



ANTON SPRINGER  
HANDBUCH  
DER  
KUNSTGESCHICHTE  
II  
MITTELALTER



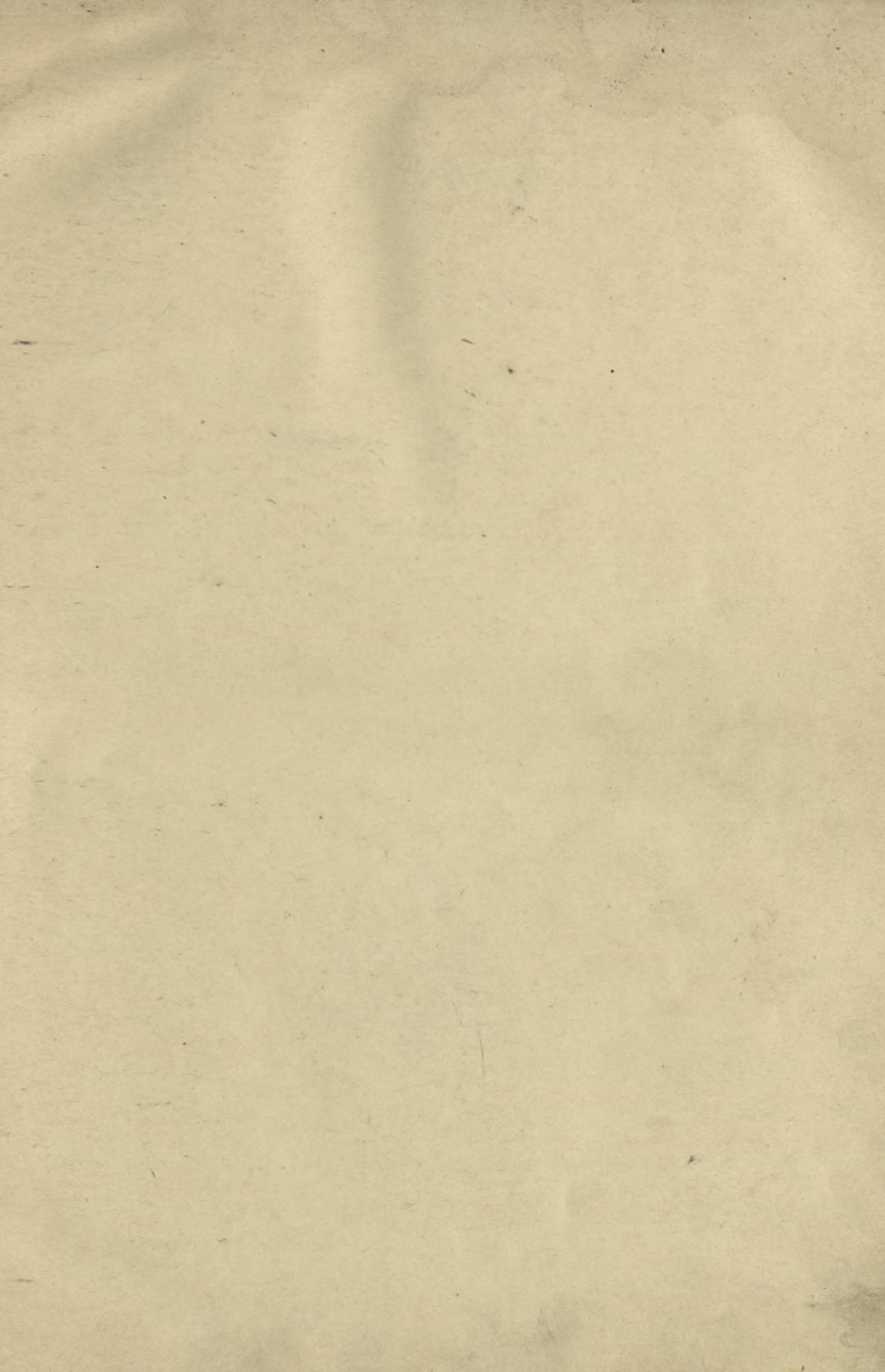
5. Aufl.

1898.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298635





Elisabeth Benkart 1898.

Handbuch  
der  
**Kunstgeschichte**

von  
Anton Springer

fünfte Auflage  
der Grundzüge der Kunstgeschichte

II.

**Das Mittelalter**

Mit 376 Abbildungen im Text und sechs Farbendrucke



Leipzig  
Verlag von E. A. Seemann  
1898.



III - 306516

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

~~III. 15. 198~~

Akc. Nr.

~~41/49~~

41-49/2017

## Vorwort zum zweiten Bande.

---

In der neuen Auflage des zweiten Bandes sind beträchtliche Aenderungen nirgends vorgenommen worden. Nur wo es durchaus notwendig erschien, wurde mit vorsichtiger Hand zu bessern versucht. Das Vorgehen des Herausgebers, wie es im Vorwort zur vierten Auflage begründet worden ist, blieb auch diesmal befolgt, und daß ein Neudruck so schnell erforderlich wurde, giebt ihm vielleicht Recht.

Die Illustrationen verleihen dieser neuen Auflage besonderen Wert. Sie sind reichlich verbessert und erscheinen einheitlicher als früher. Die sechs Dreifarbendrucke dieses Bandes sind ganz neu hergestellt. Die Vorlage für Tafel IV ist einem Blatt des bekannten Werkes: „Polychrome Meisterwerke“ von Heinr. Köhler mit Genehmigung der Baumgärtnerischen Buchhandlung in Leipzig nachgebildet worden. Das Verdienst um die neue Gestaltung der Illustrationen gebührt allein dem Herrn Verleger.

Viele alte Freunde des Buches haben auch diesmal wieder den Herausgeber und den Verleger unterstützt. Zu besonderem Danke sind wir Herrn Dr. Hermann Ehrenberg in Königsberg und Herrn Prof. Dr. Johannes Ficker in Straßburg i/E. verpflichtet.

Berlin, im Juni 1898.

Jaro Springer.



# Inhaltsverzeichnis.

<b>A. Altchristliche Kunst . . . . .</b>	<b>1</b>
1. Rom: Der Zusammenbruch der Antike S. 1. — Die Katacomben und ihr malerischer Schmuck S. 4. — Die Sarkophagskulpturen S. 9. — Kleinkunst, Elfenbeinschnitzerei S. 13. — Der Kirchenbau S. 15. — Die Basilika, die alte Peters- und die Paulskirche, S. Clemente S. 17. — Die kirchliche Decoration, Mosaikmalerei S. 20.	
2. Oströmisches Reich: Kultureinfluß des Orients S. 25. — Kirchenbauten in Syrien S. 26. — Oströmische Architektur. Zentralanlagen mit Kuppelbau S. 28. — Die Sophienkirche in Konstantinopel S. 31. — Mosaik- und Miniaturmalerei S. 32.	
3. Ravenna: Das Grabmal Theodorichs, S. Apollinare nuovo S. 33. — S. Apollinare in Classe, S. Vitale S. 34. — Mosaikgemälde S. 35. — Erweiterung des Darstellungsbereichs S. 37. — Sinkendes Kunstvermögen, Einfluß höfischer Sitte S. 39. — Plastik, Elfenbeinschnitzerei, Kathedra des Maximian. S. 40.	
<b>B. Die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst . . . .</b>	<b>44</b>
1. Byzantinische Kunst: Allgemeine historische Gesichtspunkte, die griechische Kirche und der Islam S. 43. — Der Bilderstreit S. 46. — Die Miniaturmalerei S. 46. — Die byzantinische Architektur, Verkümmerung des Zentralbaues S. 48. — Mosaiken S. 49. — Kleinkunst, technische Fertigkeit S. 51. — Verhältnis der byzantinischen Kunst zur Kunst des Abendlandes S. 52.	
2. Die Kunst des Islam:	
a. Syrien und Aegypten. Verhältnis zu fremden Kunstweisen, byzantinischer Einfluß S. 52. — Die Sachramoschee in Jerusalem S. 54. — Eigentümliche Formbildungen: Kiel- und Hufeisenbogen, Stalaktitengewölbe S. 55. — Moscheen in Kairo S. 56. — Die Arabeske S. 58.	
b. Sizilien und Spanien. Der maurische Stil S. 59. — Die Moschee von Cordova S. 59. — Die Alhambra S. 60. — Schicksal der arabischen Kunstwelt S. 62.	
3. Karolingische Kunst: Die Kunstübung im Bereich der Langobarden und Franken S. 63. — Die Bauten Karls des Großen S. 65. — Bauhätigkeit der Benediktiner, Fulda und St. Gallen S. 67. — Skulptur und Malerei S. 69. — Handschriften mit Miniaturen, irische Kalligraphie S. 70. — Angelsächsische und fränkische Miniaturen vom 8. bis 10. Jahrh. S. 72 — Elfenbeinreliefs S. 78.	

## C. Die Entwicklung nationaler Kunstweisen . . . . . 81

### 1. Nordische Kunst im 11. und 12. Jahrhundert: Verblaffen der antiken Tradition. Einfluß der Clunienser Mönche; Askese und Teufelsglaube S. 81.

a. Romanische Baukunst. System des romanischen Baustils S. 83. — Säulen-, Fries- und Bogenformen S. 84. — Das Gewölbe, die Krypta S. 87. — Uebersicht der Denkmäler S. 89. — Sachsen (Quedlinburg, Hildesheim, Braunschweig) S. 90. — Schwaben S. 94. — Die mittelhheinischen Dome (Speyer, Mainz, Worms) S. 97. — Kölnische und niederrheinische Kirchen, der Dom zu Trier S. 102. — Der Abergangsstil: die Dome zu Bamberg, Raumburg, Limburg S. 104. — Die Klosteranlagen der Cisterzienser (Maulbronn) S. 110. — Oesterreich und das Elsaß S. 111. — Die westfälischen Hallenkirchen S. 113. — Der deutsche Norden und der Ziegelbau S. 114. — Der Holzbau in Skandinavien S. 115. — Der normannische Stil in England, die Kathedrale von Canterbury u. s. w. S. 116. — Romanischer Kirchenbau in Frankreich S. 122. — Notre Dame zu Clermont, St. Front zu Perigueux, Notre Dame zu Poitiers S. 124. — Burgund: Bezeley, Cluny, Dijon S. 126. — Normandie: Caen S. 127. — Spanien: Santiago de Compostela, Avila, Salamanca S. 128.

b. Romanische Bildnerei und Malerei. Die Kunst unter Heinrich II. S. 130. — Bischof Bernwards Kunstpflege in Hildesheim S. 132. — Erweiterung des Stoffgebietes durch Predigt und religiöse Dichtung S. 133. — Das Kunsthandwerk im Dienst der Kirche, Goldschmiede (Grubenemail) und Erzgießer S. 137. — Die Teppichweberei S. 139. — Bildnerei und Bronzezug in Deutschland (Eternstein, Augsburger Domthüren) S. 139. — Hebung des Kunstsinnes im 13. Jahrh., das Bruchtaler Evangelistar S. 142. — Wandmalerei (Schwarzrheindorf, Hildesheim, Braunschweig, Gurf) S. 143. — Spätromanische Skulptur in Deutschland (Wechfelburg, Goldene Pforte zu Freiberg, Dom zu Bamberg und Raumburg) S. 147. — Kirchliche Kleinkunst im 13. Jahrhundert S. 153. — Belgische und französische Skulptur, Taufbecken in Lüttich, Limoufiner Email, Portalsskulpturen in Moissac, St. Gilles, Arles, Bezeley) S. 154.

### 2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter . . . . . 159

a. Die Baukunst gotischen Stils. Gewölbebildung, Strebebogen und Strebpfeiler S. 159. — Der Grundriß S. 161. — Bildung von Pfeiler, Kapitell und Bogen S. 162. — Der Aufbau und seine Glieder (Triforium, Maßwerk, Wimperge, Gialen u. s. w.) S. 163. — Fassadenbildung (Portale, Fensterrose, Türme) S. 167. — Die farbige Dekoration S. 167. — Uebersicht der hauptsächlichsten Denkmäler. Frankreich (Morienval, Noyon, Rheims, Chalons, St. Denis, die Ste. Chapelle und Notre Dame zu Paris, Chartres, Amiens) S. 168. — Ausgang der französischen Gotik (Flambojanter Stil, Netzgewölbe) S. 180. — Belgien: (St. Gudule in Brüssel, Dom von Antwerpen) S. 180. — England: Besonderheiten der englischen Gotik (Tudorbogen, Netzgewölbe) S. 181. — Verbreitung (Canterbury, Salisbury, Lichfield, Westminsterabtei) S. 183. — Deutschland und Oesterreich (Liefrauenkirche in Trier, Elisabethkirche in Marburg, Münster in Freiburg und Straßburg, Kölner Dom, Katharinenkirche zu Oppenheim, Dome zu Regensburg, Wien und Prag, Münster zu Ulm, Dom zu Halberstadt) S. 190. — Der nordische Backsteinbau (Marienkirche in Lübeck) S. 204. — Rückblick S. 208. — Klosterbau S. 209. — Burgbau S. 211. — Die Marienburg S. 215. — Rat-, Kunst- und Wohnhäuser, Stadttore S. 219. — Der Fachwerksbau S. 226.

b. Bildnerei und Malerei. Einfluß der Gotik auf die Skulptur S. 228. — Frankreich: Skulpturen an den Kathedralen von Chartres, Amiens, Rheims, Bourges S. 229. — Grabdenkmäler in St. Denis und Dijon S. 236. — Mosesbrunnen in Dijon S. 237. — Deutsche Skulptur (Freiburg, Straßburg, Köln) S. 238. — Eisenbeinplastik, Miniaturmalerei S. 241. — Wand- und Glasmalerei S. 242. — Deutsche Grabskulptur S. 246. — Das Handwerk in der Kunstübung S. 248.

3. Die mittelalterliche Kunst in Italien: Ihre Lebensbedingungen, Verfall der Kunstthätigkeit in Rom S. 249. — Die Marmorarbeiter S. 250. — Byzantinische Einflüsse: S. Marco in Venedig S. 250. — Südtalische Kirchen S. 253. — Normannenbauten in Sicilien (Capella Palatina, Monreale) S. 253. — Lombardische Rundbauten S. 256. — Gewölbte Basiliken in der Lombardei und Mittelitalien S. 257. — Die Cosmaten in Rom S. 259. — Der Dom zu Pisa und der Kirchenbau in Toskana S. 260. — Toskanische Skulptur S. 262. — Eindringen der Gotik S. 263. — Gotische Kirchen in Assisi, Venedig, Florenz, Rom S. 265. — Der Dom zu Florenz S. 267. — Die Dome zu Siena und Orvieto S. 269. — S. Petronio zu Bologna S. 272. — Der Dom zu Mailand S. 272. — Gotischer Profanbau in Mittelitalien (S. Gimignano, Siena, Florenz) S. 273. — Die Ca Doro und der Dogenpalast in Venedig S. 278.

Anhang: Die Gotik in Spanien und Portugal S. 282. — Die Kathedralen von Burgos, Barcelona u. a. S. 283. — Klöster und Klosterkirchen zu Belem, Batalha und Thoman S. 283.

Sach- und Ortsregister . . . . . 285

### Verzeichnis der Farbentafeln.

	Zu Seite
III. Mosaik der Apsis von S. Agnese fuori le Mura zu Rom. (Aus <i>Musaici antichi delle Chiese di Roma</i> , Rom, Spithöver) . . . . .	24
IV. Inneres der Taufkirche zu Ravenna. (Nach Köhler, <i>Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst</i> , Leipzig, Baumgärtner) . . . . .	35
V. Maurische Wanddekorationen aus Granada. (Nach Uhde, <i>Baudenkmäler in Spanien und Portugal</i> , Berlin, E. Wasmuth) . . . . .	58
VI. Wandmalerei in der Georgskirche zu Oberzell. (Nach Kraus, <i>Die Wandgemälde in der Georgskirche</i> u., Freiburg, Herder) . . . . .	78
VII. Miniaturgemälde aus der Manessischen Handschrift. (Nach A. v. Dechelshäuser, <i>Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg</i> , Heidelberg, G. Koesler) . . . . .	241
VIII. Der h. Georg, Glasgemälde im Dom zu Chartres. (Nach Gonse, <i>L'Art gothique</i> ) . . . . .	245





Von der Cathedra des Maximian. Ravenna, Dom.

## Die Kunst des Mittelalters.

### A. Altchristliche Kunst.

#### 1. Rom.

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

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

dem Auge als Muster dar. Das Grabmal des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten, in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt werden. Der „heidnische“ Inhalt der Darstellungen wird entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige

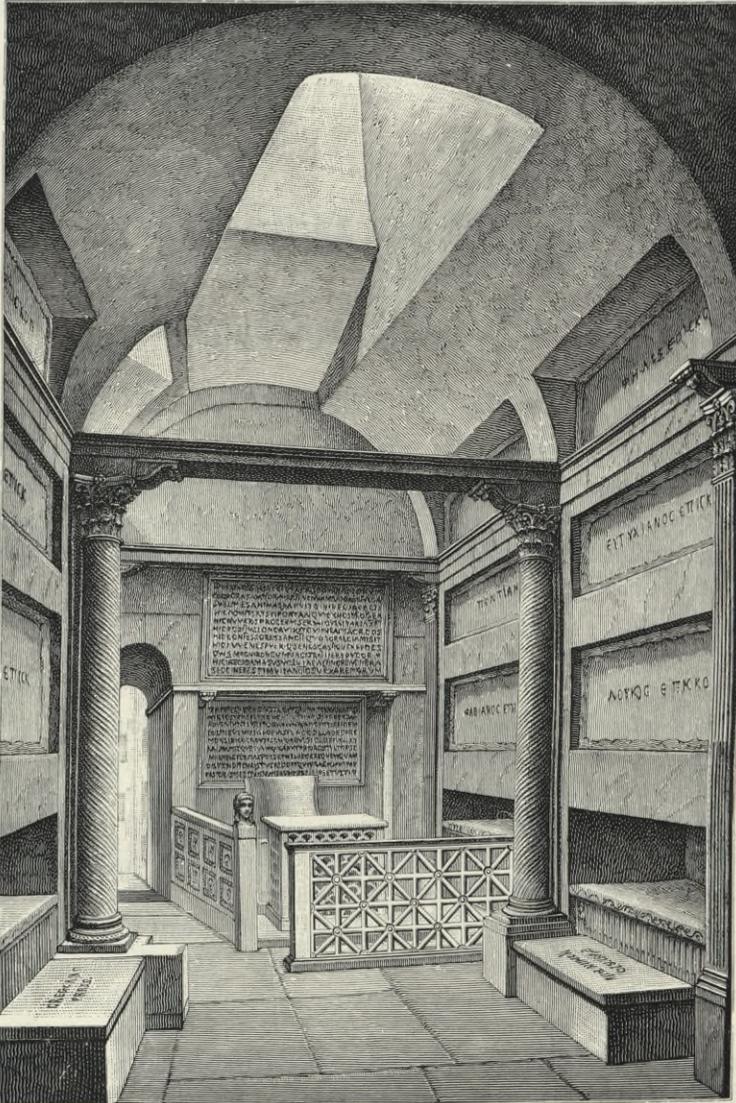


Fig. 1. Die Papstkrypta. Katacomben von S. Callisto. Restauriert. (De Rossi.)

verliert. Man darf nicht vergessen, daß eine scharfe Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erst erfolgte, als die neue Lehre zu siegreicher Macht emporgewachsen war und mit dem Feinde abrechnete. Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, welche sich nach endgiltiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele, namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedenklichen Inhalt verloren. Neuer

christlicher Inhalt füllt nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise tritt die altchristliche Kunst auf. Sie erscheint zunächst bis zum vierten Jahrhundert noch unsicher in der Auffassung, der antiken Darstellungsweise vielfach zugeneigt und den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Das vierte und das fünfte Jahrhundert bilden eine Uebergangsperiode. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Skulptur in den Thätigkeitskreisen der Künstler

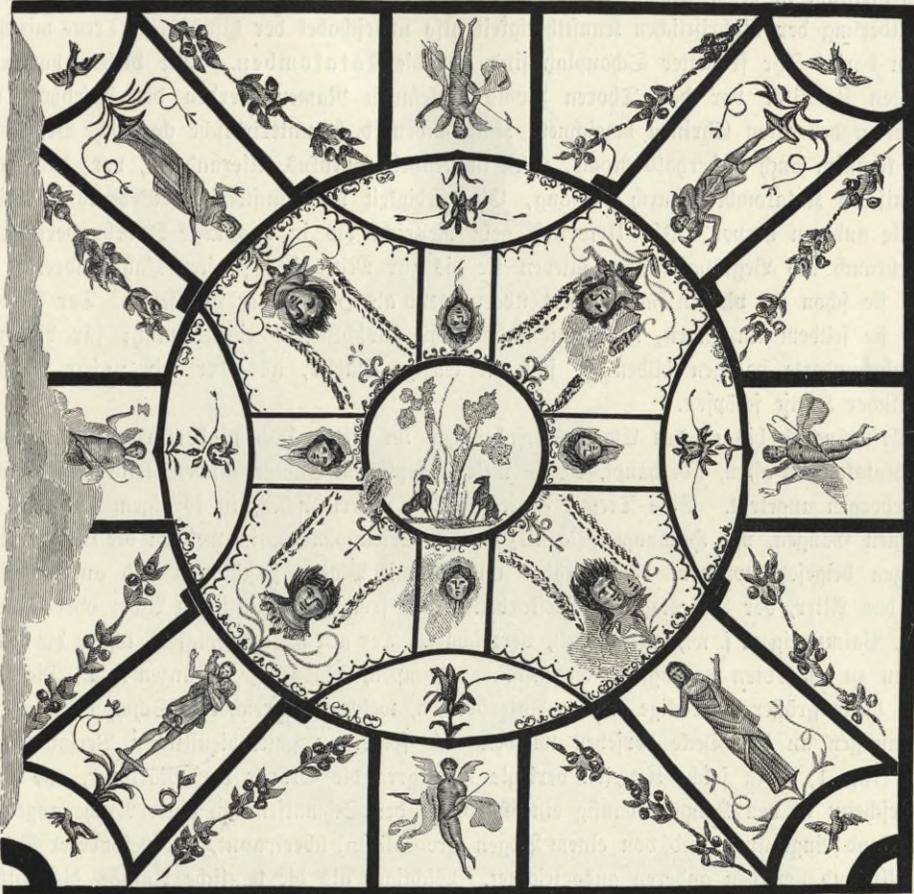


Fig. 2. Deckengemälde aus den Katakomben von S. Lucina.

zurück und schon dadurch lockerte sich die Verbindung mit der Antike. Was die neue Residenz am Bosporus an plastischem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechischen Städten zusammengeschnitten. Bauten und Wandgemälde ließen sich nicht übertragen. In diesen beiden Kunstzweigen sammelte sich daher vorzugsweise die Thätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt sich zu neuen Schöpfungen, unter welchen besonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine schärfere Individualisierung der Gestalten, eine breitere Schilderung der Ereignisse und eine sorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erscheint dem Pompe und der zeremoniellen Pracht des höfischen Lebens zugänglich. Obgleich das orientalische

Element sich bereits vielfach geltend macht, so überwiegen doch noch die gemeinsamen Merkmale in der Kunst Westroms und Ostroms. Die vollständige Kulturscheidung beginnt erst im sechsten Jahrhundert; zugleich versiegen die bis dahin wenigstens sichernden antiken Quellen der Kunstbildung. Erst nach dieser Zeit tritt die wahre byzantinische Kunst auf den Schauplatz.

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

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

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der

Nähe der Calixtkatakomben, erinnert wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopfstypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 3), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der altchristlichen Periode (Fig. 4). Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken römischen Frauen



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

gemahrend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann, im bloßen Mantel ohne Tunika, mit halberhobener Rechten, während er in der Linken eine Rolle trägt, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, welcher auf das neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder hat allerdings nur einen untergeordneten künstlerischen Wert und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits eine künstlerische Individualität aus. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen,

beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erscheinen nicht mit Rücksicht auf Raumbesetzung geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder bestehen meistens selbständig für sich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtschaft des Inhaltes ersetzt den formalen Zusammenhang. Begreiflicherweise spannen die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade. Belsuchen wir doch hier die ersten Neußerungen einer nachmals so mächtigen und unermesslich reichen Kunst. Uns fesselt die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden

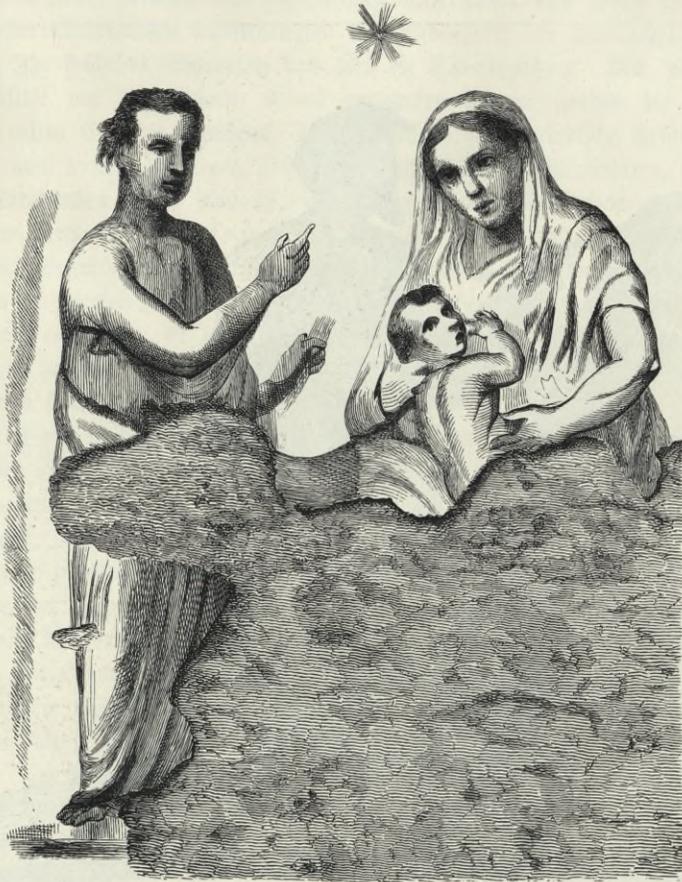


Fig. 4. Madonna. Katakomben der Priscilla.

mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge. Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen. Uns interessiert ebenso sehr, welche biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythos, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätte. Nichts lag näher, als solche Bilder hier aufzustellen, welche sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulcrale Bedeu-

tung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl das alte wie das neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetsformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus u. s. w. Auch die am



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

häufigsten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (Fig. 5) muß in diesem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch gefördert, daß auch der letztere auf antiken (etruskischen) Graburnen angebracht wurde, also eine sepulcrale Bedeutung besaß, wie denn überhaupt auch die aus dem Heidentume übernommenen Darstellungen ursprünglich Grabbilder waren.



Fig. 6. Ein Fossof. Katacombe S. Marcellino e Pietro.



Fig. 7. Statue des guten Hirten. Rom, Lateran.

In den Festgelagen, die in den Katakomben (S. Marcellino e Pietro, Domitilla, Callisto u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmahl (Adoration des heroisierten Verstorbenen) deutlich an. Nur empfang das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Bankett der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig, als die wunderbare Erscheinung Christi auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreise einverleibt.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehung auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren

Platz gefunden. Ueber die unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Soffors in der Katakombe S. Marcellino e Pietro (Fig. 6) zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel. Aber auch die so häufig wiederkehrende Gestalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) stellte in einzelnen Fällen Mosaikbildnis der Gemahlin des Hl. Jul. Julianus in der Bibliothek Chigi) eine Verstorbene dar (Fig. 8). Daß sie außerdem auch an den Deckenbildern im allgemeinen die abgesehiedene Seele bedeute, soll nicht bestritten werden.



Fig. 8. Ehechließung und Mutterchaft einer Verstorbenen. Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe. (Nach Wilpert.)

Die altchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, im sechzehnten Jahrhundert bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Osterzyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des h. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht ins 13. Jahrhundert verwiesen. Eine der schönsten altchristlichen Statuen,

einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Lateranmuseum (Fig. 7). In der Sarkophagskulptur regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die



Fig. 9. Altchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.



Fig. 10. Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Peterskirche.

Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaster in verschiedene Szenen gegliedert. Zu den berühmtesten Sarkophagen zählt der in den Vatikanischen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfecten Junius Bassus († 359). Die Reliefs der Vorderseite schildern in zehn Feldern Szenen aus dem alten und neuen Testament. Der hier abgebildete Teil des Sarkophags (Fig. 10) zeigt in der oberen Reihe die Gefangennehmung des Petrus, Christus über dem Firmamente thronend, Christus zwischen zwei Aposteln stehend (Christus ist beide Male unbärtig dargestellt); in der unteren Reihe den Sündenfall, Christi Einzug in Jerusalem und Daniel in der Löwengrube (letzteres Relief im 17. Jahrhundert ergänzt). Bei einem anderen Sarkophag, in dem christlichen Museum des Lateran, finden sich in der Mitte in einer Muschel die Brustbilder der Beigesetzten (Fig. 9). Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Szenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Segnung der Speijen, Opferung Isaaks, Blindenheilung, Ver-

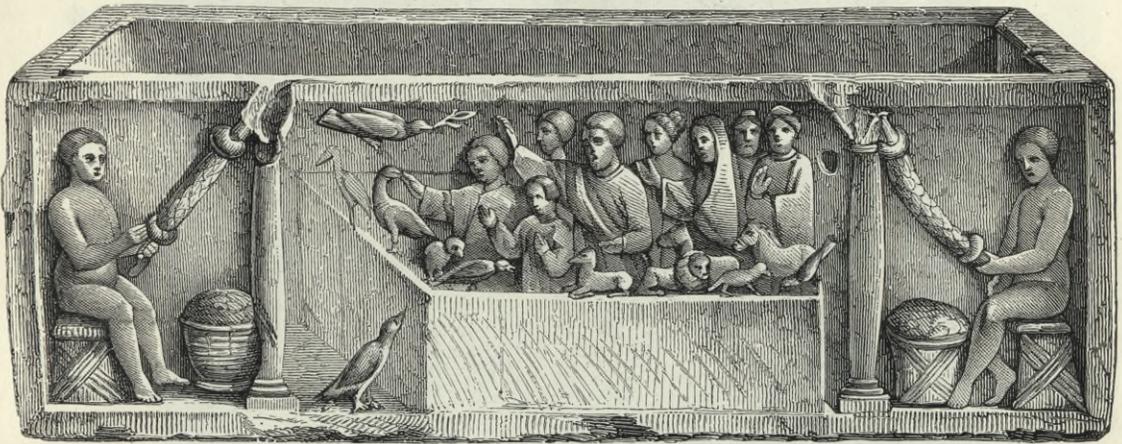


Fig. 11. Sarkophag mit einer Darstellung der Arche Noah. Trier.

leugnung Petri (am Hahn kenntlich), Zuweisung der Erde (Mehren und Lamm); unten: Moses, die Schuhe lösend; Heilung der Blutflüssigen, Christus auf dem Meere, Jonas, Speisung Daniels, Moses bedrängt von Unzufriedenen und das Quellwunder. Mit der christlichen Lehre und der christlichen Begräbnisstätte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der uns aus der Zeit vom vierten bis sechsten Jahrhundert hier erhaltenen beläuft sich auf nahezu dreihundert. Die Sarkophage im südlichen Frankreich und in Spanien, besonders jene aus dem kunstreichen Arles, stehen auf der gleichen künstlerischen Stufe wie die römischen und unterscheiden sich auch inhaltlich nicht von ihnen. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung. Aber selbst hier hallt in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst nach (Fig. 11).

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

*zafocemh  
formaln*

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



Fig. 12. Holzrelief. Thür in S. Sabina in Rom.

Namen Dittochaeon (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts. Die 49 Vierzeiler, 24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften von Bildern aufzufassen. Sie beziehen sich schwerlich auf Wandgemälde, sondern auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künstlern als Vorlage dienten. Für die Auswahl der Szenen zu Sarkophagreliefs war die Bestimmung der Sarkophage vielfach maßgebend. Die Mehrzahl von ihnen besitzt eine sepulcrale Bedeutung, versinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und stimmt in auffallender Weise mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagskulpturen wie in den alten Katakombengemälden erscheint die Darstellung der Passion ausgeschlossen. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher sich vielleicht der Holzschnitzer an der Thüre in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem fünften Jahrhundert, richtete (Fig. 12). Römische Sarkophage mit den

herkömmlichen symbolischen Darstellungen aus dem fünften Jahrhundert sind nicht bekannt. Man glaubt daraus schließen zu dürfen, daß nach der Einnahme Roms durch Marich 410 die Thätigkeit der Sarkophagbildhauer stockte. Eine neue Bildhauerschule ist seit dem 5. Jahrhundert in Ravenna nachzuweisen, deren Werke man im ganzen östlichen Oberitalien verfolgen kann.

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der Kleinkunst, wie die mit dem Monogramm Christi (Fig. 13), der Gestalt des guten Hirten, der Drantin u. s. w. geschmückten Thonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Konsul in seiner Amtstracht, die mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen und Bärenhezen u. s. w. dargestellt (Fig. 14).

Dem wertvollen, im Mittelalter hoch geschätzten Stoffe und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel danken wir die Erhaltung vieler Konsulardiptychen (28 sind bis jetzt bekannt geworden). Sie reichen vom Jahre 406 bis 541 n. Chr., stammen bald aus

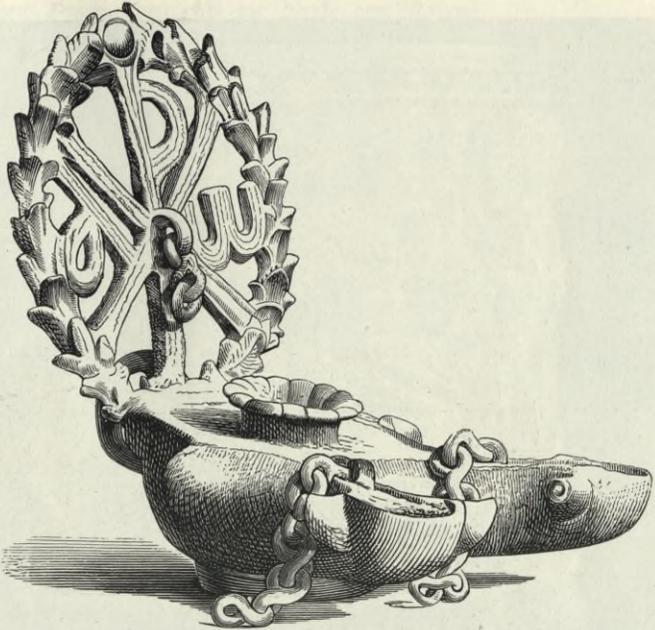


Fig. 13. Altchristliche Lampe. Vatikan.



Fig. 14. Teil eines Konsular-Diptychon vom Jahre 506.  
Züricher Bibliothek.

Dstrom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer,

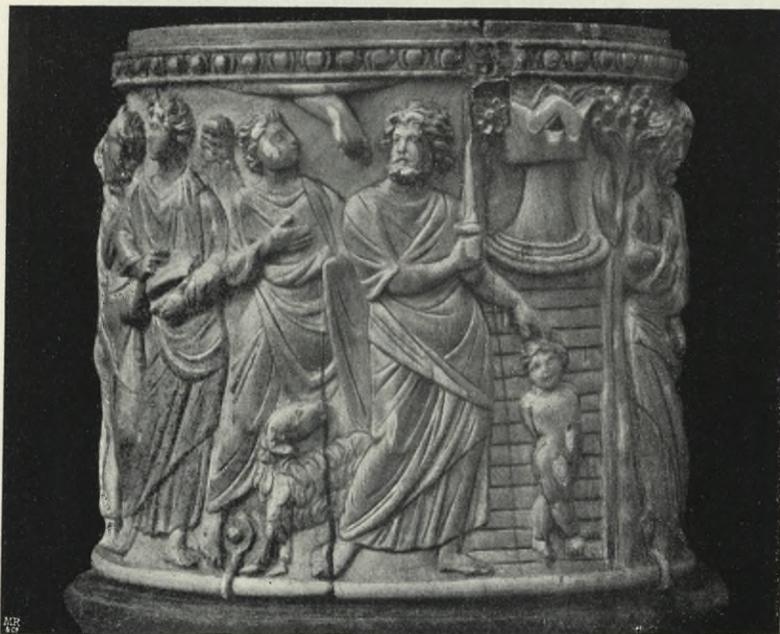


Fig. 15. Elfenbeinbüchse mit Reliefs. Berliner Museum.

wegung, in dem Faltenwurf bekunden die Nachwirkung der Antike; auch das feinere Raumgefühl muß auf Rechnung der letzteren geschrieben werden. In der zweiten Hälfte des vorigen

der Wohltäter der Kirche, der Verstorbenen in denselben zu verzeichnen, welche sodann bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengeschäfte, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Uebertragung von Reliquien, wurden aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwicklung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wieder. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch im fünften Jahrhundert wird, wie u. a. die Kundbüchse im Berliner Museum (Fig. 15) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar. Nicht nur Einzelheiten in der Be-

Jahrtausends tritt natürlich der Einfluß der Antike zurück. Doch bewahren auch dann noch diese kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen gewissen konservativen Zug und bleiben den altchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei.

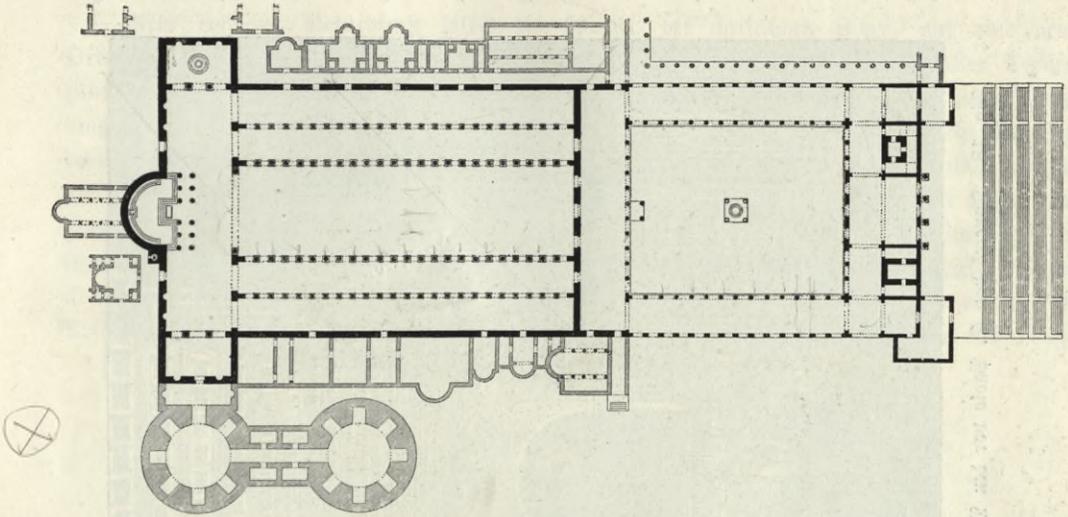


Fig. 16. Grundriß der alten Peterskirche in Rom. (Nach Dehio und v. Bezold.)

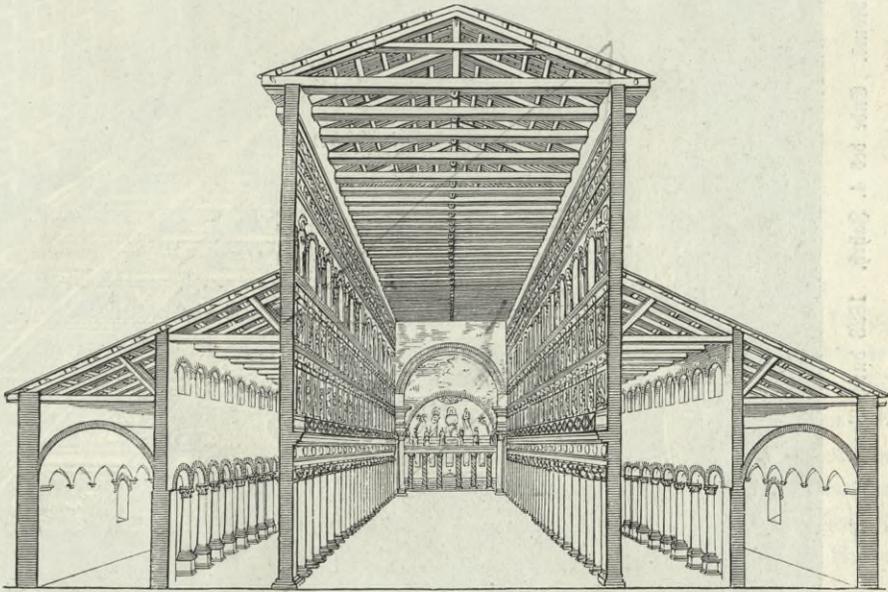


Fig. 17. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom (Rekonstruktion).

Erst nachdem der Gottesdienst feste Normen und die christlichen Gemeinden eine scharfe Gliederung gewonnen hatten, empfing auch das Kirchengebäude ein bestimmtes, gesetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden schon frühzeitig gottesdienstliche Versammlungen gehalten. Wir wissen von Zusammenkünften in Privathäusern und auf den Grundstücken angesehenener

Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultuszwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen, in welchen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen historischen Stellung des

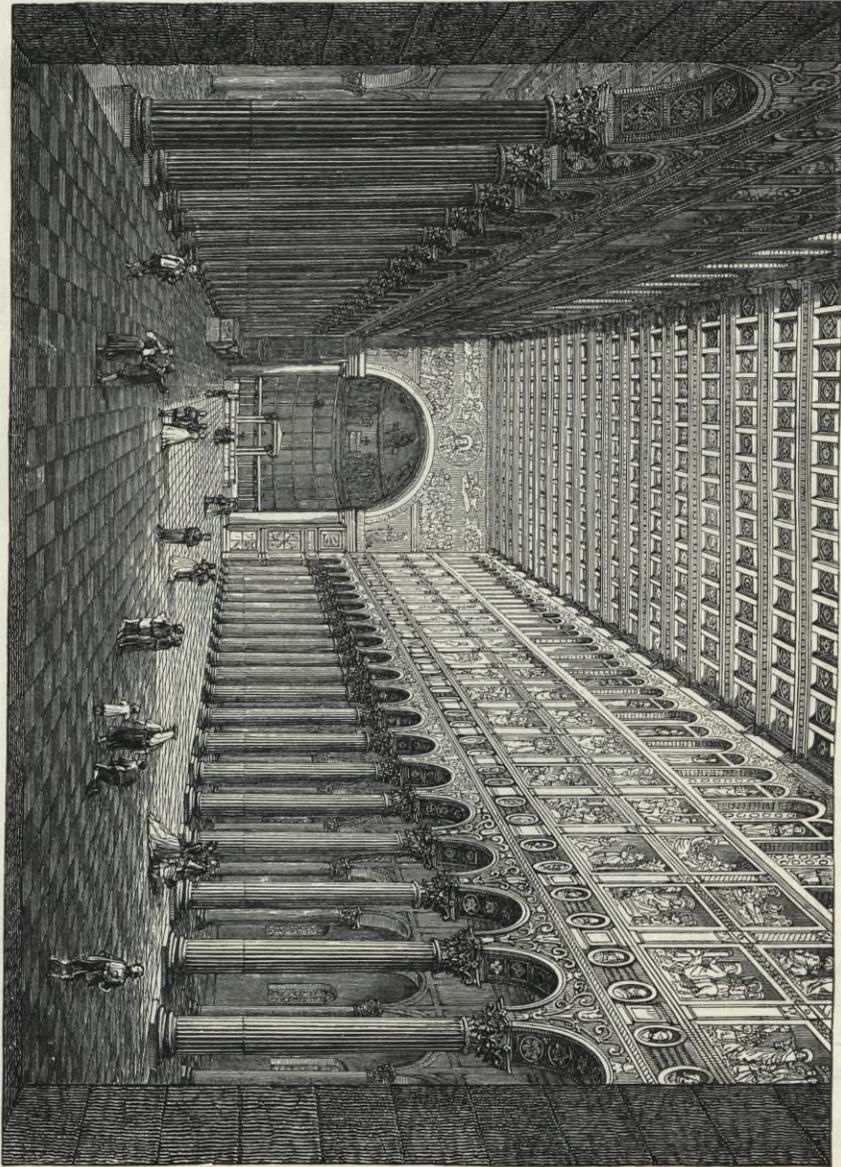


Fig. 18. Inneres von S. Paolo vor den Mauern Roms. Ende des 4. Jahrh. 1823 durch Brand zerstört.

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

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

Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre, auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde. Die Gliederung der letzteren in Vorsteher und einfache Genossen bedingte die innere Anordnung der kirchlichen Anlage. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen eine Halle zur Aufnahme der Gemeinde, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von welchem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwicklungsganges, welcher im vierten Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß findet. Kaiser Konstantin befahl die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge

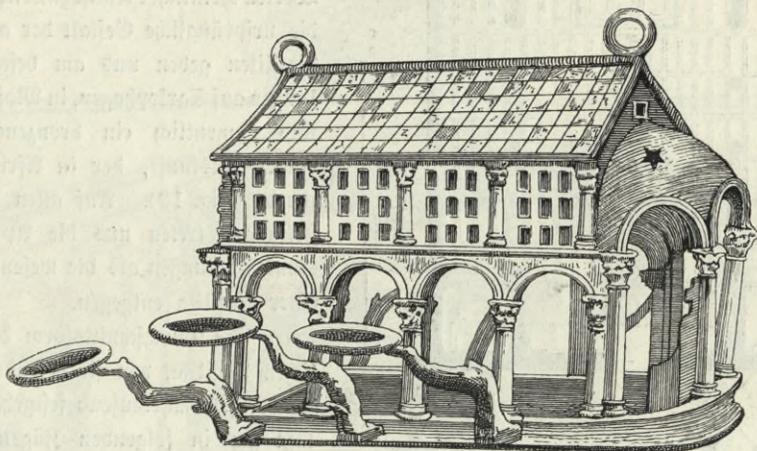


Fig. 19. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend.

zu erweitern. Bald darauf wurden für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher *Dominicum* hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch sich ihre Gestalt änderte, zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur in beschränktem Sinne gelten. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigen Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.

Altchristliche Basiliken haben sich in Rom nicht unverfehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des vierten Jahrhunderts, die Peterskirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans

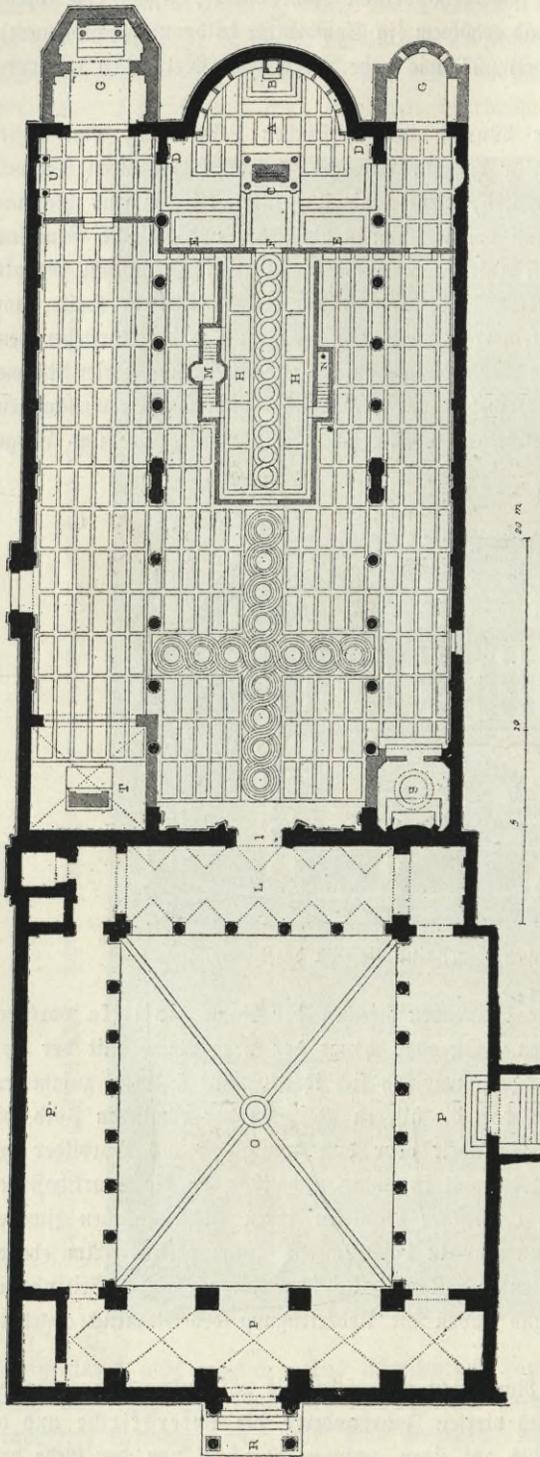


Fig. 20. S. Clemente in Rom. Grundriß.

vollendet. Die konstantinische Paulskirche wich aber noch im vierten Jahrhundert einem angeordneten Neubau von Valentinian II., Theodosius und Arkadius (386), den der Architekt Chriades (professor mechanicus) ausführte. Ueber die Beschaffenheit der alten Peterkirche belehren uns alte Zeichnungen (Fig. 16 und 17), die Paulskirche (Fig. 18) ist nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden. Aber auch, als sie noch aufrecht standen, zeigten sich vielfach Spuren der schmückenden Thätigkeit, welche fast alle Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den ehrwürdigen Werken christlicher Kunst zuwendeten. Ueber die ursprüngliche Gestalt der altchristlichen Basiliken geben uns am besten Darstellungen auf Sarkophogen, in Mosaikgemälden und namentlich ein bronzenener Lampenträger Auskunst, der in Afrika gefunden wurde (Fig. 19). Auf allen diesen Darstellungen treten uns die Apfis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

Die Durchschnittsform der altchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausend festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Baue trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, vierseitig, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen. Der Vorhof führte in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; an dieses lehnte sich die Apfis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofsstuhle und der Priesterbank. Die

Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich (Architrav), bald durch Bogen verbunden (Archivolte), trugen die Obermauer des Mittelschiffes, welches, wie die Seitenschiffe, mit einer flachen Holzdecke gedeckt war. Zuweilen sah man (doch gewiß noch nicht in der altchristlichen Zeit, sondern erst in den späteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachstuhl. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer

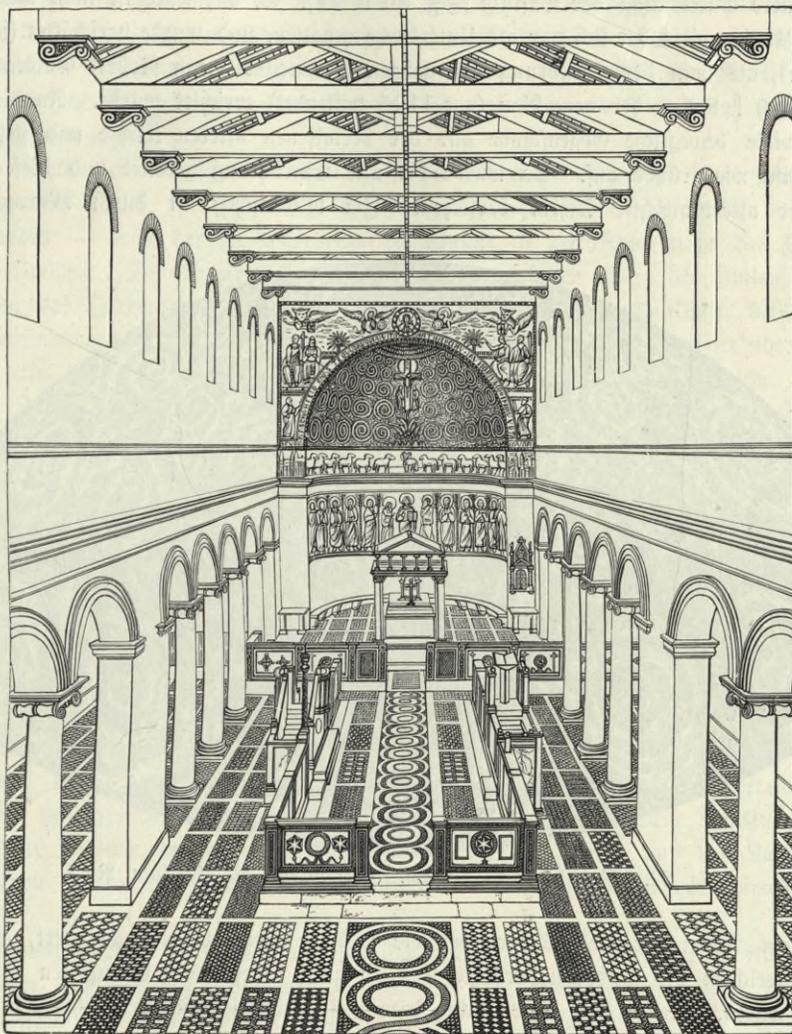


Fig 21. Inneres von S. Clemente in Rom.

quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst nicht üblich. Sie kommen schwerlich vor dem siebenten Jahrhundert vor, haben überhaupt erst in der nordischen Architektur eine reiche Ausbildung und eine organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen. Von den römischen Basiliken, welche wenigstens teilweise aus der altchristlichen Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura u. a. fesselt in konstruktiver Beziehung besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer

Wien

gespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon der einfache Basilikenstil verlassen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, welcher allerdings nicht in Rom weiter sproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber eine fruchtbare Entwicklung fand.

Besser als die Innenansichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente über die innere Einrichtung der Basilika (Fig. 20 u. 21). S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken



Fig. 22. Mosaik aus S. Rufina. Lateranisches Baptisterium, Rom.

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

Entbehrte auch das Äußere der altchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des fünften Jahrh. zeigen z. B. plastisch dekorierte Thüren und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten be-

kleidet; vom Altarbalдахin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfangen die Räume der Basiliken durch die Mosaikmalerei.

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

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

Leider hat selbst die dauerhafteste Technik die Mosaikgemälde nicht immer vor dem Verderben bewahrt. Viele Mosaiken wurden durch Umbauten und Neubauten völlig zerstört, viele durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert. Urteile über ihren künstlerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur vorsichtig gefaßt werden. Auch auf diesem Gebiete machen wir die Beobachtung, daß späte antike und frühe christliche Werke fast unmerklich ineinander fließen, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Constanza, Kapelle der h. Rufina und Secunda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der h. Rufina, einst ein Portikus des Lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenornament goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhunderte entstammenden Werkes hin (Fig. 22).

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apsis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Ueber ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Bande oder Streifen eingesäumt, auf welchem zwölf Schafe, je sechs auf jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, geschildert sind (Fig. 24). Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehern versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Flüsse des Paradieses. Erst im 5. Jahrhunderte, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. Im Scheitel des Bogens thront das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistentieren umgeben, tiefer unten aber drängen sich die weißgekleideten Ältesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Niemals fehlt eine mehrzeilige metrische Inschrift

unter den Apfissbildern, welche den Kirchenheiligen preist und auch des Stifters des Werkes rühmend gedenkt. Solche tituli wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter verfaßt. In Abschriften verbreitet sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

Nur einen Stilwechsel, keine Stilentwicklung beobachtet man im Kreise der römischen



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

Mosaikkunst. Zu einer inneren Entwicklung waren denn doch die Kräfte Roms zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarben. So blieb es denn bei einer äußerlichen Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem Schlusse des vierten oder Anfange des fünften Jahrhunderts entstammen die Mosaiken in S. Sabina, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidenkirche an der Rückwand), und das Apfissbild in S. Pudenziana (Fig. 25). Dieses ist zwar verstümmelt und stark restauriert, doch zeigt sowohl die

Anordnung des Gemäldes wie die Zeichnung der einzelnen Gestalten große Abweichungen von den späteren Darstellungen, die man wohl noch auf den lebendigen Einfluß der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, die Bewegungen der letzteren mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudenziana und Praxedis in leichte Falten gelegt. In das fünfte Jahrhundert fallen auch die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem alten Testamente) und an dem Bogen des Querschiffes (Kindheit Christi). Jene erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen, diese erfreuen durch die freiere Gruppierung der Gestalten. Die Mosaiken von S. Paul (Fig. 23) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande 1823 ein gutes Bild von ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das sechste Jahrhundert, in



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

welchem (526—530) die Apsis in S. Cosma und Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für eine freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die h. Cosmas und Damian, Papst Felix und der h. Theodorus, alle stehend dargestellt, schließen sich lange nicht so gut wie in S. Pudenziana zu einer Gruppe zusammen (Fig. 25). Auch der Farbenton hat sich geändert, hat die frühere Helligkeit eingebüßt. Die einzelnen Gestalten bewegen sich noch natürlich, aber schon beginnt in den Köpfen ein strengerer Ausdruck zu walten, welcher später in das Finstere und Mürrische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Cassiodor, der berühmte politische Ratgeber Theodorichs, das Bild von einem wahrhaft würdigen Manne. Es weicht stark von der Antike ab, entsprach aber gewiß den herrschenden Anschauungen. Ruhig, mager, blaß, gemessen im Gange, mit einem ehrwürdigen Barte geschmückt, wird der wahrhaft Fromme geschildert, ebenso, wie er uns in den späteren Mosaiken entgegentritt.

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



Fig. 25. Mosaik aus S. Pudenziana, Rom.



Apsis von S. Agnese fuori le mura zu Rom.

Nach dem Werke: Mosaici antichi delle chiese di Roma, Rom, Libreria Spithoever.



## 2. Oströmisches Reich.

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

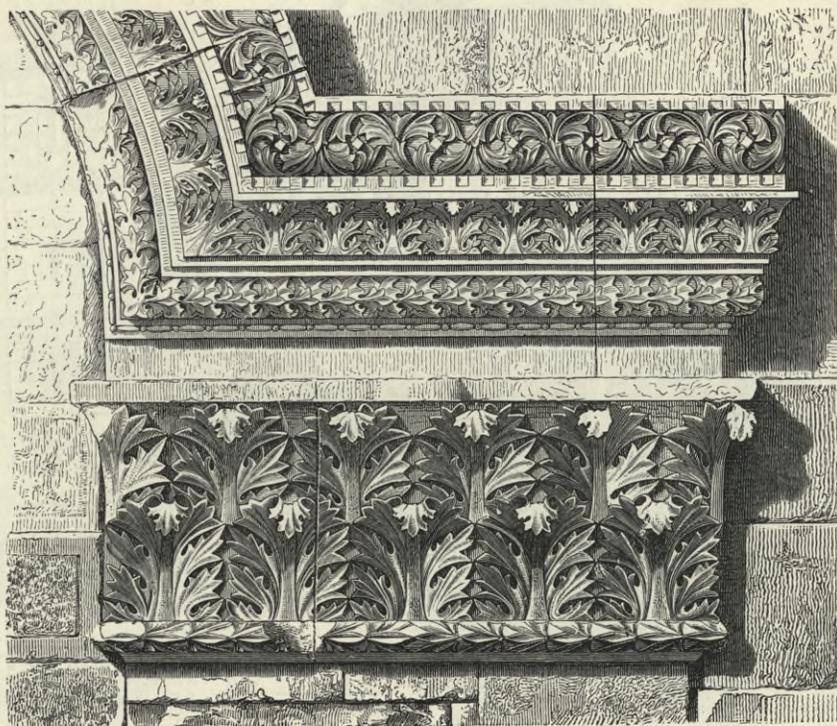


Fig. 26. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem.

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

Betrachtet man z. B. den Pfeiler und den Bogenansatz von der sogenannten goldenen Pforte in Jerusalem (Fig. 26), die zu dem heiligen Bezirke der Mohammedaner (Haram esch-Scherif), wo sich ehemals der Zionstempel erhob, führt, diese scharf gezackten, spizen Blätter, so erkennt man sofort eine der hellenisch-römischen Weise fremde Behandlung des Ornaments. Diese Laubzeichnung steht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer syrischen Kirche deutlich wieder. Von der Baukunst im inneren Syrien besitzen wir erst seit

wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabische Stämme wanderten im ersten christlichen Jahrhundert nach dem Norden und siedelten sich in dem Haurangebiet (südlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghassaniden, bald von christlicher Kultur durchströmt, erhielt sich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabischer Wanderstämme zusammen und geriet vollkommen in Vergessenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der heidnischen Zeit wie aus der altchristlichen, haben sich aber in großer Zahl und merkwürdig unverfehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Hauran, durchgängig vulkanischer Boden, ist ebenso holzarm wie reich an leicht zu bearbeitendem Gestein (Dolerit). So bildete sich hier naturgemäß ein Steinbau aus, der auf Gliederung und

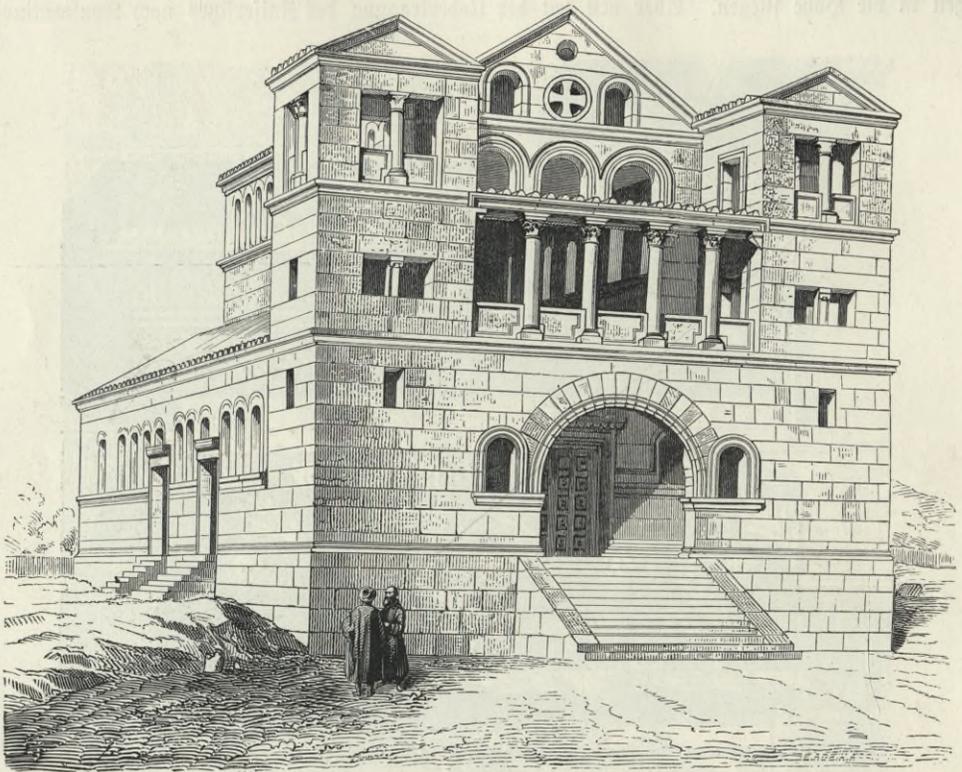


Fig. 27. Kirche zu Turmanin in Syrien.

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

Durchaus verwandt mit den Bauten im Hauran ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Staunen erregt nicht allein die hochentwickelte Steintechnik, sondern auch die reiche Gliederung der Bauten, die jeden Gedanken an primitive Versuche

ausschließt. Die Fassade der dreischiffigen Basilika zu Turmanin (Fig. 27) zeigt über dem rundbogigen Portale eine offene, mit einem geraden Gebälke abschließende Säulenhalle, als seitliche Begrenzung kräftige, mit Giebeln gedeckte Türme. An der Apsis der Kirche zu Kalb-Luzeh treten der Mauer aufeinandergestülpte Halbsäulen als Träger des Kranzgesimses vor (Fig. 28). Auffällig bleibt die sparsame Verwendung der Steinskulptur; wo diese aber zu dekorativen Zwecken herangezogen wird, offenbart sich eine tüchtige Schulung der Hand. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der mittelsyrischen Architektur und der oströmischen Kunst ist nicht nachweisbar; doch erscheinen folgende Momente bedeutsam: Auch die oströmische Architektur muß als Steinstil aufgefaßt werden, durch Bogen und Wölbungen wirkend, also gerade

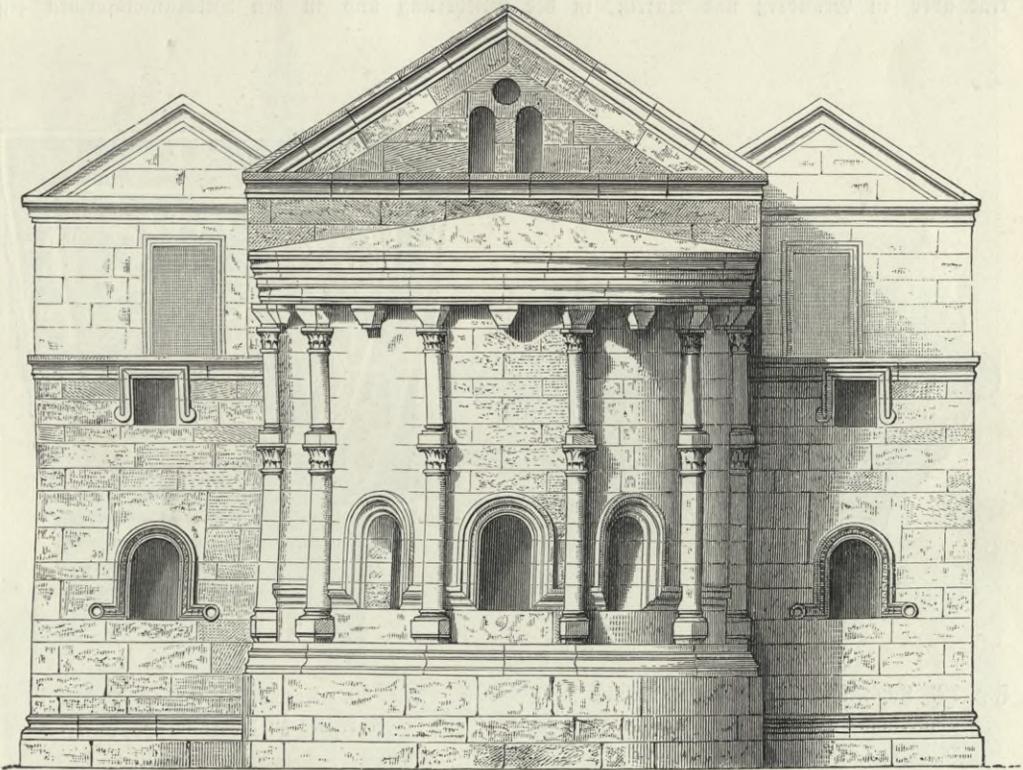


Fig. 28. Kirche von Kalb-Luzeh in Syrien.

durch jene Elemente, die in der orientalischen Baukunst vorgebildet wurden. Hervorragende byzantinische Baumeister stammen aus asiatischen Provinzen; in noch reicherm Maße gilt dieses von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, die von den oströmischen Kaisern seit Konstantin in Palästina errichtet wurden. Endlich ist eine gewisse Verwandtschaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Gesimsen und Kapitellen zwischen den syrischen Werken und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.

In diesen letzten Jahrhunderten wogte und gährte es gar gewaltig auf dem Gebiete der Baukunst. Man möchte glauben, daß der antike Geist noch einmal alle seine Kräfte zusammenfaßte, um seine Herrschaft über die Welt zu behaupten. Nur die monumentalste aller Künste, die Architektur, genügte ihm und in ihr wieder nur die ganz unzerstörbaren, auf Ewigkeit be-

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

Die oströmische Architektur ging nicht ursprünglich gleich von einem bestimmten Bautypus aus. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Dekorationsformen ein

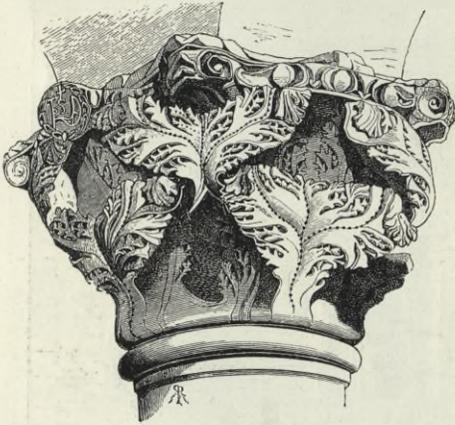


Fig. 29. Kapitell aus der Herkules-Basilika zu Ravenna. Zeit Theodorichs d. Gr.

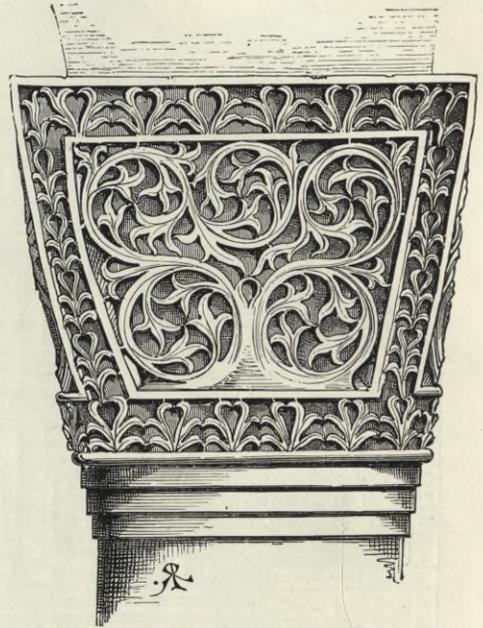


Fig. 30. Korbkapitell aus S. Michele in Africisco zu Ravenna. 6. Jahrh.

Muster in den Vordergrund, das nachmals in der byzantinischen Kunst und weiterhin in allen von Ostrom im Glauben und in der Kultur abhängigen Landschaften die Alleinherrschaft behauptete. Es läßt sich am besten als Zentralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war schon in der alexandrinischen und römischen Periode im Gebrauche. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die altchristliche Zeit. So ist z. B. die Grabkapelle der Tochter Kaiser Konstantins vor der Porta Pia in Rom, ein Rundbau, dessen mittlere Kuppel von 24 gekoppelten oder gepaarten Säulen getragen wird. Eine zentrale Anlage empfahl sich überhaupt für Grab- und Taufkapellen (Baptisterien). Aber auch wenn diese besondere Bestimmung nicht dafür sprach, griff man zuweilen zur Rundform und zum Kuppelbaue. In mannigfacher Weise versuchte man den Typus auszubilden. Bald wurde die Umfassungsmauer durch Nischen belebt, bald dem mittleren Raume ein niedrigerer Umgang angeschlossen. Regelmäßig bewahren diese Kuppeln den Schein eines Monolithen.

Erst in der oströmischen Architektur, seit dem sechsten Jahrhundert, erreicht der Kuppelbau eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Konstruktion der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bauteile werden mit ihr in eine engere und festere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meistens quadratischen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwischen die Bogen eingeschoben sind, hier den Raum ausfüllen und der geschlossenen Rundung näher bringen,



Fig. 31. Die Sophienkirche in Konstantinopel.

ruht ein Gesimskranz, über welchem sich die gewöhnlich flach gespannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandnischen sind bestimmt, teils dem Druck der Kuppel Widerstand zu leisten, teils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In diesem festgegliederten System von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die sich der Flächendekoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beschränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberstock des sich an den höheren Kuppelraum anschließenden Umganges, oder sind innerhalb der größeren Bogen aufgestellt, auf denen der

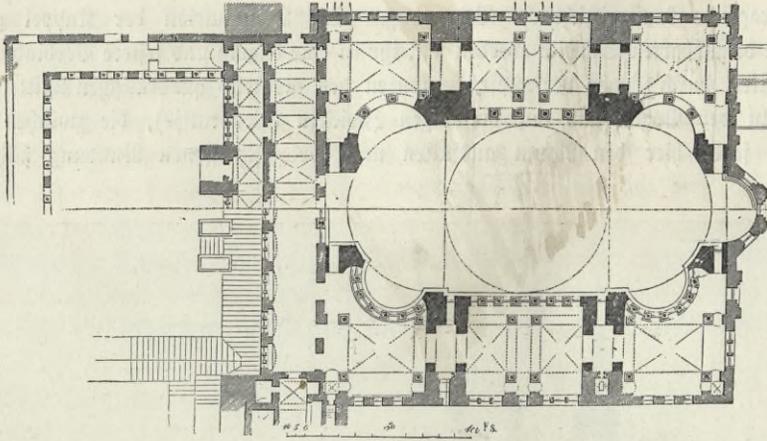


Fig. 32. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel.  
(Unteres und oberes Stockwerk.)



Fig. 33. Sophienkirche. Innenansicht des Mittelraumes.

ganze Bau vornehmlich ruht. Sie verlieren ihre Bedeutung als konstruktive Glieder, damit schwindet auch das richtige Verständnis ihrer Form. An der Bildung der Säulenkapitelle erkennt man am besten die Stilwandlung. Selbst da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde, ging doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren (Fig. 29). Gemeinhin erscheint aber das byzantinische Kapitell als ein abgeschrägter Steinwürfel, dessen Seiten an den Rändern von einem flachen Ornamente eingerahmt sind und im mittleren Felde flach gezeichnete Ranken oder eine stilisierte Blume zeigen (Fig. 30).

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in die Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des h. Sergius in Konstantinopel wie das prunkvollste und großartigste Werk der oströmischen Kunst, die Sophienkirche. Die Anfänge des Baues gehen auf Konstantin zurück. Nach einem Brande i. J. 532 wurde sie von

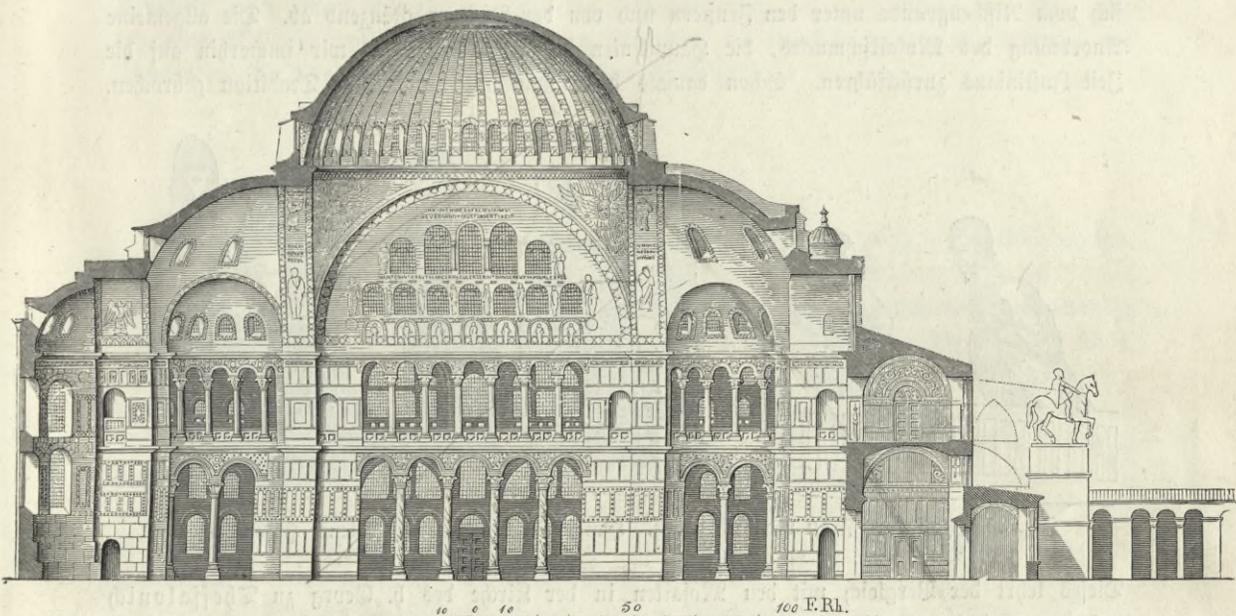


Fig. 34. Sophienkirche in Konstantinopel. Längendurchschnitt.

Anthemios von Tralles und Isidor von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer Vollendung 537 ein Erdbeben die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wieder hergestellt. Die ursprüngliche Gestalt erscheint durch spätere Anbauten, wie Minarets, arg verdeckt (Fig. 31), und auch die innere Ausstattung wurde durch die Verwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof und zwei Vorhallen führen in das Innere. Schon der Grundriß (Fig. 32), dessen eine Hälfte sich auf das untere, die andere auf das obere Stockwerk bezieht, offenbart dem Auge die große Bedeutung des Mittelraumes, in welchem sich der Baugedanke ausschließlich konzentriert. Der Raum empfängt das charakteristische Gepräge durch die mächtige, bis zur Höhe von 179 Fuß über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und östlich und westlich von Halbkuppeln begrenzt wird. In die Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der mittlere Raum sich namhaft erweitert (Fig. 33). Wie ausschließlich dieser aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Teil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, welche durch vorspringende, zur Unterstüzung

der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Diese massigen Pfeiler nehmen den Seitenräumen den Charakter von Nebenschiffen. Der Längenschnitt der Kirche (Fig. 34) lehrt die Höhengliederung kennen und deutet wenigstens die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen an. Von den erhaltenen Mosaikbildern in der Sophienkirche dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Justinians angehören; wie denn überhaupt die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem altchristlichen Oriente äußerst gering ist. Im Mittelpunkte der Hauptkuppel der Sophienkirche thront der segnende Christus im weißen goldgestickten Gewande, von den gleichfalls weißgekleideten Aposteln und nach den Bogenzwickeln hin von zahlreichen Heiligen umgeben. Die Madonna im blauen Gewande nimmt die Tiefe der Apsis ein. Sie hält, wie das auch auf gleichzeitigen Münzbildern vorkommt, das aufrechtstehende Christuskind zwischen ihren Knien. Heiligen- und Prophetengestalten heben sich vom Mischengrunde unter den Fenstern und von den Pfeilern glänzend ab. Die allgemeine Anordnung des Mosaikschmuckes, die Hauptlinien der Figuren dürfen wir immerhin auf die Zeit Justinians zurückführen. Schon damals hatte man mit der älteren Tradition gebrochen.

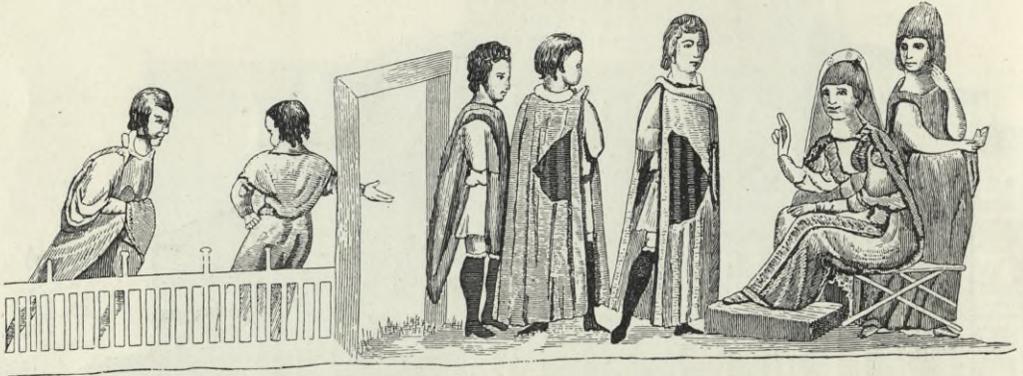


Fig. 35. Potiphars Frau verklagt Joseph. Handschrift der Genesis. Wiener Hofbibliothek.

Dieses lehrt der Vergleich mit den Mosaiken in der Kirche des h. Georg zu Thessalonich aus dem Zeitalter Konstantins. Hier sind die musivischen Gemälde noch wesentlich dekorativ gehalten. Säulenportiken, Tabernakel mit reichen Vorhängen, Bogen mit Tierbildern über dem Scheitel bilden den Hauptschmuck. Den Uebergang von der einen Richtung in die andere lehren uns ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (h. Nilus im fünften und Chorignus von Gaza im sechsten Jahrh.) kennen, aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch dekorative Malereien, Pflanzen- und Tierdarstellungen beliebt waren, daß aber außerdem historische Schilderungen aus dem alten und neuen Testamente, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Weitere Aufklärung über die Kunstzustände im oströmischen Reiche danken wir den griechischen illustrierten Handschriften aus dem sechsten Jahrh. (Fragment eines Evangeliariums in Rossano in Kalabrien, Fragment der Genesis (Fig. 35) und das Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, ein syrisches Evangeliarium vom J. 586 in der Laurentiana in Florenz). Die hohe Bedeutung der Heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausstattung einzelner Handschriften und den Eifer, mit welchem die übrigens schon im klassischen Altertume gepflegte Büchermalerei, später Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wird auch zunächst der Maler von der Absicht, die im Texte beschriebenen Ereignisse deutlich wiederzugeben, geleitet,

so verraten doch zahlreiche Züge die fortdauernde Herrschaft einer guten alten Kunsttradition. Anflänge an die Antike offenbaren die Bauten, die Gewänder, die Geberden der einzelnen Gestalten; der antiken Kunst ist auch die Einflechtung allegorischer Figuren zur Versinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die Beigabe von Personifikationen zur Verdeutlichung der Vertlichkeiten entlehnt. Weder im technischen Verfahren, noch in der künstlerischen Auffassung wird mit der Ueberlieferung schroff gebrochen. Die altchristlichen Miniaturen, in Deckfarben ausgeführt, gleichen Gemälden, verraten die Kenntnis antiker Wandbilder. Werden mehrere Szenen auf einem Blatte zusammengefaßt, so erscheinen sie meistens so geordnet, daß sie formal einen einheitlichen Eindruck machen, nicht auseinanderfallen. Bemerkenswert ist die Scheu vor der Wiedergabe heftig bewegter Vorgänge, leidenschaftlicher Stimmungen. Die Phantasie des klassischen Altertums hatte auf ihrer letzten Stufe die Richtung auf das Dekorative und Idyllische genommen. Es herrschte die Freude an einer glänzenden Ausstattung des äußeren Daseins, die Sehnsucht nach einem behaglichen Stillleben. Beides erbt das altchristliche Zeitalter. Die dekorative Richtung empfing in den ältesten Mosaiken, die idyllische in den Miniaturen, wie insbesondere die Wiener Genesiß zeigt, deutlichen Ausdruck.

### 3. Ravenna.

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

sechsten Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht gegen die gleichzeitigen Werke in Rom und Byzanz nicht zurück. Die Gesimse in S. Apollinare nuovo, aus Stuck hergestellt, erscheinen noch ganz im antiken Stile gebildet, die Säulenkapitelle und Kämpferrauflagen darüber (Fig. 36) bekunden technische Klugheit. Die Kämpfer leiten die Bogen ruhiger und sicherer auf die Säulen über. Daß ferner in Ravenna zuerst (siebentes Jahrhundert) Kirchtürme, runde und viereckige, errichtet wurden, spricht gleichfalls für eine lebendige Bauhätigkeit. Dürftig freilich ist die äußere Architektur ausgestattet. Das hängt teils mit der geringeren Bedeutung derselben im ältesten Basilikenstil zusammen, teils mit der Natur des in Ravenna üblichen Baumaterials.

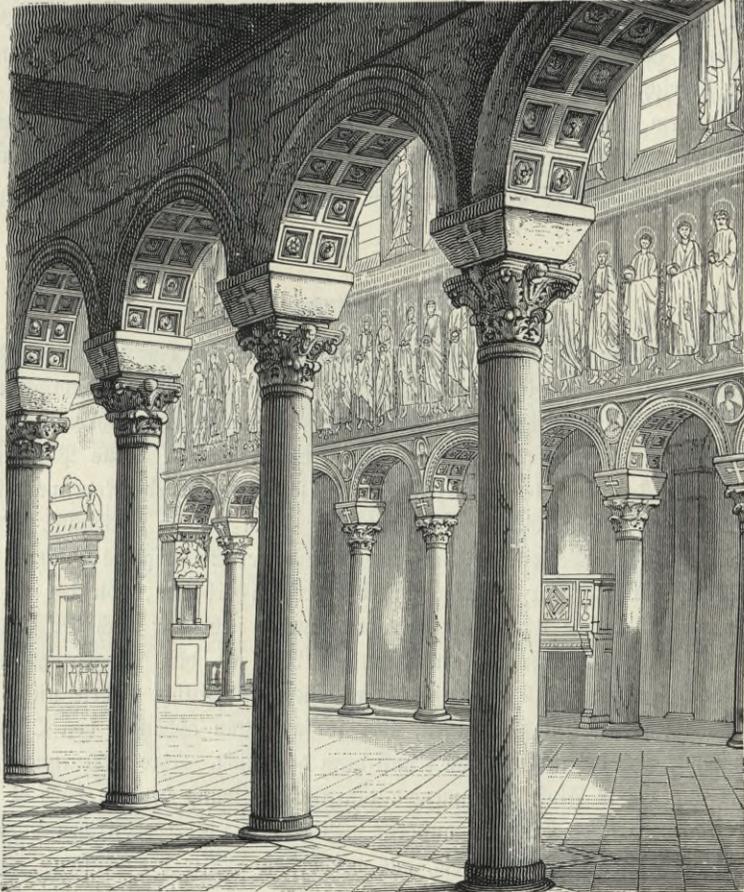


Fig. 36. S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

Dem Backstein werden nur langsam und allmählich dekorative Wirkungen abgewonnen. Doch versuchte der Architekt der Basilika S. Apollinare in Classe (Fig. 37), der alten Hafenstadt Ravennas (534—549), durch flach vorspringende Pfeiler, welche sich in Bogen schließen, die Mauermassen zu gliedern und durch Gesimse und Rosetten die Flächen zu beleben. Die beiden Apollinariskirchen bieten jetzt nach der Zerstörung der konstantinischen Schöpfungen Roms die glänzendsten Beispiele des altchristlichen Basilikenstils.

Schon die wesentlich verschiedene Gestalt deutet in der Kirche S. Vitale (Fig. 38, 39 und 40) eine andere Bestimmung des Werkes an. Sie dürfte wohl als Hofkapelle gedient haben. Die Bauzeit, 526—547, fällt mit jener der verwandten Kirche des h. Sergius in Konstantinopel



**San Giovanni in Fonte in Ravenna.**

Verkleinerte Wiedergabe des gleichen Blattes des Werkes Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien von H. Köhler, Verlag von Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig.

Mit Genehmigung der Verlagshandlung.



zusammen. Sollte hier der ravennatische Baumeister sein Vorbild, oder haben wir ein älteres gemeinsames Vorbild anzunehmen? Acht Pfeiler, im Achteck gestellt, tragen die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohlköpfen konstruierte Kuppel. Ein gleichfalls achteckiger Umgang schließt sich an den Kuppelraum an und öffnet sich im Doppelgeschoß gegen den letzteren in der Weise, daß zwischen die Hauptpfeiler im Halbkreise zurückweichende Säulen gestellt sind, welche gleichsam Nischen bilden und das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch die Bodenbeschaffenheit bedingt. Eine andere Auffälligkeit des Baues, die aus ineinander geschobenen Hohlköpfen hergestellte Kuppel, wurde auch an anderen ravennatischen, römischen und karthagischen (sog. Bäder der Dido) Werken beobachtet und erscheint konstruktiv nur als eine Abart der Gußkuppel, wesentlich verschieden von der Sophienkuppel und tief unter dieser stehend.



Fig. 37. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

In allen ravennatischen Kirchen bilden die an den Kuppeln, Gewölben und Wänden strahlenden Mosaikgemälde den Hauptschmuck. Die älteren Mosaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptisterium (S. Giovanni in Fonte) in der Kapelle des bischöflichen Palastes und in der Grabkapelle der Galla Placidia, lehnen sich noch unmittelbar an die altchristlichen Werke Roms an und teilen mit diesen die Anklänge an die Antike, wie im Ornamente, so in der Zeichnung der Gewänder und in den Typen der Köpfe (vergl. die Tafel). Von größter Schönheit, alle uns erhaltenen Werke in dieser Hinsicht überragend, sind die Mosaiken im Baptisterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes das Bild der Taufe Christi, weiter unten in Streifen Apostel und Heilige zwischen Rankenwerk und phantastischen Architekturen (Fig. 41). Eine merkwürdige Stiländerung wird dagegen in den späteren Mosaiken (S. Apollinare nuovo, S. Vitale, S. Apollinare in Classe) beobachtet. Die Erweiterung des Darstellungskreises fesselt am meisten das Interesse. Sowohl die Grabkirche wie die Tauf-

kapelle entbehrten des reichen Schmuckes historischer Bilder. In jener hat noch der gute Hirte Platz gefunden (Fig. 42), das symbolisch-ornamentale Element volle Geltung bewahrt; hier werden die vielen Einzelgestalten wesentlich dekorativ behandelt. Selbst in der Taufe Christi

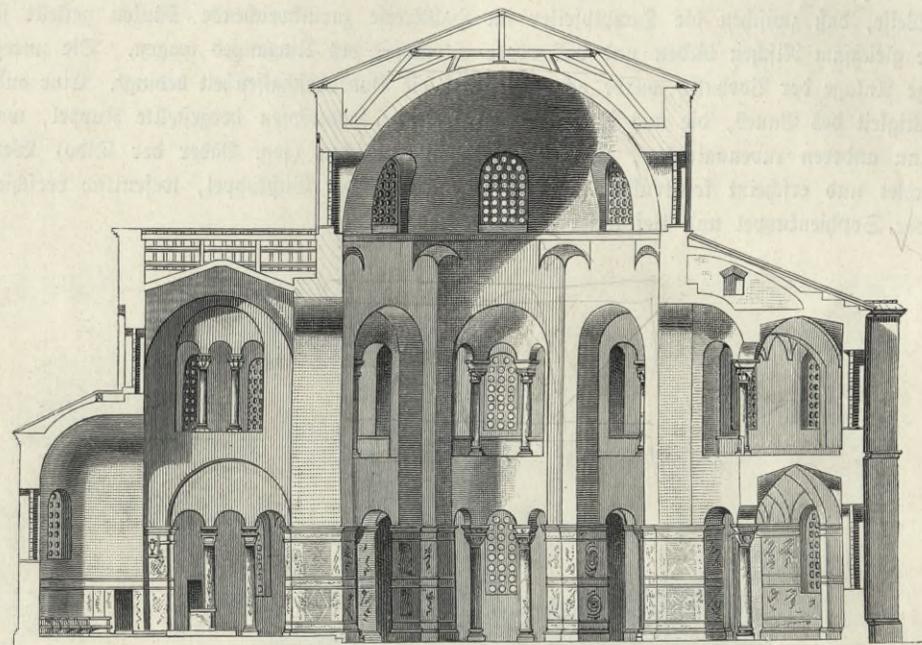


Fig. 38. S. Vitale zu Ravenna. Längenschnitt. (Nach Hübsch.)

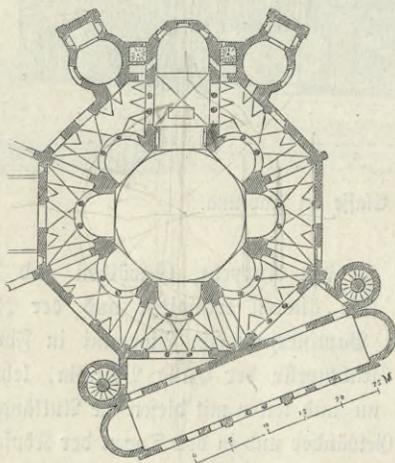


Fig. 39. S. Vitale. Grundriß.



Fig. 40. Kapitell von S Vitale.

durchbricht noch die antike Auffassung den strengen historischen Vorgang. Der Flußgott Jordan wird in die Szene einbezogen und vertritt den Engel, welcher später bei der Taufhandlung Dienste leistet.

Eine andere Welt beherrscht im sechsten Jahrhundert die Phantasie der Künstler. Der Himmel hat sich allmählich mit Heiligen bevölkert, deren Abbilder natürlich auch an den Kirchenwänden glänzen; die Vornehmen der Erde stellen sich gleichfalls ein. Bald drängen sie sich huldigend an die himmlischen Mächte heran, bald empfangen sie selbst Huldigung, indem ihre Züge in ganzer Gestalt oder in Brustbildern verewigt werden. Die Darstellung nähert sich dem Porträtartigen. Dazu kommen endlich zahlreiche biblische Schilderungen. In S. Apollinare



Fig. 41. Mosaik in der Kuppel von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

nuovo schreiten (an den Langwänden des Mittelschiffes) aus den Thoren der Vorstadt und aus dem kaiserlichen Palaste Ravennas männliche und weibliche Heilige in Prozession heraus, um Christus und der Madonna ihre Verehrung darzubringen. In der Apsis von S. Vitale erscheinen Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, jeder von reichem Gefolge begleitet; sie tragen Geschenke in den Händen und wohnen offenbar der Weihe der Kirche bei (Fig. 43). In beiden Apollinariiskirchen blicken die Figuren der ravennatischen Bischöfe auf den Beschauer herab. Der Eindruck dieser Mosaiken ist ungleich weniger harmonisch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunstvermögens und Erblaffen



Fig. 42. Der gutehirt. Mosais aus der Grabschelle der Galla Placidia zu Ravenna.

der antiken Erinnerungen wahr, auf der anderen gewahrt man dagegen das Ringen, für die neuen Empfindungen und Charaktere den vollen, lebendigen Ausdruck zu gewinnen. Schon äußerlich kündigt sich der Nebenbestand zweier Kunstweisen an. Einzelne Motive (besonders an den Triumphbogen) werden aus dem früheren Zeitalter herübergeholt, in anderen Schilderungen macht sich dagegen das Streben nach Porträtwahrheit geltend. Auch das bezeichnet den Uebergang, daß Christus bald unbärtig, bald bärtig auftritt, die Köpfe regelmäßig in voller Vorderansicht wiedergegeben werden, die Gewänder den freien antiken Wurf verlieren. Auch wenn die Verwilderung des Schönheitsinnes, die Folge der Verarmung und der politischen Zuchtlosigkeit, nicht so arg um sich gegriffen hätte, so würden sich die antiken Ueberlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwiesen haben. In ähnlicher Weise ging auch die Reinheit und Schönheit der römischen Sprache zu Grunde. Eine ausgelebte Kunst mischt sich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten und weckt so den Eindruck des halb Ueberreifen, halb noch Ungelenken. Dazu kommt noch die Einwirkung der Hofsitte. Zeremonielle Tracht und Haltung, steifes, höfisches Wesen fanden in der kaiserlichen Residenz am Bosporus, in der



Fig. 43. Justinian und Gefolge. Mosaik aus S. Vitale zu Ravenna.

Nachbarschaft des Orients, eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreise der Kunst übertragen. Nicht allein in Neußerlichkeiten, wie in der Kleidung, möchten wir Anklänge an das höfische Zeremoniell entdecken, sondern auch in den Bewegungen (der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenspiel erscheinen zeremoniell geregelt), selbst in den Heiligengestalten, die sich stumm und demütig dem Allerhöchsten nahen und sich vor ihm wie Unterthanen beugen und in stummer Unterwürfigkeit verharren. Die geringsten Schwierigkeiten machte die Schilderung biblischer Szenen (Oberwände des Mittelschiffes in S. Apollinare nuovo, Seitenwände des Altarhauses in S. Vitale), denn hier lagen Vorbilder vor, welche keiner wesentlichen Umarbeitung bedurften. Wie in den Sarkophagreliefs wird auch in den Gemälden der äußere Vorgang (zur Wiedergabe der Seelenstimmung reicht die Mosaiktechnik nicht aus) in knapper Weise erzählt, der Hauptperson nur ein kleines Gefolge angereiht, der Vorrang der ersteren gern durch einen größeren Maßstab angedeutet (Fig. 44). Stellen sich die Mosaikbilder in Bezug auf die Komposition noch auf den Boden der Sarkophagreliefs, so hängen sie dagegen in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes in den wenigen Fällen, in welchen sie

einen solchen zeichnen, mit den gleichzeitigen Miniaturen (Wiener Genesiß) eng zusammen. Die Form der Felsen, die Gestalt der Bäume decken sich vollständig. Auch darin besteht zwischen den musivischen Gemälden und den Miniaturen Uebereinstimmung, daß die Tierbilder eine viel schärfere Auffassung der Natur bekunden, als die menschlichen Figuren.

Gegen den malerischen Schmuck treten die Werke der Plastik in den Hintergrund. Wie in Rom so bieten auch in Ravenna die Sarkophage den wichtigsten Anhaltspunkt für das Urteil. Die Nachricht von einem großen monumentalen Werke (Theodorichs Reiterstatue) ist nicht sicher genug, um sie historisch zu verwerten. Einzelne Sarkophage erscheinen den römischen nahe verwandt, bei anderen, offenbar den jüngeren, bemerkt man bereits eine Lockerung der Regel, biblische Szenen von sepulchraler Bedeutung darzustellen und die beginnende Verwertung symbolischer Motive als Zierat. Wichtiger als die Sarkophage ist der in der Sakristei des Domes



Fig. 44. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

bewahrte Bischofsstuhl des Maximianus (546—552) (Fig. 47), plump in der Form, aber glänzend durch reichen Elfenbeinschmuck. Die sichere Datierung gestattet einen Rückschluß auf die Kunstzustände im sechsten Jahrhundert, außerdem aber gehört die Kathedra des Bischofs Maximianus zu den ältesten Proben einer Kunstthätigkeit, welche im Mittelalter eifrig geübt wurde. Die Elfenbeinschnitzerei bildet in den früheren Jahrhunderten desselben den vornehmsten Zweig der Skulptur. Der kostbare Stoff hob in den Augen der Menschen den Wert der Arbeit, die kleinen Maßverhältnisse bargen leichter die Mängel des gesunkenen plastischen Sinnes und näherten die Reliefs äußerlich den beliebten Buchillustrationen, mit welchen sie auch in der Wahl der Gegenstände, in der Anordnung und Zeichnung eng zusammenhängen. An dem Bischofsstuhle des Maximianus sind Vorderseite und alle Lehnen mit Elfenbeinplatten belegt. Ornamentstreifen von großer Schönheit (vergl. auch Kopfleisten auf S. 1 u. 44)



Fig. 45. Von der Kathedra des Maximian. Ravenna, Dom.



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

scheiden die einzelnen Platten. An der Vorderseite treten uns fünf Heiligenfiguren von sorgfältigster Arbeit, aber harter Zeichnung entgegen. Die Anklänge an die Antike in der Gewandung erscheinen bereits abgeschwächt, die Lebensfülle hat sich in trockenen Schematismus verwandelt (Fig. 45). Eine frischere Auffassung zeigen die Reliefs an den Lehnen und der Rückwand: Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph und Christi. Das Streben

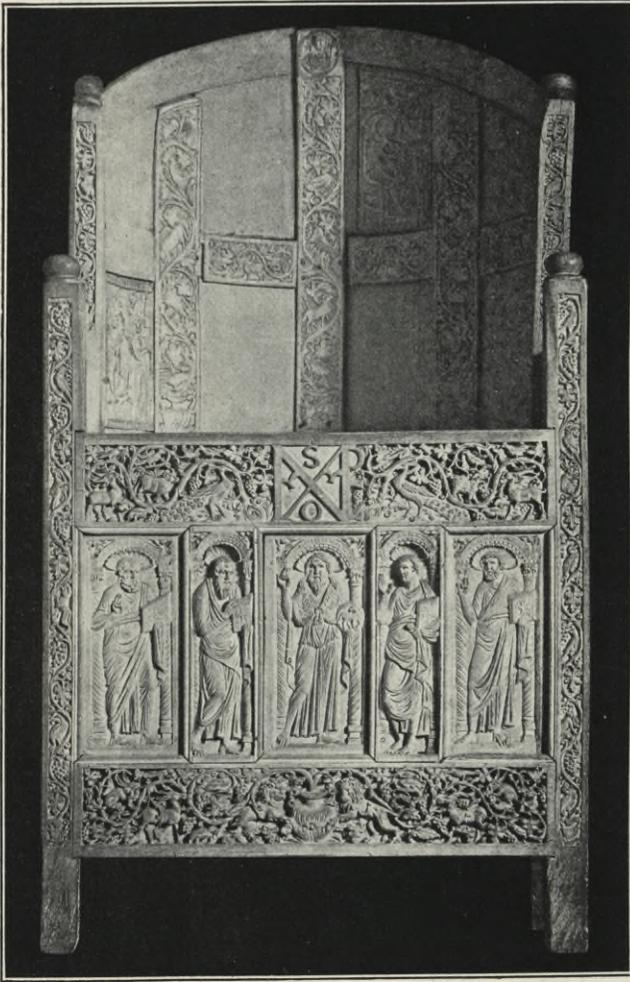


Fig. 47. Kathedra des Maximian.  
Ravenna, Dom.



Fig. 48. Grabstein in der Peltrudiskirche  
zu Cividale.

nach einer anschaulichen Wiedergabe der Vorgänge, nach einer deutlicheren Charakteristik der einzelnen Personen wird besonders in der Erzählung vom ägyptischen Joseph sichtbar (Fig. 46). So wagt denn doch die ravennatische Kunst einen Schritt nach vorwärts und versucht die biblischen Geschichten der Gegenwart näher zu bringen.

Leider folgt dem ersten Schritte zunächst kein zweiter. Ravenna verödete und versank gar bald in stille Abgeschiedenheit, aus der es bisher kein Ereignis herauszureißen vermochte. So macht die alte kaiserliche Residenz den Eindruck einer Totenstadt, in welcher der Blick fast

unwillkürlich auf die Spuren des allmählichen Absterbens gelenkt wird. Dennoch bot auch Ravenna wenn nicht eine Grundlage für die spätere Kunstentwicklung, so doch einen Ausgangspunkt für die Kunstthätigkeit in weiterem Umkreise. Die Küstenstädte am adriatischen Meere, namentlich in Istrien, erfreuten sich in spätrömischer Zeit einer stattlichen Blüte und besaßen angesehenere christliche Gemeinden. Die Kirchen aus dem vorigen Jahrtausend sind leider fast sämtlich zerstört, selbst die Städte zum Teil verschwunden; immerhin haben sich noch mannigfache Reste von Baudenkmalern erhalten, welche offenbar mit den ravennatischen Werken zusammenhängen. Eine unmittelbare Ableitung von Ravenna läßt sich nicht in allen Fällen behaupten. Doch weisen das Baptisterium in Aquileja, die Basilika in Parenzo, die Kirche S. Donato in Zara (ein Rundbau mit Umgang und Empore) u. s. w. auf einen gemeinsamen Kunstboden mit Ravenna hin. Einzelne Denkmäler, wie die sechs Stukkostatuen (Hochrelief) im Innern der kleinen Peltrudiskirche in Cividale (Fig. 48) aus dem achten Jahrhundert und die Ornamentstreifen unter ihnen verraten in dem technischen Verfahren und in der Zeichnung eine so nahe Verwandtschaft mit ravennatischen Denkmälern, daß auf eine gemeinsame Kunstschule geschlossen werden muß. Diese Ueberlieferungen gingen auch während der Langobardenherrschaft nicht völlig verloren; ein treffliches Beispiel dafür bietet Fig. 49. Auf diese Weise erklärt sich das Festhalten altchristlicher Erinnerungen bis zum Ende des Jahrtausends, insbesondere die langdauernde Vorliebe für Rundbauten in Oberitalien. Das bestimmte Vorbild dieser Bauform nachzuweisen, und die Aenderungen, welche an denselben versucht wurden, darzulegen, bleibt künftiger Forschung vorbehalten.

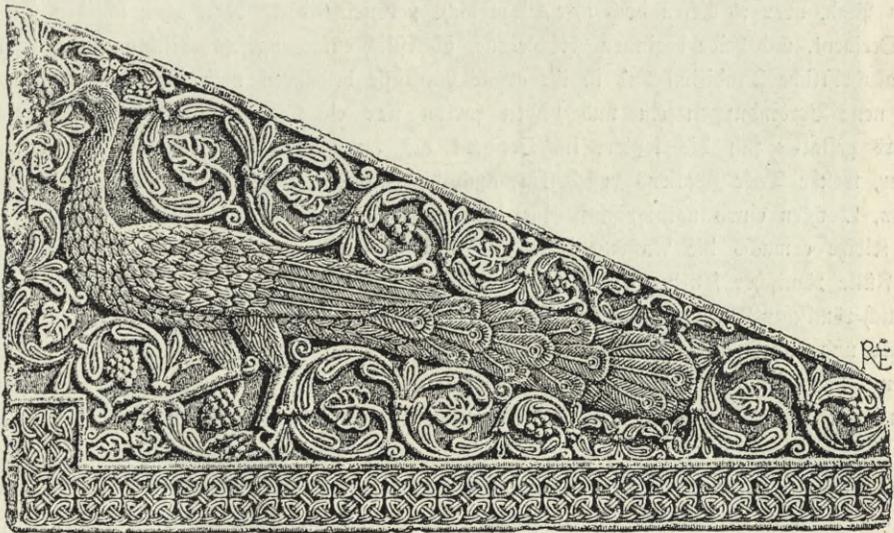


Fig. 49. Dekoration aus S. Salvatore in Brescia, langobardisch, 8. Jahrh. (Nach Cattaneo.)



Von der Kathedra des Maximian. Ravenna, Dom.

## B. Die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst.

### 1. Byzantinische Kunst.

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

Kultus, durchdrang aber nicht die nationalen Körper. Einzelne Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber der byzantinischen Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproßte, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgeschieden, näherte sich das byzantinische Reich naturgemäß dem Orient, welchem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier wurden der Wirk-



Fig. 50. David als Hirt. Miniatur, aus einem griechischen Psalter. Paris, Nationalbibliothek.

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

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

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

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



Fig. 51. David und Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.

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

Weise aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde David als Sänger und Hirt im Pariser Psalter (Fig. 50). Dem Sänger zur Seite sitzt die Melodie, hinter einer Säule lugt das Echo, welches er geweckt, hervor, unten endlich lagert, den Schauplatz andeutend, der Berg Bethlehem. Die Erinnerung an pompejanische Gemälde taucht unwillkürlich auf. In der Regel verraten immer nur vereinzelte Gestalten (vornehmlich Personifikationen) den Einfluß der Antike; während andere Figuren auf demselben Bilde eine größere Hand kundthun, durch harte Zeichnung, steife Bewegung, schwunglose Haltung auffallen. In den Predigten des Gregor von Nazianz z. B. wird die siebzehnte Predigt, welche den Text teils aus Jeremias, teils aus den Psalmen schöpft,



Fig. 52. David mit der Herde. Miniatur aus dem griechischen Chludow-Psalter in Moskau.

durch ein Bild aus dem Leben des Jeremias und Davids illustriert (Fig. 51). Links wird der Prophet durch zwei Sklaven in eine Grube versenkt, rechts David von Nathan zur Buße ermahnt. Die Halbfigur Bathshebas unter einem prachtvollen Baldachin (dem Bade), die Gestalt des Engels stechen sehr zu ihrem Vortheile ab gegen den kauernenden David und die beiden Propheten. Daß David zweimal auf dem Bilde vorkommt (er blickt auch links aus dem Palastfenster auf Bathseba), steht im Einklange mit der überlieferten Kompositionsweise; nur hätte ein älterer Künstler die Szene auf der Fläche besser gegliedert. Man irrt wohl nicht in der Annahme, daß die schoeneren Figuren aus älteren illustrierten Handschriften herübergenommen sind, die größeren Gestalten von den Malern im neunten Jahrhundert geschaffen wurden, als ein äußerlicher Effekticismus waltete.

Einheitlicher ist eine andere Gruppe von illustrierten Handschriften aus dem neunten und

zehnten Jahrhundert gehalten, welche zwar nicht ausschließlich aus den Klöstern hervorgingen, aber die siegreichen mönchischen Anschauungen ausdrückten. Die naive Erzählung der biblischen Ereignisse tritt gegen ihre lehrhafte Auslegung zurück. Jene gelten nicht mehr an und für sich, sondern empfangen eine dogmatische oder moralische Deutung. Die hochverehrten Mönche gaben auch die Züge für die Heiligen des Himmels her, ihr abgekehrtes Wesen wurde zur idealen Menschennatur erhoben. So ging allmählich die Freude der Phantasie verloren und erlahmte die lebenswahre Auffassung in der Kunst. Die Miniaturen sind nicht mehr sorgsam ausgeführte Gemälde, sondern einfache Illustrationen des Textes, Randzeichnungen oder Vignetten vergleichbar, unmittelbar auf den Text bezogen und nur durch diesen verständlich. Bei Titelbildern, z. B. dem Bilde Davids (Fig. 52) im Chludowpsalter in Moskau, den Evangelisten- darstellungen hallt noch die alte gute Tradition nach, sonst werden die erzählenden Bilder in der Zeichnung immer flüchtiger, die Einzelgestalten immer starrer und härter. In Psaltern, Homilien und Menologien oder Heiligenkalendern entfaltete sich diese Illustrationsweise am

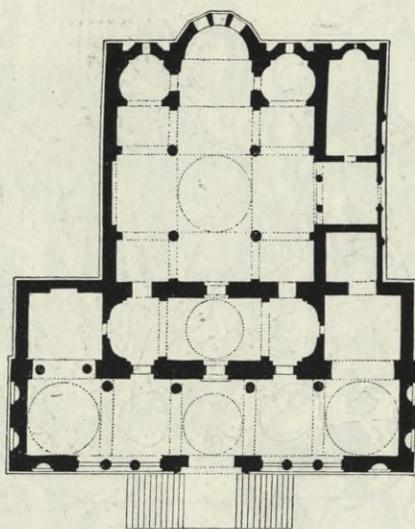


Fig. 53. Theotokoskirche in Konstantinopel.

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

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

Kapellen gleichen. Aber auch Konstruktion und Gliederung sind dürftiger Art. In der Regel erhebt sich die Kirche auf einem quadratischen Plane, eine oft verdoppelte Vorhalle (Narthex) tritt ihr vor, polygone Apfiden schließen sie auf der Gegenseite ab (Fig. 53). Die Kuppel in der Mitte des quadratischen Raumes wird von vier Pfeilern oder Säulen getragen; doch ruht sie nicht unmittelbar auf den Pfeilerbogen, da sich noch ein Cylinder (Tambour) zwischenschiebt, in welchem die Fenster eingelassen werden. Die Erhöhung der Kuppel, die Anlage kleinerer Kuppeln über der Vorhalle oder Nebenräumen üben einen malerischen Eindruck, welcher durch den auch bei Palastbauten üblichen Schichtenwechsel von Back- und Bruchstein an den Mauern vermehrt wird. Traf auch die meisten byzantinischen Kirchen, besonders in Konstantinopel, das Schicksal, in Moscheen verwandelt zu werden, so blieb doch das architektonische Gerüste gewöhnlich



Fig. 54. Muttergotteskirche (H. Theotokos) in Konstantinopel.

unversehrt. Es fehlt demnach nicht an Beispielen des byzantinischen Baustiles, unter welchen die von dem Patrizier Constantin Lips um 900 gestiftete Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (Fig. 54) die Pantepopteskirche, die Erlöserkirche (Monasthes Choras) in Konstantinopel, die Kirche des h. Mikodemus in Athen u. a. hervorragen. Von um so größerer Verwüstung wurde das Innere der Kirchen heimgesucht. Der vorwiegend malerische Schmuck wurde von den siegreichen Bekennern des Islam theils abgeschlagen, theils übertüncht. Wir gebieten daher vorläufig nur über wenige Proben der monumentalen Malerei, wissen mit Sicherheit nur das Eine, daß die Mosaikmalerei bis tief in das Mittelalter (14. Jahrh.) mit Erfolg geübt wurde. Die Feststellung der Thatfachen wird auch durch die wiederholten Restaurationen erschwert, welche die Mosaikgemälde noch während der byzantinischen Herrschaft erfuhren. So schwankt z. B. das Urtheil, ob das Bogenbild in der Vorhalle der Sophienkirche, welches den thronenden Christus mit einem Kaiser zu seinen Füßen und zwei Medaillonbildern, Maria und Michael zur Seite

darstellt, in die Zeit Justinians oder eine spätere Periode (neuntes Jahrh.) falle. Die letztere Annahme erscheint keineswegs unwahrscheinlich, seitdem die Kunstrichtung unter der makedonischen Dynastie besser erkannt wurde. Im Kreise der Mosaikmalerei haben offenbar die guten Traditionen noch im elften Jahrhundert ihre Kraft bewahrt. Die Kirche Mone tes Choras (Feldkloster) wurde im elften Jahrhundert (um 1081) errichtet und am Schlusse des dreizehnten oder Anfange des vierzehnten Jahrhunderts neu hergestellt. Ihr Bilderschmuck entstammt beiden Bau-perioden. Die Mosaiken im inneren Narthex mit Szenen aus dem Leben Mariä gehören dem elften Jahrhundert, jene im äußeren Narthex mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, und insbesondere die Fresken im Innern der Kirche (jüngstes Gericht, Maria mit Engeln, Heilige, Christus in der Glorie u. a.) ungefähr dem Jahre 1300 an. In den älteren Mosaikmalereien zeigen die Gestalten noch volle Formen, die Frauenköpfe einen antiken Typus, die Gewänder einen breiten Faltenwurf. Die Tempeljungfrauen z. B., welche Maria begleiten, wie sie von den Priestern den Purpur empfängt (Fig. 55), erscheinen den älteren Kunstschöpfungen durchaus



Fig. 55. Maria mit den Tempeljungfrauen. Mosaik von der Kirche Mone tes Choras in Konstantinopel.

ebenbürtig. Tiefer stehen die Gemälde aus dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe mager und klein, die Beine spindelförmig geworden, und auch die Färbung hat viel von der früheren Kraft und Frische verloren. Den lebendigen Raumjinn vermessen wir bereits an den Werken des elften Jahrhunderts; zuweilen möchten wir glauben, daß die Vorlage der Miniaturmalerei entstammt und einfach in vergrößertem Maßstabe auf die Wandfläche übertragen wurde. Immerhin behält die Ausführung künstlerischen Wert, wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft gesunken sind. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters sinkt auch die künstlerische Ausführung zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erfolch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde der Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil der Künstler an ihren Werken verringerte sich immer mehr, je stärker die Heiligkeit des Bildes betont wurde.

Die kirchliche Vorschrift trat an die Stelle der freien künstlerischen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur sich auslebenden Völkern erscheint auch in Byzanz schließlich der Zustand der Erstarrung als der gesetzmäßige. Erst in dieser Periode wurden die Maler an eine bestimmte Darstellungsweise gebunden, wurde ihnen genau vorgeschrieben, wie sie die heiligen Vorgänge zu schildern haben. Eine solche Anweisung besitzen wir in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos“. Seine gegenwärtige Form hat es wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert empfangen, aber auch die ursprüngliche Redaktion geht nicht weit in das Mittelalter zurück. Die Vorschriften des Malerbuches decken sich oft mit sehr alten Darstellungen; gesammelt und zusammengetragen wurden die Regeln aber erst, als sich die byzantinische Kunst völlig ausgelebt hatte.

Das Schauspiel, welches Aegypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es eine sehr lange Zeit, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst der geringe Rest, welcher von ihr auf die byzantinische Kunst überging, dieser noch Jahrhunderte lang ein vornehmes Aussehen sicherte und sie vor rascher Verwesung bewahrte. Auch darin gleichen sich Aegypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst sich gewöhnlich nur auf die Kunstzustände in der letzten Periode stützte und die Unveränderlichkeit und die Erstarrung schlechthin als Grundzug der Kunstweise annahm. Wir wissen jetzt, daß, wie die ägyptische, so auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale hatte, und daß auch dieser mannigfache künstlerische Reize innewohnen. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf einer sehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei geradezu als „griechische Arbeit“ bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei überragten sie weithin die anderen christlichen Völker (Fig. 56). Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.



Fig. 56. Byzantinischer Engel, Elfenbeinrelief im Brit. Museum zu London.

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangen erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen das bekannte Elfenbeinrelief in Trier, welches die Uebertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Fig. 57), und die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn (Fig. 58) genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke des Kunsthandwerkes den Weg nach dem kuzusarmen Abendlande gefunden. So weit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, ist eitle Fabel. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto, wo noch im dreizehnten Jahrhundert griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Occident in der Kunst seit der karolingischen Periode, nur auf der altchristlichen und römischen Tradition fußend, seine eigenen Wege. Da-



Fig. 57. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

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

## 2. Die Kunst des Islams.

### a. Syrien und Megypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islams ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre



Fig. 58. Email von einem Reliquiar in Limburg a. d. L. (Nach Swenigorodskoi.)

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

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnssysteme machte der Islam am Anfange seiner Herrschaft. Als er im siebenten Jahrhundert in Syrien erobernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen, sondern verwandelte einfach byzantinische Kirchen in Moscheen. Auf dem Tempelberge in Jerusalem (Haram-esch-Scherif), da, wo ein Felsen nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde anzeigt, erhebt sich der Felsendom oder die Omarmoschee (Kubbet-es-Sachra), nach Mekka das höchste Heiligtum der Moslem. Der Felsendom bildet ein Achteck (Fig. 59) und wird durch zwei konzentrische Kreise von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abteilungen gegliedert. Ueber dem mittelsten Raume wölbt sich, durch eine Mauertrommel vermittelt, eine leichte Kuppel, seit dem Einsturze im elften Jahrhundert durch einen Holzbau ersetzt. Der Felsendom ist eine byzantinische Schöpfung; gestritten wird nur, ob er aus älterer Zeit stammt, oder ob er auf Befehl des Chalifen Abd-el-Melik im Jahre 694 von einem byzantinischen Künstler erbaut wurde. Das Wahrscheinlichste bleibt ein Umbau des älteren Werkes im siebenten Jahrhundert. Auch bei der siebenstüftigen Moschee el-Mkja in Jerusalem dürfte eine byzantinische (dreischiffige) Kirche den Kern bilden.

Eine geringere Abhängigkeit von älteren Mustern zeigen die Bauten des Islam auf ägyptischem und südeuropäischem Boden. In raschem Sturm Laufe wurde schon im siebenten Jahrhundert Aegypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptstadt (Fostat oder Alkairo) gegründet, einige Menschenalter später die Herrschaft der Chalifen abgeschüttelt, ein selbständiges Reich errichtet und das Land zu hoher, langdauernder Blüte emporgebracht. Aus Aegypten holen wir zumeist unsere Kunde von der arabischen Architektur. Auch hier sind die Spitzbogen, die nebst den Hufeisen- und Kielbogen (Fig. 60 a u. b) in jener am häufigsten wiederkehren und geradezu

ihr Wahrzeichen bilden, einer älteren (persischen) Kunstweise entlehnt. Sie haben keineswegs konstruktive Bedeutung, tragen und stützen keine mächtigen Gewölbe, sondern danken der Freude an bewegteren, reicheren Linien und Formen das Dasein. Eine spitzig geschlossene oder unten eingezogene Bogenöffnung beschäftigt die Phantasie länger als ein einfacher Rundbogen. Der auf dekorative Wirkungen gerichtete Sinn äußert sich in gleichem Maße in den Kuppelbauten, in

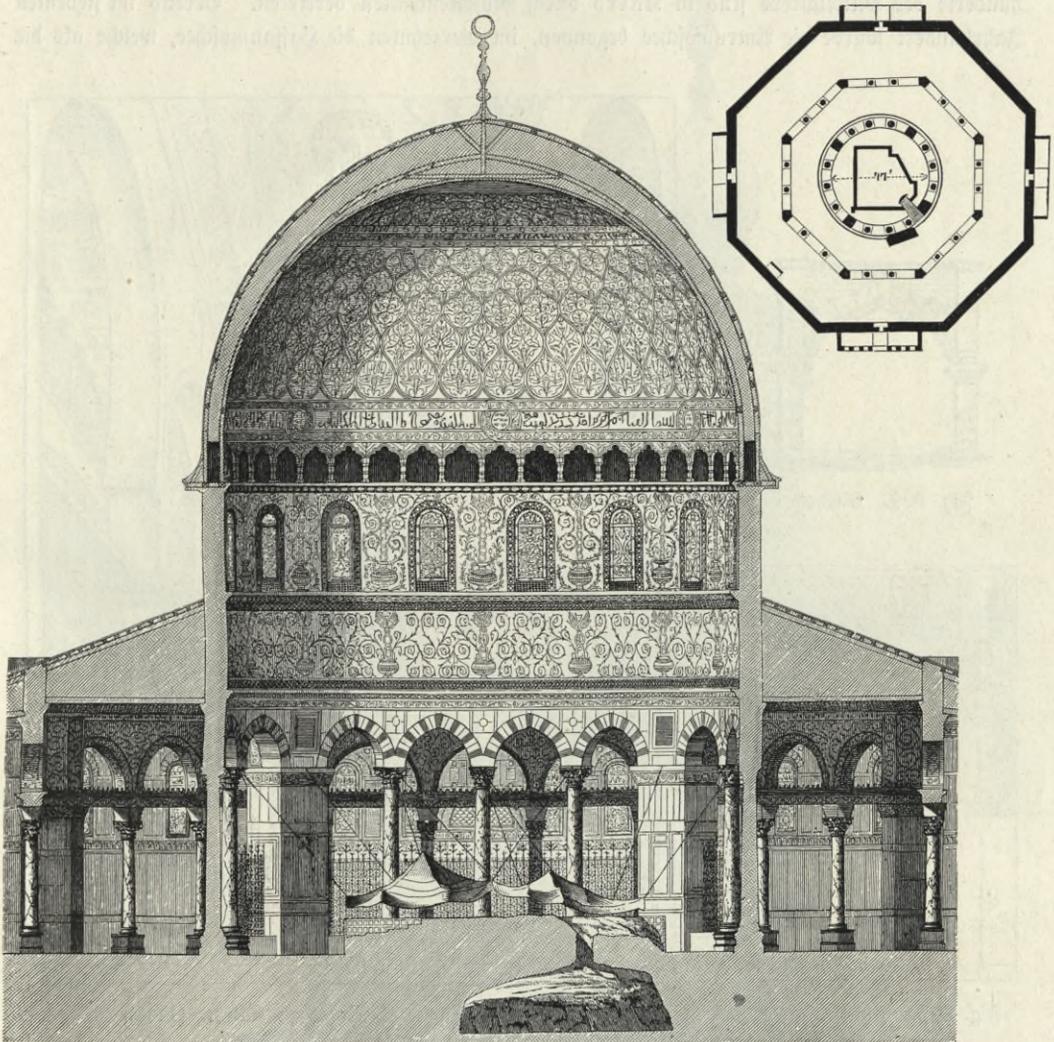


Fig. 59. Durchschnitt und Grundriß der Sachra-Moschee zu Jerusalem.

welchen das Streben, die ruhige Fläche durch kleine, farbige, in Licht und Schatten wechselnde, gleichsam angehängte Zierglieder zu beleben, siegreich auftritt.

Die im Umfange meistens beschränkte Kuppel ist auf quadratischem Grundrisse errichtet und stimmt in der Hauptsache mit den byzantinischen Anlagen überein; nur werden außen stufenförmige Abfälle unter der eigentlichen Kuppelschale als Vermittelung angebracht, und innen die Zwickel, welche den Uebergang von der Mauer zur Kuppel bilden, durch kleine, wie Bienenzellen aneinandergereihte, aus Gips oder Holz geformte Hohlkörper geschmückt. Sie erinnern

an Tropfsteinbildungen, haben aber gewiß nicht diese zu unmittelbaren Vorbildern gehabt; eher möchte man in faltigen Decken den Ursprung suchen. Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengesimse über. Den monumentalsten Eindruck üben die Portalbauten der Moscheen aus, mächtige Nischen, durch eine Halbkuppel geschlossen und die ganze Fassadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptische Fassadenbau hier noch nachwirkte. Fast alle Jahrhunderte des Mittelalters sind in Kairo durch Moscheebauten vertreten. Bereits im siebenten Jahrhundert wurde die Amrumoschee begonnen, im vierzehnten die Hassanmoschee, welche als die

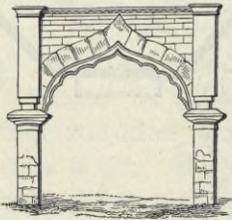


Fig. 60a. Kielbogen.

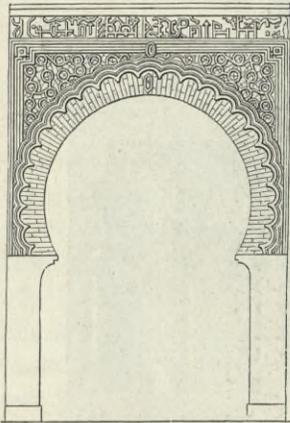


Fig. 60b. Hufeisenbogen.

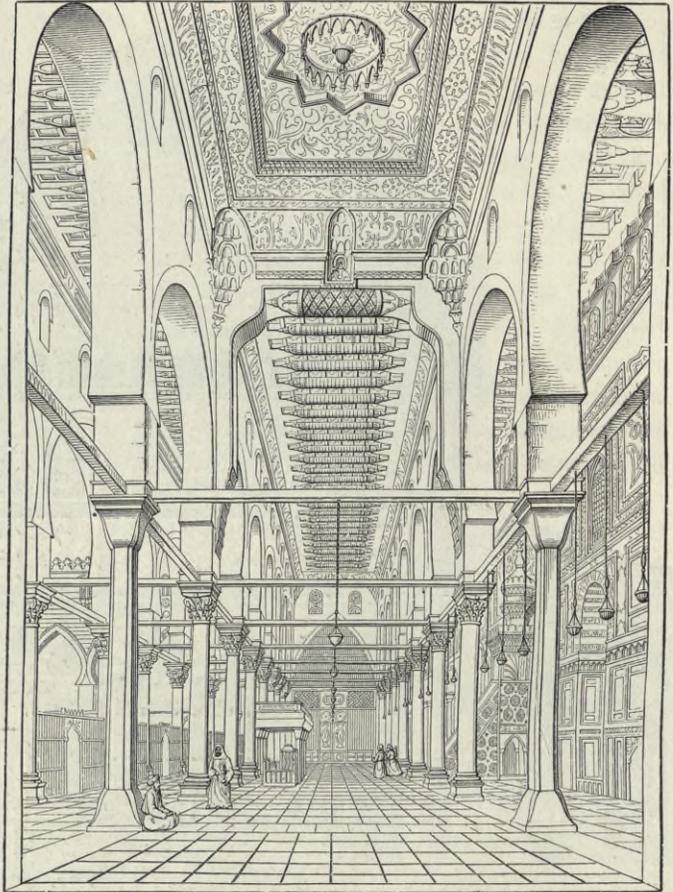


Fig. 61. Moschee el-Moyed zu Kairo. (1415.)

prächtigtste gilt, und im folgenden die Moschee el-Moyed (Fig. 61) geschaffen. Sie weichen in der Größe und in den Einzelheiten voneinander ab und lassen sich nicht als Glieder einer längeren Entwicklungskette auffassen. Die Moscheen bilden überhaupt keine geschlossene Baueinheit, sondern bestehen aus einer Gruppe von Bauten. Der Kern einer Moschee ist der Hof, in dessen Mitte sich der Brunnen für die religiösen Waschungen befindet. Eine gedeckte Halle umgibt ihn. An seiner Ostseite, häufig durch ein Gitter von ihm getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler geteilte Gebethalle; im Hintergrunde derselben die nach Mekka gerichtete Gebethnische (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel (Mimbar, Fig. 62), von welcher die Predigt gehalten wird, und näher dem Hofe zu ein hohes umgittertes Gestell

(Diffe), dem von Kanzellen umgebenen Chorraum in der altchristlichen Basilika vergleichbar, von welchem aus ein Vorbeter die Koranverse für die Fernstehenden wiederholte. Noch wären als regelmäßige Teile einer Moscheeanlage das Grab des Erbauers der Moschee (Makfara), die

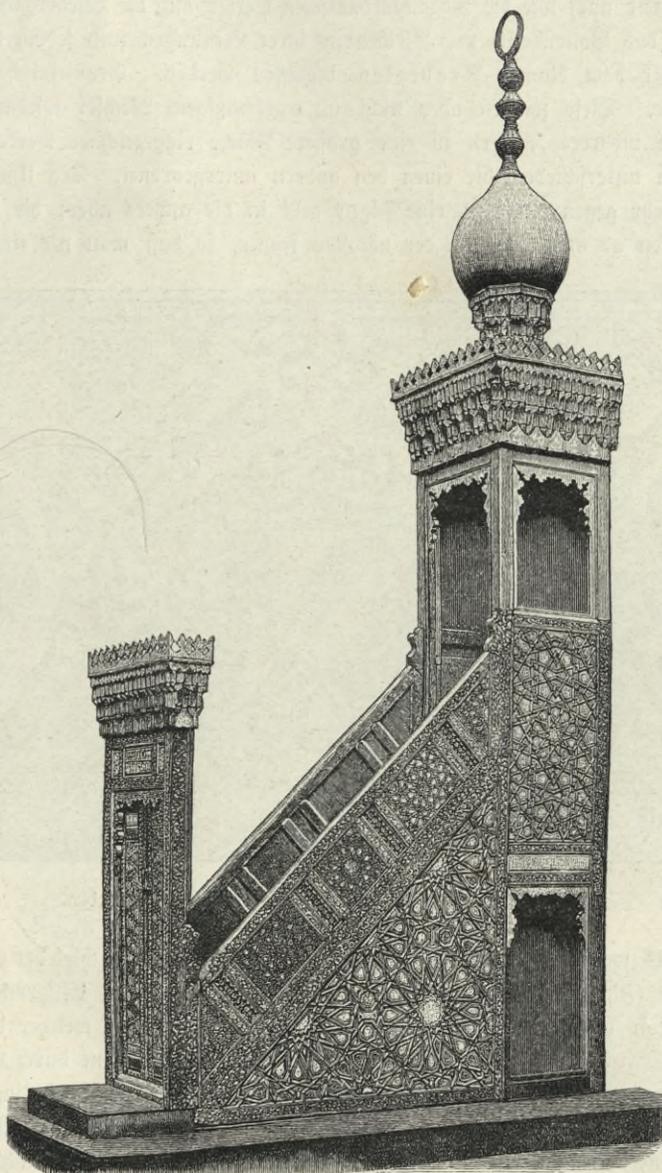


Fig. 62. Mimbar des Sultans Kait Bey. 15. Jahrh. South Kensington Museum.  
(Nach Stanley Lane-Poole.)

Schule (Medrese) und das Minaret zu erwähnen, der Turm mit Gallerieen zum Abrufen der Gebetstunden, der sich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Cylinder übergeht und auf dem Dache kuppelförmige Knöpfe oder Kegelspitzen trägt.

Vermißt man nur zu häufig die Klarheit der Anordnung, die Kühnheit der Anlage, so  
Springer, Kunstgeschichte. II. 8

bietet dafür der Glanz und die Pracht der Ausstattung reichen Ersatz. Die dekorative Kunst entbehrt vollständig des plastischen Charakters, wie schon aus dem Mangel an architektonischen, scharf profilierten Gliedern hervorgeht. Der Malerei ist die Aufgabe, die Felder, Füllungen und Flächen zu schmücken, fast ausschließlich übertragen worden. Die arabischen Maler Aegyptens verstanden sich zwar auch wie die mohammedanischen Perser auf die Wiedergabe von Menschen- und Tierbildern, das Vollendetste und Bleibendste ihrer Leistungen sind jedoch die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Geometrische Figuren liegen ihnen zu Grunde. Diese werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt; es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den andern untergeordnet. Die Umrisse der Figuren öffnen sich vielmehr gegen einander, eine Figur geht in die andere über; die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im

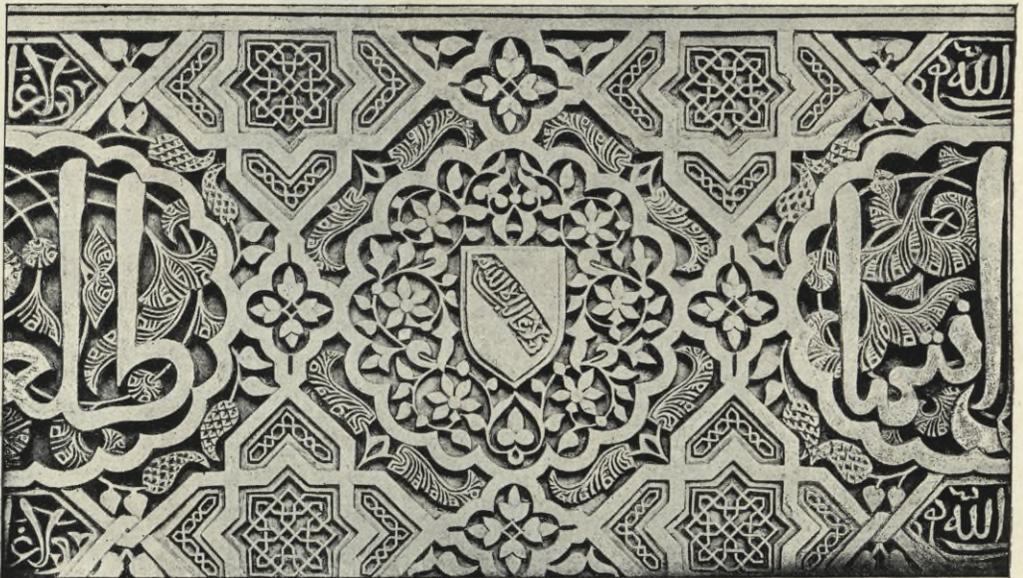


Fig. 63. Arabische Wandverzierung aus der Alhambra.

Auge behält, stets weiter gewiesen und von dem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten gefangen genommen wird (Fig. 63). Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrschenden Tone, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinander fließen, eine Figur mit der anderen sich verschlingt, so ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen, harmonischen Ganzen (s. d. Tafel). Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Nicht nur daß das lineare Ornament die mannigfachsten Verbindungen eingeht, es wird auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmucke herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerke, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja noch glänzendere Erfolge erzielt, als in der Architektur (Fig. 64).



Maurische Ornamentik aus Granada.

1—5 Aus dem Löwenhofe der Alhambra. 6—7 Aus dem Saale der beiden Schwestern, ebenda.  
8 Wandmosaik aus dem Mirador de Lindavaja.

Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, Verlag von E. Wasmuth in Berlin.



## b. Sizilien und Spanien.

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



Fig. 64. Arabische Glaslampe. Wien, Oesterr. Museum.

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

Anderz in Spanien. Hier haben zwei Bauten der Araber vor allen andern (Moschee in Toledo, Minaret oder Giralda und Meazar in Sevilla u. a.) Weltruhm errungen: die Moschee von Cordova und die Alhambra in Granada. Die Anfänge der Moschee von Cordova fallen bereits in das achte Jahrhundert. Die späteren Erweiterungen haben die Symmetrie gestört, doch

den ursprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. In den Vorhof stößt die große, ursprünglich von zehn, später von sieben Säulenreihen durchschnittenen Gebethalle an (Fig. 65 und 66). Die Säulen, fast alle römischen Denkmälern entlehnt und durch gezackte Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die gerade Decke ruht. Der Wechsel von weißen Steinen und roten Ziegeln stimmte vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Das Luftschoß der maurischen Könige von Granada, nach der roten Farbe des Gesteins Alhambra benannt, vorwiegend dem vierzehnten Jahrhunderte angehörig, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Verteilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben in unserer Phantasie

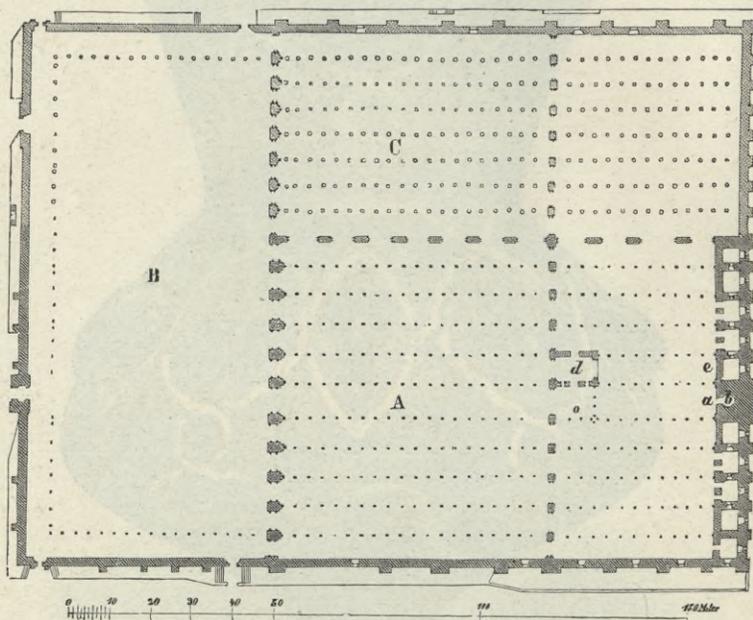


Fig. 65. Grundriß der Moschee von Cordova.

A. Ursprüngliche Gebethalle, B. Vorhof. C. Erweiterung der Gebethalle. a—b. Kibla.

die Alhambra zum idealen Schauplatz eines träumerischen, dem Gefange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten giebt sich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der architektonischen Anlage bilden. Um den Hof der Alberca, eines langgestreckten Vierecks, gruppieren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Turm, in welchem sich der „Saal der Gesandten“ befindet. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof, nach dem auf zwölf Löwen ruhenden Bassin so benannt (Fig. 67). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein und führt an einer der Langseiten zur Halle der Abencerragen, deren ritterliches Geschlecht hier um 1480 ermordet wurde, an der anderen zur Halle der zwei Schwestern. Die üppige Schönheit der farbenreichen Dekoration, namentlich in diesen beiden Hallen, spottet jeder Beschreibung und läßt das dürftige Material, die Flüchtigkeit der Ausführung vergessen. Zur richtigen Würdigung des Bauwerkes muß hervorgehoben werden,

daß die Bogen, z. B. im Löwenhofe, nicht auf den Säulen ruhen, also keine konstruktive Bedeutung haben, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch die Säulen selbst, bald einzeln, bald zu zweien (gefuppelt) auf-



Fig. 66. Moschee zu Cordova.

gestellt, dünn und schlank, mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitell (Fig. 68) bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Die Alhambra ist das jüngste

Werk arabischer Kultur in Europa. Die wichtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten. So spiegelt sich

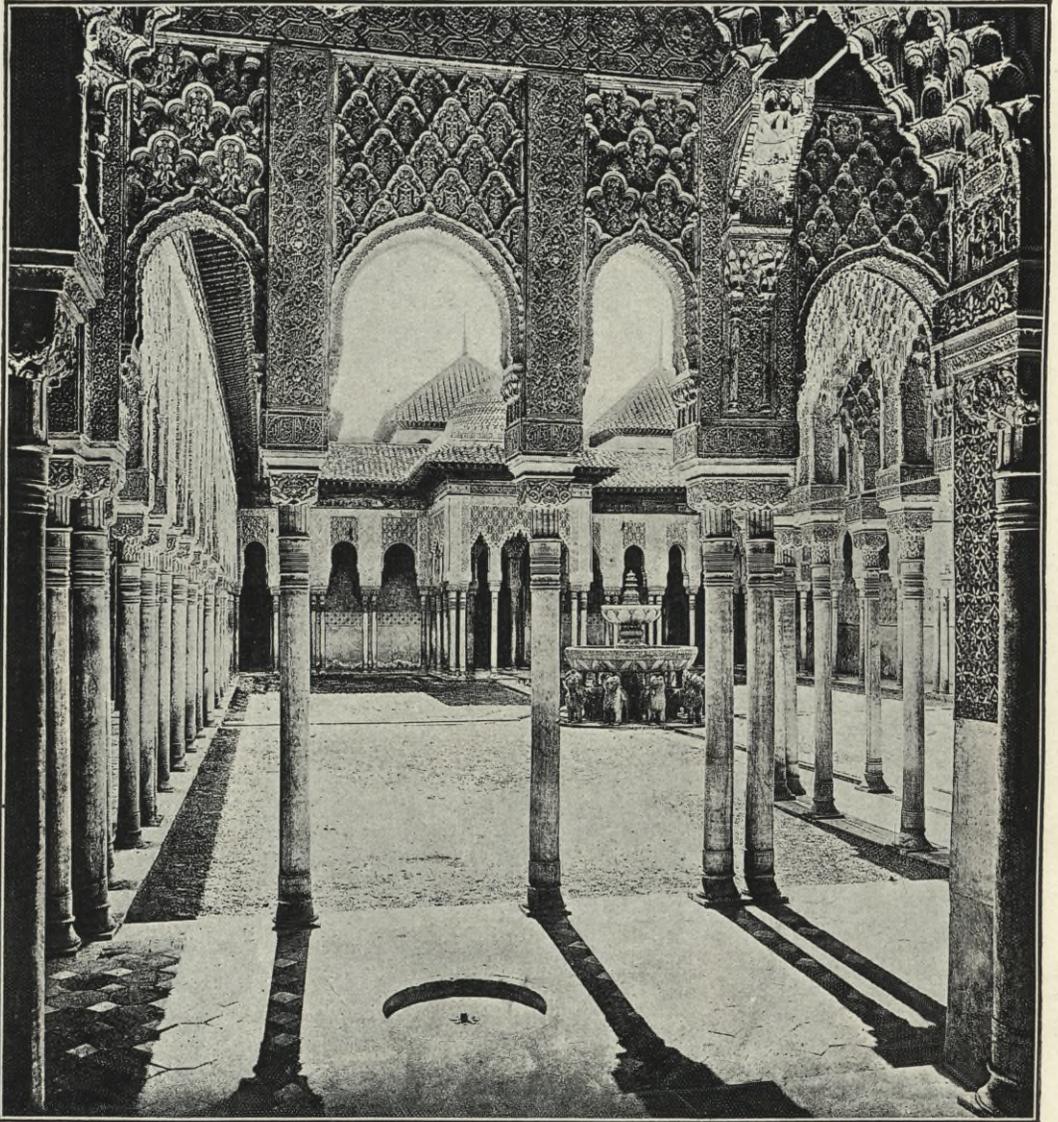


Fig. 67. Der Löwenhof der Alhambra.

in dem köstlichen Lustbau der Alhambra das Schicksal der arabischen Kulturwelt wieder. Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in seiner Geschichte, die Kunstthätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Die Arabeske entstammt dem innersten Volksgeiste der Moslem und konnte daher wie alles, was einmal wahrhaft gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.

### 3. Karolingische Kunst.

Die christlichen und mohammedanischen Orientalen durften uns Nordländer in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters mit Zug und Recht Barbaren schelten; denn wir brachten, als wir in das Weltreich der Kunst eintraten, zunächst nur einen kärglichen Einsatz mit. Was wir als Eigentum besaßen, die feurige Hingabe an die christlichen Lehren, den tief in die Sache eindringenden Sinn, das rege Naturgefühl, die unerschrockene Wahrheitsliebe konnte anfangs gar nicht zur Geltung kommen. Den Vorzügen der alten Kultur, den abgeschliffenen Formen, dem ausgebildeten Handwerke vermochten wir nichts Ähnliches entgegenzustellen. Als daher die

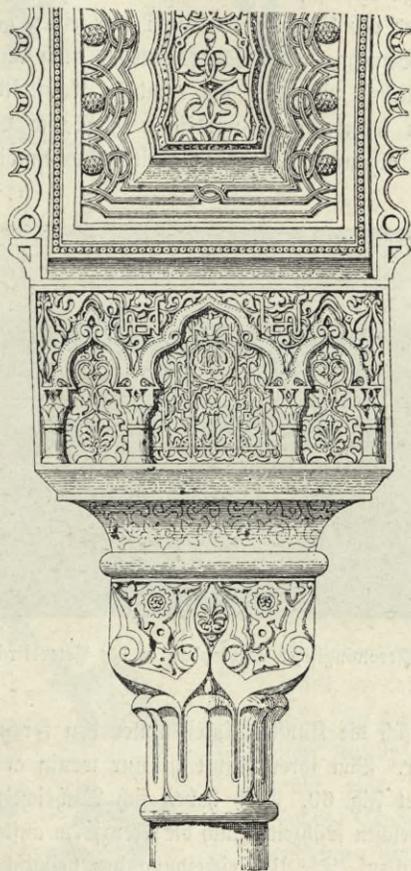


Fig. 68. Säulenkapitell und Gewölbeanfang aus der Alhambra. (Nach der Allg. Bauztg.)

Römer nach dem Norden Kolonien auswandten und hier Städte anlegten, wurde keine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise versucht; es entwickelte sich vielmehr eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlischer im Materiale als die Kunst in der Hauptstadt, aber in den Wurzeln, in den Grundzügen mit ihr zusammenfallend. Immerhin sproß in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Welchen prächtigen Eindruck mußte nicht z. B. Trier mit seiner Basilika, seinem Amphitheater, Palaste und Stadtthore üben! Leider fehlte dieser Kultur, um sie zu vollem Gedeihen zu bringen, die

Stetigkeit der Entwicklung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung mußte beinahe überall von neuem wieder gefät werden.

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

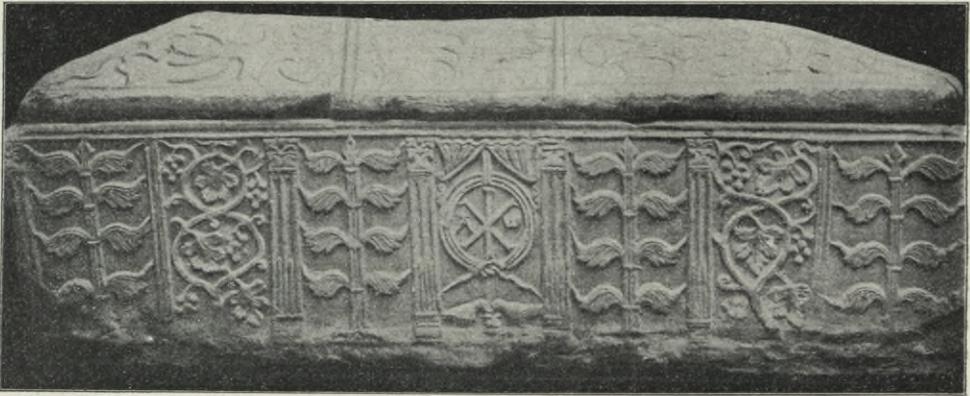


Fig. 69. Merovingischer Sarkophag in der Peterskirche in Moissac.

händen. — Langsam hebt sich die Kunstthätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Von ihrer Kunst ist nur wenig auf uns gekommen; ein Beispiel ihrer Dekorationsweise bietet Fig. 69. Doch haben sich Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten, bei welchen frühzeitig auch die Kreuzform auftaucht, und von malerischer Ausschmückung der Kirchen erhalten. Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf einen erwachenden Kunstverstand hin, ebenso wie die rühmende Erwähnung von Goldschmieden die Freude an reichem Schmucke beweist. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der That aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe Königs Childerich I. (fünftes Jahrh.) bei Tournay, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Lichterkronen des westgotischen Königs Receswinthus (siebentes Jahrh.) die wichtigsten Proben der Kleinkunst aus der merovingischen Periode. — Stetiger tritt uns die Kunstentwicklung auf angelsächsischem Boden entgegen, wo namentlich die seit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten. Konnte auch der heimische Holzbau nicht verdrängt werden, so empfing doch die Malerei, sowohl der Handschriften schmuck wie die Wandmalerei, vielbegehrte Muster. Bereits

im siebenten Jahrhundert scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.

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

Stämmen und Ländern entsprungen. Gemeinjam war ihnen, wie die Kenntnis der lateinischen Sprache, so die hohe Verehrung der römischen Litteratur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und wies dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitzen als Muster angerufen werden, als

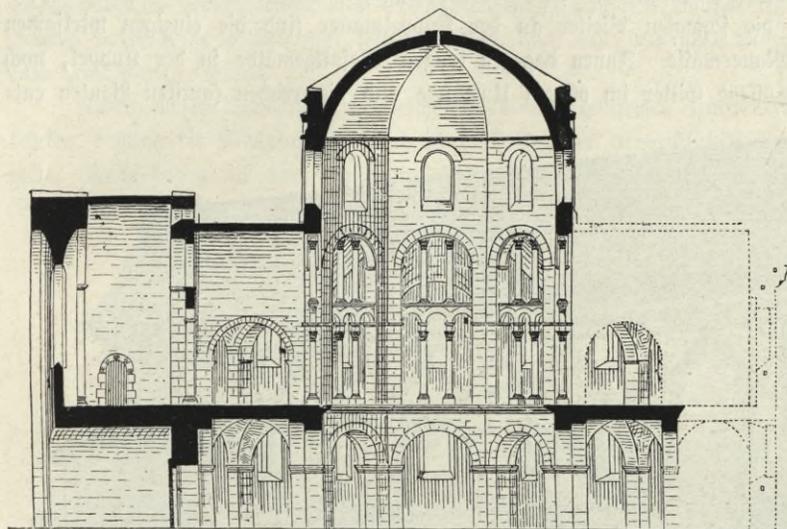


Fig. 70. Palast-Kapelle Karls des Großen in Aachen. Längenschnitt.

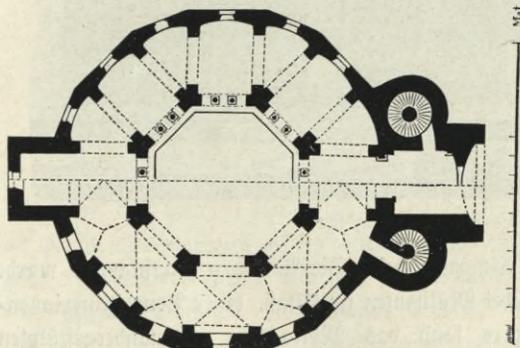


Fig. 71. Palast-Kapelle in Aachen. Grundriß.

unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und altchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht bloß Baumaterial und Schmuckfachen, sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen gestiftete

und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (Fig. 70, 71). Mag auch die oft angerufene Ähnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem sonst unbekanntem Meister Otto aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Centralanlagen, z. B. dem sog. alten Dome in Brescia, bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führte in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen niederen

Umgehung umschlossen, entworfen wurde. Der Umgang zeigt zwei Stockwerke. Das untere ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreieckigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in aufsteigenden Tonnengewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen, — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Laibung der Bogen unmittelbar anstoßend — gestützt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermaße. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgang und die reichen (antiken Bauten ent-

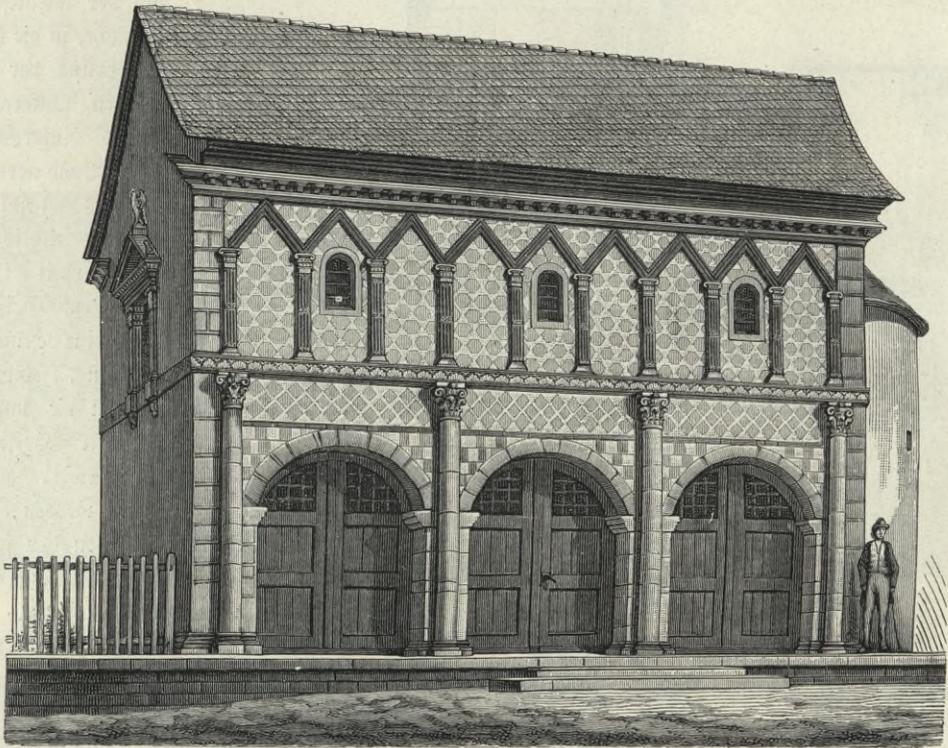


Fig. 72. Kloster zu Lorsch. Eingangsthor.

lehnten?) Säulenkapitelle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnenkirche aus dem elften Jahrhundert; insbesondere fand das Motiv der aufeinandergestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch lag dem Aachener Münster kein fruchtbarer Gedanke zu Grunde, welchen die spätere Kunst weiter hätte entwickeln können. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch sein Bau noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna) über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der altchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, welche eine mechanische Kopie ausschließt. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene

Kunst. Die Thorhalle in Lorsch (Fig. 72), wohl zu der von Ludwig dem Jüngeren (876 bis 882) gestifteten Grabkirche gehörig, welche als „bunte“, d. h. farbig geschmückte Kirche von Zeitgenossen gerühmt wird, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen und Pilaster das Studium der Antike. Nur in den Giebeln (statt Bogen) über den oberen Pilastern und in dem Farbenwechsel der Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise an. Die merowingische Taufkirche in Poitiers z. B. zeigt, nur roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch spitze Giebel öfter wieder. Aber auch diese heimischen Motive gewinnen in Lorsch eine kunstreichere Gestalt.

Neben diesen Schöpfungen, welche besonderen günstigen Umständen den Ursprung verdanken, bestand die Kirchenanlage nach dem Muster der altchristlichen Basiliken als Regel aufrecht. Reste haben sich von den beiden Stiftungen Einhard's, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Fig. 73) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließt sich die Michaels-

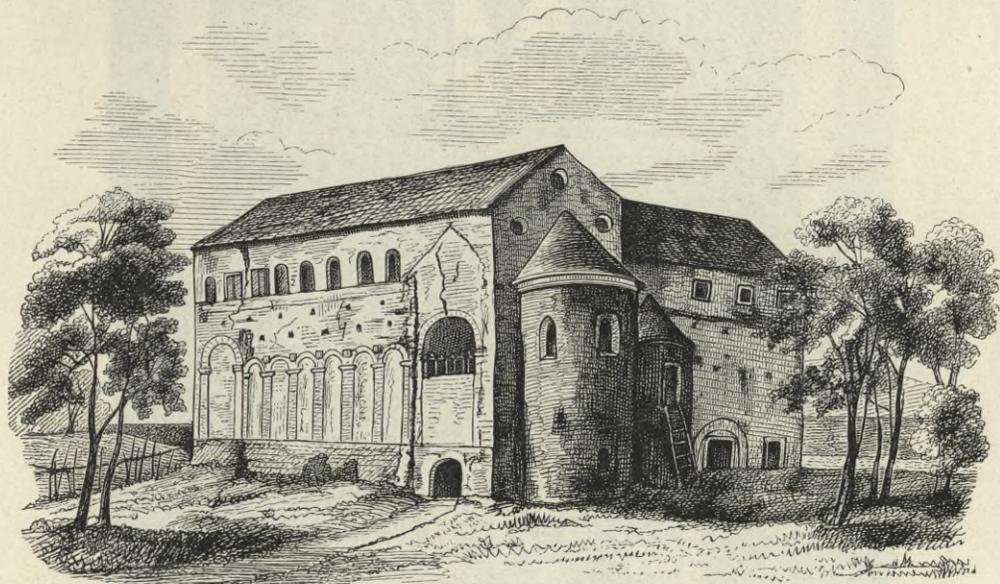


Fig. 73. Ansicht der Einhard-Basilika. (Klosterruine Steinbach.)

kirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit Apsiden sich anschließt, so daß der Grundriß die Form eines Kreuzes (T) zeigt. Eine merkwürdige Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Mauerwerk die lebendige Fortdauer römischer Ueberlieferungen verraten, so zwingt die wohl überlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula oder S. Riquier, Fontanellum oder Vandrille u. a.) wie in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum nicht zögerten, die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umzubauen. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom neunten bis zum elften Jahrhundert. Von den großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in umgekehrter Gestalt auf uns gekommen. Ueber der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen getragen und einem runden Umgange eingeschlossen (Fig. 74). Auch die

Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816—837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Fig. 75), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt. Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit



Fig. 74. St. Michael in Fulda.

Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Dekonomiegebäude, erregen unser Staunen durch die verständige Anordnung; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch ihre Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, welche jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab; es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppelchöre, seit dem achten Jahrhundert (Centula) nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in

dem Doppeltultus der betreffenden Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultusstätten. Namentlich in Deutschland fanden die Doppelhöle bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das zwölfte Jahrhundert häufige Verwendung.

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

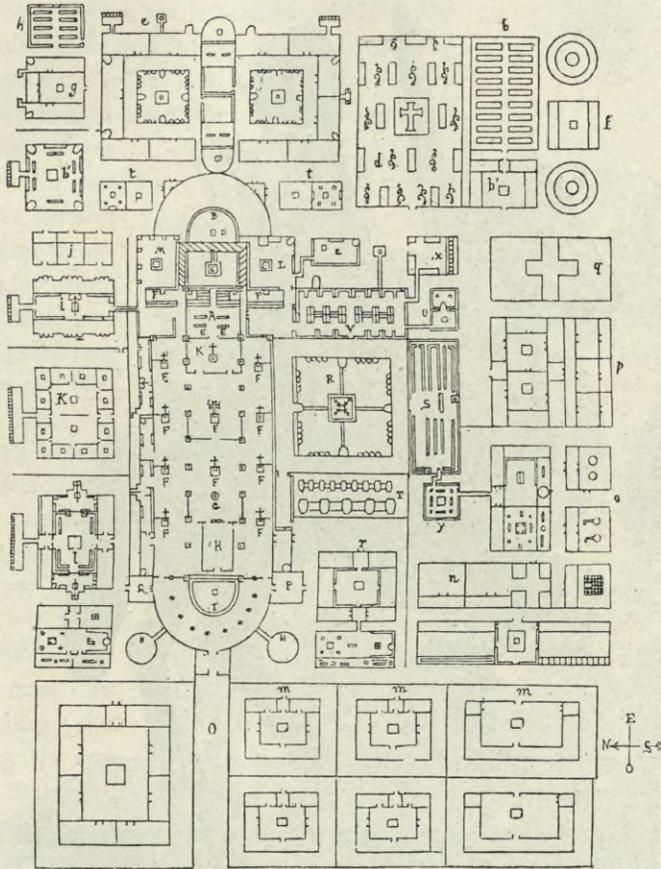


Fig. 75. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

in Oberitalien (Thüre in S. Ambrogio in Mailand) wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil angeschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Fig. 76), die früher dem Metzger Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris bewahrt wird. Auf den Namen Karls des Großen getauft, stellt sie entweder diesen oder einen der späteren Karolinger dar und ist sicher noch im neunten Jahrhundert entstanden. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des frühen Mittelalters bis zum elften Jahrhundert als Vorbild, was nicht bloß durch dieses eine Beispiel ersichtlich wird. Die Ähnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder erscheint zu groß, als daß sie dem

bloßen Zufall zugeschrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Dagegen besitzen wir eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangelien, Sacramentarien, die Vorläufer der späteren Messbücher, Bibeln), welche uns in genügender Weise über die Richtung und den Wert der karolingischen Malerei unterrichten.



Fig. 76. Reiterstatuette Karls d. Gr. (?). Paris, Museum Carnavalet.

Den nordischen, zum Christentum bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften nicht bloß Quelle des Glaubens, sondern auch Quelle der litterarischen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften altchristlichen und byzantinischen Ursprunges grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen, und der Schmuck

auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein; auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinne am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darstellungen ältere Vorbilder bestanden. Nir-



Fig. 77. Irische Initialen.

gends stärker als in den irischen Manuskripten. Es wiederholt sich hier teilweise die älteste elementare Kunstweise. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verschloctenes Riemenswerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenleiber ausgeht und am besten als Geriemensel charakterisiert wird (Fig. 77). Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg.

Doch würde man irren, wenn man ihnen eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zuschriebe. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar ein rasch verwilderter. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigentümliche und entwicklungsfähige Phantasie, sondern sie sind,



Fig. 78. Madonna.  
Miniatur aus dem Book of Kells im Trinity College zu Dublin.

wie die Vergleichung der älteren Codices, z. B. des Evangeliariums im Trinity college in Dublin, aus dem siebenten Jahrhundert (book of Kells) mit jüngeren (in St. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten (Fig. 78). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, sie verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Uebertragung der altchristlichen Typen in die kalligraphische Form. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei



Fig. 79. Initialen aus der Bibel Karls des Kahlen.  
Paris, Nationalbibliothek.

Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemischt (Fig. 79). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwicklung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem sechsten bis achten Jahrhundert. Immerhin sind wir imstande, den allgemeinen Gang der Entwicklung klarzulegen. Aus dem Kloster des h. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurückgehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar, vielleicht im siebenten Jahrhundert, im engsten Anschlusse an ein älteres Muster geschaffen. Auf dem einen Blatte sitzt der Evangelist (Lukas) auf einem Polsterstuhle in einer Nische, welche auf jeder Seite von zwei korinthischen Säulen eingerahmt ist und oben mit einem Fries abschließt. Zwischen den Säulen sind in kleine Felder die von dem betreffenden Evangelisten erzählten Ereignisse eingezeichnet. Diese Anordnung bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit den biblischen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung. An diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnismäßig richtige Wurf ihrer Gewänder, vor allem aber die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörpernde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen offenbar noch altchristliche Traditionen zu Grunde. Daß eine Reihe von Elfenbeintafeln aus dem

Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemischt (Fig. 79). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwicklung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem sechsten bis achten Jahrhundert. Immerhin sind wir imstande, den allgemeinen Gang der Entwicklung klarzulegen. Aus dem Kloster des h. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurückgehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar,

vorigen Jahrtausend die gleiche Anordnung: ein größeres Mittelfeld mit der Hauptgestalt, eingerahmt von kleinen Feldern mit historischen Schilderungen zeigen, zwingt zur Annahme einer gemeinsamen älteren Quelle. So bietet das Evangeliarium in Cambridge ein anschauliches Muster der Miniaturmalerei in der vorkarolingischen Periode. Der Fortschritt geschah nur in der Richtung, daß Hauptbild und Rahmenbilder getrennt wurden; die letzteren blieben aber noch bis in das zehnte Jahrhundert immer mehrere auf einem Blatte aneinandergereiht und zusammen-

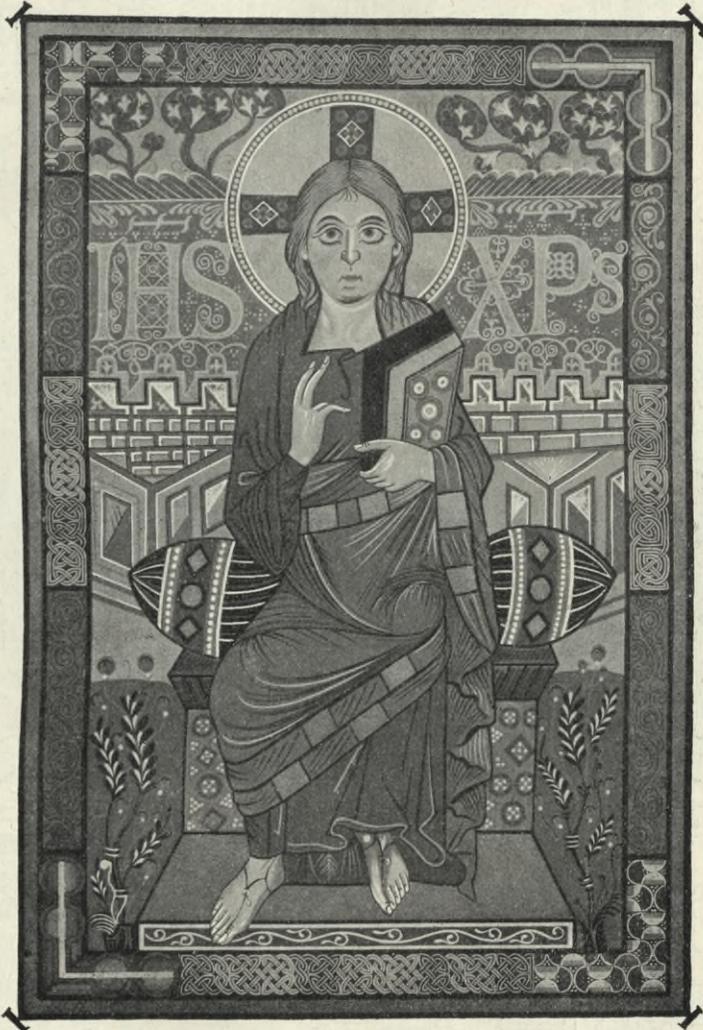


Fig. 80. Aus dem Evangeliarium Karls des Großen (781). Paris.

gestellt, und verwandelten sich nur langsam in selbständige Einzelbilder. An den Hauptgestalten, den immer wiederkehrenden Titelbildern, wagte die Phantasie der jüngeren Geschlechter nicht zu rütteln. Sie bewahren das alte ehrwürdig gewordene Gepräge und offenbaren noch in der karolingischen Periode und selbst später altchristliche Züge. Dies gilt z. B. von den Christusbildern (Fig. 80), von den Bildern der Evangelisten, von David mit seinen Sängern und Tänzern, insbesondere auch von den sog. Kanonestafeln, den reich geschmückten, von Säulen getragenen Bogen, in deren Füllungen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien ver-

zeichnet wurden. Erst in den eigentlichen Textillustrationen regt sich eine selbständigere Auffassung, so bereits im Ashburnham-Pentateuch, früher im Besitze des Klosters St. Gatten in Tours, im siebenten Jahrhundert wahrscheinlich in Oberitalien oder im südlichen Frankreich geschrieben. Der Raumsinn ist gänzlich verschwunden; mehrere Szenen werden stets auf einem



Fig. 81. Geschichte Moses. Aus dem Ashburnham-Pentateuch.

Blatte ohne jegliche Ordnung oder schärfere Scheidung gezeichnet. Auf dem Blatte z. B., welches die Anfänge der Geschichte Moses schildert (Fig. 81), sehen wir oben den thronenden Pharao, wie er den Befehl zur Bedrückung der Israeliten erteilt, und gegenüber, wie er oder sein Statthalter die Wehmütter zur Rechenschaft zieht, daß sie die männlichen Erstgeburten der Juden

nicht getötet haben. Unten aber werden die Ereignisse von der Findung Moses bis zum brennenden Dornbusche erzählt. Solchen Mängeln stehen aber einzelne Vorzüge ausgleichend gegenüber. Im Verhältnis zu den altchristlichen (oströmischen) Miniaturen erscheinen diese Illustrationen wahrheitsgetreuer, lebendiger in der Wiedergabe kräftiger Leidenschaften. In der Schilderung der Männerkämpfe und der ländlichen Beschäftigungen ist der Maler völlig heimisch. Auch das Streben nach Natürlichkeit der Schilderung kann man ihm nicht absprechen, wenn man sieht, daß er z. B. den Schauplatz der Geschichte Moses, Aegypten, durch Mohren im Gefolge des Pharao kennzeichnet. In dieser Richtung bewegte sich die Miniaturmalerei ziemlich bis zum Schlusse des zehnten Jahrhunderts vorwärts.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings nur nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden,



Fig. 82. Der Sündenfall. Aus der Mcuinsbibel. London, British Museum.

so teilen wir auch die karolingischen illustrierten Handschriften nach Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Orleans, Tours, wo Mcuins Thätigkeit hervorragt, Metz, Reichenau, St. Gallen, Trier u. a.) haben wir sichere Kunde, ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen; die Eigentümlichkeiten jeder Schule in feste Grenzen zu bannen, bleibt künftiger Forschung vorbehalten. Die Prachtwerke, welche dem Befehle Karls d. Gr. den Ursprung verdanken (das Evangelarium in Paris, um 781 von Godescalc geschrieben, jenes in der Wiener Schatzkammer, das goldene Buch Adas in Trier u. a.), schließen sich der Ueberlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Auch die in späteren Jahren für den Gebrauch am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften: das Evangeliar v. J. 826, ein Geschenk Ludwigs des Frommen an die Kirche S. Medard in Soissons, das Evangeliar Lothars bald nach 843, die Bibel Karl des Kahlen, vom Abte Vivianus in Tours dem Könige 850 geschenkt, alle drei in Paris, u. a. zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren uns überhaupt mehr über das technische Können, als daß

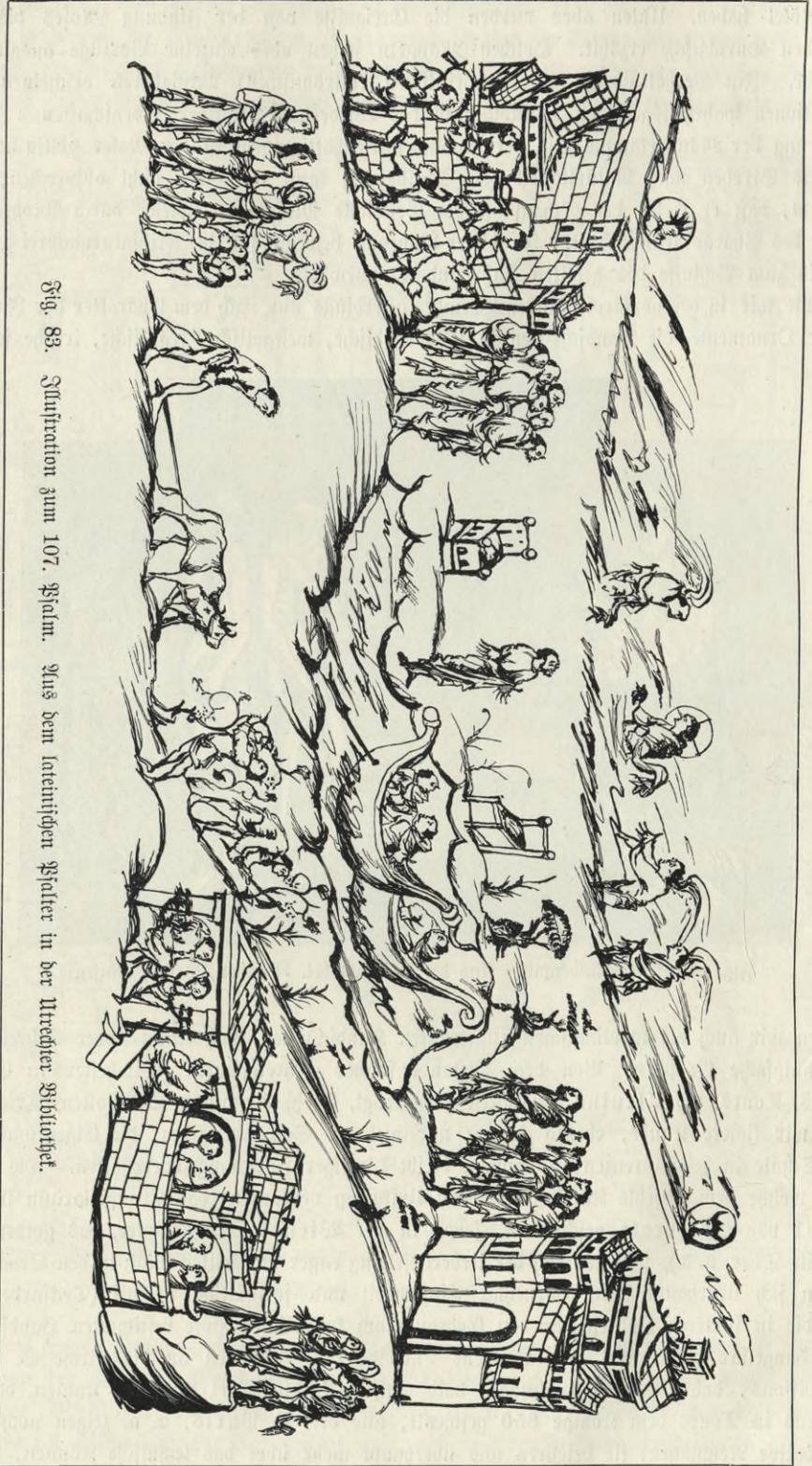


Fig. 83. Illustration zum 107. Psalm. Aus dem lateinischen Psalter in der Utrechter Bibliothek.

sie uns über die Richtung und die Ziele der Volksphtantasia aufklärten. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares (Fig. 82) in der sogenannten Alcuinsbibel im Britisch Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, selbst anschaulich geschildert. Führt diese Alcuinsbibel und andere Handschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Ueberlieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht eine andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, giebt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen, herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten uns Schöpfungen ihrer eigenen Phantasia. Diese aber offenbart eine merkwürdige poetische Anschauungskraft, sie durchdringt den Gegenstand, und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der in England geschriebene Utrechtspalter aus dem Ende des neunten Jahrhunderts. Jedem Psalmen wird eine Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich willkürlich geordneten Szenen zusammensetzt. Den Gegenstand der Szenen boten einzelne Verse oder selbst nur Verseile des betreffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte in das Bild übertragen. So liegen z. B. der Darstellung des 107. Psalmes (Fig. 83) die Verse 10, 23, 36, 37 zu Grunde.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, treten uns auch noch im zehnten Jahrhundert entgegen. Sie finden namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode, als einer geschlossenen Einheit, gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtcodices waren das natürliche Vorbild für die Werke, welche dem sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von diesem bestellt wurden: Evangelarium in Aachen aus der Zeit Ottos I., Evangelarium Egberts in Trier (um 980), Echternacher Evangelarium in Gotha (um 990). Die Werkstätten haben wir in einzelnen kunstpflegenden Klöstern zu suchen. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmter hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Centralschule angenommen werden muß, von der die Zweigschulen technisch und stilistisch abhängig sind. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt; gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des zehnten Jahrhunderts die prunkvollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen in den Vorsatzblättern, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde (Fig. 84). In den Titel- und Zeremonialbildern (Fig. 85 u. 88) lehnen sich zumeist an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Szenen, in der Zeichnung der Gestalten an der altchristlich-römischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß die letztere bis zum Anfang des elften Jahrhunderts keine gewaltfame Unterbrechung erfahren hat, vielmehr, wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch

von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Den Beweis dafür liefern außer den Miniaturwerken die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts, das älteste uns erhaltene Beispiel malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Ueber den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingefäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wunderthaten Christi hin. Schon die Beschränkung



Fig. 84. Himmelfahrt Christi.  
Aus dem Benedictionale des Aethelwold. Chatsworth.

auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an altchristliche Kunstsitzen; diese klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde; die Heilung der Blutflüssigen und die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers (vergl. die Tafel).

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem zehnten Jahrhundert macht sich noch der Einfluß der altchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen

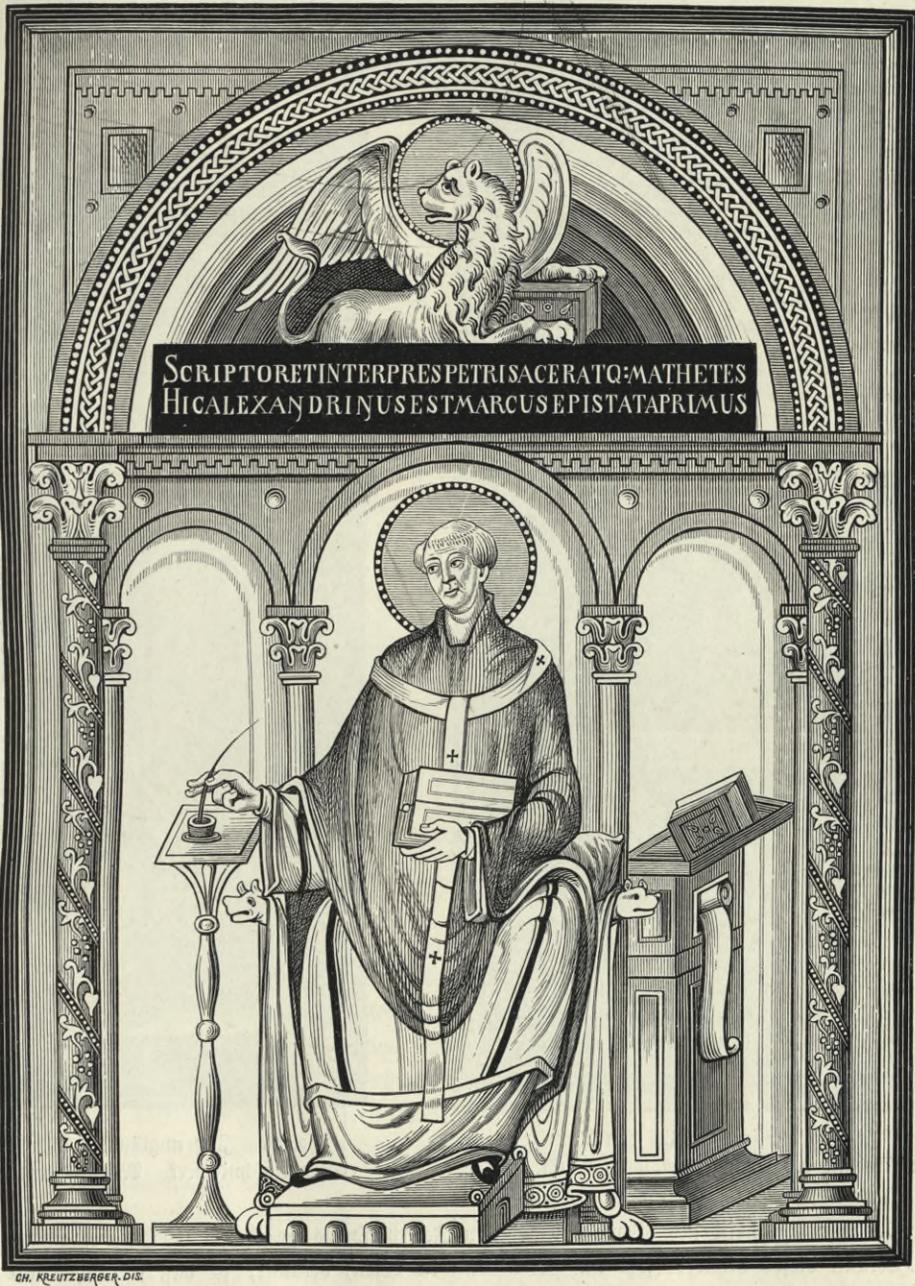


Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell.

Nach Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche etc. Taf. I—III, Freiburg, Herder.



nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch



CH. FREUTZBERGER, DIS.

Fig. 85. Der Evangelist Marcus.

Aus dem Codex Aureus. (10. Jahrh.) Paris, Nationalbibliothek.

von St. Gallen, Tutilo († nach 913), in dem unteren Felde seiner Tafel (Fig. 86), in welcher er den h. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich den Mangel an

plastischem Sinne. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt. Dann bleibt noch eine naive, lebensfrische Naturauffassung zu loben. Beides, den plastischen Sinn und die Naturwahrheit, überdies noch zierliche Ausführung (goldene Säume), bekunden zwei schmale Elfenbeintafeln: der ungläubige Thomas (Fig. 87) und Moses, die Gesetztafeln empfangend, durch



Fig. 86. Elfenbeinrelief von Tutilo.  
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.



Fig. 87. Der ungläubige Thomas.  
Elfenbeinschnittwerk. Wien, Privatbesitz.

die Züge der Weichschrift als Werke des zehnten Jahrhunderts gesichert. Leider ist nichts über die Herkunft dieses Reliefs (jetzt im Privatbesitz in Wien) bekannt, so daß sie sicher nur nach der Zeit bestimmt werden können. Am ehesten dürften Lothringen oder die Rheinlande Anspruch auf sie erheben.



Ornament aus der Kirche St. Pierre in Moissac.

## C. Die Entwicklung nationaler Kunstweisen.

### 1. Die nordische Kunst im elften und zwölften Jahrhundert.



Das Widmungsbild in dem Münchener Evangeliar Ottos III. zeigt den thronenden Kaiser, vom Schwert- und Schildträger und von Vertretern der Kirche umgeben (Fig. 88), wie ihm Roma, Gallia, Germania und Slavonia huldigend nahen. Noch lebt in der Kunst also die alte Anschauung, welche im Kaiser den Welt-herrscher, den mächtigen Nachfolger der römischen Imperatoren erblickt. Und wie die von ihm beherrschten Länder noch die überlieferten Namen führen, so erscheinen auch ihre Vertreter in der von Ostrom und den Karolingern vererbten Gestalt. Einige Menschenalter später besaß die Phantasie für solche Bilder keinen Raum mehr. Zwar verknüpft die Völker des westlichen Europa die Einheit der Lehre und verketteten sie kirchliche Anstalten untereinander. Die Mönchsorden der Benediktiner und Cisterzienser liefern nicht allein Kolonisten und machen öde Strecken fruchtbar, sie bilden auch ein internationales Band, da sie einen stetigen Verkehr zwischen den einzelnen Ansiedelungen unterhalten. Zwar besitzt die lateinische Sprache noch immer Weltgeltung und bleibt die Sprache der Wissenschaft und der Kirche; selbst die lateinische Poesie ist noch nicht ausgestorben. Endlich ist der Einfluß der Antike auch jetzt noch nicht untergraben. Er offenbart sich z. B. in der häufigen Uebernahme antiker Glieder und Ornamente in den herrschenden Baustil, in dem Festhalten an einzelnen Personifikationen und in der allerdings schematischen Wiedergabe des überlieferten Faltenwurfes. Sogar antike Statuen (Dornauszieher) werden zuweilen noch kopiert. Aber diesen einigenden Elementen stehen stärkere, trennende gegenüber. Die Bildung strömt nicht von einigen wenigen großen Mittelpunkten aus, sich über weite Gebiete gleichmäßig ergießend, sondern setzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, welche nur lose zusammenhängen, oft selbständig beharren. Die Folge war, daß die gemeinsamen Traditionen verblaßten, die verschiedenen Landschaften und Länder der örtlichen Bedingtheit in ihren Schöpfungen ungehinderteren Ausdruck gaben. Dadurch sank aber auch die Summe des technischen Vermögens. Auf sich angewiesen, eines weiteren Ueberblickes beraubt, konnten die Werkleute und Künstler unmöglich so Tüchtiges leisten, wie die älteren Geschlechter. Im Vergleiche mit der ottonischen Periode wird im elften Jahrhundert ein Rückgang der technischen Künste bemerkbar. Die Antike half nicht aus, da sie nicht als ein geschlossenes Ganzes nachlebte, vielmehr nur vereinzelte, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Werke, neben Resten von Bauten insbesondere Gegenstände der Kleinkunst verwertet werden konnten. Nicht nur das Handwerk, auch der Sinn für formale Schönheit, für das Ebenmaß und die Harmonie waren im Laufe des elften Jahrhunderts gesunken. Die veränderte kirchliche Anschauung, vornehmlich

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



Fig. 88. Kaiser Otto III. Aus einem Evangelarium in München.

was auf solche Kämpfe Bezug hat. In derbe Formen gekleidete, wundersame Tiergestalten tauchen auf, die seltsamsten, uns rätselhaften Handlungen werden erdormen, um das Walten finsterner Mächte anschaulich zu machen. Die Naturwahrheit tritt vollständig zurück; auch der Linienfluß erstarrt. Abgekehrte Körper werden in steife Gewänder gehüllt, in den Köpfen vorzugsweise das Verlebte oder doch vom Leben Abgeschiedene, das Ideal der Kasteiung ausgedrückt. Es währt beinahe ein Jahrhundert, ehe die Phantasie sich von diesem Banne befreit. Erst seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts hebt sich der Formensinn, und mit der gesteigerten Lebensfreude und dem gehobenen Wohlstande nimmt auch die Phantasie einen freieren Flug, und kommt auch das Maßvolle, Würdige und Anmutige zu stärkerer Geltung. Auf welchem Wege die Künstler zu dem besseren Verständnis der Formen gelangten, ist bis jetzt nicht aufgeklärt.

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

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

### a. Architektur.

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

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

Die romanische Kirche (kirchliche Anlagen stehen im Vordergrund der architektonischen Thätigkeit) geht im Grundrisse auf die altchristliche Basilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelschiffe legen sich niedrigere, schmälere Nebenschiffe zur Seite. In das Langhaus führt in der Regel eine Vorhalle, mit einem Turmbau verbunden; geschlossen wird es im Osten durch die Apsis. Ein zwischen Langhaus und Apsis eingeschobenes Querschiff giebt dem Grundriß die Form des sog. lateinischen Kreuzes. Mehrfach ist dem Langhaus im Westen eine zweite Apsis hinzugefügt, der mitunter ein zweites westliches Querschiff entspricht (vgl. S. 68). Die Grust-

kirche unter der Apsis (Krypta) bleibt noch vielfach in Brauch. Der immer reicheren Entfaltung der Kirchenanlagen begegnen einschränkend und zu größerer Einfachheit zurücktretend die Cluniazenser. Das Atrium der Basilika fällt gewöhnlich aus. Die an der Südseite der Kirche angelegten Klosterhöfe haben, wie schon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu thun. Der weit sich öffnende, schmuckvolle Portalbau tritt erst in der letzten Zeit des Romanismus auf. Meistens baut sich die Fassade als eine geschlossene Mauermaße auf, mit runden oder viereckigen Türmen zur Seite, mit spärlichen Oeffnungen, eher den festen, sicheren Abschluß, als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloster- und Stiftskirchen, in welche die Mönche von der Klosterseite her eintraten, erhielt schon deshalb die Fassade eine untergeordnete Bedeutung.

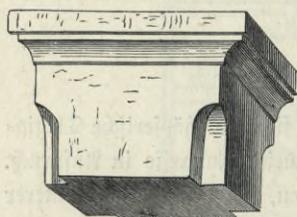


Fig. 89. Abgefaster Pfeiler. Kirche zu Gernrode.

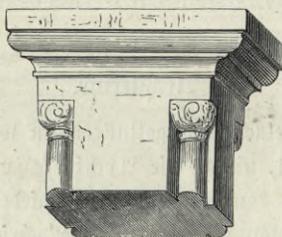


Fig. 90. Pfeiler mit Ecksäulchen. Kirche zu Hecklingen.

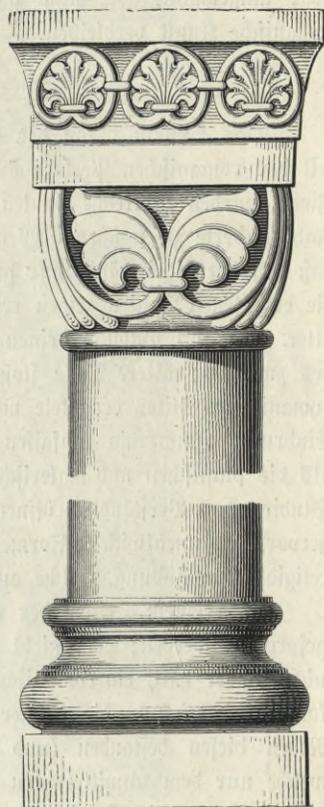


Fig. 93. Säule a. d. Kirche zu Laach.

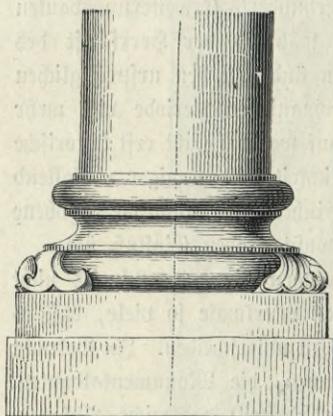


Fig. 91. Säulenbasis mit Eckblatt. aus Laach.

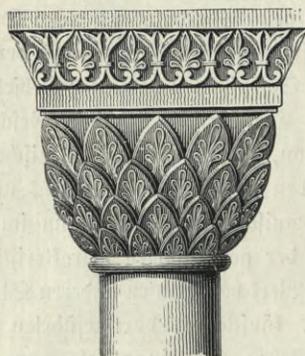


Fig. 92. Kapitell aus St. Godehard zu Hildesheim.

Die Mauern des Mittelschiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler, bald als Säulen gebildet werden. Die Ecken der Pfeiler werden zuweilen abgefäst oder ausgekantet und mit Säulchen ausgefüllt (Fig. 89, 90). Nicht selten wechseln Säulen mit Pfeilern ab, ohne daß zunächst die Funktion der einen und der anderen verschieden ist. Die Gliederung der Pfeiler ist einfach. Sie ruhen auf einem Sockel und schließen mit einem Kämpfer ab, dessen Profil sich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte, oder als Wulst, oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt, darstellt (Fig. 96). Viel mannigfacher erscheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (Fig. 93).

Die Basis ist bald steiler, bald, besonders in der späteren Zeit, flacher gehalten und zeigt seit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen kleinen Knollen oder klobartigen Körper, der allmählich mehr die Gestalt eines Blattes annimmt, als Eckblatt bekannt ist und den Uebergang von der Plinthe zum rundlichen Pfeile vermittelt (Fig. 91). Für die Maße des Säulenschaftes gab es keine Regel, zwischen seiner Höhe und Dicke kein feststehendes Verhältnis. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Last verwendet wird, empfängt sie leicht die wuchtige, schwere Form eines Rundpfeilers; dient sie, an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlank gebildet. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule erst in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätter- und Kelchkapitell in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulentkapitelle jener Bauten fest, welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe technische Übung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumrisse an Kapitellen des elften Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätter- und Kelchkapitell wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Herausstreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelköpfe an die Metalltechnik erinnern (Fig. 94). Eine beliebte Kapitellform führt den Namen des Würfelskapitells (Fig. 100). Der Ursprung des Würfelskapitells ist kaum räthelhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Cylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitells, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgende Teile des Bogens vorbereitend. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwicklung den Grund für mannigfachen Zierrat, der sich bald an die Form des Kapitells eng anschmiegt (Fig. 93), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Fig. 92).

Die Ausschmückung der Wände über den Bogen war zumeist der Malerei überlassen; auch farbige Teppiche spielten, wohl nach dem Beispiel des Morgenlandes, in der Dekoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle. Die architektonische Gliederung beschränkte sich auf schmale Gesimse, welche die Wände entlang gezogen wurden, oder auf vertikal über die Säulen und Pfeiler gezogene Gesimse, welche durch horizontale Gurte verbunden waren und Felder einrahmten (Fig. 97). Die Oberwand wurde durch Fenster unterbrochen. Diese waren anfangs klein und schmucklos, gewannen erst allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden später zu einer Gruppe vereinigt (Fig. 98), von Säulen und Bogen eingefast (Fig. 95). Sie breiten sich fächerförmig aus (Fig. 102) oder werden im Spitzbogen (Fig. 98 b) oder Kleeblattbogen (Fig. 99) geschlossen. Auch die Gliederung und Dekoration der Außenmauern gewinnt erst spät im zwölften Jahrhundert eine feste und reiche Gestalt. Schmale, nur wenig vortretende Pfeiler, Lisenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, diese verstärkend, in vertikaler Richtung; an reicher gestalteten Kirchen des zwölften Jahrhunderts treten stärkere Pfeiler oder Halbsäulen (Fig. 97), zuweilen durch Bogen verbunden, den Mauern vor, auch durch andere Steinfarbe sich unterscheidend. Unter den horizontalen Gliedern, von Lisenen zu Lisenen laufend, insbesondere häufig zum Abschlusse der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der Rundbogenfries

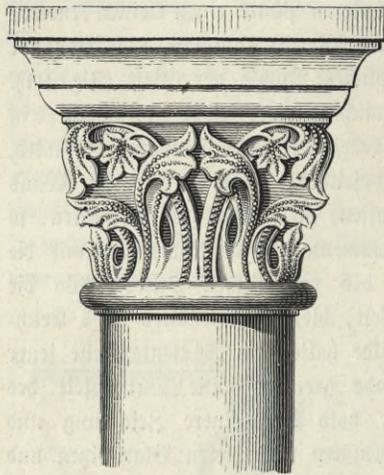


Fig. 94. Kapitell aus dem Kreuzgang zu Laach.

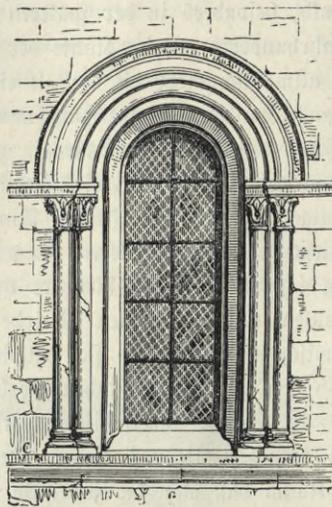


Fig. 95. Fenster mit gegliederter Laibung. (Chälons.)

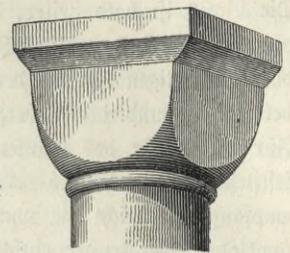
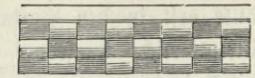


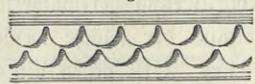
Fig. 100. Würfelkapitell.



a



b



c

Fig. 101. Romanische Gesimse.

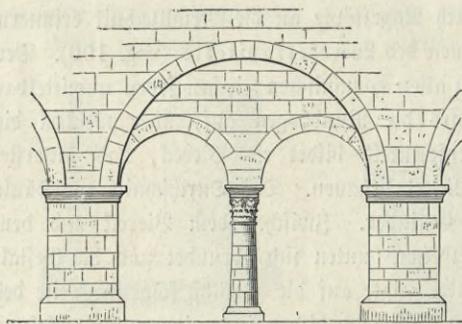


Fig. 96. Arkaden der Kirche zu Dribeck.

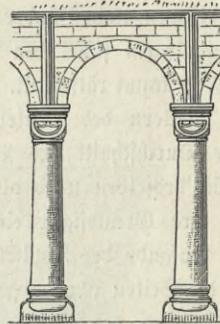


Fig. 97. Arkaden. (Paulinzelle.)

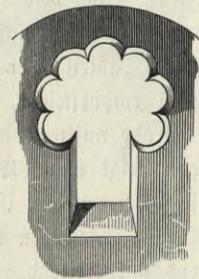
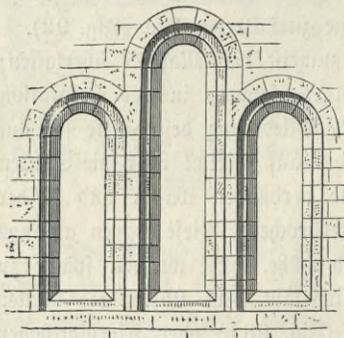
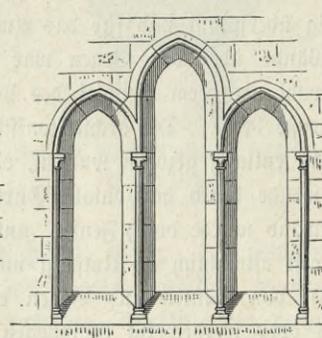


Fig. 102. Fächerfenster.



a. aus Lippstadt.



b. aus Mariensfeld.

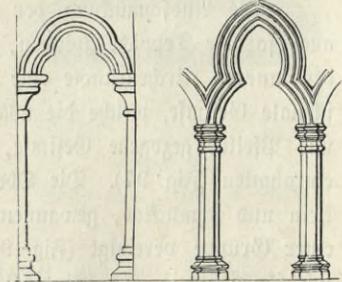


Fig. 99. Kleeblattbögen.

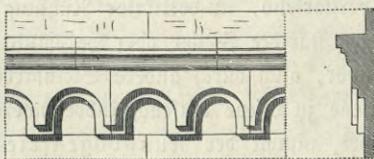


Fig. 103. Rundbogenfries.

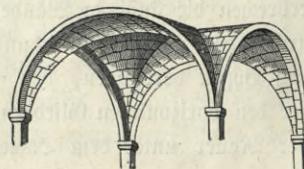


Fig. 104. Kreuzgewölbe.



Fig. 105. Tonnengewölbe.

(Fig. 103) die wichtigste Stelle ein. Die Form desselben wechselt, erscheint bald einfacher, bald geschmückter, immer aber wird durch den Fries in Verbindung mit den Lisenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Massen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorspringenden Daches dienen Kragsteine (Konsolen) und wulstförmig gebildete Gesimse, welche durch ein an Holzschnitzerei erinnerndes Ornament (Fig. 101) belebt werden.

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

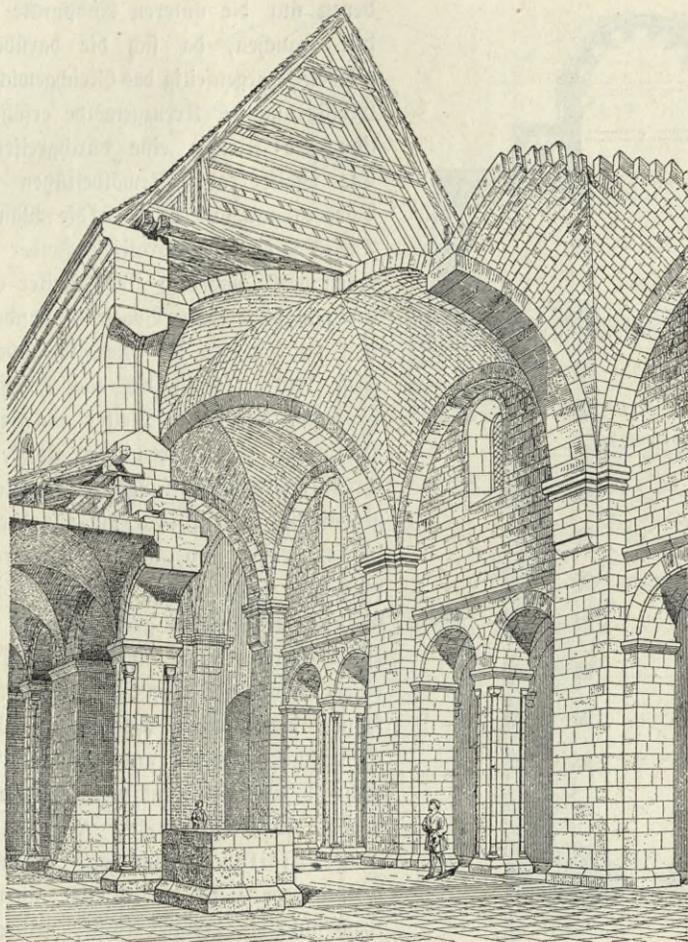


Fig. 106. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

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

langer Schritt, der in den verschiedenen Bauprovinzen nicht zu gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weise gewagt wurde. In einzelnen Landschaften wird das einfache Tonnengewölbe (Fig. 105) zur Bedeckung des Mittelschiffes — und dieses bot wegen seiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten, — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Seine Konstruktion versinnlicht man sich am besten, wenn man es sich das als durch die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entstanden denkt (Fig. 104). Diese dringen ineinander und bilden vier dreieckige Kappen, von

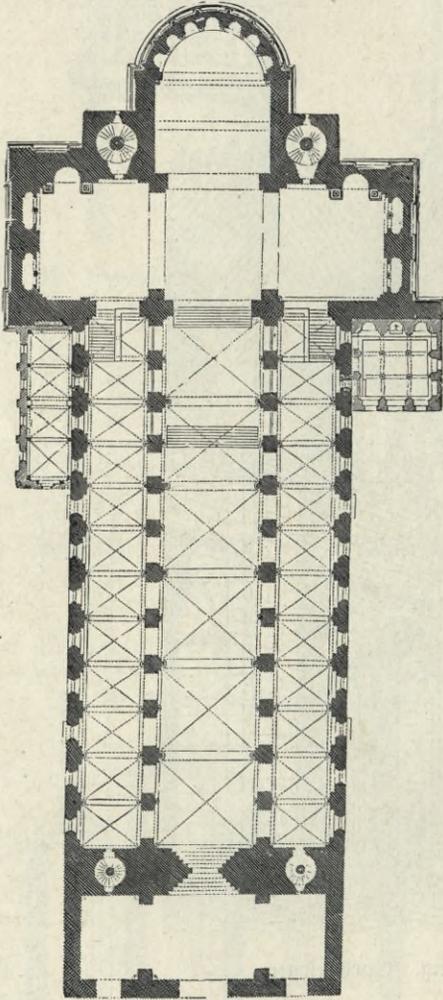


Fig. 107. Grundriß des Doms zu Speier.

denen nur die unteren Endpunkte gestützt zu werden brauchen, da sich die darüberliegenden Gewölbeteile gegenseitig das Gleichgewicht halten. Durch Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Konstruktion der Kirchen eine durchgreifende Aenderung. Die Pfeiler als Gewölbefüßen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieses wird in quadratische Felder geteilt; in den Ecken des Quadrates sind Pfeiler errichtet, welche untereinander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporsteigen (Fig. 106). So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch die Pfeiler markierte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Joch, Travee) selbständig fungiert und die sich doch alle gegenseitig stützen. Da die Quadrate des Mittelschiffes größer sind, als die Quadrate der Seitenschiffe, so folgt daraus, daß die Summe der Gewölbe in den letzteren größer ist, als in dem ersteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenschiffe sind gleich einem Gewölbefelde im Mittelschiffe (Fig. 107). Da ferner die Bogen, welche das Mittelschiff vom Seitenschiffe scheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht so weit gespannt werden, wie die Gewölbekappen, so wird zwischen Arkadenpfeiler und Bogenpfeiler unterschieden. Es wird bei der Gewölbearbeit stets ein Pfeiler übersprungen, der eben nur die Arkade trägt, während die andern Pfeiler zugleich die Gewölbe stützen (Fig. 106—108). In weiterer Entwicklung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über länglichen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Notdurft,

Arkadenträger mit Gewölbefüßen abwechseln zu lassen, überhoben. Alle Pfeiler dienen der gleichen Aufgabe und empfangen auch die gleiche Gestalt. Ebenjowenig brauchte man fortan die Zahl der Gewölbefelder in den Seitenschiffen zu verdoppeln. Alle Gewölbe werden auf derselben Grundlinie errichtet und die Maße des Grundrisses zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt. Nach einer andern Richtung wird ein mächtiger Fortschritt im Gewölbepbau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in der Arienrichtung — Quergurte und Längengurte oder Gurtbögen und Schildbögen — gezogen, sondern

auch in der Diagonale aus Hausteinen Bogen gespannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in scharfen Nähten oder Graten aneinander stoßend, lagern nun zwischen Rippen, von diesen mitgehalten (Rippengewölbe), und können aus leichtem Gestein gemauert werden. Zu voller Durchbildung gelangte aber erst die Gewölbekunst, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt worden war, in der gotischen Architektur.

**Die Denkmäler.** So wenig, wie eine Landschaft nachgewiesen werden kann, in welcher der romanische Stil entstanden ist, so wenig läßt sich auch von einer einzelnen Landschaft

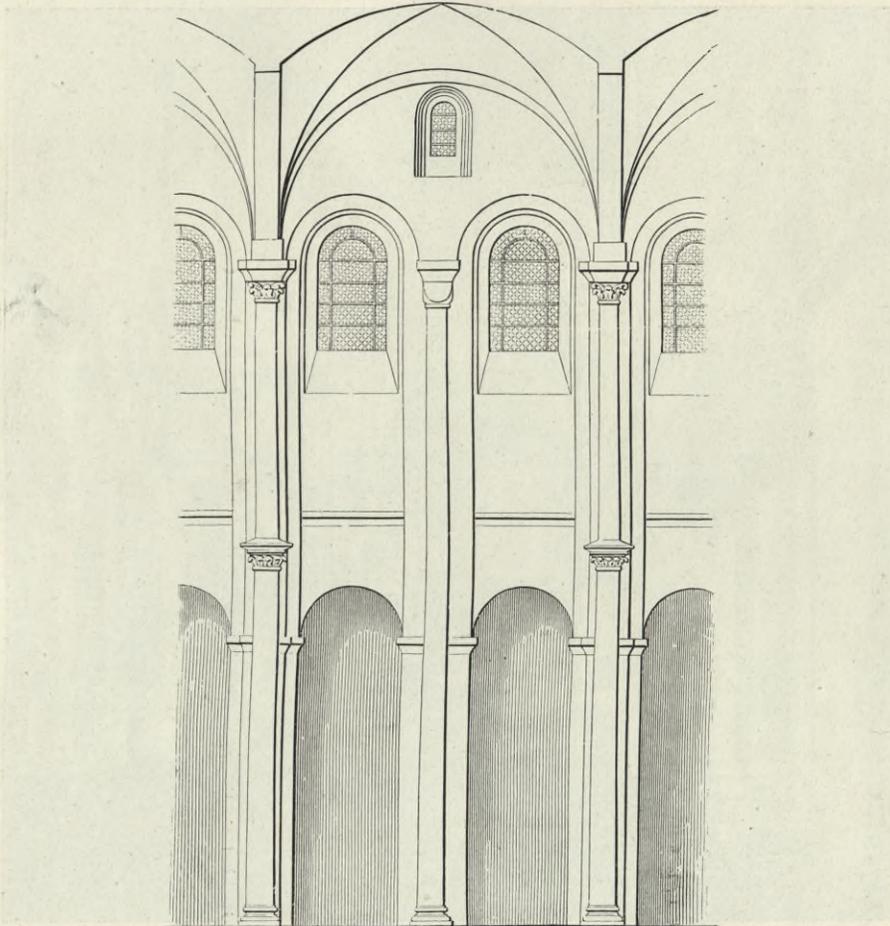


Fig. 108. System des Doms zu Speier.

behaupten, hier allein hätte er seine selbständige, stetige Entwicklung gewonnen. Es charakterisiert vielmehr den romanischen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten fast gleichzeitig auftaucht und daß ebenso auf verschiedenen Punkten seine weitere Ausbildung versucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweisen innerhalb der Grenzen des romanischen Stiles ist viel größer, als zur Zeit der Herrschaft der Gotik. Die Nationalitäten bilden eine erste große Scheidewand, so daß neben dem italienisch-romanischen Baustile noch ein selbständiger französischer, deutscher, englischer auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landschaftliche Gruppen, mehr oder weniger selbständige Provinzialstile. So erscheint die südfranzösische Baukunst der romanischen Periode der nordfranzösischen, der rheinische Baustil dem niederländischen entgegengesetzt. Und

in einzelnen Landschaften läßt sich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beschränkteren Kreisen verfolgen. Man muß, so scheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Bischofsitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloster annehmen, von welchem aus sich die Baubewegung fortpflanzt, von welchem die architektonischen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig sind. Zuweilen wurden Kirchenmuster mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landschaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Bischöfe auf andere, oft entlegene, Sitze bot den Anlaß,



Fig. 109. Mittelschiff der Michaelskirche in Hildesheim.

neue Elemente in die Bauweise einzuführen und die herrschende Tradition zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romanische Architektur, die in Wahrheit nur der zusammenfassende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialstile ist.

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

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

Bereits im zehnten Jahrhundert, seit dem Emporkommen des sächsischen Königshauses, regt sich am Rhein, wie im südlichen Deutschland, die Bauhätigkeit. Ein besonderer Eifer wird in

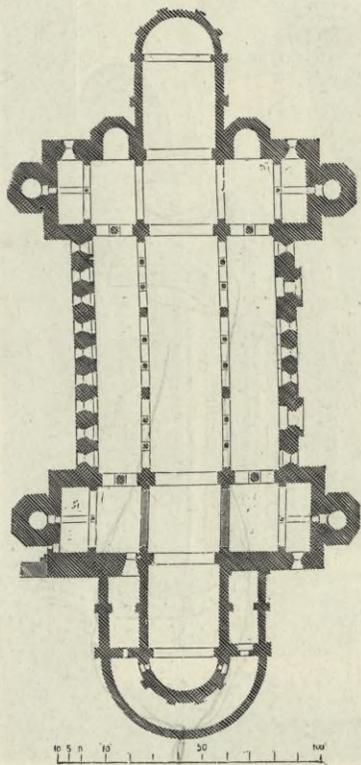


Fig. 110. St. Michael zu Hildesheim.

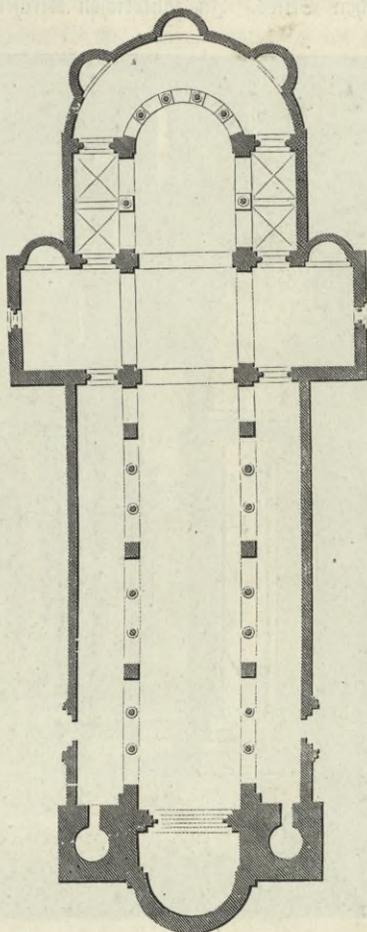


Fig. 111. St. Godehard zu Hildesheim.

dem Stammlande der Könige, auf sächsischem Boden, bemerkt, wo das Christentum verhältnismäßig noch jung, der Wohlstand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in frischem Aufschwunge begriffen war. Die Fürsten gründeten besetzte Pfalzen und ummauerten die Städte, die frommen Fürstinnen stifteten Klöster, die Bischöfe erweiterten und schmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merseburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Bischof Bernward († 1022) wurde der Sitz reichen Kunstlebens. Noch lebten, als die Kirchen hier gestiftet wurden, die karolingischen Traditionen so kräftig, daß auf sie unmittelbar gebaut werden konnte. Die Säulenkapitelle zeigen häufig antike Formen, natürlich roh in der Zeichnung, aber doch in ihrem Ursprunge kenntlich (Stiftskirche und Wiperti-

krypta in Quedlinburg). Die Anlage von Doppelschören und Krypten, diese so hoch geführt, daß sie in den Oberbau hineinragen, die Scheidung des Mittelquadrates im Querschiffe von den Flügeln durch Schranken findet weite Verbreitung. Doch bleibt es nicht bei der toten Nachahmung. Dem Langhause wird ein wuchtiger Mauerkörper vorgesezt, an dessen Ecken noch zwei Türme emporsteigen. Erst später werden die Türme zu beiden Seiten der Mauerfronte von Grund aus selbständig errichtet. Dieser feste, turmartige Abschluß an Stelle eines einladenden Portalbaues bildet mit dem Stützenwechsel zusammen die deutlichsten Wahrzeichen des sächsisch-romanischen Stiles. In zahlreichen Kirchen der Landschaft werden die Obermauern des Mittel-



Fig. 112. Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle. (Puttrich.)

schiffes abwechselnd von Säulen und Pfeilern getragen (Fig. 109), ohne daß diese in der Form verschiedenen Stützen zunächst eine verschiedene Funktion ausüben. Die Werkmeister wagten an der überlieferten Säulenbasilika keine grundsätzliche Aenderung; ihr praktischer Sinn, die Rücksicht auf die größere Sicherheit gestattete aber nicht das gedankenlose Beharren bei dem alten Muster. Sie fanden einen Ausweg in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, welcher letzteren sie mit Recht eine größere Tragkraft zuschrieben. Der Ausweg war aber zugleich ein fruchtbarer Baugedanke, indem er naturgemäß zu einer feinen dekorativen und klaren konstruktiven Gliederung der Oberwände leitete. Diese Gliederung fand namentlich auf nieder-sächsisch-thüringischem Boden eine reiche Entwicklung.

Glänzende Beispiele des älteren sächsisch-romanischen Stiles sind die Michaels- und Godehardskirche in Hildesheim. Die erstere (Fig. 109 u. 110) wurde vom Bischof Bernward 1001 mit dem dazu gehörigen Benediktinerkloster gestiftet und 1033 eingeweiht. Allerdings hat die Kirche 1184 nach einem Brande einen Umbau erfahren, doch aber viele der ursprünglichen Merkmale beibehalten. Sie erscheint als eine dreischiffige Anlage mit doppeltem Querschiffe und Doppelschore. Im Mittelschiffe wechseln je ein Pfeiler mit zwei Säulen ab, von welcher letzteren noch mehrere dem ursprünglichen Gebäude angehören. Die Godehardskirche (Fig. 111) wurde 1133 vollendet. Trotz der späteren Entstehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechsel) eine große Verwandtschaft mit der Michaelskirche. Eigentümlich ist die Zeichnung des Chores. Um den Altarraum wird noch in Fortsetzung der Seitenschiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Nischen heraustreten. Möglich, daß diese Chorform aus

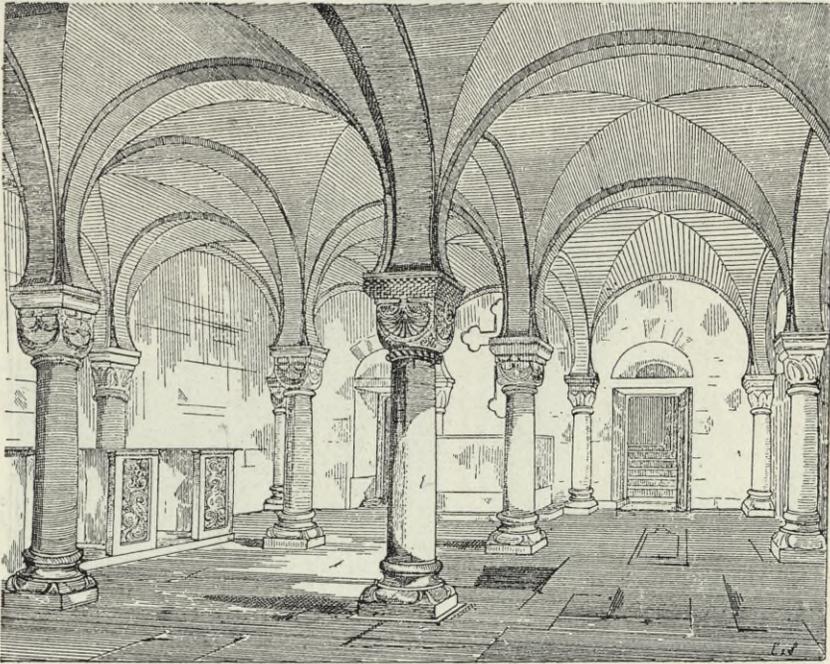


Fig. 113. Krypta zu Göttingen bei Sondershausen.

Frankreich, wo sie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen sind flach gedeckt. Dabei bleibt es auch bei der Mehrzahl der im zwölften Jahrhundert errichteten sächsischen Kirchen. Die Werkmeister verleihen dem Grundrisse eine belebtere Form, vermehren die Zahl der Apsiden (z. B. die vom Kaiser Lothar 1135 gegründete Benediktinerabtei zu Königslutter bei Braunschweig, mit einem durch seine schön gemauerten Säulen berühmten Kreuzgange, zeigt auch an der Ostseite der Kreuzflügel Apsiden, im ganzen also fünf); sie geben den Einzelgliedern, z. B. den Pfeilern in der (restaurierten) Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle (Fig. 112), eine zierlichere Gestalt, erfreuen sich an kunstreichen Bogenformen, z. B. an der Hufeisenform in der Turmkrypta zu Göttingen bei Sondershausen (Fig. 113), begnügen sich aber gewöhnlich mit der Einwölbung des Chores und der Nebenschiffe. Die vollständige Einwölbung und den ausgebildeten Pfeilerbau zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen 1173 gestiftet. Im vierzehnten Jahr-

hundert wurden die Umfassungsmauern der Seitenschiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt. Sieht man davon ab, so kommt nicht allein der breite Vorbau, dem sächsisch-romanischen Stile gemäß als feste Masse behandelt, sondern auch die Kreuzform und der feinste Rhythmus der Verhältnisse zum Vorschein.

Noch konservativer als im Sachsenlande tritt die Architektur auf alemannisch-schwäbischem

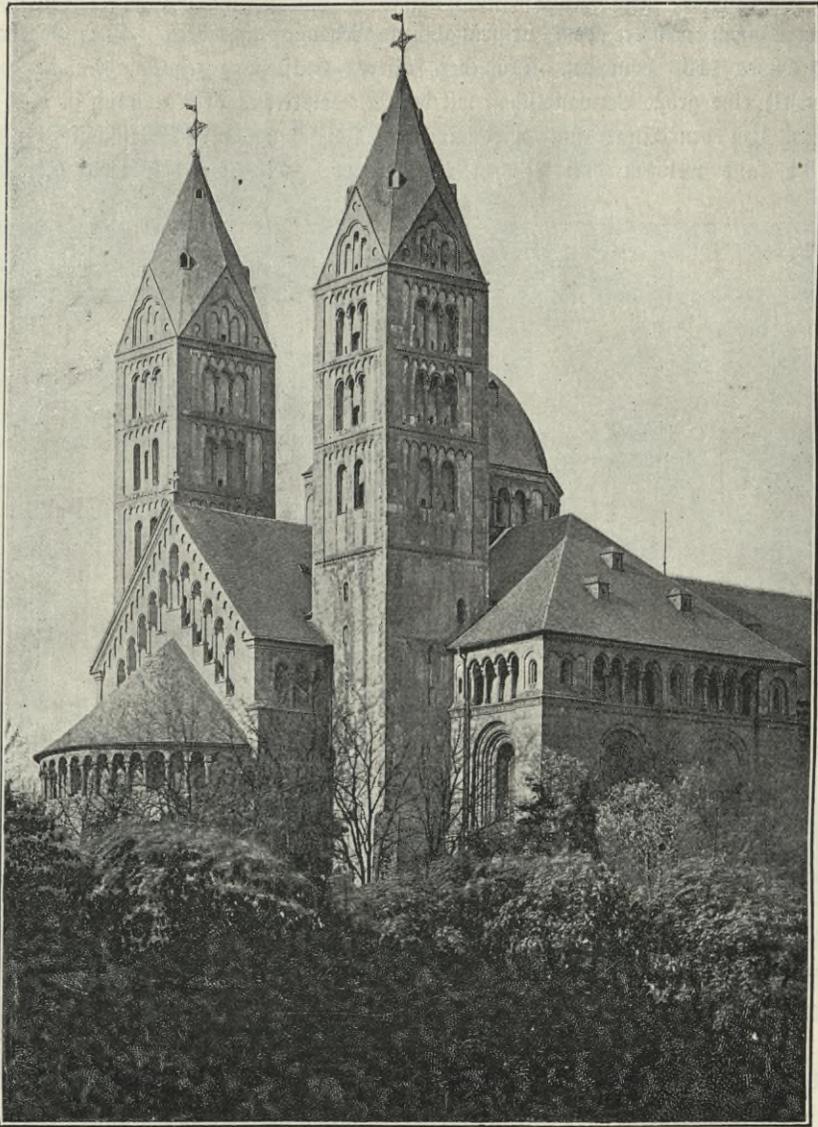


Fig. 114. Chorseite des Doms zu Speier.

Boden auf. Hier bleibt die Säulenbasilika lange Zeit der vorherrschende Typus (Ober- und Unterzell auf der Reichenau, die erstere aus dem zehnten, die andere aus dem zwölften Jahrhundert, der Dom zu Konstanz, das Münster in Schaffhausen, die Klosterkirche zu Alpirsbach aus dem elften Jahrhundert u. a.). Die gerade in der spätkarolingischen Zeit rege Bauhätigkeit mag auf die Phantasie der jüngeren Geschlechter stark gedrückt, die streng-

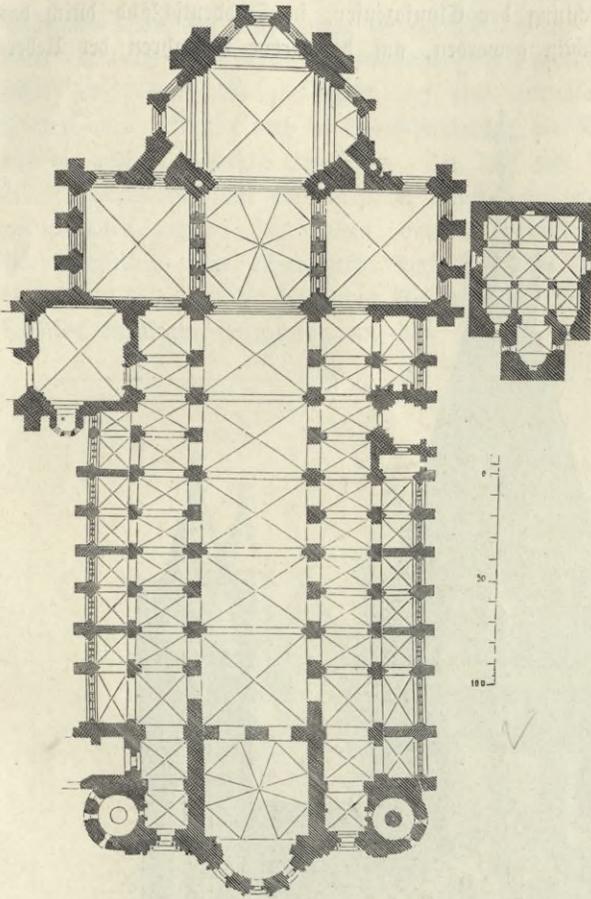


Fig. 115. Grundriß des Doms zu Mainz.

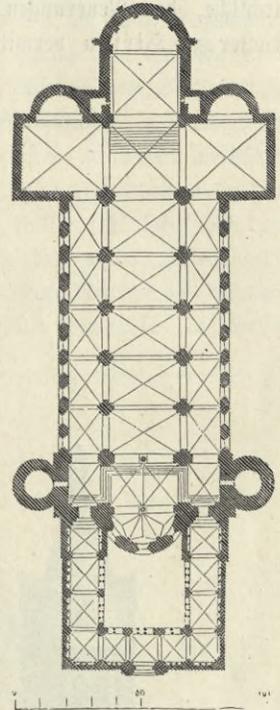


Fig. 116. Grundriß der Abteikirche zu Laach.

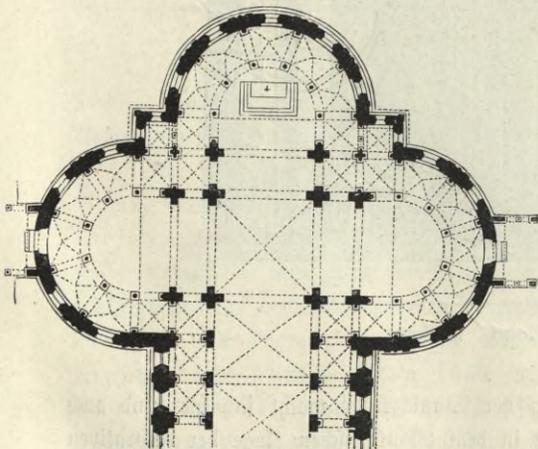


Fig. 117. S. Maria am Capitol zu Köln.

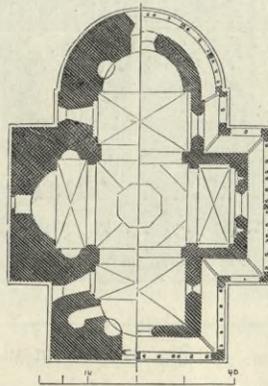


Fig. 118. Kirche zu Schwarzeiche.

Grundriß der Unterkirche links, der Oberkirche rechts.

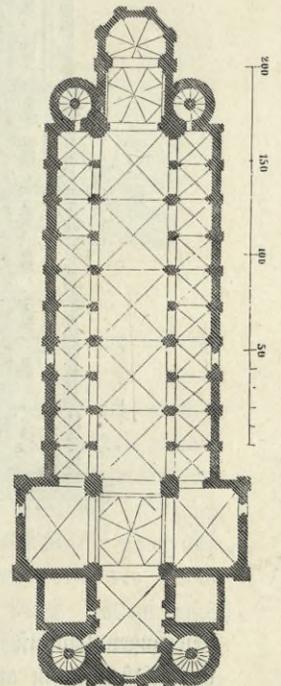


Fig. 119. Dom zu Worms.

kirchliche, den Neuerungen abholde Richtung der Cluniазenser, in Süddeutschland durch das Kloster zu Hirsau vermittelt und mächtig geworden, auf das treue Bewahren der Ueber-

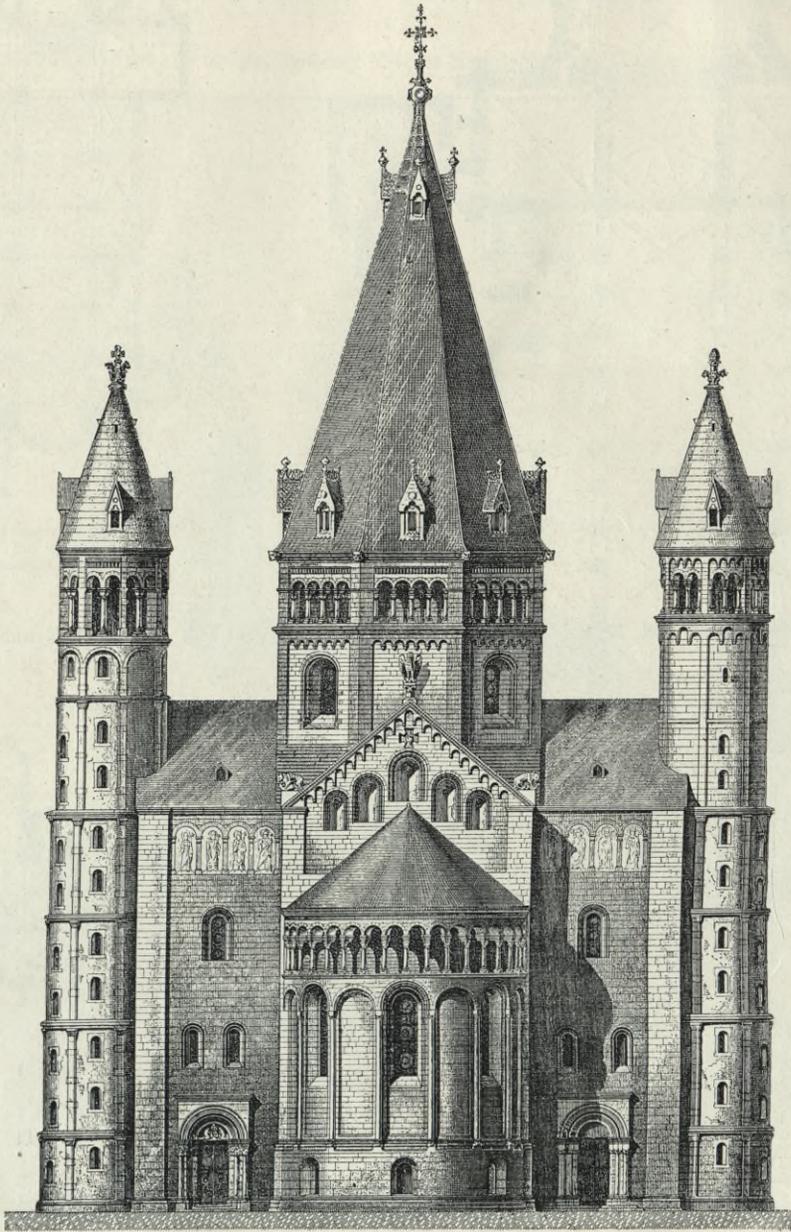


Fig. 120. Dom zu Mainz. Dithor.

lieferungen Einfluß geübt haben. Die Einwirkung der Cluniазenser macht sich hier und auch im Elsaß noch in anderen Dingen, wie namentlich in dem phantastischen Zuge der dekorativen Skulptur bemerklich. Wie in diesen Provinzen, so herrschen in den übrigen von geschlossenen

Stämmen bewohnten Landschaften besondere Bauweisen. In Bayern z. B., wo zuerst Regensburg, dann Bamberg als Vororte der Kunstthätigkeit auftreten, sieht man häufig vom Querschiffe ab, führt jedes Schiff bis zur Apsis fort und verwendet gewöhnlich Pfeiler als Stützen. Zu Pfeilerbauten drängten auch in den Rheinlanden die Natur der gebräuchlichen Steinart (Tuff) und die größere technische Erfahrung. Der Tuff läßt sich am bequemsten in kleinen viereckigen Blöcken bearbeiten, lockt aber nicht die Kunst des Steinmetzen. Zwar durchbrachen auch hier, wie in allen anderen Landschaften, äußere Einflüsse in einzelnen Fällen die Herrschaft des Provinzialstiles. Im allgemeinen neigte sich aber doch im Laufe des elften Jahrhunderts überall der Sieg auf die Seite des Pfeilerbaues. Die Versuche, größere Kirchen als Säulenhallen anzulegen (Limburg an der Haardt um 1030—1042, Herzfeld in Hessen

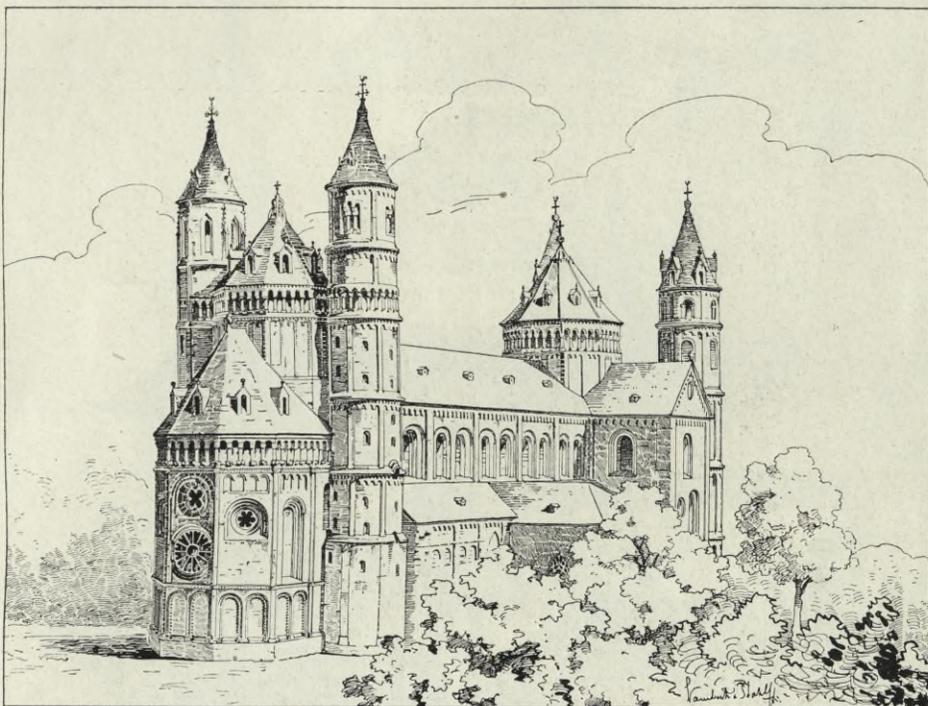


Fig. 121. Dom zu Worms.

1037—1144), blieben ohne Nachfolge. Die Entwicklung der Architektur vollzog sich auf dem Boden des Pfeilerbaues.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelhheinischen Dome, unter welchem Namen die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden. Der Dom von Speier (Fig. 114, vgl. 107, 108) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiser Konrad II. und zwar bereits in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Se zwölft mächtige Pfeiler, welchen Halbsäulen vortreten, tragen die Mauern des Mittelschiffes; unter dem Kreuzschiff und Chore zieht sich die mächtige Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter beigesetzt wurde. Um das Jahr 1060 war dieser Bau vollendet. Bei einem Umbau unter Kaiser Heinrich IV. wurde das ursprünglich flach gedeckte, ungewöhnlich breite Mittelschiff mit einer Steinwölbung versehen. Nach der technischen und künstlerischen Seite bedeutet diese Einwölbung einen großen Fortschritt. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der

Kirche 1689 durch französische Mordbrenner haben von den oberen Teilen des alten Baues wenig übriggelassen. — Der Dom von Mainz (Fig. 115) geht in seinen Anfängen in das zehnte Jahrhundert (Bischof Willigis 976) zurück. Die ältesten Teile des gegenwärtigen Baues, die östlichen Rundtürme (Fig. 120), gehören noch der frühesten Zeit des elften Jahrhunderts

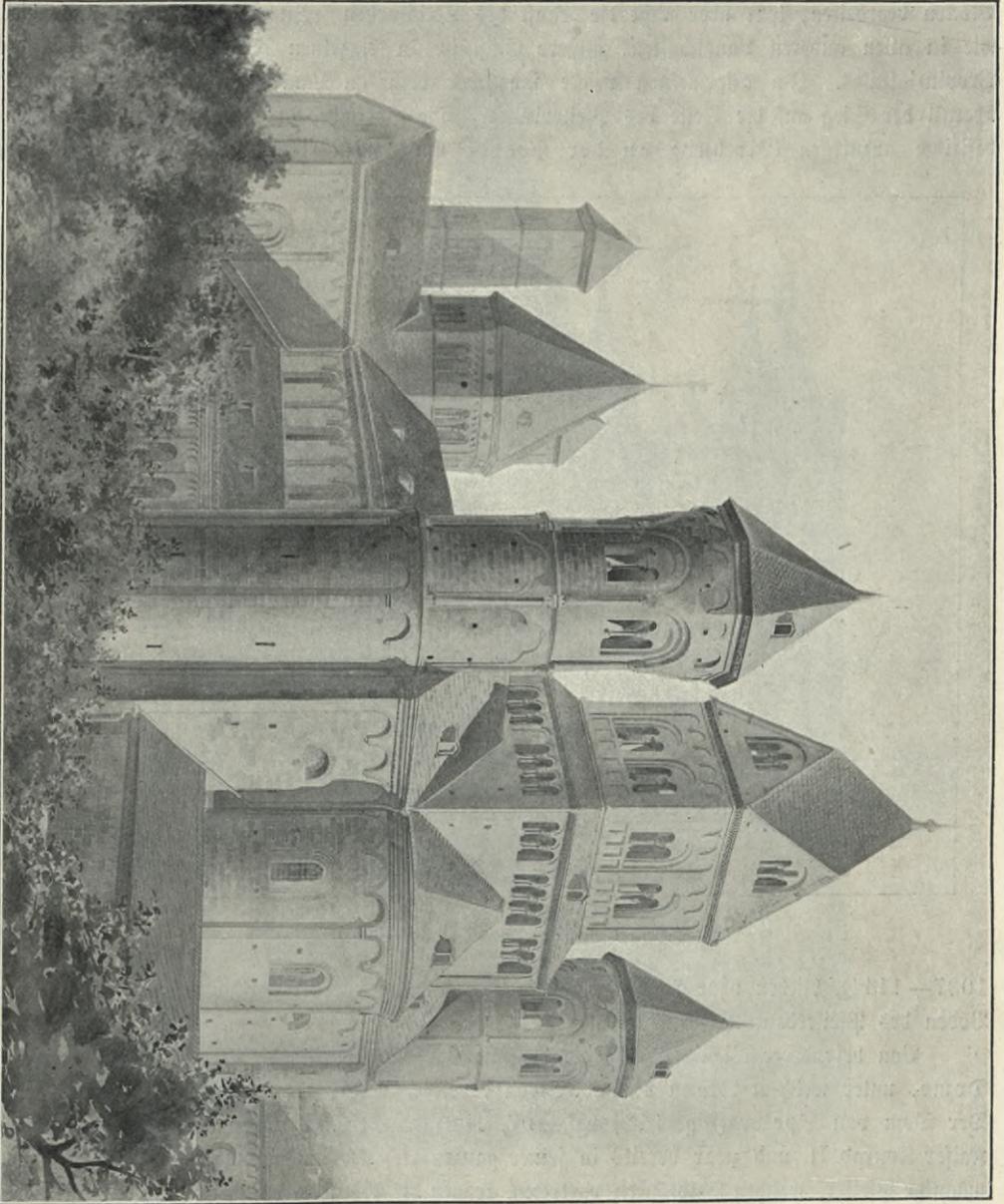


Fig. 122. Kathedrale zu Mainz.

(Neubau Bischof Bardos nach dem Brande 1009) an. Die Hauptteile des Domes, bis auf das im dreizehnten Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, sind nach dem Brande 1081 errichtet worden. In diese Zeit fiel auch die Anlage der Gewölbe im Mittelschiffe. Doch fand eine Erneuerung der Obertheile der Kirche nach dem Brande von 1191 statt,

nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in den es infolge städtischer Kämpfe (1155) geraten war, begonnen hatte. — Auch die alte Stiftung des Wormser Domes (Fig. 119 und 121) ist bereits im elften Jahrhundert in seiner ganzen



Fig. 123. Kirche zu Schwarzrheindorf.  
Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

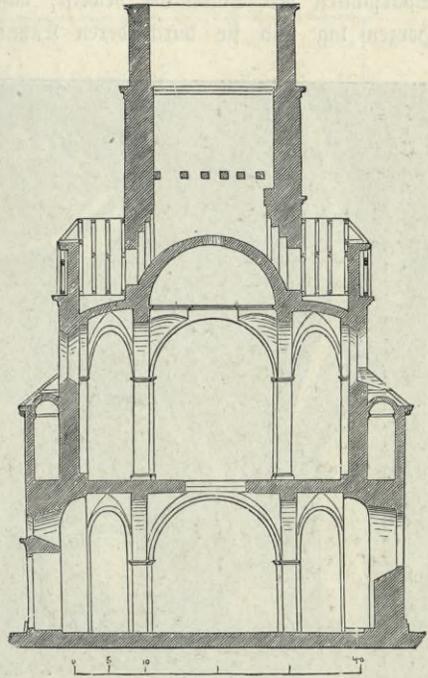


Fig. 124. Doppelfirche zu Schwarzrheindorf.  
Querschnitt.

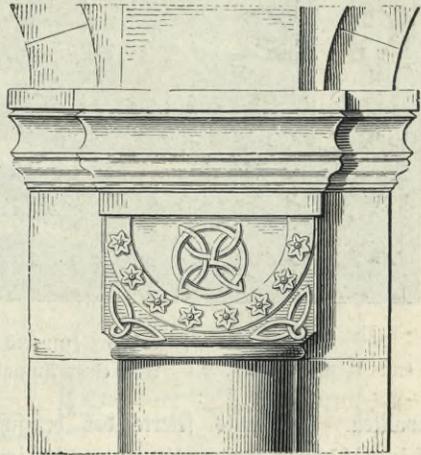


Fig. 125. Pfeiler mit Halbsäule. Laach.

gewaltigen Ausdehnung mit Doppelschor und starker Betonung des Querschiffes entworfen worden; seine gegenwärtige Gestalt, insbesondere den wirkungsvollen Aufbau der Türme, dankt er dem zwölften Jahrhundert, in welchem eine Weihe 1181 berichtet wird. Alle drei Dome

haben eine reiche Pfeilergliederung, desgleichen eine wohldurchdachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenster; sie gruppieren wirksam Türme und Kuppeln über der Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Dimensionen an. Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Konstruktion am meisten am Herzen lag und sie durch deren Kühnheit allein die Bewunderung der Zeitgenossen fesselte



Fig. 126. Inneres der Unterkirche zu Schwarzhardt.  
Nach einer Aufnahme der kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelhessischen Domen seinen höchsten Triumph; namentlich im Dom zu Speier, der großartigsten romanischen Kirche auf deutschem Boden, deren Bau nicht deshalb notwendig dem Mainzer Dome der Zeit nach folgen muß, weil er scheinbar eine größere Reife des künstlerischen Verstandes offenbart. Im Gegenteile deutet die schärfere Scheidung der Gewölbe- und Arkadenträger in Mainz, die dichte Scharung und gleichmäßige Ausbildung aller Pfeiler in Speier darauf hin, daß der letztere Dom sich noch nicht völlig von der Regel der Säulenbasiliken befreit hat. Wüßten wir die

Künstler zu nennen, welche die Pläne zur Gewölbekonstruktion hier und dort geschaffen, so würden wir in der Sache klarer sehen. Und so sind und bleiben die mittelrheinischen Dome die glänzendsten Denkmäler einer Periode, in welcher die Kaiser die höchsten Ansprüche auf



Fig. 127. Die Apostelkirche in Köln.

Macht und Ruhm erhoben und dem schon heiß wogenden Kampfe mit dem Papsttum zum Truze sich als die Schirmherren und Wohlthäter der Kirche fühlten. Bei dem Tode Heinrichs IV. klagte ein Zeitgenosse, daß es dem Kaiser nicht vergönnt gewesen, an den Mainzer Dom die

legte Hand zu legen, wie er den Speierer Dom von Grund aus gebaut und vollendet habe. Mit diesen beiden größten Kunstschöpfungen des elften Jahrhunderts bleibt der Name Heinrichs IV. für immer verknüpft. — Als ein besonders gutes Beispiel des bereits völlig ausgebildeten Gewölbbaues kann die Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten, über deren Bauzeit (1093 gegründet, 1156 geweiht) wir genau unterrichtet sind und welche sich völlig unverfehrt und unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (Fig. 116 und 122). Die Einwölbung ist vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen (Fig. 125) sind richtig als Gewölbeträger behandelt, die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppierung der reich dekorierten Türme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Unmittelbar in der Zeit folgt auf die Laacher Kirche die Doppelkirche von Schwarzhemdorf bei Bonn (Fig. 118, 123, 124 und 126), die von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151

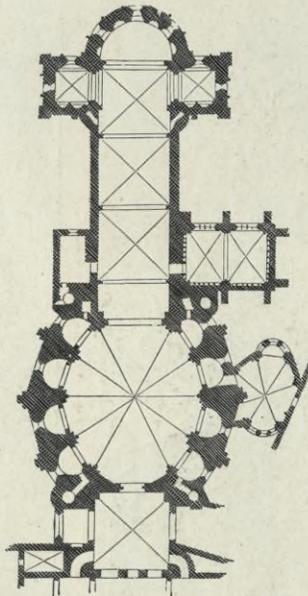


Fig. 128. S. Gereon zu Köln.

geweiht wurde. Nur wenige Jahre später wurde das Schiff verlängert und die Zentralanlage gelockert. (Der Grundriß giebt die ursprüngliche Gestalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern getragen. Eine offene gewölbte Galerie unter dem Dache mindert die Last der Mauern und bewirkt zugleich eine wohlthuende Brechung des sonst massenhaften Baues. Die reiche Entfaltung der Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, bemerkt man auch an den benachbarten Kölner Kirchen.

Die Geschichte vieler Kölner Kirchen geht ebenso wie jene des Trierer Domes, dessen aus dem sechsten Jahrhundert stammender Kern im elften Jahrhundert nach Westen und im zwölften auch nach Osten eine Erweiterung erfuhr, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtausend, oder doch wenigstens in das erste Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen sie aber erst am Schlusse des zwölften und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigsten politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges der „heiligen Stadt“. Die Kirche Maria am Kapitol (Fig. 117) zeigt die vielgliederige Choranlage am frühesten (1049) angebahnt. Die Mitteltkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; diese ruhen auf Säulen, so daß ein mit Kreuzgewölben geschlossener Umgang um den ganzen Chorbau gebildet wird. Die oberen Teile des Chors, wie seine äußere Dekoration, entstammen erst dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; noch später wurde das ursprünglich flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt. Das glänzendste Beispiel des Kölner Chorbauwes bietet die Außenansicht der Apostelkirche (Fig. 127). Durch die Rundtürme, welche die gleiche Dekoration wie die Kreuzarme aufweisen, werden die letzteren organisch miteinander verbunden. Ueber der mittleren Chorhaube steigt der Giebel des Mittelschiffes, darüber die Kuppel in die Höhe. Die beiden Seitentürme, oben achteckig, schließen die Kuppel ein, der schwere Turm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erscheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und fast verkümmert. Wie in der Gesamtanlage die perspektivische Wirkung als ein Hauptziel des Baumeisters offenbar wird, so erscheint die Detaildecoration auf ein reicheres Farbenspiel berechnet.

Namentlich macht der Tafelfries und die Galerie darüber einen maleriſchen Eindruck. Farbenwechſel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längſt heimisch geweſen.

Die abweichende Geſtalt der uralten Gereonskirche (Fig. 128) erklärt ſich aus ihrer urſprünglichen Beſtimmung. Sie war (vielleicht auf römischer Grundlage) eine Grabkirche und

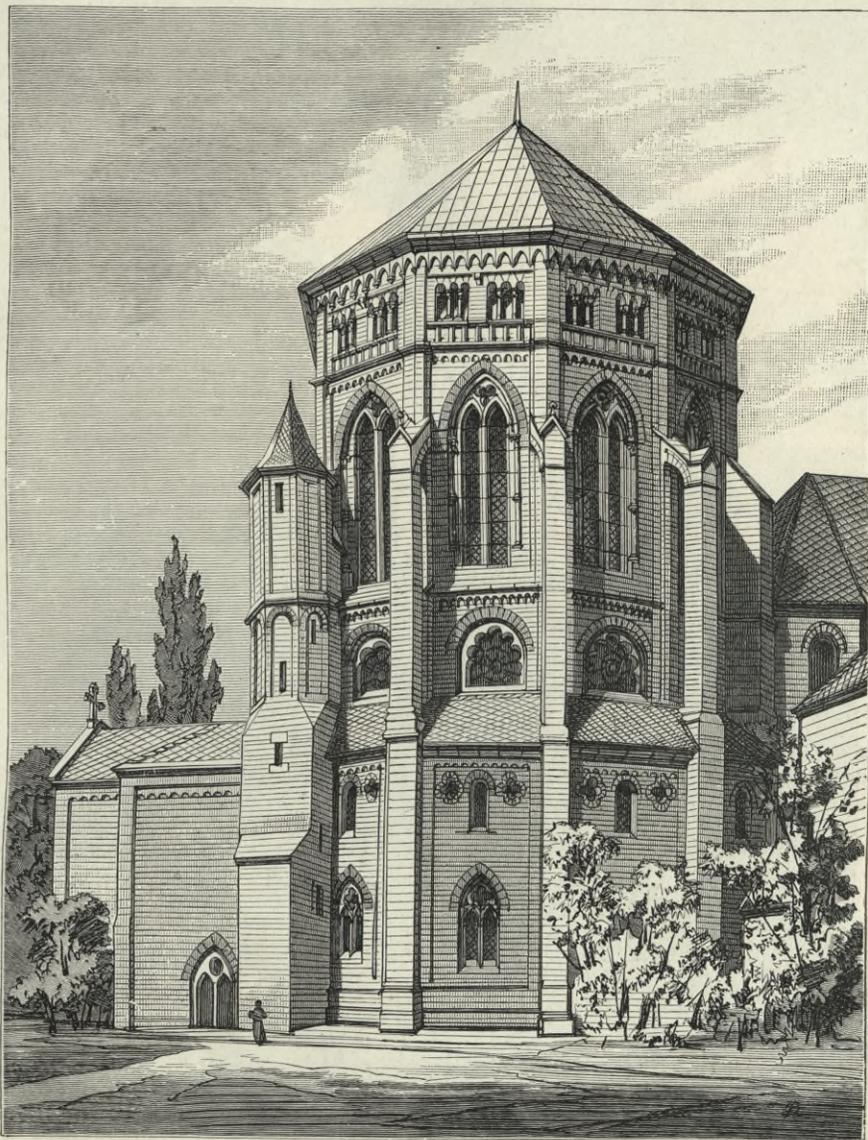


Fig. 129. S. Gereon zu Köln. (Nach Dollinger.)

ſchloß die Gebeine der thebaiſchen Legion, welche nach der Legende teilweise in Köln den Märtyrertod erlitten hatte, in ſich. An die im dreizehnten Jahrhundert als Zehneck erneuerte Grabkirche (Fig. 129) war im elften Jahrhundert ein Langſchiff, im folgenden Chor und Türme angefügt worden. Die architektoniſche Dekoration der letzteren Bauteile entſpricht der in Köln üblichen Weiſe, welche ſich auch über das Weichbild von Köln hinaus verbreitete, wie dieſes z. B. die Pfarrkirche in Singig (Fig. 130) lehrt. Die fächerförmigen Fenſter, die Arkaden

über den Bogen des Mittelschiffes und die Form der letzteren (flachgelaibte Spitzbogen) kommen auch sonst an rheinischen Kirchen an dem Schlusse des zwölften und Anfange des dreizehnten

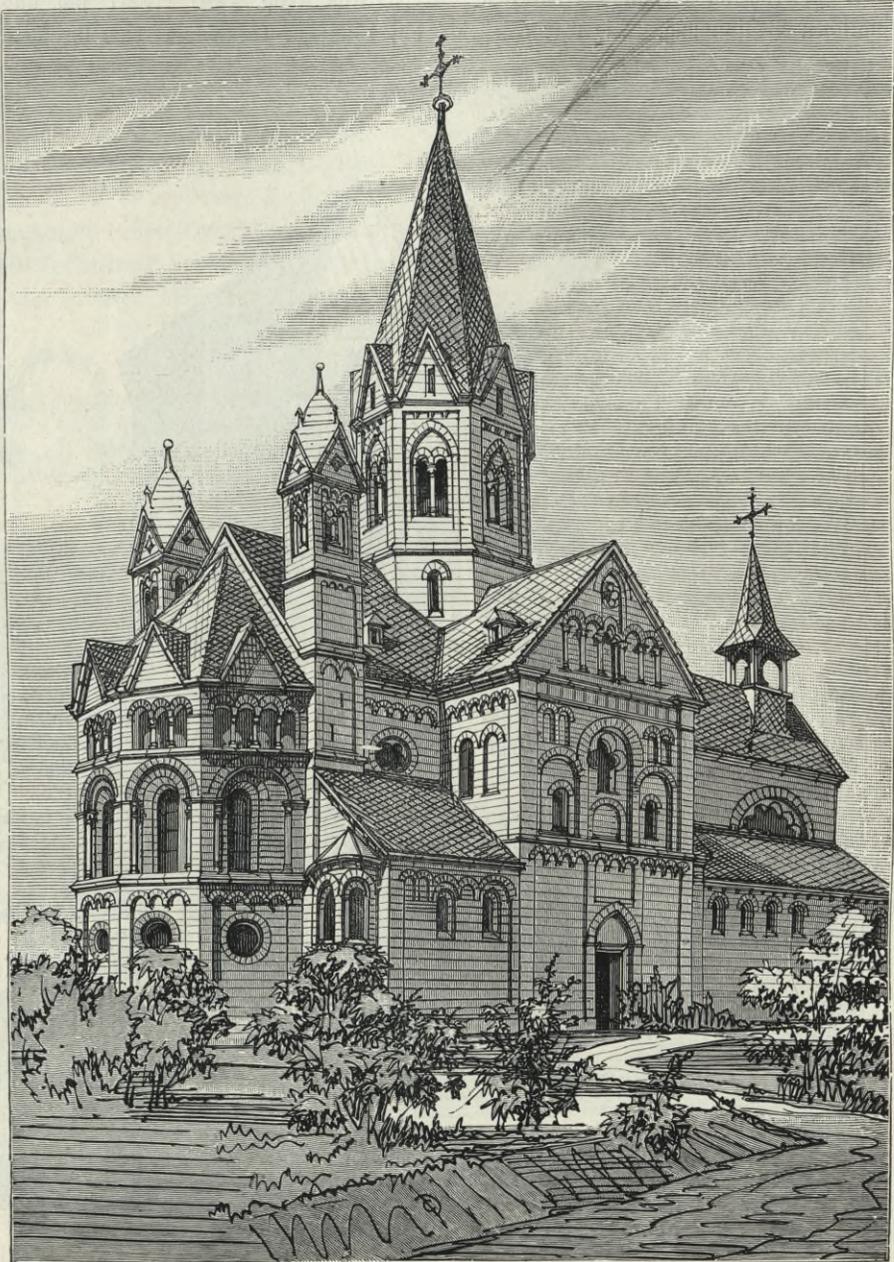


Fig 130. Pfarrkirche zu Einzig. (Nach Dollinger.)

Jahrhunderts vor. Man pflegt diese auch als Uebergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gotischen Konstruktion versteht. Aus den rheinischen Bauformen hätte sich niemals der gotische Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß sich in den rheinischen, besonders in den kölnischen Bauwerken

der strengromanische Stil gelöst zeigt, vereinzelte Motive der damals in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik übernommen werden und der Nachdruck auf die reiche dekorative Gliederung, mit Beimischung eines malerischen Elementes, gelegt wird.



Fig. 131. Dom zu Bamberg.

Ähnliches gilt von dem Prachtbau romanischen Stiles im mittleren Deutschland, vom Dome zu Bamberg (Fig. 131). An ein dreischiffiges Langhaus schließen sich auf beiden

Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem westlichen ein Querschiff vorgelegt wurde. Bis tief in das dreizehnte Jahrhundert wurde an dem von Kaiser Heinrich II. gestifteten, von dem baukundigen Bischof Otto von Bamberg (bis 1110) neugeschaffenen Werke gearbeitet, wodurch sich die Verschiedenheit der Bauformen, an den vier Türmen besonders bemerkbar, erklärt. Im ganzen bleibt doch der romanische Charakter gewahrt, für welchen die quadratischen Gewölbefelder des Mittelschiffes maßgebend erscheinen, während die spitzigen Arkadenbögen nur bedeuten, daß der Baumeister eifrig nach technischen Fortschritten Umschau hielt und von dem bereits in Frankreich geübten gotischen Stile einzelne Elemente entlehnte, welche sich der romanischen Weise bequem einfügen. Ein verwandter Zug giebt sich im Dome zu Raumburg kund, wo das Langhaus, wahrscheinlich aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, gleichfalls noch quadratische Gewölbefelder neben spitzbogigen Arkaden zeigt. Wenn auch dem Raume nach

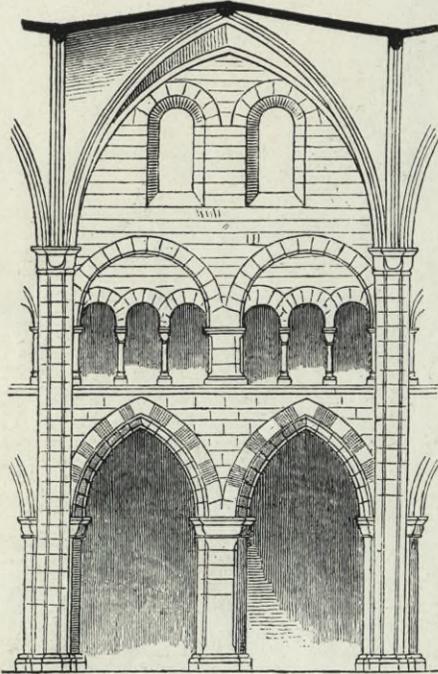


Fig. 132. Münster zu Basel. System.

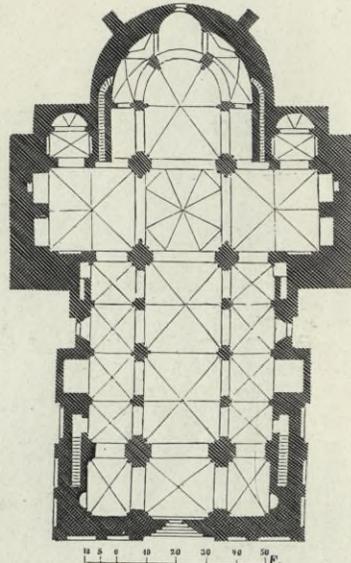


Fig. 133. Dom zu Limburg a. d. L.

weit entfernt, so doch im Stile nahestehend, erscheint das Langhaus des Baseler Münsters (Fig. 132). Die Stiftung geht zwar auch hier in alte Zeiten zurück, doch dürfte die Anlage des Lang- und Querschiffes (der Chor ist bereits unter dem Einflusse des gotischen Stiles entstanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratische Gewölbejoch faßt zwei im Spitzbogen geschlossene Arkaden mit reich profilierten Pfeilern in sich; über diesen öffnet sich eine Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen; die noch schwer lastende Oberwand wird von zwei Rundbogenfenstern unterbrochen.

Viel deutlicher kündigt sich die Nähe der gotischen Architektur, deren Ziel auf wirksame Unterstüzung der Gewölbe und Verminderung ihres Druckes durch entgegenstrebende Pfeiler gerichtet ist, in einigen anderen Kirchen an. Leider ist ein wichtiges Beispiel der allmählich eindringenden französisch-gotischen Bauweise die 1202—1233 am Fuße des Siebengebirges in Heisterbach errichtete Cisterzienserkirche, bis auf einen dürftigen Chorrest 1810 zerstört worden.

Aber auch jetzt gewahrt man noch an dem geretteten Chortheile die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Starke Mauern wurden von den Gewölben über das Dach des Chorumgangs hinweg nach außen gezogen und auf diese Weise der Druck der Wölbung aufgehoben. Die



Fig. 134. Dom zu Limburg an der Lahn. (Nach Dollinger.)

Annäherung an den gotischen Stil und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein französisches Vorbild (Kathedrale von Reyon) offenbart noch deutlicher der Dom zu Limburg a. d. Lahn (Fig. 133, 134 und 135). Nur das kurze Schiff und die äußere Dachgalerie erinnern an die kölnische Schule. Die innere Gliederung, die Emporen über den Seitenschiffen, darüber ein

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

Von großer Bedeutung für den raschen Fortschritt im Bauwesen war die Ausbreitung des Cisterzienser- und des ihm befreundeten Prämonstratenserordens im Laufe des zwölften Jahrhunderts auf deutschem Boden. Das beruht zwar auf Uebertreibung, daß die Cisterziensermönche den gotischen Stil aus ihrer burgundisch-französischen Heimat nach Deutschland gebracht

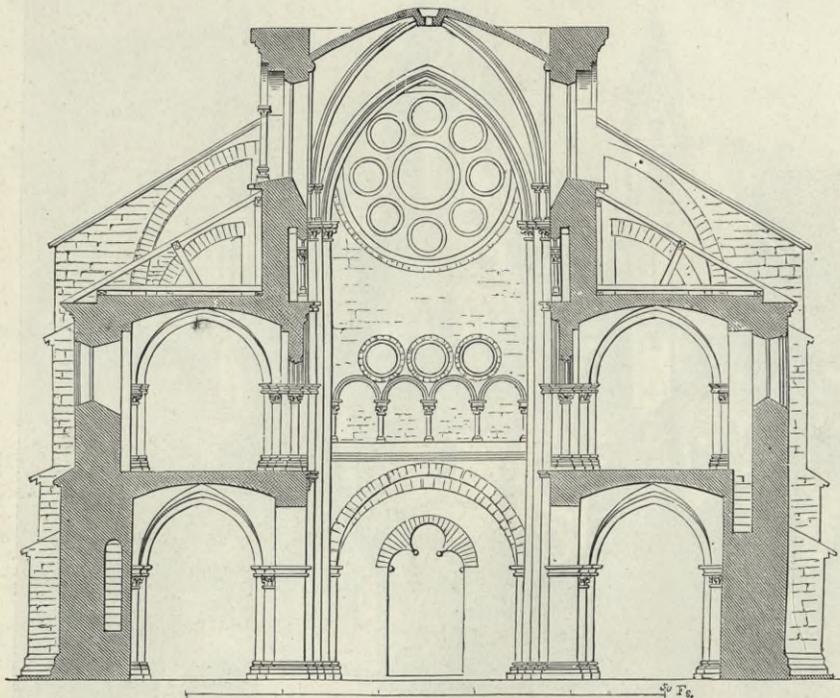


Fig. 135. Dom zu Limburg a. d. L. Querschnitt.

und ihn hier eingebürgert hätten. Wohl aber ebneten sie rascher den gotischen konstruktiven Formen den Weg. Sie erwarben in Deutschland und England eine größere Macht und wurden hier volkstümlicher als selbst in ihrer Heimat oder vollends in Italien, wo sie zu keinem rechten Ansehen gelangen konnten. Eine mächtige Baubewegung durchzog wieder die deutschen, jetzt auch die norddeutschen Landschaften. Im Laufe weniger Jahrzehnte wurden überall neue Klosterkirchen errichtet, deren Erbauer, so wenig wie der Orden selbst, sich ängstlich an örtliche Traditionen banden, vielmehr jeden Fortschritt in der Architektur für ihre Werke auszunutzen suchten. Wie immer, so hat auch jetzt die plötzlich gesteigerte Kunstpflege den erfinderischen Geist geweckt und die Entwicklung gefördert. Die Klosterregel der Cisterzienser empfahl einzelne Abweichungen von der hergebrachten Bauart. Die hohen Türme werden verbannt, durch einen bescheidenen Dachreiter ersetzt. Häufig wird der Chor geradlinig geschlossen und in demselben eine größere Zahl von Kapellen angeordnet, z. B. in Ebrach in Franken und Riddagshausen

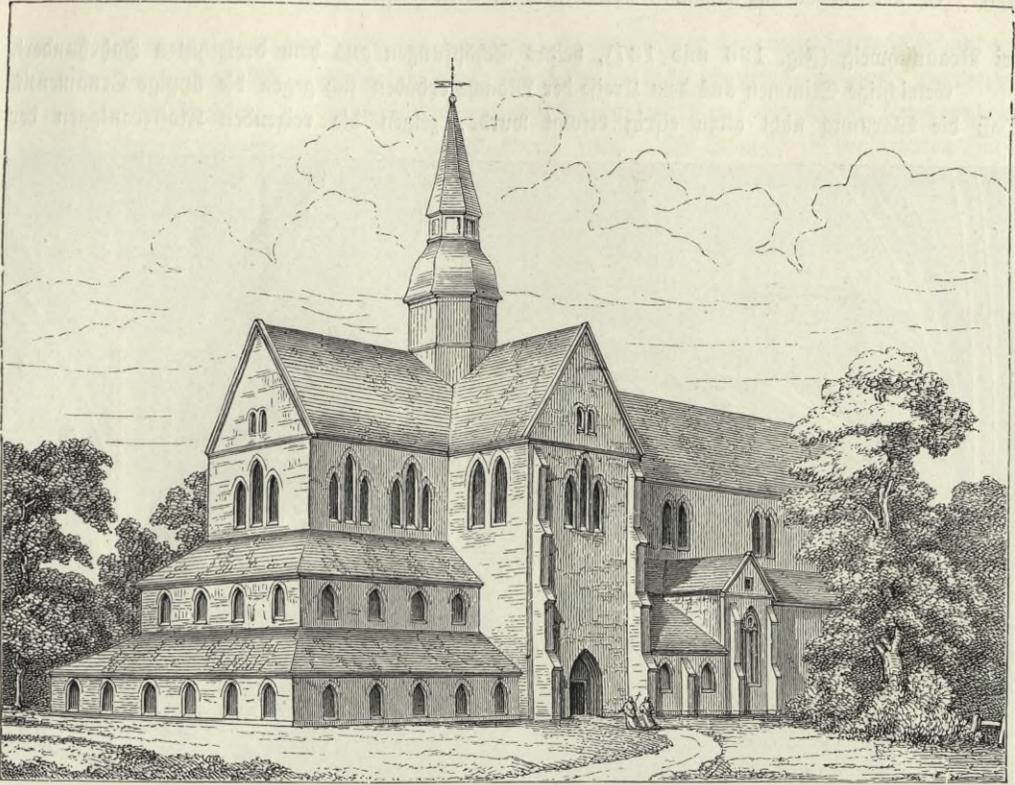


Fig. 136. Kirche zu Riddagshausen. Choranfsicht. (Nach Uhlburg.)

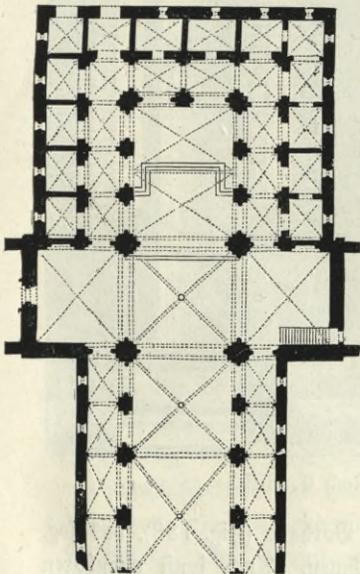


Fig. 137. Kirche zu Riddagshausen. Grundriß.

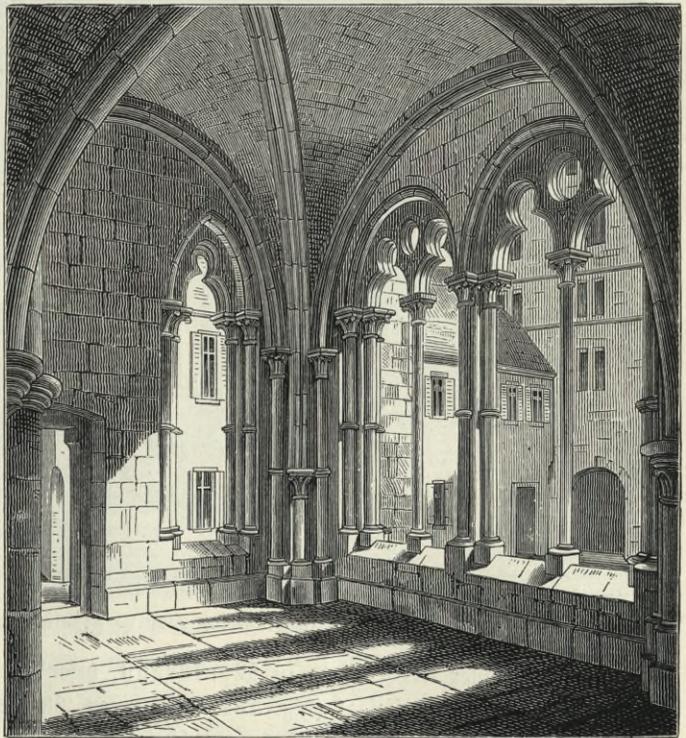


Fig. 138. Vorhalle in Kloster Maulbronn. (Nach C. Kieß.)

bei Braunschweig (Fig. 136 und 137), beides Schöpfungen aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Gewichtige Stimmen aus dem Kreise der Mönche erhoben sich gegen die üppige Ornamentik. Daß die Warnung nicht allzu eifrig befolgt wurde, zeigen die reizenden Klosteranlagen der

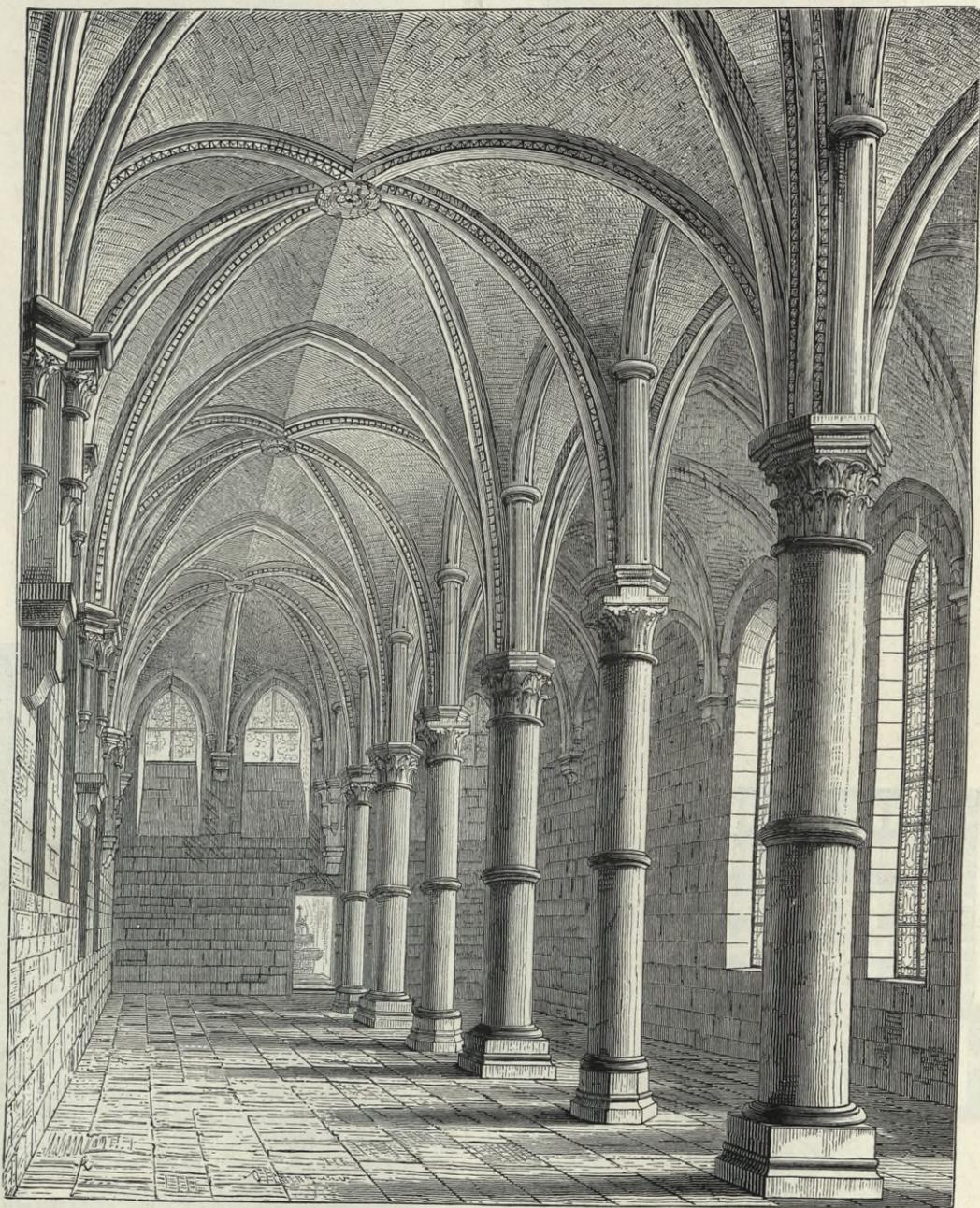


Fig. 139. Refektorium des Klosters Maulbronn. (Nach E. Rieß.)

Cisterzienser, unter welchen jene zu Maulbronn, besonders die Vorhalle (Fig. 138), das sog. Paradies und der Speisesaal (Fig. 139) den ersten Platz einnehmen. Auch sonst offenbaren die zierlichen Säulen, die sorgsam gezeichneten Kapitelle einen fein entwickelten Kunstsinne,

welcher überhaupt die letzten Jahre des zwölften und den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts auszeichnet und dem sich auch die strengen Mönchsorden nicht entziehen konnten. Immerhin wurde der Konstruktion die größere Aufmerksamkeit zugewandt, auf die leichte Ueberwindung der konstruktiven Schwierigkeiten der Hauptnachdruck gelegt. So gelangte in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in ganz Deutschland der Gewölbebau zur Herrschaft, ohne daß aber mit den älteren romanischen Ueberlieferungen und auch mit den provinziellen Bausitten völlig gebrochen wurde. Wir stoßen auf eine Reihe gemeinsamer Merkmale. Der Grundriß namentlich der Chortheile gewinnt eine reichere Entfaltung, sei es, daß die Apsis im Vielecke gezeichnet wird, sei es, daß sich ein niedriger Umgang um sie herumzieht. Die Gewölbe kommen durchgängig zur Anwendung und werden von gegliederten, mit vorspringenden Halbsäulen (Fig. 140) ausgestatteten Pfeilern getragen. Es wächst stetig das Verständnis für den formalen Reiz und die

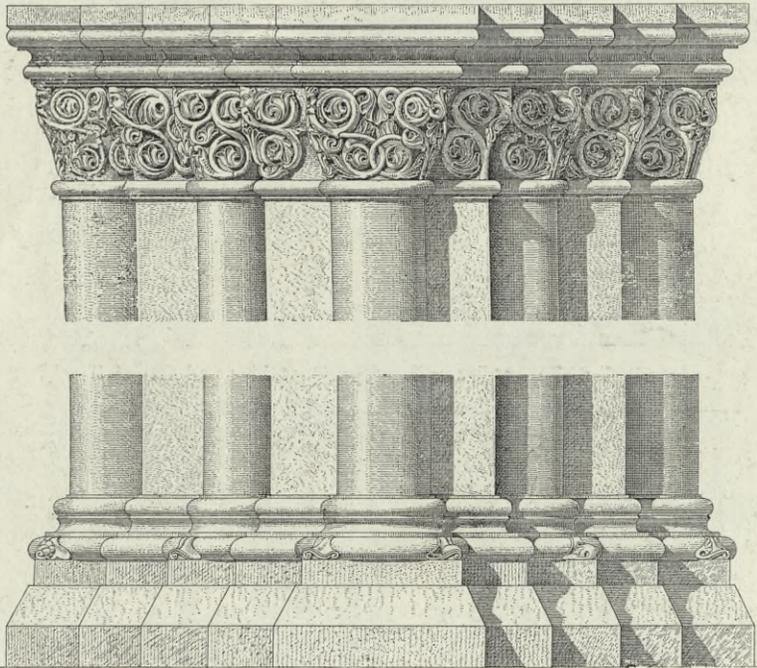


Fig. 140. Gegliederter Pfeiler im Dom zu Raumburg.

technischen Vorteile des Spitzbogens, und wenn auch das Innere der Kirchen und die Fassaden gewöhnlich des reicheren plastischen Schmuckes entbehren, so wird dieser doch wenigstens an einzelnen Stellen, z. B. an den Portalbauten, gehäuft (Fig. 141). Daß solche Prachtportale nicht selten an der Langseite ihren Platz finden, beweist ihren geringen Zusammenhang mit dem organischen Aufbaue der Kirchen. Sie sind vereinzelte Prunkstücke, gotischen Schöpfungen abgeborgt, aber nicht aus der gotischen Konstruktionsweise herausgewachsen.

Neben den gemeinsamen Elementen bleiben aber noch mannigfache provinzielle Eigenheiten in Geltung. Die rheinischen Bauten bilden eine festgeschlossene Gruppe. Niemand wird sie mit schwäbisch-bairischen gleichzeitigen Bauten verwechseln. Am lockersten erscheint der Zusammenhang der späteren romanischen Kirchen untereinander in den österreichischen Landschaften und im Elsaß. Ihre Grenzlage giebt die Erklärung. Bayerische Einflüsse ragen in die stammverwandten österreichischen Provinzen tief hinein, aber auch einzelne italienische Einwirkungen

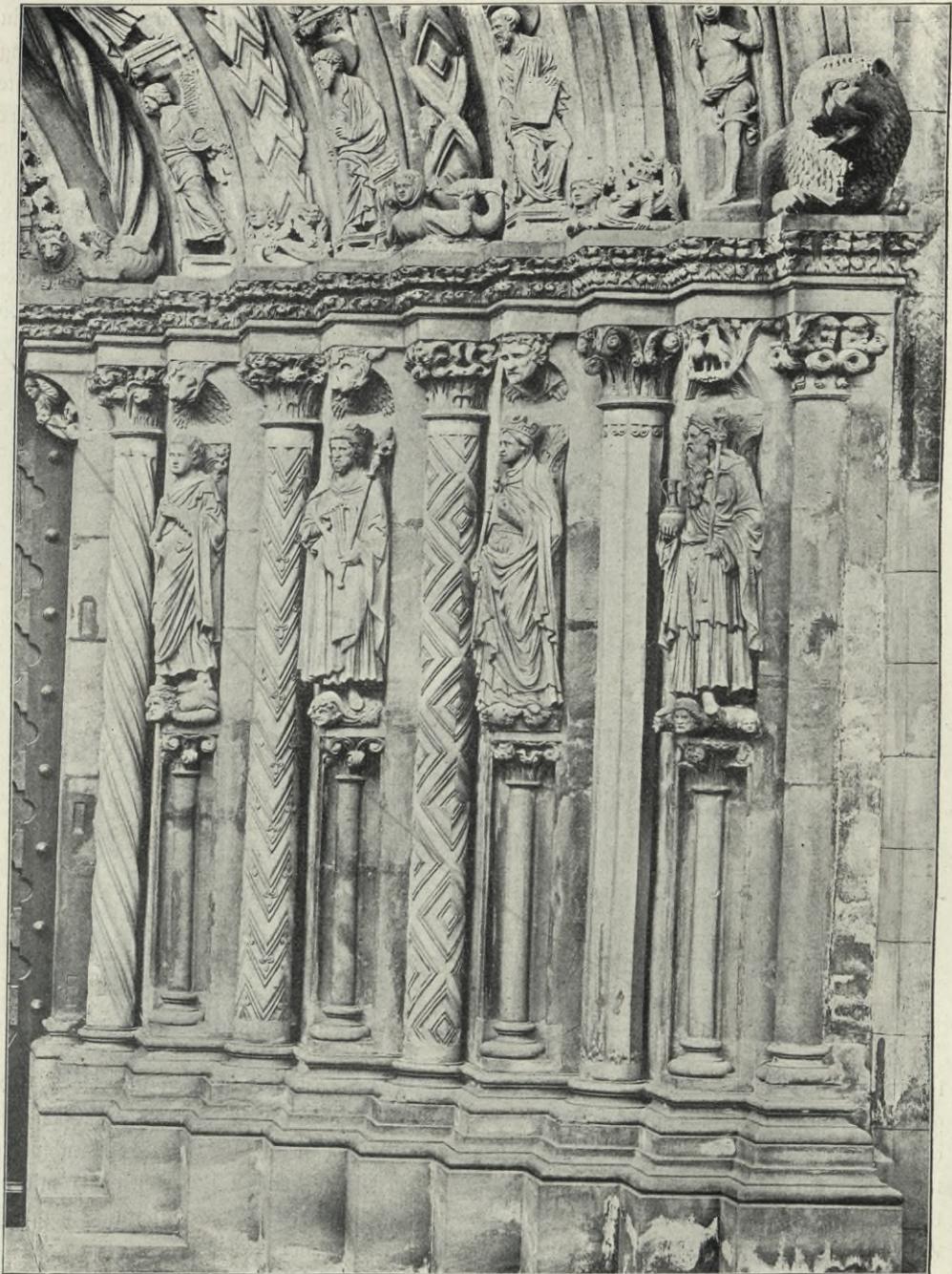


Fig. 141. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

dringen vom Süden vor, z. B. die von Löwen getragenen Säulen an Portalen. In den halbslawischen Landschaften und ebenso im Königreich Polen erscheint die Bauweise gleichfalls von den benachbarten deutschen Ländern abhängig. Namentlich die Ordenskirchen der Cisterzienser

und Prämonstratenser, von deutschen Klöstern aus mit Mönchen besetzt, halten an den heimatischen Bausitten fest, bleiben aber in den Bauformen häufig hinter den deutschen Werken zurück. Die hervorragendsten Denkmäler bleiben, abgesehen vom Dome zu Gurk, die Kirchen der Cisterzienser in Heiligenkreuz und Lilienfeld in Niederösterreich. Auch im Elsaß kreuzen sich rheinische mit burgundischen Einflüssen. Einzelne Kirchen, wie jene zu Rosheim (Fig. 142), entfernen sich weit von der sonst auf alemannischem Boden herrschenden Regel. Die turmlose Fassade läßt das Mittelschiff durch den kräftigen Giebel in bedeutsamer Weise hervorragen und weckt die Erinnerung an italienische Muster. In schroffem Gegensatz zeigt wieder die Fassade von Mauresmünster bei Zabern (Fig. 143) eine bis zum Finsternen ernste, zusammengedrängte Form. Zwischen den beiden durch Schmalpfeiler oder Lisenen belebten Türmen öffnet sich die

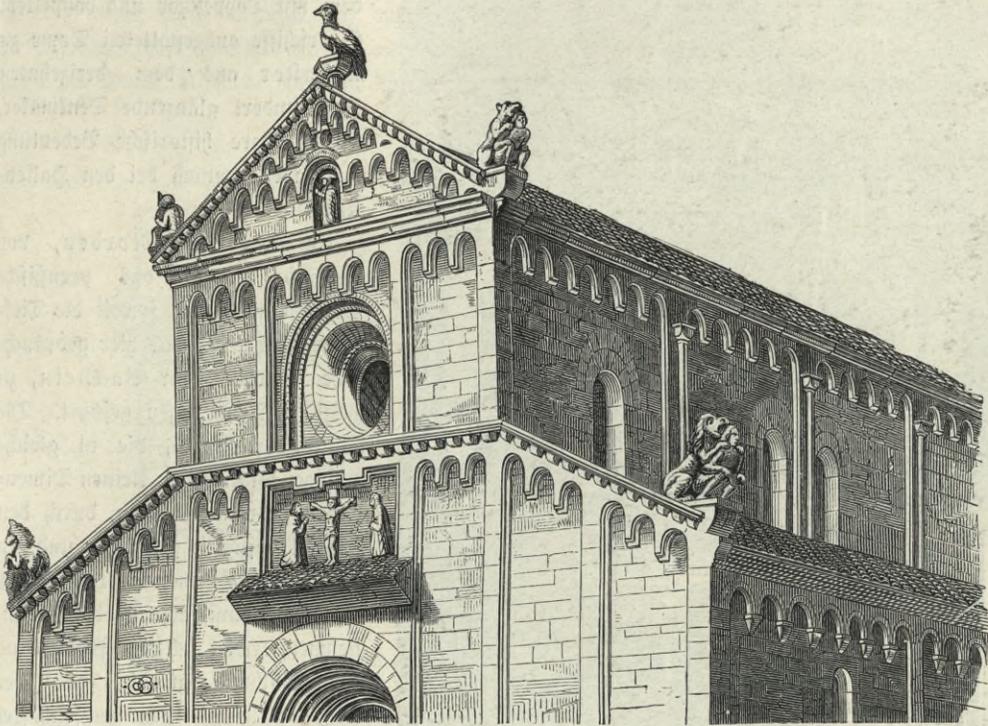


Fig. 142. Kirche zu Rosheim. Oberer Teil der Fassade.

von zwei Säulen getragene Vorhalle. Beinahe jede der größeren Kirchen hat ihren besonderen Charakter, so jene zu Gebweiler mit ihrem breiten Portale und reicherer Dekoration der Mittelfassade, die dem rheinischen Stile sich nähernde Kirche (Apsis) in Pfaffenheim bei Ruffach, die dreischiffige, durchgängig gewölbte Kirche S. Fides in Schlettstadt u. a.

Fest geschlossen tritt dagegen die westfälische Architektur auf, obwohl das Land rheinischen, wie insbesondere niederländischen Einflüssen offen stand. Frühzeitig gelangt hier die Wölbung zur Herrschaft; es empfängt ferner der Aufbau der Kirchen eine eigentümliche Form, welche zunächst nur lokale Verbreitung gewinnt, nachmals aber, in der spätgotischen Periode, noch eine wichtige Rolle spielt: die sogenannten Hallenkirchen kommen auf. Den drei Schiffen des Langhauses wird gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe gegeben. Allmählich erscheinen die Schiffe auch gleich breit. Weitere Folgen sind der Wegfall der Oberwände im Mittelschiffe und die Verlegung der Fenster in die Seitenschiffe. Der klug abwägende, auf das Ver-

ständige gerichtete Sinn der Bewohner scheute nicht vor der Abweichung von der kirchlichen Tradition zurück und versuchte auf seine einfache Weise die Aufgabe des Gewölbebaues zu lösen, welche der gotische Stil mit anderen reicheren Mitteln durchführte. Unter den westfälischen Hallenkirchen nimmt neben dem Münster zu Herford der Dom zu Paderborn aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, dessen breiter, ungegliederter Westturm aber einer älteren Zeit angehört, den ersten Rang ein. Natürlich blieb auch der andere Typus (mit niedrigeren Seitenschiffen) in Geltung und schuf im Dome zu Soest, dessen Mittelschiff um die Mitte des zwölften Jahrhunderts eingewölbt wurde, und namentlich im Dome zu Osnabrück und dem mit Doppelchor und doppeltem Querschiffe ausgestatteten Dome zu Münster aus dem dreizehnten Jahrhundert glänzende Denkmäler. Die größere historische Bedeutung ruht aber dennoch bei den Hallenkirchen.

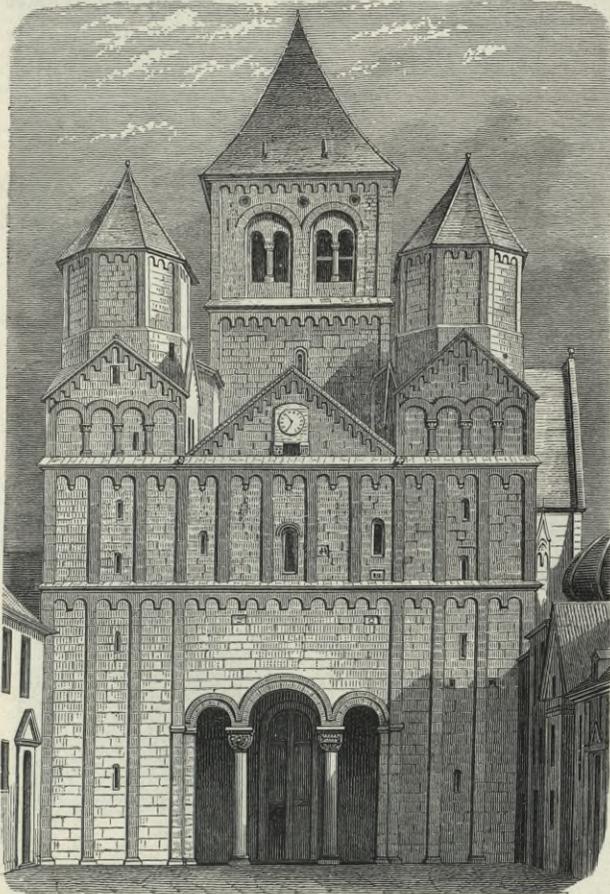


Fig. 143. Kirche in Mauresmünster.

schwungenen Kreise in den Vordergrund. Das Würfelkapitell verliert seine Abrundung, erscheint mehr trapezförmig (Fig. 144), die Deckplatte wird einfach abgeschragt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formsteinen zusammengesetzt, durch Durchschneidung der Bogen reicher belebt (Fig. 145). Auch Kautenschmuck, kleine Konsolen, übereckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Ging dieser Schöpfungsakt erst auf norddeutschem Boden vor sich oder wurden die anderwärts geschaffenen Formen hier fertig übernommen? Ohne zureichenden Grund wies man auf den oberitalienischen Backsteinbau als Muster hin. Viel näher liegt die Vermutung, daß die niederländischen Ziegelbrenner, welche sich im zwölften

Im deutschen Norden, von Holland bis in das preussische Ordensland hinein, soweit die Tiefebene reicht, hat das hier gebräuchliche Material, der Backstein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimensionen gebrannt werden, durch den Mörtel Festigkeit gewinnen und, in verschiedene Formen gepreßt, durch Zusätze mannigfache Färbung annehmen, erwies sich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günstig, gab den Mauern leicht einen massenhaften Charakter, verbot reiche plastische Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der starken Profile und leicht ge-

Jahrhundert in Norddeutschland ansiedelten und die Leistungsfähigkeit des gebrannten Thones kannten, die Anpassung der Formen an die Natur desselben versuchten. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt zuerst in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zu Tage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des zwölften Jahrhunderts (Arendsee, Dobrilugk) seine vollständige Durchbildung. Der bedeutendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Jerichow bei Tangermünde (Fig. 146), fand erst im dreizehnten Jahrhundert seine Vollendung.

Auch in den skandinavischen Ländern besitzt der Hausteinbau einen mächtigen Nebenbuhler; dieser aber ist nicht der Ziegel-, sondern der Holzbau. Das an brauchbarem Steinmaterial arme Land versorgte sich auf dem Seewege mit rheinischem Tuffe. So erklärt sich die Verwandtschaft dänischer Kirchen aus der sogenannten Waldemarschen Periode (1157—1241), z. B. des Doms in Ribe mit den Werken der kölnischen Schule. Auch der Ziegelbau bricht

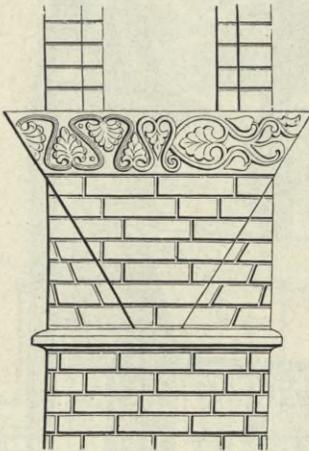


Fig. 144. Kapitell aus Jerichow.

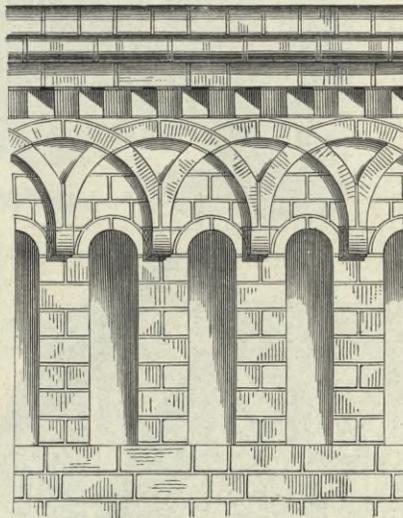


Fig. 145. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.

sich seit dem zwölften Jahrhundert Bahn. Das größte Interesse nehmen aber die norwegischen Holzkirchen in Anspruch. Mögen sie auch nicht dem tieferen Mittelalter angehören, so vertreten sie doch eine uralte Bildungsstufe und bieten eine gute Anschauung von der ursprünglichen, auch in Deutschland verbreiteten Holzarchitektur. Noch stehen in Norwegen mehrere mittelalterliche Holzkirchen aufrecht; eine der ältesten, jene zu Wang bei Drontheim (Fig. 147 und 148), wurde 1842 nach Schlesien versetzt, wo sie auf völlig heimischem Boden steht, da auch in Oberschlesien wie in den benachbarten slawischen Landschaften, der Holzbaustil sich erhalten hat. Den Kern der Anlage bildet ein von Holzfäulen getragenes beinahe quadratisches Schiff, an welches sich östlich der Chor anschließt. Umgänge fassen den Hauptraum ein, und zum besseren Schutze zieht sich überdies eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenstern versehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich steigt dieser gleichsam in Absätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumstämme, deren Fugen mit Moos verstopft wurden, hätten das Aussehen der norwegischen Holzkirchen gar dürftig gestaltet, wenn nicht die Schnitzkunst, die jahrhundertlang die alten Wand- und Schlangenmuster (Fig. 149) wiederholte, und die Farbe für den Schmuck sorgte hätten.

Holzbauten bildeten auch in England ursprünglich die Regel. Anklänge an den Holzbau lassen sich an den Steinwerken der frühromanischen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name: romanischer Stil wird hier übrigens selten gebraucht. Man zieht vor,

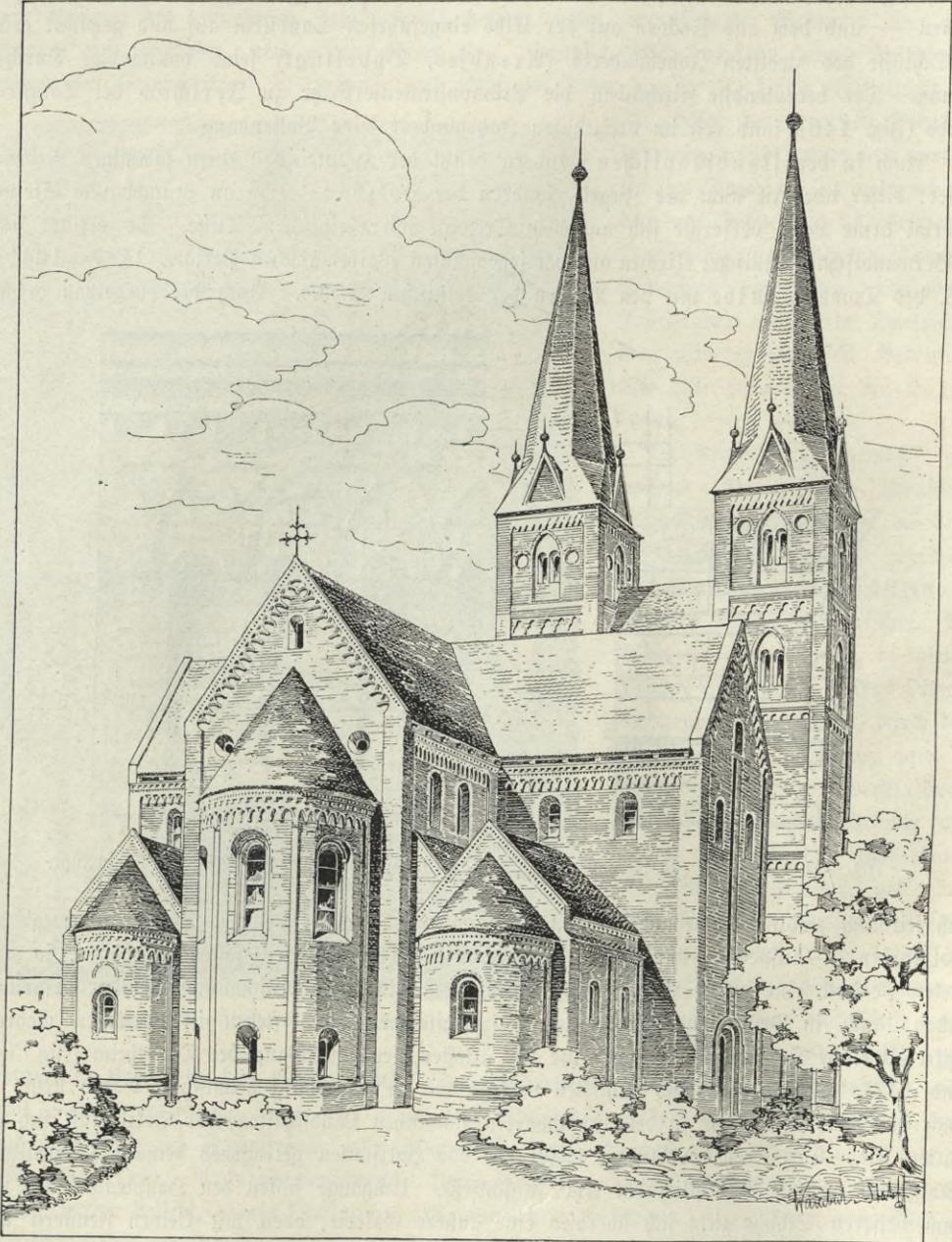


Fig. 146. Kirche zu Jerichow.

von einem angelsächsischen Stile, der namentlich nach der Vertreibung der Dänen im zehnten Jahrhundert blühte, und einem normannischen, der seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des zwölften Jahrhunderts herrscht, zu sprechen.

Reste aus der sächsischen Zeit sind insbesondere in Lincolnshire und Yorkshire noch nachweisbar: Türme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerstücke. Mit den Normannensürsten kamen auch baulustige Bischöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche

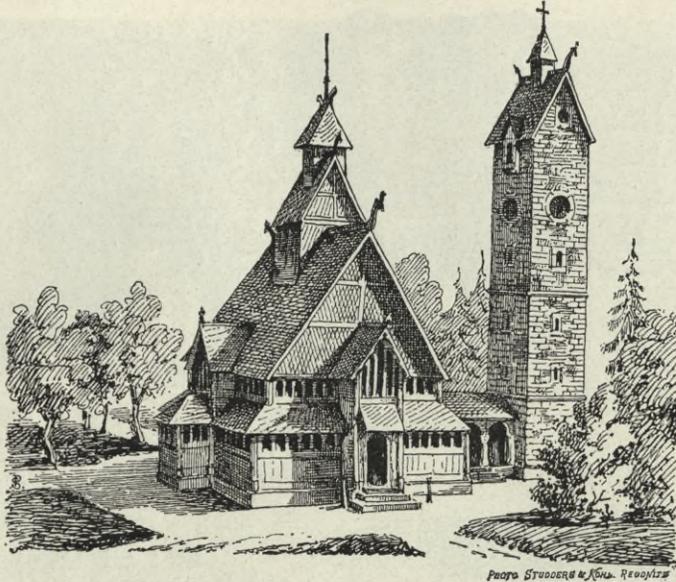


Fig. 147 Kirche Wang im Riesengebirge. (Nach Lachner.)

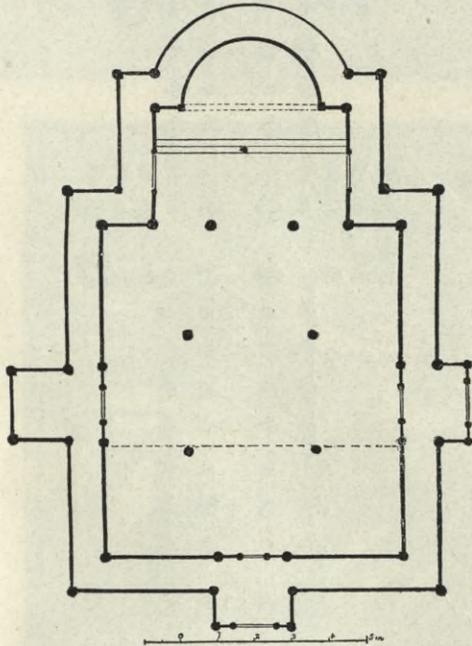


Fig. 148. Grundriß der Kirche Wang.



Fig. 149.  
Ornament  
von der Kirche  
Wang.

Thätigkeit begann, deren Spuren noch heute uns zahlreich und deutlich entgegenreten, und welche der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es scheint nicht, daß die aus Frankreich berufenen Baumeister mit der sächsischen Ueberlieferung vollständig brachen;

es ist vielmehr wahrscheinlich, daß sie sich der in England herrschenden Baufitte vielfach fügten, gerade so wie es bei Einführung des gotischen Stils später geschah. So bildet der sog. normannische Stil den Mittelpunkt in der Baugeschichte Englands. Noch aus der Zeit

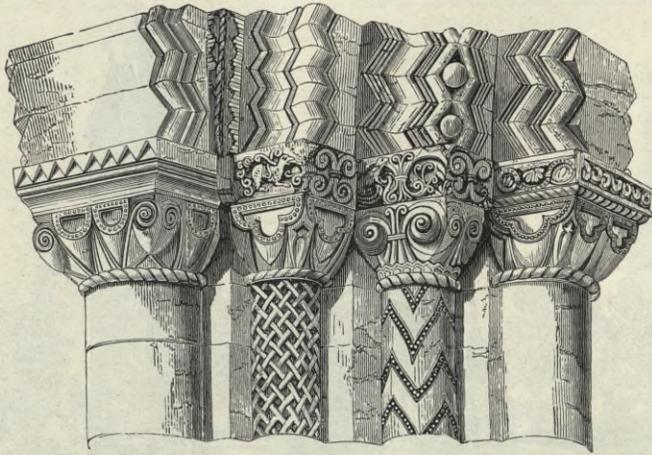


Fig. 150. Kapitelle von St. Peter zu Northampton.

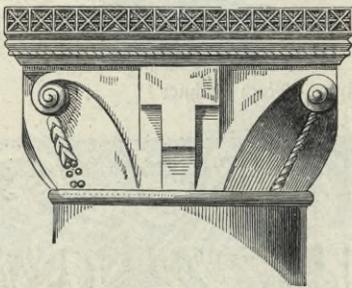


Fig. 151. Kapitell aus dem weißen Turm im Tower zu London.

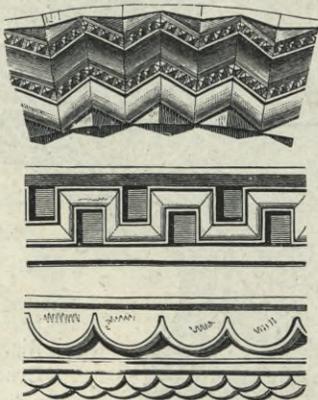


Fig. 152. Normannische Bogen- und Friesornamente.

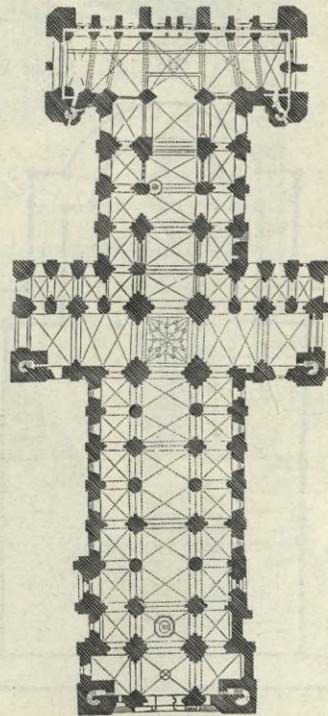


Fig. 153. Kathedrale zu Durham.

Wilhelms des Eroberers stammt die Kapelle im weißen Turm im Tower zu London. Sie ist dreischiffig und mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Kapitell (Fig. 151) der schweren Rundpfeiler zeigt geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgeschragten Ecken. Eine

andere allgemein beliebte Kapitellform, durch aneinander gereihte kleine Würfel gebildet, lernen wir an den Arkaden der Kathedrale von Peterborough (Fig. 158) kennen. Das gefälte Kapiteil (chapiteau godronné), gleichsam aus einem Kranz von Kegeln zusammengereiht

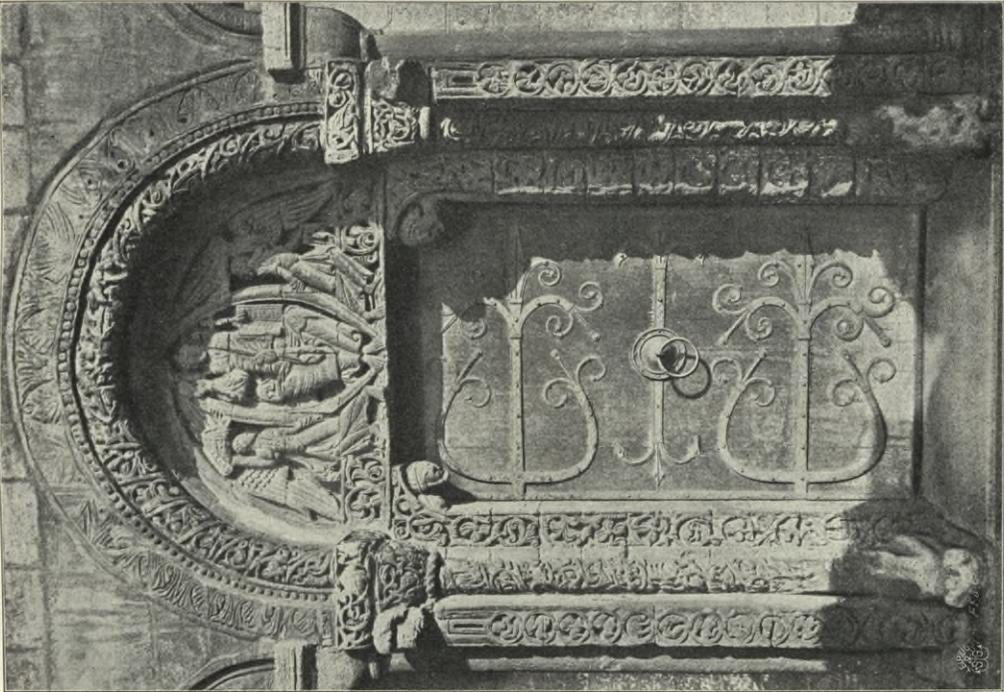


Fig. 155. Thür von der Kathedrale zu Ely.

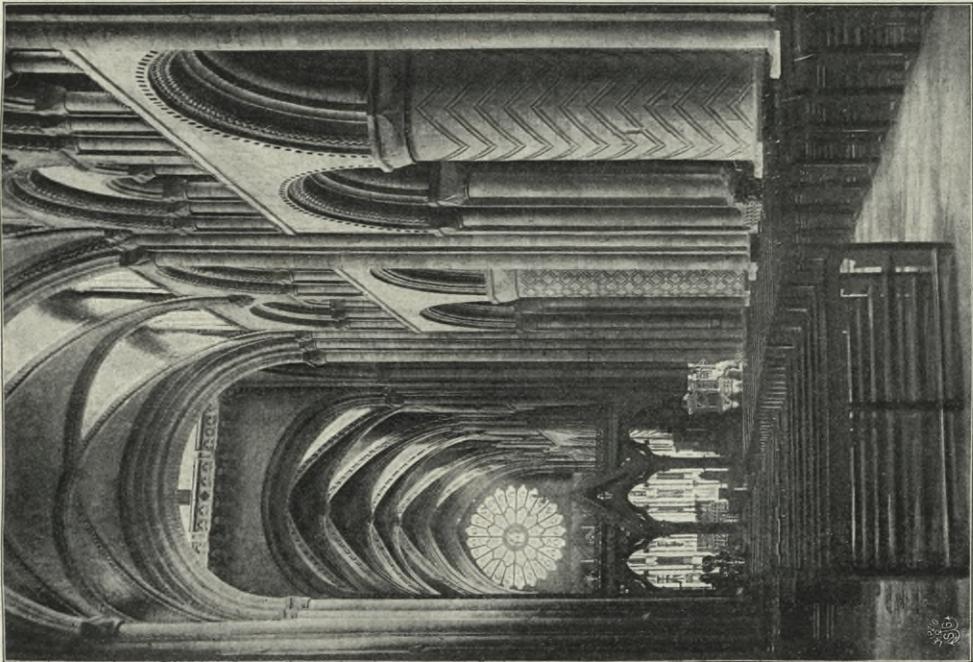


Fig. 154. Mittelschiff der Kathedrale zu Durham.

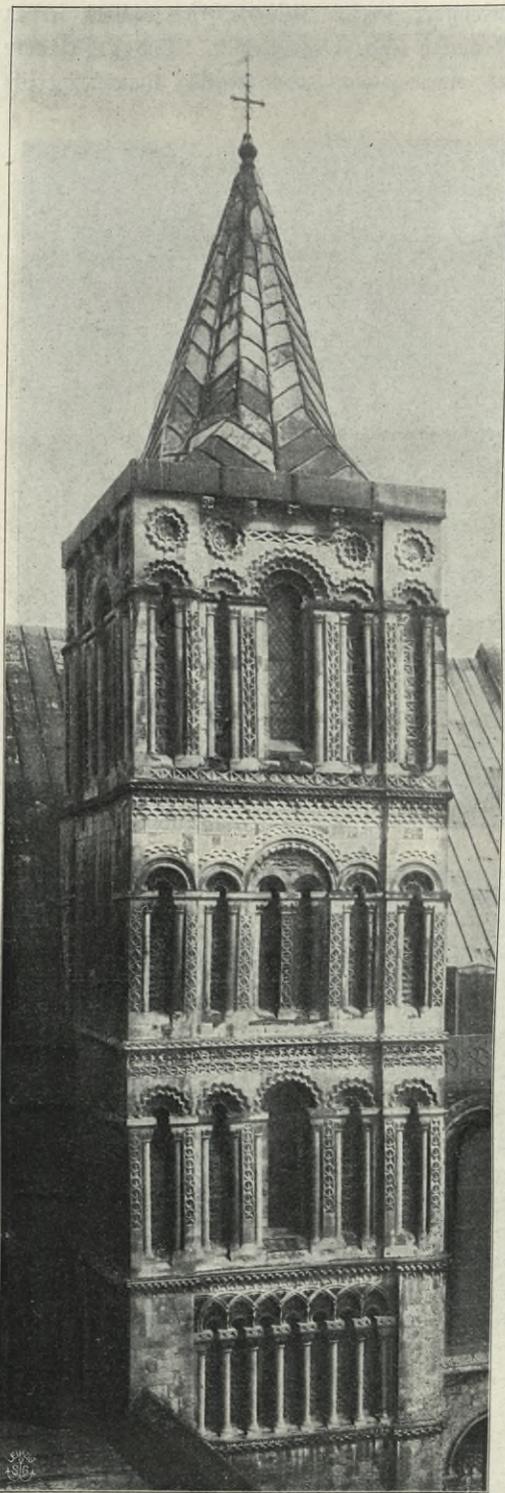


Fig. 156. Kathedrale zu Canterbury.  
(Normannischer Turm.)

(Fig. 150), ist offenbar eine Abart des Würfelkapitells und bestimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitells zu verringern. Im Grundriß macht sich die große Länge der Kirchen, die Anlage des Querschiffes nahezu in der Mitte des Langhauses, der gerade Chorabschluß geltend (Fig. 153). Ueber den dicken Rundsäulen, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechseln, zieht sich eine Empore hin (Fig. 154). Trotz der reichen vertikalen Gliederung wird dennoch nur eine mäßige Höhe erzielt, der Eindruck des Buchtigen und Gedrungenen durch die scharf im horizontalen Sinne abgegrenzte äußere Architektur und den schwerlastenden Mittelsturm verstärkt. Charakteristisch für England ist das große Fenster, das sich schon in der normannischen Bauweise eindringt (Fig. 157), und auch bei trüber Witterung genügend Licht in das langgestreckte Haus fallen läßt. Die Decke des Mittelschiffes ist gewöhnlich flach aus Holz hergestellt. Die Dekoration der Wandflächen und Bogen bewegt sich in geometrischen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen (Fig. 152) und zeigt nur selten Pflanzenformen. Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von welchem noch einzelne Teile (in der Krypta, dem westlichen Chore und den Türmen) sich erhalten haben (Fig. 156). Im zwölften Jahrhundert nimmt die Architektur, durch die zahlreichen Ansiedelungen der Cisterzienser gefördert, einen namhaften Aufschwung, der sich ohne Unterbrechung im folgenden Zeitalter fortsetzt. Dadurch gewinnt die englische Architektur einen einheitlichen Charakter. Die Mehrzahl der Kathedralen — nicht selten waren sie mit Abteien verbunden — weist Bestandteile aus der normannischen Periode auf. Die Reihe beginnt mit S. Albans und Gloucester und zeigt als weitere Glieder Durham, 1108—1128 gebaut (Fig. 153), Ely (Fig. 155), Peterborough (Fig. 158), Chichester, Lichfield u. a. Erweiterungen, Anbauten und Umbauten, wie z. B. die sog.



Fig. 157. Kirche zu Tewkesbury. (Westfront.)

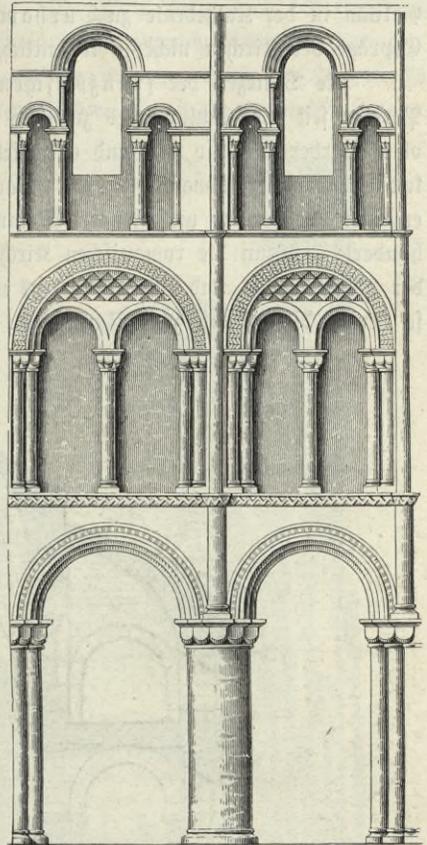


Fig. 158. System der Kathedrale zu Peterborough.

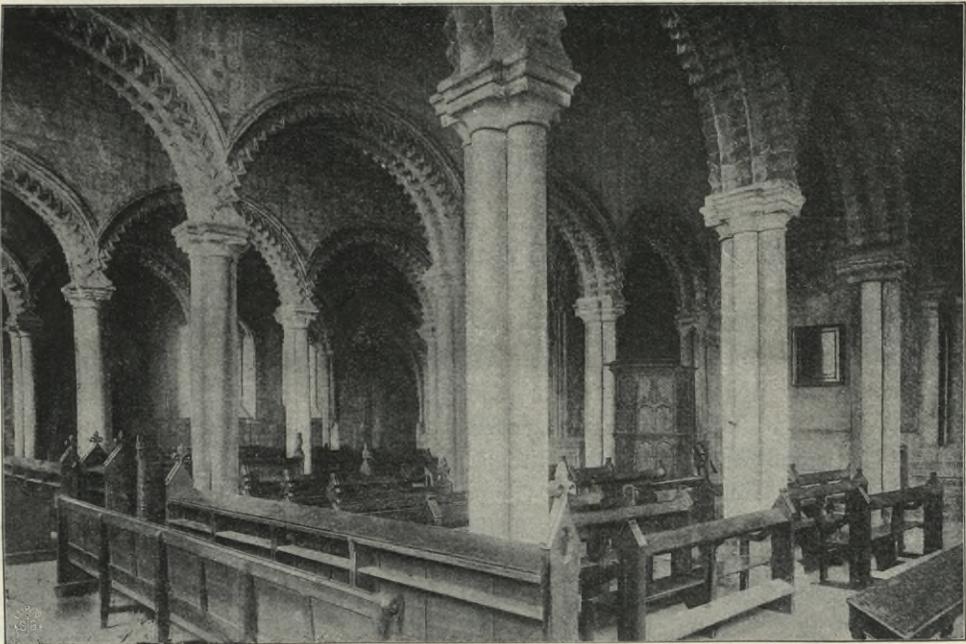


Fig. 159. Galiläa in der Kathedrale zu Durham. Um 1175.

Galiläa in der Kathedrale zu Durham (Fig. 159) finden wohl später statt, änderten aber das Gepräge der Kirchen nicht so wesentlich, wie dieses in anderen Ländern geschah.

Die Blütezeit der französischen Architektur des Mittelalters fällt erst in die gotische Periode seit dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Nimmermehr hätte sich diese Blüte aber ohne Vorbereitung so glänzend entwickeln können; sie setzt eine längere und stetige Bauhätigkeit schon in der romanischen Zeit voraus, welche auch von den Urkunden bestätigt wird. Diese erzählen von einer umfassenden Restauration zahlreicher Kirchen im Laufe des elften Jahrhunderts. Wenn die romanischen Kirchen in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegentreten, wie in den südlich gelegenen Landschaften, so beruht dieses auf zwei Umständen. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den späteren

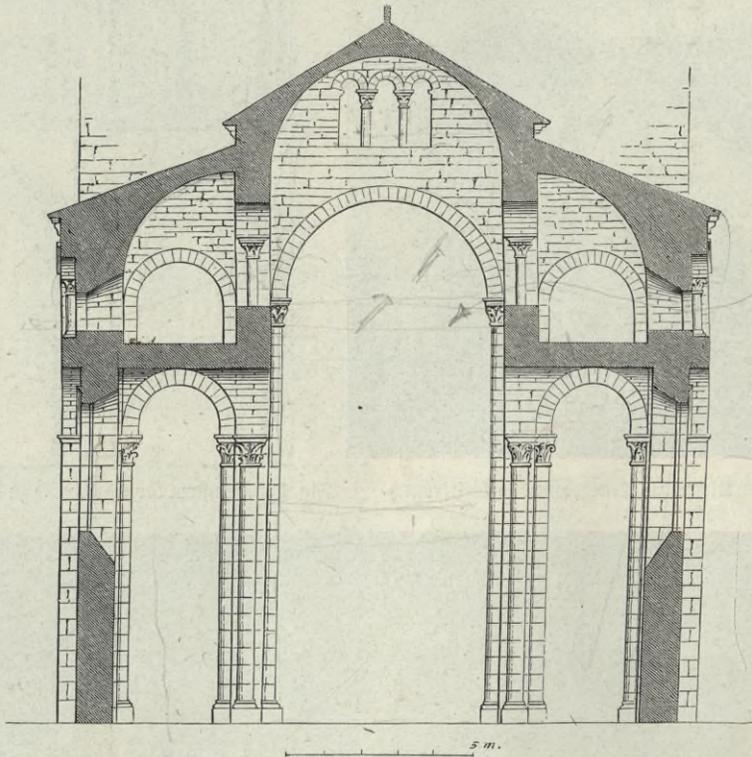


Fig. 160. Notre Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt.

Jahrhunderten des Mittelalters die reichste Bauhätigkeit, welcher natürlich viele der älteren Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die südlichen Landschaften, durch Sprache, Recht, Ueberlieferung und Abstammung von den fränkischen Provinzen unterschieden, die Kunstpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher abgebrochen.

Als die bedeutendsten romanischen Kirchen in Frankreich dürfen folgende gelten: St. Sernin in Toulouse, St. Trophime in Arles, Notre Dame in Avignon, Notre Dame du Port in Clermont, St. André in Vienne, St. Philibert in Tournus, Notre Dame in Beaune, die Kathedrale in Valence. Die Bauzeit dieser Kirchen reicht meistens bis in das zwölfte Jahrhundert hinein; die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen in der Provence, Auvergne, auf altem aquitanischem und burgundischem Boden, uns entgegentritt, sind aber gewiß

schon im vorhergehenden Jahrhundert festgestellt worden. Schwerlich hätten sonst die einzelnen Provinzen sich zu so klar und bestimmt ausgebildeten Baugruppen zusammenschließen, und hier überall die Haupttypen eine so unbestrittene Herrschaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landschaft richteten sich stets die Kirchen der kleineren Städte. So ist die Kirche St. Lazaire

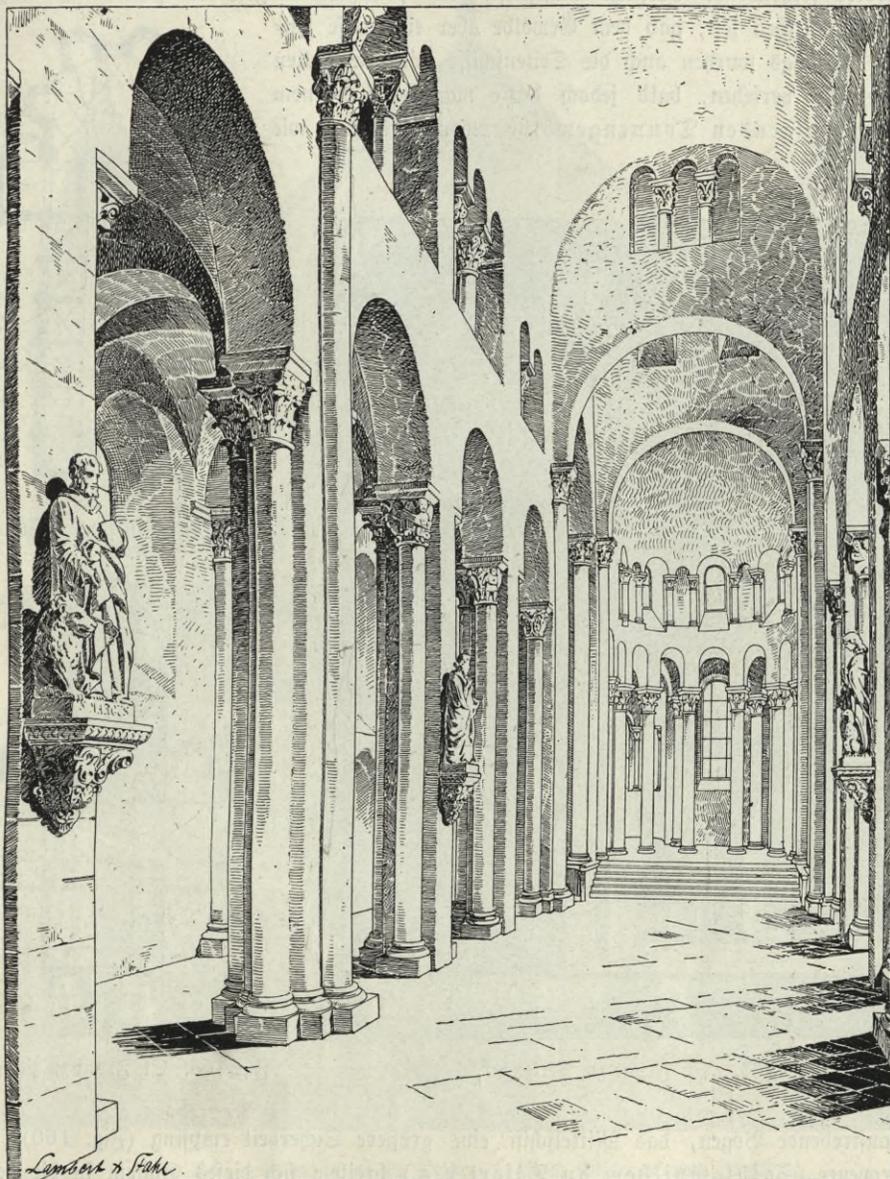


Fig. 161. Notre Dame du Port zu Clermont.

in Autun das Muster für Beaune und Saulieu, St. Césaire in Angoulême das Vorbild für die ganze Charente geworden. Diese Folgsamkeit deutet eine stetige längere Kunstübung an.

Am frühesten und selbständigsten hat sich die Architektur in der Provence entwickelt. Wahrscheinlich blieben hier die römischen Traditionen ununterbrochen in Wirksamkeit. So er-

klärt sich die Vorliebe für einschiffige Kirchen und ihre Eindeckung durch Tonnengewölbe, das Festhalten an dem korinthischen Kapitell, an der Kannelierung der Pilaster; der Schmuck der Apsiden, die Anlage der Prachtportale (St. Trophime in Arles, Saint-Gilles) weisen gleichfalls auf antike Einflüsse hin. Frühe wurden aber auch mit einer neuen Konstruktion der Gewölbe folgenreiche Versuche angestellt. An dem Tonnengewölbe hielt man auch bei dreischiffigen Kirchen fest, gab dem Gewölbe aber eine leise Zuspitzung. Anfangs wurden auch die Seitenschiffe mit dem vollen Tonnengewölbe versehen, bald jedoch deckte man sie mit einem halben aufsteigenden Tonnengewölbe, wodurch, ähnlich wie

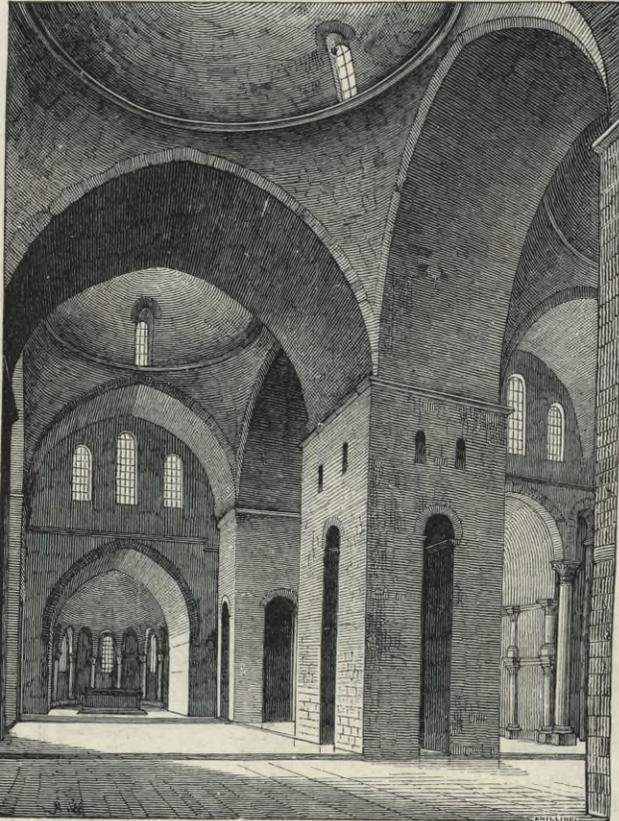


Fig. 164. St. Front zu Périgueux.

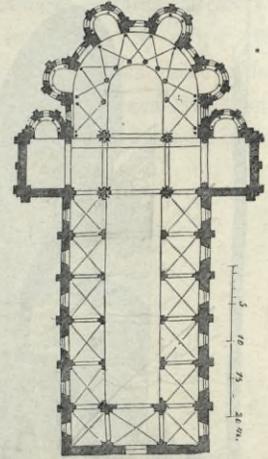
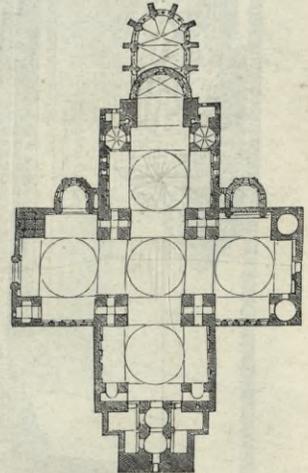
Fig. 162.  
Notre Dame du Port zu Clermont.

Fig. 163. St. Front zu Périgueux.

durch anstrebende Bogen, das Mittelschiff eine größere Sicherheit empfing (Fig. 160). Von der Provence (Saint-Guilhem du Désert u. a.) breitete sich dieses System in die benachbarten Landschaften aus, drang sogar bis in die Westschweiz (Grandson). In der Auvergne, deren Kirchen sich durch reichen musivischen Schmuck der Außenteile auszeichnen, machte die Gewölbekunst und der Aufbau weitere Fortschritte. Die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont (Fig. 161 u. 162) zeigt den Chor von einem niederen Umgange und vier Kapellen umschlossen. Das Mittelschiff wird von Pfeilern mit hervortretenden Halbsäulen begrenzt und ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Ueber den Seitenschiffen erhebt sich eine Galerie, deren

Gewölbe (habe Tonnengewölbe) sich gegen die Wölbung des Mittelschiffes anlehnen. Gleichsam eingesprengt in das Gefüge der südfranzösischen Architektur erscheinen mehrere Kuppelkirchen in Aquitanien, welche von der Kirche St. Front in Perigueux (Fig. 163 u. 164), einem Werke aus dem Beginn des zwölften Jahrhunderts, ihren Ausgangspunkt nehmen. Sie ist in der

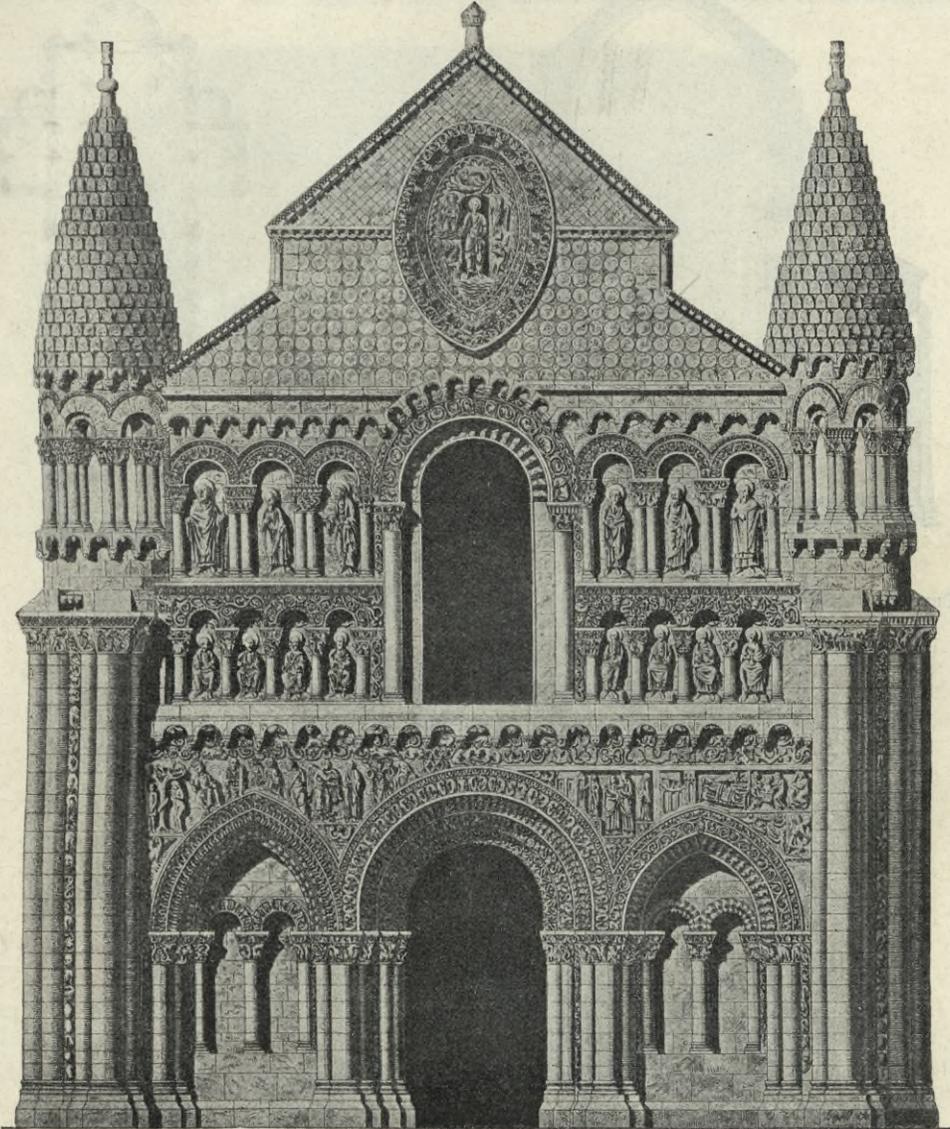


Fig. 165. Notre-Dame zu Poitiers. (Nach Dehio u. von Bezold.)

Form eines griechischen Kreuzes errichtet und mit fünf Kuppeln geschlossen. Die Nachahmung der Markuskirche in Venedig und weiter des byzantinischen Stiles ist unverkennbar; auf welchem Wege die Verpflanzung stattfand, läßt sich aber nicht genau feststellen. Wieder eine andere Gruppe tritt uns im Poitou entgegen. Zu reichem plastischen Schmucke an der Fassade (Notre-Dame in Poitiers, Fig. 165) und zur Verwendung von Tonnengewölben und Kuppeln

gefelt sich die durchgreifende Benutzung des Spitzbogens, sowohl an dem Gewölbe, wie an den Arkaden (St. Pierre in Autun). — Schon nach seiner ganzen Lage mußte Burgund in der Architektur zwischen den benachbarten Landschaften vermitteln. Die zahlreichen Reste aus der

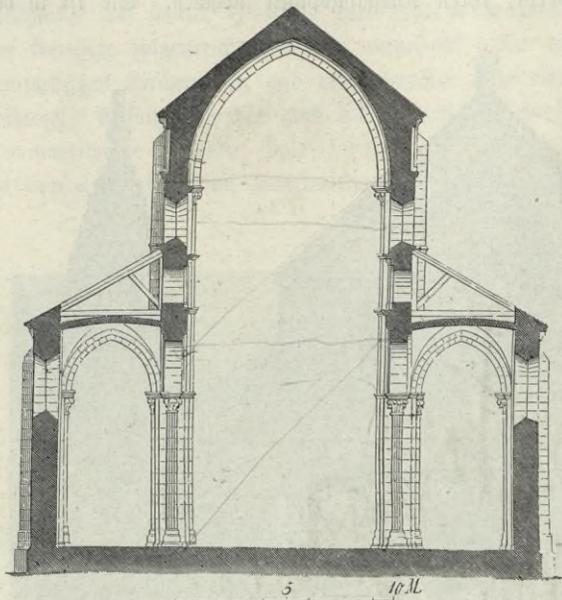


Fig. 166.

Dom zu Autun. Querschnitt. (Spitzbogige Tonnengewölbe.)

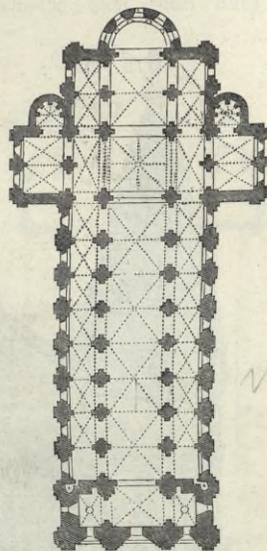


Fig. 167.

St. Etienne zu Caen.

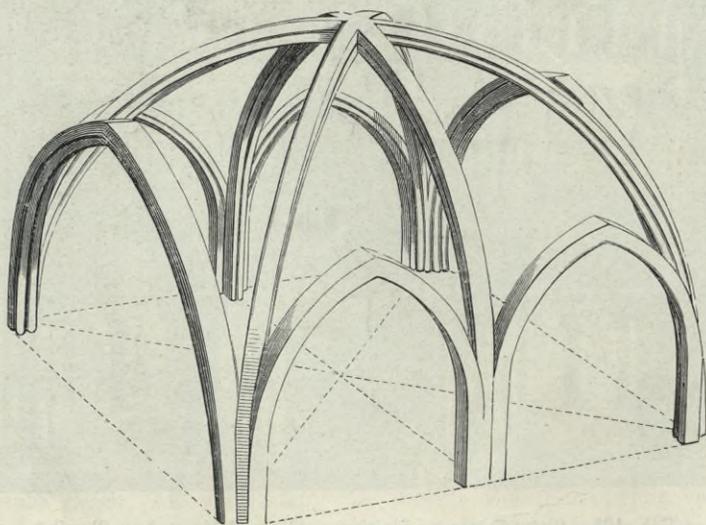


Fig. 168. Schema der Konstruktion des sechssteiligen Kreuzgewölbes.

Antike Locken zur Nachahmung. So kehren z. B. an der Kathedrale von Autun die kanne-  
lierten Pfeiler der römischen Porte d'Arroux wieder. Auch spitzbogige Tonnengewölbe (Fig. 166)  
kommen zur Anwendung. Daneben wendet sich aber die Aufmerksamkeit dem am Rhein längst  
bekanntem, in seinem Werte aber bisher nicht ausgenutzten Kreuzgewölbe zu. Dieses wird



Thätigkeit. Wilhelm der Eroberer stiftete in Caen 1066 zwei Abteien, von welchen aber die hervorragendste, St. Etienne, kaum mehr in der ursprünglichen Gestalt, sondern vorwiegend in ihrer Erneuerung im zwölften Jahrhundert sich erhalten hat (Fig. 167). Von den gegliederten Pfeilern an den Ecken jedes Gewölbefeldes steigen die Duer- und Diagonalgurten empor, welche das Gerippe des Gewölbes bilden; aber auch von den mittleren Pfeilern, die früher nur als Arkadenträger funktionierten, werden Gurten in die Höhe geführt. Sie schneiden die Diagonalen und verwandeln das vierteilige Gewölbe in ein sechsteiliges, aus vier kleineren und zwei größeren Dreieckskappen bestehend (Fig. 168). Diese Anordnung durchbricht bereits die romanische Konstruktionsweise und bildet einen deutlichen Uebergang zu dem gotischen Stile.

Bei aller Pracht und Größe der einzelnen Werke kann Spanien, im Verhältnis zu



Fig. 170. S. Millan zu Segovia. (Nach Street.)

Frankreich und Deutschland, doch nur als ein Nebenland in der Kunstgeographie des Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes stand unter maurischer Herrschaft und trieb reizende Blüten orientalischer Kunst; langsam rückte im Norden die Macht christlicher Fürsten vor und hob sich wieder christliche Bildung. Die Kirchen, welche allmählich wieder erstanden, wurden unter dem Einfluß der benachbarten südfranzösischen Architektur errichtet. Aus Frankreich stammten auch mehrere Baumeister. So erklärt sich die Herrschaft der Tonnengewölbe in den spanischen Kirchen romanischen Stiles. Die Kathedrale von Santiago de Compostela, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters, seit dem Anfange des zwölften Jahrhunderts im Baue, entlehnt provençalischen Kirchen den Grundplan. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, welche sich hier zeitweilig sammelten, empfingen alle Räume die größte Ausdehnung. Ueber den Seitenschiffen wurden noch Emporen angelegt, um das Duerhaus

ziehen sich ebenfalls niedrigere Seitenschiffe herum. Der gleichen Rücksicht danken wohl auch die Freitreppe und die reichen, zum Eintritte einladenden Portale — den provenzalischen im plastischen Schmuck verwandt —, den Ursprung. Das Mittelschiff, sowohl des Langhauses wie des Querschiffes, ist mit gegurteten Tonnengewölben, die niedrigen Seitenschiffe mit Kreuzgewölben gedeckt, über den Emporen der letzteren steigen halbe Tonnengewölbe empor (Fig. 169). Gleich

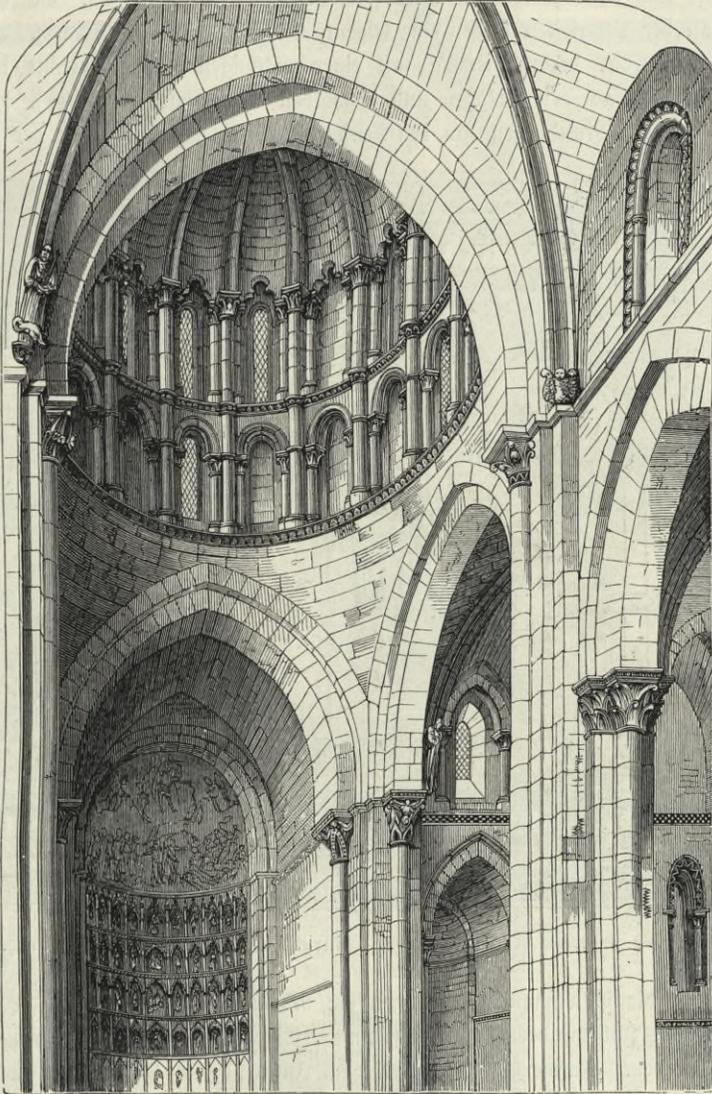


Fig. 171. Gewölbe der alten Kathedrale zu Salamanca. (Nach Street.)

den konstruktiven Teilen des Langhauses weist auch die Choranlage auf ein französisches Muster hin. Der im Halbkreis gezeichnete Chor wird von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen, aus welchem fünf Kapellen vorspringen. Die Kathedrale von Santiago übt nahezu einen ähnlichen Eindruck wie die großen gotischen Dome, wozu die reich gegliederten Pfeiler des Mittelschiffes wesentlich beitragen. Die Kirche S. Vincente in Avila zeigt wenigstens in den Armen des Querschiffes Tonnengewölbe, während im Langhause Kreuzgewölbe herrschen. Die Kuppel

über der Vierung, die beiden Türme an der Westseite, deren unterstes Stockwerk gleichzeitig als Vorhalle dient, weisen darauf hin, daß zeitweilig auch andere als südfranzösische Einflüsse walteten. Auch die Kirche S. Millan in Segovia (Fig. 170) kann nicht ausschließlich auf südfranzösische Vorbilder zurückgeführt werden. Zwar sind die drei Schiffe mit Tonnengewölben gedeckt; die Kuppel über der Vierung und die einfache, in schlanken Formen gehaltene Fassade reihen aber diese und ähnliche Kirchen einer selbständigen Baugruppe an. Die beiden schmalen Hallen außen an den Langseiten bilden eine Eigentümlichkeit spanischer Kirchen. Bei der Kathedrale von Salamanca, deren Vierung mit einer mächtigen Kuppel gekrönt ist, macht sich bereits der Spitzbogen an den Arkaden und Gewölben bemerkbar (Fig. 171). Die Mischung der Spitzbogen mit den Rundbogen (an den Fenstern), die Kleeblattbogen in der Kuppel wecken



Fig. 172. Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. Paris, Museum Cluny.

die Erinnerung an die spätromanischen Kirchen am Rhein, mit welchen auch die Bauzeit (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) übereinstimmt. Eine Abhängigkeit von den letzteren kann nicht behauptet werden. Immerhin bleibt es von Interesse, zu sehen, daß auch in Spanien der romanische Baustil in dekorativer Richtung ausklingt.

#### b. Bilderei und Malerei.

Kommt man von der karolingisch-ottonischen Zeit her, so übt die Kunst des elften Jahrhunderts vielfach den Eindruck, als ob auch in der Geschichte der Menschheit einmal der Naturprozeß der Rückbildung versucht worden wäre. Dort waren die Gedanken einfach klar und durchsichtig, die Gestalten naiv erfasst, mit dem sichtlichen Streben, der Wirklichkeit einzelne

Züge abzulauschen, die Formen ziemlich weich und fließend. Jetzt dagegen werden dunkle, trübe Vorstellungen verkörpert, das Auge hat sich von der Natur abgewendet, phantastischer Spuk er-



Fig. 173. Heinrich II. Miniatur aus einem Missale des 11. Jahrh. München, k. Hofbibliothek.

schreckt den Sinn, die Linien sind hart, die Formen grob und steif geworden. Die Kunst erscheint in ihrer Entwicklung gewaltsam auf ihre Anfänge zurückgeworfen.

Zunächst allerdings hallt noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Die Plastik und Malerei am Anfange des elften Jahrhunderts unterscheidet sich noch nicht wesentlich von jener der nächstvergangenen Periode. Die für Kaiser Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften (Evangelarien, Missalen) stehen noch auf überliefertem Boden. Sie dürften wohl meistens der Regensburger Schreibschule entstammen und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Bamberger Bibliothek gefunden. Die Widmungsbilder gehen gewöhnlich auf karolingische Vorbilder zurück; doch wird zuweilen auch der Versuch selbständiger Anordnung bemerkbar, z. B. auf dem Widmungsbilde in einem Münchener Missale (Fig. 173), welches den Kaiser in langem Prachtgewande darstellt, wie ihm der bärtige Christus die Krone auf das Haupt setzt. Dem Kaiser stehen zwei Heilige (Ulrich und Emmeran) zur Seite, seine Arme stützend, während ihm zwei Engel Schwert und Lanze reichen. Wie in diesen Miniaturwerken und einzelnen Elfenbeintafeln, als Einband für die ersteren benutzt, so lebt auch in der goldenen Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny in Paris bewahrt, die gute Schule nach. Sie diente als Altarvorsatz und zeigt in fünf zierlichen Arkaden Christus mit den drei Engeln und dem heiligen Benediktus (Fig. 172). Die Figuren sind über einem Holzkern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, leicht gewundene Ranken, zwischen welchen Tiere laufen, wurden mit einem Stempel herausgeschlagen.

Einen anderen neuen Mittelpunkt eifriger Kunstpflege bietet Hildesheim. Seit Bernward, aus einem edlen sächsischen Geschlecht entsprossen, ein länder- und sachkundiger Mann, den Bischofsitz bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Ueber die Richtung seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule, ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband, welches ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapitell sich emporwindet. Aber nur die Absicht, nicht die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der Bronzethüre am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord, sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Fig. 174). Die zwischen die Kindheit und die Passion Christi fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzethüre dagegen zeigen den Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume; während der Unterkörper ganz flachgehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese, auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Weist die Bernwardssäule auf eine allerdings nur äußerliche Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im elften Jahrhundert steht, so deuten die Miniaturen, welche in der Hildesheimer Schreiberschule geschaffen wurden, den noch nicht ganz erstorbenen Einfluß der karolingischen Kunst an. Einem italienischen Muster wieder ist der musivische Fußboden im Hildesheimer Dome (erst längere Zeit nach Bernwards Tode hergestellt) nachgebildet. Doch fehlten die Mittel, um, wie in Italien, Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu Köln (aus der Mitte des elften Jahrhunderts), die musivischen Bilder mit Hilfe von Stein stiften zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der

Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit welchen auch die Gegenstände der Darstellung (u. a. allegorische Figuren) übereinstimmen.

Die Hildesheimer Künstler, welche Bischof Bernward und seine Nachfolger in rege Thätigkeit setzten, holten nicht allein von älteren und fremden Kunstweisen Muster und Anregungen, sondern begannen auch bereits den neu auftauchenden Anschauungen zu huldigen. Der Schmuck



Fig. 174.  
Teil der Domthür zu Hildesheim.



Fig. 175.  
Bernwardsleuchter. Hildesheim, Magdalenenkirche.

der beiden Leuchter z. B., welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Fig. 175), insbesondere die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Ueberlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung in den kirchlichen Vorstellungen, welche erst seit dem elften Jahrhundert herrschen. Unter dem Einflusse der strengen Cluniazenser Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den

Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein, auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, immer zu einem düster-ernsten, freudelosen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige Steigerung, die Predigt, die religiösen

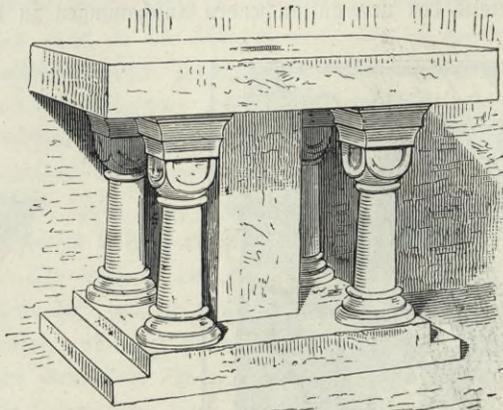


Fig. 176. Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.

Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres ver-

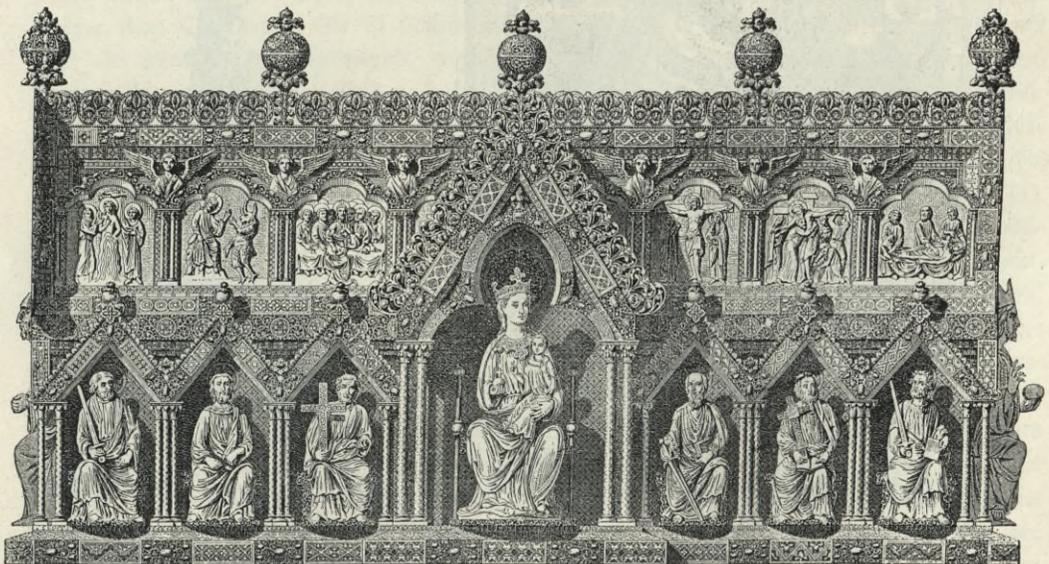


Fig. 177. Reliquienschrein. Aachen, Dom.

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

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

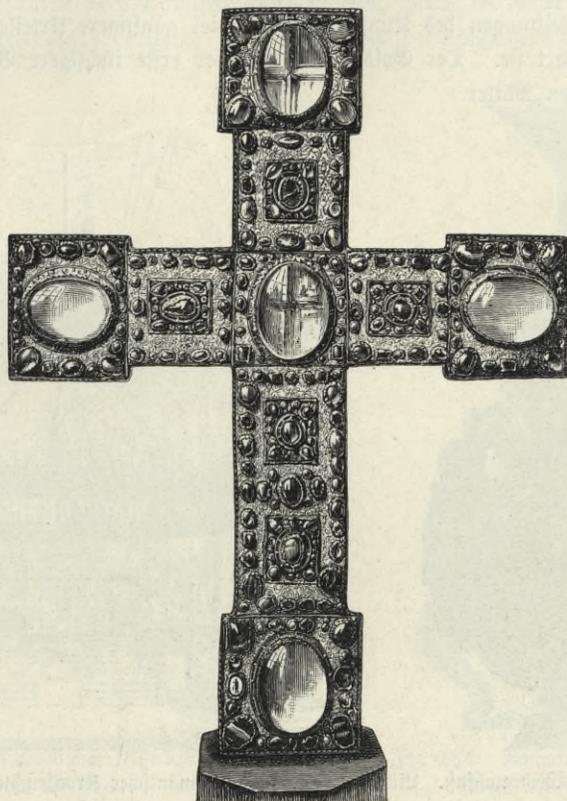


Fig. 178. Bernwardskreuz. Hildesheim,  
Magdalenen-Kirche.

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

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

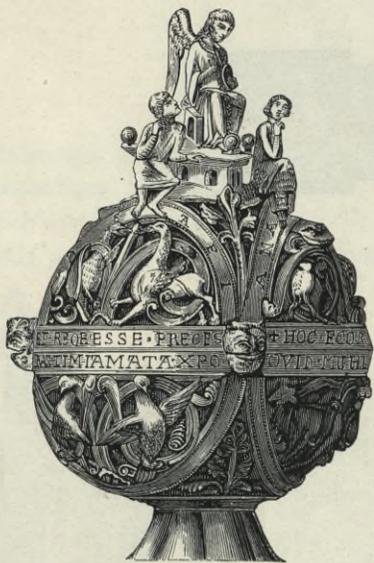


Fig. 179. Romanisches Weihrauchfaß. Lille.



Fig. 180. Romanischer Kronleuchter. Hildesheim, Dom.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des elften Jahrhunderts prägt sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbart sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihete. Das Kirchengeräte empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Fig. 176) mit einer Vorsatztafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (Soest) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen, oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Kristalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont wurden (Fig. 178). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschraine, welche häufig über den Altären aufgestellt wurden (Fig. 177). Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Siebeldedel. An ihnen vor

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

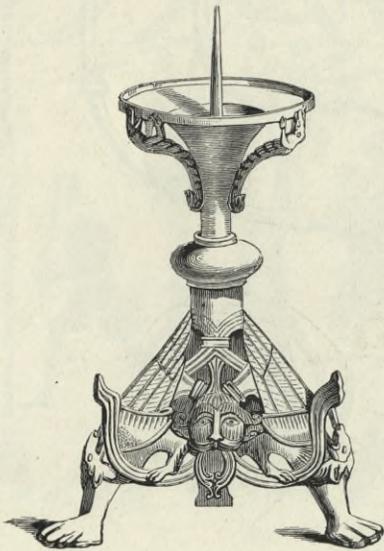


Fig. 181. Romanischer Altarleuchter.  
Brit. Museum.

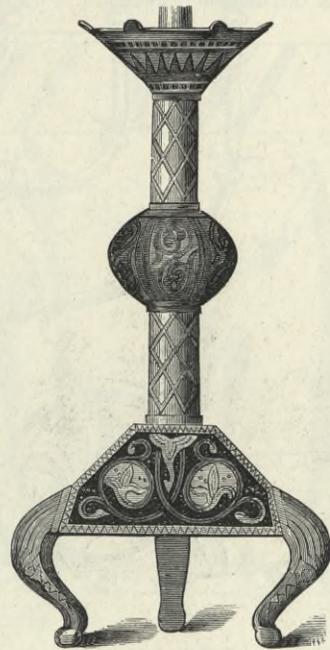


Fig. 182. Romanischer Altarleuchter.  
Paris, Museum Cluny.

vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die alte gallo-römische Technik wieder neu aufirschend, das Grubenemail, welches zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und etwas später Limoges im südlichen Frankreich scheinen Hauptstätze der Goldschmiedekunst gewesen zu sein; aus Köln stammen wahrscheinlich auch die prächtigen, in Nachen bewahrten Reliquienbehälter (Fig. 177).

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

Dem Goldschmiede benachbart sind die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Thätigkeit giebt mannigfaches Kirchengesamtes anschauliche Kunde. Eine besondere Wichtig-

keit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichen Schmucke bedachten Weihrauchfässer (Fig. 179) in Anspruch, welche sowohl getrieben wie gegossen wurden, in einzelnen Fällen auch aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Reifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Thüren des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Fig. 180], Comburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen, aus dem elften, und im Braunschweiger Dome (Fig. 183) aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts, waren im Chore, kleinere Leuchter

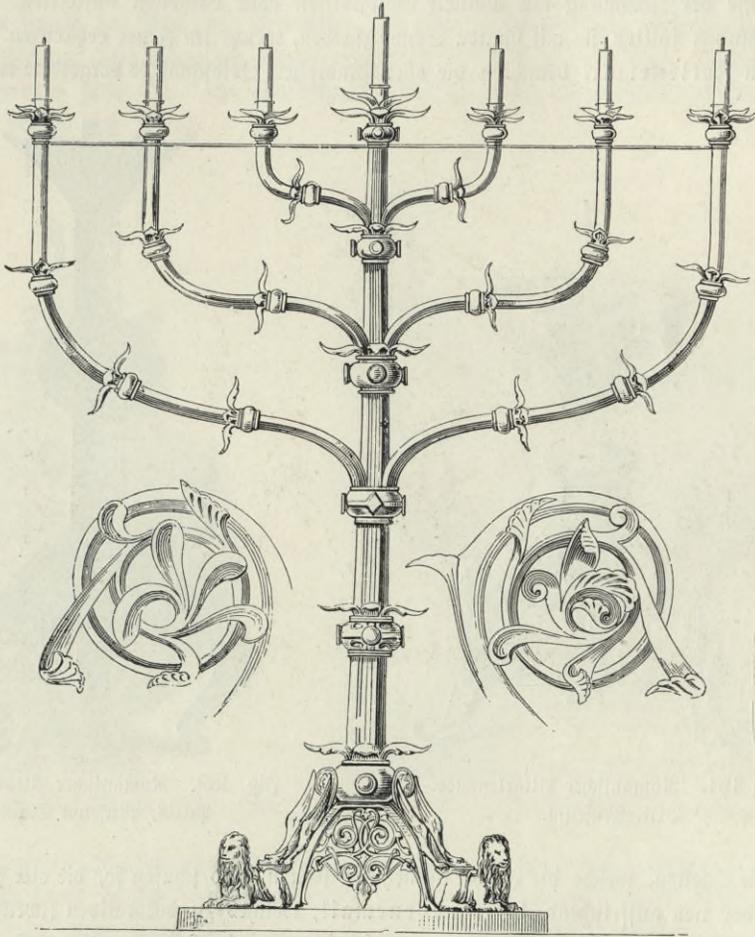


Fig. 183. Siebenarmiger Leuchter. Braunschweig, Dom.

(Fig. 181 u. 182) auf dem Altare aufgestellt. Die Tierfiguren am Fuße der Leuchter drücken häufig im Anklänge an die Antike nur die bewegliche Natur des Gerätes aus; nicht selten müssen sie aber auch symbolisch gedeutet werden und versinnlichen den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und den Sieg des ersteren. Dieses gilt namentlich von den Schlangen, welche Löwen bedrohen, von den Drachenreitern, welche dem Ungetüm die Hand in den Rachen stecken, einer Illustration des Verses (Jesaias 11, 8): „Ein Entwöhnter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken“ u. s. w. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine abgekürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kraft

geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Rheims, aus der Kirche St. Remy stammend, und der Leuchterfuß im Prager Dome, welchen die Sage zu einem Beutestücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des elften oder der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehört.

Neben den Goldschmieden und Rotgießern lieferten die Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, die gestickten wurden regelmäßig von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickerei ist der 60 m lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux, mit der Schilderung des Normannenzuges nach England (Fig. 184). In einem altfranzösischen Gedichte des Vaudry de Bourguieil wird ein Teppich



Fig. 184. Vom Teppich zu Bayeux.

mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin geschildert, ein Beweis, daß solche historische Darstellungen im elften Jahrhundert nichts Seltenes waren. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß.

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

lebendigen Felsen herausgehauenen großen Darstellung, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die ungelenten Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Ueber dem Kreuze erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Fig. 185). So vereinigte das Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Ein

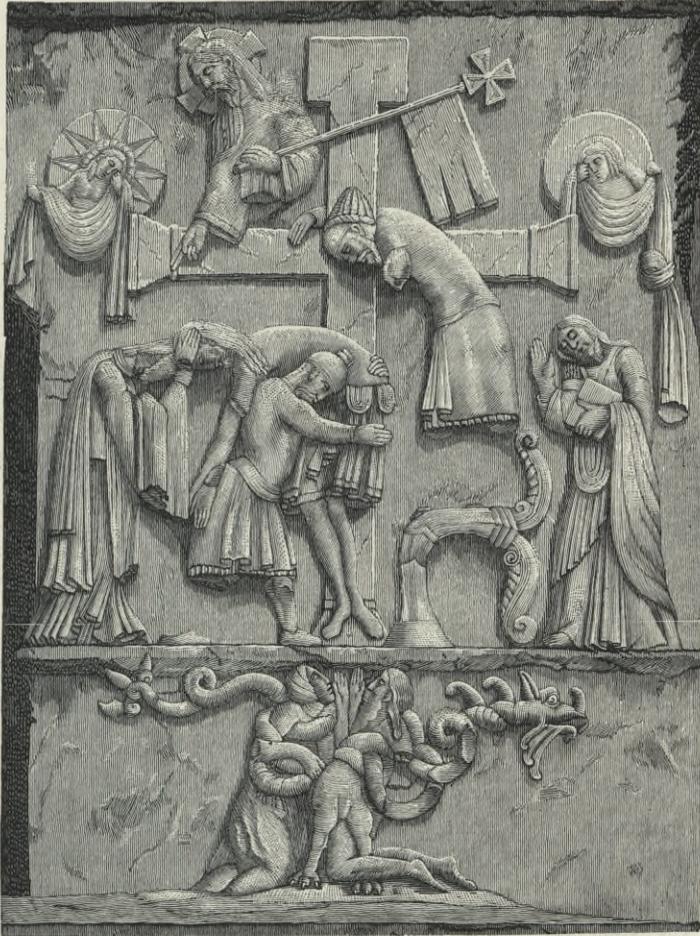


Fig. 185. Relief von den Externsteinen.

anderes Skulpturwerk, dessen Entstehung gleichfalls in den Anfang des zwölften Jahrhunderts versetzt werden muß, die holzgeschnitzte Thüre an S. Maria im Kapitol in Köln, beweist nicht minder, wie sehr noch die Ausbildung des eigentlichen plastischen Sinnes gegen die ornamentale Kunst zurückgeblieben ist. Während die Einrahmung der vierundzwanzig Felder mit geflochtenen Bändern und Rosetten ein gutes Handgeschick bekundet, verraten die vierundzwanzig Scenen aus dem Leben Christi, in stärkstem Relief ausgearbeitet, eine noch geringe Schulung. Ähnliches gilt von den bronzenen Grabplatten in Merseburg und Magdeburg; doch bewahrte die letztere Werkstätte einen großen Ruf, so daß selbst aus entfernten Gegenden (Gnesen, Nowgorod)

hier Erzthüren bestellt wurden. Im südlichen Deutschland hinderte schon der phantastische Zug und die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief in das zwölfte Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. Die Bronzethüre am Dome zu Augsburg, wahrscheinlich aus den Resten zweier Thüren zusammengesetzt, hebt sich vorteilhaft von ihrer Umgebung ab. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Scenen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 186 links), Gestalten des alten Testaments, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die nicht säen und sammeln und doch genährt werden (Fig. 186 rechts), Löwen, Centauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Be-



Fig. 186. Von der Domthür zu Augsburg.

ziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gussfüße erinnert. Aber der Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern. Offenbar ist dieses Werk um die Mitte des elften Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, blieb aber ohne Nachfolge.

Erst nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts ist das technische Vermögen genug erstarkt, der Kunstsinne hinreichend geübt und geschult, auch der Inhalt der Darstellungen soweit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Künstler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Wichtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Ueberall, in Frankreich so gut wie in Deutschland und England, und auf allen Gebieten der Kunst geht es seitdem rasch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gotik ge-

nommen hat, die Entfaltung dekorativer Pracht, die Vorliebe für große geschmückte Portale, die feine plastische Durchbildung der Einzelglieder helfen wesentlich den Fortschritt auch auf die benachbarten Künste übertragen. Die Linie in der Entwicklung der Malerei und Skulptur hält ihre aufsteigende Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obschon in dieselbe Zeit die Einführung des gotischen Baustiles fällt, so darf man doch nicht den Aufschwung der bildenden Künste als eine Folge des neuen Baustiles auffassen und daraus erklären. Die



Fig. 187. Die Verkündigung. Aus dem Bruchtaler Evangelarium in Karlsruhe.

gotischen Bauformen mußten sich eingebürgert haben, ehe sie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geschah erst nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gotischen Stiles in der Plastik und Malerei, nicht immer zu ihrem Vorteile, deutlich wahrgenommen. Die Blüte der Malerei und Plastik in der spätromanischen Periode steht vielmehr im Zusammenhange mit dem wunderbaren Aufschwunge des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch-bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine

bildungsfähige Zeit, welche den fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und von dem Hauche der Antike leise berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangeliarium (Fig. 187) mit älteren Miniaturen vergleicht, so überrascht die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung.

Die Wandmalerei und die Steinskulptur erfreuen sich gleichmäßigen Aufschwunges. Jene findet, der Natur der Anwohner, dem zur malerischen Dekoration einladenden Wesen der

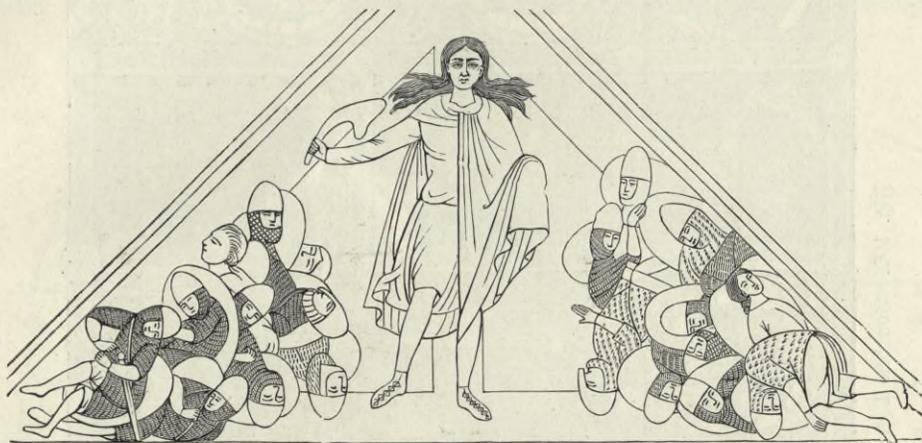


Fig. 188. Aus dem Kapitelsaal zu Brauweiler.



Fig. 189. Von den Wandmalereien in der Kirche zu Schwarzhendorf.

Architektur entsprechend, namentlich in den Rheinlanden eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaale zu Brauweiler bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzhendorf (s. Fig. 126) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren unstreitig in den Jahren 1151—1157 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite. Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unterwies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerscenen oder Thaten der alttestamentlichen Helden (Fig. 188) er darzustellen habe, um nach dem ersten Kapitel des Hebräerbriefes die

Kraft des Glaubens durch anschauliche Beispiele zu verfinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des

Fig. 190. Ron von Todenaleren in der Mischelstriche zu Sildesheim.



neuen Jerusalems, welche an den Gewölben in Schwarzrheindorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Thätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der

Märtyrer und ihrer Peiniger. Und wenn auch hier und in Schwarzrheindorf der Raumsinn noch wenig entwickelt erscheint, die Figuren und Gruppen nicht auf einem gemeinsamen Plane sich bewegen, so offenbart doch die Zeichnung der Figuren das Streben nach Naturwahrheit. Die Gestalten sind in den Umrissen und allgemeinen Maßverhältnissen richtig wiedergegeben; sie sind nackt entworfen und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verkörperung und Kreuzigung Christi und (in der Apfis) den thronenden Christus im Kreise der Apostel und Evangelisten



Fig. 191. Von den Wandmalereien im Dome zu Gurk in Kärnten.

darstellen. Hier (Fig. 189) ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Offenbar gestatteten die wiederholt behandelten vollstümlichen Gegenstände dem Maler eine größere Freiheit und gaben ihm einen bequemeren Anlaß, seine Kenntnis der Formen zu zeigen. Eine weitere Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft gewahren wir in den Wandgemälden des Braunschweiger Domes, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Von dem umfassenden Bilderschmucke ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene hat, wie so häufig, durch moderne Restauration eine arge Entstellung erduldet. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, welcher dem ganzen Bilderkreise zu Grunde liegt — eine Geschichte des Erlösungswerkes —, zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher und anschaulicher

Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen. In den Szenen aus dem Leben des Täufers, an der Chorwand in mehrere Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwärtigkeit ist in die Darstellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, den wir außer in Braunschweig auch in der Michaelskirche in Hildesheim (Fig. 190) in Peterborough, St. Albans, in England u. a. antreffen. Aber auch typische Bilder



Fig. 192. Kreuzgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar, im Dom zu Gurk in Kärnten (Fig. 191) wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christkind die Hand lebhafter zum Segen erhebt, von der Madonna zärtlich gestützt, wie hier das Kind sich an die Mutter anschmiegt und von ihr gestreichelt wird, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Banne der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß es der Stimmung des Zeitalters entspricht, bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstume besitzt. Das Künstlerbewußtsein und der Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigelegt.

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

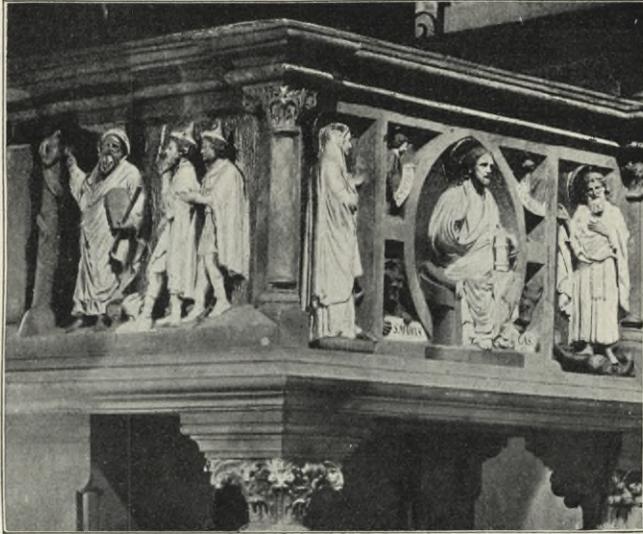


Fig. 193. Von der Kanzel zu Wechselburg.

merkt man den Aufschwung seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwicklung läßt sich nur an der

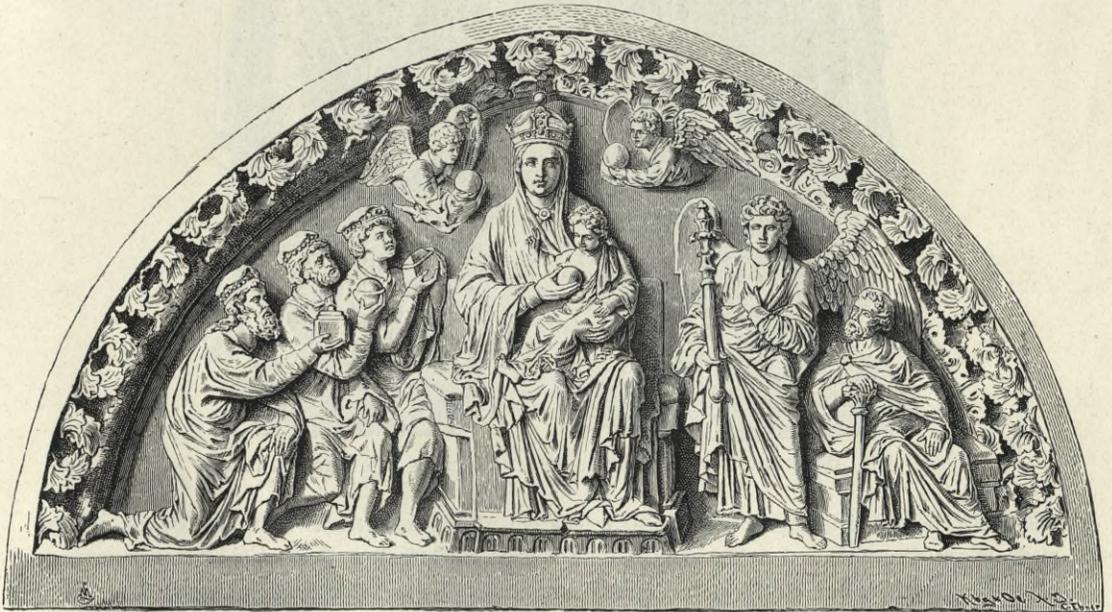


Fig. 194. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

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

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



Fig. 195. Aaron und die Kirche an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

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

der plastischen Thätigkeit geworden. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Fig. 193) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Altarbau mit Prophetengestalten und der aus Holz geschnittenen großen Kreuzigungsgruppe (Fig. 192), hier die Goldene Pforte (s. Seite 112), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten. Eine Kreuzigungsgruppe in Freiberg (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der Wechselburger Gruppe. Die Beziehungen der Schule reichen bis nach Halberstadt (Reliefs Christi, der Madonna und der Apostel an den Chorshranken, Kreuzigungs-



Fig. 196. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.  
(Nach einer Photograph. v. B. Haaf in Bamberg.)

gruppe in der Liebfrauenkirche), ja bis an die Weser (Lettner in Bücken). Oder besaß sie in diesen Landschaften ihren Ausgangspunkt?

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und wie auch die übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg wird das Blut Christi von einer zu Füßen des Kreuzes liegenden bärtigen Gestalt (Kirche?) in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes fußen auf den

gekrönten Figuren des Judentumes und Heidentumes. Selbst die reiche Komposition der Goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiburger Domes bildet, führt uns nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der drei Könige ein (Fig. 194); die kleineren Figuren in den Laibungen der Bogen schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßten die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (Fig. 195).



Fig. 197. Konrad III. Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

Zeigt uns an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Adern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der Goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut.

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen die Skulpturen am Bamberger Dome, der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, noch größere Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, er-

ſcheinen die Apoſtelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores. Adam und Eva, am Portale an der Südſeite des Oſtchors, offenbaren ein eindringendes Studium des Nackten und ein, wenn auch herbes, doch friſches Schönheitsgefühl (Fig. 196). Selbſt an die ſchwierige Aufgabe eines Reiterſtandbildes wagt ſich der Künſtler und löſt ſie nicht ganz unglücklich. Die Reiterſtatue Konrads III., an einem Pfeiler im Innern angebracht (Fig. 197), erregt zwar mäßiges Gefallen, läßt aber namentlich im Pferdekoſt das Streben nach Wahrheit durchblicken.

An dem Schluſſe der Entwickelungsreihe ſtehen die Fürſtenſtatuen im Innern des Raumburger Domes,



Fig. 198. Fürſtenpaar aus dem Raumburger Dome.

burger Domes, Frauen mit Männern gepaart (Fig. 198). Mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrſcheinlich von Künſtlern derſelben Schule geſchaffen (ſonſt ließe ſich die gleiche Behandlung der Gewänder an den Bamberger Statuen Kaiſer Heinrichs und Kunigundens nicht erklären), bekunden ſie eine noch größere Weichheit der Formen, eine tieſere Belebtheit und genauere Sorgfalt, die Bewegungen mannigfaltiger, wirkungsvoller zu geſtalten. Die Männer erſcheinen auch tieferen Empfindungen zugänglich, aber ohne jeden ſchmachtenden, weichlichen Zug; die Frauen ſind milde und zart, aber nicht ſchwächlich und hilfsbedürftig. So denken wir uns die Männer und Frauen, an welche Walthar von der Vogelweide ſeine Sprüche richtete. Bei



Fig. 199. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

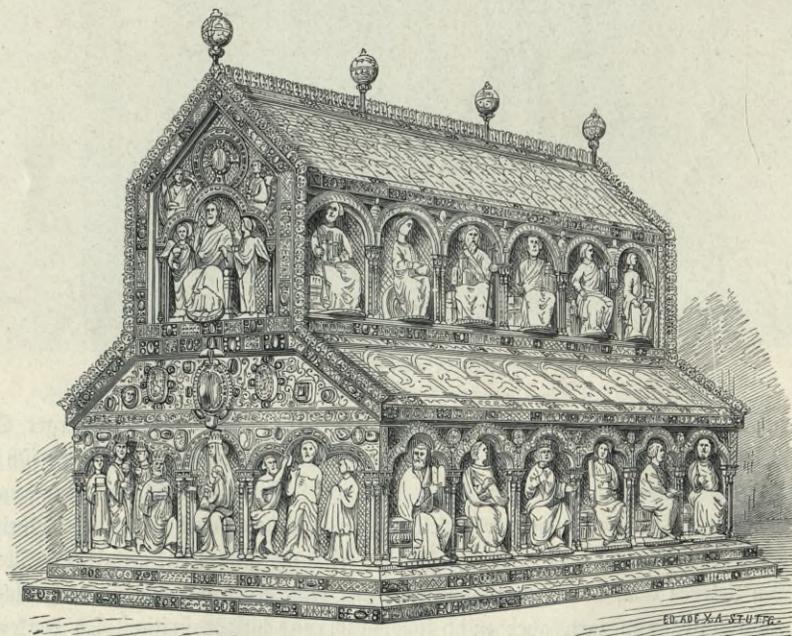


Fig. 200. Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln.

aller warmen Lebensfülle und Natürlichkeit umweht die Gestalten doch ein Zug der Kraft und vornehm gehobenen Wesens, welchen wir in den Werken des späteren Zeitalters schmerzlich vermiffen.

Diese Klage steigert sich, wenn wir erwägen, daß der künstlerische Aufschwung seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts nicht allein in weiten Landschaften Geltung gewann, sondern auch alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf. Selbst eine Dilettantenarbeit, der Hortus deliciarum der Abtissin Herrad von Landsberg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Zustgarten“ des für die



Fig. 201. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.

Nonnen des Otilienklosters Wissenswerten, also eine Art Encyclopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich allmählich von allem Schematischen befreit und den frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige gewonnen hat (Fig. 199).

Eine noch glänzendere Periode als für die doch immerhin abseits wirksame und nur engeren Kreisen zugängliche Miniaturmalerei brach für das Kunsthandwerk an. Die gewonnenen technischen Erfahrungen kamen der gesteigerten künstlerischen Kraft zu gute und gestatteten eine reinere Wiedergabe würdiger oder gefälliger Formen. Der Dreikönigskasten in Köln (Fig. 200), die Reliquiarie in Aachen, Siegburg u. a., vor allem aber der Altaraufsatz in Kloster-

neuburg, von Nikolaus aus Verdun 1181 geschaffen und in 51 emaillierten Tafeln (Fig. 201) die Ereignisse des alten und neuen Testaments typologisch zusammenfassend, haben in der folgenden Kunstperiode nicht ihresgleichen gefunden.



Fig. 202. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.



Fig. 203. Historisches Kapitell. Toulouse, Museum. (Nach Viollet-le-Duc.)

Die Kunstentwicklung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im ganzen und großen den gleichen Weg, scheint sogar hier und dort in einzelnen Zweigen einen rascheren Gang einzuschlagen. Das eiserne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, von einem

Meister aus Dinant um 1112 gegossen (Fig. 202), überragt in technischer Beziehung, wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung die gleichzeitigen deutschen Metallarbeiten und wird selbst von viel späteren Werken, wie z. B. dem Taufbecken im Hildesheimer Dome aus dem Anfange

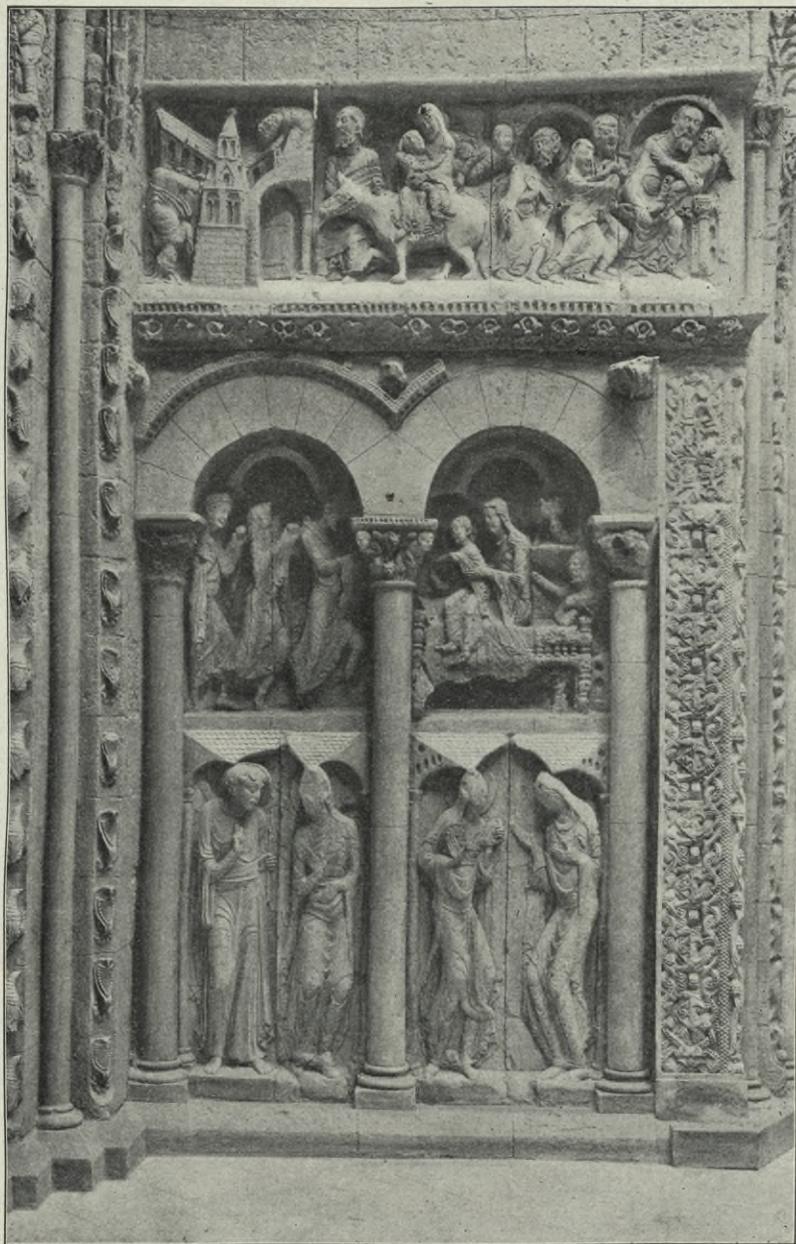


Fig. 204. Von der Peterskirche in Moissac.

des dreizehnten Jahrhunderts, nicht erreicht. Auch die südfranzösische Kunst zeigt sich in ihren älteren Schöpfungen den gleichzeitigen Werken in anderen Landschaften überlegen. Ob überhaupt in Frankreich, ähnlich wie in Deutschland, während der karolingisch-ottonischen Periode

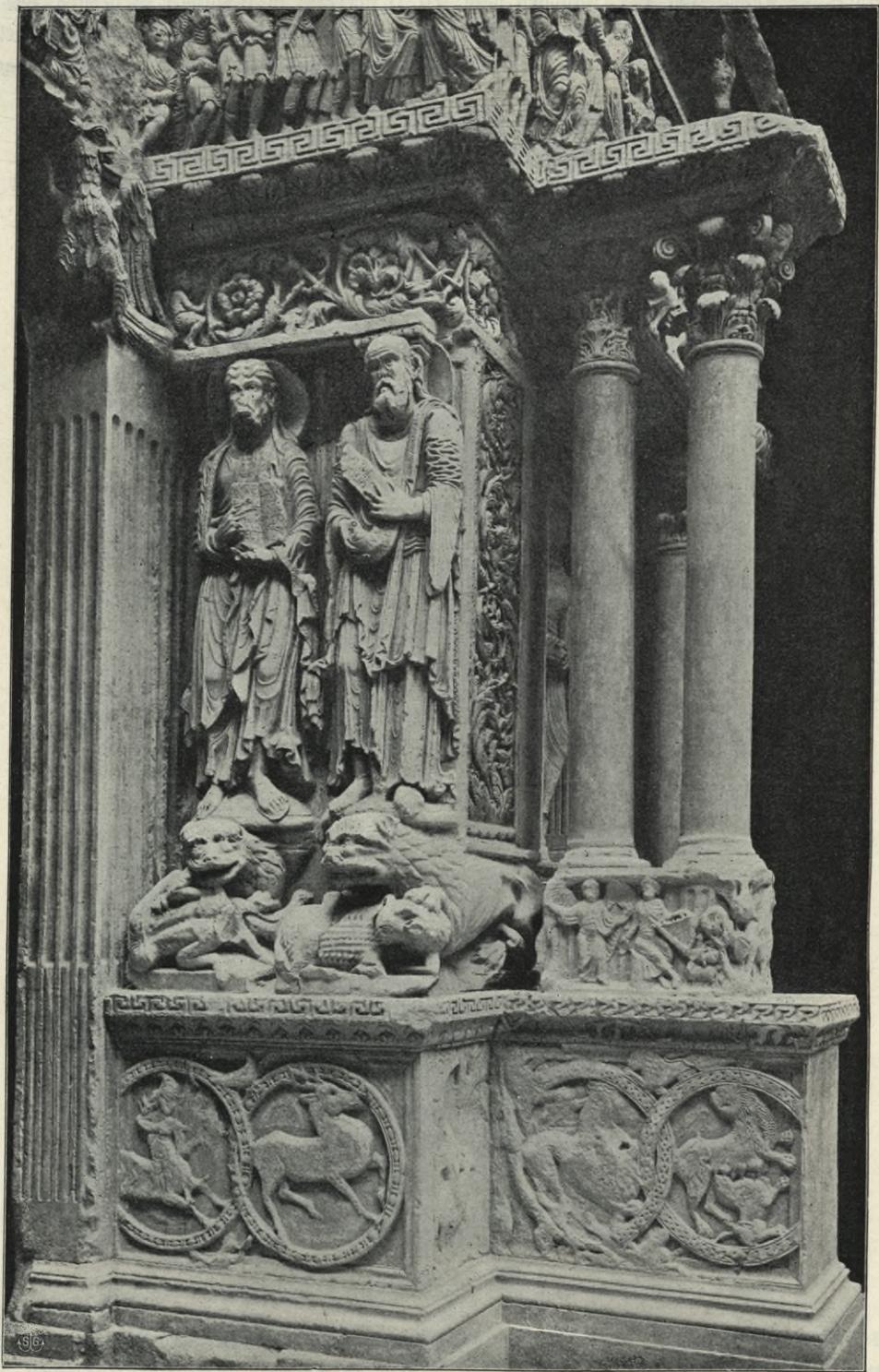


Fig. 205. Von dem Portal der Kirche in St. Gilles.

noch altchristliche Traditionen herrschten, läßt sich nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung nicht genau feststellen. Doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, und wenn in der That die Wandgemälde in St. Loup de Naud bei Provins (Christus in der Mandorla mit den Evangelisten, Aposteln und Paradiesesflüssen) dem zehnten Jahrhundert entstammen, mit ihren deutlichen Anklängen an altchristliche Mosaikbilder, so muß die Frage bejaht werden. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Ueberlieferungen keine schroffe Unterbrechung erfahren. Die frohe Lebenslust zeitigte hier nicht allein frühzeitig poetische Blüten, sondern begünstigte auch das dem Luxus dienende Kunsthandwerk (Limousiner Email) und nährte die Bilderfreude; daher namentlich hier die Bauten einen

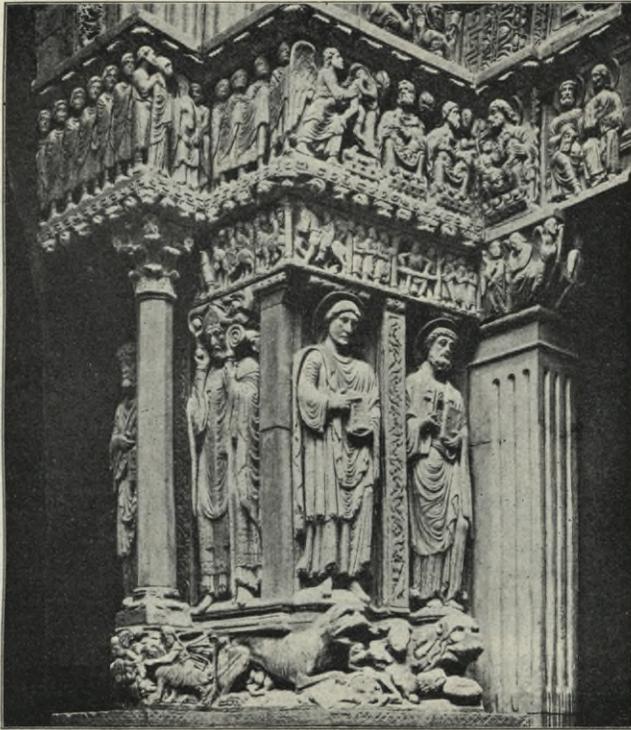


Fig. 206. Von der Mittelthür der Kirche St. Trophime in Arles.

reichen plastischen Schmuck aufweisen. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitelle mit figürlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische“ Kapitelle (Moissac, St. Sernin in Toulouse, Fig. 203) leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitellform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitells stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Freier konnte sich die Skulptur an den Kirchenportalen entfalten. Schon frühzeitig scheint sich eine feste Regel für den Inhalt und die Anordnung der Schilderung herausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts (Moissac [Fig. 204], St. Gilles [Fig. 205] und St. Trophime in Arles [Fig. 206]) eine große Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistentieren umgeben (Fig. 207); darunter auf den geraden Thürpfosten sitzen die

zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe mit den Thürpfosten, auf welchem links das Paradies und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in die Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen sind Statuen von Heiligen aufgestellt. Eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung können aber diese Skulpturen nicht in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwicklung der Kunst auf nordfranzösischem Boden unabhängig von dem Süden vollzieht, hier aber die künstlerische Thätigkeit seit dem dreizehnten Jahrhundert stockt.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne inneres Leben, treten uns die provenzalischen Skulpturen entgegen; ungleich lebendiger, mannigfacher im Ausdrucke erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Beze lay enthält gleichfalls eine reiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, an welcher



Fig. 207. Bogensfeld von St. Trophime in Arles.

namentlich einzelne Apostelfiguren durch das lebhafte Gebärdenpiel überraschen. Doch macht sich der Mangel an einem feineren plastischen Sinne in der Behandlung der Gewänder, in den langgezogenen Männerköpfen in empfindlicher Weise geltend, ebenso stört die allzubichte Gruppierung und weiter die starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft, welche unter der unmittelbaren Herrschaft der Clunienser stand, nicht auffallen kann. Von diesen burgundischen Bildwerken führt ebensowenig wie von der südfranzösischen eine Brücke unmittelbar zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch eine innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch die Außenteile der Kirchen mit reichem plastischen Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand die gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits wirksam vorbereitet.

## 2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter.

### a. Die Baukunst gotischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtssagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer“ Stil verstanden wird. So lange als nur kleinere Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichthums zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, wie sie der Bedeutung volkreicher Städte entsprach. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken. So gewann man im Innern Raum und Licht. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 88) bemerkt, in der Ueberdeckung oblonger Grundflächen, wodurch die

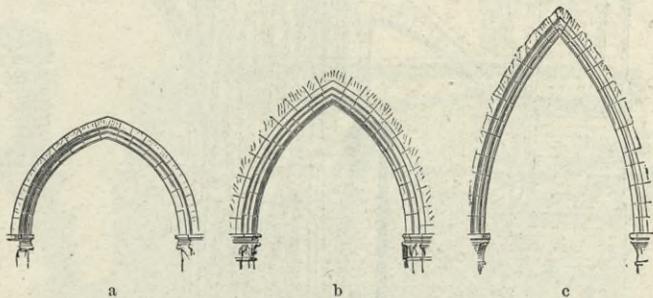


Fig. 208. Spitzbogenformen.

Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Ueber die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein gestelzter Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stecken“, d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, sodaß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht die gleiche Höhe erreichen wie die sich nach dem Mittelschiffe öffnenden Schildbogen. Das Mittel zur Sicherung der Festigkeit des Gewölbes fand man in den aus Haustein ausgeführten Rippen (Gurten, Gräten), die den festen Rahmen für die Gewölbekappen bilden und im Scheitel, wo sie sich kreuzen, durch einen Schlußstein zusammengehalten werden. Durch das Rippensystem wurde man der Notwendigkeit überhoben, das ganze Gewölbe nach den Regeln des Steinschnitts massiv in Haustein auszuführen; man konnte nun der Füllung der Rippen eine geringere Mauerstärke geben und dazu beliebiges, auch leichtes und kleinbrüchiges Gestein, Tuffstein, Backstein u. verwenden. Wie das Tonnengewölbe in der Spätzeit des romanischen Stils hier und da eine leise Zuspizung empfängt (s. S. 126), so auch die Schild- und Querbogen des Kreuzgewölbes und das Kreuzgewölbe selbst. Von dieser Stufe der baulichen Entwicklung bis zur Erkenntnis der konstruktiven Vorteile, die der Spitzbogen gewährte, war nur ein Schritt. Die schwache Seite des regelmäßig gebildeten Kreuzgewölbes liegt darin, daß der Widerstand der Wölbung gegen Belastung nach dem Scheitel zu in demselben Maße abnimmt, wie die Kanten der Rippen sich von unten nach oben verslachen, außerdem in dem starken

Seitenschub seiner Masse, der einen kräftigen Stützpunkt und deshalb schwere Pfeiler von starkem Umfang erforderlich machte. Diese Mängel wurden beseitigt oder doch wesentlich gemildert, als man zur konstruktiven Verwendung des Spitzbogens schritt und den Seitenschub der Gewölbe des Mittelschiffs durch von außen über die Seitenschiffdächer hinweggespannte Strebebogen auf Strebepfeiler, die an der äußeren Umfassungsmauer aufgeführt wurden, ableitete.

Der Spitzbogen bildet auf seiner Grundlinie ein Dreieck mit sphärischen Schenkeln,

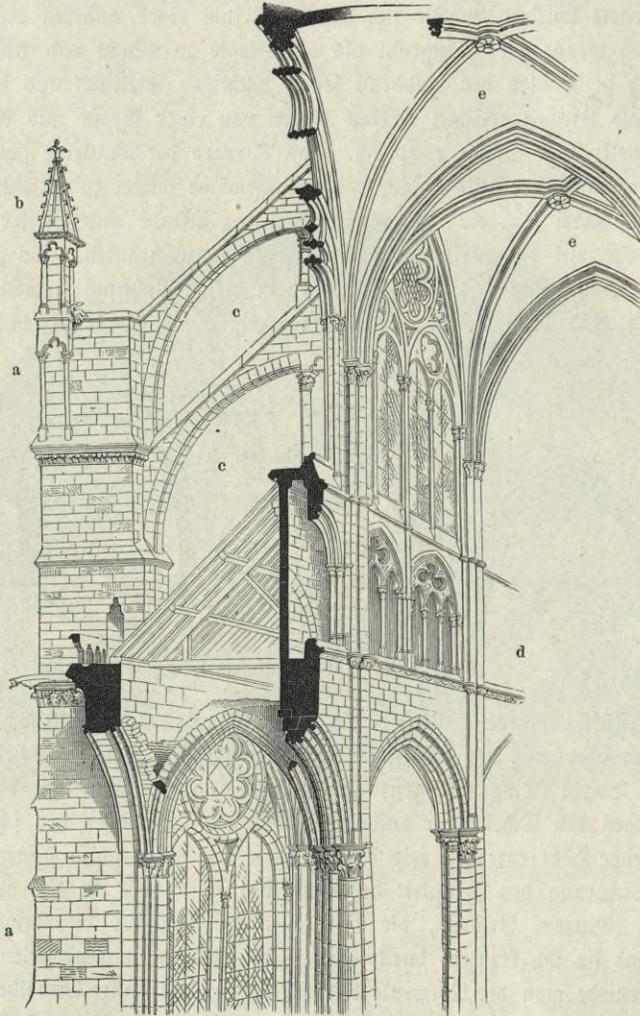


Fig. 209. System der gotischen Bauweise. (Kathedrale zu Amiens.) (Nach Viollet-le-Duc.)  
 aa Strebepfeiler. b Fiale. cc Strebebogen. d Triforium. ee Kreuzgewölbe.

Segmenten von zwei gleichgroßen Kreisen, die sich schneiden. Sind die Radien der beiden Kreise gleich der Entfernung ihrer Mittelpunkte, so entsteht ein gleichseitiger Spitzbogen (b), sind sie länger, so ergiebt sich ein steiler (lanzettförmiger) (c), sind sie kürzer, ein flacher oder gedrückter Spitzbogen (a) (Fig. 208). Je steiler die Schenkel, d. h. je mehr sie sich der Lotrechten Richtung nähern, um so größer ist naturgemäß der Widerstand der Wölbung gegen seitliches Ausweichen, um so geringer freilich auch die Weite der Spannung des überwölbten

Zoches. Durch den im scharfen Winkel erfolgenden Zusammenstoß der Quergurte wie der Diagonalrippen halten sich diese im Gleichgewicht, und die Scheitelpartie des Gewölbes gewinnt damit eine größere Tragkraft.

Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt, um es kurz zusammenzufassen, nicht in der Anwendung des Spitzbogens, der, wie wir gesehen, auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung des Spitzbogens und des Rippengewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerks nur auf Pfeilern aufzurichten und die Umfassungswände von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffes mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird (Fig. 209). Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die ge-

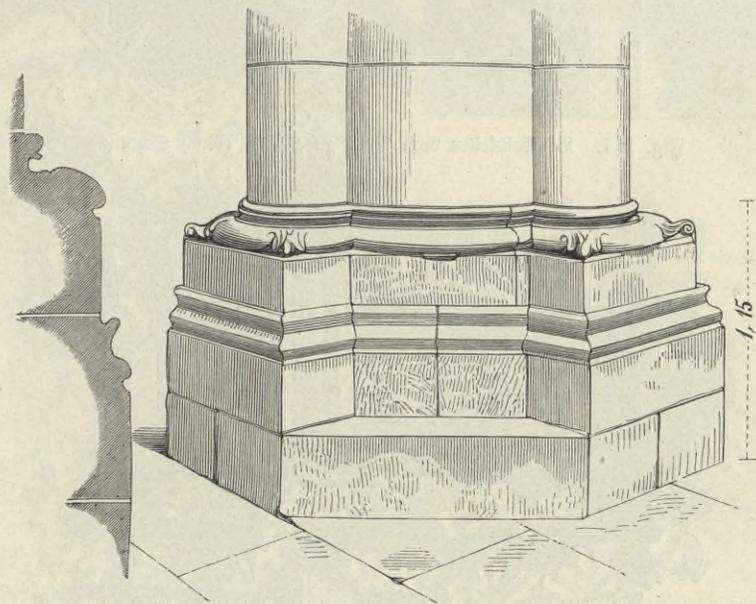


Fig. 210. Frühgotische Pfeilerbasis aus der Kathedrale zu Rheims. (Nach Viollet-le-Duc.)

nannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden scharfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen Gliederbau und drückt dieses auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dazwischen leichte, durchbrochene Zieraten zeigt.

Natürlich ist der gotische Stil nicht gleich vollendet erstanden; es hat ihn keineswegs die Phantasie eines einzelnen Meisters fertig erdormen. Viele Zwischenstufen lassen sich nachweisen, die stetige Entwicklung der verschiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von den ersten Anfängen und frühesten Versuchen ab, so bestimmen noch folgende Merkmale im wesentlichen die Natur des gotischen Stiles. Die Apsis lehnt sich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Die Seitenschiffe ziehen sich als Umgang um den polygonen Chor, ein

Kapellenkranz reiht sich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einziehung des Chores in das allgemeine Gewölbesystem wird, zumal da auch die Krypta fortfällt, eine feste Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perspektive erzielt.

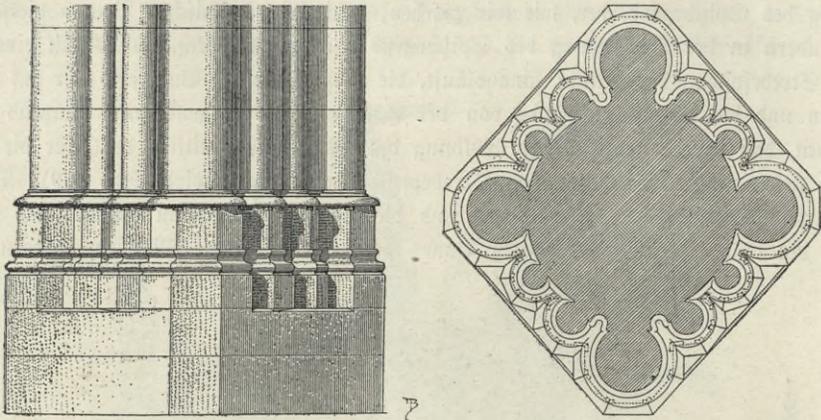


Fig. 211. Bündelpfeiler vom Dom zu Köln. (Nach Schmitz.)

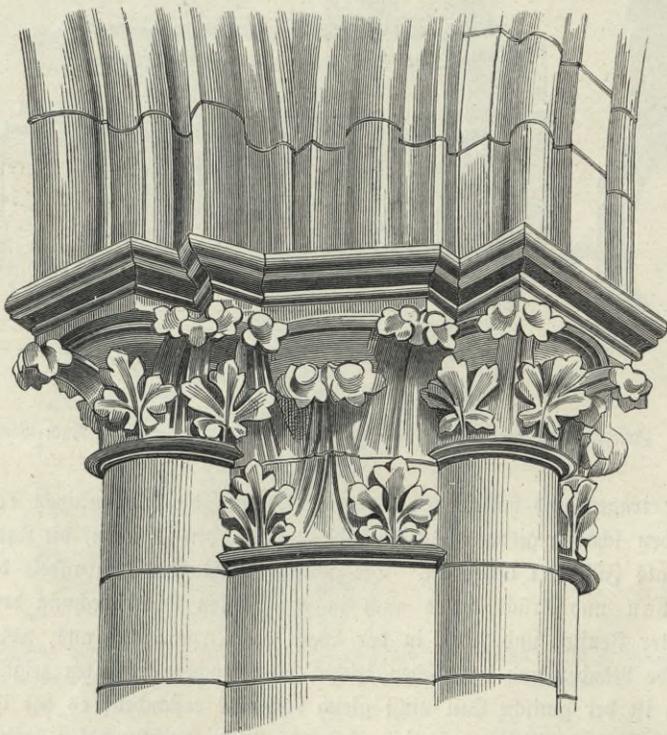


Fig. 212. Frühgotisches Pfeilerkapitell von der Kathedrale zu Amiens.

Die Einzelsäulen und die massigen Einzelpfeiler im Schiffe verschwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten spricht sich in der Form des gotischen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (Fig. 210) kündigt bereits die eigentümliche Gestalt des Pfeilers, den Bündelpfeiler, an. Um einen cylindrischen Kern legen sich Dreiviertel- oder Halbsäulen

herum: der Kern bleibt anfangs noch sichtbar, verwandelt sich aber später in Hohlkehlen, welche die Dreiviertelsäulen voneinander trennen und diese als die wahren, lebendigen Stützen der Gewölbe darthun (Fig. 211). Weil die Dreiviertel- oder Halbsäulen sich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, führen sie den Namen Dienste, und man unterscheidet nach der größeren oder geringeren Stärke derselben alte Dienste von jungen. Das Kapitell der Dienste und der Pfeiler überhaupt besitzt nicht die gleiche Bedeutung wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegensatz der unmittelbar auf den Säulen lastenden Balken und Mauern. Ein loser Blätterschmuck, so daß der Grund sichtbar bleibt, umgiebt zuoberst die Dienste (Fig. 212). Die Blätter werden der heimischen Pflanzenwelt entlehnt und zunächst naturalistisch behandelt; erst

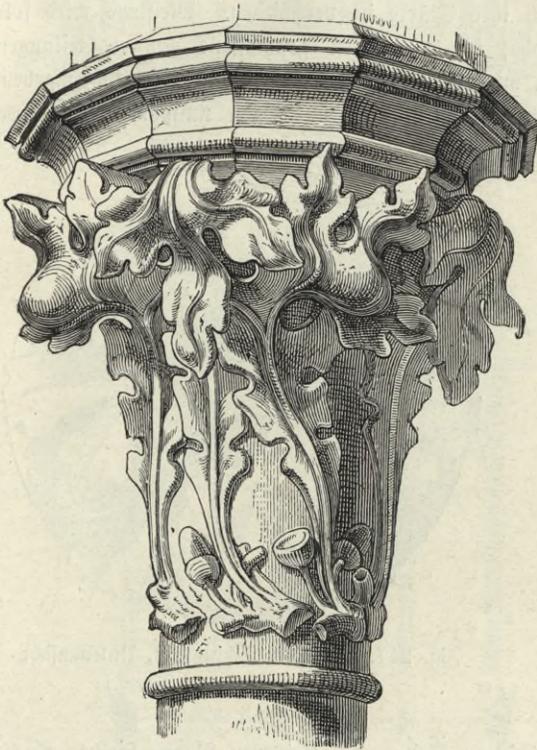


Fig. 213. Spätgotisches Kapitell.  
(Frauenkirche zu Eßlingen.)

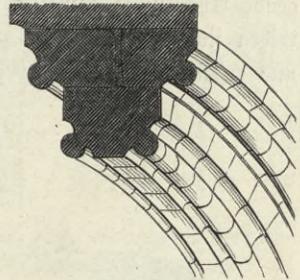


Fig. 214. Gotisches Bogenprofil.  
(Notre Dame zu Paris.)

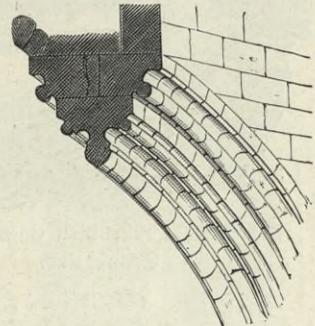


Fig. 215. Gotisches Bogenprofil.  
(Kathedrale zu Revers.)

in der spätgotischen Zeit (Fig. 213) empfangen sie eine derbe knollenartige Gestalt. Dasselbe Streben nach Verringerung der Masse und kräftiger Entwicklung der Einzelglieder, welches sich in der Bildung des Schaftes ausdrückt, wird auch in der Profilierung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, sondern herzförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erscheint das Profil der Bogen, und es wird überdies durch die scharfe Unterschneidung, die tiefen Hohlkehlen, noch bewegter (Fig. 214 u. 215).

Wie wirken die einzelnen Glieder zusammen? Zunächst der Bündelpfeiler mit seinen verschiedenen Diensten (s. Fig. 209). Während die in die Achsenlinie gestellten Halbsäulen die Arkaden tragen, jene der Rückseite die Gewölbe des Seitenschiffes stützen, steigen an der Vorderseite der Mittelschiffwand die Hauptdienste in die Höhe, auf welchen die im mittleren Kreuzungs-

punkt durch einen Schlussstein (Fig. 216 u. 217) zusammengehaltenen Rippen des Gewölbes ruhen. Ueber den Arkadenbögen erhebt sich das Triforium, der schmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite anfänglich durch eine feste Mauer, später aber durch Fenster geschlossen (s. Fig. 209, d). Der übrige Teil der Mittelschiffwand bis zu den Gewölben wird durch die Fensterarchitektur eingenommen. Fenstergruppen kannte bereits der spätromanische Stil; nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieses zu ändern, die großen Fenster zu gliedern, alle toten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenstergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gotischen Architektur. Auf der Fensterbrüstung innerhalb des gemeinsamen Umfassungsbogens werden vertikale Pfosten errichtet, die sich in Spitzbogen zusammenschließen (Fig. 218). Die Zahl der Pfosten und auch ihre Stärke ist verschieden. Meistens wird folgende Anordnung getroffen. Vier gleich hohe, im Spitzbogen geschlossene Fensterabteilungen reihen sich aneinander, je zwei werden dann wieder von einem gemeinsamen Bogen umgeben, und endlich auch diese zwei größeren Fenstergruppen von einem Bogen umspannt. Zwischen

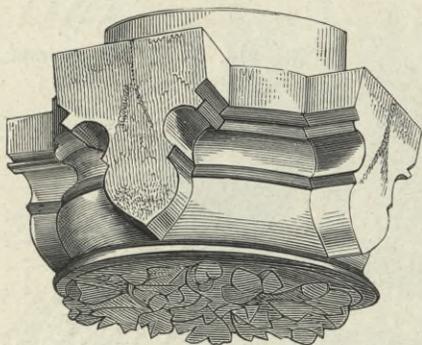


Fig. 216. Konstruktion eines gotischen Schlusssteins.

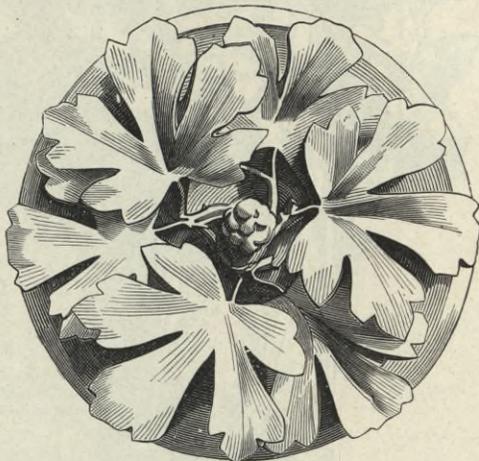


Fig. 217. Gotischer Schlussstein, Untenansicht.  
(Ste. Chapelle zu Paris.)

den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben Kreise übrig, die mit aneinander stoßenden Kreisabschnitten, Pässen (Fig. 218) ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreissegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen (Fig. 219), noch später in flammenartig zugespitzte, geschwungene Figuren, sogenannte Fischblasen (Fig. 220), verwandelt werden, heißen die Pässe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreisen und Kreisteilen gebildeten Fensterschmuck, im Gegensatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfosten. Die meiste Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Masse in einzelne Glieder aufzulösen, die Konstruktion auf feste Rippen mit leichtem Füllwerk dazwischen zu beschränken. So zeigen die Fensterwände die feinste Gliederung; es lösen sich von den Spitzbögen die innersten Plättchen ab, ebenso von den Rahmen der Kreise die innersten Schichten, welche sogenannte Kasen (Fig. 221) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.

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

Die Außenarchitektur wird wesentlich durch das Gerüste der Streben bestimmt. Die Strebebogen zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meistens durchbrochenes schräges Mauerstück. Dieses verstärkt die Widerstandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne zugleich das Regen-

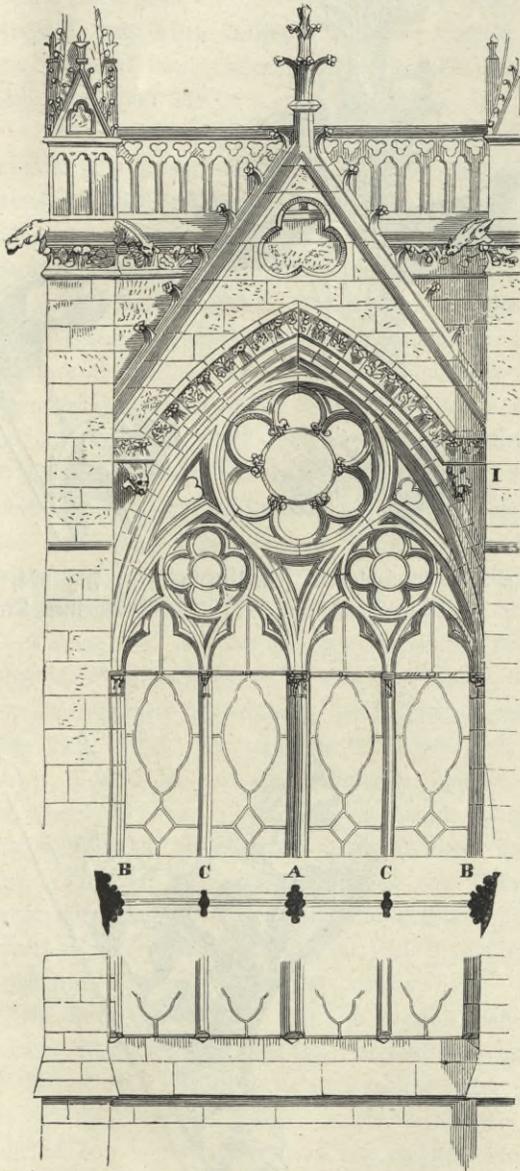


Fig. 218. Fenster mit Wimperge. (Ste. Chapelle zu Paris.)  
A Alter Pfoften. BB Wandpfoften. CC Junge Pfoften.

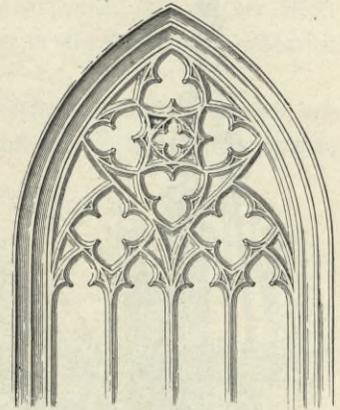


Fig. 219. Gotisches Maßwerk.  
(Wieskirche zu Soest.)

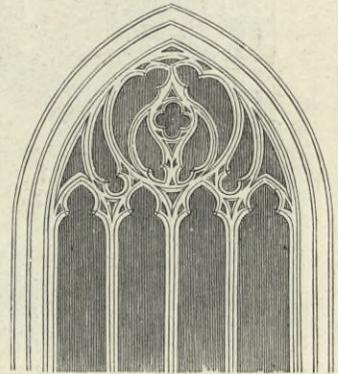


Fig. 220. Fischblasen-Maßwerk.  
(Wieskirche zu Soest.)



Fig. 221. Nase.

wasser bis zu den weit vorspringenden Wasserspeiern (Fig. 222 bei A). Der Strebepfeiler steigt in Absätzen sich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Teilen seiner Bestimmung gemäß massiv gebildet und zuoberst mit einer Spitzsäule, oder Fiale, gekrönt. In der Fiale wieder unterscheidet man den unteren viereckigen Teil als Leib von dem Riesen (die Erklärung

giebt das englische Verbum to rise), der pyramidalen Spitze. Der obere Teil des Leibs wird bei reicherer Ausbildung auch nischen- oder baldachin-artig gestaltet (Fig. 222 bei C). Fialen kommen

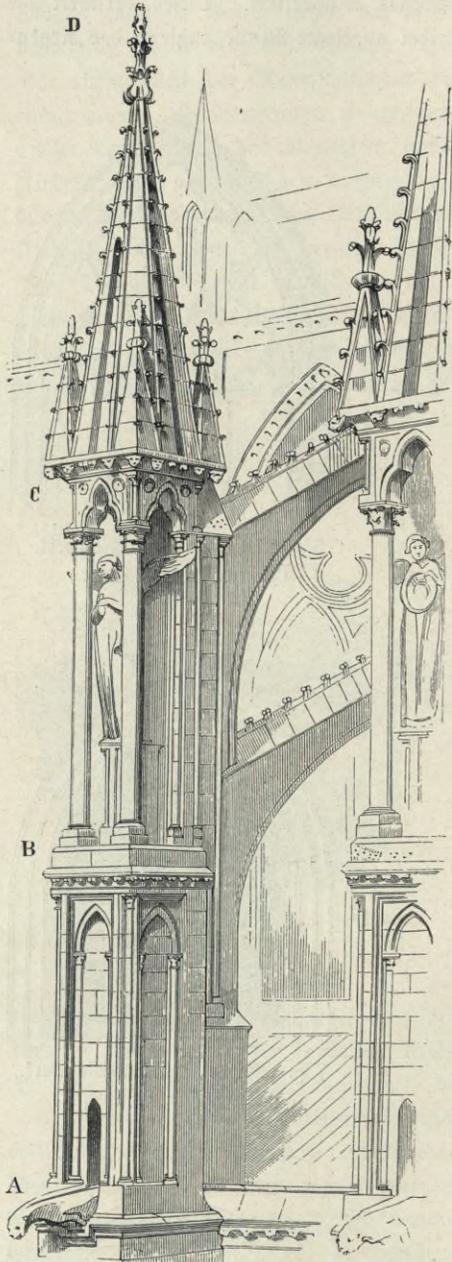


Fig. 222. Strebe-Pfeiler von der Kathedrale zu Reims. (Nach Viollet-le-Duc.)

A Wasserpeier. B-C Baldachin. C-D Fiale mit vier Nebenfialen.

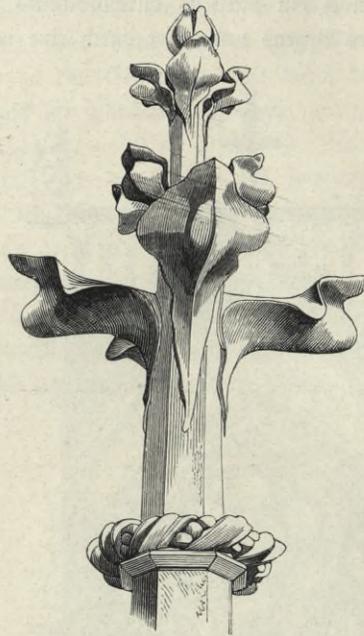


Fig. 223. Kreuzblume. (St. Urbain zu Troyes.)

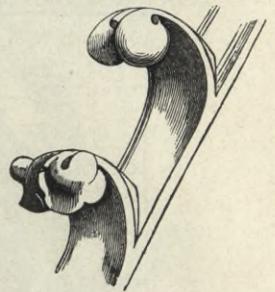


Fig. 224. Frühgotische Krabben.

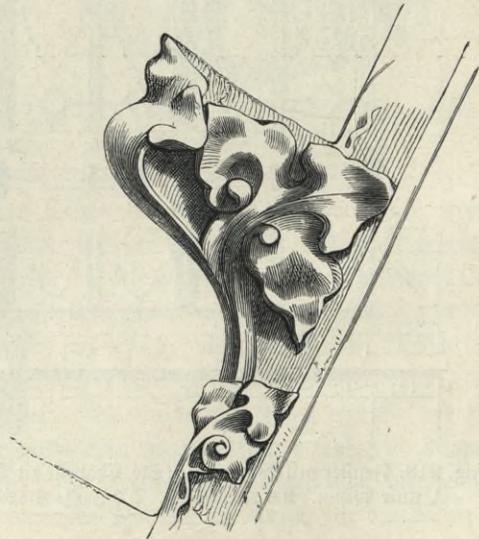


Fig. 225. Spätgotische Krabbe.

auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die schräge Linie des Niesen wurde durch Bössen, oder Krabben, Knollen (Fig. 224, 225), welche gleichsam der äußeren Platte des

Dreieckes entwachsen, geschmückt; auf die Spitze des Niesen wurde die Kreuzblume (Fig. 223) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, so auch die längere schräge Linie stets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugespitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diese durch die aufgesetzten Krabben (Fig. 224 u. 225) unterbrochen. Krabben steigen daher den Seiten eines jeden Dreieckes entlang in die Höhe, so insbesondere an den Wimpergen (Windbergen?), den steilen Auffägen über den Giebeln der Portale und Fenster, die in der Regel von Maßwerk durchbrochene Füllungen haben und an der Spitze in eine Kreuzblume auslaufen (Fig. 226, auch 218).

Während die Seitenansicht eines gotischen Domes das Gerüste der Konstruktion fast unverschüllt zeigt, drängt sich an der Fassade aller Schmuck, über welchen die Baumeister gebieten, zusammen. Mächtige Portale, meistens in der Dreizahl, das mittlere überdies noch durch einen Pfosten geteilt, durchbrechen und beleben den Unterstoc. In den Hohlkehlen der schrägen Seitenwände der Portale stehen Statuen; solche füllen das Giebelfeld des Portales und die Vogenlaibung aus (Fig. 227) und werden zuweilen reihenweise auch in den Galerien über dem Portalbau aufgestellt (Fig. 234). Mit dem Portale wetteifert im Schmuck die Fensterarchitektur der Fassade. Bald sehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenster, eine Fensterrose mit reichem Maßwerke errichtet, bald strebt ein gewaltiges Spitzbogenfenster in die Höhe. Den Abschluß der Fassadenarchitektur bilden die Türme, sei es, daß ein Mittelthurm, das Ganze beherrschend, emporsteigt, sei es, daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Fassade begrenzen (Fig. 228, 234). Da auch die Arme des stark betonten Querschiffes mit einer ähnlichen Fassade wie das Langhaus und mit Türmen geschmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleichfalls einen Turm trug, so entstand eine förmliche Gruppe von Türmen, welche allerdings an keinem Werke sich vollständig verkörpert zeigt, bei der Beurteilung der Ziele der gotischen Architektur aber nicht vergessen werden darf. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern gestützt, aufsteigen; das Viereck geht sodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene Helm (krabbenbesetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plastische Schmuck der äußeren Architektur den reichsten Glanz, so hilft die Malerei wesentlich zur Erhöhung der Wirkung im Innern der Dome. Ohne Glasgemälde kann man sich gotische Dome gar nicht denken. Sie wecken erst die rechte Stimmung und vermitteln harmonisch die Gegensätze zwischen den dunkeln Steinmassen und den großen Lichtfeldern. Außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. Kapitel, Gurten, durch Farben zu erhöhen und ersetzte vielfach durch Polychromie den sonst üblichen Teppichschmuck.

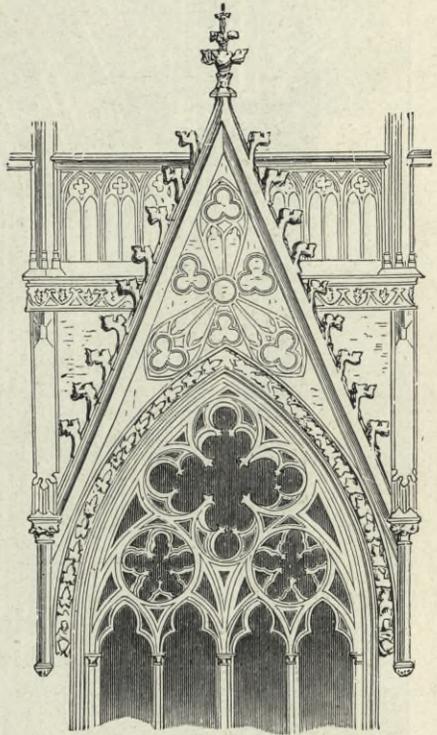


Fig. 226. Wimperge vom Kölner Dom.

Die Geschichte der gotischen Architektur weist uns zuerst auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daselbst, die Île de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren

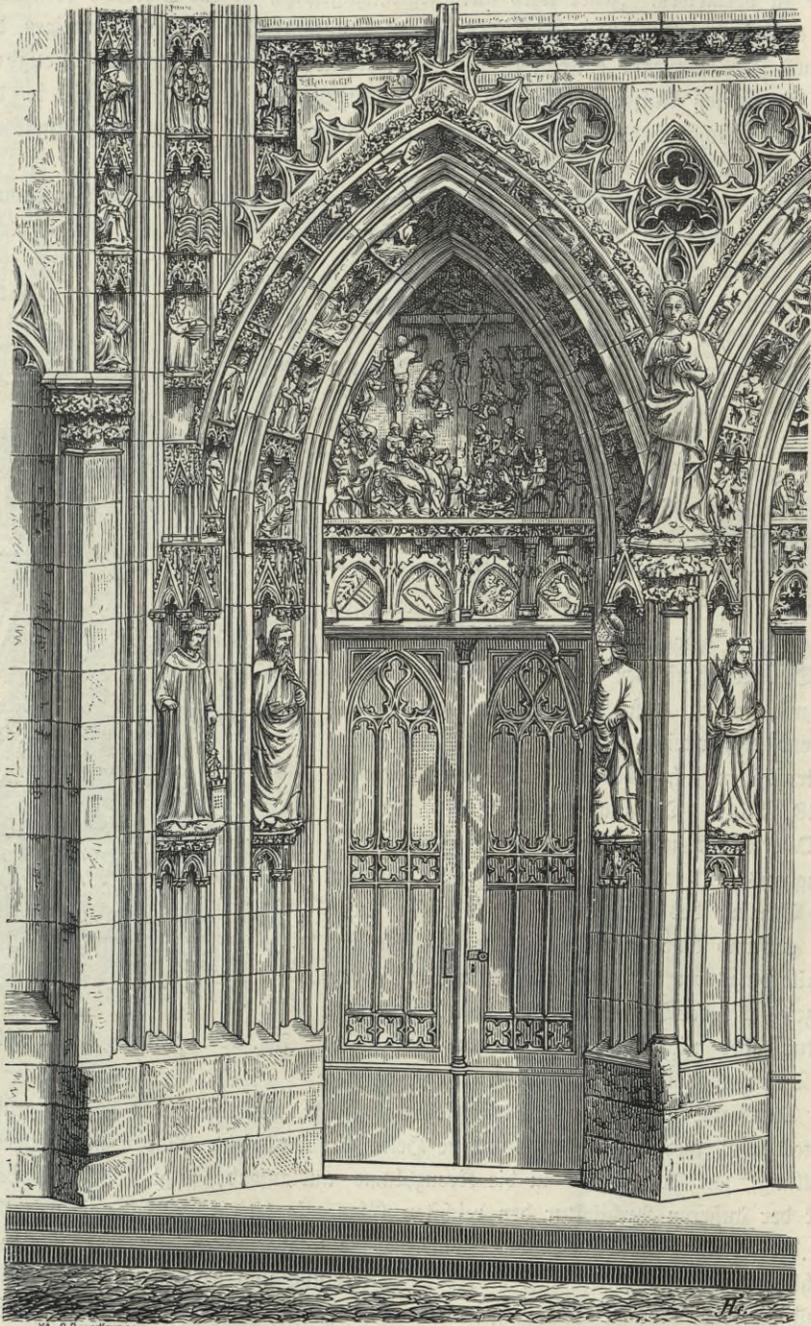


Fig. 227. Portal der Kirche zu Thann.

die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwicklung der Gotik vereinigt. Die burgundischen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntnis des im Süden herrschenden

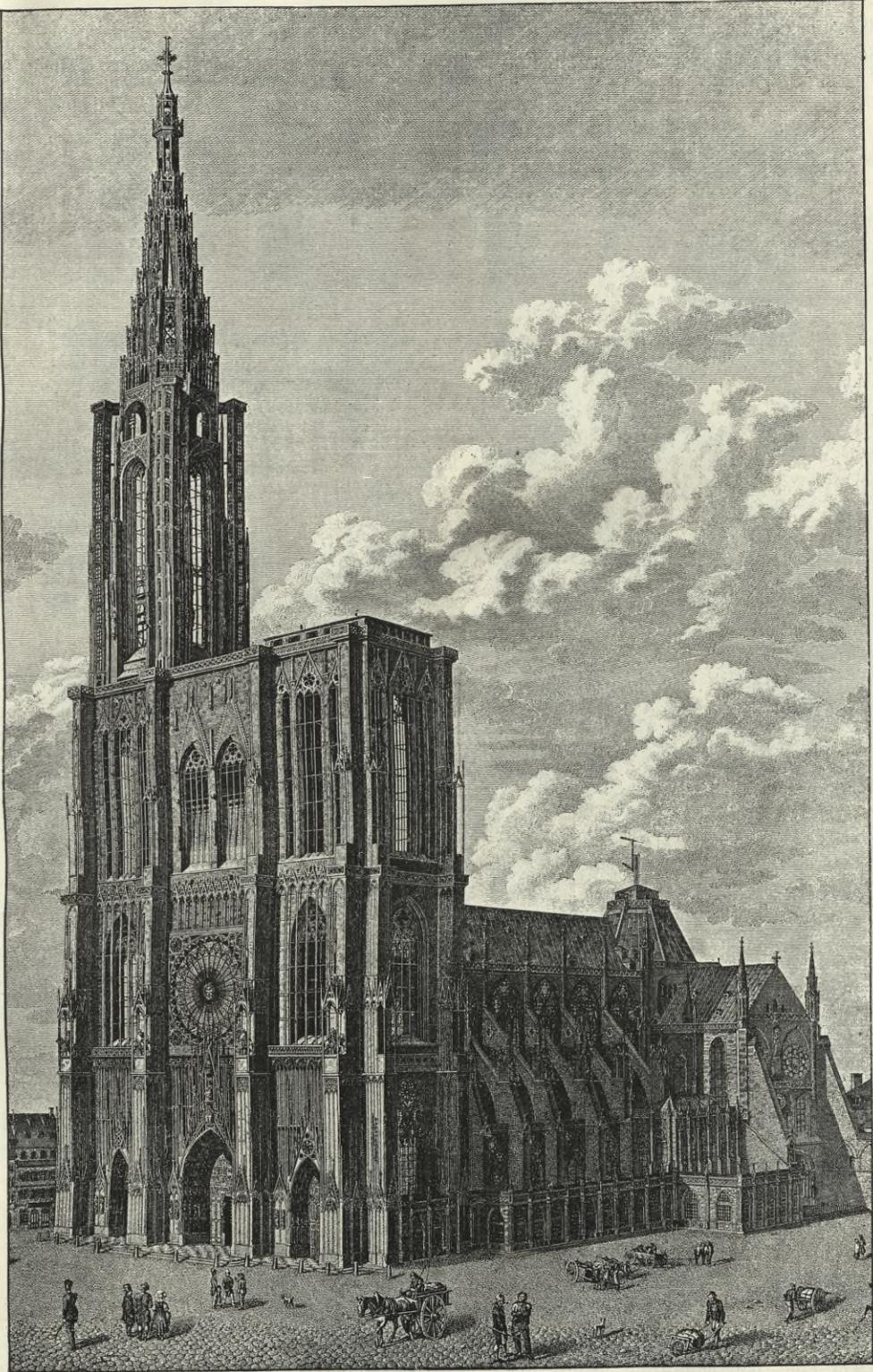


Fig. 228. Das Münster zu Straßburg.

Gewölbesystems und zugleich seiner Schwächen. In der in den nördlichen Landschaften heimischen Kreuzgewölbekonstruktion besaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwicklung.

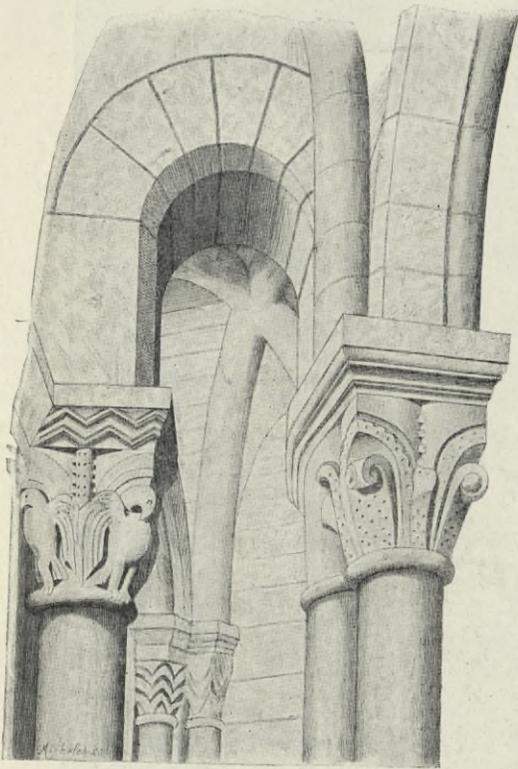


Fig. 229. Gewölbe des Chorumgangs in der Abteikirche von Morienval. (Nach Gonse, l'Art gothique.)

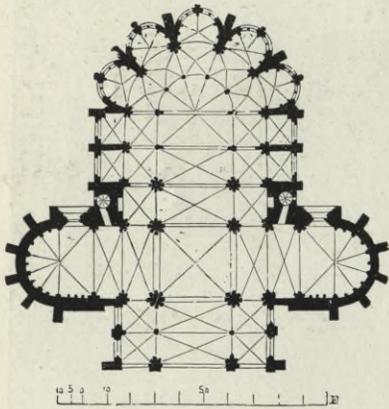


Fig. 230. Kathedrale zu Reims. Grundriß des Chors und des Querschiffs.

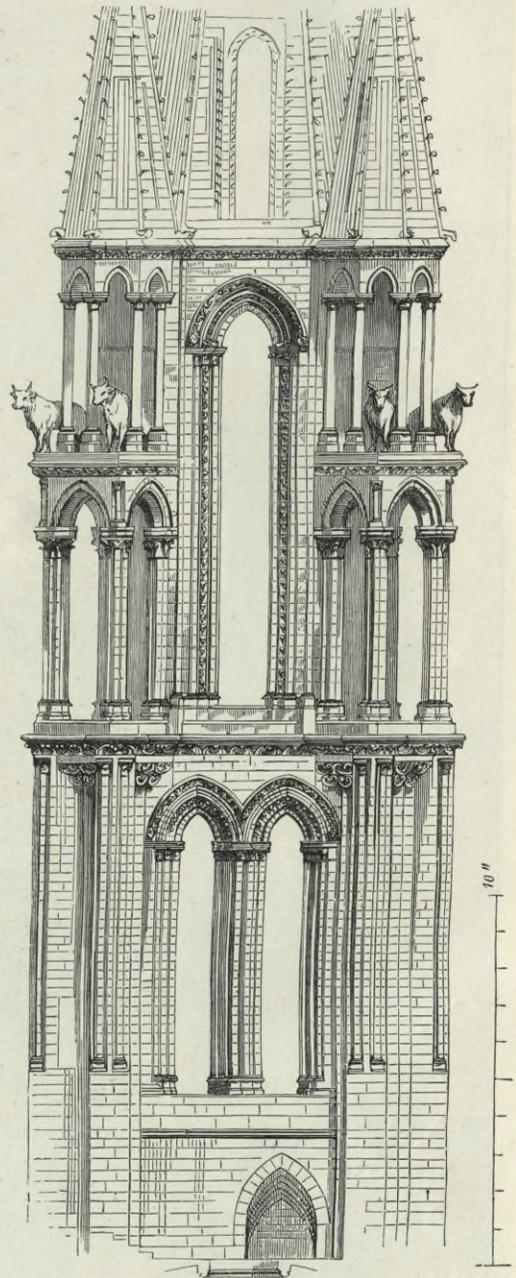


Fig. 231. Turmanlage von der Kathedrale zu Laon. (Nach Viollet-le-Duc.)

Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Augusts (1180 bis 1223) die nordfranzösischen Städte zu großer Blüte emporstiegen und gleichzeitig eine rege Bauhätigkeit

keit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, sondern auch der Erfindungsinn der ausführenden Künstler angespornt, jeder Fortschritt gleich bemerkt und weitergeführt wurde. Die früheste Anwendung der gotischen Gewölbekonstruktion findet sich bei der noch dem elften Jahrhundert angehörigen Abteikirche von Morienval bei Crépy-en-Valois. Der Chorumgang zeigt spitzbogige Kreuzgewölbe mit plumpen Diagonalrippen (Fig. 229). Die Bauten des

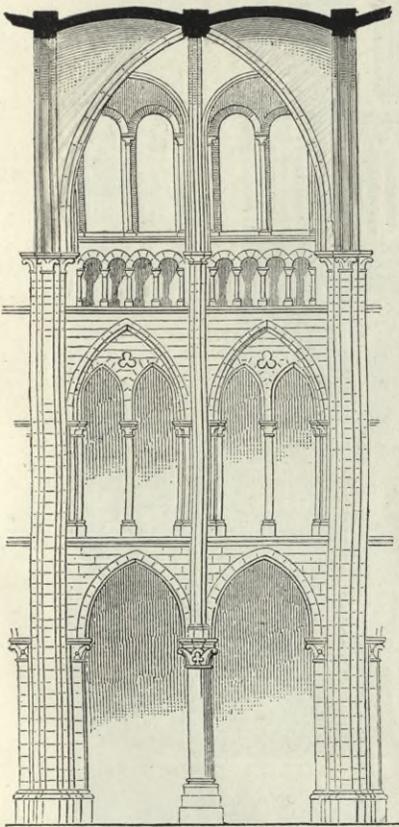


Fig. 232. Kathedrale zu Reims.  
System des Langhauses.

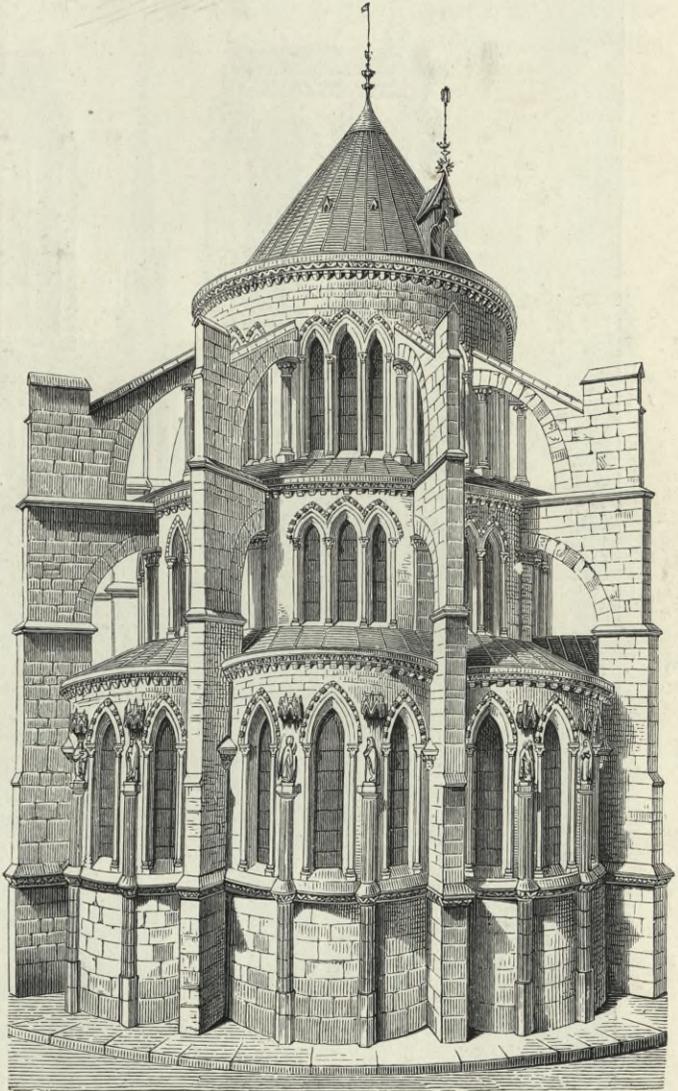


Fig. 233. Notre Dame zu Châlons. Choranfsicht.

zwölften Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Uebergangsstil. So sehen wir in der Kathedrale von Reims die Kreuzarme noch abgerundet (Fig. 230), die Schiffspfeiler in der Gestalt abwechselnd. Im Aufrisse (Fig. 232) mischt sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenster sind im Rundbogen geschlossen, fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die aufeinander folgenden Stockwerke in Mäßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen,

wird überall sichtbar. Der Chor von St. Remy zu Rheims, an das ältere Langhaus angebaut, stützt noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt über-

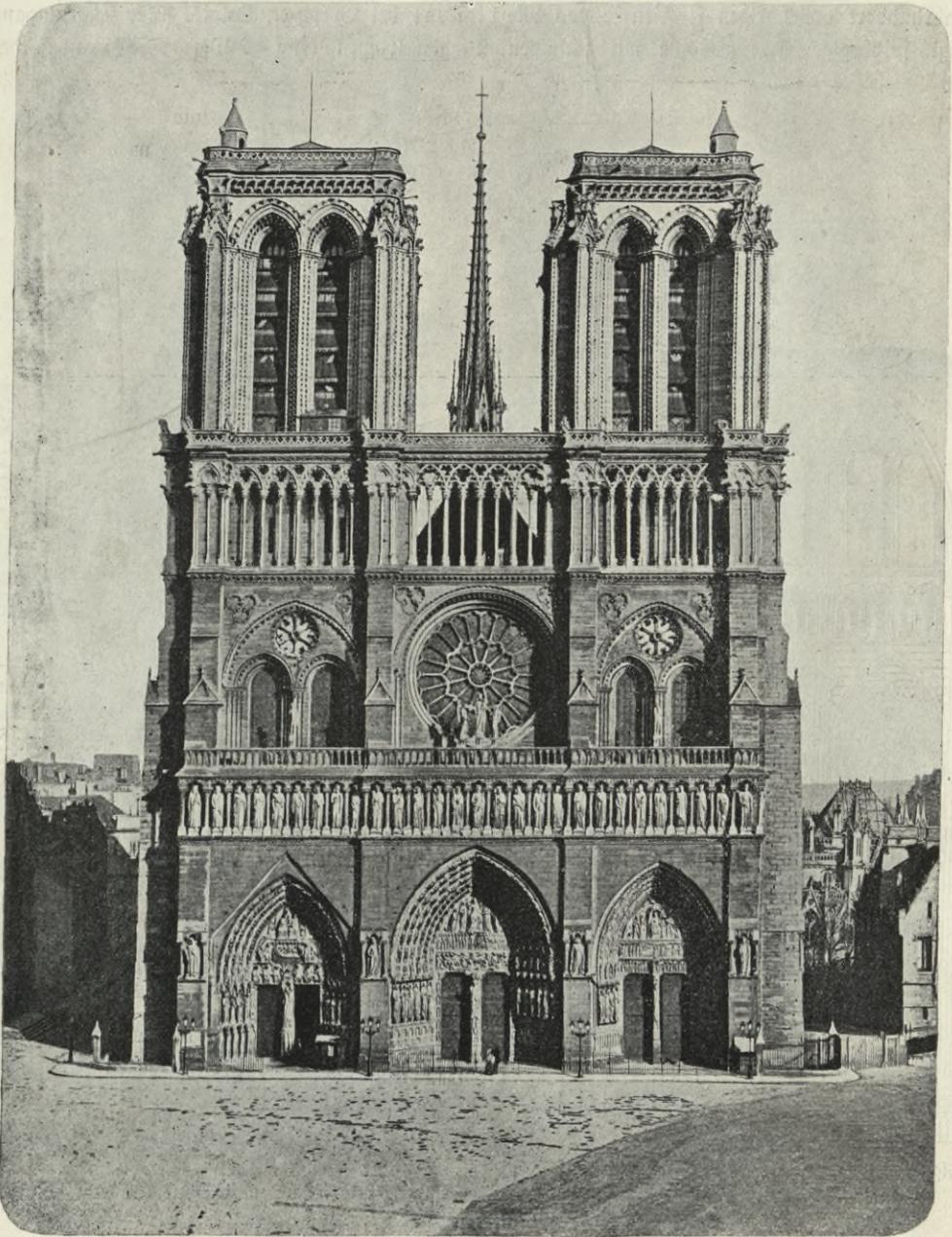


Fig. 234. Notre Dame zu Paris.

haupt, obgleich die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenfranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weise durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre-Dame zu Chalons (Fig. 233)

scheint die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst, wie die Nacktheit der Strebepfeiler, die schmucklosen Spitzbogenfenster zeigen. Von dem romanischen Stile sagt sich selbst die Turmanlage der Kathedrale von Laon (Fig. 231), an welcher in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Uebergang aus dem Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken, wie die Gruppierung der Türme, deren Zahl ursprünglich auf sieben bestimmt war, zeigen bereits den gotischen Charakter. Doch herrschen noch Horizontallinien in den Abschlüssen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentierung der vollkommen entwickelten gotischen Bauweise.

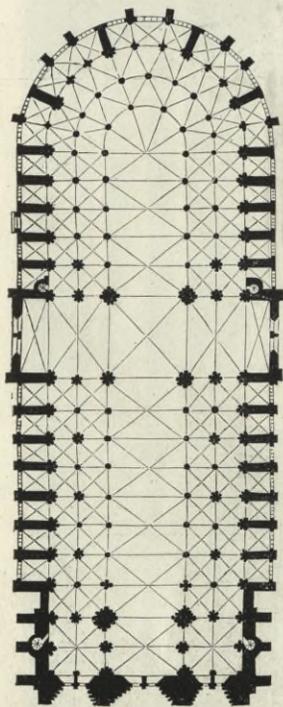
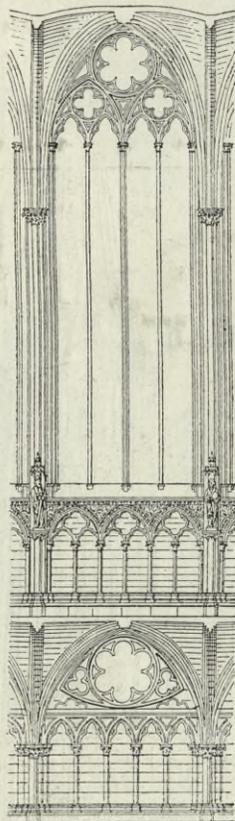
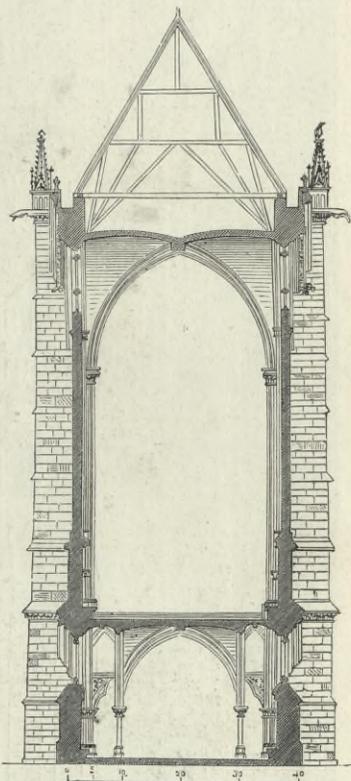


Fig. 235. Notre Dame zu Paris.



a. System. (Nach Dehio u. von Bezold.)



b. Duerchnitt. (Nach Viollet-le-Duc.)

Fig. 236. St. Chapelle zu Paris.

Im Reichthum von Paris entfaltet sich frühzeitig im zwölften Jahrhundert eine rege Bauhätigkeit. Bald nach 1130 erneuert Abt Suger die uralte Grabkirche der Könige in St. Denis, welches Werk gewöhnlich an die Spitze der gotischen Bauten Frankreichs gestellt wird. Die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des Prés in Paris bekommt 1163 einen neuen Chor. In demselben Jahre wird der Grundstein zur Pariser Kathedrale, der Kirche Notre-Dame, auf der Seine-Insel gelegt. Der Bau von Notre-Dame zieht sich weit in das folgende Jahrhundert hinaus, noch während der Bauzeit wurde die ursprüngliche Anordnung der Oberteile geändert. Die Kirche (Fig. 234, 235) ist fünfschiffig angelegt, diese Anlage auch im Chore durchgeführt. Dicke, gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die

Gewölbedienste, über den Seitenschiffen erhebt sich eine Empore, die Fenster sind nur dürftig gegliedert. Das unterste Stockwerk der Fassade nehmen drei reich geschmückte (restaurierte) Portale ein, darüber befindet sich eine Galerie mit den Statuen der Könige Israels, ein Radfenster füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Stockwerk der Türme je zwei von einem gemeinsamen Bogen eingefasste Spitzbogenfenster zeigt; mit einer offenen Galerie statt des Giebels schließt oben die Fassade ab. Das Radfenster und die entschiedene Betonung der hori-

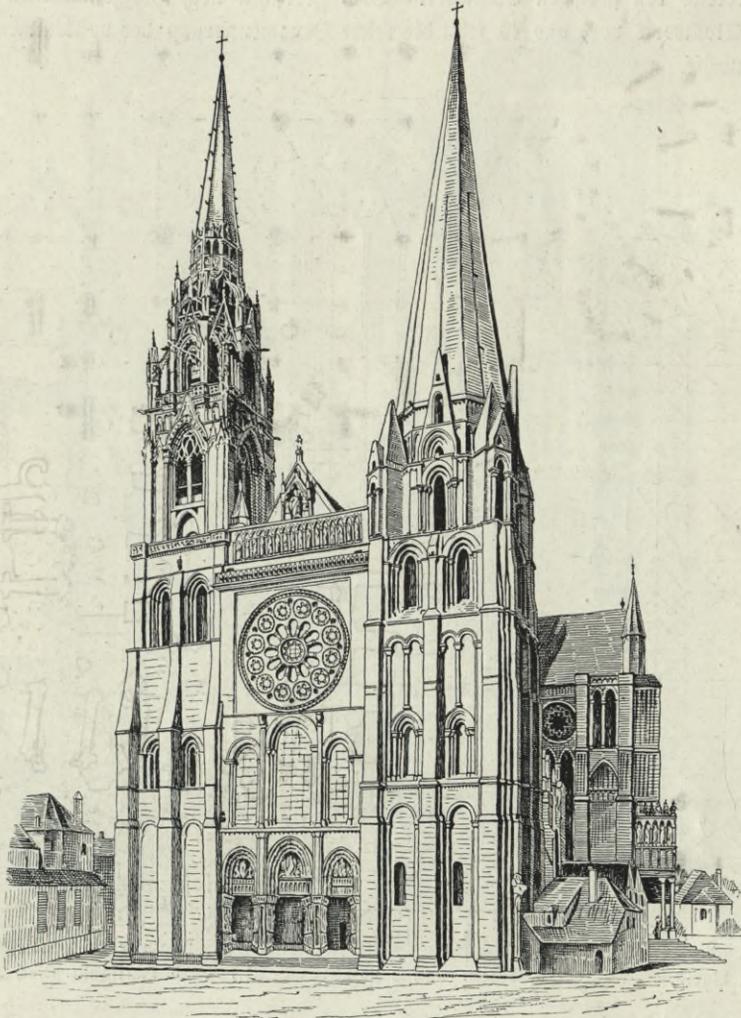


Fig. 237. Kathedrale zu Chartres.

zontalen Glieder bleibt der französischen Gotik auch später eigentümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichtum der inneren Ausstattung ein wahres Kunstjuwel, ist die Sainte-Chapelle im Hofe des Justizpalastes unter Ludwig dem Heiligen von Pierre de Montereau 1241—1251 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereicht werden. Ueber der niedrigen dreischiffigen Unterkapelle erhebt sich die in reichen Farben geschmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gotische Kunst ihre höchste Vollendung feiert (Fig. 236 a und b, vgl. Fig. 217 und 218).



Fig. 238. Kathedrale von Amiens.

Mit Ausnahme der unteren Fassadenteile fällt auch der Bau der Kathedrale von Chartres (Fig. 237) in das dreizehnte Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelschiff über 35 m hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenschiffen gesteigert. Der

Chor schließt sich in der Anlage an die Pariser Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apsiden im Halbkreise vortreten. Dieses Motiv der herauspringenden kapellenartigen Apsiden erscheint in der Kathedrale von Le Mans noch stärker ausgebildet.

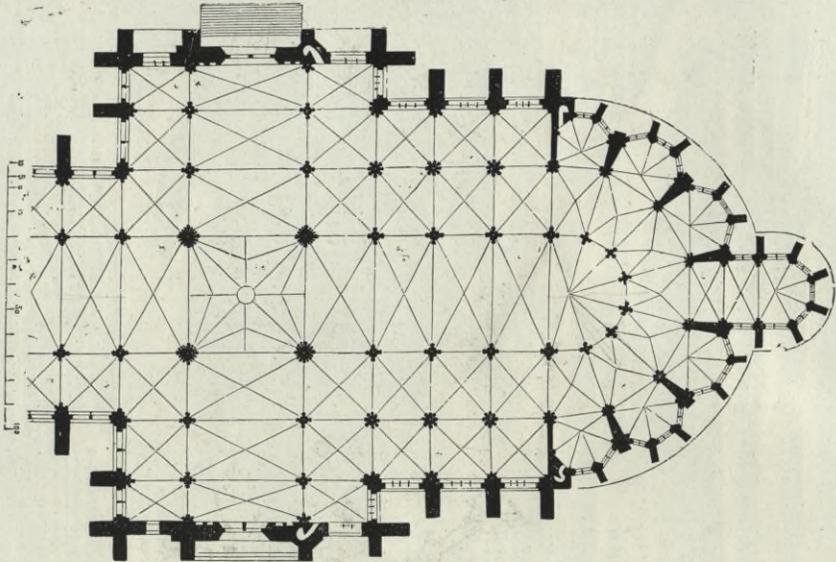


Fig. 239. Kathedrale von Amiens. Querhaus und Chor.



Fig. 240. Gewölbe der Kathedrale zu Abby, mit hängenden Schlußsteinen.

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

Amiens und Rheims das gotische Bauystem ganz einheitlich durchgeföhrt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Picardie (Fig. 238, vergl. Fig. 209 und 212) wurde von 1220 bis 1288 (zulezt, wie gewöhulich, die Fassade) errichtet. Dem dreischiffigen Langhause und ebenfalls dreischiffigen Querschiffe schließt sich der Chor mit doppeltem Umgange und einem

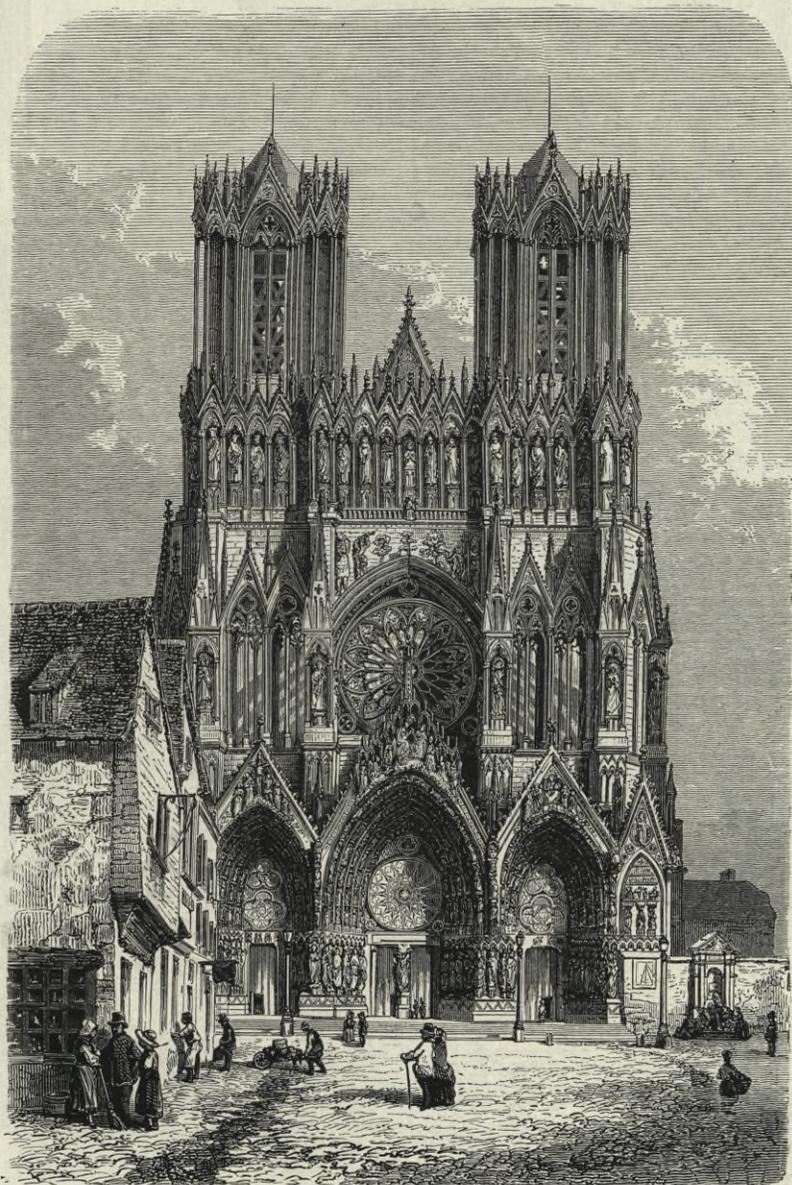


Fig. 241. Fassade der Kathedrale zu Rheims.

Kapellenfranze, also die Breite des Langhauses weit überragend, an (Fig. 239). Die Fassade wiederholt das an der Notre Damekirche in Paris beobachtete System der Galerien und der Mittelrose. Aehnlich, nur noch glänzender und mit plastischem Schmucke beinahe überladen, tritt uns die Fassade der Kathedrale von Rheims (Fig. 241) entgegen. Wie bei der Kathedrale

drale von Amiens, so ist uns auch bei der Krönungskirche der französischen Könige der Name des Baumeisters überliefert. Dort werden nacheinander Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und dessen Sohn Regnault als Architekten genannt; mit der Kathedrale von Rheims ist der Name Robert de Coucy's verknüpft. Da dieser 1311 starb, die Kirche aber

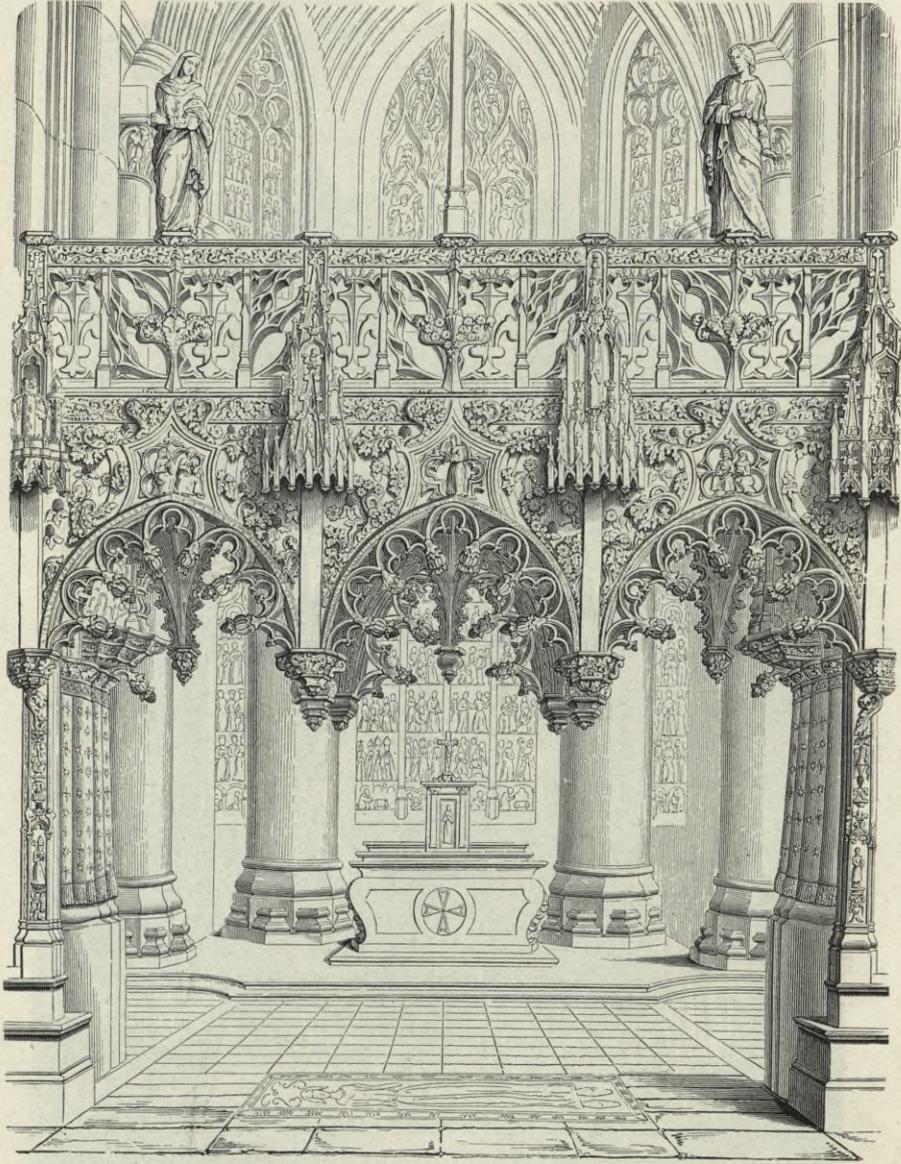


Fig. 242. Lettner von Ste. Madeleine zu Troyes.

bereits 1212 begonnen wurde, so rührt nicht von ihm der Plan her; ebensowenig wissen wir, ob er sich, als er sein Amt antrat, an die ursprüngliche Anordnung genau hielt, da in dieser Hinsicht den Werkmeistern des Mittelalters eine große Freiheit zustand. Diese Kapellen schließen sich dem Umgange des Chores an, dessen Maße gegen die große Breite des Querschiffes und die Ausdehnung des dreischiffigen Langhauses zurücktreten. In dem Aufbaue der Strebepeiler bemerkt man ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem unteren massiven und dem oberen



Fig. 243. Kathedrale von Antwerpen.

schwächeren Teile, welches durch die Stilentwicklung im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts nicht vollständig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelschiffe sind in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine bestimmte Schulrichtung des Baumeisters hin.

So tiefe und gesunde Wurzeln auch die gotische Architektur in dem französischen Boden, ihrem Mutterboden, geschlagen hatte, so währte ihre Blüte doch nur kurze Zeit. Bereits am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts erscheint der Höhepunkt ihrer Entwicklung überschritten. Die riesige Anlage der Kirchen erschwerte die einheitliche Durchführung. Menschenalter vergingen stets, ehe das Werk vollendet werden konnte. Die leitenden Kräfte wechselten; an keinen in allen Einzelheiten festgestellten Plan gebunden, gingen sie ihren Neigungen nach und suchten durch immer größeren Reichthum der architektonischen Ausstattung, durch Steigerung der Maße ihre Vorgänger zu übertreffen. So kam allmählich die übertriebene Betonung der verti-

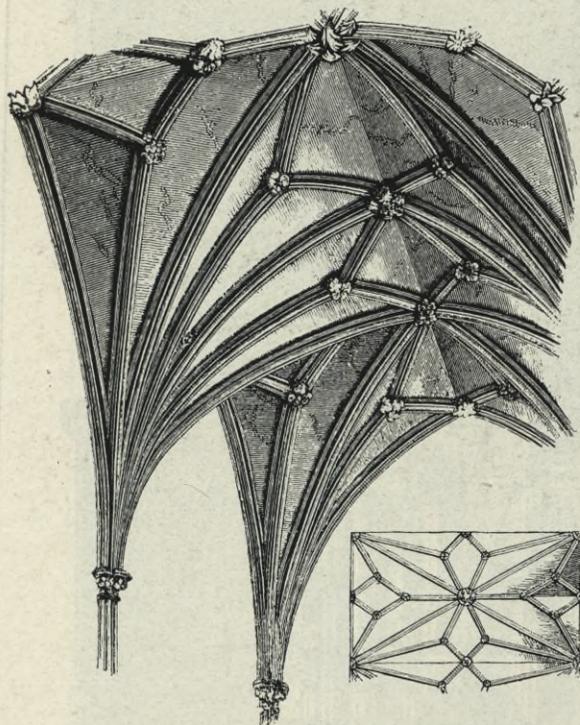


Fig. 244. Sternengewölbe. (Nach Parkers Glossary.)

kalen Linien, die vorwiegend dekorative Richtung, welche den ruhigen Ueberblick erschwert, die Harmonie der Verhältnisse beeinträchtigt, in den gotischen Stil. Der ausführende Steinmetz trug über den schöpferischen Architekten den Sieg davon. Er war von allem Anfange an nach der ganzen Stellung, welche die Gotik im Volksleben einnahm, ein gefährlicher Nebenbuhler des letzteren gewesen. Vollends in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommt die unmäßige Freude an gekünstelten Gewölbeformungen und an einer willkürlichen Zeichnung der Ornamente, welche sich nicht mehr auf eine klare geometrische Grundlage zurückführen läßt, zum Vorschein.

Ein Beispiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verschlungen werden und scheinbar von freischwebenden Konsolen aufsteigen, bietet die süd-französische Kathedrale von Amby (Fig. 240), welche auch in der äußeren Architektur

von dem Herkommen stark abweicht. Eine glänzende Probe des sog. flamboyanten Maßwerkes liefert der Lettner, die Querbühne zwischen Schiff und Chor, in der Kirche Ste. Madeleine in Troyes aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (Fig. 242).

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

Unter den belgischen Kirchen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts ragt (neben Ste. Gudule in Brüssel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dome von Löwen) der Dom von

Antwerpen durch die Ausdehnung des Grundrisses und Mächtigkeit der Turmanlage hervor (Fig. 243). Er wurde 1352 mit dem Chor begonnen; seit 1406 leitete den Bau Peeter Appelman, dem man die Fassade und die Anfänge des Turmbaues zuschreibt. Die obersten Teile des Turmes hat Dominik Waghemakere 1518 vollendet. Die Kirche zählt sieben Schiffe; die zwei inneren Nebenschiffe sind von geringerer Breite als die äußeren, wohl später hinzugefügten Seitenschiffe.

Die gotische Architektur in England, von den heimischen Forschern als englischer Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigentümlichkeiten des Stiles in einen frühenglischen (dreizehntes Jahrhundert), in einen dekorierten (vierzehntes Jahrhundert) und einen perpendikulären (fünfzehntes Jahrhundert) eingeteilt, trat ohne jeden Widerspruch und Kampf, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirksamkeit. Der zu diesem Werke 1173 berufene Meister Wilhelm von Sens brachte einzelne Elemente aus seiner Heimat mit; doch hat im ganzen die englische Gotik eine große Selbständigkeit bewahrt und steht vielfach den älteren anglo-normannischen Bauten

näher als den französischen Kathedralen, von welchen sie sich durch den beliebten geraden Chorabschluß und die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienste und der Streben unterscheidet. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe (Fig. 244) vertauscht; neben der Steinwölbung bewahrt

aber auch die Holzdecke, überaus kunstreich als Sprengwerk behandelt, besonders in der späteren Gotik ihre Geltung (Fig. 245). Eigentümlich erscheint ferner an den englischen Kathedralen die Zinnenbefrönung und der in der späteren Zeit heimische gedrückte, eingezogene Bogen, der sog. Tudorbogen (Fig. 247), neben dem Ejselrücken, dem geschweiften, zur Spitze ausgezogenen Bogen (Fig. 246), welcher auch auf dem Festlande vorkommt. Die gotischen Kirchen Englands nähern sich mehr der Hallenform als die französischen Kathedralen; sie lassen zwischen der Höhe des Mittelschiffes und jener der Seitenschiffe keinen so beträchtlichen Unterschied walten (daher die Verkümmern der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längsrichtung.



Fig. 245. Holzdecke aus St. Stephan zu Norwich.

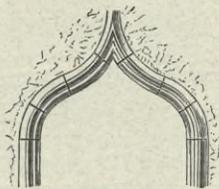


Fig. 246. Ejselrücken.



Fig. 247. Tudorbogen.

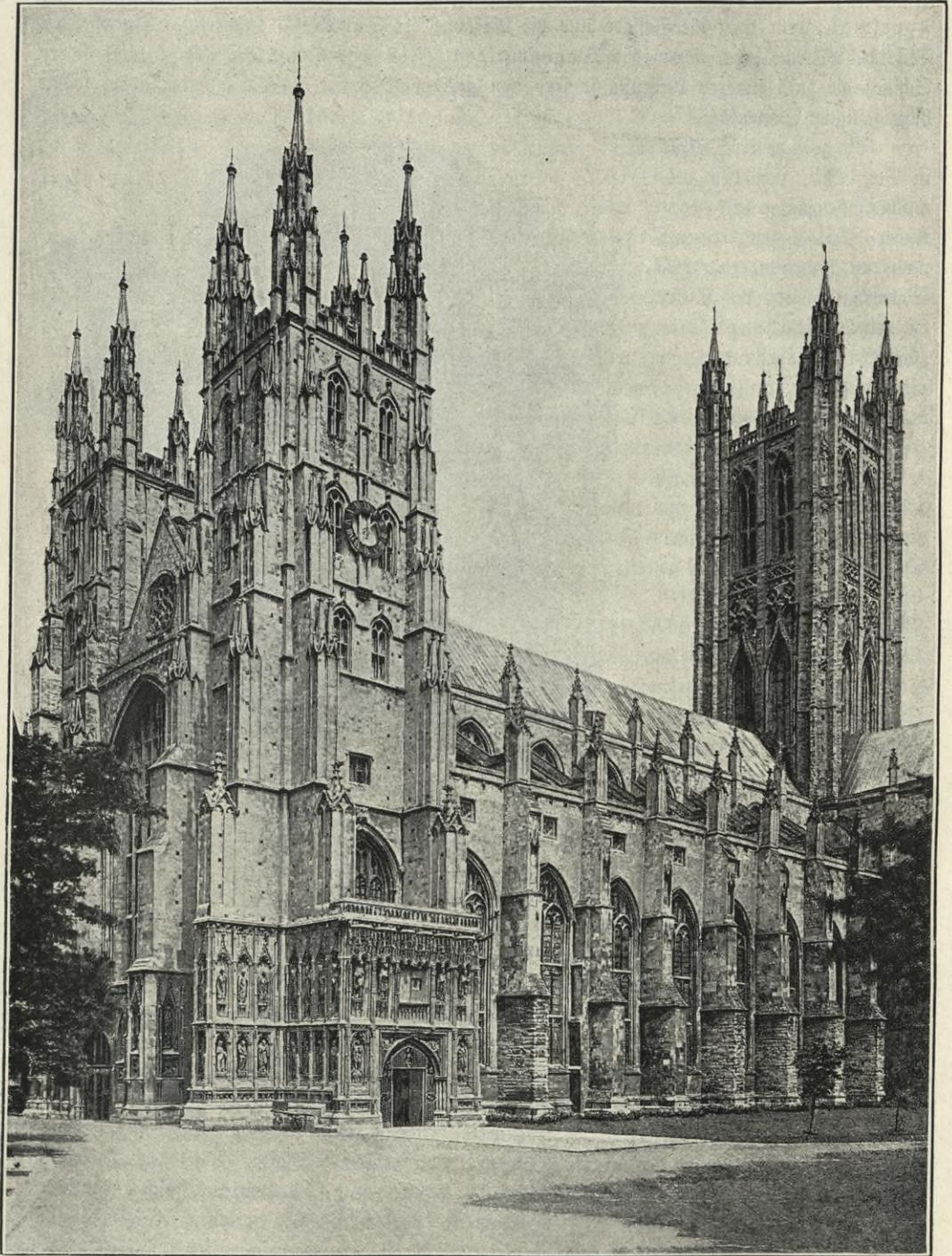


Fig. 248. Kathedrale von Canterbury. (Nach Wlde.)

Vaugeschichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury (Fig. 248) das höchste Interesse. Schon der erste Blick auf den Grundriß (Fig. 249) lehrt die allmähliche Entstehung des Werkes in verschiedenen Bauzeiten kennen. Mit der Krypta, dem Werke eines Ernulf, welcher mit Lanfranc aus dem Kloster Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit ihren westlichen Teilen wurde noch in romanischer Zeit begonnen. Es folgte sodann der Bau der angrenzenden Teile des Langhauses mit dem östlichen Querschiff und weiter des Chors, an welchen die Rundkapelle zu Ehren Thomas Becket's, die „Becket'skron“ angebaut ist. Der Chor hat eine geringere Breite als das Mittelschiff, weil man die älteren Türme nicht zerstören wollte. Die zwischen

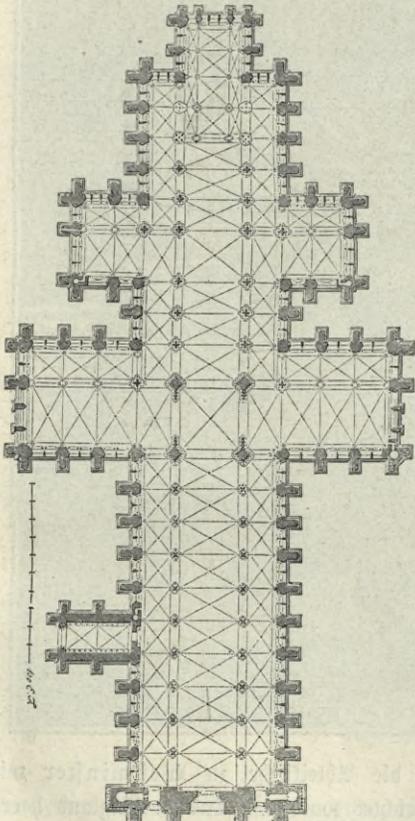


Fig. 250. Kathedrale zu Salisbury. Grundriß.

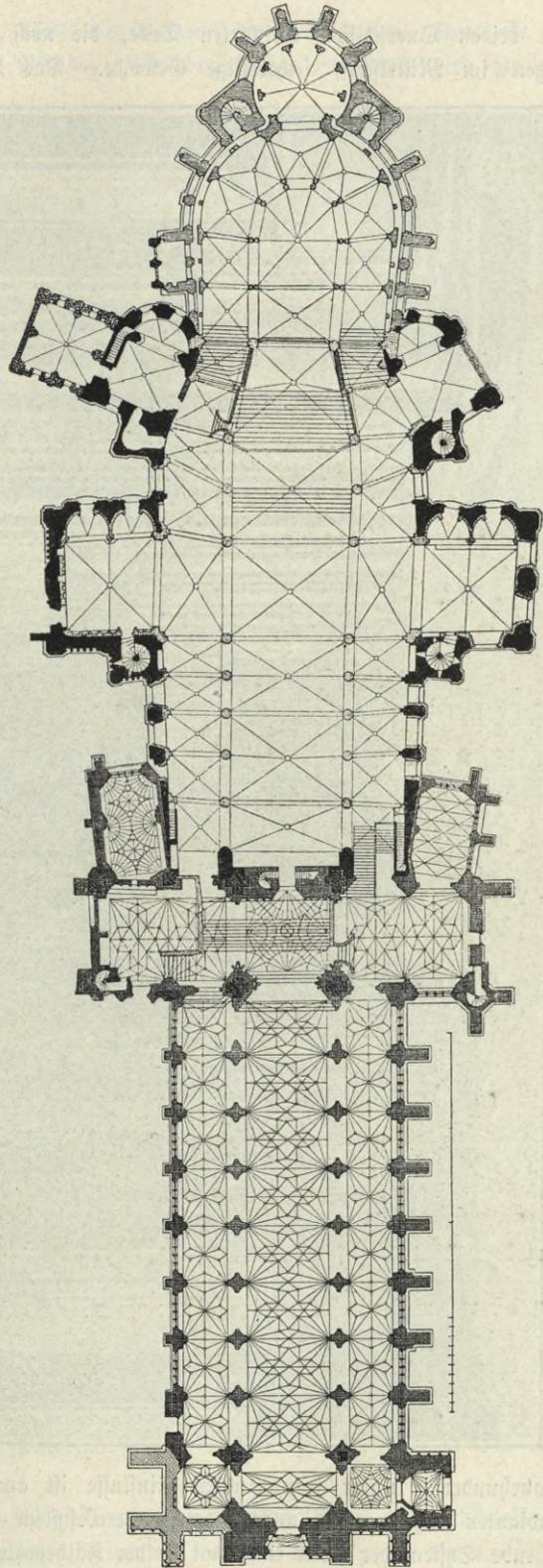


Fig. 249. Kathedrale von Canterbury. Grundriß.

den beiden Querschiffen errichteten Teile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelschiff sechssteilige Gewölbe. Das Langhaus stammt aus dem vierzehnten

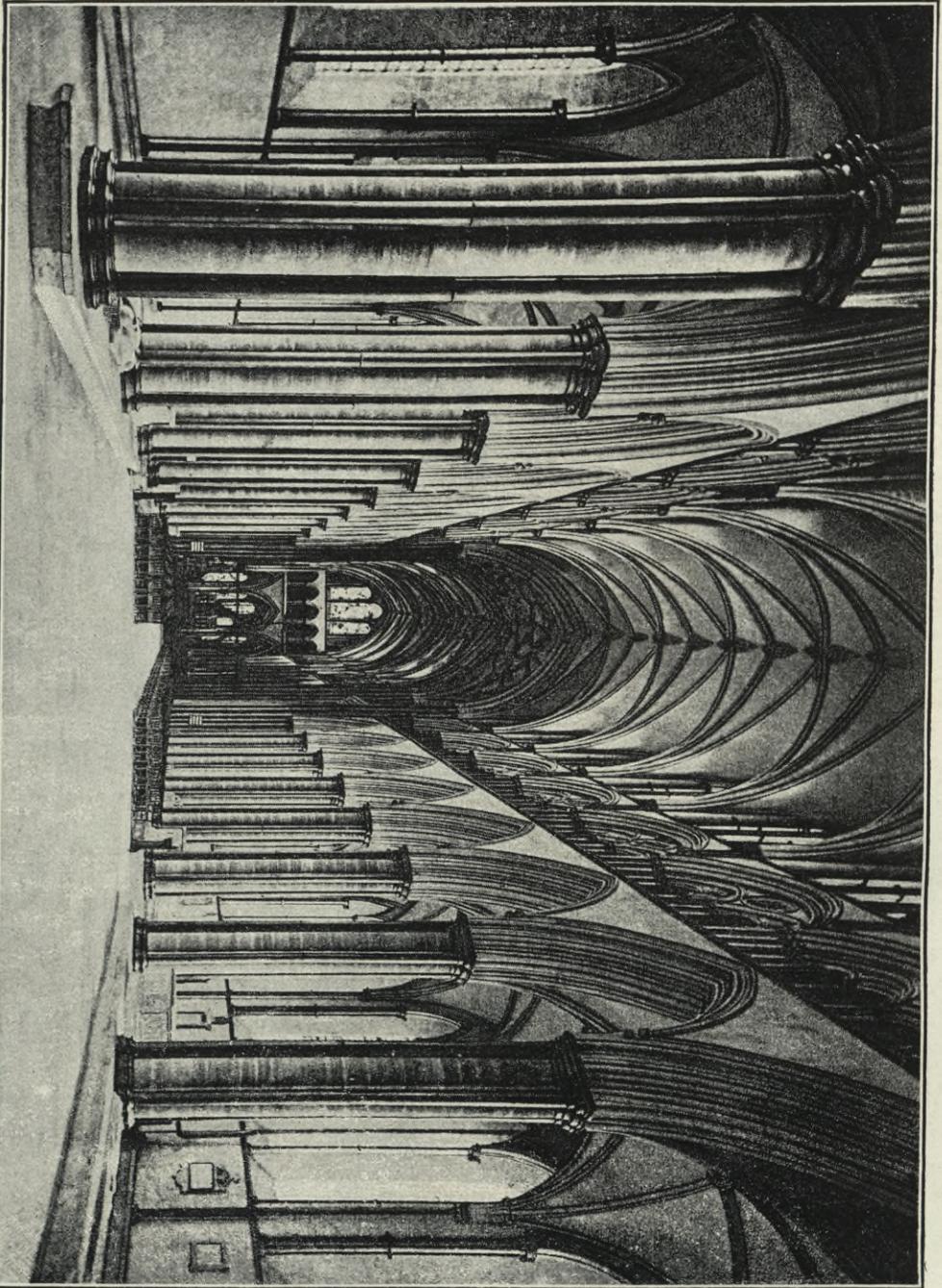


Fig. 251. Kathedrale zu Salisbury. (Nach Schlo n. von Hegold.)

Jahrhundert. Unter französischem Einflusse ist auch die Abteikirche zu Westminster mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebesystem errichtet worden. Das in England herrschende System der Gotik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (1220 begonnen) einen

reineren Ausdruck. Im Grundriß (Fig. 250) wie in den Höhenverhältnissen nähert sie sich den Kathedralen aus der normannischen Periode. Das dreischiffige Langhaus wird zweimal

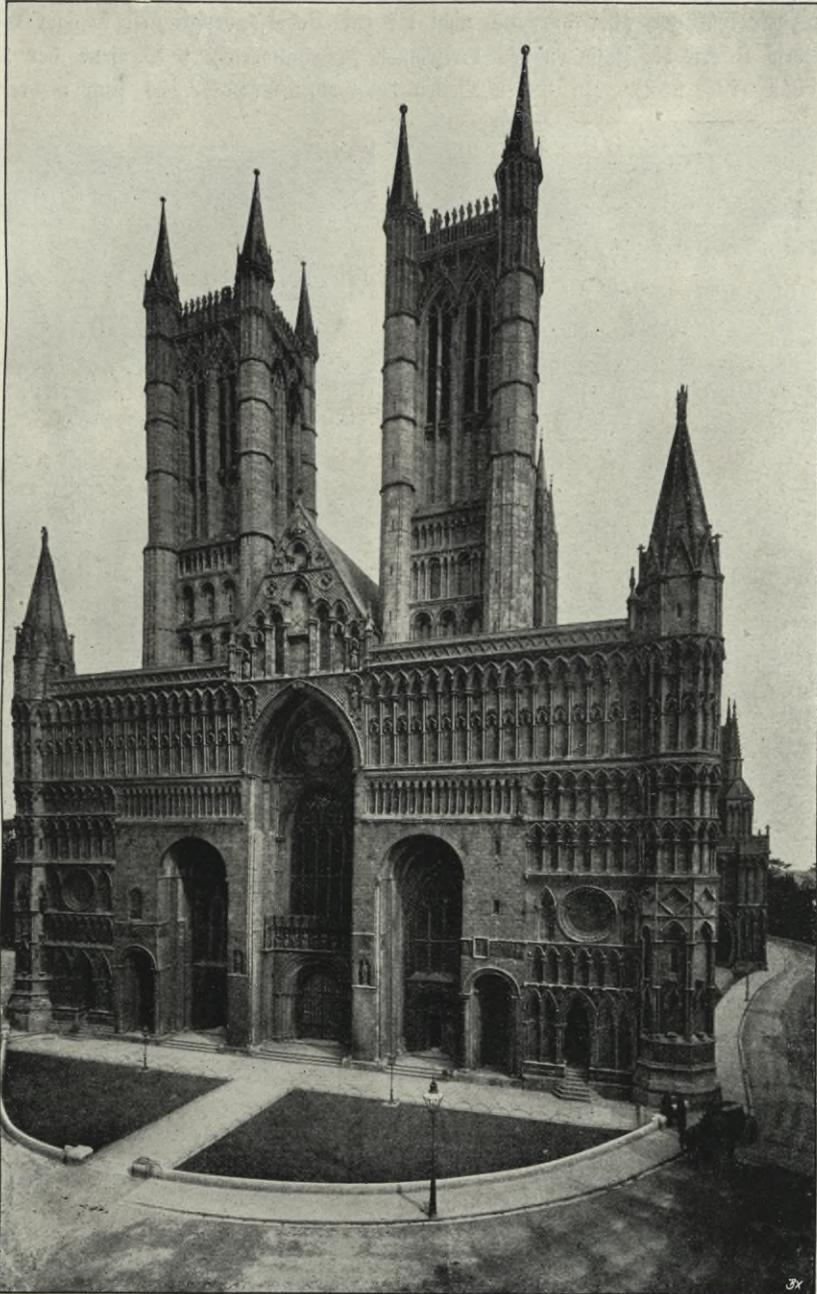


Fig. 252. Kathedrale zu Lincoln.

von einem Querschiffe durchschnitten und schließt mit einem geraden Chore. Das Mittelschiff steigt nur zu mäßiger Höhe empor, durchgehende horizontale Gesimse, sowohl unter den Triforien

wie unter den Fenstern, verringern noch den Eindruck der Höhe, zumal die Hauptdienste der Pfeiler nicht bis zu dem Gewölbe emporsteigen, sondern gleich den anderen Diensten nur als Arkadenträger verwertet werden (Fig. 251). Es weht überhaupt durch diese ganze frühenglische Gotik ein zwar kräftiger, aber durchaus nicht bis zur Ueberschwenglichkeit üppiger Geist. Den besten Beweis liefern die Fassaden des dreizehnten Jahrhunderts, z. B. jene der Kathedrale von Lincoln (Fig. 252). Zu beiden Seiten des hohen Portalbogens sind mehrere Reihen

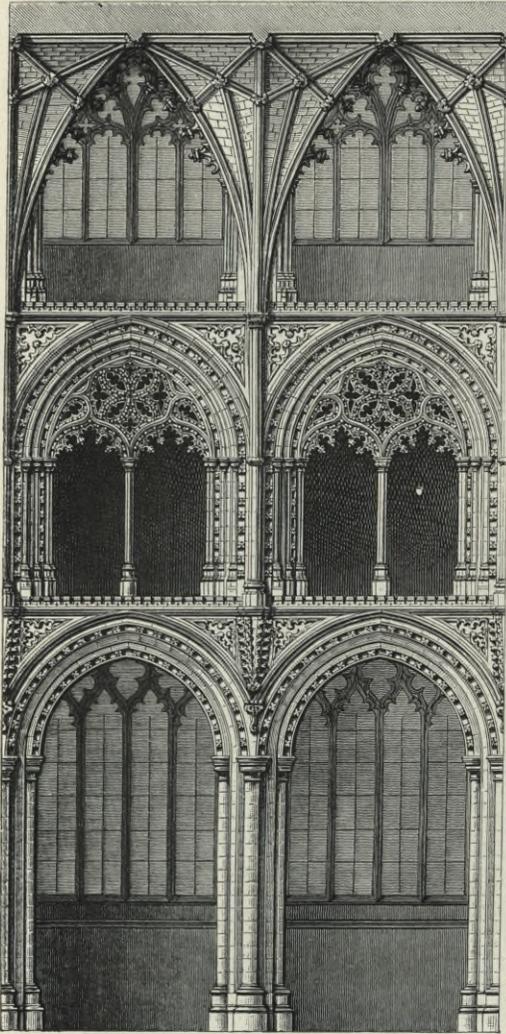


Fig. 253. Kathedrale von Ely. Chor.  
(Nach Sharpe.)

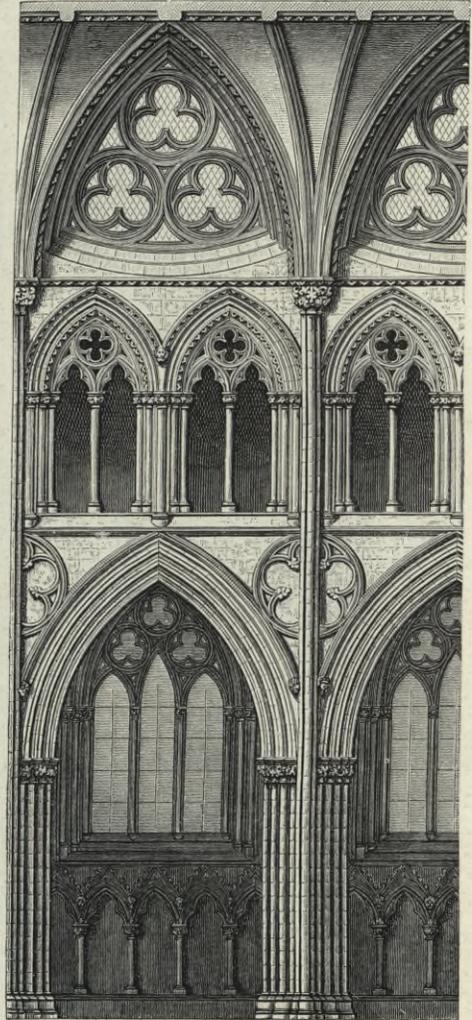


Fig. 254. Kathedrale von Lichfield. Schiff.  
(Nach Sharpe.)

von lanzettförmigen Arkaden angebracht, welche wohl die Mauermaße beleben und gliedern, aber doch weit hinter der großartigen Wirkung französischer Fassaden zurückstehen. Auch die Sitte, den Hauptturm über der Vierung anzulegen, die Fassade mit geradlinigem Gesimse zu krönen, nimmt der letzteren viel von ihrer Bedeutung. Erst im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts, in welchem an den Kathedralen von Ely (Fig. 253), Wells, York, Lichfield (Fig. 254, 255) weitergebaut wurde, steigert sich die Freude an reicher Dekoration. Als ob



Fig. 255. Kathedrale von Lichfield. (Nach Uhlde.)

aber die nationale Phantasie darin etwas Fremdartiges erblickte, kehrt sie im fünfzehnten Jahrhundert (perpendicular style) zu den geraden Linien und horizontalen Abschlüssen zurück (Winchester). Den feinen Sinn für das Dekorative und für reiche Gewölbgebildungen (Fächer-

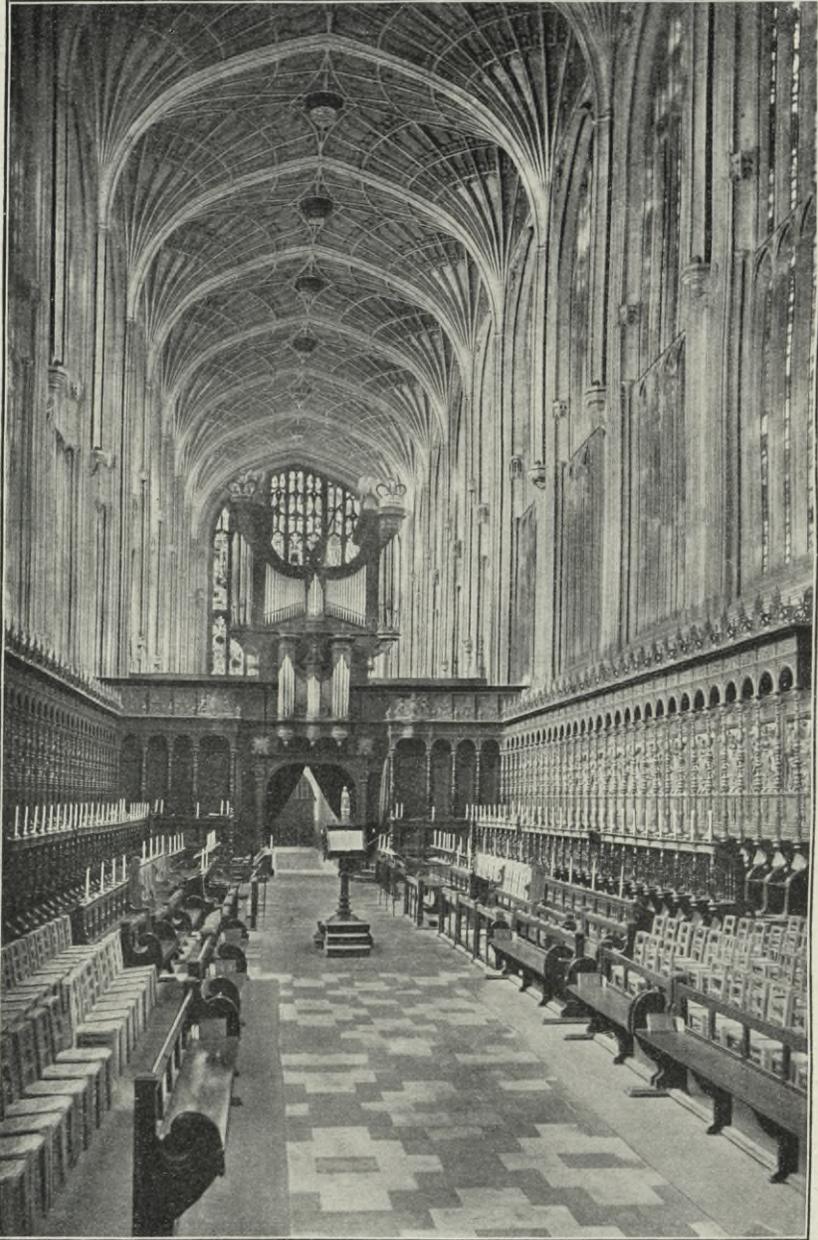


Fig. 256. Weichor der Kings-College-Kapelle in Cambridge.

gewölbe) der englischen Baumeister lernt man besser in den Kapitelsälen der Kathedralen und in kleineren Kapellen kennen (Fig. 256). Aus der letzten gotischen Periode rührt die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London her, in welcher insbesondere die fächer-

artigen Gewölbe mit tief herabhängenden Schlüsselsteinen die Phantasie der Beschauer anregen und einen märchenhaften Reiz ausüben.

Mit vollem Rechte darf Nordfrankreich den Ruhm ansprechen, der gotischen Architektur die früheste und glänzendste heimische Stätte bereitet zu haben. Die führende Rolle, zu welcher sich Frankreich während der Kreuzzüge in der Bildung Europas emporgerungen hatte, prägt sich auch in der Kunst aus. Der stetig wachsenden Macht der Bürger unter dem Schutze des

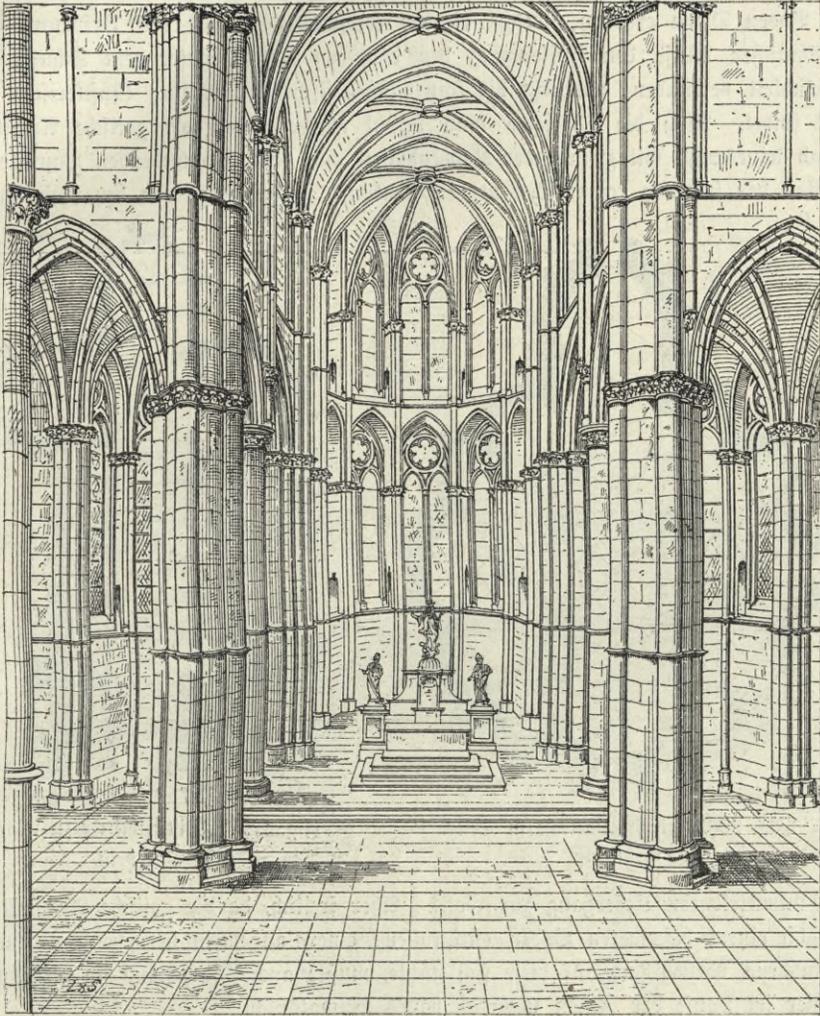


Fig. 257. Liebfrauenkirche in Trier.

Königtums, dem Glanze des Ritterstandes dankt es den Aufschwung im zwölften Jahrhundert. Man möchte sagen, beides spiegle sich in der gotischen Architektur ab. Die klare und zugleich kühne, streng folgerichtige Konstruktion entspricht dem selbstbewußten, verständigen bürgerlichen Geiste; die Ueberschwenglichkeit des Ornamentes, die Häufung gleichartiger Motive, die feine und zierliche Durchbildung derselben weckt die Erinnerung an die höfischen Epen, welche aus ritterlichen Kreisen hervorgingen. Auch in England empfing die gotische Architektur, allerdings erst nach starker Umformung, einen nationalen Charakter. Sie gewann hier eine so zähe

Lebenskraft, daß sie auch dann noch gepflegt wurde, als sie in den übrigen Ländern längst einer neuen Bauweise gewichen war.

Die gleiche Bedeutung kann man der gotischen Architektur in Deutschland nur mit einiger Einschränkung zusprechen. Wir sind mit Recht stolz auf unsere drei rheinischen Dome: Freiburg, Straßburg, Köln, und unsere drei Donaumünster: Ulm, Regensburg und Wien. Wir würdigen die großartige Schönheit dieser Schöpfungen und reihen sie als ebenbürtig den französischen Werken an. Wir vergessen aber nicht, daß sich zweihundert Jahre früher auf deutschem Boden Dome erhoben, welche eigener selbständiger Kraft den Ursprung verdanken und in ähnlicher Weise den Aufschwung der deutschen Nation unter dem Schutze der alten Kaiserherrlichkeit verkünden, wie jetzt die französisch-höfische Kultur ihre künstlerische Blüte in der Gotik findet. Auch die Thatsache muß betont werden, daß die gotische Architektur in Deutschland keineswegs mit zwingender Notwendigkeit aus dem vorangehenden Baustile herauswächst. Von der späteren romanisch-deutschen Baukunst, insbesondere von der rheinischen, giebt

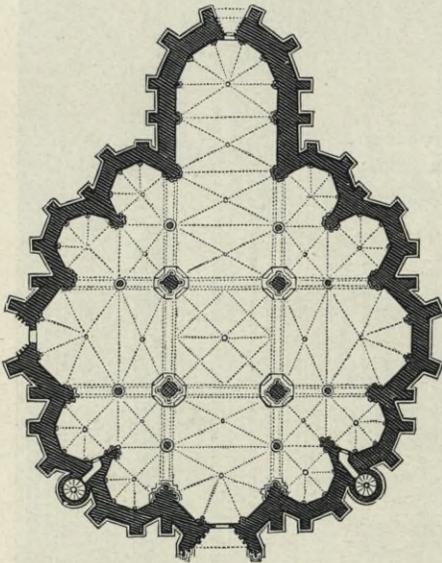


Fig. 258. Liebfrauenkirche in Trier.  
Grundriß.

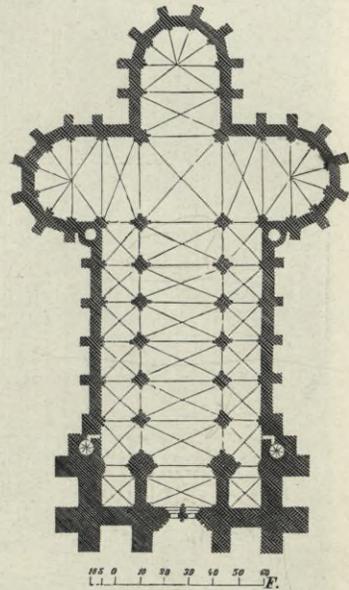


Fig. 259. Elisabethkirche zu Marburg.  
Grundriß.

es keinen unmittelbaren Uebergang zur Gotik. Aber freilich, da die gotische Architektur, wenn auch zunächst einem besonderen Boden entsprossen, einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen. Sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht.

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

Die Annäherung an die gotische Konstruktion wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche (siehe S. 103), wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten

Versuchen in der neuen Bauweise muß man auch den Chor des Magdeburger Domes, 1211 begonnen, rechnen; vollständig in gotischer Weise ausgeführt erscheinen außer der Cisterzienserkirche zu Marienstatt in Nassau die an den Dom zu Trier anstoßende Liebfrauenkirche (Fig. 257 u. 258) und die Elisabethkirche in Marburg (Fig. 259 u. 260). Zwischen die Arme eines Kreuzbaues, dessen Vierung durch hohe Wölbung und den Turm hervorragt, schieben

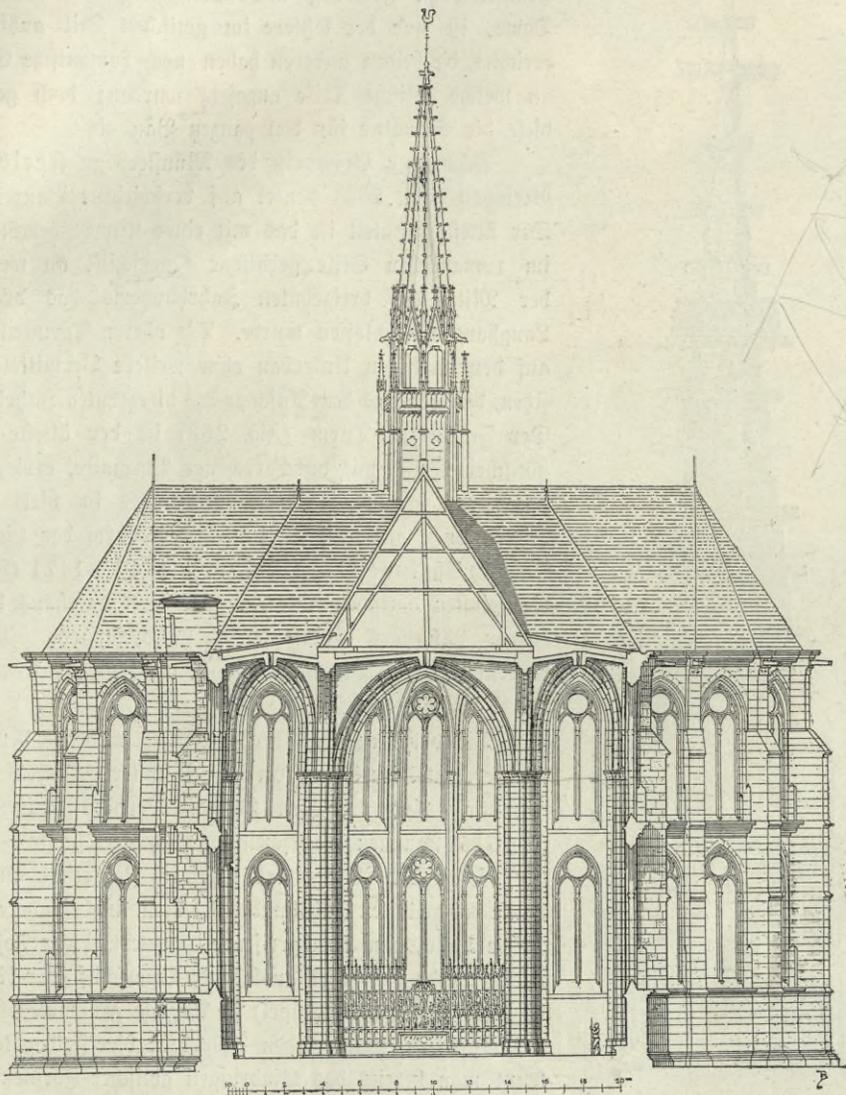


Fig. 260. Elisabethkirche zu Marburg. Querschnitt. (Nach Moller.)

sich in der Liebfrauenkirche, vielleicht nach dem Muster einer französischen Kirche (S. Yved zu Braine bei Soissons), seitlich stets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß beinahe eine Zentralform, im Innern für den Beschauer eine Fülle schöner perspektivischer Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die ältesten gotischen Bauten auf deutschem Boden eine so große Selbständigkeit in der Grundrißbildung und im Aufrisse zeigen. Denn auch die Elisabethkirche in Marburg darf auf eine große Originalität der Anlage Anspruch erheben. Sie ist in

Hallenform errichtet; die Dienste wie die Streben beschränken sich auf die durch die Konstruktion gebotene Gestalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die Fenster bilden noch zwei Doppelreihen übereinander; alles erscheint einfach, aber auf das klarste und mit vollem Verständnis für das Notwendige geordnet.

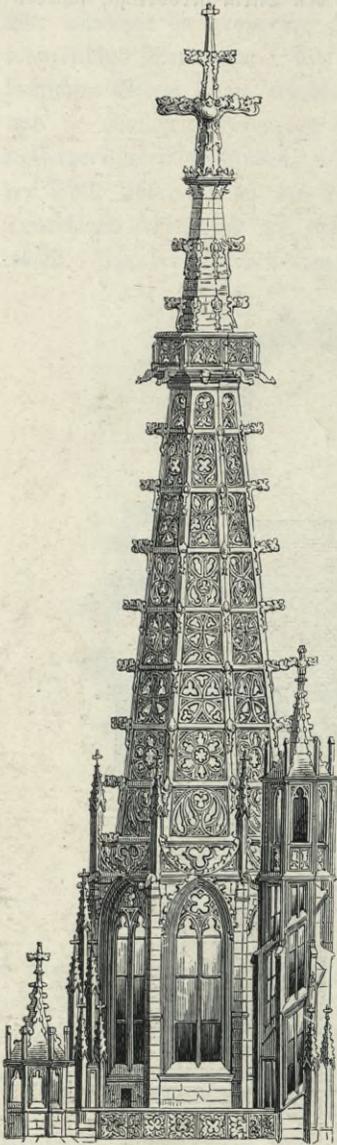


Fig. 261.  
Turmspitze der Frauenkirche  
zu Eßlingen.

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

Schon der Grundriß des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Fig. 262) deutet auf verschiedene Bauzeiten hin. Der älteste Bauteil ist das mit einer Kuppel gekrönte, noch im romanischen Stile gehaltene Querschiff, an welches in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das dreischiffige Langhaus angeschlossen wurde. Die oberen Turmteile, welche auf dem massiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufliegen, datieren aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Der Freiburger Turm (Fig. 263) ist der älteste in rein gotischer Weise, mit durchbrochener Pyramide, errichtete, zugleich der schönste. Neben ihm, aber in viel kleineren Dimensionen angelegt, zeigt noch der Turm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (Fig. 261) die reinsten gotischen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münsters schon fertig stand, wurde östlich vom Querschiff der Chor mit Umgang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortschreitende Stilentwicklung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münster (Fig. 228, S. 169) offenbar. Aus der Zeit Bischof Werners von Habsburg (c. 1015) stammen wahrscheinlich noch die Ostteile der Krypta her, sowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des zwölften Jahrhunderts hatten, insbesondere seit dem Jahre 1176, eine durchgreifende Erneuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier Felder teilen, erkennt man bereits das Eindringen gotischer Formen, ebenso weist die südliche Fassade des Querschiffes (Fig. 264) in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr sich steigernden Einfluß der neuen Bauweise hin. Im reinen gotischen Stile, ungefähr vom Jahre 1230 an, wurde das Langhaus

errichtet (Fig. 265). Im Jahre 1275 erscheint das Werk bis auf die Fassade vollendet. Wie weit die Restauration des Langhauses nach dem Brande 1298 sich erstreckte, darüber herrscht keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde besitzen. Mit dem Bau der Fassade ist für immer der Name Erwins als Schöpfer derselben verknüpft.

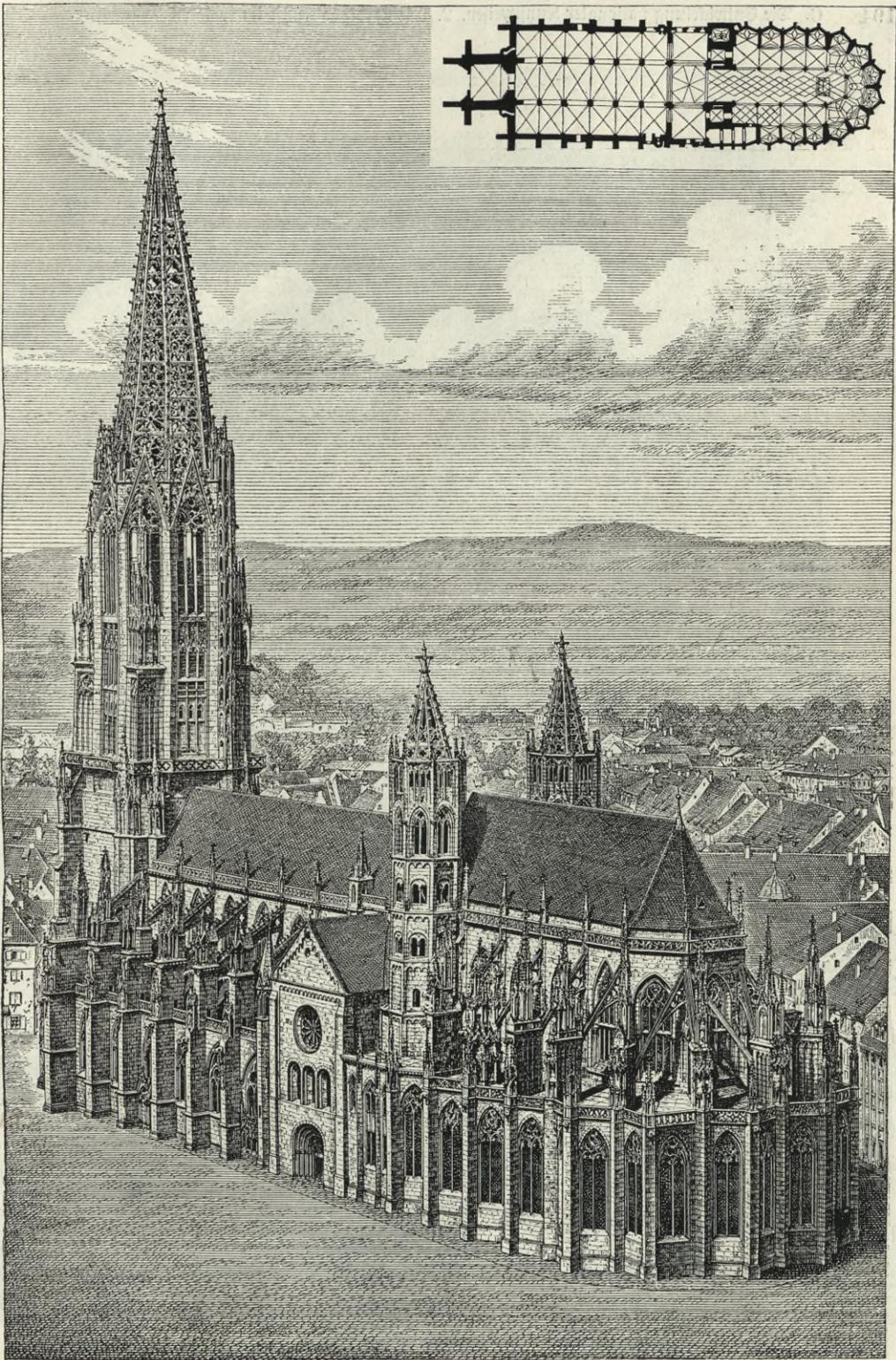


Fig. 262. 263. Das Münster zu Freiburg.  
 (Nach Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst.)

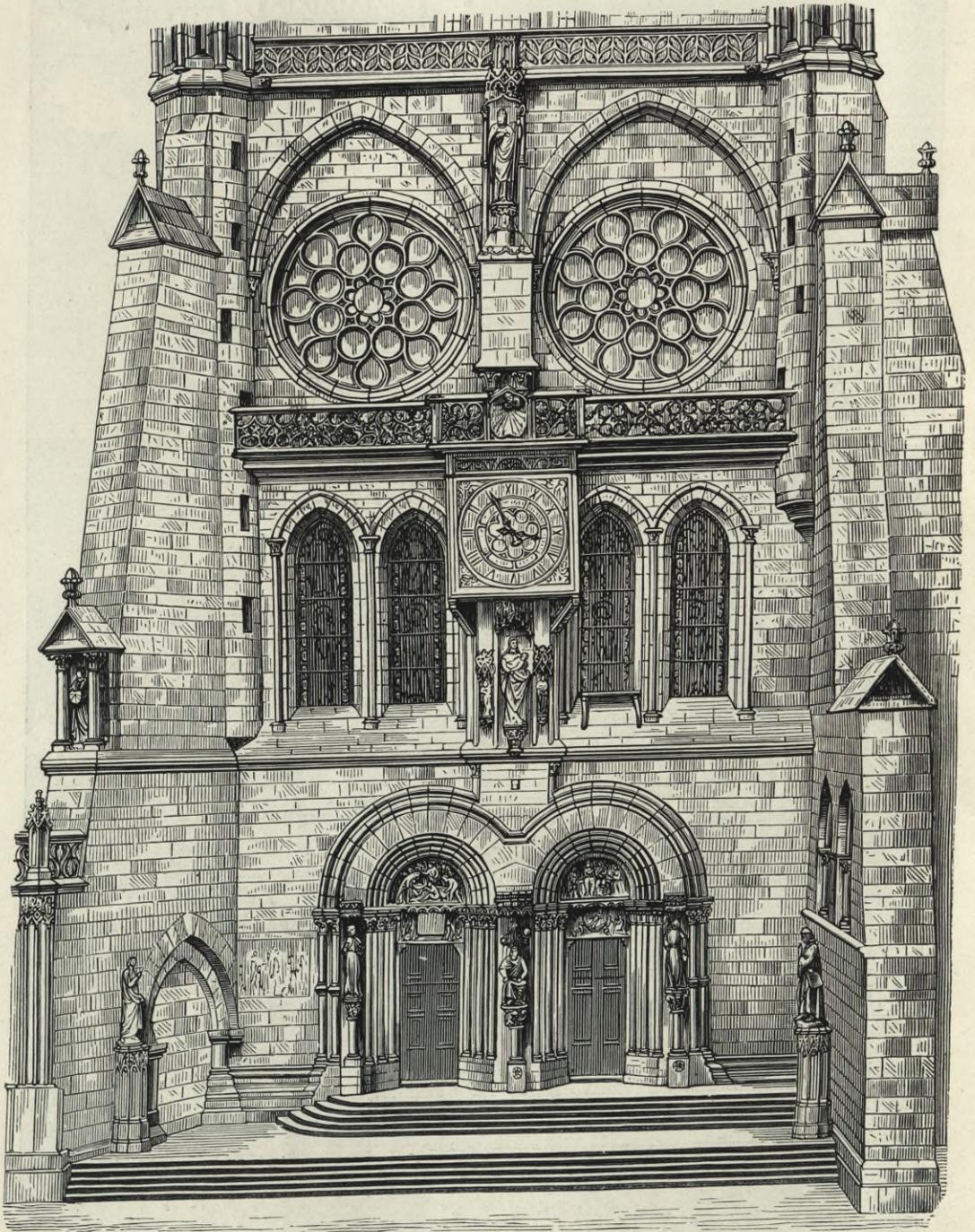


Fig. 264. Straßburger Münster. (Südliche Querhausfront.)

Die für ihn übliche Bezeichnung „Erwin von Steinbach“ kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor, vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Wann Erwin seine

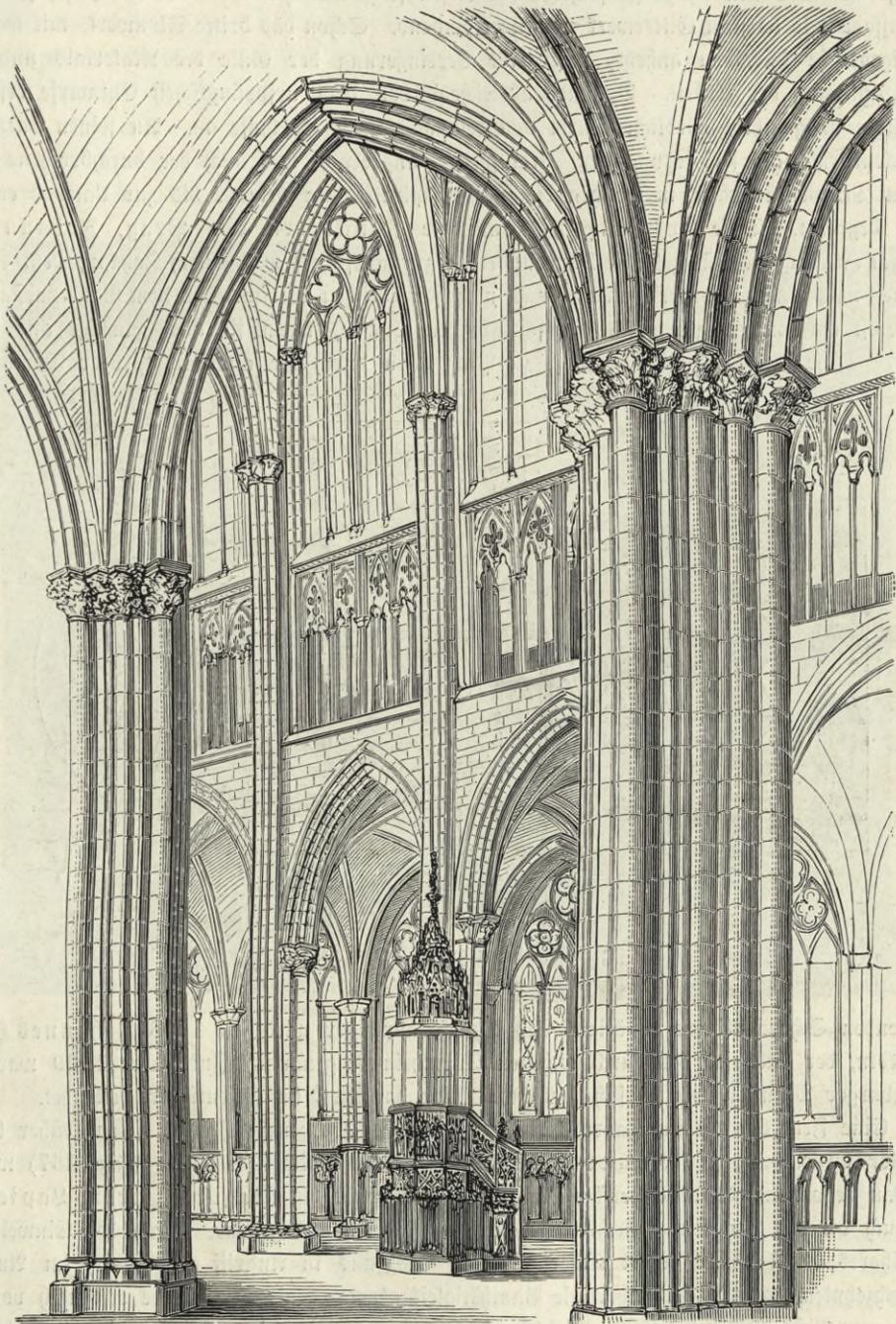


Fig. 265. Straßburger Münster. (Nach G. Lajus.)

Thätigkeit begann, läßt sich nicht feststellen. Da er am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Teile der Fassade auf ihn zurückgeführt werden. Drei mächtige Portale füllen

zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerks aus; über den mit Spitzgiebeln und Nischen geschmückten Portalen sehen wir in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster: vor diesen steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk noch überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Turmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem ursprünglichen Entwurfe erscheint der allein ausgeführte nördliche Turm von dem achteckigen Geschoße an. An seinen Ecken sind Schneckentürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig beinahe bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung wird auf die Junkherrs von Prag, Johann und Wenzel (Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts), zurückgeführt, welche nach Johann, dem Sohne Erwins, nach einem Meister Gerlach und nach schwäbischen Werkmeistern dem Baue vorstanden. Sie selbst entstammen gleichfalls der schwäbischen Schule, wenn sie auch zunächst aus Prag kamen. Diese unmittelbare Beziehung zu Prag wird durch die auch am Prager Dome vor-

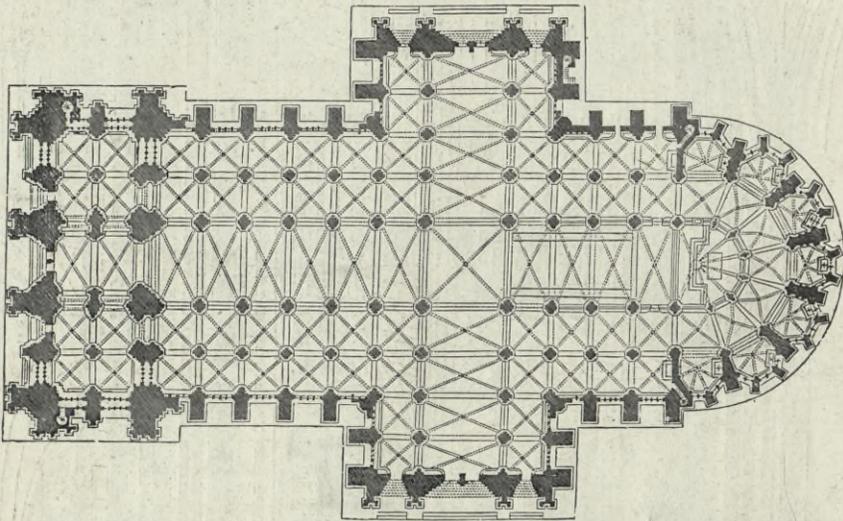


Fig. 266. Dom zu Köln. Grundriß.

kommenden Schneckentürme bestätigt. Als letzter Baumeister wird seit 1428 Johannes Hülz aus Köln, der Schöpfer des durchbrochenen Turmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, im wesentlichen vollendet.

Eine Feuersbrunst im Jahre 1248 zwang zu rascher, wahrscheinlich schon früher beabsichtigter Erneuerung des Kölner Domes (Fig. 266). Mit dem Chore (Fig. 267) wurde der Bau begonnen, als dessen erster Meister gilt mit Recht ein Magister Gerard Lapidus, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach thätig war. Nach der Einweihung des Chores 1322 wurde sofort Querschiff und Langhaus in Angriff genommen, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aber die Bauhätigkeit abgebrochen. Sie wurde erst nach vorhergegangener Restauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeschlossen. Hat der Architekt des Straßburger Münsters von den Kirchen in St. Denis, Notre-Dame in Paris, St. Urbain in Troyes mannigfache Anregungen geschöpft, so erblickte der Kölner Dombaumeister sein Vorbild im Dome von Amiens. Auf dieses Muster weisen die Chortheile des

Kölner Domes deutlich hin. Umgang und sieben vieleckige Kapellen schließen den siebenseitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, so lehnt sich auch die Konstruktion der Einzelglieder an das französische Vorbild an. Selbständiger verfuhr dagegen der Kölner Meister, welcher nach Gerard und dessen Nachfolger Arnold (zuerst 1279 als *magister operis ecclesiae maioris* genannt) das Werk leitete, bei dem Entwurfe des Langhauses. Vermutlich hat diesen Johann, Arnolds Sohn, welcher seit 1309 als Domwerkmeister auftritt und noch 1330 lebte, gezeichnet. Er gab auch dem Langhause, abweichend von Amiens, aber der Einteilung des Chores entsprechend, fünf Schiffe. Solche feste Konsequenz prägt sich überhaupt am Kölner Dome scharf aus. Wie alle Maße und Verhältnisse sich auf eine Grundeinheit zurückführen

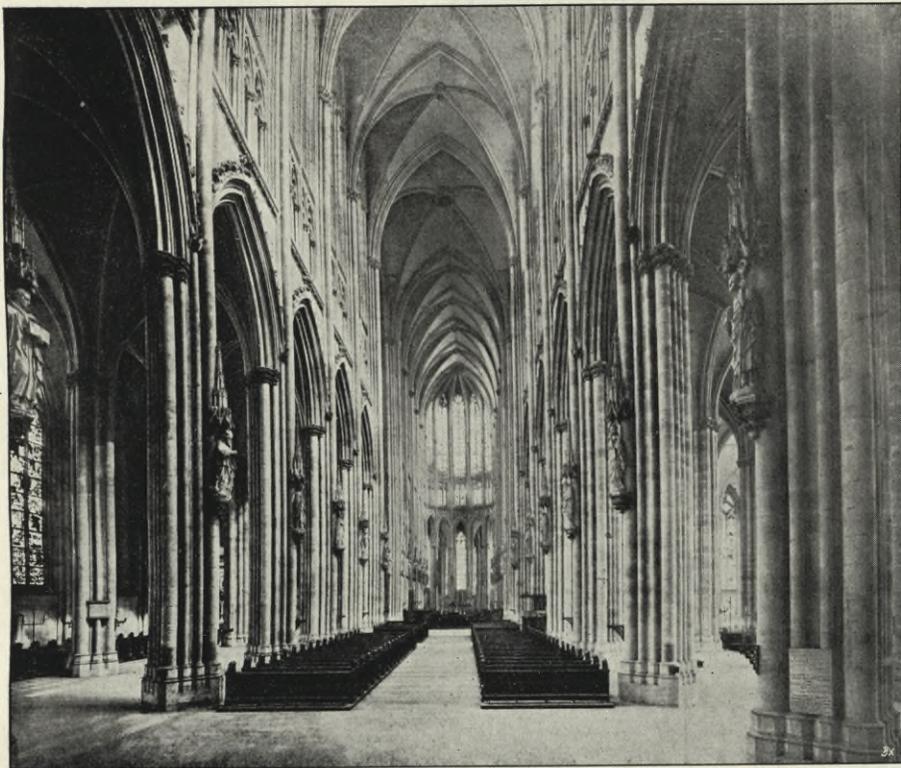


Fig. 267. Dom zu Köln.

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

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelschiffes von Säulenchse zu Säulenchse = 50 römische Fuß. Den Seitenschiffen wurde die Hälfte, dem Querhause das Doppelte, der Achse des Chores das Dreifache des Grundmaßes gegeben. Einfache Verhältniszahlen liegen allen Mäßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zu Grunde. Wie unbedingt aber, mit den französischen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrscht, beweist die Fassade, deren Komposition übrigens erst dem vierzehnten Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome die einzelnen Stufen der Stilentwicklung sich stark bemerkbar machen. Auffallend erscheint die Verschiedenheit der dekorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und südlichen Streben des Chores (Fig. 268, vergl. auch Fig. 211 u. 226).

Nach breitete sich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der gotische Stil in den Rheinlanden aus. Noch teilweise mit romanischen Formen gemengt (Querschiff), tritt er uns an der Georgskirche in Schlettstadt im Elsaß entgegen. Bis auf den geraden, über einer Krypta angelegten Chor und den Turm war der Bau 1393 vollendet. Der spätgotischen Zeit (vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert) gehört die Kirche des h. Theobald in Thann an

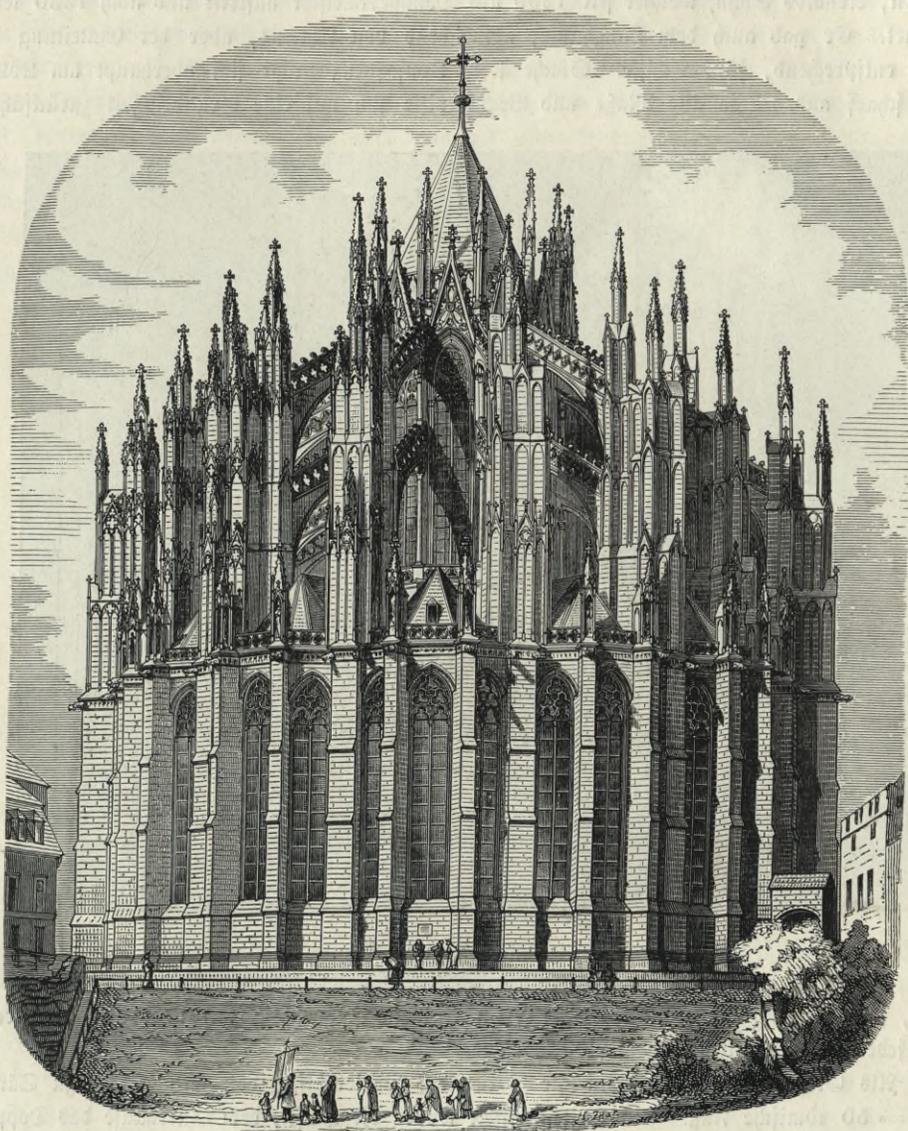


Fig. 268. Kölner Dom. Chorschluß.

(Fig. 227, 269). Die Turmpyramide ist sogar erst 1516 von dem Baumeister Remigius Balck vollendet worden.

Wie am Oberrhein, so erhoben sich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft stattliche Kirchen. Zu den stattlichsten gehört die mit einem Doppelchore versehene Katharinenkirche in Oppenheim (Fig. 270). Berühmt sind vor allem die Fenster der Kapellen-

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

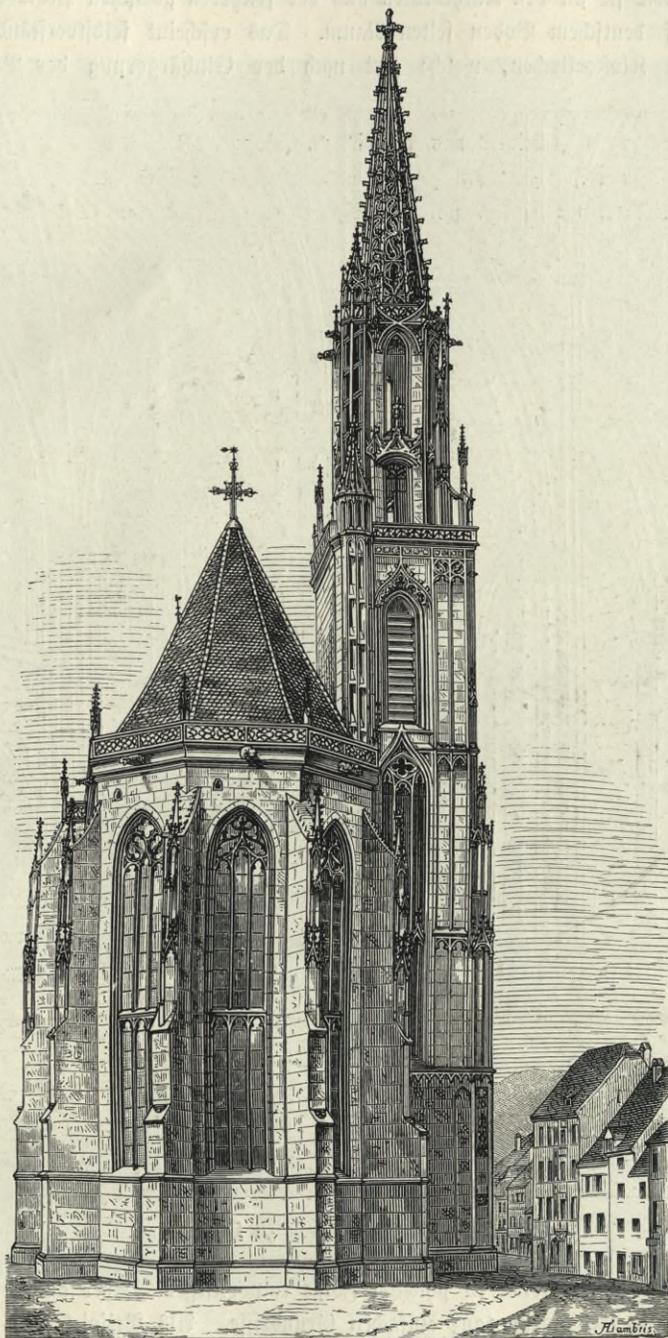


Fig. 269. Theobaldkirche zu Thann.

stellten Kapellen zwischen Apis und Querschiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch sonst noch an rheinischen Kirchen, z. B. in Uhrweiler, Kanten,

und dann wieder, weit vom Rhein entfernt und wahrscheinlich durch unmittelbare französische Einflüsse hervorgerufen, am Dome zu Kaschau in Oberungarn wiederkehrt. Eine so reiche Chorentfaltung, wie sie an den Kathedralen aus der früheren gotischen Periode wahrgenommen wird, findet auf deutschem Boden selten Raum. Das erscheint selbstverständlich bei Pfarrkirchen oder den Klosterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und

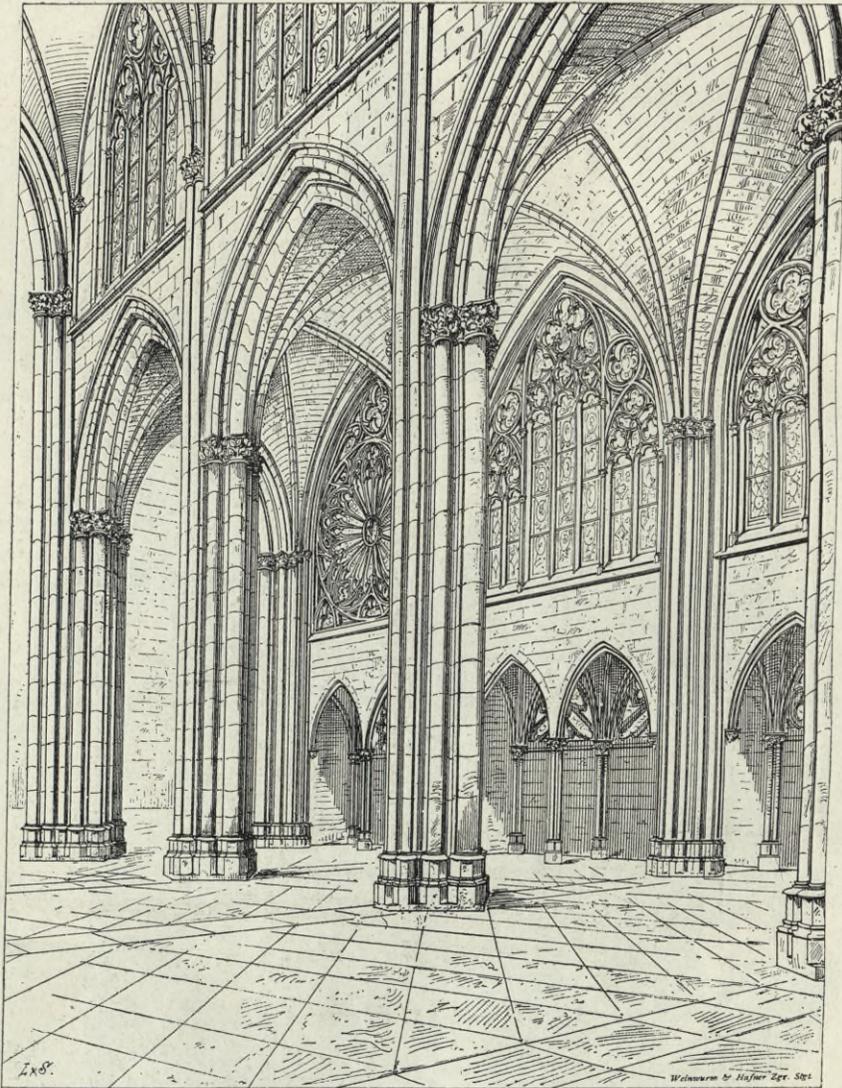


Fig. 270. Katharinenkirche zu Oppenheim.

Predigermönche an vielen Orten in schneller Folge emporstiegen. Aber auch die großen Dome begnügen sich häufig mit einem ganz einfachen Grundrisse. Als Beispiel kann der 1275 vom Meister Ludwig, dem Steinmetzen (Magister Ludwicus Lapidica), angefangene Dom von Regensburg (Fig. 271) angerufen werden. Je anspruchsvoller die Fassade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreischiffige Langhaus gegliedert erscheint, desto mehr fällt die schlichte Gestalt des Chores und der Abschluß der Nebenschiffe, der romanischen

Sitte gemäß mit nur einer Apsis, auf. Auch am Stephansdom in Wien (Fig. 272 u. 273) wird der bei Kathedralen sonst übliche Chorschluß vermifft. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei gleich hohe Schiffe, welche in polygonen Apsiden endigen. Dem Querschiffe sind Türme



Fig. 271. Dom zu Regensburg.

vorgebaut, von welchen der südliche, 1433 vollendete Turm in unseren Tagen eine durchgreifende Herstellung erfahren hat. Das Langhaus, später als der Chor errichtet, wird in drei Schiffe geteilt; das Mittelschiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenschiffe, entbehrt

eigener Fenster und besitz mit jenen ein gemeinsames Dach. Langhaus und Querschiff sind mit Netzgewölben eingedeckt.

Auch am Ulmer Münster, zu welchem 1377 unter werthätiger Begeisterung der Bürgerschaft der Grundstein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelschiffes, an die alte Apfelform erinnernd (Fig. 274 u. 275). So schlicht der Chor erscheint, so mächtig und groß in allen Mäßen tritt das Langhaus auf. Ursprünglich war es auf drei gleich breite Schiffe angelegt, von welchem dem Mittelschiffe die doppelte Höhe der Seitenschiffe gegeben wurde. Die Rücksicht auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächst ohne Streben errichtet



Fig. 272. Inneres vom Stephansdom zu Wien.

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

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

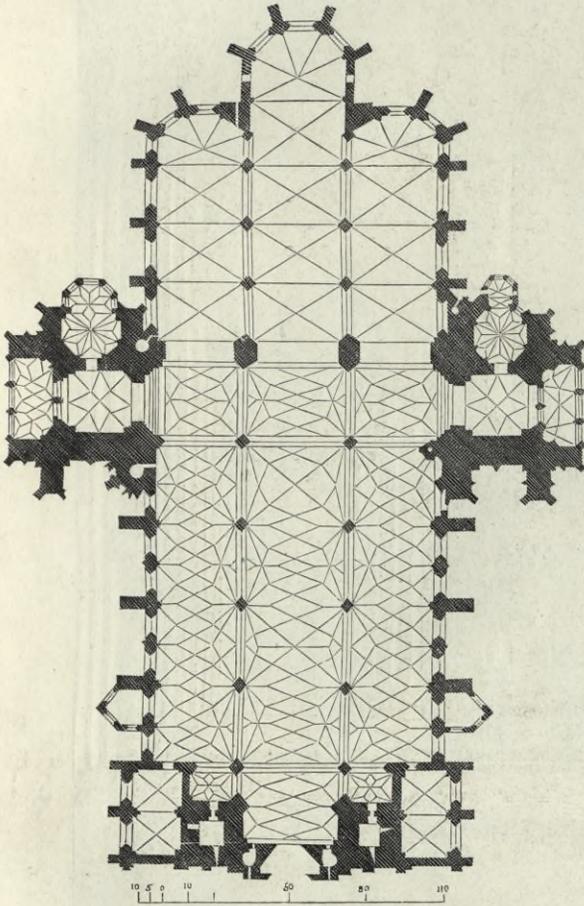


Fig. 273. St. Stephansdom zu Wien.

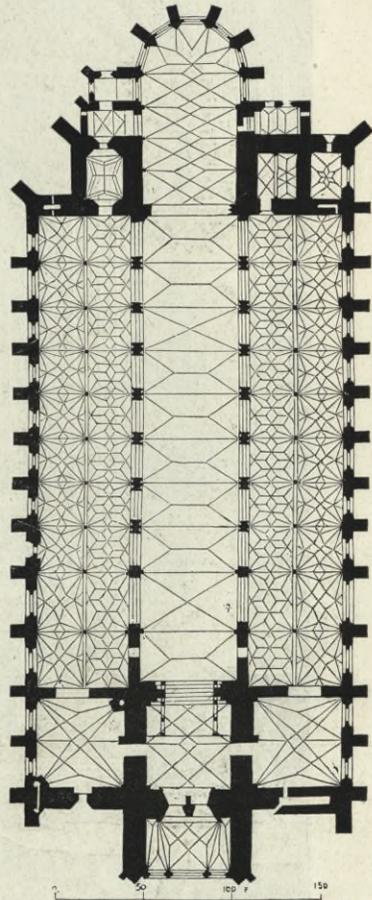


Fig. 274. Münster zu Ulm.

dem schwäbischen Meister und seiner Schule Prag und weiterhin das mittlere Böhmen die glänzendsten Baudenkmale aus dem vierzehnten Jahrhundert, unter denen sich die Barbarakirche zu Kuttenberg (Fig. 276) durch großen Formenreichtum auszeichnet.

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

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

Im allgemeinen gehen die norddeutschen Baumeister, welche die Hallenform vorziehen und den Backstein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen sich fremden Einwirkungen weniger unterworfen, so daß die Eigenart des deutschen Volkstumes hier einen besonders kräftigen, frischen Ausdruck gewinnt. Die Natur des Materials prägt sich auch in den Formen aus (vergl. S. 114). Die Pfeiler, meist achteckig gebildet, erscheinen nur schwach profiliert

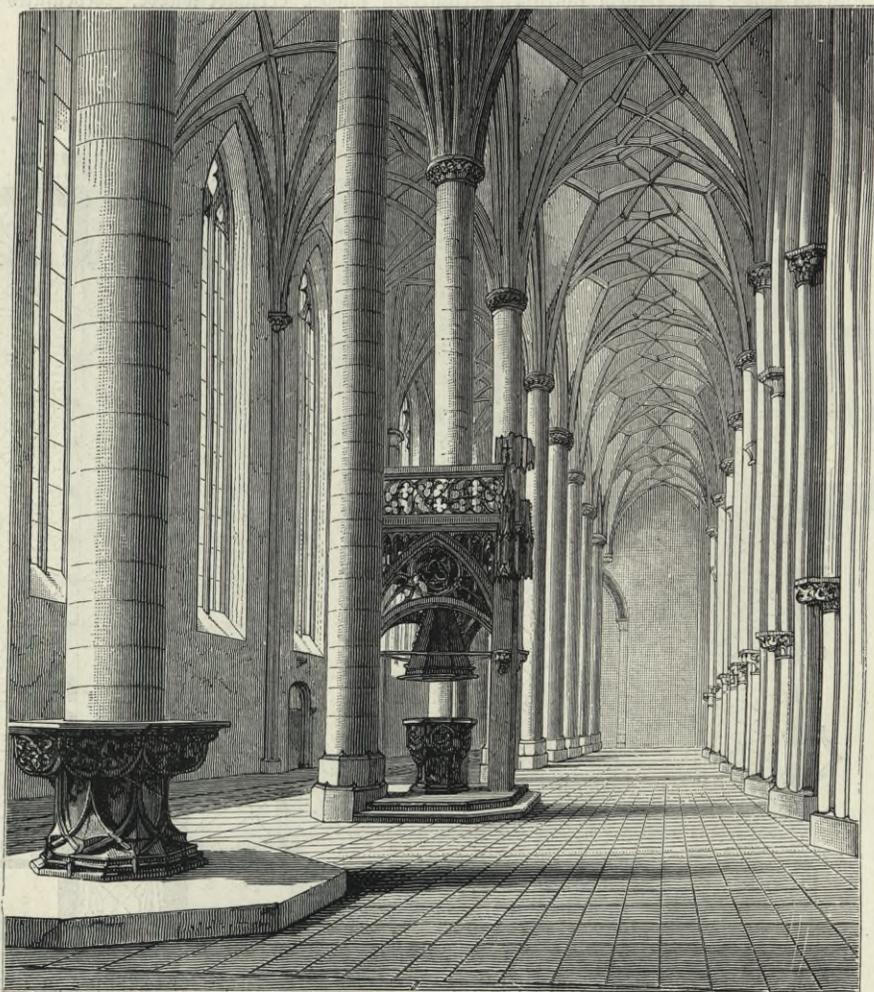


Fig. 275. Münster zu Ulm. Südliche Seitenschiffe.

(Fig. 277), und selbst an den reicheren Portalprofilen wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmearbeit vergebens suchen. Auch das Strebensystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und dekorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romanischen Stile herübergenommenen Bogenfries (Fig. 278) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasierten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die

Formsteine gestatten, das durchbrochene Maßwerk nachzubilden; sie überziehen wie ein leichtes Gitter die Wandflächen (Fig. 279). Durch die gebrannten und glasierten, farbigen Ziegel, die, in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt

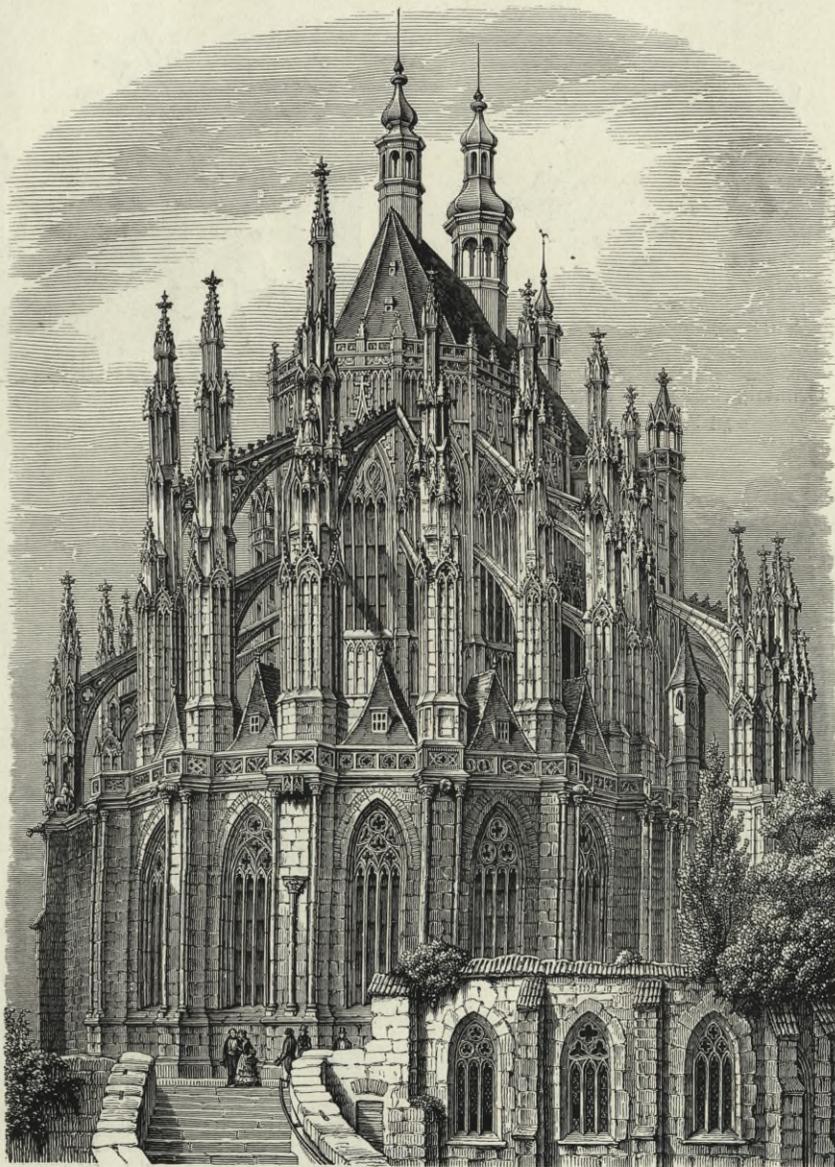


Fig. 276. Barbarakirche zu Kuttenberg.

Leben und Gliederung in die sonst toten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (Fig. 280).

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

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

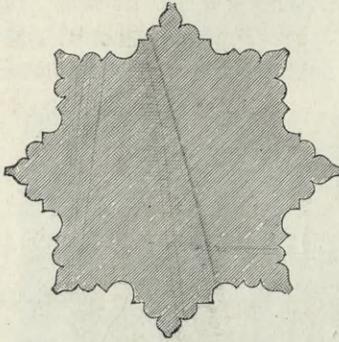


Fig. 277. Grundriß eines Pfeilers der Jakobikirche zu Rostock.

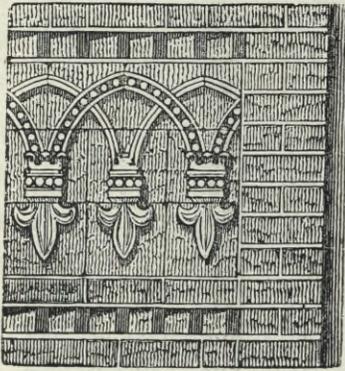


Fig. 278. Fries von der Dominikanerkirche zu Krakau.

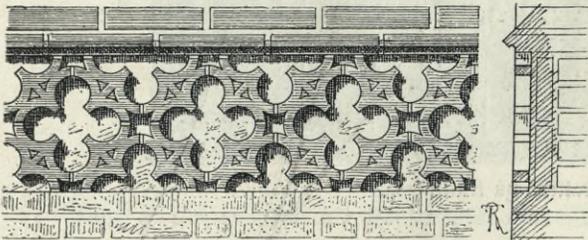


Fig. 279. Fries vom Kropelnerthor in Rostock.

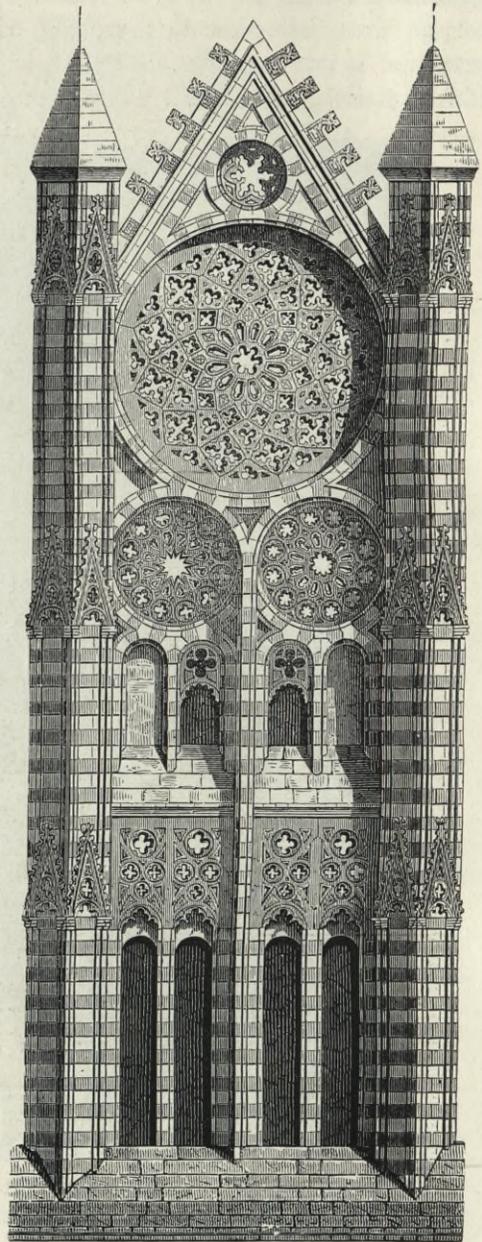


Fig. 280. Von der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Adler.)

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

Zügen merken, daß der Orden zuerst im Oriente und in Italien sich niedergelassen hatte. Plastische Inschriftenriesen, aus farbigen Thonplatten hergestellt, an der Jacobskirche zu Thorn,

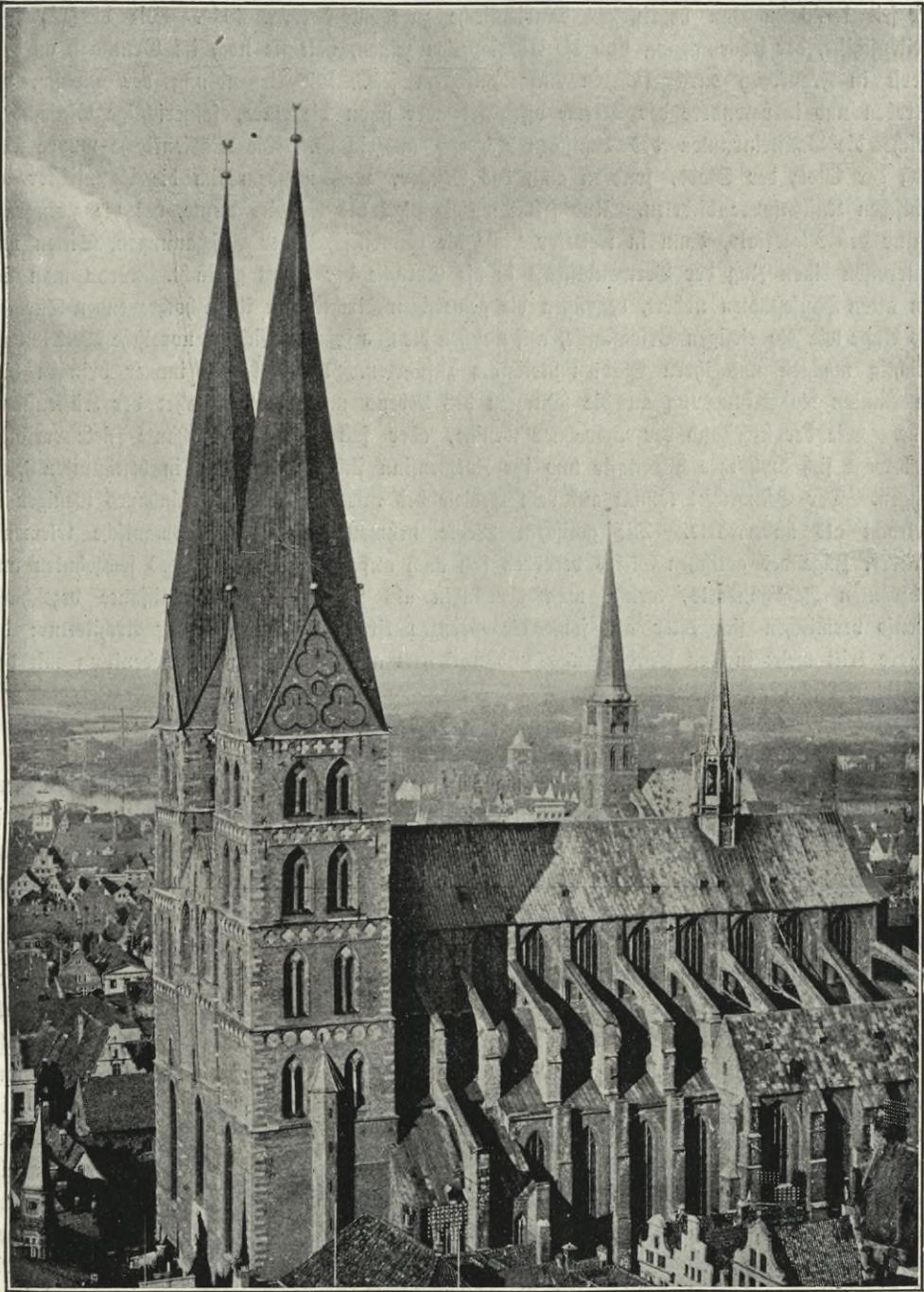


Fig. 281. Marienkirche zu Lübeck.

im Frauenburger Dome weisen auf sizilianischen, weiter arabischen Einfluß hin, ebenso haben die Doppelarkaden in den Höfen der Ordensschlößer (Heilsberg) einen südlichen Ursprung. Bestimmend wirkt auch das Muster einer besonders angesehenen Kirche. Solches gilt z. B. von der seit 1276 im Bau begriffenen Marienkirche zu Lübeck (Fig. 281). Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Türme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach welchem sich die Baumeister der deutschen Küstenlande bildeten. Und selbst wo sie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materials, dann in weiterer Linie die Gemeinschaft der Anschauungen, Sitten und Interessen einen Zug der Verwandtschaft in die Sprache der Kunst gebracht. Wenn man sich den alten Hansestädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Türmen das Auge wie die riesigen Orlogschiffe, auf welchen die Hansefahrer sich die nordische Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichtum zuführten. Ueberall und immer bringen hier die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küstenstädte nahe. Wie der Verstand der Bewohner wenige, aber fest und klar geschauter Ziele verfolgt, so bewegt sich auch ihre Phantasie und ihr Formensinn sicher und kräftig in bestimmten Richtungen. Der Stilwechsel kommt auf dem Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues weniger in Betracht als anderwärts. Die gotischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber, Züge des gotischen Stiles vererben sich auch auf die Schöpfungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, welche man gemeinhin als Produkte der Renaissance bezeichnet. Ebenso vermischen sich öfter als sonst die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur; die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

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

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

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

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

(Dormitorium), der Speisesaal (Refektorium) angeschlossen. Im weiteren Umkreise erhoben sich, gleichsam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomischen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienen; weiter die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen seiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Klausur seinen

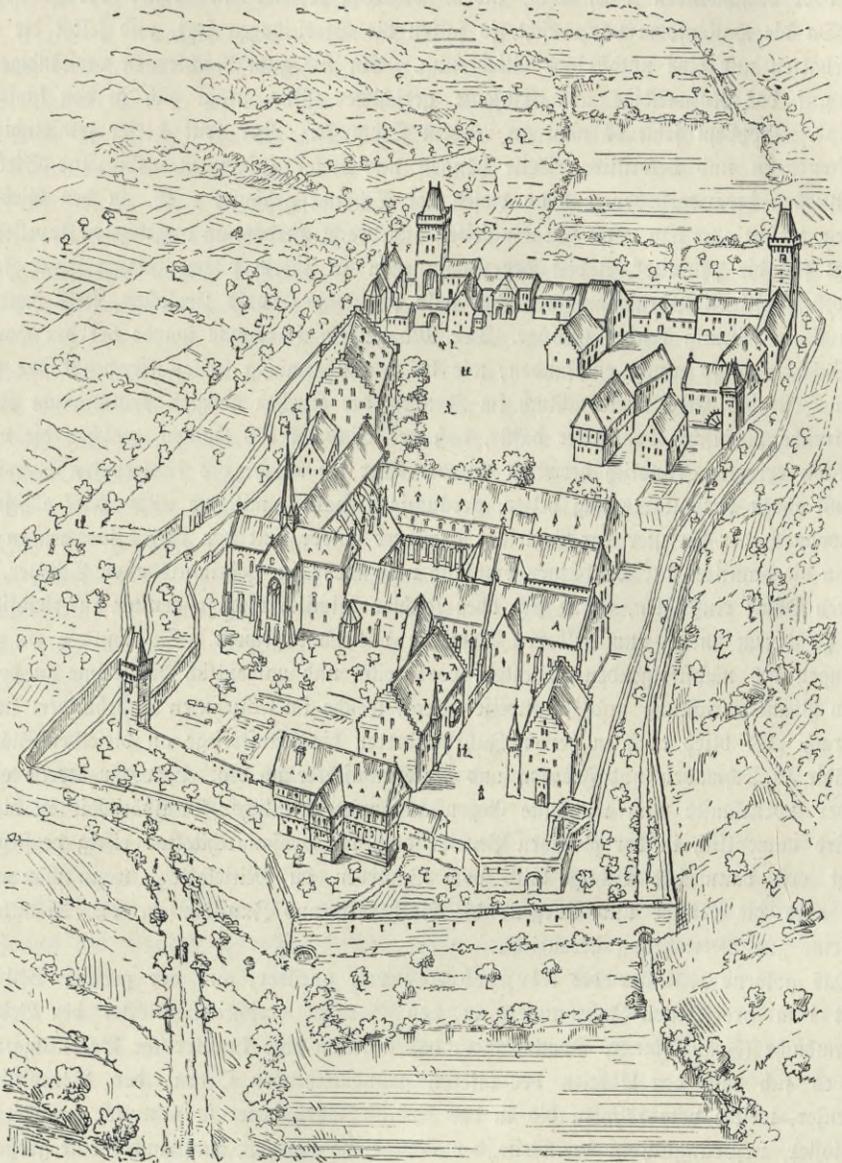


Fig. 282. Abtei Maulbronn aus der Vogelperspektive.

Sitz aufschlug. Im Laufe der Jahrhunderte sind die alten Klosterbauten teils ganz zerstört, teils (in den katholisch gebliebenen Ländern) durch neue Anlagen ersetzt worden, so daß sich nur wenige Klöster unversehr bis auf unsere Tage erhalten haben. Von dem umfassenden, durch das scharfsinnig erdachte System seiner Wasserleitungen berühmten Kloster, welches sich an die Kathedrale von Canterbury anlehnte, giebt uns nur ein Plan aus dem zwölften Jahrhundert

Runde. Kapitelhäuser im spätgotischen Stile (Salisbury, Lincoln u. a.) bieten uns fast allein eine Anschauung von der reichen Kunstpflege in englischen Domstiften. Nur durch alte Ansichten erfahren wir Näheres über die glänzenden Klosteranlagen der Clunienser und Cisterzienser in Frankreich. Auf deutschem Boden dürfen wir wenigstens noch mehrfach alte Kreuzgänge mit reicher künstlerischer Ausstattung (Heiligenkreuz bei Wien, Liebfrauenkirche in Magdeburg u. a.) bewundern. Ziemlich vollständig erhalten und als Beispiele mittelalterlicher Klosteranlagen lehrreich sind die Baulichkeiten der Abtei Maulbronn in Schwaben (Fig. 282) und der Cisterzienserklöster Pelpin und Oliva in Westpreußen.

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

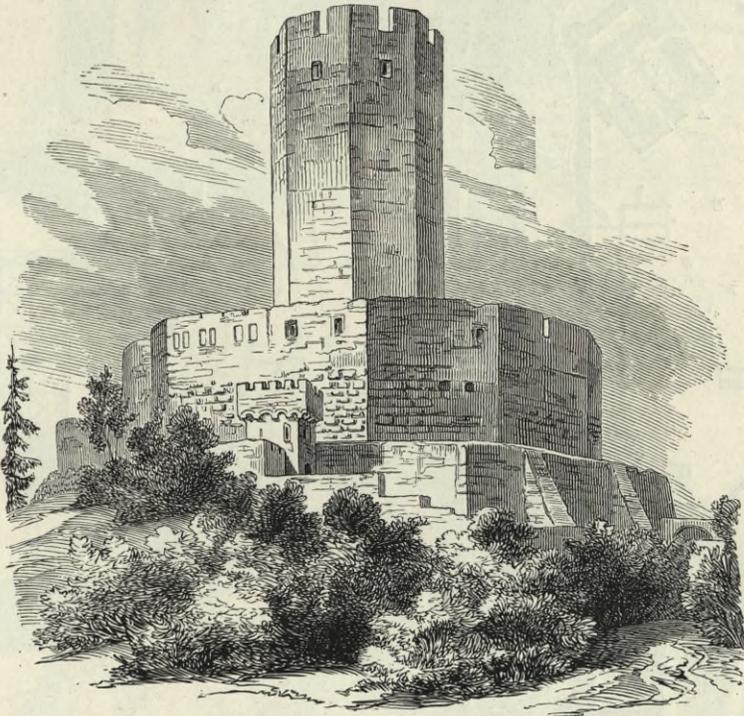


Fig. 283. Burg Steinsberg bei Einsheim in der Pfalz.

punkt. Ausschließlich auf die Sicherheit ist der Bau des Bergfrieds berechnet. Daher wird der Eingang hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft voneinander völlig abgetrennt, so daß sie selbständige Verteidigungssysteme bilden. Einen reichen künstlerischen Schmuck dürfen wir bei diesen ausschließlich kriegerischen Zwecken dienenden Werken nicht erwarten. Klagt doch noch im sechzehnten Jahrhundert Ulrich von Hutten über die Enge und den Schmutz, über das unbequeme und ungemütliche Leben in gewöhnlichen Mitterburgen. Ein Blick auf das sog. Heidenschloß in Steinsberg bei Einsheim in der Pfalz (Fig. 283) genügt, um die Berechtigung dieser Klage zu erkennen. Nahl wie der Bergfried sind auch die Umfassungsmauern und Thortürme. Nur die Zinnen und vorragenden Brustwehren unterbrechen die Mauermaße. Selbst größer angelegte Burgen, wie z. B. das im elften Jahrhundert begonnene, im fünfzehnten durch ein Vorwerk erweiterte Schloß Arques

in der Normandie, dessen Grundriß auf Grund älterer Pläne wiederhergestellt werden konnte (Fig. 284), waren doch wesentlich nur auf den Schutz der Besatzung und Abwehr der Feinde eingerichtet. Ein Thorbau (D), von zwei Rundtürmen flankiert, führt in Arques aus dem Vorwerke (L) in den Hof oder Zwinger, in welchem Wohn- und Wirtschaftsräume zerstreut liegen. Der Donjon (A) erhebt sich dicht an der Umfassungsmauer; er ist durch eine Mauer senkrecht geteilt, beherrscht den zweiten Eingang (G) und steht noch mit einem besetzten Räume

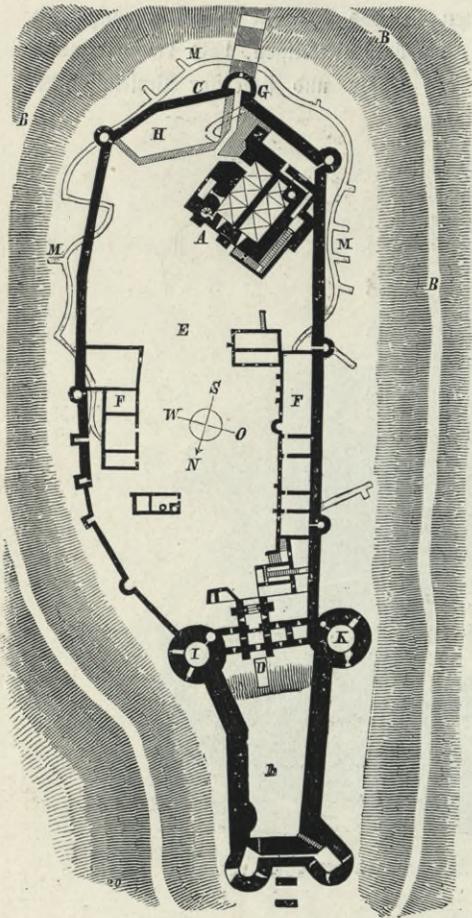


Fig. 284.

Burg Arques in der Normandie.

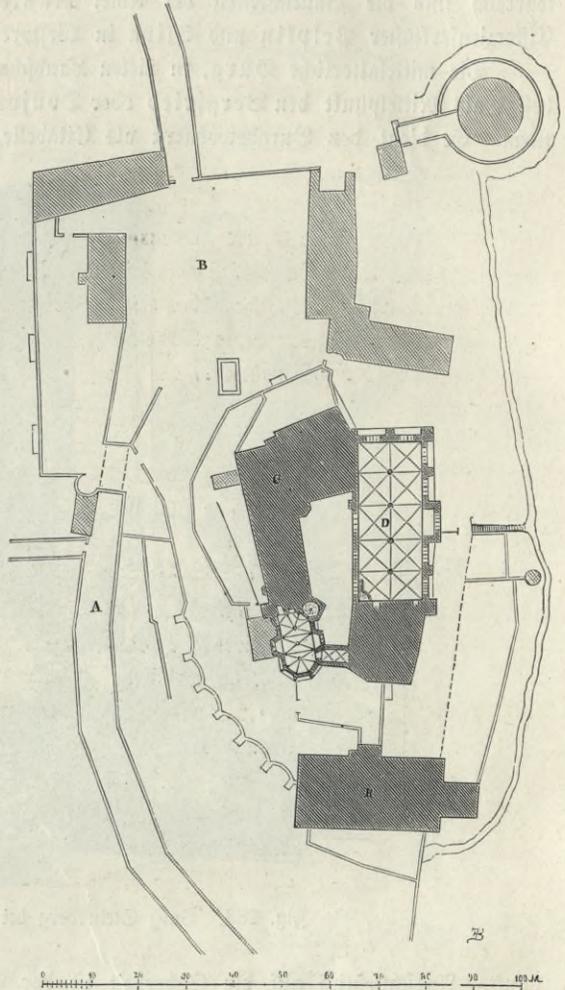


Fig. 285. Schloss Marburg.

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

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

einnahmen, reiche Fenstergruppen, welche den Saal erhellen und durch zierliche Säulen und Bogen gegliedert werden, fehlten in keinem derselben. Leider stehen von den Kaiserpalästen in

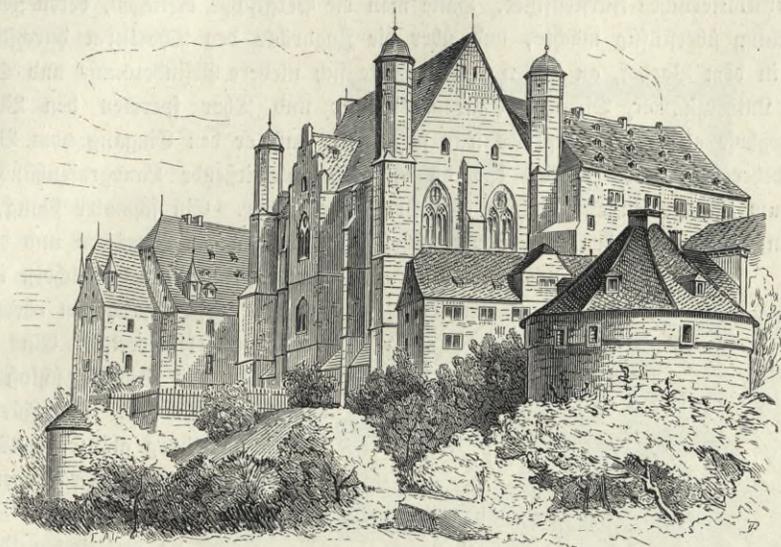


Fig. 286. Schloß zu Marburg.

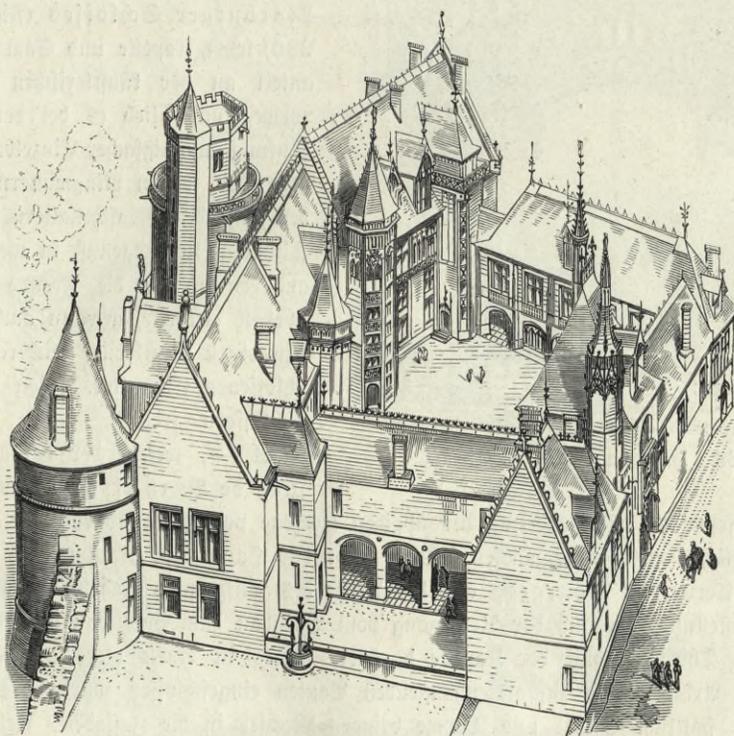


Fig. 287. Haus des Jacques Coeur in Bourges.

Goslar (schon im elften Jahrhundert begonnen) und Gelnhausen, von der Burg Heinrich des Löwen in Braunschweig (Dankwarderode) nur einzelne Teile noch aufrecht oder sind in

jüngster Zeit durch Neubauten ergänzt; nur die (vortrefflich restaurierte) Wartburg, wohl vorwiegend dem Ende des zwölften Jahrhunderts entstammend, bietet ein anschauliches Bild eines frühmittelalterlichen Fürstensitzes. Hatte man die Bergkuppe erstiegen, deren steiler Abfall alle Umwallung überflüssig machte, und über die Zugbrücke den Thorturm durchschritten, so stand man in dem Vorhof, an dessen rechter Seite sich niedere Gefinderäume und Ställe (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirniz) befanden. Mauer und Thor sperren den Vorhof vom inneren Burghofe ab. Der Bergfried war so gestellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrschte und zugleich das an ihn sich anschließende Landgrafenhaus (Palas) sicherte. Zum Landgrafenhause führte eine Freitreppe empor. Ein schmaler Gang, der nach dem Hofe in lustigen Arkaden sich öffnet, schob sich zwischen die Gemächer und die Außen-



Fig. 288. Halle im Schloß zu Eltham.

mauer. Unter den Gemächern ist namentlich der große Festsaal im obersten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Turm in der Südecke schloß das Verteidigungssystem ab. Als Fürstensitz besaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas, Kemenate (Frauengemach) und Kapelle erfreuten sich reichen Schmuckes.

Selbst im dreizehnten Jahrhundert nahmen vielfach, wie das Beispiel des Marburger Schlosses (Fig. 285 und 286) lehrt, Kapelle und Saal den Hauptanteil an der künstlerischen Ausstattung vorweg und blieb es bei der losen Anhäufung mannigfacher Einzelbauten innerhalb der weiten Ringmauern. Erst in den folgenden Menschenaltern, als sich der Sinn für Lebensgenuß in weiten Kreisen ausbreitete und die Freude am Luxus überall erstarkte, gewann auch der Burgbau einen künstlerisch reicherem, mehr geschlossenen Charakter. Von den siebzehn Schlössern freilich, — sie hießen jetzt Hôtel —, welche der baulustige Herzog Jean de Berry († 1416) errichtet haben

soll und die sogar die Bewunderung der üppigen Herzöge von Burgund erregten, können wir uns kein deutliches Bild mehr machen. Doch giebt das Haus des Schatzmeisters Karls VII., des Jacques Coeur, in Bourges, aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (Fig. 287), eine gute Vorstellung, wie sich der Uebergang vom Burgbau zum Palastbau allmählich vollzog. Der gewölbte Thorweg, mit der Kapelle darüber, führte in einen viereckigen Hof, welcher ringsum von Arkaden und zusammenhängenden Bauten eingeschlossen wurde. Treppentürme springen vor, stattliche Giebel und Türme bringen Wechsel in die Fassaden, welche sich aber immer noch gegen den inneren Hof kehren. Eine stattliche Zahl mittelalterlicher Burgen und Schlösser steht noch in England aufrecht. Schon frühzeitig bildete hier die oft bis an das Dach reichende Halle den Mittelpunkt des ganzen Schloßbaues; frühzeitig wurde auch (dreizehntes Jahrhundert) die einfache Holzdecke in ein kunstreiches Hängewerk (Fig. 288) verwandelt, wo-



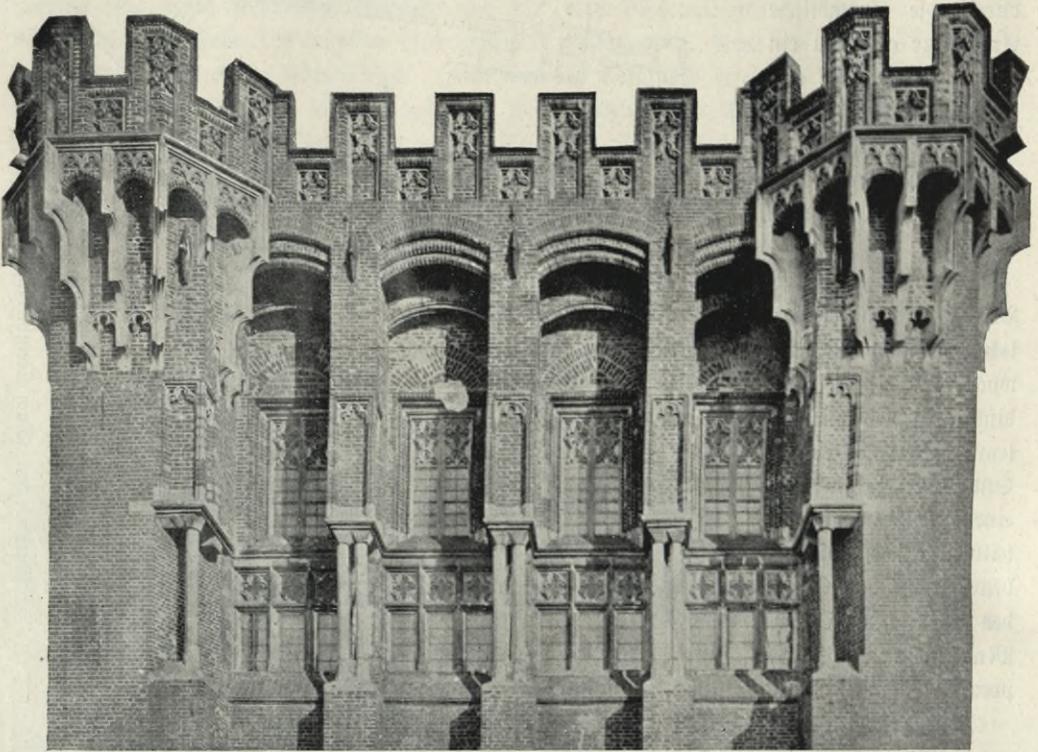


Fig. 290. Vom Hochmeistershause auf der Marienburg.  
(Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.)

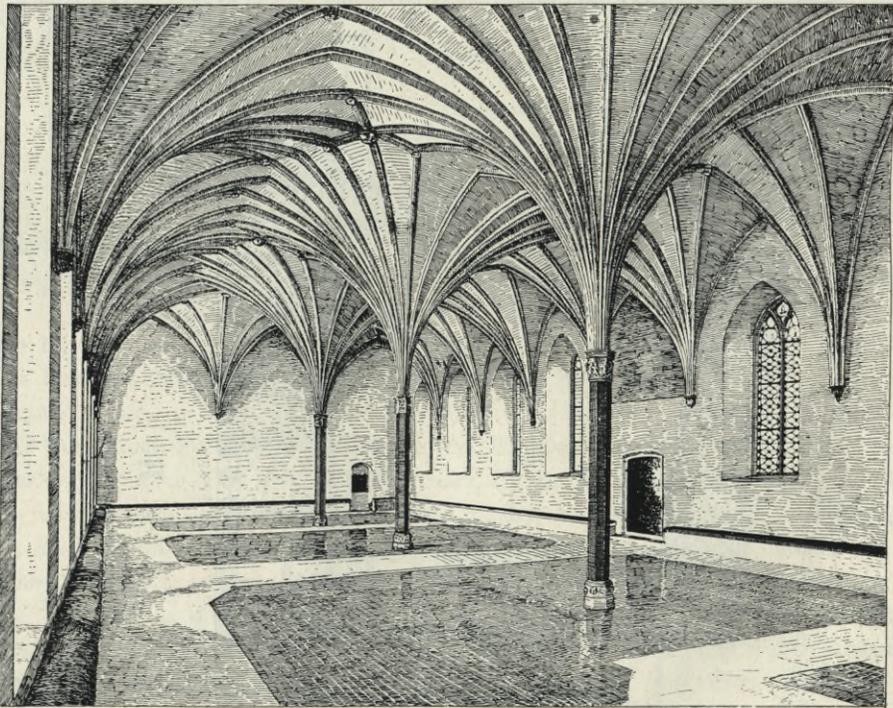


Fig. 291. Ordensremer der Marienburg.

Art der älteren Deutsch-Ordensburgen in Preußen (Rheden, Lochstedt u. s. w.) etwa 1280 erbaut, bestand es zunächst nur aus dem Hochschloß, dem eigentlichen Konventshause und der Vorburg. Im vierzehnten Jahrhundert wurde ersteres mehrfach umgestaltet. Auf der Südseite entstand als Unterhaltungssaal für die Ritter der Dreipfeilersaal und der auf sieben

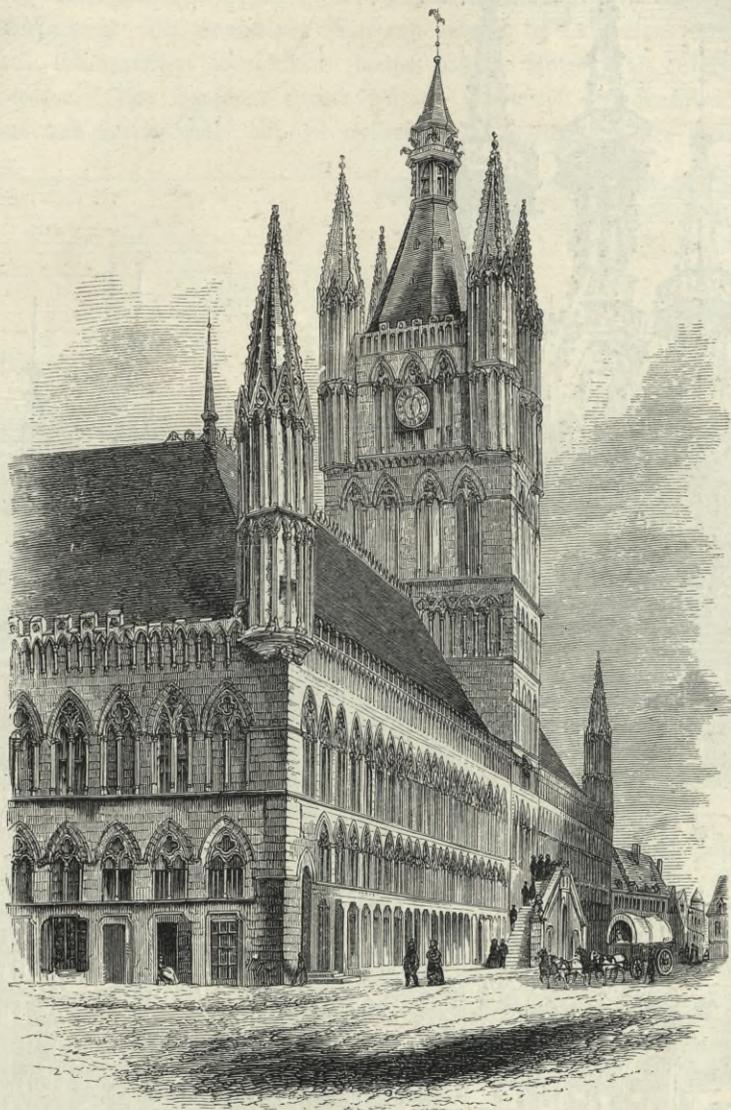


Fig. 292. Tuchhalle zu Ypern.

Pfeilern ruhende Speisesaal, auf der Nordseite die Marienkirche (unter ihr die Innkapelle) und der Kapitelsaal, dessen Sternengewölbe von drei schlanken Granitpfeilern getragen wird. Im Ostflügel lagen die Schlafräume, im Westflügel die Wohnungen der hervorragendsten Ordensbeamten. In der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts wurde, weil die 1309 erfolgte Verlegung des Hochmeisterstuhls von Venedig nach der Marienburg einen größeren Aufwand mit sich brachte, die Vorburg in das Mittelschloß verwandelt, während die Vorburg selbst weiter

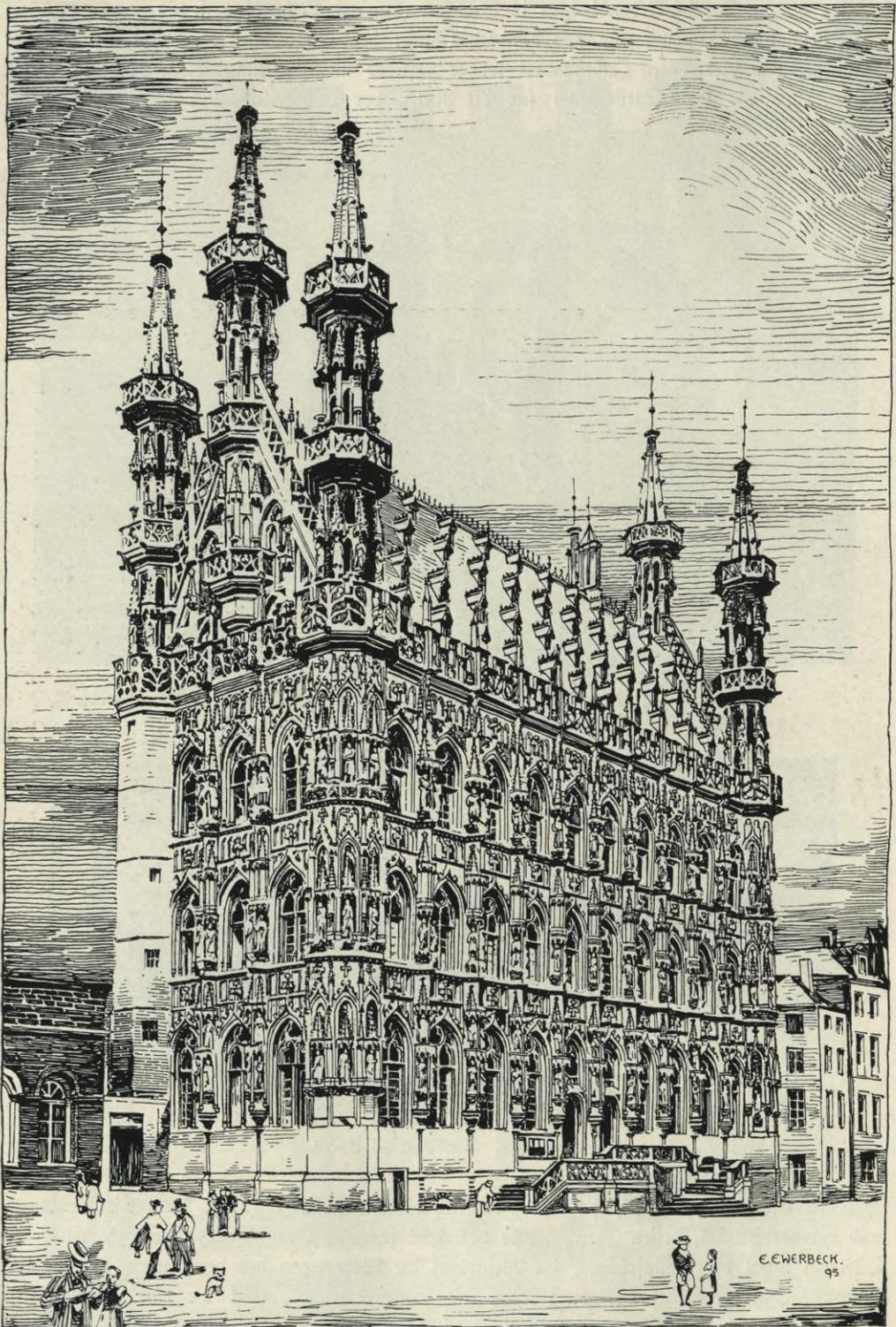


Fig. 293. Rathaus zu Löwen.

hinausverlegt wurde. Auf der Westseite des Mittelschloßes wurde ein besonderer Palast für den Hochmeister erbaut (Fig. 290). Von diesem werden besonders die beiden Remter (Sommer- und Winterremter des Hochmeisters) und der anstoßende Festsaal gefeiert. Dieser (Fig. 291) ruht auf drei Pfeilern, von denen das Rippengewölbe palmenartig aufsteigt. In der Beherrschung und musterhaften Anordnung der gewaltigen Mauermassen liegt aber der höchste Ruhm der Marienburg. Die Baumeister dieser und anderer im Ordensland verstreuten Bauten sind unbekannt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Ritter selbst auf die Entwicklung von Einfluß waren. Ihre Bauschule erweist sich als schöpferisch und fruchtbar. Sie wandte zum erstenmal das Sterngewölbe an, die weitreichenden Beziehungen der Bauherren führen

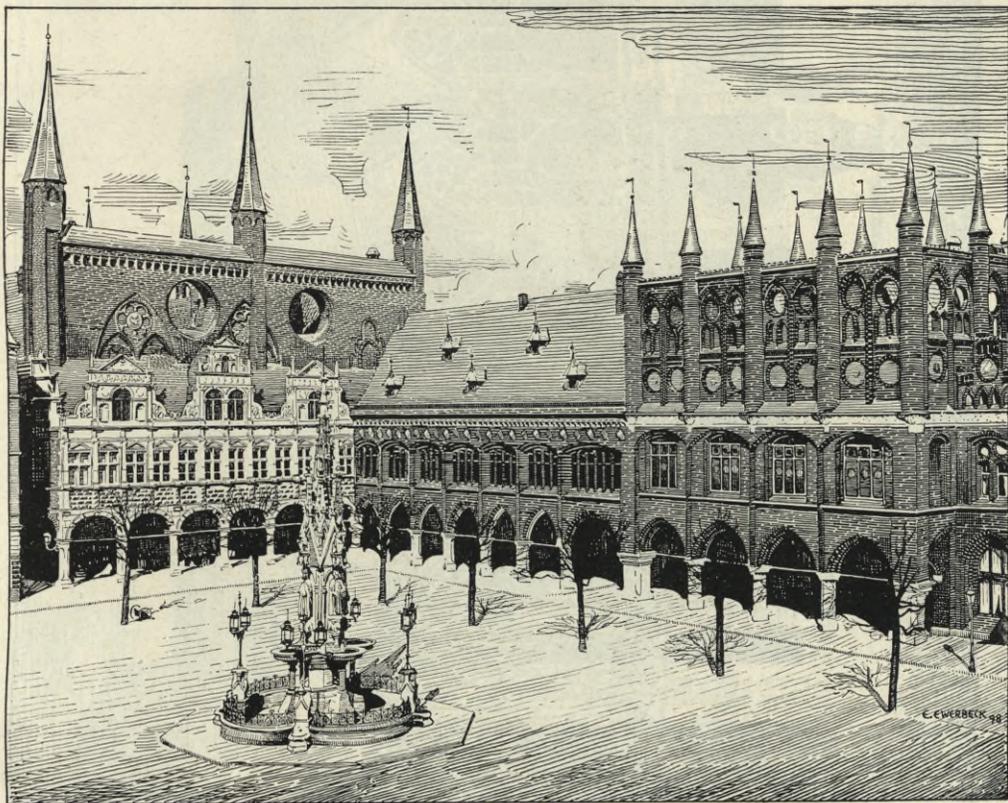


Fig. 294. Rathaus zu Lübeck.

ihr normannisch-arabische Motive aus Sizilien und auch frühgotische vom Rheinland her zu. Die Ziegelplastik ist hochentwickelt. Die Ziegel wurden nicht mechanisch geformt, sondern in großen Blöcken lufttrocken wie Quadern mit feinen Meißeln bearbeitet und dann gebrannt. Auf diese Weise gewannen die Ornamente eine außerordentliche Feinheit und Schärfe.

Bei aller Bewunderung für die Marienburg und die ihr verwandten preußischen Schlösser (Thorn, Heilsberg, Marienwerder) müssen wir doch gestehen, daß nicht in ihnen, überhaupt nicht in den Burghauten, sondern in der städtischen Architektur, in den Werken, welche das zu Macht und Reichtum emporgestiegene Bürgertum schuf, die profane Baukunst des späteren Mittelalters den kräftigsten und wichtigsten Ausdruck gefunden hat. Zur Kirche gesellen sich, ihr künstlerisch ebenbürtig, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert, das Rat- und Zunfthaus,

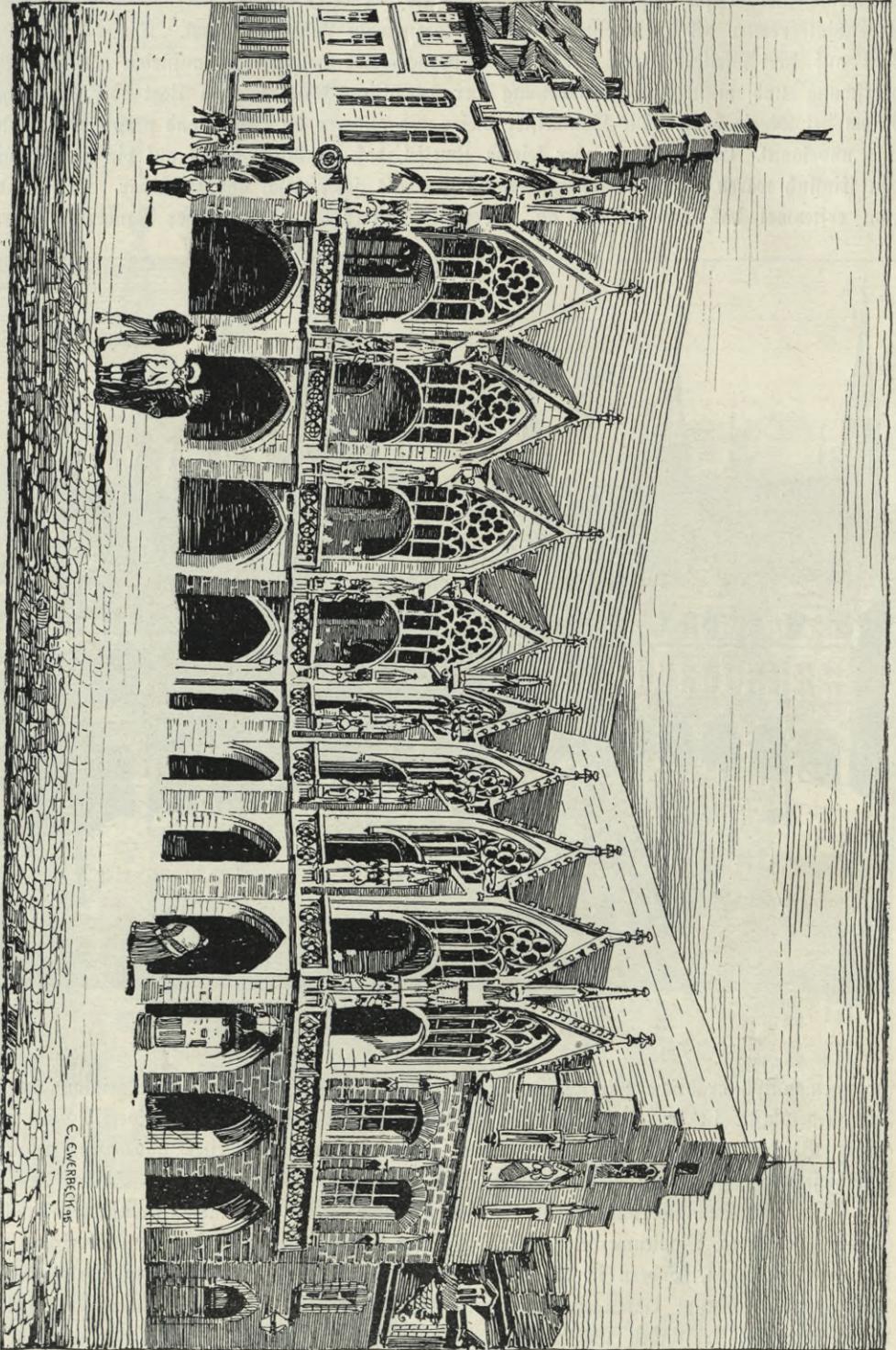


Fig. 295. Das Marienhaus zu Braunschweig.

sowie die Kaufhalle. Schwere konstruktive Aufgaben harren hier nicht der Lösung. Das Erdgeschoss öffnet sich gern mit spitzbogigen Lauben gegen den Marktplatz, den Oberstock nimmt

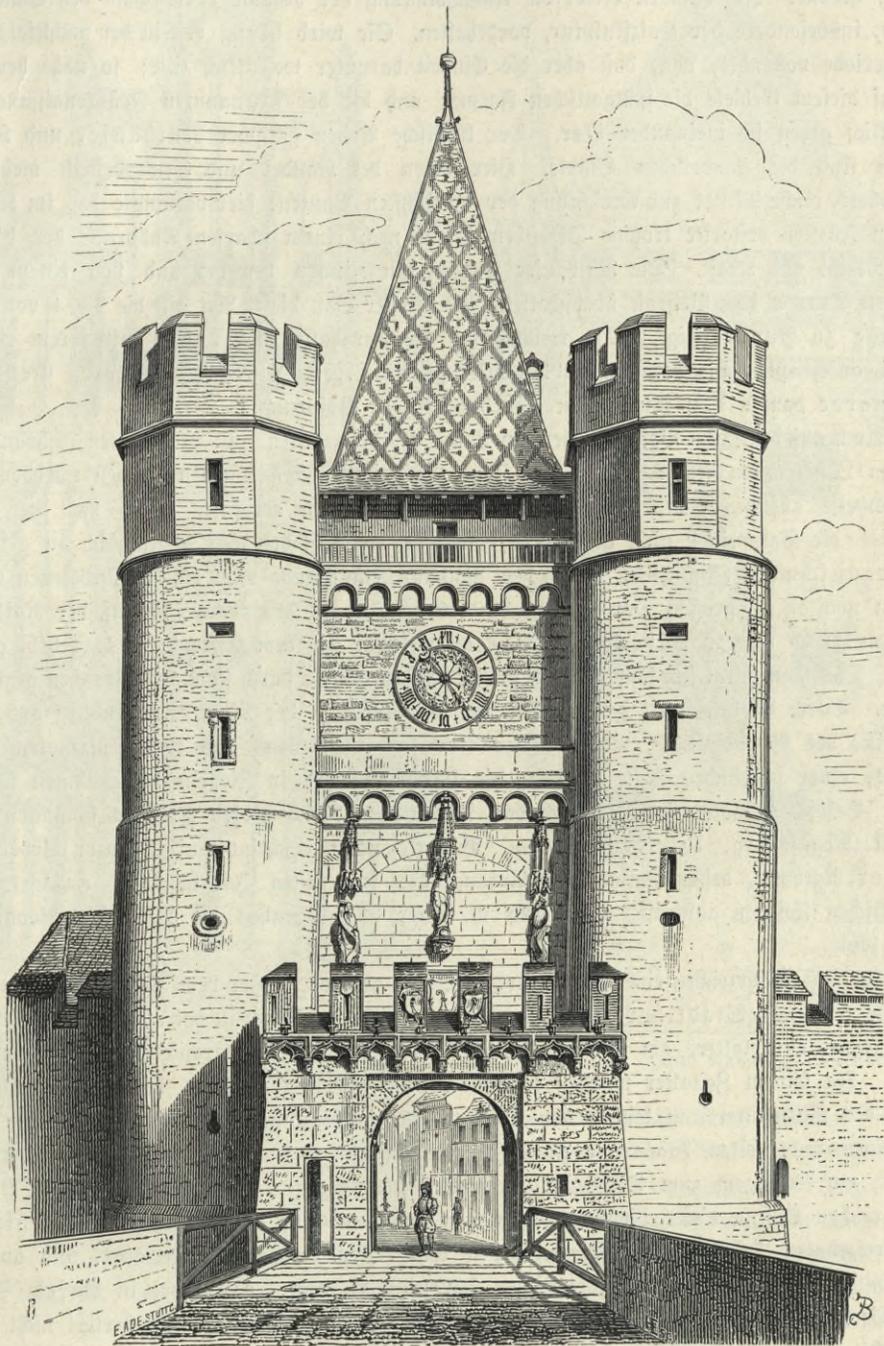


Fig. 296. Spalenthor in Basel.

vornehmlich ein großer Saal, gewölbt oder mit einer Holzdecke versehen, ein. Der dekorativen Architektur bot sich dagegen ein reicher Wirkungskreis. Bei den älteren Werken werden ins-

besondere die Fenster schmuckreich ausgeführt, die Fassadenwände zwischen den Fenstern durch Tabernakel belebt; bei den jüngeren Bauten heben sich die Giebel, die Erker und Ecktürmchen stattlich heraus. Im Innern bleibt die Ausschmückung der Räume vorwiegend den Schwesterkünsten, insbesondere der Holzskulptur, vorbehalten. Sie wird häufig erst in der nächstfolgenden Kunstperiode vollendet, ohne daß aber die Einheit darunter wesentlich litte; so nahe berühren sich auf diesem Gebiete die spätgotischen Formen und die der sogenannten Frührenaissance, so unmerklich gehen sie ineinander über. Der klassische Boden gotischer Rathäuser und Kaufhallen sind die flandrischen Städte. Hier boten der Handel und Gewerbesleiß mehr als anderwärts reiche Mittel zur Errichtung der stattlichsten Bauten; hier verlangte das im Kampfe mit den Fürsten erstarrte trotzig Selbstbewußtsein nach einem scharfen Ausdrucke der bürgerlichen Macht und Kraft. Die Rathäuser wurden mit Zinnen bewehrt und von einem hervorragenden Turme, dem Belfroi, überschattet. Als ältester Bau dieser Art gilt die 1304 vollendete Tuchhalle zu Ypern (Fig. 292), welcher sich die Kaufhalle in Brügge mit ihrem riesigen Belfroi anschließt. Die berühmten Rathäuser zu Brüssel, Löwen (Fig. 293), Gent und Dudenarde danken dem fünfzehnten Jahrhundert den Ursprung.

Auch auf deutschem Boden stiegen im Laufe des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts in allen Landschaften Rathäuser in die Höhe. Die stattlichsten wurden in den norddeutschen, vorzugsweise auf den Backsteinbau angewiesenen Hansestädten errichtet. Doch hat das spröde Material die Baumeister nicht gehindert, besonders die Fassaden gar mannigfach zu gestalten. In Braunschweig (Fig. 295) springt dem Rathause eine Laube vor; die durchbrochenen Giebel mahnen noch an die großen Domfenster. Anders gestaltet ist der obere Abschluß der Rathäuser zu Stralsund und zu Lübeck (Fig. 294), an welchem seit dem Ende des 14. Jahrh. gebaut wurde. Das Dach birgt sich hinter hohen Giebelmauern, welche durch schlanke Türmchen gegliedert werden. Durch Vielfarbigkeit zeichnen sich die Rathäuser in der Mark Brandenburg aus, ganz im Geiste des Backsteinstiles, während das Breslauer Rathaus aus dem fünfzehnten Jahrhundert, einer schlesischen Sitte folgend, die Hausteinformen in Ziegeln nachzuahmen sich bemüht. Selbstverständlich fehlt es auch den süddeutschen Reichstädten nicht an schmucken Rathäusern (Regensburg, Ueberlingen u. a.). Bemerkenswert erscheint auf schweizer Boden das Baseler Rathaus, dessen Fassade, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts errichtet, noch die gotischen Formen aufweist, aber doch in seiner Geschlossenheit die Nähe der Renaissance ahnen läßt.

Zu den Wahrzeichen einer freien, stolzen Stadt gehören, außer dem Rathause, vornehmlich auch die wuchtigen Stadttore mit ihren Türmen. Der Turmbau hat offenbar die Phantasie des späteren Mittelalters am stärksten gepackt, ihr als die kühnste architektonische Leistung gegolten. In keinem Zeitalter wurden so viele Türme errichtet, wie in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, in keinem den Türmen eine so begünstigte Stellung zugewiesen. Sie übersteigen nicht selten das rechte Maß, werden in der mannigfachsten Weise gegliedert und gekrönt, wo es angeht zum Schmucke der Bauten herangezogen. Die Thore und die Brücken boten reichen Anlaß, dieser Lieblingsneigung zu huldigen. Die alten Thortürme zu Köln aus dem dreizehnten Jahrhundert haben noch den reinen Festungscharakter bewahrt, und auch im fünfzehnten Jahrhundert wird in einzelnen Fällen, z. B. dem Spalenthore in Basel (Spalon heißt Pfahlfriedung), trotz reicherer Ausstattung (Fig. 296) das Festungsartige nicht völlig verwischt. Dagegen erscheint der ursprüngliche Verteidigungszweck in anderen zahlreichen Fällen, z. B. dem mächtigen Holsthore zu Lübeck, 1477 aus verschiedenfarbig gebrannten Steinen errichtet, ziemlich vergessen. Die beiden hohen Turmstockwerke sind von Fenstern und Fensterblenden beinahe vollständig überzogen. In dem Gebiete des Backsteinbaues (Mark,

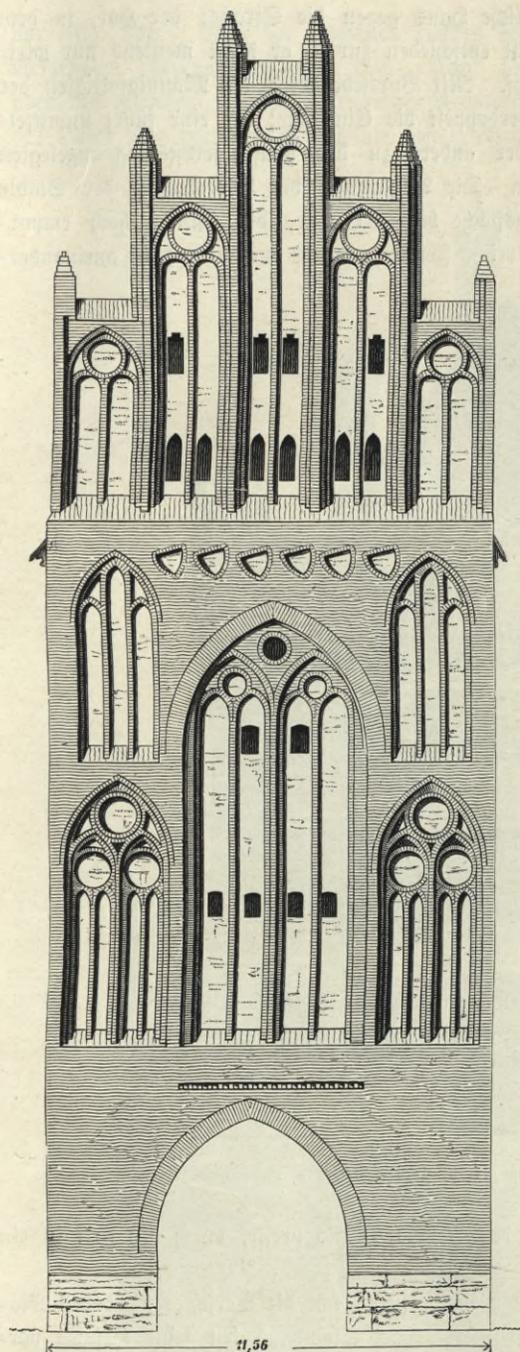


Fig. 297. Das Treptower Innenthor  
zu Neubrandenburg.

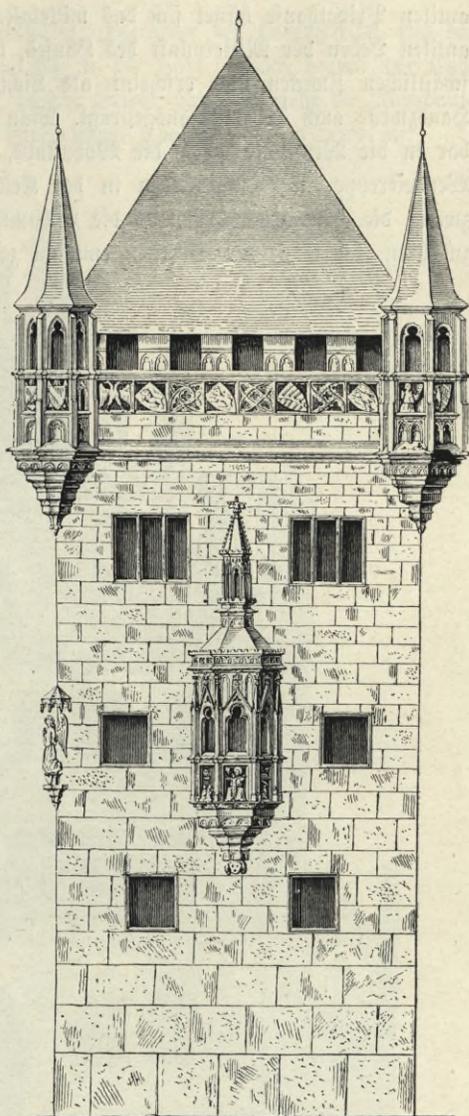


Fig. 298. Haus Nassau zu Nürnberg.

Pommern, Mecklenburg) zeichnen sich die Stadttore und Stadttürme durch Größe und Schmuck besonders aus (Fig. 297). Bei den aus Quadern errichteten spätgotischen Türmen (Prag) darf man, um den allgemeinen malerischen Eindruck ungestört zu genießen, das gänzlich verwilderte Ornament nicht zu genau betrachten.

Bürgerhäuser haben sich aus der romanischen Periode nur in geringer Zahl erhalten (in Deutschland sind solche z. B. in Köln, Trier, Goslar noch vorhanden), im wesentlichen blieb aber Anlage und Einrichtung auch im späteren Mittelalter dieselbe. Im Gegensatz zum

antiken Privathause öffnet sich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauses, tritt entschieden zurück, er dient meistens nur wirtschaftlichen Zwecken und erscheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkstätte oder die Wohnstube, der andere zu der häufig selbständig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang die Einwohnerschaft, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuser hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenster, welche möglichst dicht aneinander-

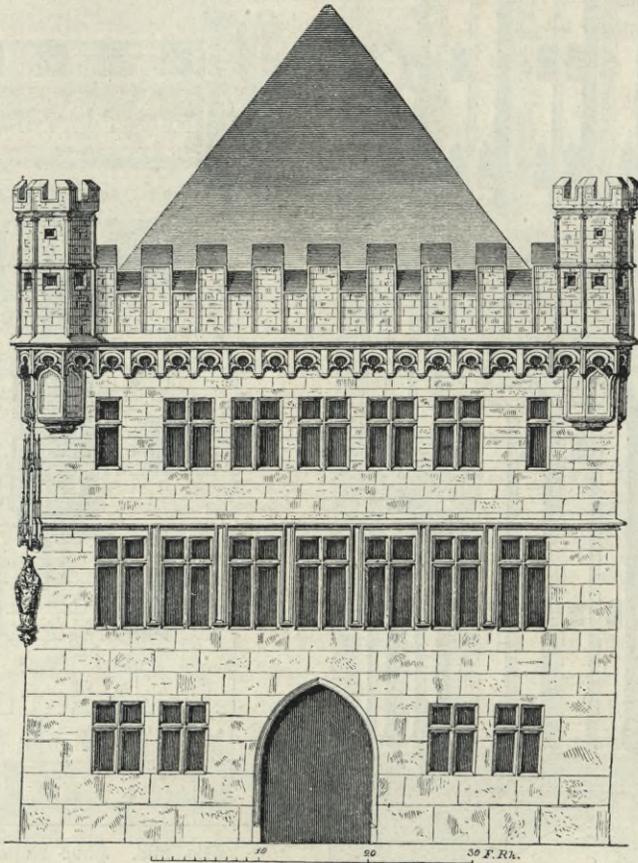


Fig. 299. Das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.

gefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus geteilte Bürgerhaus.

Nicht minder als die Mannigfaltigkeit der Landes sitten übt die Verschiedenheit des Materials Einfluß auf die Bauform der Bürgerhäuser. Das Steinhaus hat seine Heimat vornehmlich in den romanischen Ländern. Südfranzösische Städte bieten noch zahlreiche Beispiele aus dem vierzehnten Jahrhundert (Cahors, St. Antonin, Cordes u. a.). Weiter im Norden werden sie nur vereinzelt angetroffen und regelmäßig als ausgezeichnete, hervorragende Werke gepriesen. Bedeuteten doch im Flämischen die „steenen“ geradezu burgartige Bauten. In der That erinnert häufig Gliederung und Schmuck an den Burgbau. Am „steinernen Hause“ in Frankfurt a. M., 1464 erbaut, verdecken Zinnen das Walmdach und treten den Ecken Türmchen

vor (Fig. 299). Auch der Nassauer Hof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche, aus dem vierzehnten Jahrhundert (Fig. 298), steigt turmartig in die Höhe. Doch deuten der Erker oder das Chörlein, in der Nürnberger Architektur so sehr beliebt, und noch mehr die Anordnung des Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Charakter des Hauses an.

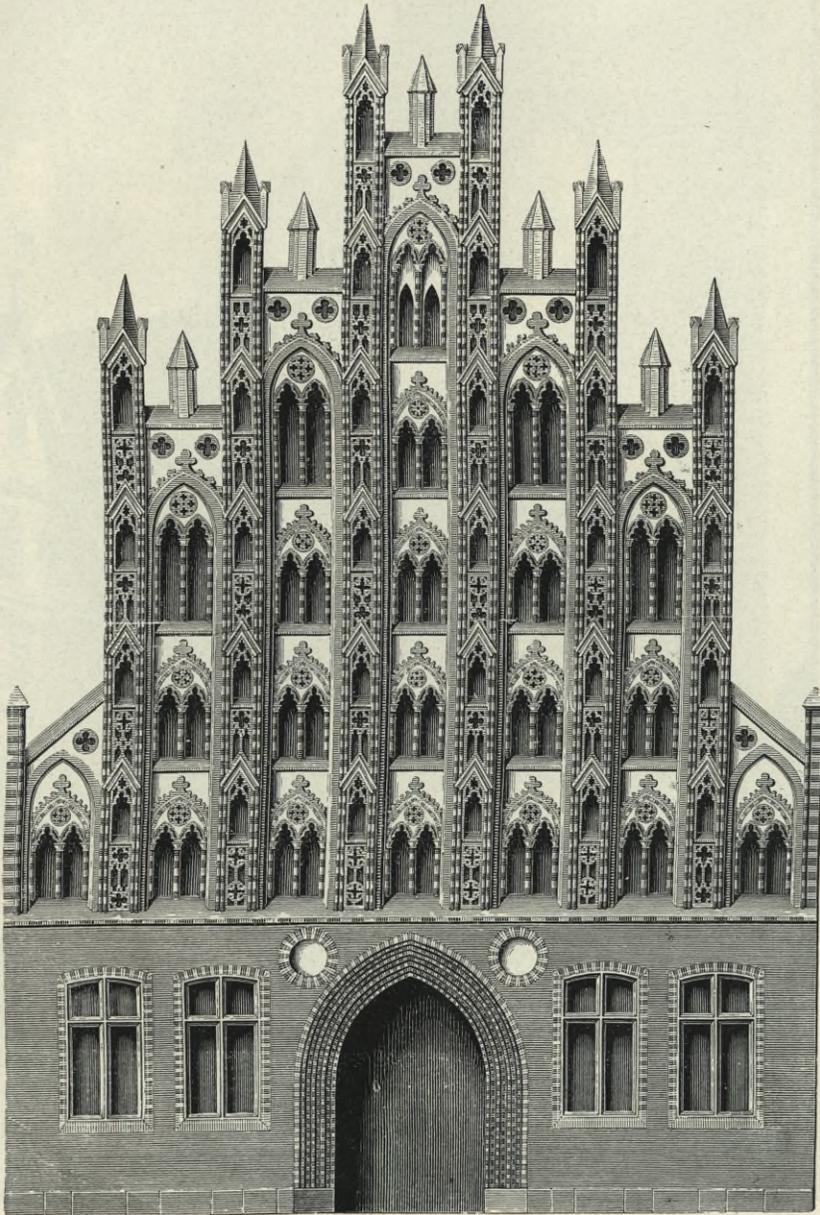


Fig. 300. Haus zu Greifswald.

Ein bequemeres Material für das bürgerliche Wohnhaus bot der Backstein, welcher daher auch im norddeutschen Tieflande vornehmlich bei Privatbauten verwendet wurde. Von solchen haben sich noch zahlreiche glänzende Beispiele erhalten. Biersfarbiger Schmuck und insbesondere

hohe, über das Dach hinausragende Giebel (Fig. 300) zeichnen die Häuser vornehmer Bürger in Pommern, Mecklenburg, in den Hansestädten aus. Immerhin bleibt auch im späteren Mittelalter das Fachwerkhaus der Haupttypus bürgerlicher Wohnungen. Auf steinerner



Fig. 301. Fachwerkhaus am Marktplatz zu Dinkelsbühl.

Unterlage liegen die Schwellen, welche die durch Niegel und schräge Streben verbundenen und versteiften Ständer tragen (Fig. 301 u. 302). Die oberen Stockwerke werden in Deutschland gewöhnlich vorkragend errichtet, wohl aus konstruktiven Gründen, weil die herausragenden

Balken dem ungleichen Setzen und dem Einbiegen der Zwischenbalken entgegenwirken, dann aber auch aus Anhänglichkeit an die allgemein verbreitete Bauart, welche die oberen Bauteile gern vorspringen ließ. Die Füllungen der Wände, aus Lehm oder Backsteinen, boten sich dem farbigen Schmucke, die Balkenköpfe, Schutzbretter u. s. w. der plastischen Bearbeitung willig

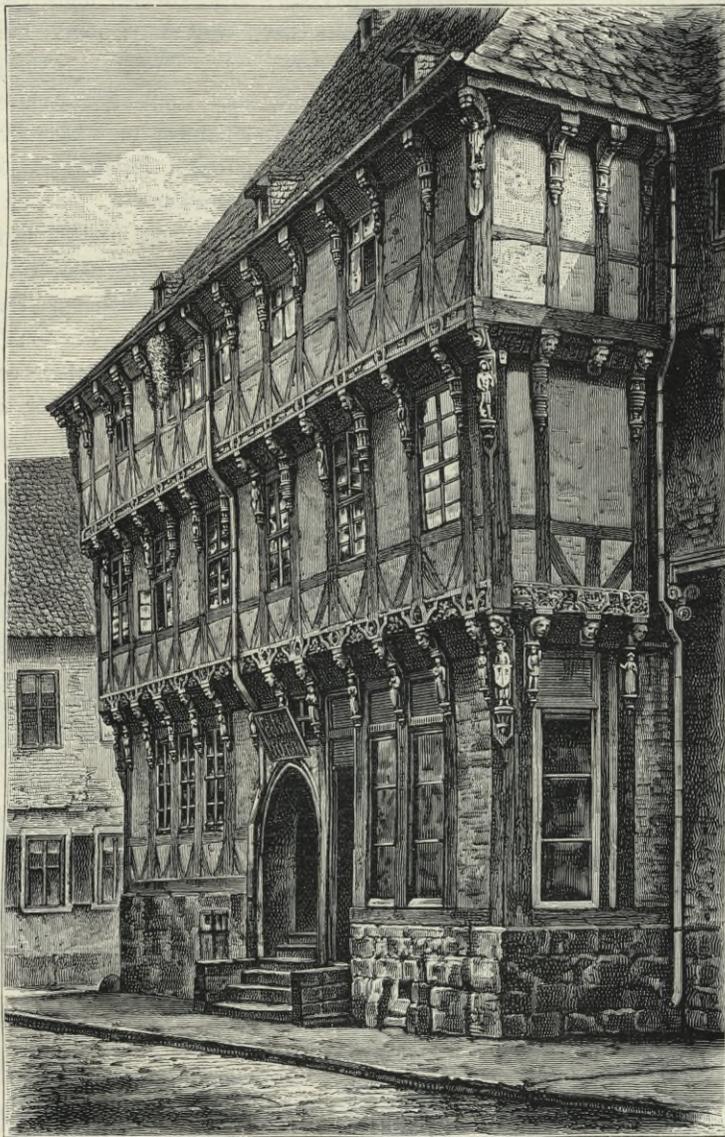


Fig. 302. Die Ratschenke zu Halberstadt.

dar. So gewann das Fachwerkhau die heitere zierliche Gestalt, welche das dürftige Material oft völlig vergessen läßt. Es blieb noch im siebzehnten Jahrhundert im Gebrauche, änderte bis dahin seine Grundform nicht wesentlich, nachdem im vierzehnten Jahrhundert die wichtige Neuerung, die Fassade mit dem spitzen Giebel (an Stelle des Walmdaches) abzuschließen, siegreich durchgedrungen war.

## b. Bildnerei und Malerei.

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



Fig. 303. Relief vom Portal der Kirche zu Bezeelay.



Fig. 304. Vom Dom zu Chartres.

dacht, die Kenntnisse zusammengetragen. Jetzt begann es sie übersichtlich zu ordnen. Enzyklopädische Schriften, Natur- und Geschichtsspiegel errangen große Beliebtheit und wurden volkstümlich. Diese Richtung spiegelt sich auch in den bildenden Künsten ab. Ganz abgesehen davon, daß ein breiterer Ton der Schilderung angeschlagen wird, vermehrt sich auch namhaft die Menge der Gegenstände. Zu den üblichen biblischen Szenen und Figuren treten noch zahlreiche Legenden, Tierfabeln, Kalenderbilder, Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, der Tugenden und Laster u. s. w. hinzu. Je näher die Gegenstände dem wirklichen Leben stehen, desto leichter gewinnt die volkstümliche Auffassung, der Volkshumor Eingang, desto weiter tritt das tief sinnig symbolische Element zurück. Es bedurfte aber längerer Zeit, ehe diese Richtung sich vollständig einbürgerte. Die nächste Aufgabe war, die plastischen und malerischen Formen

mit dem architektonischen Stile in Einklang zu bringen. Die Lösung gelang; es bildete sich ein plastischer und malerischer Stil aus, welcher mit den Linien und Formen der gotischen Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange steht. Doch mußte insbesondere die wahre Natur der Plastik die Kosten des Einklanges tragen.

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



Fig. 305. König David. Von der Kathedrale zu Chartres.

die Entwicklung der Gotik Schritt für Schritt mit, lebten sich allmählich in die neuen Stilformen ein und waren schon dadurch vor jeder Uebertreibung und schroffen Einseitigkeit besser geschützt. Nur in Frankreich hat die gotische Skulptur eine innere Geschichte; nur hier kann sie von ihrem Anfange, vom archaischen Stile, bis zu ihrer Vollenbung verfolgt werden. Auch

für die gotische Skulptur, wie für die gotische Architektur, gilt Frankreich mit Recht als das klassische Land.

Noch am Anfang des zwölften Jahrhunderts war es mit der Steinskulptur in Nordfrankreich schlecht bestellt. Selbst in der burgundischen Schule vermisst man den rechten plastischen



Fig. 306 und 307. Von der Kathedrale zu Amiens.

Sinn. Das Bild Christi als Weltenrichter an dem Portale zu Bezeley z. B., mit dem Unterkörper beinahe im Profil, während Oberkörper und Kopf geradeaus blicken, entbehrt der greifbaren Körperlichkeit. Das Gewand legt sich nicht in natürliche Falten, sondern wird durch Spirallinien oder dichte Parallellinien in den Flächen gebrochen (Fig. 303). Ein Vergleich

mit dem Christus am Hauptportale zu Chartres, hundert Jahre später geschaffen, lehrt uns nicht allein den großen Fortschritt in der Formenbehandlung, sondern auch den Weg und die Richtung, welchen die Steinskulptur seitdem einschlug, kennen (Fig. 304). In der Bauhütte



Fig. 308. Gewandstatue  
von der Kathedrale zu Rheims.

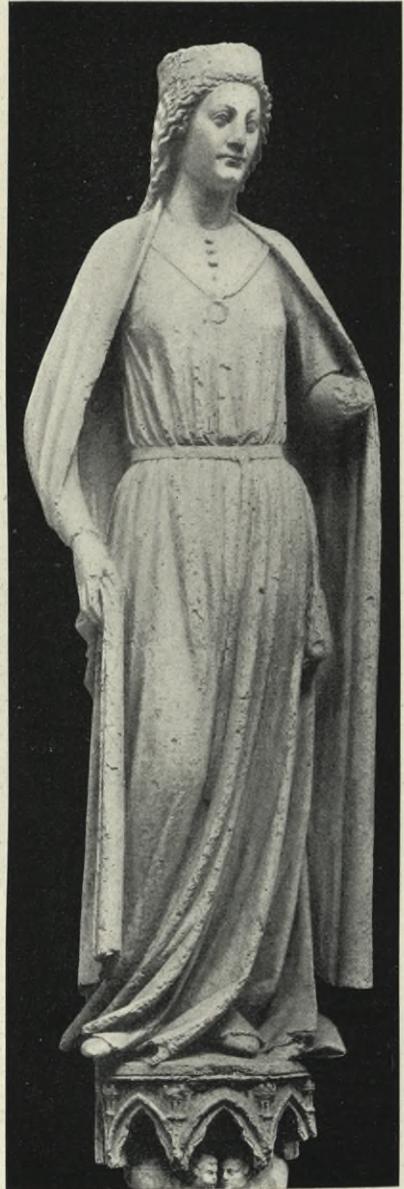


Fig. 309. Sogen. Königin Saba.  
Von der Kathedrale zu Rheims.

arbeiteten die Werkleute, welche die großen Quadern in Werkstücke verwandelten, mit Stab- und Maßwerk schmückten, und die Steinmezen, welche Statuen und Reliefs meißelten, einträchtig nebeneinander. Sie gingen nach gleichen Regeln vor. Die erste und wichtigste war die Symmetrie. So lernten auch die Bildhauer zuerst ihre Gestalten, insbesondere die Gewänder,

symmetrisch zeichnen. Diese lassen die Formen des Leibes nicht durchscheinen, schmiegen sich nicht dem Körper an, sondern werden als eine selbständige Hülle behandelt, die Falten ähnlich



Fig. 310. Sogen. Salomo.  
Von der Kathedrale zu Rheims.



Fig. 311.  
Madonna von der Karthäuserkapelle zu Dijon.

wie Kanneluren regelmäßig nebeneinander gelegt. In dieser Weise treten uns die ältesten Skulpturen an der Kathedrale von Chartres entgegen. Auch bei den jüngeren Skulpturen hier und in Amiens (dreizehntes Jahrhundert) beobachten wir noch häufig diese Strenge in der

Zeichnung der Gewänder (Fig. 306). Das Obergewand, gewöhnlich über eine Schulter geworfen, so daß der eine Arm frei bleibt und mit dem anderen der Gewandzipfel gefaßt wird, oder daß sich das Gewandende um den Arm herumlegt und dann herabfällt, behält doch die enge Parallelfältelung bei (Fig. 305 und 307). Die Streckung der Figuren, im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur, steigert den Eindruck des Symmetrischen. Im Laufe der weiteren Entwicklung würden die starren, geraden Linien dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen und der Mantel schräg geworfen würde, wodurch ein gefälliger Gegensatz zu den geraden Falten des Untergewandes entstand, zumal wenn die Hauptfalten des Unterkleides in langer Schleifung bis auf den Boden fielen (Fig. 308 u. 311). Neben der Zeittracht, an der die Bildhauer im allgemeinen festhalten (Fig. 306 u. 309), kommen auch Gewandmotive vor, die der Antike entlehnt sind; so besonders in Rheims (Fig. 308 und 310). Eine streng symmetrische Anlage wurde auch bei den Haaren und dem Barte beliebt. Ein im Clunymuseum

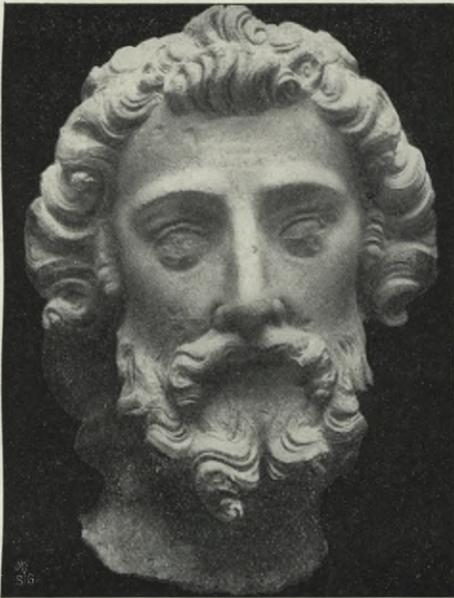


Fig. 312. Evangelistenkopf im Clunymuseum.  
Von der Jakobshospitalkirche in Paris stammend.

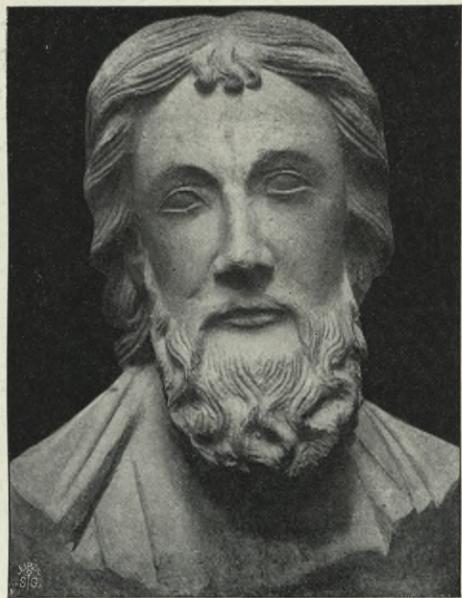


Fig. 313.  
Von der Kathedrale zu Paris.

befindlicher Evangelistenkopf (Fig. 312), ohne Zweifel dem dreizehnten Jahrhundert und der Jakobshospitalkirche in Paris entstammend, und ein Kopf von der Kathedrale in Paris (Fig. 313), enthüllen diesen stilistischen Zug mit besonderer Deutlichkeit. Minder auffällig kehrt er an den meisten großen Statuen der frühgotischen Zeit wieder.

Mit einer solchen Zeichnung der Gewänder, der Haare und des Bartes hätten sich individuell aufgefaßte Köpfe schlecht vertragen. Nicht als ob die Künstler sich mit einer starren, ausdruckslosen Totenmaske begnügt hätten. Lebenskraft spricht fast aus jedem Antlitz der Portal- und Pfeilerfiguren. Ueber den allgemeinen Typus gehen sie aber doch nicht hinaus. Die größte Regelmäßigkeit waltet in den Abmessungen der einzelnen Gesichtsteile, gleichmäßig sind die Augen gebildet, fein der Mund gezogen (Fig. 314). Es fehlt aber das unmittelbar Sprechende. Sie sind richtig geformt, aber nur mäßig beseelt. Das gilt selbst von der berühmten Christusstatue am Hauptportale zu Amiens, welche vielleicht deshalb sich nicht dem Gedächtnisse des Volkes einzuprägen vermochte und ohne Nachfolge in der Kunst blieb (Fig. 315).

Erst in der Zeit, als in der Haltung der Figuren und Modellierung der Gewänder der oben geschilderte Wechsel eintrat (nach 1250), wurde auch der Typus der Köpfe verändert. Es verlor sich die strenge Regelmäßigkeit der Umrisse, das Kinn wurde spitz gezogen, die Stirn niedriger, runder, die Nase weniger kräftig gebildet, dem Gesichte ein lächelnder Zug aufgeprägt. Hier namentlich kommt die „natürliche Manier“ an Stelle der naiven Lebensfülle zum Vorschein. Denn dieser lächelnde Zug kehrt immer wieder, auch wenn er durch den Charakter der Figur nicht notwendig bedingt wird.

Diese Schilderung gilt vornehmlich von den unmittelbar mit architektonischen Werken verbundenen Steinskulpturen. Leider sind diese in der Revolutionszeit in ihrer großen Mehrzahl arg verstümmelt worden; bei ihrer Wiederherstellung in unserem Jahrhundert hat aber die Willkür oft genug gewaltet. Dieses und der ungünstige Aufstellungsort würden der Forschung

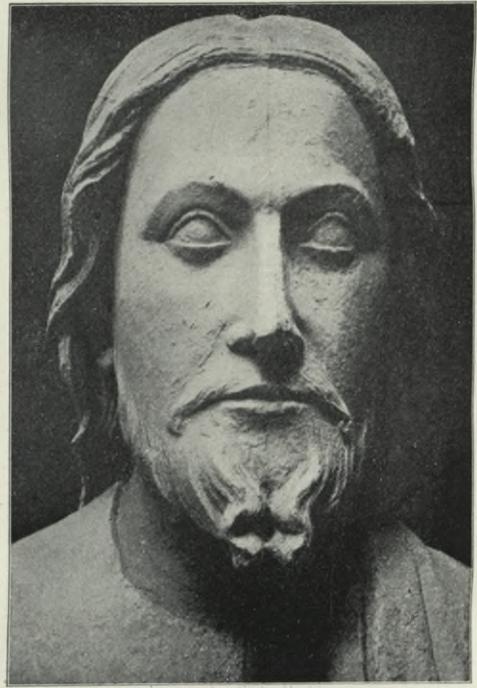


Fig. 314. Von der Kathedrale zu Rheims.

Fig. 315. Christuskopf von der Kathedrale zu Amiens.

noch größere Schwierigkeiten bereiten, wenn nicht die umfassende Sammlung von Gipsabgüssen im Museum des Trocadero zu Paris eine eingehende Prüfung der einzelnen Figuren gestattete. Es gab im dreizehnten Jahrhundert keine Kathedrale, kaum eine Kirche, die nicht in reichem Skulpturenschmucke prangte. Die Kathedralen von Chartres, Paris, Amiens, Bourges und namentlich Rheims müssen in erster Linie genannt werden. Unter den kleinen Kirchen besaß die Sainte Chapelle auf der Pariser Insel aus der Zeit Ludwigs IX. an den Apostelstatuen hervorragende Schöpfungen gotischer Plastik. Seit der Restauration der Sainte Chapelle empfangen wir wieder den vollen Eindruck von der ursprünglichen Wirkung der Skulpturwerke in den inneren Kirchenräumen. Wie die Bauglieder, so wurden auch die gemeißelten Figuren mit Farbe überzogen und gewannen erst durch die polychrome Behandlung das wahre Leben. Die Farbe diente nicht dem genügsamen Zwecke, die Formen zu heben und deutlicher zu machen,



Fig. 316. Aus dem Leben des heil. Dionys. Reliefbild vom Dome zu Rheims.

durch sie sollte vielmehr der volle Schein des Lebens geweckt werden. Reiche Muster, wie sie die modischen Prachtgewänder zeigten, wurden den Gewändern aufgemalt, Haare, Bart, Fleisch ganz naturalistisch wiedergegeben.

So dringt die Freude an der Natur und dem wirklichen Leben, den Forderungen einer architektonischen Stilisierung zum Troz, doch siegreich durch. Sie äußert sich noch freier, wo die architektonische Umgebung den Raum nicht einengt, der Komposition und Gruppierung keinen Zwang auferlegt. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß selbst bei den großen Portal- und Fassadenfiguren, obschon sie durch Pfeiler und Säulen getrennt waren, die Bildhauer gern die Einzelgestalten aufeinander bezogen, sie in einen gewissen Zusammenhang brachten. So stark war die Erzähllust. Offen entfaltet sich die letztere in den Reliefbildern, welche über dem Thürsturze, an Friesen und anderwärts in den Kathedralen angebracht sind. Die legendarischen Schilderungen, z. B. die Szenen aus dem Leben des h. Dionys in Rheims (Fig. 316), die Darstellungen aus dem weltlichen Treiben geben die Vorgänge klar und deutlich wieder, die Personen sind nicht allein in die Tracht der Zeitgenossen gekleidet, sondern haben auch diesen

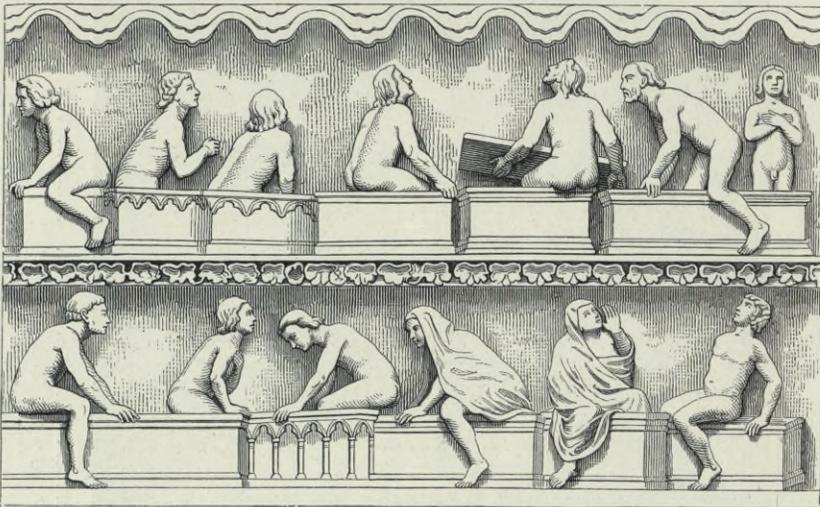


Fig. 317. Auferstehung der Toten. Vom nördlichen Kreuzarm der Kathedrale zu Rheims.

die Züge entlehnt. Hier geht das Typische in das Porträtmäßige über, und auch die Gebärden und Bewegungen erscheinen der Wirklichkeit besser abgelauscht. Die kleinen Maßverhältnisse, in welche die Mehrzahl der Reliefbilder gebannt sind, tragen die Hauptschuld daran, daß die Entwicklung des Formen sinnes stockte, die Gestalten die Durchbildung im einzelnen gewöhnlich vermissen lassen. Den kräftigen Anlauf zu einer solchen bekunden die nackten Figuren in den Bildern des jüngsten Gerichtes in Rheims und Bourges (Fig. 317 u. 318). Zur richtigen Zeichnung der Körper gesellt sich namentlich auf dem Rheims' Relief ein scharfes Erfassen der mannigfachen Stellungen und Bewegungen und eine genaue Wiedergabe derselben, so daß nur wenig fehlt, um in ihnen den treuen Spiegel innerer Stimmungen und Empfindungen zu erkennen. Dieses wenige wurde vorläufig nicht erreicht.

Die Skulptur des vierzehnten Jahrhunderts hat ihre formale Fortbildung nicht so sehr auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Kunst, — da zeigt sie vielmehr eine bedenkliche Abschwächung in das Konventionelle und Gefünstelte — als im Gebiete der Grabdenkmäler erfahren. An den königlichen Grabbildern in St. Denis läßt sich der Gang der Entwicklung

am bequemsten verfolgen. Im zwölften Jahrhundert hatte man sie aufzurichten begonnen (merovingische und karolingische Fürsten), seitdem den Gräberschmuck stetig fortgesetzt. Nur einen geringen Spielraum boten dem Formensinn des Künstlers die auf dem Sarkophagdeckel liegenden Statuen der Verstorbenen. Hier war die Haltung (im vierzehnten Jahrhundert gewöhnlich über die Brust gefaltete Hände) durch die Tradition vorgeschrieben, ebenso wie die Kleidung durch die gerade herrschende Tracht bestimmt war. In der sorgfältig genauen Wiedergabe der letzteren, in den lebensvolleren Gesichtszügen konnte der Bildhauer seine größere oder geringere Tüchtigkeit darthun. Eine freiere Bewegung, ein kräftiges Eingehen auf das wirkliche Leben gestatteten ihm die kleinen Figuren, welche die Seitenflächen des Sarkophages schmückten. Seitdem die Sitte (zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts) aufkam, hier das Be-

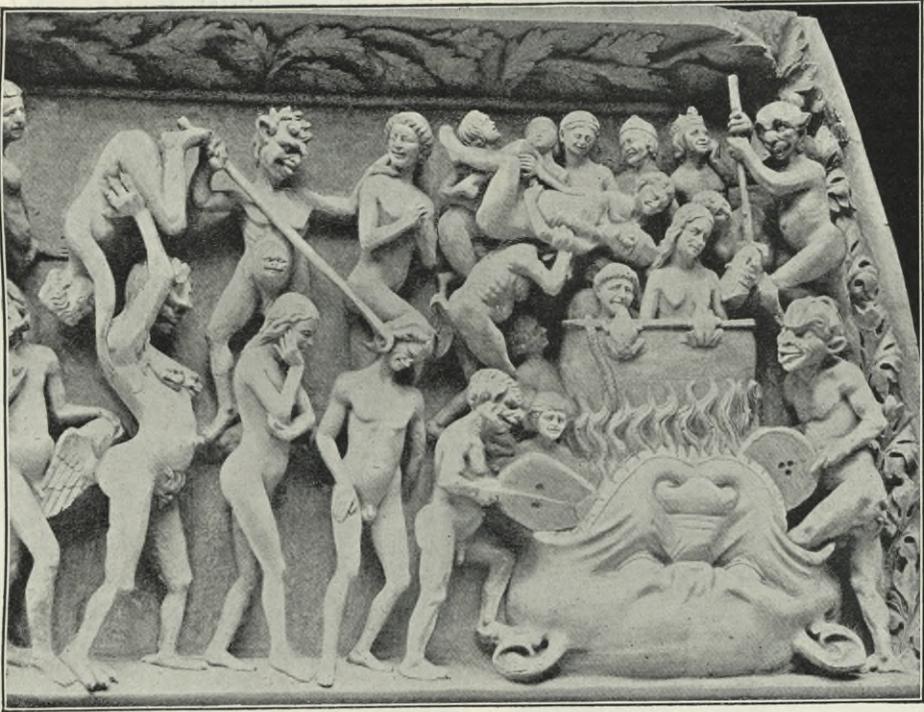


Fig. 318. Das jüngste Gericht (Teilstück). Von dem Hauptportal der Kathedrale zu Bourges.

gräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche (Fig. 319), Frauen, Diener, in die Scene zu bringen, traten das Porträtmäßige und außerdem eine derbere Ausdrucksweise mehr in den Vordergrund.

Die größte Aenderung im plastischen Stile tritt während der Regierung Charles V. um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ein, in derselben Zeit, in welcher auch die französische Miniaturmalerei einen großen Aufschwung nahm, mit dem französischen Hofe der burgundische in der Pflege aller Luxuskünste wetteiferte, und die niederländische Kunst engere Beziehungen zur französischen gewann. Dem Einflusse der Niederlande dürfte namentlich der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlanken Figuren durch breitgedrungene zugeschrieben werden. Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon, am Hofe der burgundischen Fürsten, weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen

burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, füglich nicht gesprochen werden kann. Der Wille des Herzogs berief die Künstler aus verschiedenen Landschaften und wies ihnen die Thätigkeitskreise an. Als den besten unter den so berufenen Bildhauern müssen wir Claus Sluter (seit 1384) preisen, welchem das Denkmal Philipps des Kühnen (Fig. 321) und der Mosesbrunnen mit sechs Prophetenfiguren, ehemals im Hofe der Karthause, jetzt im Museum zu Dijon, angehört (Fig. 322). Weniger Moses (Fig. 320), nach welchem der Brunnen benannt wird, als Jesajas und Daniel sind für den endlichen Sieg der derb realistischen Richtung charakteristisch. Sie müssen in ihrer vollständigen Bemalung den Eindruck festester Lebendigkeit erregt haben.

Mit der französisch-niederländischen Kunstweise verglichen, tritt die deutsche Skulptur von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an in die zweite Linie zurück. Ihr fehlt die ruhige

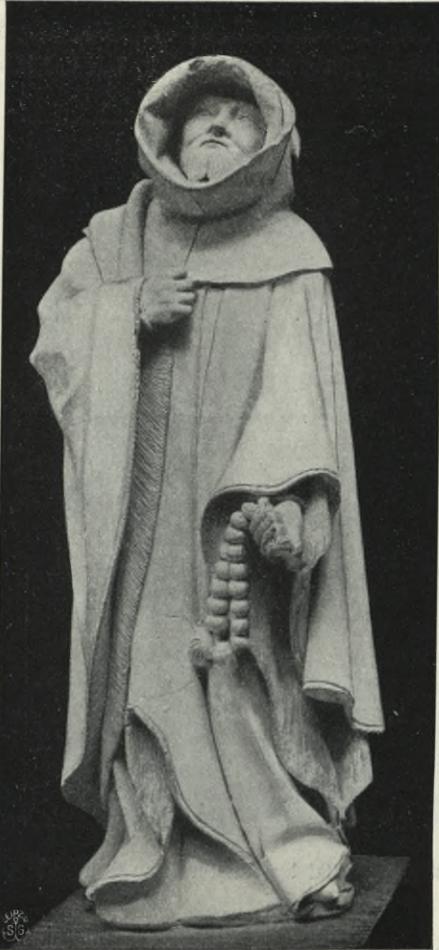


Fig. 319. Ein Peter vom Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon (vergl. Fig. 321).

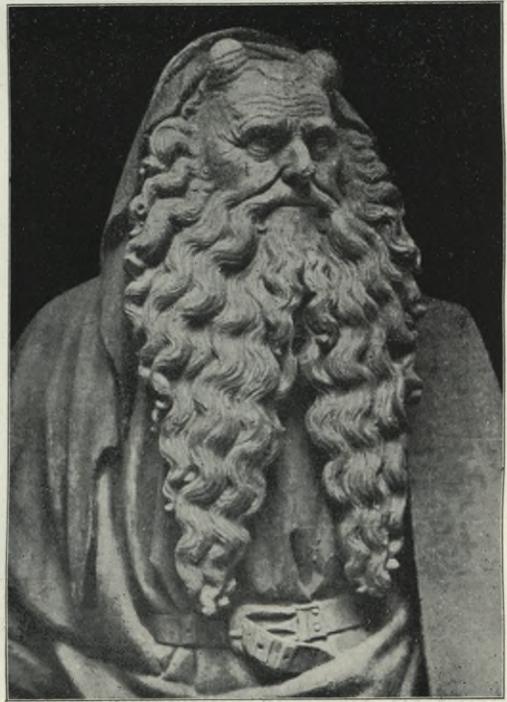
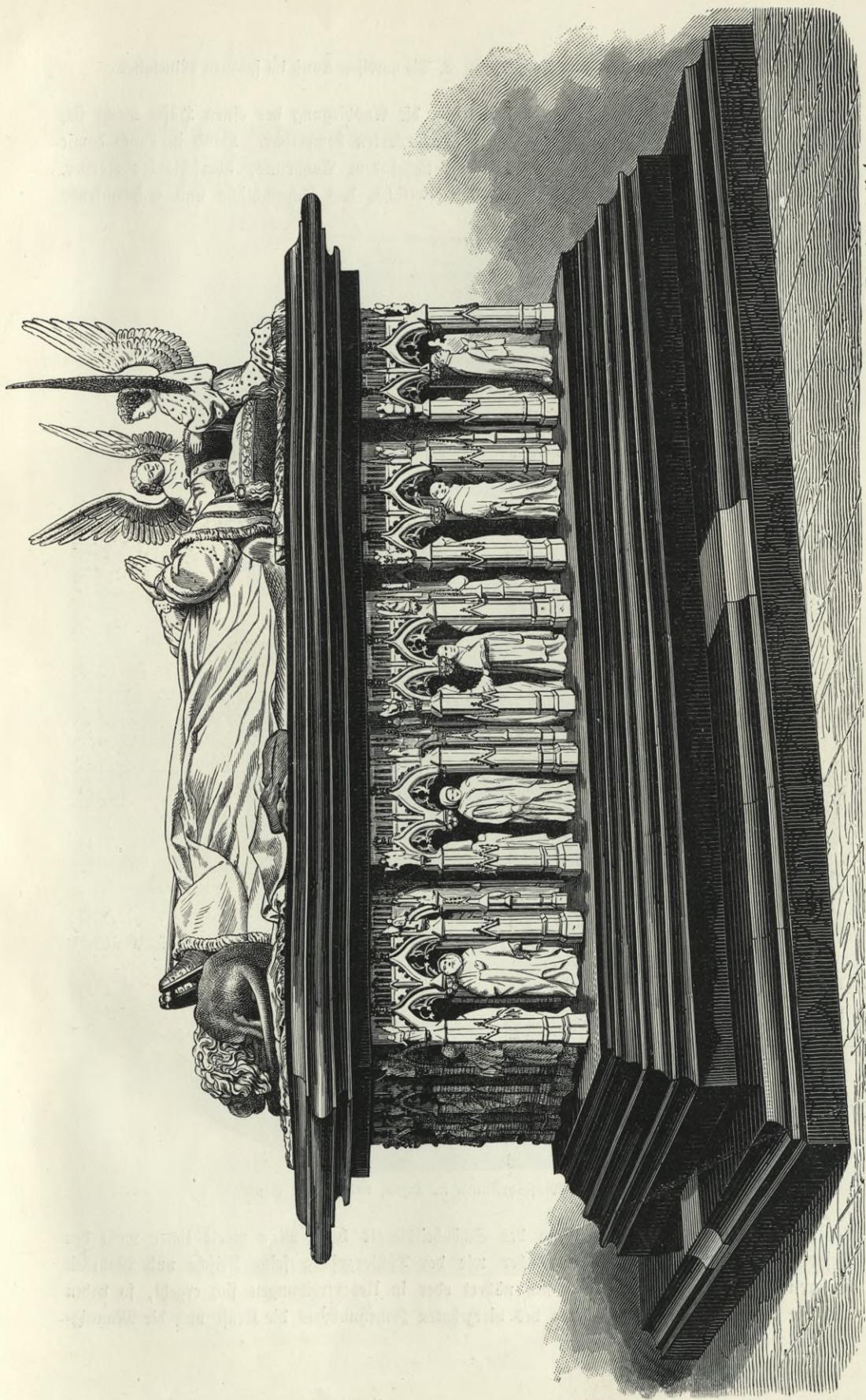


Fig. 320. Kopf des Moses, vom Mosesbrunnen zu Dijon, von Claus Sluter.

organische Entwicklung; sie schmiegt sich nicht langsam dem neuen Baustile an, überträgt nicht allmählich die künstlerischen Grundzüge des letzteren auf ihr Gebiet, sondern setzt gleich voll ein und giebt sofort, französischen Mustern folgend, den eigentümlichen Stil gotischer Plastik in seiner ganzen Stärke wieder. Gute Beispiele dafür bieten die Skulpturen am Portale und in der Vorhalle des Freiburger Münsters, die Statuen an der Westfassade des Münsters zu Straßburg (Fig. 323), die polychromierten Apostelstatuen im Kölner Domchor und die Statuen an der Fassade des Kölner Doms (Fig. 324). Sie fallen vorwiegend in das vier-



R. BREVILLON X. A.

Fig. 321. Monument Philippe des Kühnen in Dijon.

zehnte Jahrhundert. Die Schweißung der Umrisse, die Ausbiegung der einen Hüfte macht sich dabei noch stärker als in gleichzeitigen französischen Werken bemerkbar. Hand in Hand damit geht die Zeichnung rundlicher kleiner Köpfe mit lächelndem Ausdrucke, überschlanke Körper, dünner Arme, magerer Beine. Das Zarte und Zierliche, das Schwächliche und Schwankende



Fig. 322. Der Mosesbrunnen in Dijon, von Claus Sluter.

steuern die Hauptzüge zur Schöpfung des Schönheitsideals bei. Man merkt ihnen wohl den Ursprung aus der Minnepoesie an; aber wie der Dichtergefang seine Frische und Wahrheit verloren hat, dem Konventionellen sich nähert oder in Uebertreibungen sich ergeht, so haben auch die meisten plastischen Gestalten des vierzehnten Jahrhunderts die Kraft und die Mannig-



Miniatur aus der Manesseschen Liederhandschrift.

Nach A. v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek in Heidelberg,  
Verlag von G. Koester, Heidelberg.



faltigkeit des Ausdruckes eingebüßt, sind eintönig, mehr geziert als zierlich geworden. Wenn sie in kleinem Maßstabe ausgeführt sind, verlieren die Figuren ihr kleinliches Wesen. Den zahlreichen Elfenbeinreliefs, welche Kästchen, Kämme und anderes Geräte schmückten, läßt sich ein Hauch von Ammut nicht absprechen (Fig. 325).

Auch in den Miniaturen aus dem Lebenskreise der Minnesänger ist der richtige Ton im allgemeinen getroffen; die Sehnsucht und hingebende Liebe, die Freude an der Jagd und am Landleben, die verschiedenen Wagnisse der ritterlichen Sänger, sich die Huld der Frau zu



Fig. 323. Figuren von der Westfassade des Straßburger Münsters.

sichern, werden wirksam wiedergegeben. Doch fehlt das individuelle Element, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten nach Charakter, nach persönlicher Natur zu sondern. Das Lob, welches diesen Bildern, z. B. den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts (Tafel VII) erteilt wird, sie besäßen eine große kulturgeschichtliche Bedeutung, birgt unmittelbar einen künstlerischen Tadel in sich. Die Unzulänglichkeit der Künstler wird namentlich in den Schilderungen ernster Ereignisse, z. B. der Männerkämpfe, offenbar. Bei allem fleißigen Eifer, die Einzelheiten, wie die Rüstungen, die Waffen u. s. w.

richtig wiederzugeben, erscheint doch die Schilderung der Gefechte und Belagerungen in der „Romfahrt König Heinrichs VII.“ (Codex Balduini in Koblenz), aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, weit von aller Wahrheit entfernt. Und der rheinische Maler war gewiß nicht der schlechteste unter seinen Genossen, hat die Miniaturen vielleicht zu dem Zwecke entworfen, daß sie als Vorlagen für Wandgemälde dienen sollten. Ist diese Vermutung richtig, so haben die Wandgemälde im vierzehnten Jahrhundert sich wenig von Teppichen unterschieden. Denn auf die Teppichtechnik erscheinen die Bilder berechnet, in ihrer Wirkung den Teppichen

nahe verwandt. Den Schluß, welcher daraus gezogen wird, daß die Wandmalerei seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts keine reiche Entwicklung erfahren hat, bestätigen die Thatfachen. Sie hat zwar allerorten eine reiche Pflege gefunden, blieb aber überall durch die ungünstigen Raumverhältnisse in ihrer freien Entfaltung gehemmt. An den Gewölben mußte sich die Komposition den dreieckigen Kappen einfügen, an den Wänden schnürten die beliebten senkrechten Glieder, die spitzbogigen Arkaden die Gruppen ein. Das Beste bleibt die namhafte Erweiterung der Darstellungskreise. Die Wandgemälde in den Kirchen und Kapellen umfassen die biblischen Hauptereignisse, so z. B. die Bilder an den Gewölbefeldern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn (Fig. 327), oder erzählen ausführlich die Legenden von Heiligen, wie in Konstanz, in Oberwinterthur in der Schweiz, Neuhaus in Böhmen u. a. Dazu treten noch in einzelnen Schlössern (Südtirol) Schilderungen aus der Heldensage. In der künstlerischen Hauptströmung bewegt sich die Wandmalerei nicht. Ersatz für sie bot die Glasmalerei, welcher auch die größere Gunst der Zeit sich zuwandte und die gotische Architektur den reichsten Wirkungsbereich bot.



Fig. 324. Von der Westfassade des Doms zu Köln.

in die letzten Jahre des zehnten Jahrhunderts, in welchen fast gleichzeitig buntes Glas mit Gemälden in der Klosterkirche zu Tegernsee und „Fenster mit (gemalten) Historien“ in Rheims erwähnt werden. Doch fällt die Erfindung der Glasmalerei gewiß nicht erst in diese Zeit. Mosaikartig zusammengesetzte, farbige Gläser waren schon früher bekannt und selbst der Gebrauch figürlicher Darstellungen darf für die karolingische Periode nicht unbedingt abgeleugnet werden. Wahrscheinlich nahm das Mittelalter ein halbvergeßenes Erbe des Altertums wieder in Besitz. Noch im elften Jahrhundert liegt der Glasmalerei, wie die Fenster im Augsburger Dome (Fig. 326) zeigen, die Mosaikarbeit zu Grunde. Die einzelnen nach einer Vorlage

Die ältesten Nachrichten über den Verschuß der Fenster durch bunte, mit Mustern oder Figuren bemalte Gläser versetzt man gewöhnlich

zurechtgeschnittenen Glasstücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Hilfe von eingebrauntem Schwarzlot hergestellt. Allmählich hebt sich die Technik; die Zahl der Farben wird vermehrt und die Zeichnung verbessert. Den größten Fort-



Fig. 325. Jagdszene. Elfenbeinrelief.



Fig. 326. König David. Glasbild. Dom zu Augsburg.

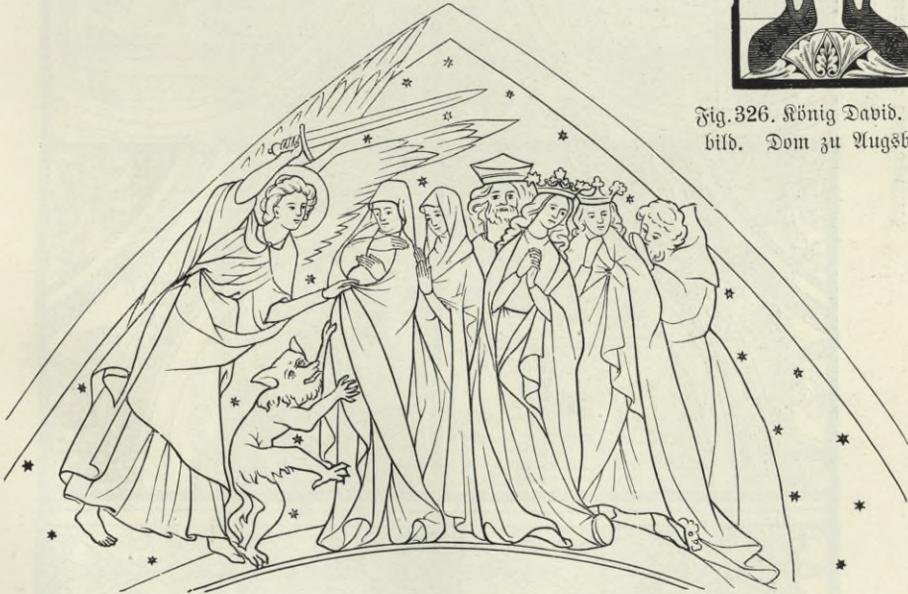


Fig. 327. Aus der Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn.

schritt bewirkte die Erfindung der Ueberfanggläser im vierzehnten Jahrhundert. Die aneinander geschmolzenen verschieden gefärbten Glasplatten gestatteten, durch Herausziehen des Ueberzuges auf einer Platte die Farben abzudünnen oder Farbengegenätze hervorzubringen.

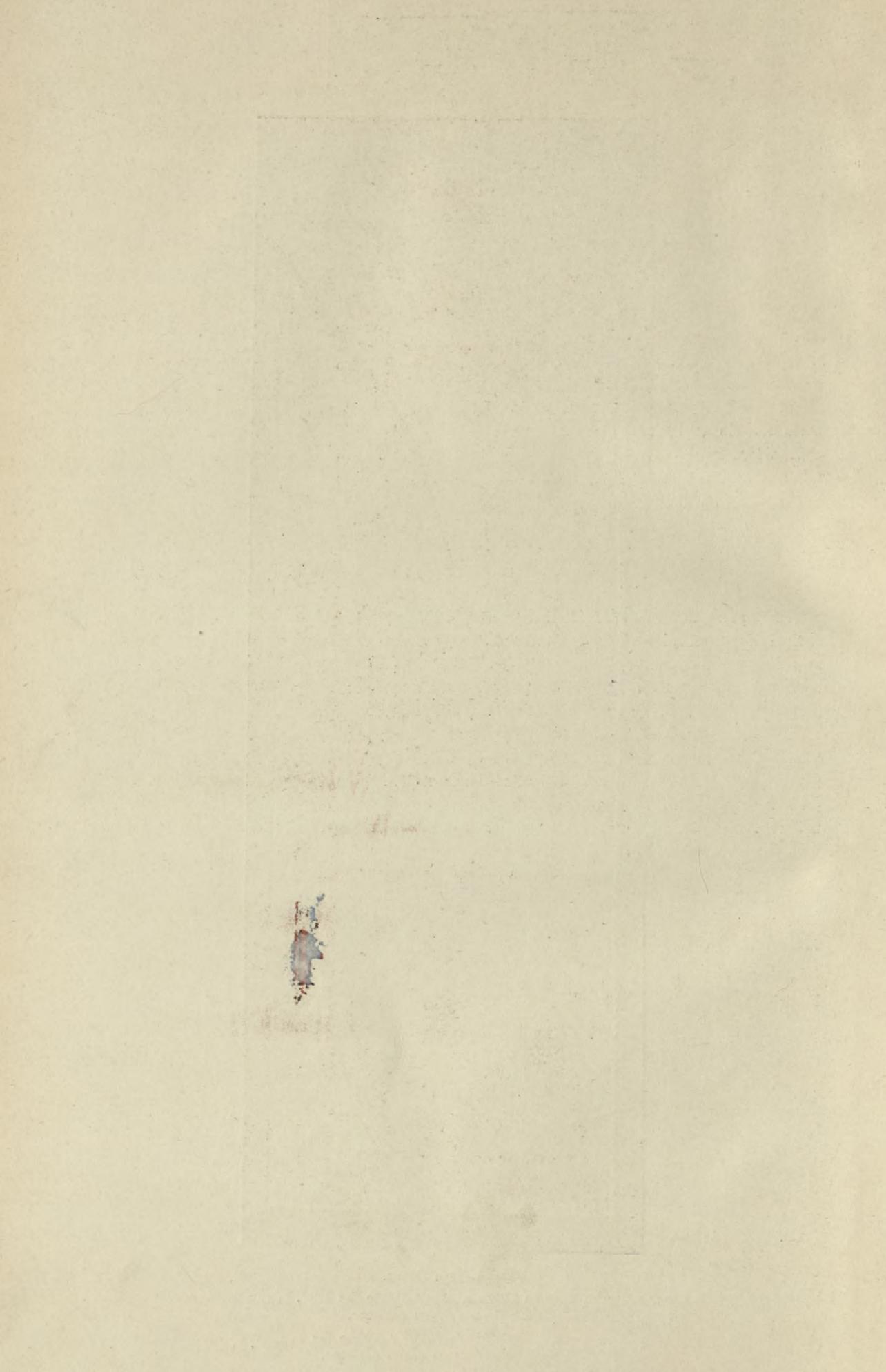


Fig. 328. Der verlorene Sohn.  
Teil eines Serifiers aus der Kathedrale von Ghartres.



Der heilige Georg.

Glasgemälde im Dom zu Chartres. Erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts.  
Nach Gonse, *l'Art gothique*.



Frankreich genoß schon im Mittelalter den Ruf, auf dem Gebiete der Glasmalerei alle anderen Länder zu überragen. In der That läßt sich kaum etwas Vollendeteres denken als die Riesenster der gotischen Dome, deren Glasgemälde durch Farbenglanz und Farbenharmonie die höchste dekorative Wirkung erzielen (Taf. VIII). Zwei Kompositionsweisen waren in Übung, die eine (ältere?), welche einzelne große Figuren statuenähnlich nebeneinander zeichnet, und die



Fig. 329.  
Von den Fenstern im Chor  
des Kölner Doms.



Fig. 330. Fenster aus Königsfelden. (Nach Nahn.)

andere, welche in Medaillons kleinere biblische oder legendarische Szenen im Zusammenhange schildert, beide von teppichartigem Hintergrunde klar abgehoben. Aus der älteren Zeit genießen die Glasgemälde in den Kathedralen von Poitiers und in St. Denis, aus der späteren Periode jene in Chartres (Fig. 328 u. Taf. VIII) und Bourges den größten Ruhm. Von den zahlreichen Werken in deutschen Kirchen verdienen aus dem dreizehnten Jahrhundert und dem Anfange des vierzehnten die Glasgemälde in der Kunibertskirche und im Domchore zu Köln (Fig. 329), im Straßburger Münster, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, und, als Beweis der weiten Verbreitung der Blüte dieses Kunstzweiges, die Chorfenster in Büden an der Weser besondere Erwähnung. Daß im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts Deutschland die französischen Muster einholte, ja in Bezug auf reichere Farbenharmonie und prachtvolle architektonische Einrahmung sogar überbot, bekunden u. a. die prachtvollen elf Fenster zu Königsfelden im Aargau (nach 1350, Fig. 330).

Die Glasmalerei ist die wahrhaftige und eigentliche gotische Malerei. Ohne die Voraussetzung des gotischen Baustiles bleibt ihre Entwicklung unverständlich. Die Beschränkung der

Punkte, daß die technisch-tüchtige Ausführung den künstlerischen Entwurf überwiegt, stimmt sie doch mit ihnen überein. Das Handwerk, im besten Sinne des Wortes gedacht, beherrscht

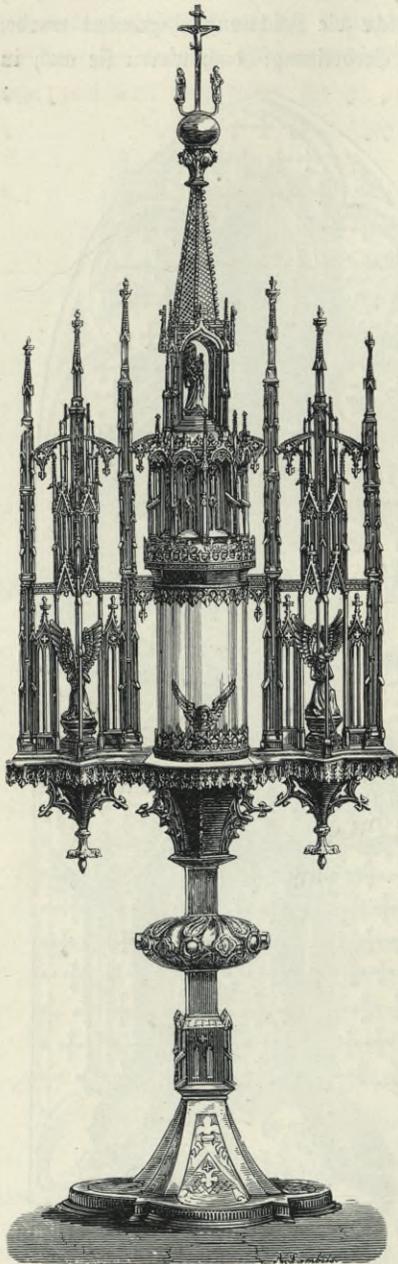


Fig. 334. Gotische Monstranz.  
Kirche zu Sedlitz.

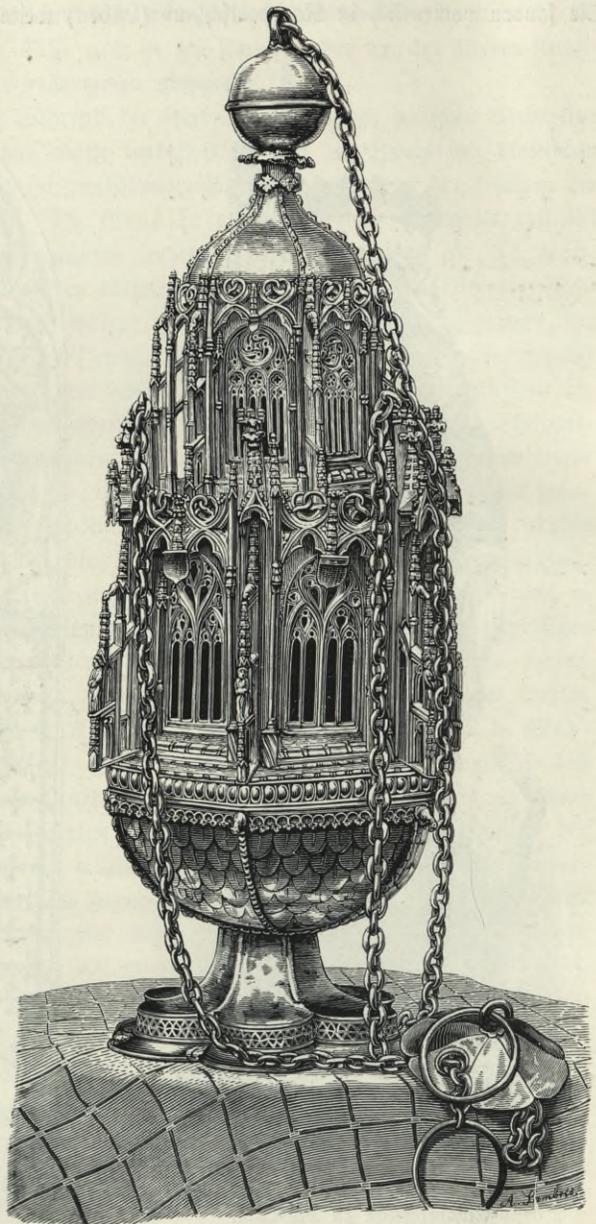


Fig. 335. Spätgotisches Weihrauchfaß  
in Seitenstetten.

nun einmal die ganze spätmittelalterliche Kunst im Norden und verleiht dem gotischen Stile sein besonderes Gepräge. So schiebt sich auch beim Bauwesen zwischen den Architekten und den gewöhnlichen Maurern der Steinmetz in die Mitte, und seiner Thätigkeit danken die gotischen

Dome in nicht geringem Maße ihre künstlerische Bedeutung. Das Uebergewicht des Handwerkes nimmt in der späteren Zeit der Gotik immer mehr zu, so daß häufig die Grenzen zwischen Künstler und Kunsthandwerker sich verwischen. Nicht immer zum Vorteil der Kunst. Das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen, welches nur die reine Künstlerphantasie empfindet und versteht, wird gelockert, oft ganz zerstört. Das Schicksal des Maßwerkes, welches schließlich sich in krause Bindungen verliert, die Verwandlung der Rundstäbe und Rippen in Astwerk dürfen als Zeugnisse angerufen werden. Ebenso schwindet über dem Eifer virtuoser Ausführung die erfinderische Kraft. Das Ornament zeigt einen geringen Wechsel, wiederholt fast schablonenhaft immer dieselben Muster; es werden die architektonischen Zierglieder aus ihrem Zusammenhange gerissen und unmittelbar und unbeschränkt auch dort angewendet, wo sie sich völlig zwecklos erweisen. Ein Blick auf die Monstranzen (Fig. 334) mit ihren Strebebogen, Nischen, Statuen unter Baldachinen, oder auf das Weihrauchgefäß (Fig. 335) mit seiner vollständigen Fensterarchitektur macht jede weitere Auseinandersetzung überflüssig. Sobald man die Frage beiseite läßt, ob konstruktive Glieder der Baukunst auch in der Gerätewelt rein dekorativ verwendet werden dürfen, sobald man sich auf den Handwerksboden stellt und die Gediegenheit der Arbeit prüft, hat man für die Mehrzahl der Werke nur Bewunderung bereit. Dieses gilt sowohl von den Schmiede- und Schlosserarbeiten, wie von den Werken der Schreiner und insbesondere der Holzschnitzer. Eine reiche Wirksamkeit öffnet sich den Holzschnitzern, als seit dem vierzehnten Jahrhundert die Altarschreine und Flügelaltäre aufkamen. Ueber einem niedrigen Aufsatze erhebt sich ein Schrein mit holzgeschnitzten, farbigen Figuren, dessen Flügel außen Malereien, innen in der Regel Reliefs zeigen, und der oben mit einer architektonischen Krönung abschließt. Wahre Prachtwerke dieser Gattung wurden im fünfzehnten Jahrhundert geschaffen und noch im sechzehnten Jahrhundert häufig aufgestellt. Der Anteil tüchtiger Künstler hebt sie in einzelnen Fällen über den durchschnittlichen Wert; in ihrer überwiegenden Zahl bleiben sie aber dennoch nur Produkte des Kunsthandwerkes, welches auf die Ausführung einen größeren Wert legt als auf die Erfindung, die Schönheit des Einzelnen stärker betont als die Harmonie des Ganzen. Dieses glänzende Hervortreten des Kunsthandwerkes am Schlusse des nordischen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwicklung der nordischen Kunst denken. Wie am Anfange, so beherrscht auch am Ende der Periode das Kunsthandwerk die gesamte künstlerische Thätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunsthandwerkes in der letzten Zeit der Gotik übte aber auch auf die Kunst der folgenden Periode, besonders in Deutschland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunsthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italienischen Renaissance entlehnten) Formen auf dem heimischen Boden einzubürgern. Es hat diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst, es konnte sich aber von der Gewöhnung an gotische Formen nicht vollständig lossagen und hat so dazu beigetragen, daß Anklänge an den gotischen Stil noch lange in der folgenden Kunstperiode nachhallen.

### 3. Die mittelalterliche Kunst in Italien.

(Zehntes bis dreizehntes Jahrhundert.)

Unter ganz anderen Lebensbedingungen als diesseits der Alpen entwickelte sich die mittelalterliche Kunst in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Geschlecht zu langsamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht

der ausschließliche Schöpfer und Träger der Bildung, blieb vielmehr, namentlich in den früheren Jahrhunderten, im Kreise der Anschauungen und Interessen des Landes und Volkes eingeschlossen. Wie in der Römerzeit, so war auch im Mittelalter das städtische Wesen vorherrschend. Die Städte aber, in welchen sich die Reste alter Gesittung am lebendigsten erhalten hatten und von welchen der spätere geistige Aufschwung ausgehen sollte, bedurften längerer Sammlung, ehe sie diese Aufgabe erfolgreich übernehmen konnten. Vorher mußte erst die Stammesmischung vollendet werden, mußten die trüben politischen Zustände sich setzen, die nationale Natur sich klären. Italien als großes Kulturvolk fand sich erst im zwölften Jahrhundert. Die Zeit bis dahin war eine Periode der Vorbereitung. Daher wird bis zum zwölften Jahrhundert die Kunst in Italien, wenn man von fremden Strömungen absieht, nicht so eifrig betrieben wie in Deutschland und Frankreich, wo das nationale Leben rascher den natürlichen Ausdruck gewann.

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

Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefsten Punkt des Verfalles der Stadt. Seitdem erwacht Rom und Mittelitalien langsam wieder zu künstlerischem Leben. Nur in den Küstenlandschaften, die durch politische Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden waren, regte sich schon früher eine mannigfache Kunstthätigkeit. Mit ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine stärkere befruchtende Volksmischung, wie in der Lombardei, stattgefunden hatte, oder ein energischer, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrscherwille, wie in den normannischen Fürstentümern Süditaliens, waltete.

Ein geschlossener nationaler Stil konnte natürlich auf solchem Boden nicht entstehen. Die Landschaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüsse. Besonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteste Beispiel byzantinischen Einflusses auf die italienische Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (Fig. 336 u. 337). Der ursprüngliche, im elften Jahrhundert errichtete Ziegelbau wurde im dreizehnten Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit Bruchstücken aus den levantinischen Siegeszügen geschmückt. Die oberen Teile der Fassade fallen sogar erst in das vierzehnte Jahrhundert. Die Grundform ist (gleich ursprünglich?) ein griechisches Kreuz, von Seitenschiffen und Vorhallen umschlossen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben sich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwischen den Pfeilern stehen Säulen, welche die Galerien der Seitenschiffe tragen. Wie in der Konstruktion, so ist auch in der Dekoration: Marmorbelag, Mosaikmalerei, das Vorbild der byzantinischen Kunst festgehalten.

Noch auf einem andern Punkte Italiens macht sich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die süditalischen Provinzen standen unter byzantinischer Herrschaft und unterhielten mit Konstantinopel einen lebhaften Verkehr. In Kalabrien und in der Terra d'Otranto wurde bis zum dreizehnten Jahrhundert griechisch gesprochen, in den Kirchen der Gottesdienst nach griechischer

Regel abgehalten. Zahlreiche Klöster der Basilianer erstanden auf süditalischem Boden, selbst die sogenannten Lauren, die byzantinischen Einsiedeleien, fanden hier (Rossano, Tarent) eine heimische Stätte. Kein Wunder, daß auch die byzantinische Kunst hier teils Verbreitung, teils Nachfolge findet. Es werden nicht nur Kunstwerke aus Byzanz eingeführt, wie z. B. Bronzethüren mit gravierter und dann mit Silberdraht oder Farbmasse belegter Zeichnung (in Amalfi, Salerno, Benedig u. a.), sondern auch an Ort und Stelle die Kunst nach byzantinischen



Fig. 336. San Marco in Benedig.

Mustern, vielleicht von byzantinischen Arbeitern gepflegt und geübt. In abgelegenen Orten der Terra d'Otranto stößt man auf Reste von Wandgemälden aus dem zehnten und elften Jahrhundert, welche sowohl durch den Inhalt wie durch die Form der Darstellung den byzantinischen Ursprung verraten (Carpignano, Soletto).

In der Architektur kam der byzantinische Einfluß nicht so vollständig zum Durchbruche. Nur wenige kleine Kirchen (Cattolica zu Stilo) zeigen den reinen spätbyzantinischen Stil. Sonst gewinnen bloß einzelne byzantinische Elemente, wie Kuppeln, Emporen über den Seitenschiffen, Nebenabsiden, eine weitere Herrschaft. Der altheimische Basilikentypus ließ sich doch

nicht ganz verwischen, tauchte vielmehr, wenn auch mannigfach abgeändert, immer wieder auf. Er gewann eine stärkere Geltung, als das Land politisch den Herrn wechselte, die Macht der

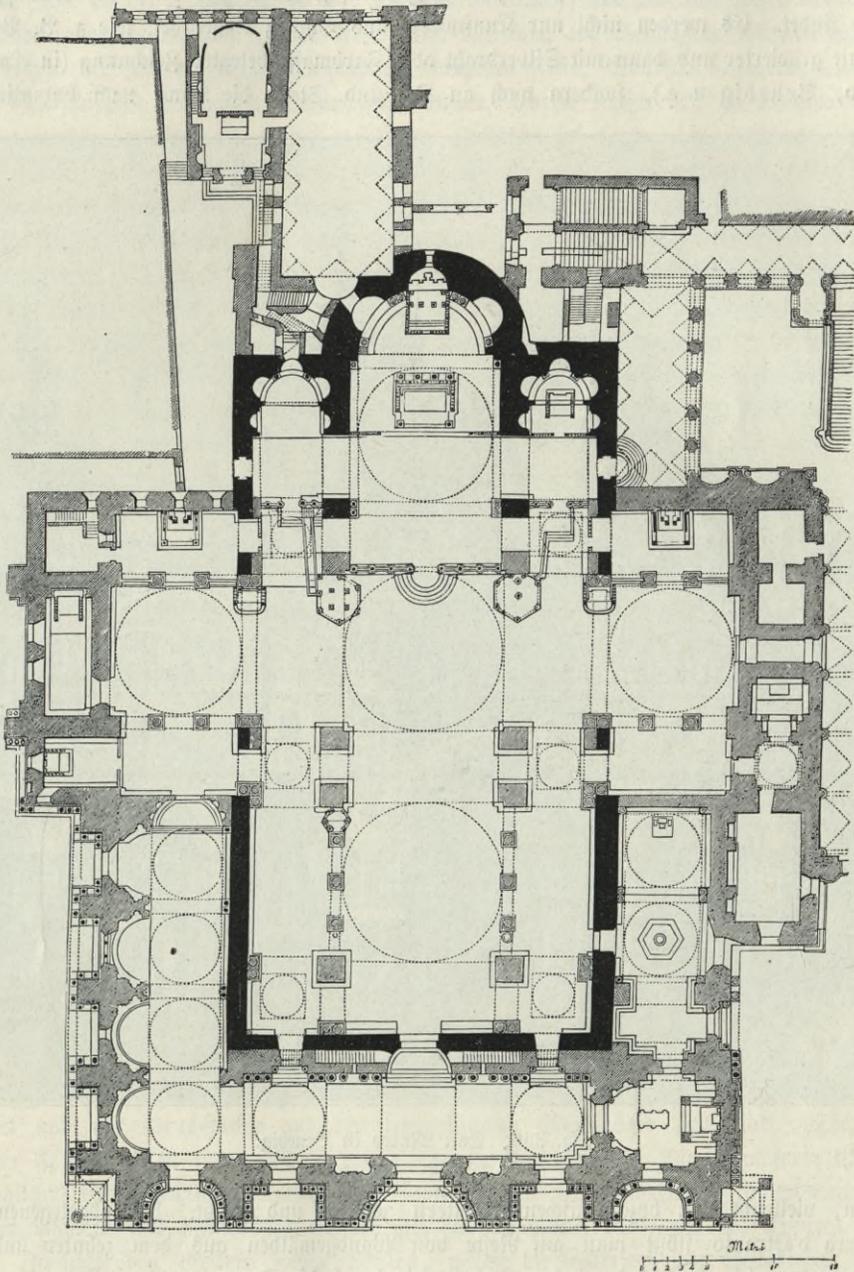


Fig. 337. San Marco in Venedig.

(Die dunkleren Teile bezeichnen die ursprüngliche Anlage.)

byzantinischen Kaiser gebrochen wurde. Dem unteritalischen Volke war schon damals, wie in den späteren Weltaltern, keine ruhige Entwicklung beschieden. Unter den Kaisern des macedonischen Hauses war Unteritalien mit Byzanz am engsten verknüpft gewesen, während der

Regierung Basilius II. (976 bis 1025) erschien es dauernd unterworfen. Wenige Jahrzehnte später wurde es eine Beute Robert Guiscard's und seiner normannischen Genossen (1071).

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

Der Gang der künstlerischen Dinge in Italien wurde durch die Normannenwerke in den südlichen Teilen der Halbinsel nicht bestimmt. Sie haben deshalb nur eine untergeordnete historische Bedeutung. Noch mehr den Charakter einer Episode, allerdings einer reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden, so daß sie sich nur ungern von ihnen abwendet, trägt die normannische Kunst auf Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem sechsten Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im neunten Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren polizeilichen Gewalt sich begnügten. Als offizielle Sprachen galten im zwölften Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, namentlich jene Palermo's, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Capella Palatina im Schloß in Palermo (1129—1140) bildet eine dreischiffige Basilika. Säulen, teilweise kanneliert, mit korinthischen Kapitellen, durch Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelschiffes, dessen Decke mit den bekannten arabischen hölzernen Gewölbeteilchen ausgefüllt ist. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chore, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Teile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in

farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpftem Glanze (Fig. 338). Als Schloßkapelle, eingeeignet von den übrigen Schloßteilen, entbehrt die Palatina einer glänzenden äußeren Architektur. Diese lernen wir um so besser (von dem vielfach umgebauten Dome abgesehen) an der Abteikirche von Monreale bei Palermo, einer Stiftung König Wilhelms II. (um 1170), schätzen. Einfach ist die Westseite gehalten, welcher ein Portikus, von zwei schweren Türmen

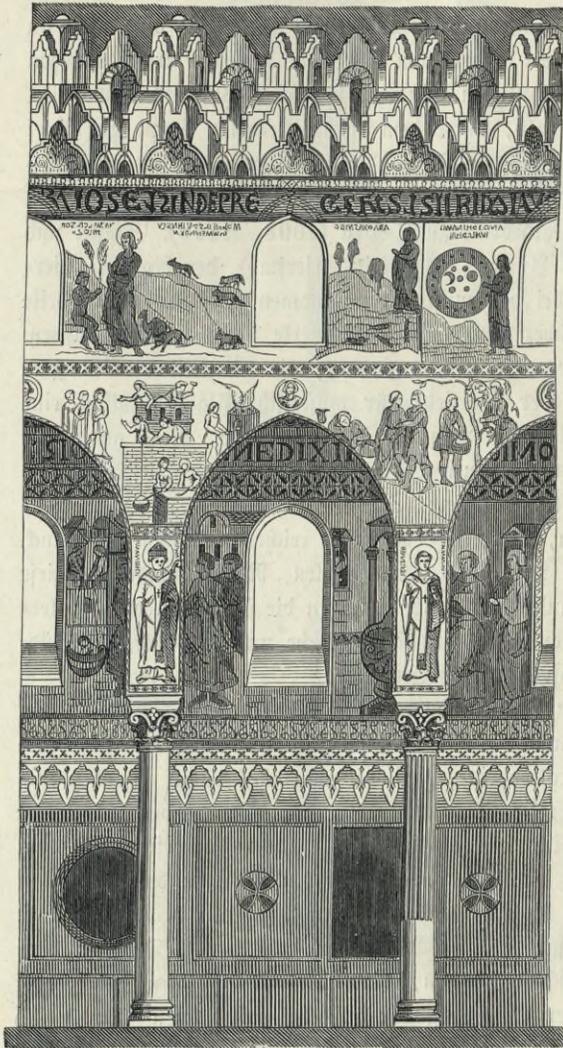


Fig. 338. Capella Palatina zu Palermo.  
Teil des Längendurchschnittes.

begrenzt, vortritt. Eine um so reichere Dekoration hat die Chorseite (Fig. 339) aufzuweisen. Unten Pilaster, oben Säulen auf hohem Sockel sind mit sich durchschneidendem Spitzbogen geschlossen, die breiten Bogen sowie die Füllungen dazwischen mit farbigen Mustern mosaikartig verziert. So spielt also auch hier, wie auf dem unteritalischen Festlande, die Flachdecoration eine große Rolle. Einen guten Beweis liefert dafür die Kirche S. Spirito (um 1170) auf dem Palermitaner Friedhofe. Diese durch die sizilianische Vesper berühmte Kirche zeigt im Innern einen auffallend nordischen Charakter, was sich aus der Herkunft ihres StifTERS, eines EngländerS, erklärt. Außen aber mußte doch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, durch Farbenwechsel der Steinschichten, der herrschenden Sitte der Flachdecoration gehuldigt werden.

Im Innern der Kirche von Monreale wird der Farbenglanz der Dekoration natürlich noch mehr gesteigert als an der äußeren Architektur. Marmorsäulen tragen die Oberwände, an welchen Mosaikbilder auf goldenem Grunde strahlen, farbiges Ornament bedeckt alle kleineren Flächen und Bauglieder, selbst der offene Dachstuhl prangt in farbigem Schimmer. Der Kirche zur Seite liegt der berühmte Klosterhof, nach üblicher Sitte ein von Arkaden eingefasstes Viereck mit vorspringendem Brunnenhause. Aber die gekuppelten Säulen, welche die Spitzbogen tragen, haben

musivisch ausgelegte Schäfte, zeigen an den Kapitellen außer reichem Blattschmucke auch figurliche Darstellungen in zierlichem Relief (Fig. 340). Im Klosterhofe von Monreale herrschte nicht mönchischer Ernst und Entfagung, sondern Lebenslust und wahrhaft orientalische Prachtliebe. Aus dem Orient holte überhaupt die normannische Kunst auf Sizilien ihre besten Anregungen, bald aus dem arabischen Kulturkreise, bald aus der byzantinischen Welt. Von byzantinischen Künstlern sind auch die älteren Mosaikgemälde ausgeführt worden, welche die Kuppeln

und Wände in der Palatina, in der kleinen Kirche Martorana, in Monreale und außerhalb Palermos in Cefalu bedeckten. Bei den jüngeren Bildern kommt schon ein heimisches oder wenigstens ein italienisches Element zur Geltung.

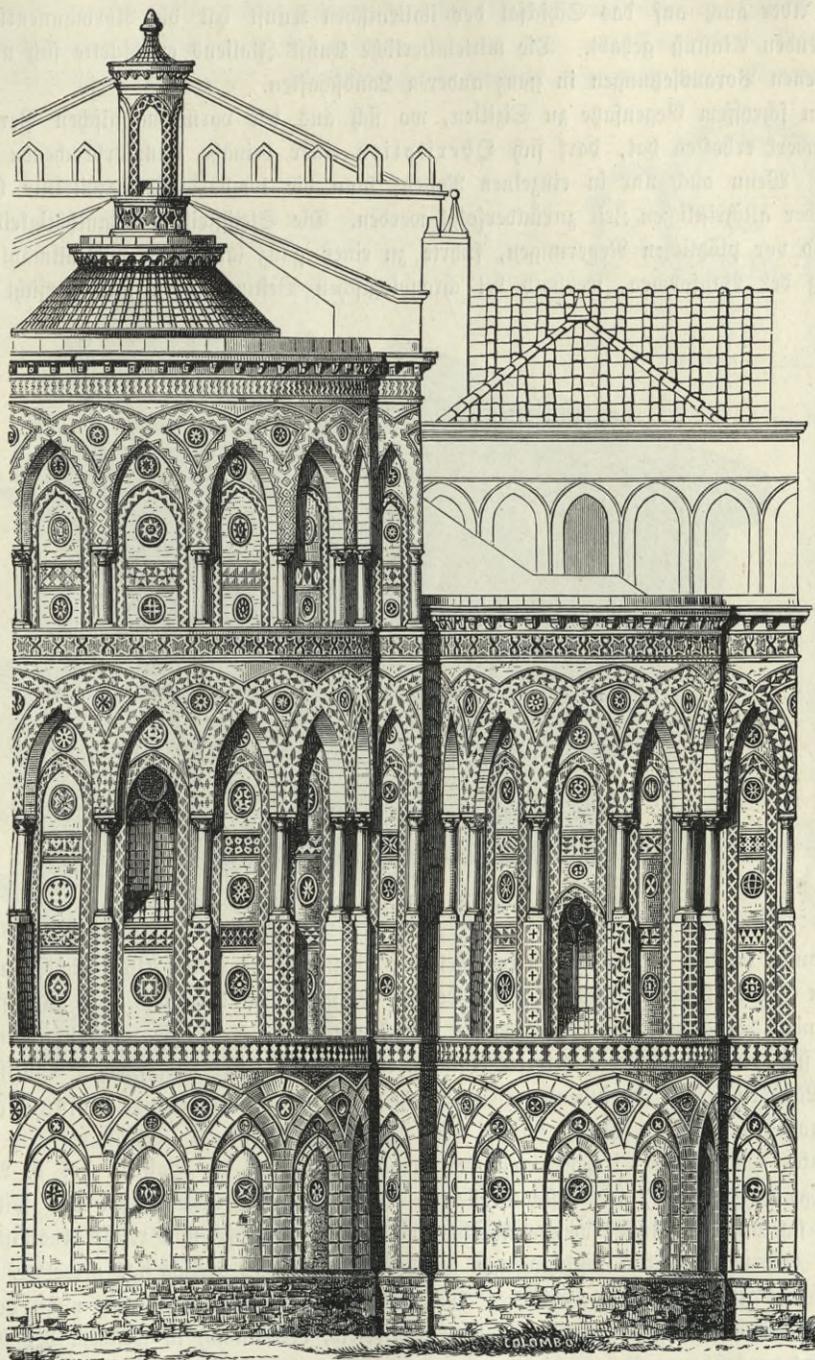


Fig. 339. Vom Dom zu Monreale. Choransicht. (Nach Voito.)

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

In schroffem Gegensatz zu Sizilien, wo sich aus der vornormannischen Periode kaum ein Bauwerk erhalten hat, darf sich Oberitalien einer beinahe ununterbrochenen Baupflege rühmen. Wenn auch nur in einzelnen Resten, kann die lombardische Architektur bis an die Grenze der altchristlichen Zeit zurückverfolgt werden. Die Stetigkeit der Bauhätigkeit bewahrte das Land vor plötzlichen Neuerungen, führte zu einer ganz langsamen und allmählichen Entwicklung der Bauformen, weshalb bei chronologischen Bestimmungen mit Vorsicht verfahren



Fig. 340. Kapitell vom Klosterhose zu Monreale.

werden muß, da das altertümliche Aussehen der Bauwerke über ihr Alter leicht täuscht. Die im ersten Jahrtausende beobachtete Vorliebe für Rundbauten hat sich noch im ersten Jahrhundert nicht völlig verloren. Nur durch Einzelheiten, wie z. B. die Kapitellbildung, unterscheiden sich diese Werke von älteren Anlagen. Auch die Sitte selbständiger Taufkirchen, in anderen Ländern früher schwindend, erhält sich hier, wie die Baptisterien zu Ursago (Fig. 341), Cremona, Parma (um 1180) zeigen, noch längere Zeit.

Unter den großen Kirchenbauten der Lombardei nimmt die Basilika des h. Ambrosius in Mailand (Fig. 342) die erste Stelle in Anspruch. Der hohe Ruhm des Titelheiligen übertrug sich auf die Kirche, welche überdies durch Alter, Größe und reiche Ausstattung hervorsticht. Ein von Arkaden umschlossener Vorhof führt in das dreischiffige gewölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen. Die Anlage eines Querschiffes ist nicht vorgesehen; doch krönt eine achteckige Kuppel das letzte Gewölbefeld, den Raum, in welchem der Ciboriumaltar mit dem kostbaren Antependium, einem Werke des Goldschmiedes Wolvinus aus dem neunten Jahrhundert, prangt, wirksam hervorhebend. Von dem Baue aus dieser Frühzeit hat

sich nur wenig erhalten. Doch ist bei dem Umbaue am Schlusse des elften Jahrhunderts der alte Grundplan festgehalten worden. Die größte Neuerung bestand in der Einwölbung des Mittelschiffes (Fig. 343). Sind die romanischen gewölbten Kirchen früher in Italien als im Norden heimisch geworden? Mit dieser Frage verbindet sich eine andere. Haben die Bogengriffe und die Zwerggalerien, welche einen wesentlichen Schmuck oberitalienischer Fassaden bilden, in der Lombardei ihren Ursprung und wurden sie von hier nach Deutschland, insbesondere nach den Rheinlanden verpflanzt? Die Lösung des Zweifels steht noch aus. Manche Gründe

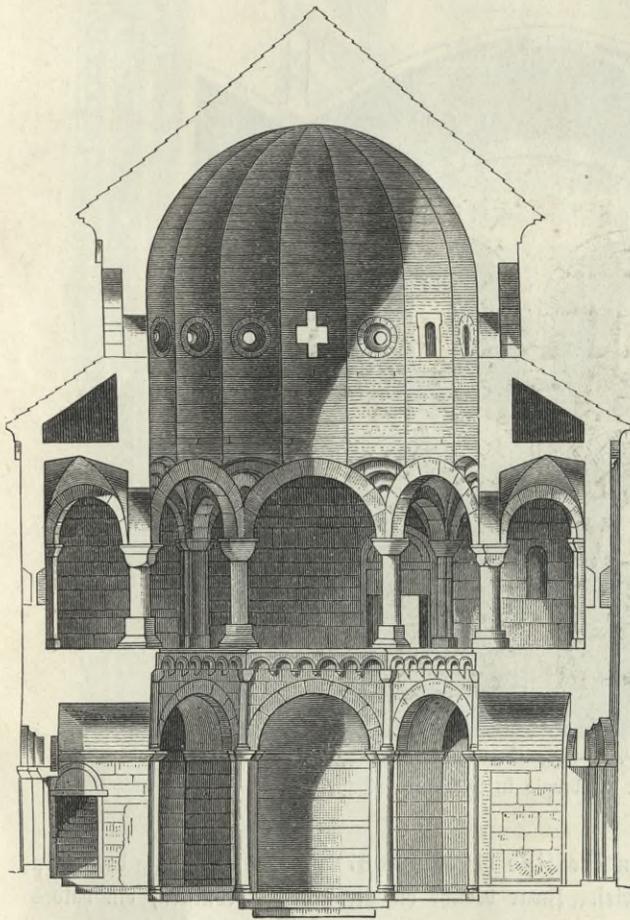


Fig. 341.

Baptisterium von Novara. Querschnitt. (Nach Darton.)

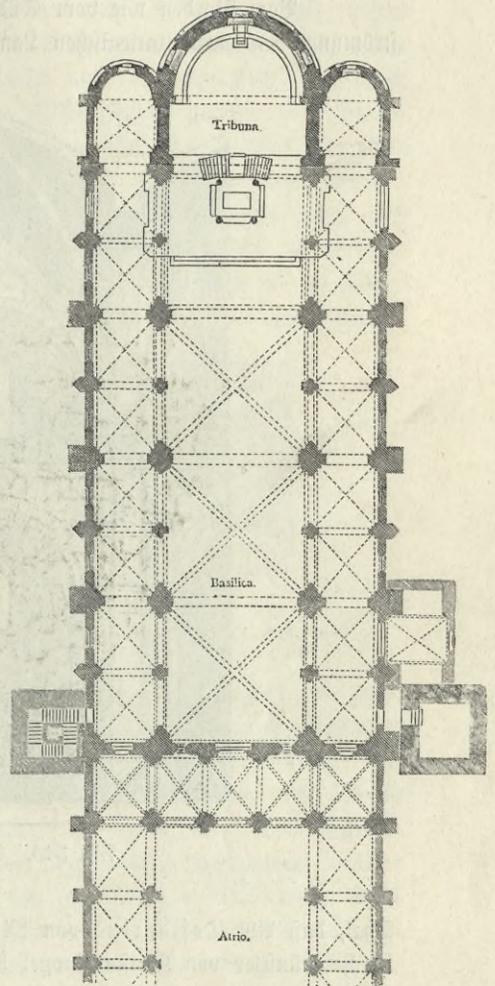


Fig. 342.

S. Ambrogio in Mailand. Grundriß.

sprechen für die selbständige Erfindung jener Motive auch im Norden. Dagegen erscheinen die Ansprüche Italiens auf die frühere Ausbildung des Gewölbebaues wohl begründet. Allerdings gilt dies nur für die lombardische Baugruppe. Außer S. Ambrogio in Mailand zählen S. Michele in Pavia, die Dome in Novara, Cremona, Parma, Ferrara, S. Pietro e Paolo in Bologna, alle noch im elften Jahrhundert begonnen, aber erst im Laufe des folgenden vollendet, zu den bekanntesten Beispielen. Die Kirche S. Zeno in Verona, neben der Basilika des h. Ambrosius der hervorragendste Bau Oberitaliens, gleichfalls dem elften Jahrhundert

angehörig, entbehrt der Gewölbe. Obgleich der Wechsel von Säulen und Pfeilern und die von diesen quergeschlagenen Bogen auf die Absicht der Einwölbung hinweisen, blieb es bei dem offenen Sparrendache. Auch die Kirchen, welche lombardische Kolonisten im elften Jahrhundert tief unten in Mittelitalien (Toscanella, Corneto) stifteten, haben zwar in vielen Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, die heimische Sitte beibehalten, aber auf den Gewölbebau verzichtet. War der Mangel an passendem Baustoffe oder die Unbequemung an die in Mittelitalien herrschenden Baugewohnheiten der Grund?

Vom Norden wie vom Süden rückte im Laufe des elften Jahrhunderts die Kunstströmung den mittelitalienischen Landschaften immer näher. Es war doch eine entscheidende

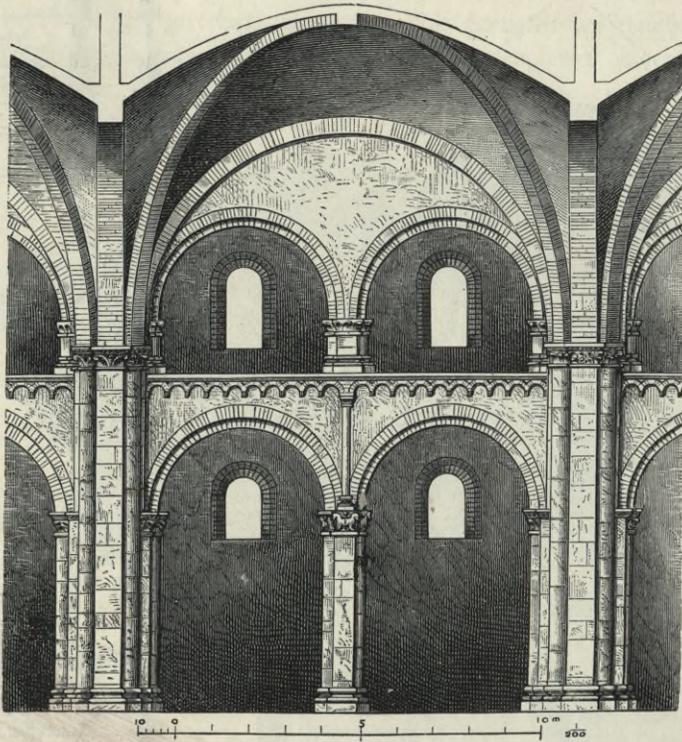


Fig. 343. S. Ambrogio in Mailand. System.

That, daß Abt Desiderius von Montecassino (1058—1087) zur Ausschmückung der neuen Kirche Künstler von Konstantinopel berief. Zwar beruht die Rede des Chronisten, ein halbes Jahrtausend hätten die Künste in Rom geruht, auf Uebertreibung. Ebenso falsch ist die Meinung, als ob von Montecassino der allgemeine Aufschwung der italienischen Kunst abzuleiten sei. Nur ein Zweig, die Mosaikmalerei, sowohl die Figurenmalerei wie die mehr ornamentale Kunst, aus Steinplatten oder Scheiben allerhand Muster zusammenzusetzen, wurde aufgefrischt. Aber gerade dadurch wirkte das Muster und die Schule von Montecassino belebend auf Rom. Hier war die Mosaikmalerei und Marmorschneiderei längst zu Hause, nur verfallen und halbvergessen. Jetzt traten beide Kunstzweige wieder in den Vordergrund. Namentlich die römischen „Marmorarii“ gelangten im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zu so großem Ansehen, daß sie auf ihren Werken regelmäßig ihre römische Abstammung betonten und selbst in ferne Länder bis nach England berufen wurden. Die Kunst der Marmorarii vererbte sich vom Vater auf

den Sohn. Von allen Familien errang jene des Cosmas, eines Enkels des Marmorarius Laurentius (um 1110), den größten Ruhm; als Cosmatenarbeit werden daher gemeinhin alle

die zahlreichen Zierwerke benannt, welche in Rom und in der Provinz vom Anfang des zwölften (1106 ist das älteste bis jetzt bekannte Datum) bis zum vierzehnten Jahrhundert geschaffen wurden. Bischofsitze, Schranken, Ambonen, Einfassungen der Altäre, Säulen legten sie mit musivischen Mustern (Fig. 345) aus. Sie griffen zuweilen auch auf das Gebiet der Skulptur (Träger der Osterkerze in S. Paolo) und der Architektur über. Doch trägt auch die letztere (Klosterhöfe im Lateran, in S. Paolo) vorwiegend einen dekorativen Charakter. Säulen (Fig. 344) und Gebälke der offenen Hallen empfingen reichen Mosaikschmuck. Im Kreise der Marmorarii erwachte zuerst auch wieder die Liebe zur Antike. Die Kapitelle und Gesimse meißelten sie nach antiken Mustern, ähnlich wie die gleichzeitigen römischen Mosaikmaler sich gern nach altchrist-

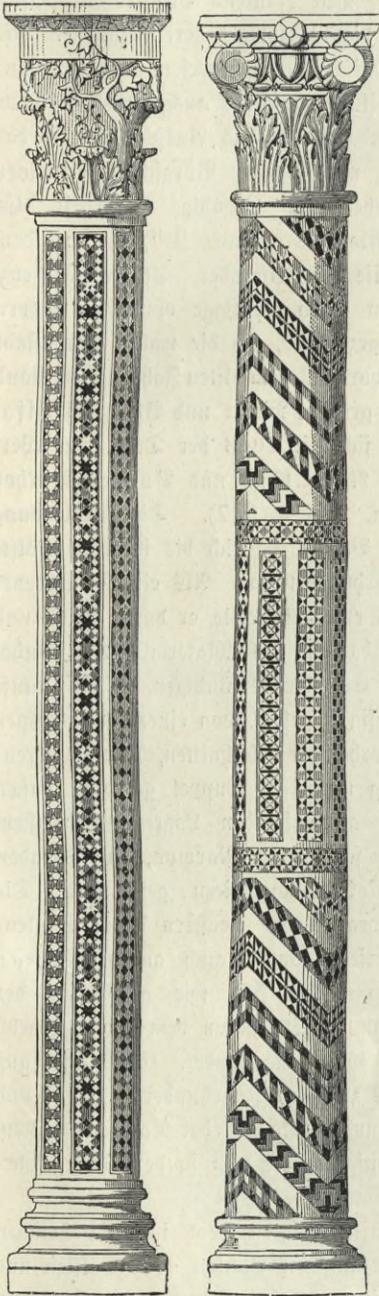


Fig. 344. Cosmaten-Säulen aus dem Kloster S. Paolo bei Rom.

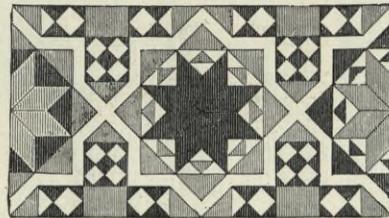


Fig. 345. Mosaikornament.  
Cosmaten-Arbeit aus S. Lorenzo bei Rom.

lichen Vorbildern richteten, einzelne Gegenstände der Darstellung und manche Ornamentformen aus altchristlichen Mosaiken wiederholten (S. Clemente). Sobald der Blick auf die Antike zurückgerichtet war, tauchte auch alsbald ein besseres Verständnis der Natur auf. Die römischen Mosaikbilder aus dem dreizehnten Jahrhundert (untere Zone in der Apsis von S. Maria in Trastevere, Apsis in S. Maria Maggiore u. a.) haben bereits mit dem alten, der musivischen Malerei eigentümlichen Stile gebrochen und einer natürlicheren, lebendigeren Auffassung der Dinge sich genähert.

Das Bild der römischen Kunstthätigkeit erscheint nicht so leer, wie früher angenommen wurde. Denn auch die Wandmalerei hatte seit dem zehnten Jahrhundert Pflege gefunden. Die Beweise dafür liegen in der Unterkirche von S. Clemente und der Vorhalle von S. Lorenzo, in S. Urbano, in S. Sylvestro am Vorhof der Kirche S. S. Quattro Coronati u. a. vor. Die Hauptstraße der italienischen Kunstentwicklung führt aber doch nicht über römisches Gebiet. Dazu waren die Zustände hier zu wenig geordnet, die Volkskraft zu wenig gehoben. Der

historische Schutt lag zu hoch, um eine freie Bewegung zu gestatten. Von allen Landschaften Italiens bot Toskana allein die rechten Bedingungen zu einem stetigen Kunstleben, zu einem mächtigen Aufschwung der Phantasie. Die große Vergangenheit Italiens drückte die Geister nicht herab, erschien nur als ein fernes Ideal, welches in die Gegenwart hereinleuchtete. Das wirkliche Leben nahm alle Kräfte voll in Anspruch, im städtischen Gemeinwesen fand der Einzelne den Mittelpunkt seines Pflichtenkreises. Der Erwerbssinn war stark ausgebildet, ertötete aber doch nicht das Interesse für das allgemeine Beste, hinderte nur das Ausschweifen in das Phantastische. Hier gewann die Kunst einen festen Boden und lag die Bürgerschaft für einen stetigen Fortschritt, namentlich in der Richtung auf Klarheit und lebendige Wahrheit. Es

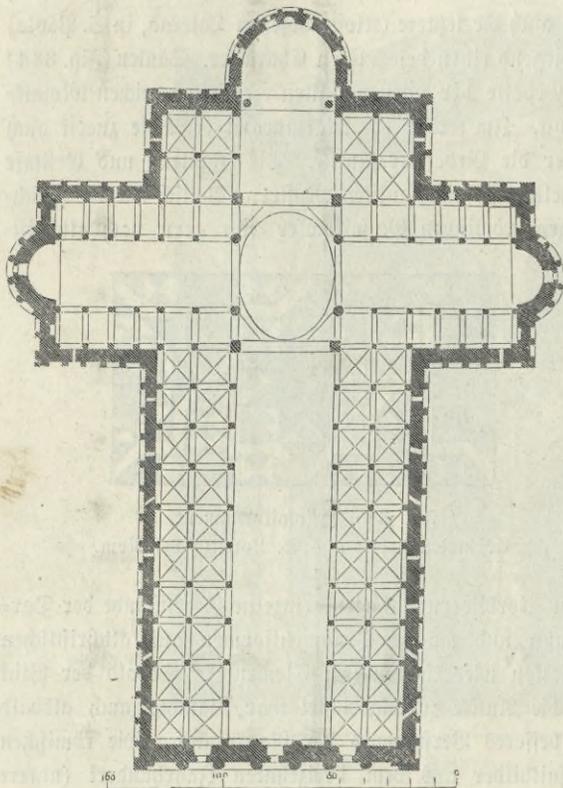


Fig. 346. Dom zu Pisa. Grundriß.

währte eine geraume Zeit, ehe aus dem Kreise wetteifernder Städte Florenz, schon durch die Lage vor allen andern ausgezeichnet, als die wahre Hauptstadt hervortrat. Im ersten Jahrhundert stand die größere Macht und Blüte bei Pisa, wo sich seit 1063 der Dom, ein Werk des Rainaldus und Busketus erhob (Fig. 346 u. 347). Die Vollendung des Baues zog sich bis in das zwölfte Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünf-schiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhaufe durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerieen geschmückt. Die Dekoration des Außern durch Säulengalerieen wurde auch an dem schiefen Turme, der sich, wie gewöhnlich der „Campanile“, neben dem Dome erhebt, mit Glück angewendet. Er stammt aus dem zwölften Jahrhundert (1174) und

sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente auf der Nordseite senkten, wurden die oberen Stockwerke der Südseite etwas höher aufgemauert und so der Bau gefahrlos weitergeführt.

Zahlreiche Kirchen der Nachbarschaft (Lucca, Pistoja) folgten dem in Pisa üblichen Dekorationsysteme. Gemeinsam ist ihnen und vielen toskanischen Bauten des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts überhaupt die Vorliebe für die kleinen Säulenarkaden an den Fassaden, und für den farbigen Schichtenwechsel oder die Inkrustation mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch darin stimmen die romanischen Kirchen Toskanas überein, daß sie nicht wie die lombardischen die Fassade als eine geschlossene Giebelwand (Fig. 348) bilden, sondern dem mittleren erhöhten Giebel zwei niedrigere Halbgiebel (mit Pultdächern) anreihen (Fig. 350), wodurch die innere dreischiffige Gliederung klarer ausgedrückt wird. Daneben aber trägt fast jedes Bauwerk be-

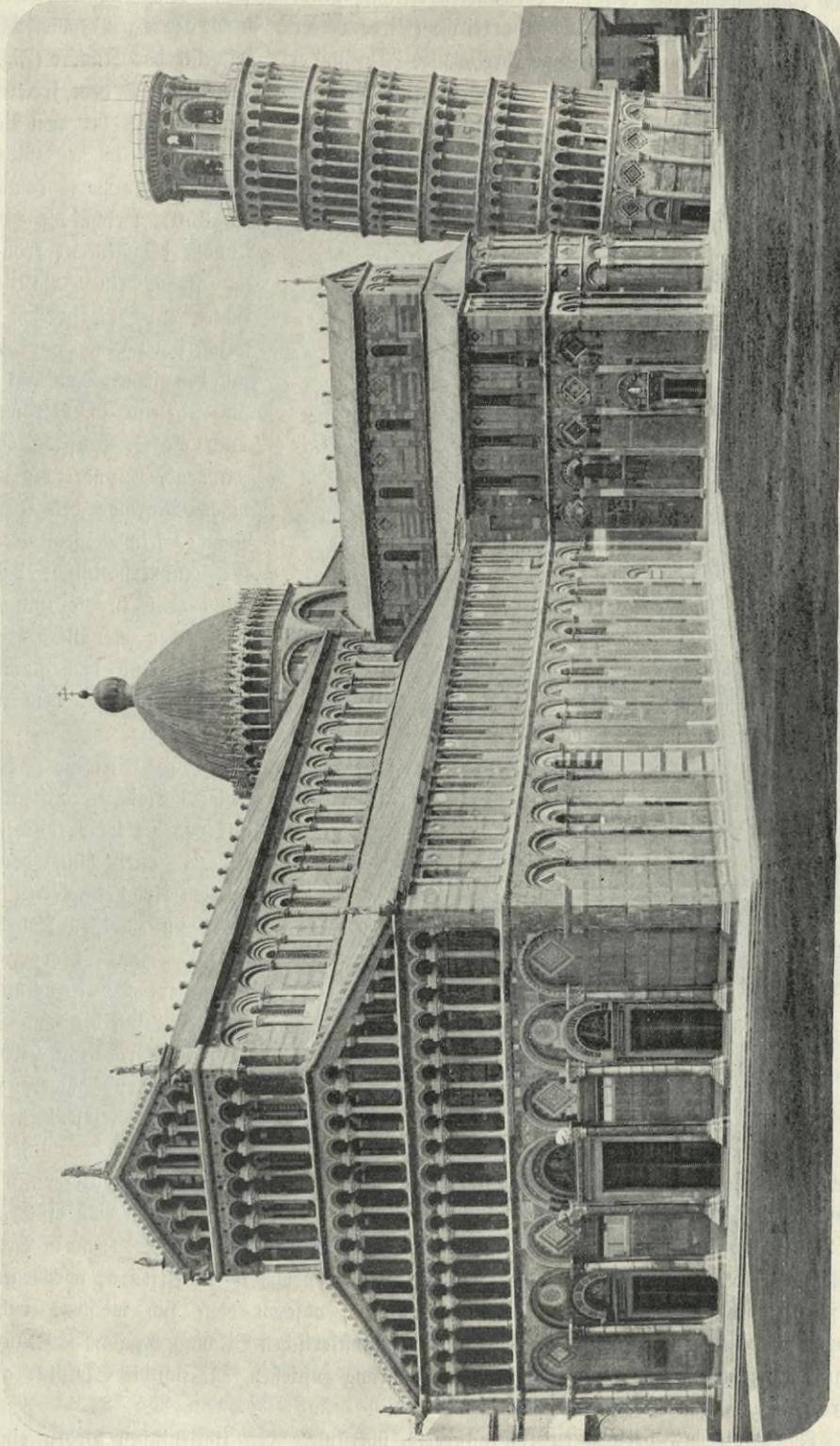


Fig. 347. Dom und Glockenturm zu Pisa.

sondere Züge, welche es von den verwandten Kirchen unterscheiden. Nicht immer wirkt diese Individualität erfreulich. An der Pfarrkirche (Pieve vecchia) in Arezzo z. B., vielleicht dem jüngsten Gliede der ganzen Gruppe (dreizehntes Jahrhundert), erscheint das Innere (Fig. 349) schwerfällig, das Äußere förmlich überladen. Zuweilen jedoch erwächst aus dem freieren Gebaren mit dekorativen Formen eine köstliche Frucht. Das ist z. B. der Fall bei dem Baptisterium in Florenz, welches auch als Kuppelbau Beachtung verdient und in der Gliederung des inneren Raumes an das römische Pantheon erinnert, und dann bei der Perle romanischer Architektur in Italien, der Kirche San Miniato al Monte (Fig. 350), welche die berühmte

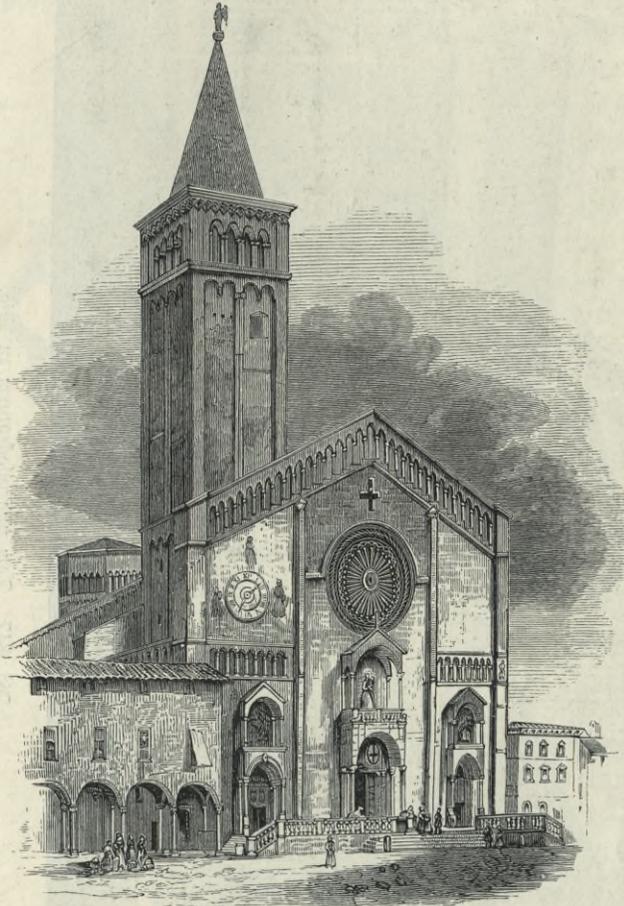


Fig. 348. Dom zu Piacenza.

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

Die toskanische Skulptur dieser Periode — und das gleiche gilt von der lombardischen Bildhauerei — steht hinter der gleichzeitigen Architektur zurück. Pisa besaß im zwölften Jahrhundert (1186) einen hervorragenden Ergießer: Bonannus, dessen Thätigkeit sich bis nach Sizilien erstreckte (Bronzethüre in Monreale). Der Schwerpunkt lag aber in der Steinskulptur, welche sich, von der Richtung in der

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

Im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts überflutete den italienischen Boden eine neue

Kunstströmung. Die gotische Architektur drang über die Alpen vor. Wenn die Formen, in welche sich der gotische Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen sind, dann hat man freilich Mühe, diesen Stil auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigsten Elemente der Gotik, wie das kunstreiche Strebesystem, die enge Verknüpfung der Türme mit



Fig. 349. Pfarrkirche (La Pieve) in Arezzo.

dem Kirchenkörper, der strenge Zusammenhang zwischen Gewölberippen und Diensten. Dagegen machen sich in der italienischen Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Wesen der Gotik wenig gemein haben, so die Maßverhältnisse zwischen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für Flächendekoration und ein-

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

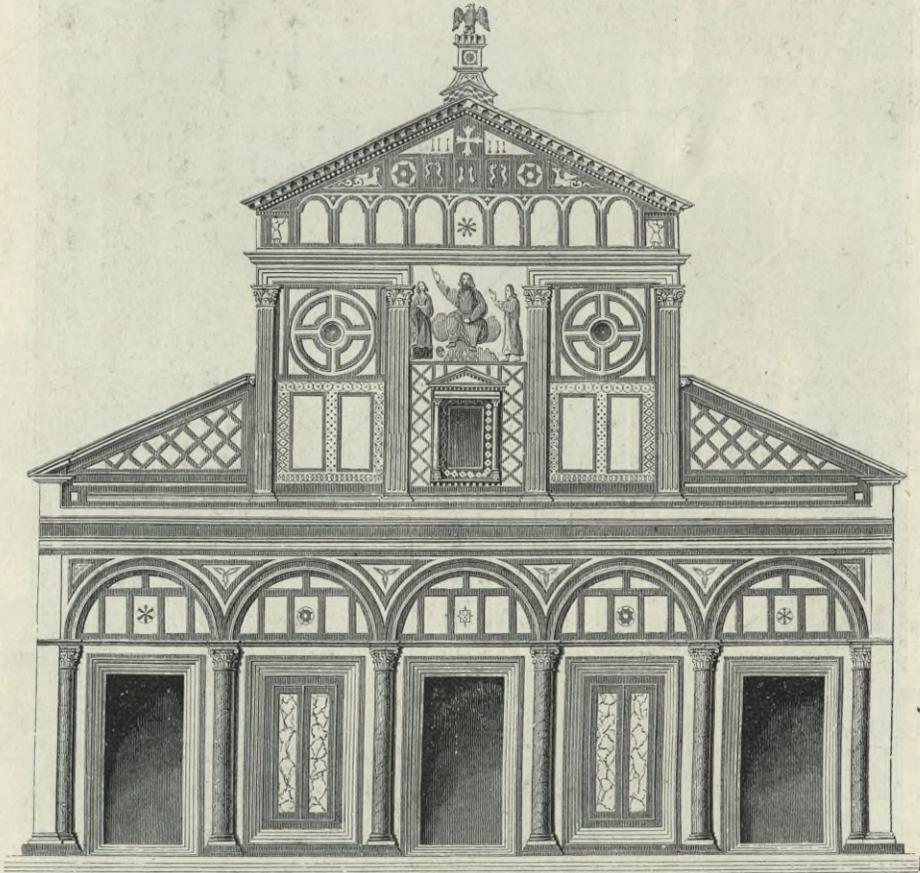


Fig. 350. Fassade von S. Miniato bei Florenz.

schlechtern regte sich die Baulust. Dazu kam, daß im dreizehnten Jahrhundert die vollstümlichen Mönchsorden der Heiligen Franciscus und Dominicus in allen Städten Niederlassungen gründeten, und, von der begeistertsten Zustimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten. Im Dienste dieser Orden bürgerte sich die gotische Architektur in Italien ein. Die erste Bekanntschaft mit ihr hatte allerdings schon der — in Italien übrigens wenig beliebte — Cisterzienserorden vermittelt. Zwei Abteien des Ordens finden sich im südlichen Kirchenstaat, Fossanova bei Piperno, 1187—1208 gebaut (1208 geweiht) und Casamari bei Veroli (1203—1217 errichtet). Beide aber sind durchweg im französischen Stil gehalten. Zu vollem Siege verhalfen der Gotik aber erst die Bettel- oder Predigermönche. Die Mutterkirche des Franzis-

anerordens in Assisi, bald nach 1228 unter der Leitung eines Italieners, Filippo di Campello, begonnen und 1253 vollendet, steht an der Spitze der gotischen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gotische Stil im Gefolge des Franziskaner- und Domini-

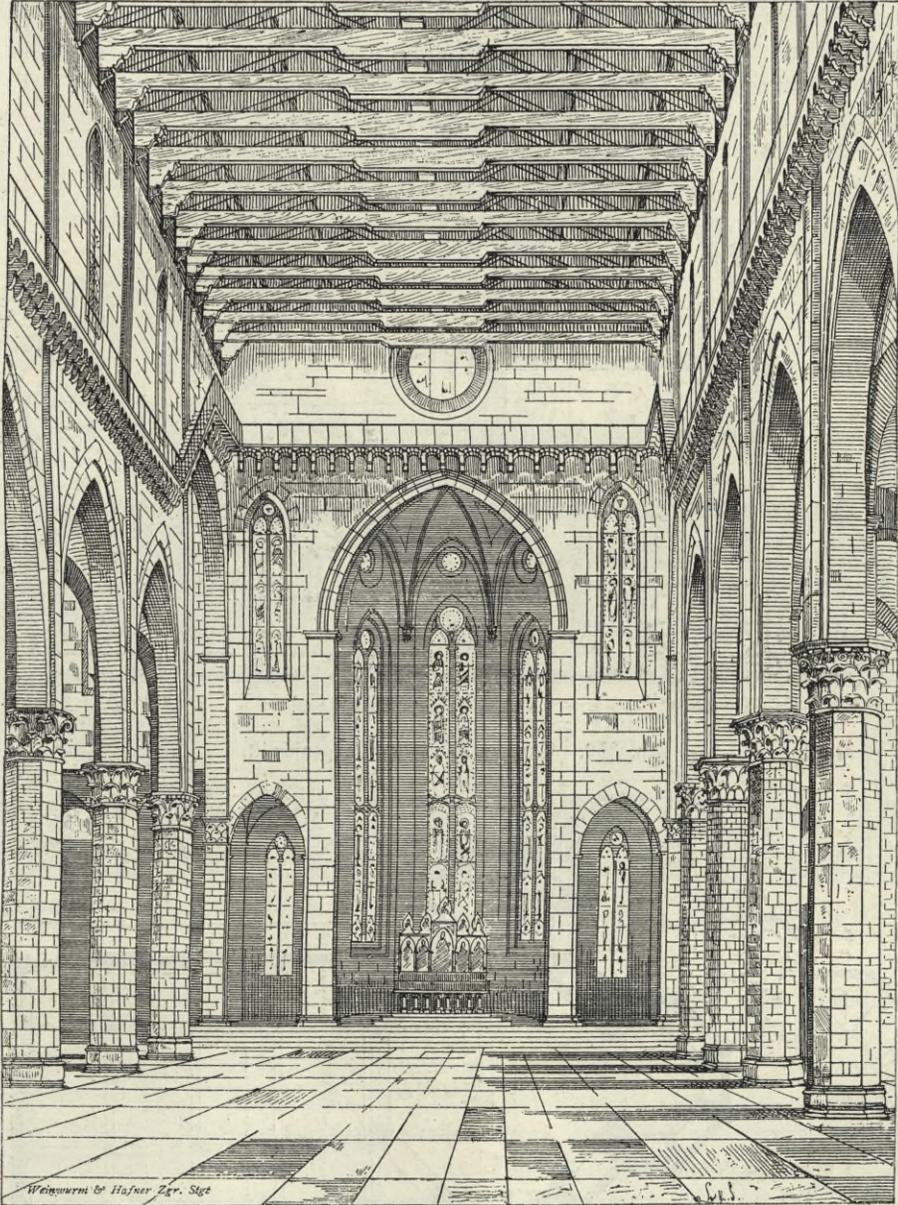


Fig. 351. S. Croce zu Florenz.

anerordens bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen: S. Maria ai Frati und S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Francesco in Bologna, S. Croce (Franziskaner, Fig. 351) und S. Maria Novella (Dominikaner) in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom sind ebenso viele Beispiele italienischer Gotik.

Der Umstand, daß zunächst Klosterkirchen errichtet wurden, übte gewiß Einfluß auf die Entwicklung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Kultus gestellt worden. Die Rücksicht auf die Predigt bestimmte die

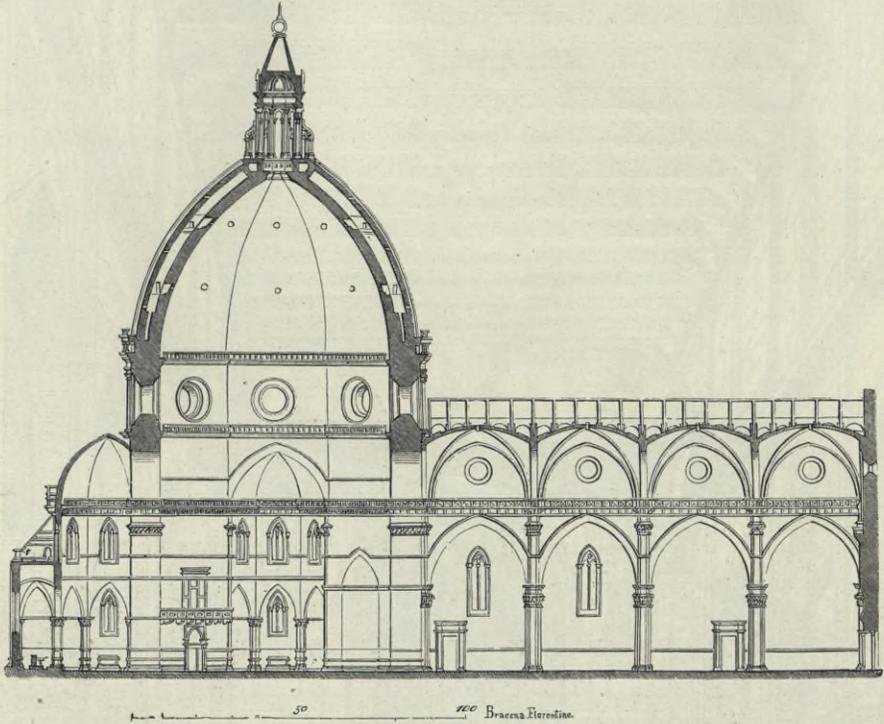


Fig. 352. Dom zu Florenz. Längenschnitt.

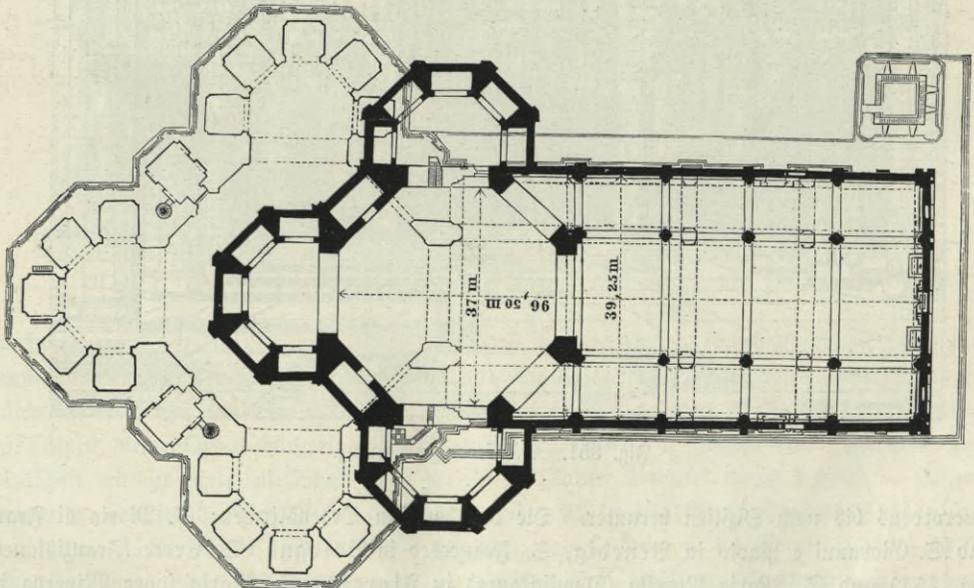


Fig. 353. Grundriß des Domes zu Florenz. (Die dunklere Zeichnung bezeichnet den ursprünglichen Plan.)

Anlage. Es galt zunächst weite Räume zu schaffen. Daher stammt die Vorliebe für einschiffige Anlagen. Aber selbst in den Fällen, in welchen man an der überlieferten Form des Langhauses festhielt, wurden Mittelschiff und Seitenschiffe nicht so scharf wie früher gefondert. Jenes wurde nicht mehr so ausschließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet; sogar die Wölbung wurde ihm zuweilen entzogen, die Holzdecke wieder zu Ehren gebracht (Fig. 351). Eine reiche Entfaltung des Chores schien überflüssig. Dagegen empfahl sich, um der dauernden Gunst der Familien sicher zu sein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatstiftungen. Sie wurden meistens nach dem Muster der Cisterzienserkirchen an der Ostseite des breiten Kreuzschiffes errichtet. Stattliche Turmbauten kannten selbst die nordischen Klosterkirchen in der gotischen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klosterkirchen zuerst die gotischen Formen schaute, so vermischte es auch bei den späteren Kathedral-

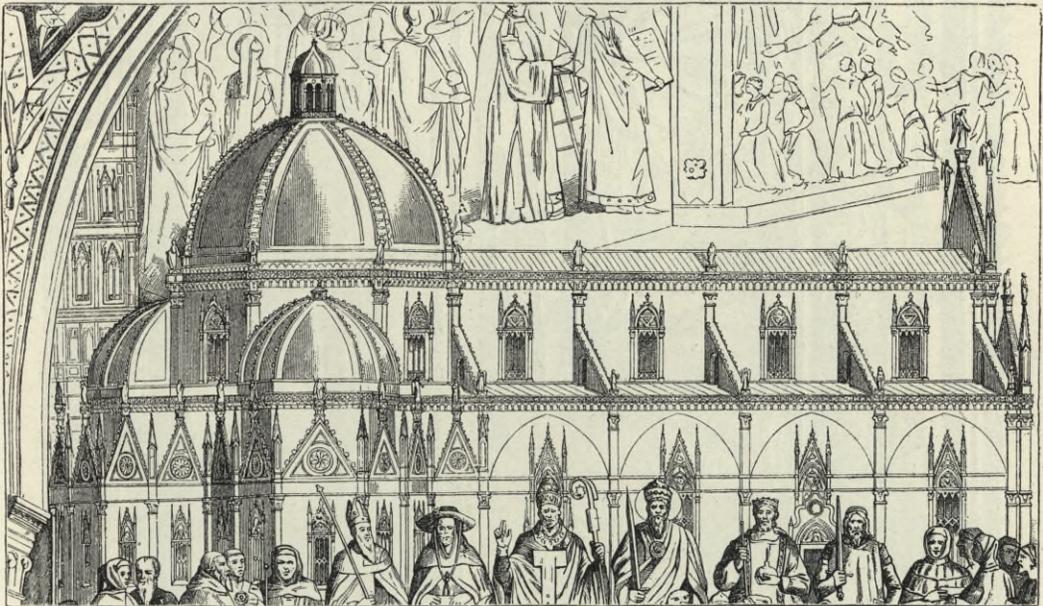


Fig. 354. Abbildung des Domes zu Florenz auf einer Wandmalerei der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.

bauten die im Norden mit der Fassade untrennbar verbundenen Türme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockentürme von den Kirchen gewöhnt hatte.

Viele der gotischen Klosterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern ausgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeister, z. B. Arnolfo di Cambio, haben sich an ihnen thätig erwiesen. Denn die städtisch-bürgerlichen Kreise wurden gleichfalls von Begeisterung für die neue Bauweise ergriffen, deren Kühnheit und reicher Schmuck so sehr ihren Neigungen und Stimmungen entsprach. Ob sie wohl vernommen hatten, daß im Norden sich die Bürger in gotischen Domen und Rathhäusern Denkmäler ihrer Macht und Kraft gesetzt hatten? Jedenfalls wandten auch sie sich der Gotik zu, als sie sich ihrer Bedeutung bewußt wurden und daran gingen, durch stolze Kirchenbauten, deren Kosten die Bürger aufbrachten, die ganze Welt herauszufordern.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein. Der Dom von Florenz, der

Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (Fig. 352 u. 353), wurde am Ende des dreizehnten Jahrhunderts (1296) begonnen. Arnolfo di Cambio (1232—1301) wird als der erste Werkmeister bezeichnet; doch sind von seinem Wirken nur geringe Reste in dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts gründliche Aenderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits Giotto, der große (famosus) Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, schob zwischen die Strebepfeiler zur Verstärkung des Widerlagers Zwischenpfeiler ein. Noch durchgreifendere Aenderungen des Planes

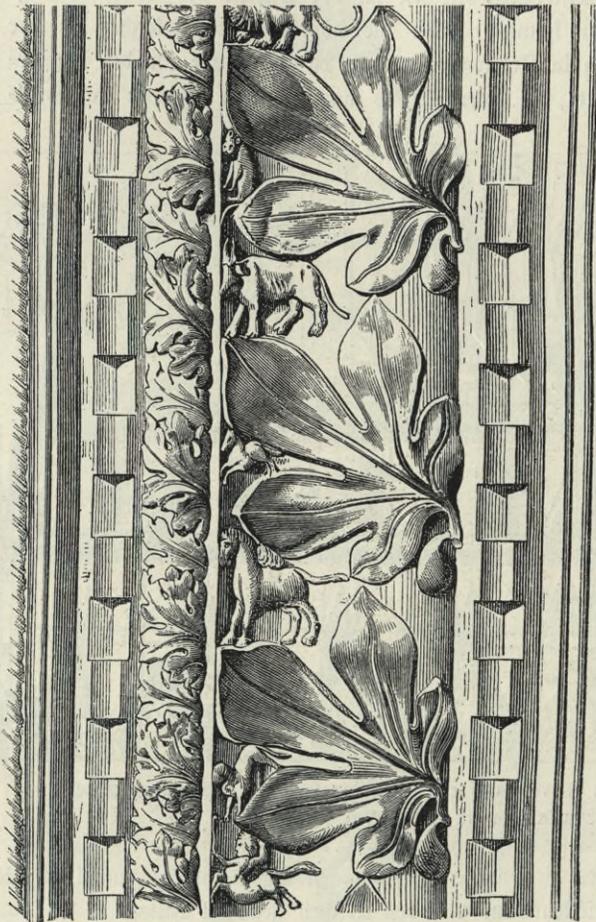


Fig. 355. Von einem Seitenportale des Domes zu Florenz.

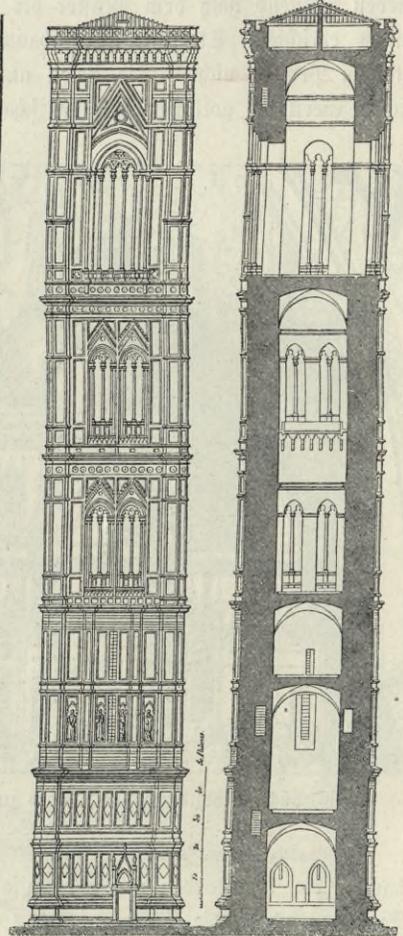


Fig. 356. Glockenturm vom Dom zu Florenz.

wurden beliebt, als 1357 eine Baukommission zusammentrat, um über den Fortbau zu beraten. Neben Francesco Talenti saßen in derselben Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione und Neri di Fioravante. Ihren Ratschlägen dankt der Dom die gegenwärtige Gestalt; nach ihren Gutachten wurden die Gewölbejoche erweitert, der achtsichtige Chor angelegt, die Kuppel begonnen, der Kirche die gewaltige Größe und Weite verliehen, wodurch sie in der älteren italienischen Kunst einzig dasteht. Welche Form der Florentiner Dom in der Phantasie der Menschen nach dem Zusammentritt der Kommission angenommen hatte, darüber belehrt uns am besten ein Fresko aus der Zeit von 1368—1370 (Fig. 354). Das dreischiffige Langhaus besteht aus vier Gewölbejochen mit überaus weiten Pfeilerabständen. Die Höhe des Mittel-

schiffes ist fast die gleiche wie bei dem Kölner Dom, nahe an 43 m; sie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie dort, was sich aus der ungewöhnlichen Breite des Mittelschiffes (nahe an 17 m) der Durchschneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, sowie aus der Anordnung von Rundfenstern erklärt. An das Langhaus stößt ein achtsseitiger Kuppelraum, der von drei aus dem Achteck konstruierten Apfiden oder Conchen umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langsam fortschreitend, wurde erst im fünfzehnten Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunstanschauungen kräftig in Angriff genommen und vollendet. Die Außenmauern des Domes schmückt Täfelwerk, aus weißem und schwarzem Marmor zusammengesetzt und zwischen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Fassade, oft begonnen und immer wieder



Fig. 357. Dom zu Siena.

abgebrochen, wurde 1887 neu errichtet) und die Fenster haben eine reichere Gliederung und eine leise an gotische Formen erinnernde spielende Dekoration empfangen (Fig. 355). Der Glockenturm neben dem Dome (Fig. 356), von Giotto begonnen, steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerken in die Höhe. Die äußere Gliederung erscheint jener am Dome verwandt, als Abschluß war ursprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der Glockenturm bildeten eine wichtige Schule für die florentiner Bildhauer des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts und danken dem plastischen Schmucke zu nicht geringem Teile ihre künstlerische Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (Fig. 357) belehrt uns nicht

allein über den Ehrgeiz der sienesischen Bürgerschaft, sondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (1259—1372) in Bezug auf Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen, ursprünglich als Querschiff gedachten Langhauses, sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie zeigen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gotischen Charakter stärker ausgeprägt, als die gleichnamigen Glieder im florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechselnden schwarzen und

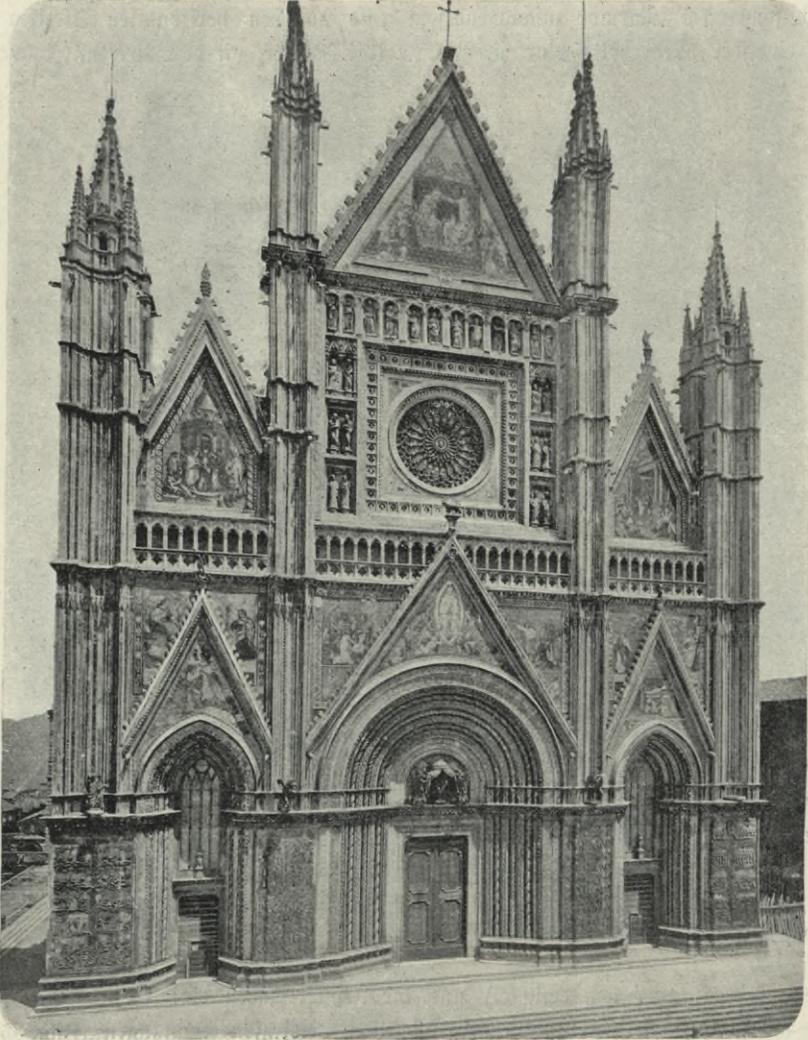


Fig. 358. Dom von Orvieto.

weißen Marmorstreifen geht dagegen auf die alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem sich eine zwölfsseitige Kuppel erhebt. Der dreischiffige Chor schließt gradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck entfaltet die Fassade, wahrscheinlich von Giovanni Pisano, dem Sohne des berühmten Bildhauers Niccolò im Jahre 1284 begonnen, doch erst spät im vierzehnten Jahrhundert vollendet. Drei Portale in Rundbogen geschlossen, durch schmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln

gekrönt, bilden das untere Stockwerk; darüber erblicken wir in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Türmen schließen die Fassade, eine Prachtleistung dekorativer Plastik, ab.

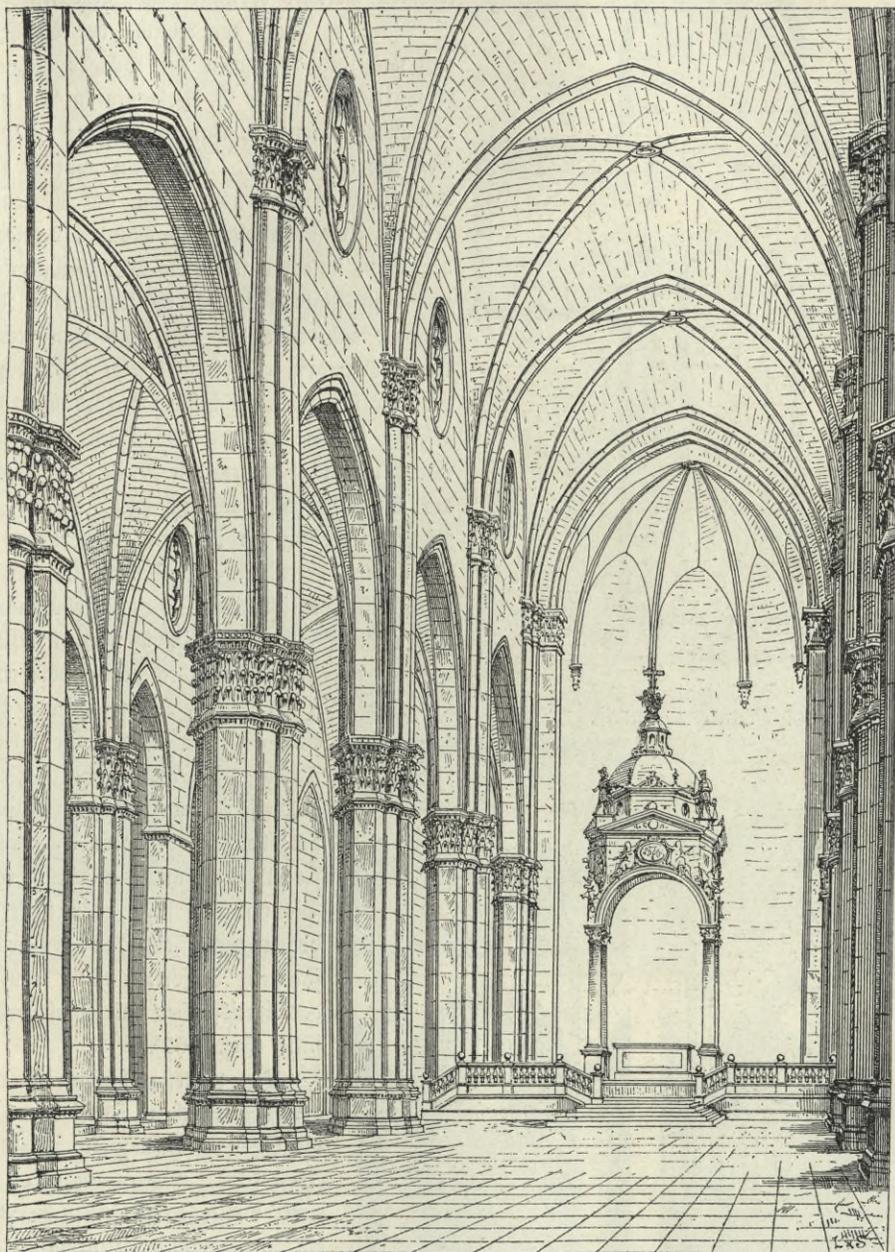


Fig. 359. S. Petronio zu Bologna.

In ähnlicher Weise ist die Fassade des Domes von Orvieto (Fig. 358) behandelt. Der Dom wurde von Sienerer Baumeistern seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe keine Gewölbe, sondern den offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der

Fassade trugen außer Mosaikmalern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, welche im vierzehnten Jahrhundert die Wandernngen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Welterschöpfung bis zum jüngsten Gerichte versinnlichend, bedeckten.

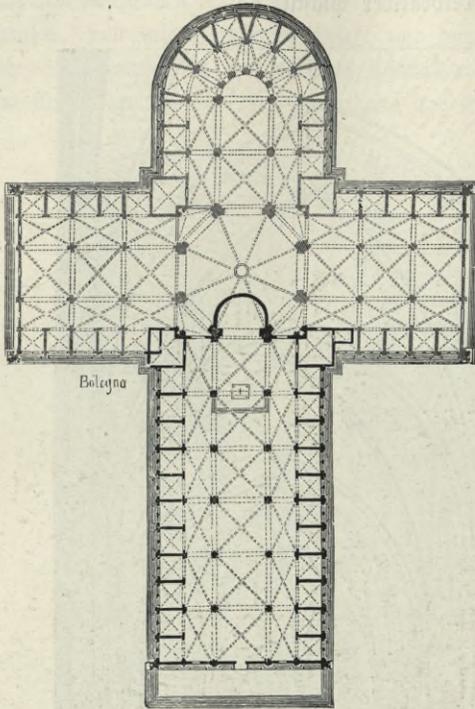


Fig. 360. S. Petronio zu Bologna.  
Ursprünglicher Grundriß.

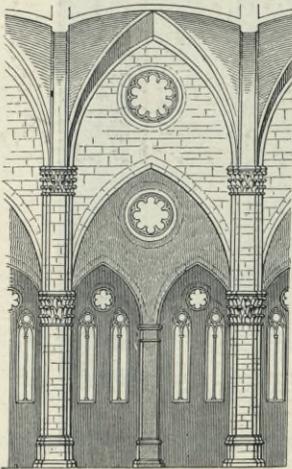


Fig. 361. S. Petronio zu Bologna.  
System.

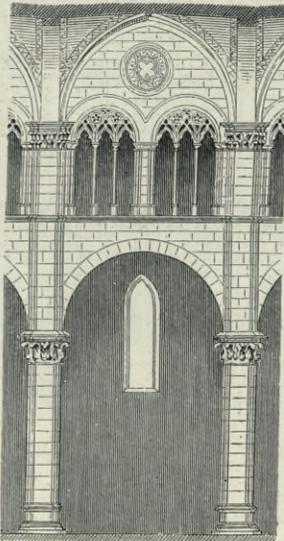


Fig. 362. Dom zu Lucca.  
System.

Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronio in Bologna alle anderen gotischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde 1388 von einem Antonius, Sohn des Vincentius, den die Urkunden bloß als Maurer bezeichnen, begonnen, schleppte sich viele Menschenalter fort und beschäftigte noch spät im sechzehnten Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde. Unser Grundriß (Fig. 360) zeigt die Kirche in der ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfange des Querschiffes abschließt (Fig. 359). Die Pfeilergliederung im Innern erinnert an jene im florentiner Dom. Auf den unteren im Grundriß kreuzförmigen, die Spitzbogenarkade tragenden Pfeiler, ist ein ähnlich profilierter Pilaster gestellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (Fig. 361). Die Oberwand wird durch ein einfaches Rundfenster belebt.

Darin zeigt der Dom zu Lucca, teilweise im vierzehnten Jahrhundert umgebaut und erneuert, eine größere Annäherung an die nordische Gotik. Die Arkaden sind zwar in Rundbogen geschlossen, aber darüber zieht sich ein Triforium hin, ebenso ist das Kreisfenster mit Maßwerk gefüllt (Fig. 362).

Den weitesten Ruhm unter den gotischen Kirchen Oberitaliens genießt der Dom zu Mailand (Fig. 363). Giovan Galeazzo Visconti wollte damit seiner Herrschaft ein großartiges Denkmal setzen. Welcher Meister das Modell entworfen, darüber giebt es keine volle Gewißheit. Begonnen wurde der

Bau 1386 von Simone da Orsenigo, von 1400—1447 stand er unter der Leitung von Filippo degli Organi. Außerdem halfen noch Baumeister der mannigfachsten Schulen

und aus den verschiedensten Ländern, außer Italienern auch Franzosen und Deutsche (Ulrich von Ensingen, Heinrich von Gmünd 1391) mit Rat und That bei dem Baue. Es scheint in der That eine gewisse Katholikkeit in Mailand geherrscht zu haben, wohl erklärlich durch die späte Zeit, in welcher bereits das echte gotische Stilgefühl im Schwinden begriffen war, und durch die starken Abweichungen von der in Italien sonst herrschenden Gotik. Die Schwierigkeit der Konstruktion, welche mehr auf dem Wege des Versuches als auf jenem der theoretischen Berechnung gefunden wurde, führte in diesem Falle, wie auch sonst häufig, zur Berufung von Künstlerkonzilien. Die Anlage des Mailänder Domes entspricht der Weise nordischer Kathedralen. In ein fünfschiffiges Langhaus schließt sich das dreischiffige Querhaus

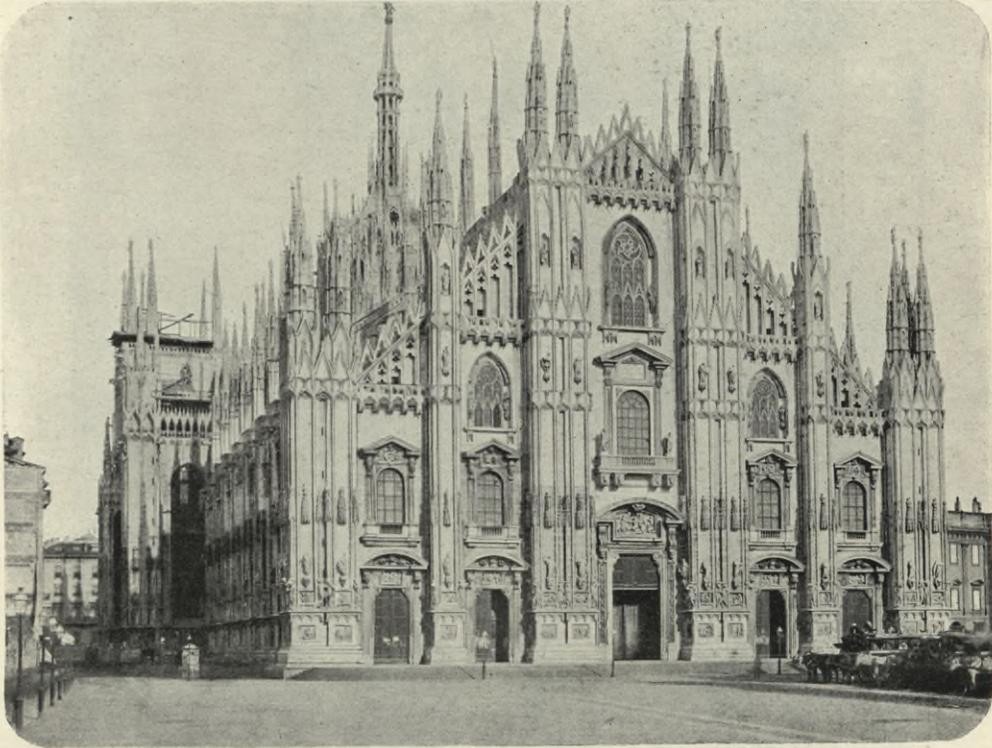


Fig. 363. Dom zu Mailand.

und der Chor mit dem Umgange an. Eigentümlich ist die Abstufung der Höhe der Seitenschiffe, so daß das Mittelschiff nur wenig über die beiden inneren Seitenschiffe emporragt. Auf den Laien übt die Marmorverschwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigsten Eindruck und verleitet ihn leicht, den künstlerischen Wert des Baues zu überschätzen.

Wie im Norden, so dehnte auch in Italien die Gotik ihre Herrschaft über das weltliche Bauwesen aus. Enger als die Kirchen schmiegt sich die profanen Werke an den Volksgeist und die Volkssitte an und gestatteten dieser einen freieren Ausdruck. Die nationale Phantasie prägt sich in den bürgerlichen Bauten mit besonderer Kraft aus. Es giebt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, die sich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch erhalten einzelne Straßen

und Plätze ihr Gepräge von den Palästen und Hallen, welche die Gemeinden oder einzelne Bürger in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am besten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Thore, die Türme, Häuser (Fig. 364) und Paläste die Phantasie

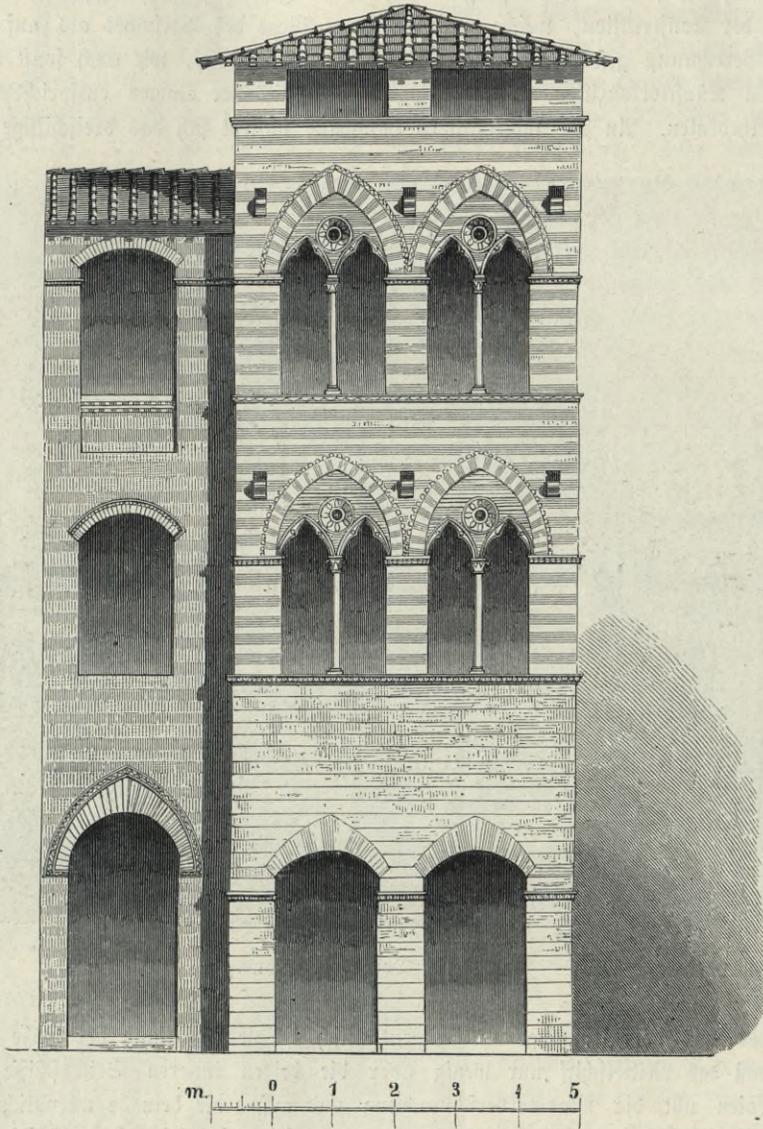


Fig. 364. Gotisches Haus in S. Gimignano.

in die Zeiten des kräftigen, streitbaren, freien Bürgertums zurückführen. Auch der alte Platz del Campo in Siena, im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Scenerie dar. Die gotischen Stilformen schränken sich allerdings meistens auf die Spitzbogen an Fenstern und Portalen ein. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauer- massen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbstreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der



Fig. 365. Hof des Bargello (Pal. del Podestà) zu Florenz.

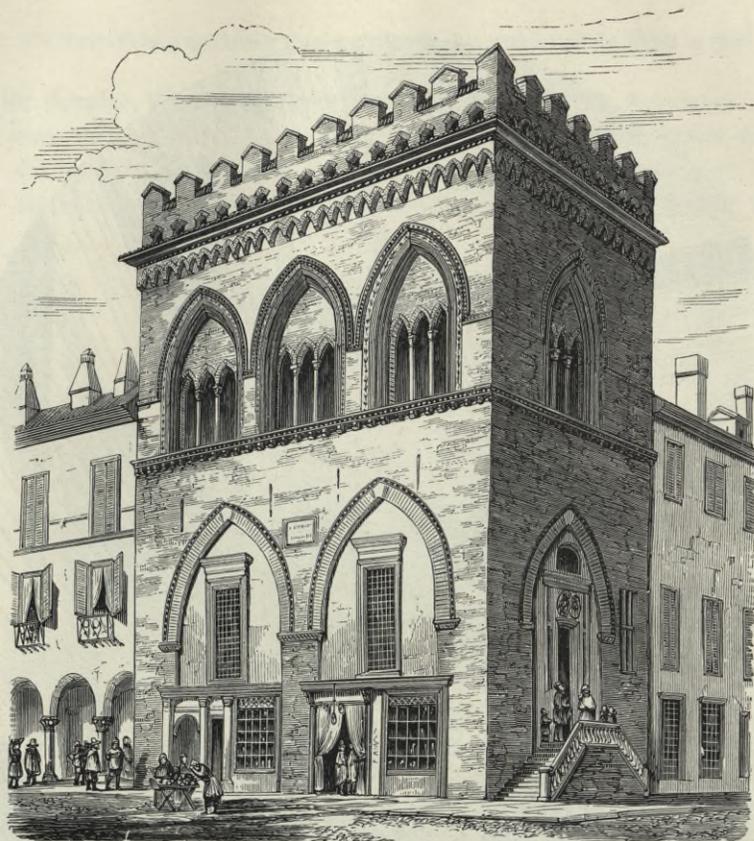
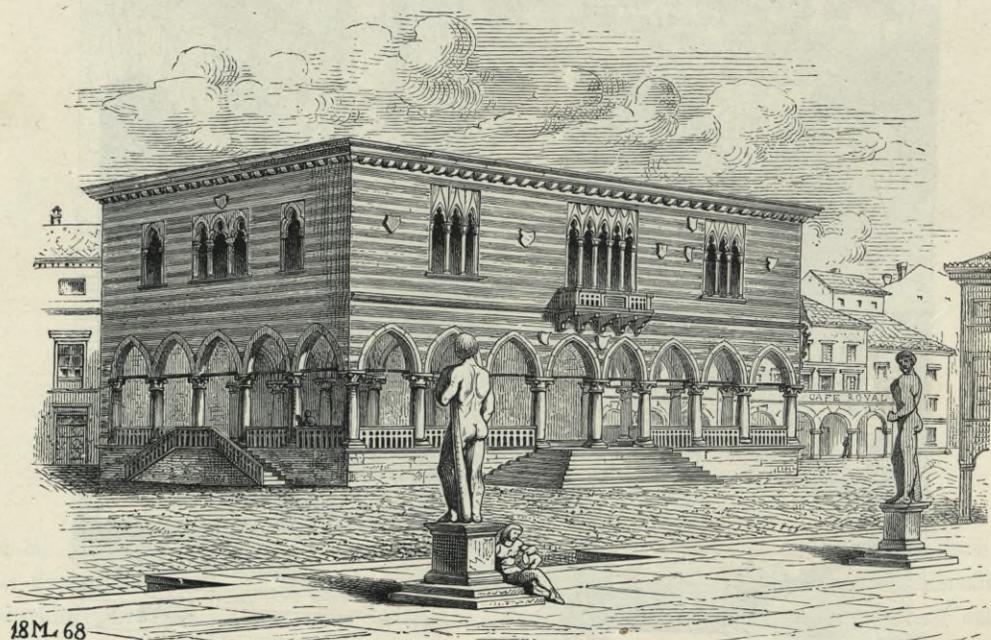


Fig. 366. Pal. Pubblico zu Cremona.



18M. 68

L. DEISBE sc.

R. v. WALDHEIM a. v. Anst. WIEN.

Fig. 367. Palazzo Pubblico zu Udine.

Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht theils auf die klimatischen Anforderungen, theils auf die soziale Sitte aus. Die inneren Parteikämpfe z. B. empfahlen wehrhafte Bauten, die Interessen des Verkehrs anderwärts die Anlage offener Hallen im Erdgeschoße.

Schwere, unbehauene Quadersteine (Rustica) sind der in Toskana übliche Baustoff. Die Häuser empfangen dadurch ein ernstes, wenig einladendes Wesen, in Verbindung mit den Thürmen, welche zuweilen hoch über das Dach hinausragen, ein burgartiges Aussehen. Wie geringe

Anforderungen man noch im dreizehnten Jahrhundert an die künstlerische Gliederung selbst bei den wichtigsten Bauwerken stellte, beweist der berühmte Palazzo vecchio in Florenz. In einzelnen Fällen, z. B. am Palazzo del Podestà, dem gegenwärtigen Museo Nazionale, übt erst der innere Hofraum einen reicheren Eindruck und ersetzt durch malerische Anordnung der Bauteile, was ihm vielleicht an Regelmäßigkeit der Anlage abgeht (Fig. 365).

Mindestens ebenso reich wie Toskana ist die Lombardei an gotischen Profanbauten. Das Backsteinmaterial, häufig durch die Farbe gehoben, verleiht den Werken einen gefälligeren Charakter; die

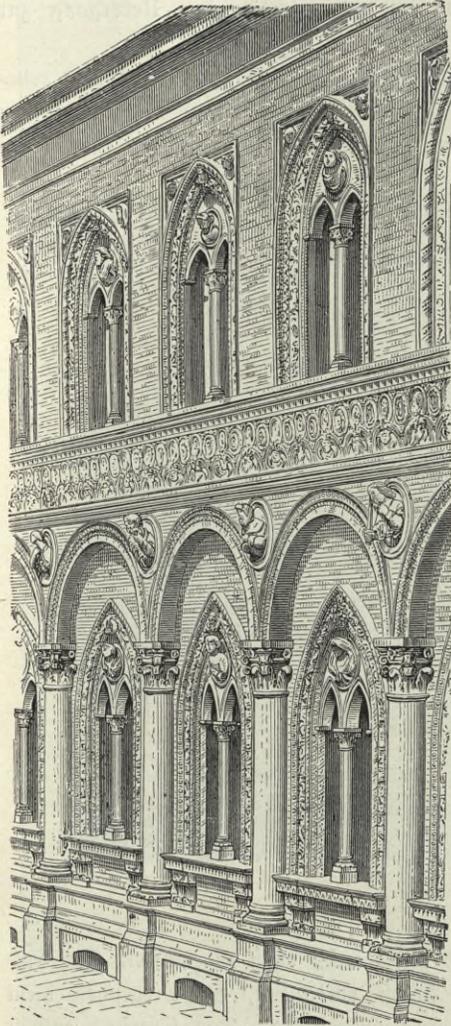


Fig. 368. Von der Fassade des Großen Hospitals zu Mailand.

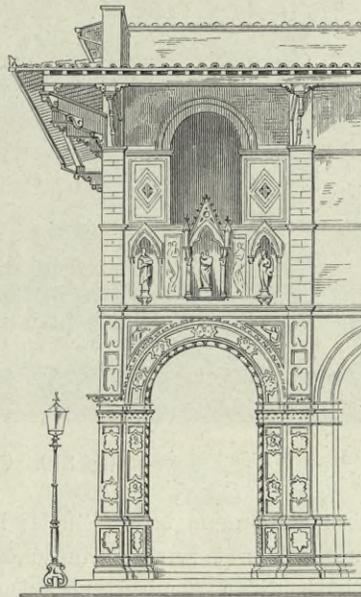


Fig. 369. Bigallo in Florenz.

üblichen offenen Hallen im Erdgeschoße, im Gegensatz zum geschlossenen fensterreichen Oberstocke, geben dem Ganzen eine einfach natürliche Gliederung. In welcher Richtung sich die Bauphantasie bewegte, zeigt ein Vergleich der älteren Rathäuser (13. Jahrh.) in Cremona (Fig. 366) oder Monza, wo im Giebel noch der romanische Stil anklingt, mit dem nach dem Brande von 1876 wieder hergestellten Stadthause in Udine (Fig. 367). Vortrefflich scheint der heitere Bau der sonnigen Landschaft angepaßt. An der Grenze der Gotik stehen bereits die alten Teile der Fassade des Hospitals zu Mailand (Fig. 368). Sie stammen aus der Mitte des

fünfzehnten Jahrhunderts. Doch kann man nicht wie bei den spätgotischen Bauten in Deutschland von einem Verfall des gotischen Stils sprechen. Die Ueberwucherung der Bauglieder durch üppigen Zierat ist den Italienern stets fremd geblieben. Dagegen haben sie an der Hand der Gotik ihr Raumgefühl ausgebildet, den Sinn für harmonische Verhältnisse zu entwickeln versucht. Dadurch gewinnen die spätgotischen Werke (Loggia de' Lanzi und das Bigallo, Fig. 369, in Florenz, 1376 begonnen, Loggia degli Uffiziali in Siena, Loggia de' Mercanti in Bologna) einen selbständigen Wert und bilden den natürlichen Uebergang zur Renaissancearchitektur.

Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs. Sobald man sie aus dem venezianischen Boden verpflanzt und versetzt, büßen sie alle Bedeutung ein; in Venedig erscheinen sie gleichsam als Naturprodukte, die mit einer gewissen Notwendigkeit entstanden sind. Die

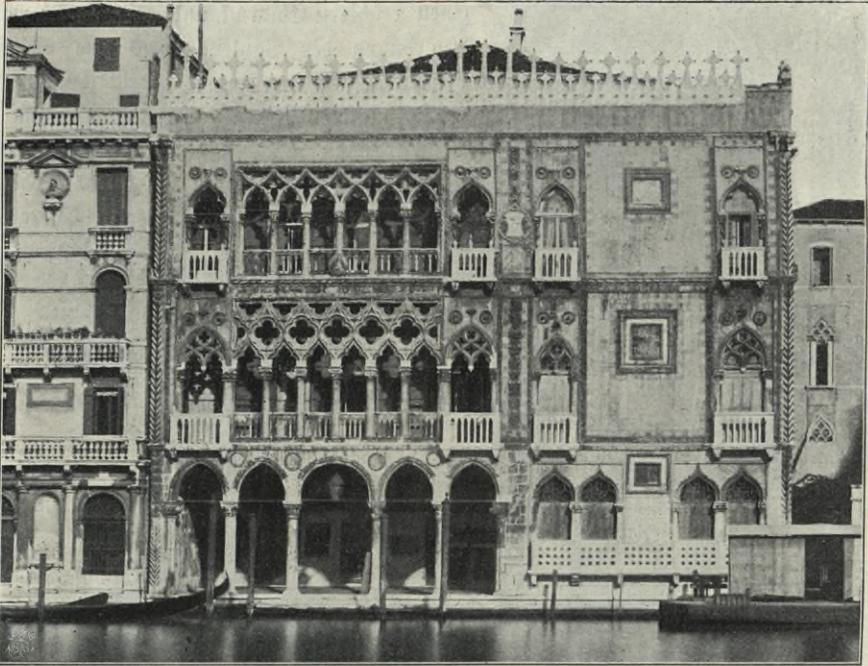


Fig. 370. Ca' Doro zu Venedig.

Kanäle bilden die Straßen der Inselstadt; ihnen sind alle Häuser offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirtschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der Oberstock enthält in der Regel in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten schmale mehr geschlossene Flügel, mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der aufeinander folgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt annehmen und wesentlich nur durch die Dekoration sich voneinander unterscheiden. Als Beispiel mag die am Canal grande gelegene, von Giovanni und Bartolommeo Buon 1424 bis 1437 ausgeführte Ca' Doro (Fig. 370) dienen, auffälliger Weise nur aus Mittelbau und einem Flügel bestehend. Ähnliche Paläste, nur weniger zierlich und farbenreich, giebt es am Canal grande noch eine statt-

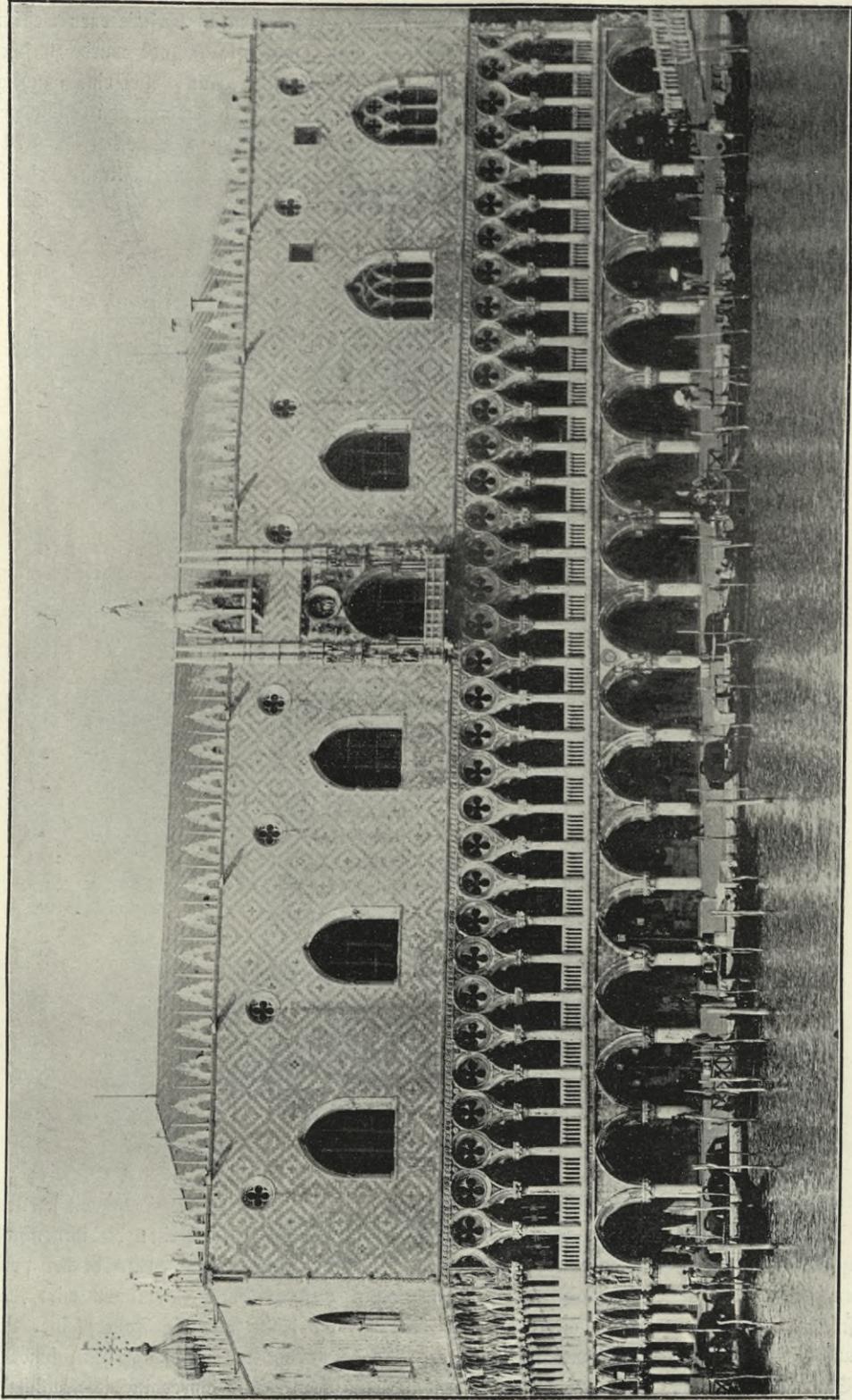


Fig. 371. Dogenpalast zu Venedig.

liche Reihe. Eine Ausnahme von dem herrschenden Stile, der wesentlich verschiedenen Bestimmung gemäß, bildet allein der Dogenpalast. Die der Lagune zugekehrte Fassade wurde zwischen 1310 und 1340, die an der Piazzetta gelegene 1423 bis 1438 erbaut. Auf eine wuchtige offene Halle folgt eine zweite gleichfalls offene Halle mit überaus reich geschmückten Spitzbogen und darüber ein geschlossener, mit farbigen Marmorrauten belegter Oberstock (Fig. 371). Die wunderbare Pracht der Ausstattung läßt die wenig harmonischen Maßverhältnisse beinahe vergessen.

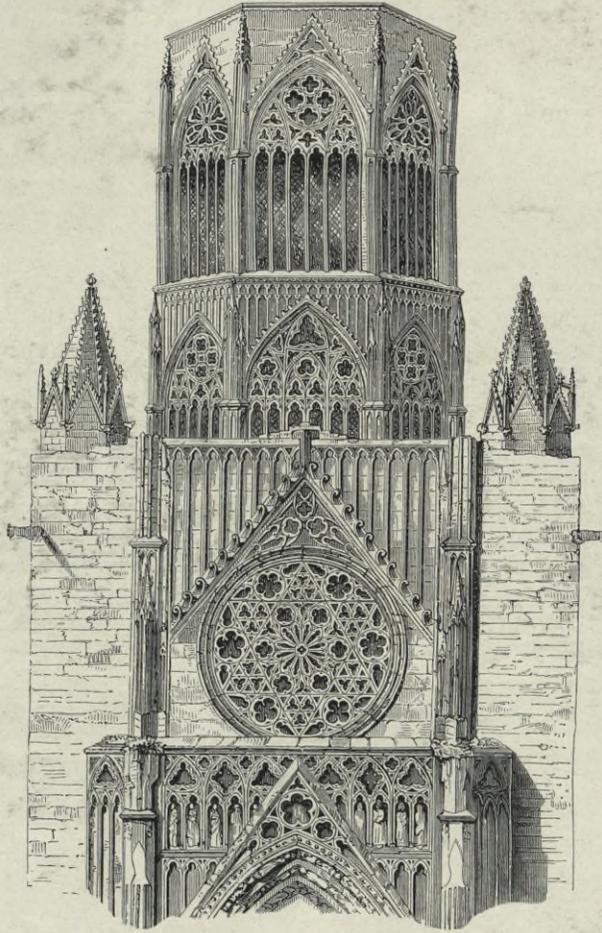


Fig. 372. Kuppelturm der Kathedrale von Valencia.

Man darf es nicht für nationale Ueberhebung ausgeben und als Ungerechtigkeit schelten, daß die historische Schilderung fast ausschließlich bei drei Völkern verweilt, die italienische, französische und deutsche Kunst im Mittelalter in den Vordergrund stellt. Wie in der politischen, so ist auch in der Kunstwelt für den Platz, welcher einem Volke eingeräumt wird, das Maß seines Eingreifens in die allgemeine Entwicklung, die Fülle und die Dauer seiner Beziehungen zu den anderen Nationen entscheidend. Nicht die Größe der Empfänglichkeit, sondern die Summe dessen, was es neu schafft und den anderen schenkt, fällt schwer in die Waagschale.

Weiter wird das historische Urteil durch die Stetigkeit des Kunstlebens in einem Volke bestimmt. Die Geschichte beschäftigt sich notwendig eingehender mit einer Kunstweise, in welcher das all-

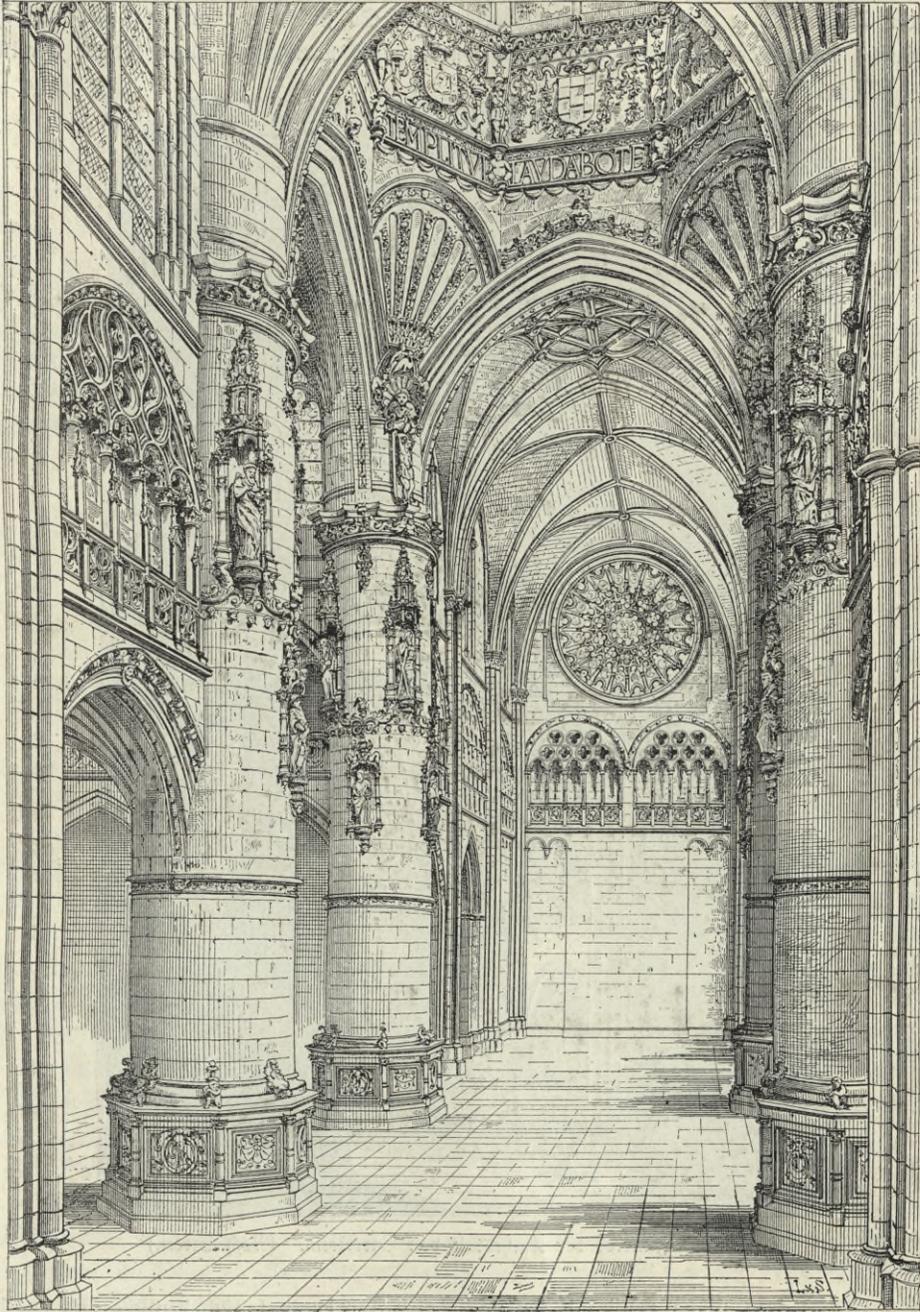


Fig. 373. Querschnitt der Kathedrale von Bourgos.

mählige Wachstum bis zur höchsten Stufe der Vollendung Jahrhunderte hindurch ohne wesentliche Unterbrechung verfolgt werden kann, als mit bloßen glänzenden Episoden von kurzer

Dauer. Eine solche Stetigkeit der Entwicklung, solche reiche Wechselbeziehungen sind nur in der italienischen, französischen und deutschen Kunst nachweisbar. Sie stehen deshalb im Vordergrund der historischen Erzählung. Keineswegs wird dadurch das Dasein einzelner hervorragender Denkmäler in anderen Ländern abgeleugnet. So finden wir auf der pyrenäischen Halbinsel bedeutende gotische Bauten. Sie wurden aber vorwiegend durch fremde Einflüsse,

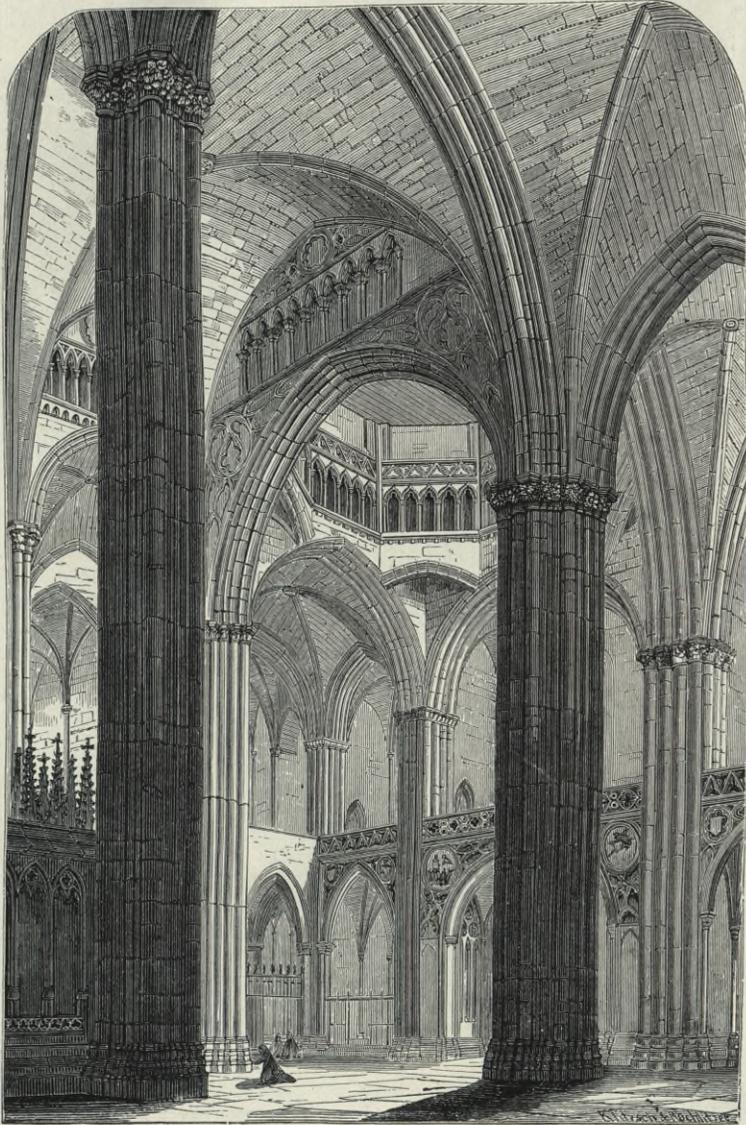


Fig. 374. Inneres der Kathedrale von Barcelona. (Nach Street.)

anfangs zumeist französische, vereinzelt im fünfzehnten Jahrhundert auch deutsche und englische, geschaffen, wenn schon in mannigfachen Zügen die heimische Eigenart, die südliche Natur hervortritt. Zu solchen Eigentümlichkeiten gehören die fast gleiche Höhe der Schiffe, die Kuppelanlagen über der Vierung (Fig. 372), die geringe Ausbildung der Fensterarchitektur, die Aufnahme maurischer Ornamente und Vogenformen, auch der Stalaktitendecken, in die gotische

Architektur. Die Frage nach der Entwicklung der gotischen Baukunst in Spanien kann nur im allgemeinen so beantwortet werden, daß auch hier in der späteren Zeit die dekorative Richtung vorwiegt und namentlich bei der Schöpfung kleinerer Werke, wie z. B. Kapellen, reichste Nahrung findet.

Zu den frühesten gotischen Bauten in Spanien zählt die Kathedrale von Burgos, welche im Jahre 1221 begonnen und schon nach siebenzehn Jahren, bis auf die viel später errichteten Türme der Fassade und die Kuppel, vollendet wurde. Die schweren Rundpfeiler im Innern (Fig. 373), der Chorumgang und Kapellenkranz weisen auf französische Vorbilder hin, welche auch bei den Kathedralen von Toledo und Leon befolgt wurden. Doch scheinen bei der ersteren, einer fünfschiffigen Anlage, noch andere Einflüsse mitgewirkt zu haben. Dem vierzehnten Jahrhundert (1298 begonnen und nach den Plänen eines Meisters Jayme Fabra aus Majorka weitergeführt) gehört die Kathedrale von Barcelona (Fig. 374) an. Sie zeichnet sich, abgesehen von der feineren Gliederung der Pfeiler, durch die weite Spannung der Gewölbe im Mittelschiffe aus, worin ihr die Kathedrale zu Palma auf der Insel Majorka gleicht.

Während in Spanien die gotische Architektur durch eine stattliche Reihe von Bauten vertreten ist, deren Geschichte und Zusammenhang untereinander die heimische Forschung hoffentlich

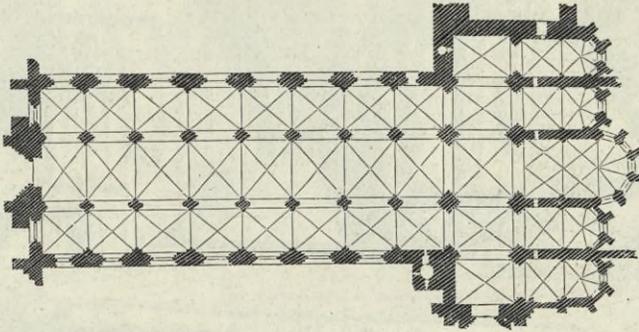


Fig. 375. Grundriß der Klosterkirche zu Batalha.

aufhellen wird, haben sich in Portugal nur wenige hervorragende gotische Werke erhalten. Zu diesen zählen das Kloster des Jeronimos zu Belem bei Lissabon und die Klosterkirche zu Batalha. Letztere, seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts im Bau, besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit einem Querschiff, an dessen Ostseite fünf tiefe Kapellen, die mittlere als Chor verwendet, liegen (Fig. 375). Sie dürfte gleichfalls einem fremden Meister (Engländer?) den Ursprung verdanken, welcher nur in der flachen Dachbildung den südlichen Sitten sich anbequeme. Dagegen hat die unverfälschte heimische Phantasie die üppigen Barockformen am Mausoleum König Manuels hinter dem Chore der Kirche geschaffen. Die eigentümlichen Wandlungen, welche die gotischen Dekorationsformen in Portugal erfahren, zeigen sich u. a. auch an dem Kloster der Christusritter in Thomar (Fig. 376).

Wenn schon ein so großes und kulturreiches Volk wie das spanische eine künstlerische Selbständigkeit nicht behaupten konnte, so mußten natürlich die kleineren und kulturarmen Grenzstämmen im Osten in eine noch vollkommene Abhängigkeit von der Kunst Mitteleuropas geraten. Deutsche und (in Ungarn) vereinzelte französische Einflüsse machen sich hier überall geltend. Träger derselben waren bald die Klöster, von fremden Mutterklöstern nach dem Osten verpflanzt, bald die aus Deutschland eingewanderten Kolonisten. Beide brachten aus ihrer alten Heimat den Baustil fertig mit und setzten ihn in der neuen ohne wesentliche Änderungen fort.

Im vierzehnten Jahrhundert hatte die gotische Architektur ihren Kreislauf durch die ganze europäische Kulturwelt vollendet. Selbst den christlichen Orient hatte sie durch die Kreuzfahrer erobert, hier für eine kurze Zeit den altheimischen Stil verdrängt. Wieder war der Augenblick gekommen, in welchem man an eine einheitliche künstlerische Bildung Europas, eine allge-

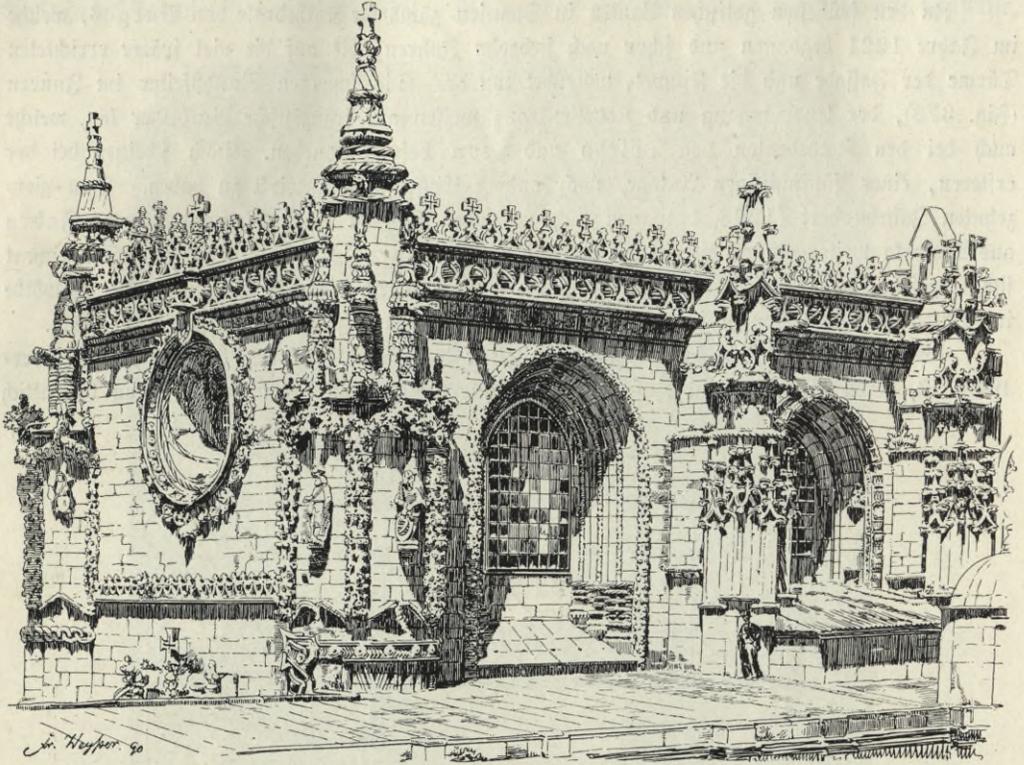


Fig. 376. Kloster der Christusritter in Thoman.

mein herrschende Weltkunst glauben konnte. Aber rasch, wie er gekommen, schwand der Augenblick. Die besonderen nationalen Strömungen brachen sich im fünfzehnten Jahrhundert abermals eine freie Bahn, schieden voneinander oder suchten und fanden, wenn sie sich vereinigen wollten, dieses Band in einer anderen, der antiken Kunstweise. An die Stelle der gotischen Kunst trat die Renaissance.

## Sach- und Ortsregister.

Die eingeklammerten Seitenzahlen weisen auf die Abbildungen hin.

- Aachen. Münster 65 (65). Roman.  
 Reliquienschrein 137 (134), 153;  
 Kronleuchter 138.  
 Ahrweiler. Pfarrkirche 199.  
 Alby. Kathedrale 180 (176).  
 Alcuinsbibel 75 (75).  
 Alhambra s. Granada.  
 Alpirsbach. Klosterkirche 94.  
 Altar, roman. 136 (134).  
 Altartafel Heinrichs II. 132 (130).  
 Altarschrein 249.  
 Astenberg a. d. E. Gotische Grabsteine 246.  
 Amalfi. Dom. Bronzethür, Kanzel etc.  
 251.  
 Ambo 20.  
 Amiens. Kathedrale 177 (160, 162,  
 175, 176). Skulpturen 232, 233,  
 (230, 234).  
 Angoulême. St. Céaire 123.  
 Antependium 136.  
 Antwerpen. Dom 181 (179).  
 Aquileja. Baptisterium 43.  
 Arabeske 53 (58, 59, Taf. V.)  
 Arendsee. Klosterkirche 115.  
 Arcosolium 4.  
 Arezzo. S. Maria della Pieve 262 (263).  
 Arfabeln, roman. 84 (86), s. auch Kreuz-  
 gang.  
 Arles. St. Trophime 122, 124.  
 Skulpturen 157 (157, 158).  
 Arques. Burg 211 (212).  
 Arfago. Baptisterium 256 (257).  
 Ashburnham-Pentateuch 74 (74).  
 Athelwold-Benedictionale 77 (78).  
 Athen. Mikodemuskirche 49.  
 Athos. Malerbuch des Klosters 51.  
 Augsburg. Dom. Bronzereleiefs 141 (141),  
 Glasmalerei 242 (243).  
 Aunay. St. Pierre 126.  
 Autun. St. Lazaire 123. Kathedrale  
 126 (126).  
 Avignon. Notre Dame 122.  
 Avifa. S. Vincente 129.  
 Backsteinbau 114, 204.  
 Bamberg. Dom 105 (105). Skulpturen,  
 Reiterstatue Konrads III. 151 (149,  
 150).  
 Baptisterium 28.  
 Barcelona. Kathedrale 283.  
 Bari. Dom mit Krypta 253.  
 Basel. Münster 106 (106). Rathaus 222.  
 Spalenthor 222 (221).  
 Basilianer 251.  
 Basilika 17.  
 Batalha. Klosterkirche 283 (283).  
 Bayeux-Tappich 139 (139).  
 Beaune. Notre Dame 122.  
 Beffroi 222.  
 Belem. Kloster 283.  
 Benediktiner 67, 209.  
 Bergfried 211.  
 Bernwardskreuz 136 (135).  
 Bernwardskleuchter 133 (133).  
 Bibel-Handschriften s. Evangeliiarien  
 und Codex.  
 Bogensries 204 (206).  
 Bologna. S. Pietro e Paolo 257. — S.  
 Francesco 265. — S. Petronio 272  
 (271, 272). — Loggia de' Mercanti 278.  
 Book of Kells 72 (71).  
 Bourges. Kathedrale. Skulpturen 236  
 (237). Glasmalerei 245. — Haus  
 des Jacques Coeur 214 (213).  
 Braine. St. Yved 191.  
 Brandenburg. Katharinenkirche 205 (206).  
 Braunschweig. Dom 93. Wandmalerei  
 145. Altarleuchter 138 (138). —  
 Rathaus 222 (220). — Dankwarder-  
 robe 213.  
 Braunweiler. Wandmalerei 143 (143).  
 Brescia. S. Salvatore. Longobard.  
 Steinrelief 43 (43).  
 Breslau. Rathaus 222. — Kreuzkirche:  
 Grabmal Herzog Heinrichs IV. 246.  
 Brügge. Kaufhalle 222.  
 Brüssel. Ste. Gudule 180. — Rathaus  
 222.  
 Bäden a. d. W. Lettner 149. Glasmalerei 245.  
 Burgbau 211.  
 Bürgerhäuser, roman. u. gotische 222.  
 Burgos. Kathedrale 283.  
 Caen. St. Etienne 128 (126).  
 Cahors. Bürgerhäuser 222.  
 Canterbury. Kathedrale 183 (248, 249).  
 Normann. Turm 120 (120). Kloster  
 210.  
 Carignano. Byzant. Wandmalerei 251.  
 Casamari. Abtei 264.  
 Cesala. Dom. Byzant. Mosaiken 255.  
 Chalons s. M. Notre Dame 172 (86, 171).  
 Chartres. Kathedrale 175 (174). Skulp-  
 turen 231, 233 (228, 229). Glasmalerei 245 (244).  
 Chatsworth-Benedictionale 77 (78).  
 Chichester. Kathedrale 120.  
 Cisterzienser 108, 209, 211.  
 Chludow-Platter 48 (47).  
 Cividale. Byzant. Grabstatuen 43 (42).  
 — Eisenbeintafel des Herzogs  
 Pemmo 64.  
 Clermont. Notre Dame du Port 122,  
 124 (122, 123, 124).  
 Cluniazenser 127, 211.  
 Codex aureus 77 (79).  
 Codex Bezae 242.  
 Consular-Diptychen 13 (14).  
 Cordes. Bürgerhäuser 222.  
 Cordova. Moschee 59 (60, 61).  
 Corneto. S. Maria di Castello 258.  
 Cosmaten-Arbeit 259 (259).  
 Cremona. Baptisterium 256. — Dom  
 257. — Pal. de' Giureconsulti 277  
 (276).  
 Dijon. St. Benigne 127. Gotische Skulp-  
 turen (232) 233. — Mosaikbrunnen  
 238 (238, 240). — Grabmal Philipps  
 d. R. 237, 238 (238, 239).  
 Dinkelsbühl. Fachwerkhäuser 226 (226).  
 Dioskorides (Pflanzenbuch des D.) 32.  
 Diptychon 13 (14).  
 Doberan. Klosterkirche 205.  
 Dobrußgk. Klosterkirche 115 (115).  
 Dominikaner 209, 264.  
 Donjon 211.  
 Dräbeck. Klosterkirche (86).  
 Durham. Kathedrale 120 (118, 119; 121).  
 Ebrach. Klosterkirche 108.  
 Eckblatt 85 (84).  
 Eisenbearbeiten, altchr. 14 (15), byzan-  
 tinische 51 (51, 52), karoling. 78 (80),  
 gotische 241 (243).  
 Eitham. Schloß (214).

- Efr. Kathedrale 120 (119) 186 (186).  
 Emailarbeiten, byzant. 52 (53), roman.  
 187, 154 (153), 157. S. auch Cimoges.  
 Felskrüden 181 (181).  
 Eßlingen. Frauenkirche 192 (163, 192).  
 Evangelisten, altfr. 32, karolingische  
 72, 75 (73) 77, romanische 81 (82)  
 143 (142).  
 Externsteine 139 (140).
- Fächerfenster 85 (86).  
 Fächergewölbe 188 (188).  
 Fachwerkhäuser 226.  
 Fenster, roman. 85 (86), 120 (121), go-  
 tische 164 (165).  
 Fenstergiebel (Wimperge) 167 (165, 167),  
 205 (206).  
 Ferrara. Dom 257. Skulpturen 262.  
 Fiale 165.  
 Fischblasfenster 164 (165).  
 Florenz. Baptisterium 262. — S. Miniato  
 262. — S. Croce (265), S. Maria  
 Novella 265. — Dom 267 (266, 267,  
 268). — Glockenturm 268 (267). —  
 Pal. Vecchio, Pal. del Podesta 277  
 (275). — Loggia de' Lanzi, Sigallo  
 278 (277).  
 Flügelaltäre 249.  
 Fossanova. Abtei 264.  
 Fossil 9 (8).  
 Frankfurt a. M. Dom. Gotische Grab-  
 mäler 246 (247). — Das steinerne  
 Haus 224 (224).  
 Franziskaner 209, 264.  
 Frauenburg. Dom 208.  
 Frauenrode. Gotische Grabsteine 246.  
 Freiberg i. S. Dom. Goldne Pforte 150  
 (112, 147, 148).  
 Freiburg i. Br. Münster 192 (193),  
 Skulpturen 238.  
 Fulda. Michaelskirche 67 (68).  
 Frieze, roman. 85 (86), normann. 120  
 (118), gotische aus Backstein 205 (206).
- Galiläa (Vorhalle) 122 (121).  
 Gebweiler. Roman. Kirche 113.  
 Gelnhäusen. Kaiserpfalz 213.  
 Genesis-Handschrift (Wien) 32 (32).  
 Genf. Kathedrale 180.  
 Gent. Rathaus 222.  
 Gernrode. Stiftskirche (84).  
 Geminje, roman. 85 (86).  
 Gewölbesystem, roman. 87 (87, 88, 89),  
 gotisches 159 (160).  
 Glasmalerei 242 (243, 245, Taf. VIII).  
 Gloucester. Kathedrale 120.  
 Goldarbeit, roman. 136, gotische 249.  
 Göllingen. Krypta 93 (93).  
 Goslar. Neuwerkkirche: roman.  
 Wandmalerei 146. — Kaiserpfalz 213.  
 — Gotische Bürgerhäuser 223.  
 Grabstulptur 243.  
 Granada. Alhambra 60 (58, 62, 63, Taf. V).  
 Grandson. Roman. Kirche 124.  
 Greifswald. Gotisches Haus 226 (225).  
 Gropfio. S. Michele. Kanzelreliefs 262.
- Gruppenfenster, roman. 85 (86).  
 Gurf. Dom 113. Wandmalerei 146 (145).
- Halberstadt. Dom 203. — Liebfrauen-  
 kirche: roman. Skulpturen 149. —  
 Ratschente 226 (227).  
 Halle a. d. S. Klosterkirche auf dem  
 Petersberge 93 (92).  
 Hallenkirchen 113, 209.  
 Hecklingen. Klosterkirche (84).  
 Heidelberg. Michaelskirche 67.  
 Heiligenkreuz. Klosterkirche 113, Kreuz-  
 gang 211.  
 Heilsberg. Ordensschloß 208.  
 Heinrich II. (Miniatur) 132 (131).  
 Heisterbach. Klosterkirche 106, 190.  
 Herford. Münster 114.  
 Hersfeld. Säulenbasilika 97.  
 Hildesheim. Godehardskirche 93 (84,  
 91). — Michaelskirche 93 (90, 91).  
 Roman. Deckmalerei 146 (144). —  
 Dom. Erzhür 132 (133), Fußboden-  
 mosaik 132, Kronleuchter 138 (136),  
 Bernwardssäule 132, Taufbecken 155.  
 — Magdalenenkirche. Bern-  
 wardleuchter 133 (133), Bernward-  
 kreuz 136 (135).  
 Hirt, der gute 7 (7), 10 (8).  
 Holzbecken 214 (214).  
 Hufeisenbogen 54 (56).
- Jerichow. Prämonstratenserkirche 115  
 (115, 116).  
 Jerusalem. Goldene Pforte 25 (25).  
 — Mosee (Felsenom el Aka)  
 54 (55).  
 Justinian. Mosaik 37 (39).
- Kairo. Mosee 56 (56, 57).  
 Kalb-Luzsch. Altfr. Kirche 27 (27).  
 Kanonesstafeln 73.  
 Kapitell, ravennat. 31 (28, 36), roman.  
 85 (84, 86), „historisches“ 157 (154),  
 normannisch 118 (118), gotisch 163  
 (162, 163).  
 Karl d. Gr. 65. — Reiterstatuette 69.  
 Kaschau. Dom 200.  
 Katakomben 4 (2).  
 Kemanate 214.  
 Kibla (Gebetnische) 56.  
 Kielbogen 54 (54).  
 Kleeblattbogen 85 (86).  
 Klosterbau, roman. 68 (69), gotisch 209  
 (210).  
 Klosterneuburg. Romantischer Altaraufsatz  
 153 (153).  
 Köln. Roman. Kirchen 102. St. Maria  
 am Kapitol (95), Holzhür 140.  
 Apostelkirche (101). St. Gereon  
 (102, 103). — Dom 196 (162, 196,  
 197, 198). Dreikönigschrein 153  
 (152). Skulpturen 238 (242). Glas-  
 gemälde 245 (245). Statue Konrads  
 v. Hochstaden 247. — Kunibert-  
 kirche. Glasmalerei 245. — Stadt-  
 thore 222.
- Königfelden. Glasmalerei 245 (245).  
 Königsutter. Abtei m. Kreuzgang 93.  
 Konrad III. Statue 151 (150).  
 Konstantinopel. Sophienkirche 31 (29,  
 30, 31). — Byzantin. Kirchen u. Mo-  
 saiken 49 (48, 49, 50). — Mosee  
 Mohammeds II. 52.  
 Konstanz. Dom 94. Dominikaner-  
 kirche. Gotische Wandmalerei 242.  
 Krabben 166 (166).  
 Krafau. Dominikanerkirche (206).  
 Kreuzblume 167 (166).  
 Kreuzgang 209.  
 Kreuzgewölbe 88 (86).  
 Kronleuchter, roman. 138 (136).  
 Krummhübel. Kirche Wang 115 (117).  
 Krypta, altfr. 4 (2), roman. 87 (93).  
 Kuppelbau 28, 35.  
 Kurtea d'Urgisch. Klosterkirche 52.  
 Kuttberg. Barbarakirche 203 (205).
- Laach. Abteikirche 102 (84, 86, 95, 98, 99).  
 Lampe, altfr. 13 (13), arabisch (59).  
 Lampenträger, altfr. 17 (17).  
 Langobarden 64.  
 Langres. Gotische Kirche 180.  
 Laon. Turm der Kathedrale 173 (170).  
 Lauren 251.  
 Lausanne. Kathedrale 180.  
 Le Mans. Kathedrale 176.  
 Leon. Kathedrale 283.  
 Leuchter, roman. 138 (137, 138).  
 Lichfeld. Kathedrale 120, 186 (186, 187).  
 Liffenfeld. Klosterkirche 113.  
 Limburg a. d. H. Säulenbasilika 97.  
 Limburg a. d. L. Dom 107 (106, 107,  
 108). — Franziskanerkirche: By-  
 zantin. Email 52 (53).  
 Limoges. Emailarbeiten 157.  
 Lincoln. Kathedrale 186 (185).  
 Lippoldsberg. Klosterkirche (87).  
 Lippstadt. Marienkirche (86).  
 Lijene 85.  
 London. Tower 118 (118). — West-  
 minsterabtei 184. Kapelle Hein-  
 richs VIII. 188.  
 Lorich. Thorhalle 67 (66).  
 Loewen. Dom 180. — Rathaus 222  
 (218).  
 Lübeck. Marienkirche 208 (207). —  
 Rathaus 222 (219). — Hofstenthor  
 222.  
 Lucca. Dom 260, 272 (272).  
 Lüttich. Bartholomäuskirche: ro-  
 man. Taufbecken 154 (154).
- Magdeburg. Dom 191. Grabplatten  
 140. — Liebfrauenkirche: Kreuz-  
 gang 211.  
 Mailand. S. Ambrogio 256 (257,  
 258). Erzhür 69. Antependium 256.  
 — Dom 272. — Spedale grande  
 277 (277).  
 Mainz. Dom 98 (95, 96). Grabmäler 246.  
 Manesische Handschrift 241 (Taf. VII).

Marburg. Elisabethkirche 191 (191).  
Grabsteine, Elisabethstatue 246 (247).  
— Schloß 214 (212, 213).  
Marienburg. Schloß 225 (215, 216).  
Marienfeld. Klosterkirche (86).  
Marienstatt. Cisterzienserkirche 191.  
Marmorarii 258.  
Maßwert 205 (206).  
Magimian, Kathedra des, 46 (1, 44, 47, 48).  
Maulbronn. Cisterzienserkloster,  
Vorhalle, Refektorium 110 (109, 110),  
Gesamtanlage 211 (210).  
Mauresmünster. Klosterkirche 113 (114).  
Mecheln. Romantische Kirche 180.  
Merowinger 64.  
Merseburg. Dom. Grabplatten 140.  
Michelstadt. Kloster Steinbach 67 (67).  
Mihrab (Gebetnische) 56.  
Mimbar (Kanzel) 56 (57).  
Miniaturmalerei, byzant. 32, 46 (45,  
46, 47), irische 71 (71, 72), karoling.  
72 (73, 74, 75, 78, 79), gotische 241  
(Taf. VII).  
Modena. Dom. Reliefs 262.  
Moissac. Peterskirche: histor. Kapitelle  
157. Portalstatuen 157 (155).  
— Merowing. Sarkophag 64 (64).  
Monreale. Dom u. Kloster 254 (255,  
256). Ersthür 262.  
Monstranzen, gotische 249 (248).  
Monza. Domschloß 64. — Rathaus 277.  
Morienval. Abteikirche 171 (170).  
Mosaiken, altchr. 21 (20, 22, 23, 24),  
byzant. 32, ravennat. 35 (37, 38, 40),  
päpbyzant. 49 (50), römische 259.  
Mosesbrunnen s. Dijon.  
München. Frauenkirche 202.  
Münster i. W. Dom 114.

Naumburg. Dom 106 (111). Fürstentatuen  
151 (151).  
Nazianz, Gregor v., Handschrift 46.  
Neßgewölbe 181 (188).  
Neubrandenburg. Stadthor 223 (223).  
Neuhäus (in Böhmen). Wandmalerei 242.  
Nevers. Kathedrale. Gewölbeprofil  
(163).  
Nello 137.  
Northampton. St. Peter. Kapitell (118).  
Norwich. St. Stephan. Holzdecke (181).  
Novara. Dom 257.  
Noyon. Kathedrale 171 (170, 171).  
Nürnberg. Frauenkirche: Propheten-  
statuen 246 (246). — Haus Nassau  
222 (221).

Oberwinterthur. Wandmalerei 242.  
Oberzell. Wandgemälde 78 (Taf. VI).  
Oliva. Cisterzienserkloster 211.  
Oppenheim. Katharinenkirche 198  
(200). Glasmalerei 245.  
Orantin 9 (9).  
Orvieto. Dom 271 (270).  
Osnabrück. Dom 114.  
Ottmarsheim. Klosterkirche 66.  
Otto III. Miniaturmalerei 81 (82).  
Oubenaerde. Rathaus 225.

Paderborn. Dom 114.  
Palas 214.  
Palermo. Capella Palatina 253 (254). —  
Die Martorana. Mosaiken 255.  
Palma. Kathedrale 283.  
Parenzo. Basilika 43.  
Paris. Notre Dame 173 (163, 172,  
173). Skulpturen 233 (233). — Ste.  
Chapelle 174 (164, 165, 173).  
Skulpturen 234. — St. Germain des  
Prés 173. — Louvre 212.  
Parma. Baptisterium 256. — Dom 257.  
Paulinzelle. Klosterkirche (Katakomben 86).  
Pavia. S. Michele 257.  
Peplin. Cisterzienserkloster 211.  
Perigueux. St. Front 125 (124).  
Peterborough. Kathedrale 120 (121).  
Deckenmalerei 146.  
Petersberg s. Halle a. d. S.  
Pfaffenheim. Pfarrkirche 113.  
Pfeiler, roman. 84 (84), gotisch 162 (161,  
162), 204 (206).  
Piacenza. Dom (262).  
Pisa. Dom u. Glockenturm 260 (260,  
261). Ersthür 262.  
Pisroja. Dom 260. Skulpturen 262.  
Poitiers. Taufkirche 67. — Kathedrale  
125 (125). Glasmalerei 245.  
Polychromie, gotische 234.  
Pontigny. Cisterzienserkirche 202.  
Prag. Dom 203. Leuchterfuß 139. —  
Karlshofer Kirche 203.  
Prämonstratenser 108.  
Prenslau. Gotische Kirchen 205.  
Provins. St. Loup de Naud: Roman.  
Wandmalerei 157.

Quedlinburg. Stiftskirche, Wipertikirche  
92.

Ramersdorf. Wandmalerei 242 (243).  
Ravello. Dom. Roman. Kanzel 253.  
Ravenna. Grabmal Theodorichs 33. —  
S. Apollinare nuovo 33 (34). — S.  
Apollinare in Classe 34 (35). — S.  
Vitale 34 (36). — Mosaiken der  
Grabkapelle der Galla Placidia, der  
Taufkirche zc. 35 (37, 38, 39, 40,  
Taf. III). — Dom: Bischofsstuhl  
Magimians 40 (1, 41, 42, 44). —  
Kapitell 31 (28).  
Regensburg. Dom 200 (201). Roman.  
Altartisch 136 (134).  
Reichenau. Roman. Kirchen 94. S. Ober-  
zell.  
Reliquiarium, byzant. 52 (53), roman.  
137 (134), 153 (152).  
Reims. Kathedrale 177 (161, 166,  
177). Skulpturen 233, 236 (231, 232,  
234, 235, 236). Leuchter 139. — St.  
Remy. 172.  
Ribe. Dom 115.  
Riddagshausen. Cisterzienserkirche 108  
(109).  
Rom. S. Agnese fuori. Mosaiken 24  
(Taf. IV). S. Clemente 20 (20, 21).  
Wandmalerei 259. — S. Cosma e

Damiano. Mosaiken 23 (23) 24. —  
S. Costanza 28. Mosaiken 21. —  
Katakomben 4. Papyrusspta (2).  
Wandmalerei in S. Lucina (3), S.  
Agnese (5, 7), S. Priscilla (6, 9),  
S. Marcellino (8). — S. Giovanni  
in Laterano 19. Klosterhof 259.  
Mosaiken 21 (20). — S. Lorenzo 19.  
Cosmatenarbeit 259. Wandmalerei  
259. — S. Maria Maggiore:  
Mosaiken 259. — S. Maria sopra  
Minerva 265. — S. Maria in  
Trastevere: Mosaiken 259. — S.  
Paolo 17 (16) 259. Mosaiken 23  
(22). Cosmatenstüben (249). — Alte  
Peterkirche 18 (16, 17). — S.  
Prassede 19. Mosaiken 24. — S.  
Rudenziana: Mosaiken 22 (24). —  
S. Sabina 19. Holzrelief 12 (12).  
Mosaiken 22. — S. Urbano. Wand-  
malerei 259. — Vatikan. Grotten.  
Sarkophag des Junius Bassus 11 (10).  
Roshheim. Peter-Paulskirche 113 (113).  
Roßhof. Jakobikirche 205 (206).  
Rumbogenries 85 (86).  
Rusica 277.

Salamanca. Kathedrale 130 (129).  
Salerno. Dom. Bronzethür, Kanzel zc.  
253.  
Salisbury. Kathedrale 184 (183). Sa-  
pitelhaus 211.  
Saloniki. Georgskirche 32.  
San Gimignano. Gotischer Profanbau  
274 (274).  
Santiago de Compostela. Kathedrale  
128 (127).  
Sarkophagskulptur, altchr. 9 (10, 11).  
Säule, roman. 84 (84).  
Saulieu. Roman. Kirche 123.  
Schaffhausen. Münster 94.  
Schleifstadt. Fideskirche 113. — Georgs-  
kirche 198.  
Schwarzthündorf. Doppeltkirche 102  
(95, 99, 100). Wandmalerei 143 (143).  
Segovia. St. Millan 130 (128).  
Seitenketten. Wehraufschloß 249 (248).  
Seligenstadt. Einhardskirche 67.  
Sessa. Dom. Kanzel u. Leuchter 253.  
Sevilla. Alfagar, Giraba 59.  
Siegburg. Reliquiarium 153.  
Siena. Dom 269 (269). — Gotische  
Profanbauten 274. — Loggia degli  
Uffiziali 278.  
Sinzig. Pfarrkirche 103 (104).  
Sinsheim. Schloß Steinberg 211 (211).  
Soest. Dom 114. — Wieskirche (165).  
Soletto. Wandmalerei 251.  
Speier. Dom 97 (88, 89, 94).  
St. Albans. Kathedrale 120. Roman.  
Wandmalerei 146.  
St. Antonin. Birgerhäuser 224.  
St. Denis. Abteikirche 173. Gotische  
Grabmäler 236. Glasmalerei 245.  
St. Gallen. Kloster u. Kirche 68 (69). —  
Handschrift n. Miniaturen 72. —  
Eisenbeinreliefs von Tutilo 79 (80).  
St. Gailhem. Roman. Kirche 124.

- St. Gilles. Roman. Kirche 124. Skulpturen 157 (156).  
 St. Riquier. (Centula) Kloster 67.  
 Stalattibengewölbe 55.  
 Stendal. Gotische Kirchen 205.  
 Sternengewölbe 219 (216).  
 Stilo. Byzant. Kirche 251.  
 Stralsund. Rathaus 222.  
 Straßburg. Münst. 192 (169, 194, 195). Skulpturen 238 (241). Glasmalerei 245.  
 Tangermünde. Gotische Kirche 205.  
 Taufbecken, roman. 154 (154).  
 Teppichweberei 139 (139).  
 Tewkesbury. Normann. Kirche 120 (121).  
 Thann. Theobaldskirche 198 (168, 199).  
 Theodorich d. Gr. 33.  
 Thoman. Kloster 288 (284).  
 Thorn. Jakobikirche 207.  
 Toledo. Kathedrale 288.  
 Tongengewölbe 88 (86).  
 Toscanella. S. Maria 258.  
 Toulouse. St. Sernin 122. Kapitell 157 (154).  
 Tournay. Kathedrale 108.  
 Tournus. St. Philibert 122.  
 Trani. Domkrypta 253.  
 Trier. Dom 102. — Liebfrauenkirche 191 (189, 190). — Roman. Bürgerhaus 223.  
 Troja. Dom 253.  
 Troyes. St. Urbain (166). — Ste. Madeleine. Lettner 180 (178).  
 Tudorstil 215.  
 Turmanin. Altch. Kirche 27 (26).  
 Ueberfanggläser 243.  
 Udine. Stadthaus 277 (276).  
 Usm. Münst. 202 (203, 204).  
 Utrecht-Psalter 77 (76).  
 Valence. Kathedrale 122.  
 Valencia. Kathedrale 282 (280).  
 Vandrille. (Fontanellum) Kloster 67.  
 Venedig. S. Marco 250 (251). Bronze-  
 thür 251. — S. Giovanni e Paolo,  
 S. Maria ai Frari 265. — Cà Doro  
 278 (278). — Dogenpalast 280 (279).  
 Verona. S. Zeno 257. Reliefs 262.  
 Vezeley. Abteikirche 127. Skulpturen  
 158, 230 (228).  
 Vienne. St. André 122.  
 Wandmalerei, altch. 4 (3, 5—9), roman.  
 143 (143, 144, 145), gotische 242 (243,  
 244), römische 259.  
 Wang f. Krumbübel.  
 Wartburg 214.  
 Weichsburg. Schloßkirche. Kreuz-  
 gruppe u. Kanzelreliefs 148, 149  
 (146, 147).  
 Weibrandsaß, roman. 138 (136), gotisch  
 249 (248).  
 Wells. Kathedrale 186.  
 Wien. Stephansdom 201 (202, 203).  
 Winchester. Kathedrale 188.  
 Worms. Dom 99 (95, 97).  
 Würfelkapitell 85 (86).  
 Xanten. Dom 199.  
 York. Kathedrale 186.  
 Ypern. Tuchhalle 222 (217).  
 Zara. S. Donato 43.  
 Zentralbau 28.  
 Zweif. Eisterjensfertkirche 202.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
 KRAKÓW



301



POLITECHNIKA KRAKOWSKA

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306516

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298635