibt die übliche französische Form wieder, zugleich mit dem Giebelanfänger, der in ebenso einfacher wie selbstverständlicher Weise gelöst ist.

Die Gotik stellt die Hauptgesimse ebenfalls mittels Kragsteinen, zumeist aber mittels vorgezogener Schichten her. Sind Kragsteine verwendet, so stehen sie in

Fig. 2.



Von der Kirche *St.-Sernin* zu Touloufe<sup>5)</sup>.

Fig. 3<sup>6)</sup>.

17.  
Form  
des  
Ueberganges.

18.  
Gotische  
Form.

<sup>5)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Bd. II. Paris 1867. S. 201.

<sup>6)</sup> Nach ebendaf., Bd. VII, S. 137.

Fig. 4.

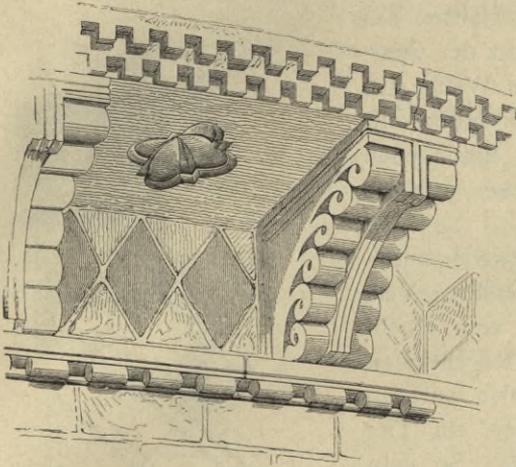
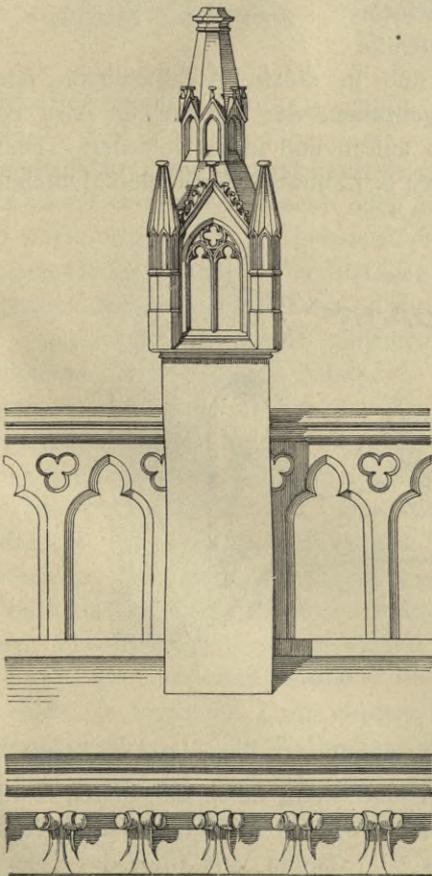
Hauptgesims an der Kirche *Notre-Dame du Port* zu Clermont 7).

Fig. 5.



Hauptgesims am Dom zu Magdeburg 8).

1/25 w. Gr.

folchen Abständen, wie es die darauf gelegten Platten, welche die Rinne zu tragen haben oder die selbst als Rinne ausgekehlt sind, erfordern, nicht wie irgend ein hergebrachtes Schema, unbekümmert um das Erfordernis, es vorschreibt. So zeigt es schon das hier abgebildete Hauptgesims von *Notre-Dame du Port* zu Clermont (Fig. 4<sup>7)</sup>). Die Einzelheiten sind wie die meisten der romanischen Kunst noch ebenso unverständlich wie diejenigen der Antike; daher besteht der Streit, woher wohl diese absonderliche Gestalt der Kragfeine kommen könne.

*Viollet-le-Duc* sieht darin die sich krümmenden Holzspäne, wenn der Zimmermann die Kopfenden der Balken mit der Axt bearbeitet; andere nehmen diesen Kragstein für eine Umbildung der antiken Konfolen mit ihren Schnecken. Doch dürfte die Reihe dieser kleinen Voluten noch am meisten an die altchristlichen Kriech- und Kantenblumen erinnern, deren Wiederaufleben wir um dieselbe Zeit am Hochaltar von *San Ambrogio* zu Mailand sehen.

In der entwickelten Gotik wird das Hauptgesims fast immer durch herausgezogene Schichten gebildet, von denen die untere als Kehle mit reicher Laubverzierung hergestellt wird, die obere den Wasserschlag trägt. Diese Gesimse sind zumeist nicht hoch (50 bis 70 cm), dagegen kräftig ausladend und dadurch eine machtvolle Bekrönung schaffend.

Häufig bildet ein Geländer auf der obersten Schicht einen Umgang, um überall bequem hingelangen und das Dach wie die Rinne sorgfältig beobachten zu können. Diese Geländer sind fast immer mit den reizvollsten Maßwerkfüllungen ausgestattet. Um den erforderlichen Halt zu geben, stehen gewöhnlich auf den Pfeilern stärkere Pfoften, die ihrerseits wieder durch Fialen, Tiere oder Standbilder bekrönt sind. Fig. 5<sup>8)</sup> stellt ein

19.  
Geländer.

7) Nach ebendaf., Bd. IV, S. 322.

8) Nach: CLEMENS, MELLIN &amp; ROSENTHAL. Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1831—38.

folches Geländer mit feinem Pfosten vom Chor des Magdeburger Domes aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts dar. Um den Fufspunkt der Sparren und des Holzwerkes nicht durch das Wasser aus leckgewordenen Rinnen beschädigen zu lassen, ist hinter diesen Geländern und hinter der Rinne noch eine kleine Mauer hochgeführt, auf welcher erst das Dachwerk beginnt.

20.  
Wasser-  
abführung.

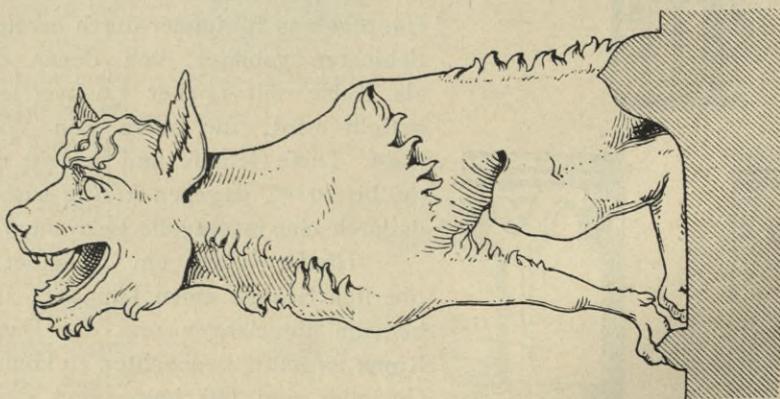
Das Wasser wird aus den Rinnen entweder durch Abfallrohre oder durch Wasserspeier abgeführt. Verfolgen wir den Lauf des Regenwassers vom Hochschiffsdach aus. Dasselbe stürzt aus den Regenrinnen auf jedem Pfeiler in den vorgelegten Fialen auf den Rücken der Strebebogen. Mitunter speit ein Tier das Wasser auf den Rücken des Bogens. So sieht man es am Schiff der Kathedrale zu Amiens (um 1235). Diese Wasserspeier haben nach *Viollet-le-Duc* vor dem Aufbringen des Daches dazu gedient, die Gewölbezwickel zu entwässern (Fig. 6<sup>9)</sup>. Von hier läuft das Wasser zur äußersten Fiale, um da wieder im Pfeiler bis auf das Hauptgesimse der Seitenschiffe zu gelangen. Bei den guten Ausführungen sind in diesen Abfallschlitzen oder Kanälen Metallrohre eingesetzt. Von den Regenrinnen der Seitenschiffe wird das Wasser zumeist durch große Wasserspeier nach außen und unten befördert. Diese Wasserspeier haben zu den reizvollsten Schöpfungen in Laubwerk, Getier und Menschen-

Fig. 6.



Wasserspeier am Schiff  
der Kathedrale zu Amiens<sup>9)</sup>.

Fig. 7.



Wasserspeier am Chor des Domes zu Cöln<sup>10)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

leibern Veranlassung gegeben. Auch für »Steinmetzscherze« sind sie der beliebte Anlaß. Doch sind sie immer geistreich erfunden, und wenn sie in der späten Gotik zu wilden Fabelwesen werden, so gleichen sie doch nie den schlimmen Handwerksunzulänglichkeiten der neuzeitlichen Kirchen. Fig. 7<sup>10)</sup> stammt vom Chor des Cölner

<sup>9)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 24.

<sup>10)</sup> Nach: SCHMITZ, F. Der Dom zu Cöln etc. Düsseldorf 1877.

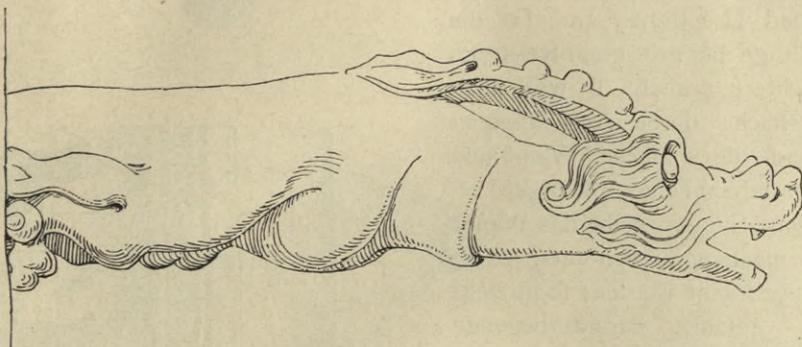
Domes und Fig. 8<sup>11)</sup> vom Dom zu Prag; beide betonen mehr das Grotteske als das Schöne. Die französischen Schöpfungen stehen zumeist auf einem weit höheren Standpunkt künstlerischer Vollendung.

#### d) Gurtgesimfe.

Die Gurtgesimfe haben entweder nur den formalen Zweck, die glatte Wand zu teilen und zu beleben; dann müssen sie aber einen vernunftgemäßen Platz einnehmen, also z. B. dort angeordnet sein, wo der Fußboden der Geschoffe oder der Emporen dahinter liegt. Oder sie sind unter den Fenstern angebracht, um das Wasser abzuleiten. Während im ersten Falle die Ausbildung dieser Gesimfe durch

<sup>21.</sup>  
Verschieden-  
heit.

Fig. 8.



Wasserspeier am St. Veitsdom zu Prag<sup>11)</sup>.

irgendwelche Zweckmäßigkeit Gründe nicht bedingt wird und daher der Willkür oder der Ueberlieferung mehr oder minder Raum gelassen ist, tritt bei der zweiten Art des Gurtgesimfes die gebieterische Notwendigkeit auf, das Wasser, welches in großen Massen an den undurchlässigen Fenstergläsern herunterläuft, von der darunterliegenden Mauer zu entfernen, es abtropfen zu lassen.

Betrachten wir zuerst diejenigen Gurtgesimfe, welche im Inneren wie im Aeußeren nur den Zweck haben, die Wand abzuteilen. Vor allem tritt seit Römerzeiten in den Hauptschiffen der Kirchen über den unteren Bogenstellungen ein Teilungsgefims auf, welches ungefähr in der Höhe der wagrechten Dachbalken der Seitenschiffe oder der Emporenfußböden angeordnet ist. Es stellte natürlich zuerst das antike Hauptgefims dar, das dann zu altchristlicher Zeit sich mehr und mehr umbildete, um in der romanischen Kunst nur als ein wirkliches Bandgefims zu erscheinen, das häufig mit einem Schachbrettmuster, wie in der Michaelskirche zu Hildesheim, oder mit reichem Rankenwerk, wie in *St. Andreas* zu Cöln, oder mit einem Flechtband, wie in *Liebfrauen* zu Magdeburg, verziert ist.

<sup>22.</sup>  
Teilende  
Gurtgesimfe.

Zu gotischer Zeit wurden diese Glieder mit Rundstäben oder Hohlkehlen gebildet, ja sogar mit Laub besetzt. Das bekannteste in letzter Art ist das Gurtgefims, welches in der Kathedrale von Amiens über den Arkaden hingeführt ist; es hat zierlichstes und saftigstes Laub frühgotischer Art. Wenn man bei neuzeitlichen Kirchenbauten an solchen Stellen im Inneren Gesimfe mit Wasserschrägen und Wassernasen anbringt, so ist solch ein Gesimfe an der falschen Stelle, und außerdem sieht eine solche Wasserschräge im Inneren wenig künstlerisch bewältigt aus.

<sup>11)</sup> Nach *Effenwein's* Aufnahme.

23.  
Kaffsimfe.

Im Außeren dagegen müssen die Gesimse überall da, wo Wasser abtropfen soll, auch für diesen Zweck gestaltet werden. Man nennt sie Kaffsimfe. Hierzu muß eine Schräge vorhanden sein, welche das Wasser von der Wand ableitet, und eine Unterschneidung, damit das von dieser Schräge abgeleitete Wasser auch abtropft. Diese Unterschneidung ist im einfachsten Fall eine Hohlkehle, nahm aber bald die reichste Ausbildung in Kehlen und Hohlstäben an. Da die glatte Schräge bei größerem Reichtum etwas nüchtern aussieht, so wird auch ihre Oberfläche durch Auskehlungen belebt und die einfache Wassernase durch birnstabähnliche Bildungen ersetzt. Solche Simse, welche das Wasser abtropfen machen, müssen unter jedem Fenster angebracht werden; sonst zieht sich das gesamte darunterliegende Mauerwerk voll Wasser und trocknet nie aus.

24.  
Wasser-  
schrägen.

Auch die bloßen Bandgesimse erhalten in der Gotik auf ihrer Oberseite Schrägen. Jeder Regentropfen, welcher auf eine wagrechte oder flachgeneigte Oberseite eines Simses oder sonstigen Vorsprunges aufschlägt, bespritzt den darüberliegenden Teil der Wand und durchfeuchtet ihn. Ebenso tränkt der Regen oder der liegende Schnee den anstossenden Mauerteil. Beides fällt bei der Schräge fort. Ueberall bildet das Erfordernis und die liebevolle Beobachtung dessen, was unsere Witterungsverhältnisse erheischen, die Formen um und schafft Neues, nie Gesehenes in unerschöpflicher Fülle. Schrägen ohne abtropfende Nasen jedoch, welche z. B. eine stärkere Mauer in eine schwächere überleiten, sind mit wasserundurchlässigem Stoff, wie Firnis, zu tränken; sonst dienen

1/25 w. Gr.

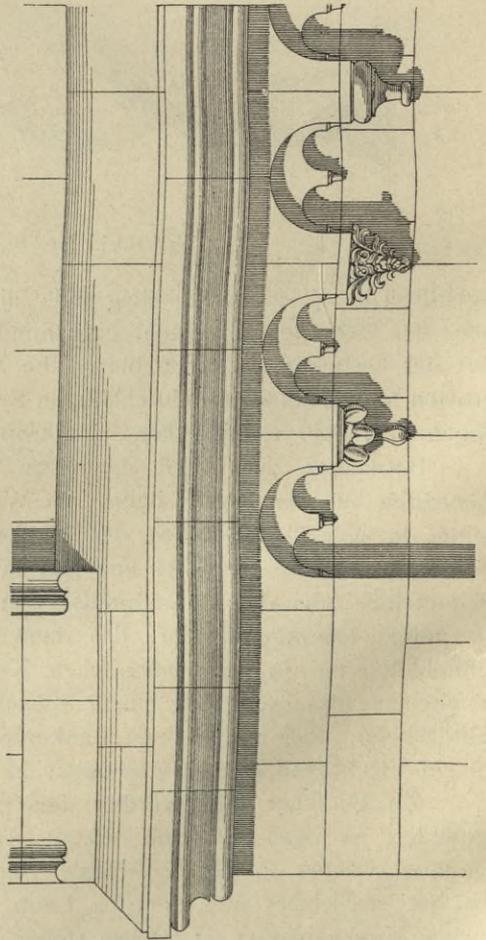
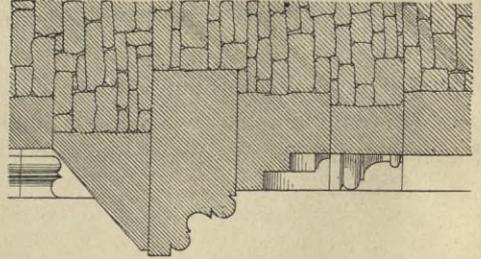
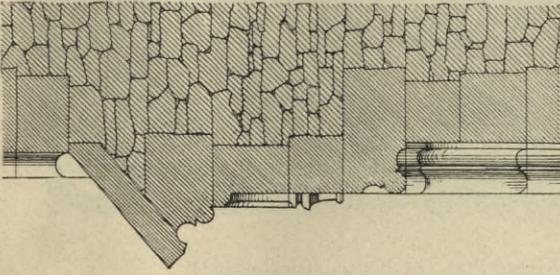


Fig. 9.

12) Nach: CLEMENS, MELLIN & ROSENTHAL,  
a. a. O.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

fie nur dazu, das Wasser der unteren Mauer mitzuteilen und fie auf das schlimmste zu durchnässen. Daher müssen auch alle Platten der Umgänge aufsen mit Blei abgedeckt oder mit Firnis oder mit Pech getränkt werden. Auch im Mittelalter ist dies zumeist geschehen.

Wie sich allmählich die Wasserfchräge auf den romanischen Gesimsen einstellte, zeigen die Gurtgesimse der Chortürme des Magdeburger Domes. In Fig. 9<sup>12)</sup> ist auf den romanischen Gurt, welcher das umgekehrte Basisprofil zeigt, eine Schräge aufgesetzt, welche noch keine Wassernase besitzt; die Hohlkehle des Basisgesimses muß das Abtropfen bewirken. Fig. 10<sup>12)</sup> zeigt dagegen schon die Schräge mit Wassernase. (Die im Querschnitt angegebene Zusammensetzung dieses Gesimses ist nicht mittelalterlich, sondern rührt von den Wiederherstellungsarbeiten im XIX. Jahrhundert her.) Zwischen beiden Gesimsarten liegt der Wechsel des Baumeisters. Der erste Baumeister zeichnet aufsen noch die romanische Kunst Deutschlands, wenn er innen auch die Kenntnis der französischen Errungenschaften verrät. Der zweite Baumeister dagegen, derjenige des oberen Bischofsganges, zeichnet den burgundischen frühestgotischen Stil.

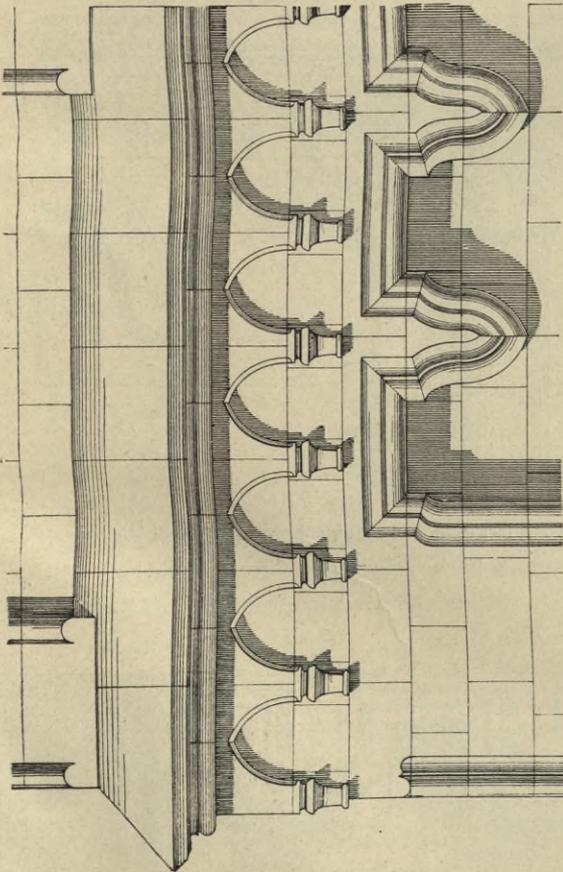
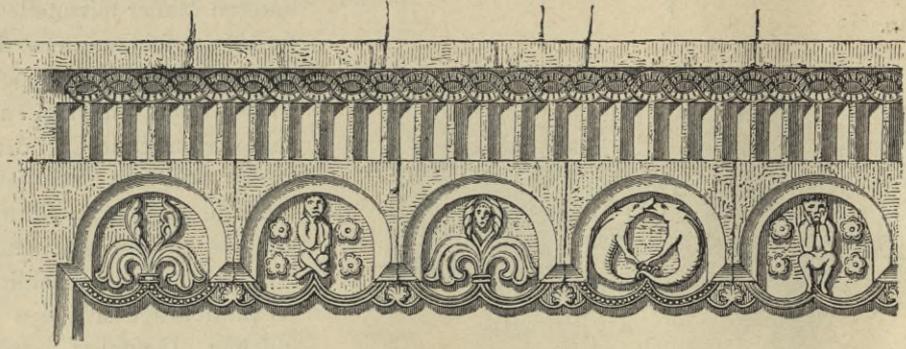
Gurtgesimse am Dom zu Magdeburg <sup>12)</sup>.

Fig. 10.

25.  
Bogenfrieße.

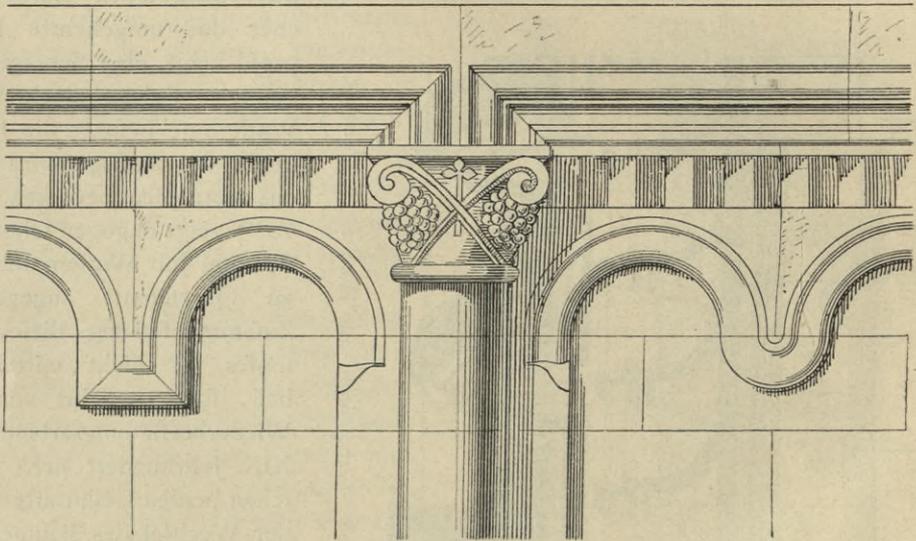
Auch die beiden Bogenfrieße unter diesen Gesimsen zeigen die veränderten Einzelformen. Diese Bogenfrieße dienen in der romanischen

Fig. 11.



Hauptgesims an der St. Johanniskirche zu Schwäbisch-Gmünd <sup>13</sup>).

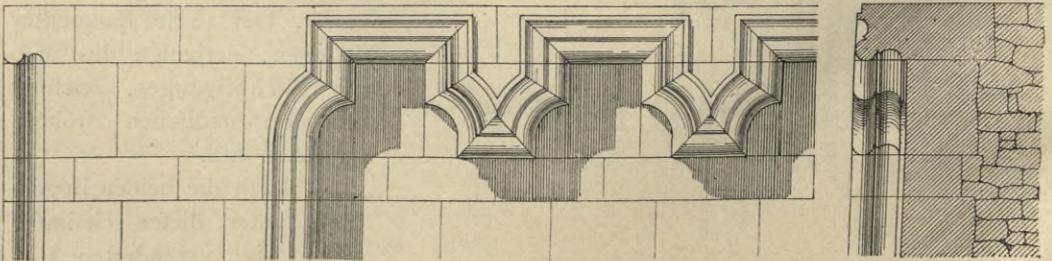
Fig. 12.



Hauptgesims am Schiff der Zisterzienerkirche zu Heiligenkreuz bei Wien <sup>14</sup>).

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Fig. 13.



Gurtgesims am Dom zu Magdeburg <sup>12</sup>).

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Kunft zumeist zur Verbindung der Lifenen untereinander, besonders unter dem Dachfims, um für das Auflager der Sparren und für die Regenrinne oben eine breitere Fläche herzustellen. Fig. 11<sup>13)</sup> veranschaulicht einen romanischen Bogenfries von der St. Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd aus dem Ende des XII. Jahrhunderts. Fig. 12<sup>14)</sup> stammt vom Langschiff der Klosterkirche zu Heiligenkreuz bei Wien, welche schon die gotischen Errungenschaften im Inneren kennt, nämlich die Auswölbung des Hochschiffes, und ausführt; sie wurde schon 1187 geweiht. Fig. 13<sup>15)</sup> stellt noch einen der weiter vorgeschrittenen Bogenfriese vom Magdeburger Dom dar, der vom Meister des Bischofsganges herrührt.

### 3. Kapitel.

## Säulen, Pfeiler und Kragsteine.

### a) Säulenfüsse.

Unter Bezugnahme auf das in Kap. 2 (unter b) für die Mauerföckel Gefagte betrachten wir zunächst den Säulenfuss, also das Stück der Säule, welches die Last, die der Säulenschaft trägt, auf das weichere Mauerwerk oder den Erdboden überleitet.

Als vorhandene Kunstform war der mittelalterlichen Kunst die antike Säulenbasis überkommen. Diese besteht aus runden Wulsten und Kehlen und aus einer viereckigen Platte. Gerade daran, wie das Mittelalter diese antike Form in Hinsicht auf ihren Zweck umbildete, kann man so recht das Neuschaffende und das Formenbildende der Zweckmäßigkeit ersehen; man wird aber auch zu dem Schluss kommen, dass die Antike ihrerseits wenig Wert auf die zweckgemäße Ausbildung, bezw. Umbildung solcher Formen legte; sie beschränkte sich fast durchweg auf eine formvollendete Ausbildung der ihr überkommenen Einzelheiten. Hierin besteht der große Unterschied im Wesen der antiken und der mittelalterlichen Kunst. Beide finden gewisse Baueinheiten vor; beide bilden diese ihnen fremden Erzeugnisse um. Doch beschränkt sich diese Umbildung bei den Griechen fast nur auf die Form als solche, um sie schöner wieder erstehen zu lassen, während das Mittelalter und besonders die Gotik diese Umbildung zuerst und vor allem der baulichen Zweckmäßigkeit halber vornimmt, ohne jedoch die schöne Ausbildung der Form dabei zu vernachlässigen. Dieses Wesen der gotischen Bauformen hat zuerst *Viollet-le-Duc* in seinem unsterblichen »*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*« dargelegt.

Die antike Basis hat verhältnismäßig wenig Ausladung, und die Ecken der untersten Platte brechen leicht ab, insbesondere, wenn man nicht über den griechischen Marmor verfügt. Die romanische Basis wächst dagegen allmählich zu immer mächtigerem Umfang und größerer Höhe, so dass für das XII. Jahrhundert die großen Basen von *St. Godehard* und *St. Michael* zu Hildesheim oder von Wunstorf so recht kennzeichnend sind. Außerdem aber beseitigt sie die unpraktischen freien Ecken der viereckigen Platte, indem sie Eckverstärkungen zwischen Platte und Wulst stehen lässt (Fig. 14<sup>15)</sup>). Diese traten ungefähr um 1100 auf. Sie nahmen bald die

26.  
Säulenbasen.

<sup>13)</sup> Nach: Jahreshfte des Württembergischen Altertum-Vereins.

<sup>14)</sup> Nach: Publicationen des Vereins Wiener Bauhütte etc. Wien.

<sup>15)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

Formen von Blättern oder phantastischen Tieren an und bildeten zur Zeit des Ueberganges in die früheste Gotik ebenso zierliche, als leicht verständliche Schmuckstücke der Bauten. Wir finden sie an den Basen im Laienrefektorium zu Maulbronn; hier quellen die unteren Pfühle derselben schon über die unterschneidende Hohlkehle hinaus (Fig. 15 u. 16<sup>16)</sup>), und der Querschnitt weist die gotische Linienführung auf.

In Italien haben sich diese Eckblätter bis in die Zeit der hohen Gotik erhalten. So finden sie sich noch an den Basen von *Santa Anastasia* zu Verona (Fig. 17 u. 18<sup>17)</sup>). Die Italiener fahen so viele Akanthusblätter auf antiken Ueberresten, und sie hatten sie zur Zeit der romanischen Kunst so ausschliesslich nachgeahmt, dafs auch ihre Gotik, wie Fig. 19<sup>17)</sup> zeigt, das Akanthusblatt nicht vergessen kann.

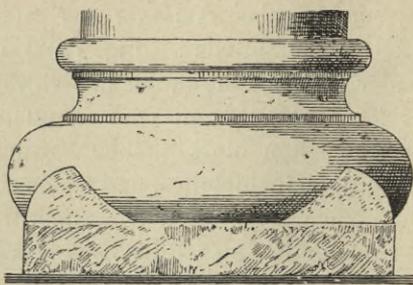
Eine andere Bereicherung blofs nach der formalen Seite bildet die Verzierung der Wülste. Diese, wie die Kehlen der mittelalterlichen Basen, sind im allgemeinen glatt gehalten. Am Ausgang der romanischen Zeit und zu Beginn der Gotik stellt sich jedoch auf diesen Gliedern hin und wieder reichste Verzierung ein. Hamersleben bietet für die romanischen Basen (Fig. 20<sup>15)</sup>), der Dom zu Regensburg in feinem südlichen Seitenchor für die frühestgotischen reizvollste und abgeschliffenste Beispiele dar.

Die Basen haben zur Zeit

<sup>16)</sup> Nach: PAULUS, E. Die Cistercienser-Abtei Maulbronn. Stuttgart 1879.

<sup>17)</sup> Nach: Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Wien.

Fig. 14.



Säulenbase in der Klosterkirche zu Hamersleben<sup>15)</sup>.

Fig. 15.

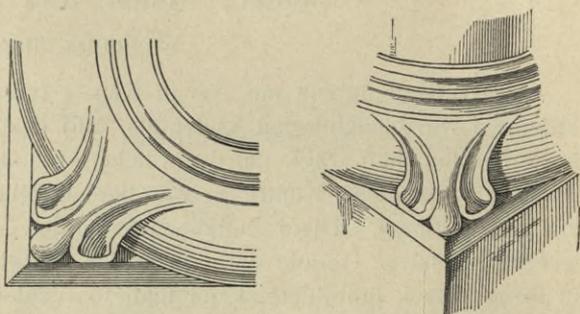
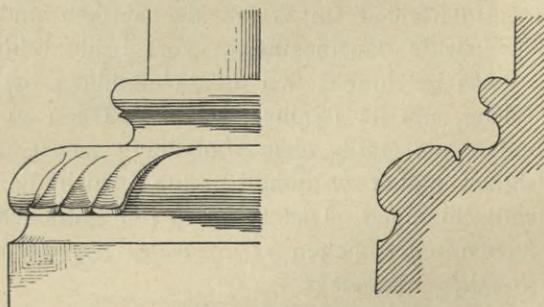


Fig. 16.



Säulenbasen  
im Laienrefektorium  
des Klosters  
zu Maulbronn<sup>16)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

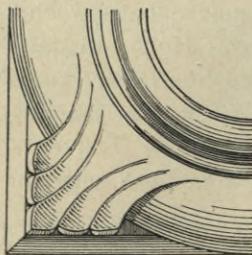


Fig. 17.

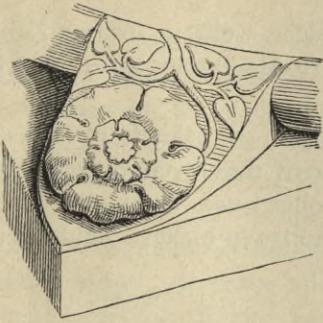


Fig. 18.

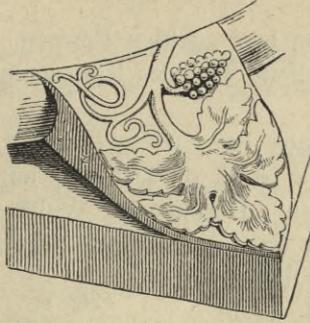
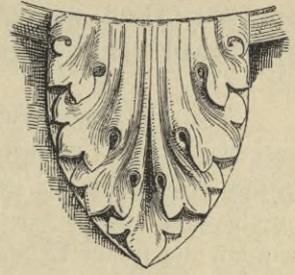
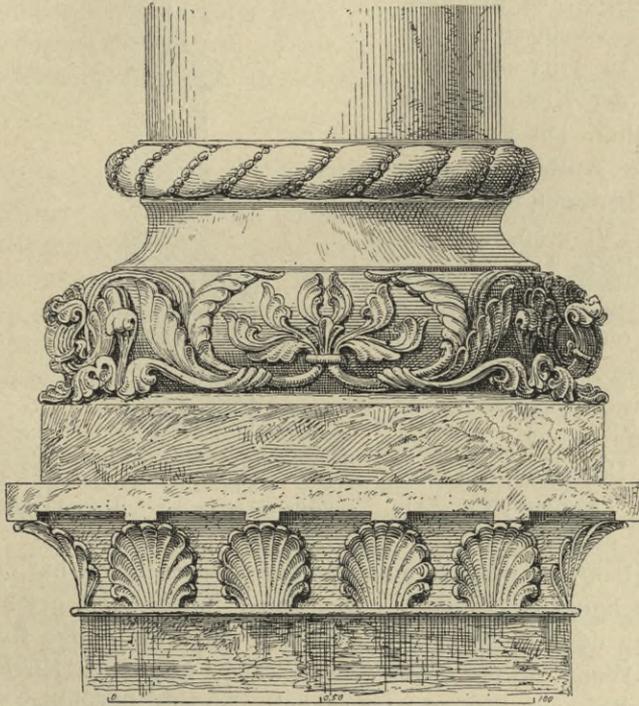


Fig. 19.



Eckblätter der Säulenbafen in der Kirche *Santa Anastasia* zu Verona<sup>17)</sup>.

Fig. 20.



Säulenbaf in der Klosterkirche zu Hamersleben<sup>15)</sup>.

Fig. 21.

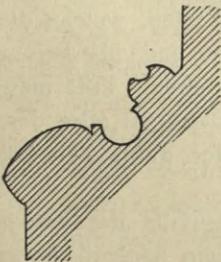


Fig. 22.

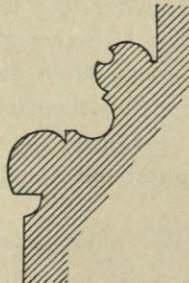


Fig. 23.



Säulenbafen in der Zisterzienserabtei zu Maulbronn<sup>16)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

der frühen Gotik die faftigften und edelften Formen. Solche weist in grofser Zahl die Vorhalle und der frühgotifche Teil des Kreuzganges zu Maulbronn auf (Fig. 21 bis 23<sup>16)</sup>.

War die romanifche Basis der Zweckmäfsigkeit halber zu befonderer Gröfse ausgewachfen, fo verfuchte die Gotik die Ueberführung zuerft durch verhältnismäfsig grofse Ausladung zu gestalten. Die unteren Wülfte quollen weit unter der Laft auseinander und griffen fogar über die darunter liegenden Platten hinaus. Bald aber wurden die freien Ecken der Unterbauten abgekantet; der runde Pfühl ruhte auf achteckigem Sockel.

Gleichzeitig hiermit traten die Verfuche auf, die Unterbauten rund, wie die ganze Säule, zu gestalten. So fehen wir es vereinzelt in der Liebfrauenkirche zu Trier und befonders im Saalbau der Klostergebäude *St. Matthias* dafelbft. Die Engländer bevorzugten diefe Ausbildung ganz ausschließlic. Hierdurch ift ringsum eine gleichmäfsige Vergrößerung und damit eine geficherte Uebertragung der Laft auf den gröfseren Querschnitt gegeben, ohne für die Ecken fürchten zu müffen.

Eine weitere Ausladung wurde dann durch Simfe, welche fich um den Fuß dieser Unterbauten legen, geschaffen. Die romanifche Zeit hatte diefe schon eingeführt.

Auch die Höhe, in welcher man die Bafen anzubringen hat, wurde nunmehr vernunft- und fachgemäfs bestimmt. Die Bafen follten doch gefehen werden; fie follten als die tragenden Füfse des Ganzen dem Auge die nötige Ruhe und Sicherheit gewähren. Wenn fie nun blofs dann wirken, fobald die Kirche unbenutzt ift und ein einzelner Befchauer darin herumwandelt, dagegen unfichtbar find, fobald die andächtige Menge die Hallen füllt, fo ift dies künstlerifch fo unzweckmäfsig wie möglich. Wenn man aber gar, wie heutzutage, die Bafen fofort nach Fertigstellung des Baues in den Kirchenbänken vergräbt, auf Nimmerwiederfehen für den Gesamteindruck, fo zeugt dies von der »Naivität« der Jetztzeit, die fo gern dem Mittelalter diefe Naivität zufchiebt. Die geiftige Ueberlegenheit jener Riefen, welche die Gotik geschaffen haben, zeigt fich befonders durch die geiftreiche und überlegfame Art, in welcher fie alle diefe anscheinenden Nebenfachen behandelten. Tritt man in die Rheimfer Kathedrale ein, dann fieht man trotz der Andächtigen oder der Stühle die Bafen; diefeiben find in Schulterhöhe angelegt. In der guten Zeit fafsen die Bafen zumeift höher als 1,00 m.

Die Pfeilerbafen zeigen in der romanifchen Zeit ebenfalls das antike Profil der Säulenbafen; doch wächst es nicht mit der romanifchen Säulenbafen zu jener

Fig. 24.

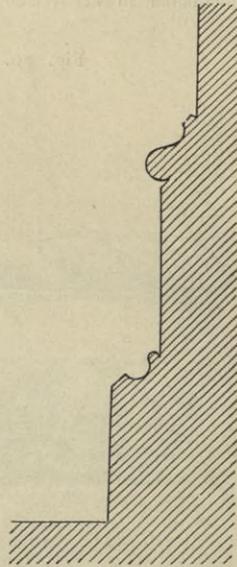
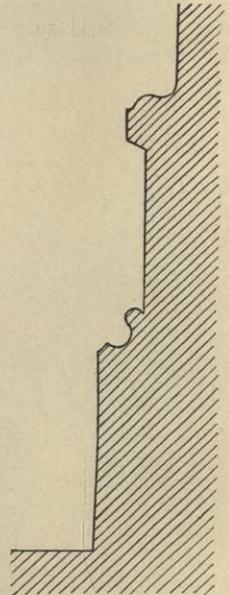


Fig. 25.

Pfeilerbafen in der Zisterzienerkirche zu Zwettl<sup>18)</sup>.

<sup>27)</sup> Pfeilerbafen.

<sup>18)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

befonderen Mächtigkeit aus. Seine grössere Ausladung wurde durch Untereinanderchieben mehrerer Profile hervorgebracht. In besonders reicher und saftiger Art weist dies die St. Andreaskirche zu Cöln auf.

Zu gotischer Zeit ist der reine Pfeiler selten vorhanden; da sind seine Flächen fast immer mit Säulen besetzt, und so umzieht die Säulenbasis das Ganze. Als dann zu hoch- und spätgotischer Zeit die Basen, wie alle anderen Gesimse, immer mehr zusammenschrumpften (Fig. 24 u. 25<sup>18</sup>), um allmählich in wenige Hohlkehlen überzugehen, belebten allerlei Steinmetzkunststücke den Sockel. Gedrehte Kannelüren oder ausgehöhlte Seitenflächen sollten die fehlende Basis ersetzen.

Noch ein anderer Ueberrest spielte in dieser Zeit eine grosse Rolle. Als zu frühgotischer Zeit die Pfeile der Basen weit über die unteren Sockel herausquollen, brachten die Baumeister unter den überstehenden Teilen Blattbüschel an, eine höchst reizvolle und beliebte Verzierung der Basen. War kein Geld vorhanden, so begnügte man sich mit kleinen Konföhlen. Diese Konföhlen hielt die Spätgotik fest und bildete sie mit allen möglichen Ueberecksetzungen und sonstigen spielenden Steinschnittformen aus.

### b) Säulenschäfte.

Zu romanischer Zeit war der glatte wie der verzierte und der kannelierte Säulenschaft im Gebrauch. Die Schäfte an sich waren stark verjüngt. Dieses Verjüngen der Schäfte behielt man selbst in der Frühgotik bei, sobald die Schäfte aus einem Stein hergestellt waren. Bestanden sie aus einzelnen Schichten, dann verschwindet in der Gotik die Verjüngung.

Bei grösserem Aufwande wurden, die Schäfte zu romanischer Zeit mit reichen Flächenmustern, Rauten, Schuppen u. s. w. überzogen. Die gotischen Säulenflächen sind dagegen immer glatt. Italien besonders liebte es, die romanischen Säulenschäfte als gedrehte Taue mit allen möglichen Profilierungen herzustellen. Sind schon die gewählten Flächenmuster häufig recht wenig geeignet, dem Auge die an diesen Stellen erforderliche Ruhe und Tragfähigkeit zur Empfindung zu bringen, so sind diese Korkzieher die möglichst irrige Ausbildung eines tragenden Säulenschaftes. Die Gotik hat diese gedrehten Schäfte daher völlig verbannt. Nur in Italien war die Vorliebe für dieselben so gross, dass sie sich auch in der Gotik erhielten.

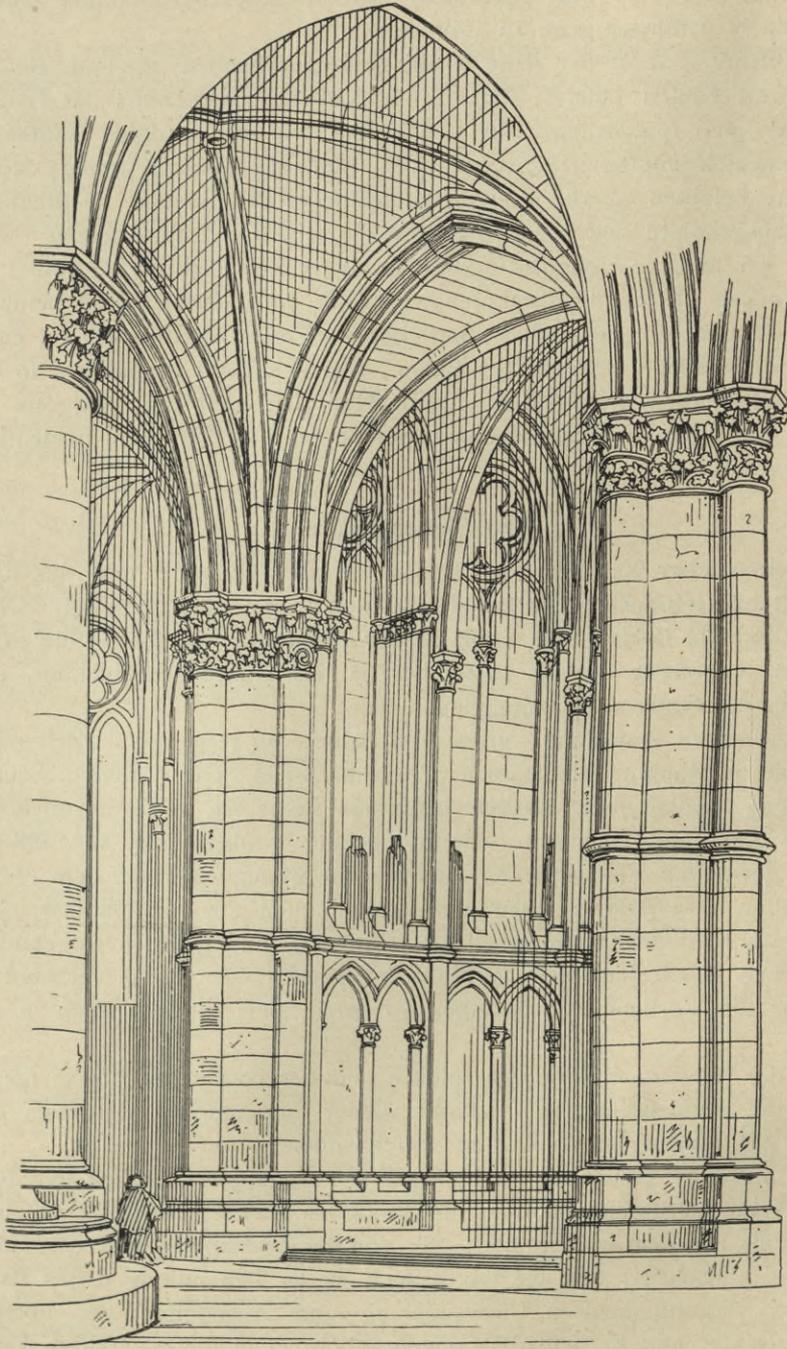
Mit der Wiederaufnahme des Laubes und der Profile der Antike (gegen 1140) trat auch die Kannelierung der Schäfte wieder auf, um mit derselben gegen das Ende des XII. Jahrhunderts völlig zu verschwinden.

Der bisherige kreisrunde Säulenschaft der Aegypter, Griechen und Römer, der mindestens auf zweitausendjähriges ungeändertes Dasein zurückblickte, musste sich nun ebenfalls mit dem Eintritt der Gotik von der Zweckmässigkeit ummodelln lassen. Der grosse Fortschritt, den die Gotik auch in der Behandlung dieses Bauteiles auf Grund der vernunftgemässen Umwandlung und Ausbildung der überkommenen Formen geleistet hat, ist besonders offensichtlich; denn die reizvollsten Neubildungen verdanken diesem ebenso folgerichtigen wie phantasievollen Vorgehen ihr Dasein.

Der runde Säulenschaft nimmt auf die Gestalt der Auflast keinen Bezug. Das Kapitell bringt nur durch seine vermittelnde Gestalt diese meistens so verschiedenartigen Formen der Auflast und des runden Schaftes in Verbindung. Solange diese Auflast eine symmetrische Form hat, deren Umriss sich nicht allzusehr vom

<sup>28.</sup>  
Einfache  
Schäfte.

Fig. 26.

Vom Chor der Kathedrale zu Rheims<sup>15)</sup>.

Kreis oder vom Quadrat entfernt, drängt sich auch das Bedürfnis nach einer Umformung des Säulenschaftes nicht auf. Sobald aber die Auflast unsymmetrische Formen annimmt, so daß auf einer Seite ein Ueberstehen der Last stattfindet und

Fig. 27.

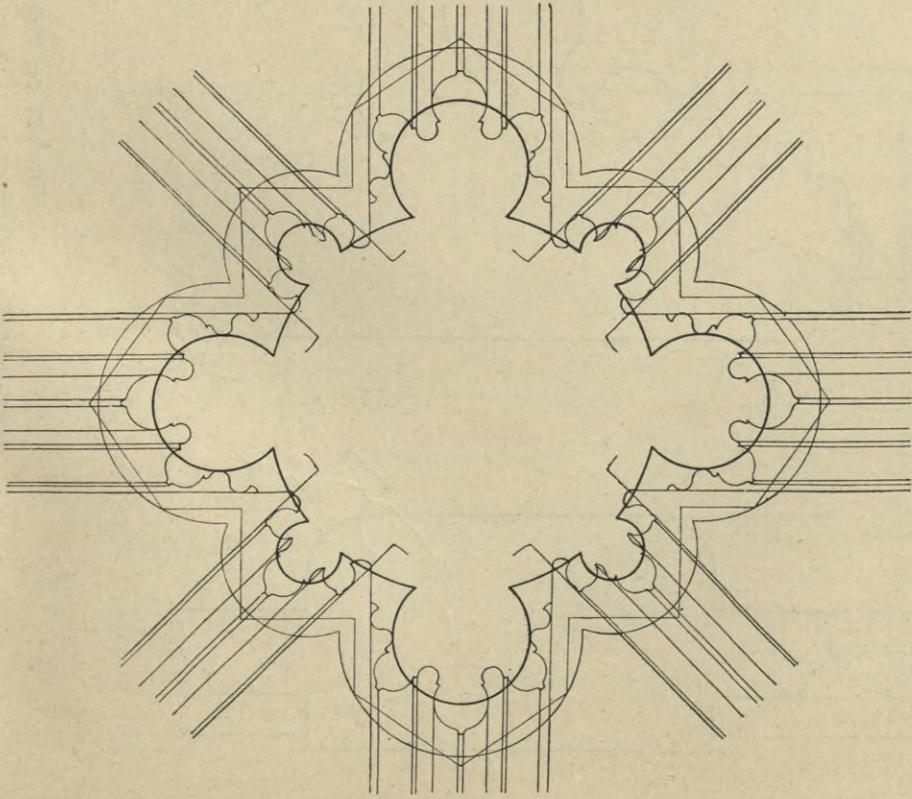
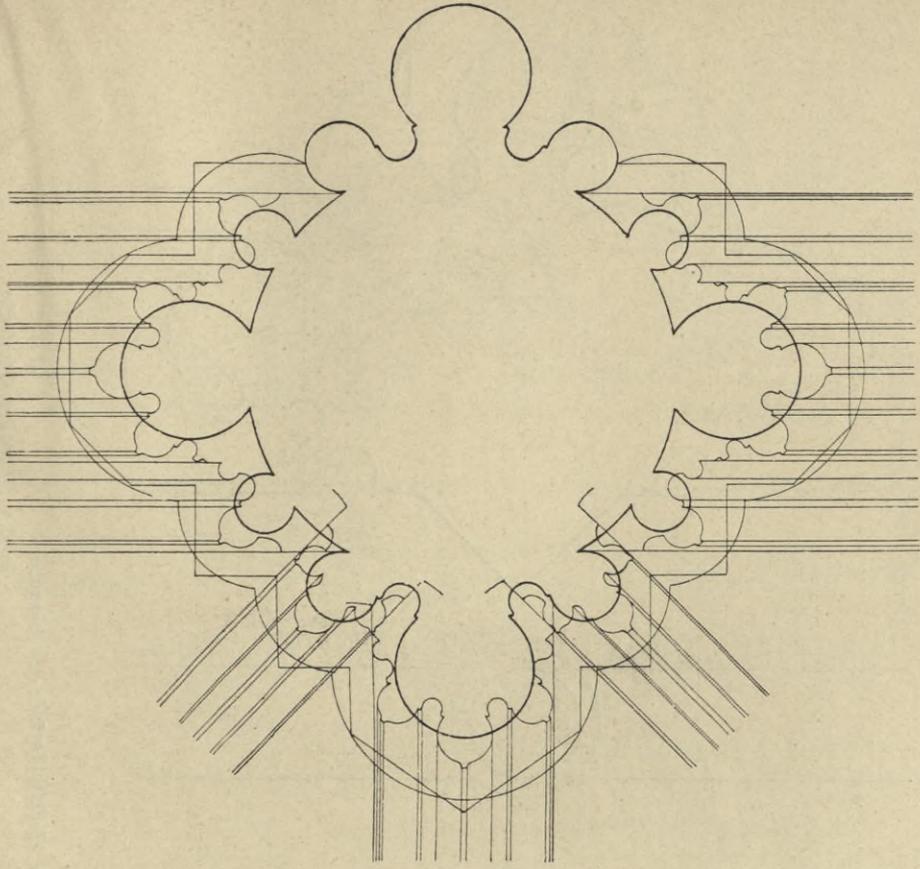


Fig. 28.



Grundriss der Seitenschiffpfeiler

Grundriss eines Pfeilers der Hochschiffswände  
im Langchor des Domes zu Cöln 19).

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Fig. 29.

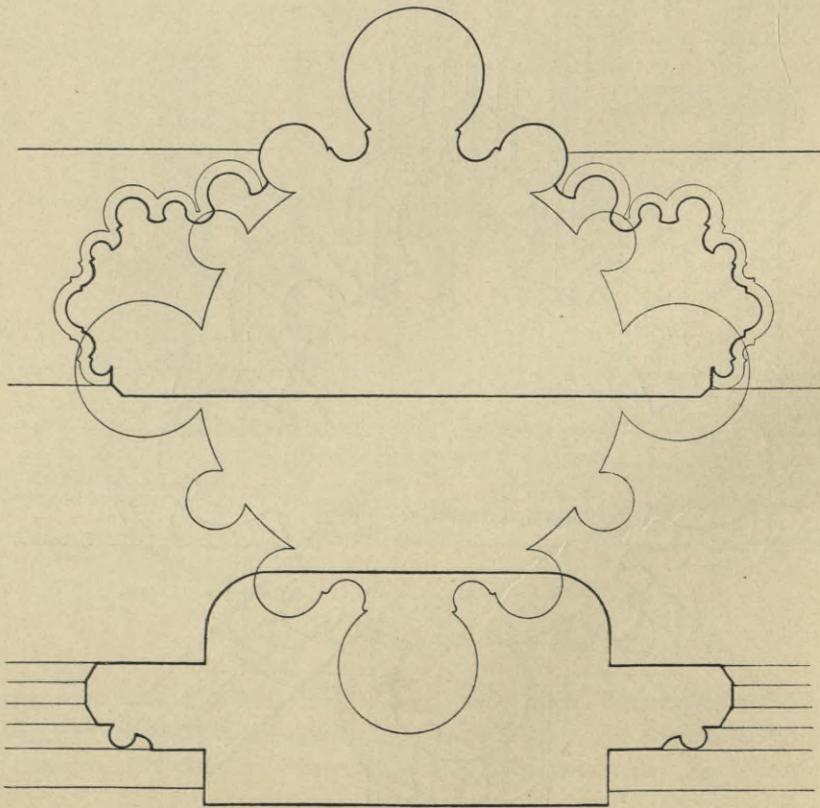
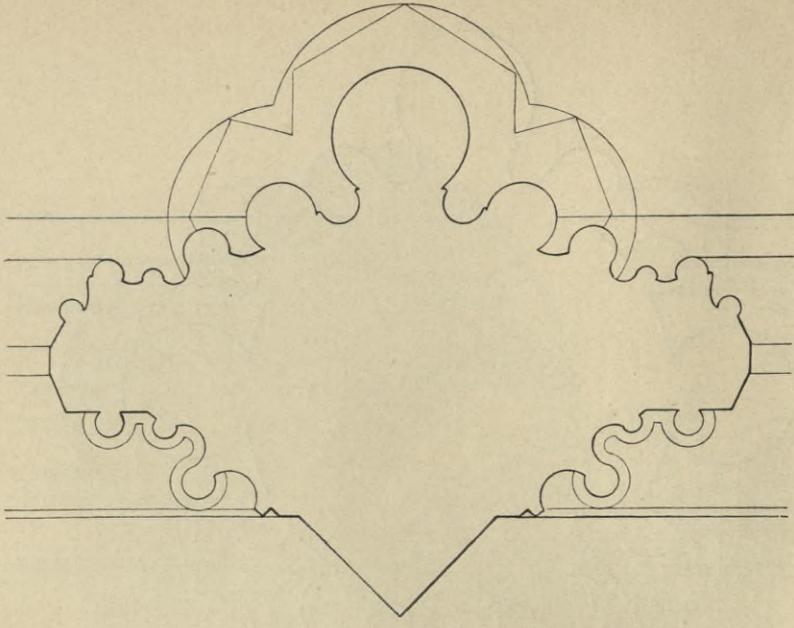
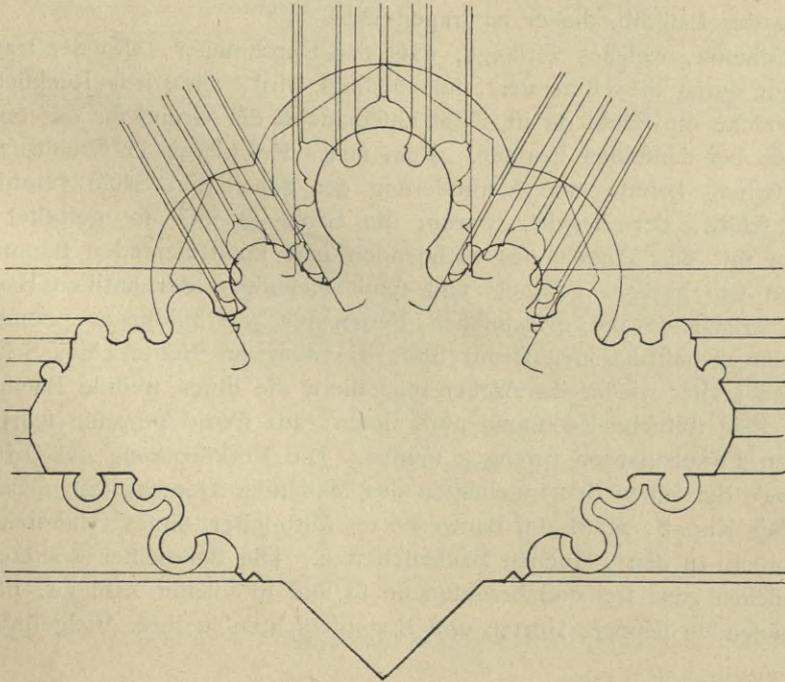


Fig. 30.



Grundrisse der Pfeiler der Hochschiffswände im Langchor  
in der Höhe des Triforiums.  
in der Höhe der Oberfenster.

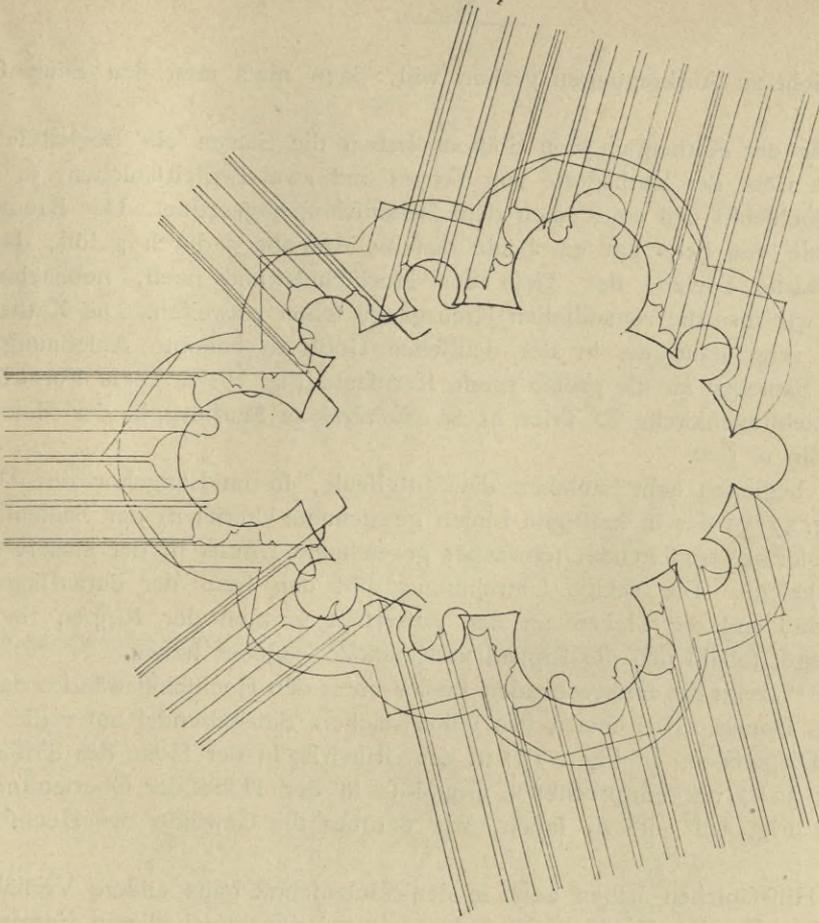
Fig. 31.



Grundriß eines Pfeilers der Hochschiffswände im Langchor  
in der Höhe der Gewölbeantäuger.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Fig. 32.



Grundriß der Pfeiler zwischen Chor  
und Umgang.

Vom Dom zu Köln 19).

wenn man nicht zu Auskragungen greifen will, dann muß man den Säulenschaft umformen.

29.  
Begleit-  
fäulchen.

Im Chor der Kathedrale von Soissons haben die Säulen ein Begleitfäulchen erhalten. Im Chor der Kathedrale von Troyes sind zwei Begleitfäulchen, je eines nach dem Hochschiff und eines nach dem Nebenschiff, angeordnet. Der Baumeister der Kathedrale von Sens hat am Schiff dieselbe Aufgabe dadurch gelöst, daß er zwei gleichstarke Säulen, der Tiefe der Hochschiffswand nach, nebeneinander gestellt hat, wie dies die romanischen Kreuzgänge schon aufweisen. Die Kathedrale von Rheims zeigt dann die in der deutschen Gotik so beliebte Anlehnung von vier dünnen Säulchen an die große runde Kernsäule (Fig. 26<sup>19</sup>). Diese Form finden wir in der Liebfrauenkirche zu Trier, in *St. Elisabeth* zu Marburg, in der Minoritenkirche zu Köln u. f. w.

30.  
Bündelpfeiler.

Später begleiten acht Säulchen die Mittelsäule, so im Langchor des Domes zu Köln (Fig. 27<sup>19</sup>); der in kräftigen Linien gezeichnete Umriss ist der Säulenschaft; der ihn kreisförmig begleitende, schwächer gezeichnete Umriss ist der äußere Rand der Kapitellkelche. Die eckige Umrahmung gibt den Leib der daraufliegenden Decksteine an, und die Haken an den äußersten Kanten der Rippen sind die Kappenanfänge, sobald sich die Rippen voneinander losgelöst haben.

Fig. 28<sup>19</sup>) zeigt die entsprechenden Pfeiler unter den Hochschiffswänden daselbst im Chor des Domes. Hier setzen sich schon reichere Säulenbündel unter die Gurtbogen und Diagonalen. In Fig. 29<sup>19</sup>) ist der Grundriss in der Höhe des Triforiums und in Fig. 30<sup>19</sup>) der entsprechende Grundriss in der Höhe der Oberfenster dargestellt. In Fig. 31<sup>19</sup>) ist zu sehen, wie darüber die Gewölbe des Hochschiffes aufsitzen.

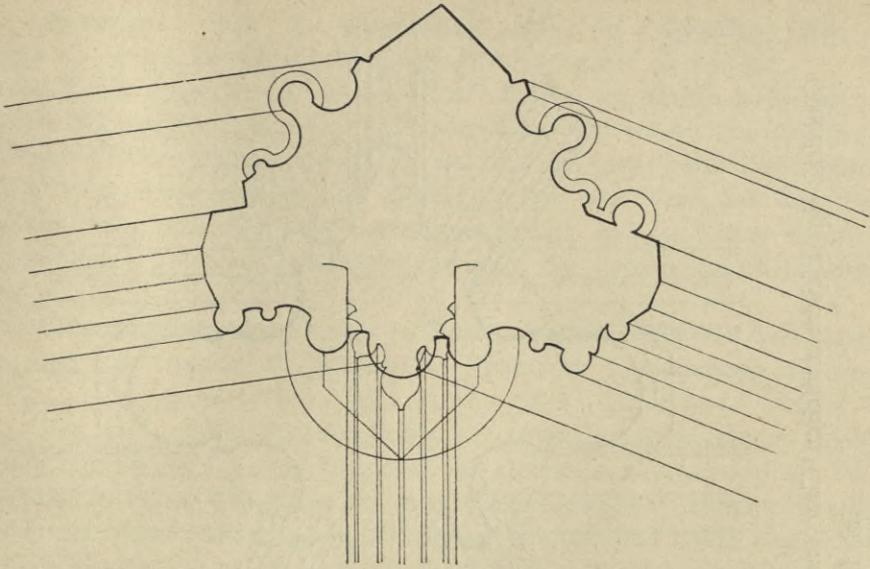
Diese Hilfsfäulchen haben auch in den Säulenschaft ganz andere Verhältnisse gebracht. Der Durchmesser ist nicht mehr, wie bei den altgeheiligten Formen der Ägypter und Griechen, durch die Höhe der Säule bedingt; er hängt vor allem von der Größe der Last ab, die er zu tragen hat.

In dem Schema, welches verlangt, daß der Durchmesser, also der tragende Querschnitt, nur durch die Höhe der Säule bedingt wird, ohne jede Rücksicht auf die Last, für welche die Säule da ist, liegt anscheinend der Grund für das tausendjährige Beharren bei denselben Formen. Kein neues Erfordernis im Grundriss oder in der Lastverteilung konnte eine Veränderung der geheiligten Säule veranlassen. Der Gedanke fehlte, der Begriff, warum die Säule so und so gestaltet war. Betrachtet man mit den Augen des rechnenden und konstruierenden Baumeisters die Einzelheiten des antiken Tempels und somit diejenigen der antiken Baukunst überhaupt, so erscheinen die griechischen Baumeister wie Bildhauer, denen die Baukunst und ihre Konstruktionen fremd sind, die aber im Besitz eines Schemas, das, immer und immer wieder im Atelier modelliert, die ihnen fremde Bauaufgabe lösen mußte. Eine statische Rechnung muß ihnen ganz fremd gewesen sein; sonst hätte diese den Formenpanzer sprengen müssen. Die Verkörperung des „*Ars sine scientia*“ Mignot's bei feinen Bemängelungen des Mailänder Domes! (Siehe das vorhergehende Heft [Kap. 8: Statik der Bauwerke im Mittelalter] dieses »Handbuches«.)

Doch zurück zu den gotischen Säulenschäften. Die Baumeister walteten mit diesen Hilfsfäulchen ganz frei und brachten sie so und in solcher Zahl an, daß sie die oben auflaufenden Rippen, Gurten und Bogenschichten in ihrer Vielgestaltigkeit

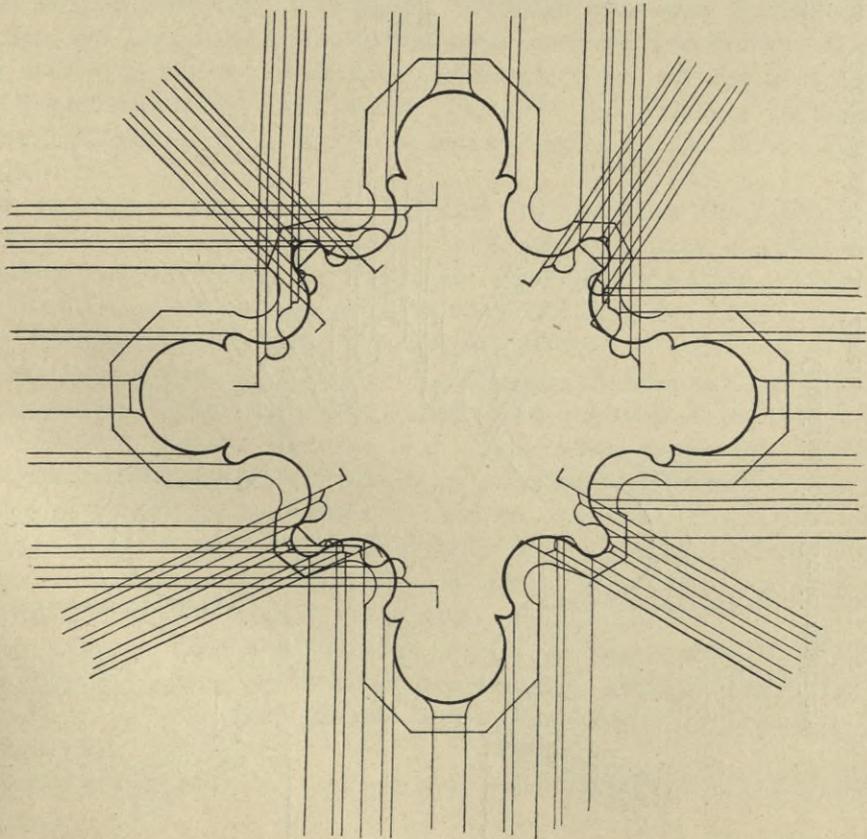
<sup>19</sup>) Nach: SCHMITZ, a. a. O.

Fig. 33.



Grundriß eines Pfeilers in der Höhe der Hochschiffsfenster im Chor des Domes zu Cöln<sup>19)</sup>.

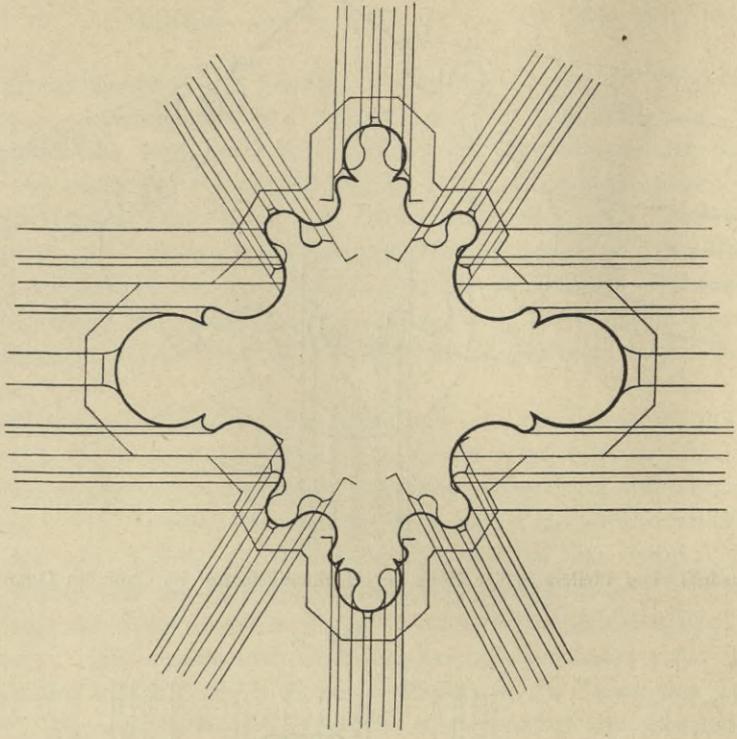
Fig. 34.



Grundriß des Vierungspfeilers in der Zisterzienerkirche zu Zwettl<sup>20)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

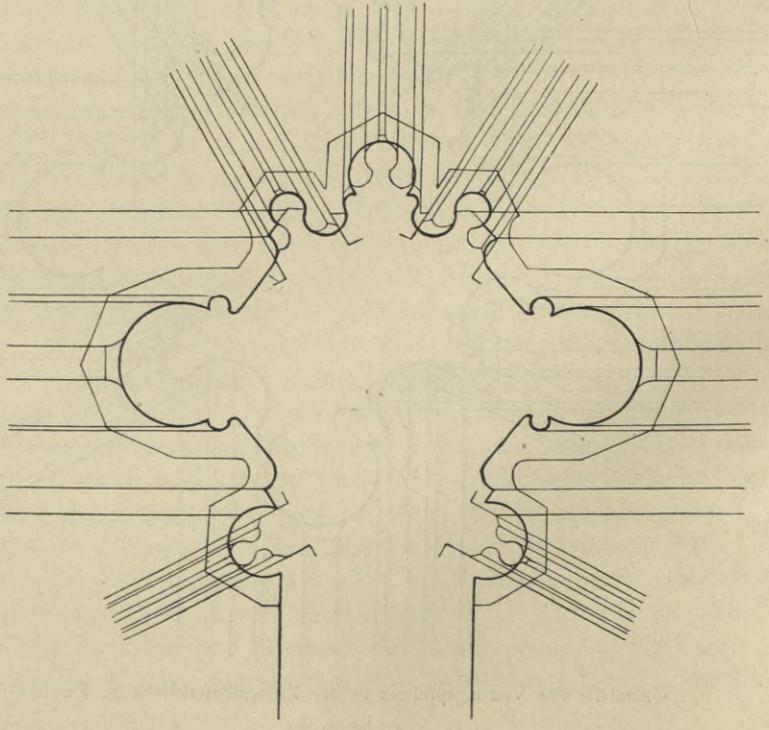
Fig. 35.



Grundriss des Pfeilers zwischen Chor und Seitenschiff  
im Langchor der Zifferzierenkirche zu Zwettl<sup>20)</sup>

195 W. Gr.

Fig. 36.



Grundriss des Zwischenpfeilers

bequem aufnehmen können. Im Chorvieleck griffen die Baumeister selbst für die Hauptfäule zu ovalen Grundriffsformen, um deren Aufgabe zu genügen.

Auch hierfür bietet der Chor des Cölner Domes ein ebenso zielbewusstes wie interessantes Beispiel (Fig. 32). Fig. 33<sup>19)</sup> veranschaulicht wieder den entsprechenden Grundriss des Pfeilers darüber in der Höhe der oberen Fenster nebst der auflaufenden Rippe des Hochschiffsgewölbes. Im Schiff daselbst wird dann bei den frühesten Bündelpfeilern die innerste große Säule unterdrückt, und statt ihrer werden nach außen gekrümmte Flächen, Hohlkehlen, welche die kleinen Säulchen verbinden, eingeschaltet.

Der Chor der Zisterzienferkirche zu Zwettl, welcher 1343—48 von Baumeister *Johannes* errichtet worden ist, zeigt diese Stufe der Entwicklung am klarsten. (Siehe das vorhergehende Heft, Fig. 30 [S. 32] u. 160 [S. 110] dieses »Handbuches«.) Fig. 34<sup>20)</sup> ist der Vierungspfeiler, der in seiner gleichmäßigen Ausbildung dem Seitenschiffspfeiler aus dem Langchor des Domes zu Cöln entspricht. Die vier großen Säulchen haben fast genau die Größe und Gestalt der auflaufenden Rippen, ebenso die vier kleinen Diagonalrundstäbe; die Kapitelle sind völlig eingeschrumpft. Den entsprechenden Pfeiler im Langchor stellt Fig. 35<sup>20)</sup> dar; den Pfeiler im Chorvieleck und die zwischen den Kapellen sehen wir in Fig. 36 bis 38<sup>20)</sup>; die Ecklösung am Ende der Schiffskapellen ist in Fig. 39 veranschaulicht.

Der Dom zu Prag, welcher 1344 durch *Matthias von Arras* begonnen wurde, zeigt die nächste Stufe der Entwicklung, allerdings nicht zum Schöneren. Von den Pfeilern des Langchors besitzen einige noch unter den Arkadenbogen Kapitelle; bei den anderen gehen die Profile ohne Unterbrechung bis auf den Sockel herab. Fig. 41<sup>21)</sup> gibt einen dieser Pfeiler wieder, Fig. 40<sup>21)</sup> den Grundriss darüber in der Höhe des Triforiums und Fig. 42<sup>21)</sup> den entsprechenden darüber in der Höhe der Oberfenster.

Die tragenden Punkte sind im Triforium und zwischen den Fenstern auf so wenige Quadr.-Centimeter herabgemindert, daß man heutzutage die Pfeileröffnung im Triforium zusetzen mußte, um das Ganze standfähig zu machen. *Peter Parler* ist hier seine eigenen Wege gegangen; ersichtlich hat der Entwurf seines Vorgängers auch im Obergeschoß noch breite Wandpfeiler besessen, so breit, wie in Fig. 42 die beiden starken Mafswerkpfeiler es ergeben; das Fenster hat nur vier Glasbreiten aufgewiesen. (Siehe im vorhergehenden Heft [Fig. 123, S. 85] dieses »Handbuches«.) Diesen derben Pfeiler hat *Peter Parler* völlig ausgehöhlt. Daher die absonderliche Sechsteilung des Oberfensters und die ebenso unverständliche Anordnung der beiden starken Pfeiler im Oberfenster wie im Triforium. Die Anlage des frei vorliegenden Geländers im Triforium ist ebenfalls etwas Neues, das jedoch ersichtlich im Entwurf des *Matthias von Arras* schon vorhanden gewesen ist, eine Anlage, die man in den Ostseestädten häufig wiederfindet.

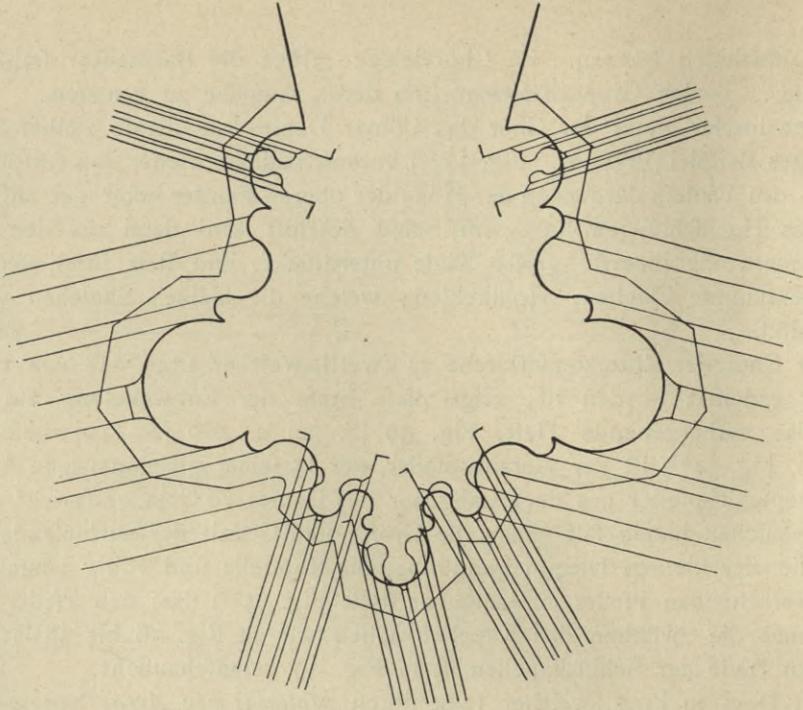
Die Pfeiler im Chor der Pfarrkirche von Kolin zeigen dann die Umbildung derselben, als die Kapitelle in Fortfall gekommen waren. Dieser Chorbau rührt ebenfalls von *Peter Parler* her und ist laut Inschrift innen neben der Sakristeitür 1360 begonnen worden:

„*Incepta est hec structura chori sub anno domini M<sup>o</sup>. CCC<sup>o</sup>. LX<sup>o</sup>. XIII. kalendas*

<sup>20)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

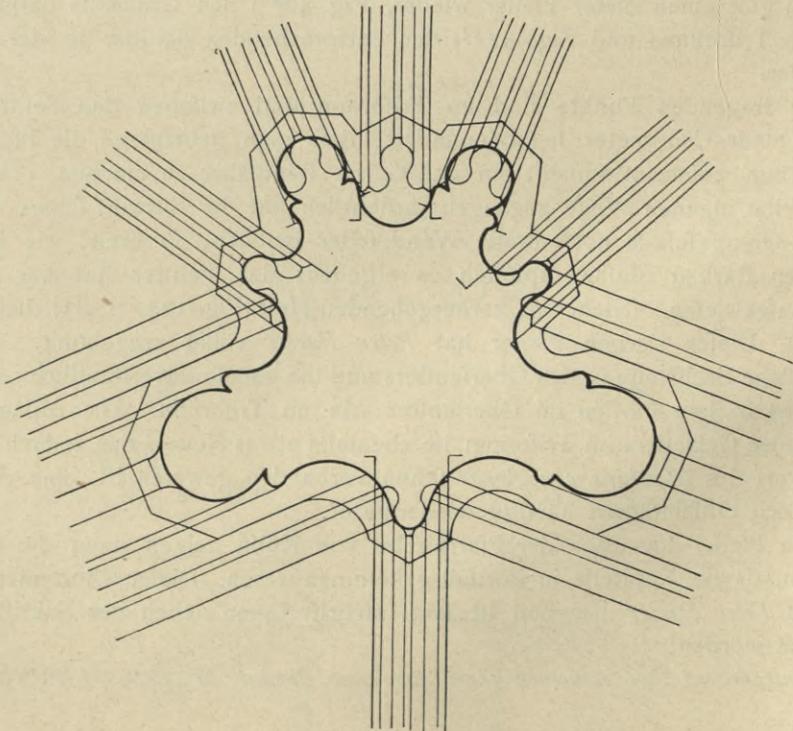
<sup>21)</sup> Nach *Effenwein's* Aufnahme.

Fig. 37.



Grundriß des Zwischenpfeilers in den Kapellen des Vieleckes.

Fig. 38.



Grundriß des Pfeilers zwischen Chor und Umgang.  
Von der Zisterzienserkirche zu Zwettl<sup>20)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

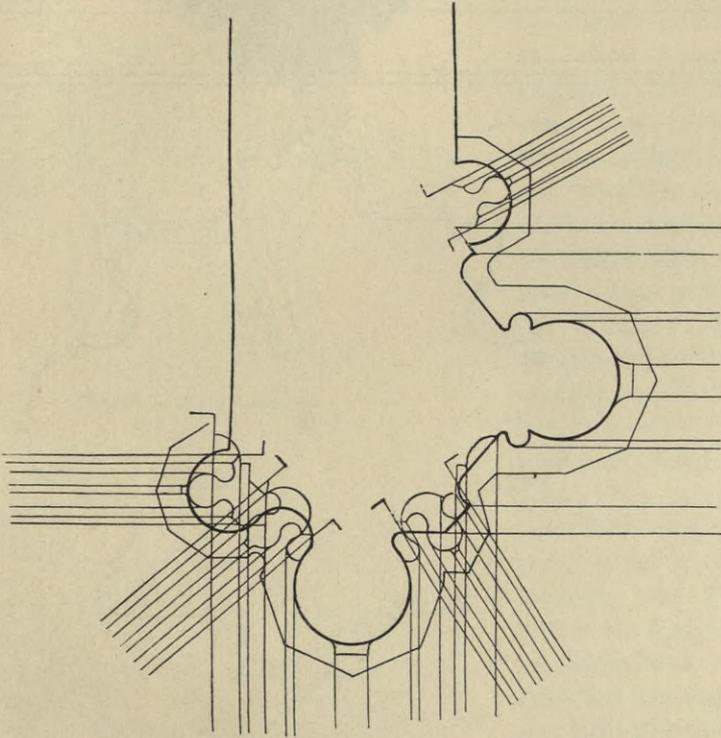
*februarii temporibus serenissimi principis domini karoli dei gracia imperatoris romanorum et regis bohemie per magistrum petrum de gemundia lapicidam.*<sup>22)</sup>

[Dieser Chorbau wurde angefangen im Jahre des Herrn 1360, an den 13. Kalenden des Februar, zur Zeit des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn *Karl*, von Gottes Gnaden römischen Kaisers und Königs von Böhmen durch den Meister *Peter* von Gemünd, Steinmetz.]

Auch in der Inschrift über der Büste *Peter Parler's* im Triforium des Prager Domes wird dieses Chorbaues Erwähnung getan (dieselbe ist fast völlig verlöscht):

„*Petrus henrici, arleri*<sup>23)</sup> *de polonia*<sup>24)</sup>, *magistri de gemunden in suevia, secundus magister huius fabricae, quem imperator Karolus IIII*<sup>us</sup> *adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum*

Fig. 39.



Grundriß des Eckpfeilers in den Kapellen des Schiffes der Zisterzienerkirche zu Zwettl<sup>20)</sup>.

*huius ecclesie, et tunc fuerat annorum XXIII et incepit regere anno domini M. CCC. LVI. et perfecit chorum istum anno domini M. CCC. LXXXVI. quo anno incepit fedilia chori illius et infra tempus prescriptum eciam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum et rexit pontem multavie et incepit a fundo chorum in colonya circa albiam.*<sup>25)</sup>

[*Peter*, Sohn *Heinrichs Parler* von Cöln, des Meisters von Gemünd in Schwaben, zweiter Meister dieses Baues, den Kaiser *Karl IV.* aus besagter Stadt herbeiführte und den er zum Meister dieser Kirche machte. Und damals war er 23 Jahr und fing im Jahre des Herrn 1356 an zu leiten, und vollendete diesen Chor im Jahre des Herrn 1386, in welchem Jahre er das Gestühl jenes Chores anfang. Und er stellte den Chor von Allerheiligen fertig und leitete die Moldaubrücke und fing den Chor in Kolin an der Elbe von Grund aus an.]

<sup>22)</sup> Siehe: NEUWIRTH, J. *Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag etc.* Prag 1891. S. 115.

<sup>23)</sup> Richtig zu stellen in *parleri*.

<sup>24)</sup> Richtig zu stellen in *Colonia*.

<sup>25)</sup> Siehe: NEUWIRTH, a. a. O., S. 114.

Fig. 40.

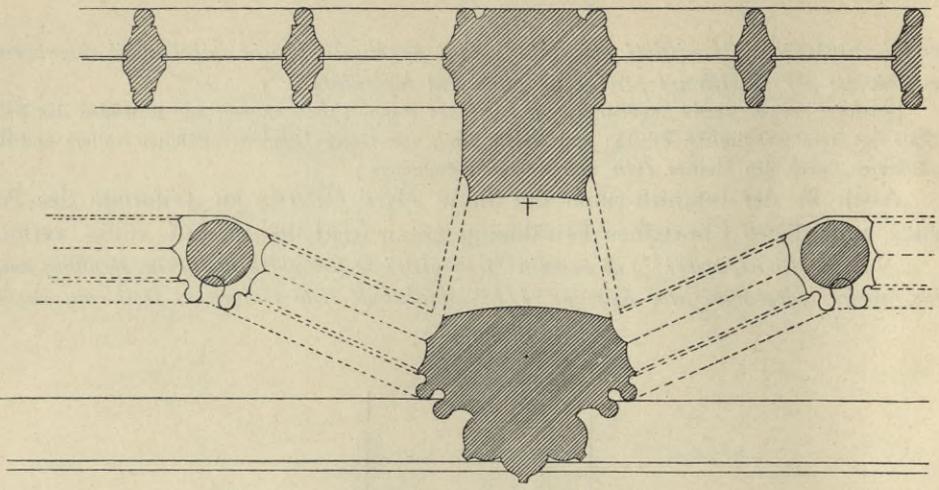


Fig. 41.

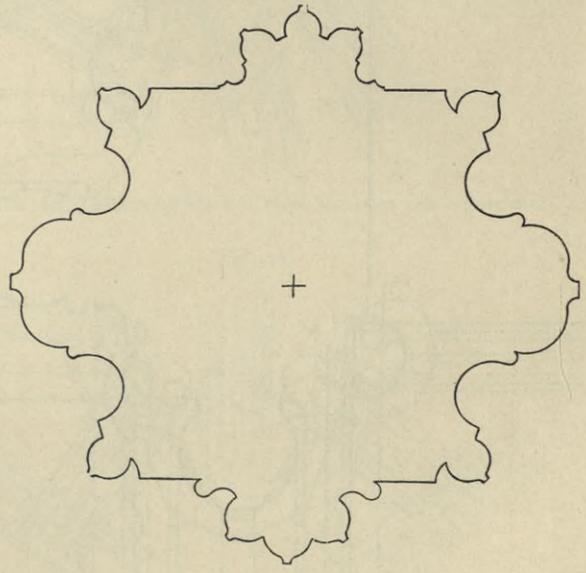
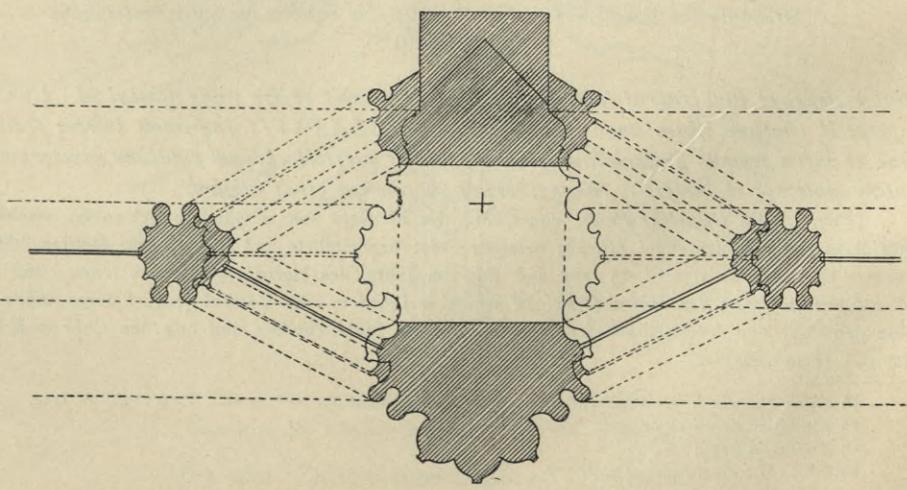


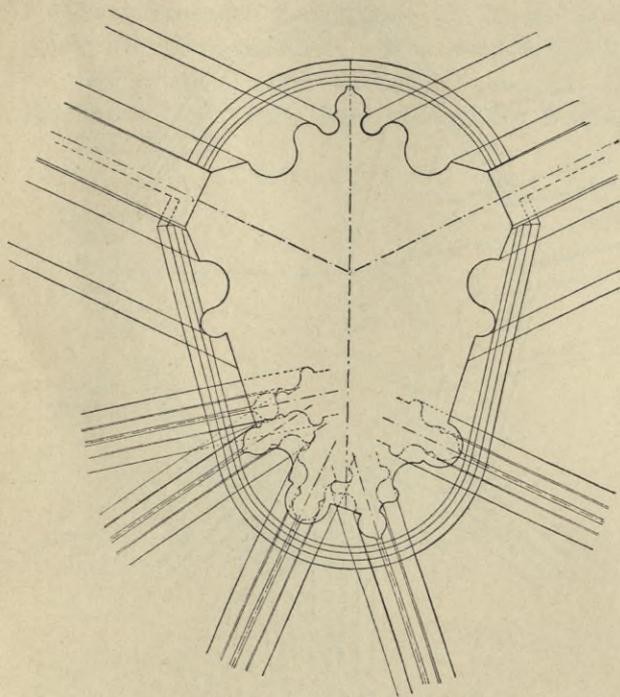
Fig. 42.



Grundrife des Schiffspellers im St. Veitsdom zu Prag<sup>21)</sup>.

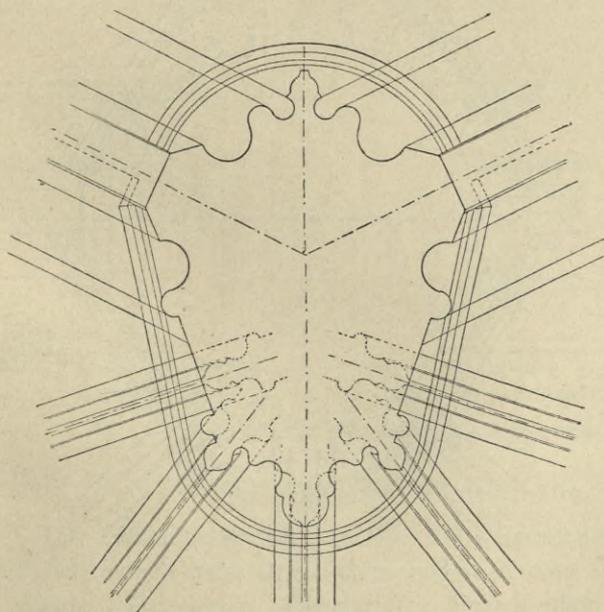
195 w. Gr.

Fig. 43.



Pfeiler in der Chorachse.

Fig. 44.



Pfeiler dicht neben dem obigen.

Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin<sup>26)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Der Chor der Kolinser Kirche ist basilikal. Die Arkadenbögen haben eine Profilierung, die für Schlesien, Böhmen und die österreichischen Alpenländer damals kennzeichnend ist. Ihre Profile steigen an den Pfeilern ohne jedes Kapitell bis auf den Sockel herab. Die Rippen der Gewölbe jedoch, welche anders gefaltet sind als die Dienste, schneiden an diese an, ohne Vermittelung eines Kapitells. Um dieses Anschneiden, bzw. dieses allmähliche Herauswachsen der Rippen aus den Diensten zu ermöglichen, sitzen die Rippen in der Höhe des Bogenmittelpunktes so weit nach hinten gerückt, daß nur die Plättchen ihrer Birnstäbe die Dienstoberfläche berühren, wie solches die Grundrisse in Fig. 43 bis 50<sup>26)</sup> zeigen. Fig. 43 gibt den Pfeiler in der Chorachse, Fig. 44 den benachbarten Pfeiler, Fig. 45 denjenigen, mit dem das Vieleck des Chores beginnt, und Fig. 46 einen Pfeiler des Langchores. Fig. 47 veranschaulicht einen Pfeiler zwischen den Kapellen, Fig. 48 den Eckpfeiler der Endkapellen, Fig. 49 eine einspringende Ecke in den Kapellen und Fig. 50 den Anfallspunkt neben der Sakristeitür. (Siehe auch im vorhergehenden Heft Fig. 125 [S. 87] dieses »Handbuches«.) Fig. 51<sup>26)</sup> gibt den Grundriß der Fenstergewände. Die umrahmenden Linien sind die jeweiligen Sockel.

Während bei *St. Bartholomäus* nur die Rippen gegen die Dienste anschneiden, wech-

<sup>26)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

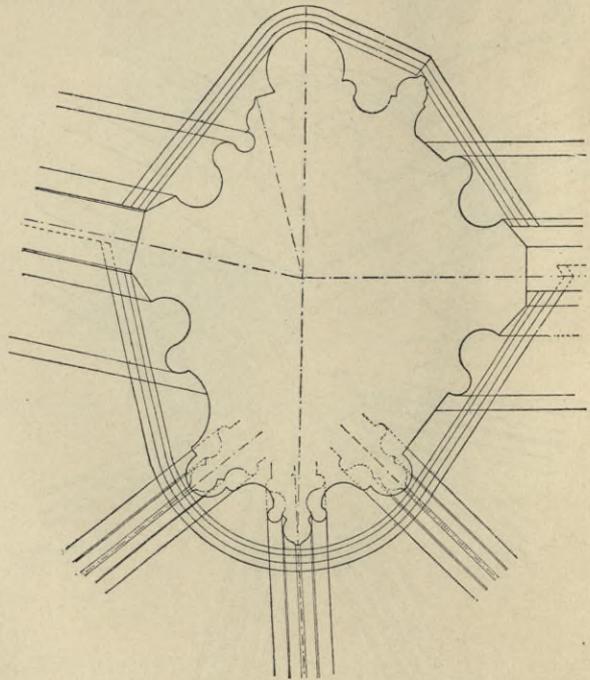
feln meist auch die Profile der Arkadenbögen gegenüber den darunter aufsteigenden Auskehrlungen der Pfeiler und schneiden ebenfalls ineinander ein. Dies finden wir in der gleichzeitigen Pfarrkirche zu Glatz; die Sockel sind unter den Arkadenbögen unterbrochen, da der Chorfußboden höher liegt als derjenige des Umganges.

Die Pfeiler von *St. Stephan* zu Wien zeigen die Verschwendung von Profilen, welche man um diese Zeit (1359) an solchen Stellen trieb. Die Wirkung dieser vielen gleichmäßigen Stäbe und Kehlen, deren Oberflächen außerdem noch durch die Birnstabform kleinlich gemacht sind, ist weder schön, noch besonders hervorragend. Aus den Kosten eines solchen Pfeilers hätte man zehn wirkungsvolle Pfeiler in frühgotischer Klarheit herstellen können.

Ebenfowenig kommen die Basen zu ihrem Recht. Man betrachte die wirre Kröpfung dieses Gliedes in Fig. 52<sup>26)</sup>. In Fig. 53<sup>26)</sup> sind die Baldachine und in Fig. 54<sup>26)</sup> die Anfänger der Gewölbe dargestellt; letztere ist höchst lehrreich für den verwickelten Steinschnitt. Selbst als Baumeister muß man sich jede Rippe einzeln in ihrem Umfang festlegen, will man die Zeichnung entwirren — eine »Geheimlehre« der mittelalterlichen »Steinmetzen«.

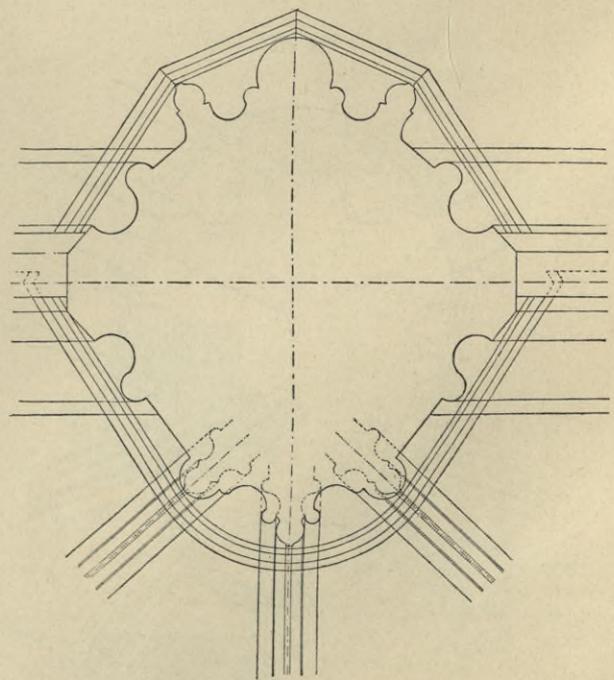
Wir werden später erst (in Kap. 4: Gewölbe) das Auge an den einfacheren Formen der frühgotischen Anfänger für diese hirnerweichenden Linienführungen schulen.

Fig. 45.



Pfeiler am Vieleck des Chors.

Fig. 46.



Pfeiler im Langchor.

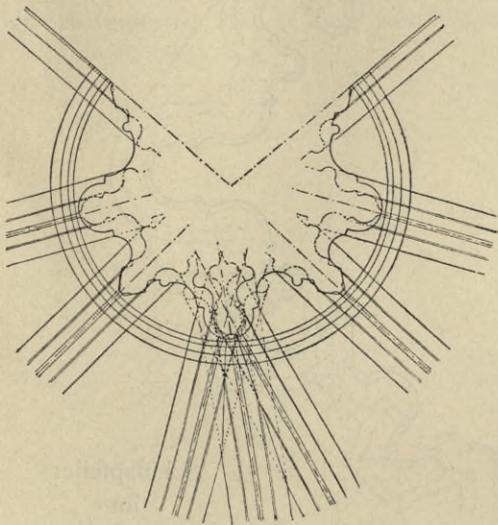
Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin<sup>26)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Von 1100 ab treten Schaftringe auf; sie haben ersichtlich den Zweck, für die hochkant stehenden Schaffstücke als Binder zu dienen. Sie erhalten sich durch die ganze Frühgotik hindurch, um in der Hochgotik mit so vielen anderen Einzelheiten zu verschwinden. Ihre Gestalt ist zumeist eine Verdoppelung des Basenprofils. Maulbronn bietet auch dafür meisterhafte Beispiele (Fig. 55 u. 56).

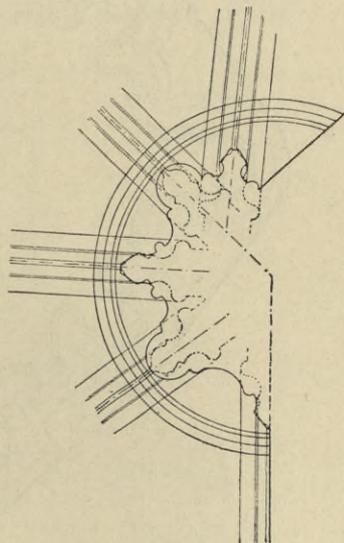
31.  
Schaftringe.

Fig. 47.



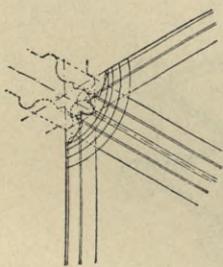
Pfeiler zwischen den Kapellen.

Fig. 48.



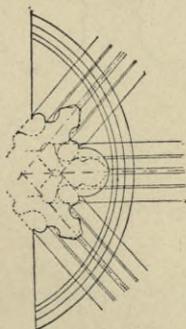
Eckpfeiler der Endkapellen.

Fig. 49.



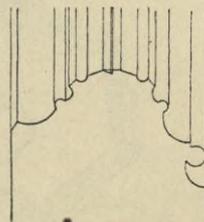
Einspringende Ecke in den Kapellen.

Fig. 50.



Anfallspunkt neben der Sakristeitür.

Fig. 51.



Fenstergewände.

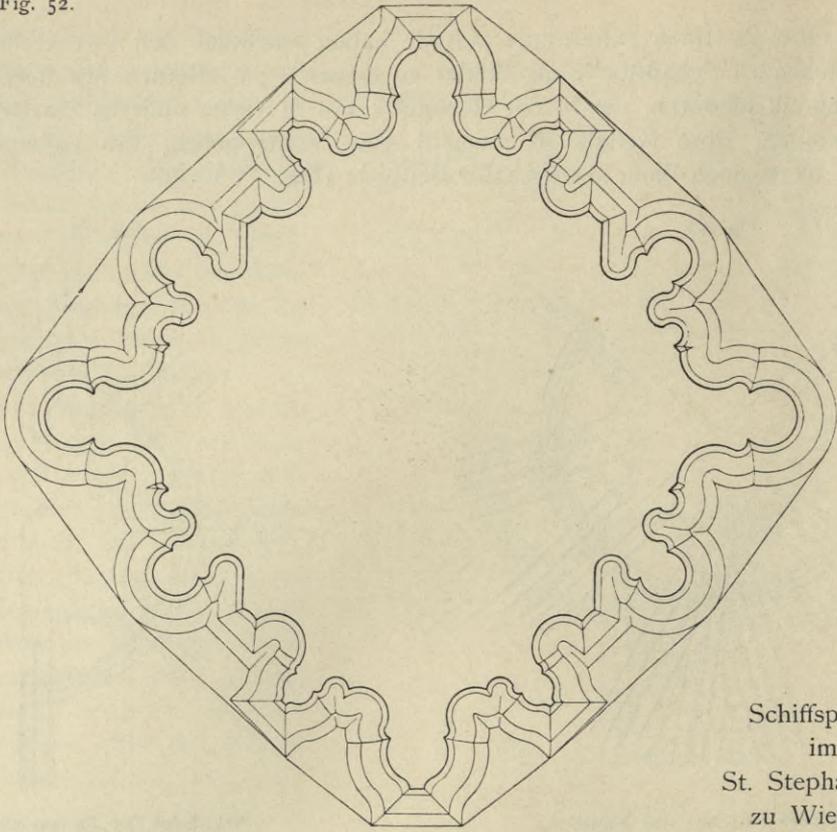
Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin <sup>26)</sup>.

### c) Pfeilerschäfte.

Die Pfeilerschäfte sind in der frühromanischen Kunst glatt viereckig. Bald lehnt sich jedoch nach den Seitenschiffen zu eine Halbsäule dagegen, um dort einen Gurtbogen aufzunehmen. Ob derselbe für sich allein unter der Holzdecke zur besseren Aussteifung derselben geschlagen worden ist oder sofort im Anfang der Gurt eines Kreuzgewölbes war, läßt sich schwer feststellen. Solche Pfeiler besitzen *St. Maria im Kapitol* zu Köln und *Groß St. Martin* daselbst.

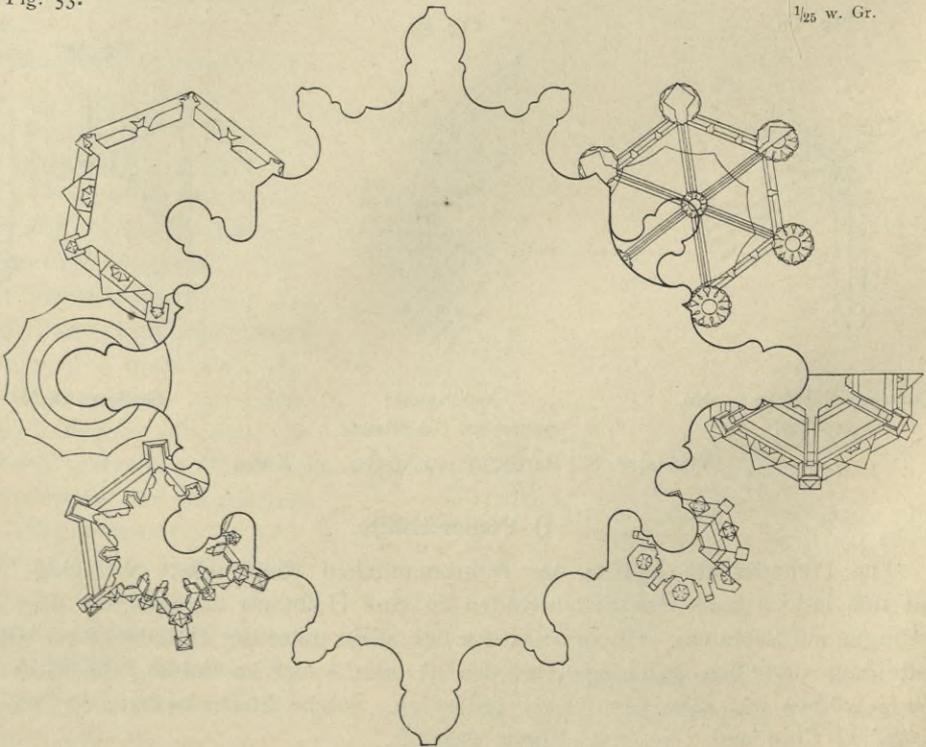
32.  
Entwicklung.

Fig. 52.



Schiffspfeiler  
im  
St. Stephansdom  
zu Wien <sup>26</sup>).

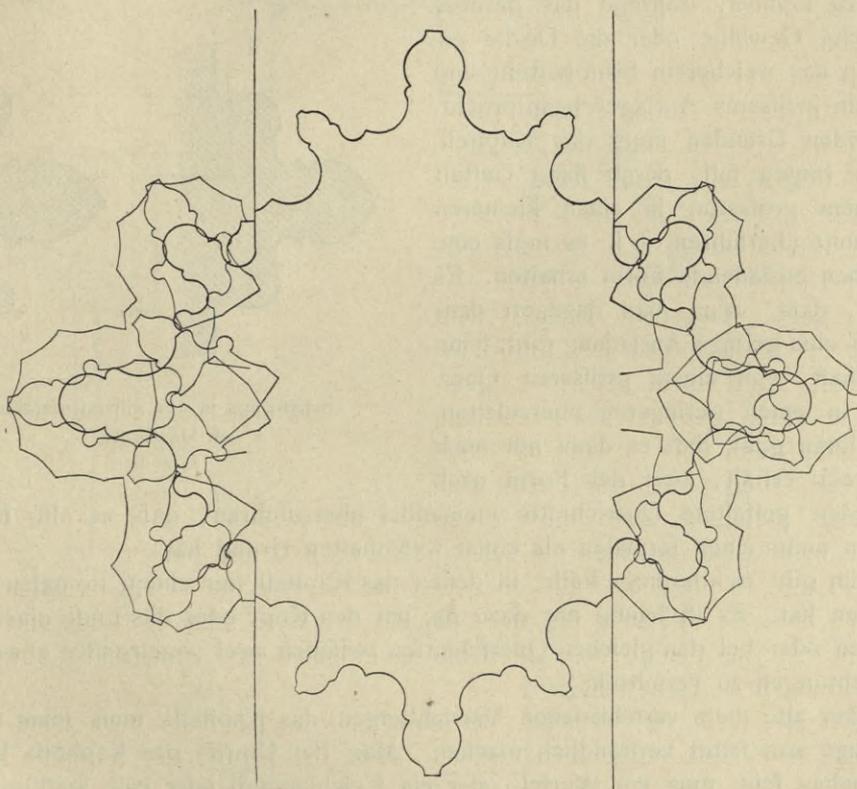
Fig. 53.



$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Später setzen sich in der Längsrichtung weitere zwei Halbfäulen an diese Pfeiler, um eine zweite Schicht der Arkadenbogen zu tragen. Im Thüringischen prunkt man mit diesen Säulchen so, daß hinter ihnen eine Nische ausgetieft wird. Zum Schluß gefellt sich nach dem Mittelschiff noch eine vierte Halbfäule hinzu, welche ebenfalls zum Tragen der Gurtbogen oder der Gewölbe bestimmt ist. Solche reichste Ausbildung ist in *St. Kastor* zu Koblenz, *St. Matthias* zu Trier u. s. w. zu finden. Danebenher sind die glatten Pfeiler mit Eckfäulchen im Gebrauch: die sog. kantonierten Pfeiler; ihre vier Kanten sind durch kleine Säulchen ersetzt.

Fig. 54.

Schiffspfeiler im St. Stephansdom zu Wien<sup>26)</sup>. $\frac{1}{25}$  w. Gr.

Aus diesen Pfeilerformen bilden sich dann in der Frühgotik Bündelpfeiler, welche gleichmäßig abgetreppt sind und in jeder einspringenden Ecke ein Säulchen aufweisen. Diese reizenden Schöpfungen zeigen der Dom zu Bamberg und die Liebfrauenkirche zu Trier in den schönsten Beispielen.

In Italien bürgert sich in der frühesten Gotik ein Bündelpfeiler ein, wie ihn schon *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 57<sup>27)</sup> und *San Michele* zu Pavia aufweisen. Unter dem Gurtbogen steht ein glatter viereckiger Pfeiler; unter den Diagonalen sind Rundfäulchen angebracht; diese Kirchen sind kurz vor 1200 entstanden. Den-

<sup>27)</sup> Nach: DARTEIN, F. DE. *Étude sur l'architecture Lombarde etc.* Paris 1865—82.

felben Wandpfeiler findet man im Dom zu Trient (nach 1212) und in der Pfarrkirche zu Bozen in fortgeschrittener Ausbildung. Ebenso sehen wir ihn im Dom zu Parma und ähnlichen.

#### d) Säulen- und Pfeilerkapitelle.

33.  
Säulen-  
kapitelle.

Das Kapitell hat die Aufgabe, eine Last, insbesondere diejenige der Decke, sei sie gerade oder gewölbt, aufzunehmen und auf einen darunter befindlichen Schaft zu übertragen. Da dieser Schaft gewöhnlich den Raum so wenig als möglich versperren soll, so wird er aus dem härtesten oder ausgewähltesten Material genommen, um ihn so dünn als irgend zugänglich herstellen zu können, während das darüber befindliche Gewölbe oder die Decke gewöhnlich aus weicherem Stoff besteht und daher ein größeres Auflager beansprucht. Aus beiden Gründen muß das Kapitell, welches tragen soll, durch seine Gestalt aus einem größeren in einen kleineren Querschnitt überführen, d. h. es muß eine nach oben ausladende Form erhalten. Es ist klar, daß, wenn man dagegen dem Kapitell eine geringe Ausladung gibt, seine Eigenschaft, von einem größeren Querschnitt in einen geringeren überzuleiten, fast verloren geht, daß es dann nur noch den Zweck erfüllt, zwei der Form nach verschieden gestaltete Querschnitte ineinander überzuführen, daß es also für sein Bestehen mehr einen formalen als einen wesentlichen Grund hat.

Nun gibt es allerdings Fälle, in denen das Kapitell nur einem formalen Zweck zu dienen hat. Es ist häufig nur dazu da, um den Kopf oder das Ende einer Form zu bilden oder bei den gleichen Querschnitten zwischen zwei voneinander abweichenden Richtungen zu vermitteln.

Aber alle diese verschiedenen Verrichtungen des Kapitells muß seine Gestalt dem Auge von selbst verständlich machen. Mag der Umriss des Kapitells konvex oder konkav sein, mag ein Würfel- oder ein Kelchkapitell oder eine sonstige Form benutzt sein, die mächtige Ausladung wird das Tragen des Kapitells zeigen; geringe oder gar keine Ausladung wird dagegen einen bloßen Ruhepunkt für das Auge schaffen, der zwischen zwei verschiedenen Formen oder Bewegungen die Ueberleitung bildet. Im ersteren Falle wird das künstlerische Empfinden den Umriss des Kapitells so gestalten, daß seine Gestalt nicht machtlos unter der Last auseinander zu brechen scheint, sondern daß sich seine Linien kräftig der Last entgegenstemmen. Denn der Umriss des Kapitells wirkt unmittelbar auf den Beschauenden. Dabei wird das verzierende Laub dieses kraftvolle Aufwärtstreben unter der zu tragenden Last entweder mitmachen, oder es kann dem tragenden Körper lose angeheftet sein, ohne diese Bewegung zu betonen.

Sehen wir nun, wie das Kapitell in den verschiedenen Ländern ausgefallen hat, ehe der befruchtende Grundgedanke der Zweckmäßigkeit es zu neuen Umbildungen trieb.

Fig. 55.

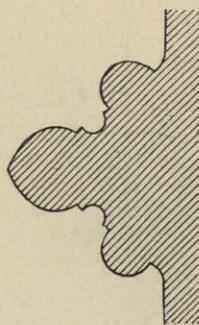
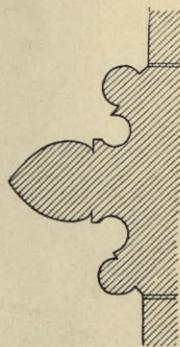


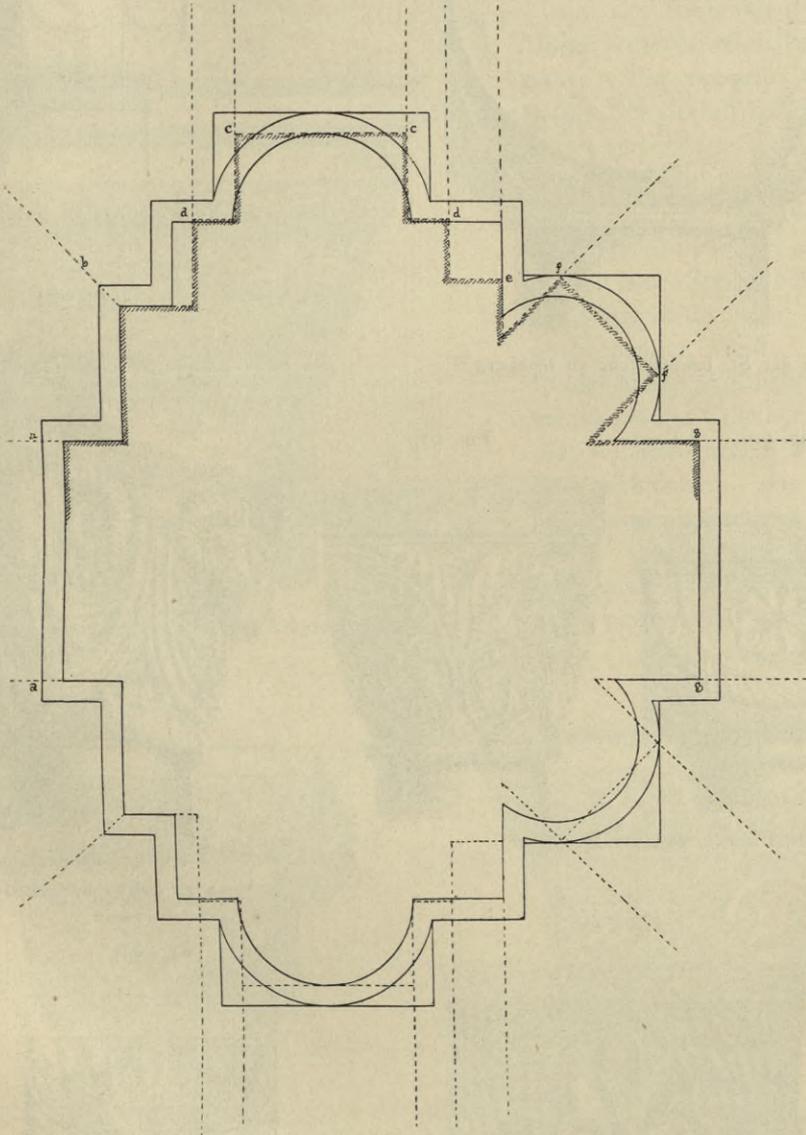
Fig. 56.



Schaftringe in der Zisterzienerabtei  
zu Maulbronn.  
1/5 w. Gr.

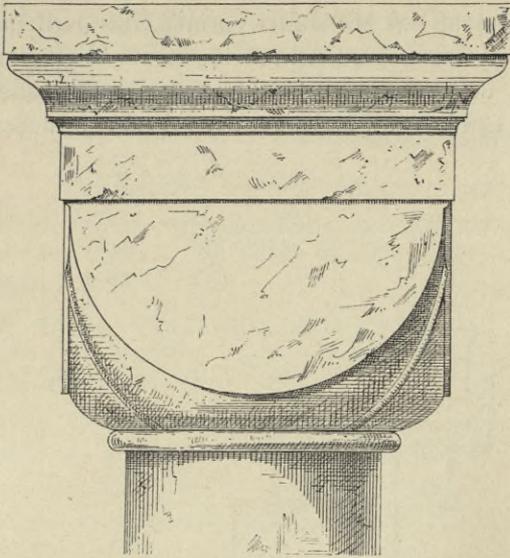
Von den drei römischen Kapitellen, welche das Mittelalter vorfand, das dorische, jonische und korinthische Kapitell, hat es fast einzig das korinthische, bzw. Kompositkapitell beachtet. Wohl ahmte man hin und wieder auch das jonische nach, aber so felten, dafs keine Nachbildungen ohne Einfluß auf die Gestalt der mittelalterlichen Kapitelle blieben.

Fig. 57.

Schiffsfeiler in der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand<sup>27)</sup>. $\frac{1}{25}$  w. Gr.

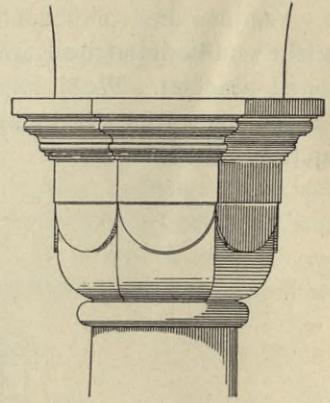
Die altchristliche Zeit hatte mit dem korinthischen Kapitell zwei große Umformungen vorgenommen. Zuerst hatte sie einen neuen großen Deckstein auf die gebrechliche und schwächliche Abakusplatte gelegt, um für die Bogen genügendes Auflager zu schaffen. Dieser Kämpferstein ist kein Ueberbleibsel des Gebälkauffatzes

Fig. 58.



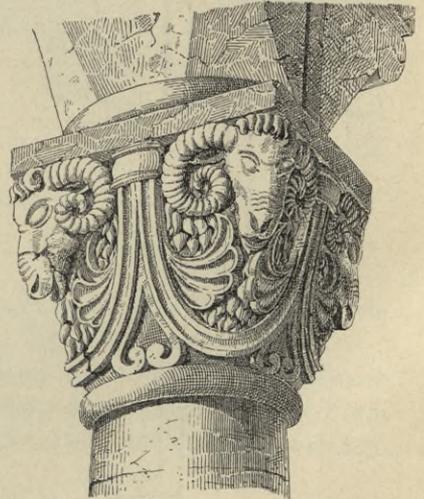
Von der St. Jakobskirche zu Bamberg<sup>28)</sup>.

Fig. 59.



Vom Münster zu Konstanz<sup>28)</sup>.

Fig. 62.



Von der Klosterkirche zu Schwarzrheindorf<sup>28)</sup>.

Fig. 60.



Vom Münster zu Bonn<sup>28)</sup>.

Fig. 61.

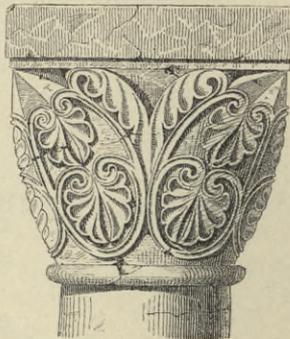
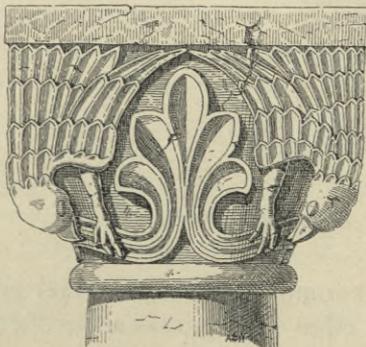


Fig. 63.



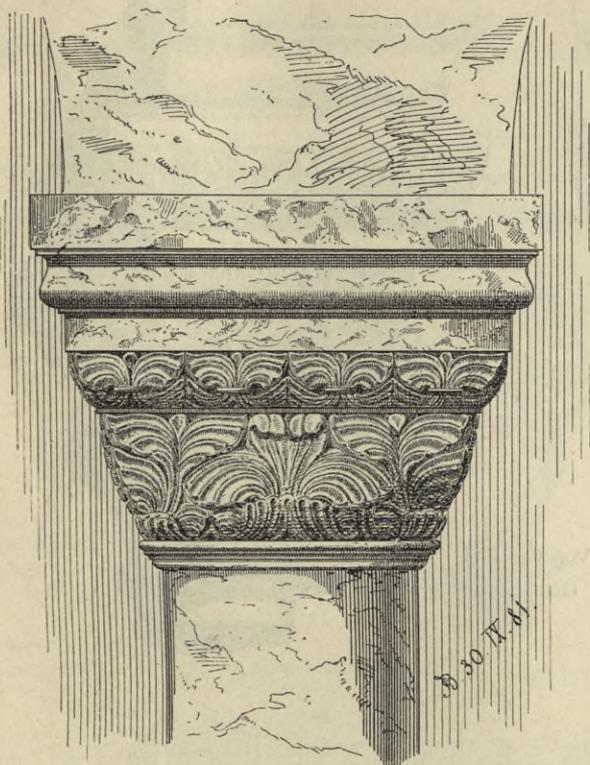
Von der Klosterkirche zu Schwarzrheindorf<sup>28)</sup>.

Fig. 64.



Von der Klosterkirche zu Murrhardt<sup>28)</sup>.

Fig. 65.



Von der Klosterkirche zu Kloferrath (Rollduc) bei Aachen <sup>28)</sup>.

der Römer; denn der Gebälkaufsatz vergrößerte die Auflagerfläche, welche die antike Deckplatte gewährte, nicht. Das antike Gebälke steigt mit seiner Friesflucht lotrecht über der Flucht des Säulenmantels in die Höhe; dieses Gebälkstück ist daher völlig zwecklos und überflüssig. Der altchristliche Kämpferstein verbreitert sich dagegen nach oben und nimmt auf seiner Oberfläche eine über den oberen Säulendurchmesser ausladende Auflast auf. Schon hierin verrät sich ein völlig vom römischen abweichender Geist; denn die Römer haben ängstlichst den Formenkanon der Griechen festgehalten; sie betrachteten ihn als ein Rühmichnichtan, das sie ihren neuen und großartigen Konstruktionen aufnötigten, so gut es ging, das sie aber für ihre Zwecke nicht umzubilden wagten.

Fig. 66.

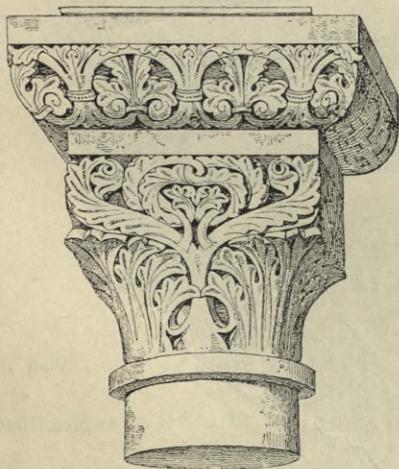


Fig. 67.



Von der Pfalz zu Gelnhausen <sup>28)</sup>.

Ganz anders geht die mit deutschem Blut durchsetzte Welt der altchristlichen Zeit vor. Nachdem sie das Kapitell durch die neue Deckplatte für ihre Konstruk-

<sup>28)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

Fig. 68.

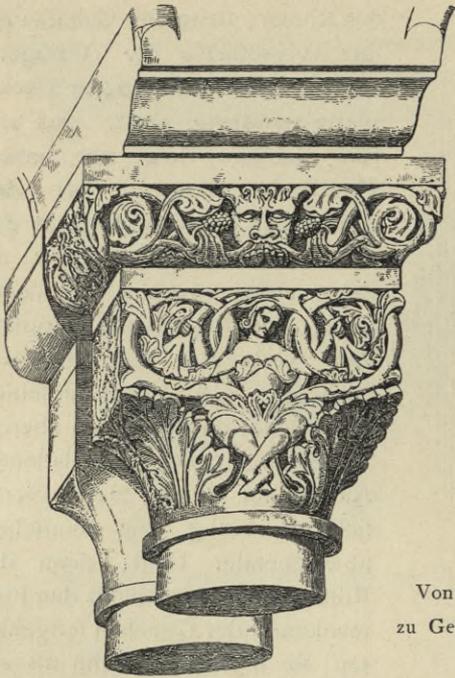
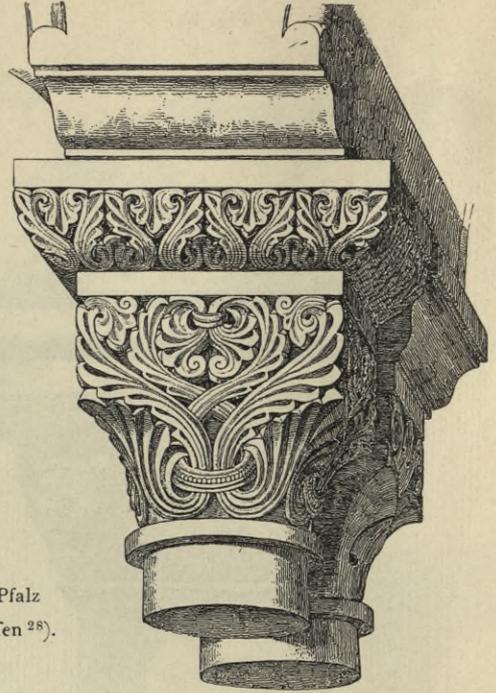
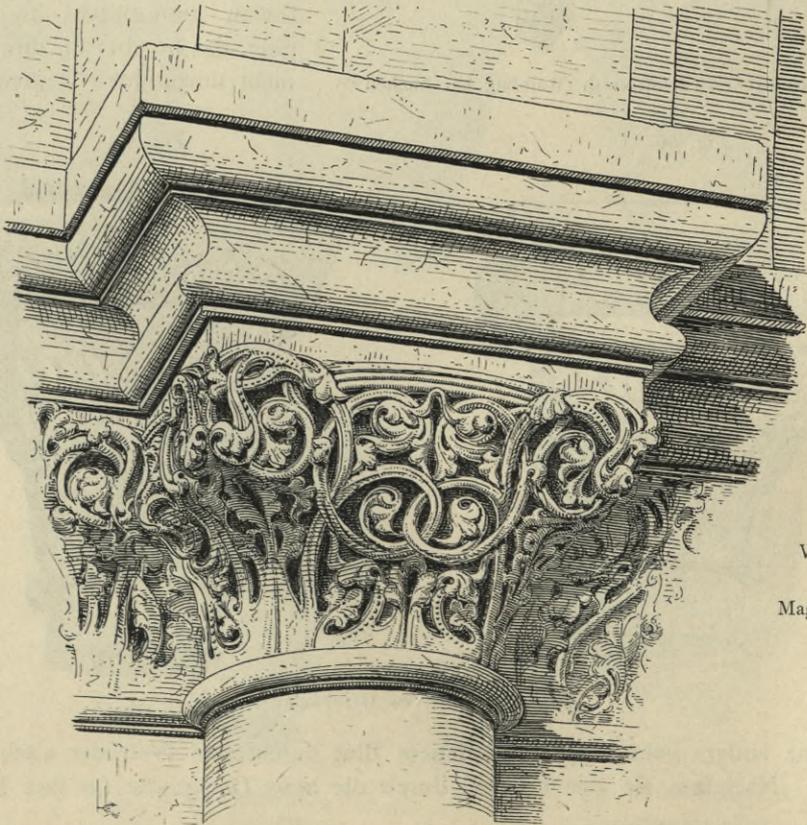


Fig. 69.



Von der Pfalz  
zu Gelnhausen<sup>28)</sup>.

Fig. 70.



Vom Dom  
zu  
Magdeburg<sup>28)</sup>.

tionszwecke umgebildet hatte, begann sie auch die einzelnen geheiligten Blattlappen und Schnecken zu verlassen. Der Umriss des Kapitells ergibt sich dabei nicht mehr durch den Kelch desselben, sondern bildet eine Ueberleitung vom runden Säulenschaft in die viereckige Auflast. Und auf den vier Seiten dieses Ueberleitungskörpers erscheint eine neue urwüchsigere Verzierungskunst. Diese letztere ist nicht aus der Unfähigkeit, das korinthische Kapitell weiterhin zu bilden und auszumeißeln, entstanden; denn die korinthischen Kapitelle wurden daneben im gleichen Bau und zu gleicher Zeit ausgeführt; nein, man hatte das korinthische Kapitell erschichtlich fatt; der Trieb nach Neuem hatte diese befremdenden Formen geschaffen. Das war gar nicht römisch, geschweige denn griechisch.

Fig. 71.

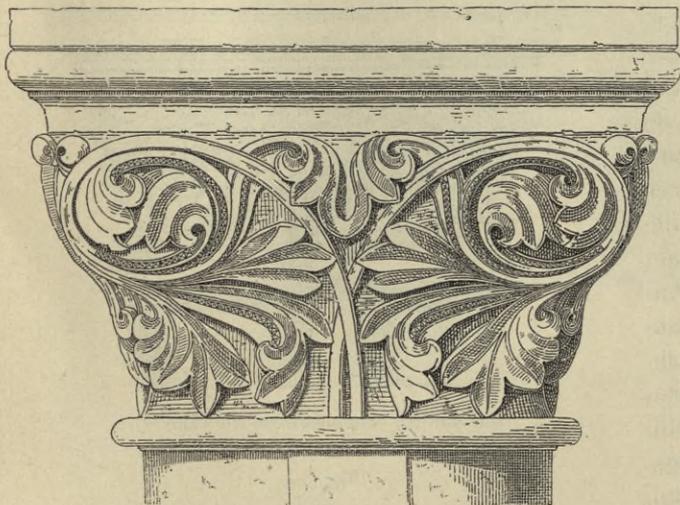
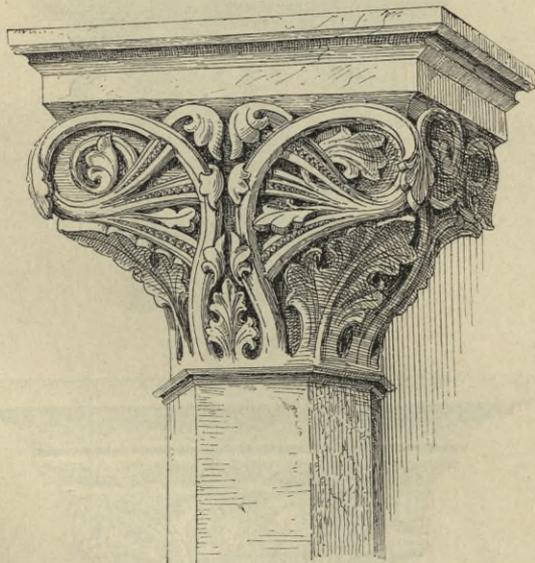
Vom Dom zu Naumburg<sup>28)</sup>.

Fig. 72.

Von der Pfarrkirche zu Gelnhausen<sup>28)</sup>.

und heimisch gewesen zu sein scheint. Wenigstens zeigen die zahlreichen Zisternen Konstantinopels dieses Kapitell in durchgängiger Verwendung. Der Ueberleitungskörper dieses neuen Kapitells ist durch eine umgekehrte Halbkugel hergestellt, welche oben durch lotrechte Abschnitte vierkantige Gestalt (Fig. 58<sup>28)</sup>), manchmal auch achtkantige (Fig. 59<sup>28)</sup>) erhält.

Die ältesten deutschen Würfelkapitelle sind in *St. Michael* zu Hildesheim (1022

in die viereckige Auflast. Und auf den vier Seiten dieses Ueberleitungskörpers erscheint eine neue urwüchsigere Verzierungskunst. Diese letztere ist nicht aus der Unfähigkeit, das korinthische Kapitell weiterhin zu bilden und auszumeißeln, entstanden; denn die korinthischen Kapitelle wurden daneben im gleichen Bau und zu gleicher Zeit ausgeführt; nein, man hatte das korinthische Kapitell erschichtlich fatt; der Trieb nach Neuem hatte diese befremdenden Formen geschaffen. Das war gar nicht römisch, geschweige denn griechisch.

Die mit der altchristlichen Kunst gleichzeitigen Formen im Frankenreich sind uns nicht erhalten; erst die Zeit *Karl des Großen* zeigt uns die entsprechenden Einzelheiten. Sie schlossen sich mehr oder minder eng an die Antike an. Um das Jahr 1000 trat dann in Deutschland eine neue Form, das Würfelkapitell, auf, obgleich auch dieses Kapitell schon zu altchristlicher Zeit in Byzanz erfunden

34.  
Würfel-  
kapitelle.

geweiht), *St. Maria im Capitol* zu Cöln (1049 geweiht), Brauweiler bei Cöln (1051 geweiht), *St. Georg* und *St. Jakob* zu Cöln.

35.  
Verzierte  
Würfel-  
kapitelle.

Während im XI. Jahrhundert diese Kapitelle durchgängig glatt sind, stellt sich im XII. Jahrhundert auf ihren Flächen Getier und reiches Laubwerk ein (Fig. 60 bis 65<sup>28</sup>), allerdings kein Naturlaub, sondern ein phantastisches Ornament, das sich durch die Jahrhunderte allmählich aus dem altchristlichen entwickelt hat. Am prächtigsten entfaltet sich diese romanische Ornamentik in Sachsen und Hessen. Die großartigen Kapitelle in *St. Michael* zu Hildesheim (von dem Erneuerungsbau, der 1186 geweiht wurde), zu Wunstorf und Königslutter bilden die Höhepunkte der einheimischen Entwicklung. Ihnen gleichzeitig sind die schönen Kapitelle der Pfalz zu Gelnhausen (Fig. 66 bis 69). Im Dom zu Magdeburg mischt sich an den Kapitellen des unteren Chorumganges (begonnen 1208; Fig. 70) dem einheimischen Ornamente dasjenige Frankreichs bei. In den Domen zu Naumburg und Magdeburg, sowie in der Pfarrkirche zu Gelnhausen (Fig. 71 u. 72<sup>28</sup>) herrscht nicht mehr das Würfelkapitell, sondern diejenige Grundform, welche das maurische Kapitell verwendet; auch hier steht das Ornament auf sehr hoher Stufe. Eine besonders der romanischen Kunst eigene Abart der Kapitelle sind die gekuppelten (Fig. 73 bis 76<sup>28</sup>).

Frankreich kennt das Würfelkapitell fast gar nicht. Außerdem gibt es dort kaum unverzierte Kapitelle. England dagegen

Fig. 73.

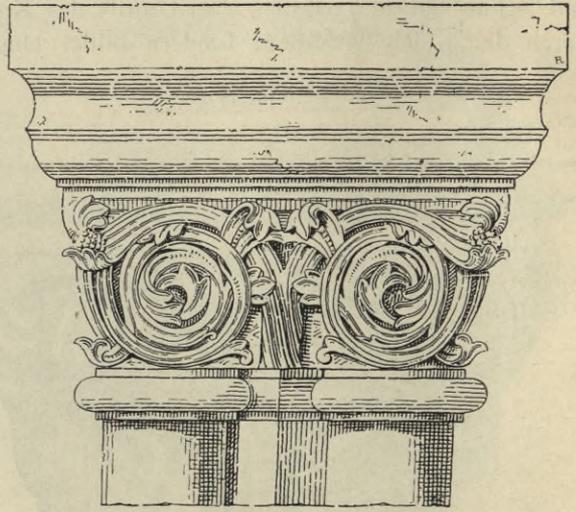
Von der St. Gereonskirche zu Cöln<sup>28</sup>).

Fig. 74.



Fig. 75.

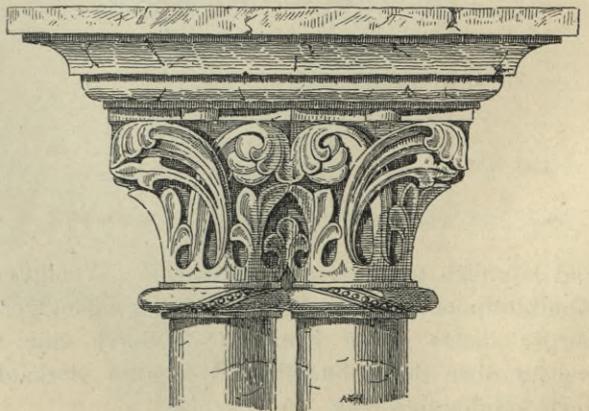
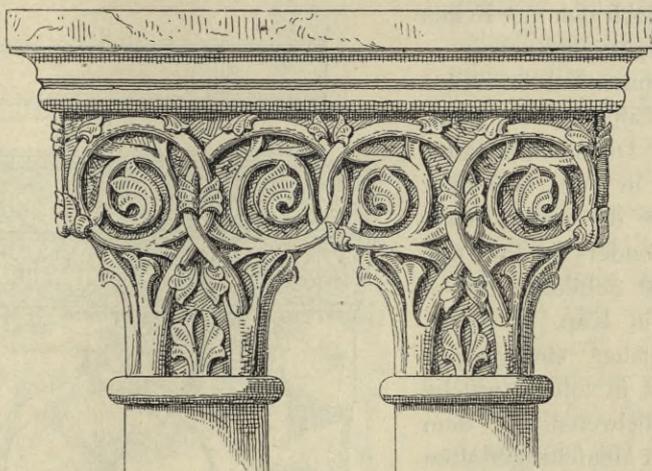
Von der St. Andreaskirche zu Cöln<sup>28</sup>).

Fig. 76.



Von der Kirche zu Legden<sup>28)</sup>.

Fig. 77.

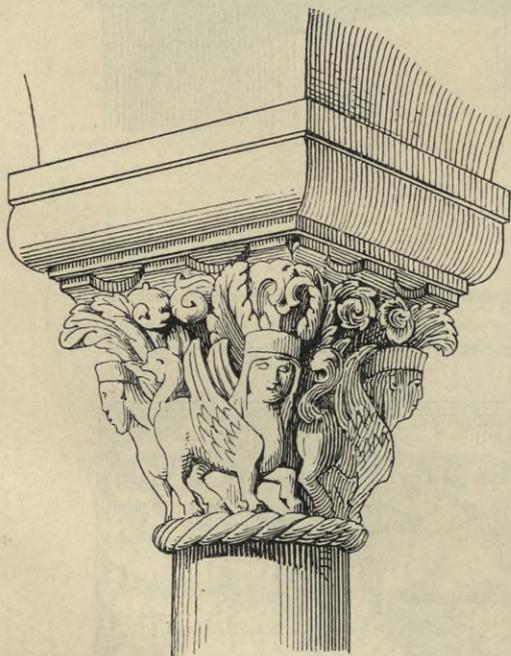
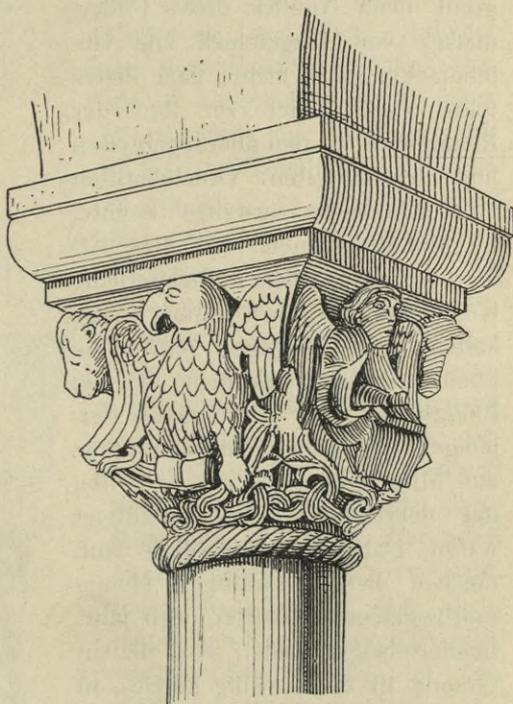


Fig. 78.



Vom Dom zu Modena<sup>27)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

und die Normandie verwandten das Würfelkapitell in mehrfach zusammengesetzter und gefältelter Form mit besonderer Vorliebe.

Italien schwankt zwischen einem etwas länglich gezogenen Würfelkapitell und dem Trapezkapitell. Das letztere ist besonders im Backsteinbau zu Hause und entsteht dadurch, daß der Ueberleitungskörper nicht eine Kugel zur Grundform hat,

sondern vier Kegelflächen, die vom Kreis der Säule nach den vier Ecken der Auflast gezogen sind.

Daneben finden sich in Italien auch in großer Zahl verzierte romanische Kapitelle. Dieselben zerfallen zur Hauptsache in zwei Gruppen: in solche, welche die Antike nachahmen und besonders in Pisa und Lucca meisterhaft gebildet sind — auf diese wird in Kap. 11 (Ornamentik) noch näher eingegangen werden —, und in solche, welche zumeist mit Fabelwesen aus dem Tierreich und mit Menschengestalten bevölkert sind, die von ganz unglaublicher Roheit und Unfähigkeit im Modellieren zeugen. Man begreift beim Anblick dieses Uebermaßes von Ungeschick und Geschmacklosigkeit nicht, daß dieses selbe Volk später zur Zeit der Renaissance zu den allerbegabtesten und feinfühligsten Ornamentisten und Bildhauern ausreifen konnte. Es gibt anscheinend nur eine Erklärung hierfür: diese mittelalterliche Kunstweise entsprach ihren Fähigkeiten nicht; dagegen passen die alten römischen Formen für die Fähigkeiten und Geistesgaben derjenigen Gegenden, nämlich Florenz und Mittelitalien, die am wenigsten mit deutschem Blute durchsetzt waren. Daher das beispiellose Auftauchen dieser gewaltigen Menge gottbegnadeter Künstler nach jahrhundertelanger Oede. Aus diesem Grunde ist es so völlig nutzlos, in unseren Museen ewig und einzig die Ueberreste italienischer Renaissance zu sammeln und aufzustapeln; diese Kunstweise liegt den deutschen Fähigkeiten, wie dem deutschen Empfinden völlig abseits. Sie kann nicht befruchtend wirken; sie hat nicht befruchtend gewirkt. Der

37.  
Verzierte  
romanische  
Kapitelle  
in  
Italien.

Fig. 79.

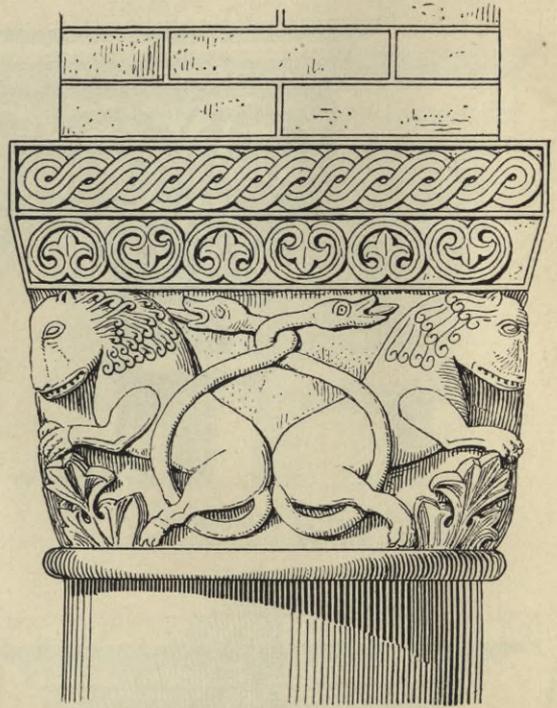


Fig. 80.

Von der Kirche Sant' Ambrogio zu Mailand<sup>27)</sup>.

1/10 w. Gr.

Fig. 81.

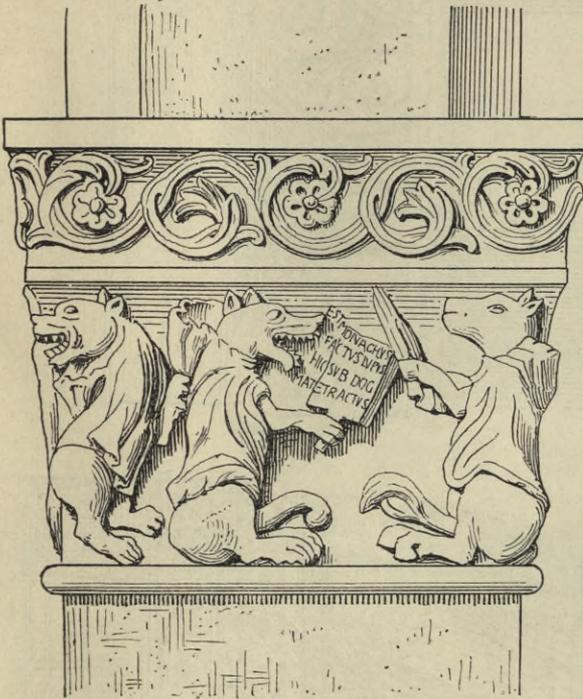


Fig. 82.



Vom Dom zu Parma<sup>27)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

Handbuch der Architektur. II, 4, d.

Beweis ist durch die Jahrzehnte geliefert. Für die Schwäche der italienisch-romanischen Künstler feien in Fig. 77 u. 78<sup>27)</sup> die Kapitelle aus dem Dom zu Modena beigebracht, die noch zu den besseren gehören. Die Kapitelle von *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 79 u. 80<sup>27)</sup>, wie diejenigen aus dem Dom zu Parma (Fig. 81 u. 82<sup>27)</sup> sind völlige Tölpeleien, aber äußerst kennzeichnend für die italienischen Erzeugnisse dieser Zeit. Selbst das in Deutschland so beliebte und schön behandelte Adlerkapitell sieht in Mailand wenig erbaulich aus (Fig. 84<sup>27)</sup>. Besser gelingt es schon, wenn alle Tiere und Menschen verschwinden und diese Italiener der romanischen Zeit rein ornamental vorgehen. So z. B. sehen die ebenfalls aus *Sant' Ambrogio* zu Mailand stammenden Kapitelle in Fig. 83 u. 85 bis 87<sup>27)</sup> schon viel ernsthafter und monumentaler aus.

Frankreich kennt das Würfelkapitell, wie gesagt, fast gar nicht und lebt von wenig schönen Umbildungen und Nachahmungen des korinthischen Kapitells. Besonders das südliche Frankreich bevölkert diese Kapitelle ebenfalls mit hässlichen Tier- und Menschendarstellungen, die krankhafte Phantasie bei ganz unzulänglichem Können verraten. Man versteht den Unmut und den Abscheu eines so geklärten und erleuchteten Geistes, wie des heiligen *Bernhard von Clairvaux*, der gegen diese Scheußlichkeiten um 1140 folgendes schrieb<sup>29)</sup>:

38.  
Kapitelle  
in  
Frankreich.

<sup>29)</sup> *S. Patris Bernardi Claravallensis Abbatis primi Melliflui Ecclesiae Doctoris Opera Tomus IV. S. 39. Cöln 1641.*

»Caeterum in claustris coram lugentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centaurs? quid semi-homines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam, hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deum! si non pudet ineptiarum cur vel non piget expensarum?»

[Was tut weiterhin in den Kreuzgängen vor den trauernden Brüdern jene lächerliche Ungeheuer-

Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand 27).  
H. W. Gr.

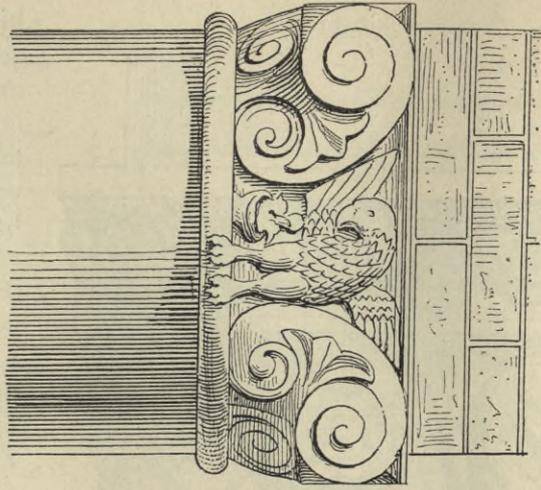


Fig. 83.

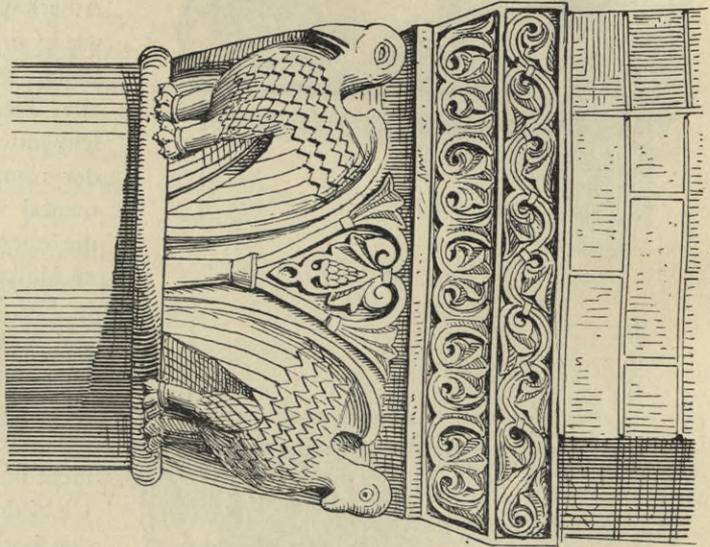


Fig. 84.

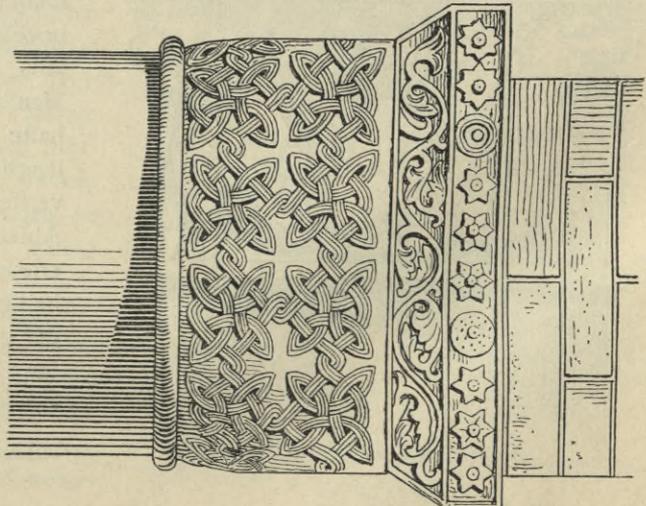


Fig. 85.

Fig. 86.

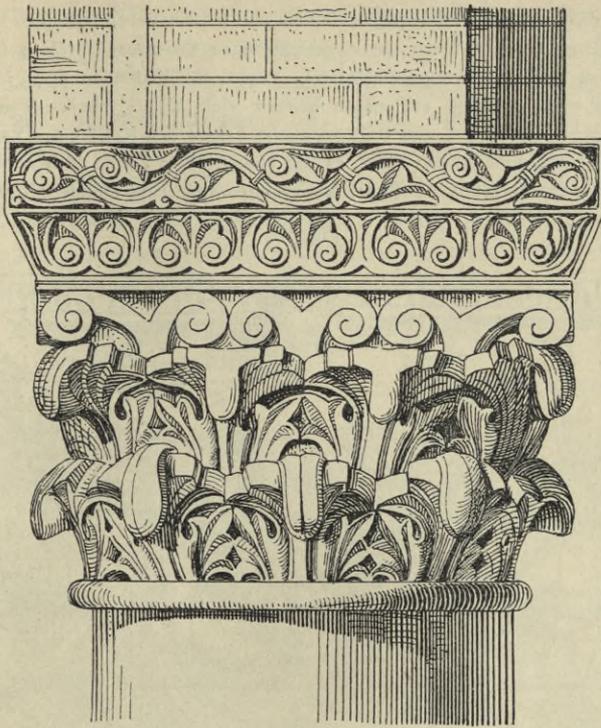
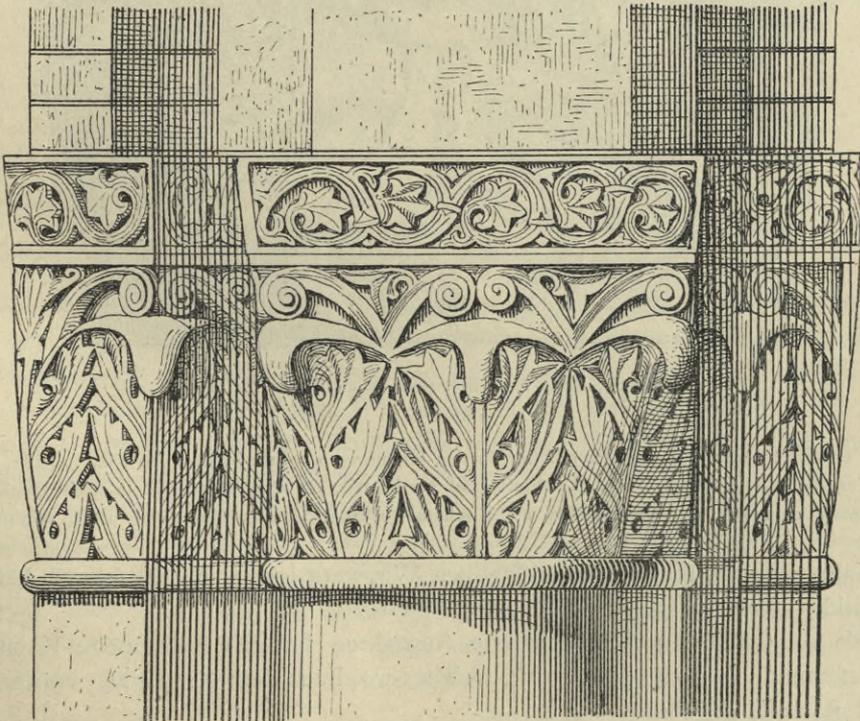


Fig. 87.



Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand<sup>27)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

lichkeit, eine gewisse erstaunliche verunstaltete Schönheit und schöne Verunstaltung? Wozu hier die unreinen Affen? Wozu die wilden Löwen? Wozu die ungeheuerlichen Centauren? Wozu Halbmenschen? Wozu gefleckte Tiger? Wozu die kämpfenden Soldaten? Wozu die blafenden Jäger? Unter einem Kopfe kannst du viele Körper und wiederum auf einem Körper viele Köpfe sehen. Von hier sieht man einen Schlangenschwanz an einem Vierfüßler, von dort an einem Fische den Kopf eines Vierfüßlers. Hier ist ein wildes Tier vorn ein Pferd, und hinten zieht es die Hälfte einer Ziege nach sich; dort zeigt sich ein gehörntes Tier hinten als Pferd. Kurz ebensoviele als ebensoviele wunderbare Mannigfaltigkeit der verschiedenen

Fig. 88.

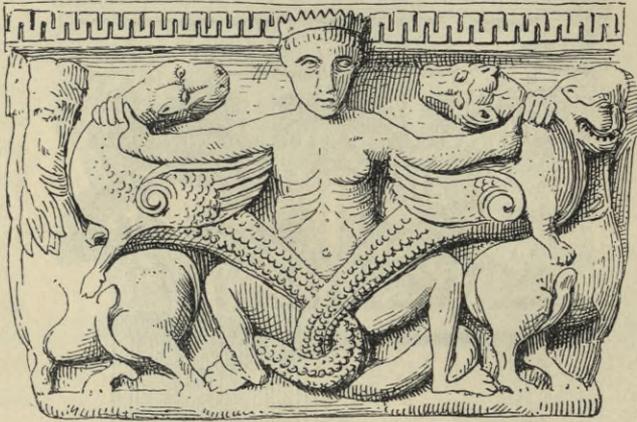
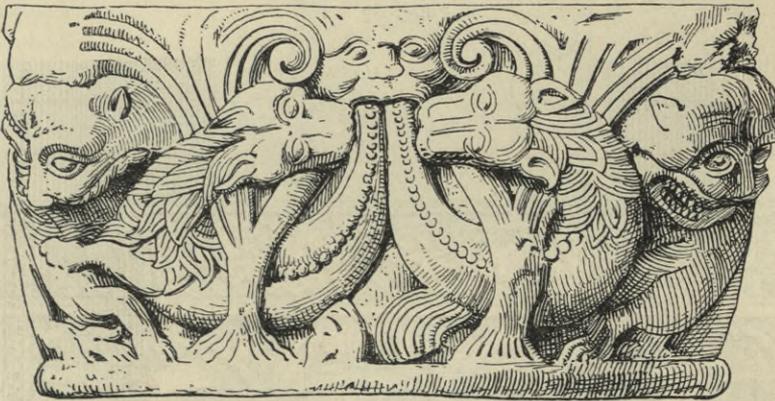


Fig. 89.



Von der Kirche *San Giovanni in Borgo* zu Pavia <sup>27)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

Gestalten erscheint überall, so das man lieber in den Marmoren als in den Büchern lesen möchte, und den ganzen Tag damit hinbringen, diese Einzelheiten zu betrachten, als über Gottesgesetz nachzudenken. Um Gott! Wenn man sich des Unpassenden nicht schämt, warum scheut man dann nicht wenigstens die Kosten?]

Kann man treffender den unschönen Wirrwarr jener zumeist höchst häßlichen Tiergebilde kennzeichnen. (Siehe auch Fig. 88 u. 89<sup>27)</sup>.)

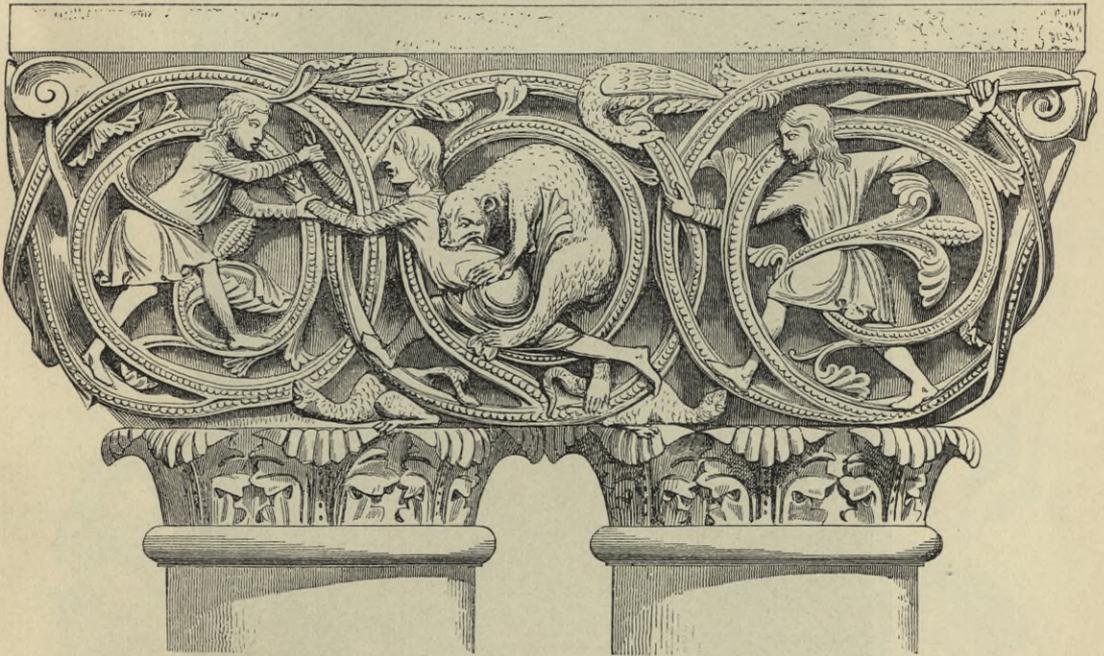
Als Gegenstück und lobenswerte Ausnahme sei das gekuppelte Kapitell aus dem Museum zu Touloufe (Fig. 90<sup>30)</sup>), welches wohl aus dem Kreuzgang von *St.-Sermin* dafelbst stammt, gegeben.

<sup>30)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II. Paris 1867. S. 502.

Mit dem Entstehen der Gotik, d. h. mit der Erfindung der Kreuzgewölbe auf Rippen und der daruntergestellten Säulchen, trat gleichzeitig eine Wiederbelebung des antiken Ornaments auf und damit auch die Nachbildung des korinthischen und kompositen Kapitells in künstlerischer, oft ganz meisterhafter Weise. Besonders schöne Neuschöpfungen finden sich nach dieser Richtung in *St.-Laumer* zu Blois. Fig. 91<sup>31)</sup> zeigt weder römische Fassung, noch ähnelt sie in irgend etwas den späteren Kapitellen der Renaissance; sie bietet eine völlig selbständige Umbildung des korinthischen Kapitells bei meisterhafter Gestaltung. Auf diese »Renaissance« wird in Kap. 11 (Ornamentik) noch näher eingegangen werden.

39.  
Gotische  
Kapitelle.

Fig. 90.



Säulenkapitell im Museum zu Touloufe<sup>30)</sup>.

(Wahrscheinlich vom Kreuzgang der Kirche *St.-Sernin* daselbst herrührend.)

Von diesem Wiederaufleben des antiken Kapitells behielt der Norden Frankreichs den Kelch bei. Die Akanthusblätter wurden zu großen, glatten Blättern, wie die Rohformen für die Akanthusblätter ungefähr aussehen; man sieht dies besonders in den Kathedralen von Laon und Soissons. Dann wandelten sich die Blätter in solche des Wegerichs um; die Blattenden rollten sich zu Hörnern ein, und das Naturlaub begann die Kapitellkelche zu beleben.

Zuerst war das Laub so angeordnet, daß es sich emporstrebend dem Kapitellkelch anschmiegte (Fig. 92 bis 94<sup>32)</sup>). Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts wurde es lose als Blattbüschel angeheftet, wie es die Kapitelle von der *Sainte-Chapelle* zu Paris (Fig. 95<sup>32)</sup>), vom Dom zu Cöln (Fig. 96 u. 97), von der Pfarrkirche zu Gelnhäufen (Fig. 98<sup>32)</sup>), vom Münster zu Straßburg (Fig. 99 bis 101<sup>32)</sup>) und vom Münster zu Freiburg i. B. (Fig. 102 u. 103) aufweisen.

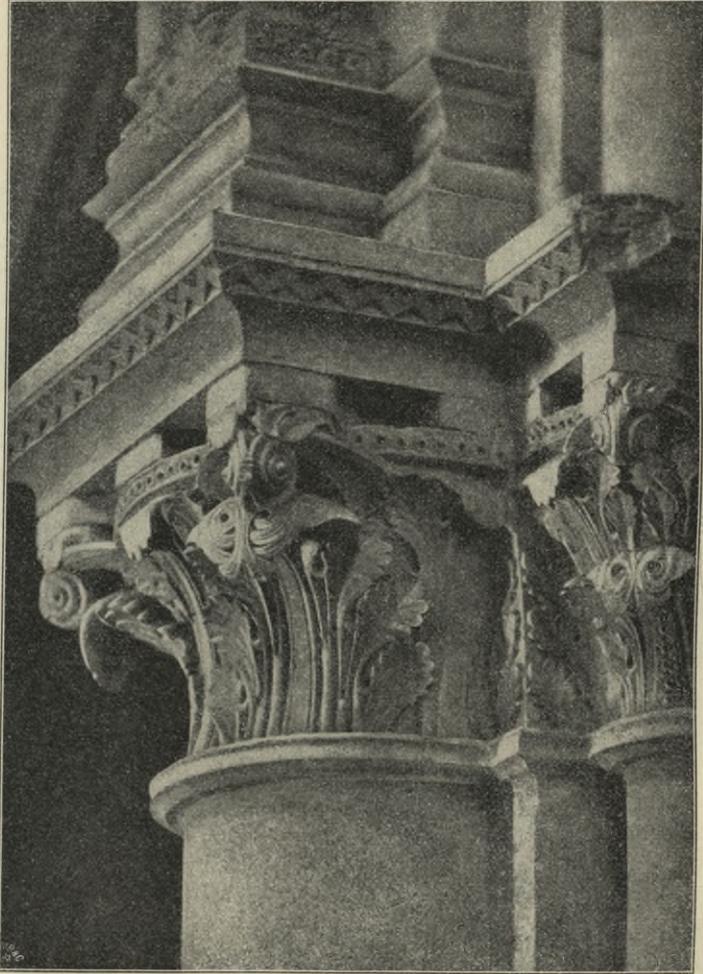
<sup>31)</sup> Fakf.-Repr. nach: BAUDOT, A. DE. *La sculpture française au moyen âge et à la renaissance*. Paris 1884.

<sup>32)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

Im XIV. Jahrhundert, zur Zeit der Hochgotik, vertrocknete das Laub handwerksmäÙig, um im XV. Jahrhundert, zur Zeit der Spätgotik, in jene übertriebenen Kohl- und Distelformen überzugehen, deren Flächen mit großen Buckeln versehen sind und sich in krampfhaften Bewegungen gefallen.

In Italien ging die Ausbildung der Kapitelle Sonderwege; der Akanthus und die antiken Simse beeinflussten sie. Das Kapitell aus dem Dom zu Orvieto (Fig. 104)

Fig. 91.



Von der Kirche *St.-Laumer* zu Blois<sup>31)</sup>.

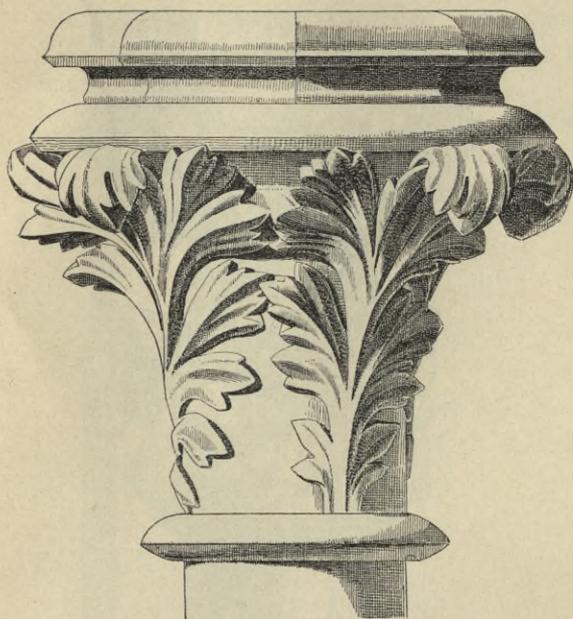
entstammt der Zeit um 1300, und dasjenige vom Dogenpalast zu Venedig (Fig. 105) um 1400; übrigens ist das Alter des letzteren schwer zu bestimmen.

Im allgemeinen blieb die Kelchform ohne wesentliche Veränderungen während der ganzen Gotik; nur die Deckplatte wurde, wie alle Bauglieder, je später, desto magerer und bedeutungsloser.

40.  
Deckplatten.

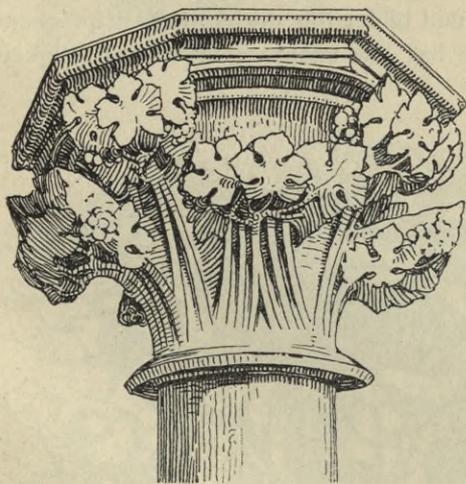
In früher, romanischer Zeit zeigen die Kapitelle zur Zeit des heiligen *Bernward* in *St. Michael* zu Hildesheim verhältnismäÙig hohe Decksteine mit weit ausladenden, zierlichen antiken Karniesen. Später sieht man das umgekehrte

Fig. 92.



Von der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal<sup>32)</sup>.

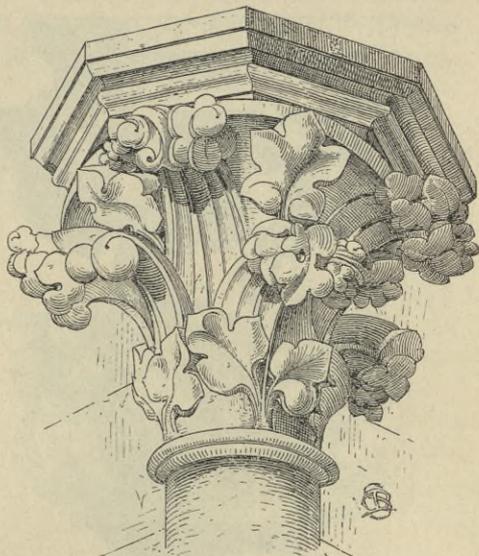
Fig. 94.



Vom Münster zu Strafsburg<sup>32)</sup>.

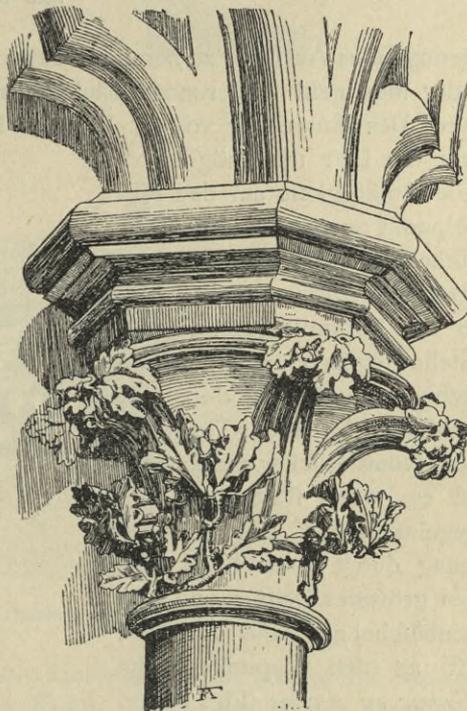
Basisprofil als Bekrönung der Deckplatte verwendet. Gegen 1170 traten dann, z. B. in *Grofs St. Martin* zu Cöln, wie im Baptisterium zu Pifa, überaus hohe Decksteine auf. In der Gotik wandelte sich der vier-eckige Deckstein allmählich in den achteckigen um. Daneben trat auch die runde Form auf.

Fig. 93.



Aus der Kirche zu Klosterneuburg<sup>32)</sup>.

Fig. 95.



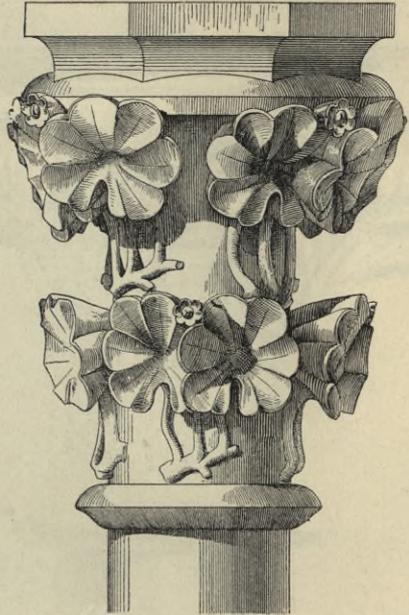
Von der *Sainte-Chapelle* zu Paris<sup>32)</sup>.

Ist die Auflast unregelmässig umrissen, so gibt es zweierlei Wege, derselben ein

Fig. 96.



Fig. 97.

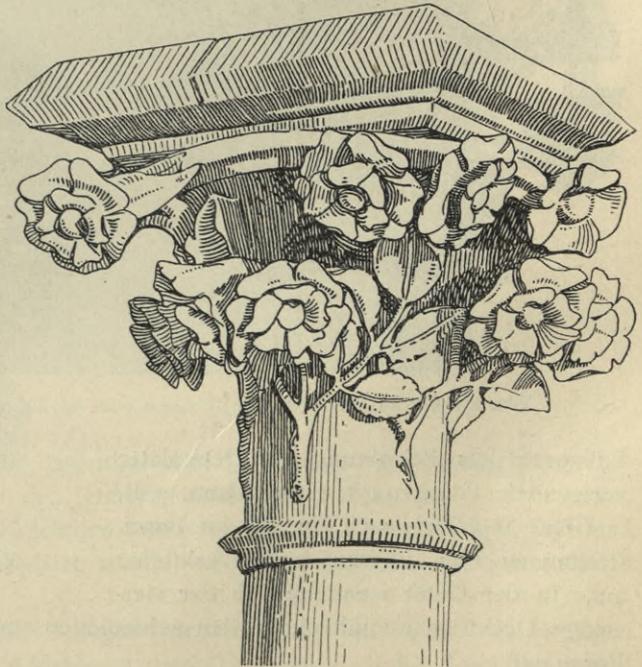


Vom Dom zu Cöln.

genügendes Auflager zu bereiten: entweder man gestaltet das Kapitell unregelmäßig, oder man geht vom runden Säulenschaft ab und bildet ihn der Auflast entsprechend um. Der Baumeister von *St.-Yved* zu Braisne hat mit unentwegter Folgerichtigkeit, um die Last mit möglichster Gleichmäßigkeit um den Mittelpunkt anzuordnen, die überstehenden Teile, die Säulchen, dadurch aufgenommen, daß er den Kapitellkelch an dieser Stelle einfach nach aufsen gebogen und ihm dort eine größere Ausladung gegeben hat. Künstlerischer und schöner ist es, wenn statt dieser Unregelmäßigkeit eine Auskragung durch einen Kopf oder ein größeres Blätter- und Blütenbüschel geschaffen ist. Dies ist an den Kapitellen aus *Semur en Auxois* (Fig. 107 u. 108<sup>32</sup> u. 34) zu sehen.

Da das Vorkragen dieser Säulchen zumeist recht kräftig ist, so haben die Baumeister der frühen Gotik kurz ent-

Fig. 98.



Von der Pfarrkirche zu Gelnhausen<sup>32</sup>).

geschlossen der großen starken Säule an dieser Stelle ein dünnes Säulchen vorgefetzt, ein äußerst reizvolles Vorgehen, und dadurch die Bahn für eine unerschöpfliche Fülle von Neubildungen gebrochen, wie sie in Art. 28, S. 24 (bei den Säulenschäften) geschildert wurden.

Dann schrumpfen die Kapitelle allmählich ein, um zur Zeit der Spätgotik fast ganz zu verschwinden; dies veranschaulicht Fig. 106<sup>33)</sup> aus dem Dom zu Prag.

Fig. 99.

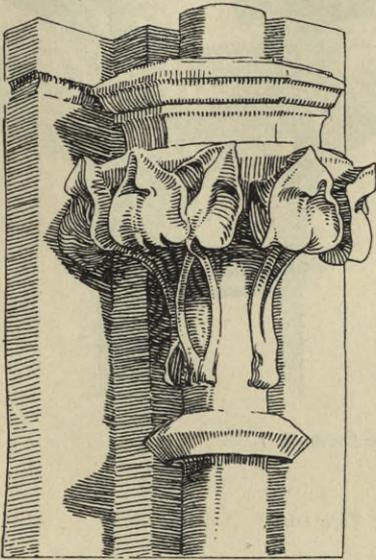


Fig. 100.

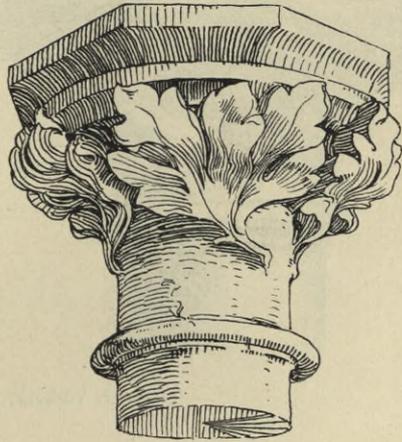
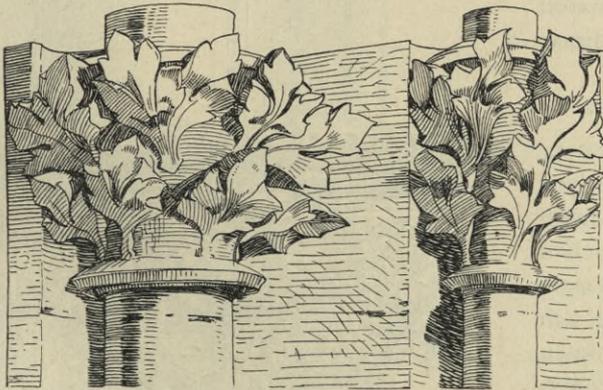


Fig. 101.

Vom Münster zu Strafsburg <sup>32)</sup>.

Wie die Pfeilerkapitelle in der Antike zur Hauptfache Ableitungen der Säulenkapitelle sind, so auch in der mittelalterlichen Kunst. Das Würfelkapitell allerdings liefs sich auf den Pfeiler kaum übertragen. So umzieht den Pfeiler zumeist nur das Deckgefims des Säulenkapitells. Ein Pfeilerkopf aus der Abteikirche zu Laach (Fig. 109) verdeutlicht dies gut.

Wenn der Pfeilerkopf reicher ausgebildet wurde, erhielt er einen Kelch, d. h. die Schaftfläche bog sich leicht nach ausen; dieser wurde dann, wie bei den Säulen,

Fig. 102.

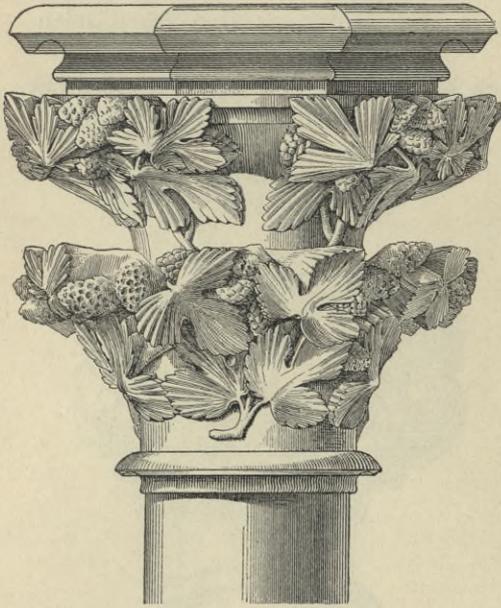
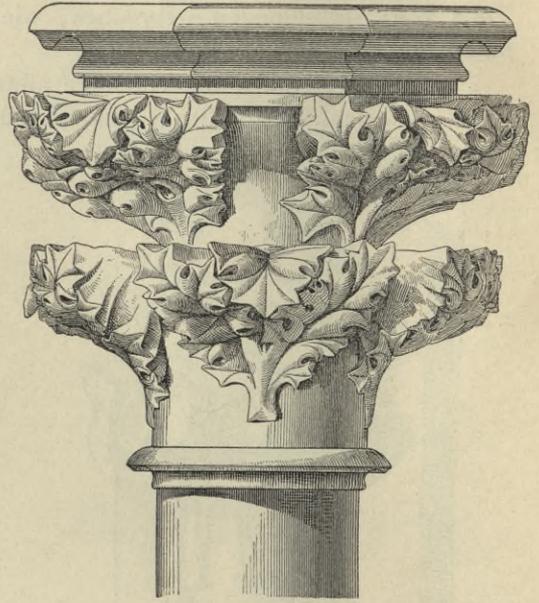


Fig. 103.

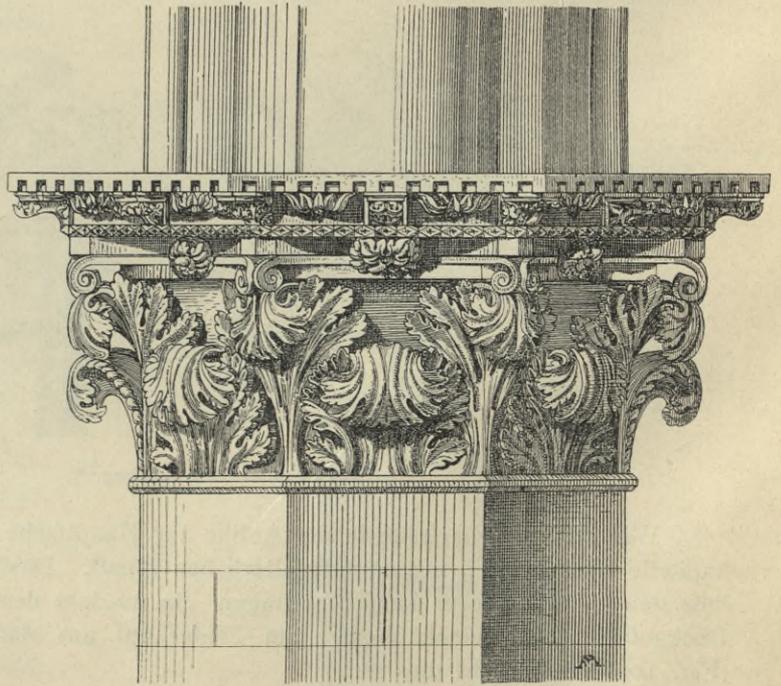


Von der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

$\frac{1}{8}$  w. Gr.

entweder mit Ornament oder mit Figuren verziert. Fig. 110 zeigt ein solches Pfeilerkapitell aus dem Dom zu Parma.

Fig. 104.



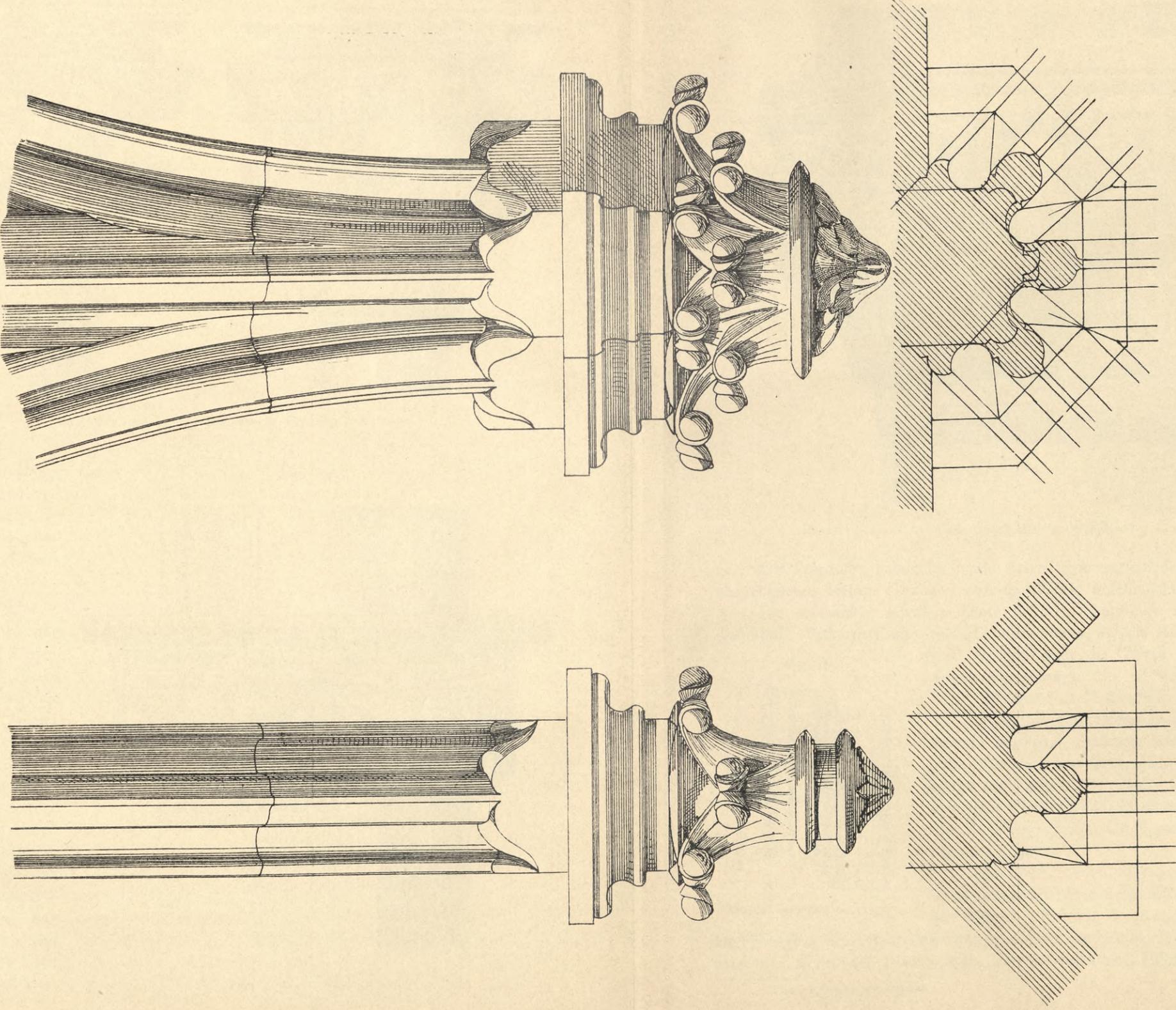
#### e) Kragsteine.

Zur Unterstützung von Gurten und Rippen an den Wänden dienten häufig statt Säulchen und Pfeilern ausgekragte Steine, die sich mit Laub und Köpfen schmückten. Zur Hauptfache lassen sie sich in zweierlei Arten unterscheiden: in solche, welche nur nach der Vorderseite ausgebildet, dagegen an den Seiten glatt sind, und in solche, welche nach allen drei Seiten verziert

42.  
Romanische  
Kragsteine.

Vom Dom zu Orvieto<sup>32)</sup>.

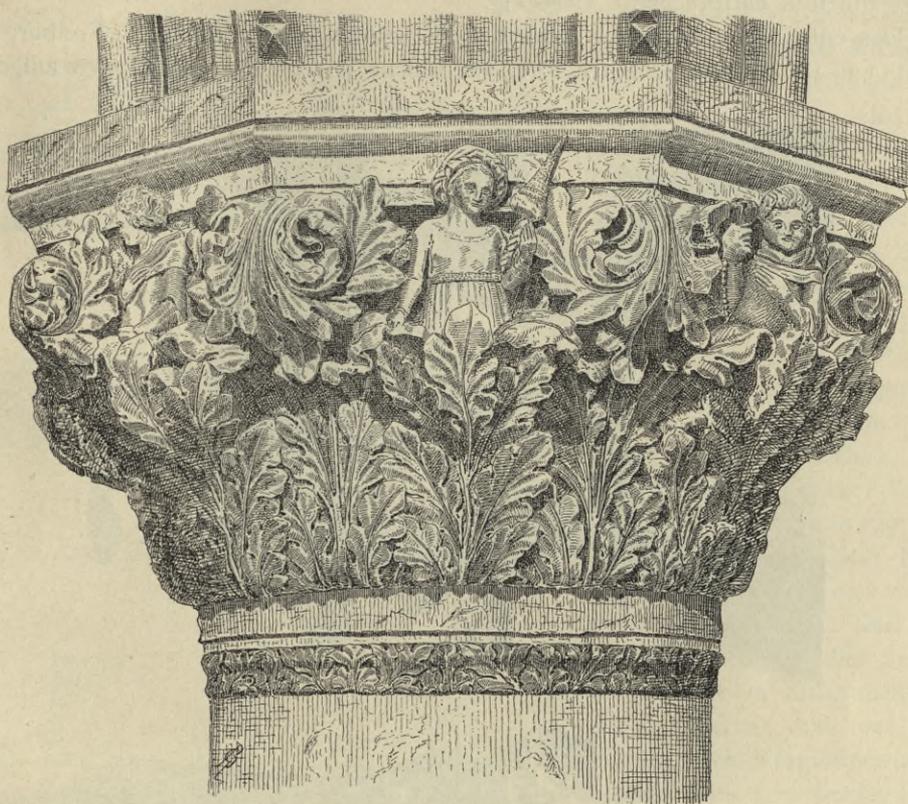




Kragsteine im Kapitellaal zu Heiligenkreuz bei Wien.



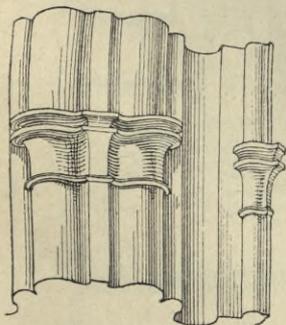
Fig. 105.

Vom Dogenpalast zu Venedig<sup>32)</sup>.

sind. Die Franzosen haben für beide Arten sogar verschiedene Namen; die einseitig ausgebildeten heißen *Corbeaux* und die allseitig geschmückten *Culs de lampe*.

Die romanische Kunst bediente sich der Kragsteine eigentlich nur unter den Gesimfen. Erst am Ende des XII. Jahrhunderts, als die Kenntnis der Gewölbe eintrat, wurden auch die Gurten manchmal auf schweren Steinen ausgekragt. So zu Steinfeld in der Eifel und in *St. Burchard* zu Halberstadt.

Fig. 106.

Vom St. Veitsdom zu Prag<sup>33)</sup>.

Die Zisterzienserklöster bevorzugten dann das Auskragen sämtlicher Säulchen und Gewölbeanfänger dergestalt, daß es zum Wahrzeichen ihrer Kirchen, Kreuzgänge und Kapitelsäle wird. Dies zeigten im vorhergehenden Heft dieses »Handbuches« die Abbildungen von Arnsburg (S. 69), Heiligenkreuz (S. 70 u. 71) und Chorin (S. 180).

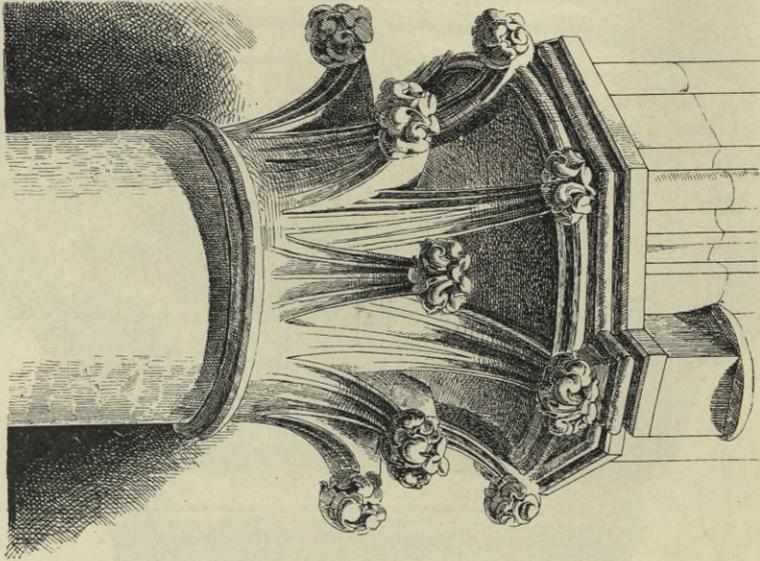
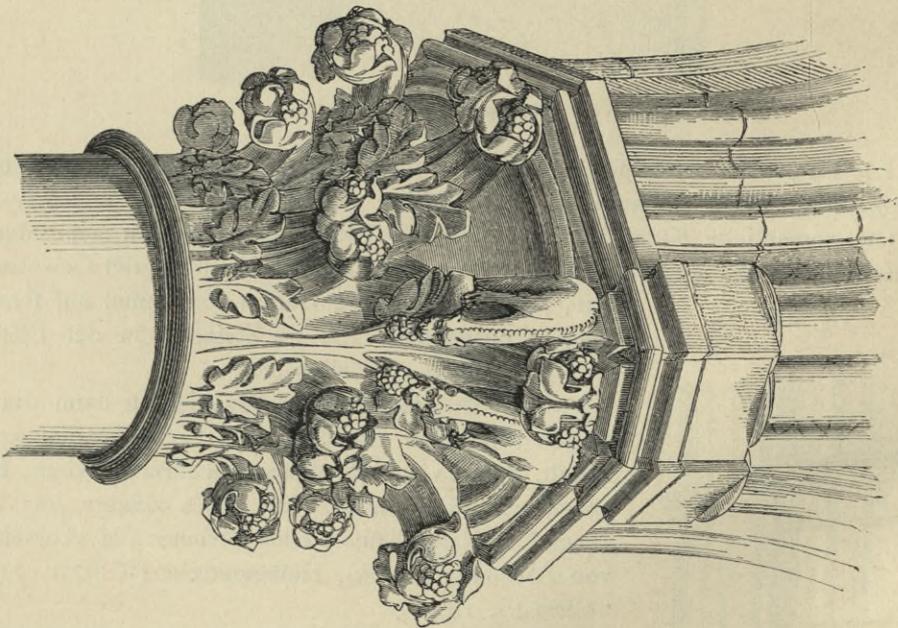
Die Gotik machte dagegen von den Kragsteinen einen sehr ausgiebigen Gebrauch. Meisterhafte Bildungen der frühen Gotik sind die Kragsteine im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz bei Wien (siehe die nebenstehende Tafel). Die Kapitelle, welche man nach der Form der Blattspitzen, die sie verziern, Hörnerkapitelle nennt, sind

43.  
Gotische  
Kragsteine.

<sup>33)</sup> Nach *Effenwein's* Aufnahmen.

unmittelbar als Kragsteine verwendet; die Rippen beginnen hierbei, den frühen Gepflogenheiten entsprechend, viereckig.

Das entwickelte Naturlaub zeigen die Kragsteine des Münsters zu Freiburg i. B. (Fig. 111 u. 112<sup>33)</sup>); die beiden Köpfe, auf welche unmittelbar die Rippen aufgesetzt

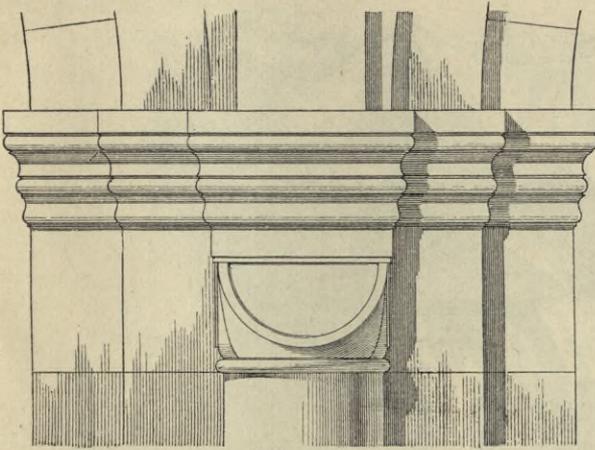
Fig. 107<sup>32)</sup>.Fig. 108<sup>34)</sup>.

Von der *Notre-dame-Kirche zu Semur en Auxois.*

sind (Fig. 113 u. 114<sup>33)</sup>), stehen hart an der Schwelle derjenigen Bildungen, welche unzulängliche Handwerkshand, nicht Künstlerhand verraten. Leider gibt es Viele, denen auf Grund dieser Mißbildungen jedes mißratene Gesicht, jede mißlungene Gestalt unzulänglicher Kunsthandwerker von heutzutage als »echt mittelalterlich« erscheint

<sup>34)</sup> Nach: VIOLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 514.

Fig. 109.



Aus der Klosterkirche zu Laach.

 $\frac{1}{25}$  w. Gr.

Fig. 110.

Vom Dom zu Parma <sup>35)</sup>. $\frac{1}{10}$  w. Gr.

und die solche Handwerksleistungen als »ftilgerecht« hinnehmen. Es hat im Mittelalter wie heutzutage Befähigte und Unbefähigte gegeben, und nicht blofs die Meisterschöpfungen, sondern auch die Stümpereien haben sich erhalten. Letztere überwiegen zu gewissen Zeiten des Mittelalters völlig, fo besonders während der Hochgotik.

Solche Unzulänglichkeiten find nichts dem Stil Eigentümliches. Diefе Beispiele feien daher Warnungszeichen, wie man es nicht machen foll, insbesondere dasjenige in Fig. 114. Die Tiergestalten der Kragsteine in Fig. 115 u. 116 aus derselben Vorhalle find geschickt modelliert; aber sie find fo ohne jeden Zusammenhang mit der Gestalt oder der Verriчtung des Kragsteines angebracht, dafs sie ebenfogut an jeder beliebigen anderen Stelle ausgearbeitet fein könnten. Kein empfehlenswertes Vorgehen.

Der Kragstein aus dem Chor der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien (Fig. 120<sup>36)</sup>) zeigt auf den ersten Blick Formen, welche spätgotisch erscheinen; die Rippen laufen ohne jedes besondere Kapitell am Säulenschaft des Kragsteines herab und sind nur durch das herumgeführte Kaffgesims der Fensterfohlbänke zusammengefaßt. Man würde daher den Chorbau mindestens an das Ende des XIV. Jahrhunderts rücken; indes haben sich Urkunden erhalten, nach denen

<sup>35)</sup> Nach: DARTEIN, a. a. O.<sup>36)</sup> Nach: Mitteilungen der Central-Kommission etc.

Fig. 111.

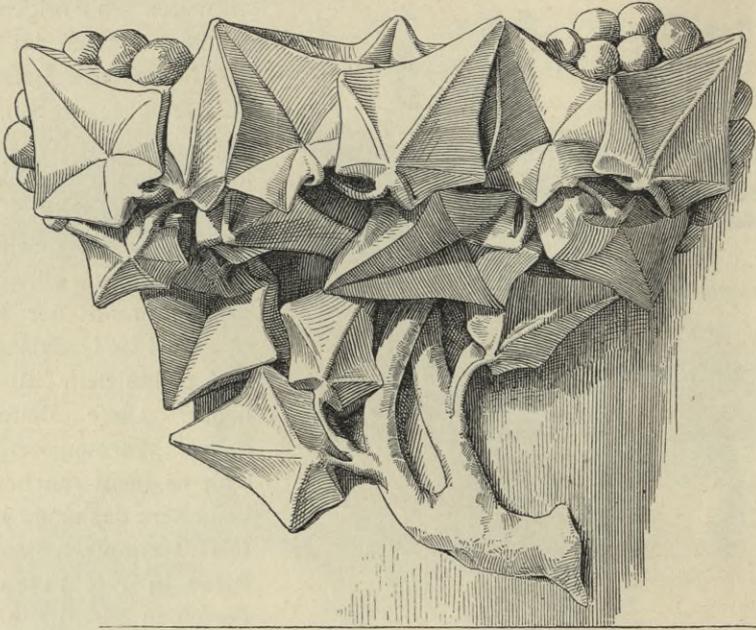
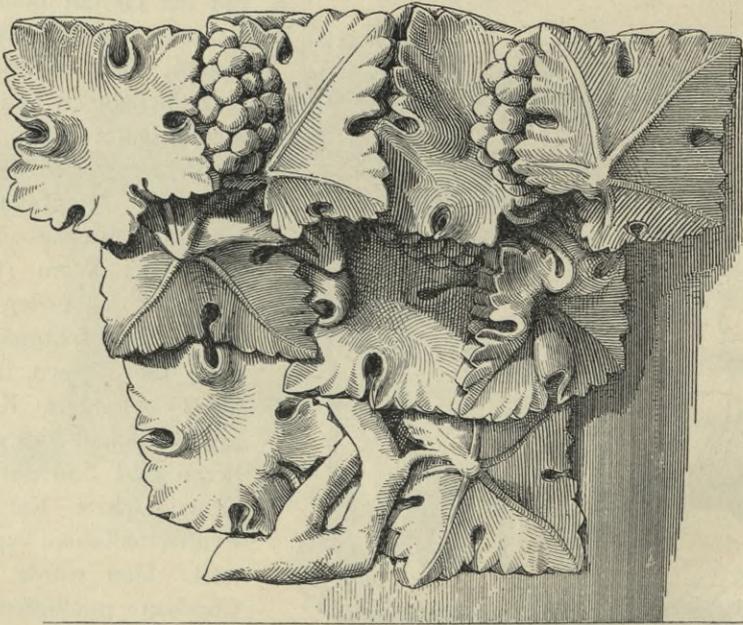


Fig. 112.



Von der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.<sup>33</sup>.

$\frac{1}{2}$  w. Gr.

der Neubau eines Chors 1290 begonnen und 1295 geweiht worden ist. Und in der Tat, die ungewöhnlichen Einzelformen sehen bei aufmerksamerer Betrachtung doch nicht so spätgotisch aus, sondern gehören der ausgehenden Frühgotik an.

Der Baumeister ist ein ebenso eigenartiger, wie streng logisch vorgehender Künstler von größter Bedeutung.

Reizvolle Bildungen spätgotischer Zeit bieten die Kragsteine vom Ulmer Münster (Fig. 121) und von der Frauenkirche zu Eßlingen (Fig. 122).

Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.

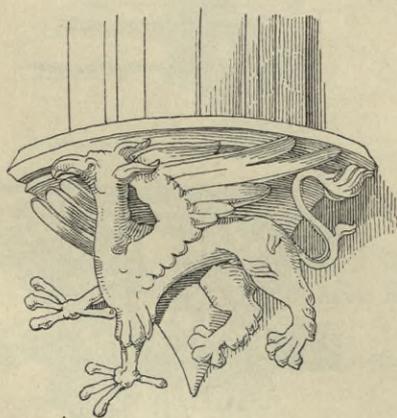
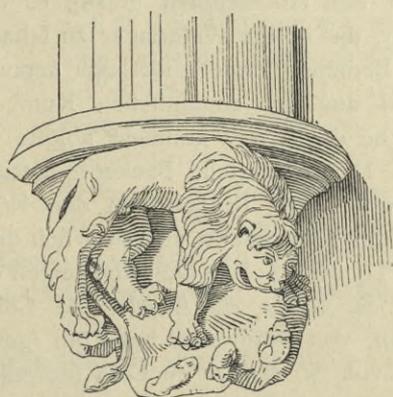


Fig. 116.



Von der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.<sup>33</sup>).

#### 4. Kapitel.

### Gewölbe.

#### a) Tonnen-, Kreuz- und Fächergewölbe.

Die romanische Baukunst kannte die Tonnengewölbe, die Tonnengewölbe mit Stichkappen, die Kreuzgewölbe und die Kuppeln und brachte sie gern und oft zur Ausführung. Wir finden sie überall da, wo die nötigen Widerlager von selbst vor-

Fig. 117.

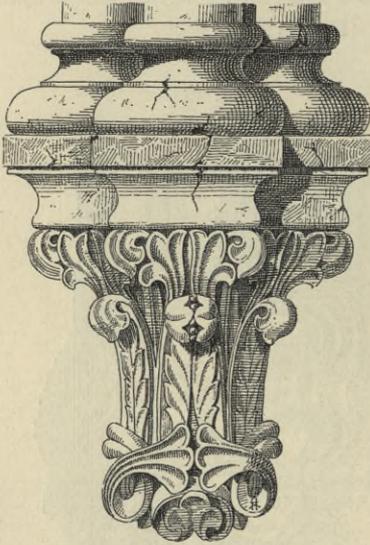
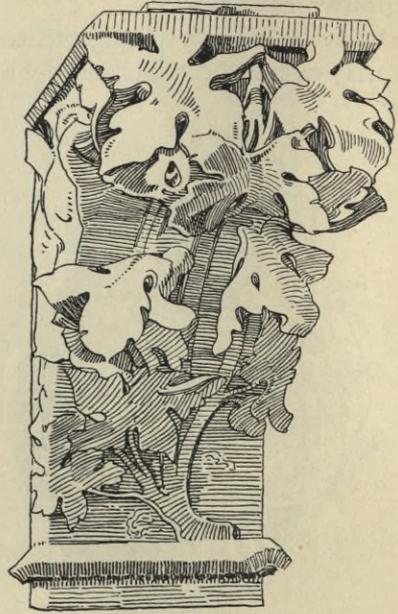
Von der Kirche *Grofs St. Martin* zu Cöln<sup>32)</sup>.

Fig. 118.

Vom Münster zu Strafsburg<sup>32)</sup>.

handen waren: in Krypten, über Apfiden, in den Vierungen und zwischen den Türmen. Nur über den Hochschiffen gelang es dieser Kunst nicht, das nötige Widerlager zu schaffen. Durch das Bemühen, diese Widerlager herzustellen, entstand aus der romanischen Kunst die Gotik, welche die erstere nunmehr ablöste.

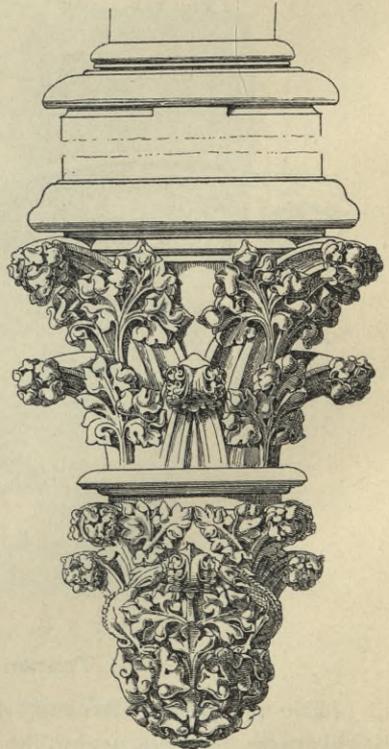
Die romanische Baukunst hatte das Kreuzgewölbe ohne Rippen von den Römern übernommen; es besteht aus zwei sich durchdringenden Tonnen. Solche Gewölbe zeigen die Krypten von *St. Maria im Kapitol* zu Cöln (geweiht 1049), von Brauweiler bei Cöln (geweiht 1051) und von *St. Gereon* zu Cöln (geweiht 1068).

Später stellten sich Gurtbogen von rechteckigem Querschnitt ein, welche die einzelnen Gewölbe schieden. So in der verlängerten Krypta von *St. Gereon* zu Cöln (1190), in der Schlofskirche zu Quedlinburg, in der Abteikirche zu Laach (geweiht 1156) u. f. w.

Weiterhin wurden die Tonnenabschnitte durch gebusste Kappen ersetzt, d. h. der Längsschnitt der Gewölbekappen war keine gerade Linie mehr, sondern bildete einen Stichbogen.

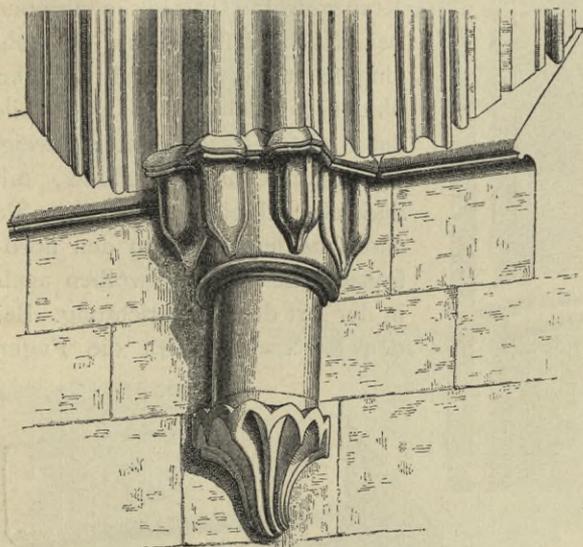
Eine weitere Entwicklung dieses Gewölbes

Fig. 119.

Von der Kathedrale zu Auxerre<sup>32)</sup>.

findet sich weder in Deutschland, noch in Italien, Spanien oder England. Frankreich dagegen erfand in der Gegend nördlich von Paris, in der alten Diözese Soissons, das Kreuzgewölbe auf Diagonalrippen. Diese Rippen hatten zuerst einen einfachen, rechtwinkligen Querschnitt. Den gleichen zeigen auch die ersten Rippen in Deutschland, die wohl unter den westlichen Begleittürmchen des mächtigen Vierungsturmes von *Grofs St. Martin* zu Cöln kurz vor 1172 entstanden sind. Dann wurden die Kanten mit zwei großen Rundstäben besetzt, so daß nur noch ein kleiner Grat zwischen ihnen übrig blieb. Auf das Vierkant legte sich auch ein halber, runder Wulst, oder der halbkreisförmige Wulst bildete die Rippen allein. Auch ein riesiger Birnstab trat auf. Alle diese Formen zeigen Walkenried, der Chor des Magdeburger Domes (Fig. 123 bis 125<sup>37)</sup>, die Vorhalle und ein Stück des Kreuzganges in Maulbronn (Fig. 126<sup>37)</sup>, die Dome zu Worms (Fig. 127 u. 128<sup>37)</sup>, zu Speier, zu Basel, die Klosterkirche von Otterberg in der Pfalz u. f. w.

Fig. 120.

Vom Chor der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien<sup>36)</sup>.

und scheibenartige Zwischenschlußsteine der Dom zu Münster i. W. In England wurden die Rippen und Gurten häufig mit Zickzackstäben besetzt, so in Durham, Ely und Canterbury.

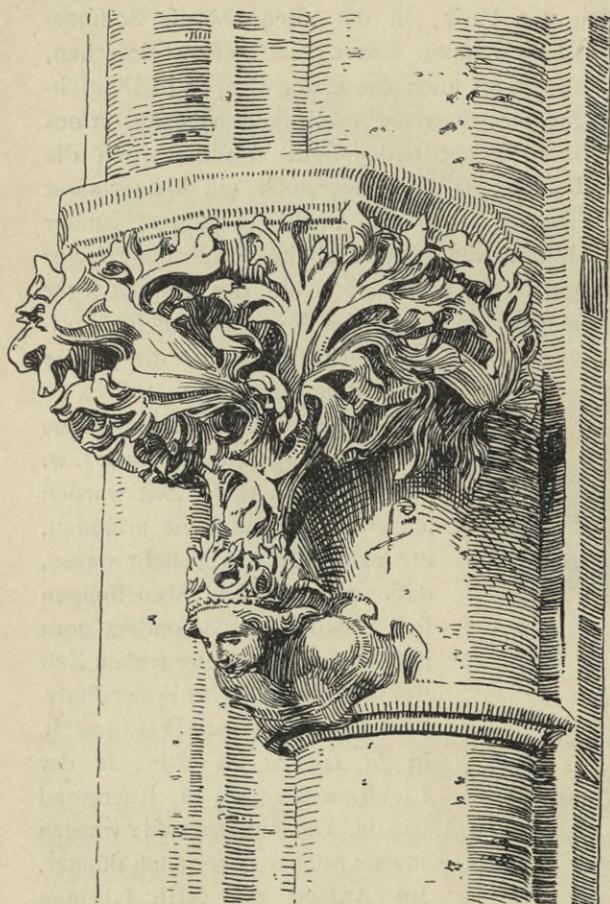
Die Rippen und Gurte der ausgebildeten Frühgotik sind durch Fig. 130 bis 137<sup>37)</sup> veranschaulicht.

An Stelle der einfachen Kreuzgewölbe waren in der frühesten gotischen Zeit über den Mittelschiffen die sechsteiligen Gewölbe sehr beliebt. Warum durch sie immer zwei Grundriffsjoche zu einem Gewölbejoch verbunden wurden, will nicht recht einleuchten; denn es werden dadurch die Schiffspfeiler verschieden belastet, und die Diagonalbogen sind sehr weit gespannt. Der einzige Vorteil könnte in statischer Beziehung darin gefunden werden, daß durch die weitgespannten Diagonalen der Scheitel des Gewölbes sehr hoch rückt und die verschiedenen Kappen und Bogen einen geringeren Schub ausüben. Solche sechsteilige Gewölbe zeigen Noyon, die *Notre-*

<sup>37)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

<sup>38)</sup> Nach: BOCK, F. Rheinlands Denkmale des Mittelalters. Cöln u. Neufs 1869.

Fig. 121.

Vom Münster zu Ulm <sup>32</sup>).

der Kappen senkrecht gegen die Gurten und Schildbogen gerichtet; bei den Gewölben mit Scheitelrippen liegen die Fugen rechtwinkelig zu den Diagonalen. Auf den Grund hierfür kommen wir noch.

Zur Zeit der Hochgotik (im XIV. Jahrhundert) trockneten die Rippen allmählich zu bloßen Leisten zusammen. Dafür begann man reichere Gewölbe, die Stern- und Netzgewölbe, zu zeichnen. Zuerst teilte man die einzelnen Kappen der Kreuzgewölbe nochmals in drei Kappen. Später zeichnete man in die einzelnen Joche reiche Sterne. Im XV. Jahrhundert traten dann die Netzgewölbe auf und überspannten die Kirchenschiffe wie die zierlichsten Kreuzgänge mit Unterdrückung sämftlicher

46.  
Stern-  
und Netz-  
gewölbe.

*Dame zu Paris, Laon, die Cölnner Kirchen St. Maria im Kapitol, St. Kunibert, Groß St. Martin u. f. w.*

Neben diesen vierteiligen und sechsteiligen Kreuzgewölben gibt es in Südwestfrankreich, in dem damals englischen Anjou und Poitou, wie in Westfalen, Kreuzgewölbe mit Scheitelrippen. In Südwestfrankreich waren vorher Kuppeln im Gebrauch gewesen. Die allgemeine Gestalt dieser Kuppeln behielten die nachfolgenden Kreuzgewölbe mit Scheitelrippen bei. Nach Westfalen sind sie wohl eingeführt worden durch die Verbindung, welche diese Landesteile unter *Otto IV.* von Braunschweig, eigentlich *Otto von Poitou*, mit Südwestfrankreich befasen. Sie unterscheiden sich von den nordfranzösischen Kreuzgewölben auch in der Art der Fugenrichtung. Bei den letzteren werden die Fugen

Fig. 122.

Von der Frauenkirche zu Eßlingen <sup>32</sup>).

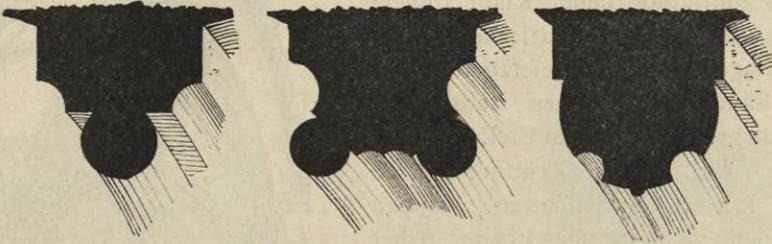
Gurte und Diagonalen mit einer großen Tonne, die von Rippen getragen wurde. Eines der reizendsten Beispiele auch für diese Gewölbe birgt das an Schätzen der Baukunst so reiche Maulbronn in seinem Sprechzimmer.

Die Rippen dieser Netzgewölbe waren anfangs noch Stücke von Kreisbogen, die also im Grundriß gerade Linien aufwiesen. Später bogen sich diese Rippen auch im Grundriß, so daß sie nach zwei Richtungen hin gekrümmt sind (Fig. 138<sup>37</sup>). Solche Gewölbe finden sich besonders gegen den Schluß des XV. Jahrhunderts in Oesterreich. So im *Wladislaw*-Saal in der Burg auf dem Hradtschin zu Prag (vollendet 1502), in der St. Barbarakirche zu Kuttenberg, in den Pfarrkirchen

Fig. 123.

Fig. 124.

Fig. 125.

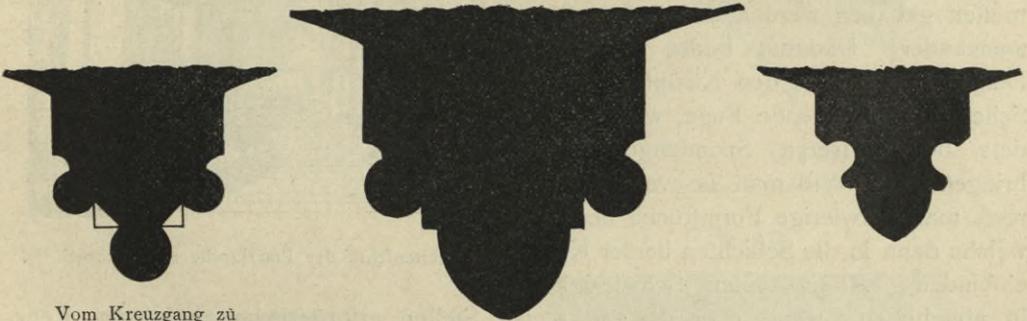


Vom Dom zu Magdeburg.

Fig. 126.

Fig. 127.

Fig. 128.

Vom Kreuzgang zu  
Maulbronn.

Vom Dom zu Worms.

Gewölberippen<sup>37</sup>).

zu Brüx und Laun in Böhmen und in den Rathäusern zu Bunzlau und Löwenberg in Schlefien. Alle diese Bauten stammen beglaubigt oder mutmaßlich von *Benesch von Laun*, dem Baumeister König *Wladislaw II.*

Dieser Ausgestaltung der Netzgewölbe ging eine noch üppigere und reichere Umbildung zur Seite. Man spannte unter das Stern- oder Netzgewölbe ein zweites freies Rippennetz, welches das erstere wie mit einem Schleier überzog. Die Verdoppelungskunst *Erwin's* an der Straßburger Westansicht, welche die Baumeister der Spätgotik ebenfalls weiter entwickeln (Ulm, Regensburg), ist in solcher Weise auch auf die Gewölbe übertragen.

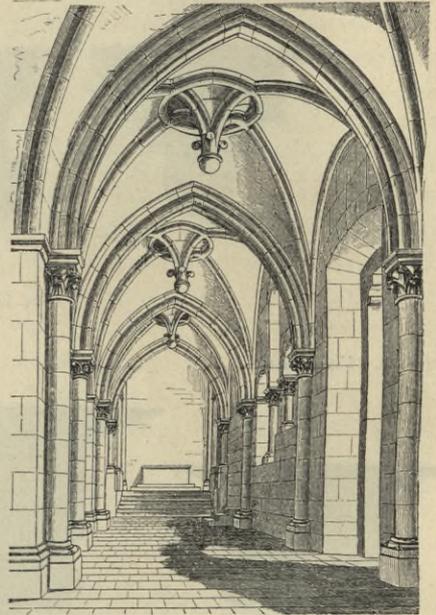
In England ging die Ausgestaltung der Stern- und Netzgewölbe ihre besonderen Wege, welche auf dem Verzeichniss dieser Gewölbe beruhen; daher sei hier auf das Verzeichniss der bisher geschilderten Gewölbe zunächst eingegangen.

47.  
Diagonalen  
der  
Kreuzgewölbe;  
Rippen.

Die Diagonalen des römischen Kreuzgewölbes, welches aus der Durchdringung zweier Halbzylinder (Tonnen) entsteht, sind Ellipsen; sie ergeben sich durch die Herstellung der Tonnen von selbst, nicht, daß sie zuerst vorhanden sind und die Gestaltung des Gewölbes, bezw. der einzelnen Kappen bedingen. Außerdem bietet das Verzeichnen der Ellipsen Schwierigkeiten, wenn man z. B. besondere Lehrbogen für sie herstellen oder bei Haufstein die einzelnen Steine austragen will. Es bedeutet daher einen großen Fortschritt, wenn zu romanischer Zeit die Diagonalbogen zu Halbkreisen erhöht wurden; dann lassen sich die Lehrbogen wie die Formen der einzelnen Steine leicht vorzeichnen. Daher behalten diese Diagonalen auch dann, als sich zur Zeit der Gotik Rippen darunter setzten, bis zum Ende dieser Kunst zumeist die Gestalt von Halbkreisen bei; sie wurden nicht Spitzbogen. Die untergesetzten Rippen sind ein ständiges steinernes Lehrgerüst; daselbe war gerade an diesen Stellen höchst notwendig. Die einander entsprechenden Schichten zweier benachbarten Kappen liegen nämlich nicht in einer Ebene; daher können sie an den Diagonalen, wo sie aneinander stoßen, nicht verbandgemäÙ von einer Kappe in die andere übergreifen; sie müssen gehauen werden und stoßen stumpf aneinander. Dadurch bildet sich in der Diagonale eine von den Kämpfern bis zum Scheitel durchgehende Fuge, welche besonders bei größeren Spannungen gefahrbringend ist. Will man sie vermeiden, so muß man schwierige Formstücke herstellen, welche dann in die Schichten beider Kappen einbinden. Allen diesen Schwierigkeiten ist abgeholfen, wenn man den an diesen Stellen erforderlichen hölzernen Lehrbogen durch einen steinernen ersetzt, nämlich durch die Rippe. Auf dem Rücken der letzteren können dann ohne Schaden und Gefahr und ohne besondere Formfeine die Schichten stumpf gegeneinander stoßen. Es ist daher höchst irrig, zu glauben, daß die Rippen nur zur Zierde oder gar nachträglich untergesetzt seien, wenn sie in die Gewölbekappen nicht hineinreichen, nicht einbinden. Dies ist nicht erforderlich. Nur wenn bei großen Spannungen diese Diagonalbogen nach unten zu größere Querschnitte erfordern, muß ihr Rücken zwischen den Kappen hindurchgeführt werden, so daß letztere nun seitlich gegen die Rippen anschneiden. Die vernunftgemäÙe Erfüllung des Erfordernisses hat auch hier den neuen Bauteil geboren und ihm Form und Gestalt verliehen.

Das in den heutigen Lehrbüchern über Baukonstruktion beliebte Verlegen dieser Rippen auf die Rückseite der Gewölbe mag wohl von den »Meistern« des Maurergewerbes herrühren; aber es ist, wie fast alles, was von diesen berühmten »Meistern des Handwerks« betrieben wird, ebenso unverständig wie schädlich. Daß die Verstärkung auf der Rückseite den Kappen, welche die Last übertragen, kein

Fig. 129.



Seitenschiff der Pfarrkirche zu Bacharach<sup>38)</sup>.

Fig. 130.

Gewölbegurt in der  
Kathedrale zu Rheims<sup>37)</sup>.

Fig. 131.

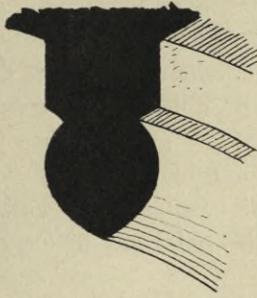
Gewölberippe  
in der Kirche zu Senlis<sup>37)</sup>.

Fig. 132.

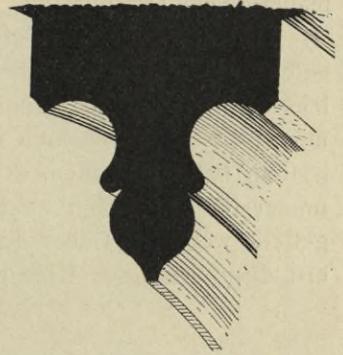
Gewölberippe in der Kirche  
*St.-Benigne* zu Dijon<sup>37)</sup>.

Fig. 133.

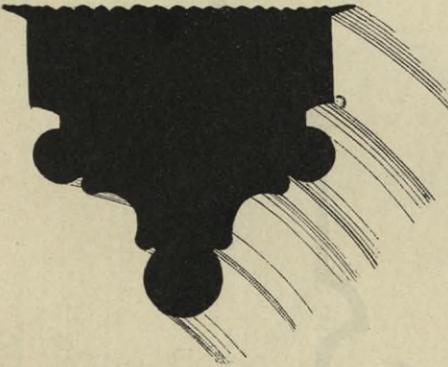
Gewölbegurt  
in der Abteikirche zu St.-Denis<sup>37)</sup>.

Fig. 135.

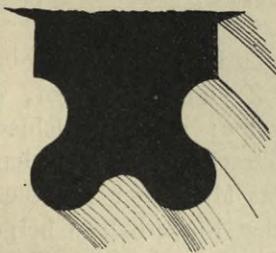
Gewölberippe in der  
Abteikirche zu Vézelay<sup>37)</sup>.

Fig. 134.

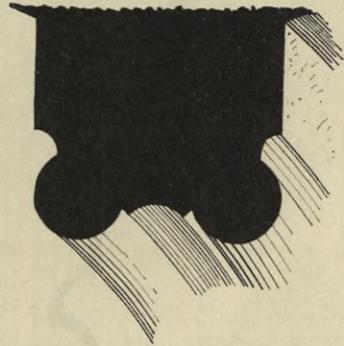
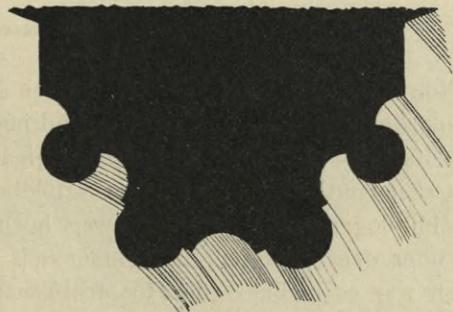
Gewölberippe  
in der Kathedrale zu Chartres<sup>37)</sup>.

Fig. 136.

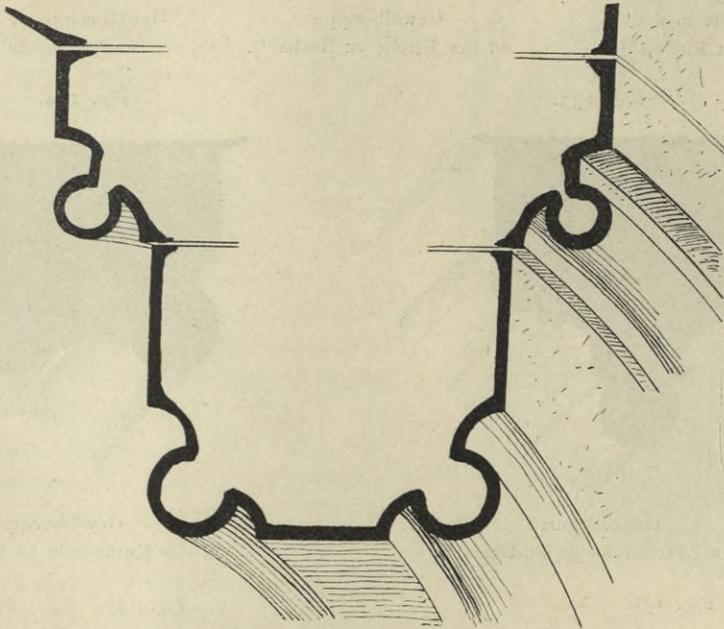
Gewölberippe in der  
Kirche zu *Semur en Auxois*<sup>37)</sup>.

gesichertes Auflager gewährt, ist klar. Dafs auch die heutige Statik die Verftärkung nach unten verlangt, ist bekannt. Bei allen Gewölben aber, welche einen Fußboden auf ihrem Rücken tragen, wird gerade im Scheitel, wo das Gewölbe am dünnsten sein kann, eine überflüssige, ganz beträchtliche Stärke durch diese Ver-

Stärkungsrippen auf der falschen Seite beansprucht, da das hohe Auffüllen oder Aufmauern dem Gewölbe wie den Mauern sehr große Eigenlasten aufbürdet.

Ebenso irrig wie diese neuzeitliche Herstellung der Diagonalen ist die in kunstgeschichtlichen Büchern beliebte Behauptung, spitzbogige Kreuzgewölbe ließen sich leichter herstellen als rundbogige. Man habe mit den rundbogigen Kreuzgewölben nur Quadrate überwölben können; daher sei zu romanischer Zeit das sog. gebundene System befolgt worden, d. h. auf ein quadratisches Gewölbe im Mittelschiff mußten immer im Seitenschiff zwei quadratische Gewölbe von der halben Seitenlänge hergestellt werden. Daher seien die Seitenschiffe halb so breit als die Hochschiffe; erst das spitzbogige Kreuzgewölbe habe aus dieser Zwangslage befreit.

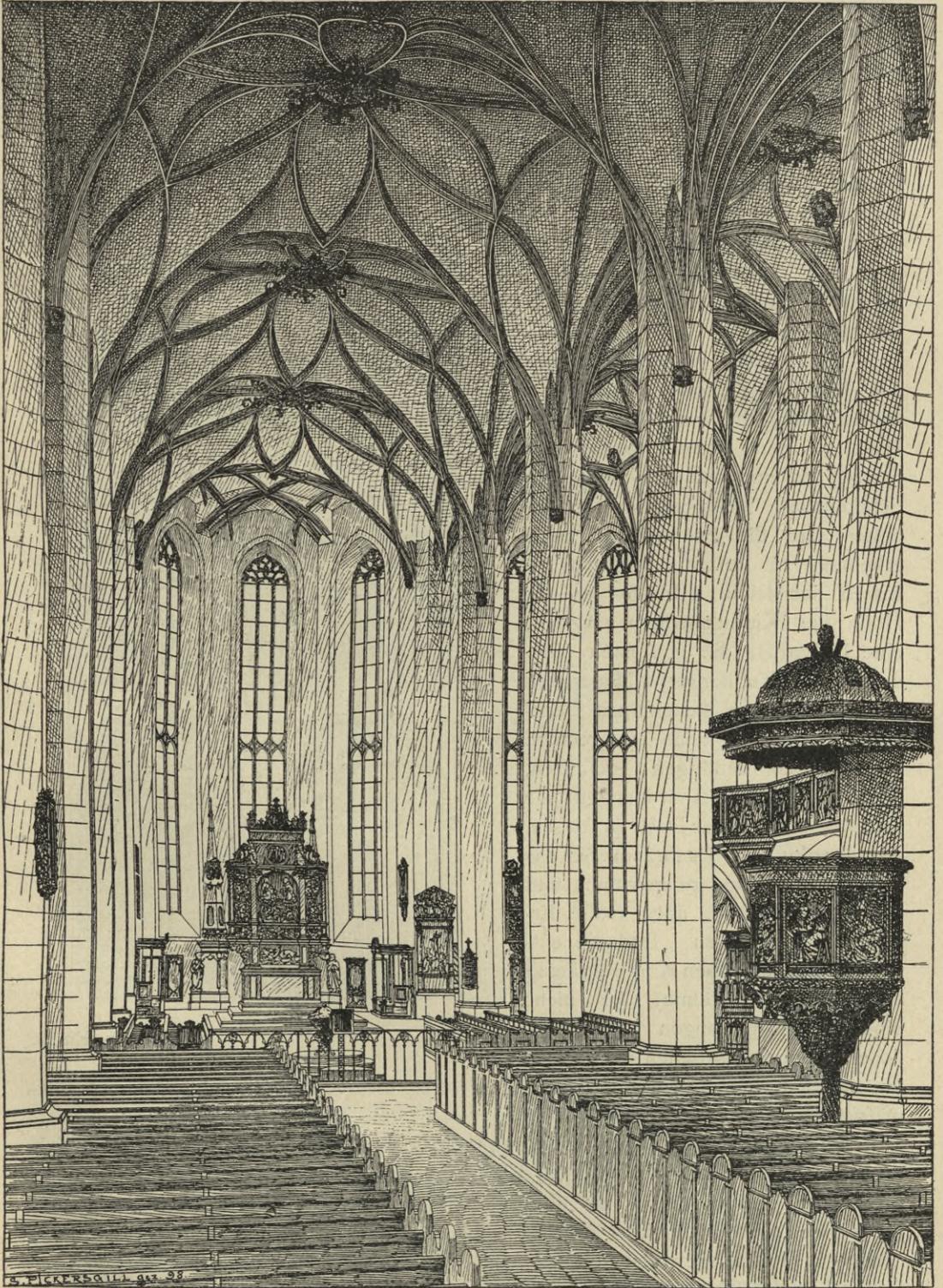
Fig. 137.



Gewölbegurt in der Abteikirche zu St.-Denis<sup>87)</sup>.

Nun sind, wie gesagt, die Diagonalen der rundbogigen Kreuzgewölbe, sobald sie nicht in römischer Art aus der Durchdringung zweier Zylinder entstehen, ebenso Halbkreise wie diejenigen der spitzbogigen Kreuzgewölbe; ein Unterschied tritt nur an den Gurtbögen und an den Schildbögen auf. Betrachten wir diese letzteren. Die Schildbögen waren fast durchweg hochgestellt. Das Mittelalter hat die Dachstühle über den Gewölben fast immer mit durchgehenden Binderbalken hergestellt; dadurch war es bedingt, die Hochschiffsmauern so hoch zu führen, daß die Balken über den Gurtbögen hinweggehen konnten, d. h. die Hochschiffsmauern waren immer höher als die Rücken der Gurtbögen. Hätte man die Schildbögen, welche geringere Spannung, also auch geringere Höhe als die Gurtbögen haben, unten auf den Kapitellen belassen, so wäre über den Fenstern eine hohe, undurchbrochene Wand entstanden von großer Last, die den Dachboden vergrößert hätte, aber nicht das Kircheninnere. Man schob daher die Schildbögen und mit diesen die Fenster so hoch, wie es das Hauptgestirn erlaubte. Zu diesem Zwecke mußte man sie kräftig

Fig. 138.



Pfarrkirche zu Annaberg im Erzgebirge<sup>37)</sup>.

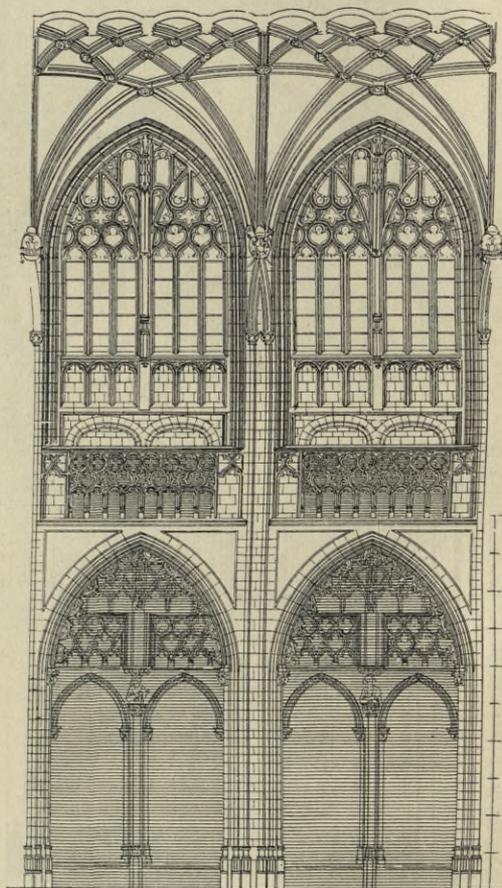
stelzen. Ob man nun einen Rundbogen oder einen Spitzbogen an dieser Stelle mächtig zu stelzen hat, ist auf die Verwendbarkeit des Gewölbes ohne jeden Einfluss.

Hiernach verbleibt noch der Gurtbogen beider Gewölbe zu betrachten. Dafs der Rundbogen einen gröfseren Schub ausübt als der Spitzbogen, ist klar, und dafs daher der spitzbogige Gurtbogen dem Rundbogen weit überlegen ist, bestreitet niemand. Daher ist an dieser Stelle der Rundbogen auch völlig verlassen worden. Aber der Grundrifs des Kreuzgewölbes ist von der Gestalt des Gurtbogens völlig unabhängig. Dieser Grundrifs kann ein Quadrat, aber auch jedes Rechteck sein; der Gurtbogen kann dabei ein Rund- oder ein Spitzbogen sein; beide stehen in keinem urfächlichen Zusammenhange.

Heutzutage, wo der Reichtum des Mittelalters noch lange nicht wieder erlangt ist, mufs man bedacht sein, wo nur irgend möglich zu sparen. Es empfiehlt sich daher, die Schildmauern nicht besonders zu erhöhen und die Schildbogen nicht erheblich zu stelzen. Dadurch ersparen sich leicht 4 bis 5<sup>m</sup> an der Höhe der Kirchenmauern ringsum, eine Ersparnis, die sich nach Hunderten von Kubikmetern Mauerwerk berechnet. Denn die eisernen Dachstühle, welche keine wagrechten Binderbalken benötigen, gestatten, ohne schwierige Anordnungen die Gewölbe hoch in das Dach zu stofsen, den überflüssigen Dachraum für das Innere der Kirche zu gewinnen und dabei, wie gesagt, noch grofse Ersparnisse zu erzielen. Dadurch entstehen dann den neuen Konstruktionen angepaßte Innenräume, die nicht blofse Wiederholungen mittelalterlicher Kirchen darstellen, die aber im mittelalterlichen Sinne erdacht sind. Der nie verfagende Born der Zweckmäfsigkeit hat sie geschaffen.

Es ist also völlig irrig, zu behaupten, spitzbogige Kreuzgewölbe liefsen sich leichter herstellen als rundbogige. Ebenso irrig ist die Behauptung, man könne rundbogige Kreuzgewölbe nur über Quadraten herstellen; man kann sie ebenso leicht wie die spitzbogigen Kreuzgewölbe über jedem Rechteck aufführen. Die rundbogigen Kreuzgewölbe sind demnach nicht der Grund für das gebundene System. Das gebundene System ist während des Ueberganges von der romanischen Kunst in die Gotik deswegen eine kurze Zeit gehandhabt worden, weil es in der romanischen

Fig. 139.

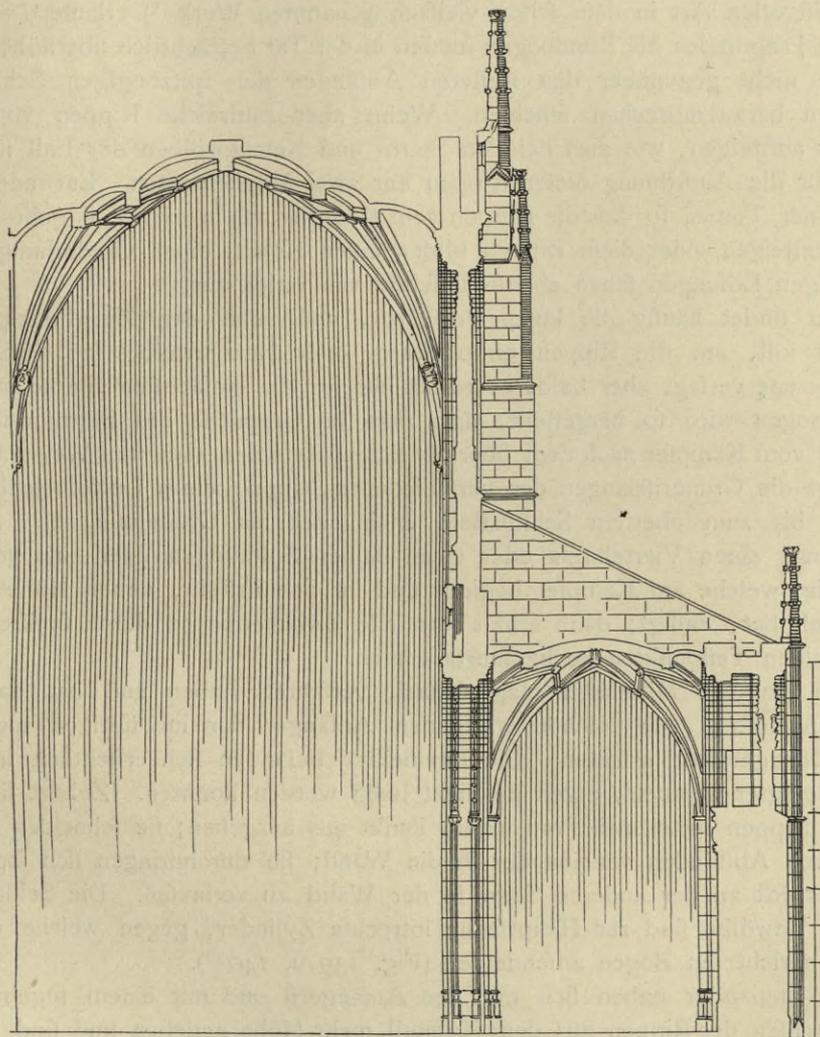


Längenschnitt.

Von der Kirche

Zeit Sitte war, die Mittelschiffe zumeist doppelt so breit anzulegen als die Seitenschiffe. Und zwar war dies Sitte, trotzdem diese Kirchen in Deutschland fast ausnahmslos nicht gewölbt, sondern mit Holzdecken überdeckt gewesen sind. Als man

Fig. 140.



Querfchnitt.

*St.-Jacques zu Lüttich* <sup>37)</sup>).

diese Kirchen dann nachträglich zu frühgotischer Zeit auswölbt, ergab sich dieses »gebundene System« von selbst. Baute man aber wirklich um diese Zeit eine Kirche, die von unten an für Gewölbe bestimmt war, dann behielt man die alte Gewohnheit, das Mittelschiff doppelt so breit als die Seitenschiffe anzulegen, bei.

Da die Schildbögen, die Diagonalen und die Gurte ganz verschiedene Spannungen haben, so ergeben sich für diese Bogen von selbst verschiedene Halbmesser. Sie weichen gleich am Anfang, über den Kapitellen, stark voneinander ab. Wo es sich nur um diese drei, bzw. um fünf Bogen (zwei Schildbögen, zwei Diagonalen und einen Gurt) an einem Anfänger handelt, fällt diese Verschiedenheit des Aus-

gehens der Bogen zumeist nicht un schön auf. Doch hat man schon in der frühen Gotik versucht, diese Bogen mit demselben Zirkelschlag herzustellen. Dies zeigt eine Abbildung im Skizzenbuch des *Wilars von Honecort*; er bemerkt dazu: »*Par chu fait om trois manires dars a compas ouvrir one fois.*« [So schlägt man drei Arten von Bogen mit einer Zirkelöffnung.] *Viollet-le-Duc* hat dieses Verfahren in seiner geistvollen Art in dem schon vielfach genannten Werk<sup>39)</sup> erläutert.

Die Diagonalen als Rundbogen müssen in der Tat beträchtlich überhöht werden, damit sie nicht gegenüber den steileren Anfängern der spitzbogigen Schild- und Gurtbogen herauszubrechen scheinen. Wenn aber zahlreiche Rippen von einem Anfänger aufsteigen, wie dies bei den Stern- und Netzgewölben der Fall ist, dann gibt es für die Anordnung dieser Rippen nur zwei Möglichkeiten. Entweder liegen sie auf einer Tonne, so daß die Rippen vom Kämpfer aus in einer — gebogenen — Fläche aufsteigen, oder diese Rippen bilden einen Kelch, einen Umdrehungskörper. Alle übrigen Lösungen sehen ebenso un schön wie ratlos aus.

48.  
Verzeichnen  
der  
Gewölbe.

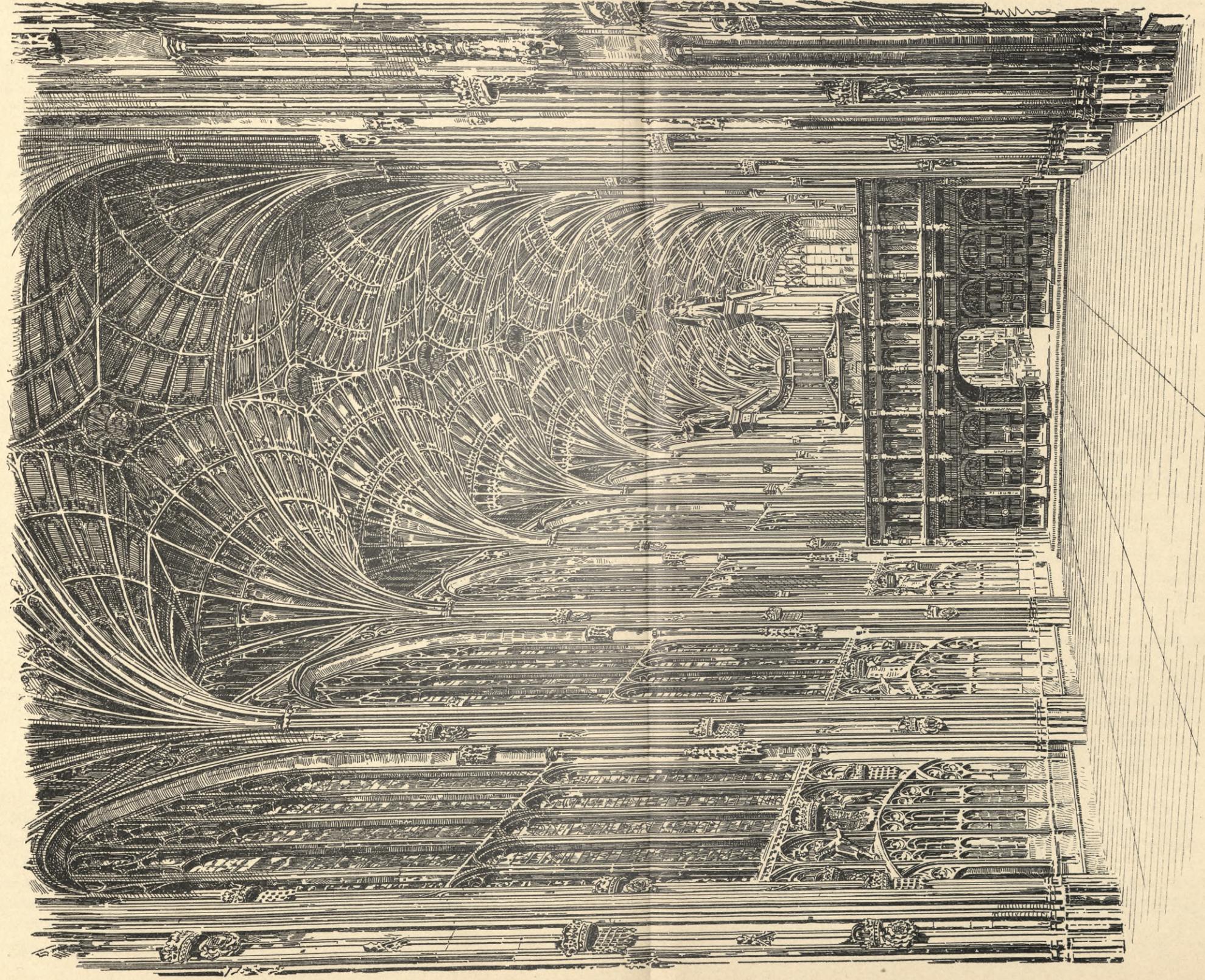
Man findet häufig die kurze Vorschrift, daß man den sog. Prinzipalbogen herstellen soll, um die Rippen eines Stern- oder Netzgewölbes zu verzeichnen. Dieses Rezept verfaßt aber bald; es reicht nur für die einfachsten Sterne aus. Der Prinzipalbogen wird so hergestellt, daß man im Grundriß des Stern- oder Netzgewölbes vom Kämpfer nach dem obersten Schlussstein den »längsten Weg« ausucht. Man trägt die Grundrißlängen der verschiedenen Rippen eines Gewölbejoches vom Kämpfer bis zum obersten Schlussstein aneinander als Grundlinie auf. Darüber schlägt man einen Viertelkreis oder einen halben Spitzbogen oder eine gedrückte Bogenlinie, welche am Kämpfer beginnt und im Schlussstein, dessen Höhe man in der Gewalt hat, endigt; dann erhält man alle Zwischenbogen durch senkrecht von den einzelnen Teilpunkten hochgeführte Linien.

Das deutsche Mittelalter mag danach verfahren haben und hat daher die ebenso ungelösten, wie un schön wirkenden Anfänger der im übrigen meist sehr schönen Netzgewölbe erhalten. Die Baumeister befanden sich ersichtlich im Bannkreis geheiligter Formeln, deren sie nicht ledig werden konnten. Zuletzt liefs man auch die Rippen nicht mehr von einem Punkt aus ausgehen; sie schneiden beliebig in größeren Abständen voneinander in die Wand; sie durchdringen sich sogar, um beiderseits erst an der anderen Seite in der Wand zu verlaufen. Die Schlusssteine all dieser Gewölbe sind zur Hauptsache lotrechte Zylinder, gegen welche die verschieden gerichteten Bogen anschneiden (Fig. 139 u. 140<sup>37)</sup>).

Die Engländer haben sich mit den Anfängern und mit einem regelmässigen Herauswachen der Rippen aus dem Kapitell mehr Mühe gegeben und sind dadurch zu anderen Lösungen gelangt. Sie haben zur Hauptsache zweierlei neue Formen geschaffen. Die eine Gestalt des Gewölbes, die am folgerichtigsten und am einfachsten zu verzeichnen ist, bildet mit ihren Rippen einen richtigen Umdrehungskörper; sämtliche Rippen sind gleich lang, gleich hoch und von demselben Kreisbogen; sie lassen zwischen sich gleich breite Kappen übrig. So liegen auch ihre oberen Endpunkte, ihre Scheitel, in gleicher Höhe und bilden im Grundriß einen Halbkreis. Diese Halbkreise um die benachbarten Pfeiler, bezw. Anfänger berühren sich gewöhnlich mit denjenigen der gegenüberliegenden Wand, während die Nachbarkreise so aneinandergeschoben sind, daß beiden ein Kreisabschnitt fehlt. In dem noch verbleibenden Raum im Scheitel des Gewölbes wird ein Kreis geschlagen,

<sup>39)</sup> Bd. VI, S. 439.





Menzies Riffarth C.

Kapelle des King's College zu Cambridge.



welcher die vier Halbkreise berührt und der durch eine flache Kugelkappe ausgefüllt wird. Die vier spitzen Zwickelchen, welche nun noch übrig bleiben und die Hauptverfpannung des ganzen Gewölbes bilden, werden, wie dies die nebenstehende Tafel zeigt, hergestellt.

So einfach und folgerichtig sich die Gestalt dieser Gewölbe auf dem Papier ergibt, so schwierig macht sich die richtige Verfpannung, weil das Gewölbe keine durchgehende Krümmung besitzt. Aus diesem Grunde hat man die Umdrehungskörper der Anfänger zur Hauptfläche beibehalten, aber die Rippen nicht in einem Kreise endigen lassen, sondern sie weiter bis zum Scheitel geführt, wo sie zusammenschneiden. Im Scheitel entlang läuft eine Scheitelrippe, welche sich, da alle Gurtbogen fehlen, am ganzen Gewölbe entlang erstreckt.

Eines der großartigsten dieser Gewölbe bietet die Kathedrale zu Exeter. Ähnliche Gewölbe finden sich in Deutschland über den Sälen der Marienburg und im Artushof zu Danzig; doch ist ihr Ursprung nicht englisch.

### b) Sonstige Gewölbeformen.

Neben den Fächergewölben bildeten sich die hängenden Gewölbe aus. Wir haben schon in der frühesten Gotik am Niederrhein gesehen, daß man es liebte, den Schlussstein weit herabhängen zu lassen. Dies zeigen die Seitenschiffe der Pfarrkirche zu Bacharach (um 1220) sehr schön (siehe Fig. 129, S. 68). Das großartigste

Beispiel ist der hängende Schlussstein im Zehnnecksbau von *St. Gereon* zu Köln; er ist 1227 mit feinem Gewölbe fertig geworden: »Anno incarnationis domine MCCXXVII in octave Apostolorum Petri et Pauli completa est testudo monasterij Sancti Gereoni.«

Auch *Wilars von Honecort* zeichnet um 1240 das Kunststück auf, wie man hängende Bogen herstellen könne. (Siehe im vorhergehenden Heft [Fig. 281, S. 204] dieses »Handbuches«: »Par chu tail om vosure pendant.« [So schneidet man einen hängenden Bogen.]

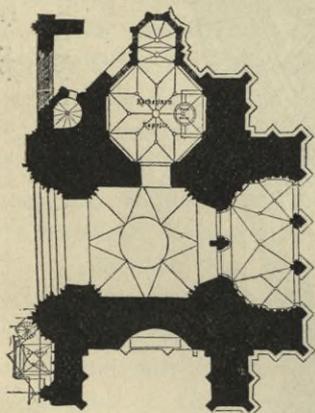
Am Brüsseler Rathaus sieht man einen solchen hängenden Bogen ausgeführt.

Die Spätgotik liebt besonders hängende Schlusssteine. Die *St. Katharinenkapelle* am Turm von *St. Stephan* zu Wien (zwischen 1400 [Grundsteinlegung der Türme] und 1433 [Vollendung der Türme]) besitzt einen weit nach unten reichenden Schlussstein, der natürlich mittels Eisen aufgehängt ist. Von ihm aus wölben sich freie Rippen durch die Luft nach den seitlichen Schlusssteinen hin (Fig. 141 u. 142<sup>40)</sup>. Die Engländer lieben es ebenfalls, in den Fächergewölben solche hängende Trichter einzuschalten; das bekannteste und reizendste Beispiel ist die Kapelle *Heinrich VII.* in der Westminsterabtei zu London.

Endlich gibt es noch eine besondere Art von Gewölben, welche nur aus Rippen bestehen, auf deren Rücken, durch Maßwerke unterstützt, ein wagrechter Plattenfuß-

49.  
Hängende  
Gewölbe.

Fig. 141.



Katharinenkapelle  
des St. Stephansdomes zu Wien.  
Grundriß<sup>40)</sup>. — 1/500 w. Gr.

50.  
Platten-  
gewölbe.

<sup>40)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

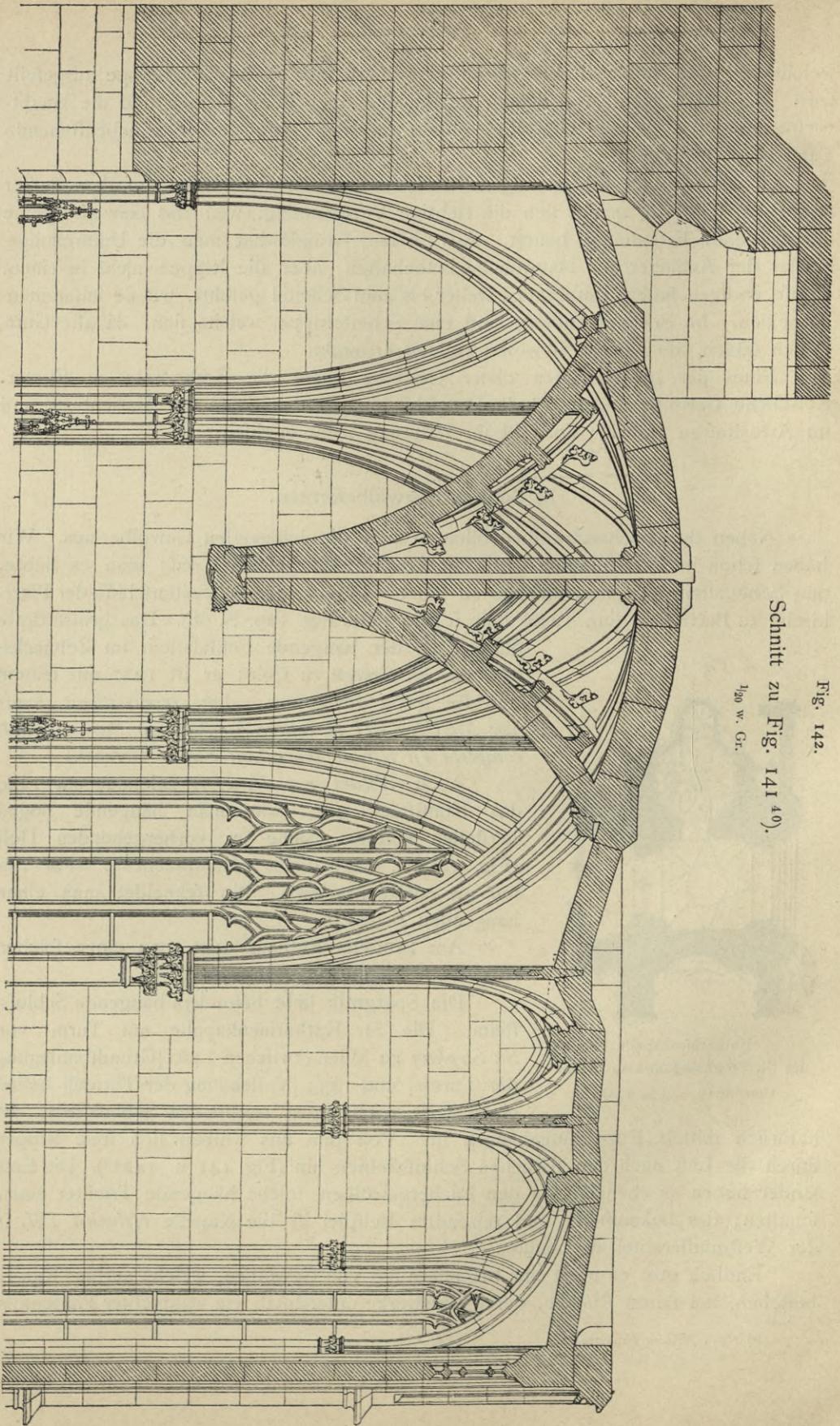


Fig. 142.

Schnitt zu Fig. 141 40°.

$\frac{1}{160}$  w. Gr.

boden ruht. Am Kreuzgang des Domes zu Magdeburg ist das Brunnenhaus (?) mit einem solchen frühgotischen und sehr schön gezeichneten Plattengewölbe ausgestattet. Berühmt sind die Kapellen von *St.-Pierre* zu Caen, welche diese Plattenwölbung in höchst zierlicher Weise und in reizvollster Vermischung mit Frührenaissance-Einzelheiten zeigen.

### c) Einzelheiten der Gewölbe.

Soll der Gewölbeanfänger richtig geraten, so muß man zuerst Gurte, Rippen und Schildbogen so ordnen, daß sie nicht wirt ineinander schneiden. Es ist nicht erforderlich, daß ihre Mittellinien von einem Punkte ausgehen; sonst könnte leicht der Fall eintreten, daß von der Rippe nur die Hälfte zum Vorschein käme, die andere im Gurt verschwände u. f. w. Können die verschiedenen Gurte und Rippen nicht in voller Gestalt auf dem Auflager nebeneinander Platz finden, dann muß von jedem Profil ein Stück unterdrückt werden, bezw. muß ein Profil in das andere hineingreifen. Auch dieses Ineinanderschneiden muß in einer regelmässigen Weise geschehen; dies veranschaulichen die untersten Schichten in Fig. 143 u. 144<sup>41)</sup>. Allmählich lösen sich dann mit dem Aufsteigen der Bogen die Profile voneinander los.

51.  
Gewölbe-  
anfänger.

Im Mittelalter fing man häufig nicht gleich mit Keilfugen an, sondern teilte den Anfänger durch wagrechte Lagerfugenflächen wie in Fig. 143. Erst als sich die Rippen losgelöst hatten, ging man zur Keilform über.

Die Fugen der Kappen gestalten sich verschieden, je nachdem die Kreuzgewölbe nordfranzösischer oder südfranzösischer Schule entsprungen sind, und andererseits, ob die Kappen geradlinig oder mit »Büfen« hergestellt werden. Die nordfranzösischen Kreuzgewölbe, welche zumeist in Deutschland befolgt worden sind, wölben die Kappenschichten senkrecht gegen die Gurt- und Schildbogen, d. h. ihre Lagerfugenflächen laufen senkrecht gegen diese Gurt- und Schildbogen an. Die Fugenflächen der südwestfranzösischen Kreuzgewölbe behalten dagegen die Richtung aus den vorhergehenden romanischen Kuppelgewölben bei, ebenso wie die ganze Form dieser Kreuzgewölbe die Kuppelgestalt weiterhin nachahmt.

52.  
Kappen.

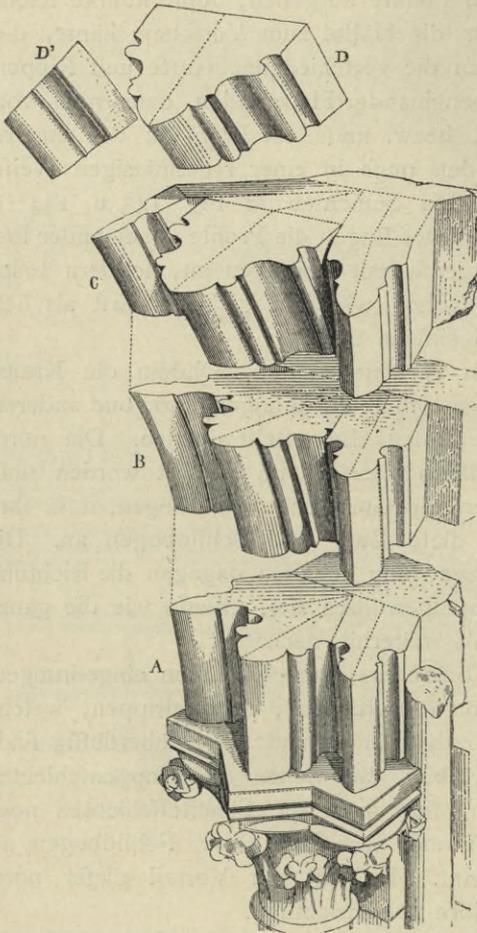
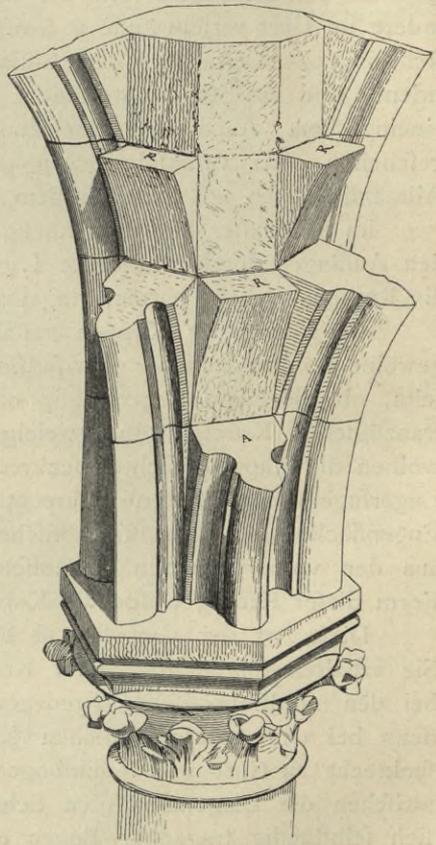
Diese Art der Gewölbe ist bei uns besonders nach Westfalen eingedrungen. Sie erhalten folgerichtig, ihrer Konstruktion entsprechend, Scheitelrippen, welche bei den nordfranzösischen Kreuzgewölben unbegründet und daher überflüssig sind; denn bei den nordfranzösischen Kreuzgewölben, bei denen die Kappenschichten senkrecht zu Gurt- und Schildbogen stehen, sind auch die Scheitelfschichten noch zwischen die Diagonalen (den Schlufsstein) und den Gurt- bezw. Schildbogen als sich selbständig tragender Bogen eingespannt. Dies ist der Vorteil dieser nordfranzösischen Gewölbe und der Grund für ihre Fugenrichtung.

Bei den südwestfranzösischen Kreuzgewölben dagegen, bei denen also die Fugenflächen fast senkrecht gegen die Diagonalen stehen, bleiben oben vier Löcher, sobald die Kappenschichten am Scheitel des Gurtbogens angelangt sind. Die nun folgenden Kappenschichten stützen sich nicht mehr auf die Diagonalen und die Gurt-, bezw. Schildbogen, sondern nur noch auf die Diagonalen und hängen mit ihrem anderen Ende frei; daher entsteht im Scheitel eine Naht, die höchst unsicher ist. Schlägt man jedoch Scheitelrippen vom Schlufsstein nach den Gurt-, bezw. Schildbogen, so stützen sich die letzten Kappenschichten auf diese Scheitelrippen und auf die

41) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IV, S. 95.

umfassenden Gurt- und Schildbogen. Dies ist der Grund für das Entstehen der Scheitelrippen.

Nun sind die beregten Kappenschichten entweder gerade oder nach einem Bogen gekrümmt. Sind sie gerade, so tragen sie sich nur dadurch, daß die folgende Schicht auf der unteren aufliegt. Je näher dem Scheitel, desto weniger liegen sie auf, desto eher gleiten sie ab, und daher müssen diese Kappen auch noch unterlehrt werden, damit sich die Schichten halten, ehe die ganze Kappe geschlossen ist und ehe jede Kreuzkappe als Stück Tonnengewölbe sich selbst trägt.

Fig. 143<sup>41)</sup>.Fig. 144<sup>41)</sup>.

Gewölbekappen, welche aus Bruchsteinen oder aus Beton hergestellt sind, müssen natürlich immer unterschalt werden und haben daher fast niemals Busung; sie sind dann eine Art spitzbogiger Tonnen. Sollen sie Busung erhalten, dann wird auf die gerade Schalung mittels nassen Sandes eine Lehre für die Busung hergestellt; dies ergibt jedoch sehr unbefriedigende Formen.

Bei den Kappenschichten jedoch, welche nach einem Bogen gekrümmt und aus bearbeiteten oder gebrannten Steinen hergestellt sind, ist man dieser Unterlehre entoben; dies bedeutet eine große Ersparnis an Zeit und Geld. Jede

Schicht liegt ebenfalls auf der unteren auf. Nach dem Scheitel aber, wenn sie von der unteren abzugleiten droht, verspannt sie sich zwischen die Diagonalen und Umfassungsurten als sich selbständig tragender Bogen. Man bedarf daher nur eines Lehrbogens für die Form der Krümmung der Kappenschichten, die alle nach demselben Halbmesser, bzw. Bogen gekrümmt sind; doch liegen diese Kappenschichten nicht wie die Schichten einer Kuppel radial nach einem Mittelpunkt gerichtet. Die Lagerfugen sind daher überall gleich stark.

Man macht sich die Gestalt einer solchen Kreuzkappe und die Lage ihrer Schichten am besten folgendermaßen klar. Die Kappen ohne Bufung sind, wie gesagt, Stücke von spitzbogigen Tonnengewölben; sie sind allerdings etwas verdrückt, da ja die Diagonalen nicht durch Vergatterung der Gurt- oder Schildbogen entstehen, sondern selbständige Halbkreise sind. Die Schichten müssen nun, sollen sie am Scheitel richtig auskommen, parallel der Scheitelfuge gelagert sein; dabei sind die Lagerfugen gleichmäßig stark. Sobald diese Schichten aber gekrümmt nach oben gebogen werden, also Bufen erhalten, klaffen die Fugen in der Mitte breit auf. Bei Hausteinen kann man diese breiten Fugen durch den Steinschnitt vermeiden, bei Backsteinen nicht. Man ist daher bei letzteren gezwungen, entweder hin und wieder durch eingeflickte Schichtendreiecke diesen Mangel auszugleichen, oder man verläßt das nordfranzösische Gewölbe, nähert sich der Fugenrichtung der südwestfranzösischen Gewölbe und erhält im Scheitel eine Naht; alsdann kann man die Kappe ohne zu flicken herstellen.

Die Stärke der Kappen ist im Mittelalter sehr verschieden; sie sind meist zu stark (30 cm). Doch zeigen schon die Gewölbe der *Notre-Dame* zu Paris ein Stärke von nur 12 cm, obgleich sie oder gerade weil sie aus Kalkstein hergestellt sind.

Die allerursprünglichste Form der Rippe ist das Viereck. Ein derbes Quadrat bildet den Querschnitt der Rippe. In Deutschland dürften sich die ersten solcher Rippen in *Grofs St. Martin* zu Cöln unter den westlichen Begleittürmchen des Vierungsturmes vorfinden, dort, wo diese Türmchen über den Gewölben der Seitenschiffe ganz unregelmäßig aufsitzen. Der Baumeister, welcher diesen völlig romanisch gezeichneten Chorbau ausführte, der 1172 geweiht wurde, kannte diese französische Errungenschaft. Der ganze Umrifs des Turmes verrät wohl ebenfalls die Kenntnis französischer Vorgänger. In Deutschland waren Türme mit vier Begleittürmchen an den Ecken bis dahin nicht gebräuchlich, während Laon dieselben um diese Zeit wohl schon im Entwurf oder im Modell befaß. Andererseits könnte man behaupten, da der Turm von *Grofs St. Martin* schon zu einer Zeit fertig war, als in Laon noch keiner dieser Türme stand, so könnte *Grofs St. Martin* das Vorbild für Laon abgegeben haben; dabei wäre auch in der Tat eine Steigerung der Entwicklung vorhanden.

53.  
Rippen.

## 5. Kapitel.

### Giebel und Wimperge.

Zum Abschluß der Dächer nach den Querseiten hin dienen die Giebel. Nur in ärmlichen Verhältnissen wird die billige Lösung der Abwalmung angewandt.

Der dachlose ägyptische Tempel befaß keinen Giebel. Des griechischen Tempels heiliger Schmuck war dagegen der Giebel. Sein Dreieck wurde mit

54.  
Giebel.

reichen Bildwerken geschmückt; Akroterien bekrönten feine Spitze und feine Ecken. In altchristlicher Zeit wurde das Hauptgesims für gewöhnlich nicht mehr am Fusse des Giebels wagrecht entlang geführt; nur die Giebelfchenkel zeigen ein Hauptgesims, wenn es auch meist heruntergefallen ist.

Die romanische Kunst veränderte an diesem Bilde nicht allzuviel. Die Neigung der Dachflächen wurde nur allmählich steiler, und Zwerggalerien belebten die Flächen. Im vorhergehenden Heft (S. 166 ff.) dieses »Handbuches« sind solche Beispiele beigebracht. Erst mit der Gotik fing auch da neues Leben an zu sprießen und einen Wald von Mannigfaltigkeiten zu erzeugen.

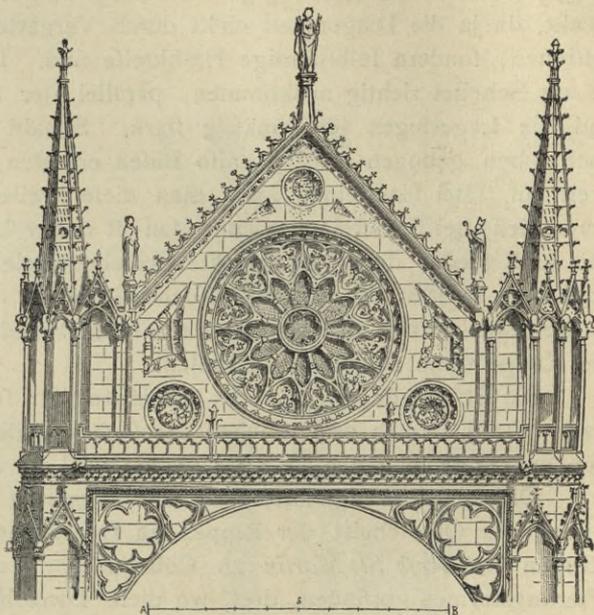
Stellt man den einen und einzigen Giebel der Griechen, an welchem sie tausend Jahre gezeichnet und festgehalten haben, dieser Legion von Giebeln mittelalterlicher Kunst gegenüber, diesen unzähligen Kindern einer unerschöpflichen und nie versagenden Phantasie und Schaffenskraft, dann hat man ungefähr einen Maßstab für die richtige Bewertung des griechischen und des mittelalterlichen Baumeisters.

55.  
Giebelformen.

Der mittelalterliche Giebel zieht seine Gestalt und feinen Formenreichtum natürlich wieder aus der Konstruktion und den Erfordernissen. Da er mächtige Dächer mit großen Höhenentwickelungen abzuschließen hat, so bietet er dem Wind eine riesige Angriffsfläche. Er muß also ausgesteift und verstärkt werden, soll er nicht umstürzen. Nun boten die Strebepfeiler an den Ecken ganz von selbst Stützpunkte für den größeren Halt der Giebelfüße. Man setzte ihnen Fialen, ja ganze Türmchen auf und beugte so auch dem Abgleiten der unteren Giebelschichten vor. Diese Gestalt zeigen die frühgotischen Giebel mit Vorliebe. Da bei den breiten und hohen Giebeln auch Zwischenversteifungen nötig sind, so traten besonders im Backsteinbau fialenartige Strebepfeiler vor die Fläche des Giebels, ein unerschöpflicher Born für neue Gestaltungen, die zuletzt rein dekorative Verwendung fanden.

Das zweite Erfordernis für die Giebelwand ist, daß sie abgedeckt werden muß. Am billigsten und einfachsten geschieht dies, wenn das Dachdeckungsmaterial über die Giebelschrägen hinweggestreckt wird. Der Sturm greift aber leicht darunter. Wenn es daher die Mittel gestatten, zieht man es vor, den vorderen Teil der Giebelmauer mit einem Deckgesims für sich abzudecken und das Deckmaterial unter einem schützenden Absatz dieser Deckplatten enden zu lassen, wo man jederzeit einen

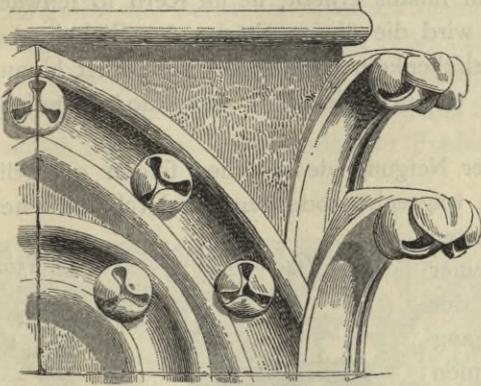
Fig. 145.



Giebel des Südkreuzschiffes der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris <sup>42)</sup>.

<sup>42)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VII, S. 144.

Fig. 146.



Von der Westansicht der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris <sup>43)</sup>.

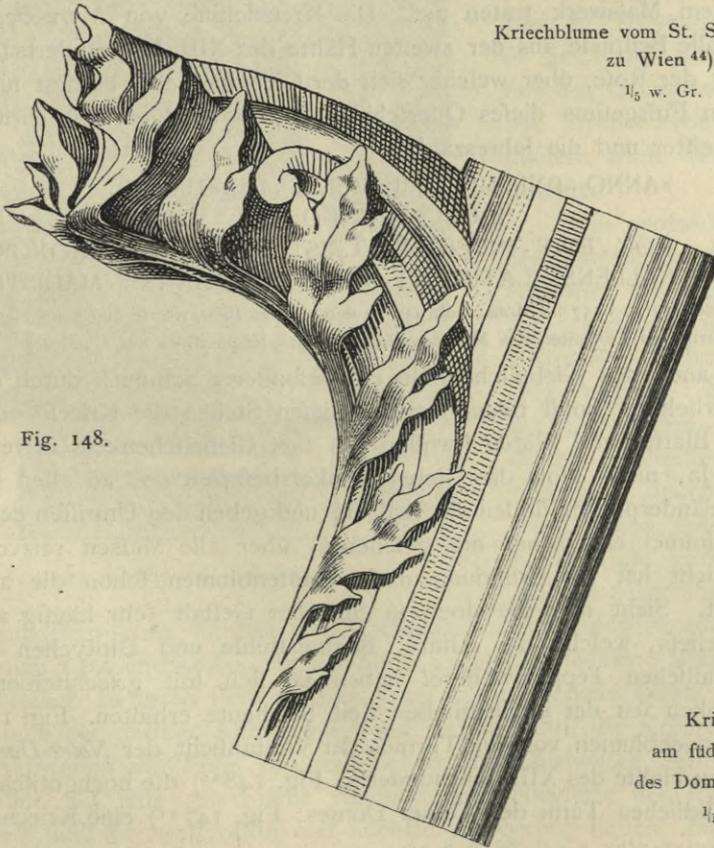
Fig. 147.



Kriechblume vom St. Stephansdom zu Wien <sup>44)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

Fig. 148.



Kriechblume am südlichen Turm des Domes zu Köln <sup>45)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

Verfrisch mit Haarkalk anbringen lassen kann. Dieser vordere Teil der Giebelmauer, welcher sich über das Dachdeckungsmaterial hinaus erhebt, ist im Kern so schwach wie möglich, höchstens 40<sup>cm</sup> stark. Häufig wird die übrige Stärke der Giebelmauer dazu verwendet, eine Treppe an den Giebelschenkeln entlang bis zum Firft hinaufzuführen. Für die Unterhaltung der Dächer wie der Giebel ist dies eine vorzügliche Anlage.

Die Deckplatten können entweder der Neigung des Daches folgen oder die Schichten des Giebelmauerwerkes in Stufen wagrecht abdecken; dadurch entstehen die Staffelgiebel. Sie treten an Kirchen selten auf. Mühlhausen in Thüringen bietet in seiner Liebfrauenkirche ein glänzendes Beispiel der Verwendung solcher Staffelgiebel am Ausgang der frühgotischen Zeit. Diese Staffeln nehmen im Laufe der Entwicklung alle möglichen dekorativen Zinnenformen an.

Der dritte Ausgangspunkt für die Giebelgestaltung sind die Oeffnungen, welche zur Erhellung des Dachraumes erforderlich oder wünschenswert sind. Dieselben erhielten alle möglichen Fensterformen; sogar Rosen mit verschwenderischem Maßwerk traten auf. Die Kreuzschiffe von *Notre-Dame* zu Paris bieten glanzvolle Beispiele aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts (Fig. 145<sup>42)</sup>); die Spannung der Rose, über welcher sich der Giebel erhebt, beträgt nicht weniger als 13<sup>m</sup>. Am Fußgesims dieses Querschiffes verewigt folgende Inschrift den geistreichen Baumeister und die Jahreszahl:

»ANNO . DNI . MCCLVII . MENSE . FEBRUARIO .  
 IDUS . SECUNDO .  
 HOC . FUIT . INCEPTUM . CRISTI . GENITRICIS . HONORE .  
 KALLENSI . LATHOMO . VIVENTE . IOHANNE . MAGISTRO .«

[Im Jahre des Herrn 1257 im Monat Februar an den zweiten Iden, wurde dieses angefangen zu Ehren der Gebälerin Christi zu Lebzeiten des Meisters *Johannes* des Baumeisters aus Chelles.]

Hier ist auch den Giebelschenkeln ein besonderer Schmuck durch einen Maßwerkkamm verliehen. Sonst bilden sich an diesen Stellen die Kriech- oder Kantenblumen aus. Blätter und Blüten sprossen aus den Giebelschenkeln in regelmässiger Reihenfolge. Ja, nicht blofs die Giebelschenkel besetzen sie; an allen Kanten der Fialen und Geländerpfosten finden sie sich ein und geben den Umriffen des Gebäudes gegen den Himmel ein bisher nie gefehenes, über alle Mäfsen reizvolles Prunkmittel. Vielleicht hat die Erfindung dieser Kantenblumen schon die altchristliche Kunst gemacht. Sieht man sie doch in einfacher Gestalt sehr häufig auf den altchristlichen Reliefs, welche die Altäre, Bischofsstühle und Diptychen schmücken. In der orientalischen Teppichweberei haben sie sich mit griechisch-orientalischer Unveränderlichkeit seit der altchristlichen Zeit bis heute erhalten. Fig. 146<sup>43)</sup> zeigt frühgotische Kriechblumen von den Türmen der Westansicht der *Notre-Dame* zu Paris aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts; Fig. 148<sup>45)</sup> die hochgotischen Kantenblumen vom südlichen Turm des Cölner Domes; Fig. 147<sup>44)</sup> eine Kriechblume oder

Fig. 149.

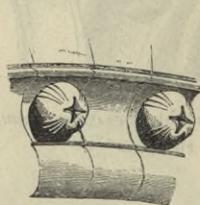


Fig. 150.



Vom Turm *St.-Romain*  
 der Kathedrale zu Rouen.

<sup>43)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 243.

<sup>44)</sup> Nach *Effenswein's* Aufnahme.

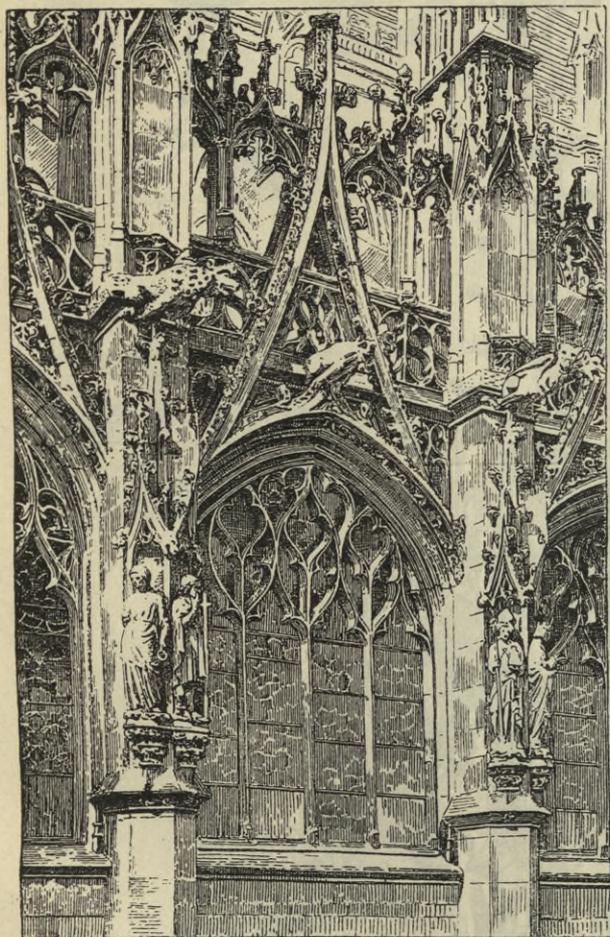
<sup>45)</sup> Nach: SCHMITZ, a. a. O.

Krabbe von *St. Stephan* zu Wien. Zugleich mit den Kantenblumen trat in der Frühgotik ein besonders kennzeichnender Schmuck auf: die in den Hohlkehlen sitzenden knopfartigen Knospen (Fig. 149 u. 150).

Die Giebel haben sich in folchem Mafse als Schmuckstücke erwiesen, dafs man sich ihres Reizes auch an anderen Stellen zu verfichern fuchte, die nicht gerade Giebel erfordern. Man bekrönte Fenster und Türöffnungen mit Giebeln, die dann Wimperge genannt werden.

57.  
Wimperge.

Fig. 151.



Von der Kirche zu Louviers<sup>46)</sup>.

Ueber den Toren ist ihre Einführung leicht begreiflich, da die tiefen Torleibungen häufig vor die Mauer vorspringen und abgedacht werden müssen. Für diese Dächer ist der Wimperg der schützende Giebel. Ueber den Fenstern angeordnet, geben sie für die weitausladenden Hauptgesimse, wie für die Dachgeländer willkommene Stützpunkte zwischen den Strebe Pfeilern (Fig. 151<sup>46)</sup>). In *St.-Urban* zu Troyes ist dies fogar so geschickt ausgenutzt, dafs sich die Geländer im Grundrifs wie Streben von den Strebe Pfeilern nach den Wimpergen strecken.

Der grofse Wimperg über der Mittelpforte der glorreichen Rheimer Westansicht ist eines der reichsten und üppigsten Beispiele solcher Wimperge (Fig. 153<sup>47)</sup>). Nach den im vorhergehenden Heft (S. 196) dieses »Handbuches« beigebrachten Baumeisterinschriften wird er von *Jehan le Loup* entworfen und von *Gaucher* von Rheims ausgeführt worden sein.

Da der Grundstein zum Neubau der Kathedrale 1211 gelegt worden ist, so sind diese Teile um 1250 entstanden. In der Mitte krönt Christus seine Mutter; Cherubine und Engel stehen zu ihren Seiten; Gott Vater blickt segnend herab.

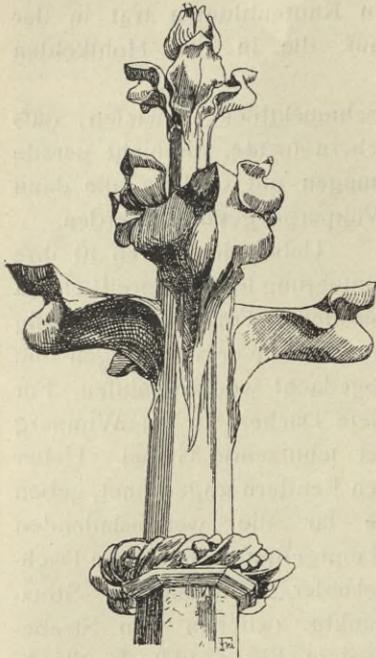
An Stelle der antiken Akroterien treten in der Gotik die Kreuzblumen. Wenn schon die Akroterien eine Fülle von geistreichen Abwechslungen zeigten, so entfallen im Mittelalter auf jede griechische Neuschöpfung Hunderte der schönsten Kreuzblumen. Sie sind die kraftvollste und höchste Aeuferung dessen, dafs der Bau ein

58.  
Kreuzblumen.

46) Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

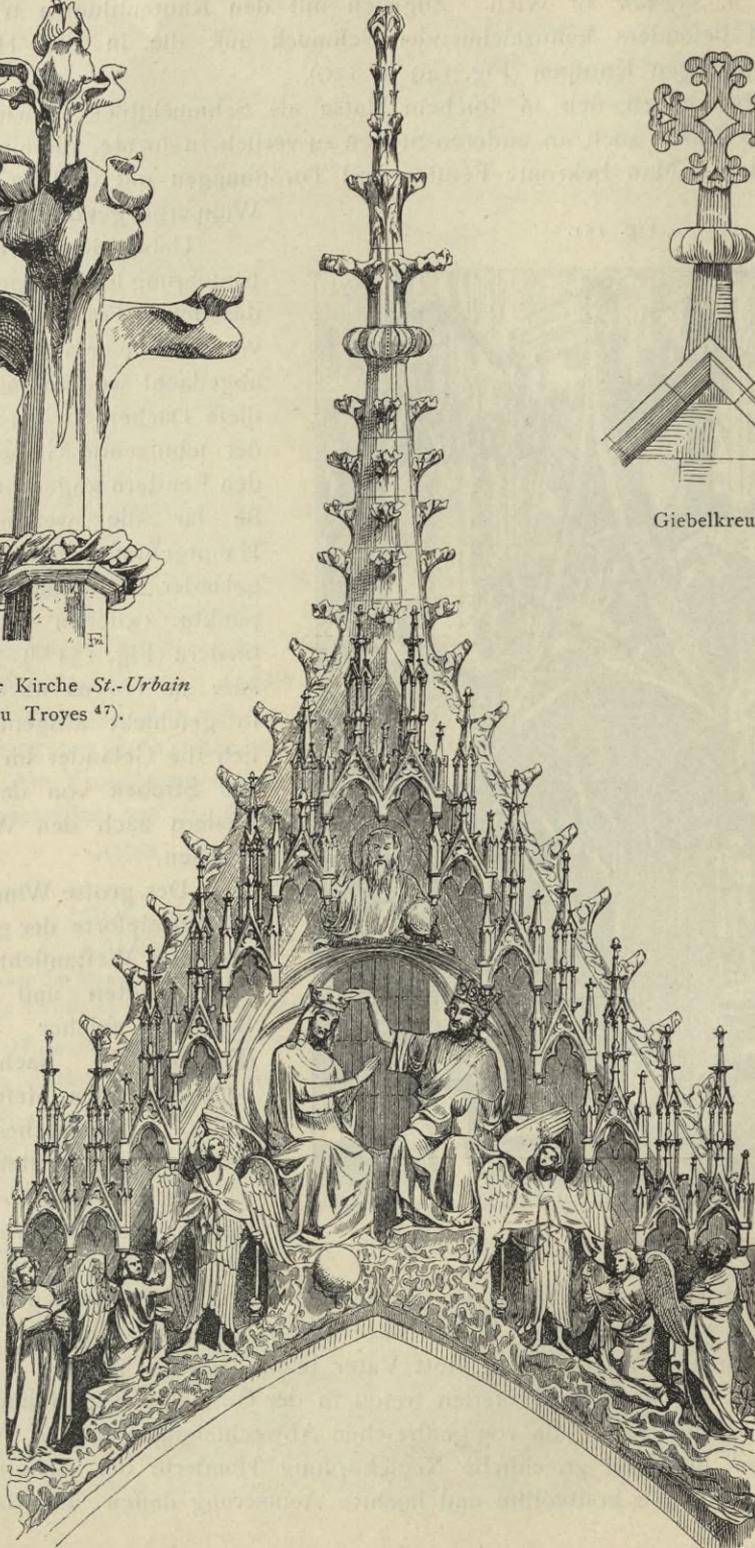
47) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 6.

Fig. 152.



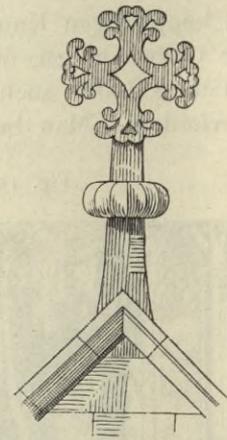
Von der Kirche *St.-Urbain* zu Troyes <sup>47)</sup>.

Fig. 153.



Wimperg am Haupttor in der Westansicht der Kathedrale zu Rheims <sup>47)</sup>.

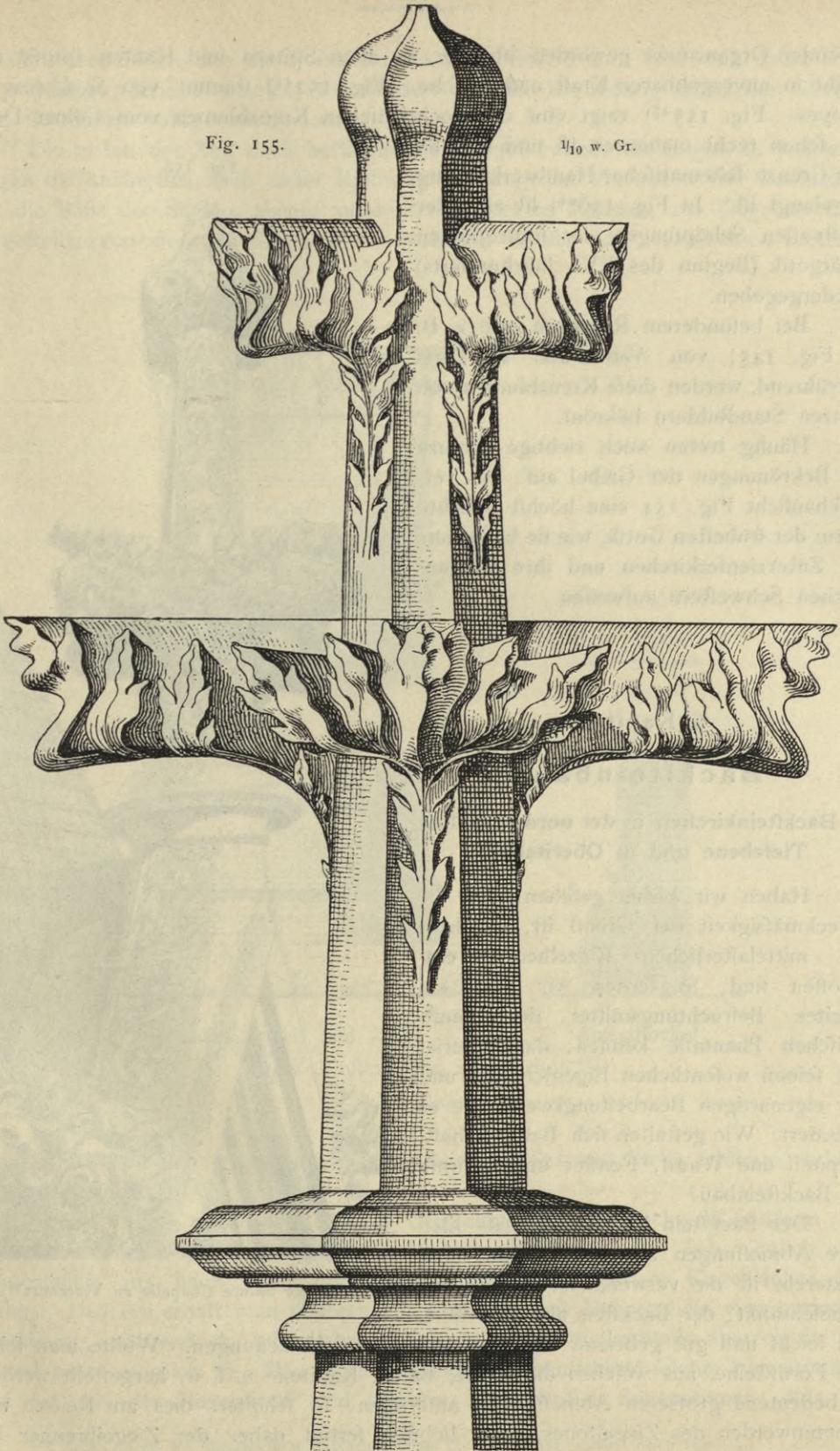
Fig. 154.



Giebelkreuz.

Fig. 155.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.



Kreuzblume des südlichen Turmes am Dom zu Cöln<sup>45)</sup>.

lebender Organismus geworden ist, der an allen Spitzen und Kanten sprosst und treibt in unvergehrbarer Kraft und Frische. Fig. 152<sup>45)</sup> stammt von *St.-Urbain* zu Troyes. Fig. 155<sup>45)</sup> zeigt eine der hochgotischen Kreuzblumen vom Cölner Dom, die schon recht maniert ist und hart an der Grenze schematischer Handwerksübung angelangt ist. In Fig. 156<sup>46)</sup> ist eine der geistvollen Schöpfungen der französischen Spätgotik (Beginn des XVI. Jahrhunderts) wiedergegeben.

Bei besonderem Reichtum, wie z. B. in Fig. 145, von *Notre-Dame* zu Paris herrührend, werden diese Kreuzblumen von ganzen Standbildern bekrönt.

Häufig treten auch richtige Kreuze als Bekrönungen der Giebel auf. So veranschaulicht Fig. 154 eine höchst beliebte Form der frühesten Gotik, wie sie besonders die Zisterzienserkirchen und ihre burgundischen Schwestern aufweisen.

## 6. Kapitel.

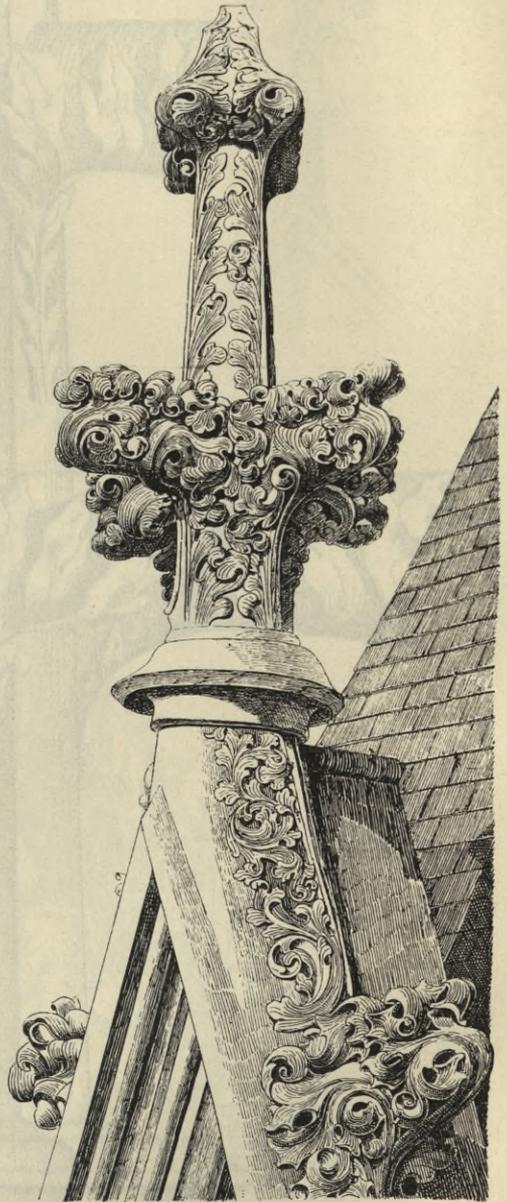
### Backsteinbau.

#### a) Backsteinkirchen in der norddeutschen Tiefebene und in Oberitalien.

Haben wir bisher gesehen, wie die Zweckmäßigkeit der Grund ist, welchem die mittelalterlichen Einzelheiten entsprossen sind, so lernen wir noch ein zweites Befruchtungsmittel der künstlerischen Phantasie kennen: das Material mit feinen wesentlichen Eigenschaften und der eigenartigen Bearbeitungsweise, die es erfordert. Wie gestalten sich Basis, Schaft, Kapitell und Wand, Fenster und Gesimse im Backsteinbau?

Der Backstein hat naturgemäss kleinere Abmessungen als der Haufstein. Bei letzterem ist die verwendbare Grösse fast unbeschränkt; der Backstein aber erfordert, um leicht und gut gebrannt zu werden, kleinere Abmessungen. Wollte man selbst die Formsteine, aus welchen die Simse, Basen, Kapitelle u. s. w. hergestellt werden, in bedeutend grösseren Abmessungen anfertigen, so scheidert dies am Reissen und Krummwerden des Ziegeltones. Am liebsten fertigt daher der Ziegelbrenner die

Fig. 156.



Von der Sainte Chapelle zu Vincennes<sup>46)</sup>.

gewöhnlichen Steine wie die Formsteine in einer Gröfse an. Will man dabei halbwegs kräftige Gefimfe erzielen, so erfordert dies die Umbildung sämftlicher Glieder, oder sie müffen völlig verkümmern.

Die ersten der Zeit nach bestimmaren Ziegelkirchen, diejenigen zu Jerichow, zeigen die anfänglich nach dieser Richtung mislungenen Versuche. Der Baumeister hat die Basis der Säulen, ebenso aufsen den Sockel der Apfiden, aus Ziegelschichten hergestellt, von denen jede einen der üblichen Wülste oder Hohlkehlen darstellt.

60.  
Kirchen  
in der Mark.

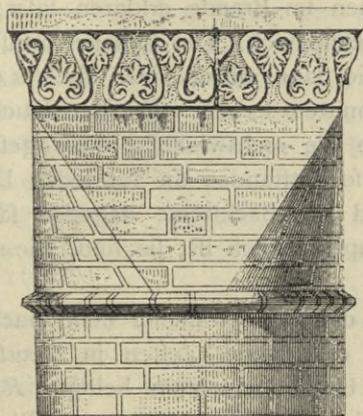
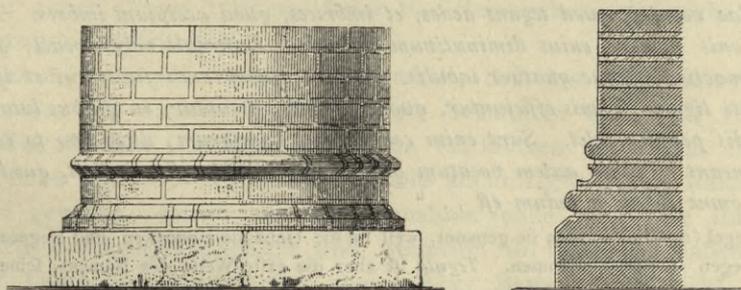


Fig. 157.



Säulenkapitell und -Basis

Aufsensockel

in der Klosterkirche zu Jerichow<sup>48)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Sie sind im Mafstab völlig verfehlt und fehen an Ort und Stelle fchlimm verkümmert aus (Fig. 157<sup>48)</sup>).

Das Kapitell weist nicht die in Deutschland gebräuchliche Würfelform auf, fondern die aus Italien bekannte Umbildung defelben, dafs sich nämlich vom Säulenschaft aus nach jeder der vier oberen Ecken fchräge Kegelflächen hinziehen. Dadurch erhält man übereck ein allmählicheres Uebergehen, eine geringere Ausladung, während das plötzliche Vorkragen des Würfelkapitells übereck für den Ziegel kaum möglich ift. Man hat auf Grund der Aehnlichkeit folcher Einzelformen, wie der Art der Bogenfriefe und gewiffer Schlitzfenfter angenommen, dafs der

61.  
Ver-  
wandtschaft  
mit  
Oberitalien.

<sup>48)</sup> Nach: ADLER, F. Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preufifchen Staates. Berlin 1860—69.

Ziegelbau der norddeutschen Tiefebene aus Oberitalien stammt. Dieser Schlufs liegt beim Anblick der beregten Einzelheiten fehr nahe; doch will er ſich bei näherer Unterfuchung als nicht haltbar erweiſen.

Vorab ſpricht dagegen, daß die Herſtellungsweiſe der Ziegel in der Mark, im Augenblick der vermeintlichen Uebertragung, eine völlig verſchiedene von derjenigen Italiens iſt, eine ſo verſchiedene, daß man jedenfalls eine Uebertragung der Kunſt des Ziegelbrennens an ſich völlig leugnen muß und höchſtens über die italieniſche Herkunft der Formen weitere Unterſuchungen anſtellen kann.

In Italien iſt kein Backſtein dem anderen gleich, und zwar ſind ſie ſo ungleich, daß ſich dies nicht durch das Verziehen im Brande erklären läßt; ſie ſind weder gleich lang, noch gleich breit, noch gleich hoch. Die Italiener müſſen groſe Lehmkuchen geſchlagen haben, aus denen ſie dann mittels eines Meſſers die Ziegel durch Parallel- und Querschnitte herausgeſchnitten haben. Da der Kuchen verſchieden hoch war und die Parallelschnitte, wie die rechtwinkelig dazu geführten Schnitte ebenfalls nicht allzu genau gelangen, ſo entſtanden die für jeden Deutſchen unverſtändlichen Ziegel. In der Mark ſind die Backſteine dagegen fämtlich einander gleich, ſoweit dies bei Ziegeln überhaupt möglich iſt; ſie ſind, wie noch heutzutage, in Formkaſten geſtrichen worden.

Das Herſtellen der Ziegel haben daher die Italiener nicht nach der Mark eingeführt. Das Ziegelftreichen war ſeit der Römer Zeiten in Deutſchland bekannt und üblich. Dies beweifen auch die Urkunden. Vom heiligen *Raban* von Fulda (um 830) beſitzen wir in ſeinem Werke „*De Univerſo*“ eine völlige Beſchreibung dieſes Ziegelftreichens nach deutſcher Art. *Raban* ſchreibt wie folgt:

„*Tegulae vocatae, quod tegant aedes, et imbrices, quod accipiant imbres. Tegulae autem primae poſitionis nomen, cuius diminutivum tigillum. Laterculi vero vocati, quod lati formentur circumactis undique quatuor tabulis. Lateres autem crudi ſunt, qui et ipſi inde nominati, quod lati ligneis formis efficiuntur, quorum crates dicuntur, in quibus lutum pro hiſdem lateribus crudis portari ſolet. Sunt enim connexiones cannarum, dicti apo to cratin, i. quod ſe invicem teneant. Lutum autem vocatum quidem per antiphrasim putant, quod non ſit mundum. Nam omne lutum mundum eſt . . .*“

[Deckziegel (*tegulae*) werden ſie genannt, weil ſie die Gebäude eindecken, und Regenziegel (*imbrices*), weil ſie den Regen (*imber*) aufnehmen. *Tegula* iſt aber die erſte Weiſe des Namens, ſeine Verkleinerung *tigillum*. *Laterculi* aber werden ſie genannt, weil ſie breit (*lati*) ausgebildet werden, umgeben rings von vier Brettchen. Die *lateres* ſind aber roh. Sie werden ebenfalls ſo genannt davon, daß ſie breit in Holzformen hergeſtellt werden. Dabei wird *crates* (Hürden) das genannt, worauf man den Lehm für dieſe rohen Ziegel zu tragen pflegt. Es ſind nämlich Verbindungen von Ruten, genannt *apo to cratin*, d. h. was ſich gegenſeitig hält. Der Lehm (*lutum*) aber wird ſo genannt, wie einige glauben, aus dem Gegenſatz, weil er nicht rein iſt. Denn alles Gewaſchene (*lutum*) iſt rein.]

Die Ziegel waren alſo nach der Zeit *Karl des Großen* gut bekannt. Wenn nach dem Jahre 1000 *Tankmar*, der Erzieher des heiligen *Bernward* von Hildesheim, von dieſem rühmt, er habe ohne fremde Anleitung erfunden, *lateres ad tegulam* zu verwenden, ſo iſt, abgesehen von der Unklarheit, was dieſer Satz überhaupt beſagen ſoll, doch ſo viel ſicher, daß man um dieſe Zeit Ziegel in Hildesheim kannte und anfertigte. Hildesheim liegt aber ſo benachbart dem Magdeburgiſchen und der Mark, daß hiernach die Kenntniß der Ziegel an der Elbe ſeit Jahrhunderten beſtand, als die Deutſchen zum letzten Male endgültig dieſe ſlawiſchen Länder beſetzten. Man braucht auch nicht die holländiſchen Anſiedler als diejenigen, welche das Ziegelftreichen mitgebracht hätten, zu betrachten. Deutſchland war ein ſo hoch

entwickeltes Land und die Deutschen so beständig auf Reifen im Vaterland, wie in der ganzen bekannten Welt, das Gewerbe und Kenntnisse, wie diejenige des Ziegelstreichens, die in Cöln, Fulda und Hildesheim im Gebrauche waren, im Magdeburgischen selbstverständlich, wenn Lehm vorhanden war, gekannt und geübt wurden.

Dass die Formen des märkischen Backsteinbaues aus Italien stammen können, ist möglich, ohne dass gerade Italiener die Urheber der ersten Backsteinbauten in der Mark gewesen sein müssen; denn damals waren die Deutschen Herren Italiens. Die deutschen Bischöfe verwalteten die italienischen Provinzen. Der Erzbischof von Magdeburg war *Graf von Romagnola* und der Bischof *Anselm von Havelberg* wurde Erzbischof von Ravenna. Zwischen Italien und dem Magdeburgischen herrschte ein so reger Verkehr wie heutzutage. Dass deutsche Baumeister auf ihren Studienreisen auch Italiens schöne Gefilde auffuchten, ist klar, und dass sie die Einzelformen italienischer Kunst kannten und mit nach Hause brachten, ist daher nicht wunderbar.

Nun ist das Land um Magdeburg im Besitze der schönsten Werksteine, und daher war die Magdeburger Baukunst immer eine Haussteinkunst. Dies zeigen die Ueberreste der Magdeburger romanischen Kirchen; dies finden wir in Helmstedt mit feinen zahlreichen romanischen Bauten; solches erweist Königslutter und Marienthal bei Helmstedt.

Dass die Bauherren rechts der Elbe, wenige Meilen von einer so zahlreichen Architekten-schaft, sich nicht nach Oberitalien gewendet haben, um eine Dorfkirche, wie die Vorgängerin der Klosterkirche zu Jerichow es ist, zu errichten, ist selbstverständlich. Die Baumeister dieser Backsteinkirchen waren die Baumeister des benachbarten magdeburgischen Gebietes, die den Backsteinbau Oberitaliens kannten. Dies zeigt die ganze übrige Haltung dieser Backsteinkirchen, die nicht italienisch, sondern gut magdeburgisch ist.

Uebrigens muss man besonders hervorheben, dass bis jetzt noch niemand in der Lage gewesen ist, nachzuweisen, dass die bekannten und noch vorhandenen romanischen Ziegelbauten Oberitaliens vor den märkischen entstanden sind. Diese Ansicht liegt nahe und hat vieles für sich. Die altchristliche Kunst Italiens ist eine Backsteinkunst gewesen; daher liegt die Annahme nahe, dass die Italiener den Ziegelbau auch zur Langobardenzeit und weiterhin so betrieben haben, dass der Backstein der Träger der Kunstformen war. Aber Beweise sind nicht vorhanden, dass die bekannten romanischen Backsteinbauten Oberitaliens älter sind als diejenigen der Mark. Dass der Ziegelbau in Deutschland ebenfalls seit der altchristlichen Zeit nicht untergegangen war, dies beweisen, wie gesagt, die Schriftsteller; dies beweist vor allem und auf das schlagendste die völlig abweichende deutsche Technik zu der Zeit, als an der Elbe der Ziegelbau in Aufnahme kam, eine Herstellungsweise, die aber, wie angeführt, *Raban* schon um 830 in Deutschland beschreibt.

Die ersten der Zeit nach bestimmten Ziegelbauten der Mark sind die Dorfkirche und die Klosterkirche zu Jerichow; die erstere stand schon vor 1144; die letztere wurde gegen 1150 errichtet. Die beiden hauptfächlichsten Urkunden lauten wie folgt<sup>49)</sup>:

„(Initium deest) . . . habeant idem fratres eum amovendi et alium meliori substitutione prout commodum eorum necessitudini judicaverint providere. Quod si contra hec violenter contendere voluerit, synodali justitia et Episcopali auctoritate coerceatur. Quicumque etiam hominum sive ministerialium sive liberorum de bonis illius Borgwardij, que beneficiario iure

62.  
Erste  
märkische  
Backstein-  
bauten.

<sup>49)</sup> Siehe: RIEDEL, A. F. *Codex diplomaticus Brandenburgensis*. Berlin 1843. Bd. III. S. 79.

*possidet, pro salute anime sue, siue infirmus siue sanus, quacunq̃ occasione ecclesie illi aliquid conferre voluerit, liberam ad hec ei concedimus facultatem. Hec est descriptio et denominatio bonorum et villarum, que illi ecclesie contulimus: In villa Jerchow XV solidi et quedam jugera ad sacerdotem pertinentia et cetera, que sacerdoti illius ecclesie antea Juris erant, scilicet in piscationibus et frumenti persolutione, quod idem villani soluebant de annonarum suarum frugibus, Et villam Wulkow et Nizinthorp, villam quoque que flauica Wulkow eademque et minor Wulkow dicitur, cum omnibus suis usibus, cultis et incultis, campis, pratis, viis et inuis, exitibus et redditibus, pascuis, aquis, piscationibus, molendinis, siluis, venationibus, questis et inquirendis. Et cum omnibus iusticiis et pertinentiis suis aut quicquid aliud dici aut nominari potest. Et ut hec nostra donatio et tradicio stabilis et inconuulsa in omni evo permaneat sigilli nostri impensione sicut et venerabilis Anselmi ejusdem ecclesie Episcopi signare et corroborare curauimus, Ut si quis contra nostrum statutum quod absit venire tentauerit banno Apostolorum petri et pauli et ejusdem Episcopi anathemate et perpetue maledictionis vinculo, nisi factum suum digna penitencie satisfactione emendet, se obligatum sciat. Huius autem nostre donationis et actionis testes sunt venerabilis Anselmus havelbergensis et eiusdem ecclesie Episcopus, Wiggerus Brandenburgensis Episcopus, Gerardus majoris ecclesie Magdeburgensis prepositus, Adolphus sacerdos, Guntherus sacerdos, Bruno minor, Bartoldus, Godefridus diaconi et canonici majoris ecclesie Magdeburgensis, Euermodus prepositus Sancte Marie cum suo conventu, Walo prepositus Havelbergensis, Lampertus prepositus de Letzke, Odalricus prepositus sancte Marie Halberstedensis, Sigeboth Canonicus sancti Nicolai, Bono clericus, ex laicis vero Adalbertus Marchio, hademarus prefectus Magdeburgensis et filii ejus Sifridus et Alvericus, Hermannus de platho, Adalelmus de Burg et Gernodius filius ejus, Heinricus de Grabow, Harthmanus Castellanus de Jercho, Conradus Franckeleve, Rudolphus de Giuekenstein, Adelbertus de Eluenbuie et quam plures alii. Concedimus autem eciam eisdem fratribus communionem cum vicinis suis in Jerchow silve pascue, piscationis et prati, terris cultis et incultis, quantum egerunt. Anno dominice Incarnationis MCXLIII, indictione VII, Epacta XIV, concurrente VI, Anno ordinationis domini et venerabilis Anselmi Havelbergensis Episcopi et eiusdem Jerichontine ecclesie XVI. Actum Magdeburgk in domino feliciter amen.“*

[. . . Der Anfang fehlt . . . so haben diese Brüder das Recht, ihn abzusetzen und einen anderen durch besseren Ersatz, wie es ihnen für ihren Zweck passend erschiene, zu beschaffen. Wenn er hiergegen ankämpfen wolle, soll er durch Synodaljustiz und bischöfliche Macht verhindert werden. Wer immer von den Leuten, ob Ministeriale oder Freie, von den Gütern jenes Burgwart, die er durch Benefiziarrecht besitzt, zum Heil feiner Seele, ob gesund oder krank, jener Kirche etwas geben will, dem lassen wir hierin freie Hand. Folgendes ist die Beschreibung und Namenangabe der Güter und Dörfer, die wir jener Kirche verliehen haben:

Im Dorf Jerichow 15 Solidi und einige Joche zum Bedarf für den Priester gehörig, und das übrige, was dem Priester jener Kirche schon vorher zu Recht gehört; nämlich von der Fischerei und dem Erlös aus dem Getreide und von dem, was die Bauern aus dem jährlichen Ertrag ihrer Früchte zahlten. Das Dorf Wulkow und Nizinthorp und auch das Dorf, welches slawisch Wulkow und auch Klein-Wulkow genannt wird, mit allen Nutznießungen, mit Urbarem und Nichturbarem, mit Feldern, Wiesen, Wegen und Unwegen, Ausgängen und Zugängen, mit Weiden, Gewässern, Fischereien, Mühlen, Wäldern, Jagden, Schulden und Forderungen, mit allen Rechten und feinen Zugehörigkeiten, oder was sonst noch anderes angeführt oder genannt werden kann. Und damit diese unsere Schenkung fest und unlösbar für alle Zeit bleibt, haben wir sie durch Anhängung unseres Siegels und desjenigen des ehrwürdigen *Anselm*, des Bischofs ebendieser Kirche, zeichnen und festigen lassen; so dafs, der da versuchen würde, gegen unseren Erlafs, was fern sei, vorzugehen, mit dem Bann der Apostel Petrus und Paulus, mit dem Fluch des oben genannten Bischofs und mit der Fessel fortdauernder Verwünschung sich belegt wissen soll, es sei denn dafs er sein Vorgehen durch eine der Reue würdige Genugthuung wieder gut macht. Die Zeugen aber dieser unserer Schenkung und Handlung sind: der ehrwürdige *Anselm von Havelberg*, Bischof der obigen Kirche, Bischof *Wigger* aus Brandenburg, *Gerard*, Präpositus der Magdeburger Domkirche, Priester *Adolf*, Priester *Gunther*, *Bruno der Jüngere*, *Bartold* und *Godefrid*, Diakonen und Kanoniker der Magdeburger Domkirche; *Evermod*, Präpositus von St. Maria, mit seinem Konvent; *Walo*, Präpositus aus Havelberg;

Lampert, Präpositus von Letzke; *Odalrich*, Präpositus von St. Marien in Halberstadt; *Sigeboth*, Kanonikus von St. Nikolai; der Kleriker *Bono*; von den Laien aber Markgraf *Adalbert*, *Hademar*, Präfekt von Magdeburg und seine Söhne *Sigfrid* und *Alverich*, *Hermann von Plathe*, *Adalelm von Burg* und sein Sohn *Gernod*; *Heinrich von Grabow*; *Hartmann*, Kastellan von Jerichow; *Konrad Frankenleben*; *Rudolf von Gibichenstein*; *Adalbert von Elvenbuie* und noch mehrere andere. Wir gestatten aber auch denselben Brüdern mit ihren Nachbarn in Jerichow den gemeinsamen Gebrauch des Waldes, des Weidelandes, der Fischerei und des Wiesenlandes, der urbaren und nicht urbaren Ländereien, soviel sie bedürfen.

Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1144 in der siebten Indiktion, den 14 Epakten, im laufenden sechsten Jahre der Ordination des Herrn und verehrungswürdigen Bischofs *Anselmus von Havelberg* und im sechzehnten Jahre eben dieser Kirche von Jerichow.

Gegeben zu Magdeburg im Herrn. Heil. Amen.]

Hiernach stand die Dorfkirche zu Jerichow bereits seit dem Jahre 1128. Die ausführlichste Urkunde über die Klostergründung lautet wie folgt<sup>50)</sup>:

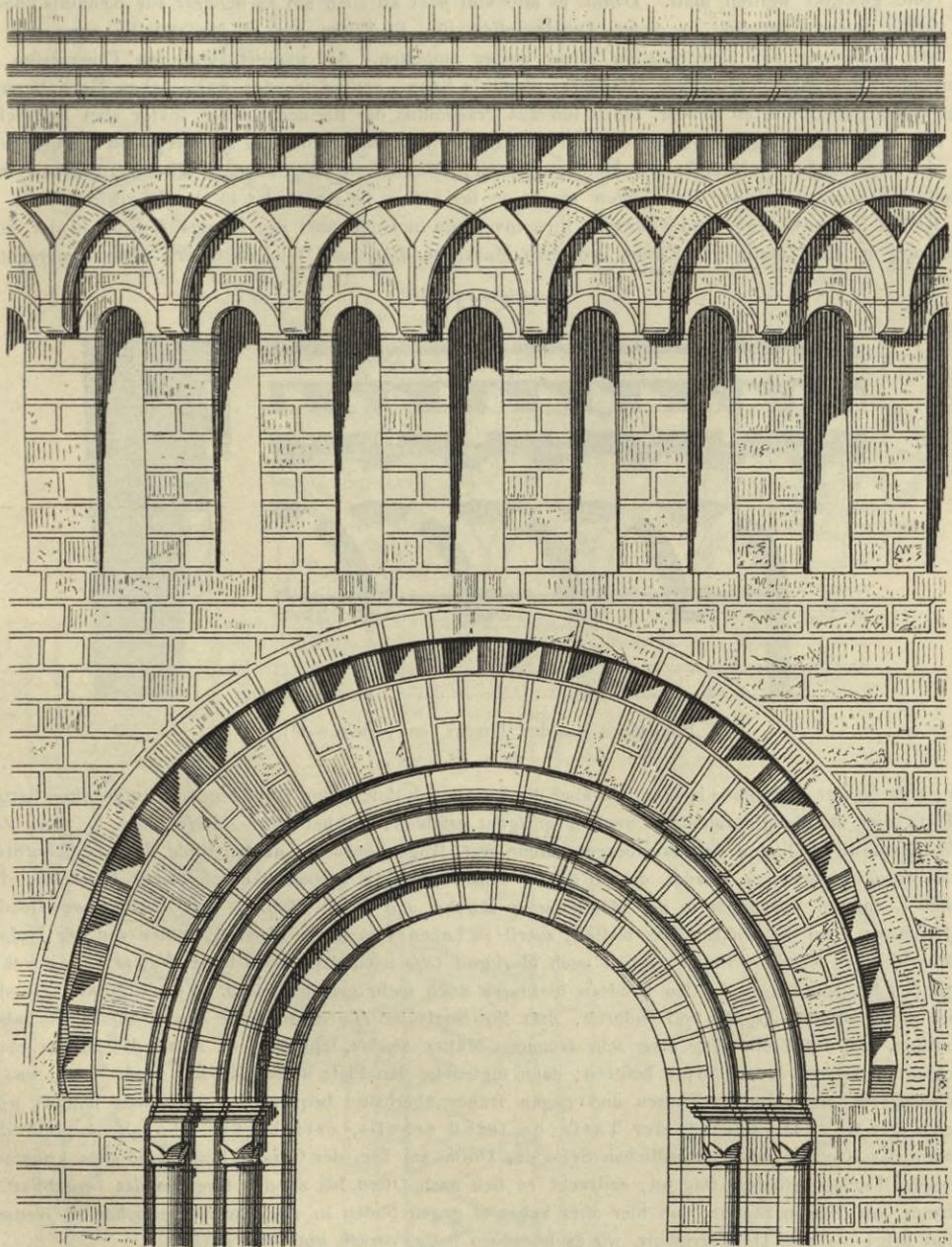
„*In nomine sancte et individue trinitatis, Wichmannus, dei gratia sancte Magdeburgensis ecclesie Archiepiscopus. Quoniam annuente Domino sancte dei ecclesie pastoralis auctoritate presumus, omnibus Christi fidelibus sed maxime sancte religionis professoribus consilium et pietatis officium impendere debemus. Hujus rei gratia petitioni fratrum nostrorum in Jericho libenter annuentes causam eorum presenti scripto explicamus, quorum utique congregationem, etsi nostris interjaceat possessionibus, cum omni tamen iure, tam temporalium suorum quam spiritualium, ad Havelbergensem ecclesiam pertinere sane recognoscimus, cui non solum de suis annuere, verum etiam de nostris nos convenit solatium prestare. Ut ergo hinc certius innotescat omnibus, quam rectam in hac re considerationem habeamus, utile autumamus, si de prima fundatione congregationis, altius aliquid repetamus. Occiso quippe a Thietmarfensibus glorioso Comite de Staden Rodolfo, Marchionis Rodulfi filio, Dominus Hartuigus, frater eiusdem occisi principis, Bremensis ecclesie primo summus prepositus postea vero Archiepiscopus nec non religiosa et Deo deuota mater illorum, Domina Richardis, ipsam congregationem fratrum priusquam Magdeburgensem ecclesiam castri sui Jericho et pertinentiarum ejus heredem fecissent, pro sua suorum recordatione et salute instituerunt, fundantes eam in parochiali ecclesia ante Castellum Jericho posita et contradentes inuestituram ejus coram Domino Conrado rege in civitate Magdeburg Havelbergensi ecclesie, ubi et Albertus Marchio et filius suus Otto susceperunt eandem congregationem sub suam defensionem. Cum autem fratres ibi per aliquot annos mansissent, sed locus ille religioni minus commodus esset, Dominus Anselmus, Havelbergensis ecclesie in tempore illo venerabilis Episcopus, longe antequam ad Rauennatis Archiepiscopatus culmen transfumptus esset, tam magnum eorum correxit incommodum per Dominum Fridericum Archiepiscopum, nostrum videlicet in Magdeburgensi ecclesia predecessorem, et per Henricum et Rodolfum de Jericho, duos fratres, illi quippe ipsum castrum sicut primitus ex beneficio Domini Hartuici, ita postmodum ex auctoritate Magdeburgensis ecclesie possidebant, quibus et Otto Marchio post obitum patris Aduocatiam claustrum, quatenus exinde fratribus majoris benevolentie debitores existerent, concessit. Ad benevolentiam ergo per Episcopum Anselmum inclinati, fauente nimirum huic negotio vitrico eorum Hartmanno et exhortante christianissima eorum matre Gudela fratribus primo agros ville contiguos, quos hodie possident, dederunt, deinde vero locum ejus extra villam addiderunt, ubi mansionem quietem magis et secretam ac priori omnino commodiorem habentes, templum cum claustrum, sicut re ipsa apparet, exstruxerunt. Sic itaque possessio claustrum a septentrionali latere ville circa lacum, qui Clincus dicitur, incipit et secus curuum ejusdem annis littus continue girans usque ad terminos adjacentis villule, que Stenitz dicitur ad orientem portendit, abinde vero aduersus meridiem infra limites sibi designatas reflexa usque ad villam Jericho, a qua ceperat, redit et desinit. Superaddiderunt quoque fratribus pratum quoddam inter prata civium supra littus Albis situm et suis hodie terminis per longum et latum euidenter designatum, quatenus pro his et aliis suis erga claustrum meritis, ipsis simul cum patre suo Alberto et matre*

<sup>50)</sup> Siehe: RIEDEL, a. a. O., S. 336 ff.

*Gudela et vitriaco Hartmanno et preclarissimis Dominis suis, magnifico viro Marchione Rodolfo et venerabili ejus conjuge Domina Richarde eorundemque filiis Hartuico scilicet Bremensi Archiepiscopo, Rodolfo quoque et Udone permagnis principibus et cum omnibus proximis suis piam recordationem et eternam cum piis obtinerent salutem. Quia vero Dominus Hartuicus et mater ejus sub ipso jam demum tempore castrum suum Jericho cum aliis suis patrimoniis juri Magdeburgensis ecclesie preter jam dictam parochiam mancipauerunt, fratres prenominatam possessionem de manu domini Friderici Archiepiscopi, nostri scilicet predecessoris, ad suos perpetuos usus mediante domino Anselmo Episcopo suo cum Aduocatis suis Henrico et Rodolfo susceperunt, et Magdeburgensi ecclesie XI mansos in villa sua, quae Nizekendorp vel alio nomine Gerdekin dicitur, sub concambii vicissitudine restituerunt. Nos igitur super his omnibus predictis rationabile factum priorum recolentes, approbamus concambium illud et ratum ducimus, et ut utrobique inuiolabili firmitate consistat decernimus. Preterea confirmamus eisdem feruis dei octauam partem ville Buck cum pratis et pertinentiis suis, que predictus vitricus et mater prefatorum germanorum legitima emptione possessa fratribus pro animabus suis possidenda contradiderunt. Cui rei ut rata esset illi pariter assenserunt, quin etiam postremo omnem querelam, quam aliqui aduersus claustrum ex quacunque occasione seu pro mansis seu decimis mouere ceperant, in manu domini Walonis Huelbergensis Episcopi coram Domino Wolmaro Brandenburgensi Episcopo et Domino Ottone Marchione et coram multis aliis fidelibus testibus, deposuerunt, et ut fratres deinceps quieto et irrefragabili jure possiderent unanimiter resignauerunt. Super hec autem specialiter expressa confirmamus uniuersaliter eisdem fratribus ad quiete possessionis perpetuam facultatem omnia simul, que hodie ex prima principum, qui claustrum idem fundauerant, largitione possident, hoc est in villa Jericho parochialem, ut dictum est, ecclesiam, cum omni iustitia sua villam quoque Wulkow et parochialem in ea ecclesiam cum manso uno in villa Brist et cum omni jure suo, Itemque aliam villam que Slauiica Wulkow dicitur et prenominatam nichilominus villam Nizekendorp, exceptis in ea XI mansis ad concambium ut jam diximus assignatis, unum quoque mansum situm in Schollene iuxta fluuium Bodam soluentem X solidos. Preterea firma sint eis beneficia Domini Anselmi Episcopi sui, quibus prebendam eorum adauxit, dans ei curtem infra vallum antiquum Kabelitz positam, itemque villam proxime adjacentem, que similiter Kabelitz appellatur, quarum utramque deinde successor suus Dominus Walo illis in prebendam confirmauit, addens et ipse predictis beneficiis villam suam que Vistica dicitur. Hec igitur cuncta, sicut superius comprehensa sunt, cum omnibus pertinentiis suis, redditibus, decimis, pratis, pascuis, aquis, filuis et feruitiis, libere possideant; tria quoque molendina in littore Albis fluuii cum facultate ibidem piscandi habeant. Que omnia ut tam ad futurorum, quam presentium notitiam perueniant, huic pagine inseruimus, et ut inconuulsa famulis Dei permaneant, banno beatorum apostolorum Petri et Pauli et auctoritate Sancte Romane ecclesie nec non nostre humilitatis priuilegio eis confirmamus. Omnibus ergo bone voluntatis ergo prenominatum locum existentibus eumque simul et jura ejus ab injuria defendentibus gratia et pax in presenti multiplicetur et in futura vita eterna super erogetur. Qui vero eum maligne perturbauerint et a quiete seu profectu suo deficere fecerint, ipsi, nisi digne reatum suum emendauerint, sicut fumus deficiens, et sicut fluit cera a facie ignis, sic e facie dei cum peccatoribus in eternum pereant amen. Hujus rei testes sunt: Walo Huelbergensis Episcopus, Wolmarus Brandenburgensis Episcopus, Sifridus Nienburgensis abbas, Rokerus majoris ecclesie prepositus, Heidenricus Hallensis prepositus, Gunterus de gratia Dei prepositus, Hupertus Huelbergensis prepositus, Reinerus prepositus de Liezeka, Sifridus Decanus, Heinricus prepositus ecclesie S. Sebastiani, Balderamus ecclesie beate Marie prepositus, Albertus, Gero, Conradus, Ulricus et Conradus, Magdeburgensis ecclesie Canonici. De laicis vero Otto Marchio Brandenburgensis, cum filiis suis Ottone et Hinrico, Burchardus Burgrauus de Magdeburg, Theodoricus de Wichmannsdorp, Sifridus Burgrauus de Arneborch, Bruno de Siersleue, Bruno de Gersleue, de Ministerialibus quoque Magdeburgensis ecclesie Henricus de Jercho cum filio suo Alberto et fratre suo Rodolfo, Conradus Scultetus de Magdeburg, Richardus et Conradus de Alsleue*

*et alii quam plures. Acta sunt autem hec in ciuitate Magdeburgensi anno dominice incarnationis M<sup>o</sup>. C<sup>o</sup>. LXXII.; Epacta XXIII, Indictione II., Concurrente IV., regnante Domino Frederico gloriosissimo Romanorum imperatore semper augusto feliciter amen.“*

Fig. 158.



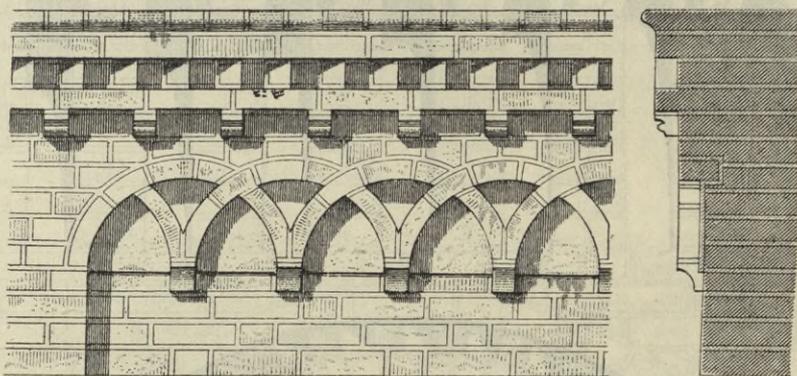
Von der Apsis der Klosterkirche zu Dobrilugk<sup>48)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

[Im Namen der heiligen und ungeteilten Dreieinigkeit *Wichmann*, von Gottes Gnaden Erzbischof der heiligen Magdeburger Kirche. Da wir mit Gottes Zustimmung durch das Hirtenamt der heiligen Kirche Gottes vorstehen, so müssen wir allen Christgläubigen, besonders aber den Bekennern der heiligen

Religion, Ratflüge und die Verpflichtung mildtätig zu sein, vor Augen führen. Aus diesem Grunde stimmen wir der Bitte unserer Brüder in Jerichow gern zu und setzen in vorliegender Schrift ihre Lage auseinander, und erkennen gern an, dafs, wiewohl ihre Kongregation mitten zwischen unseren Besitzungen liegt, sie doch mit vollem Recht sowohl in ihren zeitlichen Angelegenheiten, wie in ihren geistlichen zur Havelberger Kirche gehört, so dafs ihr nicht allein von den Ihrigen, sondern auch von uns Hilfe geleistet werden mufs. Damit es also von jetzt ab allen um so sicherer zur Kenntnis kommt, wie richtig unsere Erwägung in dieser Angelegenheit ist, so halten wir es für rätlich, wenn wir auf die erste Gründung der Kongregation etwas weiter eingehen. Als nämlich von den Thietmarsen der ruhmreiche Graf *Rudolf von Stade*, Markgraf *Rudolf's* Sohn, getötet worden war, haben Herr *Hartwig*, dieses erschlagenen Fürsten Bruder, zuerst summus Praepositus der Bremer Kirche, später aber Erzbischof, und ihre sehr fromme, gottgeweihte Mutter, die Herrin *Richardis*, eben diese Kongregation der Brüder zu ihr und der Ihrigen Gedächtnis und Heil gegründet, ehe sie die Magdeburger Kirche zu Erben ihres Kastells Jerichow und seiner Besitzungen machten; sie haben sie gegründet in der Pfarrkirche, die vor dem Kastell Jerichow liegt, und vollzogen ihre Investitur in Gegenwart des Königs *Konrad* in der Stadt Magdeburg an die Havelberger Kirche, wo auch Markgraf *Albert* und sein Sohn *Otto* diese Kongregation

Fig. 159.



Bogenfries an der Kirche zu Jerichow 48).

1/25 w. Gr.

unter ihren Schutz genommen haben. Als aber die Brüder sich dort einige Jahre hindurch aufgehalten hatten, der Platz aber für Religionstübungen weniger geeignet erschien, da hat Herr *Anselm*, der in jener Zeit verehrungswürdiger Bischof der Havelberger Kirche war, lange bevor er auf den Stuhl des Erzbischoffsitzes von Ravenna übernommen wurde, die so grosse Unzuträglichkeit verbeffert durch Herrn *Friedrich*, den Erzbischof, unseren Vorgänger in der Magdeburger Kirche, und durch *Heinrich* und *Rudolf*, zwei Brüder von Jerichow; denn die befassen das Kastell, zuerst zu Lehen vom Herrn *Hartwig*, später von der Hoheit der Magdeburger Kirche. Ihnen verlieh auch Markgraf *Otto* nach dem Tode seines Vaters die Gerichtsbarkeit des Klosters, damit sie den Brüdern hierdurch noch mehr geneigt wären. Zur Wohltätigkeit also geneigt durch Bischof *Anselm* und dadurch, dafs ihr Stiefvater *Hartmann* nicht minder dieses Vorhaben begünstigte, und auf Ermahnung ihrer sehr frommen Mutter *Gudela*, schenkten sie zuerst die an der Stadt benachbarten Aecker, die sie heute besitzen; dann fügten sie den Platz aufserhalb der Stadt hinzu, wo sie einen ruhigeren und abgeschiedeneren und gegen früher überhaupt bequemeren Aufenthalt hatten, und Kirche mit Kloster, wie aus der Tatfache selbst erhellt, errichteten. So also beginnt das Besitztum des Klosters auf der nördlichen Seite des Dorfes am See, der *Clinus* heifst, und dem krummen Ufer dieses Flusses beständig folgend, erstreckt es sich nach Osten bis zu den Grenzen des benachbarten Dörfchens, mit Namen *Stenitz*; von hier aber kehrt es gegen Süden in den ihm vorgezeichneten Grenzen um und kehrt bis zum Dorf *Jerichow*, wo es begonnen hatte, zurück und hört auf.

Sie gaben aber den Brüdern noch eine Wiese dazu, die zwischen den Wiesen der Bürger am Ufer des Flusses *Elbe* lag, die heute in die Länge und Breite in ihren Grenzen deutlich bezeichnet ist, weil sie durch diese und ihre anderen Verdienste gegen das Kloster, für sich selbst und zugleich mit ihrem Vater *Albert* und der Mutter *Gudela*, dem Stiefvater *Hartmann*, und ihren sehr berühmten Herren, dem edlen Markgraf *Rudolf* mit seiner verehrungswürdigen Gemahlin, der Herrin *Richardis* und deren Söhnen *Hartwig*, Erzbischof von Bremen, und *Rudolf* und *Udo*, den edlen Fürsten, und mit allen ihren Verwandten

Fig. 160.

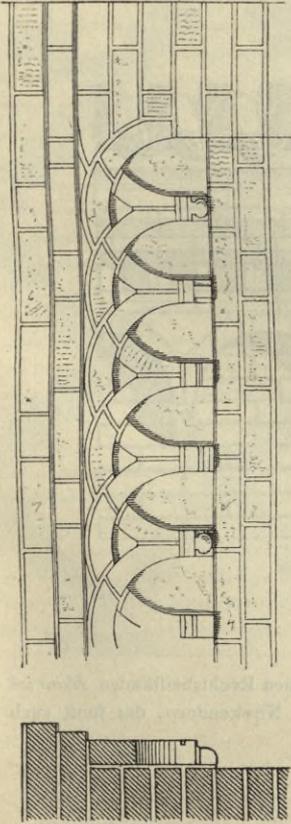


Fig. 162.

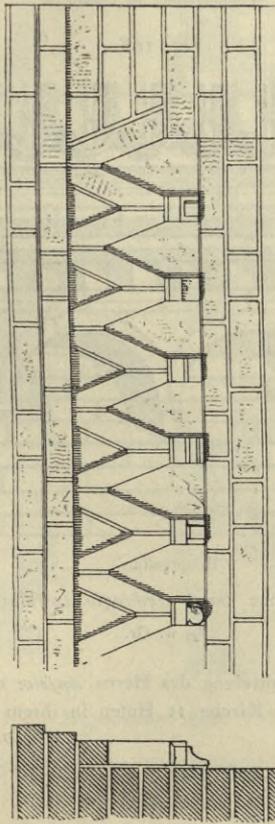


Fig. 163.

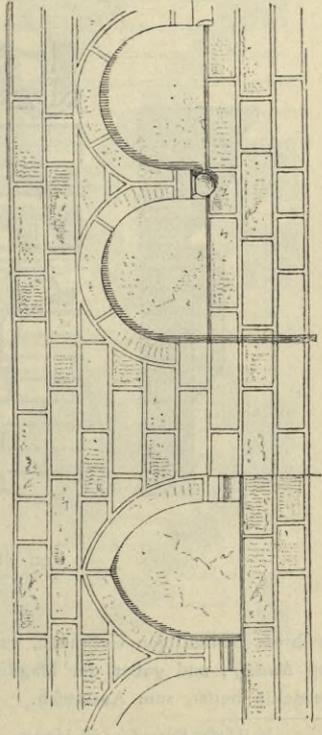


Fig. 161.

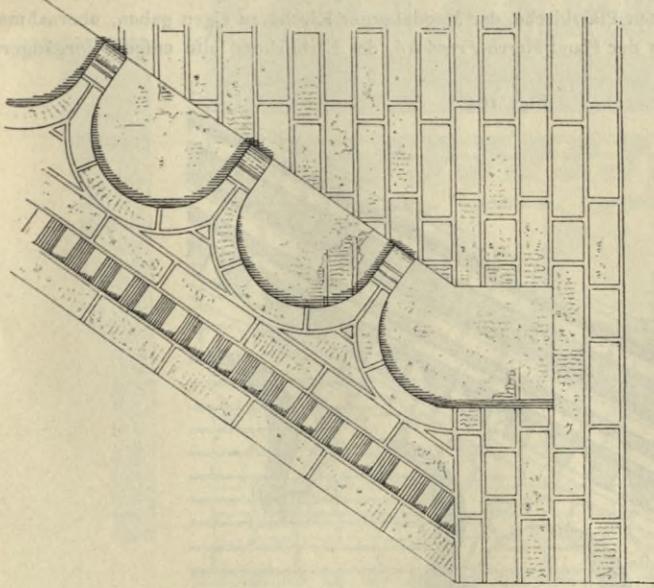
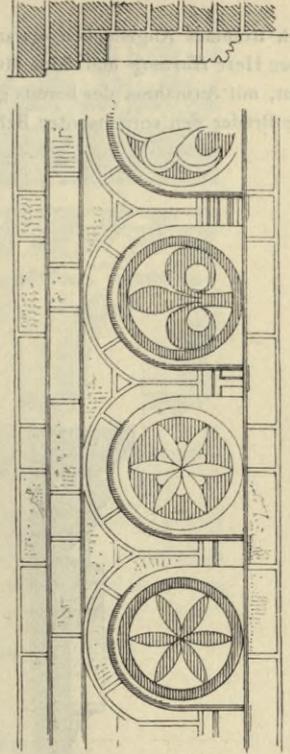


Fig. 164<sup>51</sup>).

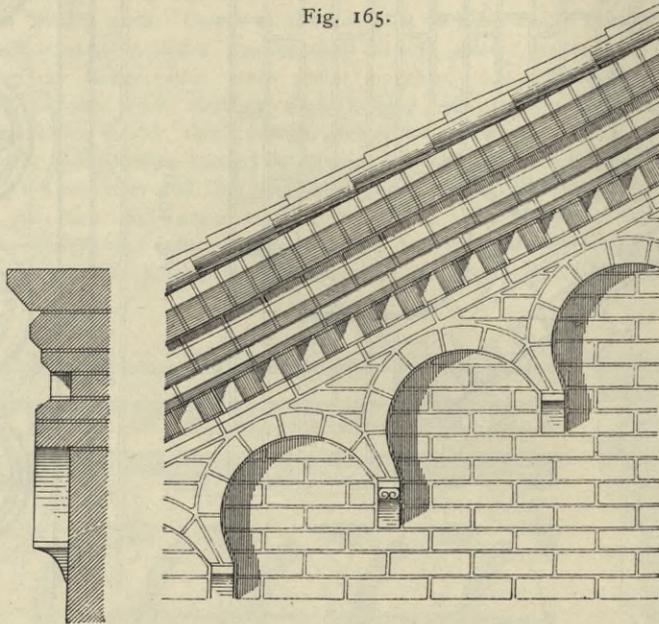


Bogenfrieze an der St. Nikolauskirche zu Brandenburg <sup>48</sup>).

<sup>1</sup>/<sub>25</sub> w. Gr.

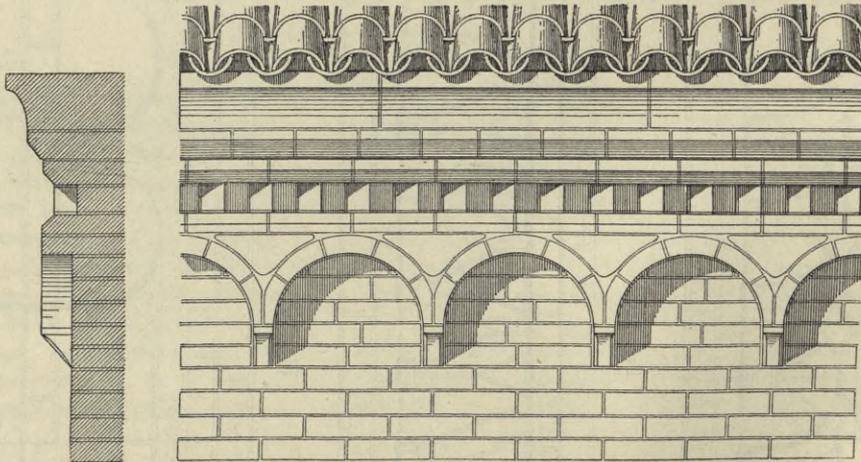
sich frommes Angedenken erwarben, und mit den Gottesfürchtigen die ewige Seligkeit erlangten. Weil aber Herr *Hartwig* und seine Mutter gerade zu dieser Zeit das Kastell Jerichow mit ihrem andern ererbten Gut, mit Ausnahme der bereits genannten Pfarrkirche, der Magdeburger Kirche zu eigen gaben, übernahmen die Brüder den vorgenannten Besitz aus der Hand Herrn *Friedrich*, des Erzbischofs, also unferes Vorgängers,

Fig. 165.



Giebelgefims im Vorhof.

Fig. 166.



Hauptgefims.

Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand <sup>52)</sup>.

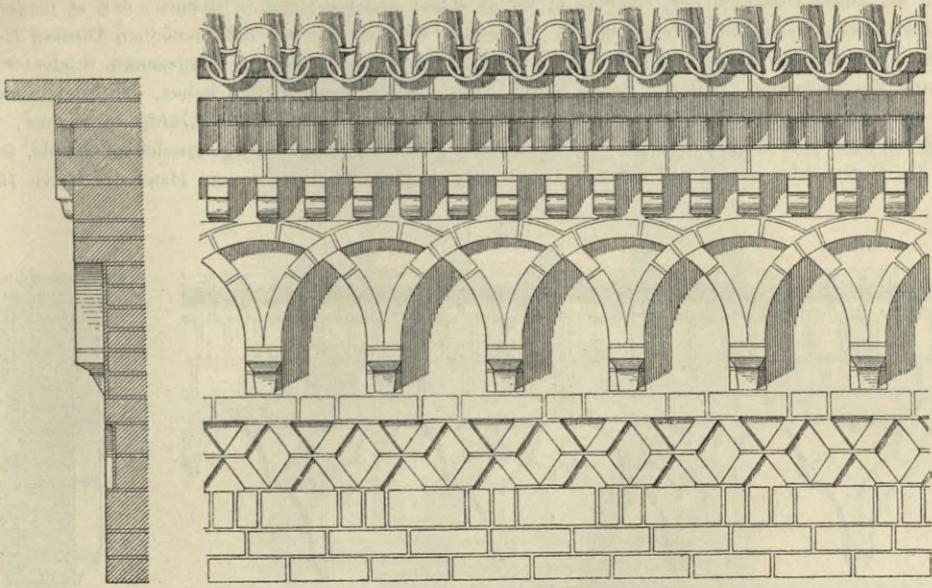
$\frac{1}{25}$  w. Gr.

zu ihrem beständigen Gebrauch, auf Vermittelung des Herrn *Anselm* mit seinen Rechtsbeiständen *Heinrich* und *Rudolf*; und gaben der Magdeburger Kirche 11 Hufen in ihrem Dorfe Nizekendorp, das sonst auch Gerdekin heisst, zum Austausch.

<sup>51)</sup> Dieser Bogenfries ist bemalt.

<sup>52)</sup> Nach: DARTEIN, a. a. O.

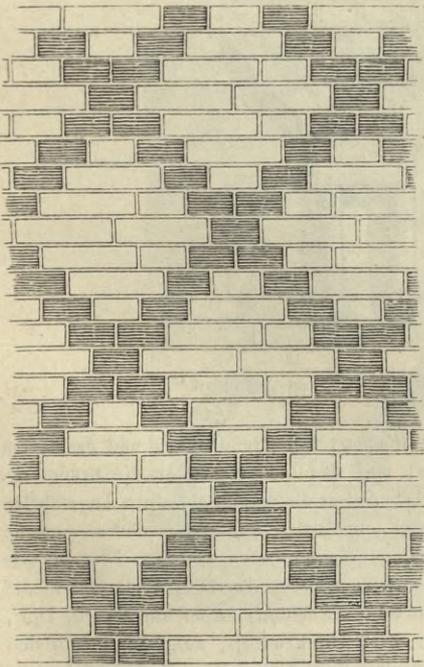
Fig. 167.



Hauptgesims an der Kirche *San' Ambrogio* zu Mailand <sup>52</sup>).

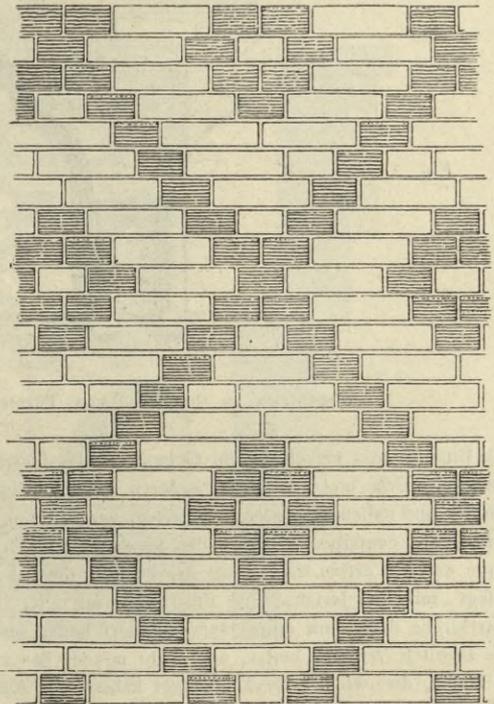
$\frac{1}{26}$  w. Gr.

Fig. 168.



Chor

Fig. 169.



Querchiff

Ziegelmuster vom  
des Domes zu Brandenburg <sup>48</sup>).

Wenn wir uns also diese wohlüberlegte Tat unserer Vorgänger noch einmal vor Augen stellen, so stimmen wir jenem Umtausch bei, erachten es für zu Recht bestehend und bestimmen, daß es beiderseits mit unverletzbarer Festigkeit bestehen bleibe. Außerdem stimmen wir bei, daß denselben Dienern Gottes der achte Teil des Dorfes Buck mit Wiesen und ihrem Zubehör, welche der vorgenannte Stiefvater und die Mutter der genannten leiblichen Brüder durch rechtmäßigen Kauf befaßen haben, den Brüdern für ihr Seelenheil übergeben haben. Dieser Angelegenheit stimmten alle, um sie rechtskräftig zu machen, bei; ja sie gaben sogar jede Klage, die irgendwelche Leute gegen das Kloster aus irgendwelchem Grunde, sei es wegen der Hufen oder wegen der Zehnten zu erheben begonnen hatten, in die Hand des Herrn *Walo*,

Fig. 170.

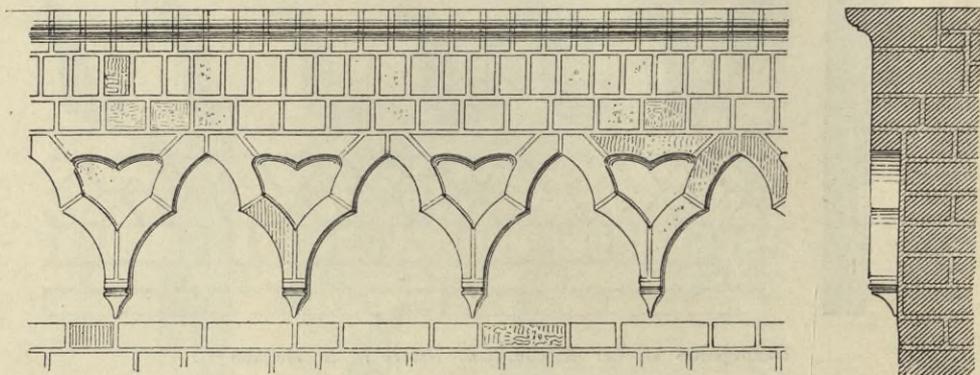
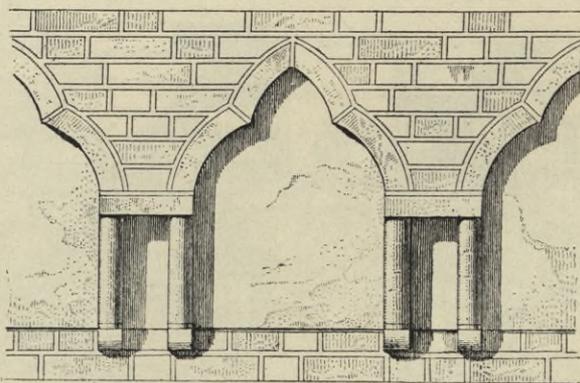
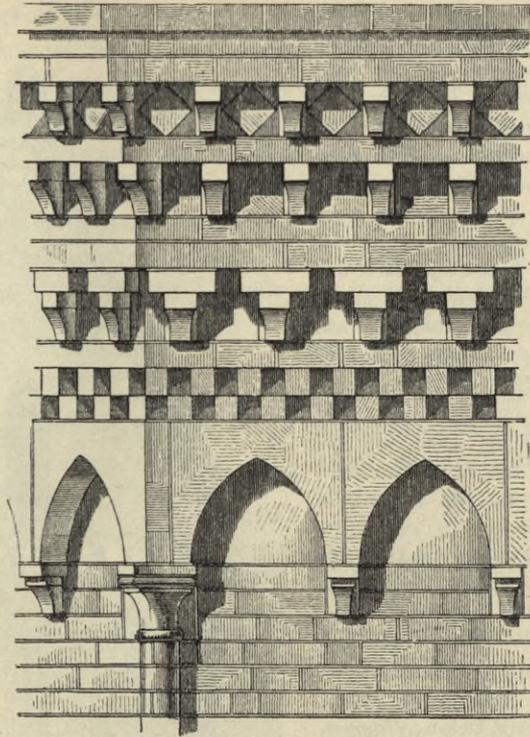
Hauptgeßims an der Marienkirche zu Salzwedel<sup>48)</sup>.

Fig. 171.

 $\frac{1}{25}$  w. Gr.Bogenfries an den gotischen Türmen der Klosterkirche zu Jerichow<sup>48)</sup>.

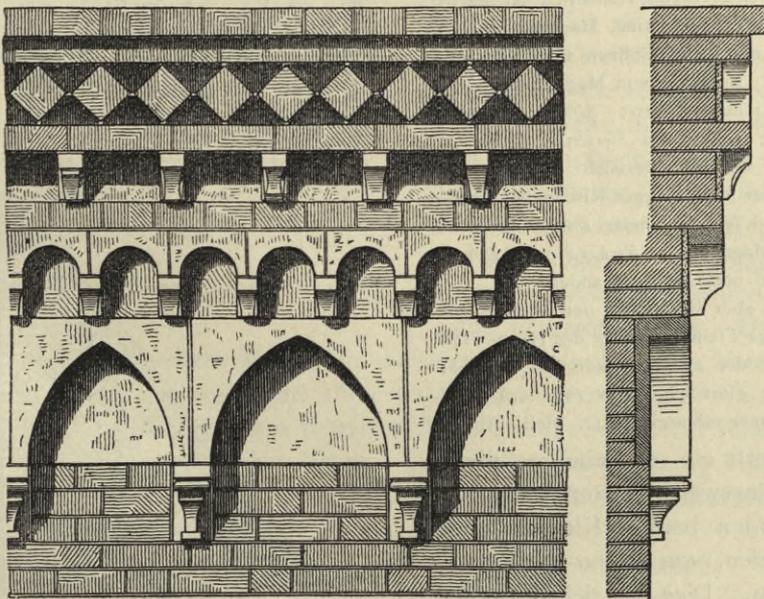
des Bischofs von Havelberg, in Gegenwart des Herrn Bischofs *Wolmar* von Brandenburg und des Herrn Markgrafs *Otto* und vor vielen anderen glaubwürdigen Zeugen; und damit von jetzt an die Brüder ein ruhiges und unbeugbares Recht befaßen, verzichteten sie einmütig. Außer diesem im einzelnen Angeführten geben wir denselben Brüdern die fortdauernde Möglichkeit zum ungeführten Besitz alles dessen, was sie heute aus der ersten Schenkung der Fürsten, die das alte Kloster gegründet hatten, besitzen. Dies ist, wie gesagt, im Dorf Jerichow die Pfarrkirche mit aller ihrer Gerechtfame, ferner das Dorf Wulkow und die Pfarrkirche darin, mit einer Hufe im Dorf Brist, und mit allen feinen Rechten; ferner ein anderes Dorf, das slawisch Wulkow heißt, und nicht minder das vorgenannte Dorf Nizekendorp, ausgenommen in ihm 11 Hufen, die, wie wir bereits gesagt haben, zum Austausch bestimmt sind. Ferner eine Hufe in Schollene gelegen, am Flusse Boda, das 10 Solidi gibt. Außerdem sollen ihnen sicher sein die Güter ihres Herrn Bischofs *Anselm*, denen er für sie eine Präbende hinzufügte, indem er ihnen einen Hof innerhalb des alten Walles Kabelitz gab, und gleichfalls das sehr nahe gelegene Dorf, welches ebenso Kabelitz heißt, von denen das eine von beiden sein Nachfolger Herr *Walo* ihnen als Präbende bestätigte, indem er selbst

Fig. 172.



1/25 w. Gr.

Fig. 173.

Hauptgesims an der Kirche Sant' Antonio zu Padua<sup>55)</sup>.

noch den vorgenannten Gaben sein Dorf, namens Visica, hinzufügte. Alles dieses also, so wie es oben zusammengefaßt ist, mit allem seinem Zubehör, Einkünften, Zehnten, Wiesen, Weiden, Gewässern, Wäldern und Hörigen sollen sie frei besitzen; auch sollen sie drei Mühlen am Ufer des Elbflusses, mit dem Recht dort zu fischen, haben. Und damit alles dies zur Kenntnis der Zukünftigen und der Gegenwärtigen gelangt,

so zeichnen wir es auf diesem Blatte auf, und damit es den Dienern Gottes unverfehrt erhalten bleibe, so beftätigen wir es ihnen mit dem Bann der heiligen Apoftel Petrus und Paulus und mit der Gewalt der heiligen römifchen Kirche und nicht minder mit dem Vorrecht, das unferer Niedrigkeit zukommt. Allen aber, die vorgenanntem Ort Gutes erweifen und ihn felbft, wie auch feine Rechte vor Unrecht fchützen, möge Gnade und Friede im jetzigen Leben gewährt und auch auf fie im zukünftigen ewigen Leben herabgefeht werden. Die aber, die in böfer Abficht verwirren und entweder fie an ihrer Ruhe oder ihrem Vorteil fchädigen wollen, die follten, wenn fie nicht würdigen Erfatz für ihr Tun leiſten, felbft fo, wie ich ſterblich bin, und wie das Wachs vor dem Angeficht des Feuers zerfließt, fern vom Angeficht Gottes mit den Sündern in Ewigkeit untergehen. Amen.

Zeugen diefer Amtshandlung find: *Walo*, der Havelberger Biſchof; *Wolmar*, Biſchof von Magdeburg; *Sifrid*, der Nienburger Abt; *Roker*, Präpoſitus der Domkirche; *Heidenrich*, Präpoſitus von Halle; *Gunterus*, von Gottesgenade Präpoſitus; *Hupert*, der Havelberger Präpoſitus; *Reiner*, Präpoſitus von Liezeka; *Sifrid*, Dekan; *Heinrich*, Präpoſitus der St. Sebafianskirche; *Balderam*, Präpoſitus der St. Marienkirche; *Albert*, *Gero*, *Konrad*, *Ulrich* und *Konrad*, Kanoniker der Magdeburger Kirche. Von den Laien, Markgraf *Otto von Brandenburg*, mit feinen Söhnen *Otto* und *Heinrich*; *Burchard*, Burggraf von Magdeburg; *Theodorich* von Wichmannsdorp; *Sifrid*, Burggraf von Arneborch; *Bruno von Siersleve*; *Bruno von Gersleve*; von den Ministerialen *Heinrich* von Jerichow von der Magdeburger Kirche mit feinem Sohn *Albert* und feinem Bruder *Rudolf*; *Konrad*, Skultetus von Magdeburg; *Richard* und *Konrad von Alslave*, und noch mehrere andere.

Gegeben aber iſt dies in der Stadt Magdeburg im Jahre der Fleiſchwerdung des Herrn 1172, Epakte 23, in der zweiten Indiktion, Concurrente 4, als der glorreiche Herr *Friedrich* Römifcher Kaiſer, immer ruhmreich, war. Heil. Amen.]

Man wirft ein, es gehe aus diefer Urkunde keineswegs hervor, daß die heute ſtehenden beiden Kirchen noch diejenigen ſeien, von denen die Urkunden ſprächen. Dies iſt richtig; allein ſolches trifft faſt bei sämtlichen Urkunden in Hinſicht auf Bauten zu, und ſo könnte man überhaupt keine Zeitbeſtimmung der Bauwerke aufſtellen. Denn ſo, wie der Bericht des *Gervafius* über

Fig. 174.

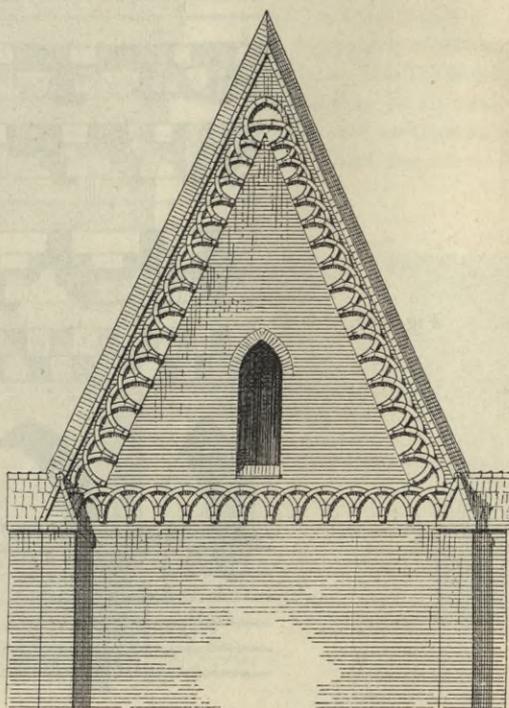
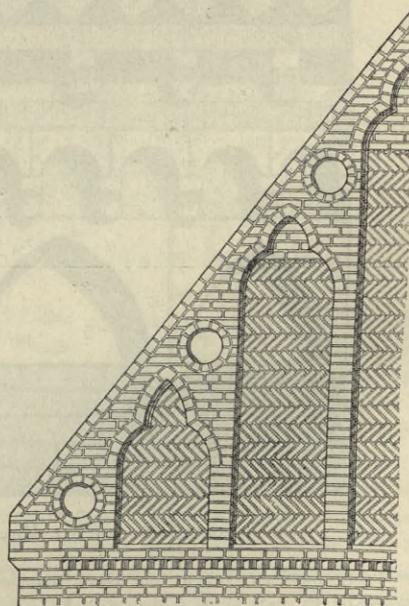
Südgiebel der Franziskanerkirche zu Krakau<sup>55)</sup>. $\frac{1}{200}$  w. Gr.

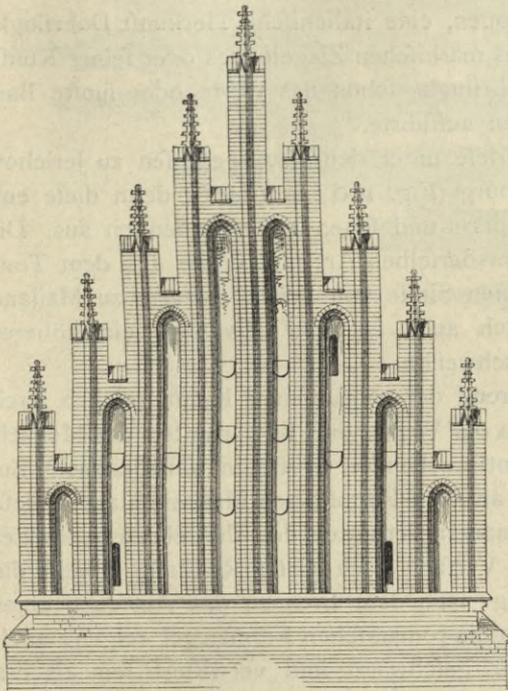
Fig. 175.

Westgiebel der Klosterkirche zu Lehnin<sup>48)</sup>. $\frac{1}{100}$  w. Gr.

den Neubau und Umbau der Kathedrale von Canterbury, gibt es kaum einen zweiten. Die Belegstellen allein zu betrachten, genügt nicht. Aber die Belegstellen mit den Bauten und denjenigen der näheren und weiteren Umgebung in Beziehung zu setzen, gewährt die im Wortlaut der betreffenden Urkunde fehlende Sicherheit.

Und in der Tat, wenn man diejenigen Ziegelbauten nebeneinander stellt, welche durch Urkunden belegt sind, dann bildet sich schon ein ziemlich maschenloses Netz. Diese Bauten sind: die Dorfkirche zu Jerichow (vor 1144), die Klosterkirche daselbst (um 1150), die Klosterkirche zu Diesdorf (1161), der Dom zu Brandenburg (1165—66), der Dom zu Lübeck (um 1173), der Dom zu Ratzeburg und die Dorfkirche zu Schönhausen an der Elbe (1212). Diese Kirchen zeigen

Fig. 176.



Westgiebel der Dominikanerkirche zu Krakau<sup>55)</sup>.

$\frac{1}{200}$  w. Gr.

gleichzeitige, bzw. fortgeschrittenere Formen. Will man annehmen, daß keine dieser Bauten diejenige sei, auf die man die vorhandenen Urkunden beziehen kann, dann ergeben sich die folgenden Unwahrscheinlichkeiten. Es hat sich wohl von allen Kirchen die erste Baunachricht erhalten; aber trotzdem sämtliche Kirchen nachher nochmals neu gebaut worden sind, und zwar sämtliche ziemlich aus einem Gusse, so hat sich doch über alle diese Neubauten nirgendwo eine Nachricht erhalten. Ferner müssen alle diese zweiten Bauten in derselben Reihenfolge neu entstanden sein, in der die ersten Bauten aufgeführt worden waren; dies beweisen ihre Formen. Schliesslich würden die Formen dieser sämtlichen Bauten mit denjenigen der Zeit nach ebenfalls belegten Kirchen der benachbarten Stammlande, wie die Dome zu Braunschweig und Magdeburg, nicht übereinstimmen. Hier ist nicht

der Ort, um diese Zusammenhänge so darzulegen, daß sich das Netz als lückenlos ausweist; dieser Nachweis wird anderswo erbracht werden.

Gegenüber dieser immerhin beträchtlichen Anzahl romanischer Backsteinkirchen der Mark und der angrenzenden Lande, welche der Zeit nach zu bestimmen sind, bzw. die sich um die mit Urkunden belegten Kirchen scharen, verfahren die Niederlande und Oberitalien.

In den Niederlanden gibt es bis auf *St.-Sauveur* zu Brügge, das der Zeit nach nicht einmal bestimmt ist, kaum einen erhaltenen romanischen Ziegelbau. Aber auch in Italien verfahren die Urkunden völlig, und es läßt sich insbesondere nicht nachweisen, daß *Sant' Ambrogio* zu Mailand, *San Michele* zu Pavia und alle anderen ähnlichen romanischen Bauwerke älter sind als die Bauten Norddeutschlands. Auch ist eine der hauptfächlichsten und am meisten an italienische Vorbilder erinnernden Bauten, die Zisterzienserkirche zu Dobrilugk, keine der frühesten märki-

63.  
Backstein-  
kirchen  
in den  
Niederlanden  
und in  
Oberitalien.

schen Backsteinbauten, da sie erst um den Beginn des XIII. Jahrhunderts entstanden sein kann. Italienisch mutet an ihr vor allem die äußere Umrahmung des Fensters an (Fig. 158<sup>48</sup>), da sie aus einem anderen Mittelpunkt geschlagen ist als der Bogen selbst; doch findet sich diese Form auch sonst in Deutschland; so im Münster zu Aachen, in Fritzlär und in Werden a. d. R. Ferner hebt man hervor, daß die schlitzartigen Blenden ebenso an *San Lorenzo* und *San Michele* zu Cremona vorkommen; doch will dies schon weniger wirken, da diese Schlitzlöcher in Cremona in ganz anderen Größen auftreten. Der letzte Beweis für italienische Herkunft, daß die Fenster wie in Italien unverglast gewesen seien, ist gänzlich irrig, da auch in Italien die Fenster verglast waren. Dobrilugk hat natürlich ebenfalls verglaste Fenster besessen, Glas in Holzrahmen, wenn keine Glasfalze vorhanden sein sollten. Schließlich bewiese, wie schon hervorgehoben, eine italienische Herkunft Dobrilugks gar nichts für die italienische Herkunft des märkischen Ziegelbaues oder seiner Kunstformen, da zur Zeit der Entstehung Dobrilugks schon das vierte oder fünfte Baumeistergeschlecht in der Mark Ziegelbauten ausführte.

Beweiskräftiger sind die Rundbogenfriese unter den Hauptgesimsen zu Jerichow (Fig. 159<sup>48</sup>), an *St. Nikolaus* zu Brandenburg (Fig. 160 bis 164<sup>48</sup>); denn diese entstammen der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts und sehen völlig italienisch aus. Die Italiener schnitten solche Rundbogensteine in derselben Art und Weise aus dem Tone heraus. So zeigen es z. B. die verschiedenen Simse von *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 165 bis 167<sup>52</sup>). Uebrigens läßt sich auch für *Sant' Ambrogio* ein höheres Alter als Jerichow mit Sicherheit nicht nachweisen.

Die Herstellung der Formsteine während der romanischen Kunst geschah nach den neuerdings angestellten Versuchen<sup>53</sup>) in der Weise, daß sie mittels des Meißels aus Vollsteinen oder aus Rohstücken in entsprechender Größe in lufttrockenem Zustande herausgearbeitet wurden; man sieht an allen Formsteinen Meißelschläge. Diese Formsteine sind nicht etwa nach dem Vermauern mittels des Meißels ausgearbeitet worden, wie man früher annahm. Jeder Versuch nach dieser Richtung erweist die Unmöglichkeit, mittels der Bearbeitung nach dem Brennen das Aussehen eines gebrannten Ziegels zu erzielen, wie solches die romanischen Formziegel zeigen; auch wurden dergestalt bearbeitete Ziegel mehr geschwärzt und verwittert sein als die gewöhnlichen Ziegel, deren Brandhaut nicht verletzt ist. Daneben kommen auch solche Steine vor, welche in weichem Zustande modelliert worden sind; dies zeigen z. B. die Kapitelle und Maßwerke in Chorin aus der gotischen Zeit. Die mit glatten Blättern oder Ranken verzierten Plattenfriese sind dagegen ersichtlich in Holzformen gepreßt worden. Zu gotischer Zeit wurden dann die meisten Profilsteine ebenso in Kästen, bezw. Formen gestrichen wie die gewöhnlichen Ziegel.

Bezüglich der Größe der Ziegel ist zu bemerken, daß die romanischen Steine im allgemeinen kleiner als die gotischen sind. Die letzteren wachsen bis 10 cm Höhe, 15 cm Tiefe und 30 cm Länge, während die kleinsten romanischen Ziegel am Dom zu Werden<sup>54</sup>) nur 5 × 11 × 26 cm groß sind; 10 Schichten sind 70 bis 75 cm hoch.

Der Verband ist derart gewählt, daß meistens in jeder Schicht ein Binder auf zwei Läufer folgt. In der nächsten Schicht verschiebt sich der Binder entweder um einen halben Kopf oder um einen Dreiviertelstein. Dies ist die möglichst sparsame

64.  
Herstellung  
der  
Formsteine.

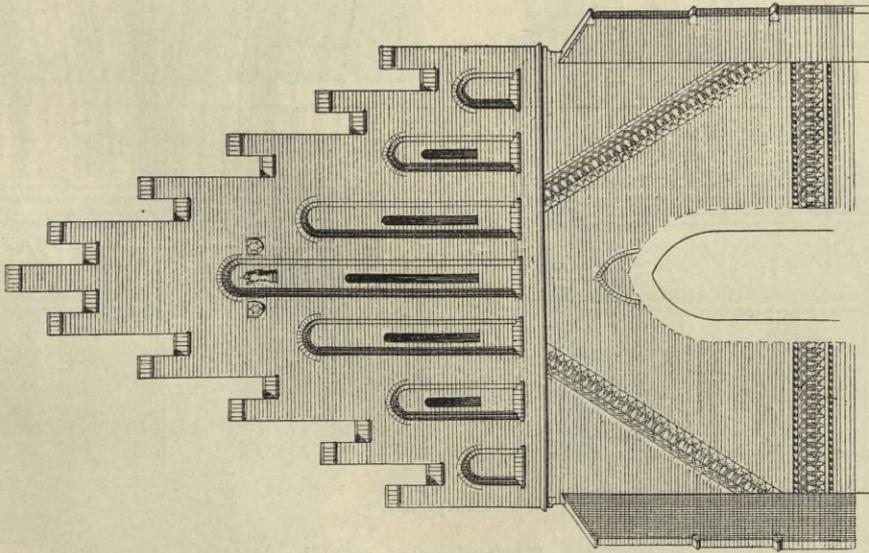
65.  
Abmessungen.

66.  
Verband.

<sup>53</sup>) Siehe: Zeitfchr. f. Arch. u. Ing. 1897, S. 22 ff.

<sup>54</sup>) Nach ebendaf., S. 32.

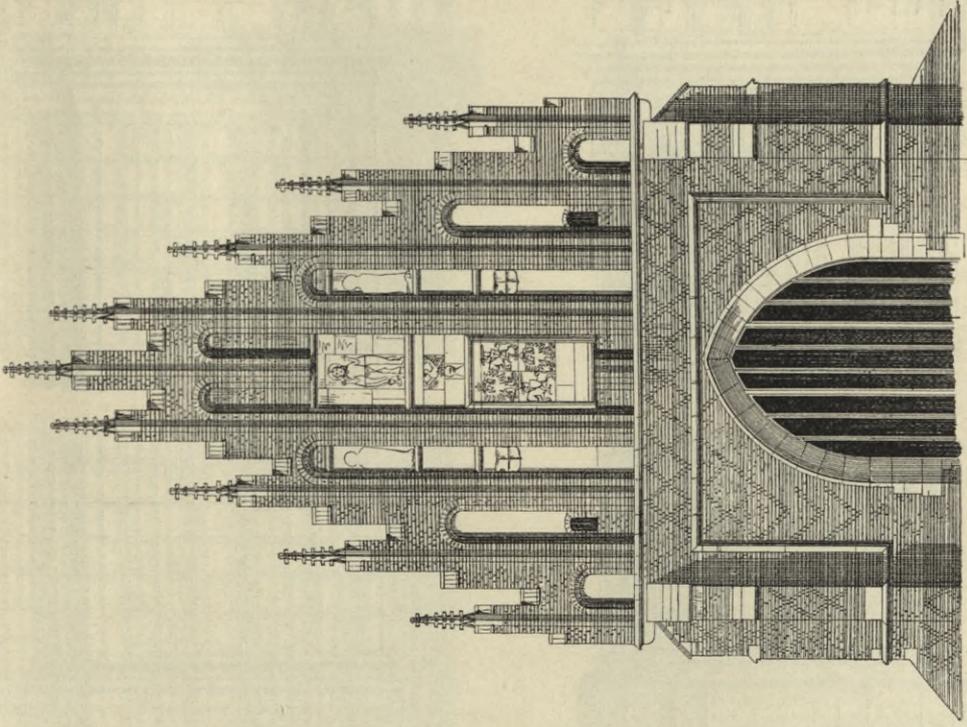
Fig. 177.



Ostgiebel der Dominikanerkirche zu Krakau <sup>55)</sup>.

$\frac{1}{200}$  w. Gr.

Fig. 178.



Westgiebel der Korpus Christikirche zu Krakau <sup>55)</sup>.

Fig. 179.

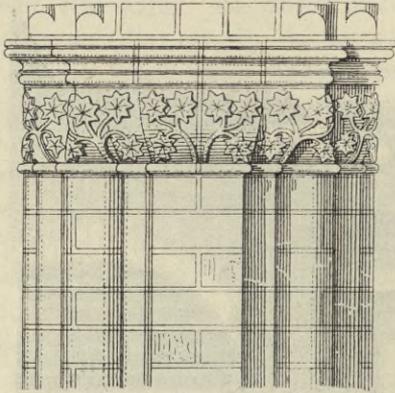
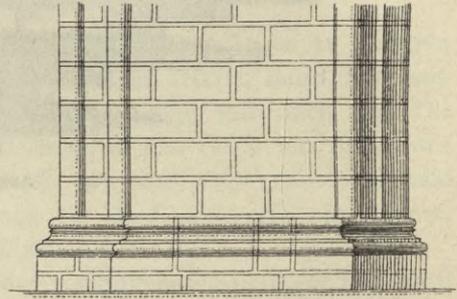
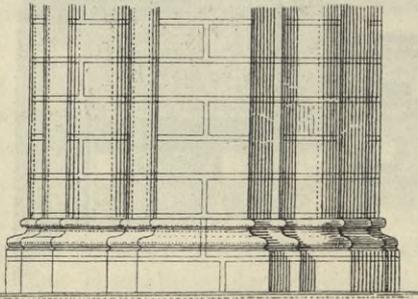
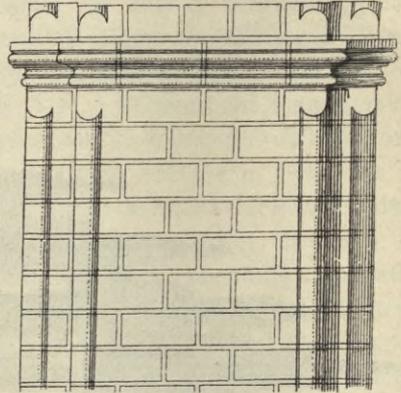


Fig. 180.



Schiffpfeiler.

Fig. 181.

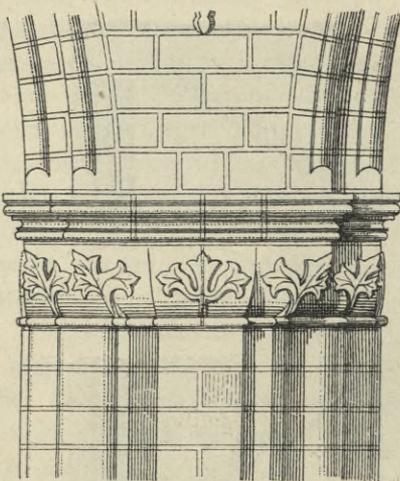
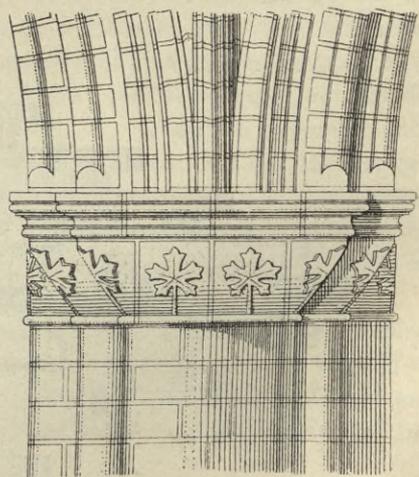


Fig. 182.



Chorpfeiler.

Von der Klosterkirche zu Chorin <sup>48)</sup>.

Fig. 183.

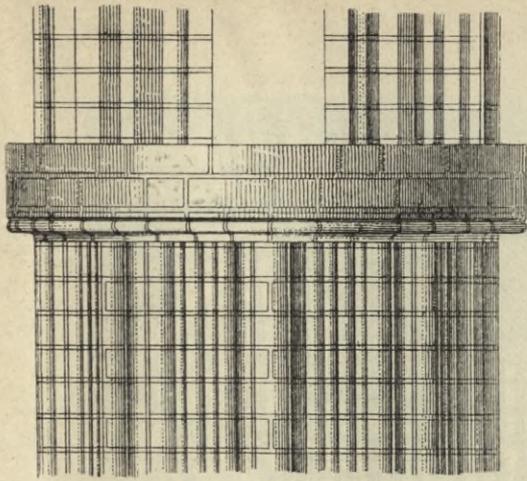
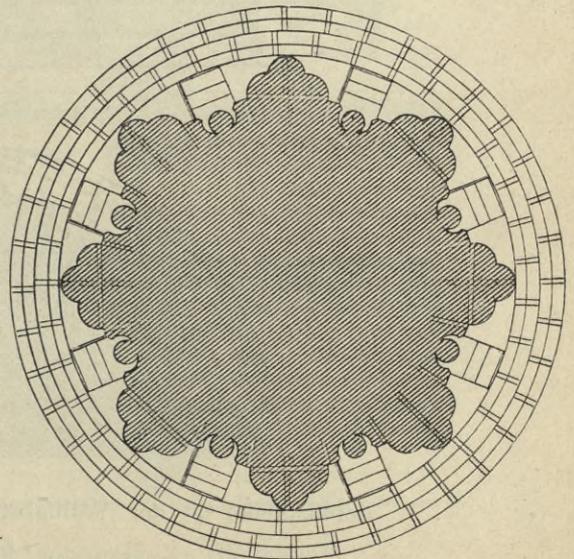
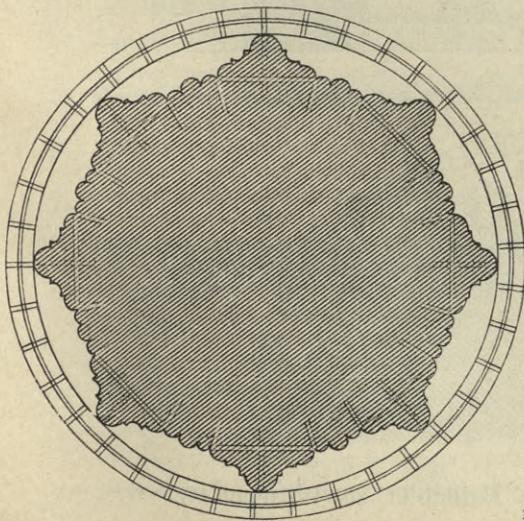
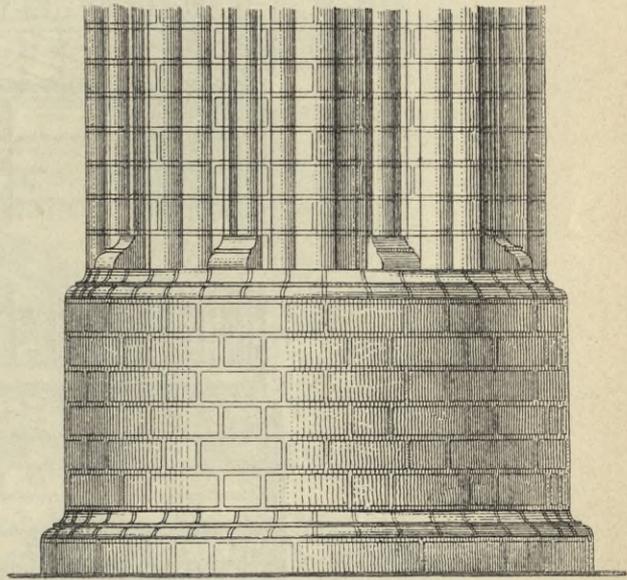
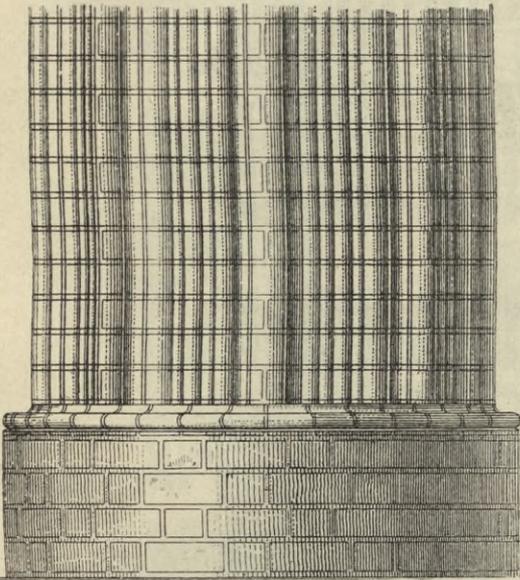
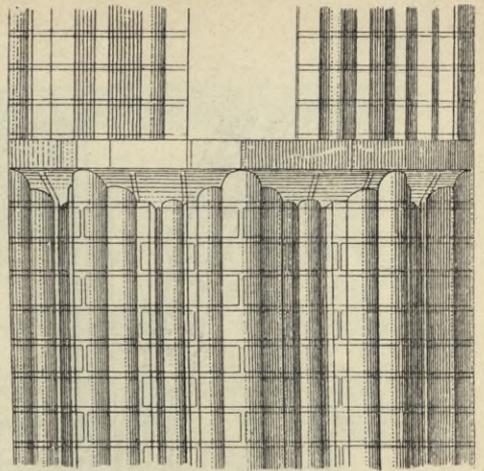


Fig. 184.



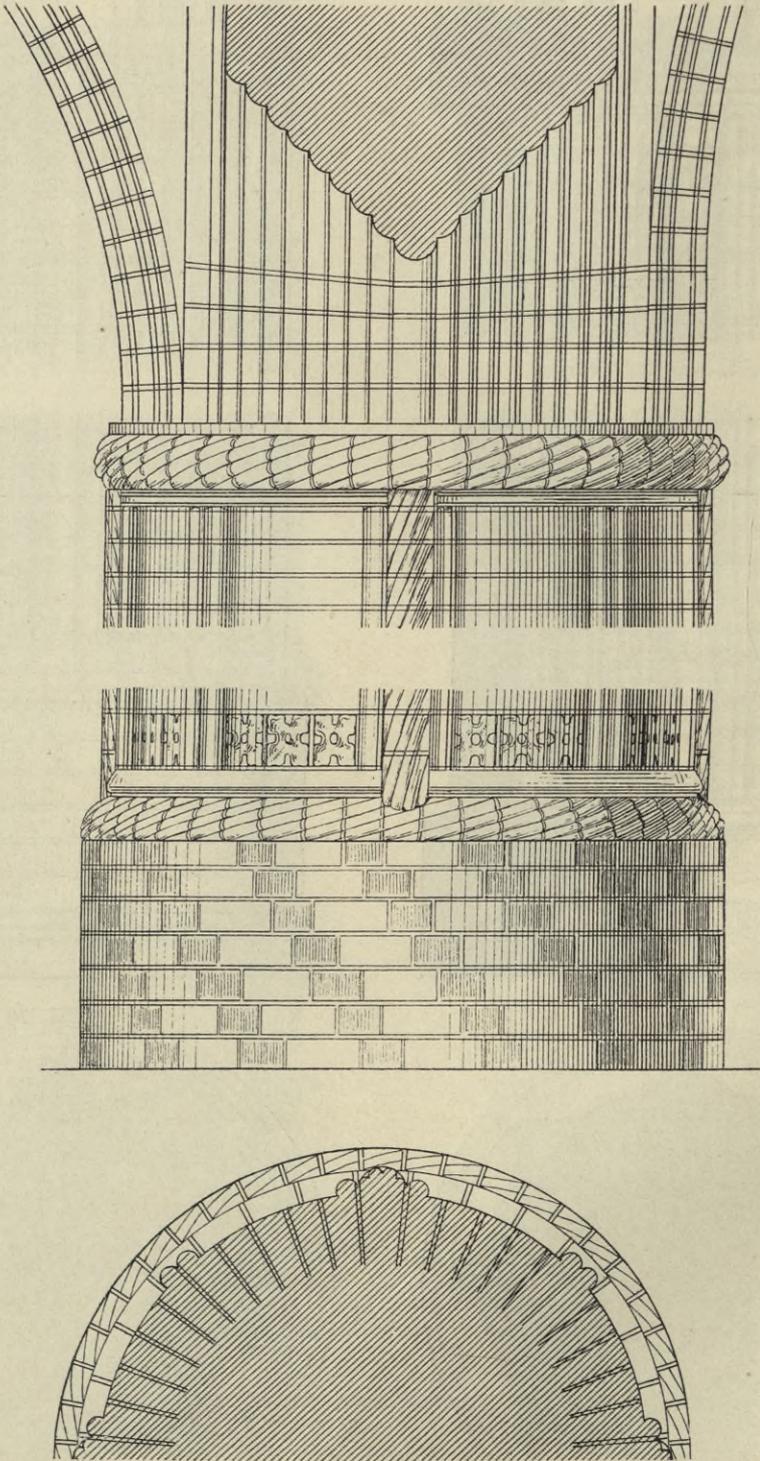
$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Chorpfeiler

Schiffspfeiler

in der St. Johanniskirche zu Werben<sup>48</sup>).

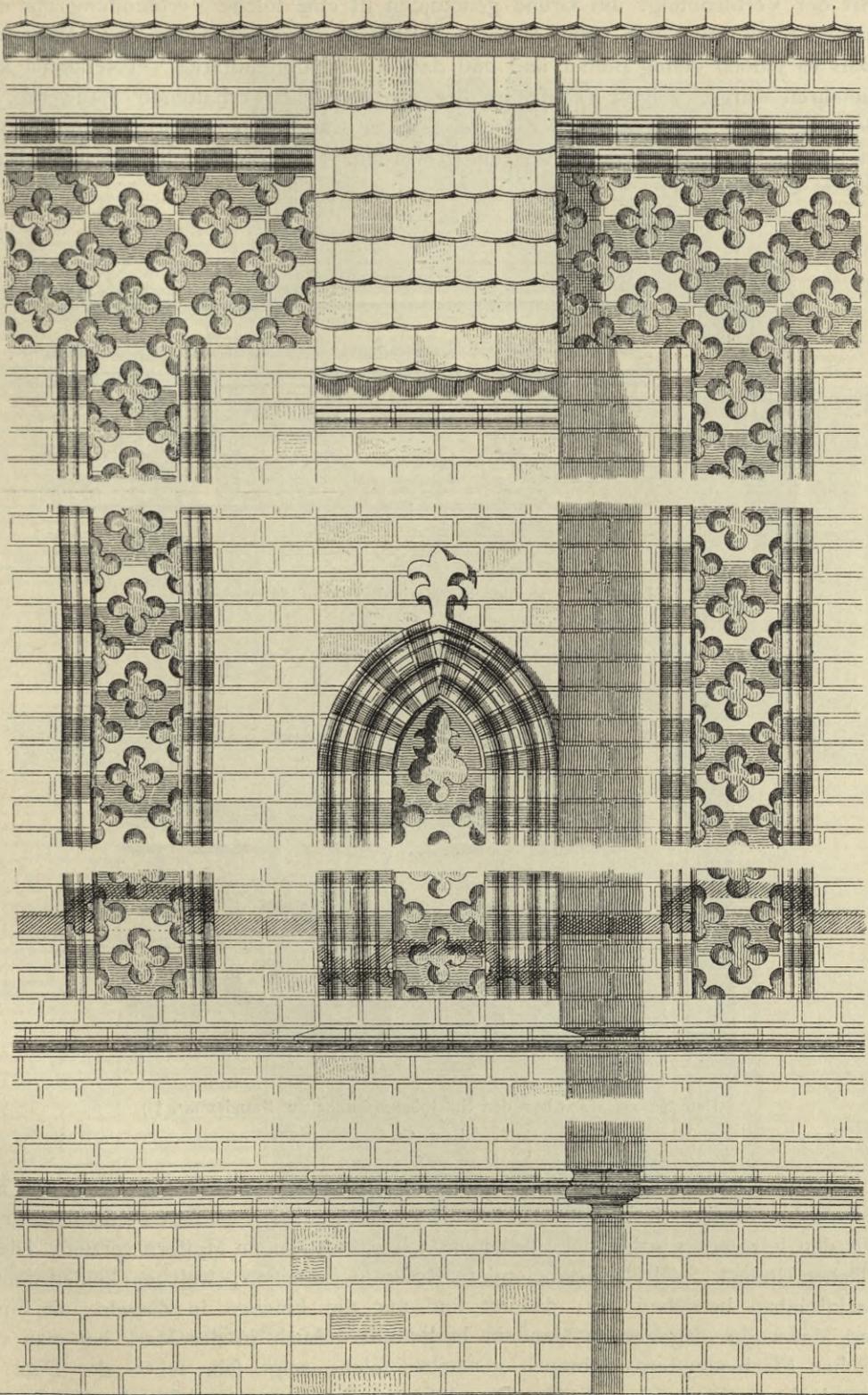
Fig. 185.



Schiffspfeiler in der Wallfahrtskirche Heiligblut zu Wilsnack<sup>48)</sup>.

<sup>1</sup>/<sub>25</sub> w. Gr.

Fig. 186.



Von der Aufsenansicht der St. Johanniskirche zu Werben<sup>48)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Art der Verblendung. Im Grund genommen ist eine solche Verblendung nur einen halben Stein stark mit nicht allzuvielen Bindern in das hinterliegende Mauerwerk. Dafs es jedoch genug Binder sind und dafs diese halbsteinstarke Verblendhaut keine Gefahren birgt, zeigen Taufende der so vorzüglich erhaltenen Bauwerke. In den Gegenden, in welchen der Ziegel feltener war, ist selbst Bruchsteinmauerwerk in folcher Weise mit Ziegeln verblendet worden. Häufig wechselt auch je ein Binder mit je einem Läufer.

Fig. 187.

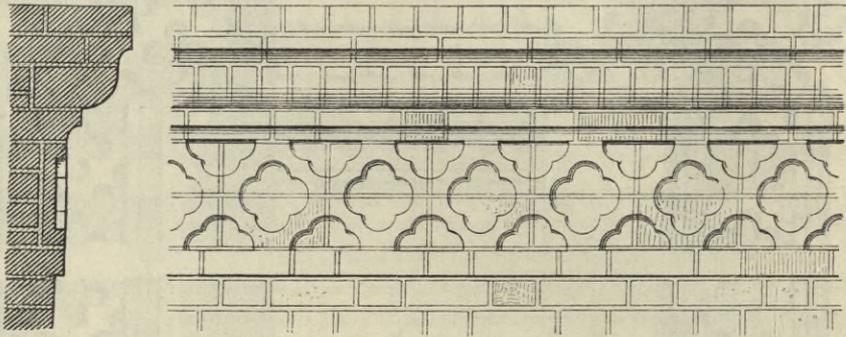
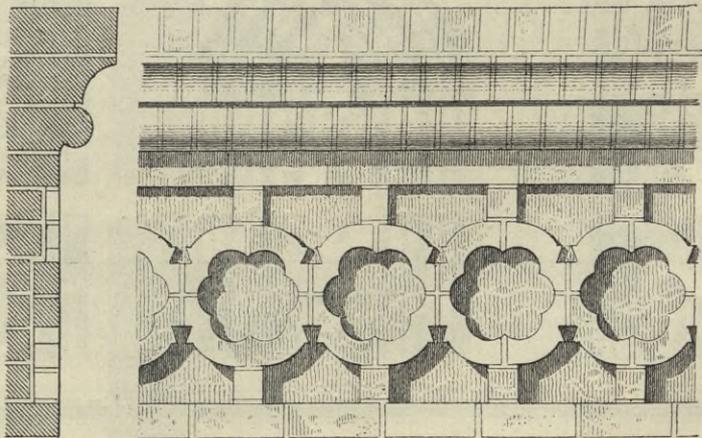
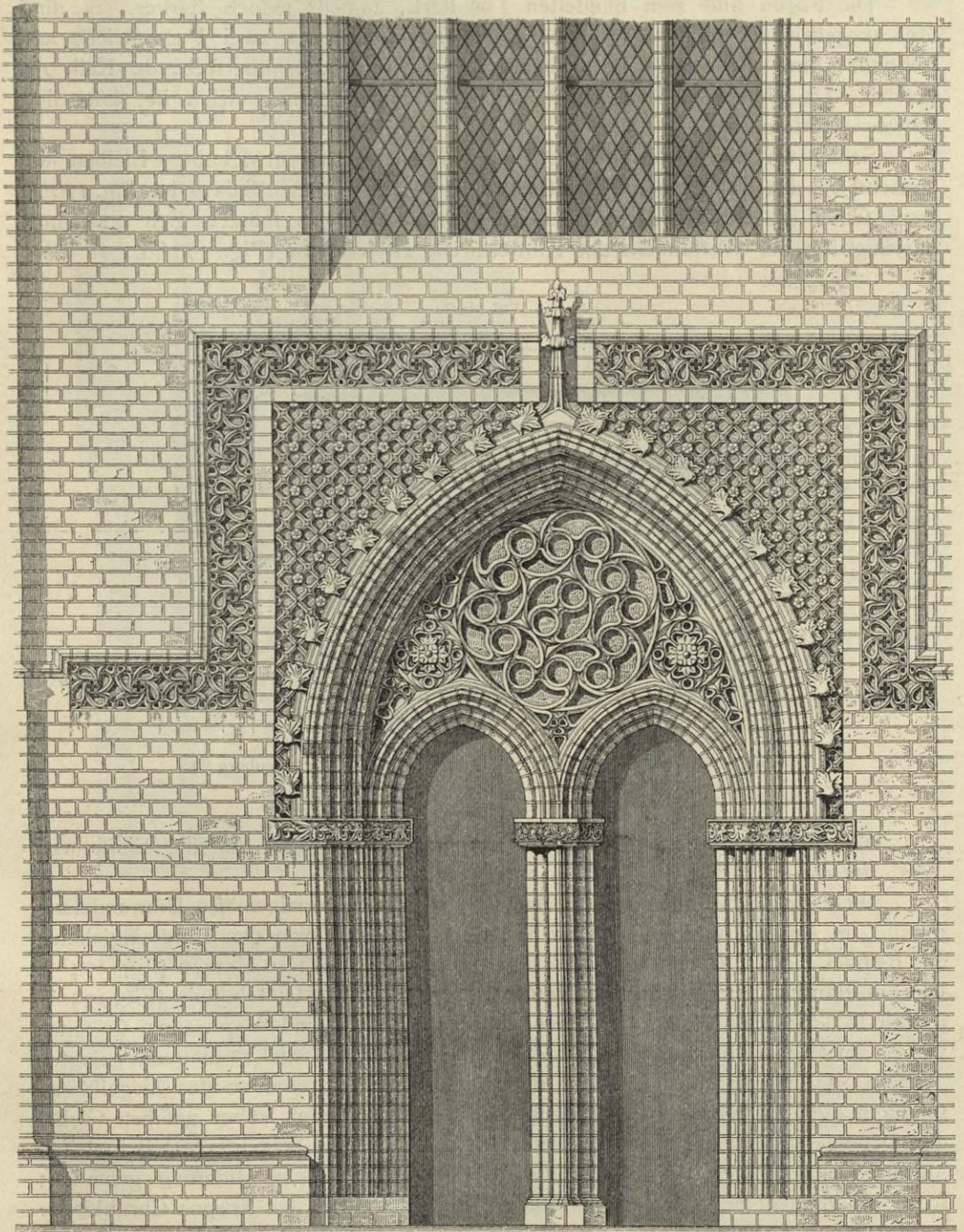
Hauptgesims an der St. Marienkirche zu Salzwedel<sup>48)</sup>.

Fig. 188.

Hauptgesims am Chor der St. Johanniskirche zu Brandenburg<sup>48)</sup>. $\frac{1}{25}$  w. Gr.67.  
Glasur.

Immer ist schöner roter Ton verwendet. Gegen 1200 traten die Glasuren auf. Es wurden sowohl die Formsteine wie die einfachen Ziegel glasiert — meistens grün. Mit den letzteren wurden die Flächen in schachbrettartigen Mustern verziert. Dieser Flächenschmuck spielte eine besondere Rolle in Schlesien, welches keinen reinen Backsteinbau betrieben hat; daselbst sind nur die Flächen in Ziegeln, die Simse und Maßwerke dagegen in Haustein hergestellt. Auch in der Mark hat man von solchen Flächenmustern Gebrauch gemacht; solche zeigt sehr schön der Dom zu Brandenburg (Fig. 168 u. 169<sup>48)</sup>). Die glasierten Profilsteine wechseln in den steigen-

Fig. 189.



Tor der St. Stephanskirche zu Tangermünde 48).

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

den Gliedern ebenfalls mit unglasierten ab; wagrechte Simse sind dagegen völlig glasiert.

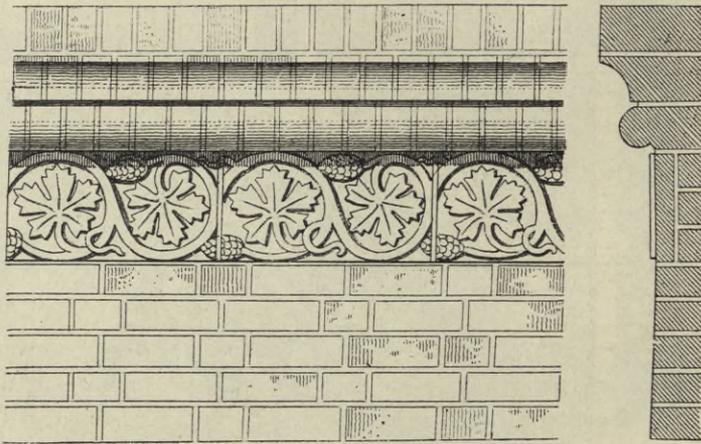
68.  
Fugen.

Die Fugen sind zum mindesten 1 cm stark, zumeist jedoch stärker. Sie sind voll ausgefrichen und weiß. Häufig sind noch ein oder zwei Fugenstriche aufgeriffen. Sind die Fugen unregelmäßig breit, so ist der überstehende Kalk rot gefärbt. Ob die ganze Fläche der Ziegel rot angefrichen worden ist, läßt sich schwer ermitteln.

69.  
Bogenfriese.

Sehen wir nun, wie sich die Einzelformen weiter entwickeln. Bleiben wir zunächst bei den Bogenfriese. Das Gesims der Marienkirche zu Salzwedel (Fig. 170<sup>48</sup>) weist schon die frühgotischen Kleeblattbogen auf. Etwas späterer Zeit entstammt dasjenige an der Westansicht der Klosterkirche zu Jerichow (Fig. 171<sup>48</sup>).

Fig. 190.



Hauptgesims am Langhaus der St. Johanniskirche zu Brandenburg<sup>48</sup>).

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

Wie sich in Italien diese Formen später umbildeten, tun die Simse von *Sant' Antonio* zu Padua (Fig. 172 u. 173<sup>55</sup>) dar.

70.  
Giebel.

Auch die Giebel machten im Backsteinbau die materialgemäße Umwandlung durch. Im Anfang unterschieden sie sich nicht sonderlich von den Haupteingiebeln; ein Beispiel hierfür ist der Südgiebel der Franziskanerkirche zu Krakau (Fig. 174<sup>55</sup>). Die Einzelformen veränderten sich dann schrittweise mit der Haupteinkunft (Fig. 175<sup>48</sup>), jedoch so, daß das Wesen des Backsteines allmählich Einfluß gewann; so sehen wir es am Giebel von Lehnin durch die Verwendung der Ziegel zu diagonal gelegten Mustern. Dann wurden die Giebel durch besondere Einzelheiten des Ziegelbaues, so durch die Zinnenform, völlig umgebildet; der nachträglich höher geführte Giebel der Dominikanerkirche zu Krakau bietet ein gutes Beispiel (Fig. 177<sup>55</sup>). Bei reichen Mitteln wurden später die aufwändigsten Lösungen nach dieser Richtung gefunden; so die Westgiebel der Dominikanerkirche (Fig. 176<sup>55</sup>) und der Korpus Christikirche zu Krakau (Fig. 178<sup>55</sup>).

71.  
Pfeiler im Inneren.

Wenn wir die Umbildung der Pfeiler im Inneren betrachten, so finden wir, daß die Pfeilerquerschnitte der Kirche in Chorin (Fig. 179 bis 182<sup>48</sup>), welche der früh-

<sup>55</sup>) Nach *Effenwein's* Aufnahme.

Fig. 191.

Von der Katharinenkirche zu Brandenburg<sup>48)</sup>.

gotischen Zeit entsprossen ist (nach 1268), dartun, daß die Ziegelkunst bis dahin immer noch eine Uebersetzung der Haufteinformen war, die sich in ihren frühen vier-eckigen Formen auch sehr gut für Ziegel eigneten. Die Kapitelle sind aus großen Stücken geformt und gebrannt.

Die hochgotischer Zeit entstammende St. Johanniskirche zu Werben zeigt dagegen Pfeilerquerschnitte, welche den Ziegelformsteinen ihre Gestalt verdanken (Fig. 183 u. 184<sup>48)</sup>). Hier sind die Pfeiler mittels weniger Formsteine sternförmig gestaltet. Wenn die Einzelglieder nicht zu klein ausfallen, dann wirken solche Bildungen höchst reizvoll. Diese reiche und immerhin kostspielige Gliederung der Pfeiler konnte jedoch die runden Säulen mit vier angelehnten kleinen Säulchen nicht verdrängen, da diese ja aus zwei oder drei einfachen Formsteinen hergestellt werden können. Die Mehrzahl der märkischen Kirchen zeigt diese Säulenpfeiler; so auch eine der spätesten Bauten: die Wallfahrtskirche zu Wilsnack (Fig. 185<sup>48)</sup>).

Da der Backstein mit geringeren Kosten reichere Flächenverzierung ermöglicht, als dies beim Werkstein der Fall ist, so hat denn auch der Backsteinbau im Aeußeren reichlichst davon Gebrauch gemacht. Allerdings hat er sich selten oder nie zu einer »Terrakotta-Architektur« aufgeschwungen, d. h. Laubwerk für solche Füllungen verwendet; er ist beim Formziegel stehen geblieben. Häufig ist dieser in wenig bewältigter Art und Weise nur aus einer Fläche ausge schnitten und ohne

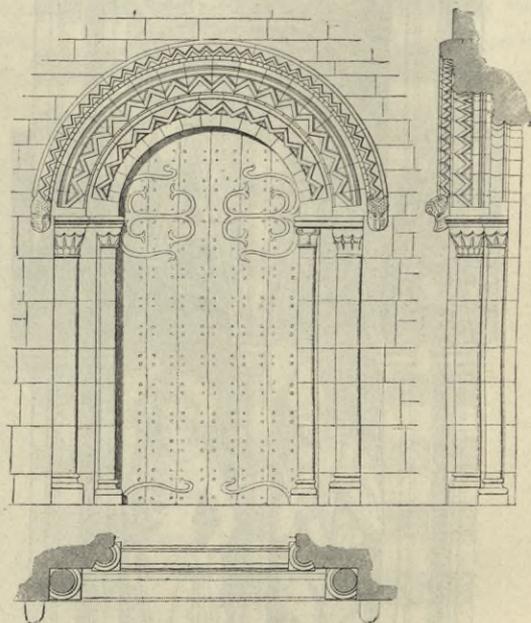
Profilierung verwendet worden. Beispiele bieten die St. Johanniskirche zu Werben (Fig. 186<sup>48</sup>), St. Marien zu Salzwedel (Fig. 187<sup>48</sup>) und St. Johann zu Brandenburg (Fig. 188<sup>48</sup>).

St. Stephan in Tangermünde weist solche Flächenverzierungen in künstlerisch besser bewältigten Stücken auf (Fig. 189<sup>48</sup>). Auch die Schloßkapelle zu Ziefar (siehe die nebenstehende Tafel) hat schön modellierte Maßwerkziegel zu ihren reichen Zierstreifen verwendet. All solche Formziegel sind fast ausschließlich glasiert.

Einen von den wenigen Versuchen, Blätter zu formen und damit Frieße zu bilden, zeigt das Langhaus von St. Johann zu Brandenburg (Fig. 190<sup>48</sup>).

Daneben sieht man frische Einwirkungen der Haufteinkunst auf den Ziegelbau. An St. Katharinen zu Brandenburg (Fig. 191<sup>48</sup>) bemüht sich der Baumeister, die reichen Strebe- Pfeilerverzierungen der Haufteinkirchen nachzuahmen; doch sind die kleinen Terrakottgiebel in zu wenig gelöster Weise auf Kragsteine von ebenso unbewältigter Form aufgesetzt, als daß man an diesen Einzelheiten Befriedigung empfinden könnte. Dagegen besitzt St. Katharinen zu Brandenburg in der Fronleichnamskapelle das Hohelied der Backsteinkunst; oberhalb der Dachtraufe hat der Baumeister ebenso abgewogene wie phantastische Maßwerkaufbauten aufgeführt, welche in ihren Einzelheiten nur dem Backstein und seinen Eigentümlichkeiten ihr Dasein verdanken.

Fig. 192.



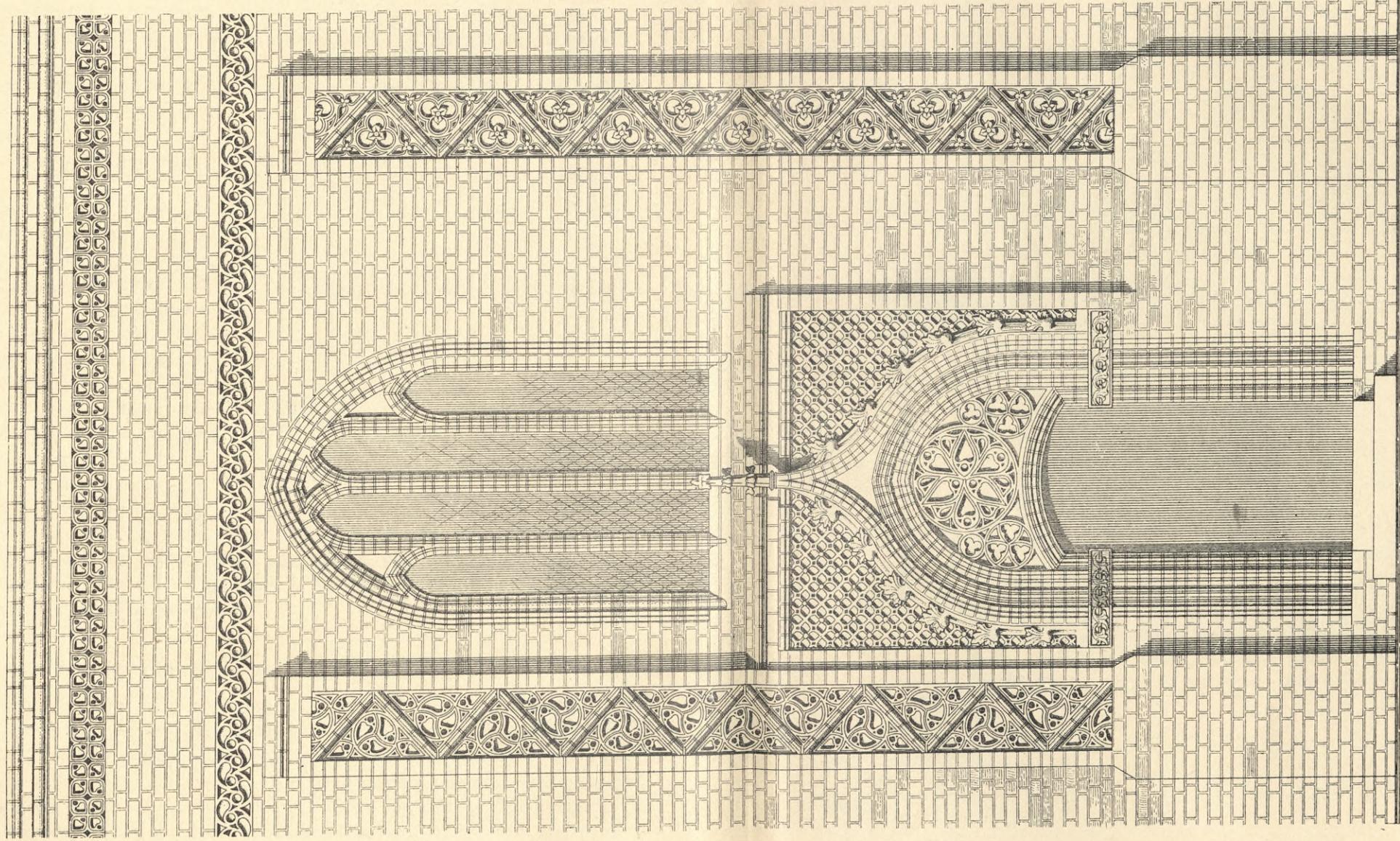
Tür an der Kathedrale zu Lincoln.

 $\frac{1}{50}$  w. Gr.

### b) Backsteinkirchen in anderen Teilen Europas.

Haben wir bisher nur die beiden Gegenden des Ziegelbaues berücksichtigt, in denen der Backstein die Formgebung beeinflusst und umgewandelt hat, nämlich die nordostdeutsche Tiefebene, einschließlich Dänemarks, und Oberitalien, so verbleibt noch eine kurze Betrachtung der anderen Backsteingegenden Europas. Diese haben jedoch den Backstein kaum zur Formgebung benutzt; alle Glieder und Simse sind aus Hauftein hergestellt; nur die großen Flächen und die Pfeiler sind aus Backsteinen aufgemauert. Zunächst zeigen Schlesien und das südliche Polen ein zusammenhängendes Ziegelgebiet, dessen Bauten besonders in Breslau gigantische Verhältnisse annehmen. Schon die Zisterzienserinnenkirche zu Trebnitz, welche Herzog Heinrich und seine Frau, die heilige Hedwig (zwischen 1201 und 1219), errichten ließen, zeigt den Ziegelbau in der Mischung, wie er sich das ganze Mittelalter hindurch in Schlesien behauptet: die Glieder aus Sandstein, die Mauern und Pfeiler





Tor an der Schloßkapelle zu Ziefar.

$\frac{1}{50}$  w. Gr.



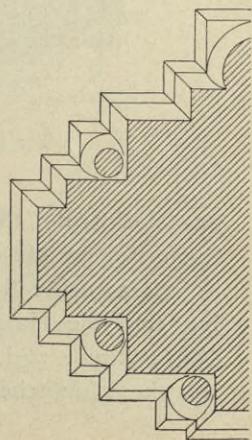
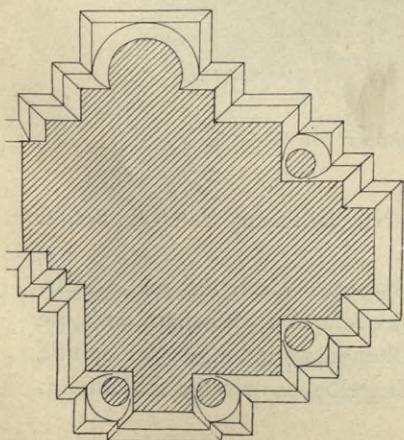
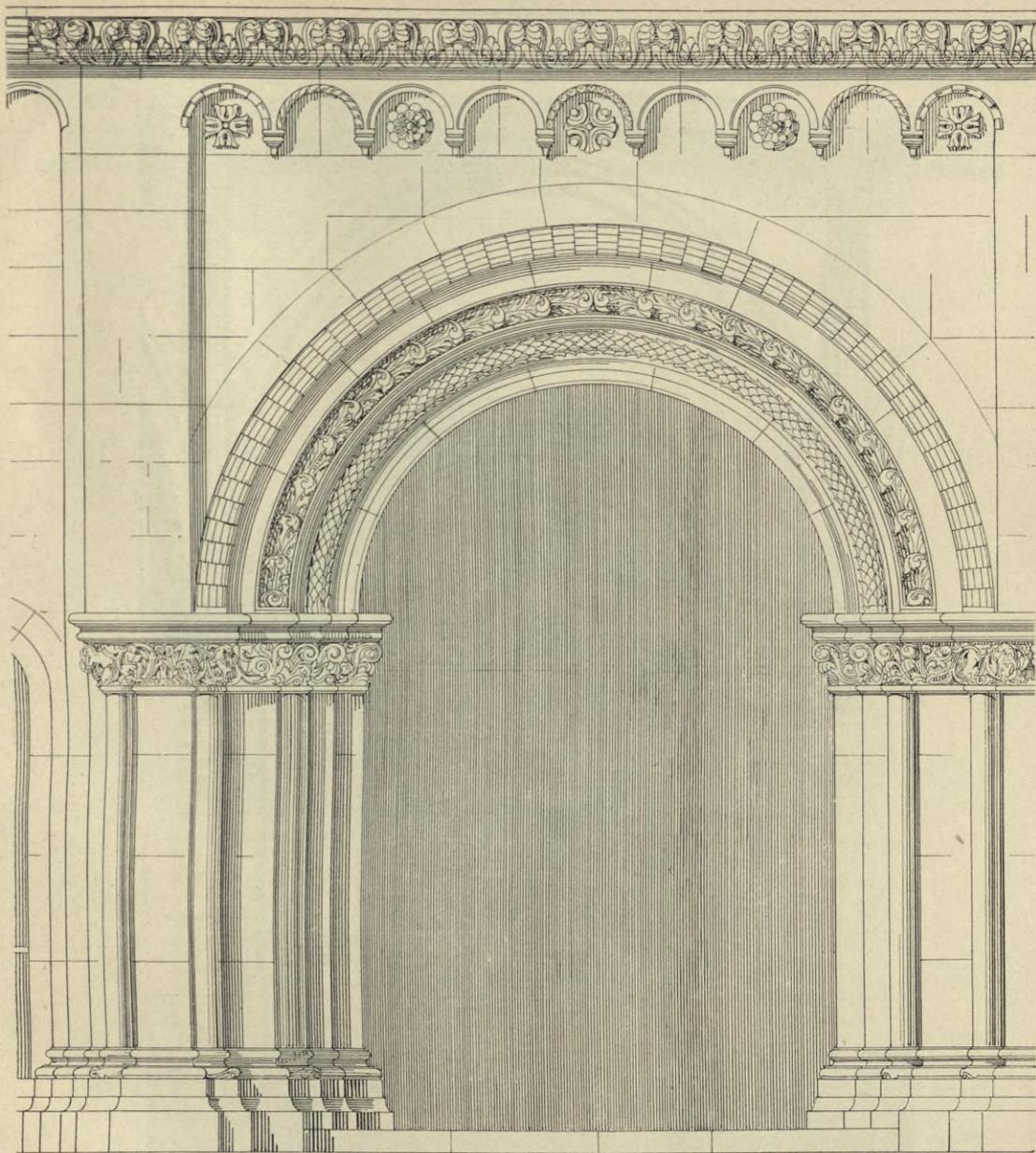
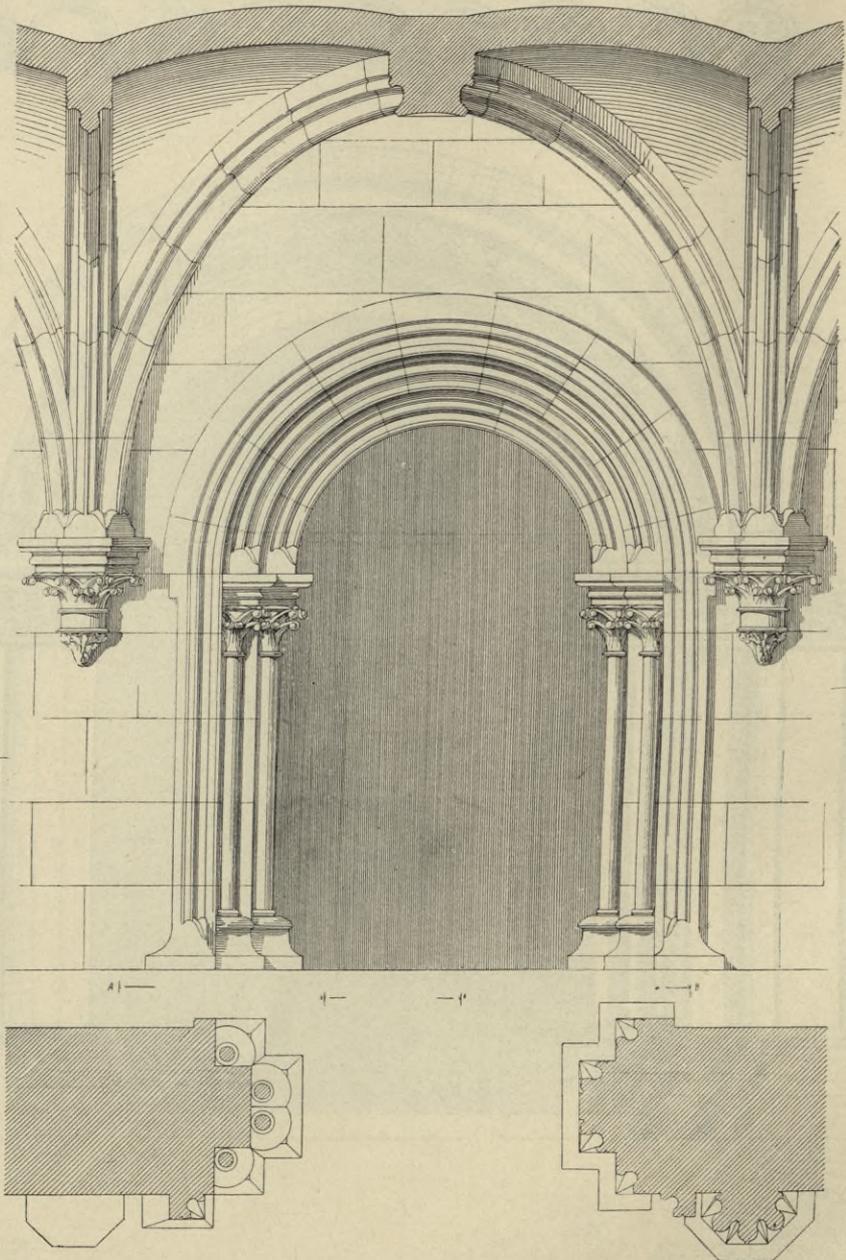


Fig. 193.

Tor im Vorhof  
der Klosterkirche zu Laach <sup>57)</sup>.

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

Fig. 194.

Tor im Kreuzgang der Klosterkirche zu Heiligenkreuz bei Wien<sup>57)</sup>. $\frac{1}{50}$  w. Gr.

aus Backstein. Ihr folgt der Dom in Breslau. Die Nikolaikirche dafelbst besitzt fogar Bogenfriese aus Backstein.

Das dritte Backsteingebiet Deutschlands liegt in Bayern. München und Landshut sind die Hauptorte des Ziegelbaues. Die Frauenkirche zu München und die Martinskirche zu Landshut bieten ebenso riesenhafte Höhenentwicklungen der Schiffe wie die schlesischen Kirchen und fast dieselbe Art des Ziegelbaues wie der schlesische:

nämlich keinerlei besondere Formgebung des Backsteines. Auch Straßburg i. E. ist mehr oder weniger Ziegelstadt.

In Frankreich bilden die Gegenden um Albi und Touloufe ein großes Ziegelgebiet. *St.-Serain* zu Touloufe aus dem XII. Jahrhundert ist eines der frühesten

75.  
Frankreich.

Fig. 195.



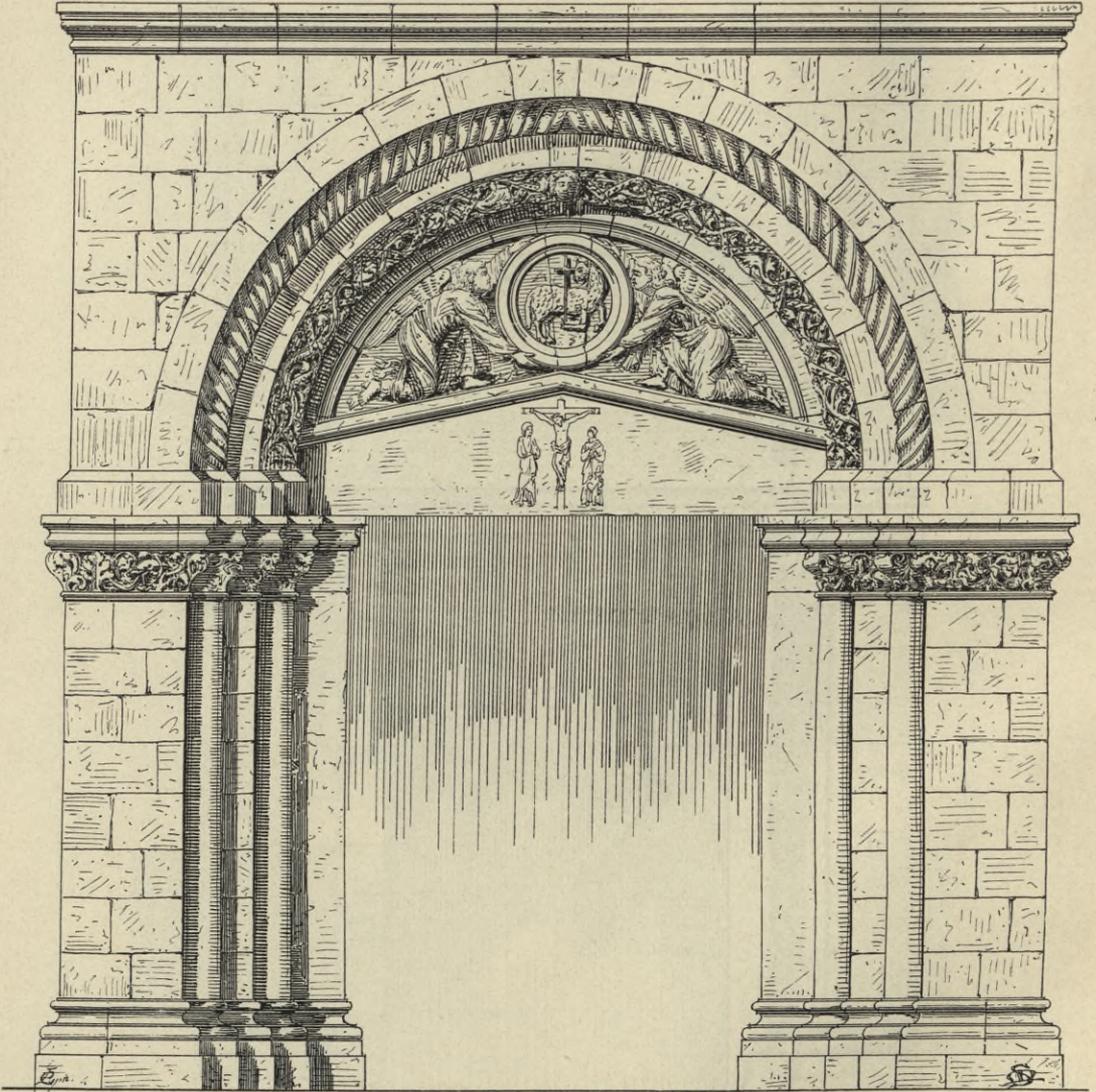
· Tür des Münsters zu Bonn<sup>58</sup>).

und großartigsten Beispiele; ferner das frühere Kloster der Jakobiner zu Touloufe vom Ende des XIII. Jahrhunderts (siehe das vorhergehende Heft [S. 38] dieses »Handbuches«). Aus dem XIV. Jahrhundert stammen die Stadtmauer von Touloufe und die Brücke von Montauban. Die Kathedrale *Ste.-Cécile* zu Albi, welche 1282 begonnen worden ist, zur Hauptsache aber erst im XIV. Jahrhundert vollendet wurde,

ist eine der riesigsten Ziegelbauten jener Gegenden (siehe ebendaf. [S. 54]). Ihr schliessen sich die Kirchen von Moiffac, Lombez und der Turm von Cauffade an.

Die Ziegel in diesem Gebiet haben während des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts eine Gröfse von rund  $33 \times 25$  cm bei 6 cm Dicke; die Lagerfugen sind

Fig. 196.



Tor der Pfarrkirche zu Andernach<sup>56)</sup>.

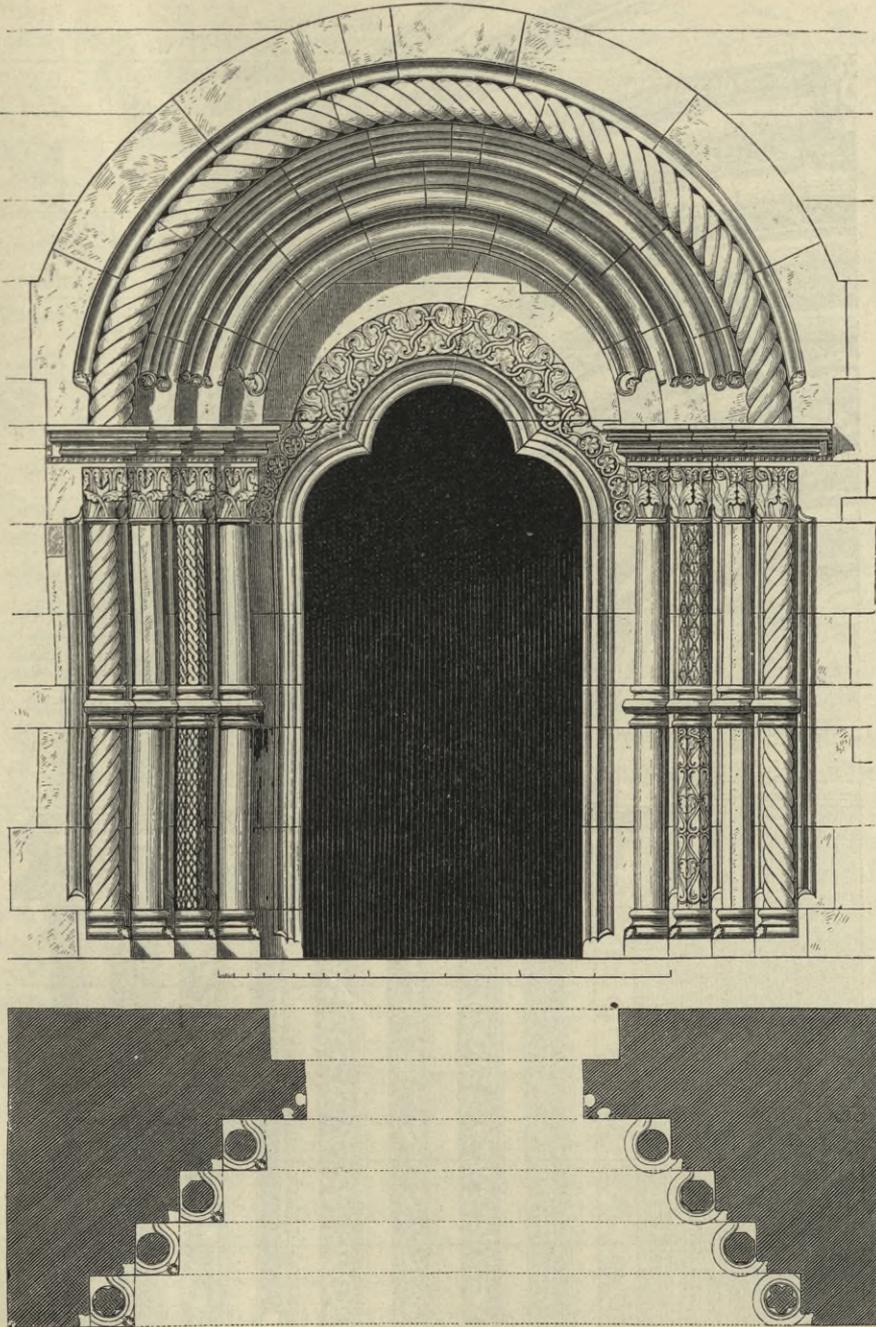
häufig 4 bis 5 cm stark<sup>56)</sup>. Nur selten trifft man profilierte Ziegel. Sämtliche Simse, Spitzen und Mafswerke sind aus Haufstein hergestellt.

Auch Spanien hat fein Ziegelgebiet. In Arragon sind ebenso mächtige als interessante Türme und ganze Kirchen aus der Zeit der Hochgotik erhalten. Die Spanier kommen in der Ausbildung besonderer Backsteinformen der nordost-deutschen Tiefebene noch am ehesten nahe, wenn sie auch die märkischen Bauten

76.  
Spanien.

<sup>56)</sup> Siehe: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 250.

Fig. 197.

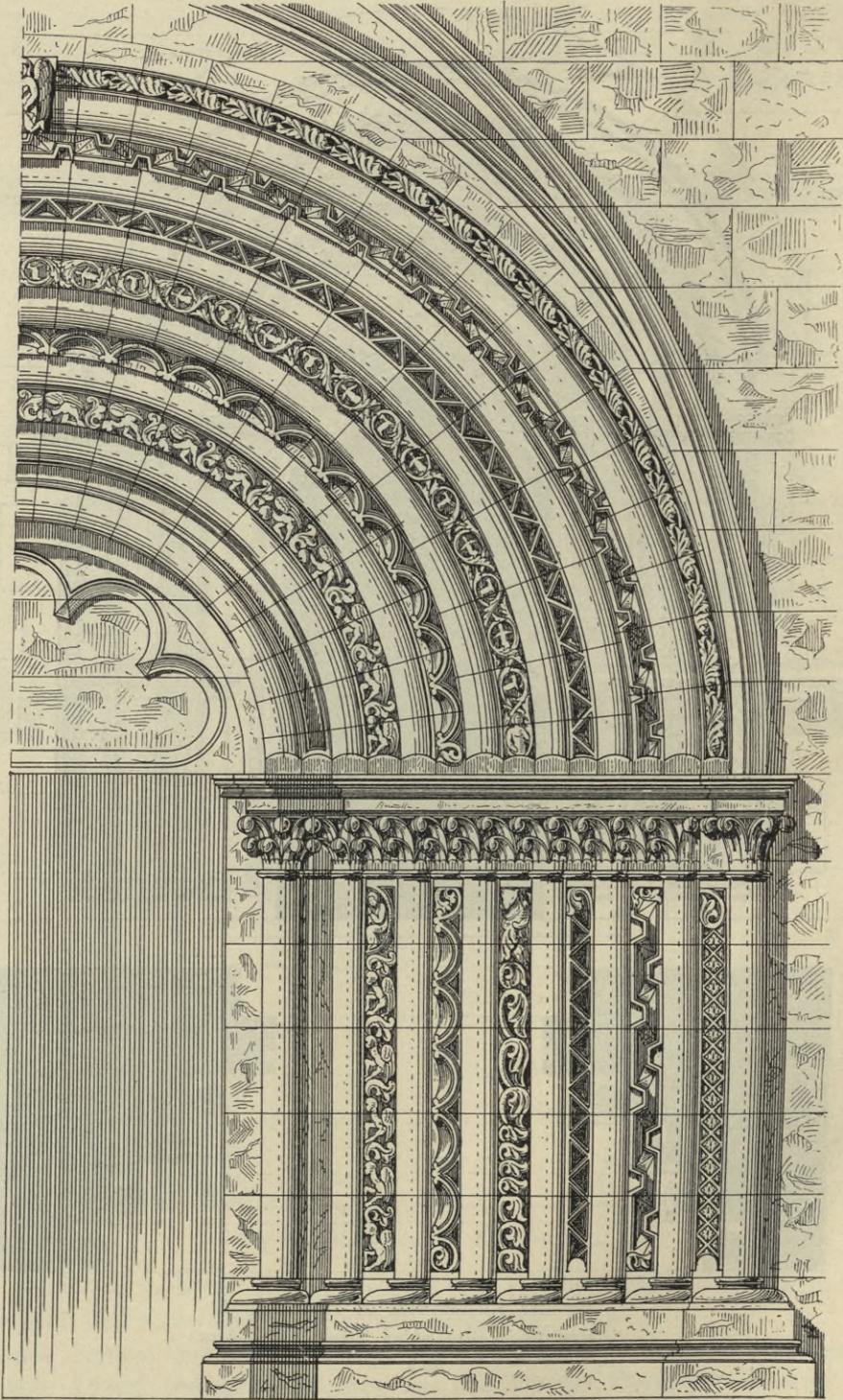


Tor der Klosterkirche zu Heilsbronn<sup>59)</sup>.  
 (Gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg.)

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

weder an Folgerichtigkeit, noch an Fülle und Schönheit erreichen. In Spanien wurden die herrlichen bunten Fliesen, die Azulejos, im Aeußeren verwendet, um den Backsteinbauten durch ihre Farbenpracht noch einen besonderen Reiz zu verleihen.

Fig. 198.



Tor der ehemaligen Benediktinerkirche zu Trebitzsch <sup>58)</sup>.

Dies finden wir an den Kirchen zu Zaragoza, Tarazona, Daroca, Teruel und Calatayud.

Anscheinend stammt der Ziegelbau von den Mauren her und wäre somit eine der wenigen Spuren der Mauren, die sich in der mittelalterlichen Baukunst Spaniens erhalten haben. Dafs die Mauren ihrerseits den Ziegelbau nicht erfunden, sondern von den Goten übernommen haben, die ihn natürlich von den Römern erlernt hatten, beweist die eingehende Beschreibung des Ziegelfreichens in den »*Origenes*«, einem Buche des heiligen *Isidor* von Sevilla (gest. 636), welcher unter dem Gotenkönig *Chintilla* lebte.

Vereinzelt finden sich auch ausserhalb Arragons Ziegelbauten, so bis Valladolid und Toledo.

## 7. Kapitel.

### Türen, Fenster und Vergitterungen.

#### a) Türöffnungen.

Die Ausbildung der Kirchentüren ergibt sich ebenfalls aus dem baulichen Erfordernis. Jede breitere Oeffnung mufs mit einem Bogen überspannt werden, da Stürze, welche aus einem Stein hergestellt werden, reissen. Der Sandstein ist bruchfeucht länger als ausgetrocknet; er zieht sich also beim Austrocknen zusammen. Wird er wiederum durch Regen feucht, so dehnt er sich aus, um sich bei Trockenheit wiederum zu verkürzen. Ist er an seinen beiden Enden fest eingespannt oder ruht so viel Auflast darauf, dafs er sich nicht bewegen kann, dann mufs er reissen. Daher ist ein Bogen über einer gröfseren Türöffnung unerläfslich. Ist die Mauer stark, so ergeben sich mehrere Bogenfichten mit Rücksprüngen von selbst, da das Bedürfnis vorliegt, die Türöffnung nach ausen zu erweitern.

Die verschiedenen Rücksprünge wurden bei gröfserem Reichtum durch Hohlkehlen und Wulste oder an den Gewänden auch mittels Säulchen verziert. Dies ist die Form der romanischen Kirchentore und die Grundform der gotischen. Solches zeigt z. B. das kleine Tor von Lincoln (Fig. 192); es bietet ein gutes Beispiel des englisch-romanischen Stils, welchen die Engländer den »normännischen« nennen. Besonders kennzeichnend für diesen Stil sind die Zickzacks der Bogen und die gefälten Würfelkapitelle der Säulchen.

Der Vorhof der Abteikirche zu Laach besitzt ein reiches Tor in rheinisch-romanischer Fassung von ungefähr 1200 (Fig. 193<sup>57</sup>); es ist allerdings nicht zum Verschliessen durch Torflügel eingerichtet. Eine ähnliche Türöffnung in frühgotischen Formen zeigt Heiligenkreuz bei Wien zwischen Kapitelsaal und Kreuzgang (Fig. 194<sup>57</sup>); der Baumeister, welcher daselbe, ebenso die herrlichen Gewölbe, gezeichnet hat, war einer der gröfsten Meister dieser krafttrotzenden frühesten Gotik.

Da für die Torflügel jedoch ein wagrechter oberer Abschluss erwünscht ist, so wurde das Bogenfeld durch Haufteinplatten geschlossen, die ja nun durch den Bogen entlastet waren, und die, wenn die Spannung gröfser war, durch eine Säule in der Mitte unterstützt wurden.

Bei den romanischen Türen nahm der untere Sturz dieser Ausfüllung des Bogenfeldes öfters eine keilige Form an (Fig. 195<sup>58</sup>) und wurde häufig auf seiner keiligen Oberseite noch von einem Gesims begleitet. Ueber demselben war dann

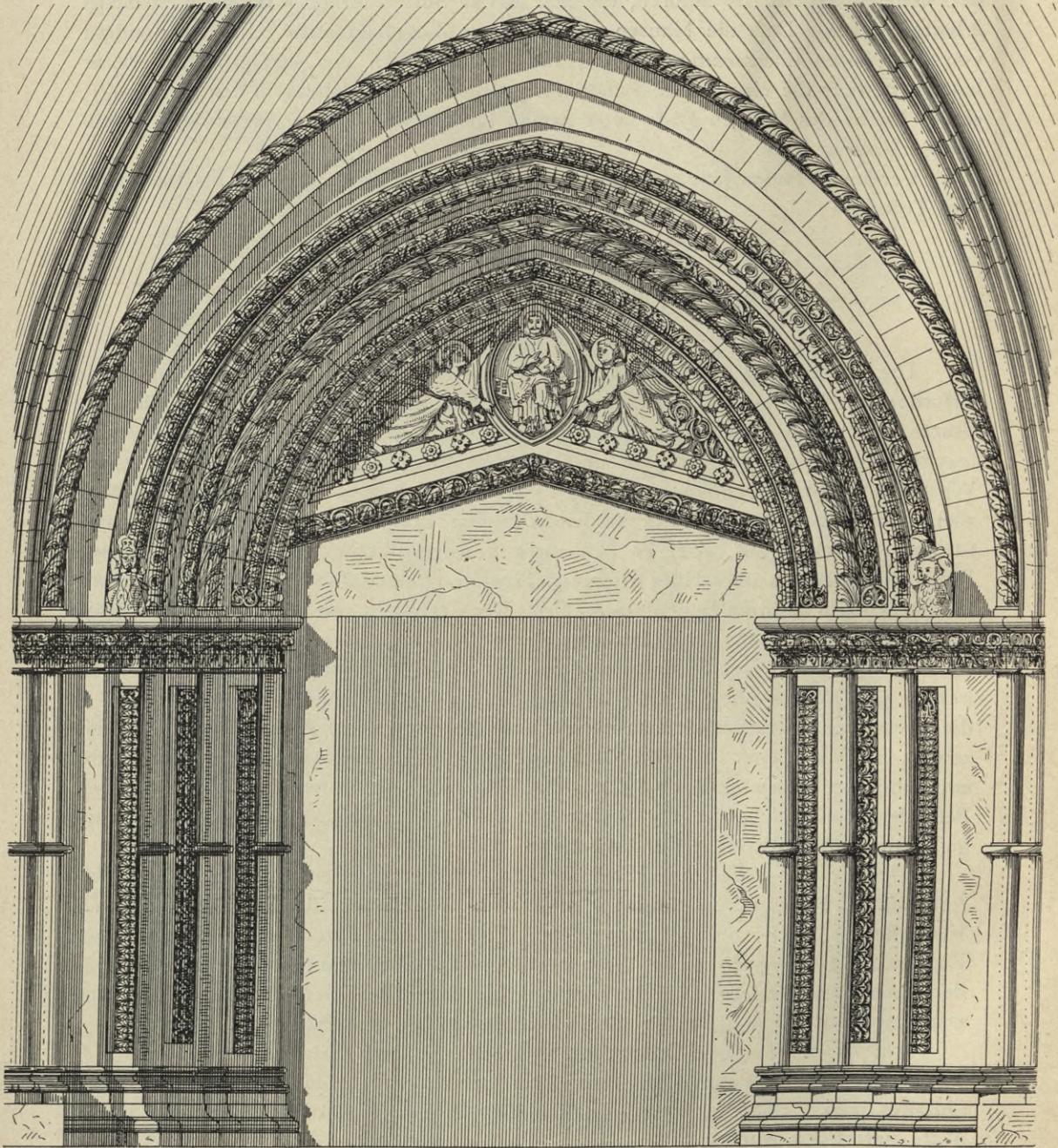
77.  
Türbogen.

78.  
Wagrechter  
Abschluss  
mit  
Säule.

<sup>57</sup>) Nach: Wiener Bauhütte etc.

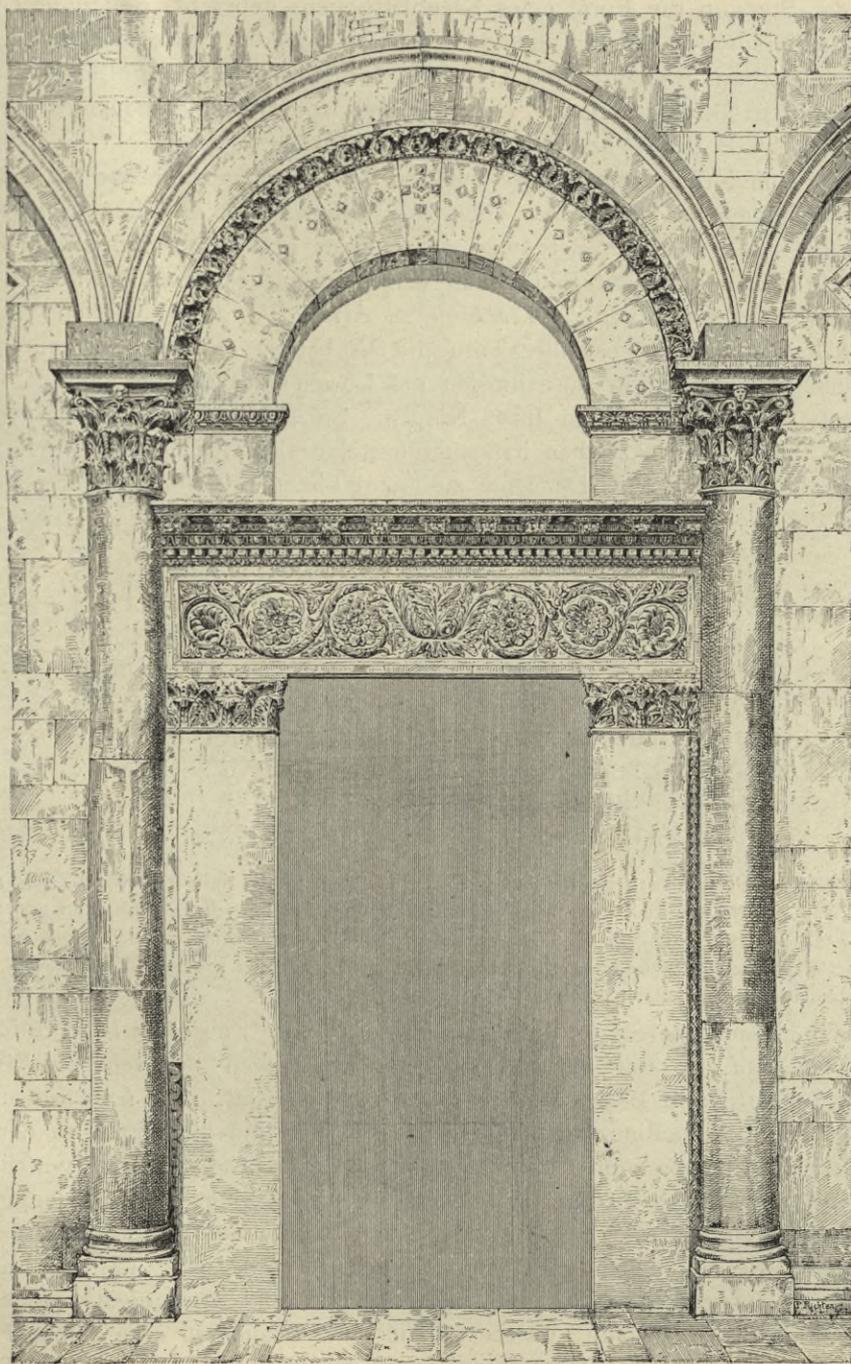
<sup>58</sup>) Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

Fig. 199.



Tor des Domes zu Lübeck <sup>58</sup>).

Fig. 200.

Tor des Domes zu Pifa<sup>58</sup>).

das Bogenfeld verziert. Zu den schönsten und bekanntesten romanischen Toren dieser Art gehört dasjenige an der Südseite der Pfarrkirche zu Andernach (Fig. 196<sup>58</sup>). Das Germanische Museum zu Nürnberg bewahrt eines der reichsten Tore aus der

spätesten Zeit des romanischen Stils, dasjenige des Klosters Heilsbrunn (Fig. 197<sup>59</sup>); hier ist der Sturz in die Form eines Kleeblattbogens gebracht, dessen untere Teile als seitliche Kragsteine die freitragende Länge der oberen Platte einschränken.

Noch reichere Bildungen der Gewände bieten die frühen gotischen Tore der ehemaligen Benediktinerkirche zu Trebitsch (Fig. 198<sup>58</sup>) und des Domes zu Lübeck (Fig. 199<sup>58</sup>); beide stehen unter schützenden Vorhallen.

Die italienisch-romanischen Tore betonen den Sturz ganz besonders und führen ihn in Anlehnung an die Antike über die Säulchen oder Pilaster der Torwände hinweg (Fig. 200<sup>58</sup>). Diese Betonung des Sturzes griff nach Südfrankreich über, welches die Stürze reich mit Bildwerken verzierte; folches ist an den beiden Pracht-toren von *St.-Gilles* und von *St.-Trophime* zu Arles (Fig. 201) zu sehen.

Die Italiener liebten es, ihre Tore mit Vorbauten auf Säulchen zu schützen. Diese Säulchen wurden fast ausnahmslos auf Löwen oder Greifen gestellt. Häufig haben diese Tiere Menschen in ihren Klauen. Sie gehören zu den am meisten in die Augen fallenden Kennzeichen italienisch-mittelalterlicher Kunst und sehen ebenso urwüchsig als malerisch aus. Der Dom zu Trient bietet zwei solcher Tore; dieselben sind von den Nachkommen des ersten Dombaumeisters, *Adam von Arognio*, ausgeführt; denn die Inschrift außen am Tor lautet wie folgt:

»ANNO DÑI . M̄ . CC̄ . XII . VLTIMA . DIE . . . PRESIDENTE .  
 VENERABILE . TRIDENTINO . EPO . FED CO . DE . VANGA .  
 ET . DISPOÑETE . HVI' . ECCL'IE OP . INCEPIT . ET . CÕSTRV  
 XIT . MAGR . ADAM . DE . AROGNIO . CVMANE . DIÕC̄ . ET  
 CIRCIVITV̄ . IPĒ . SVI . FILII . INDE . SVI . APLATICI . CŪ . APPĒ  
 DICIIIS . INTRINSECE . AC . EXTRINSECE . ISTIVS . ECCLIE  
 SIE MAGISTERIO . FABRICARVNT . C . . . T . SVE . PROL  
 IS . HIC . SVBT . SEPVLCRV̄ . P̄ MANET . . . E . PEIS«

[Im Jahre des Herrn 1212 am letzten Tage . . . unter dem Vorsitz des ehrwürdigen Trienter Bischofs *Friedrich Graf von Wangen* und nach seiner Bestimmung fing den Bau dieser Kirche an und errichtete ihn Meister *Adam* von Arognio, in der Diözese Como. Den Umgang erbaute er noch selbst, seine Söhne, darauf seine Verwandten als Baumeister die Anbauten dieser Kirche innen und außen. . . . Seines Stammes Begräbnis bleibt hierunter. Betet für sie.]

Einen schönen Säulenfuß dieser Art gibt Fig. 202<sup>60</sup>) aus dem Dom zu Modena. Zu frühgotischer Zeit verband sich mit den Türen der reichste Bildwerk-schmuck; Säulchen und Bogen wurden mit Figuren besetzt. Die frühesten und der Zeit nach ungefähr bestimmbareren Türen solcher Art sind diejenigen an der Westansicht der Kathedrale von Chartres (gegen 1140). Die Figuren verschmelzen förmlich mit den Säulenschäften, an welche sie angearbeitet sind; so langgezogen und zusammengepreßt sind die Körper. Dabei zeigen die Gesichter eine ebenso lebenswahre, wie vorzügliche Modellierung und Ausarbeitung, so daß man die absonderliche Zusammenpreßung der Körper nicht auf Unvermögen, sondern nur auf eine Mode schieben kann, welche Männer und Frauen in eine solche Haltung und Gewandung preßte. Findet man doch um dieselbe Zeit in den Deckenmalereien von Schwarzrheindorf bei Bonn und Brauweiler bei Cöln ähnlich langgezogene Gestalten. Auch die gleichzeitigen Tore an der Südseite der Kathedrale von Bourges und an *San Vicente* zu Avila (Fig. 203<sup>58</sup>) weisen dieselben Gestalten auf.

<sup>59</sup>) Nach *Effenwein's* Aufnahme.

<sup>60</sup>) Nach: DARTEIN, a. a. O.

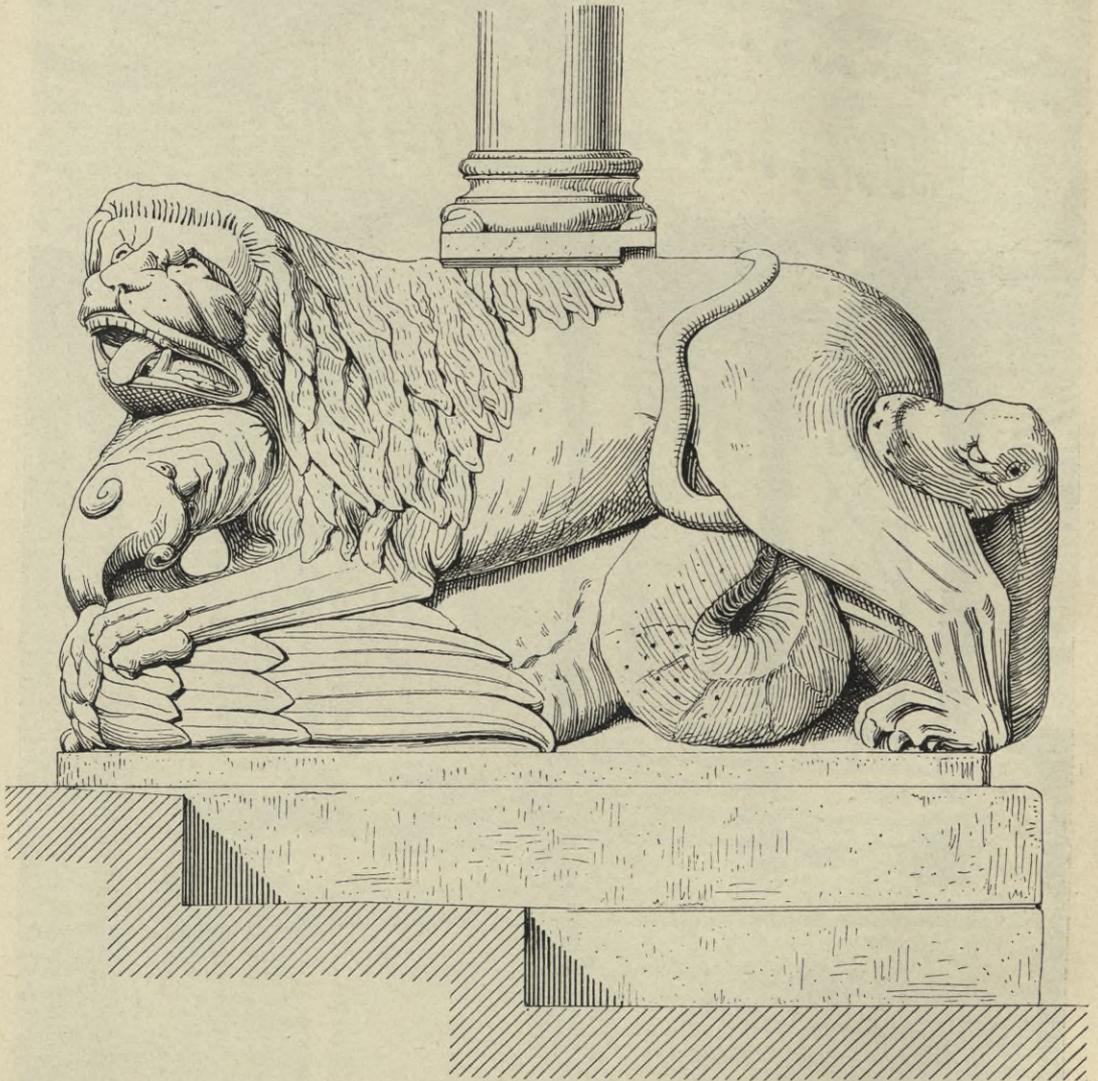
Fig. 201.

Rechte Seite des Tores an der Kirche *St.-Trophime* zu Arles.

Später entwickelten sich diese Standbilder zu voll ausgearbeiteten, ungezwungenen Gestalten, deren vorzüglichste Beispiele die Westansicht der Kathedrale von Rheims schmücken; doch wird dies später bei der Entwicklung der Bildhauerkunst dieser Zeiten geschildert werden.

Nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts lösen sich die Gestalten von den Säulenschäften ab und werden an die Leibungswände zwischen diese Säulchen gestellt. Standen sie früher an den Säulenschäften auf Kragsteinen, so werden sie nun von Pfeilerchen und Unterfätzen getragen. Solches ist an den herrlichen Toren

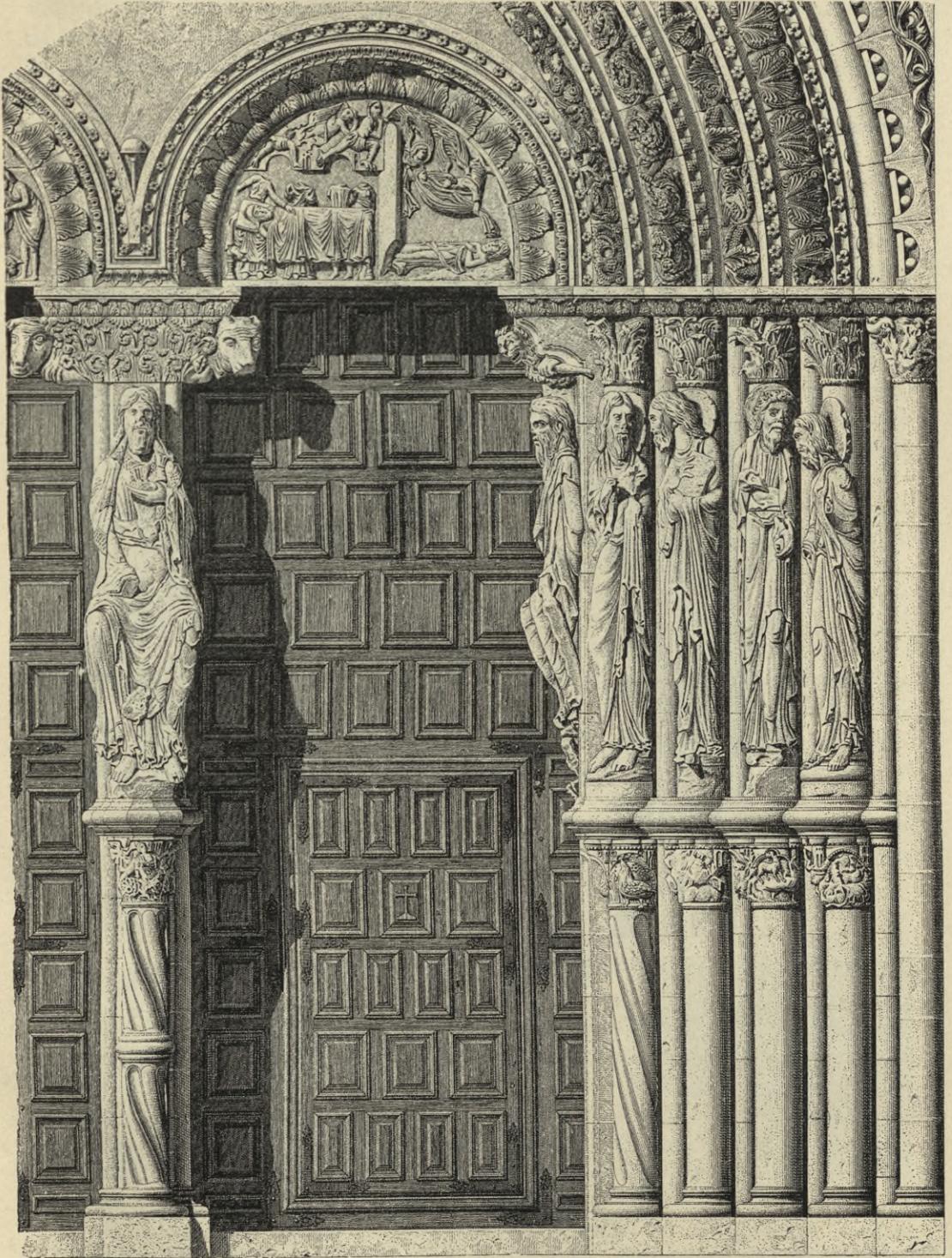
Fig. 202.

Säulenfufs im Dom zu Modena <sup>60</sup>). $\frac{1}{10}$  w. Gr.

*Erwin's* an der Westansicht des Straßburger Münsters (um 1280) zu sehen (vergl. die Tafel bei S. 198 im vorhergehenden Heft dieses »Handbuches«). Reiche Baldachine überdachen diese Standbilder. In den Hohlkehlen darüber sind gewöhnlich sitzende Figürchen angebracht, welche sich nach dem heutigen Empfinden in den überhängenden Stellungen wenig glücklich ausnehmen.

Anfangs waren oft geflügelte Engeloberkörper an diesen Stellen verwendet, eine weit glücklichere Lösung. Zuerst wurden die Figuren in den Bogen aus den

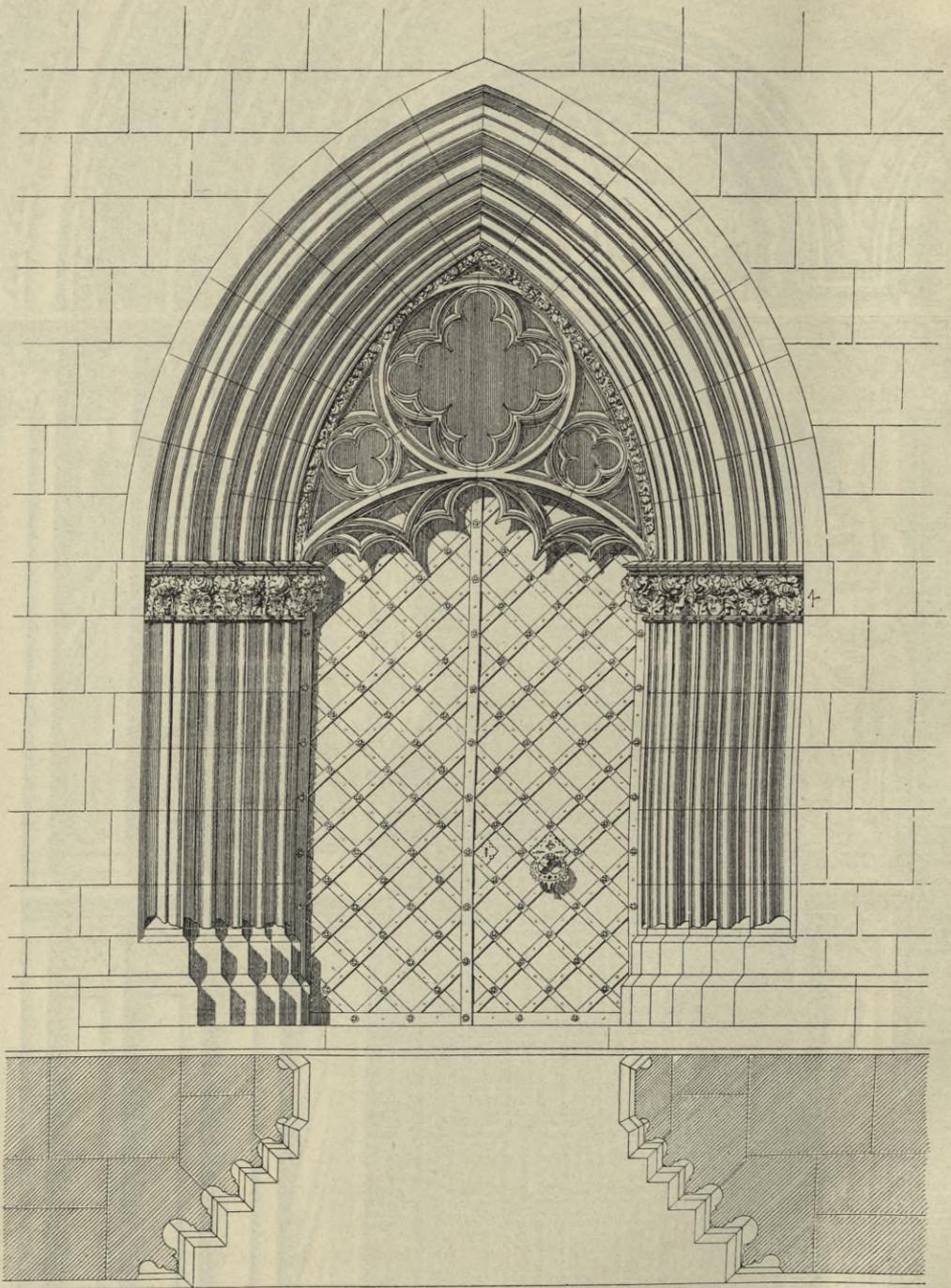
Fig. 203.



Tor der Kirche *San Vicente* zu Avila <sup>58</sup>).

*de Cyprien 67*

Fig. 204.

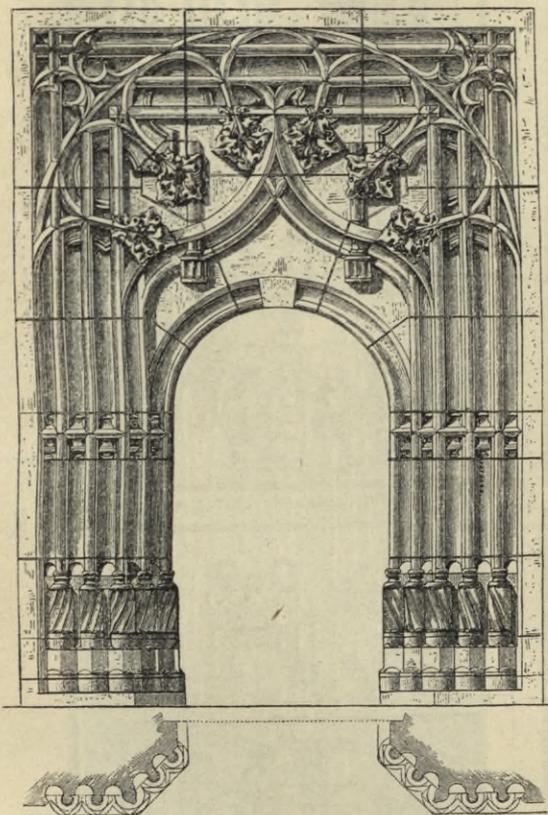
Tor der Pfarrkirche zu Leutschau<sup>61)</sup>. $\frac{1}{50}$  w. Gr.

Bogensteinen herausgearbeitet, ebenso wie die Standbilder mit den Säulenschäften aus einem Stück gearbeitet waren. Später wurden die Figürchen für sich hergestellt und durch Eifenhaken an Ort und Stelle befestigt.

Ebenfowenig glücklich ist der Verlauf der Ausbildung des Bogenfeldes. Anfangs, also seit der Mitte des XII. Jahrhunderts, waren noch große und einheitliche Gedanken und Entwürfe an dieser Stelle zur Ausführung gelangt. Entweder thront der Welterlöser als Weltenrichter, umgeben von den vier Evangelistenzeichen inmitten des Feldes, welches damit völlig ausgefüllt wird, oder die Jungfrau mit dem Jesuskind auf dem Schoße sitzt auf einem Thron, rechts und links von Engeln verehrt. Dies sieht man an den Toren der Kathedralen von Chartres, Paris u. f. w.

81.  
Bogenfelder.

Fig. 205.



Tür der Kirche zu Göß<sup>61)</sup>.  
1/50 w. Gr.

Lebens- und Leidensgeschichte Christi zur Darstellung gelangt. Diese Abschnitte mehrten sich; die Figürchen wurden immer kleiner und reizloser. Zuletzt bestand der ganze Entwurf eigentlich in einem langen Bande kaum erkennbarer Darstellungen wenig schöner Figürchen, das in die betreffenden Längen geschnitten war. Eine Berücksichtigung der Gestalt und Größe des Bogenfeldes blieb bei diesen Bildwerken ganz außer acht. Selbst die großen Baumeister der Spätgotik brachten in diesen schlimmen Zustand keinen Wechsel.

Ausnahmsweise kommt es vor, daß die Bogenfelder durchbrochen werden. Dies zeigt schon das Haupttor der Westansicht der Rheimer Kathedrale, dessen Bogenfeld durch eine Rose das Innere erleuchtet (siehe das vorhergehende Heft

82.  
Durchbrochene  
Bogenfelder.

<sup>61)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

St. Bernard's Tür im Dom zu Hildesheim 63).



Fig. 206.

[S. 197] dieses »Handbuches«. Eine ähnliche Anordnung findet sich zu Leutschau in Oesterreich (Fig. 204<sup>61</sup>).

Für die spielenden Türumrahmungen der Spätgotik bietet die Kirche zu Göfs (Steiermark) ein reizvolles Beispiel (Fig. 205<sup>61</sup>).

### b) Türflügel.

Die ältesten Torflügel, welche sich erhalten haben, sind die ehernen. Man liebt es seit alten Zeiten, die größte Pracht in Torflügeln aus Bronze zu entfalten. So hängen heute noch im Aachener Münster diejenigen, welche *Karl der Große*

83.  
Eherner  
Türflügel.

Fig. 207.



Fig. 208.



Von den Türen der St. Markuskirche zu Venedig<sup>63</sup>).

gegen 800 giefen liefs; sie sind in Füllungen geteilt, und die einzelnen umrahmenden Gesimse sind mit antiken Blätterreihen verziert; Bildwerke besitzen sie nicht.

Dagegen sind die Türen, welche der heilige *Bernward* in Hildesheim für *St. Michael* daselbst gegen 1015 giefen liefs, und welche von seinem Nachfolger in den Dom übertragen worden sind, völlig mit Darstellungen aus der heiligen Schrift bedeckt, von der Erschaffung der Eva bis zur Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena (Fig. 206<sup>62</sup>). Die Modellierung läßt natürlich viel zu wünschen übrig; aber der Guß ist sehr gut gelungen. Die Inschrift auf den Flügeln lautet wie folgt:

<sup>62</sup>) Nach *Cuno's* Aufnahme.

<sup>63</sup>) Nach: *CAMESINA, A.* Die Darstellungen auf der Bronzethüre des Haupteinganges von *S. Marco* in Venedig. Wien 1860.

»AN[no] DOM[inice] INC[arnationis] M. XV B[ernwardus] EP[iscopu]s DIVE  
MEM[orie] HAS VALVAS FVSILES IN FACIE[m] ANGELICI TE[m]PLI OB  
MONIM[en] T[um] SVI FEC[it] SVSPENDI.«

[Im Jahre 1015 der Fleischwerdung des Herrn liefs Bischof *Bernward* seligen Angedenkens diese gegoffenen Türflügel an der Vorderansicht des Engeltempels zur Erinnerung an sich aufhängen.]

Vom St. Anmentor an der Wehansicht der *Notre-Dame* Kirche zu Paris 64).

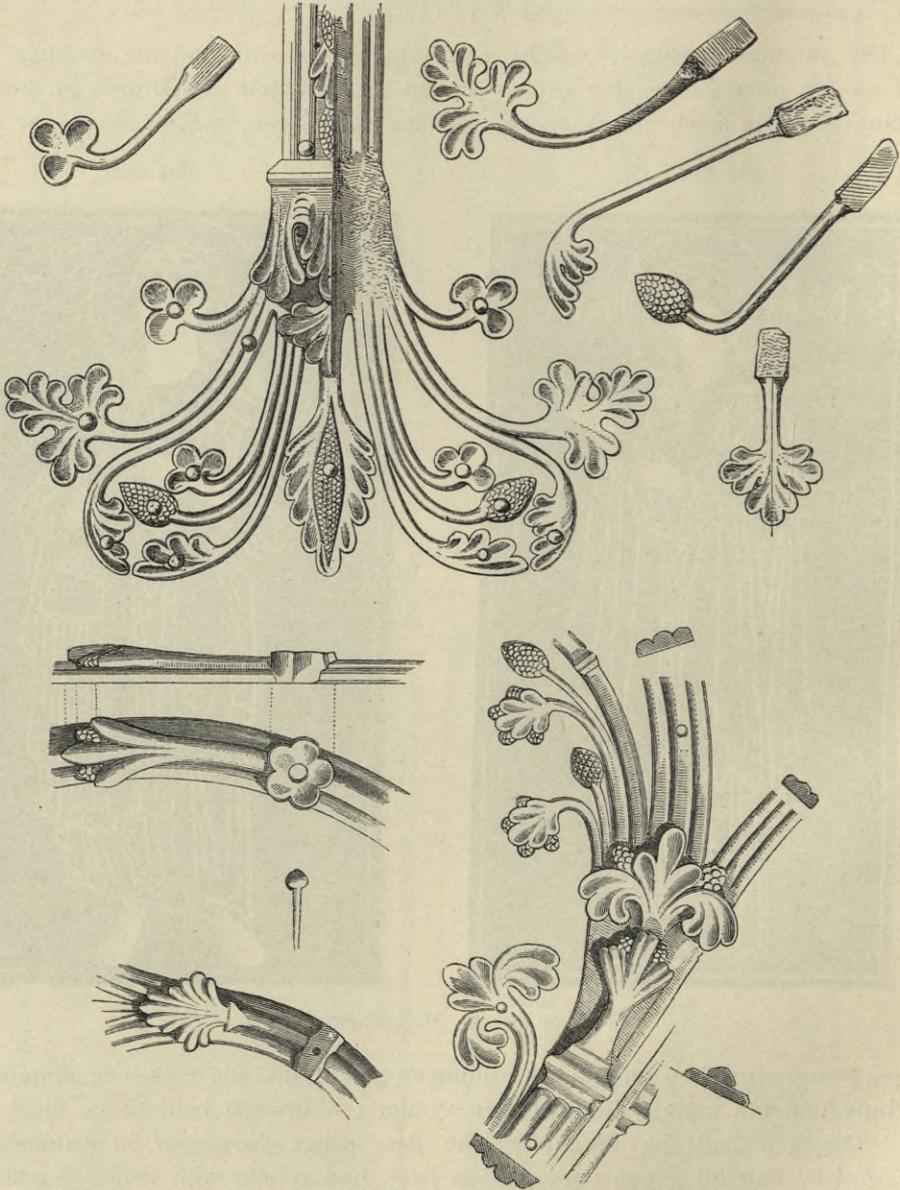


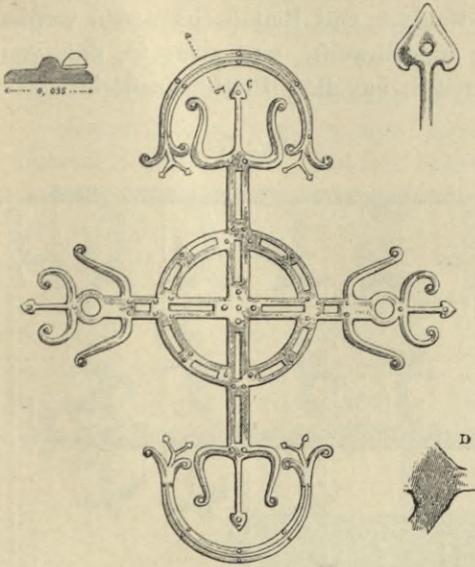
Fig. 209.

Wie wenig zu romanischer Zeit die Kunst des Modellierens in Deutschland und Italien Fortschritte machte, sieht man an dem einen östlichen Tore des Domes zu Pisa aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, welches noch gerade so unbeholfene Darstellungen bietet.

Eine andere Art, eiserne Tore zu verziern, findet sich an den Toren von *San*

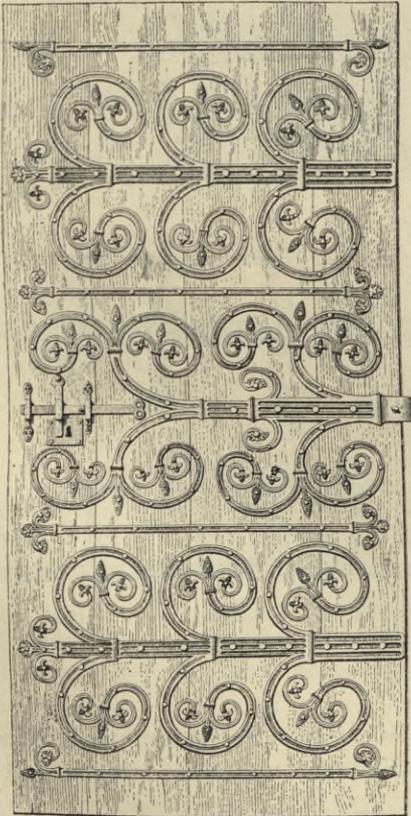
64) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VIII, S. 306 u. 307.

Fig. 210.



Von der St. Martinskirche zu Angers<sup>65)</sup>.

Fig. 211.



Von der Sakristeitür an der Kathedrale zu Sens<sup>66)</sup>.

1/20 w. Gr.

*Marco* zu Venedig: die sog. Damaszier- oder Tauschierkunst. In die Bronzefläche sind die Umrisse von Gestalten eingetieft und in diese eingerissenen Vertiefungen Silberfäden eingebettet; Gesichter, Hände und Füße sind durch ganze Silberplatten hergestellt, in welche die entsprechenden Zeichnungen eingegraben sind. Diese Kunst scheint sich im Abendlande nicht erhalten zu haben und ist von den Byzantinern wieder eingeführt worden. Erst im XV. Jahrhundert wurde in Italien, Deutschland und Frankreich diese Damaszierkunst für Waffen und Rüstungen gepflegt. Die in Fig. 207 u. 208<sup>63)</sup> gegebenen zwei Füllungen der Türen von *San Marco* stammen wohl aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, da sich auf einer Tür folgende Inschrift befindet: »*Leo da Molino hoc opus fieri iussit*«, und dieser *Leo da Molino* 1112 Prokurator der Markuskirche war.

Die zweite und am meisten verbreitete Art der Türflügel sind die hölzernen. Sie sind auf der Aussenseite, die dem Wetter zugekehrt ist, glatt. Lotrechte Bohlen sind dicht aneinander gefügt und auf ein Gerüst aus Wagrechten und Streben, welche nach innen liegen, genagelt. Nach aussen hin überzieht dann die Türfläche zumeist ein reichgeschmiedetes Ranken- und Netzwerk, welches entweder von den Türgehängen ausgeht oder selbständig der Türfläche aufgelegt ist.

Diese Türbeschläge sind geschmiedet, d. h. mittels des Schmiedehammers aus dem glühenden Eisen auf dem Amboss herausgetrieben und zusammengegeschweisft. Soll z. B. ein Blatt hergestellt werden, so geschieht dies durch Aus schmieden eines Stückes Eisen von marktgängigem, also zumeist rechteckigem Querschnitt. Durch dieses Breittreiben wird das Blatt dünn und nach den Rändern immer flacher, während der Ansatz, der Stiel, den hohen viereckigen Querschnitt beibehält. Dadurch kommt Körper, räumliches Leben, Licht und Schatten

84.  
Hölzerne  
Türflügel  
mit  
geschmiedetem  
Ranken- und  
Netzwerk.

<sup>65)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VIII, S. 300.

<sup>66)</sup> Nach: *Annales archéologiques* 1851, S. 133.

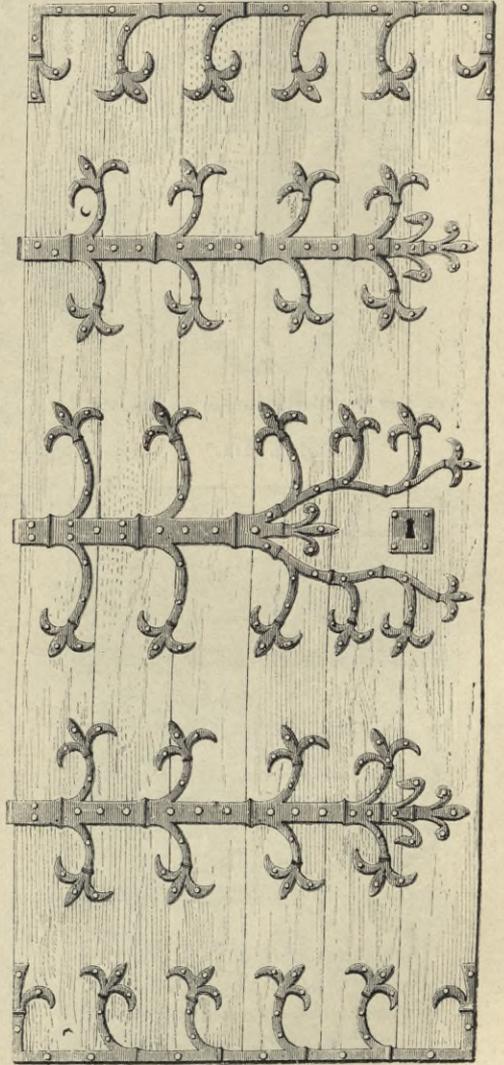
in die Schmiedearbeit, und man kann sofort sehen, ob das Blatt geschmiedet oder aus Blech ausgechnitten ist. Diese Blätter, Ranken und Blüten (Fig. 209) werden dann an die große Ranke oder den Beschlag angegeschweißt, und zwar so, daß vom großen Eisen kleinere Anfätze losgebogen werden, um diese Blätter anzuschweißen. Die Löcher für die Nägel werden heiß durchgeschlagen; dadurch buckelt sich das Eisen ringsum auf oder baucht sich aus, und so entstehen alle für das Schmiedegewerbe so kennzeichnenden Formen. Durch Verdoppeln und Auflegen läßt sich dann jeder Reichtum erzielen.

Da bei solchen Arbeiten das Eisen sehr häufig in das Feuer gebracht werden muß, so verbrennt es, wenn es wie das gewöhnliche Schmiedeeisen mittels Steinkohlenfeuer geschmolzen worden ist. Im Mittelalter wurde es nur mit Holzkohlen hergestellt. So geschieht es noch heute in Schweden, und daher bezieht man das Eisen für Kunstschmiedearbeiten von dort.

Das XIII. Jahrhundert hat eine große Fülle solcher Beschläge hinterlassen. Die großartigsten Meisterwerke dieser Art sind die Beschläge von der Westansicht der *Notre-Dame* zu Paris; sie sind die unübertroffenen Höhepunkte der Schmiedekunst jener Zeit. Fig. 210<sup>65</sup>) zeigt den Beschlag von *St. Martin* zu Angers. Fig. 211 u. 212<sup>66</sup>) stammen von der Kathedrale zu Sens und Fig. 213<sup>67</sup>) aus Braunschweig. Aus dem XIV. Jahrhundert rührt der Beschlag aus Lahneck (Fig. 214<sup>68</sup>) her. Ganz später Zeit, wohl erst nach 1500, entstammt der Beschlag in Fig. 215<sup>69</sup>), welcher sich im Germanischen Museum befindet und schon die wenig schöne Nachbildung von abgehackten Stämmen und Ästen betreibt. Dagegen zeigt der Beschlag aus der oberen Kapelle zu Schwaz (Fig. 216<sup>70</sup>) ganz meisterhafte Linienführung.

Neben diesen Beschlägen tritt ein völliges Ueberziehen der Türen mit Schmiedeeisen auf. Besonders innere Türen, die gegen Einbruch geschützt werden sollten,

Fig. 212.

Beschlag der Schatztür an der Kathedrale zu Sens<sup>66</sup>).

1/20 w. Gr.

67) Nach einer Photographie aus dem Kunstverlag von *George Bekrens* zu Braunschweig.

68) Nach: *GAILHABAUD, J. L'architecture du V. au XVII. siècle.* Paris 1858.

69) Nach *Effenwein's* Aufnahme.

70) Nach: Wiener Bauhütte etc.

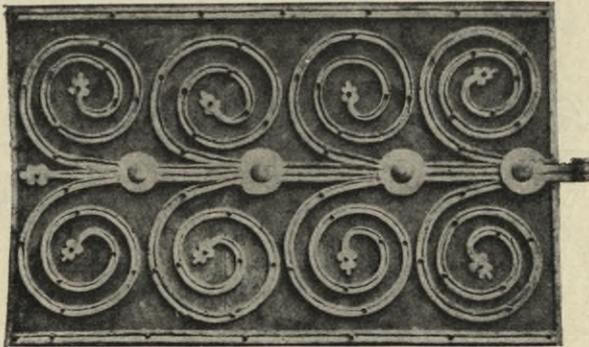
erhielten eine solche geschmiedete Panzerung. Gewöhnlich sind Flacheisen diagonal aufgelegt und die verbleibenden Quadrate oder Rauten mit Wappen oder Verzierungen ausgefüllt. So die Tür aus Nürnberg im Germanischen Museum (Fig. 217 bis 219<sup>71)</sup> und die Einzelheiten aus Krakau in Fig. 220 u. 221<sup>71)</sup>.

Innere Türen wurden auch häufig mit Leinwand oder Pergament überzogen, gespachtelt und gemalt. Solches findet sich an der Tür von Friefach in Fig. 222<sup>72)</sup>; der heilige Nikolaus ist in einfachen schwarzen Umrissen auf Pergament gezeichnet. Diese Tür stammt aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und das Schlüsselchild aus dem XV.

Neben dieser Art der Türverzierungen durch schmiedeeiserne Beschläge entwickelte sich von Anfang an die Ausbildung der Türen durch kunstvolle Tischler- und Holzbildhauerarbeit. Aus romanischer Zeit hat sich gleich eine der am üppigsten ausgestatteten Türen erhalten: diejenige in *St. Maria im*

86.  
Kunstvolle  
Tischler-  
und  
Holzbildhauer-  
arbeit.

Fig. 213.



Vom Dom zu Braunschweig<sup>67)</sup>.

*Kapitol* zu Köln (Fig. 223<sup>73)</sup>; ihr Entwurf ist ebenso großartig wie abgerundet; die Wulste und Flechtbänder sind hocheben aufgesetzt, und die Knöpfe springen frei in die Luft vor; die Bildwerke sind natürlich weniger gelungen. Diese Tür wird dem Ende des XII. Jahrhunderts entstammen. Aus derselben Zeit dürfte die mit üppigem Rankenwerk verzierte Tür der Hedalskirche in Valdres (Norwegen) herrühren (Fig. 224); sie zeigt die aus den irischen Manuskripten bekannten Tierverschlingungen in Holz überfetzt. Diese Verzierungsart scheint daher nicht den Iren allein anzugehören, sondern Germanen und Iren gemeinsam zu sein.

Die Tür von *Santa Anastasia* zu Verona (Fig. 225<sup>72)</sup> zeigt die innere Verdoppelung, mittels Auschnitten und Rosetten zu einem gleichartigen, schön gezeichneten Muster verarbeitet. Eine besonders Tirol angehörige Ausbildung solcher Verdoppelungen bietet die Tür in Fig. 226 u. 227<sup>70)</sup>; diese Lösung ist ebenso schön wie anheimelnd. Die reichste Art solcher Verdoppelungen zeigt die Tür von *St. Lorenz*

<sup>71)</sup> Nach: ESSENWEIN, E. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.

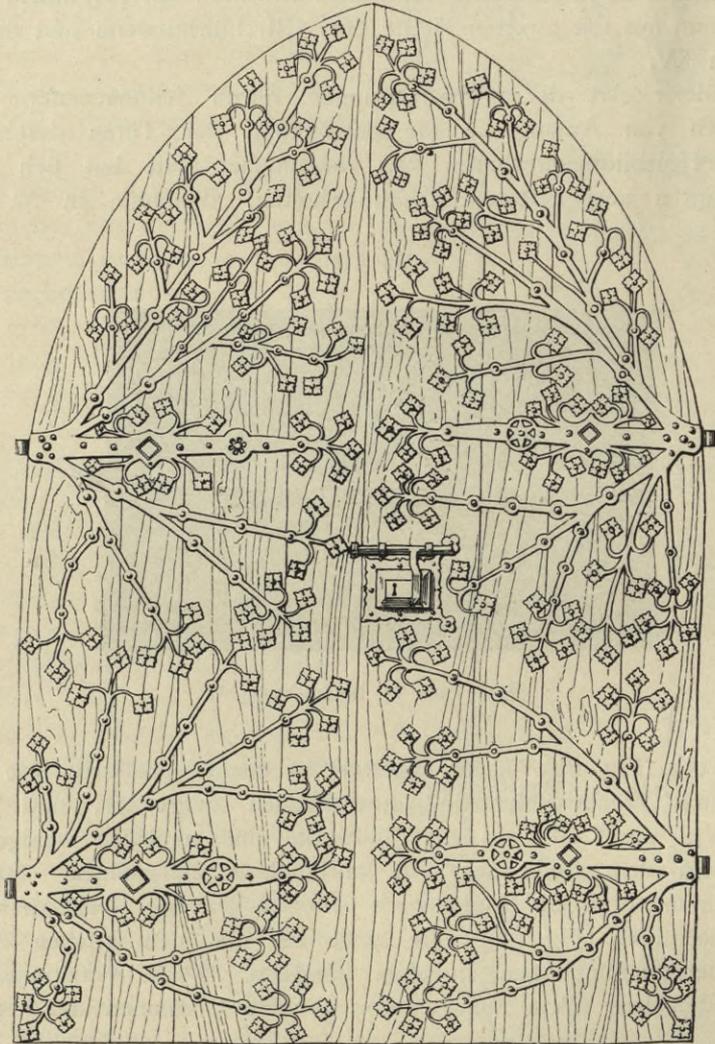
<sup>72)</sup> Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

<sup>73)</sup> Nach: AUS'M WERTH, E. Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Abt. 1, Band 1—3. Leipzig 1857—80.

in Nürnberg (Fig. 228<sup>69</sup>). Durch alle Abschnitte der Gotik finden sich ähnliche Türflügel.

Fig. 229<sup>70</sup>) veranschaulicht eine sehr geschickte Lösung, wie man in den großen Flügeln die sehr benötigte kleine Lauftür anbringen kann. Gewöhnlich ist dies recht wenig überlegt geschehen, bzw. künstlerisch nicht zum Ausdruck gebracht.

Fig. 214.



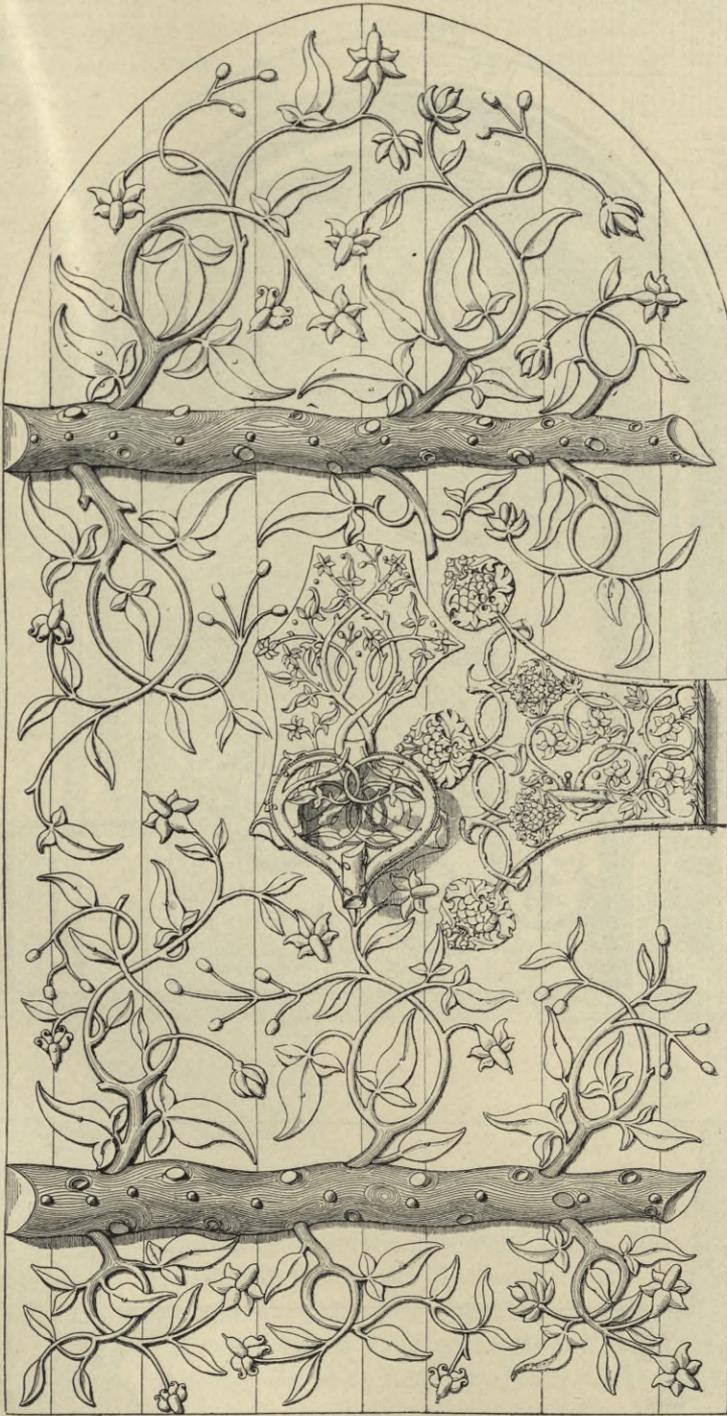
Tür vom Schloß Lahneck<sup>68</sup>).  
(Jetzt im Museum zu Wiesbaden.)  
1/20 w. Gr.

Schließlich bietet die Tür vom Dom zu Salzburg (Fig. 230<sup>72</sup>) eine ganz abweichende Anordnung, die, wenn künstlerischer bewältigt, von größter Wirkung fein könnte; sie befindet sich, um zwei der Apostel verkürzt, an der Kapuzinerkirche daselbst.

Die mittelalterlichen Türen haben sehr häufig Türhalter oder Türklopper. Gewöhnlich sind Löwenköpfe mit großen Ringen im Maul dazu verwendet. Sie

87.  
Türhalter und  
-Klopper.

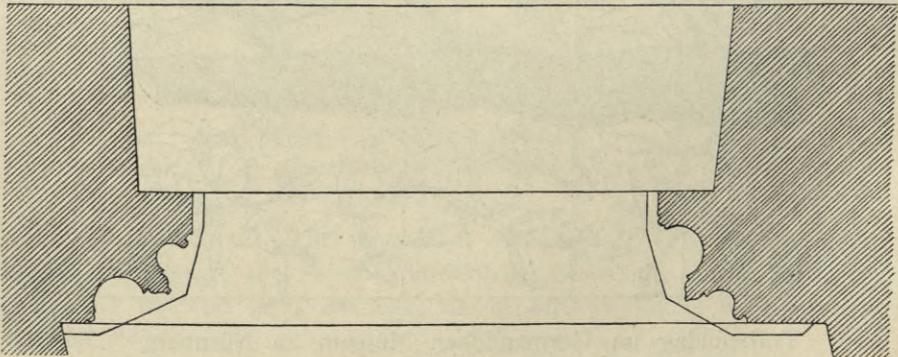
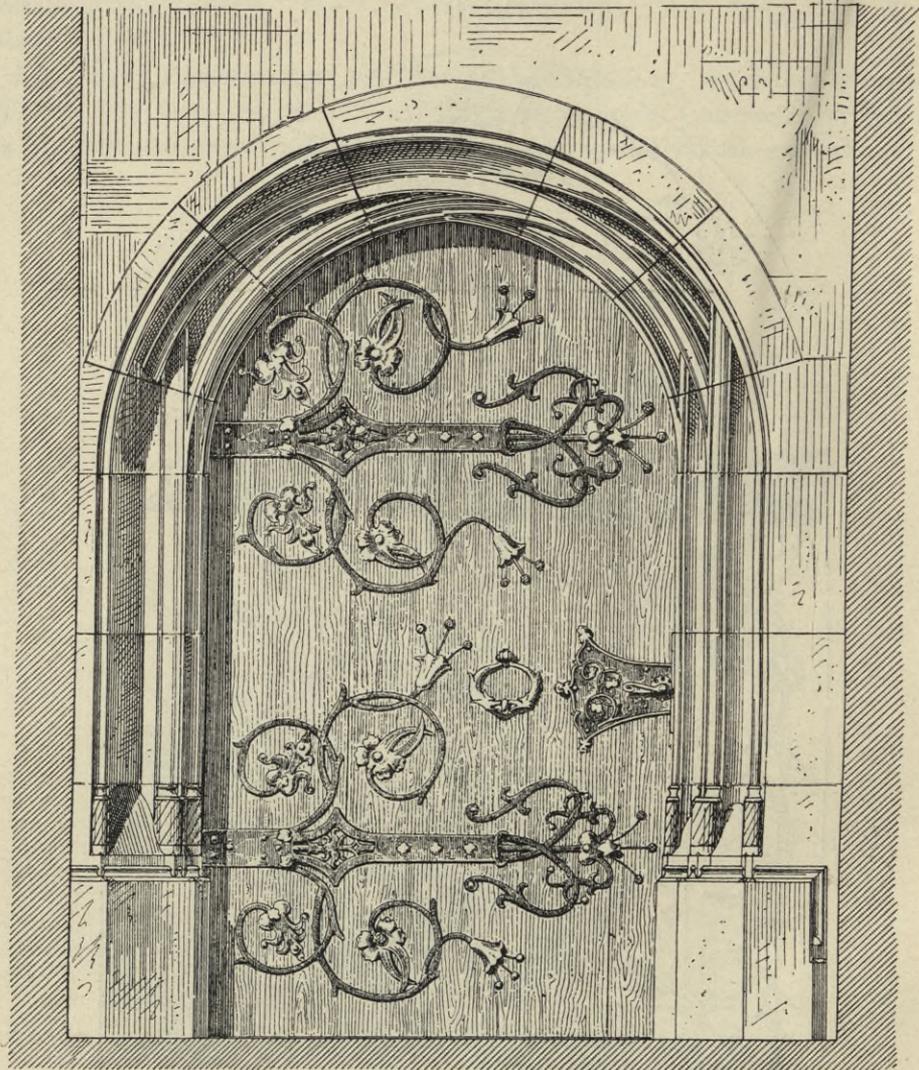
Fig. 215.



Türbeschlag im Germanischen Museum zu Nürnberg <sup>69)</sup>.

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Fig. 216.



Tür an der oberen Kapelle der Pfarrkirche zu Schwaz <sup>70)</sup>.

$\frac{1}{25}$  w. Gr.

sind sowohl aus Bronze, wie aus Schmiedeeisen angefertigt. Schon die romanische Zeit weist sehr schöne solcher Köpfe auf. Der in Fig. 231<sup>69)</sup> gegebene Türhalter von Alptribach ist weniger schön als kennzeichnend für jene Zeit. Fig. 232 zeigt den pommerischen Greif; dieser Türhalter sitzt an der Schloßkirche zu Stettin.

### c) Fenster.

Die christlichen Gotteshäuser hatten im Gegensatz zu den antiken Tempeln Fenster. Die Tempel wurden ersichtlich dadurch erleuchtet, daß man die Tür öffnete; beim durchdringenden Sonnenlicht des südlichen Himmels genügte dies,

88.  
Altchristliche  
Fenster.

Fig. 217.

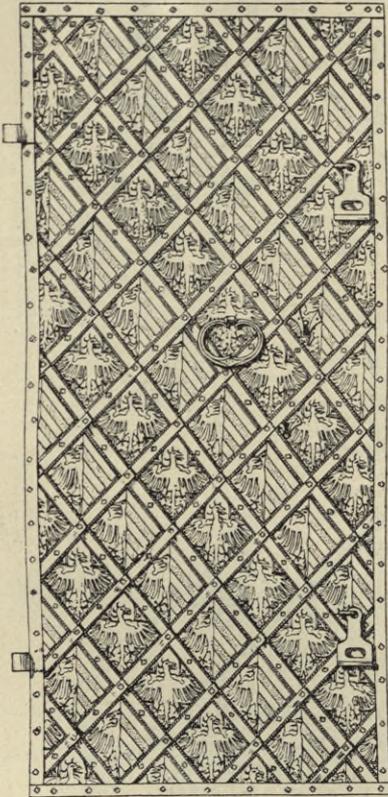


Fig. 218.



$\frac{1}{20}$ , bzw.  $\frac{1}{5}$   
w. Gr.

Fig. 219.

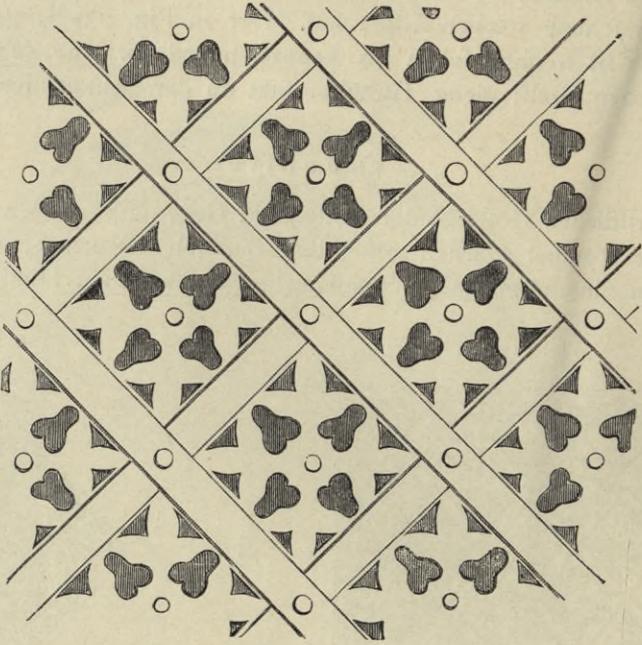


Schmiedeeiserne Türbeschläge im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>71)</sup>.

und in den Wohnungen war man ebenfalls gewohnt, in die Räume durch Öffnen der Tür oder durch das Beiseiteziehen des Vorhanges Licht eintreten zu lassen. Daher schreibt sich wohl auch die besondere Höhe der Tempeltür.

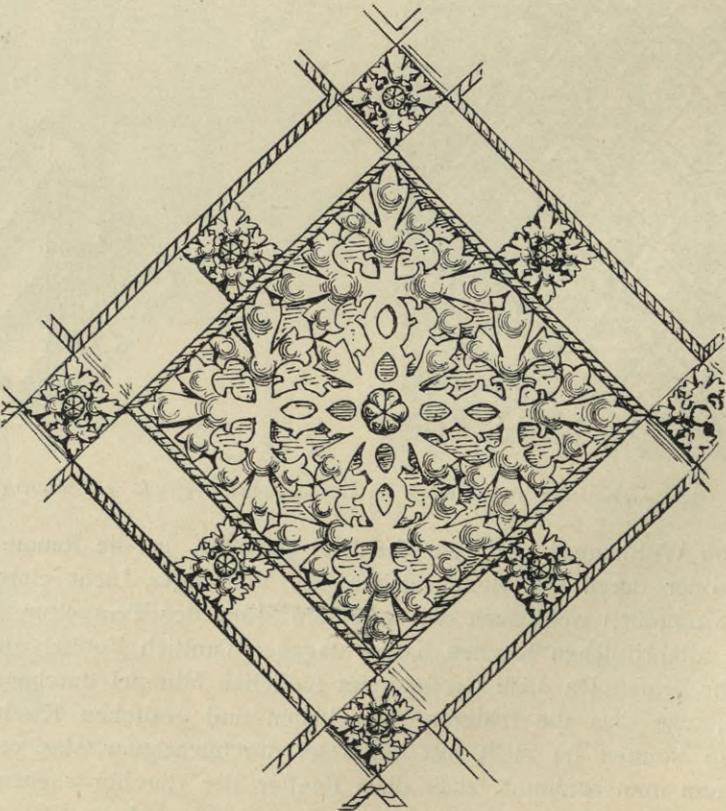
Die altchristlichen Kirchen hatten dagegen sämtlich Fenster, und diese Fenster waren sehr groß. Da diese Größe beim südlichen Himmel durchaus nicht erforderlich war, wie dies die späteren romanischen und gotischen Kirchen des Südens zeigen, so können sie nicht mit halbwegs durchsichtigem Glas versehen gewesen sein. Wenn man annimmt, daß diese Fenster der durchbrochenen Platten halber so groß gewesen seien, mit denen man sie ausgesetzt hatte, so will dies als ein

Fig. 220.



einem Privathaufe

Fig. 221.



Schmiedeeiserne Türbeschläge an  
zu Krakau 71),

der Univerfität

$\frac{1}{16}$  w. Gr.

nicht recht begreifliches Vorgehen erscheinen. Danach machte man grofse Oeffnungen, um sie darauf wieder zuzusetzen (Fig. 233 bis 235<sup>74</sup>). Diese durchbrochenen Platten sitzen anscheinend nur in kleinen Oeffnungen. Die gröfseren Fensteröffnungen waren mit einem hölzernen Rahmenwerk ausgefetzt (Fig. 236<sup>74</sup>). So sieht man es heute noch in der Sophienkirche zu Konstantinopel, und so haben sich bei den letzten Wiederherstellungsarbeiten an *Sant' Apollinare in classe* zu Ravenna in einem vermauerten Fenster die Ueberreste eines solchen Fenstergitters vorgefunden (Fig. 237).

Fig. 222.



Sakristeitür der Dominikanerkirche  
zu Friefach<sup>72</sup>).  
1/20 w. Gr.

übertrieben zierlichen Steinmafswerke der Spätgotik die Jahrhunderte überdauert. Es war ein grofser Rückschritt, als die Spätrenaissance und das Rokoko das Holzmafswerk wieder einfuhrten und zum hervorstechenden Merkmal ihrer Schöpfungen ausbildeten. Die wenigen Jahrhunderte haben genügt, diese umfangreichen Holzfenster trotz des deckendsten Oelfarbenanstriches so zu verwittern, dafs sich die Sproffen mit den Gläsern krumm und schief gezogen haben.

Dafs die Kirchenfenster seit den Merowinger Zeiten verglast gewesen sind, geht

In diesen Holzgittern hat zuerst wahrscheinlich *Lapis specularis* (Gipspat, Marienglas) oder Horn gefessen. Später haben sich darin starke römische Glastafeln befunden, wie sie sich hin und wieder erhalten haben (Pompeji); dieselben ähneln in Stärke und Durchsichtigkeit unseren Rohglastafeln.

Zu romanischer Zeit schrumpften dagegen die Fensteröffnungen sehr zusammen, und man kann eigentlich behaupten, dafs zu einem echten romanischen Baueindruck kleine Fensteröffnungen gehören. Erst zu spätromanischer Zeit wurden die Fensteröffnungen wieder grofs; diese sind dann sicherlich durch ein kräftiges Holzgerüst geteilt gewesen. Ein solches hölzernes Fenster (Fig. 238<sup>75</sup>) hat sich noch in *Notre-Dame* zu Château-Landon erhalten<sup>76</sup>.

Dieser Holzrahmen sitzt sogar nicht in einem Anschlag, sondern frei im schrägen Gewände.

Dafs solche Holzrahmen nicht den Höhepunkt der Monumentalität darstellen, ist klar. Später fertigte man diese Rahmen aus Eisen an. Die Gotik hat dann hierfür ebenfalls den stolzeften Ausdruck gefunden: das steinerne Mafswerk. Während die Holzrahmen fast ausnahmslos verfault zu Grunde gegangen sind, haben selbst die

89.  
Romanische  
Fenster.

<sup>74</sup>) Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

<sup>75</sup>) Nach: *Revue de l'art chrétien* 1893, S. 446.

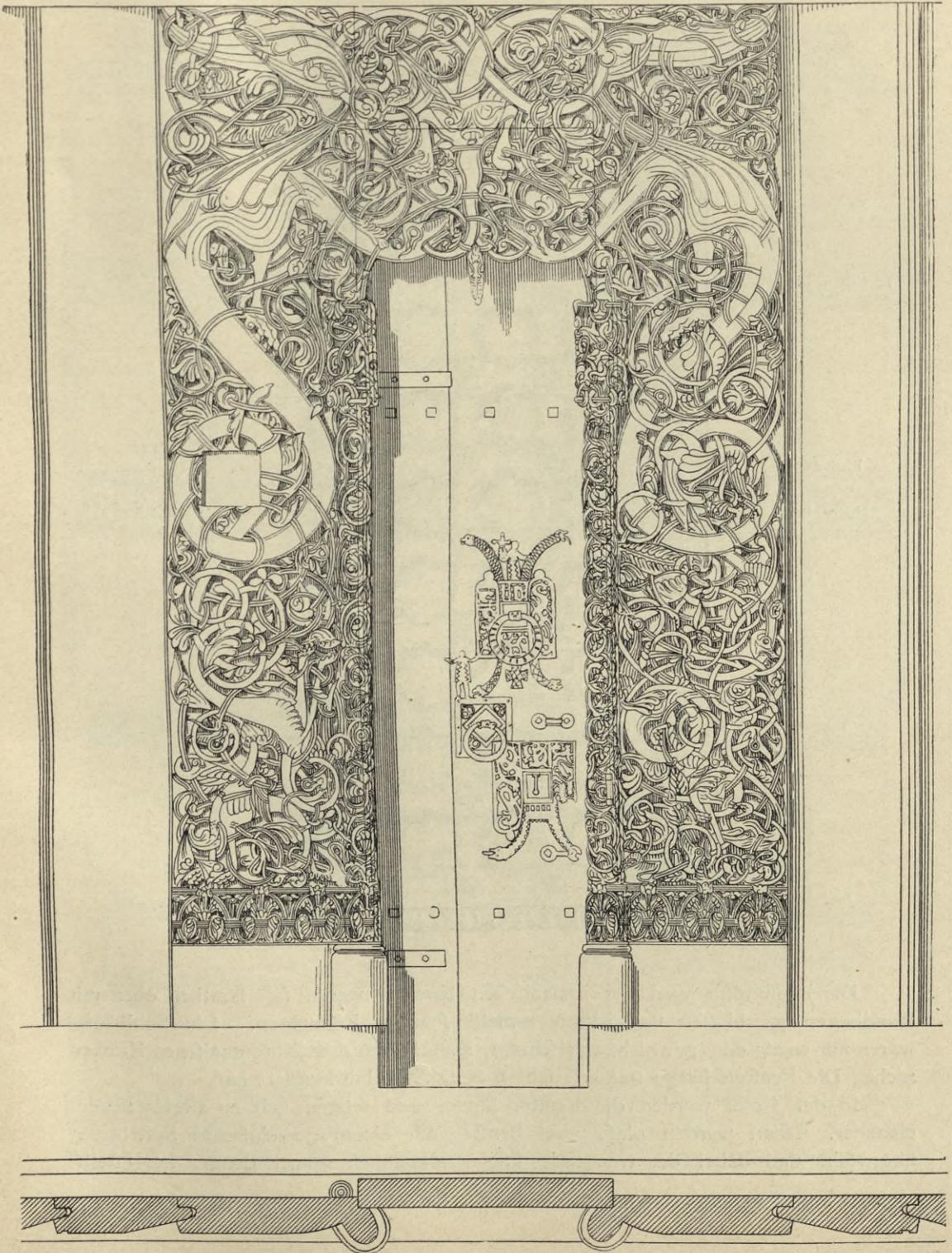
<sup>76</sup>) Siehe ebendaf



Fig. 224.

Tür an der Hedalskirche zu Valders.

$\frac{1}{20}$  w. Gr.



aus den Urkunden hervor. Arme Kirchen und arme Zeiten behalfen sich wohl mit vorgespanntem Stoff, wie folches aus Tegernsee berichtet wird; doch waren dies Ausnahmen. Zahlreiche Stellen der Schriftsteller beweisen die allgemeine Kenntnis des Glases und die durchgängige Verglasung der Kirchenfenster. Diese Belege hier beizubringen dürften Umfang und Zweck des vorliegenden Heftes verbieten.

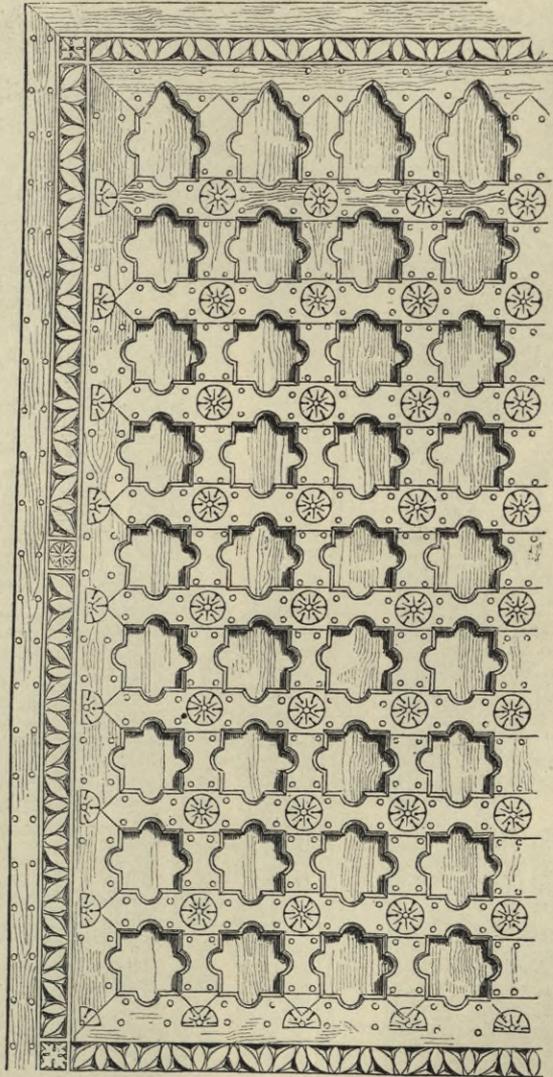


Fig. 225.

 $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Tür  
an der Kirche  
*Santa Anastasia*  
zu Verona <sup>72</sup>).

Die Fensteröffnungen der romanischen Kirchen waren fast sämtlich oben mit Rundbogen geschlossen und hatten zumeist schräge Leibungen. Die Sohlbänke waren nur wenig oder gar nicht abgefrägt, auch in den deutsch-romanischen Kirchen nicht. Die Fensterchräge trat erst sehr spät im XII. Jahrhundert auf.

In der Gotik wurden die Fenster länger und setzten sich zu zweien nebeneinander. Dann wurden diese zwei Fenster mit einem gemeinsamen Spitzbogen überwölbt und dabei der trennende Pfeiler allmählich immer dünner hergestellt.

Zuletzt wurde unter dem gemeinsamen Spitzbogen ein Kreis eingebrochen. In solcher Weise ist anscheinend das Fenstermaßwerk erfunden worden. Die Kathedralen von Soissons, Laon, Chartres zeigen den eingeschlagenen Weg. In den Chorkapellen

Fig. 226.

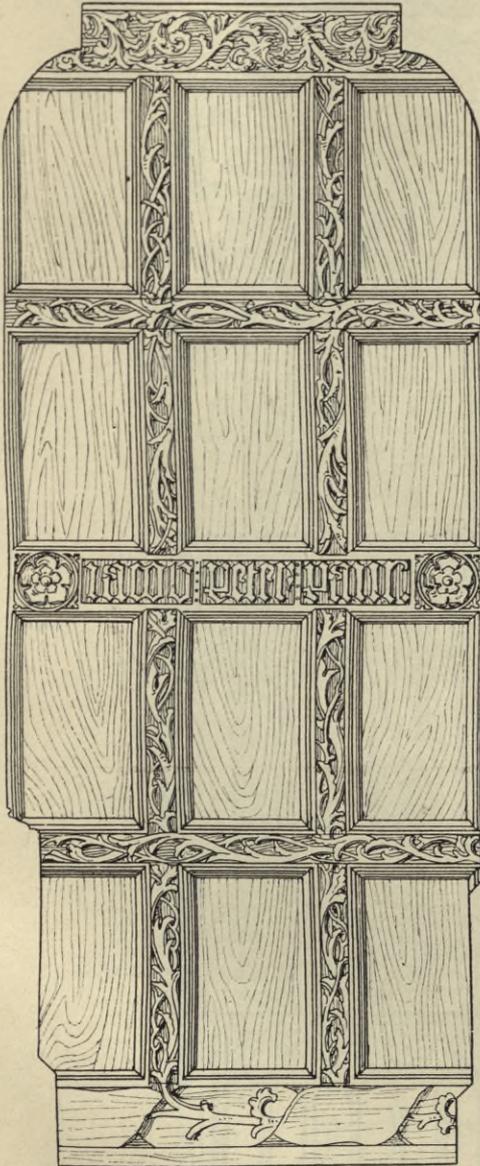
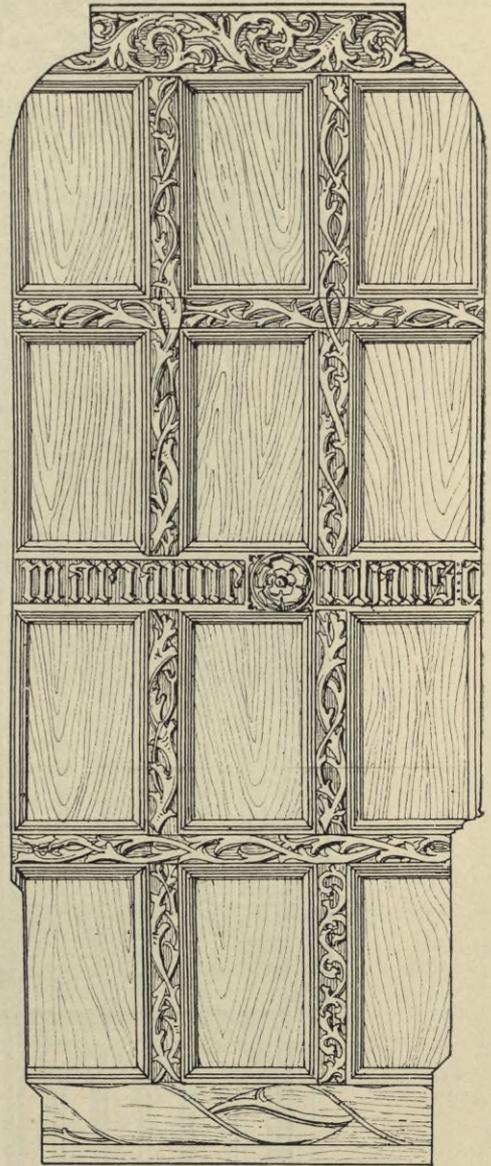


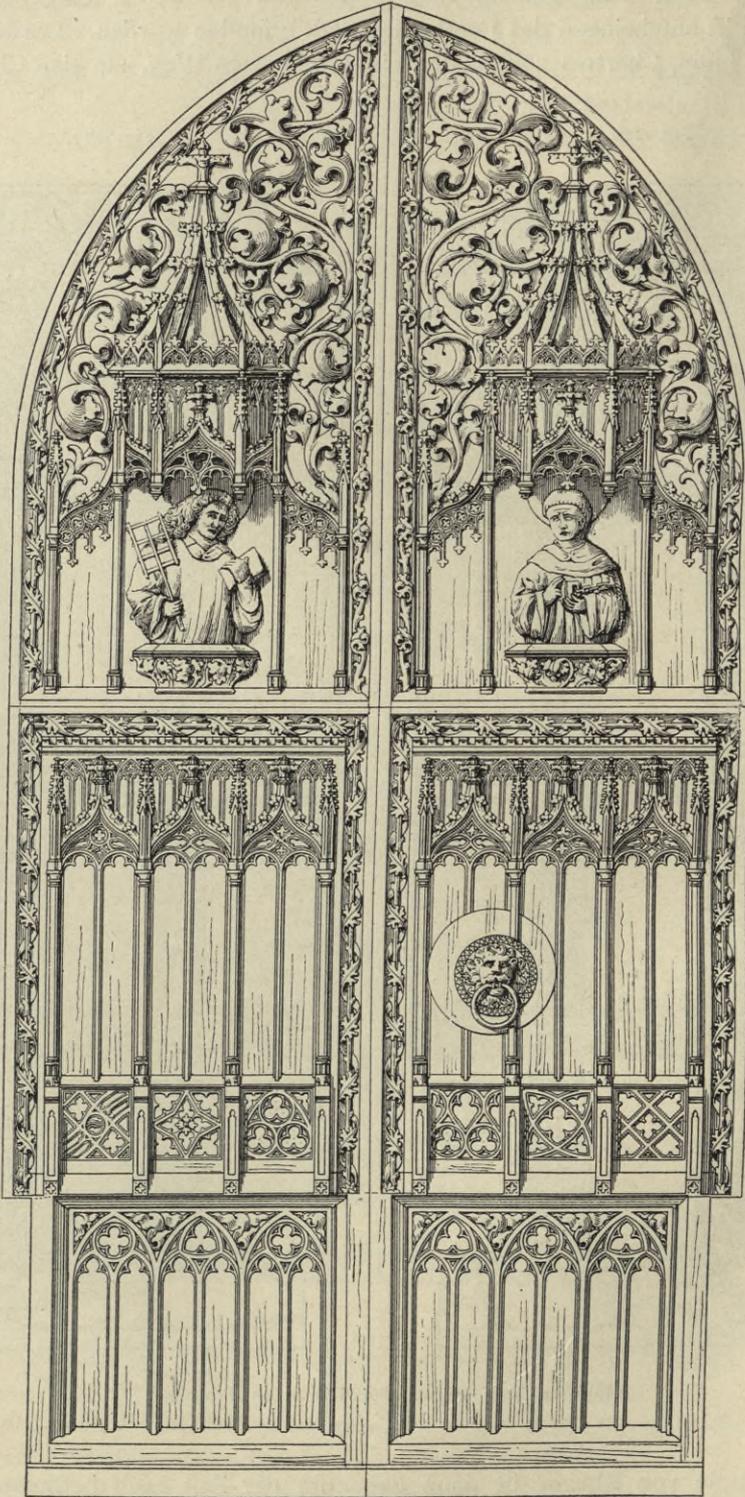
Fig. 227.

Hölzerne Türflügel an der Kirche zu Prachatitz <sup>70)</sup>.

1/20 w. Gr.

der Kathedrale von Rheims ist dann das erste der Zeit nach bestimmte Maßwerk (nach 1211) völlig ausgebildet vorhanden; es ist daselbe, wie es die Liebfrauenkirche zu Trier (1227) und die St. Elifabethkirche in Marburg (1235) besitzen.

Fig. 228.



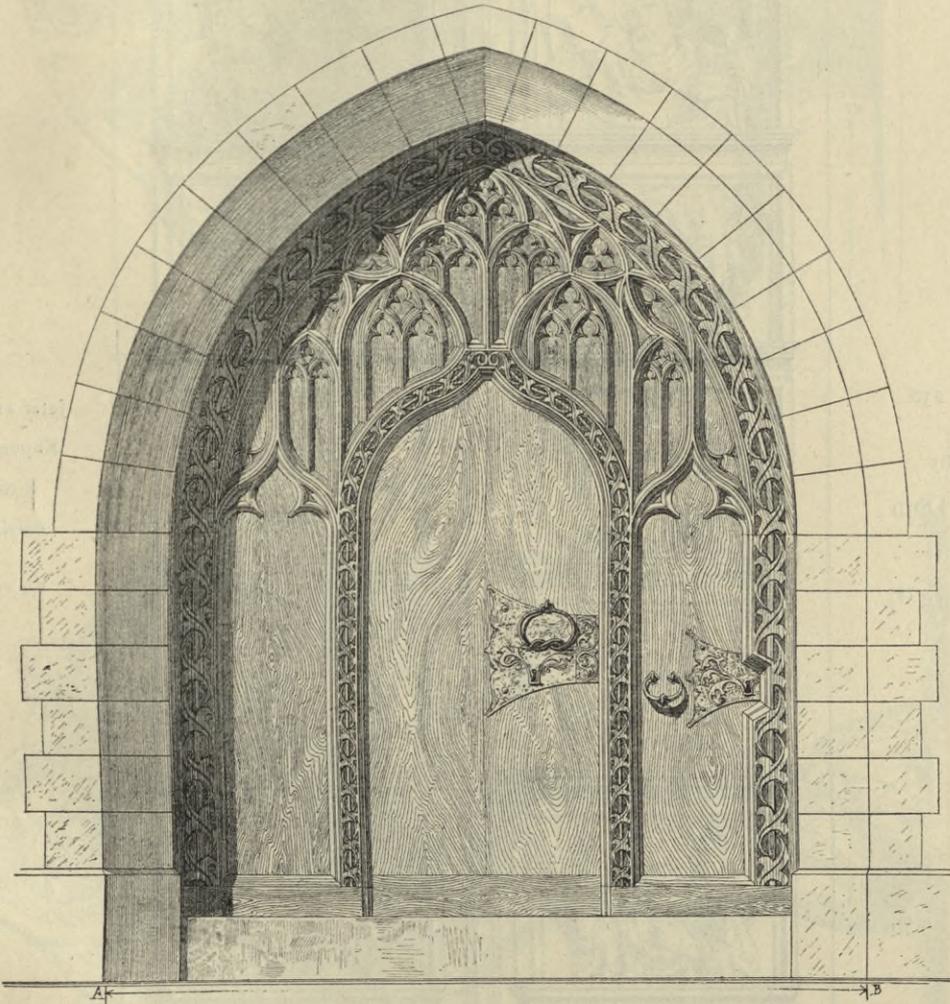
Sakristeitür an der St. Lorenzkirche zu Nürnberg <sup>69)</sup>.

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Die Fensterpfosten haben je nach dem Reichtum die verschiedensten Querschnitte. Zuvörderst muß rechts und links ein Glasfalz oder eine Nut vorhanden sein, der die Glastafeln aufnimmt. Zwei glatte Fasen mit einem vorderen Plättchen bilden den einfachsten Pfosten. Auf die Vorderseite setzt sich meist ein Rundstab, bezw. ein Säulchen. Da die durch Bleistreifen zusammengefasste Glastafel nicht viel über 1<sup>m</sup> groß sein darf, um gegen Verbiegungen sicher zu sein, so war der größte

91.  
Fenster-  
pfosten und  
-Gewände.

Fig. 229.



Kapellentür an der Kirche zu Sterzing<sup>70)</sup>.

<sup>1</sup>/<sub>20</sub> w. Gr.

Abstand zwischen den Pfosten nicht über 1<sup>m</sup> zu wählen. Daher schwankten die lichten Abstände zwischen den Pfosten von 0,60 bis 1,00<sup>m</sup>. In der französischen Gotik wird zumeist zwischen zwei Pfosten noch ein lotrechter Eisenstab verwendet, so daß die Pfostenteilung weiter als in Deutschland und in England ist.

Am Gewände wird der Pfosten gewöhnlich noch einmal so weit wiederholt, daß die vordere Platte oder das Säulchen noch voll erhalten ist. Bei breiteren

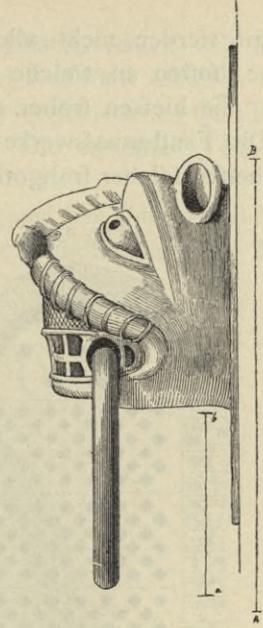
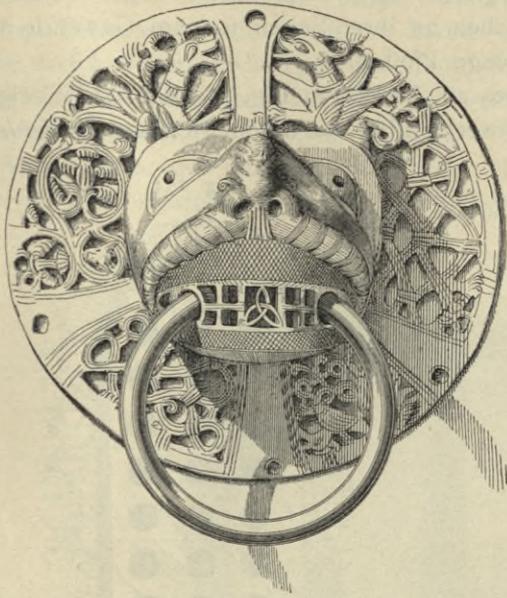


Fig. 230.  
 Tür  
 vom Dom  
 zu  
 Salzburg<sup>72)</sup>.

Jetzt an der  
 Kapuziner-  
 kirche  
 dafelbst.

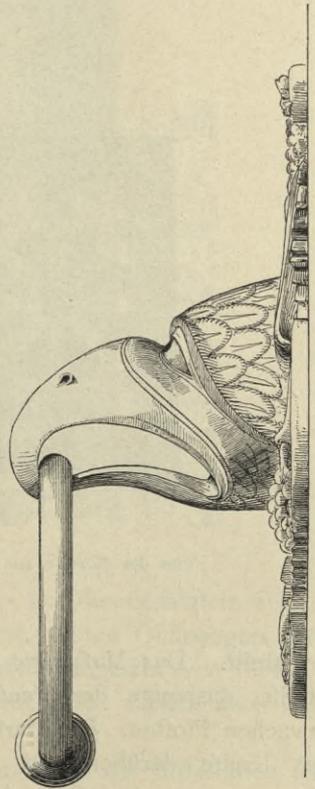
$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Fig. 231.



Von der Kirche zu Alpirsbach <sup>69)</sup>.

Fig. 232.



Von der Schloßkirche zu Stettin.

Türklopper.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

Fenstern werden nicht alle Pfoften gleich stark ausgebildet; man ordnet einige stärkere Pfoften an, welche die schwachen an ihren Seiten wie am Gewände wiederholen. Sie hießen früher alte und junge Pfoften.

92.  
Mafswerke.

Die Fenstermafswerke des Domes zu Amiens in Fig. 239 bis 241<sup>77)</sup> zeigen die Einzelheiten folcher frühgotifchen Mafswerkfenfter, von der Meifterhand *Viollet-le-Duc's*

Fig. 233.

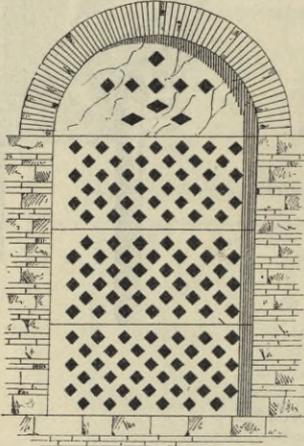
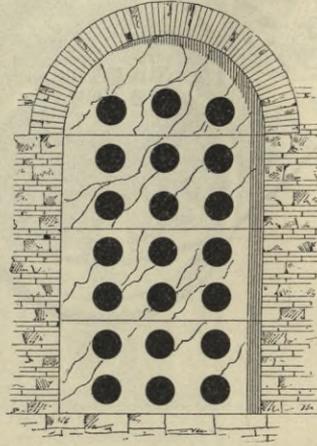


Fig. 234.

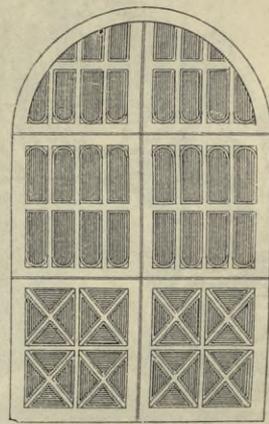


Von der Kirche *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom.

Fig. 235.



Fig. 236.



Von der Kirche zu Priesca.

Von der Kirche *Santa Prassede* zu Rom.

Fenster<sup>74)</sup>.

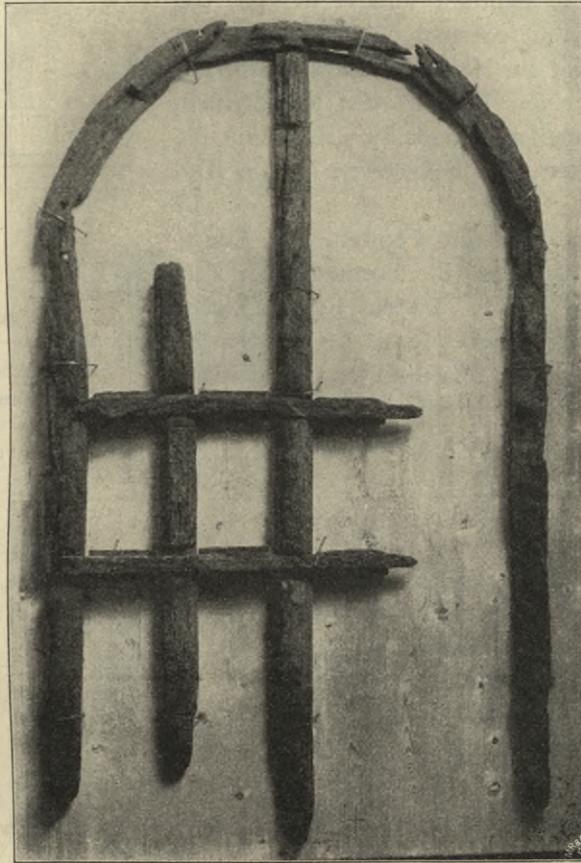
dargestellt. Das Mafswerk der Chorfenster ist mittels eines einzelnen Pfoftens hergestellt; dasjenige der Fenster im Mittelschiff (um 1235) besteht aus starken und schwachen Pfoften. Die starken Pfoften bilden die beiden großen Spitzbogen nebst dem Kreise darüber und den großen inneren, umrahmenden Spitzbogen; sie haben innen und außen einen Rundstab. Da, wo sich die verschiedenen Bogen berühren, schmelzen die beiden Pfoften in einen zusammen; nur sehr selten gehen

<sup>77)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 324—328.

die beiden Pfoften aneinander vorbei. Die ſchwachen Pfoften ſetzen ſich hier im lotrechten Teile noch nicht ſo an die ſtarken an, daſs ihr Rundſtab erhalten bliebe; derſelbe verſchwindet in die Faſe des Hauptpfoftens. Die verſchiedenen Querſchnitte zeigen, wie die Naſen und die Pfoften eingenuet ſind. Die einzelnen Teile dieſer Maſswerke tragen ſich als Bogen.

Beim Fenster des Querſchiffes iſt dann die Vereinigung der Haupt- und Nebenpfoften in der folgerichtigen Art bewerkſtelligt, daſs die Rundſtäbchen der Neben-

Fig. 237.



Von der Kirche *Sant' Apollinare in claſſe* zu Ravenna.

(Jetzt im Muſeum daſelbſt.)

pfoften auch in den lotrechten Teilen erhalten bleiben. Da die Glaſtafeln auch in die Paſsformen eingebracht werden müſſen, ſo ſind dieſe lichten Oeffnungen durch Eiſen geteilt. Die lotrechten Oeffnungen müſſen ebenfalls ungefähr von Meter zu Meter durch Quereiſen, die fog. Sturmſtangen, geteilt werden. Sie dienen auch dazu, die hohen, ſchwanken Pfoften in ihrer Lage zu halten.

Will man ſolche Maſswerke zeichnen, ſo muſs man zuerſt die Mittellinien aller Pfoften aufreiſen.

Je weiter die Gotik vorſchritt, deſto dünner wurde das Maſswerk. Es bildete dabei ſeine Formen in leicht kenntlicher Weiſe um, ſo daſs man die Zeitſtellung

der Bauten recht gut nach ihm beurteilen kann. Das Maßwerk aus der Sakristei von *St. Gereon* zu Köln in Fig. 242<sup>78)</sup>, welches um 1280 gezeichnet sein dürfte, gehört zu den reizvollsten unter den so überaus mannigfaltigen Meisterwerken jener schöpferischen Zeit. Die Ostfenster des Kreuzschiffes von *St.-Nazaire* zu Carcassonne (um 1320; Fig. 243<sup>79)</sup> zeigen den Umschwung in der Formengebung, wie er in Frankreich zur Zeit der Hochgotik eintrat. Drei verschiedene Pfostenprofile sind verwendet, von denen die schwächeren jedesmal beim Anlehnen an den Hauptpfosten bis zur Hälfte verschwinden. Die Nasen sind durch einen Pfosten, den schwächsten, gebildet. Die Sturmeisen sind da, wo sie durch die Pfosten hindurchgehen, mit besonderen Dollen (Dübeln) versehen.

Die nur wenig späteren Fenster von Zwettl (1343—48) veranschaulichen die Formen jener Zeit in Deutschland (Fig. 244<sup>78)</sup>. Da das Fenster sechsteilig ist und von riesiger Höhe, so hat der Baumeister *Johannes* einen starken Mittelpfosten geschaffen, welcher das Gewände wiederholt. Hierdurch gewinnt er ein ungewöhnliches, aber kraftstrotzendes Pfostenwerk.

Die Fenster des Schiffes von *St. Stephan* zu Wien (nach 1359; siehe die Tafel bei S. 156 und Fig. 245<sup>80)</sup> stehen unvereinigt nebeneinander. Hier überspinnt das Maßwerk als Blenden schon sämtliche Flächen; damit ist denn ein Reichtum der Verzierungen und der Meißelarbeit wie in keinem anderen Baustil geschaffen. Fig. 245 u. 246<sup>78)</sup> geben den Grundriss eines dieser Fenster und die Ansicht der dazu gehörigen Sohlbank in größerem Maßstab wieder.

Die Maßwerke der Kapelle zu Donnersmark (Fig. 247 u. 248<sup>78)</sup> zeigen den Uebergang zu den Fischblasenmustern des XV. Jahrhunderts, der Spätgotik. In dieser Zeit verschwinden die Säulchen im Maßwerk völlig; nur Hohlkehlen bilden die dünnen Pfosten. Das Fenster von Oberwölz in Steiermark (Fig. 250<sup>78)</sup> stammt von 1430 und steht somit am Ende der Entwicklung. Im Inneren der

Fig. 238.

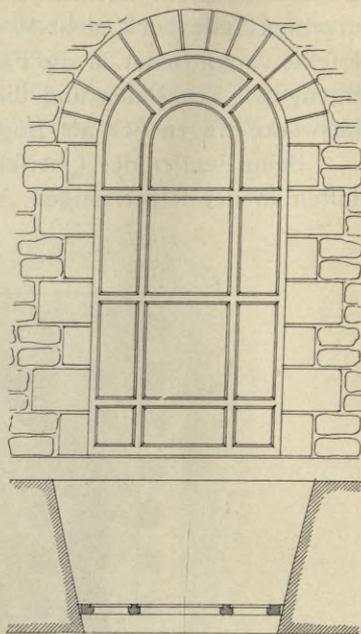
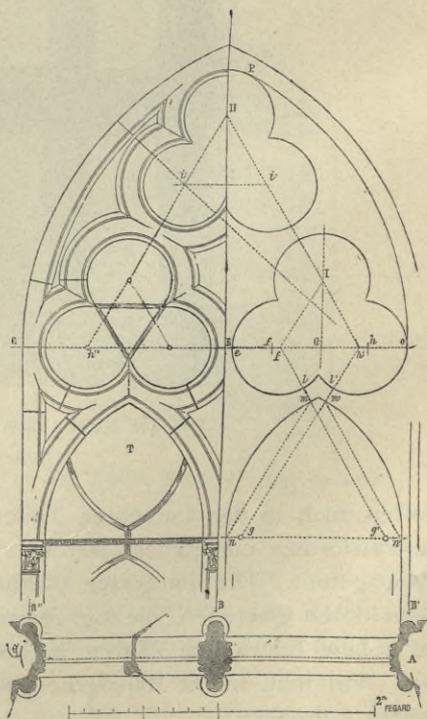
Romanisches Holzfenster aus  
Château-Landon<sup>75)</sup>.

Fig. 239.

Chorfenster der Kathedrale zu Amiens<sup>77)</sup>.

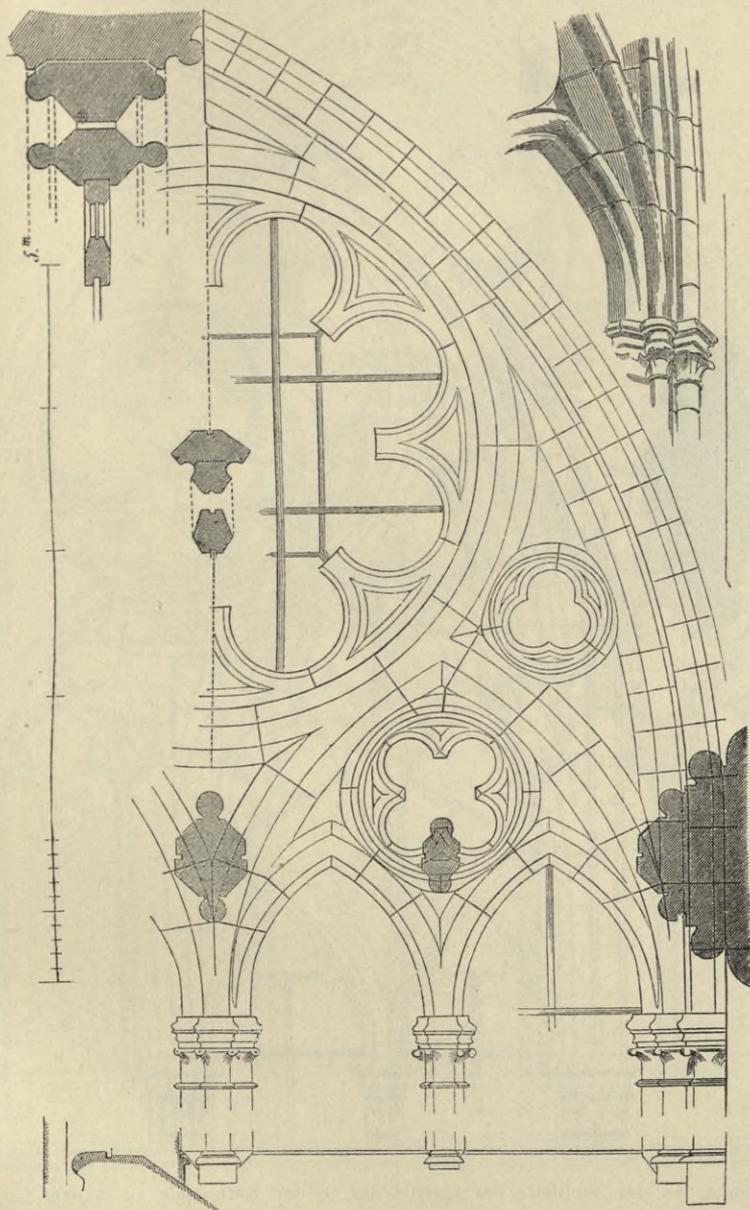
78) Nach: Wiener Bauhütte etc.

79) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 335.

80) Nach: Allg. Bauz.

Kirche ist der Baumeister an einem Kragstein dargestellt mit folgender Inschrift darunter: »Das gebei han ich hanns Jersleben mit frumer Leibthilff volpracht. Der

Fig. 240.

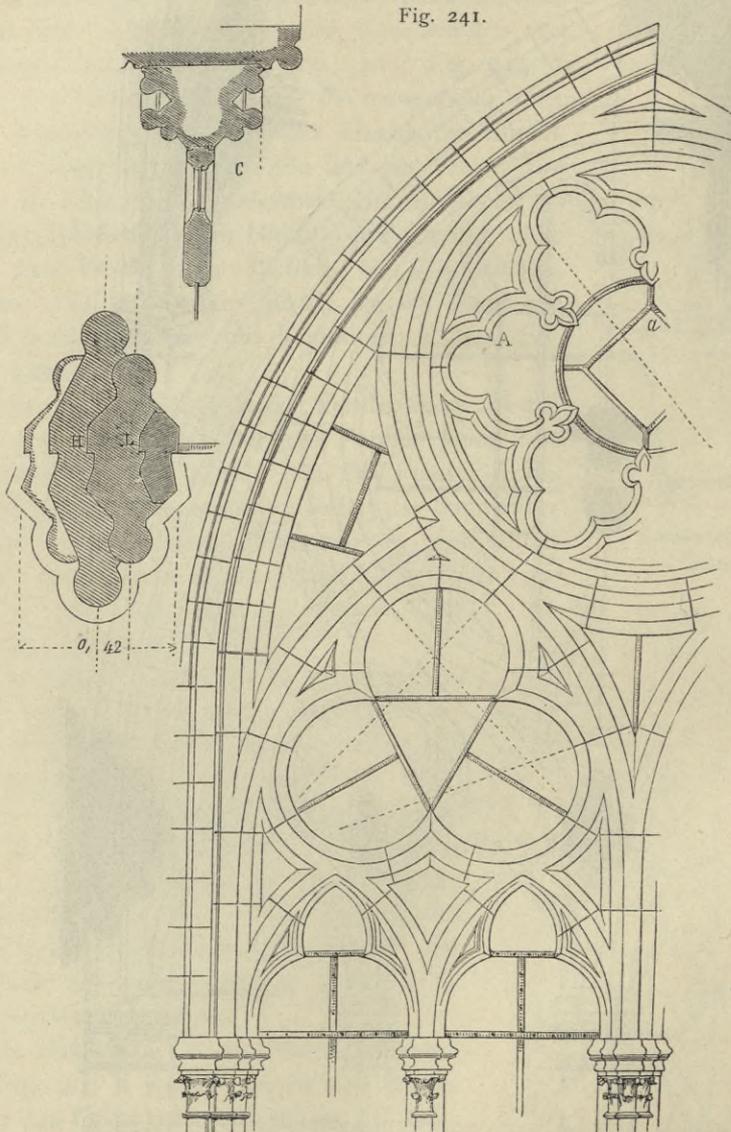
Fenster des Hochschiffes der Kathedrale zu Amiens<sup>77)</sup>.

1/50 w. Gr.

werd gar wol geacht. geschehen nach Christi gepurd XIII hundert Jahr darnach in dem XXX jar. Got helf uns all an die engelschar Amen. das werde war.«

Das Mittelalter hat noch eine besondere Art von Fenstern ausgebildet: die Rosen oder Radfenster. Zuerst, in romanischer Zeit, traten kleine, runde Oeffnungen

auf. Später nahmen sie die Formen von Vierpässen an. Als das Maßwerk erfunden war, wurden in die Rundfenster durchbrochene Steinplatten eingesetzt (Fig. 249<sup>81</sup>). Allmählich wuchsen diese Rosen zu riesigen Abmessungen. Die französische Gotik liebt sie vor allem. Es gibt kaum eine Kathedrale, welche nicht in der Mitte ihrer



Fenster an der Westseite des Querschiffes in der Kathedrale zu Amiens<sup>77</sup>).

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

Westansicht ein solches Radfenster besäße. So besitzt schon die *Notre-Dame* zu Paris in ihrer Westansicht eine Rose von 9,60 m Durchmesser; die Kreuzflügel haben Rosen von 12,80 m Durchmesser. Der Baumeister des Südkreuzes ist *Jean de Chelles* (1263). Die bekannteste Rose ist wohl diejenige *Erwin's* am Münster zu Straßburg (nach 1277; siehe die Tafel bei S. 198 im vorhergehenden Heft dieses »Handbuches«).

<sup>81</sup>) Aus: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O.

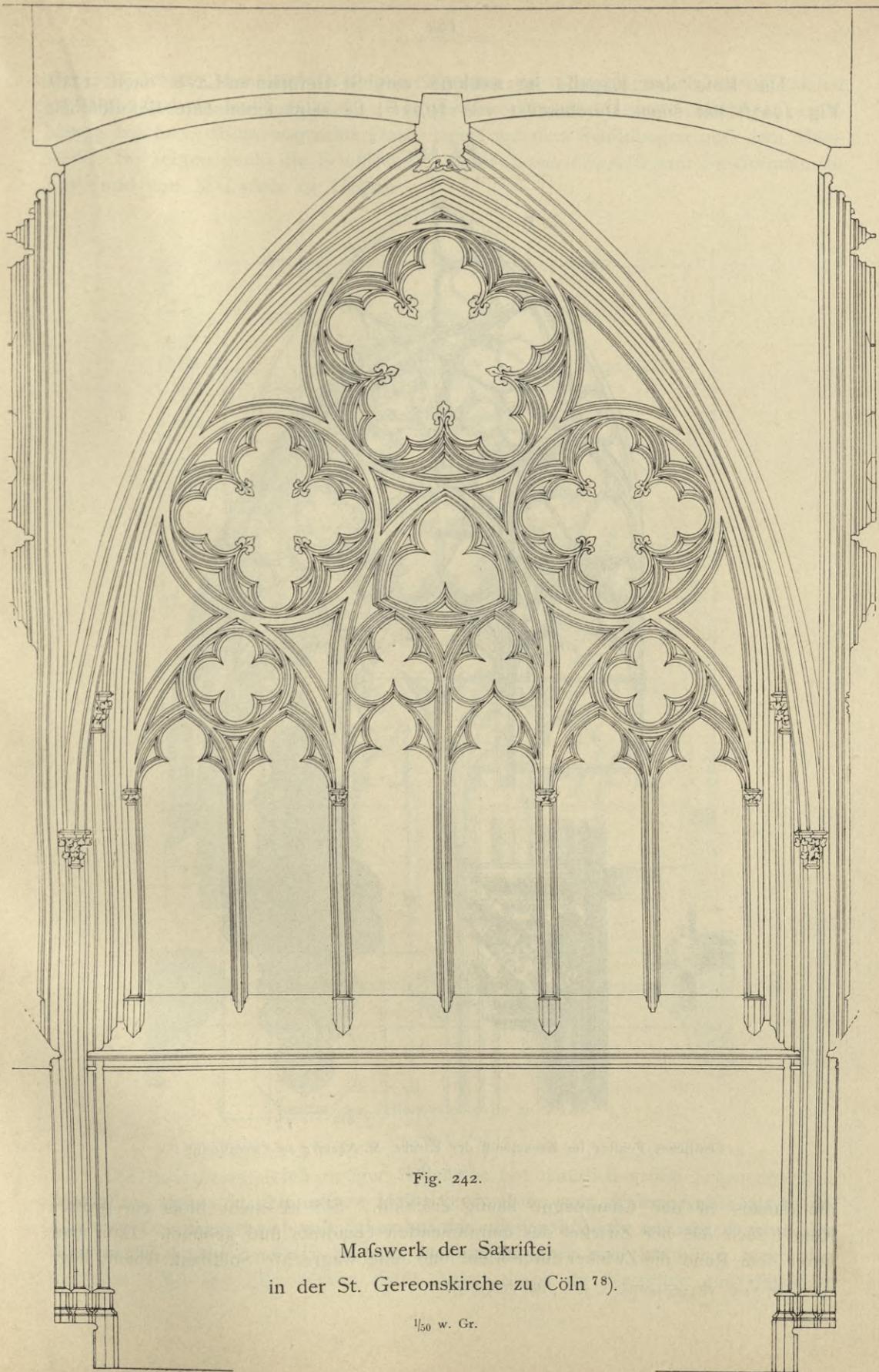


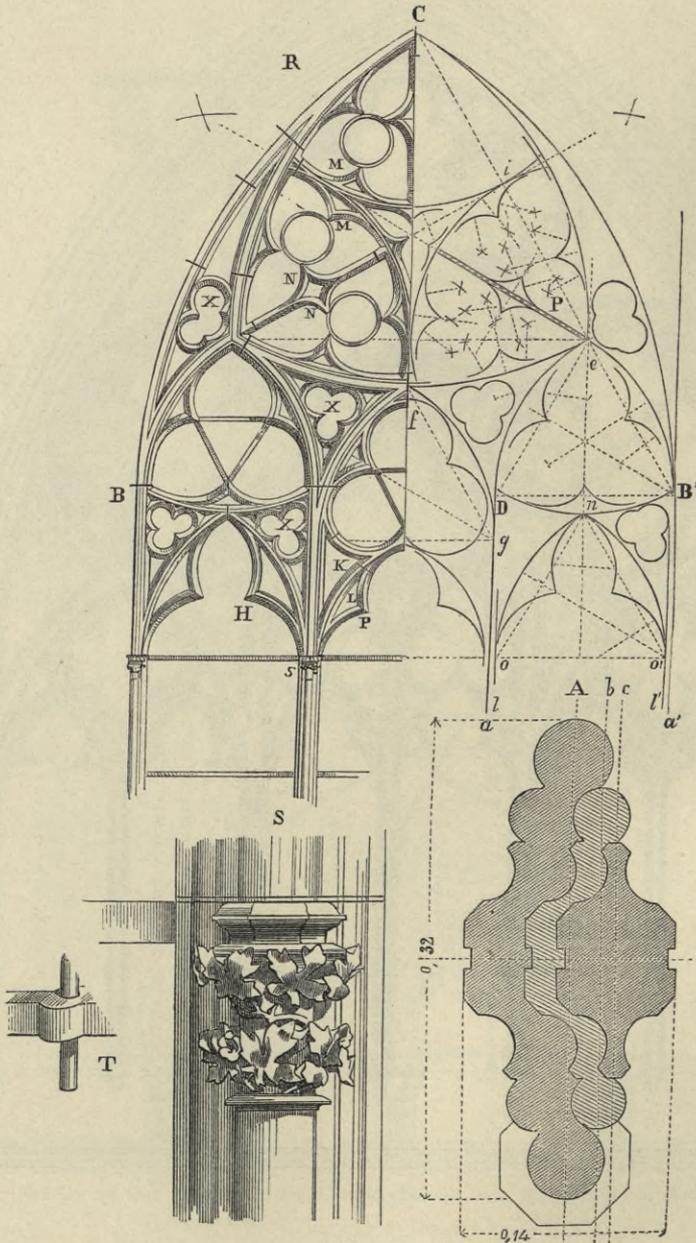
Fig. 242.

Mafswerk der Sakristei  
in der St. Gereonskirche zu Cöln 78).

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

Die Rose der Kapelle im Schlosse von St.-Germain-en-Laye nach 1240; Fig. 251<sup>82)</sup> hat einen Durchmesser von 10,20 m; sie zeigt schon eine Besonderheit,

Fig. 243.



Oeffliches Fenster im Kreuzschiff der Kirche *St.-Nasaire* zu Carcaffonne<sup>79)</sup>.

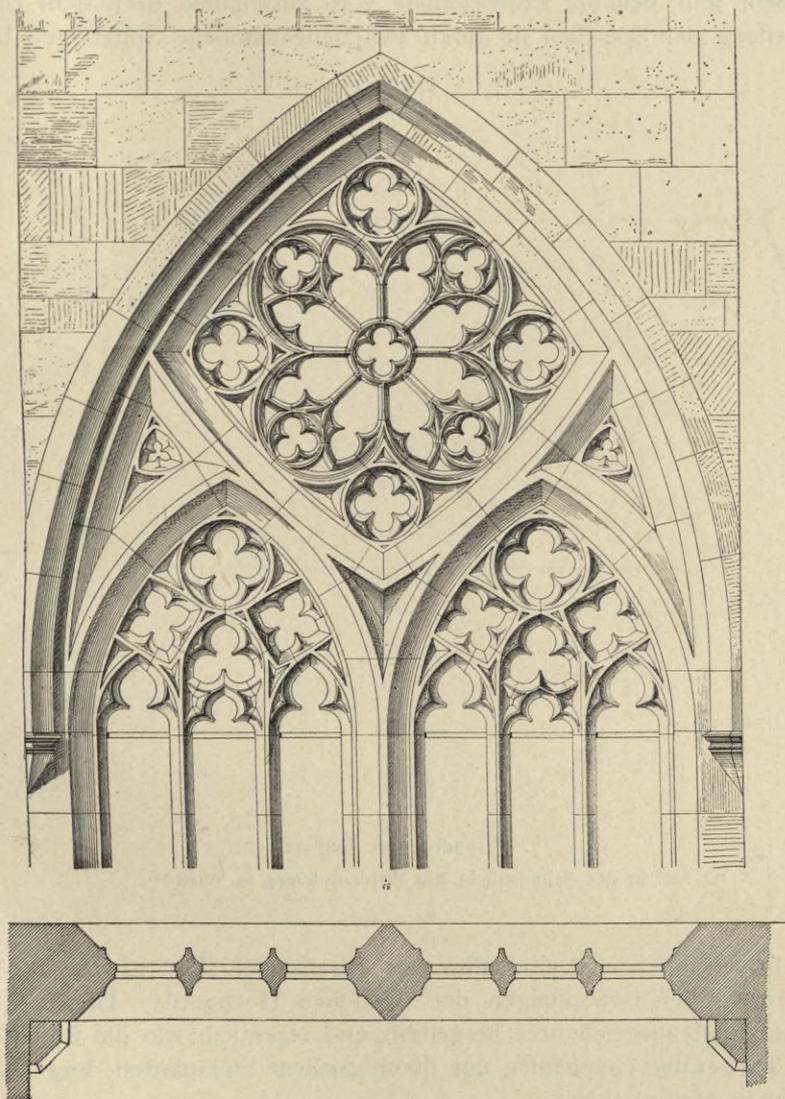
$\frac{1}{50}$  w. Gr.

die damals in der Champagne häufig erschien. Sie ist nicht blofs ein großes Rund; auch die vier Zwickel des umrahmenden Quadrats sind geöffnet. Dafs man unter dem Rund die Zwickel durchbricht und eine wagrechte Sohlbank schafft, liegt

<sup>82)</sup> Nach: VIOLETT-LE-DUC, a. a. O., Bd. VIII, S. 57.

nahe. Man hatte aber auch in einigen Gegenden der Champagne die oberen Zwickel geöffnet; dazu mußte man dieses Fenstermaßwerk vom inneren Schildbogen unabhängig machen. Eine wagrechte Platte lagert auf dem Schildbogen und dem Maßwerk. So zeigen auch die Schiffsfenster dieser *Sainte-Chapelle* von St.-Germain-en-Laye und von *St.-Urbain* zu Troyes.

Fig. 244.

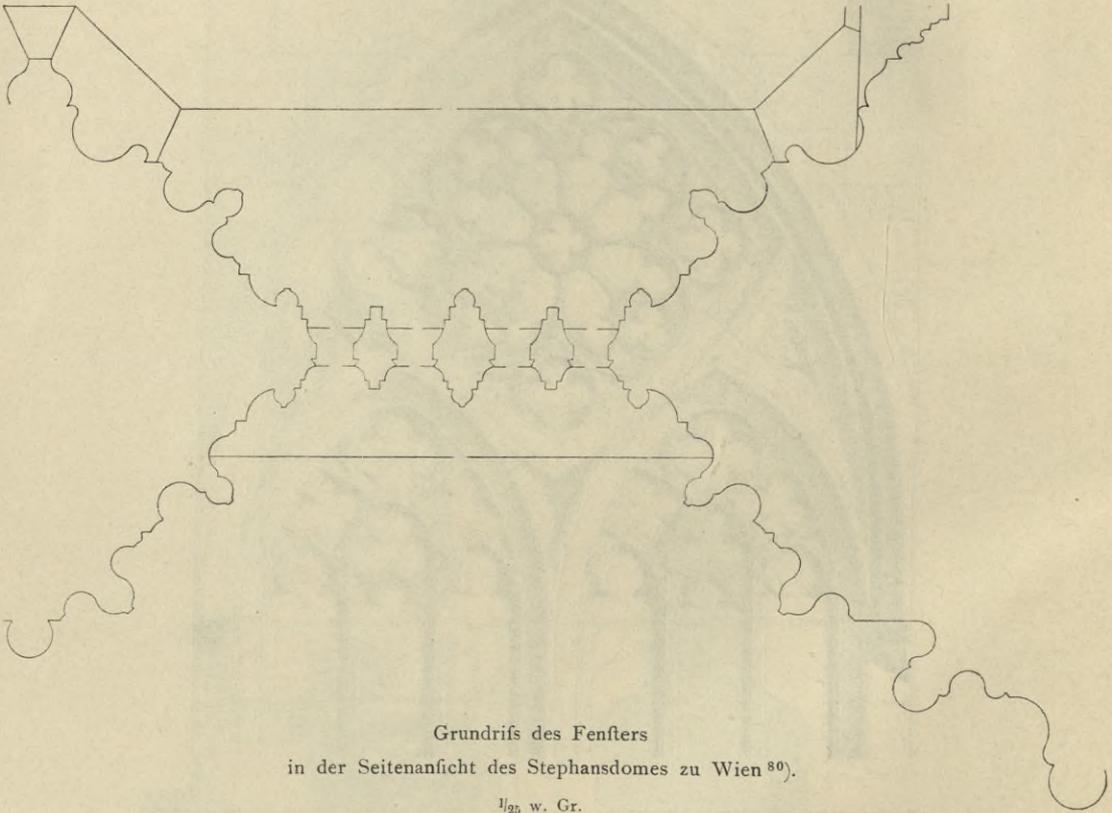
Fenster der Zisterzienserkirche zu Zwettl <sup>78)</sup>. $\frac{1}{50}$  w. Gr.

Die Ausführung solch riesiger Steinnetze bot natürlich große Schwierigkeiten. Vor allem wirken in der unteren Hälfte jeder Rose ganz andere Kräfte als in der oberen. Der Steinschnitt will daher auf das allervorsichtigste angeordnet sein. Die Fenstereifen bilden zwar ein kräftiges Ankeretz; aber man kann ihm nicht alles zumuten. Mit der Zeit wirken diese Anker durch ihr Verrosten und durch ihr

Anschwellen auf das Steinwerk fogar höchst verderblich. Die Rose von St.-Germain ist insofern sehr günstig für ihre Standfähigkeit gezeichnet, als der Ring von Kreisen die langen Speichen auf das günstigste unterbricht und aussteift. Dafs alle Säulchen mit ihren Kapitellen nach innen gerichtet sind, will dagegen nicht recht passend erscheinen.

Die Rose vom Kreuzschiff der Westminsterabtei zu London (Fig. 252) zeigt die allgemein sehr beliebte Entwicklung vom Mittelpunkt nach dem Umfang hin. Die Aussteifung der Speichen ist durch zwischengeschobene Spitzbogen bewirkt.

Fig. 245.



Grundriß des Fensters  
in der Seitenansicht des Stephansdomes zu Wien<sup>80)</sup>.

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

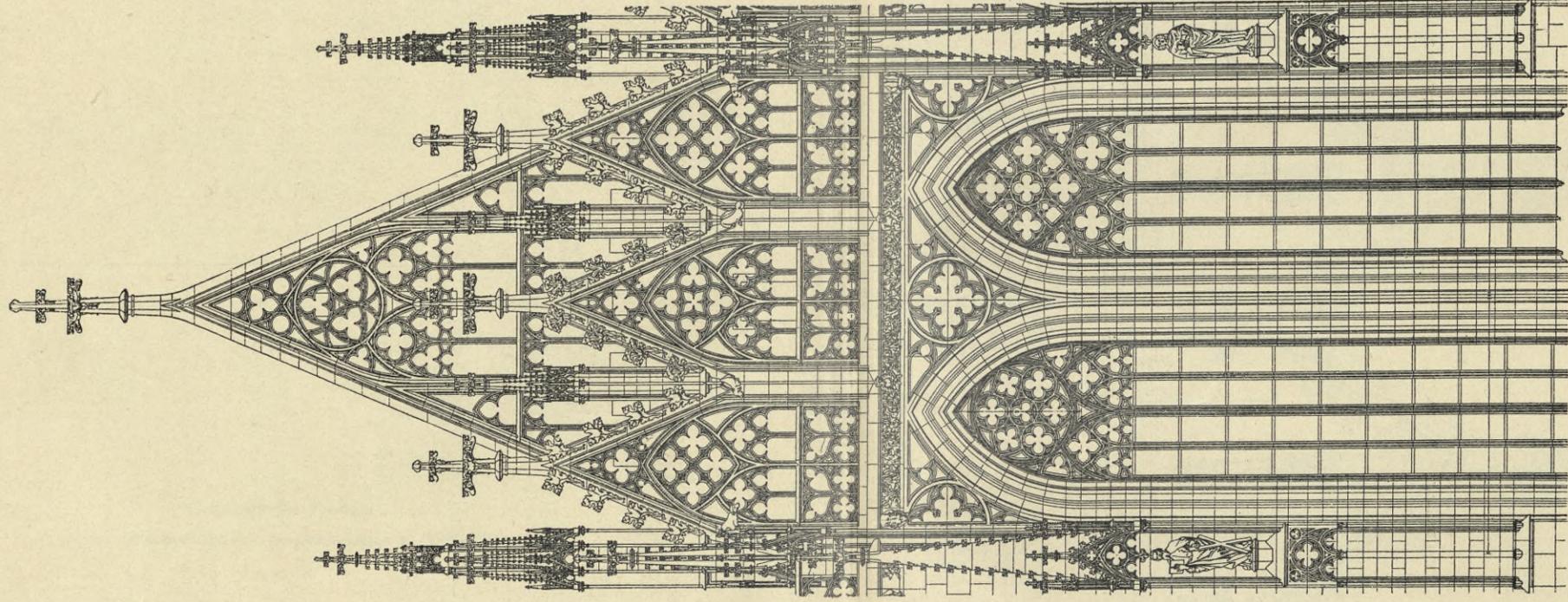
Die beiden kleinen Rosenfenster aus Straßengel (Fig. 253 u. 254<sup>78)</sup> zeigen zwei der reizvollsten Schöpfungen der deutschen Hochgotik. Dieselben sind nur mittels eines Pfofenquerschnittes hergestellt und eigentlich wie die frühesten solcher Rosen in Chartres und Gelnhausen nur durchbrochene Steinplatten, hier allerdings in der zierlichsten Meißelarbeit.

#### d) Vergitterungen.

Aus frühen Zeiten haben sich Gitter kaum erhalten. Die romanische Kunst scheint sie meist in Bronze hergestellt zu haben, wie diejenigen aus der Zeit *Karl des Großen* im Aachener Münster zeigen; daher sind sie später eingeschmolzen worden. Das Fenstergitter in Fig. 255<sup>83)</sup> aus der romanischen Kirche zu Brède (Gironde) ist eines der wenigen erhaltenen romanischen Schmiedewerke.

<sup>83)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 60, 61, 64 u. 68.





St. Stephansdom zu Wien.

Fenster der Seitenansicht.



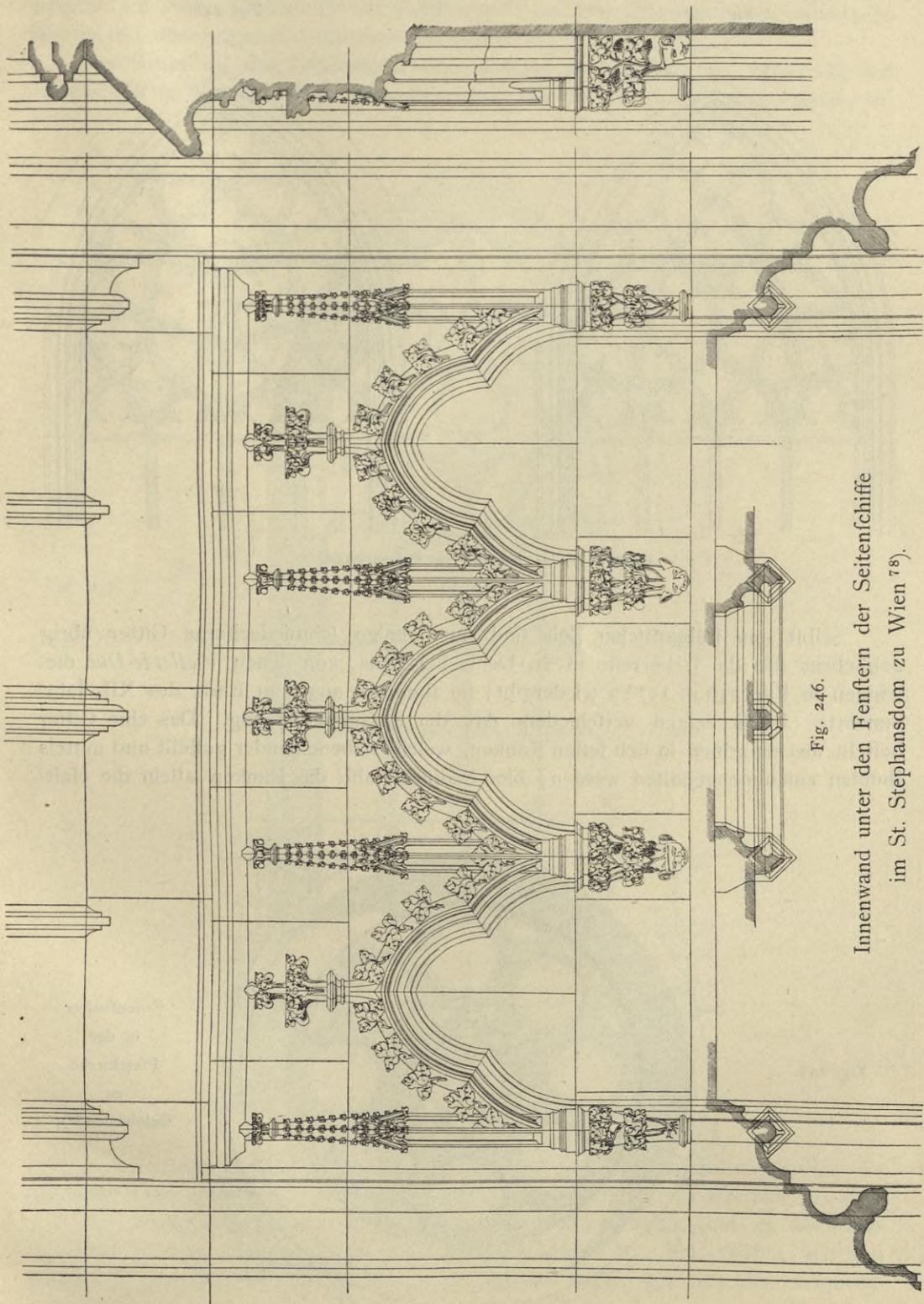


Fig. 246.

Innenwand unter den Fenstern der Seitenschiffe  
im St. Stephansdom zu Wien (78).

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Fig. 247.

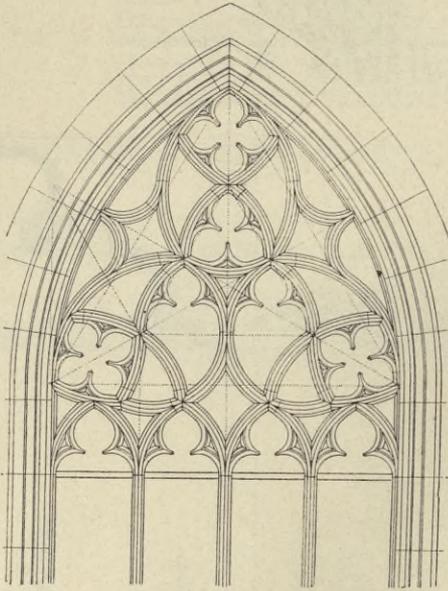
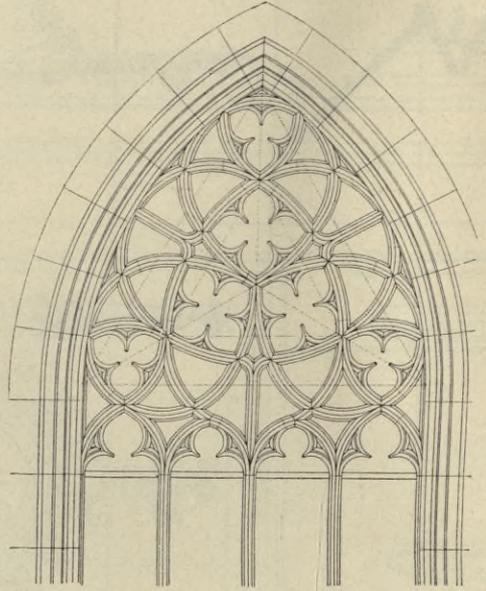


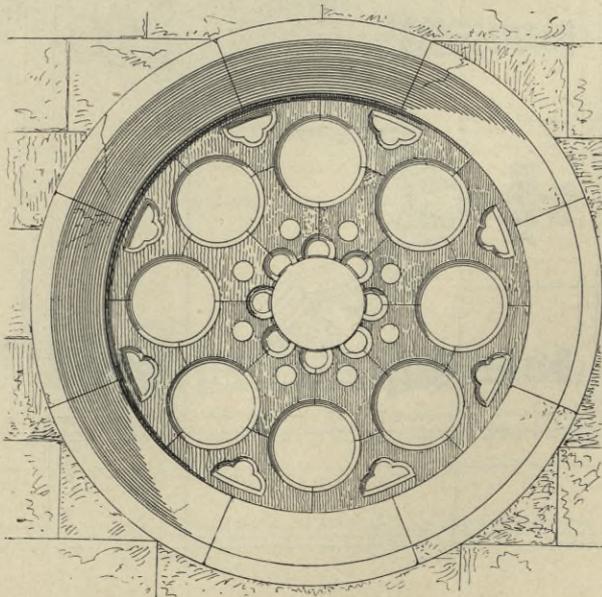
Fig. 248.

Fenster in der Kapelle zu Donnersmark<sup>78)</sup>.

1/50 w. Gr.

Selbst aus frühgotischer Zeit sind nur wenige schmiedeeiserne Gitter übrig geblieben. So die Ueberreste in St.-Denis bei Paris, von denen *Viollet-le-Duc* diejenigen in Fig. 256 u. 257<sup>83)</sup> wiedergibt; sie stammen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts. Beide zeigen verschiedene Art der Zusammensetzung. Das eine Gitter besteht aus einzelnen in sich festen Ranken, welche nebeneinander gestellt und mittels Bunden zusammengehalten werden; hier bedingen also die Ranken allein die Halt-

Fig. 249.



Rosenfenster  
in der  
Pfarrkirche  
zu  
Gelnhausen<sup>81)</sup>.

barkeit. Im zweiten Gitter ist das Rankenwerk auf feste Eisenstäbe aufgenietet, so daß sie mit den letzteren zusammen das Gitter erst steif machen.

Das Gitter an den Grabmälern der Skaliger in Verona (Fig. 258<sup>84</sup>) ist auf ähnliche Weise wie das zuerst genannte Gitter von St.-Denis zusammengesetzt, in-

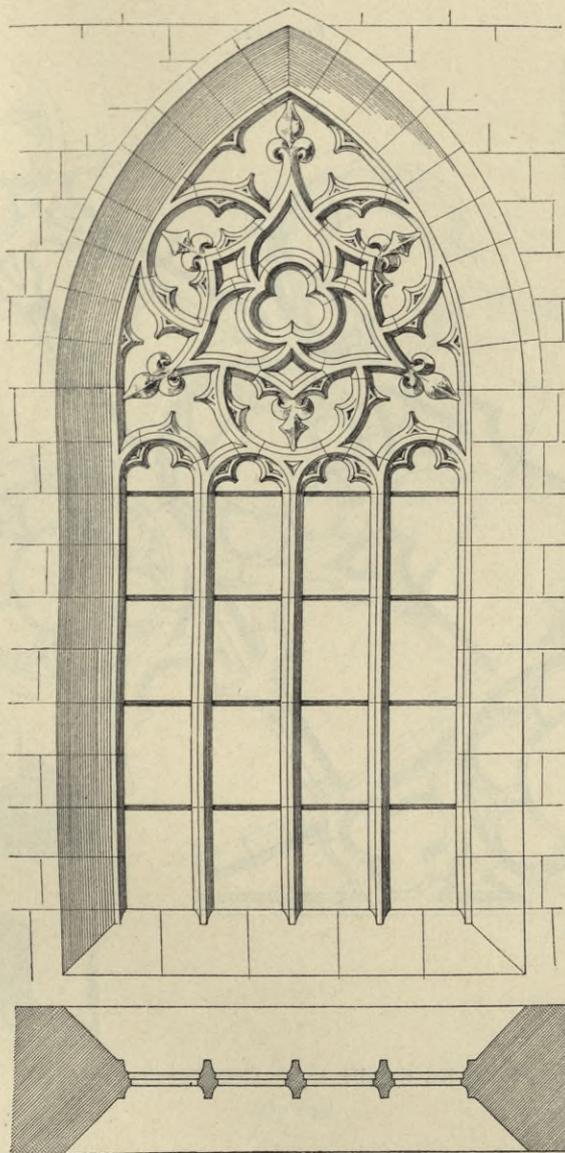


Fig. 250.

$\frac{1}{50}$  w. Gr.

Fenster  
in der Kirche  
zu  
Oberwölz<sup>78</sup>).

dem die einzelnen verzierten Vierpässe durch Bunde zusammengehalten werden. Es ist gegen 1380 entstanden; seine Höhe beträgt ohne den Marmorunterbau 2,60 m.

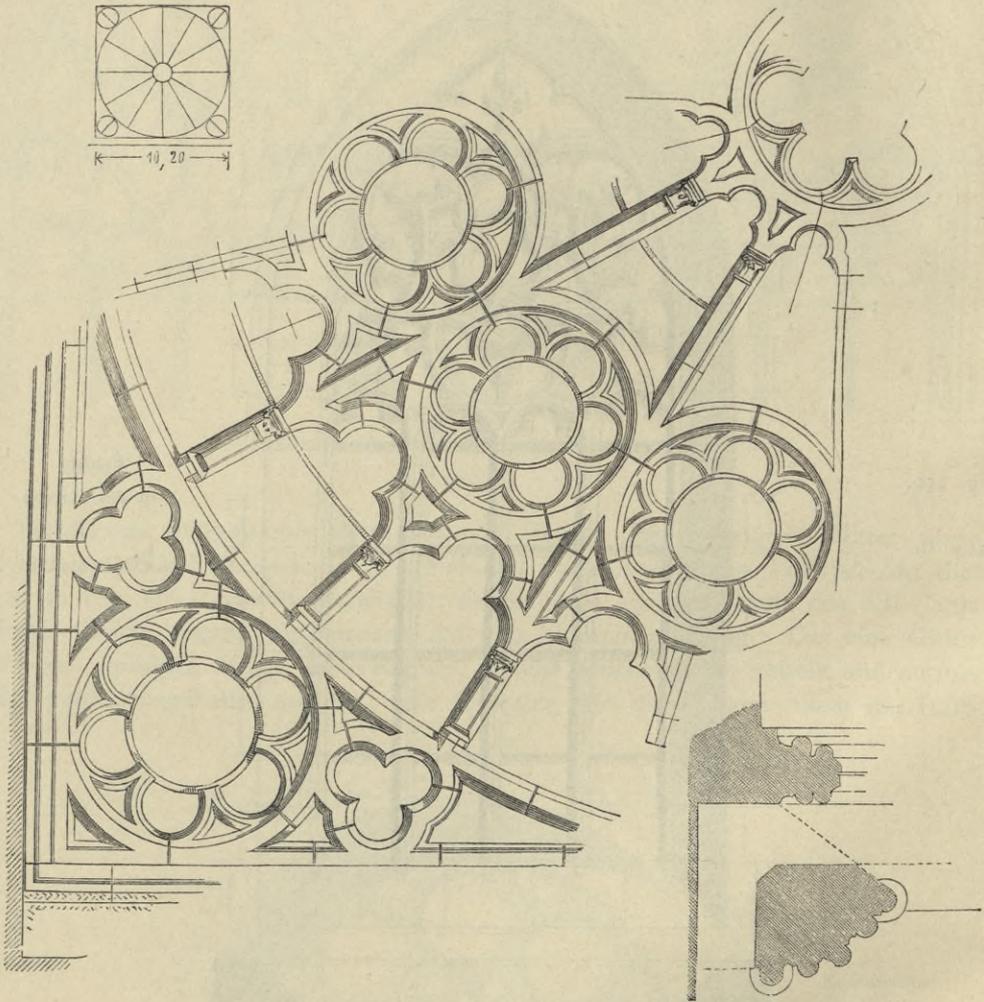
Die hochgotische Zeit, stets trocken und unkünstlerisch, hat es höchstens zu wenig schönen Nachahmungen von Maßwerk gebracht. Fig. 259<sup>83</sup>), aus den Magazinen von St.-Denis bei Paris, ist ein Beispiel dafür, wie sich die Schmiede-

95-  
Spätere  
Fenster.

<sup>84</sup>) Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

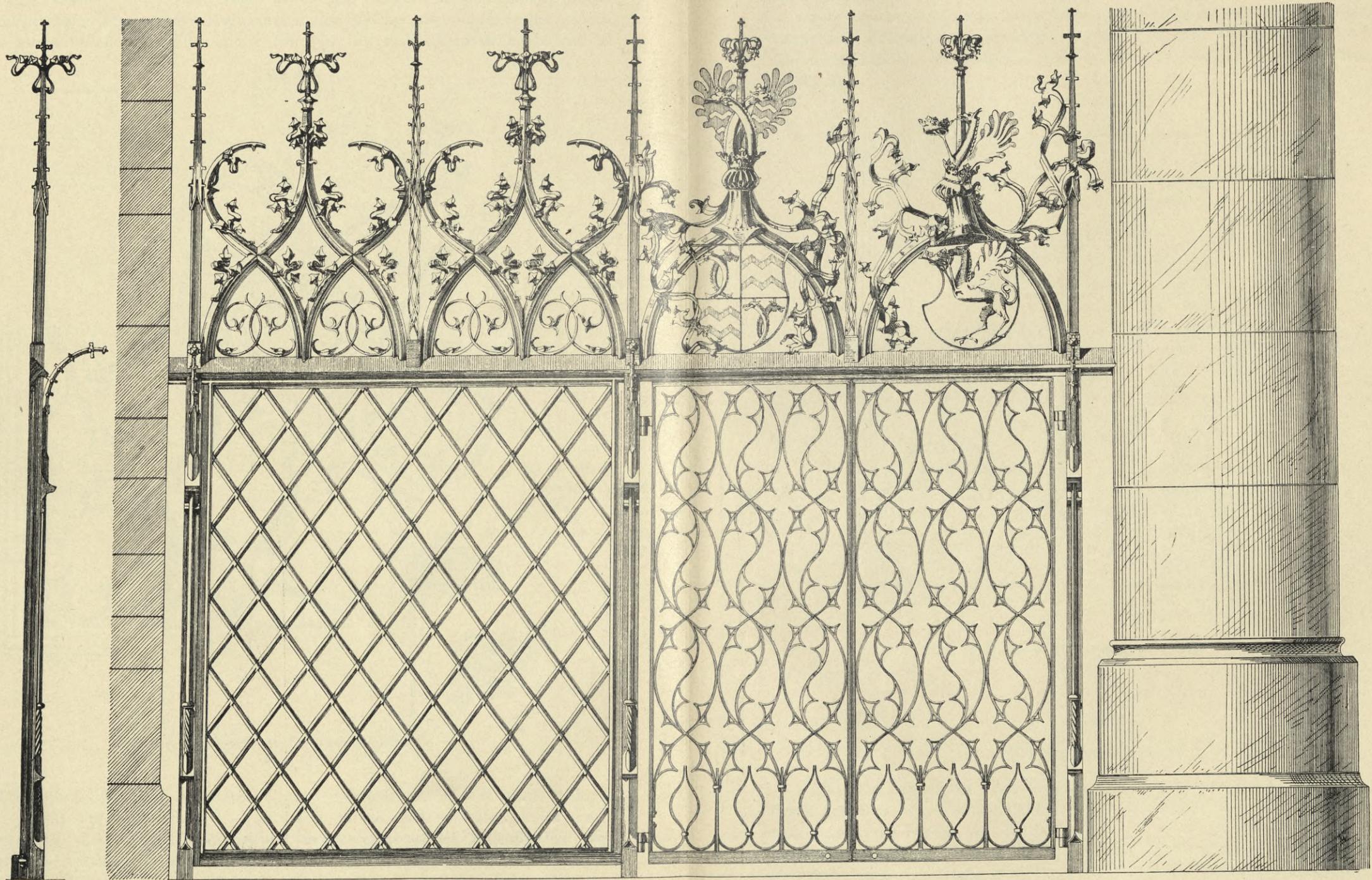
kunst umgeformt hat. Erst die Spätgotik hat reizvolle Proben ihrer Kunst hinterlassen. So bietet die Bekrönung eines Gitters in der Stadtpfarrkirche zu Hall (siehe die nebenstehende Tafel) einen ebenso malerischen Entwurf, als geschickteste Kunstschmiedearbeit. Das einfache Rautenmuster der Füllung war während des ganzen Mittelalters beliebt und wirkt immer sehr gut, da es kunstgerecht hergestellt ist,

Fig. 251.

Rofe der Kapelle zu St.-Germain-en-Laye<sup>82)</sup>. $\frac{1}{50}$  w. Gr.

nämlich mittels durchgesteckter Arbeit. Die einzelnen Stäbe sind nicht übereinander gefeilt und dann vernietet — so macht es die heutige Schlosserkunst unter Verleugnung aller Handwerkserfordernisse und Verneinung aller Eigenschaften des Materials —, sondern die eine Reihe Stäbe ist durch die andere, welche heiß durchlocht sind, hindurchgesteckt. Durch das heiße Durchlochen sind die Stangen an diesen Stellen ausgebaucht und geben dem Ganzen angenehme Licht- und Schattenwirkung. Dieses Gitter prangt bis heute in seinem schönen mittelalterlichen Farbenschmuck.





Gitter in der Pfarrkirche zu Hall.

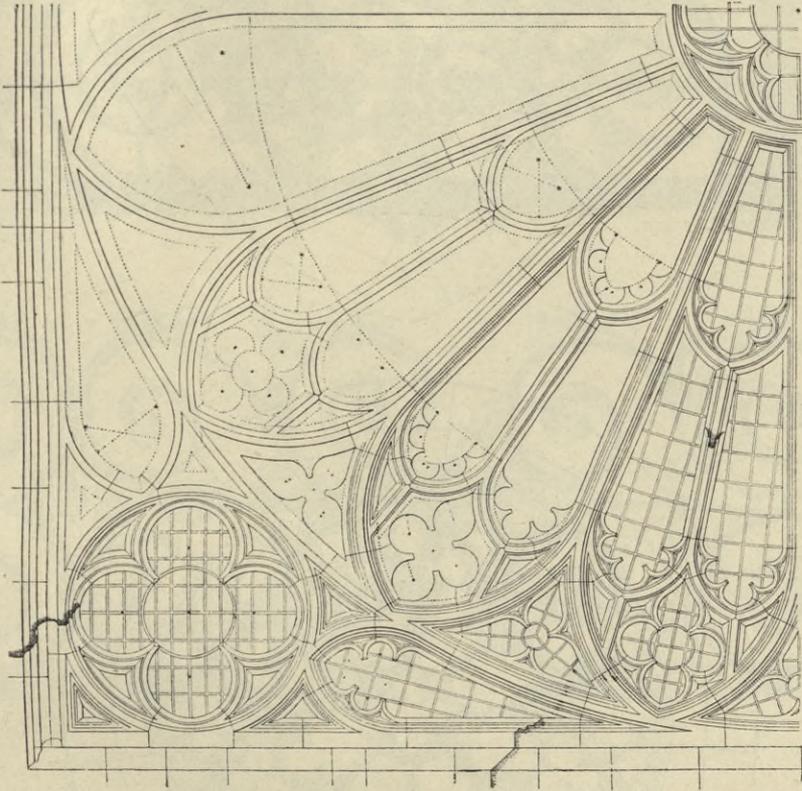
$\frac{1}{20}$  w. Gr.



Noch ein anderes schönes Gitter (Fig. 260<sup>78</sup>) hat sich in dieser Kirche erhalten. In freier Rankenführung ist die ganze Fläche jedes Flügels gefüllt; die Flügel haben einen festen Rahmen, der durch ein schräges Eisen gehalten ist.

Sehr beliebt waren in der spätgotischen Schmiedekunst die großen Kreuzblumen, welche wie Bischofsstäbe umgebogen wurden. Fig. 261<sup>84</sup>) stammt vom früheren Sakramentshäuschen in Feldkirch, welches völlig in reichster Schmiedearbeit hergestellt ist.

Fig. 252.



Rose der Westminsterabtei zu London.

 $\frac{1}{160}$  w. Gr.

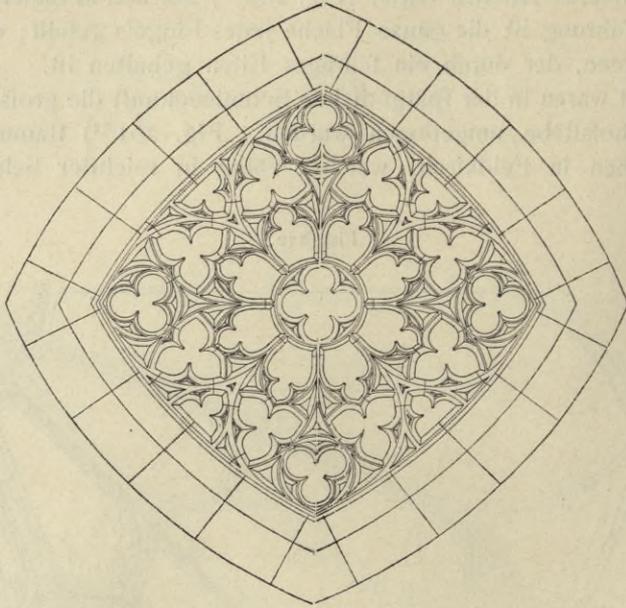
## 8. Kapitel.

### Glasmalerei.

Das Glas war seit der Römer Zeiten in Gallien, Spanien, Italien und Germanien, soweit letzteres vom Christentum und der Kultur erobert war, hergestellt worden. Man schloß die Fenster der Kirchen wie der Wohnungen damit. Dies war die Neuerung, welche die Deutschen nach ihrem Einfall in das römische Reich bezüglich der Verwendung des Glases herbeiführten. Die Römer hatten mit Glas geschlossene Fenster wohl gekannt; aber Fenster in unserem Sinne haben sie kaum besessen; ihre Tempel waren zur Hauptsache fensterlos. Bei ihnen, wie bei den Griechen, wurde das Innere der Tempel wahrscheinlich einzig dadurch erleuchtet, daß man die Tür

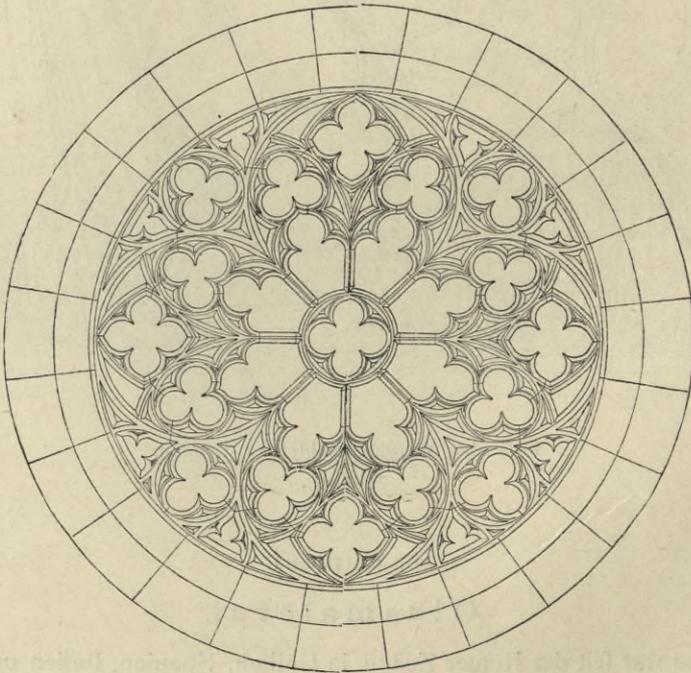
96.  
Glas.

Fig. 253.



1/50 w. Gr.

Fig. 254.



Rosenfenster an der Kirche zu Straßengel 78).

öffnete. In den rauheren Gegenden verfaßte diese paradiesische Einrichtung natürlich. So sehen wir denn auch auf den Abbildungen der römischen Ansiedelungen in Deutschland Fenster; aber diese Fenster sind klein und hoch gestellt, so daß sie nicht zum Hinaussehen dienen konnten. Bei den Ausgrabungen alter römischer Villen haben sich auch die Hausmauern noch bis auf rund 2<sup>m</sup> Höhe stehend vor-

Fig. 257.

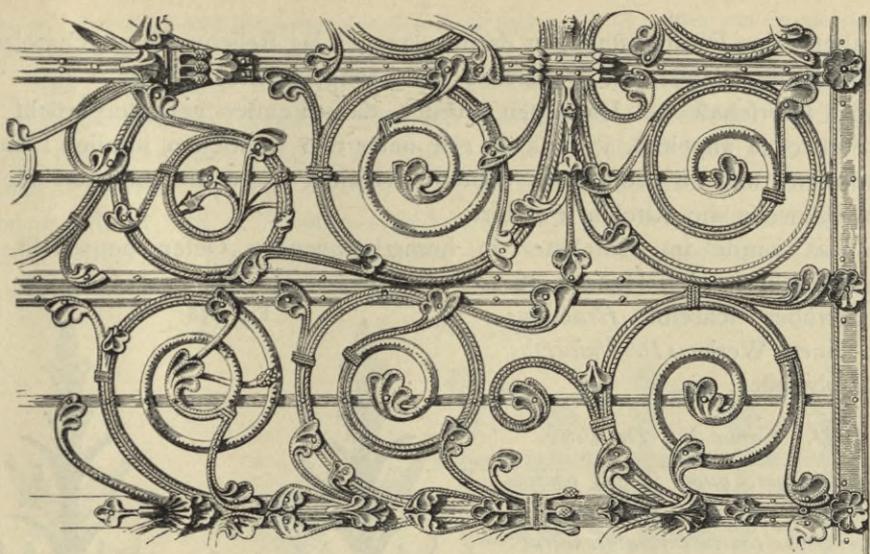


Fig. 256.

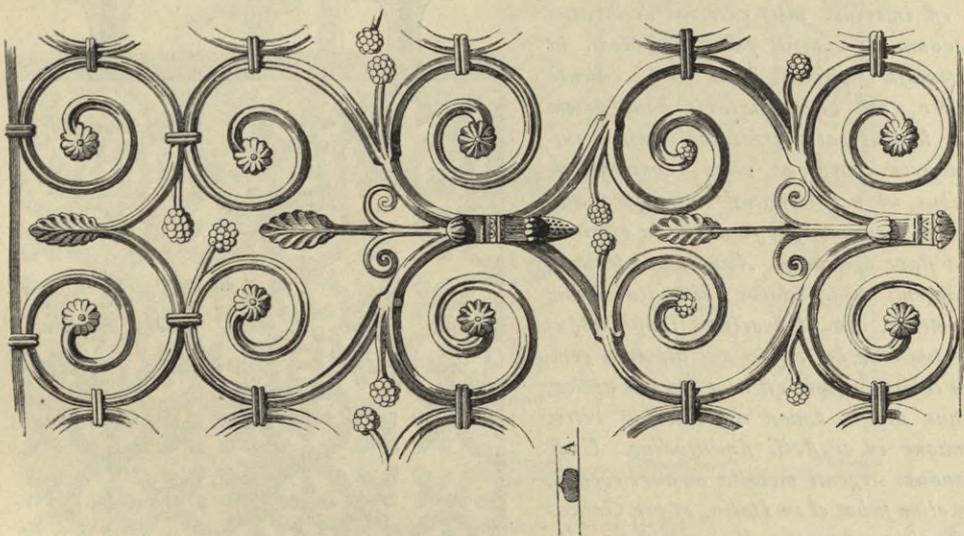
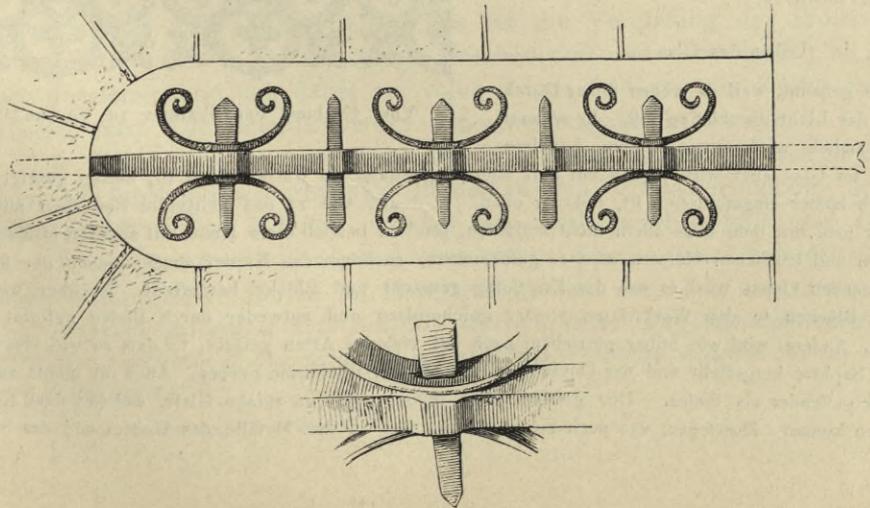


Fig. 255.



Von der Abteikirche zu St.-Denis <sup>889</sup>).

Vergitterungen.  
1/10 w. Gr.

Von der Kirche zu Brède <sup>889</sup>).

gefunden, aber keine Fensteröffnungen darin; dagegen lag stellenweise zerfchmolzenes Glas am Fusse der Wände, die Ueberreste der hochgelegenen Fenster.

Mit der Herrschaft der Deutschen wurden diese Fenster heruntergerückt und nach der Strafe zu angelegt, so dafs sie erst unter den Deutschen in allen Ländern zu dem wurden, was sie heute sind. Ebenso erhielten seit dem Auftreten der altchristlichen Bauweise die Kirchen Fenster.

Das Glas wurde im Mittelalter in immerbrennenden Oefen hergestellt und in grofsen Würfeln in den Handel gebracht. Hierüber schreibt *Hrabanus Maurus* in seinem Werke »*De Univerfo*« gegen 830 folgendes:

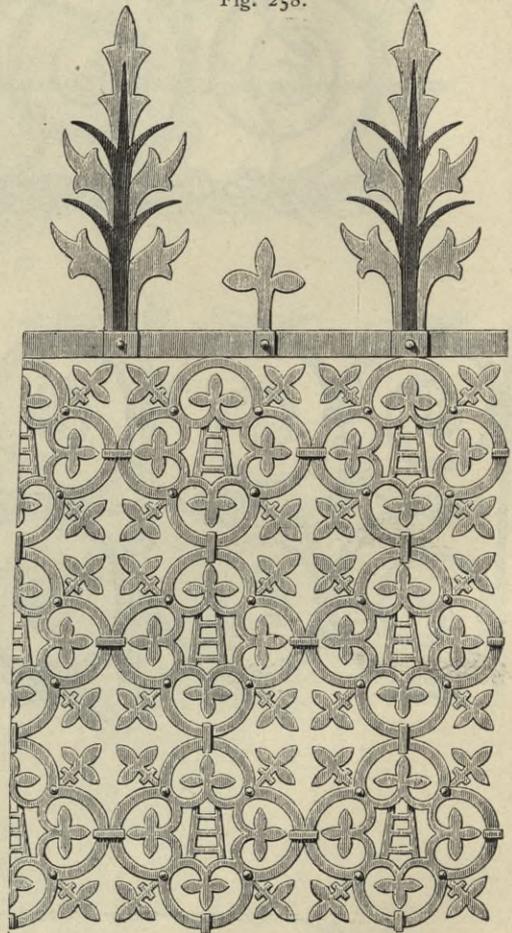
»*Liber XVII. Caput X. De Vitro.*

*Vitrum dictum, quod in sui perspicuitate transluceat. In aliis enim metallis, quicquid intrinsecus continetur, absconditur; in vitro vero quilibet liquor, vel species, qualis est interius, talis exterius declaratur et quodammodo clausus patet . . . Mox, ut est ingeniosa sollertia, non fuit contenta solo vitro, sed aliis mixturis hanc artem studuit; levibus enim aridisque lignis coquitur, abjecto cypro ab vitro, continuisque fornacibus ut aes liquatur massaeque fiant. Postea ex massis rursus funditur in officinis, et aliud flatu figuratur. Aliud torno teritur: aliud argenti modo celatur: tingitur etiam multis modis, ita ut hyacintos sapphirosque virides imitetur, et onyces vel aliarum gemmarum colores: neque est alia speculis aptior. Maximus tamen honor in candido vitro, proximaque in crystalli similitudine. Unde et optandum argenti metalla et auri repulit, vitrum olim fiebat et in Italia, et per Gallias et Hispaniam: harena alba mollissima pila molaque terebatur.«*

[Ueber das Glas.

Glas genannt, weil es wegen seiner Durchsichtigkeit das Licht durchlassen soll. In anderen Metallen nämlich wird etwas drinnen behalten, verborgen; im Glas aber wird irgend ein Saft oder Gegenstand, so wie er innen ist, ausen gezeigt, und wie er auch immer eingeschlossen ist, steht er offen. . . . Bald, wie es das geistvolle Bestreben mit sich bringt, war man mit dem Glas allein nicht zufrieden, sondern betrieb diese Kunst mit anderen Mischungen. Mit leichten und trockenen Hölzern wird es geschmolzen, nachdem das Kupfer ausgeschieden ist, und in immerbrennenden Oefen wird es wie das Erz flüssig gemacht und Blöcke hergestellt. Nachher wird es aus diesen Blöcken in den Werkstätten wieder geschmolzen und entweder durch Blasen geformt oder gedreht. Anderes wird wie Silber getrieben, auch auf vielerlei Arten gefärbt, so dafs es wie Hyazinthe und grüne Saphire hergestellt und wie Onyx und wie anderer Edelsteine Farben. Auch ist nichts anderes für Spiegel passender als dieses. Der grösste Wert jedoch liegt im reinen Glase, welches dem Kristall am nächsten kommt. Deswegen, wie auch zu wünschen, hat es die Metalle des Goldes und des Silbers

Fig. 258.

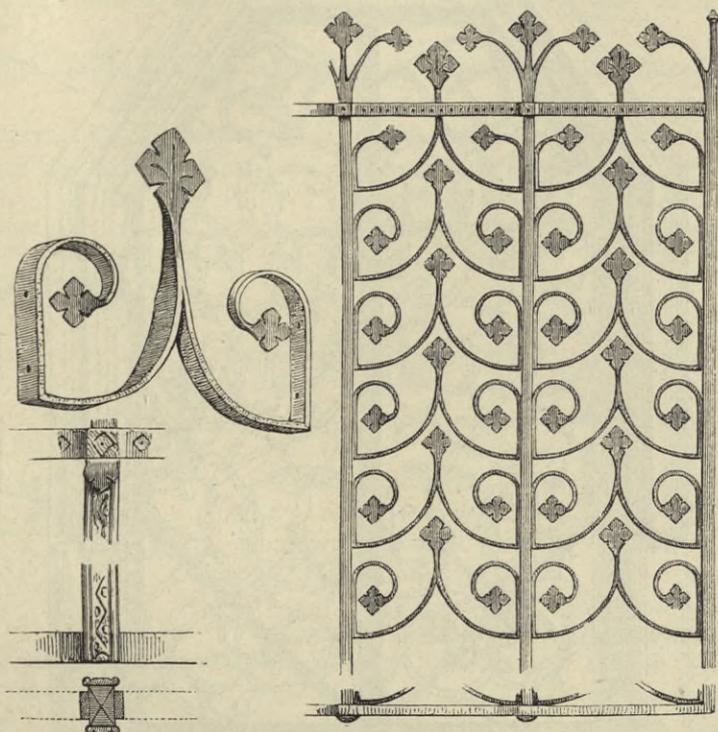


Vom Grabmal der Skaliger zu Verona<sup>84</sup>).

verdrängt. Das Glas wird seit langer Zeit sowohl in Italien, wie in Gallien und Spanien hergestellt; der weichste weisse Sand wird in Mörsern zerrieben.]

Man befaß also immerbrennende Oefen, um das Glas herzustellen, fertigte ganze Blöcke an und verkaufte diese an die Gewerbetreibenden. Auch geht hieraus hervor, daß man das bunte Glas unter denselben Bezeichnungen, die *Theophilus* gebraucht, schon um 830 befaß. Aber auch um 520 zur Zeit der Goten; denn *Hrabanus* stützt sich in seinem »*De Universo*« auf das Werk des heiligen *Isidor* von Sevilla »*Origines*« (gest. 636), welcher unter dem Gotenkönige *Chintilla* schrieb. Hierdurch ist die ständige Herstellung des Glases an sich schon gut bezeugt. Es

Fig. 259.

Von der Abteikirche zu St.-Denis<sup>85)</sup>.<sup>1</sup>/<sub>10</sub> w. Gr.

gibt noch eine große Zahl Belegstellen für die Verglasung der Profan- wie der Kirchenfenster zu allen Jahrhunderten zwischen 600 und 1000 nach Chr., die man bisher übersehen und sich daher ein völlig irriges Bild von der Kultur jener Zeiten geschaffen hat. Die Beweise werden anderswo beigebracht werden.

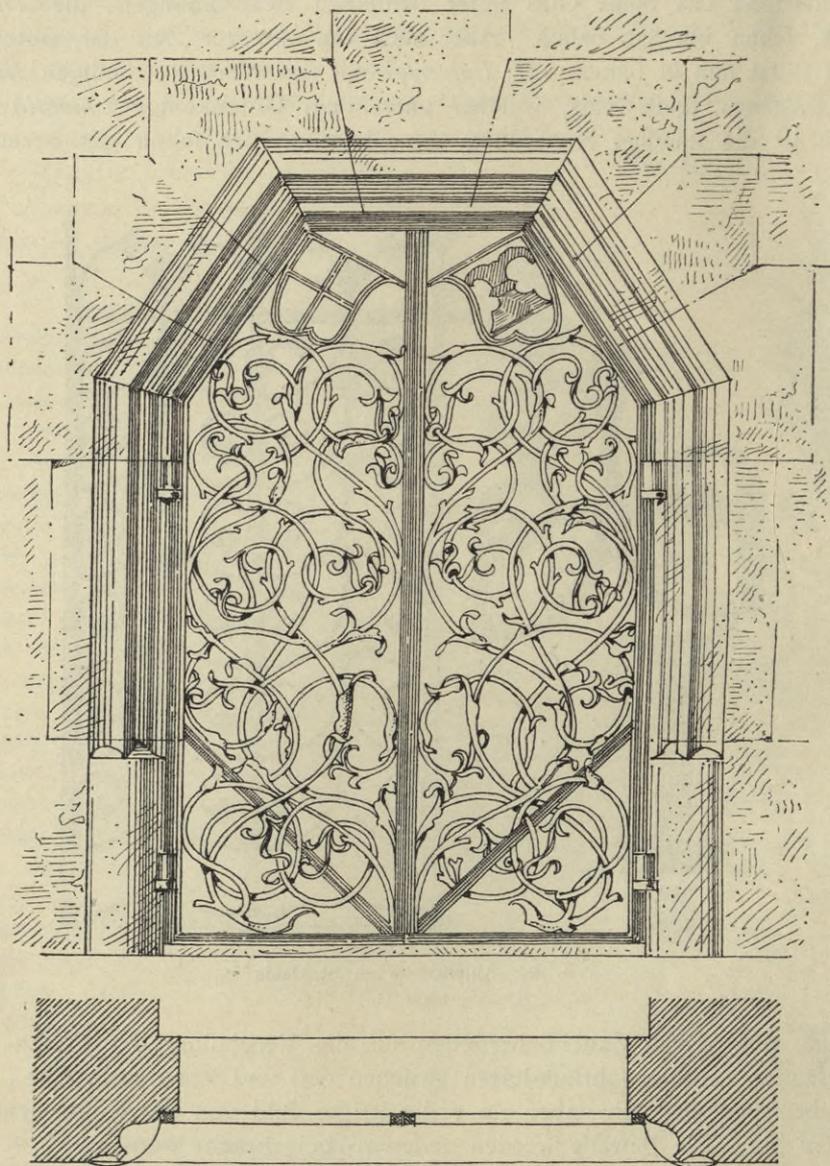
Die Glasmalerei ist eine sehr alte Erfindung. Schriftliche Belege sind schon für das IX. Jahrhundert vorhanden. In der zweiten Lebensbeschreibung des heiligen *Ludger*, Bischofs von Münster, welcher 809 starb, wird erzählt, wie eine Blinde während des Nachtgottesdienstes sehend wird. (Diese »*Vita*« befindet sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin, fol. 28 b, und ist kurz nach 864 abgefaßt.)

»*Et primo quidem se posse candelas cernere ardentes laetabunda exclamavit postmodum aurora jam rubescente et luce paulatim per fenestras irradiante imagines in eas factas monstrare digito cepit.*«<sup>85)</sup>

<sup>85)</sup> Siehe: Repertorium f. Kunstwissenschaft 1880, S. 461.

[Und zuerst nämlich rief sie freudenvoll aus, sie könne die brennenden Lichter sehen; darauf, als die Morgenröte schon leuchtete und das Licht allmählich durch die Fenster strahlte, fing sie an, mit ihrem Finger die Bilder in ihnen zu zeigen.]

Fig. 260.

Gittertür in der Pfarrkirche zu Hall<sup>78)</sup>. $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Von *Benedikt III.*, der 856 die Kirche *Santa Maria in Trastevere* zu Rom erneuerte, heißt es:

»*Fenestras vero vitreis coloribus et pictura musivi decoravit.*«<sup>86)</sup>

[Die Fenster aber verzierte er mit gläsernen Farben und musivischer Malerei.]

Aus Rheims berichtet *Richer* vom Erzbischof *Adalbero* (968—89), daß er seine Kathedrale reich schmückte:

»*Quam fenestris diversas continentibus historias dilucidatam, campanis mugientibus acfionantem dedit.*«<sup>87)</sup>

[Die er durch Fenster, welche verschiedene Geschichten enthielten, erleuchtet hatte, machte er donnernd mit brüllenden Glocken.]

Das *Chronicon S. Benigni Divionensis* berichtet zum Jahr 1001 aus Dijon:

»*S. Paschasia virgo . . . Cumque immobilis in fide Christi perfisteret, primo carceris afflictis squalore; postea pro confessione Deitatis sententia fuit multata capitali; ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura.*«<sup>88)</sup>

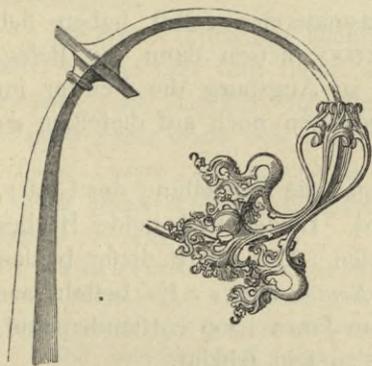
[Die heilige Paschasia, Jungfrau, . . . da sie fest im Glauben Christi beharrte, wurde sie zuerst mit dem Schmutz des Gefängnisses gepeinigt, später wegen des Bekenntnisses der Gottheit zur Enthauptung verurteilt, wie es ein Glasfenster in alter Zeit gemacht und bis auf unsere Zeiten überdauernd, in schöner Malerei zeigte.]

Allerdings läßt sich nicht bestimmen, wann diese Chronik geschrieben worden ist.

Aus Tegernsee hat sich um das Jahr 1000 folgendes Dankeschreiben erhalten. (Der Schreiber des Briefes, Abt *Gozbert*, stand dem Kloster von 983—1001 vor.)

»*Dignissimo Comiti Arnolde, gloria multimodorum virtutum ubique diffamato Abbas, Gozbertus fratrumque sibi subjectorum conventus fedulitatem precaminum et salutem in Domino.*

*Fidelissimae devotionis exercitia, quae tam longi temporis nobis ac nostris a vobis infatigabiliter diverfitate laborum magnitudineque ministeriorum sunt impertita, cunctorumque remunerator Deus, Sancti testis sui Quirini precibus, mercedibus centies centuplicatis remunerari dignetur coram coetibus coelestibus. Merito pro vobis Deo supplicamus qui locum nostrum talibus operibus honorum sublimastis, qualibus nec prifcorum temporibus comperti fumus, nec nos visuros esse sperabamus. Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum insulfit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter*



Vom eisernen Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Feldkirch<sup>84)</sup>.

*se mirantur insoliti operis varietates. Quocirca, quousque locus iste cernitur tali decoratus ornatu, vestrum nomen die nocteque celebrationibus orationum adscribitur; et ut omnium proximorum vestrarum memoria deinceps hic agatur, facite conscribi nomina, quorumcunque vultis, in membrana, nobisque transmitti per praesentem nuntium. Vestrae deliberationi dimittimus illos pueros probandos, si illud opus adhuc ita sint edocti, ut vobis est honorificum nobisque necessarium, vel si aliquid eis deesse inveniam liceat eos remittere vobis causa meliorationis. Vale.*«<sup>89)</sup>

[Dem höchst würdigen Grafen *Arnold*, der überall bekannt durch den Ruhm vielfältigster Tugenden, der Abt *Gozbert* und der Konvent der ihm untergebenen Brüder Emsigkeit im Gebet und Heil in dem Herrn.

Die Bezeugungen der treuesten Anhänglichkeit, welche uns und den Unseren von Euch seit so langer Zeit unermüdet durch verschiedene Arbeiten und große Dienste zu teil geworden sind, möge der alles vergeltende Gott auf Bitten seines heiligen Zeugen *Quirin* mit hundertfach verhundertfachtem Lohn vor

<sup>86)</sup> Siehe: MURATORI. *Rerum Italicarum Scriptores*. Mailand 1723. Bd. III, S. 251.

<sup>87)</sup> Siehe: *Richeri historiarum quatuor libri*. Lib. III. Kap. XXIII. Rheims 1855. S. 262.

<sup>88)</sup> Siehe: D'ACHÉRY. *Spicilegium sive Collectio veterum aliquot scriptorum*. II. Paris 1723. S. 383.

<sup>89)</sup> Siehe: PEZ & HÜBER. *Codex diplomatico-historico*. Wien und Graz 1729. Band 6, Teil 1, S. 122.

den himmlischen Heercharen gnädigt vergelten. Wir beten mit Recht zu Gott für Euch, der Ihr unferen Ort mit folchen Verehrungen erhöht habt, wie uns weder aus den Zeiten der Vorfahren kund geworden find, noch wir felbst zu fehen hoffen durften. Die Fenster unferer Kirche find bisher mit alten Tüchern gefchloffen gewefen. In Eueren glücklichen Zeiten hat zuerft die goldhaarige Sonne den Fußboden unferer Bafilika durch die bunten Gläfer der Gemälde bestrahlt, und die verschiedenften Freuden durchdringen die Herzen aller Befchauenden, die untereinander ftauen über die Mannigfaltigkeit des ungewöhnten Kunstwerkes. Daher wird, folange man diefen Ort auf folche Art gefchmückt fieht, Euer Name Tag und Nacht den feierlichen Gebeten hinzugefchrieben werden. Und damit von jetzt ab aller Eurer Angehörigen hier gedacht werde, laffet die Namen derer, welche ihr nur immer wollt, auf Pergament aufschreiben und uns durch den Ueberbringer fenden. Eurem Ermessen überlassen wir es, jene jungen Leute zu prüfen, ob fie bisher für jenes Werk fo erzogen find, dafs es Euch zur Ehre und uns zum Nutzen gereiche. Oder wenn ich bemerke, dafs etwas bei ihnen fehlt, fo fei es erlaubt, fie Euch zur Verbefserung zurückzufenden. Seid gegrüßt!]

Aus diefem Schreiben ift herausgelefen worden, dafs hier zu Tegernfee die Glasmalerei erfunden worden fei und dafs der Graf die »pueros« prüfen follte, ob fie nun fertige Glasmaler feien. Beides fteht nicht darin. Dem Wortlaut nach find Glasgemälde eine gewohnte Sache; nur war die Tegernfeeer Kirche vorher zu arm gewefen, fich folche Glasfenfter überhaupt zu beschaffen. Worin der Graf die jungen Leute prüfen follte, bleibt völlig unklar.

Dafs alfo zwischen den Jahren 800 und 1000 die Glasmalerei bekannt war, zeigen diefe, wenn auch wenigen Belegstellen. Glasmalereien felbst haben fich aus jener Zeit nicht erhalten. Nach dem Jahre 1000 fliefen dann die Belegstellen reichlicher; vielleicht ftammen fogar im Dom zu Augsburg die Fenster im Hochschiff aus der Zeit um das Jahr 1000. Wir kommen noch auf diefelben zu fprechen.

Es haben fich auch zwei Bücher erhalten, in denen die Herftellung des Glafes, der Glasfarben und der Glasgemälde gefchildert wird. Leider find beide Bücher ohne Jahreszahl und man ift auf Schätzung angewiefen. Das ältere diefer beiden Bücher ift: »*Heraclius. Liber de coloribus et artibus Romanorum.*« Es befteht aus drei Teilen, von denen die zwei erften noch vor dem Jahre 1000 entftanden find, während der dritte Teil im XIII. Jahrhundert verfaßt zu fein fcheint.

Das zweite Buch: »*Theophilus presbyter. Schedula diversarum artium*« wird dem XII. Jahrhundert zugefchrieben. Der Beweis aus dem Charakter der Schriftzeichen ift jedoch nicht völlig zuverlässig. Dafs der Verfaffer ein Deutfcher ift, fcheint fich aus dem Worte *Hufo* für *Hausen* zu ergeben. Dafs Ilg<sup>90)</sup> annimmt, *Theophilus* fei ein Mönch *Rogkerus* aus dem Benediktinerklofter Helmershausen an der Diemel um 1100 gewefen, entbehrt dagegen der Begründung.

Als die ältesten erhaltenen Glasmalereien werden diejenigen im Dom zu Augsburg betrachtet; fie fitzen in der füdlichen Wand des romanifchen Hochschiffes. Da aller Wahrfcheinlichkeit nach diefes Mittelschiff noch dem Bau um das Jahr 1000 angehört und die Fenster felbst ebenfo altertümlich wie absonderlich ausfehen, jedenfalls in keiner Weife den fpäteren Fenstern gleichen, fo ift man verfucht, der allgemeinen Anficht zuzuftimmen, dafs diefe Fenster ebenfalls aus der Bauzeit zwischen 994 und 1006 ftammen. 994 wird nämlich berichtet<sup>91)</sup>: »*Augustae templum corrūt a se ipso.*« (Der Dom von Augsburg ftürzte von felbst ein.) Der Bischof *Liutolf*, welcher fich gerade bei der Kaiferin-Witwe *Otto II.*, der heiligen *Adelheid*, befand, erhielt die Nachricht<sup>91)</sup>: »*Paries vestrae occidentalis matricae ecclesiae lapsus*

98.  
Älteste  
Glasmalereien.

90) Siehe: *Theophilus presbyter. Schedula diversarum artium.* Herausg. v. ILG. Wien 1874.

91) Siehe: *Monumenta Germaniae historica. Scriptorum.* Bd. III, S. 124. (In: *Annales Augustani.*) Hannover 1839.

*est divina dispositione.*« (Die Westmauer Eurer Mutterkirche ist auf göttlichen Rat-  
schluß eingestürzt.)

Zum Jahre 995 berichten diese Augsburger Annalen <sup>92)</sup> ebendafelbst: »*Liutoldus episcopus templum a fundamento construxit, Adelheida imperatrice cooperante.*« (Bischof Liutold baute den Tempel von Grund auf mit Hilfe der Kaiserin Adelheid.)

Vorab sind die Gestalten wie die Glasstücke sehr groß, ganz abweichend vom späteren Gebrauch. Ferner ist die Gewandung mindestens nicht diejenige des XIII. Jahrhunderts. Ebenso verhält es sich mit dem Alter der Buchstaben in den Inschriften. Es sind noch fünf Fenster erhalten. In jedem Fenster, das ungefähr 2,50 m hoch und 0,60 m breit ist, steht eine einzelne Figur, Moses, Jonas, Daniel, Ofeas und David. Es herrscht nicht, wie in den Fenstern vom Ende des XII. Jahrhunderts, das Blau vor, sondern Rot, Gelb, Grün und Violett. Auch machen diese Fenster weniger den Eindruck einer durchsichtigen Wand oder eines durchscheinenden Mosaiks, wie dies den späteren Fenstern eigen ist, sondern die Figuren lösen sich von ihrem Hintergrund ab und stehen als Einzelbilder in den lichten Fensteröffnungen. An sich wirken sie daher nicht angenehm; aber sie verfinstern das Innere nicht. Nur so können die kleinen romanischen Fenster bunt verglast gewesen sein.

Im Alter ihnen am nächsten sind die Ueberreste der Fenster zu St.-Denis bei Paris, welche sich vom Baue Suger's um 1140 erhalten haben. Im *Liber de administratione, Cap. XXXIV*, schreibt der Mönch Wilhelm folgendes: »*Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima quae incipit a ‚Stirps Jesse‘ in capite ecclesiae, usque ad eam quae superest principali portae in introitu ecclesiae tam superius quam inferius, magistrorum multorum de diversis nationibus, manu exquisita, depingi fecimus.*«

[Auch die großartige Wechselreihe der neuen Fenster von jenem ersten angefangen im Kirchenhaupt mit dem Stamme Jesse bis zu dem, welches über der Haupttür im Eingang der Kirche ist, haben wir oben wie unten durch die ausgezeichnete Künstlerhand vieler Meister verschiedener Nationen malen lassen.]

Die Fenster sind vorzüglich entworfen und in der Zeichnung wie in den Farben ganz meisterhaft; sie wirken wie durchsichtige Mosaikwände, das erstrebenswerteste Ziel für die Erscheinung der bunten Fenster, welches sich die Glasmalerei stecken kann. Sie sind zur Zeit der »großen« Revolution herausgenommen, zertrümmert und in Kisten gepackt worden, die heute noch des Zauberstabes harren, der die Millionen Glasstückchen wieder zusammenfügt. Nur wenige Gefache, darunter einige Felder Grisaille, haben sich erhalten.

Unter Grisaille versteht man eine Malerei mit Schwarzlot, der Glasmalerfarbe auf weißem Glase. Dieses weiße Glas ist natürlich nicht unser durchsichtiges Fensterglas. Auf die Herstellung des mittelalterlichen Glases kommen wir noch. Der Hintergrund wird bei diesen Grisailen zumeist durch ein Netz leichter schwarzer Linien hergestellt.

Diesen Fenstern zu St.-Denis gleichalterig und gleichartig sind diejenigen aus dem Zisterzienerkloster Heiligenkreuz bei Wien, die jetzt im Kreuzgang eingesetzt sind und sich früher wohl im Hochschiff befunden haben. Heiligenkreuz ist 1135 durch Leopold den Heiligen gegründet worden. Diese Fenster zeigen nur Ornament in Grisaille hergestellt mit ganz vereinzelter Farbstücken; die Zisterzienser verbannten alle fürlichen Darstellungen. 1134 bestimmte fogar ein Generalkapitel,

99.  
Grisaillefenster.

<sup>92)</sup> Siehe: *Monumenta Germaniae historica. Scriptores.* Bd. III, S. 124. Hannover 1839.

Fig. 263.

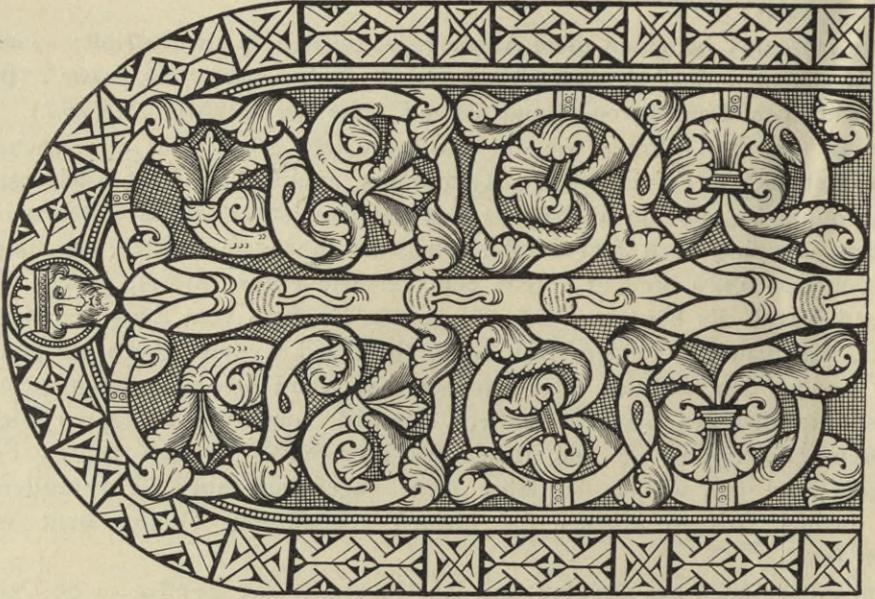


Fig. 262.

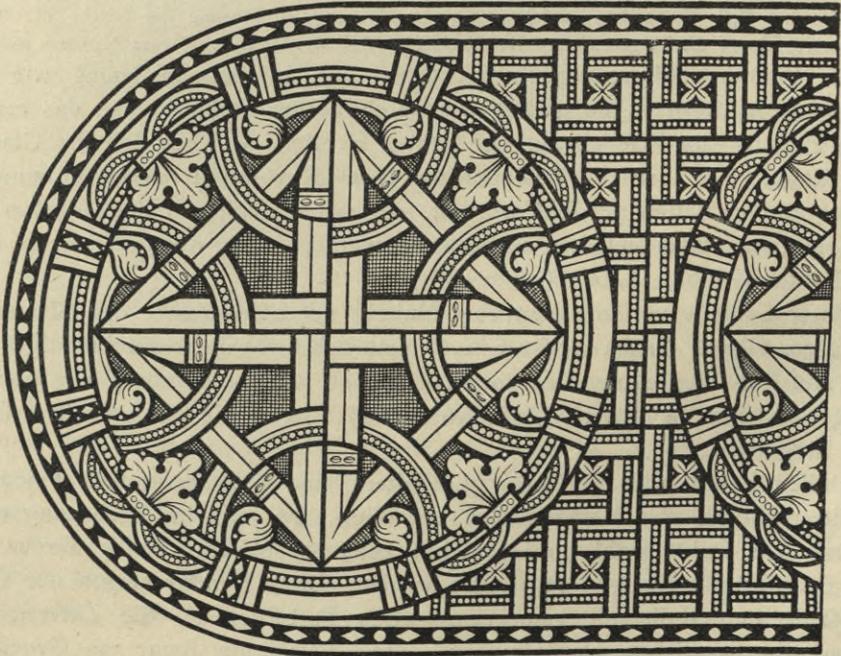


Fig. 265.



Fig. 264.



Griffailfenster in der Zisterzienerkirche zu Heiligenkreuz <sup>98)</sup>.

$\frac{1}{16}$  w. Gr.

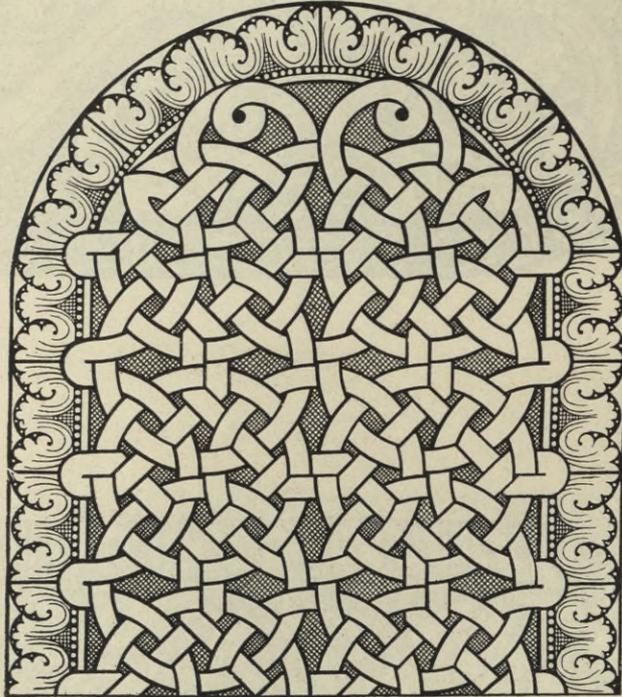
dafs die Fenster nur weifs sein dürften, ohne Kreuze und Gemälde. Fig. 262 bis 266<sup>93)</sup> geben die schönsten Zeichnungen dieser Fenster aus Heiligenkreuz wieder.

100.  
Glasmalereien  
des  
XII. u. XIII.  
Jahrhunderts.

In England sind vielleicht die ältesten erhaltenen Glasgemälde diejenigen im Chor von Canterbury, die wohl noch aus der Zeit des Baumeisters *Wilhelm von Sens* herrühren, also nach 1180.

In Frankreich sind aus dem Ende des XII. Jahrhunderts die meisten und grössten Ueberreste gemalter Fenster vorhanden. Die Baukunst nahm von 1150 an, begünstigt durch den ungemessenen Reichtum in Nordfrankreich, einen seit Römerzeiten nicht gefeierten Aufschwung. Bischöfe und Aebte wetteiferten, ihre alten

Fig. 266.



Griffailfenster in der Zisterzienerkirche zu Heiligenkreuz<sup>93)</sup>.

$\frac{1}{6}$  w. Gr.

kleinen Kirchen niederzureissen und gigantische Neubauten erstehen zu lassen. Die Chöre, welche zumeist und im ersten Eifer fertig wurden, zeigen daher am ehesten noch Glasgemälde aus dem XII. Jahrhundert. So finden sich schöne Beispiele in *Notre-Dame* zu Paris, in *St.-Remi* zu Rheims, in der Kathedrale zu Chartres, besonders aber in der Kathedrale zu Bourges, die ganz unererschöpfliche Vorräte der schönsten Beispiele aus dem XII. Jahrhundert bietet.

Die Glasmalereien des XIII. Jahrhunderts sind dann in Frankreich so häufig erhalten, dafs selbst eine gedrängte Uebersicht hier nicht möglich ist. Fast jede der frühgotischen Kathedralen, Abteikirchen und *Saintes-Chapelles* besitzt noch Schätze von Glasmalereien aus dem XIII. Jahrhundert.

In Deutschland dagegen, das auch damals weder den Reichtum Frankreichs

<sup>93)</sup> Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

befafs, noch dem unerhörten Aufschwung der franzöfifchen Baukunft etwas an die Seite zu ftellen hatte, laffen fich die Glasmalereien des XIII. Jahrhunderts zählen.

In *St. Kunibert* zu Cöln haben fich im Chor und in den Kreuzflügeln Fenster aus dem Beginn des XIII. Jahrhunderts erhalten. Die Kirche felbft zeigt zur Hauptfache dreierlei Bauformen: die Gewölbe, das Langfchiff und den Chorbau. Die Kirche ift, wie faft fämtliche Kirchen des »Uebergangsfils« in Cöln und am ganzen Rhein, eine romanifche Kirche mit Holzdecken gewesen, die zu früheftgotifcher Zeit erft ausgewölbt worden ift. So lehrt es der Augenfchein, und dies stimmt auch gut zu den Urkunden. Die Kirche ift 1247 oder kurz vorher durch den Erzbifchof *Konrad von Hochfteden* geweiht worden. *Arnold*, Bischof von Sempgallen, ftellte folgenden Ablafsbrief aus<sup>94)</sup>:

»*Arnoldus dei gratia Epifcopus femigallie univerfis christi fidelibus presentes litteras inspecturis eternam in christo salutem. Cum ex officii nostri debito decorem domus domini diligere teneamur et ad opera caritatis mentes fidelium excitare ad preces venerabilis domini Conradi Colonienfis archiepiscopi, qui Ecclesiam sancti Cuniberti Col. de novo constructam nostro accedente ministerio consecravit, omnibus qui illuc in diebus dedicationum causa devotionis accesserint, de predicti domini consensu preter indulgentiam ipsius archiepiscopi eidem Ecclesie concessam concedimus indulgentiam unius anni et unam carenam in perpetuum tradita nobis a domino potestate.*

*Datum Colonie anno domini Millefimo Ducentesimo Quadragesimo septimo, Mense Octobri.*«

[*Arnold* von Gottes Gnaden Bischof von Sempgallen allen Christgläubigen, welche gegenwärtige Briefe fehen werden, ewiges Heil in Christus. Da es unferes Amtes Pflicht ift, die Zierde des Haufes des Herrn zu lieben und die Gemüter der Gläubigen zu Liebeswerken zu ermuntern, fo haben wir auf Bitten des verehrungswürdigen Herrn Erzbifchofes von Cöln, welcher die von neuem erbaute Kirche des heiligen *Kunibert* zu Cöln unter unferer Beihilfe geweiht hat, allen denen, welche an den Tagen der Einweihungen zur Andacht hierher kommen, mit der Erlaubnis des vorbenannten Herrn aufser dem Ablafs, den der Herr Erzbifchof felbft dieser Kirche verliehen hat, einen Ablafs von einem Jahr und einer Karene für immer verliehen, wozu uns von dem Herrn die Gewalt gegeben.

Gefchehen Cöln im Jahre des Herrn 1247 im Monat Oktober.]

Diese Weihung 1247 hat fich auf die fertig überwölbte Kirche bezogen; denn fpätere Formen, die dem XIII. Jahrhundert angehören, weist die Kirche nicht auf.

Betrachten wir nun die Herstellung der gemalten Fenster. Wir können die Beschreibung, welche *Theophilus* »*de componendis fenestris*« gibt, an die Spitze dieser Auseinanderfetzungen ftellen; handelt es fich doch zur Hauptfache darum, wie man damals im Mittelalter folche Fenster entwarf und anfertigte, nicht wie dies heutzutage gefchieht.

#### »Caput XVII.

##### *De componendis fenestris*<sup>95)</sup>.

*Cum volueris fenestras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam aequalem tantae latitudinis et longitudinis, ut possis uniuscujusque fenestrae duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, asperge desuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque siccata fuerit, accipe mensuram unius partis in fenestra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel stagno, et si vis limbum in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro, faciens omnes tractus studiose, quia necessarium erit cum vitrum pinxeris, ut secundum tabulam conjungas umbras et lumina. Deinde disponens varietates vestimentorum,*

101.  
Herstellung  
der  
gemalten  
Fenster.

<sup>94)</sup> Siehe: ENNEN, L. & G. ECKERTZ. Quellen zur Geschichte der Stadt Köln. Band 2, S. 267. Köln 1863.

<sup>95)</sup> *Theophilus presbyter. Schedula diversarum artium.* Herausg. v. ILG. Bd. II. Wien 1874. S. 119 ff.

nota uniuscujusque colorem in suo loco, et aliud quodcumque pingere volueris, littera colorem signabis. Post haec accipe vasculum plumbeum, et mittens in eo cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet de cauda mardi, sive gristi, vel spirioli, aut catti, sive de coma asini; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quae ex omni parte major sit loco in quo ponenda est, adhibens eam campo ipsius loci, et sicut consideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ita pertrahe cum creta super vitrum exteriores tractus tantum, et si vitrum illud densum fuerit sic ut non possis perspicere tractus qui sunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe super eum, utique cum siccum fuerit pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe. Eodem modo designabis omnia genera vitri sive in facie, sive in vestimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

### Caput XVIII.

#### De dividendo vitro.

Postea calefacies in foco ferrum divisorium, quod sit per omnia gracile, sed in fine grossius. Quod cum canduerit in grossiori parte, appone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturae. Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex saliva in loco, ubi ferrum posueras; quo statim fissio, secundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fissura sequetur. Omnibus vero partibus ita divisis, accipe grosarium ferrum, quod sit longitudine unius palmi, utroque capite recurvum, cum quo aequabis et conjunges omnes partes, unamquamque in suo loco. His ita compositis accipe colorem cum quo vitrum pingere debes, quem tali modo compones.

### Caput XIX.

#### De colore cum quo vitrum pingitur.

Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea, donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri, et saphiri graeci, terens singulariter inter duos lapides porfiriticos, et commiscens haec tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus, qui sunt in tabula. Quod si litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipso colore, scribens eas cauda pincelli.

### Caput XX.

#### De coloribus tribus ad lumina in vitro.

Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore praedicto, sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuevisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, sitque species picturae composita colorum varietate.

### Caput XXI.

#### De ornatu picturae in vitro.

Sitetiam quidam ornatus in vitro, videlicet in vestibis, in sedibus, et in campis, in saphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras in hujusmodi vestimentis, et siccae fuerint, quicquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, qui non sit tam densus sicut secunda umbra, nec tam clarus sicut tertia, sed inter has medius. Quo exsiccato fac cum cauda pincelli juxta priores umbras, quas feceras, subtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus et priores umbras, illius levis coloris subtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo, quo fiunt in litteris pictis; sed campos quid coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere.

*Potes etiam in ipsis circulis interdum bestiolas et avicolas et vermiculos ac nudas imagines inferere. Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura, et rubicundo. In campis vero saphiri et viridis coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est. Ex supra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo supra; et uteris eisdem in vultibus imaginum et manibus ac pedibus et in nudis membris per omnia pro eo colore, qui in praecedenti libro dicitur posc. Croceo vitro non multum uteris in vestimentis nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. His omnibus compactis ac depictis coquendum est vitrum et color confirmandus in furno quem compones hoc modo.*

#### Caput XXII.

*De furno in quo vitrum coquitur.*

*Accipe virgas flexibiles infigens eas terrae in angulo domus, utroque capite aequaliter in similitudinem arcuum, qui arcus habeant altitudinem pedis et dimidii, latitudinem quoque similem, longitudinem vero modice amplius duorum pedum. Deinde macerabis argillam fortiter cum aqua et fimo equi, ita ut tres partes sint argilla, et quarta fimo. Qua optime macerata, miscebis ei foenum siccum, faciens inde pastillos longos et cooperies arcum virgarum interius et exterius ad spissitudinem unius pugni, et in medio superius relinques foramen rotundum per quod possis manum tuam imponere; facies etiam tibi tres trabes ferreas grossitudine unius digiti et longitudine tanta ut possint transire latitudinem furni, quibus facies ex utraque parte tria foramina, ut cum volueris possis imponere et ejicere. Tunc pones in furnum ignem et ligna donec exsiccetur.*

#### Caput XXIII.

*Quomodo coquatur vitrum.*

*Interim fac tibi tabulam ferream ad mensuram furni interius, exceptis duobus digitis in longitudine et duobus in latitudine, super quam cribrabis calcem vivum siccum, sive cineres spissitudine unius festucae, et cum aequali ligno compones eos ut firmiter jaceant. Habebit eadem tabula caudam ferream, per quam possit portari et imponi et extrahi. Pones autem super eam vitrum pictum diligenter et conjunctum, ita ut in exteriori parte versus caudam ponas viride et saphirum, ac interius album et croceum et purpureum, quod durius est contra ignem, et sic immixtis trabibus pones super eos tabulam. Deinde accipies ligna faginea in fumo valde sicca, et accendes ignem modicum in furno, postea majorem cum omni cautela, donec videas flammam retro, et ex utraque parte inter furnum et tabulam ascendere, et vitrum transfendo atque quasi lingendo cooperire, tamdiu donec modice candescat, et statim ejiciens ligna obstrues os fornacis diligenter, ac superius foramen per quod fumus exibat usque dum per se refrigeret. Ad hoc valet calx et cinis super tabulam, ut servet vitrum, ne super nudum ferrum a calore confringatur. Ejecto autem vitro proba, si possis cum ungue tuo colorem eradere; si non, sufficit ei, si autem, iterum repone. Tali modo partibus omnibus coctis, repone super tabulam singulas in suo loco, deinde funde calamos ex puro plumbo hoc modo.*

#### Caput XXIV.

*De ferreis infusoriis.*

*Fac tibi duos ferros, qui habeant latitudinem digitorum duorum et spissitudinem unius digiti, longitudinemque unius ulnae. Hoc copulabis in una summitate in modum cardinum ut sibi adhaereant, et uno clavo firmentur, ita ut possint claudi et aperiri, et in altero capite facies eos aliquantulum latiores et tenuiores ita, ut cum clauduntur, sit quasi initium foraminis interius, et exteriores costae aequaliter procedant; sicque conjunges eos cum runcina et lima, ut nihil luminis inter eos perspicere possis. Post haec separabis eos ab invicem, acceptaque regula facies in medio unius partis duas lineas et e contra in medio alterius duas, a summo usque deorsum parva latitudine, et fodies, ferro fossorio, quo candelabra fodiuntur ac cetera fusilia, quam profunde volueris, et rade interius inter duas regulas modicum in utroque*

*ferro, ut cum plumbum in eis fuderis, una pars fiat. Os vero in quod funditur, ita ordinabis, ut una pars ferri jungatur in alteram, ne possit in fundendo vacillare.*

#### Caput XXV.

##### De fundendis calamis.

*Post haec fac tibi larem ubi plumbum fundas, et in lare fossam in quo ponas testam ollae magnam, quam linies interius et exterius argilla cum fimo macerato ut firmior sit, et super eam accendes ignem copiosum. Cumque siccata fuerit, pone plumbum super ignem intra testam, ut cum liquefactum fuerit fluat in eam. Interim aperiens ferrum calami pone super carbones, ut calidum fiat, et habeas lignum longitudinis unius ulnae, quod sit in uno capite, quo manu tenebitur, rotundum, in altero vero planum et latum ad mensuram quatuor digitorum, ubi incidatur in traverso usque in medium secundum latitudinem ferri, in quam incisuram ipsum ferrum calidum et in se clausum pones, et ita in superiori parte manu modicum reflexa tenebis, ut inferiori parte super terram stet, acceptaque parvula patella ferrea calefacta, hauri liquefactum plumbum et funde in ferrum. Et statim depone patellam super ignem ut semper calida sit, ejectumque ferrum a ligno super terram aperi cum cultello, et eiciens calamum rursus claude et reponere in lignum. Si autem non possit plumbum ferro funditus influere, calefacto melius ferro iterum funde; sicque temperabis donec plenum fiat, quia, si aequaliter temperatum fuerit, in uno calore plus quam quadraginta calamos fundere poteris.*

#### Caput XXVI.

##### De ligneo infusorio.

*Quod si ferrum non habueris, perquire tibi lignum abietinum vel aliud, quod aequaliter findi possit, longitudinis, latitudinis et spissitudinis ut supra, quod fissum incide exterius rotundum. Deinde ordinabis duo signa parvula exterius in utraque utriusque ligni fronte, secundum quod volueris calamum esse latum in medio, accipiensque filum lineum retortum et gracile, madefac illud in rubro colore, disjunctisque lignis super unam partem interius appone ipsum filum a signo, quod incidisti superius, usque ad signum inferius, ita ut firmiter extendatur, et adjungens illi alterum lignum fortiter comprime, ita ut cum separaveris, color in utrisque partibus appareat. Ejectumque filum et rursus colore madidum affige in alterum signum, iterumque super pone alterum lignum et comprime.*

*Cumque in utrisque partibus color apparuerit, incide cultello calamum, quam latum et profundum volueris, sic tamen ut incisura finem non pertranseat, sed superius, ubi infundi debet, foramen habeat. Quo facto ligna conjunge, ligans cum corrige a summo usque deorsum, et tenens cum ligno infunde plumbum, solutaque corrige eice calamum. Rursusque ligans et infundens, hoc tam diu facies, donec ustura usque in finem incisurae perveniat; sicque postea leviter, quoties et quantum volueris infundere poteris. Cumque tibi sufficere calamos videris, incide lignum duobus digitis latum et tam spissum sicut calamus latus est interius, dividens illud in medio ita, ut in una fronte integrum sit et in altera incisum ubi calamus inferatur. Quem impositum incide cum cultello ex utraque parte, et plana et rade sicut placuerit.*

#### Caput XXVII.

##### De conjugendis et consolidandis fenestris.

*His ita completis accipe slagnum purum et commisce ei quintam partem plumbi et funde in supradicto ferro sive ligno quot calamos volueris, cum quibus opus tuum solidabis. Habeas quoque clavos quadraginta longitudine digiti unius, qui sint in uno capite graciles et rotundi, in altero quadri et recurvi penitus, ita ut foramen appareat in medio. Deinde accipe vitrum pictum et coctum et pone secundum ordinem in altera parte tabulae ubi nulla pictura est. Post haec tolle caput unius imaginis, et circumvolvens illud plumbo reponere diligenter in suo loco, et circumfige ei tres clavos cum malleo ad hoc opus apto, adjungens ei pectus et brachia ac reliqua vestimenta; et quamcumque partem stabilieris, confirma eam exterius*

*clavis ne moveatur a suo loco. Tunc habeas ferrum solidatorium, quod sit longum et gracile, in summitate vero grossum ac rotundum, et in summo ipsius rotunditatis deductum et gracile, limatum et superstannatum, ponaturque in ignem. Interim accipe calamos stanneos quos fudisti, et perfunde eos cera ex utraque parte, et radens plumbum in superficie per omnia loca, quae solidanda sunt. Accepto ferro calido, appone ei stagnum in quocumque loco duae partes plumbi conveniunt, et cum ferro lines donec sibi adhaereant. Statutis vero imaginibus eodem modo ordinabis campos cujuscumque coloris volueris, et sic particulatim compones fenestram. Perfecta vero fenestra et in uno latere solidata, conversam in aliud simili modo radendo et solidando confirmabis per omnia.*

#### Caput XXVIII.

##### *De gemmis picto vitro imponendis.*

*In imaginibus vero fenestrarum si volueris in crucibus, vel in libris, aut in ornatu vestimentorum, super vitrum pictum gemmas facere alterius coloris absque plumbo, videlicet iacinctos et smaragdus, hoc modo agas. Cum feceris in suis locis cruces in capite majestatis, aut librum, sive ornamenta in fine vestium, quae in pictura fiunt ex auro sive ex auripigmento, haec in fenestris fiant ex croceo vitro claro. Quae cum pinxeris opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis saphiri clari, forma inde iacinctos secundum quantitatem locorum fuorum, et ex viridi vitro smaragdus, et sic age ut inter duos iacinctos semper smaragdus stet. Quibus diligenter in suis locis conjunctis et stabilitis, densum colorem trahe circa eos cum pincello, ita ut inter duo vitra nihil fluat, sicque cum reliquis partibus in furno coque et adhaerebunt sibi ita ut nunquam cadant.*

#### [Kap. 17.]

##### Ueber die Herstellung der Fenster.

Wenn du Glasfenster herstellen willst, so mache dir zuerst eine ebene hölzerne Tafel von solcher Breite und Länge, daß du zwei Teile eines jeden Fensters darauf arbeiten kannst. Dann nimmst du Kreide und, indem du sie mit dem Messer über die ganze Tafel schabst, sprengte Wasser über alles und reibe mit einem Tuch über das Ganze. Sobald sie getrocknet ist, so nimm das Maß des einen Teiles des Fensters der Länge und Breite nach und male daselbe auf die Tafel mit Lineal und Zirkel mittels Blei oder Zinn. Und wenn du einen Fries in ihm haben willst, so ziehe ihn in der Breite ringsherum, die du wünschest, und in der Ausstattung, die du willst. Darauf zeichne die Figuren, welche du willst, zuerst mit Blei oder Zinn, dann mit roter oder schwarzer Farbe, indem du alle Striche sorgfältigst machst, da du, wenn du das Glas malst, die Schatten und Lichter an der Hand der Tafel aufsetzen mußt. Darauf bearbeite die verschiedenen Gewänder, bezeichne jede Farbe an ihrem Ort und auf allem anderen, was du auch immer malen willst, gib durch einen Buchstaben die Farbe an. Darauf nimm ein bleiernes Gefäß und tue zerriebene Kreide mit Wasser in daselbe. Mache dir zwei oder drei Pinsel aus Haar, nämlich aus dem Schwanz des Marders oder des Grifus oder des Eichhörnchens oder der Katze oder der Mähne des Esels. Dann nimm ein Stück Glas irgendwelcher Art, welches nach jeder Richtung größer fein muß als die Stelle, an die es gelegt werden soll, halte es dorthin auf den Raum jenes Feldes, und so wie du die Striche auf der Tafel durch das Glas hindurch siehst, so ziehe mit der Kreide auf dem Glas die äußeren Umriffe, aber nur diese, nach. Wenn das Glas zu dunkel ist, so daß du die Striche nicht durchsehen kannst, die auf der Tafel sind, so nimm weißes Glas, zeichne auf diesem, und wenn es trocken ist, lege das dunkle Glas über das helle, hebe es gegen das Licht und so, wie du nun siehst, umreisse. Auf diese Weise wirst du alle Arten der Gläser zeichnen, sowohl die Gesichter wie die Gewänder, Hände, Füße, den Fries oder wohin du immer Farben bringen willst.

#### Kap. 18.

##### Vom Zerschneiden des Glases.

Darauf mache ein Schneideeisen heiß, welches überall dünn, aber am Ende stärker sei. Wenn es am dickeren Ende glüht, halte es auf das Glas, das du zerschneiden willst, und bald wird der Anfang des Bruches erscheinen.

Wenn es aber hartes Glas ist, so mache es an der Stelle mit Speichel naß, wohin du das Eisen hältst. Wenn es hierdurch sogleich zerfällt, wie du teilen willst, so fahre mit dem Eisen weiter, und der Schnitt geschieht. Nachdem aber alle Teile so zugeschnitten sind, nimm ein . . . Eisen, welches eine

Handbreit lang und an beiden Enden umgebogen sei; mit diesem gleiche alle Teile aus und mache sie zusammenpassend, jeden für seinen Ort. Nachdem sie so zusammengelegt sind, nimm die Farbe, mit welcher du das Glas malen sollst, die du auf folgende Weise herstellst.

#### Kap. 19.

Von der Farbe, mit der auf das Glas gemalt wird.

Nimm dünn geschlagenes Kupfer, verbrenne es in einer kleinen eisernen Kelle, bis es völlig Pulver ist, und nimm Stückchen grünen Glases und griechischen Saphirs, die du zwischen zwei Porphyrfeste getrennt zerreibst. Dann mische diese drei zusammen, so daß ein Drittel Pulver, ein Drittel Grün und ein Drittel Saphir sei. Zerreihe sie gleichmäßig und fleisig auf diesem Stein mit Wein oder Harn und schütte sie in ein eisernes oder bleiernes Gefäß. Male das Glas mit aller Voricht nach den Strichen, die auf der Tafel sind. Wenn du Buchstaben auf das Glas machen willst, so überstreiche diese Teile ganz mit dieser Farbe und schreibe sie mit dem Pinselstiel.

#### Kap. 20.

Ueber die drei Farben für die Lichter auf dem Glas.

Die Schatten und die Lichter der Gewänder kannst du ebenso machen, wenn du sorgfältig zu Werke gehst, wie bei der Farbenmalerei. Wenn du die Striche auf den Kleidern mit der vorbenannten Farbe gemacht hast, so verbreitere sie mit dem Pinsel dergestalt, daß das Glas an der Stelle, wo du gewöhnt bist, das Licht in der Malerei anzulegen, durchsichtig wird. Solch ein Strich sei in dem einen Teil dick und im anderen dünn und mit so viel Sorgfalt noch dünner, daß es aussieht, als seien drei Farben verwendet. Diese Reihenfolge sollst du auch bei den Augenbrauen und um die Augen, wie Nase und Kinn, bei jugendlichen Gesichtern, bei nackten Füßen, Händen und den übrigen nackten Gliedern des Körpers innehalten. So sei diese Art des Malens durch die Verschiedenheit der Farben hervorgebracht.

#### Kap. 21.

Vom Ornament in der Glasmalerei.

Es sei auch irgend ein Ornament auf dem Glas, sei es in Kleidern, Sitzen oder in Feldern, in Saphir, Grün oder in Weiß oder in heller Purpurfarbe. Wenn du die ersten Schatten auf solche Gewänder machst und sie sind trocken, so überstreiche das, was vom Glas übrig ist, mit dünner Farbe, die nicht so dick sei wie der zweite Schatten und nicht so durchsichtig wie der dritte, sondern zwischen beiden in der Mitte. Nachdem dies getrocknet, mache mit dem Pinselstiel neben den ersten Schatten, die du gezeichnet hattest, dünne Striche beiderseits, so daß zwischen diesen Strichen und den ersten Schatten jener dünnen Farbe feine Striche bleiben. Im übrigen aber mache Kreise und Zweige und die Blumen und Blätter an ihnen so, wie sie bei den gemalten Buchstaben gemacht werden. Die Flächen aber, die bei den Buchstaben mit Farbe ausgefüllt werden, mußt du beim Glas mit ganz zarten Zweigen malen. Du kannst auch in diesen Kreisen hin und wieder kleine Tiere, Vögel und Gewürm oder nackte Gestalten hineinzeichnen. Auf dieselbe Weise machst du die Felder aus weißestem Glase. Die Bilder in diesem Felde machst du mit Saphir, Grün, Purpur und Rot, auf den Feldern jedoch von Saphir oder von grüner Farbe, die gerade so gemalt sind, und auf die roten, die nicht gemalt sind, mache die Gewänder aus weißestem Glase, da es nichts Schöneres gibt als diese Art Gewänder. Mittels der oben erwähnten drei Farben malst du auf die Frieze Zweige und Blätter, Blumen und Knospen in der oben angegebenen Reihenfolge. Derselben wirst du dich auch für die Gesichter der Figuren, für die Hände und Füße wie für die nackten Glieder überall da bedienen, wo die im vorigen Buche genannte Farbe Posk gebraucht wird. Safrangelbes Glas nimm nicht viel für Gewänder, nur in Kronen und an den Stellen, wo Gold in der Malerei zu setzen wäre. Wenn das alles zusammenge setzt und gemalt ist, mußt das Glas gebrannt und die Farbe im Ofen, den du auf folgende Weise herstellst, befestigt werden.

#### Kap. 22.

Ueber den Ofen, in dem das Glas gebrannt wird.

Nimm biegsame Ruten und stecke sie wie Bogen in einer Ecke des Hauses in die Erde. Diese Bogen haben ein und einen halben Fuß Höhe, auch eine ähnliche Breite, aber eine Länge von etwas mehr als zwei Fuß. Darauf zerreihe Ton tüchtig mit Wasser und Pferdemit, so daß drei Teile Ton und ein Teil Mist sei. Nachdem dies gut durcheinander gerührt ist, mische trockenes Heu bei, mache dann lange Kuchen und bedecke die Bogen der Ruten innen und außen damit eine Faust dick. In der Mitte oben lasse ein rundes Loch, in welches du deine Hand hineinstrecken kannst. Mache dir auch drei Eisen-

stangen von der Stärke eines Fingers und so lang, daß sie durch die Breite des Ofens hindurchreichen. Mache auf beiden Seiten für sie drei Löcher, in welche du sie, wenn du willst, hineinlegen und herausnehmen kannst. Darauf bringe Feuer in den Ofen und Holz, bis er ausgetrocknet ist.

#### Kap. 23.

Wie das Glas gebrannt wird.

Unterdeffen mache dir eine Eisentafel von der inneren Größe des Ofens weniger zwei Finger in der Länge und zwei Finger in der Breite, über die du trockenen, lebendigen Kalk streust oder Asche von der Dicke eines Strohhalmes, und drücke sie mit einem glatten Holze an, daß sie fest liegen. Diese Tafel muß einen eisernen Griff haben, mit dem man sie tragen, hineinschieben und herausnehmen kann. Lege aber das gemalte Glas sorgfältig und dicht zusammen, so daß auf dem äußeren Teile nach dem Griffen zu das Grün und der Saphir und nach dem Inneren hin das Weiß, Gelb und Purpur liegen, die härter gegen das Feuer sind. Und so schiebe die Tafel auf die eingesteckten Eisenstangen. Darauf nimm Buchenholz, das im Rauch recht ausgetrocknet ist, und entzünde ein mäßiges Feuer im Ofen; nachher mit aller Vorsicht ein größeres, bis du siehst, daß die Flammen hinten und zu beiden Seiten zwischen dem Ofen und der Tafel emporlecken, am Glas vorbeistreichen und beleckend daselbe beinahe überdecken, so lange, bis es mittelmäßig glüht. Darauf nimmst du fogleich das Holz heraus, machst die Ofentür gut zu, ebenso oben das Loch, durch welches der Rauch herausströmte, bis er von selbst erkalte. Der Kalk und die Asche auf der Tafel dienen dazu, daß sie das Glas schützen, damit es nicht auf dem bloßen Eisen durch die Hitze zerpringt. Nachdem du aber das Glas herausgenommen hast, versuche, ob du mit deinem Nagel die Farbe loskratzen kannst; wenn nicht, so ist es gut, wenn ja, dann lege es wieder hinein. Nachdem auf diese Weise alle Teile gebrannt sind, lege jedes auf die Tafel an seinen Ort; darauf gieße die Bleiruten aus reinem Blei folgendermaßen.

#### Kap. 24.

Von den eisernen Gufsformen.

Mache dir zwei Eisen, welche die Breite zweier Finger und die Stärke eines Fingers und die Länge einer Elle haben. Diese befestige an einem Ende aneinander in der Art der Türangeln, so daß sie aneinander hängen; sie werden mit einem Nagel zusammengehalten, so daß sie auf- und zugemacht werden können. Am anderen Ende mache sie etwas breiter und dünner, so daß, wenn sie geschlossen werden, eine Art Oeffnung innen sei und außen die Seiten gleichmäßig vorstehen. So passe sie mit Hobel und Feile zusammen, so daß du kein Licht durch sie hindurchsehen kannst. Darauf nimm sie wieder auseinander, mache mit dem Lineal auf der Mitte des einen Stückes zwei Linien und gegenüber auf dem anderen ebenfalls zwei Linien, von Anfang bis zu Ende mit kleinem Abstand. Dann reisse mit dem Grabstichel, womit Standleuchter und andere Gufsstücke bearbeitet werden, so tief du willst, zwei Rillen in beide Eisen, so daß, wenn du Blei hineingießst, dieses ein Stück wird. Das Loch aber, in welches hineingegossen wird, richte so ein, daß das eine Eisen mit dem anderen fest verbunden ist, so daß es sich beim Gießen nicht verschiebt.

#### Kap. 25.

Ueber das Gießen der Ruten.

Darauf mache dir einen Herd, auf dem du das Blei schmelzest. Und auf dem Herd mache dir eine Vertiefung, in welche du einen großen irdenen Krug stellst. Diesen bestreiche innen und außen mit Ton, der mit Mist gemischt ist, um ihn fester zu machen. Darüber entzünde ein mächtiges Feuer. Wenn er getrocknet ist, lege Blei in den Topf über dem Feuer so, daß es beim Schmelzen in den Topf fließt. Zwischenhindurch mache das Ruteneisen auf und lege es auf die Kohlen, damit es heiß wird. Dann mußt du ein Holz haben von einer Elle Länge, das an einem Ende, welches in der Hand gehalten wird, rund sei, am anderen aber glatt und vier Finger breit. Dort muß es bis zur Mitte eingeschnitten werden, so breit, wie das Eisen ist. In diesen Einschnitt steckst du das Eisen heiß und zugemacht und hältst es am oberen Ende so mit etwas gebeugter Hand, daß es mit dem unteren Ende auf der Erde steht. Dann nimm die kleine, heiß gemachte Eisenkelle, schöpfe flüssiges Blei und gieße es in das Eisen. Setze die Kelle fogleich aufs Feuer, so daß sie immer warm sei, und nachdem du das Eisen aus dem Holz auf die Erde geworfen hast, öffne es mit einem Messer, wirf die Rute hinaus, schließe es wiederum und lege es auf das Holz zurück. Wenn aber das Blei nicht völlig in das Eisen einfließen könnte, so mache das Eisen besser heiß und gieße nochmals. So verfähre vorsichtig, bis es voll ist, da du, wenn gleicherweise vorsichtig verfahren wird, mit einer Feuerung mehr als vierzig Ruten gießen kannst.

## Kap. 26.

## Von der hölzernen Gufsform.

Wenn du kein folches Eifen haft, fo fuche dir Tannenholz oder anderes, welches man eben fpalten kann in Länge, Stärke und Breite wie oben. Diefes fpalte und fchnitze aufsen rund. Dann mache zwei kleine Zeichen auf jede Hirnseite beider Hölzer, je nachdem du willft, dafs in der Mitte die Rute breit fei. Nimm einen gewundenen dünnen Leinenfaden, befeuchte ihn mit roter Farbe und lege, nachdem du die Hölzer auseinander genommen haft, diefen Faden innen auf den einen Teil von dem Zeichen ab, das oben eingefchnitten ift, bis zum unteren Zeichen, fo zwar, dafs er feft angefpannt fei, und indem du das andere Holz darauf legft, preffe fie tüchtig zufammen, fo dafs, wenn du fie auseinander nimmft, die Farbe auf beiden Teilen erfcheint. Dann nimm den Faden heraus, befeuchte ihn wieder mit Farbe und klemme ihn in das andere Zeichen, lege wieder das andere Holz darauf und drücke darauf. Wenn fo in beiden Teilen die Farbe erfcheint, fo fchneide die Rute mit dem Meffer fo breit und tief, wie du fie haben willft, doch fo, dafs der Einfchnitt nicht über das Ende hinausgeht, fondern diefes oben, wo eingegoffen werden foll, ein Loch habe. Darauf verbinde die Hölzer, indem du fie mit einem Riemen von oben bis unten zufammenschnürft, und, mit dem Holze haltend, gieffe das Blei hinein. Dann löfeft du den Riemen und nimmft die Rute heraus. Wiederum zufammenschnüren und gießen tuft du fo lange, bis das Verbrennen bis zum Ende des Schnittes gelangt. So kannft du nachher leicht und fo oft und fo viel du willft, gießen. Wenn dir die Bleie hinzureichen fcheinen, fo fchneide dir ein Holz, zwei Finger breit und fo dick, wie die Rute innen breit ift. Teile diefes in der Mitte fo, dafs es an einer Seite ganz bleibe und an der anderen eingefchnitten fei, wo die Rute hineingelegt wird. Diefes, wenn fie hineingelegt ift, befchneide mit dem Meffer von beiden Seiten und ebne fie und kratze fie ab, fo wie es dir fcheint.

## Kap. 27.

## Ueber das Zufammenfetzen und Befeftigen der Fenster.

Nachdem dies alles gefchehen, nimm reines Zinn und mifche ihm den fünften Teil Blei hinzu und gieffe in oben befagtes Eifen oder Holz fo viel Ruten, als du willft, mit denen du deine Arbeit feftmachft. Habe auch vierzig Nägel von der Länge eines Fingers bereit, die an einem Ende dünn und rund, am anderen Ende vierkantig und umgebogen find, dafs in der Mitte ein Loch erfcheint. Darauf nimm das gemalte und gebrannte Glas und lege es in der richtigen Anordnung auf den anderen Teil der Tafel, wo keine Zeichnung ift. Darauf nimm den Kopf eines Bildes und umgeb es mit Blei. Lege es vorfichtig auf feine Stelle und fchlage um dasfelbe drei Nägel mit dem Hammer, der für folchen Zweck paffend ift. Füge diefem die Bruft, die Arme und die übrigen Kleider hinzu. Und welchen Teil du auch immer befefigt, fichere ihn aufsen durch Nägel, damit er fich nicht verfchiebt. Dann habe ein Eifen zum Befeftigen, welches lang und dünn fei, am Ende aber dick und rund. An diefer Rundung fei es fpitz ausgezogen, gefeilt und mit Zinn überzogen. So wird es in das Feuer gelegt. Indeffen nimm die zinnernen Ruten, welche du gegoffen hatteft, und fchmilz Wachs auf ihren beiden Seiten und fahre über das Blei auf der Oberfläche überall da, wo es zu vereinigen ift. Dann nimm das heifse Eifen, setze das Zinn überall an, wo zwei Teile des Bleies zufammenkommen, und ftreiche mit dem Eifen fo lange, bis fie zufammenhaften. Wenn die Figuren fo feftgemacht find, fo ordne auf diefelbe Weife die Felder jeder Farbe, die du willft. Und fo fetzeft du das Fenster ftückweife zufammen. Wenn das Fenster aber fertig ift und auf einer Seite befefigt, dann drehe es um und befreiche es auf diefelbe Weife und befefige es überall.

## Kap. 28.

## Ueber die Edelfteine, die dem gemalten Glas aufgelegt werden.

Wenn du aber auf den Bildern der Fenster an Kreuzen oder Büchern oder zum Schmuck der Kleider auf dem gemalten Glafe Edelfteine machen willft von anderer Farbe und ohne Blei, z. B. Hyazinthe und Smaragde, fo tuft du das folgendermaßen. Wenn du Kreuze an ihren Orten, nämlich an den Heiligenfcheinen, machft, oder das Buch, oder die Ornamente unten an den Kleidern, die in der Malerei aus Gold oder aus Auripigment gemacht werden, fo werden fie bei den Fenftern aus hellem gelben Glafe gemacht. Wenn du fie gemäß der Goldfchmiedekunft gemalt haft, fo beftimme die Stellen, wo du die Steine anbringen willft. Nimm Stückchen hellen Saphirs, forme Hyazinthe, fo viel die Stellen verlangen, und aus grünem Glas Smaragde und fiehe darauf, dafs immer zwischen zwei Hyazinthen ein Smaragd fteht. Wenn du diefe an ihren Stellen gut befefigt haft, ziehe mit dem Pinfel um fie dicke Farbe, fo dafs aber zwischen zwei Gläfern nichts fließt. So brenne fie mit den übrigen Teilen im Ofen, und fie werden fo anhaften, dafs fie nie herabfallen.]

Dem Herstellen der gemalten Fenster ging also das Zeichnen derselben voran. Dies geschah im Mittelalter nach *Theophilus* auf einer Holztafel. Ein neuer Beleg, daß im Mittelalter gerade so gut gezeichnet werden mußte wie heutzutage, nur daß das Papier und die Bleistifte fehlten. Merkwürdigerweise ist bei der Gasmalerei nicht, wie bei der Baukunst, gezwweifelt worden, daß gezeichnet werden mußte. Wahrscheinlich, weil die Malerei zur »Kunst« rechnet, das Bauwerk dagegen ein Handwerksstück ist, das jeder »Meister«, ob Zimmermann, Steinmetz oder Maurer, mittels Geheimlehren und von selbst wirkenden Kunstgriffen herstellte. Diese »Meister« konnten nicht zeichnen, und daher muß es natürlich im Mittelalter möglich gewesen sein, die Bauwerke ohne Zeichnungen herzustellen.

Fig. 267.

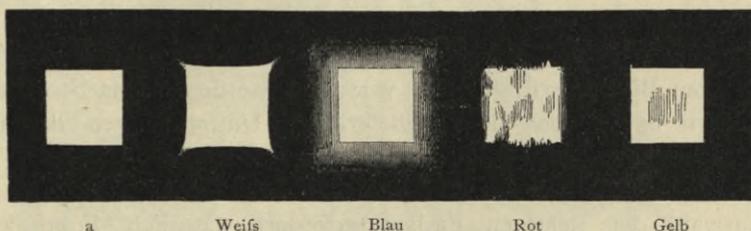
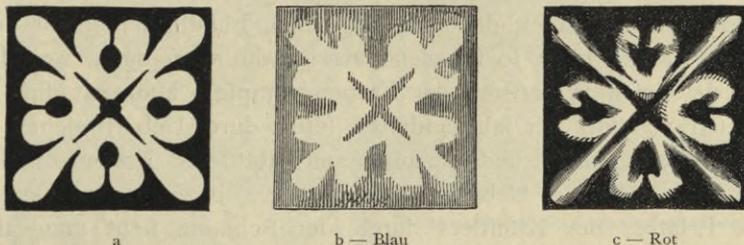


Fig. 268

Wirkung der Glasfarben auf die Entfernung<sup>96)</sup>.

War das Fenster in natürlicher Größe entworfen, so wurden die Farben bestimmt und die farbigen Gläser ausgefucht. Die Gläser waren in ihren Größen beschränkt. Man konnte anscheinend große Scheiben nicht herstellen. Außer zu den Gewändern bedurfte man zumeist auch nur kleinerer Glasstücke von zusammenhängend gleicher Färbung. Daher wurden die Umrisse der verschieden gefärbten Teile durch Bleie gebildet, welche die einzelnen Glasstücke zusammenfaßten. Diese Bleie waren im Mittelalter verhältnismäßig hoch gegenüber den heutigen flachen Bleien; sie wurden mit dem Hobel hergestellt, während sie heutzutage gezogen werden. Da die mittelalterlichen Gläser viel unebener waren als die jetzigen, so war diese größere Stärke der Bleiruten erforderlich. Diese größere Unebenheit der Gläser und die bedeutendere Stärke der Ruten sind ein Hauptgrund des schöneren Aussehens der alten Fenster. Das Glas nähert sich mehr den Halbedelsteinen und bildet durchscheinende Steintafeln.

Die farbigen Gläser zeigen, von der Entfernung betrachtet, bezüglich der Stärke der Färbung und des Ausstrahlens auf die Nachbarfarben ein ganz verschiedenes Verhalten. *Viollet-le-Duc* hat in feiner gewohnten meisterhaften Weise hierauf zum

<sup>96)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IX, S. 405 u. 389.

erstmal aufmerksam gemacht<sup>97)</sup>. Das Blau strahlt am meisten, so daß sämtliche Farben in feiner unmittelbaren Nähe mehr oder minder vernichtet werden; dabei verliert das Blau selbst an Stärke der Farbe. Das Rot strahlt nur wenig, gewinnt dagegen an Stärke der Färbung. Das Gelb strahlt gar nicht, wenn es nach dem Orange hin gefärbt ist, und nur wenig, wenn es strohgelb ist. Fig. 267<sup>96)</sup> veranschaulicht dieses Verhalten. Das quadratische Loch *a* behält seine Gestalt auf die Entfernung. Mit Weiß gefüllt verschärft sich die Gestalt. Das Blau benimmt dem umliegenden Schwarz seine Stärke und färbt es ebenfalls bläulich, verliert aber im ganzen an Bläue. Das Rot büßt ein wenig seine scharfen Umrisse ein. Das Gelb aber behält sie fast so scharf wie das Weiß. Darum ist das Weiß und Gelb verwendet, um die Hauptumrisse zum Vorschein zu bringen und besonders, um rings um die Fenster einen Rand von 2 bis 3 cm Breite herzustellen, der die Glasmalerei von den Maßwerken und den Wandgemälden loshebt. Darum müssen auch alle Linien des Umrisse oder der Schatten auf Blau breiter sein als auf Weiß und Gelb, weil sie sonst vom Blau überstrahlt und verwischt werden. Das Strahlen des Blau läßt sich dadurch bekämpfen, daß man kräftige Umrahmungen darauf zeichnet, wie dies Fig. 268<sup>96)</sup> zeigt. Die Zeichnung *a* wird durch Blau, wie bei *b* dargestellt, beeinflusst, und durch Rot wie bei *c*.

103.  
Wahl  
der Farben.

Die Auswahl der richtigen Farben erfordert natürlich hohe künstlerische Begabung. Da dieselben ungebrochen und kräftig sind, so müssen vermittelnde Töne die Ueberleitung bilden. Dies wird zumeist unterlassen, da hierin gerade die größte Kunst liegt. Man meint daher, die mittelalterlichen Fenster sehen nur deshalb trotz der lebhaftesten Farben nicht so schreiend aus wie die neuzeitigen, weil der Schmutz der Jahrhunderte diesen Widerstreit der Farben dämpfe. Man hat sich also daran begeben, »diesen Schmutz der Jahrhunderte« sofort durch Ueberstreichen mit dünner Glasmalerfarbe nachzuahmen und einzubrennen, statt die Farbenzusammensetzung künstlerisch durch gehörige Ueberleitungsfarben zu bewältigen. Den schlimmen Erfolg dieses Ersatzes des Künstlers durch den Schmutz sieht man allerwärts in den neuzeitigen trüben und unbefriedigenden Kirchenfenstern. *Viollet-le-Duc* schreibt hierüber wie folgt<sup>98)</sup>:

»Man glaubt zu leicht, daß die alten Glasmalereien ihre Farbenharmonie zum Teil dem Schmutz, welchen die Zeit auf ihrer Oberfläche abgelagert hat, verdanken, und wir haben sogar häufig von Glasmalern behaupten hören, daß diese Glasfenster aus dem XII. und XIII. Jahrhundert schreiend aussehen würden, wenn sie neu wären. Diese Meinung kann man vertreten, wenn es sich um gewisse schlechte Verglasungen handelt, wie man sie zu allen Zeiten hergestellt hat und besonders während des XIII. Jahrhunderts; sie erscheint uns irrig, wenn es sich um die Verglasungen des XII. Jahrhunderts handelt, die wir noch besitzen, unglücklicherweise in viel zu kleiner Zahl, und um die guten Verglasungen des XIII. Wenn man Fig. 3, 5 u. 8 untersucht, so erkennt man leicht, daß die Maler dem schreienden Eindruck vollkommen durch die Vielfältigkeit und die Art der Zeichnung oder der Striche, welche die Modellierung geben, vorgebeugt haben. Indem die Hintergründe klar gelassen sind und man für diese Hintergründe freie Töne von schöner färbender und leuchtender Art genommen hat, haben sie sorgfältig alle Farben, welche zur Bildung der Gestalten und des Ornaments verwendet sind, durch dichte Modellierung oder feine Details besetzt, welche diesen Farben den entsprechenden Verhältniswert geben. Man ersetzt heutzutage diese feinfühlende und so wohlverstandene Arbeit, um die Art jeder Farbe zur Geltung

<sup>97)</sup> VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IX, S. 373.

<sup>98)</sup> A. a. O., Bd. IX, S. 393.

kommen zu lassen, für gewöhnlich durch einen künstlichen Schmutz, der so aufgebracht wird, daß hin und wieder die reine Farbe erscheint, und man erhält so manchmal auf billige Weise eine Harmonie. Aber man muß gestehen, daß dieses Verfahren barbarisch ist und voraussetzen läßt, daß unsere Glasmaler hinsichtlich der Bedingungen für die Harmonie der Gläser keine klare Theorie haben. Es ist beinahe so, wie wenn man, um dem

Fig. 269.

Von der Kathedrale zu Chartres<sup>99)</sup>.

Mangel an Uebereinstimmung zwischen den Ausführenden einer Symphonie zu verheimlichen, von Anfang bis zu Ende einen Bass beständig vorherrschend liefse, eine Art neutrales Schnarchen, um nur in einigen seltenen Zwischenräumen hin und wieder ein oder zwei Takte befreit von dieser eintönigen Begleitung hören zu lassen. Eine Malerei herzustellen, besonders eine durchsichtige, also eine solche von einem Glanze ohnegleichen, um sie zu beschmutzen

<sup>99)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IX, S. 392.

unter dem Vorwande, sie harmonisch zu stimmen, ist ein Gedanke, der in das Hirn von Liebhabern kommen kann, welche die Patina der Kunstgegenstände mehr lieben als die Gegenstände selbst, aber nicht in den Geist von Künstlern, die überall nach aufrichtigen und eifrig studierten Mitteln fuchten, ihre Entwürfe wiederzugeben. Erfichtlich strich man jedoch schon im XIII. Jahrhundert auf gewöhnliche Verglasungen leichte, kalt aufgebraachte Farbschichten (wir haben das Vorhandensein dieser künstlichen Patina auf Scheiben, die nach ihrer Ausführung in Gips eingeschlossen waren, erkannt); aber diese leichten, kalt aufgebraachten Tönungen, die wahrscheinlich auf das fertig veretzte Fenster aufgestrichen worden sind, sind Aushilfsmittel, um eine Gesamtwirkung zu erhalten, und kein Schmutz, der auf gut Glück über die Glasfelder gestrichen ist.«

Aber nicht genug mit dem künstlichen Schmutz; man »schützt« diese Fenster auch noch durch Drahtnetze!

Scheint die Sonne, so sieht man von den Gesichtern und feineren Zeichnungen wegen des scharf sich abzeichnenden Netzes gar nichts. Herrscht trübes Wetter, dann verdüffert der Drahtschleier die schmutzigen Gläser noch mehr. Die wenigen Scheiben, welche durch die Steinwürfe spielender oder bössartiger Kinder zertrümmert werden,

kosten nicht annähernd so viel als die Drahtnetze. Diese Vorsicht erinnert stark an die früheren »guten Stuben«, welche ängstlich zugeschlossen und deren Möbel mit Mull zugedeckt waren.

Fig. 271.  
2/16 w. Gr.



Fig. 270.  
2/16 w. Gr.

Von der nördlichen Rose der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris 1009.

Wie reich die mittelalterliche Farbenreihe ist, um das Zusammenstimmen der kräftigen Farben zu erzielen, zeige die Betrachtung eines Frieses, der sich in der Kathedrale von Chartres um die Darstellung des Baumes Jesse hinzieht (Fig. 269<sup>99</sup>).

104.  
Farben-  
reichtum.

Fig. 273.

$\frac{1}{16}$  w. Gr.

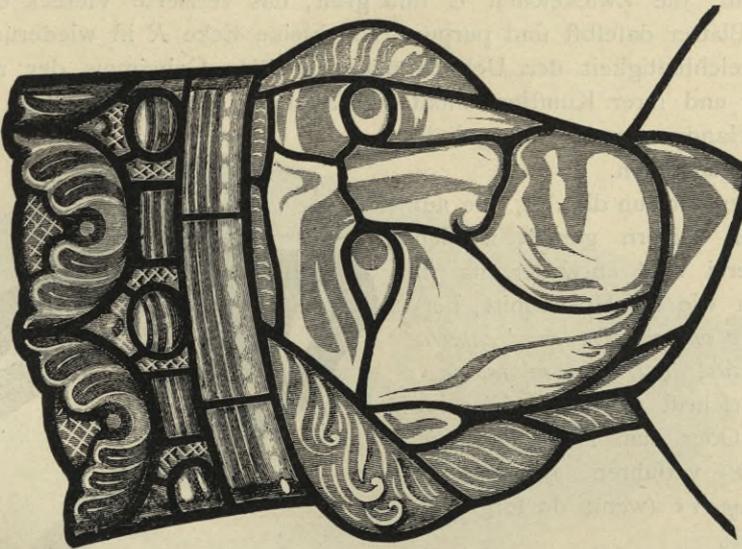
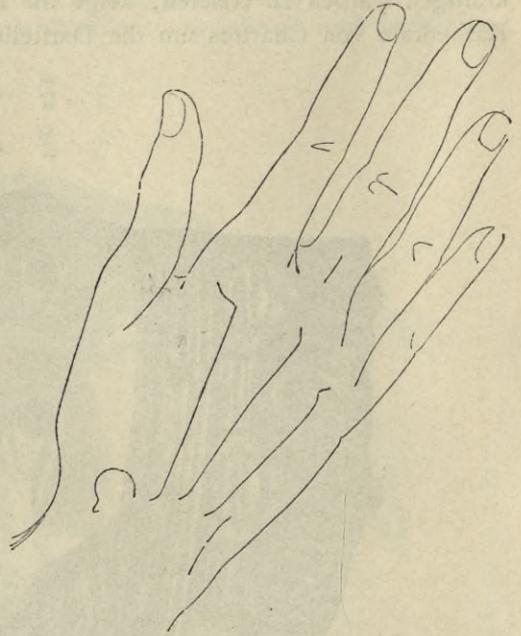


Fig. 272.

$\frac{1}{16}$  w. Gr.

Von der Kirche *St.-Kemi* zu Rheims 100).

*L* ist der blaue Grund; die Blätter darauf sind purpurn, grün und gelb; die beiden Perlenfriese sind gelb; der innere ist von einem schmalen Fries begleitet, der ebenfalls blau wie der Hintergrund *L* ist; die Stellen bei *G* sind rot; das Flechtband

Fig. 274<sup>101)</sup>.Fig. 275<sup>101)</sup>.

ist auf weißem Glas gemalt; der Hintergrund des Mittelbildes *A* ist rot; das Band *B* darauf ist blau; die Zwickelchen *C* sind grün; das verzierte Viereck dazwischen ist blau; die Blätter dafelbst sind purpurn; die kleine Ecke *R* ist wiederum rot.

Diese Reichhaltigkeit der Ueberleitungen ist das Geheimnis der mittelalterlichen Fenster und ihrer Künstler, nicht der Schmutz der Jahrhunderte, mit dem die heutigen Handwerker ihre mangelnde Künstlerschaft verdecken.

105.  
Glasmalerei.

Betrachten wir nun die Art, wie auf diesen farbigen Gläsern gemalt worden ist. Die Malerei wird entweder nur in Strichen, etwa wie ein Holzschnitt, hergestellt: »*Pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus, qui sunt in tabula,*« lautet die Vorschrift des *Theophilus* im 29. Kapitel. Oder man kann »*sicut in pictura colorum*« verfahren, »*si studiosus fueris in hoc opere*« (wenn du sorgfältig vorgehen willst).

Im XII. Jahrhundert hat man in Frankreich, wie *Viollet-le-Duc* hervorhebt, nach der sorgfältigeren Methode verfahren. Erst bei den riesigen Glasflächen

Fig. 276<sup>101)</sup>.

<sup>100)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IX, S. 419, 421 u. 422.

<sup>101)</sup> Nach ebendaf., S. 426.

Fig. 278.



Von der Kathedrale zu Bourges 102).

Fig. 277.



Aus der Sammlung *Göteborg* 102).

des XIII. Jahrhunderts hat man sich mit den einfacheren Strichen begnügt, die in Deutschland an der Tagesordnung waren. Vorzügliche Köpfe teilt *Viollet* aus dem XII. Jahrhundert mit, und zwar so, wie sie tatsächlich gemalt sind, und so, wie sie von unten aus gesehen wirken.

Fig. 270 u. 271<sup>100)</sup> stammen aus der grosartigen nördlichen Rose der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris um 1180 her, Fig. 272 u. 273<sup>100)</sup> aus *St.-Remi* zu Rheims, und zwar wahrscheinlich aus dem Chor daselbst. Die Bleie verschwinden völlig durch die Wirkung des Lichtes, und die breiten Schattenflächen werden duftig und durchsichtig. Es erfordert daher grosse Erfahrung, wie übertrieben alles gezeichnet

Fig. 279.

Von der Kathedrale zu Bourges<sup>102)</sup>.

werden muß, damit hinterher die beabsichtigte Wirkung eintritt. *Viollet-le-Duc* zeigt dies sehr unterrichtend an zwei Händen (Fig. 274 bis 276<sup>101)</sup>). Einen besonders sorgfältig dargestellten Kopf aus dem XII. Jahrhundert gibt *Viollet* in Fig. 277<sup>102)</sup>; hier sind sämtliche Haare durch helle Striche, die mit dem Pinselstiel ausgerissen sind, aufgelichtet. Fig. 278<sup>102)</sup> stammt aus der Kathedrale von Bourges und gibt den Kopf Jakobs aus Fig. 279<sup>102)</sup> wieder, wie seine Söhne ihm die blutigen Kleider Josephs bringen; hier sind jeder Strich und alle übertriebene Zeichnung für die Wirkung in die Entfernung berechnet; das durchfallende Licht verfehmt das Ganze zu einem richtig abgetönten Gesicht, obgleich dieses Gesicht nur in Strichen hergestellt ist.

<sup>102)</sup> Nach ebendaf., S. 415, 416 u. 412.

Fig. 280.



$\frac{1}{6}$  w. Gr.

Glasmalereien  
Museum

im Germanischen  
zu Nürnberg <sup>103</sup>).

Fig. 281.



$\frac{1}{6}$  w. Gr.

Aehnliche frühe Glasgemälde aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts zeigen Fig. 280 u. 281<sup>103)</sup>, welche die Flucht nach Aegypten darstellen (der Grund ist blau, der Rand rot und die Perlen sind weiß; Durchmesser 63 cm). Hierher gehört

Fig. 282.



auch Fig. 283<sup>103)</sup>; ferner Fig. 282<sup>103)</sup>, die den heiligen Mauritius in der Rüstung zeigt; sie befinden sich im Germanischen Museum zu Nürnberg und stammen aus der Sammlung des Grafen Götzendorf-Grabowski zu Pofen. Dasselbe birgt noch andere Meisterwerke aus jener Zeit. So die Fenster in Fig. 284 bis 288<sup>103)</sup>, die wohl sämtlich aus Oesterreich

Fig. 283.

Glasmalereien im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>103)</sup>.

1/8 w. Gr.

stammen, da ihre bewegten Umrahmungen an die Fenster im Chor zu Heiligenkreuz bei Wien erinnern (Fig. 289 u. 290); man nimmt an, daß diese Fenster aus dem ursprünglichen Chor stammten. In Anbetracht der gebogenen Umriffe ist man auch zuerst geneigt, diese in anderen Gegenden nicht üblichen Umrahmungen auf

<sup>103)</sup> Nach *Essenwein's* Aufnahme.

Fig. 284 <sup>104)</sup>.

Fig. 285.

Fenster im Germanischen Museum zu Nürnberg <sup>105)</sup>. $\frac{1}{6}$  w. Gr.

die Gestalt der Steinöffnungen irgendwelcher Uebergangsfenster zu schieben; aber die Fenster in Fig. 291 u. 292 <sup>103)</sup>, die sich ebenfalls im Germanischen Museum befinden und aus etwas späterer Zeit (nach 1300) stammen, veranschaulichen, wie

<sup>104)</sup> Wahrscheinlich aus der Kirche *St. Maria am Wasen* (bei Leoben) stammend.

<sup>105)</sup> Nach *Essenwein's* Aufnahme.

Fig. 286.



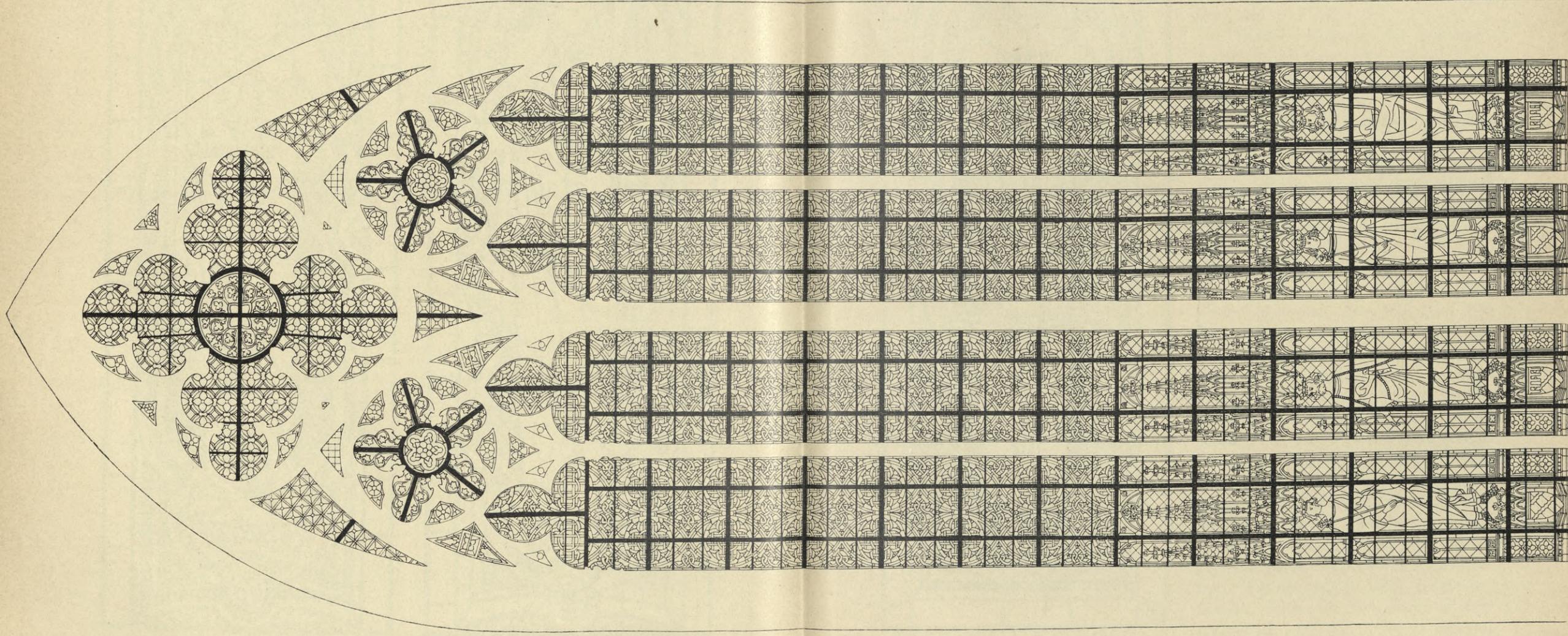
Fig. 287.

Fenster im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>103)</sup>.

1/6 w. Gr.

diese bewegten Rahmen in die weissen Frieße eingreifen; die Fenster haben also in geradlinig begrenzten Oeffnungen geseßen. Die Fenster im Chor zu Heiligenkreuz können daher gut zur Zeit der Einweihung des neuen Chors (1295) hergestellt worden sein. Diese Umrahmungen sind eine sehr glückliche Einfassung für





Vom  
Dom zu  
Cöln.

Fenster  
im  
Mittelschiff.



Fig. 288.



Fenster im Germanischen Museum  
zu Nürnberg <sup>103)</sup>.

$\frac{1}{6}$  w. Gr.

Gestalten jeglicher Art; sie heben dieselben vorzüglich heraus und tragen zur Klarheit der Darstellungen ganz besonders bei; sie sind den später so beliebten Umrahmungen mit Säulchenarchitektur und Baldachinen bei weitem vorzuziehen und überlegen. Aus Heiligenkreuz rühren auch die beiden Flächenmuster in Fig. 293 und 294 her. Hierher gehört ferner Fig. 295 <sup>103)</sup>, angeblich aus Altenberg bei Cöln.

Schöne Beispiele der Baldachinarchitekturen bietet der Cölner Dom; Fig. 296 stammt aus der Westwand des nördlichen Kreuzschiffes.

Wie solch ein Riesenfenster der ausgebildeten gotischen Dome sich im ganzen zusammensetzt, zeigt die nebenstehende Tafel: Fenster aus dem Mittelschiff des Domes zu Cöln. Die lichten Weiten zwischen den Steinpfeilern betragen ungefähr 1,15 m; dies ist für ein in Blei zusammengesetztes Glasfeld eine zu beträchtliche Spannung. Man kann solche Felder nicht viel über 1 qm groß herstellen, soll man sie noch in die Hand nehmen und einsetzen können, geschweige denn, daß sie dem Wind widerstehen können. Die lichten Weiten müssen daher noch durch Eisenstangen geteilt werden; eine solche Teilung hätte genügt; 60 bis 70 cm Fachbreite ist ein gutes Maß, das man in den späteren deutschen Bauten für die lichten Abstände der Steinpfeiler unmittelbar wählte. Man hat zu zwei Teilstangen wohl der Zeichnung halber gegriffen, damit das Standbild in die Mitte kam. Die wagrechten Eisen, die Sturmstangen, welche die Steinpfeiler in ihrer Lage halten, sind rund 90 cm voneinander entfernt; dann sind diese Glasfläche noch durch je zwei aufgelötete dünne Rundstangen, die Windrispen, ausgesteift.

Im Maßwerk oben richten sich die Sturmstangen nach der Form desselben. Im Cölner Schiff (siehe die nebenstehende Tafel) ist nur der untere Teil der Fenster mit Standbildern und reichen Baldachinen besetzt; die Oberteile sind in einer Art Grisaille hergestellt, und zwar so, daß einzelne Streifen, Flechtbänder und Rosen

bunt ausgeführt sind; diese Muster zeichnen sich durch unendliche Mannigfaltigkeit aus.

Beim Chorfenster in Fig. 298<sup>108</sup>) sind nur die vier Spitzbogen und der von ihnen eingeschlossene Kreis blau, die eingesetzten Nasen rot; das übrige ist weiß, so daß nur die Bleie das Muster hergeben.

Fig. 289.



Fig. 290.



Fenster im Chor der Zisterzienerkirche zu Heiligenkreuz.

Das Chorfenster in Fig. 299<sup>108</sup>) zeigt in ähnlicher Weise nur die Pässe gelb und die in diese eingesetzten Nasen rot gefärbt; das übrige reiche Muster ist weiß. Aehnlich ist Fig. 300<sup>108</sup>) gefärbt, nur daß die eingesetzten Nasen blau sind. Ein viertes Chorfenster (Fig. 301<sup>108</sup>) hat die großen Quadrate rot gefärbt mit gelben Sternchen und die in diese Quadrate wie in die großen Dreiecke eingesetzten Kreise nebst ihren Nasen blau; auch die mittleren Sterne sind rot und gelb.

Fig. 302<sup>108</sup>) gibt die Vierpässe gelb und die eingesetzten Nasen rot, das übrige Muster weiß; dagegen ist Fig. 303<sup>108</sup>) vollständig gefärbt.

In der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Viktring bei Klagenfurt haben sich im Chor schöne Fenster aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts erhalten; sie zeichnen sich besonders durch den sehr geschickt erfundenen Laubwerkshintergrund der Darstellungen aus, der die verschiedensten Blattformen zeigt; die Flächen sind

Fig. 291.

Fig. 292.

Fenster im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>103)</sup>.

1/6 w. Gr.

ganz gleichmäßig mit demselben gefüllt. Der in Fig. 304 bis 306<sup>105)</sup> dargestellte Einzug Christi in Jerusalem erstreckt sich schon über drei Glasflächen; die einzelnen Gruppen sind jedoch in die getrennten Gefache geschickt so hineingezeichnet, daß nicht einzelne Gliedmaßen über dieselben hinausreichen. Man sieht hier auch gut, wie das Mittelalter Christus und die heiligen Personen seiner Umgebung in einer Kleidung darstellt, die nicht die mittelalterliche ist und die ersichtlich die morgen-

ländische fein foll; die ihm huldigende Bevölkerung ist dagegen in der jeweiligen Kleidung des Mittelalters dargestellt, welche gerade zur Zeit in Mode war. Der Baldachin über der »Begegnung Mariens mit Elifabeth« (Fig. 307<sup>105</sup>) ist von

Fig. 293.



Fig. 294.



Fenster in der Zisterzienerkirche Heiligenkreuz.

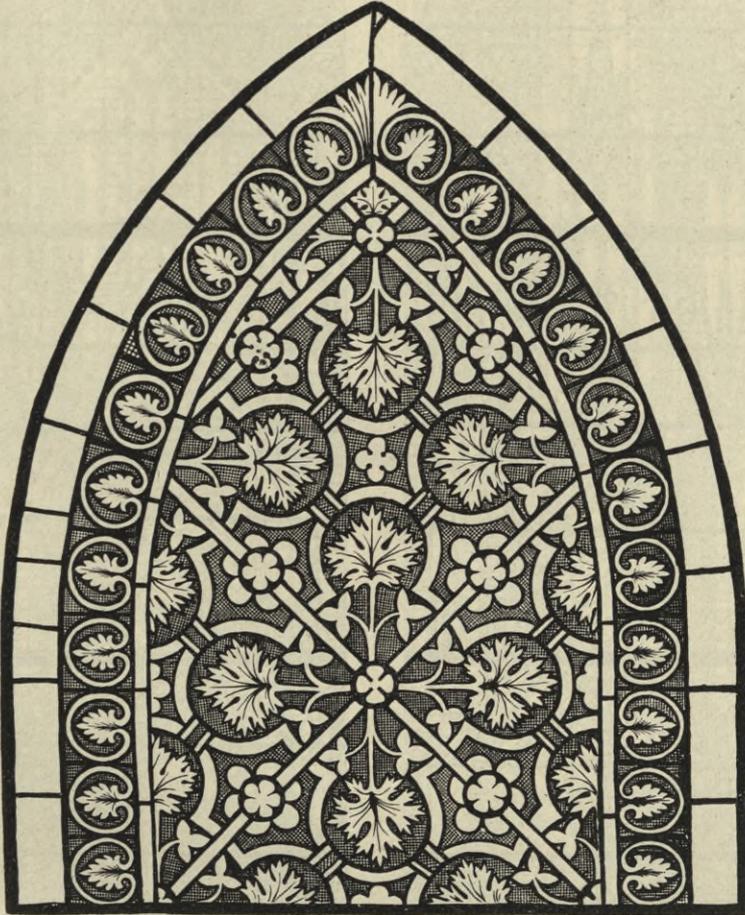
besonderem Interesse, da er einen Holzaufbau der Hochgotik wiedergibt, wie er sich selten erhalten hat.

Derselben Schule entsprossen ist das Fenster in *St. Erhard* in der Breitenau, (Fig. 308<sup>105</sup>); die Inschrift lautet: »*Albertus Dux Austrie et Styrie et Carintie et ceter. et uxores ejus.*« Es ist *Albert III. mit dem Zopf*, welcher 1377—95 herrschte; seine

erste Frau ist eine Tochter *Karl IV.* und seine zweite Frau eine Hohenzollerin *Beatrix*, Tochter des Burggrafen von Nürnberg.

Etwas späterer Herkunft ist das ähnliche Fenster aus *Maria am Wafen* bei Leoben (Fig. 309<sup>105</sup>). Der gleichen Zeit entstammen die Fenster von *St. Stephan* zu Wien (Fig. 310 u. 311<sup>107</sup>); sie zeigen die Weiterentwicklung der figürlichen Darstel-

Fig. 295.



Aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>103</sup>).

lungen unter Baldachinen. Fig. 312 bis 314<sup>106</sup>) geben einige beliebte Einzelheiten aus den Fenstern dieser späten Zeit: Wappen aus dem XV. Jahrhundert.

Haben wir bisher gesehen, daß sich die figürlichen und ornamentalen Darstellungen innerhalb der durch die Maßwerke gegebenen Teilungen hielten, so zeigt das Fenster in Fig. 315<sup>108</sup>) aus dem Dom zu Cöln, daß sich die Darstellung — die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande — auf beide Teile des Fensters erstreckt; der Mittelpfosten schneidet mitten durch die Hauptgruppe hindurch. Die Wimperge sind sogar so angeordnet, als ob der Mittelpfosten gar nicht vorhanden

<sup>106</sup>) Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

<sup>107</sup>) Nach Aufnahmen von *Klein*.

<sup>108</sup>) Nach: SCHMITZ, a. a. O.

Fig. 296.



Fig. 297.

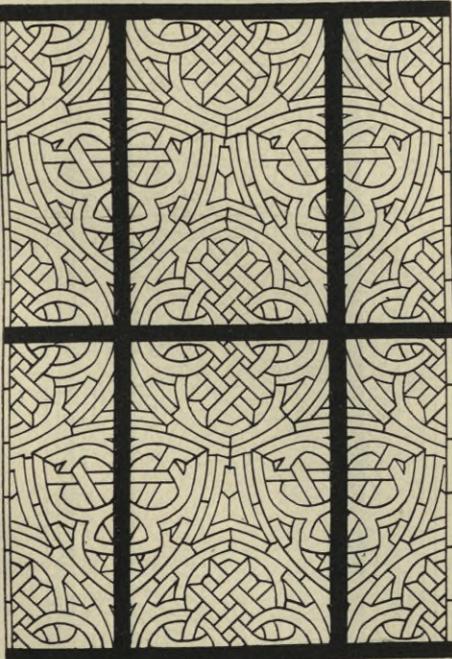


Fenster im nordwestlichen Querschiff des Domes zu Cöln <sup>108</sup>).

Fig. 298.



Fig. 299.

Chorfenster im Dom zu Cöln<sup>108)</sup>.

1/20 w. Gr.

wäre. Damit ist der möglichst irri- gere Weg für den Entwurf gemalter Fenster be- schritten: der Baumeister verliert die Herrschaft über den Glasmaler. Der letztere betrachtet nur seine Glasgemälde; dieselben sind ihm Selbstzweck, nicht die Mittel zum Zwecke; ihm kommt es nicht mehr darauf an, den Gesamtbau zur Geltung zu bringen und im großen ganzen die bunten Fenster nur diejenige Rolle spielen zu lassen, welche ihnen gebührt; seine figürliche Darstellung ist ihm zur Hauptsache; der Ort, an welchen sie kommen soll, ist ihm gleichgültig geworden; im Gegenteil, er fühlt sich auf das unangenehmste durch das Bauwerk beengt und sucht sich über das Dasein desselben so viel als möglich hinwegzutäufeln, dasselbe zu unterdrücken. Als gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Fenster im südlichen Seitenschiff des Cölner Domes hergestellt wurden, haben sich die Maler sogar so wenig um die durch die Architektur, d. h. um die durch die Pfosten gegebene Einteilung geforgt, daß bei derselben Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige die Fußspitze des Jesuskindes, welche einer der drei Weisen küßt, getrennt vom übrigen Körper in einem anderen Glasfache sitzt. Gegen diese Zerstörung des Bauwerkes muß man sich auf das entschiedenste wenden; denn tatsächlich sieht der Betrachtende nur noch die riesigen, alles andere totschlagenden Glasgemälde, aber nichts von der Schön-

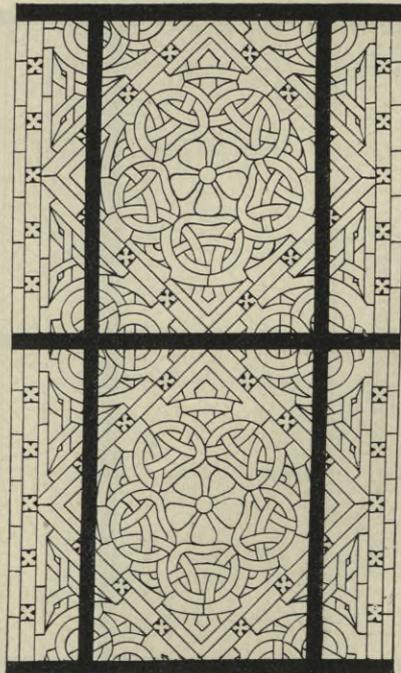
heit der Maßwerkszeichnung, noch die Säulenbündel dazwischen mit ihren zierlichen Kapitellen. Aber um diese Zeit hat man doch wenigstens noch Künstler mit den Aufgaben für die Gotteshäuser betraut; diese Fenster sind trotz des damals noch recht mangelhaften Glases und trotz des fehlenden Studiums mittelalterlichen Vorgehens wahre Meisterwerke und ebenso bestrickend durch die Anmut und Vollendung ihrer Zeichnung, wie durch die vorzügliche Wahl ihrer zusammenstimmenden Farben. Wie entgegengesetzt wirken dagegen fast sämtliche neuere Fenster mit den schmutzigen, nicht stimmenden Farben, den verzeichneten Heiligengestalten und ihren stumpf sinnigen Gesichtern, welche die Meister des allein herrschenden Handwerkes der Geiftlichkeit für schweres Geld verkaufen.

Heutzutage fertigt man ja Gläser an, welche denjenigen des Mittelalters nahe kommen; aber es gibt zweierlei Art, und die bessere wird selten verwendet. Die niedrige Stufe ist das sog. Kathedralglas, welches undurchsichtig und daher wenig strahlend ist; es stellt sich jedoch 10 bis 20 Vomhundert billiger als das durchscheinende Antikglas, und so verwendet es der unlautere Wettbewerb mit Vorliebe. Legt man Kathedralglas und Antikglas auf gedrucktes Papier, so kann man durch das erstere den Druck nicht lesen, dagegen bequem durch das Antikglas.

Fig. 300.



Fig. 301.



Chorfenster im

Fig. 302.

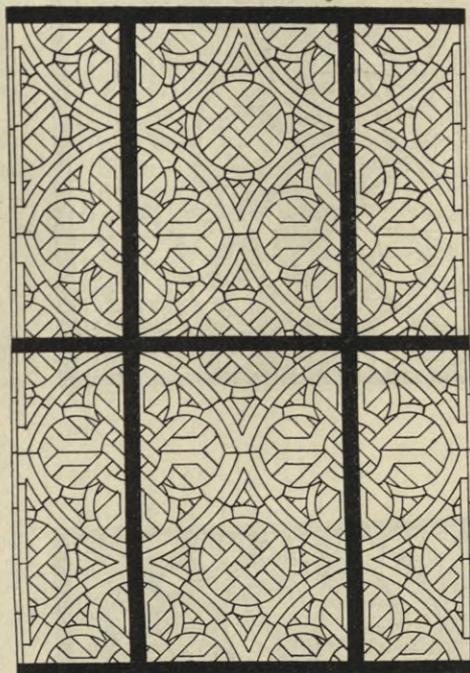
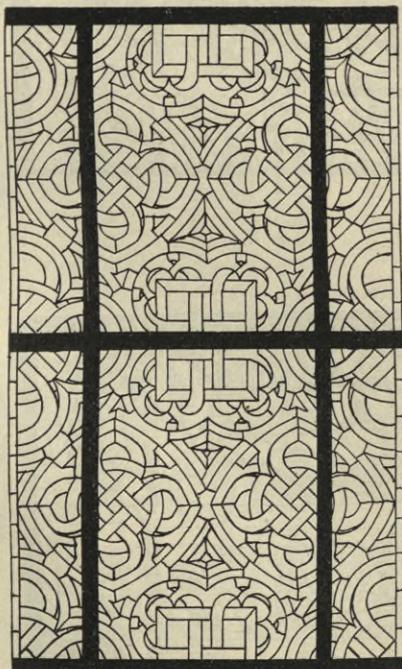


Fig. 303.



Dom zu Cöln 108).

 $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Mit dem Ausgang des XIII. Jahrhunderts trat ein Umschwung in der Glasmalerei ein durch die Erfindung neuer Gläser und neuer Malfarben. Im XII. und XIII. Jahrhundert waren bis auf das Rot die Gläser durch und durch gefärbt gewesen. Das Rot selbst war auf grünliches Weiß aufgeschmolzen und so stark wie dieses; später wurde die rote Haut äußerst dünn. Ebenso kannte man auch noch nicht die gelben Gläser, welche durch Silberfalze hergestellt wurden; diese hellen gelben Gläser riefen einen völligen Umschwung hervor, allerdings nicht zum Besten der Glasmalereien selbst.

Schon seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hatte man versucht, mehr Licht in die Kirchen dadurch zu schaffen, daß man nicht mehr die Fenster bis oben hinauf mit farbigen Darstellungen bedeckte, sondern nur den unteren Teil oder das mittlere Fach, das übrige aber mit Grifaille füllte. Dies sehen wir auch an den Schiffsfenstern des Cölners Domes aus dem XIV. Jahrhundert. Da die saftige Färbung sich schwer gegen diese hellen Grifaille abhob, so suchte man für die farbigen Darstellungen nach helleren Tönen.

Daß jene Zeiten übrigens Lichtfreunde waren, beweist einerseits das Auswachsen der Fenster zu solchen Riesenflächen, zwischen denen die tragenden Pfeiler fast völlig verschwanden, Riesenverglasungen, die kaum durch die Glasflächen unserer heutigen Geschäftshäuser

106.  
Neue  
Gläser  
und  
neue Farben.



Fig. 304.



Fig. 305.

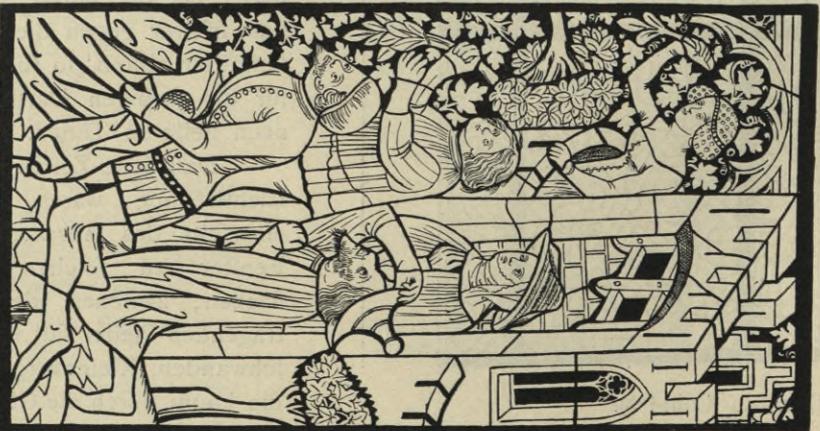


Fig. 306.

Fenster in der Kirche zu Viktring 105).

erreicht werden; andererseits dadurch, daß man sich in jeder Weise bemühte, die Glasmalerei, der man nun einmal verfallen war und der man sich anscheinend nicht entwinden konnte, durch große Grifailleflächen und lichtere Töne aufzuhellen.

Daß man die Helligkeit der Kirchen als Vorzug betrachtete, selbst im sonnigen Spanien, beweisen auch die Urkunden. Als die Baumeister-Junta zu Gerona (1417) befragt wurde, ob der Langbau des Domes dreischiffig oder einschiffig ausgeführt werden solle, da hoben zwei von ihnen ausdrücklich als Vorzug der Einschiffigkeit hervor, daß die Kirche dadurch lichter werden würde.

*Antonius Canet, lapiscida, magister, fivē sculptor imaginum civitatis Barchinonae, magisterque fabricae sedis Urgellenfis, sagt*<sup>109)</sup>: »*la iglesia ferá sin comparacion mucho mas clara.*«

Und der Baumeister der Kirche *Guillermo Boffy* versichert:

»*Y que si se continúa la de una nave tendrá tan grandes ventajas y tan grandes luces, que ferá una cosa muy hermosa y notable.*«

Man würde also zu Laach und Wechselburg gut mittelalterlich verfahren, wenn man die neuzeitlichen Fensterverfinsterungen entfernte und Licht in die Kirchen schaffte.

Im XIV. Jahrhundert näherten sich die Glasmaler immer mehr der Ausführung, die nur der undurchsichtigen Malerei zukommt und höchstens bei den gemalten Fenstern der Wohnräume angebracht ist. Aus den Fenstermalereien für die Wohnungen mag sich diese Art herausgebildet haben. Die Kirchenbauten versiegten allmählich, damit auch die großen Aufgaben für die Glasmalerei. Dagegen war der Wohlstand der oberen Schichten so gewachsen, daß die Glasmalerei im bürgerlichen Bau neue Nahrung fand. Man stellte nun die verschiedensten Ueberfanggläser her. So entstand Violett durch Rot auf blassem Blau; Grün durch Gelb und Blau auf Weiß. Durch Ausschleifen eines oder des anderen Ueberfanges ließen sich ganz neue und besondere Wirkungen erzielen. Ebenso malte man mit

<sup>109)</sup> Siehe: CEAN BERMUDEZ. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Madrid 1829. Bd. I, S. 261 ff.

Fig. 307.



Fenster in der Kirche zu Viktring<sup>105)</sup>.

Fig. 308.



Aus der St. Erhardkirche in der Breitenau 105).

$\frac{1}{8}$  w. Gr.

Fig. 309.



Aus der Kirche *Maria am Wagen* bei Leoben 105).

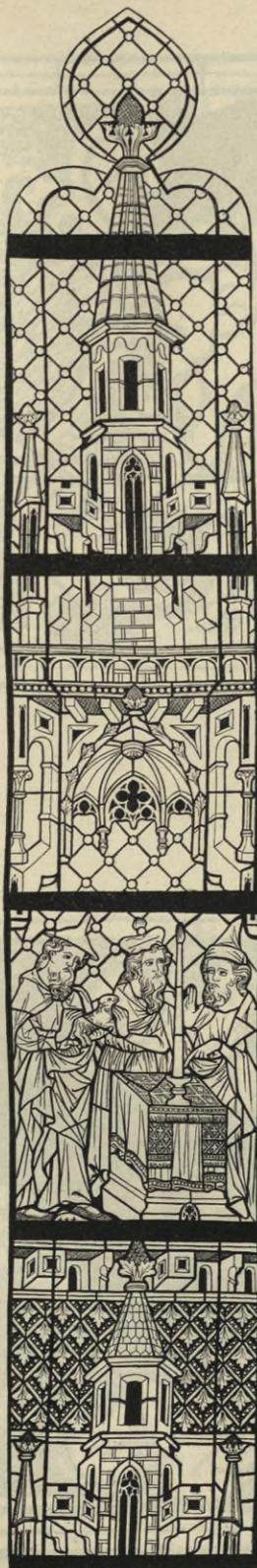


Fig. 310.

Fenster  
St. Stephans-  
zu

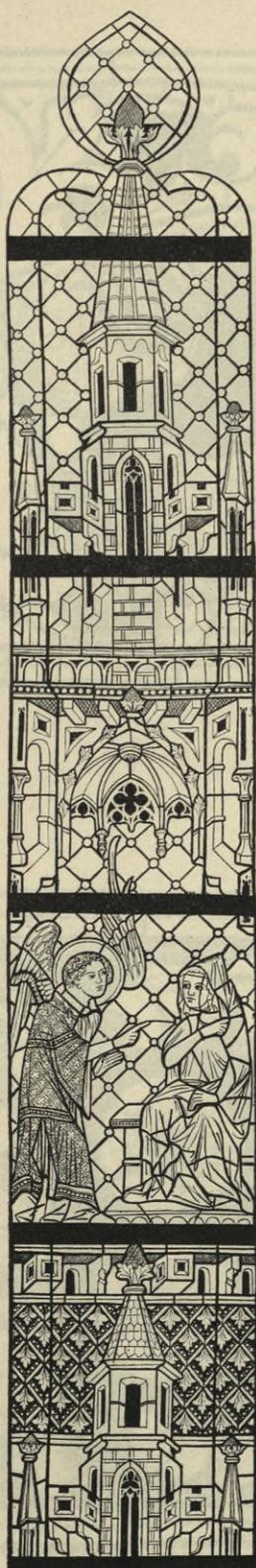


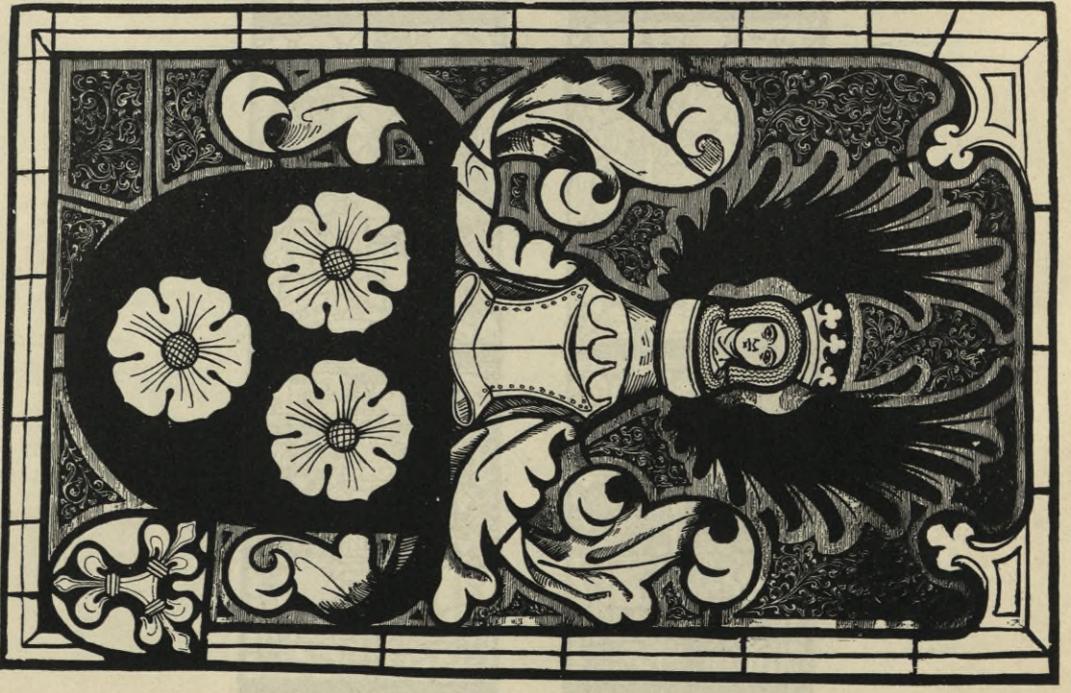
Fig. 311.

vom  
Dom  
Wien<sup>107</sup>.

Fig. 312.



Fig. 313.



Wappenstein im Germanischen Museum zu Nürnberg 106).





Scheibe im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(Durchmesser 33 cm.)



Emaillfarben auf Weiss; dadurch hörte das Glasmosaik auf. Eine solche Malerei zeigt die Scheibe aus dem Germanischen Museum, welche die reizende mittelalterliche Geschichte vom betörten *Aristoteles* darstellt (siehe die nebenstehende Tafel): *Phyllis*, die Schöne, hatte mit *Alexander dem Großen* gewettet, daß sie den berühmten Philosophen dahin bringen würde, ihr als Reittier zu dienen; sie

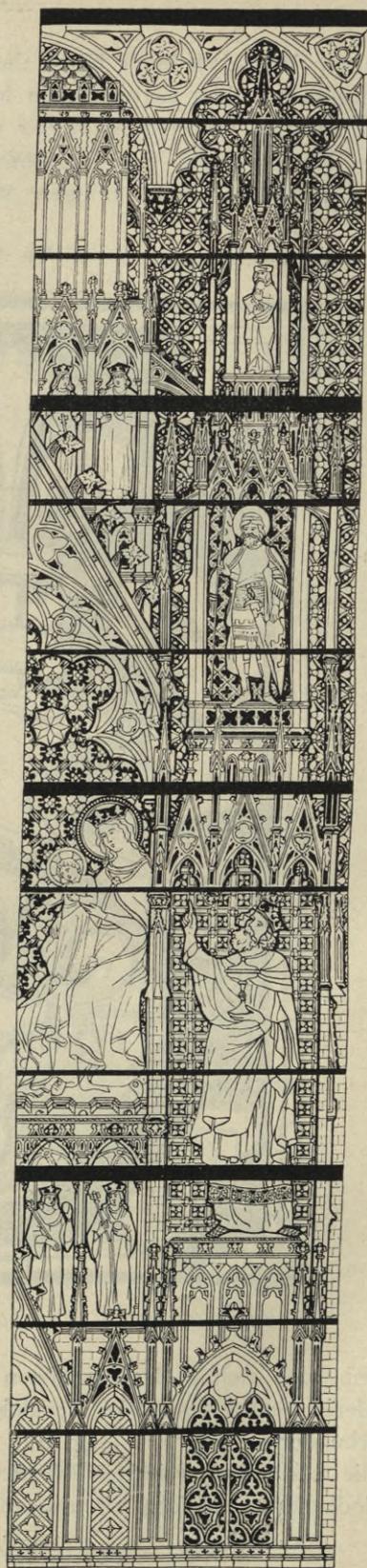
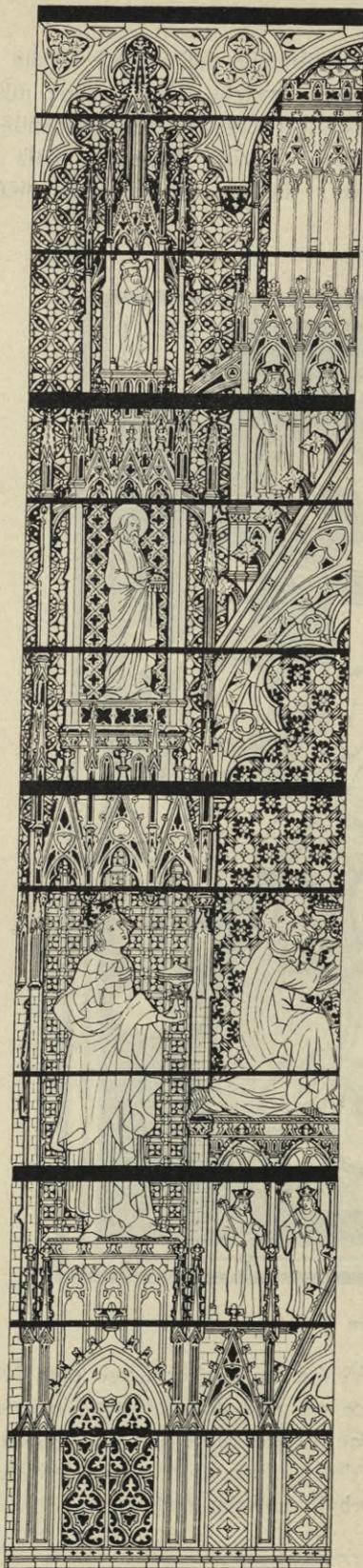
Fig. 314.

Wappenscheibe im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>106</sup>).

führte denn auch richtig den vernarrten Weifen in solcher Lage dem Könige vor. Diese Malerei gehört schon der Renaissance an und stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Um jene Zeit trat eine zweite Blüte der Glasmalerei ein, für welche die nördlichen Seitenschiffsfenster des Cölner Domes prachtvolle Beispiele bieten; doch damit befinden wir uns ausserhalb unseres Zeitraumes.

Fig. 315.

Vom  
Dom zu  
Cöln.



Nordöstliches  
Fenster  
in der  
Dreikönigs-  
kapelle<sup>108</sup>).

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

## 9. Kapitel.

## Wandmalerei.

## a) Bemalung der Innenräume.

Die mittelalterlichen Kirchen waren im Inneren völlig bemalt. Bei bescheidenen Mitteln wurden Gewölbe und Wände kräftig gefärbt; bei größerem Reichtum setzte der Schmuck mit malerischen Darstellungen ein, um, wenn es die Mittel gestatteten, das ganze Innere, Gewölbe, Wände und Pfeiler, mit Darstellungen, zumeist aus der Heiligen Schrift oder den Heiligenlegenden, zu überziehen. Die altchristliche Kunst mit ihren völlig mosaizierten Innenräumen der Kirchen war ersichtlich hierfür Lehrmeisterin gewesen, und die Merowinger Zeit hatte diesen Farbenreichtum getreulich überliefert. Dies beweisen die zahlreichen Schriftstellen, welche die Farbenpracht der Kirchen im Frankenreiche schildern. Ueberreste haben sich nicht erhalten; haben sich doch kaum Bauwerke aus der Zeit vor dem Jahre 1000 zu uns herüber gerettet.

107.  
Bemalung.

Erst das XII. Jahrhundert hat feine Malereien überliefert und diese in einem solchen Umfang, daß die Art der Innenmalerei klar daraus hervorgeht. Zwei der besterhaltenen, völlig ausgemalten Innenräume sind die Doppelkapelle zu Schwarzhemdorf bei Bonn und der Kapitelsaal von Brauweiler bei Cöln. Wir wollen sie an die Spitze unserer Betrachtung stellen. Die Kirche von Schwarzhemdorf hat der nachmalige Erzbischof von Cöln, *Arnold von Wied*, errichtet und sie am 3. Mai 1151 geweiht. Er wurde, als er 1156 starb, in der Unterkirche beigefetzt. Eine Inschrift aus jener Zeit in der unteren Kirche hinter dem Altar, an der Ostwand, befaßt:

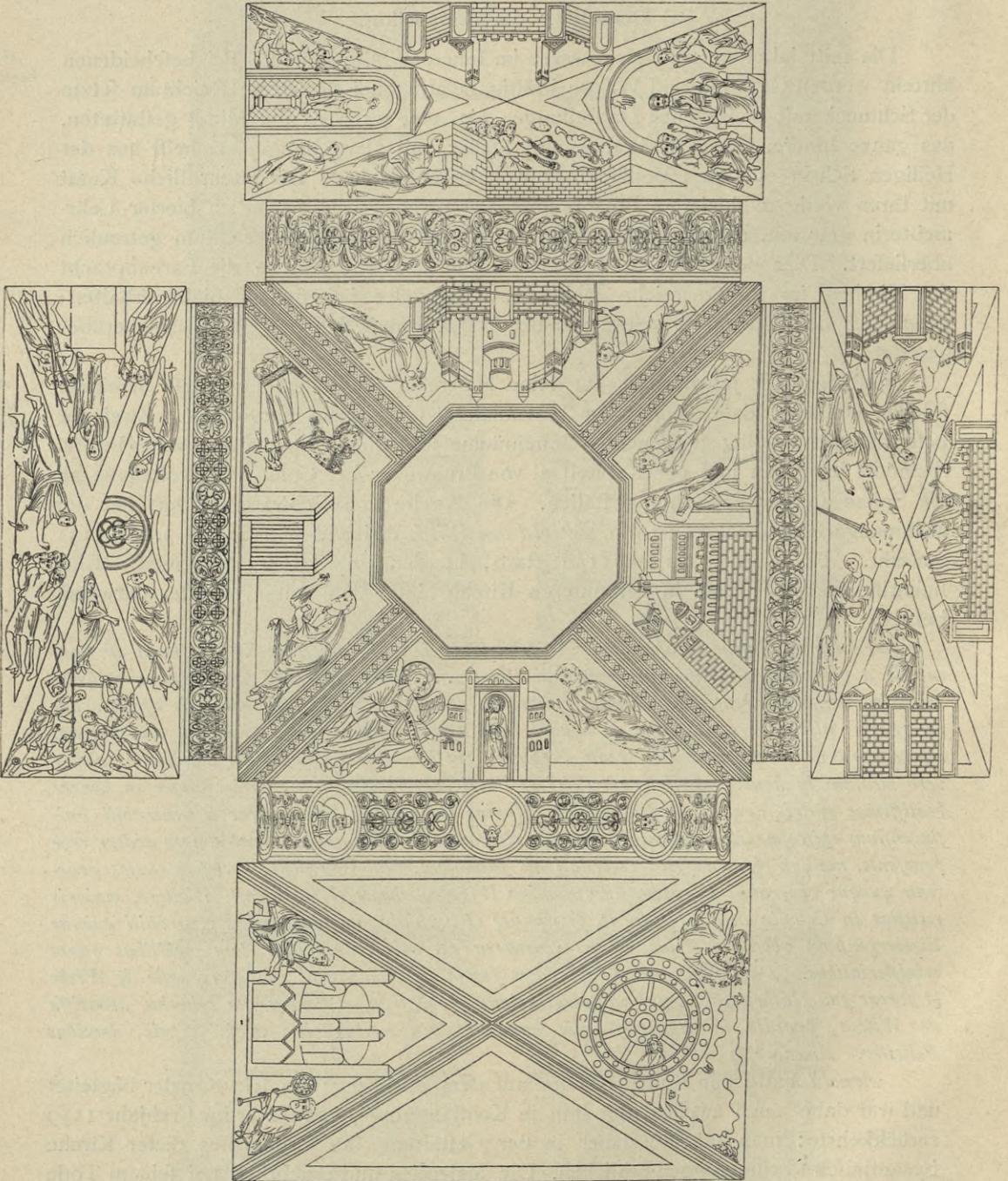
108.  
Kirche  
zu Schwarz-  
hemdorf.

»† Anno dominicae incarnationis MCLI. VIII D mai (indictione XV) dedicata est haec capella a venerabili Miffinensium episcopo Alberto . . . , item venerabili Leodiensium episcopo Heinrico in honore beatissimi Clementis martyris et papae, beati Petri principis apostolorum successoris; altare vero sinistrum in honore beati Laurentii martyris et omnium confessorum, altare vero dextrum in honore beati Stephani prothomartyris et omnium martyrum, altare vero medium in honore apostolorum Petri et Pauli superioris autem capellae altare in honore beatissimae matris domini semper virginis Mariae et Johannis evangelistae a venerabili Frisingensium episcopo Otone, domini Conradi Romanorum regis augusti fratre, ipso eodem rege praesente, nec non Arnoldo pia recordationis fundatore, tunc Coloniensis ecclesiae electo; praesente quoque venerabili Corbeigensium domino Wibaldo abbate et Stabulensi, Waltero, maioris ecclesiae in Colonia decano, Bunensi praeposito et archidiacono Gerhardo, venerabili quoque Sigebergensium abbate Nicolao multis praeterea personis et plurimis tam nobilibus quam ministerialibus. Dotata quoque est ab eodem fundatore et a fratre suo Burchardo de Withe et sorore sua Hathewiga, Asnidensi Gergisheimensi abbatissa, et sorore sua Hicecha, abbatissa de Wileca, praedio in Rulistorf cum omnibus suis dependenciis, agris, vineis, domibus Feliciter. Amen.«<sup>110)</sup>

*Arnold* hatte den Kaiser *Konrad* auf dem Kreuzzuge als sein Kanzler begleitet und war dabei auch zweimal mit ihm in Konstantinopel, von wo er im Frühjahr 1159 zurückkehrte; man möchte daher in der Gestaltung des Grundrisses dieser Kirche byzantinische Erinnerungen erblicken. Die Malereien sind ersichtlich bei seinem Tode fertig gewesen; denn die Kirche ist nachträglich, aber noch zu romanischer Zeit, verlängert worden, und dieser Teil ist nicht mehr bemalt. Bischof *Arnold* hatte diese Kirche seiner Schwester *Hadewig*, welche Aebtissin von Essen und Gerres-

<sup>110)</sup> Siehe: AUS'M WEERTH. Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1879. S. 9. Handbuch der Architektur. II. 4, d.

Fig. 316.



Gewölbemalerei in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf<sup>111)</sup>.

heim war, übergeben, welche nach seinem Tode daselbst ein Nonnenstift gründete; vor 1173 ist von dieser noch die Vergrößerung vorgenommen worden. Der hervorragendste Eindruck ist der, daß der gesamte Hintergrund in einem fatten Blau hergestellt ist, so daß die bildlichen Darstellungen, welche lebhaft gelb, grün und rot gefärbt sind, aussehen, als seien sie auf ein blaues Gewölbe aufgesetzt; die einfassenden Ränder sind grün, rot und gelb. Durch dieses Blau als Hauptfarbe ist

Fig. 318.

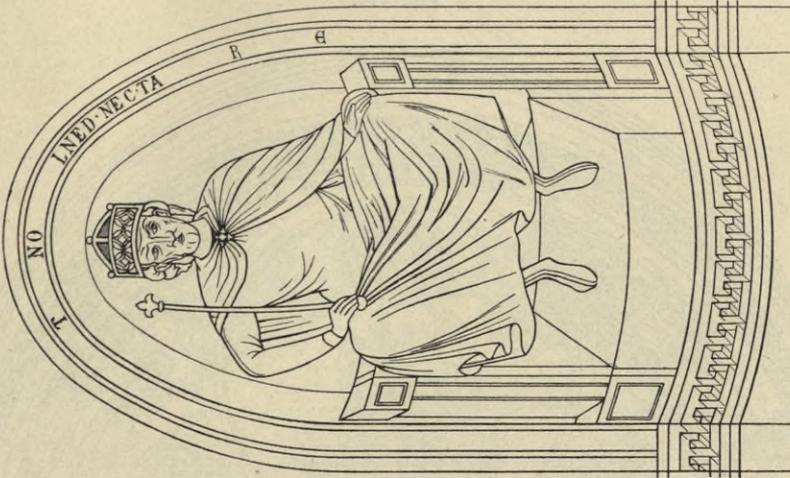
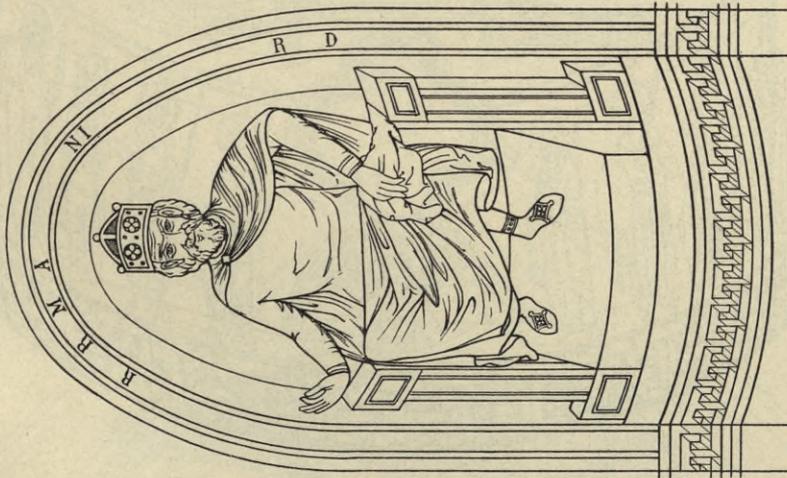


Fig. 317.



Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzhofendorf 111).

der farbenprächtigste und stolze Eindruck hervorgerufen, den man durch die Innenmalerei erzielen kann.

Da die Gewölbe ebenfalls und hauptsächlich mit bildlichen Darstellungen überzogen sind, so tritt gleich hier der Widerstreit unangenehm in Erscheinung, der zwischen der mehr oder minder wagrechten Lage der Gewölbeflächen und der aufrechten Stellung der Gestalten entsteht. Diese schwer oder gar nicht zu lösende Aufgabe brachte ja zuletzt die Baumeister und Maler der Barock- und Rokokozeit

111) Nach ebendaf.

dazu, die Decken und Gewölbe als offenen Raum zu behandeln, worin mittels der meisterhaftesten Handhabung der Perspektive Architekturen und Menschen hineingezaubert werden. Da aber diese Perspektiven nur von einem Punkt aus gezeichnet werden können, so sehen sie von jedem anderen Ort der Betrachtung mehr oder weniger verzerrt aus. Der Beschauer, welcher mit scharfen Augen die Einzelheiten erfassen will, wird unangenehm berührt. Nur derjenige, welcher ohne genaue Prüfung

Fig. 319.



Bemalung der Apsis in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf<sup>111)</sup>.

des Einzelnen das Gesamte in Lichtern, Farben und Schatten auf sich wirken läßt, genießt den Innenraum in feiner Wirkung.

In ähnlicher Weise verhält es sich mit den romanischen und frühestgotischen Darstellungen. Die gebogenen und wagrechten Gestalten sehen schlimm aus, und man befolgt diese eingeschlagenen Pfade am besten nicht. Entweder verwendet man nur Engel, oder man muß die Darstellung in kleinen »Medaillons« anbringen, für deren Beschauung sich der Standpunkt von selbst aufdrängt, die aber sonst im

allgemeinen Eindruck des Innenraumes nur als bunte Stellen mitwirken. Bei steil ansteigenden Gewölben geben überdies die unteren Teile der Kappen genug lot-rechte Fläche her, um dafelbst stehende Figuren anzubringen.

Fig. 320.

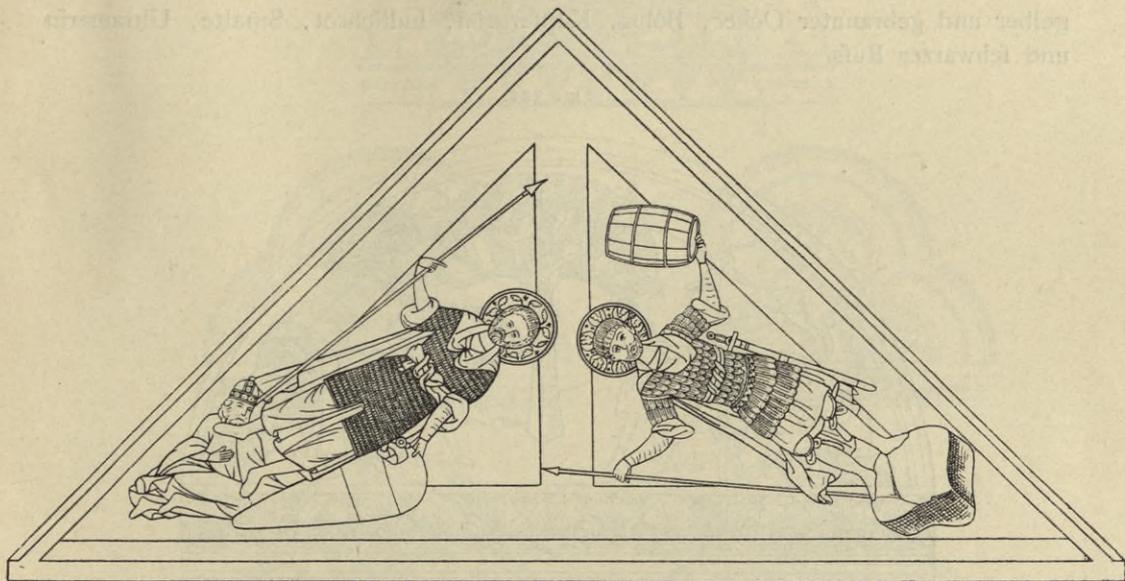


Fig. 321.

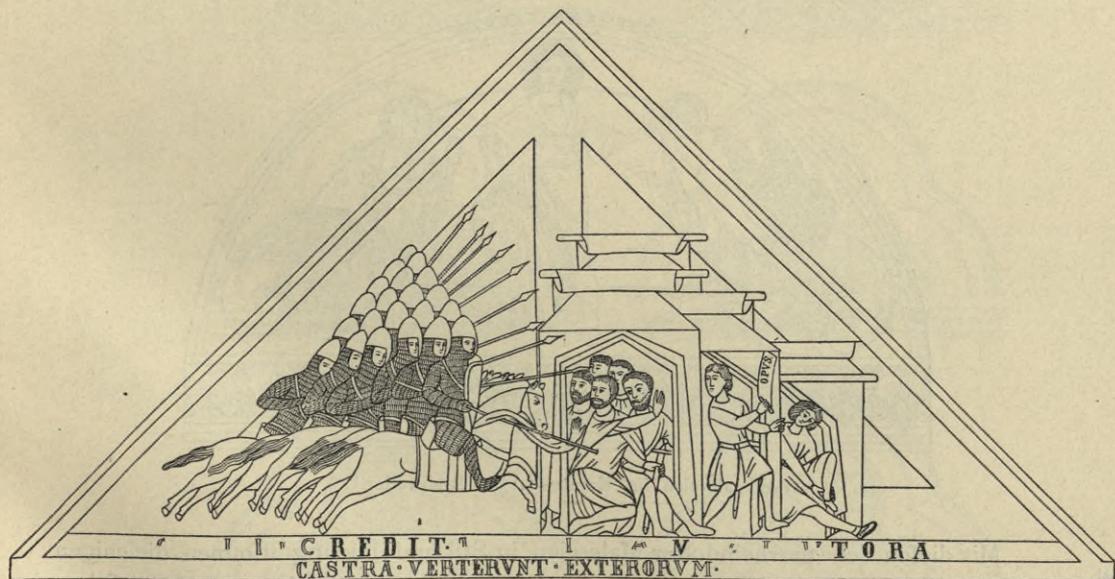
Gewölbemalereien im Kapitelsaal zu Brauweiler<sup>111)</sup>.

Fig. 316<sup>111)</sup> gibt das Gewölbe der Unterkirche im Grundrifs wieder; es stellt die Vision Ezechiels von der dritten Zerstörung Jerusalems und seiner Wiederaufführung dar. In Fig. 317 u. 318<sup>111)</sup> sind zwei Kaiserbilder aus den Wandnischen

daselbst aufgenommen; da die Inschriften zerstört sind, so läßt sich nicht entscheiden, ob es deutsche oder biblische Fürsten sind. Fig. 319<sup>111)</sup> zeigt die Ausmalung der Apsis in der Oberkirche: der thronende Christus, zu seinen Füßen ein Bischof und eine Nonne, wohl Erzbischof *Arnold* und seine Schwester *Hadwig*. Die Malereien haben braune Umriffe; die Farben selbst sind nach *Aus'm Weerth*<sup>112)</sup> weißer, gelber und gebrannter Ocker, Bolus, Kupfergrün, Indischrot, Smalte, Ultramarin und schwarzer Rufs.

Fig. 322.

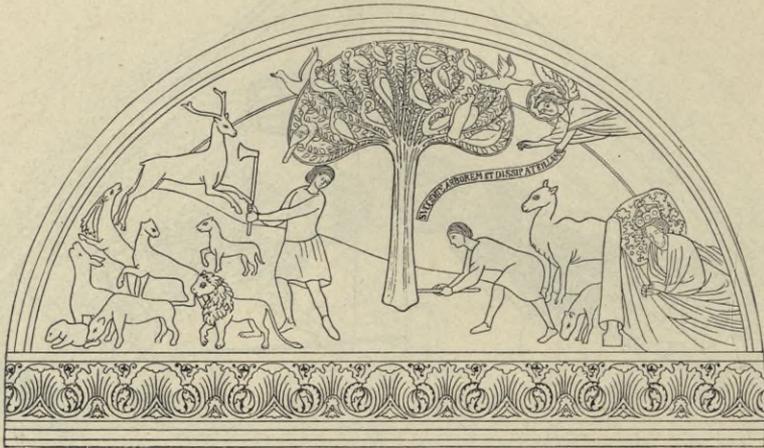
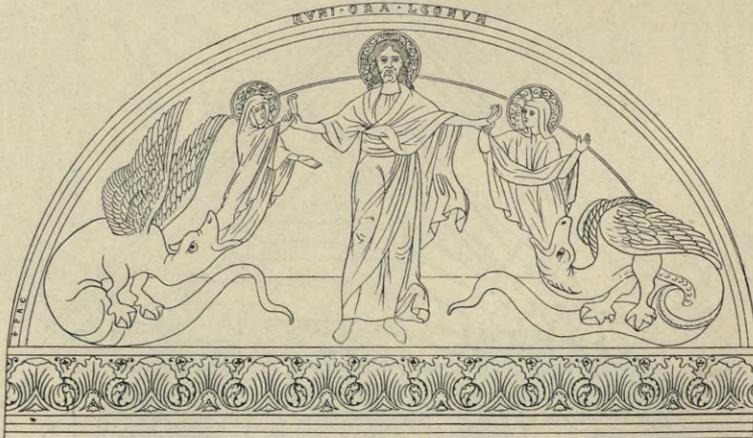


Fig. 323.

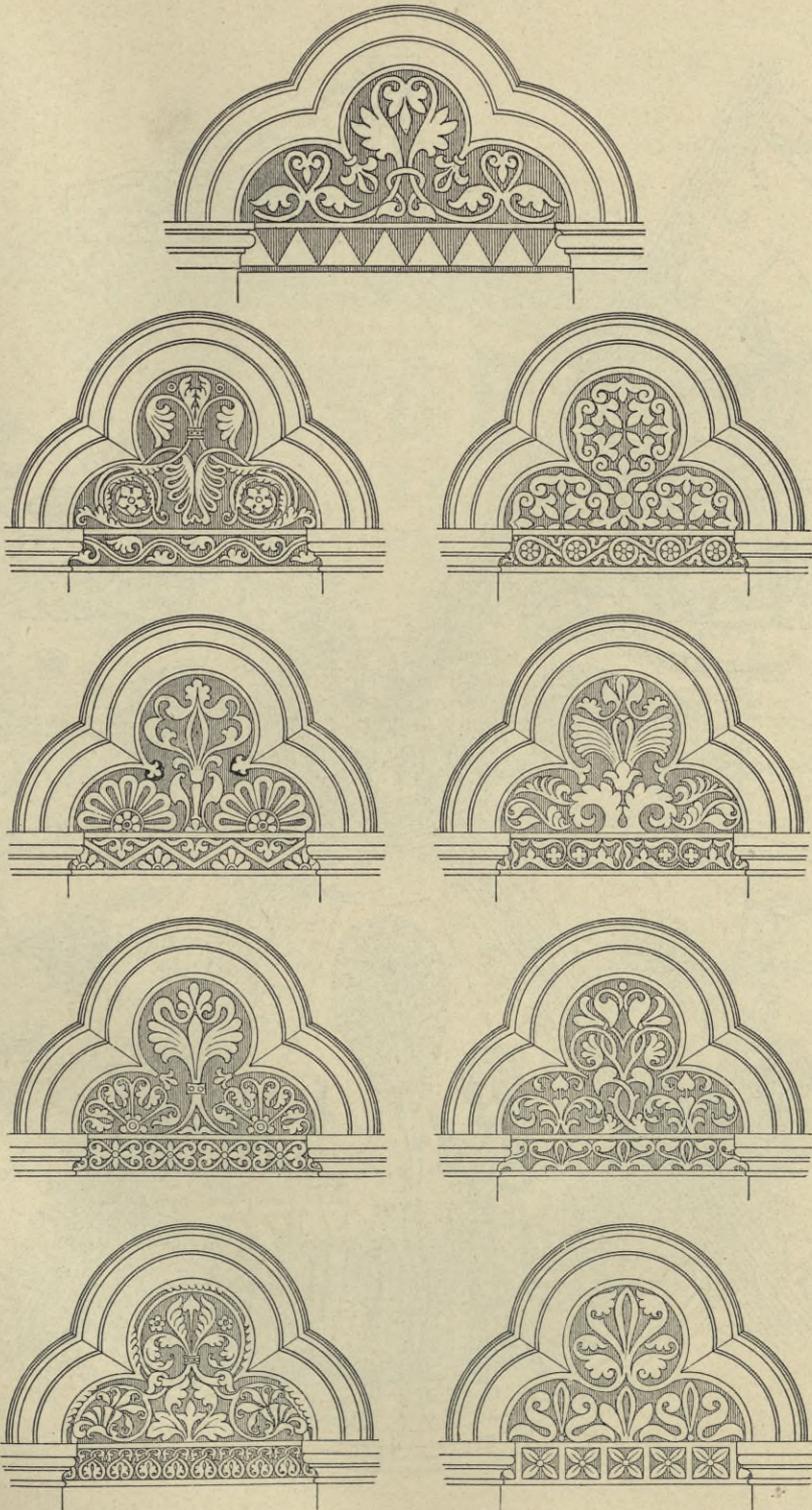
Wandmalereien im Kapitelsaal zu Brauweiler<sup>111)</sup>.

109.  
Kapitelsaal  
zu  
Brauweiler.

Mit diesen Schwarzhendorfer Malereien in Stil und Tönung stimmen diejenigen im Kapitelsaal zu Brauweiler überein; auch hier sind die Hintergründe tiefblau, die Einfassungen grün und rot. Fig. 320 u. 321<sup>111)</sup> veranschaulichen die Art der Ausschmückung der Gewölbekappen; die erstere zeigt *Gideon* und *Judas Makkabäus*, die zweite *Saul's* Sieg über die Ammoniter. Fig. 322 u. 323<sup>111)</sup> geben Gemälde

<sup>112)</sup> Siehe: AUS'M WEERTH, a. a. O., S. 15.

Fig. 324.



Von den Chorfchranken des Georgschors im Dom zu Bamberg <sup>113</sup>).

Fig. 325.

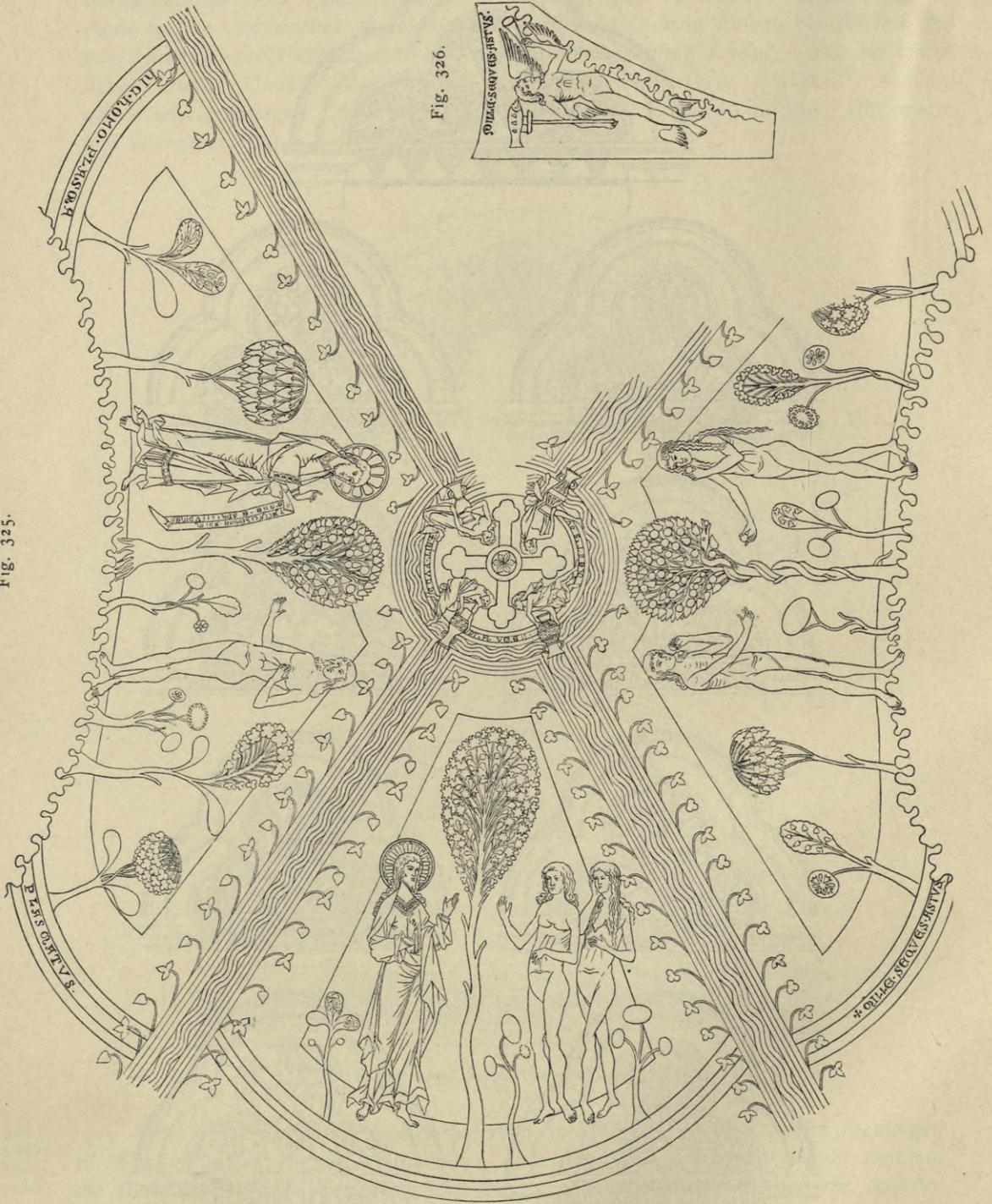
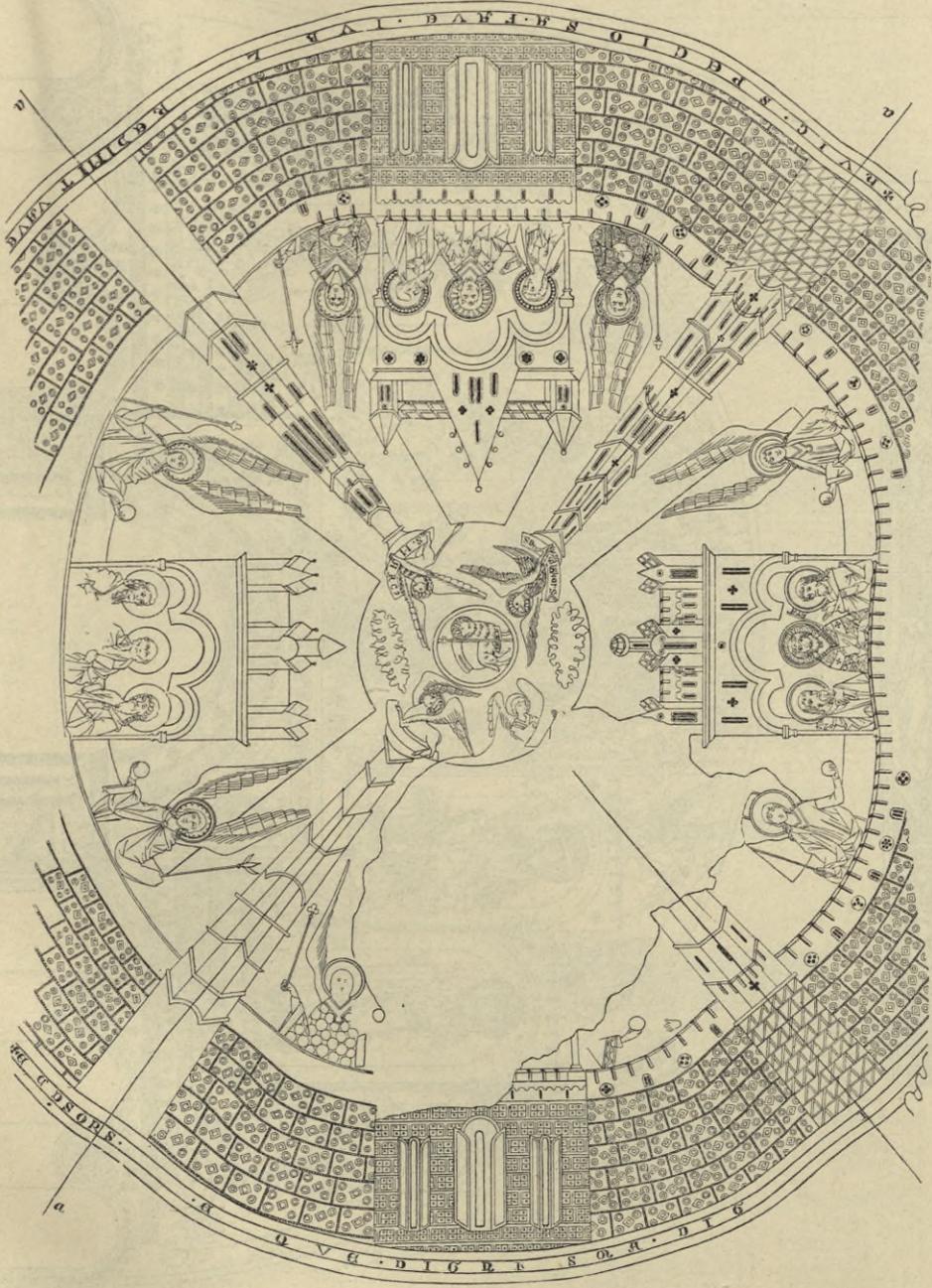


Fig. 326.



Fig. 327.



Deckenmalereien im Nonnenchor des Domes zu Gurk <sup>114</sup>).

Fig. 328.



Fig. 329.

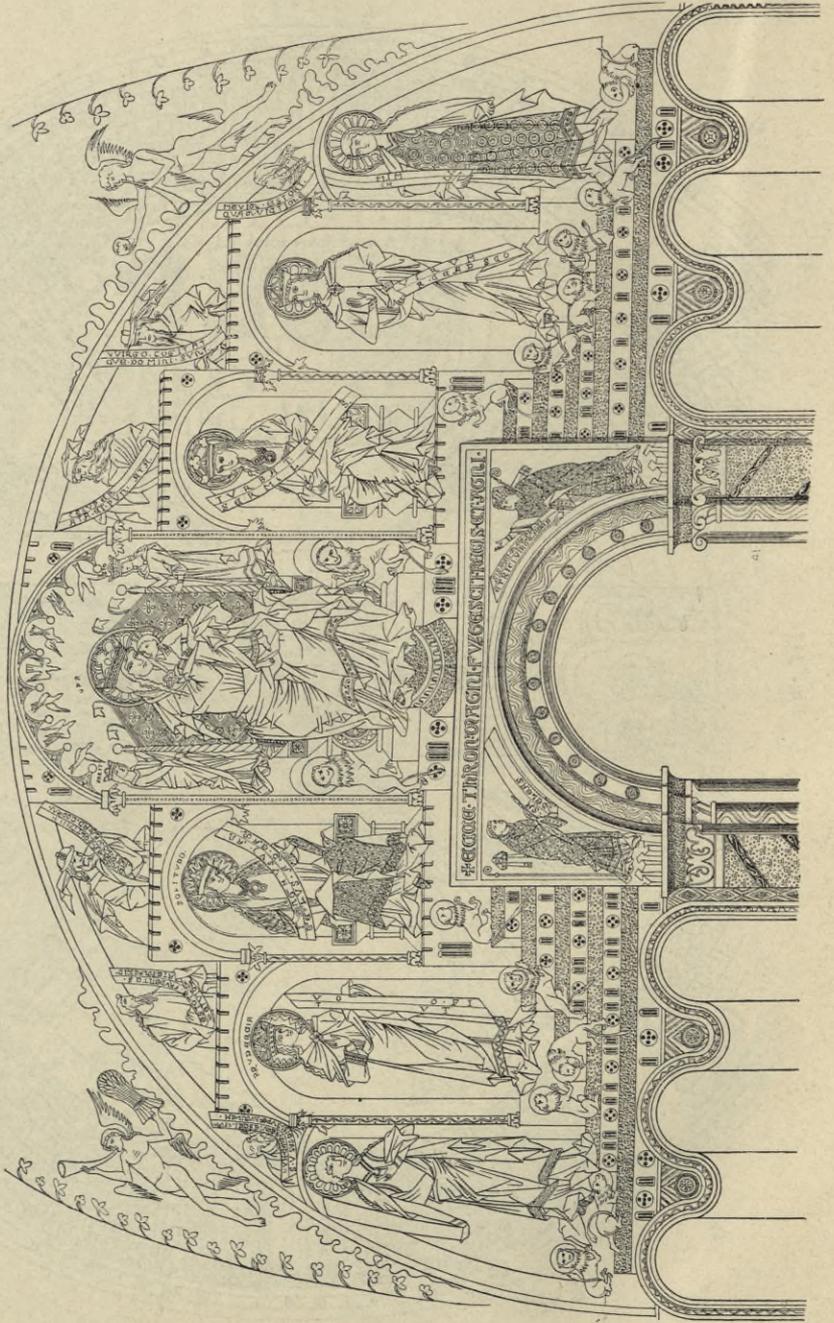
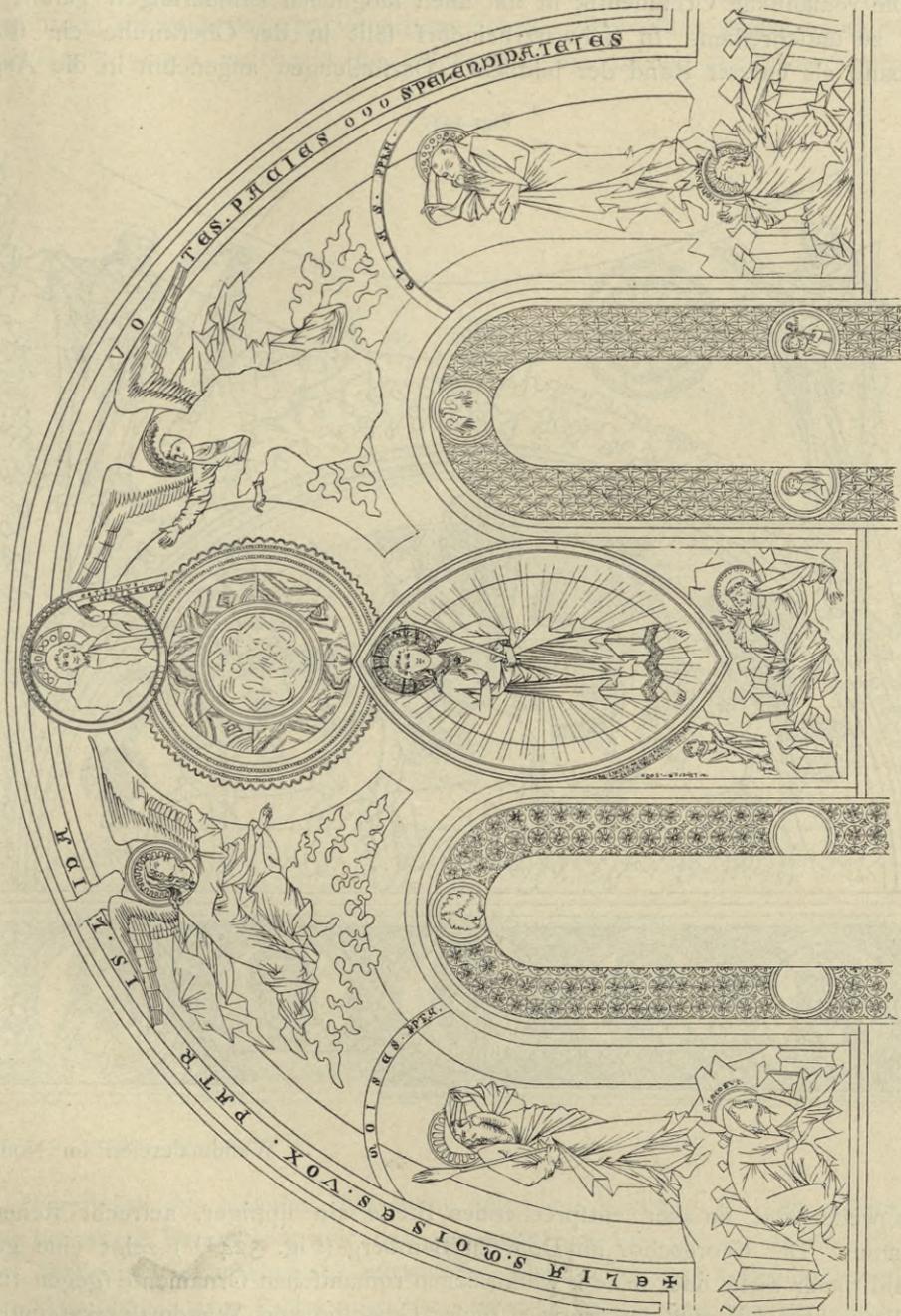


Fig. 330.



Wandmalereien im Nonnenchor des Domes zu Gurk 114).

aus den Schildbogen; in Fig. 322 ist der Traum *Nebukadnezar's* dargestellt, in der letzteren der Heiland, wie er zwei Heilige dem Drachen entreißt. Eine bestimmte Zeit für die Entstehung dieser Malereien läßt sich nicht feststellen.

110.  
Dom  
zu Bamberg.

Die romanische Ornamentik ist mit allen möglichen Erinnerungen gefüllt und schwer zu umschreiben. In Schwarzrheindorf fällt in der Oberkirche ein stolzes Flechtband als unterer Rand der bildlichen Darstellungen angenehm in die Augen.

Fig. 331.



Wandmalereien im Nonnen-

In Brauweiler sitzt an der entsprechenden Stelle ein üppiger, aufrecht stehender Blattkamm. Der Georgschor im Dom zu Bamberg (Fig. 324<sup>113</sup>) zeigt eine ganze Auswahl dieser mehr oder minder willkürlichen romanischen Ornamente (gegen 1200).

111.  
Darstellung  
der  
Figuren.

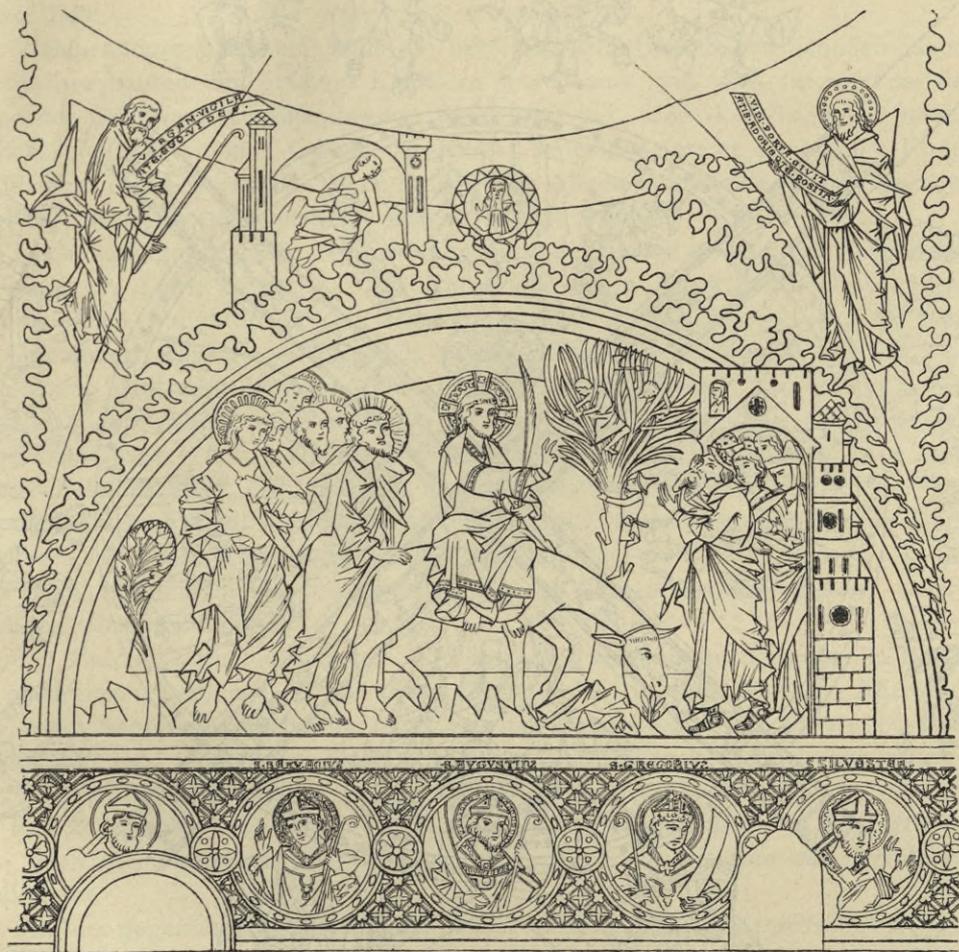
Betrachten wir nun den Entwurf dieser Gewölbe und Wandmalereien und die Art ihrer Darstellung.

Wenn man von der unschönen Lage der figürlichen Darstellung in den Gewölben abfieht, so find diese Malereien in der richtigen Art für den Zweck der

<sup>113</sup>) Nach *Effenwein's* Aufnahme.

Innenverzierung der Räume hergestellt. Sie sind nicht in der Weise der heutigen Gemälde ausgeführt, sondern nur als gefärbte Umrisszeichnungen mit wenig Schattierungen behandelt; Luftperspektive und der Natur nachgebildete Hintergründe fehlen. Eine solche Malweise ist ebenso zweckentsprechend wie wirksam. An der Nichtbeobachtung dieses bewährten Vorgehens scheitern beständig unsere heutigen figürlichen Darstellungen, welche in die Tönung der Innenräume verwoben werden.

Fig. 332.

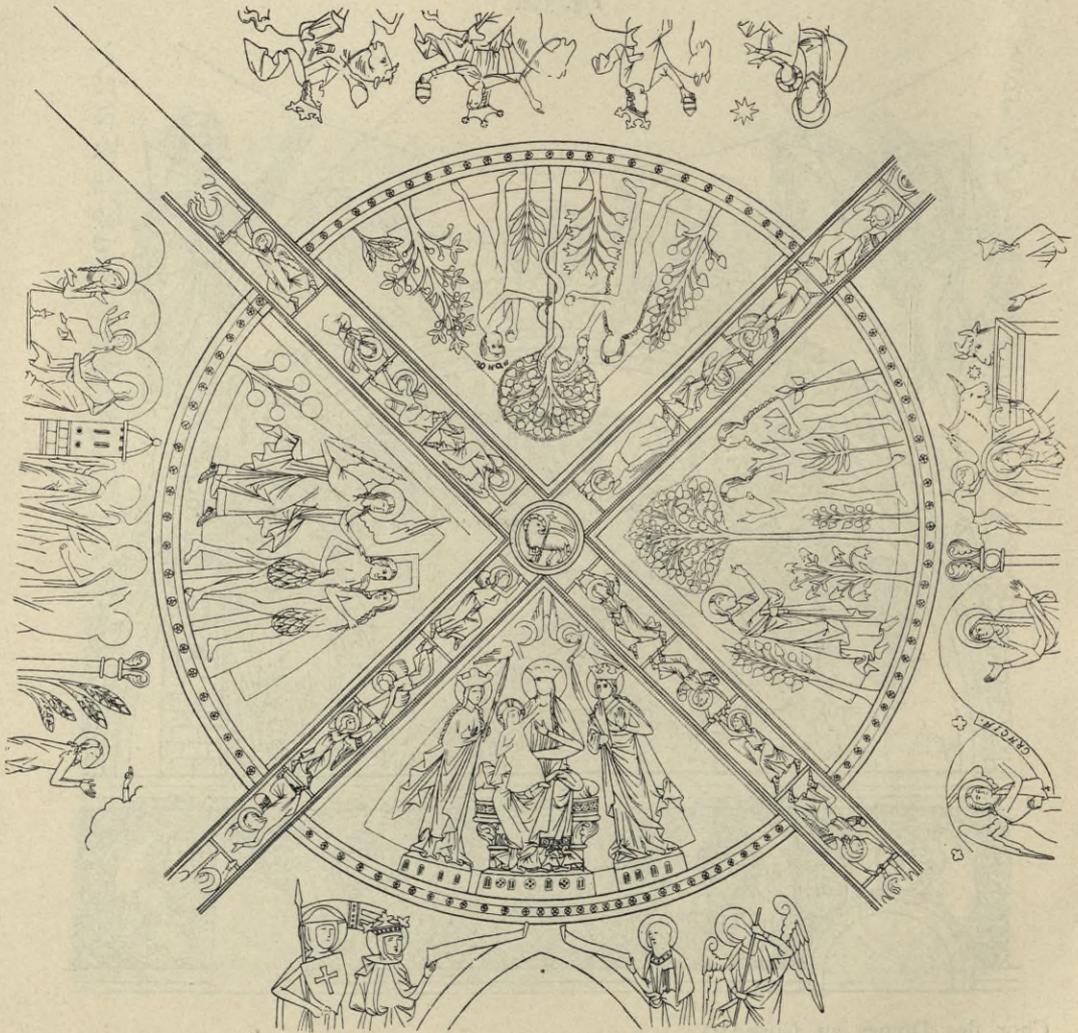
Chor des Domes zu Gurk <sup>114)</sup>.

Vorab soll das einzelne Bild keine besondere Wirkung für sich ausüben und keine besondere Betrachtung für sich verlangen; es soll nur als bunter Fleck an feiner Stelle im Gesamteindruck mitwirken. Unsere heutigen Gemälde jedoch, mit ihren Halbtönen, ihrer Luftperspektive, ihren Lichtern und Schatten sind weder darauf berechnet, sich einzuordnen, noch gar sich unterzuordnen. Ihre gebrochenen Farben aber können sich innerhalb der fatten Töne einer Innenausmalung überhaupt nicht bemerkbar machen. Wird daher heutzutage ein Innenraum mit Gemälden

<sup>114)</sup> Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

geschmückt, so ist der schließliche Misserfolg der, daß man einen Raum für Gemälde geschaffen hat, nicht einen gemalten Innenraum. Mit einem Worte, der Maler drängt sich in den Vordergrund mit einer Reihe mehr oder minder gleichgültiger oder anregender Darstellungen; der Baumeister ist beiseite geschoben, seine Schöpfung zerstückt; denn irgendwelche einheitliche Innenwirkung des Raumes ist nicht erzielt.

Fig. 333.

Deckenmalerei in der Kapelle zu Pisweg<sup>114</sup>).

Selbst der körperliche Eindruck des Innenraumes wird durch diese Gemälde vernichtet, weil er durch sie auseinander gerissen und nicht zusammengefaßt wird. Denn eine Hauptwirkung der Farbengebung muß darin bestehen, den Raum durch Zusammenfassen großer Teile desselben übersichtlich zu gestalten. Sind die Gewölbe z. B. in der Hauptsache blau, die Wände im Oberteil gelbgrün, im Unterteil rot, so wird der räumliche Eindruck so leicht faßbar für das Auge und so gesteigert, daß ein Raum ohne Farben gegenüber einem Raum mit Färbung wie die Leb-

losigkeit gegen das Leben selbst abticht. Welch kalte Steinhalle ist der Dom zu Cöln. Und doch muß man dankbar sein, daß sein Inneres von der neuzeitlichen Kirchenmalerei bisher verschont geblieben ist. Die Kunst ist aus den Hallen der Kirche völlig gewichen. Die Geistlichkeit ist in den Händen von Kunsthandwerkern der fragwürdigsten Art; es fehlt ihr der Begriff dafür, daß die Kunst jahrzehntelange Schulung erfordert und daß tatsächliche oder häufig nur vorgebliche Frömmigkeit weder die Schule, noch das Können ersetzt, geschweige denn beides zu gleicher Zeit.

Welch andere Erziehung muß die mittelalterliche Geistlichkeit genossen haben, daß sie ihre Bauten den größten Künstlern anvertraute und daß sie nicht an der Klippe der unfähigen Kunsthandwerker gescheitert ist! Und doch hatte die mittelalterliche Geistlichkeit kein Griechisch gelernt! Jedenfalls spricht die heutige Kunstverlassenheit der Gotteshäuser stark gegen das Allgemeinbildende in der heutigen Erziehung, versagen doch auch die andern Stände völlig.

Doch verfolgen wir die Entwicklung der Innenmalerei weiter. Im Nonnenchor des Domes zu Gurk haben sich die Reste sehr schön gezeichneter Decken- und Wandmalereien frühgotischer Zeit erhalten, welche in Fig. 325 bis 332<sup>114</sup>) nach den Aufnahmen *Klein's* wiedergegeben werden. Die beiden Gewölbe sind mit dem himmlischen und dem irdischen Paradiese geschmückt (Fig. 325 u. 327); auf dem Gurtbogen zwischen beiden ist die Jakobsleiter dargestellt (Fig. 328); die verbleibenden Zwickel sind beim himmlischen Jerusalem mit Cherubimen (Fig. 326) besetzt, beim Paradies mit den auf die Jungfrau hinweisenden Propheten. Das Hauptbild an den Wänden ist daher der thronenden Gottesmutter mit dem Kinde gewidmet (Fig. 329). Auf den Stufen des Thrones sind die Löwen *Salomo's* — der Löwe vom Stamme Juda — dargestellt, zu den Seiten Frauengestalten, welche Tugenden verfinnbildlichen.

Die Zwickel darunter sind von zwei Bischöfen eingenommen, wohl die Stifter der Malereien. Der eine ist ein *Otto Electus*, der die bischöflichen Abzeichen noch nicht trägt; der zweite ist mit *Dietericus* bezeichnet. Der erstere ist 1214 gewählt und bald gestorben. Der Bischöfe, welche *Dietrich* hießen, hat es zwei gegeben: der eine wirkte von 1154—79 und *Dietrich II.* von 1254—79. Gegen den letzteren Bischof als Stifter scheint das Fehlen aller Maßwerke zu sprechen, wenn auch die Malerei häufig der Zeit nach gegen die Zieraten der Architektur zurückbleibt.

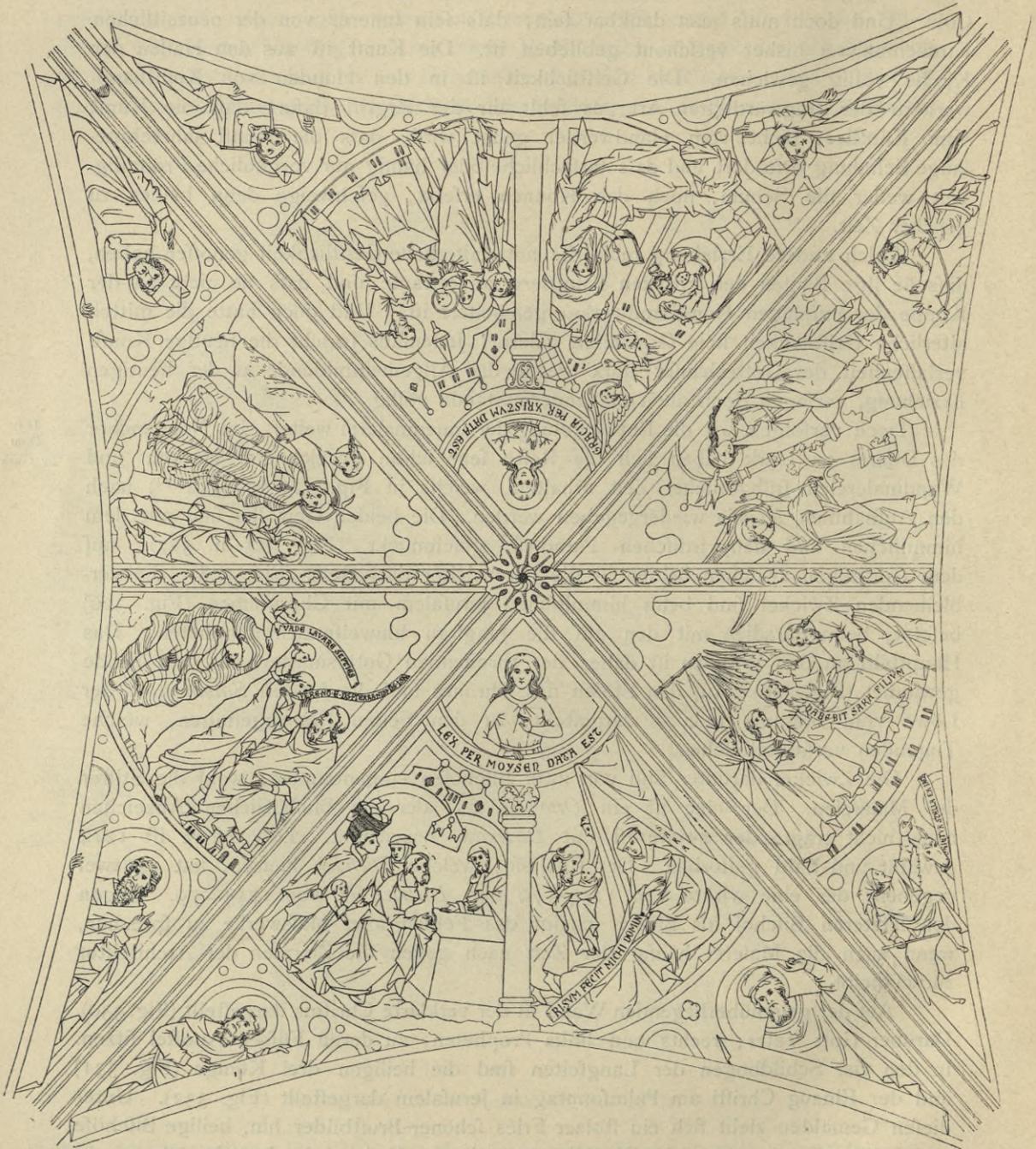
Auf der gegenüberliegenden Wand ist der verklärte Christus dargestellt (Fig. 330). Darüber Gott Vater, rechts und links Propheten, zu deren Füßen Apostel sitzen. In den vier Schildbogen der Langseiten sind die heiligen drei Könige (Fig. 331) und der Einzug Christi am Palmsonntag in Jerusalem dargestellt (Fig. 332). Unter diesen Gemälden zieht sich ein stolzer Fries schöner Brustbilder hin, heilige Bischöfe und heilige Frauen zeigend. Die Hintergründe der Zwickel in den Gewölben, wie der Darstellungen in den Schildbogen und der Brustbilder sind in sattem Blau gehalten; alles übrige ist dann in natürlicher Färbung mit einfachen Umrisslinien zur Darstellung gebracht.

Diesen Malereien verwandt sind diejenigen in der Kapelle zu Pisweg in der Nähe von Gurk (Fig. 333<sup>114</sup>). Auch hier ist auf dem Gewölbe das Paradies zur Darstellung gebracht; Bäume und Gestalten zeigen dieselbe Behandlung. Die vierte

112.  
Dom  
zu Gurk.

113.  
Kapelle  
zu Pisweg.

Fig. 334.

Gewölbmalerei in *Maria Lyskirchen* zu Cöln.

Kappe ist durch die thronende *Maria* mit dem Kinde und zwei heiligen Fürstinnen eingenommen, ähnlich der einen Darstellung an der Wand zu Gurk. Die Jakobsleiter ist hier auf die Rippen des Kreuzgewölbes gemalt. Die Bilder der Wände sind nur in ihren Oberteilen erhalten und zeigen die Geburt und die Anbetung der Weifen aus dem Morgenlande.

Ihnen gleichalterig werden die Malereien an den Mittelschiffsgewölben von *Maria Lyskirchen* in Cöln fein (Fig. 334). Sie sind ebenso meisterhaft in das Gewölbe hineingepaßt, wie schön gezeichnet und vortrefflich in Farben gesetzt.

114.  
*Maria  
Lyskirchen*  
zu Cöln u. a.

Im Chor von *St. Severin* zu Cöln haben sich die Ueberreste stattlicher Figuren in den Gewölbekappen dafelbst erhalten.

Ein ganz hervorragender Mittelpunkt kirchlicher Innenmalerei gegen 1200 ist Soest. In *St. Patroklus* dafelbst, besonders aber in *St. Marien zur Höhe* finden sich grofsartig angelegte und prächtig gefärbte Darstellungen.

In Sachsen sind zu Königsutter, Hildesheim und Goslar, vor allem aber im Dom zu Braunschweig vorzügliche Innenmalereien aus der Zeit kurz vor 1200 vorhanden. In Königsutter sind die Malereien nur im Chor noch erhalten gewesen und vorzüglich wiederhergestellt worden. In der Apfiskuppel thront Christus im mandelförmigen Rahmen, rechts und links die Evangelistenzeichen und die beiden Apostelfürsten; auf dem Kreuzgewölbe des Langchors ist ein Mauerring dargestellt, in dessen Toren einzelne Heilige stehen. In *St. Michael* zu Hildesheim prangt die berühmte *Barbarossa-Decke* (wohl von 1186).

In Goslar sind es die beiden Kirchen Neuwerk und auf dem Frankenberg, welche ganz meisterhafte Darstellungen bergen. In der halbrunden Apfiskuppel der Neuwerkkirche thront in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, in ganz grofsartiger Weise aufgefaßt. Auch hier bietet der blaue Hintergrund wieder die hochvortreffende Färbung, wie in Schwarzrheindorf und Brauweiler. Die goldenen Heiligenscheine, wie die verzierten Frieße sind vorher mit Gips plastisch angetragen. Zuunterst ist eine Reihe Kaiserbilder angeordnet. Zwischen den Fenstern sind einzelne bildliche Darstellungen mit sehr kennzeichnendem Faltenwurf gemalt. Diese Art der Gewänder finden wir im Hochschiff der Frankenger Kirche zwischen den Fenstern wieder. Dafelbst sind einzelne Prophetengestalten(?) in phantastischem Faltenwurf nur in Umrissen aufgezeichnet, die eine ganz eigenartige Auffassung zeigen; sie stammen aber jedenfalls von derselben Hand, welche die ähnlichen Gestalten der Neuwerkkirche geschaffen hat, wenn sie auch mit der thronenden Mutter Gottes anscheinend nichts gemein haben.

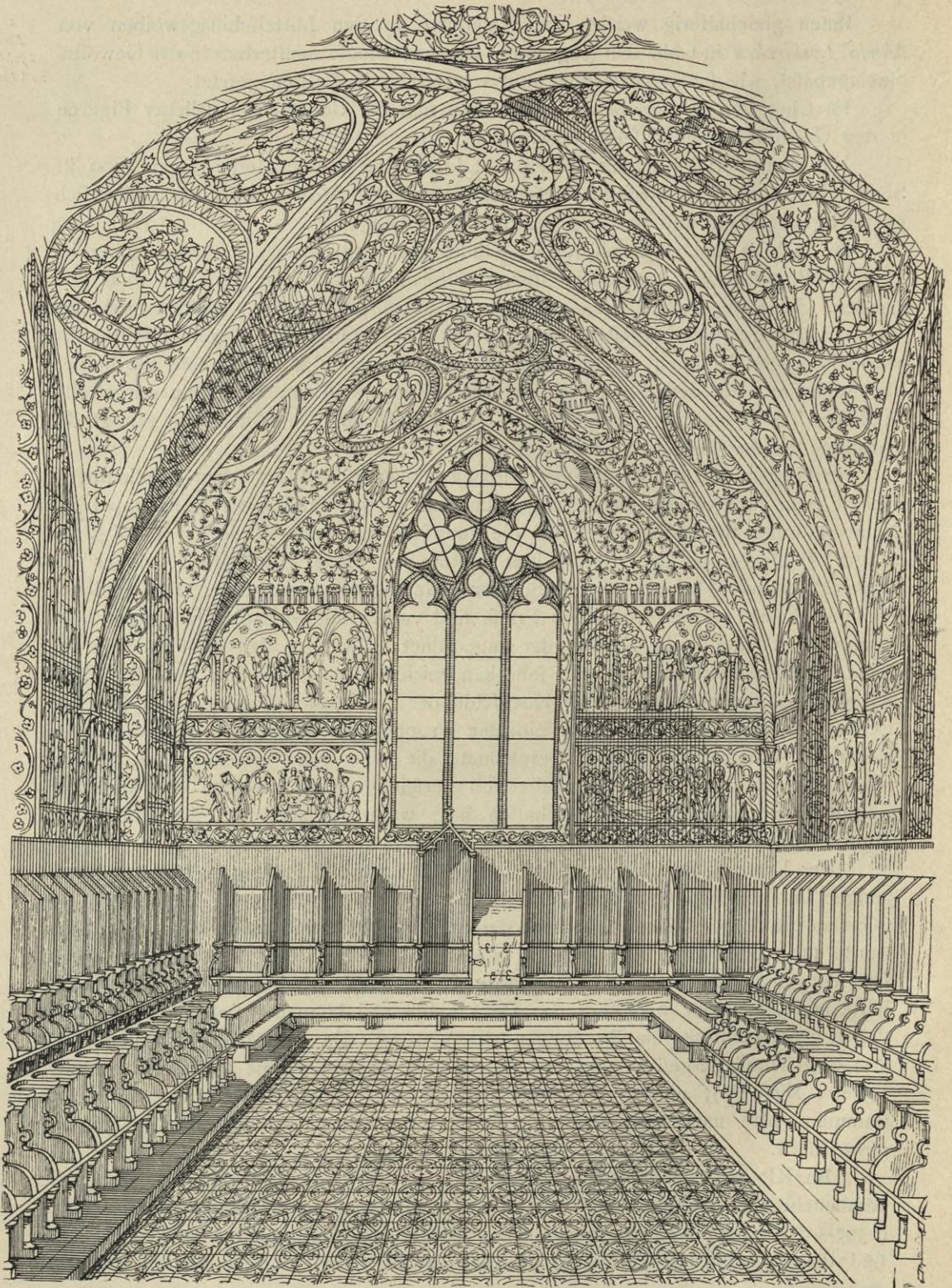
Der Dom zu Braunschweig hat seine vollständige Bemalung ausschliesslich derjenigen im südlichen Kreuzarm bewahrt. Ein grofsartiges Beispiel! Auch hier ist der sofort in die Augen fallende Eindruck derjenige des vorherrschenden Blaus. Der Dom wurde 1172 oder 1173 von *Heinrich dem Löwen* gegründet; 1195 brannte er ab. Die jetzigen spitzbogigen Gewölbe dürfte er nun erst erhalten haben; denn sonst hätte nicht der Dom, höchstens das Dach abbrennen können. Diese Gewölbe passen daher auch nicht an die Rundbogen der Vierung. Da die Malereien anscheinend von einer Hand hergestellt sind und an einem Schiffspfeiler eine Inschrift den Maler, *Johann Wale*<sup>115)</sup>, nennt, so dürften auch die Chormalereien erst aus dieser Zeit stammen, also nach 1195, obwohl dieser wohl schon vor dem Brande gewölbt gewesen ist.

Im Kloster Wienhausen bei Celle (Fig. 335<sup>116)</sup> hat sich die Ausmalung des Nonnenschors erhalten, welche wohl in der Hauptsache noch aus der Zeit des Baues (1307—9) stammt, wenn sie auch im XV. Jahrhundert ausgebessert worden ist. Hier sind die figürlichen Darstellungen in den Gewölben in richtiger Weise verwendet.

<sup>115)</sup> Siehe das vorhergehende Heft (S. 74) dieses „Handbuches“.

<sup>116)</sup> Nach: DOHME, R. Geschichte der deutschen Baukunst. Bd. III. Berlin 1887. (Nach einer Zeichnung *Essenwein's*.)  
Handbuch der Architektur. II, 4, d.

Fig. 335.



Inneres der Kirche zu Wienhausen <sup>116</sup>).

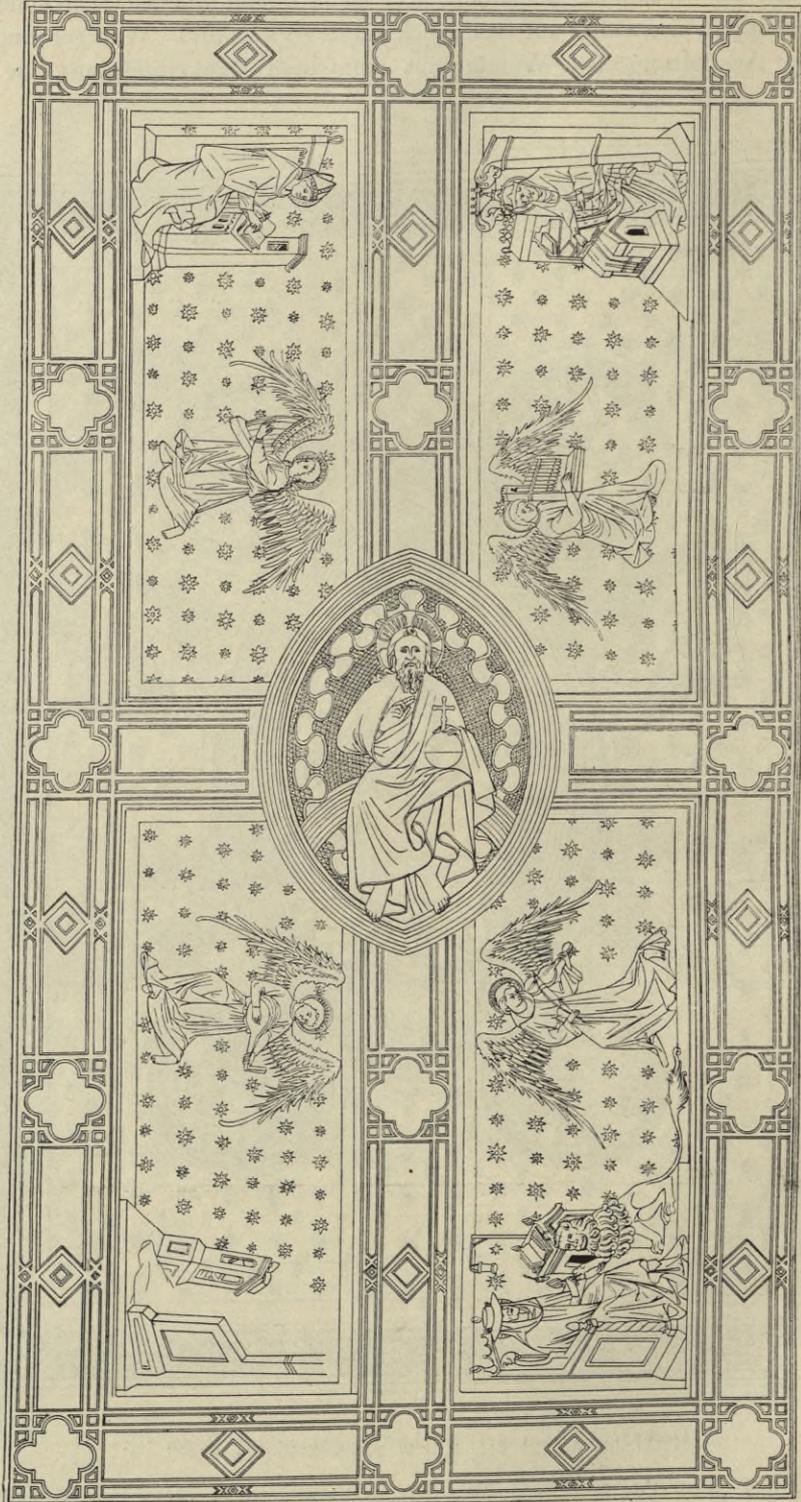
Dieselben sind als Medaillons behandelt, welche in einem reichen Rankennetze, das die Gewölbekappen überzieht, auf das glücklichste verteilt sind. Weniger empfehlenswert ist die Ausstattung der Wände mit demselben Rankengeflecht; die Wände

Fig. 336.

Deckenmalerei in der Kirche St. Johann bei Bozen<sup>117)</sup>.

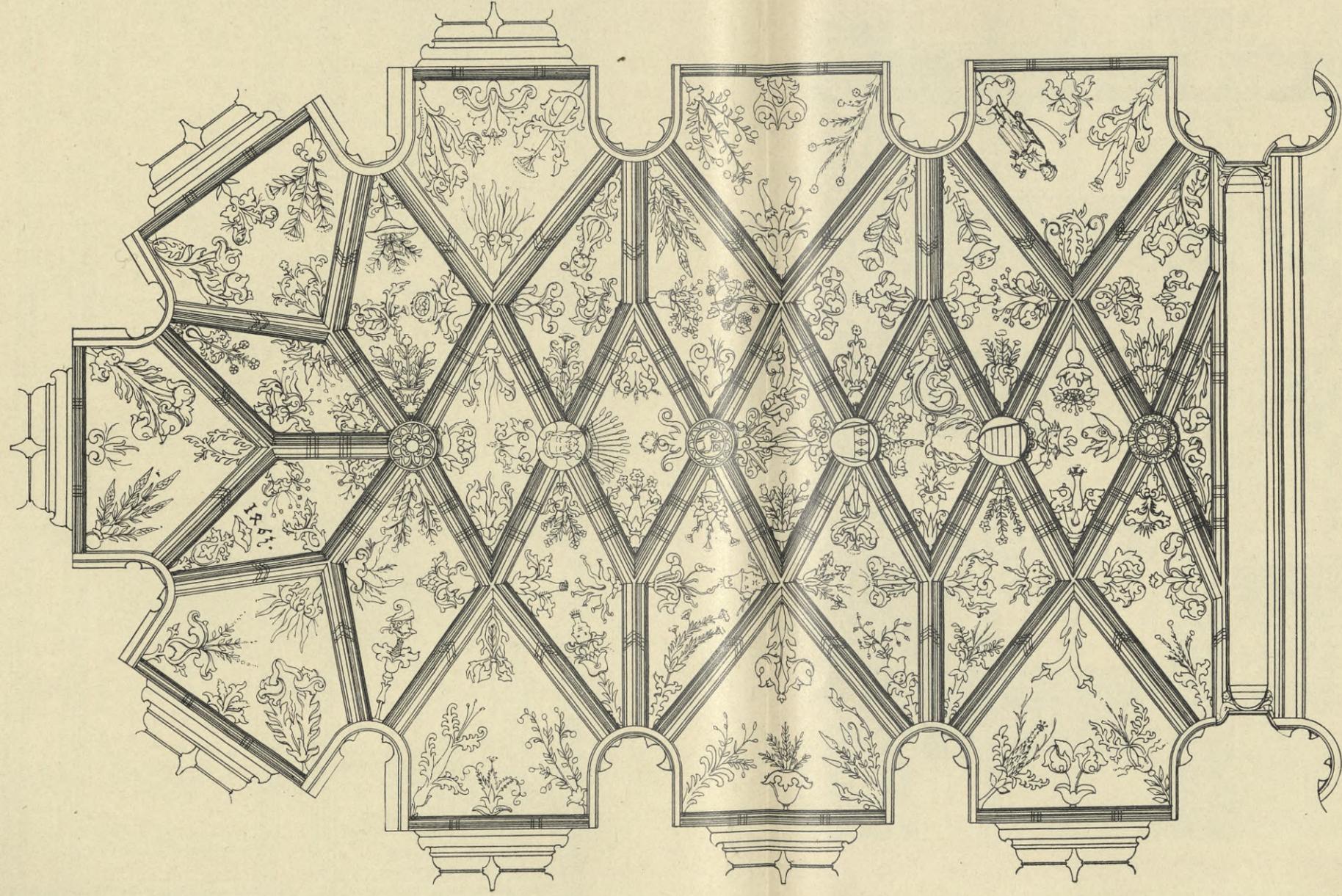
heben sich auf diese Weise kaum oder gar nicht von dem Gewölbe los. Allerdings hat der Oberteil der Fensterwand schwarzen Hintergrund erhalten, auf welchem die Ranken grün aufgesetzt sind, während die Gewölbe rotbraunen Grund aufweisen.

Fig. 337.



Deckenmalerei in der St. Martinskirche zu Campil<sup>117)</sup>.





Gewölbmalerei in der Kirche *St. Marcin* bei Seckau.

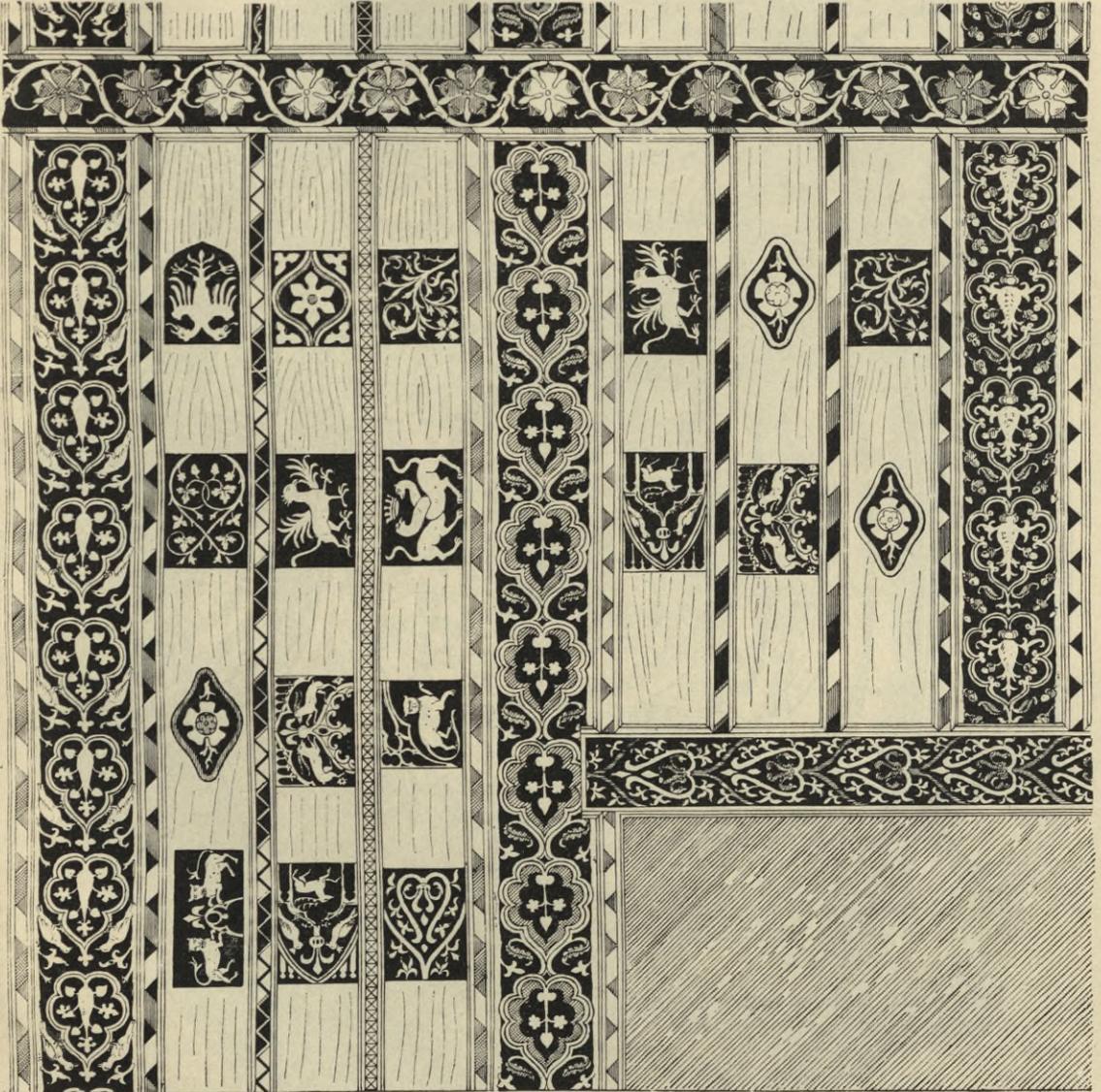
$\frac{1}{50}$  w. Gr.



Ebenso hätten sich die bildlichen Darstellungen an den Wänden auf den unteren großen Bildfries beschränken sollen; der Eindruck der Ueberladung wäre vermieden und die Klarheit der Gesamtwirkung hätte gewonnen.

Schöne und klare Anordnung zeigen die Deckenmalereien von *St. Johann* bei Bozen (Fig. 336<sup>117</sup>) und *St. Martin* zu Campil bei Bozen (Fig. 337<sup>117</sup>). Da diese

Fig. 338.

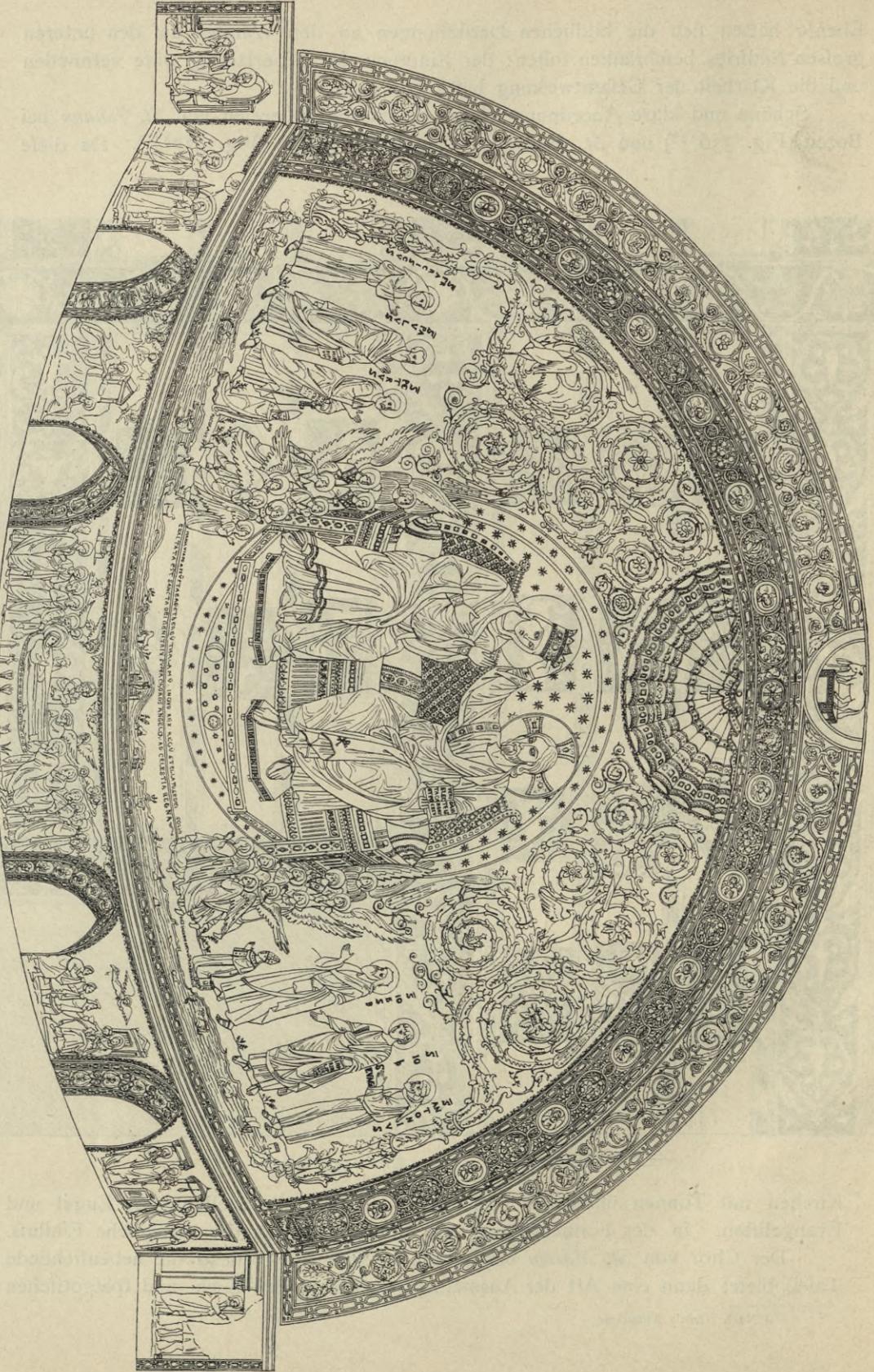


Deckenmalerei in der Kirche zu Isingen.

Kirchen mit Tonnen überdeckt sind, so erklärt sich die Stellung der Engel und Evangelisten. In der Formengebung der Frieße zeigt sich der italienische Einfluss.

Der Chor von *St. Marcin* bei Seckau in Steiermark (siehe die nebenstehende Tafel) bietet dann eine Art der Ausmalung, wie sie in den hoch- und spätgotischen

<sup>117</sup>) Nach Klein's Aufnahme.



Mosaikbilder in der Apsis der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom 118).

Kirchen besonders beliebt war. Die hochgestimmte Farbenreihe Blau, Gold, Rot und Grün verschwindet, und an ihre Stelle tritt die bescheidene Reihe Weiß, Gelb, Grün und Violett. Der Grund ist hier weiß, zumeist mit einem Stich in das Erbsengelbe; die Rippen sind abwechselnd gelb und violett; die Blumen sind violett, gelb und grün. Besonders diese Zwickelblumen sind eine hochbeliebte Verzierung der spätgotischen Gewölbe. Die vorliegende Malerei stammt, wie im Chor eingeschrieben, von 1463.

Eine ganz ähnliche Farbenstimmung zeigt das großartige Netzgewölbe von *St. Jakob* zu Lüttich. Die Wände werden bei dieser Farbgebung ebenfalls meist gelb-weiß gehalten, dagegen die steigenden wie die wagrechten Profile lebhaftest bunt gefärbt: blau, rot, grün.

Schließlich sei noch die Bemalung einer Holzdecke aus dieser späten Zeit gegeben. Fig. 338 zeigt einen etwas zusammengeschobenen Teil der Decke aus der Kirche zu Isingen in Württemberg. Je drei Bretter, deren Fugen durch Leisten gedeckt sind, bilden ein größeres Gefach, welches durch breitere Bretter eingefasst ist.

In Italien, welches die Mosaiken der altchristlichen Zeit vor Augen hatte, erlebte die Kunst des Mosaiks eine Wiedererweckung. Ein meisterhaftes Beispiel bietet der Chor von *Santa Maria maggiore* in Rom (Fig. 339<sup>118)</sup>. In der Mitte krönt Christus seine Mutter; Engelscharen schweben anbetend zur Seite; dann folgen zwei knieende Gestalten, Papst *Nikolaus IV.* und ein Kardinal *Jakob*; darauf zur Linken die Apostelfürsten Petrus und Paulus und der heilige Franz von Assisi; zur Rechten Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und Antonius von Padua. Die verbleibende Fläche ist mit einem großartigen Rankenwerk überzogen, welches sich ganz in den Formen der schönsten römischen Kunst bewegt. Dieser stolze Entwurf stammt vom Maler *Jakob Torriti*, welcher auch die Chornische der Lateranbasilika ausgeführt hat. Beide Mosaiken sind zwischen 1288 und 1293 entstanden.

115-  
Mosaiken  
in Italien.

In Italien, dem uralten Lande des Mosaiks, erfuhr dieses im XI., XII. und XIII. Jahrhundert noch eine besondere Ausbildung. Der Name einer römischen Künstlerfamilie, der Cosmaten, ist mit der Herstellung der meisten dieser zierlichen Arbeiten verknüpft. Solche Mosaikarbeiten überziehen nicht die Wandflächen und unterdrücken nicht die Architekturformen; sie nisten sich im Gegenteil in alle Architekturteile hinein, selbst in die Kannelüren der gedrehten Säulenschäfte. Ebenso schöne wie ausdrucksvolle Beispiele bietet aus dem XIII. Jahrhundert der Kreuzgang von *San Paolo fuori le mura* in Rom (Fig. 340 bis 342<sup>119)</sup>.

Mit dem Ende des XIII. Jahrhunderts begann die Wandmalerei Italiens sich von der dekorativen Behandlung der Gestalten loszulösen. Es sind nicht mehr farbig angelegte Umriss- und Strichzeichnungen, sondern farbig gemalte Gemälde mit Licht und Schatten, welche die Wirklichkeit wiedergeben. Dafs damit in der Malerei an sich ein großer Fortschritt geschieht, ist klar. Dafs aber die Wirkung der Innenräume als solche dadurch beeinträchtigt wird, ja dafs es nicht mehr in Farben prangende Innenräume, sondern Räume mit Gemälden werden, dafs die Baukunst zur Dienerin, Malerei und Bildnerkunst die Herrinnen werden, beweist der Verlauf der italienischen mittelalterlichen Kunst.

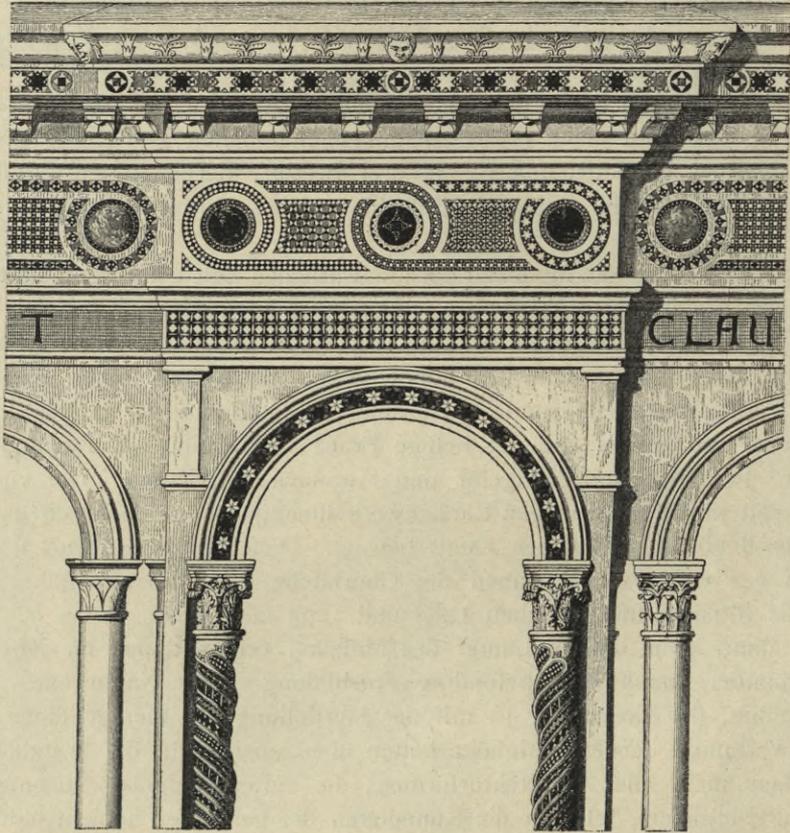
Mit dem Beginn dieses Selbständigwerdens der Malerei ist der Name *Giotto's*

118) Nach: BUNSEN, Ch. C. J. Die Basiliken des christlichen Roms. München 1842.

119) Nach: GAILHABAUD, a. a. O.

unlöslich verknüpft. Zwischen 1304 und 1306 malte er die Fresken in der Arenakapelle zu Padua; 1334 wurde er an die Spitze des Florenzer Dombaues gestellt. Zwischen diesen Jahren schuf er in der Nachfolge *Cimabue's*, seines Lehrers, die Fresken in *San Francesco* zu Assisi. Die Züge der Gesichter, die Haltung der Gestalten bringen das Seelenleben der Menschen zum Ausdruck, wie dies seine Zeitgenossen der Bildnerkunst erstreben.

Fig. 340.

Vom Kreuzgang der Kirche *San Paolo fuori le mura* zu Rom<sup>119)</sup>.

1/25 w. Gr.

Auch die ,dekorative Art der Bemalung der Oberkirche zeugt von hohem Geschick und ist kennzeichnend für die Ausmalung vieler italienisch-gotischer Kirchen.

#### b) Färbung des Aeußeren.

Die mittelalterliche Kunst hat nicht bloß von der lachenden Pracht der Farben im Inneren ausgedehntesten Gebrauch gemacht; auch das Aeußere ermangelte nicht des Frohfinnes der Färbung. Ob das Mittelalter hierin die Schülerin der Griechen gewesen ist, läßt sich schwer entscheiden, da das Mittelglied, die römische Kunst, anscheinend von der Färbung seiner Bauten Abstand genommen hatte. Aber der Griechen Tempel erfrahten in heiterer Farbenpracht.

<sup>116.</sup>  
Ursprung.

Viollet-le-Duc sagt in der Vorrede zu dem prachtvollen Werke »*Les peintures des chapelles de N.-Dame de Paris*«: »*Toutes les architectures connues se sont aidées de la peinture, ou plutôt (car il faut éviter les équivoques) de l'harmonie produite par l'assemblage des couleurs, pour donner à la pierre, aux enduits et même au marbre une valeur indépendante de la forme plastique.*«

Fig. 341.

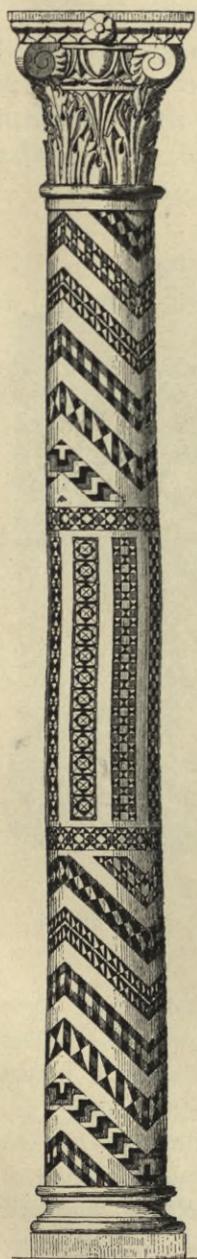
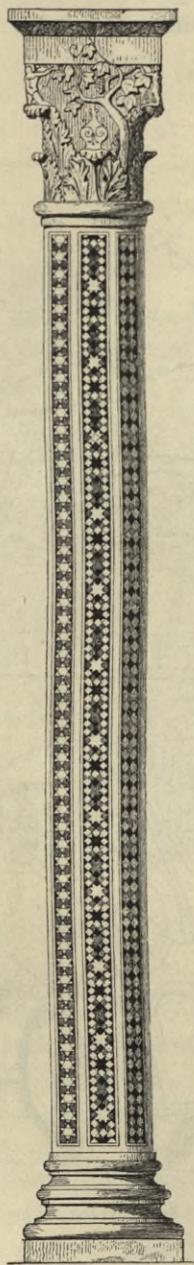


Fig. 342.

Einzelheiten zu Fig. 340<sup>119)</sup>. $\frac{1}{10}$  w. Gr.

Heutzutage wird dieser Satz kaum noch bestritten, wenn es auch manche gibt, die sich nicht an den Gedanken gewöhnen können, die Bauten des Mittelalters auch aufsen als farbig bemalt anzunehmen.

In ähnlicher Weise entbrannte in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ein lebhafter Kampf darüber, ob die griechischen Tempel aufsen gefärbt gewesen seien oder nicht. Diese Zeit hatte das Unglück, gerade das als hellenisch oder als gotisch zu betrachten, was den Auffassungen jener Zeiten völlig zuwiderlief. Der Marmor der Bildwerke war durch den Regen so gänzlich der Färbung entkleidet worden, das man in der Farblosigkeit beider Arten Kunstwerke den geläuterten Geschmack der Griechen im Gegensatz zu den Verirrungen des Mittelalters deutlich erkannte.

Betrachten wir nun die äußere Färbung mittelalterlicher Bauten. Vor allem waren die Tore mit Farben geschmückt, ob sie nun mittels Säulen, Stäben und Hohlkehlen ausgestattet waren, oder ob der ganze Prunk der Bildhauerkunst in Laubwerk und Standbildern an ihnen ausgebreitet war; alles wurde gemalt und vergoldet.

Das reichste Vorgehen erheischte natürlich Vergoldung in verschwenderischer Pracht. So kennen wir die »goldene Pforte« am Dom zu Freiberg im Erzgebirge und die »goldene Pforte« am Dom zu Magdeburg. Von der ersteren bezeugt es fast nur noch der Name, das sie so reich gemalt und vergoldet gewesen ist;

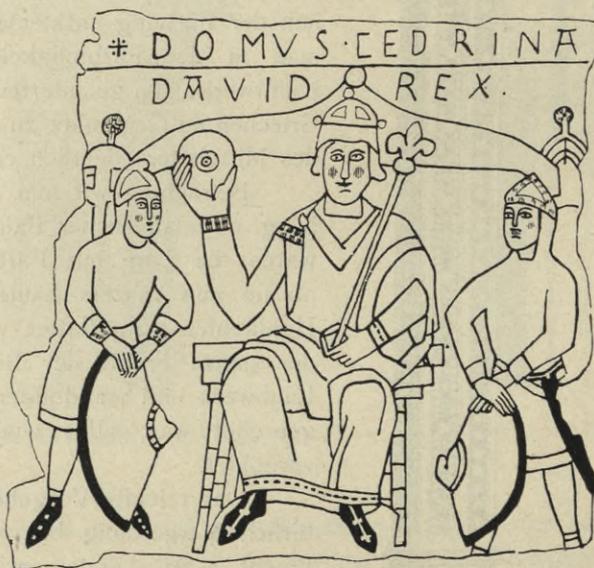
nur in den tiefsten Gewandfalten finden sich noch die Farbspuren. Schlimme Hände haben sie »wiederhergestellt« und in neuerer Zeit noch zu guter Letzt den schützenden Kreuzgang entfernt, so das sie nun erbarmungslos allen Unbilden der

Witterung, des Frostes und des so reichlichen Freiburger Rufs mit feiner schwefeligen Säure ausgesetzt ist und baldigst verwittern wird. Seit sieben Jahrhunderten hatte sie sich durch alle Fährlichkeiten hindurchgerettet — gegen 1200 dürfte sie entstanden sein —, um von dem kunstfinnigen und kunstverständigen XIX. Jahrhundert endlich zu Grunde gerichtet zu werden.

Fig. 343.



Fig. 344.



Vom Mosaikfußboden in der Krypta der St. Gereonskirche zu Köln<sup>120)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

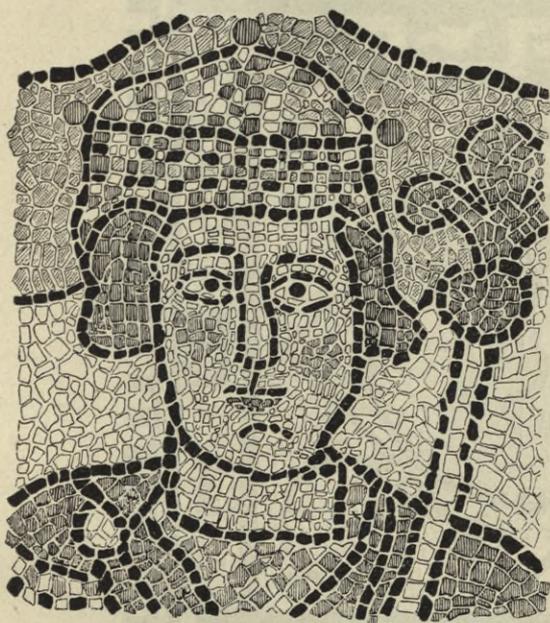
Die Magdeburger goldene Pforte entstammt in ihren Standbildern der Mitte des XIII. Jahrhunderts, vielleicht sogar der ersten Hälfte desselben und zeigt die Färbung noch auf das deutlichste. An ihren Gewänden sind die klugen und törichten Jungfrauen dargestellt. Die langen, hemdartigen Unterkleider sind völlig vergoldet und mit darauf gemalten Mustern verziert; die Mäntel sind blau, rot und grün.

<sup>120)</sup> Nach: AUS'M WEERTH. Der Mosaikfußboden in St. Gereon zu Köln. Bonn 1873.

All diese Farbenpracht ist unter einer dicken Ruß- und Schmutzschicht zu Grunde gegangen; in den letzten Jahren fangen die Farben an abzublättern. Es wäre die höchste Zeit, den Vorbau zu verglazen, da der heutige Kohlenrauch mehr vernichtet, als es ganze Jahrhunderte der Vernachlässigung bewirkten.

Kann man bei diesen beiden goldenen Pforten nicht bestimmen, wie weit die Bemalung gegangen ist, so zeigt die Gnadenpforte am Bamberger Dom augensichtlich, daß nur die Pforte bemalt gewesen ist, dagegen nicht die umgebende Sandsteinfläche. Es scheint in der Tat, als ob bei den Hausteinkirchen nur die »Architektur« bemalt gewesen ist, dagegen die Fläche nicht. Nur bei den Putz-

Fig. 345.



Vom Mosaikfußboden  
in der Krypta der St. Gereonskirche zu Cöln<sup>120)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

werte Farbe der neuzeitlichen Kirchenfärber ist das Olivengrün, mit dem sie gleichmäßig Gewölbe und Wände, Pfeiler und Gesimse überziehen, um selbst die Ornamente darauf nochmals in Grün mit etwas mehr Gelb oder Blau herzustellen.

Am Südgiebel und an der Westansicht der *Notre-Dame* zu Paris hat *Viollet-le-Duc*<sup>121)</sup> reichlich Spuren der ehemaligen Bemalung und Vergoldung vorgefunden, so daß man sich ein sicheres Bild von dem ebenso großartigen wie märchenhaften Eindruck machen kann, den dieses Meisterwerk frühesten Gotik auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. Die drei riesigen Tore waren reich vergoldet und bemalt, ebenso die Bildnischen dazwischen mit ihren Standbildern; die Königsgalerie darüber war ebenfalls auf das reichste bemalt und vergoldet. Darüber hinaus beschränkte sich die Malerei auf die beiden großen Arkaden mit den Fenstern und der mittleren Rose, welche von Gold strahlte. Der Oberteil, welcher sich in der Luft verliert, war im Steinton belassen. Kann man sich ein großartigeres Prunkstück als diese Pariser

118.  
Bemalung  
der  
Flächen.

<sup>121)</sup> Siehe: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VII, S. 109.

Westansicht denken, die mit der zierlichen Arbeit des Meißels die lachende Pracht der Farben vereinigte? Wie kühn und sicher bewältigten diese biederen »Steinmetzmeister« doch ihre Kunst!

Ebenso geschmückt strahlten die Westansichten der Kathedralen von Amiens und Rheims und sicher auch unsere deutschen Münster. Als Farbe spielte hierbei das Schwarz eine große Rolle; es fäumte die Profile ein, füllte die Gründe aus, umriss die Ornamente, zeichnete die Gesichter mit breiten Strichen nach. Sonst

Fig. 346.

Mosaikfußboden im Dom zu Novara<sup>120)</sup>.

1/10 w. Gr.

waren es lebhaftestes Rot, fettes Grün, Ocker und Weiß, welche zur Färbung des Außeren dienten." Dieser Farbenüberzug hat die häufig so wunderbare Haltbarkeit der mittelalterlichen Bildhauerwerke und Simse zuwege gebracht.

In Italien griff man hin und wieder auch für die Außenseiten zum Mosaik. Dies zeigen *Santa Maria in Trastevere* zu Rom aus dem XII. Jahrhundert und die Westansicht des Domes zu Orvieto aus dem XIV. Jahrhundert.

## 10. Kapitel.

## Fußböden.

Zu allen Zeiten haben die Fußböden in den Kirchen eine größere Rolle gespielt, als man es heutzutage nach der Verarmung der letzten Jahrhunderte gewöhnt ist. Reichere Fußböden selbst aus Tonfliesen erfordern beträchtliche Mittel.

119.  
Mosaikböden.

Fig. 347.

Mosaikfußboden im Dom zu Aosta<sup>120)</sup>.

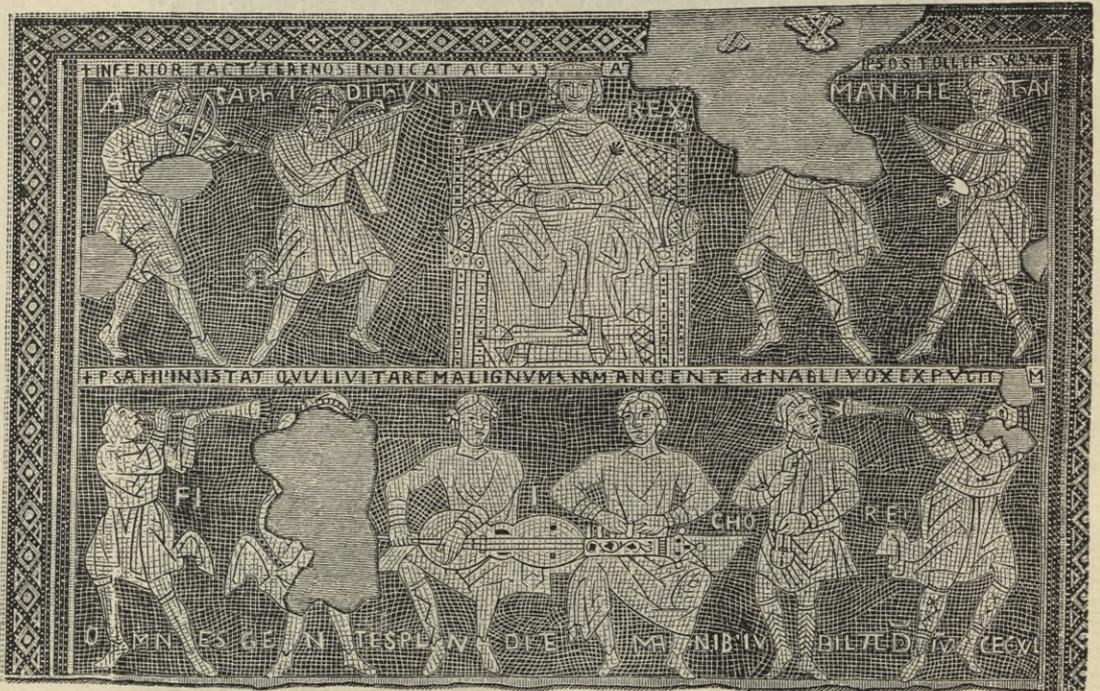
$\frac{1}{40}$  w. Gr.

Gibt es für jeden Wohnraum nichts Prächtigeres als einen mit Teppichen geschmückten Fußboden, so ist für ein Kircheninneres mit reichen Bildhauerwerken, zierlichen Steinmetzarbeiten, glühenden Fenstern, reich vergoldeten und gemalten Wänden und Ausstattungsgegenständen ein eintöniger, ungefärbter Fußboden in

feiner großen Ausdehnung ein schlimmer Gegensatz. Ein ebenso reich verzierter Fußboden ist zur Vollendung der künstlerischen Einheit ganz unerlässlich.

Mosaikfußböden, wie sie die Römer und die altchristliche Zeit legten, sind im Mittelalter außerhalb Italiens wenig in Gebrauch. In Deutschland hat sich in der Krypta von *St. Gereon* zu Köln, und zwar im westlichen Teil derselben, ein Mosaikfußboden aus Marmorstückchen erhalten; das Hellrot allein ist aus römischen Ziegelsteinen hergestellt (Fig. 343 bis 345); er ist beträchtlich roh. In Laach ist eine sehr viel schöner hergestellte Grabplatte des 1152 verstorbenen Abtes Gilbert aus Mosaik noch vorhanden. Auch in Frankreich gab es einige Ueberreste von Mosaik-

Fig. 348.

Mosaikfußboden in der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Vercelli<sup>120)</sup>.

1/40 w. Gr.

böden, unter anderem in *St.-Nicaise* zu Rheims. Der heilige *Bernhard von Clairvaux* eiferte um die Mitte des XII. Jahrhunderts mit Recht gegen die Sitte, die Fußböden mit Abbildungen von Engeln und Heiligen zu schmücken; er schrieb an den Abt *Wilhelm* wie folgt<sup>122)</sup>:

»*Ut quid saltem sanctorum imagines non reveremur, quibus utique ipsum, quod pedibus conculcatur scateat pavimentum? Saepe spuitur in ore Angeli, saepe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium, et si non sacris his imaginibus, cur vel non parcitur pulchris coloribus? Cur decoras, quod mox foedandum est? Cur depingis, quod necesse est conculcari? Quid ibi valent venustae formae, ubi pulvere maculantur assiduo?*«

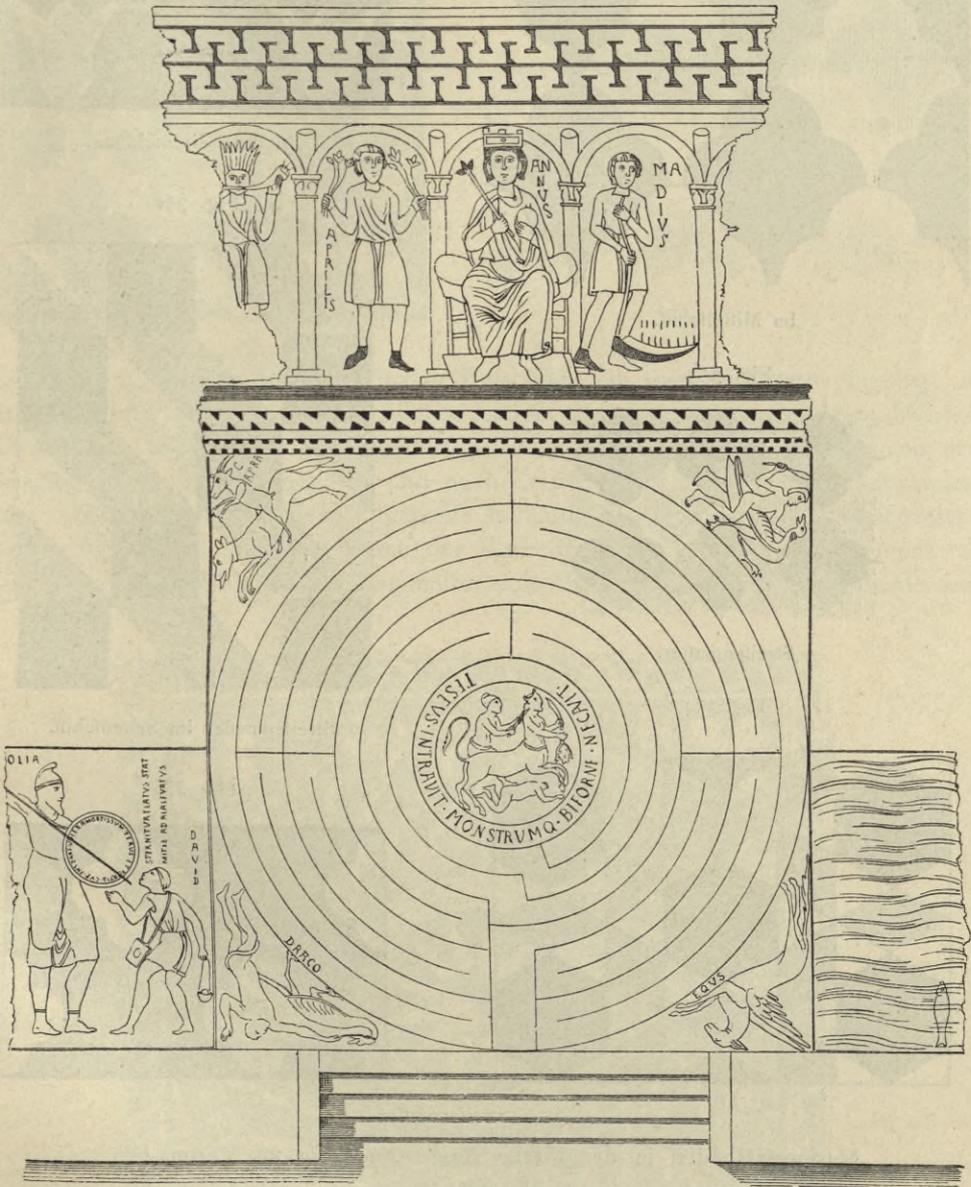
Für Fußböden sind nur geometrische und ornamentale Verzierungen angebracht.

<sup>122)</sup> Siehe ebendaf.:

S. P. Bernardi Abbatis Claravallensis  
*Apologia de vita et moribus Religiosorum.*  
 Ad Guilielmum Abbatem S. Theodorici.

In Italien sind — wie gesagt — die Mosaikböden reichlicher und schöner im Gebrauch geblieben. Hat sich doch dort das Mosaik seit romanischer Zeit sogar auf den Architekturteilen heimisch gemacht und verzierte Säulenschäfte, selbst wenn sie

Fig. 349.

Mosaikfußboden in der Kirche *San Michele* zu Pavia.

1/40 w. Gr.

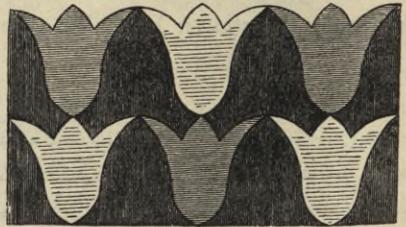
gedreht waren, Architrave, Frieße und Gesimfe. Die Arbeiten der Familie der Cosmaten sind weltbekannt. Doch sind die Mosaikböden meistens recht roh und begnügen sich damit, Ornamente und Darstellungen auf weißem Grund mittels schwarzer Umriffe zur Darstellung zu bringen. Darunter finden sich Fußböden, die in großen

Fig. 350.



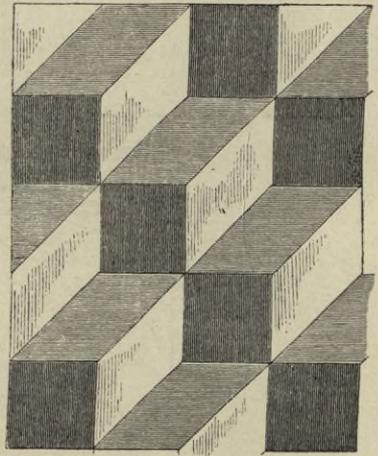
Im Mittelschiff.

Fig. 351.



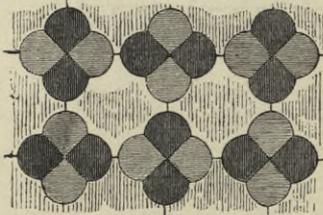
In den Seitenschiffen.

Fig. 352.



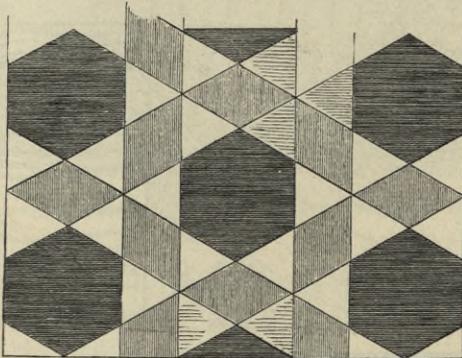
Streifenmuster im Seitenschiff.

Fig. 353.



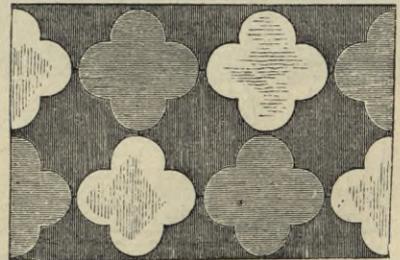
Streifenmuster.

Fig. 354.



Streifenmuster.

Fig. 355.



Marmorfußböden in der Kirche *Santa Anastasia* zu Verona <sup>123)</sup>.

<sup>1/20</sup> w. Gr.

Zügen entworfen find. So in den Domen zu Novara (Fig. 346<sup>120</sup>) und Aosta (Fig. 347<sup>120</sup>); der letztere verwendet aufer den schwarzen Umrissen eine große Anzahl Farben für die Gewänder; dargestellt find das Jahr und seine zwölf Monate. Nur figürliche Darstellungen weist der Fußboden in *Santa Maria maggiore* zu Vercelli (Fig. 348<sup>120</sup>) auf.

<sup>123)</sup> Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

Fig. 356.

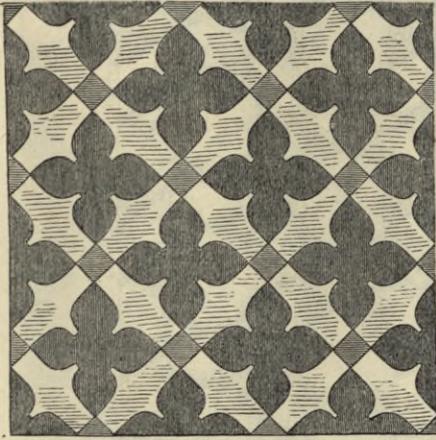
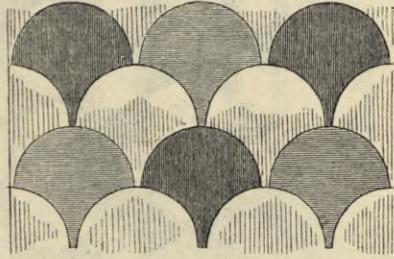


Fig. 357.



## Marmorfußböden

in der Kirche *Santa Anastasia* zu Verona<sup>123)</sup>. $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Häufig ist in die mittelalterlichen Fußböden ein sog. Labyrinth eingelegt, in Mosaik- wie in Plattenböden. Ein solches Labyrinth befand sich auch in *San Michele* zu Pavia (Fig. 349) aus Mosaik angefertigt. Man nimmt an, daß dasselbe von den Gläubigen unter gewissen Gebeten und nach Empfang der Sakramente durchwandert wurde, um der Vorteile einer Pilgerreise teilhaftig zu werden. Solche Labyrinthe befanden sich auch in den Fußböden der Kathedralen von Rheims und Amiens; in beiden waren die Bildnisse der Baumeister mit Umschriften angebracht; beide sind

120.  
Labyrinthe.

Fig. 358.

 $\frac{1}{40}$  w. Gr.Vierungs-  
rofette.Von den Marmorfußböden in der Kirche *Santa Anastasia* zu Verona<sup>123)</sup>.

Fig. 359.

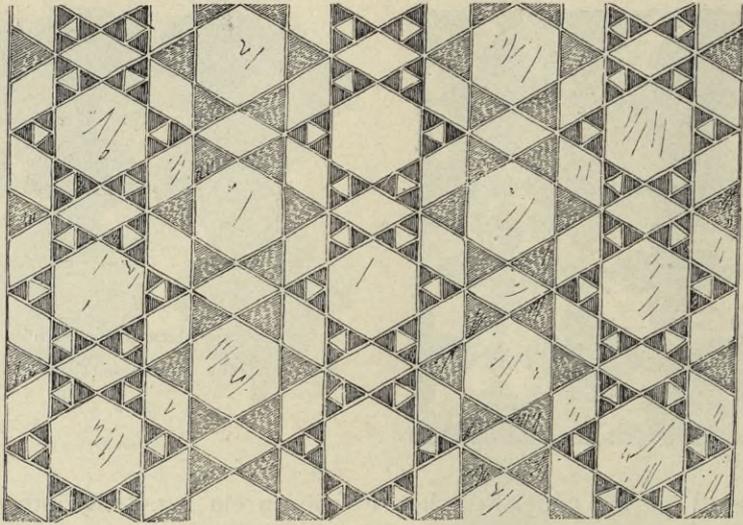
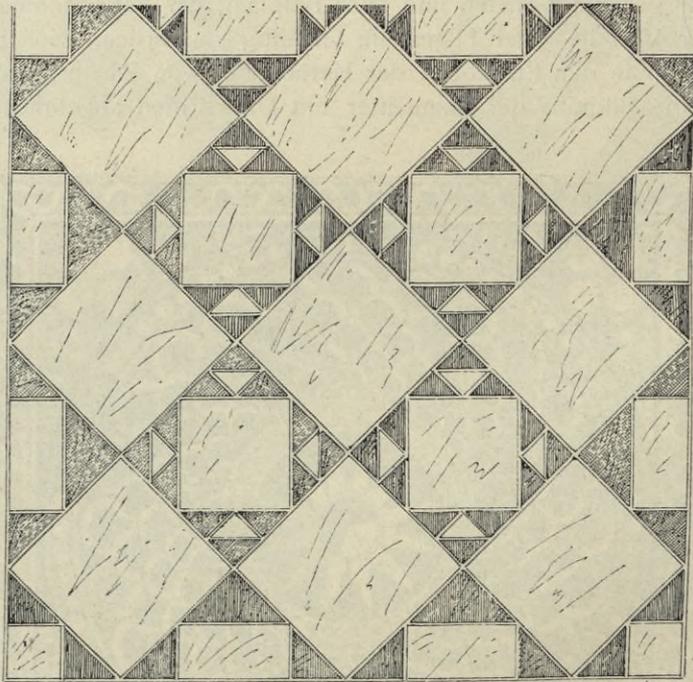


Fig. 360.



Vom Marmorfußboden im Mittelfeld der Kirche *San Pierino* zu Pifa <sup>124)</sup>.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

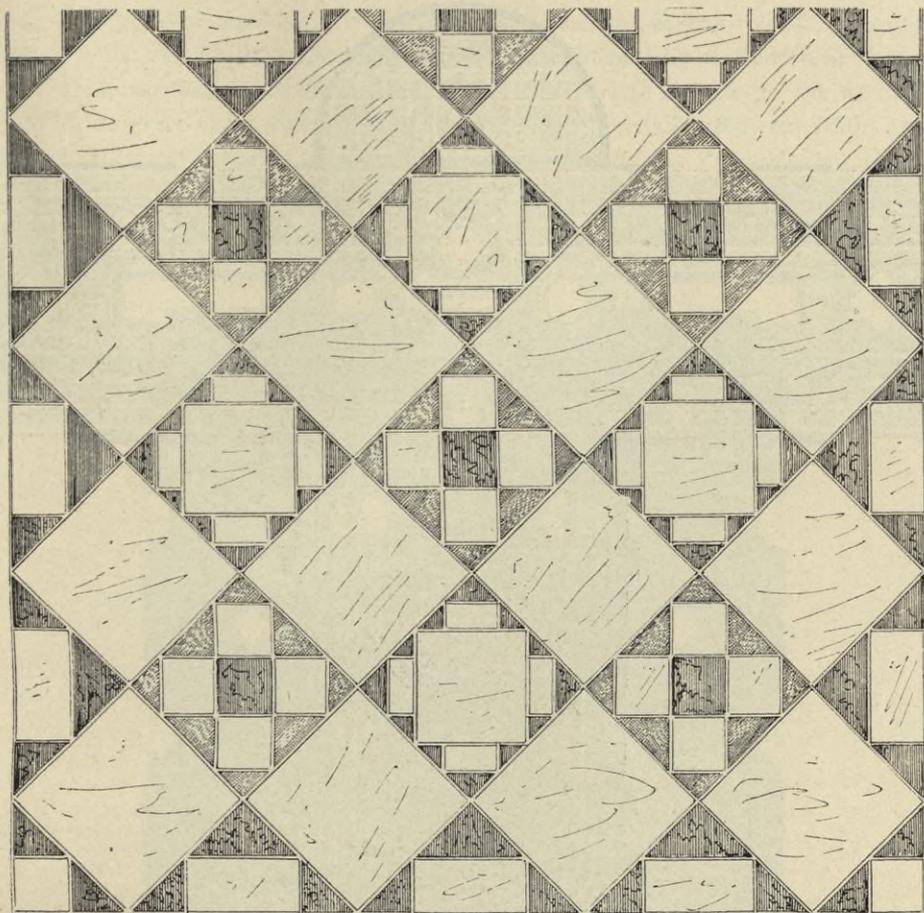
leider zerstört. Im vorhergehenden Hefte (S. 196) dieses »Handbuches« sind diese Baumeisterinschriften von Rheims angeführt.

In Italien, im Lande des Marmors, ist auch im Mittelalter der Marmorfußboden, besonders das *Opus sectile* der Römer, hauptsächlich gepflegt worden. *Santa Anastasia*

<sup>121.</sup>  
Marmor-  
fußböden.

<sup>124)</sup> Nach *Essenwein's* Aufnahme.

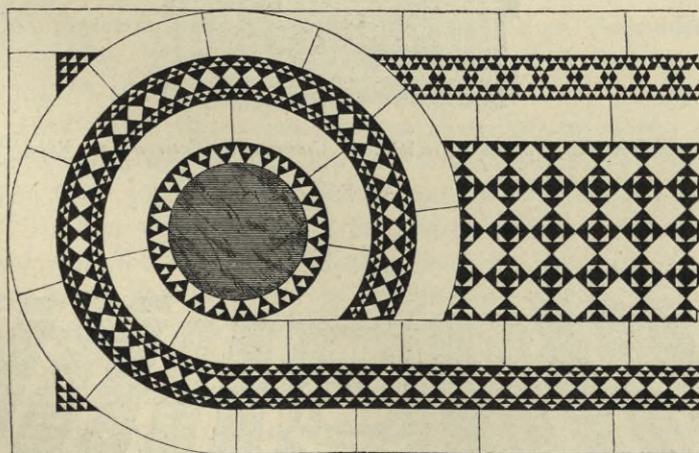
Fig. 361.



Vom Marmorfußboden im Mittelfeld.

$\frac{1}{5}$  w. Gr.

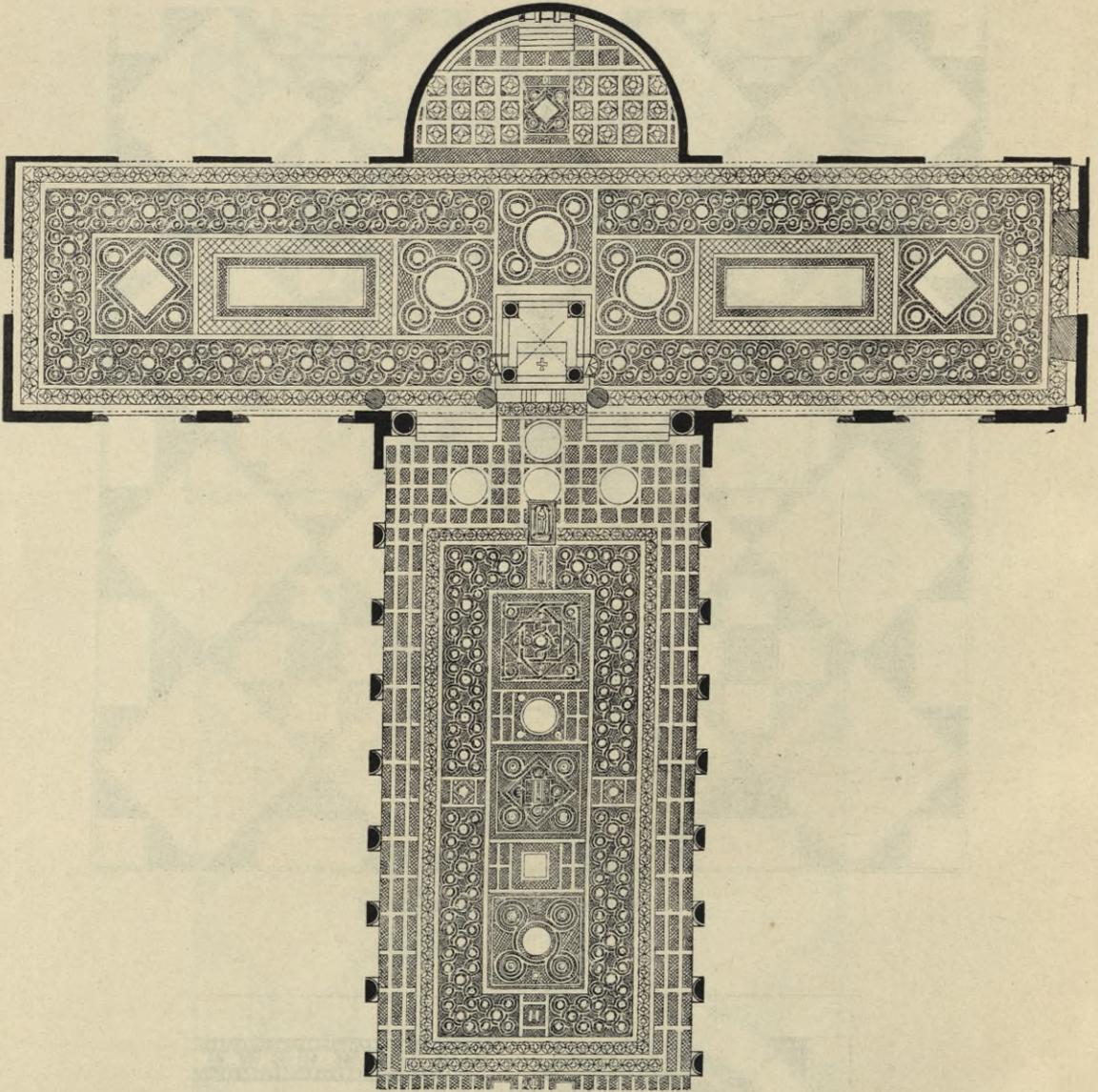
Fig. 362.  
 $\frac{1}{20}$  w. Gr.



Fußboden-  
fries.

Von der Kirche *San Pierino* zu Pifa <sup>124</sup>).

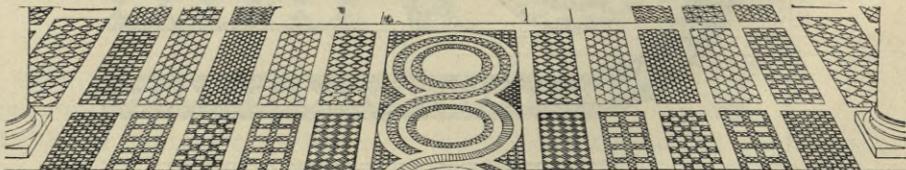
Fig. 363.



Marmorfußboden in der Kirche *San Giovanni' in Laterano* zu Rom <sup>125</sup>).

$\frac{1}{400}$  w. Gr.

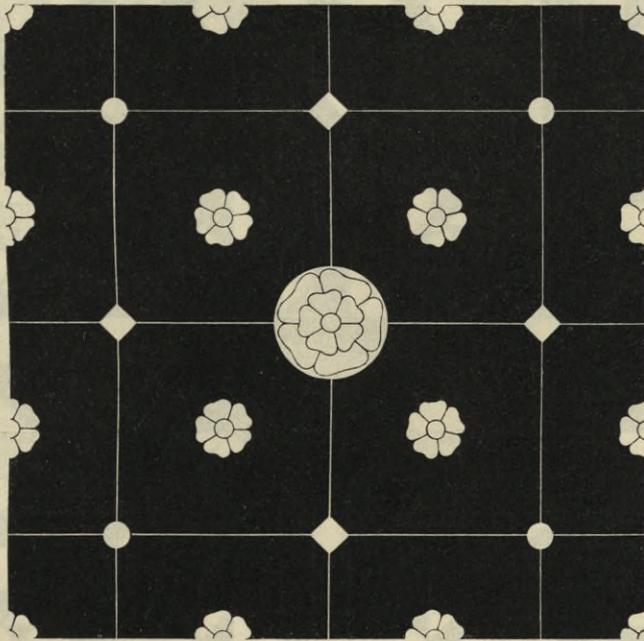
Fig. 364.



Marmorfußboden in der Kirche *San Clemente* zu Rom <sup>125</sup>).

zu Verona bietet aus dem XV. Jahrhundert einen solchen völlig erhaltenen Fußboden, aus gelblich-weißem, rotem und schwarzem Marmor zusammengesetzt; Fig. 350<sup>123</sup>) ist das Muster des Mittel- und Querschiffes; die Seitenschiffe sind nach Fig. 351<sup>123</sup>) ausgefattet; zwischen den Säulen sind Frieße eingelegt, wie sie Fig. 352 bis 357<sup>123</sup>) zeigen; unter der Vierung prangt eine herrliche Rosette (Fig. 358<sup>123</sup>). Einfachere Marmorfußböden haben sich in *San Pierino* zu Pifa erhalten (Fig. 359 bis 361<sup>124</sup>); doch sind dieselben von ebenso schön als reich gezeichneten Friesen eingefasst (Fig. 362<sup>124</sup>).

Fig. 365.

Vom Marmorfußboden im Chor der St. Gereonskirche zu Cöln<sup>124</sup>). $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Einen der großartigsten und vollständigsten solcher Fußböden besitzt die Laterankirche zu Rom (Fig. 363<sup>125</sup>), welchem sich derjenige in *San Clemente* daselbst (Fig. 364<sup>125</sup>) würdig an die Seite stellt.

Auch in Deutschland haben sich hin und wieder Marmorböden aus der Spätzeit des Mittelalters erhalten. So liegt im Chor von *St. Gereon* zu Cöln ein schwarzer Marmorfußboden (Fig. 365<sup>124</sup>); die Rosetten sind aus weißem Marmor hergestellt. Fußböden, wie sie Fig. 366<sup>126</sup>) darstellt, sind eigentlich die Verneinung eines Fußbodens; sie sind von einer Unruhe, daß man kaum den Fuß aufzusetzen wagt. Der hier abgebildete Boden lag früher in der Sakristei des Cölner Domes und war aus schwarzem, weißem und rotem Marmor hergestellt. Fig. 367<sup>127</sup>) aus dem alten Dom zu Cöln ist dagegen recht verständlich gezeichnet.

Wegen der Kostbarkeit des Marmors hat man in den Sandsteingegenden die Fußböden mit Sandsteinplatten belegt; doch hat man auch dabei reichere Muster

125) Nach: BUNSEN, a. a. O.

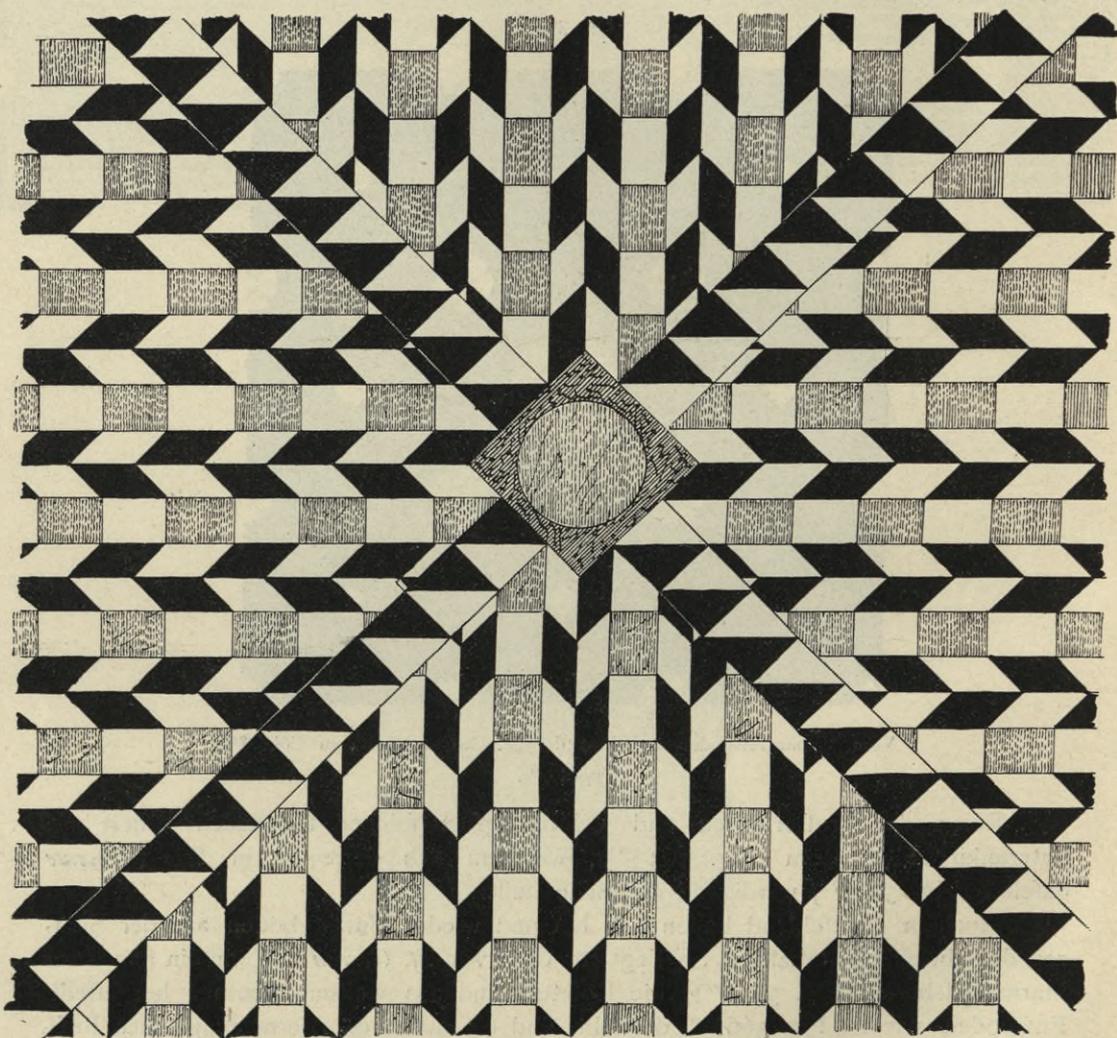
126) Nach der Aufnahme der Dombauverwaltung.

127) Nach *Schneider's* Aufnahme.

herzustellen verstanden. So findet sich im Dom zu Mainz eine schön gezeichnete Rosette aus rotem Sandstein hergestellt (Fig. 368<sup>127</sup>).

In Frankreich hat man solche Plattenfußböden durch Gravierungen reicher ausgestaltet; dort ist der zähe, aber leicht zu bearbeitende Kalkstein zu Haufe; die Gravierungen sind mit gefärbtem Mastix oder mit Blei ausgefüllt. Die Fußböden aus dem Chor und den Kapellen der alten Kathedrale von St.-Omer sind auf diese

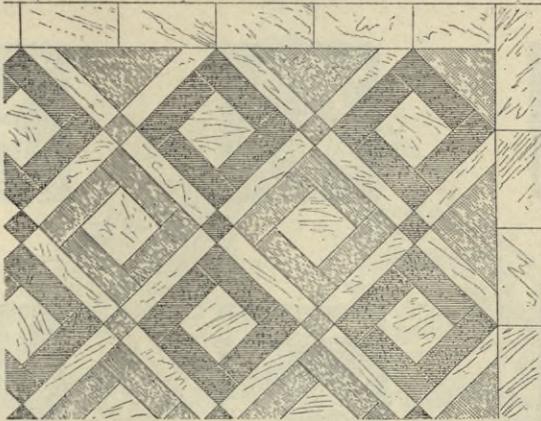
Fig. 366.

Vom Marmorfußboden in der Sakristei des Domes zu Cöln<sup>126</sup>. $\frac{1}{20}$  w. Gr.

Weise hergestellt (Fig. 369 bis 390<sup>128</sup>); der Hintergrund und die Umschriften sind braun, die Figuren rot gefärbt; sie stammen zur Hauptfache aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts. Die Umschriften beweisen, daß die einzelnen Platten gestiftet sind; so steht auf der einen Platte:

<sup>128</sup>) Nach: *Annales archéologiques* 1852, S. 137 ff.

Fig. 367.

 $\frac{1}{5}$  w. Gr.Marmorfußboden aus dem alten Dom zu Cöln<sup>127)</sup>.

»EGIDIUS : FILIUS : FULCONIS : DE : SANCTA : ALDEGUNDE : DEDIT : ISTUM :  
LAPIDEM : IN : HONORE BEATI : AUDOMARI«

[*Egidius*, Sohn *Fulko's* von St. Aldegunde gab diesen Stein zu Ehren des heiligen Audomar.]

In denjenigen Gegenden, in welchen Haufteinplatten schwer zu beschaffen waren, und besonders in den Ziegelgegenden, belegte man die Fußböden mit gebrannten Tonfliesen. Dieselben sind unglasiert oder glasiert. In der Frühzeit waren sie klein und wurden mosaikartig gelegt. Später waren es grössere Platten, welche selbst reicher gemustert sind.

<sup>123.</sup>  
Tonfliesen-  
böden.

In der Abteikirche von St.-Denis bei Paris haben sich aus der Zeit *Suger's* (um 1144) Tonfliesenfußböden erhalten, welche *Viollet-le-Duc* wieder aufgefunden

Fig. 368.

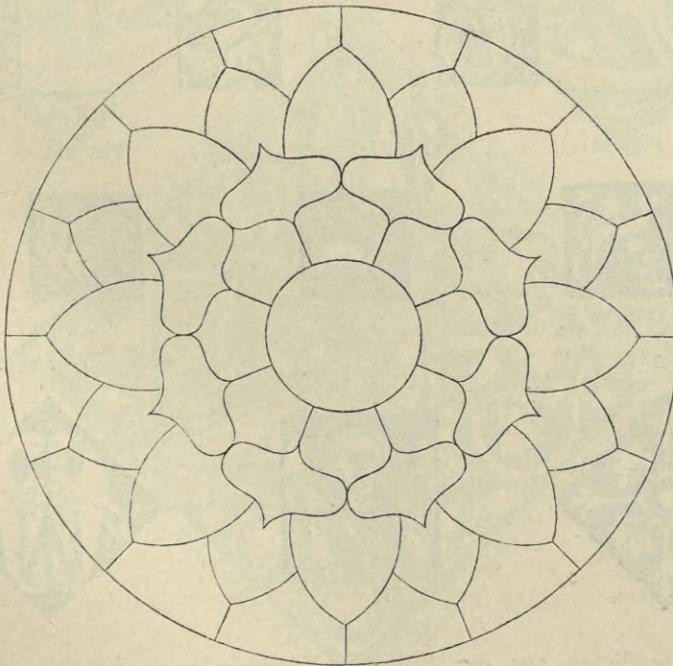
 $\frac{1}{40}$  w. Gr.Fußbodenrosette im Dom zu Mainz<sup>127)</sup>.

Fig. 369.



Fig. 370.



Fig. 371.



Fig. 372.



Fig. 373.



Fig. 374.



Fig. 375.



Fig. 376.



Fig. 377.



Fig. 378.



Fig. 379.



Fig. 380.



Fig. 381.



Fig. 382.



Fig. 383.



Fig. 384.



Fig. 385.



Fig. 386.



Fußbodenfliesen aus der früheren Kathedrale zu St.-Omer <sup>128</sup>).

Fig. 387.



Fig. 389.

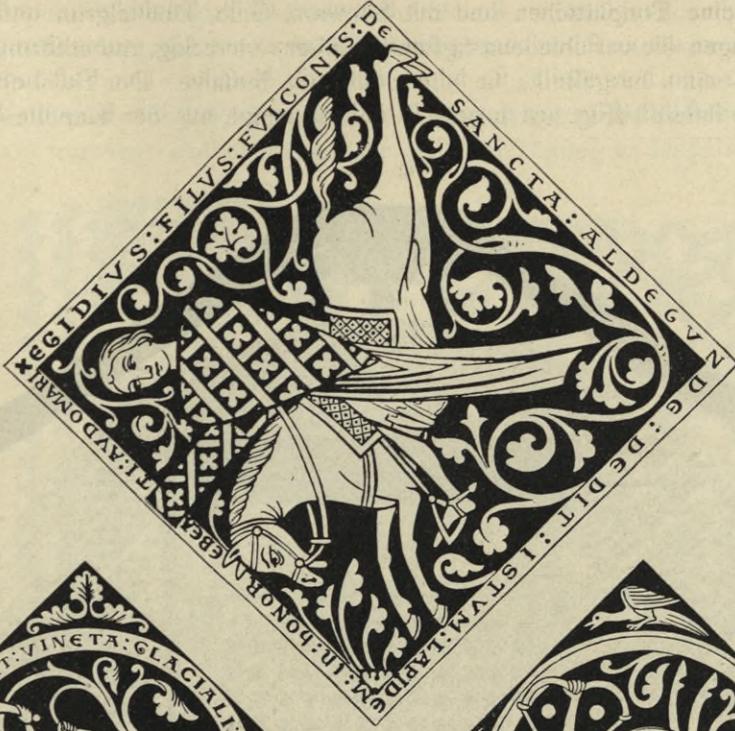


Fig. 388.

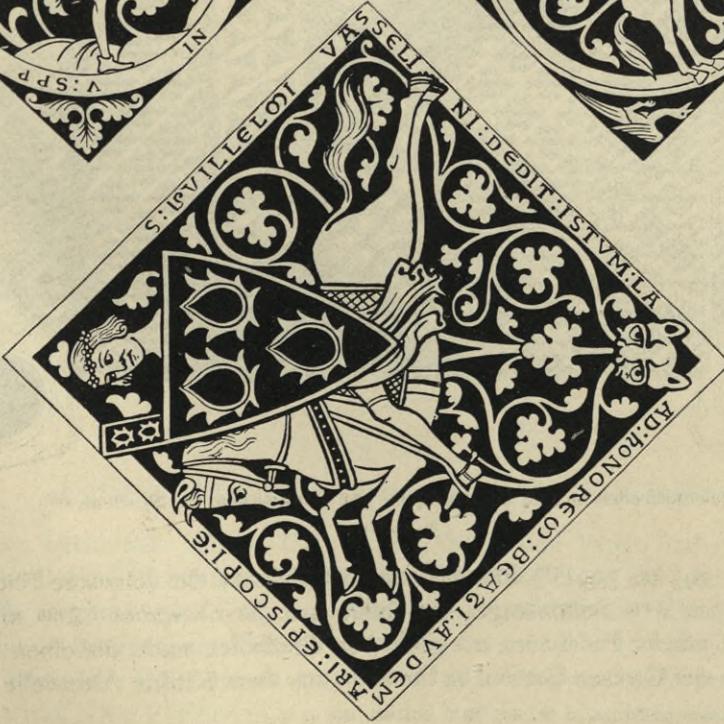


Fig. 390.

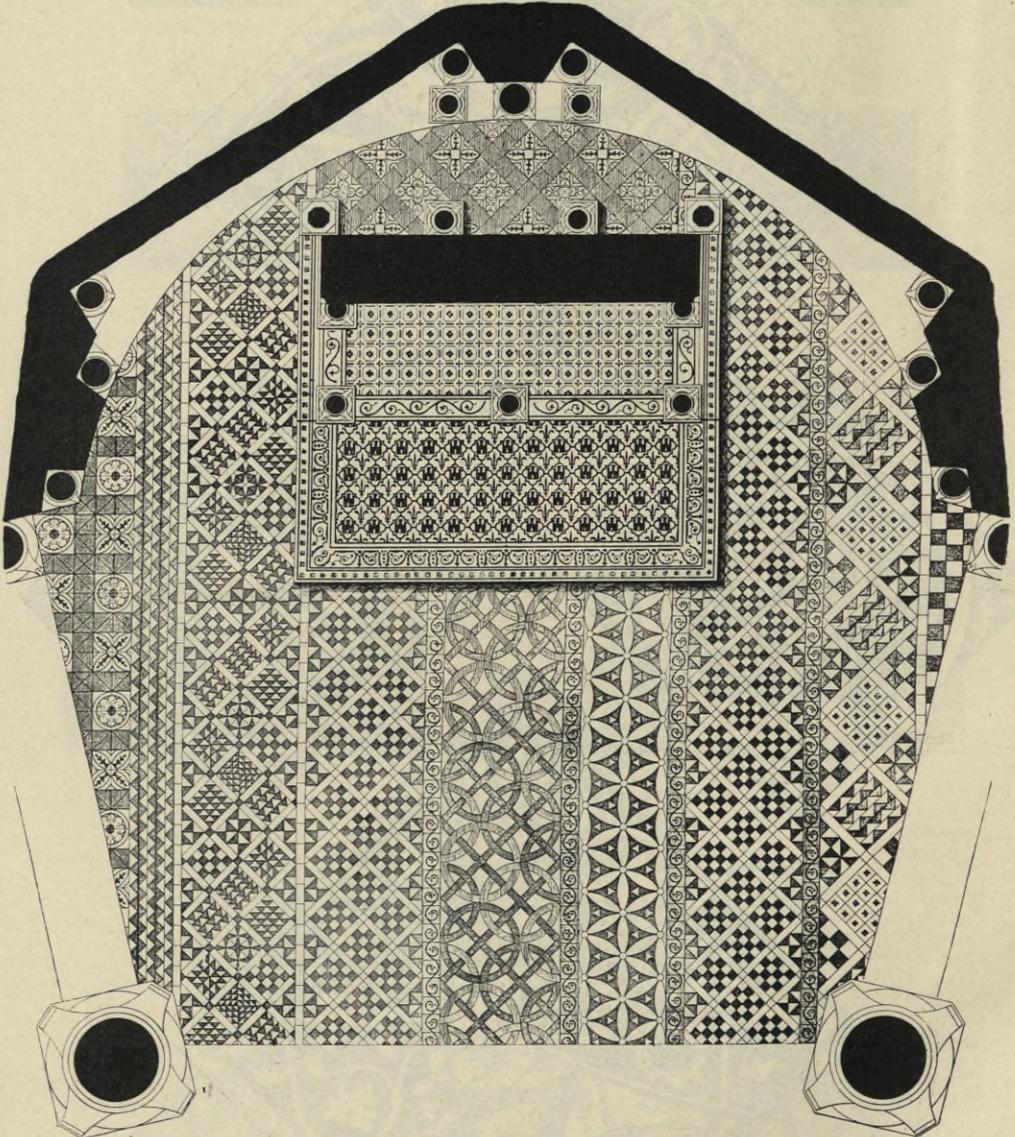


Fußbodenfliesen aus der früheren Kathedrale zu St.-Omer (128).

1/20 w. Gr.

hat. Sehr kleine Tonplättchen sind mit Schwarz, Gelb, Dunkelgrün und Rot überzogen; sie zeigen die verschiedenartigsten Gestalten: viereckig, rautenförmig, vieleckig oder mittels Kreifen hergestellt; sie bilden reizende Mosaiken. Der Fußboden aus der Marienkapelle dafelbst (Fig. 391 u. 392<sup>128)</sup> und derjenige aus der Kapelle des heiligen

Fig. 391.

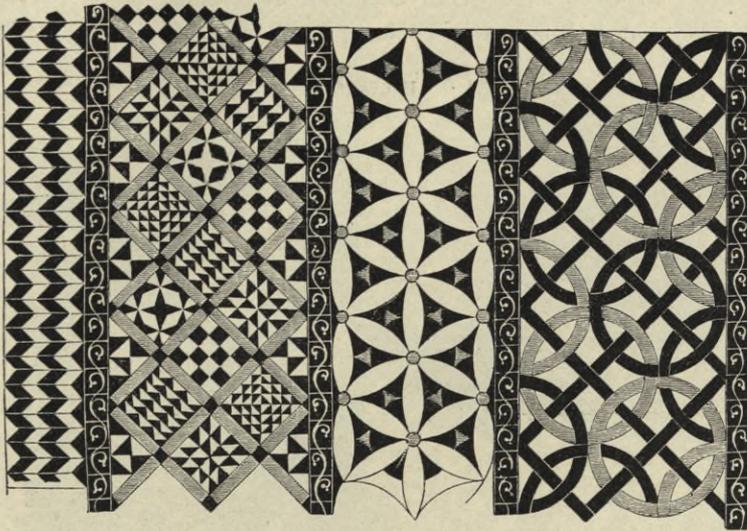
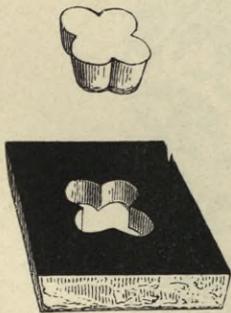
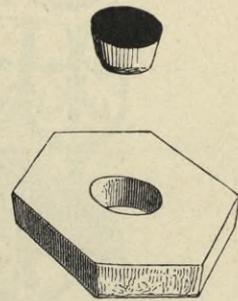
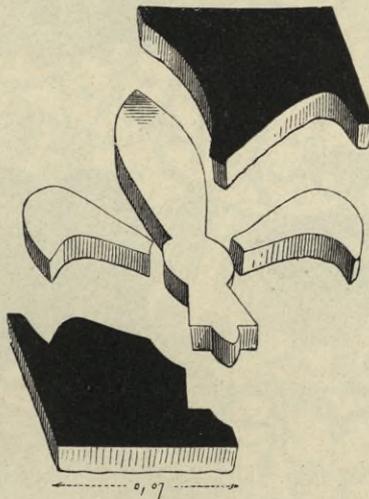
Fliesenfußboden in der Marienkapelle der Abteikirche zu St.-Denis<sup>128)</sup>. $\frac{1}{40}$  w. Gr.

Cucuphas (Fig. 393 bis 395<sup>129)</sup> sind die meisterhaftesten; die schwarze Fliese aus der Marienkapelle hat 9 cm Seitenlänge, die helle aus *St.-Cucuphas* 12 cm als größten Durchmesser. Einfache Fußböden aus glasierten Tonfliesen nach derselben Art finden sich im Museum des Großen Gartens in Dresden, aus dem Kloster Altenzelle stammend

<sup>129)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 261, 262, 264 u. 269.

(Fig. 396<sup>129</sup>); sie sind schwarz und rot; die kleinen Füllungsrunder sind mit einem weißen Rändchen eingefasst. Diese Fliesen stammen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts.

Während nach *Viollet-le-Duc* im XII. Jahrhundert in den Fußböden das grünliche Schwarz vorwiegt und überhaupt die dunklere Tönung in denselben, so sind die

Fig. 392<sup>128</sup>). $\frac{1}{10}$  w. Gr.Fig. 394<sup>129</sup>).Fig. 393<sup>129</sup>). $\frac{1}{4}$  w. Gr.Fig. 395<sup>129</sup>). $\frac{1}{4}$  w. Gr. $\frac{1}{3}$  w. Gr.

Einzelheiten des Fliesenfußbodens in der Abteikirche zu St.-Denis.

Wände licht behandelt. Grün, Gelb, roter Ocker und Weiß sind die bevorzugten Farben. Im XIII. Jahrhundert sind dagegen die Fußböden hell und leuchtend, die Wände aber mit dunklen kräftigen Farben ausgestattet; ja, das Schwarz nimmt dabei nicht selten die Hauptflächen ein.

Mit dem XII. Jahrhundert trat dann auch in Frankreich eine andere Herstellungsart auf. Der Fußboden wurde nicht mehr aus einzelnen, sehr kleinen Ton-

plättchen zusammengefügt, welche die Muster bilden, sondern man fertigte größere viereckige Tonfliesen an, welche mittels verschieden gefärbter Erden selbst gemustert und verziert wurden. Dabei waren nur die Fußböden der weniger begangenen Kapellen glasiert, während die stark benutzten Fußböden bloß mit gebrannten Erden gefärbt waren und Tonfliesen häufig mit Sandsteinplatten abwechselten.

Der Fußboden von *St.-Pierre-sur-Dive* bei Caen (Fig. 398<sup>129</sup>) zeigt eines der ältesten und schönsten Beispiele dieser Herstellungsart von glasierten Tonfliesen; er

Fig. 396.

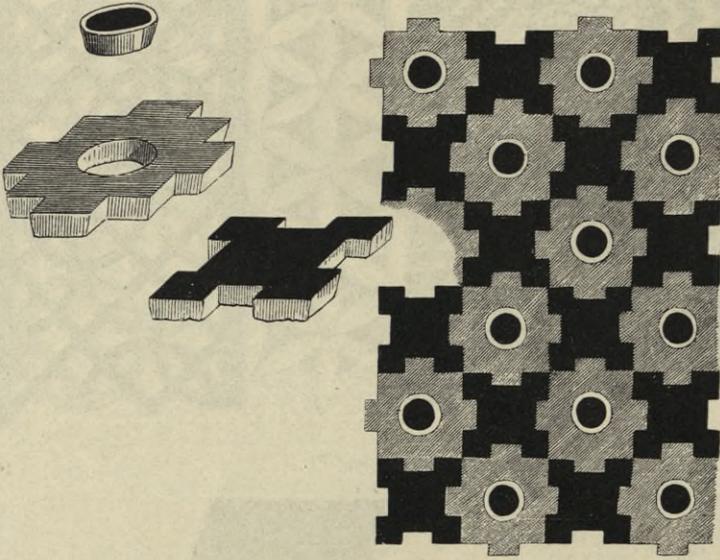
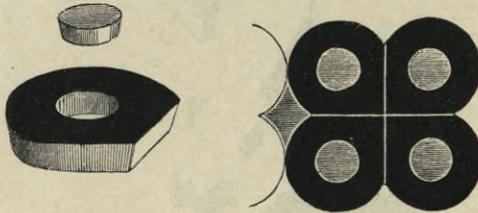


Fig. 397.

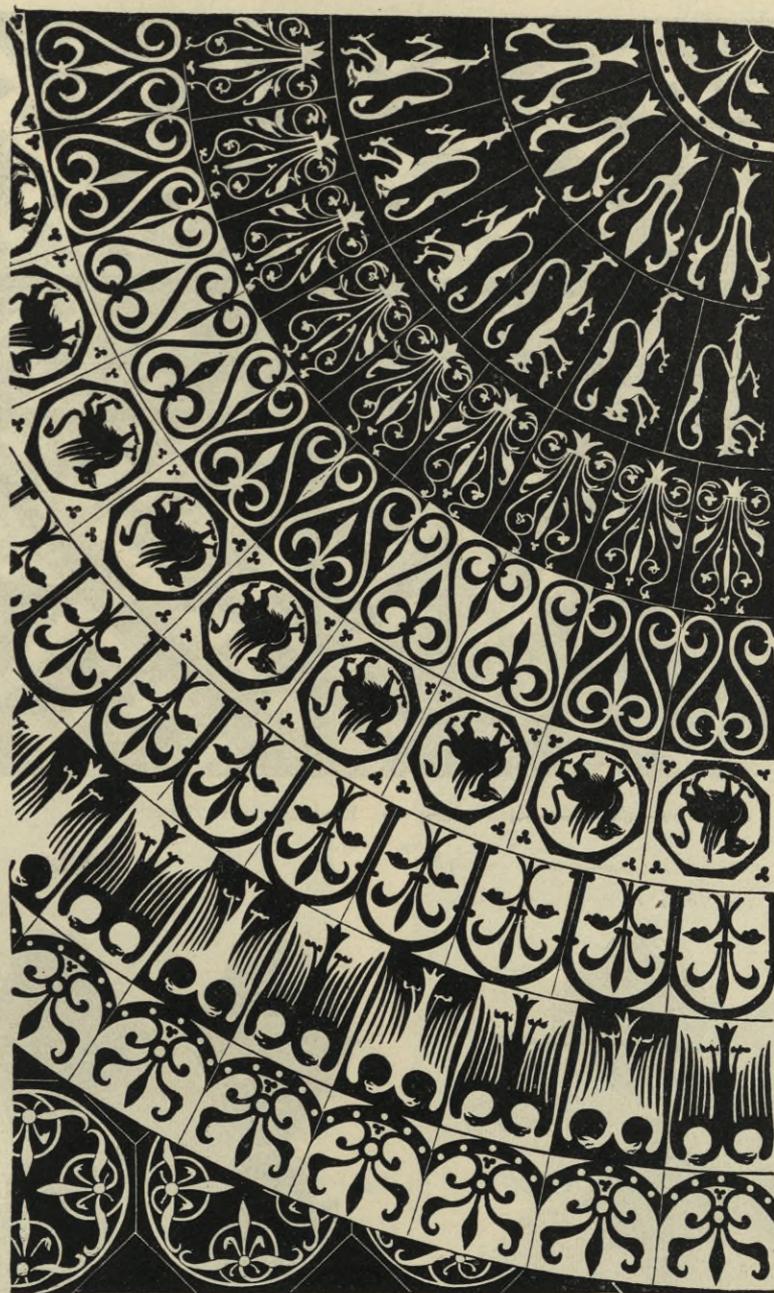
Tonfliesen aus Altenzelle in Sachsen<sup>129</sup>). $\frac{1}{10}$  w. Gr.

dürfte gegen 1200 entstanden sein. Die Zeichnung ist gelb auf schwarz oder schwarz auf gelb, und zwar ist die Fliese aus rotem Ton, auf dem eine geschwärzte Erde aufgebracht ist, in welche die Zeichnung vertieft eingepreßt und mit Weiß-Gelb ausgefüllt ist; die Glasur ist durchsichtig und hat einen goldigen Ton.

In Deutschland finden sich besonders in den Backsteingebenden viele und verhältnismäßig gut erhaltene Fliesenfußböden, die zumeist glasiert sind. So ist Lübeck reich an solchen Ueberresten. Im Refektorium des Burgklosters daselbst befand sich ein sehr zierlicher Fußboden (Fig. 399<sup>130</sup>), der aus roten und schwarzen Tonstücken besteht, die, hart gebrannt, von feinem Korn und vorzüglich in der Farbe sind; die

<sup>130</sup>) Nach: MILDE, A. Denkmäler bildender Kunst in Lübeck. Lübeck 1847, Heft II.

Fig. 398.

Fußboden in der Kirche *St.-Pierre-sur-Dive* bei Caen<sup>129)</sup>.

kleinen haben ungefähr 700 qmm und die größeren 1400 qmm Fläche; das Weiß ist durch weißen Mörtel gebildet.

Ein einfacherer, aber sehr gut wirkender Fußboden befindet sich auf dem Chor von *St. Katharinen* zu Lübeck; derselbe besteht aus grün-schwarzen und roten glasierten Tonplatten (Fig. 400 u. 401<sup>130)</sup>. Von der zerstörten Zisterzienserkirche

Fig. 399.



Fußboden im Refektorium des Burgklosters zu Lübeck <sup>130)</sup>.

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Fig. 400.

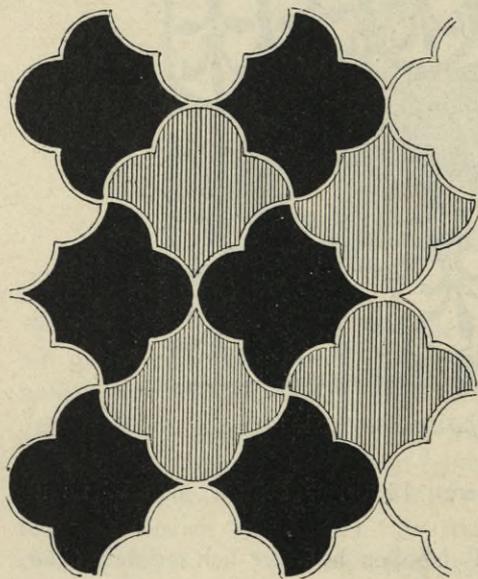
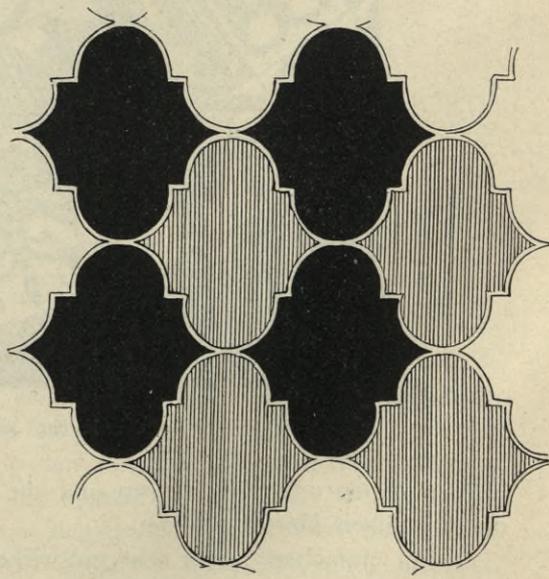


Fig. 401.



Glabrierte Fußböden im Chor der St. Katharinenkirche zu Lübeck <sup>130)</sup>.

$\frac{1}{6}$  w. Gr.

zu Hradist bei Münchengrätz in Böhmen haben sich Fußbodenüberreste, glasierte Tonplatten von einfacher, aber sehr schöner Zeichnung, erhalten; Fig. 402 bis 405<sup>131)</sup> geben dieselben wieder. Das schwarz Angelegte ist in Natur violett, das helle, wagrecht Schraffierte ein grünliches Blau und das dunklere, hierzu senkrecht Schraffierte der rote Grund.

Fig. 402.



Fig. 403.

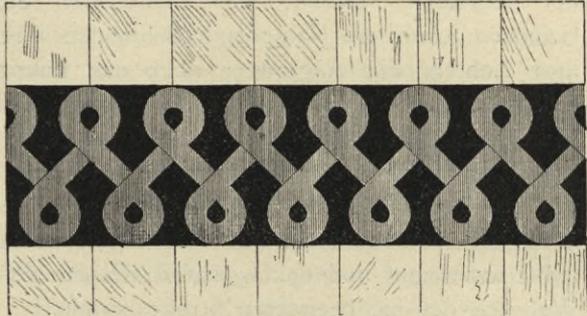


Fig. 404.

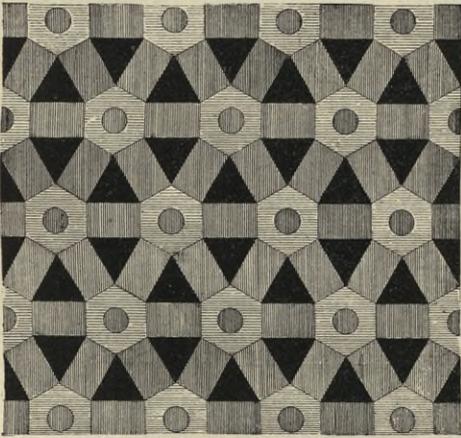
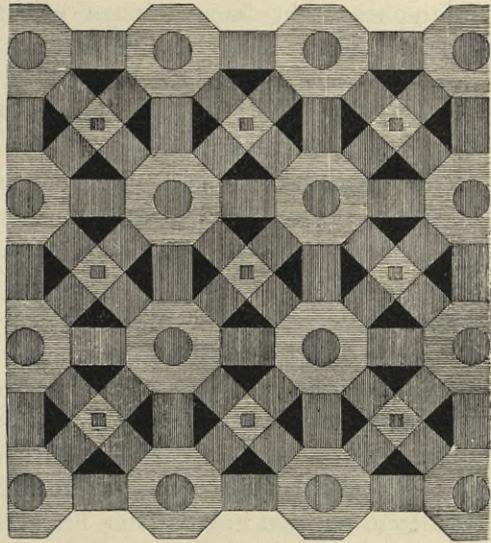


Fig. 405.



Tonfliesen in der Kirche zu Hradist<sup>131)</sup>.

$\frac{1}{10}$  w. Gr.

Solche Tonfliesen sind auch mit Gravierungen versehen und zeigen dann Ornamente, Wappentiere und ähnliches.

Schließlich hat man im Mittelalter auch den Gipsestrich als Kirchenfußboden verwendet und denselben durch eingeriffene Zeichnungen, welche bunt ausgefüllt waren, verziert.

125.  
Gipsestriche.

<sup>131)</sup> Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

## II. Kapitel.

## Ornamentik.

126.  
Griechisches  
Ornament.

Auch auf dem Gebiete des Ornaments hat das Mittelalter schliesslich die vernunftgemässeste und natürlichste Lösung gefunden, nämlich die Natur selbst. Hier zeigt sich gleichfalls der grosse Gegensatz zwischen dem Griechentum einerseits und dem Mittelalter nebst der neuen Zeit andererseits. Dort tausendjähriges Beharren bei denselben Formen, hier Neuschaffen ohne Ende. Wohl hatten auch die Griechen schon die Natur zum Schmucke ihrer Bauten geplündert und vor ihnen ihre Lehrer, die Aegypter; aber das hauptsächlichste Ornament blieb für die Griechen das sog. »stilifizierte« Ornament, und aus diesem Irrpfad haben sie sich nicht herausgefunden.

Die künstlerische Tätigkeit der Griechen ist bei ihrem Ornament die gleiche wie bei ihren sämlichen Bauformen, ja wie am Ganzen — am Tempel. Ueberkommene und übernommene Formen, deren Herkunft, Sinn und Entstehung ihnen selbst unbekannt und unklar waren, haben sie zu klassischer Schönheit umgeformt. Wer sich des nie beendeten Streites erinnert, ob der griechische Tempel aus dem Holzbau oder aus dem Steinbau entstanden ist, ob die *Viae* die alten Dachsparren sind oder nicht, ob die *Guttae* Tropfen oder die alten Holznägel sind, warum die Triglyphen nicht ihrem Namen gemäss drei Einschnitte haben und warum die Metopen nicht, wie ihr Name es besagt, zwischen den Oeffnungen stehen, sondern wohl selbst die Oeffnungen waren u. f. w.; der kann darüber nicht im Zweifel sein, dass die Alten nicht wussten, was die Einzelformen ihrer Kunst bedeuteten. Schon zu *Augustus'* Zeiten findet man bei *Vitruv* denselben ähnlichen Streit, dieselbe Ungewissheit und Unmöglichkeit, den Sinn der griechischen Bauformen zu enträtseln. So hatten die Griechen ihre Ornamente aus allen möglichen Kulturen überkommen, aus der mykenischen, ägyptischen und chaldäisch-babylonischen Kunst. Mit Hilfe des Akanthusblattes und einiger weniger anderer Blätter und Blüten näherten sie diese ursprünglich recht wenig Natur verratenden Ornamente der Natur; aber die harte ungefüge Grundform warfen sie nicht über Bord; diese wandelte sich nur unter ihrer Künstlerhand zum »stilifizierten« Ornament um. Der Schluss nun, dass man Ornament nur schaffen kann, indem man es stilifiziert, ist ein völliger Irrtum, der grosse Irrtum, welcher jedes Neuschaffen heutzutage unterbindet.

Wo die Griechen und Römer die ihnen überkommenen Formen nicht verwendeten, auf den Friesen ihrer Tempel, auf ihren Bechern und Geräten, da nahmen sie die Natur, wie sie war, und verzierten damit Flächen und Geräte. Das Laub des Efeu und seine Beeren, das Weinlaub und die Trauben, den Hopfen, die Bohnen, sämliche Früchte sehen wir da. Sind sie stilifiziert? Mit nichten. Die liebevollste Nachahmung und Beobachtung der Natur tritt uns entgegen. Selbstverständlich sind es keine Gipsabgüsse natürlicher Pflanzen. Künstlerhand hat sie geformt, für die betreffende Stelle gerichtet und gestreckt und sie dem Material angepast. Will man dies mit »Stilifizieren« bezeichnen, dann hat man Recht. Dies ist aber auch das einzig berechnete Stilifizieren der Naturformen; dieses allein hat bleibenden Erfolg. Das künstlerisch geschulte Auge, nicht willkürliches Verzerren schafft für den gegebenen Ort aus der Natur das »stilifizierte« Ornament.

Wir werden diese einzig berechnete »Stilifizierung« beim gotischen Laubwerk wiederfinden.

Der irrige Gedanke, »stilisieren« zu müssen, treibt die Baumeister dazu, kein Geficht ohne Grimassierung, keine Blüte ohne absonderliche Verzerrungen, kein Blatt, keinen Stiel ohne Zwang oder Gewalt zu zeichnen oder modellieren zu lassen. So sind aber weder die Griechen, noch die Römer, noch die Renaissancebaumeister vorgegangen, sobald sie sich vom überlieferten Ornament freigemacht hatten; noch führt irgend ein berechtigter und begründeter Gedankengang zu derjenigen »Stilisierung«, wie sie heutzutage verstanden oder missverstanden wird. So ist vor allem das gotische Mittelalter nicht verfahren.

Die Herkunft des romanischen Ornaments läßt sich am sichersten in Italien verfolgen. Dort haben wir in Ravenna heute noch die Umbildung aus dem römischen in das altchristliche Ornament vor Augen. Dieses altchristliche Ornament aus der Gotenzeit (zwischen 450 und 550) wandelte sich unter den Langobarden zu dem Ornament um, wie wir es nach dem Jahre 1000 in der oberitalienisch-romanischen Kunst sehen. Die Flechtwerke und die Flechtbänder sind besonders kennzeichnend. Sonst gibt es an den italienisch-romanischen Bauten eine recht unangenehme und unverständige Anhäufung von Tieren, Darstellungen ganzer Sagen und Geschichten, die von einer ungerügten Phantasie der Künstler erzählen. Besondere Schönheit kann man den wenigsten dieser Verzierungen nachrühmen.

Erst im XII. Jahrhundert trat auch in Italien eine Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein, und damit entstanden formvollendetere Beispiele. So besitzt der Dom zu Pisa (um 1150) innen recht schöne antike Kapitelle, wenn sie auch später mit Gips »verschönt« worden sind, und außen herrliche Rankenführungen. So finden wir in den zahlreichen Kirchen zu Lucca die antiken Kapitelle neben wirklich alten in den mannigfaltigsten Arten versucht und umgemodelt, ohne jedoch die Jahre ihrer Entstehung feststellen und damit die so verlockende Frage beantworten zu können: welches Land ist zuerst auf diese Renaissance der antiken Einzelheiten verfallen, Frankreich, Italien oder Palästina?

In Deutschland kann man natürlich nur in denjenigen Teilen, welche zum alten Römerreich gehört hatten, die Fortentwicklung des antiken Ornaments verfolgen. *St. Peter* auf der Zitadelle in Metz, das Aachener Münster, die Vorhalle zu Lorch und die Miniaturen geben Auskunft. Aber merkwürdigerweise hört nach dem Jahre 1000 das Ornament an den Bauten fast völlig auf; dieselben sind ganz glatt. So *St. Michael* zu Hildesheim (1022 geweiht), die Klosterkirche zu Limburg a. d. H. (1040 begonnen), *St. Maria im Kapitol* zu Köln (1049 geweiht), die Krypta zu Brauweiler aus derselben Zeit u. s. w. Erst nach dem Jahre 1100 tritt an den romanischen Bauten überall reichstes Ornament auf. Man ist deswegen berechtigt, nach der Herkunft zu fragen. An das karolingische Ornament scheint dieses neue romanische Ornament gar nicht anzuschließen. Nur die Geflechte, welche die langobardische Kunst Italiens so sehr liebte, sind gerade schon an *St. Peter* zu Metz vorhanden. Die wirre und abstoßende Verzierungsart an *St. Jakob* zu Regensburg (1200) und ihm verwandten Bauten, wie die Krypta zu Freising, scheinen dagegen den Italienern anzugehören, welche als Comaciner in die Nachbarländer zogen, wie im vorhergehenden Hefte (Art. 170, S. 230) dieses »Handbuches« gezeigt wurde.

Die früheste Verzierungskunst in Sachsen, also diejenige der Schloßkirche zu Quedlinburg, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg, der Klosterkirche zu Hamersleben und des Umbaues von *St. Michael* zu Hildesheim (nach 1186) sieht zuerst höchst befremdend aus. Antike Palmettenreihen, mit Tieren und anderen Verzierungen

gemischt, welche völlig morgenländisch anmuten, wollen sich anfangs gar nicht erklären lassen; aber die antiken Palmettenreihen finden sich auf byzantinischen, und zwar gleichzeitigen Bauten im Morgenlande. Daher dann auch die asiatischen Tiere, die mangels anderer Erklärungen sonst auf indogermanische Zusammenhänge zu deuten scheinen, d. h. auf eine nun an den Tag kommende, aus Asien mitgebrachte Holzschneidekunst der alten germanischen Stämme. Aber da dies erst nach Jahrhunderten geschah, will auch diese Erklärung bedenklich erscheinen. Die ganz fremden und absonderlichen Kapitelle von *St. Michael* zu Hildesheim und des Kreuzganges an der Kirche zu Königslutter (um 1180) scheinen dagegen jeder Erklärung zu spotten.

Während so in Sachsen im XII. Jahrhundert anscheinend morgenländische Einflüsse tätig waren, so fand sich am Oberrhein auch die Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein. So besonders am Dom zu Speier (um 1180), in Frankenthal am fog. Erkenbertbau u. s. w. Dies beruht aber ersichtlich auf ausländischer Schulung, also in Speier auf französischer.

128.  
Wieder-  
aufnahme  
des  
antiken  
Ornaments.

In Frankreich hat seit der Römer Zeiten ein wenig schönes Ornament geherrscht, das sich schwer gliedern läßt. Besonders im Süden und Westen macht es einen geradezu wüsten und abstoßenden Eindruck. Es begann erst schön zu werden, als in der Ile-de-France, wie in Burgund und in der Provence, antike Vorbilder wieder aufgenommen wurden. Dies geschah aber zu gleicher Zeit, als sich aus der romanischen die gotische Kunst losrang, also gegen 1140.

Der Chor und die Westansicht von *St.-Denis* (1140–44), die Westansicht von *Chartres* (um 1140) und das Schiff der Kathedrale von *Le Mans*, *St.-Laumer* zu Blois (siehe Fig. 91, S. 54) bieten die reichsten und schönsten Beispiele im nördlichen Frankreich. Woher diese Wiederaufnahme des antiken Ornaments stammt, ist schwer zu entwirren.

Außer in Burgund, in der Provence und in der Ile-de-France finden sich in Italien und im Gelobten Lande, wie gesagt, ähnliche Herde der meisterhaftesten Uebung des antiken Ornaments; leider ist ihre Entstehungszeit nicht zu ermitteln, bzw. nicht sicher zu belegen.

Die Burgunder Bauten scheinen höchstens gleichzeitig mit denjenigen in Nordfrankreich zu sein; in der Hauptsache dürften sie fogar erst zwischen 1150 und 1200 das antike Ornament pflegen. Dies geschah in solch geistreicher Art, daß es einer förmlichen Weiterentwicklung der antiken Formen gleichkommt; die Kathedralen von Langres und Autun sind glanzvolle Beispiele. Aus Burgund scheint also die Wiederaufnahme des antiken Ornaments im XII. Jahrhundert nicht zu stammen.

In der Provence sind die bekanntesten und hervorragendsten Vertreter dieser Richtung die Westansichten von *St.-Trophime* zu Arles und von *St.-Gilles*. Hier ist nicht bloß das Ornament, hier ist der ganze antike Formenkanon: Postament, Säule, Gebälke und Giebel, wieder aufgenommen. Aber auch hier läßt sich bisher nicht feststellen, ob diese Renaissance früher, gleichzeitig oder später als diejenige im Norden Frankreichs (gegen 1140) geblüht hat.

Endlich finden wir im Heiligen Lande an der Grabeskirche ebenfalls diese Handhabung des schönsten antiken Ornaments, aber ebenfowenig römisch anmutend wie in Lucca und Pisa oder in Langres und Autun. Hier sieht es so »byzantinisch« aus, daß man die Gesimse der Seitenansicht von der heiligen Grabeskirche fogar für Simse aus *Justinian's* Zeit hält, welche die Kreuzfahrer bei ihrem Neubau

im XII. Jahrhundert wieder verwendet hätten. Doch dies ist irrig; diese Simse passen mit allen Kröpfen so vorzüglich in die Einteilung der Ornamente ihrer Einzelglieder, daß sie nur für diese Aufsenaufsicht angefertigt worden sein können.

Im Heiligen Lande scheint in der Tat der Schlüssel des geheimnisvollen Rätsels zu liegen, wie es kommt, daß nach jahrhundertelangen kindlichen Versuchen, die Antike festzuhalten und nachzustammeln, oder daß gar nach jahrhundertelanger Unterbrechung das antike Ornament plötzlich mit einer Meisterschaft und mit einer völlig ungeahnten Auffassung an einzelnen Punkten der bekannten Welt gehandhabt wird, die für jeden Künstler unverständlich ist. Der Künstler weiß, daß das Sehen antiker Formen gar nichts nutzt, wenn die Schulung fehlt. Hatten doch die Künstler der vorhergehenden Jahrhunderte die antiken Vorbilder ebenso vor Augen gehabt wie die Baumeister während dieser kurzen Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts. Ja, die früheren Baumeister hatten die antiken Ornamente viel zahlreicher und besser erhalten gesehen; denn jedes Jahrhundert läßt ungezählte Ruinen verschwinden, wenn sie unbenutzt nicht unter Dach und Fach sind. Wenn das bloße Sehen von Kunstwerken etwas nutzte, dann müßte es jedem Künstler zu jeder Zeit möglich sein, die Alten nachzuahmen. Die Rolle eines *Niccolò Pisano*, welche ihn die kunstgeschichtlichen Bücher spielen lassen, wonach er sich wieder der Antike »zugewandt« und sie nun auch sogleich bewältigt habe, gibt es im Leben nicht. Hierzu gehört Schule und Schulung. Diese aber sind das Ergebnis der Bestrebungen von Geschlechtern! Wo konnte diese Schulung stattgefunden haben? Nur im Heiligen Lande. Dort gab es nicht nur alte Ueberreste; dort gab es auch noch Künstler, welche nach tausend Jahren genau noch so modellierten, wie es ihre Vorväter erlernt hatten. Wir haben im vorliegenden schon so häufig das in die Augen springende Kennzeichen griechischer Kunst hervorgehoben, nämlich das unentwegte tausendjährige Beharren bei denselben Formen, ein Beharren, das uns Westeuropäern gänzlich unverständlich ist, weil es unserer Natur völlig widerspricht.

Nachdem die antike Kunstübung tausend Jahre sich kaum merklich abgetönt erhalten hatte, geschah plötzlich der Sprung vom antiken Säulentempel zum Innenraum der *Agia Sophia*! Vom ängstlich gehüteten und geheiligten korinthischen Kapitell zum Würfelknauf der altchristlichen Säulen und von der Rankenführung, die einmal rechts und einmal links gewunden ist, zum gleichmäßigen Ueberspinnen der zu verzierenden Flächen mit spitzem Akanthuslaub. Jede Palmette, jede Anthemie gewinnt unvermittelt eine unverkennbar neue Gestalt. Nach diesem Sprung aber hielt Byzanz, das erst nach einem solchen gewaltfamen Aufschwung in der Kunst griechisch wurde, ebenso unentwegt durch tausend Jahre diese Formen fest. Die Griechen verharrten — genau wie zur Zeit der klassischen Kunst — nun im »Byzantinismus«. Diese griechisch-syrische Bevölkerung lebte unter der mohammedanischen Herrschaft allerorts weiter; dies beweisen die Berichte über den ersten Kreuzzug, nach denen die Kreuzfahrer in allen Städten die Christen in großer Anzahl fanden. Diese waren für die ungeschulten arabischen Horden die Lehrmeister in allen Künsten und Kunsthandwerken geblieben und waren die Künstler und Kunsthandwerker ihrer neuen Herren. Von der alten Bevölkerung des Heiligen Landes haben die Kreuzfahrer ersichtlich ihre plötzliche Renaissance des antiken Ornaments erlernt. So erklärt sich die völlig nichtrömische Fassung der in Rede stehenden Formen. Griechisch sehen sie in der Tat aus und nicht wie die Ueberreste, welche die römische Herrschaft allerorten im Abendlande hinterlassen hatte.

Was den Kreuzfahrern vor Augen stand, als sie das Gelobte Land eroberten, sehen wir obendrein heute noch zum Teil erhalten vor uns stehen, und *de Vogüé*<sup>132)</sup> hat in der Mitte des vorigen Jahrhunderts diese Bauten für die gebildete Welt wieder entdeckt.

Hören wir vorab die Kreuzfahrer, wohin sie zuerst gekommen sind, in welchen Gegenden sie sich heimisch gemacht haben und wie sie sich sofort an das Aufbauen der Städte begeben haben.

»*Tandem his erepti periculis, descenderunt in regionem uberrimam, juxta Antiochiam minorem, quae Pisidiae metropolis est. Dehinc quoque turmas quasdam miserunt in diversas provincias, ut eas explorarent, possentque ad principes suos earum conditiones perferre. Turmae a castris divisae, Heracleam Lycaoniae urbem praetereuntes ad Iconium ejusdem regionis metropolim pervenerunt, quam omni habitatore vacuam, invenerunt. Turci enim civitates et castella deserentes, cognito peregrinorum adventu, non habebant fiduciam resistendi. Indeque Maratiam urbem transeuntes Ciliciam sunt ingressi. Habet autem Cilicia ab oriente Coelefyriam, ab occidente Yfauriam, a Septentrione juga montis Tauri, ab Austro Cypricum mare. Habet etiam duas urbes metropolitanas, Ananarzan et Tharfum, doctoris gentium Pauli natale solum, quae civitas subdita est Baldwino fratri ducis Godefridi. Robertus Normannorum dux quandam cepit urbem Azena vocatam, et dedit eam suo militi Simeoni. Dux Boamundus et comes Reimundus ceperunt aliam urbem, quam Petro de Alpibus contulerunt. Inde ad Oxan profecti, urbem obtinuerunt, et Petrus de Ruffilo cepit Rufam et plurima castella subegit. Guelfus quidam, natione Burgundus, Adama urbem subjugavit et Tancredum supervenientem, in ea benigne suscepit. Tancredus inde profectus, Maunstram venit, et Turcis interfectis, urbem subjugavit. Inde ad minorem Alexandriam descendens urbem obtinuit, et provinciam sibi totam subegit. Baldewinus frater ducis Godefridi, ad majorem reversum exercitum (assumpta militia) in partes Septentrionales descendit, et regionem totam usque ad Eufratem, in sua jura recepit. Exiit ergo fama ejus ad cives Edeffanos, qui trans flumen habitabant, quod tantus princeps de gente occidentis advenerat, qui vocantes eum humiliter rogabant, ut sibi et suae civitati praesse dignaretur. Est autem Edeffia nobilis Mesopotamiae civitas, quae alio nomine Rages appellatur, ad quam Tobias senior, Tobiam filium suum misit, ut a Gabelo cognato suo, reposceret decem talenta. Ad hanc veniens Baldewinus, a Duce urbis et populo universo, cum gloria suscipitur et honore. Inde urbem Samosatam accedens, cum vidisset eam quasi inexpugnabilem, datis aureorum decem millibus, emit eam a duce civitatis, et in sua jura recepit. Et inde ad Sororgiam transiens, obsedit illam, et cepit. Quod cum factum fuerat, liber commeatus ab Ediffa usque ad Antiochiam, transire volentibus, patebat. Major interea exercitus ad urbem Mareseam profectus (quam Turci prae timore, vacuam reliquerant) Christianos in ea solummodo invenerunt. Inde miserunt Robertum Ducem Normannicum ad urbem Artasiam, cum Comite Flandrensi, quorum adventum, cum cives cognoverunt, Turcos omnes, qui eos multo jam elapso tempore oppresserant, occiderunt, et extra urbem omnium capita projecerunt. Distat autem haec civitas ab Antiochia milliaribus quindecim, quae etiam Calquis alio nomine nuncupatur.*

*His ita gestis revocatae sunt omnes legiones dispersae per diversas provincias . . .*«<sup>133)</sup>

[Nachdem sie diesen Gefahren endlich entronnen waren, stiegen sie in ein sehr üppiges Gefilde hinab, nahe bei Antiochia minor, das die Hauptstadt Pisidiens ist. Von hier entsandten sie wieder einige Abteilungen nach verschiedenen Provinzen, um sie auszukundschaften und womöglich ihren Führern die Uebergabebedingungen derselben zu überbringen. Die Abteilungen verliessen das Lager, zogen an Heraklea, einer Stadt Lykaoniens, vorbei und kamen nach Ikonium, der Hauptstadt desselben Gebietes, das sie von aller Einwohnerchaft verlassen antrafen. Die Türken nämlich hatten, als sie von der Ankunft der Pilger erfuhren, Städte und Burgen verlassen, da sie nicht den Mut hatten, Widerstand zu leisten. Von hier zogen sie bei der Stadt Maratia vorbei und betraten Cilicien. Cilicien wird aber im Osten von Cölefyrien,

132) VOGÜÉ, M. DE. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77.

133) Siehe: *Matthaei Paris monachi Albanensis Angli Historia major. Editore Wats.* London 1684. S. 27.

im Westen von Yfauria, im Norden von den Höhenzügen des Taurusgebirges, im Süden vom Cyprischen Meer begrenzt; auch besitzt es zwei Hauptstädte, Ananarza und Tharfus, das Heimatland des Lehrers der Völker, Paulus.

Diese Stadt wurde unter die Hoheit *Balduin's*, des Bruders des Herzogs *Godefrid*, gestellt. *Robert*, der Herzog der Normannen, eroberte eine Stadt namens *Azena* und gab sie seinem Ritter *Simeon*. Herzog *Boamund* und Graf *Reimund* eroberten eine andere Stadt, die sie *Petrus von den Alpen* verliehen. Von hier rückten sie nach *Oxa* vor, besetzten die Stadt, und *Petrus von Ruffilo* nahm *Rufa* und bezwang die meisten Burgen. Ein gewisser *Guelfus*, von Abstammung ein Burgunder, unterjochte die Stadt *Adama* und nahm *Tankred*, der vorüberzog, in ihr gastfrei auf. *Tankred* kam von hier aus nach *Manafra*, erschlug die Türken und unterwarf die Stadt. Von hier aus zog er nach *Alexandria minor* hinab, gewann die Stadt und unterwarf sich die ganze Provinz. *Balduin*, der Bruder des Herzogs *Godefrid*, zog mit den Rittern zum größten Unglück des Heeres in die nördlichen Gegenden hinab und brachte das ganze Gebiet bis zum Euphrat in seine Hand. Es gelangte daher von ihm das Gerücht zu den Bürgern von *Edeffa*, die jenseits des Flusses wohnen, daß ein gewaltiger Fürst vom Volke aus dem Westen herangekommen sei. Sie riefen ihn herbei und baten ihn ehrfurchtsvoll, er möge ruhen, ihrer Stadt Herr zu sein. *Edeffa* ist aber eine vornehme Stadt Mesopotamiens, die mit anderem Namen *Rages* heißt; dorthin entfandte *Tobias der Aeltere* seinen Sohn *Tobias*, um von seinem Verwandten *Gabelus* 10 Talente zurückzufordern. Als *Balduin* hierhin kommt, wird er vom Herrn der Stadt und der gesamten Bevölkerung ruhm- und ehrenvoll aufgenommen. Von hier zog er zur Stadt *Samofata*. Als er hier gefehen hatte, daß sie so gut wie uneinnehmbar sei, zahlte er 10 000 Goldstücke, kaufte sie vom Herrn der Stadt und nahm sie unter seine Hoheit. Von hier setzte er nach *Sororgia* über, belagerte sie und nahm sie ein. Nach dieser Unterbrechung war von *Edeffa* bis *Antiochia* der freie Verkehr für diejenigen, die hindurchziehen wollten, ungehindert. Das größere Heer rückte inzwischen zur Stadt *Marefea* vor (die die Türken voller Furcht leer zurückgelassen hatten) und fanden in ihr nur allein Christen vor. Von hier schickten sie den Normannenherzog *Robert* mit dem flandrischen Grafen zur Stadt *Artafia*; als die Bürger von ihrer Ankunft erfuhren, erschlugen sie alle Türken, die sie schon seit langer Zeit bedrückt hatten, und warfen ihrer aller Häupter zur Stadt hinaus. Diese Stadt aber, die auch mit anderem Namen *Calquis* genannt wird, ist von *Antiochia* 15 Millien entfernt.

Nach diesen Taten sind alle durch die verschiedenen Provinzen zerstreuten Heeresteile zurückgerufen worden.]

»*Comissa denique Antiochia Duci Hosmundo, propter vitandum taedium, et famem, et maxime propter Principum discordias proficiscunter in Syriam, et expugnatis urbibus Saracenorum Marta, et Barra, et multis regionis illius castellis, tanta ibi fame afflicti sunt Christiani, ut corpora Saracenorum jam faetentia edere compellerentur. Anno Domini MXCIX Christianis fortiter debellantibus, eorumque urbes, et castra sibi bellando vindicantibus, contingit apud quoddam munitissimum castrum, quod vocatur Archas, ab eo Jerusalem octo mansionibus situm, multos eorum perire. Inter quos Ancelinus de Riboldi monte in capite lapide percussus occubuit post acceptum vulnus, hoc solummodo verbum tertio repetens: Deus adjuva me. Post hoc exercitus Dei Divino monitu in Syriae interiora profectus, refocillatus est larga Dei manu. Et quia cives, et castellani Regionis illius Legatos ad eos cum multis donariis praemittebant, tradere eis urbes, castraque parati; a quibus securitate accepta, urbibus, et castris indicto tributo, multis, qui se tempore tribulationis subtraxerant, ad eos redeuntibus apud Tyrum, Aerlin tandem pervenerunt, eaque obsessa cum pro victus, et praecipue aquae penuria laborarent, ex conductu communi omnes quotidie nudis pedibus orando circuiverunt civitatem*«<sup>134</sup>).

[Nachdem man schließlich *Antiochia* dem Herzog *Hosmund* (*Boemund*) anvertraut hatte, marschierten sie nach *Syrien*, um dem Ekel und Hunger aus dem Wege zu gehen und hauptsächlich wegen der Zwistigkeiten unter den Führern. Nach Eroberung der Sarazenenstädte *Marta* und *Barra* und vieler Burgen jenes Landes wurden die Christen hier von einer so großen Hungersnot heimgefuht, daß sie gezwungen waren, die faulenden Leichen der Sarazenen zu verzehren. Im Jahre des Herrn 1099 ereignete es sich für die Christen, die tapfer den Kampf fortsetzten und mit Waffengewalt viele ihrer Städte und Burgen gewannen, daß vor einer sehr stark besetzten Burg, *Archas* mit Namen, — von ihr liegt

<sup>134</sup>) Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*. Mailand 1723. III, 353 ff. in: *Vitae pontif. Romanorum Cardin. de Aragonia et aliorum*.

Jerusalem 9 Raften ab — sehr viele von ihnen den Tod fanden. Unter diesen wurde *Anselm von Riboldi* oben auf den Kopf von einem Stein getroffen; er starb nach Empfang der Wunde, indem er nur dies eine Wort dreimal wiederholte: »Gott fleh' mir bei.« Hierauf rückte das Heer Gottes auf göttliche Mahnung hin in das Innere von Syrien vor und ist durch die freigebige Hand Gottes neu gestärkt worden. Und weil Bürger und Befehlshaber jenes Gebietes Gefandte mit vielen Geschenken vorschickten, das sie bereit seien, ihnen Städte und Lager zu übergeben, nahmen sie Bürgerschaft von ihnen und legten Städten und Burgen Tribut auf. Nachdem viele, die sich zur Zeit der Bedrängnis davongemacht hatten, zu ihnen bei Tyrus zurückgekehrt waren, gelangten sie endlich nach Aelin und belagerten es, und da sie unter Mangel an Lebensmitteln und besonders an Trinkwasser litten, so umzogen sie täglich nach gemeinfamem Uebereinkommen mit nackten Füßen unter Gebet die Stadt.]

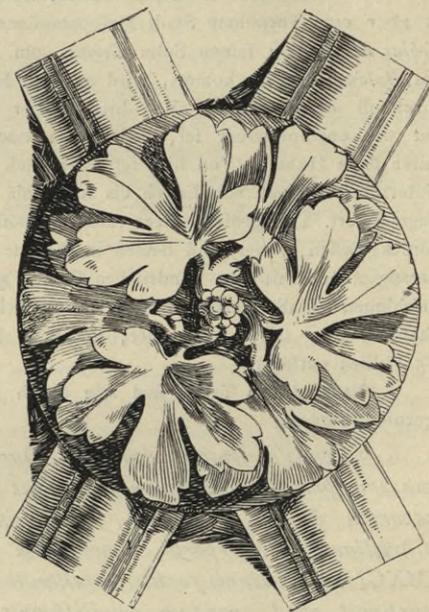
»Anno igitur Dominice Incarnat. 1099. Ecclesiae Romanae praesidente D. Papa Urbano II. Pisanus populus in navibus centum viginti ad liberandam Jerusalem de manibus Paganorum profectus est, quorum rector et ductor Daibertus Pisanus Urbis Archiepiscopus extitit, qui postea Jerosolymis factus Patriarcha remansit. Proficiscendo vero Leucatum, et Cefaloniam, urbes fortissimas expugnantes expoliaverunt, quoniam Jerosolymitanum iter impedire consueverant. In eodem autem itinere Pisanus exercitus Maidam urbem fortissimam cepit, et Laudiciam cum Boamundo, et Gibellum cum ipso et Raymundo Comite S. Aegidii obsedit. Inde igitur digressi, venerunt Jerosolymam, quae anno millesimo centesimo a Christianis capta fuit, et retenta fuit; ibique Pisani morantes per aliquantum temporis, et inopem urbem reaedificantes ad propria regressi sunt<sup>135)</sup>.

[Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn und während Papst *Urban II.* an der Spitze der römischen Kirche stand, zog das Volk von Pisa in 120 Schiffen aus, um Jerusalem aus den Händen der Heiden zu befreien; ihr Befehlshaber und Führer war *Daibert*, der Erzbischof von Pisa, der später zum Patriarch von Jerusalem gemacht (dort) zurückblieb.

Auf dem Marsche aber eroberten sie Leucata und Cefalonia, sehr tapfere Städte, und raubten sie aus, weil sie immer den Weg nach Jerusalem gesperrt hatten. Auf diesem Wege aber eroberte das Heer von Pisa die sehr tapfere Stadt Maida und belagerte Laudicia im Verein mit *Boamund* und *Gibellum* gleichfalls mit ihm und mit dem Grafen *Raymund von St. Egidien*. Von hier brachen sie auf und kamen nach Jerusalem, das im Jahre 1100 von den Christen eingenommen wurde. Hier hielten sich die Pisaner eine Zeitlang auf, bauten die hilflose Stadt wieder auf und kehrten wieder in ihre Heimat zurück.]

Gerade in dem Dreieck zwischen Antiochien, Apamea und Edessa am Euphrat liegen alle Orte Nordsyriens, deren Bauten uns *Vogüé* vorführt: Moudjeleia, Serdjilla, Hafs, Babouda, Roueiha, Dana, Baqouza, Kokanaya, Behio, Qalb-Louzé, Tourmanin und Kalat Sema'n. In diesen Orten hatten sich die Kreuzfahrer zuerst heimisch gemacht, die Städte besetzt, Kirchen gebaut und unzählige Pilger nach sich gezogen. Wenn also *Delio* behauptet, nach diesen Orten, die in der »Wüste« gelegen hätten, seien höchstens einmal versprenzte Reiter der Kreuzfahrer gekommen, so lassen sich diese Behauptungen nicht aufrecht erhalten. Die in der Hauptsache aus Pisa und Frankreich stammenden Baumeister und Bildhauer der Kreuzfahrer haben die vorhandenen Künstler und Kunsthandwerker der eingeborenen Bevölkerung

Fig. 406.

Von der *Sainte-Chapelle* zu Paris<sup>136)</sup>.

<sup>135)</sup> Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*. Mailand 1725. VI. 100 in: *Gesta triumphalia per Pisanos facta*.

selbstverständlich benutzt. So sehen wir an der heiligen Grabeskirche (um 1150) in unveränderter Gestalt die »byzantinischen« Ornamente wieder verwendet, wie sie seit Jahrhunderten dafelbst gearbeitet worden sind, und so bringen die abendländischen Künstler in ihre Heimatsorte die neugewonnenen Griechenformen mit nach Hause. So erklärt sich ungezwungen das stellenweise Auftauchen derartiger Formen im Abendlande, ebenso ihr schnelles Verschwinden. Wer nicht im Morgenlande gewesen war, hatte kein Interesse daran. In solcher Weise erklärt es sich, daß hin und wieder bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts immer wieder, selbst in Deutsch-

Fig. 407.

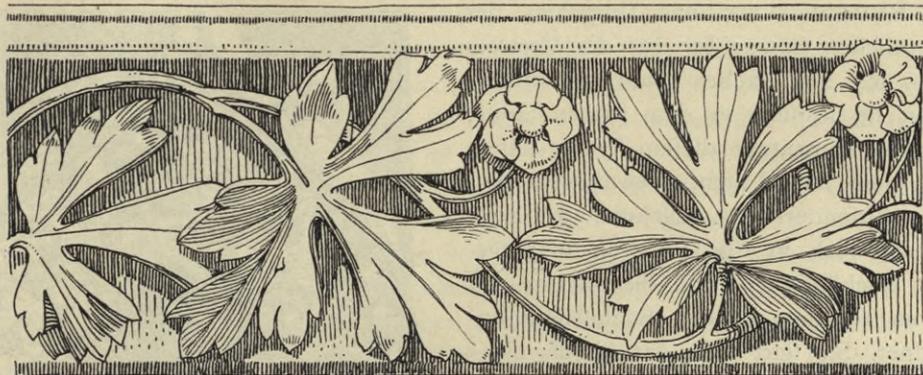
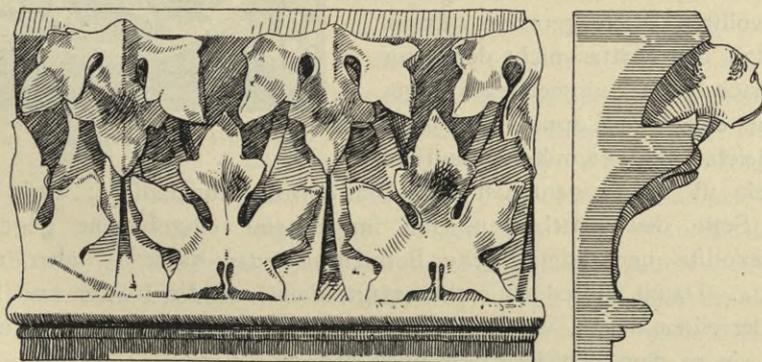
Von der Kathedrale zu Chartres <sup>136)</sup>.

Fig. 408.

Vom Münster zu Straßburg <sup>136)</sup>.

land, so in den Domen von Speier, Magdeburg, griechische antike und orientalische Formen auftreten; diese Baumeister hatten sich im Morgenlande dafür begeistert.

Nach der Mitte des XII. Jahrhunderts begann in Frankreich das Naturlaub wie mit einem Schlage jedes bisherige Ornament zu verdrängen. Hiermit setzte die geistvollste Neuschöpfung des Ornaments ein, die es je gegeben hat. Findet sich ein näherliegender Gedanke als der, die Bauten mit dem Laub und dem Getier der eigenen Heimat zu schmücken? Und doch, wie weit ab hat er jahrhunderte-lang gelegen? Aber es gehört die völlige geistige Freiheit des Künstlers dazu,

130.  
Auftreten  
des  
Naturlaubes.

<sup>136)</sup> Aus: DEHIO & v. BEZOLD.

welcher, Herr seiner Kunst, sie meistert und ihr innerstes Wesen durchschaut. Wer nur als Nachahmer über ihm stehender Geschlechter erzogen wird, mit der selbstverständlichen Voraussetzung, daß es uns Nachkömmlingen nicht beschieden ist, die Hellenen zu erreichen; wer die Kunst nur als einen unbegreiflichen Schatz unverständlicher und zusammenhangsloser Formen erkennt — der kommt gar nicht auf den Gedanken, daß all dies anders sein könnte, daß auch die Neuzeit selbstschöpferisch vorgehen kann, wenn sie sich nur nicht in phantastischen Willkürlichkeiten ergeht, sondern vernunftgemäß, dem Zweck entsprechend, die überkommenen Formen meistert und ändert oder neue dem Schosse der Natur entnimmt.

Betrachten wir das Vorgehen der frühgotischen Baumeister bei der Verwendung des Naturlaubes zum Ornament. Haben sie stilisiert in dem irrigen Sinne, den man heutzutage diesem Worte unterlegt? Nein; da ist nichts Gewaltfames und nichts Absonderliches. Nehmen wir z. B. das Laubwerk in Fig. 406<sup>136)</sup>. In natürlicher Nachlässigkeit sind die Blätter des Ahorns auf dem runden Schlussstein angeordnet. Sie sind nicht der Abguss eines beliebigen Blattbüschels, das zur Gestalt des Schlusssteines in keiner Beziehung steht. Nein, die Hand des Künstlers hat sie um den Mittelpunkt der runden Scheibe in der reizvollsten Weise geordnet. Dabei ist die Gestalt des Blattes nicht der Natur entgegen nach einer Symmetrieachse geformt; seine einzelnen Lappen sind nicht einander gleich. Mit geschultem künstlerischem Blick ist die Eigenschaft der Blattnrisse abgelauscht: daß einer ausgebogenen Seite des Blattlappens fast immer eine eingebogene gegenübersteht. Kurz, liebevollste und künstlerische Betrachtung der Natur — aber nichts von »Stilisierung«. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß man die Blätter und Blüten nur so aneinanderreihen dürfte, wie es die Natur getan hat. Man kann sie miteinander verbinden, wie es dem künstlerischen Blick behagt.

Fig. 407<sup>136)</sup> gibt die Blätter des Hahnenfußes wieder; sie schmiegen sich dem Verlauf einer Ranke an. Warum sollte man die Rankenführungen der Antike in den Bann tun, mit der die Griechen so große Erfolge erzielt haben? Warum sollte man weiter die Blüten und Früchte nicht verwenden, wenn sie auch das Mittelalter feltener modelliert hat. Die Gotik ordnet auch häufig die Blätter im Sinne der griechischen Blattwellen an. Die Kehlen der Hauptgesimse sind mit aufrechtstehendem Laub verziert (Fig. 408<sup>136)</sup>), dessen Köpfe entweder lässig überfallen oder sich kraftvoll unter der überstehenden Höhlung hervorranken. Je weiter die Gotik vorschreitet, nach desto bewegteren und zerteilteren Blättern hält man Umschau. Die Kohl- und Distelformen nehmen überhand; selbst zu den Flechten greift der geistreiche Franzose (Fig. 409<sup>136)</sup>). Ein kleiner Salamander rollt sich im

Fig. 409.

Vom Hôtel de la Tremouille zu Paris<sup>136)</sup>.

Mittelpunkt zusammen. — Diefem Bedürfnis der Spätgotik nach bewegten Flächen mußten ſich die einfacheren Blätter durch Buckelungen ihrer Flächen anbequemen (Fig. 410 u. 411); doch dies iſt kaum noch künftleriſche Verwendung der Natur, ſondern Karikierung — eine andere Art des neuzeitlichen »Stilifierens«.

In der Herſtellung dieſer Bildhauerwerke hat man ſich bei der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Kunſt den folgenſchwerſten Irrtümern hingegeben. Man meinte, im Mittelalter ſeien alle Bildhauerwerke, ob Laubwerk oder Menſchen- und Tierkörper, ob halberhaben oder ringsum völlig ausgebildet, nach Zeichnungen aus dem Stein oder Holz ausgearbeitet worden. Und ſo verfuhr man nun ebenfalls. Daß dieſe Anſicht völlig irrig war, liegt ſchon in der Natur der Sache; es gibt aber

Fig. 410.



Fig. 411.



Laubwerk vom Dom zu Cöln.

auch keinerlei urkundliche Belege für dieſe ſo unkünftleriſche Anſicht. Im Gegenteil, die wenigen urkundlichen Hinweiſe ſprechen überall von Modellen, welche für dieſen Zweck angefertigt worden ſind.

Und in der Tat, was verlangt die Natur dieſer Arbeiten? Die Bildwerke ſind Darſtellungen im Raume, nicht auf der Ebene. Es iſt bei einfachen Körpern wohl möglich, mit Hilfe von zwei oder drei Projektionen die räumliche Geſtalt auf einer Ebene feſtzulegen und zur Darſtellung zu bringen. Bei halbwegs zuſammengeſetzten Körpern, wie Blätter, Leiber und Gewänder, iſt ſchon die Darſtellung mit drei Projektionen an ſich völlig unmöglich. Solche zuſammengeſetzte Körper aber dergeſtalt zu entwerfen, jedes Blatt, jede Gewandfalte, jeden Geſichtsteil zu bilden, zu modeln und zu verändern — immer in drei Projektionen — bis er gefällt, iſt ein ſo unmögliches Beginnen, daß ſicherlich diejenigen, welche es anraten, ſolches nie verſucht haben. Der Künftler, welcher ſich bewußt iſt, daß die ſchönen Einzelheiten, inſondere aber der Schmuck mit Laubwerk und ſchönen Tier- und Menſchenleibern, zu

den weſentlichſten Beſtandteilen feines Kunſtwerkes gehören, daß ſie dem Bauwerk jenen Reiz verleihen, den das ſchönheitsbedürftige Auge am Laube des vergangenen Jahrhunderts ſo völlig vermißt, würde ganz von ſelbſt ſich nach einem anderen Mittel umſehen, um ſeine Gedanken leichter und wirklich in die Tat umſetzen zu können.

Die Bildhauerkunſt iſt ein Schaffen im Raume; folglich kann auch das Entwerfen ihrer Kunſtwerke nur im Raume geſchehen, ſolange und wie nur immer ſolches möglich iſt. Am weichen Wachs und im ſchmiegsamen Ton kann jeder Blattlappen, jede Gewandfalte unermüdlich gerückt und geformt werden. Alle Unterſchneidungen, welche jedem Bleiftift ſpotten, aber welche die Natur zeigt und die Schönheit verlangt, ſie formt die künftleriſche Hand mühelos im nachgiebigen Ton, wie es das ſchönheitsgeſchulte Auge verlangt.

Hat aber der Baumeiſter Laub und Getier nur in Zeichnungen hergeſtellt, ſo bleibt die Ueberſetzung in den Raum dem Handwerker vorbehalten; der Stein- und Holzbildhauer iſt der Handwerker jener Kunſt. Der bildende Künftler ſelbſt

stellt sich nicht an den Block, das Bildwerk zu meißeln. Solches zu tun ist er auch nicht befähigt; dazu mangelt ihm die Zeit; dies sind zwei völlig getrennte Tätigkeiten. Ebenfowenig mauert doch der Baumeister seinen Entwurf eigenhändig auf. Aber im Mittelalter stand alles auf dem Kopf! Die Baumeister zeichneten nicht; die Bildhauer modellierten nicht; die »Mönche« setzten jenen Stein dahin und jenen dorthin; Gottesbegeisterung stärkte ihre Hände; der Steinmetzgefell liefs seiner Phantasie die Zügel schiefen; diese führte seinen »Meißel«, und da die ganze Bevölkerung umsonst unter Pfalmenfingen arbeitete, so wölbten sich jene Zauberhallen stolz gegen den Himmel, vor denen wir staunend verstummen.

Dafs das Mittelalter die Uebersetzung der Zeichnung in den Raum nicht dem Handwerker überlassen hat, d. h. dafs man im Mittelalter die Bildhauerwerke nicht nach Zeichnungen ausgearbeitet hat, dies beweist allein schon der Vergleich dieser mittelalterlichen Werke mit den neuzeitlichen, welche ohne Modell nur nach Zeichnung hergestellt worden sind. Dort der kühnste Faltenwurf mit den stärksten Unterschneidungen; hier trockener Faltenzwang mit unkünstlerischen, harten Flächen und noch unschöneren Kanten. Man betrachte die herrlichen Zeichnungen *Viollet's*, und man vergleiche die öden Handwerkserzeugnisse, ob Bildwerk, Laub oder Tiere, die nach diesen Zeichnungen ausgearbeitet worden sind. Man kann jeden neuen Ersatz, jedes neue Stück mit der Hand greifen; schon von der Entfernung fühlt sich das Auge verletzt durch die Trockenheit und Härte dieser Bildwerke.

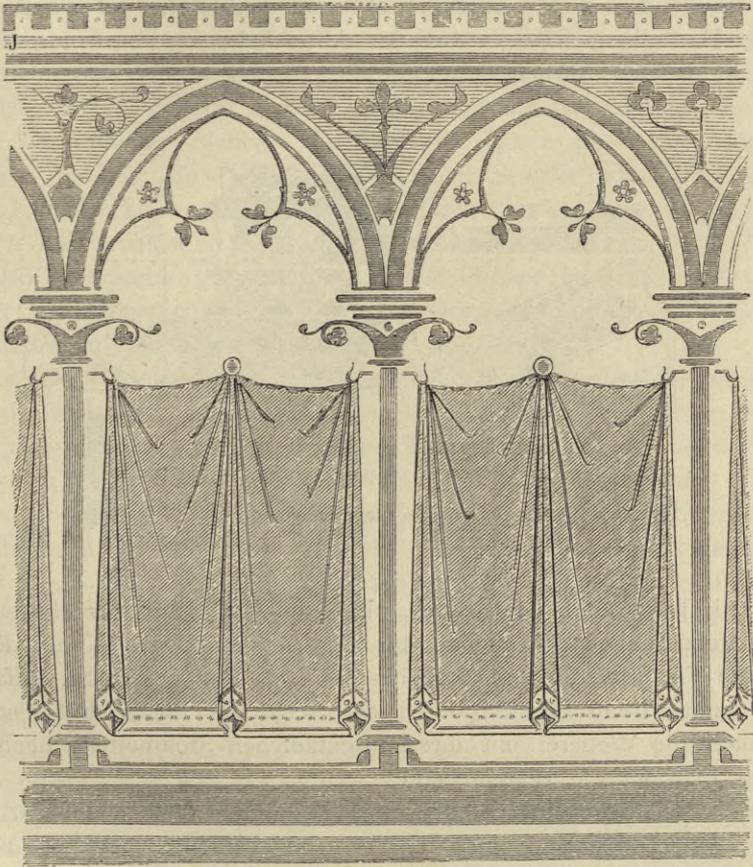
Ich fragte einmal einen solchen Bildhauergehilfen, welcher in einer berühmten Steinhauerwerkstätte nach den Zeichnungen eines grossen Meisters gearbeitet hatte: »Haben Sie denn wirklich nach den Zeichnungen gearbeitet?« »Nein, das ging nicht! Wir haben uns kleine Modellchen nach den Zeichnungen hergestellt!« Also die Klippe der baren Unmöglichkeit hatten sie glücklich hinter dem Rücken des Meisters umschiff. Aber mittels welchen Vorgehens? Sie, die Handwerker, keine Künstler der Bildnerkunst hatten sich die Modellchen zurechtgestammelt! Und diese nicht in wirklicher Gröfse — sondern »natürlich« in verkleinertem Mafsstabe. Dieses Schaffen nur im kleinen Mafsstabe stammt aus den ärmlichen Zeiten, wo ohne die nötigen Mittel etwas hergestellt werden sollte. Bildwerke, wenn sie nicht hoch oben stehen sollen oder ganz übernatürliche Gröfsenverhältnisse besitzen, müssen immer in natürlicher Gröfse modelliert werden. Wie Formen wirken werden, welche in das Doppelte oder Dreifache zu übertragen sind, davon kann sich selbst der geübteste Künstler keine Vorstellung machen. Dies wäre gerade so gut, wie wenn man die architektonischen Details in halber wirklicher Gröfse zeichnen wollte; die doppelte Gröfse verlangt detailliertere Formengebung, d. h. mehr Einzelheiten. So verhält es sich mit dem Laub, so mit Gewändern und Gesichtern. Kleinen Gesichtern kann man nicht alle Einzelheiten geben, welche dem grossen nötig und natürlich sind.

Doch damit sind der Irrtümer noch nicht genug, die es zuwege gebracht haben, dafs die neuzeitige Gotik so jeder Schönheit in Laub, Getier und Menschen entbehrt, so eigentlich von jeder Kunst im einzelnen verlassen ist. Wer wird z. B. je ein Standbild oder ein Laub der neueren Teile des Cölners Domes abgiefsen und in Museen aufbewahren? Man schuf nicht wie das Mittelalter; man griff nicht in die Natur; man nahm nicht das grüne Laub und den neuzeitigen Menschen zum Vorbild, sondern man ging nach St.-Denis bei Paris oder nach Xanten am Niederrhein und ahmte ängstlich das nach, was man dort sah. Solches hat das Mittelalter nie getan. Nicht nach Gipsen und Vorbildern schuf es, sondern nach der ewig

jungen und immer verschiedenen Natur. Und daher die unendliche Mannigfaltigkeit des mittelalterlichen Laubes; daher die geistvollen Gestalten; daher die unerschöpfliche Frische und Anmut. Kurz daher alles das an den mittelalterlichen Werken, was den neuzeitlichen ermangelt.

Deshalb sind auch all jene Handwerksregeln irrig, daß ein Blatt hohl, das andere ausgebogen sein müsse, daß es diese Art Flächenfüllung in der Gotik nicht gegeben habe und daß jenes kein mittelalterliches Gesicht sei. Einerseits hat das

Fig. 412.

Von der Abteikirche zu Fontfroide <sup>137)</sup>.

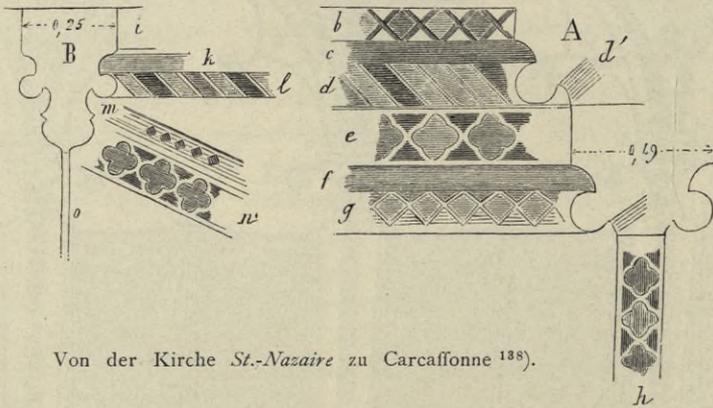
Mittelalter nie so gedacht und nie so gehandelt; andererseits sind noch so viele Schätze aus dem Mittelalter vorhanden, die den Regelmachern aber fremd sind, daß man für jeden »Stilfehler« zehn mittelalterliche Belege beibringen kann. Ist schon bei den Feinden die mittelalterliche Kenntnis sehr gering, so steht sie bei den »Freunden« zumeist auf noch viel schwächeren Füßen.

Kurz, man nehme die Natur, wie man sie findet; man verwende sie als Künstler, wie es der Zweck und der Ort erfordert, und man arbeite »alleweil gut mittelalterlich«. Aber der Künstler gehört dazu, nicht der Handwerker! So war es auch im Mittelalter!

<sup>137)</sup> Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VII, S. 97.

Wir haben bisher nur das Ornament des Bildhauers in den Kreis unserer Betrachtung gezogen; wir können am gemalten nicht völlig vorübergehen. Davon ist natürlich sehr viel weniger erhalten als vom bildnerischen. Das gemalte Ornament der Frühgotik bietet aber besondere Fingerzeige für das Schaffen, die man nicht übersehen darf, will man selbst Neues leisten. Die frühe Gotik nimmt auch beim gemalten Ornament ihre Zuflucht zur Natur; aber sie sucht nicht das Blatt und die Blüte wie sie sind, mit Licht und Schatten körperlich darzustellen; sie zeichnet die Naturformen in der Hauptsache nur in Umrissen, die sie farbig ausfüllt, wie wir es bei den Gestalten der Wandbilder gesehen haben. In eben derselben Weise behandelt sie die Zierarchitekturen, mit der sie die Flächen schmückt. Die reizende Darstellung *Viollet's* aus der Abteikirche zu Fontfroide (Fig. 412<sup>137</sup>) veranschaulicht dies vortrefflich.

Fig. 413.

Von der Kirche *St.-Nazaire* zu Carcaffonne<sup>138)</sup>.

Die Gotik beschränkt sich jedoch nicht auf die Natur zur Herstellung ihrer malerischen Verzierungen; sie behält aus der überkommenen Kunst die Rankenführungen, die Flechtbänder und ähnliches bei. So sind in der St. Elifabethkirche zu Marburg ganze Fensterbreiten durch ein steigendes Flechtband eingenommen. Besonders auch die Weberei mit ihren orientalischen Stoffmustern bleibt ein gern ausgebeutetes Feld für die Wandmalerei.

Wie reich die Farbenabwechslung war, deren sich diese ebenso farbenkundige wie farbenfreudige Zeit auch bei solchen Aufgaben bediente, möge die Betrachtung von Fig. 413<sup>138)</sup> lehren.

Am Gurt *A* aus *St.-Nazaire* zu Carcaffonne ist die Platte *b* mit abwechselnd zinnoberroten und rotbraunen Vierecken bemalt, die durch starke schwarze Striche eingefasst sind. Die verbleibenden Dreiecke sind gelber Ocker. Die Hohlkehle *c* ist braunrot; das gedrehte Band auf dem Rundstab *d* abwechselnd schwarz, gelber Ocker und braunrot. Weiße Striche trennen diese Farben. Die Hohlkehle *d'* ist braunrot; die Vierpässe der zweiten Platte *e* gelber Ocker und braunrot, eingefasst durch weiße Striche auf schwarzem Grund. Die Hohlkehle *f* ist braunrot, der Wulst *g* besitzt zinnoberrote Vierecke, weißumrändert auf gelbem Ockergrunde. Platte *h* ähnelt derjenigen bei *e*, ebenso die Platte *i* der Diagonalen *B*. Die Kehle *k* ist braunrot; der Wulst *l* entspricht demjenigen bei *d*. Die Kehle *m* hat schiefergraue Vierecke auf ockergelbem Grund mit weißem Strich darunter. Der Birnstab *n* hat zinnoberrote Pässe, weißumrissen auf schwarzem Grund. Durch diese große Mannigfaltigkeit sind die lebhaftesten Farben zum schönsten Zusammenwirken gebracht.

<sup>138)</sup> Nach ebendaf., S. 100.

## 12. Kapitel.

**Bildhauerkunft.**

Die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunft war bis vor wenig Jahren ebenso »finfter« wie das ganze übrige Mittelalter. In der letzten Zeit ist hierin ein Wandel eingetreten, besonders seitdem *Viollet-le-Duc* in seinen unsterblichen Zeichnungen die französischen, ja auch die deutschen Bildwerke an das Tageslicht gezogen hatte. Stammt doch die schönste Frauengestalt, die er beibringt, vom glorreichen Strafsburger Münster. Man kann sich aber immer noch nicht vom »antiken Einfluß« losmachen. Ging doch die bisherige Ansicht dahin, daß nach der langen Nacht des Mittelalters um 1260 *Niccolò Pisano* in Italien auf die Antike zurückgegriffen habe, und damit sei erst die Schönheit wiedergeboren worden, die seit den Alten der Erde den Rücken gekehrt hatte. *Niccolò* und die Antike seien die Eltern der italienischen Renaissance. Manche Kunstgelehrte haben diesen Nachweis zu ihrer Lebensaufgabe gemacht, so z. B. *Dobbert*. *Hans Semper* hat diesem *Niccolò* sogar etruskische Künftlervorfahren geschaffen, welche hoch oben in abgechiedenen Gebirgstälern Toskanas einen Funken der antiken Kunst durch die große Barbarei des Mittelalters hindurch gerettet und *Niccolò* übermacht hatten. Kurz, die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunft fand phantasiereiche Bearbeitungen; aber die Zusammenstellung der Tatsachen ermangelte.

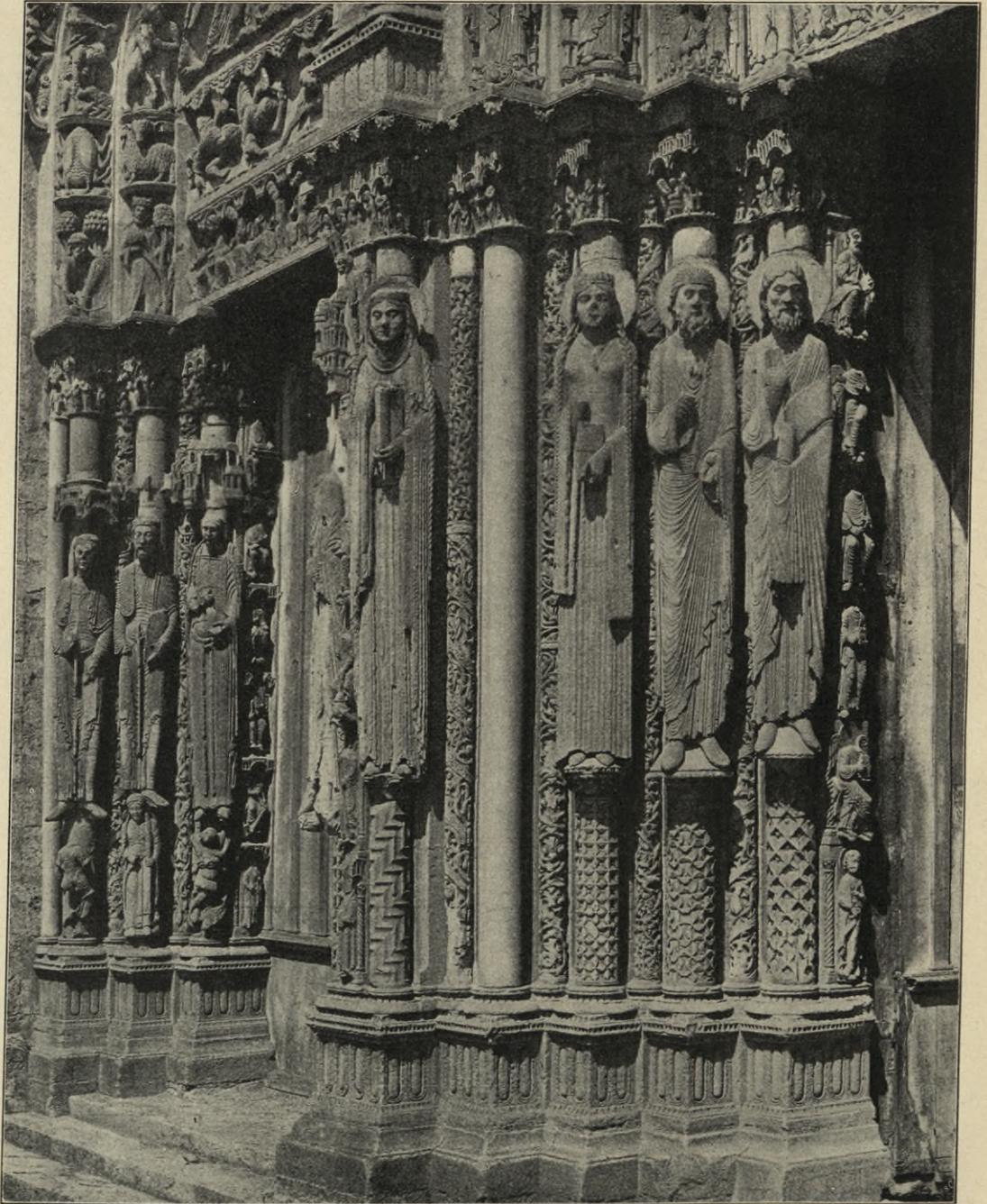
Vom gleichzeitigen oder vorhergehenden Verlaufe der Bildhauerkunft in Frankreich und Deutschland wußte man überhaupt nichts. Zwei Dinge standen der richtigen Erkenntnis dieser Vorgänge im Wege: einerseits die Gewohnheit, nur nach Italien zu gehen und nur dessen Kunstwerke der Betrachtung für wert zu erachten; andererseits die Erziehung, die jeden gewöhnt, das »finstere« Mittelalter auf das heftigste zu verabscheuen. Bezüglich der Griechen und Römer jedoch wird jeder mit heiliger Scheu vor ihrer göttergleichen Ueberlegenheit erfüllt. Die glorreiche »Renaissance« mußte daher bei diesen mangelhaften Kenntnissen und folcher Gemütsverfassung auch in der Bildhauerkunft nichts anderes als ein Wiedererstehen der Antike sein.

Und doch ist nichts so irrig als dieses. Die Bildhauerkunft der italienischen Frührenaissance ist keineswegs ein Wiederaufleben der Antike, sondern die richtige Weiterentwicklung der mittelalterlichen Kunst. Die antiken Meisterwerke, die in unseren Museen Sinn und Geist gefangen nehmen, sind sämtlich erst um 1500 gefunden worden, also 100 Jahre nach dem Beginne der Renaissance. Alle großartigen Meisterwerke der italienischen Bildhauerkunft aber zwischen 1400 und 1500 sind gut mittelalterlich: nämlich die Darstellung der Umgebung, der lebenden Menschheit und der christlichen Geschichte, die mit den antiken Leibern und dem Gedankenkreis der Alten gar nichts zu tun haben. Sie sind keine Nachahmung der Antike, wie sie um und nach 1500 auftrat und wie sie von unseren Bildhauern fortwährend weiter betrieben wird. Man mag die Schöpfungen dieser italienischen Frührenaissance zergliedern wie man will, so findet sich bloß Abweichendes, ja Gegenfätzliches zur Antike; nur in Nebendingen und bei besonderen Vorwürfen erscheinen antike Lösungen. Der Geist der Alten leuchtet aus ihnen jedenfalls nicht hervor.

Man betrachte doch die lieblichen Frauengesichter auf den Majoliken der *Robbia's*, die viereckigen Köpfe der *Strozzi*, den »David« von *Donatello* und man

133.  
Uebersicht.134.  
Verlauf  
der  
Bildhauer-  
kunft.

Fig. 414.



Von der Westansicht der Kathedrale zu Chartres.

wird begreifen, wo der Keim zu diesen Neuschöpfungen lag, nämlich im unerschöpflichen Jungbrunnen der Natur und nicht in der Nachahmung der Griechen oder sonstiger überlieferter Werke der Römer.

Aber nicht nur über die Herkunft dieser italienischen Bildhauerkunst der Früh-

Fig. 415.



Von der Südwestecke der Kathedrale  
zu Chartres.

renaissance irrte man sich; man wußte auch nicht, daß zur Zeit *Niccolò Pisano's* und dieses vermeintlichen ersten Aufleuchtens der Schönheit im eigenen deutschen Vaterlande die Bildhauerkunst schon 75 Jahre lang herrliche Blüten getrieben hatte; daß die Meisterwerke der Straßburger Westansicht Zeitgenossen *Niccolò Pisano's* waren, gegen die er gar nicht aufkommen kann; ja, daß dort schon 50 Jahre vorher in der »Kirche« und »Synagoge« am Südkreuz, wie in der »Krönung« und im »Tode Mariens« solche Schöpfungen vorhanden sind.

Aber wer erachtet das deutsche Vaterland wert, es nach seinen Kunstschätzen zu durchwandern? Blaut doch über Deutschlands Kunstwerken nicht der lachende Himmel Italiens; feine Bildwerke sind nicht in herrlichem Marmor hergestellt; schwarz und fleckig ist der Sandstein. Nicht der Ruhm der Griechen und der Römer gibt den heimatlichen Werken Adelsbriefe, vor denen ein jeder gewohnt ist, sich zu beugen. Man weiß auch gar nicht, wer diese Werke geschaffen hat; dies beeinträchtigt die Wertschätzung sehr. Das Kunstwerk wird zumeist nicht geliebt und bewundert, weil es an sich schön ist; man begeistert sich nur, weil es von diesem oder jenem berühmten Manne geschaffen worden ist. Daß diese Bildwerke jedoch schön sind, kann niemand bestreiten, und so ist auch die letzte Ausflucht hinfällig, daß man unter »Renaissance« nicht die Wiedererweckung der Antike, sondern das Wiedererwachen der Schönheit verstehe.

Als man in der mittelalterlichen Baukunst nichts als eine Verirrung des Geschmacks erblickte und die gotischen Dome erschrecklich fand, Ansichten, die gar nicht so fern hinter uns liegen, da noch *Gottfried Semper* dieselben in seinem »Stil« gegenüber der vermaledeiten Gotik mit ebensoviele Ingrim, als mit Siegesgewissheit und Hartnäckigkeit vertrat, als man also in der Gotik den Ausbund aller Geschmacklosigkeit erblickte; da konnte man ja unter »Renaissance« die Renaissance der Schönheit verstehen wollen. Aber heutzutage verfaßt auch diese Ausflucht. Allerdings muß man seine Augen zuerst an die mittelalterlichen Schöpfungen

so daß die geraden Umriffe und Seiten der Standbilder nun frei zu sehen sind. Erklärt so die Stellung dieser Bildwerke in etwas ihre geraden Umriffe, so hat man es außerdem ersichtlich geliebt, die Gestalt durch die Gewandung so lang und dünn als möglich erscheinen zu lassen. Dies galt wahrscheinlich als schön und vornehm.

139.  
Westansicht  
der  
Kathedrale  
zu  
Chartres.

Betrachten wir nun den ganzen Entwurf zu Chartres. Im mittleren Bogenfelde ist der thronende Christus als Lehrer der Menschheit dargestellt, umgeben von den Evangelistenzeichen; unter ihm auf dem Sturz die Apostel. Von den Bogenkehlen ist die innerste mit Engeln ausgefüllt, die zweite und dritte mit Altvätern von vorzüglicher Arbeit (Fig. 416<sup>142</sup>). Im rechten Bogenfelde (vom Beschauer aus gerechnet) ist die Kindheit Christi dargestellt: zu oberst Maria mit dem Kinde; auf dem unteren Sturz die Verkündigung, die Begegnung, die Geburt und die Anbetung durch die Hirten; darüber die Darbringung im Tempel. Im linken Bogenfelde ist die Himmelfahrt Christi abgebildet; darunter die himmlischen Heerscharen und zu unterst die Apostel. Die Bogenkehlen sind mit den Darstellungen der Monate und des Tierkreises gefüllt.

Lassen sich die Bogenfelder leicht und sicher bestimmen, so will dies mit den Standbildern an den Gewänden weniger leicht gelingen. Man hat darin die alten merowingischen Könige und Stifter erblicken wollen. Aber wohl mit Unrecht, schon deswegen, weil sie mit Heiligen scheinen dargestellt sind. Der eine am linken Gewände des Mitteltores trägt auf dem Kopf eine melonenartige Kappe; dies ist ein Abzeichen jüdischer Propheten und Hoherpriester. Den Beweis hierfür werden wir in Italien an der Westansicht von *San Donnino* bei Parma führen können.

Eine ebenfolche Melonenkappe zeigt das äußerste Standbild am rechten Gewände zu Bourges. Auch hier ist im Bogenfeld der lehrende Christus mit den vier Evangelistenzeichen zur Seite und den Aposteln auf dem Sturz darunter dargestellt, genau wie in Chartres. Die Standbilder der Gewände dürften daher eine ähnliche Bedeutung besitzen. Jedenfalls sind schon die Stifter ausgeschlossen, da doch kaum ein solcher mit dieser fremdartigen Melonenkappe zu Chartres und Bourges zugleich vorhanden sein konnte. Man wird in diesen Figuren Vorgänger Christi in der Lehre und leibliche Vorfahren zu suchen haben — das Alte Testament als Vorbereitung für den Neuen Bund. In den Königen und Königinnen werden Salomo, David, die Königin von Saba und ähnliche zu erblicken sein.

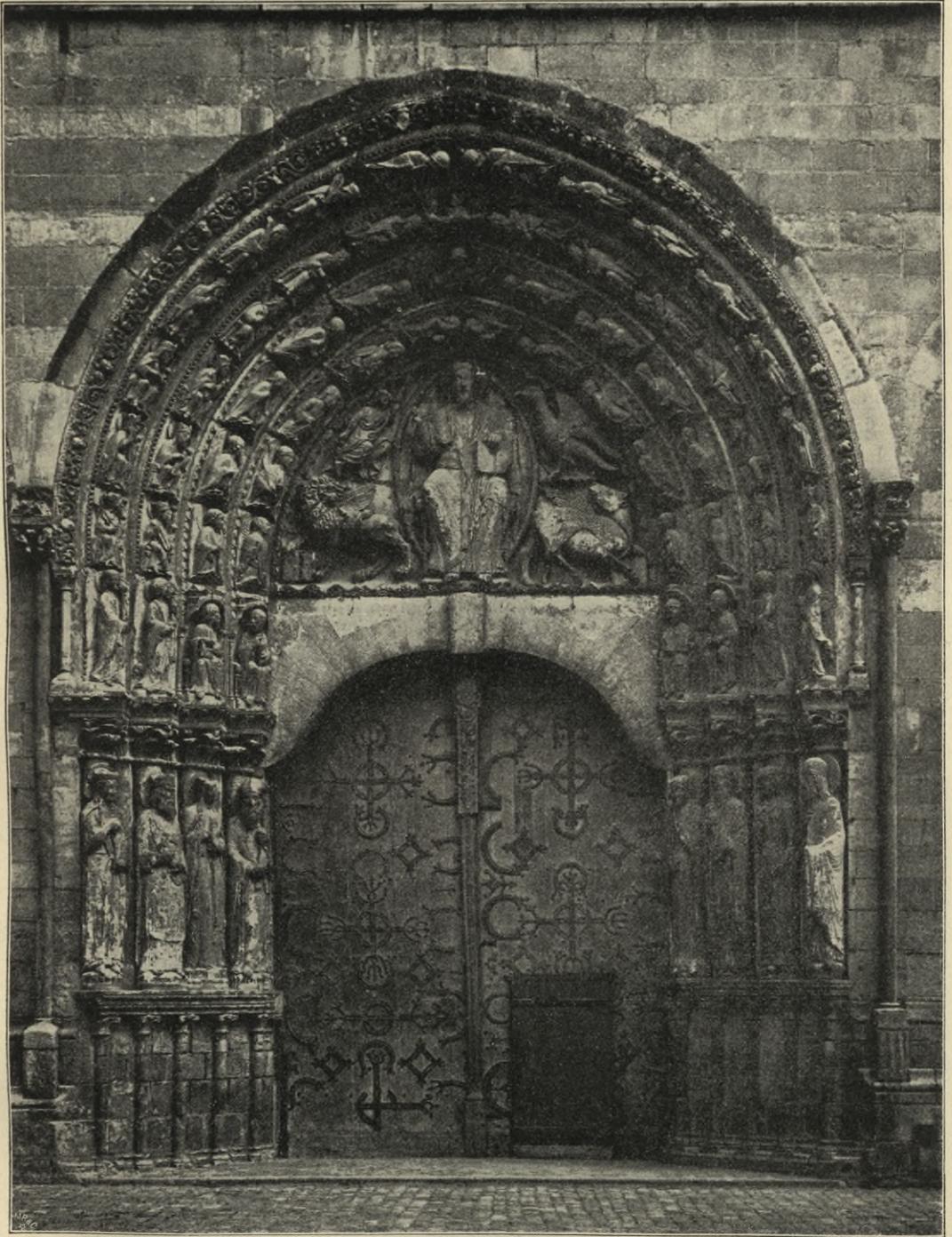
140.  
Kathedrale  
zu  
Angers u. a.

Auch zu Angers befindet sich an der Kathedrale *St.-Maurice* ein ganz gleich entworfenenes Tor, in dessen Bogenfeld ebenfalls Christus mit den Evangelistenzeichen thront, umgeben von Engeln und Altvätern in den Hohlkehlen. Auch hier steht am rechten Gewände (vom Beschauer aus gerechnet) zu äußerst ein Heiliger mit einer Melonenkappe (Fig. 417).

Dieses Tor an der Kathedrale zu Angers zeigt viel untersetztere Gestalten, und die Engel und Altväter sind wahre Glanzpunkte der Bildhauerkunst. Allerdings sind sie wohl zum großen Teil erneuert worden, als man den geschmacklosen Barockbogen einzog.

Haben wir so im Mitteltor von Chartres einen Kreis von Darstellungen gefunden, der sich um Christus als Weltenlehrer gruppiert und um die Mitte des XII. Jahrhunderts an den verschiedensten Kirchen Frankreichs fast ganz gleichartig ausgebildet wieder vorkommt, so bietet das rechte Nebentor der Westansicht der Chartre Kathedrale mit der thronenden Jungfrau, die das Jesuskind auf dem

Fig. 417.



Westliches Tor der Kathedrale *St.-Maurice* zu Angers.

Schofse hält, einen zweiten sich häufig wiederholenden Vorwurf für die Kirchentore jener Zeit.

In Paris zeigt das gleichliegende Tor der Westansicht der *Notre-Dame* — die *Porte Ste.-Anne* — die gleiche Darstellung (Fig. 418). Ja sie ähnelt dem Chartreer Tor dergestalt, daß man sie wohl auf denselben Künstler zurückführen darf. Man nimmt an, daß dieses Bogenfeld dasjenige ist, welches 1142 auf Kosten des Archidiacre *Etienne de Garlande* für die ältere *Notre-Dame* angefertigt worden ist, kurz ehe sie abgerissen wurde, und nun im Neubau Wiederverwendung gefunden habe. Im übrigen zeigen die Standbilder an den Gewänden dieser *Porte Ste.-Anne*, wie sich die langgezogenen Heiligen von Chartres allmählich umbildeten. Allerdings sind hier in Paris fast sämtliche alte Standbilder durch Nachbildungen ersetzt, deren Köpfe wohl verloren waren; denn bis auf zwei oder drei fehlen sie recht neuzeitlich aus.

141.  
Bildhauerei  
in Süd-  
frankreich.

Außer dieser ersten Bildhauerschule zu Chartres, Bourges, Paris, Corbeil, St.-Denis und Châlons-sur-Marne bietet Südfrankreich eine zweite Schule, die ungefähr um dieselbe Zeit — gegen 1150 — schuf. *St.-Trophime* zu Arles und St.-Gilles sind die Hauptvertreter. Die Standbilder an den Säulchen der Leibungen wurden durch Reliefbilder zwischen den Säulen ersetzt.

In *St.-Trophime* ist im Bogenfeld ebenfalls Christus als Lehrer, umgeben von den Evangelistenzeichen, dargestellt. Aus der Leibung des Bogens sind wiederum Engelscharen ausgearbeitet. Auch die Apostel fehlen auf dem Sturz nicht, der sich hier in italienischer Weise auf die Leibungen hinüberzieht. Auf der linken Seite sind die Seligen, wie sie in Abrahams Schofs wandern, dargestellt, auf der anderen Seite die Verdammten.

Bei der Steinigung des heiligen Stephanus auf dem rechten Gewände des Tores (Fig. 419) tragen die beiden steinigenden Juden wiederum die Melonenkappen, ein Beweis für die richtige Erklärung dieses Kleidungsstückes, das man bisher nicht zu deuten vermochte. Auf der anderen Seite ist an der entsprechenden Stelle der zweite Schutzheilige, der heilige Trophismus, angebracht.

Die Bildwerke der drei Tore zu St.-Gilles sind sehr beschädigt; doch machen sie bei näherer Betrachtung einen weit vorgeschritteneren Eindruck, als dies auf den ersten Blick erscheint. Besonders die Darstellungen auf den Stürzen ragen weit über das Gleichzeitige hervor. In welch üppigem, antiken Ornament dieser Baumeister geschwelgt hat, ist ganz bewundernswert. Die Entstehungszeit läßt sich nicht festlegen; doch ist sie dadurch begrenzt, daß die Kirche 1116 erneuert worden ist. Eine Inschrift befaßt folgendes<sup>143)</sup>:

»[ANN]O DNI M<sup>o</sup>C<sup>o</sup>XVI<sup>o</sup> HOC TEMPLUM  
[SCI E]GIDII AEDIFICARE CEPIT  
[MENSE A]PRIL. FERA. IIA. IN OCTAB. PASCHE.«

Im Museum zu Toulouse befindet sich noch eine Reihe von Bildwerken, die Apostel darstellend, welche deswegen die Aufmerksamkeit erregen, weil zwei von ihnen den Namen des Künstlers tragen. Auf der Fußplatte des heiligen Thomas stand: »*Gilabertus me fecit*« und auf derjenigen des heiligen Andreas: »*Vir non incertus me celavit Gilabertus*«. Für Deutschland sind dieselben noch von Interesse,

<sup>143)</sup> JULES QUICHERAT. *Mélanges d'archéologie et d'histoire. Par Lafeyrie.* Paris 1886. S. 178.



Von der *Porte Ste.-Anne* der *Notre-Dame-Kirche* zu Paris<sup>142)</sup>.

weil hier die Apostel teilweise zu zweien angeordnet sind und miteinander disputieren. Den selben Vorwurf finden wir an den Schranken des Georgenchors zu Bamberg, allerdings viel geistvoller, dargestellt.

142.  
Tore  
zu Moissac  
und  
Vézelay.

Eine vermittelnde Stellung zwischen diesen beiden Schulen des Nordens und des Südens von Frankreich nehmen die Tore von Moissac und Vézelay ein. Moissac liegt im Südwesten Frankreichs im Departement Tarn et Garonne und Vézelay in Burgund; trotzdem ähneln sie einander sehr.

Im großen Bogenfeld beider ist der thronende Christus dargestellt, und zwar in einer alles überragenden Größe; bei beiden sind die Bogenkehlen nicht mit Bildwerken besetzt, ebensowenig die Gewände mit ihren Säulchen, und bei beiden Toren sind die Ornamente weder antik, noch in der üblichen französisch-romanischen Formgebung. Ganz neue und fremde Verzierungen machen sich geltend, die anscheinend Blüten, Blätter und Früchte aus der Natur darstellen.

In Moissac ist Christus von den vier Evangelistenzeichen und zwei riesigen Engeln umgeben; seitlich und darunter sind die 24 Alten der Offenbarung abgebildet (Fig. 420<sup>142</sup>). Ganz großartig ist die Verzierung des Sturzes mit vertieften Rosetten; an den beiden Enden ist jedesmal ein Tier ausgemaiselt, das recht indisch anmutet. Dieser Baumeister ist ein großer Künstler; selbst die wüsten Tiere am mittleren Pfofen sind von einer großartigen Anordnung, die von ganz besonderer Gestaltungskraft zeugt. Für den Ornamentiker sind die Rosetten dahinter mit Blütenknospen von allergrößtem Interesse; ebenso das frei aufgelegte Mäanderband um das Bogenfeld.

Dieses Tor ist früher als seine Genossen im Süden und Norden entstanden. Im Kreuzgang zu Moissac sind die Pfeiler mit flach erhabenen Darstellungen von 11 Aposteln und des Abtes *Durand* geschmückt, welcher laut Inschrift die Kirche 1063 geweiht hatte. Eine solche Pfeilerfläche trägt auch folgende Inschrift:

»Anno ab incarnatione aeterni principis millesimo centesimo factum est claustrum istud tempore domini Ansqutilii abbatis. Amen.<sup>144</sup>»

1100 sind also die Bildwerke dieses Kreuzganges ebenfalls entstanden. Nun gleichen dieselben völlig dem Bogenfeld der Vorhalle; also stammt auch dieses aus der Zeit um 1100.

Ist die in Art. 136 (S. 272) angeführte Urkundenstelle für die Entstehungszeit der Chartre Westtore mit 1145 richtig verwendet, so sind dieselben jünger als die Bildwerke zu Moissac. Dies bestätigen die Gestalten auch selbst. Die Schöpfungen zu Moissac stehen nicht allein da; zu Souillac (Lot) befindet sich ein ähnliches Bogenfeld. Auch Cahors, Carennac und Autun gehören hierher. Unter dem Christusbild zu Autun steht: »*Gislebertus hoc fecit*«. — Endlich auch Vézelay.

Im Bogenfeld des Tores von *Ste.-Madeleine* zu Vézelay ist ebenfalls Christus thronend dargestellt, in der *Mandorla*, wie die Italiener sagen — in einem mandelförmigen Rahmen; zu seinen Seiten sitzen die Apostel, auf welche von seinen Händen Strahlen ausgehen. Diese Gestalten erinnern unmittelbar an diejenigen an den Gewänden zu Moissac. Ähnliche Figuren sind an den Kämpfern und den Mittelpfofen dargestellt. Jedenfalls zeugt dieses Bogenfeld von hohem dekorativen Geschick, das den späteren Schöpfungen bei allen Fortschritten in der Bildung der Gestalten so gänzlich abgeht. Auch dieses Tor dürfte dem Anfang des XII. Jahrhunderts angehören. So weit nach Norden reicht der Einfluss dieser südfranzösischen Schule.

<sup>144</sup>) Siehe: *Revue de l'art chrétien* 1899, S. 28.

Fig. 419.



Vom westlichen Tor der Kirche *St.-Trophime* zu Arles.  
(Siehe auch Fig. 201, S. 123.)

Während sich aber die nordfranzösische Schule weiter entwickelte und zu klassischer Vollendung ausreifte, starb die südfranzösische Schule, um dann unvermittelt durch die gotische Bildhauerkunst Nordfrankreichs abgelöst zu werden. Die Albigenerkriege haben ersichtlich ihren Lebensfaden durchschnitten, und als sich

143.  
Zweite Schicht  
der Bildwerke  
vor und nach  
1200.

das Land von den Verwüstungen des Krieges wieder zu erholen begann, brachten die neuen nordfranzösischen Herren ihre eigene Kunst zur Geltung. Betrachten wir daher diese Kunst der sich entfaltenden Gotik weiter.

Die zweite Schicht von Bildwerken, welche durch ihre Gleichartigkeit in die Augen fällt, ist diejenige, welche in den Jahrzehnten kurz vor und nach 1200 entsteht. Paris, St.-Denis, Rheims und wiederum Chartres sind die Hauptstätten dieser Kunst, oder, richtiger gesagt, dort haben sich Bildwerke aus jener Zeit erhalten.

Die *Notre-Dame* zu Paris ist 1164 begonnen worden und war beim Tode *Philipp August's* (1223) in ihrer Westansicht bis zur Rose gediehen. Die Tore sind also gegen 1220 vollendet worden; denn die Standbilder sind an die Säulchen angearbeitet, und die Bogenfelder, wie die Bogenkehlen können nachträglich nicht gut eingebracht worden sein. Das südliche Tor, die *Porte Ste.-Anne*, ist das älteste. Ueber das Bogenfeld haben wir schon auf S. 276 gesprochen. Wie viel von den übrigen Bildwerken noch alt ist, läßt sich schwer sagen. Jedenfalls waren die Köpfe sämtlich nicht mehr vorhanden; nur die Leiber sind nachgebildet worden. *Viollet-le-Duc* ist wegen seiner durchgreifenden Wiederherstellung heftigst angegriffen worden. Wie abstoßend und verwahrloßt jedoch Tore mit zerschlagenen Bildwerken aussehen, kann man an der *Notre-Dame* zu Châlons-sur-Marne und an der Westansicht der Kathedrale zu Bourges heute noch sehen; dort ist der alte Zustand bewahrt. Kann man daraus einen Vorteil für die Kunstgeschichte ziehen? Keineswegs. Man weiß weder zu Châlons, noch zu Bourges, was man mit diesen unverständlichen Stümpfen und Trümmern anfangen soll. Gewinnt die Schönheit etwas durch diese verstümmelten Ueberreste? Diese Pforten sehen vernachlässigt und entstellt wie Schmutzwinkel aus. Würde man die Ueberreste in einem Museum aufbewahren und die Tore mit neuen Bildwerken schmücken, dann wäre der richtige Ausweg gefunden. Diesen hat *Viollet* eingeschlagen; nur ist in den Museen kein Platz für mittelalterliche Trümmer.

Das mittlere Tor ist Christus als dem Weltenrichter geweiht. Hiermit tritt ein neuer Gedankenkreis in die Verwirklichung, dem wir nunmehr an Stelle des thronenden Christus, als Lehrer der Völker, häufig begegnen. So wie Jesus nach seiner Auferstehung gen Himmel gefahren ist, so wird er einst am Ende der Tage als Weltenrichter wiederkommen. Er ist daher mit nacktem Oberkörper dargestellt, die Wundmale weisend, zu seinen Seiten zwei Engel, welche die Marterwerkzeuge halten, und daneben Maria und Johannes auf den Knien, die Barmherzigkeit des Richters anflehend. Darunter ist der Erzengel Michael mit der Seelenwage dargestellt, zu seiner Rechten die Befolger des Gesetzes mit Kronen auf den Häuptern, zur Linken die Verdammten, die an einer Kette von Teufeln hinweggeführt werden. Zuunterst ist das Auferwecken aus den Gräbern an diesem jüngsten Tage abgebildet. Engel blasen rechts und links mit Posaunen.

Nur die beiden oberen Darstellungen sind alt; das Erwachen aus den Gräbern zeigt neue Gesichter. Auch die Standbilder an den Gewänden haben sämtlich neuzeitliche Köpfe. Nur der Kopf Christi am Mittelpfeiler mag nach einem alten Vorbild gearbeitet sein. Dies ist bedauerlich; allein daran ist nicht *Viollet* schuld, sondern die Helden der Revolution sind es oder die Verwitterung. In den kleinen Reliefs am Unterbau, wie in den Bogenkehlen finden sich noch die meisten alten Stücke.

Das Ganze zeigt jedoch gut, wie weit die Bildhauerkunst kurz nach 1200 fortgeschritten war.

Fig. 420.



Bogenfeld des Westtores an der Kirche zu Moiffac 149.

Das linke Tor (vom Beschauer aus gerechnet) ist der Mutter Gottes gewidmet und wohl das jüngste der ganzen Westansicht. Die Standbilder haben das Orgelpfeifenartige abgestreift und sind wirklich monumentale Schöpfungen geworden. Wir sind damit schon in der dritten klassisch schönen Schicht der französischen Bildwerke angelangt.

145.  
Kathedrale  
zu  
Chartres.

Betrachten wir daher zuvörderst die ähnlichen Arbeiten der zweiten Schule an den Kreuzflügeln der Kathedrale zu Chartres. Ebenso großartig und vollzählig wie die erste Schicht ist auch die zweite derselben vertreten. Zwei große Vorhallen schmücken die Kreuzflügel und gewähren je drei reich mit Bildwerken besetzten Toren Schutz. Das Nordkreuz birgt ersichtlich die älteren Schöpfungen. Hier findet man die dünnen »Hemden« vertreten, denen wir in Deutschland wieder begegnen werden. Die interessantesten und schönsten Bildwerke stehen dagegen am Südkreuz; sie fallen besonders durch die ungewöhnlich feine Bearbeitung der Gewänder auf; die Stoffe sind deutlich zu erkennen. Zwar sind die Umrisse noch wenig bewegt; aber dies liegt in der Aufgabe selbst. Torgewände mit einer Reihe von Standbildern schmücken zu wollen, heißt auf lebhafte Bewegung der Gliedmaßen Verzicht leisten.

Die vorzüglichste Reihe Standbilder weist das (vom Beschauer aus) linke Seitentor des Südflügels auf. Der Ritter, wie die beiden jungen Diakonen, welche zu seinen Seiten stehen, sind wahre Prachtstücke (Fig. 421<sup>145</sup>). Nach *Bulbeau*<sup>146</sup> ist der Ritter der heilige Theodor von Heraklea, Militärtribun unter *Licinius*. Wir können daran die völlige Rüstung eines Ritters jener Zeit *Ludwig des Heiligen* (um 1220) betrachten; er trägt das Kettenhemd (*Haubert*), dessen Kopfhülle auf die Schultern herabgelegt ist, darüber den ärmellosen Waffenrock (*Hoqueton*). Der große spitze Schild mit den oberen abgerundeten Ecken ist für die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts besonders kennzeichnend. Der neben ihm stehende Diakon ist der heilige Stephan; dann folgt der heilige Klemens, der dritte Nachfolger Petri, und zuletzt der heilige Laurentius. Beide, Stephanus und Laurentius, sind Diakonen und geben vorzügliche Belege für die Tracht derselben im Anfang des XIII. Jahrhunderts ab; ebenso ist die Form der Tiara des heiligen Klemens beachtenswert.

Am rechten Seitentor stehen heilige Bischöfe und Päpste, die dem Leben völlig abgelauscht sind, aber längst nicht die schönen Schöpfungen des linken Tores erreichen. Dagegen erregen die reichen Stickereien der Gewänder, die mit noch größerer Meißelfertigkeit wiedergegeben sind, Erstaunen; der Künstler hat in der Darstellung der feinen Zeichnungen förmlich geschwelgt. Diese Tore dürften den letzten Arbeiten an der Westseite der *Notre-Dame* zu Paris gleichzeitig, also um und nach 1220, entstanden sein. Im Bogenfelde des Mitteltores ist Christus als Weltenrichter dargestellt.

146.  
Kathedrale  
zu  
Amiens.

Doch wir müssen uns bei der ungeheuren Fülle der französischen Schöpfungen kurz fassen. Um dieselbe Zeit (um 1220) ist die Kathedrale von Amiens begonnen worden. Man hat ersichtlich den ganzen Bau in seinen unteren Teilen, selbst an der Westansicht, sofort in Angriff genommen, und so schloßen sich die Bildwerke der drei Tore der Westansicht zum größten Teile an diejenigen der Chartreer Kreuzflügel an; sie sind also zwischen 1220 und 1240 entstanden.

145) Nach: BAUDOT, A. DE. *La sculpture française au moyen-âge et à la renaissance*. Paris 1884.

146) BULBEAU. *Monographie de la Cathédrale de Chartres*. Chartres 1887. S. 320 ff.

Fig. 421.



Vom südlichen Kreuzschiff der Kathedrale zu Chartres <sup>145)</sup>.

Drei riesige Tore schmücken wiederum die Westseite. Die mittlere Pforte ist Christus, dem Lehrer der Völker und Weltenrichter, geweiht. In der Mitte steht Christus, lehrend die Rechte erhoben, in der Linken das Evangelium. Darüber im Bogenfeld das Jüngste Gericht; Engel mit Posaunen erwecken die Toten aus ihren Gräbern; in der Mitte der Erzengel Michael mit der Seelenwage. In der Reihe darüber findet die Scheidung der Seligen und Verdammten statt, und hoch oben in der Spitze thront der unerbittliche Weltenrichter, halb entblößt, wie er gen Himmel aufgefahren ist; er zeigt die Wundmale. Maria und Johannes knieen flehend für die Welt rechts und links, dahinter die Engel mit den Marterwerkzeugen. Darüber erscheint Gott Vater. Die innersten Hohlkehlen sind wiederum mit Engeln besetzt, die äußeren anscheinend mit den Alten der Offenbarung und ähnlichen Personen. An den Gewänden sind die Apostel in großen Standbildern aufgestellt; diese und das Christusstandbild am Mittelposten sind die Glanzpunkte des Haupttores. Die Christusgestalt ist die Vorbereitung auf die meisterhafteste Darstellung, welche je geschaffen worden ist, nämlich auf den »*Beau Dieu*« am Nordkreuz zu Rheims. Wie schwächlich die Neuzeit gegenüber den großen Meistern des Mittelalters dasteht, wird ein Vergleich mit *Thorwaldsen's* Christus zeigen. An den Sockelflächen unter den Aposteln sind die menschlichen Tugenden und Beschäftigungen dargestellt, die Monate und die Jahreszeiten, durchwegs kleine Meisterwerke zierlichster halberhabener Arbeit.

Das Tor zur Rechten des Beschauers ist Maria gewidmet, die gekrönt und mit dem göttlichen Kinde auf dem Arm am Mittelposten steht, eine wahrhaft königliche Gestalt. Auf dem rechten Gewände sind die Verkündigung, die Begegnung, die Darbringung im Tempel dargestellt, welche glückliche Fortbildungen der entsprechenden Bildwerke des Chartreer Nordtores sind; gegenüber wohl die königlichen Vorfahren aus dem Hause David. Auf dem Sturz sitzen Moses und die Propheten, die mit ihren großen, breiten Bärten lebhaft an die gleichen Bildwerke des Pariser Tores der heiligen Anna erinnern; man sieht überall feste Gedankenkreise und feststehende Typen der einzelnen Personen aus der Heiligen Schrift oder den Heiligengeschichten. Darin bestand ersichtlich das Können der Bildner; darin waren sie geschult worden. Schon aus diesem überall gleichmäßig verwendeten Kanon der Gedanken und der Personentypen ersieht man, wie irrig es war, das Verdienst dieser Entwürfe immer dem jeweiligen geistlichen Bauherrn zusprechen zu wollen. Es war ja allerdings schwer, bei den biedereren Handwerksmeistern der Kunstgeschichten, den »naiv« schaffenden Steinmetzen, solche Gedankenreihen vorauszusetzen; allein seit Urzeiten haben die Maler und Bildhauer mit dem Blick des Künstlers und mit der Gestaltungskraft desselben aus den Erzählungen der Heiligen Schrift die darstellbaren Gedankenkreise herausgegriffen und die handelnden Personen an der Hand der biblischen Beschreibung geschaffen; daher sind denn auch bis zur kleinsten Verzierung am Sockel alle »Symbole« verständlich und hingehöriq. Man betrachte den Weinstock zu Füßen des Erlösers im Mitteltor. »Ich bin der Weinstock; ihr seid die Reben«, tönt es dem Beschauer entgegen. Weiterhin ist auf dem Bogenfelde des Marientores der Tod Marias und die Krönung durch ihren göttlichen Sohn dargestellt.

Am Südkreuz setzt dann die dritte Schule der frühen französischen Bildhauerkunst ein, die anmutvollste und vollendetste der französisch-mittelalterlichen Kunst; sie fällt in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Die Gewände sind noch

mit wenig reizvollen Standbildern besetzt; dagegen sind die Gestalten der Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfosten, der Apostel auf dem Sturz darüber und die hundert Figürchen des Bogenfeldes, wie besonders diejenigen der Hohlkehlen von einem Liebreiz und einer Vollendung, die ohnegleichen ist; ein ganzes Museum könnte man mit ihnen füllen, würden sie einzeln und gefondert zu ruhigem Genuße aufgestellt. Wie die Schulung an der Hand von feststehenden Darstellungen erfolgt, zeigt auch dieses Tor der höchsten Entfaltung. Auch hier sind die Apostel zu zweien miteinander im Disput oder in gegenseitiger Belehrung begriffen; es sind ganz meisterhafte Gestalten und laden jeden, der ähnliches schaffen soll, zu eifrigstem Studium ein. Da herrscht Freude, Schönheit und Geist, aber nicht jene Handwerkerbefchräntheit, welche die Frömmigkeit durch blöde Blicke und verhungerte Gesichter wiederzugeben meint.

Ebenso ist Maria mit dem Kinde am Mittelpfosten eine würdige Verkörperung jener Jungfrau, welche auserkoren war, den Sohn Gottes zu gebären, und ausrief: »Siehe von nun ab werden mich felig preisen alle Geschlechter«, während die verängstigten, abgehärmten Spitalgestalten, welche als »Madonnen« die Kirchen »schmücken«, die christlichen Ueberlieferungen verächtlich machen.

Wir kommen nun zu derjenigen Kathedrale, welche die vollendetsten Bildwerke aufweist, die selbst den deutschen Schöpfungen die Palme streitig machen, nämlich zu denjenigen von Rheims. Sie gehören fast ausschließlich der dritten Schule an, welche um 1250 bis gegen das Ende des Jahrhunderts schuf. Von der ersten Schicht hat sich in Rheims gar nichts erhalten. Nur im nahen *St.-Yved* zu Braisne, sind die Ueberreste einer Krönung Mariens vorhanden, welche genau den Chartreer Orgelpfeifen der Westansicht entsprechen, aber anmutiger in der Haltung sind, da die Gestalten in Braisne sitzen und nicht stehen. Dadurch fallen die Gewänder so viel natürlicher und begreiflicher aus, daß man sieht, die Chartreer Vorbilder geben die herrschende Vorliebe für ganz eng anliegende Kleider bei möglichster Schlankheit der Gestalt wieder. Maria ist so geschickt modelliert, daß man sich nicht nur mit dieser Mode veröhnt, sondern sie schön und vornehm findet. Im übrigen sind es die gleichen Gesichter wie zu Chartres und die gleiche zierliche Ausmeißelung des Kalksteines in Muster und Falten.

Die zweite Schicht wird durch zwei Tore an der Kathedrale, eines an der Westfront und eines am Nordkreuz, vertreten. Alles übrige gehört der dritten, die anderen hoch überragenden Schule an.

Für die großartigen Meisterwerke der Kathedrale zu Rheims lassen sich fogar die Künstler feststellen. Im vorhergehenden Heft (Art. 136, S. 196) dieses »Handbuches« haben wir die Baumeisterinschriften beigebracht, welche sich früher im Labyrinth des Fußbodens der Kathedrale befanden. Danach hatte *Jean le Loup* gearbeitet 16 Jahre an den Toren, welche er also anfang; *Gaucher* von Rheims setzte die Tore fort und führte schon die Bogenkehlen aus, während *Bernhard* von Soissons die Rose und fünf Gewölbe hergestellt hat<sup>147)</sup>.

Danach sind die beiden hauptsächlichsten Künstler der meisterhaften Bildwerke an der Westansicht *Jean le Loup* und *Gaucher* von Rheims. Hierdurch wird die vom Verfasser schon wiederholt vertretene Ansicht wiederum belegt, daß im Mittelalter die Baumeister zugleich die Bildhauer waren; die Bildhauerkunst machte einen Teil ihrer Erziehung aus. Wurde doch dem Baumeister *Lorenzo Maitani* zu Orvieto

148.  
Kathedrale  
zu  
Rheims.

<sup>147)</sup> Siehe *Demaison's* bezüglichen Aufsatz in: *Bulletin archéologique* 1894, Lief. I, S. 3 ff.

(von 1310 ab) erlaubt, auf Kosten des Baues Schüler anzunehmen »*ad designandum figurandum et faciendum lapides*«<sup>148</sup>), und auch in Deutschland diente man »einem Meister umb Kunst, als aufzugen, Steinweg, Laubweg oder Bildnüs«. Der Dombaumeister zu Prag, *Peter Parler* (1356—78), wie derjenige zu Regensburg, *Konrad Roriczer* (1459), erhielten beide für Bildhauerwerke über ihr vertragliches Gehalt hinaus besondere Bezahlung. Wo würden sich diese Rheimser Baumeister rühmen, 16 und 8 Jahre lang an den Toren und besonders an den Hohlkehlen gearbeitet zu haben, wenn andere als sie die Bildhauerwerke daran geschaffen hätten! Daher steht auch auf dem Sturz der mit den reichsten Bildwerken geschmückten Tore von Santiago zu Compostela:

»†Anno : Ab Incarnatione : Dñi : M<sup>o</sup>C<sup>o</sup>LXXXVIII<sup>vo</sup> Era Ia CCXX<sup>a</sup>VI<sup>a</sup> : Die K-L. Aprilis : fuper : liniharia : Principalium : portaliu. Ecclesiae : Beati : Jacobi : sunt : collacata. Per : Magistrum : Matheum : qui : a Fundamentis : ipforum : portaliu : Ereffit : magisterium.«

Dafs dieser *Matheus* der Baumeister war, beweist unwiderleglich die beigebrachte Urkunde (siehe das vorhergehende Heft, Art. 168, S. 225) dieses »Handbuches«. Daher wird auch zu Gerona bei der Frage, ob ein riesiges Gewölbe von 22<sup>m</sup> Spannung über die Kathedrale geschlagen werden solle und ob die begonnenen Strebe- Pfeiler stark genug seien, ein Bildhauer unter den Baumeistern angeführt, wenigstens nennt er sich: »*Antonius Canet, lapiscida, sive sculptor imaginum civitatis Barcinonae*«.

Ebenso lieft man an den Chorschränken der *Notre-Dame* zu Paris, welche ringsum mit Bildwerken geschmückt sind, die allerdings nicht mehr urprüngliche Inschrift:

»*C'est maistre Jehan Ravy Maffon de nostre Dame par l'espace de XXVI ans qui comenca ces nouvelles histoires et Jehan le Bouteiller son neveu les a parfaites en l'an MCCCCLI*.«

Und in Italien begegnen wir auf Schritt und Tritt den Belegen dafür, dafs die Baumeister die Bildhauer waren.

Betrachten wir nun die Bildwerke der Rheimser Kathedrale selbst. Da ist zuvörderst das vom Beschauer aus rechte Tor der Westansicht; es scheint die ältesten Bildwerke der Kathedrale zu bergen. Dieselben sind für die zweite Schicht gut kennzeichnend und mögen gleich nach der Grundsteinlegung 1211 begonnen worden sein. Die Vorbilder Christi im Alten Testament sind zur Darstellung gelangt: Abel, Abraham, Moses bis zum heiligen Simeon mit dem Jesuskind im Tempel. Unmittelbar daran schliesst sich das eine Tor des nördlichen Kreuzflügels; an den Gewänden stehen überaus grofse und untersetzte Gestalten, die nicht erfreuen; dagegen sind schon der heilige Papst *Sixtus* am Mittelposten und die Darstellungen im Giebelfeld besser gelungen. Die sitzenden Gestalten der Hohlkehlen aber sind vollendete Meisterwerke; sie verdienten, jede einzeln abgegossen und in den Museen aufgestellt zu werden. Ständen sie in Italien, so wäre dies längst geschehen.

Das Nachbartor am Nordkreuz birgt dann das grösste Kleinod unter den Meisterwerken, an denen die Rheimser Kathedrale so überaus reich ist, »*le beau Dieu*«, wie die Rheimser sagen. Das Tor weist verschiedene Hände auf. An den Gewänden stehen noch Standbilder der zweiten Bildwerkesschicht, die sehr gut modelliert sind, aber ohne jene Anmut, die eine so in die Augen springende Eigen-

<sup>148</sup>) Siehe die Belege im vorhergehenden Heft (Art. 194, S. 263) dieses »Handbuches«.

schaft der Schöpfungen um und nach 1250 bildet. Ihre Gewänder sind mit vielen kleinen Fältchen wie zerknittert, eine sonst feltene Behandlungsweise, der wir an zwei Standbildern der Westansicht, Maria und Elifabeth, wieder begegnen werden.

Fig. 422.



»Le beau Dieu«

vom nördlichen Kreuzschiff der Kathedrale zu Rheims.

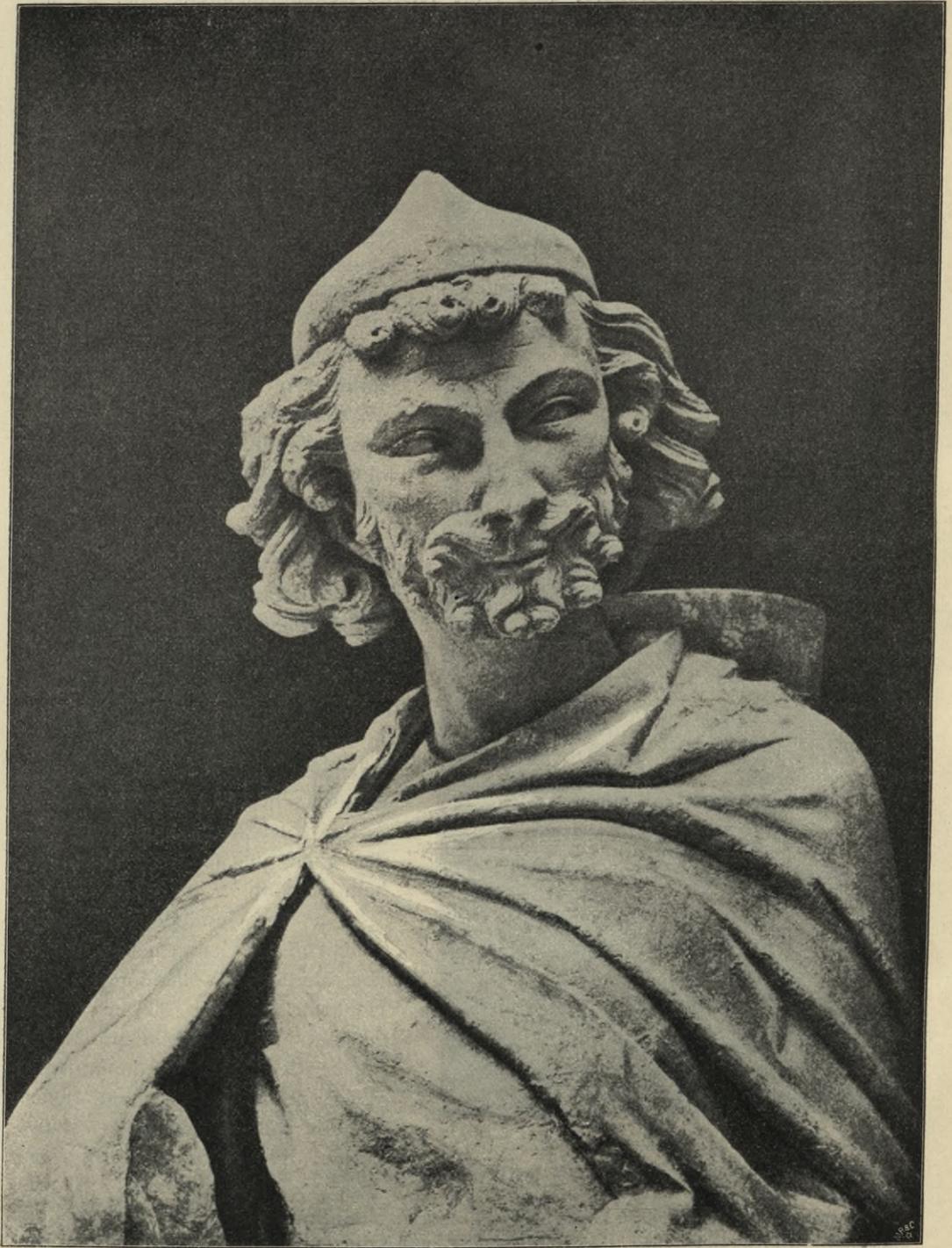
Diese Anmut zeigt die Christusgestalt am Mittelpfeiler »le beau Dieu« im höchsten Maße (Fig. 422). Zu gleicher Zeit ist sie die vorzüglichste Darstellung Christi, stehend, als Lehrer, die je gefunden und gegeben worden ist. Dieser ernste, hoheitsvolle Kopf sollte in jeder Kunstschule abgegossen vorhanden sein, um den nichtsagenden Christusköpfen der Handwerker den Garaus zu machen. Nicht den Thorwaldsen'schen Christus, sondern diesen Rheimer »Beau Dieu« sollte man in allen Schaufenstern angeboten finden.

Ist der »Beau Dieu« von Rheims ein Meisterwerk aller Zeiten, so werden doch die ihn begleitenden Darstellungen im Bogenfeld und in den Hohlkehlen nicht in den Schatten gestellt. Leider mangelt der Raum, sie abzubilden und sie zu würdigen. Der Türsturz rührt jedenfalls noch von der Hand des Künstlers her, welcher den »Beau Dieu« geschaffen hat; dies zeigt der ganz gleiche Kopf des Abraham daselbst.

An den Gewänden der Westansicht stehen Gestalt neben Gestalt von ähnlicher Vollendung. Das Haupttor ist der Mutter Gottes geweiht. Ihr Standbild am Mittelpfeiler ist nicht von besonderem Wert; an den Gewänden stehen jedoch fast ausnahmslos wahre Perlen. Da ist zuerst die Verkündigung. Der Erzengel Gabriel

bietet eine ganz vorzügliche Gewandstudie in der allerklarsten und einfachsten Faltengebung. Maria befriedigt weniger; das Gesicht ist geradezu mißraten. Darauf folgt die Begegnung von Maria und Elifabeth. Diese beiden Bildwerke sind schön, fallen aber völlig aus der Behandlungsweise aller übrigen heraus; das riesige Knitterwerk der Falten zeigt den Künstler der Gewände neben dem »Beau Dieu«. Betrachtet

Fig. 423.



Von den Toren der Westansicht der Kathedrale zu Rheims<sup>145)</sup>.



Aus den Strebewerken im nördlichen Kreuzschiff der Kathedrale zu Rheims.

man die Gesichter, so zeigt dasjenige Mariens so völlig den Typus, wie ihn bei uns *Rauch* und *Shadow* vertraten, daß man in diesen zwei Standbildern nur die Nachahmung zweier mittelalterlicher erblicken kann, ein Ersatz, der um 1800 herum

Fig. 425.



Von der inneren Westseite der Kathedrale zu Rheims.

stattgefunden haben wird, wenn auch auf dem Kopf Mariens »1394 × OC« eingekratzt sein soll. In Paris wurde vor einigen Jahren an der *Sainte-Chapelle* ebenfalls das alte Christusbild am oberen Tor durch eine Nachahmung ersetzt; beide standen eine Zeitlang nebeneinander. Daß das alte Standbild nicht genau nachgebildet und das neue außerdem viel roher war, zeigte ein Blick. Auch bei der Rheimfer

Fig. 426.



Von der inneren Westseite der Kathedrale zu Rheims.

»Begegnung« hat ein Ersatz stattgefunden, allerdings nicht durch einen unzulänglichen Kunsthandwerker von heutzutage. Daran ändert auch nichts, daß die Kragsteine dieser Standbilder gotische Formen zeigen; auch diese sind nachgebildet. Wir kommen bei Bamberg auf diese beiden Werke zurück. Das ganze linke Gewände ist mit der Darbringung im Tempel ausgefüllt. Maria mit dem Kinde ist genau so wenig anziehend wie bei der Verkündigung dargestellt; das gleiche unschöne Gesicht und die gleiche Gewandung, die letztere allerdings besser; der heilige Simeon ist dagegen von großer Vollendung und sein Gesicht sehr gut gelungen; die beiden Begleiter aber sind von unnachahmlicher Vollendung. Dem Kirchentor zunächst steht eine junge Dame mit ebenso zierlichem als geistvollem Gesicht bei verbindlichster Haltung. Der männliche Begleiter ist ein Löwe des Tages, mit fein *à la mode* aufwärts frisiertem Schnurrbart und kokett in die Stirn gekämmtem Haar (Fig. 423); auf dem Kopf trägt er ein Judenhütchen. Ihm zur Seite steht noch ein zweiter Begleiter, nach seinem Hut ebenfalls ein Jude, dem *Viollet-le-Duc* in seinem »*Dictionnaire de l'architecture française etc.*« durch seine meisterhafte Darstellung die wohlverdiente Auszeichnung zu teil werden liefs. In der Tat eine Meisterleistung!

Die Seitentore sind den heiligen Erzbischöfen von Rheims gewidmet. Am linken Tor links der heilige Nicasius (*St.-Nicaise*) von zwei Engeln begleitet. Derjenige Engel, welcher dem Tor am nächsten steht, ist in seiner Anmut, in der Vollendung seiner Gestalt, wie des Faltenwurfes ein ebenso unerreichtes Meisterwerk wie der *Beau Dieu* und sollte in allen Museen vorhanden sein; aber all diese Schöpfungen ersten Ranges sind nicht einmal im *Trocadero* zu finden. Der zweite Engel hat ersichtlich einen neuen Kopf erhalten, der viel zu groß ist. Daneben folgt der heilige Remigius (*St.-Remi*) nebst seiner Mutter Cilinie und seinem Schüler, dem heiligen Thierry; alle drei sind von einer anderen Bildhauerhand, die altertümlicher anmutet. Der Bischof, besonders aber sein Schüler, sind von großer Vollendung. Am rechten Gewände sind die Leidensgefährten des heil. Nicasius

dargestellt, die Heiligen Jocundus, Florentius, Eutropia, Maurus und Apollinaris. Jedes Standbild ein Meisterwerk und wohl fämtlich von der Hand des Bildhauers der Darbringung. Auf der Vorderseite des Strebepfeilers steht eine Frauengefalt, anscheinend die »Kirche«, die sehr gut modelliert ist; leider leckt ein Wafferspeier darüber, und man läst sie seit Jahren verwittern.

Am rechten Tor stehen den schon besprochenen ältesten Bildwerken Abraham, Moses u. s. w. noch eine ganze Reihe der vorzüglichsten Meisterwerke gegenüber. Wir können von ihnen nur die Ruhmesworte wiederholen, welche wir auf ihre Genossen der anderen Tore angewendet haben. Ueber die Unzahl der übrigen Bildwerke in den Hohlkehlen, Giebeln und Tabernakeln zu schreiben, verbietet sich durch den Zweck des vorliegenden Heftes, welches nur den bisher fehlenden Ueberblick über die Entwicklung der mittelalterlichen Bildhauerkunst im ganzen geben und die Grundirrtümer beseitigen soll, die aus der alleinigen Betrachtung Italiens und der Unkenntnis der anderen Länder entstanden sind. Die weiter nach oben zu liegenden Bildwerke, dieser Rheimser Westansicht sind auch zumeist sehr verwittert und, womöglich, ganz neu entworfen. Man erkennt sie sofort an den arabischen Gesichtern, welche die unzulänglichen Bildhauer wahrscheinlich für besonders stilet hielten. Am Langschiff sind die riesigen Engel in den Tabernakeln der Strebepfeiler häufig von besonderer Schönheit. Auch einige Bildwerke hoch oben in den Kreuz-



Von der inneren Westseite der Kathedrale zu Rheims.

flügeln zeigen vorzüglich ausgeprägte Charakterköpfe; so die beiden Standbilder, die als *Philippe Auguste* und *Saint-Louis* (Fig. 424) benannt worden sind.

Doch wir sind mit den Rheimser Meisterwerken noch nicht am Ende. Im Inneren des Domes sind im Westen, neben dem mittleren Eingangstor, noch ganz vorzügliche Standbilder in Nischen angebracht; die allgemeine Anordnung ist allerdings wenig glücklich. Wir geben hier die vorzüglichsten wieder; auch sie entstammen

Fig. 428.

Vom südlichen Kreuzschiff der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris.

wohl der Zeit um 1250. Ihr Anblick spricht für sie selbst. Da ist zuunterst rechts die Kommunion: ein Priester teilt dieselbe einem Ritter aus (Fig. 425); der Ritter in voller Rüstung noch mit dem Maschenhemd der frühen Zeit geschützt; daneben steht ein Ritter in römischer Rüstung, mit rundem Schild und einer Art Schuppenpanzer angetan, einen geriefelten Eishelm auf dem Kopfe (Fig. 426). Alle drei Standbilder sind Meisterwerke ersten Ranges. Diesen reihen sich auf der anderen Seite Männergestalten mit Schriftbändern in der Hand an, würdige Verkörperungen der Minnefänger jener Zeit. Und so reiht sich Meisterwerk an Meisterwerk bis oben hinauf.

Eine der Zeit nach gut bestimmte Bildhauerschöpfung der dritten Bildwerkgeschichte ist noch das Bogenfeld am Südkreuz der *Notre-Dame* zu Paris (Fig. 428). Am Sockel des Tores findet sich folgende Inschrift:

»Anno Domini MCCLVII mense februario Idus secundo hoc fuit inceptum Christi genetricis honore Kalenfi lathomo vivente Johanne magistro.«

Im Bogenfelde ist die Geschichte vom Märtyrertod des heiligen Stephanus dargestellt. Die kleinen Gestalten sind sämtlich meisterhaft modelliert; jedenfalls sind sie schöner als diejenigen *Niccolò's* von Pisa, der um diese Zeit in Frankreich gelernt haben dürfte. Der jüdische »hohe Rat«, vor welchen Stephanus geführt wird, erinnert seinerseits lebhaft an den gleichzeitigen Pilatus des Lettners zu Naumburg. Auch der römische Soldat hinter Stephanus ist von ganz besonderem Interesse, weil er zeigt, wie gut man die römische Soldatentracht kannte und studiert hatte.

Den Bildwerken dieses Bogenfeldes gleichzeitig ist das Standbild der Mutter Gottes am Nordkreuz daselbst (Fig. 429<sup>142</sup>), eine großartige Gestalt. Dem Ende dieses XIII. Jahrhunderts gehört auch der heilige Leu aus St.-Leu d'Efferent an (Fig. 430<sup>142</sup>); Kopf und Hände werden allerdings nicht mehr alt sein.

Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts erstarb die französische Bildhauerkunst, um erst 100 Jahre später mit deutscher Hilfe neue Blüten zu treiben. Deutschland empfing seine Bildhauerkunst, wie wir sehen werden, aus Frankreich.

149.  
Aussterben  
der  
Bilderei  
in  
Frankreich  
und  
Deutschland.

Fig. 429.



Maria am nördlichen Kreuzschiff der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris<sup>142</sup>.



Fig. 430.

St.-Leu in der Kirche zu St.-Leu d'Effrent<sup>142)</sup>.

Seine Baumeister zogen ein Jahrhundert lang nach Frankreich, dort die neue Kunst zu lernen; aber in die Heimat zurückgekehrt, schufen sie völlig eigenartig. Sie waren keine Nachbeter, sondern selbständige Künstler, und sie haben die herrlichsten Werke hinterlassen. Doch auch in Deutschland erstarb gegen Ende des XIII. Jahrhunderts die Bildhauerkunst, und nur in dem Grenzland gegen Frankreich, im alten Lotharingen, das an frühen Meisterwerken wenig oder gar nichts aufzuweisen hat, lebte diese Kunst weiter. Das heutige Belgien und das damalige Burgund von Brügge bis Dijon entwickelten eine Kunst, die in der Malerei ungefähr *Albrecht Dürer's*chem Empfinden entspricht, aber mit einem Vorsprung von 100 Jahren. Aus dieser flämischen Schule schöpfte Frankreich dann wieder, als es sich vom Elend des 100jährigen Krieges zu erholen begann. Wir schildern diese Zeit am besten nach der deutschen Bildhauerkunst.

Wenn wir nun noch einen Blick rückwärts auf die französischen Bildwerke werfen, so bieten zwei Jahrhunderte, das XII. und XIII., ungemein viele Bildhauerschöpfungen dar, die zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Land, auch nicht während der übersprudelnden Renaissance Italiens, an Fülle erreicht worden sind. Wie darf man nun Forschungen über die Bildhauerkunst einschätzen, welche diese unermesslichen Schätze entweder gar nicht kennen oder sie völlig unberücksichtigt lassen?

Diese Legionen von Bildwerken finden sich fast ausschließlich an den riesigen Toranlagen

150.  
Bildhauerei  
im  
XII. und XIII.  
Jahrhundert.

der französischen Kirchen; sie stehen daher im Banne einer und derselben Aufgabe und leiden natürlich durch die Eintönigkeit des Vorwurfes, wie durch das massenhafte Auftreten an einem Ort. Die Südvorhalle der Kathedrale zu Chartres birgt allein 783 Standbilder und Bildwerke<sup>149)</sup>! Leidet unter der Massenhaftigkeit die Güte der Arbeiten, so noch mehr die Wertschätzung. Man kann die meisten nicht genießen, da auch das liebevollste Auge allmählich ermüdet. Ein Bildhauerwerk wird sich natürlich am vorteilhaftesten darstellen und am besten genossen werden können, wenn es allein aufgestellt ist, womöglich in einer Nische, umrahmt von Architektur, die allein darauf berechnet ist, das Bildwerk zu heben. Dies ist eben das Gegenteil von dem, was die gotischen Baumeister bezweckten. Sie wollten das Bauwerk durch das Bildwerk schmücken, die Umriffe des Bauteiles durch das Bildhauerwerk heben und reizvoller gestalten, aber nicht die Baukunst zur Dienenden machen. Sie fühlten als Baumeister, und ihr Endzweck war das Bauwerk; das Bildwerk war Mittel zum Zweck. Anders die Griechen und die Renaissancemeister. Abgesehen vom Schmuck der Giebel verwoben die Griechen ihre Bildwerke nicht mit der Architektur. Die Bildhauerkunst trat für sich selbst auf. Das Bildwerk verlangte für sich allein die Aufmerksamkeit und Bewunderung. Die Säulenhalle des Tempels diente ihm als schützender Baldachin, wie etwa die *Loggia dei Lanzi* den darin aufgestellten Bildwerken als Schutzhalle; dies ist alles; das Bildwerk verfolgte nur seine ihm eigentümlichen Zwecke.

Daraus der gotischen Baukunst den Vorwurf machen zu wollen, sie habe die Bildhauerkunst nur als Dienende behandelt und sie nicht aufkommen lassen, ist völlig irrig. Wären der Bildhauerkunst zu gotischer Zeit ähnliche Aufgaben gestellt worden wie zu griechischer Zeit, dann hätte sich mit der veränderten Nachfrage auch das Angebot geändert. Dieses geänderte Angebot, die selbständige Bildhauerkunst, hätte sich auch neben der mit der Baukunst eng verflochtenen Bildkunst entwickeln können. Aber die Auftraggeber fehlten. Dies lag in den sozialen Verhältnissen und ist kein Wesensfehler der Gotik. Viel eher könnte man der antiken Baukunst den Vorwurf machen, daß sie es nicht verstanden habe, die Schwesterkunst genügend in ihren Dienst heranzuziehen.

#### b) Bildhauerkunst in Deutschland.

151.  
XII.  
Jahrhundert.

Bildwerke, welche dem Charakter der französischen Kunst vor und um 1150 entsprächen, haben sich in Deutschland fast gar nicht erhalten. In Magdeburg sind neuerdings einige Ueberreste aufgefunden worden; ebenso sieht man in der Pfarrkirche zu Andernach ein paar ähnliche Figuren in halberhabener Arbeit. Erst gegen das Ende des XII. Jahrhunderts begann die Bildhauerkunst zu sprießen. Dann erfolgte aber auch die Entwicklung plötzlich und in durchaus eigenartiger Weise.

Den Anfang bilden im Osten die Grabplatten zu Wechselburg, Pegau, Magdeburg und Braunschweig, die Chorfchränken in *St. Michael* zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge und der Lettner zu Wechselburg. Im Westen sind nur die Schränken am Georgschor im Dom zu Bamberg zu nennen und die Gnadenpforte daselbst.

Betrachten wir diese Bildwerke im einzelnen. Ihre Zeitstellung war bisher, wie diejenige der meisten Bauten im XII. und XIII. Jahrhundert, völlig irrig bestimmt

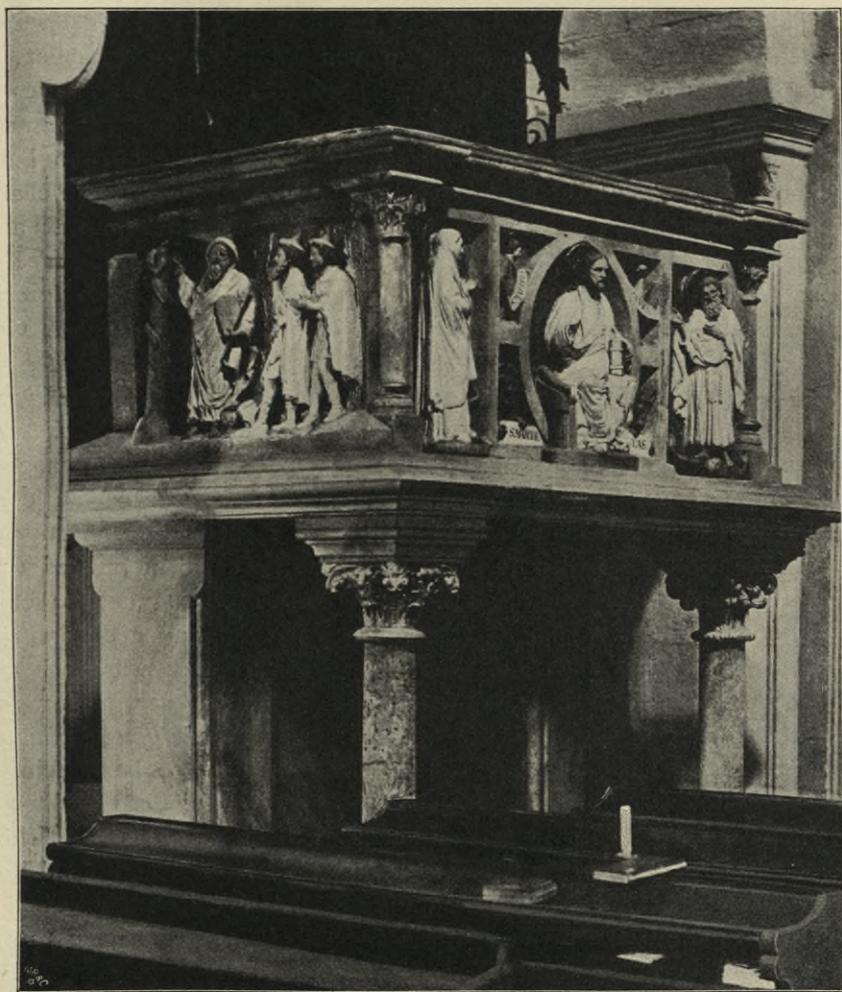
<sup>149)</sup> Siehe: BULTEAU, a. a. O., S. 282.

worden; man glaubte, sie stammten aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts. Irgend einen Grund für diese Zeitannahme gibt es nicht. Warum sollten z. B. alle Grabplatten nicht bald nach dem Tode der darauf Dargestellten angefertigt worden sein, sondern sämtlich erst ein halbes Jahrhundert nachher?

So ist *Dedo der Feiste*, welcher in der Kirche zu Wechselburg bei Rochlitz begraben liegt, 1190 gestorben, nachdem ihm seine Gattin schon 1189 im Tode

150.  
Kirche zu  
Wechselburg.

Fig. 431.



Kanzel in der Kirche zu Wechselburg<sup>150)</sup>.

vorausgegangen war; er hatte das Kloster Zschillen-Wechselburg gegründet. Nichts lag näher, als daß ihm seine Kinder im Verein mit der dankbaren Klostersgemeinschaft einen Grabstein setzten. Nach einigen Jahrzehnten entartete das Kloster; die Kinder waren gestorben; wer sollte später noch den Wunsch hegen, den früheren Besitzern ein Denkmal zu stiften? Dazu zeigt das Ornament Formen, welche gut zum Ausgang des XII. Jahrhunderts passen. Das Grabmal stammt demnach aus der Zeit um 1190. Es steht auch nicht vereinzelt in Wechselburg da. Ein reicher

<sup>150)</sup> Nach einer Aufnahme von *Tirpitz* in Wechselburg.

Lettner zeigt die Fortsetzung dieser Kunst; die jetzige Kanzel war in der Mitte deselben angebracht (Fig. 431<sup>150</sup>). Wir begegnen hier der aus Frankreich bekannten Darstellung wieder: Christus in der Gloriole als Lehrer; an den beiden Seiten das Opfer Abrahams und die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste. Neben der Oeffnung für diese Kanzel sind die bekannten Vorfahren und Vorgänger Christi dargestellt: Daniel, David, Salomon und Jesaias. Christus ist eine ganz vorzügliche Bildhauerleistung. Hoch oben ist der Lettner durch ein Triumphkreuz bekrönt, mit Maria und Johannes zur Seite, welches den Gekreuzigten in großer Vollendung der Darstellung zeigt.

Wir sehen uns hier einer Reihenfolge von Bildwerken gegenüber, welche ungefähr der zweiten Schule Frankreichs (um 1200) entspricht. Auch dies beweist die Richtigkeit der hier gegebenen Zeitstellung; gerade die Kenntnis der französischen Bildhauerkunst bestätigt die deutschen Jahreszahlen. Dafs die deutschen Baumeister seit Jahrzehnten nach Frankreich gingen und die französischen Errungenschaften mit nach Hause brachten, zeigt der ganze Verlauf der deutschen Baukunst am Ende des XII. und im Anfang des XIII. Jahrhunderts. Auch die engen Familienbeziehungen der Wechselburger Grafen zum französischen Königshause sprechen für die Gleichzeitigkeit der Kunstübung; war doch eine Enkelin *Dedo's* die Gemahlin *Philipp August's* von Frankreich.

153.  
Dom zu  
Braunschweig.

Ebenso verhält es sich mit dem zweiten Grabmal, demjenigen *Heinrich des Löwen* und seiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunschweig. *Heinrich der Löwe* starb 1195, nachdem ihm seine Gattin ebenfalls schon im Jahre 1189 vorangegangen war. Auch er war der Begründer dieser Kirche und des Stiftes an derselben. Warum sollen ihm seine Kinder und das Kapitulum nicht den großartigen Grabstein gesetzt haben? Seine späteren Nachkommen waren es nicht imstande; haben sie doch nicht einmal seinem Sohne, welcher als *Otto IV.* deutscher Kaiser wurde, ein ähnlich hervorragendes Grabmal gesetzt! Auch hier bestanden die französischen Familienbeziehungen, wenn auch durch englische Vermittelung; war doch *Otto IV.* eigentlich *Otto von Poitou*. Der Maler, welcher den Dom mit der großartigen Ausmalung versehen hat, war ersichtlich ein Franzose: *Johannes Gallikus*, *Johann Wale*.

Sieht das Grabmal allerdings französisch aus? Ich möchte es bezweifeln. Dieser überaus reiche Faltenwurf ist in Frankreich unbekannt; auch die Gesichter wollen nicht französisch scheinen. Es ist eine durchaus selbständige deutsche Schöpfung, wenn auch die französische Erziehung nicht abgesprochen werden soll. Sind doch die Form und das Laubwerk der Kragsteine zu ihren Füßen diejenigen der frühen Zisterzienserklöster. Schon diese Kragsteine sprechen entschieden gegen eine Entstehung um 1250, dagegen durchaus für die Zeit um 1200. Ebenso zeigt das Modell, das *Heinrich der Löwe* in der Hand hält, noch nicht den frühgotischen Aufbau der Türme, dagegen das nachträglich eingebrochene Kleeblattfenster neben dem Kreuzflügel. Die ebenso großartigen wie meisterhaften Einzelheiten des Grabmales hervorzuheben, dazu fehlt es hier an Raum; Fig. 432<sup>151</sup>) muß für sich selbst sprechen.

154.  
Goldene  
Pforte zu  
Freiberg.

Wenn es auch einzig wie eine Sonne unter den Gestirnen strahlt, so hat es doch würdige Begleiter in den Bildwerken der goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge. Im Bogenfelde thronen Maria mit dem Jesuskinde; zu ihrer Linken ein Engel und der heilige Joseph, zur Rechten die heiligen drei Könige, eine liebende Schöpfung, die in ihrer Zierlichkeit und Vollendung dem thronenden

151) Nach einer Aufnahme von *Georg Behrens* in Braunschweig.

Fig. 432.



Grabmal *Heinrich des Löwen* und seiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunschweig<sup>151</sup>).

Christus in der Wechselburger Kanzel sehr verwandt ist. An den Gewänden stehen wieder die Vorfahren und Vorgänger Christi. Auf der Linken unverkennbar Johannes der Täufer, auf der Rechten König David mit der Harfe. Neben Johannes werden Salomo, die Königin von Saba und Daniel dargestellt fein, neben David, Melchisedek, die Kirche und Nahum; es sind alles wahre Kabinettstücke. Der reiche Faltenwurf, die künstlerische Vollendung der Gestalten und Gesichter, welche gut erzgebirgisch sind, wie die großartige Meißelfertigkeit heben auch diese Schöpfungen weit über die gleichzeitigen französischen. Man betrachte die vorzüglich gelungenen Hände und Füße. Von besonderer Vollendung sind die Körper der Auferstehenden und die Apostel in den Hohlkehlen. Auch die Tiere sind über alles Herkommen gut gelungen; so besonders die Löwen und Drachen an den Bogenanfängern. Das einzige, welches störend wirkt, sind die großen Köpfe über den Standbildern und — die neuen Ersatzstücke<sup>152)</sup>.

Dafs dieses Tor die französischen Tore und ihre Bilderkreise völlig nachahmt, dürfte unbestreitbar sein. Und doch wie selbständig ist es entworfen! Die Standbilder sind nicht an Säulchen angearbeitet und klemmen sich nicht zwischen größeren Säulen ein; sie stehen frei vor Ecknischen, ohne sich an deren Umrisse zu binden. Diese Ecknischen erinnern merkwürdigerweise an die viel früheren südlichen Löfungen zu Touloufe und, wie noch gezeigt wird, an diejenigen zu Ferrara. Die mit Bildwerken besetzten Hohlkehlen sind durch profilierte Stäbe getrennt, und das Bogenfeld ist nicht durch einen besonderen Sturz getragen. Aber wer möchte bei der Vereinzelung dieses Tores, das keine Vorfahren und kaum Nachfolger hat, an eine selbständige, eingeborene Entwicklung denken? Nur wer die große Zahl der vorhergehenden und gleichzeitigen französischen Tore nicht kennt, kann diese Bildhauerkunst für eingeborene deutsch-romanische Kunst halten. Wir werden zwar ein ähnliches, altertümlicheres Tor im Westen, in Bamberg, finden; aber auch dieses zeigt französische Schule. Selbst die schönen Arbeiten an den Chorschränken in *St. Michael* zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt können nicht als eine genügende Reihe eingeborener Ahnen betrachtet werden. Dasselbst sind in romanischen Rundbogenblenden aus Gips halberhaben die Jungfrau, heilige Bischöfe und die Apostel in großem Maßstab angetragen, die ebenso gute als selbständige Leistungen sind und der Zeit um 1180—1200 entstammen mögen. Ebenso findet sich im Dom zu Halberstadt ein Triumphkreuz, das demjenigen zu Wechselburg sehr ähnelt und gleichalterig, also kurz vor 1200, entstanden sein dürfte. Damit sind aber auch fast alle Vorgänger genannt.

In Magdeburg birgt der Dom eine ganze Entwicklungsfolge der Bildhauerkunst. Bei kürzlich vorgenommenen Ausgrabungen hat man eine Bildtafel gefunden, die ganz nach den frühesten französischen Werken aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts aussieht. Hoch oben im Chor steht eine Reihe von Standbildern an die Säulenbündel angearbeitet, von denen drei uralt erscheinen; sie stellen den heiligen Mauritius und Johannes den Täufer dar. Auf den ersten Blick ist man geneigt, sie als aus dem alten Dome stammend zu betrachten; aber die Schildform zeigt, dafs sie nicht viel vor 1200 entstanden sein können und daher wohl dem Baubeginn (1208) angehören dürften. Ihre Genossen auf der linken Seite vom Beschauer, Petrus, Paulus und Andreas, gehören dagegen ganz deutlich der zweiten Schicht französischer Bildhauerkunst an und werden daher wohl vom zweiten Baumeister, demjenigen des

<sup>155.</sup>  
Dom zu  
Magdeburg.

<sup>152)</sup> Siehe: HASAK, M. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.

Bischofsganges, herrühren. Auch sie sind ein Beleg für die vom Verfasser gegebene Zeitstellung des Magdeburger Domchors. Im Untergeschoß des Umganges befindet sich rechts ein Bogenfeld von großer Vollendung: der Auferstandene und Magdalena. Etwas später dürfte die Büste des heiligen Mauritius sein, ein Neger im Maschenhemd, von größter Lebenswahrheit (Fig. 433<sup>153</sup>). An der Nordseite weist der Dom sogar ein ganzes Tor, mit Bildwerken geschmückt, die goldene Pforte, auf. Für den ersten Augenblick erscheint es erst dem XIV. Jahrhundert anzugehören; das

Fig. 433.



Heil. Mauritius im Dom zu Magdeburg<sup>153</sup>).

handwerksmäßige Bogenfeld und die Architektur des schützenden Vorbaues entstammen jener Zeit. Bei näherer Betrachtung sieht man jedoch, daß die klugen und törichten Jungfrauen, welche an den Gewänden stehen, an Säulchen angearbeitet waren — zwei sind es noch — und auf Blattbüscheln standen; dies weist sie in das XIII. Jahrhundert. Ihre reiche Gewandung ist ebenfalls diejenige des XIII. Jahrhunderts, und zwar eher des Anfanges als des Endes. Der malerische Faltenwurf, in dem der Bildhauer der Zeit entsprechend geschwelgt hat, ist ganz staunenswert und entspricht demjenigen am Grabmal zu Braunschweig. Man wird daher nicht fehlgehen, diese reizende Schar junger Mädchen als zwischen 1230 und 1250 entstanden zu schätzen. Außerdem birgt der Dom noch zwei bronzene Grabplatten von Bischöfen, die leider ihre Umschriften verloren haben. Die ältere Platte dürfte gegen 1150 entstanden sein; sie ist interessant durch die Form der Ohren des Bischofs, die wie künstliche aussehen, und durch das winzige Männchen, welches zu seinen Füßen sitzt und sich in der Weise des antiken Dornausziehers anscheinend einen Dorn aus dem Fusse zieht. Jedenfalls gleicht diese Grabplatte völlig der als Bischof *Wichmann* (1152—92) bezeichneten kleinen Bischofsgestalt auf den Korffun-

schen Domtüren, welche aus Magdeburg stammen. »*Wicmannus Megideburgensis Epc.*« heißt es daselbst.

Die zweite Grabplatte ist von großer Vollendung und eine Vorgängerin der Braunschweiger Platte.

In Westfalen finden sich ebenfalls solche frühe Bildhauerschöpfungen. Die früheste dürfte allerdings die Kreuzabnahme der Externsteine bei Detmold sein, welche, der Fahne nach zu urteilen, aus *Barbarossa's* Zeit gegen 1180 entstanden sein dürfte. Am Dom zu Paderborn gibt es ein ganzes Tor, das in französischer Weise mit Bildwerken ausgeschmückt ist. Am Mittelpfosten steht die Jungfrau mit dem Kinde;

<sup>153</sup>) Nach einer Aufnahme der Königl. Meßbildanstalt zu Berlin.

im Bogenfelde schwingen zwei Engel Weihrauchgefäße; an den Gewänden sind Heilige aufgestellt. Die Standbilder sind nicht mehr an Säulchen angearbeitet und gehören der zweiten Schicht französischer Bildhauerkunst an; sie dürften zwischen 1200 und 1220 entstanden sein.

Fig. 434.



Vom Georgenchor im Dom zu Bamberg.

Die ebenfalls an der Südseite liegende Vorhalle des Domes zu Münster birgt dagegen einige Meisterwerke erster Ordnung. Die Bildwerke dafelbst stammen in der Hauptfache von einem Bildhauer der älteren und einem der jüngeren Schule her. Die Standbilder an der Wand neben dem Kirchentor ähneln denjenigen zu Paderborn und sind wenig verlockend; dagegen stehen an den Seitenwänden vier Standbilder von ganz besonderer Meisterschaft. Links zuerst ein Ritter, schlank und schneidig, wenn auch nicht elegant; dann Maria Magdalena mit der Salbenbüchse,

Fig. 435.

Standbild der »Kirche« am Dom zu Bamberg <sup>154)</sup>.

reich in faltige Gewänder gekleidet, in vorzüglicher Naturwahrheit; gegenüber der heilige Laurentius. Dieser bildet den Höhepunkt des Könnens dieses Meisters, eine wahrhaft monumentale und selbstbewusste Schöpfung! Wenn er den Vorzug hätte, aus Marmor und in Italien gebildet zu sein, in allen Museen wäre er zu finden, und Bücher hätte man über ihn und seinen Meister geschrieben. Neben ihm steht ein Bischof, welcher ersichtlich den Grundstein des Baues in seiner Hand trägt, eine stolze Studie nach der Natur, wenn auch der Kopf mit der Bischofsmütze etwas groß wirkt. Ein Schriftband zeigt die Inschrift:

»† ELIGOR · ET · MORIOR ·  
OPUS · INCHOO · FESTA · MARIE · †  
DEDICO · ST · ANNI PLURES · SED ·  
TERMIN · UNU'.«

[Ich werde erwählt und sterbe. Ich fange das Werk an und weihe es am Feste Mariens. Es sind viele Jahre, aber daselbe Ziel.]

Es ist höchst wahrscheinlich der Bauherr, Bischof *Dietrich* von Isenburg, welcher 1225 den Grundstein des Domes legte und 1226 starb. Ersichtlich hat ihm sein Nachfolger dieses Denkmal gesetzt. Die Zeitbestimmung (nach 1226) beweist die Richtigkeit aller übrigen nur geschätzten Jahreszahlen.

Diese Deutschen übertrafen an Eigenart und Vollendung weit ihre französischen Lehrmeister. Während aber die Franzosen im *Trocadero* ihre Bildhauererschöpfungen in Abgüssen dem Studium zugänglich gemacht haben, ist dies in Deutschland noch nicht geschehen.

Wenden wir uns nun südlich. Der Dom zu Bamberg birgt ganz unschätzbare Werke der Bildhauerkunst, die zur Hauptsache zwei auf-

<sup>154)</sup> Nach einer Aufnahme von *Haaf* in Bamberg.

einander folgenden Meistern angehören. Der Dom ist 1181 abgebrannt, und gegen 1200 scheint der Neubau so weit gewesen zu sein, daß die Türme aufgeführt wurden. 1237 wurde der Dom geweiht. Nun finden sich innen auf den Schranken des Georgenchors Apostelgestalten in halberhabener Arbeit, die sehr altertümlich aussehen, aber vorzüglich gearbeitet sind (Fig. 434). Sie disputieren zu zweien miteinander, wie wir dies in Frankreich gesehen haben; ihre Köpfe sind ganz besonders hervorragende Schöpfungen. Sie gehören ungefähr dem Uebergang von der ersten zur zweiten Schule an und mögen etwa 1200 entstanden sein. Derselben Bildhauerhand begegnen wir aufsen an zwei Toren. Am Nordostturm steht die sog. Gnadenpforte. In ihrem Bogenfeld thront die Gottesmutter mit dem Jesuskind; rechts ein König und eine Königin mit Heiligenscheinen, ersichtlich Kaiser *Heinrich* und Kaiserin *Kunigunde*, die Stifter des Domes. Daher hält der König auch ein Kirchenmodell im Arm. Da die Kaiserin erst 1202 heilig gesprochen ist, so kann das Bogenfeld nicht gut vorher entstanden sein, auf welchem sie den Heiligenschein trägt.

An der Fürstenpforte auf der Nordseite sind auch die Gewände mit kleinen Standbildern besetzt, von denen je eines auf den Schultern des anderen steht, die Apostel auf denjenigen der Propheten; auch von diesen Gestalten gehören einige noch dem ersten Bildhauer an. Später hat das Tor durch irgend welche Vorgänge gelitten, und so sind einige dieser Apostel und Propheten ersetzt worden, ebenso das Bogenfeld. In diesem ist das Weltgericht in der üblichen französischen Darstellung wiedergegeben. An den Bogenanfängern sind Abrahams Schoß und der posaunende Engel besonders aufgestellt. Zu beiden Seiten dieses Tores stehen auf frühgotischen Säulchen die



Standbild der »Synagoge« am Dom zu Bamberg <sup>154</sup>).

Fig. 437.



Maria im Dom zu Bamberg.

Standbilder der »Kirche« (Fig. 435<sup>154</sup>) und der »Synagoge« (Fig. 436<sup>154</sup>). Es sind vollendete Kleinode der deutschen Bildhauerkunst: stolze Gestalten, großartiger Faltenwurf, geistreiche Gesichter, wie sie nur die besten französischen Werke aufweisen. Von besonderem Interesse ist die Gestalt der Synagoge, bei der mit un-nachahmlicher Meisterchaft das Durchscheinen der Gestalt durch das Gewand bewerkstelligt ist; sogar die Augen scheinen durch die Binde hindurchzublicken. Diesem zweiten Bildhauer begegnen wir auch am Tor im Südostturm. Dort sind die Gewände mit den Gestalten des heiligen Petrus, Adams und Evas auf der einen Seite, des heiligen Heinrich, der heiligen Kunigunde und des heiligen Stephanus auf der anderen Seite geschmückt; sie erreichen in der Vollendung die Kirche und Synagoge nicht. Dafs alle diese Bildwerke des zweiten Bildhauers reinste Schöpfungen der Frühgotik (um 1230—40) sind, erweisen an allen das Laubwerk und die Baldachine.

Im Inneren des Domes stehen dann noch einige Meisterwerke dieser Bildhauerhand allererster Ordnung. Da ist vor allem die »Begegnung«: Maria (Fig. 437) und Elifabeth, die man bisher für Sibyllen gehalten hatte, als großartigste Gewandungsgestalten. Sie erinnern, wie schon gesagt, Einzelheit für Einzelheit, an die gleichen Standbilder der Westansicht zu Rheims. Erfichtlich hat der Bildhauerbaumeister in

Rheims gearbeitet und dort seine Kunst erlernt. Die Ähnlichkeit der Frauengestalten ist so groß, vor allem das Gesicht Mariens, daß die Annahme nahe liegt, dieselbe Frau war zu Rheims wie zu Bamberg Vorbild des Bildhauers. Da in Bamberg dieses Gesicht sowohl die »Kirche«, wie Maria aufweist und die »Synagoge« ihr wie eine Schwester ähnelt, während in Rheims dieses Gesicht vereinzelt dasteht, so könnte man versucht sein, ein klein wenig der Phantasie die Zügel schießen zu lassen und anzunehmen, der junge deutsche Künstler habe in Rheims geheiratet und seine junge Frau, Schwester und Mutter mit nach Deutschland genommen, wo auch die Mutter nochmals als Elisabeth dargestellt worden ist. Daher die eigentlich ganz unfassbare Ähnlichkeit, welche diese Gesichter zeigen. Man wird einwerfen, die Rheimer sollen ja gar keine mittelalterlichen Erzeugnisse, sondern Nachbildungen sein. Jawohl; aber Nachbildungen, die man so genau als möglich herzustellen versuchte, wenn auch die mittelalterliche »Mache« dabei verloren ging. Ein Belgier will übrigens oben auf dem Kopf des Marienstandbildes »1394 × OC« gelesen haben. Jedenfalls stammt weder das Standbild noch sein Ersatz von 1394.

Auch den Namen unseres Bamberger Künstlers scheinen wir zu besitzen. Folgende Urkunde des Bischofs *Eckbert* vom Jahre 1229 hat sich erhalten<sup>155)</sup>:

*»Anno ab incarnatione Domini millesimo ducentesimo vicesimo nono indictione tertia Nos Echebertus dei gracia Babenbergensis episcopus. consecrauimus altare in monasterio sancti Petri in dextera parte situm ad meridiem versus Capitolium in honore domini nostri Jesu Christi et gloriosissime uirginis Marie . . .*

*Ut igitur iugis nostri et dilecti in Christo fratris uidelicet Wortwini magistri operis qui tanquam homo deuotus et amator diuini cultus opem et opera impendit exstructioni et consecrationi ac dotationi altaris prelibati. memoria in eum habeatur in loco illo. rogamus. monemus. et exhortamur in domino deo te Heinricum sacerdotem, cui primitus beneficium huius altaris contulimus et omnes tuos in perpetuum successores . . . Datum anno nostri pontificatus XXVII<sup>o</sup>.«*

[Im Jahre von der Fleischwerdung des Herrn 1229 in der dritten Indiktion haben wir *Eckbert*, von Gottes Gnaden Bischof von Bamberg, den Altar im Münster des heiligen Petrus, auf der rechten Seite nach Süden gegen den Chor hin gelegen, zu Ehren unseres Herrn Jesu Christi und der glorreichsten Jungfrau Maria geweiht . . .

Daß auch das Andenken an uns gemeinsam mit unserem in Christo geliebten Bruder *Wortwin*, dem Baumeister, welcher sowohl als gläubiger Mann, wie als Liebhaber des Gottesdienstes Geld und Können auf die Erbauung, Weihung und Ausstattung des vorbesagten Altars verwendet, für immer an diesem Ort bewahrt werde, das bitten, ermahnen und fordern wir in Gott dem Herrn von dir, Priester *Heinrich*, dem wir diese Altarfründe zuerst übertragen haben, und von allen deinen Nachfolgern immerdar . . .

Gegeben im 27. Jahre unseres Hirtenamtes.]

Daß also dieser *Magister operis Wortwinus* der Baumeister des Domes im Jahre 1229 war, dürfte als sicher anzunehmen sein. Daß er es schon etliche Zeit war, zeigt die liebevolle Bezeichnung »*dilecti in Christo fratris*«. Da wir ferner genugsam nachgewiesen haben, daß die Baumeister auch die Bildhauer waren, so haben wir in *Wortwin* ersichtlich sowohl den Schöpfer der frühgotischen Teile des Domes wie der herrlichen frühgotischen Bildwerke zu erblicken.

Zuletzt ist, wie gesagt, noch ein König hoch zu Ross auf einem riesigen Kragstein im Inneren aufgestellt; ersichtlich ebenfalls von der Hand *Wortwin's*, wenn die vorhergehende Ausführung richtig ist. Für den hohen Standpunkt sind dieser »steinerne Gast« und sein Gaul vorzüglich modelliert. Hochbeachtenswert ist das

<sup>155)</sup> Im Königlich Bayerischen Staatsarchiv zu München.

Laubwerk des Kragsteines. *Wortwin* war ein vorzüglicher Ornamentiker; dies zeigt auch das reizende Blatt unten am Säulenschaft der »Synagoge«.

Zu Naumburg birgt der Dom eine ähnliche Zahl stolzer Kunstwerke, die wohl nach dem Jahre 1249 entstanden sind. Aus diesem Jahr hat sich ein Schreiben des Bischofs *Dietrich* erhalten, worin er die Aufnahme derjenigen Gläubigen, welche Almosen zur Fertigstellung des Baues spenden, in die Gebetsbruderschaft weiterhin anordnet. Innen, rings um den frühgotischen Westchor, stehen die Standbilder der Stifter des Bistums, darunter auch zwei Paare: Markgraf *Eckardt* und seine Frau *Uta*, gegenüber wahrscheinlich Markgraf *Hermann* und seine Frau *Regelyndis*. Von besonderer Meisterchaft ist das erste Paar und vor allem die Markgräfin *Uta*; das vornehme Gesicht und die reiche Gewandung sind ganz vorzüglich gelungen. Auch die Frauengestalten des Langchors sind ebenso selbständig wie reizvoll erfundene Schöpfungen. Den Höhepunkt bildet die Gestalt eines Subdiakons, welcher ein Buchbrett hält. Stände er irgendwo in Italien, so hätten ihm alle Museen ihre Tore geöffnet; hier ist er nicht einmal an Ort und Stelle geschätzt. Man hatte ihn unten in einer Ecke ungeschützt allen Verletzungen unnützer Hände preisgegeben.

Am Lettner, der diesen westlichen Chor abschließt, ist die Leidensgeschichte Christi dargestellt: das Abendmahl, die dreißig Silberlinge, der Verrat am Oelberg, die Magd und Petrus, Christus vor Pilatus, die Geißelung und die Kreuztragung. Hier sehen wir fast alles, was bei *Niccolò Pisano* antikes Studium erweisen soll: starke, untersetzte Gestalten, dichteste Füllung des Bildwerkes mit lebhaft handelnden Menschen; nur die italienisch-römischen Gesichter fehlen. Hier sehen wir, daß die besonders *Niccolò* zugeschriebene Art des Entwerfens gleichzeitiges mittelalterliches Können war, hier wie in Frankreich an den Chorschranken der *Notre-Dame* zu Paris.

Die Bemalung der Naumburger Bildwerke hat sich sehr gut erhalten, so daß sich die ganze Farbenpracht auf dem Papier wieder herstellen läßt.

Die Nachfolger der Naumburger Bildwerke sind diejenigen im Dom zu Meissen. Sie ähneln denjenigen zu Naumburg so, daß man beinahe auf dieselbe Hand schließen möchte; allerdings bieten sie keinen Fortschritt, eher einen Rückschritt zu geistloser Mache. Im Chor sind Kaiser *Otto der Große* und eine seiner beiden Frauen aufgestellt, ihnen gegenüber der heilige Bischof *Donatus* und Johannes der Evangelist; in einer Kapelle der Südseite Maria, Johannes der Täufer und Paulus.

Die Gegenden am unteren Rhein sind fast aller Bildhauererschöpfungen bar. In Maastricht befindet sich an *St. Servatius* ein ganz nach französischer Art ausgestattetes Tor der zweiten Schule, das vielleicht um 1220 entstanden ist; besondere Reize weist es nicht auf. In der Liebfrauenkirche zu Roermond steht das Grabmal des Stifters, Grafen *Gerhard von Geldern* und seiner Frau (siehe das vorhergehende Heft [Art. 94, S. 122] dieses »Handbuches«) aus derselben Zeit († 1229); an die Braunschweiger Grabplatte reicht es bei weitem nicht heran. Das Bogenfeld an *St. Cäcilien* zu Köln und dasjenige an der Stadtpfarrkirche zu Andernach kann man gerade noch erwähnen. Damit ist alles erschöpft.

Erst in Trier befinden wir uns wieder der hohen Kunst gegenüber. Die Liebfrauenkirche hat eine reich mit Bildwerken geschmückte Westansicht. Das Bogenfeld zeigt Maria mit dem Kinde, links die heiligen drei Könige, rechts die Darbringung im Tempel. Die Hohlkehlen sind in der üblichen Weise mit Engeln und Altvätern besetzt; hier überdies noch in der äußersten Hohlkehle die klugen und törichten Jungfrauen. Das Bogenfeld und die Altväter sind sehr schöne Schöpfungen. Von

158.  
Dome zu  
Naumburg  
und Meissen.

159.  
Rheinische  
Bildwerke.

Fig. 438.



Fig. 439.



Standbild der »Kirche«

Standbild der »Synagoge«

am südlichen Kreuzschiff des Münsters zu Straßburg.

Fig. 440.



Von der Westansicht des Münsters zu Straßburg.

den Standbildern der Gewände haben sich nur die Kirche, die Synagoge und der heilige Johannes erhalten. Weiter hinauf, neben dem Bogenfeld des Tores, stehen Noah und Abraham, darüber je zwei Propheten und wohl zwei Apostel. Diese vier Standbilder sind von ganz vorzüglicher Gestaltung, ihre Gesichter geistvolle Studien nach der Natur. Zu Seiten des Fensters ist die Verkündigung — Maria mit dem Engel — dargestellt.

Da die Liebfrauenkirche 1227 begonnen worden ist, so dürften diese Bildwerke zwischen 1230 und 1240 entstanden sein. Dies stimmt völlig zu der französischen Entwicklung, welche um diese Zeit von der zweiten in die dritte Schule überging.

Die Bildwerke zu Wimpfen im Tal, welche zwischen 1261 und 1278 ausgeführt worden sind, mögen hier noch kurz erwähnt werden. Nur diejenigen, welche innen um den Hochaltar stehen, verdienen Beachtung; besonders der heilige Antonius, der Einsiedler, ist eine sehr gelungene Schöpfung nach der Natur. Irgendwelche Anklänge an die Bildwerke der Straßburger Westansicht sind nicht vorhanden. Ein Jugendwerk *Erwin's von Steinbach* sind sie nicht.

Das Straßburger Münster entspricht feinem hohen Ruhme auch durch seine Bildwerke; sie stehen an der Spitze der deutschen Schöpfungen. In der Hauptfache kommen zwei Künstler in Betracht: derjenige, welcher die Bildwerke des Südkreuzes geschaffen hat, und *Erwin*, welcher wohl auch der Bildhauer seiner Westansicht gewesen ist.

Am Südkreuz fallen vor allem die Standbilder der »Kirche« (Fig. 438) und »Synagoge« (Fig. 439) in die Augen: zwei stolze Frauengestalten in langen dünnen Gewändern, ähnlich den Bildwerken des Chartreer Nordkreuzes, aber turmhoch über denselben stehend in künstlerischer Vollendung wie in Ausprägung

160.  
Kirche  
zu  
Wimpfen i. T.

161.  
Münster  
zu  
Straßburg.

menschlicher Eigenart. Die »Kirche«, die Krone auf dem Haupt, in der Rechten das Kreuzesbanner und in der Linken den Kelch, macht mit dem Oberkörper eine Bewegung nach der »Synagoge« hin, um ihr in das Gewissen zu reden. Die »Synagoge«, kronen- und mantellos, mit zerbrochener Fahnenstange und umgekehrten Gefetzentafeln, die Augen verbunden, wendet das halbgefenkte Haupt ab, unbekehrbar. Nirgendwo, auch nicht zu Bamberg, sind diese beiden Gestalten erreicht, geschweige denn übertroffen. Die deutschen Schüler überragen ihre französischen Lehrmeister um vieles. Annehmen zu wollen, daß die Schöpfer dieser Bildwerke Franzosen gewesen seien, hiesse voraussetzen, daß sich jeder Franzose nach dem Ueberschreiten der Grenze selbst übertroffen habe.

Die gleiche Bildhauerhand hat auch noch die beiden Rundbogenfelder über den Türen und den »Engelspfeiler« innen geschaffen. In den Rundbogen ist die Grablegung Mariens und ihre Krönung durch den göttlichen Sohn dargestellt; diese Grablegung ist sehr geschickt in den Rundbogen hineinmodelliert mit ebensoviele Freiheit und Eigenwillen, wie wir es von *Niccolò* bei seiner Kreuzabnahme am Dom zu Lucca sehen. Dort soll all dies den antiken Einfluß erweisen; hier kann man jedoch beobachten, daß solche Schaffensweise gut mittelalterlich ist. Die dünnen Hemden und die scharfen, geraden Falten lassen denselben Künstler vermuten, der »Kirche« und »Synagoge« geschaffen hat; das Gesicht und die Gestalt Mariens scheinen dies zur Gewissheit zu erheben. Jedenfalls ist diese Gestalt meisterhaft nach der Natur studiert.

Die »Krönung« macht zuerst einen ganz abweichenden Eindruck; aber das Gesicht Mariens und das dünne Gewand mit feinen Falten über den Füßen zeigt wiederum den Künstler der »Kirche« und der »Synagoge«. Der Kopf Christi und die Engel sind die Glanzpunkte dieses Bildwerkes. Am Engelspfeiler stehen posauende Engel und darunter Apostel, welche denjenigen der Grablegung völlig gleichen; ebenso sind die Baldachine und die Kragsteine jenen der »Kirche« und der »Synagoge« gleich.

Wenn wir nun das Alter dieser Bildwerke feststellen wollen, so haben wir in der Ähnlichkeit derselben mit denjenigen der Chartreer Kreuzflügel den ersten Anhalt. Sie entstammen daher dem Anfang des XIII. Jahrhunderts. Wenn es gelingt, das Alter des Kreuzschiffes festzustellen, dann ist auch dasjenige der Bildwerke bestimmt; denn seine Ueberwölbung setzt den Engelspfeiler voraus. Wir müssen zu diesem Zweck die Jahreszahlen des Münsters rückwärts verfolgen. 1277 wurde der Grundstein zur Westansicht gelegt: »*Anno domini MCCLXXVII in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit magister Erwinus de steinbach*« stand früher an der »Porta fertorum«. Und in einem »*Lectonarium*« zu Wolfenbüttel findet sich folgender Vermerk: »*Anno domini MCCLXXV id. sept. vigilia natiuitatis beatae virginis completa est structura media testudinum superiorum et totius fabricae praeter turres anteriores ecclesie Argentinenfis.*«

1275 war also das Langschiff fertig. Wenn wir die Formen desselben mit denjenigen des Kreuzschiffes vergleichen, so trennen beide 30 bis 50 Jahre, und damit kommen wir für die Bildwerke ebenfalls auf die Zeit der Chartreer Kreuzflügel. Man schrieb dieselben *Savina*, der Tochter *Erwin's* zu, da der Apostel Paulus, welcher früher mit den übrigen Aposteln die Gewände daselbst zierte — die Revolution hat sie zertrümmert —, ein Spruchband trug, auf dem folgendes stand:

»*Gra(tia) divinae pietatis adesto Savinae de petra dura p(er) quam sum facta figura.*«

Fig. 441.



Fig. 442.



Von der Westansicht des Münfters zu Strafsburg.

[Die Gnade der göttlichen Milde sei bei *Sabina*, durch welche ich aus hartem Stein zum Standbild gemacht worden bin.]

Eine Tochter *Erwin's* kann dies um 1220 nicht gewesen sein, höchstens feine Mutter.

Im Museum des Frauenhauses haben sich noch zwei reizende Standbilder, eine Fürstin und ein junger Geistlicher, erhalten, die eine weitere Stufe der Entwicklung darstellen und zu denjenigen der glorreichen Westansicht überleiten. Man nimmt an, daß sie vom abgebrochenen Lettner stammen. *Arntz* hat noch weitere neun Standbilder hoch oben im Turm entdeckt, die ersichtlich ihre Genossen sind; jedes einzelne ein Meisterwerk! Ihr Schöpfer dürfte der jüngere Baumeister *Rudolf* sein<sup>156</sup>).

Betrachten wir nun die Westansicht. Sie zeigt, wie in Frankreich, drei Tore, die mit Bildwerken geschmückt sind. Das mittlere ist Maria gewidmet; nur die Altväter der Gewände sind alt, doch bis auf einen oder zwei nicht von besonderer Schönheit. In den unteren Teilen des Bogenfeldes, die ebenfalls alt sind, ragt die Kreuzabnahme durch besondere Vollendung hervor, und ich wüßte nicht, was die gleichzeitige *Niccold's* zu Lucca vor ihr voraus hätte, außer daß sie sich in Italien befindet. Im Gegenteil, sie ähneln sich auffallend.

Die Seitentore bergen dagegen die größten Kleinode *Erwin'scher* Kunst. Am nördlichen Tor sind die törichten und klugen Jungfrauen aufgestellt, unter denen besonders diejenige, welche durch den Apfel verführt wird, interessant aufgefaßt ist (Fig. 440). Alle sind nach der Natur gebildet und zeigen eine Reihe schöner deutscher Mädchen, für die sich in Frankreich keine Vorbilder finden. Am südlichen Tor sind die Tugenden dargestellt, als gekrönte Frauengehalten, wie sie die Lafter zu ihren Füßen mit den Lanzen töten (Fig. 441). Dies sind ganz großartige Schöpfungen, besonders, wenn man sie mit den viel späteren italienischen vergleicht. Die großartigste und schönste Gestalt steht vom Beschauer aus am rechten Gewände als zweite von außen (Fig. 442); diese hatte auch *Viollet-le-Duc* schon gezeichnet als hervorragendste feiner ganzen Abhandlung. Die Deutsche übertrifft alle Französinen, obgleich auch die Rheinferinnen, wie die meisten nordfranzösischen Bildwerke, deutsch aussehen. Damals waren jene Gegenden noch nicht so durch die Südfrauzosen verwelcht; die stattliche Deutsche war das Schönheitsideal, nicht die kleine Pariserin von heute.

Damit haben wir den Höhepunkt der frühen mittelalterlichen Bildhauerkunst erklommen; nun geht es abwärts, bis sich in Italien 100 Jahre später ein neuer Aufschwung vollzieht, dessen Höhepunkt die sog. italienische Frührenaissance ist, eine gut mittelalterliche Kunst, der zweite Gipfel derselben.

Das Freiburger Münster bietet noch eine große Zahl ansprechender Bildhauerschöpfungen, die wohl gleichzeitig mit diesen Strafsburgern entstanden sind, aber der Vollendung der letzteren entbehren. Am Mittelpfosten des Tores sieht man Maria mit dem Kinde, an den Gewänden die Verkündigung, die Begegnung, die heiligen drei Könige, die Kirche und die Synagoge; zumeist untersetzte Gestalten, ohne Fehler, aber auch ohne Vorzüge. Die Darstellungen im Bogenfelde sind völlig ungenießbar. Erst an den Seiten der Turmhalle findet sich eine große Zahl von Bildwerken, die der Betrachtung wert sind (Fig. 443); ersichtlich sind die sieben freien Künste darunter vorgestellt. Ferner sehen wir, wie zu Strafsburg, den Verführer mit allerlei Gewürm und Eiterbeulen auf dem Rücken, die Frau Welt mit dem Bocksfell und die

162.  
Münster  
zu  
Freiburg.

<sup>156</sup>) Siehe: HASAK, M. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899. S. 111.



Fig. 443.

Heil. Katharina in der Turnhalle des Münsters zu Freiburg.

törichte und klugen Jungfrauen. Von besonderem Reize ist keines dieser Werke. Erst im Inneren stehen wir einem geistvolleren Meister gegenüber. An der Rückseite des Torpfeilers ist ebenfalls Maria mit dem Kinde dargestellt, eine schöne schlanke Gestalt. Hier sehen wir die später so übertriebene Stellung — eine Hüfte weit nach außen gebogen — schon kräftig ausgebildet. Auch die beiden Engel, welche rechts und links ihre Leuchter entgegenstrecken, zeigen die gleiche gezwungene Haltung. Wir befinden uns mit diesen Gestalten auch schon im XIV. Jahrhundert. So geistvoll ausgeführte Bildwerke wie hier sind aber in diesem Jahrhundert der völligen Oede selten oder gar nicht zu treffen. Wir könnten es überschlagen, wenn nicht an der Westgrenze Deutschlands nunmehr eine neue Kunst auftauchte, welche ihre besonderen Blüten treibt.

In Dijon, der Hauptstadt des Herzogtums Burgund, hat eine Bildhauerschule flämischer Ursprungs bestanden, die von 1385—1411 die großen Denkmäler des Kartäuserklosters Champmol daselbst schuf: und zwar die Figuren vom Tor der Chartreuse, der betende Herzog *Philipp der Kühne* (Fig. 444) und seine Frau nebst der Muttergottes am Mittelpfeiler und den Moses-Brunnen (Fig. 445). *Jan de Marville*, *Nikolaus Sluter* und *Nikolaus van de Werve* waren die Meister nebst 20 flämischen Gehilfen und 6 anderen Arbeitern, unter denen anscheinend nur vier französische Namen sich befinden<sup>157)</sup>.

In Bourges führte *André Beauneveu* aus Valenciennes von 1390—1402 Werke aus, welche *Sluter* besichtigen ging, und der König *Karl VII.* ließ durch *Jean de Roupy*, genannt *Jean de Cambrai*, das Grabmal des Herzogs *Johann von Berry* herstellen. Vollendet haben es neben *Étienne Robillet* *Paul Mosselmann* von Ypern und mehrere andere flämische Künstler. Als 1459

163.  
Flämische  
Bildnerkunst.

<sup>157)</sup> Siehe *Dehaisnes'* bezüglichen Aufsatz in: *Revue de l'art chrétien* 1892, S. 449.

der König *René* fähige Bildhauer für die Vollendung seines Grabmales in Angers haben wollte, liefs er sich Flamen kommen<sup>158)</sup>: »*les Flamans qui ont besogné en celle (la sépulture) de feux le duc de Berry, . . . car, comme avons entendu se sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par deçà.*«

Als in Rouen gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die 90 Chorstühle in der Kathedrale gefchnitzt werden sollten, holte man sich neben *Philipp Viart* von Rouen *Paul Mosselmann* und *Laurent* von Ypern, denen *Gilles du Chastel*, genannt *le Flamand*, und *Hennequin* von Antwerpen nebst anderen Niederländern beigegeben wurden.

Der Herzog *Philipp der Gute* liefs in Paris bei den Cölestinern von 1440—50 ein Grabmal für seine Schwester *Anna von Bedford* durch *Guillaume de Velouten* ausführen.

Um dieselbe Zeit errichtete der Herzog in *St. Peter* zu Lille ein noch reicheres Grabmal für *Louis de Male*, seine Frau und Tochter durch *Jacques de Gérynes* aus Brüssel, und 1435 liefs er zu Brügge für seine Frau *Michelle* von Frankreich durch *Gilles de Backere*, *Tydeman Maes* und mehrere andere Künstler aus Brügge ein grosartiges Grabmal aufführen.

Wir sehen also in dieser Zeit, in welcher die Urkunden Licht geben, einen starken Strom Niederdeutscher nach Burgund und Frankreich fluten, welcher die dortigen Kunstwerke schuf. Ob es nicht zu frühgotischer Zeit, wenn auch in geringerem Masse, ebenso gewesen ist? Vielleicht haben die Deutschen in Frankreich nicht blofs gelernt, sondern dort auch lange in selbständigen Stellungen gearbeitet? Oder ist es nur der schlimme hundertjährige Krieg, der diese Einwanderung der flämischen Künstler in das verelendete und entvölkerte Frankreich hervorrief?

Diese flämischen Werke zeigen jene Gestaltung der Köpfe und der Gewänder, die wir später bei *Albrecht Dürer* und *Rembrandt van Ryn* wiederfinden. Man verfenkt sich immer mehr in die Ausarbeitung der Züge, in die Darstellung des Charakters. Die Aufträge sind eben andere geworden. Es handelt sich nicht mehr darum, grosse Bauten zu verzieren, an den Gotteshäusern die Begebenheiten aus der Heiligen Schrift und den Heiligenlegenden darzustellen; fürstliche Auftraggeber verlangen die Verewigung ihrer Angehörigen. Den frühgotischen Bildhauern wurden diese Aufgaben ja ebenfalls gestellt, aber nicht so ausschliesslich; die grossen monumen-

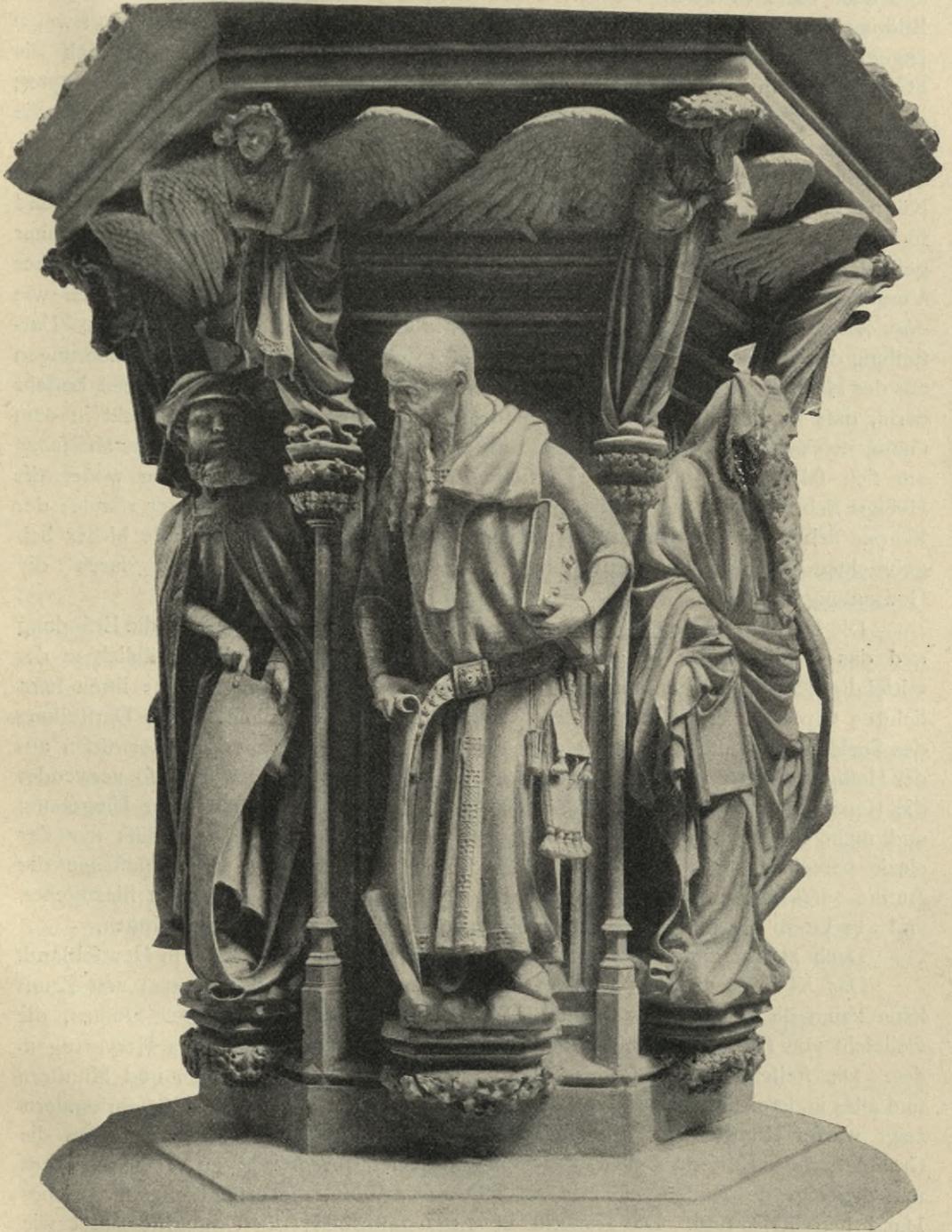
Fig. 444.



*Philipp der Kühne* in der Kartäuserkirche zu Champmol.

<sup>158)</sup> LECOY DE LA MARCHÉ. *Extraits des comptes et mémoires du roi René*. Paris 1873. S. 57.

Fig. 445.



Moses-Brunnen im Kartäuserkloster zu Champmol.

talen Aufgaben der Baukunst waren die Hauptsache. Wenn sich aber auch die Aufträge veränderten, so herrschte doch die Gotik noch ein Jahrhundert lang weiter, und auch diese in ihren Vorwürfen wie in ihrer Ausführungsweise ganz veränderte Bildhauerkunst ist die Bildhauerkunst der Gotik. Es ist zu merkwürdig, unter welchem engem Gesichtskreis und mit welcher unberechtigter Einschränkung man sich die »Gotik« zurechtstutzt. Ähnlich verfährt man mit dem Christentum. Man behauptet, das sinnenfröhliche Heidentum habe den Körper dargestellt; dadurch habe es die Schönheit desselben geschaffen, und dies sei die wahre Kunst. Das asketische, weltfliehende Christentum stelle nur die seelischen Vorgänge ganz unbekümmert um die Körper dar; daher seien in der mittelalterlichen Kunst die Körper so weifenlos und so schlecht. Kann man sich größeren Irrtümern hingeben? In der ganzen bisher geschilderten Bildhauerkunst des Mittelalters haben wir die Darstellung seelischer Vorgänge ebenfowenig gefunden, wie solches bei der Antike der Fall ist. Hier wie dort die Schilderung allgemein bekannter Dinge: bei den Griechen die Darstellung der Götter- und Heldenfagen; in dieser Zeit des Mittelalters die Schilderungen aus der Heiligen Schrift und den Heiligenlegenden. Der einzige Unterschied besteht darin, daß die Griechen dabei das Nackte pflegen konnten, wenn auch nicht in dem unangenehmen Maße wie heutzutage, während das Mittelalter weder nackte Menschen um sich sah, noch solche zur Darstellung bringen konnte, da hierzu weder die Heilige Schrift, noch die Legenden Gelegenheit boten. Daß vor lauter »Seele« der Körper sich unter den Gewändern verflüchtigte, dagegen reden laut alle bisher beigebrachten Beispiele; überall scheint der stattliche Körper stolz durch die Gewandung hindurch.

Die Darstellung des Seelenlebens in Bildhauerkunst und Malerei ist die Erfindung und das Verdienst der Italiener. Diese Darstellung bahnte sich allmählich in der mittelalterlichen Kunst an, um dann in der italienischen »Frührenaissance« ihren herrlichsten Gipfel zu erklimmen; irgend etwas Antikes ist das nicht. Diese Darstellung des Seelenlebens geschieht zuerst und vornehmlich an den bisherigen Vorwürfen aus der Heiligen Schrift und den Legenden, ebenfalls nichts Antikes. Ebenso verwendet die Renaissance dazu gut mittelalterlich die Gesichter und Körper ihrer Umgebung und nicht diejenigen der Antike. Daher bleibt für den antiken Einfluß nur der einzig berechtigte Vorgang übrig, daß diese Meister der sog. Frührenaissance die Antike wiß- und lernbegierig betrachtet und zergliedert haben, um dann hinzugehen und aus ihrem eigenen Bufen zu schöpfen, ohne die Griechen nachzuahmen.

Doch zurück zum weiteren Verlauf der späteren Bildhauerkunst in Deutschland.

Das XIV. Jahrhundert scheidet fast ganz aus der Betrachtung aus; von Kunst kann kaum die Rede sein. Selbst die Büsten im Triforium des Prager Domes, die vielleicht von *Peter Parler* herrühren (1356—81), sind nichts besonders Hervorragendes. Die steifen Grabmäler der Bischöfe und Ritter in den Domen und Münstern sind alles andere, nur keine Kunstwerke. Erst die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zeigt wieder Künstler der Bildhauerkunst in Deutschland. Da sind vor allem die Grabplatten der Kaiserin *Leonor*, der Gemahlin Kaiser *Friedrich's*, zu Wiener-Neustadt und diejenige des Kaisers selbst in *St. Stephan* zu Wien, die ersichtlich von gleicher Hand hergestellt sind. Die Kaiserin ist 1467 gestorben; die Umschrift lautet wie folgt<sup>159)</sup>: »*Divi . Friderici . Caesaris . Augusti . Conthoralis . Leonora . Augusta . Rege . Portugaliae . Genita . Augustalem . Regiam . Hac . Urna . Commutavit III . Non . Sep-*

164.  
Deutsche  
Bilderei im  
XV.  
Jahrhundert.

<sup>159)</sup> Siehe: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1869, S. 103, 104.

tember 1467.« Der Künstler hat im reichsten Faltenwurf geschwelgt; besonders die Grabplatte des Kaisers ist ein Dekorationsstück ersten Ranges. Ihr Schöpfer war *Nikolaus Lerch*, ein Baumeister, den der Kaiser 1467 nach Wien berufen hatte.

Früher befand sich zu Wiener-Neustadt ein Leichenstein mit folgender Inschrift<sup>159)</sup>: »Anno Dom. MCCCCLXXXIII am tag for St. Janat. hinr. starb der kunstreich Meister Niclas Lerch, der Chayser Friedrich Grabstein gehauen hat und erhelt. Werichmaister detz groffen baus zu Strasburg und daselbs Purger.«

In *Nikolaus Lerch* haben wir wohl einen Zweig jener flämischen Bildhauerschule vor uns, die seit 100 Jahren Burgund und Frankreich mit Künstlern verfuhr. Er hat auch in Konstanz 1470 die Türen des Münsters geschaffen.

Ihm folgte dann jenes Bildhauergeschlecht, das durch die Namen *Adam Krafft*, *Veit Stofs*, *Tillmann Riemenschneider* und *Peter Vischer* allgemein bekannt ist und den Schluss der deutschen Gotik bildet. *Peter Vischer* führt schon in die Formen der Renaissance über. Die Werke dieser Meister sind so zahlreich, dass es unmöglich ist, ihnen hier näher zu treten. Diese Bildhauerkunst hat sich fast völlig der Holzschnitzerei ergeben. Technik und Mache des Holzschnittens bestimmten die ganze Erscheinung dieser Kunst; überdies prägt sich die Spiessbürgerlichkeit jener Zeit den Kunstwerken in einem solchen Masse auf, dass sie für unser Kunstempfinden wenig Verlockendes bieten.

### c) Bildhauerkunst in Italien.

Wir kommen nun nach Italien, dem einzigen Lande, dessen mittelalterliche Kunst nicht verpumpt und eines vorzeitigen Todes gestorben ist. Die italienische mittelalterliche Bildnerkunst ist zwar die letztgeborene Schwester; aber sie wächst sich nicht bloß zu ebenbürtiger Schönheit aus, sondern hinterlässt auch eine Nachkommenschaft, die neue Gebiete der Bildhauerkunst erobert und dadurch neue Formen schafft.

Vor dem XII. Jahrhundert finden sich auch in Italien figürliche Darstellungen von Bedeutung nicht. Man müsste denn bis vor das Jahr 1000 zurückgehen, wo wir in den Darstellungen auf der goldenen Ummantelung des Hochaltars von *Sant' Ambrogio* zu Mailand den Beweis für das Blühen einer hervorragenden Bildner Schule in Metalltreiberei besitzen.

Das XII. Jahrhundert zeigt einige der Zeit nach gut bestimmte Tore mit Bildwerken, allerdings nicht in der reichen französischen Art. Da ist zuvörderst das Haupttor von der Westansicht des Domes zu Ferrara. Um das schön gearbeitete Bogenfeld steht die Inschrift:

»† ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HAEC NICOLAUM  
HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SECLA GENTES.«

[Mögen alle hierher kommenden Leute den weisen Künstler, der dieses meißelte, den *Nikolaus*, durch die Jahrhunderte loben.]

Und auf der Stirn der schützenden Vorhalle steht:

»ANNO MILLENO CENTENO TER QUOQUE DENO  
QUINQUE SUPER LAVIS STRUITUR DOMUS HEC PIETATIS.«

[Im Jahre 1135 wurde dieses Haus der Andacht gebaut.]

Wir haben somit hier eine mit der Chartre Westansicht gleichalterige Bildhauerschöpfung. Aehnelt sie den Chartre Bildwerken? Ja und Nein. Während

165.  
Bildwerke  
im  
XI. u. XII.  
Jahrhundert.

die Architektur an die Kunst zu Chartres und Bourges erinnert, so sind die Bildwerke denjenigen von Arles und Toulouse ganz unverkennbar verwandt. Das Bogenfeld, welches den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen darstellt, erinnert in Ornament, Anordnung und Arbeit lebhaft an dasjenige von *St. Trophime* zu Arles. Selbst der Kopf des Heiligen ragt, wie der Kopf Christi zu Arles, mit ebenso künstlerischer Freiheit wie Erfahrung in den Rahmen hinein. Die Gestalten an den Gewänden sind genau so übereck ausgearbeitet, wie diejenigen *Gilbert's* im Museum zu Toulouse. Ihre Heiligenfcheine sind ebenso als Nischenendigungen benutzt wie jene zu Toulouse.

Dieser Bildhauer *Nikolaus* hat zwei ähnliche Tore zu Verona geschaffen, am Dom und an *San Zeno*. Am Dom liest man:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM  
HUNC CONCURRENTES LAUDANT PER SECLA GENTES.«

[Den weisen Künstler *Nikolaus*, der dieses meißelte, loben die hierher kommenden Leute durch die Jahrhunderte.]

und an *San Zeno*:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM  
OMNES LAUDEMUS CHRISTUM DN̄MO ROGEMUS  
CELORUM REGNUM TIBI DONET UT IPSE SŪPNŪ.«

[Den weisen Künstler *Nikolaus*, der dieses meißelte, wollen wir alle loben und Christus den Herrn bitten, daß er dir das Himmelreich gebe.]

Die Italiener sind immer sehr worttönend und eitel; die nordischen Künstler schreckten davor zurück, die Kunstwerke mit ihren Namen zu bezeichnen. Die Nordfranzosen hätten wohl viel eher Grund gehabt, auf jene Riefenschöpfungen ihre Namen zu setzen als die Italiener auf diese kleinen Werke. Etwas besonders Neues ist an beiden Toren nicht hervorzuheben.

Auch am Dom zu Piacenza findet sich eine ähnliche Pforte.

Der Dom zu Modena besitzt eine Anzahl Tore, welche nachträglich eingesetzt und daher jünger als der Dom selbst sind. Sie können erst von der Einweihung im Jahre 1184 herrühren; *De Dartein*<sup>160)</sup> gibt sogar für das Südtor erst das Jahr 1209 an. Diese mit sehr schönem Rankenwerk, aber mit wenig hervorragenden Bildwerken geschmückten Tore rühren daher nicht mehr vom Bildhauer *Wilhelm* her, dessen Inschrift an der Westansicht vom Jahre 1099 wir im vorhergehenden Heft (Art. 171, S. 236) dieses »Handbuches« beigebracht haben; höchstens ist er der Schöpfer von den an der Westansicht eingesetzten Ueberresten eines früheren Baues; doch sind diese so roh, daß sie in einem anderen Lande als Italien keine Beachtung finden würden. Der Bildhauer *Nikolaus* von Ferrara und Verona leuchtet als einziger und sehr früher Stern am Kunsthimmel Italiens.

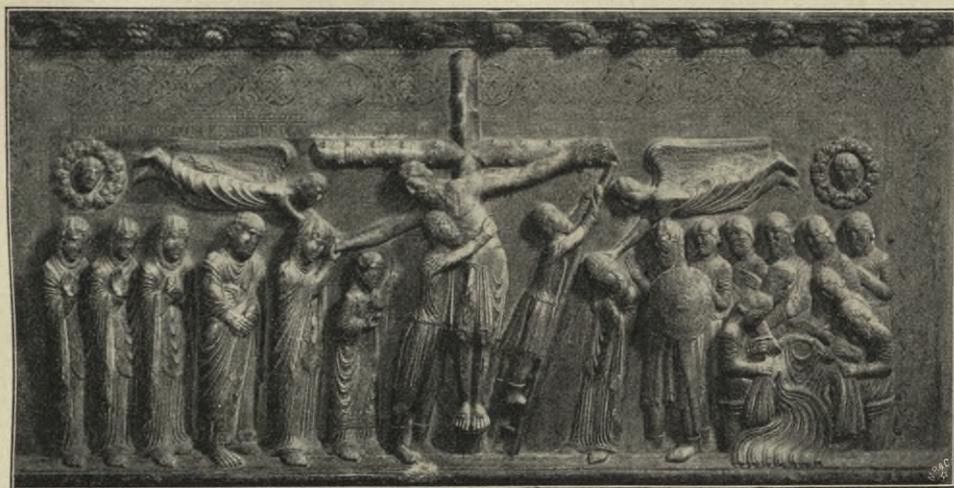
Am Dom und an der Taufkirche zu Parma, wie in *San Donnino* bei Parma begegnen wir denn zahlreichen Bildhauerwerken, welche die fortschreitende Entwicklung am Ende des XII. Jahrhunderts zeigen. *Benedetto Antelami* ist der Schöpfer der Werke zu Parma, wo er von 1178 ab durch Inschriften verbürgt ist. Im Dom zu Parma befindet sich eine Kreuzabnahme, welche früher wohl ein Stück der Kanzel bildete (Fig. 446); sie trägt folgende Inschrift:

»ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATVIT M̄SE  
SECŪDO ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUIT HIC BENEDICTUS.«

<sup>160)</sup> In: DE DARTEIN, a. a. O.

Von der guten Zeitbestimmung abgesehen (1178) ist die ganze Darstellung steif und wenig angenehm; vorzüglich ist dagegen das Ornament, sowohl die großartige eingeriffene Rankenführung, wie das knopfartig eingewickelte Ornament der Hohlkehle darüber. Daselbe fällt auch bei den gleichzeitigen Arbeiten am Dom zu Modena, an den Toren und an der Krypta daselbst angenehm in die Augen. Ebenso stattlich sind die Blattkelche, aus denen Sonne und Mond heraussehen. Im übrigen zeigt diese Kreuzabnahme die übliche Zusammenstellung: auf der einen Seite zuerst die »Kirche«, dann Maria, Johannes und drei Frauen, rechts die »Synagoge«, der römische Hauptmann und die Soldaten, welche über den ungeteilten Rock Christi das Los werfen.

Fig. 446.



Vom Dom zu Parma.

1196 finden wir *Benedetto* an der Taufkirche zu Parma tätig. Ob er auch der Baumeister ist, läßt sich schwer entscheiden. Am Sturz des Tores findet sich folgende Inschrift:

»BIS BINIS DEMPDIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS  
INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULTOR BENEDICTUS.«

Im Rundbogenfeld ist die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt, fast genau wie an der goldenen Pforte zu Freiberg. Aber welch ein riesiger Unterschied zu Gunsten des deutschen Meisters, der um dieselbe Zeit geschaffen hat! Ringsherum sitzen die Propheten, welche Brustbilder der Apostel halten. Alle diese Altväter tragen die Melonenmützen wie zu Chartres und Arles. Auf dem Sturz ist die Taufe im Jordan und die Enthauptung dargestellt. Das Bogenfeld des Seitentores ist ganz ähnlich entworfen: in der Mitte Christus als Weltenrichter mit entblößtem Oberkörper, die Wundmale weisend; rechts und links Engel mit den Leidenswerkzeugen. Also ungefähr die übliche französische Darstellung. Ringsherum die zwölf Apostel und auf dem Sturz die Auferweckung der Toten durch posaunende Engel. Wie kindlich ist dies alles gegenüber den gleichzeitigen französischen und deutschen Schöpfungen!

Das Bogenfeld des hinteren Tores zeigt die mittelalterliche Erzählung von dem Manne, welcher einen Baum erstiegen hat, um sich am Honig eines Bienenkorbes

zu ergötzen. Auf einmal gewahrt er unter sich zwei Tiere, ein schwarzes und ein weißes, Nacht und Tag, welche die Wurzeln des Baumes abnagen, und einen Drachen, welcher ihn zu verschlingen droht, sobald der Baum umfällt; daneben sind Sonne und Mond in antiker Weise als Phöbus und Luna dargestellt. Auf dem Sturz unter diesem Bogenfeld sind in der Mitte Christus, zu beiden Seiten das Lamm Gottes und der Täufer abgebildet; Christus trägt ein Buch mit der Inschrift: »*Ego sum Alpha et o.*« *Schnaase* und *Lübcke* hatten diese bekannte Bibelfelle als »*Ego sum Phaeton*« gelesen und das verheidnischte Christentum des Mittelalters daher gründlich an den Pranger gestellt.

Die Architektur der Taufkirche ist im übrigen durchweg frühgotisch, wenn das Ganze außen auch einen ungewöhnten Eindruck hervorruft.

Das Innere weist noch eine größere Anzahl von Bildwerken auf, die sich anscheinend in zwei Hände scheiden: diejenigen, welche fest mit dem Bau verbunden sind, wie die Engel in den oberen Rundbogen und die »Majestas« über dem Altar, gehören noch *Benedikt* an, während diejenigen, welche im Triforium frei aufgestellt sind, sehr viel fortgeschrittener und sehr viel französischer aussehen. Es sind ganz vorzüglich gelungene Gestalten, die zu irgend einer größeren Handlung gehören. Auch hier in Italien findet man trotz der Spärlichkeit der Schöpfungen auf Schritt und Tritt die Belege, daß die italienischen Baumeister und Bildhauer nach Frankreich, dem erprobten Lande der Bau- und Bildhauerkunst wie der Wissenschaften, zogen.

*Benedikt Antelami* scheint noch an einem dritten Bau tätig gewesen zu sein, an der Westansicht des Domes von Borgo San Donnino bei Parma. Hier stehen neben dem mittleren Tor außer vielen kleinen und nicht hervorragenden Darstellungen die großen Standbilder zweier Propheten, welche ebenso monumental als vollendet entworfen sind und sich an die Standbilder außen an der Taufkirche anschließen. Das eine ist laut Inschrift der König David, das andere der Prophet Ezechiel (Fig. 447); der letztere trägt auf dem Kopf die Melonenkappe. Dies gibt zusammen mit den Juden, welche an *St.-Trophime* zu Arles den heiligen Stephanus steinigen und dieselbe Kappe tragen, die Erklärung für diese sonderbare Kopfbekleidung; sie gehört den Propheten und Synagogenältesten an.

Der Zeit nach 1200 wird dann das Ciborium über dem Hochaltar von *Sant' Ambrogio* zu Mailand entsprossen sein, dessen Alter die abweichendste Beurteilung erfahren hat.

Zeigen alle bisher besprochenen Bildwerke wohl die Kenntnis der gleichzeitigen Entwicklung der Bildhauerkunst in Frankreich, aber in durchaus selbständiger Auffassung und Wiedergabe, sei dieselbe auch noch so schwach, so bietet der Dom zu Ferrara im oberen Geschos seiner Eingangshalle, also über dem Werke des *Nikolaus*, eine rein nordfranzösische Schöpfung um 1230 (Fig. 448). Im Giebelfeld thront Christus als Weltenrichter, rechts und links zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, zu seiten knieend Maria und Johannes; entlang den Giebelschenkeln sind musizierende Altväter und Engel dargestellt. Unterhalb des Giebels blasen die Engel zum Weltgericht, zu ihren Seiten die Seligen und die Verdammten. In den Spitzbogen über dem Vorbau ist der Schofs Abrahams und der Höllenschlund dargestellt. Alles sehr geschickt und rein französisch; nur die flache Giebelneigung und die ganze übrige Architektur jenes Aufbaues der Westansicht scheint darauf zu deuten, daß es ein Italiener war, der, in Frankreich geschult, nur noch französisch fühlte.

Fig. 447.



Ezechiel am Dom zu Borgo San Donnino.

Pistoja haben sich Magister *Gruamons* und sein Bruder *Andreas* zwar stolz unter der Darstellung der heiligen drei Könige auf dem Sturz des Haupttores unterschrieben; aber das Ganze ist recht kläglich.

»FECIT HOC OP. GRVAMONS MAGIST. BON : ET ADODAT<sup>9</sup>. FRATER EJUS.«

Ein ähnliches Werk sind die Westtore des Domes zu Genua (gegen 1200). Der Künstler, ein hochbegabter Ornamentiker, arbeitete im französischen Uebergangsstil. Er dürfte auch der Schöpfer des siebenarmigen Leuchters im Dom zu Mailand sein mit seinen reizenden, kleinen Bildwerken und dem meisterhaften Ornament.

Weitere Bildwerke scheint das XIII. Jahrhundert in Oberitalien nicht hinterlassen zu haben. Solche finden sich um diese Zeit nur in Mittelitalien, in Toskana.

Zu Pisa, Lucca und Florenz zeigen eine Anzahl Kanzeln und Bogenfelder Bildhauerschöpfungen, welche in der großen Leere einige feste Punkte bilden.

Hier in Toskana gelangen wir auch endlich zu dem unermüdlich studierten *Niccolò Pisano*. Vorgänger hat er kaum. Toskana hatte nicht einmal die geringen Funken der Bildhauerkunst aufzuweisen, die aus Frankreich im XII. Jahrhundert nach Oberitalien übergesprungen waren. Erst als in Frankreich und Deutschland die Bildhauerkunst ihren Höhepunkt erreicht und die Kirchen mit unzähligen Bildhauerschöpfungen überzogen hatte, finden sich in Toskana die ersten Regungen dieser Kunst. Für den, welcher die mittelalterliche Entwicklung bis hierher kennt, liegt es nahe, auch in *Niccolò Pisano* einen Schüler der Franzosen zu vermuten; das Unvermittelte seiner Erscheinung legt dies vor allem nahe.

Im XII. Jahrhundert weist die toskanische »Kunst« nicht einmal gleichwertige Genossen des *Nikolaus* von Ferrara auf. An *Sant' Andrea* zu

167.  
Bildnerkunst  
in  
Toskana.

168.  
Magister  
*Gruamons*.

Und auf der Unterseite steht:

»TUNC ERANT OPERARII VILLANUS ET PATHUS FILIUS TIGNOSI A.  
D. MCLXVI«<sup>161)</sup>.

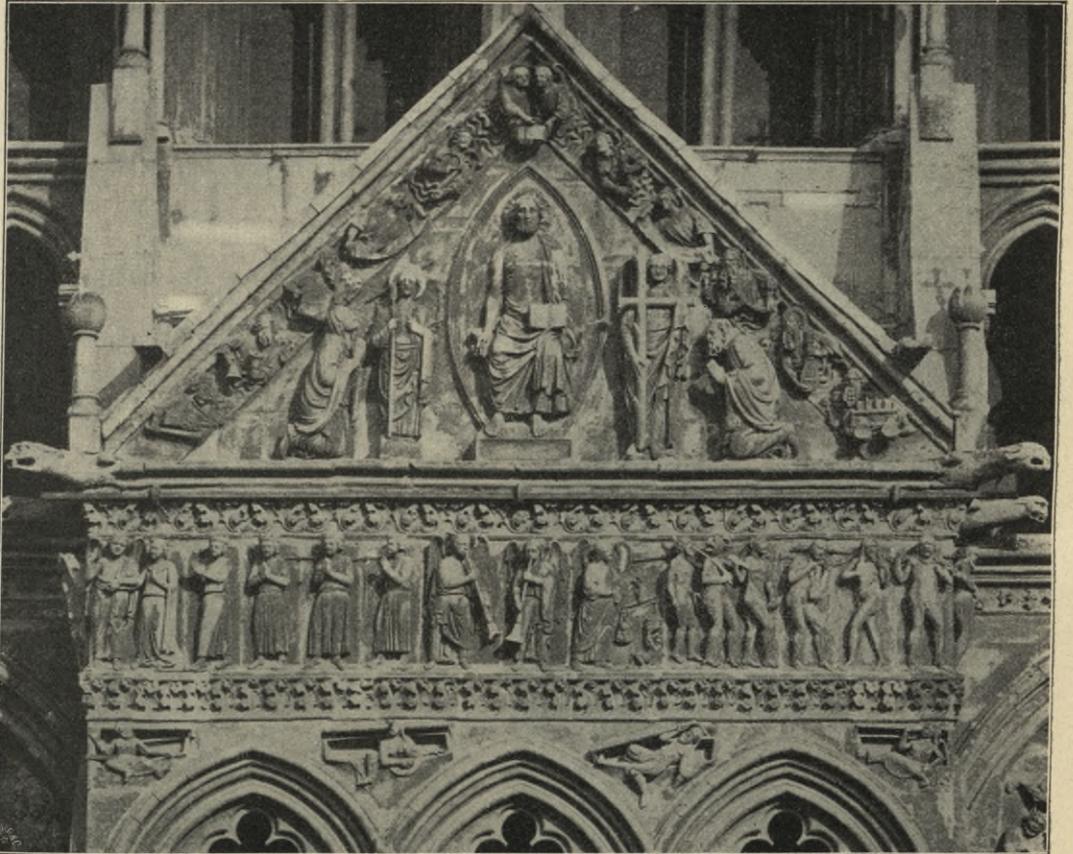
Am Sturz des Tores von *San Giovanni Fuorcivitas* nennt er sich noch einmal:

»GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC'. HOC OPUS.«

<sup>169.</sup>  
*Biduinus* und  
*Bigarelli*.

Auf ähnlicher Stufe steht *Biduinus* 1180 zu Lucca. Die Betätigung der Bildhauerkunft ist so schwach, daß sich erst gegen die Mitte des nächsten Jahrhunderts,

Fig. 448.



Von der Westansicht des Domes zu Ferrara.

kurz vor *Niccolò Pisano*, wiederum einige Werke vorfinden. Das stattliche Taufbecken in der Taufkirche zu Pisa trägt folgende Inschrift:

»A . D . MCC . XLVI . SUB JACOBO RECTORE LOCI GUIDO BIGARELLI DE COMO FECIT OPUS HOC.«

Zwar zeigt daselbe figurliche Darstellungen gar nicht; aber es gibt die sicherste Bestimmung des Bildhauers, der die Kanzel von *San Bartolomeo in Pantano* zu Pistoja angefertigt hat. An dieser ist, was die Vorderansicht betrifft, wohl ein Fortschritt in den Gestalten zu verspüren; aber eine Ueberleitung zur Meisterchaft

<sup>161)</sup> Siehe: SCHMAROW, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890. S. 37.

*Niccolò's* ist nicht vorhanden. Man sieht nur, daß sich dieselben Bilderkreise verbreiten, die *Niccolò* verwandte und die von den französischen etwas abweichen. Im übrigen stammt *Guido* ja aus Oberitalien.

Nicht allerorts befriedigte jedoch die von *Vasari* zuerst aufgestellte Behauptung, daß *Niccolò* durch Nachahmung der Antike — von den etruskischen Vorvätern ganz abgesehen — zu dem geworden war, wie ihn seine Werke zeigen. Man fand am antiken Sarkophag der Markgräfin *Beatrix* wohl einzelne Gestalten wieder; aber die christlichen Gedankenkreise, die er so sicher zur künstlerischen Gestaltung gebracht hatte, blieben ohne Vorbild und Vorgänger. *Crowe* und *Cavalcafelte* gaben ihn daher, gestützt auf eine Urkunde von 1266, welche ihn »*Mag. Nicola Pietri de Apulia*« nennt, als einen Schüler der süditalienischen Kunst aus. Dort sollte ein geheimnisvolles Gemisch von byzantinisch-arabisch-normännischer Kunst als Untergrund für die antiken Bestrebungen Kaiser *Friedrich II.* eine Bildhauerschule geschaffen haben. Einzig die Goldmünzen *Friedrich II.* und Bildwerke in Ravello werden erwähnt. Es ist zu merkwürdig, mit welcher Gewalt man sich der allein möglichen Erklärung verschloß, daß *Niccolò* ein Schüler der Franzosen ist. Und doch beweisen dies schon die architektonischen Einzelheiten der Kanzeln, und zwar sowohl die durchbrochenen Kleeblattbogen beider, wie insbesondere die Kapitelle an derjenigen im Dom zu Siena. Ebenso zeigt das vierteilige gotische Maßwerkfenster im Hintergrunde bei der Anbetung der heiligen drei Könige am Sturz des linken Tores am Dom zu Lucca *Niccolò's* Kenntnisse nichtitalienischer Gotik.

Aber nicht bloß diese Einzelheiten verraten *Niccolò* als einen Schüler der Franzosen; die ganze selbstherrliche Behandlung der Gestalten weist auf die Hunderte und Taufende ähnlicher Schöpfungen der Franzosen hin, denen das Modellieren von künstlerisch vollendeten Gestalten kein verschlossenes Geheimnis war, wie den toskanischen Vorgängern und Mitlebenden *Niccolò's*. Allerdings zeigt sich *Niccolò* in feinen Schöpfungen als ein völlig selbständiger Schüler der Franzosen, der seine Eigenart frei zum Durchbruch brachte, gerade so wie seine deutschen Mitschüler.

Betrachten wir nun seine Werke im einzelnen. Die beglaubigten Schöpfungen *Niccolò's* sind die Kanzeln in der Taufkirche zu Pisa (1260), im Dom zu Siena (1266) und der Brunnen zu Perugia (1273—80). Hierzu tritt noch das vom Beschauer aus linke Tor am Dom *San Martino* zu Lucca, das man nur den Formen nach ihm zuteilen kann.

Die Kanzel zu Pisa zeigt in ihren Brüstungen das Leben Christi von der Verkündigung bis zum jüngsten Gericht; die Verkündigung und die Geburt sind in eine Darstellung zusammengewoben. Man weist für die Gestalt der liegenden Gottesmutter auf die ähnlichen Frauengestalten der etruskischen Totenurnen hin. Gewiß die Aehnlichkeit ist vorhanden; aber in der gleichen Darstellung an der Kanzel des *Guido* von Como zu Pistoja liegt Maria in derselben Stellung und mit der ebenso gefalteten Decke. Die übrigen Darstellungen an dieser Kanzel bieten keine Besonderheiten. Dies ist überhaupt das Merkwürdigste an den Schöpfungen *Niccolò's*: bei aller Gestaltungskraft und Beherrschung des menschlichen Körpers reizt keine seiner Schöpfungen zu besonderer Bewunderung; keine ladet das Auge zum Verweilen ein. Der Adler unter dem Lesepult dagegen nimmt den Blick gefangen; er zeugt von ganz besonderer Meisterschaft in der Behandlung der Tierwelt. Auch die Schafe im Stall zu Bethlehem und die Pferde sind vorzüglich gelungen.

Die Kanzel im Dom zu Siena gleicht ihrer Schwester in der Pisaner Tauf-

kirche fast völlig. — Der Brunnen zu Perugia ähnelt feinerseits den Kanzeln; er zeigt ebenso Standbilder an den Ecken wie diese; nur die Füllungen fehlen dazwischen und sind an einen zweiten Brunnenrand veretzt.

Endlich schreibt *Vasari* dem *Niccolò* noch die Bildwerke über dem linken Seitentor der Westansicht am Dom in Lucca zu, und wohl mit Recht. Im Rundbogen sind die Kreuzabnahme und auf dem Sturz die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt. Die Kreuzabnahme gleicht in der Auffassung völlig derjenigen am Haupttor der Straßburger Westansicht.

Alle Bildwerke *Niccolò's* haben den lebendigen Blick und die zielanstrebende Haltung der Renaissancebildwerke, diese beiden Haupteigenschaften, welche den französischen und deutschen Schwestern der Gotik fehlen. Insofern ist *Niccolò* der Vater der »Renaissance«. Die Schönheit der französischen und deutschen Bildwerke mit diesen neuen Errungenschaften zu verbinden, dies gelang erst den Meistern der Frührenaissance.

*Niccolò* hatte Gehilfen, feinen Sohn, *Giovanni Pisano* und *Fra Guglielmo*. Bildeten nun Sohn und Schüler diese so persönlich gefärbte Kunst *Niccolò's* weiter aus? Trat in ihren Werken alles das, was man an *Niccolò's* Kunst für Nachahmung und Frucht der Antike ansieht, klarer und entschiedener hervor? Oder erhielt sich wenigstens das von *Niccolò* angeblich der Antike Entnommene in ihren Schöpfungen weiter? Keineswegs. Kann man bei *Fra Guglielmo* zur Not noch einiges finden, das an *Niccolò* erinnert, so vermag auch der beste Wille beim Anblick der Werke des Sohnes *Giovanni*, geschweige denn des Schülers deselben, *Andrea Pisano*. Die Werke dieser Künstler sehen echt »gotisch« aus, so zwar, daß dies niemand bestreitet. Aber sie zeigen trotz alledem einen Fortschritt, eine Eigenart: dies ist die malerische und sinngemäße Gruppierung, das Bemühen, die Handlung, die Seelenvorgänge zuerst durch die Bewegung und Anordnung der Gestalten, wie durch die Ausbildung der Gesichter zum Ausdruck zu bringen. Man sieht keine antiken Entleihungen, keine Nachfolge *Niccolò's*, sondern mittelalterlich-italienische Eigenart. Diese Kunst gebiert aus sich in organischer Entwicklung die Kunst *Donatello's* und die Kunst der sog. italienischen Frührenaissance. Auch das Schönheitsideal der Frührenaissance ist nicht das antike. Das Schönheitsideal ist ein durchaus italienisch-volkseigenes in Gestalten wie Gesichtern. Da auch die Gedankenkreise ganz ausnahmslos dem Christentum entstammen und nicht der Antike, so können die wenigen nackten Putten und das antike Ornament, welches diese Gestalten umgibt, nicht dazu hinreichen, aus dieser durch und durch christlich-mittelalterlichen volkseigenen Kunst eine Tochter der Antike zu machen. Wenn das antike Ornament die »Renaissance« beweisen sollte, so fing in Italien die Renaissance schon 1100 an und hört nie auf. Wie man aber in der Baukunst mit Recht jene Kunst für »Renaissance« erklärt, welche den antiken Formenkanon völlig aufnimmt, unter Verwerfung aller Erinnerungen an die mittelalterliche Kunst — soweit solches möglich ist —, so kann man auch erst jene Bildhauerkunst um 1500 als Renaissance bezeichnen, welche die antiken Gedankenkreise wieder aufnimmt, die antike Nacktheit, die antiken Gestalten und die ewig über denselben Leisten gefchlagenen antiken Göttergesichter.

*Fra Guglielmo* hat 1267 den Schrein des heiligen Dominikus in Bologna und 1270 die Kanzel von *San Giovanni fuorcivitas* in Pistoja angefertigt. Allerdings kann man ihm die erstere Arbeit nur mit größter Wahrscheinlichkeit zusprechen;

einen Beleg dafür gibt es nicht. Seine Werke zeigen groſſe Abrundung in der Form, aber, im Gegenſatz zu *Niccolò* und ſeinem Sohn, groſſe Ruhe.

*Giovanni*, der Sohn *Niccolò's*, übertrifft dagegen ſeine Vater um vieles in der Haft und Gewalt, mit der ſeine Geſtalten empfinden und handeln. Dabei ſind dieſelben liebreizender und nehmen das Auge mehr gefangen als diejenigen ſeines Vaters. Die antike Tönung *Niccolò's* iſt verſchwunden. *Giovanni* war ferner als Baumeiſter des Campofanto zu Piſa (1278) und vielleicht auch als folcher des Domes zu Siena tätig. Er ſchuf während dieſer Zeit eine groſſe Anzahl von Standbildern

172.  
*Giovanni  
Piſano.*

Fig. 449.



»Geburt Chriſti« an der Kanzel der Kirche zu Piſtoja.

»Unſerer lieben Frau«; ferner 1301 die Kanzel zu Piſtoja (Fig. 449) und 1302—11 die frühere Kanzel im Dom zu Piſa.

Von nun ab verlegte ſich der Schwerpunkt des bildhaueriſchen Schaffens nach Florenz. Ein weiterer Gehilfe *Niccolò's* war *Arnolfo di Cambio*, der ſpättere Dombaumeiſter von Florenz. Sein Nachfolger am Turmbau, *Giotto*, ſchuf um 1334 einige Reliefs am Fuſſe des Glockenturmes und *Andrea Piſano* 1330 die eine Tür der Florentiner Taufkirche.

173.  
*Arnolfo  
di Cambio.*

Ein Hauptunterſchied zwiſchen der Piſaner und der Florentiner Schule fällt ſofort in die Augen. Während *Niccolò* und ſeine Schüler die Flächen mit einer groſſen Zahl von Figuren völlig füllten, wie dies die antiken Sarkophage zeigen, weiſen die Florentiner Reliefs nur wenige Perſonen mit freiem Hintergrund auf. Im

übrigen fehen diefe Bildwerke noch nordifcher als diejenigen des *Giovanni Pisano* aus; fie erinnern befonders an die franzöfifchen Reliefs in den Unterbauten der Kathedraltore des XIII. Jahrhunderts, fogar in ihren Umrahmungen! Sie, die unmittelbaren Vorgänger der *Ghiberti*, *Donatello*, *Brunellesco* und *Lucas della Robbia*, haben alle antiken Anklänge verloren.

Wenn um jene Zeit die Sitte aufkam, antike Bildwerke zu kaufen und aufzufuchen, fo hat dies die Bildhauerkunft glücklicherweife nicht aus ihrem gefunden mittelalterlichen Gleis gebracht. Das Liebäugeln mit den Alten und das Sichbrüften mit denfelben war eine Mode, die der Deutfchenhafs und die italienifche Eitelkeit geboren hatten. Die alten Klaffiker find das ganze Mittelalter hindurch eifrig ftudiert und betrieben und nicht erft durch den italienifchen Humanismus wieder aufgefunden worden. Aber die Italiener jener Zeit gaben fich diefen Studien mit der befonderen Färbung hin, dafs fie fich als die Nachfolger, die Kinder der alten, stolzen und fiegreichen Römer betrachteten, die fo himmelhoch über den verhafsten deutfchen Barbaren gefanden und fie unterjocht hatten. Man warf daher die deutfchen Vornamen ab, die bisher faft ausfchließlich im ganzen weftlichen Europa geherrfcht hatten. Man nannte fich nun *Aeneas*, *Hektor*, *Tullius*, *Mucius*; man fuchte fich der »barbarifchen Bauweife der alten Goten« zu entledigen; man hatte fich ja dem verhafsten deutfchen Kaifer und feinen Beamten fchon entzogen.

Der Verlauf der Florentiner Bildhauerkunft ift hundertmal gefchildert worden; man kann fich daher auf wenige Striche befchränken.

174.  
*Orcagna.*

Der Nachfolger des *Andreas Pisano*, *Orcagna*, fchuf zwischen 1349 und 1359 in *Or San Michele* zu Florenz das Tabernakel mit der Grablegung und der Aufnahme Mariens in den Himmel. Dies ift die erfte bekannte Grablegung der italienifchen Bildhauerkunft, während fie in Strafsburg fchon um 1220 am Südkreuz fo meifterhaft zur Darftellung gelangt war. Die Schöpfungen flossen auch während der ganzen letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ziemlich fpärlich und find ohne befonderen Reiz. Erft das neue Jahrhundert, das XV., brachte eine grofse Menge Bildhauerschöpfungen hervor, die fich an den Wettftreit um die weiteren Tore der Taufkirche zu Florenz angliedern. Sahen wir dabei *Ghiberti* und *Brunellesco* als die tonangebenden Künftler, fo verfchwindet *Ghiberti's* Färbung der Kunft allmählich, um völlig derjenigen des vorwärtsdrängenden *Donatello* Platz zu machen.

Der Raum des vorliegenden Heftes verbietet eine weitere Ausdehnung diefes Kapitels.

### 13. Kapitel.

## Grabmäler.

175.  
Steinfäрге  
und  
Grabplatten.

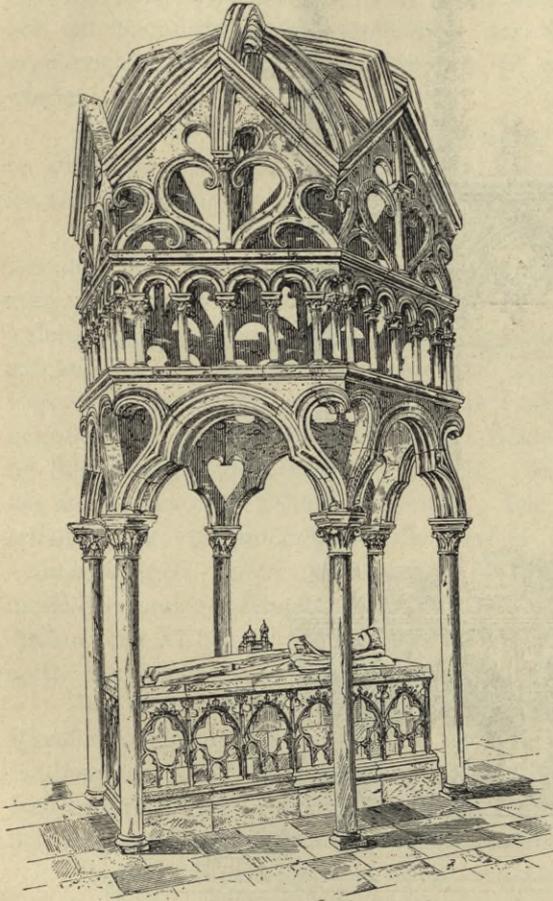
Das Mittelalter hat, künftlerifch umfchaffend, wie immer, auch in den Grabmälern feine Eigenart zur Geltung gebracht. Der Verftorbene ruht in voller Gefalt auf der Grabplatte, und zwar fcheint das XI. Jahrhundert diefe ebenfo monumentale wie prächtige und paffende Sitte eingeführt zu haben. Etwas Aehnliches findet fich in den mit einer menfchlichen Gefalt verzierten Deckeln der ägyptifchen Holzfäрге und befonders in den lagernden Gefalten auf den etruskifchen Afchenkaften.

Eine Ueberleitung zu den mittelalterlichen Grabplatten fcheint bei einem Umblick über die griechifchen und römifchen Grabmäler nicht vorhanden zu fein;

doch hat sich in Ikonium ein großartiger Sarkophag vorgefunden mit einer ruhenden Frauengefalt auf seiner Deckplatte, aus römischer Zeit, welcher eines der Bindeglieder sein wird. Kleinasien hat diesen Brauch dann dem Abendlande vererbt, den Verstorbenen in Lebensgröße der Nachwelt zu überliefern.

Bis zum XI. Jahrhundert waren Steinfärge, aus Trog und Deckel bestehend, in Gebrauch, wie sie die Römer so viel in Deutschland hinterlassen haben; in diesen Sarkophagen liegt der Leichnam; dieselben wurden auch in Nischen aufgestellt.

Fig. 450.



Grabmal des Pfalzgrafen *Heinrich* in der Klosterkirche zu Laach<sup>162)</sup>.

In Italien besonders blieb es eine beliebte Sitte, in solchen Steinfärgen die Leiber von Heiligen über den Kirchentüren aufzubahren.

Seit dem Ausgang des XI. Jahrhunderts scheinen dann die Deckel dieser in den Boden versenkten Steinfärge mit den erhabenen ausgearbeiteten Gestalten der Verstorbenen geschmückt zu werden. Dies sehen wir am Grab des *Rudolf von Schwaben* (gest. 1080) im Dom zu Merseburg und an den Grabplatten der Aebtissinnen in der Schloßkirche zu Quedlinburg, welche der Mitte und dem Ende des XII. Jahrhunderts angehören. In gleicher Weise sieht man die Tempelherren im Tempel zu London, deren Grabplatten kurz nach 1200 entstanden sind, bestattet.

Danebenher entwickelten sich die Hochgräber. Die *Plantagenet's* zu Fontevrault, welche kurz vor und nach 1200 gestorben sind, haben solche Hochgräber erhalten; der Leichnam liegt gewöhnlich nicht in diesen Sarkophagen, sondern unter dem Fußboden der Kirche. Das meisterhafteste unter den frühen Grabmälern Deutschlands ist dasjenige *Heinrich des*

176.  
Hochgräber.

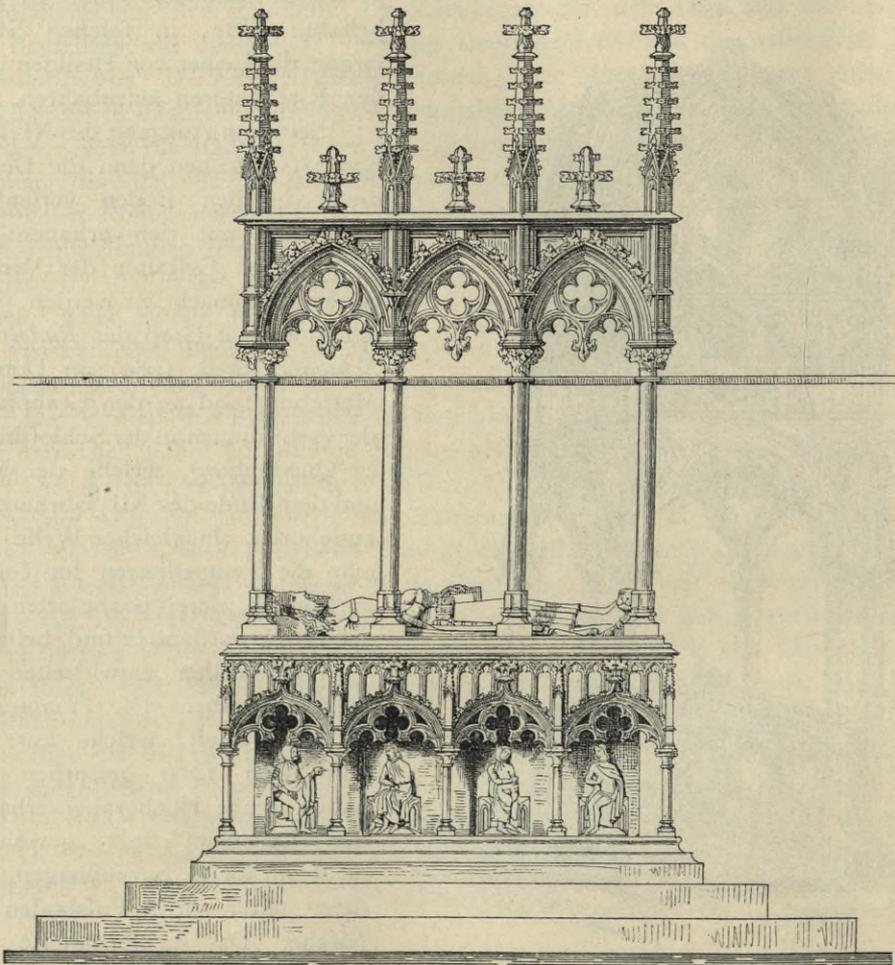
*Löwen* und seiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunschweig (siehe Fig. 432, S. 299).

Diese Hochgräber wurden durch Baldachine, welche sie überdachen, noch prunkvoller gefaltet. So ist schon das Grabmal des Pfalzgrafen *Heinrich* in Laach, des Stifters dieses Klosters (Fig. 450<sup>162)</sup>, ausgestattet; der sechs säulige Baldachin ist älter als das Hochgrab; er wird um 1200 entstanden sein und ist sehr geschickt konstruiert. Während die späteren Baldachine zumeist durch sichtbare Anker zusammengehalten sind, hat der Baumeister hier die Säulchen schräg gestellt und wirkt so dem Schub der Bogen entgegen. Das Grabmal selbst ist erst später, und

<sup>162)</sup> Nach: Bock, a. a. O.

zwar, wie früher eine Inschrift meldete, unter einem Abt *Theodorich* errichtet. Da es zwei Aebte dieses Namens gegeben hat, so verbleibt ein Zweifel, unter welchem von denselben dieses Hochgrab entstanden ist; wahrscheinlich unter dem zweiten Abte dieses Namens, zwischen 1256 und 1295. Der Markgraf stützt seine Füße auf einen Löwen und einen Adler, ersichtlich Wappentiere, da sich dieselben auf Schilden zu seinen Häupten wiederholen. Später ruhen die Füße der Ver-

Fig. 451.

Grabmal *Kasimir des Großen* im Dom zu Krakau <sup>163)</sup>.<sup>1</sup>/<sub>20</sub> w. Gr.

storbenen häufig auf einem Hund. Ebenso trägt der Markgraf als Stifter das Kirchenmodell in seiner Rechten.

Gut bekannt sind auch die Grabmäler der *Skaliger* zu Verona mit ihren Baldachinen. Das auf nebenstehender Tafel wiedergegebene Hochgrab ist dasjenige von *Mastino II. delle Scala*, welcher 1351 gestorben ist.

Das Grabmal *Kasimir des Großen* (gest. 1370) im Dom zu Krakau zeigt einen achtfäligen Ueberbau (Fig. 451 <sup>163)</sup>); es wirkt ebenso prächtig als wehevoll.

<sup>163)</sup> Nach: ESSENWEIN, A. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.

In Italien war die Sitte weit verbreitet, die steinernen Särge auf Kragsteinen innen an den Wänden der Kirche aufzustellen und sie bei größerem Reichtum mit Baldachin und Fialen zu überdecken, welche aus der Wand herauskragten.

177.  
Steinfärge  
auf  
Kragsteinen.

Eines der reichsten Grabmäler des ausgehenden Mittelalters ist dann dasjenige des Kaisers *Friedrich III.* in *St. Stephan* zu Wien (siehe die nebenstehende Tafel); daselbe ist von einem Baumeister *Niclas Lerch* aus Straßburg 1467 angefertigt, welchen der Kaiser nach Wien berufen hatte.

Die Grabplatte Kaiser *Friedrich's* ruht auf einem hohen Unterbau, welcher mit frei ausgearbeiteten, reichen Darstellungen geschmückt ist; ringsherum zieht sich ein mächtiges Mafswerkgeländer; der Kaiser ist in vollem Kaiserornat auf das prunkreichste dargestellt; das Denkmal ist erst 1513 von *Michael Dichter* vollendet worden.

Haben wir hiermit die Grabmäler ihrer Gestaltung nach verfolgt, so verbleibt es, dieselben nach den Materialien und Kunstgewerben zu zergliedern, mittels deren sie hergestellt worden sind.

178.  
Material  
der  
Grabmäler.

Im allgemeinen sind die Grabmäler aus Werksteinen gemischt und reich bemalt. War Marmor zu erlangen, dann bevorzugte man diesen. Schon früh hatte man auch zum Erz gegriffen. So sind die beiden Grabplatten zweier Bischöfe, welche sich im Dom zu Magdeburg erhalten haben, aus Metall. Die älteste ist anscheinend aus Kupfer getrieben und zeigt zu Füßen des Bischofs ein kleines Figürchen, das sich einen Dorn aus dem Fuß zieht; die jüngere Platte ist aus Bronze gegossen und sehr schön modelliert. Beide zeigen die Bischöfe in voller Gestalt; sie stammen aus dem XII. Jahrhundert, die ältere wohl aus der ersten Hälfte und die zweite aus dem Schluß desselben. Die älteste gegossene Platte aber, die sich erhalten hat, ist anscheinend die bereits erwähnte des Gegenkönigs *Rudolf von Schwaben* (gest. 1080) im Dom zu Merseburg; dieselbe ist noch sehr befangen modelliert und entstammt ersichtlich der Zeit um 1080. In Frankreich hat erst der Anfang des XIII. Jahrhunderts zwei Bronzegrabmäler der Bischöfe *Eward de Foulloy* (gest. 1223) und *Godefroy* in der Kathedrale von Amiens hinterlassen.

In Frankreich sind solche Grabmäler sogar emailliert worden. Vor der »großen« Revolution befand sich zur Linken des Hochaltars der Kathedrale zu Beauvais das Grabmal des Bischofs *Philipp von Dreux* (gest. 1217) aus Kupfer, die Gestalt in Lebensgröße, das Ganze völlig emailliert; zu diesem Zweck war die Gestalt natürlich in einzelnen Stücken angefertigt worden<sup>164</sup>).

Auch in Bronze gibt es neben den Grabmälern, welche die menschliche Gestalt in völliger Rundung darstellen, solche, welche dieselbe nur halberhaben oder nur ganz flach erhaben zeigen. So ist am Schluß des Mittelalters eine der meisterhaftesten Platten diejenige *Peter Vischer's* in Römheld für den Grafen *Hermann VIII. von Henneberg* und seine Frau *Elisabeth* (gest. 1507), Tochter *Albrecht Achill's* von Brandenburg (Fig. 452).

In Gegenden, in denen der Werkstein schwer zu beschaffen war und die Kosten den Bronzeguß verboten, finden sich auch Grabplatten aus gebranntem Ton, in flacherer Arbeit oder in Art der Gravierungen; so im Dom zu Brandenburg. Diese Grabplatten sind aus mehreren Stücken zusammengesetzt, da der Ton die Herstellung einer ganzen Platte kaum zuläßt. Ja, es kommen sogar Grabmäler mit der Gestalt in voller Rundung aus Ton gebrannt vor. Das Grabmal Herzog *Heinrich IV.*

<sup>164</sup>) Nach: VIOUET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné du mobilier français etc.* Bd. II. Paris o. J., Taf. 47.



Grabmal des Grafen *Hermann VIII. von Henneberg* und seiner Gemahlin *Elisabeth* zu Röhnhild.

(geft. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau foll aus gebranntem Ton hergestellt fein; es ift farbig bemalt, weshalb fich das Material schwer feftstellen läßt.

Endlich find in manchen Gegenden die gravierten Metallplatten fehr beliebt gewesen, befonders an der deutſchen Ostfeeküfte. Lübeck, Stralfund, Danzig u. f. w. bergen grofsartige Beiſpiele und im nordöftlichen Frankreich die Gegend um Châlons-sur-Marne; reiche Maſswerke bekrönen und umrahmen die Geftalten; die Hintergründe find mit ſchön erfundenen Muſtern überzogen und die Geftalten felbft mit grofsen, feften Strichen gezeichnet. In Lübeck find die beiden hervorragendften Grabplatten diejenigen der beiden Biſchöfe *Burchard von Serken* (geft. 1317) und *Johann von Mul* (geft. 1350) im Dom und jene des Bürgermeiſters *Johann Lüneburg* (geft. 1461) und feines Sohnes (geft. 1474) in der Katharinenkirche. Auch im Domkreuzgang zu Hildesheim findet ſich eine ſchöne gravierte Grabplatte des Biſchofs *Otto von Braunschweig* (geft. 1279), welcher den Woldenberg dem Biſtum zugebracht hat; er hält dieſe Burg daher auf dem Arm.

Der einfachſte Leichenſtein dieſer Art beſtand natürlich darin, daſs man die Geſtalt in eine Hauſteinplatte einriſs. Derart ift der Grabſtein *Libergier's* hergeſtellt, des Baumeiſters von *St.-Nicaise* zu Rheims, der heutzutage im Nordkreuz des Domes aufgerichtet ift.

#### 14. Kapitel.

### Einrichtungsgegenſtände.

#### (Kirchenmobiliar.)

##### a) Altare.

Die heilige Handlung erfordert in Erinnerung an ihre Einſetzung einen Tiſch; dieſer Tiſch ift der Altar. Daher heiſst die groſe obere Platte die *Menſa*. Dieſelbe foll aus einem grofsen Stein hergeſtellt werden.

179.  
Zweck  
und Aufbau.

Jeder Altar wurde und wird geweiht (konſekriert). Als bleibendes Zeichen dieſer Weihe erhält die *Menſa* auf ihrer Oberſeite fünf Kreuze eingemeißelt.

Da ſich die Chriſten unter den graufamen und langanhaltenden Verfolgungen mit ihrem Gottesdienſt in die Gräberſtätten, die Katakomben, flüchteten und dort über den Gräbern der Märtyrer die heilige Handlung darbringen mußten, ſo wurde es, als die Chriſten wieder öffentlich ihre Altare aufſchlagen durften, Gebrauch und Vorſchrift, unter oder in den Altar den Leib eines Märtyrers zu bergen. Dies konnte in einer kryptaartigen Wölbung unter dem Altar geſchehen, wie dies der Grundriſs von St. Gallen zeigt, oder der Heilige wurde in den Unterbau des Altars (*Stipes*) gelegt; dann erhielt dieſer Unterbau wohl eine Oeffnung, die *Fenestella*, wie ſie noch der Altar im »alten Dom« zu Regensburg zeigt. Später ſtellte man die Ueberreſte der Heiligen in prächtigen Schreinen hinter und über dem Altar auf. Dies finden wir befonders zu romanifcher und frühgotiſcher Zeit. Von da ab und heutzutage wird in der *Menſa* eine kleine Oeffnung angeordnet, das Reliquiengrab, und in dieſe ein kleiner Teil eines Heiligen nebst der Urkunde über die Weihe gelegt; dieſe Oeffnung wird mit einem Steinplättchen verſchloſſen; letzteres erhält das fünfte Weihekreuz.

Aus dieſen ſich allmählich umbildenden Gebräuchen ergab ſich die Geſtalt

des Altars, der entweder die *Mensa* auf Säulchen oder auf einem festen Unterbau zeigt.

180.  
*Mensa*  
auf Säulchen.

Einer der ältesten und prachtvollsten Altäre mit Säulchen unter der *Mensa*, der sich in Deutschland erhalten hat, ist derjenige im Dom zu Braunschweig; ihn hat *Heinrich der Löwe* aus dem gelobten Lande 1172 mitgebracht. Vorzüglich modellierte Kapitelle aus Bronze schmücken die Säulchen; die Deckplatte ist aus einem fremden polierten Syenit.

181.  
*Mensa*  
auf festem  
Unterbau.

Bei denjenigen Altären, die einen festen Unterbau besitzen, wird derselbe oft mit verschwenderischer Pracht ummantelt. So hat sich in *Sant' Ambrogio* zu Mailand die *Pala d'orò* erhalten, welche der Erzbischof *Angilbert* (835) von einem Goldschmied *Vuolvin* anfertigen ließ. Das Figürliche ist sehr geschickt modelliert und getrieben. Wie ehrenhaft der Erzbischof gegen seinen Künstler handelt, beweist die Tatsache, daß *Vuolvin* nicht bloß den Erzbischof als Geschenkgeber, sondern auch sich selbst gleichberechtigt auf dieser Umkleidung als getriebene Figur darstellen durfte. Ueber dem Erzbischof steht: »SCS. AMBROSIVS DOMNVS ANGILBERTVS«; über dem Künstler: »SCS. AMBROSIVS VVOLVINVS MAGIST PHABER«.

Oft war nur die Vorderseite des Unterbaues so prächtig ausgestattet; dann heißt diese Verkleidung das *Antependium*. Solcher haben sich viele erhalten. Bekannt ist der von *Heinrich dem Heiligen* (1008) an das Aachener Münster geschenkte Altar, der in seinen Hauptbestandteilen noch gut erhalten ist, wenn er auch Umänderungen erlitten hat.

182.  
Altare mit  
Rückwänden.

Da in den Urzeiten des Christentums der Geistliche hinter dem Altar, mit dem Gesicht der Gemeinde zugewendet, stand und da er bei der heiligen Handlung nach Osten blicken soll, so lag der Altarraum im Westen der andächtigen Versammlung; die Kirchen waren also mit dem Altar nach Westen gerichtet. Daher durfte der Altar keine Rückwand oder einen sonstigen Aufbau besitzen.

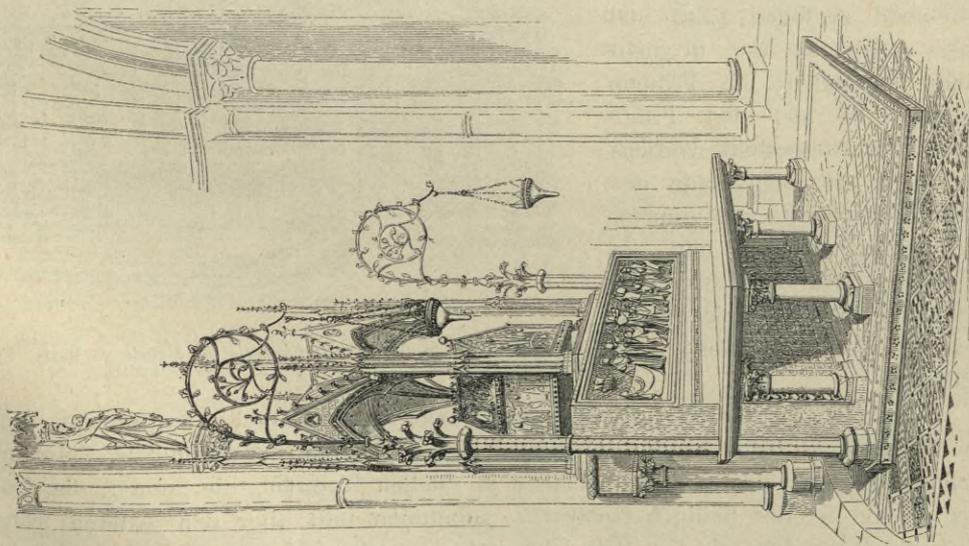
Später, vielleicht als man die Heiligenchreine hinter den Altären aufstellte, trat der Priester auf die andere Seite des Altars, den Rücken gegen die Gemeinde gewendet. Seitdem sind die christlichen Kirchen mit ihren Altarräumen nach Osten gerichtet, und man bringt hinter den Altären Rückwände an.

Diese Rückwände (*Retables*) sind hin und wieder vom XIII. Jahrhundert ab noch vorhanden. Sie sind aus Holz, Stein oder aus Gold und Silber getrieben wie die Antependien. Daß sie schon einige Jahrhunderte im Gebrauch waren, zeigen die vielen Urkundenstellen, welche von der Schenkung solcher mit Gold, Silber und Edelstein reich geschmückten Altartafeln, besonders zur Zeit der Karolinger, erzählen.

Eine der bekanntesten dieser reichen, in Gold und Silber getriebenen Rückwände dürfte diejenige sein, welche Kaiser *Heinrich der Heilige* dem Dom zu Basel geschenkt hat und die sich jetzt im *Musée Cluny* zu Paris befindet; sie soll aus reinem Golde getrieben sein. Daß die Säulchen nicht mehr der Zeit *Heinrich's* entstammen, dürfte klar sein; vielleicht wurden mit ihnen auch die Bogen erst angefertigt, und zwar gegen Ende des XII. Jahrhunderts. Diese Figuren selbst sind von ganz vortrefflicher Arbeit, so daß man von dem hohen Stande der Bilderei Deutschlands um das Jahr 1000 überrascht ist, da das wenige, welches sich von da ab bis gegen 1180 erhalten hat, kaum der Erwähnung lohnt.

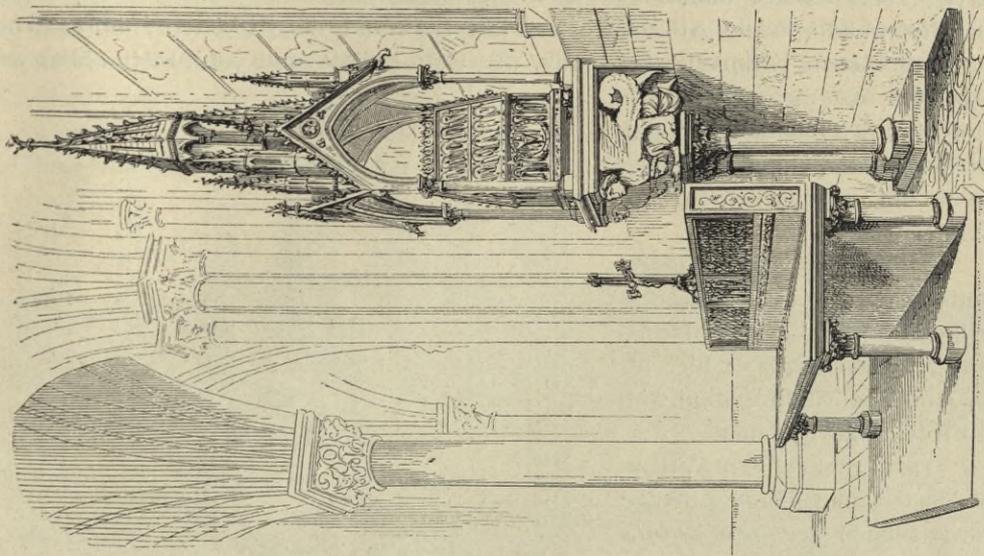
Einer der schönsten Altäre aus der klassischen Zeit des heiligen *Ludwig* (1223—70) ist derjenige in der *Chapelle de la Vierge* in der Abteikirche von St.-Denis

Fig. 453.



Altar in der *Chapelle de la Vierge*

Fig. 454.



Altar des heil. Eustachius

in der Abteikirche zu St.-Denis 165).

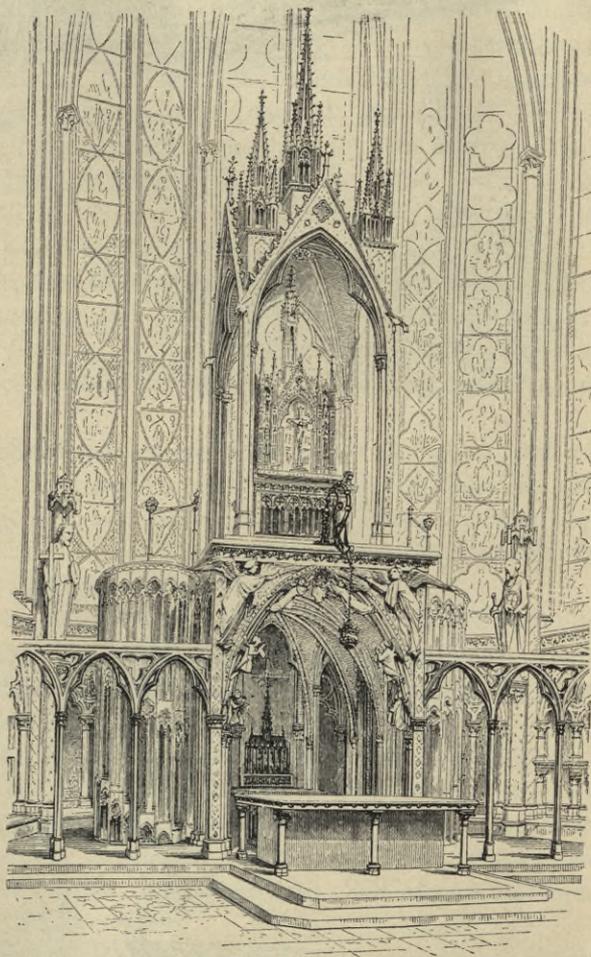
bei Paris (Fig. 453<sup>165</sup>). Er ist allerdings von *Viollet-le-Duc* erst aus den Trümmern wiederhergestellt worden, die von den unschätzbaren Kunstwerken nach der »großen« Revolution übrig geblieben waren. Glücklicherweise lagen Zeichnungen eines *Jean Percier* vor, welcher unmittelbar nach der Verwüstung in St.-Denis skizziert hatte. Die Rückwand wie die Altarplatte sind aus Lias und die seitlichen Lampenfüße aus vergoldetem Schmiedeeisen; alles ist reich bemalt und vergoldet. Man weiß nicht, soll man mehr die mittelalterliche Schöpfung oder die herrliche Zeichnung *Viollet's*, die in Fig. 453 wiedergegeben ist, bewundern.

Ein zweites Beispiel dieser Musterwerke ist der Altar des heiligen *Eustachius* zu St.-Denis bei Paris (Fig. 454<sup>165</sup>); hier ist der Heiligenschrein völlig von der Rückwand getrennt.

Den prunkvollsten Aufbau solcher Reliquienschreine besitzt der Hochaltar der *Ste.-Chapelle du Palais* in Paris (Fig. 455<sup>166</sup>); dieser war von *Ludwig dem Heiligen* zur Aufbewahrung der Dornenkrone erbaut worden; daher die feierlichste Art des Altaraufbaues. Der ursprüngliche Altar, welcher anscheinend zwischen 1240 und 1250 entstanden war, ist nicht mehr vorhanden; die Tribüne dahinter ist aus den Trümmern wiederhergestellt worden; sie dürfte erst dem Ende des XIII. Jahrhunderts entstammen. Der ganze Aufbau und die Wendeltreppen sind aus Holz geschnitzt und mit reicher Bemalung und Vergoldung ausgestattet.

Bei diesem Altar ist das heilige Sakrament in der Kapsel untergebracht, welche in der Mitte vor dem unteren Spitzbogen hängt. Die Aufbewahrung des Sakraments geschah in der frühen Zeit anscheinend in solchen Kapseln, die zumeist die Gestalt der Taube — des heiligen Geistes — annehmen und über den Altären hängen. Erst in späterer Zeit, seit dem XIII. Jahrhundert, wurden besondere Sakramentshäuschen hergestellt. Doch hierüber später.

Fig. 455.

Hochaltar in der *Sainte-Chapelle du Palais* zu Paris<sup>166</sup>).

<sup>165</sup>) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 42.

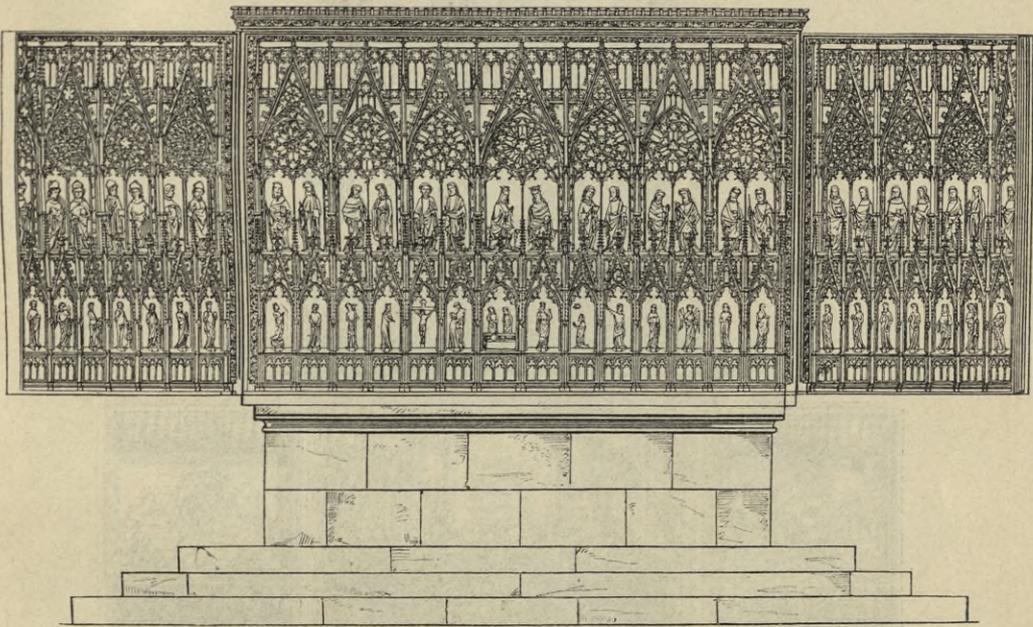
<sup>166</sup>) Nach ebendaf., S. 36.

Diese Rückwände entwickelten sich in Deutschland, einschliesslich der Niederlande, zu den sog. Flügelaltaren.

Die Hauptdarstellung, ob gemalt oder in erhabener Arbeit, wurde durch zwei Flügel zugedeckt, welche, wenn erwünscht, aufgeklappt wurden und zur Vergrößerung des Mittelbildes dienten. Die Rückseiten der Flügel sind gewöhnlich nur gemalt, so dass durch Öffnen oder Schliessen des Altars der geringeren oder grösseren Festlichkeit des Gottesdienstes Ausdruck gegeben werden konnte.

Diese Flügelaltare wuchsen sich zu ganz besonderen Grössen aus. Besonders in der Mark Brandenburg und in den benachbarten Tieflanden haben die Gemeinden

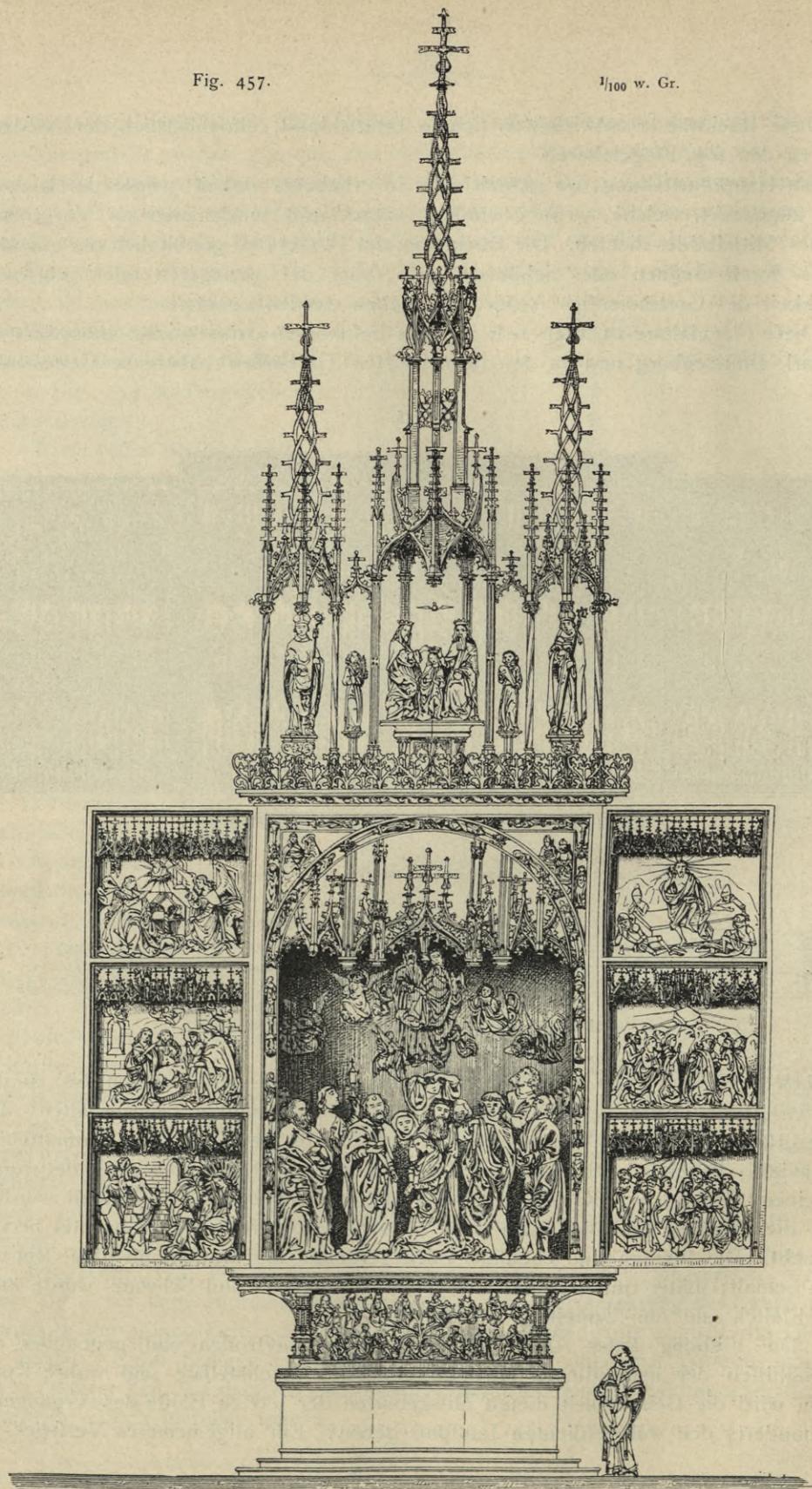
Fig. 456.

Hochaltar in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel<sup>167)</sup>.

zwischen 1500 und 1530 unzählige solcher Altare, von den kleinsten bis zu den grössten Abmessungen, herstellen lassen; sie sind bis auf unsere Tage erhalten. Die Hintergründe sind meistens reich vergoldet; oft sind in die Vergoldung Damastmuster eingraviert. Ersichtlich ist sämliches Holzwerk, ehe es bemalt oder vergoldet wurde, mit einem Gemisch von Kreide und Leim öfter gespachtelt und geschliffen worden; auch die feineren Modellierungen sind offenbar erst durch diesen Spachtel hervorgebracht. Die Figuren sind ebenfalls reich vergoldet und kräftig mit Blau, Rot und Grün bemalt; später traten Braun und Indigo auf; Weiss und Schwarz wurde meist zum Fleisch und zum Umreissen verwendet.

Die Färbung dieser Altare ist durchweg unübertroffen und gegenüber den Erzeugnissen der neuzeitlichen Heiligenwerkstätten unschätzbare und wahre Kunst. Wann wird die Geistlichkeit diesen Mißgeburten der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts den wohlverdienten Laufpass geben? Ein allgemeineres Verfagen der

<sup>167)</sup> Nach: Bock, a. a. O.



Altar von *Veit Stofs* in der Marienkirche zu Krakau 168).

Fig. 458.

$\frac{1}{60}$  w. Gr.

Vom Jahre

1487.



Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen a. d. T.

gebildeteren Klassen im Verständnis und Empfinden gegenüber den bildenden Künften, wie es seit fünfzig Jahren zu beobachten ist, ist gar nicht denkbar.

Ein noch aus hochgotischer Zeit stammender Flügelaltar hat sich in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel erhalten (Fig. 456<sup>167</sup>); er ist 1331 geweiht worden; die Rückwand ist bei dieser Einweihung ersichtlich vorhanden gewesen. »Anno domini MCCC. Tricesimo primo. In die Assumpcionis gloriose virginis Marie. Istud summum altare fuit consecratu. In honore gloriosissime virginis Marie et Anne matris ipsius. Cum eodem Summo choro«<sup>168</sup>), befragt eine Urkunde, welche in der Nordseite des Chors unter Glas eingelassen ist. Das XIV. Jahrhundert ist das trockenste und nüchternste des ganzen Mittelalters; dem entspricht diese eintönige Verteilung gleichwertiger und viel zu kleiner Figürchen.

Aehnlich unschön ist die Rückwand des Hochaltars im Dom zu Cöln.

In den Flügelaltaren haben sich um 1500 die größten Maler und Bildhauer betätigt. So ist ein sehr bekannter Altar derjenige von Veit Stofs in der Marienkirche zu Krakau, die Aufnahme Mariens in den Himmel darstellend (Fig. 457). Derselbe Vorgang ist auf dem wundervollen Klappaltar von Creglingen a. d. Tauber (Fig. 458) behandelt.

184.  
Hohe, feste  
Rückwände  
ohne  
Klappflügel.

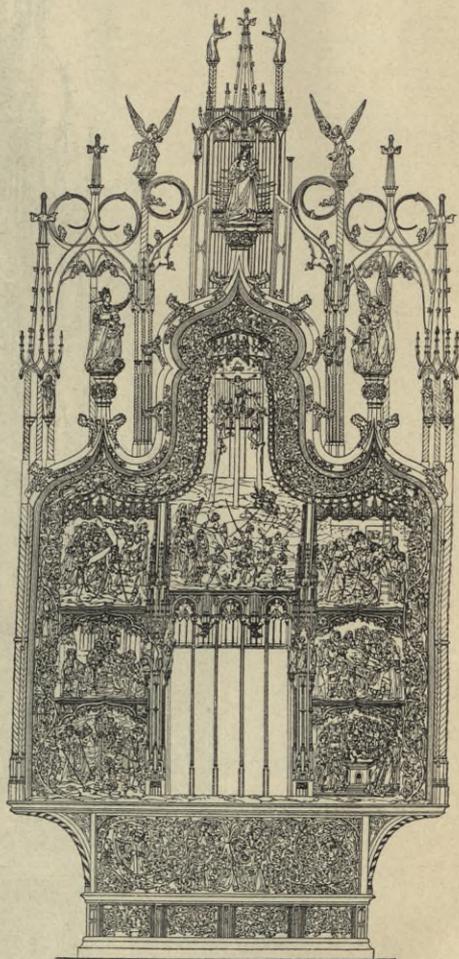
Nebenher entwickeln sich auch die hohen festen Rückwände ohne Klappflügel. Ein Seitenaltar aus Kalkar (Fig. 459<sup>169</sup>) bietet eines der üppigsten und reichsten Beispiele.

Die nebenstehende Tafel ist die Nachbildung eines Holzschnittes aus dem XV. Jahrhundert, welcher die Zeichnung einer hohen Altarrückwand wiedergibt, in welcher unten Nischen für Standbilder vorgesehen sind, ebenso unter der obersten Fiale. Das Stab- und Maßwerk dieser luftigen Schöpfungen ist von überaus großer Zierlichkeit und wird heutzutage viel zu stark hergestellt.

185.  
Ciborien-  
altare.

Eine besondere Art der Altare kommt seit Urzeiten vor: die Ciborienaltare, die Altare mit einem Baldachin. Gewöhnlich stehen um den Altar vier Säulen, welche durch Bogen verbunden sind und ein Kreuzgewölbe tragen. Man nimmt an, daß der Name Ciborium vom Sakrament (*Cibus* = Speise) herkomme, welches in einer Taube vom Gewölbe herabhing. Im Spanischen lautet das Wort *Cimborio*.

Fig. 459.



Altar in der Kirche zu Kalkar<sup>169</sup>).

1/50 w. Gr.

<sup>168</sup>) Nach: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 61. Bonn 1877. S. 184.

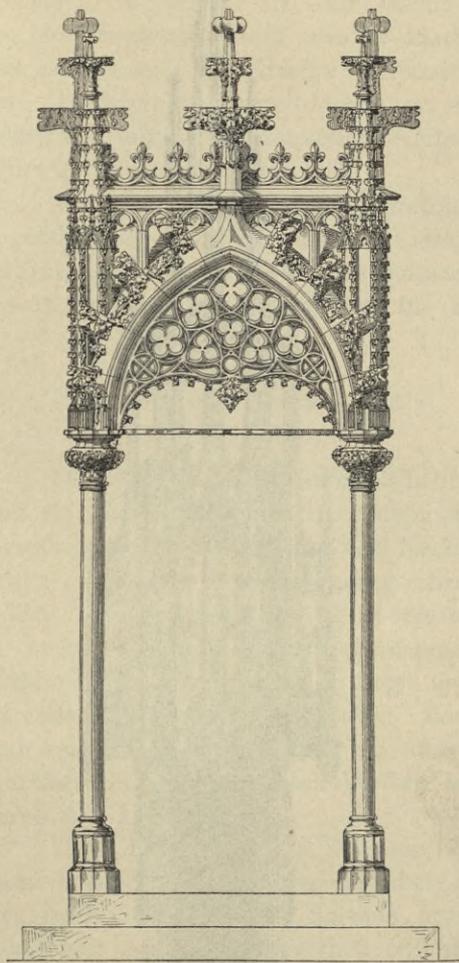
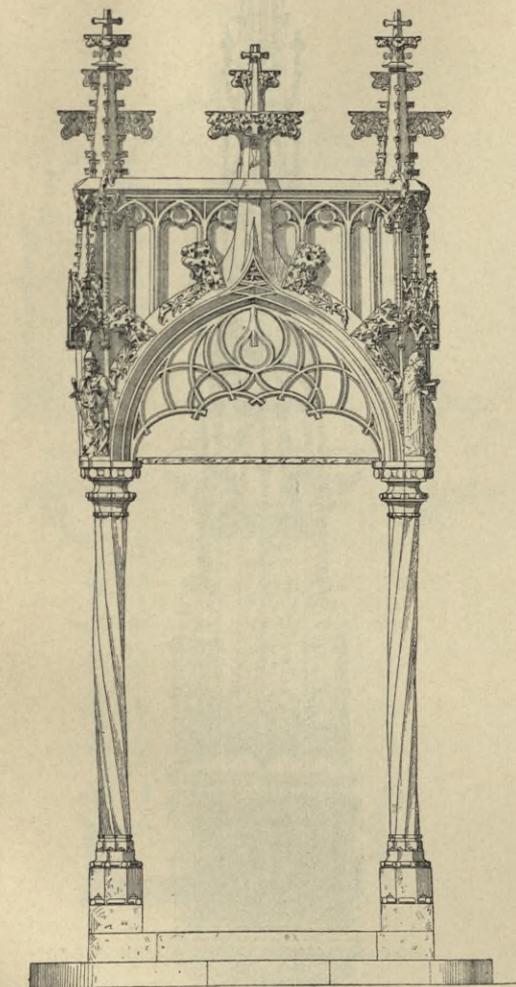
<sup>169</sup>) AUS'M WEERTH, a. a. O.

Der Hochaltar in *Sant' Ambrogio* zu Mailand, welcher die *Pala d'orò Angilbert's* trägt, ist von einem Ciborium vom Anfang des XIII. Jahrhunderts überdeckt.

Fig. 460 u. 461<sup>170)</sup> zeigen die etwas nüchternen Schöpfungen der späten Gotik in *St. Stephan* zu Wien; dieselben sind aus Haufstein, und, da die Bogen schieben, müssen die vier Säulen fast immer durch Anker zusammengehalten werden.

Fig. 460.

Fig. 461.

Altare im St. Stephansdom zu Wien<sup>170)</sup>.

1/50 w. Gr.

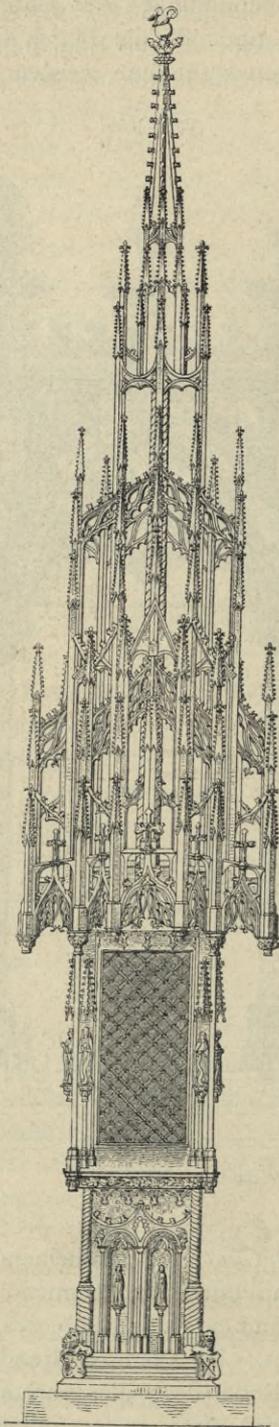
In der Kathedrale von Gerona ist ein solches *Cimborio*, anscheinend mit getriebenen Silberblechen verkleidet und dem XIV. Jahrhundert entstammend, erhalten.

Bei allen diesen Altären war das heilige Sakrament außerhalb des Altars in einem besonderen Sakramentshäuschen untergebracht. Im Dom zu Brandenburg ist noch ein frühgotisches Sakramentshäuschen vom Ende des XIII. Jahrhunderts aus Holz geschnitten und vergoldet erhalten. Leider wird diese große Seltenheit nicht genügend erhalten.

186.  
Sakraments-  
häuschen  
und  
Tabernakel.

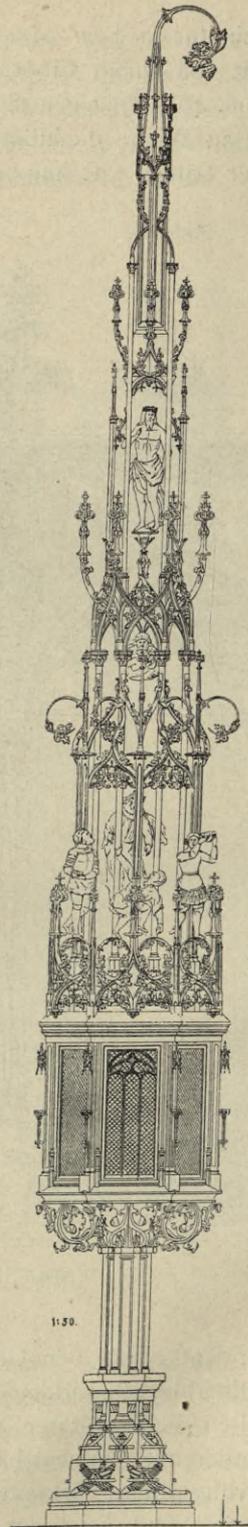
<sup>170)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

Fig. 462.



Sakramentshäuschen in der Kirche zu Griethaufen 171).

1/50 w. Gr.

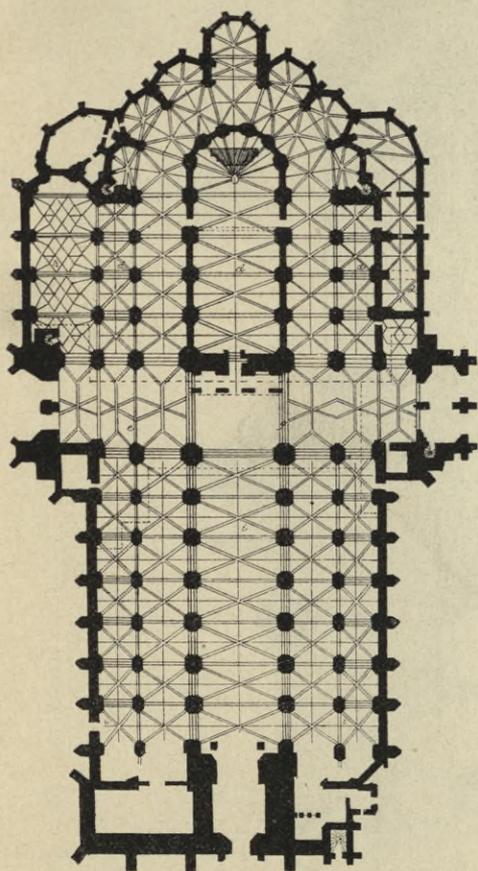


Ehemaliges Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Feldkirch 172).

Die Spätgotik stellte die Sakramentshäuschen in der reichsten Filigranarbeit aus Werkstein her und läßt sie bis hoch unter die Gewölbe schießen. Zwei Beispiele solcher Sakramentshäuschen geben Fig. 462 (Griethausen bei Kleve<sup>171</sup>) u. 463 (Feldkirch in Vorarlberg<sup>172</sup>); das letztere ist aus Eisen geschmiedet.

Seit dem Trienter Konzil muß in den katholischen Kirchen der Aufbewahrungsort des heiligen Sakraments auf den Altaren angebracht sein und heißt Tabernakel.

Fig. 464.



St. Johanniskirche zu Herzogenbusch.

Darüber wird dann das Expositorium verlangt, ein freier Platz, auf welchem die Monstranz ausgestellt werden kann; hier muß immer ein Kruzifix vorhanden sein. Dadurch ist für den Hochaltar ein gegen das mittelalterliche völlig verschiedenes Programm gegeben.

Die Höhe des Altartisches beträgt ungefähr 1,00 m, die Tiefe ohne die Leuchterbank 0,60 m, die Länge bei Seitenaltaren von 1,50 m an, bei Hochaltaren bis zu 4,00 m und darüber.

187.  
Ab-  
messungen.

#### b) Chorgestühl, Lettner und Chorschranken.

Die Domherren, die Stiftsgeistlichen und die Klostersgemeinschaften haben die Verpflichtung, zu gewissen Tag- und Nachtzeiten gemeinsam den Chorgefang abzuhalten. Zu diesem Zwecke bedürfen sie langer, einander gegenüberstehender Stuhlreihen, welche gegen Zug und störende Zuschauer abgeschlossen sind, und zwar nach den Seiten hin durch die Chorschranken und nach Westen hin durch den Lettner.

188.  
Verschiedenheit  
der Chöre.

Die Geistlichkeit des Bischofs faßt wohl anfangs um den Sitz desselben in der Apfis, der *Tribuna*. Solchen uranfänglichen Anlagen entsprechen ansehnend noch die Sitze in *San Clemente* zu Rom und im Dom zu Torcello.

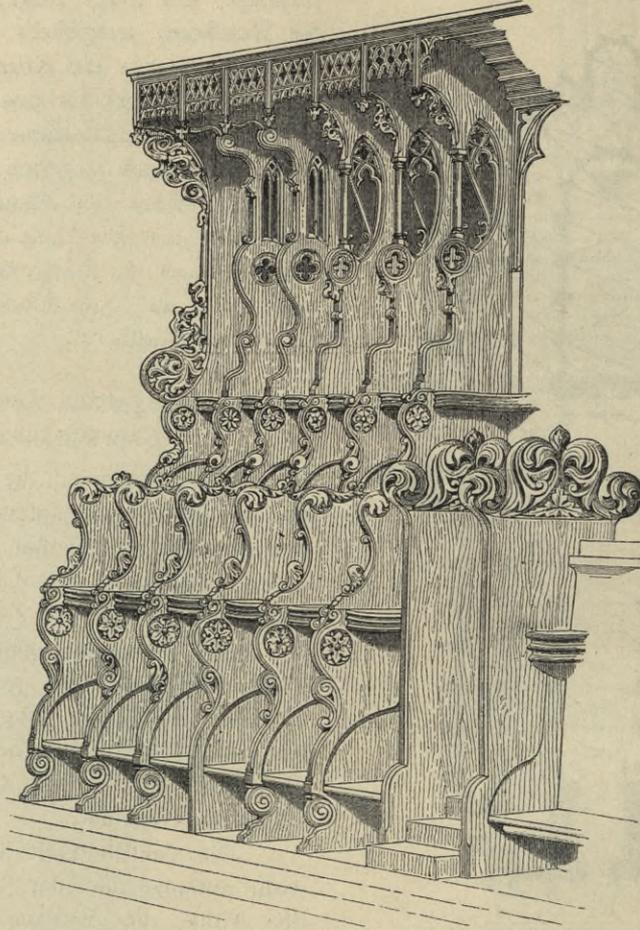
Die Sänger brachte man im Langschiff unter; dies zeigt noch *San Clemente*. Die niedrigen Chorschranken, welche diesen Raum einschloßen, trugen den Namenszug *Johann VIII*. In Spanien sitzen heute noch die Chorgeistlichen nebst den Subdiakonen und den Sängern im Langschiffe. Der eingebaute *Coro* zerstört den ganzen Innenraum dieser Kirchen, da er sich sehr hoch auftürmt. In den übrigen Ländern rückte das Chorgestühl zumeist vor die Apfis in den Langchor. Reichte dieser Langchor allein für das Unterbringen der vielen Sitze nicht aus, so wurden sie bis unter die Vierung vorgefchoben. Um dort noch genügendes Licht für die Stuhl-

171) Nach: AUS'M WEERTH, a. a. O., Taf. VI.

172) Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

reihen zu beschaffen, errichtete man über der Vierung die offenen Vierungstürme, die ebenfalls Ciborien, wohl auch Laternen genannt werden. So berichtet auch der Abt *Menco* von *Werum* (1238): »*Primum enim erat propositum, ut inter duo brachia ecclesiae fieret ciborium in modum turris, cujus laquearia super tectum ecclesiae in hujus modi operibus solent extolli, ut fenestrae super tectum prominentes chorum illuminent . . .*«<sup>173)</sup>.

Fig. 465.

Chorgestühl in der Zisterzienserkirche zu Maulbronn<sup>174)</sup>.

[Zuerst hatte man nämlich vorgehabt, zwischen die beiden Kreuzflügel der Kirche ein Ciborium in der Art eines Turmes herzustellen, dessen Decke bei dieser Art Bauten gewöhnlich über dem Kirchendach so hoch hinaufgerückt wird, daß die Fenster, da sie über das Dach hinausragen, den Chor erhellen.]

Schöner und folgerichtiger ist es, wenn der Langchor so groß hergestellt wird, daß er zum Unterbringen des Chorgestühls ausreicht. In dieser Weise haben ihn die Engländer bei ihren Kathedralen und Klosterkirchen fast durchgängig ausgeführt; daher ihre so befremdend lange Kirchen. Der Lettner mit dem Laienaltar schließt dort diesen Langchor gegen die Vierung ab. Die Fenster des Vierungsturmes erleuchten den

<sup>173)</sup> Siehe: *Mathei Veteris aevi Analecta. Menconis Chronicon Abbatis III in Werum.* 1738. Bd. II, S. 132 ff.

<sup>174)</sup> Nach: PAULUS, a. a. O.

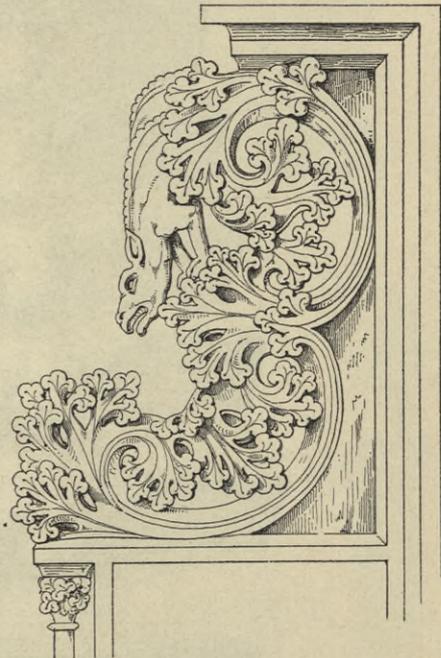
Raum unmittelbar vor diesem Altar, und das Kreuzschiff wie das Längschiff bleiben in ihrer ganzen Ausdehnung für die Laien offen. Betritt man die englischen Kirchen von ihrem Westende wie von ihren Kreuzenden aus, so kann das entzückte Auge diese Riefenräume mit einem Blick überfliegen und genießen. Diese Anordnung besitzen auch die Dome von Halberstadt und Magdeburg, wie die St. Johanniskirche zu Herzogenbusch (Fig. 464).

Dies ist, wie gesagt, die stolze und richtigste Lösung; aber sie erfordert überaus langgestreckte Kirchen, und hierzu haben in Deutschland, wenigstens fast immer, die Mittel gefehlt. England muß dagegen schon zur Zeit *Wilhelm des Eroberers* solch überaus großen Reichtum besessen haben — und dies wird wohl

Fig. 466.



Fig. 467.

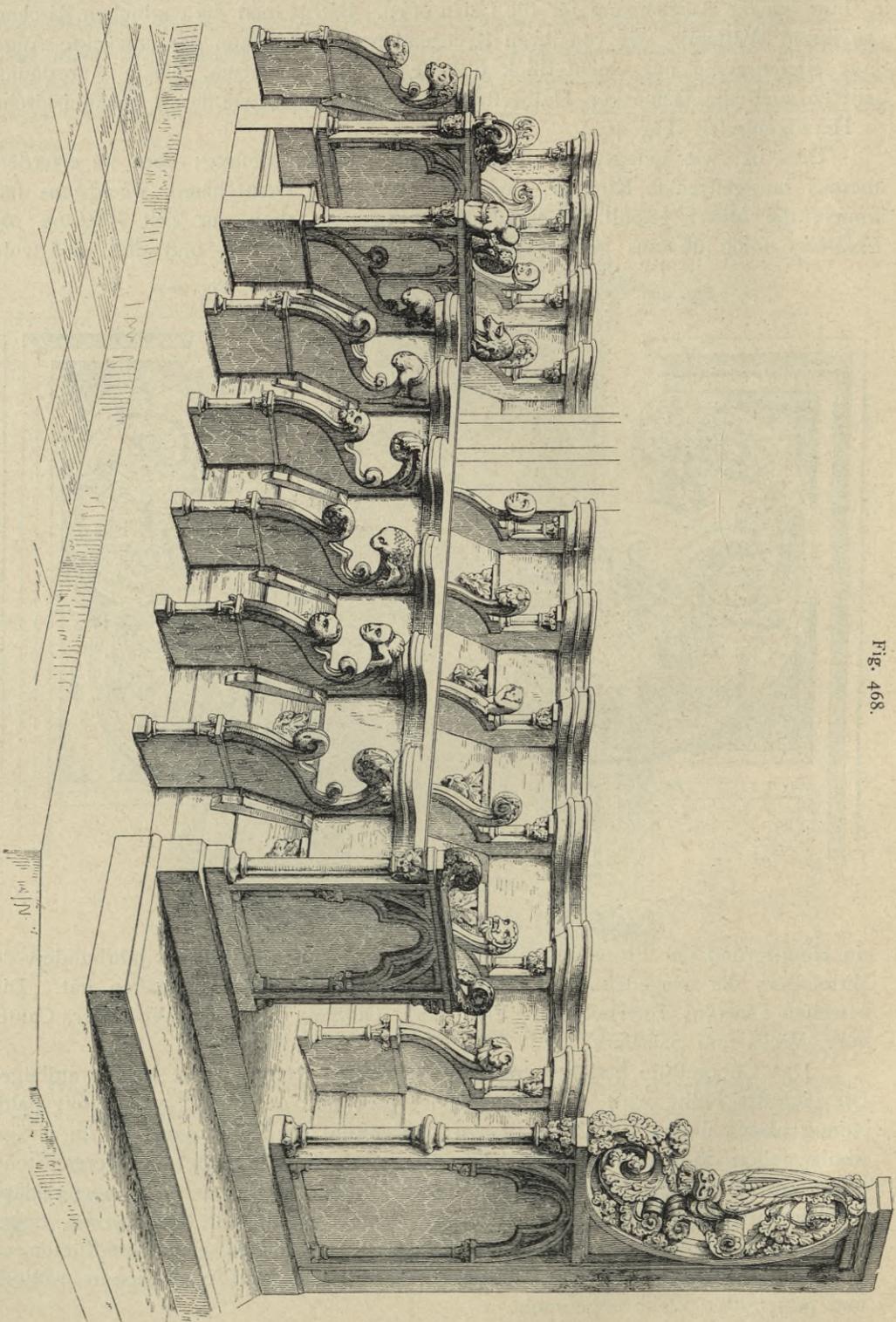
Vom Chorgestühl in der St. Viktorskirche zu Xanten<sup>173)</sup>.

ein Hauptgrund der Eroberung gewesen sein —, daß es in jedem Jahrhundert des Mittelalters die ausgedehntesten Kirchen der ganzen Welt geschaffen hat. Dies beweisen Lincoln, Peterborough, Ely, York, Durham, Lichfield, Worcester, Canterbury, Wells und Salisbury.

Das Chorgestühl besteht zumeist aus mehreren Reihen Sitze, welche ansteigen. Die hinterste Reihe wird durch eine hohe Rückwand geschützt, welche mit Baldachinen abgeschlossen ist. Dies ist am Chorgestühl zu Maulbronn, das im übrigen wenig schön ist, zu sehen (Fig. 465<sup>174)</sup>. Da die Chorgebete längeres Stehen erfordern, so sind die Sitze als Klappsitze hergestellt, welche, wenn sie hochgeklappt werden, an ihrer oberen Kante noch einen kleineren Sitz, die *Misericordia*, tragen, um den älteren und schwächeren Mitgliedern beim Stehen eine Unterstützung zu gewähren. Deswegen sind auch für das Stehen Rücken- und Armlehnen in kräftigster und passendster Weise angebracht.

189.  
Chorgestühl.<sup>173)</sup> Nach: AUS'M WEERTH, a. a. O., Taf. XIX.

Fig. 468.



Chorgestühl in der St. Viktoriskirche zu Xanten 1176).

Diese Chorstühle sind zumeist mit reichstem Schnitzwerk ausgestattet; besonders die *Misericordien* sind oft der Ort von Scherz und Laune. Aus romanischer Zeit hat sich fast nichts erhalten. In Ratzeburg sind einige Ueberreste eines solchen Gestühls vom Ende des XII. Jahrhunderts auf uns gekommen. *Wilars von Honecort*

Fig. 469.

 $\frac{1}{10}$  w. Gr.

Fig. 470.

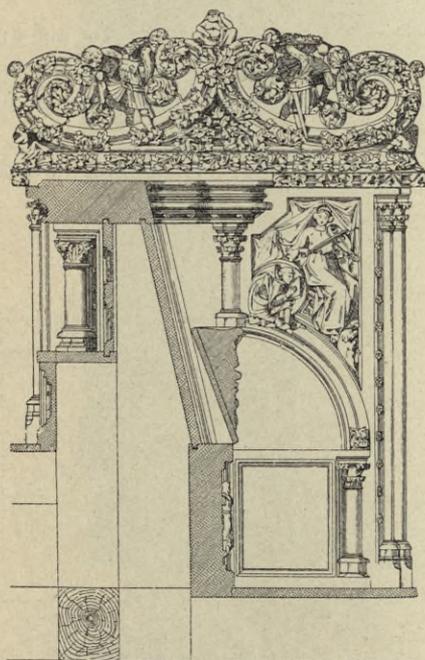
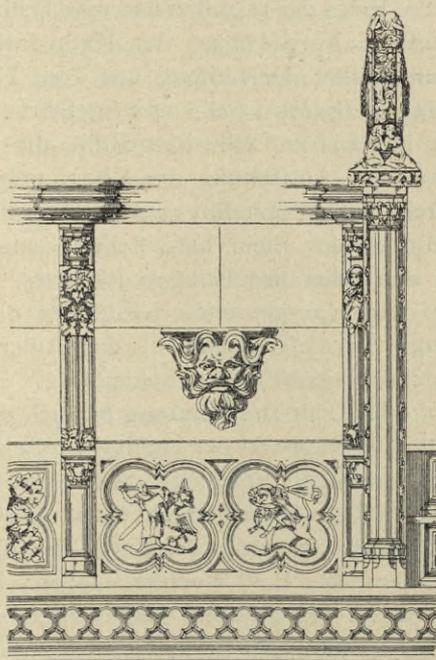
 $\frac{1}{10}$  w. Gr.

Fig. 471.

 $\frac{1}{10}$  w. Gr.

Vom Chorgestuhl im Dom zu Cöln <sup>176)</sup>.

zeichnet in feinem Skizzenbuch um 1240 zwei solcher Wangen; die eine ist von großem Reichtum und besonderer Schönheit. In Xanten am Niederrhein befindet sich in *St. Viktor* ein ähnlich gestaltetes Gestühl (Fig. 466 bis 468); es ist das schönste frühe gotische Gestühl, das sich in Deutschland erhalten hat; die Zeichnung gibt die

<sup>176)</sup> Nach: SCHMITZ, a. a. O.

Schönheit der Modellierung nicht wieder. In Frankreich fucht ihm dasjenige zu *Notre-Dame de la Roche* den Rang abzulaufen.

Diese Rankenführungen der großen Chorstuhlwanzen sind ein noch viel zu wenig ausgenutztes Vorbild für die verschiedensten Löffungen der gotischen bürgerlichen Baukunst.

Im Chor des Cölner Domes hat sich ein ebenso prächtiges, wie schön modelliertes Gestühl erhalten, das wohl kurz vor der Einweihung des Chors (1322) entstanden ist (Fig. 469 bis 472<sup>176</sup>); besonders das Figürliche ist mit einer für den unteren Rhein so ungewöhnlichen Beherrschung der menschlichen Gestalt auch in den lebhaftesten Bewegungen modelliert, das man wohl an die Straßburger Schule denken darf. Ein einfaches Gestühl der späteren Zeit bietet Fig. 473<sup>177</sup>) aus Heiligkreuz zu Krakau.

Eines der reichsten und märchenhaftesten Gestühle ist dasjenige der Kathedrale von Amiens. Es weist 116 Sitze auf und wurde unter der Leitung von *Jean Turpin* durch zwei Tischler *Alexandre Huet* und *Arnoult Boullin* 1508—22 ausgeführt; der »*Tailleur d'ymages*« war *Antoine Avernier*. Es ist ganz in Eiche hergestellt, die noch vom Holzwurm unberührt ist.

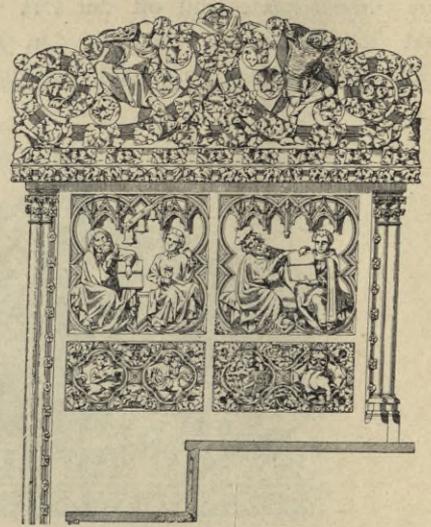
Zur Ausstattung des Chors gehörten auch die Lesepulte. Diejenigen, welche ihren festen Standort hatten, wurden aus Bronze oder Stein hergestellt. Zumeist war es der Adler des heiligen Johannes, welcher auf seinen ausgebreiteten Fittichen das Buch trug. In dieser Form ist das Adlerpult im Aachener Münster gut bekannt.

Im Dom zu Naumburg hat sich ein Lesepult aus Stein von der meisterhaftesten Gestaltung erhalten. Ein junger Subdiakon hält das Buchbrett, welches selbst noch durch einen belaubten Stamm unterstützt ist; auch der Farbenschmuck ist noch zu sehen; das Gewand ist rot gefärbt. Dieses Kleinod deutscher frühgotischer Bildhauerkunst stammt aus der Zeit um 1260 und stand bisher ungeschützt, jeder Verstümmelung ausgesetzt, in einem Winkel<sup>178</sup>).

Derselbe Gedanke ist öfter wiederholt worden. So findet sich in Heiligenstadt ein ähnliches, allerdings wenig schönes Pult.

Aus Ebersdorf bei Lichtenwalde im Erzgebirge hat sich dagegen ein solches Lesepult

Fig. 472.

Vom Chorgestühl im Dom zu Cöln<sup>176</sup>).

1/20 w. Gr.

190.  
Lesepulte.

Fig. 473.

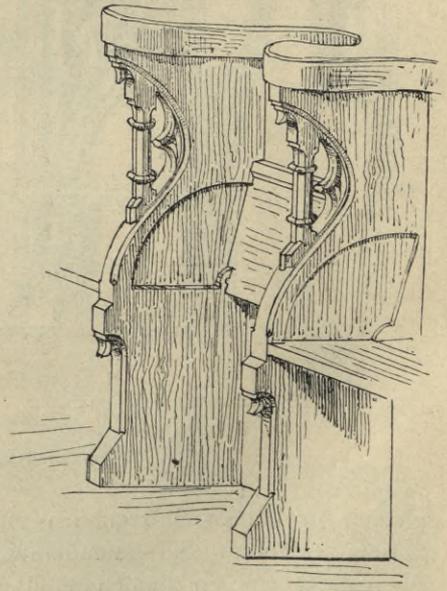
Chorgestühl in der Heiligkreuzkirche zu Krakau<sup>177</sup>).

Fig. 474.

Lefepult in der Kirche zu Ebersdorf (Sachsen<sup>179)</sup>.)

pult mit einem Subdiakon aus der Zeit um 1500 erhalten (Fig. 474<sup>179)</sup>), das fast an das Naumburger Pult heranreicht.

Ihm ebenbürtig ist von der gleichen Künstlerhand ein Engel als Lefepult aus derselben Kirche; beide befinden sich nun in der Sammlung des Königl. Sächf. Altertumsvereins zu Dresden.

Neben diesen reichen Ausbildungen finden sich auch einfachere. So zeigt Fig. 475<sup>180)</sup> ein Lefepult aus dem Zisterzienerkloster Offeg in Böhmen (gegen 1200); die eingeknoteten Säulen sind eine beliebte Spielerei des ausgehenden XII. Jahrhunderts.

Der Raum, in welchem das Chorgefühl stand, wurde, wie schon angedeutet, nach dem Langschiffe hin, also nach Westen, durch eine Wand, den Lettner, abgeschlossen. Der Name kommt wohl von *Lectorium* her, da von ihm aus das Evangelium und die Episteln verlesen wurden. Gewöhnlich führen daher Wendeltreppen hinauf, und oben ist eine kleine Empore vorgesehen.

Vor diesem Lettner wurde der Altar für den Pfarrgottesdienst der Laien aufgestellt. Alsdann führten rechts und links zwei Türen in den Chorraum. War eine Tür in der Mitte angebracht, so sind zwei Altäre rechts und links davon angeordnet.

Einer der ältesten Lettner, der sich in Deutschland erhalten hat, ist derjenige zu Maulbronn (Fig. 476<sup>181)</sup>). Er ist sehr massiv und wird gegen 1150 entstanden sein. Da die Maulbronner Kirche eine Klosterkirche

191.  
Lettner.

177) Nach: ESSENWEIN, A. v. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.

178) Siehe: HASAK, M. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.

179) Nach: WANCKEL, O. Sammlungen des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden. Dresden 1900.

180) Nach: Mittheilungen der Central-Commission etc.

181) Nach: PAULUS, a. a. O.

war, die zur Zeit der Errichtung dieses Lettners eine zahlreiche Klostergenossenschaft barg, so ist der Lettner weit in das Schiff vorgerückt, um genügenden Raum zu umschließen.

Nicht viel jünger, aber bedeutend reicher ist der Lettner in der Klosterkirche zu Wechselburg (zwischen Leipzig und Chemnitz); wenn er auch nicht mehr an seinem ursprünglichen Orte steht. Er ist durch seine Bildwerke bekannt und wird gegen 1190 entstanden sein.

Im Dom zu Naumburg ist vor dem Ostchor der alte romanische Lettner noch an Ort und Stelle erhalten.

Vor dem Westchor daselbst steht dann ein frühgotischer Lettner aus der Zeit um 1270 mit seinen hochberühmten Bildwerken in der oberen Brüstung.

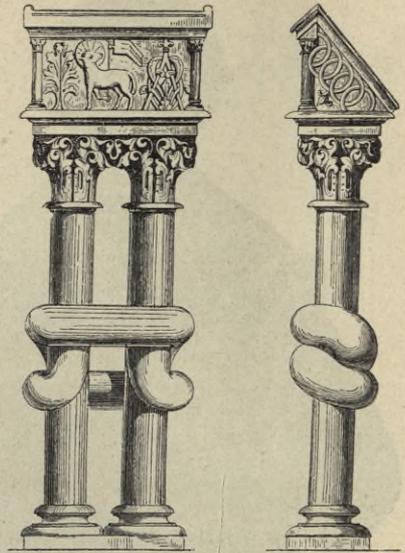
In Gelnhausen hat sich in der Pfarrkirche ein sehr schöner Lettner mit verhältnismäßig geräumiger Emporenanlage erhalten; er dürfte der Zeit um 1250 entstammen.

Gegen 1280 ist der reiche Lettner der St. Elisabethkirche zu Marburg entstanden.

Ein schöner Lettner der hochgotischen Zeit hat sich in der Stiftskirche zu Oberwesel erhalten (1331; Fig. 477<sup>182)</sup>.

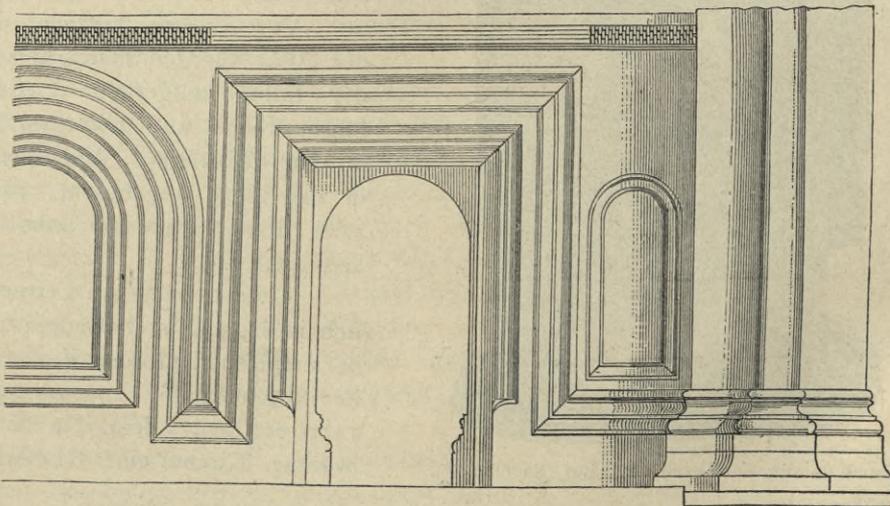
Aus spätgotischer Zeit sind hochmalerische Lettner im Dom zu Magdeburg (1458) und in demjenigen zu Lübeck noch vorhanden.

Fig. 475.



Lefepult im Kapitelsaal des Klosters zu Offeg<sup>180)</sup>.

Fig. 476.



Lettner in der Zisterzienerkirche zu Maulbronn<sup>181)</sup>.

Vom Chor aus gesehen.

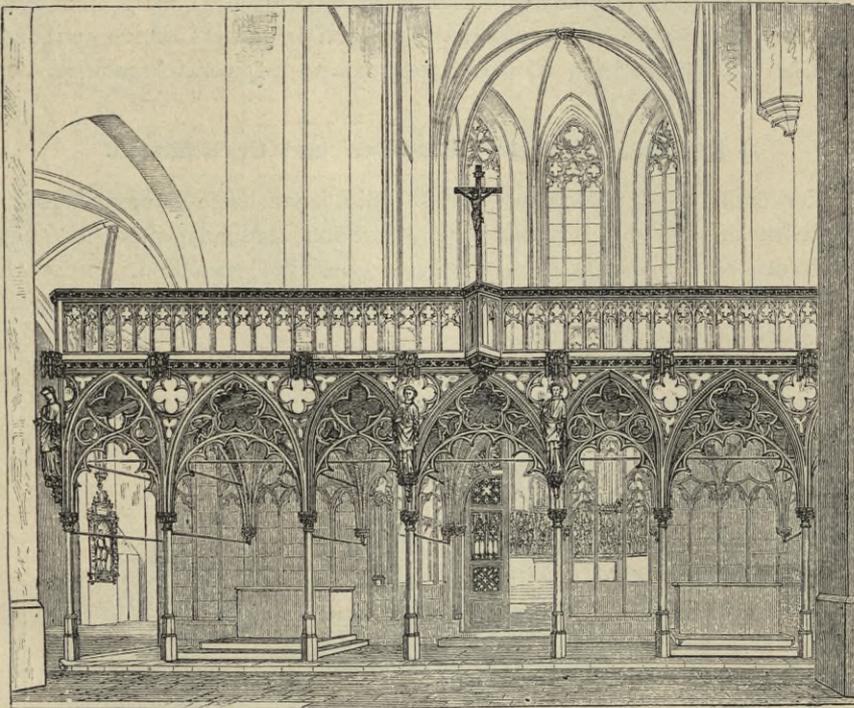
<sup>182)</sup> Nach: Bock, a. a. O.

Von besonderer Schönheit ist das Bild, welches der Lettner im Dom zu Halberstadt (1510) bietet.

Es war seit der altchristlichen Zeit Sitte, in den großen Bogen, welcher den Altarraum nach dem Schiff zu abschließt (Triumphbogen genannt), ein großes Triumphkreuz aufzuhängen oder auf einem quer über das Schiff gespannten Balken aufzurichten. Gewöhnlich standen dann rechts und links Maria und Johannes. Der Balken selbst war mit Bildern oder Büsten der Apostel geschmückt. Häufig waren auf diesen Balken auch noch Reliquienkästen aufgestellt. Dafs diese Anordnung zu

192.  
Triumph-  
kreuze.

Fig. 477.



Lettner in der Stiftskirche zu Oberwesel<sup>182)</sup>.

dem Malerischen gehört, was man sich denken kann, ist klar. Tritt sie, wie zu meist, in Verbindung mit dem Lettner auf, dann entstehen jene wunderbaren Bilder, wie sie der Halberstädter Dom bietet.

War der Raum für das Chorgestühl nicht im geschlossenen Langchor untergebracht, sondern war er von einem Umgang umgeben oder ragte er in die Vierung hinein oder stand er, wie in Spanien überhaupt, im Langschiff, dann mußte er auch seitlich und nach hinten abgeschlossen werden. Dies geschieht durch die Chorshranken.

193.  
Chor-  
shranken.

Diese haben sich aus romanischer Zeit öfter als die Lettner erhalten, weil man in späterer Zeit das Bedürfnis hatte, daß die Gläubigen in den Bischofskirchen wie in den zu Pfarrkirchen umgewandelten Stifts- und Klosterkirchen dem Chorgebet, bezw. dem Gottesdienst beiwohnen könnten. Man hat daher die geschlossenen Lettner entfernt und durch Gitter ersetzt.

Zu den bekanntesten und schönsten Chorfchranken der romanischen Zeit gehören diejenigen von *St. Michael* zu Hildesheim; dieselben sind noch dadurch so hoch bemerkenswert, daß sie in ihrem Unterteil schöne, in Gips angetragene, halberhabene Figuren unter Baldachinen zeigen. Aehnliche Darstellungen, jedoch vollendeter, finden sich an den ebenfalls romanischen Chorfchranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Im Dom zu Trier und in *St. Matthias* daselbst, in Brauweiler, in *St. Emmeran* zu Regensburg u. f. w. gibt es noch romanische Chorfchranken.

Frühgotische Chorfchranken besitzt noch der Dom zu Merseburg. Diejenigen des Domes zu Cöln dürften gegen 1320, die im Dom zu Halberstadt gegen 1350 entstanden sein. In der *Notre-Dame* zu Paris haben sich reich mit Bildwerken geschmückte Chorfchranken erhalten, welche laut Inschrift 1351 fertig geworden sind.

Unter den spätgotischen Chorfchranken ragen besonders diejenigen der Kathedrale von Chartres durch ihren schönen und reichen Bildwerkschmuck hervor.

### c) Kanzeln, Taufsteine, Emporen und Orgelbühnen.

194.  
Kanzeln.

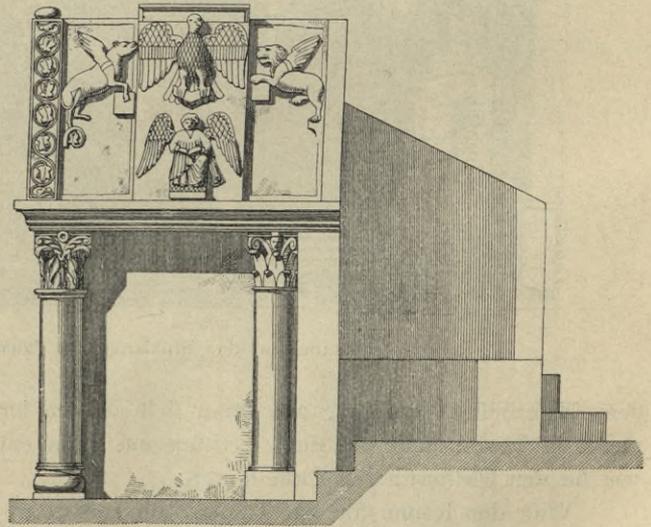
Zur Verkündigung des Wortes Gottes ist die Kanzel seit Anbeginn des Christentums im Gebrauch. In den altchristlichen Kirchen Ravennas hat sich noch eine Anzahl aus der Zeit *Theoderich des Großen* (gest. 526) erhalten. So im Dom zu Ravenna der *Ambo* des Bischofs *Agnellus*; in *St. Johann* und *St. Paul* daselbst derjenige des Bischofs *Marianus*

(597); ein solcher in *Sant' Apollinare nuovo*; ferner der *Ambo* des heiligen *Severus*, jetzt in *San Spirito* zu Ravenna, und derjenige in *Sant' Agatha* daselbst. Auch im Dom zu Murano ist ein *Ambo* aus dieser Zeit vorhanden; ferner aus dem VII. Jahrhundert im Dom zu Torcello und in der Kirche *della Misericordia* zu Ancona. Aus dem VIII. Jahrhundert stammen die Ambonen zu Modena, Voghenza (jetzt in Ferrara) und in der Basilika zu Nola. In *Santa Maria* zu Toscanella befindet sich ein solcher aus dem IX. Jahrhundert,

in *San Marco* zu Venedig, in *Grado* und in *Santa Restituta* zu Neapel solche aus dem X. Jahrhundert<sup>183)</sup>.

Die Kanzeln hießen in jener frühen Zeit Ambonen. Man nimmt an, daß ihr Name daher käme, daß sie zu zweien an den Schranken, welche die Geistlichen und Sänger umschlossen, angebracht waren, um die Epistel und das Evangelium zu

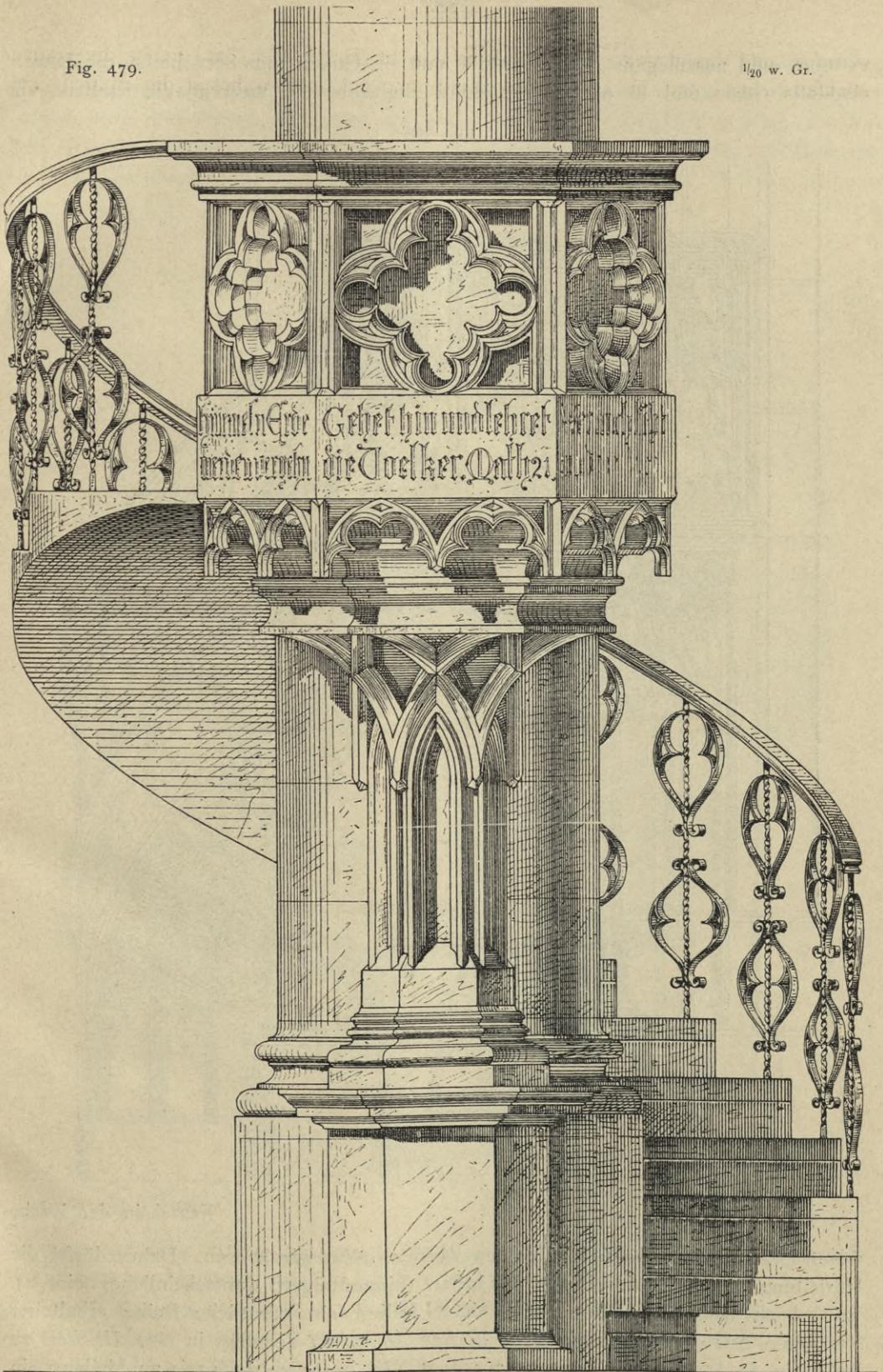
Fig. 478.



Kanzel in der Kirche zu Madonna del Castello<sup>184)</sup>.

<sup>183)</sup> Siehe: ROHAULT DE LA FLEURY, CH. *La messe*. Paris 1883—89. Bd. III.

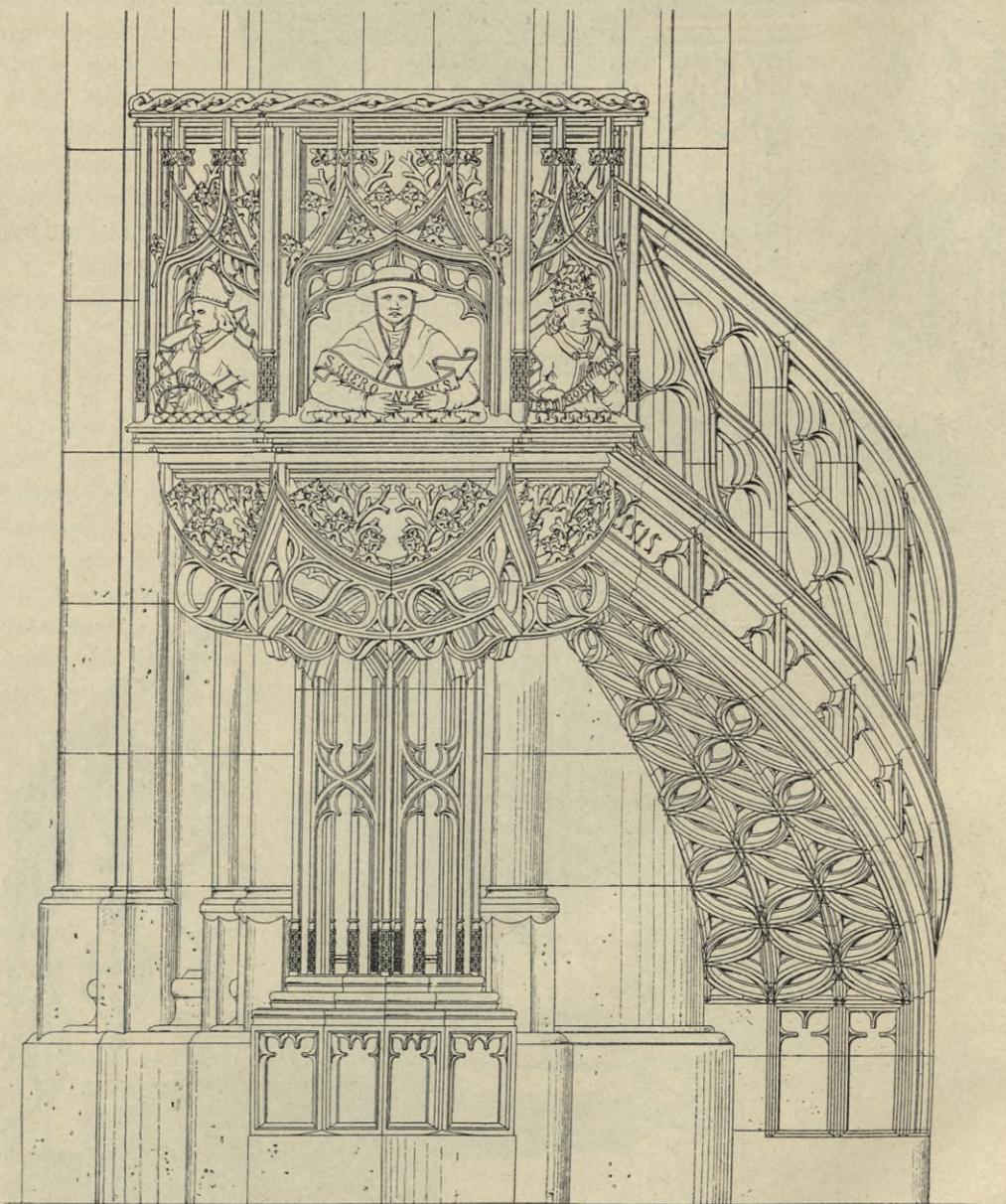
<sup>184)</sup> Nach: DARTEIN, DE, a. a. O.



Kanzel in der Pfarrkirche *St. Paul* bei Bozen.

verlesen und auszulegen. Im Grundrifs von St. Gallen (um 820) heifst die Kanzel ebenfalls *Ambo* und ist als großes Rund eingezeichnet, während die Stellen, von

Fig. 480.



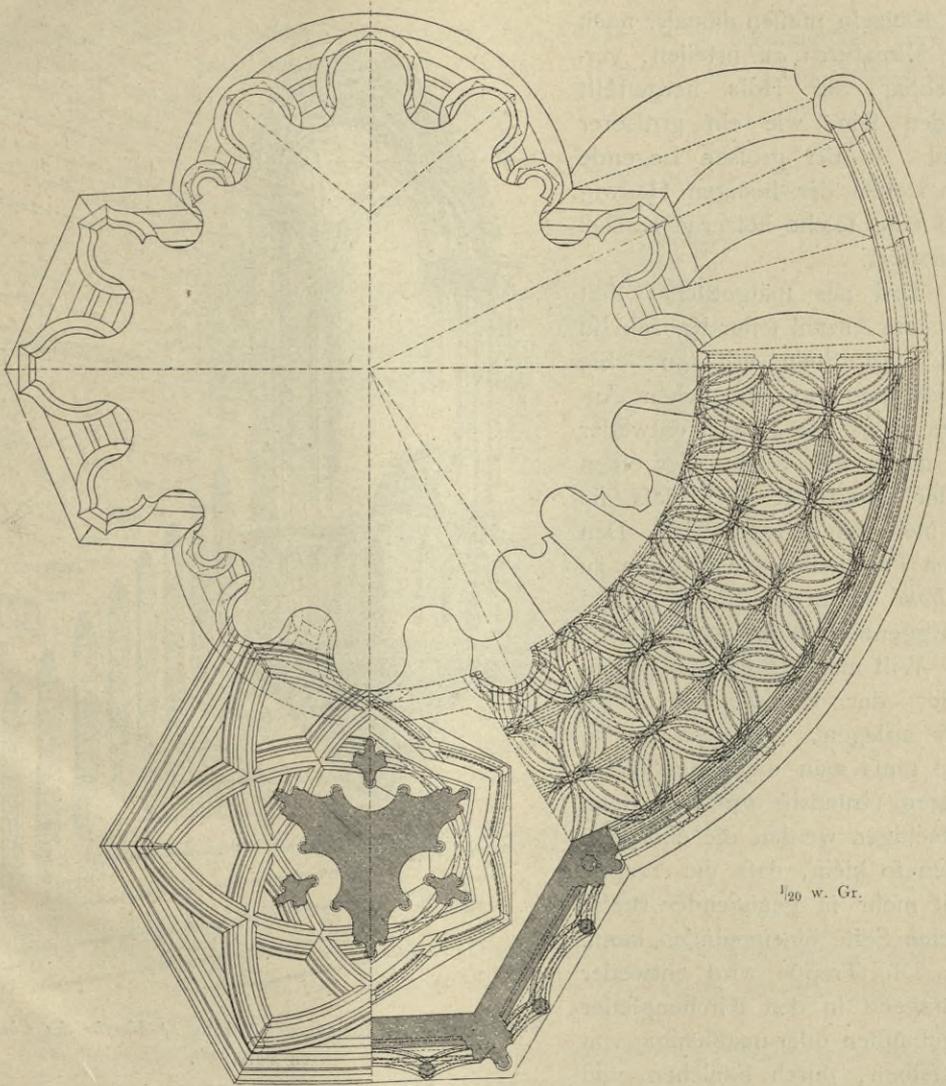
Kanzel in der Kirche

denen Evangelium und Epistel verlesen werden, *Analogia* heißen. Daher dürfte die Herleitung aus dem griechischen ἀναβαίνειν (hinaufsteigen) wahrscheinlicher sein<sup>183</sup>).

Auch nach dem Jahre 1000 bietet Italien eine stattliche Reihe erhaltener Kanzeln. Aus dem XI. Jahrhundert in *San Marco* zu Venedig, in *San Michele* zu Pavia, in *St. Stephan* zu Bologna; aus dem XII. in *Sant' Ambrogio* zu Mailand, in

*San Clemente* zu Rom, in *Santa Maria in Cosmedin* und in *Santa Maria in Ara-coeli* daselbst; aus dem XIII. in *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom, in den Domen zu Modena und Verona, in *Santa Chiara* zu Neapel, in *San Cesario* zu Rom, im Dom zu Volterra, in *San Leonardo* in Arcetri bei Florenz, in *San Giovanni* zu Pistoja und in *San Bartolomeo* daselbst (1250), in *San Miniato* zu Florenz, im Dom zu Siena

Fig. 481.



zu Eggenberg<sup>185</sup>).

(1266), in *Sant' Andrea* zu Pistoja (1298), in *San Michele in Borgo* zu Pifa (1304) und im Dom daselbst (1311).

In Dalmatien befinden sich im Dom zu Traù (um 1170) und im Dom zu Spalato (um 1200) gut erhaltene Kanzeln. Als Beispiel für die meisten dieser Kanzeln diene Fig. 478<sup>184</sup>) aus *Madonna del Castello*.

In Deutschland hat sich nur die Kanzel im Aachener Münster erhalten, welche *Heinrich der Heilige* (gest. 1024) demselben geschenkt hatte; dieselbe ist reich mit antiken Schnitzwerken in Elfenbein und Edelsteinen ausgeschmückt und zeigt im Grundriss eine gotische Pafsform.

In Frankreich sind gar keine Kanzeln aus jener Zeit und nur wenige Nachrichten vorhanden. So wurde in der Kathedrale von Rheims die Kanzel aufbewahrt, auf welcher der heilige *Bernhard von Clairvaux* (1140) gepredigt hatte. Die Kanzeln müssen damals, nach den Miniaturen zu urteilen, verschiebbar aus Holz hergestellt worden sein, wie ein größerer Stuhl. In der großen Legende vom Leben der heiligen Hedwig wird eine solche hölzerne Kanzel abgebildet.

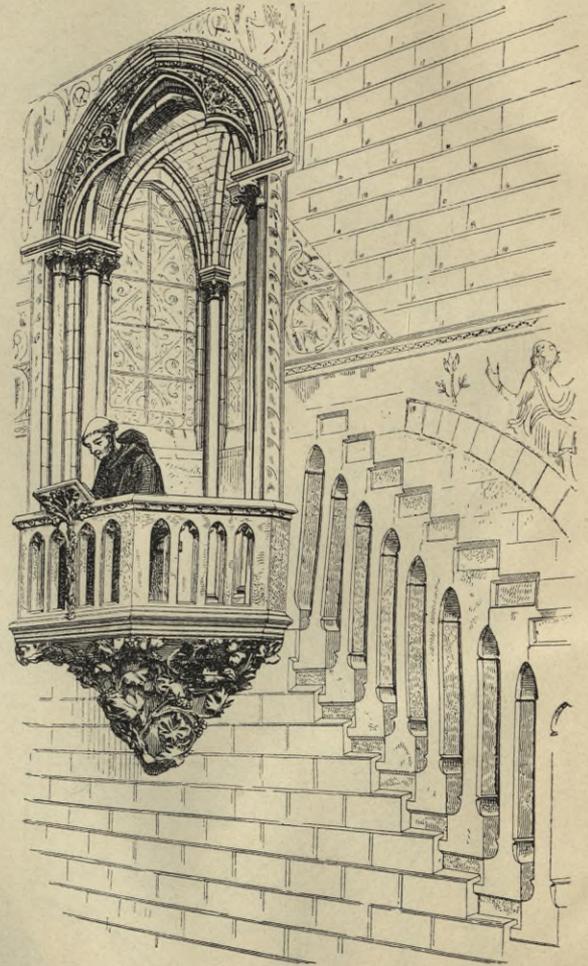
195.  
Unterstützung  
der  
Kanzel  
und Treppe.

Erst aus spätgotischer Zeit sind eine Anzahl fester Kanzeln in Holz und Stein erhalten. Sie zeigen jene zwei möglichen Anlagen, daß die Kanzel entweder nur durch eine Säule oder einen Pfeiler unterstützt oder daß sie von mehreren getragen wird. Den ersten Fall stellen die Kanzeln zu *St. Paul* bei Bozen (Fig. 479) und zu *Eggenberg* (Fig. 480 u. 481<sup>185</sup>) dar. Will man den inneren Durchmesser der Kanzel nicht allzu groß anlegen, höchstens 1,00 m, dann muß man meist zum sechseckigen Grundriss greifen. Beim achteckigen werden die einzelnen Seiten so klein, daß die Treppe nicht mehr in genügender Breite in eine Seite hineinmünden kann.

Die Treppe wird entweder freitragend in den Kirchenpfeiler eingebunden oder unabhängig von demselben, durch Säulchen und Bogen unterstützt, hinaufgeführt. Die Höhe der Kanzel darf nicht zu gering bemessen werden. Ihre Fußbodenhöhe muß mindestens 2,00 m betragen; sonst ist der Predigende schwer zu verstehen.

Welchen Reichtum die Kanzeln der spätgotischen Zeit entfalten, zeigt der Entwurf für die Kanzel im Straßburger Münster (siehe die nebenstehende Tafel); hier

Fig. 482.



Kanzel im Refektorium der Kirche *St.-Martin des Champs* zu Paris<sup>186</sup>).

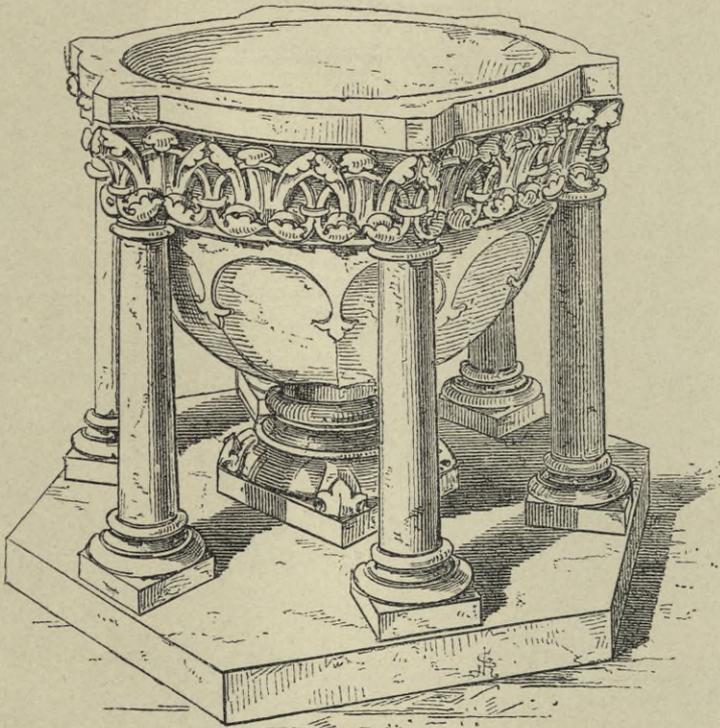
<sup>185</sup>) Nach: Wiener Bauhütte etc.

<sup>186</sup>) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 410.

ist der Zugang zur Treppe schon durch eine besondere Tür ausgebildet und geschlossen, ein Vorgehen, welches die deutsche Renaissance in stattlichster Weise befolgte. An sich gehört der Strafsburger Entwurf zu den geistlosen Kunststücken, welche durch unvernünftige Häufung viel zu kleiner und verkümmelter Einzelheiten den fehlenden großen Gedanken und den künstlerischen Schwung ersetzen sollen. Die Vernichtung dieser späten mittelalterlichen Kunst durch die Renaissance war ebenso wohlverdient wie eine Erlösung aus den Händen unfähiger Handwerksmeister und Spiessbürger.

Fig. 482 zeigt eine andere Anordnung. Die Kanzel ist ein balkonartiger Ausbau an der Wand, zu dem man durch eine kleine Treppe in der Mauer hinauffeigt;

Fig. 483.



Taufstein in der Pfarrkirche zu Andernach<sup>187)</sup>.

ein kleiner Erker gibt Raum und Licht. Diese reizende Schöpfung befindet sich im Refektorium von *St.-Martin des Champs* zu Paris; sie stammt aus der glorreichen Zeit des XIII. Jahrhunderts.

Das Auspenden der Taufe nach heutigem Brauche nur mittels Benetzung des Hauptes scheint im Verlaufe des XII. Jahrhunderts in Uebung gelangt zu sein. Wenigstens verschwinden mit dem Anfang des XIII. Jahrhunderts die Taufkirchen, und die Taufsteine bürgern sich überall ein. Eine tiefe Schale auf einem Fuß bildet ihre Grundform. Da das Taufwasser nur einmal im Jahre geweiht wurde, so bewahrte man es im Taufstein auf. Eine metallene Schüssel, die Tauffchüssel, verdeckte es; in sie floß beim jedesmaligen Gebrauche das Taufwasser ab. Zumeist wird das Ganze noch durch einen reichen Deckel geschlossen.

196.  
Taufbecken.

<sup>187)</sup> Nach: Bock, a. a. O.

Der Taufstein aus der Pfarrkirche zu Andernach (gegen 1200; Fig. 483<sup>187</sup>) gibt eine am Rhein und in Westfalen sehr beliebte Art wieder, die im XII. und während der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in den verschiedensten Abwechslungen aus Werkstein hergestellt worden ist. Die Stufe ist mit ihren Ecken so gedreht, daß der Geistliche beim Hinauftreten durch die Kapitellchen nicht behindert wird.

Bei einfacheren Lösungen steht die Schale allein auf dem Fuß. Dieser Unterbau wird oft durch Tiere und kauernde Gestalten gebildet. Derart ist der Taufstein in der Taufkirche zu Parma, der wohl von *Antelami* (um 1180) herrührt (Fig. 484).

Fig. 484.



Taufstein in der Taufkirche zu Parma.

Häufig werden die Taufbecken aus Bronze gegossen. Eines der bekanntesten und reichsten steht im Dom zu Hildesheim (gegen 1200; Fig. 485).

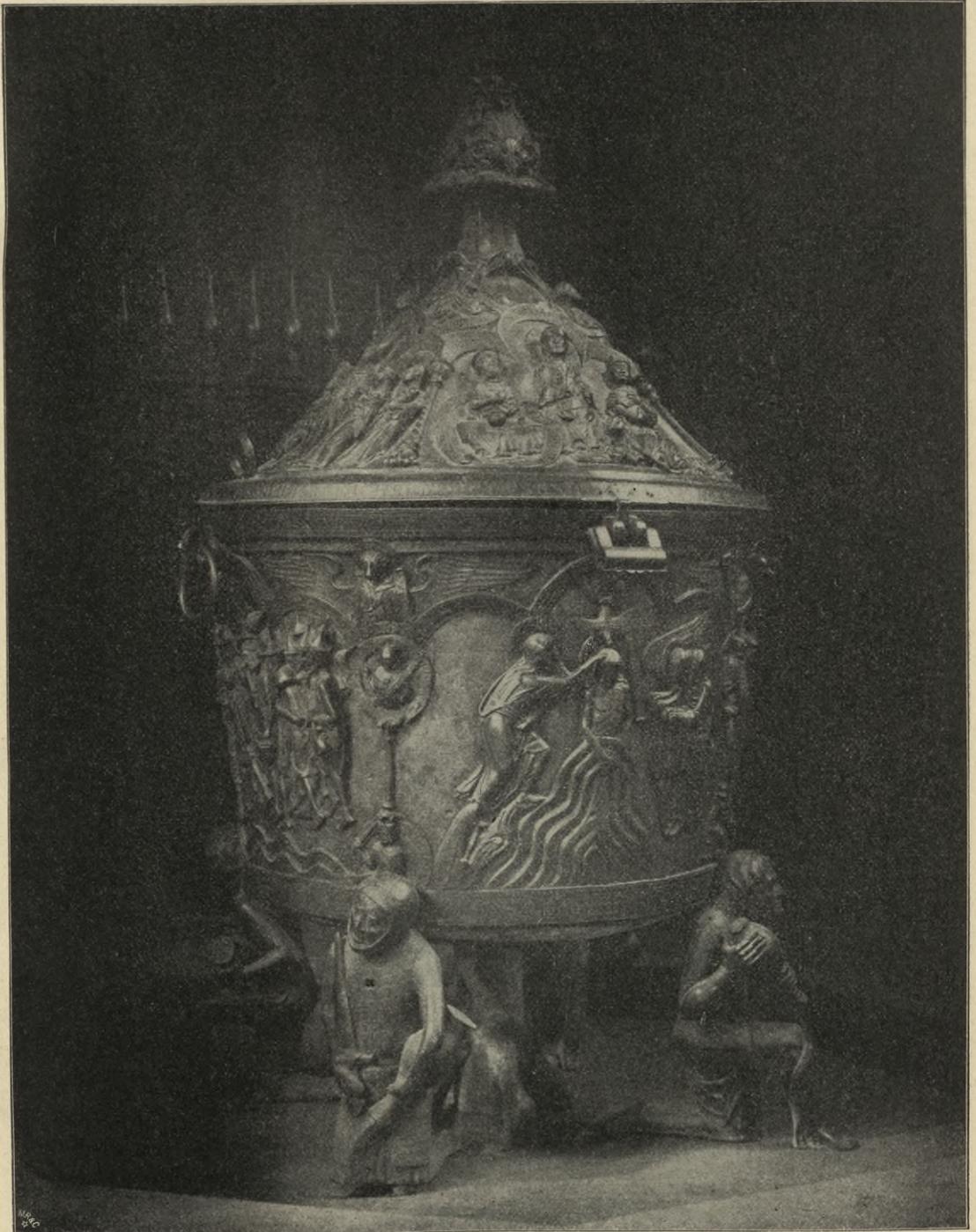
Der Taufstein aus der Reinoldikirche zu Dortmund (Fig. 486<sup>188</sup>) zeigt die beliebte frühgotische Form in spätgotischer Umbildung. Die innere Becherform wird auch häufig für sich allein verwendet. Dieses Dortmunder Taufbecken ist laut Inschrift 1469 von *Johan Winnenbrock* gegossen worden; es ist 1,12 m hoch und hat 1,14 m oberen Durchmesser.

Die Emporen dienen dazu, den Raum in der Kirche zu vergrößern, oder haben andere bestimmte Zwecke zu erfüllen. In manchen Gegenden heißen die Emporen, welche zur Aufnahme der Sänger und der Orgel zumeist im Westende der Kirchen

<sup>197</sup>.  
Emporen.

<sup>188</sup>) Nach: LUDORFF, A. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Münster 1894.

Fig. 485.



Taufbecken im Dom zu Hildesheim.

angebracht werden, auch Chöre. In Cöln hat sich die Bezeichnung »Doxal« erhalten.

Emporen sind in Deutschland seit frühromanischer Zeit vorhanden. In England findet man sie gar nicht.

Sie waren gewölbt oder aus Holz hergestellt. Ein reizvolles Beispiel einer solchen hölzernen Empore bietet die Kirche zu Pipping (Fig. 487<sup>189)</sup>.

Fig. 486.



Taufbecken in der Reinoldikirche zu Dortmund<sup>188)</sup>.

198.  
Orgeln.

Schon *Theophilus* beschreibt in seiner »*Diversarum artium schedula*« den Orgelbau. Die Orgeln sind seit frühen Zeiten im Gebrauch gewesen, aber nur von kleinen Abmessungen. 1292 wird über eine Orgel für das Straßburger Münster wie folgt berichtet: »*Anno Domini 1292 . . . Item eodem anno comparavimus organas, que constabant quingente libre Argentinensis monete. Eodem tempore fuerunt procuratores fabricae Lucas miles et Ellenhardus maior prope monasterium. Et magister Guncelinus de Frankenfort paravit predictas organas*«<sup>190)</sup>.

Erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts wuchsen sich die Orgeln zur heute

<sup>189)</sup> Nach: Wiener Bauhütte etc.

<sup>190)</sup> Siehe: *Ellenhardi Argentinensis Annales in Monum. Germ. hist. Script. XVII.* Hannover 1861. S. 103.

üblichen Gröfse aus, und damit entstehen auch die grofsen Orgelgehäuse. Daher gibt es kaum Orgelgehäuse in gotischen Formen; eines der wenigen erhaltenen bietet Fig. 488<sup>193)</sup>.

#### d) Leuchter.

Die siebenarmigen Leuchter sind die Nachahmungen des siebenarmigen Leuchters im Tempel zu Jerufalem; derselbe wird im zweiten Buche Mosis, Kapitel XXXVII wie folgt beschrieben:

»Er machte auch den Leuchter aus einem Gufs, von feinstem Golde, aus dessen Schafte die Röhren, die Kelche und die Knöpflein, und die Lilien hervorkamen: sechs Röhren auf beiden Seiten, drei Röhren auf einer Seite und drei auf der anderen; drei nufs-förmige Kelche waren an jeglichem Rohre mit Knöpfchen und Lilie und drei nufs-förmige Kelche mit dem anderen Rohre, mit Knöpfchen und Lilie. Und also war gleich das Werk der sechs Röhren, die aus dem Schafte des Leuchters hervorgingen. Aber am Schafte selbst waren vier nufs-förmige Kelche, jeglicher mit Knöpfchen und Lilie: und kamen auch Knöpflein an drei Orte unter je zwei Röhren, die, zusammen sechs Röhren, aus einem Schafte herausgehen. Die Knöpflein also und die Röhren kamen aus dem Schafte, alle gegossen aus feinstem Golde. Er machte auch sieben Lampen mit ihren Lichtputzen, und die Gefäße, worin man, was abgeputzt ist, erlöschet, vom feinsten Golde. Ein Talent Goldes wog der Leuchter mit allen feinen Gefäßen.«

Dargestellt finden wir diesen siebenarmigen Leuchter am Triumphbogen des *Titus*, da *Titus* den Leuchter bei der Zerstörung Jerusalems erbeutet und nach Rom gebracht. Ob der Leuchter bei der Einnahme Roms (455) durch *Geiserich* und seine Vandalen, welche die Tempelgeräte mit nach Afrika nahmen, noch vorhanden war, wie *Gregorovius*<sup>191)</sup> annimmt, ist ebenso unbelegt wie unwahrscheinlich. Denn die Stelle, welche dies beweisen soll, lautet wie folgt<sup>192)</sup>:

»*Gizerichus vero Eudoxiam simul cum Eudocia et Placidia eius ex Valentiniano filiabus capit: Gazamque omnem Imperatoriam in navibus positam secum in Africam tulit . . . In qua et Judeorum res multae nobiles extitere quae olim a Tito Vespasiano quum Hieru-*



1/50 w. Gr.

Kirche zu Pipping 189)

Fig. 487.

Orgelempore in der

199.  
Sieben-  
armige  
Leuchter.

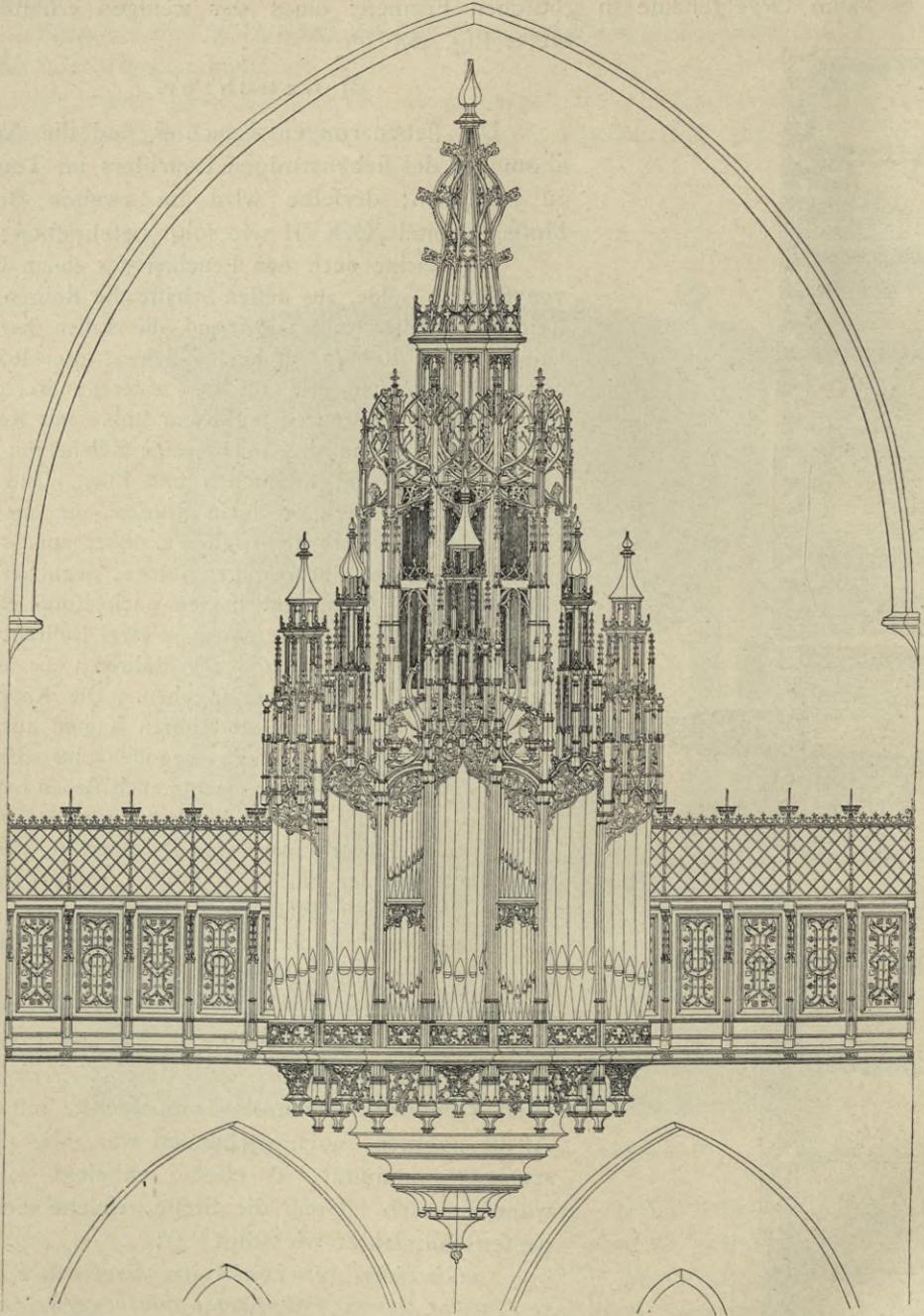
*solymas cepit Romam cum quibusdam aliis exportate fuerunt.*«

<sup>191)</sup> In: Geschichte der Stadt Rom. Stuttgart 1875. Bd. I, S. 203.

<sup>192)</sup> PROCOPIUS *de bello Persico*. Rom 1509. Bd. III u. IV.

<sup>193)</sup> Nach einer Zeichnung von *Cuyfers*.

Fig. 488.



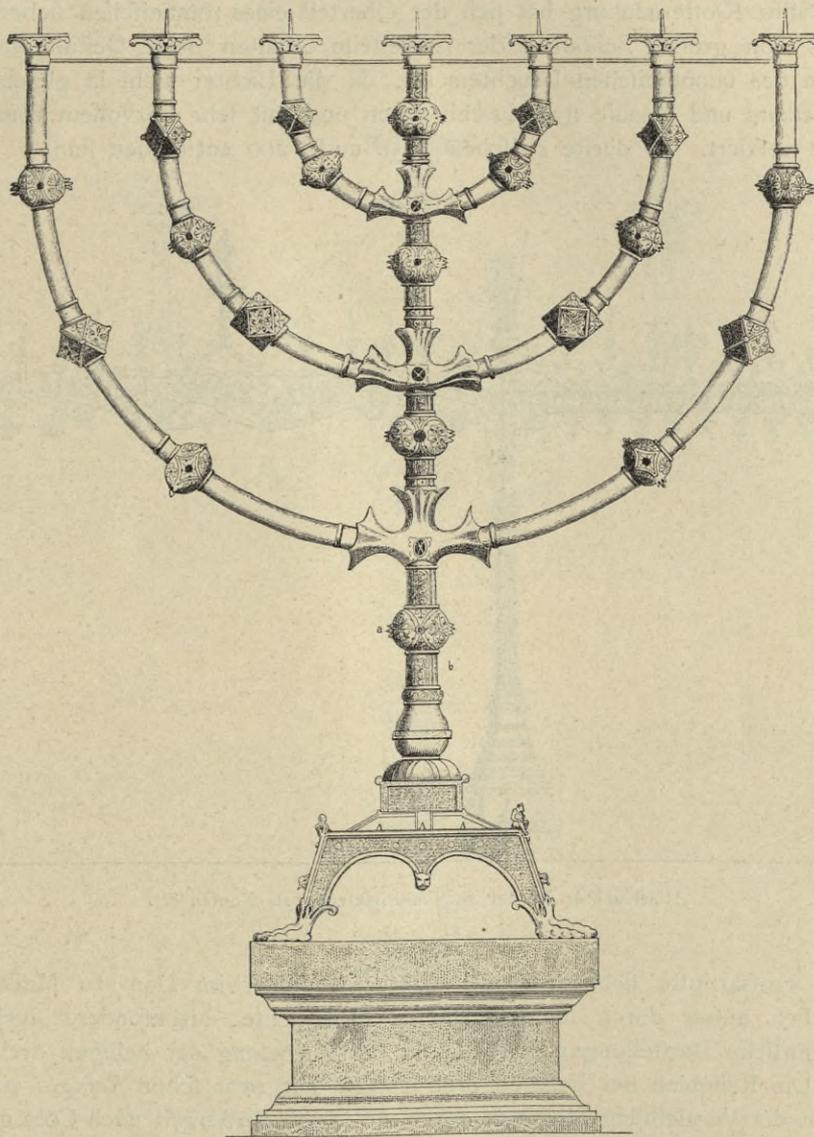
Orgel zu Jutfaas, früher zu Amsterdam 193).

Der Leuchter wird nicht genannt, und dafs sich ein Talent Goldes vor *Nero* und feinen Nachfolgern gerettet haben sollte, ist mehr als unwahrscheinlich.

Den Leuchter selbst, wie seine Darstellung auf dem *Titus*-Bogen, hat das frühe Mittelalter nachgebildet. Als der älteste siebenarmige Leuchter, welcher sich erhalten

hat, gilt derjenige in der Stiftskirche zu Essen (Fig. 489); um feinen unteren Knauf liest man die Inschrift: »† MAHTHILD ABBATISSA ME FIERI JUSSIT ET CHRISTO CONSECRAVIT †«. Man nimmt bisher an, daß die Auftraggeberin

Fig. 489.



Siebenarmiger Leuchter im Münster zu Essen.

1/20 w. Gr.

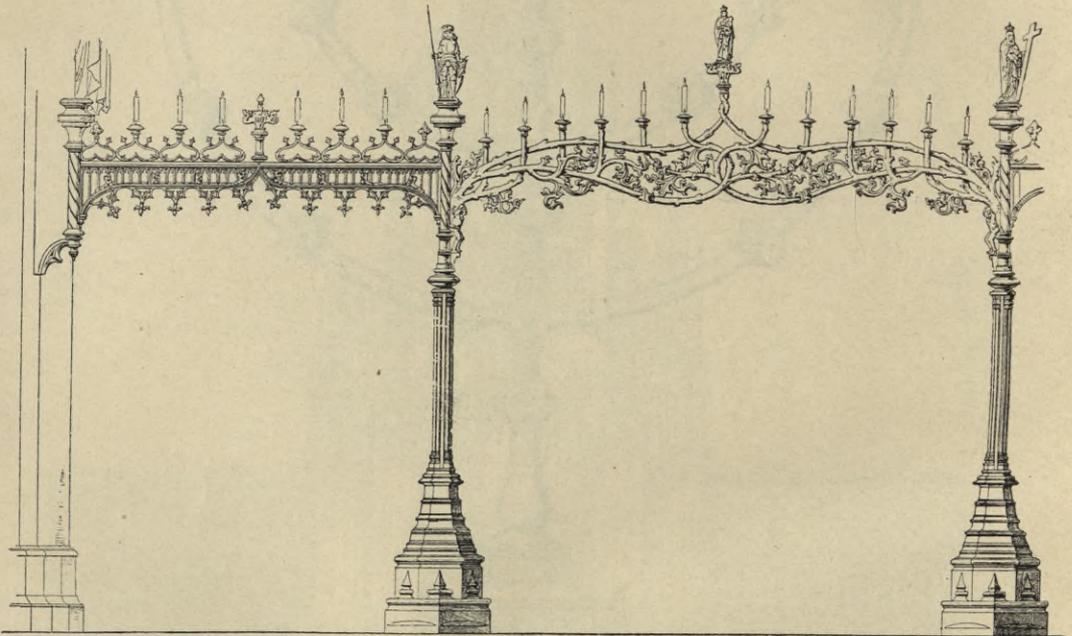
die Aebtissin *Mathilde II.* (974—1011) gewesen ist und der ganze Leuchter aus jener Zeit stamme. Der Augenschein lehrt aber, daß die Formen des Leuchters zwei völlig verschiedenen Zeiten angehören. Der Fuß mit dem unteren Anfang des Stieles, um dessen Wulst obige Inschrift läuft, zeigt höchst altertümliche Formen und wird um das Jahr 1000 entstanden sein; der ganze Oberteil jedoch bietet eine reich

entwickelte Kunst, welche erst der Zeit um 1150 entsprossen sein kann. Die Knaufe sind von sehr geschickter und reicher Bildung.

Diesem Oberteil gleichalterig ist der schöne siebenarmige Leuchter im Dom zu Braunschweig, welchen *Heinrich der Löwe* nach seiner Rückkehr aus Palästina (1173) ausführen liefs.

Im Stifte Klosterneuburg hat sich der Oberteil eines romanischen siebenarmigen Leuchters von großer Schönheit der Einzelteile erhalten; seine Gestalt weicht von derjenigen des salomonischen Leuchters ab, da die Lichter nicht in gleicher Höhe stehen; Stamm und Knäufe sind durchbrochen und mit sehr reizvollem romanischen Ornament verziert. Er dürfte zwischen 1150 und 1200 entstanden sein.

Fig. 490.



Altarleuchter in der St. Viktoriskirche zu Xanten<sup>194)</sup>.

• 1/5, w. Gr.

Der großartigste siebenarmige Leuchter ist jener im Dom zu Mailand. Er zeichnet sich außer durch seine herrlichen Ornamente, insbesondere auch durch schöne figürliche Darstellungen aus, die in der Anbetung der heiligen drei Könige gipfeln. Die Reliquien der heiligen drei Könige hat zwar schon *Raimald von Dassel* 1162 nach der Vernichtung Mailands durch *Friedrich Barbarossa* nach Köln gebracht; doch scheint die Verehrung derselben in Mailand diesen Verlust überlebt zu haben. Denn das der Leuchter vor 1162 entstanden sei, will sich mit den überaus reichen Formen nicht recht reimen; er dürfte eher nach als vor 1200 gegossen worden sein.

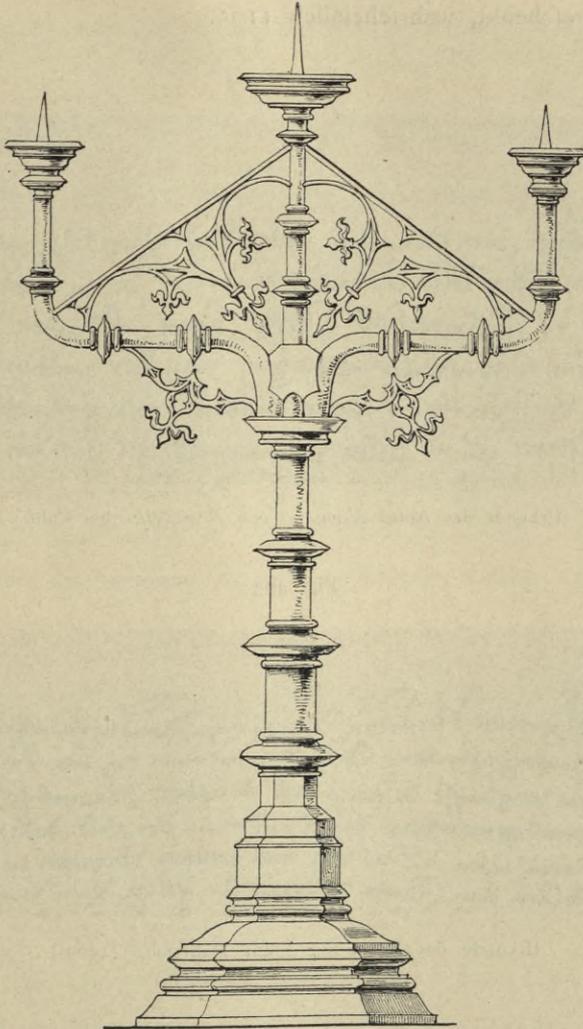
Bekannt sind ferner noch die siebenarmigen Leuchter in *St. Gangolph* zu Bamberg und in der Buftorkirche zu Paderborn, sowie die Bruchstücke zweier Leuchterfüsse im Dom zu Prag und in der Kathedrale zu Rheims, welche vielleicht zu siebenarmigen Leuchtern gehört haben.

<sup>194)</sup> Nach: AUS'M WEERTH, a. a. O., Bd. I, Taf. XVIII.

Außer diesen siebenarmigen Leuchtern gibt es meist noch große feststehende Leuchter, welche in der Nähe der Altäre die erforderliche Helligkeit verbreiten (Fig. 491<sup>194</sup>). Von besonders großen Abmessungen ist ein zweiter Leuchter aus Messingguss in *St. Viktor* zu Xanten (Fig. 490<sup>194</sup>), welcher sich über die ganze Breite des Chors erstreckt; er ist dreiteilig. Fig. 490 bringt das Mittelfeld und das linke

200.  
Altarleuchter.

Fig. 491.



Altarleuchter in der *St. Viktor*skirche zu Xanten<sup>194</sup>).

$\frac{1}{20}$  w. Gr.

Seitenfeld, welches dem rechten gleich ist; an den beiden Sockeln steht folgende Inschrift: »dieser lucher is gemacht toe Mayfricht anno dm mcccc en eyn« (1501).

Schließlich waren die großen Radleuchter seit alters her Prunkstücke der inneren Ausstattung der Kirchen. Sie dienten besonders zur Erleuchtung des Chorraumes. Die bekanntesten sind die großen Radleuchter im Münster zu Aachen und im Dom zu Hildesheim; sie stellen das himmlische Jerusalem dar; die Stadtmauern bilden den großen Reif, die Tore und Türme die Laternen; auf den Zinnen sind

201.  
Radleuchter.

die Lichterhalter angebracht, und große Stabketten halten den Reif zusammen. Sie sind aus Silber und Gold hergestellt und reich mit Filigran und Niello verziert.

Der große Radleuchter im Dom zu Hildesheim hat 6<sup>m</sup> Durchmesser; er ist unter dem heiligen *Bernward* begonnen und unter seinem Nachfolger *Hezilo* vollendet worden, also zwischen 1020 und 1040. Das kleine Rad ist von Bischof *Azelin* (1044—54) geschenkt worden, aber völlig umgearbeitet.

Den großen Kronleuchter im Aachener Münster haben *Friedrich Barbarossa* und seine Gattin geschenkt, wahrscheinlich 1165.

Fig. 492.

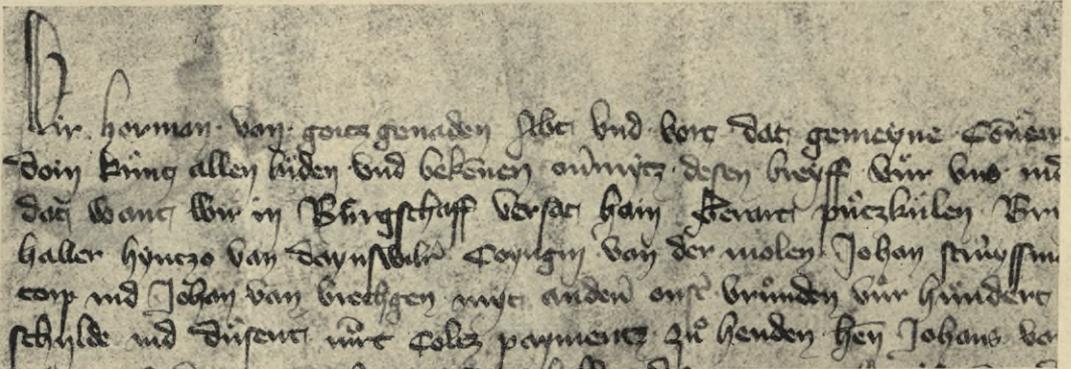
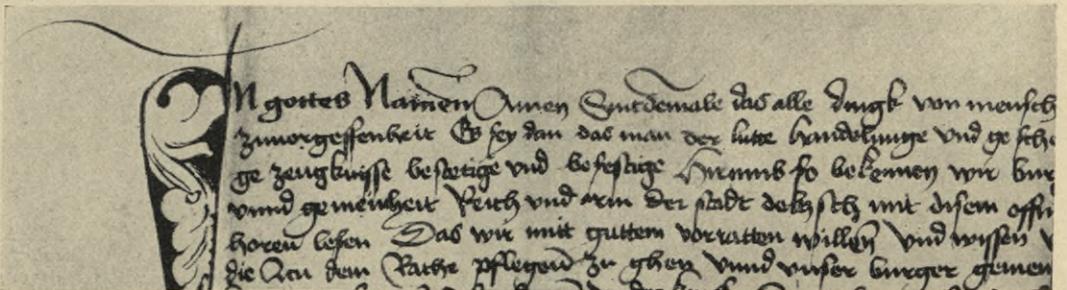
Urkunde des Abtes *Hermann von Brauweiler* bei Cöln.

Fig. 493.



Urkunde des Rates der Stadt Delitzsch, (1463.)

## 15. Kapitel.

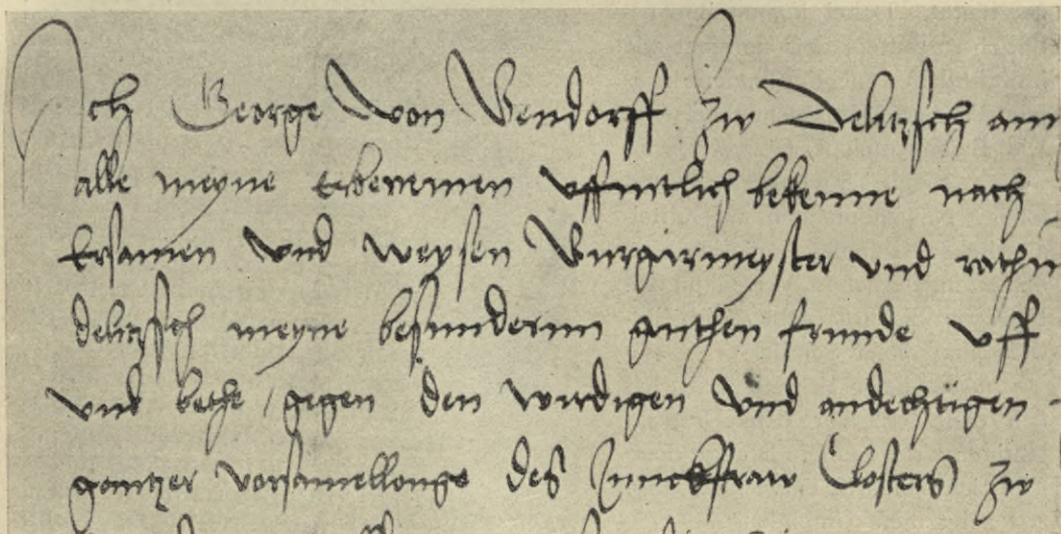
### Schrift.

Auch der Schrift hat das Mittelalter seinen Stempel aufgeprägt und selbständige Züge geschaffen. Den Werdegang der mittelalterlichen Schrift zu betrachten und zu durchforschen, ist für die heutige Zeit von ganz besonderem Interesse, einerseits, weil man selbst Neues schaffen möchte, andererseits, weil diese Schriftzeichen heute bei uns in den Bann getan werden.

Die Schrift tritt uns zur Hauptsache in drei verschiedenen Gewandungen entgegen:

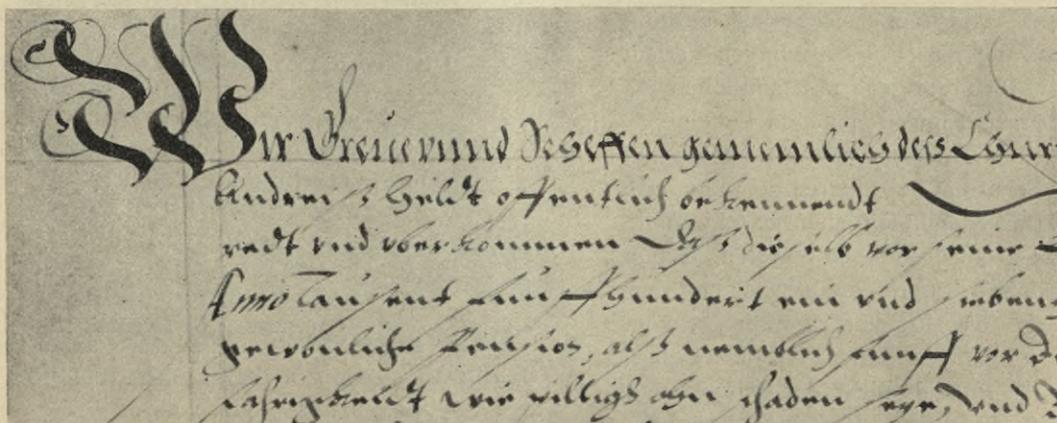
a) Die Schrift, welche in Briefen, Quittungen und Urkunden täglich und flüchtig geschrieben wird. Nennen wir sie die Schreibschrift; das ist die Mutter unserer heutigen Schreibschrift (Kursivschrift).

Fig. 494.



Urkunde des Amtmannes George von Bendorf zu Delitzsch. (1518.)

Fig. 495.



Urkunde des Kurfürstlichen Weltlichen Gerichtes zu Cöln. (1585.)

b) Diejenige, welche in den Büchern, den alten Kodices, peinlichst und sorgfältig geschrieben hergestellt worden ist: die Buchschrift, welche den Druckbuchstaben zu Grunde liegt.

c) Die Schrift der Inschriften an Bauten, Grabmälern, Taufbecken und ähnlichem.

## a) Schreibschrift.

203.  
Rundschrift.

Die Schrift, welche das Mittelalter zu romanischer wie gotischer Zeit in feinen Briefen, Eintragungen und Urkunden verwandte, ist zur Hauptfache diejenige, welche wir heutzutage »Rundschrift« nennen. *Sönnecken* hat die mittelalterliche Schreibschrift mit hohem künstlerischen Geschick und abgeschliffenem Formengefühl zu der fog. Rundschrift ausgearbeitet. Dabei kommt ihm natürlich zu statten, daß sie nicht wie im Mittelalter flüchtig, sondern langsam als Zierschrift geschrieben wird. Die Errungenschaft *Sönnecken's* erweist, welche ergebnisreiche und schöne Neuschöpfungen auf mittelalterlicher Grundlage möglich sind ohne unleserliche Verrenkungen. Fig. 492 bis 495 geben die Entwicklung dieser Schrift.

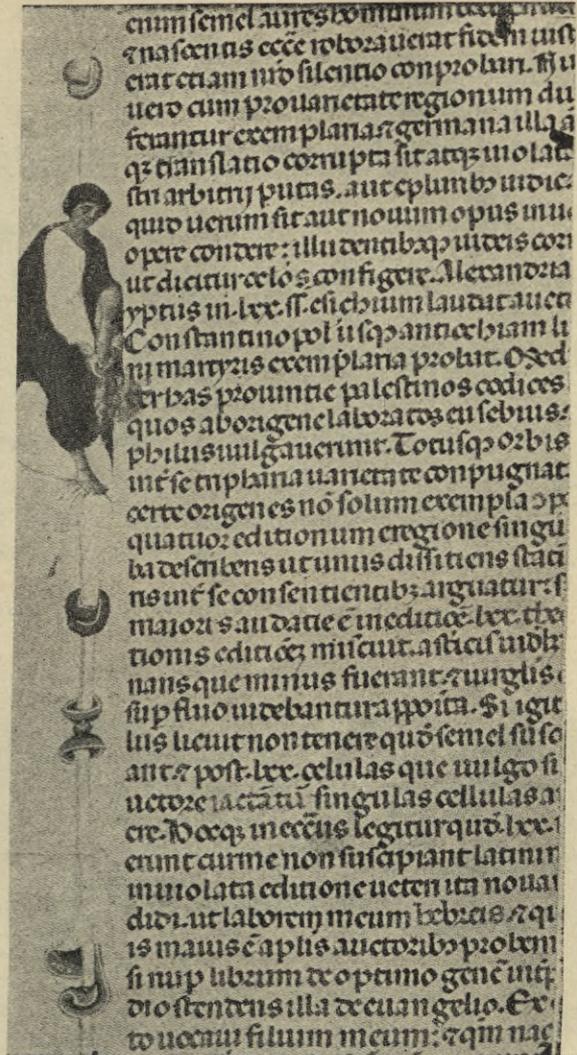
204.  
Entstehung  
der deutschen  
Schreibschrift.

Aus dieser Schreibschrift hat sich dann erst vor dem Dreißigjährigen Kriege unsere heutige deutsche Schreibschrift entwickelt. Fig. 495 zeigt diese Umbildung.

Wenn man also heutzutage einem großen Teil der Deutschen ihre eigenartige Schrift dadurch unlieb zu machen sucht, daß man sie als alte Mönchschnörkel ausgibt, so ist dies irrig. Ähnlich verhält es sich übrigens mit sämtlichen anderen Einwüfen gegen dieselbe.

Unser Empfinden als Volk und Beharren bei unseren deutschen Eigenheiten ist seit jeher der schwächste Teil am Deutschen gewesen. Schon unsere alten Vorfahren haben nur da ihre Eigenart bewahrt, wo sie in dichten Massen faßen. Ueberall, wo dies nicht der Fall gewesen ist, sind sie zu Italienern, Spaniern, Franzosen und Engländern geworden. Die heutigen Nachkommen sind nicht besser. Sie dienen überall nur als Völkerdünger und können nicht einmal in Amerika ihre Sprache bewahren, während dies den französischen Kanadiern doch möglich gewesen ist. Man sollte daher alles den Deutschen besonders Eigentümliche hochhalten und stärken, damit die deutsche Eigenart so ausgeprägt und so widerstandsfähig wie möglich gemacht werde. Die Erziehung auf den höheren Schulen läßt so wie so

Fig. 496.

Aus einem Kodex *Clemens VII.* (Ende des XIII. Jahrh. 195).

(Jetzt in der National-Bibliothek zu Paris.)

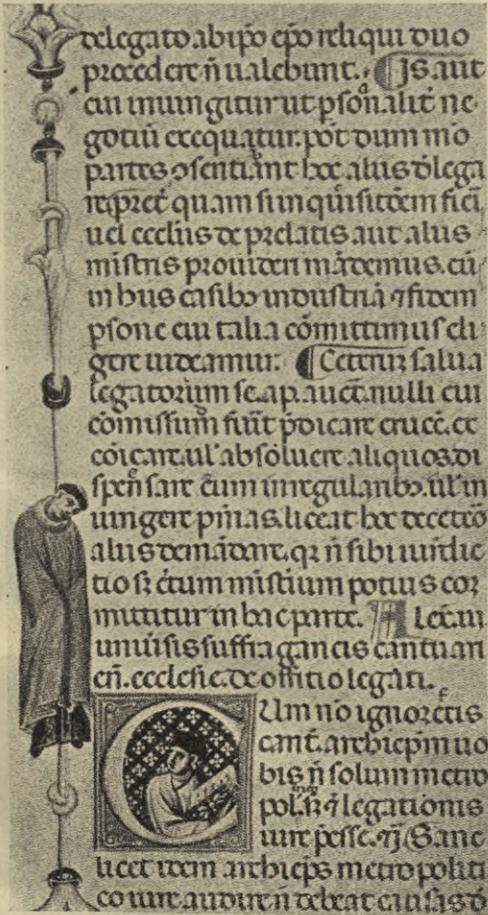
195) Fakf.-Repr. nach: VENTURI, A. *Storia dell' arte italiana.* Mailand 1902. Bd. II, S. 498 u. 505.

an Ausschließung des Deutschen kaum noch eine Steigerung zu. Man sollte außerdem stolz darauf sein, daß es uns Deutschen gelungen ist, eine volkseigene Schrift auszubilden. Wie würden sich dessen Italiener oder Franzosen rühmen! Und wie zähe würden sie an derselben durch die Jahrhunderte festhalten!

### b) Buchschrift.

Neben der flüchtigen Schreibschrift bildete sich die sorgfame Buchschrift natürlich frühzeitig aus. Sie wurde, wie man aus Abbildungen auf Miniaturen und

Fig. 497.



Aus einem Kodex der Vatikanischen Bibliothek.  
(Ende des XIII. Jahrh.<sup>195</sup>).

Gemälden ersieht, auf einem sehr steil stehenden Schreibpult geschrieben. Daher mußte man mit einem zweiten Griffel in der Linken, den man gegen das Papier drückte, die Rechte unterstützen — ungefähr so, wie der Maler an der Staffelei malt; doch faß der Schreiber dabei.

Das Bedürfnis, die Buchstaben so eng als möglich aneinander zu drängen, um Raum zu sparen, streckte dieselben nach der Höhe und presste ihre Grundstriche eng zusammen. Auch hier bewirkt das Bedürfnis ersichtlich die Umbildung der Form. Wo dann die eigentliche gotische Schrift entstanden ist, welche unserem heutigen deutschen Buchdruck zu Grunde liegt, läßt sich nicht entwirren. Um sie den jetzigen Deutschen weniger wert zu machen, bemühen sich manche, Frankreich als das Entstehungsland nachzuweisen. Bisher ist dies nicht gelungen. Im Mittelalter bedienten sich ihrer die sämtlichen Völker der christlichen Welt. Fig. 496 u. 497<sup>195</sup>) bieten schöne Beispiele.

Diese Buchschrift setzt sich aus großen und kleinen Buchstaben zusammen, von denen die großen wiederum in zwei Arten zerfallen: in solche, welche jeden Satz oder groß geschriebene Worte beginnen (Verfalien — von *versus*), und in solche, welche nur am Anfang von

größeren Abätzen oder Abteilungen stehen (Initialen).

Die Satzanfänger wurden ebenfalls mit der Feder und derselben Tinte wie die kleinen Buchstaben geschrieben; nur haben sie zumeist noch einen roten Haarstrich oder ein rotes Häkchen zur Verzierung (siehe Fig. 499 in der Mitte).

Die Anfangsbuchstaben größerer Abschnitte sind dagegen mit dem Pinsel in bunten Farben, zumeist rot, hergestellt. In Fig. 498 bis 502<sup>196</sup>) sind solche mit dem Pinsel gemalte Buchstaben dargestellt.

205.  
Entstehung  
der  
Buchschrift.

206.  
Art der  
Buchstaben.

207.  
Satzanfänger  
und gemalte  
Anfangs-  
buchstaben.

<sup>196</sup>) Fakf.-Repr. nach: LUDORFF, A. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Land. Münster 1895. Taf. 32.

Fig. 499.

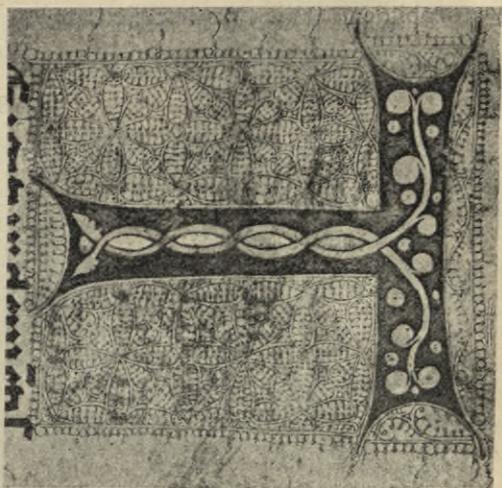


Fig. 498.

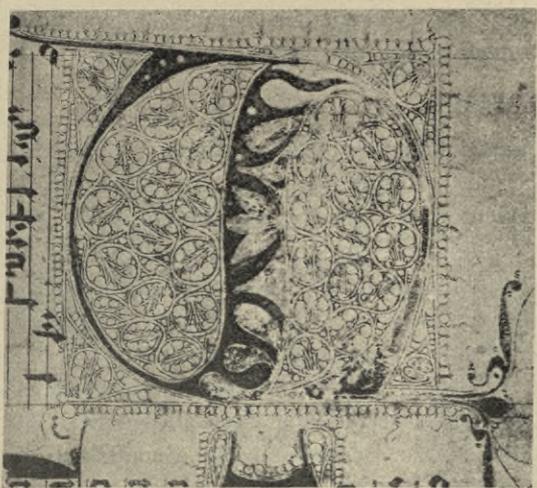


Fig. 501.



Fig. 500.

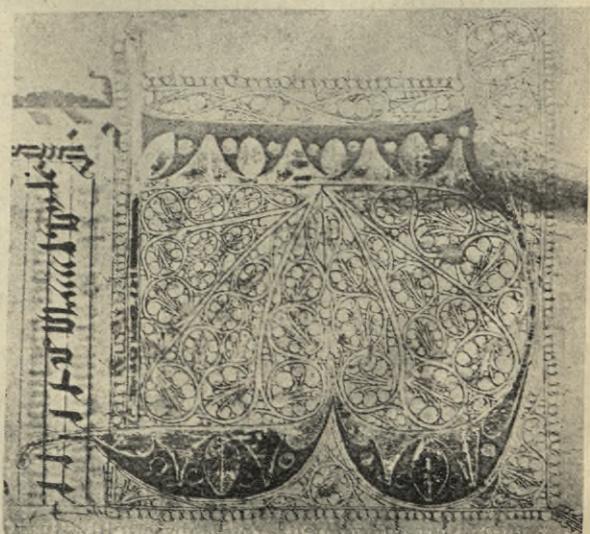


Fig. 502.

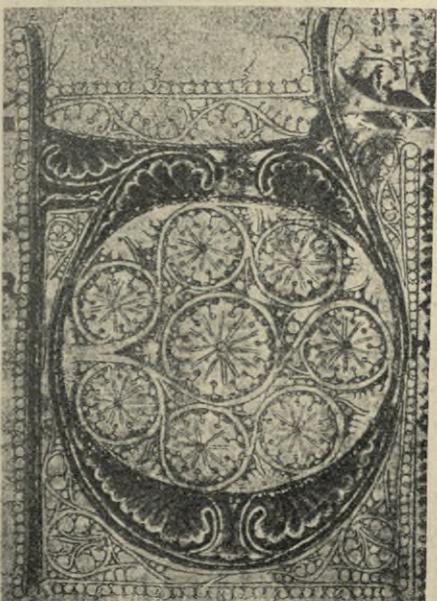


Fig. 503.

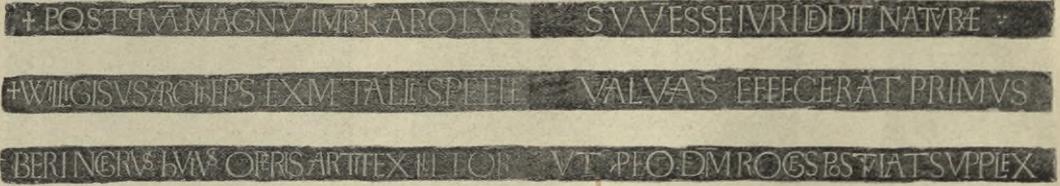
Aus einem Gradual von 1428 in der katholischen Kirche zu Lünen 1906).



Aus einer Pergamenthandschrift des XII. Jahrhunderts in der Schloßbücherei zu Nordkirchen <sup>197</sup>).

Die Pinselbuchstaben erhielten bei größerem Aufwande mit der Feder gezeichnete blaue, rote oder sonst gefärbte Schnörkelverzierungen (Fig. 503<sup>197</sup>) oder bei größtem Reichtum üppige gemalte Rankenverzierungen und figürliche Dar-

Fig. 504.



Postquam magnus imperator Karolus suum esse juri dedit naturae  
Willigifus archiepiscopus ex metalli specie valvas effecerat primus.  
Beringerus hujus operis artifex lector ut pro eo Dominum roges postulat supplex.

Von den Bronzetüren der ehemaligen Liebfrauenkirche zu Mainz<sup>198</sup>).

Um 1000.

(Jetzt am Dom zu Mainz.)

Fig. 505.



Hoc opu[s] · eximiu[m] ·  
Bernvvardi · p[rae] · fulis ·  
arte · factu[m] · cerne ·  
D[eu]s · mater · et · alma ·  
tua · † ·

Rückseite vom Einband eines Evangelienbuches, welches der heil. *Bernward* von Hildesheim der St. Michaelskirche geschenkt hatte.

Um 1020.

stellungen. Die letzteren waren schon zur Karolingerzeit in prunkvollster Weise im Gebrauch, in Westeuropa wie in Byzanz.

Die kleinen Buchstaben bildeten sich nach zwei getrennten Richtungen aus:

- 1) in eine, welche gerade senkrechte Striche mit eckigen Uebergangsstrichen beibehält: die eigentliche gotische Schrift, die Fraktur des Druckers, und
- 2) in eine mildere Schreibweise, welche an die senkrechten Striche als Uebergang Abrundungen anfügt und die Senkrechten leicht krümmt: die sog. Schwabacher Schrift.

<sup>197</sup>) Fakf.-Repr. nach: LUDORFF, a. a. O., Taf. 80.

<sup>198</sup>) Fakf.-Repr. nach: KRAUS, F. X. Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Freiburg 1892. Teil II, S. 106 u. 107.

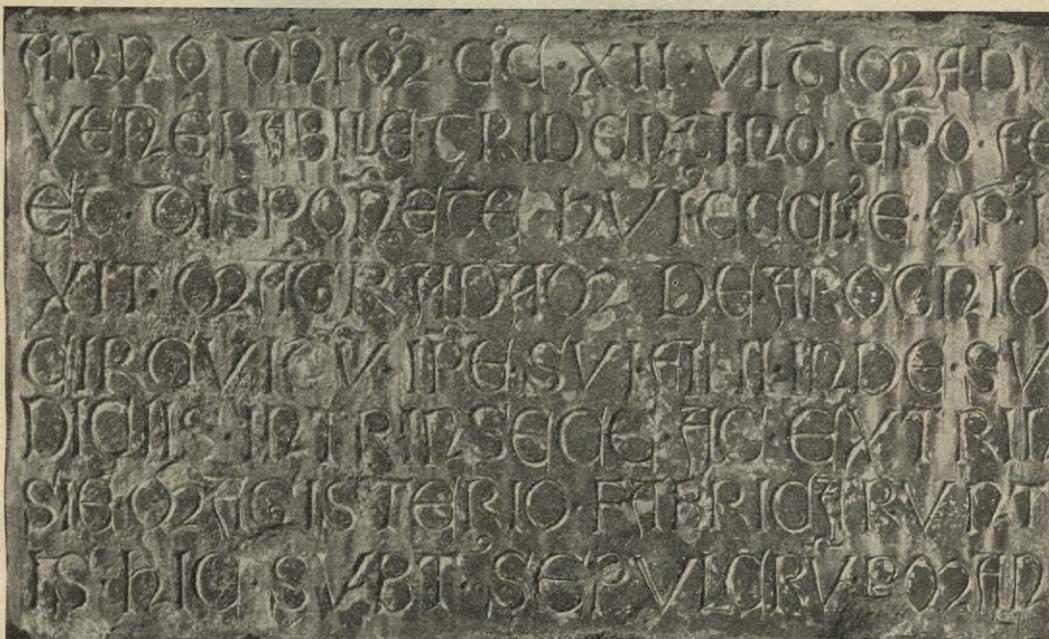
Bei beiden Schriftarten gehen auch die Satzanfänger nach verschiedenen Richtungen auseinander. Diejenigen der Schwabacher Schrift werden einfacher und klarer, während diejenigen der Fraktur sich immer mehr verschnörkeln.

Zur Zeit der Erfindung des Buchdruckes, zur Zeit zwischen 1450 und 1470, waren beide Schriftarten fertig ausgebildet, so daß ihre Uebersetzung in feste Druckbuchstaben vor sich ging.

Bezüglich der Schreiber dieser Bücher herrscht die recht irrige Ansicht, daß es immer die Mönche gewesen seien. Daher die Ausdrücke wie Mönchschnörkel und Mönchschrift. Diese Bücher sind von Mönchen, aber auch von Laien geschrieben

209.  
Schreiber.

Fig. 506.



Vom Dom zu Trient<sup>199)</sup>. Um 1250.  
(Siehe S. 122.)

worden, deren Beruht dies war. *Newwirth* hat in seiner Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen nachgewiesen, daß selbst aus Klöstern heraus Aufträge an Laienschreiber gegeben wurden.

Die Erfindung des Buchdruckes ist der Ruhm des ausgehenden deutschen Mittelalters. Deutsche trugen diese neue Kunst nach Italien und Frankreich. Während zuerst sämtliche Werke, auch die lateinischen, in »gotischen« Buchstaben gedruckt werden, fing man in Italien, später auch in Frankreich, an, die lateinischen Buchstaben wieder hervorzuholen. In Italien stand ja um 1480 alles schon in heller Renaissance, und als diese Kunst nach Frankreich ihren Einzug hielt, beeilte man sich natürlich, auch in der Schrift den alten Römern zu gleichen.

In den romanischen Ländern haben sich bald die Künstler der Ausbildung dieser Schrift angenommen, und so kam sie sofort auf die große Höhe der Vollendung und zu den schönen und eleganten Buchstaben, die heutzutage alle Drucker nachahmen. Soweit die deutsche Zunge und deutscher Einfluß aber reichten, ist

210.  
Erfindung  
des  
Buchdruckes.

<sup>199)</sup> Nach einer Aufnahme von *Unterwiesing* zu Trient.



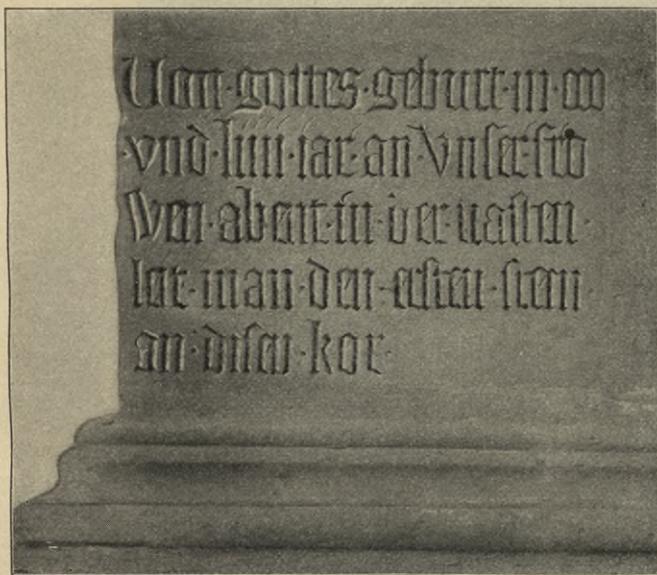
Fig. 507.

Grabplatte des Bischofs *Otto von Brannschweig* im Kreuzgang des Domes zu Hildesheim 200).  
1279.

der alte »gotische« Druck beibehalten worden, welchen das germanische Mittelalter, die Zeit der größten Kraft und der höchsten Macht der Deutschen, im Gegensatz zur Antike und frei von derselben geschaffen hatte.

Und immer, wenn der Deutschenhaß bei anderen Völkern hell aufflammte, welche sich noch der deutschen Buchstaben bedienten, dann war es das erste, daß sie diese deutsche Schrift abschafften. So haben es im vorigen Jahrhundert die Tschechen getan, so heute die Dänen. In England und Amerika bereitet sich jedoch ein Umschwung vor. Einflußreiche Künstler und Buchdruckerkreise, die sich der malerischen Wirkung des deutschen Druckes im Gegensatz zur kalten Eleganz der lateinischen Buchstaben nicht entziehen können, haben schon große englische Werke im alten »gotischen« Druck herstellen lassen; so die *Chancer's Canterbury Tales* durch *Scott*. Ein klarer Beweis, daß es den fremden Völkern keine besonderen

Fig. 508.



Vom Chor des Münsters zu Freiburg.

1354.

### c) Schrift der Inschriften an Gebäuden und dergl.

Die Inschriften wurden bis gegen 1370 in großen Buchstaben hergestellt. Zuerst waren es die großen Buchstaben des lateinischen Alphabets, mit den Abweichungen, die sich bis zum Jahre 1000 eingefunden hatten (Fig. 504 u. 505<sup>198</sup>); die »E« wurden z. B. rund. Im XII. Jahrhundert rundeten sich diese Buchstaben immer mehr; das »M« und »N« wurde rund, ebenso das »A«. Gegen das Ende dieses Jahrhunderts, also zu Beginn der Frühgotik, gingen sie in jene ebenso schönen als stolzen Buchstaben über, die allgemein bekannt sind. Allerdings ist die merkwürdige Auffassung verbreitet, diese der Frühgotik eigenartigen Buchstaben seien romanisch. Sie herrschten gerade während der ganzen Frühgotik, bis tief in die Hochgotik hinein. Erst am Schluß der letzteren, gegen 1370, wurden sie fast plötz-

211.  
Rückkehr  
zum  
deutschen  
Druck.

Schwierigkeiten bereitet, ihre Sprache in unserem Druck zu lesen. Wenn Engländer und Amerikaner bei künstlerischen Ausgaben den deutschen Druck wieder pflegen, dann wird auch in Deutschland die Wertschätzung des eigenen Druckes steigen. Denn für große Kreise in Deutschland hat leider nur das Wert, was im Ausland geschätzt wird. Hätte sich nicht die Macht *Bismarck's* für die deutsche Schrift und den deutschen Druck in die Waagschale geworfen, dann hätte man das neue Reich dazu benutzt, die deutsche Schrift abzuschaffen.

212.  
Inschriften  
in großen  
Buchstaben.



lich zu Gunsten der kleinen Buchstaben der Buchschrift verlassen (Fig. 506, 507 u. 509<sup>199</sup> u. 200). Diese kleinen Buchstaben entwickelten sich auch zugleich zu solchen Tyrannen, daß sie keinerlei große Anfangsbuchstaben mehr zuließen, ja selbst die Zahlen verschlangen (Fig. 508).

Fig. 510.

Grabplatte des Kurfürsten *Ernst von Sachsen* im Dom zu Meissen.

1486.

Die großen Buchstaben der Frühgotik (die Unzialen) sind sehr gut leserlich, und Inschriften mit ihnen hergestellt sind ebenso klar wie solche mit römischen Buchstaben. Es ist einer der vielen beliebten Kunstgriffe, um die deutsche Schrift

<sup>213.</sup>  
Unzialen.

<sup>200)</sup> Nach einer Aufnahme der Königl. Meißbildanstalt zu Berlin.

in Verruf zu bringen, daß man Inschriften mit großen deutschen Druckbuchstaben, also mit Versalien, herstellt, und da dies niemand lesen kann, ausruft: »Seht, wie klar ist dagegen die lateinische Schrift.« Dazu sind die Versalien nicht geschaffen und dazu sind sie nicht verwendet worden. Zweckgemäfs ist dafür die Unziale, die an Klarheit den römischen Buchstaben gleich, an dekorativer Kraft ihnen weit überlegen ist.

214.  
Inschriften  
in kleinen  
Buchstaben.

Die Inschriften sind zu meist vertieft eingearbeitet; nur selten sind sie erhaben. Auch dies änderte sich mit dem Auftreten der kleinen Buchstaben in den Inschriften. Die erhaben ausgearbeiteten Inschriften wurden immer häufiger; deutlicher wurden sie dagegen nicht. Denn die Inschriften mit kleinen Buchstaben, ob vertieft oder erhaben ausgearbeitet, sind von einer Unleserlichkeit, die zur völligen Qual für den wird, der hinter den Sinn der Inschrift kommen möchte (Fig. 510 u. 511).

Trotz alledem läßt sich nicht leugnen, daß diese Inschriften ebenfalls hoch dekorativ wirken, und hiermit kommen wir wieder zu dem heifs umstrittenen Gebiet. Man kann die mittelalterlichen Buchstaben nehmen, aus welcher Zeit man will: ihr künstlerischer Wert steht

über demjenigen der römischen Schrift.



Grabplatte der Herzogin Zena von Sachsen im Dom zu Meissen.

1510.

# Alphabetisches Sachregister.

(Die beigefügten Ziffern geben die Seitenzahlen an.)

- Aachen, Münster,  
 Adlerpult: 346.  
 Antependium: 332.  
 Exzentr. Bogen: 102.  
 Gitter: 156.  
 Kanzel: 354.  
 Radleuchter: 363.  
 Türflügel: 129.  
*Adam von Arogno*, Baumeister: 122.  
*Adam Krafft*, Bildhauer: 317.  
 Adlerpult, Aachen, Münster: 346.  
*Agia Sophia*, Konstantinopel: 259.  
 Ahornlaub, Paris, *Ste.-Chapelle*: 262.  
 Akroterien: 83.  
 Albi, *Ste.-Cécile*: 115.  
*Alexander der Große*: 207.  
*Alexander Huet*, Tischler: 346.  
 Allerheiligenkirche, Prag: 33.  
 Alpirsbach, Türhalter: 137.  
 Altar, *St.-Denis*: 332, 334.  
 — Kalkar: 338.  
 — Regensburg, alter Dom: 331.  
 Altare: 331.  
 Altarleuchter: 363.  
 Altarrückwand, Basel, Münster: 332.  
 — Zeichnung: 338.  
 — Cöln, Dom: 338.  
 Altartisch: 341.  
 — Braunschweig, Dom: 332.  
 Altarunterbau, Mailand, *Sant' Ambrogio*: 332.  
 Altenberg, Glasmalerei: 193.  
 Altenzelle, Tonfliesen: 250.  
 Ambo, Ancona: 350.  
 — Grado: 350.  
 — Modena: 350.  
 — Murano: 350.  
 — Neapel: 350.  
 — Nola: 350.  
 — Ravenna: 350.  
 — Toscanella: 350.  
 — Venedig: 350.  
 — Voghenza: 350.
- Ambrogio, Sant'*, Mailand: 13.  
 Amiens, Kathedrale,  
 Bildwerke d. Westansicht: 282.  
 » d. Südkreuzes: 284.  
 Chorgestühl: 346.  
 Färbung des Aeuferen: 236.  
 Grabmaler: 329.  
 Labyrinth: 241.  
 Maßwerke: 150.  
 Wasserteich: 14.  
 Analogia, St. Gallen: 352.  
 Ancona, Kirche *della Misericordia*,  
 Ambo: 350.  
 Andernach, Stadtpfarrkirche,  
 Bildwerke: 296, 307.  
 Bogenfeld: 307.  
 Taufftein: 356.  
 Tor: 121.  
*André Beauneveu*, Bildhauer: 313.  
*Andrea Pisano*, Bildhauer-Bau-  
 meister: 321, 324.  
 Angers, Grabmal des Königs  
*René*: 314.  
 — Kathedrale *St.-Maurice*, Bild-  
 werke: 274.  
 — *St.-Martin*, Beschlag: 132.  
 Annaberg, Pfarrkirche, Innen-  
 blick: 71.  
*Anselm von Havelberg*: 89.  
 Antikglas: 200.  
 Antiochien: 262.  
 Antependium, Aachen, Münster: 332.  
*Antoine Avernier*,  
*Tailleur d'ymages*: 346.  
*Antonius Canet*, Bildhauer-Bau-  
 meister: 286.  
 Aosta, Dom, Mosaikfußboden: 240.  
 Apamea: 262.  
 Arcetri, *San Leonardo*, Kanzel: 353.  
*Aristoteles*: 207.  
 Arles, *St.-Trophime*,  
 Bildwerke: 276.  
 Ornament: 258.
- Arles, *St.-Trophime*, Tor: 122.  
*Arnold von Wied*: 209.  
*Arnolfo di Cambio*, Bildhauer-  
 Baumeister: 325.  
*Arnoult Boullin*, Tischler: 346.  
*Arogno, Adam von*, Baumeister: 122.  
 Affisi, *San Francesco*, Fresken: 232.  
 Augsburg, Dom, Glasmalereien: 168.  
 Autun, Kathedrale,  
 Bildwerke: 278.  
 Ornament: 258.  
 Auxerre, Kathedrale, Kragstein: 64.  
*Avernier, Antoine*, Tischler: 346.  
 Avila, *San Vicente*, Tor: 122.  
 Azulejos: 117.
- Bacharach, Pfarrkirche,  
 Gewölbe: 75.  
 Schlufstein: 65.  
 Backfein: 86.  
 Bamberg, Dom,  
 Bildwerke: 303.  
 Bündelpfeiler: 39.  
 Gnadenpforte: 235.  
 Malereien: 220.  
 — *St. Gangolph*, Leuchter: 362.  
 — *St. Jakob*, Kapitell: 42.  
 — *Wortwin*, Baumeister: 306.  
 Basel, Münster,  
 Altarrückwand: 332.  
 Rippe: 65.  
 Bafen, Hamersleben: 20.  
 — Hildesheim, *St. Godehard*: 19.  
 — » *St. Michael*: 19.  
 — Jerichow: 87.  
 — Maulbronn: 20, 22.  
 — Regensburg, Dom: 20.  
 — Rheims, Kathedrale: 22.  
 — Trier, Liebfrauen: 22.  
 — » *St. Matthias*: 22.  
 — Verona, *Sta. Anastasia*: 20.  
 — Wunflorf: 19.

- Baumeister:**  
*Adam von Arognio:* 122.  
*Erwin von Steinbach:* 309.  
*Giotto:* 231, 325.  
*Guillermo Boffy:* 203.  
*Heinrich Parler:* 33.  
*Hanns Jerleben:* 151.  
*Jean de Chelles:* 82, 152.  
*Johannes, Zwettl:* 31, 150.  
*Libergier, Rheims:* 331.  
*Lorenzo Maitani:* 285.  
*Matthias von Arras:* 31.  
*Rudolf, Straßburg:* 312.  
*Wilars von Honecort:* 74, 75.  
*Wilhelm von Sens:* 172.  
*Wortwin, Bamberg:* 306.
- Baumeister-Bildhauer:**  
*Andrea Pisano:* 321, 324.  
*Antonius Canet:* 286.  
*Arnolfo di Cambio:* 325.  
*Brunellesco:* 326.  
*Gaucher, Rheims:* 83, 285.  
*Giotto:* 231, 325.  
*Giovanni Pisano:* 324, 325.  
*Jehan le Loup:* 83, 285.  
*Jehan Ravy:* 286.  
*Konrad Koriczer:* 286.  
*Mattheus:* 286.  
*Niccolò Pisano:* 269, 321.  
*Nikolaus Lerch:* 317, 329.  
*Peter Parler:* 31, 286, 316.
- Baumeisterjunta, Gerona:** 203.  
*Beatrix, Markgräfin, Sarkophag:* 323.  
*Beauneveu, André, Bildhauer:* 313.  
*Beauvais, Kathedrale, Grabmal:* 329.  
 »Begegnung«, Rheims, Kathedrale: 291.  
 Bemalung der Bildwerke: 307.  
*Benedetto Antelami, Bildhauer:* 318.  
*Bernhard von Clairvaux, Bestien:* 49.  
 — *Fußböden:* 238.  
*Bernward, Hildesheim:* 88.  
 Befschlag, Angers, *St.-Martin:* 132.  
 — *Braunschweig, Dom:* 133.  
 — *Lahneck:* 132.  
 — *Schwaz, obere Kapelle:* 132.  
 — *Sens, Kathedrale:* 132.  
 Bestien, *Bernhard von Clairvaux:* 49.  
*Biduinus, Bildhauer:* 322.  
 Bildhauer:  
*Adam Krafft:* 317.  
*André Beauneveu:* 313.
- Bildhauer:**  
*Andrea Pisano:* 321, 324.  
*Benedetto Antelami:* 318.  
*Biduinus:* 322.  
*Donatello:* 269, 326.  
*Etienne Robillet:* 313.  
*Fra Guglielmo:* 324.  
*Ghiberti:* 326.  
*Gilbert:* 276.  
*Gilles de Backere:* 314.  
*Gilles du Chastel:* 314.  
*Gislebert:* 278.  
*Guido Bigarelli:* 322.  
*Gruamons:* 321.  
*Hennequin, Antwerpen:* 314.  
*Jacques de Gérines:* 314.  
*Jan de Marville:* 313.  
*Jean de Cambray:* 313.  
*Jean Turpin:* 346.  
*Laurent, Ypern:* 314.  
*Michael, Dichter:* 329.  
*Nikolaus zu Ferrara:* 317.  
*Nikolaus Sluter:* 313.  
*Nikolaus van de Werve:* 313.  
*Orcagna:* 326.  
*Paul Mosselmann:* 313, 314.  
*Peter Vischer:* 317, 329.  
*Philipp Viart:* 314.  
*Rauch:* 290.  
*Savina:* 310.  
*Schadow:* 290.  
*Tillmann Riemenschneider:* 317.  
*Tydeman Maes:* 314.  
*Veit Stofs:* 317, 338.  
*Wilhelm, Modena:* 318.
- Bildhauerkunst:** 269.  
 — in Deutschland: 269.  
 — in Frankreich: 272.  
 — in Italien: 317.  
**Bildhauerschule, Dijon:** 313.  
**Bildwerke zu Amiens, Kathedrale:** 282, 284.  
 — zu Andernach, Stadtpfarrkirche: 296.  
 — zu Angers, Kathedrale: 274.  
 — zu Arles, *St.-Trophime:* 276.  
 — zu Autun, Kathedrale: 278.  
 — zu Bamberg, Dom: 303.  
 — zu Borgo San Donnino: 318.  
 — zu Bourges, Kathedrale: 274, 318.  
 — zu Braisne, *St.-Yved:* 285.  
 — zu Cahors: 278.  
 — zu Carennac: 278.  
 — zu Châlons-sur-Marne: 273.
- Bildwerke:**  
 — zu Champmol: 313.  
 — zu Chartres, Kathedrale: 309, 317.  
 — zu Chartres, Westansicht: 272, 274.  
 — zu Chartres, Kreuzflügel: 282, 296.  
 — zu Corbeil: 273.  
 — zu St.-Denis: 273.  
 — der Externsteine: 301.  
 — zu Ferrara, Dom: 317, 320.  
 — der goldenen Pforte, Freiberg: 233, 298, 319.  
 — zu Freiburg, Münster: 312.  
 — zu St.-Gilles: 276.  
 — zu Halberstadt, *Liebfrauen:* 296.  
 — zu Hildesheim, *St. Michael:* 296.  
 — zu St. Leu d'Effrent: 294.  
 — zu Lucca, Dom: 310.  
 — zu Maastricht, *St. Servatius:* 307.  
 — zu Magdeburg, Dom: 300.  
 — zu Modena, Dom: 318.  
 — zu Moiffac: 278.  
 — zu Münster, Dom: 302.  
 — zu Naumburg, Dom: 307.  
 — zu Paderborn, Dom: 301.  
 — zu Paris, *Notre-Dame:* 276, 280, 294.  
 — zu Parma, Dom: 318.  
 — zu » Taufkirche: 318.  
 — zu Piacenza, Dom: 318.  
 — zu Pistoja, *Sant' Andrea:* 321.  
 — zu » *San Giovanni:* 322.  
 — zu Prag, Dom: 316.  
 — zu Ravello: 323.  
 — zu Rheims, Kathedrale: 285, 286, 292, 306.  
 — zu Souillac: 278.  
 — zu Straßburg, Münster: 271, 309.  
 — zu Trier, *Liebfrauen:* 307.  
 — zu Verona, Dom: 318.  
 — » » *St. Zeno:* 318.  
 — zu Vézelay: 278.  
 — zu Wimpfen i. Tal: 309.  
 — zu Zschillen-Wechselburg: 297.  
 Blois, *St.-Laumer, Kapitell:* 53.  
 — » Ornament: 258  
*Boffy, Guillermo, Baumeister:* 203.  
 Bogen, exzentrische,  
 Aachen, Münster: 102.  
 Fritzlar: 102.  
 Werden a. R.: 102.  
 — hängende, Brüssel, Rathaus: 75.

- Bogenfelder: 127.  
 Bogenfeld, Andernach, Stadtpfarrkirche: 307.  
 — Chartres, Kathedrale: 127.  
 — Cöln, *St. Cäcilien*: 307.  
 — Leutfchau: 129.  
 — Lucca: 324.  
 — Marburg, *St. Elisabeth*: 127.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 127.  
 — Rheims, Kathedrale: 127.  
 Bogenfriese: 17.  
 — Breslau, Nikolaikirche: 114.  
 — Heiligenkreuz: 19.  
 — Jerichow: 102, 110.  
 — Magdeburg, Dom: 19.  
 Bogenfries, Schwäbisch-Gmünd, *St. Johann*: 19.  
 Bologna, Schrein des heil. Dominikus: 324.  
 — *St. Stephan*, Kanzel: 352.  
 Bonn, Münster, Kapitell: 42.  
 — » Tor: 115.  
 Boullin, Arnoult, Tischler: 346.  
 Bourges, Kathedrale, Bildwerke: 274.  
 Glasmalereien: 187, 188.  
 Tore: 122.  
 Bozen, *St. Johann*, Deckenmalereien: 229.  
 — *St. Paul*, Kanzel: 354.  
 — Pfarrkirche, Bündelpfeiler: 40.  
 Braisne, *St.-Yved*, Bildwerke: 285.  
 — » Kapitell: 56.  
 Brandenburg, Dom: 101.  
 Flächenmuster: 108.  
 Grabplatten: 329.  
 Sakramentshäuschen: 339.  
 — *St. Johann*, Flächenverzierung: 112.  
 Fries: 108, 112.  
 — *St. Katharinen*, Fronleichnamskapelle: 112.  
 Strebepfeiler: 112.  
 — *St. Nikolaus*, Rundbogenfries: 102.  
 Braunschweig, Dom, Altar: 332.  
 Beschlag: 133.  
 Grabmal: 298, 327.  
 Leuchter: 362.  
 Malereien: 225.  
 Brauweiler, Chorfranken: 350.  
 — Gewölbmalereien: 214.  
 — Kapitell: 46.  
 — Krypta: 64.  
 Brède, Fenstergitter: 156.  
 Breslau, Dom: 114.  
 — Nikolaikirche, Bogenfriese: 114.  
 — Kreuzkirche, Grabmal: 330.  
 Bruchböfen: 8.  
 Brücke, Montauban: 115.  
 Brügge, Grabmal: 314.  
 — *St.-Sauveur*: 101.  
 Brüssel, Rathaus, hängender Bogen: 75.  
 Brück, Pfarrkirche, Gewölbe: 67.  
 Brunellesco, Baumeister-Bildhauer: 326.  
 Brunnen, Perugia: 324.  
 Buchdruck: 371.  
 Buchschrift: 365, 367.  
 Bündelpfeiler, Bamberg, Dom: 39.  
 — Bozen, Pfarrkirche: 40.  
 — Mailand, *San' Ambrogio*: 39.  
 — Parma, Dom: 40.  
 — Pavia, *San Michele*: 39.  
 — Prag, Dom: 31.  
 — Trient, Dom: 40.  
 — Trier, *Liebfrauen*: 39.  
 — Zewttl: 31.  
 Bündelfäulen, Cöln, Dom: 28, 31.  
 Bunzlau, Rathaus, Gewölbe: 67.  
 Burg, Woldenberg: 331.  
 Bufen: 77.  
 Cahors, Bildwerke: 278.  
 Calatayud, Ziegelbauten: 119.  
 Cambio, *Arnolfo di*, Baumeister: 325.  
 Cambridge, Kapelle des *King's College*: 75.  
 Campil, *St. Martin*, Deckenmalereien: 229.  
 Canet, *Antonius*, Baumeister-Bildhauer: 203, 286.  
 Canterbury, *Gervasius* von: 101.  
 — Glasgemälde: 172.  
 — Grundriß: 343.  
 — Zickzacks: 65.  
 Carcassonne, *St.-Nazaire*, Malerei: 268.  
 Mafswerk: 150.  
 Carennac, Bildwerke: 278.  
 Cauffade, Turm: 116.  
 Chalons-sur-Marne, *Notre-Dame*, Bildwerke: 273.  
 Grabplatten: 331.  
 Champmol, Bildwerke: 313.  
 — Mofesbrunnen: 315.  
 Chartres, Kathedrale, Bildwerke: 309, 317.  
 » der Kreuzflügel: 282.  
 » der Südhalle: 296.  
 » der Westanficht: 272, 274.  
 Bogenfeld: 127.  
 Chorfranken: 350.  
 Glasmalereien: 172, 185.  
 Hahnenfußlaub: 264.  
 Mafswerke: 143.  
 Ornament: 258.  
 Rippe: 69.  
 Tore: 122.  
 Château-Landon, *Notre-Dame*, Fenstergerüst: 139.  
 Chor, Kolin, Pfarrkirche: 35.  
 — Lichtfeld: 343.  
 — Lincoln: 343.  
 — Magdeburg, Dom: 343.  
 — Peterborough: 343.  
 — York: 343.  
 Chorgefühl, Amiens, Kathedrale: 346.  
 — Cöln, Dom: 346.  
 — Krakau, Heiligkreuz: 346.  
 — Maulbronn: 343.  
 — *Notre-Dame de la Roche*: 346.  
 — Ratzeburg, Dom: 345.  
 — Rom, *San Clemente*: 341.  
 — Rouen, Kathedrale: 314.  
 — Xanten, *St. Viktor*: 345.  
 Chorin, Kapitelle: 102.  
 — Mafswerk: 102.  
 — Pfeilerquerschnitte: 110.  
 Chorfranken: 341, 349.  
 — Brauweiler: 350.  
 — Chartres: 350.  
 — Cöln, Dom: 350.  
 — Halberstadt, Dom: 350.  
 — » *Liebfrauen*: 296.  
 — Hildesheim, *St. Michael*: 350.  
 — Herzogenbusch, *St. Johann*: 343.  
 — Merfeburg, Dom: 350.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 286, 350.  
 — Regensburg, *St. Emmeran*: 350.  
 — Trier, Dom: 350.  
 — » *St. Matthias*: 350.  
 Christusstandbild, Paris, *Ste.-Chapelle*: 290.  
 Thorwalden: 287.  
 Ciborien: 342.  
 Ciborienaltare: 338.  
 — Wien, *St. Stephan*: 339.

- Ciborium, Mailand, *Sant' Ambrogio*: 320, 339.  
*Cimabue*, Maler: 232.  
 Clermont, *Notre-Dame du Port*: 13.  
 Cöln, *St. Andreas*, Gurtfims: 15.  
 — » Kapitell: 46.  
 — *St. Cäcilien*, Bogenfeld: 307.  
 — Dom, Altarrückwand: 338.  
 — » Bündelfäulen: 28, 31.  
 — » Chorgestühl: 346.  
 — » Chorstranken: 350.  
 — » Glasmalerei: 193.  
 — » Grifailfenster: 193, 194.  
 — » Kantenblumen: 82.  
 — » Kapitell: 56.  
 — » Kreuzblume: 85.  
 — » Laub: 265.  
 — » Wasserpeier: 14.  
 — alter Dom, Marmorfußboden: 245.  
 — *St. Georg u. Jakob*, Kapitell: 46.  
 — *St. Gereon*, Kapitell: 46.  
 — » Krypta: 64.  
 — » Marmorfußboden: 245.  
 — » Mafswerk: 150.  
 — » Mosaikfußboden: 238.  
 — » Schlufsstein: 65, 75.  
 — *Groß St. Martin*, Deckplatte: 55.  
 — » Gewölbe: 66.  
 — » Kragstein: 64.  
 — » Pfeilerschaft: 37.  
 — » Rippen: 65, 79.  
 — » Vierungsturm: 79.  
 — *St. Kunibert*, Gewölbe: 66.  
 — » Glasmalereien: 173.  
 — *St. Maria i. Kap.*, Gewölbe: 66.  
 — » Kapitell: 46.  
 — » Krypta: 64.  
 — » Pfeilerschaft: 37.  
 — » Rippenringe: 65.  
 — » Torflügel: 133.  
 — *Maria Lyskirchen*, Gewölbemalereien: 225.  
 — Minoriten, Säulen: 28.  
 — *St. Severin*: 225.  
 Corbeil, Standbilder: 273.  
 Crates: 88.  
 Creglingen, Herrgottskirche, Klappaltar: 338.  
 Cremona, *San Lorenzo*, Schlitzblenden: 102.  
 — *San Michele*, Schlitzblenden: 102.  
 Damaszierkunst: 131.  
 Daroca: 119.  
 Deckenmalereien, Bozen, *St. Johann*: 229.  
 — Campil, *St. Martin*: 229.  
 — Cöln, *Groß St. Martin*: 55.  
 — Ifingen: 231.  
 Deckplatten: 54.  
 — Pifa, Taufkirche: 55.  
 Deckziegel: 88.  
*St. Denis*, Altar des heil. Eustachius: 334.  
 — Altar der Kapelle der heil. Jungfrau: 332.  
 — Bildwerke: 273.  
 — Chor: 258.  
 — Fenstermalereien: 169.  
 — Gitter: 158, 159.  
 — Gurt: 69, 70.  
 — Fliesenfußboden: 247, 250.  
 — Ornament: 258.  
 — Westansicht: 258.  
 Deutschland, Bildhauerkunst in: 296.  
 Diagonalen der Gewölbe: 68.  
 Diesdorf, Klosterkirche: 101.  
 Dijon: Bildhauerschule: 313.  
 — Glasmalerei: 167.  
 — Rippe, *St. Benigne*: 69.  
 Dobrilugk: 101.  
 Donatello, Bildhauer: 326.  
 — *David*: 269.  
 Donnersmark, Mafswerke: 150.  
 Dortmund, *St. Reinold*, Taufbecken: 356.  
 Doxal: 358.  
 Durham, Grundriß: 343.  
 — Zickzacks: 65.  
 Ebersdorf, Lefepult: 346.  
 Edeffa: 262.  
 Eggenberg, Kanzel: 354.  
 Ely, Grundriß: 343.  
 — Zickzacks: 65.  
 Emporen: 356, 358.  
 Engelspfeiler, Straßburg, Münster: 310.  
*St. Erhard* in der Breitenau, Glasgemälde: 196.  
*Erwin von Steinbach*, Baumeister: 309.  
*Erwin's Rofe*: 152.  
 Effen, Stiftskirche, Leuchter: 361.  
 Efslingen, Frauenkirche, Kragsteine: 63.  
*Etienne Robillet*, Bildhauer: 313.  
 Evangelienbuch, Hildesheim: 370.  
 Exeter, Kathedrale, Gewölbe: 75.  
 Expositorium: 341.  
 Externsteine, Bildwerke: 301.  
 Fächergewölbe: 63, 74.  
 Färbung des Aeuferen: 232.  
 — des Aeuferen, Amiens: 236.  
 » » Paris: 235.  
 — » » Rheims, Kathedrale: 236.  
 — der Standbilder, Freiburg: 235.  
 Feldkirch, Sakramentshäuschen: 341.  
 — Sakramentshäuschen, Kreuzblume: 161.  
 Fenestella: 331.  
 Fenster: 119, 137.  
 — Laach: 203.  
 — Troyes, *St. Urbain*: 155.  
 Fensterbleie: 179, 181.  
 Fenstergerüst, Château-Landon: 139.  
 — Konstantinopel, Sophienkirche: 139.  
 — Ravenna, *Sant' Apollinare in Classe*: 139.  
 Fenstergitter, Brède: 156.  
 Fenstermalereien (siehe Glasmalereien).  
 Fensterpfosten: 145.  
 Fensterplatte, durchbrochene, Priesca: 148.  
 — durchbrochene, Rom, *San Lorenzo*: 148.  
*Santa Prassede*: 148.  
 Fensterverglafung: 142.  
 Ferrara, Dom, Bildwerke: 317, 320.  
 Flächenmuster, Brandenburg, Dom: 108.  
 — Brandenburg, *St. Johann*: 112.  
 — Salzwedel, *St. Marien*: 112.  
 — Tangermünde, *St. Stephan*: 112.  
 — Werben, *St. Johann*: 112.

- Fliefenfufsboden, *St.-Denis*: 247:  
 250.  
 — Hradift: 255.  
 — Lübeck: 252, 253.  
 — *St.-Pierre sur Dive*: 252.  
 Florenz, Glockenturm: 325.  
 — *Or San Michele*, Tabernakel:  
 326.  
 — *San Miniato*, Kanzel: 353.  
 — Taufkirche, Tür: 325.  
 Flügelaltare: 335.  
 — Krakau, Marienkirche: 338.  
 — Oberwefel, *Liebfrauen*: 338.  
 Fontevrault, Grabmäler: 327.  
 Fontfroide, Gewölbmalerei: 268.  
 Formsteine, romanifche: 102.  
*Fra Guglielmo*, Bildhauer: 324.  
 Fraktur: 370.  
 Frankenthal, Erkenbertbau: 258.  
 Freiberg, goldene Pforte: 233, 298,  
 319.  
 Freiburg, Münfter, Bildwerke: 312.  
 — » Färbung: 235.  
 — » Infchrift: 373.  
 — » Kapitell: 58.  
 — » Kragftein: 62.  
 Fresken, Affisi, *San Francesco*: 232.  
 Fries, Brandenburg, *St. Johann*: 108.  
 Friefach, Tür: 133.  
 Fritzlar, exzentrifche Bogen: 102.  
 Frührenaiffance, italienifche: 269.  
 Fugen: 8, 110.  
 — der Kappen: 77.  
 Fufsböden: 237, 238.  
  
 St. Gallen, Ambo: 352.  
 — Analogia: 352.  
 — Grundriß: 352.  
*Gaucher* von Rheims, Bildhauer-  
 Baumeifter: 83, 285.  
 Gebundenes System: 70.  
 Geländer, Magdeburg, Dom: 14.  
 Gelnhaufen, Pfalz, Kapitell: 43, 44.  
 — Pfarrkirche, Kapitell: 45, 46.  
 — » Lettner: 348.  
 — » Rosenfenfter: 158.  
 Genua, Dom, Wefttore: 321.  
 St.-Germain en Laye, Schlofs-  
 kapelle, Rofe: 154.  
 Gerona, Baumeifterjunta: 203.  
 — *Boffy*, Baumeifter: 203.  
 — Cimborio: 339.  
*Gervasius von Canterbury*: 100.  
 Gewölbe: 63.  
 — Anfänger: 77.  
 — Diagonalen: 68.  
 — hängende: 75.  
 — fechsteilige: 65.  
     Cöln, *St. Kunibert*: 66.  
     » *St. Maria i, Kap.*: 66.  
     Noyon: 65.  
     Paris, *Notre-Dame*: 66.  
 — Bacharach, Pfarrkirche: 75.  
 — Brüx, Pfarrkirche: 67.  
 — Bunzlau, Rathaus: 67.  
 — Cambridge, *King's College*: 75.  
 — Exeter: 75.  
 — Kuttenberg, *St. Barbara*: 67.  
 — Laon, Kathedrale: 66.  
 — Laun, Pfarrkirche: 67.  
 — Löwenberg, Rathaus: 67.  
 — London, Weftminsterabtei: 75.  
 — Lüttich, *St. Jacques*: 72, 73.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 79.  
 — Wien, *St. Stephan*: 75.  
 Gewölbmalereien, Brauweiler 214.  
 — Cöln, *Maria Lyskirchen*: 225.  
 — » *St. Severin*: 225.  
 — Fontfroide: 268.  
 Ghiberti, Bildhauer: 326.  
 Giebel: 79.  
 — Anfänger: 79.  
 — Backftein: 110.  
 — Krakau, Korpus Christi: 110.  
 — » Dominikaner: 110.  
 — » Franziskaner: 110.  
 — Kreuz: 84.  
 — Lehnin: 110.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 82.  
*Gilbert*, Bildhauer: 276.  
*Gilles de Backere*, Bildhauer: 314.  
 — *du Chafel, le Flamand*, Bild-  
 hauer: 314.  
 St. Gilles, Bildwerke: 276.  
 — Ornament: 258.  
 — Tor: 122.  
 Gipseftrich: 255.  
*Giotto*, Baumeifter: 231, 325.  
*Giovanni Pisano*, Bildhauer-Bau-  
 meifter: 324, 325.  
*Gislebert*, Bildhauer: 278.  
 Gitter: 156.  
 — Aachen, Münfter: 156.  
 — *St.-Denis*: 158, 159.  
 — Hall, Stadtpfarrkirche: 160, 161.  
 — Verona, Grabmal der Skaliger:  
 159.  
 Glas: 161.  
 Glas, Pompeji: 139.  
 Glasmalerei: 161.  
 Glasmalereien zu Altenberg: 193.  
 — Augsburg, Dom: 168.  
 — Bourges, Kathedrale: 187, 188.  
 — Canterbury: 172.  
 — Chartres, Kathedrale: 172, 185.  
 — Cöln, Dom: 193.  
 — » *St. Kunibert*: 173.  
 — Dijon: 167.  
 — *St. Erhard* i. d. Breitenau: 196.  
 — im Germanifchen Mufeum: 190,  
 191, 192, 193, 195, 206, 207.  
 — Heiligenkreuz: 169, 190, 193.  
 — Marburg, *St. Elifabeth*: 268.  
 — *Maria am Wafen*: 197.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 172, 188.  
 — Rheims, Kathedrale: 167.  
 — » *St. Remi*: 172, 188.  
 — Rom, *Santa Maria in Traffe-  
 vere*: 166.  
 — Tegernfee: 167.  
 — Viktring: 195.  
 — Wien, *St. Stephan*: 197.  
 Glasöfen: 165.  
 Glafuren: 108.  
 Glatz, Pfarrkirche, Pfeiler: 36.  
 Goldmünzen *Friedrich II.*: 323.  
*Goldfchmied Vuoltwin*, Mailand: 332.  
 Goslar, Frankenberg, Wandmale-  
 reien: 225.  
 — Neuwerk, Wandmalereien: 225.  
 Grabeskirche, Jerufalem, Ornament:  
 258.  
 Grabmäler: 326.  
 — Amiens, Kathedrale: 329.  
 — Angers: 314.  
 — Beauvais, Kathedrale: 329.  
 — Brandenburg, Dom: 329.  
 — Braunschweig, Dom: 298, 327.  
 — Breslau, Kreuzkirche: 330.  
 — Brügge: 314.  
 — Chalons-sur-Marne: 331.  
 — Fontevrault: 327.  
 — Hildesheim, Dom, Kreuzgang:  
 331, 372.  
 — Krakau, Dom: 328.  
 — Laach: 238, 327.  
 — Lille: 314.  
 — London, Tempel: 327.  
 — Lübeck: 331, 374.  
 — Magdeburg, Dom: 329.  
 — Meiffen, Dom: 375, 376.  
 — Merfeburg, Dom: 327, 329.  
 — Quedlinburg, Schlofskirche: 327.

- Grabmäler:  
 — Rheims, Kathedrale: 331.  
 — Römheld: 329.  
 — Roermond, Liebfrauen: 307.  
 — Verona: 159, 328.  
 — Wechselburg: 297.  
 — Wien, *St. Stephan*: 316, 329.  
 — Wiener Neustadt: 316.  
 Grado, Ambo: 350.  
 Griethausen, Sakramentshäuschen:  
 341.  
 Grifaille: 169.  
 Grifailfenster, Cöln, Dom: 193, 194.  
*Gruamons*, Bildhauer: 321.  
*Guido Bigarelli*, Bildhauer: 322.  
 Gurk, Dom, Malereien: 223.  
 Gurtbogen, *St. Denis*: 69, 70.  
 — Rheims, Kathedrale: 69.  
 Gurtgesimse: 15.  
 Gurtfims, Cöln, *St. Andreas*: 15.  
 — Hildesheim, *St. Michael*: 15.  
 — Magdeburg, Dom: 17.  
 — » *Liebfrauen*: 15.  
 Guttae: 256.
- Hadewig*, Aebtissin, Effen und Gerresheim: 209.  
 Hahnenfußslaub, Chartres, Kathedrale: 264.  
 Halberstadt, *St. Burchard*, Kragstein: 59.  
 — Dom: 11.  
 — » Choreinbau: 343.  
 — » Chorschranken: 350.  
 — » Lettner: 349.  
 — » Triumphkreuz: 300, 349.  
 — *Liebfrauen*, Bildwerke: 296.  
 — » Chorschranken: 350.  
 Hall, Stadtpfarrkirche, Gitter: 160, 161.  
 Hamersleben, Bafen: 20.  
 — Ornament: 257.  
 Hauptgesimse: 11.  
 Havelberg, *Anselm* von: 89.  
 Hedalskirche, Valders, Tür: 133.  
 Heiligenkreuz, Bogenfries: 19.  
 — Glasmalereien: 190, 193.  
 — Grifailfenster: 169.  
 — Kragsteine: 59, 61.  
 — Tor: 119.  
 Heiligenstadt, Lefepult: 346.  
 Heiliges Land, Renaissance: 259.  
 Heilsbronn, Tor: 122.
- Heinrich Parler*, Baumeister: 33.  
*Hennequin* von Antwerpen, Bildhauer: 314.  
*Heraclius, liber de coloribus et artibus Romanorum*: 168.  
 Herzogenbuch, *St. Johann*, Chordrifs: 343.  
 Hildesheim, *St. Bernward*: 88.  
 — Dom, Grabplatte: 331, 372.  
 — » Radleuchter: 363.  
 — » Taufbecken: 356.  
 — *St. Godehard*, Bafen: 19.  
 — *St. Michael*, Bafen: 19.  
 — » Barbaroffadecke: 225.  
 — » Bildwerke: 296.  
 — » Chorschranken: 350.  
 — » Evangelienbuch: 370.  
 — » Gurtfims: 15.  
 — » Kapitell: 45, 46.  
 — » Malereien: 225.  
 — » Ornament: 257.  
 — » Türflügel: 129.  
 Hirzenach, Sockel: 11.  
 Hochaltare: 341.  
 — Mailand, *Sant' Ambrogio*: 13, 339.  
 — Paris, *St.-Chapelle*: 334.  
 Holzschneider: 317.  
*Honecort, Wilars von*, Baumeister:  
 74, 75.  
 Hradist, Fliesenfußböden: 255.  
 Hürden: 88.  
*Huet, Alexandre*, Tischler: 346.
- Jacques de Gélines*, Bildhauer: 314.  
*St. Jacques*, Lüttich, Gewölbe: 72, 73.  
*Jakob Torriti*, Maler: 231.  
*Jan de Marville*, Bildhauer: 313.  
 Ikonium, Sarkophag: 327.  
*Jean de Cambrai*, Bildhauer: 313.  
*Jean de Chelles*, Bildhauer: 82, 152, 294.  
*Jean Turpin*, Bildhauer: 346.  
*Jehan le Loup*, Bildhauer-Baumeister: 83, 285.  
*Jehan Ravy*, Bildhauer-Baumeister: 286.  
 Jerichow, Dorfkirche: 89, 101.  
 — Klosterkirche: 89, 101.  
 Bafis: 87.  
 Bogenfries: 102, 110.  
 Sockel: 87.  
 Trapezkapitell: 87.
- Jersleben, Hanns*, Baumeister: 151.  
 Jerusalem, Tempel, Leuchter: 359.  
 Imbrices: 88.  
 Initialen: 367.  
 Inschriften: 365, 371, 373.  
*Johannes*, Baumeister, Zwettl: 31, 150.  
*Johannes Gallicus*, Maler: 298.  
*Johann Wale*, Maler: 225, 298.  
 Ifingen, Deckenmalerei: 231.  
 Italien, Bildhauerkunft: 317.  
 — Ziegelbau: 101.  
 Jutfaas, Orgel: 360.
- Kämpferstein: 41.  
 Kaffimse: 16.  
 Kalat Semán: 262.  
 Kalkar, Altar: 338.  
 Kalksteinfußboden: 246.  
 — *St. Omer*: 246.  
 Kantenblume, Cöln, Dom: 82.  
 (siehe auch Krabbe und Kriechblume)  
 Kanzeln: 350.  
 Kanzel, Aachen, Münst. : 354.  
 — Arcetri, *San Leonardo*: 353.  
 — Bologna, *St. Stephan*: 352.  
 — Bozen, *St. Paul*: 354.  
 — Eggenberg: 354.  
 — Florenz, *San Miniato*: 353.  
 — *Madonna del Castello*: 353.  
 — Mailand, *Sant' Ambrogio*: 352.  
 — Modena, Dom: 353.  
 — Neapel, *Santa Chiara*: 353.  
 — Paris, *St.-Martin des Champs*: 355.  
 — Pavia, *San Michele*: 352.  
 — Pifa, Dom: 325, 353.  
 — » Taufkirche: 323.  
 — Pistoja, *San' Andrea*: 325, 353.  
 — » *San Bartolomeo*: 322, 353.  
 — Pistoja, *San Giovanni*: 324, 353.  
 — Rheims, Kathedrale: 354.  
 — Rom, *San Cesario*: 353.  
 — » *San Clemente*: 353.  
 — » *San Lorenzo*: 353.  
 — » *Santa Maria in Aracoeli*: 353.  
 — Rom, *Santa Maria in Cosmeain*: 353.  
 — Siena, Dom: 323, 353.  
 — Spalato, Dom: 353.

- Kanzel:  
 — Straßburg, Münster: 354.  
 — Traù, Dom: 353.  
 — Venedig, *St. Markus*: 352.  
 — Verona, Dom: 353.  
 — Volterra, Dom: 353.  
 — Wechselburg: 298.
- Kapitelle: 40.  
 Kapitell, Bamberg, *St. Jakob*: 42.  
 — Blois, *St.-Laumer*: 53.  
 — Bonn, Münster: 42.  
 — Braisne, *St.-Voed*: 56.  
 — Brauweiler: 46.  
 — Chorin: 102.  
 — Cöln, *St. Andreas*: 46.  
 — » Dom: 56.  
 — » *St. Georg u. Jakob*: 46.  
 — » *St. Gereon*: 46.  
 — » *St. Maria i. Kap.*: 46.  
 — Freiburg, Münster: 58.  
 — Gelnhausen, Pfalz: 43, 44.  
 — » Pfarrkirche: 45, 56.  
 — Hildesheim, *St. Michael*: 45, 46.  
 — Klosterneuburg: 55.  
 — Kloferrath: 43.  
 — Königslutter: 46, 258.  
 — Konstanz, Münster: 42.  
 — Laach: 61.  
 — Laon, Kathedrale: 53.  
 — Legden: 47.  
 — Lucca: 257.  
 — Magdeburg, Dom: 44.  
 — Mailand, *San' Ambrogio*: 48, 50.  
 — Modena, Dom: 47.  
 — Murrhardt: 42.  
 — Naumburg, Dom: 45.  
 — Orvieto, Dom: 58.  
 — Paris, *Ste.-Chapelle*: 55.  
 — Parma, Dom: 49, 61.  
 — Pavia, *San Giovanni*: 52.  
 — Pifa, Dom: 257.  
 — Prag, Dom: 59.  
 — Schwarzhindorf: 42.  
 — Semur en Auxois: 56.  
 — Soiffons, Kathedrale: 53.  
 — Straßburg, Münster: 55, 57.  
 — Touloufe, *St.-Sernin*: 52.  
 — Venedig, Dogenpalast: 59.  
 — Wimpfen i. T.: 55.  
 — Wunstorf: 46.
- Kathedralglas: 200.  
 Klappaltar, Creglingen: 338.  
 Klosterneuburg, Kapitell: 55.  
 — Leuchter: 362.  
 Kloferrath, Kapitell: 43.
- Knollen, Rouen, Kathedrale: 82.  
 Koblenz, *St. Kastor*, Pfeilerschaft: 39.  
 Köln: siehe Cöln.  
 Königslutter, Kapitell: 46, 258.  
 — Kragstein: 12.  
 — Malereien: 225.  
 Kolin, Pfarrkirche,  
 Chor: 35.  
 Pfeiler: 31.  
*Konrad Roriczer*, Baumeister: 286.  
 Konstantinopel, *Agia Sophia*: 259.  
 — Fensterrahmen: 139.  
 Konstanz, Münster,  
 Kapitell: 42.  
 Türen: 317.  
 Korrfunke Domtiren: 301.  
 Krabbe, Wien, *St. Stephan*: 83.  
*Krafft, Adam*, Bildhauer: 317.  
 Kragsteine: 12, 58.  
 Kragstein, Auxerre, Kathedrale: 64.  
 — Cöln, *Grofs St. Martin*: 64.  
 — Eßlingen, Frauenkirche: 63.  
 — Freiburg, Münster: 62.  
 — Halberstadt, *St. Burchard*: 59.  
 — Heiligenkreuz: 59, 61.  
 — Königslutter: 12.  
 — Magdeburg, Dom: 11, 12, 17.  
 — Magfeld: 59.  
 — Straßburg: 64.  
 — Trier, *St. Matthias*: 12.  
 — Ulm, Münster: 63.  
 Krakau, Korpus Christi, Giebel: 110.  
 — Dom, Grabmal: 328.  
 — Dominikaner, Giebel: 110.  
 — Franziskaner, Giebel: 110.  
 — Heiligkreuz, Chorgestühl: 346.  
 — Marienkirche, Flügelaltar: 338.  
 — Türbenschlag: 133.  
 Kreuzblume: 83.  
 — Cöln, Dom: 85.  
 — Feldkirch: 161.  
 — Troyes, *St.-Urbain*: 84.  
 — Vincennes, *Ste.-Chapelle*: 86.  
 Kreuzgewölbe: 63.  
 — nordfranzösische: 77.  
 — südwestfranzösische: 77.  
 Kriechblume (siehe Krabben): 82.  
 — Mailand, *San' Ambrogio*: 13,  
 339.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 82.  
 Krypta, Brauweiler: 64.  
 — Cöln, *St. Gereon*: 64.  
 — *St. Maria i. Kap.*: 64.  
 — Laach: 64.  
 — Quedlinburg, Schloßkirche: 64.
- Kuttenberg, *St. Barbara*, Gewölbe:  
 67.
- Laach, Fenster: 203.  
 — Grabmal: 327.  
 — Kapitell: 61.  
 — Krypta: 64.  
 — Mosaikplatte: 238.  
 — Tor: 119.  
 Labyrinth: 241.  
 — Amiens, Kathedrale: 241.  
 — Pavia, *San Michele*: 241.  
 — Rheims, Kathedrale: 241.  
 Lahneck, Beschlag: 132.  
 Landshut, *St. Martin*: 114.  
 Langres, Kathedrale, Ornament: 258.  
 Laon, Kathedrale,  
 Gewölbe: 66.  
 Kapitell: 53.  
 Mafswerk: 156.  
 Türme: 79.  
*Lapis specularis*: 139.  
*Lateres*: 88.  
 Laub, Cöln, Dom: 265.  
 Laun, Pfarrkirche, Gewölbe: 67.  
*Laurent von Ypern*, Bildhauer: 314.  
 Legden, Kapitell: 47.  
 Lehm: 88.  
 Lehnin, Giebel: 110.  
 Le Mans, Kathedrale, Ornament:  
 258.  
 Lefepulte: 346.  
 — Ebersdorf: 346.  
 — Heiligenstadt: 346.  
 — Naumburg, Dom: 346.  
 — Offeg: 347.  
 Lettner: 341, 347.  
 — Gelnhausen, Pfarrkirche: 348.  
 — Halberstadt, Dom: 349.  
 — Lübeck, Dom: 348.  
 — Magdeburg, Dom: 348.  
 — Marburg, *St. Elisabeth*: 348.  
 — Maulbronn: 347.  
 — Naumburg, Dom: 348.  
 — Wechselburg: 298, 348.  
 St. Leu d'Efferent, Bildwerke: 294.  
 Leuchter, Xanten, *St. Viktor*: 363.  
 Leuchterfufs, Prag, Dom: 362.  
 — Rheims, Kathedrale: 362.  
 Leuchter, siebenarmiger: 359.  
 Bamberg: 362.  
 Braunschweig: 362.  
 Effen: 361.  
 Jerusalem: 359.

- Leuchter,  
Klosterneuburg: 362.  
— Mailand: 362.  
— Paderborn: 362.  
Leutfchau, Bogenfeld: 129.  
*Libergier*, Baumeister: 331.  
Lichfield, Chor: 343.  
Lille, Grabmal: 314.  
Lincoln, Chor: 343.  
— Tor: 119.  
Löwenberg, Rathaus, Gewölbe: 67.  
London, Tempel, Grabmäler: 327.  
— Westminsterabtei, Gewölbe: 75.  
— » Rofe: 156.  
Lombes, Ziegel: 116.  
*Lorenzo Maitani*, Baumeister: 285.  
Lucca, antike Kapitelle: 257.  
— Dom, Bogenfeld: 324.  
— » Bildwerke: 310.  
Lübeck, Burgkloster, Fliesen: 252.  
— Dom: 101.  
— » Grabplatten: 331, 374.  
— » Lettner: 348.  
— » Tor: 122.  
— *St. Katharinen*, Fliesen: 253.  
Lüttich, *St. Jakob*, Malerei: 231.  
Luftziegel: 88.
- Maafricht, *St. Servatius*, Bildwerke: 307.  
*Madonna del Castello*, Kanzel: 353.  
Magdeburg, Dom,  
Bildwerke: 296, 300.  
Bogenfries: 19.  
Brunnenhaus: 77.  
Chor: 343.  
Geländer: 14.  
Grabplatten: 329.  
Gurtgefims: 17.  
Kapitell: 44.  
Kragstein: 11, 12, 17.  
Lettner: 348.  
Ornament: 263.  
Pforte: 233.  
Plattengewölbe: 77.  
Rippe: 65.  
— *Liebfrauen*,  
Gurtfims: 15.  
Ornament: 257.  
Mailand, *Sant' Ambrogio*: 13, 101.  
Altarunterbau: 332.  
Bündelpfeiler: 39.  
Ciborium: 320, 339.
- Mailand, *Sant' Ambrogio*:  
Hochaltar: 13, 339.  
Kanzel: 352.  
Kapitelle: 48, 50.  
Kriechblumen: 13.  
*Pala d'oro*: 317.  
Rundbogenfries: 102.  
— Dom, siebenarmiger Leuchter: 321, 362.  
Mainz, Dom,  
Bronzetür: 370.  
Sandsteinfußboden: 246.  
Maler:  
*Cimabue*: 232.  
*Johannes Gallicus*: 298.  
*Johann Wale*: 225, 298.  
*Jakob Torriti*: 231.  
Malereien, Bamberg, Dom: 220.  
— Braunschweig, Dom: 225.  
— Carcaffonne, *St. Nazaire*: 268.  
— Goslar, Frankenberg und Neuwerk: 225.  
— Gurk, Dom: 223.  
— Hildesheim, *St. Michael*: 225.  
— Königsutter: 225.  
— Lüttich, *St. Jakob*: 231.  
— *St. Marein*: 229.  
— Padua, Arenakapelle: 232.  
— Pisweg: 223.  
— Soest, *St. Patrokus*: 225.  
— » *St. Marien z. Höhe*: 225.  
— Wienhaufen: 225.  
Marburg, *St. Elisabeth*:  
Bogenfeld: 127.  
Fenstermalerei: 268.  
Lettner: 348.  
Mafswerk: 143.  
Säulen: 28.  
MariaamWafen, Glasmalereien: 197.  
Maria, Paris, *Notre-Dame*: 294.  
Marmorfußboden,  
Cöln, alter Dom: 245.  
*St. Gereon*: 245.  
Pifa, *San Pierino*: 245.  
Rom, Lateran: 245.  
Verona, *Santa Anastasia*: 245.  
Mafswerke: 139, 149.  
— Amiens, Kathedrale: 150.  
— Carcaffonne, *St. Nazaire*: 150.  
— Chartres, Kathedrale: 143.  
— Chorin: 102.  
— Cöln, *St. Gereon*: 150.  
— Donnersmark: 150.  
— Laon, Kathedrale: 156.  
— Marburg, *St. Elisabeth*: 143.
- Mafswerke,  
— Oberwölz: 150.  
— Rheims, Kathedrale: 143.  
— Soiffons: 143.  
— Trier, Liebfrauen: 143.  
— Wien, *St. Stephan*: 150.  
— Zwettl: 150.  
*Matheus*, Baumeister-Bildhauer: 286.  
*Matthias von Arras*, Baumeister: 31.  
*St. Matthias*, Trier, Kragstein: 12.  
Maulbronn, Bafen: 20, 22.  
— Chorgestühl: 343.  
— Lettner: 347.  
— Rippe: 65.  
Meißen, Dom, Grabplatte: 375, 376.  
Melonenkappe: 320.  
*Menfa*: 331.  
Merfeburg, Dom,  
Chorfchranken: 350.  
Grabmal: 327, 329.  
Metz, *St. Peter*, Ornament: 257.  
*Michael Dichter*, Bildhauer: 329.  
Mifericordien: 343.  
Modelle: 265.  
Modena, Dom,  
Ambo: 350.  
Bildwerke: 318.  
Kanzel: 353.  
Kapitell: 47.  
Säulenfuß: 122.  
Mörtel: 8.  
Mörtelbett: 8.  
Moiffac: 116.  
— Bildwerke: 278.  
Moldaubrücke, Prag: 33.  
Montauban, Brücke: 115.  
Mofaiken: 231.  
— Orvieto: 236.  
— Rom, *Santa Maria maggiore*: 231.  
— » *Santa Maria in Trastevere*: 236.  
— » *San Paolo*: 231.  
Mofaikfußboden: 238.  
— Aofta, Dom: 240.  
— Cöln, *St. Gereon*: 238.  
— Novara, Dom: 240.  
— Rheims, *St. Nicaife*: 238.  
— Vercelli, *Santa Maria maggiore*: 240.  
Mofesbrunnen, Champmol: 315.  
München, Frauenkirche: 114.  
Münster, Dom,  
Bildwerke: 302.

- Münster, Dom,  
Schlusfsleine: 65.  
Murano, Dom, Ambo: 350.  
Murrhardt, Kapitell: 42.
- Naturlaub: 263.  
Naumburg, Dom,  
Bildwerke: 307.  
Kapitell: 45.  
Lefepult: 346.  
Lettner: 348.
- Neapel, *Santa Chiara*, Kanzel: 353.  
— *Santa Restituta*, Ambo: 350.  
Netzgewölbe: 66.  
— Annaberg: 71.  
*Niccolò Pisano*, Bildhauer-Bau-  
meister: 269, 321.
- Niederlande, Ziegelbau: 101.  
*Nikolaus*, Bildhauer, Ferrara: 317.  
*Nikolaus Lerch*, Baumeister-Bild-  
hauer: 317, 329.  
*Nikolaus Sluter*, Bildhauer: 313.  
*Nikolaus van de Werve*, Bild-  
hauer: 313.
- Nola, Basilika, Ambo: 350.  
*Notre-Dame de la Roche*, Chor-  
gestühl: 346.
- Novara, Dom, Mosaikfußboden: 240.  
Noyon, Kathedrale, Gewölbe: 65.  
Nürnberg, Germanisches Museum,  
Türbeschlag: 133.  
— *St. Lorenz*, Tür: 134.
- Oberwesel, Stiftskirche: 348.  
— *Liebfrauen*, Flügelaltar: 338.  
Oberwölz, Mafswerke: 150.  
St. Omer, Kathedrale, Kalkstein-  
fußboden: 246.  
*Opus sectile*: 242.  
*Orcagna*, Bildhauer: 326.  
Orgeln: 358.  
— Jutfaas: 360.
- Ornament, gemaltes: 268.  
— Arles, *St. Trophime*: 258.  
— Autun, Kathedrale: 258.  
— Blois, *St. Laumer*: 258.  
— Chartres, Kathedrale: 258.  
— *St. Denis*: 258.  
— Frankenthal, Erkenbertbau: 258.  
— St. Gilles: 258.  
— Grabeskirche: 258.  
— Hamersleben: 257.  
— Hildesheim, *St. Michael*: 257.
- Ornament,  
— Langres, Kathedrale: 258.  
— Magdeburg, Dom: 263.  
— » *Liebfrauen*: 257.  
— Metz, *St. Peter*: 257.  
— Quedlinburg, Schlofskirche: 257.  
— Regensburg, *St. Jakob*: 257.  
— romanisches: 257.  
— Speier, Dom: 258, 263.
- Ornamentik: 256.  
— romanische: 220.
- Orvieto, Dom, Kapitell: 58.  
— » Mosaik: 236.  
Offeg, Lefepult: 347.  
Otterberg, Rippe: 65.
- Paderborn, Bußorfkirche, Leuch-  
ter: 362.  
— Dom, Bildwerke: 301.
- Padua, *Sant' Antonio*, Simse: 110.  
— Arenakapelle, Malereien: 232.  
*Pala d'oro*, Mailand, *Sant' Ambrogio*:  
317.
- Paris, *St.-Chapelle*,  
Ahornlaub: 262.  
Christusstandbild: 290.  
Hochaltar: 334.  
Kapitell: 55.  
Schlusfslein: 262.  
— *St. Martin des Champs*,  
Kanzel: 355.  
— *Notre-Dame*,  
Bildwerke: 276, 280, 294.  
Bogenfeld: 127.  
Chorfehranken: 286, 350.  
Färbung: 235.  
Gewölbe: 66.  
Gewölbestärke: 79.  
Giebel: 82.  
Glasmalereien: 172, 188.  
Kriechblumen: 82.  
Maria: 294.  
Rose: 152.  
Türbeschläge: 130.
- Paris, *Hôtel de la Tremouille*,  
Flechte: 264.  
*Parler, Heinrich*, Baumeister: 33.  
*Parler, Peter*, Baumeister-Bildhauer:  
31, 286, 316.
- Parma, Dom, Bildwerke: 318.  
— » Bündelpfeiler: 40.  
— » Kapitell: 49, 61.  
— Taufkirche, Taufftein: 356.
- Paul Mofselmann*, Bildhauer: 313,  
314.  
Pavia, *San Giovanni in Borgo*, Ka-  
pitelle: 52.  
— *San Michele*: 101.  
— » Bündelpfeiler: 39.  
— » Kanzel: 352.  
— » Labyrinth: 241.
- Perugia, Brunnen: 324.  
*Peter Parler*, Baumeister: 31, 286,  
316.  
*Peter Vischer*, Bildhauer: 317, 329.  
Peterborough, Chor: 343.  
Pfeiler, Wien, *St. Stephan*: 36.  
Pfeilerbafen, Zwettl: 22.  
Pfeilergrundrisse, Wilsnack: 111.  
Pfeilerquerschnitte, Werben, *St. Jo-  
hann*: 111.
- Pfeilerfchaft: 37.  
— Chorin: 110.  
— Cöln, *St. Maria im Kapitol*: 37.  
— » *Grofs St. Martin*: 37.  
— Glatz, Pfarrkirche: 36.  
— Koblenz, *St. Kastor*: 39.  
— Kolin: 31.
- Pfeilerfchaft, Trier, *St. Matthias*:  
39.
- Pforte, Magdeburg, Dom: 233.  
Pfoften, alte und junge: 148.  
*Philipp Viart*, Bildhauer: 314.  
*Phyllis und Aristoteles*: 207.  
Piacenza, Dom, Bildwerke: 318.  
*St.-Pierre sur Dive*, Fliesenfuß-  
boden: 252.
- Pipping, Empore: 358.
- Pifa, Campofanto: 325.  
— » Sarkophag: 323.  
— Dom, Kanzel: 325, 353.  
— » Kapitelle: 257.  
— » Türflügel: 130.  
— *San Michele*, Kanzel: 353.  
— *San Pierino*, Marmorfußboden:  
245.  
— Taufkirche, Deckplatten: 55.  
— » Kanzel: 323.  
— » Taufbecken: 322.
- Pisano, Andrea*, Bildhauer: 321, 324.  
Piftoja, *Sant' Andrea*,  
Bildwerke: 321.  
Kanzel: 325, 353.  
— *San Bartolomeo*, Kanzel: 322,  
353.  
— *San Giovanni*, Bildwerke: 322.  
— » Kanzel: 324, 353.
- Pisweg, Malereien: 223.

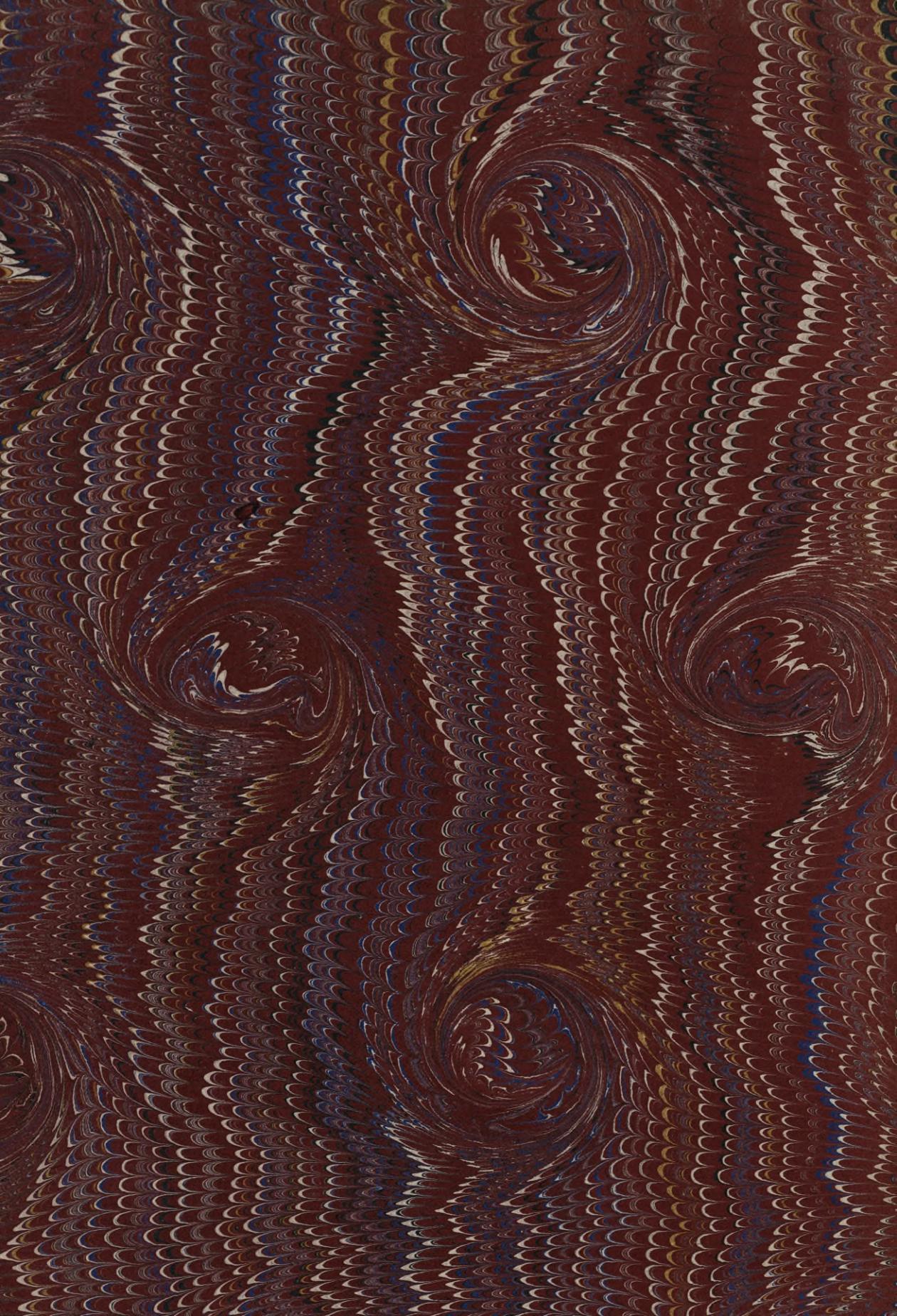
- Plattengewölbe, Magdeburg, Dom: 75, 77.  
 Pompeji, Glas: 139.  
 Prag, Allerheiligen: 33.  
 — Dom, Bildwerke: 316.  
 — » Bündelpfeiler: 31.  
 — » Infchrift: 33.  
 — » Kapitell: 59.  
 — » Leuchterfufs: 362.  
 — » Wafferspeier: 14.  
 — Moldaubrücke: 33.  
 — *Peter Parler*, Baumeifter: 31, 286, 316.  
 — Wladislawfaal: 67.  
 Priesca, Fensterplatte: 148.  
 Prinzipalbogen: 74.
- Quedlinburg, Schloßkirche,  
 Grabplatten: 327.  
 Krypta: 64.  
 Ornament: 257.
- Raban, Fulda: 88.  
 Radfenster: 151.  
 Radleuchter: 363.  
 Rankenführung: 264.  
 Ratzeburg, Dom: 101.  
 — » Chorgestühl: 345.  
*Rauch*, Bildhauer: 290.  
 Ravello, Bildwerke: 323.  
 Ravenna, *Sant' Agata*, Ambo: 350.  
 — *Sant' Apollinare*, Ambo: 350.  
 — » Fensterrahmen: 139.  
 — Dom, Ambo: 350.  
 — *St. Johann*, Ambo: 350.  
 — *St. Paul*, Ambo: 350.  
 — *San Spirito*, Ambo: 350.  
 Regensburg, Dom, Altar: 331.  
 — » Bafen: 20.  
 — *St. Emmeran*, Chorfchranken: 350.  
 — *St. Jakob*, Ornament: 257.  
 Regenrinne: 14.  
 Regenziegel: 88.  
 Renaissance im Heiligen Land: 259.  
 Retables: 332.  
 Rheims, Kathedrale,  
 Bafen: 22.  
 Begegnung: 291.  
 Bildwerke: 285, 286, 292, 306.  
 Bogenfeld: 127.  
 Färbung: 236.  
 Glasmalerei: 167.  
 Grabplatte: 331.
- Rheims, Kathedrale,  
 Gurt: 69.  
 Kanzel: 354.  
 Labyrinth: 241.  
*Le beau Dieu*: 287.  
 Leuchterfufs: 362.  
*St.-Louis* und *Philippe Auguste*: 293.  
 Mafswerke: 143.  
 Säulen: 28.  
 Tore: 123.  
 Wimberg: 83.  
 — *St.-Nicaise*, Mosaikfußboden: 238.  
 — *St.-Remi*, Glasmalerei: 172, 188.  
 Rippen: 65, 79.  
 — Bafel, Münster: 65.  
 — Chartres, Kathedrale: 69.  
 — Cöln, *St. Maria i. Kap.*: 65.  
 — » *Grofs St. Martin*: 65, 79.  
 — Dijon, *St.-Benigne*: 69.  
 — Fontfroide: 268.  
 — Magdeburg, Dom: 65.  
 — Maulbronn: 65.  
 — Otterberg: 65.  
 — Semur en Auxois: 69.  
 — Senlis: 69.  
 — Speier, Dom: 65.  
 — Vézelay: 69.  
 — Walkenried: 65.  
 — Worms, Dom: 65.  
*Robbia*, *Luca della*: 269.  
 Römhild, Grabplatte: 329.  
 Roermond, *Liebfrauen*,  
 Grabmal: 307.  
 Schlufsstein: 65.  
*Rogkerus*, Mönch: 168.  
 Rom, *San Cefario*, Kanzel: 353.  
 — *San Clemente*, Chorgestühl: 341.  
 — » Kanzel: 353.  
 — Lateran, Marmorfußboden: 245.  
 — *San Lorenzo*, Fensterplatten: 148.  
 — » Kanzel: 353.  
 — *Santa Maria maggiore*, Mosaik: 231.  
 — *Santa Maria in Trastevere*:  
 Glasmalerei: 166.  
 Mosaik: 236.  
 — *San Paolo*, Mosaik: 231.  
 — *Santa Prassede*, Fensterplatten: 148.  
 — Titusbogen, Leuchter: 359.  
*Roricser*, *Konrad*, Baumeifter: 286.  
 Rofen: 151.  
 Rofe *Erwin's*: 152.
- Rofe,  
 — Gelnhausen, Pfarrkirche: 158.  
 — St.-Germain en Laye, Schloßkapelle: 154.  
 — London, Westminsterabtei: 154.  
 — Paris, *Notre-Dame*: 152.  
 — Straßburg, Münster: 152.  
 — Straßengel: 156.  
 Rouen, Kathedrale,  
 Chorgestühl: 314.  
 Knollen: 82.  
*Rudolf*, Straßburg, Baumeifter: 312.  
 Rundbogenriefe: 102.  
 Rundbogenfries, Mailand, *Sant' Ambrogio*: 102.  
 — Brandenburg, *St. Nikolaus*: 102.
- Säulen, Cöln, Minoriten: 28.  
 — Marburg, *St. Elisabeth*: 28.  
 — Rheims, Kathedrale: 28.  
 — Sens, Kathedrale: 28.  
 — Soiffons, Kathedrale: 28.  
 — Trier, Liebfrauen: 28.  
 — Troyes, Kathedrale: 28.  
 Säulenfüße: 19.  
 Säulenfuß, Modena, Dom: 122.  
 Säulenschäfte: 23.  
 Sakramentshäuschen, Brandenburg,  
 Dom: 339.  
 — Feldkirch: 161, 341.  
 — Griethaufen: 341.  
 Salisbury, Grundriß: 343.  
 Salzbürg, Dom, Tür: 134.  
 Salzwedel, *St. Marien*,  
 Flächenverzierung: 112.  
 Fries: 108.  
 Sandsteinfußböden: 245.  
 Sandsteinrofette, Mainz, Dom: 246.  
 Sarkophag, Ikonium: 327.  
 — Pifa, Campofanto: 323.  
*Savina*, Straßburg, Bildhauerin: 310.  
*Schadow*, Bildhauer: 290.  
 Schaftringe: 37.  
*Schedula diversarum artium*: 168.  
 Scheitelrippen: 66, 77.  
 Schlitzblenden, Cremona: 102.  
 Schlufssteine; 65.  
 Schlufsstein, Bacharach, Pfarrkirche: 65.  
 — Cöln, *St. Gereon*: 65, 75.  
 — Münster, Dom: 65.  
 — Paris, *St.-Chapelle*: 262.  
 — Roermond, *Liebfrauen*: 65.  
 Schönhausen, Dorfkirche: 101.

- Schreiber: 371.  
 Schreibschrift: 365, 366.  
 Schrein des heil. Dominikus, Bologna: 324.  
 Schrift: 364, 370.  
 Schwabacher Schrift: 370.  
 Schwäbisch-Gmünd, *St. Johann*, Bogenfries: 19.  
 Schwarzhendorf, Kapitell: 42.  
 — Wandmalerei: 209.  
 Schwaz, obere Kapelle, Befschlag: 132.  
 Semur en Auxois, Kapitell: 56.  
 — Rippe: 69.  
 Senlis, Rippe: 69.  
 Sens, Kathedrale, Befschlag: 132.  
 — » Säulen: 28.  
 Siebenarmige Leuchter: siehe Leuchter.  
 Siebenarmiger Leuchter, Mailand, Dom: 321.  
 Siena, Dom: 325.  
 — » Kanzel: 323, 353.  
 Simfe, Padua, *Sant' Antonio*: 110.  
 Sockel: 11.  
 — Hirzenach: 11.  
 — Jerichow: 87.  
 — Stadthof, Hospitalkapelle: 11.  
 Soeft, *St. Marien zur Höhe*, Malereien: 225.  
 — *St. Iatroklus*, Malereien: 225.  
 Souillac, Bildwerke: 278.  
 Soiffons, Kathedrale, Kapitell: 53.  
 Mafswerk: 143.  
 Säulen: 28.  
 Spalato, Dom, Kanzel: 353.  
 Speier, Dom, Ornament: 258, 263.  
 Rippe: 65.  
 Stadthof, Hospitalkapelle, Sockel: 11.  
 Staffelgiebel: 82.  
 Steinbrüche: 9.  
 Steinfeld, Kragstein: 59.  
 Sternengewölbe: 66.  
 Sterzing, Kapelle, Tür: 145.  
 Stettin, Schloß, Türhalter: 137.  
 Stilisieren: 256.  
 Stipes: 331.  
 Straßburg, Münster, Bildwerke: 271, 309.  
 Engelspeiler: 310.  
 Hohlkehle: 264.  
 Straßburg, Münster, Kapitell: 55, 57.  
 Kanzel: 354.  
 Kragstein: 64.  
 Rofe: 152.  
 Savina: 310.  
 Südtore: 127.  
 Tore: 124.  
 Straßengel, Rosenfenster: 156.  
 Strebepfeiler, Brandenburg, *St. Katharina*: 112.  
*Strozzi*, Köpfe: 269.  
 Sturmflangen: 193.  
 Tabernakel: 341.  
 Tangermünde, *St. Stephan*, Flächenverzierung: 112.  
 Tankmar, Hildesheim: 88.  
 Tarazona, Ziegelbauten: 119.  
 Taufbecken: 355.  
 Taufbecken, Pifa, Taufkirche: 322.  
 Taufftein, Andernach: 356.  
 — Dortmund: 356.  
 — Hildesheim: 356.  
 — Parma: 356.  
 Tegernsee, Glasmalereien: 167.  
*Tegulae*: 88.  
 Teruel, Ziegelbauten: 119.  
 Theophilus presbyter: 168.  
*Thorwaldsen*, Christus: 287.  
*Tillmann Riemenschneider*, Bildhauer: 317.  
 Tischler, *Alexandre Huet*: 346.  
 — *Arnoult Boullin*: 346.  
 Titusbogen, Rom: 359.  
 Toledo, Backsteinbauten: 119.  
 Tonfliesen: 247.  
 — Altezelle: 250.  
 Tonnengewölbe: 63.  
 Tor, Andernach, Pfarrkirche: 121.  
 — Arles, *St. Trophime*: 122.  
 — Avila, *San Vicente*: 122.  
 — Bonn, Münster: 115.  
 — Bourges, Kathedrale: 122.  
 — Chartres, Kathedrale: 122.  
 — Genua, Kathedrale: 321.  
 — St.-Gilles: 122.  
 — Heiligenkreuz: 119.  
 — Heilsbrunn: 122.  
 — Laach: 119.  
 — Lincoln: 119.  
 — Lübeck, Dom: 122.  
 — Rheims, Kathedrale: 123.  
 — Straßburg, Münster: 124, 127.  
 Tor,  
 — Trebitzsch: 122.  
 — Trient, Dom: 122.  
 — Venedig, *St. Markus*: 131.  
 Torcello, Dom, Chorgefühl: 341.  
 Torflügel, Aachen, Münster: 129.  
 — Köln, *St. Maria i. Kap.*: 131.  
 — Mainz, Dom: 370.  
 (Siehe auch Türflügel.)  
*Torrizi, Jakob*, Maler: 231.  
 Toscanella, *St. Maria*, Ambo: 350.  
 Touloufe, Jakobinerkloster: 115.  
 — *St.-Sermin*: 12, 115.  
 — » Kapitell: 52.  
 — Stadtmauern: 115.  
 Trapezkapitell: 47.  
 — Jerichow: 87.  
 Traù, Dom, Kanzel: 353.  
 Trebnitz, Zisterzienserinnenkloster: 112.  
 Trient, Dom, Bündelpfeiler: 122.  
 Inschrift: 371.  
 Tore: 40.  
 Trier, Dom, Chorschränken: 350.  
 — *Liebfrauen*, Basis: 22.  
 Bildwerke: 307.  
 Bündelpfeiler: 39.  
 Mafswerke: 143.  
 Säulen: 28.  
 — *St. Matthias*: 12.  
 Basen: 22.  
 Chorschränken: 350.  
 Pfeilerschäfte: 39.  
 Triumphkreuz: 349.  
 — Halberstadt, Dom: 300, 349.  
 Troyes, Kathedrale, Säulen: 28.  
 — *St.-Urbain*, Fenster: 155.  
 Kreuzblume: 84.  
 Wimperg: 83.  
 Türbefschläge: 131.  
 — Krakau: 133.  
 — Nürnberg: 133.  
 — Paris: 130.  
 Türen: 119.  
 Türflügel, eberne: 129.  
 Florenz: 325.  
 Hildesheim: 129.  
 Korffun: 301.  
 Pifa: 130.  
 Venedig: 131.  
 — hölzerne: 131.  
 Friefach: 133.

- Türflügel, hölzerne,  
Hedalskirche: 133.  
Konstanz: 317.  
Nürnberg: 134.  
Salzburg: 134.  
Sterzing: 145.  
Verona: 133.  
Türhalter: 134.  
— Alpirsbach: 137.  
— Stettin: 137.  
Turm, Cauffade: 116.  
— Laon: 79.  
*Tydemann Maes*, Bildhauer: 314.
- Ulm, Münster, Kragsteine: 63.  
Unzialen: 375.
- Valladolid, Ziegelbauten: 119.  
*Veit Stofs*, Bildhauer: 317, 318.  
Venedig, Dogenpalast, Kapitell: 59.  
— *San Marco*,  
Ambo: 350.  
Kanzel: 352.  
Tore: 131.  
Türflügel: 131.  
Verblendziegel: 108.  
Vercelli, *Santa Maria maggiore*,  
Mosaikfußboden: 240.  
Verden a. A., Dom, Ziegel: 102.  
Verdoppelung: 67.  
Vergitterungen: 119, 156.  
Verglafung der Fenster: 142.  
Verona, *Santa Anastasia*,  
Bafen: 20.  
Marmorfußboden: 245.  
Tür: 133.  
— Dom, Bildwerke: 318.  
— » Kanzel: 353.  
— Grabmäler der Skaliger: 328.  
— » Gitter: 159.  
— *San Zeno*, Bildwerke: 318.  
Verfallen: 367.  
Verwitterung: 10.  
Verzeichnen der Gewölbe: 67.  
Vézelay, Bildwerke: 278.  
— Rippe: 69.
- Viae: 256.  
Vierungstürme: 342.  
— Cöln, *Groß St. Martin*: 65, 79.  
Viktring, Glasgemälde: 195.  
Vincennes, *Ste.-Chapelle*, Kreuz-  
blume: 86.  
*Vischer, Peter*, Bildhauer: 317, 329.  
*Vitruv*: 256.  
Voghenza, Ambo: 350.  
Volterra, Dom, Kanzel: 353.  
*Vuolvin*, Goldschmied: 332.
- Wale, Johann*, Maler: 225, 298.  
Walkenried: 9.  
— Rippen: 65.  
Wand: 7.  
Wandmalerei: 209.  
— Schwarzhemdorf: 209.  
Wappenscheiben, Germanisches  
Museum: 206.  
Wasserfchragen: 16.  
Wasserpeier, Amiens, Kathedrale:  
14.  
— Cöln, Dom: 14.  
— Prag, Dom: 14.  
Wechselburg, Fenster: 203.  
— Grabmal: 297.  
— Kanzel: 298.  
— Lettner: 298, 348.  
Wells, Kathedrale, Grundriß: 343.  
Werben, *St. Johann*,  
Flächenverzierung: 112.  
Pfeilerquerschnitt: 111.  
Werden a. R., exzentrische Bogen:  
102.  
Wien, *St. Stephan*,  
Ciboriumaltare: 339.  
Gewölbe: 75.  
Glasgemälde: 197.  
Grabmal: 316, 329.  
Krabbe: 83.  
Mafswerke: 150.  
Pfeiler: 36.  
Wiener-Neuftadt, Grabmal: 316.  
Wienhausen, Wandmalereien: 225.  
*Wilars von Honcourt*, Skizzen-  
buch: 74, 75.
- Wilhelm von Sens*, Baumeifter: 172.  
*Wilhelm*, Modena, Bildhauer: 318.  
Wilsnack, Pfeilergrundriffe: 111.  
Wimperge: 79, 83.  
— Rheims, Kathedrale: 83.  
— Troyes, *St.-Urbain*: 83.  
Wimpfen i. T., Bildwerke: 309.  
— Kapitell: 55.  
Wladislawaal, Prag: 67.  
Woldenberg, Burg: 331.  
Worcester, Grundriß: 343.  
Worms, Dom, Rippe: 65.  
*Wortwin*, Bamberg, Baumeifter:  
306.  
Würfelpitell: 45.  
Wunstorf, Bafen: 19.  
— Kapitell: 46.
- Xanten, *St. Viktor*,  
Chorgestühl: 345.  
Leuchter: 363.
- York, Chor: 343.
- Zaragoza, Ziegelbau: 119.  
Zeichnung, Altarrückwand: 338.  
Zickzacks: 119.  
— Canterbury: 65.  
— Durham: 65.  
— Ely: 65.  
Ziegelbauten, Calatayud: 119.  
— Italien: 101.  
— Lombez: 116.  
— Niederlande: 101.  
— Zaragoza: 119.  
Ziegelabmessungen: 102.  
— Südfrankreichs: 116.  
— Verden a. A.: 102.  
Ziegelftreichen: 88.  
Ziegelverband: 102.  
Zschillen-Wechselburg, Bildwerke:  
297.  
Zwettl, Bündelpfeiler: 31.  
— Mafswerke: 150.  
— Pfeilerbafen: 22.

5000  
1





Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306434

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298737