

x
9 1/2

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000301005

Spencer III B

DENKMÄLER DER KUNST

ZUR

ÜBERSICHT IHRES ENTWICKELUNGS-GANGES

VON DEN ERSTEN KÜNSTLERISCHEN VERSUCHEN BIS ZU DEN STANDPUNKTEN DER GEGENWART.



HERAUSGEGEBEN

14654
X

VON

DR. ERNST GUHL UND J. CASPAR.



I 449

DRITTER ABSCHNITT.

DENKMÄLER DER ROMANTISCHEN KUNST.

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1848.

By 4.1. a
11.3.



III 18409

INHALT DES DRITTEN ABSCHNITTES.

A. Altchristlicher Styl.	
C. Taf. I.	(34.) Altchristlicher Basilikenbau.
„ II.	(35.) Byzantinische Architektur.
„ III.	(36.) Altchristliche Skulptur.
„ IV.	(37.) Altchristliche Malerei.
B. Kunst des Islam.	
„ V.	(38.) Spanisch-maurische Architektur.
„ VI.	(39.) Aegyptisch-arabische Architektur.
„ VII.	(40.) Persische und indisch-arabische Architektur.
C. Romanischer Styl.	
„ VIII.	(41.) Italienische Architektur.
„ IX.	(42.) Italienische und spanische Architektur.
„ X.	(43.) Französische Architektur.
„ XI.	(44.) Englische Architektur.
„ XII.	(45.) Deutsche Architektur.
„ XIII.	(46.) Deutsche und nordische Architektur.
„ XIV.	(47.) Deutsche Skulptur.
„ XV.	(48.) Italienische Skulptur.
„ XVI.	(49.) Italienische und deutsche Malerei.
D. Germanischer Styl.	
„ XVII.	(50.) Französische Architektur.
„ XVIII.	(51.) Französische und niederländische Architektur.
„ XIX.	(52.) Englische Architektur.
„ XX.	(53.)
„ XXI.	(54.)
„ XXII.	(55.)
„ XXIII.	(56.)
„ XXIV.	(57.) Italienische Architektur.
„ XXV.	(58.) Spanische Architektur.
„ XXVI.	(59.) Deutsche Skulptur.
„ XXVII.	(60.) Deutsche Malerei.
„ XXVIII.	(61.) Italienische Skulptur.
„ XXIX.	(62.) Italienische Malerei.
„ XXX.	(63.) Italienische Malerei.

Die in Parenthese gestellten Ziffern bezeichnen die durch das ganze Werk laufenden Nummern der Tafeln.

DRITTER ABSCHNITT.

TAFEL I. (34.)

ALTCHRISTLICHER BASILIKENBAU.

FIG. 1—4. Innere Ansicht, Durchschnitte und Grundriss der Basilika S. Paolo fuori le mura zu Rom. — Im Jahre 386 von den Nachfolgern des ersten christlichen Kaisers neu gegründet und im Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet, kann diese Basilika, die dem Andenken des Apostel Paulus geweiht ist, als das Muster und der vollständige Typus jener ursprünglichen christlichen Kirchenarchitektur angesehen werden, welche, obschon von bestimmten Vorbildern der altrömischen Architektur, den Basiliken ausgehend (vgl. B. Taf. XVIII, Fig. 10), doch durch die neuen Bedürfnisse des christlichen Kultus wesentlich modificirt und zur Grundlage der gesammten christlichen Kirchenbaukunst der folgenden Jahrhunderte geworden ist. Wie mannigfaltige Modifikationen der Basilikenbau in der Anlage der Kirchengebäude zuliess, zeigt schon die Auswahl der vorliegenden Tafel in ziemlicher Vollständigkeit, indem uns dieselbe Basiliken von drei und fünf Schiffen vorführt, von einem und von zwei Stockwerken, mit einfacher Vorhalle oder mit vollständigem Vorhof, mit einer und mit mehreren Absiden, mit und ohne Querschiff, mit geradem Gebälk oder mit Rundbogenarkaden u. s. f.

Die Basilika des h. Paulus vor den Mauern Roms an der ostiensischen Strasse gelegen, zeigt eine reiche und prächtige Anlage von 5 parallel neben einander laufenden und durch Rundbogenarkaden getrennten Schiffen; 40 antike korinthische Säulen tragen das Mittelschiff, die Kapitelle sind von trefflicher Arbeit und müssen ausgezeichneten römischen Denkmälern angehört haben; die Kapitelle der Seitenschiffe dagegen sind den korinthischen in eigenthümlicher einfacher Weise nachgebildet. Die Wände des Mittelschiffs, in deren oberem Theil sich eine Reihe von Rundbogenfenster befand, waren von den Arkaden bis zum Dachstuhl mit reichen Mosaikgemälden bedeckt; ebenso wie auch der grosse Bogen, durch welchen sich das Mittelschiff in das Querschiff öffnet und die Halbkuppel der Absis. Die Ansicht Fig. 1 vergegenwärtigt uns das Innere der Paulskirche in ihrer ganzen ursprünglichen Einfachheit, ohne alle späteren Zusätze, mit Ausnahme des im 13. Jahrhundert hinzugekommenen berühmten Tabernakels. Dieselbe Einfachheit der ursprünglichen Anlage zeigt auch der Grundriss Fig. 4 mit der später angefügten modernen Vorhalle, welche indess nach andern Beispielen zu urtheilen, wahrscheinlich einer früheren ähnlichen Anlage entspricht. Von den Durchschnitten zeigt Fig. 3, der Querdurchschnitt, die einfache Form, während in den Längendurchschnitt Fig. 2 die

Hinzuthaten verschiedener moderner Altäre aufgenommen sind. Bei diesem Durchschnitte muss noch besonders bemerkt werden, dass die durchschnittenen Wände nicht nur in der Durchschnittsfläche, wie dies sonst gewöhnlich ist, dargestellt sind, sondern dass auch die eine Hälfte derselben in perspektivischer Ansicht gesehen wird. Daher sieht man denn auch die Säulen des Seitenschiffes neben denen des Mittelschiffs, obwohl dieselben in Wirklichkeit auf einer Linie stehen und kann ferner die eigenthümliche Anlage der beiden Wände des Querschiffs deutlich erkennen. Dies Querschiff nämlich war der Länge nach durch eine, wohl erst später zum Zweck grösserer Festigkeit hinzugefügte Mauer in zwei Hälften getheilt, welche indess durch die in der Mauer angebrachten Bogenöffnungen mit einander in Verbindung standen (vergl. Fig. 2 und 4). Nach den 5 Schiffen der Kirche zu war das Querschiff ebenfalls durch eine Mauer abgeschlossen, die sich indes durch eine grosse gewaltige Bogenöffnung, die sogenannte Triumphpforte, gegen das Mittelschiff und durch 4 kleinere Bögen gegen die 4 Seitenschiffe öffnete. Diese Wand war einst mit Malereien bedeckt, von denen ich im Jahre 1845 während des Neubaus noch einige Reste (Heiligenfiguren in gemalten Spitzbogennischen stehend) gesehen habe (vergl. Fig. 3). Diese Eigenthümlichkeiten des Baues werden aus den vor dem Brande im Jahr 1823 gefertigten Aufnahmen Fig. 2—4 deutlich. Die perspektivische Ansicht des Innern (Fig. 1) lässt namentlich den schön gefügten Dachstuhl, die Mosaiken der Wände, des Triumphbogens und der Absis erkennen, welche letztere beide auch nach dem Brande erhalten, auf einer der folgenden Tafeln dargestellt werden. — Fig. 1 u. 4 Gutensohn und Knapp, die christlichen Basiliken Roms, Taf. V u. VI. Fig. 2 u. 3 Nicolai, Descrizione della Basilica di S. Paolo, Taf. II u. III.

FIG. 5. Die Basilika S. Apollinare zu Ravenna. — Als Beispiel der äusseren Gestaltung der Basiliken kann die Ansicht der unter der Regierung des Königs Theoderich zu Ravenna erbauten Basilika des h. Apollinaris, Schüler des h. Petrus, gelten, indem dieselbe in ihrem Aeussern die ursprüngliche Bildung sehr gut erhalten hat. Man erkennt darin die Anlage des sehr bedeutend über die Seitenschiffe hervorragenden Mittelschiffs, der Vorhalle, des noch nicht organisch mit dem Ganzen verbundenen Glockenthurms. Das einzige architektonische Ornament des Aeussern besteht in breiten Wandpilastern, über denen sich einfache Rundbogen ebenfalls in flachem Relief wölben. — v. Quast, die altchristlichen Bauten von Ravenna, Taf. X, Fig. 1.

FIG. 6. Innere Ansicht der Basilika S. Agnese zu Rom. — Eine eigenthümliche Bildung zeigt die vor den Thoren Roms belegene und wahrscheinlich dem siebenten Jahrhundert angehörige Kirche der h. Agnes. Ueber der Arkadenreihe nämlich, welche hier ausnahmsweise auch vor der, der Altarnische gegenüber liegenden Schmalseite fortgeführt ist, erhebt sich eine zweite Säulenstellung, wodurch ein zweites Stockwerk, ein zweiter Säulengang gebildet wird. Neben byzantinischen Einflüssen mag auch die eigenthümliche Lage der Kirche zu dieser Bildung Anlass gegeben haben. Dieselbe liegt nämlich unmittelbar an dem Abhange eines Hügels, in den sie gewissermassen hineingebaut ist, so dass die Absis um ein gutes Theil in dem Erdboden stehet und man durch eine neben der Absis angelegte Thür, welche sich dort zu ebener Erde befindet, unmittelbar in die obere Gallerie des linken Seitenschiffs eintritt. Die Decke ist modern. — Gally Knight, *Ecclesiastical Architecture of Italy*. Vol. I, Taf. 18.

FIG. 7 und 8. Grundriss und innere Ansicht von S. Clemente zu Rom. — Nicht sowohl durch Grösse und Pracht, als vielmehr durch Zierlichkeit der Anlage und Vollständigkeit der Erhaltung zeichnet sich die Kirche S. Clemente zu Rom unter allen Basilikenbauten als eines der wichtigsten Beispiele altchristlicher Architektur aus. Sie ist dreischiffig, ionische Säulen und auf jeder Seite je eine längliche Pfeilermasse tragen die Arkaden, über denen sich die durch Rundbogenfenster durchbrochene Mauer des Mittelschiffs erhebt. Ein Querschiff ist nicht vorhanden; der Raum vor der Absis ist um eine Stufe erhöht und durch eine wohlerhaltene Marmorbrüstung von dem übrigen Raum der Kirche getrennt; an diese Brüstung schliesst sich ein oblonger ebenfalls durch eine niedrige Marmorwand umschlossener Raum an, auf dessen beiden Seiten sich die beiden Ambonen befinden, von denen der versammelten Menge die heilige Schrift (Epistel und Evangelien) vorgelesen wurde. Die mittlere Tribüne ist mit Mosaiken verziert, die beiden Kapellen zur Seite sind modern, doch scheint die rechts liegende dem Mauerwerk oder doch dem Vorbilde nach ursprünglich zu sein, so dass wir hier bei der ursprünglichen Anlage 3 Absiden annehmen dürfen. Der Fussboden besteht theils aus Mosaik, theils aus weissen Marmorplatten, unter denen ich zahlreiche Fragmente altrömischer, sowie mittelalterlicher Inschriften aufgefunden habe. — Gutensohn und Knapp a. a. O. Taf. XXXIII. u. XXXII.

FIG. 9. Innere Ansicht von S. Prassede zu Rom. — Eine höchst interessante Abweichung von den übrigen Basiliken zeigt die Kirche der h. Praxedis zu Rom. Während nämlich bei jenen nur der Triumphbogen das Hauptschiff der Quere nach durchschneidet, so hier mehre gewaltige Rundbögen, über denen sich Querwände (mit je zwei Fenstern) bis zum Dache erheben. Diese,

eine sehr malerische Ansicht gewährenden Rundbögen ruhen auf starken Mauerpfeilern, zwischen denen sich dann je 2 niedrigere korinthische Säulen befinden. Ueber diese läuft in antiker Weise ein gerades Gebälk hin. In der davon getragenen Obermauer des Schiffs befinden sich zwischen je 2 jener grösseren Querbögen 3 einfache Rundbogenfenster. Treppen führen zu der mit Mosaiken bedeckten Altarnische empor, unter welcher sich eine Unterkirche — Krypta — befindet. — Gutensohn und Knapp, Taf. XXX.

FIG. 10. Ein Theil der Wand des Hauptschiffs von S. Martino zu Ravenna. — Ueberhöhte und fast an die Hufeisenform erinnernde Rundbögen tragen die mit Mosaiken reich bedeckte und von Rundbogenfenstern durchbrochene Wand. Die Säulen sind glatt mit einfachen den korinthischen nachgebildeten Kapitellen; zwischen Kapitell und Bogenansatz befindet sich ein kubischer, nach unten etwas zugespitzter Körper — ein byzantinisches Element in der sonst durchaus nach römischer Weise erbauten dreischiffigen Basilika. — v. Quast, Ravenna, Taf. VII, Fig. 3.

FIG. 11. Klosterkirche zu St. Gallen. — Von einem sehr frühen Basilikenbau in Deutschland ist uns schriftliche und künstlerische Kunde erhalten. Es ist dies die Abtei von S. Gallen, deren Plan am fränkischen Hofe entworfen und so dem Kloster zugestellt worden zu sein scheint. Der Entwurf, welcher eben dieses Umstandes halber gleichsam als Modell und allgemeiner Typus des damaligen Kirchen- und Klosterbaus betrachtet werden kann, umfasst das ganze Kloster mit allen dazu gehörigen Baulichkeiten. Wir entnehmen daraus die Kirche, in der wir eine dreischiffige Basilika mit 2 Absiden, einer östlichen und einer westlichen erkennen, eine höchst eigenthümliche Anlage, welche später in der deutschen Architektur noch eine grössere Bedeutung gewinnt. — Von dem Gesamtplan des Klosters von S. Gallen existirt eine besondere uns nicht zugänglich gewordene Ausgabe von F. Keller; unsere Darstellung ist entlehnt aus Mabillon, *Annales Benedict.*, Vol. II, p. 571.

FIG. 12. Die Kirche des h. Grabes zu Bethlehem. — Um eines Beispiels des altchristlichen Basilikenbaus im Orient zu erwähnen, geben wir unter Fig. 12 die innere Ansicht der heiligen Grabkirche zu Bethlehem, welche von der Kaiserin Helena, der Mutter Konstantins des Grossen, erbaut wurde. Die Kirche hat fünf Schiffe, die Wände ruhen auf einem von glatten korinthischen Säulen getragenen geradlinigen Gebälk. In der Obermauer des Mittelschiffs befinden sich ebenfalls geradlinig geschlossene Fenster, zwischen diesen und den Säulen bemerkt man die Reste von Wandmalereien. Die Spitzbogennische im Hintergrund unserer Ansicht stammt, wenn sie anders genau dargestellt ist, aus dem späteren Mittelalter. — Forbin, *Reise nach dem Morgenlande*, Kupfer Taf. 20.

TAFEL II. (35.)

BYZANTINISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1 und 2. Das Innere und der Grundriss der Sophienkirche zu Konstantinopel. — Das wesentliche Merkmal derjenigen Architektur, welche nach der Verlegung des christlich-römischen Kaisersitzes nach Byzanz sich im Orient und namentlich zu Konstantinopel selbst entwickelte, ist die Anwendung der Kuppel. Man kann daher diese Art altchristlicher Baukunst als

Kuppelbau, und in sofern sich an eine Hauptkuppel die übrigen Theile des Gebäudes organisch anschlossen, als Centralbau bezeichnen. Als bedeutendstes und entschiedenstes Beispiel dieser Bauart ist die Kirche der h. Sophia zu Konstantinopel zu betrachten. Sie ist das Werk des Kaisers Justinian, der dieselbe mit einer unerhörten Pracht durch die Baumeister Isidor von Milet und Anthemius von Tralles

errichten liess, nachdem die von Konstantin dem Grossen errichtete Sophienkirche durch eine Feuersbrunst zu Grunde gerichtet war. Ein Erdbeben, welches einen Theil dieses Baues zerstörte, diente nur dazu, die Anstrengungen des Bauherren und der Baumeister zu verdoppeln, und das gewaltige Denkmal in erhöhter Pracht und Herrlichkeit herzustellen. Ohne hier auf die mannigfachen Beschreibungen und Lobpreisungen einzugehen, die von der Sophienkirche erhalten sind, wollen wir nur bemerken, dass eine Kuppel von 108 Fuss Durchmesser in einer Höhe von 169 Fuss über dem Boden schwebend, allerdings für jene Zeit als ein Wunder der Baukunst betrachtet werden musste. Diese gewaltige Kuppel bildet den Mittelpunkt des ganzen Gebäudes, dessen kunstreiche Anordnung unsere Ansicht und der Grundriss leicht verdeutlichen werden. Die nur flache Centralkuppel — ihre innere Höhe beträgt nicht mehr als ein Sechstel des Durchmessers — ruht auf 4 mächtigen Pfeilermassen und darüber gewölbten halbkreisförmigen Bogen. Der Organismus des Ganzen wird leicht verständlich, wenn man sich zwei gegenüberstehende Bögen durch eine Mauer, und Säulenarkaden ausgefüllt denkt, während an die beiden andern Bögen sich je eine grossartige Halbkuppel (deren Durchmesser gleich dem der Centralkuppel ist) anschliesst, so dass wir auf beiden Seiten des von der Kuppel bedeckten quadraten Raumes zwei grosse halbkreisförmige Nischen gewinnen. Dies ist der Hauptkörper des Ganzen. Als weitere Formation ist zu bemerken, dass in jeder der beiden grossen Nischen sich wiederum halbrunde Nischen befinden, deren Halbkuppeln in die grossen Halbkuppeln einschneiden. Auf der einen Seite befinden sich, wie dies der Grundriss zeigt, zwei Nischen und eine Oeffnung für den Eingang. (Dies ist der Standpunkt, von dem die innere Ansicht Fig. 1 aufgenommen ist.) In der gegenüberliegenden Nische dagegen befinden sich drei kleinere Nischen, deren mittlere, durch Fenster erleuchtet, der Absis, der Altartribüne der Basiliken entspricht. Die Kuppeln der übrigen Nischen ruhen auf doppelten Bogenreihen, wie auch die Fenstermauern, welche die beiden übrigen der die Hauptkuppel tragenden Bögen ausfüllen, von zwei übereinander stehenden Bogenreihen getragen werden. Diese Bogenreihen öffnen sich nun in die Seitenräume der Kirche, die, obschon von grosser Mannigfaltigkeit, doch gleichsam zwei Nebenschiffe zu dem als Mittelschiff zu betrachtenden Hauptraume bilden, so dass sich das Aeussere der Kirche als grosse viereckige Masse darstellt, die sich in verschiedenen Absätzen und Kuppeln zu der Centralkuppel aufbaut. — In Bezug auf die Pracht und Kostbarkeit der Ausstattung verweisen wir auf die zahlreichen Beschreibungen der Sophienkirche. Die innere Ansicht, mit dem Apparat des muhamedanischen Kultus, dem die Kirche seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken dient, ist nach D'Ohsson, *Tableau général de l'Empire Ottoman*, Tom. I, pl. 19. Der Plan nach v. Quast, *Ravenna*, Taf. VII.

FIG. 3 und 4. Durchschnitt und Grundriss einer Cisterne bei Konstantinopel. — Als Beispiel der Ueberdeckung eines grossen Raumes durch Anwendung von Gewölbekuppeln führen wir hier die Cisterne Bin-bir-derek bei Konstantinopel an. Es ist dies ein viereckiger oblonger Raum, in dessen Innern 32 Säulen in 8 Reihen von je 4 Säulen angeordnet sind. Diese Säulen, von einfacher korinthischer Ordnung mit dem nach unten zugespitzten Würfelaufsatz über dem Kapitell (vergl. Taf. I, Fig. 10) sind durch glatte Rundbogen mit einander verbunden und findet die Ueberdeckung in der Art statt, dass sich über jedem durch jene Bogen gebildeten Quadrat eine flache Kuppel befindet. — Die Darstellungen sind entlehnt aus dem Werk von Andreossy, *Constantinople et le Bosphore*, pag. 444. pl. III.

FIG. 5. Durchschnitt der Kaiserkapelle zu Aachen. — Als wichtiges Beispiel des byzantinischen Kuppelbaus diesseits der Alpen sind wir im Stande die nach dem Vorbilde der weiter unten näher beschriebenen Kirche S. Vitale, von Karl dem Grossen zu Aachen erbaute Kirche der h. Jungfrau anzuführen, die heut zu Tage gewöhnlich unter dem Namen der Kaiserkapelle bekannt ist. Die Hauptanlage besteht aus einem Achteck, über dem sich eine etwa 48 Fuss im Durchmesser betragende achteckige Kuppel wölbt. Das Achteck ist durch eine Sechszehneck umgeben, wodurch ein niedriger Umgang gebildet wird, über welchen dann wieder eine höhere Gallerie hinläuft — F. Mertens, die karolingische Kaiserkapelle zu Aachen in Försters *Bauzeichnung*, Jahrg. 1840, Taf. 339.

FIG. 6 und 7. Ansicht und Grundriss der Klosterkirche von Vourkano. — Wir geben unter Fig. 6 und 7 ein Beispiel mittelalterlicher Kirchenarchitektur in Griechenland, wo sich der byzantinische Bautypus sehr lange erhalten hat. Das abgebildete Denkmal befindet sich mitten auf dem Hofe des Klosters Vourkano, welches in Messenien zwischen den Orten Samari und Mauromati belegen ist; es zeigt dasselbe, wie sich dies aus dem Plan Fig. 7 ergibt, eine eigenthümliche Verbindung des Basilikenstils mit dem Kuppelbau. Wie alle Kirchen dieser Epoche ist auch die vorliegende mit Freskobilern bedeckt, deren Gegenstände der h. Schrift entlehnt sind; die beiden Säulen welche die Kuppel auf der einen Seite stützen, sind von Marmor; die Mauern bestehen aus gewöhnlichen Hausteinen und Ziegeln. — Ab. Blouet, *Expédition scientifique de Morée Archit.* Vol. I, pl. 21.

FIG. 8—11. Durchschnitt, Grundriss und Details der Kirche S. Vitale zu Ravenna. — Die Kirche S. Vitale zu Ravenna, im Jahr 526 vom Bischof Ecclesius begonnen, aber erst im Jahre 547 vom Bischof Maximilianus eingeweiht, ist nach der Sophienkirche vielleicht das schönste und interessanteste Denkmal des byzantinischen Kuppelbaus. Den Kern der Anlage bildet, wie dies der Grundriss Fig. 9 zeigt, ein durch mächtige Pfeiler gebildetes Achteck, über dem sich, durch kleine in den Ecken angebrachte Gewölbekappen vermittelt, eine kreisrunde Kuppel wölbt. Die Pfeiler des Achtecks sind durch Rundbögen verbunden, und die dadurch entstehenden hohen Bogenöffnungen sind durch eine Art Nischen ausgefüllt, welche durch zwei übereinander angeordnete Bogenarkaden gebildet werden und sich dem oberen Rundbogen durch Halbkuppeln anschliessen. Die eine dieser Nischen vertieft sich durch Anschluss eines Kreuzgewölbes wiederum mit doppelter Säulensstellung zur Absis und dient als Chor. Ein grösseres Achteck umgibt den Kuppelbau und bildet so einen bis zum Beginn der Kuppel emporreichenden Umgang. Die Kuppel ist durch ineinandergesteckte und spirallinig angeordnete Thongefässe hergestellt und durch ein flaches Dach überdeckt, so dass sie sich nach aussen als einfaches Oktogon darstellt, wie sich dies aus dem Durchschnitt Fig. 8 ergibt. Das Innere ist mit grosser Pracht ausgeführt und namentlich an musivischen Malereien von grosser Bedeutung sehr reich. Die Säulenkapitelle, von denen wir unter Fig. 10 und 11 zwei Beispiele geben, sind in reicher Weise skulptirt und tragen sämtlich den schon mehrfach erwähnten, der byzantinischen Architektur eigenthümlichen kubischen, nach unten zugespitzten Körper, auf welchen dann erst die Bögen ansetzen. Auch diese sind mit mehr oder weniger Skulpturen verziert. — Fig. 6 nach Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*, Lief. VIII; Fig. 9 nach v. Quast, *Ravenna*, Taf. VII; Fig. 10 und 11 wiederum nach Gailhabaud a. a. O.

TAFEL III. (36.)

ALTCHRISTLICHE SKULPTUR.

FIG. 1. Statue des h. Petrus in der Peterskirche zu Rom. — Das bedeutendste Werk altchristlicher Plastik ist die Broncestatue des h. Petrus, welcher in römischer Gewandung, sitzend, in der Linken die Schlüssel haltend, und die Rechte wie zum Seegen erhebend dargestellt ist. Nachdem man die Statue öfter als ein römisches Werk von heidnischer Bedeutung betrachtet hatte, hat sich in neuerer Zeit immer mehr die Ansicht, dass sie wirklich ein christliches Werk sei, herausgestellt. Torrigio, in seinem Werke über die vatikanischen Grotten, gibt an, dass die Statue auf Befehl Pabst Leo's des Grossen, zum Dank für den Rückzug Attilas von Rom gefertigt sei. Dieselbe befand sich anfänglich in dem von demselben Pabst gegründeten Kloster S. Martino, veränderte häufig seine Stelle und wurde endlich von Paul V. in der Peterskirche an dem Orte aufgestellt, wo sie sich noch jetzt befindet. Den grossen Zehen des rechten etwas vorstehenden Fusses hat, um hier an das bekannte Faktum zu erinnern, die Devotion der Gläubigen zum grossen Theil hinweggeküsst. — Agostino Valentini, *La patriarcale basilica Vaticana* Vol. I, tav. 105.

FIG. 2. Sarkophagrelief. — Wie schon in den letzten Zeiten der heidnisch-römischen Kunst die Sarkophage eine der wichtigsten Gattungen von Kunstwerken ausmachten (vgl. B, Taf. XXII [33]), so sind uns auch aus den ersten Zeiten der christlichen Kunst an solchen sehr zahlreiche und wichtige Skulpturwerke erhalten. Dahin gehört ein im Jahr 1592 beim Ausgraben der Fundamente der Peterskirche gefundener Sarkophag, dessen Vorderseite unter Fig. 2 abgebildet ist. Es sind darauf in fortlaufender Reihe fünf verschiedene auf Christus bezügliche Vorgänge dargestellt. Zunächst zur Linken sieht man Christus, wie er dem Petrus prophezeit, dass er ihn verleugnen würde, wie sich dies aus dem zu Petri Füssen dargestellte Hahn erkennen lässt; darauf folgt Christus zwischen zwei männlichen Figuren mit Körben, nach Aringhi und Bottari eine Darstellung der wunderbaren Speisung der viertausend Mann. Den Mittelpunkt der Reihe nimmt wiederum Christus ein, er steht aufrecht und lehrend auf dem Berge, dem die vier Ströme entfliessen; ihm zur Rechten und Linken, am Fusse des Berges Paulus und Petrus, ersterer durch ein Buch, letzterer durch das Kreuz, das er im Arme trägt, näher bezeichnet; darauf folgt, weiter zur Rechten, Christus mit der Samariterin am Brunnen, und schliesslich eine Gruppe, welche von Bottari nach dem Evang. Marc. VII, 22, als Christus erklärt wird, dem das heidnische Weib die Hand küsst. — Bottari, *Roma sotterranea. Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiterj di Roma*. 1787. Vol. I, tav. XXIII.

FIG. 3. Sarkophagrelief. — Die Vorderseite eines andern Sarkophages stellt in ähnlicher Weise drei Scenen der h. Geschichte dar, zur Linken Moses, wie er mit dem Stabe den Quell aus dem Felsen hervorruft, in der Mitte Christus lehrend und zur Rechten wiederum Christus, die wunderbare Speisung der viertausend Mann vollziehend. — Aringhi, *Roma sotterranea novissima* Vol. I, ad pag. 323.

FIG. 4. Fragment eines altchristlichen Bischofsstuhles zu Ravenna. — Eine äusserst interessante Probe altchristlicher Skulptur ist uns an einem aus Elfenbein geschnitzten Bischofssitze erhalten. Derselbe befindet sich jetzt in der Sakristei des Doms von Ravenna, wo er einst im Presbyterium stand. Das am Sitze befindliche Monogramm deutet auf den Erzbischof Maxi-

mianus, denselben der im Jahre 549 die Kirche S. Apollinare in Classe und 547 S. Vitale geweiht hat. Lehne und Vorderseite des Sitzes sind mit skulptirten Elfenbeintafeln bedeckt, welche mannigfaltige Darstellungen aus der h. Schrift enthalten. Das von uns ausgewählte Fragment gehört der Lehne an und stellt Gott Vater bei der Schöpfung des Weibes vor. Adam liegt auf der Erde, Eva steht aufrecht vor Gott Vater, der sie zu segnen scheint, dabei zwei geflügelte Engel, welche Gewänder bereit zu halten scheinen (die Abbildung ist nicht sehr genau), der h. Geist in der Gestalt einer Taube, die sich auf Eva, wie es scheint, herablässt. Die verschiedenen Felder, auf denen sich die einzelnen Darstellungen befinden, sind durch breite Arabeskenstreifen getrennt, wovon unser Fragment ebenfalls eine Probe gibt. — Du Sommerard, *Album des arts du moyen âge*. I. Série. Ch. V et XII, pl. XI.

FIG. 5 und 6. Christus als guter Hirt. — Eine der am meisten dargestellten symbolischen Figuren ist die Christi, nach dem bekannten Gleichniss, als guter Hirt gebildet, zwischen den Schafen befindlich, oder das verlorene und wiedergefundene auf den Schultern tragend. In letzter Weise (Fig. 5) ist er auf einem Sarkophag bei Bottari a. a. O., in ersterer (Fig. 6) ebenfalls auf einem solchen bei Aringhi a. a. O. Vol. I, ad pag. 303. Fig. 6 nach Kuglers Zeichnung auf dem Titelblatte seines Werkes über die älteste symbolische Darstellung der Christen.

FIG. 7. Die Geburt Christi. — Eine nach d'Agincourt dem neunten Jahrhundert angehörige Elfenbeintafel, welche aus dessen Besitz in das christliche Museum des Vatikans übergegangen ist, stellt die Geburt Christi dar. Maria liegt auf der Erde, neben ihr in der Krippe das Kind; der Stern, dessen Strahl gerade auf den Kopf des Kindes fällt, Ochs und Esel an der Krippe, anbetend, Engel und Hirten nehmen den oberen Theil der Darstellung an, während etwas tiefer, im Vordergrund Joseph dargestellt ist, in gebeugter Stellung sitzend, neben ihm Frauen beschäftigt das Kind zu baden, auf welchen Vorgang Maria aufmerksam herabzublicken scheint. — Seroux d'Agincourt, *histoire de l'art par les monumens. Sculpture* Pl. XII, fig. 14.

FIG. 8. Sarkophag des Junius Bassus. — Unter den oben erwähnten christlichen Sarkophagen gehört unstreitig zu den schönsten und wichtigsten der berühmte Sarkophag des Junius Bassus, über dessen Zeitalter und Bestimmung die wohlerhaltene Inschrift vollständige Kunde gibt. Darnach war er für den Leichnam des Junius Bassus bestimmt, der als Präfect der Stadt Rom und als „Neofitus“ d. h. kurz nach seiner Taufe im Jahre 540 unter dem Consulate des Eusebius und Hypatius „zu Gott ging.“ Die Vorderseite dieses prächtigen Sarkophags, welche unter Fig. 8 dargestellt ist, ist durch eine doppelte Reihe von je 6 Säulen übereinander, in zehn verschiedene Abtheilungen getheilt, deren jede eine besondere Darstellung enthält. Auf dem ersten Relief ist links das Opfer Abrahams dargestellt, Isaak kniet vor dem Altar, auf dem das Opferfeuer lodert, eine Hand, die aus dem Himmel herabgreift, hält das schon geschwungene Messer des Vaters zurück. Die zweite Darstellung wird von Aringhi und Bottari für Christus erklärt, wie er dem Petrus seinen Abfall und seine Verleugnung prophezeit, obschon der sonst bei diesem Vorgang gewöhnliche Hahn fehlt. 3. Christus thront über dem allegorisch dargestellten Firmament und lehrt; ihm zur Seite etwa Petrus und Paulus. Nach Torrigio ist hier der Streit Christi mit den Schriftgelehrten im Tempel dargestellt.

4. Christus von zwei Soldaten vor das Tribunal des Richters geführt, in der Linken eine Schriftrolle, zur Bezeichnung der Lehre, für die er sterben soll. 5. Pilatus sitzt auf seinem Richterstuhl, zweifelhaft über den zu fällenden Richterspruch, vor ihm ein Diener mit Giessgefäss und Patera; beides, obschon die Patera etwas klein zu diesem Zwecke erscheint, auf das bekannte Faktum des Händewaschens bezüglich. Die untere Reihe beginnt mit der Trübsal des Job; einer der vor ihm stehenden Freunde hält sich die Nase vor dem Geruch der Schwären zu. 2. Adam und Eva nach dem Sündenfall, zwischen ihnen der Baum der Erkenntniss, um dessen Stamm sich die Schlange ringelt. An ihren Geberden erkennt man, dass sie die verbotene Frucht schon genossen haben. 3. Christi Einzug in Jerusalem — ein Jüngling breitet sein Gewand über die Erde, damit Christus darüber hinziehe, ein zweiter hat einen Baum erstiegen, aus dessen Zweigen er auf Christus herabblickt. 4. Daniel in der Löwengrube. 5. Die letzte Gruppe stellt nach Aringhi den h. Petrus vor, wie er von zwei Häschern ins Gefängniss geführt wird; nach Torrigio, Christus der zum Tode geführt wird; nach Bottari die Gefangennehmung Christi im Garten Gethsemane. Für die erste Ansicht scheint der Umstand zu sprechen, dass der Geführte oder Gefangene bärtig gebildet, während Christus auf allen übrigen Darstellungen des Sarkophages unbärtig und jugendlich erscheint. — Bottari, Roma sotterranea Vol. I, Tav. XV.

FIG. 9. Adam und Eva. — Wir fügen der Skulptur des früheren christlichen Alterthums eine Reihe von altchristlichen Wandgemälden hinzu, die in den Katakomben, den unterirdischen Gräberstätten in und um Rom aufgefunden sind. Fig. 9 stellt die Malerei der Volte des zweiten Grabgemaches vom Coemeterium des H. Kalixtus und anderer Märtyrer dar, welches zwischen der Via Appia und Ardeatina vor Rom entdeckt worden ist. Die beiden mittleren Figuren sind Adam und Eva nach dem Sündenfall, zwischen ihnen der Baum der Erkenntniss, um dessen Stamm sich die Schlange emporringelt. In den Nebenabtheilungen befindet sich zur Seite Eva's die Darstellung des Gichtbrüchigen, der, von Christus auf wunderbare Weise geheilt, sein Bett auf die Schulter geladen und rüstig von dannen schreitet. Links, zur Seite Adam's sieht man die Figur einer Frau in einfacher, halbgeöffneter Tunica mit weiten hängenden Aermeln, letztere als Zeichen der Keuschheit und Züchtigkeit, während eng dichtanschliessende Aermel als zu üppig und sinnlich getadelt wurden. Aringhi

sieht in dieser weiblichen Figur, deren Arme wie zum Gebet ausgebreitet sind, ein Bildniss derjenigen, deren Leichnam in dieser Grabkammer aufbewahrt worden. — Bottari, Roma sotterranea Vol. I, Tav. LX.

FIG. 10. Das Deckenbild des dritten Grabgemachs vom Coemeterium des h. Marcellinus und Petrus neben der Via Labicana. — In der Mitte ist Christus unter dem Bilde des guten Hirten dargestellt, das verlorene und wiedergefundene Lamm auf den Schultern tragend, zwei Lämmer auf dem Boden ihm zur Seite. Von den das Mittelbild umgebenden Darstellungen zeigt die erste das Opfer Abrahams, die zweite Noa in der Arche, zu welcher sich die Taube herniederlässt; das dritte Bild zeigt Christus im Pallium, wie er Lazarus erweckt oder den Gichtbrüchigen heilt, welche letztere Erklärung Bottari vorzieht. 4. Daniel in der Löwengrube. — Bottari a. a. O. II, Tav. 101.

FIG. 11. Christus im Tempel. — Das erste Grabgemach im Coemeterium des h. Kalixtus zeigt in einem Bogen Christus auf erhöhtem Stuhl sitzend, vor ihm ein Gefäss mit Schriftrollen, zu jeder Seite eine Gruppe von je 6 Männern. Letztere kann man entweder für die Apostel erklären, oder für die Schriftgelehrten, mit denen Christus als Kind im Tempel disputirte, für welche letztere Erklärung nach Aringhi die grosse Jugend des in der Mitte sitzenden Christus spricht. — Aringhi, Roma sotterranea novissima Vol. I, ad pag. 529.

FIG. 12. Deckengemälde des neunten Grabgemaches im Coemeterium des h. Marcellinus. — Das Mittelbild zeigt wiederum Christus als guten Hirten, hier in der Rechten noch die Pansflöte haltend (aus dessen symbolischer Darstellung als Orpheus übertragen). Die drei erhaltenen Bilder umher zeigen Moses die Gesetztafeln erhaltend, Moses den Quell aus dem Felsen schlagen und nach Aringhi's Erklärung denselben Moses, mit seinem Stabe auf einige Körbe mit Manna hindeutend, während Bottari das dritte Bild als das Wunder der Brode erklärt. Das vierte Bild ist zerstört. Mannigfache Zierrath nehmen den übrigen Raum ein, vorzüglich sind die Figuren von vier Lämmern in den vier Ecken zu beachten, welche die Palme halten und auf dem Rücken ein Gefäss tragen — wahrscheinlich ein Gefäss mit Weihwasser, worauf sich auch der dasselbe umgebende Nimbus (als Kreis gebildeter Heiligenschein) beziehen könnte. — Bottari a. a. O. Vol. II, Tav. 113.

TAFEL IV. (37.)

ALTCHRISTLICHE MALEREI.

FIG. 1. Der Triumphbogen von S. Paolo zu Rom. — Die Triumphbögen, über deren Stellung im altchristlichen Basilikenbau wir zu einer der vorhergehenden Tafeln das Nähere bemerkt haben, sind fast in allen älteren Kirchen durch die schönsten und tiefstinnigsten Mosaikgemälde ausgezeichnet. Unter diesen verdienen namentlich die von S. Paolo zu Rom eine besondere Aufmerksamkeit (vgl. Tafel I [34], Fig. 1—3). Die Ausführung des grossen Werkes gehört dem um die Förderung der altchristlichen Kunst vielfach verdienten Pabst Leo dem Grossen an (vgl. Taf. III [36], Fig. 1). Gerade über dem Bogen befindet sich das kolossale Brustbild Christi, umgeben von einer gewaltigen Strahlenglorie. Christus erhebt die Rechte zum Segen, in der Linken hält er das Scepter

der Himmelsherrschaft. Ueber ihm sind die symbolischen Thiere der vier Evangelisten und auf jeder Seite ein Engel dargestellt. Ferner auf jeder Seite eine Gruppe von je zwölf männlichen Figuren, die rechts mit entblösstem, links mit verhültem Haupte gebildet. Nach Kinkel, der in seiner Geschichte der bildenden Künste diese Mosaiken näher bespricht, sind darin die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse zu erkennen; die des Alten Testaments, die Propheten blicken durch einen Schleier auf die Herrlichkeit Christi, die des neuen, die Apostel schauen sie von Angesicht zu Angesicht. Unter diesen Gruppen befinden sich auf den schmalen Flächen zur Seite des Bogens die Figuren des h. Petrus und Paulus, von denen dieser durch das Schwert, jener durch die Schlüssel charakte-

risirt ist. Die Aufschrift über dem Triumphbogen lautet: *Teodosius incepit, perfecit Onorius aulam. Doctoris mundi sacratam corpore Pauli.* — Gutensohn und Knapp, die christlichen Basiliken Roms, Tafel XXXV.

FIG. 2. Die Altarnische von S. Paolo. — Unter Fig. 2 geben wir das Bild eines Werkes das der Zeit nach in ein weit späteres Zeitalter, in das der romanischen Kunst des XIII. Jahrhunderts gehört. Es ist das Mosaikgemälde der Altarnische von S. Paolo zu Rom, derselben Basilika, deren Triumphbogen unter Fig. 1 dargestellt ist. Obgleich dasselbe nun erst bei weitem später und zwar erst im XIII. Jahrhundert gefertigt worden, so schien es doch wünschenswerth, es hier an dem Orte darzustellen, an dem es sich in der Wirklichkeit befindet und dadurch hier, wie dies in der Basilika des h. Paulus selbst stattfindet, den Abschluss der auf dem Triumphbogen selbst befindlichen Darstellungen zu bilden. Das Bild der Nische nun, wahrscheinlich nach dem Muster des ursprünglich hier befindlichen Mosaiks ausgeführt, zeigt Christus, durch das griechische Monogramm seines Namens bezeichnet, und sitzend auf einem Throne, über den kostbare Teppiche und Kissen gebreitet sind. Ihm zu Füßen kniet die ganz kleine Figur eines anbetenden Pabstes. Auf dem Boden, dem mannigfaltige Blumen entspriessen, stehen Christus zur Rechten zunächst der h. Paulus und weiterhin der h. Lucas, zur Linken die h.h. Petrus und Andreas, sämmtlich durch Inschriften bezeichnet, die Rechte zum Zeugniß der Wahrheit erhoben, und in der Linken geöffnete Schriftrollen haltend. — Gutensohn und Knapp a. a. O. XXXVI und Nicolai, Basilica di S. Paolo Tav. VIII.

FIG. 3. Absis des Tricliniums im Lateran. — Vor dem jetzigen Palast des Lateran zu Rom befindet sich in einer entsprechenden, modernen architektonischen Einfassung eine mit Mosaikbildern gezierte halbrunde Nische. Dieselbe gehörte einst zu einem Triclinium des alten lateranischen Palastes. Auf dem Mosaik der Halbkuppel ist Christus segnend zwischen den Aposteln dargestellt, letztere umgeben denselben stehend — es sind ihrer, wahrscheinlich mit Hinweglassung des Judas, nur eilf an der Zahl. — Gutensohn und Knapp a. a. O. Taf. XLII.

FIG. 4. Christus und Heilige in der Absis der im Jahre 337 gegründeten und im J. 774 mit Mosaiken geschmückten Basilica S. Marco. — Ueber der Nische ist der Name des Papst Gregor IV. angebracht. Christus ist stehend gebildet, ein aufgeschlagenes Buch in der Linken haltend, die Rechte zum Segen erhoben. Auf der rechten Seite stehen, jeder auf einem besondern Piedestal, die h.h. Felicissimus, Marcus der Evangelist und Pabst Gregor IV; auf der Linken die h.h. Marcus und Agapetus und die h. Agnes. Unter dieser Darstellung eine schmale Bilderreihe symbolischen Inhalts. Links Jerusalem, rechts Bethlehem, aus den Thoren derselben gehen von beiden Seiten sechs Lämmer hervor; zwischen diesen und zugleich in der Mitte der Darstellung auf einer blumenbewachsenen Felsen-erhöhung ein Lamm mit Heiligenschein, nach Ciampini als symbolisches Bild Christi. — Ciampini, Vetera monumenta, in quibus praecipua opera musiva illustrantur, Vol. II, Tav. 37.

FIG. 5 und 6. Mosaiken aus S. Maria Maggiore zu Rom. — Die Basilica der h. Jungfrau „zum Schnee“, später S. Maria Maggiore genannt, enthält an den Seitenwänden des Mittelschiffs, sowie am Triumphbogen zahlreiche und ausgezeichnete Mosaikbilder, die zwischen den Jahren 432 und 440 ausgeführt, jetzt, da die Kirche manchen Neubau erlitten, mannigfachen Restaurationen unterworfen gewesen sind. Auf den Wänden des Mittelschiffs befindet sich eine Reihe kleinerer Darstellungen aus der h. Geschichte, denen wir die unter Fig. 5 und 6 dargestellten Bilder entlehnt haben. Fig. 5 stellt Abraham dar, wie er die Engel erblickt und sie anbetet, und dieselben in einer

zeitlich späteren Scene festlich bewirthet. Fig. 6 einen Vorgang des Alten Testaments: Emor, König der Sichemiten, wie er mit seinem Sohne zu Jacob geht, um die Hand von dessen Tochter zu erbitten, die sein Sohn geraubt hatte. Beide Scenen sind auf zwei verschiedenen Plänen dargestellt. — Valentini, la Patriarcale Basilica Liberiana Tav. LXII, 2 und LXIV, 3.

FIG. 7. Byzantinische Hofscene in der Hauptnische von S. Vitale zu Ravenna. — Der obere Theil dieser Nische ist durch Bilder heiligen Inhalts eingenommen, auf der geraden cylindrischen Wand darunter dagegen ist der Kaiser Justinian dargestellt, im prachtvollen Kaiserornat, umgeben von seinem ganzen sowohl weltlichen als geistlichen Hofstaat. Unter den Hofleuten scheinen sich manche Porträts zu befinden. — Gegenüber dem Kaiser befindet sich die Kaiserin Theodora, ebenfalls in reichster Pracht gekleidet und von Hofdamen und Verschnittenen umgeben. Sie schreitet zur Kirche, ein Kämmerer hebt den Vorhang der Thüre, durch welche man auf den Vorhof sieht, durch einen springenden Brunnen angedeutet. Diesen Theil des Mosaiks stellt unsere Abbildung dar. — Ciampini, Monumenta Vetera, Vol. II, Tav. XXII.

FIG. 8 und 9. Familienbild und Heiliger in den Katakomben von Neapel. — In den oberen Grabkammern der Katakomben von Neapel befindet sich das unter Fig. 8 dargestellte Gemälde einer aus Vater, Mutter und Kind bestehenden Familie. Das Kind, zwischen den Aeltern stehend, ist mit einem bunten Gewande bekleidet und ist reich geschmückt. Die Malerei ist trefflich und wird von Bellermann, der dieselbe herausgegeben, in die Zeit vor dem VI. Jahrhundert gesetzt. In der Märtyrerkirche derselben Katakomben befindet sich das unter Fig. 9 gegebene Bild eines Heiligen in rother Stola, mit einem Heiligenschein und ein Buch in beiden Händen haltend. — Bellermann, Die altchristl. Begräbnisstätten mit besonderer Beziehung auf die Katakomben von Neapel, Taf. VIII u. XI.

FIG. 10. Christus, Wandgemälde. — In der eben angeführten Märtyrerkirche der Katakomben von Neapel befindet sich in einer Wölbung die bis zu den Knien erhaltene Figur Christi. In der Linken ein Buch haltend, erhebt er die Rechte zum Segen. Obschon in späterer Zeit übermalt, hat uns doch dies Fragment den alten ursprünglichen Typus des Christusbildes erhalten. — Bellermann a. a. O. Fig. XII.

FIG. 11. Josua, Miniaturbild. — Auf der Bibliothek des Vatican befindet sich das Manuscript des Buches Josua, auf eine lange Pergamentrolle geschrieben und mit bildlichen Erläuterungen versehen. Durch eine besondere Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit zeichnet sich besonders die Scene aus, welche Josua darstellt, wie auf sein Geheiß die Sonne in ihrem Laufe innehält. Nach antiker Weise ist die Stadt Gabaon durch eine weibliche mit der Mauerkrone geschmückte Gestalt vorgestellt, die ein Scepter hält und schmerzlich auf die Scenen des Kampfes und des Sieges zu blicken scheint. Sie sowohl als Josua sind durch Inschriften bezeichnet. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens. Peinture Pl. XXX.

FIG. 12. Das Concil von Nicäa im Jahre 787. — Unter den Malereien eines griechischen Menologiums aus dem IX. oder X. Jahrhundert befindet sich auch die unter Figur 12 gegebene Darstellung der zweiten nicäischen Synode, die unter der Regierung und in Gegenwart des Kaisers Konstantin, Sohnes des Kaisers Leo und der Kaiserin Irene, abgehalten wurde. Man sieht denselben neben dem Altar auf einem erhöhten Sessel thronend, neben ihm befinden sich der Patriarch von Konstantinopel, die Bischöfe und die übrigen geistlichen Theilnehmer des Concils, deren Zahl auf 367 angegeben wird. Im Vordergrund liegt eine Gestalt auf dem Boden, unter welcher wahrscheinlich

in symbolischer Weise die Ketzerei der Bilderstürmer zu verstehen ist, die man auf diesem Concil mit dem Anathem belegte. Dem Bilde ist der Name des Malers „Pantaleon“ hinzugefügt. — D'Agincourt a. a. O. Pl. XXXII, Fig. 1.

FIG. 13. Adam und Eva. — In der kaiserlichen Bibliothek zu Wien befindet sich ein griechisches Manuscript der Genesis, welches dem IV. oder V. Jahrhundert angehört und durch Miniaturen illustriert ist. Zu Gen. XLIX, 33 ist das unter Fig. 13 gegebene Bild hinzugefügt: Adam und Eva nach dem Sündenfall darstellend. Gott Vater ist durch die Hand, die aus den Wolken hervorreich, symbolisch angedeutet. — D'Agincourt a. a. O. XIX, Fig. 14.

FIG. 14. Maria mit dem Kinde. — Aus dem Mosaikbilde der Altarnische von S. Maria

in Domnica zu Rom (815 neugebaut und mit Mosaiken geziert) entlehnen wir die Mittelfiguren. Maria im blauen Gewand sitzt auf einem kostbaren Throne und hält das mit goldgewirktem Gewande bekleidete Christuskind auf dem Schoosse. Das Kind segnet. Pabst Paschalis, mit der goldenen Dalmatica bekleidet, in ganz kleiner Figur liegt vor ihr auf den Knien. Umher Engel in weissen Gewändern. Die unter dem Bilde befindliche Inschrift erwähnt des Untergangs der frühern Kirche, aus welchem dieselbe, wie Phoebus leuchtend wieder hervorgegangen sei; die Schlussverse lauten:

Virgo Maria Tibi Paschalis praesul honestus
Condidit hanc aulam laetus per saecula manendam.

Ciampini, Monumenta vetera Vol. II, Tav. XLIV.

TAFEL V. (38.)

SPANISCH - MAURISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Zu den ältesten Denkmälern der arabischen Architektur in Spanien gehören die Bauten von Kordova. Hier nämlich hatte sich um die Hälfte des VIII. Jahrhunderts unter dem letzten Nachkommen der Kalifen aus dem Hause Moavia, Abd-el-Rahman, das erste dauernde maurische Reich gebildet und der Wohlstand desselben war in kurzer Zeit so weit gediehen, dass jener Fürst nach einer dreissigjährigen glücklichen Regierung daran denken konnte, seine Residenz Kordova mit prächtigen Bauten zu schmücken. Zu diesen gehört nun vor allen die grosse Moschee, deren Errichtung im Jahre 786 beschlossen wurde und deren Ausführung alle ähnliche Unternehmungen der Art überreffen sollte. Wie zu den altchristlichen, so mussten auch zu diesem Bau die römischen Denkmäler in dem ganzen Reiche ihre Säulen und Kapitelle hergeben, und wo diese selbst nicht ausreichten, dienten sie wenigstens zu den Vorbildern der von den Arabern neu gefertigten. Abd-el-Rahman erlebte die Vollendung der Moschee nicht mehr, dieselbe wurde erst unter seinem Sohne Hescham vollendet. Viele Erweiterungen und Verschönerungen folgten nach, bis sie im Jahre 1146 von den Christen, die die Stadt eroberten, zum christlichen Kultus benutzt wurde. Die Moschee bestand zunächst aus einem grossen, offenen Hofe, der auf drei Seiten von Säulenhallen umgeben war, und in dessen dritte Seite sich das Gebäude der Moschee öffnete. Zehn Säulenreihen trugen das Dach und bildeten somit elf parallele Schiffe, wie diese, nur in geringerer Anzahl, sich in christlichen Basiliken, vorfinden. Ein späterer Kalif liess dann noch 8 Schiffe hinzufügen, so dass nun 19 Langschiffe existirten, welche 33 kürzere Querschiffe bildeten. Ein gleichmässig hohes Dach bedeckte sämmtliche Schiffe. Die Säulen tragen über dem Kapitell einen viereckigen Pfeiler und diese Pfeiler sind durch zwei in der Längsrichtung geschlagene freie Bogen mit einander verbunden; der untere dieser Bogen ist in Hufeisenform, der obere in einfacher Rundung gebildet. Ueber den Pfeilern ruhen die Querbalken der Decke, die aus kostbarem Holze gearbeitet und mit vielem Schnitzwerk und Farbenschmuck geziert war. Von dieser im Ganzen einfachen Anlage weicht nur dasjenige der Schiffe ab, welches zur Halle des Gebetes führte, und die Kiblah, eine Art Kapelle oder Allerheiligstes, deren reichen Schmuck und künstliche Anordnung Fig. 1 zeigt, und die erst im Jahr 965 durch Sultan Hakem vollendet worden sein soll. Auf basenlosen Säulen, deren Kapitelle meist den

korinthischen nachgebildet sind, erheben sich hier die Bögen, die theils glatt und einfach, theils ausgezackt d. h. aus verschiedenen Kreisabschnitten bestehend und mit Ornamenten reich bedeckt sind. In die erste Reihe der Bögen greift kunstvoll und in trefflicher Construction berechnet, eine zweite derselben Art ein, und über dieser verschlungenen Arkadenreihe wölbt sich dann eine zweite, aus glatten Hufeisenbögen bestehend und gleichsam ein zweites Stockwerk bildend. Die Ornamentation ist äusserst reich, jede Fläche ist benutzt zur Anbringung eines heiteren, reich und geschmackvoll komponirten Schmuckwerks. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. X.

FIG. 2. Portikus in der Alhambra. — Der späteren, schon der reichsten Pracht und dem grössten Luxus zugewendeten Zeit der arabischen Architektur in Spanien gehören die Bauten von Granada an. Andalusien war der letzte Theil Spaniens, wo die Araber mächtig blieben, und wo sich, nicht ohne gegenseitigen Einfluss arabischer und christlicher Sitte ein reiches, prächtig und poetisch gestaltetes Ritterleben entfaltete, zu dessen Verherrlichung eine auf fast märchenhaften Reiz gerichtete Architektur nicht am wenigsten beitrug. Das Beispiel eines solchen mit märchenhaftem Zauber durchwirkten Denkmals ist das Schloss der Alhambra, das nach aussen ernst und stolz und wohl befestigt, im Innern einen Schatz der schönsten und graziösesten Baulichkeiten und Anlagen birgt, wie sie eben nur unter einem so glückseligen Himmel ersonnen und ausgeführt werden konnten. Die Alhambra, über der Stadt Granada liegend, bildet zugleich Citadelle und Fürstenschloss, Regierungspalast und Wohnort der Beamten, eine Mannigfaltigkeit der Zwecke, die sich auch in der Mannigfaltigkeit der verschiedenen Anlagen vollständig auszudrücken scheint. Gegründet in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wurde die Alhambra mehrfach im vierzehnten Jahrhundert vergrössert und verschönert und noch um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts wurden von einem der letzten maurischen Könige einige Theile hinzugefügt. Um zwei Höfe, den der Alberca oder des Teiches und den Löwenhof, gruppieren sich nun viele Säle und Zimmer, unter denen der Saal der Gesandten, die Halle der Abencerragen, die Halle der beiden Schwestern, der Saal des Gerichts u. a. m. die berühmtesten sind. — Fig. 2 zeigt einen sehr graziösen Portikus; zwei freistehende und zwei halbe Wandsäulen tragen die reich verzierten Bogen; die Wand ist durch Streifen in drei Theile ge-

theilt, und jeder derselben mit reichverschlungenen, geschmackvollen Mustern bedeckt. Eine arabische Inschrift bildet den unter dem Dache hinlaufenden Fries, die Bögen halbkreisförmig, der mittlere ist weiter und etwas überhöht; reiches Zackenwerk ziert die innere Bogenfläche, die Säulen sind äusserst schlank, die Kapitelle phantastisch, aber sehr graziös. — Murphy, *The arabian antiquities of Spain*, pl. XXVIII.

FIG. 3. Die Halle der Abencerragen in der Alhambra. — Die oben erwähnte Halle der Abencerragen bildet ein quadratischer Raum; die Seitenwände sind von reich verzierten Arkaden getragen. Durch eine eigenthümliche Art von Vorsprüngen, die ihrerseits aus reich komponirten, gleichsam stalaktitenartig gebildeten Bogen (vgl. Taf. VI.) bestehen, und die man als eine gewisse Art von Gewölbekappen bezeichnen darf, geht das Viereck in ein sternförmiges Sechszehneck über, welches durch sechszehn Fenster dem unteren Raume Licht zuführt. Darüber baut sich dann in ähnlicher Weise die Kuppel zusammen. Mannigfaltige reiche Muster in flachem Stuckrelief und mit Gold und Farben bedeckt, zieren die Wände, die Laibungen der Bogen u. s. f.; die Säulen sind leicht und zierlich; ein Springbrunnen befindet sich in der Mitte der Halle. — Murphy a. a. O. pl. XXXIX.

FIG. 4. Portal in Granada. — In zwei Stockwerken erhebt sich dies Portal leicht und strebend. Ein einfacher Hufeisenbogen mit glatter Laibung bildet den Haupttheil, unsere Darstellung lässt die Art der Construction mit Ziegeln deutlich erkennen; umher zieht sich ein Ornament mit ausgezacktem Bogen, die Ecken sind ebenfalls mit zierlich verschlungenem Ornament ausgefüllt; eine arabische Inschrift schliesst das Ganze in der Art eines Frieses ab. Ueber einem breiten, im Keilschnitt construirten Mauerstreifen ohne weitere Verzierung erhebt sich das obere Stockwerk, aus Arkaden bestehend, die Wandflächen ebenfalls sehr geschmackvoll verziert; die Arbeit des Mauerwerks ist genau und gleichmässig. — Murphy a. a. O. pl. XCVI.

FIG. 5. Durchschnitt eines arabischen Bades zu Girona. — Ein achteckiger Centralbau wird von acht auf schlanken Säulen ruhenden Hufeisenbogen getragen, die das erste Geschoss desselben bilden. In der darüber folgenden Mauer bildet eine Fensterreihe das zweite Stockwerk,

über welchem sich eine schlanke und in schöner Linie geführte Kuppel emporbaut. An den Centralbau schliesst sich ein breiter mit Gewölben bedeckter Umgang ringsum an, in welchem einst, wie die Spuren zeigen, Säulen angeordnet waren. — De Laborde, *Voyage pittoresque d'Espagne*. Vol. I. part. première, pl. LXXXVII, Fig. A.

FIG. 6 und 7. Zwei Kapitelle der unteren Säulenstellung vom Bade zu Girona; beide von weissem Marmor; Fig. 6 durch Bogenstellungen auf Säulen gebildet, zwischen denen ein Vogel steht; Fig. 7 höchst eigenthümliche Anklänge an das korinthische Kapitell zeigend. — De Laborde a. a. O.

FIG. 8 und 9. Kapitelle aus der schon oben (Fig. 2) genannten Halle der zwei Schwestern; der abakusähnliche Körper über dem Kapitell ist vergoldet, die unteren Ornamente blau, roth und weiss gefärbt, die Säule selbst golden. — Goury and Jones, *Plans, elevations etc. of Alhambra*, pl. XXXV, Fig. 3 und 4.

FIG. 10 und 11. Kapitelle von den Säulen des Hofes der Alberca oder des Teichhofes in der Alhambra. — Das eine derselben, Fig. 10, ist gleichsam architektonisch aufgebaut, indem sich Rundbogen über Säulen erheben, welche den untersten schlanksten Theil des Kapitells bilden; darüber schliessen sich in derselben Weise andere Bögen an, wie die wirkliche Ueberdachung der Räume in der arabischen Architektur hergestellt wird; jede kleine Fläche ist mit gefälligem Ornament in sehr flachem Relief bedeckt. Das andere, Fig. 11, dagegen ist rein ornamental gehalten, indem sich mannigfaltige Körper spiral- und arabeskenartig in einander winden; beide Kapitelle sind ungefärbt und bestehen aus weissem Marmor. — Goury and Jones a. a. O. pl. XXXIV, 1 und 2.

FIG. 12. Das Thor der Gerechtigkeit, eine der vier Pforten, welche in die Alhambra führen. — Goury and Jones a. a. O. Vol. I, pl. II.

FIG. 13 und 14. Ornamente vom Hofe des Fischteiches und von der Halle der beiden Schwestern; beide aus goldenen und weissen Streifen auf rothem Grunde bestehend. — Goury and Jones, Vol. II, Tav. 37, 2 und 4.

TAFEL VI. (39.)

ÄGYPTISCH-ARABISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Die Moschee el Moyed zu Kairo. — Diese Moschee, vom Sultan Melek el Moyed im Jahr 818 der Hedschra errichtet (1415 n. Chr.), ist neben denen der Sultane El Azhar und Kaid Bey die vollkommenste Anlage der Art zu Kairo. Sie besteht aus einem auf allen Seiten von Arkaden umschlossenen Hofe, der 300 fr. Fuss im Quadrat misst. Auf drei Seiten ist der Hof von doppelten Arkadenreihen eingefasst; die Bogen sind zugespitzt und hufeisenförmig eingezogen; sie ruhen auf viereckigen Pfeilern. (Auf unserer Darstellung hat man den Durchblick auf einen Theil dieser Arkaden.) Auf der vierten Seite befindet sich die eigentliche Moschee, die aus drei parallel laufenden durch Rundbogenarkaden getrennten Schiffen besteht. Das Mauerwerk besteht hier sowohl als in den andern Arkaden aus abwechselnden Schichten von rothen und weissen Steinen. Die Säulen, welche die Arkaden der Moschee tragen, sind aus antiken Bauten entlehnt, meist korinthischer

Ordnung; sie sind auf Sockel gestellt, um überall eine gleichmässige Höhe zu erreichen. Die Decke besteht aus Holz und ist in sehr reicher Weise mit Kassetten, Rosetten und den eigenthümlichen arabischen bienenzellenartigen Bogenkompositionen verziert, das Ganze prächtig bemalt und vergoldet. — Auf der westlichen Seite des Hofes befinden sich die Gräber für die Familie des Sultans, mit Kuppeln überwölbt. Das Aeussere der Moschee ist durch zwei Minarets von 187 fr. Fuss Höhe verziert. — Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst* Lief. XXV.

FIG. 2 und 3. Kapitelle von der Moschee Ebn Tulun. — Achmed Ben Tulun gründete im Jahr 876 (n. Chr.) eine grosse Moschee zu Fostat bei Kairo, 277 Fuss im Quadrat, ganz ohne Säulen. Auf drei Seiten des offenen Hofes befanden sich doppelte Bogenreihen auf massiven Pfeilern ruhend; auf der vierten dagegen waren die Hallen fünffach; auch hier aus Spitzbogen bestehend, die

auf massiven Pfeilern ruhen. Nur an der Nische des Sanctuariums befinden sich zwei Säulen, die wir hier als sehr frühe Beispiele ägyptisch-arabischer Formation angeführt haben. Die Decken bestehen aus künstlich gearbeitetem Holzwerk; ein Theil ist mit einer Backsteinkuppel überwölbt. — Gailhabaud a. a. O. Lief. XI.

FIG. 4. Der Palast der Kuba bei Palermo. — Es ist bekannt wie von Kairovan aus die Araber sich im Verlauf des neunten Jahrhunderts in den Besitz der schönen Insel Sicilien setzten. Unter einer fast selbstständigen Verwaltung erholte sich das durch lange Kriege erschöpfte Land und eine hohe Kultur, wie sie stets im Gefolge der Araber war, begann auch hier zu erblühen. Den höchsten Gipfel dieser Blüthe erreichte Sicilien, und vor allem das herrliche und glückliche Palermo, gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts, nachdem die Statthalter des Landes sich von der Botmässigkeit der Kalifen von Kairovan losgemacht und die Herrschaft derer von Kairo anerkannt hatten. In den Zeitpunkt dieser Blüthe, die Periode zwischen jenem Ereignisse und den Eroberungskriegen, welche gegen den Schluss des elften Jahrhunderts Sicilien unter die Herrschaft der Normannen brachte, fallen die beiden bedeutendsten Reste arabischer Architektur in Sicilien, die uns in zwei Lustschlössern in der unmittelbaren Nähe Palermos erhalten sind. Diese Lustschlösser sind die Zisa und die Kuba, deren letztere Fig. 1 darstellt. Die Kuba, auf dem Wege von Palermo nach Monreale belegen und jetzt zu einer Kaserne und einem Militärkrankenhause benutzt, besteht aus einem länglichen Viereck, dessen längere Seite unsere Zeichnung gibt. Die ganze Höhe des Gebäudes ist durch hohe bis zum Fries emporgehende und durch flache Relief-Profilirungen gebildete Arkaden eingenommen, in denen sich über dem etwas hohen Fuss drei durch Spitzbogenfenster gebildete Stockwerke befinden, während ein viertes Stockwerk durch flache fensterartige Nischen gebildet wird, die oben in muschelförmig verzierten Spitzbogen schliessen und in den Bogenschluss der grossen Arkaden hineinreichen. In der Mitte der Façade befindet sich ein um 5 Fuss hervortretender Vorsprung, dessen oberer Theil ein grosses durch die beiden oberen Stockwerke hindurchgehendes Fenster einnimmt. Darunter befand sich die Eingangsthüre, die sich jetzt wegen mannigfacher späterer Vermauerungen nicht mehr erkennen lässt und auch auf unserer Zeichnung nicht angegeben ist. Der Fries wird durch eine umherlaufende arabische Inschrift gebildet. Auf den schmaleren Seiten befinden sich wiederum ähnlich gebildete Vorsprünge, mit je zwei Arkaden auf den Seiten (auf unserer Abbildung weggelassen). Der einzige Raum, der sich bei der jetzigen inneren Einrichtung des Gebäudes in seiner ursprünglichen Gestalt erkennen lässt, ist ein sich an die linke Seitenfaçade anschliessendes Viereck, das jetzt als Hof dienend, einst mit einer Kuppel überdeckt gewesen zu sein scheint, worauf sowohl der Name des Gebäudes selbst hindeutet, als auch die Reste einiger Bogenansätze, die in dem oben erwähnten Vorsprung erhalten sind. Unsere Abbildung ist nach einer von mir an Ort und Stelle im Jahre 1846 aufgenommenen genauen Zeichnung gemacht, womit der Aufriss bei Hittorf et Zanth, *Architecture moderne de la Sicile* pl. 64, Fig. 7 zu vergleichen ist.

FIG. 5. Detail der Deckenbildung aus der Kuba. — Ich gebe unter Fig. 2 die detaillirte Zeichnung des oben erwähnten Bogenansatzes, der in dem viereckigen Kuppelsaale der Kuba erhalten ist, und welcher, durch die der arabischen Architektur eigenthümliche Kombination verschiedener kleiner Bögen und Bogensegmente den Uebergang aus dem Viereck ins Achteck zu bilden hatte. Die Abbildung ist geeignet, die ausserdem sehr künstliche und schwierige Komposition dieser Theile der arabischen Architektur zu veranschaulichen. — Nach meiner Zeichnung.

FIG. 6. Mauerbrüstung von der Moschee Lashar (El Azhar) zu Kairo. — Die Moschee El Azhar, die Blühende oder der Leuchtende genannt, ist unter der Regierung des Sultan El Moezz (962—972) erbaut. Wir haben als schönes Beispiel ägyptisch-arabischer Ornamentation die durchbrochenen Mauerzinnen dieser Moschee ausgewählt, die, aus aufrecht stehenden Steinplatten gearbeitet, eine Balustrade und zugleich den ästhetischen Abschluss des Gebäudes bilden. — Hessemer, *Arabische und alt-italienische Bauverzierungen*. Berlin 1842. I, Taf. 23.

FIG. 7 und 8. Ansicht und Grundriss der Moschee Sultan Murad I. zu Tsche Kirgeh bei Brussa. — Als Beispiel der Architektur in dem jüngsten mohamedanischen Reiche, dem der Türken, führen wir hier noch eines der schönsten Bauwerke des Sultan Murad I. auf, welches derselbe in der Nähe der gegen Ende des vierzehnten und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühenden Stadt Brussa in Syrien aufführen liess. Es ist eine Moschee, die sich zu Tsche Kirgeh befindet und welche in ihrer Bildung die Aufnahme mancher Motive aus der christlichen Architektur jener Zeit bekundet. Die Façade besteht aus zwei Stockwerken von je fünf Spitzbogenarkaden, deren untere sich als Thüren öffnen und nur mit niedrigen Balustraden ausgefüllt, deren obere dagegen durch Einsetzung zweier auf einer Säule ruhenden Spitzbögen als Fenster gestaltet sind. Ein vielleicht der christlichen Architektur entlehnter Rundbogenfries schliesst die Façade ab. Jene Arkaden bilden eine Vorhalle zu dem in Kreuzform angelegten Kultusraum, über dessen Mittelpunkt sich eine grosse Kuppel wölbt; fünf kleinere Kuppeln bedecken die Vorhalle. Ein Vergleich dieser Vorhalle mit dem Narthex der christlichen Kirche führt auf die Annahme, dass das Gebäude von einem christlichen Architekten ausgeführt sei. So gross indess die Analogieen dieser Moschee, die den Namen „des Eroberers“ führt, mit christlichen Kirchenbauten scheinen mögen, so ergeben die historischen Untersuchungen doch, dass sie der Sultan Murad selbst und zwar für den Zweck des mohamedanischen Kultus gebaut hat, wobei allerdings christliche Bauleute angewendet sein mögen. Auch lässt sich der eigenthümliche Charakter der mohamedanischen Architektur doch keineswegs verkennen; die Vorhalle findet sich z. B. auch bei der grünen Moschee zu Nicäa, obschon nur von einem Stockwerk angewendet und ist dieselbe dort ebenfalls durch Spitzbogenarkaden gebildet. Die Kapitelle der Säulen haben allerdings im Blattwerk einige Aehnlichkeit mit korinthischen Kapitellen, die aber wir auch ausserdem bei vielen rein arabischen Bauten gefunden haben (vgl. Taf. V. [38.]), und überdies ist deren Formation im Ganzen zu Tsche Kirgeh doch von eigenthümlich arabischem Charakter. Bei dem Bau sind Stein und Ziegel abwechselnd angewendet, wie dies auch bei der grossen Moschee Murad's zu Brussa selbst stattfindet. — Texier, *Description de l'Asie mineure* I. Part. *Beaux arts, Monuments etc.* Vol. I, pl. XIX u. XX, Fig. 1.

FIG. 9 und 10. Durchschnitt und Plan der Moschee des Sultans Hassan zu Kairo. — Vom Sultan Hassan 1356 n. Chr. erbaut, ist diese Moschee das grösste und bedeutendste Bauwerk zu Kairo sowohl, als auch im ganzen Reich der Kalifen von Aegypten. Nach einigen arabischen Schriftstellern übertrifft sie alle übrigen Gebäude des Islams. Man rühmt vor Allem die Kühnheit der Kuppel, die Schönheit des Minarets, den Reichthum der Ornamente, die Pracht und den Geschmack, mit welchem auch das Holz- und Broncewerk an Thüren, Fenstergittern u. s. f. gearbeitet sei. Die höchst eigenthümliche Anlage ergibt sich aus dem Plan Fig. 7. Besonders hervorstechend ist der grosse quadratische Raum eines Hofes, der dadurch, dass sich in jede der vier Seiten eine Art viereckigen Saales öffnet, die Gestalt eines Kreuzes erhält. Die Einfassung desselben besteht

aus hohen trefflich gearbeiteten Mauern, die nur an ihrem obern Theile einige Verzierungen zeigen. Das Allerheiligste befindet sich in einem dieser Säle und ist durch eine Kuppel überwölbt, deren Schönheit besonders gerühmt wird; mannigfache kleinere Zimmer und Gemächer zu dem Gebrauch der Priester und den Erfordernissen des Kultus dienend, füllen die Räume zwischen dem Kreuz und den Aussenwänden des Gebäudes aus, bei dessen Anlage der Architekt durch lokale Verhältnisse zu

einigen Unregelmässigkeiten gezwungen worden zu sein scheint. Den einzigen malerischen Schmuck bilden die grossen Buchstaben der Koransprüche, welche als Wandornament angebracht sind; sie sind in Roth und Grün, Gold und Ultramarin ausgeführt. Der Minaret, den wir nicht ganz abbilden konnten, hat die Höhe von 80 französischen Metern. — Description de l'Égypte. État moderne. Planches Vol. I, pl. XXXIII.

TAFEL VII. (40.)

PERSISCHE UND INDISCH-ARABISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Die Jamna-Moschee zu Delhi. — Als einer der Hauptsitze des siegreichen Islam in Indien war Delhi schon früh mit den grossartigsten Monumenten der arabischen Architektur ausgestattet gewesen. Von jener frühen Zeit indess ist nur wenig erhalten (vgl. Fig. 2). Delhi war bis zu den mannigfachen Zerstörungen im vierzehnten Jahrhundert die grösste Stadt Hindostans und des gesammten Islam im Orient. Wir hören von den 11 Ellen dicken Stadtmauern, wir hören von ungeheuren Getreidemagazinen, in denen das Getreide bis auf 90 Jahre aufbewahrt werden konnte. Unter Aurengzeb soll die Stadt zwei Millionen Einwohner gehabt haben; die Ruinen der alten Stadt bedecken im Süden des heutigen Delhi noch eine Fläche von 20 englischen Quadratmeilen. Die grosse Moschee, das erste mohamedanische Heiligthum, war auf den Trümmern eines zerstörten Buddhatempels erbaut. Der Glanzpunkt der jetzigen Stadt ist die von Schah Jehan erbaute Jamna-Moschee; das Ziel der Wünsche aller Muselmänner. Tausend Arbeiter bauten sechs Jahre lang daran (1631—1637). Aus weissem Marmor und rothem Sandstein erbaut, erhebt sich die Moschee, eine Quadratfläche von 450 Fuss einnehmend, auf einem 30 Fuss hohen Unterbau von rothem Sandstein. Die westliche Seite des Hofes ist von der Moschee eingenommen. Jene beiden Materialien wechseln in dem Mauerwerk stets ab, so dass entweder verschiedene Schichten übereinander folgten, oder das eine in das andere mosaikartig eingelegt ist und so Arabesken oder sonstige Ornamente bildet; die Kuppeln sind weiss mit goldenen Spitzen.

„Ein mächtig grosses Portal,“ sagt v. Orlich in seinem trefflichen Reisewerk, „von zwei Minarets eingefasst und mit arabischen Inschriften aus dem Koran umgeben, führt in die von kantigen Säulen getragenen Marmorhallen und unter die Hauptkuppel. An den beiden äussersten Ecken erheben sich 150 Fuss hohe Minarets; zwischen denen und dem Hauptportale noch zwei hochgewölbte Dome über die Hallen hervorragten. Tag und Nacht brennen Lampen in diesen Räumen. In der Mitte des Hofes liegt ein kleines Marmorbassin zu den Waschungen für die Betenden.“ In den Minarets führen Wendeltreppen zu den sie krönenden, von freistehenden Säulen getragenen Kuppeln empor. — Leopold von Orlich, Reise in Ostindien, in Briefen an Alexander v. Humboldt und Karl Ritter. Leipzig 1845. S. 160.

FIG. 2. Kutab Minar bei Delhi. — Etwa 15 englische Meilen von dem heutigen Delhi entfernt und eines der besterhaltenen Denkmäler der früheren indisch-arabischen Kunst erhebt sich ein gewaltiges Monument, zwischen Thurm und Säule mitten inne stehend. Kutbeddin Eibuk, der Begründer der Herrschaft des Islam in Indien, errichtete 1193 dies Monument als Zeichen seines

Sieges. Das gewaltige Siegesdenkmal ist aus einem schönen roth-farbigem und sehr dichten Sandstein erbaut und steigt in drei Absätzen mit allmählicher Verjüngung bis zu einer Höhe von 265 Fuss empor. In der Höhe von 242 Fuss 6 Zoll ist eine Gallerie angebracht. Der untere Durchmesser beträgt 62 Fuss. „Diese Säule,“ sagt Orlich, „die grösste der Erde, sollte nach Kutbeddins Absicht den Eingang zu einer von ihm zu erbauenden Moschee bezeichnen. Der untere Absatz, ungefähr 90 Fuss hoch, wechselt mit vertikalen, eckigen und runden Kannelirungen, um welche in erhabener arabischer Schrift Sentenzen aus dem Koran angebracht sind; die beiden anderen Absätze, aus runden Kannelirungen bestehend, gehen allmählig spitz zulaufend hinauf zur höchsten Spitze, in einem kleinen Dome endend, der von acht kantigen Säulen getragen wird.“ Eine Wendeltreppe von 383 Stufen führt im Innern zu der Gallerie empor. — Leopold v. Orlich a. a. O. S. 173.

FIG. 3. Saal des Palastes zu Madurah. — Zu Madurah befinden sich die Reste eines sehr bedeutenden Palastes, der fast den grössten Theil der festen Burg daselbst einnimmt, einst der Sitz des alten Radschahs Tremoula Nayaka. Der Palast liegt im südöstlichen Theil der Festung und hat nach Langlès Berechnung wenigstens eine Meile im Umfang. Er besteht aus einem wahren Labyrinth von Lusthainen, Teichen, Gallerieen, Sälen, hie und da zerstreuten Häusern. Fig. 3 zeigt die innere Ansicht eines mehr als 100 Fuss langen Saales (jetzt zu einem Viehstall benutzt.) Die Einrichtung erinnert an die der christlichen Kirche, jedoch war die Anordnung von drei Schiffen für jeden langen bedeckten Raum eine sehr natürliche. Runde Säulen tragen schwere Spitzbogenarkaden. Darauf folgt ein zweites Stockwerk von eben so viel Spitzbogen, die durch sehr schwere Pfeilermassen getragen werden. Darüber wölbte sich die birnenförmig geschwungene Decke, deren grosse Steinplatten auf den Quergurten ruhen, die von Pfeiler zu Pfeiler hinüber geschlagen sind. Gewöhnliche und ausgeschweifte Spitzbogen wechseln miteinander ab. Fast alle sind mit rundlich ausgezackten Spitzen auf der innern Seite verziert. Langlès schliesst aus dem Stuck, mit welchem der alte Fussboden bedeckt gewesen sei, dass dieser Raum zu einem Badesaale gedient habe. Der ganze Bau ist aus einem leichten Stein aufgeführt und war auch in den übrigen Theilen mit Stuck bekleidet. — Langlès, Monumens anciens et modernes de l'Hindostan Tom. II, pl. 4.

FIG. 4. Die Moschee zu Tabriz. — Die persischen Monumente gehören etwa derselben Zeit, als die indischen an. Es herrscht in ihnen ein den indischen Denkmälern im Ganzen sehr verwandter Styl. Die Moschee in Tabriz ist zwar jetzt sehr zerstört, indess ist die Anlage noch genau

zu erkennen. Diese bildet nach aussen hin ein grosses Quadrat, mit einem chorartigen Ausbau. Der ebenfalls quadrate innere Hauptraum ist durch eine Kuppel überwölbt. Der Uebergang aus der Kirche in das Kreuz der Kuppel ist durch ein Achteck gebildet, in welches das Viereck übergeht. Die innere Kuppel hat die Form einer halben Sphäre, darüber erhebt sich sehr hoch und in Birnenform ausgeschweift, die zum Schutze dienende äussere Kuppel. Der Eingang ist durch ein grosses Portal gebildet, (auf dem Durchschnitt Fig. 5 links); auf beiden Seiten der Façade ein schlanker, oben zu einer geschmackvollen Gallerie ausladender Thurm. Durch den Eingang hindurch geschritten, gelangt man in einen mit der Façade parallel laufenden Querkorridor, der zum Theil im Kreuzgewölbe, zum Theil, wie in der Mitte (s. d. Durchschnitt) durch eine flache Kuppel überdeckt ist. Nun gelangt man in den quadraten Hauptraum, dessen Wände durch zwei Reihen gedrückter Spitzbogenischen verziert sind; in jeder Wand sind vier Thüren befindlich. An den Kuppelbau schliesst sich der schon erwähnte Ausbau an, der ebenfalls mit einer Kuppel überwölbt ist und in eine aussen fünfseitig geschlossene Nische ausläuft. Die ganze Länge des Gebäudes beträgt etwa 60 Meter, der Durchmesser der grossen Kuppel 16^m, 18. Die Wände, die Kuppeln, sämtliche Bögen und Vorsprünge sind mit den allerreichsten und mannigfaltigsten Arabesken in den lebhaftesten Farben und zum Theil vergoldet, bedeckt, eine Art von Verzierung, die wir wegen ihrer unglaublich kunstvollen

Verschlingung und der Zierlichkeit der Ausführung in unserem Durchschnitte auch leider nicht einmal andeuten konnten. Die Darstellungen der spanisch-maurischen Architektur müssen hier einigermassen zur Ergänzung des Eindrucks dienen. — Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie. I. Part. pl. 44. 45.

FIG. 5. Das Grabmahl Abbas II. zu Ispahan. — Ispahan, die Residenzstadt des persischen Reichs, war und ist noch heute mit den grossartigsten Monumenten einer in der äussersten Pracht sich bewegenden Kunst geziert. Die Anlage der Moscheen ist meist dieselbe, die wir bisher schon kennen gelernt haben. Wir heben seiner eigenthümlichen Einrichtung und zierlichen Ausstattung wegen das Grab Abbas II. heraus. Der Plan bildet ein unregelmässiges Zwölfeck. Der untere Theil der Wände ist mit grossen Porphyrlplatten ausgelegt. Die Wölbung der Decke ist äusserst künstlich und zart durchgeführt, Arabesken in leuchtender, fast blendender Farbenpracht bedecken alle Theile der Wände; Azur und Gold sind sehr dick und verschwenderisch aufgelegt. Zwei Reihen von je 12 Fenstern erleuchten den Raum, auch die Kristallplatten dieser Fenster sind mit Gold und Azur gemalt und in massives Silber gefasst. In der Mitte steht der Sarkophag Abbas II., vier Fuss hoch und breit, acht Fuss lang. Er besteht aus glasierten Ziegeln, und ein kostbarer Teppich ist darüber ausgebreitet. — Chardin, Voyage de Paris à Ispahan. Atlas pl. XV. Tom. II, p. 435. (ed. d. Paris 1811.)

TAFEL VIII. (41.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1—3. Aufriss, innere Ansicht und Grundriss der Kirche S. Michele zu Pavia. — S. Michele, auf den Fundamenten einer alten longobardischen Kirche errichtet, kann als eines der frühesten Beispiele des lombardisch-romanischen Baustyles betrachtet werden. Ueber die Erbauung sind keine bestimmten Nachrichten erhalten, indess nimmt man mit grosser Wahrscheinlichkeit an, dass dieselbe in der Zeit jenes Aufschwungs stattgefunden habe, der, durch Otto den Grossen hervorgerufen, sich in allen italienischen Verhältnissen gegen das Ende des elften Jahrhunderts bemerkbar macht. Durch diesen Neubau gelangte die Kirche wieder zu einem Ansehen, das ihrer früheren Bestimmung als Krönungsstätte der römischen Kaiser entsprach.

Die Anlage ist (Fig. 3) die einer dreischiffigen Basilika mit weit hervorspringenden Kreuzarmen und verlängerter im Halbkreis geschlossener Absis. Die Façade (Fig. 1) ist, trotz des mannigfachen Schmucks doch in den Verhältnissen einfach. Ein nicht steiler Giebel, unter dessen Gesims eine Stufentreppe mit offenen Arkaden emporläuft, schliesst dieselbe ab. Drei Thüren führen in die drei Schiffe, sämmtlich mit reich skulptirten Rundbögen überdeckt. Breite Lisenen mit Arabesken und gewundenen Halbsäulen gehen zwischen den Thüren und an den Enden der Façade bis zum Giebel empor; darüber in bedeutender Höhe eine Reihe kleiner Rundbogenfenster, über denen sich im Mittelpunkt des Giebelfeldes ein grosses kreisrundes Fenster befindet.

Das Innere (Fig. 3) zeigt uns, wie zu der Anordnung der Basilika die Ueberdeckung im rundbogigen Kreuzgewölbe als neues Element hinzu gekommen ist. Die Pfeiler, welche die Arkaden tragen, sind schwer und massenhaft gegliedert, die Kapitelle reich mit phantastischen Skulpturen be-

deckt, ein Obergeschoss ist in derselben Weise gebildet. Ueber der Kreuzung des Haupt- und Querschiffes erhebt sich eine Kuppel; die Uebergänge zu derselben aus dem Viereck lässt die innere Ansicht und der Plan erkennen. Die an den verlängerten Chor sich anschliessende Nische ist halbkreisförmig, mit einer Halbkuppel überdeckt, die Wand mit Pilastern und flachen Rundbogenarkaden verziert, zwischen denen drei Fenster angebracht sind. — Der Aufriss Fig. 1 nach Hope an historical Essay on architecture London 1835 pl. 32; die innere Ansicht Fig. 2 nach Gally Knight Ecclesiastical architecture of Italy Vol. I, pl. 13; der Grundriss nach d'Agincourt Histoire de l'art par les monumens. Arch. pl 24, Fig. 9.

FIG. 4. Portal von S. Giacomo zu Bologna. — Zwei freistehende auf Löwenfüssen ruhende Säulen tragen den aus der Wand hervortretenden spitzen Giebel; die Mauer vertieft sich in Halbsäulen, über denen sich drei Rundbogen wölben. Die Thüröffnung selbst wie Fig. 1 gradlinig geschlossen. — Wills, Remarks on the architecture of the middle ages especially of Italy. 1835. pl. XV, Fig. 8.

FIG. 5. Façade von S. Zeno zu Verona. — S. Zeno zu Verona ist der ursprünglichen Anlage nach eine der ältesten Kirchen Italiens; sie hat viele Erneuerungen erlebt, durch Bischof Rotald und König Pipin; Reste dieses Baues glaubt man heute noch in dem Kreuzgang des Klosters erhalten; 924 von den Ungarn zerstört, wurde sie mit Geldunterstützung von Seiten Kaiser Otto I. restaurirt, endlich vom Jahr 1138—1178 neu gebaut und vollendet. Der Glockenthurm war schon 1045 begonnen; eine der Glocken hat in ihrer Inschrift die Jahreszahl 1149. Die elegante Façade stammt aus der Zeit des letzterwähnten Neubaus. Sie hat nur eine Thüre, über der sich ein auf freistehenden Säulen ruhendes, ziemlich weit vorspringendes Rundbogenportal wölbt. Ueber dem Portal

befindet sich ein grosses mit säulengetragenen Bogen ausgezacktes rundes Fenster; die ganze Façade ist mit schmalen eleganten Halbsäulen verziert, die an dem mittleren Theil sich in vier durch Gesims und Rundbogenfries getrennten Absätzen erheben. Auf den beiden Seiten steigen die Halbsäulen vom Boden bis zum schräglaufenden Rundbogenfries hinauf. Eine Reihe kleiner Rundbogenarkaden durchschneidet in der Höhe etwas über der Thüre die Façade in horizontaler Richtung, ohne jedoch die Halbsäulen zu unterbrechen. Die Wandflächen neben der Thüre sind mit zahlreichen kleinen Reliefs bedeckt. Die innere Einrichtung der Kirche ist basilikenartig, ähnlich der von S. Miniato zu Florenz (vgl. Taf. IX. [42], Fig. 4.). — Hope a. a. O. pl. 6.

FIG. 6. Absis von S. Fedele zu Como. — Neben die Façaden (Fig. 1 und 5) stellen wir den Aufriss einer Absis oder Chorabschlusses, um zu zeigen, in welcher Weise sich in der gegenwärtigen Periode dieser wichtige Theil des Kirchenbaus gestaltet hatte. Diese Absis gehört zu der alten Kirche des h. Fedele zu Como, die ihrer ursprünglichen Anlage nach noch von den Longobarden her stammt (aus deren Zeit auch Skulpturfragmente erhalten sind), die eine Zeit lang (im Anfang des zehnten Jahrhunderts) die Kathedrale von Como war und deren Neubau der romanischen Periode angehört. Die Ecken sind durch Halbsäulen mit kubischen, nach unten abgerundeten Kapitellen versehen, welche durch zwei, mit Rundbogenfries abschliessende Stockwerke hindurchgehen. Der dritte Absatz wird durch freistehende Rundbogenarkaden gebildet, die das, wieder auf einem Rundbogenfries ruhende Gesims tragen. Es sind mit jenen Arkaden die an der Façade von S. Michele zu Pavia zu vergleichen, bei der dieselben auch um die Absis angebracht sind. — Hope a. a. O. pl. 15.

FIG. 7. Portal der Kirche S. Maria maggiore zu Toscanella. — Eines der schönsten Beispiele des ausgebildetsten Rundbogenportalstyles im Kirchenstaate. Die Mauer vertieft sich in perspektivischer Weise durch vier Halbsäulen mit korinthisirenden Kapitellen und dazwischen liegenden, reich skulptirten Mauervorsprüngen. Zwei freistehende, gewundene Säulen, die auf Löwen ruhen und über ihren Kapitellen Thierfiguren tragen, schliessen das Portal von beiden Seiten ein. Breite Pilaster, reich mit Ornamenten und figürlichen Skulpturen bedeckt, bilden die Pfosten der Thüren, über deren Oberschwelle, innerhalb des Rundbogens, religiös-symbolische Skulpturen in Bas-relief angebracht sind. Die Kirche hat eine einfache basilikenartige Anlage und ist im Jahr 1210 errichtet. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 26.

FIG. 8. Arkaden des Kreuzgangs von S. Paolo zu Rom. — Während zu Rom wegen Vorherrschens der alterthümlichen Basilika an Kirchengebäuden selbst das System der romanischen

Architektur nur selten hervortritt (S. Antonio hat ein schönes Rundbogenportal), sind die Beispiele dieses Styles viel häufiger an den zu den Kirchen gehörigen Anlagen der Klosterhöfe; wie bei S. Giovanni in Laterano und S. Paolo. Einige Arkaden des letzteren gibt Fig. 8. Ein grosser viereckiger Raum ist von einem bedeckten Säulengang umgeben. Die Arkaden ruhen auf einer fortlaufenden Brustwehr, welche nur Behufs Anbringung von Thüren durchbrochen wird; die Säulchen sind zum Theil glatt, zum Theil gereifelt und gewunden, zum Theil in mannigfachen Mustern skulptirt und mit der bei den altchristlichen Kirchenbauten gewöhnlichen Mosaik ausgelegt. Ebenso das Gebälk (die Muster entsprechen den Verzierungen der Fussböden in den älteren Kirchen), welches, aus Architrav, Fries und korinthischem Karniess bestehend, vielen Geschmack und eine verständige Benutzung der antiken Architektur bekundet. Die Dreiecke zwischen den Arkaden und dem Gebälk sind mit Skulpturen ausgefüllt. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'Art. Arch. pl. XXXII, Fig. 2.

FIG. 9. Plan der Kirche S. Giulia bei Bergamo. — Auch diese Kirche zeigt die Anlage einer Basilika in sehr einfacher Weise. Das Querschiff tritt nicht aus den Langseiten hervor, dagegen sind neben der grossen halbkreisförmigen Nische noch zwei kleinere angebracht, die den Nebenschiffen entsprechen. Die Arkadenpfeiler sind aus Halbsäulen und Pilastern komponirt. Nach einer früher allgemein angenommenen Ansicht soll diese Kirche unter der Herrschaft der Longobarden erbaut sein, die Zeit ihrer Entstehung also in den Zeitraum zwischen dem 7ten und 8ten Jahrhundert fallen; jedoch ist die Erbauung derselben während des Zeitalters der romanischen Architektur jetzt wohl kaum zu bezweifeln. — D'Agincourt a. a. O. pl. XXIV, Fig. 5.

FIG. 10. Das Innere der Kirche S. Ambrogio zu Mailand. — Als eine der sowohl in geschichtlicher, als auch architektonischer Hinsicht wichtigsten Kirchen der Lombardei ist S. Ambrogio in Mailand zu nennen. Den Haupttheilen nach dem elften Jahrhundert angehörig, hat die Kirche drei gewölbte Schiffe. Die Pfeiler, die die Arkaden tragen, sind schwer und gedrückt, aus Pilastern und Halbsäulen komponirt. Zwischen je zwei Hauptpfeilern, welche die Querbögen des Gewölbes tragen (diese bilden Spitzbögen), befinden sich zwei Arkaden, die das erste durch einen Rundbogenfries abgeschlossene Stockwerk bilden; darüber folgt ein zweites, ebenfalls aus Rundbogenarkaden gebildet, welche indess auf ganz kurzen und dicken Pfeilern ruhen. Der Chorabschluss ist halbkreisförmig, mit einer Halbkuppel überwölbt, in welcher sich ein Mosaikgemälde aus dem elften Jahrhundert befindet. Der Raum vor dem Chor ist mit einer Kuppel bedeckt, die aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts herrührt. Den durch Gewölbekappen gebildeten Uebergang aus dem Viereck ins Achteck erkennt man auf unserer Ansicht. — Gally Knight, Ecclesiast. Arch. of Italy. I, pl. 24.

TAFEL IX. (42.)

ITALIENISCHE UND SPANISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Ansicht des Domes, des Baptisteriums und des Campanile zu Pisa.
 FIG. 2 und 3. Innere Ansicht und Grundriss der Kathedrale von Pisa. —
 Eine Gruppe der bedeutsamsten Gebäude romanisch-italienischen Baustyles bildet die Kathedrale von Pisa mit dem vor der Façade stehenden Baptisterium und gegenüber dem Chorschlusse sich be-

findenden Campanile, dem berühmten sogen. schiefen Thurme von Pisa. Betrachten wir zunächst die Kathedrale, so zeigt dieselbe die Anwendung des romanischen Kirchenbaus in der grössten Mannigfaltigkeit und Ausdehnung. Der Rundbogenstyl ist hier namentlich an der Façade zu grösster Eleganz und Leichtigkeit durchgebildet, die Gliederungen sind von einer edlen, der Antike nachgebildeten

Reinheit und Einfachheit. Der Grundriss ist der einer fünfschiffigen Basilika mit weit ausladender Nische und bedeutsam vorspringendem Querschiff, das wieder durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilt wird und an jedem Ende in einer kleineren Absis abschliesst.

Das ganze Aeussere ist durch Arkaden reich verziert, die zum Theil nur durch Halbsäulen und Reliefbogen gebildet sind, wie an den Langseiten, dem Querschiff, der Absis und dem unteren Stockwerk der Façade, zum Theil aber auf freistehenden Säulen ruhend als offene Gallerie vor der Mauerfläche hinlaufen, wie an den oberen Stockwerken der Façade. An dem Aeusseren, sowie im Innern wechseln Schichten weissen und schwarzen Marmors mit einander ab, nicht gerade in sehr regelmässiger Anlage; die Façade zeigt mancherlei Ornament, das in derselben Weise ausgeführt ist.

Das Innere (Fig. 2) zeigt uns zunächst das im Verhältniss zu der sehr bedeutenden Höhe nur schmale Mittelschiff. Glatte Säulen von kompositen römischer Ordnung, deren Kapitelle indess über dem zierlichen ausgeschweiften Abakus noch eine starke quadratische Deckplatte haben, tragen die einfachen und gar nicht besonders profilirten Rundbögen, über denen ein Gesims hinläuft. Unmittelbar über dem Gesimse folgt eine zweite Arkadenreihe, aus Rundbogen bestehend, die auf viereckigen Mauerpfeilern ruhen und durch zwei kleine auf einer Säule ruhende Rundbögen ausgefüllt sind. Darüber folgt in weitem Abstand eine Reihe einfacher Rundbogenfenster. Die Decke des Mittelschiffes ist flach und kassettirt, die der Seitenschiffe dagegen überwölbt. Da die Säulen der Seitenschiffe niedriger sind, als die des Hauptschiffes, tragen dieselben, um mit jenen durch regelmässige Kreuzgewölbe verbunden zu werden über dem, ebenfalls kompositen Kapitelle einen pfeilerartigen Aufsatz, wodurch sie mit den Säulen der Hauptschiffe gleiche Höhe erlangen. — Ueber der Durchschneidung von Haupt- und Querschiff wölbt sich eine in elliptischer Form angelegte Kuppel. — Der Bau lässt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in das elfte Jahrhundert setzen, ohne dass indess über den genauen Zeitpunkt des Beginns oder der Vollendung irgend eine bestimmte Notiz sich vorfände.

Genauer wissen wir über die ursprüngliche Anlage des Baptisteriums (das den Vordergrund unserer Ansicht einnimmt, Fig. 1), indem der Name des Baumeisters sowohl, Diotisalvi, als auch die Zeit der Errichtung, das Jahr 1153, in einer Inschrift angegeben werden. Man kann am Aeusseren leicht die ursprünglichen romanischen Rundbogenarkaden von den späteren ornamentalen Zuthaten unterscheiden, die aus Giebeln und Strebepfeilern mit tabernakelartigen Krönungen bestehend, der Zeit der gothischen Architektur angehören.

Das Gebäude ist kreisrund und dem entsprechend auch im Innern mit einer regelmässigen Kuppel überwölbt. Das Mauerwerk ist zum Theil in ähnlicher Weise, als an der Kathedrale selbst, hergestellt.

Als drittes, und in seiner Art nicht weniger merkwürdiges Gebäude gehört zu dieser effektvollen Gruppe der bekannte Campanile, der Absis schräg gegenüber errichtet. Der Thurm ist seiner bedeutenden Neigung wegen bekannt. Bei einer Höhe von etwa 142 Fuss beträgt die Abweichung 12 Fuss. Der Thurm ist von cylindrischer Gestalt und erhebt sich in 7 Geschossen, deren unteres wie an der Façade des Domes Halbsäulen und Reliefbogen, die sechs folgenden freistehende Rundbogenarkaden haben. Ein letztes, etwas zurücktretendes Geschoss ist in späterer Zeit als Krönung des Ganzen hinzugefügt. Es ist bekanntlich viel über den eigentlichen Grund der Neigung des Thurmes, die übrigens nicht isolirt dasteht, gesprochen, ob derselbe absichtlich so errichtet worden sei, oder ob er sich erst später so bedeutend gesenkt habe. Wahrscheinlich sind beide Gründe, und zwar dahin zu vereinigen, dass der Thurm sich des sumpfigen Bodens wegen (dessen Eigenthümlichkeiten dem Architekten, einem Deutschen, Wilhelm von Innsbruck, nicht bekannt waren, obschon auch ein Pisaner, Bonanno beim

Bau betheiligt gewesen sein soll) schon beim Beginne etwas geneigt habe, worauf man dann absichtlich und mit Anwendung künstlicher Mittel in derselben Richtung weiter gebaut habe. So ist das Sachverhältniss auch in der handschriftlichen Chronik des Lorenzo Ghiberti zu Florenz aufgefasst. Die Zeit der Erbauung fällt in das Jahr 1174. — Fig. 1 und 2 Gally Knight the ecclesiastical Architecture of Italy, Vol. I, pl. 38 und 37. Fig. 3 Seroux d'Agincourt hist. de l'art. Arch. pl. LXXIII. Fig. 38 und Canina Ricerche sull' architettura piu propria dei tempj cristiani. Roma 1846. Tav. CXXIII.

FIG. 4. Längendurchschnitt der Kirche S. Miniato bei Florenz. — Die Kirche S. Miniato, auf einer Anhöhe bei Florenz gelegen, zeigt den romanischen Basilikenbau in grosser Einfachheit und Reinheit. An der Façade sind Rundbogenarkaden, auf Halbsäulen ruhend, angeordnet, darüber niedrige Pilaster mit geradem Gebälk, alles mit feinen antikisirenden Gliederungen und in geschmackvoller Weise mit Täfelung von buntem Marmor ausgelegt. — Die Anordnung des Innern ist die einer dreischiffigen Basilika, die Rundbogenarkaden, auf schlanken korinthisirenden Säulen ruhend, sind von schönen Verhältnissen; mit je zwei Säulen wechselt ein aus vier Halbsäulen komponirter Pfeiler ab, von dem sich nach dem gegenüberstehenden ein weit gespannter Rundbogen quer über das Mittelschiff wölbt, ähnlich wie wir dies schon einmal an der Basilika S. Prassede zu Rom sahen (Taf. 34; C, I. Fig. 9); in jeder der so entstehenden Abtheilungen, drei an der Zahl, sind über den drei Arkaden 5 einfache, schmale Rundbogenfenster angeordnet, die ganze Wand mit dunkelfarbigem Marmorstreifen und anderen Mustern verziert. Den hinteren Raum der Kirche, unmittelbar vor der Absis bis etwas über den zunächst stehenden Pfeiler hinaus, nimmt eine sehr bedeutende Erhöhung des Fussbodens ein, gleichsam ein Chor bildend; darunter befindet sich die schöne mit Kreuzgewölben überspannte Unterkirche. Auch an der Absis befindet sich mancherlei farbiger Marmor Schmuck; in den Arkaden derselben befinden sich fensterartige Vertiefungen (vergl. den Durchschnitt); diese sind mit buntgeäderten, feingeschnittenen Marmorplatten ausgesetzt, die, aussen von der Sonne erleuchtet, einen eigenthümlichen schönen Lichteffect gewähren. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Lief. 44.

FIG. 5 und 6. Längendurchschnitt und Grundriss der Capella Palatina zu Palermo. — Es bleibt in Italien noch eine Klasse romanischer Bauten zu betrachten übrig, die, von den Normannen errichtet, vorzugsweise dem Süden Italiens und der Insel Sicilien angehören. Als eines der interessantesten Beispiele dieser Gattung habe ich die sog. Capella Palatina zu Palermo ausgewählt, eigentlich Chiesa di S. Pietro del real palazzo, die uns in wunderbar schöner Erhaltung die Elemente der bedeutendsten bisher betrachteten Bauweisen zu einer Gesamtanlage zusammengeschlossen vergegenwärtigt: die des römischen Basilikenstils in der Hauptanordnung der Schiffe, des byzantinischen Baues in der über der Kreuzung sich wölbenden Kuppel, der arabischen Architektur, in den spitzbogigen Arkaden und der höchst eigenthümlichen Deckenbildung des Mittelschiffs. Diese in reichem Mosaikschmuck prangende Kirche ist im Jahr 1132 vollendet worden und bildet einen Theil des zu Palermo befindlichen normannischen Königsschlusses; die auf dem Grundriss Fig. 6 vor der rechten Umfassungsmauer angedeutete Arkadenreihe bildet noch heutzutage eine der den Hof des Schlosses umgebenden Gallerien. Die Anlage ist, den altchristlichen Basiliken entsprechend, sehr einfach. Zwei Reihen von je 4 verschiedenartig gearbeiteten Säulen tragen sehr steile überhöhte Spitzbogenarkaden, wie wir sie schon an den arabischen Bauten Siciliens kennen gelernt haben und bilden die drei Schiffe, von denen jedes in eine Absis ausläuft. Die Decke des Mittelschiffs, welche der kleinen Dimensionen wegen auf Fig. 5 unseres Bildes nicht genau gezeichnet werden konnte, ist, wie man wenigstens aus dem Durchschnitte der oberen Fläche erkennen kann, in höchst

künstlicher Weise durch Composition von kleinen Bögen, Nischen etc., nach Art der Araber aus Holz hergestellt und mit reichen Farben und Goldschmuck bedeckt. Auch die in die Mauerecken der Nische eingelassenen Säulchen erinnern an die arabische Architektur. Die Wände dagegen sind mit Mosaiken auf Goldgrund verziert, die vom König Wilhelm I. herrühren. Der Raum vor dem Altar ist um einige Stufen erhöht (darunter befindet sich eine Unterkirche) und durch eine auf vier Spitzbögen ruhende Kuppel überwölbt. An den einen dieser Bögen schliesst sich dann die halbkreisförmige Absis an. Auch hier ist alles mit Mosaik auf Goldgrund geziert; die Fenster des Hauptschiffes und der Seitenschiffe sind spitzbogig, die kleinen Fenster der Kuppel rundbogig. Innere Länge etwa 32, Breite 13 Meter. — Hittorf et Zanth, *Architecture moderne de la Sicile*, pl. 45 u. 46.

FIG. 7. Innere Ansicht der Kathedrale von Tarragona. — Eines der seltenen Beispiele der romanischen Architektur in Spanien zeigt uns die Kathedrale von Tarragona, an der Küste Kataloniens belegen. Dieselbe soll vom Erzbischof Berengar gegen das Ende des 11ten Jahrhunderts erbaut worden sein, jedoch rührt der heutige Bau, dessen innere Ansicht unsere Fig. 7 gibt, wohl kaum aus jener früheren Zeit her, indem noch längere Zeit nachher Tarragona im Besitz der Araber war und diese wahrscheinlich die Kirche zerstört hatten. Auch ist eine Notiz erhalten, dass im Jahr 1116 die Kirche nur noch bis auf ihre Umfassungsmauer erhalten war. Der Erzbischof Olgardar unternahm den Weiterbau, zu welchem nach einer Bulle Pabst Innocenz II. noch im Jahre 1138 allgemeine Beisteuer geleistet wurde. Jetzt ist die Kathedrale von Tarragona die erste Kirche

Kataloniens; 467 katalonische Palmen lang, 251 breit. Das Innere bilden drei im rundbogigen Kreuzgewölbe überdeckte Schiffe, die Pfeiler sind durch Gruppen von sehr schlanken Rundsäulchen, welche paarweise die Gurtbogen tragen, reich gegliedert. Das Aeussere zeigt einfache, glatte Mauer Massen, mit Rundbogenfriesen verziert. — Alex. de la Borde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris 1806. Vol. I, pl. 60.

FIG. 8. Aeussere Ansicht der Kathedrale von Zamora. — Die Kathedrale von Zamora, jener Stadt, an welche sich die schönsten Erinnerungen der poetischen Zeit des spanischen Ritterthums knüpfen, gewährt uns das interessanteste Beispiel einer sehr reichen und glänzenden Entwicklung des romanischen Baustyls in Spanien. Die Gründung des Bisthums von Zamora fand im Jahre 1120 statt, und demselben Jahrhundert scheint auch die Erbauung der Kirche anzugehören, über welche sonst durchaus keine bestimmte Nachrichten erhalten sind. Zwei schlanke Halbsäulen theilen die Façade in 3 Theile, die dann wieder mit mehr oder weniger reich gegliederten Arkaden verziert sind. Der grösste Reichthum entfaltet sich in dem Hauptportal, dessen ornamentale Skulpturarbeit zwar an und für sich nicht schön sein soll, im Ensemble aber einen sehr brillanten Total-effekt hervorruft. Das Stück Mauer links von der Façade stammt aus derselben Zeit, die Krönung der Mauer rechts dagegen gehört den Zeiten der spätesten Ausbildung des gothischen Styles im 16ten Jahrhundert an. — Villa Amil, *Espanna artistica y monumental*. Vol. I. Paris 1842. Lief. 10. Taf. 1.

TAFEL X. (43.)

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Die Kirche Notre Dame la Grande zu Poitiers. — Der reiche und fast überladene Styl, der sich an den romanischen Bauten des südlichen Frankreichs zeigt, ist kaum an einem anderen Beispiele so deutlich zu erkennen, als an der Kirche Notre Dame zu Poitiers. Die Façade ist von zwei dicken Säulenbündeln begränzt, deren jedes in ein elegantes Thürmchen ausläuft. Diese Thürmchen sind rund, haben Rundbogenarkaden als Fenster und tragen ein konisches Dach, dessen eigenthümliche Verzierung sich am ehesten mit umgekehrten Schuppen vergleichen lässt. Zwischen ihnen erhebt sich der gebrochene Giebel, dessen Wand mit farbigen Steininkrustationen von verschiedenen Mustern verziert ist. Der untere Theil zeigt runde weisse Steinplatten in roth gefärbten Mörtel eingelegt. —

Unterhalb des Giebels zerfällt die Façade in drei Arkadenreihen, reich skulptirte Rundbögen ruhen auf gedrückten, theils einzelnstehenden, theils gekuppelten Halbsäulen. In der Mitte ein grosses Fenster, das durch zwei Arkadenreihen hin durchreicht, darunter das überreich skulptirte Rundbogenportal zwischen zwei ähnlich verzierten Spitzbögen, sämmtlich auf sehr dicken, mannichfach komponirten Halbsäulen ruhend. — Die Arkaden, wie überhaupt alle freien Wandflächen, sind mit zahlreichen Skulpturen ausgefüllt, welche Geschichten des alten und neuen Testaments, die Apostel und die Lehrer der Kirche darstellen. Im Giebel Christus mit den symbolischen Thieren der Evangelisten in einem reich verzierten Nimbus von der Form einer Fischblase. Ueber die Zeit der Er-

bauung ist nichts Bestimmtes überliefert. — Willemin *Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts*. Par. 1839. Vol. I, pl. 49.

FIG. 2. Die Kathedrale von Angoulême. — Aehnlich der Kirche von Poitiers ist die Kathedrale von Angoulême, erst dem h. Petrus, dann dem h. Saturnin gewidmet, angeordnet. Auch hier zerfällt die Façade in verschiedene durch Halbsäulen und Rundbögen gebildete Reihen von Arkaden, die fast alle mit mannichfachen Skulpturen angefüllt sind, doch lassen sich die Gegenstände der einzelnen Darstellungen nur sehr schwer oder gar nicht mehr erkennen. Die Façade ist nicht durch einen Giebel, sondern durch ein flaches Gebälk abgeschlossen. — Der ursprüngliche Bau der Kirche ist sehr alt; nach den Zerstörungen im 9ten und 10ten Jahrhundert wird dieselbe im 11ten Jahrhundert vollständig erneuert, und aus dieser Zeit ist die Façade erhalten. Im Jahr 1120 wurde allerdings die ganze Kirche neugebaut, jedoch wird ausdrücklich bemerkt, dass die Façade in ihrer alten Gestalt unverändert bestehen blieb. — Alex. de la Borde, *Les Monumens de la France classés chronologiquement*. Par. 1836. Vol. II, p. 129.

FIG. 3. Portal der Kathedrale von Arles. — Die Kathedrale von Arles, seit 1152 dem h. Trophime geweiht, stammt aus verschiedenen Zeiten her. Das Innere hat ein Mittelschiff zwischen 2 schmalen und niedrigen Seitenschiffen; der ältere Theil erstreckt sich bis zur achten Arkade, durch die neunte geht das Querschiff mit einem Thurm über der Kreuzung, und darauf folgt

der neuere Theil, der hohe Chor. Was die Façade betrifft, so ist die Hauptmasse derselben sehr einfach und stammt aus dem 9ten oder 10ten Jahrhundert. Dagegen ist das auf unserer Ansicht dargestellte Portal in späterer Zeit angefügt, man zweifelt, ob im 12ten oder 13ten Jahrhundert. Aus den Darstellungen, worunter der h. Trophime, geht hervor, dass dies nicht vor dem Jahr 1152 geschehen sein kann. Das Ganze bildet einen starken Vorsprung. Zur Seite der Eingangsthüre tragen je drei freistehende Säulen einen skulptirten Fries und darüber einen glatten Giebel, in welchen der grosse Rundbogen des Portals hineinragt. Sehr reiche, zum Theil phantastische Skulpturen bedecken den Fries, die Kapitelle und Piedestals der Säulen, die Wand zwischen den Säulen und die Lunette des Portals, sowie die Innenfläche der Rundbögen. Auf letzteren sind die 7 Chöre der Engel dargestellt, in der Lunette selbst Gott Vater. Auf dem Friese, unter dem Bogen der Thüre, die zwölf Apostel; über den Säulen rechts die Auserwählten, links die Verdammten; zwischen den Säulen grosse Figuren in Relief. — Chapuy (Cathédrales françaises I.). Vues pittoresques de la Cathédrale d'Arles. Paris 1839. pl. II.

FIG. 4 und 5. Längendurchschnitt und Detail der Kirche S. Martin zu Angers. — Rundbogenarkaden auf glatten Mauerpfeilern ruhend, bilden drei Schiffe, deren mittleres in einen viereckigen Thurm ausläuft; in den Ecken desselben sind starke Halbsäulen angeordnet, die durch Rundbögen mit einander verbunden sind und eine sehr eigenthümlich gebildete Kuppel tragen. Fig. 5 zeigt den Karniess des einen Pfeilers mit eingravirten Buchstaben, die wahrscheinlich als Zeichen des Steinmetzen zu erklären sind. Gewöhnlich wird die Kirche dem Anfange des neunten Jahrhunderts zugeschrieben. — Gailhabaud, Denkmäler. Lief. 105.

FIG. 6 und 7. Arkaden der Kathedrale von Bayeux. — Die Kathedrale von Bayeux hat im Laufe der Zeiten viele Veränderungen erlitten, so dass man über das Alter der einzelnen Theile oft sehr ungewiss ist. Dreissig Jahre nach ihrer ersten Vollendung (im Jahr 1077) wurde die Kirche während der englisch-französischen Kriege durch Brand zerstört. Den Neubau, der darauf folgte, setzt man gewöhnlich zwischen 1157 und 1205. Als älteste Theile des Baues sind eine Krypta und die 5 ersten Arkadenpaare des Schiffes zu betrachten, von denen Fig. 6 drei Arkaden zeigt. Diese werden nun von einigen noch dem ursprünglichen Bau (von 1047—1077) zugeschrieben, von andern der Erneuerung dieses Baues durch König Heinrich I. von England, von noch andern dagegen der vorerwähnten Restauration von 1157—1201. Letzteres ist die Ansicht Gally Knights und Willemins, und würden danach unsere Arkaden in das Ende des 12ten Jahrhunderts zu setzen sein.

Die Wandfläche zwischen den Arkaden ist in verschiedenen Mustern künstlich in Stein ciselirt und zwar so, dass immer jedes Dreieck ein besonderes Muster zeigt (unsere Abbildung zeigt nach Willemin fälschlich dasselbe Muster). Die Muster sind vertieft eingegraben und dann mit einer Art von schwarzem Mastix ausgefüllt, in der Weise der Niellos des 15ten Jahrhunderts. — Fig. 7 zeigt den Grundriss der sehr reichgegliederten Pfeiler. — Willemin, Monumens français inédits I, pl. 51.

FIG. 8. Längendurchschnitt der Kirche von S. Savin. Ein schönes Beispiel basilikenartiger Anlage mit Anwendung von Gewölben verbunden zeigt uns die Kirche von S. Savin, deren Erbauung in die Zeit vom Jahr 1020 bis 1050 gesetzt wird. Die drei ersten Arkaden zunächst der Eingangsthüre sind von Pfeilern getragen, die aus Kombination von 4 Halbsäulen bestehen; darauf folgen dann zu beiden Seiten je fünf glatte, runde Säulen. Ein Tonnengewölbe zum Theil ganz glatt, zum Theil mit Quergurten versehen, überspannt das ganze Schiff, die Kreuzung des Haupt- und Querschiffes vor dem Chor ist durch vier sehr starke Pfeiler begränzt, die durch Rundbögen mit einander verbunden, eine Kuppel tragen; der um mehrere Stufen erhöhte Chor ist halbrund geschlossen und hat einen niedrigen Umgang, gebildet von Säulen, die ebenfalls durch Rundbögen mit einander verbunden sind. Eine auffallende Eigenthümlichkeit ist hier, wie im Schiff, das schöne und schlanke Verhältniss der Arkaden, indem die Bogenweiten nur etwas über ein Viertel der Säulenhöhe betragen. Unter dem Chor befindet sich eine Krypta. — De Caumont, Bulletin monumental. Paris 1846. Sér. 11. Tom. II, p. 226.

FIG. 9 und 10. Ansicht und Grundriss der Kirche S. Étienne zu Caen. — Jene einfache Kirchenanlage erlangt ihre höchste Ausbildung in einigen Kirchen der Normandie, und von diesen zeichnet sich wieder die Kirche S. Étienne zu Caen, auch „l'abbaye des hommes“ genannt, durch eine sehr strenge und organische Gliederung aller einzelnen Theile sehr vortheilhaft aus. Der erste Bau fällt in die Zeit des Jahres 1001—1077, ihm gehört die Gesamtanlage und dem Aufbau sämtlicher rundbogigen Theile an; so die dreigetheilte Façade mit drei Rundbogenportalen und zwei Fensterreihen über einander, die Thürme mit ihren drei Stockwerken Rundbogenarkaden u. s. w. (Fig. 9). Die Anlage zeigt drei im Kreuzgewölbe überspannte Schiffe, ein weit ausladendes Querschiff, über der Kreuzung einen aus dem Viereck ins Achteck übergehenden Thurm. Bei der Anlage des Chors sind neben dem Mittelschiff auch die Seitenschiffe jenseits des Querschiffs fortgeführt. Die Absis ist halbkreisrund, ebenso die beiden kleineren Absiden, die sich an die Vorsprünge der Kreuzvorlagen anlehnen. — Fig. 9. Alex. de la Borde, Monum. de la France II, pl. 132; Fig. 10 nach Daniel Ramée, Manuel de l'histoire de l'architecture Tom. II, p. 147.

TAFEL XI. (44.)

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Längendurchschnitt der Kathedrale von Durham. — Der Bau dieser gewaltigen Kirche, von der Fig. 1 den Längendurchschnitt in seiner ganzen Ausdehnung gibt, ist von Bischof Wilhelm de Carilepho im Jahr 1093 begonnen und von dessen Nachfolger Ranulf Flambard 1099 fortgesetzt. Die aus jener Zeit herrührenden Theile zeigen daher auch allgemein die von den Normannen angenommenen Bauformen. Der Grundriss (vgl. Fig. 9) zeigt die Form eines grossen Kreuzes, indem das Querschiff auf beiden Seiten stark vorspringt, und Haupt- und Nebenschiffe jenseits der Kreuzung fast in derselben Ausdehnung fortgeführt sind (vgl. Taf. 43, Fig. 10). Das östliche Ende war in dem alten Bau wahrscheinlich mit einer halbkreisförmigen Absis abgeschlossen. Der jetzige Abschluss, ein auf beiden Seiten vorspringender, gewölbter Anbau (vgl. Fig. 1 und 10 links) stammt aus späterer gothischer Periode.

Die Seitenschiffe des Hauptschiffes und des Chors sind im Rundbogen überwölbt mit sculptirten Rippen, das Mittelschiff war ursprünglich wohl nicht gewölbt, sondern zeigte den offenen Dachstuhl. Nun erlitt aber der Bau mancherlei Veränderungen und mancherlei Anbauten kamen hinzu; so eine Kapelle, die westlich angebaut wurde zwischen 1153—1195 in einem sehr leichten Rundbogenstyl gehalten. Auf unserer Abbildung ist dieselbe weggelassen. — Dann kam das Gewölbe des Hauptschiffes hinzu, vom Prior Thomas Melsonby unter dem Bischof Poore zwischen 1228 und 1242 im Spitzbogenstyl ausgeführt. Dann folgt der schon erwähnte östliche Theil, die Kapelle der neun Altäre genannt, eine Probe der schönsten englischen Gothik, und im Jahr 1350 das grosse westliche Fenster.

Der Durchschnitt (Fig. 1) zeigt uns die ganze südliche Seite des Baues, der als eine der vollkommensten Schöpfungen der normannischen Architektur in England betrachtet werden muss. Reich komponirte Säulenpfeiler wechseln mit dicken, stämmigen Rundsäulen ab, die alle auf verschiedene Weise verziert sind. Mit den Verzierungen der Rundbögen selbst vergleiche man die Arkaden der Kathedrale von Bayeux, Taf. 43, Fig. 6. — Dann folgt ein zweites Stockwerk, niedrige Rundbogenarkaden mit eingesetzten Säulchen, welche sich in den Dachraum der Seitenschiffe öffnen, darüber die Fensterreihe und die Wölbung aus gothischer Periode.

Ueber der Kreuzung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich ein Thurm, auf gewaltigen Pfeilern ruhend, die mit Rundbögen überspannt sind. Dieser Thurm ist auf unserer Abbildung, um nicht zu viel Raum wegzunehmen, in der Höhe des Daches abgebrochen. Jenseits folgt der Chor, der, in ähnlicher Weise angelegt, um mehrere sehr breite Stufen ansteigt, hinter dem Hochaltar senkt sich der Fussboden plötzlich um 8 Fuss; der Eingang zu der nun folgenden Querkapelle wird durch Treppen gebildet, die von den Seitenschiffen des Chores aus auf den um 8 Fuss tiefer liegenden Boden der Kapelle hinabführen. — Topham, Some account of the Cathedral Church of Durham, Lond. 1809.

FIG. 2. Die Krypta der Kathedrale von York. — Unter dem Chore der Kathedrale

von York, über deren Geschichte wir bei Gelegenheit der gothischen Architektur noch das Nähere beibringen werden, befindet sich eine Unterkirche von ziemlich einfacher Anlage, sechs in 2 Reihen angeordnete Rundsäulen bilden drei Schiffe von je 4 Rundbogenarkaden, welche auf diesen Säulen und entsprechenden Wandpfeilern ruhen. In Betreff der Erbauungszeit ist zu bemerken, dass der ganze Chor im Jahre 1171 neugebaut ist, nachdem im Jahre 1137 die alte Kirche durch Feuersbrunst zerstört worden. Es ist nun wohl möglich, dass unsere Krypta dem 1137 abgebrannten Kirchengebäude angehörte, so dass der Bau derselben, wie der der Kathedrale von Durham, in das elfte Jahrhundert zu setzen wäre. — Britton, The history and antiquities of the Metropolitan Church of York, pl. III.

FIG. 3. Innere Ansicht der Kathedrale von Canterbury. — Nach mannigfachen Schicksalen erhob sich nach dem grossen Brande vom Jahr 1067 die Kathedrale von Canterbury zu grosser Bedeutung. Auch hier übte die Herrschaft der Normannen den grössten Einfluss aus. Der Bischof Lanfrank begann den Neubau der Kirche, des Klosters und des Palastes. Er scheint den Chor und die Krypta darunter in Angriff genommen zu haben. Sein Nachfolger, Anselm, bisher Abt von Bec in der Normandie, baute seit 1093 weiter; von ihm rühren Fortbau und Erweiterung des Chors her, die aber wahrscheinlich nach dem Plane von Lanfrank fortgeführt wurden. Unser Bild, Fig. 3, zeigt den östlichen Theil des südlichen Seitenschiffes, so dass der Beschauer, wie dies auch aus der Ansicht hervorgeht, gegen den östlichen Abschluss des Chores zugewendet ist. Wir sehen, wie bei der Kathedrale von Durham, Säulenpfeiler mit einfachen Rundsäulen abwechseln, das Gewölbe im Rundbogen; Gurtbögen und Rippen mit dem beliebten normannischen Zikzakornament geziert. — Wilde, Twelve perspective views of the exterior and interior parts of the metropolitan Church of Canterbury. London 1807. pl. 8.

FIG. 4. Grundriss der Krypta der Kathedrale von Canterbury. — Diese Unterkirche rührt, wie wir oben sehen, noch von dem ersten Wiederhersteller der Kathedrale von Canterbury, von dem Bischof Lanfrank her. Die starken Pfeiler entsprechen den Pfeilern der Oberkirche, dazwischen sind kleine Säulen angeordnet, die mittelst rundbogiger Kreuzgewölbe die Decke und den Fussboden des Chors tragen. — Wilde a. a. O. pl. 2.

FIG. 5. Arkaden der Kathedrale von Gloucester. — Die Gründung der Kathedrale von Gloucester wird in das 11te Jahrhundert gesetzt; Aldred, Bischof von Worcester, erbaute die Kirche und weihte sie 1058 ein; der ältere Theil des Chors und die darunter liegende Krypta stammen wahrscheinlich aus jener Zeit her. Das Schiff dagegen scheint bis auf die gewölbte Decke dem Neubau anzugehören, den der Bischof Serlo nach einem im Jahre 1088 stattgefundenen Brande unternahm. Dies Schiff wird durch zwei Reihen von einfachen, runden Säulen gebildet, deren Verhältniss bei weitem schlanker ist, als bei denen der Kathedrale von Durham, und als überhaupt bei den normannischen Kirchen Englands in dieser Periode vorwaltend. Darüber erheben sich mannigfach pro-

filirte Rundbögen, über denen sich der Dachraum der Seitenschiffe in kleinen Rundbogenarkaden nach dem Hauptschiff zu öffnet. Die Decke war ursprünglich wohl flach; das heutige Gewölbe ist im gothischen Style hergestellt, wahrscheinlich vom Abt Thokay ums Jahr 1320. Unsere Zeichnung gibt die dritte, vierte und fünfte Arkade der nördlichen Seite des Schiffes, vom westlichen Ende an gerechnet. — Topham, *Some account of the Cathedral Church of Gloucester*. London 1809. pl. XII.

TAFEL XII. (45.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Die Abteikirche von Laach. — Im Jahre 1093 stiftete der Pfalzgraf Heinrich bei Laach (unweit Andernach) eine Benediktiner-Abtei zu Ehren der Jungfrau Maria und des h. Nikolaus; er legte den Grund der Kirche und schon erhoben sich, nach den alten Nachrichten, zwei Thürme und die Kuppel, als er im Jahre 1095 starb. Sein Stiefsohn und Nachfolger Siegfried setzte den Bau der Kirche fort; indess auch er scheint das Werk nicht ganz vollendet gesehen zu haben, indem er im Jahre 1113 starb und die Kirche erst 1156 von Hillinus, dem Bischof von Trier, eingeweiht wurde. — Die Hauptanlage dieses schönen Bauwerkes mit zwei Chören, zwei inneren oder mittleren Kuppelthürmen und vier äusseren oder Eckthürmen, scheint von dem älteren, jetzt verschwundenen Dom zu Cöln entlehnt, welcher überhaupt seiner bedeutsamen Anlage wegen bei vielen andern Kirchenbauten, wie z. B. bei den Domen von Worms, Mainz, Speier u. s. f. zum Vorbilde gedient haben mag. Als besondere interessante und von den Bauten anderer Nationen abweichende Eigenthümlichkeit der deutschen Architektur ist namentlich die Anlage von zwei Chören, deren einer gegen Osten, der andere gegen Westen gewandt ist, hervorzuheben; eine Anlage, die sich ausser den angeführten Bauten noch bei den Domkirchen von Fulda, von Bamberg (vgl. Fig. 10), von Naumburg, bei S. Sebald von Nürnberg u. a. m. vorfindet, und auf die wir schon bei Erwähnung eines in die Periode der altchristlichen Architektur fallenden deutschen Kirchengebäudes hindeuten Gelegenheit hatten. Vgl. C, Taf. I. [34], Fig. 11 und Seite 53.

Man erkennt aus unserer Abbildung Fig. 1, verglichen mit dem Grundriss (Fig. 2), die sehr reich gegliederte Anordnung des Gebäudes, die sich als eine sehr durchgebildete Entwicklung des Basilikenstils betrachten lässt. Wir haben der Basilikananlage gemäss drei parallele Schiffe, die das Langhaus ausmachen; diesen legt sich ein sehr stark ausladendes Querschiff vor, wie die Schiffe der Langhäuser mit Kreuzgewölben überdeckt. Die Hauptapsis ist zur Bildung eines Chores weit hinausgerückt, ihr zur Seite befinden sich zwei kleinere Nischen (vgl. S. Clemente zu Rom C, Taf. I. [34], Fig. 7). Zwischen diesem, dem östlichen und Hauptchor und den kleinen Nischenbauten sind zwei viereckige Thürme angebracht, während sich über der Kreuzung des Haupt- und Querschiffes ein niedrigerer, achteckiger Kuppelthurm erhebt. Auch auf der westlichen Seite ist dem Langhause eine Art Querschiff vorgelegt, aus deren Mitte die zweite, einfach halbkreisförmige Tribune hervortritt und an dessen schmalere Seiten sich zwei schlanke halbrunde Thürme anlehnen. Ueber der Kreuzung

Fig. 6, 7 und 8. Kapitelle und Basis der Krypta von York. — Britton, *Metropolitan Church of York*, pl. II, Fig. F, G und D.

FIG. 9. Grundriss der Kathedrale von Durham. — Vgl. oben Fig. 1. — Topham, *Cathedral Church of Durham*.

dieses westlichen Theiles der Kirche erhebt sich, höher als die seitlich angeordneten, ein viereckiger Thurm mit romanischen Rundbogenfenstern und spitzem Dache. — S. Boisserée, *Denkmale der Baukunst vom XIII. Jahrhundert am Niederrhein*. München 1833. Taf. XXV.

FIG. 2. Der Grundriss der Abteikirche von Laach. — Vgl. oben Fig. 1. Der heller schraffierte Theil des Grundrisses bezeichnet den in späterer Zeit auf der westlichen Seite erfolgten Anbau eines den Kreuzgängen anderer Kirchen entsprechenden Vorhofes. (Vgl. S. Clemente zu Rom C, Taf. I. [34], Fig. 7). — Boisserée a. a. O. Taf. XXVI.

FIG. 3. Querschnitt der Domkirche von Limburg an der Lahn. — Der Bau, dessen Querschnitt wir unter Fig. 3 geben, ist als ein interessantes Beispiel derjenigen Kunstperiode zu betrachten, die in das Ende des XII. und den Anfang des XIII. Jahrhunderts fällt und in welcher der ältere romanische Rundbogenstyl verlassen wurde; wir können dieselbe als die Periode des Uebergangsstiles bezeichnen. — Ueber die Erbauung der Kirche hat man keine genauen Notizen. Die Erzählung von der Gründung durch den Grafen Kurzbold im X. Jahrhundert kann nicht auf die jetzige Kirche bezogen werden, die viel jünger ist; dem Styl zufolge gehört sie den letzten Decennien des XII., oder den ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts an.

Wichtig für die Kunstgeschichte erscheint dieselbe insbesondere dadurch, dass sie, obgleich dem Grundriss nach noch vollständig der romanischen Periode angehörig, einigen wichtigen Theilen des weiteren Ausbaues zufolge doch zwischen dem romanischen und dem späteren deutschen Baustyl so die Mitte hält, dass man sie als eines der Schlussmonumente jener und als den Anfang des letzteren, nämlich des Spitzbogenbaus betrachten kann. Der Grundriss zeigt eine sehr einfache Basilikananlage, nur mit dem Unterschiede, dass das Querschiff sehr stark ausladet und die Chortribüne, bedeutend weiter geöffnet, als die Breite des Mittelschiffes beträgt, einen Umgang um die jenseits des Querschiffes angeordnete Fortsetzung des letzteren bildet. Zu Seiten des so gebildeten Chores befinden sich zwei kleine Nebentribünen.

Eben so gehören alle Profile und Verzierungen dem romanischen Style an, während die Gewölbe fast alle schon nach dem Spitzbogen konstruirt sind und das grosse Fenster auf der Westseite, sowie die durchbrochene Giebelwand schon an die Bildung späterer gothischer Kirchen erinnern. Zwei Thürme erheben sich zu Seiten des westlichen Eingangsportals; der eben erwähnte spitze und durch-

brochene Giebel liegt zwischen beiden. Die Fenster der oberen Stockwerke der Thürme, sowie die flachen Arkaden der unteren zeigen den Spitzbogen. Die Vorsprünge des Querschiffes (Kreuzvorlagen) haben zwei viereckige Thürme; über der Kreuzung erhebt sich ein achteckiger Thurm, der innen kuppelartig überwölbt ist. Die Seitenschiffe haben, wie der Durchschnitt zeigt, zwei Arkadenreihen übereinander, deren obere als Emporen dienen. Zwischen letzteren und den Fenstern des Mittelschiffs sind Scheingalerien angebracht, die ebenfalls als Vorbild späterer gothischer Formen zu betrachten sind. — Moller, Die Domkirche zu Limburg an der Lahn, Taf. VIII, im zweiten Bande von dessen „Denkmäler der deutschen Baukunst.“

FIG. 4. Die Stiftskirche S. Aposteln zu Cöln. — An der Stelle einer älteren Kirche begann Erzbischof Heribert im Jahr 1020 den Bau der jetzigen Kirche der h. Apostel zu Cöln. Er starb indess vor der Vollendung im Jahre 1022 und sein Nachfolger, Pilgrim, welcher bis zum Jahr 1035 Erzbischof war, führte den Bau zu Ende. Von dieser ursprünglichen Anlage sind noch jetzt erhalten der Chor, das östliche Kreuz mit der Kuppel und die beiden kleinen Thürme (die auf unserer Abbildung den Vordergrund einnehmen), der untere Theil des Schiffes und der Hauptthurm (den man ebenfalls auf unserer Abbildung erblickt); das westliche Kreuz und die Gewölbe sind jedoch, da die Kirche 1098 und 1199 abbrannte, zu Anfang des 13ten Jahrhunderts neu erbaut worden. Zu der Anlage des östlichen Theiles scheint, wie wir schon von andern Bauten bemerkten (vgl. Fig. 1) der alte Dom von Cöln zum Vorbilde gedient zu haben. Ueber diese Anlage bemerkt Boisserée, dass das Bestreben, die Thürme mit dem Kirchengebäude in ein angemessenes Verhältniss zu setzen, verschiedene Versuche veranlasst habe. Ein einziger Thurm, der wie hier und bei andern Kirchen an das Westende der Kirche gestellt war, konnte nicht wohl befriedigen, da das Auge zugleich Ebenmaass und Mannigfaltigkeit suchte. Man scheint daher auf den Gedanken gekommen zu sein, zwei Thürme neben der Chorrundung anzubringen (Kirche zu Andernach, S. Castor zu Coblenz), und diesen entsprechen dann ein oder zwei Thürme am Westende, die dann nicht selten (vgl. oben 1, 2 u. 6) ein zweites Chor begränzen. Bemerkenswerth ist ferner bei der Apostelkirche, dass das ganze, durch die Kuppel überragte Querschiff nicht bloß auf der östlichen, sondern auch auf der nördlichen und südlichen Seite halbkreisrunde Apsiden zeigt. Vgl. den Dom von Pisa C, Taf. IX. [42], Fig. 1. u. 3.

Das Material des Baues besteht aus Tufstein, nur die Hauptglieder, der Sockel der Kirche, die Säulen und Bögen, kleinere Säulchen und die Tragsteine des Dachgesimses bestehen aus grauem Sandstein, eine Verbindung, die fast bei allen Bauten dieser Gegenden vorkommt; Chor, Kuppel und Thurm sind noch, wie auch von der ursprünglichen Anlage anzunehmen ist, mit Blei gedeckt. — S. Boisserée, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein. Taf. XVI.

FIG. 5 und 6. Aufriss und Grundriss des Doms zu Worms. — Die Domkirche zu Worms, von der Fig. 5 den Aufriss der Westseite, Fig. 6 den Grundriss gibt, ist im Jahr 996 angefangen und 1016 eingeweiht und gehört somit zu den ältesten Kirchen in Deutschland. Ebenso wie ihres Alters wegen, ist sie auch in artistischer Hinsicht sehr bedeutend. Der Grundriss zeigt eine ziemlich einfache Basilikenform, das Querschiff tritt bedeutend aus den Langseiten des Gebäudes hervor, die Pfeiler sind viereckig, mit Halbsäulen besetzt. An das Querschiff schliesst sich der im Halbkreis geschlossene östliche Chor an. Der westliche Chor (Fig. 5) bildet ein halbes Achteck; es scheint derselbe neueren Ursprunges zu sein und zeigt auch im Innern den Spitzbogen abwechselnd mit dem Rundbogen; auch die Gewölbe im Inneren zeigen schon den Spitzbogen, wie auch Dach

und Giebel schon eine sehr strebende Form angenommen haben. Das ganze Detail der Aussenseite hat dagegen noch den Rundbogen und gehört der älteren Bauweise an. — Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst. Theil I, Taf. XVIII und V.

FIG. 7. Die Kirche von Gelnhausen. — Die Kirche der freien deutschen Reichsstadt Gelnhausen, deren Blütheperiode in die Zeit der Kaiser aus dem schwäbischen Hause fällt, scheint, ihrem Style nach zu urtheilen, in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts unter Kaiser Friedrich II. aufgeführt zu sein. Unser Aufriss Fig. 7 zeigt die Kirche von der Ostseite. Es zeigt sich an derselben, wie am Dom von Worms und Limburg, die erste Entwicklung des Spitzbogenstyles; die Fenster des Chores, wie des obersten Stockwerkes der beiden Thürme, sind im Spitzbogen gehalten. Die Seiten des Chores sind durch spitze, von Säulengalerien durchbrochene Giebel gekrönt. Auch das Innere zeigt eine Vermischung des Halbkreisbogen mit dem Spitzbogen; im Schiff nämlich sind die unteren Bogen spitz, die oberen Fenster dagegen nach dem Halbkreise gewölbt. — Ueber dem Eingange auf der Westseite steht ein viereckiger Thurm; über der Kreuzung des Quer- und Mittelschiffes ein achteckiger Thurm, dessen Seiten, wie beim Chor, durch spitze Giebel abgeschlossen sind. Zu Seiten des Chores befinden sich zwei achteckige Thürmchen, die sich nach dem Inneren des Querschiffes wie kleine Apsiden öffnen, nach aussen dagegen in Stockwerken mit Rundbogenfriesen getheilt sind, von denen jedoch nur das oberste Fenster und zwar im Spitzbogen sich zeigt. Auch die Seiten dieser Thürme sind durch Giebel abgeschlossen. Vgl. Fig. 1 und 4. — Moller a. a. O. I, Taf. XX. (Grundriss Taf. XIX.)

FIG. 8 und 9. Kapitelle der Säulen in dem Kapitelsaale am Dom zu Mainz. — Es zeigen diese Kapitelle, wie dies überhaupt in der romanischen Periode nicht selten ist, eine freie Nachbildung des korinthischen Säulenkapitells; sie enden oben mit einer viereckigen Platte, die an den Ecken durch Laubwerk unterstützt erscheint. Auch der Fuss dieser Säulen ist nach antikem Muster gebildet; er zeigt nämlich die Form der attischen Säulenbasen, nur mit dem Unterschiede, dass sich an dem untersten Wulst vier, den Ecken der Plinthe entsprechende Blattverzierungen befinden. Diese Säulen gehören in das 12te Jahrhundert. — Moller a. a. O. I, Taf. IX.

FIG. 10. Der Dom von Bamberg. — Dieselbe eigenthümliche Vermischung von Rundbogen und Spitzbogen, noch innerhalb der Periode der romanischen Architektur, zeigt sich nicht bloß an den Bauten des westlichen Deutschlands, wie z. B. in den bisher vorzugsweise betrachteten Rheingegenden, sondern auch mehr im Innern Deutschlands, in Thüringen und Franken. Den fränkischen Gegenden namentlich gehört ein sehr schönes Beispiel dieser Kunstweise an, der Dom von Bamberg, von dem Fig. 10 die äussere Ansicht von der Ostseite gibt. Die ursprüngliche Stiftung dieses herrlichen Kirchengebäudes wird dem Kaiser Heinrich dem Heiligen zugeschrieben, der es im Jahr 1004 gegründet haben soll. Im Jahre 1012 geschah die Einweihung dieser ursprünglichen Kirche durch den Patriarchen Johann von Aquileja, unter grossen Feierlichkeiten und im Beisein, wie erzählt wird, von mehr als 30 Bischöfen. Gegen den Schluss des 11ten Jahrhunderts (1081) erlitt das Gebäude erheblichen Schaden durch eine Feuersbrunst, so dass der Bischof Otto dasselbe im Jahr 1110 oder 1111 wieder herstellte und neu einweihte. Indess kann die Gesammtheit des noch heut erhaltenen Baues wohl kaum als dieser Periode angehörig betrachtet werden; einige Theile rühren gewiss erst aus späterer Zeit her; so z. B. das Querschiff auf der Westseite nebst den beiden daran lehenden Thürmen.

Die Anlage ist eine ziemlich einfache und im Gegensatz zu den oben betrachteten rheinischen Bauten sehr schlicht zu nennen. Drei im Kreuzgewölbe überdeckte Schiffe bilden das Langhaus. Auf der westlichen Seite legt sich ein Querschiff vor, aus dessen Mitte der Peterschor vorspringt, an welchen sich die beiden oben erwähnten Thürme anschliessen; letztere, wie unsere Abbildung zeigt, (es sind auf ihr die hinteren Thürme) in sehr zierlicher Weise mit freistehenden Säulen versehen. Auf der Ostseite dagegen werden die beiden Seitenschiffe des Langhauses durch Thürme abgeschlossen, zwischen denen ein zweiter Chor, dem h. Georg gewidmet, ausgebaut ist. Dies ist der Theil, der den Vordergrund unserer Abbildung einnimmt. Ausser den erwähnten vier Thürmen sollen einige

alte Abbildungen des Domes noch ein viertes Thürmchen zeigen; vielleicht befand sich dasselbe über der Kreuzung vor dem Peterschor. Unter dem Georgenchor befindet sich eine Krypta, in der zwei Kapelle ganz die Form des korinthischen Säulenkapitelles zeigen. Die innere Länge der Kirche beträgt 335 Schuh 10 Zoll, die Breite 47 Schuh 7 Zoll. Sämmtliche Portale, namentlich die beiden auf der Ostseite unter den Thürmen und das auf der Nordseite gelegene, die sogenannte Fürstenthüre, sind mit reichen Skulpturen geschmückt. — Einen Grundriss der Kirche findet man bei Landgraf, der Dom zu Bamberg. Bamberg 1836. Unsere Ansicht ist entlehnt aus Chapuy, *Allemagne monumentale et pittoresque* Paris. Livr. XI.

TAFEL XIII. (46.)

DEUTSCHE UND NORDISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Die Kirche zu Hechlingen. — Wir haben zunächst ein Beispiel ausgewählt, das uns den Einfluss des Basilikenbaus auf die romanische Architektur zugleich mit den ersten Modifikationen bekundet, die die altchristliche Bauweise in jener späteren Periode zu erleiden hatte. Die glatten Leibungen unprofilirter Rundbogenarkaden, die glatte einfache Wand über denselben, und die flache Holzdecke erinnern an die Form der altchristlichen Basiliken; dagegen ruhen die Arkaden nicht mehr auf Säulen, sondern auf mehr oder weniger reich componirten Pfeilern, ja wir sehen in die grösseren Hauptarkaden niedrige Spitzbogen eingelegt, welche eine Empore tragen. Als ein besonders interessantes und seltenes Beispiel der Anwendung der Skulptur bei der Innendekoration sind die in Relief gearbeiteten Engelsfiguren zu beachten, die zwischen den Arkaden angebracht sind, sowie die eigenthümliche Art, in welcher das sonst horizontal fortlaufende Gesims sich über den Kopf dieser Figuren im Halbkreise ausbaucht, um den letzteren grösseren Raum zu gewähren. — Die Gesamtanlage ist die eines Kreuzes, indem das Querschiff auf beiden Seiten sehr weit ausladet und das Mittelschiff sich jenseits des letzteren fortsetzt, wo es dann mit halbkreisförmiger Absis abschliesst. Kleinere Absiden sind zu Seiten des Chors im Querschiff angebracht. (Vgl. Fig. 7.). — Das Material besteht aus sehr sorgsam behauenen Quadern, wie auch die zahlreichen Skulpturen an Schäften und Kapitellen der Säulen mit grosser Sorgfalt gearbeitet sind. — Die Figuren zwischen den Arkaden des Hauptschiffes sind in Stuck gearbeitet und waren einst bemalt. — Der Bau der ursprünglich zu einem Benediktinerkloster gehörigen Kirche wird ungefähr in das Jahr 1130 gesetzt. — Puttrich, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich anhaltischen Landen*. Leipzig 1841. Tafel 29. (Grundriss ebendas. Taf. 36.)

FIG. 2. Die Schlosskapelle zu Freiburg. — Von jener eigenthümlich eleganten Ausbildung der romanischen Architektur, die sich ganz gegen den Schluss des 12ten und den Anfang des 13ten Jahrhunderts in den Kapellen einiger fürstlichen Schlösser in Deutschland ausspricht, haben wir als Beispiel die Kapelle ausgewählt, die sich in dem angeblich 1060 von Ludwig dem Springer gegrün-

deten Schlosse zu Freiburg an der Unstrut, der langjährigen Residenz der thüringischen Landgrafen befindet. Dieser höchst zierliche Bau besteht aus einem Quadrat, in dessen Mitte vier gekuppelte Säulen dergestalt angebracht sind, dass ihre Kapitelle in dem obern Theile nur ein Ganzes ausmachen und sie selbst als eine Stütze zu betrachten sind. Von dieser Stütze nun aus wölben sich nach den vier Wänden vier Rundbögen, an denen eine eigenthümliche Zackenverzierung hervorzuhoben ist, so dass die Decke des Ganzen durch 4 Kreuzgewölbe gebildet wird. Die Rippen der Kreuzung sind profilirt und biegen sich bei ihrem Zusammentreffen in gefälligem Schwunge nach unten, so dass der Schlussstein, anstatt den höchsten Punkt zu bilden, vielmehr, wie dies an englischen Bauten mitunter vorkommt, nach unten frei herabhängt. Die Kapitelle sind von ausgesuchter künstlicher Arbeit. Die auf unserer Abbildung dargestellte Kapelle steht auf einem einfach gewölbten Gemache von derselben Form, jedoch ohne Stütze in der Mitte, so dass die mittleren Säulen der Oberkapelle nur durch die Wölbung der unteren getragen werden. Eine mit eisernem Gitter versehene, auch auf unserer Abbildung zu bemerkende Oeffnung im Fussboden stellt die Verbindung zwischen beiden Räumen her, deren unteren man zur Aufnahme des an der Kultushandlung theilnehmenden Gesindes bestimmt glaubt. — Was die Zeit der Erbauung betrifft, so scheint ein Unterschied zwischen den beiden Stockwerken zu machen zu sein, und man könnte das erste Geschoss, als unzweifelhaft älteres, vielleicht dem Ende des 11ten Jahrhunderts, zuschreiben, während die Erbauung des oberen Geschosses, welches unsere Abbildung darstellt, erst dem Beginn des 13ten Jahrh. zugehören würde. — Puttrich, *die Stadtkirche und die Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut*. Leipzig 1839. Taf. 7.

FIG. 3. Portal der Schottenkirche zu Regensburg. — Die zu Regensburg zwischen den Jahren 1109 und 1120 gegründete und einem schottischen Kloster angehörige S. Jakobskirche zeigt, was die innere Anlage betrifft, den Basilikentypus, was die Detailformation und die Dekoration des Aeusseren betrifft, eine höchst eigenthümliche und, wie es scheint, durch englischen Einfluss bedingte Ausbildung des romanischen Rundbogenstils. Das unter Fig. 3 dargestellte Portal besteht

zunächst aus der reichgegliederten und im Rundbogen überwölbten Eingangsthüre, an der mannigfach bildlicher Schmuck angebracht ist. An diese Pforte schliessen sich sodann auf beiden Seiten mannigfach gruppirte Rundbögenarkaden in Relief an, verbunden mit einer grossen Anzahl von mystisch-phantastischen Skulpturen, die entweder, wie die kleinen Figuren, welche die zweite Arkadenreihe tragen, zu bestimmt architektonischen Zwecken verwendet sind, oder als rein willkürliche Dekoration einfach an der glatten Mauer angebracht sind, wie z. B. die Thiere und symbolischen Gestalten auf den Seitenfeldern zur Rechten und zur Linken von der Eingangsthüre. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Lief. 99. Taf. 1.

FIG. 4 und 5. Durchschnitt und Grundriss der Klosterkirche zu Paulinenzelle. — Die im Thüringerwalde im Beginne des 12ten Jahrhunderts gegründete Kirche des Benediktiner Nonnenklosters Paulinenzelle zeigt eine sehr schlichte und würdige Durchbildung des romanischen Styles. Dem ursprünglichen Bau (gegründet 1105, eingeweiht 1107) gehört das eigentliche Langhaus der Kirche an mit dem Querschiffe. Die eigenthümliche Anlage des Chores, jedenfalls aber die Vorhalle vor der Kirche, sind etwas später hinzugefügt. Im Innern bilden 2 Reihen von Säulen mit einfach nach unten abgerundeten Würfelkapitellen drei Schiffe, deren Decken sämmtlich nach Art der alten Basiliken aus Holz gebildet waren. Haupt- und Seitenschiff haben ganz einfache Rundbogenfenster, die Mauern am Aeussern sind durch einen sehr schlicht gebildeten Rundbogenfries abgeschlossen, zwischen den Fenstern der Seitenschiffe sind schmale Lissenen angebracht. — Die Wand des Hauptschiffes ist im Innern unmittelbar über den Arkaden durch schachbrettartig verzierte Streifen in Felder getheilt. Das grosse Portal an der Eingangseite, jetzt in der Vorhalle befindlich, zeichnet sich durch Schönheit und eine gewisse Strenge der Arbeit aus. Fig. 4 gibt den Lagen-durchschnitt des Ganzen zugleich mit einem Stück des Aufrisses (Theil des Haupt- und des nördlichen Seitenschiffes, sowie das Querschiff). Der Grundriss, Fig. 5, deutet durch stärkere Schraffirung die erhaltenen, durch leisere die ergänzten Theile an. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich schwarzburg'schen Landen. Leipzig 1843. Taf. 14, b. und 14, a., und Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. München 1844. Heft I. Taf. 3.

Fig. 6 und 7. Innere Ansicht des Querschiffes und Grundriss des Doms von Naumburg. — Unter den Gewölbbauten des romanischen Styles in Deutschland ist eine besondere Gattung von Monumenten hervorzuheben, die sich durch eine mehr oder weniger consequente Anwendung des Spitzbogens statt des gewöhnlichen Rundbogens auszeichnen. Als Beispiel einer solch mehr consequenten Durchbildung des spitzbogigen Gewölbes im 11ten Jahrhundert ist der Dom von Naumburg zu betrachten, insbesondere das Schiff und Querschiff desselben, welches letztere unsere Ansicht, Fig. 6, darstellt. Wir erblicken sehr reich gegliederte Pfeiler, über denen sich ziemlich steile Spitzbogenarkaden erheben. Die Fenster in den Seitenwänden des Querschiffes dagegen sind in Rundbögen überwölbt. Die Wand mit Rundbogenarkaden in Relief in der Mitte unserer Ansicht bildet die Begränzung des sich bis in das Querschiff hin erstreckenden Raumes für die Geistlichkeit, eine Art Erweiterung des Chores, der auf unserer Ansicht links liegt, und dessen Zugangstreppen von Seiten des Schiffes aus man durch die Arkade auf der rechten Seite unseres Bildes erblickt. Die spitzbogige

Thüre in der oben erweiterten Querwand führt in eine Krypta von sehr zierlicher Rundbogenarchitektur. Der Bau, Fig. 7, zeigt die eigenthümliche Anordnung, nach welcher im Schiff immer ein Pfeiler um den andern mit dem gegenüberstehenden durch Spitzbogen verbunden sind, die Anlage des Querschiffes und der beiden Chöre (vgl. Taf. XII. [45], Fig. 2 und 6), von denen der westliche im strengen frühgothischen Style erbaut ist. (Vgl. Taf. XXVI. [59]). — L. Puttrich. Der Dom von Naumburg (Text von Lepsius). Leipzig 1840. Taf. 10 und 2.

FIG. 8. Innere Ansicht der Kirche von Warnheim in Schweden. — Wir haben die unter Fig. 8 gegebene Ansicht des Chores der Kirche von Warnheim aus einer umfassenderen Ansicht des ganzen Querschiffes in dem unten angeführten Werke heraus gehoben. Wir sehen ziemlich schlanke Pfeiler, die zunächst das Kreuzgewölbe vor der Absis tragen, und welche sodann auch die Halbkuppel der Absis tragen, um welche ein gewölbter Umgang angeordnet ist. Auffallend ist die Art und Weise, nach der die Fenster in der Halbkuppel der Absis hineingelegt sind. Die Kirche von Warnheim, ursprünglich einem von Frankreich im J. 1150 aus gegründeten Cisterzienserkloster angehörig, ist von König Sverker gegründet und von dessen Sohn und Nachfolger Carl ausgebaut und vollendet, so dass der Bau, wie ihn unsere Abbildung zeigt, jedenfalls dem 12ten Jahrhundert angehört. — Die Abbildung nach einem Kupferstich von J. v. d. Aveelen vom Jahr 1705 in der Suecia antiqua et hodierna.

FIG. 9. Innere Ansicht der Kirche von Urnes in Norwegen. — In den skandinavischen Ländern haben sich ausser den an Zahl nur geringen monumentalen Bauten Spuren des romanischen Styles in einigen Holzgebäuden erhalten, die, obschon in den äusseren Theilen mannigfach erweitert und erneuert, doch in der Hauptanlage das romanische System deutlich erkennen lassen. Ein anschauliches Beispiel dieser Kunstweise gewährt die Kirche von Urnes im Stift Bergen, von der Fig. 9 eine Ansicht gibt. Zwei Reihen Säulen mit Kapitellen von der schon erwähnten Würfel-form (vgl. Fig. 4) bilden drei Schiffe, deren mittleres durch eine halbkreisförmig gewölbte Decke überspannt ist (Tonnengewölbe in Holz). Der Chor ist hier nicht, wie gewöhnlich, im Halbkreis abgeschlossen, sondern geradlinig. Vor demselben ist eine freie Gallerie mit Arkaden angebracht, über welcher ein Crucifix hängt. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. Heft II. Taf. 3. Dresden 1837.

FIG. 10—12. Details und Kapitelle der Kirche zu Urnes. — Fig. 10 zeigt einen Streifen sehr kunstvollen Schnitzwerkes an der Aussenwand der oben erwähnten Kirche; wir erblicken darauf sehr künstliche und phantastische Verschlingungen, in denen die Motive einer sehr frühen altskandinavischen Kunstweise nicht zu verkennen sind.

Die unter Fig. 11 und 12 dargestellten, derselben Kirche angehörigen Kapitelle zeigen nur die rein romanische Würfelform, wie wir sie z. B. an der Klosterkirche von Paulinenzelle kennen gelernt haben, nur mit dem Unterschied, dass der Uebergang aus dem Vierecke in die Rundung des Schafes anstatt in convexer, vielmehr in concaver Linie hergestellt ist. Die flachen Skulpturen zeigen denselben phantastischen Charakter, wie Fig. 10, noch erhöht durch die Aufnahme fabelhafter und monströser Thierfiguren. — Dahl a. a. O. Tab. IV und V.

TAFEL XIV. (47.)

DEUTSCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Der thronende Christus. Relief der Kanzel zu Wechselburg. — In der Kirche von Wechselburg (als Kloster Tschillen im Jahr 1174 von Dedo IV. gegründet und der heil. Jungfrau Maria gewidmet) sind uns in den Skulpturen der mit der Erbauung gleichzeitigen Kanzel Zeugnisse einer hohen Entwicklung der Bildhauerkunst in den sächsischen Gegenden gegen das Ende des 12ten und den Beginn des 13ten Jahrhunderts erhalten. Die Kirche selbst zeigt ganz die Eigenthümlichkeit des romanischen Baustyles, Rundbogenfenster, Rundbogenfries unter dem Gesims u. s. f.; die Kanzel, in der Art der alten Ambonen errichtet, eine steinerne Balustrade, ruht auf einem Unterbau von Säulen und Bögen. Die Skulpturen zieren die Aussenseite der Balustrade und zwar befindet sich an der vorderen (südlichen) Seite die unter Fig. 1 gegebene Darstellung Christi, zu dessen beiden Seiten die stehenden Figuren Mariä und Johannes des Evangelisten angebracht; an der östlichen Seite ist das Opfer Abrahams und an der westlichen Moses vor der ehernen Schlange befindlich, unter welchen letzteren Darstellungen zu Seiten in Bogen zwei Halbfiguren angebracht sind, die man als Kain und Abel erklärt.

Was die Figur Christi betrifft, so ist derselbe thronend dargestellt, mit der Linken ein im Schoosse ruhendes Buch — das Wort Gottes — umfassend; mit der Rechten segnend; das Haupt von einem Heiligenschein umgeben. Die ganze Figur, von einem Mantel umflossen, dessen Faltenwurf als sehr schön und edel bezeichnet werden muss, ist in einer tiefen ovalen Nische angebracht und in sehr erhabenem Relief gearbeitet. Die Symbole der vier Evangelisten, Engel, Adler, Löwe und Stier, in einem weniger erhabenen Relief gearbeitet, umgeben das Oval. — Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bd. I, Abthl. I. (Die Schlosskirche zu Wechselburg. Leipzig 1835. Taf. 5.)

FIG. 2. Das Opfer Abrahams. Relief der Kanzel zu Wechselburg. — Abraham, eine grossartige imponirende Gestalt ist in lebendiger, etwas pathetischer Haltung dargestellt, im Begriff den Sohn, einen derben, etwas völligen Knaben, der auf Holzscheiten gefesselt sitzt, hinzuopfern. Da hält die Hand des Engels, der vom Himmel erscheint, das Schwert zurück und ein Widder, der mit dem Horn sich in ein niedriges Buschwerk verwickelt hat, ist als das in die Stelle Isaaks tretende Opfer bezeichnet. — Von beiden Reliefs, sowie von sämmtlichen Arbeiten der Kanzel gilt es, dass hier eine eigenthümliche Vollendung sich offenbart, die, indem sie den Ernst und die Würde der byzantinischen Kunstweise beibehält, dort in andern Theilen weit über dieselbe hinausgeht: in der Schönheit und Fülle der Formen, in dem Ausdruck der Bewegung und Geberden, in der belebten Grossartigkeit der Gewandung. Es ist zu der byzantinischen Kunstweise ein neues Element hinzuge treten, das lebhaft an die Antike erinnert und das diesen Kunstwerken eine Bedeutung gibt, die wenigen Monumenten dieser Periode beiwohnt. Vgl. unten Fig. 4, 5 und 6. — Puttrich a. a. O. Taf. 11, Fig. C. Die Gesamtansicht der Kanzel Tafel 9.

FIG. 3. Christi Abnahme vom Kreuz. Relief des Egstersteins. — Wir gehen in eine

frühe Zeit der Entwicklung zurück. In einigen freistehenden Sandsteinfelsen bei Horn im Fürstenthum Lippe befinden sich mehre Gänge und Kammern zu Kultuszwecken eingehauen. An einer glattgearbeiteten perpendikularen Wand zur Seite des Eingangs in die Kapelle (vergl. Massmann a. a. O. S. 15) befindet sich das unter Fig. 3 gegebene Relief, die Kreuzabnahme in sehr alterthümlicher Weise darstellend. Ueber dem Kreuze sieht man Gott Vater mit einer Fahne in der Hand und eine kleine Figur, wodurch wahrscheinlich die Seele des eben dahingeschiedenen Sohnes angedeutet werden soll, auf dem Arm, sich zu dem unteren Vorgang segnend hinabbeugend. Dort ist so eben Christi Leichnam vom Kreuze gelöst worden, ein bärtiger Mann fasst denselben in seinen Armen auf, während Maria das Haupt hält; auf der entgegengesetzten Seite Johannes. Rechts und links sind oberhalb des Kreuzes Mond und Sonne in allegorischen Figuren trauernd dargestellt. Die Bewegungen sind schlicht aber anschaulich, die Ausführung, so weit es der verwitterte Zustand des Steines erkennen lässt, der einfachen und würdigen Komposition entsprechend, so dass wir in diesem Werke, das sich mit grösster Wahrscheinlichkeit dem 13ten Jahrhundert zuschreiben lässt, gleichsam die spätere deutsch-romanische Kunstrichtung angedeutet und vorgezeichnet finden. Unter der Kreuzabnahme befindet sich eine symbolische Darstellung des Sündenfalls, die in unserer Abbildung weggelassen ist. — Massmann, Der Egsterstein in Westfalen. Weimar 1846. Taf. I.

FIG. 4 und 5. Die Skulpturen der goldenen Pforte von Freiberg. — Die unter Fig. 4—6 gegebenen Darstellungen gehören ebenfalls der Blütheperiode der deutschen Skulptur an, die wir gegen das Ende des 12ten Jahrhunderts in den sächsischen Gegenden gefunden haben. — Der Bruder des vorher erwähnten Grafen Dedo, Otto der Reiche, Markgraf von Meissen, stiftete 1162 das Kloster Zelle bei Nossen. In der Umgegend des Klosters wurde silberhaltiges Bleierz gefunden. Otto tauschte das Land vom Kloster ein und bearbeitete, nachdem er das Bergwerkregal verliehen erhalten, die Gruben mit grossem Eifer. Eine der eingetauschten Ortschaften, Christiansdorf, machte er zur Stadt, die rasch aufblühte und von den ihr verliehenen Freiheiten und Privilegien Freiberg genannt wurde (1175). Nach Vollendung des Klosters Zelle baute er in Freiberg die Frauenkirche, deren Pracht und Schönheit vollkommen dem Reichthum und der Bedeutung der aufblühenden Stadt entsprachen. Er starb 1189, als das Gebäude der Vollendung wohl schon nahe war. Von diesem alten Bau hat sich nach dem Brande vom Jahr 1484 nur ein schönes Rundbogenportal erhalten, das wegen seiner Pracht den Namen der goldenen Pforte erhalten hat.

Wie die Zeit der Entstehung, so hat die goldene Pforte mit den Monumenten der Wechselburg manche Eigenthümlichkeiten des Styles sowohl in architektonischer als in plastischer Beziehung gemein. Die Architektur gehört bei beiden dem reichen romanischen Rundbogenstyle an; die Skulpturen ähneln sich in der Tracht der Figuren sowie im Styl der Darstellung, nur dass die Freibergs eine höhere Stufe der Vollendung bekunden. Beide bekunden eine entschiedene selbständige Ausbil-

dung der Kunst, unabhängig von Italien, wo damals die Skulptur noch sehr untergeordnet war, hervorgegangen aus dem Studium der Natur und aus einer tiefen Begeisterung, durch welche selbst die kaum zu bezweifelnden Einflüsse der Antike überwogen worden, so dass, was in ihnen der Antike nachgebildet zu sein scheint, zugleich auch einen feineren höheren originalen Geist bekundet.

Die sinnige Anordnung der Skulptur an der Pforte ist folgende: die unteren Theile sind der Darstellung aus dem alten, die oberen denen aus dem neuen Testament gewidmet. Zu Seiten des Eingangs stehen zwischen den reich verzierten Säulen, welche die Rundbogen tragen, je 4 Figuren. Rechts vom Eingang, links vom Beschauer Josua, zwei Frauen, wahrscheinlich Fürstinnen der damaligen Zeit, in welcher solche Zusammenstellungen nichts seltenes war, und einer der Weisen Israels (Fig. 4); auf der entgegengesetzten Seite Abraham, eine mächtige würdige Gestalt, zu vergleichen mit der Darstellung des Abrahams zu Wechselburg (Fig. 2), eine weibliche Figur, König David und eine männliche Figur, die vielleicht als Jesaias zu erklären ist (Fig. 5).

Ueber dem Thürsturz folgt das unter Figur 6 dargestellte Relief, und in den Rundbogen, die sich darüber wölben, verschiedene Reihen von Darstellungen. In erster Reihe Gott Vater, umgeben von den Engeln, den Dienern seines Ruhmes; in zweiter Reihe, oder im zweiten Fries, wie die Berichterstatter erkennen, Christus als Knabe und die heiligen Väter; sodann der heil. Geist als Taube, je 4 Apostel zur Seite und endlich in der letzten Bogenwölbung die Darstellung des Weltgerichts; Engel erwecken die Seligen.

Um auf unsere Figuren zurückzukommen, so spricht sich in ihnen ein tiefes und inniges Gefühl aus, verbunden mit vollkommen reiner Formenschönheit. Der Ausdruck ist mild und lieblich, Haltung und Geberde fein und sinnig; über allen Figuren, den männlichen sowohl als den weiblichen, liegt ein Hauch der zartesten Grazie ausgegossen. — Puttrich, Die goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg. Taf. 4.

FIG. 6. Die Anbetung der heil. drei Könige. Relief an der goldenen Pforte. — Zu den an den einzelnen Statuen hervorgehobenen Schönheiten kommt hier noch der Vorzug einer klaren verständigen Gruppierung. Maria thront in der Mitte des Bogenfeldes, reich gewandet, wie es scheint eine Krone auf dem Haupt. Den linken Arm schlingt sie um das auf ihrem Schoosse sitzende, segnende Kind. Ihr zur Rechten knieen die Könige des Morgenlandes, verschiedene Gaben darbringend. Zur Linken steht ihr zunächst ein Engel, ebenfalls schön gewandet, mit einem Scepter in der Rechten. Etwas weiter entfernt ist Joseph sitzend dargestellt, so dass die ganze Gruppe sich dem gegebenen Raum in schöner Weise anschliesst, zumal da oben, zu Seiten des Hauptes der Maria, zwei Engel in Brustbild angebracht sind. — Puttrich a. a. O. Taf. 5.

FIG. 7 und 8. Siegel deutscher Kaiser. — Um auch von diesem nicht unwichtigen Zweig deutscher Bilderei eine Andeutung zu geben, haben wir zwei Darstellungen ausgewählt, welche, den äussersten Grenzen der romanischen Periode angehörig (dem 10ten und 13ten Jahrhundert), und gleichsam die beiden Bildungsstufen repräsentiren, zwischen denen sich die Kunst des romanischen Styles in diesem Zweige bewegt hat. Das erste (Fig. 8) ist ein Siegel Kaiser Otto I.; die Darstellung

ist gegeben nach dem Wachsabdruck, der sich an einer Urkunde vom Jahre 956 befindet, worin der Kaiser die Schenkung des Dorfes Musischi (Mosigkau im Anhaltischen) an die Kirche von Magdeburg ausspricht. Das Bild des Kaisers zeigt einen strengen, starren, unkünstlerischen Typus, die Zuschrift lautet: Otto Imp(erator) Aug(ustus). Das zweite (Fig. 7) ist ein Siegel Kaiser Friedrich II., worin er den deutschen Rittern zu Mörle ihre Rechte und Privilegien bestätigt. Die Darstellung ist bei weitem kunstvoller, das von byzantinischer Pracht zeugende und reichgefaltete Gewand beweist feinen Sinn und grosse Fertigkeit, ebenso die Darstellung der übrigen Details. Die Inschrift lautet: Fridericus Dei gra(tia) Romano(rum) Rex semper Augustus, und in einem inneren Rand ist hinzugefügt: „et rex Siciliae.“ — Fig. 7 aus Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde. Darmstadt 1833. II. Bd. Taf. 4, Nr. 1. — Fig. 8 aus v. Dreihaupt, Beschreibung des Saalkreises. Halle 1755. S. 13.

FIG. 9 und 10. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese. — Ein kostbares Skulpturwerk aus dem Beginn des 11ten Jahrhunderts ist uns in der in Bronze gegossenen Thüre des Domes von Hildesheim erhalten, die der Bischof Bernward daselbst, im Jahr 1005 anfertigen liess. Auf den Flügeln dieser Thüre sind in je 8 Gruppen links die Geschichte des Adam und der Eva, rechts die Geschichte Christi dargestellt. Der ersten Reihe gehören die unter Fig. 9 und 10 dargestellten Felder an. Auf dem ersten derselben (Fig. 9) sehen wir Adam und Eva zwischen drei Bäumen stehen. Eva hält in jeder Hand einen der verhängnissvollen Aepfel, von denen Adam, der zur andern Seite des mittlern Baumes steht, schon einen angenommen hat. Um den zur Rechten stehenden Baum ringelt sich die verführerische Schlange, die hoch einen Apfel zwischen den Zähnen hält. Auch auf dem Baum zur Linken, zunächst Adam, bemerken wir eine Schlange oder vielleicht, da die Bildung sehr abweicht, einen Drachen als Sinnbild des Satans selbst.

Auf Fig. 10 ist die gerechte Strafe des Ungehorsams dargestellt. Der Cherub, eine bekleidete und geflügelte Engelsgestalt, vertreibt mit gezücktem Schwert die Schuldigen, von denen namentlich Eva sehr schmerzlich erregt zu sein scheint.

Die später, offenbar nach der im Jahr 1192 erfolgten Heiligsprechung des Bischofs Bernward hinzugefügte Inschrift lautet: An. dom(inicae) incar(nationis) MXC Bernwardus divae memoriae has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monumentum sui fecit suspendi. — Müller a. a. O. Th. I, Taf. 14.

FIG. 11. Das Abendmahl. — Die unter Fig. 11 gegebene sehr frühe und schlichte Darstellung des Abendmahles gehört den Skulpturen des Portals der Kirche S. Germain des Près zu Paris an, deren Erbauung gewöhnlich in den Anfang des 11ten Jahrhunderts gesetzt wird. Sehr naiv ist die Stellung des am Busen des Herrn ruhenden Johannes; die vor dem Tisch knieende Figur stellt den Verräther Judas dar. Trotz der Einfachheit des Ganzen, ist doch das Bestreben nicht zu verkennen, die verschiedenen Gefühle darzustellen, die die Jünger bei der Voraussagung des Verräthers aus ihrer Mitte ergreifen. Es ist gleichsam der erste, durchaus nicht erfolgreiche Versuch, jene Idee zur Anschauung zu bringen, deren vollendete Darstellung dem Meisterwerke des Leonardo da Vinci so reichen Ruhm gewonnen. — Agincourt, Histoire de l'art par les monumens Sculpt. Tav. XXIX, Fig. 10.

TAFEL XV. (48.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Die Schöpfung des Weibes und der Sündenfall. — Die Hauptfaçade des Domes von Modena, eines schönen Beispiels der romanisch-lombardischen Architektur aus dem Schluss des 11ten Jahrhunderts, ist mit Reliefs verziert, denen das unter Fig. 1 gegebene Doppelbild angehört. Wir sehen auf diesem, über einer Seitenthüre befindlichen Relief Gott Vater, eine ernst bekleidete Gestalt aus des schlafenden Adams Rippe das Weib bilden und unmittelbar daneben das erste Menschenpaar nach dem Sündenfalle. Die Bildung der Nackten roh und plump; die Geberden dagegen nicht ohne Ausdruck, was vorzüglich von der zu Gott Vater emporschauenden Eva auf der ersten Darstellung gilt. Cicognara glaubt hierin das Werk eines Meisters Viligelmo zu sehen, der Anfangs des 12ten Jahrhunderts an dieser Façade arbeitete und zu dessen Ehre desshalb auch eine rühmende Inschrift angefügt wurde. — Cicognara, storia della scultura. Tom. I, Tav. VIII, Fig. 14.

FIG. 2. Die Anbetung der Könige. — Dies Relief, an der Façade von S. Andrea zu Pistoja befindlich, ist von äusserst roher und ungeschickter Bildung. Wir sehen darauf zunächst die drei Könige zu Pferde herbeireisen und sodann dem Christuskinde — es ist ein ziemlich grosser Knabe, schon etwas zu gross, um auf dem Schooss der Mutter zu sitzen — ihre Geschenke darbringen. Hinter der thronenden Maria steht Joseph, auf einen Stab gestützt. Eine Inschrift erzählt das Faktum: „Veniunt ecci magi sidus regale seculi || Falleris Herodes, quod Christum prendere volens || Melchior Gaspar Balthasar || Magos stella monet, puerobria munera pone.“ Darunter liest man die Namen der Künstler: „Fecit hoc opus Gruamons magister bonus et Adeodatus frater ejus“ und unter dieser Reihe folgt noch eine andere Inschrift: „Tunc erunt operarii Villanus et Bathus filius Tignosi anno domini MCLXVI“, die, wenn ihr sonst zu trauen ist, unser Werk in die zweite Hälfte des 12ten Jahrhunderts versetzen würde. — Agincourt, hist. de l'art sculpt. XXVII, Fig. 1.

FIG. 3. Die Himmelfahrt des Propheten Elias. — Auf einer in Holz geschnitzten Thüre der Kirche S. Sabina zu Rom, die aus dem 13ten Jahrhundert her stammt, befindet sich auch das unter Fig. 3 gegebene Relief, welches die Himmelfahrt des Propheten Elias darstellt. Ein Engel scheint dem von zwei Rossen emporgerissenen Wagen den Weg anzuzeigen; Staunen und Schrecken stellt sich in den 3 Figuren des Vordergrundes dar. Ueber den Styl lässt sich nichts genaueres angeben, er ist für die Zeit der Entstehung von sehr untergeordneter Bedeutung — Agincourt a. a. O. XXII, Fig. 8.

FIG. 4. Die Darbringung Christi im Tempel. — Wir geben unter Fig. 4 die Abbildung eines der vielen Felder der berühmten Bronce Thür von S. Paolo fuori le mura zu Rom (vergl. C, Taf. I. [34], Fig. 1—4). Die Thür selbst besteht aus Holz, ist aber mit etwa 3 Linien dicken Bronzeplatten belegt, welche nach in lateinischer und griechischer Sprache daran angebrachten Inschriften zu Constantinopel angefertigt sind im Jahre 1070, im Auftrage des Consul Pantaleon zur

Zeit, als Alexander II. (auf der Inschrift steht irrthümlich Alexander IV.) Pabst, und der Mönch Hildebrand Archidiaconus war. Es ist interessant, auf diesem Denkmale dem berühmten Hildebrand zu begegnen, demselben, der später als Gregor VII. den päpstlichen Stuhl in Besitz nahm. Staurakios, der Giesser, hat das Werk verfertigt. Durch schmale Streifen wird die Bronzebekleidung der Breite nach in 6, der Höhe nach in 9, im Ganzen also in 54 länglichhohe Felder eingetheilt. Diese sind sämmtlich mit Darstellungen verschiedener Gegenstände aus dem N. Testament bedeckt. So die Geschichte Christi von der Verkündigung und Geburt an bis zur Kreuzigung, Himmelfahrt und Ausgiesung des heil. Geistes. Dieser Reihe gehört unsere Darstellung an. Man erblickt in der Mitte den Tempel von Jerusalem. Die Jungfrau Maria überreicht das Christkind dem hohen Priester; in dem Gefolge der Priester wie der Maria befindet sich eine zweite Person. — Ausser der Geschichte Christi finden wir Darstellungen der zwölf Apostel, bei denen immer auf dem zweiten Felde die Geschichte ihres Todes und Märtyrthums abgebildet ist. Zu den Füßen des Apostel Paulus ist in kleinerer Figur der Consul Pantaleon dargestellt. — Ausserdem die zwölf Propheten und anderes mehr ornamentales Bildwerk. Die Figuren der Darstellung sind nicht erhaben, sondern nur durch vertiefte Contourlinien angedeutet, die dann mit Silberfäden ausgelegt worden sind. Letztere haben indess der Zerstörung der Zeit und der Raubsucht der Menschen weichen müssen. — Agincourt a. a. O. Taf. XIV, Fig. 19.

FIG. 5. Die Bergpredigt Christi. — Unter Fig. 5 ist das Fragment eines Marmorreliefs dargestellt, welches sich auf dem Architrav der östlichen Thüre des Baptisterium zu Pisa befindet (vergl. C, Taf. IX. [42], Fig. 1), eine Arbeit des 12ten Jahrhunderts. Der Gegenstand scheint die Bergpredigt Christi zu sein. Wenigstens erblicken wir den Erlöser, das Haupt von einem Nimbus umgeben, in der Linken eine Schriftrolle, auf einer Anhöhe stehend und zu einer tiefer stehenden Versammlung sprechend. Diese besteht aus eilf zum Theil bartigen, zum Theil unbartigen Männern, von denen einige Schriftrollen in den Händen halten und in denen man die Apostel zu erkennen glaubt. Der Styl der Darstellung ist von grosser Rohheit und ohne alles künstlerische Gefühl. — Cicognara a. a. O. Vol. I, Tav. VII, Fig. 3.

FIG. 6 und 7. Christus am Kreuz und die Anbetung der heil. drei Könige. — Pabst Cölestin II. (1143—1144) schenkte an die Kirche von Citta di Castello, einer Stadt in Umbrien einen Altar, dessen Bekleidung in ciselirtem Silber gearbeitet war. Den Mittelpunkt der Vorderseite nimmt die Figur, ein thronender Christus, ein, angebracht in einer ovalen Nische, (vergl. Tafel XIV. [47], Fig. 1) und umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten; zu den Seiten dieses Mittelfeldes, das die ganze Höhe des Altars einnimmt, befinden sich je zwei längliche Felder, auf denen verschiedene Momente aus dem Leben Christi dargestellt sind. Die beiden hier nachgebildeten Felder befinden sich rechts von dem Mittelfelde; das erste (Fig. 6) stellt Christus am Kreuz dar,

am Fuss des Kreuzes Maria und Johannes, oben zwei Engel, die indess auch an die allegorische Darstellung von Mond und Sonne erinnern, wie wir sie auf dem Relief Taf. XIV. [47], Fig. 3 gesehen haben. — Rechts davon, in einer besonderen Gruppe, wie es scheint drei Jünger Christi, ebenfalls mit Heiligenschein, ein Buch in der Linken und in lehrender Stellung. — Das zweite Feld stellt drei verschiedene Gruppen dar; in der Mitte die Verkündigung, rechts Mariä Heimsuchung und links die Anbetung der heil. drei Könige, die sich der thronenden Maria in etwas burlesker Haltung nähern. Im Hintergrund erblickt man Gebäude, über denen der Stern steht, welcher den Heiligen den Weg gewiesen. Der Styl ist in Formen und Geberden ohne alle künstlerische Bedeutung. — Agincourt a. a. O. Taf. XXI, Fig. 13.

Werke des Nicola Pisano.

FIG. 8. Die Anbetung der heil. drei Könige an der Kanzel des Baptisterium zu Pisa. — Erst im Verlauf des 13ten Jahrhunderts nahm die italienische Skulptur einen wirklich bedeutsamen Aufschwung und zwar durch die Bestrebungen des Nicola Pisano, der durch Wiederbelebung antiker Formen und Darstellungsweise allerdings die Bildhauerkunst zu höherer Vollendung brachte, ihr aber durch Aufgeben des tief innerlichen Gehaltes gerade jenes Gepräge von Ursprünglichkeit und feiner sittlicher Bedeutung raubt, die dieser Periode der mittelalterlichen Kunst, wie wir insbesondere bei den deutschen Skulpturen gesehen haben, ihren eigenthümlichen Reiz verleiht. Die unter Fig. 8 dargestellte Anbetung der heil. Könige gehört dem Cyclus von Reliefs an, welche die Brüstung der marmornen Kanzel im Baptisterium von Pisa verzieren. Dieses Werk wurde im Jahr 1260 vollendet und gehört somit schon einer Zeit an, wo sich in Deutschland die Bildhauerei, sowie die Kunst überhaupt zu einer ganz neuen Stufe entwickelt hatte, in welcher die Vollendung der mittelalterlich christlichen Kunstbestrebung erreicht wurde. Ein sechseckiger Bau ruht auf freistehenden Säulen, von denen eine im Mittelpunkt angebracht ist, sechs die Ecken der Balustrade und zwei die zur Kanzel (pergamo) hinaufführende Treppe stützen. Eine von den sechs Seiten ist, um Zugang zu gewähren, offen gelassen, die anderen fünf dagegen mit Balustraden eingefasst, auf deren jeder sich nun eine Darstellung aus der Geschichte Christi in Relief befindet: die Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige, die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das Weltgericht in zwei Darstellungen. Eine Inschrift gibt Namen des Meisters und Zeit der Erbauung an:

„Anno milleno bisceatam bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus
Laudetur digne tam bene dorta manus.“

Die Darstellung selbst zeigt uns in Formen sowohl als auch in den Motiven die Einflüsse der antiken Kunst, die N. Pisano an alten Denkmälern, insbesondere an Sarkophagen eifrig studirt haben soll. Die Jungfrau, eine wahrhaft klassische Figur, thront auf einem antiken Sessel mit Löwenfüssen; vor ihr knieen zwei Könige, dem auf dem Schoosse der Mutter sitzenden Kinde Geschenke darbringend; der dritte steht aufrecht; drei ganz in antiker Weise gebildete Rosse hinter ihnen. Ausserdem er-

blickt man einen Engel, der ebenso wie auf dem Mittelbilde der goldenen Pforte zu Freiberg (Taf. XIV. [47], Fig. 6) einen Stab oder Scepter hält, und hinter der Maria den heil. Joseph. — Cicognara a. a. O. Tom. I, Tav. XXII, Fig. 1.

FIG. 9. Die Geburt Christi an der Kanzel im Dom zu Siena. — Die Kanzel im Dom zu Siena, zu deren Ausführung Nicola Pisano im Jahr 1266 berufen wurde, ist ein ähnliches Werk wie die zu Pisa, nur ist die Anlage reicher. Der Kanzelbau selbst ist nämlich architektonisch und es sind an demselben noch Statuen ausser den Reliefs angebracht. Die sieben Reliefs der Balustrade stellen aus der Geschichte Christi folgende Momente dar: die Geburt, die Anbetung, die Flucht nach Aegypten, den Kindermord, die Kreuzigung und das Weltgericht, ähnlich der Pisaner Darstellung. Ueberhaupt sind die Motive denen zu Pisa sehr ähnlich; in der Ausführung lässt sich eine Abweichung in der grossen Weiche und Gefälligkeit der Formen an der Kanzel zu Siena nachweisen. Unsere Darstellung, die Geburt, Fig. 9, ist sehr gedrängt; die Hauptfigur ist die Maria, in schöner Stellung auf einem Ruhebett liegend. — Links über ihr das Kind in der Krippe, hinter welcher Ochs und Esel sichtbar sind. Hirten und anbetende Engel umher. — Rechts von der Maria die Heimsuchung derselben in einer schönen Weibergruppe dargestellt. — Der Vordergrund ist durch eine sehr liebliche Gruppe eingenommen, die aus Joseph und zwei Weibern besteht, welche letztere das Kind baden; ein Motiv, das in späterer Zeit der Kunst noch öfter wiederkehrt. — Cicognara a. a. O. Tav. XIV, Fig. 1.

FIG. 10. Ein Wunder des heil. Dominikus. — Das unter Fig. 10 dargestellte Relief gehört den Skulpturen an, mit denen Nicola Pisano den Sarkophag des heil. Dominikus in der Kirche desselben Heiligen zu Bologna (l'arca di S. Domenico) verzierte. Von Cicognara wird dies Relief über alle anderen Werke N. Pisano's gestellt und in der That hat es namentlich in der klaren harmonischen Komposition Vorzüge, die den andern Werken mehr oder weniger abgehen. Ein Jüngling ist vom Pferde gestürzt und liegt todt in einer schönen naturwahren Stellung am Boden. Zwei andere Jünglinge beeilen sich ihn aufzuheben; ihre Geberde drückt zarte Sorgsamkeit aus. In tiefem Schmerz stehen die Angehörigen des Jünglings umher und mit grosser Kunst ist dieser Schmerz dargestellt, verbunden mit inniger frommer Hoffnung auf den heil. Dominikus, der über dem Jüngling betet, um ihn so wieder zum Leben zu erwecken. — Der Vorgang stellt sich vollkommen klar und verständlich dar, die Anordnung ist gerundet und abgeschlossen, und es muss insbesondere die Art hervorgehoben werden, wie der Künstler das Pferd (das nach dem Vorbild antiker Sarkophagreliefs gebildet zu sein scheint) in die Darstellung hineingezogen hat, ohne die Harmonie und den Zusammenhang des Ganzen irgendwie zu stören. In diesem Punkte sowie in Betreff des wahren und innigen Ausdrucks der Figuren (durch welchen sie dem Geist der romanischen Periode am nächsten stehen) ist das vorliegende Werk in der That eines der vortrefflichsten unseres Meisters. Cicognara setzt dasselbe, eben dieses Vorherrschens des Gefühles wegen, in eine frühere Zeit, in der der Meister noch nicht durch die Einflüsse der Antike befangen gewesen sei; neuerdings dagegen wird es in spätere Zeit gesetzt, etwa zwischen die Werke von Pisa und Siena. — Cicognara a. a. O. I, Tav. IX, Fig. 2.

TAFEL XVI. (49.)

ITALIENISCHE UND DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. Maria mit dem Kinde von Guido von Siena. — Auch die italienische Malerei des romanischen Stils brachte es erst im Verlauf des 13ten Jahrhunderts zu einem beachtenswerthen Aufschwung (vergl. Taf. XV. [48], Fig. 8), und wiederum waren es die Gegenden Toscanas, denen die ersten Zeichen dieses Aufschwunges angehören. Als ein solches ist ein grosses Madonnenbild zu betrachten, das sich in der Kirche S. Domenico befindet und der Inschrift zufolge von Guido von Siena im Jahr 1221 gemalt worden ist. Wir sehen die Jungfrau Maria, in reicher byzantinischer Gewandung auf kostbarem Throne sitzend, über dessen Lehne anbetende Engel in kleinen Figuren angebracht sind. Das Kind, bekleidet, jedoch so, dass die Beine nicht von dem Gewande bedeckt werden, ist in bequemer Stellung auf der Mutter Schooss hingestreckt und erhebt die Rechte zum Segen. Der Typus der byzantinischen Kunst ist, wie auch noch an spätern Werken dieser Periode, in Haltung und Anordnung des Ganzen nicht zu verkennen, jedoch tritt derselbe hier bedeutend gemildert und gefälliger auf. Die Inschrift lautet:

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis

Quem Christus lenis nullis velit angere poenis. Anno D. MCCXXI.

Rosini, Storia della pittura italiana Pisa 1839. Tavola IV, Fig. 1.

FIG. 2. Maria mit dem Kinde von Cimabue. — Giovanni Cimabue, 1240 zu Florenz geboren, wird gewöhnlich als derjenige Meister betrachtet, der durch Verlassen oder zugleich Umbildung des byzantinischen Styles, den grossen Aufschwung der Malerei in der folgenden Periode vorbereitet hat. In dieser Beziehung sind die grossen Wandmalereien in der Kirche von Assisi, Vorgänge des alten und neuen Testaments mit Geist, Leben und grossem Ausdruck darstellend. Unsere Fig. 2 gibt ein berühmtes Madonnenbild des Meisters, das sich jetzt in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz befindet. Es zeichnet sich dasselbe weniger durch neue Motive der Anordnung aus, als durch einen eigenthümlich tiefen und sinnigen Ausdruck, der insbesondere aus den Augen der Maria den Beschauer anspricht. Das Kind, vollständiger durch die Kleidung verhüllt, streckt ebenfalls segnend die Rechte aus. Thron und Fusschemel sind reich verziert. Auf jeder Seite des Thrones drei knieende und anbetende Engel übereinander, von grosser Zartheit und Lieblichkeit. Es ist überliefert, dass die Vollendung dieses Bildes (gegen 1270) durch ein allgemeines Fest gefeiert wurde, und es heisst, dass, als Exkönig Karl von Anjou, der gerade die Stadt passirte, Meister Cimabue besuchte, ihn eine so grosse Menge Volkes begleitet habe, dass der Ort, wo Cimabue wohnte, von der heiteren Volksmasse den Namen borgo allegri erhalten. — Rosini a. a. O. Tav. IV, Fig. 2.

FIG. 3. Die Krönung Mariä von Turrta. — In der Halbkuppel der von Pabst Nicolaus IV. mit Beihülfe des Cardinals Colonna restaurirten Absis von S. Maria Maggiore zu Rom, befinden sich Mosaikbilder von Giacomo Turrta, dessen Geburt von Einigen in die Zeit um das Jahr 1200 gesetzt wird. In kolossalen Figuren stellt das Mittelbild die Krönung der Jungfrau Maria durch Christus

dar. In einem grossen Rund, in welchem goldne Sterne auf azurnem Grund erglänzen, sitzen Maria und Christus auf einem geräumigen Throne, der mit Edelsteinen reich geschmückt und mit kostbarem Polster belegt ist. Maria, die rechte Hand auf die Brust legend, neigt das Haupt leise gegen den göttlichen Sohn, der ihr eine Krone aufsetzt. In der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch. Unter dem Throne, zu den Füßen der beiden göttlichen Figuren schweben Sonne und Mond. Zunächst dem Rund auf beiden Seiten Schaaren knieender anbetender Engel in kleinem Maassstab; nach diesen eine aufrecht stehende ebenfalls anbetende Heilige mit beigesetztem Namen. Auf der Seite der Maria S. Peter, zu dessen Füßen Pabst Nicolaus, der Stifter des Werkes, kniet, S. Paulus und S. Franciscus; auf der Seite Christi Johannes der Täufer, zu dessen Füßen der Cardinal Colonna liegt, Johannes der Evangelist und der heil. Antonius. Das Ganze von reichem Arabeskenwerk umgeben. Unter dem grossen Rund befindet sich eine auf Mariä Himmelfahrt und Krönung bezügliche Inschrift, darunter folgt endlich ein schmaler Bildstreifen, zwei Flüsse darstellend, die von Fischen belebt und von Barken befahren, sich bei einer Stadt vereinigen, auf deren Mauern man die Häupter Petri und Pauli und des Erlösers selbst erblickt. Valentini glaubt darin eine Andeutung der Stadt Rom und in den Flüssen den Anio und Tiber zu erkennen. — In der grösseren Darstellung, insbesondere in dem von uns abgebildeten Theile desselben vereinigt sich Adel und Würde des Styles mit einer grossen Zartheit und Lieblichkeit des Ausdrucks. — Die beigefügte Inschrift lautet folgendermassen:

Quartus Papa fuit Nicolaus virginis aedem

Hanc lapsam reficit fitque vetusta nova

Pater apostolicum servat Franciscus alumnus

Protegit omnipotens matre roganfe beet.

Valentini, La patriarcale basilica Liberiana, Roma 1839. Tav. LV.

FIG. 4 und 5. Die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom. — Aus derselben Zeit, in der Tribuna vor S. Maria Maggiore mit Mosaiken geschmückt wurde, stammt auch die Verzierung der Façade dieser Kirche her. Die Mosaiken der Façade sind noch heute zu Tage erhalten, es ist ihnen jetzt eine grosse Loggia vorgebaut. Zwischen einem grossen runden Mittel- und zwei kleineren Seitenfenstern sind die Mosaiken so angebracht, dass die Darstellung in vier Vorgänge zerfällt, die sämmtlich auf die Gründung der Kirche durch den Pabst Liberius und den Patricier Johannes Bezug haben. Auf dem ersten Felde links (Fig. 4) sieht man unter einer leichten romanischen Rundbogenarchitektur den Pabst Liberius ruhen, zu den Füßen des mit Teppichen überdeckten Bettes sitzt ein Cubicularius. Oben am Himmel erscheint in einem von Wolken getragenen und von Engeln umgebenen Rund, Maria, das Christkind im Arme und dem Liberius befehlend, ihr an dem Orte, an dem morgen Schnee gefallen sein würde, eine Kirche zu bauen. Die

lateinische Inschrift besagt: „wie Maria dem Pabste Liberius erschien und sagte: „„Baue mir eine Kirche auf dem Orte, den der Schnee dir bezeichnen wird.““

Auf dem zweiten Felde erscheint Maria in derselben Weise dem Patricier Johannes; auf dem dritten Felde geht Johannes zum Pabst und theilt ihm die wunderbare Erscheinung mit.

Auf dem vierten Felde endlich (Fig. 5) ist der Pabst dargestellt, wie er sich auf den Esquilin begeben, und nun dort den Fleck bezeichnet, auf welchem die Kirche zu stehen kommen soll. Der Pabst ist in vollem Ornat, er segnet und zeichnet mit einem Stabe die Grenzlinien der Kirche in den Schnee. In seinem Gefolge befindet sich Johannes und der Clerus, unter welchem man zwei Cardinäle bemerkt. Römische Bürger, Männer, Frauen und Kinder stehen umher. Man sieht den Schnee vom Himmel herabfallen, an welchem in farbigem Rund Christus als Mann und neben ihm Maria, beide im Brustbild, erscheinen. Die diesem Felde hinzugefügte Inschrift besagt: „Wie (quando) der Pabst und Johannes mit dem Clerus und dem römischen Volke ehrfurchtsvoll den Ort der Jungfrau Maria weiht.“ Die Vorgänge sind sämmtlich mit Geschmack und grosser Anschaulichkeit dargestellt; die Ausführung ist bis ins Detail hinaus sauber und sorgfältig. — Valentini a. a. O. Tav. CIII (im Text CII).

FIG. 6. Isaak segnet seinen Sohn Jacob. — Ueber den Arkaden des Domes von Monreale (1170 angefangen und 1176 der Vollendung nahe) befinden sich in Mosaik Darstellungen aus dem alten Testamente von trefflicher Auffassung und Ausführung. Reiche Arabesken, die die Spitzbogen einfassen, und anderweitiges sehr kunstvoll komponirtes Ornament dient der Vorstellung zur Begrenzung, die ausserdem noch die Wand über den Arkaden zwischen den Fenstern bedecken. Unser Bild zeigt in einer einfachen aber lebendigen Komposition Isaak, wie er statt seines Erstgeborenen den Jakob segnet, der sich demüthig zum Empfang des Segens vor dem Vater beugt. Dabei die Mutter mit einem Gefäss in der Rechten, und weiter im Hintergrund von einem Hügel herab-eilend Esau, der Erstgeborene, mit der Jagdbeute beladen. Man erblickt die Wohnung des Isaak, und über der Darstellung die Inschrift: Hic benedixit Isaac Jacob filium suum. — Hittorf et Zanthe, Architecture moderne de la Siècle. Paris 1832. Nr. 65.

FIG. 7 und 8. Darstellungen aus der Apokalypse in der Kirche von S. Savin. — In der schönen romanischen Kirche von S. Savin (vergl. C, Taf. X. [43], Fig. 8) befinden sich mannigfaltige Wandmalereien, von denen wir Fig. 7 und 8 als Beispiele jener eigenthümlich phantasti-

schen Richtung der bildenden Kunst ausgewählt [haben, die häufig an Werken der bildenden Kunst in jener Periode auftritt. Wir sehen auf Fig. 7 den Erzengel Michael, begleitet von einem anderen Engel, beide auf weissen Rossen, diesen mit einer Lanze, jenen mit einem Schwerte bewaffnet, auf den Drachen einstürmen, der sich gegen sie aufbäumt und dem, wie es scheint, zwei andre Engel, mit Schwertern bewaffnet, helfend zur Seite stehen. Der Vorgang ist dargestellt nach Apokalypse Cap. XII, v. 7 und 8. — Das Bild befindet sich in dem Vestibul unter dem Thurm der westlichen Façade. — Ebenfalls nach der Apokalypse Cap. XII, v. 1—15 ist der unter Fig. 8 gegebene Vorgang dargestellt. Der Drache greift die Frau an; mit dem gewaltigen Schwanz hat er die Sterne, als rothe Punkte dargestellt, vom Himmel geschlagen; ein Fluss geht zwischen beiden hindurch. Die Frau sitzt auf einer rothen Scheibe (nach dem Text das Bild der Sonne) in einer edlen Haltung; ein Engel kommt vom Himmel, wo die Wohnung Gottes durch das Bild eines festen Schlosses angedeutet ist, um das Kind in Empfang zu nehmen. Links im Bild sitzt Johannes, der mit erregter Geberde die Vision erblickt. Von dem Drachen ist noch zu bemerken, dass derselbe auf der Abbildung mit einem Kopfe dargestellt ist, wogegen genauere Untersuchungen der Freske es herausgestellt haben, dass er nach den Worten der Apokalypse mit sieben Köpfen abgebildet ist. — de Caumont, Bulletin monumental Vol. XII, 1846. p. 213 u. 211.

FIG. 9. Die klagenden Mütter von Bethlehem. Miniaturbild. — Ein sehr anschauliches Beispiel der tiefen gewaltigen Leidenschaftlichkeit, die sich oft in Kunstwerken des romanischen Styles ausspricht, gewährt uns die obige Darstellung eines Miniaturbildes in einer auf der Bibliothek von Berlin befindlichen Handschrift des Werinher von Tegernsee aus der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts. In sehr einfacher Weise, nur mit schwarzen und rothen Umrissen, ist hier eine Gruppe von Weibern dargestellt, die nach dem Morde der Kinder zu Bethlehem dem Ausbruch ihres Schmerzes freien Lauf lassen. Der gewaltige Affekt ist in einer tief ergreifenden und mannigfaltigen Weise dargestellt. Hier sitzt eine der Mütter in stummem Schmerz, das Haupt auf die Hand gestützt, vor sich hinstarrend; dort blickt eine andere vorwurfsvoll gen Himmel, und andere sieht man in den leidenschaftlichsten Bewegungen die Hände ringen, das Haar zerrauen oder das Gewand zerreißen. Die Zeichnung ist nicht immer korrekt, jedoch zeugt die Bewegung von einem richtigen Naturgefühl, und der Ausdruck der furchtbaren Erregung ist wahrhaft ergreifend. — Kugler (De Werinhero Saeculi XII monacho Tegernseensi) S. 53.

TAFEL XVII. (50.)

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Innere Ansicht der Kathedrale von Chartres. — Die Kathedrale von Chartres, eine der ältesten Kirchen Frankreichs, geht mit einigen Theilen bis in die Periode des romanischen Styles zurück, welchem namentlich die Krypten unter dem Chor und dessen Umgängen angehören. Der Beginn des Neubaus im germanischen Style wird in den Anfang des XIII. Jahrhunderts gesetzt, um dessen Mitte, 1260, die Weihung der Kirche durch den Bischof Pierre de Maincy stattfand, obschon auch damals die Kirche noch nicht in der Weise, wie wir sie jetzt sehen, vollendet war. Der Grundriss hat die Form eines Kreuzes, indem das Querschiff auf beiden Seiten ziemlich bedeutend vorspringt. Letzteres, sowie der westliche Theil zeigt die Anordnung von drei Schiffen, der östliche Theil dagegen zeigt fünf Schiffe, so dass der siebenseitige Choreschluss von einem doppelten Umfange umgeben ist, an welchen sich ein Kranz von sieben Kapellen anschliesst. Die Pfeiler haben die Grundform eines Achtecks, an dessen vier gegenüberliegenden Seiten Halbsäulchen lehnen. Ueber den Arkaden folgt eine Gallerie von kleinen Spitzbogenarkaden und sodann in dem oberen Theile zwei dicht aneinandergerückte Spitzbogenfenster, zwischen denen sich eine Rosette befindet. — Die Façade ist einfach, sie zeigt eine Anordnung, die wir schon bei einigen Kirchen romanischen Styles kennen gelernt haben (vergl. Tafel 43, Fig. 9). Zwei Thürme schliessen einen Giebel ein. Der nördliche Thurm hat eine durchbrochene Spitze im spät-gothischen Styl, wogegen in dem untersten Stockwerk noch einige romanische Rundbogenarkaden vorkommen. Auf der Nord- und Südseite sind als Eingänge zu den Kreuzvorlagen höchst brillante Portale angebracht, die sich durch den Reichthum ihrer Ornamente sowohl, als durch die Bedeutsamkeit ihrer Skulpturen vor vielen ähnlichen Werken der französischen Baukunst auszeichnen. Ebenso sind die beiden Rundfenster über diesem Portal wegen ihrer künstlichen Komposition und ihrer schönen Glasmalerei berühmt. Der ebenfalls ungemein reiche und brillante äussere Choreschluss der Kathedrale von Chartres stammt so wie der oben erwähnte nördliche Thurm der Façade, aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts und ist von Jean Texier entworfen und begonnen, während die Arbeit an diesem Theile der Kirche erst in den ersten Jahren des XVIII. Jahrhunderts vollendet wurde. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale de Chartres. Paris 1828. N. 11.

FIG. 2. Querdurchschnitt der Kathedrale von Bourges. — Um das System der gewaltigen französischen Kirchenbauten des germanischen Styles zu veranschaulichen, theilen wir unter Fig. 2 den Durchschnitt der Kathedrale von Bourges mit. Die Anlage dieser schönen und grossartigen Kirche ist wie bei der Kathedrale von Paris und Orléans fünfschiffig; der Durchschnitt zeigt, in wie schönen Verhältnissen die Schiffe über einander ansteigen, und wie durch diese wohl-berechnete Abdachung sowohl, als durch das wunderbar gegliederte System der Strebebögen die Last der Gewölbe des sehr hohen Mittelschiffes auf die festen Punkte der Umfassung abgeleitet wird. Cahier et Martin, Vitraux de la Cathédrale de Bourges. Paris 1842—43. Fol.; Titelvignette.

FIG. 3. Innere Ansicht der Kathedrale von Amiens. — Die Kirche Notre-Dame von Amiens ist im Jahre 1220 von dem damaligen Bischofe Evrard de Foulloy gegründet. Als der Grundbau vollendet war, starb der Bischof Evrard und erst sein Nachfolger Godefroi d'Eu führte den Bau vom

Boden bis zum Beginn der Wölbung weiter. Die Wölbung wurde zwischen 1236 und 1247 vollendet, ebenso wie ein späterhin durch den Blitz zerstörter Glockenthurm von schöner durchbrochener Arbeit. Unter allgemeiner Beisteuer der ganzen Diöcese wurde der Bau 1285 wieder aufgenommen und 1288 konnte die Einweihung der vollendeten Kirche stattfinden. Die Namen der Architekten sind bekannt, Robert de Luzarche hat den Plan entworfen und den Bau begonnen, Thomas de Cormont hat denselben fortgeführt und dessen Sohn Renaud mit Ausnahme der Thürme vollendet, die erst 1366 zu ihrer jetzigen Höhe geführt wurden. Der Plan der Kirche bildet, wie der der Kathedrale von Chartres ein lateinisches Kreuz. Der westliche Arm hat drei Schiffe, ebenso ist das Querschiff gebildet. Der Chor dagegen ist fünfschiffig und der siebenseitige Schluss von einem Kapellenkranz umgeben.

Das Innere der Kirche hat einen ungemein leichten und strebenden Charakter, wie sich aus einer Vergleichung mit der Kathedrale von Chartres (Fig. 1) leicht ergibt. Die Pfeiler sind sehr reich gegliedert, die Höhenverhältnisse durchweg edel, die Fensteröffnung sehr weit und mit prächtigen Glasmalereien geziert. — Alexandre de Laborde, Monumens de la France classés par ordre chronologique. Vol. II., pl. 165.

FIG. 4 und 5. Aufriss und Grundriss der Kirche Notre-Dame von Paris. — Der Bau der Kathedrale von Paris, wie derselbe noch jetzt erhalten ist, gehört dem Ende des XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an. Der König Robert hatte schon 1010 den Grund zu einer neuen Kathedrale für seine Hauptstadt gelegt, der Bau wurde indess seit seinem Tode sehr lässig betrieben und erst 1165 von Maurice de Sully, dem damaligen Bischof, mit Energie wieder aufgenommen. Von diesem Bischof und seinem Nachfolger Eudes de Sully (1196—1208) rühren die ältern, noch ganz im romanischen oder im Uebergangstyle gehaltenen Theile der Kirche her, die ganze Anlage des Planes, der Bau des ersten Stockwerkes mit den dicken Rundsäulen, das Schiff sowie das südliche Portal an der Façade. Das Uebrige stammt aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts, mit Ausnahme des grossen Portals auf der Südseite der Kirche, welches 1257 unter dem Bischof Renault de Corbeil nach dem Entwurf von Jean de Chelles errichtet worden ist (Kallensi Lathomo vivente Johanne magistro, wie die am Portal befindliche Inschrift besagt). — Die Kapellen, die den Chor umgeben, sind vom Architekten und Bildhauer Jean Ravi nach langjähriger Arbeit im Jahre 1351 vollendet. Ein kleines Portal, la porte rouge genannt, gehört dem Anfang des XV. Jahrhunderts (1404—1419) an. Der Grundriss (Fig. 5) zeigt fünf Schiffe, sowohl im Langhause als auch in dem halbkreisförmig geschlossenen Chor. Eine Reihe von kleinen Kapellen schliesst sich dem Abseiten des Schiffes, sowie dem Umgang des Chores an. Die Façade (in ihrer Ausführung 1223 vollendet), ist dreifach gegliedert; von den beiden unvollendet gegliederten Thürmen ist der südliche etwas schmaler; der zwischen den Thürmen liegende Theil ist nicht mit einem Giebel, sondern horizontal abgeschlossen, eine offene Gallerie verbindet die Thürme mit einander. Ueber der Kreuzung von Haupt und Querschiff, ist ein leichtes Thürmchen angeordnet. — Grundriss nach Alexandre de Laborde a. a. O. Vol. II. pl. 174. Aufriss nach Emile Leconte Choix de monumens du moyen âge, érigés en France dans le XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Notre-Dame de Paris. Paris 1841. pl. 1.

FIG. 6 und 7. Ansicht und Grundriss der Kathedrale von Orléans. — Die Kathedrale von Orléans ist nach einem, der Kathedrale Notre-Dame zu Paris in manchen Punkten sehr ähnlichen Plan im XIII. Jahrhundert errichtet worden, stammt jedoch in ihrer gegenwärtigen Form eigentlich ganz aus dem XVII. Jahrhundert, indem nach einer während der Religionskriege stattgehabten Zerstörung im Jahre 1598 der Neubau begonnen und bis spät in das XVIII. Jahrhundert fortgeführt wurde. Wie in Betreff der Hauptanlage und des Grundrisses, so wurde auch in Betreff der weiteren Ausführung der gothische Styl in seiner ganzen Reinheit festgehalten. Die Kirche zeichnet sich namentlich durch die Schönheit der Façade, sowie die Leichtigkeit und treffliche Ausführung des Strebepfeilers- und Strebebogensystems aus. Was die Façade betrifft, so ist dieselbe dreifach getheilt, und zeigt drei Portale mit eben so vielen schönen Rosetten darüber. Der mittlere Theil der Façade ist wie bei Notre-Dame horizontal abgeschlossen und durch eine Gallerie gekrönt, welche auch die Thürme umgibt. Die Kreuzvorlagen haben, wie die Hauptfaçade, schöne

Portale mit Rosetten darüber, über der Kreuzung steht ein schlanker Thurm, während die Thürme der Façade sehr breit gehalten sind. Was das bei dem Bau angewandte System der Strebepfeiler und Bögen betrifft, so haben wir die Ansicht des Chores ausgewählt, um dasselbe zu klarer Anschauung zu bringen. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale d'Orléans. Paris 1826. pl. III et V.

FIG. 8. Rosette der Kathedrale von Rheims. — S. Taf. XVIII (51), Fig. 1. Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale des Reims. (Paris 1826. pl. V, Fig. A. Vgl. Tafel 51, Fig. 1).

FIG. 9. Rosette der Kathedrale von Amiens. Vgl. Fig. 3. Die grossen Rundfenster über den Portalen gehören mit zu den schönsten Zierden der französischen Gothik. Die Rosetten der Kathedrale von Rheims und von Amiens sind ausgewählt, um die beiden Hauptunterschiede in der Formation dieses wichtigen Theiles der germanischen Architektur anschaulich zu machen. — Chapuy a. a. O. (Fig. 3), pl. 1.

TAFEL XVIII. (51.)

FRANZÖSISCHE UND NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Innere Ansicht der Kathedrale von Rheims. — Die Kathedrale Notre-Dame zu Rheims in der die Krönung der Könige von Frankreich geschah, wird, was die Anlage und den Bau selbst, sowohl, als was den unermesslichen Reichthum von Skulpturen betrifft, die das Aeussere beleben, als das vollendetste Denkmal der gothischen Architektur in Frankreich betrachtet. Im Jahre 1211 wurde vom Erzbischof Albéric de Humbert der Grundstein der gegenwärtigen Kirche gelegt. Der Architekt, der den Plan entwarf und den Bau leitete, war Robert de Coucy. Die Arbeit wurde rasch gefördert, so dass schon im Jahr 1215 der Chor geweiht werden konnte. Der ganze Bau soll in fast 30 Jahren vollendet worden sein. — Die Anlage (vgl. Fig. 5) weicht von den bisher betrachteten Kathedralen, dadurch ab, dass das Langhaus nur in drei Schiffe zerfällt, das ebenfalls dreifach getheilte Querschiff auf beiden Seiten sehr bedeutend vorspringt, so dass dieser Theil der Kirche sowie der Chor selbst, der Längenrichtung nach fünfschiffig ist. Um den fünfseitig geschlossenen Chor und dessen Umgang reihen sich fünf Kapellen. — Das Innere ist von grosser, imponirender Wirkung. Die Arkaden des Schiffes werden von starken Rundsäulen getragen, an welche sich je vier schlanke Halbsäulchen anschliessen. Ueber den Arkaden folgt eine offene Gallerie (wie die Ansicht Fig. 1 zeigt) und darüber ist der Raum zwischen je zwei Wandpfeilern von zwei dicht an einander gestellten Spitzbogenfenstern angenommen, zwischen und über deren Bögen eine zierlich durchbrochene Rosette angeordnet ist. Auch das Innere ist reich an Skulpturen, insbesondere sind dieselben an der Eingangswand angebracht, in der sich auch die gewaltige Rosette befindet, von der wir schon Taf. 50, Fig. 8 eine Abbildung im grössern Maassstabe gegeben haben. — Chapuy, La France monumentale et pittoresque. pl. 92.

FIG. 2 und 3. Ansicht und Grundriss der Kirche S. Ouen zu Rouen. — Das Kloster und die Kirche S. Ouen zu Rouen (Abbaye royale), ist eines der ältesten Monumente der Normandie. Nachdem seit dem Jahr 1046 mannichfache Neubauten stattgefunden

hatten, wurde im J. 1318 von dem Abt Roussel Marcargent der Grundstein zu dem gegenwärtigen Kirchengebäude gelegt. Der genannte Abt liess einundzwanzig Jahre an dem Bau arbeiten und soll denselben zum grössten Theile vollendet haben. Der grosse Thurm über der Kreuzung des Mittel- und Kreuzschiffes wurde erst gegen das Ende des XV. Jahrhunderts begonnen und im Anfange des XVI. Jahrhunderts beendet. Der westliche Theil der Kirche dagegen, namentlich die an den Seiten der Façade projektirten Thürme wurden niemals zu Ende geführt. Die zierliche und geschmackvolle Anlage zeigt ein dreischiffiges Langhaus, dessen westliche Façade von zwei Thürmen begränzt wird, zwischen denen das Portal angebracht ist. Das Eigenthümliche der Anlage besteht darin, dass die Thürme mit dem Portal nicht in einer Flucht gebaut sind, sondern dass ihre Seiten mit demselben einen stumpfen Winkel bilden, so dass dieselben den Ecken der Westseite gleichsam quer vorgelegt erscheinen (s. Fig. 3). Das Querschiff ladet weit aus und ist auf der südlichen und nördlichen Seite (Fig. 2 zeigt die südliche Ansicht) mit einem Portal und sehr reicher Rosette geziert. An den ebenfalls dreischiffig gegliederten Chor schliessen sich zu beiden Seiten niedrige Kapellen an, sowie auch um den Umgang des fünfseitigen Chorschlusses ein Kranz von fünf Kapellen sich reiht, deren mittelste um ein Bedeutendes vorspringt (s. Fig. 3). Die Verhältnisse des Baus sind leicht und strebend, das Mittelschiff erhebt sich bedeutend über den Seitenschiffen und schliesst sich mit der äussern Umfassungsmauer und den daraus emporwachsenden Strebepfeilern durch ein reichgegliedertes System von theils einfachen, theils doppelt geschlagenen Strebebögen zusammen. Alexandre de Laborde a. a. O. pl. 198 und 197, Fig. A.

FIG. 4. Ansicht des Gerichtspalastes zu Rouen. — Der brillanten und spielenden Ausbildung des gothischen Styles, wie wir sie an der Kirche S. Ouen kennen gelernt haben, gehören auch einige Profanarchitekturen zu Rouen an, von denen namentlich das Palais de Justice, als eines der wichtigsten Beispiele des reichsten und prachtvollsten Palastbaus hervorzuheben ist. Die Formen

der germanischen Architektur sind hier allerdings mit spielender Willkür in durchweg dekorativer Weise behandelt, indess ist bei dem Reichthum der Erfindung, bei der Mannigfaltigkeit und Anmuth der einzelnen Theile, bei der grossen Uebereinstimmung, zu der alle Details zusammenwirken, der Eindruck dieser Bauweise dennoch ein anmuthiger und gefälliger, so dass man dieselbe als die letzte und üppigste Blüthe der germanischen Architektur betrachten kann, deren letzten Stadien auch der Zeit nach, dem Ende des XV. Jahrhunderts, das dargestellte Bauwerk angehört. — Chapuy, *La France monumentale et pittoresque*. pl. 3.

FIG. 5. Grundriss der Kathedrale von Rheims. Vgl. Fig. 1. — Chapuy, *Vues pittoresques de la Cathédrale de Reims*. Paris 1826. pl. 10.

FIG. 6. Ansicht des Rathhauses von Brüssel. — Das Rathhaus zu Brüssel, das als eines der schönsten Beispiele der so reich ausgebildeten belgischen Civil-Architektur betrachtet werden kann, ist im Jahr 1400 von dem Architekten Johann van Ruysbroeck begonnen und im J. 1441 vollendet worden. Es ist ganz aus Haustein aufgeführt und zeigt bei sehr einfacher Anlage doch eine ungemein reiche Ausbildung. Die Hauptfaçade, welche eine durchbrochene Steinbalustrade krönt, wird durch einen gewaltigen, nicht unbedeutend vorspringenden Thurm in zwei ungleiche Hälften getheilt. Sie zerfällt in drei Stockwerke, deren unterstes durch eine Reihe offener Arkaden, die beiden oberen durch eine Reihe von je 20 weiten Fenstern eingenommen werden. Die Ecken wurden durch sechs-

eckige Thürmchen verstärkt, die sich bis etwas über die Höhe des Dachfirstes erheben. Der grosse Mittelthurm hat bis zum First des Daches eine einfache viereckige Gestalt, von dort ab indess beginnt eine sehr reiche und gefällige Gliederung. Es tritt nämlich plötzlich eine sehr starke Verjüngung ein, der Thurm ist achteckig zwischen vier isolirten schlanken Eckthürmchen weiter geführt, die in einer gewissen Höhe sich durch Strebebögen mit dem Hauptthurm wieder zusammenschliessen. Eine achteckige Pyramide mit der 17 Fuss hohen Statue des h. Michael schliesst das Ganze ab. — Chapuy, *Le Moyen âge pittoresque*. Vol. III, pl. 157. Paris 1839.

FIG. 7. Innere Ansicht der Börse von Antwerpen. — Wir geben schliesslich als höchst interessantes Beispiel späterer Ausbildung des gothischen Styles in Belgien die Ansicht der Börse von Antwerpen. Die Anlage dieses vielberühmten Gebäudes ist einfach und zweckmässig. Ein grosser viereckiger Hof von 200' Länge, 170' Breite ist auf allen vier Seiten in der Art der Kreuzgänge von Arkaden eingeschlossen, in deren Architektur sich Motive der Renaissance mit denen der Gothik begegnen; die Säulen, 44 an der Zahl, sind ganz in der Weise einer zierlichen, fast zu reichen Renaissance gehalten, die Gewölbe dagegen in der Weise der späteren Gothik komponirt. Die Gewölberippen bestehen aus Eisen. Ueber dem Umgang liegen die Säle des Tribunals und der Handelskammer. Das Gebäude ist im Jahr 1531 errichtet. — Wauters, *Les délices de la Belgique*. Bruxelles et Leipzig 1844. p. 121.

TAFEL XIX. (52.)

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Aeussere Ansicht der Kathedrale von York. — Die erste Gründung der Kathedrale von York geht in sehr frühe Zeiten zurück. Nach mancherlei Neubauten und Schicksalen wurde der Bau durch eine Feuersbrunst im Jahr 1137 zerstört. Erst 1171 begann man den Neubau und zwar mit dem Chore. Einen Ueberrest des alten noch im romanischen Style errichteten Gebäudes, die Krypta unter dem Chor haben wir schon früher in die Reihe unserer Darstellung aufgenommen. Vgl. Taf. 44 (C. XI), Fig. 2, S. 68. — Im XIII. Jahrhundert wurde der südliche (1227) und der nördliche Kreuzesarm (1260) erbaut. Auch wurde damals schon ein Thurm über der Vierung errichtet. 1291 endlich wurde der Grund zu dem noch jetzt erhaltenen Schiff (A) gelegt, an welchem ungefähr vierzig Jahre gebaut wurde. Im Jahre 1352 beschloss der Erzbischof Johann Thoresby den alten Chor zu erneuern und forderte schon in demselben Jahre zu Beisteuern auf; erst 1361 wurde der erste Stein zu dem jetzigen Chor (B) gelegt; mit diesem Bau war dann auch die Wegnahme des alten Thurmes und die Errichtung eines neuen verbunden. Die Thürme an der Façade wurden 1402 vollendet, die übrigen Theile des Gebäudes zwischen 1405 und 1426. Unsere Ansicht zeigt die Yorker Kathedrale von SO., also von der Seite des Chores aufgenommen, welches nach einem in England häufig befolgten System geradlinig abgeschlossen ist (vgl. die Kathedrale von Durham, Taf. 44, Fig. 1 und 9), und eine mehr façadenartige Gestaltung erhalten hat. Wir erblicken das mächtige Gebäude in allen seinen Theilen, den Chor (vgl. im Grundriss, Fig. 2 (B), von der südlichen und westlichen Seite, das kleine Querschiff (D), den weit ausladenden südlichen Arm des grossen Querschiffes (C) mit den

auf dem Plan angegebenen Kapellenanbauten und den mächtigen ersten Thurm über der Kreuzung, endlich einen Theil des Schiffes mit den beiden Thürmen, welche, ein grosses Fenster, etwa ähnlich dem des Chores einschliessend, die Façade bilden. — Britton, *The history and antiquities of the metropolitan Church of York*. Lond. 1819. pl. VII.

FIG. 2. Grundriss der Kathedrale von York. — Zur Erläuterung des Grundrisses bemerken wir nur, dass die Gewölbekonstruktionen der zu geringen Dimension wegen nicht in ihrer wirklichen Form haben angegeben werden können. Nur die Seitenschiffe des Langhauses sind mit einfachen Kreuzgewölben überdeckt; in allen anderen Theilen dagegen wird das Gewölbe von einem sehr künstlich verschlungenen Rippenwerk getragen, Fig. 6 zeigt eine zwischen je vier Pfeilern liegende Abtheilung des Gewölbes, wie dasselbe im Mittelschiff des Langhauses angeordnet ist; Fig. 5 gibt ebenfalls in vergrössertem Maasstabe die Ueberdeckung einer solchen Abtheilung im Mittelschiff des Chores. In ähnlicher Weise sind die Gewölbe der Kreuzesarme und der Vierung unter dem Thurme gebildet. — Um die Pfeilerformation zu veranschaulichen geben wir unter Fig. 4 den Grundriss eines der grossen Pfeiler unter dem Mittelthurm (a), unter Fig. 3 eines der Pfeiler des Langhauses. — Von den angebauten Kapellen verdient insbesondere das äusserst zierliche in achteckiger Form errichtete Kapitellhaus (E) hervorgehoben zu werden. — Britton a. a. O. pl. I.

FIG. 3—6. Pfeiler und Gewölbekonstruktionen der Kathedrale von York. Britton a. a. O. Taf. I., vgl. Fig. 2.

FIG. 7. Innere Ansicht der Kathedrale von Lichfield. — Ueber die Erbauung der bischöflichen Kathedrale zu Lichfield liegt keine bestimmte Notiz vor. Sie gehört dem Styl ihrer Architektur nach dem XIII. und XIV. Jahrhundert an; von einzelnen Theilen indess steht auch das bestimmte Jahr der Erbauung fest, so sind z. B. die sogen. Lady Chapel auf der Ostseite und die Gewölbe der Kreuzschiffe 1321 errichtet. Die letzte Vollendung fällt in das Jahr 1420. Was den Plan der Kirche betrifft, so hat derselbe viel Aehnlichkeit mit dem der Kathedrale von York; nur mit dem Unterschiede, dass an dem früher auch hier geradlinig geschlossenen Chor die oben erwähnte Kapelle in Form eines schmalen Chores mit fünfseitigem Abschluss angebaut ist, die Gewölbe sind wie die innere Ansicht zeigt, bei weitem einfacher als die in der Kathedrale von York. Diese nun gewährt uns den Anblick des Schiffes; die Pfeiler, welche die Arkaden und Gewölbe tragen, sind breit und mächtig, aus vielen kleinen Halbsäulchen komponirt. Ueber den Arkaden des Seitenschiffs folgt das Triforium wie wir es auch schon bei romanischen Bauten in England kennen gelernt haben; es ist je durch zwei grössere Arkaden gebildet, deren jede durch ein einzelnes Säulchen in zwei Hälften getheilt wird. Darüber folgt das Fenster des Mittelschiffes, welches in höchst eigenthümlicher Weise durch drei Kreissegmente gebildet wird. Die Einfassungen der Bögen zeigen häufig das uns schon aus romanischen Bauten bekannte Zickzackornament. — Britton, the history and antiquities of the See and Kathedrale Church of Lichfield. Lond. 1820. pl. VII.

FIG. 8. Querdurchschnitte der Kathedrale von Lichfield. — In der Abbildung Fig. 8 sind zwei Querdurchschnitte vereinigt. Die eine Hälfte derselben (A—B) zeigt den Durchschnitt des Langhauses. Man sieht das südliche Seitenschiff, das Triforium, das sich in den Raum des Daches über dem Seitenschiffe öffnet, das Gewölbe des Mittelschiffes, Strebebögen u. s. w., zugleich auch den Aufriss des eines Kreuzesarmes nebst der einen Hälfte des Thurmes über der Kreuzung ebenfalls im Aufriss. Die andere Hälfte der Abbildung dagegen (B—C) zeigt den Durchschnitt der einen Hälfte des Querschiffes. Man erkennt die mannigfache Gliederung der starken Pfeiler der Kreuzung unter dem Thurme, darüber den Durchschnitt der einen Hälfte des Thurmes selbst, sodann das Querschiff mit seinen Arkaden, Gallerien und weiten Fenstern darüber, die, wie auch das grosse Hauptfenster durchweg die für England charakteristische vertikale Gliederung des Stabwerks zeigen. — (Vgl. Fig. 1 und 13 und Taf. 44, Fig. 1 und 5). Britton a. a. O. pl. VIII.

FIG. 9—11. Details von der Kathedrale von Lichfield. Fig. 9 zeigt das Kapitell des Pfeilers, welcher das Gewölbe des Kapitellhauses an der Kathedrale von Lichfield trägt (vgl. die ähnliche Anlage, Fig. 2, E.). Der Pfeiler besteht aus einer starken Rundsäule, an welche sich zehn ganz runde dünnere Säulchen anlehnen. Die Kapitelle anfänglich getrennt, gehen dann durch die originale Verschlingung des Blattwerkes, das ihre Verzierung bildet, in ein Ganzes zusammen. Ueber dem Kapitell erkennt man noch die Ansätze der Gewölberippen, die das Gewölbe dieses in ovaler Form errichteten zierlichen Gebäudes tragen. Fig. 10 und 11 zeigen konsolenartige Blattkapitelle aus der vorher erwähnten Lady Chapel des Chores. — Britton a. a. O. pl. IV. 1, 6 und 7.

FIG. 12. Innere Ansicht der Kapelle Heinrich des VII. in der Westminsterabtei zu London. König Heinrich VII. erbaute als Begräbnissplatz für sich und seine Nachkommen im Jahre 1502 die später nach ihm benannte und unter Fig. 12 dargestellte Kapelle. Dieselbe nimmt in der Westminsterabtei die Stelle der Marienkapelle (Lady Chapel) ein, und bildet so dem Grundriss nach den Chor der grossen Kirche (vgl. oben Fig. 4). An sich ist dieselbe als eine selbständige dreischiffige Kirche mit fünfseitigem Choreschluss und Umgang zu betrachten (99' lang, 66' breit, 54' hoch). Unsere Ansicht lässt wegen der fast bis zur Höhe der Arkaden der Seitenschiffe errichteten Chorstühle nur das Mittelschiff erkennen. Nur beim Choreschluss blickt man durch die Arkaden, von der eigenthümlich englischen gedrückten Form in den Kapellenumgang. In den Seitenschiffen und dem Chorumgange ist der ganze Raum zwischen den Strebepfeilern durch höchst eigenthümliche Fenster eingenommen. Diese nämlich sind ihrem Grundrisse nach aussen im Schiff in der Form eines Kreissegmentes, im Chorabschluss sternenförmig ausgebogen, so dass dieselben zugleich für das Innere kleine Kapellen bilden (vgl. Fig. 13). Die vierzehn Strebepfeiler haben die Form von achteckigen Thürmen und schliessen sich mit dem oberen Theile des Gebäudes durch eigenthümlich geschwungene Strebebögen von zierlich durchbrochener Arbeit zusammen. Für die Charakteristik des englischen Gewölbebaus ist die Kapelle besonders deshalb interessant, weil sie uns jenes eigenthümliche, in der späteren englischen Architektur häufige Wölbungssystem, wonach die Decke mit ihren Schlusssteinen sich gleichsam nach unten zurückschwingt, in der allerreichsten und brilliantesten Weise vor Augen führt. — Chapuy, Moyen âge pittoresque I. Band. Paris 1837. pl. 51.

FIG. 13. Aufriss der Kapelle Heinrichs VII. Vgl. oben Fig. 12. Cottingham Plans, elevations, sections and details of king Henry the seventh Chapel at Westminster. London 1822. I. Band. pl. III.

T A F E L XX. (53.)

D E U T S C H E A R C H I T E K T U R.

FIG. 1. Aeussere Ansicht des Münsters zu Freiburg im Breisgau. — Ueber die Zeit der Erbauung des Münsters von Freiburg, eines der gefeiertsten Denkmäler der deutschgothischen Architektur, liegen, wie dies fast bei den meisten Bauten des Mittelalters zu beklagen ist, bestimmte und dokumentirte Nachrichten nicht vor. Die Prüfung des Baustyles und die Vergleichung desselben mit anderen Monumenten, muss hier, wie in so vielen Fällen, den Mangel geschichtlicher Ueberlieferung ersetzen. Daraus ergibt sich denn sehr leicht, dass die Herstellung der verschiedenen

Theile unseres Münsters in sehr verschiedene Zeiten fällt. Der älteste Theil ist offenbar das Querschiff mit der über der Mitte desselben, der Vierung, angeordneten Kuppel. Es zeigt dieser Theil noch die Eigenthümlichkeiten des romanischen Styles und deshalb hat man denselben noch der Zeit der ursprünglichen Gründung der Kirche durch Herzog Konrad von Zähringen zugeschrieben (1122—1152). Moller unten a. a. O. und Schreiber Beschreibung des Münster von Freiburg S. 6. Indess hat man in neuerer Zeit aus Gründen des Styls auch die Erbauung dieses Theiles einer spä-

teren Epoche zugewiesen, wie denn Kugler aus den schon sehr ausgebildeten Formen des spät-romanischen Styles, die daran vorkommen, denselben in dem Anfange des XIII. Jahrhunderts errichtet glaubt, eine Ansicht, der namentlich auch die grossen Spitzbögen, die die Vierung bilden und die Kuppel tragen, zu Hülfe kommen (vergl. d. inn. Ansicht Fig. 2). Als der nächstfolgende Theil ist das Schiff zu betrachten, das man gewöhnlich als ein, zu gleicher Zeit entstandenes Ganze zu betrachten pflegt, in welchem sich doch aber auch einige Stylunterschiede bemerkbar machen, die auf die Zeitfolge der Erbauung hindeuten. So unterscheiden sich z. B. die beiden dem Querschiff zunächst liegenden Pfeilerpaare des Schiffes von den übrigen, durch eine abweichende entschieden ältere Bildung, die etwa auf das zweite Viertel des XIII. Jahrhunderts hinzudeuten scheint. Sodann folgte das übrige Langhaus mit den beiden Seitenschiffen, das im Laufe des XIII. Jahrhunderts in ganz gleichmässiger Weise hinzugebaut worden. In diesem Theile des Baues ist insbesondere das von den meisten bekannten Denkmälern früh-gothischer Architektur abweichende Verhältniss zwischen Mittel- und Seitenschiffen hervorzuheben, indem die letzteren im Vergleich zu dem ersteren auffallend breit angelegt sind. Der Grund dieser Erscheinung (vgl. Fig. 4) scheint darin zu liegen, dass, als man im XIII. Jahrhundert, die Kirche erweitern wollte, durch die ursprüngliche Vierung unter der Kuppel, das nicht zu überschreitende Maass für die Weite des Mittelschiffs festgestellt war, und die beabsichtigte Erweiterung daher nicht anders als bei den Seitenschiffen eintreten konnte. In dieselbe Periode des Baues gehört auch der untere Theil des Thurmes. Dieser Thurm, der eigentliche Grund der Berühmtheit unserer Kirche und zugleich in der That neben dem Thurm von Strassburg das vollendetste Beispiel gothischer Thurmarchitektur, ist der Mitte der Façade in der Art vorgelegt, dass der untere in einen grossen Bogen sich öffnende Theil desselben die, ebenso in architektonischer, als statuarischer Hinsicht ansprechende Vorhalle des Tempels ausmacht. Die Skulpturen, die hier in reicher Fülle und in tiefem innerem Zusammenhange angebracht sind, gehören ohne Zweifel mit zu den vortrefflichsten Werken mittelalterlicher Bildnerei in Deutschland. Dieser untere Theil des Thurmes ist bis zum Beginn der Architektur in einfacher und mehr massenhafter Weise aufgeführt und es möchte für seine, so wie für des Langhauses Erbauung, die im Aeusseren desselben befindliche Jahreszahl 1270 maassgebend erscheinen.

Die obere Hälfte dagegen ist bei einem unverhältnissmässig grösseren Reichthum von Formen und Konstruktionsweisen, ohne allen Zweifel einer späteren Zeit zuzuschreiben. Sie nimmt von der ersten Gallerie, die Form eines Achteckes an, dem zunächst noch an vier Seiten eine Art dreiseitiger und etwas über das Quadrat vorspringender Strebepfeilermassen vorgelegt sind, das sich indess in weiterer Höhe von diesen loslöst und kühn und schlank — nur durch acht Fensterpfeiler gebildet, emporstrebt und sodann — ohne Zwischenlegung einer Decke — unmittelbar in die luftige achtseitige Pyramide übergeht, die von allen bekannten Bauten der Art die schönsten und vollendetsten Verhältnisse zeigt, wie ihr andererseits auch in Hinsicht der kühnen Konstruktion kaum ein anderes Beispiel an die Seite gesetzt werden darf. Die Gesamthöhe beträgt 385 rhein. Fuss. Als Zeit der Erbauung dieser Theile des Thurmes ist mit Wahrscheinlichkeit die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts anzunehmen, und, wenn sich an dem später erbauten Chore als Factum der Grundsteinlegung die Jahreszahl 1354 vorfindet, so möchte — da man schwerlich zu diesem Theile übergegangen wäre, ohne den vorher angegriffenen vollendet zu haben — in diesem Jahre 1354 vielleicht auch die Grenze zu erkennen sein, innerhalb deren der Thurmbau als vollendet anzunehmen ist.

Was nun aber den Chor selbst betrifft, so ist zwar allerdings im Jahre 1354 „an unser Frowen

Abent in der vasten“ dessen „erster Stein“ gelegt worden, die wirkliche Ausführung indess erfolgte erst durch Hans Niesenberger aus Grätz, welcher sich seit dem Jahre 1471 im Dienste der Stadt Freiburg befindet, wie denn auch die Einweihung des Chores erst im Jahre 1531 statt hatte. — Einzelne Theile des Baues, wie z. B. einige Kapellen scheinen noch späteren Ursprunges zu sein. — Die Seitenschiffe des Chores haben ebenso wie die Kapellen ein flaches Dach aus Sandsteinplatten konstruirt, wodurch eine sehr bequeme Kommunikation zwischen den verschiedenen Theilen hergestellt wird. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Lief. XII.

FIG. 2. Innere Ansicht des Münsters von Freiburg. — Der Standpunkt ist am westlichen Ende des Langhauses angenommen. Man erblickt die Pfeiler und Arkaden des Mittelschiffs, welche erstere mit Apostelstatuen ohne sonderliche künstlerische Bedeutung geziert sind, die Vierung mit dem unteren Theile der Kuppel, namentlich dem Uebergang aus dem Viereck ins Achteck (vgl. die inneren Ansichten von S. Michele zu Payia und S. Ambrogio zu Mailand, Taf. 41, Fig. 2 und 10), endlich den Chor, dessen Höhe, wie die des Langhauses bedeutend über die Bogen der Vierung hinausgeht und dessen künstlich complicirtes Rippenwerk aus Fig. 4 noch deutlicher zu erkennen ist. Chapuy, Allemagne monumentale et pittoresque. 1. Lief.

FIG. 3 und 4. Querdurchschnitt und Grundriss des Münsters von Freiburg. — Fig. 4 zeigt den Querdurchschnitt des Gebäudes im Langhause, durch welchen die Anordnung der in Pyramidenthürmchen sich endenden Strebepfeiler, sowie der gefälligen Strebebögen anschaulich gemacht wird, deren obere Kante mit einem zierlichen Ornament gekrönt und dessen Mauerwerk in dem oberen Theile von einer Rosette durchbrochen ist; man erkennt die Anlage der beiden inneren, wie der beiden äusseren Gallerien, durch welche die Kommunikation zwischen sämtlichen Theilen des Baus ermöglicht wird; ferner die eigenthümliche Konstruktion des alten wohl erhaltenen Dachstuhles, endlich die gefällige Verzierung der Mauer unter den Fenstern der Seitenschiffe u. s. f. Die Fenster der Seitenschiffe, sowie die des Chores sind mit schönen Glasmalereien aus den verschiedenen Perioden des Baus geziert.

Der Grundriss Fig. 4 zeigt den horizontalen Durchschnitt der Umfassungsmauern unter der ersten Fensterreihe und ist bei demselben noch zu bemerken, dass eine vor dem südlichen Kreuzesarm erbaute Vorhalle im Renaissance-Styl auf unserem Original weggelassen ist. — Moller, der Münster zu Freiburg im Breisgau im zweiten Bande der Denkmäler der Baukunst. Darmstadt Taf. VI und I.

FIG. 5. Grundriss des Domes von Magdeburg. — Wir geben unter Fig. 5 den Grundriss des Domes von Magdeburg, welcher, nach einem Brande im J. 1207 von Erzbischof Albert II., im Jahre 1208 begonnen, uns eine eigenthümliche Mischung von romanischen und gothischen Elementen zeigt. So deutet namentlich die Pfeilerformation auf romanische Principien hin, während der polygonale Choreschluss sowie die Anordnung der an den Chorumgang sich anschliessenden Kapellen ganz bestimmt als ein Motiv der gothischen Architektur betrachtet werden muss. Dasselbe Verhältniss lässt sich auch in den Details und Ornamenten beobachten (von denen wir einiges auf Taf. 54, A. anführen werden). — Chor und Kreuzesarme scheinen in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ziemlich vollendet gewesen zu sein. Die Vollendung des Langhauses dagegen fällt in spätere Zeit, indem die Einweihung des Domes erst im Jahre 1363 durch Erzbischof Dietrich erfolgte. Die Thürme, deren zwei zu Seiten der Façade angeordnet sind, haben ihre letzte Vollendung erst im Jahre 1520 erhalten. — Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg. Lief. I, Taf. 1.

FIG. 6 und 7. Querschnitt und innere Ansicht der Elisabethkirche zu Marburg. — Die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, eine der frühesten Kirchen des durchgeführten gothischen Baustyles, ist im Jahre 1235 von Konrad, dem Hochmeister des deutschen Ordens zu Ehren seiner Schwägerin, der im Jahre 1231 gestorbenen und 1235 heilig gesprochenen Landgräfin von Thüringen und Hessen errichtet worden. Die Kirche hatte den doppelten Zweck, einmal das Grab der h. Elisabeth, das von zahlreichen Wallfahrern besucht wurde, aufzunehmen und dann als Ordenskirche für die seit 1233 in Marburg ihren Sitz habenden Brüder des deutschen Hauses zu dienen. Die Kirche, die in 48 Jahren vollendet worden sein soll, zeigt uns, neben mehreren Abweichungen von den gewöhnlichen Kirchenformen das System der gothischen Architektur in seiner frühesten, einfachsten und strengsten Gestalt, wie sich dies namentlich in der Bildung der Fenster, der Thürme u. s. w. bekundet. Als eine bei gothischen Kirchen sehr seltene Anordnung ist es zu betrachten, dass ausser dem eigentlichen Chor auch die Kreuzesarme des Querschiffs mit chorartigem polygonem Abschluss versehen sind. Die so entstandenen drei Absiden sind fünfseitig aus dem Zehneck geschlossen. An rheinischen Kirchen des romanischen Styles finden sich die Kreuzesarme des Querschiffs öfter mit Absiden versehen. (Vgl. die Kirche zu S. Aposteln zu Köln Taf. 45, Fig. 4). Ferner ist für die frühere Zeit des gothischen Styles auch die gleiche Höhe von Haupt- und Nebenschiffen als auffallend hervorzuheben (vgl. den Durchschnitt Fig. 6), die Fasadengestaltung ist einfach. Zwei Thürme von strengen Formen schliessen das Hauptportal ein; sie enden in eine undurchbrochene achtseitige Pyramide. Für die innere Ansicht (Fig. 7) ist der Standpunkt im westlichen Ende des Mittelschiffs angenommen; man erkennt die einfache Pfeilerbildung, nach welcher an eine starke Rundsäule vier dünnere Halbsäulchen angelehnt sind; nur die Pfeiler unter der Kreuzung sind reicher profilirt. — G. Moller, die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, im zweiten Bande der Denkmäler deutscher Baukunst. Taf. X und XV.

FIG. 8. Aeussere Ansicht der Kathedrale von Strassburg. — Die Kathedrale von Strassburg hat mannigfaltige Schicksale erlitten. Im Jahre 1007 vollständig durch eine Feuersbrunst zerstört, wurde dieselbe von Grund auf von Erzbischof Werner im Jahre 1015 neu begonnen. Zehn Jahre sollen allein zur Grundlegung gebraucht worden sein. Von diesem Bau nun ist in der gegenwärtigen Kirche nichts mehr erhalten; es werden im Laufe des XII. Jahrhunderts mehrere Feuersbrünste angeführt, so in den Jahren 1130, 1140, 1150, 1170 und es scheint diesem Zeitraum die sehr einfach gehaltene halbkreisförmige Absis anzugehören, eben sowie die Krypten und das Kreuzschiff mit der Kuppel. An dem Kreuzschiff lassen sich mancherlei Umbauten und Erweiterungen deutlich erkennen; es zeigt dasselbe in seinen älteren Theilen romanische Formen — ein Theil schon von späterer Ausbildung, in den oberen Parthien dagegen treten die Motive der gothischen Architektur hervor, die nun auch für das Schiff geltend bleiben. Dies letztere nun ist nebst seinen Nebenschiffen, wie dieselben noch jetzt erhalten sind, im Jahre 1275 vollendet.

Wenige Zeit darauf, im Jahre 1277 wurde mit dem Bau des Portales und der Fassade begonnen. Erwin von Steinbach ist es, der diesen erhabenen und schönen Bau ausgeführt hat, einen Bau, der

sich in seinen Grundformen dem System der gothischen Kathedralen Frankreichs anschliesst, dieses aber zu einer bis dahin kaum erreichten Anmuth und Schönheit der Verhältnisse entwickelt zeigt. Die Fassade ist dreifach gegliedert, der mittlere Theil dem Hauptschiffe entsprechend, war für das grosse Portal und die gewaltige Rosette darüber bestimmt; die beiden Seitenabtheilungen, den Nebenschiffen entsprechend, erhielten schmalere Portale, ebenfalls reich mit Skulpturen geziert; diese bildeten die Unterstockwerke der Thürme, deren zwei beabsichtigt waren, während nur der eine — der nördliche — zur Vollendung gediehen ist. Im Jahre 1291 soll das erste Stockwerk der Fassade vollendet gewesen sein, wenigstens sind damals die drei Reiterstatuen (s. die Abbildung) des h. Dagobert, Chlodwig und Kaiser Rudolph von Habsburg, unter den Tabernakelarchitekturen aufgestellt worden, welche die Vorderseite der die oben bezeichneten Theile trennenden gewaltigen Strebebögen verzierten. Bekanntlich ist jenen Statuen später die König Ludwigs des Vierzehnten von Frankreich hinzugefügt worden.

Im Jahre 1298 brannte das Dach ab, so dass man das Schiff von der Gallerie ab neu erbauen musste; auch diesen Bau führte Erwin, der bei dieser Gelegenheit auch das obere Stockwerk des südlichen Armes des Kreuzschiffes erneuerte, für dessen Portal seine Tochter Sabina die berühmten Statuen arbeitete. Erwin starb im Jahr 1318. Sein Sohn Johann folgte ihm in der Bauführung, der er bis zum Jahre 1339 vorstand. Erwin soll die ganze Fassade entworfen haben, der Sohn führte sie bis zur Höhe der Plattform aus, von welcher sich jetzt der nördliche Thurm in die Wolken erhebt. Der Nachfolger Johanns begann dies gewaltige Werk „welches bis zum Jahre 1365 bis zu derjenigen Fläche vollendet war, von welcher aus sich die pyramidale Dachspitze erheben sollte.“ Diese Nachricht des Chronisten scheint von der Höhe der ersten schlanken Fenster des Thurmes zu verstehen zu sein, auf welche man früher die Dachspitze folgen lassen wollte, wie dies einige Gewölbeansätze im Innern des Thurmes bezeugen. Später indess wich man von diesem Plane ab und setzte noch ein kleines Stockwerk auf, bis zu dessen Höhe denn auch die vier luftigen und doch festen durchbrochenen Wendeltreppen geführt werden mussten, die nicht die geringste Zierde dieses Bauwerkes ausmachen. Nun erst setzte man die Spitze auf, die wegen der Kühnheit des Baues, so wie wegen der unendlich künstlichen Berechnung der bis in die Spitze hinaufführenden in den zierlichen stufenförmigen Absätzen des Daches angelegten Treppen als ein Wunderwerk der Baukunst betrachtet werden muss. Die Höhe macht den Thurm zum Riesenwerke, dieselbe wird, mit Ausschluss der in baulicher Beziehung unendlich untergeordneten grossen Pyramide von Gizch (vgl. Taf. 4, Fig. 4) von keinem Gebäude der Welt übertroffen; sie beträgt nach den genauesten trigonometrischen Messungen etwas über 437 Pariser- (437,502') oder 491 Strassburgerfuss (491,549') oder 142,109 Mètres. Als Architekt des Thurmes, welcher im Jahr 1439 vollendet wurde, wird Meister Johann Hültz von Köln genannt. Mit der Vollendung dieses Thurmes war mit Ausnahme einiger Um- und Anbauten die noch im Laufe des XV. und XVI. Jahrhunderts stattfanden, eines der gewaltigsten und wunderbarsten Werke zu Ende geführt, die jemals von dem schöpferischen Geiste des Menschen auf dem Gebiete der Kunst hervorgerufen worden sind. — Nach einem im Jahre 1819 zu Strassburg erschienenen Kupferstich.

TAFEL XXI. (54.)
DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Ansicht des Kölner Domes in seiner Vollendung. *)

Die grosse Bedeutung des Domes von Köln, den man mit Recht als das vollendetste Muster der germanischen Baukunst sowohl in Deutschland, als auch bei den übrigen Nationen des Mittelalters zu betrachten pflegt, veranlasst uns diesen Bau mit grösserer Genauigkeit und Ausführlichkeit zu behandeln, als es uns dem Plane dieses Werkes zufolge bei den übrigen Denkmälern germanischer Architektur vergönnt war. Wir sind dazu um so mehr berechtigt, als vermöge der eigenthümlichen Stellung, die dieser einzelne Bau zu der Gesamtentwicklung des gothischen Styles einnimmt, Alles was von jenem gesagt und in Bezug auf dessen künstlerische Komposition und Bedeutung gewonnen wird, zugleich auch als Gewinn eben für diese Gesamtentwicklung des Styles selbst angesehen werden kann. So wollen wir denn in den folgenden Bemerkungen die wichtigsten Resultate der neueren Forschung über den Kölner Dom zusammenstellen, insofern dieselbe dessen äussere Geschichte und die Reihenfolge der Meister, den Grundgedanken der Komposition und das Verhältniss der einzelnen Theile des Ganzen zu einander betrifft.

I. Köln, als eine der ältesten Städte Deutschlands hatte schon früh bedeutende Kirchenbauten. Die älteste Domkirche rührt aus dem Zeitalter Konstantins des Grossen her. Je mehr das Ansehen der Stadt wuchs, um so mehr stieg auch der Glanz der kölnischen Kirche. Diesem entsprach denn auch der Dom, dessen Bau unter der Regierung und lebhaften Betheiligung Karls des Grossen von Erzbischof Hildebold vorbereitet und im Jahr 814 auf dem vom Kaiser geschenkten Boden und auf derselben Stelle begonnen wurde, welche der jetzige Dom einnimmt. Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, von der Bedeutung und dem Einflusse zu sprechen, den dieser Bau auf die andern rheinischen Kirchenbauten ausübte (vgl. Taf. 45, S. 96 u. s. f.), und bemerken hier nur noch, dass diese Bedeutung immer mehr zunahm, insbesondere seitdem Kaiser Friedrich Barbarossa die 1162 von Mailand entführten Gebeine der h. drei Könige dem Dome von Köln zum Geschenk und diesen selber dadurch zum Zielpunkt zahlreicher Wanderungen und Pilgerfahrten machte, wodurch ebenso wohl der Ruf des Heiligthums, als auch der Reichthum der obnehin durch ausgedehnten Handel wichtigen Stadt

*) Da unser Bestreben unablässig darauf gerichtet ist, den Lesern zur Charakterisirung einer bestimmten Kunstperiode das Gediegenste und diesem Zwecke am meisten Entsprechende darzubieten und die Verlagshandlung diesem Bestreben stets mit der aufopferndsten Bereitwilligkeit entgegenkommt, so geben wir mit Tafel 54 eine Abbildung des Kölner Domes, die uns dem hier vorliegenden Zwecke am vollständigsten zu entsprechen schien, nämlich die nach Boisseree's Restauration von Gerhard gezeichnete Ansicht, die von jenem in seinem Werke über den Kölner Dom (München 1842) publicirt ist. Bei der hohen künstlerischen Vollendung dieses von Poppel gestochenen Blattes erschien es uns wünschenswerth, dasselbe ohne alle Veränderung unsern Lesern darzubieten und so sind wir denn auch wirklich durch ein mit der Verlagshandlung des Boisseree'schen Werkes getroffenen Uebereinkommen, in den Stand gesetzt, jenen Poppel'schen Originalstich den Tafeln unseres Werkes einzureihen. Wir halten uns für verpflichtet, von dieser Sachlage dem Publikum Rechenschaft zu geben, und thun dies um so lieber, als wir überzeugt sind, durch diese Abweichung von unserm ursprünglichen Plane den Dank aller Kunstfreunde, die unserem Werke ihre Theilnahme schenken, verdient zu haben. E. G.

wesentlich gefördert wurde. Bringt man damit in Verbindung, dass gerade in der auf jene Schenkung und den dadurch hervorgerufenen Aufschwung des Heiligthums folgenden Zeit, auch die Baukunst selbst sehr bedeutende Veränderungen erlitt und sich in ihr die Zeichen einer neuen und vollendeteren Richtung geltend machten, so konnte es nicht fehlen, dass der alte karolingische Bau, der ohnehin schon seit lange von vielen Bauten der Nachbarstädte an Schönheit und Pracht übertroffen worden, den Anforderungen der Zeit an eine solche Kirche nicht mehr genügen konnte und man mit Ernst darauf sinnen musste, einen neuen Bau herzustellen, der den veränderten äusseren Verhältnissen, der gesteigerten Heiligkeit der Kirche selbst und dem fortgeschrittenen Kunstsinne mehr, als der bisherige entspräche. So wissen wir denn auch, dass der ebenso reiche als angesehene Erzbischof von Köln, Engelbert, Kaiser Friedrichs II. Reichsverweser und Vormund von dessen Sohn, König Heinrich, den Gedanken eines Neubaus hegte, an dessen Ausführung er jedoch durch frühen gewaltsamen Tod verhindert wurde. Mit welcher Entschiedenheit er diesen Gedanken verfolgte, geht daraus hervor, dass er die ihm untergebene Geistlichkeit lebhaft zu Beiträgen aufforderte und deren sehr bedeutende zu dem Beginne des Baues selbst leistete. Durch seinen Tod — er wurde im Jahr 1225 ermordet — wurde sein Unternehmen unterbrochen; zwei Jahrzehende später indess trat ein Ereigniss ein, welches dasselbe in erneuerter und gewiss in schönerer Gestalt wieder ins Leben rufen sollte. Es war dies die Feuersbrunst, die im Jahre 1248 den alten Dom zerstörte und sogleich Anlass zum Neubau wurde.

Wieder war ein mächtiger und gewaltiger Mann Erzbischof von Köln, Konrad, Graf von Hochsteden (nach andern Hochstaden), der die Macht und Energie, die er in den staatlichen Wirren der Zeit geltend machte, auch bei dem Verfolge dieses Unternehmens bekundete und dadurch zum eigentlichen Stifter des in der Folge so vielfach bewunderten und gerühmten Gebäudes wurde, wenn auch, nach Lacomblet's schätzenswerthen Mittheilungen, das grosse Werk des Weiterbaus selbst, unabhängig von des Erzbischofs Reichthum und Macht, allmählig und geräuschlos durch die Betheiligung von Volk und Geistlichkeit zu Stande gebracht worden ist.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Ausführung des Baus schon vor dem Brande vorbereitet gewesen sei, wenigstens wurde noch in demselben Jahre und zwar mitten in dem Treiben des Krieges, am vierzehnten oder fünfzehnten August der Grundstein zu der neuen Kirche gelegt, und es scheint kaum anzunehmen, dass der Entwurf zu einem Gebäude, das alle damals bekannten an Grösse und Gewaltigkeit übertreffen sollte, in dem kurzen Zeitraume von einigen Monaten so weit hätte vollendet werden können, um mit der Grundsteinlegung desselben zu beginnen. *)

Wir unterlassen es auf die Beschreibung der bei dieser Gelegenheit stattgehabten Feierlichkeiten näher einzugehen und wollen nur darauf aufmerksam machen, dass, abgesehen von der durch die

*) Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins, Band II, Abtheil. I, S. XVIII, bezweifelt das Vorhandensein des Planes vor 1248. Wir können indess weder auf diesen, noch auf die anderen durch L.'s Untersuchungen hervorgehobenen wichtigen Punkte hier an diesem Orte ausführlicher eingehen.

kriegerischen Verhältnisse bedingten Ungunst des Augenblicks, Lage und Bedeutung der Stadt, sowie des Erzbisthums Köln dem raschen Gedeihen und der prachtvollsten Ausführung eines so gewaltigen Werkes ungemein günstig waren. Der Sprengel der kölnischen Kirche war ein sehr weiter, die Erzbischöfe, insbesondere der Stifter der Kirche, äusserst mächtige und angesehene Herren, der Ruhm der Heiligkeit des Doms allverbreitet und dieser selbst daher durch vielfache Schenkungen reich bedacht. Dem entsprachen die städtischen Verhältnisse vollkommen; schon seit der Römerzeit her vor allen andern Nachbarstädten begünstigt, war Köln im XIII. Jahrhundert zum Gipfel von städtischer Macht und Bedeutsamkeit gelangt, eine äusserst regsame Gewerthätigkeit ging mit dem ausgedehntesten kaufmännischen Verkehr Hand in Hand und verbürgten der Stadt, wie einerseits grossen Reichthum, so andererseits eine sehr bedeutende staatliche Geltung, sowohl dem in ihren Mauern residirenden Erzbischofe gegenüber, als auch namentlich in Bezug auf ihre Stellung zu den verbündeten Städten des Rheinlandes. So schienen alle Bedingungen vorhanden, um dem Bau ein rasches Gedeihen zu sichern, und in der That muss auch, obschon die Notizen über die Geschichte des Baus äusserst sparsam sind, das Werk von vorn herein mit grossem Eifer und gewaltigen Mitteln begonnen und fortgeführt worden sein. Ehe wir indess zu dieser Geschichte übergehen können, haben wir zunächst noch die wichtige und vielberegte Frage nach dem ersten Meister des Baues, nach dem Urheber des Planes zu lösen.

II. Wer war der erste Baumeister des Kölner Domes? von wem rührt die ursprüngliche Konception des gewaltigen Werkes her? Dass diese Frage trotz mancher ernsten Untersuchung so lange hat unentschieden bleiben können, hat in dem auffallenden Mangel begründeter Nachrichten, sowie dieser selbst in dem eigenthümlichen Umstande seinen Grund, dass in der mittelalterlichen Baugeschichte, insbesondere bei den Deutschen, das Element der Persönlichkeit sich so wenig geltend macht, dass über dem Werke der Meister fast immer vergessen oder dass dieser, so zu sagen, ganz in das Werk aufgegangen ist, während bei den andern Nationen, namentlich bei Italienern und Franzosen von früh ab schon ein viel bedeutenderes Gewicht auf die Namen der Meister gelegt und diese somit viel sicherer der Nachwelt überliefert wurden. So kommt es, dass über den Meister des Kölner Domes sich nicht einmal eine verbürgte Tradition gebildet hat und dass, was später mehr oder weniger sicheres über denselben gefunden worden ist, theils als Hypothese, theils als Resultat sehr specieller Forschungen dasteht.

Unter den verschiedenen Angaben über den ursprünglichen Dombaumeister stehen sich nun zwei Ansichten ziemlich entschieden gegenüber. Die erste geht von der Voraussetzung aus, dass nur ein Geistlicher den Bau habe erfinden können, eine Voraussetzung, die wiederum auf der Ansicht von der überwiegend symbolischen und mehr nach den Worten der Schrift, als nach den Grundsätzen der Baukunst bestimmten Bedeutung des Baues und seiner einzelnen Theile beruht, indem eben nur Geistliche so genaue Kenntniss der Schrift gehabt haben könnten, um danach den Bau zu entwerfen und zu leiten. Wir können über diese in neuester Zeit namentlich von Kreuser in seinen Kölner Dombriefen (Berlin 1844) vertretenen Ansicht, die wir übrigens schon ausführlicher in den Jahrb. für wissensch. Kritik 1845, S. 38—70 besprochen haben, nicht näher eingehen, und bemerken nur, dass jenes Verhältniss, wonach nur Geistliche ausübende Baumeister gewesen seien, allerdings für eine gewisse Zeit Geltung hatte, dass diese Geltung sich aber nicht mehr auf die Periode ausdehnen lässt, in welche unser Bau fällt, und in welcher erweislich die Geistlichkeit nicht mehr jene ausschliesslich dominirende Stellung, weder für das gesammte Leben, noch insbesondere für die Baukunst einnahm.

Nach jenen Voraussetzungen glaubt Kreuser zweien Männern die Fähigkeit zuschreiben zu dürfen, den Domplan zu entwerfen und auszuführen. Der erste derselben ist der durch die Vielseitigkeit seines Wissens weitberühmte Albertus Magnus, einer der ersten Gelehrten seiner Zeit, Dominikanermönch und als solcher Prior eines Kölner Klosters, eine Zeitlang Bischof von Regensburg. Diesen hatte früher schon der Canonikus Boecker in Wallrafs Beiträgen S. 84—123 als Baumeister des Domes angegeben; ebenso v. Binzer, der Kölner Dom (ohne Jahresz. S. 5). Wenn man nun auch diesem grossen Manne bauliche Kenntnisse, wie sie aus seiner obschon erst spät bezeugten Betheiligung am Bau der Predigerkirche etwa abgeleitet werden möchten, gar nicht absprechen will, ja wenn man ihm sogar auch die Fähigkeit den Domplan zu erfinden, zugestehen könnte, so ist doch diese Möglichkeit noch lange kein Grund, um ihm den Bau selbst mit Bestimmtheit zuzuschreiben. Die Aehnlichkeit des Chores der Predigerkirche mit dem des Domes, aus welcher Wallraf in den Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln auf ein Mitwirken des Albertus bei dem Kölner Dombau geschlossen hat, gewährt zu einer solchen Annahme durchaus keinen Grund, wenn man bedenkt, dass ja die Form des Kölner Domes keineswegs vereinzelt dasteht, sondern dass sie einem bestimmten System angehört, wie wir es schon bei französischen und deutschen Kathedralen kennen gelernt haben und somit auch in Uebereinstimmung mit gar vielen andern Kirchengebäuden steht, ohne dass man durch diese Uebereinstimmung zu einem Schluss auf die Gemeinsamkeit der Erbauer irgend wie berechtigt wäre. So brauchte Albertus, wenn er die Predigerkirche zu Köln wirklich und zwar in einer dem Dom entsprechenden Weise erbaut hätte, weder diesen zum Muster genommen zu haben, noch aber sind wir andererseits auch zu dem Schlusse, er habe den Plan des Kölner Domes entworfen, irgendwie berechtigt; eine Ansicht, die übrigens, wie schon bemerkt wurde, durch keine einzige irgendwie authentische Nachricht unterstützt wird.

Dass übrigens diese ganze Ansicht alles und jeden Haltes beraubt wird, wenn die Betheiligung Alberts des Grossen an der Predigerkirche als Baumeister sich nicht vollständig erweisen lässt, ergibt sich aus dem oben Gesagten ganz von selbst. Dass diese aber aus der Stelle, die Kreuser seiner Schlussfolgerung zu Grunde legt (Heister Suffraganei Coloniens. 1641, S. 67) durchaus nicht zu folgern ist, dass daraus vielmehr nur seine Betheiligung als Bauherr, der immerhin einige theoretische Kenntnisse von der Sache gehabt haben kann, hervorgeht, hat schon früher Boisserée (a. a. O. S. 11, Anm. 2) nachgewiesen.

Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Geistlichen, den Kreuser als Erfinder des Domplanes geltend machen möchte. Es ist dies Simon von der Lippe, Bischof von Paderborn. Auch von diesem kann man zugeben, dass er neben vielen andern Dingen auch von der Baukunst Kenntniss gehabt habe, ohne dass ihm indess deshalb die Erfindung oder Miterfindung des Kölner Domes zugeschrieben werden dürfte. Der einzige Grund zu dieser Annahme ist die handschriftliche Notiz eines unbekanntes Mönches, der in einer Paderborn'schen Chronik zu dem Jahre 1248 „vor mehreren Jahrhunderten“ (Kreuser, S. 197) die Bemerkung geschrieben, dass damals der Erzbischof Konrad den ersten Grund zu der bewundernswürdigen Kölner Kathedrale „cum consilio et industria“ Simons, Bischof von Paderborn, gelegt habe, der damals in der Baukunst sehr berühmt gewesen wäre. „Cum Consilio et industria“, heisst mit dem „Rathe und der emsigen Betheiligung“, so dass, wenn die Notiz überhaupt Glauben verdient, aus ihr wohl die Besprechung Konrads mit dem Bischof Simon als mit einem Manne, der von der Sache etwas verstand, abgeleitet werden könnte, wie denn der Erzbischof wohl mit manchen Andern über den Bau berathen haben mag, keineswegs aber geht daraus „eine thätige

fleissige Mitwirkung“ in dem Sinne hervor, dass nun Simon ohne Weiteres als „Baumeister“, oder als Erfinder des Planes anzunehmen sei.

Wenn nun so die Ansprüche Alberts des Grossen und Simons von der Lippe als haltlos und unbegründet sich ergeben, so ist leicht zu ersehen, dass auch die Ansicht von deren gemeinschaftlichen Erfindung und Berathung des Planes, auf welche schliesslich Kreuser, um keinen von den beiden geistlichen Herren fallen zu lassen, geführt wird, ebenso unbegründet, als die Voraussetzung falsch ist, der zu Liebe dieselbe aufgestellt worden ist, und wonach eben nur die Geistlichkeit damals den Plan „erdenken durfte und konnte“, Kreuser S. 203.

Es ist vielmehr mit Entschiedenheit davon auszugehen, dass nur ein mit dem ganzen Umfange und allen technischen Mitteln der schwierigen Aufgabe wohl vertrauter praktischer Baumeister im Stande gewesen sei, das gewaltige Werk, das mehr technische Schwierigkeiten als jeder andere bisherige Bau zu überwinden hatte, zu erdenken und im Geiste zu vollenden, ehe zu dessen Ausführung geschritten wurde. Denn mit jener schon an sich, wie ich nachgewiesen habe, sehr zweifelhaften und unsichern Symbolik von dem himmlischen Jerusalem, dem Zelte Gottes, der tief mystischen Bedeutung der sieben Kapellen u. s. w. (Jahrb. S. 48—56), kann man allerdings an einen fertigen Bau herangehen, nun und nimmermehr aber einen solchen Bau vollständig erdenken und durchführen; der will eben gebaut sein und Boisserée hat vollständig Recht, wenn er die Kenntniss der Symbolik und die geistige Bedeutung des Baus, deren Wesentliches übrigens in den Gebeten, Gesängen und Segenssprechungen bei der Einweihung liege, dem Baumeister weit weniger anrechnet, als vielmehr das Können und die künstlerische Tüchtigkeit. Das war, sagt er (s. 10) keineswegs ein Verdienst, damit (mit jener sinnbildlichen Bedeutung, die auch Boisserée vielleicht zu hoch anschlägt), bekannt zu sein, wohl aber war es ein sehr grosses, die technischen und künstlerischen Mittel zu finden, um die dargebotenen Gedanken ihrer ganzen Fülle und ihrem innersten Zusammenhange nach in dem Gebäude bildlich darzustellen, und das vermochte nur ein Mann, „der sich ganz und gar mit der Kunst beschäftigte.“ So fasst auch Lohde die Sache auf in seiner trefflichen Abhandlung über den Kölner Dom in der deutschen Ausgabe von Gailhabauds Denkmälern der Baukunst, wo er gegen die Sage, die Albertus Magnus den Erbauer des Domes nennt, ganz richtig den Umstand geltend macht, dass gerade seit und mit der Erfindung des Spitzbogenstyles sowohl der ausübende, als auch der erfindende Theil der Baukunst an die Laien übergegangen sei, vgl. oben und Jahrb. f. wiss. Kritik a. a. O. Lacomblet a. a. O. XVII.

Wir haben also nach einem wirklichen Baumeister zu suchen, wenn wir den wahren Urheber des Kölner Domes erforschen wollen. Als solchen hat nun Boisserée mit einer sehr lobenswerthen und bescheidenen Zurückhaltung Meister Gerhard von Rile aufgestellt, den notorisch viel verdienten „Werkmeister vom Dome“, wie er in gleichzeitigen Dokumenten vorkommt. „Ich habe sorgfältig nachgeforscht, aber es ist mir nicht gelungen,“ sagt er S. 12 „nähere Aufschlüsse über diesen Mann zu erhalten, in welchem wir, wenn wir mit Gewissheit wüssten, dass er der Urheber des Entwurfes zu dem Domgebäude wäre, einen der grössten Baumeister alter und neuer Zeit verehren müssten.“

Dieser Ansicht nun sind denn auch viele Neuere beigetreten, wie Görres, Der Dom von Köln, Regensb. 1841, S. 97. Pfeilschmidt Gesch. d. Dom zu Köln. Halle, 1842, S. 17 u. a. m., bis endlich eine genaue archivarische Forschung, sowohl über die Lebensverhältnisse des Meister Gerhards, die von Boisserée so sehr vermisst wurden, nähere Nachrichten, als zugleich einen neuen Konkurrenten um die Urheberschaft des Domes selbst zu Tage förderten.

Beides ist durch das wichtige Werk von Fahne geschehen: Diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes, Köln 1843. Fahne hat diese Beiträge gewonnen aus der Untersuchung der sogen. Schreinsbücher, d. h. der Kölnischen Bürgerrollen, welche, die ältesten in Deutschland, die ungeheure Summe von 400—500,000 Urkunden über einzelne Bürger und deren Besitzungen, Verträge etc. enthalten. Aus diesen hat Fahne mit authentischer Sicherheit eine grosse Reihe von Dombaumeistern meist mit näheren Angaben über ihre Lebens- und Familienverhältnisse zusammengestellt und ebenso mit einer für einen solchen Fall sehr erheblichen approximativen Gewissheit den ersten Dombaumeister, den Anfertiger des Planes aufgefunden.

Der Name desselben ist Heinrich Sunere (oder Soynere) und zwar geht derselbe hervor aus einer Urkunde vom J. 1248, in der Meister Heinrich, Besitzer des Hofes Sunere, wie er noch bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts hiess, als „petitor structurae majoris ecclesiae colon.“ d. h. als Bewerber um den Kölner Dombau bezeichnet wird. Bewerber heisst derselbe nach Fahne hier, weil das in das Schreinsbuch eingetragene Faktum sich auf das Jahr 1247 zurückbezieht und damals der Bau noch nicht faktisch begonnen hatte, so dass der Meister, der übrigens den Plan immer schon vollendet und für die Ausführung selbst in gewisser Art schon vorbereitet haben musste, doch nur als Bewerber um den Dombau genannt werden konnte. Die Erklärung, die Boisserée, der die Urkunde auch behandelt, von petitor gibt, als „Sammler für das Werk des Domes“, wird von Fahne desshalb zurückgewiesen, weil dies doch nur eine untergeordnete und vorübergehende Thätigkeit gewesen sei, wogegen den Schreinsbüchern „alle Titel, soweit sie nicht die dauernde bürgerliche Thätigkeit und Stellung bezeichnen, stets fremd sind.“ *)

Dieser Auffassung scheint eine andere Urkunde in auffallender Weise zu Hülfe zu kommen. In einem Notum v. J. 1315 kommt ein Rütger Sunere vor. Zu beiden Seiten des Notums befinden sich Handzeichen, „welche sich sofort als die rohen Federnachbildungen desjenigen Handzeichens darstellen, welcher der Verfertiger des Hauptdomrisses auf dieser zurückgelassen hat. Da dieser Rütger Sunere, ein Enkel des Heinrich petitor structurae ist, so sei dieser als der wirkliche Fertiger des Planes nicht zu bezweifeln. Das Handzeichen, dessen unverkennbare Spuren auf dem alten Hauptrisse zu erkennen sind, vgl. bei Boisserée S. 108, das des Notum im Schreinsbuch bei Fahne Anlage III, S. 52. Als Bedenken gegen diesen Punkt muss indess der Umstand geltend gemacht werden, dass die erwähnten Risse der Façade wegen sehr wesentlicher Abweichung vom Baustyle des Chores kaum als von dem ersten Baumeister des Domes herrührend betrachtet werden können. Füssli, Kunstwerke am Rhein II, S. 383, vgl. weiter unten.

Wenn wir danach nun aber auch die Aehnlichkeit jener Handzeichen nicht als Beweis für diese Ansicht gelten lassen können, so scheint dieselbe auch ohnedies, und namentlich im Vergleich mit dem Mangel aller Beweise für die andern Ansichten begründet genug, um Heinrich Sunere als den ersten Dombaumeister und den Verfertiger des Planes zu betrachten. Das Ansehen, in welchem seine Nachkommen standen, entspricht jener bedeutenden Stellung vollkommen. Meister Heinrich starb

*) Wenn bei der grossen Bestimmtheit der Mittheilung dieses Notums im Schreinsbuche Zweifel an der Richtigkeit und Sicherheit des Wortlautes, somit der Versuch einer Emendation erlaubt wäre, so würde die Aenderung von petitore in rectore den Zweifel über die Bedeutung des Wortes ganz beseitigen und Heinrich Sunere, der wie er Bewerber um den Dombau war, auch Baumeister des Werkes, das er ja faktisch schon vorbereiten musste, genannt werden konnte, unzweifelhaft als Unternehmer und erster Gründer des Domes dastehen.

nach Fahne gegen 1254, in welchem Jahre der vorher besprochene Gerhard von Rile zum Dombaumeister ernannt wurde, der dann diesem Amte mit vielem Ruhm und mit ehrender Anerkennung der Zeitgenossen bis zu seinem Tode, etwa gegen 1295 vorstand. Ich kann hier nicht umhin, auf die frühere, sehr eigenthümliche Auffassung hinzuweisen, in der Kugler jene beiden Ansichten, die wir oben einander gegenübergestellt haben, zu vermitteln gesucht hat, indem er, gleichzeitig die Befähigung des an Wissen reichen Albertus, und die Nothwendigkeit praktischer Baukenntnisse für die Ausführung sowohl, als auch für den Entwurf des Domes anerkennend den letzteren aus dem Zusammenwirken Alberts des Grossen und Gerhards von Rile hervorgehen lässt. Vergleiche die treffliche Art, wie dies durchgeführt wird in dem Aufsatz: Der Dom zu Köln und seine Architektur in der deutschen Vierteljahrsschrift v. J. 1842 (III. Heft, S. 269 u. flg.) Damals waren Fahnes Beiträge noch nicht erschienen. In der später erschienenen zweiten Ausgabe der Kunstgeschichte sind die Forschungen Fahnes benutzt und die Resultate derselben angenommen (S. 575*).

Soviel über die Frage nach dem ersten Dombaumeister. Wir haben uns nun zunächst zu dem Plan und der Anordnung, sodann zu der speciellen Geschichte und der Beschreibung des Baues zu wenden.

III. Was die Anlage des Gebäudes, den Grundriss desselben betrifft, so mussten diese beim Beginn des Baus allerdings vollendet und abgeschlossen sein, und es scheint kaum, dass man in dieser Beziehung von dem ursprünglichen Plane, mit Ausnahme vielleicht einer etwa später hinzugefügten Verstärkung der Unterbauten der Thürme, abgewichen sei, während in den verschiedenen Stadien des Oberbaus solche Abweichung in Bezug auf Charakter und Styl allerdings nachzuweisen sind (vgl. unten).

Zur Veranschaulichung dieser Grundanlage ist der Grundriss auf der folgenden Tafel (Taf. 54 A, Fig. 1) zu vergleichen. Danach ergibt sich nun, dass das Gebäude in vier Theile sich gliedert, die Vorhalle, die zugleich den Unterbau der Thürme und der Façade ausmacht (auf dem Plan A—B), das Langhaus (B—C) mit dem Querschiffe (C—D) und endlich der Chor (D—E). Es entstehet dadurch die Form eines Kreuzes, dessen beide längere Arme durch Langhaus und Chor, die beiden kürzeren durch das auf beiden Seiten weit ausladende Querschiff gebildet werden. Langhaus und Chor sind fünf-schiffig, so dass sich an das höhere Mittelschiff (FF) zu jeder Seite zwei niedere, unter einander aber gleich hohe Nebenschiffe anschliessen (GG und HH); die Verhältnisse sind sehr einfach, die Breite der beiden Nebenschiffe zusammen ist gleich der des mittleren Schiffes, die Gesamt-Breite im Innern (nach Boisserées Angabe in röm. Maasse 1 Fuss = 130 Lin. des alten franz. Fusses) 151' 6'', welches Maass ebenso für den Chor, als für das Langhaus gilt. Die kürzeren Seitenarme des Kreuzes dagegen (das Querschiff) haben nur drei Schiffe, d. h. je ein Seitenschiff (II) zur Seite des Mittelschiffes, welches mit dem Mittelschiff des Langhauses und Chores gleiche Höhe und Breite hat (KK). Dieses Querschiff hat im Innern eine Länge von 250' 6''. An seiner nördlichen und südlichen Seite sollte dasselbe je ein Portal (P und P') erhalten. An der durch den nördlichen Kreuzvorsprung und die Nordseite des Chores gebildeten Ecke ist die Sakristei ebenfalls im Style der germanischen Architektur angelegt (Q). — Ueber der grossen Vierung, die durch die Kreuzung der Mittelschiffe der längern und kürzern Kreuzesarme entsteht (L), sollte sich ein Thurm erheben, wie wir diese Anlage ebenfalls von

*) Dagegen kann man es nicht billigen, dass Kreuser, der das Buch von Fahne kannte und in den Dom-briefen auch anführt, den Resultaten der Fahne'schen Untersuchung, die allerdings der eigenen Annahme schnurstraks entgegenlaufen, die gebührende Berücksichtigung gänzlich versagt hat.

den französischen Cathedralen her kennen, die sehr häufig dasselbe, nur weniger ausgebildete System der Anordnung zeigen. Dies die einfachen Verhältnisse derjenigen Theile, welche das eigentliche Kreuz bilden und denen die Einheit von 50' zu Grunde liegt. Den längern Kreuzesarmen indess (Langhaus und Chor), soweit wir diese bisher betrachtet, sind nun noch andere Theile angefügt, wodurch dieselben eine nicht unbedeutende Erweiterung erhalten, dem Langhause die Vorhalle, dem Chor der Choraschluss, beides sehr wesentliche Theile, in denen sich die Architektur des Domes in ihrer höchsten Schönheit und Vollendung zeigt.

Die Gliederung des Chorschlusses ist nun, soweit dieselben die Grundverhältnisse betrifft, folgende: an das letzte Paar der das Mittelschiff bildenden Pfeiler (aa) schliesst sich der sieben-seitig gebrochene, durch 6 schmalere Pfeiler (bbb) in Verbindung mit jenem ersten Pfeilerpaar gebildeten Choreschluss an. In der Höhe des oberen Stockwerkes wird dadurch zu gleicher Zeit der äussere Abschluss des Mittelschiffes gebildet; in dem unteren Stockwerke dagegen ist derselbe von einem ebenfalls sieben-seitig gebrochenen und aus ebenso viel unregelmässigen Kreuzgewölben bestehenden Umgang umgeben, der die Fortsetzung und gleichsam den Zusammenschluss der beiden dem Mittelschiffe zunächst liegenden Seitenschiffe bildet (ccc). Wo indess in dem Langhause und dem vorderen Theile des Chores sich an diese je ein zweites Seitenschiff anreihet, schliesst sich an diesen Umgang des Chores ein Kranz von sieben Kapellen an (dd).

Jede dieser Kapellen ist fünfseitig geschlossen und durch drei Fenster erleuchtet, mit Ausnahme der dem Vordertheile des Chores zunächst liegenden (d'), bei denen die Benutzung des Mauermassivs zur Anlage einer Treppe (ee) nur zwei Fenster zulässt. Die ganze Breite des Chores beträgt im Innern 151' 6'', im Aeussern 181' 4'', die Länge bis zur Mitte der Säulen in der Rundung 138' 7'', die Weite der Umgänge um 25' 2½'', die Tiefe der mittleren Kapelle 24', letztere beide also durchschnittlich die Hälfte der vorher erkannten Einheit von 50 Fuss.

An die westliche Schmalseite des Langhauses schliesst sich nun die Vorhalle an, die zugleich zum Unterbau des Thurmes und zur Bildung der Façade dient. Ein ebenso kühner als schöner Gedanke war es, trotz der, wegen der gewaltigen Last der Thürme erforderlichen Stärke der Unterbauten, diese dennoch als strebende Pfeiler zu gestalten (vgl. unten) und die ganze Vorhalle der Gliederung des Langhauses entsprechend zu bilden und in diese sich frei öffnen zu lassen. Daher die Auflösung der ungeheuren Masse des Unterbaus in 18 Pfeiler, von denen 8 (ff) die Ecken der beiden Vierecke der Thürme bilden, 8 in der Mitte der 8 Seiten (gg) und 2 in der Mitte der beiden Quadrate angeordnet sind (hh), und die Zertheilung des ganzen Raumes in zweimal fünf mit Kreuzgewölben überdeckte quadratische oder fast quadratische Räume, die den fünf Schiffen des Langhauses entsprechen, wie denn auch die je vier Kompartimente unter den Thürmen (fghg) sich bis zur Höhe des Seitenschiffes, die mittleren dagegen zwischen den Thürmen (ffgg) sich bis zur ganzen Höhe des Mittelschiffes erheben, eine Anordnung, die den im Innern Befindlichen kaum ahnen lässt, mitten in den Unterbauten der Thürme zu stehen, und deren specielle Formation wir weiter unten noch genauer beschreiben werden.

Jenen fünf Kompartimenten entsprechen im Aeussern und in der Anordnung der Façade, das in der Mitte befindliche Hauptportal (M) und diesem auf beiden Seiten je ein schmales Nebenportal (N) und ein Fenster (O). Eine Anordnung, welcher entsprechend die Vorhalle sich auch nach dem Langhause zu in Form von drei portalartigen Arkaden und zwei Fenstern öffnet.

Die Maasse der Vorhalle entsprechen wieder den schon oben bemerkten einfachen Verhältnissen,

indem die Breite derselben im Innern 153' 4", die Tiefe bis zum Eintritt in das Langhaus 51' 4 1/2" beträgt. Die Maasse des Aeussern sind folgende: die Breite an der Façade 205' 7", am Schiff (mit den Widerhaltern im Kern gemessen 183'; die Länge des ganzen Gebäudes 490' 8" (innen 458' 8").

IV. Dies die Grundzüge des gewaltigen Bauwerkes, insoweit dieselben beim Beginne des Baues feststehen mussten, um die Arbeiten gleichmässig anfangen und fortführen zu können.

Was nun die Geschichte des Weiterbaus betrifft, so sind uns auch darüber nur sehr spärliche Nachrichten geworden, und wenn auch die Untersuchungen von Fahne vielfache und ungehoffte Aufschlüsse über die Namen und Lebensverhältnisse der späteren Dombaumeister gebracht haben, so betreffen dieselben doch weniger ihre specielle Thätigkeit an dem Domwerke selbst und wir sind in Betreff des Ganges des Baus, so wie der Aufeinanderfolge der einzelnen Theile lediglich auf den ästhetischen und architektonischen Charakter der zur Vollendung gebrachten Parthieen angewiesen. *)

Dass in der ersten Zeit nach der Grundsteinlegung der Bau mit grossem Eifer geführt worden, und man schon in einigen Jahren um ein Erhebliches darin vorgeschritten sein musste, geht aus einer Urkunde hervor, wonach das Domkapitel dem schon erwähnten Dombaumeister Gerhard von Rile in Anbetracht seiner besonderen Verdienste um den Bau unter sehr günstigen Bedingungen ein Grundstück abtrat, auf dem sich derselbe schon früher auf eigene Kosten ein steineres Haus erbaut hatte. Dies geschah 1257, im neunten Jahre des Baues, und, wenn die obige Annahme richtig war, im dritten von Meister Gerhards Bauführung.

Bald aber traten einer gleichmässigen Fortführung des Baues sehr bedeutende Hindernisse in den Weg, deren wesentlichste wir in der Zwistigkeit zwischen der Stadt und deren Erzbischöfen und in den daraus hervorgehenden langwierigen und blutigen Kämpfen zu suchen haben. So kam es, dass nach mannigfaltigen Wechselfällen und unter erst späterem Hinzutreten einiger günstigen Umstände **) die Einweihung des Chores, des einzig vollendeten Theiles unseres Domes erst im vierundsiebzigsten Jahre nach der Grundsteinlegung, d. h. im Jahre 1322 stattfinden konnte.

Die Meister, die bis dahin den Dombau führten, waren, nach dem Tode Gerhards, den Fahne um 1295 annimmt, zunächst Arnold, über dessen Leben die Urkunden nur wenig bestimmte Nachrichten enthalten, und der nach Fahne das Amt nur kurze Zeit von 1295 bis 1301 verwaltete. Ihm folgte sein Sohn Johann. Meister Johann führte den Bau von 1301 bis 1330. Dieser, der sich übrigens auch in anderen Lebensverhältnissen eines grossen Ansehens erfreut zu haben scheint, muss sich schon früh um den Bau verdient gemacht haben, indem ihm im Jahre 1310 eine ähnliche Anerkennung, wie Meister Gerhard, zu Theil wurde. Am meisten freilich spricht für ihn sein Werk selbst, indem er es war, der den Chor zur Vollendung brachte, so dass derselbe 1322, im 21. Jahr seiner Bauführung eingeweiht werden konnte. Wir übergehen die Feierlichkeiten, die bei dieser Gelegenheit stattfanden, und deren ausführliche Beschreibung bei Boisserée und andern zu finden sind. Für den Bau wichtig ist es, dass man den Chor, um ihn zum Kultus benützen zu können, auf der Westseite mit einer einfachen Mauer abschloss und dass man auf die First des sehr künstlich verzierten Daches ein — wie es heisst ganz vergoldetes — Thürmchen setzte, das ebenso wie die Giebelmauer selbst bei mehr vorgeschrittenem Bau zum Abbruch bestimmt war.

*) Ueber die äusseren Umstände des Weiterbaus, die Beschaffung der Geldmittel, Erwerbung von Grundstücken, Benutzung der Steinbrüche u. s. f. vergl. Lacomblet S. XIX ff.

**) Vergleiche dieselben bei Boisserée und andern Geschichtschreibern des Domes.

Die Vollendung des Chores und die allgemein bewunderte und gerühmte Schönheit dieser Theile des Baues (den Petrarca, der im Jahr 1331 in Köln war, „obschon unvollendet, doch als das schönste“ Bauwerk rühmte), scheint nun zwar die Theilnahme an dem Bau lebhaft erneuert zu haben, wie aus den wiederholten Vorkehrungen gegen das Ueberhandnehmen betrüglicher Sammlungen für den Dom hervorgeht, indess sind die Resultate des Weiterbaus im Vergleich zu dem vollendeten Chore doch nur geringe zu nennen. Auch ist uns von demselben nirgends urkundliche Nachricht überliefert, wie denn auch die Reihe der Meister mit Rütger, dem Nachfolger Johanns, welcher von 1330 bis 1332 den Bau führte, in den Schreinen abbricht.

Sehen wir nun zu, wie es ausser dem Chor um den Bau stand, so finden wir weiter keinen anderen Theil desselben zur Vollendung gebracht. Die Pfeiler im Kreuzschiff sind nur bis zur Höhe der Nebenschiffe aufgeführt worden, die Seitenportale fehlten ganz und sind auch erst theilweise fundamentirt gewesen. Auch im Langhause sind die Pfeiler erst bis zur Höhe von 42 Fuss aufgeführt und waren dieselben nur auf einer Stelle an der nördlichen Seite, mit sieben Kreuzkappen überwölbt, während die übrigen Räume mit Nothdächern überdeckt erschienen (Zwirner, Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaus. Köln und Aachen 1843).

Möglich, dass bei der Ausführung dieser Theile des Baues einige Meister betheilt gewesen, die noch in den Schreinsbüchern zerstreut vorkommen. Meister Michael, der um 1368 genannt, Andreas von Everdinge, dessen Witwe im Jahre 1412 erwähnt wird.

Von den Thürmen ist der nördliche kaum 30 F. über den Erdboden hinausgeführt, an dem südlichen dagegen muss während dieser Zeit fleissiger gearbeitet worden sein. Mit diesem Theile des Baues nun scheint ziemlich sicher ein anderer Baumeister in Verbindung gebracht werden zu können. Es ist dies Claiws (Nikolaus) von Buere, der im Jahr 1433 als Dombaumeister [Werkmeister zerzyt zome doyme in Coelne] vorkommt. Er starb gegen 1452 und wir dürfen ihm somit wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit die Fortsetzung des südlichen Thurmes bis zum Beginn des dritten Stockwerks zuschreiben. Denn im Jahre 1437 wurden die Glocken aus dem alten hölzernen Glockenthurm neben dem Chor in unseren Thurm versetzt und scheint derselbe schon damals seine jetzige Höhe (190 Fuss) erreicht zu haben. Nach Meister Nikolaus von Buren wird noch ein Dombaumeister und zwar Konrad Koene (Kuyn) erwähnt, der als „Werkmeister zome doyme in Coelne“, 1452, 1458 und 1464 in den Schreinsbüchern und 1463 als Obermeister der Steinmetzen Bruderschaft über das Gebiet von Niederdeutschland in einer Handschrift der Steinmetzenbruderschaft-Ordnung vorkommt. Ein bestimmter Theil des Baues scheint ihm mit Sicherheit nicht zugeschrieben werden zu können, Boisserée meint, dass unter ihm wohl nur wenig an dem südlichen Thurm und einiges an dem Schiff weiter gebaut wurde, während der nördliche Thurm noch bei seiner ursprünglichen, nur etwa siebenundzwanzig Fuss hohen Anlage geblieben sei.

Auf diesen scheint Meister Johann von Frankenberg gefolgt zu sein, dessen Name in einem dem XV. Jahrhundert angehörigen Verzeichniss der Bruderschaft des heil. Petrus genannt wird, ohne dass ihm die Ausführung eines bestimmten Theiles des Baus zugeschrieben werden könnte. Dagegen glaubt Boisserée einem Meister Heinrich, der als Polier in den Jahren 1478 und 1509 vorkommt, die Arbeiten zuschreiben zu dürfen, die im Anfang des XVI. Jahrhunderts an dem Dome ausgeführt wurden. Das Schiff war bis zur Kapitellhöhe der Nebengänge vollendet; nun vollendete man die nördliche Nebenhalle, baute den sich mit ihr verbindenden Theil des nördlichen Thurmes soweit, als es zu diesem Zweck nöthig war und schmückte die Halle mit gemalten Fenstern. Was

diesen Bau betrifft, so wird darauf die Bemerkung Kuglers zu beziehen sein, dass derjenige Strebepfeiler des nördlichen Seitenschiffs, der sich an den kaum begonnenen Thurm dieser Seite anschliesst, mit einer von den übrigen ganz abweichenden willkürlichen Dekoration in geschweiften und gewundenen Formen versehen ist, wie dieselben im Anfang des XVI. Jahrhunderts vorkommen. Uebrigens am ganzen Dome das einzige Beispiel einer so willkürlichen Behandlung. *)

Was die Fenster betrifft, so vereinigten sich der Erzbischof Hermann von Hessen und sein Nachfolger Philipp, Graf von Daun, das Domkapitel, die Stadt und mehrere vornehme Häuser, um dieselben von den geschicktesten Künstlern verfertigen zu lassen, und so kam bei der damals aufs Höchste ausgebildeten deutschen Malerkunst ein Werk zu Stande, das (wie Boissérée sagt) in jeder Hinsicht die Krone der Glasmalerei zu nennen ist.

„Wie die Sonne am Abend eines gewittervollen Tages noch einmal ihren farbenreichen Glanz über die Erde verbreitet, so sollte die ganze Zauberpracht der Glasmalerei noch über das grosse Bauwerk strahlen.

Es wurde von der Zeit an nicht weiter fortgebaut. Und seit dreihundert Jahren steht nun schon das unterbrochene Werk; ein doppeltes Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichsten Vermögens und zugleich der Alles störenden Zwietracht; ein Sinnbild der gesammten Geschichte des deutschen Vaterlandes.“

Mit diesen im Jahre 1821 geschriebenen Worten Boissérée's beschliessen wir diese Mittheilung über die Geschichte des Kölner Domes um den Faden der Erzählung, wie in jüngster Zeit der Bau einen neuen Aufschwung genommen, am Schluss dieser Bemerkungen mit einigen Worten wieder aufzunehmen.

V. Indem wir zu der näheren Beschreibung und, in Anbetracht, dass sich verschiedene Entwicklungsstufen innerhalb des Baues selbst erkennen lassen, zu dessen innerer Geschichte übergehen, haben wir zunächst des Materiales Erwähnung zu thun. Die Trefflichkeit desselben, sowie die Solidität der Technik, entsprach bis auf einige kleine Unregelmässigkeiten, die erst in neuerer Zeit bei Gelegenheit der Restauration an den Tag gekommen sind, der künstlerischen Bedeutsamkeit des Werkes vollkommen.

Zu den Werkstücken des Oberbaus hatte man einen „porphyrartigen Sandstein von schöner gräulich grüner Farbe“ gewählt, der im Siebengebirge in dem dicht an den Ufern des Rheins gelegenen Drachenfels gebrochen wurde und der anderwärts auch als Trachyt bezeichnet wird. Bei der Fundamentirung wechselte man in der Anwendung desselben Gesteines mit Lagen von gewaltigen Basaltblöcken ab, die aus den dem Siebengebirge gegenübergelegenen Unkelbruche geholt wurden, nach Lacomblet a. a. O. S. XXV seit dem Jahre 1337. Die langen säulenartigen Basaltstücke wurden horizontal über die Lagen der rauh behauenen und fest verbundenen Sandsteine gelegt und mussten so in der That einen unerschütterlichen Verband bilden. Dazu kam die ungeheure Stärke dieser Grundlagen, von der man sich einen Begriff aus Boissérée's Beschreibung machen kann, der S. 9 erzählt, er sei in einen neben dem Haupteingange rechts an einem der Strebepfeiler des südlichen Thurmes angelegten Schacht von 44 Fuss Tiefe hinabgefahren und habe dort das Mauerwerk betrachtet, ohne indess auch hier den Anfang der Grundfeste mit Bestimmtheit entdecken zu können.

*) Mit Ausnahme vielleicht der obersten Theile des südlichen Thurmes, d. h. der Ansätze des dritten Stockes, die, offenbar viel später als das zweite Stockwerk, mancherlei Spuren einer ähnlichen Behandlungsweise zeigen.

Was die über der Erde befindlichen Theile betraf, so bestand der Vorzug der Arbeit hauptsächlich darin, dass der Bau nur aus Quadern ohne Hinzufügung eines andern Materiales, wie etwa Mauerstein aufgeführt wurde. Die Gewölbe dagegen bestanden aus einem ziegelartig zugerichteten Tuffstein, der oben mit einer zolldicken Lage Mörtel überzogen wurde. Es war dies ein eben so festes als leichtes Material, das man von Brohl unweit Andernach, etwa 6 Meilen von Köln, herbeischaffte.

Die nähere Beschreibung des Gebäudes beginnen wir am füglichsten mit dem vollendeten Theile. Was die allgemeinen Raumverhältnisse des Chores betrifft, so haben wir dieselbe bei Gelegenheit des Grundrisses schon erörtert; was dagegen die Höhenverhältnisse des Aufbaues anbelangt, so bemerken wir zunächst im Allgemeinen nur, dass auch hier die einfachen Verhältnisse zur Anwendung gekommen sind, die wir schon bei Anordnung des Grundrisses kennen lernten. Die Einheit der Grundverhältnisse (50 Fuss) ergibt sich auch als Einheit der Höhenverhältnisse und zwar enthält die Gesammthöhe des Hauptschiffes drei solcher Einheiten = 150 Fuss, ebenso wie die innere Breite des Baues drei Einheiten hatte, und da diese Einheit zugleich das Maass der Breite des Mittelschiffes ist, beträgt die Gesammthöhe desselben drei Breiten, gleich wie bei der Anlage die gesammte innere Länge des Baues drei Breiten desselben betrug. Die Höhe der Nebenschiffe des Chores verhält sich zu der des Mittelschiffes wie 2 : 5, dasselbe Verhältniss, welches zwischen der Weite des Querschiffes und dessen Länge obwaltet. Jene fünfzig Fuss sind das Maass der Weite von Centrum zu Centrum der Pfeiler des Mittelschiffes. Da diese nun eine Dicke von 7 Fuss haben, so wird das Verhältniss der lichten Breite zur Höhe wie 1 : 3 $\frac{1}{2}$ oder wie 2 : 7, während bei Abrechnung der Pfeilerdicke von 6 Fuss das Verhältniss von 1 : 3 für die Nebenhallen und die Kapellen eintritt.

Mittel- und Seitenschiffe zeigen gleichmässig eine dreifache Gliederung nach der Höhenrichtung ersteres lässt sich in folgende drei Haupttheile eintheilen: Pfeilerstellung mit ihren Bogen bis zum Gesims, die Fenster über dem Gesimse und die Gewölbe. Bei den Seitenschiffen und den ihnen in der Anlage entsprechenden Kapellen bildet die Fensterbrüstung den ersten, die Fenster den zweiten, das Gewölbe den dritten Theil.

Was nun das Hauptschiff und zwar zunächst die Pfeiler desselben betrifft, so ist ein Unterschied zwischen denen zu machen, die dem graden Theile des Chores und denen, die der Rundung, dem Chorschlusse angehören. Beide sind Säulenbündel allerdings, indess ist ihre Form und die Art der Anordnung verschieden. In dem vorderen Theile des Chores besteht die Grundform der Pfeiler (iii) aus einer starken Rundsäule, an welche sich 12 Halbsäulen anlehnen, die je nach ihrer Stärke und Stellung den Gurtbögen der Arkaden und der Gewölbe, sowie den Quergurten der Gewölbe in Haupt- und Seitenschiff als Träger entsprechen; sie treten meist um zwei Drittel und um drei Viertel aus der Mittelsäule hervor, die als Kern betrachtet wird, wie denn auch nach Kugler's durch Erfahrungen bei der Restauration bestätigten Bemerkung (a. a. O. S. 391) jene Halbsäulen dem Kerne nur angeheftet und eingefügt worden sind, obgleich die ganze Anlage der Pfeiler, wie sich aus den Basen ergibt, von vorn herein auf solche Halbsäulen berechnet war. Die Uebergänge zwischen den einzelnen Säulen sind dem einfacheren Styl dieses dem ursprünglichen Entwurf angehörigen Theiles entsprechend noch nicht durch tiefere Einschnitte und Hohlkehlen vermittelt, wie wir dies an späteren Theilen des Baus finden werden.

Während sich so durch starkes Hervortreten der vier starken Säulen die Form der Pfeiler dem Quadrat nähert, nehmen die Pfeiler des Chorschlusses, bei sonst ähnlicher Bildung wegen ihrer veränderten Stellung zu einander, so wie wegen verringerten Zwischenraumes die Form eines verschobenen

Viereckes an, dessen spitzester Winkel dem Mittelpunkt der Rundung des Chorschlusses zugewendet ist (vgl. bb).

Von den Säulen der Nebenschiffe (kk) bemerken wir hier sogleich, dass sie eine ganz entsprechende Bildung haben, nur dass sich an den runden Kern des Ganzen anstatt 12 nur 8 Halbsäulen anschliessen, und ihre Form von dem regelmässigen Quadrat etwas abweichen, dass sie vielmehr eine nach der Längenrichtung des Gebäudes, in welcher allerdings eine grössere Stärke erforderlich war, etwas gestreckte Gestalt haben, so dass, während der Durchmesser in der Längenrichtung, wie bei den Pfeilern (ii), 7 Fuss beträgt, derselbe in der Breite nur 6 Fuss beträgt.

Die Bögen, die auf den Säulen ruhen, zeigen, wie überhaupt sämtliche Bogen im Chor, eine vollkommen reine und klare Entwicklung des deutschen Spitzbogenprincipes. Sie bestehen aus zwei Sextanten, so dass die Weite der Bogen zugleich dem Radius entspricht, mit dem die Seiten desselben geschlagen sind, und mit den Sehnen derselben ein gleichseitiges Dreieck bildet.

Auch in dieser Beziehung waltet eine Verschiedenheit zwischen den Arkaden des Hauptschiffes in dem vorderen geraden Theile und denen der Rundung ob. Letztere weichen nämlich von der angegebenen Bogenform ab und zwar aus dem Grunde, weil der Zwischenraum der Pfeiler ein viel geringerer, als in der geraden Richtung ist und trotzdem die Arkaden dieselbe Höhe erreichen mussten, als in dem vorderen Theile des Chores. So hat man denn hier die Form des überhöhten Bogens angewendet, d. h. die Schenkel des Bogens setzen über dem Kapitell der Pfeiler senkrecht auf und gehen erst in einer gewissen Höhe in die, übrigens nach demselben Principe, wie das oben angegebene, geschwungene Bogenlinie über.

Aus demselben Unterschied der Stellung der Säulen zu einander, geht auch der Unterschied hervor, der in der Gewölbekonstruktion zwischen dem vorderen Theile des Chores und dem Schlusse desselben obwaltet. In jenem nämlich sind die Gewölbe der Seitenhalle quadratisch, eine Form, die bei der eigenthümlichen Konstruktion des Umganges dort in die eines unregelmässigen Vierecks übergeht. Je zwei gegenüberliegende Seiten dieses Vierecks, werden durch die Gurtbögen gebildet, welche die Pfeiler des Chorschlusses mit den gegenüberliegenden Pfeilern der Kapellen verbinden, diese sind einander gleich; die beiden andern sind durch die Gurtbögen gebildet, welche einerseits die Pfeiler der Kapellen, andererseits die des Chorschlusses unter einander verbinden, diese sind einander ungleich, indem die Distanz der letzteren viel geringer, als die der ersteren ist. Die Konstruktion der Gewölbe ist so angelegt, dass die Kreuzrippen in dem Mittelpunkt derjenigen Linie zusammentreffen, welche die Mittelpunkte der beiden gleichen Seiten des Vierecks mit einander verbindet, d. h. die Scheitelpunkte der Gurtbögen, welche die Pfeiler des Chorschlusses mit denen der Kapelle verbinden, wie dies ein Blick auf den Grundriss vollständig erläutern wird.

Diese erste untere Hälfte des Chores ist nun als nach dem ursprünglichen Plane angelegt zu betrachten, es ist in ihr das erste Stadium des Baues zu erkennen, dem übrigens auch die Einfachheit und Strenge aller Einzelbildungen vollständig entspricht, wie dies die oben angedeutete Grundform der Pfeiler, ferner die Bildung der Basamente und Kapitelle und die einfache Formation der Fenster, endlich die der massenhaft nach aussen hinaustretenden und in den unteren Theilen aller und jeder Ornamentik und reicheren Gliederung ganz entbehrenden Strebepfeiler.

Wenn wir nun in den folgenden Theilen des Baues von einem zweiten und noch weiteren Stadien des Baues sprechen werden, in deren Abgränzung wir der Kugler'schen Ansicht a. a. O. S. 398 ff. folgen, so ist dies nicht etwa so zu verstehen, dass man während des Weiterbaus wesentliche Grund-

formen ganz neu und willkürlich in denselben eingeführt habe. Vielmehr behielt man den ursprünglichen Entwurf in seinen Hauptverhältnissen bei und nur bei der Ausführung des Einzelnen liess man die durch die fortwährend rüstig fortgeschrittene Entwicklung der Kunstbildung nothwendig erscheinende Abweichung in der Detailformation und in der Dekoration der durch den Plan schon in ihren Grundformen fest bestimmten Haupttheile eintreten. So wuchs der Dom auf dem sicheren Einen Grunde des ursprünglichen Entwurfes empor und konnte dennoch in allen seinen Theilen Zeugnis von der rasch wachsenden Entwicklung des Volks- und Kunstgeistes der damaligen Zeiten vollgültiges Zeugnis ablegen.

Wir wenden uns zu dem zweiten Theile des Chores zurück, zu dem Oberbau des Mittelschiffes. Wir hatten die Beschreibung bis zu der Höhe der Arkaden geführt. Ueber sie hinweg läuft ein reich ornamentirtes Gesims, das den Abschluss dieses Theiles ausmacht. Die Vermittelung zwischen diesem und dem oberen Theil geschieht nun dadurch, dass bei den Pfeilern im vorderen Theile des Chores ein Bündel von drei Säulen, bei denen in der Rundung eine einfache Säule, sowohl das Kapitell der unteren Arkaden, als auch das Gesims über denselben durchschneiden und in ununterbrochener Linie von der Basis bis zum Beginn der oberen Gewölbe hinaufstrebt. Dadurch ist die Bildung der ganzen oberen Choreshälfte bedingt, indem zwischen jenen Säulen und Säulenbündeln die herrlichen schlanken Fenster mit den durchbrochenen Gallerien unter denselben angebracht sind, und aus ihren Kapitellen sich die Kreuzgurte und die Rippen des Gewölbes entwickeln, um sich dann in eine Höhe von 150' in einen gemeinsamen Schlussstein zu vereinigen. Auch hier sind einfache Kreuzgewölbe angeordnet, in der Rundung dagegen gehen sämtliche acht, den letzten Pfeiler entsprechende Rippen in einen Mittelpunkt strahlenartig zusammen. Die Bildung der Gurtbögen und Rippen ist reicher als die der Pfeiler, indem dieselben ebenso wie die Gewände der Fenster, aus mannigfachen Leisten, Stäben und verbindenden Hohlkehlen zusammengesetzt sind.

In der Gliederung der Einzelheiten zeigt sich bereits manche Abweichung von den unteren Theilen. So zeigen namentlich die Fenster eine bei weitem schönere Durchbildung als die im unteren Theile; „die Entwicklung der Formen, sagt Kugler S. 392, gestaltet sich hier in der reinsten Elastizität und Harmonie, so dass uns hier — zugleich mit Rücksicht auf die nicht minder vollendeten Giebel, welche die Fenster [im Aeusseren] krönen — das edelste Beispiel gothischer Fensterarchitektur entgegentritt.“ Der Brüstung, welche unter den unteren Chor- und Kapellenfenstern angebracht sind, und auf welchen das Stabwerk der Fenster selbst in erhabener Arbeit fortgeführt ist, entspricht in der oberen Fensterreihe eine Gallerie von Spitzbogenarkaden, deren Oeffnungen ebenso wie die der Fenster mit Glasmalereien ausgefüllt sind.

Die Verbindung dieses zu riesenhafter Höhe anstrebenden Mittelschiffes mit den viel niedrigeren Umfassungsmauern des unteren Theiles des Chores geschieht, wie wir dies schon von den französischen und andern deutschen Kathedralen her kennen (vgl. Taf. 50 — 53), durch ein sehr reich gegliedertes System von Strebepfeilern und Strebebögen. Bei der grossen Schlankheit des Oberbaus und bei der verhältnissmässigen Leichtigkeit und Schwäche seiner Stützen (der Fensterpfeiler), musste die Last der Gewölbe und des Daches so viel als auf die festeren Theile des Baues, nämlich die Umfassungsmauer mit den starken Strebepfeilern abgeleitet werden; dies geschah nun durch die Strebebögen, welche die Gewalt des Seitenschubes des Oberbaues zunächst auf Widerhalter hinüberführten, die die äussere Fortsetzung der Pfeiler der Seitenschiffe bilden, und sodann auf eine zweite Reihe von Widerhaltern ableiteten, welche die Krönung der äusseren Strebepfeiler und Umfassungsmauer ausmachen. Die

Bögen waren doppelt über einander geschlagen, so dass auf jede Abtheilung in dem vordern Theile des Chores ein System von vier Strebebögen kam. Bei der Rundung dagegen, wo der Umgang nur ein einfacher war, war auch das Strebensystem einfacher, indem die über den Kapellenpfeilern errichteten Widerhalter mit dem hohen Chor unmittelbar durch einen Doppelbogen verbunden waren. Die ganze Anordnung ergibt sich aus unserer Ansicht; die Spitze eines solchen Widerhalters von der Südseite ist auf Taf. 54, A, Fig. 15 dargestellt; die auf der Nordseite waren zwar in der Gesamtanlage ähnlich, im Ornament dagegen weniger reich gebildet. In diesem Strebepfeiler- und Bogensystem des Chors, welches, wie man aus dem ausgeführten Theil des nördlichen Seitenschiffes sehen kann, in ähnlicher, wenn auch vielleicht einfacherer Weise, um das ganze Gebäude herumgeführt werden sollte, erkennt Kugler ein drittes Stadium des Baues, eine neue Umbildung der ursprünglich wohl ähnlich, aber doch nicht in so reicher und brillanter Weise beabsichtigten Anlage; eine Fortentwicklung innerhalb des Baues selbst, die indess der Einheit und Harmonie des Eindrucks durchaus keinen Abbruch thut.

In der Beschreibung der übrigen, nicht vollendeten Theile des Baues dürfen wir uns kürzer fassen. Dass das Querschiff und die Gewölbe über der Vierung mit dem Mittelschiffe des Chores dieselbe Höhe erhalten sollten, geht aus den vollendeten Pfeilern der Vierung, die, weil sie auch einen Thurm zu tragen bestimmt waren, stärker als die anderen gebildet sind, sowie andererseits aus den beiden dem Chor zunächst liegenden Fenstern des mittleren Kreuzschiffes hervor, die ebenfalls mit dem Chor gleichzeitig vollendet worden, dann aber ohne die Gefährten einsam stehen geblieben sind. Die Pfeiler des Schiffes, von denen wir schon oben bemerkt, dass sie bis zur Kapitellhöhe der Arkaden aufgeführt sind, weichen von den Pfeilern des Chores dadurch ab, dass sowohl der Grundriss derselben, als auch alles Ornament, namentlich das Blattwerk bei weitem künstlicher gestaltet sind. Dasselbe gilt von den Fenstern und Bögen des vollendeten Theiles im nördlichen Seitenschiff (vgl. oben unter IV).

Wenden wir uns schliesslich zu dem vollendeten Theile der Vorhalle (es sind die unteren Stockwerke des südlichen Thurmes), so ist zu bemerken, dass hier die Kunst des Meisters, die gewaltigen Massen, wie sie als Unterbauten der ungeheueren Thürme erfordert wurden, durch die Macht der Formen zu vergeistigen, in höchster Vollendung sich zeigt. Ueber die Auflösung und Vertheilung der Stützen haben wir schon oben gesprochen, wir haben hier nur hinzuzufügen, dass die räumliche Ausdehnung derselben mit Ausnahme der kleinen Pfeilern inmitten der Thurmquadrate (auf dem Plan mit h bezeichnet sei, vgl. Tafel 54, A, Fig. 19), den zwischen ihnen liegenden Zwischenräumen fast gleich kommt, während in den übrigen Theilen die räumliche Ausdehnung der Stützen zu den Zwischenräumen sich meistens wie 1 : 3 verhält.

Und dennoch mussten auch diese gewaltigen Massen mit dem Eindruck des übrigen Gebäudes in Einklang gebracht werden, wie denn dies Resultat auch wirklich mit unglaublicher Kunst und Genialität erreicht worden ist. Eines der Hauptmittel, das der Baumeister anwendete, bestand darin, dass er, je grösser die Massen waren (die beiden Hauptpfeiler haben an zwanzig Fuss im Durchmesser), ihnen eine um so feinere und mannigfaltigere Gliederung zu geben suchte, indem er sich statt der Halbsäulen der im oberen Chor bei den Gurtbögen und Fenstergewänden angewandten Kombination von Leisten und birnenförmig zugespitzten Rippen zur Belebung der Pfeiler bediente. Vergleiche den Hauptpfeiler (im Grundriss f') mit der Profilirung der einen Seite im vergrösserten Maassstab Taf. 54, A, Fig. 18 und den Grundriss der mittleren Säulen (im Grundriss h) ebendas. Fig. 19. Dadurch wird trotz der Gewaltigkeit der angewendeten Massen in der Vorhalle ein Eindruck von stre-

bender Leichtigkeit hervorgerufen, der diesen Theil mit den übrigen Theilen in vollkommen harmonische Uebereinstimmung setzt.

„Hätte das Schicksal, sagt Boisserée S. 58, die Vollendung der so herrlich begonnenen Vorhalle zugelassen, so würde sie alle übrigen Theile des Domgebäudes eben so sehr übertroffen haben, als dieses alle andern Werke altdeutscher Baukunst weit hinter sich zurücklässt.“

In noch höherem Grade, als Boisserée dies für die innere Vorhalle that, nimmt Kugler den Ruhm äusserster und letzter Vollendung für den Aussenbau derselben, so wie für den ganzen Façaden- und Thurmbau in Anspruch, von welchem das Vollendete nur einen kleinen Theil ausmacht. Jener kleine vollendete Theil nun aber, wie wir schon bemerkten, die beiden untersten Stockwerke des südlichen Thurmes, in Verbindung mit dem vollständigen Aufrisse der Façade, der uns in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist (vgl. über die alten Domrisse Boisserée S. 106 ff.) scheint uns denn auch in der That zu berechtigen, gerade in diesem Theile nicht nur das letzte Stadium des Dombaus, sondern das letzte und vollendetste Stadium der gesammten mittelalterlichen Bauentwicklung selbst zu erkennen. Wie ein Blick auf unsere Tafel lehrt, tritt eine vollständige Verschiedenheit schon beim Beginn der Strebepfeiler hervor; denn während die Strebepfeiler der Umfassungsmauern des Schiffes, obschon ebenfalls später, doch noch ganz den einfachen Charakter zeigen, auf den wir bei der Bildung dieser Bautheile am Chor hinwiesen, so zeigt sich an denen des Façadenbaus von vorn herein ein glänzender und üppiger, wenn schon geregelter Reichthum einer keineswegs willkürlichen, sondern das Wesen der einzelnen Theile selbst zum Ausdruck bringenden Dekoration, und ein fein berechnetes und durchdachtes Gestaltungsprincip, das sich, je weiter das Bauwerk emporwächst, in immer brillanterer Weise entfaltet, und endlich in den beiden Thurmspitzen einen ebenso glänzenden und schönen, als gewaltigen und kühnen Abschluss findet.

Wir können hier auf die Einzelheiten der Façade nicht mit Ausführlichkeit eingehen, und wollen nur bemerken, dass dieselben die Gliederung des Inneren, wie wir sie bisher betrachtet, zu ebenso schöner, als vollständiger Erscheinung bringt. Die weitere Mittelabtheilung, in der sich das Hauptportal und darüber ein grosses, mit einem doppelten Giebel gekröntes Fenster befindet, entspricht dem Mittelschiff (das Hauptportal M mit dem Ansatz des Mittelfensters darüber s. Tafel 54, A, Fig. 2, sowie das Profil der Thürgewänder ebendas. Fig. 23). Die auf beiden Seiten befindlichen Unterbauten der Thürme zerfallen in je zwei, den Seitenschiffen entsprechende Abtheilungen, deren jede in dem oberen Stockwerk von einem Fenster eingenommen ist, während in dem unteren Stockwerk in den beiden äusseren Abtheilungen ein Fenster (O), in den inneren dem Hauptportal zunächst liegenden, ein niedriges Seitenportal (N) angeordnet ist; nur das eine der Portale, das in dem südlichen Thurm befindliche, ist vollendet. Die einzelnen Abtheilungen sind getrennt durch reichgegliederte Strebepfeiler, die aber eben so wenig wie die stark vorspringenden Strebepfeiler der Ecken den Anschein eines stützenden Nothbehelfes, sondern vielmehr das einer reichen und heiteren Ziergliederung haben, wesshalb sie auch die einzelnen Theile der Façade weniger zu trennen, als vielmehr zusammenschliessen scheinen. Ueber dieser eben so organisch gegliederten, als reich decorirten Façade, die bis zur Spitze des mittleren Giebels eine Höhe von 208 Fuss hat, erheben sich die Thürme erst selbstständig, im dritten Stock noch viereckig mit je einem Fenster in jeder Seite, im vierten Stock dagegen zu einem leichten achteckigen Geschoße mit acht weiten, giebelübertagten Fenstern übergehend, über welchem sich die kühn durchbrochenen achtseitigen Pyramiden erheben sollten, um in der Höhe von 532 Fuss mit einer gewaltigen Kreuzesblume von 29' 6'' abzuschliessen. Die wunderbar schöne

Gliederung der Thürme und Façade, so wie des über der Kreuzung beabsichtigten Mittelthurmes und des südlichen Portales (P'), die sich sämmtlich aus den erhaltenen Rissen erkennen lassen, geht aus unserer Ansicht selbst mit grosser Anschaulichkeit hervor.

VI. Nach den zuletzt erwähnten Bauten wurde der Weiterführung des Domes keine Thätigkeit mehr zugewendet. Kaum dass man das Allernothwendigste zur Erhaltung that. Rechnet man dazu, dass der Stein vom Drachenfels mit leicht verwitterndem Feldspath durchwachsen ist, so ist nur allzuleicht begreiflich, dass es sich unter solchen Umständen fortan eher um eine Geschichte der Zerstörung, denn um eine Geschichte des Baues handeln kann.

Im Anfang des XVIII. Jahrhunderts hatte die Zerstörung des Gesteines so zugenommen, dass das Chorgiebelfenster zugemauert werden musste, um nur die Orgel vor der eindringenden Nässe zu schützen und selbst der Erzbischof Clemens August, der doch so viel mit Pracht- und Schlossbauten zu thun hatte, sich dazu entschliessen musste, einige Mittel zur Dachdeckung herzugeben und das Thürmchen auf der westlichen Giebelspitze des Chores abzubrechen, das durch seine Last die Gefahr gänzlichen Einsturzes noch dringender machte. In der Mitte des XVIII. Jahrhunderts kam zu dem natürlichen Verfall noch Zerstörung durch menschlichen Unverstand. Als man nämlich damit umging, das Mittelschiff mit einer Bretterverschalung zu überdecken, setzte man die zu Stützen dienenden Balken auf die zierlichen Konsolen die an der Innenseite der Pfeiler angebracht waren und die, auf leichte Statuen berechnet, jene Last natürlich nicht tragen konnten und ausbrachen. — Im Jahre 1766 wurde der alte Tabernakel abgebrochen, 1769 die steinernen Schrankenwände des Chores, welche letztere durch eiserne Gitter ersetzt wurden.

Die Reparaturen, zu denen man sich 1770 wieder entschlossen hatte, wurden 1794 durch die französische Okkupation wieder unterbrochen, welche überhaupt für den Dom die allerschlimmste Zeit herbeiführte, indem namentlich durch das muthwillige Herausreissen der Bleiröhren und das dadurch bewirkte Eindringen des Wassers selbst der bisher noch unberührte Kern des Mauerwerkes mit Zerstörung bedroht wurde. Die Verwendung des hochverdienten Sulpiz Boisseree bei Napoleon und dem Stadtrathe brachte endlich deren Wiederersetzung (1811—1814) zu Wege.

Mit dieser Zeit aber schien auch schon eine neue Aera für den Dom anbrechen zu sollen. Auf Veranlassung eines im Jahre 1814 stattgehabten Besuches des damaligen Kronprinzen, jetzigen Königs von Preussen, wurde das Augenmerk der preussischen Regierung auf den Dom gerichtet. Schinkel wurde 1816 mit der Besichtigung desselben beauftragt, an welche sich in der Folge mancherlei Reparaturen knüpften. Seit der Wiederherstellung des Erzbisthums im Jahre 1821 begann eine regelmässige Sorge um den Bau, die 1825 wieder eingeführte Domsteuer, sowie eine sehr bedeutende Zubusse aus Staatsmitteln machten eine systematische Restauration möglich, die man zum Theil als völligen Neubau betrachten kann, wie denn z. B. die Fenster des Querschiffs, die als Stützen der Westseite des Chores dienten (vgl. oben) vollständig abgetragen und von Grund auf neu gebaut wurden.

Bei der mit solchen Arbeiten verbundenen genauen Prüfung der erhaltenen Theile ergab sich nun eine so grosse Zerstörung der Pfeiler und Strebebögen, dass man mit deren Umbau im J. 1829 unter Aufwendung sehr bedeutender Mittel beginnen zu müssen glaubte. Man wendete eine besondere Sorgfalt auf die Auswahl des neuen Gesteines (Stenzelberger Trachyt aus dem Siebengebirge, Lava von Andernach, zu den Verzierungen Sandstein vom Neckar bei Heilbronn u. s. w.) Bis zum Jahre 1832 waren die vier ersten Strebewände auf der Südseite des Chores in den oberen Theilen vollendet. Im Jahre darauf starb Ahlert, der die Restauration bis dahin geleitet hatte, und Zwirner

wurde Dombaumeister. Zwirner führte in demselben Sinne, nur mit noch mehr Berücksichtigung der Formenschönheit, als bisher geschehen, den Umbau des Chores fort, so dass er im Jahre 1842 selbst darüber bemerken konnte, dass vierzehn Strebesysteme, wovon acht mit vier, und sechs mit zwei Bögen vollständig um- und, wie die Bögen, ganz neu gebaut seien. — (Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues. Köln und Aachen 1842.)

Nach der Vollendung dieser Aussenbauten wandte er sich auch dem Innern zu, und es ist bekannt, dass den 4. September 1842 die Einweihung des Chores, verbunden mit der Grundsteinlegung für die Portale des Querschiffs unter grossen Festlichkeiten begangen wurde.

Dies war ein gewaltiger Anlass um die Idee des Weiterbaus, ja der Vollendung des Domes von Neuem anzuregen; eine grosse Anzahl von Dombauvereinen, zu denen sich jüngst noch die akademischen Vereine mit lobenswerther Bethheiligung der akademischen Jugend gesellt haben, trat ins Leben, und führte dem Weiterbau des erhabenen Denkmals, wie die Sympathien des deutschen Volkes, so auch die nöthigen Mittel in erneuerter Lebhaftigkeit zu. Wie Bedeutendes aber damit selbst in verhältnissmässig kurzer Zeit sich für den Dombau hat erreichen lassen, mögen die folgenden aus eigener Anschauung geschöpften Mittheilungen über den jetzigen Stand des Baues ergeben.

Wer zunächst das Innere des Domes betritt, der möchte, wenn ihm nicht besondere Kenntniss des gothischen Bausystems beiwohnt, die Kirche wohl für vollendet halten. Sämmtliche Seitenschiffe, im Langhause sowohl als im Querschiff, sind in der That vollendet und vollständig überwölbt. Die Farbenpracht der gemalten Glasfenster, sowohl der schon oben erwähnten im nördlichen, als auch die von König Ludwig von Bayern gestifteten im südlichen Seitenschiff, trägt nicht wenig dazu bei, den wohlthätigen Eindruck eines vollendeten Bauwerkes zu erhöhen. Was das Mittelschiff betrifft, so ist dasselbe allerdings noch nicht vollendet, jedoch erhebt sich dasselbe schon so bedeutend über den Arkaden der Seitenschiffe, dass die ringsum laufende, schon allein 19 Fuss hohe Gallerie ganz vollendet ist, und so auch dem zu der beabsichtigten Wirkung des Mittelschiffs unentbehrlichen Oberlicht den Zugang gewährt. Ueber dieser Gallerie folgt dann sogleich die provisorische Decke, die den Raum in der Weise der altchristlichen Basiliken abschliesst. Dass der Chor ganz und in jeder Beziehung vollendet ist, haben wir schon oben erwähnt.

So bildet das Innere schon jetzt ein abgeschlossenes Ganze, das den Schein der Vollendung an sich trägt und in der man der Andacht, sowohl der religiösen, als der des Kunstgenusses ohne Störung nachgehen kann. Ausser- und oberhalb dieses erhabensten aller Kirchengebäude zeigt sich das rührigste Leben; neben der Kirche sind die Hütten der Steinmetzen in vollem Gange, und über dem provisorischen Dache des Mittelschiffes wird rüstig weiter gearbeitet.

Betrachten wir zunächst das Querschiff, so ist zu bemerken, dass die beiden wunderbar schönen Portale auf dessen Nord- und Südseite (PP') vollständig, bis auf die Skulpturen vollendet sind. Ueber dem südlichen Portal erhebt sich auch schon das grosse Fenster (vgl. unsere Ansicht), dasselbe ist im Stabwerk ganz vollendet und man ist gegenwärtig (September 1850) damit beschäftigt, es zu überwölben. Strebepfeiler und Bögen zur Unterstützung dieses Theiles des Querschiffs sind zum Theil fertig und harren vorbereitet der Aufstellung. Die sämmtlichen Fensterpfeiler in diesem südlichen Arme des Querschiffes sind bis zur Höhe des Hauptgewölbes fertig. Ebenso ist der südliche Eckpfeiler der Vierung mit seinem prächtigen Kapitell bereits versehen. — Die beiden Eckpfeiler, die das grosse Fenster über dem Südportal einschliessen, sind noch höher aufgeführt und zwar bis zu

den Kapitellen der Fenstereinfassung, bis zu welcher Höhe denn auch die Ansätze der Rippen des Hauptgewölbes schon gediehen sind.

Die entsprechenden Hauptpfeiler am nördlichen Ende des Schiffes sind fast ebenso weit vollendet, die übrigen dagegen erst etwas über die Höhe der Gallerie emporgebracht, wie denn auch der Pfeiler der Vierung auf der nördlichen Seite noch nicht zu der Höhe des südlichen gediehen ist.

So kann man die Vollendung des Querschiffes als in naher Aussicht stehend, betrachten. In dem Hauptschiff des Langhauses walten fast dieselben Verhältnisse ob. Auch hier sind die Fensterpfeiler auf der Südseite bis zur Höhe der Kapitelles emporgeführt, auf denen die Gurtbögen und Rippen des Gewölbes ruhen werden. Ja einer der gewaltigsten Bestandtheile des Mittelschiffs, sowie zugleich des ganzen Baues ist vollständig beendet, es ist dies der grosse Bogen zwischen den Thürmen, der den mittleren Durchgang von der Vorhalle in das Schiff bildet und der sich kühn in der Höhe von 150 Fuss zusammenwölbt; ein ebenso durch die Schönheit der Formen (vgl. oben), als durch die Vollendung der Technik ausgezeichnetes Werk.

Was die Nordseite betrifft, so sind zwar die Fensterpfeiler noch nicht zu der Höhe gediehen, die sie auf der südlichen Seite erreicht haben, indess ist hier schon viel beim Bau des Thurmes ge-

schehen. Die Nordseite des mittleren Portales ist in ihrer feinen Gliederung bis zur Höhe der Kapitele ganz vollendet. Auch zur Vollendung des nördlichen Theiles der inneren Vorhalle ist schon viel geschehen. Die fein und zart profilirten Steine zum Pfeiler in der Mitte der Halle (h) sind in den Hütten unter den Händen der Arbeiter.

Je weiter nun der Bau vorgeschritten ist, je tüchtiger und reger sich das erfreulichste Kunstleben in den Bauhütten bewegt, je trefflicher und vollendeter die Leistungen werden, die, mit Hingabe und wahrer Liebe zur Sache gefördert, aus denselben hervorgehen, je näher endlich das Kunstwerk selbst seiner hohen, und nur durch das Zusammenwirken sämtlicher Theile vollständig zu erreichenden Schönheit gerückt wird, um so dringender wird die Forderung, das Unternehmen, das man einmal mit Enthusiasmus begonnen, nicht vor der Zeit wieder fallen zu lassen.

Hoffen wir, dass der Hinblick auf das schon Erreichte, indem es die Vorstellungen von unübersteiglicher Schwierigkeit faktisch zu nichte macht, dem deutschen Volke ein Sporn sein, in seinen Bestrebungen für die Vollendung des Domes auszuharren und somit dazu beitragen werde, diese Vollendung selbst uns in eine immer nähere Aussicht zu rücken.

TAFEL XXI. (54.) A.

FIG. 1. Grundriss des Domes von Köln. Vergl. Taf. 54. — S. Boisserée Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln. Zweite umgearbeitete Ausgabe. München 1842. Tafel III.

FIG. 2. Das Hauptportal des Domes von Köln. — Wir geben unter Fig. 2 die aus dem Aufriss der Façade in dem grossen Boisserée'schen Werk entnommene Abbildung der Mittelthüre des Kölner Domes, mit Inbegriff der zu beiden Seiten derselben befindlichen Strebepfeiler bis zum Beginn des grossen Hauptfensters zwischen den Thürmen. Es kann diese Abbildung zur Veranschaulichung der reichen Portalbildung dienen, wie sie in der späteren Zeit der gothischen Architektur, der die Façade des Domes angehört, angewendet wurden. Für den Dom selbst hat das Portal seine Wichtigkeit nicht minder in den eigenthümlich ausgebildeten architektonischen Formen des Façadenbaus, als in den Skulpturen, die das Bauwerk mit einem so reichen, geistig bedeutsamen Leben zu erfüllen bestimmt waren, die aber nur bei dem einen, ähnlich wie das mittlere gebildete Seitenportal zur Ausführung gekommen sind. Vgl. Taf. 59, Fig. 3 und 4.

FIG. 3—28. Details des Kölner Domes und anderer Gebäude des gothischen Styles. — Wir haben die Absicht in den folgenden Figuren dem Leser eine systematisch geordnete Reihe der wichtigsten Detailsformen der gothischen Baukunst gegeben, wie z. B. Profile von Gesimsen, von Gurtbögen und Gewölberippen, von Portalgliederungen u. s. f., Grundrisse von Pfeilern, Ansichten von Kapitellen, Konsolen, Kreuzblumen und ähnlichen Ornamenten. Wir knüpfen dabei zunächst immer an die Formen des Kölner Domes an, werden indess zur Vergleichung auch einige Beispiele derselben Formen von andern gothischen Gebäuden hinzufügen, insbesondere von den Domkirchen zu Magdeburg und Regensburg, deren erste der früheren, die zweite dagegen der späteren mehr ausgebildeten Periode des gothischen Styles angehört. Vgl. Taf. 53.

Die Abbildungen sind, was den Kölner Dom betrifft, dem grossen Boisserée'schen Werk entlehnt, das bei Fig. 2 angeführt ist; die Details des Magdeburger Domes aus Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Dom zu Magdeburg; die des Regensburger aus Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Regensb. 1834.

FIG. 3 und 4. Gesimsprofile des Kölner Domes. — 1) Gesims über den unteren Fenstern des Chores mit angesetzten Rinnen in Form von Ungeheuern. 2) Gesims, in dessen Hohlkehlen Blumenverzierungen eingelegt sind, von welcher die Abbildung den Durchschnitt auf dem Punkte gibt, wo dieselben am meisten hervortreten. — Boisserée, Taf. XIII. S. 29, 30.

FIG. 5. Gesimsprofil vom Dom zu Regensburg. — Ueber den unteren Fenstern des Regensburger Domes läuft eine Gallerie ringsum das Gebäude umher; sie springt gesimsartig aus der Mauer vor, deren Abschluss sie ausmacht; Fig. 5 gibt den Durchschnitt dieses reich aus Hohlkehlen, Rundstäbchen und Plättchen komponirten Gesimses. — Popp und Bülow, Taf. 3, Fig. 2.

FIG. 6. Gesimsprofil vom Dom zu Magdeburg. — Fig. 6 gibt den Durchschnitt der Gesimse, welche den viereckigen Theil der beiden Thürme des Magdeburger Domes krönen. Mit diesem Gesims schliessen die viereckigen Thürme horizontal ab, darüber erhebt sich dann eine etwas stumpfe durchbrochene Pyramide. — Vgl. Taf. 53, Fig. 5. Rosenthal, Lief. IV, Taf. 2, Fig. 3.

FIG. 7—7^b. Gurtprofile vom Dom zu Magdeburg. — Sehr wichtig für den architektonischen Charakter und von unendlicher Mannigfaltigkeit sind die Profile der Quergurte und Kreuzrippen, welche die Kappen des gothischen Gewölbes zu tragen bestimmt sind. (Ueber die Form derselben beim Dom von Köln vergleiche Fig. 19.) Unter Fig. 7, 7^a und 7^b geben wir drei verschiedene

Beispiele von solchen Gurtprofilen des Magdeburger Domes. Fig. 7 zeigt das Profil des Quergurtes zwischen dem Schiff und Kreuz am südlichen Kreuzarme. — Vergl. Taf. 53, Fig. 5.

FIG. 7^a. Profil einer Kreuzrippe in einem Arme des Querschiffes.

FIG. 7^b. Profil eines Quergurtes in den Abseiten. — Rosenthal, Heft III, Taf. V, Fig. 21, 23 und 27.

FIG. 8, 8^a und 8^b. Gurtprofile vom Dom zu Regensburg.

FIG. 8. Durchschnitt des Quergurtes, welcher die Pfeiler der Kreuzung von Mittel und Querschiff mit einander verbindet, mit dem Ansatz der Kuppel über der Kreuzung. Popp, V, 1, 8.

FIG. 8^a. Profil der Arkaden, durch welche das Hauptschiff sich in die Abseiten öffnet. Ebds. I, 4.

FIG. 8^b. Profil der schmalen Quer- und Kreuzgurte, welche die Gewölbe des Mittelschiffes tragen. Ebds. V, 2.

FIG. 9 u. 10. Konsole und Kapitell im Dom von Köln. — Die Pfeiler des Chores sind durch Statuen geschmückt. Diese ruhen auf Konsolen, von denen eine unter Fig. 9 dargestellt ist. Fig. 10 dagegen zeigt ein Kapitell, welches aus dem Bogengang unter den oberen Fenstern im Chor entnommen ist. Boisserée, Taf. IX. (Text S. 19.)

FIG. 11. Kapitell vom Dom zu Freiburg. — Ueber den Dom von Freiburg vgl. Taf. 53, Fig. 1—4. Unter Fig. 11 geben wir ein sehr zierliches Kapitell, dessen Ornament aus Weinlaub und Trauben besteht. — Moller, der Münster von Freiburg. Taf. XIV, Fig. 1.

FIG. 12. Kapitell vom Dom zu Regensburg. — Popp und Bülau, Heft X, Taf. 3, Mitte.

FIG. 13. Kreuzblume aus dem Dom von Regensburg. — Es ist eine Eigenthümlichkeit der germanischen Architektur, dass sie die strebenden Theile des Baues, wie z. B. die Spitzgiebel und Pyramidenthürmchen u. s. w. in einem mit Blattwerk verzierten Kreuze endigen lässt, so dass die Masse sich gleichsam in eine nach oben gerichtete Blume, gewöhnlich Kreuzblume genannt, aufzulösen und zu vergeistigen scheint. Eine solche Kreuzblume von einfacher, allgemein gebräuchlicher Gestalt zeigt Fig. 13. Dieselbe bildet die Spitze des pyramidalen Daches einer kleinen Kapelle im linken Seitenschiff des Domes von Regensburg, dicht bei dem Querschiffe. Die Kapelle besteht aus einem Gewölbe, das auf zwei Wandpilastern und zwei freistehenden Pfeilern ruht. Ueber die Anwendung der Kreuzblumen vergleiche sämtliche äussere Ansichten auf Tafel 51—57. — Popp und Bülau, I, Taf. 5, Fig. 2.

FIG. 14. Kreuzblume. — Die Kreuzblumen, die wir unter Fig. 13 in einfacher Gestalt kennen gelernt haben, wurden später zu sehr reichen Formen ausgebildet. Eine solche sehr reiche Blume von künstlich durchbrochener Arbeit zeigt Fig. 14. Dieselbe befindet sich auf der Spitze des pyramidalen Brunnenmonumentes auf dem Marktplatz der alten Stadt Rottenburg am Neckar, welches von der Gemahlin Erzherzog Albrechts VI. im J. 1463 oder 1470, errichtet worden ist. Die Blume hat beinahe drei Fuss im Durchmesser und ist aus einem Stein gehauen. — Heideloff, die Ornamentik des Mittelalters, Heft 16, Taf. 4. Fig. a.

FIG. 15. Spitze eines Strebepfeilers vom Kölner Dom. — Fig. 15 ist bestimmt, eine Anschauung von der reichen und kunstvollen Bildung zu geben, in welcher man die Krönung der Strebepfeiler auszuführen pflegte, und durch welche diejenige Masse, die zum letzten Halt und Stützpunkt der Gewölbe bestimmt war, in feinen und luftigen Pyramidthürmchen sich auflöste. Der Strebepfeiler, dessen Krönung hier dargestellt ist, gehört zum Chor. — Boisserée, Taf. XV. rechts.

FIG. 16. Aufriss und Grundriss eines Pfeilers vom Kölner Dom. — Fig. 16 ist dazu bestimmt, die Pfeilerformation in allen Theilen, Schaft, Basis und Kapitell zur Anschauung zu bringen. Der hier dargestellte Pfeiler gehört zu denen, welche sich in den Seitenhallen des Schiffes befinden. — Boisserée, Taf. X, links.

FIG. 17. Grundriss eines Pfeilers vom Magdeburger Dom. — Wir führen diesen Pfeiler des Magdeburger Domes als Beispiel eines der einfachsten Bildungen dieses wichtigen Gliedes der gothischen Architektur an. Der Haupttheil derselben ist ein Oblongum, an welches sich zum Theil unmittelbar, zum Theil durch Vermittelung von viereckigen Pilastern, Halbsäulchen anlehnen. — Rosenthal, Heft III, Taf. V.

FIG. 18 und 19. Grundriss von Pfeilern des Kölner Doms. — Sehr reich komponirt sind die unter Fig. 18 und 19 dargestellten Pfeiler des Kölner Doms. Die Masse der Pfeiler erscheint in eine gewisse Anzahl von Halbsäulchen aufgelöst, die durch Hohlkehlen und andere Gliederungen zu einem sehr lebendig bewegten Ganzen verbunden sind. Fig. 18 zeigt den Grundriss eines von den beiden Pfeilern, auf dem die Thürme ruhen, und welche den Haupteingang von der Vorhalle zum Schiff bilden; die mit ab bezeichnete Seite ist diejenige, welche dem Schiffe zugewendet ist und die wir unter Fig. 24 in vergrössertem Maasstab geben. Der Pfeiler selbst ist auf dem Grundriss mit f bezeichnet. Vgl. den Text zu Taf. 54. S. 92. — Fig. 19 dagegen ist der halbe Grundriss eines der aus reichem und fein gegliedertem Stabwerk komponirten Pfeiler, die inmitten der grossen Thurmpfeiler angeordnet und die im Plane mit h bezeichnet sind. — Boisserée, Taf. VIII.

FIG. 20. Grundriss eines Pfeilers vom Münster zu Freiburg. — Wir geben unter Fig. 20 den Grundriss eines derjenigen Pfeiler des Freiburger Münsters, welche den polygonen Chorabschluss bilden. Aus der Stellung der Pfeiler zu einander ergibt sich deren unregelmässige Gestalt, wie wir auf eine ähnliche Bildung schon beim Choresschluss des Kölner Doms (vgl. oben zu Taf. 54.) aufmerksam gemacht haben. — Vgl. den Grundriss Taf. 53, Fig. 4. Moller, a. a. O., T. XIII.

FIG. 21. Grundriss eines Fensterpfeilers vom Dom zu Regensburg. — Ueber dem linken Portal an der Hauptfaçade des Regensburger Domes (vgl. Taf. 55, Fig. 3) befinden sich drei Fenster so dicht an einander gerückt, dass man sie fast als eines betrachten könnte. Die Mauerstücke zwischen den Fenstern sind als schön und lebendig gegliederte Pfeiler gebildet, deren Grundriss unter Fig. 21 dargestellt ist, und wodurch uns zu gleicher Zeit die Profilirung der Fenstervertiefung selbst vergegenwärtigt wird. — Popp und Bülau, Heft III, Taf. 2.

FIG. 22. Grundriss eines Pfeilers vom Dom zu Regensburg. — Wir geben unter Fig. 22 den Grundriss des ersten Pfeilers im Schiff des Domes zu Regensburg. Es ist derselbe so dargestellt, dass die eine, stärker schraffierte Hälfte den Durchschnitt des Pfeilers im Schaft mit den Umrisslinien der Basen gibt, die andere dagegen die Formen erkennen lässt, welche die einzelnen Glieder des Pfeilers oberhalb des Kapitells annehmen, um als Rippen des Gewölbes sich bei dem Schlussstein zu vereinigen. — Vergleiche Fig. 8^b. Popp, I, Fig. 2.

FIG. 23. Grundriss des Hauptportales vom Kölner Dom. — Wir geben diesen Grundriss (vgl. Fig. 2), als ein interessantes Beispiel der schönen und reichbelebten Bildung gothischer Kirchenportale. Aus dem Aufriss Fig. 2 ist zu ersehen, wie sich an die mannigfaltigen Säulen, Halbsäulen und Hohlkehlen der untern Seitengewände die Bildung des Bogens darüber anschliesst. Im Grundriss Fig. 1 mit M bezeichnet. — Boisserée, Taf. VIII, A.

FIG. 24. Pfeilerprofil vom Kölner Dome. — Als Gegenstück zu der Portalbildung Fig. 23. geben wir hier das Profil der einen Seite der gewaltigen Pfeiler, welche die Thürme der Façade tragen, und durch welche hindurch die Vorhalle sich in das Hauptschiff des Domes zu öffnen bestimmt war. Und zwar haben wir gerade die dem Schiff zugewendete Seite des Pfeilers ausgewählt, weil hier der allergrösste Reichthum und die künstlichste Berechnung der einzelnen Gliederungen angewendet ist, und der Pfeiler hier fast die Form eines nach innen gekehrten Portales anzunehmen scheint. Vgl. oben S. 92. Im Grundriss mit *f* bezeichnet. — Boissérée, Taf. VIII, B.

FIG. 25. Grundriss des Hauptportals vom Münster zu Freiburg. — Wir geben hier das durch seine bauliche Anlage und nicht minder durch den Cyklus seiner trefflichen und schönen Bildwerke ausgezeichnete Portal der Vorhalle unter dem Thurm. — (Grundriss des linken Seitengewändes. Vgl. den Plan. Taf. 53, Fig. 4.) Moller, Taf. VIII.

FIG. 26. Grundriss des südlichen Portales vom Dom zu Regensburg. — Die zwischen diesen schönen und eigenthümlich profilirten Gewänden liegende Thür ist, wie die am Kölner Dom und anderen Kirchen durch einen Pfeiler getheilt und wagerecht überdeckt. — Popp, Fig. III, Taf. 2.

FIG. 27 und 28. Krappenvialen. — Wie die Spitzen der strebenden Glieder beim gothischen Bau in eine Blume sich auflösen, so wird auch bei gradlinigem Abschluss von Giebel und Dachkanten häufig ein Ornament in vegetabilischen Formen zur Belebung der starren Linie angewendet. So haben wir die Begränzungslinien von Giebeldreiecken, die Spitzen von Pyramiden, sowohl bei Tabernakeln als auch bei Thurmspitzen häufig mit blätterartigen kunstvollen Verzierungen eingefasst gesehen. — (Vergl. sämmtliche Ansichten auf den Tafeln 51—57.) Man nennt diese Theile der gothischen Ornamentik Vialen oder Krappenvialen, und kommen dieselben, wie die Kreuzesblumen in sehr mannigfaltiger Form und Anordnung vor. Wir haben unter Fig. 27 und 28 zwei Beispiele von abweichender Bildung ausgewählt, von denen die eine (Fig. 28) von sehr einfacher und strenger Form der S. Lorenzkirche zu Nürnberg entlehnt ist. — (Vgl. Taf. 55, Fig. 6.) Heideloff, Ornamentik des Mittelalters, Heft I, Taf. 5, Fig. 6. Die andere zeigt eine ungemein reich und phantastisch gebildete Form, wie sie denn auch der späteren Zeit der germanischen Architektur angehört. Sie befindet sich an einem durch eben so reiche, als zierliche architektonische Formen ausgezeichneten Monument aus dem Ende des XV. Jahrh., an dem Betstuhl nämlich Grafen Eberhard des Aelteren von Württemberg in der Probsteikirche S. Amandus zu Urach, der im J. 1472 aus Eichenholz angefertigt wurde und der von Heideloff in allen seinen Theilen abgebildet ist. — Ornamentik des Mittelalters, Heft IV, Taf. 6, Fig. b.

TAFEL XXI. (54.) B.

Gemalte Glasfenster des Domes von Köln.

Um das herrliche Gebäude, dem wir schon zwei Tafeln gewidmet haben, in seiner ganzen Schönheit zu veranschaulichen, fügen wir auf dieser Tafel die Abbildung zweier der schönsten Fenster des Domes in der vollen Pracht ihres Farbenreichthums hinzu.

FIG. 2 gibt das ganze Fenster, welches sich in der Mitte der oberen Chorrundung befindet, Fig. 1 dagegen das erste der Fenster in dem graden Theile des Chores, welcher sich der Rundung anschliesst, und welche, wie die Verhältnisse des Grundrisses ergeben, viel breiter als die in der Chorrundung sind, indem die Pfeiler, zwischen denen dieselben angebracht sind, eine viel grössere Zwischenweite haben. Die nachfolgende Beschreibung ist vollständig, zum Theil wörtlich dem Text des Boissérée'schen Werkes entlehnt.

Auf dem ersten (54' 6" hoch, 7' 3" breit im Lichten), ist die Anbetung der h. drei Könige dargestellt, darüber der Stammbaum der Maria in Brustbildern ihrer Vorfahren. Es zeichnet sich dieses Fenster, sagt Boissérée, nicht allein durch die bedeutende Darstellung, sondern auch durch einige Nebendinge als Hauptfenster des oberen Chores aus. So sind oben auf den beiden Seiten neben der Rose Sonne und Mond auf einem mit Sternen besäten blauen Grunde angebracht, unten am Fuss aber befindet sich in jeder Abtheilung das Wappen des Erzbisthums und oben in der Rose aller Wahrscheinlichkeit nach jene des Erzbischofs Heinrich, Graf von Virnenburg, welcher den Chor einweihte.

Das Fenster Fig. 1 (54' 6" h, 18' 2" breit; der 19' hohe Bogengang unter dem Fenster ist in unserer Abbildung weggelassen), zeigt das Wappen der Stadt Köln. Die Figuren der Könige geben

einen Begriff von den ähnlichen Figuren, welche sich in den übrigen Fenstern des Chores befinden; es ist ausser Zweifel, dass alle diese Figuren die Könige von Juda vorstellen, worauf schon die Verbindung hinzudeuten scheint, in welcher sie mit der Gruppe der Maria und der drei Weisen auf dem mittleren Fenster stehen, so wie der auch sonst vielfältig wiederkehrende Gebrauch, jene Könige auf den Fenstern der Domkirchen abzubilden.

Was das Technische der Herstellung betrifft, so geben die nachfolgenden Worte Boissérée's die beste Erklärung davon. Das Glas, sagt derselbe, ist sehr stark und fast zwei Linien dick, die Glasstücke wurden, insofern es die Formen erlaubten, sehr klein gehalten und nicht nur den verschiedenen Farben nach mit Blei verbunden, sondern der weisse Grund wurde meist in Stücken von 1 Zoll Breite und 4 Zoll Länge zusammengesetzt. Auf diese Weise entstand das vielfache Geflecht an den Fenstern des oberen Chores. An den damascirten Fenstern geschah die Zusammensetzung des Glases nach den Formen des Laubwerkes oder der nächsten Umgebung desselben. Ebenso verfuhr man bei den Figuren. Die Malerei an denselben ist sehr einfach, einige Umrisse und wenige Schraffirungen machen die ganze Zeichnung aus.

Die vielfache Bleiverbindung des Glaswerkes gibt demselben eine ungemeine Stärke, sie ist mit höchster Sorgfalt gearbeitet und sowohl von Innen als von Aussen durchgängig mit Zinn überlöthet. Die also zusammengesetzten Felder sind auf eiserne Rahmen, je nach den Abtheilungen des Fensters von 3—4 Fuss Breite und 2½—3½ Fuss Höhe befestigt, welche Rahmen dann wieder meist in Zwischenräumen von 1 Fuss der Breite und Höhe noch mit eisernen Ruthen verbunden sind.

Diese so gesicherten Felder aber findet man von Innen an die 1½ Zoll breiten, ½ Zoll dicken

eisernen Stäbe angeschraubt, welche der Breite und Höhe nach in das Steinwerk eingelassen, das Fenstergitter bilden.

Was die Farben betrifft, so kommen Blau, Roth und Gelb am meisten vor, selten Grün, noch seltener Violett.

In der Zusammensetzung der Farben wurde stets die Regel befolgt, das Dunkle mit dem Hellen zu verbinden, demnach Blau, Roth, Grün und Violett immer an Gelb oder Weiss anzuschliessen. Hierin und in der mannigfaltigen Abwechslung der Farben beruht auch grösstentheils die Wirkung

und der Reiz, den die farbigen Glasfenster hervorbringen. Die Glaser waren so sehr davon überzeugt, dass sie die Anwendung dieser Regel nie versäumten, besonders waren sie an den Stellen, wo das Glas sich mit dem Steinwerk verbindet, stets darauf bedacht, schmale Streifen von Weiss und Gelb anzubringen, wodurch die dunkelgefärbten Verzierungen sich von dem Steinwerk glänzend absetzten. — Die Abbildung aus dem grossen Boissérée'schen Kupferwerke Taf. XI und XII, die Beschreibung nach desselben Verfass. Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Domes von Köln. Stuttgart, 1823. S. 78 f.

TAFEL XXII. (55.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Innere Ansicht des Domes von Meissen. — Von der früheren Geschichte des Domes von Meissen, der unter den gothischen Bauten der sächsischen Lande eine der ersten Stellen einnimmt, ist wenig bekannt. Von Kaiser Heinrich I. beabsichtigt, wurde der Bau von Otto I. ausgeführt, unter dessen Regierung derselbe im Jahre 968 durch den Bischof Adelbert von Magdeburg eingeweiht wurde. Ueber den Styl jenes früheren Gebäudes ist weder aus den historischen Nachrichten, noch aus der heutigen Kirche irgend etwas sicheres festzustellen. Gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts wurde nämlich, nachdem die alte Kirche schon im Jahre 1207 durch einen Blitz beschädigt worden, ein Bau begonnen, den man als vollständigen Neubau betrachten kann. Bischof Witigo I. (1266—1293) unternahm denselben. Aus den grossen Bemühungen, denen sich der Bischof in der Förderung des Baues unterzog — auf den Kirchenversammlungen zu Lyon, Mainz und Würzburg erlangte er von mehreren Kirchenfürsten Indulgenzbriege zur Unterstützung dieses Kirchenbaus — kann man auf die schon damals beabsichtigte Grossartigkeit und Bedeutsamkeit desselben schliessen. Bestimmte Nachrichten indess über die neugebauten Theile ergeben sich daraus nicht; wahrscheinlich ist nur, dass die Kirche vollständig neugebaut und zwar mit dem Chore begonnen worden, wo Witigo das Grab des 160 Jahre zuvor verstorbenen Bischofs Benno entdeckte; sodann wurden die beiden Kreuzarme erweitert; anderes unterbrachen Kriege, in die das Bisthum verwickelt war und endlich der Tod Witigo's. Nach diesem scheinen nun die ungünstigen Zeitverhältnisse nicht nur den Weiterbau unterbrochen, sondern auch die Erhaltung des schon Vollendeten sehr gefährdet zu haben, wie denn im Jahre 1294 bei Gelegenheit einer stärkeren Befestigung der Stadt Meissen, der Dom in ein Magazin verwandelt worden sein soll. Erst der dritte Nachfolger Witigo's I., Bischof Witigo II. wendete seit seinem, im Jahre 1312 stattgehabten Regierungsantritt dem Dom seine Aufmerksamkeit wieder zu. Er legte namentlich den Grund zu den beiden Thürmen, die einst die Façade zierten, die aber erst zwischen 1399 und 1411 unter Bischof Thimo vollendet, 1413 in Folge eines Sturmes eingestürzt, 1479 wiederhergestellt und endlich 1547 von neuem durch einen Blitzstrahl zerstört, heut zu Tage ganz abgetragen sind. Ausser diesen beiden Thürmen an der Façade waren noch zwei kleinere auf der östlichen Seite am Kreuzschiff entworfen. Von diesen ist der nördliche, der nur bis zur Höhe der Kirchenmauern geführt wurde, in das dicht neben dem Dome liegende Schloss verbaut; der südliche dagegen ist vollendet und mit einer durchbrochenen Pyramide versehen (vgl. Fig. 2), die als ein

sehr zierliches und anmuthiges Beispiel jener Pyramidenform betrachtet werden kann. — Damit war indess der Bau noch nicht vollendet; im Jahre 1350 wurde das Querschiff, das Schwechten als ein zwischen dem hohen Chore und dem Schiffe belegenes Mittelchor ansieht, von Bischof Johannes von Eisenberg erbaut; zwischen 1425—1428 wurde die schöne Begräbnisskapelle begonnen, die an der westlichen Façade angebracht, dort gleichsam einen zweiten Chor bildet, ähnlich wie wir dies schon bei der Domkirche von Naumburg u. a. gefunden haben; dieser Anbau wurde erst später von Herzog Friedrich dem Streitbaren vollendet; endlich sind noch einige Restaurationen zu erwähnen, die durch den Einsturz der beiden Hauptthürme im Jahre 1547 nöthig gemacht wurden. Damals wurde nämlich das Gewölbe des Schiffes, sowie der rechte Flügel des Singchores, zerstört und wieder hergestellt; die Thürme selbst dagegen wurden nicht wieder aufgeführt, sie wurden vielmehr ganz abgetragen und die Façade bei einer im J. 1591 stattgehabten Reparatur ganz geradlinig abgeschlossen. Unsere Ansicht, Fig. 1, zeigt das Innere der Kirche, von einem auf dem westlichen Ende zwischen den Thürmen angenommenen Standpunkt aus gesehen; die oben an den Flügeln des Singchores über dem Bogen befindliche Gallerie ist aus der Kirche selbst entnommen und von Schwechten ergänzt; sie zeigt in dem Stabwerk die mehr geradlinigten Kompositionen, wie sie in der späteren Gothik nicht selten vorkommen; das hohe Chor ist von dem Schiff durch einen Zwischenbau getrennt, wie wir demselben auch schon an anderen gothischen Kirchengebäuden begegnet sind. — F. W. Schwechten, der Dom zu Meissen in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. Berlin, 1826. Taf. 7.

FIG. 2. Der Thurm des Domes zu Meissen. — Wir geben unter Fig. 2 die durchbrochene Pyramide, welche den oben erwähnten Thurm auf der Ostseite des Meissner Domes krönt. Dieselbe erhebt sich über der Gallerie, welche den Abschluss des achteckigen Thurmes bildet und wird durch acht schlanke, mit Vialen verzierte Rippen gebildet, deren Zwischenräume durch ein feines gefälliges Stabwerk ausgefüllt werden. In Bezug auf die Konstruktion ist besonders bemerkenswerth, dass jene Rippen nicht in derselben Linie ununterbrochen aufsteigen, sondern etwa in der Höhe des ersten Drittels der Pyramide eine Brechung erleiden, so dass auf dem ersten Drittel der Winkel der Rippen gegen die Vertikale etwa 3, in dem darauf folgenden Theile der Spitze dagegen 5 Grad beträgt. Eine Anordnung, die sowohl auf ästhetischen, als auch struktiven Gründen beruht, und die unter andern auch an der meisterhaft vollendeten Pyramide des Münsters von Freiburg beobachtet

worden ist (vgl. Taf. 53, Fig. 1). — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Erste Abtheilung. Lief. XI. Tafel 5, b und c.

FIG. 3. Façade des Domes von Regensburg. — Nachdem die ältere Domkirche von Regensburg durch eine Feuersbrunst zerstört worden, wurde auf der Brandstätte selbst von dem Bischof Leo Dunderfer, welcher ein Patrizier und Bürgersohn von Regensburg war, im Jahre 1275 der Grundstein zu dem noch jetzt erhaltenen Gebäude gelegt. Als Baumeister wird Andreas Egl oder Egel genannt. Von diesem, sowie überhaupt aus jener frühen Periode der gothischen Architektur, scheinen nur die unteren Theile des Chores herzurühren, die noch etwas strenge gebildet sind. Dagegen können die übrigen Theile des Baues bei einfacher dreischiffiger Anlage als Muster freier und edler Entfaltung des gothischen Styles betrachtet werden, wogegen die Façade als Beispiel einer schon spielenden und willkürlichen Ausbildung desselben anzusehen ist, wie eine solche im XV. Jahrhundert stattgefunden hat. Nach einer an dem Gebäude selbst erhaltenen Jahreszahl ist das Hauptportal im Jahre 1482 vollendet worden. — Als Baumeister werden nach dem oben angeführten Andreas Egel noch Heinrich Zehntner, Heinrich Durnstetter, Fr. Speis und Thomas Rorizer genannt, welcher letzterer auch den Bau der Lorenzkirche in Nürnberg (vgl. unten Fig. 6) leitete, und auch bei dem Bau von St. Stephan zu Wien (vgl. unten Taf. 7), zu Rathe gezogen wurde. Ausserdem Konrad und Wolfgang Rorizer, welcher mit dem Bildhauer Loy als des Aufruhrs schuldig, enthauptet wurde. Um die oben angegebene Zeit, gegen den Schluss des XV. Jahrhunderts scheint das Gebäude der Hauptsache nach vollendet und zu seiner jetzigen Gestalt gediehen zu sein. Indessen wissen wir, dass auch nach derselben noch lange im Einzelnen fortgebaut worden; so soll ein Holzschnitt aus dem Jahre 1493 den Dom noch mit dem Baugerüste zeigen, 1514 kommt noch ein Dombaumeister vor, 1618 endlich sollen die Gewölbe von Bischof Albert IV., Grafen von Thoring vollendet worden sein, was indess wahrscheinlich nur auf die Ausbesserung oder Erneuerung einiger Theile derselben zu beziehen ist. Erst im Jahre 1634 wurde der Bau gänzlich eingestellt, obschon derselbe wie sich dies schon aus den beiden unvollendeten Thürmen der Façade auf unserer Ansicht ergibt, keineswegs als völlig beendet zu betrachten ist. — Von den Details des Regensburger Domes haben wir schon früher nach dem Werke von Popp und Bülow, dem auch die obigen Notizen entlehnt sind, verschiedene Beispiele angeführt, vgl. Taf. 54, B., Fig. 5, 8, 12, 13, 21 u. s. w. — Chapuy, *Allemagne pittoresque et monumentale*. Livr. VIII.

FIG. 4. Aeussere Ansicht des Münsters von Ulm. — Der Münster zu Ulm, eines der schönsten Beispiele spätgothischer Bauweise ist im Jahre 1377 begonnen. Man hatte den kühnen Entschluss gefasst, den gewaltigen Bau ohne alle fremde Hülfe und Beisteuer, nur aus den Mitteln der Stadt und der Bürger herzustellen. Der Bürgermeister Ludwig Kraft legte den Grundstein; als ursprünglicher Architekt scheint ein Meister Heinrich zu betrachten zu sein, der indess gleich im Beginne des Baus gestorben sein muss und durch einen Meister Michel ersetzt wurde, wie sich dies aus einem Dokumente vom Jahre 1378 ergibt.

Näheres ist uns von Ulrich Ensinger von Bern bekannt, welcher im Jahre 1390 als Baumeister des Ulmer Münsters vorkommt, er scheint dies Amt bis zum Jahre 1419 verwaltet zu haben, in welchem sein Sohn Caspar als Dombaumeister genannt wird. Dieser starb schon im Jahre 1430 und nun wurde der Bau von dessen Nachfolger Caspar Kuen bis zum Jahre 1446 fortgeführt. In diesem Jahre übernahm Matthäus Ensinger, der jüngere Bruder des oben genannten Caspar, welcher bis dahin den Bau des Münsters zu Bern geleitet hatte, das Dombaumeisteramt zu Ulm, vollendet 1449 das Gewölbe

des Chores und war mit der Aufrichtung der Pfeiler und der Umfassungsmauern, sowie mit der Erbauung des vorderen Thurmes beschäftigt, als er im Jahre 1463 starb. Sein Sohn, Moriz Ensinger folgte ihm in dem Amte, das ihm 1465 auf zehn Jahre, 1470 indess auf Lebenszeit übertragen wurde, und vollendete das Gewölbe des Mittelschiffs, sowie 1478 die Seitenschiffe, letztere indess nicht in der Form, wie sie unser Grundriss (Fig. 5) angibt. Diese erhielten dieselben erst im Anfang des XVI. Jahrhunderts, durch den Ballier (Polier, Parliere) Lienhart Aeltlin aus Kellheim, welcher (1502—1507) die beiden Reihen der ungemein schlanken und hohen Säulen aufführte, um die Gewölbe zu unterstützen, die trotz der grossen Leichtigkeit des von Meister Ensinger angewendeten Materiales — man hatte die Backsteine zur Hälfte mit Spreu vermengt — dennoch zu weichen drohten. Ein ähnliches Unglück begegnete Meister Matthäus Böblinger, der seit 1480 als Nachfolger Ensinger's den Bau führte, und dem namentlich die Errichtung des Hauptthurmes, in der Mitte der Façade übertragen war. Die Masse begann zu sinken und der Baumeister musste 1492 von Ulm flüchten, um der Rache des aufgebrachtten Volkes zu entgehen. Sein Nachfolger Burkhard Engelberger verstärkte nun die Untermauern des Thurmes, so wie es auch sein Polier, der oben genannte Aeltlin war, der die Gewölbe der Seitenschiffe vor dem Untergang schützte. Damit scheint der Dom der Hauptsache nach seine heutige Gestalt erreicht zu haben, und, obschon auch nach den zuletzt genannten Meistern noch einige andere Namen genannt werden, doch nicht mehr wesentlich erweitert worden zu sein. Der Bau ist neben dem Kölner Dome (dessen Maasse vgl. S. 88 und 89), der grösste Deutschlands. Seine Länge beträgt im Lichten 432, mit den Mauern und der Vorhalle 486 Fuss, die innere Breite 170', die äussere 205'. Die Höhe der Gewölbe beträgt im Chor 90', in den Seitenschiffen 70½', in dem Mittelschiff 141'. Der Thurm hat bis zu dem Beginne des unvollendeten Achtecks 234', mit Einschluss des später aufgesetzten Schutzdaches 337' Höhe. Nach einem erhaltenen Risse sollte er 520' hoch werden und auf seiner Spitze ein vergoldetes Standbild der Jungfrau Maria mit dem Kinde prangen. Aber nicht nur dieser Thurm, der in den vollendeten Theilen als ein Muster leichter und luftiger Dekoration betrachtet werden muss, ist unvollendet geblieben. Die auf der Ostseite, zu Seiten des Chores projektirten Thürme fehlen beinahe ganz, die Façade ist nicht einmal ganz mit Stein bekleidet — das Material ist nämlich mit Ausschluss der Pfeiler und des Thurmes Backstein —, es fehlen die Strebebögen und mancherlei Schmuckwerk, so dass das Aeussere eigentlich einen trüben Eindruck macht und sich geberdet, wie Grüneisen, dessen unten angeführtes Werk wir die obigen Notizen entnommen haben, sagt: „von fern und nah als ein grosses Trauerdenkmal.“ Dagegen ist das Innere ganz vollendet, die Pfeiler, Wandflächen und Gewölbe von grosser Einfachheit und Strenge mit Ausnahme der Seitenschiffe, die durch den oben erwähnten Umbau einen vom Mittelschiff abweichenden Charakter erhalten und sich sowohl durch die wunderbar kühnen Säulen, als auch durch ein mannigfach und künstlich komponirtes Gewölbe auszeichnen. — Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*. Lief. 73.

FIG. 5. Grundriss des Münsters von Ulm. Vgl. oben Fig. 4. — Grüneisen und Mauch, *Ulms Kunstleben im Mittelalter*. Ulm 1840.

FIG. 6. Innere Ansicht des Chores von S. Lorenz zu Nürnberg. — Der hohe Chor der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, dessen innere Ansicht wir unter Fig. 6 geben, kann als eines der wichtigsten Beispiele der späteren reich ausgebildeten gothischen Architektur dienen. Er gehört der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an, während das Langschiff derselben Kirche aus einer viel früheren Periode herrührt. Dieses nämlich scheint mit Inbegriff des nördlichen Thurmes der Façade schon gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts vollendet gewesen zu sein. Es ist von einfacher und

schlichter Anlage, aber sehr schön in den Verhältnissen, und besteht aus drei Schiffen von denen, bei einer Gesamtbreite von 105' das mittlere die doppelte Weite der Seitenschiffe hat. Seit dem Beginne des XV. Jahrhunderts wurde der Ausbau der Kirche mit grossem Eifer unternommen; um das Jahr 1403 soll der südliche Thurm vollendet worden sein, 1436 (oder 1439) wurde der hohe Chor begonnen, zu welchem Bau der Rath und die Bürgerschaft der reichen und kunstliebenden Stadt die Mittel allein aufbrachten; es wurde bis gegen das Ende des XV. Jahrhunderts daran gebaut, indem im Jahre 1477 die Einweihung des Chores stattfand. Dieser ist von einfacher, aber originaler und schöner Anlage. Er schliesst sich in den Breitenverhältnissen ganz dem Langhause an, indem das mittlere Schiff die doppelte Breite des Umganges hat, wogegen in den Höhenverhältnissen eine bedeutende Verschiedenheit stattfindet. Während nämlich im Langhause nach hergebrachter Art die Seitenschiffe bei weitem niedriger sind als das mittlere, so findet im Chore bei Mittelschiff und Umgang vollkommen gleiche Höhe statt, eine seltene, aber für den strebenden Charakter dieses Theiles sehr wichtige und bedeutsame Form. Es erklärt sich daraus, dass, wie sich aus unserer Ansicht ergibt, in dem Umgang zwei Fensterreihen über einander angeordnet sind; eine zierliche Gallerie von nur geringem Vorsprung läuft unter der oberen Fensterreihe, die, wie die untere mit schönen Glasmalereien geziert ist, um den ganzen Choreschluss; die Pfeiler sind ungemein schlank (wir haben, um dies zu veranschaulichen, die mannigfachen Motiv- und Wappenschilder, welche auf dem Original unserer Abbildung den vorderen Pfeiler zieren, auf dieser letzteren weggelassen), sie erheben sich bei verhältnissmässig sehr geringem Durchmesser bis zu einer Höhe von mehr als 60 Fuss, und erhalten ausserdem dadurch ein noch leichteres Ansehen, dass sie kein Kapitell haben, sondern die Rippen des ungemein künstlich und schwierig komponirten Gewölbes sich unmittelbar aus der Profigliederung des Pfeilers selbst sich entwickeln. Der Abschluss des Chores ist beim Mittelschiff dreiseitig, beim Umgang dagegen siebenseitig, indem man zwischen die viereckigen Gewölbefelder des Umganges noch vier dreieckige gelegt hat; eine für die spätere Gothik nicht ganz ungewöhnliche Art des Choreschlusses. — Das ganze Gebäude hat im Lichten eine Länge von 312 Fuss, von denen 150 allein auf den Chor kommen, eine Breite von 105', die Höhe der Thürme beträgt 262'. Zwischen diesen liegt das prächtige, 42' hohe Portal mit der grossen, ungemein kunstvoll komponirten Rosette darüber. — Unter den zahlreichen Denkmälern, die das Innere des Chores zieren, ist namentlich das auf unserer Abbildung die Mitte einnehmende Sakramentshäuschen hervorzuheben, welches Adam Kraft in den Jahren 1469 bis 1500 gearbeitet hat, und von dem wir später noch ausführlicher handeln werden. Vgl. Tafel 85 (D, XXII.) — Chapuy, *Allemagne pittoresque et monumentale*. Livr. IX.

FIG. 7, 8 u. 9. Innere Ansicht, Grundriss und Thurmspitze des St. Stephansdomes zu Wien. — Unter sämtlichen bedeutenderen gothischen Kirchenbauten Deutschlands nimmt St. Stephan in Wien eine sehr ehrenvolle Stellung ein. Von dem älteren schon um die Hälfte des XII. Jahrhunderts begonnenen und vollendeten (die Einweihung fand im Jahr 1147 statt), Kirche des heil. Stephan geben noch das Hauptportal und zum Theil auch die beiden Thürme an der westlichen Façade, Kunde, letztere insoweit sie noch den romanischen Styl zeigen; Alles übrige gehört dem XIV. und XV. Jahrhundert an, indem von einem im XIII. Jahrhundert stattgehabten Neubau sich nichts bis auf unsere Zeit erhalten hat. Die Kirche zerfällt in das dreischiffige Langhaus, das Querschiff, über dessen Vorsprünge sich die Thürme erheben, und in den Chor, der, ebenfalls aus drei Schiffen bestehend, mit drei Chornischen abschliesst. Von diesen Theilen scheint nach der grösseren Einfachheit des Baues zu urtheilen, der Chor der ältere zu sein. Auf diesen scheint sich

sowohl das Datum des Jahres 1326, als das des Jahres 1340 zu beziehen, die beide in Urkunden vorkommen, ersteres als das der Gründung, letzteres als das der Einweihung, welche am 23. April dieses Jahres unter Herzog Albrecht II. Regierung durch Bischof Albrecht von Passau stattfand. Dafür, dass, gegen die Ansicht Tschischka's, dieser Chor früher, als das jetzt erhaltene Langhaus errichtet sei, scheint mir ausser der schon angeführten grösseren Einfachheit der Formen, hauptsächlich auch der Umstand zu sprechen, dass ersterer um ein bedeutendes Theil niedriger ist, als das Mittelschiff des letzteren; ein Umstand, welcher, da ein später unternommener Chorbau sich nur aus der Beabsichtigung grösserer Pracht und Schönheit herleiten liesse, durchaus unerklärbar bleiben würde. Was nun das Langhaus selbst betrifft, so lassen sich auch in diesem zwei aus verschiedenen Perioden herührende Bestandtheile erkennen. Die älteren, und, entweder gleichzeitig oder doch im engeren Zusammenhang mit dem Chor angelegten Theile erkenne ich in den Hauptarkaden, welche Mittel und Seitenschiff von einander trennen, indem diese vollständig dieselbe Höhe haben, als die entsprechenden Arkaden des Chores. Bis zu diesen, glaube ich, erhob sich, wie noch jetzt die Seitenschiffe, früher auch das Mittelschiff, so dass in dem ganzen Gebäude, wie noch jetzt im Chor, vollkommen gleiche Höhe sämtlicher Schiffe stattgefunden hätte. Erst später fanden dann die Veränderungen des Langhauses statt, die einmal in einer abweichenden, entschieden späteren Anlage der Fenster der Seitenschiffe, dann in der Erhöhung des Mittelschiffs*), welches man jedoch, da die Gesamtanlage vorgezeichnet war, nicht so hoch führen konnte, um Oberlichter in der Mauer über den oben besprochenen Arkaden anzubringen, endlich in der durchgängigen Veränderung des Wölbungssystems bestehen, indem die Gewölbe des Langhauses sich durch äusserst gesuchte und künstliche Komposition von den einfachen Kreuzgewölben des Chores höchst auffallend unterscheiden. — So glaube ich, lässt sich die bisher etwas räthselhafte Geschichte dieses Kirchenbaus nach innerlichen Gründen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit feststellen. Ob indess das Datum 1359, welches sich in einem Dokument Erzherzog Rudolfs IV. als das eines begonnenen Neubaus vorfindet, und welches von Tschischka auf den seiner Meinung nach jüngeren Chor gedeutet wird, auf den erwähnten Neubau des Langhauses sich bezieht, wage ich nicht mit gleicher Bestimmtheit zu behaupten.

Für letzteres möchte indess Tschischka's eigene Behauptung sprechen, dass Erzherzog Rudolf gleichzeitig auch die Gründung der beiden Thürme unternommen habe. Denn die letzteren gehören zu dem Kreuzschiff, über dessen Vorsprünge sie errichtet sind, und dieses Kreuzschiff gehört, wie ein Blick auf den Grundriss (Fig. 8) lehrt, ganz entschieden dem Langhause an, mit dem er das Wölbungssystem, sowie alle Eigenheiten des Details theilt. Ueberdies hat die äussere Dekoration der Thürme nichts mit der des Chores gemein, vielmehr steht dieselbe in der vollkommensten Harmonie mit der Dekoration der Aussenseite des Langhauses, die wir schon oben als mit zu dem später erfolgten Neubau des Langhauses gehörig bezeichnet haben.

Die weitere Geschichte des Baues bezieht sich nun hauptsächlich auf die Thürme, von denen der südliche allein zur Vollendung gediehen ist. Als sein Erfinder und ursprünglicher Erbauer wird Meister Wenzla aus Klosterneuburg genannt; dieser führte den Bau bis zum Jahre 1404, in welchem er starb und der Thurm etwa zwei Drittel seiner Höhe erreicht hatte. Der Nachfolger Wenzla's,

*) Die Höhe des Mittelschiffs beträgt 14 Klafter, 2 Schuh; die der Seitenschiffe 11 Klafter, 3 Schuh = 86 und 69 W. Fuss. Längen- und Breitenmasse ergaben sich aus dem Fig. 8 beigegefügt Maasstabe.

Meister Peter von Brachawitz führte den Bau bis zum Jahre 1429, aber erst im Jahre 1433 gelangte Meister Hans Buchsbaum, früher Gehülfe und Polierer des Meister Peter, dazu, die Spitze zu krönen, welche eine Höhe von 72 Klafter, 1', 3" Wiener Maass oder 423 Wiener Fuss 3" erreichte. Wahrscheinlich hat derselbe Meister auch den öfter erwähnten Neubau des Langhauses in seinen oberen Theilen zur letzten Vollendung gebracht, wie er auch den Bau des unvollendet gebliebenen nördlichen Thurmes begann, zu welchem im Jahre 1450 der Grundstein gelegt wurde. An diesem Bau waren nach Buchsbaums, im Jahre 1454 erfolgten Tode, Leonhard Steinhauer, Lorenz Pfenning von Dresden, Gottfried König von Konstanz, letzterer etwa nach 1480, endlich seit dem Beginn des XVI. Jahr-

hunderts Georg Klaigh von Erfurt und Anton Pilgram von Brünn, welcher letzterem man früher irrthümlich die Erbauung des südlichen Thurmes zuschrieb, als Baumeister thätig, ohne dass man indess den Thurm viel über das erste Drittel der bestimmten Höhe gebracht hätte. Auch Georg Hauser betrachtete man früher als Erbauer des grossen Thurmes, was sich aus dem Umstande erklärt, dass er im Jahre 1519 als Kirchenbaumeister die Spitze des kurz zuvor vom Blitz getroffenen südlichen Thurmes mit grosser Kunst abtrug und wieder herstellte. Der Bau des nördlichen Thurmes war schon 1516 eingestellt worden. — Franz Tschischka, der St. Stephansdom in Wien und seine alten Kunstdenkmale. Wien 1832. Titelblatt, Taf. I, und (für die Thurmspitze), Taf. XII und XIII.

TAFEL XXIII. (56.)

DEUTSCHE UND NORDISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Refektorium im Schloss Marienburg. — Das Schloss Marienburg in Preussen, einst die Residenz der deutschen Ordensritter, ist eines der schönsten Beispiele des ernsten und mächtigen Backsteinbaues, wie sich derselbe in den nördlichen Gegenden Deutschlands und namentlich in den baltischen Provinzen vorfindet. Die Erbauung des Schlosses durch die deutschen Ritter geht so weit zurück, dass schon 1276 der in der Nähe desselben angebaute Ort die Geltung und die Rechte einer Stadt erhalten konnte. Im Jahre 1281 fand eine Erweiterung des Schlosses statt, es wurde damals derjenige Theil der noch heute erhaltenen Anlagen errichtet, der mit dem Namen des „alten Schlosses“ bezeichnet wird. Im Jahre 1303 kam der Hochmeister Gottfried von Hohenloh nach Preussen und beschloss den Hochmeistersitz von Venedig, wo er sich bis dahin befunden, nach Marienburg zu verlegen. Dieser Vorsatz wurde indess erst von seinem 1309 als Hochmeister bestätigten Nachfolger Siegfried von Feuchtwangen ausgeführt. Bei dieser Gelegenheit wurde von demselben Hochmeister zu dem alten oder hohen Schlosse das Mittelschloss hinzugebaut, zu welchem später noch das niedere Schloss und die im Jahre 1335 errichtete Kirche kamen. Wir geben unter Fig. 1 die innere Ansicht des 96' langen 48' breiten Refektoriums mit der beifolgenden unserem Originalwerke entlehnten Beschreibung. Ein schön geripptes Kreuzgewölbe entspringt an den Wänden aus niedlichen Konsolen und ruht in der Mitte auf drei achteckigen Säulen. Der Schaft ist 15 Zoll stark und $10\frac{1}{8}$ Fuss hoch, aus einem Stück polirten roth und schwarzen Granit. Die Basen und Kapitelle sind Kalkstein, im Allgemeinen von gleicher Form und bloss in den Verzierungen abweichend. Das Kapitell der mittelsten Säule hat eine Verzierung von Wasserlaub, die andern haben an den acht Seiten herausgehende Figuren und zwar an der einen sind es Personen die auf Instrumenten spielen und tanzen; an der andern aber ist der Sündenfall der ersten Menschen dargestellt. Sie waren vor Zeiten mit bunten Farben bemalt auf einem farbigen Grunde, sowie an dem Kapitell der mittelsten Säule auch die Blätter weiss auf grünem Grunde waren u. s. w. Das Refektorium gehört, wie der ebenfalls sehr berühmte Kapitelsaal dem mittleren Schlosse an. Von grosser Schönheit und einer besonderen Aufmerksamkeit werth sind

namentlich die kühnen und künstlich komponirten Gewölbekonstruktionen in dem Schlosse, von denen das Refektorium ein sehr interessantes Beispiel gibt. — Frick, Schloss Marienburg (die Zeichnungen grösstentheils von Rabe). Berlin 1803.

FIG. 2. Grundriss der Marienkirche in Danzig. — Die Gründung der Marienkirche in Danzig, eines der bedeutendsten Gebäude der Ostseeländer, von dem wir, der höchst eigenthümlichen Anlage wegen in Fig. 2 den Grundriss geben, fällt in das Jahr 1343. Diesem ersten Bau gehört das verhältnissmässig kleine Langhaus mit den Seitenschiffen an, mit Ausnahme der Gewölbe, die erst später hinzugefügt sind. Im Anfang des XV. Jahrhunderts fing man mit der Erweiterung der Kirche auf der Ostseite an. Man gab dem neu anzubauenden Theile der Kirche die Form eines Kreuzes, an welchem die alte Kirche einen etwas längeren Arm ausmachen sollte. So kann man denn die jetzige Form der Kirche als die eines lateinischen Kreuzes bezeichnen, dessen vier Arme ein jeder aus einem Haupt und zwei Seitenschiffen bestehen. Seit jener Zeit ist der Bau unter verschiedenen Umständen und mit manchen Unterbrechungen so fortgeführt, dass die Ostfronte — die hier bemerkenswerther Weise geradlinig gebildet ist, — bis 1442, der Giebel des nördlichen Kreuzesarmes 1444, der des südlichen 1446 vollendet wurden. Nach einer durch äussere Umstände bedingten Unterbrechung wurde namentlich seit 1466 der Bau lebhaft wieder aufgenommen, man schmückte die Kapellen aus, baute den Hochaltar 1476—1483 u. s. f. Darauf endlich wurde die alte Kirche in völlige Uebereinstimmung mit dem Neubau gebracht; 1498 der Neubau der Kapellen auf der Südseite vollendet, und endlich von 1498—1502 die Schiffe vollständig eingewölbt und damit die ganze Kirche vollendet. Die Gewölbe zeichnen sich durch höchst eigenthümliche und künstliche Kombination der Rippen aus. Wir konnten dieselben bei der zu geringen Dimension auf unserer Abbildung nicht ausführen lassen und geben daher zwei der interessanten Kompartimente in vergrössertem Maassstab mit näherer Bezeichnung der Stelle, die dieselben auf dem Plan einnehmen. Fig. 2, A. Mittelschiff des

Kreuzesarms, auf dem Plan mit A bezeichnet. Fig. B Mittelschiff des Langhauses, gleichmässig für sämtliche Kompartimente. — Hirsch, die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig. Danzig 1843.

FIG. 3 und 4. Innere und äussere Ansicht des Domes von Stendal. — Der Dom von Stendal (Altmark Brandenburg), im Jahr 1187 von Graf Heinrich zu Gardelegen gegründet, stammt seiner jetzigen Gestalt nach aus einem im Jahre 1481 begonnenen Neubau her. Mit grosser Kühnheit und Leichtigkeit errichtet, wird dieser Dom als das bedeutendste Gebäude der Altmark betrachtet. — Die Anlage ist dem Grundriss nach einfach. Die Façade hat zwei Thürme, das Querschiff ladet auf beiden Seiten sehr weit aus. Unsere Ansicht Fig. 4 zeigt den Giebel des nördlichen Kreuzesarmes, interessant durch eine höchst eigenthümliche Zinnenbekrönung. Der ganze Bau besteht aus Ziegeln, nur das Portal unter dem Fenster aus Sandstein. — Fig. 3 zeigt die innere Ansicht des Chores, der von dem Langhause durch eine feste bis zu einem Drittel der Gewölbehöhe aufgeführte Mauer abgesondert ist. Die Anlage zeichnet sich durch eine grosse Leichtigkeit aus. Die sehr hohen Fenster sind nur durch äusserst schmale Pfeiler gesondert. — Ein Gesims mit schönem Blätterornament läuft unter den Fenstern hin; darüber sind, in den Unterbrechungen der Dienste, welche die Gewölberippen zu tragen haben, Statuen angebracht. In den Fenstern selbst recht schöne Glasmalereien. — Strack und Meyerheim, architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg (Text von Kugler). Berlin 1833. Nro. 15 und 8.

FIG. 5. Rathhaus zu Tangermünde. — Die unter Fig. 5 dargestellte Hauptfaçade dieses schönen und charakteristischen Gebäudes scheint gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, zur Zeit Kaiser Karls IV. errichtet zu sein. Es erhält dieselbe eine sehr ansprechende Gliederung durch vier stark hervortretende Strebepfeiler, welche nach oben zu in tabernakelartig geschlossene Thürmchen übergehen und drei freistehende Giebel mit durchbrochenen Rosetten einschliessen. Ein System, wie es sich öfter bei märkischen Bauten zeigt, und welches nach Kuglers Bemerkung an das bei den Domen von Orvieto und Siena befolgte Façadensystem erinnert (vgl. Taf. 57, Fig. 6). — Strack und Meyerheim a. a. O. Nro. 21.

FIG. 6. Portal an der Stephanskirche zu Tangermünde. — Die ursprüngliche Anlage dieser Kirche rührt wie die des Domes von Stendal vom Grafen Heinrich zu Gardelegen her, und fällt in das Jahr 1188. Indess wurde auch sie, und zwar im XIV. Jahrhundert unter der Regierung Kaiser Karls IV. ganz neugebaut. Auch hier laden die Kreuzesarme sehr weit aus und sind mit zierlichen Giebeln geschmückt. Alles Ornament, das in sehr reicher Weise angebracht ist, besteht aus Backstein, mit Ausnahme des Stabwerks in den Fenstern der Südseite, das aus Sandstein hergestellt ist. Selbst das reiche und geschmackvolle Ornament an dem von uns gegebenen Portal im südlichen Kreuzgiebel besteht aus Backstein und kann als die reichste Entfaltung dieser Art von Back-

steindekoration betrachtet werden, die nicht selten durch Anwendung von Farben noch einen besonderen Reiz erhält. So ist auch hier das durchbrochene, gitterartige Ornament, welches den Portalbogen einschliesst, mit farbiger Glasur versehen. — Strack und Meyerheim a. a. O. Nro. 16.

FIG. 7. Das Innere der Klosterkirche zu Berlin. — Die Klosterkirche zu Berlin, zu welcher der Platz im Jahr 1271 von dem Markgrafen Albrecht und Otto dem Langen den Franziskanermönchen geschenkt worden war, scheint um das Jahr 1290 errichtet worden zu sein. Sie ist ein interessantes Beispiel früherer Backsteinarchitektur. Das Langhaus hat drei Schiffe, von denen die Nebenschiffe, wie sich aus unserer Ansicht ergibt, sehr niedrig sind, ein Umstand, der diesem Theile der Kirche, zumal auch die Fenstern im oberen Theile des Mittelschiffes nur klein sind, einen düstern und schweren Charakter gibt. Dazu steht indess der Chor in einem sehr wohlthuenden Gegensatz. Derselbe ist von schlanken und strebenden Verhältnissen. Die Fenster, unter denen sich Spitzbogenfenster befinden, sind schmal und hoch. Auch zeigt der Grundriss desselben eine sehr bemerkenswerthe Form, indem die Seiten des abschliessenden Polygons, 7 Seiten eines Zehnecks, aus der Flucht der Seitenwände nicht unbedeutend hervortreten. Die Kirche ist vor Kurzem mit Wiederherstellung der aufgefundenen Spuren von alter Malerei restaurirt worden. — Nach einer von Hrn. Riefstahl aufgenommenen Originalzeichnung.

FIG. 8 und 9. Ansicht und Grundriss der Kathedrale von Upsala. — Eines der ältesten und bedeutendsten Gebäude des germanischen Styles in den skandinavischen Ländern, ist die Kathedrale von Upsala. Aus einer französischen Urkunde, datirt zu Paris vom Jahr 1287, ergibt sich, dass ein französischer Baumeister, „Estienne de Bonneuil, tailleur de pierre“ (wie wir schon öfter die Steinmetzen als die eigentlichen Baumeister des Mittelalters kennen gelernt haben), mit mehreren Genossen und Gehülften nach Upsala gegangen ist, um dort den Bau der Kathedrale zu leiten. Dem entsprechend, zeigt denn der Grundriss der Kirche (Fig. 9) allerdings die damals überhaupt sehr verbreitete Anlage der französischen Kathedralen. Indess ist die Uebereinstimmung keineswegs der Art, dass man berechtigt wäre, einen bestimmten Bau — wie man dies von der Kirche Notre-Dame zu Paris behauptet hat, als unmittelbares Vorbild der Kathedrale von Upsala anzunehmen (vgl. Taf. 50, Fig. 5). Vielmehr lassen sich mancherlei Abweichungen von dem französischen Kathedralenbau wahrnehmen und scheinen dieselben durch Beachtung und Beibehaltung besonderer in jenem Lande vorherrschenden Eigenthümlichkeiten der Baukunst zu erklären zu sein. Der Grundriss nach Seroux d'Agincourt hist. de l'art. Archit. pl. XLIII, Fig. 20 (aus Mon. Upland II. p. 24). Ich bemerke dabei, dass ich die Angabe der Quergurte in den Gewölben, die im Originale fehlt, der Gleichmässigkeit halber nach der Analogie ähnlicher Bauten ergänzt habe. — Die Ansicht, Fig. 8, nach einem in der Suecia antiqua et hodierna Band I. enthaltenen Kupferstiche.

TAFEL XXIV. (57.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. Innere Ansicht der Kirche des h. Franziskus zu Assisi. — Für die Geschichte der gothischen Baukunst ist die Kirche des h. Franziskus von der grössten Wichtigkeit, indem an ihr zum ersten Male das System dieser Bauweise in völliger Bestimmtheit und Entschiedenheit hervortritt und durch sie, vermöge deutschen Einflusses, wie wir sogleich sehen werden, der gothische Styl in Italien eingeführt wurde. Ueber die Zeit der Erbauung herrscht einiger Zwiespalt. Nach einigen, denen auch Kugler folgt, wäre der Bau im Jahre 1218 begonnen; nach andern dagegen (bei C. Fea), erst im Jahre 1228, im Zusammenhange mit der Heiligsprechung des Franziskus, welche am 16. Juli dieses Jahres stattgefunden. Am Tage darauf, heisst es in denselben Quellen, habe der Pabst Gregor der Grosse auf Veranlassung des Bruders Elias den ersten Stein des Gebäudes gelegt. Vielleicht lässt sich dieser Zwiespalt so lösen, dass man das erste Datum auf die untere, das zweite dagegen auf die obere Kirche bezieht. Die Kirche besteht nämlich aus zwei, oder — wenn wir das in den Felsen gegrabene Grab des Heiligen, welches sich unter dem Hochaltar der Unterkirche befindet, mit einrechnen — aus drei Stockwerken. Die untere oder Mittelkirche ist im Rundbogenstyl erbaut, und dem h. Franz gewidmet; die obere Kirche dagegen, der Verklärung der h. Jungfrau geweiht, ist durchgängig im Spitzbogenstyl gehalten. Es steht fest, dass man zur Erbauung dieser Doppelkirche einen der berühmtesten deutschen Baumeister, Jakob, der Architekt Kaiser Friedrich II. war, nach Assisi berufen habe; bei den Italienern heisst er Jacopo Alemanno oder Tedesco; er ist der Begründer der gothischen Baukunst in Italien geworden (vgl. unten, Fig. 2). Diese Kirche nun ist von einer einfachen, aber ansprechenden Anlage; sie ist einschiffig, in der Form eines lateinischen Kreuzes gebaut und besteht aus sieben quadratischen Kreuzgewölben und der Absis. Von jenen gehören vier dem Langschiff und drei dem Querschiff an, die Absis oder Chornische ist fünfseitig geschlossen. Alles an dem Bau ist einfach, die Profile der Pfeiler und Gewölberippen, das Stabwerk der Fenster u. s. w., unter den Fenstern läuft eine Gallerie entlang, durch den unteren ziemlich bedeutend vorspringenden Theil der Mauer selbst getragen und durch thürartige Durchbrechung der nach innen gelegten Strebepfeilern (vgl. die Ansicht), zur Kommunikation geeignet. Wände und Gewölbe sind, wie die der Unterkirche, mit reichen Malereien bedeckt (vgl. Tafel 62, Fig. 1). Der Standpunkt, aus dem unsere Ansicht aufgenommen, befindet sich in der Chornische hinter dem Hochaltar. Man erblickt diesen, sowie das Singepult und die reich geschnitzten Chorstühle; sodann sieht man einen Theil des Querschiffes und das Langschiff in seiner ganzen Ausdehnung mit den Fenstern, der Gallerie mit den durchbrochenen Strebepfeilern, die Wand der Façade mit der grossen durchbrochenen Rosette u. s. f. Die Gewölbe sind azurblau mit goldenen Sternen ausgemalt. Die Länge der Kirche beträgt 333, die Breite 62 römische Palmen ohne die Mauern. Das Kreuzschiff hat eine Länge von 136, die Gewölbe bis zur Spitze des Bogens eine Höhe von 90 Palmen. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Lief. 73.

FIG. 2—5. Längendurchschnitt, Grundriss und Details des Domes von Florenz. — Ich habe oben von dem grossen Einfluss gesprochen, den die Kirche von Assisi auf die Verbreitung der gothischen Architektur in Italien gehabt habe, und die sich namentlich durch

den Umstand erklärt, dass diese Kirche der erste Tempel des Franziskaner-Ordens war und dieser sich mit überraschender Schnelligkeit über ganz Italien verbreitete. Aber auch der Erbauer der Kirche selbst sollte noch in anderer Beziehung, nämlich durch sein persönliches Wirken, sowie durch das seiner Nachkommen grossen Einfluss auf diese Verbreitung erlangen. Er selbst nämlich wurde nach Florenz gerufen, und hat dort gleichzeitig mit S. Francesco sehr bedeutende Bauten ausgeführt, die Brücke della Carraja, die Kirche S. Salvatore, das Vescovado, S. Michele u. s. w. und sodann folgte ihm sein Sohn Arnolfo, der ebenfalls eine Reihe sehr wichtiger Bauten in Florenz ausführte. Unter diesen war auch der Maria del Fiore, der Dom von Florenz. In diesem sehen wir schon eine zweite Stufe derjenigen Form, welche die gothische Architektur in Italien angenommen.

Der Bau wurde im Jahre 1296 begründet von Arnolfo, den ich als den Sohn jenes Jakob des Deutschen betrachte; die Erbauung desselben ward ihm zu einer Zeit übertragen, als der florentinische Freistaat zu seiner höchsten politischen Bedeutung gelangt war, und diese Bedeutung durch eine Fülle der wichtigsten und schönsten Bauwerke bekundete. Unter den zahlreichen Unternehmungen jener Zeit ist die des Dombaus offenbar die gewaltigste; dem Arnolfo ward sein Werk mit der besonderen Bestimmung übertragen: „er solle ein Gebäude entwerfen, mit jener höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlicher Macht nicht grösser, noch schöner erfunden werden könne,“ und als ihm im Jahre 1299 in Anerkennung seiner Verdienste bedeutende Immunitäten zuertheilt wurden, sagt das desfallsige Dekret vom 1. April: „es geschehe dies, weil der Rath und das Volk von Florenz (nach den schon vollendeten schönen und prächtigen Theilen des Domes) durch seinen Fleiss, seine Erfahrung und seinen Geist einen Tempel zu erhalten hoffe, der durch seine Schönheit und Majestät alle anderen in den Theilen Tusciens bei weitem übertreffen würde.“ Und das ist denn auch der Fall gewesen. Der Bau ist von einer Kühnheit, die in Bezug auf die Spannweite der Gewölbe, ganz abgesehen von der Kuppel, von keinem andern Gebäude des gothischen Styles übertroffen wird. Während die lichte Weite der Gewölbe des Mittelschiffes am Kölner Dome nur etwas über 40 Fuss beträgt, finden wir hier eine Weite von circa 60 Fuss; dabei ist überdiess noch zu bemerken, dass hier der ganze Apparat von Strebepfeilern und Strebebögen vollständig wegfällt, der dann allerdings nicht anders als durch eiserne Bänder oder Schlaudern ersetzt werden kann. Das Langhaus besteht aus drei Schiffen, welche sämmtlich in einen weiten achtseitigen Raum ausmünden, an welchen sich drei Absiden in der Weise der Chornische und Kreuzesarme anschliessen, und deren jede wieder mit einem Kranz von fünf niedrigeren Kapellen umgeben ist. Was die Ueberwölbung dieses mittleren Achtecks betrifft, so gehört dieselbe einer späteren Zeit an, und werden wir auf dieselben später zurückkommen. Vgl. den Text zu Taf. 64 (D, I). Das Innere der Kirche gewährt, wenn auch wegen mannigfacher Durchschneidung der Pfeilern und wegen der etwas schweren Gallerie, welche zwischen den Hauptarkaden und den kreisrunden oberen Fenstern um das Gebäude herumläuft, die Leichtigkeit und das Streben deutsch-gothischer Bauten nicht erreicht werden kann, wie denn dies auch gar nicht in der Absicht des Meisters lag, den Eindruck eines gewaltigen Ernstes, einer würdigen gehaltenen Schönheit, die sich, je öfter man den Bau besucht, um so mehr und entschiedener fühlbar

macht. Ebenso ist das Aeussere von grosser Einfachheit, die Mauer hat ihre ununterbrochene Fläche beibehalten, die Fenster sind schmal und sparsam angebracht. Die Hauptzierde des Aeusseren bildet die aus farbigem und weissem Marmor künstlich zusammengesetzte, sehr schöne Bekleidung, die die Mauern in der ganzen Ausdehnung des gewaltigen Gebäudes ziert, mit Ausnahme der Façade, die eine frivole und ohnmächtige Neuerungsucht späterer Jahrhunderte dieses schönen Schmuckes beraubt hat, ohne etwas anderes an dessen Stelle setzen zu können. Rechts von der Façade steht der Glockenturm, an dessen Bau der berühmte Giotto, vgl. Taf. 61, Fig. 8 und 9, und Taf. 62, Fig. 1—7, der auch die gothische Façade entworfen, seit dem Jahre 1344 beschäftigt war, nachdem ihm in ähnlicher Weise wie dem Arnolfo die Absicht der Väter der Stadt dahin kund gethan worden: „es solle ein also prächtiges Gebäude errichtet werden, dass es an Höhe, wie an künstlerischer Ausführung Alles übertreffe, was in solcher Art von den Griechen und Römern in den Zeiten ihrer blühendsten Macht sei geschaffen worden.“ Fig. 2 zeigt den Längendurchschnitt mit der Kuppel, Fig. 3 den Grundriss, in welchem abweichend von dem Original die Fenster, mit Ausnahme der blinden Fenster in dem vorderen Theile des Schiffes angegeben sind, Fig. 4 den Durchschnitt, der die Kuppel krönenden Laterne in etwas grösserem Maassstabe, Fig. 5 den Grundriss eines der einfach und streng komponirten Pfeiler; dieser letztere ist nach meiner Zeichnung gestochen, die andern Abbildungen nach (Molini) *la Metropolitana Fiorentina illustrata Firenze 1820. Tav. IV. und II.*

FIG. 6. Aeussere Ansicht des Domes von Orvieto. — Der Dom von Orvieto ist mehr als irgend ein anderes Kirchengebäude Italiens geeignet, das hier übliche System, namentlich der Façadenbildung zu veranschaulichen. Wir finden dies System, das allerdings von der organischen Durchbildung deutsch-gothischer Façaden weit entfernt ist, und das, mit Ausschluss der dreifachen, den drei Schiffen entsprechenden Gliederung, mehr dekorativer Natur ist, an dem Dom von Orvieto mit dem grössten Geschmack durchgeführt. Was die Zeit der Errichtung und die Geschichte des Baues betrifft, so fasste der Rath der Stadt Orvieto im Jahre 1290 den Beschluss, statt der älteren, in dem unteren, etwas feuchten Theil der Stadt belegenen Kathedrale eine neue zu errichten. Man suchte einen günstigeren, höher gelegenen Platz aus, und musste das Terrain, das von andern Häusern eingenommen war, käuflich dazu erworben werden. Die Grundsteinlegung fand durch Pabst Nicolaus IV. statt und wurde mit ungemein grossen Feierlichkeiten begangen. Während des ganzen Baues sorgte der Rath für die trefflichsten Künstler und die ausgesuchtesten Materialien; die besten Marmorarten wurden weit hergeholt, so soll von Rom, dessen alte Gebäude damals zu unerschöpflichen Steinbrüchen dienen mussten, der Marmor vom Tempel des Jupiter Capitolinus (vgl. Taf. 27, Fig. 1 u. 2) herbeigeschafft worden sein. Der erste Architekt, von dem also Plan und Anlage des Gebäudes herrühren, war Lorenzo Maitani von Siena. Der Grundriss hat die Form eines lateinischen Kreuzes, die Länge beträgt 292', die Breite im Querschiff 106', die Höhe 180' (engl. Maass). Die drei Schiffe im Innern sind durch starke massive Pfeiler mit Kapitellen gesondert, an die Seitenschiffe schliessen sich Kapellen in Form halbkreisrunder Nischen an, in der Dekoration findet sich noch der Rundbogen dem Spitzbogen beigemischt; die Wände sind mit Marmor bekleidet und zeigen abwechselnd weisse und schwarze Streifen. — Der schönste und prächtigste Theil ist die Façade, sie zeigt, wie schon oben bemerkt worden, das an vielen italienischen Bauten des gothischen Styles, unter andern auch an dem Dom von Siena, befolgte System in schönster Entfaltung. Mit dieser letzteren hat sie auch die grösste Aehnlichkeit, nur ist sie noch reicher, Portal, Rosette und die Strebethürmchen sind schöner ausgebildet, das Ganze harmonischer. Vier bedeutende Strebepfeiler, die mit mannigfachem Schmuck ge-

ziert und mit Pyramidenthürmchen gekrönt sind, theilen die Façade in drei Theile, deren jeder mit besonderem Giebel abschliesst und deren mittlere sowohl breiter als höher, als die beiden seitlichen ist. Die Giebel sind übrigens rein dekorativ, sie gehen als einfache, isolirte Mauer weit über die Höhe der Kirchenschiffe hinaus. In der mittleren Abtheilung befindet sich das im Rundbogen ausgeführte, mit reichem Schmuck bedeckte Hauptportal, darüber in quadrater Einfassung mit einer grossen Anzahl von Statuen in Nischen umgeben, die grosse Rosette. Die Seitenportale — die zu gleicher Zeit, wie die Abbildung zeigt, als Thür und darüber als Fenster mit gothischem Stabwerk gebildet sind — zeigen Spitzbögen. Alle einzelnen Theile sind mit reichem Schmuck, sowohl architektonischer, als plastischer Art bedeckt, die Skulpturarbeit ist ausgezeichnet. Die Giebel wurden durch prächtige Mosaikbilder geziert, an denen man 1321 zu arbeiten begann. Ebenso hatte das Innere mannigfachen Schmuck aufzuweisen, Glasmalereien von Bonini von Assisi aus dem Jahre 1325, prachtvoll geschnitzte Chorsthühle von Gio. Ammanati aus dem Jahre 1331. Der Chor wurde übrigens erst im Jahr 1367 von Ugolino di Prato Ilario vollendet und erhielt seine schönen Glasgemälde von Fra Francesco, einem Cisterziensermönch im Jahre 1400. Von den zahlreichen anderweitigen Kunstwerken dieser Kirche werden wir das bedeutendste noch später ausführlicher zu behandeln haben. Vgl. Tafel 68. (D, V.) — Erst im Jahre 1677 fand die feierliche Einweihung statt. — Gally Knight, *Ecclesiastical Architecture of Italy. Vol. II, pl. 25.* —

FIG. 7—10. Aeussere und innere Ansicht, Grundriss und Detail vom Dom zu Mailand. — Der Dom von Mailand darf ohne Zweifel als das grossartigste und auch schönste Werk der italienisch gothischen Bauweise betrachtet werden. Ausser dem Reichthum der Dekoration und der Pracht des Materiales — dies besteht durchweg, bis auf die Deckung der nur wenig geneigten Dächer aus trefflichem weissem Marmor — zeichnet sich dieser Bau hauptsächlich durch die Schönheit der Verhältnisse, sowohl was den Grundriss, als was den Aufbau betrifft, vor allen übrigen gothischen Bauten in Italien aus. Was den Grundriss betrifft, so ist die Anordnung desselben ebenso gefällig als völlig consequent, und verdient dieselbe in dieser Beziehung wohl mit der des Kölner Domes verglichen zu werden, mit der sie in der That grosse Aehnlichkeit hat (vgl. Taf. 54, A Fig. 2). Langhaus und Querschiff zeigen in der Hauptsache ganz die Anordnung und die Verhältnisse des Kölner Domes. Ersteres hat fünf Schiffe, deren mittleres gerade die Breite von je zwei Seitenschiffen hat, also vollständig dasselbe Verhältniss, welches wir früher beim Kölner Dom hervorgehoben haben. Das Querschiff ist, wie dort auch, dreischiffig; es ladet indess nicht so weit aus, und zeigt an der Stelle der Portale kleine Anbauten in Form dreiseitiger Absiden, entsprechend dem grossen Chore, der bei übrigens sehr einfacher Anlage ebenfalls dreiseitig geschlossen ist. Ueber der Kreuzung der beiden höheren Mittelschiffe, des Langhauses und Querschiffs, wölbt sich eine achteckige Kuppel, über der sich ein erst von Napoleon zum Abschluss gebrachter Thurmbau erhebt. Diesen schönen Organismus der Anlage zeigen sowohl der Grundriss, Fig. 9, als auch die äussere Ansicht, die uns das gewaltige Gebäude von der Seite des Chores aus vorführt. Die Dekoration des Aeusseren ist eine sehr reiche zu nennen; vertikales Stabwerk in Relief gliedert auf gefällige Weise alle Theile der Mauer und der starken Strebepfeiler, die von leichten Pyramidenthürmchen gekrönt werden und mit einer grossen Anzahl von Statuen — die Anzahl der im Aeusseren und Innern des Domes angebrachten Statuen wird auf 5000 angegeben — geschmückt sind, die Strebepfeiler der verschiedenen Schiffe werden durch reichgestaltete Strebebögen verbunden. Die Mauern sind mit Zinnen gekrönt. Von den Fenstern sind namentlich die unteren des Chorumganges und die oberen der Kreuzesvorlagen durch weite

Oeffnung und reiches Stabwerk, sowie durch treffliche Glasmalereien ausgezeichnet. — Die Höhenverhältnisse haben das Eigenthümliche, dass nicht nur Mittel- und Seitenschiffe, sondern auch die letzteren unter einander an Höhe ungleich sind. Die beiden äussersten Seitenschiffe sind die niedrigsten, die beiden darauf folgenden sind um so weit erhöht, dass in der Wand über den Arkaden sogar Fenster angebracht sind; das Mittelschiff überragt die Seitenschiffe um ein Bedeutendes, um so mehr, als die Gewölbe sehr steil — oder wie man in der Kunstsprache zu sagen pflegt, die Gewölbekappen sehr stark gestochen sind. Zwei und fünfzig Pfeiler von gleicher Stärke und Bildung tragen die Gewölbe und die Dächer, die, wie ich schon bemerkt habe, sämmtlich mit Marmorplatten eingedeckt sind, und so, da sie nur eine geringe Neigung haben, einen der wunderbarsten Spaziergänge darbieten, den man sich denken kann. Trotz der reichen Profilirung der Pfeiler — diese besteht, wie Fig. 10 zeigt, aus birnenförmig geschwungenen Halbsäulchen, die sich an einen kreisrunden Kern anschliessen, trotz der sehr bedeutenden Höhe der Gewölbe, macht das Innere doch viel weniger den Eindruck einer strebenden Leichtigkeit, als man erwarten sollte; die Pfeiler- und Wandbildung ist nämlich bei weitem nicht in dem Maasse organisch durchgebildet, als wir dies an deutschen Bauten gefunden haben; so hat man die Pfeiler des Mittelschiffes über den Kapitellen mit gewaltig schweren Aufsätzen belastet, deren jeder in tabernakelartigen Nischen acht Statuen trägt — i. J. 1400 nach den Entwürfen des Filippino da Modena gearbeitet. Darauf folgen dann kurze Wandpfeiler als Träger der Gewölbegurten und Rippen. Die Schiffe haben eine Höhe von je 23,723, 30,417 und 46,802 franz. Metern. Die Längen- und Breitenmaasse ergeben sich aus den beigegeführten Maassstäben. — Der Gründer des Baues ist Giovanni Galeazzo Visconti, der später Herzog von Mailand wurde, und zwar durch einen Verrath, für dessen Gelingen nach den Ansichten einiger Historiker er den herrlichen Bau gleichsam als ein sühnendes Votum gelobt haben soll. Wie dem aber auch sei, jener jedenfalls mehr die Kunst, als die Tugend liebende Fürst begann den Bau im Jahre 1386 oder nach anderen im Jahre 1387, welches letztere Datum sich sehr leicht auf eine unterdess beschlossene Erweiterung des Planes beziehen kann. Der erste Baumeister ist nicht bekannt, nach der oben besprochenen Aehnlichkeit mit der Anlage des Domes von Köln und nach späteren Vorgängen zu urtheilen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass ein deutscher Architekt den Plan des herrlichen Gebäudes entworfen habe, und es bekommt dadurch die Ansicht mehrerer, selbst italienischer Forscher, wohnach Meister Heinrich von Gemünden *) als Urheber des Ganzen zu betrachten sei, allerdings eine neue Unterstüzung. **) Johannes Antonius Homodeus, den man eine Zeit lang als Urheber des Baues betrachtete und der auf einem an der Kathedrale selbst befindlichen Porträt, „des ehrwürdigen Mailänder Domes Architekt“ genannt wird, war erst um ein Jahrhundert später beim Bau thätig. Uebrigens kommen gleich in der ersten Zeit des Baus ausser einigen französischen und belgischen Meistern, wie Nicolo Bonaventure und J. Mignot von Paris, Joh. de Campamios aus der Normandie und Jak. Cova aus Brügge, auch mehrere deutsche Architekten vor, wie Johann Annes oder Annex aus Freiburg (1391 als magister a lapi-

*) Henricus de Gamodia.

**) Nicht ohne Bedeutung für diese Frage scheint mir ferner die von Franchetti in seinem Werk über den Mail. Dom angeführte Notiz des Caesarianus, der in seiner Ausgabe des Vitruv zum VII. Buch von dem alten Modell zum Dome spricht und erzählt, dass dies in den Besitz eines deutschen Architekten gegeben worden sei (fu dato in la potestate de uno Architecto Germanico). Einem „deutschen Architekten“, der gar nichts mit dem Bau zu thun gehabt, wird man doch schwerlich das Modell desselben in Gewahrsam geben!

dibus vivis genannt), und Ulrico de Frissingen aus Ulm (vielleicht unser alter Freund Ulrich Ensinger von Ulm [vgl. Taf. 55, Fig. 4], den man beim Bau um Rath gefragt?) Bestimmtere Nachrichten finden sich bis zum Jahre 1481 nicht. Damals nämlich wurde bei Gelegenheit der Wölbung der Kuppel nach Strasburg geschickt, um dort einen tüchtigen Baumeister für die Ausführung dieses Werkes zu gewinnen. Indess erst im Jahre 1483 verlaudet Weiteres über den Verlauf dieser Sendung, indem damals ein Vertrag mit Johannes von Graz abgeschlossen wurde, wonach man ihm die Leitung des Baus gegen einen jährlichen Gehalt von 180 rhein. Goldgulden, vom Tage seiner Abreise von Strasburg ab gerechnet, übertragen wurde. Johannes reiste am 11. Oktober 1483 in Gesellschaft seines Sohnes und anderer deutscher Künstler, unter denen sich Alexander de Marpach als „sotto ingegnere“ (Polirer?), Nicolaus de Burmio als Schlosser und Andreas Mair als Zimmermeister befanden. Wie weit diese den Bau geführt, scheint nicht zu ermitteln; gewiss ist, dass im Juni des Jahres 1490 dem oben genannten Homodeus nebst anderen Genossen der Bau übertragen wird, obgleich daraus noch keineswegs hervorgeht, dass, wie die italienischen Forscher meinen, letzterer als der eigentliche Erfinder der Kuppel zu betrachten sei. Der vordere Theil der Kirche mit der Façade ist ein späteres Werk, welches, schon von dem h. Carl Borromeo projektirt, im J. 1658 begonnen und nach dem Plane des Architekten Buzzi ausgeführt wurde. Man war um das Jahr 1683 oder 1684 so weit mit dem Bau vorgerückt, dass man damals die alte Façade, die sich nun im Innern der Kirche befand, ganz abbrechen konnte, jedoch immer noch weit von der Vollendung entfernt. Die Arbeiten rückten während des XVIII. Jahrh. nur sehr langsam vor, bis Napoleon im Juni 1805 die Vollendung der Kirche und der Façade anordnete. Die Façade wurde nun nach dem Entwurf von Felix Soave (Schwabe) und Leopold Pollak, in welchem zum Theil die gothischen Motive beibehalten, zum Theil die Formen der Renaissance mit eingemischt waren, im Jahre 1807 ausgeführt und wie sämmtliche übrige Theile des Baues zu Ende gebracht. — Gally Knigh, *Ecl. Arch. of Italy* Vol. II, pl. 37 u. 38; der Grundriss der Pfeiler Fig. 10 nach (Artaria) *Description de la Cathédrale de Milan*. Milan 1823. pl. 21.

FIG. 11. Aufriss der Cà Doro zu Venedig. — Eine höchst eigenthümliche, zum Theil durch die Kenntniss der orientlich-arabischen Architektur bedingte Ausbildung erhielt der gothische Baustyl in Venedig. Eine grosse Anzahl von Kirchen und Palästen sind in diesem Style errichtet. Unter den letzteren zeichnet sich durch die Gewaltigkeit der Konzeption der berühmte Dogenpalast aus, der von Filippo Calendario erbaut und einige Jahre nach dessen Tode 1365 vollendet worden ist (vgl. Taf. 63, Fig. 1 u. 2). Durch Zierlichkeit und heitere Grazie ist dagegen der am Canal grande belegene und unter dem Namen der Ca Doro bekannte Palast, nach den Herausgebern des unten angeführten Werkes statt Casa d'oro, des goldenen Hauses sich auszeichnend, welchen Namen sie aus der alten Sitte erklären, äussere Ornamente der Paläste zu vergolden, wie sich denn auch bei unserem Palast an den kleinen Löwen auf dem Dache Spuren von solcher Vergoldung erhalten haben. Die Façade, die in der That als ein Muster dieses reichen und gefälligen Palastbaues betrachtet werden kann, ist in der Wirklichkeit nicht ganz vollendet, auf der Abbildung ist der Theil links von der mittleren offenen Halle nach dem vollendeten rechten Flügel ergänzt. Nach der Meinung der oben genannten Herausgeber fände in dieser Façade eine Vermischung aller bekannten Style statt, der vorherrschende aber sei der arabische. Dies kann man nicht zugeben; wir haben es hier allerdings mit einer durch verschiedene Elemente modificirten Bauweise zu thun, die aber ihrem Wesen nach auf den Grundsätzen der gothischen Baukunst beruht; die Abweichungen beruhen entweder auf nationalen oder provinciellen Bedürfnissen, oder sie sind, jedoch nur zum geringsten Theile, wie

z. B. in den Zinnen durch den Einfluss der oben erwähnten fremden Architektur hervorgerufen, deren Kenntniss bei dem ausgedehnten fortgesetzten Verkehr der Venezianer mit dem Orient wohl zu einer, wenn auch nur partiellen Anwendung auf die venezianischen Bauten geführt haben kann. Wahr-

scheinlich ist die Erbauung dieser Ca Doro gleichzeitig, oder jedenfalls nicht lange nach der des Dogenpalastes durch Filippo Calendario anzusetzen. — Le fabbriche le piu cospicue di Venezia misurate illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale accademia di belle arti Ven. 1826. Vol. II.

T A F E L XXV. (58.)

S P A N I S C H E U N D I T A L I E N I S C H E B A U K U N S T.

FIG. 1. Innere Ansicht der Kathedrale von Toledo. — Die Kathedrale von Toledo ist sowohl wegen der historischen Erinnerungen, die sich an sie knüpfen und die bis in die Zeit der gothischen Herrschaft hinaufreichen, als wegen ihrer Bauweise als eines der bedeutendsten Gebäude Spaniens zu betrachten. In Betreff des germanischen Styls bezeichnet sie die Periode, in welcher derselbe noch den ganzen Ernst und die ruhige Majestät und die geheimnissvolle Grösse bewahrte, die seine ersten Erzeugnisse so bedeutend machen. Der Grund zu der gegenwärtigen Kirche, die auf der Stelle der alten, schon zur Zeit Recaredos erbauten Kathedrale sich erhebt, wurde im Jahre 1227 gelegt, unter der Regierung des h. Ferdinand, als Ximenez de Rada Erzbischof war. Der Baumeister war Pedro Perez, der die Arbeiten bis zu seinem im Jahr 1275 erfolgten Tode leitete; zwei Jahrhunderte wurden zur Vollendung des Baus erfordert. Dieser nun bildet mit Einschluss der grossen Kapelle ein Oblongum mit halbkreisförmigem Abschluss von 404 Fuss Länge, 204 Fuss Breite und besteht aus 5 Schiffen; 88 Pfeiler tragen die aus 72 sehr hoch gewölbten (stark gestochenen) Gewölbeabtheilungen bestehende Decke. — Das Innere zeigt eine vollkommene Harmonie, das Aeussere dagegen ist durch mannigfache Anbauten entstellt; als vorzüglichster Schmuck ist hier der im Jahre 1380 von Alvar Gomez begonnene und nach 60 Jahren vollendete Thurm hervorzuheben; berühmt ist ebenfalls das im Jahr 1389 vom Architekten Rodrigo Alfonso im vollendetsten blühenden Styl errichtete Kloster. — Der Standpunkt ist in unserer Abbildung im linken Seitenschiffe angenommen, links erblickt man den reich verzierten Lettner mit der Orgel. Jener ist in reichstem Style gehalten, während die Architektur des Gebäudes selbst eine edle und strenge Einfachheit zeigt. — Die historischen Notizen sind, wie auch die über die Kathedrale von Burgos und Toledo, dem trefflichen Werke über die spanische Architektur von Caveda entnommen (Madrid 1848); die Abbildung aus Villa Amil, España artistica y monumental. II, p. 85.

FIG. 2. Innere Ansicht der Kathedrale von Sevilla. — Die Kathedrale von Sevilla, die in ihren verschiedenen Theilen und Anbauten die ganze Folge der verschiedenen Style zeigt, die in Spanien nach einander geherrscht haben, hat in ihrem Innern den ursprünglichen Plan vollständig bewahrt; an diesen gothischen Kern, der sich durch eine vollständige Harmonie und durch die angenehmsten und wohlberechneten Verhältnisse auszeichnet, schliessen sich dann eine Menge von anderweitigen Baulichkeiten an; so ein zu einer alten Moschee gehöriger Hof, der schöne arabische Thurm, der unter dem Namen der Giralda bekannt ist, der Capitelsaal, Sakristeien, Kapellen u. a. m. Die eigentliche Kathedrale nun, die ganz dem „gothisch-germanischen“ Styl angehört, überragt alle anderen Gebäude dieses Styles in Spanien einmal durch gewaltige Ausdehnung, sowie andererseits durch die Einheit des Styles und den feierlich monumentalen Charakter, die schöne Führung der Bogenlinien und die Kühnheit der Gewölbe.

Im Jahre 1401 wurde der Bau mit der bestimmten Absicht beschlossen, alle damals bekannten Bauten an Schönheit und Gewaltigkeit zu übertreffen, was um so kühner erscheinen muss, als derselbe lediglich aus den Einkünften der Kapitels, Indulgenzen und Schenkungen der Gläubigen hergestellt werden sollte. Im Jahre 1403 begann man mit der Ausführung; der Name des Architekten, der den Plan entworfen, ist leider nicht bekannt. Einige vermuthen, derselbe rühre von Alonzo Rodriguez her, Andere halten Petro Garcia, der 1421 als Maestro mayor genannt wird, für den Erfinder; beides ist indess zweifelhaft. Dagegen sind mehrere der folgenden Baumeister bekannt: von 1462–1472 führte die Aufsicht Juan Norman, dann folgten Pedro Toledo, Francisco Rodriguez und Juan Hoces, die den Bau zu gleicher Zeit führten; seit 1496 Meister Ximon und endlich Alonso Rodriguez und der Pallier (aparejador) Gonzalo de Rojas, der 1507 die Kuppel vollendete, die indess nach einer 1511 stattgehabten Zerstörung von Gil de Hontañon erneuert wurde.

Die Kirche bildet mit Inbegriff der Kapellen (ausser der Capilla real) ein Parallelogramm von 398' Länge und 291' Breite und enthält 5 Schiffe nebst zwei Reihen von Kapellen. Das Mittelschiff hat eine Breite von 59 und bis zum Schlussstein eine Höhe von 158 kastilian. Fuss. Nach Caveda ist vor allem jene Poesie der Kunst an ihr zu bewundern, die durch den duftigen Hauch der entfernteren Theile entsteht und jene Berechnung der Optik, wornach die Theile bei aller wirklichen Grösse noch grösser erscheinen, als sie sind. — Der Standpunkt ist für unsere Abbildung in dem äussersten linken Seitenschiff angenommen, so dass man die beiden Seitenschiffe, den Chor mit seinem Eisengitter, das Querschiff mit seiner Gallerie zwischen Fenstern und Arkaden u. a. erblickt; ebenso wie die linke Eingangsthür der Façade mit der durchbrochenen Rosette darüber. — Villa Amil a. a. O. II, pag. 60.

FIG. 3. Aeussere Ansicht der Kathedrale von Burgos. — Die Kathedrale von Burgos wurde unter der Regierung König Ferdinands III. erbaut, als der Ruhm und Glanz Castiliens seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht hatte. Sie kann wegen ihres Reichthums und ihrer Pracht, wegen ihrer Eleganz und Kühnheit als Bild jener glänzenden Zeit angesehen werden, wie man sie denn auch in der That als das schönste Bauwerk germanischen Styles in Spanien zu betrachten pflegt. Der Grundstein wurde am 20. Juli 1221 im Beisein des Königs vom Bischof D. Mauritius gelegt; drei Jahrhunderte indess verliefen, ehe der Bau zur Vollendung gelangte. Trotz dem ist bei dem Weiterbau doch stets der ursprüngliche Gedanken festgehalten und so die Einheit des Ganzen bewahrt worden. — Was die Maasse betrifft, so gibt Bosarte als Länge im Lichten vom Hauptportal bis zum Gitter der Capelle des Connetable 299 Fuss, als Breite zwischen den Portalen des Kreuzschiffes $212\frac{1}{2}$ Fuss an. Der Chor allein hat eine Länge von 61 auf eine Breite von 43 Fuss.

Die noch im XIII. Jahrhundert vollendeten Theile der Kirche haben den Charakter einer ernsten und würdigen Strenge, der sich durch den Kontrast der im XIV. und XV. Jahrh. entstandenen Theiles um so mehr fühlbar macht. Als bedeutsamster Theil des Aeussern ist die auf unserer Fig. 3 abgebildete westliche Façade zu betrachten, die insbesondere der h. Maria gewidmet ist. Sie zerfällt in drei Stockwerke; das unterste derselben wird durch drei gewaltige Spitzbogenportale eingenommen, die sich einst durch unermesslichen Reichthum von architektonischem und statuarischem Schmucke auszeichneten, jetzt aber seit der Zerstörung im Jahr 1794 dieses Schmuckes bis auf wenige Statuen und Reliefs ganz beraubt sind.

In dem zweiten Stock macht sich durch Strebepfeiler schon die Gliederung der Thürme bemerkbar; es ist dasselbe durch eine graziöse Gallerie mit schön durchbrochener Brüstung geziert, darüber auf den beiden Seiten je zwei schlanke verbundene Spitzbogenfenster, und in der mittleren Abtheilung über dem Hauptportal unter einer weitem Spitzbogenarkade in Relief die grosse mit kunstvoll verschlungenem Stabwerk gezierte Rosette.

Der dritte Stock zeigt in jeder der drei Abtheilungen zwei Fenster, von denen die beiden mittleren von grösserer Weite und mit je 4 Statuen geziert sind. Daneben folgt dann eine äusserst kunstvolle Gallerie, deren durchbrochenes Stabwerk die Inschrift „pulcra est et decora“ zeigt, welche Inschrift sich auf die Jungfrau Maria bezieht, deren Statue in der Mitte angebracht ist. — Von hier an beginnen die Thürme sich von der Façade zu lösen und getrennt in die Höhe zu streben. Sie bilden eine besondere Zierde der Kathedrale von Burgos und rühren von einem deutschen Baumeister, Meister Johann von Köln, her, der im Jahre 1442 zur Ausführung dieses Werkes berufen ward. Leicht und strebend steigen die Thürme an und werden von kunstvoll durchbrochenen achtseitigen Pyramiden überragt, die eine Höhe von 300 Fuss erreichen. — *Villa Amil a. a. O. II, p. 18.*

FIG. 4. Innere Ansicht der Capilla del Condestable in der Kathedrale von Burgos. — Wir haben schon oben der Capelle des Connetable Erwähnung gethan, die eine der ausgezeichnetsten Zierden der Kathedrale von Burgos ausmacht. Dieselbe ist dem Schlusse des hohen Chores angebaut und bildet ein Achteck von 80 Fuss Durchmesser. Sie kann als die äusserste Blüthe der späteren spanischen Gothik betrachtet werden, wie sich denn auch aus unserer Abbildung, trotz der geringen Dimensionen, ein so überschwenglicher Reichthum des üppigsten Ornamentes, sowohl architektonischer, als bildlicher Art ergibt, wie er kaum in irgend einem andern Gebäude Spaniens, geschweige denn anderer Länder erreicht worden zu sein scheint. Der Bau erhebt sich in vier Stockwerken und wird durch eine schlank und kühn gewölbte Kuppel überdeckt. Die Ansicht ist von der Seite des Einganges (diese befindet sich hinter dem Hochaltar der Kathedrale) aufgenommen, man erblickt die beiden Hauptpfeiler, die, obschon von kolossaler Dimension, dennoch durch den reichen Schmuck ein gefälliges Ansehen gewinnen. Der grosse Bogen, den dieselben tragen, ist durch eine mehrfache Reihe durchbrochener Spitzenwerks geziert und öffnet uns die Aussicht in das Innere, dessen Anordnung unsere Abbildung bis zu den Ansätzen der Gewölberippen deutlich erkennen lässt. — Diese Kapelle ist unter der Regierung der katholischen Könige, Ferdinand und Isabella, im Jahre 1487 von D. Pedro Hernandez de Velasco, Connetable von Kastilien und seiner Gemahlin D. Mencia gegründet, deren Grabmäler die schönsten Zierden des an Pracht und Schmuck so reichen Baues bilden. — *Villa Amil a. a. O. I, p. 65.*

FIG. 5 und 6. Aufriss und Grundriss der Kirche von Batalha. — In Folge eines

am 14. August 1385 vor der siegreichen Schlacht von Aljubarrota gethanen Gelübdes erbaute König Johann I. von Portugal einige Meilen von Lissabon eine Kirche, die er mit dem dazu gehörigen Kloster der h. Jungfrau mit dem Beinamen des Sieges oder des Kampfes „da batalha“ widmete. Der Bau scheint noch in demselben Jahr begonnen zu sein. Nach den in einer Chronik erhaltenen Nachrichten sollen zum Bau fremde Meister verwendet worden sein, es wird sogar in noch bestimmterer Weise ein Irländer Hacket als Erbauer angegeben, wogegen indess neuere portugiesische Kunstgelehrte behaupten, der Bau sei von Einheimischen begründet. Wie dem aber auch sei, so sehen wir an demselben eine schöne Vereinigung der in den nördlichen Ländern ausgebildeten Formen des gothischen Baustyles, mit Eigenthümlichkeiten, wie sie dem Süden vorzugsweise entsprechen und eigenthümlich sind, und zu denen namentlich das Vorherrschen der Horizontale gehört (vgl. Fig. 5). Die Anlage ist eine einfache und harmonische. Das Langhaus besteht aus drei Schiffen, deren mittleres 90' hoch ist und die Seitenschiffe etwa um ein Drittheil überragt. Das Querschiff springt ziemlich weit vor und an dessen östliche Seite schliessen sich unmittelbar eine Reihe von fünf Kapellen an, deren mittlere die andern an Grösse übertrifft und den hohen Chor bildet. Hinter diesem befindet sich noch ähnlich wie die Capelle des Connetable bei der Kathedrale von Burgos, die achteckige Grabkapelle des Königs Emanuel, mit deren Einrechnung die Länge der Kirche 416' 7" beträgt. — Die Abbildungen nach Murphy's Zeichnungen bei Engelhard's Uebersetzung von dessen Grundregeln der gothischen Baukunst. Leipzig und Darmstadt. Taf. XII. und XIII.

FIG. 7. Südliches Portal der Kathedrale von Palermo. — Wir fügen den obigen Beispielen spanischer und portugiesischer Baukunst die Ansicht zweier Bauwerke hinzu, die in Sicilien während der Periode des germanischen Styls und, indem Sicilien damals unter spanischer Oberherrschaft stand, nicht ohne Einfluss der spanischen Architektur, errichtet worden sind. Fig. 7 stellt das südliche Portal der der h. Rosalie geweihten Kathedrale von Palermo dar, deren Gründung in das Jahr 1170 fällt. Façade und Hauptportal sind im Laufe des XIV. Jahrh. zwischen 1352 und 1359 vollendet unter dem Erzbischof Ottavio di Labro; das höchst eigenthümliche und brillante Südportal dagegen stammt erst aus dem XV. Jahrh., während dessen zweiter Hälfte es vom Erzbischof Simon von Bologna erbaut worden ist. Die Vorhalle desselben öffnet sich in drei Spitzbogenarkaden, die von zwei mit Reliefbögen verzierten starken Pfeilmassen eingeschlossen sind; der flache Giebel ist mit reichen Skulpturen geschmückt. Zu den beiden Seiten des Portales erblickt man Theile der mit Zinnen gekrönten südlichen Seitenwand der Kirche, mit deren alterthümlicher Bildung die zahlreichen kleinen modernen Kuppeln der Kapellen nicht im Einklang stehen. — *Hittorf und Zanb, Architecture moderne de la Sicile. Paris 1835. pl. 48.*

FIG. 8 und 9. Aufriss und Grundriss der Kirche S. Maria della Catena zu Palermo. — Die Kirche S. M. della Catena, die fast am äussersten Ende der Stadt Palermo in der Nähe des Meeres belegen ist und wahrscheinlich von den Ketten, mit denen der Hafen geschlossen wurde, ihren Namen erhalten hat (andre leiten den Namen von einem im Jahr 1392 stattgehabten Wunder her), wird schon in einer Urkunde vom Jahr 1330 genannt, ist aber um das Ende des XIV. und dem Beginn des XV. Jahrh. neu erbaut. Dieselbe zeigt an den vorderen Theilen eine sehr einfache, den alten Basiliken entsprechende Anlage; die Façade ist durch eine geschmackvolle Vorhalle von drei Arkaden jener eigenthümlich gedrückten Form geziert, wie sie im südlichen Italien sehr häufig gegen das Ende der gothischen Periode vorkommt. Dieselbe Form haben die Bögen im Inneren der Kirche, mit Ausnahme derer, die das Deckengewölbe tragen. An das Langhaus, das aus

einem höheren Mittel- und zwei niederen Seitenschiffen mit angeschlossener Kapellenreihe besteht, schliesst sich ein Querbau, der der Länge nach in 3 und der Breite nach merkwürdiger Weise in 2 Schiffe zerfällt (wie Grundriss Fig. 9 zeigt) und selbst das Mittelschiff des Längenhauses an Höhe

nicht unbedeutend überragt. Auf der östlichen Seite befinden sich, den drei Schiffen entsprechend, drei fünfseitig geschlossene Altarnischen. — Hittorf et Zanthe a. a. O. pl. 49.

T A F E L XXVI. (59.)

D E U T S C H E S K U L P T U R.

FIG. 1 und 2. Männliche und weibliche Statue vom Dom zu Naumburg. — Wir haben früher bei der Beschreibung des Doms zu Naumburg (vgl. Taf. 46. [C, XVI] Fig. 6, S. 72) bemerkt, dass der westliche Chor dieses in seinen Haupttheilen dem romanischen Styl angehörigen Kirchengebäudes in der Periode des früh germanischen Styles zu Anfang des XIII. Jahrhunderts angebaut sei. Dieser westliche Chor nun erhält in seinem Innern eine besondere Zierde durch trefflich gearbeitete runde Statuen, die an den Wandsäulen angebracht sind, von Konsolen getragen und von kleinen Baldachinen in Form von Kirchen und Burgen überragt. Diese Statuen, welche mit Ausnahme einer einzigen mit den Werkstücken der Wandpfeiler aus dem Ganzen gearbeitet sind stellen die Stifter und Beförderer des Baus, sowohl männlichen, als weiblichen Geschlechtes dar. Wie die Architektur des Chores selbst die frühere strenge Gestaltung des germanischen Styles zeigt, so sind auch die Statuen als die wichtigsten Beispiele des frühgermanischen Styles in der Skulptur zu betrachten. Obschon das Material der Figuren — Sandstein — eine so zarte Behandlung, wie sie beim Marmor möglich ist, nicht erlaubt, und obschon die Tünche — sie sind nämlich sämtlich gefärbt und zum Theil vergoldet gewesen — viel von der Feinheit der Arbeit geraubt hat, so spricht sich doch in diesen Werken ein sehr lebendiger Sinn für Schönheit und Grossartigkeit aus; in den Motiven zeigt sich ein grosser Reichthum von Erfindung und vor allem sind die Köpfe, namentlich der weiblichen Figuren (s. Fig. 2) durch den Hauch einer sinnigen und zarten Gemüthlichkeit, durch ein so zartes Ethos belebt, dass wir wohl berechtigt sind, dieselben den bedeutendsten und ausgezeichnetsten deutschen Skulpturwerken des XIII. Jahrhunderts zuzurechnen. Unsere Darstellung ist einem der Kupferstiche nachgebildet, in welchen Lepsius diese Statuen bekannt gemacht hat, Taf. VIII. Vgl. damit Lepsius: Der Dom von Naumburg in Patrichs Denkmälern des Mittelalters in Sachsen. Taf. XVI.

FIG. 3 und 4. Der h. Jakobus und Paulus vom Dome zu Köln. — Um ein Jahrhundert später sind die unter Fig. 3 und 4 dargestellten Statuen der h. Jakobus und Paulus, die sich an dem allein vollendeten südlichen Portal der Hauptfaçade des Kölner Domes befinden. (Vgl. Taf. 54.) Das Portal ist reich mit Skulpturen, die allerdings sehr durch die Unbilden der Witterung gelitten haben, verziert. Das im Spitzbogen geschlossene Feld über der Thüre zeigt in drei Abtheilungen den Sturz des Zauberers Simon, die Verurtheilung und Hinrichtung der Apostel Petrus und Paulus, und eine Reihe von sechs sitzenden Propheten.

Die Bögen darüber sind ebenfalls mit Figuren verziert (vgl. Taf. 54 A. Fig. 2); der erste zeigt sechs sitzende Figuren, Propheten oder Patriarchen, der zweite rechts die vier Evangelisten, links die vier Kirchenlehrer, der dritte zwölf musicirende Engel und heilige Jungfrauen, unter denen man die h. Margarethe und Caecilie erkennt. Vor den Gewänden des Eingangs sind freie Statuen angebracht, von

denen der h. Jakobus durch Muschel und Buch kenntlich (Fig. 3), und der h. Paulus mit Schwert und Buch (Fig. 4), am besten erhalten sind. Die Figuren haben eine Höhe von 6' 7'', und gehören zu den vorzüglichsten Skulpturen des Kölner Domes; insbesondere scheint uns neben den andern Kennzeichen des germanischen Bildnerprinzips eine vorzüglich freie und vollendete Behandlung der Gewänder und sehr markirte Charakteristik der Köpfe daran hervorzuheben zu sein. — Boisserée an dem oben angeführten Orte, Taf. XII.

FIG. 5. Der h. Stephanus vom Dome zu Mainz. — Wiederum um ein Bedeutendes später, dem Ende des XIV. oder dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehörig, ist die unter Fig. 5 dargestellte Statue des h. Stephanus. Dieselbe befindet sich nebst andern Skulpturen an einem Portale des Domes von Mainz, welches aus dem Innern nach dem Kreuzgang führt (Möller, Denkmale I, Taf. 54), und den in den Schlusssteinen angebrachten Wappen der Domherrn, die es erbaut, zufolge in die oben angeführte Zeit gehört. Es ist dasselbe, sowohl was die Architektur, als was den Styl der angebrachten Skulpturen betrifft, von grosser Zierlichkeit, wie sich denn auch in unserer Darstellung eine gewisse Zartheit und eine, den Figuren des Kölner Doms ganz fremde Weichheit nicht verkennen lässt. Die Figur ist drei Fuss hoch. — Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale. 1. Jahrg. Darmstadt 1832. Nro. VIII.

FIG. 6. Die Eintracht, von einem Portal der Kathedrale von Chartres. — Des Reichthums der Kathedrale von Chartres an schönen Skulpturen haben wir schon früher Erwähnung gethan. (Vgl. Taf. 50, Fig. 1.) An den Bögen des dort erwähnten nördlichen Portales befindet sich eine grosse Anzahl kleiner schön gearbeiteter Figuren, welche die persönlichen, Familien und öffentlichen Tugenden darstellen. Unter den, in dem äussersten Bogen angebrachten und durch Inschrift als „Freundschaft“, „Majestät“, „Sicherheit“, „Ehre“, „Kraft“, „Freiheit“ u. s. f. bezeichneten öffentlichen Tugenden haben wir die „Eintracht“ ausgewählt, durch die Inschrift „Concordia“ als solche bezeichnet; das schöne in rein germanischem Styl gehaltene Bild eines ebenso schönen, aber leider bei uns Germanen am allerwenigsten anzufindenden politischen Tugend. — Didron, Annales archéologiques Vol. VI. 1. Livr.

FIG. 7 und 8. Die klagende Maria und die Kreuztragung. — Wir geben unter Fig. 7 die Abbildung eines plastischen Werkes, das sich mehr durch Feinheit und Tiefe der Darstellung, als durch Grösse und monumentale Bedeutsamkeit auszeichnet. Es sind dies zwei zusammengehörige in Thon modellirte Gruppen, die sich, von einer geschmackvollen architektonischen Verzierung im germanischen Style überragt in dem Altarschranke eines kleinen Dorfes im Rheingau (Herzogthum Nassau) befanden. Die Figuren sind 1' 8'' hoch. Fig. 7 stellt eine Gruppe dar, die sich an die linke Seite

der unter Fig. 8 dargestellten Gruppe anschliesst, und die von der in tiefen Schmerz versunkenen Maria gebildet wird, welche rechts und links der h. Johannes und die h. Magdalena, Hülf und Trost spendend und sie umfassend umgeben. Hinter denselben erblickt man noch die h. Veronika mit dem Schweisstuche und die h. Salome. Die grössere Gruppe (Fig. 8) stellt Christus dar, der Last des Kreuzes fast erliegend und von Kriegsknechten umgeben, während die beiden Schächer, nackt und mit verbundenen Augen ihm vorausgeführt werden. Die Arbeit zeichnet sich eben sowohl durch die sauberste und zarteste Modellirung — die Hände namentlich sind mit grosser Feinheit gearbeitet —, als durch den Ausdruck eines tiefen und doch des Adels nicht entbehrenden Seelenschmerzes aus, wie dies namentlich von Christus und der Maria gilt. Im Uebrigen sind die Charakteristik der Köpfe, die Gewandung, wie auch die Gruppierung und Komposition dieses, wie es scheint, dem 15. Jahrhundert angehörenden Werkes durchaus vortrefflich zu nennen. — Müller, Beiträge etc. II. Jahrg. Taf. VII. (die Maria) und XIV.

FIG. 9. Die Anbetung des thronenden Christus. — Die unter Fig. 9 gegebene Darstellung, Christus, vor dem Kreuze thronend und von zwei Heiligen angebetet, die vor ihm knien und denen er mit ausgebreiteten Händen Segen spendet, füllt das Bogenfeld über der Thüre eines Portals aus, das sich an dem südlichen Kreuzesarme der Kirche von Friedberg in der Wetterau befindet. Die Erbauung der Kirche, so wie die Herstellung des einfachen aber ansprechenden Reliefs scheinen der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts anzugehören. — Moller, Denkmäler der Baukunst. Band I, Taf. 28.

FIG. 10. Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen. — Das unter Fig. 10 mitgetheilte Relief zielt das südliche Portal der Kirche zu Gelnhausen und rührt aus derselben Zeit her, wie die Anbetung Christi von der Kirche zu Friedberg. In sehr einfacher und strenger, noch der romanischen Skulptur sehr verwandter Anordnung, sehen wir in der Mitte Maria thronend, das segnende Kind auf dem Schosse. Ihr zunächst auf jeder Seite eine stehende, sodann, der Form des Bogenfeldes sich anschliessend, je eine knieende Figur, sämtliche weibliche Heilige, die uns durch Inschriften (in der Reihenfolge von links nach rechts), als S. Maria Maidalena (sic), S. Katarina, S. Margareta und S. Marta bezeichnet werden. — Moller a. a. O. Bd. I. Taf. 23.

FIG. 11. Die Gefangennahme Christi. — Der schon mehrfach erwähnte westliche Chor des Domes von Naumburg ist, wie dies sehr häufig bei mittelalterlichen Kirchen stattfand, durch einen Querbau, den sogen. Lettner von dem Langhause getrennt. An der dem letzteren zugewandten Seite ist derselbe durch Säulen und Bogenstellung, und darüber angebrachte Reliefs unter architektonischen Verzierungen geschmückt. Auf jeder Seite der in den Chor führenden Thüre befinden sich nämlich drei Reliefs, links das Abendmahl, Judas, der sich zum Verräther erkaufen lässt und die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane. Rechts Pilatus sich die Hände waschend, die Geisselung Christi und die Kreuztragung. Unsere Fig. 11 zeigt die Gefangennahme Christi, im Vordergrund Paulus, gegen den Malchus das Schwert zückend. Die Darstellung ist gedrängt, aber voll anschaulicher Lebendigkeit. — Puttrich a. a. O. Taf. 18, b.

FIG. 12. Um das heitere Hineingreifen der germanischen Kunst in die anmuthigen Gebiete des wirklichen Lebens zu vergegenwärtigen, haben wir unter Fig. 12 die Abbildung eines ungemein zierlichen und graziösen Elfenbein-Schnitzwerkes im Museum von Darmstadt hinzugefügt, von dem man glaubt,

dass es als Deckel einer Siegelkapsel oder eines anderen Geräthes ähnlicher Art gedient. Ich lasse als Beschreibung des in künstlerischer Beziehung ungemein zart und lieblich gehaltenen Vorganges die Worte des Herausgebers nachfolgen. „Auf den Zinnen einer mit Thürmen wohlverwahrten Burg sieht man in der Mitte eine Frauengestalt mit einer Krone und vor derselben einen Ritter mit gefalteten Händen in einer ehrerbietigen Stellung gleichsam derselben huldigend. Auch scheint diese Huldigung von ihr wohlgefällig aufgenommen zu werden, denn sie fasst ihn beim Arme, als wollte sie ihn zu sich erheben. Eine Jungfrau hinter der Hauptfigur links ist eben im Begriff derselben einen zweiten Ritter vorzustellen, welcher diesen Moment ebenfalls mit gefalteten Händen ehrerbietig erwartet. Ein dritter Ritter erscheint rechts in derselben Stellung und wie es scheint, ebenfalls in der Absicht der Hauptfigur seine Huldigung darzubringen; nach ihm schaut aus der entgegengesetzten Ecke schalkhaft eine zweite Jungfrau. Alle drei Ritter haben das Haupt unbedeckt und sind ohne Rüstung. Unten aber, ausserhalb der Burg sieht man drei Jungfrauen ihre Ritter eine kleine Treppe hinauf, unter welcher ein blühender Rosenstrauch steht, zur Burg einführen. Die erste davon schiebt ihren sich ihrem Willen gutmüthig fügenden Ritter vor sich her zum Thore hinein, indem sie mit der Rechten einen grossen Schlüssel emporhebt, womit sie dasselbe aufgeschlossen zu haben scheint. Dieser folgt die zweite Jungfrau, ihren Ritter bei der Hand führend; sie macht jedoch mit der aufgehobenen Linken eine nicht unzweideutige Bewegung, um eine kleine Freiheit zu bestrafen, welche sich dieser erlaubt hat. Diesem folgt der dritte Ritter, den die dritte Jungfrau, welche den Zug beschliesst, mit der auf seine Schulter gelegten Linken ebenfalls zum Vorwärtsgehen bestimmt, in der Rechten hält diese einen Zweig mit Rosen (oder Vergissmeinnicht), alle drei Ritter haben schwere Helme auf den Häuptern und tragen Panzerhemden unter den Kleidern; beides scheinen sie indess ablegen zu müssen, ehe sie hinaufgelangen. Auch rechts und links stehen Rosenbüsche. Das Ganze ist in einer Einfassung von zehn sich berührenden Kreisstücken, aus deren Ecken Köpfe von menschlich-thierischen Ungeheuern hervorgucken. Aussen sind vier zierlich bewegte Blätter angebracht, die die innere runde Form zum Viereck umschaffen.“

Was die Bedeutung dieses Kunstwerkes betrifft, die uns übrigens aus dem ganzen Vorgange ohne weitere Erklärung hervorzugehen scheint, so denkt Müller an Marienkultus. Es sei zwar hier weder das Christkind, noch Engel, noch Glorie dargestellt, es sei indess ersichtlich, dass hier keiner irdischen Königin gehuldigt werde: „Im Gegentheile ist darauf hingedeutet, wie der rauhe und ungebundene Sinn der lebenskräftigen Ritter durch die Verehrung der heil. Jungfrau gemildert und gezügelt und wie ihre irdische Liebe zu den Jungfrauen durch die erhabene Himmelskönigin zu einer himmlischen erhoben und veredelt werden soll, wovon jene ihr zeitliches und ewiges Heil erwarten.“ Nach dieser Auffassung hätten dann die Ungeheuer die Bedeutung der aus diesem Kreise verbannten Laster, sowie das Zehneck, als doppeltes Pentagon, ebenfalls einen symbolischen Sinn. Ich glaube indess, dass der Charakter der Darstellung selbst uns vollkommen berechtigt, von aller symbolischen Bedeutung vollständig abzusehen und in dem heiteren und graziösen Bilderwerk eben nichts als eine heitere und in ihren verschiedenen Momenten fein und anschaulich dargestellte Liebesgeschichte zu erkennen, wie sich ja auch bei den Dichtern der Zeit vielleicht manches Analoge aufweisen liesse.

TAFEL XXVII. (60.)

DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. Die Krönung der Maria. Wandgemälde aus der Kirche zu Ramersdorf. — Zu Ramersdorf bei Bonn befand sich eine kleine Kirche, die sowohl ihrer Bauart, als auch der in ihr enthaltenen Malereien wegen ein sehr grosses Interesse erregt. Was jene betrifft, so liegt ihre Eigenthümlichkeit hauptsächlich darin, dass sie bei Anwendung der Formen des romani- schen Styles doch in der Anordnung der Räume und den Verhältnissen schon den Charakter der gothischen Architektur zu erkennen gibt. Was die letztere betrifft, so ist es in der That von grossem Interesse, an diesem zierlichen Bau die mehrfarbige Bemalung, wie sie im Mittelalter gewöhnlich gewesen zu sein scheint, an allen einzelnen Theilen und Gliedern mit ebenso viel Gefühl als Konse- quenz durchgeführt zu sehen; wir müssen indess in Betreff dieses Punktes auf die treffliche Analyse Schnaase's verweisen, da wir es hier nur mit den eigentlichen Gemälden zu thun haben. Von den letzteren sind namentlich diejenigen von Bedeutung, die in den Altarnischen und an dem Gewölbe des Langhauses angebracht sind. Sie enthalten grössere Kompositionen, während an den Wänden nur einzelne Heiligenfiguren sich befinden. Jene Kompositionen nun „gruppiren sich“, wie Schnaase sagt, „nach sehr deutlicher Regel.“ Im Mittelschiffe sind nämlich die vier Dreiecke (Kappen) jedes Kreuzgewölbes mit Kompositionen gefüllt, die als abgesonderte Theile eines Ganzen zusammenhängen. In den Seitenschiffen dagegen ist nur eines der vier Gewölbdreiecke bemalt und zwar das, dessen Grundlinie nach dem Chor gewendet ist. Jede Abtheilung des Langhauses präsentirt sich daher, wie ein grosses Flügelbild, das Mittelgewölbe als das, architektonisch abgetheilte Hauptgemälde, die ver- einzelten Malereien in den Seitenschiffen als Flügel. Zwei solcher Flügelbilder sind ganz oder doch so weit erhalten, dass uns nichts darauf dunkel bleibt. Das erste (die westlichste Abtheilung) zeigt das jüngste Gericht. — — Die zweite Gewölbabtheilung gibt die Krönung der Jungfrau; die Haupt- handlung selbst (die wir unter Fig. 1 wiedergeben) auf der Altarseite, in dem gegenüber liegenden Felde der Erzengel Michael, den Drachen erlegend, auf beiden Stichkappen musicirende Engel (die auf unserer Abbildung ebenfalls wiedergegeben sind). — Die Nebenbilder in den Seitenschiffen ent- halten jedes nur eine einzelne weibliche Heilige, das eine die heilige Catharina von Alexandrien, das andre zufolge der Inschrift die heilige Elaizbeth, ohne Zweifel die dem deutschen Orden nahe stehende Elisabeth von Hessen.“ (Vgl. über diese Heilige und deren Kirche zu Marburg, mit deren Anordnung die zu Ramersdorf manche Aehnlichkeit zeigt, Taf. 53, Fig. 6 und 7, S. 84.) In der dritten Abtheilung ist das Hauptbild nicht mehr erhalten, auf den Seitenflügeln befindet sich die Auf- erstehung und die Himmelfahrt Christi. Ohne auf die weiteren Einzelheiten einzugehen, füge ich nur noch die Worte Schnaase's über den Gesamttinhalt und den für derartige Darstellungen der mittel- alterlichen Kunst so sehr wichtigen inneren Zusammenhang der Gemälde hinzu: „Sie geben, sagt der- selbe, einen Auszug der heiligen Geschichte in mehreren Abschnitten. Er begann, wenn nicht oben (in der Gewölbekuppel der Altarnische) mit der Schöpfung, so unten in der Umgebung des Altars mit den vier freudigen Ereignissen von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige, also mit der Fleischwerdung des göttlichen Wortes. Von da schreitet unsere Bilderbibel weiter fort, indem sie, minder thatkräftige Jahre überspringend, sofort die andere Seite des Heilswerkes, den Opfertod

Christi, darstellt. Als Gegenstände des Schmerzes sind diese Scenen in die Seitenchöre verwiesen, der Gang zum Altar ist dem Freudenreichen vorbehalten. Das Leiden ist aber nur eine Vorbereitung zu höheren Freuden, und so gelangt der Heiland aus der Bestattung zur Auferstehung, aus dem Tode zur Himmelfahrt, mittelst beider zum höchsten Himmel. Maria ist das Vorbild der Kirche; die ganze Heilsgeschichte enthält nur ihre Freuden und ihre Leiden. Ihre Krönung ist die höchste ihrer Freuden und der Mittelpunkt des Erlösungswerkes; sie ist auch hier die Mitte des Ganzen. Dann endlich folgt die Vollendung, die Wiederkunft des Herrn. Der andächtige Besucher des Altares, wenn er befriedigt zurückkehrt, wird zuletzt auf das Ende der Dinge, auf Lohn und Strafe angewiesen.“ Die Malereien der Gemälde rühren wahrscheinlich aus der Zeit um das Jahr 1300 her; sie können sowohl in ihren Fehlern, wie in ihren Vorzügen als sehr bezeichnende Beispiele des germanischen Styles gelten, wie sich derselbe namentlich in Deutschland um diese Zeit entwickelt hatte. Auch hierfür mögen Schnaase's Worte angeführt werden: „die Gestalten sind überaus leicht, fast skizzen- haft behandelt, die Verhältnisse der Körper nicht selten unrichtig, die Köpfe zu klein gegen die über- aus langen Gestalten, Arme und Beine mager, die Finger lang und spitz. Die Perspektive ist mangel- haft, die Verzierungen, welche sich häufig auf den Gewändern befinden, laufen darüber geradlinig fort, wie auf einer ebenen Fläche, ohne Berücksichtigung des Faltenwurfes und der Abrundung. Dagegen ist die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit der Flehenden oder Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die Kraft des Erzengels, der den Drachen besiegt und manches Andere im Grossartigen und Zarten (dazu dürfen wir wohl mit Recht vor allem diese Gruppen rechnen) vor- trefflich gelungen. Der Wurf der Gewänder ist, wenn auch nicht richtig, doch mit vollem Bewusst- sein der anzudeutenden Haltung des Körpers in freien, dreisten Linien gezeichnet. Das feine Oval der Gesichter und die Zeichnung der Körper im Allgemeinen sind oft von grosser Anmuth und zeugen von Schönheitssinn.“ Die Gemälde sind bei der Uebertragung der Ramersdorfer Kirche nach Bonn zerstört worden, doch hat man zuvor genaue Kopien davon abgenommen, die sich jetzt im Museum zu Berlin befinden. — C. Schnaase, die Kirche zu Ramersdorf in G. Kinkel's: „vom Rhein“ Leben, Kunst und Dichtung. Essen 1847. Die Zeitung von C. Hohe.

FIG. 2. Christus am Kreuz. — Das unter Fig. 2 dargestellte Wandgemälde gehört zu dem im Jahre 1388 errichteten Grabmal des Erzbischofs von Trier, Cuno von Falkenstein, welches sich in dem Chor der S. Castorkirche zu Coblenz befindet. Es füllt die Lunette eines in den Formen der spät gothischen Architektur gehaltenen Spitzbogens aus, der sich über der aus Sandstein gearbeiteten lie- genden Figur des Erzbischofs wölbt und stellt Christus am Kreuz dar, welchem Maria den knieenden Erzbischof empfiehlt. Dabei ausser einem Heiligen, der das Modell einer Kirche trägt, der h. Johannes und Petrus mit dem Schlüssel. Das Bild rührt vom Meister Wilhelm von Köln her, einem der ersten und berühmtesten Meister der um diese Zeit zu Köln blühenden Malerschule. — Moller, Denkmäler der Baukunst I, Taf. 46.

FIG. 3 und 4. Die h. Veronika und der Kopf Christi. — Denselben kölnischen Meister Wilhelm wird ein Tafelbild zugeschrieben, das aus dem Besitz der Gebrüder Boisserée in

die Pinakothek zu München übergegangen ist. Dasselbe stellt die h. Veronika dar, das Tuch, auf welchem sich der Kopf Christi in doppeltem Maassstabe befindet, ausbreitend. Vor demselben knien auf jeder Seite 3 Engel in sehr kleinem Maassstab, Lob singend und anbetend. Wir haben dem zart und anmuthig ausgeführten Bilde den Kopf der h. Veronika und Christi entlehnt. — J. N. Strixner, die Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde. Stuttgart 1827. 1. Lief. Tafel 1.

FIG. 5. Das Martyrium des Apostel Paulus. — Wir geben unter Fig. 5 noch eine Probe der in Deutschland in der Periode der germanischen Kunst hoch ausgebildeten Glasmalerei, von der wir schon zwei der schönsten Beispiele in den Fenstern des Kölner Domes, Taf. 54, B. kennen gelernt haben. Das hier dargestellte Glasgemälde zierte einst den oberen Theil eines Fensters aus der Burgkirche von Lübeck und rührt aus dem Anfange des XV. Jahrh. her, indem es wahrscheinlich demselben Meister Franz, Sohn des Domenico Livi da Gambasso (Ort im Florentinischen) zuzuschreiben ist, von dem die Fenster der dortigen Marienkirche herrühren und der, obschon von italienischer Abkunft, doch seit seiner frühesten Jugend in Lübeck lebte und dort einen weit verbreiteten Ruf als Glasmaler erwarb. Es ist derselbe, der im Jahre 1436 nach Florenz gerufen wurde, um dort die Fenster des Domes mit Glasmalereien zu verzieren. Unser Gemälde stellt den Apostel Paulus knieend dar, hinter ihm den Henker, das Schwert schwingend, vor ihm die h. Lemobia, ein Tuch ausbreitend, um das Blut des h. Märtyrers aufzufangen. In dem oberen, auf unserm Bilde nicht dargestellten Theil des Fensters, ein segnender Christus. Ueber die Technik der Glasmalerei vgl. den Text zu Taf. 54, B. S. 96. — C. J. Milde, Denkmäler bildender Kunst zu Lübeck. Lüb. 1847. Heft II, Taf. III, a.

FIG. 6—8. Das Kölner Dombild von Meister Stephan. — Mit dem Namen des Kölner Dombildes bezeichnet man gewöhnlich ein ursprünglich für die Kapelle des Rathhauses von Köln im Jahre 1426 gemaltes und späterhin in eine der Chorkapellen des Domes übertragenes Altarbild mit beweglichen Flügeln, die ebenfalls der mittelalterlichen Sitte gemäss mit Malereien bedeckt sind. Es kann dies Bild als eines der vorzüglichsten Werke der germanischen Kunstperiode in Deutschland bezeichnet werden, indem es den Geist derselben, trotz einiger Einflüsse einer erst in der späteren Periode zur Entwicklung kommenden Kunstweise, auf eine ebenso reine als schöne Art zur Erscheinung bringt. Das Werk, als dessen Entstehungszeit durch neuere Forschung das Jahr 1426 und als dessen Urheber Meister Stephan, Schüler des Meister Wilhelm von Köln, festgestellt scheint, besteht aus einer Haupttafel und zwei Flügelthüren. Sind diese letzteren geschlossen, so zeigen sich die Verkündigung, und zwar ist auf der Tafel links die Jungfrau Maria dargestellt in ihrem Gemache vor einem Betpult knieend, eine Gestalt voll des süssesten Reizes der Schönheit und Unschuld — über ihrem mit dem Heiligenschein umgebenen Haupt die Taube als Symbol des heiligen Geistes, im Hintergrund auf einer Ruhebänk eine zierliche Vase, worin eine blühende Lilie. Auf der Tafel rechts kniet reich gewandt und beflügelt der Engel der Verkündigung — mit demüthiger Geberde, in den Händen einen goldenen Scepter und einen Brief, von dem in höchst naiver und dem Gebrauch der Zeit entsprechender Weise die Kapsel mit dem Siegel an einem Fädchen herabhängt. Zur Seite die geöffnete Thüre des Gemaches, dessen Hintergrund durch einen reich gewebten Teppichvorhang gebildet wird. — Oeffnen sich die Flügel, so erblickt man auf dem Mittelbilde (Fig. 6) die Jungfrau mit dem Kinde und den anbetenden heiligen drei Königen, auf dem Flügelbilde rechts (Fig. 7) die h. Ursula, auf dem links (Fig. 8) den h. Gereon, beide, wie die h. drei Könige selbst, Schutzpatrone der Stadt Köln, und auf dem Bilde mit ihrem zahlreichen Gefolge dargestellt.

Sämmtliche Bilder sind auf Goldgrund gemalt. Auf dem ersten nun sehen wir Maria mit reicher Krone auf dem Haupte und mit hermelingefüttertem Mantel bekleidet, thronend, das unbekleidete Kind im Schosse. Während die Jungfrau selbst wie in stiller und ruhig sinnender Abgeschlossenheit vor sich hinblickt, ist das Kind dem einen der Könige zugewendet, der reich und prachtvoll gewandt vor ihm kniet und dem er mit der erhobenen Rechten Segen spendet; auf der andern Seite kniet ebenfalls im reichen, pelzverbrämten Gewande der zweite König und bietet, ebenso wie der hinter ihm stehende dritte, dem Kind einen kostbaren goldenen Kelch dar. Ein reiches Gefolge von Männern verschiedenen Alters und verschiedener Tracht nimmt den übrigen Raum des etwa 9 Fuss breiten Bildes ein; der Fussboden zeigt Blumen und Kräuter von sorgsamster Ausführung, auf dem goldenen Hintergrund erblickt man den strahlenden Stern, der den frommen Königen den Weg gewiesen und kleine schwebende Engelfiguren, von denen zwei hinter der Maria einen kostbar gewebten Teppich ausgebreitet halten. Der obere Theil dieses, sowie der Seitenbilder ist durch einen Streifen zierlich geschnitzten gothischen Stabwerkes eingenommen, wie es öfters als Krönung von Bildernischen und Tabernakeln vorkommt. Auf dem Flügelbilde links erblicken wir die h. Ursula, eine englische Princessin, die in Köln den Märtyrertod fand (vgl. über die Geschichte dieser Heiligen den Text zu Tafel 81, D, XVIII), im Hermelinmantel, die Fürstenkrone auf dem Haupt und einen Pfeil, als Zeichen ihres Martyriums, in der Hand. Rings um sie her ihr Gefolge, ein Ritter, eine grosse Anzahl zarter und schöner Jungfrauen, sowie die Geistlichen, die, von Rom kommend, mit ihr gemeinsam den Tod erlitten. Auf dem linken Flügelbilde erblicken wir den h. Gereon, die Herzogskrone auf dem Haupt; die Kreuzesfahne in der Hand, eine schöne, gleich kräftige und anmuthige Figur eines christlichen Helden, umgeben von seinen Kriegsgenossen, die durch schöne Rüstung und Gewandung, sowie durch den zarten und anmuthigen Ausdruck der jugendlichen Gesichter ein wohlthuendes Gegenbild zu dem Gefolge der h. Ursula abgeben. — Was nun den Styl des Bildes betrifft, so bekundet dasselbe, neben Einflüssen, die sich allerdings schon von Seiten der niederländischen Schule dieses Zeitraumes (vgl. Taf. 81) darin geltend machen, dennoch in den Hauptzügen ganz die Eigenthümlichkeiten der germanischen Malerei, wie sie die kölnische Schule, der das Werk angehört, mit zur reinsten und schönsten Entfaltung gebracht hat. Ich rechne dahin hauptsächlich und vor allen Dingen die ungemeine Weichheit und zarte Anmuth, die den Hauptzug dieses Werkes, sowie der germanischen Kunstweise überhaupt ausmacht, und die durch eine Abbildung in dem uns gebotenen geringen Maassstabe nur in sehr untergeordneter Weise wiedergegeben zu werden vermag. Dem entspricht dann in der Ausführung des Einzelnen zunächst die von aller Schärfe entfernte Weichheit, mit der fast ohne alle bestimmt markirte Umrisse die Köpfe der Figuren behandelt sind; der Typus der weiblichen Köpfe mit ihrem rundlichen Oyal, dem etwas spitzigen Kinn u. s. w. ist ein solcher, wie er sich häufig auf andern Werken der kölnischen Malerschule findet; das Ganze ist von ungewöhnlich tiefer Färbung und kräftiger Haltung, die Komposition einfach und die Geberden voll ruhiger Anmuth, die Details endlich in Waffen, Schmuck etc. mit einer Sorgsamkeit, Kunst und Vorliebe behandelt, die ebenso wie manche Eigenheiten der Gewandung, sich meiner Ansicht nach eben auf den oben angedeuteten Einfluss zurückführen lassen kann, ohne dass dadurch der Geist und die Auffassung wesentlich modificirt werden, nach denen, wie wir schon bemerkten, unser Bild als eines der schönsten Beispiele der vollendeten Malerei des germanischen Zeitraumes betrachtet werden darf. — Die Abbildung nach einem Stich von Thelott zum Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst. Köln 1816.

TAFEL XXVIII. (61.)

ITALIENISCHE SKULPTUR.

FIG. 1. Relief vom Grabmahl des Guido Tarlati in Arezzo. — Zu den bedeutenderen Skulpturwerken des germanischen Styles in Italien, der sich dort viel mehr an die Principien des romanischen Styles anschloss, gehört das Grabmahl des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati, das im J. 1330 von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena, den Schülern des ersten Meisters der germanischen Skulptur Giovanni Pisano, vollendet wurde. Die Hinterwand dieses tabernackelartig gebauten Grabmahls ist mit zahlreichen, leider zu dicht an einander gerückten Reliefs bedeckt, von denen wir unter Fig. 1 das eine, den Tod des Bischofs darstellend, mittheilen, welches sich durch anschauliche und dramatische Lebendigkeit auszeichnet. — Cicognara, Storia della scultura I, Tav. XXIII.

FIG. 2 und 3. Reliefs vom Altar des h. Franziskus zu Bologna. — Von denselben Meistern scheint ein ebenfalls mit zahlreichem Relief verziertes Altarwerk herzurühren, das sich ehemals in S. Francesco zu Bologna befand. Indessen wird von Andern, sowie auch namentlich von Cicognara dies Werk zwei venezianischen Künstlern, Pietro und Jacobello zugeschrieben. Das unter Fig. 2 mitgetheilte Relief stellt die Krönung der Jungfrau Maria durch Christus, das unter Fig. 3 ein Wunder des h. Franziskus dar. Das erste namentlich ist tief in germanischer Weise empfunden, eine gewisse Grossheit der Anlage zeigt sich darin verbunden mit einem Ausdruck zarter Demuth und inniger Frömmigkeit, während das zweite uns mehr die Richtung dieser Kunstweise auf Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Wärme der Darstellung repräsentirt. — Cicognara a. a. O. Tav. XXXVI.

FIG. 4. Die Verkündigung und die Heimsuchung an der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja. — Wir geben unter Fig. 4 ein Relief, das zu der Kanzel, die der Kirche S. Giovanni fuor civitas zu Pistoja gehört. Diese Kanzel — pergamo — ist ganz in der Weise jener andern Kanzelbauten errichtet, die wir schon früher als Werke des Nicola Pisano erwähnt haben (vgl. Taf. 48, Fig. 8—10, S. 76), und wie jene mit mannigfachen Skulpturen bedeckt. Sie wird einem Deutschen zugeschrieben, dessen Name unbekannt geblieben ist, und den man, seinem Style zufolge als einen Nachfolger des Nicolo Pisano zu betrachten pflegt. Der Zeit nach würde das Werk entschieden in die Periode des germanischen Styles zu setzen sein, wie denn auch manche Eigenthümlichkeiten des Reliefs — so namentlich das Motiv der Gruppe der Marie und Elisabeth — die Sinnesrichtung, die dem germanischen Styl in der Skulptur zu Grunde liegt, erkennen lassen. Die Darstellung scheint in zwei verschiedene Vorgänge zu zerfallen. Auf der linken Seite sehen wir den Engel der Verkündigung der Jungfrau Maria sich nähern, die in anmuthvollen Gebehrden des Staunens die Rechte auf die Brust legt; auf der rechten dagegen scheint der Besuch der Maria bei der h. Elisabeth dargestellt zu sein. Dabei zwei weibliche Figuren, die sich den Hauptgruppen anschliessen. — Cicognara a. a. O. Tav. XXXIX.

FIG. 5. Kapitell vom Dogenpalast zu Venedig. — Wie der gewaltige Bau des Filippo Calendario, der Palast der Dogen von Venedig, eines der schönsten Beispiele der germanischen Architektur in Italien ist, so lassen sich auch die zahlreichen und mannigfachen Skulpturen, die sich an den Säulenkapitellen der unteren Arkadenreihe befinden, als wichtige Belege jener eigen-

thümlich germanischen Kunstrichtung betrachten, die allerdings in der italienischen Skulptur weniger allgemein, als in der deutschen und überhaupt nordischen Plastik hervorgetreten ist. Insbesondere schien mir die unter Fig. 5 dargestellte knieende Figur durch die Feinheit der Stellung, sowie durch eine gewisse tiefe und innige Empfindung berechtigt, als Beispiel jener Stylrichtung hervorgehoben zu werden. Dieselbe gehört der Reliefsdarstellung am Kapitell der ersten Säule am Markusplatz an, welche die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan gegen die Wittve zum Gegenstand hat — wie die Inschrift besagt „Trajano imperadore che die justitia ala vedova“. Auch die Skulpturen rühren von Filippo Calendario her, der somit für die Geschichte des germanischen Kunstprincips in Italien eine doppelte Wichtigkeit gewinnt. — Cicognara a. a. O. Tav. XXX.

FIG. 6. Maria mit dem Kinde von Giovanni Pisano. — Von den zahlreichen Werken des Giovanni Pisano, der als der Begründer der germanischen Richtung in der Skulptur betrachtet wird, wählen wir die einfache und edle Statue aus, die sich über dem einen Seitenportal des Domes von Florenz befindet und die h. Jungfrau Maria darstellt in würdiger grossartiger Haltung und Gewandung stehend, das Kind auf dem linken Arme tragend und in der Rechten eine Blume haltend, als Symbol des „schönen Florenz“ und ihrer selber als Schutzgöttin desselben, wie denn die Kathedrale von Florenz ihr als der „S. Maria del fiore“, der heiligen Jungfrau mit der Blume geweiht ist. — Cicognara a. a. O. Tav. XXXI.

FIG. 7. Maria mit dem Kinde von Nino Pisano. — Ebenfalls von ernster und würdiger Auffassung, jedoch zugleich von grösserer Belebtheit und Anmuth in Haltung und Gebehrde, zeugt die Madonnenstatue des Nino Pisano, Schüler des Andreas (s. unt. Fig. 8—11). Dieselbe befindet sich über dem Hauptaltar der in schönem germanisch-italienischem Styl errichteten Kirche S. Maria della Spina zu Pisa und stellt die Maria dar, ebenfalls stehend, im reichen Gewand und das Haupt zu dem Kinde, das sie auf dem linken Arm trägt, in anmuthig liebevollem Motive geneigt. — Cicognara a. a. O. Tav. XXXI und XII.

FIG. 8 und 9. Reliefs vom Campanils des Domes von Florenz. — Die zahlreichen Reliefs, welche den Campanile von S. Maria del fiore zu Florenz, eines der bedeutendsten Monumente italienisch-gothischer Bauweise zieren, rühren der Erfindung nach sämmtlich, der Zeichnung nach wenigstens zum Theile von dem grossen Giotto her, den wir schon als Meister des germanischen Styles in der Baukunst kennen gelernt haben (vgl. Taf. 57) und von dem wir einige der bedeutendsten malarischen Kunstwerke auf Taf. 62 mittheilen werden. Die Reliefs, die in reicher Zahl den grossen von ihm erbauten Glockenthurm zieren, zeigen sowohl, was die Tiefe des Gedankens und der Anordnung, als auch was die Ausführung des Einzelnen betrifft, die Richtung des germanischen Styles; die Ausführung gehört einem Pisaner Bildhauer an, Andrea Pisano, der unter den Meistern der Plastik in dieser Periode vielleicht die erste Stelle einnimmt. Das eine der ausgewählten Reliefs gehört der Schöpfungsgeschichte an, und stellt die Erschaffung des Weibes dar, das andere gehört in den Kreis derjenigen Bilder, die sich auf die allmähliche Entwicklung des wirklichen Lebens beziehen, wie dieser

Gedanke denn hier am Campanile mit besonderer Vorliebe des weiteren ausgeführt ist. — Seroux d'Agincourt histoire de l'art. Sculpture pl. XXXV, Fig. 10 und Cicognara a. a. O. Tav. XXXIII.

FIG. 10 und 11. Reliefs der Thür des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano. — Das bedeutendste Werk des Andrea Pisano und wohl auch das der ganzen italienisch-germanischen Skulptur überhaupt ist die Broncthür, die derselbe für das Baptisterium (S. Giovanni Batista) zu Florenz arbeitete und die als Datum die Jahreszahl 1330 trägt. Die Thüre zerfällt in 28 Felder, von denen 20 mit Darstellung aus dem Leben Johannes des Täufers, 8 mit den allegorischen Figuren der Kardinaltugenden angefüllt sind. Von den ersten geben wir den Besuch der h. Jung-

frau Maria bei der h. Elisabeth, und die Namengebung Johannes des Täufers. Die erste zeigt in anmuthig abgerundeter Gruppe die beiden Heiligen, denen sich eine Dienerin anschliesst. Die Haltung ist ungemein ausdrucksvoll, die Gewandung von kunstvoller Anordnung und feiner Schönheit, die Gebärden von grosser Süsse und Innigkeit. Ebenso bezeichnend ist die zweite Darstellung, in welcher der stumme Zacharias den Namen Johannes für das ihm von der Mutter entgegengetragene Kind auf eine Schreiftafel aufzeichnet. Auch hierin zeigt sich eine treffliche Gruppierung und grosse Anschaulichkeit des ansprechenden einfachen Vorganges. — Lasinio, Le tre porte del Battistero di Firenze. Tav III. und V.

TAFEL XXIX. (62.)

ITALIENISCHE MALEREI.

Werke Giottos.

FIG. 1. Die Keuschheit des h. Franciskus. — Zu den bedeutendsten Malereien Giottos im Sinne jener eigenthümlichen grossen Symbolik, die durch die freundschaftlichen Beziehungen des Meisters mit Dante in die Malerei eingeführt worden, gehören die Wandmalereien, mit denen derselbe in der Unterkirche des h. Franciskus zu Assisi das Gewölbe über dem Grabe des Heiligen geschmückt hat. In dem Kreuzgewölbe nämlich, über dem an dieser Stelle errichteten Altar sind die vier dreieckigen Bogenfelder mit symbolischen Darstellungen ausgemalt, welche die drei Gelübde des Franziskaner Ordens und somit zu gleicher Zeit die Haupttugenden des heiligen Stifters, die Keuschheit, die Armuth und den Gehorsam, sowie die Verklärung desselben zum Gegenstande haben. — Wir haben als Beispiel die reich belebte Darstellung der Keuschheit ausgewählt. Wir erblicken dieselbe (S. CASTITAS) in der Gestalt einer Jungfrau in einem festen und wohlverwahrten Thurme. Zwei Engel schweben ihr von beiden Seiten zu, entweder um sie anzubeten, oder um ihr, wie Fea meint, Reiche und Kronen anzubieten, von denen sich indess die Tugend nicht besiegen lässt. Zu Seiten dieses Thurmes, dessen Bau lebhaft an den des Palazzo vecchio zu Florenz erinnert, befinden sich zwei niedrigere Gebäude mit Zinnen, die durch ein festes Gitter mit einander verbunden sind, das dem Thurm somit eine noch grössere Sicherheit gewährt. Hinter diesem Gitter und sich über dasselbe zu dem davor statthabenden Vorgange hinausbeugend, stehen zwei Figuren, deren eine eine Fahne trägt und die durch zwei am Unterbau des Thurmes befindliche Inschriften als Reinheit und Stärke bezeichnet zu werden scheinen (S. *Munditia* und S. *Fortitudo*). Ihnen scheinen im Aeussern des Thurmes die Gestalt eines Engels zu entsprechen (die Reinheit), der einen nackten Menschen wäscht und reinigt, und die eines geharnischten Kriegers, der als Repräsentant der Kraft, andere zur Reinigung herbeiholt. Diese eilen herbei und werden von Priestern freudig empfangen. Die Gestalt desselben Kriegers mit Panzer, Schild und Schwert wiederholt sich auf der rechten Seite des Bildes (vom Beschauer), auf welcher die Busse (*Penitentia*), eine geflügelte und mit Mönchsgewand bekleidete Gestalt mit einer Geissel die irdische Liebe (*Amor*), einen nackten geflügelten Jüngling mit Bogen und Köcher und stark markirten Vogelkrallen statt der Füsse, der Hölle (*Inferno*) zutreibt, in welche die Unkeuschheit und Unreinheit (*Imonditia*) schon hinabgestürzt zu sein

scheint. Wenigstens liegt dieselbe, eine nackte Gestalt mit einem Schweinskopfe, dort schon rücklings auf dem Boden. Der strafenden Thätigkeit der Busse entspricht die einiger Engel, von denen der eine mit gezückter Lanze den Tod (*Mors*) in der Gestalt eines davonfliehenden Gerippes vertreibt. Andere Krieger und Engelfiguren reihen sich diesen Vorgängen an, und bilden mit den genannten Figuren grössere, zum Theil schön geordnete Gruppen. — Carlo Fea, Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica di S. Francisco d'Assisi. Roma 1820. Tav. V.

FIG. 2. Das Sakrament der Ehe. — Einen Cyklus von Bildern, die unter allgemeiner Bezeichnung der h. Sakramente in das reich und künstlerisch gestaltete Leben der damaligen Zeit hineingreifen, gehört die unter Fig. 2 gegebene Darstellung an. Es sind dies die Malereien, die Giotto in der kleinen Kirche dell' Incononata zu Neapel ausgeführt hat, und welche in acht Abtheilungen von der Form wie sie Fig. 2 zeigt, die Kappen eines Kreuzgewölbes in dieser Kirche ausfüllen*). In diesen acht Feldern nun sind in lebendiger Weise die heiligen Sakramente und in mehr symbolischer Weise die Religion selbst dargestellt. Wir haben die Darstellung der Ehe ausgewählt. Unter einem von Rittern getragenen Baldachin stehen ein Fürst und eine Fürstin, letztere eine ungemein liebliche Gestalt, deren Hände von einem schwarz gekleideten Geistlichen zusammengefügt werden. Vom Himmel herabschwebend zwei Engel. Zu beiden Seiten des fürstlichen Paares geistliche Herren und Damen des Hofes in kostbarer Kleidung, zwei Trompeter in voller Thätigkeit. Diese Figuren nehmen den oberen Plan des Bildes, dessen Hintergrund eine kostbare Tapete bildet, ein, darüber geflügelte Amoretten mit Blumengewinden, ganz in antiker Weise. — Auf dem ersten vorderen und etwas engeren Plane ist man schon zu den Freuden des Festes übergegangen. Ritter und Damen tanzen paarweise beim Klange der Klarinette und Geige. — Stanislas Aloë, Les peintures de Giotto de l'église de l'Incononata à Naples. Berlin, Paris, London, St. Petersburg 1843. pl. VIII.

*) Nach Aloë hätte die Kapelle, deren Ausschmückung Giotto übertragen wurde, ursprünglich nur aus diesem einen Kreuzgewölbe bestanden, und erst später seien die übrigen Theile der Kirche hinzugebaut (1331). Der Bau selbst stimmt sehr wohl damit überein, indem sich die Malerei in der von dem Chor entferntesten Kreuzung, gerade am entgegengesetzten Ende der Kirche (die heutigen Tages ganz von einem Privathause überbaut ist), befindet.

FIG. 3. Die h. Anna und Joachim. — In der von der Familie der Scrovegni im J. 1300 bis 1303 zu Padua erbauten Kapelle der h. Maria Annunziata dell' Arena malte Giotto 1306 eine Reihe von 42 Bildern aus der Geschichte der Maria, von der ihrer Eltern beginnend, und allgemeineren symbolischen Inhalts. Aus dem Bilde, welches das Zusammentreffen der h. Anna, der Mutter der Jungfrau mit Joachim darstellt, haben wir die Brustbilder der beiden Hauptfiguren herausgehoben, um durch die Anmuth und Wahrheit des Motives ein Beispiel von jener eigenthümlichen Versenkung in rein menschliche Vorgänge und deren tiefere gemüthliche Beziehung zu geben, die das Wesen der germanischen Kunstweise im Gegensatz zu der bisherigen Richtung ausmacht. Anmuthige Weiber schauen mit liebevoller Theilnahme und Verwunderung der Umarmung zu. — Mrs. Calcott, Description of the Chapel of the Annunziata dell' Arena or Giotto's Chapel in Padua. London 1835.

FIG. 4. Die h. Jungfrau. — Auf einer in der Kapelle Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz befindlichen Altartafel hat Giotto die Krönung der h. Jungfrau durch Christus dargestellt. Beide sitzen auf einem Throne neben einander, Maria neigt das Haupt demüthig, um die reiche Krone die Christus ihr aufsetzt, zu empfangen. Vor den Stufen, die zu dem Thron hinaufführen, anbetende Engel. Wir geben unter Fig. 4 zur Charakteristik giotto'scher Gesichtsbildung den Kopf der Jungfrau. — Das Bild, eines der seltenen Altarbilder Giotto's ist mit dem Namen des Meisters bezeichnet. Die Inschrift lautet: *Opus Magistri Jocti*. — Seroux d'Agincourt a. a. O. Peinture pl. CXIV, Fig. 4 und 5.

FIG. 5. Christus als Kind im Tempel lehrend. — In der Sakristei von S. Croce zu Florenz waren die Schränke der Geistlichen, die zur Aufbewahrung des Messgeräthes bestimmt sind, mit kleinen Gemälden verziert, die Giotto mit Wasserfarben auf Holz gemalt hat. Es waren 26 an der Zahl, die sich jetzt zum Theil (20) in der Akademie von Florenz, zum Theil (2) im Museum zu Berlin, zum Theil (4) im Privatbesitz befinden. Den Gegenstand dieser Tafeln bilden 13 Vorgänge aus dem Leben Christi, denen ebenso viel Ereignisse aus dem Leben des h. Franziskus gegenübergestellt sind, wie man dann überhaupt (vgl. Fig. 1 und 2), gerade in dieser Periode sich gedrängt fühlte von der Darstellung rein dogmatischer Gegenstände in das wirkliche Leben und in die Geschichte der Gegenwart viel näher verwandter jüngerer Heiligen hineinzugreifen, und so die Gegenwart und das wirkliche Dasein mit demselben Kunstgeiste zu verklären, mit dem man bisher fast ausschliesslich an überweltliche Gegenstände gegangen war. So kommt es denn auch, dass selbst die Darstellung von der letzteren Art mit einer so grossen Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Realität behandelt und gleichsam mitten unter die gegenwärtigen Interessen des wirklichen Lebens selbst verpflanzt werden, wie man dies bisher von ähnlichen Werken nicht gewohnt war. Als Beweis davon kann das unter Fig. 5 gegebene Bild dienen, Christus im Tempel lehrend und mit den Schriftgelehrten streitend, während Maria und Joseph den göttlichen Knaben aufsuchend, zur Heimkehr auffordern — alles mit Wärme und Anschaulichkeit dargestellt und mit dem Hauch einer kräftigen Wirklichkeit durchweht, wie es sich namentlich in der anmuthigen und der ausdrucksvollen Gebehrde der Maria deutlich bekundet. — Kuhbeil, Studien nach allen florentinischen Malern. Berlin 1812. Heft I, Taf. 6.

FIG. 6. Die Himmelfahrt des h. Franziskus. — Das unter Fig. 6 gegebene Bild, gehört der vorerwähnten Reihe von Tafeln in S. Croce an, und stellt den Vorgang der Himmelfahrt des heiligen Franziskus mit grosser, mitunter an das Humoristische anstreichender Wahrheit und Lebendigkeit dar. — Agincourt a. a. O. Peinture pl. CXIV. Fig. 2.

FIG. 7. Wunder des h. Franziskus. — Noch geben wir eine der historischen Darstellungen, die Giotto in S. Francesco d'Assisi ausser den grossen symbolischen Bildern (s. o. Fig. 1) gemalt hat. Wir sehen hier einen Vorgang von dramatisch bewegter Lebendigkeit. Ein Fürst ist todt zu Boden gestürzt, Weiber beklagen ihn in lebhafter Aufregung, da erhebt sich der Heilige, von einem Manne ziemlich leidenschaftlich, wie es scheint, aufgefordert, von seinem Mahle, um dem Unglücklichen vermöge der ihm inwohnenden Wunderkraft Hülfe und Rettung zu bringen. — Riepenhausen, Geschichte der italienischen Malerei II, Taf. 11.

FIG. 8. Die Geburt der Maria von Taddeo Gaddi. — Unter den Malereien des Taddeo Gaddi, des bedeutendsten von Giotto's Schülern, sind namentlich die Bilder aus dem Leben der Jungfrau Maria hervorzuheben, die derselbe an zwei Wänden der schon oben erwähnten Capella Baroncelli (jetzt Capella Giugni) ausgeführt hat, und welche dieselbe Anschaulichkeit in der Darstellung der Lebensverhältnisse bekunden, die wir schon oben bei Giotto hervorgehoben haben, und zu denen, wie in unserm gegenwärtigen Beispiel Anmuth und Schönheit in reichem Maasse hinzutritt. Die h. Anna liegt halb aufgerichtet auf ihrem Bette, eine Dienerin giesst ihr Wasser über die Hände. Das eben geborene Kind ist von Freundinnen der Mutter in Empfang genommen und soll so eben gebadet werden. Die Frauen, von denen andere noch mit andern Vorbereitungen zu diesem wichtigen Akte beschäftigt scheinen, sind sämmtlich nach der Tracht der damaligen Zeit gekleidet. — Kuhbeil, Studien, Heft II, Taf. 26.

FIG. 9. Die Kreuzigung von Nicolò Petri. — Nicolò Petri oder Nicola di Pietro, einer der bedeutendsten Meister des germanischen Styles gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts malte um 1390 den grossen Kapitelsaal im Kloster S. Francesco zu Pisa mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi aus. Von diesen leider sehr schlecht erhaltenen Wandmalereien geben wir eine Abbildung der Kreuzigung, von der wir jedoch den sehr zerstörten Theil links vom Beschauer, auf welche sich der gute Schächer befindet, hinweggelassen haben. Auch die Figur Christi — (die auf dem Bilde den Mittelpunkt einnimmt) ist sehr zerstört, jedoch lässt sich im wohl erhaltenen Kopf ein gewisser Ernst und eine strenge Würde erkennen, die überhaupt sich auch durch die übrigen Darstellungen hindurchziehen. Engel, die in der Luft schweben, fangen die Blutstropfen auf, am Fuss des Kreuzes, Johannes und Maria Magdalena, während etwas weiter zur Linken eine (auf unserer Darstellung nur zum Theil enthaltene) Gruppe von Weiber um die Mutter des Heilands beschäftigt ist. Nach derselben Seite hin folgt der gute Schächer, dessen Seele von einem Engel in Empfang genommen wird. Rechts dagegen wird die Seele des bösen Schächers — ein kleines nacktes Figürchen — von Teufeln ergriffen und unter allerhand argen Misshandlungen triumphirend entführt. In den zwischen den Kreuzen stehenden römischen Soldaten bewegtes Leben, grosse Mannigfaltigkeit der Motive und des der Zeit des Künstlers entsprechenden Kostümes, ausserordentliche Wahrheit des meist leidenschaftlich erregten Ausdrucks. — P. Lasinio, Pitture di Niccolò Petri in dessen Raccolta di pitture antiche. Pisa 1820. Tav. V.

TAFEL XXX. (63.)

ITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1 und 2. Skulpturen vom Dogenpalast zu Venedig. — Wir haben schon früher (vgl. Taf. 57, Fig. 11) des Dogenpalastes zu Venedig, als eines der gewaltigsten Palastbauten gothischen Styles in jener an Palästen so reichen Stadt Erwähnung gethan. Der Architekt desselben, Filippo Calendario, der gemeinschaftlich mit dem ihm befreundeten Dogen Marino Faliero im Jahre 1354 den Tod durch Henkershand erlitt, war ebenso gross als Bildhauer; das eine Werk sollte ihm gleichen Ruhm in den beiden Künsten sichern. Sämmtliche Kapitelle nämlich der starken Rundsäulen, welche die unteren Arkaden des Palastes tragen, sowie die an anderen Theilen des Baues befindlichen sind mit den reichsten Skulpturen geschmückt, die, auch von Calendario's Hand herrührend, eine Meisterschaft in der Mannigfaltigkeit der Charaktere, sowie in der leichten Führung des Meissels bekunden, wie sie sich nach Cicognara kaum in den besten Werken der Pisani vorfindet. Eine ganze Figur von diesen Skulpturen haben wir schon auf Taf. 61, Fig. 5, mitgetheilt; wir geben hier, da der Raum es gestattet, als eine erwünschte Ergänzung zwei Paare von je zwei Köpfen, die in dem gothischen Laubwerk der Kapitelle angebracht sind; die beiden männlichen Köpfe gehören einer Säule des Hofes, die beiden weiblichen einer Säule von den äussern, nach dem Platz gekehrten Arkaden an. — Cicognara, storia della scultura I, tav. 30.

FIG. 3 und 4. Laura und Petrarca. — Wiederum in Ergänzung der Skulpturentafel 61 geben wir hier die Porträtköpfe zweier viel berühmten und viel besungenen Persönlichkeiten, die der Leser schon eben desshalb hier begrüssen würde, wenn auch die künstlerische Bedeutsamkeit der beiden Porträts nicht so gross wäre, um, wie es in der That der Fall ist, als wichtige Beispiele plastischer Thätigkeit während der germanischen Periode in Italien gelten zu können. Es sind Marmorreliefs in der Casa Peruzzi zu Siena befindlich, von geringerer als Lebensgrösse, und durch die Unterschrift „Petrarca“ und „Diva Laura“ hinlänglich bekundet. Simon von Siena hat das Werk im Jahre 1344 gearbeitet („Simon de Senis me fecit sub anno Domini MCCCXLIII“); ein italienisches Gedicht, das ebenfalls darunter geschrieben, enthält das Lob des dargestellten Paares. — Cicognara a. a. O. tav. 41.

FIG. 5. Der Triumph des Todes von Orgagna. — Nachdem wir auf der vorigen Tafel in einer Reihe der bedeutendsten Werke Giottos, sowie seiner Schüler und Nachfolger eine Uebersicht der verschiedenen Richtungen der Malerei in Italien während der Periode des germanischen Styles gegeben haben, fügen wir unter Fig. 5 die Abbildung eines Werkes hinzu, das nach dem Reichthum der Darstellung sowohl, als nach der Tiefe des Gedankens vielleicht als das grossartigste Erzeugniss dieser Periode bezeichnet werden darf. Orgagna (Andrea di Cione), der von 1329 bis 1380 lebte, hatte schon in Florenz sehr bedeutende Werke in der Freskomalerei ausgeführt, als er zwei grosse Wandgemälde in der offenen Umgangshalle des Campo Santo von Pisa unternahm, jenes herrlichen Friedhofes, der recht eigentlich als die Arena der sich entwickelnden italienischen Kunst betrachtet werden kann. Das erste stellt das jüngste Gericht, das zweite den Triumph des Todes

dar. Dies letztere gibt unsere Abbildung unter Fig. 5 wieder. Wir sehen hier in einer grossräumigen figurenreichen Darstellung einen grossen Gedanken, den Triumph des Todes über allen Glanz und alle Pracht des Weltlebens in ungemein einfacher und eben dieser Einfachheit wegen ungemein ergreifender Weise durchgeführt. Eine grossartige Poesie, eine tiefe Symbolik weht durch das Werk und alle seine Einzelheiten, nicht jene in jüngster Zeit so gefeierte Symbolik, bei der man erst lange nachdenken muss, um den willkürlich ersonnenen und künstlich durchgeführten Ideen des Künstlers beizukommen, und deren Werke selten ohne Kommentar verstanden werden können, sondern eine Symbolik, die einen grossen poetischen, leicht verständlichen Gedanken erfasst und nun nach allen seinen natürlich in ihm liegenden Momenten in plastischer Bestimmtheit dem Beschauer vorführt, und die eben dadurch von so grosser Wirksamkeit ist, dass sowohl der Gedanke selbst, als auch die Formen, in denen er erscheint, dem Leben und der ihm zu Grunde liegenden Anschauungsweise entnommen und somit einem Jeden leicht zugänglich sind. So ist es hier. Wir sehen die Kinder der Welt, und darin ein Bild von uns allen, sich aller Herrlichkeit des Daseins erfreuend, dicht an der Grenze des Todes und des Verderbens, von der sie keine Ahnung haben; wir sehen sie ferner, wie ihnen inmitten heiteren Genusses Tod und Vergänglichkeit in schauerlicher Gestalt entgegentritt und sie aufschreckt aus dem Rausche des Vergnügens. Hier sitzt eine Gesellschaft schöner und glücklicher Menschen, Blumen sprossen zu ihren Füßen, über ihnen erhebt sich die schlanke Myrte und „im dunklen Laub' die Goldorange glüht.“ Es sind Herren und Damen, sie sind in anmuthigem Gespräch begriffen, Gesang und Musik ertönt, und es sind nicht blos die Amoretten mit der brennenden Fackel der Liebe, die uns an zartere und süssere Bezüge unter ihnen gemahnen. Mir ist es, als sähe ich Pampinea, und Fiametta und Filomene und wie ihre schönen Gefährtinnen alle heissen, und Dioneo und Pamfilo und Filostrato, wie sie uns der Zeitgenosse des Orgagna, Boccaccio in dem Decameron so schön und anmuthig vorgeführt hat — überdies sind es, wie es scheint, auch gerade sieben Damen und drei Herren, ausser dem Geigenspieler, der der Diener einer, etwa Sirisco oder Tindaro sein könnte. Und wie jene, inmitten der furchtbaren Verheerungen der Pest unbekümmert ihres Lebens und aller seiner Reize in köstlicher Abgeschlossenheit sich freuten, so koset und tändelt auch unsere Gesellschaft, ohne Ahnung, dass auch ihre Lust dicht an die Schrecken des Elends und des Todes gränzt, deren Bilder Orgagna in erschreckendem Gegensatz dicht neben die der Freude und des Genusses gesetzt hat: da liegen sie in wüstem Durcheinander; die Hohen der Welt, vom Tode dahin gerafft, neben ihnen die Bilder des weltlichen Jammers und Elends, Kranke, Krüppel und Bettler.

Auf der andern Seite des in naiver und doch geistreicher Weise getheilten Bildes sehen wir einen lustigen Jagdzug, voran der Fürst mit seiner zarten und schönen Genossin, dann die Ritter mit dem Falken auf der Hand und die anmuthigen Damen und die Pagen mit den Hunden und dem erlegten Wild. Da stutzen die Pferde und wenden schauernd zurück, Entsetzen ergreift die Gesellschaft, die zu lustigem Spiele ausgezogen war, sie starren in drei offene Säрге:

Ivi eran quei che fur detti felici
Pontefici, regnanti e 'inperadori:
Or son ignudi, miseri e mendici.
U'son' or le ricchezze? u'son gli onori,
E le gemme, e gli scettri, e le corone,
Le mitre con purpurei colori?

Wo sind die Schätze nun, die sie erwarben?
Die Steine, Zepter, Kronen reich geschmücket?
Die Hüte leuchtend in des Purpurs Farben?

Der Purpur ist erblichen, der blühende Leib zerfallen, Speise ecklen Würmes geworden. Miser chi speme in mortal cosa pone! Weh, wer sein Heil in Irdischem erblicket! so rufen die Särge den entsetzten Personen zu. Dies die Mahnung des Todes. Er selbst aber naht sich furchtbar und gewaltig den Glücklichen, die wir in ahnungsloser Heiterkeit befangen am Rande des Verderbens scherzen sahen. Nicht Amoretten blos schweben über jener Gesellschaft, es naht in wüthendem Fluge der Tod, wie ihn der unsterbliche Dichter, dessen Bild unsere Tafel ziert und der ebenfalls Zeitgenosse Orgagna's war, in seinem Triumph des Todes beschreibt:

Voran ein Weib im schwärzesten Gewande,
Mit einer Wuth, wie, glaub ich, nie erschreckt
In der Giganten Tagen Phlegra's Lande,
Trat sie heran, und sprach: o Frau, was strecket
Sich stolz dein Haupt ob Reiz und Jugendminnen?
Und weist doch nicht, wie nah dein Ziel gestecket!
Ich bin es, die von rauhen, wilden Sinnen,
Und ungestüm und taub und blind ihr nennet,
Denen vor'm Abend wird die Nacht beginnen.
In Hellas' tiefster Schmach ihr mich erkennet;
Troja hab ich und Rom zu Grund gerichtet,
Mit meinem Schwert, das schneidet und zertrennet,

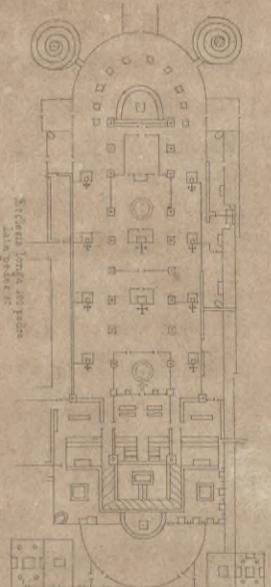
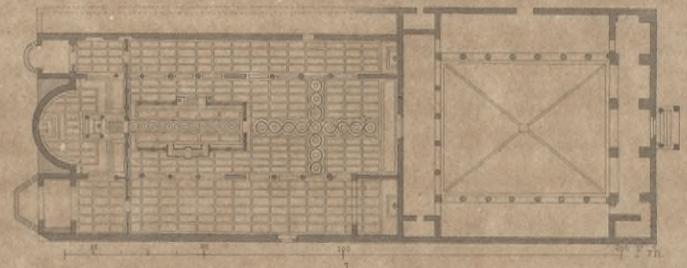
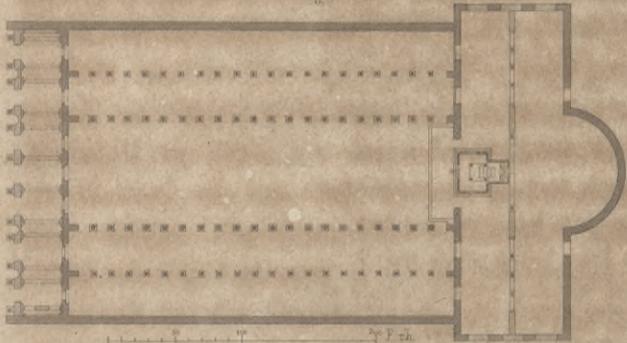
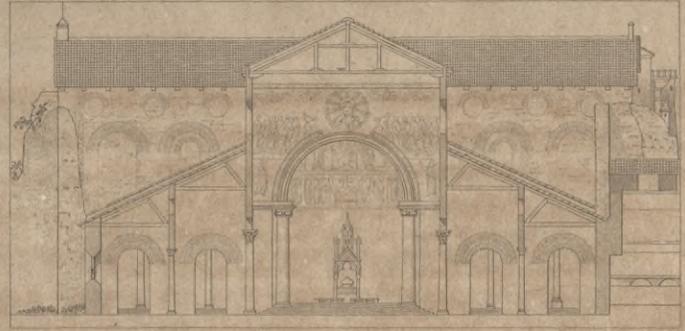
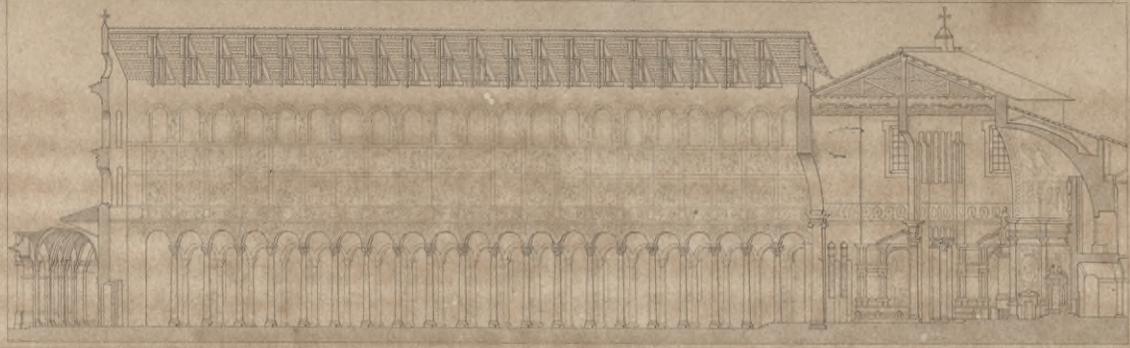
Fremd' und Barbaren-Völker mehr gelichtet
Und, kam ich da, wo Niemand mich vermuthet,
Der eitlen Träume Tausende zernichtet.
Zu euch, da noch das Leben süß gemuthet,
Bevor das Schicksal erst in eure Wonnen
Sein Herbes mischt, hab ich mich hergesputet.

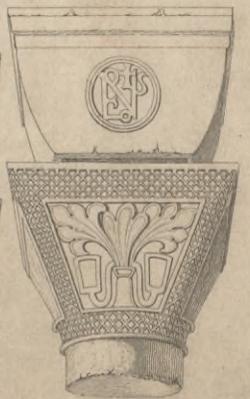
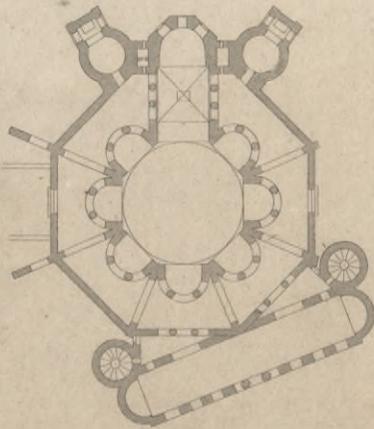
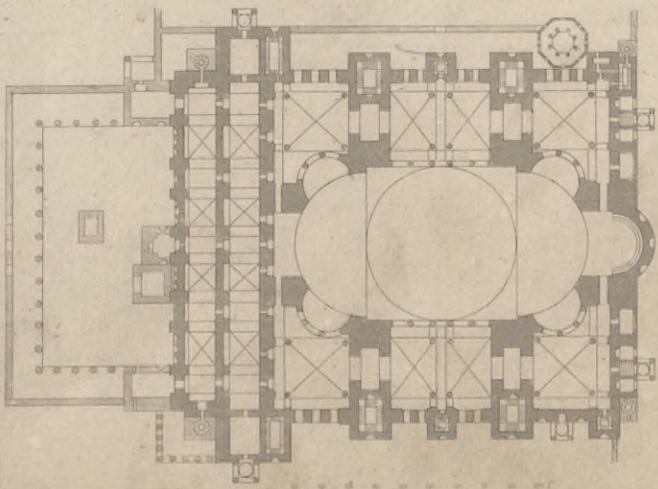
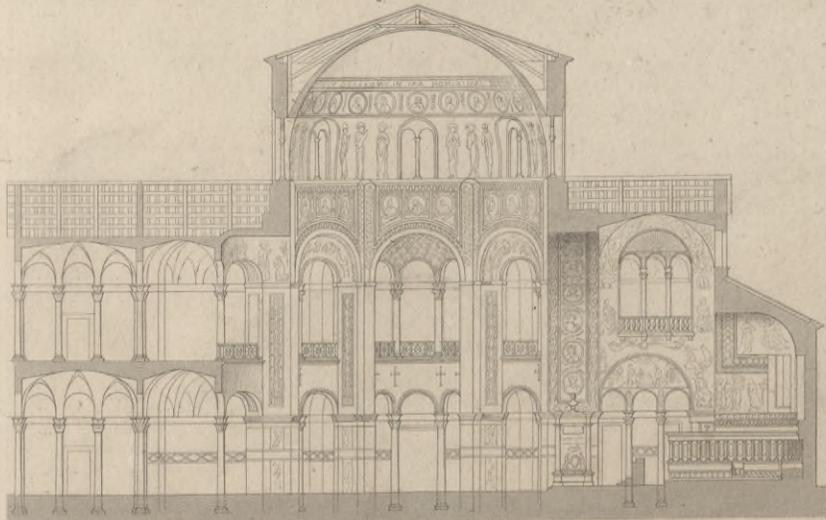
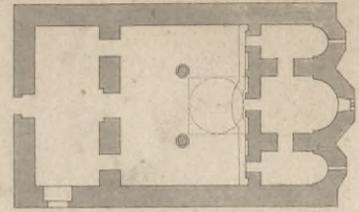
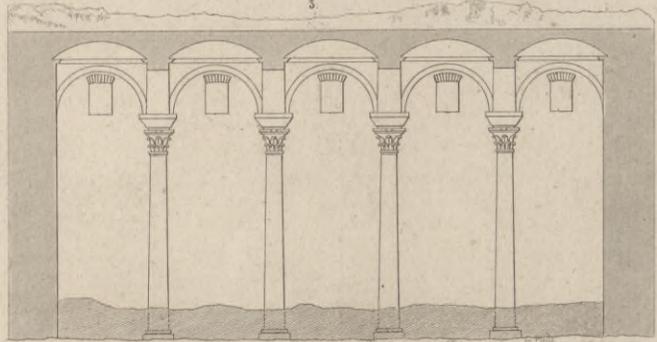
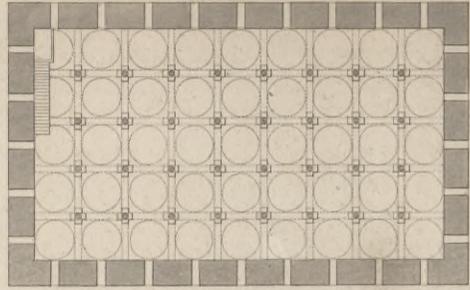
(Petrarca, Uebers. v. K. Förster. Lpz. 1833. S. 341 f.)

Was so der Dichter sang, das hat hier in nicht minder ergreifender Weise ein anderer Dichter in Farben gemalt. Der gewaltigen Todesgöttin aber stürzt das Heer der Teufel nach — gegen sie schützt den Krieger nicht Rüstung, noch Schwert, die Nonne nicht Schleier, noch das Gewand der Frömmigkeit — die Teufel holen sich ihre Seelen, um sie in den Pfuhl der Verdammnis zu stürzen. Aber wie jedes wahre Gedicht, in dem uns der Kampf grosser und ernster Gegensätze vorgeführt wird, auch die Lösung derselben in sich trägt, so auch unser Bild, das Kugler mit Recht ein „gemaltes Gedicht“ nennt. Auf der einen Seite bilden diese Lösungen die frommen Einsiedler, die dem falschen Schein der Welt abgewendet, aber doch inmitten der schönen und ewigen Natur ein stilles Dasein führen, und die, wie ihre Umgebung uns mit liebenswürdiger Naivetät gezeigt werden — auf der andern bilden sie die Engel, die den mit teuflischem Humor gebildeten Teufeln die Seelen abkämpfen und sie mit weicher Liebe zur Seligkeit emportragen, ein Theil der Darstellung, der, wenn man ihn aufmerksam betrachtet, unendlich reich an Motiven rührender Anmuth, sowie vollendeter künstlerischer Schönheit ist. —

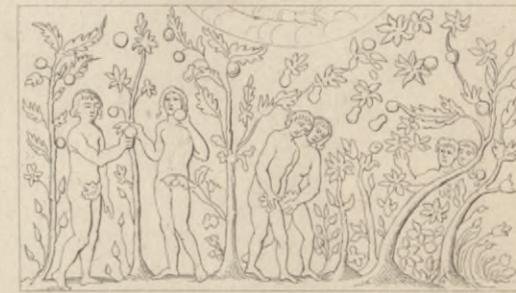
Damit schliesse ich denn diese Bemerkungen, deren es wohl kaum bedurft hätte, um Jeden den Reichthum poetischer und malerischer Schönheiten fühlen zu machen, der in diesem Werke niedergelegt erscheint und dasselbe zu einem der tiefsten und ergreifendsten erheben, die jemals in der Kunst geschaffen sind. Wir glauben daher auch mit nichts Passenderem unsere Uebersicht der Kunst im romantischen Zeitalter beschliessen zu können, indem es uns einmal den ganzen Reichthum der romantischen Weltanschauung vorführt und zugleich den Hauch einer neuen Welt und Kunstanschauung uns fühlen lässt, auf deren Grenze es steht und in deren neue Gestalten und Formen es uns würdig hinüber leiten kann. — Der Stich nach C. Lasinio Le Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa. Pisa 1812. tav. 4.

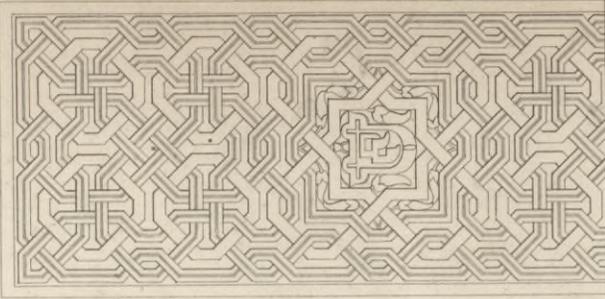




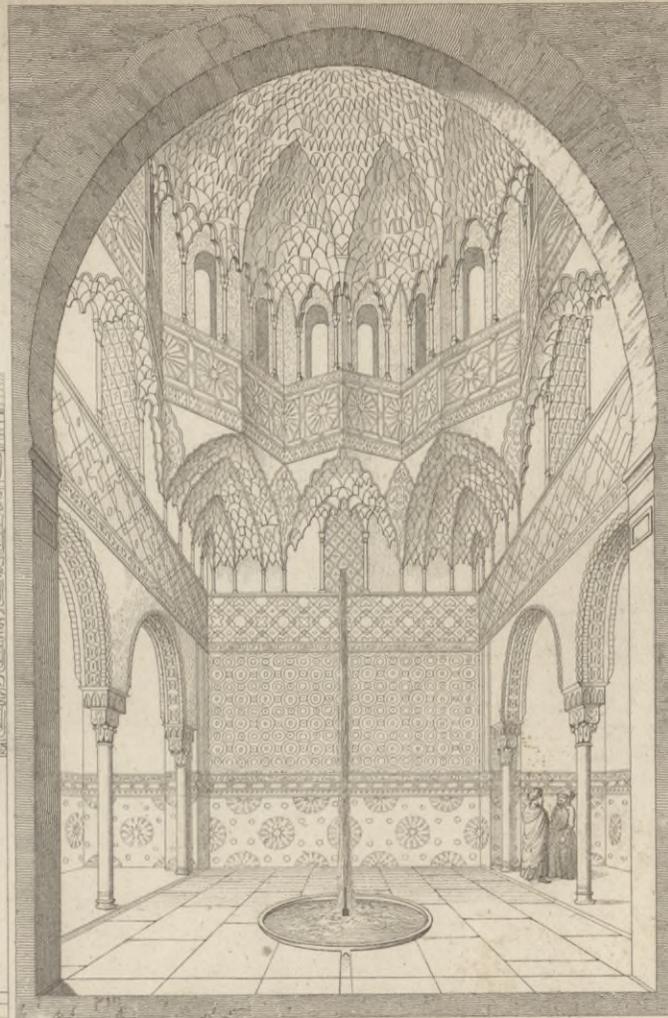








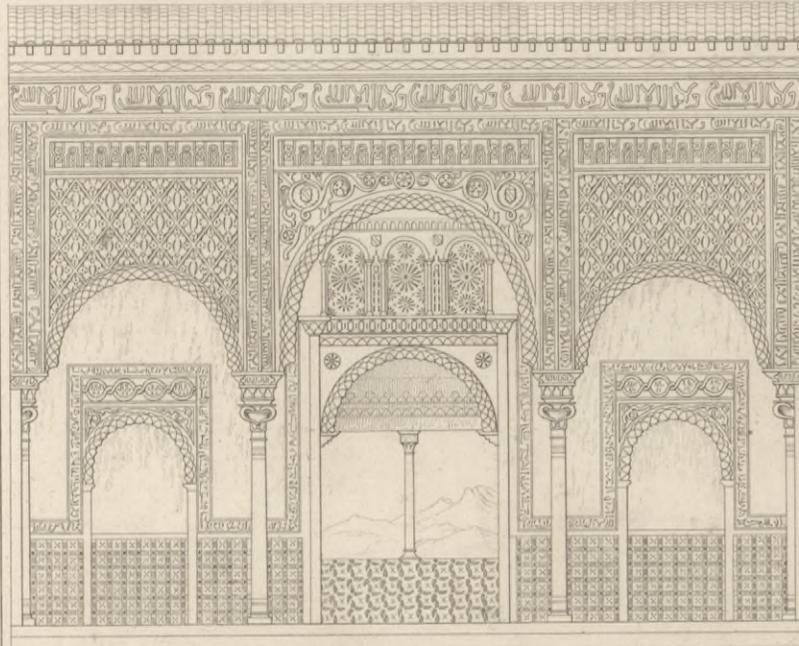
15.



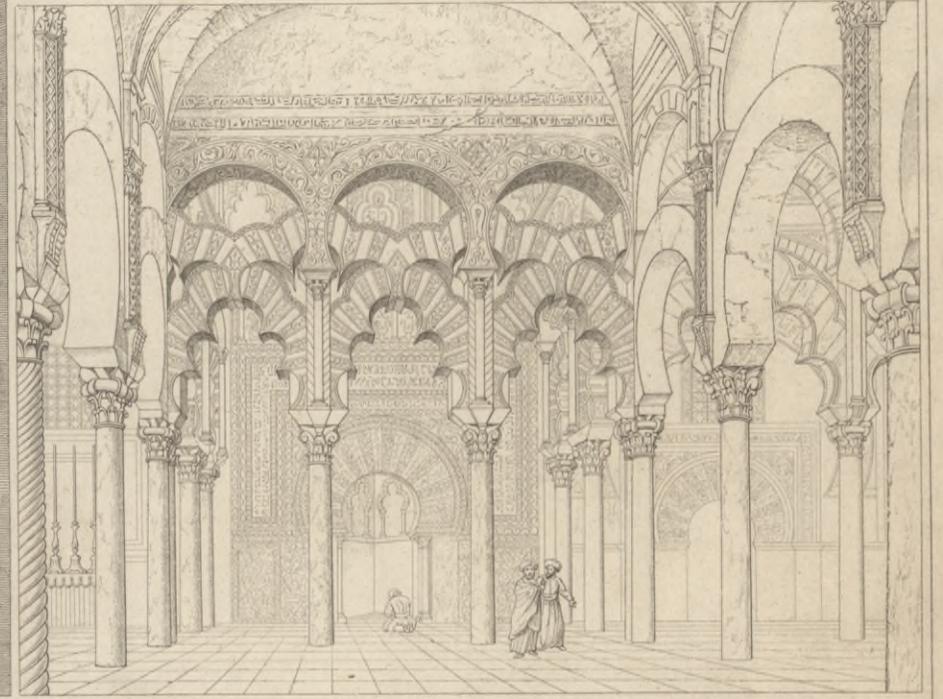
1.



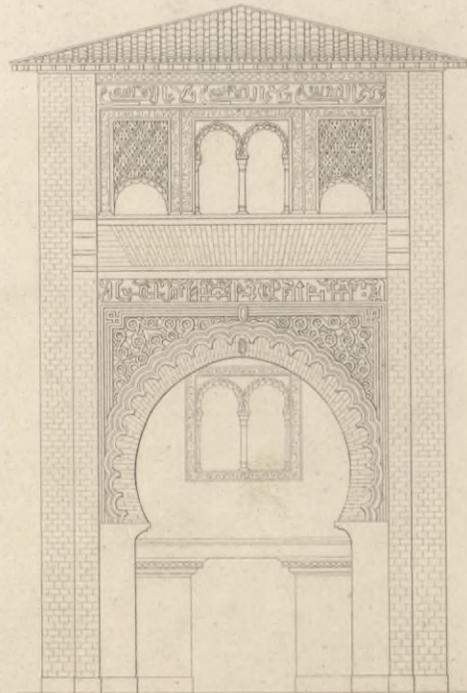
14.



2.



3.



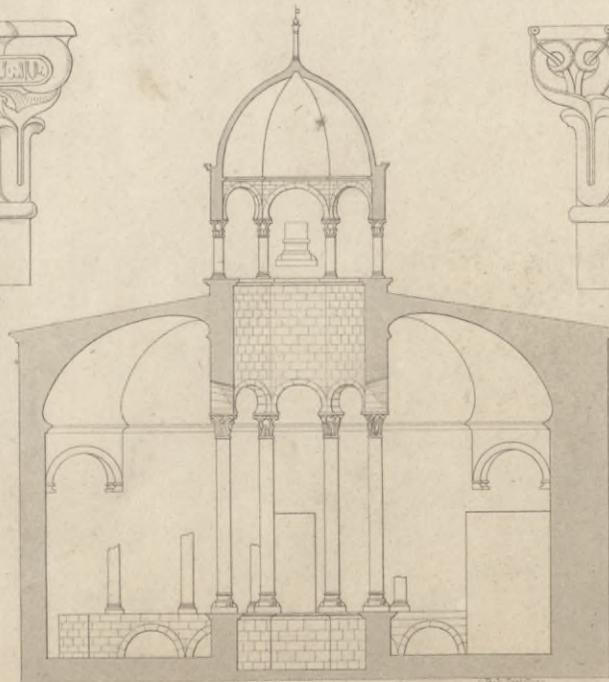
4.



6.



8.



5.



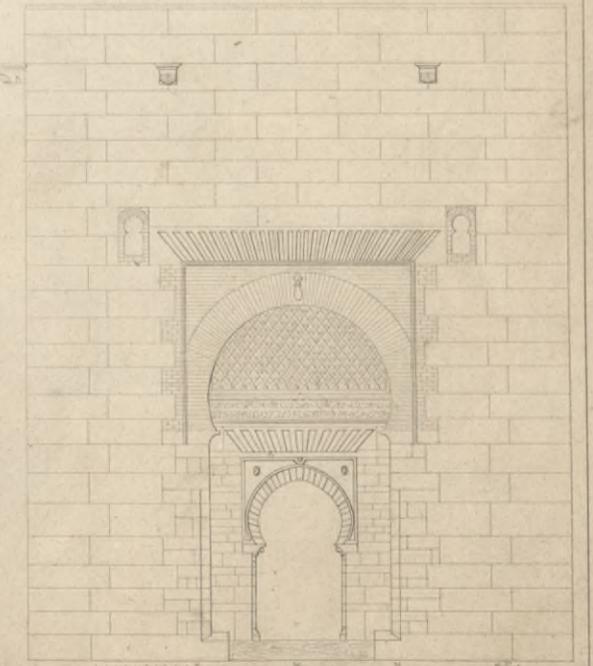
9.



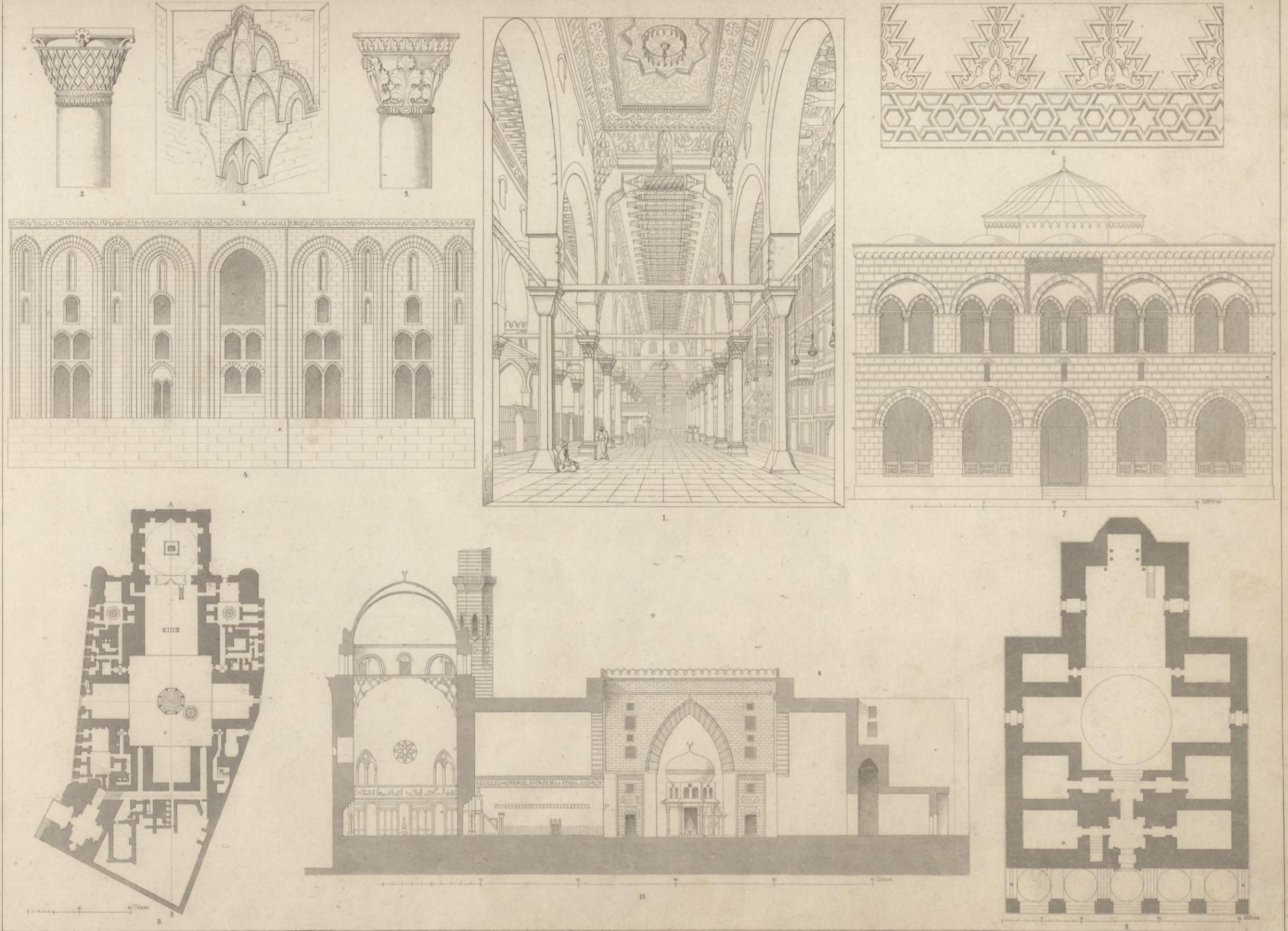
7.

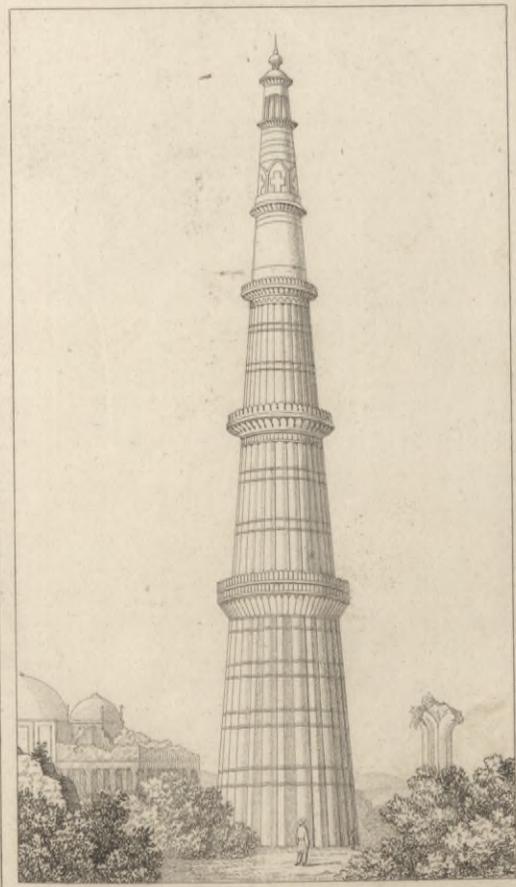
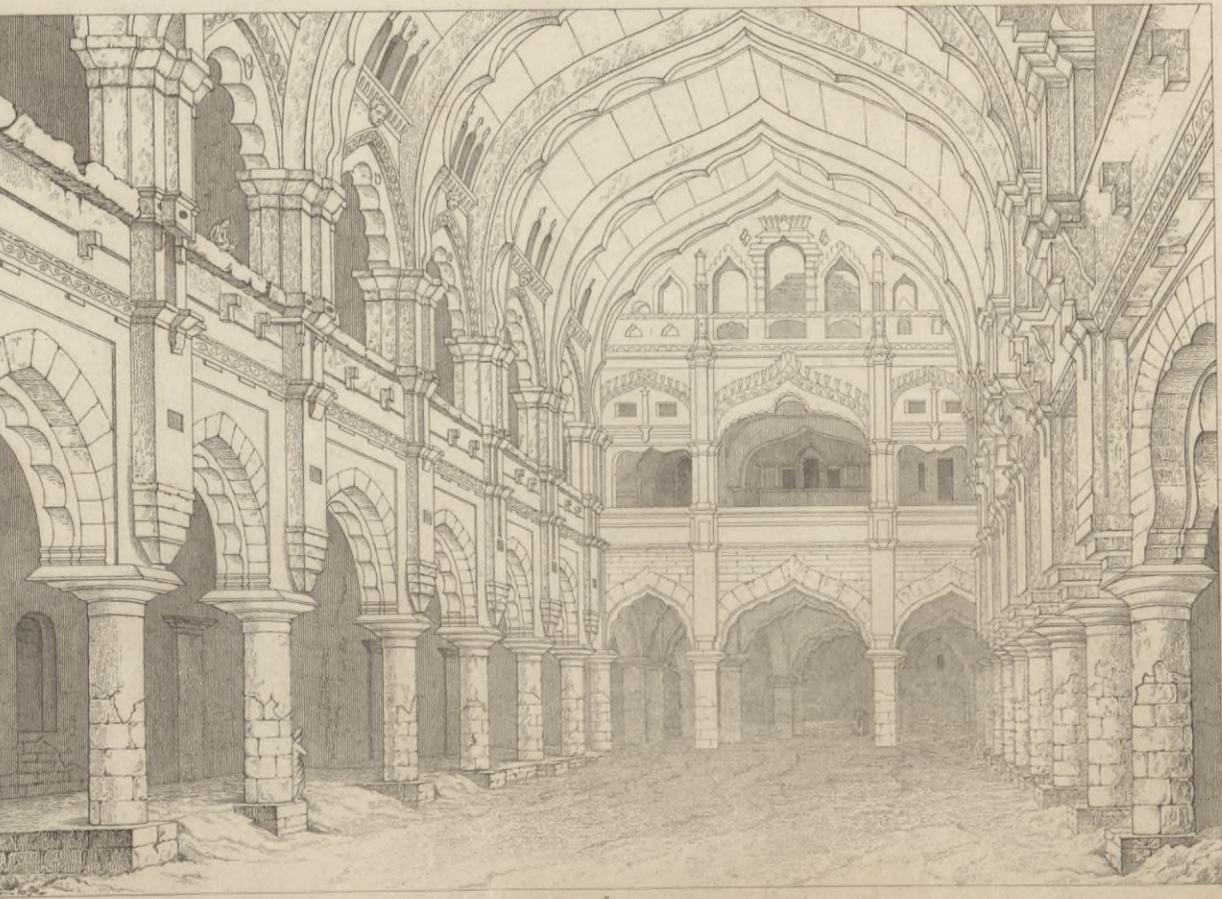
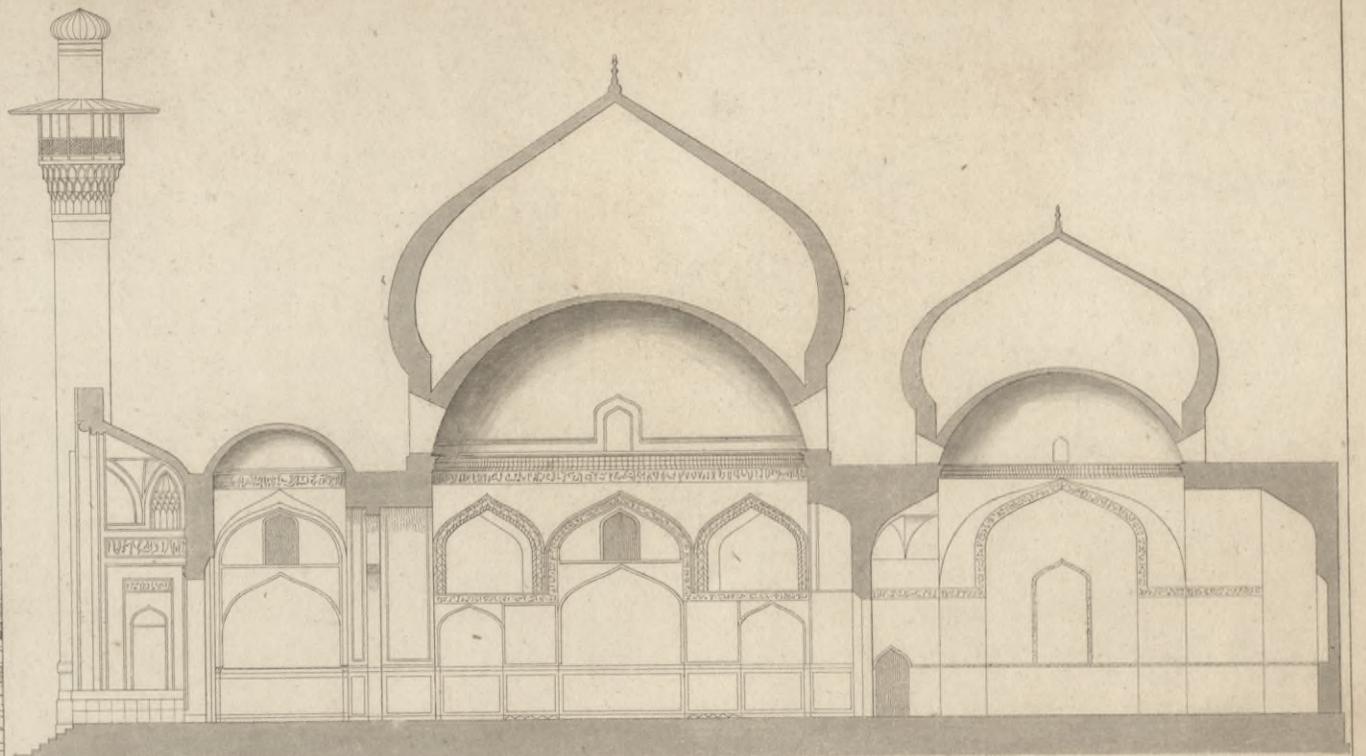
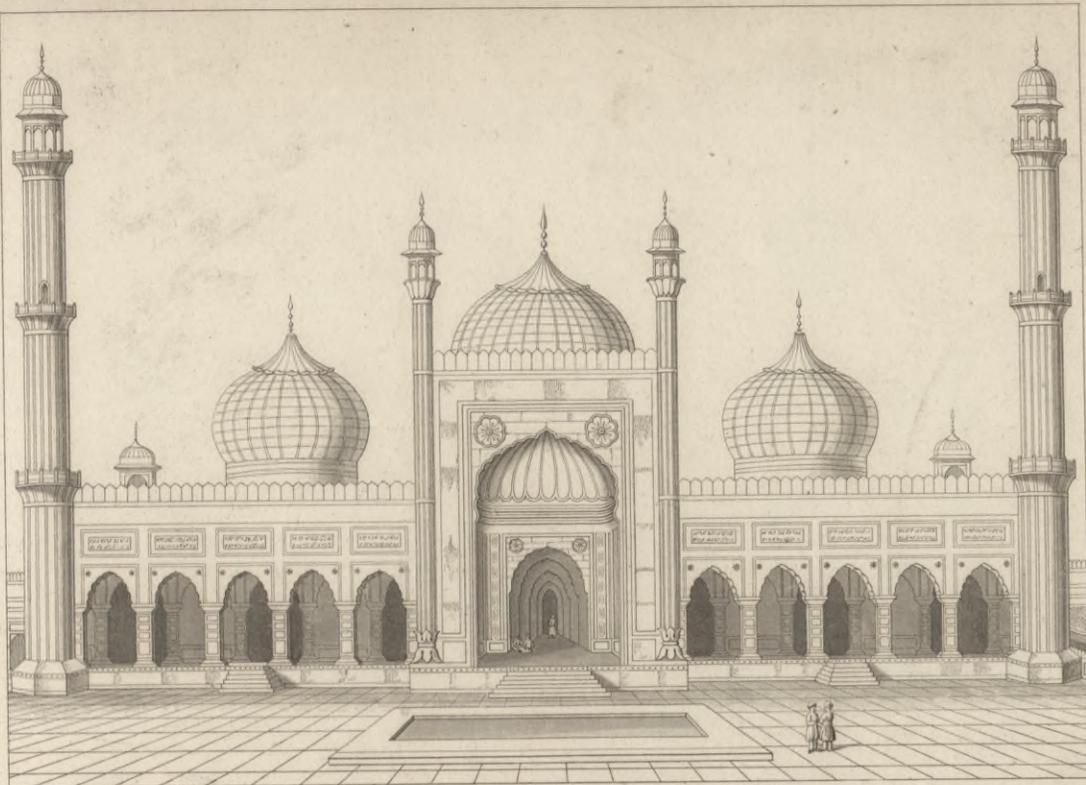


11.



12.



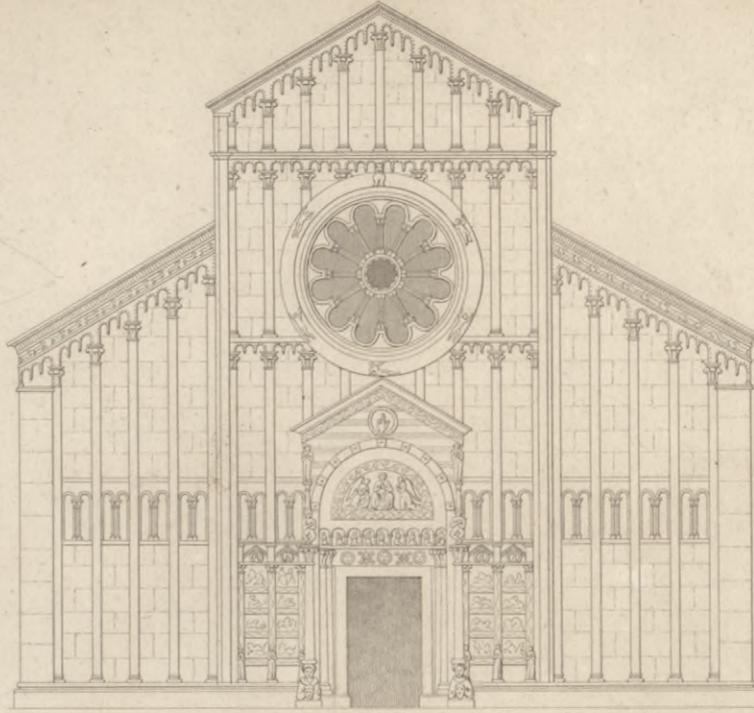




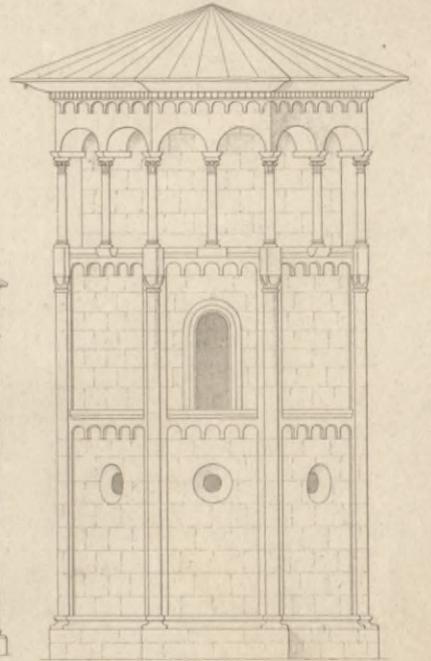
4



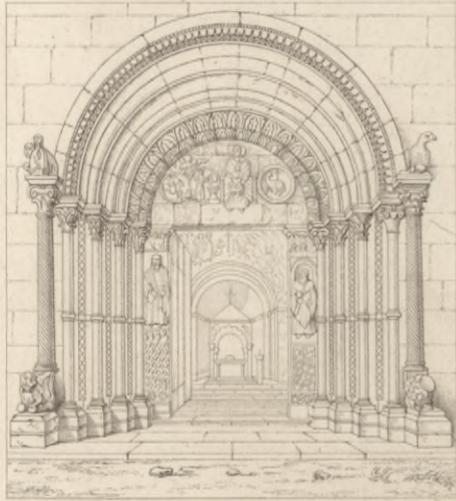
1.



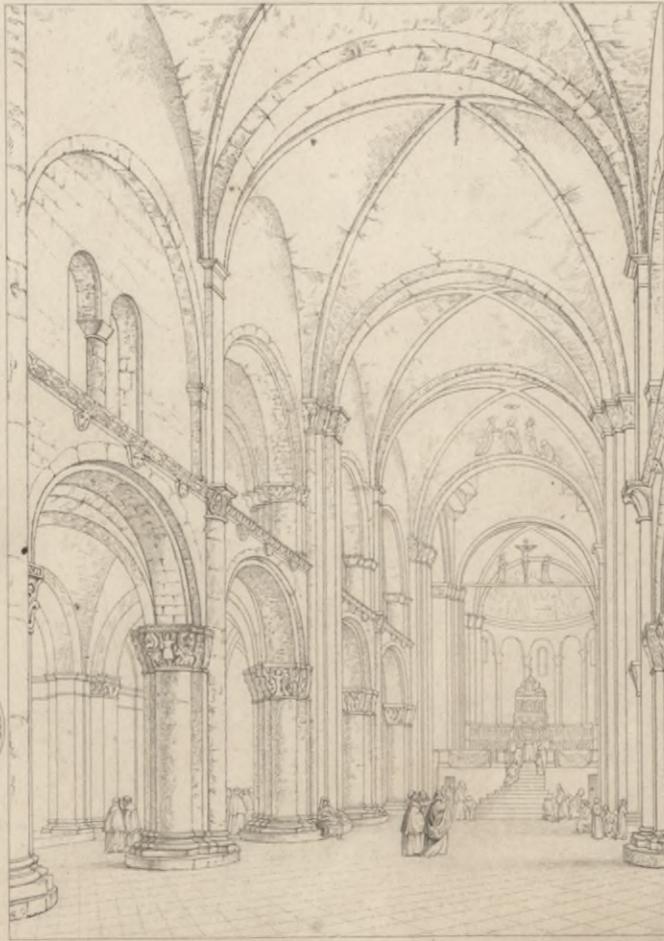
5.



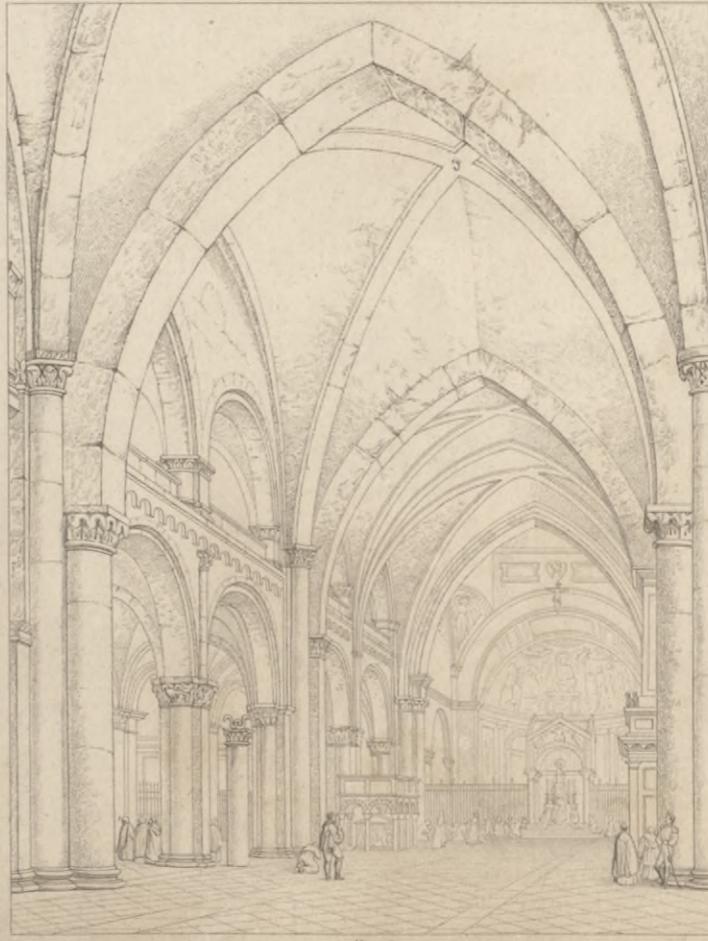
6.



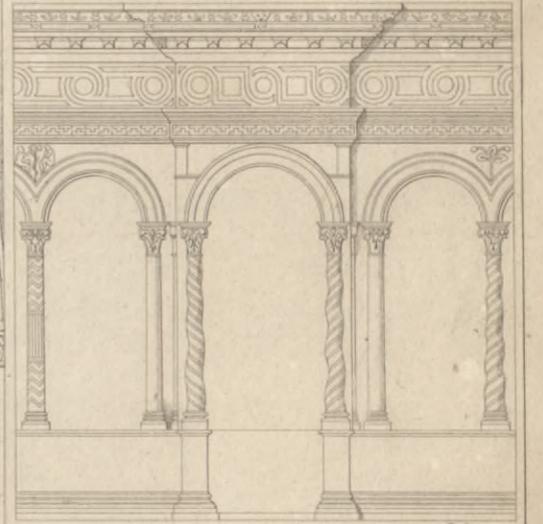
7.



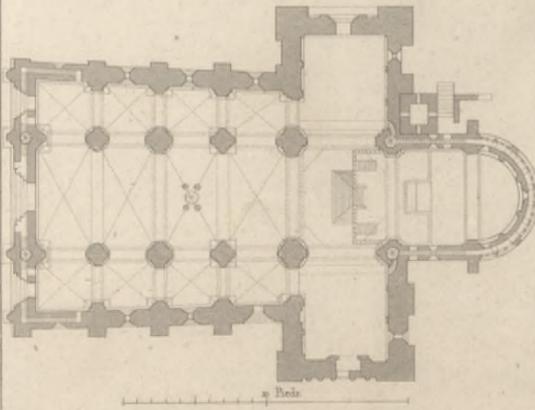
2.



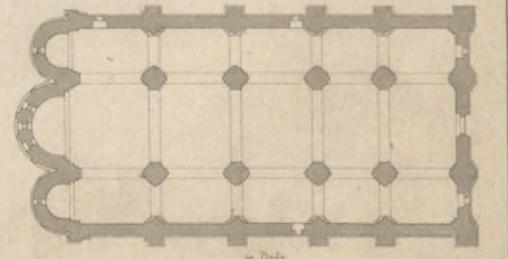
10.



8.



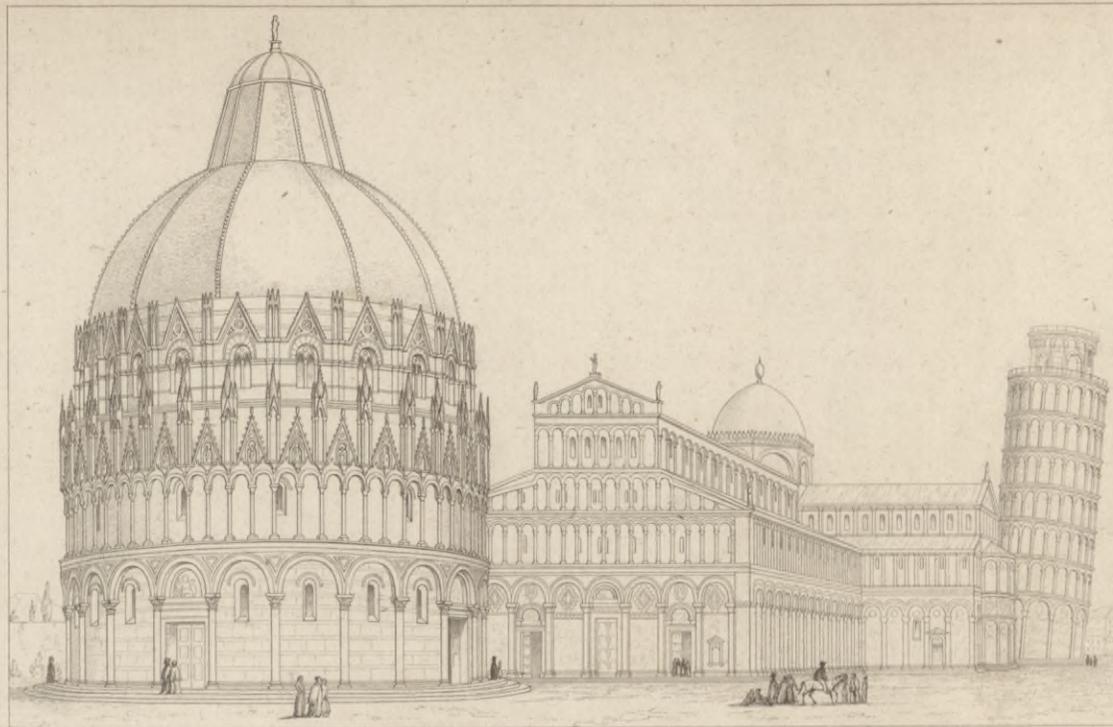
3.



9.



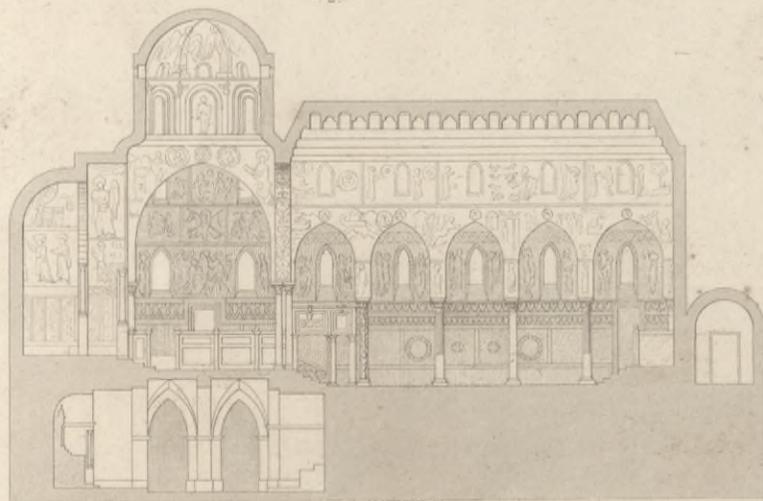
2.



1.



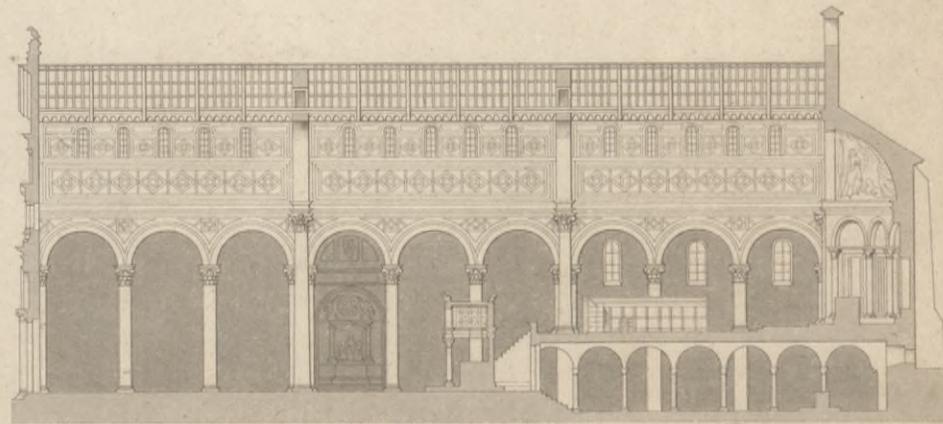
7.



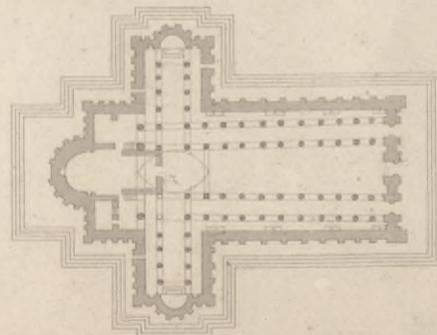
5. 1/2 Meter



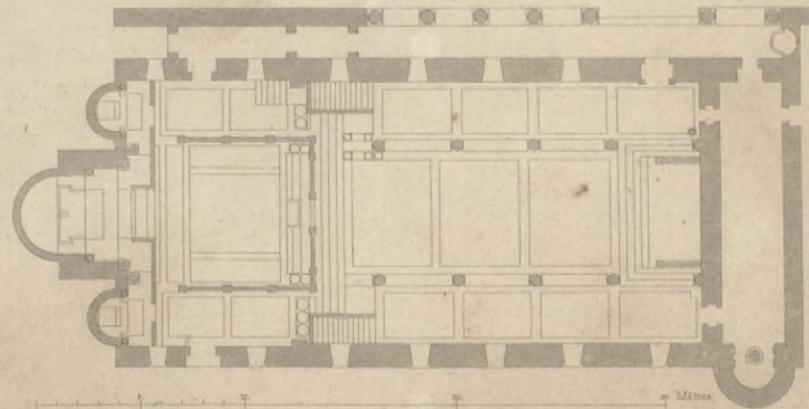
8.



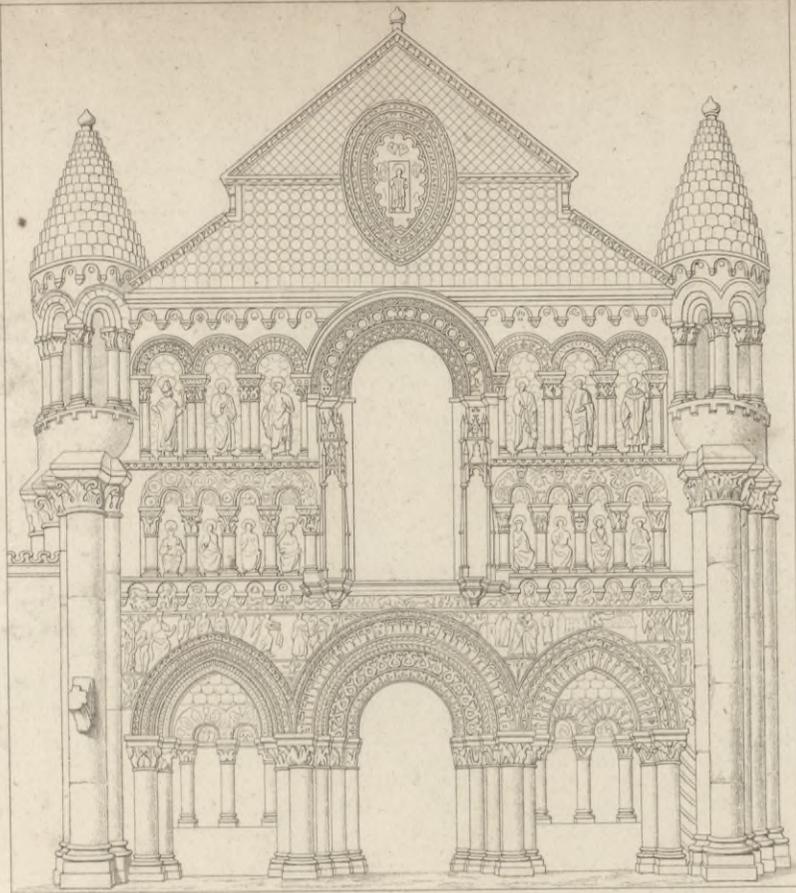
4. 1/2 Meter



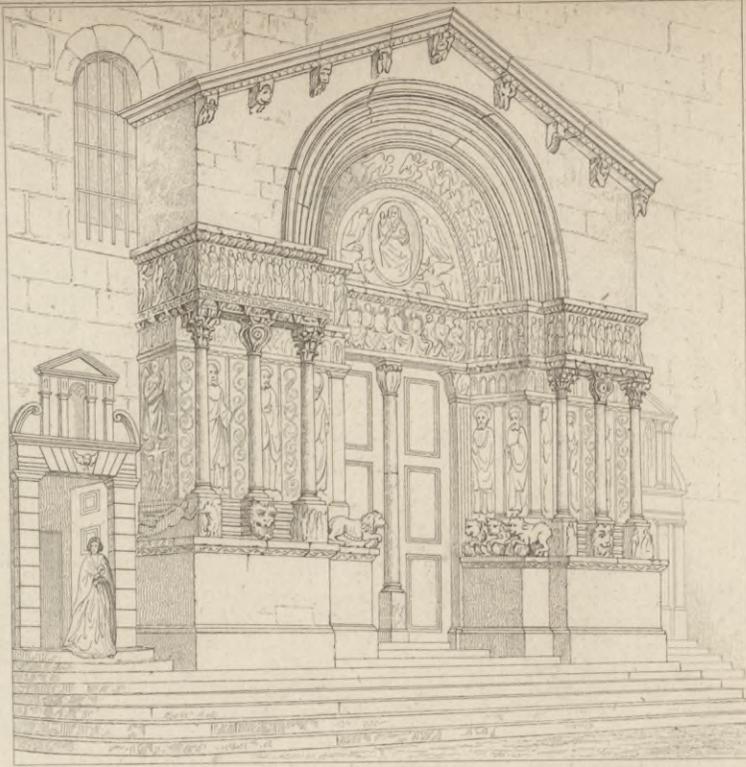
5.



6. 1/2 Meter



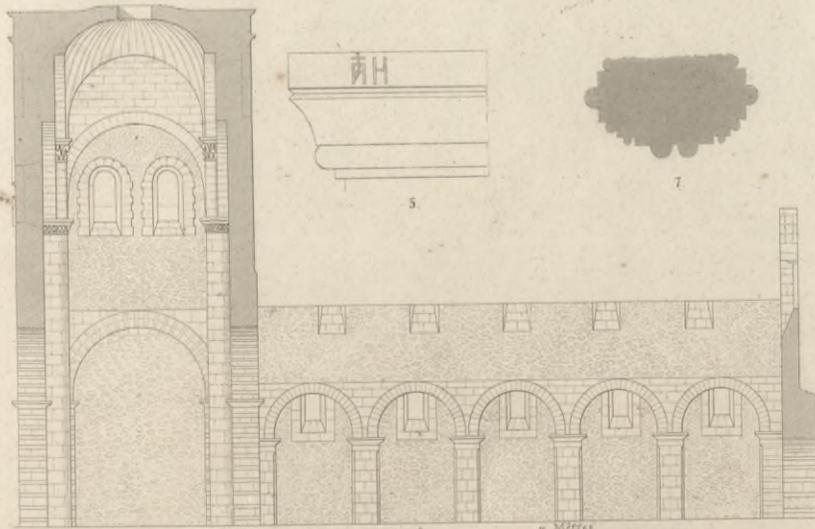
1.



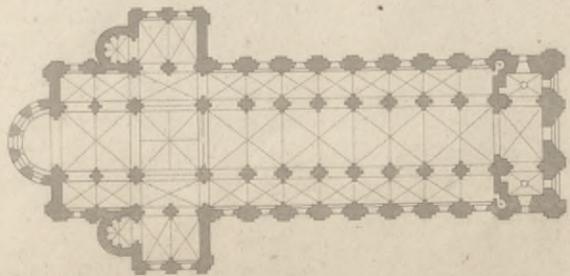
3.



2.



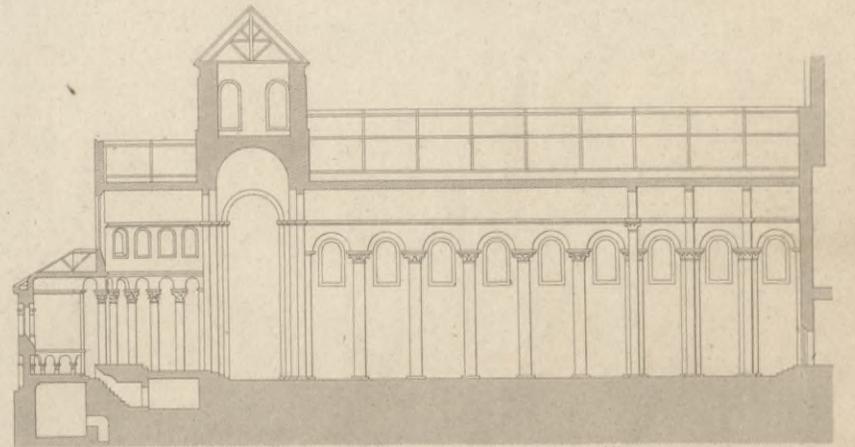
4.



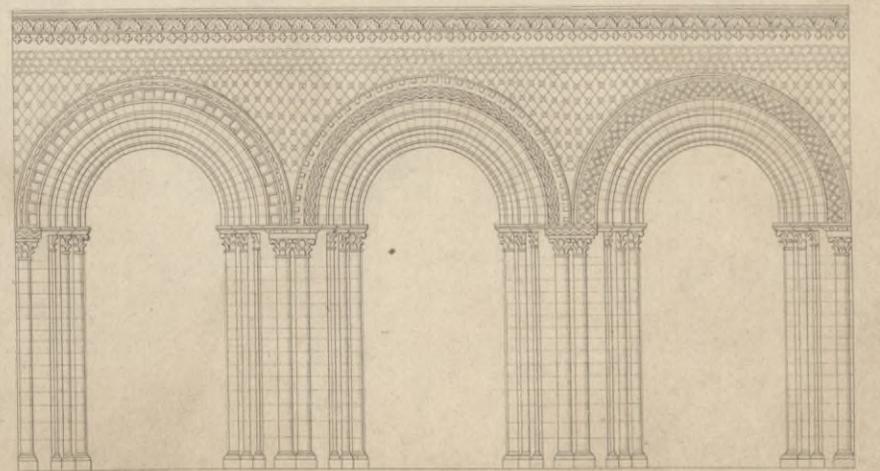
10.



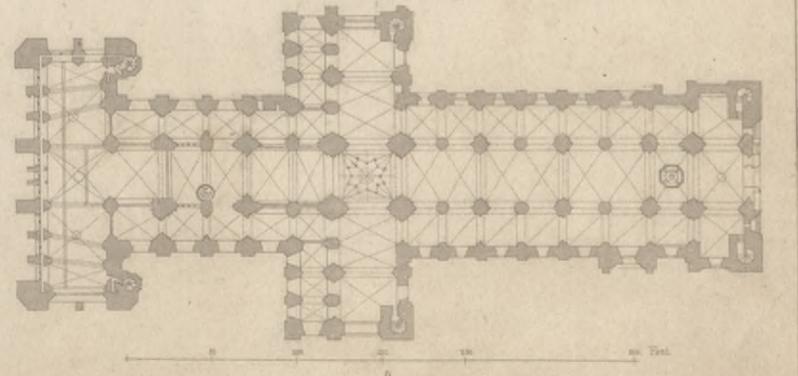
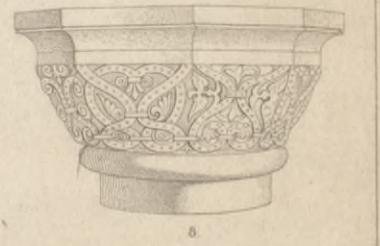
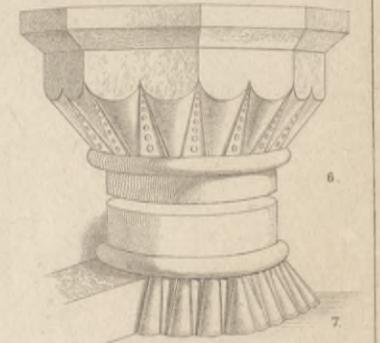
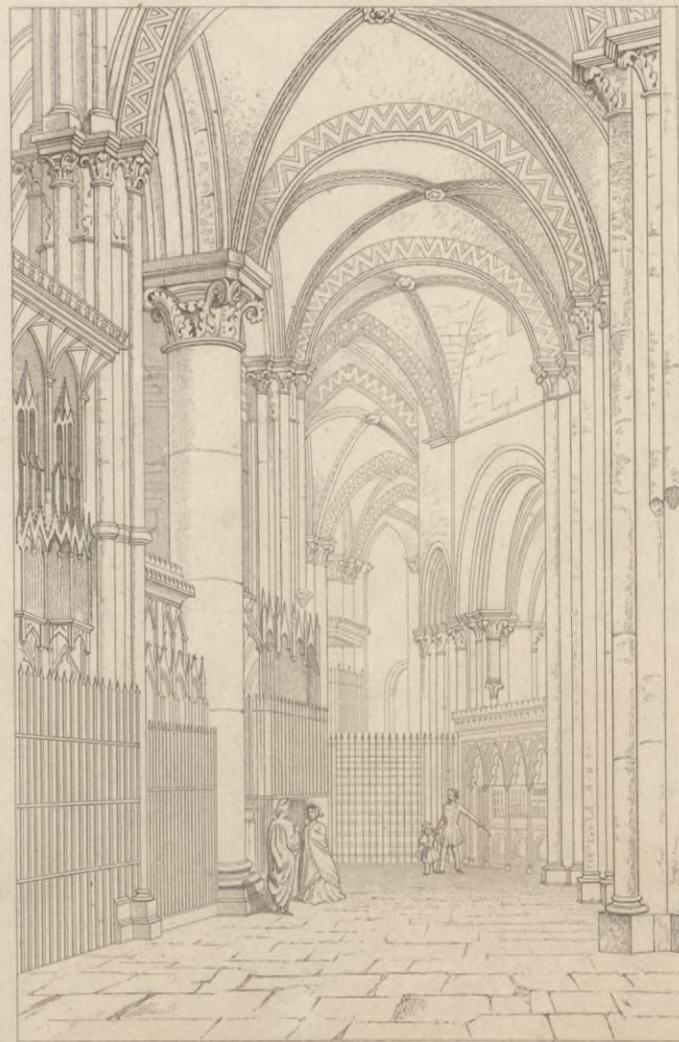
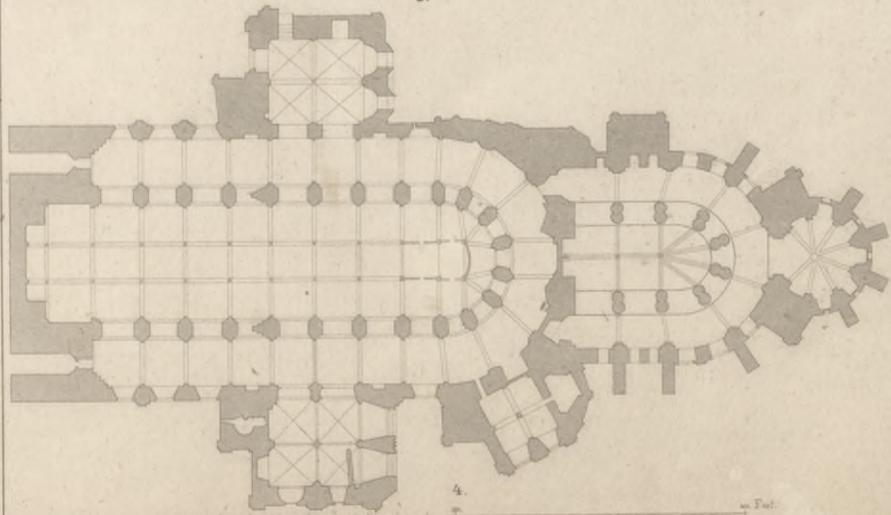
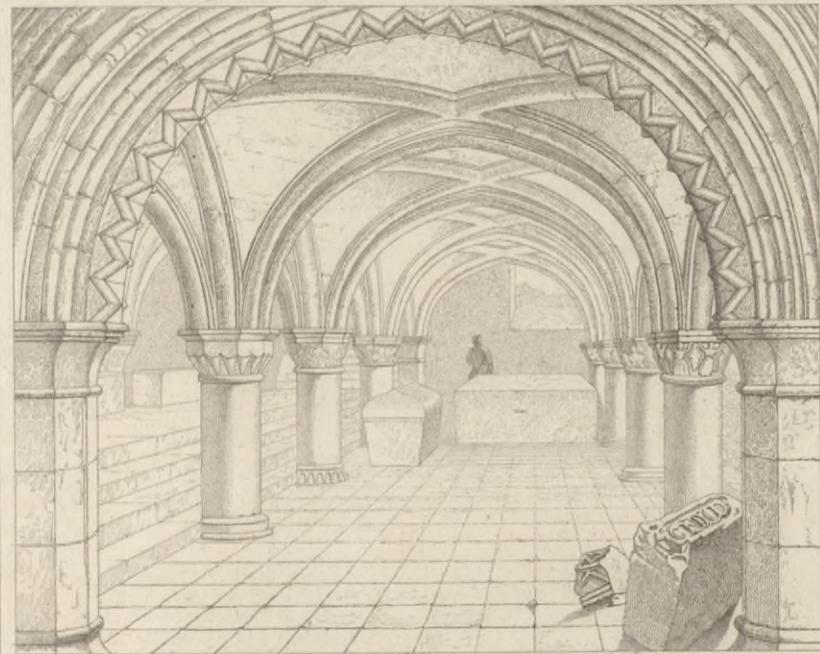
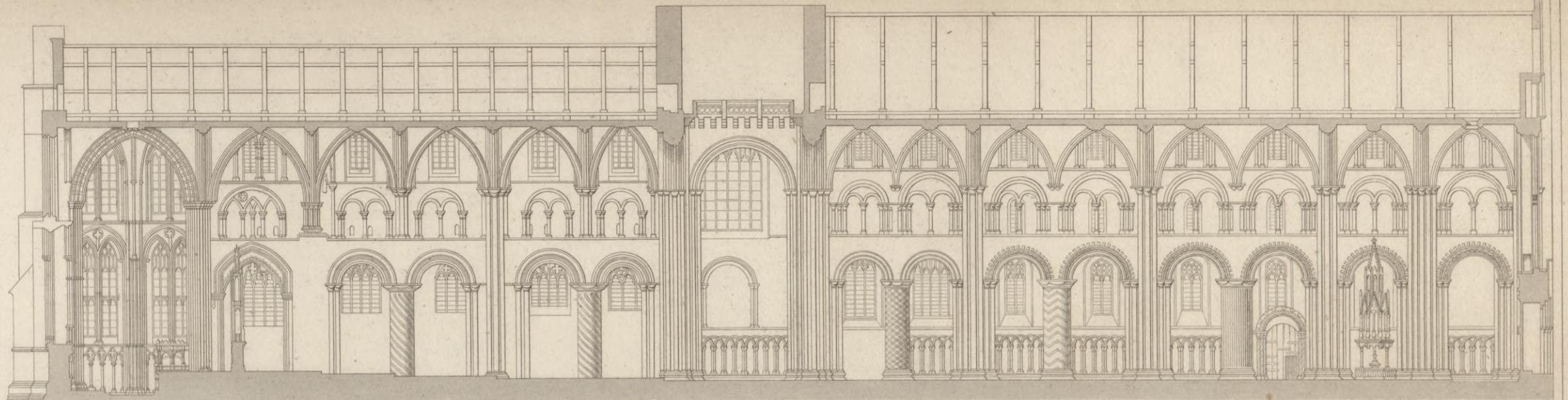
5.

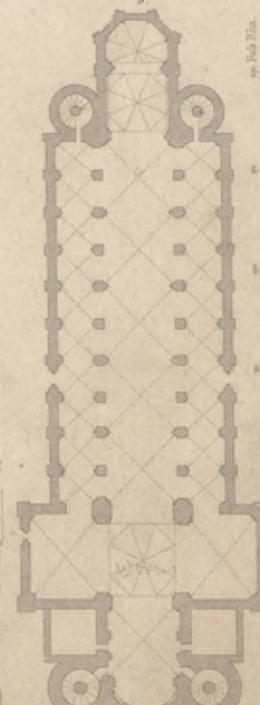
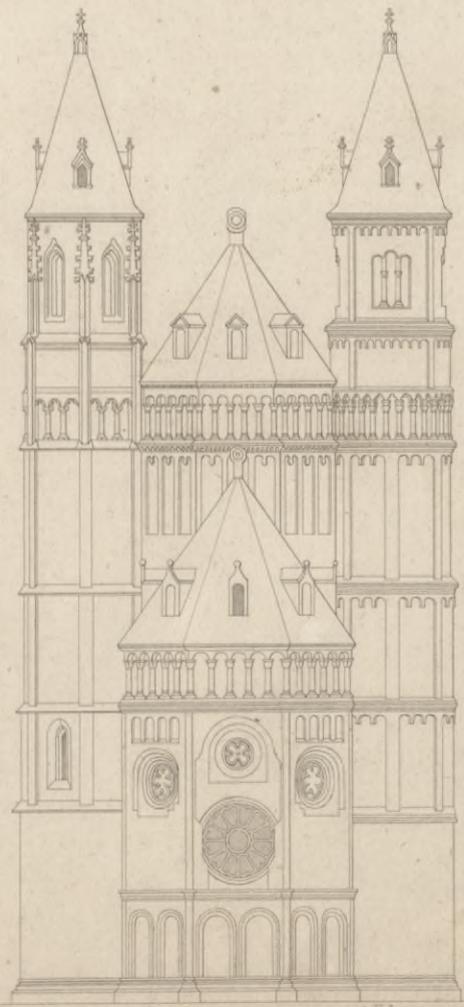


6.



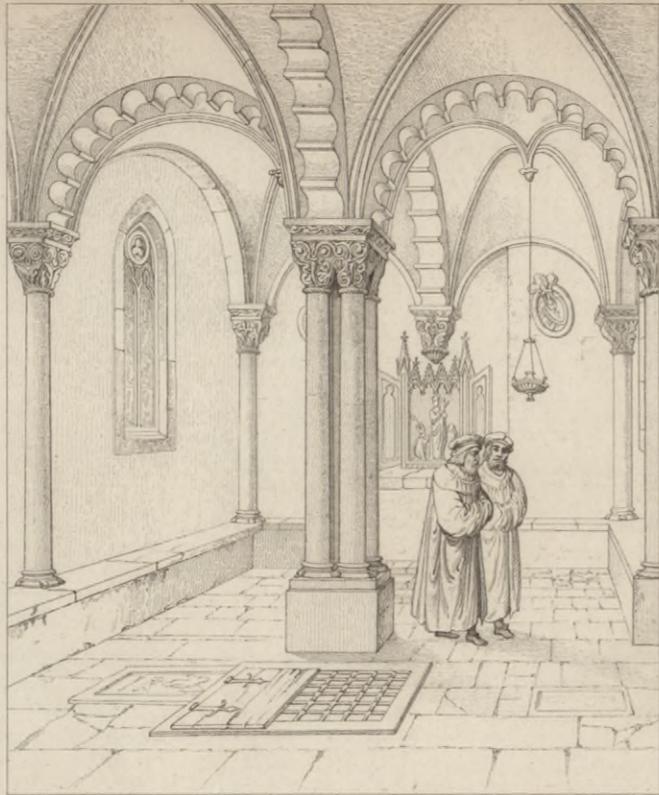
7.







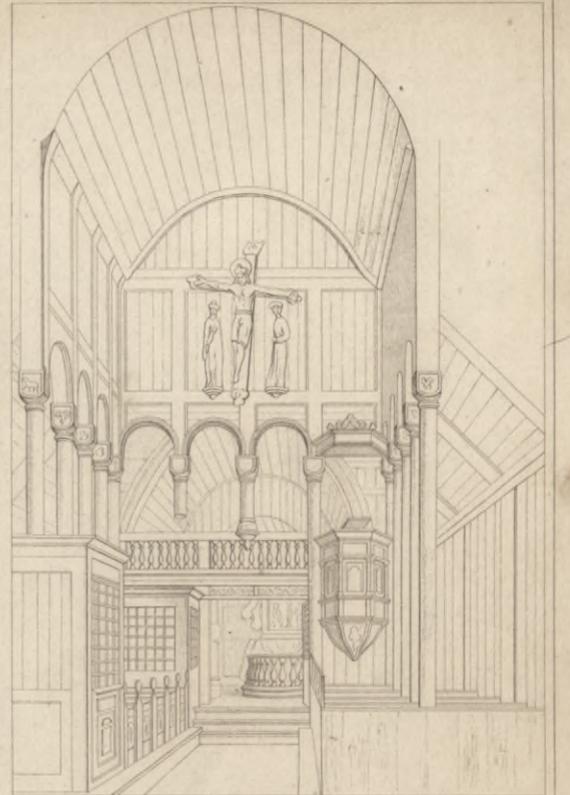
8



2



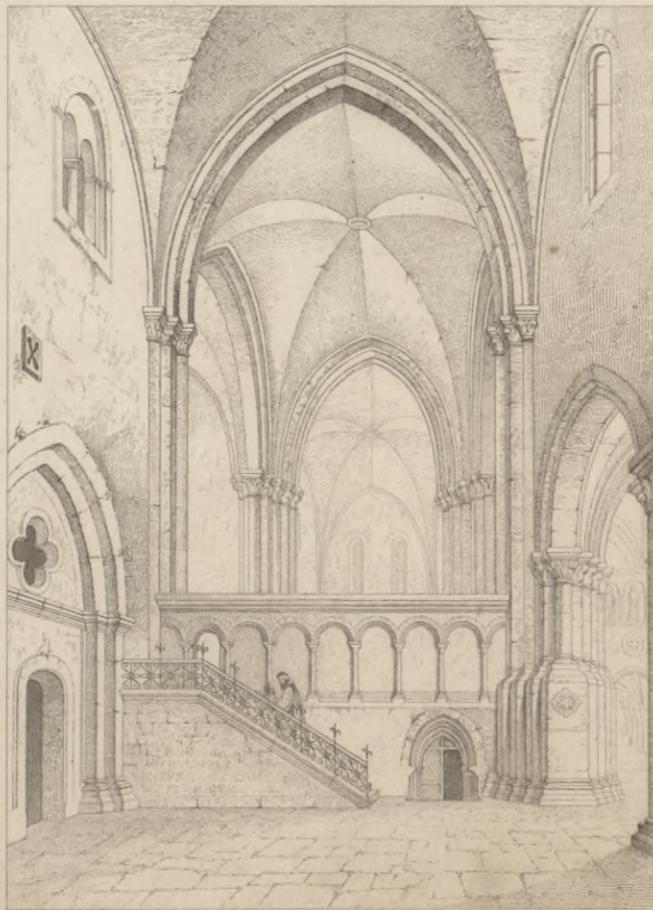
1



9



3



6



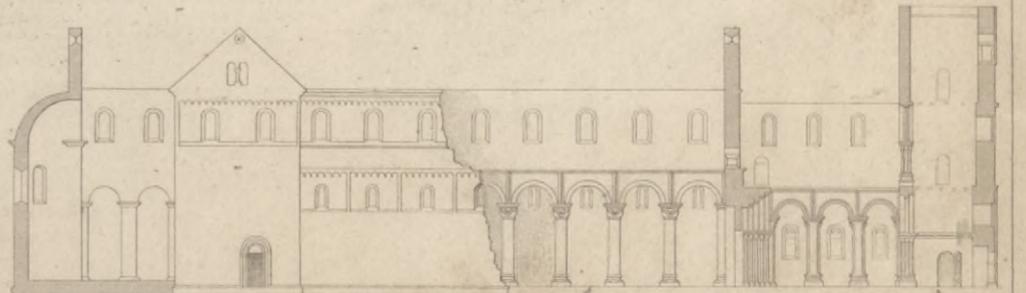
11



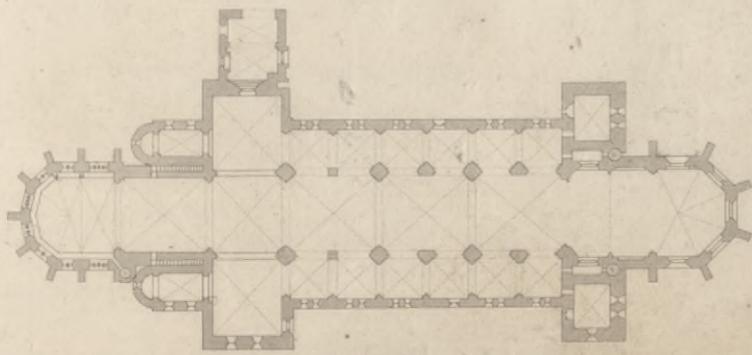
10



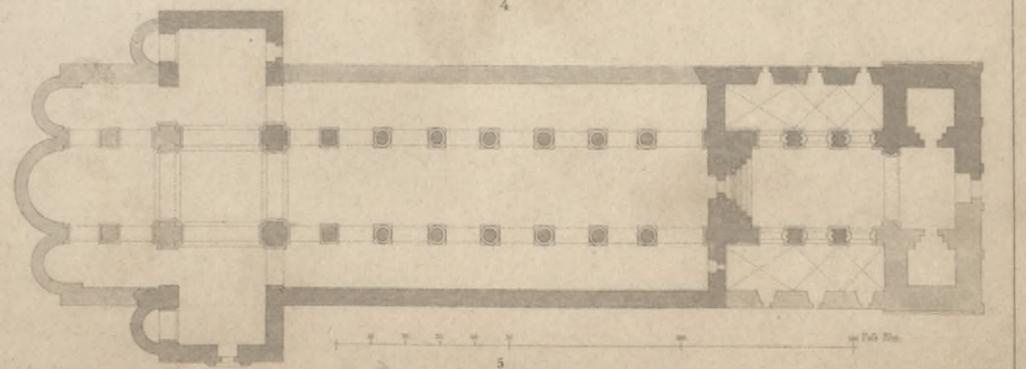
12



4

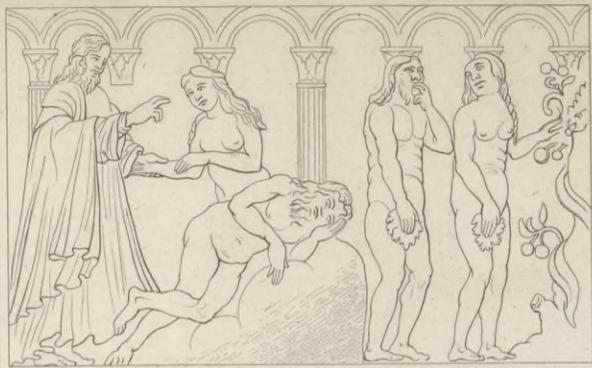


7



5







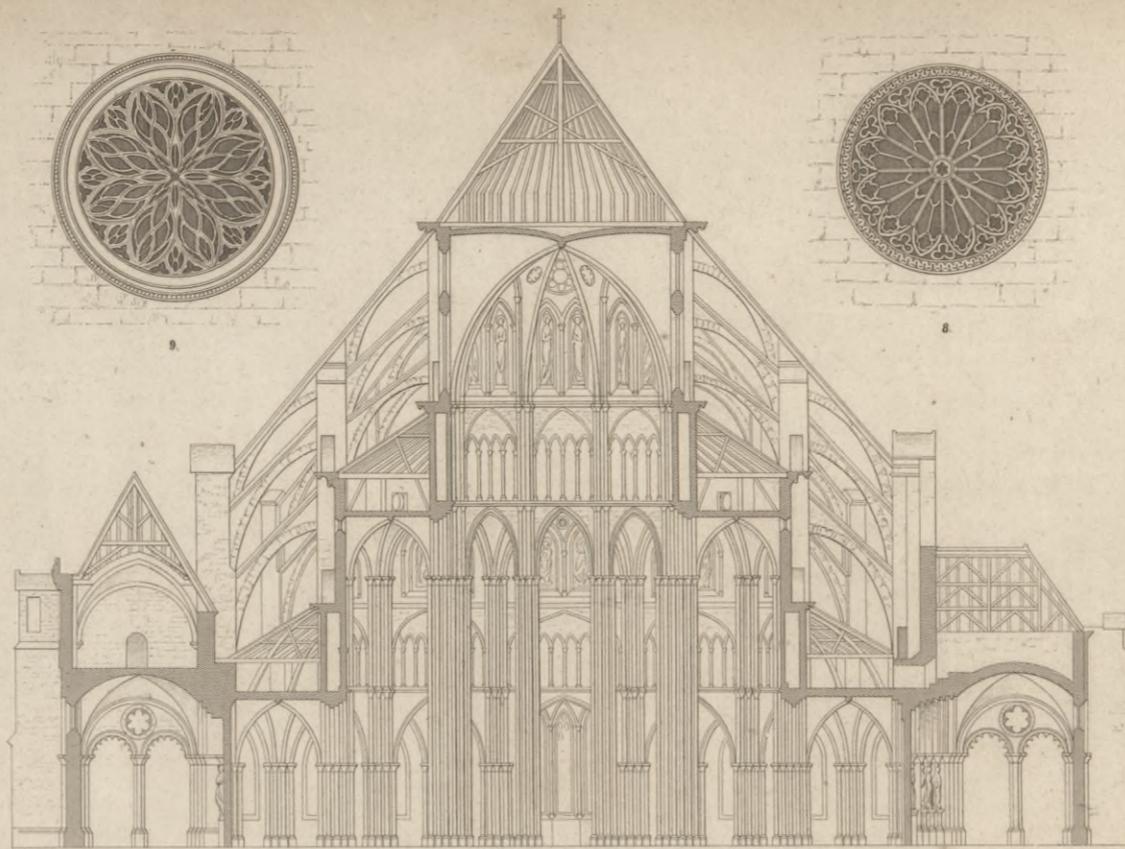
HIC BENEDIXIT ISAAC

IACOB FILIUM SVVM





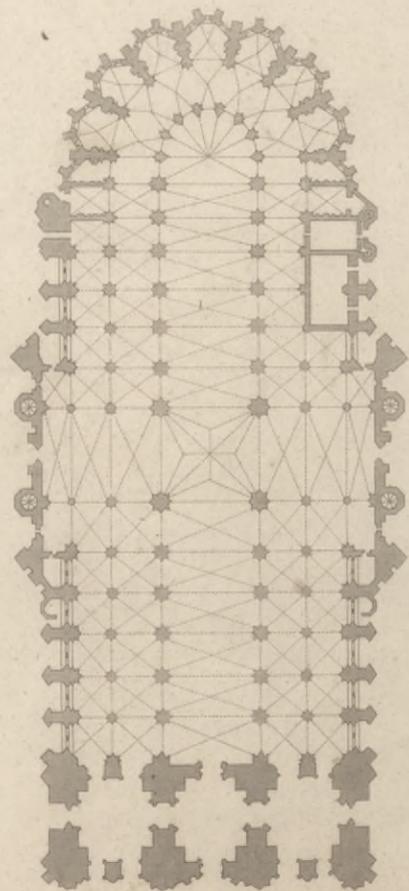
1



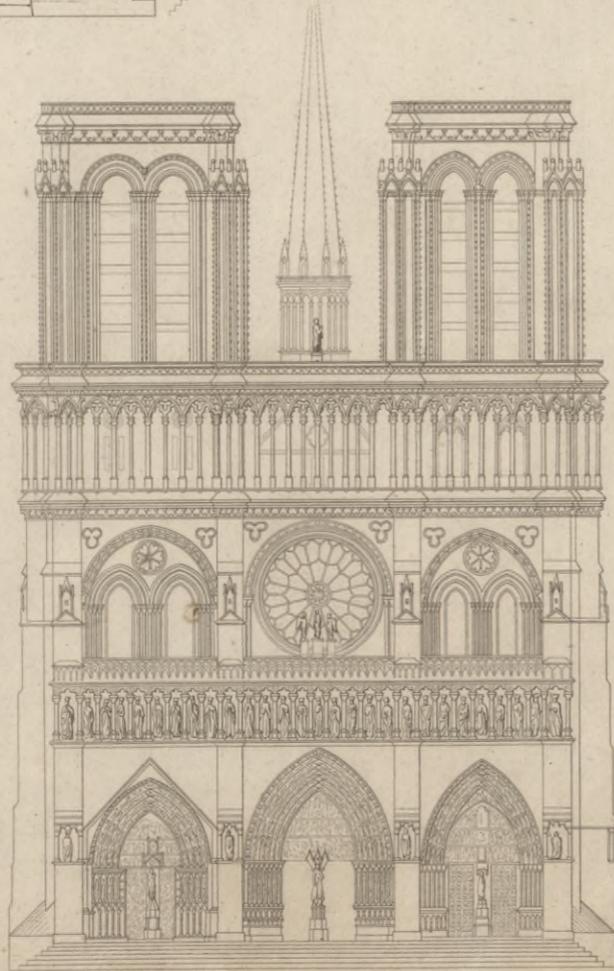
2



3



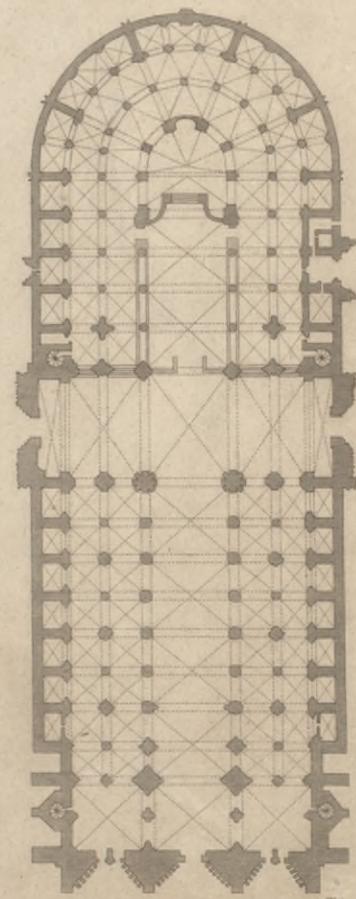
7



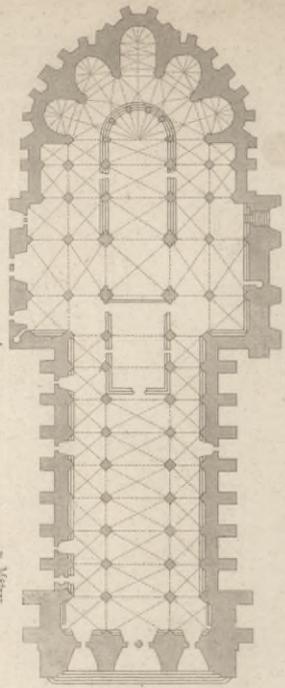
4



6



5



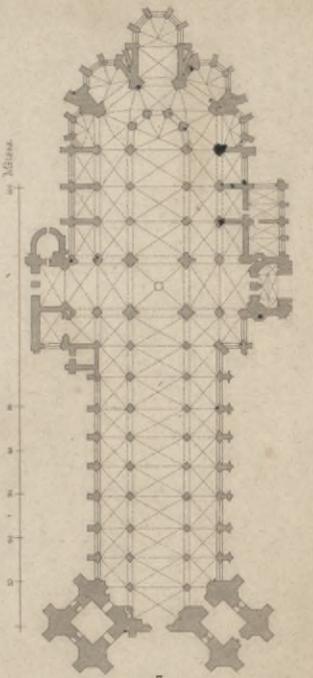
5



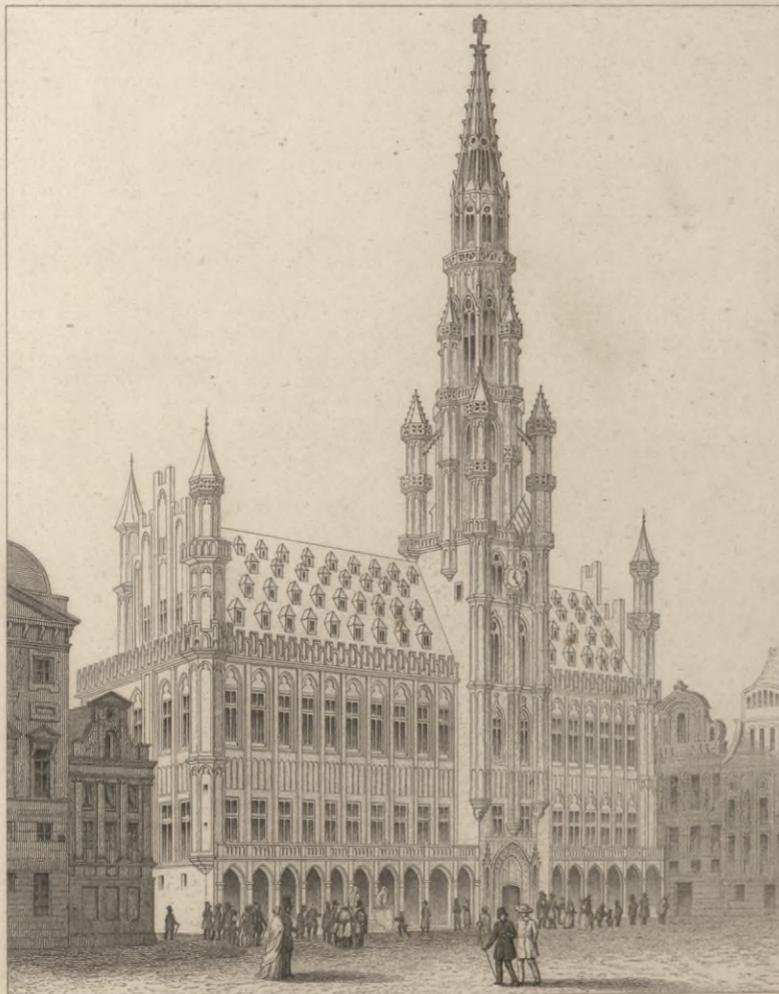
7



4



5



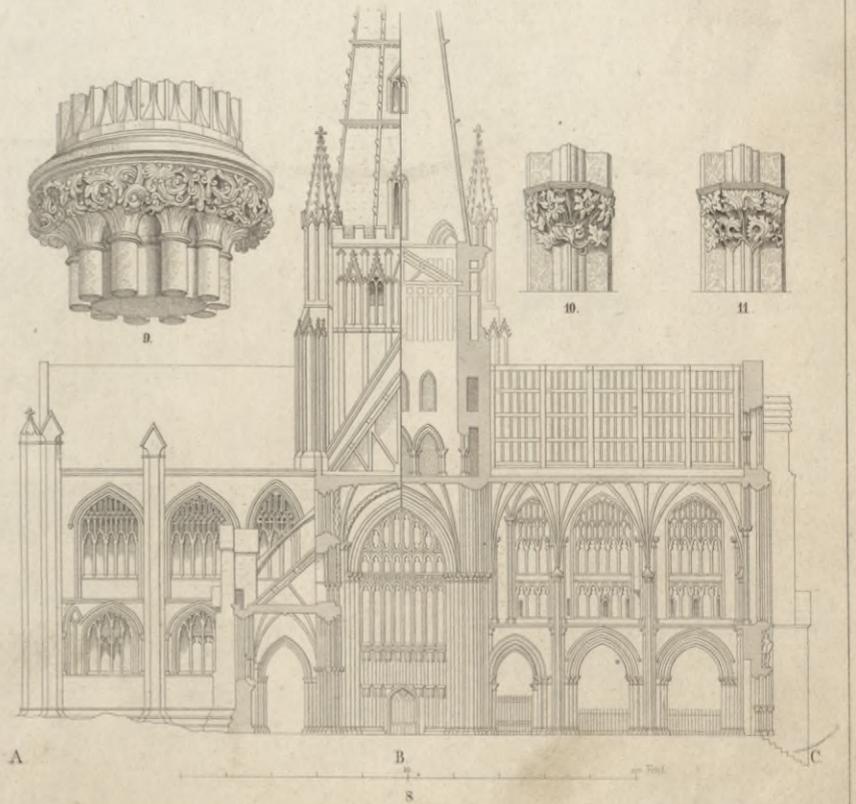
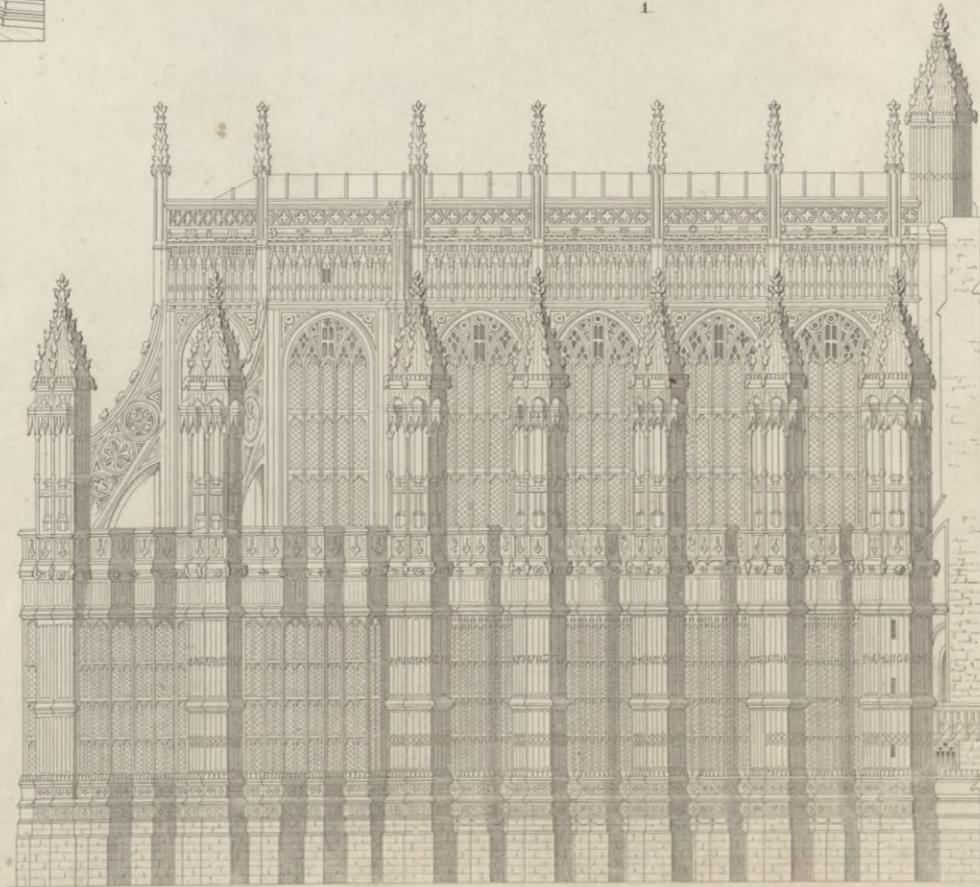
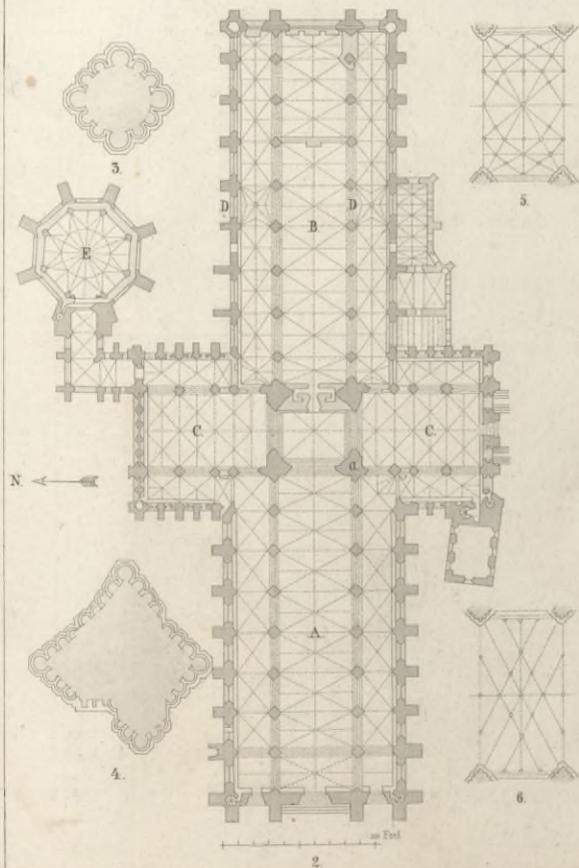
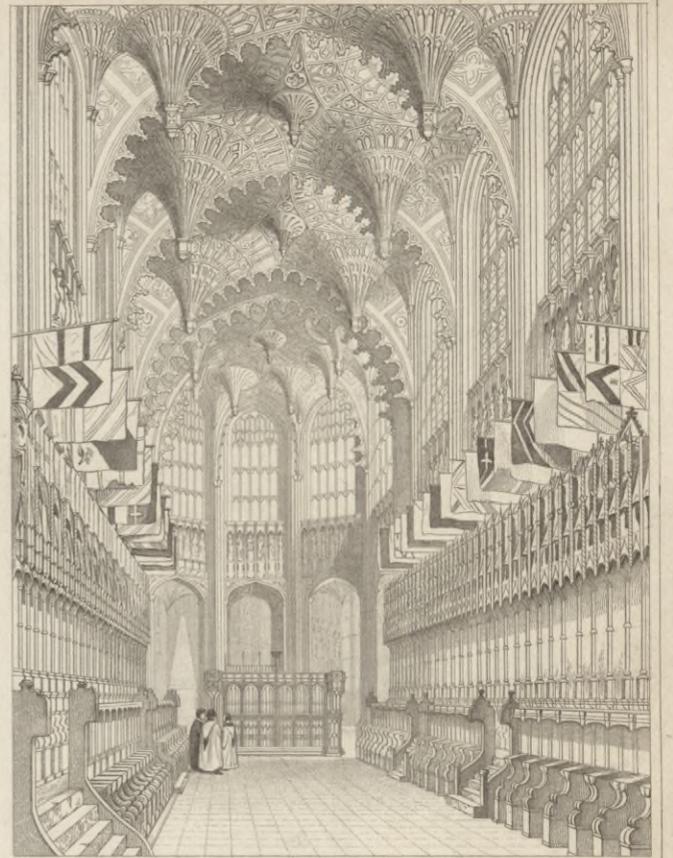
6

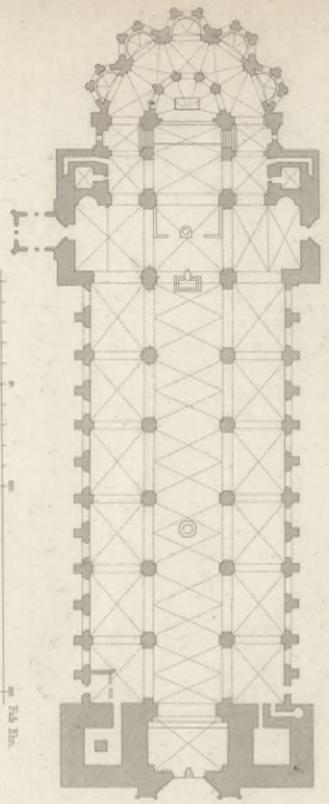


1



2





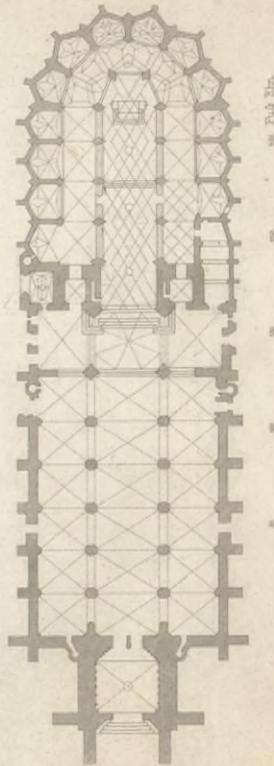
5



6



5



4



8



2



7



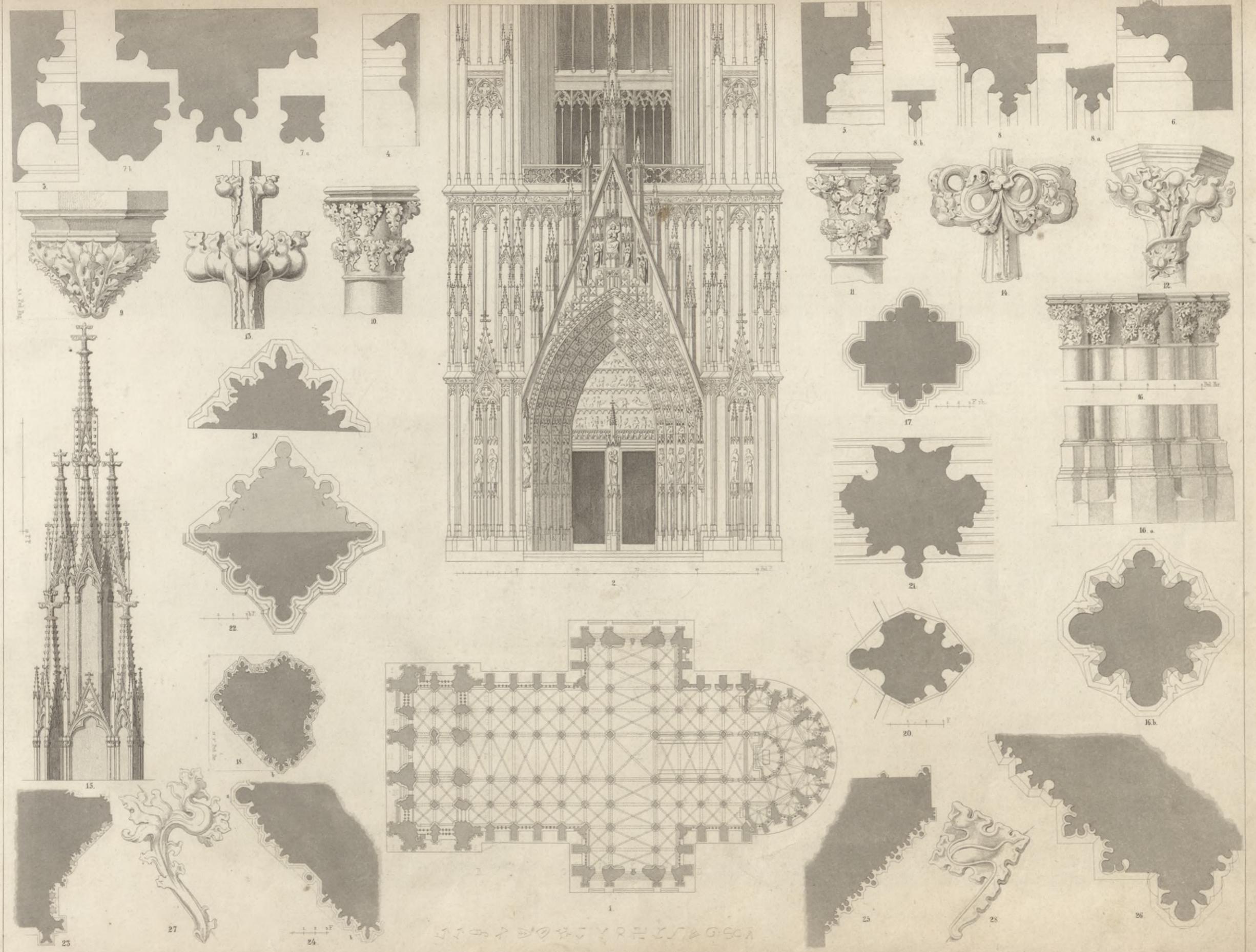
1

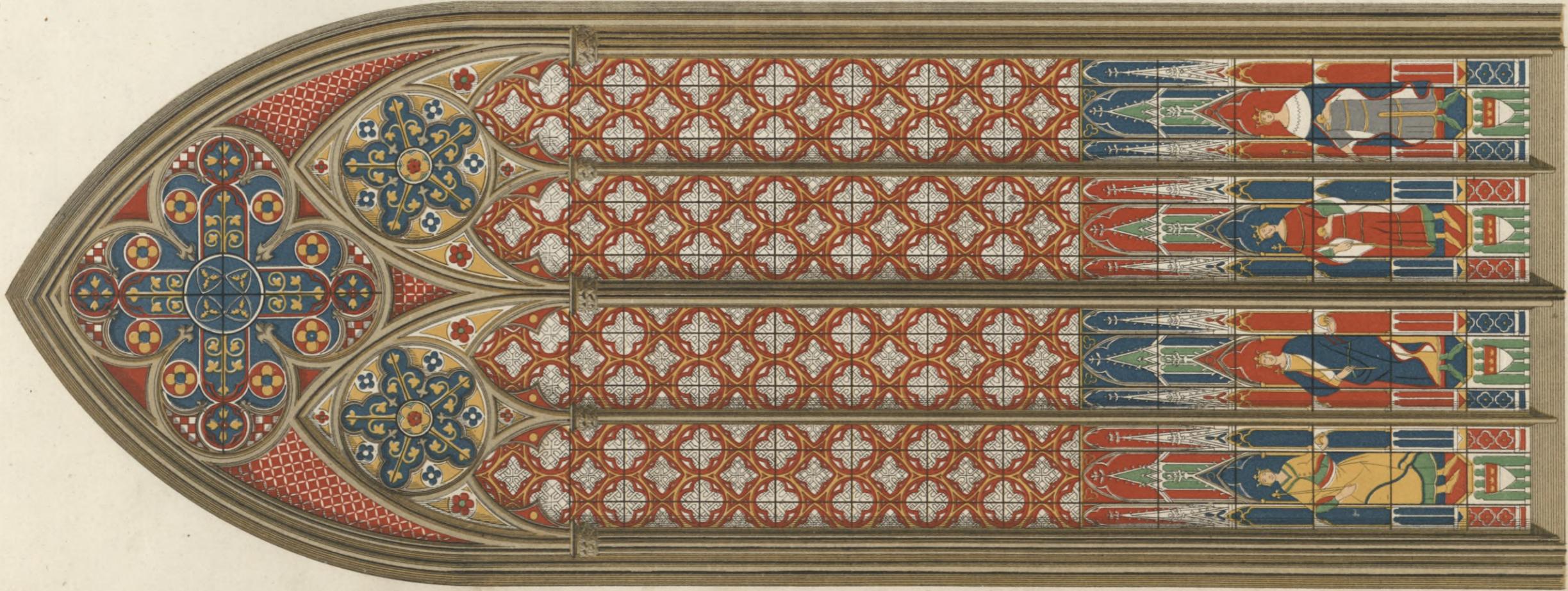


Cd. Gerhardt del.

S. Lawrence restaur. 1831.

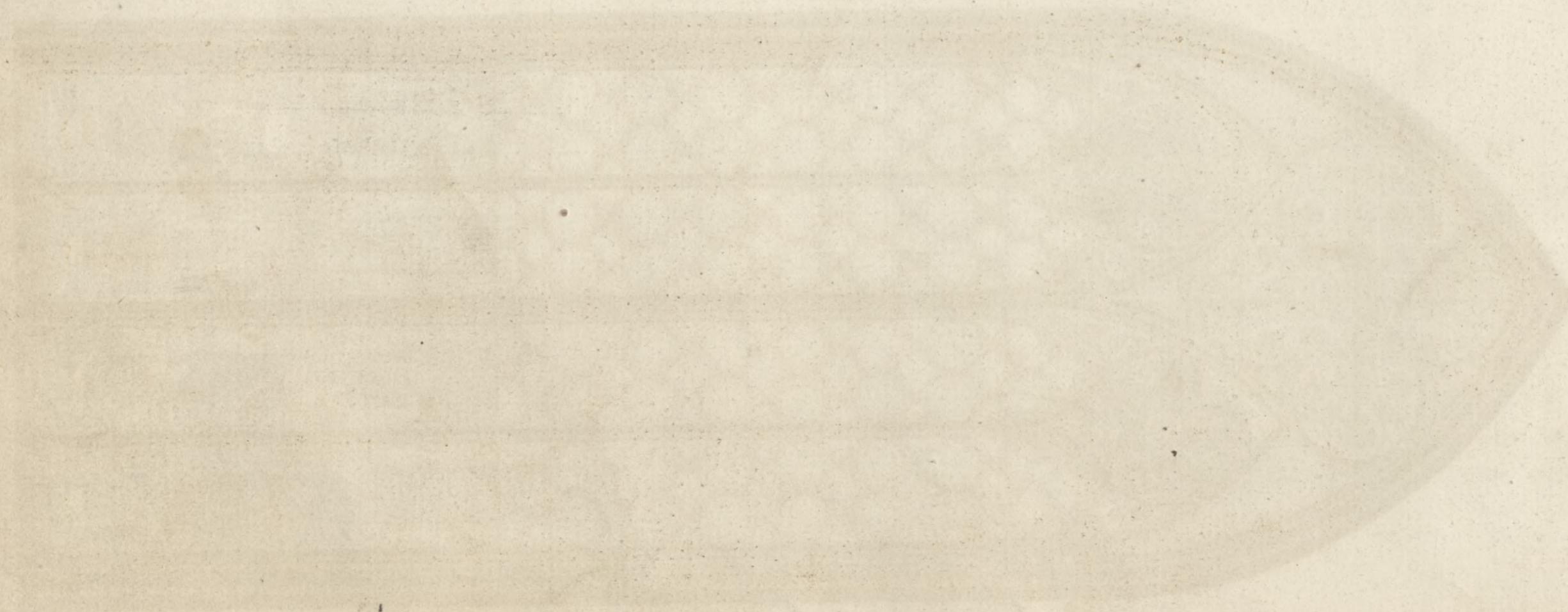
J. Poppel sculp. München

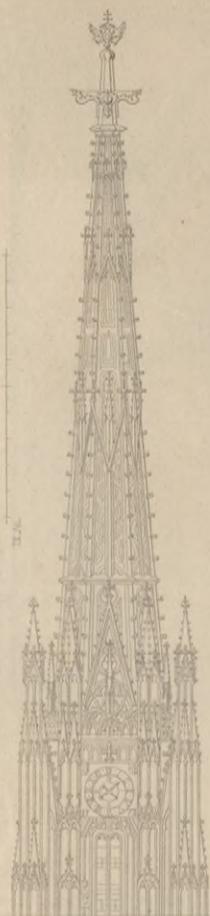




Farbendr. v. Winkelmann u. Schöne in Berlin, unt. Leit. v. J. Storch.
Königl. Hof-Steindruck.







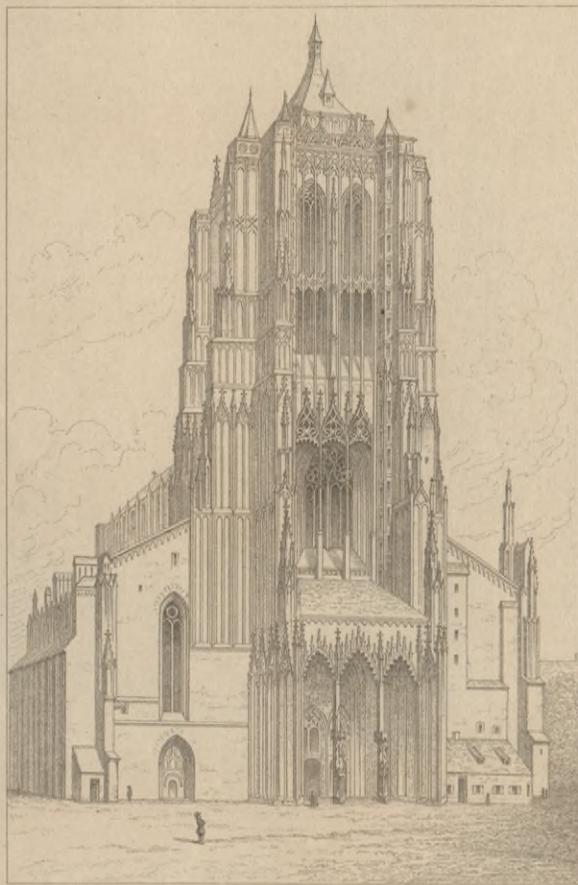
11



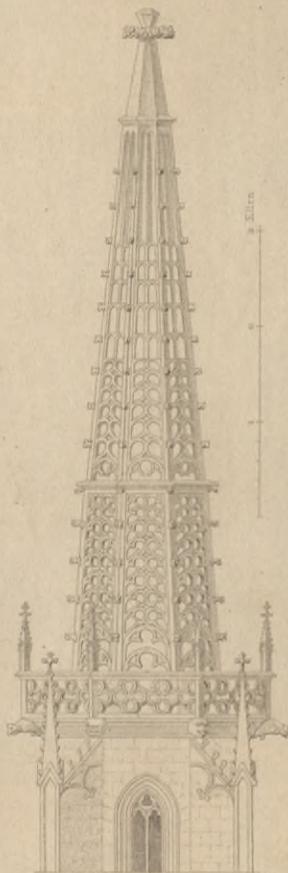
3



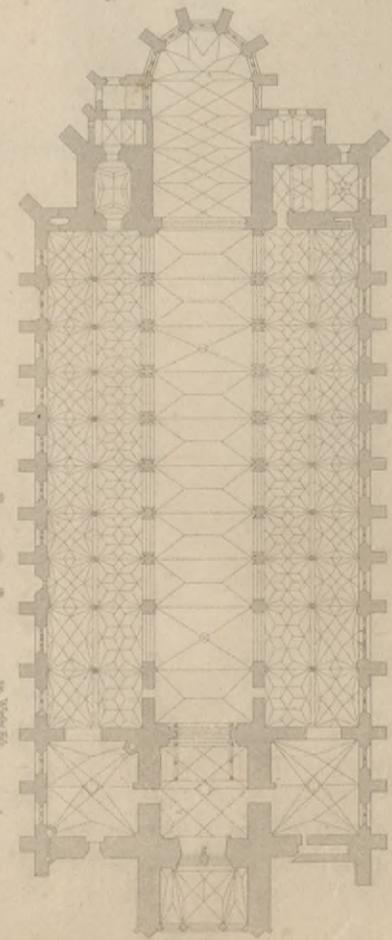
1



4



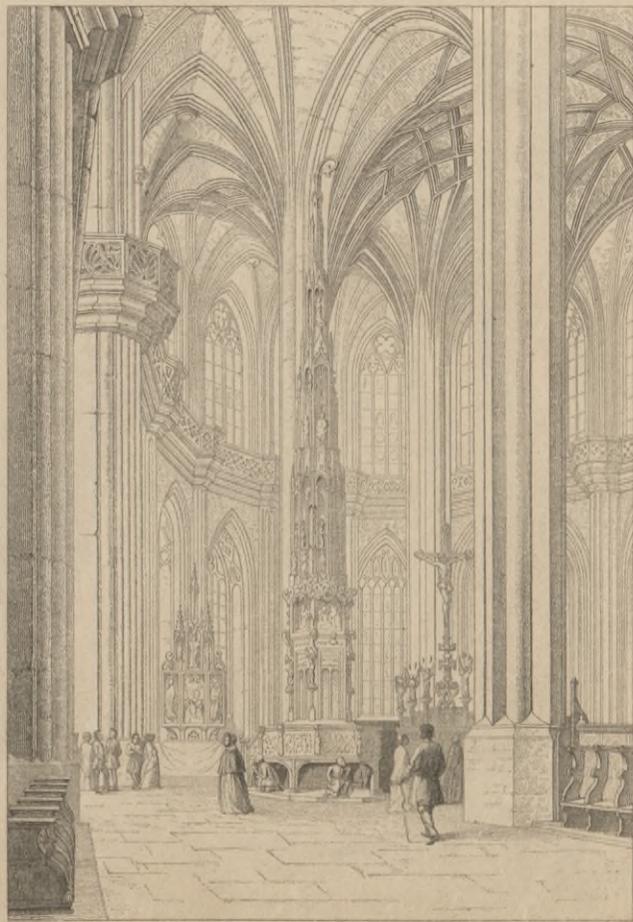
2



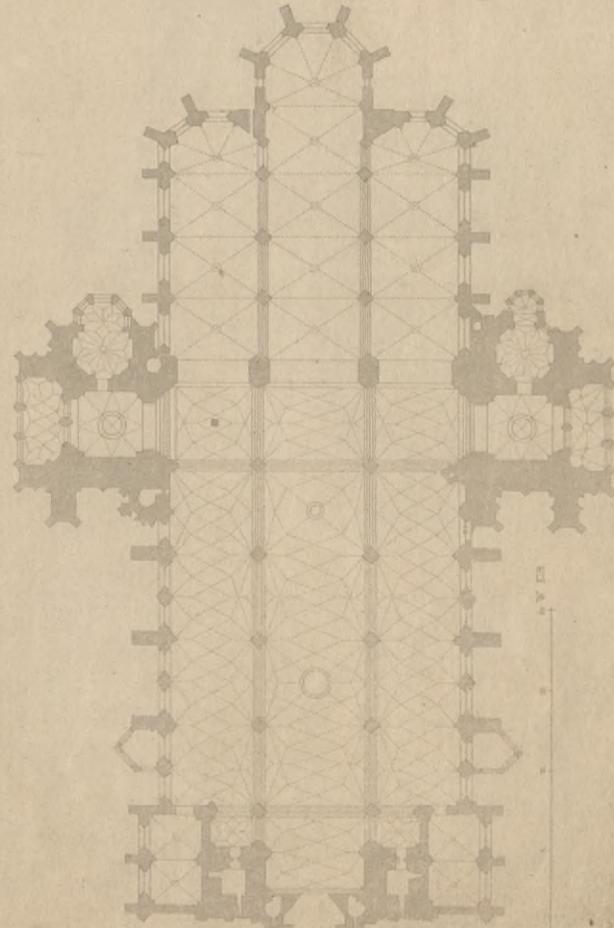
5



7



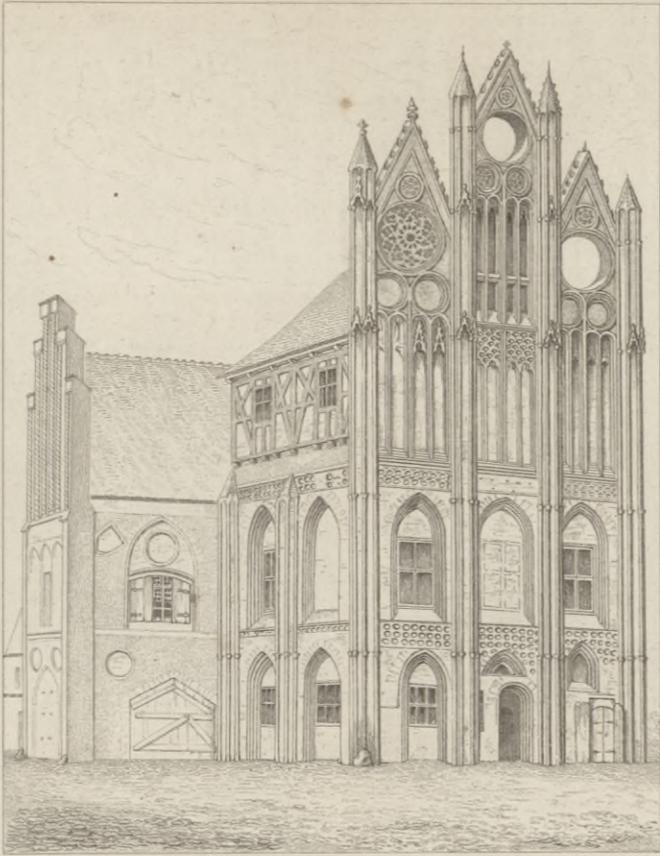
6



8



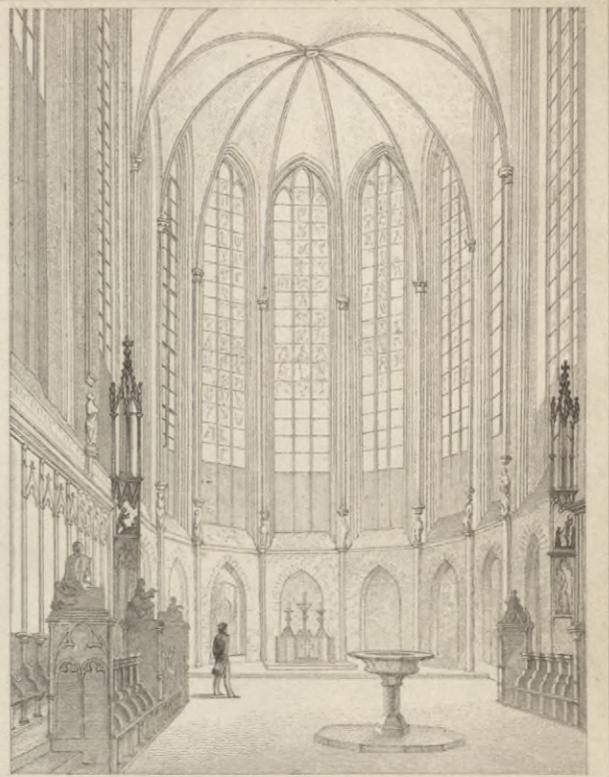
7



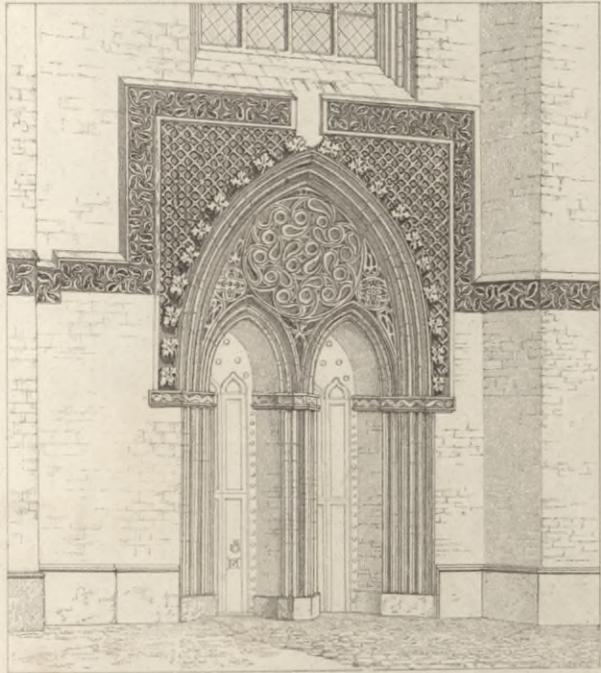
5



9



8



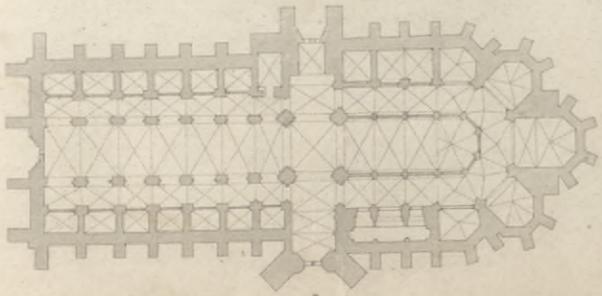
6



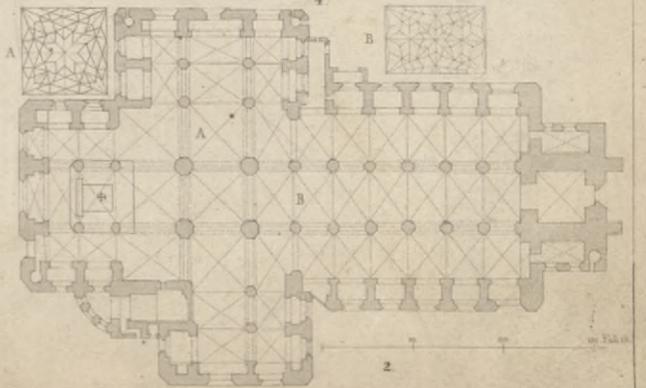
1



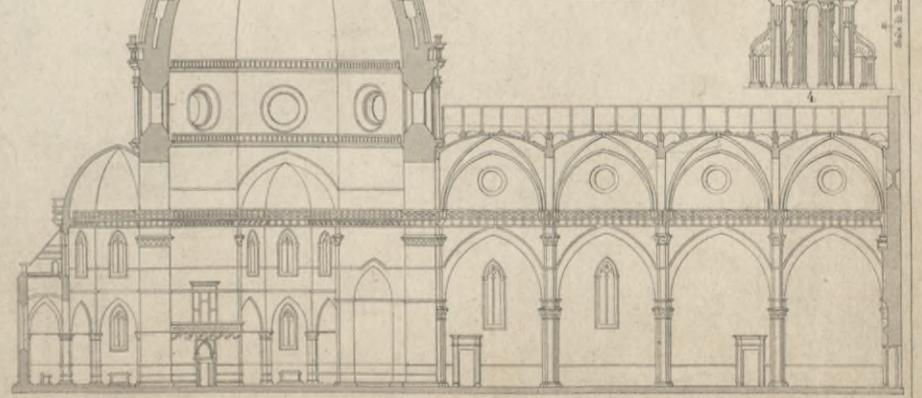
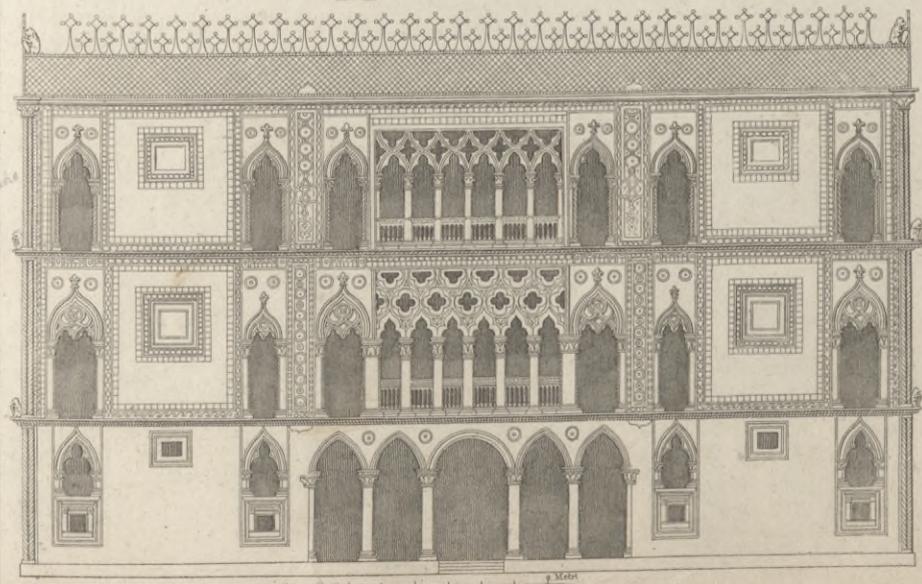
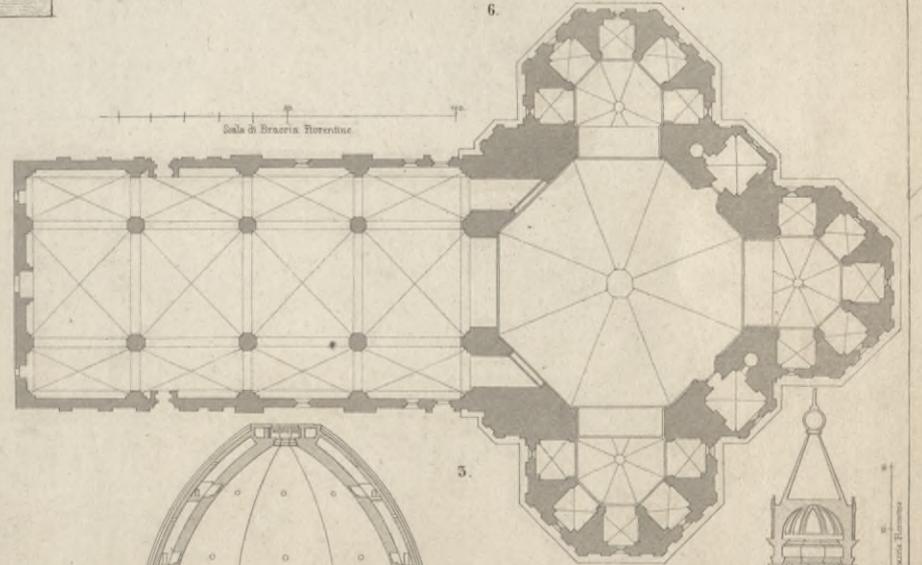
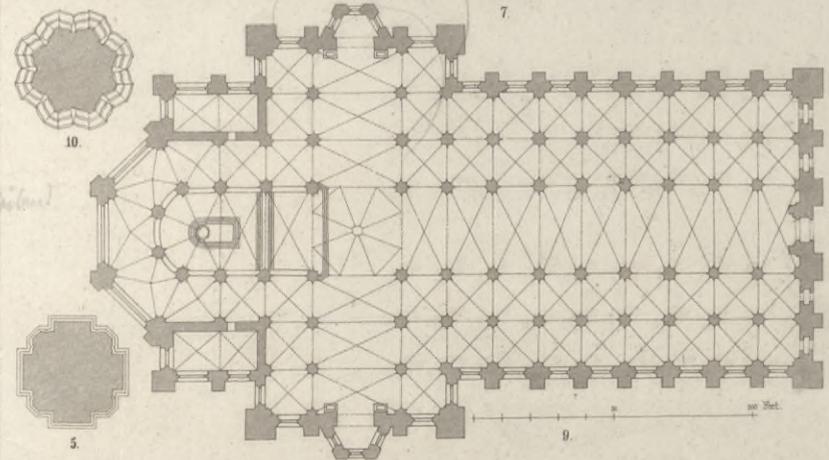
4



8



2



7

1

6

10

9

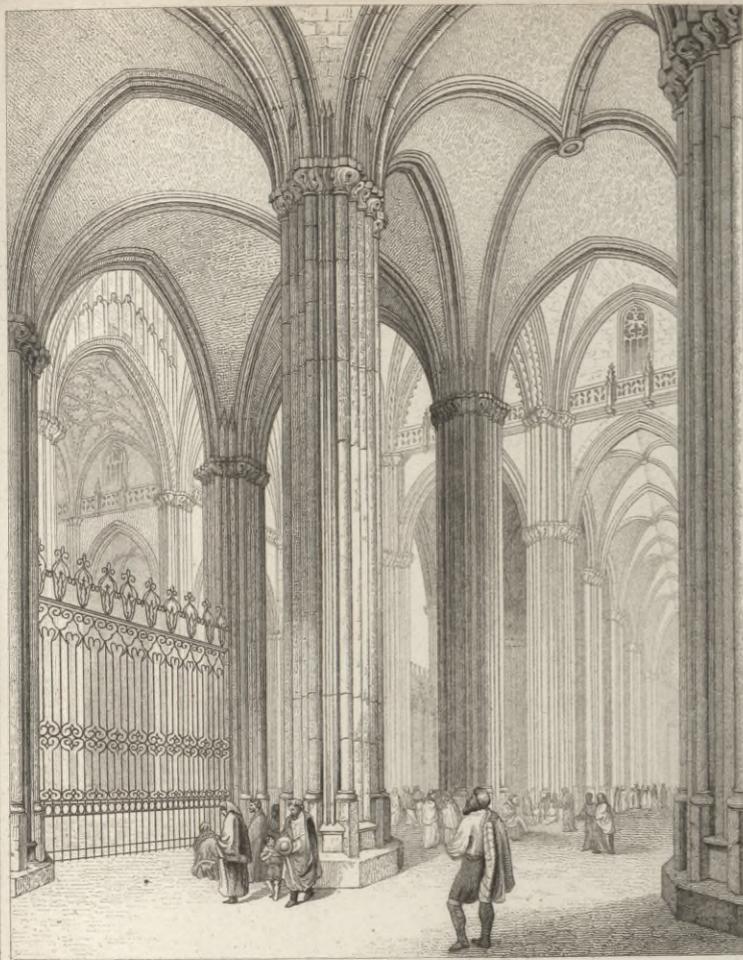
5

5

11

8

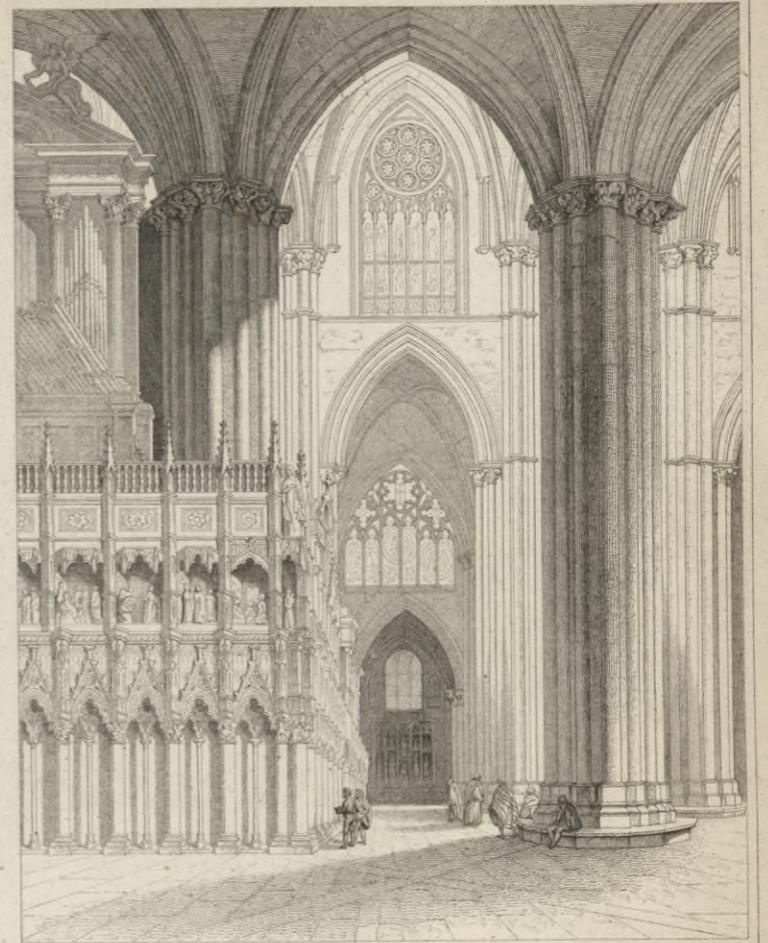
2



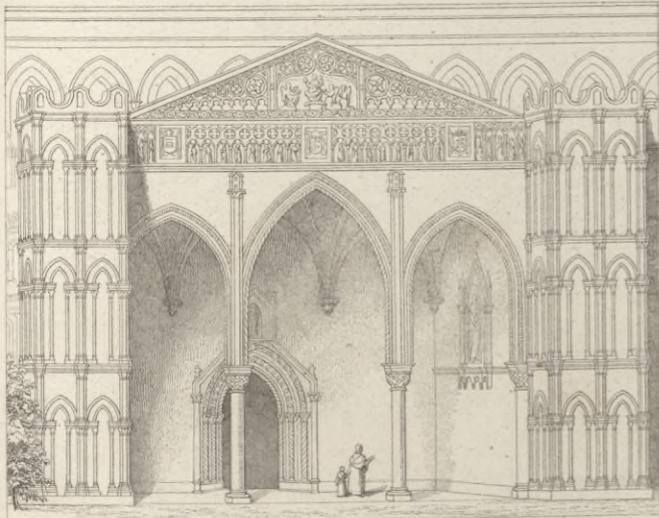
2



4



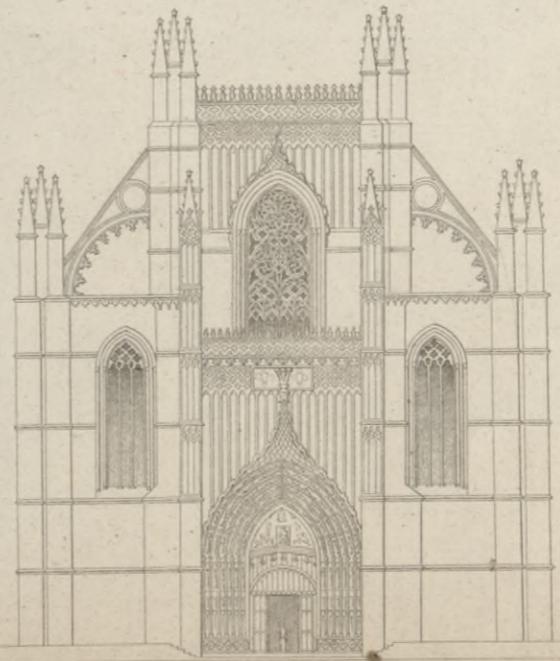
1



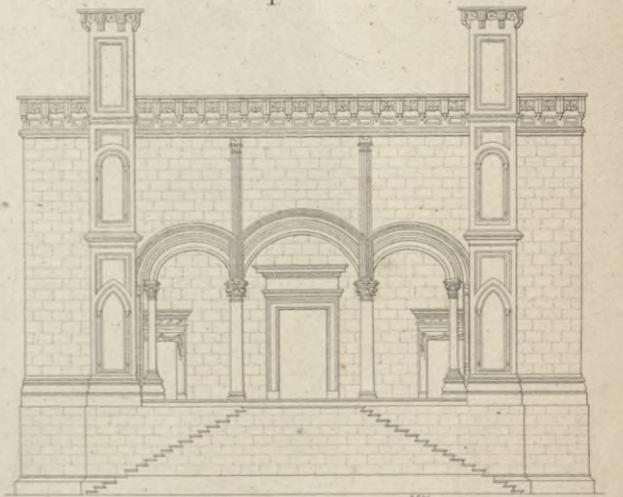
7



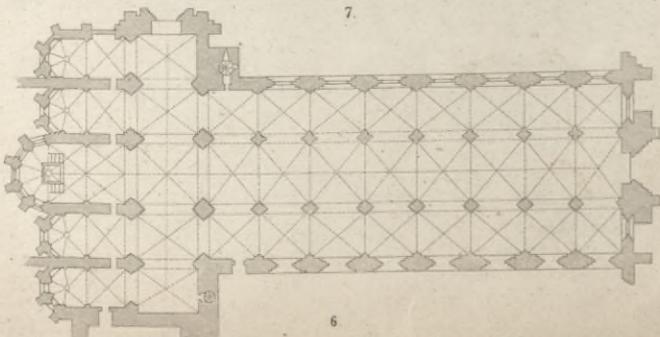
3



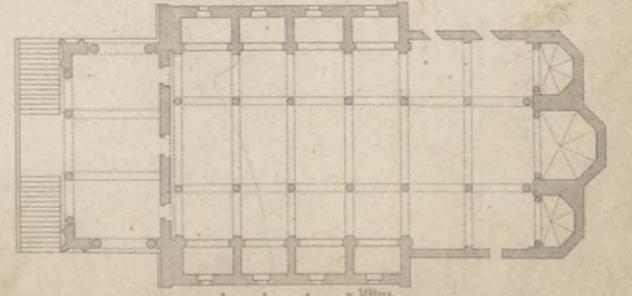
5



8



6



9



5.



3.



4.



7.



1.

2.



6.



9.



8.



10.



11.



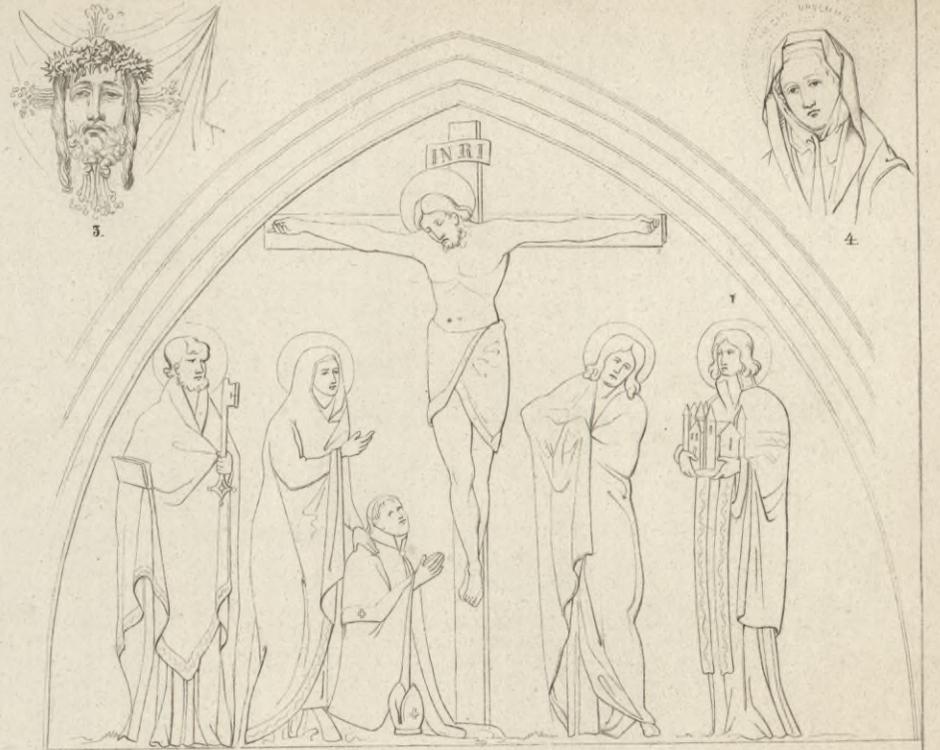
12.



1.



5.



2.



7.



6.



8.



1



2



3



5



6



4



7



8



10



11



9



2



4



3



5



6



8



7



1.



3.



4.



2.





III-18402

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301005

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-18402

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301005