

Sechstes Buch.

Die Kunst des Mittelalters diesseits der Alpen.

Erstes Kapitel.

Grundzüge der Architektur des Mittelalters.

Bei den Griechen entwickelten sich alle Künste fast in gleicher Vortrefflichkeit, wenigstens die Poesie, die Baukunst und die Plastik stehen auf derselben Höhe; dem Mittelalter war dies nicht vergönnt; hier hat die Architektur unbestritten den Vorrang. Auch ergeben sich die Gründe dieser Erscheinung schon aus unsern bisherigen Betrachtungen. Die Poesie litt durch den Zwiespalt der Sprache und der Nationalität; in lateinischen Worten fand das natürliche Gefühl, wenn es überhaupt durch den Schulstaub nicht erstickt war, keinen genügenden Ausdruck; den Nationalsprachen aber fehlte die Durchbildung des Gedankens, ihre Dichtungen sind entweder einfache, selbst grossartige, aber doch rohe Naturlaute, oder sie tragen die Spuren des inneren Bruches, sie erheben sich nicht über einen bald liebenswürdigen und naiven, bald kühnen Dilettantismus, und athmen jene höhere Ruhe und Befriedigung nicht, welche wahren Kunstwerken eigen ist, und welche das Mittelalter selbst im tiefsten Grunde des Bewusstseins empfand. Der Musik fehlte schon die theoretische Grundlage eines freien, entwickelungsfähigen Tonsystemes; sie haftete an den antiken Ueberlieferungen, die doch für den Ausdruck des christlichen Gefühls unzureichend waren. Ihr fehlte aber auch die geistige Grundlage, die Reife und Freiheit des Gemüths, welche es ermuthigt, seine innersten, dem Worte versagten Empfindungen in Tönen auszuhauchen; sie kam daher über die Extreme kirchlicher Feierlichkeit und des einfachen, aber unentwickelten Gefühlsausdruckes nicht hinaus. Auch der Malerei und

Plastik stand nicht bloss der Mangel an Beobachtung und Kenntniss der Natur, sondern auch der einer festen Sitte, welche vollkommene Entwicklung des Charakters und den Ausdruck des Seelenlebens in der äusseren Erscheinung gestattet, entgegen. Die Architektur konnte alle diese Erfordernisse entbehren und hatte neben diesem negativen Vorzuge den positiven, dass alle Eigenschaften der Zeit ihr zu Statten kamen, auf sie hingen. Sie konnte jenes perspectivische Bild des Universums darstellen, das der frommen Anschauung vorschwebte; sie sprach den mystischen Gedanken aus, ohne die Realität der Dinge zu verletzen, gab eine grosse Encyklopädie ohne Oberflächlichkeit und Willkür. In ihr fanden der klare Verstand der Scholastik, das tiefe, dunkle Gefühl, die kühne Phantasie ungehemmte und harmonische Wirksamkeit. Daher wandten sich dieser Kunst, so wenig die Jahrbücher davon melden, die edelsten Kräfte zu und machten sie allmählig zur grössten Erscheinung ihres Zeitalters und zu einer der bedeutendsten der Kunstgeschichte, wenn nicht der Geschichte überhaupt.

Diese Bedeutsamkeit zeigt sich auch schon in ihrer historischen Gliederung; während die Baukunst der meisten Völker ein kurzes, zwischen dem Werden und dem Verfall einformig hinfließendes Dasein hat, entwickelt sich die des Mittelalters, wie einst die griechische, zu einem reifen Leben mit verschiedenen Gattungen und Stylen von eigenthümlichem Charakter. Schon hier aber zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen diesen beiden Perioden der Kunst. Bei beiden kreuzen sich zwar das geographische und das chronologische Element, aber hier ist dieses, dort jenes vorherrschend. In der griechischen Kunst repräsentiren die Baustyle zunächst die Verschiedenheit der Volksstämme und ihrer Wohnsitze, in der des Mittelalters zunächst die Entwicklungsstufen. Zwar ist auch in der griechischen Architektur das Chronologische nicht zu übersehen; eine dunkle Vorzeit ging dem dorischen und ionischen Style voraus, und der korinthische blühte erst, als der dorische seine schönste Epoche hinter sich hatte. Allein dieser chronologische Unterschied ist unbedeutend und verschwindet, weil alle drei Style sich später in gleichzeitiger Geltung erhielten; sie erschienen wie Brüder derselben Familie. Dagegen ist im Mittelalter, obgleich die geographische Basis so sehr viel breiter war, und nicht bloss, wie dort, einzelne Stämme derselben Sprache unter gleichem Himmelsstriche, sondern ganze durch Stammesmischung und klimatische Verhältnisse höchst verschiedene Nationen umfasste, dennoch das Räumliche untergeordnet. Zwar findet sich eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen, und das klimatische Element hat wohl einigen Einfluss darauf, aber Persönlichkeiten und andere Zufälligkeiten wirken noch stärker ein und die Variationen sind zu schwankend, um sich zu Gattungen zu gliedern. Hier wie auch sonst in der Geschichte des Mittelalters ist das

Mittelglied zwischen dem Allgemeinen, der ganzen Christenheit angehörigen, und dem völlig Individuellen schwer zu entdecken.

Dagegen finden sich verschiedene Baustyle der Zeit nach aufeinander folgend, die Bauten der verschiedenen Perioden unterscheiden sich in allen Ländern fast in gleicher Weise, der Fortschritt ist ein gemeinsamer. Die Christenheit bildete auch hier ein Ganzes; sie hatte sich von dem Haften an der Nationalität losgesagt, sie strebte nach dem Vollkommenen mit Bewusstsein, und dies Bestreben vereinigte die Länder. Dazu kam, dass das architektonische Ideal, welches dem Geiste vorschwebte, ein höchst künstliches war und eine schwierige Structur in Anspruch nahm; man musste nach Mitteln suchen, und ergriff gern, was in andern Ländern gefunden wurde. Das Grundprincip des jedesmaligen Styls ist daher allen Völkern des christlichen Verbandes gemeinsam; die klimatischen oder historischen Eigenthümlichkeiten verbergen sich dem Auge, wenn sie mit diesem Princip harmoniren, und treten nur dann hervor, wenn dies weniger der Fall ist, also meistens als Inconsequenzen oder Unvollkommenheiten. In gewissem Sinne hat jedes Land seine besondere Baugeschichte, weil in jedem die verschiedenen Formen bald früher bald später, bald durch ursprüngliche Erzeugung, bald durch Mittheilung in Ausführung kamen. Allein da die Arbeit eine gemeinsame war, so ist die Baugeschichte jedes Landes nur ein durch äussere Verhältnisse begrenztes Fragment der gesammten, innerlich zusammenhängenden Geschichte. Die nationalen Verschiedenheiten gehören daher nicht in die allgemeine Schilderung der Architektur, sondern finden ihre Stelle erst in der chronologischen Erzählung, je nachdem eines oder ein anderes der Völker mehr in den Vordergrund der Geschichte tritt. Nur dort kann das reiche und anziehende Bild mannigfaltiger Wechselwirkungen in diesem Völkerverbände vorgelegt werden.

Eine Ausnahme ist indessen zu machen. Die nordischen Völker, Deutschland, England und Frankreich bilden den eigentlichen Schauplatz dieser architektonischen Thätigkeit; Scandinavien und Spanien schliessen sich daran an. Italien dagegen nimmt eine abgesonderte Stellung ein; es erfährt wohl Einflüsse von jenen, aber mit geringer Empfänglichkeit für den innern Geist des Strebens, aus dem sie hervorgingen. Es trägt ein, wenn auch noch nicht entwickeltes, Selbstgefühl in sich und geht einen selbstständigen Gang. Diese Verschiedenheit Italiens von jenen andern Ländern ist übrigens nicht bloss kunstgeschichtlich, sondern findet sich auch in andern geistigen Beziehungen, man ist stillschweigend gewöhnt, wenn man vom Mittelalter spricht, dabei vorzugsweise an die nordischen Länder zu denken. Auch ich werde daher zunächst nur von diesen sprechen und die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert betrachten.

In diesen nordischen Ländern unterscheiden wir schon bei oberflächlichem Ueberblicke zwei sehr verschiedene Klassen von Gebäuden; die eine hat noch mehr aus der römischen Architektur beibehalten und wendet den Rundbogen an, die andere ist höchst eigenthümlich, von der Antike in allen Stücken abweichend und hat in dem ausschliesslichen und consequenten Gebrauche des Spitzbogens ein leicht fassliches, wenn auch nicht erschöpfendes Kennzeichen. In der Benennung dieser Style hat man geschwankt; der Sprachgebrauch scheint sich jetzt dahin festzustellen, jene erste Bauweise mit dem Namen des romanischen, die zweite mit dem des gothischen zu bezeichnen ¹⁾.

Ausserdem giebt es aber noch eine dritte Klasse von Gebäuden, welche

¹⁾ Den romanischen Styl nannte man früher byzantinisch oder auch wohl lombardisch, in der irrigen Voraussetzung, dass er in Byzanz oder in der Lombardei entstanden und von da in unsre Länder gekommen sei, oder bezeichnete ihn, weil bei gewissen dazu gehörigen Bauten sich nichts aufzeigen lässt, was ein charakteristischer Bestandtheil der antiken Architektur wäre, mit dem unbestimmteren Namen des Vorgothischen oder des Rundbogenstyls. Indessen ist der Name: romanisch ohne nachtheilige Nebenbedeutung und besser geeignet, einen gleichförmigen Sprachgebrauch herbeizuführen. Derselbe Grund spricht für die Beibehaltung des Wortes Gothisch. Allerdings war dies zuerst ein Ausdruck der Geringschätzung, welchen die Italiener des 16. Jahrh. von allen Arbeiten des Mittelalters, mit Beziehung auf die Gothen als die vermeintlichen Zerstörer des guten antiken Geschmacks in Italien, brauchten. Allein man darf sich nicht wundern, wenn auch hier wie in andern Fällen der ursprünglich ungünstige Name sich mit veränderter Bedeutung erhält. Ein Missverständniss ist nicht zu befürchten, da Jedermann weiss, dass dieser erst im 13. Jahrh. ausgebildete Styl nicht von den alten Ost- oder Westgothen herrührt, und das phantastische und unhistorische Wort ist wohl geeignet, den allgemeinen, keiner vereinzelt Nation allein angehörigen Ursprung, so wie den phantastischen Charakter des Styls und endlich auch seine Beziehung zu uns und die verschiedenen Beurtheilungen, die er in neuerer Zeit erfahren hat, anzudeuten. Auch hat man noch keinen passenderen Namen vorzuschlagen gewusst. Der des deutschen Styls, den man bei uns einige Zeit gebraucht hat, ist unrichtig, da wir jedenfalls geringere Ansprüche daran haben, als die Franzosen, von denen wir ihn empfangen. Die von den Engländern gebrauchten Bezeichnungen sind von besonderen Eigenthümlichkeiten ihrer Specialgeschichte entlehnt, und daher nicht auf den Continent anwendbar. Der Name des Germanischen, den man neuerdings gewählt hat, erweckt denn doch einen falschen Nebenbegriff, weil er an die alten Germanen erinnert, deren schlichter Sinn von diesen künstlichen Formen sehr weit abliegt. Auch ist im gothischen Style ebensowohl ein romanischer, wie in der romanischen Architektur der nordischen Völker ein germanischer Bestandtheil, und das Wort würde daher eher die beiden Style dieser Völker im Gegensatz gegen die italienische Architektur des Mittelalters, als einen der beiden Style bezeichnen. Endlich sind die Ausdrücke des Ogivalstyls, wie die Franzosen sagen, oder des Spitzbogenstyls nicht minder bedenklich, da sie einzelne Eigenschaften herausheben, die das Wesen des Styls nicht erschöpfen. Man lässt es daher am besten beim Alten und behält den Namen bei, der wenigstens das Herkommen für sich hat.

keinem der beiden andern Style ganz angehören, sondern von beiden etwas haben, entweder durch wirkliche Mischung der Formen oder doch durch Beibehaltung romanischer Details neben einer schon dem Gothischen zugewendeten Tendenz. Man hat daher, da alle diese Gebäude der Zeit angehören, wo der gothische Styl sich zu entwickeln begann, von einem Uebergangs- oder Transitionsstyle gesprochen, von anderer Seite aber dagegen erinnert, dass dieses Schwanken zwischen zwei verschiedenen Principien nicht den Namen eines Styls verdiene. Das ist denn auch in so weit völlig gegründet, als nur die romanische und die gothische Bauweise den Grad innerer Stätigkeit besitzen, der es gestattet, sie mit dem Namen eines Styls zu bezeichnen. Allein auch sie tragen diesen Namen nicht mit demselben Rechte wie die griechischen Ordnungen; sie sind nicht so abgeschlossen und unveränderlich, und selbst der gothische Styl, obgleich auf einem sehr eigenthümlichen Constructionsprincipe fussend und weniger wechselnd wie der romanische, umfasst doch sehr mannigfaltige Formen und wird eigentlich nie fertig. Sie unterscheiden sich daher nur dem Grade, nicht der Art nach, von dem Uebergangstyle, sie sind beweglich wie dieser, und haben nur den relativen Vorzug einer grösseren Consequenz. Deshalb ist es nöthig ihre Verschiedenheit von den griechischen Stylen im Auge zu behalten. Beide sind verschiedene Auffassungen eines gemeinsamen Grundgedankens. Allein dort, in der griechischen Architektur, ist dieser ein abstracter Begriff, der individueller und also verschiedener Auffassungen bedarf, um ins Leben zu treten, hier ist er ein Ideal, das zwar mehr oder weniger vollkommen und mit verschiedenen Mitteln dargestellt werden kann, aber an sich auf Vollständigkeit und auf eine vollkommenste Auffassung Anspruch macht. Daher kommt es, dass die griechischen Ordnungen als gleichberechtigte Gattungen neben einander stehen können, während die mittelalterlichen Style sich verdrängen. Der romanische und gothische Styl sind nun die Extreme der möglichen Auffassungen, sind daher einander geistig entgegengesetzt und einseitig, aber jeder in sich einig, während die Uebergangsperiode zu dieser künstlerischen Beschränkung und Einheit gelangte. Nur jene consequenteren Style können daher selbstständig geschildert werden, aber man muss bei dieser Schilderung das gemeinsame Ideal vor Augen haben, um Zufälligkeiten und Einseitigkeiten nicht für wesentlich zu halten. Es ist daher nöthig, dass ich der näheren Betrachtung jener Style die des Gemeinsamen in ihnen vorausschicke.

Freilich ist dies Ideal nicht so leicht zu schildern, wie der Grundgedanke der griechischen Architektur. Dort genügte ein Wort; indem ich den Tempel als das Säulenhaus, das von Säulen umgebene und getragene Haus bezeichnete, war eine Anschauung gegeben und eine eigenthümliche sehr einfache und zugleich den früheren Völkern unbekannt Form vor die

Seele gestellt. Die Grundform der mittelalterlichen Kirchen ist minder eigenthümlich; es ist die im Innern getheilte auf Pfeilern oder Säulen ruhende Halle, dieselbe Form, welche auch in der alchristlichen Basilika angewendet war, und welche dem Bedürfnisse der christlichen Kirche dergestalt entspricht, dass auch die späteren Jahrhunderte sich nicht ganz davon losgerissen haben. Die Eigenthümlichkeit des Mittelalters liegt also nicht in dieser Grundform, sondern in der Auffassung und Ausbildung derselben; es handelt sich schon hier wie bei der Scheidung der beiden Style, weniger um eine äussere materielle Gestalt, als um eine Betonung, um das hineingelegte Gefühl. Es kam hier wie durchweg im Mittelalter nicht auf eine neue Welt, sondern auf eine Umgestaltung und Erneuerung der alten an. Das Verhältniss zur alchristlichen Basilika liesse sich vielleicht damit bezeichnen, dass das Streben des Mittelalters, im Gegensatz gegen die unausgebildete, auf die organische Basilika gerichtet war; aber ich müsste dann sogleich hinzufügen, dass das „Organische“ hier in einem eigenthümlichen Sinne zu verstehen sei. Auch die griechische Architektur ist organisch durchbildet, und vielleicht im höchsten Sinne des Wortes, ihre Glieder verbinden sich zu einem lebensvollen Körper und selbst das leichteste Ornament ist von demselben Geiste durchdrungen. Fragen wir aber nach dem Organischen, wie es sich in der Natur zeigt, so finden wir keine Aehnlichkeit; alle Hauptformen sind vielmehr anorganisch, stereometrisch gebildet, aus der organischen Natur sind wenigstens die constructiven Formen nicht entlehnt, das Gesetz der Schwere und die Natur des todten, willenlosen Steins herrscht ausschliesslich und ist nur wunderbar belebt. Die Frage, ob jenes Organische im Sinne der organischen Natur auch der Architektur zusage, ob es dem leblosen Stoffe nicht als unnatürlich widerstrebe, ob nicht jener freie, mehr geistige als natürliche Organismus des griechischen Gebäudes eine höhere Schönheit habe, ist hier nicht zu ergründen, aber wohl ist die Bemerkung an ihrer Stelle, dass es mit der harmonischen Ausbildung des Innern im Zusammenhange steht. Denn jenes antike Gesetz ist abschliessend, es dient dazu das Menschenwerk von dem Umgebenden zu sondern. Die feine Verschmelzung und Durchdringung des Entgegenstehenden, welche allein dem Innern eine wahrhafte Einheit geben kann, entspringt nicht aus diesem Gesetze. Ihm ist die strenge, gerade Horizontallinie, die feste, unangreifbare Mauer, eigen; der Innenbildung das Aufsteigen, die Wölbung, die Sonderung verticaler Theile. Dort herrscht die völlige Gleichheit, hier die Mannigfaltigkeit, dort die enge Reihe, hier die intermittirende, welche die einzelnen Glieder löst und die gelösten nur wieder zu Gruppen verbindet. Dies Princip des Innern, das ich hier nur andeuten darf und das im Folgenden seine Erläuterung und seinen Beweis von selbst finden muss, dieser, wenn ich so

sagen darf, organische Organismus verbunden mit dem Grundplane der Basilika giebt das architektonische Ideal des Mittelalters. In der Basilika war der Gedanke des Innenbaues noch durch die beibehaltenen Formen der antiken Kunst gelähmt und entstellt. Diese immer mehr zu brechen und umzudeuten, durch andere lebensvollere Formen zu ergänzen und zu ersetzen, war die Aufgabe des romanischen Styls, die er bald genial bald phantastisch löste, immer noch mit einer Rücksicht auf antike Formen oder doch auf das antike, steingemässe Bildungsgesetz. Im gothischen Style war diese Rücksicht überwunden, ein neues eigenes Princip errungen, das er kühn und mit Selbstbewusstsein zur vollständigen immer reicheren Anwendung brachte.

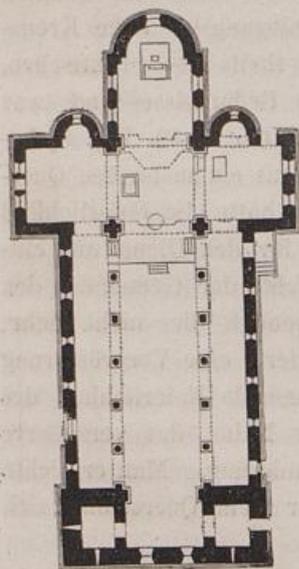
Aber nicht bloss die allgemeine Tendenz, auch die Formen beider Style waren vielfach dieselben; die Verwandtschaft ist nirgends zu verkennen; sie scheiden sich in gleicher Weise von den alchristlichen Formen.

Betrachten wir zuerst den Grundriss, so finden wir ihn in beiden Stylen in derselben charakteristischen Gestalt des Kreuzes, und zwar des s. g. lateinischen Kreuzes, an welchem der vordere Arm länger ist als die andern. Man darf nicht glauben, dass der symbolische Gedanke, die Kirche auf das Kreuz, auf das Leiden Christi, zu gründen, hier bestimmend gewesen sei; wäre dies der Fall, so würde man gesorgt haben, dass die Kreuzform mehr ins Auge fiel; auch hätten, wenn man eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes bezweckte, die Querarme länger gebildet werden müssen, als es geschah. Für diese Symbolik genügte die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig gelegter Steine bei der Grundsteinlegung ¹⁾. Jene Kreuzgestalt der Kirchen war vielmehr ein Erzeugniss theils des praktischen, liturgischen, theils aber auch des architektonischen Bedürfnisses und zwar ein sehr wichtiges. Die Basilika (vgl. oben Band III. S. 42. Fig. 8) bestand aus dem drei- oder fünfschiffigen Langhause, aus einem breiten Querarme und der dahinter gelegenen Apsis; in dieser hatte die Geistlichkeit ihren Sitz, das Querschiff gab hinlänglichen Raum für den Dienst und enthielt an der Grenze des Langhauses, also angesichts der Gemeinde, den Altar. Später, besonders im Norden der Alpen, genügte dies nicht mehr; die vermehrte Zahl der höheren Geistlichkeit erforderte eine Vergrößerung des für ihre Sitze bestimmten Raumes, die zunehmende Feierlichkeit des Altardienstes die Aufstellung des Altars in ihrer Nähe, das veränderte Verhältniss des Klerus zum Volke eine stärkere Sonderung. Man erreichte diese Zwecke, indem man die bisher unmittelbar dem Querschiffe sich

¹⁾ So bei Gründung des Merseburger Doms: *Heinricus quatuor lapides in modum sanctae crucis in fundamento primitus jaciens.* (Chron. Episc. Mers. p. 357 bei Lepsius in den Neuen Mittheilungen des Thür. Sächs. Vereins 1842).

anschliessende Apsis weiter hinausschob und sie mit demselben durch zwei der Breite des Mittelschiffes entsprechend gestellte Mauern verband. Man erhielt dadurch eine Verlängerung des Mittelschiffes jenseits des Querbalkens und somit statt der bisherigen schwachen Andeutung die deutlich ausgesprochene Gestalt des Kreuzes. Indessen wurde man sich der Vortheile, welche dieselbe sowohl für die rhythmische Anlage des Gebäudes als für die liturgischen Zwecke gewährte, nicht sogleich bewusst. Der im vorigen Bande besprochene Plan der Klosterkirche von St. Gallen hat schon die Kreuzgestalt; die Vierung, die Stelle, wo Haupt- und Querbalken sich durchschneiden, ist schon quadratisch, auch sonst erkennt man ein Suchen nach leitenden Regeln. Aber das Princip in der rhythmischen Anordnung ist noch nicht gefunden, die einzelnen Theile sind ohne nothwendigen Zusammenhang, willkürlich aneinander gefügt. Nicht lange darauf, wahrscheinlich schon im zehnten Jahrhundert, bildete sich auf diesen Grundlagen ein System der Anordnung, welches wesentlich zur Förderung der mittelalterlichen Baukunst beitrug. Es kam darauf an, dass man jene Stelle, wo beide Kreuzbalken sich durchschneiden und für welche die bedeutsame quadratische Form sich fast naturgemäss ergab, näher ins Auge fasste. Sie war in der That die Centralstelle, von welcher alle Theile ausgingen und in der sie zusammentrafen, und daher wohlberechtigt, die Wurzel und den Maasstab für alle zu bilden. Man gab daher zunächst dem Vorraume der Apsis, dann auch beiden Armen des Querschiffes dieselbe

Fig. 4.



Klosterkirche zu Hecklingen.

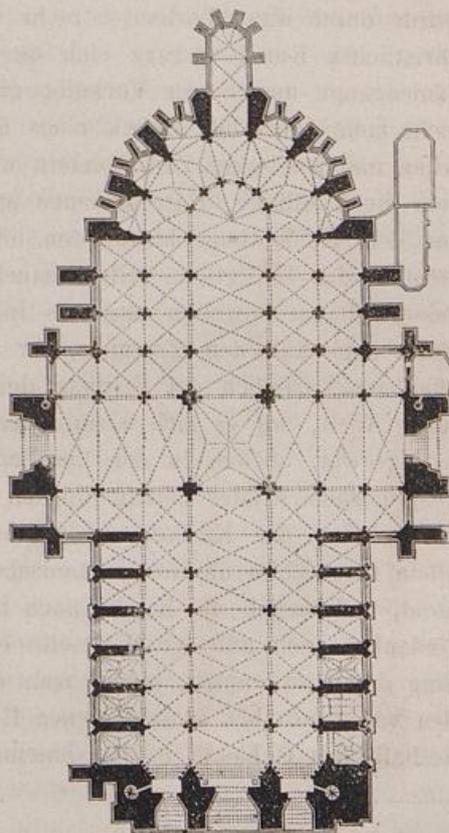
quadratische Gestalt. Das Langhaus erhielt im Mittelschiffe eine mehrfache Wiederholung des Grundquadrats. Demnächst wurde der Abstand der Pfeiler und die Breite der Seitenschiffe, die beide bisher schwankend gewesen waren, ebenfalls geregelt und jedes auf die halbe Breite des Mittelschiffes bestimmt, so dass die Seitenschiffe nun auch aus Quadraten bestanden, und zwar so, dass neben jedem Quadrate des Hauptschiffes auf jeder Seite zwei, auf beiden Seiten vier lagen, welche zusammen dem Flächeninhalt jenes ersten gleichkamen. Dies rhythmische Verhältniss war auch im Mittelschiffe selbst durch die Pfeiler angedeutet, indem sie durch ihren Abstand die Breite der Seitenschiffe und zugleich an jedem dritten Pfeiler die Breite des Hauptquadrates und also des Mittelschiffes selbst angaben. Nicht minder war dadurch ein rhythmisches Verhältniss zwischen dem Langhause und dem Querschiffe erlangt; denn ebenso wie das Langhaus durch seine Seitenschiffe

über das Mittelquadrat, trat dieses wieder vermöge der Querschiffe über die Aussenwand des Langhauses heraus. Und endlich betrug auch die Tiefe der Chorrundung, da sie einen Halbkreis auf der Breite des Mittelquadrates bildete, die Hälfte dieser Breite, so dass dieselbe theils ganz, theils getheilt sich stets als das Maass darstellte.

Diese Gestalt des Grundrisses wurde zwar mannigfach modificirt; theils durch Zusätze, etwa durch die Hinzufügung von Seitenschiffen oder Nischen an den Querarmen, eines Umgangs mit oder ohne Kapellen am Chor, eines verdoppelten Seitenschiffes oder äusserer Kapellen am Langhause, theils auch durch die Unterdrückung einzelner Theile. Im gothischen Style fand man auch wohl die Strenge jener rhythmischen Verhältnisse zu gross und milderte sie durch feine Abweichungen. Aber im Wesentlichen blieb auch hier nicht nur die Kreuzgestalt, sondern auch das angegebene Verhältniss der Theile bestehen, und besonders in gewissen früheren Bauten ist es mit grosser Schärfe und Deutlichkeit herausgehoben.

Der Vergleich dieser Form mit der Basilika und mit der byzantinischen Kirche zeigt, wie beide hier weit übertroffen sind. In dieser war die centrale Einheit allzu mächtig und die Selbstständigkeit der Theile in der allseitigen Gleichheit des Quadrates unterdrückt oder doch nicht vollständig entwickelt; in der Basilika aber fehlte wieder der Einheitspunkt, die Verbindung war eine lose und rohe. Die Kreuzgestalt vereinigte die Vortheile beider, sie liess alle wesentlichen Theile körperlich heraustreten und in charakteristischer Verschiedenheit bestehen und verband sie doch durch ihre Verhältnisse und durch ihr Anschliessen an eine Centralstelle. Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstracte ungetheilte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Theile gestattet. Sie zeigt schon im Grundrisse den Formgedanken, den wir in allen Theilen wiederfinden werden, den Gedanken der Gruppe. Jene andern Grundformen liegen starr und

Fig. 5.



Dom zu Amiens.

lemblos, hier zeigt sich eine lebendige Bewegung. Das Langhaus, durch seine Seitenschiffe in einer seiner grösseren Ausdehnung angemessenen Breite, bildet gleichsam den kräftigen Anlauf einer Bewegung, die, am Centralquadrate gehemmt, nach beiden Seiten überströmt und dadurch den Umschwung erhält, der sie nöthigt nach kurzem Versuche fernern gradlinigen Fortschrittes sich im Chor mit einer Kreisbewegung umzuwenden und in sich zurückzukehren.

Hieraus ergibt sich eine andere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Baues, die grosse Bedeutung der Vorderseite als einer ausgezeichneten für den Haupteingang bestimmten Stelle. Die griechische Architektur kannte keine Façaden, viereckig oder rund war der Tempel auf allen Seiten gleich ausgestattet, und selbst in dem Privathause war der Säulenhof im Innern der wesentlichste und geschmückteste Theil, während die Aussenwand und die Eingangsthüre unscheinbar blieben. Die ägyptische Kunst hatte freilich ihre Pylonen und Vorhöfe und die römische schmückte den Eingang mit Vorhallen oder Säulenreihen, allein überall fehlte hier der unmittelbare Zusammenhang mit dem Gebäude selbst; es wurde durch diese Vorbauten mehr verdeckt als gezeigt. Auch in der altchristlichen Kunst verbarg sich die Kirche noch hinter dem von einem Säulengänge umgebenen Vorhofe; allein dieser Vorbau hatte nun schon nicht mehr bloss den Zweck eines äusseren Schmucks, wie in der ägyptischen und römischen Zeit, sondern war eine Folge des Bedürfnisses, indem man die Täuflinge, Katechumenen und Büssenden, diejenigen also, welche aus dem Heidenthum hinzutraten oder in dasselbe zurückgefallen waren, nicht in das Heiligthum selbst aufnehmen wollte und ihnen deshalb einen äussern Raum anweisen musste. Indessen entsprach die architektonische Form auch hier dem Zustande, der sich in dieser kirchlichen Einrichtung offenbarte, nämlich der Stellung des Christenthums in einer noch heidnischen Welt, wo es sich abzusondern und seine Zugänge zu sichern genöthigt war. Schon in der karolingischen Zeit fiel dies fort, da nun die neugeborenen Kinder getauft wurden und die Sünde nicht mehr den Ausschluss aus der Kirche, sondern nur die Busse in derselben bedingte; allein man fühlte die architektonische Consequenz dieser Veränderung noch nicht, und umgab die Kirche noch immer mit mancherlei Vorbauten. Der Gedanke, auch auf der Westseite eine vortretende Chornische anzulegen, hing damit zusammen, indem man den Porticus beibehielt, während man den von demselben umschlossenen Hof nicht mehr zu benutzen wusste und deshalb das Gebäude in ihn hineinrückte¹⁾. Erst durch die Feststellung

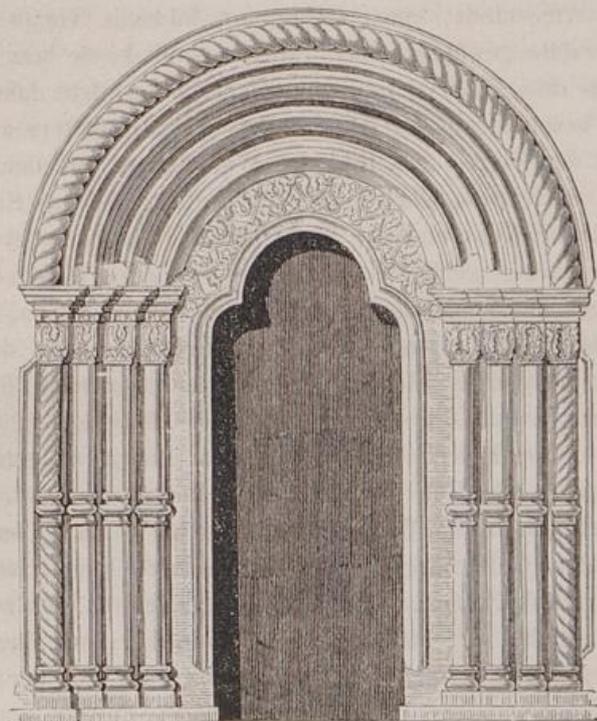
¹⁾ Ein sehr anschauliches Beispiel dieses Zusammenhanges giebt noch der Eingang in die Kirche von Kloster Laach.

des rhythmisch geordneten Plans wurde man auf die Bedeutung der Vorderseite aufmerksam; man bemerkte nun, dass die westliche, dem Chore gegenübergelegene Stelle die günstigste für den Ueberblick des ganzen Zusammenhanges, dass daher hier der Haupteingang anzubringen sei, und dass ferner diese Wand allein sich eigne, die Bedeutung des Innern schon dem Herannahenden zu zeigen und sie kräftig am Lichte des Tages auszusprechen. Die Seitenmauern und die Chornische gaben sich auch im Aeussern als vermittelnde, einen Uebergang bildende Theile zu erkennen, nur die Vorderseite gewährte einen ruhigen Anblick, sie war der Ausgang und der Schluss dieser innern Bewegung und repräsentirte daher das Ganze. Man liebte es besonders in der frühern Zeit des Mittelalters an der bedeutendsten Stelle der Façade das Bild des Weltrichters mit den griechischen Buchstaben *A* und *O*, die Christus als den Anfang und das Ende der Dinge bezeichnen, anzubringen, und die Wahl dieser Darstellung steht in einem, zwar gewiss unbewusst gebliebenen, aber nothwendigen Zusammenhange mit der architektonischen Bedeutung der Façade. Die Religion, welche Alles in Einem finden lehrt, erzeugte auch das Bedürfniss, an dem zur Ehre Gottes errichteten Werke Alles in Einer Stelle zusammenzufassen und zu zeigen. Deshalb wurde die Ornamentation so eingerichtet, dass sie die horizontalen und verticalen Abtheilungen des Innern andeutete, die drei Schiffe theils durch die Höhe der Mauer, theils durch senkrechte Gliederung oder doch durch die ihnen entsprechenden Portale, und die Stockwerke der Pfeiler, Gallerien und Oberlichter durch Fensterstellungen oder Arcadenreihen. Das Nähere dieser Anordnung richtete sich zwar nach der Eigenthümlichkeit der verschiedenen Style, liess aber doch ihre gemeinsame Grundlage überall erkennen. Vor Allem gilt dies von der Bildung des Portals.

Dieses, als das nothwendigste Erforderniss und die bedeutsamste Stelle der Façade erhielt den reichsten Schmuck, hatte aber auch in beiden Stylen dieselbe charakteristische Form, indem seine Seitenwände nicht mehr wie bisher einfache rechtwinklige, der Axe des Gebäudes parallele Linien, sondern eine schräge nach aussen zu weitere, nach innen zu engere Oeffnung und mehrere Abstufungen bildeten, die zur Aufnahme von Säulen oder Statuen geeignet waren. Diese Verbindung des Eckigen und Runden glich der Pfeilerbildung und dem perspectivischen Anblicke des Innern, das sich vermöge dieser Wände des Portals dem Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend öffnete. Die antike Kunst hatte diese für die bessere Beleuchtung der nahe gelegenen Stellen und für die Bequemlichkeit des Durchganges auch praktisch vortheilhafte Form nicht gekannt, sie war also ein freies Erzeugniss des Mittelalters; aber die Genesis ihres Säulenschmuckes lässt sich bis auf die griechische Säulenhalle zurückführen,

welche im römischen Bau zum Porticus der Vorderseite, im Basilikenstyle zu einem auf zwei Säulen ruhenden, als Eingang in den Vorhof dienenden Dache zusammenschmolz und sich nun sogar in die Mauerschräge des Portals zurückzog. Was früher dem Aeussern diente, ist jetzt innerlich geworden und lässt sich selbst auf der Aussenseite nur an der Grenze des Innern als Einleitung und Verkündigung desselben erblicken.

Fig. 6.



Portal zu Heilsbronn.

Eine weitere Eigenthümlichkeit des Portals ist, dass es nothwendig durch einen Bogen gekrönt ist, der eine ähnliche, abgeschrägte Gliederung und einen ähnlichen Wechsel eckiger und runder Theile hat, wie die Seitenwände, und sich daher als die Fortsetzung und den Abschluss derselben zu erkennen giebt. Diese Ueberwölbung trat auch dann ein, wenn die Oeffnung der Thüre sich nicht (wie in dem nebenstehenden Beispiele) bis

in den Bogen hinein erstreckte, sondern, was sogar gewöhnlich geschah, am Fusse desselben durch einen auf einfachen rechtwinkeligen Thürpfosten ruhenden Steinbalken bedeckt war, so dass sich dann die schräge Wandvertiefung mit ihren Bögen nur wie ein grossartiger Rahmen um die Thüre selbst und das darüber befindliche Bogenfeld (Tympanum) herumzog. Auch in diesem Falle war die Ueberwölbung von praktischem Nutzen, da eine gerade Bedeckung bei der grossen Weite der Thüre dem Drucke der obern Mauer nicht wohl widerstanden haben würde; sie hatte aber auch eine innere, ästhetische Nothwendigkeit. Die einfache Thür duldet und fordert den rechtwinkeligen Abschluss, weil sie eben nur eine Oeffnung in der rechtwinkelig construirten Mauer ist. Durch die starke Abschrägung der Seitenwände erhielt aber das Portal die Bedeutung einer selbstständigen Anlage, die ihr nur dadurch gewahrt wurde, dass die Bedeckung sich nicht den horizontalen Mauerschichten anfügte, sondern, sich um ihren Mittelpunkt bewegend, in sich zurückkehrte. Der rechtwinkelige Thürsturz über jener Vertiefung würde roh oder schwerfällig erschienen sein. Bei der Ueberwölbung des Innern war dann die Rundform des Eingangs noch viel mehr geboten, und endlich gewährte das dadurch gebildete Bogenfeld über dem Thürsturze eine vorzügliche Stelle für die gerade am Eingange wünschenswerthen bildlichen Darstellungen.

Ebenso wie im Grundrisse bildete sich dann auch in der Höhenrichtung ein fester, dem ganzen Mittelalter gemeinsamer Typus aus, auch hier an die Basilika sich anschliessend, aber den darin liegenden Gedanken weiter entwickelnd und regelmässiger gliedernd. Zunächst wurde die Höhe der Seitenschiffe festgestellt und zwar, ebenso wie ihre Breite, auf die Hälfte des Mittelschiffes. Dieses erhebt sich also nicht bloss als der bedeutendere Theil, sondern in jedem Sinne als der zwiefach bedeutende über die Seitenschiffe; die drei Schiffe geben daher eine wohlgegliederte Gruppe, die Flügel begleiten wie bescheidene Gehülfen die mächtig herrschende Mitte. Das ganze Querschiff und der Vorraum des Chors erhalten dieselbe Höhe wie das Mittelschiff und zeigen dadurch das Kreuz, den Einheitsgedanken des Ganzen, deutlicher, während die Chornische wieder niedriger ist und also, wie die Seitenschiffe, jenen höheren Hauptkörper des Gebäudes begrenzt. Auch diese Regeln erleiden zwar Ausnahmen, aber seltenere als die des Grundrisses, leicht als Abweichungen der wohlbekanntten Regel erkennbar.

Die Basilika hatte in der Höhe diese beiden Stufen, die Kirche des Mittelalters erhielt aber eine dritte; es gehört nothwendig zu ihrem Wesen, dass ein Thurmbau und zwar in organischer Verbindung mit der Kirche sich über sie erhebe. Das Bedürfniss einer hohen Stelle für die weithin schallenden Glocken hatte, wie wir gesehen haben, die Veranlassung

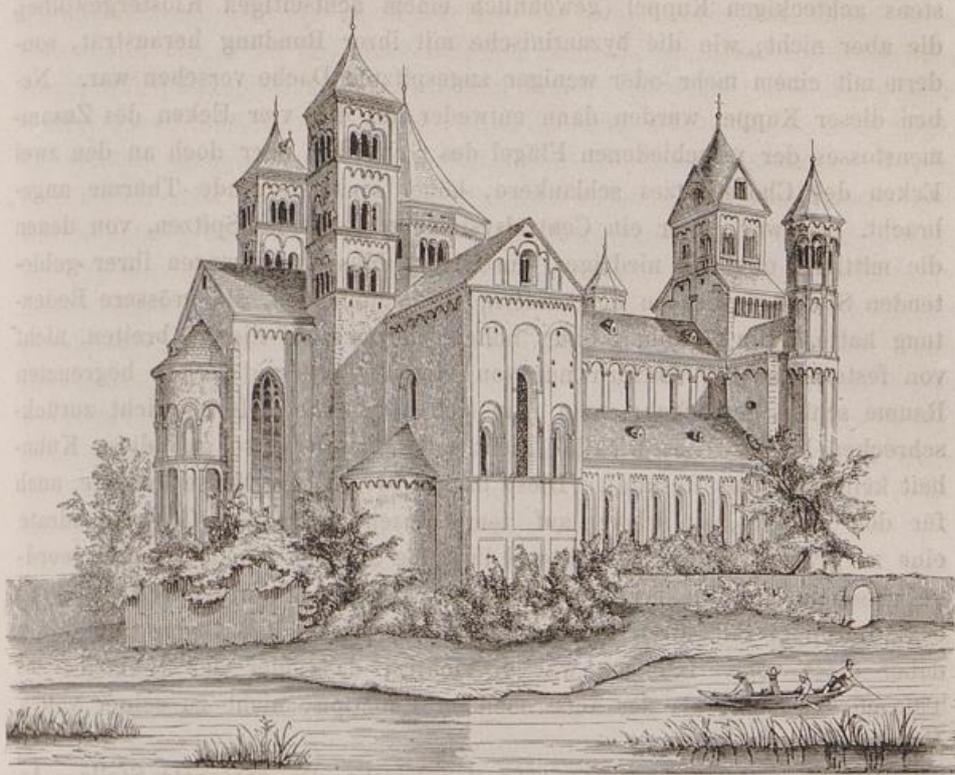
für die Errichtung der Thürme gegeben, aber es führte nicht nothwendig auf diese Anordnung. Auf byzantinischem Boden behalf man sich mit einfachen Glockensthülen, die Italiener erbauten zwar Thürme, setzten sie aber neben die Kirchen und ein Gleiches geschah ausnahmsweise auch in andern Gegenden¹⁾. Die Verbindung der Thürme mit den Kirchen war daher wiederum nur das Erzeugniss eines architektonischen Gefühls. Um dieses nachzuempfinden, erinnere man sich der thurmlosen Basilika, deren offene, dreitheilige Façade, deren ganzer langgestreckter Körper durchaus als etwas Unvollendetes und Rohes erscheint; es ist derselbe Mangel in der Höhenrichtung, den wir im Grundrisse der Basilika wahrnahmen; wie bei diesem sind auch hier verschiedenartige Theile zusammengestellt, aber nicht organisch verbunden. Durch die Erhebung des Mittelschiffes über die Seitenflügel ist eine aufsteigende Bewegung begonnen, welche nicht nach dem ersten Schritte abgebrochen werden darf, sondern bis zu einem befriedigenden Ziele fortgeführt werden muss. Die Verbindung dieser beiden, durch ihre Höhe sich unterscheidenden Theile kann nur durch eine dritte, von ihnen beiden wiederum in der Höhe abweichende, sie überragende Construction herbeigeführt werden, welche jene Unterschiede nicht aufhebt, aber sie zu einer Gruppe vereinigt. Gerade dadurch, dass es der cisalpinen Kunst gelang, diese innige organische Verbindung des Thurmes mit dem Kirchengebäude schon früh durchzuführen und beständig festzuhalten, gewinnt ihre Kirchenanlage einen das Auge befriedigenden Abschluss, was den Italienern, die an der Isolirung des Thurmbaues consequent festhielten, zu erreichen nie in dem Grade geglückt ist.

Der griechische Tempel duldet keine stark hervortretende Spitze, weil er sich durch seine Anordnung als ein einiges in sich geschlossenes Ganzes darstellte, dem jeder weitere Zusatz fremd blieb. Dagegen stehen die ägyptische Pyramide, der römische Kuppelbau und die byzantinische Kirche dem Gedanken des Thurmes näher. Die Pyramide ist sogar der abstracteste, reinste Ausdruck der Einheit durch die Höhenbildung; allein sie unterdrückt das Gebäude selbst und giebt nichts, als diesen abstracten Formgedanken. Die Kuppel, sei es wie im Pantheon auf runder oder wie im byzantinischen Style auf quadrater Grundlage, giebt einen milderen Abschluss, indem sie die senkrechten Mauern durch die regelmässigste Linie einem mittleren Höhenpunkte zuführt. Allein auch sie umfasst noch das Ganze, giebt nur die körperliche, ungetrennte Einheit, nicht die bedingte, aus mehreren selbstständigen Gliedern bestehende. Der Thurmbau des Mittelalters beruhte dagegen auf dieser freieren Einheit, auf dem Gedanken

¹⁾ Weingärtner, System des christlichen Thurmbaues, Göttingen 1860, S. 63 zählt einige Beispiele auf.

der Gruppe. Daher besteht er auch gewöhnlich in einer Mehrzahl von Thürmen, und man begnügte sich nur da mit einem einzigen, wo die Be-

Fig. 7.



Klosterkirche zu Laach.

schränkung der Mittel oder eine hierarchische Rücksicht auf den Rang der Kirche die freie Entwicklung verhinderte¹⁾. Die Stelle, wo die Thürme

¹⁾ Man findet oft die Behauptung ausgesprochen, dass es gemeinen Pfarrkirchen untersagt gewesen, mehr als einen Thurm zu haben. Ich kenne keine gesetzliche Vorschrift dafür, aber thatsächlich ist es richtig, dass sie meistens in dieser Grenze bleiben, selbst bei bedeutendem Kostenaufwande, wie z. B. bei den Münstern in Freiburg und in Ulm. Es mag sein, dass es ein von den Bischöfen bei den ihnen untergebenen Pfarrkirchen festgehaltenes Herkommen war. Stiftskirchen und Abteien waren nicht an diese Regel gebunden. Indessen giebt es auch häufig blosse Pfarrkirchen mit Doppelthürmen der Westseite, so z. B. in Magdeburg (v. Quast Zeitschrift I. p. 253), in Braunschweig u. a. a. O.

angebracht sind, ist nicht überall dieselbe, doch lässt sich die Verschiedenheit auf eine Alternative zurückführen; entweder gruppieren sie sich um das Mittelquadrat des Kreuzes, dessen Bedeutung dadurch auch äusserlich hervorgehoben wurde, oder sie sammeln sich auf der Vorderseite der Kirche. Im ersten Falle begnügte man sich mit einer mässigen, meistens achteckigen Kuppel (gewöhnlich einem achtseitigen Klostergewölbe), die aber nicht, wie die byzantinische mit ihrer Rundung heraustrat, sondern mit einem mehr oder weniger zugespitzten Dache versehen war. Neben dieser Kuppel wurden dann entweder auf den vier Ecken des Zusammenstosses der verschiedenen Flügel des Gebäudes, oder doch an den zwei Ecken des Choransatzes schlankere, höher hinaufsteigende Thürme angebracht. Es war daher ein Centralsystem aufsteigender Spitzen, von denen die mittlere, obgleich niedriger, durch ihre Masse und wegen ihrer gebietenden Stellung zwischen den andern, sie begleitenden, die grössere Bedeutung hatte. Die Gründung eines hohen Thurmes auf diesem breiten, nicht von festen Mauern, sondern nur von vier Pfeilern und Ecken begrenzten Raume schien gefährlich; wenn man sich aber auch dadurch nicht zurückschrecken liess, wie es wirklich nicht selten geschah, so gab diese Kühnheit kein günstiges Resultat. Diese breite, pyramidale Masse drückte, auch für den Anblick, zu schwer auf dem Ganzen, legte dem Centralquadrat eine zu grosse Wichtigkeit bei und liess die anderen Theile zu untergeordnet erscheinen. Man erlangte auf diese Weise nicht, wie durch die achteckige Kuppel mit ihren Nebenthürmen, eine lebendige Gruppe, und zog daher diese vor. Indessen war es richtig, dass hier der Gedanke des Thurmes an sich, als der aufstrebenden Function, nicht zu seiner vollen Entwicklung kam.

Hierfür war die Vorderseite der Kirche die geeignete Stelle. An diesem sprechenden, nach aussen gewendeten Theile kam auch die Vollenendung des aufstrebenden Elements vorzugsweise zur Sprache, und es bedurfte dazu eines Thurmes an dieser Stelle selbst, da die Kuppel auf der Mitte des Kreuzes hier nicht sichtbar war. Für die nähere Ausbildung dieses Thurmbaues gab es drei mögliche Formen; man konnte ihn über die ganze Façade ausbreiten, oder bloss auf dem Mittelschiffe, oder endlich auf beiden Seitenschiffen anbringen. Das erste an sich befriedigte nicht; denn wenn die ganze Façade einen mächtigen, oben rechtwinkelig geschlossenen Pylonen darstellte, so fand das aufstrebende Princip keinen genügenden Ausdruck; man musste daher, wenn man einen solchen Vorbau gab, auf der Höhe desselben noch einen oder mehrere Thürme aufsteigen lassen und mithin auf eine der beiden andern Formen zurückkommen. Hier war nun aber offenbar die Errichtung der Thürme auf den Seitenschiffen der eines einzelnen Thurmes auf der Mitte weit vorzuziehen. Denn

durch diesen mächtigen Vorbau wird das Mittelschiff, also der eigentliche Körper der Kirche, dem Auge entzogen, dem Thurme selbst, da er unmittelbar neben den niedrigsten Theilen steht, ein falscher Maasstab gegeben, und vor Allem der Zweck, das Ganze zu einer harmonischen Gruppe auszubilden, verfehlt. Der Thurm steht ausserhalb der Kirche und ist nur wie zufällig herangerückt, er verbindet ihre Theile in keiner Beziehung; denn selbst von der Seite und also mit dem Hauptschiffe gesehen, giebt das Profil des Gebäudes nur ein treppenförmiges Aufsteigen, das von seiner Spitze schroff abfällt, eine halbe Pyramide, welcher das Gleichmaass fehlt. Bei weitem günstiger war es, zwei Thürme auf den Seitenschiffen, neben dem Giebel des Hauptschiffes, anzubringen. Hier hatte man zunächst ein würdiges Bild, das Mittelschiff von zwei grossen Massen eingerahmt, welche als Wächter des Heiligthums am Eingange desselben standen. Sie verdecken zwar die Seitenschiffe, aber sie repräsentiren sie dennoch, indem sie denselben Dienst leisten wie sie, das hohe Oberschiff zu stützen. Sie thun dies in kräftiger Weise, indem sie durch ihre Massen, fest im Boden wurzelnd, einen Abschluss und Halt geben und dadurch das Ganze wirksam zusammenfassen. Dass sie die Nebenschiffe und mehr oder weniger auch die Kreuzarme verdecken, ist ein Vortheil, da sie dem Auge die verwirrende Mannigfaltigkeit dieser für einen andern Standpunkt berechneten Theile ersparen. Auch ist es kein Widerspruch, dass die Thürme nicht von der zweiten, sondern schon von der niedrigsten Stufe des Höhenmaasses aufsteigen; durch jenes würde nur eine einfache, pyramidale Abstufung hervorgebracht, durch dieses entsteht ein lebendiger Rhythmus, eine abwechselnde Steigerung. Nachdem zuerst die Seitenschiffe ihre Höhe erreicht haben, dann vom Mittelschiffe überboten sind, kommt nun wieder die Reihe des Aufsteigens an sie, was sie im engen Raume, also mit concentrirter Kraft bewirken. Zwar wurde hierdurch eine Verdoppelung des Thurmes nöthig, aber die beiden Thürme standen durch ihre symmetrischen Abtheilungen in innerer, durch den Giebel des Mittelschiffes in äusserer Verbindung. Sie bildeten dadurch ein Ganzes; die Phantasie konnte ihre schrägen Aussenlinien über die Höhe der wirklichen Spitzen hinaus bis zu ihrem Berührungspunkte verlängert denken, die Andeutung einer solchen luftigen Pyramide wenigstens dunkel empfinden. Auch darf man nicht vergessen, dass sie in ihrer jetzigen schlanken Gestalt nur halb so breit waren, wie der eine, vorn oder im Centralquadrate, auf dem Mittelschiffe angebrachte Thurm, und gemeinschaftlich diesen repräsentirten. Es war eine Einheit, wie sie dem Mittelalter überall vorschwebte, eine geistige, in den Himmel verlegte, welche der irdischen Zweiheit ideell zum Grunde lag und sie versöhnte.

Uebersieht man diese ganze, beiden Stylen gemeinsame Anlage, so kann man nicht verkennen, dass sie in einer ohne Zweifel unbewussten

Symbolik die Gestalt des christlich-abendländischen Gemeinwesens repräsentirt. Sie zeigt die freie Verbindung einzelner selbstständiger Massen, welche von verschiedenen Richtungen ausgehend, aber von einem Gesetze durchbildet, sich dem gemeinsamen Centrum anschliessen; eine Einheit, welche ihren letzten und kräftigsten Ausdruck in den Höhepunkten findet, und zwar bald in der von kühnen, wehrhaften Spitzen umgebenen Centralkuppel, bald in den beiden hochaufstrebenden Thürmen der Fassade; jenes mehr dem kirchlichen, rein hierarchischen Systeme, dieses der Wechselwirkung und Gegenseitigkeit von Kirche und Staat entsprechend.

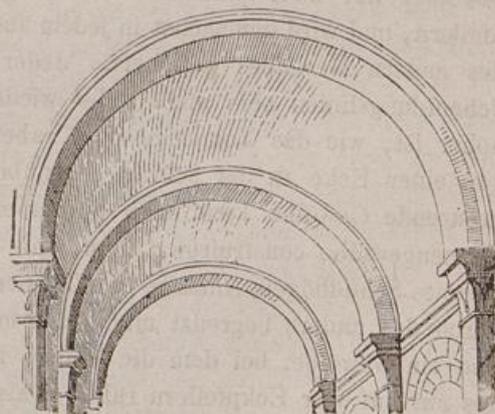
Auch der Ausführung des Innern lag, wie bei dem Grundplane und der Höhenbildung, in beiden Stylen ein gemeinsamer Gedanke zum Grunde, der aber erst da recht anschaulich wird, wo die demselben angemessenste Form, nämlich die Ueberwölbung der Schiffe, und zwar vermittelt des Kreuzgewölbes, angewendet ist. Indessen auch bei den ältern, mit geraden Balken gedeckten romanischen Basiliken, die auf den ersten Blick von der gothischen Kirche durchaus abweichend erscheinen, entdeckt man bei Vergleichung beider mit der gewölbten romanischen Kirche nicht bloss die übereinstimmende Tendenz, sondern auch eine, zwar nicht völlig gleiche, aber doch gleichartige Behandlung des Einzelnen. Dahin gehört vor Allem die durchgeführte Anwendung des Bogens; alle Bedeckungen und Verbindungen über Thüren und Fenstern so wie zwischen Pfeilern und Säulen sind Bögen; Bogenreihen durchziehen das Gebäude auf allen Stufen der Höhe. Dahin gehört ferner die Ausbildung der Trageglieder, welche in verschiedener Weise immer denselben Zweck ausspricht, den nämlich, die schon durch die erweiterte Stellung gelöste Säulenreihe völlig zu brechen, deshalb an ihren Details ein Aufstreben oder symmetrische Beziehungen zu der gegenüberstehenden Pfeilerreihe oder endlich die rhythmische Anordnung des Grundplans anzudeuten. Daher kommt denn auch die Rundsäule nicht mehr ausschliesslich vor, sondern wird mit Pfeilern entweder abwechselnd gebraucht oder zu Einem Körper verbunden. Vermöge dieser gemeinsamen Tendenz machen denn selbst die romanischen Kirchen, denen das Gewölbe fehlt, einen ähnlichen Eindruck wie die gewölbten Kirchen beider Style; man fühlt, dass das Gewölbe schon in ihrer Aufgabe lag, und bei weiterer Entwicklung derselben zum Vorschein kommen musste, und zwar das Kreuzgewölbe, welches die in der Längenrichtung schon ursprünglich vorhandene Bogenverbindung nicht bloss im Sinne der Breite, sondern auch zwischen beiden sich kreuzend eintreten lässt, und dadurch das innere, fliessende, lebendige Leben des Ganzen vollendet. Aber andererseits verhalten sich beide Style auch in der Behandlung des Kreuzgewölbes verschieden, und es scheint zweckmässig, die Schilderung dieser Gewölbeart als einer gemeinsamen Form hier durch einige allgemeine

Bemerkungen über die Wölbung überhaupt, die für manche meiner Leser erforderlich sein mögen, einzuleiten und daran die Erklärung der in beiden Stylen vorkommenden Anwendung derselben zu knüpfen.

Bekanntlich ist die Wölbung eine künstliche Ueberdeckung des Raumes, indem sie nicht, wie die Balkendecke, aus grossen durch ihre natürliche Beschaffenheit in sich zusammenhängenden Massen, sondern aus kleinen durch ihre Verbindung sich gegenseitig stützenden Stücken besteht. Sie ist aber überdies, damit man nicht die rohen, pyramidalischen Bedachungen der Aegypter oder der griechischen Heroenzeit dahin rechne, rundlinig, und setzt voraus, dass die zu ihr verwendeten kleinen Steine keilförmig, auf der äussern Seite des Gewölbes breiter als auf der innern sind, damit sie der Richtung der Halbmesser eines Kreises folgen. Man nennt die Bearbeitung dieser Steine daher auch den Keilschnitt. Sie werden dann so aneinandergelegt, dass die ersten Wölbsteine noch auf den senkrechten Stützen oder Wänden ruhen, die folgenden aber eine immer geneigtere Lage erhalten bis endlich der mittlere, der Schlussstein, völlig vertical steht und nur durch den Druck, welchen die auf beiden Seiten von dem Anfangspunkte des Gewölbes aufsteigenden Steine wider ihn ausüben, gehalten wird; jede dieser Seiten bedarf daher auch des durch den Schlussstein ihr zukommenden Gegendrucks der andern. Dieser consequente Druck, der vom Schlusssteine beginnend die sämtlichen Keilsteine auf die die Wölbung tragende Mauer ausüben, heisst der Schub der Gewölbe und muss in der Stärke der Mauern, soll anders das Gewölbe die Mauern nicht zerstören, seine Gegenwirkung finden.

Die Wölbungen sind entweder Kuppeln oder Tonnengewölbe oder endlich Kreuzgewölbe. Die Kuppel bildet immer einen grössern oder geringern Theil einer Kugel und setzt in ihrer einfachsten Gestalt einen kreisförmigen Unterbau voraus; soll sie einen eckigen Raum bedecken, so bedarf es einer künstlicheren Verbindung der Rundung mit den Winkeln der eckigen Wand¹⁾. Das Tonnengewölbe ist die einfache Verlängerung eines auf zwei Stützen gestellten Bogens. Man denke sich

Fig. 8.



Tonnengewölbe.

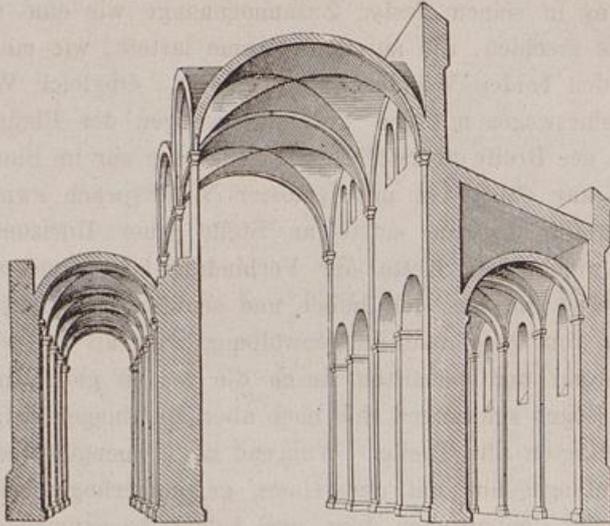
¹⁾ Einige Bemerkungen über die verschiedenen Arten der Kuppeln sind schon Band III. S. 149, 150 gegeben.

in einem vierseitigen Raume am Anfange der einen Wand den Bogen zu der ihr gegenüberliegenden Stelle hinübergeführt und dies in jedem Punkte, dieser Seite fortgesetzt, so erhält man eine Wölbung, welche die Gestalt eines halben Cylinders oder einer halben Tonne, oder wie die Franzosen sagen, einer Wiege (*voûte en berceau*) darstellt. Da diese Wölbung nur die zwei gegenüberliegenden Wände verbindet, so dienen die beiden andern am Anfang und am Ende des Raums ihr nicht als Träger, sie steigen vielmehr hinauf, bis sie von der Bogenlinie des Gewölbes berührt werden, und geben gleichsam den Boden der Tonne, oder mit einem andern Vergleiche, einen halbkreisförmigen Schild; man nennt daher auch diesen, an der Mauer anliegenden Bogen den Schildbogen.

Das Tonnengewölbe setzt Mauern voraus, welche in jedem Punkte stark genug sind, es zu tragen; das Kreuzgewölbe bedarf dessen nicht. Denke man sich zwei Tonnengewölbe, die einander durchkreuzen, also etwa eine Kirche, deren Mittelschiff und Querschiff mit Tonnengewölben überdeckt sind, so durchschneiden dieselben sich über dem mittleren Quadrate in einer sehr eigenthümlichen Weise. Nämlich nur auf dem höchsten Punkte laufen beide Gewölbe ungestört fort, auf allen andern unterbrechen sie sich gegenseitig; jedes dringt von jeder Seite gleichsam keilförmig in das andere hinein. Es entstehen vier Gewölbdreiecke (Kappen), deren Spitzen in jenen mittleren Punkt fallen, deren Grundlinie die Breite des ursprünglichen Tonnengewölbes oder der Kirchenschiffe ist, deren Seitenlinien endlich durch das Zusammenstossen beider Tonnengewölbe gebildet werden und, da sie auf einander passen, den zwei Diagonalen des Mittelquadrates gleichen. In diesen Dreiecken ruht das Gewölbe nicht mehr, wie das Tonnengewölbe, auf zwei parallelen Mauern, sondern nur auf den vier Eckpfeilern, und wird demnächst in jedem andern Punkte durch den Gegendruck des andern Gewölbes gesichert. Jeder der beiden sich durchkreuzenden Schneidungslinien aber stellt selbst wieder einen Bogen dar, der zwar nicht höher ist, wie das Tonnengewölbe, aber weiter gespannt, so dass er sich von einer Ecke zu der schräg gegenüberliegenden erstreckt. Dieses sich kreuzende Gewölbe kann man nun aber auch ohne die daran stossenden Tonnengewölbe construiren, wenn man nur auf den vier Eckpfeilern des Raumes Schildbögen, Anfänge von Tonnengewölben, macht und sie nun, jedes durch das andere begrenzt und keilförmig eingeengt, fortführt. Dies giebt also ein Gewölbe, bei dem die Wände ihre Bedeutung verloren haben, und das nur auf vier Eckpfeilern ruht. Dasselbe ist wohlgeeignet, jeden Raum, der ein Quadrat bildet oder aus mehreren Quadraten zusammengesetzt ist, zu überdecken, indem man am Anfange und Ende eines jeden Quadrates (mithin von jedem der vier dasselbe begrenzenden Pfeiler zu dem gegenüberstehenden) über den mittleren Raum einen starken Bogen, den Quergurt

sprengt, welcher dann die Grundlinien der Gewölbdreiecke der benachbarten Quadrate bildet. Für die Kirchen von der ebenbeschriebenen Anlage war ein solches Gewölbe nicht bloss anwendbar, sondern höchst vortheilhaft.

Fig. 9



Dom zu Speyer.

Eine Wölbung von fortgesetzten Kuppeln ist nur durch eine schwierige Anordnung auszuführen und bringt eine unvollkommene Wirkung hervor. Das Tonnengewölbe aber (abgesehen davon, dass es nicht gleichmässig beibehalten werden konnte, sondern auf der Vierung des Kreuzes ein Kreuzgewölbe ergab) hatte wesentliche Nachteile. Der Schub desselben wirkte gegen die Seitenmauern in ihrer ganzen Länge und erforderte mithin eine bedeutende Dicke derselben, welche bei der Stützung der obern Mauer des Mittelschiffes durch einzelne Säulen oder Pfeiler wiederum eine bedeutende Stärke derselben bedingte. Es gestattete ferner die Anbringung der Fenster im Mittelschiffe nur entweder im Gewölbe selbst, was entschieden hässlich war, oder unterhalb des Gewölbanfanges, was eine gewaltige Höhe der Wände erforderte. In den Seitenschiffen war es fast unausführbar, da auf der Pfeilerseite eine fortlaufende Kämpferlinie kaum zu erlangen war. Das Kreuzgewölbe dagegen fügte sich allen vorhandenen Bedingungen; es lastete nur auf einzelnen Punkten, die nach Bedürfniss der Mauer durch Pfeiler verstärkt werden konnten, es war überall gleichmässig ausführbar, da die ganze Kirche aus Quadraten bestand, es gewährte in den Schildbögen der an die Wand des Mittelschiffes anstossenden Gewölbdreiecke eine vortreffliche Stelle für die Oberlichter, es erregte auf der Pfeilerseite der Nebenschiffe keine Schwierigkeit, sondern schloss sich leicht an die Oeffnungen der Scheidbögen an. Ausser diesen constructiven, gewährte es auch

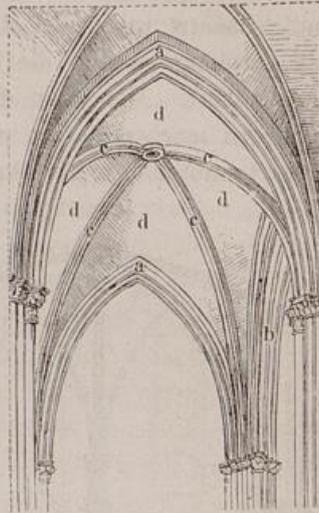
die bedeutendsten ästhetischen Vorzüge; es war wie geschaffen für den Ausdruck des Innern, nach welchem man suchte. Das Tonnengewölbe zeichnete am Rande jeder Wand eine mächtige Horizontallinie; es verband zwar beide Wände, aber doch nur in sehr unvollkommener, mechanischer Weise, weil es in seinem festen Zusammenhange wie eine selbstständige schwere Masse erschien, die auf dem Raume lastete, wie ein Deckel, der von obenher den beiden Wänden aufgelegt war. Obgleich Wölbung, harmonirte es keinesweges mit den Verbindungsbögen der Pfeiler, indem es nur im Sinne der Breite überwölbte, während jene nur im Sinne der Länge fortliefen; es war daher ein unaufgelöster Widerspruch zwischen beiden. Das Kreuzgewölbe dagegen setzte an Stelle jener Horizontallinie seine Schildbögen, welche der Kette der Verbindungsbögen entsprechend, am Rande der Wand entlang sich hoben und senkten. Es zeigte zwar auch den Gegensatz von Quer- und Längswölbung, aber als nothwendige Seiten desselben Systems und vermittelt durch die beiden gleich nahestehenden Diagonalen. Bögen schwangen sich nach allen Richtungen auf, durchkreuzten sich, vereinigten alle Theile. Während im Tonnengewölbe jeder Punkt des Gewölbeanfanges nur mit dem einen, gegenüberliegenden Punkte verbunden erscheint, entspringen hier aus jedem Ausgangspunkte drei zur gegenüberliegenden Wand hinüberlaufende Linien, welche dieselbe in drei verschiedenen Punkten berühren, und von jedem wieder vervielfacht in andern Richtungen zurückstrahlen. Es ist also ein reicher, sich mannigfaltig kreuzender Verkehr zwischen beiden Wänden gegeben, sie strömen gleichsam herüber und hinüber, in beständigen Repulsionen, welche den ganzen Raum bis an seine äussersten Grenzen durchdringen. Es ist eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit bildet; wie die des Blutes, das in stetem Kreislaufe den Körper belebt.

Ich habe bisher ausschliesslich von der Art des Kreuzgewölbes gesprochen, die aus der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entsteht; diese Form wurde indessen bald mannigfach modificirt, in einer Weise, welche jene eigenthümliche Lebendigkeit noch bedeutend verstärkte.

Jenes Kreuzgewölbe lastete zwar nicht mehr mit dem Gewicht eines Tonnengewölbes auf den Seitenmauern, es bedurfte aber noch immer einer bedeutenden Dicke des Steines und übte einen starken Schub aus, den man bestrebt sein musste zu verringern. Dies geschah durch eine eigene Erfindung. Schon früher hatte man das Gewölbe dadurch gesichert, dass man von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden unterhalb des Gewölbes selbst, einen Querbogen oder Quergurt (a) zog; man gewann dadurch eine grössere Haltbarkeit und konnte das Gewölbe selbst leichter anlegen. Es lag nahe, dies auch auf die Diagonallinien anzuwenden; bisher waren

sie nur durch den Zusammenstoss der Tonnengewölbe, als blosse Ecken oder Nähte (Gräte, Gierungen, fr. *arrêtes*, engl. *groins*) entstanden. Man kam jetzt auf den Gedanken, sie ebenso wie die Quergurte und Schildbögen aus starken Hausteinen selbstständig zu wölben, und dagegen die dazwischen liegenden Gewölbedreiecke leichter zu behandeln. Dadurch erhielt man denn gleichsam ein Gerippe der wesentlichen Linien des Gewölbes, bestehend aus den beiden Längengurten (b) (Schildbögen, Longitudinalrippen), welche das Quadrat des Gewölbes über der Mauer einfassten, den beiden Quergurten (Transversalrippen), welche im rechten Winkel mit jenen ersten von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden hinüberliefen, und endlich den beiden Diagonalgurten (c). Stand dies Gerippe fest, so konnten die dazwischen liegenden Gewölbdreiecke (Kappen) sehr leicht gehalten werden, weil sie nicht mehr das ganze Gewölbfeld, sondern nur die kurzen Strecken zwischen den verschiedenen Gurten zu überspannen brauchten. Auf diese Weise war es im strengsten Sinne des Wortes wahr, dass das Kreuzgewölbe nur auf den vier Pfeilern ruhte und der Wände gar nicht bedurfte. Diese Neuerung führte sehr bald noch weiter. Die Diagonallinien bei der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe sind nicht Halbkreise, sondern Halbellipsen; sie geben mithin eine künstliche Curve, deren Fugenschnitte den Bauleuten grosse Schwierigkeiten in den Weg legten und welche von ihnen gern mit der bequemerer und ihnen geläufigen Form des Halbkreises vertauscht wurde. Dieser erhielt aber, da er die Diagonale und folglich eine sehr viel grössere Linie als die Quadratseite zum Durchmesser hatte, auch eine bedeutend grössere Höhe, als die Quer- und Längengurten. Die Werkleute sollten daher in einem und demselben Kreuzgewölbe zwei verschiedene Kreise anwenden, und also die Gewölbesteine nach zwei verschiedenen Radien behauen. Auch stand nun der Schlussstein sehr viel höher als die höchsten Punkte der Quer- und Längengurten, die Scheitel der Kappen lagen mithin nicht mehr, wie im älteren Kreuzgewölbe, in derselben Ebene, sondern stiegen von dem Scheitel des Schildbogens zum Kreuzungspunkte der Diagonalrippen kuppelähnlich aufwärts und lasteten dadurch mehr als nöthig auf den Schildbögen. Endlich hatte auch die quadratische Form des Kreuzgewölbes, die aus der Durchkreuzung zweier gleichen Tonnengewölbe hervorging und noch beibehalten wurde, ihre Nachtheile. Sie verursachte, dass die Kreuzgewölbe

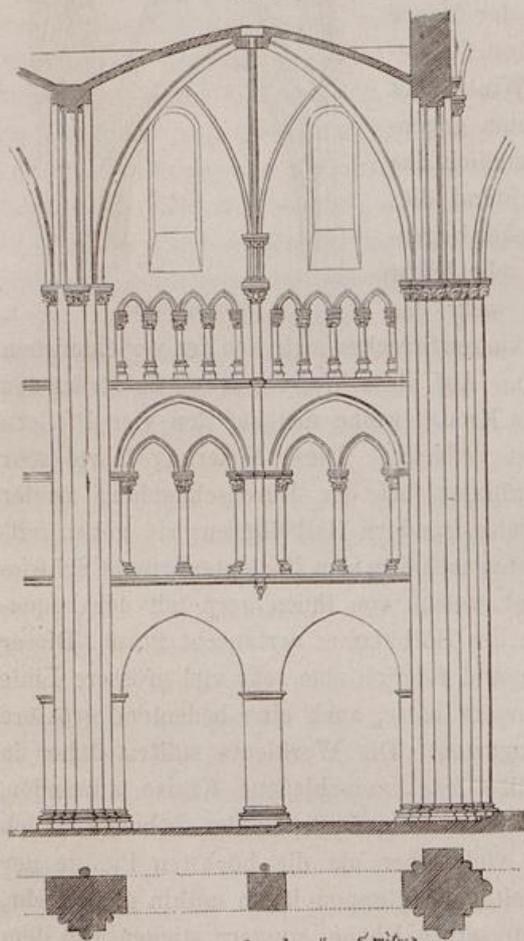
Fig. 10.



Rippengewölbe.

des Mittelschiffes die doppelte Tiefe der Gewölbe der Seitenschiffe enthielten, dass sie mithin gewaltig schwer und starker Stützen bedürftig wurden, dass ferner sie nur auf jedem dritten Pfeiler ruheten, während dazwischen ein Pfeiler lag, dessen Kraft für das Gewölbe des Mittelschiffes nicht vollständig benutzt wurde. Ueberdies war diese Ungleichheit der Pfeiler dem Auge anstössig und für die Haltbarkeit der Ueberwölbung der Seitenschiffe unvortheilhaft. Man sann daher darauf, diesen mittleren Pfeiler ebenfalls nutzbar zu machen, indem man auch an ihm, wie an den anderen, einen Quergurt anbrachte. Dies konnte in zweierlei Weise geschehen. Entweder

Fig. 11.



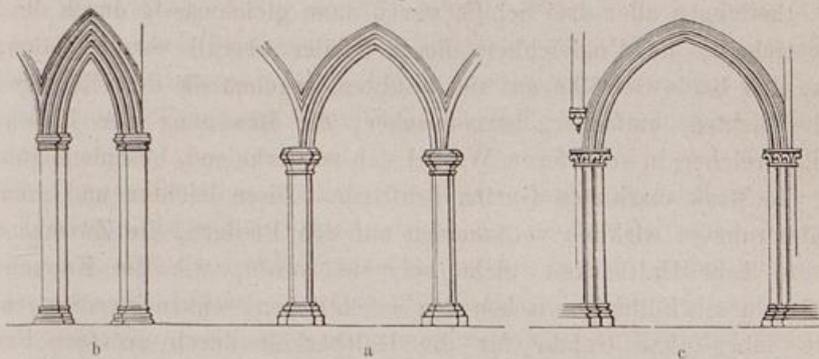
Dom zu Limburg.

dem man über dem gemeinsamen Stützpunkte der Gewölbe kleine Säulen oder senkrechte Stützen, s. g. Stelzen, anbrachte, von denen sie aufstiegen. Aber auch dies verursachte manche Unbequemlichkeiten und liess dennoch die Verschiedenheit der Kreisbögen bestehen. Dagegen fand man ein anderes

so, dass man das quadrate Kreuzgewölbe übrigens beibehielt und den neuen Quergurt durch den Schlussstein der Diagonalen führte, was denn ein sechsteiliges Gewölbe, aus vier kleineren und zwei grösseren Dreiecken bestehend, ergab. Oder so, dass man aus dem einen Kreuzgewölbe zwei machte, die dann freilich nicht mehr Quadrate, sondern halbe Quadrate oder Rechtecke von sehr viel grösserer Breite als Tiefe bildeten. Beides war vermöge der Gurtconstruction möglich, jenes Gerippe der wesentlichen Bögen liess sich über jedem beliebigen Rechtecke aufrichten. Aber es war schwierig und setzte grosse Berechnungen voraus, denn nun hatte man in jedem Gewölbe drei Kreise verschiedener Grösse und sehr hochansteigende Kappen. Dem letzten Uebel konnte man dadurch ausweichen, dass man die kleineren Bögen an einer höheren Stelle anfangen liess, in-

vollkommen durchgreifendes Mittel, den Spitzbogen. Man verdeutlicht sich die Bildung des Spitzbogens am besten in der Art, dass man aus einem Halbkreise den mittleren Theil ausstösst und die beiden äusseren Kreistheile aneinander rückt; sie bilden nun nicht mehr eine fortlaufende Ründung, sondern stossen mit einer Spitze aneinander. Die Weite des Spitzbogens ist daher immer kleiner als der Durchmesser des Kreises, dem die Bögen angehören, und zwar um so kleiner, je grösser jenes mittlere ausgestossene Kreisstück ist. Sie hat aber kein so bestimmtes Verhältniss zum Halbmesser, indem sie demselben gleich, aber auch grösser oder kleiner sein kann, als er. Je kleiner sie ist, desto steiler wird der

Fig. 12.



Bogen, je grösser desto stumpfer. Man unterscheidet daher drei Arten des Spitzbogens, den gleichseitigen (a), den lancetförmigen oder steilen (b), und den stumpfen (c). Bei dem ersten ist der Radius und mithin auch die Sehne des Bogens und jede Seite des eingeschriebenen Dreiecks der Grundlinie gleich. Bei dem stumpfen ist er kleiner, bei dem steilen grösser; das Centrum, aus welchem die Bögen geschlagen sind, liegt hier innerhalb, dort ausserhalb der Bogenweite. Man kann daher aus demselben Kreise Spitzbögen sehr verschiedener Art bilden, zwar nur einen gleichseitigen, aber viele stumpfe und steile. Ebenso kann man auch auf derselben gegebenen Grundlinie Spitzbögen von verschiedener Höhe errichten, je nachdem man sie aus grösseren oder kleineren Kreisen entnimmt. Ausser den oben erörterten Vortheilen, welche die Anwendung des Spitzbogens bei der Gewölbeconstruction mit sich brachte, zeigte sich diese Bogenform auch constructiv überaus praktisch. Nicht nur verstattete sie bei Thüren und Fenstern dem Lichte mehr Eingang als der über der gleichen Grundlinie construirte Rundbogen, sie übte auch auf die Seitenmauern einen bedeutend geringeren Druck aus und erforderte demgemäss weniger starke Widerlager¹⁾.

¹⁾ Die mittelalterlichen Baumeister pflegten die Stärke der Widerlager zu finden,

So hatte man vermöge der Rippen-Construction und des Spitzbogens Mittel gefunden, welche das Kreuzgewölbe für Fälle aller Art anwendbar machten und seine Construction im höchsten Grade erleichterten, da man nun bei jedem beliebigen Rechtecke alle Bögen aus demselben Kreise entnehmen konnte. Die Folgen dieser Erfindung waren höchst durchgreifend. Das quadratische Gewölbe und mithin auch das sechstheilige, das nur ein in mehrfacher Beziehung unbequemer Versuch gewesen war, die Mängel des quadratischen Gewölbes zu heben, verschwanden bald; die Gewölbe des Mittelschiffes erhielten dieselbe Tiefe, wie die des Seitenschiffes; man fand für gut, auch bei diesen etwas über das Quadrat hinauszugehen, indem man dem Pfeilerabstande etwas mehr als die halbe Breite des Mittelschiffes gab. Die Abtheilungen aller drei Schiffe waren dann gleichmässig durch die Pfeiler bezeichnet, die Ungleichheit dieser Pfeiler überall verschwunden, der Druck, den beide Gewölbe auf sie ausübten, regelmässig derselbe, die Perspective lichter, einfacher, harmonischer, die Bewegung der Linien des Gewölbes reicher, in schärferem Winkel sich wiederholend, beschleunigter und durch die stark markirten Gurten kräftiger. Diese leichten und schmalen Gewölbe ruheten wirklich vollkommen auf den Pfeilern, die Zwischenwand trug zu ihrer Haltbarkeit nicht bei, sie wurde, wie die Kappen der Gewölbe, blosse Füllung zwischen den wesentlichen, senkrechten Stützen und konnte daher ohne Gefahr für die Haltbarkeit durch grössere Fenster durchbrochen werden. Dies wurde nun der leitende Gedanke des gothischen

Fig. 13.

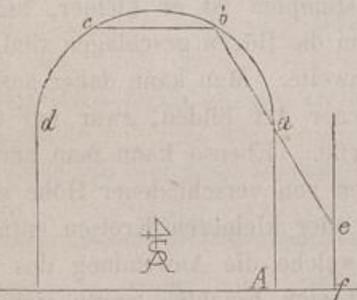
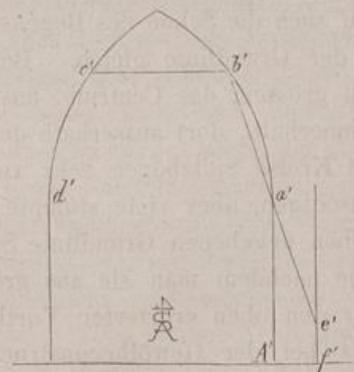


Fig. 14.

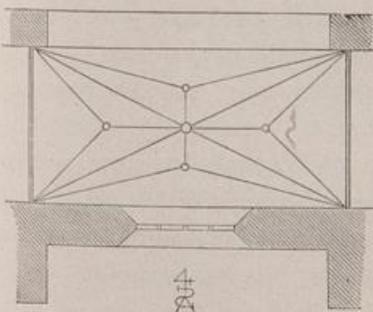


indem sie den Bogen in drei Theile theilten (Fig. 13), ab , bc , cd und über a hinaus die Linie ab um die eigene Länge bis e verlängerten und durch e eine Parallele zur inneren Wandlinie aA zogen ef . So gab die Distanz fA die Stärke der Wand an. Wenn man dieselbe Construction auf einen über gleicher Grundlinie gezeichneten Spitzbogen anwendet (Fig. 14), so zeigt sich dass die Distanz von ef zu aA viel bedeutender ist als die von $e'f'$ zu $a'A'$ und dass je steiler der Spitzbogen, desto geringer die Stärke der Widerlagsmauer angenommen zu werden braucht.

Styls; Aeusseres und Inneres besteht constructiv und scheinbar aus senkrechten Pfeilern, während die Füllungsmauern sich durch grosse, mit leichtem Rippenwerk gefüllte Fenster und heitern Schmuck als solche zu erkennen geben. Die letzte Spur jener antiken Horizontallagerung war damit verschwunden: der Spitzbogen stellte den Gedanken reiner Verticalconstruction auf das Augenscheinlichste dar. Der Halbkreis erscheint vermöge seines inneren, gesetzlichen Zusammenhanges immer noch als ein Ganzes, und sondert sich von den senkrechten Stützen, auf denen er ruhet. Der Spitzbogen dagegen zerfällt in zwei Hälften, die beide mit den Stämmen, aus denen sie aufsteigen, enger verbunden sind, als untereinander; er ist nur eine mässige Neigung zweier senkrechten Stämme, die sich entgegenkommen, ohne ihren Charakter aufzugeben. Wegen dieser bedeutsamen Form wurde er auch bald ausserhalb des Gewölbes, zwischen den Pfeilern, an Fenstern und Portalen, selbst bei blossen Ornamenten angewendet; er war nothwendige Form, welche die harmonische Behandlung aller Theile erleichterte.

Das Princip der Rippenconstruction führte dahin, dass neben dem einfachen Kreuzgewölbe später, vorzüglich seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, künstlichere Gewölbformen aufkamen, welche sämmtlich darauf beruhten, dass die Rippen vermehrt und dadurch die Kappen getheilt und verkleinert wurden, was neben manchen constructiven und praktischen Vortheilen Gelegenheit gab, durch die von den Rippen gebildeten Figuren der Decke eine reiche Zierde und Belebung zu verschaffen. Das Bestreben, die Gewölbfläche in dieser Weise zu gliedern, fand dann im Laufe der Zeit solchen Beifall, dass selbst da, wo die Construction keinen Anlass zur Vermehrung der Rippen bot, man bloss des decorativen Effects wegen dieselben in Gyps und Stuck ausgeführt, anbrachte. Die wichtigste dieser Gewölbarten ist das sogenannte Sterngewölbe, dessen Anordnung darin

Fig. 15.

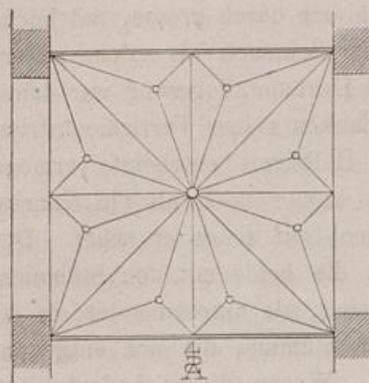


Sterngewölbe.

besteht, dass von den Schlusssteinen der Diagonalrippen nach allen vier Seiten senkrecht sich durchschneidende Scheitelrippen (liernes) ausgehen, welche dann wieder durch kleinere, von den Kämpferpunkten des Gewölbes aufsteigende Seitenrippen (tiercerons) so gestützt werden, dass der Schlussstein, welcher diese drei Rippen (die lierne und die beiden tiercerons) zusammenhält, im Schwerpunkte des Kappendreiecks liegt (Fig. 15). Bei grösseren, besonders bei quadratischen Gewölbefeldern konnte dann die Zahl der Rippen

in ähnlicher Weise vermehrt werden, indem man die ursprünglichen vier

Fig. 16.



Kappen durch die Scheitelrippen völlig theilte, und demnächst jedes der dadurch gebildeten acht Dreiecke wiederum mit drei in einem Schlusssteine zusammenstossenden Rippen versah (Fig. 16). Hierzu kamen dann weiterhin noch andere Gewölbarten, die jedoch in ihrem constructiven Princip immer auf das Stern-, resp. Kreuzgewölbe zurückzuführen sind, z. B. das Fächer- und Trichtergewölbe, das Netz- oder Rautengewölbe, die springenden Gewölbe u. s. w. Den Schluss der mittelalterlichen Gewölbe-

construction bilden dann die hängenden Gewölbe, deren später bei Besprechung der englisch-gothischen Bauwerke gedacht werden wird.

Dies mag vorläufig genügen, um das Gemeinsame beider Style und den Ausgangspunkt ihrer Verschiedenheit anzudeuten. Beiden gemeinsam war also die rhythmische Anordnung des Ganzen, als eines wohlgegliederten Inbegriffs selbstständiger Theile, das Streben nach organischer Belebung vermöge des Bogens, nach gruppenartiger Gliederung der Einzelheiten, daher ferner eine Menge von Formgedanken, die wir weiter unten betrachten werden. Verschieden waren sie nicht bloss wie Werdendes vom Reifen, sondern auch durch die Auffassung des Principis, indem im romanischen Style mehr die Einheit des Ganzen, die Ruhe, im gothischen mehr die Lebendigkeit des Einzelnen vorherrschte, in jenem das rhythmische Verhältniss das Gesetz sich offenbar darlegte, während es in diesem als verborgenes Lebensprincip von der Fülle des Mannigfaltigen verdeckt wurde.

Indess können diese allgemeinen Andeutungen nur ein dunkles Bild geben, und wir müssen jetzt zu der grossen Arbeit übergehen, in den Details beider Style ihre gemeinsame wie ihre abweichende Tendenz kennen zu lernen.

Zweites Kapitel.

Der romanische Styl.

Die Beibehaltung römischer Formen, welche die Benennung dieses Styls als des romanischen veranlasst hat, beruhete nicht auf einem bewussten Vorsatze. Nur in den Gegenden, wo sich bedeutende römische Ueberbleibsel als Vorbilder darbieten, oder in einzelnen, nur in einem kurzen Zeitraume vorkommenden Fällen gelehrter Nachahmung erstreckte sie sich auf feinere, der Antike speciell angehörige Details; im Ganzen dagegen behielt man die alte Form nur bei, bis man Anderes an ihre Stelle zu setzen wusste, während der Sinn beständig auf ein Neues gerichtet war, auf jenes gemeinsame Ideal des Mittelalters. Dies Ideal stand aber nicht als ein klares Bild mit festen Umrissen vor der Seele, sondern äusserte sich nur als ein dunkles Formgefühl, das von dem Hergebrachten nicht befriedigt war und es umzugestalten suchte. Die Entwicklung des neuen Typus begann daher an kleineren Theilen, schritt zu wichtigeren fort und brachte nur allmählig die völlige Umbildung des Alten hervor. Man hat in Beziehung auf die romanischen Sprachen die richtige Bemerkung gemacht, dass das Römische eigentlich nur das Material, die Wurzeln der Wörter, das Germanische aber den Geist, die Redefügungen, die Endungen und Biegungen gegeben habe. Ganz ähnlich verhielt es sich auch in der romanischen Baukunst, auch hier war die römische Form der ruhige Stoff, und nur das Neue ein Erzeugniss der künstlerischen Thätigkeit. Wie die romanischen Sprachen die reiche Formenbildung des Lateinischen in der Declination und Conjugation theils ganz aufgaben, theils vereinfachten, so liessen auch die Werkleute des neunten und zehnten Jahrhunderts von den überlieferten römischen Bauformen alles fort, was ihnen unverständlich oder, an sich oder in Rücksicht auf das ihnen zu Gebote stehende Material, zu schwierig war, und behielten nur das allgemeine Formenschema z. B. der Säulen, Capitäle, Basen u. s. w. bei. Die romanische Baukunst erwächst also auf dem Boden der altrömischen, an deren Traditionen und Vorbildern die Werkmeister der genannten Jahrhunderte sich bildeten. Wo Ruinen römischer Bauten sich vorfanden, am Rhein, in Italien, in Frankreich schlossen sie sich in der Detailbildung enger an dieselben an; wo dies jedoch nicht der Fall war, wo also der Baumeister in die Lage kam, selbstständig die Detailformen zu entwerfen, hielt man sich nur in den allgemeinsten Grundzügen an das römische Schema, ersetzte z. B. das im Norden fremde Acanthusblatt durch heimische Blattformen und liess der

Phantasie in den gegebenen Grenzen völlig freien Spielraum. Wo selbst die äussere Formenüberlieferung der antiken Baukunst ganz fehlte, ging man auf längst bekannte heimische Formen zurück, die sich vor Einführung des Steinbaues in der Holzarchitectur ausgebildet hatten. Auf diesen Grundlagen entwickelte sich der romanische Baustyl. Neben den bald klarer bald unbestimmter angewendeten römischen Formen und den aus der älteren germanischen Bauweise entlehnten Motiven stellten sich auch neue, von den romanischen Meistern erfundene Details ein, bis sich daraus Anfänge eines selbstständigen in sich zusammenhängenden Styles ergaben. Von dem darauf folgenden gothischen Style unterscheidet er sich wesentlich dadurch, dass das gemeinsame Ideal sich noch nicht ein eigenes Constructionsprincip geschaffen hatte, sondern sich an den alten herkömmlichen Formen geltend machte. Es war noch werdend und schwankend, mehr eine Gesinnung oder Geschmacksrichtung, als eine bewusste Kunstregel, hatte dafür aber den Vorzug höchster geistiger Frische und Unmittelbarkeit. Darin liegt denn auch der Grund, dass dieser Styl eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen umfasst, die von localen und individuellen Zufälligkeiten, von dem Vorherrschen entweder der Ueberlieferung oder des neuen Bewusstseins und von dem rascheren oder langsameren Fortschreiten in verschiedenen Gegenden abhängt.

Diese, man kann wohl sagen, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit einzelner Detailformen und Combinationen bildet den Genuss des Forschers, der stets Neues, Ueberraschendes, oft eine Fülle von Kraft und Naivetät findet; sie erschwert aber die Aufgabe des Erzählers, gestattet ihm nicht, ein Bild des Ganzen mit freien und dreisten Zügen zu entwerfen, und nöthigt ihn, auch bei den einzelnen Details den geschichtlichen Gang ihrer allmäligen Entstehung zu verfolgen, und die feste Form in der Flüssigkeit ihres Bildungsprozesses zu beobachten.

Man hat früher, ehe man das Gesetz dieser Entwicklung kannte, die Wandelbarkeit dieses Styles aus der Nachahmung byzantinischer oder arabischer Bauformen erklären wollen. Auch finden wir wirklich in einzelnen Gegenden Spuren solcher Einflüsse¹⁾, und es ist möglich, dass gewisse Formen des Abendlandes ihre erste Anwendung einer im Orient gemachten Beobachtung verdanken. Indessen hebt dies die Selbstständigkeit der Entwicklung nicht auf; es ist gleichgültig, ob man die Form, deren man bedurfte, durch freie Forschung, oder durch Anschauung bei Andern fand. Im Ganzen war der romanische Styl keineswegs nachahmend; er beseitigte selbst mehr und mehr die wenigen byzantinischen Formen, welche

¹⁾ Nähere Daten über den Zusammenhang der abendländischen Architektur und Malerei mit Byzanz werden weiter unten gegeben.

in der karolingischen Epoche Eingang gefunden hatten, und kehrte zur römischen Basilika zurück, an welcher er dann sofort den Umgestaltungsprozess begann. Die Basilika war in den Gegenden römischer Civilisation noch in guten Vorbildern erhalten, mit ihren einfachen Ansprüchen und ihrer graden Decke entsprach sie der geringen Kunstfertigkeit einer verwilderten Zeit, konnte leicht überliefert und beschrieben, in jedem Material, selbst in Holz, aufgeführt werden. Daher wurde denn die runde oder quadrate Gestalt, das künstliche Wölbungssystem, welches im Aachner Münster angewendet war, verlassen, die Formlosigkeit der alten Basilika noch gesteigert, das Aeussere oft durch die Anfügung eines westlichen Chors, durch Kreuzgänge, Klostergebäude oder Anderes entstellt und verhüllt¹⁾. Die Ausbildung begann im Innern; hier zeigten sich die ersten Anfänge jener mehr rhythmischen Auffassung des Grundplans. Zunächst fühlte man die Nothwendigkeit, den Chor würdig auszustatten. Dies geschah durch die schon oben bemerkte Verlängerung des Chorraums vermittelst eines vor die Nische desselben gelegten Quadrates. Durch dieses, da es sich in seinen Mauern als Fortsetzung des Mittelschiffes zeigte, trat auch sofort das Kreuzschiff und sein mittleres Quadrat deutlicher hervor. Dazu kam dann die Anlegung von Krypten. Schon in der karolingischen Zeit hatte man begonnen und bald darauf wurde es in unseren nordischen Ländern bei allen grösseren Kirchen zur Regel, den Chor um eine Reihe von Stufen über den Boden des Schiffes zu erheben und darunter geräumige Hallen zu erbauen, welche die Reliquien der Heiligen und oft auch die Grabstätten der Bischöfe, Aebte und fürstlicher Personen enthielten und welche mit ihrer schwachen Beleuchtung und ihrer gedrückten Wölbung für die Todtenfeiern und ähnliche ernste Feste sich vorzugsweise eigneten. Der Grabescultus und der Contrast von Licht und Dunkel sagte dem Geiste der Zeit zu. Die Erhöhung des Chores, der hellere Schein, welcher auf ihn im Gegensatz gegen das tiefere Kirchenschiff fiel, gewöhnte aber auch das Auge an belebtere Formen, an eine malerische Verbindung verschiedenartiger Räume, an den Gedanken, die Kirche als ein reich zusammengesetztes System zu behandeln. In Betreff der Ausdehnung des Chors und der Krypta blieb man sich nicht ganz gleich. Zuweilen erstreckte sich diese noch unter dem ganzen Kreuzschiffe hin, welches dann nothwendig die Erhöhung des Chors theilte. Häufiger finden wir dagegen, dass die Chorerhöhung zwar in das Kreuzschiff hineintritt, jedoch nur den mittleren Raum desselben einnimmt, so dass dann die Seitenarme als nie-

¹⁾ Deutlicher als an den noch erhaltenen aber von manchen Anfügungen befreiten oder durch spätere Zeiten veränderten Kirchen sehen wir dies an dem Plan des Klosters von S. Gallen. Vgl. oben III. S. 494.

drigere Nebenräume oder Zugänge erscheinen, welche durch kleine, gewöhnlich reich verzierte Einschliessungsmauern vom Chore getrennt sind. An sich war diese Einrichtung nicht günstig, indessen trug auch sie dazu bei, das Auge an einen malerischen Wechsel und an verschiedenartige Gestaltung nach der verschiedenen Bedeutsamkeit der Theile zu gewöhnen.

Hieran schloss sich denn auch die früheste Anwendung der Gewölbe. Während man das Langhaus noch mit grader Decke versah, erhielt die Krypta, weil sie den Chor tragen musste und einen breiteren, von einzelnen Säulen gestützten Raum bildete, nothwendig Kreuzgewölbe. Ebenso hielt man es für angemessen, die Chornische, als die heiligste Stelle, durch ein Halbkugelgewölbe auszuzeichnen, woran sich dann die Vorlage mit einem Tonnengewölbe anschloss. Das mittlere Quadrat des Kreuzschiffes, wenn es auch ohne Wölbung blieb, erhielt doch schon durch vier begrenzende Gurtbögen den nöthigen Halt und eine deutliche Absonderung vom Langhause.

Die wesentlichsten Veränderungen begannen aber an den Details und zwar zunächst an den Säulen. Die Basilika hatte schon, indem sie Bögen an die Stelle des Architravs setzte, den engen Zusammenhang ihrer dichten Reihen etwas gelockert, aber der Säulenabstand war noch immer, wenn nicht ganz, so doch fast derselbe wie in der antiken Architektur. Dies änderte sich sogleich in den nördlichen Ländern, man nahm eine weitere Säulenstellung an, gelangte allmählig dazu, den Abstand genau oder ungefähr der halben Breite des Mittelschiffes gleich zu halten und bewirkte so, dass die beiden gegenüberstehenden Säulenreihen als symmetrische Begrenzungen des Schiffes erschienen und jede Säule in näherer Beziehung zu der gegenüberliegenden als zu der benachbarten derselben Reihe stand.

Diese neue Auffassung zog bald weitere Consequenzen nach sich. Waren nämlich die Säulenreihen Begrenzungen des Mittelschiffes, so theilten sie diese Bestimmung mit der auf ihnen lastenden obern Wand. Dem entsprach aber die antike Säule durchaus nicht; vermöge ihrer compacten Rundung, der ausgebildeten Form ihrer Kapitäle, der vollen Ausladung ihrer Basis bildete sie einen kräftigen Gegensatz gegen den oberen Bau und stand in keiner inneren Verbindung mit den Bögen. Dies musste um so mehr auffallen, als der ganz schmucklose Bogen mit der Mauer ein ungetrenntes Ganzes bildete und mithin keinen Uebergang von der Säule zur Wand gewährte. Da lag es denn nahe, dass man die Säulenform verliess, die Stütze der Mauer ebenso einfach mit ihr verschmolz wie den Bogen, die Säule also durch einen blossen Mauerpfeiler ersetzte oder mit andern Worten die Mauer schon vom Boden an auführte und nur durch Bogenöffnungen nach den Seitenschiffen durchbrach. Dies war eine zwar consequente, aber rohe Form, weder der Verbindung der Schiffe, noch der

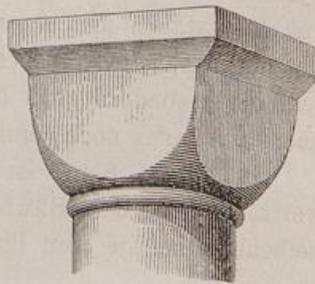
rhythmischen Anordnung günstig. Man behielt daher in andern Fällen die anmuthige Rundung der Säule bei, gab ihr aber angemessene Veränderungen. Da sie mit ihrer geringen Masse einem breiten Mauerstücke als Stütze diente, so musste sie den Ausdruck concentrirter Kraft erhalten, sich so darstellen, als ob sie vermittelt der von ihr ausgehenden Bögen sich zur Mauer erweitere. In diesem Sinne wurden ihre Theile behandelt. Die attische Basis, bekanntlich aus zwei Pfählen und einer dazwischen liegenden Einziehung bestehend, wurde beibehalten, aber steiler, weniger ausladend und höher gebildet; der Schaft behielt ebenfalls noch ungefähr das Höhenverhältniss der römischen Säule, er wurde nur stärker verjüngt, und blieb ohne Schwelung. Bei dem Kapitäl dagegen bildete sich eine ganz neue Form, das Würfelkapitäl. Von den antiken Kapitälern waren das dorische und ionische hier ganz unpassend; sie beziehen sich allzu deutlich auf den geraden Architrav; auch waren sie diesseits der Alpen wenig gekannt. Das korinthische, das einzige aus spät römischer Zeit überlieferte, entsprach aber dem jetzigen Zwecke wenig. Seine ausladenden Theile waren zu zart für den Ausdruck concentrirter Widerstandskraft; die Curve des Kelchs stand zu der Kreislinie des Bogens in einem ungünstigen, schwankenden Verhältnisse, indem sie ihr ähnlich und doch nicht gleich war, sie disharmonirte wie die Secunde in der Musik. In der byzantinischen Architektur hatte sich zwar ein neues Kapitäl gebildet, das einem unregelmässigen Würfel oder einer abgestumpften und umgekehrten Pyramide glich, indem auf der kreisförmigen Oberfläche des Säulenstammes ein Quadrat auflag, das nun nach allen vier Seiten in schräger Richtung, geradlinig sich erweiternd aufstieg. Allein ungeachtet der feinen, künstlichen Filigranarbeit, welche die byzantinische Kleinmeisterei an diesen Seitenflächen anbrachte, war dies doch nur eine sehr rohe, unorganische Form. Auch finden wir nicht, dass sie diesseits der Alpen irgendwo nachgeahmt wurde¹⁾. Hier bildete sich dagegen eine andere, viel schönere Kapitälform. Sie bestand aus einem wirklichen Würfel mit senkrechten, nicht wie in jener byzantinischen Form schrägen, Seitenflächen, dessen Ecken aber

Fig. 17.



Basis aus Conradsburg.

Fig. 18.



¹⁾ Selbst nicht im Aachener Münster, ungeachtet der Meister S. Vitale in Ravenna kannte und benutzte. In S. Marco von Venedig findet sich dagegen dies byzantinische Würfelkapitäl.

nach unten zu so abgerundet sind, dass sie einem Kugelausschnitt gleichen. Dadurch erhalten denn auch die vier Seitenflächen statt der geraden rechtwinkligen Linie eine bogenförmige Begrenzung¹⁾. Die Ausladung dieses Würfelkapitälts ist der des korinthischen entgegengesetzt, dieses schwingt sich nach innen, jenes strebt sofort nach aussen. Es hat eher eine Verwandtschaft mit dem dorischen Kapitäl, wenigstens spricht es wie dieses die Bedeutung des Tragens auf eine sehr kräftige und einfache Weise aus. Im Verhältniss zu dem Bogen und der oberen Wand enthält es einen sehr glücklichen und bedeutsamen Formgedanken; die vier senkrechten Seitenflächen scheinen dem Mauerpfeiler entnommen und stellen vorn und hinten die Wandfläche, seitwärts aber den Durchschnitt der Mauerdicke dar, der untere Kugelausschnitt leitet auf milde und kräftige Weise den runden Säulenstamm in diese vierseitige Form hinüber, und die auf den Ecken des Würfels entstehende Curve entspricht der Bogenlinie. Sie zeigt zwar das Aeussere einer kreisähnlichen Gestalt, während der Bogen das Innere darstellt, und steht daher in einem Gegensatz, aber in einem, der ein innerliches Verhältniss zwischen ihnen anschaulich macht; denn beide zusammen stellen eine Art Wellenlinie, ein Steigen und Sinken dar, die kurze, ausladende Curve des Kapitälts giebt gleichsam den Anlauf zu der weiten, radförmigen Schwingung des Bogens. In Verbindung mit der steilen Basis und dem stark verjüngten Stamme zeigt sich die kräftige Ausladung des Kapitälts als das Resultat dieser aufsteigenden Bewegung und als die Erweiterung des Schlangens in die obere breite Wand. Zum vollen Abschluss dieses Wechsels von Ausladung und Einziehung kam nun noch eine Deckplatte auf dem Kapitäl hinzu. Sie ist mit Vorliebe behandelt, in ganz anderm Sinne wie in der antiken Architektur; immer von verhältnissmässig grösserer Höhe, dagegen wenig ausladend. Wenn sie senkrechte Seitenflächen hat, sind diese oft verziert, was in der klassischen Architektur nicht vorkam; meistens aber stellt sie einen Theil einer umgekehrten Pyramide dar und wird oben breiter, oder sie besteht aus einem Wechsel von Rundstäben und einer Kehle, ähnlich der umgekehrten attischen Basis, nur mit weniger kräftiger Ausladung. Sie soll offenbar nicht bloss abschliessen, sondern auch die Säule erhöhen, den Gedanken des Aufsteigens und Erweiterns noch einmal und kräftig wiederholen.

In diesem Sinne ist dann ferner eine Veränderung sehr bemerkenswerth, die mit dem Säulenfusse vorging. Indem man die attische Basis beibehielt, musste man ihr auch eine Plinthe geben, damit der volle Pfahl

¹⁾ Eine andere Vergleichung und Beschreibung, die nicht minder richtig ist, giebt das englische Glossary of architecture (Oxford 1845) indem es das Würfelkapitäl als eine Schale (a bowl) mit geradlinig und würfelförmig abgeschnittenen Seiten bezeichnet.

nicht unmittelbar auf dem Boden auflag. Diese Plinthe, die mit ihren vier Ecken über den daraufliegenden kreisrunden Pfahl hinausstand und auf ihrer flachen Oberfläche durch einen tiefen Schatten von der kräftigen Rundung dieses Pfahles abgesondert war, entsprach nun freilich dem antiken Gedanken horizontaler Auflagerung, nicht dem des verticalen Aufsteigens; allein bei diesem kleinen und zu den Füßen des Beschauers liegenden Gliede war dieser Widerspruch nicht sehr auffallend. Dennoch verletzte er das Gefühl und man erfand ein Mittel ihn zu beseitigen. Man legte nämlich in die vier Ecken der Plinthe eine kleine Verzierung, welche den Contrast milderte und die geradlinige Form in die runde überführte. Anfangs erscheint sie wie ein Knollen, als ob man eine Thonmasse auf die Ecke gelegt, um sie auszufüllen, später bildete man sie zierlicher, etwa wie ein Blatt, das auf der Rundung aufliegend sich sanft und geschmeidig in die Ecke hineinbog; auch Thiergehalten wurden dazu benutzt. Einige Male, jedoch seltener, sind jene einfachen Eckklötzchen zwar beibehalten, aber um die ganze Rundung mit einer gefälligen Senkung herumgeführt, so dass der Pfahl wie aus einer Hülse sich empordrängt. In andern Fällen erlangte man ohne Anwendung dieser Klötzchen eine ähnliche Wirkung, indem man die Plinthe kleiner bildete und den darauf liegenden Pfahl über sie hinausreichen liess, so dass das Auffällige der horizontalen Auflagerung auch hier verschwand. Man sieht, wie rege und bewusst der Geist war, und wie bereit zu neuen Erfindungen, sobald er nur seinen Zweck klar erkannte.

Nachdem man anfangs bald Säulen bald Pfeiler angewendet hatte, kam man auf den Gedanken, beide zugleich abwechselnd zu gebrauchen. Beide ergänzten sich gewissermaassen; die Pfeiler gaben den nöthigen Ausdruck der Solidität und die neben ihnen angebrachten Säulen den der Zierlichkeit. Vor Allem aber wurde dadurch der Rhythmus der Anordnung klarer und lebendiger. Wenn man nämlich die Pfeiler an die Endpunkte der im Mittelschiffe sich wiederholenden Grundquadrate stellte, so bezeichneten sie, vermöge ihrer grösseren Masse und ihres näheren Zusammenhanges mit der Mauer, die grösseren Abtheilungen, die Säulen aber vermöge ihrer abweichenden und feineren Gestalt, die weitere Theilung oder Halbierung derselben und zugleich die Breite der Seitenschiffe. Endlich

Fig. 19.

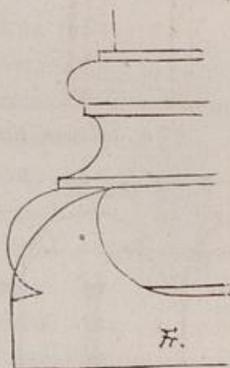
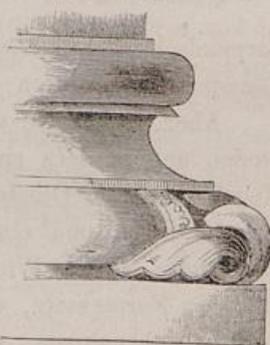
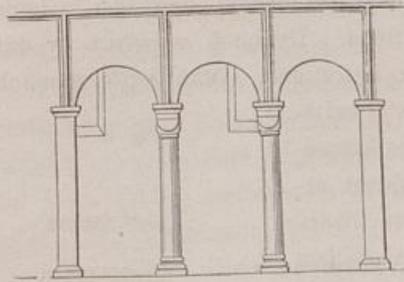


Fig. 20.



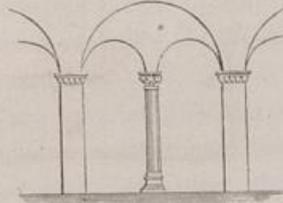
gewährte diese Anordnung noch ein Feineres; sie bildete Gruppen. Die Pfeiler dienten als Einrahmung eines Einzelbildes, in welchem die Säule sich als Mitte darstellte und in ihren Bögen sich entwickelte. Diese Bedeutung blieb nicht unbemerkt, wir finden sie mit Liebhaberei herausgehoben.

Fig. 21.



S. Godehard, Hildesheim.

Fig. 22.



Echternach bei Trier.

Zuweilen geschah dies im Uebermaass, indem man dem Wohlgefallen an reicher Gruppierung das rhythmische Gesetz opferte, entweder so, dass man statt einer zwei mittlere Säulen zwischen jedes Pfeilerpaar ¹⁾ oder so, dass man zwei Pfeiler nebeneinander stellte, und mithin jeder Säule ihre ungetheilte Einrahmung zuwies, jede Gruppe oder die ganze Gruppenordnung isolirte ²⁾. In andern Fällen erzeugte es aber eine sehr

schöne Form, indem man von Pfeiler zu Pfeiler, mithin über die dazwischen liegende Säule, einen blinden Bogen schlug, der die wirklichen Verbindungsbögen umfasste ³⁾. Dadurch wurde die Gruppe abgerundet, zugleich aber auch der rhythmische Wechsel und die Bedeutung des Pfeilers als des wesentlich tragenden Gliedes betont, die Gruppe, deren Mittelpunkt die Säule bildete,

harmonisch abgeschlossen, und dennoch der perspectivische Fortschritt der Längenrichtung durch die doppelte Bogenführung beschleunigt und belebt.

Aber auch ohne diese feinere Ausbildung war durch den Wechsel von Säulen und Pfeilern eine ganz neue Auffassung ausgesprochen. Die antike Regel, dass alle Glieder einer Reihe gleich sein müssen, war nun entschieden beseitigt, und eine andere, die der relativen Gleichheit, des Zusammenhanges durch Wiederkehr, ausgesprochen. Dies neue, dem Reime ähnliche Formgesetz, das wir schon früher in der Ornamentik der Manuscripte wahrnahmen, war nun auch in die Architektur eingedrungen. Es blieb das ganze Mittelalter hindurch in Anwendung; auch als man später, wie wir sehen werden, wieder eine grössere Uebereinstimmung der einzelnen Glieder derselben Reihe forderte, nahm man diese doch nie als eine totale, sondern liebte immer einen Wechsel in der Gleichheit.

¹⁾ Das früheste Beispiel geben die aus dem Bau des Bernward (1022) herstammenden Theile der Michaeliskirche in Hildesheim.

²⁾ Pötnitz, bei Puttrich.

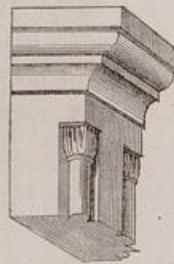
³⁾ Häufig in Sachsen, Drübeck, Huyseburg (Kugler Beschr. von Quedlinburg S. 117 und 120.) Echternach bei Trier. (Schmidt, Trierische Alterth. Heft 2. Bl. 8.)

Dieser neue Begriff der Symmetrie, indem er die Einheit jeder Reihe in sich brach, diente dazu, die beiden gegenüberstehenden Reihen näher zu verbinden. Der Säule stand die Säule, dem Pfeiler der Pfeiler gegenüber, der perspectivische Anblick liess daher keinen Zweifel, dass beide Reihen entsprechende Seiten eines Ganzen bildeten. Es war eine mehr malerische Symmetrie: die Gleichheit durch Spiegelung.

Diese Zusammenstellung von Säulen und Pfeilern in derselben Reihe führte bald auch zu einer noch näheren Verbindung beider. Die abstracten Formen des Runden und Eckigen, der schlanken Säule und des ungliederten Pfeilers standen in zu schroffem Contraste. Dies veranlasste, dass man zunächst die Schärfe der Pfeilerkanten durch eine feine Höhlung milderte, dann aber bald diese Höhlung durch eine kleine Halbsäule ausfüllte. Dies hatte den Vortheil, den Pfeiler auch seiner Form nach mit der danebenstehenden Säule zu verbinden; diese spiegelte sich gleichsam in ihm, das Schroffe des Gegensatzes war gehoben¹⁾. Aber auch an und für sich war der Pfeiler dadurch verschönert, er erschien minder roh und schwer. Man bemerkte, dass man ihn nun auch allein ohne den Wechsel mit Säulen anwenden konnte, was wiederum manche Vortheile gewährte. Schon im Mittelschiffe hatte jener Wechsel verschiedener Formen etwas Gewaltames, doch wurde es hier durch die symmetrische Gestaltung beider Reihen aufgehoben; im Seitenschiffe dagegen blieb es sehr fühlbar, weil hier der wechselnden Reihe eine überall gleiche einfache Wand gegenüber stand, die nichts enthielt, was mit den Säulen correspondirte. Wurde dagegen die Reihe aus Pfeilern gebildet, so war zwar noch keine vollkommen symmetrische Verbindung mit der Aussenwand hervorgebracht, aber doch der Gegensatz gemildert.

Dies führte auch auf eine feinere Ausbildung der Bögen, deren rohe, scharfkantige Leibung gegen die abgerundeten und gegliederten Pfeiler in jener neuen Gestalt contrastirte. So lange noch neben den Pfeilern Säulen standen, konnte man an eine Verbindung des Bogens mit den Stützen nicht denken. Sobald aber die ganze Reihe aus Pfeilern mit halbsäulenartigen Ecken bestand, konnte man die Kante des Bogens durch Einkerbung und Abrundung zu einem Rundstabe umformen, dadurch die Uebereinstimmung von Pfeilern und Bögen erlangen, und zugleich der Halbsäule an der Ecke des Pfeilers eine höhere Bedeutung verleihen, indem sie nicht mehr als ein blosses Ornament, sondern als Trägerin des ihr entsprechenden Rundstabes am Bogen erschien. Die rhythmische Gruppierung und die

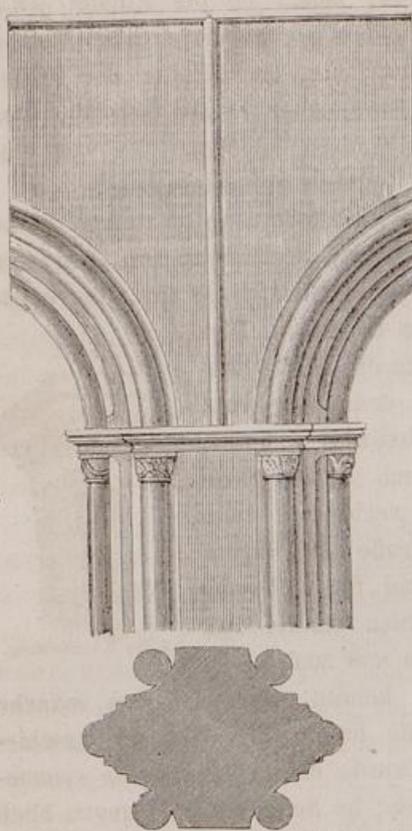
Fig. 23.



K. zu Wechselburg.

¹⁾ Viele Beispiele in Sachsen z. B. Hecklingen. (Puttrich Bl. 29).

Fig. 24.



Pfeiler und Bogenanfang zu Thalbürgel.

wünschenswerth, den Mauerbogen, welcher die obere Wand trug, noch durch einen schmalen Gurtbogen zu verstärken, welcher die Mitte und mithin die wichtigste Stelle jenes breiteren Bogens stützte und zugleich demselben eine abgestufte und folglich belebte Gestalt gab. Dieser Bogen bedurfte dann eines vor dem Pfeiler vortretenden Trägers und wurde daher auf die Kapitäle der an den inneren Pfeilerseiten angebrachten Halbsäulen gelegt. Noch nöthiger wurden solche Halbsäulen, sobald man die Schiffe überwölbte. Dies geschah wohl zuerst in den Seitenschiffen. In manchen Gegenden, hauptsächlich in Frankreich, aber auch zuweilen in Deutschland, brachte man über den Nebenschiffen Gallerien oder Emporen an, wie sie in den byzantinischen Kirchen als Aufenthalt der Frauen herkömmlich waren. Wenn man auch im Abendlande diese strenge Scheidung der Geschlechter nicht für nothwendig hielt, so dienten solche Gallerien doch entweder als Sitze der Nonnen in Klosterkirchen oder als Sängerschöre oder überhaupt zur Vergrößerung des Raumes. Unter

wechselnde Symmetrie beider Reihen war nun zwar nicht mehr so stark betont wie sonst, dagegen hatte der perspectivische Anblick durch diese Rundstäbe, die sich von Pfeiler zu Pfeiler hoben und senkten, eine bisher ungekannte Lebendigkeit erhalten¹⁾.

Der Gedanke, die Säule mit dem Pfeiler zu verschmelzen, war aber ein fruchtbarer und führte auf einen ganz andern, wichtigeren Gebrauch, indem man die Halbsäule nicht bloss als Einkerbung der Pfeilermasse innerhalb derselben bildete, sondern sie in kräftigerer Form, mit wirklicher Tragkraft, den Pfeilerflächen anlegte. Dies setzte freilich voraus, dass ein Bogen vorhanden war, dem diese Halbsäule als Stütze dienen konnte; allein dazu fand sich mehr als eine Gelegenheit.

Zunächst zeigte sie sich unter den Verbindungsbögen der Pfeiler. Bei grossen Dimensionen des Gebäudes und namentlich des Pfeilerabstandes war es

¹⁾ Kloster Thalbürgel bei Puttrich und in Kallenbachs Chronologie.

diesen Gallerien schien dann die Anwendung des Kreuzgewölbes sehr rathsam. Jedenfalls waren in diesen niedrigen Räumen die Gewölbe leichter ausführbar, und schon als Widerlager gegen die unter der hohen Mauer des Mittelschiffes stehenden Pfeiler nützlich. Man überwölbte daher häufig die Seitenschiffe, während man noch die Schwierigkeiten und Kosten der Wölbung über dem grösseren Mittelraume scheute. Hier brauchte man dann Halbsäulen an der Mitte der Pfeilerfläche und an der gegenüberliegenden Wand, um die Quergurten zu tragen. Man entdeckte auch sehr bald, wie günstig eine solche Anordnung für die Symmetrie dieser Räume war; denn beide Seiten, die Wand und die Pfeiler, zeigten nun gleiche Halbsäulen, zwischen denen zwar auf der einen Seite die Bogenöffnungen, auf der andern die Fensterwände lagen, die man aber sehr ähnlich machen konnte, wenn man die Fenster mit einer jenen Bögen gleichen Mauervertiefung umgab. Man erlangte durch diese Verbindung von Pfeilern, Halbsäulen und Gewölben eine bisher noch ungekannte perspectivische Wirkung (Vgl. Fig. 9. S. 101).

So entbehrte denn nur die dem Mittelschiffe zugewendete Pfeilerseite der Verstärkung durch eine Säule. So lange man hier die Balkendecke brauchte, war kaum ein grosser Nutzen für sie abzusehen. Zwar geschah es wohl, dass man dennoch auch hier und zwar hoch hinaufgehende Halbsäulen anbrachte, entweder um den Hauptbalken eine vortretende Unterlage zu gewähren, oder um grosse Gurtbögen darauf zu setzen, welche das Balkenwerk noch kräftiger stützten¹⁾. Indessen waren dies wohl nur seltene Versuche, denn es dauerte nicht lange, dass man auch für das Mittelschiff, wenigstens bei reicher ausgestatteten Kirchen, die Wölbung als unerlässlich ansah. Die Gründe dieses Bestrebens mögen verschiedener Art gewesen sein. Ohne Zweifel dachte man zunächst an die Sicherung gegen Feuersbrünste, die bis dahin häufig und gefährlich waren, allein ebenso wenig war man gegen die ästhetischen Vorzüge des Gewölbes blind, und man wusste es zu schätzen, dass die Kreuzbögen des Gewölbes die Wände verschmolzen. Bei aller Kargheit der Aeusserungen finden wir unzweifelhafte Andeutungen dieses Gefühls²⁾.

¹⁾ Beispiele des ersten kann ich nur in England aufweisen in den Domen von Ely und Peterborough (Winkles Cathedrals II. p. 54 und 77), Beispiele des letzten theils in England (Binham Priory bei Britton Arch. Ant. III. p. 80.) theils in Italien, S. Prassede in Rom (Gutensohn und Knapp tab. 30), S. Miniato bei Florenz, S. Zeno in Verona, die Kirche zu Bari. (Agin-court. Tab. 25. Gally Knight Italy I. 33. 6, 39). Dass diese Fälle so selten sind und namentlich in Deutschland meines Wissens gar nicht vorkommen, mag daher rühren, dass man häufig die schon vorhandene Anlage einer vortretenden Stütze und eines Quergurtes später zur Ausführung eines vollständigen Gewölbes benutzte.

²⁾ So der Lebensbeschreiber des englischen Abtes Harold bei Erwähnung der

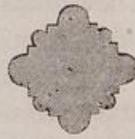
Die Sicherheit dieses Gewölbes erforderte eine Unterstützung, die bis zum Anfange des Quergurtes hinaufreichte und kräftig genug war, um denselben zu tragen. Dies konnte zunächst geschehen, und geschah oft in der Art, dass man an der Vorderseite des Pfeilers eine rechtwinkelige pilasterartige Vorlage anbrachte, welche die Breite des Quergurtes erhielt. Wollte man dagegen, weil der Gurtbogen schmaler gebildet wurde, oder aus Schönheitsrücksichten, eine Halbsäule¹⁾ anwenden, so musste man das antike Verhältniss des Durchmessers zur Höhe des Stammes aufgeben, weil er dadurch entweder zu niedrig oder unförmlich geworden wäre. Man fand daher passend, sie schlanker zu halten, dafür aber sie weiter hinauszurücken, und mit dem Kern des Pfeilers durch eine rechtwinkelige Mauer- vorlage zu verbinden, welche schmaler als der Pfeiler war, mit demselben auf jeder Seite einen einspringenden rechten Winkel bildete und also eine Vermittelung zwischen dem breiten Pfeiler und dem schlanken Säulenstamm gewährte. Diese Form entsprach dem Gewölbe sehr vollständig; denn die Halbsäule diente nun ausschliesslich als Unterlage des Quergurtes, während die vortretenden Ecken des Pilasters nicht bloss die zunächstgelegenen Theile des Gewölbes, sondern auch die Schildbögen trugen. Sie empfahl sich daher auch für die Seitenschiffe, wo man sie natürlich auf beiden Seiten, und mithin auch an der Fensterwand anbrachte, und dadurch den Vortheil erlangte, dass sich jene der Bogenöffnung entsprechende Mauer- vertiefung sehr viel leichter und naturgemässer bildete. Selbst für die inneren Seiten der Pfeiler (unter dem Verbindungsbogen) war eine solche Vorlage zweckmässig, indem sie dem Bogen und seinen Stützen eine mehrfache Abstufung und dadurch eine mehr gegliederte und belebte Gestalt gab. Auf diese Weise zeigte der Pfeiler überall zwischen den Halbsäulen zweier aneinanderstossenden Seiten statt einer, drei rechtwinkelige Ecken. Eine noch höhere Regelmässigkeit und Schönheit erlangte er aber, wenn man die mittlere dieser Ecken, diejenige auf welcher der Rand des Verbindungsbogens ruhte, abrundete und zu einer Halbsäule, von gleicher oder geringerer Stärke wie jene andern, umformte, welcher dann auch an diesem Theile der Bogenwölbung ein Rundstab entsprach. Der Grundriss dieses ausgebildeten Pfeilers zeigte also statt eines Rechtecks eine künstlichere Gestalt, welche, wenn man die vortretenden Halbsäulen ins Auge fasst, ein Kreuz mit ausgefüllten Winkeln, und wenn man auch die vorspringenden Ecken und die zwischen ihnen liegenden Halbsäulen berück-

1062—1066 erbauten Abteikirche zu Waltham: *Parietes arcuum aut testudinum hemi-
cidiis (lies hemicyclis) foederantur.* (Glossary of Arch. Oxford 1845 III. 30.)

¹⁾ Ich bediene mich der Kürze halber des Ausdrucks Halbsäule, obgleich diese Gewölbstützen häufig einen grössern Theil des Cylinders, ungefähr drei Viertel, enthalten.

sichtigt, eine Art Stern bildet. Verfolgt man aber, wie es vom Mittelschiffe aus natürlich ist, die Richtung, in welcher sich der Pfeiler von der vordersten, den Quergurt tragenden Halbsäule abstuft, und zieht in Gedanken die Linie, welche durch die äussersten Punkte dieser Abstufung angedeutet ist, so erhält man ein Quadrat, das aber im Verhältniss zu dem ursprünglichen Pfeiler übereck gestellt ist. Durch diese Abstufung ist der Durchgang und die Durchsicht aus einem Schiffe in das andere in ähnlicher Weise erleichtert wie durch die runde Säule; allein statt der einfachen, abgeschlossenen Rundung ist jetzt eine mannigfaltige und bewegte Form gegeben. Es ist als ob die Pfeiler eine gegenseitige Anziehung auf einander üben, die, weil sie durch die Wand zurückgehalten, sich in der Mitte concentrirt; man hatte statt einer einfachen runden oder eckigen Masse eine reich gegliederte Gruppe, in welcher die Elemente des Eckigen und des Runden sich durchdringen und wechselnd verbinden.

Fig. 25.



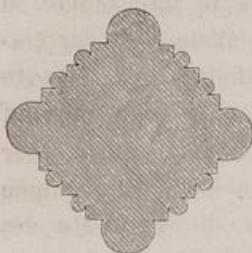
Dieser Pfeiler enthält gleichsam den Keim oder den Extract des Gewölbes und selbst des ganzen Gebäudes; in den vortretenden Halbsäulen sind die Quergurten und die Scheidbögen, mithin die rechtwinkligen Linien der Länge und Breite, in den mehr zurücktretenden die Diagonalen, endlich ist in der grösseren Höhe der vorderen und in der geringeren der übrigen Säulen das verschiedene Höhenmaass der Schiffe angedeutet. Einer dieser Pfeiler genügt, um die Hauptverhältnisse des Ganzen zu bestimmen. Er entspricht vollkommen dem Kreuzgewölbe und hängt mit demselben aufs Engste zusammen; das Gewölbe erfordert den Pfeiler, dieser jenes. Der Pfeiler hat den Vorzug auf festem Boden zu stehen, er scheint aus ihm hervorzuwachsen, sich zum Gewölbe zu entfalten und mithin diesem erst das Dasein zu geben. Allein das Gewölbe schwebt auf höchster Stelle, es ist die Seele des bewegten Lebens und sieht auf den Pfeiler als seinen Träger herab. Beide stehen in vollkommenster organischer Wechselwirkung.

Die Halbsäulen der Seitenschiffe und der Arcaden hatten noch ungefähr das antike Verhältniss der Höhe zum Durchmesser; der vordere Rundschiff des Mittelschiffs, der bis zum obern Gewölbe hinaufsteigen muss, ging weit über diese Grenze hinaus, und erreichte eine Schlankheit, welche bei einer freistehenden Säule unmöglich gewesen wäre. Allein dies erschien hier keinesweges auffallend; jene anderen Halbsäulen erklärten und rechtfertigten die Dicke des Schaftes, während die Pfeilerwand seine grössere Höhe motivirte. Er war ein Sprössling derselben Wurzel wie jene, der durch das Aufsteigen der Mauer, an der er haftete, ungewöhnlich hoch hinaufgezogen war. Er gab nicht mehr die Säule, sondern nur den phantastisch belebten Gedanken derselben, und gerade das Hinausgehen über

die naturgemässe Grenze war hier günstig, weil es den Beschauer anregte, ihn gleichsam mit emporzog und zum Zeugen der weitem Entfaltung des Pfeilers zum Gewölbe machte.

Diese vollkommen durchbildete Form des Pfeilers ist jedoch bei weitem nicht immer angewendet. In manchen Fällen finden wir eine noch reichere Gliederung; oft ist namentlich im Mittelschiff statt der einfachen

Fig. 26.



Säule eine Gruppe von drei Halbsäulen angebracht, die dann den Gewölbgurten noch näher entspricht; oft haben die starken Pfeiler an der Vierung des Kreuzes oder unter dem Thurme sechszehn oder noch mehr Halbsäulen und Ecken. Viel häufiger ist aber jene Entwicklung unvollständig. Zuweilen sind die Pfeiler unter den Arcaden ganz ohne Gliederung, während die nach den Schiffen gewendeten Seiten Vorlagen und Halbsäulen haben ¹⁾; in anderen Fällen

ist es umgekehrt, die Verbindungsbögen werden von Halbsäulen getragen, während die anderen Seiten gerade Flächen zeigen ²⁾.

Dies letztere hing meist mit dem Mangel der Wölbung zusammen, da es sich von selbst verstand, dass solche Vorlagen des Pfeilers nur da stattfinden durften, wo sie etwas zu tragen hatten. Es findet sich daher bei Ueberwölbung der Seitenschiffe und gerader Decke des Hauptschiffes, dass der Pfeiler auf drei Seiten oder auf einer gegliedert, auf der des Mittelschiffs aber nackt ist ³⁾, und bei der quadraten, also einen Pfeiler überspringenden Wölbung, dass dieser mittlere Pfeiler ohne Vorlage oder doch nur mit einer schwächeren als die anderen versehen ist ⁴⁾. Zuweilen begnügte man sich auch mit einer einfachen Halbsäule auf allen vier Seiten und liess die Ecken des ursprünglichen Pfeilers ungegliedert und scharf hervortreten, wodurch denn die rhythmischen Verhältnisse des Grundrisses stark, aber auch hart ausgesprochen waren. Viele Meister konnten sich nicht entschliessen, der Halbsäule im Mittelschiffe jene schlanke Gestalt zu geben, hielten sie deshalb in gleicher Höhe mit den übrigen Säulen und liessen dann die Gewölbstützen entweder von dem Kapital dieser mittleren Säule oder von einem über demselben in dem Zwickel der Bögen angebrachten Kragsteine aufsteigen. In England gab man sogar häufig dem

¹⁾ So in den Domen von Mainz, Speier, Worms und in Kloster Laach.

²⁾ So in der Kirche zu Memleben, die kein Gewölbe hatte, und im Dom zu Würzburg, der auch anfangs für eine Balkendecke bestimmt war, aber auch in S. Sebald in Nürnberg ungeachtet des auf Kragsteine gelegten Gewölbes.

³⁾ So in S. Ursula in Köln.

⁴⁾ Jenes in den Domen von Basel, Naumburg und Bamberg, selbst bei übrigens völlig ausgebildeten Pfeilern, dieses in denen von Speyer und Worms.

ganzen Pfeiler die Gestalt einer einzigen Rundsäule von ungeheurer Dicke, welche mit ihrem Kapitäl oder Gesims noch über die Wandfläche hinausragte und so die Stützen der obern Gewölbe trug, was denn begreiflicher Weise dem ganzen Gebäude einen überaus plumpen Charakter aufdrückte.

Allein auch da, wo man den vollständig gegliederten Pfeiler und mit hin jene schlanke Halbsäule anwendete, waren doch noch alle Details desselben sehr breit und massiv gehalten. Halbsäulen haben als solche, schon weil sie keine Verjüngung dulden und von oben bis unten einen unveränderten Cylinder darstellen, etwas Trockenenes, was bei jener langgedehnten Halbsäule mehr als sonst auffiel. Ebenso trug die steile Basis, das einfache Würfelkapitäl, das starke Gesims und endlich die unverzierte Wand selbst dazu bei, die Lebendigkeit des Aufsteigens niederzuhalten. Allein in der That war dies dem ganzen Systeme entsprechend, besonders so lange das quadratische Gewölbe in Anwendung blieb. Wie dieses einen langsamen Gang ging, weit ausholend erst am dritten Pfeiler sich senkte, so musste auch in der Pfeilerbildung selbst die Bewegung noch eine feierliche, vorherrschend ernste sein. In diesen weit ausgedehnten Hallen durfte sich kein rascher Schritt hören lassen.

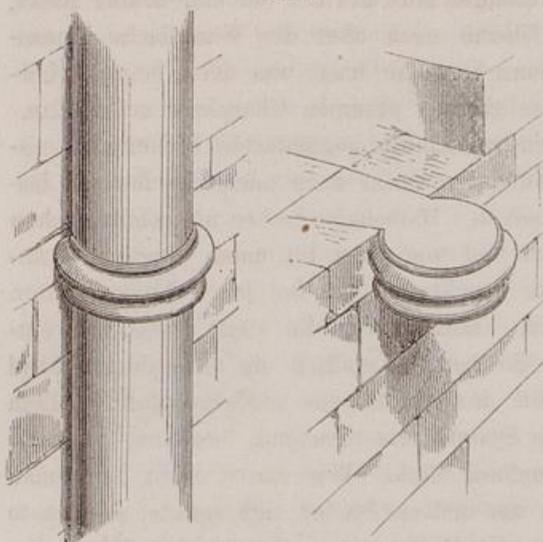
Diese primitive Strenge des romanischen Gewölbebaues dauerte nicht lange; sehr bald entwickelten sich aus den so fest intonirten Grundaccorden feinere Modulationen, aus den allgemeinen Umrissen detaillirte Züge. Die nähere Darlegung dieser Fortschritte gehört nicht in diese vorbereitende Schilderung, sondern in die chronologische Erzählung; wohl aber müssen wir schon hier einzelne charakteristische Formen erwähnen, welche dabei entstanden. Eine solche, die Pfeilerbildung betreffende, ist die sogenannte Ringsäule, die Säule oder Halbsäule, an der das senkrechte Aufsteigen des Schafts ein oder mehrere Male durch vorspringende Ringe von Stein unterbrochen wird. Die Veranlassung zu dieser neuen Erfindung wird ohne Zweifel eine technische gewesen sein, die sich vielleicht zuerst bei freistehenden Säulen in Kapellen, Refectorien und ähnlichen Räumen ergab, deren Herstellung aus einem Stücke nicht ausführbar war. Man bildete dann den Schaft aus zwei aufeinandergestellten Steinsäulen, die man aber, theils um die Fuge zu verdecken, theils um Verschiebungen zu vermeiden, durch einen dazwischen gelegten Stein von grösserem Durchmesser verband, dessen vorragender Rand dergestalt profilirt wurde, dass er den Charakter eines die schlanke Säule stärkenden Ringes annahm. Sehr viel wichtiger wurde dann aber dieses Glied in seiner Anwendung auf die Pfeilerbildung der Kirchenschiffe. Im letzten

Fig. 27.



Säule aus Ramersdorf (Bonn).

Fig. 28.



Viertel des zwölften Jahrhunderts begann man es vorzuziehen, statt der Halbsäulen vollrunde oder doch fast völlig runde Säulchen an den Kern der Pfeiler anzulehnen, die dann natürlich aus einzelnen, schlanken Cylindern aufgebaut werden mussten. Hier gewährte dann nur ein solcher, an der betreffenden Quader ausgearbeiteter Ring das Mittel, nicht nur die unbequemen Fugen zu verdecken, sondern auch die Säule selbst mit der Mauermaße in Verband zu bringen. Ausser

diesem wichtigen technischen Dienste gaben dann aber diese, natürlich an den einzelnen Pfeilern wiederkehrenden Ringe den nicht minder wichtigen decorativen Vortheil, die Verschiedenheiten des verticalen Aufsteigens auszugleichen und die horizontalen Linien, die den Bau durchzogen, zu betonen, und so die ganze Erscheinung harmonischer zu machen¹⁾.

Eine gleiche Mannigfaltigkeit wie bei den Pfeilern herrscht auch bei den Kapitälern. An bestimmte Ordnungen und Regeln, wie die antike Baukunst sie gehabt hatte, war überall nicht zu denken; vielmehr ist Freiheit und Veränderung in Nebendingen ein Erforderniss dieses Styls. Selbst bei Kapitälern derselben Reihe wollte man keine völlige Gleichheit, sondern suchte Abwechslung. Jener eigenthümliche Begriff der Symmetrie fand hier seine vollste Anwendung; man forderte eine gewisse Regel, aber nicht nothwendig immer dieselbe, sondern lieber eine wechselnde und gern eine complicirte, welche dem Scharfsinne des Beschauers zu errathen aufgab. Zuweilen war die Form der Kapitälern durch die ganze Kirche gleich, zuweilen nur bei den Säulen von gleicher Höhe, so dass sie an den hohen Gewölbstützen des Oberschiffes abwich. Zuweilen war aber auch innerhalb derselben Reihe nur eine bedingte Gleichheit, so dass etwa die Höhe dieselbe blieb, aber die Ausbiegung oder die Verzierung sich änderte,

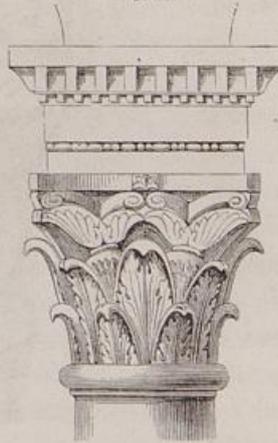
¹⁾ Vergl. über das Technische hauptsächlich Viollet-le-Duc, Dict. de l'Archit. II. 59, über die decorative Bedeutung die Bemerkungen von Riggerbach in den Mitth. d. k. k. Centralcommission. VII. (1862) S. 53, der mit Recht darauf aufmerksam macht, dass schon früher ähnliche Ringe an den schlanken Schäften der Leuchter und an den Säulchen der Reliquiarien von den Metallarbeitern angewendet seien, auch in den Miniaturen vorkommen.

jedoch so, dass die symmetrische Aehnlichkeit der gegenüberstehenden Reihe berücksichtigt wurde, und auch gern so, dass auf derselben Seite eine Wiederkehr ähnlicher Formen, ein rhythmischer, reimartiger Wechsel eintrat. Diese Abwechslung kann allerdings zu weit gehen, einen unruhigen barbarischen Charakter tragen, gewöhnlich aber ist sie wohlthätig, sie befriedigt beim allgemeinen Ueberblick, und gewährt dem Beschauer, der sich in das Detail vertieft, durch den Wechsel der Formen und durch die feinen hineingelegten Beziehungen, einen neuen Genuss¹⁾.

Neben dem Würfel ist besonders die Reminiscenz des korinthischen Kapitäls zu bemerken. So selten eine genaue Nachahmung desselben vorkommt, so häufig findet man Anklänge daran mit Variationen, die bald eine dunkle, gedankenlos angewendete Erinnerung, bald aber eine sinnvolle Uebersetzung und Umgestaltung anzeigen. Man hielt den Gedanken einer Entfaltung fest, die sich auf den Ecken und in der Mitte zusammenfasste, und wusste ihn durch mannigfaltige Pflanzenornamente, durch Thiergruppen, endlich durch einfache, bedeutungslose Ausladungen bald reich und in voller Harmonie, bald phantastisch, bald nur in Grundtönen auszusprechen. Daneben kann man als eine dritte Gattung die Kapitäle anführen, welche die Form des Würfels und die korinthische, die convexe und die concave Biegung, vermitteln. Dies geschah in verschiedener Weise. Entweder so, dass man das Eckige des Würfels gleichsam abschliff und so die Gestalt eines Beckens erhielt, so dass der Umriss weder die Höhlung des korinthischen noch die Ausbiegung des Würfelkapitäls hatte, sondern zwischen beiden blieb; oder so, dass man gar keine Ausladung gab, und das Kapitäl cylindrisch wie den Säulenstamm formte, und nur durch die Verzierung bezeichnete; oder endlich indem man

beide Formen verband, unten mit dem schlanken Kelche des korinthischen Kapitäls begann, dann aber, statt diese sanfte Schwingung fortzusetzen, es schneller ausladen und sich oben fast viereckig gestalten liess, oder doch dem Kelche durch eine starke Ausladung der Blätter eine

Fig. 29.



Kloster Corvey.

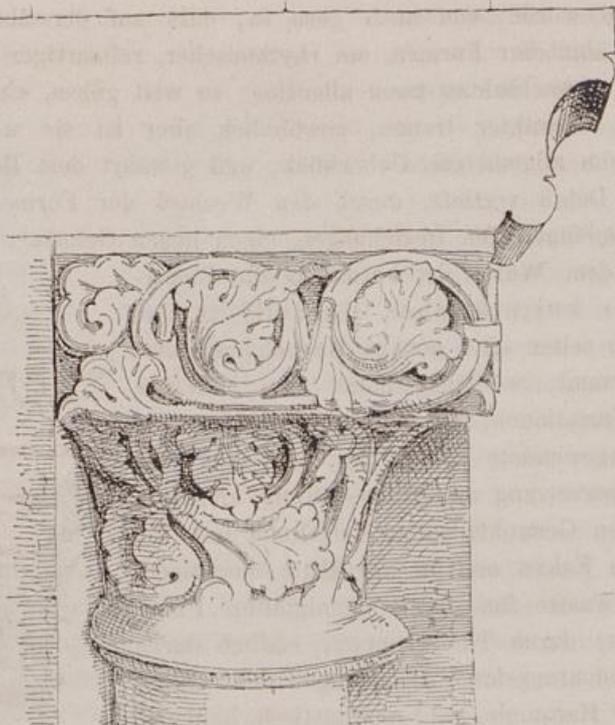
Fig. 30.



Krypta zu Riechenberg.

¹⁾ Von grosser Schönheit sind die wechselnden Beziehungen der Kapitäle oft in französischen Kirchen z. B. in N. D. von Châlons-sur-Marne.

Fig. 31



Dom zu Halberstadt.

Aehnlichkeit mit der Würfelform gab ¹⁾. Allen diesen Formen war aber die schon erwähnte hohe, nach oben meistens erweiterte, Deckplatte gemein, so dass auch bei der grössten Aehnlichkeit mit dem korinthischen Kapital der Effect doch ein wesentlich verschiedener war. Bei manchen Pfeilerformen wurden endlich die Kapitäle niedrig und flach gebildet, so dass sie nur einem blossen Gesimse glichen, dies geschah namentlich bei den schweren Rundpfeilern des englischen Styls. Auch bei dem völlig gegliederten Pfeiler nahmen sie schon jetzt zuweilen die Form eines Kapitalgesimses an, indem sie nicht bloss den einzelnen Halbsäulen entsprachen, sondern um den ganzen Pfeiler, also auch um die scharf vortretenden Ecken herumliefen.

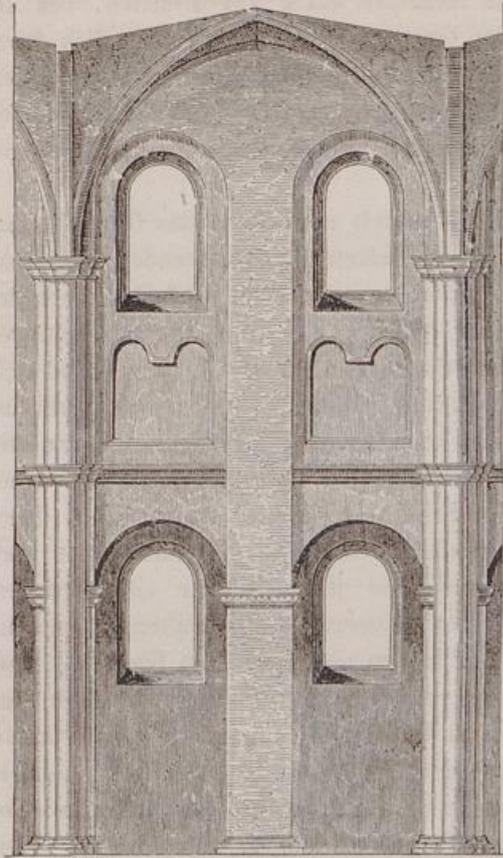
Die Verbindungs- oder Scheidbögen erscheinen in drei verschie-

¹⁾ Die französischen Archäologen haben diese Formen zu classificiren versucht; sie zählen auf: konische, pyramidale, glocken-, herzförmige, vasenförmige (*urcéolé*, mit eingezogenem Rande), trichterförmige (*infundibuliforme*, mit concaver Ausladung des Kelchs), schalenförmige (*scaphoïde*), gefälte (*godronné*, Würfelkapitäle mit convexer Kannelirung der untern runden Theile) u. a. Vgl. *Instructions du comité hist. des arts et monuments. Arch. du moyen age. p. 22.*

denen Formen. Entweder sie sind wie in der ältesten Zeit einfache Mauer-
ausschnitte, oder sie bestehen aus mehreren eckig abgegrenzten, von der
Maueröffnung aus zurückweichenden Gurten, oder sie werden endlich durch
einen oder mehrere Rundstäbe gegliedert. Die erste Form entspricht dem
einfachen Wandpfeiler, die zweite dem gegliederten Pfeiler mit Würfel-
kapital, der Rundstab endlich feineren Halbsäulen mit kelchförmigen
Kapitalen.

Auch die Wand des Oberschiffes erhielt erst durch das Gewölbe ihre
vollständige Gliederung. So lange man Balkendecken anwendete, sah man
hier nur horizontale Linien; entweder bloss die eines einfachen über den
Scheidbögen fortlaufenden Gesimses oder, in den Gegenden wo man rei-
chere Ausstattung erstrebte, die der Gallerien an den Emporen und end-
lich weiter oben die der Fensterreihen. Indessen gaben die Gallerien
doch bald Gelegenheit die rhythmische Abtheilung des Schiffes auch hier
anzudeuten, indem man entweder die Reihe der kleinen Säulen, aus denen
sie bestand, an der Stelle wo im Schiffe ein Pfeiler eintrat auch durch
einen kleinen Pfeiler unterbrach (wie in Gernrode im Harz) oder statt
einer fortlaufenden Arcadenreihe nur über jedem Pfeiler eine Arcaden-
gruppe von zwei kleineren, durch einen grösseren überspannten, Bögen an-
brachte (wie in S. Ursula in Köln und in den normannischen Kirchen). Dass
man diese Wirkung der Gallerien verstand und beabsichtigte, zeigt sich
daran, dass man sie zuweilen durch Blendarcaden, also bloss decorativ,
ersetzte. Auch finden sich schon Versuche, das in den Pfeilern angedeu-
tete Princip senkrechter Gliederung hier unmittelbar auszusprechen,
etwa durch Linien, welche von der Mitte des Pfeilergesimses bis zu jenem
Längengesimse aufsteigen (wie in S. Godehard in Hildesheim, oben S. 116
Fig. 21). Durch die Einwölbung wurde endlich dies verticale Element
vorherrschend, indem nun die ganze Wandfläche durch die Gewölbstützen
in hohe Wandfelder (*travées*) von sehr viel grösserer Höhe als Breite
abgetheilt erschien. Die horizontalen Linien wurden dadurch zwar nicht
nothwendig ausgeschlossen, vielmehr waren sie nützlich, um sowohl die
Verbindung dieser einzelnen Wandpfeiler zu einem Ganzen auszudrücken,
als auch um den Raum zwischen je zwei Gewölbstützen, der bei der qua-
draten Wölbung doch noch sehr gross war, nicht leer zu lassen und beide
mit einander zu verbinden. Allein die Einförmigkeit dieser langen Hori-
zontalen war nun gebrochen, sie mussten sich den senkrechten Abtheilungen
anpassen; die Gesimslinie wurde von den Gewölbstützen durchschnitten,
oder legte sich um dieselben mit einer Verkröpfung herum, und die Bo-
genstellungen der Gallerien wurden so eingerichtet, dass sie mit jedem
Wandfelde abschlossen und innerhalb desselben ein relatives Ganzes bil-
deten. Sie standen zu den Arcaden des Schiffes im Verhältnisse eines

Fig. 32.



Dom zu Worms.

oberen Stockwerks, mussten sich daher nach demselben richten und gliederten sich wiederum zu Arcadengruppen, so dass über jedem unteren Bogen zwei oder drei der kleineren Bögen der Gallerie standen, die dann wieder von einem grösseren Bogen überwölbt wurden. Dadurch kam auch in die Stützen dieser Arcaden eine Mannigfaltigkeit; denn diejenigen, welche bloss die unteren kleineren Bögen zu tragen hatten, bestanden nun gewöhnlich aus einer einfachen Säule, während die, auf welchen die Ueberwölbung einer solchen Gruppe von kleineren Bögen ruhte, aus mehreren gekuppelten Säulchen oder einem mit mehreren solchen Säulen umstellten Pfeiler bestanden. Da wo die grosse, das Gewölbe stützende Halbsäule die Gallerie durchschnitt, stiessen diese Bogengruppen der Gallerie mit ihren kleinen Säulen dicht an diese Gewölbstützen, schienen mit denselben zu einem Systeme zu gehören und machten dadurch die Durchdringung des verticalen und horizontalen Strebens anschaulich. Die Oberlichter erschienen dann als das dritte, höchste Stockwerk und mussten daher auch in ein bestimmtes Verhältniss zu jenen beiden unteren gebracht werden. Gewöhnlich bestanden sie nur aus länglichen, oben mit einem Kreisbogen geschlossenen Oeffnungen ohne innere architektonische Abtheilung, von denen unter jedem Gewölbequadrat und mithin über je zwei Scheidbögen des Schiffes zwei angebracht wurden. Diese wurden jedoch oft, wegen der Form des Scheidbogens und wegen des Vortretens der Diagonalgurten, in die Mitte des Wandfeldes und näher aneinander gerückt, so dass sie durch diese Stellung nicht mehr eine im ganzen Langhause gleichmässig fortlaufende Reihe bildeten, sondern deutlich paarweise den einzelnen Wandfeldern angehörten. Später, besonders in den Gegenden, wo man überhaupt

oberen Stockwerks, mussten sich daher nach demselben richten und gliederten sich wiederum zu Arcadengruppen, so dass über jedem unteren Bogen zwei oder drei der kleineren Bögen der Gallerie standen, die dann wieder von einem grösseren Bogen überwölbt wurden. Dadurch kam auch in die Stützen dieser Arcaden eine Mannigfaltigkeit; denn diejenigen, welche bloss die unteren kleineren Bögen zu tragen hatten, bestanden nun gewöhnlich aus einer einfachen Säule, während die, auf welchen die Ueberwölbung einer solchen Gruppe von kleineren Bögen ruhte, aus mehreren gekuppelten Säulchen oder einem mit mehreren solchen Säulen umstellten Pfeiler bestanden. Da wo die grosse, das Gewölbe stützende Halbsäule die Gallerie durchschnitt, stiessen diese Bogengruppen der

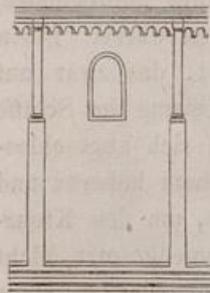
Schmuck liebte und wo die Gallerien herkömmlich waren, brachte man aber auch an diesen Fenstern, um sie den Gallerien entsprechend zu machen, Halbsäulen an, oder verzierte sie durch davorgelegte Bogenstellungen, wo dann gewöhnlich höhere Bögen die Fenster einrahmten und kleinere sie mit den Scheidbögen in Verbindung setzten. Hier sprach sich also schon in dieser Fenstergruppe selbst ein verticales Aufstreben aus; aber auch da, wo bloss zwei einzelne Fenster neben einander standen, zeigten sie sich im Verhältniss zu den unter ihnen gelagerten Bögen der Gallerien und des Schiffes als eine Zuspitzung und trugen dazu bei, die Gliederung des Wandfeldes als eines selbstständigen Theiles abzuschliessen.

Da die beiden einander gegenüberliegenden Wandfelder durch die Gewölbe kräftig verbunden waren, so bestand nicht nur jede Wand aus einzelnen Feldern, sondern das ganze Gebäude aus einzelnen quadraten, schlanken Räumen, die nur durch ihre Gleichheit und durch die zwar gebrochenen, aber doch noch stark markirten Horizontallinien verbunden waren. Darin lag denn ferner eine Aufforderung, das Mittelquadrat, das zwar auf allen vier Seiten offen war, aber dafür durch die Durchkreuzung der Schiffe eine eigenthümliche Bedeutung hatte, ebenfalls als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu bezeichnen; man pflegte es daher mit einem höheren und reicheren Gewölbe, mit einer Kuppel, zu versehen, die, um den Kreuzgewölben zu entsprechen, aus Gurten und Dreiecken zusammengesetzt, nicht kreisrund, sondern achteckig gebildet wurde, und so entweder zu einer offenen Laterne hinaufstieg oder doch durch ihre Wölbungsart sich auszeichnete. So war also das rhythmische Gesetz des ganzen Baues als einer grossen, aus mehreren kleineren Gruppen bestehenden Einheit vollendet und der Gedanke des verticalen Aufstrebens einzelner Theile mit der Bewahrung der Einheit des Ganzen durch horizontale Linien sehr glücklich verschmolzen.

Gehen wir nun vom Inneren zum Aeusseren über, so schliesst sich dessen Ausstattung an die Abtheilungen des Inneren an, jedoch in der Weise, dass die horizontalen Linien hier deutlicher zu bestimmten Stockwerken werden, während die verticalen schwächer als durch die Pfeiler des Schiffes angedeutet sind. Das unterste Stockwerk, das der Seitenschiffe, wird oben durch sein Dachsims in derselben Höhe bekrönt, auf welcher im Inneren das Gesims über den Arcaden des Mittelschiffs fortläuft. Befinden sich Gallerien über den Seitenschiffen, so bilden auch diese mit ihren Fenstern ein besonderes Stockwerk des Aeusseren. Darüber steigt denn das Dach mit mässiger Steile bis an die Brüstung der oberen Fenster, welche also eine höchste Stufe bezeichnen. Die senkrechten

Abtheilungen sind entweder bloss durch die Fenster oder deutlicher durch einfache, mässig hervortretende Mauerstreifen s. g. Lisenen¹⁾ bezeichnet, deren Verbindung über jedem Compartment jedes Stockwerks entweder bloss durch ein geradliniges Gesimse und durch ziemlich weitgestellte Kragsteine, oder durch den Bogenfries, d. h. durch kleine Bögen bewirkt wird, welche, nach unten geöffnet, sich aneinander reihen und an die Lisenen anschliessen. Häufig findet sich jedoch der Bogenfries allein, ohne Lisenen, so dass er ununterbrochen über der einfachen und ungetheilten Wand fortläuft (Fig. 33). Er erscheint dann nur als eine das Gesimse vorbereitende und unterstützende Ausladung, welche der horizontalen Gesimslinie die Andeutung einer verticalen Bewegung hinzufügt, und das Princip der Bogenverbindung, das im Innern herrscht, hier im verjüngten Maassstabe aus-

Fig. 33.



S. Godehard, Hildesheim.

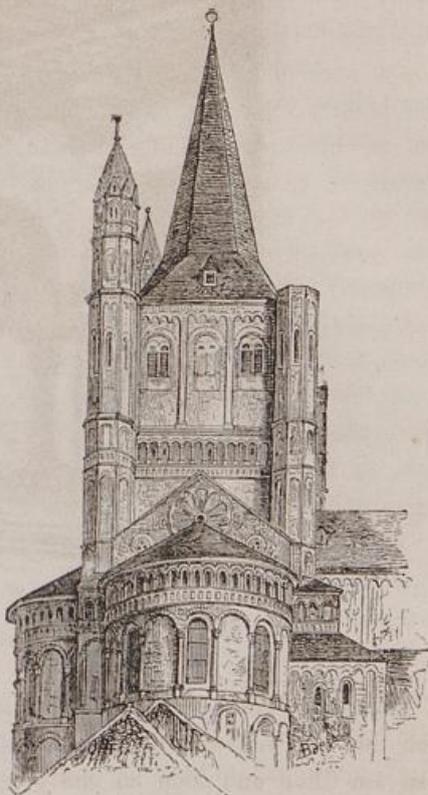
spricht. Häufig sind aber auch die Lisenen nicht bloss einfache Mauerstreifen, sondern ganz oder in ihrem oberen Theile als Halbsäulen oder doch durch eine Art Kapital als Pilaster gestaltet. Sie erinnern dann einigermaassen an die Halbsäulen am Aeusseren der römischen Gebäude, welche aber einzelne grössere Bögen trugen und mithin wirkliche blinde Arcaden bildeten. Hierdurch erkennen wir den historischen Ursprung des Bogenfrieses; jener grosse, hochgewölbte Bogen ist gebrochen und der Horizontallinie des Gesimses enger angefügt. Dieser Fries ist also, wenn man will, eine Abbeviatur jener Arcaden, zugleich aber eine Umgestaltung derselben, welche das verticale Element besser durchführt, indem es die Säule bis an das Gesims hinaufzieht und nicht dem Bogen unterordnet. An gewissen Stellen, namentlich an der Chornische und an den Façaden, sind dann aber häufig jene grösseren Arcaden beibehalten, während an den Seitenwänden desselben Gebäudes der Bogenfries mit oder ohne Lisenen gebraucht ist (Fig. 34). Dies entspricht zunächst der reicheren Ausstattung, welche jene Theile in Anspruch nehmen, es ist aber auch sonst angemessen, an der Chornische, weil es mit der Rundung harmonisch ist und den Umschwung mehr versinnlicht, an der Façade, weil diese überhaupt sich dem Beschauer öffnet und mithin breitere Abtheilungen geben muss. Es wird dadurch noch deutlicher, weshalb der Bogenfries den Seitenwänden entspricht, denn diese

¹⁾ Dies sonderbare Wort ist nur in Deutschland bekannt, obgleich augenscheinlich aus romanischer Wurzel gebildet. Am Nächsten steht ihm das italienische Wort: *Lista*, Streifen. Die französischen Ausdrücke: *lisière* (Rand), *lisse* (ein Querbalben im Schiffsbaue) *lice* (Schranken, Weberkette) *lisser* (glätten) sind ohne Zweifel verwandten Ursprungs.

sollen eben keine Oeffnung, sondern vielmehr den ununterbrochenen Verlauf der Bogenreihen des Innern im Aeusseren anschaulich machen.

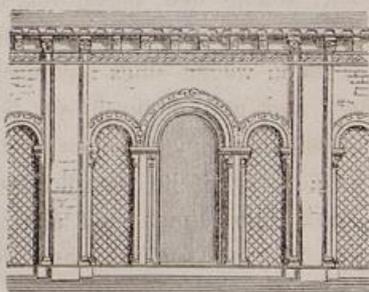
Denselben Gedanken finden wir auch in anderer Weise ausgesprochen. In manchen Gegenden ist nämlich der Bogenfries nicht üblich, dagegen das Oberschiff, da wo es über das Dach des Seitenschiffes herüberraht, mit blinden Arcaden versehen, die zuweilen durch Lisenen abgetheilt sind, zuweilen aber sich ununterbrochen aneinander reihen und dann nur dadurch die senkrechten Abtheilungen des Schiffes markiren, dass sie innerhalb derselben eine Gruppe bilden. Das Fenster ist dann der Mittelpunkt einer solchen Gruppe und zuweilen höher als die blinden Bögen, welche es umgeben (Fig. 35). Noch bedeutsamer erscheint dasselbe Princip in den kleinen Arcadengallerien (Zwerggallerien), welche unter den Dachgesimsen mancher romanischen Kirchen hinlaufen und eine reiche und ausdrucksvolle Verzierung bilden; eine Eigenthümlichkeit der norditalienischen und deutschen, besonders der rheinischen Bauten (Fig. 36). Sie bilden gleichsam ein oberstes Stockwerk über den Fenstern, und bestehen aus freistehenden kleinen Säulen, die durch Bögen verbunden am oberen Rande der Mauer, über dem Gewölbanfang und unter dem Gesimse einen offenen Gang geben, gewöhnlich so, dass stärkere Pfeiler oder gekuppelte Säulen an den Stellen eintreten, wo in den unteren Stockwerken Lisenen sind. Nur

Fig. 34.



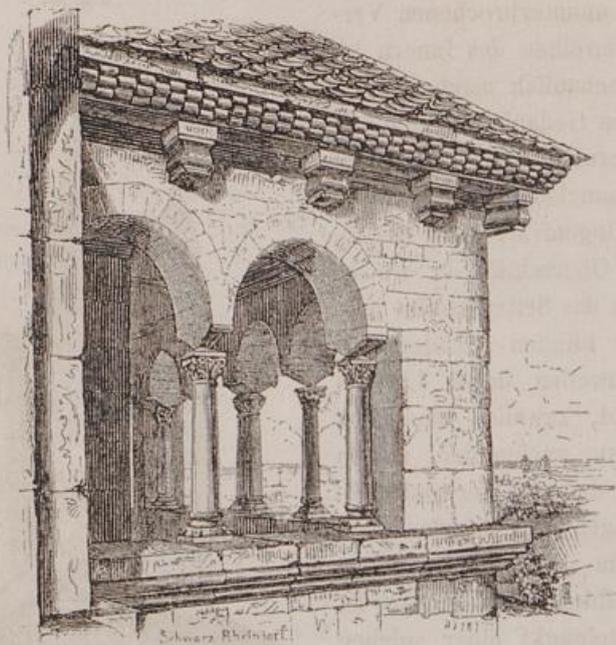
Gross St. Martin in Köln

Fig. 35.



S. Trinité, Caën.

Fig. 36.



Schwarz - Rheindorf.

in seltenen Fällen umgeben sie die ganze Kirche ¹⁾; meistens finden sie sich nur an Stellen, welche ausgezeichneten Schmuck in Anspruch nehmen also am Chor und dem zu ihm gerechneten Theile des Kreuzschiffs, an der Centrankuppel und an der Façade. Sie sind keinesweges ein müßiges Ornament, sondern entspringen aus einer constructiven Rücksicht ²⁾. Denn die Mauerdicke, welche unter dem Gewölbe und am Anfange desselben als Stütze und Widerlager nöthig ist, wurde hier oben eine überflüssige Last und bedurfte daher der Erleichterung; man brauchte nichts als leichte Stützen, welche den Vorsprung des Daches tragen konnten. Diesem entsprach nun jene Gallerie vollkommen; sie zeigte auch dem Auge, dass die Mauer unten wegen eines technischen Zweckes verstärkt war, der hier oben fortfiel, und gab dadurch ein Gefühl der Sicherheit. Zugleich war sie dann freilich als malerisches Ornament bedeutend, sie gab einen ähnlichen, nur nach ihrer Stelle modificirten Eindruck, wie die Vertiefung des Portals; auch hier öffnet sich das Innere nach Aussen und gewährt dadurch einen kräftigen Wechsel von Licht und Schatten; sie repräsentirte den

¹⁾ Wie an den Domen zu Speyer und Pisa, sowie an der Kirche zu Schwarz-Rheindorf.

²⁾ Wie dies Andreas Simons, die Kirche zu Schwarz-Rheindorf, S. 46 sehr gut ausführt.

Bogen, als das Lebelement der ganzen Construction auf sehr viel eindringlichere Weise als der blosse Bogenfries oder als blinde Arcaden. Daher schliesst denn auch gewöhnlich die Gallerie den Bogenfries aus; ihre Verbindung ist ein Pleonasmus, der indessen zuweilen vorkommt.

Das Dachgesimse der romanischen Gebäude ist immer steiler und weniger ausladend als das antike Kranzgesimse. Es geht meistens von dem Gedanken einer umgekehrten attischen Basis aus, indem es aus Rundstab, Kehle und Wulst zusammengesetzt ist, besteht aber auch wohl aus zwei Wülsten mit einem Plättchen oder noch reicherer Gliederung. Die runden Theile sind meistens, zuweilen auch die Höhlungen, mit Verzierungen bedeckt, deren ich unten, bei der Schilderung der Ornamentation, erwähnen werde. Durch jene steile Form entspricht das Gesimse dem Basament, welches unten, wie jenes oben, das Gebäude umzieht; denn auch dieses hat meistens den Wechsel von Rundstäben mit einer Höhlung, die hier auf einer verhältnissmässig hohen Unterlage ruhet. Oft ist es aber reicher gegliedert und daher steiler ansteigend und meistens kräftig und mit Sorgfalt behandelt.

An keiner Stelle zeigt sich die strenge Schönheit des romanischen Baues in grösserer Vollkommenheit als an den Portalen. Die Abschrägung der Seitenwände, die ich als eine gemeinsame Eigenthümlichkeit beider Style im vorigen Kapitel geschildert habe, wurde hier durch regelmässige Abstufungen quadratischer oder doch rechteckiger Form, also von gleicher oder fast gleicher Breite und Tiefe bewirkt, deren vorspringende Ecken die schräge Linie andeuteten, während die zwischen ihnen entstehenden Winkel sich für die Aufnahme entweder wirklicher, vollrunder Schäfte oder eingelassener und also nur theilweise vortretender Säulen eigneten und so die Verbindung und den regelmässigen Wechsel des Runden und Eckigen noch eher zeigten, als er sich an den Pfeilern des Inneren ausgebildet hatte. Diese Säulen erhielten dann wohl ausgebildete reiche Kapitäle und wurden durch ein über die Ecken sowohl als über die Säulen fortlaufendes und also die Abstufungen verdoppelndes Gesimse gekrönt, von welchem demnächst der Bogen aufstieg. Diese strenge und einfache Anordnung fügte sich leicht allen verschiedenen Ansprüchen und gestattete, dass man sich mit einer Säule auf jeder Seite des Portals begnügte, oder den Wechsel von Ecken und Säulen zwei, drei oder vier Mal wiederholte, je nachdem man das Portal einfacher oder reicher halten wollte (Fig. 6).

Da diese wichtigste Stelle den höchsten Schmuck erforderte, so wurden auch die Stämme der Säulen oft verziert, gewöhnlich so, dass diese Verzierung wechselte. Man beobachtete dabei jenes Gesetz der freien Symmetrie, machte daher die Säulen derselben Seite verschieden, oft mit rhythmischer Wiederkehr, hielt aber eine symmetrische Gleichheit beider Seiten

fest. Diese war denn auch schon durch den Bogen bedingt; denn es verstand sich von selbst, dass die Abstufung der Wände an der Ueberwölbung fortgesetzt und mithin jedes entsprechende Säulenpaar durch einen bestimmten Bogen verbunden wurde. Daher kam es denn auch, dass man diese einzelnen Bögen als kräftige Wülste behandelte und den darunter befindlichen Säulenstämmen gleich oder ähnlich verzierte, oder ihnen doch durch Aushöhlung ihrer Ecken eine leichtere, den innern Umschwung ausdrückende Form gab. Dieser regelmässige Wechsel runder und eckiger Schwingungen in gleich kräftiger Bildung gab dann dieser Wölbung in höherem Grade als im gothischen Style das Bild einer feierlichen Glorie, welche an den leuchtenden Glanz und den raschen Umschwung des Firmaments erinnerte. Dies wurde in verschiedenen Schulen verschieden aufgefasst. In gewissen Gegenden, namentlich in der Normandie und in England, liess man sich von dem Lichtgedanken zu sehr beherrschen, alle Verzierungen bezogen sich auf den Mittelpunkt des Kreises und hatten die Richtung des Ausstrahlens von demselben, wodurch sie entweder flach wurden

Fig. 37.



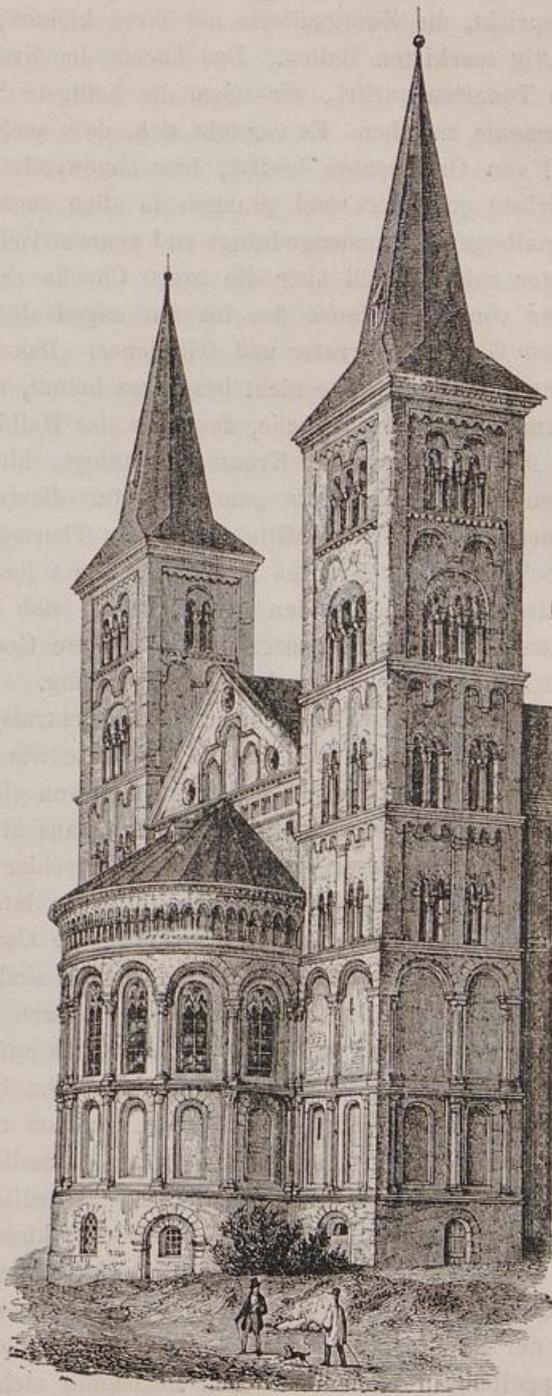
Oxford.

oder die Bogenlinie durchschnitten und schwächten. In Deutschland hielt man den Gedanken des Umschwungs fest und suchte daher in den Ornamenten die innere Kreisbewegung oder das fortschreitende Heranwachsen der kräftigen Rundstäbe auszudrücken. Immer aber blieben die Portale die Stelle, wo sich die Ornamente vorzugsweise entwickelten. Daher finden wir hier zuerst auch das Bildwerk in reichem Maasse, und zwar theils in heiligen Gestalten, die als Relief im Bogenfelde oder als freie Statuen zwischen den Säulen angebracht sind, theils aber auch in phantastischen Bildungen mancher Art, bald mit symbolischer Beziehung, bald als freies schreckendes oder anlockendes Spiel.

Oberhalb des Portals enthält die Façade stets mehrere Stockwerke von Fenstern oder Arcaden, welche durch horizontale Gesimse getrennt sind, aber auch durch ihre Gruppierung und häufig durch die Verbindung höherer und niedrigerer Fenster die Verschiedenheit der drei Schiffe und mithin die verticale Abtheilung andeuten, welche dann bei der Verbindung von Thürmen mit der Façade noch mehr betont ist. Nicht selten steht über dem Hauptportale, der Axe des Gebäudes entsprechend, eine s. g. Rose, d. h. ein kreisförmiges Fenster, dessen innere Gliederung einen Mittelpunkt mit einer grösseren oder kleineren Zahl von Radien darstellt und so den Gedanken der Centralisation und den des Bogens als des Lebenselementes der ganzen Structur bedeutungsvoll ausspricht.

Eine zweite Stelle, wo, wie an der Façade und besonders am Portale, der ganze Reichthum des Styls angewendet wurde, ist die Chornische. Wie sie schon im Grundrisse die Kreislinie zeigt, so wiederholt sich diese nun auch in ihrer Verzierung auf das Mannigfaltigste. Der Krypta entsprechen kleinere, dem hohen Chore grössere, immer durch volle Bögen verbundene Arcaden, der Bogen-

Fig. 38.



Münster zu Bonn

fries wiederholt sich an den Gesimsen dieser verschiedenen Stockwerke, und unter dem Dache läuft endlich, wo es dem Gebrauche der Gegend entspricht, die Zwerggalerie mit ihren kleinen, aber durch tiefe Schatten kräftig markirten Hallen. Das Thema der Kreisschwingung ist also durch alle Tonarten variirt, wir sehen die heiligste Stelle von einer sphärischen Harmonie umgeben. Es versteht sich, dass auch sonst Alles, was der locale Styl von Ornamenten besitzt, hier angewendet ist; die Gesimse sind aufs Reichste gegliedert und prangen in allen zugänglichen Mustern. Was im Portalbogen zusammengedrängt und concentrisch sich bewegte, hat sich hier weiter entfaltet und über die ganze Concha ergossen; sie strahlt aus, was jener von dem Glanze des Inneren angedeutet hatte; aber auch hier ist dieser Glanz ein ernster und feierlicher. Das verticale Element ist in der Verzierung der Nische nicht besonders betont, weil es in ihrer cylindrischen Form und in ihrem Dache, das über der Halbkuppel sich mit einer Spitze an das emporragende Kreuzschiff anlegt, hinlänglich ausgesprochen ist. Eben dadurch weist die ganze Structur dieses Theils nun auch auf einen Thurm oder eine das Mittelglied einer Thurmgruppe bildende Kuppel über der Vierung des Kreuzes hin. Hier findet jenes verstärkte Kreisen seinen Mittelpunkt, jene in den Arcadenreihen sich erhebende Schwingung ihre Spitze, und der im ganzen Bau angeregte Gedanke einer rhythmischen Centralisation seine plastische Erfüllung.

Eine äusserste Consequenz dieses Centralsystems war es, dass man in manchen Gegenden auch die Kreuzarme wie die Chornische abrundete, so dass dann die Kuppel, auf drei Seiten von gleichen Halbkreisen umgeben, über denselben schwebte, und das Langhaus als eine Ausstrahlung oder ein Ueberströmen dieser centralen Kraft erschien. Hier war wirklich eine, jedoch freilich durch die Beibehaltung des lateinischen Kreuzes stark modificirte, Annäherung an das byzantinische Centralsystem. In anderen Fällen, wo die Kreuzarme rechteckig gebildet sind, stellt schon die Chornische an sich ein Centralsystem dar, indem sie durch einen Umgang von der Breite der Seitenschiffe vergrössert, und äusserlich auf ihrer Rundung mit mehreren wiederum halbkreisförmigen Kapellen besetzt ist, sodass dann der grössere Halbkreis, von mehreren kleineren, wie von radialen Ausstrahlungen, umgeben ist. Noch häufiger wird etwas Aehnliches, aber mit schwächerer Wirkung, dadurch erlangt, dass auf der östlichen Seite des Kreuzschiffes, mithin auf beiden Seiten der Chornische, kleine Conchen angebracht sind.

An vielen romanischen Kirchen begnügte man sich nicht mit jenem Thurmsystem auf der Centralstelle des Kreuzes, sondern brachte ausserdem an der Façade Doppelthürme an, die dann aber immer zu jenem mittleren Kuppelbau in einer deutlichen Beziehung stehen und mit demselben eine Gruppe bilden, in welcher schon von Weitem der Gedanke einer aus

einzelnen selbstständigen Theilen zusammengesetzten grösseren Einheit sich kräftig ausspricht.

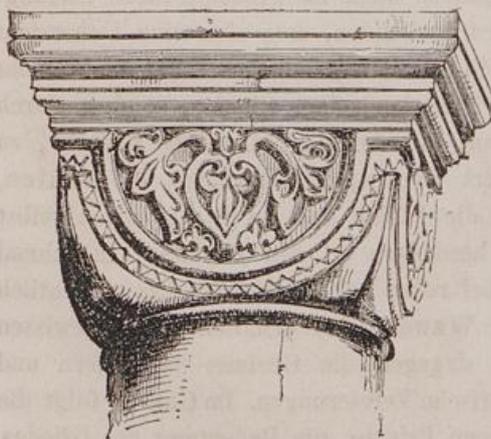
Die Bildung der Thürme selbst ist noch sehr einfach. In viereckiger, kleinere Thürme auch in achteckiger oder in kreisförmiger Gestalt, erheben sie sich in vielen Stockwerken von gleicher oder doch wenig verschiedener Höhe, alle durch Gesimse und gewöhnlich durch den Bogenfries abgeschlossen, und, nur etwa mit Ausnahme des untersten, durch Wandarcaden oder Fenstergruppen verziert (Fig. 38). Die Aussenwände des Thurms sind immer ganz senkrecht oder doch nur mit einer geringen pyramidalischen Verjüngung, dagegen liegt wohl in den wechselnden Fenstergruppen ein pyramidalischer oder rhythmischer Gedanke, indem sie in den unteren Stockwerken breiter, einfacher, in den oberen leichter und zierlicher gehalten sind. Hier finden sich mannigfaltigere Formen, als in den Fenstern der Kirche selbst, Formen, welche sich etwa an die der Gallerien anschliessen, indem die ganze Fensteröffnung durch eine oder mehrere Säulen getheilt und die sie verbindenden Bögen wieder von einem grösseren Bogen umfasst sind. Zuweilen ist bei einer dreitheiligen Fensteröffnung der mittlere Bogen überhöht, auch findet sich hier wohl schon die Kleeblattform, beides Zeichen der sich zum gothischen Styl, zum Schlanken und Aufstrebenden hinneigenden Tendenz. Eine hohe Spitze erhalten diese Thürme nicht, sie sind gewöhnlich durch ein mässig steiles Dach geschlossen, nicht selten so, dass auf ihren vier oder acht Seiten Giebel aufsteigen, zwischen denen jenes eingefügt ist.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, die Ornamente zu charakterisiren. In dieser Beziehung ist freilich die Verschiedenheit der einzelnen Länder am Auffallendsten, nicht bloss in der Zahl der Ornamente und in den Stellen, an welchen sie angebracht sind, sondern auch im Principe ihrer Bildung; doch ist immer so viel Gemeinsames vorhanden, dass sich eine Uebersicht geben lässt. In allen Ländern liebt es der romanische Styl, nicht bloss durch den Ausdruck der baulichen Function seiner Glieder, sondern durch wechselnde Muster und Verzierungen, mit denen er dieselben bedeckt, zu wirken. Die Stellen, welche verziert wurden, sind zunächst die Säulen, vor Allem die Kapitäle, oft auch die Pfähle der Basis, zuweilen selbst die Schäfte. Dann die Bögen, besonders an den Portalen, manchmal auch im Innern der Kirche, selbst bei roher eckiger Form; dies namentlich in normannisch-englischen Bauten. Wandfelder erhalten nur in gewissen Ländern mosaikartige oder flache, dagegen die Gesimse im Innern und noch mehr am Aeusseren häufig plastische Verzierungen. Im Ganzen folgt die Ornamentation auch hier dem richtigen Princip, die Bedeutung des Gliedes, an dem sie erscheint, zu versinnlichen; häufig aber ist sie willkürlich oder überladen und gefällt sich zuweilen sogar im Widersprechenden und selbst

Abschreckenden. Vorherrschend giebt sie blosse Linienspiele, ohne sich an irgend eine Naturgestalt anzulehnen, vielfach aber benutzt sie Motive aus dem Pflanzenreiche, ohne jedoch auf wirkliche Naturnachahmung Anspruch zu machen, in streng geregelter, conventioneller oder geometrischer Form, meistens in entfernter Anlehnung an antike Tradition. Oft gefällt man sich auch darin, phantastisch gebildete Thiere, Larven oder diabolische Wesen schreckend oder mit derbem Scherze einzumischen, oder gar Reliefs mit menschlichen Gestalten, welche heilige oder profane Hergänge oft sehr dunkel darstellen, der architektonischen Form, z. B. der Kapitäle, aufzudrängen. Dies giebt denn bei einer noch wenig ausgebildeten Plastik und bei den Schwierigkeiten, welche ein beschränkter und abgerundeter Raum auflegte, unschöne, barbarische, gewaltsame Formen, die sonderbar gegen den feineren Geschmack und die strenge Haltung jener andern, linearen oder vegetabilischen Ornamente contrastiren. Aber dieser Contrast wurde so wenig bemerkt oder störend gefunden, dass man ihn in manchen Gegenden in gehäufter Maasse herbeiführte. An eine feste Regel für die Verzierung einzelner Theile, wie in der griechischen Architektur, ist überall nicht zu denken; nicht bloss erheischte jenes eigenthümliche Princip der Symmetrie, dessen ich öfter gedachte, einen grösseren Wechsel, sondern man ging auch noch weit über dies Erforderniss hinaus; die Phantasie gefiel sich im Bunten und Abenteuerlichen. Dennoch kehren gewisse Ornamente häufiger wieder und die Natur der Sache schrieb für die Verzierung einzelner Theile Regeln, wenigstens im weiteren Sinne des Wortes, vor.

Die Würfelkapitäle sind oft ohne allen Schmuck, oft aber auch

Fig. 39.



Dom zu Gurk.

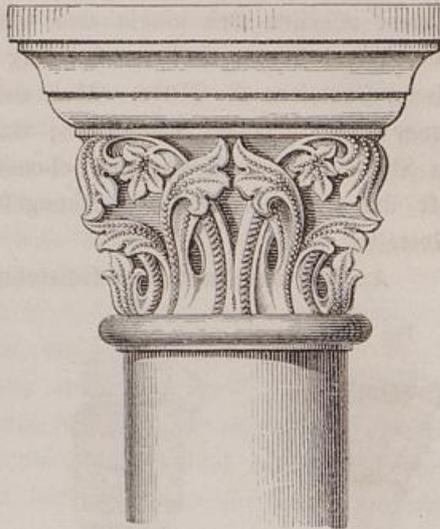
verziert, und das in sehr anmuthiger, einfacher Weise, wie es die bestimmt gezeichnete Form dieses Gliedes bedingte. Der untere, abgerundete Theil blieb nämlich gewöhnlich frei, und auf den Seiten des Würfels ist die Verzierung meist mit ziemlich flacher Zeichnung angebracht, die dann wie ein Band oder Rahmen die untere Kreislinie umfasst, in der Mitte sich nach innen wendet, und in einem oder mehreren symmetrisch gestalteten Blättern, oder in einer Verschlingung zusammenläuft.

Bei freistehenden Würfelsäulen findet sich auch, wie wohl selten,

eine Verzierung der Basis, meist in Gestalt eines den Pfahl umschlingenden Bandes ¹⁾.

Kelchförmige Kapitäle sind stets mit feinerem Blattwerk geschmückt, äusserst selten mit bewusster Nachahmung des Akanthus, meist in strengeren Formen idealisirt, die Stengel mit Pünktchen wie mit Edelsteinen besetzt, die Blätter regelmässig geschnitten. Erst in der späteren Zeit des Styles wird das Blätterwerk natürlicher, weich und anmuthig, dann aber häufig mit Thier- und Menschengestalten gemischt. Am reichsten sind jene Kapitäle mit schlankem Halse und fast viereckiger Ausladung, welche die Motive des Kelchs und des Würfels vereinigen (Fig. 41); hier finden sich unnachahmliche Verschlingungen von blossen Bändern oder von Pflanzenstengeln, die in Blätter auswachsen oder in

Fig. 40.



Kreuzgang zu Kloster Laach.

Fig. 42.



Dom zu Goslar.

Fig. 41.



Vom Kaiserpalast zu Gelnhausen.

¹⁾ z. B. in der Michaëlskirche zu Hildesheim, in der Klosterkirche zu Hamersleben.

Schlangen übergehen. Es herrscht bei dem kühnsten Spiel der Phantasie eine grosse Ordnung und Klarheit, ein feines Schönheitsgefühl. Oft aber wuchert auch der Reichthum in wilder phantastischer Weise; fabelhafte Thiere mischen sich hinein und verschlingen sich mit langgedehnten Hälsen, Vögel in umgekehrter Stellung bilden die Ecken, Masken und diabolische Gestalten die Mitte. Man sieht, diese Meister sind die Nachkommen jener karolingischen Miniatoren; was sonst im Buche verborgen war, tritt in Steinschrift zu Tage, und ebenso wie dort contrastirt auch hier noch oft die Feinheit des Arabeskengefühls mit der Rohheit der natürlichen Gestalten.

An Portalen und bei freistehenden kleineren Säulen sind auch die

Fig. 43.



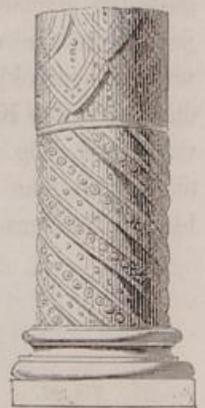
Fig. 44.



Fig. 45.



Fig. 46.



Säulenschäfte bald mit flacher, bald mit kräftigerer Sculptur verziert und variiren das Thema der Kannellur, des Edelsteins, der Raute u. s. f. Oft sind sie von Blattgewinden bedeckt oder umschlungen, oft von Bändern, die sich in geradlinigen oder abgerundeten Rauten durchschneiden¹⁾. Zuweilen sind sie ganz mit spitz hervortretenden Prismen besetzt, wie aus Brillanten zusammengefügt, oder mit Zickzacklinien oder mit Sternchen bedeckt²⁾. Die senkrechte Kannellur, der antiken ähnlich, findet sich vor, aber selten³⁾, häufiger ist die gewundene, so dass der Stamm wie aus mehreren feinen Stämmen zusammengedreht erscheint⁴⁾. Damit verwandt ist

¹⁾ Portale zu Mosburg und an der Schottenkirche zu Regensburg, beide bei Quaglio, Denkmale in Baiern 1816.

²⁾ Portal zu Wechselburg bei Puttrich.

³⁾ Häufiger im südlichen Frankreich. Im Norden in der Krypta zu Naumburg, in Ilsenburg u. a. a. O.

⁴⁾ Portal zu Kloster Heilsbronn, Kallenbach Tfl. 18.

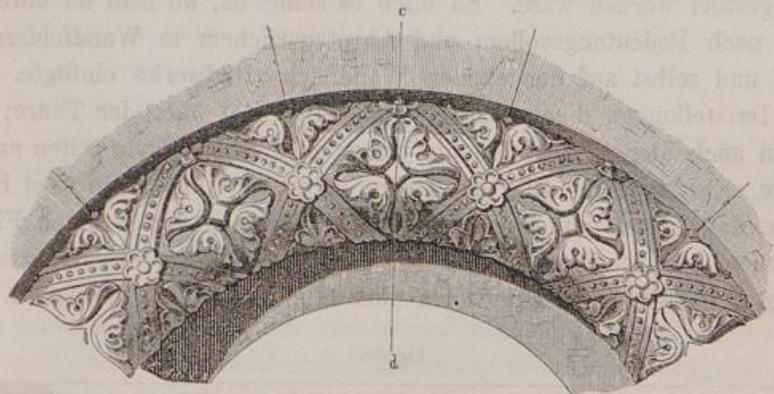
eine andere, nicht ganz selten vorkommende Form, wo die Säule aus vier dünnen Stämmen besteht, die in der Mitte ihrer Höhe wie weiche Rundstäbe durcheinander gezogen sind und einen starken Knoten bilden ¹⁾. Der Gedanke der Gruppe drängt sich daher hier auf höchst kräftige Weise dem einzelnen Säulenstamme auf. Diesem mittleren Knoten entspricht auch die, schon den Uebergang zum gothischen Style andeutende Form, wenn ein Knauf als stark profilirtes Band die Mitte mehrerer Säulenstämme umzieht. Zuweilen endlich sind achteckige Stämme vor phantastischem Bildwerk, von aufwärts gereckten, kämpfenden Thieren oder Menschen umgeben ²⁾.

Die Rundstäbe in den Portalbögen sind, wie schon gesagt, oft mit den Schäften der darunter stehenden Säulen gleich verziert, was denn natürlich ein für beide Glieder passendes Ornament voraussetzte. Oft sind sie aber selbstständig und erscheinen dann wie ein Schiffstau (engl. *Cable*) gewunden, oder von rautenförmigen Bändern,

Fig. 47.



Fig. 48.



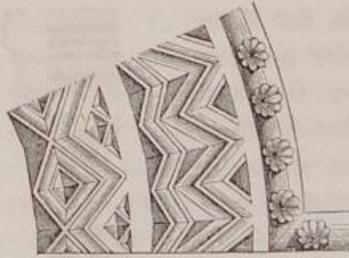
von Blumengewinden, von Kreisen, die sich kettenförmig durchschlingen, umzogen, von wellen- oder wolkenartigen Linien bedeckt (*Nebule*). Oder sie wachsen in einzelnen Blättern, oder schuppenartig, oder in alternirenden Rollen, an den Stamm des Palmbaums erinnernd, hervor ³⁾. Ein besonders fruchtbares Motiv ist der gebrochene Stab, bald in rechten Winkeln, zinnenartig, bald im Zickzack gebrochen (mit heraldischem Kunst-

¹⁾ So im Dom zu Würzburg eine der beiden, mit der Inschrift Jochin und Boaz versehenen Säulen, aus welchen Stieglitz die Wirksamkeit einer Baubrüderschaft (ohne Grund) schliesst. Aber auch sonst oft z. B. an der Neumarktkirche zu Merseburg.

²⁾ So in der Krypta des Doms zu Freysing, s. Quaglio, Denkmale etc. in Baiern.

³⁾ S. Kallenbach Taf. 27, 28.

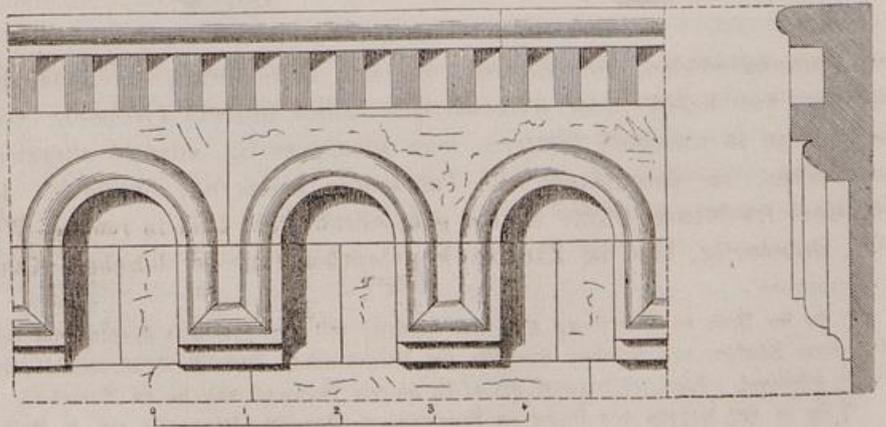
Fig. 49.



worte Chevron genannt), wo er dann einfach oder wiederholt, parallel oder in entgegengesetzter Richtung sich öffnet, Rauten bildet. In der Normandie und in England ist der Zickzack die vorherrschende Form des Ornaments. In England kommen auch an den Bögen häufig radial gestellte, wo möglich spitz zulaufende schauerliche Köpfe von Menschen oder Thieren vor (vgl. oben S. 134, Fig. 37). In den Höhlun-

gen zwischen den Rundstäben der Bögen finden sich oft Schnüre von Kugeln oder Perlen, Reihen von Blumen oder Prismen (Brillanten). Menschen oder Thiergestalten kommen an den Bögen romanischer Bauten nur in gewissen Gegenden vor; im Allgemeinen hielt man den Gedanken des Schmuckes, im Gegensatze gegen den des Bildlichen, fest; das ganze Portal sollte, wie das reiche Werk des Goldschmiedes, mit Edelsteinen, mit anmuthigem Blattwerk, mit wechselnden aber bedeutungslosen Formen glänzen; man verlangte daher eine rhythmische Beziehung, einen harmonischen Gegensatz der Theile, ein Ganzes, dessen Einheit durch die Darstellung lebendiger Wesen gestört worden wäre. So blieb es selbst da, wo man im unruhigen Drange nach Bedeutungsvollem und Abenteuerlichem in Wandfeldern und Nischen und selbst auf der ebenen Wandfläche Bildwerke einfügte. Für höhere Darstellungen diente dagegen das Bogenfeld über der Thüre; doch war man auch hier mässig, brachte verwickelte Gegenstände selten an, und begnügte sich, etwa das Bild des Herrn in ovaler Glorie, von zwei Engeln gehalten, das Lamm mit dem Kreuze, oder Gruppen von wenigen Figuren darzustellen, und oft liess man es bei der blossen Form des Kreuzes oder auch bei einfachen Blumengewinden oder Säulenstellungen bewenden.

Fig. 50.



Von der Kirche zu Schöngrabern.

Der Bogenfries (Fig. 50) ist meist ohne weitere Verzierung; erst in der späteren Zeit des Styls suchte man Abwechslung, indem man die Schenkel der Bögen blumenartig zuspitzte, oder eckig abschnitt, oder die Linie des Bogens mit einer Höhlung umgab. Zuweilen auch ist das von den Bogen eingefasste Feld mit einer Blume, einem Stern oder Aehnlichem gefüllt. Am Gesimse brauchte man zunächst gern einfache geradlinige Verzierungen, die durch einen regelmässigen Wechsel von Licht und Schatten sich weithin bemerklich machten. Dahin gehörte vor Allem der Zahnfries, eine schmales Band von übereck gestellten, also dreieckig vortretenden Steinen, die dann von jeder Seite gesehen, einen Wechsel von dunkeln und beleuchteten Seiten geben. Er bildet sehr häufig die Grundlinie des Gesimses, wo er dann die breiten Theile desselben von der Wand kräftig abschneidet. Die meisten andern Verzierungen der Gesimse sind solche, die auch an den Portalbögen vorkommen¹⁾. Besonders beliebt ist bei allen Nationen die schachbrettartige Verzierung, bestehend aus gleich grossen aber abwechselnd erhöhten und vertieften Stellen, von denen also jene hell und diese dunkel erscheinen. Auf gerader Wand oder schrägen Flächen angebracht, haben die einzelnen Felder Würfelform (Würfelfries, franz. *damier*, engl. *square-billet*)²⁾, an den Wülsten der Gesimse die vortretenden Theile die Gestalt eines ganzen oder halben Rundstabes, einer Rolle. Diese Form ist in Deutschland, Frankreich und England sehr häufig³⁾ und hier unter dem aus der Heraldik übernommenen Namen Billet (Billettes) wohl bekannt. Zuweilen sind die Rollen prismatisch, häufig alterniren sie auch nicht mit vertieften Stellen, sondern nur durch ihre Axe, was eine ähnliche Wirkung hervorbringt⁴⁾. Andere beliebte Verzierungsformen für Friese, Gesimse, Rundstäbe, Höhlungen sind dann die schuppenartigen (Fig. 53), die tauartigen oder doch auf dem Motiv des Gewundenen beruhenden, die Sägezähne (Fig. 54. 55), die Durchkreuzung von herumlaufenden, mehr oder weniger

Fig. 51.



Fig. 52.



¹⁾ Für die Unterscheidung und Benennung der Ornamente haben Franzosen und Engländer viel mehr gethan, als wir. Vgl. über ihre Nomenclatur de Caumont, Hist. somm. S. 74, die Instructions du comité historique, und das Glossary of Arch., welches auf Tafel 77 bis 82 nicht weniger als 60 verschiedene romanische Verzierungen aufzählt. In der That ist England in dieser Beziehung reicher als Deutschland.

²⁾ Caumont S. 76 und pl. VI. Nro. 17. Kallenbach Taf. d. Fig. 7 und 9. Fig. c. Glossary pl. 78.

³⁾ Caumont und Glossary a. a. O.

⁴⁾ Simons, Schwarz-Rheindorf tab. 2.

Fig. 53.

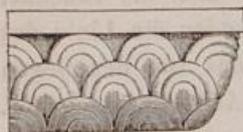


Fig. 54.



Fig. 55.



verzierten Bändern, oft mit Blumen in den durch die Kreuzung gebildeten Rauten. Dann solche, welche in der Wiederholung einzelner geschlossener plastischer Formen bestehen, an Rosenknospen (boutons), Nägelköpfe vierblättriges Kleeblatt, Medaillons erinnernd. Dazu kommt dann auch hier wieder der gebrochene Stab als Zinnenfries oder als Zickzack vielfach vor. Wenn Kragsteine unter dem Gesimse liegen, wie dies in Frankreich und England meistens der Fall ist, so sind diese entweder einfach oder sie nehmen die Gestalt von Köpfen, Masken, Ungeheuern an.

Für den Reichthum der Verzierungen kann man es als eine durchgreifende Regel ansehen, dass er in umgekehrtem Verhältnisse zu der organischen Ausbildung der Architektur steht. Je mehr diese vorgeschritten, desto mehr scheut man es, ihre Wirkung durch bunten Schmuck zu schwächen; je weniger diese zu thun giebt, desto freier ergeht sich die Phantasie im Ueberflüssigen. Aber dennoch muss man es im Ganzen als eine Eigenthümlichkeit des romanischen Styles auch bei seinen vollkommeneren Erzeugnissen festhalten, dass er das Ornament, diese Mittelgattung zwischen bedeutungsvoller Plastik und reiner Architektur, liebt und mit grosser Schönheit ausgebildet hat. Es gehört dies mit zu seinem Charakter, hängt mit seinen Vorzügen und Mängeln zusammen.

Zu diesen plastischen Verzierungen des Inneren und Aeusseren kommt nun noch die malerische polychrome Ausstattung, die ursprünglich wohl an allen grösseren romanischen Bauten angewendet war, aber mit wenigen Ausnahmen durch Alter oder in Folge der Neuerungssucht späterer Geschlechter zu Grunde gegangen ist. Der Fussboden war aus farbigen, zu Mustern zusammengesetzten Stein- oder Thonfliesen gebildet, das Laubwerk an den Kapitälern der Säulen und wo es sonst in Ornamenten zur Anwendung kam, naturgetreu gefärbt, während der Hintergrund eine tiefrothe Farbe hatte, welche den Blättern als wirksame Folie diente. Die Kehlen der Profilirungen wurden blau oder roth bemalt, wodurch sie noch tiefer erscheinen, die vorspringenden Glieder, Rundstäbe u. s. w. dagegen durch helle Töne, Grün oder Roth oder Vergoldung besonders hervorgehoben. Auch die jetzt glatt erscheinenden Säulenschäfte wurden bunt, grün, roth, gelb, blau oder braun gemustert, die figürlichen Sculpturen bemalt, die Wandflächen und die Gewölbkappen, sowie die Felder der Tafelungen mit figürlichen oder ornamentalen Malereien bedeckt. Besonders

reich wurde die Apsis, die schon in der altchristlichen Basilika durch Mosaikschmuck ausgezeichnet war, mit Malereien ausgestattet. Durch die Polychromie, die im Inneren durchgehends, am Aeusseren dagegen spärlicher zur Anwendung kam, wurde die Strenge der architektonischen Form gemildert, der festlich bedeutsame Effect des Innern hingegen vermehrt. Die farbigen Fenster, die mit goldenen Antependien und Reliquiarien, Kelchen, Kreuzen und Leuchtern geschmückten Altäre, die bunten Teppiche, die den Boden und die Bänke des Chores bedeckten, endlich die farbenreichen Gewänder des Klerus und der Laienwelt standen mit dem so im heiteren Farbenschmucke prangenden Kirchengebäude in vollster schönster Harmonie und dies alles vereint, musste einen so überwältigenden Effect hervorbringen, dass wir, die wir an die kahlen weissgetünchten Wände unserer Kirchen, an die einförmigen Costüme unserer Zeit gewöhnt sind, kaum noch vermögen, uns eine Vorstellung von jener Pracht und Herrlichkeit zu machen.

Wir haben nun die Rundschau im Aeusseren und Inneren der Gebäude dieses Styls vollendet und können versuchen, die Wirkung, welche sie hervorbringen, uns zu vergegenwärtigen. Im Ganzen ist sie eine wohlthätige; wir finden uns in der Mitte grossartiger, wohlgeordneter Verhältnisse, einer einfachen aber strengen Gesetzmässigkeit, eines tiefbegründeten und doch leicht verständlichen Zusammenhangs. In diesen regelmässigen, viereckigen oder kreisrunden Formen spricht sich ein schlichter Sinn mit voller Klarheit und unerschütterlicher Bestimmtheit in kräftiger Ruhe aus; wir werden von dem Geiste kirchlichen Ernstes ergriffen und glauben den Rhythmus feierlicher Hymnen zu hören. So ist es indessen nur bei den schöneren Bauwerken dieses Styls, die nicht in grosser Zahl vorhanden sind, während in den meisten oder doch in sehr vielen Fällen die Ausführung hinter dem Gedanken zurück bleibt. Bald erscheinen uns die Räume schwach beleuchtet und schauerlich, bald weit und hell, aber nicht genügend belebt; dort wirkt eine Ueberfülle schwerer Detailformen erdrückend, hier finden sich leere, ermüdende Flächen. Die bedeutsamen Formen, das Würfelkapitäl, die schlichten Cylinder der Halbsäulen, die weithin gespannten Gewölbe geben nicht immer bloss den Eindruck der Feierlichkeit, sondern oft auch den eines mühsamen, schwerfälligen Treibens. Wir hören nicht immer den Festschritt der Kirche und den leisen Tritt des Andächtigen, sondern oft auch den schleppenden Gang des Mönchs im langen härnen Kleide oder des Ritters unter der Wucht des Panzers. Wir erkennen in der Pracht des Schmuckes nicht immer die reine Stimmung des Lobgesanges, sondern oft bald die wüste Gedankenverwirrung des Schwärmers, bald die ungeschickten Scherze eines rohen Schülers in seiner Freistunde. Der Geist scheint unter der Last der grossen Verhältnisse zu ermatten und sich dafür gelegentlich durch übermüthige Ausbrüche zu erholen.

Freilich werden wir, wenn die Bauten einen solchen Eindruck machen, uns sagen müssen, dass wir sie nicht mehr in ihrer Integrität besitzen, und dass die jetzt verschwundene oder verblichene farbige Ausstattung manche Härte gemildert, manche Leere gefüllt haben wird. Allein ein allzugrosses Gewicht dürfen wir auch darauf nicht legen; der Mangel plastisch durchgeführter Gliederung konnte durch die Farbe wohl gemildert, aber nicht ganz gehoben werden, und auch diese Malereien hatten, ebensowohl wie die baulichen Formen, den Charakter des Spröden, Starren, Gewaltsamen. Ja, diese Uebereinstimmung war sogar heilsam und nöthig, wie man an den Kirchen jener Zeit, die man neuerlich mit Gemälden unserer Tage zu verschönern geglaubt hat, genügend wahrnehmen kann.

Diese Mängel waren also auch in der Entstehungszeit dieser Werke vorhanden, aber sie wirkten damals nicht störend, weil sie den geistigen Zuständen entsprachen, ein Abbild derselben gaben, und werden auch uns in ganz anderem Lichte erscheinen, wenn wir sie in diesem Sinne betrachten. Sie sind eben nicht Verstösse und Lücken, sondern die bald schüchternen, bald derben und gewaltsamen Versuche der Künstler, ihren innern Anschauungen und Empfindungen Worte zu leihen. — Das Ringen gewaltiger Kräfte, der Gegensatz zwischen der leeren Allgemeinheit kirchlicher Satzung und der leidenschaftlich unklaren Bewegung des Gefühls, das wir in der äussern Geschichte wahrnehmen, machte sich auch in der Kunst geltend. Auch hier zeigen sich in der allgemeinen Anlage jene Leere und Abstraction, in den Details die Ausbrüche der Empfindung. In den weiten unbelebten Wänden und den schweren, gedrückten Säulen erkennen wir das Bedürfniss frommer Unterwerfung und der Demüthigung des stolzen, ungebrochenen Sinnes, in den überkräftigen Gliedern und der phantastischen Ornamentik, die unter der Askese um so üppiger wuchernde Naturkraft. Ueberall sehen wir Gegensätze, die sich provociren; neben der liebenswürdigen kindlichen Demuth auch kindische Unarten, neben dem starren Ernst den derben Scherz. In der Frühzeit des romanischen Styls treten diese Gegensätze greller hervor und verbinden sich mit dem Contrast zwischen der überlieferten römischen Form und der technischen Unfähigkeit, sie durchzuführen. Später werden sie bei fortschreitender Bildung äusserlich gemildert, aber innerlich geschärft und gestalten sich nun zu dem Gegensatze zwischen der noch immer zum Grunde liegenden römischen Tradition und den nationalen Bedürfnissen; ein Gegensatz, der dann mehr wie die bisherigen zum Bewusstsein der Künstler kommen und sie antreiben musste, nach besserer Befriedigung dieser nationalen Bedürfnisse zu streben. Dies Bestreben brachte anfangs die Schwankungen des Uebergangs, endlich aber den gothischen Styl hervor.

Drittes Kapitel.

Der gothische Styl.

Die Uebergangsperiode, so abweichend sowohl die Zeit ihres Begin-
nens als die Art ihres Fortschrittes sich in den verschiedenen Ländern ge-
staltete, zeigt doch überall eine gemeinsame, den mannigfachen Bestre-
bungen zum Grunde liegende Tendenz; die nämlich nach vollständiger
Durchführung der Wölbung und nach schlankeren, zierlicheren, bewegteren
Formen. Die ruhige Würde des romanischen Styls war durch die Aus-
gleichung des verticalen Principis mit der Horizontallinie hervorgebracht;
die Uebergangsperiode suchte nach stärkerem Ausdruck des Aufstrebens,
hob daher jenes Verticale mehr heraus und gerieth dadurch in Wider-
spruch mit den noch beibehaltenen horizontalen Linien. Der gothische
Styl endlich beseitigte dieses Hinderniss durch den kühnen Gedanken, von
dem alten Herkommen horizontaler Lagerung ganz abzugehen, den ganzen
Bau aus schmalen, senkrechten Gliedern zu construiren und die Wände
nur als Raumabschluss der offenen Theile, als blosse Füllungen hineinzufügen.
Indessen war dies kühne und scharfsinnige System nicht das Werk
eines Augenblicks, sondern mannigfach vorbereitet und angedeutet. Den
Ausgangspunkt bildete das Kreuzgewölbe, da es verticale Stützen for-
derte. Daraus ergab sich als weitere Consequenz zunächst die Anwendung
der Gurten, welche das schwere Gewölbe in ein Gerippe mit leichten
Füllungen verwandelten, dann die Verkleinerung der Gewölbe, indem
man sie statt in quadrater Form als schmalere Rechtecke behandelte,
endlich der Spitzbogen, welcher auch der Wölbung eine verticale Ten-
denz verlieh. Zuletzt kam noch das hinzu, was das ganze System vollende-
te, die Anwendung von Strebepfeilern und Strebebögen. Bisher
nämlich bestanden die Wände des Oberschiffs und der Seitenschiffe noch
aus mächtigen, dicken Mauern; jetzt kam man auf die wichtige Entdeckung,
dass diese Wandstärke nur für die Gewölbräger, nicht für die dazwischen-
liegenden Theile nöthig sei. Man bildete daher hier, also in der Aussen-
wand an den Stellen, wo die Stützen der Seitengewölbe lagen, starke
Mauerpfeiler, die, um grösseres Gewicht und daher grössere Widerstands-
kraft zu haben, bis über das Dach der Seitenschiffe emporragten. Man
brachte eine ähnliche, wenn auch minder kräftige Verstärkung an dem
Oberschiffe an, und konnte nun die dazwischenliegenden Mauern durchweg
sehr leicht halten, zumal da seit der Anwendung oblonger Gewölbfelder
die Gewölbstützen häufiger wiederkehrten und die Zwischenwände kleiner

wurden. Diese Strebepfeiler konnten an den Wänden der Seitenschiffe den nöthigen Vorsprung erhalten; am Oberschiffe aber, wo sie auf den Tragepfeilern des Schiffes nicht die erforderliche Basis fanden, konnte man sie nicht so stark bilden, wie es der Seitendruck dieses hohen und breiten Gewölbes erforderte. Dies führte auf die Erfindung der Strebebögen, welche von den Strebepfeilern der Seitenschiffe ausgehend und zu denen des Oberschiffes hinansteigend diese stützten. Dadurch wurde der Seitendruck des oberen Gewölbes auf die äusseren Strebepfeiler zurückgeführt, und man konnte, indem man diese verstärkte, die inneren Tragepfeiler und die oberen Strebepfeiler leichter und schlanker bilden. Es war eigentlich die durchgeführte Anwendung derselben Regel, welche im Gewölbe zuerst erfunden war. Die ganze Construction bestand nun aus einem Gerippe von verticalen Stützen und den aus ihnen entspringenden Rippen, und alle Last ruhte auf den äusseren Strebepfeilern; bildete man diese, wie ihre geringe Breite und ihre Formlosigkeit wohl gestattete, in gehöriger Stärke, so konnte man alles Uebrige sehr leicht halten. Auch ergaben sich nun eine Menge von andern Consequenzen. Die Grundgedanken der Anordnung und Gliederung blieben dieselben, aber jedes Einzelne erschien in einem neuen Lichte. Wir werden daher die Uebersicht der einzelnen Theile auf's Neue beginnen und dabei in feineres Detail eingehen müssen, als früher, haben aber auch den Vorthail, dass des Zufälligen und Unverständlichen weniger ist und alles sich leichter aus dem Principe des Ganzen entwickelt.

Wir beginnen wieder mit der Betrachtung des Innern, wo besonders die Verwandlung der quadraten Gewölbefelder in oblonge wichtige Veränderungen hervorbrachte. Zuerst ging daraus die Gleichheit aller Pfeiler hervor; denn da jedes benachbarte Paar gemeinsam dasselbe Gewölbe stützte, so durften sie nicht ungleich erscheinen, und da dies Band die ganze Reihe verkettete, so fiel der frühere Unterschied zwischen stärkeren und schwächeren Pfeilern fort. Hiermit hörte denn auch das frühere System der Abtheilung des Langhauses durch die Wiederholungen des Mittelquadrates gänzlich auf, da weder die Gewölbe noch die Pfeiler diese Quadrate markirten. Hätte man auch die halbe Quadratseite als das Maass des Pfeilerabstandes beibehalten, so dass jeder dritte Pfeiler in eine Quadratecke fiel, so waren diese Pfeiler doch nicht mehr von den andern unterschieden und mithin nicht bezeichnend. Man ging aber auch allgemein bald von diesem Maasse ab, welches keine Vortheile bot und eine schwerfällige und kostspielige Häufung der Pfeiler, sowie eine allzusteile Form der Bögen herbeiführte. Man nahm vielmehr den Pfeilerabstand zwar kleiner als die Breite des Mittelschiffes, aber grösser als die Hälfte derselben, ohne dass sich eine feste Regel dafür bildete, welche den

Architekten an freier Berücksichtigung seines Materials und sonstiger Verhältnisse gehindert hätte. Er übersteigt oft die Hälfte nur um Weniges und erreicht selten zwei Drittel jener Breite. Auf diese Weise bildeten also die einzelnen Abtheilungen, sowohl im Haupt- als in den Seitenschiffen nicht Quadrate, sondern Rechtecke. Ich habe schon oben bemerkt, wie die schmalere Form der Gewölbefelder das pulsirende Leben der Gewölbe steigerte und beschleunigte, weil die Bewegung sich öfter wiederholte und unter spitzerem Winkel, also mit grösserer Kraft, von den Wänden ausging; dasselbe trat nun durch die Veränderung des Pfeilerabstandes in Beziehung auf die Perspective ein. Jedes Zusammenfallen der Dimensionen in den Abtheilungen der Länge mit denen der Breite des Raums giebt für die Uebersicht einen Haltpunkt; das Auge ist durch diese Uebereinstimmung beruhigt, während ein incommensurables Verhältniss die Phantasie weiter hinausführt, und nach einem andern Ruhepunkte zu suchen nöthigt. Auch die Gleichheit der Pfeiler war der Perspective förderlich; denn während früher die Verschiedenheit der mittleren Pfeiler und die grosse Entfernung der gleichgestalteten dem Auge Hindernisse in den Weg legte, die es überspringen musste, glitt es jetzt leicht von einem zum andern weiter, bis es am Kreuzschiffe eine vorübergehende, in dem stärkeren Anlaufe leicht zu überwindende Unterbrechung fand. So war also auch in der Perspective, wie an den Gewölben, ein regeres Leben, statt eines gravitatisch pausirenden, ein rascher, rüstig fortschreitender Gang eingetreten.

Eine weitere Folge dieser Gewölbtheilung war, dass die Höhe grösser, der Bau schlanker erschien. Manche Basiliken und romanische Kirchen hatten dieselbe Höhe wie die grössten gothischen Dome, aber diese erschienen schlanker¹⁾. Der Grund liegt darin, dass die Wandfelder zwischen den gewölbtragenden Pfeilern wirklich sehr viel schlanker geworden sind und in ihrer grossen Zahl und perspectivischen Verkürzung noch mehr so erscheinen, und dass sie als die körperlichen Schranken dem Auge den Maassstab der Höhe geben.

Diesem aufstrebenden Principe gemäss veränderte sich auch die Bildung der Pfeiler. Die Wandflächen und die vortretenden Ecken der früheren Pfeiler mussten fortfallen, weil die Wand, der sie angehörten, nicht mehr existirte; man musste sich daher nach andern Formen umsehen. Hier lag es nun nahe, wieder zur Säule, als der schlanksten Form, zurückzukehren, und dies geschah auch in manchen Gegenden. Die Schwierigkeit war nur, sie mit den Gewölbgurten zu verbinden. Es zeigten sich

¹⁾ Die Dome zu Speyer, Mainz und Worms, die Sebaldkirche zu Nürnberg haben ungefähr dasselbe Verhältniss der Höhe zur Breite des Mittelschiffs, wie die Dome zu Amiens und Köln, drei zu eins.

nur zwei Mittel: man behielt entweder die einfache Säule bei und liess dann die Gewölbträger von ihrem Kapitale oder oberhalb desselben von einem Kragsteine aufsteigen, oder man bildete eine Art Pfeiler, indem man dem runden Stamme Halbsäulen anlegte, die man im Seitenschiffe und unter den Scheidbögen, wie die Säule selbst, mit Kapitälern versah, im Mittelschiffe aber entweder ohne solches Kapital, oder mit einer Andeutung desselben bis zu dem Gewölbeanfang hinaufführte. Es bereitete dies indessen manche Schwierigkeiten, die Zahl der Gewölbgurten und der ihnen entsprechenden Stützen war nicht leicht auf den Kapitälern unterzubringen, jedenfalls war dadurch der Gedanke des senkrechten Aufstiegens nur schwach

Fig. 56.



ausgedrückt. Man fing daher an, die anliegenden Halbsäulen nach der Zahl der Gewölbgurten und Bogengliederungen zu vermehren, sie denselben ähnlicher und daher unter den stärkeren stärker, unter den schwächeren schwächer zu bilden. Die Construction des ganzen Gebäudes hing hienach von dem Gewölbe ab. Die Spannweite, die man nach Maassgabe des Baumaterials und der sonstigen Verhältnisse der Wölbung geben wollte, bestimmte die Stelle und Stärke der Pfeiler, die Stärke der Gurten und Rippen, die Ausladung der Pfeilervorlagen, der Schub des Gewölbes die Anlage der Strebepfeiler und Strebebögen. Mit einem Worte, das Gewölbe war das allein dominirende Element in dem ganzen Bau. Sobald man sich dessen bewusst war, ergaben sich daraus weitere Consequenzen.

Der ebengesehene Pfeiler glich den zusammengesetzten des romanischen Styls, er war nur von den vortretenden Ecken befreit, an deren Stelle nun die Abrundung des säulenartigen Kerns getreten war. Allein auch diese war nicht ganz angemessen; zwischen der selbstständigen, fortlaufenden Kreislinie und den Halb- oder Dreiviertelsäulen bestand kein organischer Zusammenhang, sie waren willkürlich angelegt. Dies war aber um so auffälliger, weil bei einer consequenten Auffassung des ganzen Bau-systems dieser innere Cylinder gar keine eigene Bedeutung hatte. Dachte man sich nämlich das Gerippe des Baues aus Gewölbgurten und deren senkrechten Stützen bestehend, so enthielten diese äusseren Halbsäulen die wahre Function des Pfeilers; der Kern war nur eine passive, sie verbindende Masse, welche daher auch keiner eigenen Peripherie bedurfte, sondern nur durch ihr Zurückweichen zwischen den vortretenden tragenden Theilen bedeutsam wurde. Man verwandelte daher diese freibleibenden Theile des Kerns in Hohlkehlen und zwar von runder Gestalt, wie die Gewölbstützen auf welche sie sich bezogen, sodass sie ein diesem Vortreten entsprechendes Zurückweichen, eine elastische Bewegung, darstellten. Man bemerkte auch bald, dass diese Gewölbstützen nicht gerade der Kreisgestalt bedurften,

dass es vielmehr ihrer Beziehung auf die von ihnen getragenen Gurten besser entsprach, wenn man ihnen auf der Stelle ihres äussersten Vortretens ein Plättchen vorlegte und dagegen die Stelle, wo sie sich an die benachbarten Höhlungen anschlossen, dünner machte. Beide zeichneten daher im Durchschnitt des Pfeilers eine geschwungene Linie, in welcher der Gedanke elastischen Einziehens und Heraustretens noch anschaulicher und lebendiger und die Lichtwirkung kräftiger wurde, als bei durchgängig kreisförmiger Gliederung. Diese Verbindung von vortretenden Theilen und Höhlungen erinnert einigermaassen an die Kanneluren der griechischen Säule, aber dennoch ist die Bedeutung völlig verschieden. Die griechische Säule ist ein einiges Ganzes, die Kanneluren und die dazwischen gelegenen Stege sind nur Aeusserungen dieser Einheit. An dem gothischen Pfeiler sind aber die vortretenden Rundstäbe jeder für sich in Beziehung auf einen bestimmten Bogen wirksam und der Kern hat keine selbstständige Bedeutung, sondern nur die der Vereinigung dieser Stützen, das Ganze ist nur die Gruppe von mehreren Einzelnen.

Der Name Bündelpfeiler (franz. *colonnes en faisceaux*, engl. *clustered pillars*), mit welchem man häufig diese Pfeiler belegt hat, bezeichnet dies im Allgemeinen; die altdeutschen Werkmeister unterschieden deutlicher, sie nannten den ganzen Pfeiler Schaft, die einzelnen Gewölbstützen aber sehr ausdrucksvoll Dienste und bezeichneten die stärkeren, unter den vier Hauptgurten gelegenen und nach den vier Seiten vorspringenden, als alte, die andern schlankeren als junge Dienste.

Schon jene romanischen Pfeiler bildeten, wenn man von der Verschiedenheit ihrer runden und eckigen Theile abstrahirte und sie als ein Ganzes mit einfachen Linien umzeichnete, ein übereck gestelltes Viereck. Indessen war dies nur ideell, es bekam nicht wirkliche Gestalt; die Basis bestand, wie der Pfeiler selbst, aus lauter vorspringenden Ecken. Bei den

Fig. 57.

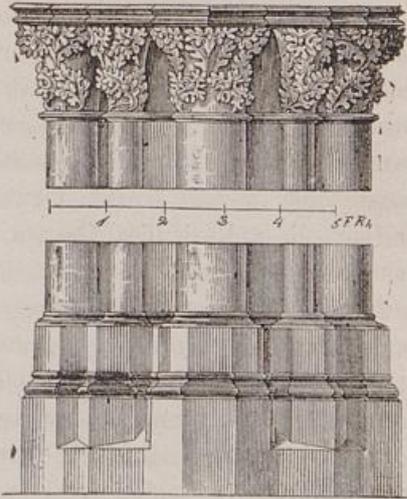
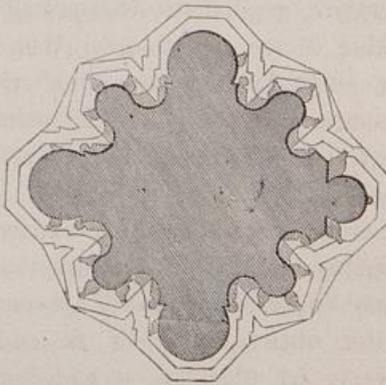


Fig. 58.



Vom Dom zu Köln.

Bündelpfeilern wurde es viel anschaulicher, dass sie ein Ganzes bildeten, nach dessen Grundgestalt man zu fragen habe. Die Basis (vgl. Fig. 57) konnte diesen feinen Linien des Vor- und Zurücktretens nicht folgen; sie erhielt daher meistens die Gestalt eines übereckgestellten Quadrates, dessen äusserste Spitzen jedoch, entsprechend den stärksten Gurten und Bögen, vorn abgestumpft waren, sodass die ganze Figur, wenn man diese verhältnissmässig sehr kleinen Seiten mitzählen will, ein Achteck bildete. Anfangs bestand diese Basis des Ganzen aus einer einfachen Platte, auf welcher dann die Basis jedes einzelnen Pfeilers, in Gestalt eines kleinen Pfeiles ruhte. Später wurde sie höher, complicirter und organischer; die kleine runde Basis der einzelnen Cylinder stand nämlich nicht unmittelbar auf der unteren, allgemeinen Basis des Pfeilers, sondern erhielt zunächst einen polygonförmigen Fuss, welcher mittelst einer Abschniegung sich erweiterte, und nun erst mit seiner vorderen Linie sich an jenes untere, ungleichseitige Achteck anschloss, und zwar unmittelbar, ohne alle trennende Gliederung. Die einzelnen Dienste wuchsen daher gewissermaassen aus dem unteren Achteck hervor. Diese Form ist insofern mangelhaft, als keine bewusste, gegliederte Abgrenzung gegen den Boden vorhanden ist; die achteckige Masse steigt ohne Weiteres aus demselben auf. Allein sie sagt der Pfeilerbildung sehr wohl zu; wie im horizontalen Durchschnitt die Rundstäbe und Hohlkehlen ineinander übergehen, so ist nun auch in der verticalen Gliederung kein scharfer Gegensatz, kein Anfügen verschiedener Theile, sondern ein allmähliges lebendiges Werden ausgesprochen. Deutlicher als an irgend einer anderen Stelle sieht man hier eine vegetabilische Reminiscenz; der Pfeiler steigt aus dem Boden wie der Baum des Waldes, ohne Vorbereitung und Abgrenzung, in einfach kräftiger Form, um erst weiter oben sich freier zu entfalten¹⁾. Die Zahl und Vertheilung der Dienste ist übrigens verschieden und hängt von der Anlage der Gewölbe und manchen anderen technischen Rücksichten ab. Die regelmässigste Form ist die, wo vier alte und acht junge Dienste den Schaft umgeben. Häufig ist jedoch die Zahl grösser, auch sind zuweilen die Seiten ungleich, sodass die Grundgestalt von dem übereckgestellten Quadrate mehr oder weniger abweicht. Oft ist die Breite des Pfeilers unter den Arcaden grösser als die Tiefe, oft die Seite des Hauptschiffes stärker als die der Seitenschiffe. Im Mittelschiffe finden sich bei reichster Ausbildung fünf Dienste, von denen der mittlere, stärkere den Quergurt, die beiden nächsten die Diagonalen,

¹⁾ Kallenbach (die Baukunst des deutschen Mittelalters chronologisch dargestellt. 1847) will S. 29 diese scheinbare Vernachlässigung der Basis aus der Absicht erklären, „den Beschauer nicht am Boden fesseln zu wollen.“ Wenn man von Absicht sprechen dürfte, so war es eher die entgegengesetzte, das Gebäude an den Boden zu fesseln, es ungeachtet seines luftigen Aufschwunges enge mit ihm zu verbinden.

die beiden letzten die Stirnbögen an der Wand des Oberschiffes tragen. Im Seitenschiffe und unter den Arcaden ist dann wohl dieselbe Zahl, aber zarter gehalten und durch mannigfaltigere Zwischengliederung verbunden, bei grösserer Arcadenbreite auch wohl noch vermehrt.

Das Kapitäl lief anfangs, so lange man den runden Kern als Säule deutlich hervortreten liess, um diesen und die Halbsäulen herum; als der Bündelpfeiler völlig ausgebildet wurde, blieben die schlanken Höhlungen frei, und wurden nur von dem Blätterschmuck an den Kapitälern der nebenstehenden Dienste beschattet. Die Kapitälern der Dienste im Nebenschiffe und unter den Arcaden, alle in einer Höhe gelegen und eng aneinander stossend, bildeten auf diese Weise ein Ganzes; dagegen zogen sie sich bei weiterer Entwicklung des Pfeilers niemals mehr über die Dienste des Mittelschiffes, diese liefen vielmehr ununterbrochen bis oben hinauf und erhielten ihre Kapitälern erst unter den oberen Gurten.

Auch für die Gestalt und den Schmuck der Kapitälern entstanden jetzt andere Gesetze; an die Stelle jener wechselnden und springenden Symmetrie trat die Nothwendigkeit gleicher Behandlung, an die Stelle der reichen Verschlingungen des gedrängten Blätterschmucks eine einfachere Zierde. So lange der Pfeiler massenhaft gebildet und von breiten Halbsäulen umgeben war, wurden auch die Kapitälern breit geformt und boten daher eine Stelle für reichen und phantastischen Schmuck dar; die schlanken Dienste gaben dafür keinen Raum und bei der harmonischen, weichen Bildung des Pfeilers musste das Kapitäl anspruchslos sein. Von dem Würfelknaufe, von jenen phantastischen Thieren oder Dämonen, von historischen Darstellungen war nicht mehr die Rede; das einfache Aufstreben der Dienste durfte nicht gehemmt, nicht unterbrochen werden. Daher kehrte man dem allgemein zur Kelchform zurück, aber nicht zu der des korinthischen Kapitälern, sondern zu einer steileren, mehr cylindrischen, die man dann nicht mit dichtem Laube, sondern mit leichteren Stengeln und Blättern, sogar oft nur mit zwei Kränzen einzeln stehender, unverbundener Blumen umgab, so dass dieselben wie angeheftet da standen. Diese letzte Form war freilich ziemlich willkürlich und unorganisch, indessen wurde der Zweck dadurch erreicht, dass die edle Gestalt des Stammes durchblickte, wie durch das Frühlingslaub der Bäume. Daher hat denn bei einer gelungenen Ausführung des Blätterschmucks auch das gothische Kapitäl eine grosse Schönheit. Durch die zarte Schwingung seines Kelches leitet es sanft von dem senkrechten Stabe in den Bogen über; durch sein Blattwerk, das zwar nur auf den Diensten liegt, aber durch deren Nähe den ganzen Schaft zu umwinden scheint, verbindet es diesen soviel als nöthig zu einem Ganzen; durch das Spiel seiner horizontalen Schatten unterbricht es die bedeutsamen, aber doch endlich monotonen senkrechten Linien der Gliederung. Dazu kommt

Fig. 59.



Fig. 60.



Fig. 61.



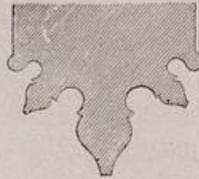
Vom Dom zu Köln.

dann aber auch oft die plastische Schönheit des Laubwerks, das nun durchgängig nicht mehr die rein conventionelle Form hat, wie im romanischen Style, sondern eine deutliche Nachahmung natürlicher Pflanzen und zwar der einheimischen Flora oft in vortrefflichster, edel stylisirter Haltung zeigt. In späteren Zeiten verkleinerte man die Kapitäle noch mehr und liess sie endlich an einigen oder an allen Diensten fort. Dadurch wurde freilich die auf- und absteigende Bewegung des Verticalen noch flüssiger und rascher; aber dennoch war es kein Gewinn, weil nun die nothwendige

Trennung der Bögen von ihrem Träger fortfiel und beide allzusehr in eine Masse verschmolzen ¹⁾).

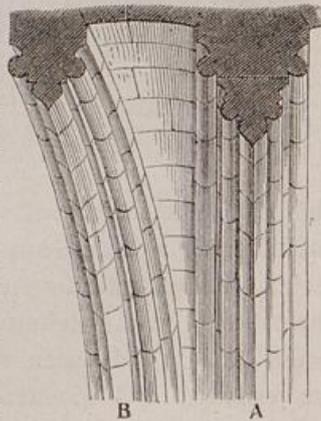
Die Ausbildung der Bögen hielt mit der der Pfeiler gleichen Schritt. Die breiten eckigen Bänder, welche in den Arcaden des romanischen Baues den vortretenden Pfeilerecken entsprachen, verschwanden nun und der Bogen bestand wie der Pfeiler aus einem organischen Wechsel von Rundstäben und Hohlkehlen, nur dass beide noch zarter, weicher und effectvoller gehalten wurden, noch schärfer und schwungvoller das elastische Princip ausdrückten. Die Hohlkehlen waren daher tiefer, die Rundstäbe zugespitzt und besonders der untere mittlere, dem vortretenden alten Dienste der Arcaden entsprechende noch durch ein vorgelegtes Plättchen (engl. *fillet*) verstärkt, sodass sein Profil nicht eine kreisförmige, sondern eine herzförmige, stärker geschwungene Linie giebt. Der Durchschnitt des Bogens bildet auf diese Weise, wie der darunter liegende Theil des Pfeilers, eine dreieckige, nach der Mitte der Arcaden vorspringende Gestalt, er zeigt, wie jener, nicht eine ungetheilte, massenhafte Einheit, sondern eine reiche elastische Entwicklung einzelner Glieder. Er erscheint daher als eine Fortsetzung des Pfeilers, aber zugleich als eine Steigerung der innern Bewegung desselben, sodass diese von unten anfangend je höher, desto reicher wurde. Am Boden die einfache, gerade aufsteigende Basis, dann aus ihr aufwachsend die schlanken Stämme des Pfeilers, endlich über diesen sich neigend die noch zarteren Stäbe der Arcade.

Fig. 62.



Dieselbe Form war denn auch für die Gurtungen des Gewölbes und für die Fenster maassgebend. Auch jene blieben nicht, wie im Uebergangsstyle, einfache Rundstäbe, sondern wurden aus Wülsten und Hohlkehlen in derselben dreieckigen Senkung, mit herzförmiger Zuspitzung des unteren Stabes zusammengesetzt, nur mit dem Unterschiede, dass sie, weil sie die Stärke der Dienste nicht überschreiten durften, auf welchen sie ruhten, minder reich, und dafür mit Rücksicht auf ihre Entfernung von dem beschauenden Auge kräftiger gebildet wurden. Unter sich waren sie insofern verschieden, als die Diagonalgurten (A) die einfachste Gliederung erhielten, die Stirnbögen und noch

Fig. 63.

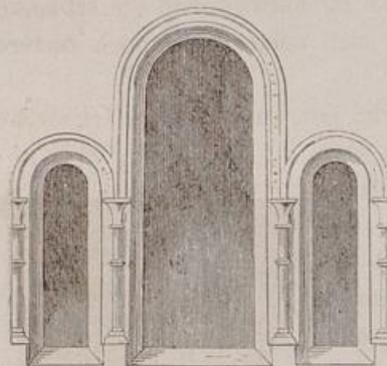


¹⁾ „Wo kein Kampf ist, ist auch kein Sieg. Die Verticallinie erscheint nur dann als vorherrschend, wenn die Horizontallinie angedeutet ist, aber in sichtbarer Unterordnung.“ Freeman History of Architecture.

mehr die Quergurten (B) eine reichere. Diese Gestalt der Gurten (oder, um genauer zu sprechen, Rippen) bedingte endlich eine andere Gestalt des Durchschnittspunktes der Diagonalen, weil in diesem neutralen Punkte weder die eine noch die andere Linie vorwalten durfte. Man bezeichnete daher ihr Zusammenstossen entweder durch einen runden Gesimskranz mit innerer Oeffnung oder noch häufiger durch einen Schlusstein, der dann irgend eine bildliche Verzierung, meistens eine Blätterrose, erhielt, und dadurch auch äusserlich als ein constructiv sehr wichtiges Glied gekennzeichnet wurde.

Vor Allem wurde die Ausbildung der Fenster zu einer der grössten Zierden des gothischen Baues. Um das System, das dabei zum Grunde lag, zu erklären, müssen wir wieder auf die Formen, die im romanischen Style und während des Ueberganges entstanden, zurückgehen. Im früheren romanischen Style, als man noch nicht wagte die Mauern durch grosse Durchbrechungen zu schwächen, waren sie ohne grosse Bedeutung, blosse Lichtöffnungen von geringem Umfange, die zwar durch ihre rundbogige Bedeckung dem Gedanken der Wölbung entsprachen, übrigens aber keine organische Verbindung mit den anderen Gliedern des Gebäudes hatten. Später versuchte man in verschiedener Weise ihnen eine grössere Bedeutung zu geben. Man setzte drei Fenster nahe aneinander, machte das mittlere

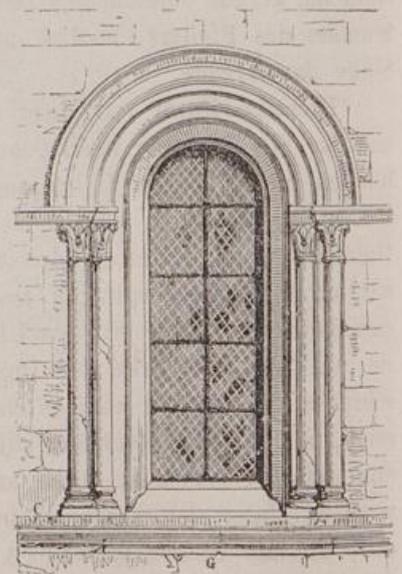
Fig. 64.



höher als die beiden seitwärts gelegenen, und bildete so eine Gruppe, in welcher schon der Gedanke des Aufstrebens angedeutet war; man erweiterte die Leibungen nach aussen und innen um mehr Licht zu erhalten und gliederte die Fensterwände nach Art der Portale, gab ihnen Abstufungen und setzte in dieselben

Säulen, welche man durch einen der breiteren Ueberwölbung untergelegten Bogen in Form eines Wulstes verband. Man bildete auch wohl die Fenster

Fig. 65.

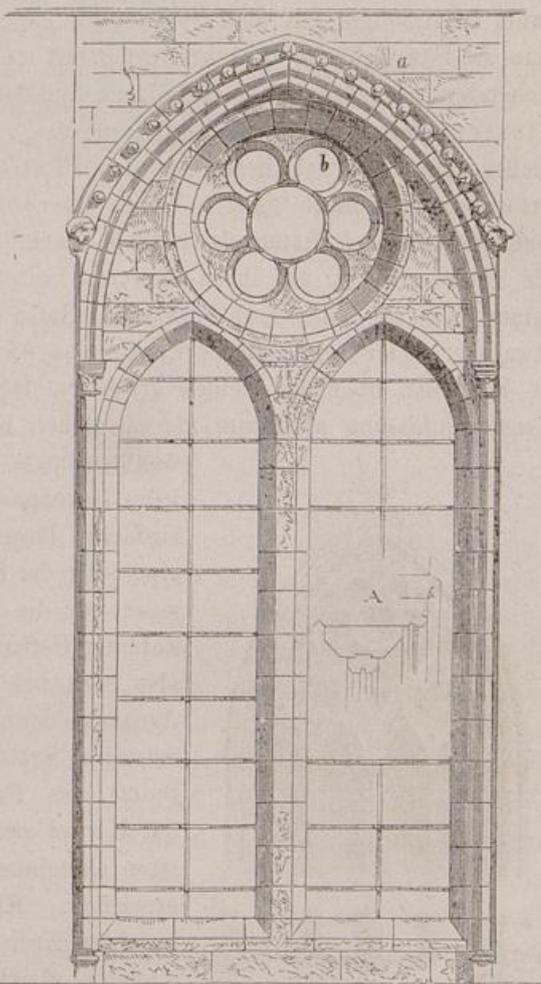


grösser und theilte sie dann, wie es bei den Luftlöchern der Thürme schon sehr frühe geschehen war, durch eine oder zwei Säulen, und verband diese unter sich und mit den an der Fensterwand angebrachten Säulchen durch Bögen. In diesem Falle lag es nahe, da denn doch die einzelnen unter diesen Bögen befindlichen Oeffnungen ein Ganzes bilden sollten, dies dadurch auszudrücken, dass man die äusseren Fensterwände durch einen, jene beiden kleineren Bögen überdeckenden grösseren Bogen verband. Hier entstand dann nun aber über jenen kleineren Bögen ein Bogenfeld, das bei grösseren Dimensionen des Fensters und noch mehr bei Anwendung des Spitzbogens roh und leer aussah. Man half sich damit, dass man dann Kreise oder ähnliche dem Raume angemessene Figuren darin einschritt.

Im gothischen Style fühlte man sofort die Nothwendigkeit, die Fenster höher und breiter zu machen, theils weil man stärkere Beleuchtung brauchte, besonders aber auch um die Mauer zu erleichtern und als blosser Füllung des Raumes, wie sie es ja auch war, erscheinen zu lassen. So kam es denn dahin, dass sie mehr oder weniger den ganzen oberen Theil der Wand zwischen den Stirnbögen und der an ihnen fortgesetzten Pfeilergliederung ausfüllten. Bei den romanischen Fenstern, selbst als sie grösser geworden waren und Glasmalereien enthielten, hatte man damit ausgereicht, diese durch Bleistreifen zu verbinden und ihnen durch Eisenstäbe Haltbarkeit und Sicherung gegen Wind und

Wetter zu geben. Bei den jetzigen gewaltigen Fenstern wäre dies unausführbar oder doch im höchsten Grade unschön gewesen. Jener organische Zusammenhang, der sich in der Anordnung der Pfeiler und der Wölbung

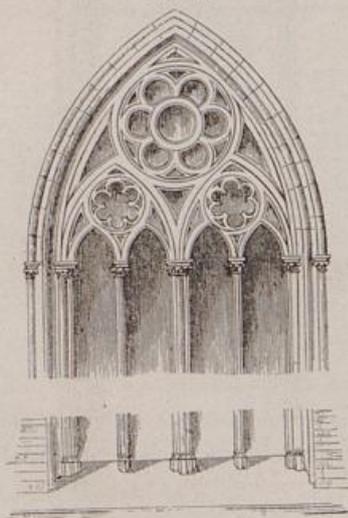
Fig. 66.



Von St. Yved in Braine.

darstellte, forderte auch eine ähnliche Behandlung der Fenster. Man musste auch hier ein Steingerüst finden, welches sich der weiten Bogenöffnung anschloss und der Verglasung Haltung gab. Einen Anfang dazu bildeten jene oben beschriebenen Fenstergruppen, die innerhalb des Bogenfeldes aus zwei gleichen spitzbogigen Fenstern und einem zwischen ihren Spitzen angebrachten Kreise bestanden. Man hatte damit ein Schema gefunden, das sich vortrefflich zur Ausfüllung des spitzbogigen Raumes eignete, und es kam nun nur darauf an, die einzelnen Oeffnungen näher aneinander zu rücken, sodass sie nicht mehr als willkürlich zusammengestellte Formen, sondern als ein organisch gegliedertes Ganzes erschienen. Dies geschah dann, in Analogie mit dem System des ganzen Gebäudes, in der Art, dass man die Fensterfläche zunächst mittelst mehrerer, auf der Fensterbrüstung stehender, pfeilerähnlicher und durch Spitzbögen mit einander verbundener Pfosten (franz. *meneaux*, engl. *mullions*) in mehrere senkrechte Felder theilte, dann je zwei dieser auf den Pfosten ruhenden Bögen durch einen grösseren, gleichfalls spitzen Bogen überwölbte, und in den dadurch entstehenden inneren Raum einen Kreis hineinlegte, dessen äussere Peripherie, die unteren Bögen auf ihren äusseren Seiten (*Extrados*), den oberen an seinen inneren (*Intrados*) berührte. Hatte man ein mehr als zweitheiliges, etwa vier- oder achttheiliges Fenster, so wiederholte sich dieses Verfahren so dass man über den beiden grösseren Bögen und mithin innerhalb der Fenstereinfassung wiederum einen solchen Kreis anbrachte. Dies gab ein

Fig. 67.



Vom Dom zu Halberstadt.

wohlgeordnetes pyramidales Aufsteigen, indem jedes Bogenpaar in der höheren Ordnung einen einfachen Bogen hervorbrachte, bis zuletzt nur einer, der der Einfassung, übrig blieb. Schwieriger war die Anordnung bei einer ungeraden Zahl der Oeffnungen oder der Doppelöffnungen, also etwa bei drei, fünf oder sechs unteren Arcaden; denn die Voraussetzung jenes regelmässigen Systems, die Unterstützung des die Spitze des Fensterbogens füllenden Kreises durch zwei gleiche, die ganze Breite des Fensters einnehmende Bögen, war hier nicht zu erreichen. Ein einziger in der Spitze angebrachter Kreis würde, wenn man allen drei Arcaden gleiche Höhe gab, die beiden äusseren nicht berührt haben, wenn man die mittlere niedriger hielt, zu gross ausgefallen sein. Man half sich daher gewöhnlich dadurch, dass man den auf der Spitze des mittleren Bogens stehenden Kreis an den Seiten durch zwei andere Kreise

Fig. 68.

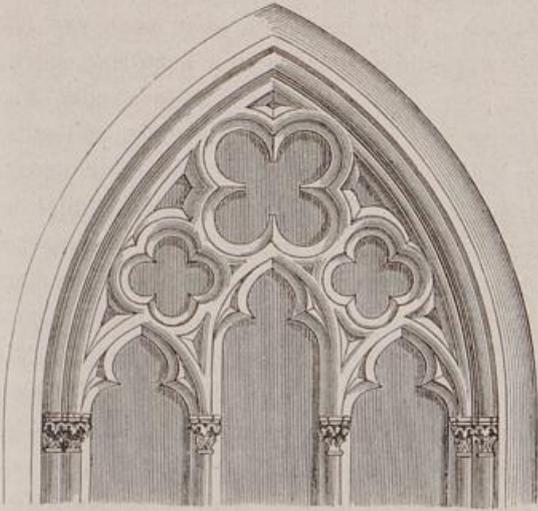


Fig. 69.

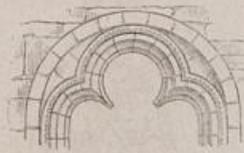


stützte, was am Besten gelang, wenn man den mittleren Bogen etwas höher bildete, als die beiden andern.

Dies ganze, die grossen Fenster füllende und das schwere und durch Verbleiung zusammengehaltene Glas tragende Gerüste musste, um Haltbarkeit zu haben, aus ziemlich starken Steinrippen bestehen. Man bildete daher die Pfosten säulenartig mit Basis und Kapitäl, die Bögen und Kreise aber aus Rundstäben, welche die Stärke des Säulenschaftes der Pfosten haben oder ihr nahe kommen mussten. Diese Kreise hätten aber, wenn man sie leer gelassen, ein schwerfälliges und rohes Ansehen gehabt; auch bedurften sie zu ihrer Haltbarkeit einer innern Stütze, die aus ästhetischen Gründen nicht wohl in geradlinigem Stabwerk, sondern nur in Kreistheilen bestehen durfte. Dies führte dann allmählig zu einer sehr charakteristischen, dem Systeme des Spitzbogens völlig entsprechenden Erfindung, welche zunächst der Fenstergliederung diente und ihr ihre Vollendung gab, dann aber auch vielfach an andern Theilen des Baues angewendet wurde, zur Erfindung des s. g. Maasswerkes. Wie nämlich in dem tragenden Spitzbogen zwei Kreistheile so aneinander gelegt sind, dass sie auf ihrer convexen oder äusseren Seite eine Spitze bilden, so konnte man sie auch im umgekehrten Sinne aneinander fügen, sodass die Spitze auf der concaven Seite entstand. Schon im Uebergangsstyle, als man nach schlankeren und pikanteren Bögen suchte, war man auf eine solche Zusammensetzung gekommen. Man legte nämlich in den oberen Theil des Rundbogens einen Kreis, der unten abgeschnitten war, und verband diese seine Spitzen durch zwei entgegenkommende, von den Stützen des Rundbogens hergeleitete Biegungen. So erhielt man eine dem Kleeblatte ähnliche Form, indem die

beiden hineinragenden Spitzen gleichsam zwei untere Blätter und ein oberes

Fig. 70.



schieden. Dies liess sich aber auch zur Bildung ganz abgeschlossener Figuren benutzen, indem man drei, vier oder mehrere grössere oder kleinere Kreistheile so zusammenlegte, dass sie sich nach der Mitte öffneten, nach aussen aber verbanden, mit den Spitzen der abgeschnittenen Stellen in den innern Raum hineinreichten, und so eine Figur bildeten, die einer flachen, aus mehreren Blättern bestehenden Blume glich. Die Franzosen und Engländer bezeichnen diese Figuren schlechthin nach der Zahl der Kreistheile oder Blätter, als Drei- oder Vierblatt (*trèfle, quatrefeuille*), u. s. f., die deutschen Werkmeister brauchten dafür das Wort Pass, d. h. Maass, um die geometrische Bildung und die Fügbarkeit dieser Form anzudeuten. In der That konnte man in dieser Weise unzählige Variationen hervorbringen und sie jedem beliebigen Raume anpassen. Man konnte nicht bloss die Zahl, sondern auch die Form der Blätter ändern, indem man grössere oder kleinere Theile des Kreises anwendete, oder auch die einzelnen Blätter, statt aus ungebrochenen Kreislinien, aus Spitzbögen bildete. Man konnte sie alle gleich, oder auch einzelne grösser machen als die anderen, und sie so den unregelmässigsten Feldern anfügen, wie z. B. schon in der Fensterfüllung dem dreieckigen Raume, welcher von den Schenkeln der äusseren und inneren Spitzbogen und dem eingeschriebenen Kreise begrenzt wird. Jeder solcher Pässe lässt sich nun auch mit einer andern Figur umschliessen, und zwar wieder beliebig mit einem Kreise oder mit einem nach der Zahl der Blätter bestimmten Vieleck, in welchem dann die Seiten dieses Vielecks die Bögen des Passes tangiren und in jeder Ecke ein Blatt liegt. Dies Vieleck konnte ferner sowohl geradlinige als sanft gekrümmte Seiten haben, welches letzte bei dem Fenster, in der Umgebung von Bögen, mit Recht vorgezogen wurde. Hierdurch wurde die Haltbarkeit des Passes befördert, zugleich aber auch die Gestalt desselben viel lebendiger und anschaulicher. Denn nun entstanden zwischen den Bögen des Passes und den geraden oder doch einfacheren Linien der Einfassung mehrere kleine Dreiecke, und zwar bald zwischen den einwärtsgehenden Spitzen des Passes und der Seite der Einrahmung, bald zwischen den Winkeln der letzteren und

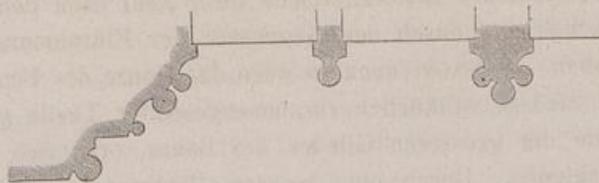
Fig. 71.



zwischen den Winkeln der letzteren und

dem runden Theile eines Blattes, welche ihrer Zahl nach den Blättern des Passes entsprachen und durch den Gegensatz der Einrahmung die Bogenform heraushoben. Indessen auch so wäre das Ganze des Fensters anfangs doch nur eine Mosaik willkürlich zusammengesetzter Theile geblieben, die noch nicht, wie die grösseren Glieder des Baues, organisch mit einander verbunden erschienen. Durch eine bessere Gliederung der Pfosten wurde auch dies erreicht. Da die Fenster den ganzen Raum über den Scheidbögen füllten, und ihre Einrahmung mithin den Gewölbstützen und Gurtungen nahe lag, so gab man den Pfosten eine ähnliche, aus abwechselnden Hohlkehlen und Rundstäben bestehende Gliederung, sodass sie nicht mehr aus einem einfachen Rundstamme, sondern aus diesem als dem Kerntheile und zwei nach beiden Seiten abweichenden Kehlen bestanden. Da je zwei benachbarte Pfosten durch einen Spitzbogen verbunden waren und somit eine selbstständige kleine Arcade bildeten, so deuteten diese Einschrägungen sehr passend das Innere dieser Arcaden, ganz entsprechend der Pfeilergliederung des Schiffes und selbst der Einrahmung des Fensters, an. Indessen wurde bei diesen grösseren Theilen die Schräge durch einen Rundstab begrenzt, während sie hier ohne solche Grenze blieb und die Höhlung sich gleichsam ohne Halt verlief. Dies war bei der kleinen Dimension nicht auffallend, und es knüpfte sich daran ein fruchtbarer neuer Gedanke. Man konnte nämlich jene schrägen Plättchen, eben weil sie keine feste Begrenzung hatten, auch als sich ablösend, gleichsam abblättern, denken, besonders an der Stelle, wo der Kernstab selbst eine Biegung erhielt. Man liess sie daher in diesen kleinen Arcaden an dem senkrechten Theile des Pfostens fest anliegen, dagegen über dem Kapitale desselben, wo der Spitzbogen anhub, dergestalt sich ablösen, dass sie im Innern desselben die Gestalt eines Kleeblattes bildeten, sodass sie sich auf jeder Seite des Bogens mit einer Spitze einwärts senkten, dann aber wieder zu einem obern Blatte emporstiegen und sich oben an die Innenseite des Spitzbogens anlehnten. Dies gewährte mehrfache Vortheile. Denn nun trat die Gestalt des Spitzbogens schärfer hervor, der Rundstab zeigte sich als der eigentliche Kern des ganzen Gebildes, jener Kleeblattbogen schien den Spitzbogen zu stützen und diese reiche, nach innen gewendete Form gab der kleinen Arcade den Charakter eines selbstständigen Theiles. Zugleich hatte man durch diese bessere Gliederung des Pfostens auch ein Mittel gefunden, die Eintheilung des Fensters besser vorzubereiten, indem man grössere und kleinere (alte und junge) Pfosten wechseln liess. Diejenigen, aus welchen nur zwei kleine Spitzbögen entsprangen, erhielten jene oben beschriebene einfache Form; die anderen aber, aus welchen nicht bloss zwei kleine, sondern auch zwei grössere, für die Ueberspannung der ersten bestimmte Bögen hervorgingen, bestanden aus einem mittleren stärkeren Rundstabe, zwischen zwei

Fig. 72.



schwächeren, diese die kleinen unteren, jener den grösseren oberen Bogen tragend. Hierdurch erlangte man den Gewinn, dass schon die Pfosten von ihrer Wurzel an die Hauptabtheilungen des ganzen Fenstergitters anzeigten, zugleich gab es aber auch ein Mittel, die oberen Pässe oder anderen Figuren organisch aus diesen Stämmen zu entwickeln. Man liess nämlich die Rundstäbe da, wo der Pass oder Kreis auf dem Extrados des Bogens auflag, gleichsam ineinander fliessen und erst bei der Abweichung wieder auseinander gehen. Die Einfassung der oberen Figur erschien dadurch wie eine Fortsetzung, oder wie ein Auswuchs der unteren. Dies motivirte dann weiter die Entstehung des Passes innerhalb dieser neuen Figur; denn da sie aus demselben Stamme hervorging, welcher unten ein Plättchen mit der Kleeblattform gehabt hatte, so war es natürlich, dass derselbe auch hier seine Productionskraft übte und mithin ein gleiches Plättchen bildete, welches sich in Gestalt eines Passes an die innere Seite der Einfassung anlegte und hier also eine auf jenem Stamme wachsende blumenartige Figur bildete. Da nun ferner auf allen Berührungspunkten diese Durchdringung der Rundstäbe eintrat, so konnte man auch die kleineren zwischen den Hauptfiguren liegenden Abtheilungen in gleicher Weise ausbilden; die Fensterfüllung bestand daher nun nicht mehr aus vereinzelt, aneinander gefügten Figuren und dazwischen gelegenen Lücken, sondern sie erfüllte den ganzen Raum, indem sie wie mit elastischer Kraft in jeden Winkel eindrang. Und da jede Figur aus der andern hervorwuchs, so erschien das Ganze wie eine aus der organischen Kraft der Pfosten von unten aufgeschossene Pflanzung. Besonders charakteristisch waren dabei die Bogenspitzen, welche wie unten an dem Kleeblattbogen der Arcaden so oben in den Pässen überall von den Einrahmungen sich ablösten, in das Innere der Figuren hineinragten und die Blätter dieser blumenähnlichen Gestalten begrenzen. Sie bildeten mit der Einrahmung der Figur überall ein sphärisches Dreieck, welches entweder in flachem Stein gehalten oder ganz durchbrochen wurde, und besonders in dieser letzten Gestalt das Ganze luftig und belebt machte. Die deutschen Werkmeister bezeichneten diese Spitzen mit einem derben Vergleich als Nasen, die englischen nannten sie schlechtweg Spitzen (*cusp*, was indessen auch die Mondsichel bedeutet). Obgleich klein, waren sie nicht unwichtig, indem in ihnen die treibende Kraft des Ganzen völlig frei und gleichsam

übermüthig, ohne statischen Nutzen, ins Leere auslief. Sie wurden daher auch mit Sorgfalt behandelt und oft an ihrer Spitze durch Blumenornamente oder zierlichere Gliederung geschmückt. So war denn das Fenster ein durchgebildeter Organismus, die Pfosten erschienen wie Stämme, die aus dem Rücken der abgeschrägten Fensterbank hervorwuchsen, deren Aeste sich oben vielfach verzweigten und ineinander schlangen und mit immer reger Kraft im Innern freiere Gestaltungen hervortrieben. Zugleich aber war überall auch nicht eine Spur der Naturnachahmung; alles bewegte sich vielmehr dem Gesetze des Steines gemäss in geregelten, geometrisch construirten und messbaren Figuren¹⁾. Man nannte diese Art der Verzierung, im Gegensatze gegen das an Kapitälern und einigen anderen Stellen vorkommende Laubwerk, Maasswerk und wandte es wie an den Fenstern auch an anderen Stellen, an Gallerien, Wandfeldern, Giebeln und sonst, durchbrochen oder blind, an. Schon aus dieser Schilderung ergibt sich aber, wie mannigfaltige Formen sich aus diesen einfachen geometrischen Grundgedanken entwickeln liessen; Geschmack und Phantasie hatten hier freies Spiel. Anfangs bildete man das Maasswerk in den Fenstern derselben Reihe in gleicher Weise, ziemlich bald ging man aber davon ab und gestattete sich Abwechselungen. Nur die Zahl der Pfosten war dann gleich, die Verschlingungen über denselben aber durften verschieden sein; insoweit fand daher jene freiere Symmetrie, die im früheren Style eine so bedeutende Rolle gespielt hatte, auch hier noch Anwendung. Bei den Fenstern fortlaufender Reihen brauchte man meistens die gerade Zahl der Oeffnungen, bei solchen dagegen, welche die Mitte einer Gruppe oder einen Abschluss bildeten, also etwa bei den Fenstern des Chorschlusses, oder bei dem mittleren von drei Fenstern der Kreuzfäçade, zog man eine ungerade Zahl vor; jenes gab den Ausdruck des Unselbstständigen und mithin Fortlaufenden, dieses den einer centralen Einheit.

Auch die Gliederung der Wände nahm eine andere Gestalt an. Das Gesims, welches in romanischen Bauten den Raum zwischen den Scheidbögen und den Fenstern als eine einfache horizontale Linie durchschneidet,

Fig. 73.



¹⁾ Meistens beobachtetete man die Regel, dass alle in demselben Fenster vorkommenden Spitzbögen gleichartig, d. h. von gleichen Winkeln, mithin entweder alle gleichseitig, oder in gleicher Weise von dieser Form abweichend sein mussten. Daraus folgte denn, dass jeder innere und folglich kleinere Bogen den äusseren nur an einem Punkte berührte. Zuweilen jedoch ist der innere Bogen dem äusseren anliegend gebildet, mithin aus demselben Centrum geschlagen und daher, weil auf kleinerer Basis, spitzer oder mehr lancetförmig. Diese bei weitem weniger organische Anordnung ist in England, die andere in Deutschland und Frankreich vorherrschend. Ausnahmen kommen aber auch in Deutschland vor, wie z. B. am Portale der Frauenkirche in Nürnberg. Kallenbach Taf. 55.

kommt jetzt nicht mehr vor. Bei kleineren und einfacheren Kirchen war eine solche Theilung der Wand jetzt entbehrlich, da bei der grösseren Höhe der Seitenschiffe und der Scheidbögen und dem tiefer gelegenen Anfang des Fensters zwischen beiden nur ein geringer Raum übrig blieb. Bei höheren und reicher ausgestatteten Kirchen brachte man dagegen Gallerien an, welche jedoch nicht, wie die des romanischen Styles, die Tiefe der Seitenschiffe erhielten und nicht zum Aufenthalte eines Theiles der Gemeinde dienten, sondern nur in der Mauer des Oberschiffes als ein schmaler Umgang hinliefen, der den bei der grossen Höhe des Schiffes nicht unwesentlichen Zweck erfüllte, die Besichtigung der oberen Theile und die Reparaturen an denselben zu erleichtern, zugleich aber durch seine nach dem Schiffe zu geöffneten Arcaden ein mittleres Stockwerk bildete. Die Gliederung dieser Arcaden bestand, wie bei den romanischen Gallerien, aus kleineren von grösseren überspannten Bögen, entsprach aber meistens durch die Zahl und die Abstände der Bogenstützen und durch das Maasswerk der Bogenfelder den Fenstern, von denen letzteres sich nur durch kräftigere Formen unterschied. Sie bildeten daher auch in dieser Beziehung einen Uebergang von den Tragpfeilern zu dem Stabwerk der Fenster, vom Schweren und Ernsten zum Leichten und Luftigen. Gewöhnlich haben sie eine unverzierte Mauer hinter sich, zuweilen ist diese aber auch von Fenstern durchbrochen, in andern Fällen dagegen fehlt auch der Umgang hinter ihnen und sie werden zu blinden Nischen, also zu einem blossen Ornament. In Ermangelung eines anderen technischen Ausdruckes mag man diese Gallerien nach dem Sprachgebrauche der englischen Archäologen Triforium, Dreiöffnung, nennen, obgleich sie keineswegs immer in dieser Zahl vorkommen.

Diese Details waren im Kreuzschiffe und im Chore im Wesentlichen dieselben, nur meistens reicher und leichter behandelt, wie im Langhause. Die Neigung des gothischen Styls zu luftigen, heiteren Formen machte sich besonders im Chore, als der vornehmsten Stelle der Kirche, geltend. Daher verschwand denn zunächst die Krypta; wo sie sich bei gothischen Kirchen findet, rührt sie aus früherer Zeit her, und wir besitzen eine merkwürdige Aeusserung, welche uns zeigt, dass das Widerstreben gegen diese ältere Einrichtung ein völlig bewusstes war¹⁾. Man wollte diese

¹⁾ Albrecht von Scharfenberg im grossen Titrel 386. 1. bei der Beschreibung des Tempels von Monsalvatsch:

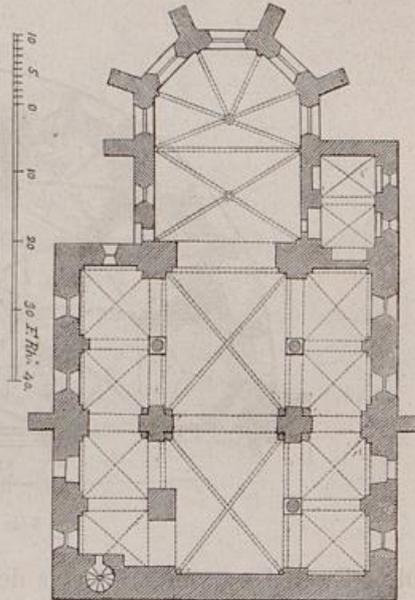
Ob da war iht Gruffte?
 Nein, Herre Gott, enwelle,
 Dass unter Erden Schluffte
 Reine Diet sich jemer falsch geselle,
 Als etwenn in Grufften sich gesammet.
 Man soll an lichter Weite
 Christen Glauben künden und Christus Ammet.

trüben Hallen, dies drohende Dunkel nicht mehr, das Heiligthum sollte in Tageshelle, im lichten Scheine glänzen. Mit den Krypten hörte auch die bedeutende Erhöhung des Chores auf; höchstens legte man ihn zwei oder drei Stufen höher. Gewöhnlich wurde er nur durch ein niedriges Gitter von der übrigen Kirche getrennt, später auch wohl durch einen höheren Zwischenbau, *Lectorium* (*Lettner*) genannt, weil zum Vorlesen dienend. Vermöge desselben Bestrebens nach luftigeren Formen wurde denn auch der Chor vergrößert. Zunächst erhielt die Vorlage mehr als ein Quadrat, wenigstens vier Arcaden, also über zwei Quadrate. Die runde Apsis sagte ebenfalls dem neuen Style nicht zu; da man überall an Bögen, Pfeilern und Maasswerk gebrochene Linien hatte, so bedurfte auch der Chor einer polygonen Gestalt. Auch die Wölbung führte auf eine solche; die Rippen, welche man der Gleichförmigkeit und Haltbarkeit wegen auch in der Chornische anwendete, forderten gerade Grundlinien für ihre dreieckigen Felder. Die einfachste Form war daher, dass man dem Chorschlusse drei Seiten

gab, von denen die mittlere der *Façade* parallel war, die beiden anderen als Abschrägungen erschienen. Da aber die Gewölbrippen dieser drei Seiten in einen Schlussstein zusammenliefen, welcher einer Widerlage aus der Richtung des Langhauses bedurfte, so musste man diesen drei Seiten noch zwei andere hinzufügen, jedoch in einer Flucht mit den Seitenmauern der Vorlage, deren Gewölbrippen dann jenen des Chorschlusses entgegenstrebten, mit ihnen im Centrum des Polygons zusammentrafen und eine strahlenförmige Wölbung bildeten. Die Chornische bestand daher wenigstens aus fünf Seiten, wenn auch nur drei den eigentlichen Abschluss gaben, und umfasste nothwendig mehr als einen Halbkreis.

Man nahm sie gewöhnlich aus dem Achteck. Bei dem Sechseck wurde die mittlere Seite zu breit, der Abfall der beiden anderen zu steil, die Wölbung unbequem: es kommt daher nur selten vor. Zuweilen findet man aber auch den Chorschluss mit fünf Seiten aus dem Zehneck¹⁾, zuweilen

Fig. 74.



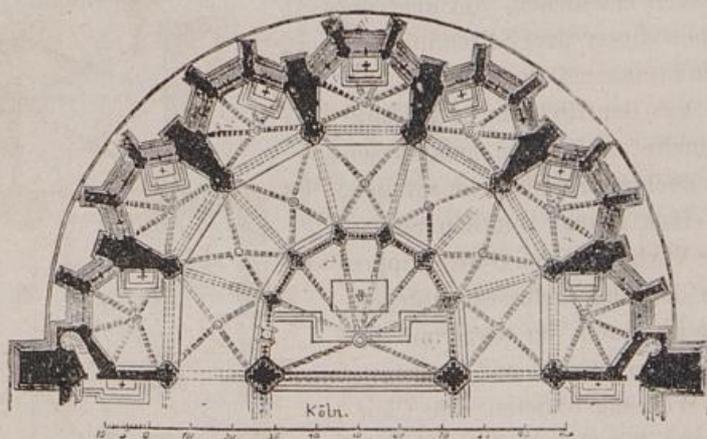
St. Servatius, Münster.

¹⁾ Liebfrauenkirche zu Trier, Elisabethkirche zu Marburg, S. Arnual bei Trier, Stadtkirche zu Naumburg, Münster in Ulm.

noch künstlichere Constructionen¹⁾. Nur musste immer die Zahl der Polygonseiten eine ungerade bleiben, weil sonst die Axe der Kirche in einen Winkel fällt. Indessen kommt auch dies vor²⁾.

Eine andere, viel wirksamere Veränderung des Chores entstand, wenn man ihn nicht bloss länger, sondern auch breiter machte, indem man ihn mit Seitenschiffen versah, welche um die innere Chorrundung herumliefen und einen Umgang um dieselbe bildeten. Dies konnte geschehen, auch wenn die Kreuzarme ohne Seitenschiffe blieben, wo dann die Pfeilerreihen am Ende des Langhauses abbrachen und am Anfange des Chors wieder begannen. Weil indessen bei einer solchen Anordnung das Kreuzschiff gegen den vergrösserten Chor zu klein und das Abbrechen der Pfeilerreihen willkürlich erschien, zog man diese nun auch um die Kreuzarme herum, und gab mithin auch diesen Seitenschiffe, so dass das Mittelschiff aller Theile ein wirkliches Kreuz, ein inneres, dem äusseren der gesammten Kirche paralleles, bildete. Auch blieb es nicht bei dem einfachen Chorumgange, sondern man fügte demselben noch einen Kapellenkranz hinzu.

Fig. 75.



Vom Dom zu Köln.

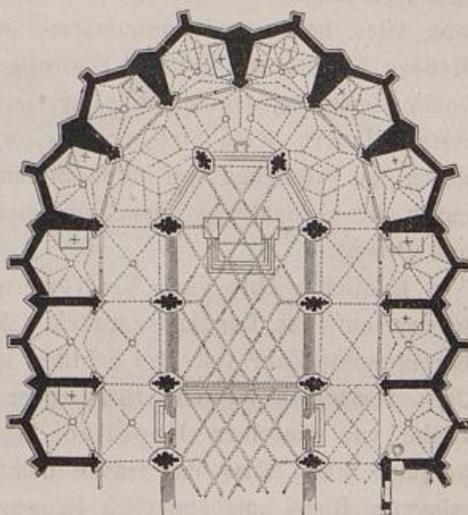
Ohne Zweifel war dieser Zusatz den Ansprüchen eines glänzend gewordenen Cultus erwünscht, es lag ihm aber auch eine architektonische Nothwendigkeit zum Grunde. Die einfache Mauer des Umganges erschien bei seiner weiten Peripherie und geringen Höhe im Aeusseren und Inneren schwerfällig; es genügte auch nicht, ihn polygonförmig zu gestalten, denn die

¹⁾ Z. B. die Wiesenkirche zu Soest, wo die Chornische aus sieben Seiten des Zehneckes zusammengesetzt ist, so dass sie sich in ihrem Innern erweitert.

²⁾ Z. B. an dem durch vier Seiten des Zehneckes gebildeten Chorschluss des Doms zu Naumburg und an dem Kapellenkranze des Münsters zu Freiburg (Fig. 76. S. 167).

Seiten dieses Polygons wurden entweder zu gross oder so vielzählig, dass sie sich der Rotunde näherten. Diesem wich man dadurch aus, dass man jeder Seite des Polygons einen kleineren, wiederum polygonförmigen, Anbau gab, der sich dann sehr wohl zu einer Kapelle eignete. Dadurch wurde nun zwar die Form der Umgangsmauer nicht anschaulicher, aber desto deutlicher sprach sich der polygonische Gedanke als das Bildungsgesetz für diesen Schluss der Kirche auf jedem Punkte aus. Die Eintheilung des ganzen Chorraums geschah gewöhnlich so, dass die Kapellenöffnungen den Seiten des Chorschlusses parallel liefen und mithin einem gleichnamigen Polygone von grösserem Maassstabe angehörten; man legte dabei aber, damit die Pfeileröffnungen und die Kapellen nicht zu breit wurden, gewöhnlich nicht das Acht-, sondern das Zehn- oder Zwölfeck zum Grunde. Die innere Rundung besteht oft in beiden Fällen aus fünf Seiten, die, wenn aus dem Zehneck genommen, den vollen Halbkreis bilden und dann auch von fünf Kapellen begleitet sind¹⁾. Sind sie dagegen aus dem Zwölfeck, so ergänzt sich der Halbkreis an den benachbarten in der Linie des Langhauses gelegenen Arcaden, es entstehen mithin sieben Polygonseiten und Kapellen²⁾. Begreiflicher Weise kommen aber auch sehr viele andere Formen vor. Zuweilen ist der innere Raum dreiseitig aus dem Achteck und dann mit fünf Kapellen umgeben³⁾, oder auch wohl aus dem Sechseck, was freilich meines Wissens nur im Münster zu Freiburg vorkommt. Dies hat denn aber die eigenthümliche Wirkung, dass die Kapellen, da die Dreizahl zu grosse Räume gegeben hätte, nach dem Zwölfeck construirt sind und mithin die gerade Zahl sechs geben, woraus denn folgt, dass die Axe des Schiffes nicht die Mitte einer Kapelle, sondern eine Scheidewand trifft. Die Kapellen endlich sind fast immer mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, wenn auch der Chorraum selbst aus dem Zehn- oder Zwölfecke construirt ist, weil diese grosse Zahl für die kleinen

Fig. 78.



Vom Münster zu Freiburg.

¹⁾ So in den Domen von Rheims, Soissons, Antwerpen und St. Quentin.

²⁾ So in den Domen von Amiens, Beauvais und Köln.

³⁾ So in N. D. de l'Epine bei Chalons an der Marne und in S. Quen in Rouen.

Abtheilungen nicht passend gewesen wäre und es nicht auf eine spielende Durchführung einer Grundzahl, sondern nur auf den Ausdruck des Polygonförmigen überhaupt, als der geeigneten Gestalt für diesen Theil, ankam.

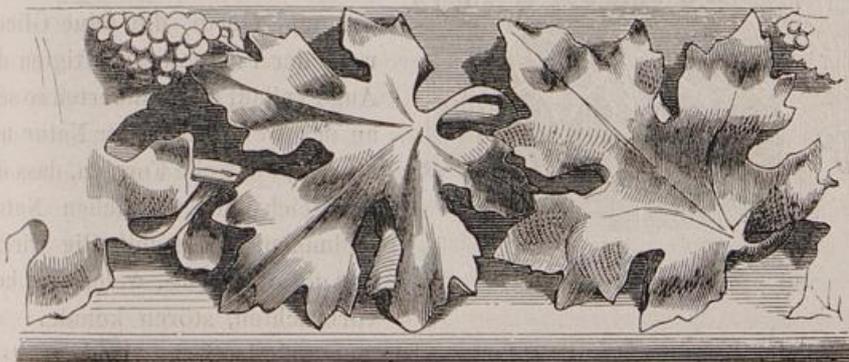
Diese Umgestaltung des Chores und des Kreuzes änderte in vieler Beziehung den Charakter des Gebäudes. Im romanischen Style waren die Seitenschiffe bescheidene Zugänge für das andringende Volk, und wurden daher nur an dem für dieses bestimmten Langhause angebracht; jetzt erschienen sie als nothwendige Einrahmung des ganzen inneren und höheren Theiles der Kirche. Dort war der Chor zwar durch seine Erhöhung vom Volk gesondert, aber dafür von schlichten und kräftigen Wänden begrenzt, einfach und ernst. Hier dagegen war er zwar nicht erhöht, aber von schlanken Pfeilern und von einer niedrigeren Halle umgeben, vornehm vor der Aussenwelt gesondert. Die alte Form athmete strenge Kirchlichkeit, die neue einen aristokratischen Geist. Gewisse Vortheile der älteren Anordnung wurden damit aufgegeben; der ganze Rhythmus war complicirter und schwerfälliger, die Bedeutung des Kreuzschiffes, durch seine Ausladung den Umschwung des Chors vorzubereiten, weniger anschaulich. Indessen war Alles heller und geräumiger, durch mannigfaltige Durchsichten und Reflexe belebt, mit luftigen, würdigen Hallen zu freier, aber ehrfurchtsvoller Bewegung einladend. Der Geist der Strenge, der Jedem zwischen festen Mauern seine Stelle anwies, war gebrochen, und der Chor gewann durch das vielfache von allen Seiten auf seine Mitte fallende Licht und durch die bedeutungsvollen Durchsichten in seine Nebenhallen an Glanz und Pracht.

Endlich wirkte diese Vergrößerung des Chors und Kreuzschiffes auch wieder auf das Langhaus zurück. Man fand bei grösseren Kirchen die hergebrachte Zahl von drei Schiffen nicht geräumig und luftig genug, sondern vermehrte sie auf fünf, oder fügte den Seitenschiffen noch eine Reihe von einzelnen Kapellen hinzu. Dadurch wurde es dann vollkommen klar, dass das Ganze nicht als ein von Aussen her, nach bestimmter Regel unabänderlich Begrenztes anzusehen sei, sondern als das Product einer inneren Kraft, die sich immer weiter ausdehnen, immer neue Ansätze hervortreiben konnte.

Ehe wir zur Betrachtung des Aeussern übergehen, muss ich noch einen Blick auf die Ornamentation des Innern werfen. Es ist auch hier eine merkwürdige Veränderung vorgegangen; jener oft überladene, oft aber auch schöne Reichthum des Ornaments im romanischen Style ist verschwunden, das gedrängte Laubwerk, die phantastischen Thiere, die schreckenden Larven sind verbannt, die Neigung zum Ueberraschenden und Wunderlichen ist unterdrückt, alles zeigt sich geregelt, die constructiven Theile werden nicht mehr durch Verzierungen verdunkelt, die pla-

stischen Arbeiten nicht mehr durch die architektonischen Linien beengt. Der neue Styl hat aufgeräumt, er liebt nicht das Ungewisse und Räthselhafte, sondern heitere, klare Bildungen, nicht das Schwanken zwischen der Wirklichkeit und dem Gedanken, sondern entweder die Natur oder die geometrische Regel. Er weist jedem seine Stelle ein für allemal an, bestimmt nicht bloss, wo Ornamente anzubringen sind, sondern bleibt sich auch in der Art derselben gleich. Menschliche Gestalten kommen nur als freie Darstellung, etwa als Statuen an Kragsteinen, oder höchstens an unscheinbaren Stellen, wo sie der Construction nicht hinderlich sind, als Engelgestalten an Consolen, in heraldisch geformten Figuren oder Köpfen auf Schlusssteinen, Thiere gar nicht oder höchstens an ähnlich verborgenen Stellen vor. Vegetabilische Formen finden sich nur an den Kapitälern oder zuweilen in der Höhlung eines Gesimses, niemals dicht gedrängt, sondern als einzelne Blätter in lichten Reihen oder leicht verschlungen. Dies Laubwerk hat auch nicht mehr die conventionelle, unverständliche Form, wie im romanischen Styl, man erkennt leicht, dass der Meister

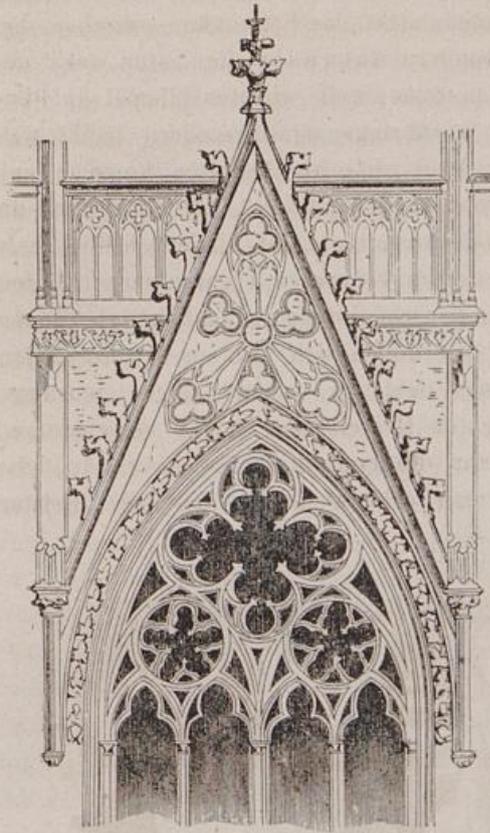
Fig. 77.



Gothisches Ahornlaub.

bestimmte einheimische Pflanzen im Sinne gehabt hat; aber er geht auch nicht auf eine Nachahmung der Natur aus, welche mit der architektonischen Strenge contrastiren würde, sondern unterwirft sie geometrischer Regelmässigkeit (stylisirt sie) und passt sie dem architektonischen Zwecke des Gliedes an. Ausserdem kommt nur Maasswerk vor, eine künstliche, scheinbar verwickelte, aber doch nach geometrischen Gesetzen construirte Linienverschlingung, und auch dies wurde nicht willkürlich angebracht, sondern nur da, wo es sich aus dem Constructiven von selbst ergab, in den Fensterfüllungen und Spitzgiebeln (Fig. 78) an Brüstungen der Gallerien, oder auf Wandfeldern, die aber jenen Theilen symmetrisch entsprachen und also auch eine bauliche Beziehung hatten.

Fig. 78.



Vom Dome zu Köln.

Diese Mässigkeit in der Ornamentation war nicht etwa das Werk einer klugen Zurückhaltung oder eines nüchternen Sinnes, sondern ein unmittelbares Ergebniss des Constructionsprincipes. Der ganze Bau ging so vollständig aus diesem Princip hervor, er bildete so sehr einen in sich zusammenhängenden Organismus, dass er keine fremdartigen Anfügungen duldete, sondern das Ornament, dessen er bedurfte, selbst erzeugte, und den ganzen Raum erfüllte. Die constructiven Glieder waren ohnehin so belebt und so bedeutsam, dass sie die Stelle des Ornaments vertraten. Die Schwingungen der Bögen und Gurte, die feine Gliederung der Pfeiler beschäftigten das Auge vollauf und erinnerten so sehr an das freie Leben der Natur und an vegetabilische Formen, dass der Vergleich mit wirklichen Naturbildungen nur nachtheilig wirken und die Stimmung, welche sie hervorbrachten, stören konnte.

Allein diese Sparsamkeit bezog sich nur auf plastische Ornamentation, nicht auf den Farbenschmuck. Auch hier war zwar eine Aenderung eingetreten. Die grossen Darstellungen heiliger Gegenstände, mit welchen die Mauern der romanischen Kirchen ausgestattet zu sein pflegten, kamen hier nicht mehr vor, weil die Wandflächen, auf denen sie stehen konnten, verschwunden waren; aber die Farbe wurde nicht verschmäht, sie wurde, wie einst in der griechischen Kunst, angewendet, um die Wirkung der Gliederung zu verstärken. Man gab daher den einzelnen Diensten der Gewölbgurten verschiedene, nach Maassgabe ihrer Stellung wechselnde oder symmetrisch wiederholte Färbung, bald einfach, bald mit einem leichten Muster, wodurch es denn dem Auge leichter wurde die einzelnen Glieder von den benachbarten zu sondern, und ihre Beziehung zu entfernteren wahrzunehmen. Die Farben, wie wir an den erhaltenen Spuren sehen, waren meist dunkel und kräftig, an den Stellen reicheren Schmucks,

namentlich an den Kapitälern, mit Vergoldung untermischt, gewiss aber mit einer feinen Berücksichtigung der Tinten so gewählt und zusammengestellt, dass sie einen harmonischen Eindruck hervorbrachten. Die moderne Bildung hat uns an eine scharfe Sonderung des Gebietes der plastischen Form von dem der Farben gewöhnt und erschwert uns die Vorstellung von der architektonischen Wirkung solcher Polychromie; das Mittelalter liebte die Farben und konnte Stärkeres ertragen. Indessen dürfen wir uns auch von einzelnen Versuchen der Wiederherstellung dieses Farbenschmuckes nicht allzusehr leiten lassen und müssen erwägen, dass der Eindruck des Bunten und Unharmonischen, den sie uns leicht machen, verschwinden muss, wenn diese Vielfarbigkeit durchgeführt ist und den ganzen Raum gleichmässig erfüllt. Jedenfalls aber lässt sich nicht verkennen, dass diese verschiedenartige Färbung der Architektur vortheilhafter war, als ein einfarbiger Anstrich, der die Bedeutung der einzelnen Glieder nothwendig abschwächt.

Mit dieser Färbung der Wände standen denn auch die Glasgemälde der Fenster in nothwendiger Verbindung. Man könnte geneigt sein, sie schon aus der Gewohnheit heiliger Darstellungen in der Kirche zu erklären; denn in der That gaben im gothischen Bau die Fenster die einzigen Flächen, die solche aufnehmen konnten. Indessen entstanden sie doch nicht aus diesem Bedürfnisse; schon die alte Kirche liebte mehrfarbige Fenster und im späteren romanischen Style begann, sobald man grössere Fenster anlegte, neben den Wandgemälden die eigentliche Glasmalerei. Diese ging vielmehr aus dem architektonischen Gefühle hervor. Es kam nicht darauf an, wie man oft gesagt hat, den Kirchen ein ehrwürdiges, geheimnissvolles Dunkel zu geben, denn der gothische Styl liebte das Luftige und Helle, wohl aber brauchte man ein ruhiges und mildes Licht, das nicht, indem es einzelne Theile grell beleuchtet, andere in tiefe Schatten setzt, und dadurch störende, bei dem Wechsel der Tage unberechenbare Contraste hervorbringt. Dies Bedürfniss wurde jetzt dringender als je, weil die Fenster grösser wurden und die feine Gliederung mit ihren tiefen Höhlungen durch allzu helle Lichter völlig entstellt worden wäre; die gebrochenen Linien und weichen Uebergänge forderten auch ein gebrochenes weiches Licht. Gefärbtes Glas gewährte dieses nicht, da die bunten Flecke, welche es auf die beleuchteten Stellen wirft, eine noch unruhigere Wirkung hervorbringen; es bedurfte daher einer Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken, in der keine einzelne Farbe soweit vorherrschte, dass sie einen farbigen Schein gab¹⁾, also reicher Muster

¹⁾ Einiges Nähere über diese Beschaffenheit der alten Glasgemälde folgt im 6. Kap. dieses Buches.

oder figürlicher Darstellungen. Für solche eignete sich aber auch die durch das Maasswerk hervorgebrachte Eintheilung der Fenster vortrefflich, indem sie parallele Flächen für gleichberechtigte oder zu vergleichende Gestalten, und grössere und kleinere Räume für erklärende, mehr oder minder wichtige Beziehungen enthielt, und mithin ein Schema für einen symbolischen Bildercyklus darbot, das dem geübten Sinne des Mittelalters sofort verständlich war. Für die figürliche Ausstattung der Fenster war auch noch ein anderer architektonischer Grund vorhanden. Der lebende, das Ganze durchdringende Organismus duldet keine leeren Stellen, auch die Lichtöffnungen mussten daher ausgefüllt werden, und zwar in einer ihrer Stellung im Gebäude entsprechenden Weise. Sie erschienen hier aber als Theile des Fensters, und zwar als lichter Gegensatz gegen das dunkle Maasswerk. Als solcher mussten sie daher auch behandelt werden, und wie nun das Maasswerk die heiterste, lichteste Gliederung des ganzen Werkes war, gleichsam ein Spiel, das die Construction nach vollendeter ernster Arbeit hier im Sonnenscheine sich erlaubte, so musste auch die Ausstattung der Lichtöffnungen heiter spielen, in ihrem Elemente, in der Farbe, soweit gehen, wie jenes in der Form, in ihrer Naturbeziehung es soweit überbieten, wie das Licht die Materie. Wenn daher jenes plastisch in Steine pflanzenähnliche Formen hervorzauberte, mussten hier menschliche Gestalten, wenn jenes unbestimmt blieb, hier bestimmte heilige Gegenstände sich zeigen.

Wir erkennen hierdurch auch die wechselseitige Beziehung zwischen den Glasgemälden und dem Farbensmuck der Wandgliederung. Die kräftigen Farben, das glänzende Gold der Pfeiler und Kapitäle verlieren den Schein des Grelle neben den leuchtenden Farben des Glasgemäldes, und dieses bedarf wieder solcher Vermittelung, um nicht willkürlich und fremd neben weissen Wänden zu stehen. Der Maassstab wird ein anderer, wenn das ganze Gebäude farbig erscheint. Die Polychromie des Baues erforderte also die Glasmalerei der Fenster; ebenso aber auch umgekehrt diese jene. Was sich oben spielend zeigte, musste unten im ernsten Bau begründet sein; auch die Pfeiler mussten daher neben dem plastischen Elemente des Maasswerks das Farbelement der Glasgemälde enthalten, damit jener feine und richtige Gegensatz, der sich dort entwickelte und zum Abschluss kam, den ganzen Organismus durchdringe.

Im Aeussern ist die Verschiedenheit der gothischen von der romanischen Kirche noch viel auffallender als im Innern. Während diese sich sofort als ein einiges Ganzes darstellte, wenn auch aus Schiffen verschiedener Höhe bestehend, finden wir hier den Kern des Gebäudes von empor-

ragenden Spitzen umgeben, das Dach der Seitenschiffe von Bögen überspannt, die Mauer nicht in einer Flucht, sondern vor- und zurücktretend, mit einem Worte eine Mannigfaltigkeit einzelner Theile, die eine klare Uebersicht des Ganzen erschwert.

Dennoch herrscht hier gerade die Zweckmässigkeit vor, und die ganze phantastische Erscheinung ist im Wesentlichen nur eine Consequenz des neuen Constructions-systems. Namentlich entspricht die Bildung der Strebepfeiler, die als die auffallendsten Theile unsere Betrachtung zunächst in Anspruch nehmen, ganz ihrer technischen Bestimmung. Sie treten als länglich viereckige Mauermassen über die Linie der Fensterwand an den Stellen, wo im Inneren die Gewölbträger zwischen den Fenstern angebracht sind, hervor, steigen wie die Wand selbst in senkrechten Flächen aufwärts, erheben sich dann oberhalb des Dachgesimses anfangs noch senkrecht, bilden hier den Ausgangspunkt der zum Oberschiffe aufsteigenden Strebbögen und nehmen endlich die pyramidale Gestalt einer Spitzsäule mit vier oder acht Seiten an. Alles dieses erklärt sich völlig aus ihrer Bestimmung, als Widerlagen gegen den Seitendruck der Gewölbe zu dienen. Daher übernehmen sie gleichsam die Stärke, welche der jetzt als blosser Füllung behandelten Fensterwand entzogen ist; daher bedürfen sie auch eines oberen über diese Wand hinaufgehenden Theils, welcher als senkrecht wirkende Last das Gewicht des Pfeilers und mithin seine Widerstandskraft gegen den Seitenschub der Gewölbe vermehrt. In diesen oberen Theilen war die grosse Breite, deren der untere bedurfte, nicht nöthig, weil hier kein Seitendruck zu bewältigen und der senkrechte Druck auf den Kernpunkt des Pfeilers auch durch die pyramidalische Spitze genügend bewirkt wurde, und aus demselben Grunde wurde der Uebergang von jenem unteren breiten zu diesem oberen spitzen Theile nicht durch eine fortlaufende Abschrägung, sondern durch stufenweises Abnehmen der Masse bewirkt.

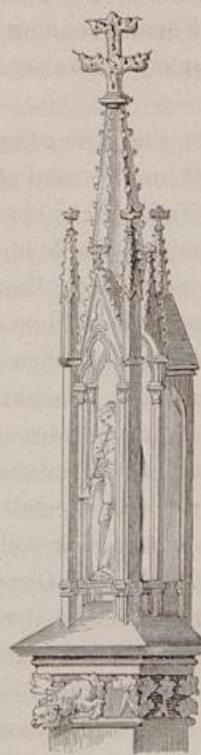
Der Strebepfeiler hat also mit den Tragepfeilern des Innern die Eigenschaft verticalen Aufstrebens gemein, allein während diese sich zum Bogen entfalteten und daher der Biagsamkeit desselben verwandte, weiche Formen annehmen mussten, stieg jener in starrer unbeugsamer Haltung empor, und zeigte, dem Gesetze des Aeusseren gemäss, geradlinige, nicht durch Höhlungen unterbrochene Umrisse. Die einzelnen Absätze der nach oben abnehmenden Pfeilermasse wurden daher entweder bloss durch eine einfache Schräge, welche man, weil sie den schnellen Ablauf des Regenwassers bezweckte, den Wassersschlag nannte, oder durch ein wirkliches, steil nach beiden Seiten abfallendes Giebeldach abgeschlossen und bekrönt, während der Kern des Pfeilers höher hinaufstieg und oben sich zu einer vier- oder mehrseitigen Pyramide (Fiale) zuspitzte. Unterhalb dieser letzten Spitze wurde dann häufig die Masse des Pfeilers ausgehöhlt, sodass sie einen

Fig. 79.



Strebe Pfeiler.

Fig. 80.



Fiale.

von kleinen Säulen gestützten zur Aufnahme einer Statue geeigneten Raum, eine Art Tabernakel bildete.

An den Stellen, wo der Wasserschlag nichts als einen Absatz des Pfeilers bezeichnet, ist er bloss auf der Frontseite desselben angebracht. Allein der Pfeiler war, obgleich vortretend, doch nur ein nothwendiger und integrierender Theil der gesammten Aussenwand, und die zwischen den Pfeilern gelegenen Fensterwände, obgleich im Wesentlichen bloss Füllungen, behielten die Functionen einer Wand, so weit sie ihnen nicht von den Pfeilern abgenommen war; beide bildeten, obgleich nicht in einer Flucht liegend, ein zusammenhängendes Ganzes. Daher liefen

die Gesimse der Fensterwand auch um alle drei freien Seiten des Strebe Pfeilers herum und umfassten sie mit. Die Gliederung der Wand bestand meistens in einem mässig vortretenden Basament, dann in dem Stück von da bis zur Fensterbank, und endlich in dem das Fenster umfassenden, bis zum Dache aufsteigenden Theile. Alle diese Abschnitte wurden durch Gesimse bezeichnet: das Fussgesims, das s. g. Kafgesims und das Dachgesims, welche sämmtlich um Wände und Pfeiler herumliefen, daher an beiden gleichgestaltet sein mussten und nun sämmtlich die schräge Linie des Wasserschlages erhielten. Alle Gesimse des gothischen Baues bestehen daher aus einer solchen ein wenig über die Mauerfläche vorstehenden Schräge (Fig. 81), welche unten mit einem im rechten Winkel angelegten Plättchen ¹⁾ abgesehen ist und sich dann mit einer tiefen Hohlkehle an die untere Wand anlegt. Diese Kehle ist unterhalb

¹⁾ Die Regel für die Bildung des Wasserschlages ist, dass er als die Diagonale

durch eine Art Rundstab, der gewöhnlich auch eine schräge Richtung hat, und am Dachgesimse auch wohl noch durch einen schmalen, mit einzelnen Blätterbüscheln verzierten Fries bekränzt.

Fig. 81.



Diese Gesimsbildung gewährte den praktischen Nutzen, das Herabfließen des Regens an der unterhalb gelegenen Wand zu verhindern, und zugleich den ästhetischen Vortheil, durch die dunkleren Schatten, welche die tiefen Unterschneidungen hervorbrachten, wirksame Trennungslinien zu schaffen. Sie ist in der That höchst charakteristisch und in ihrer Verschiedenheit von der Antike bemerkenswerth. Die starke rechtwinkelige Ausladung, die kräftigen Wülste, Wellen und Bänder des römischen, die vollen, plastischen Ornamente des romanischen Baues sind verschwunden, eine günstige Gelegenheit, Reichthum und Geschmack zu entwickeln, ist ohne Weiteres aufgegeben. An die Stelle des Horizontalen tritt die Schräge, an die der Auflagerung die Anstimmung, an die des Convexen die Höhlung, die aber mit ihrer elastischen Einziehung die Ausladung des Wasserschlages sehr lebendig vorbereitet. Man sieht, mit welcher Consequenz der Gedanke der Verticalbildung festgehalten ist und alle Theile bis ins Kleinste durchdringt.

Auch die Form der Spitzsäule, welche den Strebepfeiler krönt, kommt nicht bloss hier, sondern auch an allen andern Stellen vor, wo ein Spitzbogen der Belastung seiner Widerlager bedurfte. Die alten Meister, welche sie als einen Hauptgegenstand ihrer Sorgfalt betrachteten, nannten sie in Deutschland mit einem fremdklingenden Worte unbekanntes Ursprungs: die Fiale¹⁾, und unterschieden daran den Riesen²⁾, die pyramidalische Spitze, und den Leib, den darunter gelegenen viereckigen Theil. Der Leib der Fiale wurde nun auf mancherlei Weise verziert; entweder, wie

des Quadrates des von ihm gekrönten Mauerstücks eine Neigung von 45 Grad gegen den Boden hat. Das Plättchen bezeichnet dann einen gleichen Winkel in umgekehrter Lage und bildet daher mit jener Schräge einen rechten Winkel.

¹⁾ Die Engländer nennen sie: Pinnacle von dem lateinischen Pinnaculum, Spitze oder Giebel, hergeleitet. Viollet-le-Duc, Dict. VII. 176., hat im Französischen des 14. Jahrh. das Wort: Finoison gefunden, bedient sich aber, wie die meisten französischen Schriftsteller des englischen Namens. Dass der in den deutschen Bauhütten übliche Ausdruck: Fiale, von dem gleichlautenden griechischen Worte phiale, die Trinkschale, herstamme, ist sehr unwahrscheinlich. Eher könnte man an einen Zusammenhang mit dem französischen, bei Vilars de Honnecourt zur Bezeichnung der Strebepfeiler vorkommenden Ausdruck: Fillole, oder auch an das englische Wort: Finial, die Kreuzblume, denken, die mit handwerksmässiger Veränderung des Lautes auch eine leise Veränderung des Sinnes erlitten haben könnten.

²⁾ Nicht gerade in Vergleichung mit einem Giganten, sondern durch Herleitung aus dem gemeinsamen alten Stammworte: Risen, Reisen, sich bewegen oder erheben, das im Englischen noch erhalten ist.

schon erwähnt, durch Aushöhlung zu einem Heiligenhäuschen, oder durch eine bloss viereckige Vertiefung, oder endlich durch ein blindes Maasswerk, welches, der senkrechten Haltung entsprechend, die Bildung von Fensterpfosten mit Spitzbögen und Rosen nachahmte, und so die im obern Theile des Strebe-
pfeilers rascher folgenden Absätze wie verschiedene Stockwerke erscheinen liess. Der Uebergang in die Pyramide selbst wurde dann häufig durch kleinere, den Kern des Pfeilers umgebende Spitzen vorbereitet; entweder so, dass man den fensterähnlichen Spitzbögen des Maasswerks Spitzgiebel mit kleinen Fialen gab; oder kräftiger, indem man den Körper des Pfeilers kreuzförmig machte und die grosse Fiale zwischen vier kleinen, auf den Kreuzarmen errichteten, aufsteigen liess; oder endlich so, dass man der Spitzsäule selbst achteckige Form gab und in die dadurch frei werdenden Ecken wieder vier kleine Fialen stellte. So äusserte sich die aufwärts treibende Kraft, bis sie es zu ihrem letzten, bedeutendsten Erzeugniss brachte, gleichsam versuchend in manchen kleinen Schösslingen, und der Pfeiler zeigte dieselbe Theilbarkeit, die am ganzen Gebäude herrschte. Der Fialenriese erhielt im Verhältnisse zu seiner Grundfläche stets eine sehr bedeutende Höhe, oft das Sechs- oder Achtfache derselben; er hatte daher einen Neigungswinkel, der sich nicht sehr weit von der senkrechten Haltung des unteren Pfeilers entfernte und nur eben genügte, um dieses Aufsteigen zu beendigen. Auch die Ecken und die äusserste Spitze dieser Pyramide wurden dann noch mit einer leichten Verzierung bedacht. An jenen traten in mehreren Absätzen kleine Knollen oder Kugelnchen¹⁾ hervor, häufig wie Blätterbüschel gestaltet, deren Stengel sich der Schräge anfügen und

Fig. 82.



Krabbe.

Fig. 83.



Kreuzblume.

oben mit einem knospenartig vollen Blatte abbogen. Auf der Spitze aber spross aus einem kranzartigen Gesimse auf senkrechtem Stiele eine kreuzförmig sich öffnende Blume²⁾ hervor. So erschien denn jene aufsteigende Kraft durch die Leistung des Nöthigen noch nicht erschöpft, sie brachte auf dem kräftigen Stamme noch leichte Blüthen und gab dem Ernste einen anmuthigen Schluss; es ist eine ähnliche Aeusserung der Kraftfülle, wie in dem Fenstermaasswerk die inneren Spitzen der Pässe. Diese Blumenzierde wurde

¹⁾ In der Kunstsprache unserer Werkmeister mit einem altdeutschen, jetzt bei uns verlorenen, in das Französische übergegangenen Worte: Bossen, d. h. Kugeln, sonst auch wohl: Krabben oder Krappen, vielleicht mit einer Tonmalerei der hinaufschleichenden Form, genannt. Englisch: crocket und französisch: crochet, Häkchen.

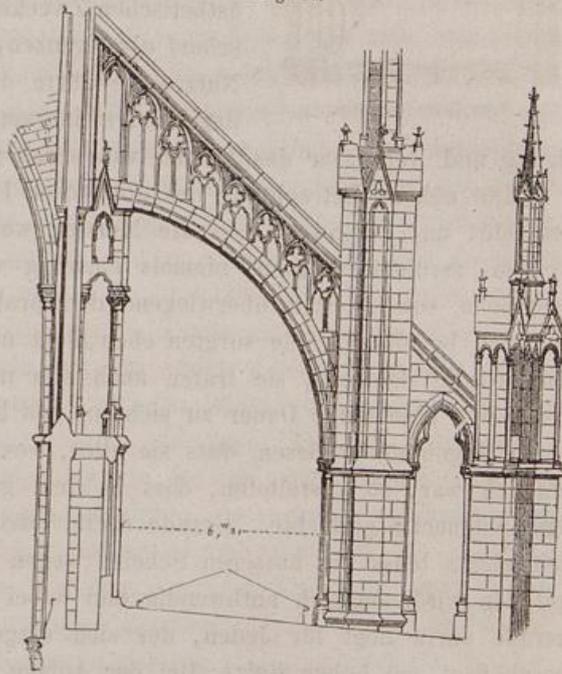
²⁾ Im Englischen: Finial, im Französischen: Fleuron.

übrigens ebenso wie an den Fialen auch an andern schrägen Ecken, mithin an denen der Dächer oder an den frei emporstehenden Spitzgiebeln, von denen noch weiter die Rede sein wird, angebracht und gehörte hier, während der Blüthezeit des Styls, zu den nothwendigen Erfordernissen.

Die Strebebögen entspringen aus dem Pfeiler etwas über dem Dachgesimse der Seitenschiffe und legen sich an die Strebepfeiler des Oberchiffes in der Gegend des Gewölbanfanges oder etwas höher an. Sie haben gewöhnlich eine eben so steile Haltung wie die inneren Spitzbögen und sind unterwärts nach Art der inneren Gurtungen mit herzförmigen Rundstäben gegliedert. Natürlich durften sie aber, um

dem oberen Strebepfeiler hinlänglichen Widerstand zu leisten, nicht aus einer blossen Gurtung bestehen, sondern enthielten oberhalb des eigentlichen Bogens noch ein Mauerstück, das, um nicht zu belastend zu sein, durchbrochen und in Maasswerk zu einer Reihe von aufrehtstehenden Spitzbögen (wie am Dome zu Amiens) oder zu fortlaufenden Rosetten oder Pässen (wie am Dome zu Köln) ausgearbeitet war, und sich mit einer mehr oder minder kräftig gegliederten Bedachung in schräger Linie an den Strebepfeiler des

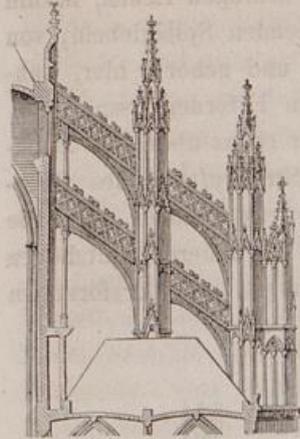
Fig. 84.



Dom zu Amiens.

Oberschiffes in der Nähe des Dachgesimses anlegte. Ueberall, wo eine mittlere Reihe von Tragpfeilern zwischen dem Mittelschiff und den Aussenmauern steht, mithin bei fünfschiffigen Kirchen und bei dem Kapellenkranze der Chöre, giebt es zwischen den Strebepfeilern an der Aussenwand und denen des Oberschiffes noch eine dritte, mittlere Reihe von Pfeilern, wodurch denn eine zwifache Reihe von Strebebögen bedingt ist (Fig. 85). Diese mittleren Strebepfeiler mussten aber, schon weil die von ihnen ausgehenden Bögen höher hinaufreichten, selbst höher gebildet werden als die unteren und standen daher, da sie auf Tragpfeilern von gleicher Höhe ruhten, mit einem grösseren Stücke frei in der Luft. Man hielt es daher in diesem Falle häufig zu grösserer Sicherung für rathsam, von Pfeiler zu Pfeiler

Fig. 85.



Vom Dome zu Köln.

nicht einen, sondern zwei Strebebögen übereinander anzubringen, um so den Druck zu theilen. Es entstand daher hier ein sehr reiches und complicirtes System zunehmender Steigerung in senkrechten Pfeilern und schrägen stemmenden Linien. Endlich stiegen dann die Strebepfeiler des Oberschiffes mit ihren Fialen noch über den Dachrand hinaus, an welchem man gewöhnlich eine offene Gallerie, meistens von fortlaufenden Pässen, anbrachte, die neben dem ästhetischen Zwecke, das Bauwerk nach oben hin, scharf abzugrenzen, auch noch den praktischen Nutzen gewährte die Reinigung der hinter ihr liegenden steinernen Dachrinne und die Besichtigung

und Reparatur des Daches wesentlich zu erleichtern.

Die nähere Betrachtung des gothischen Baues im Inneren und Aeusseren lehrt uns durchweg, dass die Meister, welche sich um Ausbildung des Systems verdient machten, niemals einseitig von ästhetischen Rücksichten ausgingen, sondern stets überwiegend dem praktischen Bedürfnisse zu genügen sich bemühten. Sie sorgten eben nicht nur, dass ihr Werk sich schön und würdig darstelle, sie trafen auch alle möglichen Vorkehrungen, um demselben eine lange Dauer zu sichern, und haben gerade darin ihre eminente Begabung bewiesen, dass sie alles, was constructiv nothwendig oder nützlich war, so gestalteten, dass es dem ganzen Gebäude zur Zier und zum Schmucke gereichte. Gerade darin, dass die Gothik in ihrer Blüthezeit nichts bloss des äusseren Scheins wegen anbringt, sondern alles, was geboten wird, zugleich nothwendig und dabei auch künstlerisch gefällig ist, gerade darin liegt für Jeden, der sich eingehender mit dieser Stylform beschäftigt, ein hoher Reiz. Bei der Anlage der oberen Theile des Baues zumal wird diese Verbindung des Nützlichen mit dem Schönen sehr deutlich. Schon bei der Gesimsbildung sahen wir, wie sehr diese Meister darauf bedacht waren, das Regen- und Schneewasser, welches den Bauten um so gefährlicher werden konnte, da gerade die vielen Unterbrechungen der Dachflächen genug Angriffspunkte für seine Zerstörungen gewährten, möglichst schnell fortzuschaffen. Das Strebesystem wurde zu diesem Zwecke benutzt; aus der Dachrinne floss das Wasser in den auf der Verdachung der Strebebögen eingeschnittenen Canal, von diesem bis zu dem Strebepfeiler und wurde durch vorspringende Traufrinnen (Wasserspeier, Gargouilles), die gewöhnlich die Gestalt phantastischer Thiere mit geöffnetem Rachen erhielten, weit von den Fundamenten des Gebäudes entfernt auf die Strasse ausgeschüttet.

Hinter der oben erwähnten Gallerie erhob sich dann das gewaltige Dach des Oberschiffes und zwar in einem ungewöhnlich steilen Winkel. Dieses Ansteigen war weder durch die Gewölbe bedingt, da ihre Scheitellinie nicht über das Gesimse hinausreichte, noch eine nothwendige Folge des nördlichen Klima's; die flacheren Dächer des romanischen Styls hatten demselben genügt und die gothische Architektur in England behielt sie ohne Nachtheil bei. Indessen wird man doch annehmen müssen, dass die Erfinder des gothischen Styls sie, wiederum zur Ableitung des Regen- und Schneewassers, für nöthig gehalten haben, da eine bloss ästhetische Consequenz sie schwerlich zu diesem grossen Aufwande bewogen haben würde. Aber ebenso waren sie sich bewusst, wie wichtig es auch für die ästhetische Wirkung des Ganzen sei, dass das aufstrebende Princip sich auf dieser höchsten Stelle noch recht entschieden und mächtig ausspreche. Sehr bemerkenswerth ist es dabei, dass sie den Neigungswinkel nach keiner der anderen, in den unteren Theilen vorkommenden, schrägen Linien bestimmten; er ist fast immer steiler als der der unteren Dächer oder der Bedachung der Strebebögen¹⁾. Dies zeigt, dass man keinesweges beabsichtigte, das Ganze als eine Pyramide im eigentlichen Sinne des Wortes auch nur andeutungsweise zu geben, dass man vielmehr bewusster Weise dafür sorgte dass bei der gemeinsamen aufstrebenden Tendenz doch jeder Theil sein eigenes Gesetz zum Unterschiede von den anderen habe. Das Mittelschiff, als der bedeutendste Theil, musste auch in kühner Strebung die Seitenschiffe und ihre Nebentheile überbieten, und vor Allem war diese grosse Dachmasse erforderlich, um im Hintergrunde der vielen Einzelheiten von Strebepfeilern, Bögen und Fenstern die innere, sie verbindende Einheit, den eigentlichen Körper des Gebäudes, kräftig zu repräsentiren.

Denn das war freilich die Wirkung des Verticalsystems, dass es das Ganze in lauter Einzelheiten auflöste. Betrachten wir eine der Stellen, wo die äusseren Streben am vollständigsten sichtbar sind, also etwa die Seitenschiffe, so sehen wir die gewaltigen Strebepfeiler und zwischen ihnen die schlanken Fensterwände mit ihrer reichen Ausbildung; aber eine stätig fortlaufende Mauer, welche das Innere mit fester Linie umschliesst, fehlt überall; man kann kaum angeben, wo die Grenze liegt. Jene Räume, welche von zwei benachbarten Strebepfeilern und der dahinter liegenden Fensterwand auf drei Seiten umschlossen, auf der vierten aber offen sind, jene freistehenden Fialen und vereinzelt Bögen, die überall Lücken zwischen sich lassen, erscheinen wie ein Gerüst, welchem der äussere Abschluss und

¹⁾ Der Dom in Halberstadt macht hier eine Ausnahme; die Dachschräge ist eine Fortsetzung der anstrebenden Bedachung der Bögen, dafür ist diese aber auch ungewöhnlich steil. Vgl. Lucanus, der Dom z. H. Taf. 3.

die Bedachung fehlen. Das Ganze ist zerklüftet, es zerfällt in einzelne Architekturen von schlanker, senkrechter Gestalt. Zwar bilden die Gesimse und die an einzelnen Pfeilern auf gleicher Höhe eintretenden Absätze horizontale Linien, aber auch diese geben doch nur ein loses Band, weil sie entweder bloss an gewissen Stellen wiederkehren oder doch, indem sie sich um die Ecken der vor- und zurücktretenden Theile herumziehen, gebrochen sind. Noch schlimmer ist es am Chore, wo die Pfeiler nicht einmal in gerader oder leicht verständlicher Linie aufgestellt sind, sondern in verschiedenen Winkeln divergirend, verschiedenen, zufällig verbundenen Baulichkeiten anzugehören scheinen¹⁾. In den Organismen der Natur ist das Knochengerippe und der Zusammenhang der dienenden und ernährenden Theile im Innern verborgen, das Aeussere zeigt eine undurchbrochene Oberfläche; hier liegt dagegen dies Rippenwerk nackt vor Augen. Man sucht daher unwillkürlich, so wunderbar dieser Wald von Spitzen und diese Reihe kühn geschwungener Bögen ist, nach anderen Stellen, wo sich der Organismus gesammelt und vollendet zeigt.

Dadurch gewannen die Façaden an Bedeutung. Die Vorderseite der romanischen Kirche war, wenn auch reicher geschmückt als die Seitenmauern, dennoch denselben gleichartig, übertraf sie nur im Grade; hier unterscheidet sie sich wesentlich von ihnen. Die Façaden der Kreuzarme hatten nun gar in jenem Style nur eine höchst untergeordnete Stellung, sie waren nur eine Einleitung zu der Chornische und mussten dieser im Schmucke nachstehen. Jetzt, bei der grösseren Ausdehnung beider Theile, bestand diese enge Verbindung nicht, die Chornische hatte nicht mehr die bedeutungsvolle plastische Gestalt, das Kreuzschiff dagegen hatte an Breite gewonnen und trat mit seiner festen Giebelmauer zwischen den Strebesystemen des Langhauses und des Chores mächtig hervor. Es bildete daher gegen diese einen ähnlichen Gegensatz wie die vordere Façade und gab, in Verbindung mit ihr gedacht, dem Ganzen einen rhythmischen Wechsel des Aufgelösten und des Festen, des Bewegten und des Ruhigen. Auch erhielten jetzt die Kreuzseiten immer eigene Eingänge, was im romanischen Style nur ausnahmsweise geschah, indem man es schon wegen der Nähe des Chores vermied und die Seitenportale, wenn die Ausdehnung des Gebäudes solche erforderte, an beliebigen Stellen der Nebenschiffe, ohne Anspruch auf Symmetrie anlegte. Jetzt vertrug sich dies schwerer mit der Bildung der Seitenwände, auch war man zu systematisch, um nicht nach einer festen Regel zu suchen; man verlegte sie daher in die Kreuzseiten und erhöhte so die Bedeutung derselben und ihre Aehnlichkeit mit der

¹⁾ Jede der zahlreichen Ansichten des Chores vom Dome zu Köln oder von einer der grösseren französischen Kathedralen giebt die erforderliche Anschauung.

vorderen Façade. Dadurch erlangte man auch den Gewinn, dass die Kreuzgestalt, welche durch die grössere Breite der Schiffe verdunkelt war, in einem anderen Sinne anschaulicher wurde. Früher war sie durch die Kreuzarme in ihrer Verbindung mit dem Chor, jetzt in ihrer Beziehung zu der Vorderseite ausgesprochen, früher durch geschlossene Mauern, jetzt durch Eingänge, früher also, wenn man will, durch die Kirche, jetzt durch die herbeiströmende Gemeinde. Indessen waren die Façaden der Kreuzschiffe der vorderen keinesweges gleichgestellt, sondern hatten sehr viel geringere Bedeutung, namentlich dadurch, dass sie nicht, wie diese, mit Thürmen verbunden waren. Jenes romanische Centralsystem, nach welchem die Kreuzschiffe mit dem Chore sich um die mittlere Kuppel gruppirten, war jetzt nicht mehr anwendbar, da alle Schiffe sich zu breit ausdehnten, um eine zusammenhängende Gruppe zu bilden. Dem hoch ansteigenden Dache, das sich auf der Kreuzung mit scharfen Linien schnitt, sagten weder die flachen Kuppeln des romanischen Styls, noch hohe Thürme die man zuweilen hier anbrachte, zu; beide erschienen zu lastend für die scharfe Schneide dieser Dächer. Man liess daher diesen Punkt entweder unverziert oder besetzte ihn nur mit einer kleinen Spitze, einem s. g. Dachreiter. Die Anbringung von Thürmen auf den äussersten Enden des Kreuzschiffes war ebenso wenig rathsam, weil dadurch diesem Nebentheile der Kirche eine unverdiente Bedeutung, zum Schaden des Hauptschiffes, beigelegt sein würde ¹⁾. Sie verschwanden daher hier gänzlich. Hieraus ergab sich denn die eigenthümliche Gestalt der Kreuzschiffačaden, indem nun das schlanke Oberschiff mit seinem Giebel frei zwischen den niedrigen Seitenschiffen stand und der Strebebögen bedurfte, die hier aber nicht, wie sonst, bloss ihren Rücken, sondern ihre ganze Breite zeigten. Diese Façade gab also einen Durchschnitt, einen Blick in das aufgedeckte Innere des Organismus. Auch die Linie des Daches zeigte sich hier am Giebel viel deutlicher, als hinter den Seitenschiffen, und man wurde durch seine abschüssige und fast gefahrdrohende Schräge auf das Bedürfniss einer senkrechten Beflügelung aufmerksam gemacht. Daher verstärkte man denn die Fialen neben dem Giebel bedeutend, gab ihnen die Gestalt kleiner Thürmchen, oder behandelte selbst die Strebepfeiler von unten auf schon als solche in runder oder eckiger Gestalt, legte auch wohl den Giebel

¹⁾ Anfangs schwankte man noch; an dem Dome zu Chartres und an dem zu Rheims sind an jeder Kreuzfaçade die Anlagen zu zwei starken Seitenthürmen zu erkennen, deren Ausführung man nachher aufgab. In der That bedurften auch diese Façaden der Seitenbauten, um hier wie an der Westseite die offen liegenden Strebebögen zu verdecken. Man hatte zwischen zwei Uebeln zu wählen und zog das vor, welches das minder kostspielige war. An St. Stephan in Wien sollen die später angebauten Thürme den Mangel der dem alten Bau fehlenden Kreuzschiffe ersetzen.

selbst etwas zurück, so dass die Mauer unter ihm vortrat und die hohe Giebelwand besser stützte. Immer aber behielt der Anblick der offenen Strebebögen noch etwas Unfertiges und diese Façade, obgleich ruhiger als jene aufgelösten Wände, befriedigte noch nicht völlig, sondern wies noch auf einen letzten Abschluss hin, den die Vorderseite und zwar vorzüglich, wenn sie mit Doppelthürmen versehen war, gewährte.

Die Anordnung zweier Thürme an den Seiten des Mittelschiffes, die sich schon im romanischen Style bewährt hatte, war dem Systeme des gothischen Styles in noch viel höherem Grade angemessen, ja fast nothwendig. Denn während die Strebepfeiler und Strebebögen an beiden Seiten des Langhauses nur das Oberschiff im Gleichgewichte hielten, drängte der Chor mit seiner breiten Rundung auf das Kreuzschiff und durch dieses wieder auf das Langhaus nach der Vorderseite hin. Das ganze Gebäude streckte sich also nach vorn, es musste sich hier an ein absolut Höheres anlehnen; der vordere Giebel, der diesem gewaltigen Drucke widerstehen sollte, bedurfte viel stärkerer Stützen als die anderen, innerhalb der fortlaufenden Reihe liegenden Theile. Ein Thurmbau auf der Façade war daher bei grossen, kühn aufsteigenden Gebäuden auch constructiv nothwendig, und die Anlage zweier den Seitenschiffen entsprechenden Thürme hatte wenigstens entschiedene Vorzüge vor der Anlage eines einzelnen Thurmes. Sie war die Consequenz des ganzen Strebesystems, das überall von zwei Seiten her stützte; sie war endlich auch nützlich, um das offene Gerüst der constructiven Theile, das in den Strebebögen und Strebepfeilern der Seitenschiffe zu Tage lag, zu bedecken, es in Gemeinschaft mit den Kreuzschiffen gleichsam einzurahmen und so dem Charakter einer relativen Innerlichkeit, den es aussprach, sein Recht zu geben. Die Thürme schlossen sich hier gewissermaassen der Reihe der Strebepfeiler an, fassten die aufstrebende Kraft, die sich bisher in immer erneuerter Production geäussert hatte, zusammen und trieben sie auf die höchste Spitze. Sie waren gleichsam die Summe der Fialen. Erst in ihnen und durch die mit ihnen verbundene Façade erhielt die fortgesetzte Bewegung, die sich in allen Formen des Gebäudes aussprach, einen wirklichen Abschluss, den Ruhepunkt, auf den die Kreuzschiffaçaden nur hinwiesen.

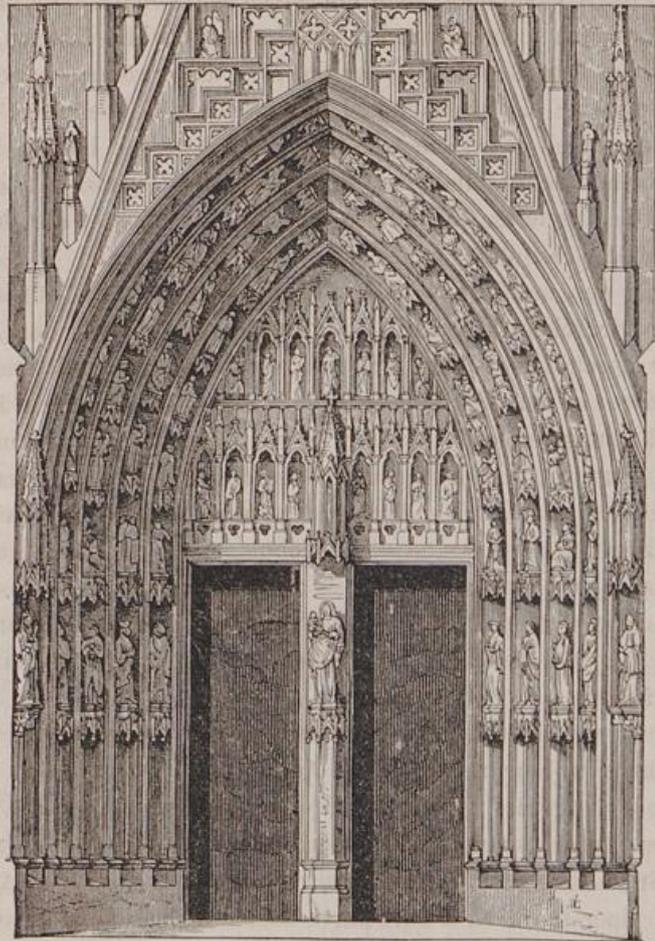
Gehen wir nun nach dieser allgemeinen Betrachtung der Façade zum Einzelnen über, so behielt der wichtigste Theil derselben, das Portal, im Wesentlichen dieselbe Anlage, wie im romanischen Style, nämlich schräg nach aussen sich erweiternde Seitenwände, eine diesen in ihrer Gliederung folgende Bogenbedeckung und dazwischen ein für Bildwerk geeignetes Feld; nur dass an die Stelle des runden Bogens der spitze, an die der vollen Säulen und Ecken leichtere Rundstäbe und Hohlkehlen traten. Allein in der Wirkung zeigt sich eine grosse Verschiedenheit. Das romanische

Portal hatte in der That eine seltene Schönheit, die der gothische Styl nicht leicht übertreffen oder auch nur erreichen konnte. Die kräftige Gliederung, die einfache, concentrische Schwingung der Kreisbögen, die reiche geheimnissvolle Ornamentik waren dieser Stelle vorzugsweise zusagend; während die zarte Gliederung und die weichen Uebergänge des neuen Styls, da sie an sich selbst einen decorativen Charakter hatten, nicht geeignet waren, einer selbstständigen Ornamentik als Gegensatz und Unterlage zu dienen. Die Verzierungen, welche dieser Styl erzeugte, der durchsichtige Blätterkranz der Kapitäle oder das scharfsinnige Spiel des Maasswerks reichten nicht aus, um diese wichtigste, nach Aussen gewendete Stelle kräftig und würdig zu schmücken; man war daher angewiesen, den Mangel der Architektur durch Plastik zu ersetzen, dem Portale durch freies, darstellendes Bildwerk, durch die menschliche Gestalt in heiligen Beziehungen die ihm zukommende Bedeutsamkeit zu verschaffen. Am romanischen Portale waren Statuen und Reliefs entbehrlich, hier war dieser plastische Schmuck die Hauptsache. Die Architektur wurde daher auch diesem Zwecke gemäss modificirt; man erweiterte die Höhlungen und verkleinerte die Rundstäbe, so dass jene als Nischen, diese als Einrahmung der grossen Statuen dienten, und liess statt der Kapitäle Baldachine in den Höhlungen eintreten, welche die Statuen deckten und nebenher den decorativen Zweck der Kapitäle erfüllten.

Indessen war dieses Verfahren keinesweges willkürlich, sondern in jeder Beziehung wohlbegründet. Die Architektur bedarf selbst der Plastik, und da das Princip des gothischen Styls durch seine lebendige Consequenz sie aus den constructiven Theilen verdrängte, so musste es naturgemäss auch eine Stelle erzeugen, wo sie zu ihrem Rechte kam; jenes Ausschliessen beruhte auf einer in vielen Beziehungen schönen Eigenthümlichkeit, die sich aber auch wieder an bestimmter Stelle als ein Mangel erwies, der nun durch die freie und ausgebildete Plastik ersetzt werden musste. Beide Künste dienten sich hier gegenseitig; indem die Arcadenform des Portals vermöge dieser plastischen Ausstattung den architektonischen Zweck, das gesteigerte und höher belebte Bild des Innern zu geben, erfüllte, gewährte sie andererseits bedeutungsvolle Räume für die Gruppierung und Zusammenstellung von Statuen und Reliefs zu einem grossen Ganzen, welche das Mittel zur Ausführung grosser plastischer Gedichte religiös symbolischen Inhalts wurden. Auf die Art und den Umfang dieser mächtigen Bildergruppen werde ich unten bei der Schilderung der plastischen Kunst zurückkommen, und begnüge mich hier bei ihrer architektonischen Wirkung stehen zu bleiben.

Eine Aenderung in der Anordnung trat dadurch ein, dass man die Thüröffnung jetzt meistens durch einen mittleren Pfosten theilte. Dies

Fig. 86.



Vom Dome zu Köln.

wurde nöthig, um dem sehr viel grösser gewordenen Bogenfelde eine Stütze zu geben; es diente aber auch für die malerische Haltung des Ganzen. Denn dieser Mittelpfosten gab nun eine geeignete Stelle, um die Statue einer Hauptperson, etwa der Jungfrau Maria oder des Schutzheiligen der Kirche, anzubringen, für welche dann die anderen Statuen an den Seitenwänden als begleitende Nebenfiguren erschienen. In der Anordnung der Seitenwände behielt man zwar den Gedanken der Abstufung bei, sie fiel aber bei dem Mangel an vollen, runden oder eckigen Gliedern bei Weitem nicht so kräftig aus. Der untere Theil des Portals besteht gewöhnlich aus einer glatten Einschrägung von der Höhe des der ganzen Kirche gemeinsamen Basaments, welche man, um sie den oberen Theilen einigermaßen ähnlich zu verzieren, häufig mit Reliefs in der Einfassung von

Vierpässen oder ähnlichen Figuren ausstattete. Aus dieser Einschrägung erwachsen dann, wie aus der achteckigen Basis des Tragepfeilers, polygone Sockel und zwar abwechselnd schwächere und stärkere. Jene tragen die Rundstäbe, welche als wohlgegliederte Gurte, meist ohne Kapital, bis zur Spitze des Bogens durchlaufen, tiefe Hohlkehlen zwischen sich bilden und so die Einschrägung des ganzen Portals stufenförmig abtheilen; auf den stärkeren Sockeln aber ruhen kleine meist mit Maasswerk verzierte Pfeiler, welche die Statuen vor jener Hohlkehle tragen. Ueber den Häuption der letzten schweben dann Baldachine, in der Frühzeit des Styls wie Kapitäl mit reichem Blätterschmuck oder auch wohl wie kleine Mauerkronen, später mehr aus freibehandeltem Maasswerk gebildet, gleichsam aus Bögen, denen die vorderen Stützen abgeschnitten sind. Diese Baldachine sind zugleich das Fussgestell für das kleinere Bildwerk des Spitzbogens, das nun beginnt und dessen einzelne Figuren oder Gruppen immer wieder von solchen Baldachinen bekrönt und getragen sind. In der Spitze des Bogens stossen beide Reihen der Bildwerke mit den Baldachinen der obersten Figuren zusammen, wenn nicht, was oft geschieht¹⁾, eine freischwebende kleine Figur in gerader Richtung, gleichsam ein bildnerischer Schlussstein der im Bogen aufgestellten Gestalten, hier angebracht ist. Da sich über jeder Statue ein solcher Bogen von Gestalten erhebt, so laufen diese Gestaltenreihen parallel und mit symmetrischer Beziehung ihrer Gruppen empor, wobei denn, da der innere Bogen kleiner ist als der benachbarte äussere, jener gewöhnlich eine Gruppe weniger erhält.

Unterwerfen wir dies gothische Portal einer architektonischen Kritik, so kann man nicht leugnen, dass es nicht bloss dem romanischen nachsteht, sondern auch an und für sich betrachtet wesentliche Mängel hat. Das Aneinanderreihen weicher Höhlungen und schwacher Stäbe ersetzt nicht das kräftige, tragende Element, welches hier an seiner Stelle wäre; die Häufung der willkürlich diesen Höhlungen angefügten Baldachine, die zu einem Vergleiche mit Vogelnestern am Gesimse des Daches reizen, und besonders die schräge Stellung dieser Baldachine und der auf ihnen stehenden Figürchen in der Wölbung des Portals sind entschieden unschön. Das Architektonische ist gewissermaassen dem Plastischen geopfert. Aber das Ganze giebt doch eine der Richtung des ganzen Styles entsprechende malerisch-perspectivische Wirkung und der Reichthum plastischer, die Phantasie und den Gedanken anregenden Gestalten mag für jene architektonischen Mängel entschädigen. An die Stelle jener würdigen, aber einfachen Erscheinung des romanischen Portals ist nun eine Welt von Gestalten

¹⁾ Z. B. am inneren Portale des Freiburger Münsters. Jene andere Form dagegen an dem zu Strasburg, am Dome zu Amiens und sonst.

getreten, und das reichste Spiel von Licht und Schatten auf den Körpern selbst und auf der weich geschwungenen Gliederung ihres Hintergrundes fesselt das Auge und beschäftigt den Sinn.

Die Façade der Kreuzschiffe erhielt meistens nur Ein Portal ¹⁾, die vordere dagegen bei reicheren Kirchen drei ²⁾, welche dann durch die Strebepfeiler von einander getrennt wurden und mithin den drei Schiffen entsprachen ³⁾. Sehr häufig fand man aber diese mächtig vortretenden Pfeiler, zumal wenn sie zur Sicherung der Thürme ungewöhnlich stark gebildet werden mussten, zu plump und der Façade unangemessen. Man benutzte sie daher, um die Portale noch grösser und reicher zu machen, indem man die Gliederung derselben bis an den äusseren Rand fortsetzte, sie also über die Mauer weit hinausreichen liess, wie eine Art Vorhalle. Wenn dies an allen drei Portalen geschah, so gab man auch diesen Strebepfeilern dieselbe Horizontaltheilung wie den senkrechten Wänden der Portale, versah sie wie diese mit Statuen und erhielt dadurch einen Zusammenhang des Ganzen und eine fortgeführte Statuenreihe. Indessen durften die Bögen, welche nun hier ausserhalb der Mauer frei emporragten, nicht ohne einen Abschluss bleiben; jeder von ihnen wurde daher durch einen hoch hinaufreichenden meistens durchbrochen gearbeiteten Spitzgiebel bedeckt, welchem die Fialen des ersten Pfeilerabsatzes als senkrechte Befügung dienten und der gewöhnlich auf seiner Schräge mit Blattwerk und auf der Spitze mit einer Kreuzblume oder einer Statue bekrönt war.

Bei der weiteren Ausstattung der Façade kam es darauf an, neben dem verticalen Element, das hier durch die an der Wand aufsteigenden Strebepfeiler, durch den gewaltigen Giebel des Oberschiffs und endlich durch die Thürme überwiegend vorherrschte, auch das Horizontale geltend zu machen, was gerade hier um so nöthiger war, da an dieser Stelle die Einheit des Ganzen, im Gegensatz gegen die Zerklüftung der Seitenwände, ausgedrückt sein musste. Daher gab man der Façade anscheinend mehrere Stockwerke, welche theils durch die Fenster, theils durch Gallerien gebildet wurden, die, den Triforien des Inneren ähnlich, sich über die gesammte Mauerbreite aller drei Schiffe fortzogen und sich an die Strebepfeiler, wie jene an die Tragepfeiler anschlossen.

Eine Schwierigkeit erregte hierbei die Ausgleichung der Fenster des Mittelschiffes und der Seitenschiffe. Denn, wenn man ihnen ein gleiches

¹⁾ Der Dom zu Chartres und der zu Köln haben auch hier drei Portale.

²⁾ Ausnahmsweise bei grösseren Kirchen, z. B. bei der Lorenzkirche in Nürnberg und sehr häufig bei kleineren oder einfacheren Gebäuden kommt auch hier nur Ein Portal vor.

³⁾ Am Dom zu Chartres führen ausnahmsweise alle drei Portale in das Mittelschiff, während die Thurmmauer undurchbrochen von unten beginnt.

Verhältniss der Höhe und Breite gab, so wurde das Mittelfenster, weil sehr viel breiter, auch sehr viel höher, sie bildeten also verschiedenartige Stockwerke, und die niedrigeren Gesimse der Seitenschiffe durchschnitten das höhere Stockwerk des Mittelschiffes ¹⁾.

Man suchte sich daher dadurch zu helfen, dass man entweder die Seitenfenster schlanker bildete, oder den Raum über diesen niedrigeren Fenstern durch irgend eine Anordnung bis zur Höhe des gemeinsamen Gesimses ausfüllte, oder endlich im Mittelschiffe ein kreisrundes Fenster, eine s. g. Rose anbrachte, welches, weil es eine geringere Höhe als der Spitzbogen erforderte, ungeachtet grösserer Breite die Höhenlinie der Seitenfenster einhalten konnte. Man umgab dann den Kreis des Fensters mit einer quadraten Einfassung, welche auch insofern einen günstigen Eindruck hervorbrachte, als sie die horizontale Richtung der verticalen gleichsetzte und sie mithin anschaulicher machte. Endlich gewährten diese Rosen aber auch einen prachtvollen Schmuck. Denn während man sie im romanischen Style nur mit säulenartigen Speichen versehen hatte, welche wegen der sie verbindenden Rundbögen nur in geringer Zahl vorkommen konnten, hatte man jetzt durch die Fügbarkeit des Spitzbogens und des Maasswerks ein Mittel, eine reiche, strahlenartig vom Mittelpunkte ausströmende Gliederung darin anzubringen.

Da die Façaden der geschmückteste Theil des Ganzen waren, so findet sich hier alles Decorative, dessen das Aeussere des gothischen Baues fähig war, vereint, und wir können es an dieser Stelle betrachten. Dahin gehören vor Allem die Spitzgiebel ²⁾. Sie sind (vgl. oben S. 170) kein willkürliches Ornament, sondern haben überall, wo Spitzbögen im Aeussern eine so starke Gliederung erhielten, dass sie über die Mauerfläche heraustraten, oft eine bauliche, und immer eine ästhetische Nothwendigkeit. Denn der Bogen, als eine weiche, innerliche Form, bedurfte einer ihm entsprechenden und mithin steilen Bedachung. Diese aber erheischte wegen ihrer Schräge einen äusseren Halt, der ihr daher auch immer und zwar nach dem im ganzen Bau durchgeführten Systeme durch eine senkrechte Beflügelung, d. h. durch zwei darin angebrachte Fialen, gegeben wurde. Spitzgiebel und Fialen gehören nach der Vorstellung der alten Meister nothwendig zusammen und diese zierlichen Theile, in welchen der Grundgedanke

¹⁾ So am Dome in Chartres und an dem zu York.

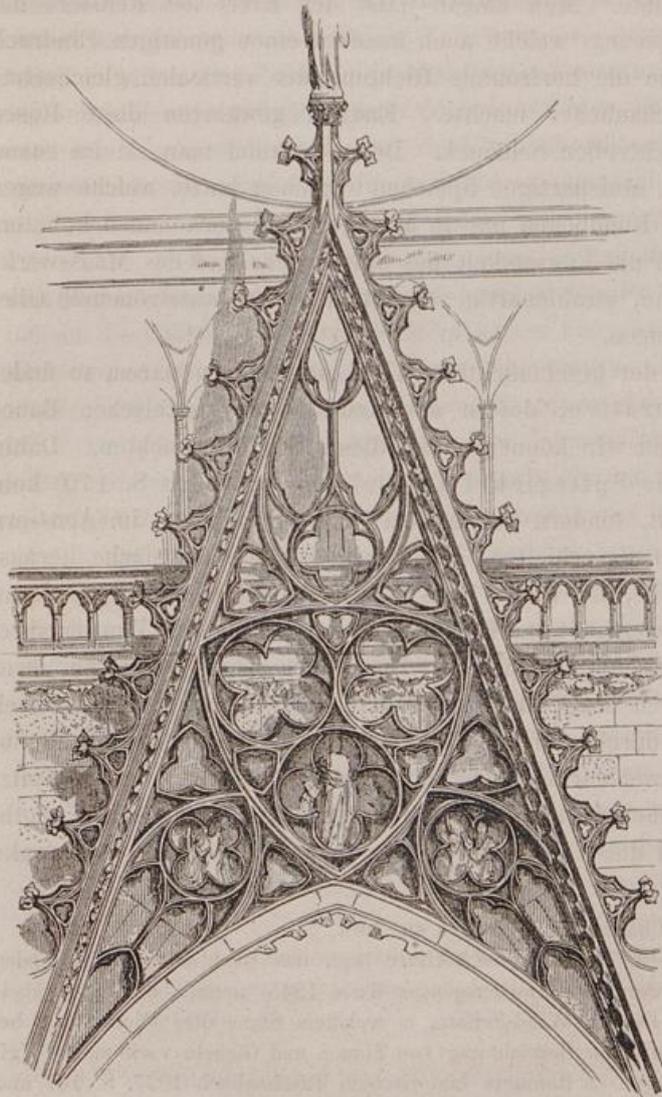
²⁾ Die alten Meister z. B. Mathaeus Roriczer (vgl. das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, herausgegeben von Reichensperger Trier 1845) nennen die Spitzgiebel: Wimperge d. i. Wind-Berge, Wind-Schutz, in welchem Sinne dies Wort schon bei den Dichtern des 13. Jahrh. zur Bezeichnung von Zinnen und Giebeln vorkommt. Vgl. Leo über altdeutsche Burgen in Raumers historischem Taschenbuch 1837. S. 167 und Ziemann mittelhochdeutsches Wörterbuch.

des ganzen Baues im Auszuge und höchst anschaulich ausgesprochen ist, wurden eine beliebte und mit höchstem Fleisse bearbeitete Aufgabe ihrer Kunst. Daher brachte man Spitzgiebel überall an, wo es darauf ankam, das aufstrebende Element in höchster Kraft zu zeigen, wie am Chore, wo vermöge der polygonen Form desselben lauter einzelne schmale, senkrechte Wände dastanden, welche jede für sich einen Abschluss forderten, am Oberschiffe des Langhauses, wo die horizontale Linie des Dachsimse gebrochen werden musste, endlich an der Façade, wo das Aufsteigen der Thürme vorzubereiten war. Dagegen blieben sie an den Fenstern der

Seitenschiffe fort, weil hier durch die vortretenden Strebepfeiler das Senkrechte schon stark betont und eine völlige Zerstörung des horizontalen Bandes nicht wünschenswerth war. Der Schmuck dieser Spitzgiebel besteht bei grösseren Portalen oft in Statuen, die auf Consolen unter Baldachinen stehen, bei anderen Theilen dagegen in Maasswerk, besonders häufig in einer radförmigen Gruppe von drei gestreckten in die Ecken des Dreiecks hineinragenden Pässen.

Bei grösseren Giebeln, namentlich an den Kreuzfaçaden oder an den Thurmfenstern, bildete man dieses

Fig. 87.



Von der Kathedrale zu Rouen.

Maasswerk auch wohl so, dass es in freier Steingliederung, wie eine Art reich gestalteter Vergitterung, vor der Mauer stand (Fig. 87). Dies gab denn ein Mittel, den Schmuck der Façade im höchsten Maasse zu steigern, indem man die leeren Stellen, die besonders neben den Fenstern entstanden, mit freistehenden, schlanken, durch Spitzbögen verbundenen Stäben besetzte, die Winkel mit Rosetten oder andern Pässen ausfüllte, dadurch die Gliederung der verschiedenen Stockwerke verschmolz und so endlich über die ganze Façade ein Netz von Maasswerk zog. Da man auf diese Weise in der Bildung horizontaler Abschnitte zwischen verticalen Gliedern geübt war, so vermied man nun auch wohl die Spitze des Giebels zwischen den Thürmen, indem man sie durch eine solche horizontal abschliessende Gliederung verdeckte. Bei der gesammten Anordnung dieses kühnen Schmucks der Façade hatte natürlich die Phantasie den freiesten Spielraum, indessen behielt man doch immer die Gesetze der Construction im Auge, und beobachtete die Regel, dass die unteren Theile einfacher oder doch kräftiger, die oberen schlanker und luftiger gebildet wurden, damit auch hier das Leichte aus dem Starken aufwachse und der untenstehende Beschauer auch noch in grösster Höhe verständliche Formen sehe.

Aus der Natur entlehnter Schmuck kommt auch im Aeusseren nur sehr sparsam vor; Laubwerk, und zwar sehr architektonisch gehaltenes, nur auf den Gräten der Fialen und Spitzgiebel und an den Friesen, Thiere nur als Dachrinnen, wo sie denn in phantastischer Gestalt und Grösse aus den Ecken oder von den Pfeilern weit heraus ragen, um das Regenwasser von den Mauern entfernt aus ihrem geöffneten Rachen zu speien. Menschliche Gestalten sind zwar nicht bloss an den Portalen, sondern auch in den Gallerien, in den Nischen der Strebepfeiler und an den Giebeln vielfach angebracht, aber stets als freies Bildwerk, nie mit irgend einem architektonischen Dienste belastet, durch Heiligenhäuschen oder Baldachine würdig bewahrt. So ist auch in der Ueberfülle des Reichthums alles klar und mit vollstem Bewusstsein geordnet.

Die letzte und nicht unwichtigste Aufgabe war dann die Gestaltung der Thürme, welche als die freiesten, jedes dienenden Zweckes enthobenen Theile reich verziert werden mussten, um die Herrlichkeit der Kirche Nahen und Entfernten zu verkünden. Im Allgemeinen waren die Regeln für ihre Ausbildung die der Fialen, nur dass sie hier in grösserem Maassstabe angewendet wurden. Daher gehörten zu einem vollständig entwickelten Thurme drei verschiedenartige Theile. Zunächst der untere, der Kirche anliegende, der nothwendig aus mehreren grossen, viereckigen Stockwerken bestand.

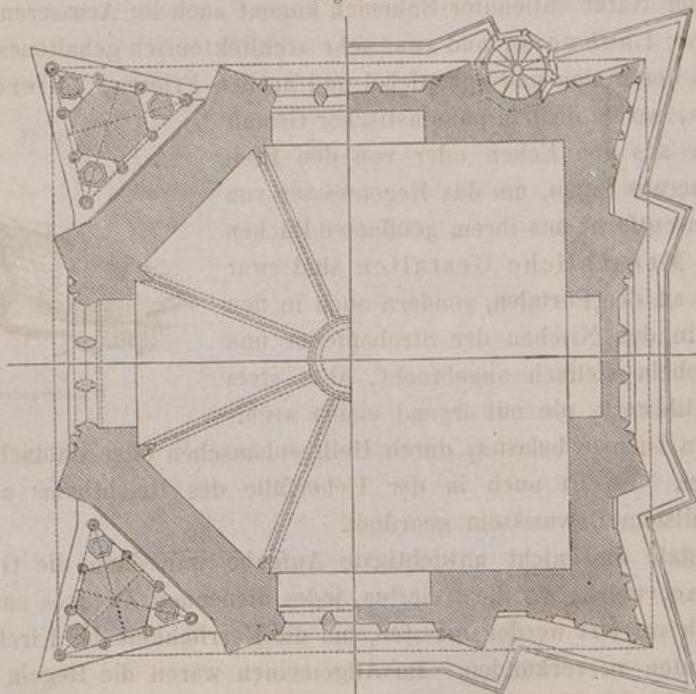
Fig. 88.



Wasserspeier.

Dann wieder ganz oben die pyramidale Spitze, für die aber ihrer Ausdehnung wegen weder die vierseitige Form, die zu grosse Flächen gab, noch die runde, welche dem viereckigen Unterbau zu wenig entsprach, sondern nothwendig eine mehrseitige, aber doch dem Viereck zusagende, mithin die achteckige Gestalt, geboten war. Der mittlere Theil endlich war dann dazu bestimmt, den Uebergang zwischen den senkrechten Mauern des Vierecks und dem pyramidalen Achteck zu bewirken. Dies geschah in der einfachsten Weise dadurch, dass man aus den Winkeln des viereckigen Unterbaues vier hohe Fialen empor führte, zwischen ihnen aber den Körper des Thurmes auf achteckigem Grundrisse mit senkrechten Wänden und oberhalb desselben die ebenfalls achteckige Pyramide des Daches (den Helm) aufsteigen liess. Dieses einfache Schema wurde dann später immer feiner ausgearbeitet. Man bekrönte den viereckigen Unterbau durch eine Gallerie und gab dem senkrechten achteckigen Bau eine grössere Höhe, so dass, während er unterhalb noch viereckig erscheint, oben die verzüngten Theile der Fialen sich immer mehr ablösen und die schlanke Gestalt des Achtecks mit hohen fensterartigen Oeffnungen immer freier hervortritt, bis

Fig. 89.



Grundrisse der oberen Theile am Münster zu Freiburg.

dann wieder eine Gallerie, nun mit acht Fialen versehen und von den acht Spitzgiebeln der Fenster durchschnitten, diesen Theil bekrönt. Aus diesem

Kranze von Spitzen steigt endlich die Pyramide empor. Es war ein kühner aber ganz richtiger Gedanke, dass die oberen Theile, wie an Dicke, so auch an Consistenz der Mauern abnehmen mussten; daher wurden schon die grossen, ohnehin zur Verglasung nicht geeigneten, Oeffnungen des mittleren Stockwerks erweitert, so dass der untenstehende Beschauer das Tageslicht hindurch scheinen sah, der Helm aber ganz aus durchbrochenem Werk gebildet, etwa aus acht mächtigen Rippen, welche vom Boden bis zur Spitze aufsteigen, aus dazwischen gelegten, sie verbindenden horizontalen Stäben und aus reichen Rosetten, die in diese unregelmässigen Vierecke eingespannt sind, und in gewaltiger Dimension, dem Zuschauer am Fusse der Kirche kenntlich, das edle Formenspiel, das unten im engen Raume beschränkt ist, hier am hohen Himmel frei und würdig ausführen. Als letzte Sprösslinge trieb dann die innere Lebenskraft auch hier noch auf den schrägen Rippen die knospenartigen Blätter und auf der Spitze eine gewaltige Kreuzblume hervor.

Man kann diese Thurmbildung als eine nothwendige, aus dem ganzen Systeme sich ergebende Consequenz betrachten. Allein zur vollen Ausführung gelangte er nur in seltenen Fällen, in grosser Dimension und mit reichem durchbrochenen Maasswerke des Helmes fast nur in Deutschland, in Frankreich seltener und nie so reich geschmückt und luftig durchbrochen, in England fast nie, indem hier die meisten Thürme an ihrem viereckigen Theile mit einer Gallerie und vier isolirten Eckfialen bekrönt und beendigt sind. Und selbst in Deutschland sind niemals beide Thürme in gleicher Vollendung zur Ausführung gelangt. Es ist dies eine Folge des gewaltigen Zeitaufwandes, den die gothische Kirche erforderte. Ein so grosses und zugleich so durchbildetes Werk zu beenden war nicht die Sache eines Menschenlebens, es nahm die Kräfte vieler Generationen in Anspruch und konnte bei den Unterbrechungen, welche äussere Schicksale in so langer Dauer nothwendig herbeiführten, nur im Laufe von Jahrhunderten beendet werden. Man begann dabei natürlich mit dem Nothwendigsten, mit den Theilen, welche dem Cultus dienten oder als Zugänge für diesen unentbehrlich waren; an die Thurmspitzen gelangte man zuletzt. Daher fielen sie, wenn sie überhaupt noch zur Ausführung kamen, den Händen späterer Meister zu und wurden von ihnen in dem mehr oder weniger veränderten Geschmack ihrer Zeiten behandelt.

Auch auf andere Theile hat diese lange Dauer des Baues Einfluss, und nicht leicht wird einer der grösseren Dome gefunden werden, an dem sich nicht der Lauf der Jahrhunderte ausgeprägt hätte. Selbst dann, wenn das Wesentliche des Gebäudes in ununterbrochener Folge vollendet war, versagte sich die Pietät späterer Geschlechter nicht, Kapellen oder andere Anbauten in ihrem veränderten Geschmacke anzufügen. Dies kann natürlich

sehr entstellend werden, ist es aber, vermöge der Eigenthümlichkeit des Styls, weniger als man glauben sollte. Der gothische Bau bildet gar nicht eine absolute Einheit, an der nichts zugesetzt oder abgenommen werden könnte; er wächst von innen heraus, wie der Baum, der alljährlich neue Ringe treibt; jeder Zusatz ist ein neuer Beweis der Lebenskraft. Er besteht aus einzelnen Architekturen, die zwar ein gewisses Verhältniss zu einander haben, aber keinesweges alle gleich sein müssen, vielmehr theils wegen der Stelle, die sie einnehmen, theils auch nur um ihre relative Selbstständigkeit anzudeuten, eine gewisse Verschiedenheit, auch in der Behandlung, erfordern oder doch dulden. Daher macht es auch keinesweges immer einen nachtheiligen Eindruck, wenn wir die Spuren verschiedener Jahrhunderte an einem Gebäude wahrnehmen, sofern nur die Veränderung des Styls mit den verschiedenen Ansprüchen der Theile, zusammenfällt, an welchen sie vorkommt, wenn also z. B. Chor, Façade und Thurm, als die geschmückteren Theile etwas später erbaut sind und daher von der Einfachheit des übrigen Baues abweichen. Nur dann wird solche Mischung störend, wenn die späteren Theile ganz fremdartig, also etwa der Antike nachgebildet sind, nicht dann, wenn sie noch aus demselben Bildungsgesetze herkommen, das sich durch die Zeit des gothischen Baues bis an die äusserste Grenze des Verfalls, wenn auch mit verminderter Kraft und Frische, erhielt. Denn griechischer und gothischer Styl sind nicht bloss verschieden, sondern sie sind im Ganzen und im Einzelnen völlige Gegensätze; sie gehen mit gleicher Consequenz nach entgegengesetzten Richtungen. Es scheint die geeignete Schlussbetrachtung für dieses Kapitel, uns die Eigenthümlichkeit des gothischen Styls durch jenen Gegensatz recht lebendig vor Augen zu stellen.

Im griechischen Bau ist die horizontale Lagerung vorherrschend, zu welcher die senkrechten Stützen sich nur dienend verhalten; der gothische besteht wesentlich aus verticalen Abtheilungen, an denen nur die gleiche Bildung eine horizontale Verbindung andeutet. Diese verticalen Abtheilungen, durch die Bündelpfeiler und Streben im Innern und Aeusseren begrenzt, nach Verhältniss ihrer Höhe von geringer Breite, leiten das Auge nach oben und lassen das Gebäude noch höher erscheinen als es wirklich ist, während jene Horizontalgurtungen es dem Boden parallel halten und in ihrem Abschluss zu ihm zurückführen. Im griechischen Style sind die Gliederungen einfach, scharf unterschieden, leicht in bestimmte Theile zu zerlegen; im gothischen verwickelt, von einer schwer zu entdeckenden Gesetzlichkeit; dort die Lichtmassen breit, die Schatten allmählig wachsend und verlaufend, hier beide in scharf betonten schmalen Streifen oft wechselnd. Das Runde kommt dort vorzugsweise als Ausladung (convex), hier als Höhlung (concav), das Eckige dort recht-

winkelig, hier polygonartig in stumpfen oder spitzen Winkeln vor. Dort geht die Anordnung dem Auge entgegen, hier weicht sie zurück und zieht es ins Innere hinein. Dort herrscht im Ganzen die gerade Zahl und die in zwei gleiche Seiten auseinanderfallende Symmetrie, hier die ungerade, welche eine Mitte zwischen die symmetrische Gleichheit einschiebt. Der griechische Styl erschöpft seine Schönheit im Aeusseren und vernachlässigt das Innere, im gothischen Style ist dies der vollendetere Theil, und selbst das Aeussere trägt das Gepräge der Innerlichkeit. Dort ist jedes Einzelne bestimmt begrenzt, hier ist das Bestreben darauf gerichtet, es sanft in ein Anderes aufzulösen und hinüberzuführen. Und wie im Einzelnen so ist auch im Ganzen der Tempel vermöge seiner Säulenhalle nach unabänderlicher Regel abgeschlossen und duldet keine Zusätze, während die gothische Kirche aus einzelnen Abschnitten besteht, die immer vermehrt werden können. Jener giebt daher eine abgeschlossene Individualität, diese eine Welt von Einzelheiten. Jener ist objectiv und männlich, gleicht der vollbrachten That, während der gothische Styl subjectiv und weiblich ist, eine warme, aber unbestimmte Empfindung erweckt. Ein organisches Leben ist in Beiden; auch im griechischen Bau lässt die Bildung seiner Glieder ein Wachsen und Werden erkennen, aber es ist vorüber und liegt hinter ihm; im gothischen Bau ist es gegenwärtig und die Formen erscheinen, wie in der vegetabilischen Natur, noch werdend und unfertig. Daher hat der gothische Bau bei aller Pracht den Charakter des Bescheidenen und Demüthigen im christlichen Sinne des Wortes, während die griechische Form der naive und milde Ausdruck eines edeln, aber vollgenügenden Selbstgefühls ist.

Viertes Kapitel.

Abweichende Formen kirchlicher Baukunst und nichtkirchliche Architektur.

Ich habe bisher die Architektur geschildert, wie sie sich an der Kirche, und zwar vorzugsweise an grossen, reich ausgestatteten Kirchen, also an den bischöflichen Kathedralen oder an reichen Abteien zeigt. In der That genügt dies vollkommen zur Schilderung des Styles, da alle minder bedeutenden oder mit geringeren Mitteln ausgeführten Kirchen und selbst die weltlichen Bauten ihre Formen von jenen vornehmsten Gebäuden entlehnen. Indessen erfordert die Vollständigkeit doch noch eine Uebersicht

der abweichenden oder abgeleiteten Bauformen und der verschiedenen Arten der Gebäude.

Bleiben wir zuerst bei kirchlichen Gebäuden stehen, so giebt es neben jenen durch Sparsamkeit bedingten auch andere Abweichungen von dem herrschenden Schema, welche wiederum zu einer Regel werden, entweder für eine bestimmte Localität, für Provinzen oder ganze Länder, wo sie dann aus der geistigen Eigenthümlichkeit des Volks, aus historischen Reminiscenzen oder aus der Beschaffenheit des vorhandenen Materials hervorgingen, oder für gewisse Klassen von Gebäuden, wo sie dann auf der besonderen Bestimmung derselben oder auf gewissen Regeln oder Gewohnheiten beruhen, wodurch sich z. B. Klosterkirchen von Pfarrkirchen und unter jenen wieder die der verschiedenen Orden von einander unterscheiden. Endlich aber gehen sie auch aus freier Wahl, aus der Neigung zu ungewöhnlichen Structures oder aus architektonischen Versuchen hervor, wohin denn namentlich viele der Formen gehören, welche in der Zeit des Uebergangs des einen Styls in den andern aufkamen. Von allem diesem habe ich hier nur einen allgemeinen Ueberblick zu geben, da das, was eine specielle historische Wichtigkeit hat, unten seine Stelle findet.

Mannigfache Verschiedenheiten zeigen sich zunächst an der Anlage des Chores. Grössere Kirchen Deutschlands aus romanischer Zeit haben häufig zwei Chöre, einen östlichen und einen westlichen, was auch öfters die Anlage eines zweiten Querschiffes zur Folge hat. In zahlreichen andern Fällen dagegen fehlt die Apsis gänzlich, so dass der Chor einen rechtwinkeligen Abschluss erhält, wie dies in England und im Ordenslande Preussen herrschend ist, und bei gewissen Mönchsorden, die überhaupt schmucklose Kirchen liebten, oder auch sonst bei einer Beschränkung des Raums vorkommt. Auch hierbei erscheint der Grundriss oft nicht bloss als ein einfaches, sondern als ein doppeltes Kreuz in der Art, dass zwei Querbalken in der Mitte des Gebäudes, (wie in England häufig) oder ein breiter Vorbau auf der Vorderseite (wie nicht selten in frühen deutschen Bauten) angebracht sind.

Andere Abweichungen finden sich dann an der Anordnung des Langhauses. Eine der wichtigsten ist die, dass die Seitenschiffe nicht niedriger sind, als das Mittelschiff, sondern gleich, oder doch fast gleich hoch, wo denn das Mittelschiff keine Fenster enthält. Dies findet sich häufig in den früheren Bauten des südlichen und westlichen Frankreichs und zwar in der Art, dass das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe aber mit halben, gegen jenes mittlere anstrebenden Tonnengewölben bedeckt sind. In Deutschland dagegen bildete sich eine solche Form in vollkommenerer Weise aus, mit Kreuzgewölben und Spitzbögen. Die Hallenkirche, wie wir sie jetzt zu nennen gewohnt sind, herrschte vorzugsweise

in den Gegenden, wo man gebrannte Steine anwendete, besonders im Norden Deutschlands, fand aber später weite Verbreitung. Die Consequenzen dieser Anordnung für die Detailbildung werde ich später angeben, und bemerke nur im Allgemeinen, dass dadurch das Innere heller und luftiger, das Aeusserere aber, da es die mannigfaltige, durch die verschiedene Höhe der Schiffe bedingte Gliederung verlor, einfacher, massenhafter, aber auch leicht schwerfällig wurde. Die Zahl der Schiffe ist in der Regel eine ungerade; die meisten Kirchen sind drei-, grössere fünf-, kleinere einschiffig. Doch finden sich auch ausnahmsweise zweischiffige Anlagen; so im südlichen Böhmen¹⁾, in Schlesien, in der Moselgegend. In Frankreich findet sich dies besonders an den Kirchen der Jacobiner, wo denn das eine Schiff für die Predigt, das andere für die Horen diente²⁾.

Als eine besondere Klasse kirchlicher Gebäude sind die runden und polygonalen (acht- oder zwölfckigen) Kirchen oder Kapellen zu erwähnen, die sich in allen Jahrhunderten des Mittelalters vorfinden. Für grössere Kirchen bediente man sich zwar seit der karolingischen Zeit ausschliesslich der basilikenartigen oder kreuzförmigen Anlage, dagegen blieb für Baptisterien und Grabeskirchen aller Art die schon in altchristlicher Zeit (Th. III. S. 60) dafür üblich gewesene Centralanlage in Anwendung. Der Gebrauch eigener Taufkapellen erhielt sich nur in Italien noch längere Zeit, während in den nördlichen Ländern solche selten sind und der Gebrauch, die Taufsteine in den Kirchen selbst aufzustellen, sie schon frühe entbehrlich machte. Zu den Grabkirchen muss man auch die kirchlichen Gebäude rechnen, welche ein Abbild des heiligen Grabes zu Jerusalem geben sollten, wie dies bei zahlreichen, von zurückgekehrten Pilgern gestifteten Kirchen bis in das 15. Jahrhundert hinein³⁾, und endlich bei allen Kirchen der Templer der Fall war. Sie alle haben eine runde oder polygone Gestalt, wenn auch ohne genaue Aehnlichkeit mit jenem Vorbilde. Wirkliche Grabkapellen, über einer zur Bewahrung der Todtengebeine dienenden gewölbten Gruft, wie sie theils bei grösseren Klöstern, dann aber auch für Gemeinden auf Kirchhöfen oder in den Städten, namentlich in Böhmen und Oesterreich häufig vorkommen (Karner, *carnerium*), haben fast immer Rundgestalt, oft mit einer angebauten Altarnische. Neben ihnen sind die Todtenleuchten (*Lanternes des morts*) zu nennen, kleine Thürmchen oder hohle Säulen, welche den Zweck haben, ein Licht aufzunehmen, um das Vorhandensein

¹⁾ Bernh. Grueber in den Mitth. d. k. k. Central-Commission. I. 244.

²⁾ Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Arch. I. 298.

³⁾ S. eine Aufzählung solcher Nachbildungen in der Habilitationsschrift: W. Junkmann, de peregrinationibus et expeditionibus sacris ante Synodum Claromontanum, Vratilaviae 1859, p. 39.

eines geheiligten Ortes während der Nacht anzuzeigen, und sich vorzugsweise auf Kirchhöfen, entweder alleinstehend oder auch auf dem Dache einer Kapelle vorfinden. Sie scheinen besonders in Frankreich beliebt, kommen aber auch in Deutschland vor ¹⁾.

Eine besondere Erwähnung verdienen die in zwei Geschossen übereinander gebauten Doppelkapellen (*Oratorium duplex*), welche sich häufig in oder an Schlössern und Klöstern oder auch Kirchen vorfinden, und zwar stets so, dass das obere Stockwerk grössere Höhe und reicheren Schmuck hat. In vielen Fällen sind beide Kapellen ganz selbstständig und nur durch äussere oder innere Treppen verbunden, in andern aber sind sie durch eine in der Decke der unteren angebrachte ziemlich geräumige Oeffnung (von 8 — 10 Fuss) in Gemeinschaft gehalten. Der Zweck dieser letztgedachten Einrichtung, welche sich in Deutschland hauptsächlich an einer Reihe von Schlosskapellen findet, ist hier der Gegenstand einer Controverse geworden. Die, welche zuerst darauf aufmerksam machten, nahmen an, dass die obere, mit den Gemächern der Herrschaft in gleicher Flucht gelegene Kapelle für diese, die untere aber zur Theilnahme der vom Hofe hineintretenden Dienerschaft an dem in der oberen Kapelle abgehaltenen Gottesdienste und zwar vermöge jener Oeffnung bestimmt gewesen sei. Dies wurde von anderer Seite bestritten und dagegen behauptet, dass der untere Raum stets nur die Bedeutung eines Grabgewölbes gehabt habe. Keine beider Behauptungen dürfte unbedingt richtig sein. Ohne Zweifel gab es Fälle, wo der untere Raum nur als Gruft diente, wobei denn, wenn dieselbe die Gebeine von Heiligen oder auch wohl des Stifters und seiner Familie enthielt, jene Oeffnung in der Decke nöthig war, um den in der oberen Kapelle weilenden Personen den Blick auf die Gräber und die Abhaltung eines Todtendienstes über denselben zu gestatten. Es war dies die schon in den altchristlichen Basiliken an den Confessionen der Märtyrer übliche Einrichtung auf Schlosskapellen angewendet. Ebenso gewiss ist aber, dass in andern Fällen die Anlage der Doppelkapellen den Zweck einer Sonderrung der Stände hatte, so dass die obere Kapelle für den Gottesdienst des Schlossherrn und seines Hofstaates, die untere für die niedere Dienerschaft und das Publikum bestimmt war. Von der Sainte Chapelle zu Paris, und von mehreren ähnlichen Doppelkapellen, welche an andern königlichen Schlössern oder in Nachahmung des königlichen Beispiels von den geist-

¹⁾ In Oesterreich (Mitth. d. k. k. Central-Com. I. 144. VII. 228), in Basel, in Schulpforta (Putrich, Pforta, p. 4 u. 14 und Taf. 8). Vgl. bes. Viollet-le-Duc. VI. p. 154. Ihre Bedeutung war nach Petrus venerabilis († 1156): *Ob reverentiam fidelium ibi quiescentium totis noctibus fulgore locum illum illustrare* (Caumont, Antiquités, Band VI). *Hoc anno (1270) turris lapidea erecta est in medio claustrii Pragensis ecclesiae ad lumen ponendum in ea, Canonici Prag. Cont. Cosmae.*

lichen und weltlichen Grossen Frankreichs errichtet wurden, wissen wir dies mit Gewissheit, und bei der Kapelle an der kaiserlichen Pfalz zu Goslar beweist schon die Ausdehnung der unteren Kapelle, dass sie eine ähnliche Bestimmung hatte. Häufig aber konnte es auch wünschenswerth sein, beide Zwecke zu verbinden, indem man die unter der herrschaftlichen Kapelle belegenden und durch die Oeffnung mit ihr verbundene Gruft zugleich als Kapelle für die Dienerschaft benutzte. Der beschränkte Raum in den Burgen musste eine solche Einrichtung empfehlen, wobei es denn keinesweges nöthig war, die Dienerschaft in der Regel auf die Anhörung der oben geleseenen Messe durch jene Oeffnung zu beschränken, welche ihnen einen Blick auf den Altar nicht gestattete, da auch der untere Raum geweiht war und einen Altar erhalten konnte ¹⁾.

Selbstständige kirchliche Rundgebäude sind gewöhnlich durch eine Kuppel gedeckt und bei grösserer Dimension durch eine Pfeilerstellung gestützt, schliessen sich aber sonst den Gesetzen des herrschenden Styls unbedingt an. In manchen Gegenden endlich hat man kleinere Kirchen häufig in quadrater Form durch eine mittlere Säule gestützt und mit einem Anbau für den Chor versehen, so an manchen Orten der Moselgegend, z. B. die Kirche des Hospitals zu Cus. Andere abweichende Formen des Grundrisses, durch eine Künstelei des Erbauers oder durch die Benutzung und Erweiterung vorhandener Fundamente entstanden, sind meistens Modificationen des Polygons und kommen, wie bereits bemerkt, am häufigsten bei Grabkirchen vor, haben aber auf den Entwicklungsgang der Kunst überall keinen Einfluss ²⁾.

Die Kirchen der Klöster gleichen im Allgemeinen denen der Weltgeistlichen, und wetteifern oft mit den Kathedralen in Ausdehnung und in reichem

¹⁾ Vgl. über die französischen Doppelkapellen Viollet-le-Duc. II. 424, 439. Die beiden entgegengesetzten Meinungen über die deutschen Schlosskapellen sind vertreten durch v. Quast. Ueber Schlosskapellen, Berlin 1852. S. 15 und durch W. Weingärtner, System des christlichen Thurmbau, Göttingen 1860. S. 1 ff. Näheres über die Literatur sowie Einzelheiten über mehrere der in Deutschland aufgefundenen Doppelkapellen bei Otte, Kunst-Archäologie. 4. Aufl. S. 20 ff.

²⁾ Vgl. in v. Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Koblenz, Coblenz 1837 ein Verzeichniss von Rund- und Polygonegebäuden, zu dessen Vervollständigung noch anzuführen sind: Die Kirche zu Rieux-Merinville bei Carcassone (Mérimée Notes d'un voyage dans le midi de la France. Brux. 1835 S. 421 und 211), das Baptisterium bei S. Sauveur in Aix, zu Quimperlé und zu Lanleff in der Bretagne (Mérimée. Notes d'un voyage dans l'Ouest. Brux. 1837. S. 209 und 130), zu Rief an der Grenze von Piemont (Fourtoul l'art en Allemagne. Brux. 1844 III. 146). Zu den ganz anomalen Formen gehört die Kirche zu Planès im Roussillon, deren Grundriss ein Dreieck mit drei auf den Seiten desselben angelegten halbkreisförmigen Nischen bildet. Eine Zeichnung des Grundrisses bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire II. p. 443. Ein sehr vollständiges Verzeichniss solcher Bauten in Deutschland giebt Otte, a. a. O. S. 22 ff.

Schmuck, während die der Bettelorden zwar geräumig, aber nachlässig angelegt und ausgeführt sind, und die gewisser anderer Orden sich durch feinere Eigenthümlichkeiten kennbar machen. Besonders gilt dies von den Cisterciensern, einem Orden, der wie er überhaupt im Gegensatze gegen die durch Reichthum und Macht entarteten Cluniacenser eine streng reformatorische, zugleich aber auch eine auf das Nützliche gerichtete Tendenz hatte, so auch bei den Bauten eine grössere Einfachheit vorschrieb, zugleich aber sich durch constructive Tüchtigkeit und Eleganz auszeichnete. Wir werden später auf diese wichtige Erscheinung zurückkommen und begnügen uns hier mit der Bemerkung, dass ihre Kirchen statt des Thurmes nur einen kleinen Glockenstuhl, meist als s. g. Dachreiter über der Vierung des Kreuzes, und einen rechtwinkeligen Chorschluss zu haben pflegen.

Die Anordnung der Klöster lässt noch ihre Abstammung von dem altrömischen Hause erkennen; wie in diesem sich die Schlaf- und Gesellschaftsräume um das unbedeckte und von Portiken umgebene Atrium gruppieren, bildet auch hier ein viereckiger, von den Arcaden des Kreuzganges umschlossener Hof die Mitte der für das gemeinsame Leben der Mönche nothwendigen Baulichkeiten¹⁾. Mit der einen seiner vier Seiten grenzte der Kreuzgang an die Kirche und zwar lag er mit Rücksicht auf die Höhe derselben in den nördlichen Gegenden, wo man die Sonnenwärme suchte, gewöhnlich auf der Südseite, in den heissen Ländern dagegen, auf der beschatteten Nordseite; eine Regel, welche indessen viele Ausnahmen hat²⁾. An den drei andern Seiten lagen dann der Schlafsaal (*Dormitorium*), der Speisesaal (*Refectorium*, Remter), der Kapitelsaal³⁾. Die Kreuzgänge wurden frühe überwölbt, und nach der Seite des Hofes hin, um den Geistlichen einen gesicherten Ort stiller Erholung und des Luftgenusses zu gewähren, nur durch Arcaden geschlossen. Da sie einen minder ernsten, den Ruhestunden gemidmeten Platz begrenzten, so trugen sie auch in architektonischer Beziehung einen heiteren Charakter und wurden frühzeitig mit Bildwerk ausgestattet und in anmuthigen, möglichst leichten Formen gebildet. Jeder Styl bot dazu verschiedene Vortheile; der romanische durch seine breiten, zu bildlicher Ausschmückung geeigneten Flächen, der gothische durch die feine Gliederung und reiche Schwingung seiner Stäbe und durch das durchbrochene Maasswerk, welches, hier nicht durch Glas geschlossen, den freien Himmel und das Grün der oft mit Bäumen besetzten Höfe

¹⁾ Vgl. über Klosterbau im Allgemeinen Viollet-le-Duc Dict. I. 241 ff.

²⁾ So die Klöster von St. Martin-des-Champs und St. Germain des Prés in Paris. Pontigny, Vaux, de Sernay, Maubuisson u. a. (vorausgesetzt, dass die Kirchen richtig orientirt sind). Viollet-le-Duc a. a. O. 272. 274. 284—286.

³⁾ Abweichend sind die Karthäuserklöster, da hier jeder Mönch ein eigenes kleines, von einem Garten umgebenes Haus bewohnt und der gemeinsame Schlafsaal fehlt.

anmuthig durchblicken liess. Mit dem Kreuzgange pflegte der Klosterbrunnen verbunden zu sein, der dann oft von einem leichten Rundbau überdeckt dem Ganzen zur Zierde gereichte. Auch die für die Versammlung der Mönche bestimmten Säle, das Capitulum und das Refectorium, waren später meistens gewölbt und durch Säulen oder Pfeiler gestützt, wodurch denn, da von jeder Säule vier verschiedene Gewölbe ausgingen, eine reiche Entfaltung der Gewölbrippen entstand. Sie enthielten häufig mehrere Säulenreihen, und die Architektur hatte bei diesen mit Vorliebe behandelten Räumen eine Gelegenheit, sich in zierlichen und kühnen Formen zu versuchen, welche man aus constructiven oder religiösen Rücksichten an den Kirchen selbst noch nicht anzubringen wagte.

Die Bedürfnisse grösserer Klöster erforderten demnächst, wie wir schon bei Betrachtung des Planes von St. Gallen gesehen haben, zahlreiche Nebengebäude; gesonderte Wohnungen für den Abt und Prior, für vornehme Gäste und gemeine Pilger, Räume für die Bibliothek und für die Schreiber, Schulen und Krankenanstalten, Küchen nebst Back- und Brauhäusern, Ställe, Scheunen und andere für den landwirthschaftlichen Betrieb erforderliche Gebäude und endlich die das Ganze umschliessende mit Thürmen und starken Thoren bewehrte Mauer¹⁾. Diese Bauten waren zwar meistens, ihrem Zwecke gemäss, einfach und ohne architektonische Zierde, aber doch solide und, weil für umfassende Bedürfnisse berechnet, in originellen Formen angelegt, welche ihnen auch in architektonischer Beziehung eine gewisse Bedeutung gaben.

Die bürgerliche Baukunst gewährt überall mehr ein sittengeschichtliches als ein künstlerisches Interesse; die Fortschritte der Civilisation zeigen sich hier hauptsächlich in Einrichtungen der Bequemlichkeit, während der Schmuck aus der kirchlichen Architektur entlehnt und nur wenig nach den vorwaltenden Zwecken modificirt ist. Diese Modificationen gingen im Mittelalter grösstentheils aus dem kriegerischen Charakter der Zeit hervor, sie waren mehr auf Schutz und Abwehr, als auf Genuss und Pracht gerichtet, und dienten daher auch nicht zur Bereicherung der Kunst. Allein dennoch prägte sich auch in ihnen der Geist der Zeit aus, und es entstanden Formen, welche, wenn auch ohne künstlerische Ansprüche, charakteristisch sind und der höheren Baukunst entgegen kamen. Die Burgen der Ritter waren meistens mit beschränkten Mitteln, auf Bergspitzen oder in Sümpfen angelegt, und zeigten keine andere Schönheit, als die, welche

¹⁾ Ausser dem Bauriss von St. Gallen (vgl. oben Band III. S. 545 ff.) giebt der s. g. Ordo Farfensis, eine auf Veranlassung des Abtes Hugo († 1039) für das italienische Kloster Farfa aufgesetzte Anleitung für die Klosterordnung (Pertz, Monumenta Vol. IX), eine interessante Anschauung von der Mannigfaltigkeit und dem Umfange grosser Klosteranlagen.

die Natur ohne Wahl und Absicht der Erbauer rings umher ausbreitete. Grössere Burgen bestanden aus mehreren einzelnen Gebäuden, welche von den gemeinsamen Einfriedigungen, von Mauern und Gräben umschlossen, oder so aneinander gereiht waren, dass sie einen inneren Hof bildeten. Diesen Gebäudecomplex, der alle die Baulichkeiten in sich schloss, welche wir heute auf einem grossen Gutshofe vereinigt zu sehen pflegen, überragte das Herrenhaus (*der palas*), in dem der grosse Festsaal, die heizbaren als Wohn- und Schlafzimmer benutzten Stuben (*caminatae, kemenäten*), Küchen, Keller und Vorrathsräume lagen¹⁾. In der älteren Zeit, d. h. vor dem 12. Jahrhundert hatte man sich begnügt nur einen Hauptthurm (*bergfrít, donjon, keep-tower*) zu errichten und alle die genannten Räumlichkeiten in ihm unterzubringen. Dieser Gebrauch blieb in England gewöhnlich, findet sich aber auf dem Festlande in späterer Zeit nur noch bei kleinen Burgenanlagen. Die Thür, welche zu dem Donjon führte, lag um ihre Erstürmung zu erschweren hoch über dem Boden und war nur durch Treppen oder Leitern zu erreichen. In dem unteren Geschosse dieses Thurmes lagen die Gefängnisse (*oubliettes*), die oberen Stockwerke waren zu Wohnräumen eingerichtet, die Dachetage zur Vertheidigung bestimmt. Der Aufenthalt in einem solchen Thurme konnte für die Bewohner nicht allzu angenehm sein, so dass man es als einen Fortschritt begrüsst, als der Gebrauch sich Bahn brach, besondere Wohnhäuser für Friedenszeiten zuerst von Holz, später von Stein zu erbauen und zu benutzen. Diese Wohngebäude, *palas* genannt, sind je nach Bedürfniss in grösserer oder geringerer Anzahl in den grossen Burgen des 12. und 13. Jahrhunderts zu finden. Gewöhnlich lagen im Erdgeschoss die Keller, Küchen und Wohnungen der Dienerschaft; der Eingang zu diesen Räumen war unter der grossen Freitreppe gelegen, welche zum Hauptgeschoss emporführte. Dort lag der grosse Festsaal und die Wohnzimmer, zu denen man durch einen schmalen, an einer Langseite des Gebäudes sich hinziehenden Corridor (Laube) gelangte. Dieser Gang war durch Arcadenfenster hell beleuchtet, deren Säulen und Archivolten oft aufs reichste sculpirt wurden. Der prächtigste Raum des ganzen Herrenhauses war der grosse Saal, in dem die grossen Gastereien, Gelage, Tänze, Versammlungen stattfanden. Seine Decke war entweder aus Holz construirt und dann mit Schnitzwerk verziert oder sie wurde durch ein Gewölbe gebildet, welches, wenn die Breite des

¹⁾ S. Leo über Burgenbau in Deutschland in v. Raumer's historischem Taschenbuch 1837. S. 167. etc. Alwin Schultz über Bau und Einrichtung der Hofburgen des 12. u. 13. Jahrh. Berlin 1862, Krieg von Hochfelden, Gesch. d. Militär-Architektur in Deutschland. Ausführliche Beschreibungen englischer Burgen in Britton, Archit. Antiqu. Vol. IV. Für französische Burgen viele Beispiele in Caumont, Hist. sommaire und in seinem Cours d'Antiquités monumentales.

Saales bedeutend war, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen getragen wurde. Die Stelle am mächtigen Kamin war der Ehrenplatz, für den Hausherrn und seine Gemahlin bestimmt und daher, z. B. in den Ruinen des Saales zu Gelnhausen auch durch Sculpturornamente decorirt. Die Fenstersäulen und ihre Leibungen zeigen gleichfalls meist zierliche Steinarbeit, dagegen waren die Wände nur selten durch Malereien belebt, da man es vorzog sie bei festlichen Gelegenheiten durch aufgehängte gestickte oder gewirkte Teppiche zu decoriren. Die Ausschmückung der Wohnzimmer ist spärlicher bemessen, dagegen sind die Formen der Schlosskapelle reicher ausgebildet. Diese Kapelle wurde, wo sie in den Fortificationen eben Platz fand, bald als einzeln stehendes Bauwerk errichtet, bald im Hauptgebäude oder in einem Befestigungsthurme angelegt. Lag sie in einem grösseren Gebäude, so wurde wohl die Ostseite, die Altarwand, auch äusserlich durch reicheren Ornamentenschmuck oder durch eine erkerartig vortretende Apsidische gekennzeichnet. Der Donjon dient, wo ein gesondertes herrschaftliches Haus besteht, nur in der äussersten Gefahr, wenn die ganze übrige Burg schon erstürmt ist, als letzte Zufluchtstätte für Herrschaft und Besatzung, in Friedenszeiten dagegen als Schatzkammer und Gefängniss. Der ganze Gebäudecomplex mit seinen bald mehr bald weniger hoch aufstrebenden Häusern, die alle von dem Hauptthurme überragt wurden, umgeben von einer einfachen oder je nach dem Bedürfnisse mehrfachen Umfassungsmauer, die mit Zinnen bekrönt¹⁾ und im Falle eines Angriffes mit hölzernen Schutzdächern überbaut, auch in Schussweite durch Mauerthürme unterbrochen war²⁾; die mächtigen hohen Eingangspforten, die in romanischer Zeit meist einfach gehalten, später reicher gegliedert mit Figuren, Wappen etc. verziert wurden, die Zugbrücken und Gräben — alles dies vereinigt sich zu einer durch Mannigfaltigkeit der Gruppierung überaus anziehenden Erscheinung, die wir noch in den Ruinen erkennen können und von der uns zahllose Abbildungen in Miniaturen und frühen topographischen Werken eine Anschauung gewähren. Die Beschaffenheit des

¹⁾ Treten die Zinnen von Consolen getragen weiter über die Mauer vor und bieten Gelegenheit durch angebrachte Giesslöcher die Annäherung an den Fuss der Mauer zu verhindern, so wird diese Anlage mit dem Namen *Mâchicoulis* bezeichnet. Sind dagegen nur einige Gusslöcher in der bezeichneten Weise erkerartig vortretend angelegt, so nennt man dieselben Gusserker oder Pechnasen (*Moucharabis*). Sie finden besonders über Thüren passende Verwendung, damit der Feind gehindert werde diese schwachen Stellen der Befestigung zu zerstören.

²⁾ Während des ganzen Mittelalters sind Vitruv und noch mehr das Werk des Flavius Vegetius Renatus: „*de re militari*“ die Handbücher, nach denen sich die Ingenieure bei Erbauung, Vertheidigung und Belagerung der Burgen und Städte richten (vgl. Schultz Hofburgen I und III.).

Bauplatzes und die dadurch bedingten fortificatorischen Anlagen, die Bedürfnisse des Erbauers und so manches andere bestimmte natürlich die Ausdehnung und die ganze Gruppierung und Gestaltung der Burg, für die künstlerische Ausstattung derselben waren dagegen die Mittel des Besitzers maassgebend. Wie die Kathedrale das vollendeteste Bild der kirchlichen Architektur liefert, die Pfarr- und Dorfkirchen demselben Principe aber mit geringerem Formenaufwande folgen, so ist das Urbild einer mittelalterlichen Schlossanlage in den Hofburgen zu suchen, während dasselbe in den kleineren ärmlicheren Burgen nur unvollkommen zur Geltung gebracht wird ¹⁾.

Auch die städtischen Architekturen sind nicht minder von den in der Kirchenbaukunst ausgebildeten Formen beeinflusst worden ²⁾. Die Bürger der alten Welt legten ihre Wohnungen auf geräumiger Fläche an, um zwischen niedrigen Gemächern einen Hofraum zu gewinnen, auf dem das häusliche Leben unter freiem Himmel vorging. Die Städte des Mittelalters mussten dem angreifenden Feinde möglichst wenig Mauer darbieten; ihre Bewohner drängten sich daher in engen Räumen zusammen, und mussten, ohnehin durch Klima und Sitte mehr auf die Stube angewiesen, sich nach oben ausdehnen. Zugleich erforderte sowohl die Sicherung gegen Strassenkämpfe als die Abgeschlossenheit der Familie, dass die Häuser ihre schmale Seite, den mehr oder weniger hohen und spitzen Giebel, nach aussen wendeten. Die tiefen Zimmer, welche durch diese Anlage entstanden, bedurften daher, besonders im unteren Stockwerke, wo in der engen Strasse ohnehin sparsames Licht eindrang, vieler und möglichst grosser Fenster, welche in den unteren, für die Aufbewahrung der Waaren dienenden Theilen hoch hinauf gezogen wurden, in den oberen Stockwerken aber die breite Vorderseite fast ganz ausfüllten. Diese Fenster bestanden immer aus schmalen Abtheilungen, die man nach Belieben schliessen oder öffnen konnte, um Licht und Wärme zu temperiren. Sie wurden daher durch Säulchen oder kleine Mauerstreifen getheilt, welche kleinere, von grösseren überwölbte Bögen trugen oder doch, wenn man der Balkendecke entsprechend auch die Fenster geradlinig deckte, zu Gruppen verbunden wurden, in denen sich der Charakter der verschiedenen Stockwerke aussprach und die nach oben zu, besonders in den Dachräumen, der Zahl und Grösse nach abnahmen. So hatte man in den Grundformen des bürgerlichen

¹⁾ Ueber den Schlossbau des Mittelalters und was mit ihm zusammenhängt, hat ausführlich gehandelt Viollet-le-Duc, Dictionnaire I. 327. (architecture militaire) und unter Château, Engin etc.

²⁾ Interessante Nachrichten über Städteanlagen des 12. und 13. Jahrh. in mehreren Gegenden des westlichen Frankreichs in den Annales archéologiques. Vol. 4. pag. 171 ff. und Vol. 6. pag. 71 ff.

Hauses, ohne es zu beabsichtigen, eine dem höheren Style zusagende Form erhalten, und die städtische Strasse mit ihren hohen schlanken, in ihrer Gliederung aufstrebenden, im Giebel zugespitzten Häusern gewährte wieder einen ähnlichen Anblick wie die Kirchen; sie bestand wie diese aus ganzen Reihen verticaler Architekturen. Nur dass diese nicht durchweg gleich, sondern nach der Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse und der Mittel der Erbauer vielfach verschieden, und selbst im Einzelnen, da der Nutzen des Gebrauchs auch die Anordnung der Façade bestimmte, nicht nach genauer Symmetrie geregelt waren. Wir sehen wie die Richtung der Zeit zur baulichen Form wird. Denn in der wechselnden Gestalt der einzelnen Häuser spricht sich der Geist der Freiheit und Selbstständigkeit aus, vermöge dessen der Familienvater sich sondert und sein Hauswesen bildet, im Anblick der Strasse aber, wo sich Giebel an Giebel reiht, der Geist der Gemeinsamkeit, der die Einzelnen zu einem Ganzen verbindet.

Häufig benutzte man das untere Stockwerk zu sogenannten Lauben, bedeckten und meistens gewölbten Säulengängen, welche an den Häusern entlang liefen und den Verkehr des Kleinhandels begünstigten. Da hier der Pfeiler des einen Hauses mit dem des benachbarten verschmolz, so lag hierin eine Veranlassung zu übereinstimmender Bildung des Ganzen, und die Säulenhallen erschienen daher, ungeachtet der Verschiedenheit der einzelnen Häuser, als ein Ganzes, als ein horizontales Band, das kräftiger als das Basament der Kirchen die verticalen Architekturen zusammenhielt. Diese Pfeiler beförderten aber auch eine regelmässige Gliederung der oberen Theile, indem man nun die Fensterpfosten über den Pfeilern stärker und nach innen kräftiger machte, so dass sie durchlaufende senkrechte Abtheilungen bildeten, zwischen denen die Fenster selbst mit ihren kleineren Pfosten nur als eine Füllung erschienen. Reichere städtische Häuser nahmen noch mehr den Schmuck der Kirchen oder Schlösser an; sie wurden mit Erkern und Thürmchen, mit Zinnen und Maasswerk ausgestattet und man findet einzelne Häuser, deren Façaden, in Stein ausgeführt, durchweg aus schlanken, gegliederten Stäben bestehen, welche zwischen den Fenstern in die Höhe steigen, oberhalb derselben zu Spitzbögen oder zu verwandten, sich durchkreuzenden Figuren zusammenlaufen und endlich am Giebel als Spitzsäulchen aufstreben¹⁾. In anderen Gegenden wurden zwar die Bürgerhäuser fortwährend in Fachwerk errichtet, dafür aber an den Holzbalken mit reichem geschmackvollen Schnitzwerk, mit mancherlei bildlichen Verzierungen, Statuen oder Karyatiden ausgestattet²⁾.

¹⁾ Sehr elegante Beispiele solcher Bauten in Danzig. Vergl. Moller Denkmäler I Taf. 62.

²⁾ Vgl. Bötticher Holzarchitektur des M.-A.

Mit grösserem Luxus als einfache Privathäuser sind natürlich die Paläste und Höfe der in den Städten immer oder zeitweise residirenden Fürsten, der Bischöfe, des Adels und der benachbarten Klöster ausgestattet. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von den öffentlichen Gebäuden, die zum Nutzen und für das Wohl der ganzen Gemeinde errichtet, auch in ihrer ganzen Erscheinung von dem Wohlstande und dem Geschmack derselben Zeugniß ablegen sollten. Vor allem sind die Rathhäuser, die Centralpunkte des gesammten bürgerlichen Lebens, die Wahrzeichen bürgerlicher Selbstständigkeit, darauf berechnet, durch Schönheit der Bauformen, durch Reichthum des Schmuckes zu imponiren; die hohen gewölbten Säle, in denen die Bürgerschaft sich versammelte, sind mit Sculpturen und Malereien geschmückt und die hoch emporstrebenden Thürme, in denen die Sturmglocke hing, welche die Gemeinde unter die Waffen rief (Befroi), tragen dazu bei, die Gebäude noch stattlicher und bedeutender erscheinen zu lassen. Minder zierlich durchgebildet, aber doch nicht ohne architektonische Schönheit sind die Kaufhäuser und Markthallen, die Spitäler, Zunft-, Korn- und Zeughäuser erbaut, die auch noch in ziemlicher Anzahl in den alten Städten sich erhalten haben. Auch die kleineren Monumente sind dem einmal geltenden architektonischen Stylgesetze entsprechend gebildet. An den Fortificationsbauten musste eine feinere Detailbildung schon aus Nützlichkeitsrücksichten vermieden werden, und wenn auch öfter an den Stadtthoren reichere Ornamente angebracht wurden, so erinnern die Mauern und Thürme doch nur in ihrer Massenwirkung an die herrschenden Architekturgesetze. Auch die Brücken zeigen nur wenige künstlerisch durchgebildete Formen, dagegen sind reicher decorirt die Säulen, welche die Grenzen des städtischen Weichbildes markirten, die Pranger, Staup- und Rolandsäulen; die öffentlichen Brunnen meist in Form von Spitzsäulen gebildet, mit Fialen und Statuen geschmückt, sind unter den kleineren Denkmalen bürgerlicher Baukunst jedenfalls diejenigen, welche wegen ihrer Schönheit und Anmuth am meisten Beachtung verdienen. Ihnen gleichen mit mehr religiöser Anwendung die vereinzelt denkmäler der Frömmigkeit, welche unter den Namen von steinernen Kreuzen als Spitzsäulen mit Heilighäuschen an Landstrassen oder im Felde, zur Erinnerung an örtliche Vorfälle oder als Stiftungen aus Gelöbnissen, dem Wanderer eine Stelle des Gebetes anwiesen. So umfasste die architektonische Form alle Gestaltungen des Lebens und erstreckte ihre Herrschaft auch auf Geräte, Waffen und Kleider. Sie sprach überall den gleichen Geist aus, den Geist der Selbstständigkeit, des Aufstrebens und weicher Frömmigkeit.

Fünftes Kapitel.

Symbolik der mittelalterlichen Architektur.

Die Werke der Baukunst haben immer einen geheimnissvollen Charakter; der unkünstlerische Verstand, gewöhnt die Dinge nach ihrer Nützlichkeit oder nach sinnlichen Beziehungen zu würdigen, kann es nicht fassen, dass diese einfachen Grundformen in ihrer Zusammenstellung einen so tiefen Eindruck hervorbringen, und sucht daher nach einem äusserlichen Grunde, nach einem bestimmten Worte des Räthsels. Von der Architektur des Mittelalters, und besonders von der gothischen, gilt dies in höherem Grade, als von jeder anderen; sie ist so abweichend, so eigenthümlich, so weit hinausschreitend über die Grenze des praktischen Bedürfnisses, dass es verzeihlicher ist als sonst, wenn man eine geheime Absicht oder eine zufällige Veranlassung vermuthet. Daher haben sich denn auch Viele daran versucht und mit mehr oder weniger Scharfsinn oft sehr abenteuerliche Hypothesen aufgestellt. Am Fruchtbaren in solchen Behauptungen sind die Engländer gewesen. James Hall¹⁾ hält die gothischen Kirchen für Nachahmungen jener ersten Kapellen, welche die Bekehrer der Britten in dürftigen Küstengegenden aus Weidenzweigen flechten liessen; Jacob Murphy²⁾ leitet sie von den ägyptischen Pyramiden her, deren Form, als den Grundgedanken des Monumentalen, die Christen auf ihre, ebenfalls über Gräbern errichteten Kirchen angewendet und durch den Spitzbogen vervollkommnet hätten. Andere glaubten in einer Verzierung, die sich in romanischen Bauten Englands oft findet, wo Halbkreisbögen sich durchschneiden und der Durchschnittspunkt eine Spitze bildet, den Ursprung des Spitzbogens und demnächst der gothischen Architektur entdeckt zu haben³⁾, ohne daran zu denken, dass der Spitzbogen noch nicht die gothische Architektur erschöpft und dass nur der, welcher die Bedeutung dieser Bogenform kennt, sie in jener unscheinbaren Verzierung bei ihrem zufälligen Vorkommen wahrnehmen kann. Eine andere Hypothese, welche die dem nördlichen Klima nothwendige Form der hohen Dachgiebel für die Ver-

¹⁾ Essay on the origine of gothic Arch. London 1813.

²⁾ Ueber die Grundregeln der gothischen Baukunst, übers. von Engelhard. Leipzig und Darmstadt.

³⁾ J. Milner treatise on eccl. Arch. of England. London 1811 führt diese, zuerst von dem Dichter Gray aufgestellte Hypothese weiter aus, und selbst der Architekt Rikman (An attempt to discriminate the styles of Arch. in England, 3. ed. p. 48) meint, wer diese „intersecting arches“ construirt, habe auch den Spitzbogen construiren können.

anlassung zu den schlanken, strebenden Formen des gothischen Baues hält ¹⁾, scheidet an der Bemerkung, dass noch jetzt in den Ländern, wo der Schnee am stärksten fällt, in der Schweiz, in Norwegen und Schweden, und dass auch im vorgothischen Style flache Dächer üblich sind. Vielmehr können wir die Sitte spitzer Dächer in unseren Gegenden umgekehrt als eine Folge des gothischen Styls und eine wegen mancher häuslichen Bequemlichkeiten beibehaltene Gewohnheit ansehen. Viele haben den gothischen Styl aus der Nachahmung des bei den Arabern schon früher angewendeten Spitzbogens erklären wollen ²⁾. Allein die gänzliche Verschiedenheit aller übrigen Formen des gothischen Styls und selbst der Anwendung des Spitzbogens, sowie auch der Umstand, dass dieser Styl vom nördlichen Frankreich und Deutschland ausgehend sich dem Süden erst später mittheilte, widersprechen dieser Annahme. Andere haben denn endlich an eine Nachahmung des Laubgewölbes und der hohen Stämme unserer Wälder ³⁾ oder wohl gar jener celtischen Haine, in welchen der mystische Dienst der Druiden gefeiert wurde, gedacht. Diese Behauptung schliesst sich in der That an eine charakteristische Eigenthümlichkeit des gothischen Styls an, an die unverkennbare Aehnlichkeit mit vegetabilischen Formen, aber sie widerspricht der Geschichte, da jener Cultus des Hains zu der Zeit, als unser Styl entstand, seit Jahrhunderten vergessen war, und da auch die vegetabilische Reminiscenz während der Blüthe des Styls nur leise und verstohlen hervortrat, und erst beim Verfall des Mittelalters, und auch da nur in seltenen Fällen, mit Bewusstsein ausgebildet wurde.

Mit besserem Grunde als diese willkürlichen Behauptungen liesse sich die allgemeine Vermuthung aufstellen, dass das Mittelalter, welches symbolische Beziehungen so sehr liebte, auch bei der Wahl baulicher Formen geheime Nebengedanken gehabt habe. Die Gegenstände, welche wir in dem Bildwerk, besonders romanischer Kirchen, finden, scheinen zuweilen, wovon wir weiter unten bei der Betrachtung dieses Kunstzweiges noch sprechen werden, wirklich mit einer geheimen symbolischen Bedeutung gewählt zu

¹⁾ Wie unser würdiger Moller in der Einleitung zu seinen Denkmälern der deutschen Baukunst Seite 15 annimmt.

²⁾ Stieglitz (Altd. Baukunst S. 69, welcher jedoch später davon zurückgekommen scheint und in der Gesch. der Bauk. S. 366 nur eine sehr geringe Einwirkung des Arabischen annimmt), Lenormant und Caumont (Hist. somm. de l'Arch. 1838. S. 128); u. A. Eine Widerlegung dieser Ansicht bei Rud. Wiegmann, über den Ursprung des Spitzbogenstyls, Düsseldorf 1842.

³⁾ Schon Raphael in seinem bekannten Bericht an Leo X. über die Gebäude Roms sagt von der „deutschen“ Baukunst: *Ebbe questa origine, che nacque degli arbori non ancora tagliati, li quali piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti.* Passavant, Leben Raphaels, I. 543.

sein. Man könnte glauben, dass dies auch bei der Architektur selbst stattfand, und es würde eine äusserst wichtige, merkwürdige Thatsache sein, wenn man erweisen könnte, dass solche Geheimlehren ein so herrliches Product, wie die gothische Baukunst, hervorgebracht hätten.

Um diese Frage zu beantworten müssen wir uns unter den Schriftstellern des Mittelalters umsehen. Ein Geheimniss, das so Vielen gemein war und durch eine Reihe von Jahrhunderten überliefert wurde, kann nicht füglich unausgesprochen geblieben sein; in irgend einer Handschrift, in irgend einer der vielen Urkunden und Briefe, welche unsere Gelehrten aus dem Dunkel der Klöster hervorgezogen haben, würde es sich niedergelegt finden.

In der That überliefern uns nun auch die Schriftsteller eine solche Symbolik; wir können sie vom achten bis zum vierzehnten Jahrhundert verfolgen, wie sie, nur mit Erweiterungen und Ausschmückungen, dieselben Gedanken festhält. Anfangs wurden diese Deutungen nur als Erklärungen des Schrifttextes vom Salomonischen Tempel gegeben und gehörten daher in das weite Gebiet der allegorischen Auslegung der Bibel ¹⁾. Bald aber gingen sie in die Schriften über, welche die symbolische Auslegung aller kirchlichen Gebräuche zur Aufgabe hatten, fanden daher auch auf die Kirchen ihrer Zeit Anwendung und nahmen die Gestalt einer Anleitung zur Behandlung dieses Gegenstandes an. Die Tradition der symbolischen Beziehungen ist auch hier eine feststehende und wiederholt sich bei den meisten dieser Schriftsteller ²⁾. Als Fundament, so lehren diese Symboliker, legt man einen Stein mit dem Kreuze bezeichnet und zwölf andere Steine, damit die Kirche auf Christus und den Aposteln ruhe. Die Wände bedeuten die Völker; sie sind vier, weil sie aus den vier Himmelsgegenden zusammentreffen; sie stossen vorn in den Ecksteinen, wie jüdisches und heidnisches Volk im Glauben an das Evangelium, aneinander, neigen sich aber hinten zur Rundung (in conum) um die Einheit der Kirche anzudeuten. Die Steine sind viereckig, nach der Quadratur der Tugenden, in Weisheit, Stärke, Mässigung und Gerechtigkeit. Ihre Politur bedeutet die Reinigung

¹⁾ So zuerst bei dem berühmten Abte Beda, genannt der Ehrwürdige, im 8. Jahrh., und noch in einem handschriftlichen Gedichte zu Douai aus dem 12. Jahrh., das aber nur eine Paraphrase der Gedanken Beda's zu sein scheint. Vgl. Mone, Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit 1835. S. 493.

²⁾ Ich folge zunächst einer ungedruckten Handschrift des 12. Jahrh., aufbewahrt im Archiv der K. Regierung zu Düsseldorf, mit dem (späteren) Titel: *Manuale Magistri Petri Carnotensis de misteriis ecclesiae*. Nach Jöcher's Gelehrtenlexicon, soll dieser Petrus von Chartres um 1300 gelebt haben. Die Handschrift erscheint aber älter und die Vergleichung des Inhaltes mit dem sogleich zu erwähnenden Werke des Durandus führt auf einen gleichen Schluss, weil derselbe die Erklärungen jener Handschrift zum Theil mit denselben Worten aufgenommen, aber auch mit anderen zusammengestellt hat.

der Heiligen durch die Duldung der Trübsale. Ihre Lage ist verschieden; einige tragen und werden getragen, sie sind die Mittelmässigen (*mediocres in ecclesia*), andere, indem sie unmittelbar auf den Fundamenten aufliegen, gleichen den Prälaten, als den Trägern der Kirche. Der Kitt, der sie verbindet, ist die Liebe; wenn sie verbunden sind, hört man Hammer und Axt nicht mehr, weil in Zukunft die Verfolgung keine Stelle findet¹⁾. Die Säulen bedeuten die Apostel und Kirchenväter, welche im Glauben und in Werken kräftig emporstreben; die Thüre, wenn nur eine, ist der Herr, nach seinem eigenen Gleichnisse²⁾, sind mehrere, so gehen sie wieder auf die Kirchenfürsten, durch welche dem Volke der Zugang zum Heiligsten wird. Die Fenster, welche Regen und Wind abhalten und das Sonnenlicht einlassen, weisen auf die heiligen Schriftsteller hin; sie sind innerlich breiter, weil der innere, mystische Sinn umfassender ist als das buchstäbliche Verständniss. Sie bedeuten aber auch die körperlichen Sinne, äusserlich beengt (*coarctati*), damit der Tod und die Vanitas, die Eitelkeit der Welt, nicht eingehen, innerlich sich erweiternd, damit wir an geistigen Dingen uns erfreuen. Sie sind unten viereckig, weil die Lehrer der Gläubigen vierfacher Tugend bedürfen (*debeant quadrari in virtutibus*), oben rund, um Gott in Vollkommenheit zu dienen. Sie sind nicht alle gleich, sondern grösser und kleiner, weil die Fähigkeiten verschieden sind, sie sind Träger des zerbrechlichen Glases, um zu erinnern, dass wir unsern Schatz in thönernen Gefässen tragen. Die Balken unter dem Getäfel der Decke sind wieder Prälaten, welche durch die Arbeit der Predigt die Beschaulichkeit unterstützen. Die Kirche wird dann in zwei Theile getheilt, in den Chor und das Schiff; dieses muss niedriger sein und umfasst die Laien, weil sie noch im Meere der Welt sind. Der Chor wird von niedrigen Schranken eingefasst, um die Demuth der Geistlichen zu bekunden. Die Kanzel hat Rückwände, um die Ruhe der Contemplation zu zeigen; der Altar stellt Christus dar und die Heiligen, welche in Christus leben und er in ihnen (*quibus Christus induitur et ipsi Christo*). Er ist viereckig mit Hinweisung auf die vier Tugenden. Die Stufen des Altars bedeuten

¹⁾ *Quod in futurum non habebit locum persecutio*. So in der erwähnten Schrift des angeblichen Magisters Petrus.

²⁾ Joh. 10, 3. 9. Nicht selten wurde auch diese Beziehung auf Christus an den Thüren inschriftlich ausgedrückt. So an dem früheren (vom Ende des XII. Jahrhunderts stammenden) Portale von S. Giorgio del Palazzo in Mailand (P. Allegranza, und nach ihm Bourassé, *Diction. d'Archéologie*. Paris 1851. II. 536 geben die Inschrift), so ferner an dem Portale der Kirche auf dem Nonnberge und der Peterskirche in Salzburg:

Janua sum vite. Salvandi quique venite

Per me transite. Via non est altera vite.

Vgl. Dr. Heider, Salzburg, in Band II des Jahrbuchs der k. k. Central-Commission S. 5 und S. 31.

daher auch das Aufsteigen der Tugend. Für die Thürme weiss der Symboliker keine andere Anwendung als die auf Prediger und Prälaten, denen also vielerlei Functionen zugewiesen sind, dagegen weiss er für alles Einzelne, für die Glocken und selbst für den Wetterhahn des Thurmes specielle Beziehungen anzugeben, die ich hier übergehe ¹⁾.

Andere vermehrten diese Deutungen ²⁾, weshalb wir in dem grossen Sammelwerke der kirchlichen Symbolik, das Wilhelm Durandus, Bischof von Mende in Frankreich, verfasste, verschiedene zusammengestellt finden; darunter manches Sinnreiche. Die Länge der Kirche ist die Langmuth (*longanimitas*), welche geduldig die Widerwärtigkeiten erträgt, bis sie zum himmlischen Vaterlande gelangt; die Breite die Liebe, welche, das Gemüth erweiternd, die Freunde in Gott und die Feinde um Gotteswillen umfasst die Höhe endlich die Hoffnung zukünftiger Vergeltung. Das Fundament ist der Glaube, der von verborgenen Dingen weiss, das Dach wieder die Liebe, welche die Menge der Sünden bedeckt, die Thür der Gehorsam, der Boden die Demuth. Auch die vier Kreuzesarme werden als Tugenden gedeutet, das Langhaus als Beharrlichkeit, die drei anderen Arme als der Kranz der drei christlichen Tugenden ³⁾.

Neben diesen allgemeinen Systemen finden wir auch einige Male bei wirklich errichteten Gebäuden symbolische Beziehungen erwähnt. Die wichtigste derselben ist die „ehrwürdige Form des Kreuzes“, die bei der Anlage von Kirchen oft ausdrücklich herausgehoben wird. Wenn wir uns

¹⁾ z. B. Bernhardus abbas contra Waldenses cap. 12 bei Hurter Innocenz III. Th. IV. S. 410.

²⁾ Weiter ausgeführt sind diese Deutungen in der dem Honorius Augustodunensis (1120) zugeschriebenen *Gemma Animae* (Melch. Hittorp, de divinis catholicae ecclesiae officiis etc. Paris 1610. p. 1216). Die Kirche ist nach Osten gerichtet, weil im Osten das Paradies lag; die vier Wände bedeuten die vier Evangelien; der Mörtel, der die Steine zusammenhält, ist die christliche Liebe; die Fenster sind die Kirchenlehrer, das Glas derselben die *mens doctorum*; die Säulen stellen dar die Bischöfe, die Balken die weltlichen Fürsten, die Dachziegel die Ritterschaft; der Fussboden ist das Volk, welches die Kirche erhält, die Krypta bedeutet die Mönche (*cultores secretioris vitae*), der Altar Christus selbst, die Schreine auf dem Altar die Apostel und Märtyrer, die Altartücher die Bekenner und Jungfrauen; die Thürme die beiden Gesetze, das Glockenhaus die laute Predigt, der Hahn auf der Spitze des Thurmes die Wachsamkeit. — Hugo de Sancto Victore († 1140) bringt in seinem *Speculum de Mysteriis Ecclesiae* Cap. I (Hittorp, l. c. p. 1333) wieder andere Deutungen bei.

³⁾ Von diesen gebräuchlicheren Allegorien wurde dann auch weitere Anwendung gemacht. So in dem Gedichte des Gilbertus Elnonensis († 1095, Pertz M. G. Script. XI. 409) über den Brand und Wiederaufbau des Klosters S. Amand. Die Krypta bleibt, die Thürme fallen, als Beispiel von Demuth und Stolz. Auf die alten Fundamente wird weiter gebaut: *Sic Deus antiquos antiquae legis amicos Eligit et fundat ut in his opus utile condat.*

indessen erinnern, dass schon in der altchristlichen Basilika, ohne wirkliche Kreuzgestalt, ein breites Querschiff der Chornische vorherging, dass diese Anordnung praktische und ästhetische Vortheile darbot und dadurch zu einem fast überall beobachteten Herkommen wurde, dass man oft, wo die Localität es nöthig oder die Sparsamkeit wünschenswerth machte, davon abwich, so erscheint die symbolische Beziehung doch sehr als Nebensache; sie entspringt aus diesem Herkommen und ist nicht die bestimmende Ursache desselben. Ausserdem finde ich keine andere Spur symbolischer Anlagen als die der Anwendung gewisser heiliger Zahlen. Das wichtigste und bedeutsamste Beispiel dieser Art würde die Abtei Centula in der heutigen Picardie sein, welche Angilbert, der Günstling Karl's des Grossen, mit reicher Unterstützung dieses seines Gönners neu erbaute, wenn wir der von ihm hinterlassenen Urkunde, die sein Lebensbeschreiber uns mittheilt, unbedingt trauen dürften. Diese Schrift ist nämlich eine Art von geistlichem Testament und bezweckt genaue Vorschriften für den bei den Chorgesängen zu beobachtenden Ritus zu ertheilen. Er beginnt dabei mit der Beschreibung der Anlage und der in den verschiedenen Altären niedergelegten Reliquien, spricht es nun ausdrücklich aus, dass er zur Ehre der heiligen Dreieinigkeit, als der Grundlage unseres Glaubens, drei Hauptkirchen errichtet habe, und deutet in der weiteren Beschreibung eine fernere Anwendung der Dreizahl an. Das ganze Kloster bildet ein Dreieck und dreihundert Mönche sollten darin wohnen. Die Zahl der von ihnen zu unterrichtenden Knaben setzt er zwar auf hundert fest, aber sie werden in drei Schulen vertheilt, von denen zwei je drei und dreissig Schüler und nur die dritte vier und dreissig enthalten soll. Innerhalb jener Kirchen bezeichnet er bald drei, bald dreissig Altäre, drei Ciborien, drei Lectorien. Diese Gebäude selbst sind zwar nicht auf uns gekommen, wohl aber giebt Mabillon nach einem alten Manuscripte eine Ansicht der ganzen Anlage, und diese zeigt deutlich, dass die Symbolik auch hier keinen, oder doch nur einen sehr untergeordneten Einfluss hatte. Die Hauptkirche ist eine Basilika mit einem Kreuzschiffe und einem demselben ähnlichen Vorbau, die beiden anderen Kirchen sind ebenfalls in gewöhnlicher Form, und selbst die dreieckige Gestalt des Klosters ist strenge genommen nicht vorhanden. Die Hauptkirche bildet nämlich in ihrer Länge eine Seite der Klosteranlage; zwei andere Flügel gehen im rechten Winkel davon aus und erstrecken sich in dieser Richtung jede bis zu einer der beiden anderen Kirchen, und nur dadurch, dass die eine dieser Kirchen weiter von der Hauptkirche entfernt ist als die andere und die vierte Seite des Klosters ohne weitere Unterbrechung in gerader Linie von einer zur anderen fortläuft, entsteht ein spitzer Winkel, den man als die Spitze eines rechtwinkligen Dreiecks betrachten kann. Allein das Ganze bildet hiernach kein Dreieck, sondern

ein unregelmässiges, trapezoidisches Viereck. Nach den Angaben des Lebensbeschreibers waren die drei Kirchen nicht zugleich, sondern allmählig während der Verwaltung Angilberts von 793 bis 814 entstanden und die Zeichnung ergibt, dass ein vorbeifliessendes Flüsschen jene, dem Dreieck ähnliche Zuspitzung nöthig machte. Wahrscheinlich wurde daher der fromme Abt erst später durch diese zufällig entstandene Form auf den Gedanken geführt, eine Beziehung auf die Trinität hineinzudeuten¹⁾. Ausser diesem Falle kenne ich keinen anderen ähnlichen, doch findet sich mehrmals, dass die Säulen oder Pfeiler die Zahl der Apostel oder der Apostel und Propheten erhielten²⁾; eine Einwirkung auf die Formbildung ist aber auch hier nirgends zu entdecken.

Alle diese Beziehungen sind also nur ein unschädliches Spiel des Scharfsinns, das sich an die hergebrachten und nothwendigen Formen anschloss, und, wenn überhaupt, höchstens auf die Zahl gewisser Glieder einen untergeordneten Einfluss hatte³⁾. Ein Princip, aus welchem Maasse, Formen,

¹⁾ Vgl. die Vita S. Angilberti in den Act. SS. ord. Benedicti. Saec. IV. Pars I. und namentlich die Zeichnung pag. 111. Zu bemerken ist auch, dass der Biograph erst im Jahr 1088 schrieb, und jene von ihm mitgetheilte Urkunde selbst für ein mühsam zu lesendes Scriptum erklärt, so dass leicht auch noch die pia fraus eines späteren Klostergenossen dabei mitgewirkt haben kann. Hiernach möchte die Beschreibung in jener Urkunde schwerlich die grosse Bedeutung haben, welche Didron, Iconographie chrét. I. p. 63. ihr beilegt. Noch weniger begründet ist es, wenn der Abbé Crosnier (Iconographie chrétienne in Caumonts Bull. monum. XIV. p. 77) in der Kirche des Klosters Paray-le-Monial in der Durchführung der Dreizahl in den drei Schiffen und drei Travées, welche Langhaus und Kreuzarme haben, in den drei Kapellen des Chorumgangs, den drei Fenstern und den drei Blendarcaden des Triforiums in jeder Travée eine Andeutung der Dreieinigkeit finden will. Die Dreizahl war theils hergebracht, theils empfahl sie sich schon ohnehin, als die einfachste, geometrischer Gestaltung fähige Zahl. Gerade die abschwächende Wiederholung beweist, dass man hier keine symbolische Nebenbedeutung im Auge hatte.

²⁾ So der berühmte Abt Suger von S. Denis in seinem Bericht über die Vergrösserung und Ausstattung seiner Kirche (Duchesne Script. Vol. IV. p. 341 ff.) Medium duodecim Apostolorum exponentes numerum, secundario vero totidem alarum columnae Prophetarum numerum significantes. Damit es gelte: *superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum.*

³⁾ Es ist bezeichnend, dass man viel früher die symbolische Bedeutung der liturgischen Gewänder hervorhob, ehe man sich mit den Bauten in dieser Weise beschäftigte. Alcuin, Rhabannus Maurus, Amalarius Fortunatus, Walafridus Strabo bringen sämmtlich solche Deutungen für die priesterlichen Kleider bei. Walafrid beginnt damit, die Bezeichnungen für einzelne Theile der Kirche und für Cultgeräthe etymologisch zu erklären. Templum leitet er z. B. ab von *tectum amplum*, *altare* von *alta ara*, *ostium* von *obstare*. Erst gegen das 12. Jahrhundert bemüht man sich, mystische Deutungen ausfindig zu machen, die jedoch bei den verschiedenen Schriftstellern gar selten übereinstimmen und daher mehr als geistreiche Spielereien, denn als allgemein angenommene und anerkannte Interpretationen zu betrachten sind.

feinere Details hervorgehen konnten, ist überall darin nicht angegeben. Ja diese Symbolik kümmerte sich gar nicht um solche Feinheiten; die grosse Umwandlung der Architektur, welche den gothischen Styl hervorbrachte, ging spurlos an ihr vorüber. Der Bischof von Mende am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, in Frankreich, wo diese Architektur schon längst blühte, behält alle die Deutungen bei, welche seine Vorgänger in der Zeit des romanischen Styls und offenbar mit Beziehung auf diesen erfunden hatten. Man hätte erwarten sollen, dass mindestens der Spitzbogen, das Aufstreben aller Theile, ihm neue Betrachtungen eingegeben hätte, wie sie bei unseren sentimentalen Touristen so gewöhnlich sind; allein er schweigt und hält sich bei den allgemeinen und hergebrachten Phrasen. Gerade die Eigenthümlichkeiten, welche uns vorzugsweise bedeutsam scheinen, gehen leer aus.

Man hat diese Bemerkung meines Wissens noch nicht gemacht, sie würde aber auch die, welche ein solches Geheimniss behaupten, nicht erschrecken haben. Sie würden sofort entgegen, dass in dieser unschuldigen Symbolik der kirchlichen Schriftsteller die Geheimlehre nicht enthalten sein könne, weil diese vielmehr in geschlossenen, von der Kirche unabhängigen Gesellschaften mit strenger, beeidigter Verschwiegenheit bewahrt und deshalb niemals der Schrift anvertraut worden, daher auch bei dem Erlöschen dieser Baubrüderschaften oder Bauhütten verloren gegangen sei. Wir müssen uns daher mit der Geschichte dieser Gesellschaften bekannt machen. Hier aber tritt uns, namentlich bei deutschen und englischen Schriftstellern, Sagenhaftes und Ungewisses entgegen, so dass wir vor Allem das Feststehende und Erwiesene von dem bloss Vermutheten zu scheiden haben ¹⁾.

Betrachten wir die offene, urkundliche Geschichte, so ergibt sich etwa Folgendes. In der ersten Hälfte des Mittelalters, während der Herrschaft des romanischen Styls, war die kirchliche Baukunst überwiegend in den Händen der Geistlichkeit und der Mönche. Zwar gab es sicher stets Bauhandwerker und Baumeister aus dem Laienstande, welche die Burgen und Wohnhäuser erbauten und ausschmückten und die nicht selten auch bei Kirchenbauten zugezogen wurden ²⁾; bei der Mehrzahl der kirchlichen

¹⁾ Die, gründliche Untersuchungen über den ganzen Gegenstand enthaltende, Schrift von G. Kloss, Die Freimaurerei in ihrer wahren Bedeutung, Leipzig 1845, stimmt in den wesentlichen Resultaten mit meinen, im Texte entwickelten Ansichten überein.

²⁾ Vgl. Springer's Abhandlung „de artificibus laicis et monachis medii aevi“ und die Uebersetzung derselben in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1862. p. 1 ff. Ausserdem berichtet Gebehardus in der vita s. Oudalrici episcopi, dass der Bischof Ulrich 924 Kirchen wiederaufbaute, „acquisitis tamen architectis“. Der Baumeister Thietmar, der die Kirche zu Stablo erbaute, stand bei dem Abte Poppe

Bauten jedoch und besonders bei den bedeutenderen standen Geistliche an der Spitze. In den Klöstern wurde nebst anderen Lehren auch die Architektur behandelt, aus ihnen gingen die Meister hervor und ihre Laienbrüder waren die Gehülften¹⁾. In der Zeit der höchsten kirchlichen Begeisterung, als man aller Orten Kirchen und Klöster zu gründen begann, vom Ende des elften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts, reichten aber die physischen Kräfte der Geistlichen nicht aus. Sie riefen daher die Hilfe der Laien an, denen die Theilnahme an dieser frommen Thätigkeit als ein Mittel der Busse und ein verdienstliches Werk willkommen war. Man begnügte sich dabei nicht mit blossen Gaben und Geschenken, sondern forderte und gewährte persönliche Dienste, und hielt diese, je niedriger und mühsamer sie waren, um so wirksamer für die ewige Seligkeit. Daher strömten Männer und Frauen aller Stände herbei; man sah Fürsten, Ritter und ihre Damen mit dem Volke vereint Steine und Holz zum Bau herbeischleppen, oder Nahrungsmittel zubereiten und an die Arbeiter vertheilen. Nur derjenige wurde zu diesem Dienste zugelassen, der seine Sünden reuig bekannte, ernstliche Busse that, christliche Liebe für alle mitwirkenden Brüder und demüthigen Gehorsam den mit der Leitung des Baues vorgesetzten Priestern gelobte; wer Beleidigungen nicht willig verzieh oder Ungehorsam bewies, wurde als unwürdiges Glied aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Die Tagesarbeit begann mit Beichte und Gebet, und Nachts beleuchteten Fackeln die umhergestellten Wagen, von denen zu gewissen Stunden feierliche Hymnen ertönten²⁾. Vorzüglich war es die Normandie und das nördliche Frankreich, wo dieser fromme Eifer herrschte, wenigstens haben wir nur aus diesen Gegenden ausführliche Berichte. Keine Spur deutet jedoch darauf hin, dass aus dieser Theilnahme der Laien ein künstlerischer oder technischer Verein von bleibender Wirksamkeit hervor-

(† 1048) in hoher Gunst (vita Popponis Abb. Stabul). Manegoldus beginnt 1090 den Neubau des Klosters Marbach und lässt sich unter die Mönche aufnehmen (Ann. Marbac). Das Autbertus-Kloster zu Cambrai wurde 1150 „per Brunellum caementarium de Sancto Quintino scilicet virum honestum artisque sue sat peritum“ errichtet (Ann. Camerac).

¹⁾ Sie beklagen sich zuweilen über die ihnen dadurch aufgebürdeten Mühen. Vgl. den Libellus supplex monachorum Fuldensium Carolo Magno porrectus a. 812 (Hartzheim, Concil. Germ.). Die Mönche bitten: „ut aedificia immensa atque superflua et caetera inutilia opera omittantur, quibus fratres ultra modum fatigantur et familiae (d. h. die Leibeigenen) foris dispereunt, sed omnia iuxta mensuram et discretionem fiant, Fratibus quoque secundum regulam certis horis vacare lectioni liceat et item certis laborare.“

²⁾ S. Mabillon, Ann. Ord. Benedict. Tom. VI. p. 392. Es ist eine unkritische Vermischung völlig verschiedenartiger Dinge, wenn selbst Leo (Lehrbuch der Gesch. des M.-A. 1830. S. 394) diese vorübergehenden Vereinigungen mit den späteren Baubrüderschäften in Verbindung bringt.

gegangen sei. Die Leitung des Baues blieb auch hier ganz in den Händen der Geistlichkeit, die Weltlichen waren nur Handlanger und zerstreuten sich, wenn die Zeit ihrer Bussarbeit oder ihres Gelübdes verflossen war.

Anders gestaltete sich die Sache im zwölften und dreizehnten Jahrhundert. Wie jetzt in jeder Beziehung ein grösseres Selbstgefühl unter den Laien erwachte, wie sie an Kunst und Wissenschaft regeren Antheil nahmen, ging auch die Architektur aus den Händen der Geistlichkeit in die weltlicher Meister über¹⁾. Von grossem Einflusse waren darauf ohne Zweifel die Städte, in denen sich gewerbliche Thätigkeit und Tüchtigkeit aller Art, unabhängig von den Klöstern, entwickelte und wo man auch an weltlichen Bauten und selbst an Privathäusern grössere Zierlichkeit erforderte. Auch waren die Ansprüche an technisches Geschick in der Behandlung des Steines jetzt so gesteigert, dass es nicht möglich war, ihnen neben den Aufgaben des geistlichen Standes zu genügen. Es bildeten sich daher tüchtige Maurer, Steinmetzen und Baumeister unter den Laien²⁾, welche wie andere Gewerksgenossen, dem Geiste der Zeit gemäss, sich zu einem besonderen Stande, zu einer Zunft vereinigten. So finden wir die Zunft um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich schon völlig ausgebildet. Stephan Boileau, Stadtpräfekt von Paris, liess nämlich im Jahre 1258 die Statuten sämmtlicher dortiger Gewerke und zwar nach den eigenen Angaben der Zunftgenossen aufzeichnen und in diesem merkwürdigen neuerlich herausgegebenen „Buche der Gewerke“³⁾ stehen denn die Maurer in der Reihe der übrigen Zünfte. Zu ihrer Innung gehören ausser ihnen auch die Steinmetzen und die Gyps- und Mörtelbereiter⁴⁾,

¹⁾ Eine genaue Schilderung des Treibens bei einem grossen Bau giebt uns der Dichter des französischen Epos „Renans de Montauban“, der seinen Helden schliesslich nach Köln gehen und dort an der Erbauung des Domes zur Abbüsung seiner Sünden mitarbeiten lässt. (R. d. M. ed. Michelant — Bibl. d. litt. Ver. z. Stuttg. LXVII. p. 445. v. 18 ff.).

²⁾ Der früheste, mir bekannte Fall, wo ein grösserer kirchlicher Bau ganz der Oberleitung eines Laien anvertraut wurde, findet sich in einer (in dem Archiv des hist. Vereins für den Untermainkreis Bd. 4. Heft 1. S. 5 abgedruckten) Urkunde des Bischofs von Würzburg v. J. 1133, in welcher er einem Enzelinus, der ausdrücklich als Laie bezeichnet ist, curam et Magisterium in reparanda et ornanda Ecclesia überträgt. Er wird bezeichnet als einer der acclamantibus omnibus civibus nostris assignatus est nobis, ging also wohl aus der Bürgerschaft hervor, und hatte sich vorher durch den Bau einer Brücke bewährt.

³⁾ Réglements sur les arts et métiers de Paris au XIII. siècle, herausg. v. Depping in der Collection de Documents inédits sur l'histoire de France.

⁴⁾ Das Verhältniss dieser verschiedenen Bauhandwerker zu einander ist nicht ganz klar. Die Maurer scheinen einen gewissen Vorrang zu haben, allein dennoch finden sich in der Steuerrolle (Taille) von 1292, die ebenfalls unter den Documents inédits sur l'histoire de France abgedruckt ist, 104 Maurermeister und nur 12 Tailleurs de pierre, 8 Mortelliers und 36 Plastriers.

alle unter der Leitung eines und zwar vom Könige ernannten Meisters. Ihre Satzungen sind zwar, wie die der anderen Gewerke, besonders redigirt, enthalten aber überall nichts Ungewöhnliches; jede einzelne findet sich bald bei einem bald bei einem anderen Gewerbe wieder. Jeder Meister und selbst jeder Lehrling bei seiner Lossprechung musste (wie dies aber auch bei anderen Gewerken, z. B. bei allen Arten der Schmiede vorkommt), bei den Heiligen schwören, das Geschäft ehrlich zu betreiben und die Gebräuche zu halten, die aber ausdrücklich auf die aufgezählten beschränkt sind und nur Festsetzungen über die Zahl der Lehrlinge, welche jeder Meister annehmen durfte, die Dauer der Lehrjahre, die Stunden und Tage, an welchen es verboten war zu arbeiten, die Beschaffenheit des Mörtels und Aehnliches enthalten. Auch in Montpellier hat man neuerlich die alten Statuten der Maurerinnung aufgefunden, und auch sie ergeben, dass sie nur eine gewöhnliche Zunft war¹⁾. Wie lange diese Zünfte damals schon bestanden lässt sich nicht angeben, indessen rühmten sich wenigstens die Pariser Steinmetzen eines hohen Alters, indem sie nach der Versicherung ihrer Geschworenen seit den Zeiten Karl Martells von der Bürgerpflicht zur Leistung der Scharwache entbunden zu sein behaupteten.

Auch in Deutschland mochten sich einzelne Innungen der Bauhandwerker schon länger gebildet haben, welche dann gleich wie die anderen Zünfte im dreizehnten Jahrhundert grössere Rechte und eine unabhängigere Verfassung erlangten. Der Baueifer, der namentlich auch die Städte ergriffen, nöthigte, diese wichtige und nützliche Zunft zu begünstigen, und der Zusammenfluss von fremden Meistern und Gesellen bei den grossen Bauunternehmungen machte eine strengere Ordnung erforderlich. Man darf daher mit Sicherheit annehmen, dass schon damals die Statuten dieser Innungen aufgezeichnet, von den Kaisern und Landesherren bestätigt wurden, und mancherlei Freiheiten, namentlich die Verleihung einer eigenen, von erwählten Meistern geübten Gerichtsbarkeit enthielten, wie sich Aehnliches auch bei den erwähnten französischen Innungen findet. Indessen besitzen wir solche Aufzeichnungen aus dieser Zeit noch nicht; die älteste ist erst aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts²⁾. Um diese Zeit

¹⁾ Publications de la société archéologique de Montpellier Nro. 14. pag. 151.

²⁾ Stieglitz Angabe (Gesch. d. Bauk. S. 428. Beiträge Th. II. S. 88), dass Kaiser Rudolph im Jahre 1275 der Corporation der Werkmeister von Strassburg eigene Gerichtsbarkeit verliehen, und Papst Nicolaus III. im Jahre 1278 ihr einen, von seinen Nachfolgern und zuletzt von Benedict XII. erneuerten Ablassbrief ertheilt habe, ist ganz wahrscheinlich. Indessen hat er sie augenscheinlich nur aus Heldmann's in der nächsten Note angeführten Werke (S. 194) entlehnt, der wiederum nur das Constitutionsbuch der Loge Archimedes zu Altenburg, mithin eine sehr trübe Quelle, anführt. Schöpflin's *Alsatia illustrata* erwähnt jener Urkunde nicht und kennt nur die im Texte besprochenen späteren Statuten.

nämlich wurde der Gedanke einer Vereinigung aller Bauleute und Steinmetzen in ganz Deutschland angeregt und es wurde nun in einer deshalb zu Regensburg im Jahre 1459 gehaltenen Versammlung eine solche Brüderschaft geschlossen und das Wesentliche ihrer Ordnung festgesetzt¹⁾. Wie es scheint erstreckte sich diese Brüderschaft über das ganze südliche und westliche Deutschland. Strassburg, Wien, Köln und Zürich, später Bern waren die Hauptorte; die Obermeister an den grossen Bauten dieser Städte wurden als oberste Richter für weite Gebiete anerkannt, welche ausser Deutschland die ganze Eidgenossenschaft und Ungarn umschlossen. Am Weitesten erstreckte sich das Gebiet der Strassburger Hütte, welche unter den Haupthütten die erste und vornehmste war, und selbst über Thüringen und Sachsen die Jurisdiction in Anspruch nahm. Nach mehreren folgenden, meist zu Speyer gehaltenen Versammlungen erhielten die Statuten im Jahre 1498 die Bestätigung Kaiser Maximilian's. Indessen stellte man in entfernten Gegenden besondere Ordnungen auf²⁾, wie sich denn namentlich eine solche, von den Werkmeistern und Gesellen von Magdeburg, Halberstadt, Meissen, Thüringen und Harzland im Jahre 1462 zu Torgau geschlossen, in der Steinmetzenlade zu Rochlitz vorgefunden hat³⁾, die jedoch im Wesentlichen mit jener anderen übereinstimmt.

Diese Urkunden beschäftigen sich zunächst mit der Ordnung der Hütte, denn so nannte man das Bretterhaus bei jedem Bau, in welchem die Zusammenkünfte und die Vertheilung der Arbeiten statt fanden. Vorsteher der Hütte war der Meister, unter ihm zunächst der Parlirer⁴⁾, welcher jenen in Verhinderungsfällen vertrat und sonst bei Anordnung und Vertheilung, bei der täglichen Eröffnung und Beendigung der Arbeiten als unmittelbarer Vorgesetzter der Gesellen erscheint. Ferner ist für den Gang der zunftmässigen Ausbildung gesorgt, die Lehrjahre, die Bedingungen, unter welchen Lehrlinge zu Gesellen befördert werden können, sind bestimmt, und es ist sorgfältig vorgeschrieben, dass kein Meister einen, der nicht genugsam bei einem Steinmetzen gedient hat, im Steinwerk gebrauche und in der Kunst unterweise. Der Meister selbst wird bei einem grossen neuen Bau vom Bauherrn erwählt; kommt er aber in ein bereits begonnenes

1) Heldmann, die drei ältesten geschichtlichen Denkmale der deutschen Freimaurerbrüderschaft S. 203 ff.

2) Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Baukunst S. 114 ff.

3) Die Bauhütten von Böhmen standen unter der Prager Centralhütte, vgl. Mith der k. k. Comm. 1861. p. 107.

4) So heisst das Wort in den alten Urkunden, und nicht etwa, wie man es später entstellt hat, Polirer. Es stammt offenbar aus dem Französischen und nennt das Oberhaupt der Gesellen den Sprecher, weil durch seinen Mund die Anordnungen des Meisters verkündet wurden.

Werk, so müssen zwei bewährte Meister für ihn sprechen, dass er dem Baue vorstehen könne. Ihm wird Gerechtigkeit empfohlen, er darf nicht nach Gunst oder gar für Geschenke und Gaben Beförderungen ertheilen, keinem anderen Meister ein Werk oder seine Gesellen entziehen. Eine Reihe von Vorschriften zielen dann auf Erhaltung christlicher Frömmigkeit und Ehrbarkeit. Der Meister soll nichts Sträfliches dulden, Gehorsam und gute Sitte aufrecht erhalten. Wer nicht jährlich zur Beichte geht, wer ein unredlich Leben mit Frauen führt, sich dem Spiel ergiebt, ist auszuschliessen; kleinere Verstösse werden durch Zurücksetzung gebüsst, Schuldenmachen wird gerügt und nach vergeblich verlaufener Frist ebenfalls mit Ausschliessung bestraft. Ein wesentlicher Theil der Statuten betrifft die Uebung der eigenen Gerichtsbarkeit. Fremde Richter sollen bei Streitigkeiten der Zunftgenossen nicht angerufen werden, es betreffe Steinwerk oder andere Sachen; der Kläger melde sich bei dem Meister, der, wenn es schwerere Beschuldigungen betrifft, die zwei nächsten Meister herbeiruft und mit ihnen entscheidet. Doch soll vorzüglich Streit verhütet werden, und vierteljährlich soll, wie die Rochlitzer Urkunde vorschreibt, der Meister die Gesellen fragen, ob irgend Hass oder Neid unter ihnen ist. Zu besserer Haltung dieser Ordnung musste sie von jedem Zunftmitgliede beschworen werden. Dafür wurden ihm aber auch, wenn er als Lehrling ausgedient hatte und zum Gesellenstande gelangte, die Erkennungszeichen mitgetheilt, wodurch er sich mit Wort, Gruss und Handschenk in anderen Hütten ausweisen konnte. Ausserdem erhielt er ein Zeichen¹⁾, das er auf seine Arbeit setzen durfte. Wenn er als Wandergesell in einer fremden Hütte Arbeit sucht, beginnt er damit, Stein und Werkzeug zu erbitten, um sein Zeichen einzuhauen, und so einen Beweis seiner Geschicklichkeit zu geben und sich gleichsam wie durch sein Wappen kenntlich und namhaft zu machen²⁾. Wir finden bekanntlich diese Zeichen noch oft in gothischen Kirchen, und sie können bei einer sorgfältigen Sammlung vielleicht dazu dienen, uns über den Zusammenhang und den Verkehr der Bau- schulen verschiedener Länder Auskunft zu geben³⁾. Sie bestehen aus geraden Linien, wie sie sich mit dem Meissel leicht machen liessen, die zu Winkeln, Kreuzen, Haken oder Dreiecken zusammengestellt sind, und

¹⁾ Wovon freilich nur die Rochlitzer Urkunde Näheres enthält, gewiss aber nach allgemeinem Gebrauche, wie es denn auch in der Ordnung von 1563 beiläufig erwähnt ist.

²⁾ In späterer Zeit, wahrscheinlich erst vom 16. Jahrhundert an, wurden die Zeichen der Meister in die auf der Steinmetzhütte bewahrten Meistertafeln eingetragen; Stieglitz, *Gesch. der Bauk.* S. 430.

³⁾ Eine solche Sammlung hat unter Anderen auch der fleissige Didron angefangen (*Annales archéol.* III, 31).

man muss sich hüten, diesem unschuldigen Handwerksgebrauche irgend eine mystische Bedeutung unterzulegen ¹⁾.

In dieser Form bestanden die Bauhütten in Deutschland noch lange, und weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus. Im Jahre 1563 fanden Versammlungen zu Basel und Strassburg statt, deren Resultat eine neue Redaction der Ordnung war, welche als Steinmetzrecht oder Bruderbuch gedruckt und an die verschiedenen Hütten vertheilt wurde ²⁾. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts erschienen diese Verbindungen noch so bedeutend, dass ein Reichstagsbeschluss vom Jahre 1707 mit Beziehung darauf, dass Strassburg vom deutschen Reiche losgerissen war, die Verbindung der deutschen Bauleute mit dieser Haupthütte aufhob. Noch später, im Jahre 1731, beschäftigte sich der Reichstag wiederum mit den Hütten, indem er ihnen untersagte, ihre neuaufzunehmenden Mitglieder zur Verschwiegenheit zu vereiden; eine polizeiliche Maassregel, zu welcher vielleicht die damals schon verbreitete Freimaurerei Veranlassung gab. Inzwischen bestanden doch noch bis an unsere Tage an mehreren Orten, in Köln, Basel, Zürich, Hamburg und Danzig, Steinmetzbrüderschaften, welche die Ordnung vom Jahre 1563 beobachteten. Die Zeit ihrer Entstehung und ihres Aufhörens

¹⁾ Wie dies bekanntlich v. Hammer in seinem: *Mysterium Baphometis revelatum* (Fundgruben des Orients, Bd. VI. Heft 1) gethan, der überall Zeichen eines von dem Templernorden ausgehenden ruchlosen, gnostischen Götzendienstes wittert, doch von Raynouard im *Journal des Savans* (vgl. *Hermes* 1819, 4. Stück), Münter u. A. vollständig widerlegt ist. Es sind vielmehr diese Zeichen direct auf die uralten Hausmarken zurückzuführen, die Homeyer in verschiedenen Abhandlungen besprochen hat, auf Monogramme, mit denen ursprünglich das Haus und alles zum Hause gehörige lebende und todte Inventar bezeichnet wurde, die aber schon im 15. Jahrhundert als persönliche Marken angesehen werden. Mit ihnen unterzeichnete der des Schreibens Unkundige die Urkunden (hantgemäl), ja wir finden in den Advocaten-Signeten des Mittelalters und in den Kaisermonogrammen nur eine Fortentwicklung derselben alten Sitte. Das Monogramm vertritt bei vielen Familien das Wappen und wird selbst tingirt im Wappenschild geführt; es repräsentirt im 15. Jahrhundert im Gegensatz zum Wappen, zum gemeinsamen Abzeichen des ganzen Geschlechts, die einzelne Person und wird von dieser bis ins 17. Jahrhundert in Siegeln, Waarensignaturen, ja selbst Wäschemarken angewendet. Die bei den Kaufleuten heut noch üblichen monogrammatischen Colli-Signaturen sind auf jene Zeit zurückzuführen. Daher ist es denn auch thöricht einen tieferen Sinn in jenen Steinmetzzeichen zu suchen, aber andererseits auch misslich in jeder solchen Figur das Monogramm eines Steinmetzen zu erblicken, da, wie bemerkt, der Gebrauch derselben ganz allgemein ist. Man muss sich daher sehr hüten in Sammlungen von Steinmetzzeichen alle ähnlichen Figuren aufzunehmen. Die wahren Steinmetzzeichen sind meist auf dem Werkstück selbst und zwar an Stellen, die nicht ins Auge fallen, angebracht; höchstens die Meister haben in Wappenschilden ihre Monogramme an dem Bauwerk eingemeisselt. Diese aber von den Zeichen der Donatoren etc. zu unterscheiden ist oft sehr schwierig.

²⁾ Heldmann a. a. O. S. 254 ff.

fällt daher mit der übrigen Zünfte zusammen, und wir finden auch in dem Inhalte dieser Urkunden nichts, was sich nicht aus dem Zunftgeiste erklärte. Nur dadurch unterschied sich dies Gewerbe, dass der Geist hier eine höhere Richtung als in anderen Handwerken bekam. Die Behandlung grossartiger Verhältnisse, die Anwendung mathematischer Regeln, die Anregung des Schönheitssinnes mussten eine würdigere Haltung der Meister und Gesellen herbeiführen, und selbst in der späteren Zeit, als man sich nur noch mit der Vollendung und Erhaltung jener grossen, schon durch ihr Alter ehrwürdigen Monumente beschäftigte, einen gewissen Ernst und eine grössere Ehrfurcht vor dem eigenen Berufe einflössen.

Sehr viel bedeutender, als nach diesen urkundlichen Nachrichten erscheinen die Bauhütten nach den Angaben, welche zunächst zwar von den Freimaurern des vorigen Jahrhunderts ausgehen, aber auch in kunstgeschichtlichen und selbst in rein historischen Werken vielfach Aufnahme gefunden haben. Nach dieser Auffassung sind die Bauhütten nicht einfache Aeusserungen des mittelalterlichen Zunftgeistes, sondern ein Glied einer grossen Kette geheimer Gesellschaften, welche im Dunkel der ältesten Geschichte beginnend bis zu unseren Tagen fortläuft. Einige eröffnen diese Stammtafel völlig mythisch schon unter den Söhnen Adams oder Noahs, Andere unter den ägyptischen Pharaonen¹⁾, Andere endlich mit einem Anschein von Kritik durch die römischen Collegia oder Zünfte der Bauleute, von denen bei den alten Schriftstellern und in den römischen Gesetzen die Rede ist, jedoch ohne dass ihnen mysteriöse Lehren beigelegt werden²⁾. Diese Collegia hätten sich, so erzählt man weiter, beim Untergange des römischen Reichs und namentlich auch in dem zum Christenthume bekehrten Britannien erhalten, wo dann ihre schon von Alters her überlieferten reineren Erkenntnisse später eine neue Anwendung bekamen. Nach Britannien nämlich wäre die christliche Lehre nicht erst aus Rom, sondern schon in früherer, reinerer Gestalt unmittelbar aus Asien überliefert worden, so dass die späteren Bekehrer bei ihren mehr römisch gestalteten Doctrinen einen Widerstand von jenen alten Christen erfahren hätten³⁾. Zwar habe die römische Kirche den Sieg davon getragen, aber es wären noch Anhänger jener reineren, einfacheren Religion übrig geblieben, welche dieselbe im Stillen fortpflanzten. Die Lehre dieser Culdeer (Colidei, Gottverehrer),

¹⁾ So noch Karl Heideloff, die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844.

²⁾ Die schwülstigen Aeusserungen Vitruvs über die philosophische Tendenz der Baukunst geben natürlich keinen Beweis über die traditionellen Lehren dieser Corporationen.

³⁾ Was allerdings geschichtliche Thatsache ist. Vgl. Neander's K.-G. I. S. 121, III. S. 30 ff.

wie sie genannt wurden, sei nun auch in die ohnehin schon von ähnlichem Geiste erfüllten Bauvereine eingedrungen, so dass diese der Sitz eines reineren Christenthums und einer geheimen Opposition gegen die immer mehr entartenden Satzungen der mittelalterlichen Kirche geworden wären. Zwar sei nunmehr auch die Bauthätigkeit, wie alle Bildung, in die Hände der Geistlichen und Mönche übergegangen, und wären die Baulogen daher in den Klöstern, jedoch mit Zulassung von Laien, gehalten; aber auch dies hätte nicht verhindert, dass sie in ihrem alten Geiste fortwirkten.

So habe dann im Jahre 926 ein eingeweihter Gönner dieser Vereine, der Prinz Edwin, des Königs Bruder, die Maurer zu York versammelt und hier die Geschichte ihrer ehrwürdigen Kunst und die Gesetze ihres Vereins urkundlich aufzeichnen lassen. Durch diese s. g. Yorker Constitution¹⁾ habe die englische Maurerei eine Quelle besessen, welche sie vor Entartung bewahrte und in ihrer stillen Wirksamkeit erhielt. Von ihr sei dann der Gedanke ausgegangen, bei einzelnen Bauunternehmungen die Laien zu jenen grossen Verbrüderungen zu vereinigen, deren ich oben in Beispielen aus Frankreich und besonders der Normandie gedacht habe. In Deutschland finden wir dieses allgemeine, begeisterte Zuströmen aller Stände des Volkes nicht; dagegen sollen hier, nach der Voraussetzung dieser freimaurerischen Schriftsteller, die Stifter der Bauhütten ihre Ansichten aus den englischen Logen entlehnt haben, mit welchen sie daher die Verfassung, die Sorge für strenge Reinheit der Sitten und endlich gewisse abweichende und reinere Religionslehren gemein gehabt hätten. Diese letzten hätten sie jedoch, um Verfolgungen zu entgehen, in tiefstem Geheimnisse bewahren müssen, und deshalb nicht gestattet, dass sie aufgezeichnet wurden, indessen hätten die Mitglieder der Hütte ihre Opposition gegen das Papstthum und gegen die rohe, in sinnlicher Pracht schwelgende Geistlichkeit gern in versteckten Zeichen angedeutet, woher sich denn manche Bildwerke erklären, in denen Mönche oder Priester verspottet und selbst heilige Handlungen in Karrikaturen behandelt werden. In Deutschland wären darauf diese Gesellschaften allmählig erloschen und die letzten Glieder derselben hätten ihr Geheimniss mit ins Grab genommen; in England dagegen wäre unter stärkeren politischen Stürmen ihre Wirksamkeit reger erhalten. In den Kämpfen der Häuser Lancaster und York seien sie Anhänger des letzten gewesen und führten daher die weisse Rose unter ihren Emblemen; später hätten sie der Reformation Widerstand entgegengesetzt, und zur Zeit der Republik im Interesse der Monarchie und nachher noch lange für die Rechte der vertriebenen Stuarts gewirkt. Endlich gegen das Ende des

¹⁾ Heldmann a. a. O. S. 129 ff. und Krause, die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurer Bruderschaft I. 546 ff.

17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts hätten sie sich von dem zunftmässigen Scheine und von den Beziehungen auf die Werkmaurer gereinigt, um sich zuletzt (1717) als eine freie Gesellschaft mit allgemein menschlichen Zwecken zu constituiren, wozu namentlich die Ausgleichung der Unterschiede unter den Menschen und des religiösen Streites, und die Herstellung einer brüderlichen Eintracht der ganzen Menschheit gehört habe. Die aus dem Banwesen entlehnten technischen Ausdrücke wären dabei nur als Gleichnisse und Geheimsprache benutzt, um sowohl das Verhältniss des Schöpfers zur Welt, als auch die eigene philanthropische Thätigkeit der Brüder anzuzeigen. Dies wären die Freimaurergesellschaften, die sich von England aus über das ganze westliche Europa verbreiteten und (wiewohl in sehr verminderter Bedeutung) noch bis heute bestehen.

Soweit die geschichtliche Darstellung der Freimaurer, welche aber, wie gesagt, auch ausserhalb ihres Kreises nachgesprochen worden ist. Man erkennt in ihr die Zeit ihrer Entstehung. Bekanntlich hatte das Jahrhundert der s. g. Aufklärung eine seltsame Vorliebe für geheime Gesellschaften. Es hing mit dem Materialismus dieser Zeit zusammen, dass man sich das Walten des Geistes nicht ohne bestimmte äussere Formen denken konnte. Man erklärte daher das grosse Mysterium durch kleine Geheimnisse, und dachte sich die Welt in ihrem geschichtlichen Verlaufe stets unter dem Einflusse geheimer Verbrüderungen, die ihre tiefere Erkenntniss dem grossen Haufen nur in Bildern beigebracht hätten. Für solche bildliche Auffassung hielt man denn nicht bloss die heidnischen Religionen, sondern auch das Christenthum selbst in seiner geschichtlichen Gestalt und träumte daher von einer ununterbrochenen Fortpflanzung reinerer Einsichten über das Wesen Gottes und die Natur durch geheime Verbrüderungen.

Versuchen wir das Wahre vom Falschen zu sichten, so scheint es unzweifelhaft zu sein, dass die moderne Freimaurerei der Form nach aus den zunftmässigen Verbindungen der englischen Werkmaurer hervorgegangen ist. Allein man kann nur annehmen, dass die allgemeinen philanthropischen Lehren, welche ihr Wesen ausmachen, sich des Zunftverbandes als eines geeigneten Gefässes bemächtigt haben, und muss die Behauptung, dass schon im Mittelalter, und gar in seiner früheren Zeit solche Doctrinen hier bewahrt worden, entschieden zurückweisen. Die Yorker Constitution vom Jahre 926, welche angeblich „die reine, noch durch keine päpstlich kirchlichen Dogmen entstellte Christuslehre mit den Lehren reiner Menschlichkeit paart“, welche den Papst nur als römischen Bischof erkennt, welche endlich die Maurer verpflichtet, „die Gesetze der Noachiden zu halten“¹⁾, giebt sich durch ihren ganzen Inhalt als unächt zu erkennen. Mit ihr

¹⁾ Heldmann a. a. O. S. 145, 143, 138.

fällt das Mittelglied jener ganzen Kette und es bleibt eben so unerwiesen, dass in den Bauhütten des Mittelalters, wie in den römischen Collegien der Bauleute, irgend eine von der herrschenden Religion der Zeit abweichende Lehre bewahrt worden sei. Alles spricht vielmehr dagegen; ihre Ordnungen schärfen es ein, dass die Glieder der Genossenschaft regelmässig zur Beichte gehen und das Sakrament des Abendmahls feiern, sie haben, wie andere Institute, ihre Schutzheiligen¹⁾; sie zeigen sich daher als gute katholische Christen, wie denn im Mittelalter kaum eine andere Ansicht bleibend möglich war. Die Annahme abweichender religiöser Lehren, eines Zusammenhanges der Bauvereine mit älteren Mysterien oder Secten ist also völlig unerwiesen und dem Geiste des Mittelalters widersprechend²⁾. Will man aber auch, und diese Gestalt nimmt es bei Anderen an, die Behauptung des Geheimnisses darauf beschränken, dass es nicht in religiösen, häretischen Doctrinen, sondern in einer philosophisch-künstlerischen Symbolik bestanden habe, dass „etwa die Erkenntniss der Natur, ihrer Kräfte und Wirkungen, vorzüglich die Wissenschaft von Zahl und Maass und die rechte Anwendung dieser Erkenntniss zum Nutzen der Menschen darin gelehrt sei“³⁾, so entbehrt auch diese Behauptung jedes Grundes. Namentlich enthalten die schriftlichen Ordnungen der Steinmetzen keine Spur, dass es irgend solche Lehren gegeben habe, deren Ausbreitung den Mitgliedern der Hütte verboten war. In der Ordnung vom Jahre 1563, aber auch nur in dieser, nicht in den älteren, dem Mittelalter näherstehenden, findet sich zwar ein Verbot, aber es lautet nur dahin, dass jeder bei seiner Lossprechung als Geselle an Eidesstatt geloben solle, den Gruss und den Schenk der Steinmetzen Niemanden zu eröffnen oder zu sagen, als dem er es sagen solle, es auch nicht aufzuschreiben⁴⁾. Offenbar ist also nicht

¹⁾ Hier die s. g. vier gekrönten Meister, der Legende nach Baumeister oder Bildhauer, welche der Kaiser Diocletian grausam tödten liess, weil sie verweigerten, ein Götzenbild zu fertigen. Vgl. *Legenda Aurea* (ed. Grässe) cap. 164. S. 739.

²⁾ Bei den Engländern tritt diese Ansicht am Entschiedensten auf, hat aber vermöge der mehr realistischen Weise der Briten auf die Archäologie wenig oder gar keinen Einfluss und überschreitet gewissermaassen nicht den Kreis der Freimaurerei. Bei den Deutschen wird sie unbestimmter vorgetragen, ist dagegen mehr auf die Kunst selbst angewendet. So erscheint sie besonders in den Schriften von Stieglitz (von alldeutscher Baukunst, Leipzig 1820, *Gesch. d. Bauk.*, Nürnberg 1827, S. 340 ff. Beiträge z. G. d. B. Leipzig 1834. II. S. 85 ff. und *Ersch und Gruber Encycl.* VII. S. 141) und ist wunderbarer Weise auch in Leo's *Lehrb. der Gesch. des M.-A.* Halle 1830, S. 393 adoptirt. Am wenigsten sind die Franzosen von dieser Ansicht berührt; nur Daniel Ramée (*Hist. de l'arch.* II. 283 und in Chapuy's *Moyen age monumental*) hat sich an Stieglitz angeschlossen.

³⁾ Stieglitz, Beiträge S. 87.

⁴⁾ Heldmann a. a. O. S. 281.

von Kunstgeheimnissen oder Lehren, sondern von den Zeichen die Rede, durch welche sich der wandernde Gesell legitimiren sollte, und das Verbot bezweckte daher nur, wie ähnliche Vorschriften anderer Gewerke, das Eindringen unzünftiger Gesellen zu verhüten und dafür zu sorgen, dass der vorgeschriebene Stufengang der Lehrjahre beobachtet werde. Noch weniger deuten die schon erwähnten Pariser Statuten auf irgend ein Geheimniss. Zwar ist es den Meistern verboten, ihre Gehülfen und Handlanger, die sie in beliebiger Zahl annehmen dürfen, im Handwerk zu unterrichten¹⁾, allein diese Vorschrift ist nichts als eine nothwendige Consequenz der Beschränkung der Lehrlingszahl, die sich hier wie in den anderen Gewerksordnungen findet, und bezweckt nichts weiter, als den grossen Andrang zum Gewerbe zu verhüten.

Wozu hätte auch die Geheimhaltung rein künstlerischer Lehren dienen sollen? Es giebt wohl in künstlerischen Dingen ein Geheimniss, das aber keines Verbotes bedarf, weil es sich von selbst der Verbreitung entzieht: das Geheimniss des Talents und selbst der Einsicht. Denn immer sind nur Wenige im Besitze der Theorie und der tieferen Principien, während die Uebrigen dem Herkommen und den praktischen Regeln folgen, ohne Grund und Bedeutung derselben zu kennen. Eine Ausnahme von diesem natürlichen Verhältnisse würde nur dann anzunehmen sein, wenn diese Theorie nicht einfach aus der Natur der Sache geschöpft, sondern mit fremdartigen, symbolischen Beziehungen versetzt gewesen, und wenn sie der Menge nicht etwa bloss durch eigenen Mangel der Begabung oder des Eifers, sondern durch eine absichtliche Geheimhaltung verborgen gewesen wäre. Ob etwas dergleichen vorhanden war, lässt sich nun beim Mangel an bestimmten Nachrichten nur aus den Monumenten erforschen und diese Aufgabe hat Viele beschäftigt und manche schätzenswerthe Untersuchung veranlasst. Mehrere, namentlich Deutsche, haben geglaubt, den Schlüssel des Geheimnisses, das Grundprincip der Construction, welchem die Werke des Mittelalters ihre Schönheit verdanken, gefunden zu haben. Sie sprechen

¹⁾ Les maçons puent avoir tant aides et vallés à leur mestier come il leur plaist, pourtant que il ne monstrent à nul de eus nul point de leur mestier. — Diese Bestimmung (Livre des métiers, p. 108) ist nur insofern auffallend, als das Wort Vallé oder Vallet bei den anderen Gewerben einen wirklichen Gesellen bedeutet, dem daher auch bei einigen ein selbstständiges Arbeiten gestattet ist. Es erklärt sich aber dadurch, dass der Maurermeister auch Gehülfen für untergeordnete Dienste und zwar in grosser Zahl brauchte, was bei anderen Gewerken nicht vorkam, und es geht aus einer anderen Stelle hervor, dass hier die Lehrlinge auch nach ihrer Lossprechung den Namen Apprentis beibehielten. Das Verbot, jene zu unterrichten, hatte denn auch nicht sowohl die Bedeutung einer Geheimhaltung, als die Folge, dass ein solcher Gehülfe, wenn er auch noch soviel absah, nicht losgesprochen und zur Meisterwürde gelangen konnte, wenn er nicht als Lehrling aufgenommen wurde und die Lehrjahre aushielt.

von Grundzahlen, Grundmassen und Grundfiguren, also von arithmetischen oder geometrischen Principien, welche bei der Ausbildung der einzelnen Theile geleitet hätten. Was nun zunächst die Grundzahlen betrifft, so verstehen die, welche sie annehmen, darunter nicht eine allgemeine, bei allen Werken desselben Styls, sondern eine specielle, bei einem bestimmten Gebäude zum Grunde gelegte Zahl, welche der Architekt nach den Umständen oder nach einer unbekanntem, in den Bauhütten überlieferten, vielleicht gar symbolischen Rücksicht feststellte und danach die Details, namentlich die Zahl der mehrfach vorkommenden Theile, also der Pfeiler und Fenster, der Polygonseiten des Chors und der Stockwerke des Thurms, wohl auch einzelne Gliederungen, bestimmte. Diese Bestimmung soll aber nicht durch unmittelbare Anwendung der Grundzahl erfolgt sein (was auch unmöglich wäre, da diese Theile der ganzen Anlage zufolge nicht in gleicher Zahl vorkommen können), sondern nur durch Rücksichtnahme auf dieselbe, so dass jeder Theil durch Multiplication, Division oder noch auf andere Weise aus der Grundzahl entnommen ist. Vor allem soll sie in der Gestalt des Chorschlusses, also an der heiligsten und wichtigsten Stelle des Baues, gefunden werden; allein nicht immer in der Zahl der wirklich angewendeten Seiten des Chorschlusses, sondern zuweilen auch nur in der Zahl sämtlicher Seiten des Polygons, von dem der Chorschluss ein Fragment ist. So soll, nach der Behauptung eines Vertheidigers dieser Ansicht, bei einem dreiseitigen Chorschlusse die Polygonzahl sechs oder acht, da der dreiseitige Schluss aus dem Sechseck oder Achteck genommen zu sein pflegt, bei einem fünf- oder siebenseitigen aber die Zahl dieser angewendeten Seiten, fünf oder sieben, und nicht die des Polygons, zehn oder zwölf, als Grundzahl gelten¹⁾. Die Anwendung der so gefundenen Grundzahl auf die anderen erwähnten Theile soll dann ferner auch nicht immer in derselben Weise erfolgt sein; bald soll sie sich an einer Pfeilerreihe, bald an beiden zusammen, bald in der ganzen Länge der Kirche, bald nur bis zum Anfange oder bis zum Schlusse des Kreuzschiffes finden. Allein selbst bei dem grossen Spielraume, den diese verschiedenen Combinationen gewähren, lässt sich die Durchführung der vermeintlichen Grundzahl bei den bedeutendsten und durchdachtesten Constructionen nicht nachweisen, wie dies selbst die Vertheidiger dieser Hypothese zugestehen müssen²⁾. In der That ist wenig

¹⁾ Stieglitz, *Gesch. d. Bauk.* S. 338 u. *Beiträge II.* S. 50.

²⁾ Hoffstadt (*goth. A. B. C.* S. 175 ff.) führt für den Satz, dass sich die Zahl der Schäfte nach der Grundzahl des Chores richte, sechs Beispiele an, darunter aber auch den Freiburger und Wiener Dom, obgleich bei beiden der Chor viel jünger ist als das Schiff und mithin höchstens jenes nach diesem geregelt sein kann, wodurch, namentlich wenn man an die Geschichte beider Kirchen denkt, die Bedeutung der Grundzahl ver-

oder gar kein Gewicht darauf zu legen. Die Natur der Sache, die Bedingungen, welche sich aus der Haltbarkeit des Materials, dem kirchlichen Zwecke und anderen nothwendigen Rücksichten ergaben, stellten ohnehin für die Zahl dieser Theile ziemlich enge Grenzen. Der Polygonseiten am Chorschlusse konnten nicht weniger als drei, nicht füglich mehr als sieben sein, die Pfeiler einer Reihe sind in den grösseren nordischen Kirchen meistens nicht unter sechs und nicht über zwölf. Die Fenster richten sich nach den Pfeilern und Gewölbefeldern, und bei den feineren Gliederungen kommen so mannigfache Abtheilungen vor, dass man sie willkürlich begrenzen kann. Lässt man nun bei den Polygonseiten die Alternative zwischen ihrer Zahl und der des Polygons, erlaubt man sich den Anfangs- und Endpunkt der Pfeilerreihe verschieden zu bestimmen, so ist es freilich nicht schwer Uebereinstimmungen zu finden. Man kann aber unmöglich annehmen, dass dieses Zahlenspiel den Architekten beschäftigte und dass er sich dadurch bei Anlage und Ausführung des Ganzen beschränken lassen.

Auf die Dimensionen des Gebäudes, von denen die Wirkung desselben abhing, auf Länge, Breite, Höhe und Pfeilerabstand und auf ihre Verhältnisse zu einander, fand diese Grundzahl ohnehin keine Anwendung, hier kann nur von einem Grundmaasse die Rede sein, d. h. davon, dass ein bestimmtes, am Gebäude angewendetes Maass als Einheit behandelt und danach entweder durch Multiplication oder durch Bruchtheilung die anderen Dimensionen begrenzt wurden. Dies findet sich nun in der That oft, in der Art, dass die Meister eine Maassbestimmung, etwa den Pfeilerabstand oder die Breite des Mittelschiffes, bei den anderen Maassen dergestalt benutzten, dass diese einen einfachen Bruch oder eine ebenso einfache Multiplication jener Einheit darstellen. Allein ebenso deutlich zeigt sich auch, dass sie hierbei von keinem symbolischen Zahlenspiele und keiner ein für allemal festgestellten Regel ausgingen, sondern nur die durch die Natur der Verhältnisse im Allgemeinen gebotenen Dimensionen in solcher Weise fixirten¹⁾. Daher dient denn auch nicht immer dieselbe Linie als Grundmaass,

loren geht. Zugleich giebt er aber auch eine Reihe von Beispielen, wo seine Regel nicht zutrifft, und darunter so bedeutende, wie die Elisabethkirche in Marburg und die Dome zu Köln und zu Meissen.

¹⁾ Sehr schätzbare Untersuchungen in dieser Beziehung giebt Bernhard Grueber, Vergleichende Sammlungen für christlich-mittelalterliche Baukunst 2. Theil: Die Constructionslehre; Augsburg 1841. Als Beispiele für die Art dieser Verhältnisse führe ich daraus zwei Kirchen an, die berühmte Elisabethkirche zu Marburg und die Kirche zu Altenstadt in Bayern. Bei jener ist der Pfeilerabstand oder die Breite des Seitenschiffes, beides von der Pfeilerachse gerechnet, die Einheit (18'); sie findet sich verdoppelt als Breite des Mittelschiffes und Höhe des Hauptportals (36'), vierfach als (lichte) Breite des Langhauses und (innere) Gewölbhöhe (72'), achtfach als Länge des Kreuzschiffes mit den Strebepfeilern, mithin als grösste Breite der Kirche (144'), sechsfach als Giebelhöhe

und die Verhältnisse der Anwendung sind bei jedem Gebäude selbstständig bestimmt. Die Meister des Mittelalters verhielten sich dabei ebenso, wie die antiken Architekten, welche auch nur ungefähr gewisse Proportionen beobachteten, und weit entfernt waren, sich an die engen Vorschriften, welche die spätere Theorie aus ihren Werken abstrahirt hat, ängstlich zu binden. Das Mittelalter ist aber noch freier, weil der Typus des Baues reicher und schwieriger ist. Hier herrscht daher nicht einmal in dem Grade wie in der antiken Architektur ein einfaches Grundmaass, am wenigsten wie dort in dem Säulendurchmesser ein kleines, und unter den grösseren Dimensionen hat keine bleibend eine solche Bedeutung. In romanischen Bauten kann man meistens die Breite des Mittelschiffs als die Einheit betrachten, nach welcher sich das Uebrige richtet, in gothischen ist es bald diese Dimension, bald der Pfeilerabstand von Achse zu Achse gerechnet¹⁾. In vielen, ja man kann sagen, in der Mehrzahl der Gebäude aus besserer Zeit giebt aber keine von beiden Linien und überhaupt kein an dem Gebäude angewendetes Längenmaass den genauen Maassstab für die anderen Dimensionen, und nur in Kirchen aus der letzten Zeit des gothischen Styls mag sich zuweilen ein pedantisches Festhalten solcher Maasse und Zahlenverhältnisse finden.

Deshalb hat man vermuthet, dass nicht eine Linie, sondern eine geometrische Figur zum Grunde gelegt worden, aus deren verschiedenen Seiten man dann das für jeden Theil des Gebäudes Angemessene entlehnt habe. Man hat mehrere Hypothesen dieser Art aufgestellt, nicht ohne eine Beimischung symbolischer Beziehungen. Zuerst nennt man den Würfel, der als die dritte Potenz, als die regelrechte Entwicklung der Linie zum Körper allerdings etwas Bedeutungsvolles hat. Von seiner Anwendung spricht man hauptsächlich bei der romanischen Baukunst. Denkt man hier

(108'), endlich zwölffach als innere Länge mit Inbegriff des Portals, dreizehnfach als äussere Gesamtlänge (234') und fünfzehnfach als Thurmhöhe (270'). Bei der älteren, im Uebergangsstyle gebauten und gewölbten Kirche zu Altenstadt bei Schongau ist dagegen die Breite des Mittelschiffs von einer Pfeilerachse zur anderen die Einheit, d. h. nur ihre Zahl hat zu den verschiedenen anderen Maassen ein genaues Verhältniss. Sie beträgt 30' und eben soviel die Höhe der Pfeiler, beides in den Seitenschiffen die Hälfte (15'), eben soviel der Pfeilerabstand von Achse zu Achse und die Tiefe der halbkreisförmigen Chornische; die Dicke der Pfeiler endlich ein Fünftel (6') und daher die Breite des Mittelschiffes im Lichten vier, die der Seitenschiffe zwei Fünftel (24' und 12'). Die ganze innere Breite endlich giebt das Doppelte (60'), die ganze Länge das Vierfache (120') jener Einheit.

¹⁾ Grueber a. a. O. S. 35 und Hoffstadt, gothisches A. B. C. S. 175 ff. enthalten darüber nähere Angaben, aus denen sich aber mehr als die Verfasser beabsichtigen, das Schwankende und Beliebige in der Anwendung solches angeblichen Grundmaasses ergibt.]

nämlich auf dem Centralquadrat einen Würfel errichtet und legt dessen Seitenflächen so auseinander, dass nach drei Seiten jedesmal Ein Quadrat, nach der vierten aber zwei Quadrate (nämlich das der Seite und das obere) abfallen, so hat man allerdings die Gestalt des Kreuzes und ungefähr den Kern einer romanischen Kirche. Aber es fehlt doch viel, dass man die ganze Kirche habe; Seitenschiffe und Chornische lassen sich nicht aus dem Würfel herleiten und ebenso wenig der andere Theil des Langhauses, wenn dasselbe, wie es ja fast immer der Fall ist, mehr als zwei Quadrate misst. Noch weniger aber hat der Würfel irgend eine nahe Beziehung auf den Charakter des Gebäudes, denn in diesem ist überall das Längliche, Ungleichseitige vorherrschend, während der Würfel der Ausdruck allseitiger Gleichheit ist. Man kann daher schwerlich glauben, dass die Meister der romanischen Kunst an den Würfel gedacht haben; die derben einfachen Formen ihrer Werke zeigen keine Spur einer solchen Absicht und die oft sehr wortreichen Erzählungen ihrer Bauthätigkeit weisen nicht im Entferntesten darauf hin ¹⁾.

Etwas anders verhält es sich mit der gothischen Baukunst. Hier ist nicht nur der Styl so complicirt, dass man sich wohl ein Geheimniss darunter verborgen denken könnte, sondern wir besitzen auch wirklich schriftliche Aeusserungen von Bau- und Werkmeistern, in welchen die Anwendung gewisser geometrischer Figuren empfohlen und mit Wichtigkeit wie ein Arcanum behandelt wird. Es wird darin von der „rechten, freien Kunst der Geometrie“, von „des Chores und der Fialen Gerechtigkeit“, von dem „rechten Grunde der deutschen Steinmetzen“ gesprochen, und dabei die Triangulatur und Quadratur als dieser rechte Grund genannt. Diese Schriften rühren zwar sämmtlich aus später Zeit her, die frühesten aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, die anderen gar aus dem sechszehnten und siebenzehnten ²⁾, allein ihre Verfasser stehen doch der guten Zeit näher wie wir und berufen sich auf altes Herkommen, darauf, dass sie von „den Alten, der Kunst Wissenden“ ³⁾ Belehrungen erhalten hätten. Der Inhalt dieser Schriften verdient daher wohl eine Prüfung.

Es ist bemerkenswerth, dass sie sämmtlich von Deutschen oder doch

¹⁾ Stieglitz und Andere führen das Würfelkapitäl als einen Beweis bewusster Anwendung dieser Form an. Allein das Würfelkapitäl ist kein Würfel und der Augenschein lehrt, dass es aus ganz anderen Gründen entstanden sei. Auch findet es sich ja nur in gewissen Gegenden, während es, wenn es gleichsam den Schlüssel für die ganze Construction enthalten sollte, allgemein verbreitet sein müsste.

²⁾ Ein Verzeichniss solcher Schriften bei Hoffstadt goth. A. B. C. S. 165 ff.

³⁾ So Mathias Roriczer in der Dedication seines Büchleins von der Fialen Gerechtigkeit 1486, abgedruckt bei Heideloff „Die Bauhütte des Mittelalters“ und richtiger herausgegeben von Reichensperger, Trier 1845.

aus deutscher Quelle herrühren; Franzosen und Engländer haben, so viel wir wissen, nichts Aehnliches aufgezeichnet. Die ältesten und rein deutschen Schriften dieser Art sind weniger bedeutsam. Die eine (*Geometria deutsch*, angeblich von Hans Hösch aus Gmünd 1472), giebt nur eine geometrische Vorschule für Steinmetzen, eine Anleitung, um ohne Berechnung mit Zirkel und Lineal künstlichere Figuren, Fünfecke u. dgl. zu construiren. Die zweite, von Mathias Roriczer, Dommeister zu Regensburg, vom Jahre 1486 enthält Anleitung für die Construction gewisser Glieder, der Fialen, Wasserschläge u. dgl. Sie ist sehr interessant und wir werden noch auf sie zurückkommen, aber eine Grundfigur als allgemeine, bedeutsame Wurzel des Ganzen, ist darin nicht gelehrt. Darauf deutet erst die dritte, spätere solcher Schriften, das Werk eines Italieners, hin. Cesare Cesariano aus Mailand, Schüler oder doch Zeitgenosse des Bramante¹⁾, gab im Jahre 1521 eine italienische Uebersetzung des Vitruv mit Erläuterungen heraus und liess sich dabei auf eine genaue Erörterung des Dombaues seiner Vaterstadt ein, dessen Grund- und Aufriss er beifügte. Er bezeichnet die Regeln, welche er über die Construction des gothischen Baues vorträgt, ausdrücklich als Grundsätze der deutschen Architekten. Diesen Excurs über den Mailänder Dom nebst den dazu gehörenden Figuren nahm dann der Nürnberger Arzt Rivius im Jahre 1548 in seine deutsche Uebersetzung des Vitruv auf, jedoch ohne seinen Autor zu benennen und mit einigen Aenderungen, und dieses Buch des Rivius ist nun die eigentliche, etwas trübe Quelle für jene vermeintlichen Geheimlehren der deutschen Meister. Hier werden allerdings nicht bloss Hilfsmittel und Constructionen für einzelne schwierige Glieder des Baues angegeben, sondern der Triangel, das gleichseitige Dreieck, wird ausdrücklich als der „fürnehmste höchste Steinmetzengrund“ bezeichnet und die Grundlegung und Aufziehung aller Theile aus diesem Dreiecke, dem Quadrat und dem Zirkel gelehrt. Die Erläuterungen dieser Regel gewähren freilich keine überzeugenden Gründe, die Seiten der Triangel sind niemals wirkliche Bestandtheile des Mauerwerks, sondern nur fingirte Linien, welche gewisse Theile des Gebäudes tangiren oder durchschneiden, die Punkte, von denen die Seiten dieser Dreiecke ausgehen, liegen bald innerhalb, bald ausserhalb des Gebäudes, sie scheinen willkürlich gewählt. Nur soviel ergibt sich aus den Zeichnungen, dass das gleichseitige Dreieck dazu benutzt ist, die Höhe der verschiedenen Räume durch den aus der Spitze auf die Grundlinie zu fallenden Perpendikel, und die der senkrechten Glieder, z. B. der Dienste in den verschiedenen Schiffen vermöge der Durchschneidung der Verticale durch die Seiten des Dreiecks festzustellen. Da der Perpendikel

¹⁾ Vgl. über seine streitigen Lebensumstände Vasari ed. Lemonnier. VII. S. 126.

des gleichseitigen Dreiecks stets dasselbe Verhältniss zur Grundlinie hat, so erlangte man dadurch bei richtiger Abgrenzung der Grundlinie eine Gleichartigkeit der Verhältnisse, und gab überdies der ganzen in verschiedenen Absätzen aufsteigenden Masse eine Haltung, welche dem Neigungswinkel des gleichseitigen Dreiecks und somit der Anforderung der Stabilität entspricht. Das gleichseitige Dreieck gewährt daher hier ein Mittel, die Verhältnisse durch geometrische Construction festzustellen und sich die Schwierigkeit der Berechnung zu ersparen. Dies gilt zwar zunächst nur von fünfschiffigen Kirchen, wie der Mailänder Dom, weil nur bei solchen das auf der wirklichen Breite als Grundlinie errichtete gleichseitige Dreieck eine dem gothischen Style angemessene Höhe ergiebt, während in dreischiffigen Kirchen das Verhältniss ihrer Höhe zu ihrer Breite auf ein viel steileres Dreieck hinweist. Indessen konnte man auch hier dieselbe Construction anwenden, wenn man die wirkliche Grundlinie auf beiden Seiten, den äusseren Seitenschiffen des fünfschiffigen Baues entsprechend, verlängerte und darauf das gleichseitige Dreieck errichtete. Wenn man, wie es in der Blüthezeit des gothischen Styles meistens geschah, dem Spitzbogen durchweg und mithin auch an den Quergurten der Wölbung das gleichseitige Dreieck zum Grunde legte, war dies Verfahren wohl gerechtfertigt. Ueberhaupt hat das gleichseitige Dreieck eine der Tendenz des gothischen Styles wohl zusagende Bedeutung; es ist der Ausdruck eines schlanken, aber doch gemässigten Aufstrebens. Während im romanischen Style das Quadrat und das durch die Diagonalen desselben gebildete gleichschenkelige rechtwinkelige Dreieck vorherrschte, dessen Höhe genau die Hälfte der Grundlinie ergab, entsprach das gleichseitige Dreieck, dessen Höhe weit über diese Hälfte hinausging, aber doch das Maass der Grundlinie selbst nicht völlig erreichte, den schmalen rechteckigen Eintheilungen des gothischen Styles. Es ist daher begreiflich und nicht unwahrscheinlich, dass man darauf fiel, sich des gleichseitigen Dreiecks, das ohnehin in den Spitzbögen, in den einschneidenden Gewölbdreiecken und an andern Stellen zu Tage trat, durchweg zur Ausarbeitung des Grundrisses sowohl als des Aufrisses zu bedienen. Man behandelte nach überlieferten Regeln gewisse Theile des Grundrisses als Grundlinien im horizontalen oder im verticalen Sinne, und bedeckte so das Ganze mit einem Netze sich rautenförmig durchkreuzender gleichseitiger Dreiecke, deren Spitzen oder Durchschneidungen dann als Bestimmung der Standpunkte oder des Höhenmaasses der einzelnen Theile galten ¹⁾. Es war dies zwar kein rationelles Verfahren;

¹⁾ Die Annahme einer solchen, mit Hilfe des gleichseitigen Dreiecks ausgeführten Constructionsweise, welche früher nur in Deutschland und auch da nicht von Architekten, sondern von dilettantischen Alterthumsfreunden (Boisserée, Stieglitz, Hoffstadt

das gleichseitige Dreieck war nicht ein zeugendes Princip, aus dem sich das Ganze mit Nothwendigkeit entwickelte, es liess die Gründe für die Eintheilung und für die statische und ästhetische Wirkung der Construction nicht erkennen. Es setzte voraus, dass die Regeln über die Bestimmung der Grundlinien und über die Bedeutung der Durchschnittspunkte richtig gebildet waren und zu befriedigenden Wirkungen führten. Hatten sich aber diese Regeln bewährt, so boten sie dem Praktiker ein erwünschtes Mittel, sich die Ausführung zu erleichtern und sich gegen Verstösse zu sichern.

Geometrische Formeln, welche die Stelle von Berechnungen vertreten, sind bei Bauhandwerkern überall üblich und bestehen selbst heute noch. Im Mittelalter kam manches zusammen, um sie zu befördern. Zunächst der Mangel eines gegebenen, einfachen Bestimmungsgrundes. Die griechische Architektur hatte einen Modulus, eine Maasseinheit, von der die Maasse aller Theile so sehr abhingen, dass, wenn der Durchmesser der Säulen colossal wurde, nun auch alle Theile in gleicher Weise wuchsen, sogar die Stufen des Tempels, obgleich sie dadurch eine Höhe erhielten, welche ihr Beschreiten unmöglich machte. Dem Mittelalter fehlte der Sinn für solche strenge Proportionalität. Die romanische Baukunst stellte zwar für den Grundriss gewisse, freilich sehr dehbare Regeln auf, behandelte aber die Details mit naivester Willkür. Die gothische Architektur war höchst consequent, hatte aber dennoch keine leitende Maasseinheit; sie trat in ein directes Verhältniss zur Natur. Ein geistreicher architektonischer Schriftsteller hat dies in zwar etwas gesuchter, aber bei richtigem Verständniss zutreffender Weise dahin ausgedrückt: der Mensch selbst ist ihr Maassstab ¹⁾. Die Theile, welche zur unmittelbaren Benutzung des Menschen bestimmt sind, die Stufen, die Brüstungen der Gallerien, selbst die Sockel der Pfeiler, auf welche die Zuhörer sich stützen können, behalten stets dieselbe Höhe; die Höhe der Thüren übersteigt auch in den bedeutendsten Kathedralen nicht das Dreifache menschlicher Grösse, als das höchste, was etwa für das Durchtragen von Fahnen erforderlich sein könnte. Man liebte es, bei hochaufstrebenden Gebäuden das menschliche Maass in Erinnerung zu bringen, etwa durch die Brüstungen der Gallerien, um so ihre Höhe anschaulich zu machen. Bei andern Theilen gilt dann jener Satz wenigstens in dem Sinne, dass man den Maassstab nicht im Gebäude selbst, sondern in den Beziehungen zur Natur, also theils im Menschen, in seiner Benutzung

u. A.) aufgestellt war, hat in Viollet-le-Duc (Entretiens sur l'Architecture, no. 9 und Dictionnaire, s. v. Proportion, Vol. VII. p. 532 ff.) einen eifrigen und gewichtigen Vertheidiger gefunden, der das im Texte bezeichnete Verfahren genauer entwickelt und nachzuweisen sucht.

¹⁾ Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Arch. Vol. V. s. v. échelle.

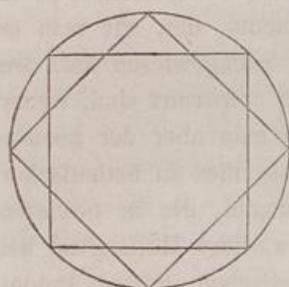
und seiner Empfindung, theils aber auch in der Natur der Baumaterialien und mithin in der Construction suchte. Daraus folgte denn, dass man bei einer Vergrößerung des Raumes sich keinesweges zu gleicher Vergrößerung aller Theile verpflichtet glaubte. Die Stärke der Pfeiler steigt daher nicht in dem Grade, wie die Breite und Höhe der Schiffe; man vergrößert sie nur, soweit es die Solidität erfordert, und zieht es vor, dadurch an Raum zu gewinnen. Die Dicke der Dienste an den Pfeilern wächst in noch geringerem Grade und macht dadurch ihre schlanke Höhe noch auffallender u. s. f. Es ist einleuchtend, dass dies System eine grosse Freiheit der Wahl gestattete, dass es aber auch eine sehr genaue Kenntniss der statischen Gesetze und eine sorgfältige Würdigung der ästhetischen Momente erforderte, für die im Mittelalter die theoretischen Vorstudien fehlten. Die aus dem Handwerk hervorgehenden Meister konnten sie nur durch Erfahrungen gewinnen; sie mussten daher suchen, diese zu fixiren und anwendbar zu machen, was dann nicht durch Rechnung oder wörtliche Berichte, sondern nur durch geometrische Zeichnungen, die ungefähr das richtige Resultat gaben, geschehen konnte. Wie vortrefflich ihnen dies in statischer Beziehung gelungen, beweisen die Monumente, die, wie man es z. B. am Kölner Dome durch neuere Berechnungen nachgewiesen hat, den theoretischen Ansprüchen gemäss vollkommen richtig construirt sind, weder zu viel noch zu wenig geben¹⁾. Ebenso bedurfte man aber der geometrischen Hilfsmittel, um sich vor Willkür und Missgriffen in ästhetischer Beziehung zu bewahren, und die günstigen Wirkungen, die in gewissen gelungenen Bauten erlangt waren, zu sichern. Da diese Hilfsmittel bei der Untrennbarkeit des Constructiven und des Aesthetischen meistens Beides zugleich im Auge hatten, da sie überdies nicht auf theoretischem Wege, sondern durch praktische Versuche gefunden wurden, so darf man mit Gewissheit annehmen, dass sie sich vielfach veränderten, den Fortschritten der Technik und dem Wechsel des Geschmackes folgten, in verschiedenen Gegenden und Schulen anders aufgefasst wurden. Auch wurden sie in der Blüthezeit der gothischen Architektur²⁾ gewiss nicht pedantisch festgehalten,

¹⁾ Wie Prof. Schwatlo in einer auf der Berliner Bauakademie gehaltenen Vorlesung darlegte.

²⁾ Es ist auffallend, dass Villars de Honnecourt, ein Architekt des XIII. Jahrhunderts, in seinem, von Lassus herausgegebenen Skizzenbuche, während er bei Figurenzeichnungen die Hilfsmittel der Construction sehr wohl erkennen lässt, sie bei architektonischen Entwürfen nicht andeutet. Indessen darf man daraus wohl nicht schliessen, dass sie damals noch nicht üblich waren, sondern nur, dass er persönlich derselben nicht bedurfte oder sie doch nur in Gedanken hinzufügte. Auch bei den zahlreichen Rissen gothischer Bauten, die wir, sämmtlich aus späterer Zeit, noch besitzen, kommen solche Andeutungen nicht vor.

sondern überall nach den individuellen Verhältnissen des Baues und nach dem künstlerischen Gefühl des Meisters mit vollkommener Freiheit modificirt. Die Praxis hatte ohne Zweifel auch für solche Abweichungen Formeln geschaffen, zwischen denen der Meister wählen konnte. Rivius nennt den Triangel den „höchsten fürnemsten Steinmetzengrund“ und scheint dadurch anzudeuten, dass es noch andere Systeme gab. Aber auch da, wo man das gleichseitige Dreieck zum Grunde legte, selbst im Kölner Dome, wo dies einseitiger und ausschliesslicher geschehen ist, als anderswo, konnte man doch nicht umhin, zahlreiche andere Dreiecksformen zuzulassen¹⁾. Jedenfalls gab es in dem ausgebildeten gothischen Bau Glieder, zu deren Construction das Dreieck nicht ausreichte und für welche man anderer Hilfsmittel bedurfte. Ein solches entstand, wenn man zwei Quadrate, ein senkrecht gestelltes und ein der Diagonalenrichtung entsprechendes, einander durchschneidend oder in einander eingezeichnet annahm, und diese Operation durch grössere oder kleinere Quadrate derselben Art wiederholte.

Fig. 90.



Quadratur.

Dies nannte man die Quadratur, weil der Arbeitende alles auf Quadrate zurückführte, oder auch, was bei den deutschen Werkmeistern üblicher gewesen zu sein scheint, Achtort (Ort = Spitze), weil bei diesem Schema die Zahl: Acht, vielfältig zum Vorschein kam; denn die beiden Quadrate bilden übereinander gelegt einen achteckigen Stern mit einem inneren Achteck und acht äusseren Dreiecken (Fig. 90).

Die ausgedehnteste Anwendung fand dieses Schema bei den Thürmen und bei den Fialen, indem es vermöge desselben leicht war, die abnehmende Gliederung derselben auf den verschiedenen Stufen der Höhe in einem Grundrisse anzugeben. Man deutete durch innere parallele Quadrate die Verjüngung des viereckigen Unterbaues auf seinen höheren Stufen an, verlängerte dann die Seiten des inneren Quadrates bis zu denen des äusseren und erhielt so durch vier kleine Eckquadrate den Grundriss der etwa anzuwendenden Eckfialen, erlangte endlich durch Uebereckstellung des inneren Quadrates das Achteck, welches den Grundriss der Hauptfiale bilden sollte. Man konnte in dieser Weise ins Unendliche fortfahren und eine Reihe kleinerer Figuren erzeugen, nach denen man sich bei allen Details richten konnte. Aehnlich verhielt es sich bei der Bildung des Tragpfeilers, dessen Basis im Wesentlichen in einem übereck gestellten Quadrate, jedoch mit abge-

¹⁾ Boissérée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. München 1842. p. 33 ff.

faseten, durch ein grösseres senkrecht gestelltes Quadrat abgeschnittenen, Ecken besteht, während die polygonförmigen Untersätze der Dienste an ihrer vorderen Seite der Diagonale, an ihren Seitenlinien aber einer der beiden rechtwinkligen Richtungen entsprechen. Und ebenso beherrschen dieselben Linien die weitere Gliederung der Rundstäbe und Hohlkehlen, indem die Diagonale als Tangente oder Durchmesser ihrer Kreise sie bestimmt, während ihre Gruppierung im Vor- und Zurücktreten und in der Scheidung stärkerer und schwächerer Dienste und Höhlungen auf den beiden rechtwinkligen Dimensionen beruht. Auch hier waren daher sämtliche zur Zeichnung des Gliedes erforderlichen Winkel und Linien in jenem Schema enthalten, und ebenso verhielt es sich bei der Gliederung der Fenster und Portale und bei allem Maasswerk.

In ähnlicher Weise wie im Achtort die Quadrate konnte man auch zwei gleiche gleichseitige Dreiecke übereinander legen, so dass sie einen sechseckigen Stern mit einem regelmässigen Sechseck als Kern und sechs Dreiecken als Spitzen bildeten. Vier Dreiecke geben in derselben Weise ein Zwölfeck. Dies ist die sogenannte Triangulatur, ohne Zweifel eine spätere Erfindung, weil sie auf die Formen des guten Styls selten oder nie Anwendung leidet, sondern nur auf die Künsteleien, welche man im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, und auch da mehr an Tabernakeln und sonstigen Zierwerken als an wirklichen Bauten anbrachte.

Obgleich hiernach sowohl jener „höchste und fürnemste Steinmetzengrund“ des gleichseitigen Dreiecks als auch die Quadratur und Triangulatur ungeachtet ihrer volltönenden Namen wirklich nichts anderes als Hilfsmittel für die Anlage des Ganzen und für die Construction von schwierigeren Gliederungen waren¹⁾, ist es dennoch begreiflich, dass sie dem einfachen Steinmetzen, der ihre Gründe nicht kannte, räthselhaft und, da sie ihn zu feinen und künstlichen Arbeiten wunderbar befähigten, wie ein Arcanum erschienen, und dass diese Ueberschätzung in der Zeit des Verfalls zunahm. Man glaubte durch diese Kunstgriffe den alten Meistern gleich zu kommen, und bemerkte nicht, dass die Kraft der künstlerischen Erfindung dadurch gelähmt wurde. Cesariano, der in den letzten Tagen gothischer Bauhätigkeit von den am Mailänder Dome beschäftigten deutschen Werkleuten

¹⁾ Hoffstadt behauptet, dass die „Quadratur“ wenigstens insofern dem gothischen Bau zum Grunde läge, als das Grössere zum Kleineren sich durchweg verhalte, wie die Diagonale zur Seite des Quadrats. Wo man grössere Steigerung wünschte, habe man dasselbe Gesetz in weiterer Potenz angewendet, und also die Diagonale des Diagonalenquadrats als Maassstab gebraucht. Auch dies künstliche und willkürliche Gesetz möchte, wenn überhaupt, nur in der spätesten Zeit, und auch da nur in beschränktem Umfange, angenommen worden sein. Bei allen wesentlichen Verhältnissen (z. B. bei denen des Grundrisses) trifft es niemals zu.

ihre Regeln erfragte, suchte als ein gelehrter Architekt sie auf Grundprincipien zurückzuführen und gab ihnen eine noch anspruchsvollere Gestalt, als sie bei jenen Steinmetzen gehabt hatten. Rivius, sein Uebersetzer ins Deutsche, war kein Architekt, sondern ein Arzt, ein Dilettant, und nahm den zwischen den Kapiteln des Vitruv versteckten Excurs über den Mailänder Dom ohne sachkundige Prüfung auf. Die Baumeister selbst beschäftigten sich aber von nun an nicht mehr mit der gothischen Architektur, und nur in der allmähig absterbenden Zunft wurden jene Hülfsmittel als unfruchtbare Geheimnisse vererbt, wo dann in neuerer Zeit deutsche für die mittelalterliche Kunst begeisterte Forscher sie entdeckten. Boisserée liess sich von einem der letzten zünftigen Meister darüber belehren¹⁾, und er und andere gleichgesinnte Alterthumsfreunde fanden in dem Buche des Rivius eine willkommene Bestätigung des vorausgesetzten Geheimnisses²⁾. Ja sie glaubten sogar davon praktischen Gebrauch zur Wiederherstellung des gothischen Styls machen zu können³⁾, während diese Formeln, so, wie wir sie überkommen, doch nur ein Kennzeichen und Beförderungsmittel des Verfalls sind. Sie beruhen auf einer wichtigen und charakteristischen Eigenschaft des gothischen Styls, aber sie geben dieselbe einseitig, aus dem Zusammenhange mit anderen Eigenschaften herausgerissen und in erstarrter Form. Die Geometrie hat allerdings in dieser Architektur eine ungewöhnliche Wichtigkeit; während sie in anderen Baustylen nur die unbemerkte Grundlage, das Nothwendige, bildet, tritt sie hier selbstständig heraus und macht sich in den feineren, ornamentistischen Theilen geltend. Aber in den guten Zeiten des Styls ist dies streng geometrische Element durch ein anderes, ihm entgegengesetztes, durch das Weiche, Phantastische, das schon den constructiven Theilen einen Anklang an Pflanzenbildungen gewährt, gemildert. Beide an und für sich verschiedene Eigenschaften bilden gemeinschaftlich das Wesen dieses Styls, und man darf weder die eine noch die andere ausschliesslich hervorheben, ohne ihn zu zerstören. Dies geschah allerdings in der Zeit des Verfalls, wo durch solche einseitige Auffassung bald eine spielende Naturnachahmung, bald geometrische Künstelei oder geometrische Trockenheit entstand; es geschieht auch in jenen Hypothesen über die Entstehung des gothischen Styls, da sie bald ein vegetabilisches Vorbild, bald eine geometrische Formel für die Grundlage desselben erklären. Wollen wir ihn richtig verstehen, so müssen wir daher den Punkt suchen, in dem beide Eigenschaften gemeinschaftlich wurzeln.

¹⁾ Johann Kieskalt in Nürnberg. Gesch. u. Beschr. d. Doms zu Köln. S. 37.

²⁾ Es ist nicht zu übersehen, dass auch diese Alterthumsfreunde meistens (Boisserée, Sieglitz, Hoffstadt) Dilettanten waren.

³⁾ Hoffstadt, goth. A.B.C. ist daher ein gefährlicher Führer.

Man hat nachzuweisen versucht, dass auch die streng geometrischen Formen des gothischen Styls ihren Ursprung in der Natur haben, indem sich im Inneren der Stiele und Stengel der Pflanzen, so wie in den Krystallen ähnliche regelmässige Bildungen finden ¹⁾. Allein diese Bemerkung, die man überdies nur in einem allgemeinen und unbestimmten Sinne für richtig anerkennen kann, giebt jedenfalls auf unserem historischen Gebiete keine Aufklärung. Den alten Meistern war diese Beziehung unbekannt, und wenn sie auch nachweisen würde, dass ein gemeinsames Gesetz in beiden getrennten Gebieten, in jener unbewussten Bildungskraft der Natur und in dieser menschlichen Thätigkeit wirkte, so bleibt uns doch noch die Frage nach den Mittelgliedern, welche diese Aehnlichkeit hervorbrachten. Hier aber finden wir bald den statischen und für die Baukunst entscheidenden Grund in dem Vorherrschenden des Senkrechten, das in der Pflanzenwelt wie in diesem Style einheimisch ist. Denn dies bedingt die Verbindung der senkrechten Glieder durch Bögen und somit eine Aehnlichkeit mit den Aesten der Bäume und mit der Senkung der Stiele, und andererseits die geometrische Zeichnung der feineren Theile, welche den krystallinischen Bildungen im Innern der Pflanzen einigermaassen gleicht.

Allein auch diese statische Eigenschaft beruhete wiederum nur auf einem moralischen Grunde; man wählte diese Constructionsweise und bildete sie beharrlich aus, weil man sich von ihr angezogen, eine Verwandtschaft mit ihr fühlte, deren Quelle wir auch in der Richtung des mittelalterlichen Geistes wohl erkennen können. Sie liegt in jener eigenthümlichen Consequenz, welche die einzelnen Geisteskräfte, Verstand, Gefühl und Phantasie über das gewöhnliche Maass steigerte und dadurch einen Zwiespalt hervorrief, der erst wieder einer mittelbaren Einigung bedurfte. Vermöge dieser Richtung suchte man denn auch Formen auf, in welchen sich diese Geisteskräfte so vereinzelt und gesteigert äussern, aber doch auch wieder sich harmonisch vereinigen konnten. Bei den Muhamedanern war eine ähnliche Scheidung der Kräfte, aber ohne das einigende Element, welches das Christenthum mitbrachte. Daher schweifte ihre Reflexion wie ihre Phantasie ins Unbegrenzte aus, während ihr Gefühl in den Banden der Sinnlichkeit blieb. Auf christlichem Boden war die Einheit des geistigen Urhebers der Dinge und der von ihm geschaffenen Natur eine unerschütterliche Voraussetzung; die Gedanken blieben daher mässiger und praktischer, das Gefühl wurde weich und sehnsüchtig und die Phantasie kleidete ihre geistigen Stoffe in natürliche Formen. Aber sie wurde von dem Naturgebiete angezogen, welches dieser Scheidung der Kräfte entsprach, nicht

¹⁾ Metzger, Gesetze d. Pflanzen u. Mineralienbildung, angewendet auf den alt-deutschen Baustyl. Stuttgart 1835. Vgl. auch Hoffstadt gothisches A.B.C.

von der menschlichen Natur, in der Alles in einer untrennbaren Einheit umschlossen ist, sondern von der Pflanzenwelt, deren Unbestimmtheit, Biugsamkeit und wuchernde Fruchtbarkeit ihr zusagte. Nicht bloss in der Kunst, auch in der Sittlichkeit des Mittelalters erkennen wir die Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur; die Begeisterung treibt mit üppigem Wachsthum aufwärts, bis sie geschwächt sich niedersenkt, die Hingebung rankt sich wie Epheu an den ihr dargebotenen Gegenständen empor, und der Glaube wurzelt wie die Pflanze in dem Boden der Autorität, in dem er gewachsen ist. Alle jene moralischen Züge, welche das Vorherrschen des weiblichen Elements bedingten, enthalten auch eine Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur.

Im romanischen Style kam diese Richtung auf das Phantastische und auf Gefühlsweichheit noch nicht zur Ausbildung, weil hier noch das Verständige, der Gedanke eines strengen, beherrschenden Gesetzes, übermächtig war und jenen anderen Kräften nur unregelmässige Ausbrüche gestattete. Im gothischen Style ist dagegen der Gedanke einer vollen, aber dennoch geregelten individuellen Freiheit zur Reife gekommen. Das Verständige ist vom Gefühl und von der Phantasie ganz durchdrungen; sie haben sich selbst dem Verstande gemäss ausgebildet, und durchfliessen in regelmässigen Adern belebend und erwärmend den ganzen Körper. Alle Kräfte äussern sich auch hier noch stark, und wir können daher wohl in einzelnen Erscheinungen das Vorherrschen der einen oder der anderen wahrnehmen, aber im Ganzen sind sie verschmolzen. In der romanischen Architektur haben wir daher ein Bild des früheren theokratischen Mittelalters, das seine grossartige Theorie nur unvollkommen zur Ausführung brachte, im gothischen das der ritterlich-scholastischen Zeit. Das Innere zeigt die anmuthigen, milden Seiten des ritterlichen Wesens; die Wärme der Hingebung, die zarte Sitte. Der Spitzbogen trägt zwar einen aristokratischen Charakter, er giebt nicht jene unlösbare, urkräftige Einheit des Rundbogens, sondern nur eine bedingte. Aber ein edler, weicher, reiner Geist durchdringt das Ganze und äussert sich im leichten Anschmiegen aller Theile, in der geregelten Durchführung des allgemeinen Gesetzes, in der Anmuth des leichten Maasswerks und in dem Neigen und Durchdringen der Bögen und Gewölbe. Hier herrscht denn auch das Element des Vegetabilischen, des passiven, nachgiebigen Gefühls. Man hat viel von dem sehnsüchtigen, himmelwärts strebenden Geiste der gothischen Baukunst gesprochen, und nicht ganz mit Unrecht, denn diese weichen, fliessenden, strebenden Formen haben einen sehnsüchtigen Ausdruck. Nur darf man diese Sehnsucht nicht, wie es meistens geschieht, als eine selbstgefällige, sentimentale Willkür auffassen, sondern als das allgemeine Gesetz des Ganzen, dem sich das Einzelne ruhig und anspruchslos fügt. Das Aufstreben

jedes Theiles für sich ist nur deshalb schön, weil es von allen anderen Theilen gleichmässig geschieht und so das Ganze bildet und erhält.

Im Aeusseren tritt eine ganz andere Seite des ritterlichen Wesens hervor; was dort als weiches Hingeben und sehnsüchtiges Aufblicken erschien, zeigt sich hier als kühnes Streben. Stolz und fest steigen die Strebepfeiler aus starker Wurzel hoch empor, ihre Reihe steht geschlossen wie ein Wald von kriegerischen Lanzen, aber der vorherrschende Geist der Sonderung und der Auszeichnung hat die festen, einheitlichen Mauern gebrochen. Nur die Gleichheit der vielen Einzelheiten zeigt die Einheit des Ganzen, und nur in dem allmäligen Aufwachsen, in dem Anschluss an die das Innere stützenden Bögen, in dem Blätterschmuck der Fialen äussert sich noch jener pflanzenähnliche, weiche Sinn, der im Inneren herrscht. Hier zeigt sich auch die scholastische Consequenz in ihrer spaltenden Schärfe, während sie im Innern noch von der Weichheit des Gefühls beherrscht wird.

Diese Uebereinstimmung der baulichen Form mit dem Zeitgeiste ist auch die Quelle ihrer Schönheit. Die Zeit war eine grosse, tieferregte, fromme, jugendlich kräftige, sie erfasste die höchsten Wahrheiten in einer beschränkten, aber auch bestimmten, Vertrauen erweckenden Form, und drückte das Gepräge dieser Form allen Lebensäusserungen auf. Sie besass daher die Elemente einer künstlerischen Entwicklung, und strebte mit wahrer Sehnsucht nach einer solchen, um eine Anschauung ihres inneren Wesens zu erlangen. Das Verdienst der Meister war es, dass sie sich treu und bescheiden diesem allgemeinen Streben hingaben, dass sie nichts Anderes und Besseres geben wollten, als was die Zeit gewährte, und so dem bewegten Leben seine Formgesetze ablauschten, sie in dem ruhigen Elemente der Architektur zur vollendeten Gestalt ausprägten. Dies war das Geheimniss jener alten Meister, ein wahres, ihnen selbst unbewusstes, nicht ein willkürlich verschwiegenes Mysterium, das ihren Nachfolgern entchwand, während sie die leeren Hülsen zurückbehielten, das auch ebenso wenig wiedergefunden werden, als jene Zeit mit allen ihren Bedingungen wiederkehren wird. Auch die Werke dieser Meister sind daher nur das Abbild einer vergangenen Zeit, aber das verklärte, von den Zufälligkeiten der Geschichte gereinigte Abbild einer bedeutenden, im Entwicklungsgange des menschlichen Geschlechtes hochwichtigen Zeit. Sie theilen dies Loos mit denen der Griechen und haben wie diese eine ewige Wahrheit und Schönheit, haben vor ihnen aber noch den Vorzug, dass sie der Ausdruck christlicher Gefühle sind, die, wenn auch in etwas anderer Färbung, immer bestehen, immer verstanden und Anklang finden werden.

Sechstes Kapitel.

Plastik und Malerei.

Die wichtige Eigenthümlichkeit des Mittelalters, dass neben der Roheit eines noch heranzubildenden Volkes die Tradition eines früheren, civilisirteren Zustandes in Geltung blieb, hatte auch auf die Gestalt der darstellenden Künste einen entscheidenden Einfluss. Sie verlieh der Technik eine besondere Bedeutung. Der Natur der Sache nach ist die Technik von der geistigen Richtung der Kunst abhängig; der Gedanke einer gewissen Darstellungsweise regt sich, obgleich noch unklar, in einem Volke, ehe es den Besitz der Kunstmittel hat. Er tritt daher schon an den ersten Versuchen hervor, erschafft sich allmählig bestimmtere Formen und entwickelt sich zugleich technisch und geistig. Hier war es anders. Obgleich der Geist der Antike lange entwichen war, ging die Technik nicht ganz unter und erhielt der Kunst ein äusserliches Dasein, in welchem die neue, dem Mittelalter angemessene Richtung sich nur langsam entwickelte. Rohe, noch unklare Gedanken äusserten sich daher in feineren, aber erstorbenen Formen.

Manches trug dazu bei, dieser Technik ein erhöhtes Interesse zu leihen. Der Gebrauch von malerischen und plastischen Darstellungen und von feinerem Geräth war herkömmliches Bedürfniss der Kirche; die Technik war also ein Mittel des Kirchendienstes, wurde mit Sorgfalt bewahrt, in Klosterschulen gelehrt und von vielen Händen mit Eifer geübt. Zugleich aber war sie doch nicht in dem Grade geheiligt und traditionell festgestellt, wie die Glaubenslehren und die gesammte schriftliche Ueberlieferung, und gestattete eine grössere Freiheit. Das künstlerische Gefühl, wo es sich irgend regte, warf sich daher auf die Technik. Sie war aber auch, da eine Theilung der Arbeiten überall noch nicht eingetreten war und Theorie und Praxis sich noch in denselben Händen fanden, ein Gegenstand gelehrter Forschung. Sie wurde daher mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit künstlerischer Vorliebe betrieben, jede Nachricht der alten Schriftsteller, alle Naturkenntniss und Erfahrung, die man erlangte, benutzt, der ausdauerndste Fleiss bewiesen. Auch der Mangel der Civilisation war der Technik an sich nicht ungünstig. Denn während der heutige Künstler alles Material durch fabrikartige Bereitung erhält und sich bloss dem geistigen Theile seiner Aufgabe widmet, musste der des Mittelalters alle Vorbereitungen selbst bewirken oder doch leiten, und wurde nur von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, dass er darüber mehr und

richtiger nachdachte, als unsere Fabrikanten und selbst als die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen Werkes nicht durch eigene Ausübung kennen, und es ist begreiflich, dass dadurch, trotz aller besseren Kenntnisse und Hilfsmittel, die neueren Werke den alten den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präcision mehr oder weniger einräumen müssen. Dieser Vorzug der Technik erhielt sich durch das ganze Mittelalter, obgleich während desselben die Bedingungen des Kunstbetriebs eine wesentliche Veränderung erfitten. Bis ins dreizehnte Jahrhundert wurden Plastik und Malerei nebst den verwandten Künsten vorzugsweise von Mönchen und Clerikern geübt. Hier erklärt sich denn die sorgsame bis ins kleinste Detail liebevolle Durchführung aus den Verhältnissen dieser Künstler. Da weder die Zeit ihnen knapp zugemessen war, noch die pecuniären Vortheile, die ja ihnen meistens nicht einmal persönlich zufielen, für sie bestimmend sein konnten, hinderte sie nichts, allen Fleiss anzuwenden, um das Werk möglichst gut herzustellen. Sobald die Kunst in die Hände der Laien überging, war es natürlich, dass die Bezahlung der Werke für deren Tüchtigkeit maassgebend wurde. Der zünftige Meister wollte und musste Geld erwerben, um selbst und mit den Seinigen leben zu können, und so ist es denn erklärlich, dass er nicht an alle Arbeiten seine volle Kraft setzte, vielmehr billige Bestellungen leichter behandelte oder seinen Gesellen, ja Lehrlingen zur Ausführung überwies. Die mönchischen Künstler waren überdies aus den Begabtesten der Brüder gewählt. Jetzt wurde auch wohl ein Knabe bei einem Maler oder Goldschmied in die Lehre gegeben, ohne dass man nach seinem Beruf zur Kunst fragte; er lernte, wurde Gesell und Meister und übernahm auch solche Bestellungen, welche eine künstlerische Behandlung forderten. Allein dennoch lagen in diesem zünftigen Betriebe Elemente, die der Kunst, vorzugsweise in ihrer technischen Beziehung, aber auch darüber hinaus, zu Gute kamen. Die Meister fühlten sich nicht als Künstler im modernen Sinne des Wortes; sie waren zunächst Handwerker. Aber aus dieser innigen Verbindung von Kunst und Handwerk erwuchs einmal den höher begabten Meistern der Vortheil, dass sie schon durch den gewöhnlichen Handwerksbetrieb, den ihre Gesellen und Lehrlinge besorgen konnten, eine gesicherte Existenz hatten, welche sie in den Stand setzte, ihre eigenen Arbeiten ohne Sorgen auszuführen. Dann aber bekamen auch die gewöhnlichsten Handwerksarbeiten einen künstlerischen Charakter, der heut noch, nach so langen Jahrhunderten, die Bewunderung aller Sachverständigen erregt. Es hing dies zusammen mit der Organisation und Begrenzung der Zünfte, welche keinesweges mit der der Künste zusammenfiel, sondern sich mehr nach dem Material und der Bearbeitung richtete, und daher die künstlerischen Arbeiten demselben Handwerke zuwies, das auch die groben, dem materiellen

Nutzen dienenden Producte desselben Stoffes lieferte. Die Maler waren nicht bloss je nach dem städtischen Bedürfnisse mit andern ähnlichen Handwerken, mit Glasern, Goldschlägern, Tischlern zu einer Innung vereinigt, sondern ihr eigenes Geschäft erstreckte sich auch weit über das Künstlerische hinaus. Sie waren Schildmacher (Schilderer), selbst Sattler, weil dabei nach ritterlicher Sitte Wappen und andere decorative Malereien vorkamen; die Anfertigung von Statuen und Reliefs in Holz, die stets mit natürlicher Farbe bemalt (gefasst) wurden, gebührte ihnen. Die Rothgiesser fertigten neben Kesseln und Pfannen auch Glocken, Taufbecken, Statuen und Epitaphien. Die Goldschmiede hatten alle Arbeiten in edeln Metallen, Email, Niello, Filigran; sie waren Münzgraveure und Siegelstecher. Die Kunst des Kupferstichs ging im fünfzehnten Jahrhundert von ihnen aus. Die Kunst der Plastik wurde daher bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein von ganz verschiedenen Zünften geübt; in Stein von den Steinmetzen, die auch die Baumeister waren, in Holz von den Malern, in Bronze von den Rothgiessern, in edeln Metallen von den Goldschmieden. Es ist richtig, dass dies den Sinn für die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Kunstzweige, für den Gegensatz des Plastischen und Malerischen nicht förderte, wohl aber diente es dazu, das Gefühl für die Gesamtwirkung des Künstlerischen zu stärken und selbst den geringeren Arbeiten mitzuthellen.

Aus dem Gegensatze zwischen dem Kunstbetriebe durch Mönche und Geistliche und dem durch die Zünfte, erklären sich manche sonst befremdende Erscheinungen von selbst. Bis ins 13. Jahrhundert, bis zu der Zeit in der die Klosterchroniken und Annalen dürftiger und seltener werden und Städtechroniken an ihre Stelle treten, sind wir über die Künstlergeschichte ziemlich gut unterrichtet. Der die Jahrbücher abfassende Mönch theilt uns gern mit, was in seinem Kloster oder in benachbarten und befreundeten Conventen an Denkmälern geschaffen wird, nennt die Namen seiner kunstreichen Brüder und fügt oft Näheres über dieselben hinzu. In den Städtechroniken werden wir meist vergeblich nach solchen Angaben suchen, weil die zünftigen Künstler in socialer Beziehung eine zu untergeordnete Stellung einnahmen, als dass ihrer in einer Geschichte der Stadt hätte Erwähnung geschehen können. Sie selbst aber haben (mit alleiniger Ausnahme der italischen Meister, die ihre Namen gern in rühmenden Inschriften verewigten) nichts gethan, um das Andenken an sich lebendig zu erhalten. Sie haben bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts so wenig ihren Namen auf ihre Werke gesetzt, als dies andere Handwerker noch heut zu thun pflegen, theils weil ihnen das stolze Künstlerbewusstsein fehlte, theils aber auch, weil sie meist nicht allein, sondern mit Beihülfe von Gesellen und Lehrlingen ihre Arbeiten ausführten. Selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als es üblich wurde die Werke zu bezeichnen

brachten sie meistens nicht ihren vollen Namen, sondern höchstens ein Monogramm darauf an. So ist es denn sehr schwierig die Urheber vorhandener Werke zu ermitteln. In den städtischen Urkunden sind freilich noch zahlreiche Namen von Malern und andern Mitgliedern künstlerischer Handwerke erhalten, aber die daraus zu schöpfenden Notizen reichen nicht aus, um ein Bild von der Thätigkeit und Wirksamkeit dieser Männer zu entwerfen, und gestatten meistens noch weniger, ihnen bestimmte Werke zuzuweisen oder für die nicht bezeichneten Arbeiten die Meister ausfindig zu machen.

Die Technik beruhete auf einer auch durch den Uebergang der Kunst aus den Händen der Geistlichen in die der Laien nicht unterbrochenen Tradition. Mönchischer Fleiss hatte mindestens vom 11. Jahrhundert an begonnen technische Regeln und Recepte zur Anfertigung von Farben aufzuzeichnen und zu sammeln, und diese Sammlungen, in den Klöstern bewahrt und copirt, wurden nachher auch von den weltlichen Künstlern benutzt. Eine ziemliche Anzahl solcher Anleitungen zur Technik ist uns noch in Handschriften aus der Zeit vom 11. bis zum 14. Jahrhundert erhalten¹⁾, und dass die späteren Künstler nicht verschmäheten, sich aus diesen Aufzeichnungen ihrer klösterlichen Vorgänger zu belehren, wissen wir durch eine ausdrückliche Bemerkung des Cennino, eines späten Giottesken aus dem 15. Jahrhundert²⁾. Bei Weitem die merkwürdigste unter diesen Abhandlungen und ein Beweis für die Ausdehnung und Gründlichkeit dieser technischen Studien ist die Schrift eines Priesters und Mönchs Theophilus, wahrscheinlich eines Deutschen aus dem 11. oder 12. Jahrhundert³⁾,

¹⁾ Handschriften dieser Art aus dem 11. und 12. Jahrhundert finden sich in den Bibliotheken von Leyden, Salzburg, Valenciennes, aus dem 14. und 15. in denen von München, Strasburg, Trier, Nürnberg, Innsbruck u. s. w. Ein grösseres für die Geschichte der Malerei wichtiges Manuscript in der Bibl. von Montpellier ist in dem Catalogue général des Ms. des bibl. publ. des Départements I (Paris 1849) publicirt. Frühen Ursprungs scheint die Abhandlung eines Italieners Heraclius: *De coloribus et artibus Romanorum*, welche bei Raspe, *a critical essay on oilpainting*, London 1781, mitgetheilt ist. Von einigen anderen Manuscripten dieser Art giebt Eastlake, *Materials for a history of oilpainting*, London 1847, Nachricht.

²⁾ Cennini in s. Trattato cap. 40 von der Bereitung einer bestimmten Farbe sprechend: *Ne troverai assai recette, specialmente pigliando de frati.*

³⁾ Vgl. besonders Theophile, *prêtre et moine, essai sur divers arts (Diversarum artium schedula) traduction accompagnée du texte latin, par M. de l'Escalopier*, Paris 1843, in 4. Eine spätere Ausgabe ist durch Robert Hendrie zu London 1847 besorgt. Die Zeit des Theophilus wird theils nach dem Verfahren und den Kunstwerken, die er schildert, theils nach dem Alter der Handschriften zu beurtheilen sein. Lessing, der bekanntlich zuerst auf die Wichtigkeit dieser Schrift aufmerksam machte (*Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter 1774*), verlegt ihre Entstehung in das neunnte, Hendrie in das elfte Jahrhundert, während Guichard in der Vorrede zu der Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. IV.

in welcher umständliche Vorschriften für fast alle Zweige der Sculptur und Malerei aufgezeichnet sind. Sie gewährt eine lebendige Anschauung von der Sorgfalt dieser mönchischen Künstler, von den mühsamen und schwierigen Handarbeiten, denen sie sich unterwarfen, und von dem Geiste, der sie dabei leitete. Wir werden gleichsam in ihre Werkstätte eingeführt und gewinnen so ein Verständniss ihrer Arbeiten, das uns auf anderem Wege schwerlich zu Theil geworden wäre. Man erstaunt über die Fülle technischer Kenntnisse, welche sie schon so frühe besaßen, und entdeckt darunter manche, deren vollständige Benutzung erst einer späteren Zeit gelang.

Der klösterliche Fleiss kam den kleineren Werken mehr als den grösseren zu Statten. Zunächst und am häufigsten zeigt er sich in den Miniaturen¹⁾ der Codices, die in allen Gegenden des Abendlandes und in allen Jahrhunderten des Mittelalters so zahlreich gefertigt wurden, dass wir noch jetzt eine überaus grosse Menge besitzen. Wenn die Reinheit des ornamentistischen Geschmacks und die Pracht der Ausstattung nicht immer dieselbe blieb, wie im karolingischen Zeitalter, so ist doch bei allen die dauerhafte Farbe und bei den meisten die geschickte Anwendung des Goldes auf dem Pergament zu bewundern. Auch die Tafelmalerei wurde stets betrieben, obgleich von ihren, minder gut verwahrbaren, Werken weniger erhalten ist. Theophilus zeigt, mit welcher Sorgfalt auch hier verfahren wurde. Zuerst wurden die Bretter ausgewählt, mit künstlich bereitetem Leim aneinander gefügt, getrocknet, mit dem Eisen geglättet, mit Pergament oder Leinwand überzogen, und dann dieser Ueberzug mit einer aus Leim und Gyps gemischten Masse grundirt und mit Schachtelhalm glatt gerieben. Erst hierauf trug man dann die Farben auf. Für die

erwähnten französischen Ausgabe sie in das dreizehnte setzt. Dies wird nun zwar dadurch widerlegt, dass die in der Bibl. von Wolfenbüttel befindliche älteste Handschrift nach Ebert, Handschriftenkunde I. 34, aus dem elften, nach Schönemann, System der Diplomatik aus dem zwölften Jahrhundert zu stammen scheint. Die Schilderung der Kunstwerke (z. B. die Beschreibung eines Weihrauchgefässes. lib. III. c. 50) deutet aber in der That erst auf die Spätzeit des 12. Jahrhunderts. Für den deutschen Ursprung des Theophilus sprechen der Gebrauch einzelner deutscher Kunstwörter, dann die Art, in welcher er Deutschlands und der anderen Nationen gedenkt, endlich der Umstand, dass alle Handschriften in Deutschland gefunden sind oder von daher stammen, wie dies Guichard a. a. O. p. LVII. und Hendrie a. a. O. p. XXV anerkennen, obgleich der letzte daneben die Möglichkeit lombardischer Abstammung annimmt.

¹⁾ Das Wort Miniatur im Sinne von Handschriftengemälde ist dem Mittelalter völlig fremd. Minium ist Mennig und miniator ist der Schreiber, der die rothen Ueberschriften der Capitel mit dieser Farbe schrieb. Als man seit dem 12. Jahrhundert für diese Titel Cinober (rubrica) verwendete, wurde der Schreiber Rubricator genannt. Der Maler hiess Illuminista oder Illuminator, eine gemalte Handschrift codex illuminatus oder picturatus, livre ymaigié oder enluminé.

Mischung derselben hatte man die mannigfachsten Recepte, bei denen Eiweiss und Gummi als Bindemittel dienten. Die Farbenbereitung ist bei den Miniaturen und Tafelmalereien eine durchaus gleiche, [wie denn überhaupt in den nördlichen Ländern die Tafelmalerei sich aus der Miniaturmalerei entwickelt und in der Sorgfalt der Ausführung beständig mit derselben eine grosse Verwandtschaft zeigt, während in Italien die Wandmalerei die maassgebende Kunst ist, neben welcher die Tafelmalerei zunächst nur eine untergeordnete Stellung einnimmt. Die in Harz- oder Eiweissfarben ausgeführten Gemälde erhielten durch den zuletzt aufgetragenen Firniss einen solchen Glanz, dass sie häufig den Oelgemälden völlig gleichen; da indessen die Farben schnell trockneten, so ist bei ihnen die Gefahr des Nachdunkelns nicht vorhanden gewesen. Wenn nun auch das Mittelalter den Gebrauch der mit Oel angeriebenen Farben recht wohl [kannte, so hat es dieselben doch, weil sie zu schwer trockneten, nie zu Kunstmalereien, sondern nur zu Anstricharbeiten verwendet. Die Wandmalerei, mit der die bedeutenderen Kirchen fast durchweg geschmückt waren und die daher zahlreiche Hände beschäftigte, geschah meistens nach sehr sorgfältiger Glättung des Bewurfs, jedoch nur auf trockenem oder angefeuchtetem, nicht auf frischem Kalke; erst gegen das Ende des Mittelalters kam die eigentliche Frescomalerei auf.

Dazu kam dann eine neue Erfindung, die, ihrem architektonischen Effecte nach schon oben besprochene Glasmalerei¹⁾. Die Kunst, Gläser zu färben, war eine alte und überlieferte, allein wirkliche Glasmalerei wurde erst dadurch möglich, dass man die einzelnen zu einem Bilde zu verbindenden Glasstücke mit einer im Feuer verglasten Masse zu schattiren vermochte. Alter und Gegend dieser Erfindung kennen wir nicht genau, indessen können nur Deutschland oder Frankreich darauf Anspruch machen. Dort werden schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts Glasmalereien und zwar mit historischen Darstellungen erwähnt. Hier finden sich so frühe urkundliche Nachrichten nicht, dagegen wird bald darauf, im 11. oder 12. Jahrhundert, den Franzosen der Vorrang in diesem Kunstzweige zugesprochen, den sie im 13. unzweifelhaft einnahmen²⁾. Jedenfalls hatte

¹⁾ Die Literatur der Glasmalerei ist sehr ausgedehnt, ich begnüge mich: Gessert, *Gesch. d. Glasmalerei* (1839), Wilh. Wackernagel, *die deutsche Glasmalerei* (1855) und das mit prachtvollen Abbildungen ausgestattete, noch unvollendete Werk von F. de Lasteyrie, *histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, anzuführen. Auch die *Monographie de la Cathedrale de Bourges* von Martin und Cahier, hin und wieder *Didron's Annales archéologiques*, und für Deutschland Müller's *Katharinenkirche zu Oppenheim* geben vortreffliche, farbige Abbildungen von Glasgemälden.

²⁾ Der Abt Gotzbertus zu Tegernsee (983—1001) dankt einem Gönner des Klosters für die Verschönerung der Kirche und bemerkt dabei, dass jetzt erst die goldene Sonne

man in beiden Ländern schon im 12. Jahrhundert vollständige Glasgemälde, die beiden folgenden Jahrhunderte fügten neuentdeckte Vortheile und künstlerisch wichtigeren Gebrauch dieser Mittel hinzu, und erreichten so eine Schönheit der Farbe und des Tones, welche kaum in den neuesten Leistungen dieser wiederhergestellten Kunst erreicht sein möchte. Es kann sein, dass auch hier die Zeit mit dem edlen Roste, den sie den Kunstwerken giebt, günstig gewirkt hat, obgleich Andere dies leugnen und das, was man ihr zuschreiben möchte, für absichtlich angelegt erklären¹⁾. Gewiss ist, dass es unsern Künstlern schwer wird, sich den Anforderungen dieser Gattung so zu fügen, wie es den alten Meistern natürlich war, und dass die schöne Wirkung jener alten Glasgemälde nur durch eine sehr sorgfältige Farbenwahl und vielleicht durch Verzichtleistung auf gewisse, mit diesem Kunstzweige unvereinbare, Erfolge erlangt werden kann.

Eine andere, einigermaassen verwandte Technik, die Emailmalerei, wurde zuweilen für die Darstellung von Gestalten, mehr aber für die ornamentistische Ausschmückung von Geräthen angewendet. Sie war keinesweges allgemein verbreitet, sondern auf gewisse Gegenden beschränkt, welche die Ueberlieferung entweder aus altrömischer Zeit oder von Byzanz her empfangen hatten, und sie, wie es scheint, fabrikmässig und für den Handel ausübten. Vorzüglich gilt dies von Köln und den benachbarten niederrheinischen Gegenden, später aber von der Provinz von Limoges im westlichen Frankreich, von der die ganze Gattung den Namen als Opus

„per discoloria picturarum vetra“, den Fussboden bescheine. Pez, Thesaurus VI, l. 122. bei Fiorillo. I. 198. Der Mönch Richer in St. Remy rühmt von der durch den Erzbischof Adalbero (968—989) errichteten Kirche, dass sie fenestris diversas continentibus historias beleuchtet sei. Pertz, Monum. Vol. V. p. 613. Adalbero war aber ein Deutscher und früher Canonicus in Metz gewesen. Theophilus dagegen, obgleich Deutscher und im 12. Jahrhundert schreibend, stellt Frankreich voran. So schon in der Vorrede, wo er die Leistungen der verschiedenen Völker aufzählt (Quidquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia), und noch unzweifelhafter, wo er von der Technik der Glasmalerei spricht (Lib. 2. c. 12): Franci in hoc genere peritissimi.

¹⁾ Der Vorzug der alten Glasgemälde besteht darin, dass sie durchscheinend, nicht durchsichtig sind, d. h. dass nur so viel Licht durchfällt, als nöthig ist, um die Farben zu zeigen, nicht aber so viel, dass es sie modificiren oder gar farbigen Schein auf die gegenüberliegenden Mauertheile werfen kann. L. Bertrand, Peinture sur verre, notice sur les travaux de M. Vincent Larcher. Troyes 1845, behauptet, dass dies durch eine auf der äusseren Fläche des Glases angebrachte Glasur (couvert vitifié) bewirkt sei; Franck in Köln (Domblatt 1846, Nro. 20 ff.) bestreitet dies nach angestellten chemischen Versuchen und nimmt an, dass dieser Ueberzug nur durch den Verwitterungsprozess, und also durch die Zeit entstanden sei. Wahrscheinlich waren aber auch die alten Glasgemälde schon ursprünglich weniger durchsichtig als die neueren, weil das Glas dunkler, rauher und dicker war, und besonders, weil man die Farben anders zusammensetzte und grosse hellfarbige Stellen vermied.

de Limogia oder Lemovicinum erhielt ¹⁾. Das Email des Mittelalters zerfällt in technischer Beziehung hauptsächlich in zwei Klassen. Bei dem Zellenemail (*émail cloisonné*, im Mittelalter *electrum* genannt) wurden die Umrisse der Zeichnung in dünnen Goldstreifen auf eine Goldplatte aufgelöthet und in die dadurch entstandenen Zellen oder Kästchen die farbigen Emailmassen eingetragen und eingeschmolzen. Das Grubenemail (*émail champlévé*) wurde dagegen auf Kupferplatten und in der Art ausgeführt, dass man die Stellen, welche farbig erscheinen sollten, vertiefte, die Umrisslinien der Zeichnung aber stehen liess. Jenes erste Verfahren ergab eine zierlichere, aber auch mühsame und kostspielige Arbeit und war dadurch auf kleinere Dimensionen beschränkt. Das zweite war wohlfeiler und fruchtbarer, gestattete daher grössere und zahlreichere Anwendung. Indessen fielen die Umrisslinien immer etwas breit aus, was bei ornamentalen Zeichnungen kein Hinderniss war, bei Figuren aber doch missfiel. Man beschränkte sich daher später darauf, nur den Hintergrund oder auch die Gewandmassen zu vertiefen und farbig zu emailliren, die Figuren aber oder doch die Fleischtheile stehen zu lassen, zu vergolden und sie nur mit gravirter Zeichnung der Innenlinien zu versehen. Später, etwa im 13. Jahrhundert, kam dann eine dritte Art auf, das durchsichtige Reliefemail (*émail translucide sur relief*), bei welchem man, gewöhnlich auf einer Silberplatte, die Theile, welche rund erscheinen sollten, in ganz flachem Relief ausarbeitete, und dann dies mit durchsichtigem Email bedeckte, welches nun durch seine der wechselnden Höhe des Reliefs entsprechende verschiedene Dicke eine die Rundung darstellende Schattirung ergab. Das s. g. Maleremail, welches darin besteht, dass man auf einer Schicht undurchsichtigen Emails die Zeichnung mit dem Pinsel aufträgt und dann festschmilzt, gehört erst dem 16. Jahrhundert an.

Neben dem Email ist das Niello zu erwähnen, bei dem man die Umrisse und Schattirung der Zeichnung in die Platte (gewöhnlich in Silber) eingrub und sie mit einer dunkeln Masse ausfüllte, welche dann eingeschmolzen wurde.

¹⁾ Die Priorität der Deutschen, namentlich von Köln, Lüttich, Maestricht und Verdun, also überhaupt der damals zu Deutschland gehörigen lotharingischen Gegend, ist jetzt auch von den meisten französischen Forschern anerkannt. Vgl. *Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins* par M. M. de Quast & F. de Verneille. Paris 1860. Labarte, *Hist. des arts industriels* II. 219 ff. III. 590 ff. A. Darcel, *Gazette des beaux arts*. IX. 184. XV. 295. Ser. 2. Vol. III. p. 434 ff. Ch. de Linas in *Weale's Beffroi*. Tome III. Der Abt Suger in St. Denis lässt die Emails, deren er zum Schmucke seiner Kirche bedarf, durch aurifabros Lotharingos fertigen. Erst im 12. Jahrh. scheint die Technik nach Limoges verpflanzt; am Ende desselben kommt aber schon der Name Opus Lemovicinum vor (Durange Gloss. s. v. Limogia anno 1197).

Ein anderer Nebenzweig der Malerei, die Teppichweberei und Stickerei, war im Mittelalter sehr beliebt und häufiger als in unsern Tagen angewendet. Man trug gestickte Kleider, in früherer Zeit mit weitläufigen Figurendarstellungen, später mehr mit Wappen, schmückte Altäre, Chorstühle und die Wände oft ganzer Kirchen mit Teppichen, brauchte sie als Vorhänge oder Kissen, bekleidete damit die Gemächer in den Schlössern der Grossen, um die Kälte der steinernen Mauern abzuwenden, und führte sie im Kriege zur Bereitung von Sitzen und als Zelte mit sich ¹⁾. Die Stickerei wurde von Frauen geübt, besonders von denen der nördlichen Länder. Im 11. Jahrhundert bewunderten Franzosen und Normänner die gestickten Kleider des britischen Adels und erkannten an, dass die englischen Frauen alle anderen in Arbeiten dieser Art übertrafen. Man nannte sie desshalb geradezu *Opus anglicum* ²⁾. Aber auch die Deutschen waren, wie ein französischer Chronist bezeugt, in dieser Kunst sehr erfahren ³⁾. Otto III. trug einen Mantel mit Szenen aus der Apokalypse, welchen wahrscheinlich die Aebtissin von Quedlinburg gearbeitet hatte. Oft wurde diese Art der Arbeit sehr im Grossen getrieben; die berühmte Tapiserie von Bayeux, 210 Fuss lang und 19 Zoll hoch, ist eine Stickerei auf Leinwand mit leinenen Fäden ⁴⁾. Die gewebten Teppiche waren zum Theil ausländisches Fabrikat, von Byzantinern oder Arabern gefertigt, sehr früh begann man aber auch im Abendlande, sich damit zu beschäftigen ⁵⁾. So liess schon der Abt von St. Florent in Saumur um 985 grosse Teppiche mit bildlichen Darstellungen in seinem Kloster weben, wie dies eine dabei

¹⁾ Achille Jubinal, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*. Paris 1840. Dieser vielfältige Gebrauch wurde dann auch durch sehr verschiedene Namen bezeichnet als *Aulaea*, *Cortina*, *Dorsale*, *Bancale* und dann mit mehrfachen Veränderungen der Endung *Tapes*, *Tapetiae* u. s. f.

²⁾ Achille Jubinal, *les tapisseries historiées* (Prachtwerk, Paris 1838 Fol.) in der Schlussbetrachtung. Strutt, *Dress and Habits of the people of England*, ed. Planché. p. 69.

³⁾ Wilhelm von Poitou: *Germani harum artium peritissimi*.

⁴⁾ Von dem Fleisse, den die Nonnen noch in späterer Zeit auf Stickereien verwendeten, geben die grossen Teppiche aus dem 14. bis 16. Jahrh., welche in den Klöstern Lüne und Ebsdorf im Lüneburgischen und Wienhusen bei Celle bewahrt werden, eine Anschauung. Die des Klosters Lüne sind dadurch merkwürdig, dass sie, obgleich nach darauf befindlichen Datum um 1504 ausgeführt, in Zeichnung und Schrift offenbar eine Arbeit des 14. Jahrh. nachahmen. Ueber die in Wienhusen s. die vortrefflichen Abbildungen bei Mitthof, *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte*, Abth. 2.

⁵⁾ In Paris gab es im 13. Jahrh. eine Zunft der: *tapissiers de tapis saracinois*. Depping, *Réglemens sur les arts et métiers de Paris* (in der collection de documents inédits pour l'histoire de France), p. 126.

erzählte Anekdote ausser Zweifel setzt ¹⁾. Bald arbeiteten die Klöster nicht bloss für ihren eigenen Gebrauch, sondern auch für den Handel. Namentlich im Poitou scheinen schon im 11. Jahrhundert grössere Fabriken bestanden zu haben, wenigstens bestellt der Bischof von Vercelli im Jahre 1025 bei dem Grafen Wilhelm von Poitou ein „tapetum mirabile“, welches dieser zusagt, wenn er ihm Länge und Breite angegeben haben werde, und bald darauf bietet derselbe Graf dem Könige von Frankreich bei einer Unterhandlung über ein gemeinschaftliches Unternehmen neben einer Summe baaren Geldes hundert Stücke Tapeten an ²⁾. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese mechanische Arbeit dem Style der Zeichnung, der sich in der freieren Kunst ausgebildet hat, folgt, und dass sie, selbst bei höchster technischer Vollendung, hinter den gegebenen Vorbildern zurückbleibt. Dieser Abstand ist aber um so grösser, je weiter die Kunst in lebendiger Darstellung vorgeschritten ist, und war daher im früheren Mittelalter ziemlich gering, so dass die allerdings kleine Anzahl älterer Werke dieser Art ohne Bedenken mit unter den Belegen für den jedesmaligen Styl in Betracht kommt.

Die Uebung in Elfenbein zu schneiden war sehr verbreitet, und fand vielfache Anwendung bei Crucifixen, Statuen, Hausaltären, bei kleinen Reliefs auf Bücherdeckeln, bei Prachtsätteln, Spiegelkapseln und Schmuckkästchen ³⁾. Zu der würdigen Ausstattung der heiligen Schriften, besonders derjenigen, welche bei den öffentlichen Festen auf den Altären und auf den Pulten der geistlichen Sängern lagen, gehörte auch, dass der Einband mit Gold, edeln Steinen, antiken Cameen, mit durchbrochenen Metallplatten oder endlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt war ⁴⁾.

Sehr fruchtbar war das ganze Mittelalter an Goldschmiedearbeiten; die Kirche liebte den Glanz der edlen Metalle und die Frömmigkeit der Reichen zog diese werthvollen Gaben vor. Nach alten Verzeichnissen und bei Berücksichtigung desjenigen, was von diesen, allen Angriffen des Eigennutzes und des Bedürfnisses vorzugsweise ausgesetzten Werken noch übrig geblieben ist, können wir nicht zweifeln, dass alle begüterten und begün-

¹⁾ Martene et Durand *Amplissima collectio* V. col. 1106 und 1107. Die ganze mehrfach interessante Stelle ist in beiden angeführten Werken von Jubinal abgedruckt.

²⁾ S. die Belege bei Jubinal a. a. O. und bei Emeric David *Hist. de la peinture au moyen âge* p. 120.

³⁾ Uebrigens verstand man, wie die oben erwähnten Sammlungen technischer Recepte beweisen, während des ganzen Mittelalters, das Elfenbein zu erweichen, und dann, nachdem man es geformt, wieder zu härten.

⁴⁾ Eine auserlesene Sammlung solcher Einbände findet sich im Domschatze zu Trier. Theophilus *Div. art. schedula* (ed. l'Escalopier p. 233): *Opus interasile — tabulae et laminae argenteae super libros cum imaginibus, floribus ac bestiis et avibus.*

stigten Kirchen grosse Schätze dieser Art besassen. Man fertigte nicht bloss die kleineren Geräthe aus edeln Metallen, sondern bekleidete auch die Altäre mit Tafeln und Vorsätzen in getriebenem Golde ¹⁾, und pflegte, besonders in manchen Gegenden, die Reliquien der Heiligen in grossen Schreinen zu bewahren, die in Form einer Kirche gestaltet mit Figuren in getriebener Arbeit und mit Ornamenten in Email und Filigran reich verziert waren ²⁾. Auch die schwere Kunst des Erzgusses wurde vielfach im Grossen betrieben und zu Taufbecken ³⁾, Grabplatten mit lebensgrossen Figuren ⁴⁾, und sogar zu gewaltigen Flugelthuren der Kirchen ⁵⁾ verwendet. Frühe Sitze dieses Kunstzweiges scheinen Deutschland und die wallonischen Gegenden der Niederlande gewesen zu sein ⁶⁾.

¹⁾ Die bedeutendste erhaltene Altartafel ist die angeblich von Kaiser Heinrich II. im Dome zu Basel gestiftete. Sie befindet sich jetzt im Museum von Cluny zu Paris; Näheres über die bestrittene Zeit ihrer Entstehung im 7. Kapitel des folgenden Buches. Vgl. Kugler im D. Kunstbl. 1857. S. 377.

²⁾ Am Niederrhein sind noch jetzt viele erhalten. In Frankreich scheinen sie besonders in der Diöcese von Limoges üblich gewesen zu sein. Nach der (von du Somerard in der hist. de l'art au moyen age angefuhrten) Versicherung des Abbé Texier lässt sich daselbst die Zahl der vorhanden gewesenen auf 2500 annehmen, wovon noch 274 an Ort und Stelle sind. Im übrigen Frankreich waren sie selten; die in der Kirche von Mozac bei Riom in der Auvergne und die Chasse de S. Taurin in der Kathedrale von Evreux (Gally Knight, Normandie Kap. 21, in der Uebersetzung von Lepsius S. 144) sind die einzigen, welche ich angefuhrt finde.

³⁾ Das zu Hildesheim (abgebildet bei Kratz der Dom zu Hildesheim Bd. II.) und das in der Bartholomauskirche zu Lüttich (Didron, Annales archéol. Vol. 5. p. 27 ff.) aus dem 11. und 12. Jahrh. sind die bedeutendsten der früheren Zeit. Später kommen sie häufiger vor.!

⁴⁾ Das Grabmonument des Gegenkonigs Rudolph von Schwaben, gest. 1080, im Dome zu Merseburg, bei Puttrich, Th. I. Abth. 2. Taf. 8, scheint das älteste Denkmal dieser Art; die schönen Grabplatten der Bischöfe Eberhard und Gottfried im Dome zu Amiens aus dem 13. Jahrh. (das erste in Willemin Monuments français abgebildet) beginnen die Reihe derselben in Frankreich.

⁵⁾ Ueber die zahlreichen, aus Byzanz stammenden ehernen Thüren in Italien s. Bd. III. S. 267. Italienische Arbeit sind schon die des Barisanus von Trani und des Bonannus von Pisa aus dem 12. Jahrh. In Deutschland sind die schmucklosen Thüren des Doms zu Mainz und des Münsters zu Aachen, diese schon von Karl dem Grossen, jene vom Erzbischof Willigis 1007 gestiftet, und die mit Reliefs geschmückten im Dome zu Hildesheim (1015) und in dem zu Augsburg zu nennen. Manche (z. B. die von Petershausen vgl. Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. 295) sind untergegangen, aber die Thüren am Dom zu Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) und die s. g. Korssunschen Thüren in Nowgorod (vgl. Adelungs Schrift über dieselben) scheinen von deutscher Arbeit zu sein. Der Abt Suger versah seine Kirche zu St. Denis mit ehernen Thüren, auf welchen die Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi ciselirt waren (Didron Iconographie p. 9).

⁶⁾ Besonders der kleine Ort Dinant an der Maass, nach welchem Künstler dieser

Freistehende Statuen wurden nicht leicht in Erz gegossen, da man auf den Altären Gemälde vorzog und bei architektonischem Bildwerk das Material der Gebäude beibehielt. Dies war aber nicht Marmor, der ohnehin im Norden selten ist, sondern nur der weiche und deshalb leicht zu handhabende Sandstein. In der Bearbeitung desselben hatten die Werkleute, besonders in der Zeit des gothischen Styls, eine grosse Fertigkeit, welche das Mittel wurde, die Dome mit einer kaum zählbaren Menge von Gestalten zu bevölkern, was dann aber in Verbindung mit der Unscheinbarkeit und Wohlfeilheit des Materials die Folge hatte, dass man die Bildwerke mit geringen Ansprüchen auf Vollendung behandelte. Noch leichter und wohlfeiler, und daher ein im Inneren von Kirchen und Häusern wie auf Strassen und Wegen noch mehr angewendetes Material der Sculptur war das Holz, und wir können annehmen, dass unzählbare Arbeiten dieser Art zu Grunde gegangen sind. Figürliche Darstellungen in Holz, Statuen und Reliefs, wurden fast ohne Ausnahme vollständig als plastische Gemälde behandelt, nämlich, ganz wie die Holztafeln der Maler, auf einem Gypsgrunde mit Farben und Vergoldung bedeckt. Decorative Werke der Holzschnitzerei, namentlich die vorzüglichste Gattung derselben, die mit ornamentalem und bildnerischem Schmucke reich versehenen Chorstühle¹⁾, behielten die natürliche, allenfalls ursprünglich durch sparsame Vergoldung gehobene Farbe des Holzes.

Noch günstiger als an den höheren Gattungen der Kunst zeigte sich die Solidität der Technik und die Vorzüge der engen Verbindung des Handwerkes mit der Kunst an solchen Arbeiten, die eigentlich nur dem Nutzen dienen. Sie sind überall, wo die Bestimmung des Gebäudes einen grössern Aufwand gestattete, nicht nur von musterhafter Präcision, sondern zugleich mit einer künstlerischen Freiheit und mit einer Sicherheit des Stylgefühls ausgeführt, die uns im höchsten Grade überraschen. Dies gilt zunächst von Schreinerarbeiten, von Schränken, Tischen und anderem ähnlichen Geräth für kirchlichen oder häuslichen Gebrauch²⁾. Besonders auffallend ist es aber an den Werken der Schlosser und Schmiede, wo die harte Arbeit des Hammers in einer Weichheit und in kühnen, geschmackvollen Formen erscheint, wie wir sie sonst nur an edleren Stoffen gewohnt sind³⁾. Beschläge und Schlösser an Kirchenthüren und Schränken, Gitter, eiserne

Art im nördlichen Frankreich den Namen Dinandiers und Dynans erhielten. Didron Annal. arch. V. 27.

¹⁾ Biggenbach, die Chorgestühle des M.-A. in v. Quast u. Otte Zeitschrift II. 161 ff.

²⁾ Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier. p. 3. und Dict. de l'Arch. s. v. menuiserie.

³⁾ Vgl. v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst d. M.-A. 1861. Viollet-le-Duc, Dict. de l'Arch. s. v. Serrurerie. Annales archéologiques I. 121. XII. 51. Im Hotel Cluny wird ein Waffeisen bewahrt, welches (ohne Zweifel für den

Lichtträger u. s. w. sind niemals in spröden, geradlinigen und rechtwinkligen Verbindungen, sondern stets in schwunghaften Linien oder Mustern, mit stylisirten Blumen oder anderen anregenden Bildungen, und dies in solcher Weise ausgeführt, dass sie mit der Erscheinung des Gebäudes in zwangloser Harmonie erscheinen und demselben zur Zierde gereichen. Man wird kaum annehmen dürfen, dass die Baumeister hier überall eingegriffen und den Meistern der anderen Gewerke Zeichnungen gegeben haben, und jedenfalls gehörte auch dann ein sehr durchbildetes Stylgefühl dazu, diese so vollständig zu verstehen und mit den Mitteln des eigenen Handwerks auszuführen. Es war der Segen der engen Verbindung des Handwerks mit der höheren Kunst, welcher jenem diese Vollendung gab.

Dieser Ueberblick der verschiedenen Zweige technischer Thätigkeit zeigt, dass es weder an Mitteln noch an vielfacher Gelegenheit zur Kunstübung fehlte. Fragen wir nun aber nach dem Stylgedanken, der sich darin geltend machte, so tritt er uns keinesweges mit solcher Klarheit entgegen, wie etwa in der griechischen Kunst, vielmehr finden wir mannigfaltig verschiedene, schwankende Formen, deren innere Einheit sich dem Auge des späteren Betrachters leicht entzieht.

Bei näherem Eingehen indessen erkennen wir verschiedene Klassen von Bildwerken, welche durch ihre Behandlungsweise ebenso von einander unterschieden sind, wie die architektonischen Style und auch wie diese auf eine chronologische Entwicklung hindeuten. Die erste Klasse lässt zwar in gewissen allgemeinen Zügen das durch die Baukunst geweckte Gefühl für Styl und Ordnung erkennen, ist aber in der Auffassung des Figürlichen noch völlig unklar, roh, schwankend, gewaltsam, wobei indessen manchmal neben der vorherrschenden Unschönheit und Unrichtigkeit der Gestalten anziehende naive Aeusserungen des erwachenden Gefühles hervortreten. Das Gemeinsame der zweiten Klasse ist dagegen ein Bestreben nach Regelmässigkeit, das aber, da ihm die Kenntniss der Natur fehlt, sich durch Uebertragung geometrischer Verhältnisse auf die Körperbildung in mehr oder weniger unbeholfener Weise äussert. Dabei sind aber zwei verschiedene, wenn auch oft gemischte Einwirkungen zu unterscheiden. Das erwachende Bewusstsein des Mangelhaften und Rohen jener ersten Leistungen veranlasste zunächst, dass man die der Römerzeit noch näher stehenden altchristlichen oder byzantinischen Arbeiten, die durch den Handel in das Abendland kamen, Miniaturen, Emails, Elfenbeinschnitzereien, zu Vorbildern

klösterlichen Gebrauch bei einem bestimmten Feste gearbeitet) die Trinität und evangelische Hergänge darstellt. Dasselbst XIII. 311.

nahm und ihre allerdings steifen und ungelenten, aber doch regelmässigeren Formen nachzuahmen suchte. Dies war nun zwar ein Fortschritt gegen die bisherige Formlosigkeit, aber es gab doch nur den Eindruck eines äusserlichen Zwanges, der Abtödtung, nicht der geistigen Durchbildung des Lebens. Dazu kam dann aber bald ein anderes, zwar ähnlich, aber günstiger wirkendes Element, nämlich der Einfluss der Architektur, die ja bei allen Völkern die nothwendige Vorschule für die künstlerische Auffassung des Lebens ist und sie durch die geometrisch geregelte Auffassung der menschlichen Gestalt den Weg zum Verständniss ihrer höheren Schönheit finden lehrt. Dies architektonische Element mischte sich aber hier mit jener aus der traditionellen Kunst hergeleiteten steifen Regelmässigkeit und wurde dadurch in seiner Wirksamkeit gehemmt. Statt das Nothwendige in der Bildung der Gestalten zu betonen, begnügte man sich oft mit einer willkürlichen geometrischen Regelung, gab dem Faltenwurfe einen sinnlosen Parallelismus und den Körpern eine der Natur widersprechende Länge. Allmählig aber drang die Wahrheit durch; es entstanden Werke von zwar strenger, aber würdiger Haltung, von feierlichem, aber doch schon Bewegung andeutendem Faltenwurfe, mit geregelten, aber doch schon ausdrucksvollen Zügen, in denen sich die strenge Schönheit der architektonischen Linie mit dem einfach aber grossartig ausgedrückten Gedanken des Gegenstandes verbindet. Für die ernsten kirchlichen Aufgaben war daher dieser Styl nicht ungeeignet, selbst die höchste von allen, die Darstellung des Weltenrichters am jüngsten Tage, hat darin zuweilen, ungeachtet und sogar vermittelt der im naturalistischen Sinne unvollkommenen Zeichnung eine Hoheit und Würde, welche uns ergreift, wie die Schilderung des „Rex tremendae majestatis“ in dem alten Kirchenliede. Endlich aber unter dem Einflusse der sich immer kühner entwickelnden Architektur und der weiter vorschreitenden Civilisation entstand eine dritte Klasse von Bildwerken. Die Künstler, in der Schule des strengen Styls zu grosser technischer Gewandtheit und Sicherheit herangebildet, streiften mehr und mehr den Zwang des Typischen ab, um ihren eigenen Empfindungen zu folgen. Jetzt wurden die Gestalten natürlicher, heiterer, voller; das architektonische Element hatte nur den wohlthätigen Einfluss, die natürliche Form auf einfache Linien zu reduciren, eine volle, kräftige Gewandung, die reine Ovalform des Gesichts, gute, wenn auch nicht nach dem Maassstabe griechischer Schönheit zu prüfende Verhältnisse hervorzubringen. Jetzt konnten sich auch anmuthige Züge entwickeln; diese reinen und klaren Formen gaben den Gestalten einen Ausdruck von Unschuld, Einfalt und Demuth, und gestatteten eine naive Heiterkeit, welche die ernsten Gegenstände uns näher bringt. Auch hier bleibt noch der Mangel vollkommener Durchführung der natürlichen Gestalt, aber er dient dem künstlerischen Zwecke und verhütet

jene völlige Selbstständigkeit der Plastik, welche sie zu der architektonischen Verwendung ungeeignet gemacht haben würde.

Ich werde der Kürze halber diese drei Klassen mit dem Namen des rohen, des strengen und des freien Styles bezeichnen. Ersterer entspricht im Allgemeinen den ersten Anfängen der romanischen Architektur, der zweite findet sich in der Zeit, wo diese ihrer Vollendung entgegengeht, der letzte hängt mit dieser Vollendung selbst und mit dem frühgothischen Style zusammen und ist zwischen 1150 und 1300 am Glänzendsten entwickelt. Im 14. Jahrhundert machte sich das Bestreben nach lebensvollerem Ausdrucke weicher, individueller Gefühle geltend, aber auch dies noch unter dem bestimmenden Einflusse der Architektur und mit einer typischen, durch überlieferte Regeln geleiteten Körperbildung. Die Künstler beabsichtigten allerdings die Natur wiederzugeben, aber sie kannten noch nicht das unmittelbare Studium derselben, sondern folgten ohne Weiteres ihrer Erinnerung und ihrer Phantasie. Erst mit dem 15. Jahrhundert ging man näher auf die Einzelheiten der natürlichen Erscheinung ein und gerieth dadurch auf andere Wege, die zur neueren Kunst führten.

Dies sind etwa die Entwicklungsstufen der mittelalterlichen Kunst; sie bilden zwar im Ganzen wirklich chronologische Epochen, deren Grenzen sich aber nicht für alle Länder in gleicher Schärfe ziehen lassen. Die verschiedenen Stylarten werden oft zu gleicher Zeit neben einander geübt, je nachdem das Bedürfniss der Regel oder das Bestreben nach Lebendigkeit vorherrschte.

Dieses Schwanken ist die Ursache, dass Viele die Einheit des Stylgedankens in dieser Kunst völlig verkannt haben. Selbst die meisten Kunstgeschichtschreiber, namentlich die früheren und noch heute die Italiener¹⁾ suchten daher das Interesse dieser Periode nur darin, dass ihre schülerhaften Leistungen die Grösse der zu überwindenden Schwierigkeiten, den langsamen Gang des Aufsteigens aus der Barbarei zeigen, und uns empfänglicher und dankbarer für die Verdienste der modernen Kunst machen könnten. Sie erklärten dann die lange Dauer dieser Entwicklung durch die auf der Kunst lastende Herrschaft der Kirche, welche den Nachahmungstrieb unterdrückt und den freien Hinblick auf die Natur verkümmert habe, oder durch den Stumpfsinn eines verwilderten Geschlechts, welches die Schönheit der Antike nicht verstanden habe und dadurch auf Abwege gerathen sei. Beides ist gleich falsch, aber die Vorurtheile, die dieser irrigen Ansicht zum Grunde liegen, sind so tief eingewurzelt, dass sie noch heute auf die Urtheile über einzelne Kunstwerke einen Einfluss ausüben. Ihre

¹⁾ z. B. Rosini, Cicognara und der in seinen Kunstansichten völlig italienisch gebildete Agincourt. Allerdings hat für Italien diese Ansicht eine gewisse Wahrheit.

Widerlegung mag uns daher den Weg zum richtigeren Verständniss dieser Kunstepoche bahnen.

Allerdings stand die Kunst des Mittelalters in gewissem Sinne im Dienste der Kirche; ihre Darstellungen enthielten meistens nur heilige Gegenstände oder wurden an Kirchen angebracht, und selbst Bilder aus dem gemeinen Leben standen gewöhnlich in einem Zusammenhange, der ihnen eine religiöse Bedeutung gab, sie stellten z. B. die zwölf Monate, als den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung, dar. Nur in den Miniaturen wurden Gegenstände aller Art behandelt, aber dann mehr mit dem Zwecke der Erläuterung, als mit künstlerischen Ansprüchen, und meistens auch hier mit religiöser Beziehung, da diese ja auch in den Schriftwerken vorherrschte. Allein dies war keine lästige Knechtschaft, sondern der freie innere Zug der Kunst selbst, eine Nothwendigkeit nicht nach kirchlicher Vorschrift, sondern nach den inneren Gesetzen der Kunst. Denn diese geht niemals aus dem Nachahmungstriebe hervor, sie hat es nie ausschliesslich mit der materiellen Erscheinung zu thun; ihr Bestreben ist vielmehr immer auf das geistig Bedeutsame gerichtet, und dieses fand sie in dieser Zeit nur in der Kirche. Daher strebte die Kunst auch keinesweges dahin, diese Verbindung zu lösen, vielmehr zog sie sie immer fester. Anfangs finden wir noch grössere Werke weltlichen Inhalts, wie jenes Bild im Schlosse zu Merseburg, in welchem Heinrich I., nach dem Berichte eines Zeitgenossen, seinen Sieg über die Ungarn verherrlichen liess ¹⁾. Allein in der Blüthezeit des Mittelalters werden Beispiele dieser Art immer seltener, die Kunst wird immer mehr kirchlich ²⁾, und erst am Ende des Zeitraums

¹⁾ Liutprand (l. 2. c. 31. bei Pertz M. M. Ser. III. p. 294) scheint zwar im Irrthume gewesen zu sein, wenn er die Schlacht selbst in die Gegend von Merseburg verlegt (Giesebrecht, Gesch. d. d. Kaiserzeit I. 232, 812). Allein daraus folgt nicht, dass auch seine Angabe über das Gemälde, von dem er in Ausdrücken eines Augenzeugen spricht (*Hunc vero triumphum ad Merseburg rex in superiori cenaculo domus per zographiam, id est picturam, notare praecepit, adeo ut rem veram potius quam veri similem videas*), unrichtig sei. Es ist sehr möglich, dass gerade dieses Bild, das er bei seinem langen Aufenthalte in Deutschland am Hofe Otto's I. gesehen haben musste, ihn zu dem Irrthume verleitete, dass der Sieg selbst in der Nähe dieser Stadt erfochten sei.

²⁾ Sie wurde sogar officiell in diesem Sinne betrachtet; in den, bald nach der Mitte des 13. Jahrh. auf Veranlassung des Prevot von Paris niedergeschriebenen Statuten der Gewerbe werden die Bildschnitzer und Maler von dem Dienst der Schaarwache aus dem Grunde befreit, weil ihre Gewerbe keine andere Bestimmung haben, als zum Dienst unseres Herrn oder seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche. (*Li ymagier peintre sont quite del guet, quar leurs mestiers les aquite par la reison de ce que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre Seingneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise. Depping, Reglemens sur les arts et métiers d'Etienne Boileau, in der Collection de documents sur l'histoire de France, p. 158*). Im Jahre

finden sich wieder, und auch da nur kleinere, Kunstwerke weltlicher Art. In der That verhielt sich die Kunst hier nicht anders wie die altgriechische, die auch nur religiöse Gegenstände kannte; sie war auf dem richtigen Wege nach ihrem höchsten Ziele und gab nur deshalb andere Resultate wie die griechische Kunst, weil die Religion eine andere war. Die Schwäche der griechischen Götterlehre machte die Stärke der Kunst aus; sie hatte die Aufgabe die unbestimmten Gestalten schwankender Sagen und Naturanschauungen zu verkörpern und zu beseelen, sie trat daher mit hohem Selbstgeföhle auf. Die christliche Kunst kann niemals diese Stellung einnehmen, die des Mittelalters musste aber auch die Schwächen der Religiosität ihrer Zeit theilen. Alle Mängel, die wir an der Sitte der Zeit wahrgenommen haben, finden sich daher auch in der Kunst wieder, die Unbestimmtheit der Charaktere, das Schwankende und Rohe, welches eine Vielheit der Formen hervorbringt, und doch wieder eine innere Einförmigkeit, welche selbst die natürliche Verschiedenheit der Geschlechter verwischt. Wie im Leben herrscht auch in der Kunst das weibliche Element vor, Frauen gelingen ihr am besten, männliche Gestalten nur in priesterlicher Haltung mit ernster Würde, und auch da noch mit einem milden, der Weiblichkeit verwandten Zuge. An die Darstellung ritterlicher Kraft wagte sie sich nicht, weil sie für die Charakterisirung individueller Gemüthsstimmungen und leidenschaftlicher Momente nicht wohl geeignet war. An Porträts im eigentlichen Sinne des Worts war in der Frühzeit des Mittelalters nicht zu denken; diese lassen sich mit Bestimmtheit erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen; und auch da fast nur auf Grabsteinen. Hier erstreben sie nun zwar allerdings eine Art von Aehnlichkeit, aber nur in den allgemeinsten Zügen oder in äusserlichen Einzelheiten; für eigentliche Individualität war der Sinn noch nicht erwacht. Die Kunst hielt sich in dem engen Kreise einfacher Motive und fand ihre höchste Aufgabe in der Demuth. Und wie diese Eigenschaft im Leben über ihre wahre Bedeutung hinaus gesteigert war, so erscheint sie auch in der Kunst oft nicht bloss als ein sanfter, einzelnen Gestalten verliehener Charakterzug, sondern als der vorherrschende Ton der ganzen Darstellung, als eine unmittelbare Aeusserung des Künstlers. Da er nicht hoffen konnte, die hohen Gegenstände seiner Aufgabe in der sinnlichen Erscheinung zu erschöpfen, so suchte er die Kluft fühlen zu lassen, welche das Irdische

1303 wurde sogar festgesetzt: *Que nus ymagiers, fors ceus qui taillent ymages de sains, ne seront tenus pour ymagiers.* Dadurch sollten ohne Zweifel nicht die Darsteller weltlicher Gegenstände, sondern nur diejenigen Arbeiter in Schnitzwerk ausgeschlossen werden, welche keine Figuren, sondern etwa Messerschalen u. dgl. machten, und die Fassung des Ausdrucks zeigt nur, dass man keine andere Figurenarbeit als die von Heiligen anerkannte.

vom Göttlichen, das Sichtbare vom Unsichtbaren trennt, oder hatte doch keinen Antrieb, seine Darstellung zu vervollkommen, da er nur eine Erinnerung an das heilige Ereigniss, nicht ein wahres Abbild desselben zu geben brauchte. Daher oft das Matte, Handwerksmässige, oft das Trockene, Lehrhafte und deshalb Uebertriebene der Auffassung. Dies sind Schwächen, die man wenigstens für eine grosse Zahl der mittelalterlichen Werke zugeben muss; aber sie erscheinen bei näherer Betrachtung in minder ungünstigem Lichte. Manches, was auf den ersten Blick ein Fehler zu sein scheint, ist doch ein Motiv, ein Mittel, wodurch der Künstler seinen Gedanken verständlichen wollte, und das, wenn wir in diesen einzugehen geübt sind, eine Bedeutung und selbst eine Schönheit hat. Ja man kann sogar im Allgemeinen behaupten, dass gewisse Vorzüge der mittelalterlichen Kunst durch den Mangel an voller Naturwahrheit und Charakteristik bedingt waren.

So abweichend und schwankend die Darstellung der menschlichen Gestalt in den verschiedenen Zeiten und Stylen des Mittelalters erscheint, liegt ihr doch immer eine gleiche Auffassung der Natur zum Grunde; nur freilich eine andere als die antike oder die nach antiken Vorbildern in der neueren Kunst angenommene. Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, wo sie häufig zu Tage standen, unberührt vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewusste Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas Anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehre mit ihr, verstanden ihre Winke, und verliehen schon den frühesten, unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntniss strebende Liebe. Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und daher sinnlich verführerische Natur. Es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder gar künstlerisch zu studieren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zum Grunde lag, war richtiger und selbst inniger als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.

Daher ist es begreiflich, dass die Künstler des Mittelalters für die antike Schönheit keinen Sinn hatten. Denn diese setzt die ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter voraus und ignorirt die Verkettung

und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthume dagegen ist diese so wichtig, dass es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht in einsamer Grösse, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachtet. Diesen Ausdruck der Liebe und somit eines Bedürfnisses, einer Beschränkung, den die mittelalterliche Frömmigkeit selbst bei den göttlichen Gestalten verlangte, fand sie in der Antike nicht. Diese war ihr daher nicht bloss unverständlich, sondern auch ungenügend, gab ihr nicht einmal den Wunsch näheren Verständnisses.

Allein diese Unempfänglichkeit für das antike Ideal beruhete nicht auf einem Mangel an Idealität überhaupt. Die ganze geistige Richtung des Mittelalters war ja überwiegend ideal; die Vorstellung von der Entartung der gegenwärtigen Welt setzte eine höhere, bessere Welt voraus. Die Kunst, deren Gegenstände überwiegend dieser letzten angehörten, konnte daher nicht umhin, nach einem würdigen Ausdruck für dieselbe zu streben. Aber dieses ihr Ideal war ein ganz anderes, bildete fast einen Gegensatz zu dem der griechischen Welt. Für diese war der Begriff individueller, aber über das gemeine Maass hinaus gesteigerter Kraft die Grundlage der religiösen Anschauungen und des künstlerischen Ideals; ihr Olymp bestand aus einem Kreise energisch durchbildeter, geistig verschiedener Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Die Ansprüche des Mittelalters waren bescheidener; statt des Ausdrucks individueller Kraft forderten sie den der sittlichen Reinheit, der Liebeswärme und Demuth, statt der Mannigfaltigkeit der Charaktere die gleiche Unterordnung unter den göttlichen Willen. Die antike Kunst schuf daher Heroen, deren Anblick die Phantasie mächtig ergreift und sich ihr tief einprägt; die christliche durfte die Grenzen der Gleichheit nicht weit überschreiten, musste ein gewisses mittleres Maass einhalten. Selbst für die göttlichen Gestalten standen ihr keine höheren Formen zu Gebote; sie würde durch solche jene Einheit des christlichen Himmels aufgehoben haben. Sie unterschieden sich daher von den Heiligen und Menschen nur wenig, höchstens durch eine abstracte, ruhige Würde, und können eine äussere Auszeichnung, etwa durch grössere Dimensionen oder durch den Nimbus, nicht füglich entbehren.

Daraus ergaben sich dann andere Bedingungen der mittelalterlichen Idealität. Die griechischen Idealgestalten sondern sich von einander; um in ihrer ganzen Schönheit und Eigenthümlichkeit zu erscheinen, will jede Göttergestalt allein betrachtet werden. Das christliche Ideal dagegen setzt Gemeinsamkeit voraus; Gott in seiner einsamen Grösse ist undarstellbar, wir können ihn nur als schaffenden Gott in seiner Beziehung zu den Menschen denken, seinen Thron umgeben Schaaren von Engeln und Heiligen, und die Menschen sind nur als Theilnehmer an den Hergängen der Heils-

geschichte Gegenstände der Darstellung. Die griechische Kunst liebt es, den Körper ganz oder theilweise entblösst zu zeigen; nur so ist die Fülle der Kraft und Individualität zu erkennen. Die christliche Kunst vermeidet das Nackte. Es mag sein, dass dazu anfangs die Strenge der christlichen Sitte und die Scheu vor heidnischer Verderbniss, dann die ascetische Befangenheit der mönchischen Künstler und endlich fortdauernd der Mangel an Gelegenheit zum Anblick und Studium des Nackten beigetragen haben. Aber jedenfalls war auch kein Bedürfniss dazu vorhanden; der unbekleidete Körper würde dem Gefühlsausdrucke, auf den es der christlichen Kunst ankam, Abbruch gethan und die Verschiedenheiten der Geschlechter und der Individuen stärker herausgehoben haben, als es der Gleichheit der Heiligen günstig war. Die Gewandung war daher hier eine Nothwendigkeit; ihre Behandlung diente dazu, die Gleichartigkeit der zu einer Klasse gehörigen Gestalten, oft sogar die vorherrschende Stimmung auszudrücken.

Auch die griechische Plastik hatte die Architektur zu ihrer Lehrmeisterin, und eine Epoche gehabt, in der sie die Gestalten in geometrischer Strenge auffasste. Aber schon da verrathen die völligen Glieder und die stark angespannten Muskeln das gesteigerte Kraftgefühl, das im Begriffe ist, die Schranken der alterthümlichen Regel zu sprengen, und bald darauf erlangte die Plastik völlige Selbstständigkeit. Die mittelalterliche Kunst sagte sich nie ganz von der Architektur los; die weichen Motive, die in ihr vorherrschten, bedurften solcher Stütze. Daher denn zunächst die Erscheinung, dass der strenge Styl hier günstiger wirkt als auf griechischem Boden. Der freistehenden, nackten, kraftstrotzenden Statue war die geometrische Regelmässigkeit ein äusserer, widernatürlicher Zwang. Bei durchweg bekleideten, in ruhigem Beisammensein, sitzend oder stehend, dargestellten, und daher mehr oder weniger in der Vorderansicht erscheinenden Gestalten ist die streng symmetrische Behandlung, die sich vorzugsweise an dem gleichgültigen und fügsamen Stoffe des Gewandes äussert, nicht bloss nicht verletzend, sondern bedeutsam. Sie versinnlicht im Gegensatze gegen die leidenschaftliche Erregtheit des weltlichen Lebens die Ruhe und Unveränderlichkeit himmlischer Zustände. Sie stimmt endlich harmonisch zu der feierlichen Stille der Kirche. Die geometrische Regelmässigkeit ist daher das Mittel der Idealbildung, soweit sie auf diesem Standpunkte ausführbar war.

Den späteren Generationen genügte dies nicht mehr; die Poesie hatte das Auge für feinere Schattirungen des sittlichen Ausdrucks empfänglich gemacht und das Gefühl für die Anmuth der Natur erweckt; schon im Leben beobachtete man die Schönheit der Gestalten und den Reiz der Bewegungen nach gewissen, mehr oder weniger festgestellten Geschmacks-

regeln¹⁾. Die Kunst strebte, diesen höheren Ansprüchen gerecht zu werden, sie versuchte die Eigenthümlichkeiten der Geschlechter und Altersstufen auszudrücken, gab den Gestalten in Gesichtsbildung und Körperformen, Mienen und Bewegungen grössere Naturwahrheit und Freiheit. Auch die Gewandung musste, frei von ängstlicher Symmetrie, den Ausdruck unterstützen. Dem blossen Relief zog man nun die volle Rundung vor. Die Begeisterung für diese neue, freie Kunstrichtung erzeugte eine ungewöhnliche Leichtigkeit und Freudigkeit des künstlerischen Schaffens, eine zahllose Menge von Statuen entstand in verhältnissmässig kurzer Zeit. Aber auch dieser freie Styl blieb in enger Beziehung zur Architektur. Seine Hauptaufgaben fand er an den Gebäuden selbst, an solchen Stellen, die architektonisch den plastischen Schmuck forderten oder doch sich für ihn eigneten, und wenn einmal die Pietät eines Privatmannes ein vereinzelt Heiligenbild stiftete, gab man ihm wenigstens ein architektonisches Gehäuse. Selbst auf Gemälden umfasste ein solches die einzelnen Gestalten oder Gruppen. Diese Verbindung war nicht eine bloss äusserliche, sondern machte sich auch an der Bildung der Figuren geltend. Sie wurden in den ihnen angewiesenen Raum hineincomponirt, die architektonische Anordnung hatte daher Einfluss auf die Wahl der Motive, auf die Art ihrer Ausführung und besonders auf die Gewandbehandlung, welche sich nun mehr oder minder der Linienführung des geltenden Baustyls anschloss, wenigstens nicht mit ihm in Widerspruch stehen durfte. Diese Abhängigkeit von der Architektur war aber keinesweges ein Nachtheil für die bildnerische Thätigkeit; das was von ihr gefordert und beabsichtigt war, wurde dadurch eher begünstigt als gehemmt. Auf heroische Kraftäusserung und Selbstgenügsamkeit hatte sie es nicht abgesehen, sondern auf bedingte Vorzüge und Tugenden, die das Bewusstsein des Endlichen und das Bedürfniss der Unterordnung und des Anschliessens voraussetzten, auf männliche Festigkeit und Treue, auf weibliche Innigkeit und Unschuld, auf kindliche Anmuth und Naivetät, auf christliche Frömmigkeit, Demuth, Sehnsucht, Liebeswärme. Alle diese Eigenschaften konnten naturwahrer, schlichter, liebenswürdiger gegeben werden, wenn die architektonische Anordnung die Figuren unter einem sie gemeinsam bestimmenden Gesetze umfasste, als wenn die isolirte Aufstellung ihnen einen Schein der Selbstständigkeit verliehen haben würde, dem der Ausdruck weicher Hingebung oder demüthiger Haltung widersprach. Daher erreichte denn auch jetzt die ideale Tendenz des Mittelalters ihren Höhepunkt; sie schuf Gestalten, die uns oft durch Züge von grosser Naturwahrheit, Innigkeit und Wahrheit anziehen, während sie durch die architek-

¹⁾ Vgl. die Dissertation von Dr. Alwin Schultz, *Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII et XIII. senserint*, Breslau 1866.

tonischen Elemente ihrer Bildung und Gewandung das Gepräge tragen, einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören. Freilich haben sie nicht, wie die griechischen Ideale, die hohe Bedeutung, sich als Vertreter ganzer Gebiete des physischen und geistigen Lebens unserer Vorstellung tief und unvergesslich einzuprägen; ja sie ertragen kaum eine strenge kritische Betrachtung im Einzelnen, weil diese leicht Verstösse gegen den natürlichen Körperbau ergeben würde. Aber akademische Richtigkeit ist nicht das höchste Ziel der Kunst, und die Intentionen der Künstler wirken in dieser einigermaassen skizzenhaften Behandlung vielleicht lebendiger, als es bei studirter Ausführung der Fall sein würde. Das Steinbild erhält dadurch etwas von dem Ausdrucke des Werdens, des Momentanen, welcher den Erscheinungen der Wirklichkeit oft einen Reiz giebt, der in der ausgeführten künstlerischen Darstellung nur allzu leicht verschwindet.

Die Bedeutung der mittelalterlichen Plastik ist daher nicht in ihren einzelnen Gestalten, sondern nur in den grossen, durch diese gebildeten Gruppen, zu erkennen, und diese Gruppen erheischen die Verbindung mit der Architektur. Die antike Kunst hatte diesen Begriff der Gruppe nicht gehabt. Die Gruppe, welche in der letzten griechischen Epoche aufkam und die Verschlingung von Gestalten im Drange eines entscheidenden Momentes darstellte, duldet keine architektonische Schranke; die Giebelgruppen der älteren griechischen Kunst waren durch sich selbst verständliche Darstellungen einer äusseren Handlung, welche sich nur der ihnen gebotenen architektonischen Umrahmung fügten. Die christliche Gruppe dagegen, welche keine äussere Handlung, sondern ein ruhiges Beisammensein, innerliche Beziehungen und Verhältnisse zu versinnlichen hatte, vermochte dies nur durch die Stellung der Figuren in einem gegebenen Raume. Hierdurch bekam der Raum an sich eine eigenthümliche Bedeutsamkeit. Eine gewisse Symbolik des Raums liegt in der Natur der Dinge, die Sprache aller Völker bezeugt sie, indem sie die Begriffe von Höhe, Niedrigkeit u. s. f. auf geistige Beziehungen anwendet, und auch die bildende Kunst hat sie stillschweigend immer berücksichtigt. Allein in der Antike, wo das äusserliche, thatkräftige Leben vorherrscht, blieb sie untergeordnet; jetzt erst wurde sie selbstständig wirksam. Nicht dass dies zum Bewusstsein kam oder zu einer conventionellen Regel ausgebildet wurde, aber es leuchtete dem künstlerischen Gefühle ein und wurde von ihm benutzt. Die Reihe bezeichnet eine Genossenschaft, die symmetrische Beziehung eine relative Gleichheit und einen Gegensatz; die Einheit zweier symmetrischer Reihen ist durch ihre stufenweise Annäherung und durch eine mittlere sie verbindende Gestalt angedeutet, welche, weil sie allein steht, einen höheren Rang als jene anderen, scharenweise auftretenden Gestalten einnimmt. Die Gruppe erforderte daher eine architektonische Anordnung, welche die Bedeutung der

Raumverhältnisse bestimmte und ihr die Benutzung derselben möglich machte.

Diesem Bedürfnisse der Plastik kam dann aber auch die Architektur entgegen. Beide Künste waren von demselben Geiste zu einem gemeinschaftlichen Ziele geleitet. Auch die Baukunst des Mittelalters hatte die Tendenz, Gruppen zu bilden, ihren einzelnen Gliedern den Ausdruck der Unselbstständigkeit und der Beziehung auf andere, ergänzende Glieder zu geben. Schon der romanische Bau liess dies erkennen; der gothische Styl, indem er vom Boden aufwärts alle grösseren Massen in feine verticale Glieder auflöste, welche nur durch gruppenhafte Verbindung Haltbarkeit gewannen, ging darin bis auf die äusserste Grenze, und kam endlich auf Stellen, wo architektonische Mittel nicht mehr ausreichten und er die Plastik herbeirufen musste, um die Empfindungen, welche er angeregt hatte, vollkommen auszusprechen. Eine solche Stelle war das Portal; wenn dasselbe als Einleitung in den reich entfalteteten Innenbau die ganze Fülle gegenseitiger Beziehungen, die Einheit der zahllosen Einzelheiten zu einem grossen Ganzen energisch und ergreifend ausdrücken sollte, bedurfte es des Bildwerks, das dann, da es sich bei Kathedralbauten an drei Portalen wiederholte, auch den übrigen Theilen der Façade nicht entzogen werden durfte. Man erhielt dergestalt eine aus symmetrischen Statuenreihen und Reliefs gebildete Gesamtdarstellung, welcher, da sie der Einheit, aber auch der architektonischen Gliederung der Façade entsprechen musste, ein einiger, aber doch reicher und ähnlicher logischer Gliederung fähiger Gedanke zum Grunde gelegt und in seinen mannigfachen Beziehungen entwickelt werden konnte. Man besass darin ein Mittel die tief-sinnigsten Systeme, welche sich sonst der Kunst entziehen, in ihrer Sprache auszudrücken und anschaulich zu machen, und es entstanden in dieser Weise grossartige Compositionen, wie sie keine andere Zeit aufweisen kann. Wir werden später einige Beispiele geben, und begnügen uns hier mit der Bemerkung, dass die Anwendung dieser gewaltigen plastischen Werke, da sie in der That Darstellungen auf einer Fläche waren, eine malerische sein musste, so dass die unteren, dem Auge des Beschauers zunächst stehenden Theile den Vordergrund bildeten, die weiteren übereinander aufsteigenden Reihen aber die Bedeutung des Entfernten, perspectivisch Erschauten annehmen.

Während aber das malerische Princip schon auf die Architektur selbst und auf diese architektonische Plastik einwirkte, kam es in der Malerei selbst nicht zu weiterer Ausbildung als dort. Sie beschränkte sich vielmehr auf einzelne statuarisch aufgestellte Gestalten oder auf Compositionen von mässiger Figurenzahl, gab ihnen aber keine natürlichen Umgebungen oder höchstens, wo es die Verständlichkeit erforderte, die Andeutung eines

architektonischen Raums oder der Bäume eines Gartens, und füllte den übrigen Theil der Fläche durch Vergoldung oder durch einen blauen oder rothen Ton oder gar durch ein tapetenartiges Muster. Es war dies nicht etwa eine Zurückhaltung, der man sich wegen mangelhafter Kenntniss der Licht- und Luftperspective unterworfen hätte; der Grund war tiefer. Der materielle Zusammenhang des Naturlebens hatte für das Mittelalter kein Interesse; seine Religiosität fragte nur nach dem persönlich Bedeutsamen, und konnte, weil sie die Dinge in Beziehung auf Gott aufzufassen eilte, sich nicht bei der Natur aufhalten. Auch die Kunst war mehr auf die poetische und symbolische als auf materielle Wahrheit gerichtet und konnte jene Unbestimmtheit und Allgemeinheit der Gestalten, welche Bedingung ihrer Idealität, aber mit der naturgemässen Ausführung der Umgebungen nicht vereinbar war, nicht aufgeben. Es war daher eine geistige Nothwendigkeit, welche die Malerei innerhalb derselben Grenzen hielt, die der Plastik durch die Natur ihres Stoffes gestellt waren. Daher liebte sie den Goldgrund, welcher den durch die Farbe erweckten Gedanken an die wirkliche Natur ausschliesst und der Erscheinung eine ideale Haltung giebt, und ersetzte ihn da, wo er wie in Wand- und Glasmalereien nicht ausführbar war, durch einen leuchtenden Farbenton, der jede Möglichkeit einer Verbindung mit den Gestalten ausschloss und ihre Umrisse scharf abstiess. Bei dieser Behandlungsweise war die Malerei denn auch weniger als die Sculptur geeignet, grosse umfassende Compositionen aufzunehmen. Ihr wurden daher nicht die höheren symbolischen Aufgaben, sondern mehr historische, legendarische Gegenstände zugewiesen, welche sie in vielen einzelnen, linienweise aneinander gereihten Feldern, wie in chronologischer Erzählung darstellte. Nur an gewissen Stellen, in den Gewölbefeldern und in den Glasgemälden der Fenster, trat sie in so nahe Beziehung zur Architektur, dass auch sie sich zur Durchführung grösserer Gedanken eigneten.

Man kann nicht leugnen, dass die Plastik und in noch höherem Grade die Malerei im Mittelalter, nicht zu voller Entwicklung gekommen sind, nicht die Höhe ergreifender Poesie und realer Wahrheit erlangt haben, deren sie fähig sind. Aber die Mängel der einzelnen Künste kamen der Gesamtwirkung aller zu Gute. Indem jene sich von der Architektur, ihrer gemeinsamen Mutter, weniger entfernten, diese aber vermöge ihrer eigenen Richtung den darstellenden Künsten entgegenkam, bildeten sie in ihrer Gemeinschaft ein Ganzes von reinsten und vollster Harmonie, wie es nur die Zeiten höchster Kunstblüthe erreicht haben. Für die Architektur und Plastik wurde dies dadurch erleichtert, dass das Gewerbe der Steinmetzen beide Künste umfasste. Aber auch die Malerei, obgleich sie schon frühe in andere Hände überging, hielt sich in den Schranken, welche der Gesamtwirkung günstig waren. Wandmalereien mit perspectivischer Tiefe

und kräftiger Modellirung der Gestalten bilden stets eine in sich begrenzte Einheit, die sich mehr oder weniger von dem architektonischen Zusammenhange löst; durch die einfarbigen Hintergründe, die statuarische Haltung und leichte Ausführung der Figuren behielten sie den Charakter der Flächendecoration, und dienten dem architektonischen Zwecke. Das war nicht etwa ein bewusstes, der Architektur gebrachtes Opfer oder gar ein gehorsam befolgter Befehl des Baumeisters; auch die Tafelbilder, bei denen dies nicht der Fall sein konnte, sind ebenso behandelt. Die Maler wussten es nicht anders, sie dachten nicht naturalistisch, sondern dem Architekten ähnlich. Die Künste sonderten sich nicht völlig von einander; der Baumeister gab dem Gebäude selbst eine farbige Ausstattung, welche das Verständniss seiner Gliederung erleichterte, der Bildner bemalte die Statuen mehr oder weniger, und gab den Reliefs farbige Hintergründe, welche die plastischen Figuren und Ornamente deutlicher hervortreten lassen, der Maler begnügte sich mit ähnlicher Darstellung der Figuren auf der Fläche. Die Künstler fassten nicht die Interessen ihrer speciellen Kunst allein ins Auge, sondern waren sich ihrer Bestimmung für das Ganze bewusst. Deshalb kann man dann aber auch die mittelalterlichen Werke nur in den Umgebungen, für die sie geschaffen, mit Sicherheit beurtheilen; manche Figur, deren auffallende, zu lange oder zu kurze Proportionen verletzen sobald man sie von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt, gewinnt, sobald man sie wieder an derselben aufstellt.

Diese Uebereinstimmung besteht nicht bloss bei den höheren Leistungen, sondern erstreckt sich auf sämtliche Kleinkünste und auf die verwandten Gewerbe. Nicht bloss die eigentlichen Bauhandwerker, Schmiede, Schlosser, Schreiner, sondern auch Goldschmiede, Holz- und Elfenbeinschnitzer nahmen durchweg, auch da, wo sie bewegliche, nicht für feste Stellen bestimmte Werke arbeiteten, ihre Intentionen aus der Architektur. Selbst Stickereien und Gewebe, sogar die Gestaltung der Buchstaben lassen ihren Einfluss erkennen. Diese Nachahmung architektonischer Formen konnte selbst, wie es in der späteren Zeit der Gothik besonders in der Goldschmiedekunst der Fall war, zur Uebertreibung und zum Fehler werden. Aber in der Blüthezeit der mittelalterlichen Kunst beruhete ihre hohe Wirkung auf dieser Einheit des Stylgesetzes, das alle Theile, von den grossen baulichen Formen der Kirche bis zu dem kleinsten Prunkgeräthe des Altars und bis zu dem eisernen Thürbeschlage durchdringt, und in der bürgerlichen Architektur, in allem Hausrath, in allen Kleidern und Waffen wiederkehrt.

Nach diesen Betrachtungen über Plastik und Malerei in ihren allgemeinen Bedingungen bleibt uns noch übrig, einige einzelne Darstellungsformen und Eigenthümlichkeiten zu betrachten, welche sich mehr oder weniger durch die ganze Zeit des Mittelalters erhielten. Dahin gehören zunächst gewisse Zeichen und Formen von symbolischer Bedeutung, welche durch das Bedürfniss oder durch die Unzulänglichkeit der rein künstlerischen Mittel in Aufnahme gekommen waren und sich erhielten.

Zuerst der Heiligenschein¹⁾. Er ist ein eigentliches, aber auch wohl erklärbares Symbol, das man nicht erst, wie Einige versucht haben, aus der Nachahmung eines in südlichen Gegenden vorkommenden Phänomens zu erklären braucht. Der moralische Eindruck einer bedeutenden Erscheinung gleicht so sehr dem physischen, den das von einem leuchtenden Gegenstande ausstrahlende Licht machen würde, dass die Phantasie fast nicht umhin kann, ihn mit Worten oder Vorstellungen, die daher entlehnt sind, zu bezeichnen. Auch den Alten war diese Vorstellung nicht fremd, ihre Bildner konnten zwar einer Andeutung dieses Glanzes entbehren, weil die körperliche Schönheit ihrer Gestalten schon eine ähnliche Wirkung hervorbrachte, aber ihre Dichter verschmäheten dieses Mittel nicht, sie schilderten die erscheinenden Götter mit einer leuchtenden Wolke (nimbus) umgeben²⁾. Indessen kennt die älteste christliche Kunst, die der Katakomben, den Heiligenschein noch nicht, und zeigt dadurch, dass er nicht aus heidnischer Ueberlieferung, sondern aus eigenem Bedürfnisse in der christlichen Kunst in Gebrauch kam. Zuerst finden wir ihn in den Mosaiken von Ravenna, aber er hat hier, wie überhaupt auf byzantinischem Boden, nicht die ausschliessliche Bedeutung des Heiligen, sondern zunächst noch die des Hohen und Vornehmen. Auf griechischen Münzen des 5. und 6. Jahrhunderts sind Kaiser und Kaiserinnen, in den Miniaturen auch allegorische Figuren, gewisse Gestalten des alten Testaments und selbst der Teufel dadurch ausgezeichnet³⁾. Auch im Abendlande kommt Aehnliches, jedoch nur selten vor⁴⁾. Anfangs hatte die runde Scheibe, wie es scheint,

¹⁾ Vgl. Didron's gründliche Abhandlung über den Nimbus, *Iconographie chrétienne* (Paris, 1843, 4.) S. 26—165.

²⁾ Virgil, *Aen.* II. 616. Pallas — nimbo effulgens; ausführlicher IX. 110 bei der Erscheinung der Rhea. Der Scholiast Serbius erklärt den nimbus als: fulvidum lumen, quod deorum capita tingit. Vielleicht versuchten auch schon die alten Maler diese dichterische Vorstellung anzudeuten. Auf einem herculanischen Bilde scheint wenigstens die Circe in ihrer Erscheinung vor Aeneas von einer Art Heiligenschein umgeben zu sein.

³⁾ Der Teufel in der Geschichte des Hiob in einem griech. M. S. der Pariser Bibl. (Didron in C. Daly, *Revue de l'Arch.* 1840. p. 1649 ff.); Jesaias in einem M. S. der vaticanischen Bibliothek (Agincourt Malerei tab. 46).

⁴⁾ Biblische Gestalten werden ohne Unterschied damit bezeichnet. So sind an den

mehr die Bestimmung verstorbene Wesen zu bezeichnen, weshalb man den lebenden Personen, um sie kenntlich zu machen, eine viereckige Einrahmung des Kopfes ¹⁾ gab. Erst später wurde der runde Kranz um das Haupt das nothwendige Zeichen der Heiligkeit. Nun aber schien es erforderlich, den Herrn des Himmels vor seinen Schaaren auszuzeichnen. Man gab daher Christus, und dann auch, wegen der Einheit des Sohnes mit dem Vater, Gott dem Schöpfer einen eigenthümlichen Nimbus, indem man in die Scheibe ein Kreuz einzeichnete, das unter dem Haupte liegend gedacht war, so dass nur die Spitze und die beiden Seitenarme sichtbar wurden. Später liess man statt dessen und in gleicher Form Strahlenbündel oder auch Lilien vom Haupte ausgehen. Eine weitere Ausbildung erhielt der Heiligenschein als Glorie, die den ganzen Körper umgiebt. In dieser Form wird er nur bei Gott, Christus und zuweilen bei der Jungfrau, jedoch immer in solchen Darstellungen angewendet, wo sie in den Wolken schwebend gedacht werden. Gewöhnlich bildet diese Glorie nach der Form des Körpers ein Oval, manchmal spitz, manchmal stumpf, manchmal von einem Kreisbogen durchschnitten, welcher als Sitz oder als Ruhepunkt der Füße dient. Er bezeichnet also den Thron von Regenbogen, von dem die Apokalypse (4, 2) spricht, und die Glorie ist mithin nur eine Abbeviatur der Wolken oder des im freien Raume von der ganzen Gestalt ausgehenden Glanzes ²⁾. Zuweilen traten auch Unterschiede der Farbe bei den verschiedenen Klassen der Heiligen ein. So haben im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg die Apostel, Märtyrer und Bekenner einen goldenen, die Propheten und Patriarchen einen silbernen, die Seligen nach Maassgabe ihrer Tugendleistungen einen rothen, grünen oder gelben Nimbus. Gewöhnlich beugte

Domen zu Rheims und zu Laon nicht bloss die klugen, sondern auch die thörichten Jungfrauen, und in lateinischen Manuscripten einmal Judas und die Köpfe des apokalyptischen Thieres mit dem Nimbus versehen.

¹⁾ So auf den Mosaiken am Triclinium Leonis in Rom und in St. Apoll. in classe in Ravenna. Didron a. a. O. Ciampini (Vol. II.) zählt 8 Beispiele dieser Art in Italien auf. Johannes Diaconus sagt bei Gelegenheit der von Gregor d. Gr. angeordneten Bilder seiner Altäre: *Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam.*

²⁾ Zuweilen hat die Glorie auch die Form eines vierblättrigen Kleeblattes, was indessen ohne Bedeutung, bloss eine architektonische Umgestaltung ist. Wegen ihrer ovalen Gestalt wird sie oft Mandel (besonders in Italien) genannt. Man könnte daran erinnern, dass die Dreieinigkeit mit der Mandel verglichen wurde, die aus Faser, Schale und Kern besteht (Grimm. goldene Schmiede. S. XXX). Indessen wahrscheinlich ist daran ebenso wenig gedacht, als an die mystische Fischblase (*Vescia piscis*), von der besonders englische Archäologen (Kerrich in der Archäol. britt. XIX. 37) und auch v. Hammer (Wiener Jahrb. Bd. 78. S. 49) viele Worte gemacht haben. Auf Siegelu kommt übrigens eine ähnliche ovale Einfassung, offenbar ohne alle Bedeutung vor.

man sich aber allen Bewohnern des Himmels den gleichen Kranz zu geben, der dann bei farbigen Darstellungen meistens golden oder blau war¹⁾.

Ein wichtiger Gegenstand symbolischer Deutung sind demnächst die Thiere. Man darf zwar nicht, wie einige Archäologen wollen, bei jeder der unzähligen Gestalten dieser Art in der Architektur und Plastik des Mittelalters eine Bedeutung annehmen, allein in vielen Fällen war allerdings eine solche beabsichtigt. Dahin gehören zunächst die altchristlichen, durch das Herkommen geheiligten Symbole des Lammes für den Heiland und der Thierzeichen für die Evangelisten; allein schon die anderen, aus derselben Quelle stammenden symbolischen Thiere, z. B. die Taube, der Löwe, der Pfau u. s. w. werden wohl zuweilen, aber keinesweges immer mit einer symbolischen Beziehung gebraucht. Im Ganzen scheint es, dass Thiergestalten im Mittelalter nicht leicht als Symbole für heilige Wesen gebraucht wurden; schon die Ehrfurcht vor der Tradition gestattete nicht, das Heilige in anderer, als hergebrachter Gestalt zu behandeln²⁾. Freieren Spielraum hatte die allegorisirende Phantasie auf dem Gebiete des Bösen. Die bekannte halbthierische Gestalt des Satan mochte sich in der Vorstellung des Volkes schon länger ausgebildet haben, fand aber in der Kunst erst später Eingang. Dagegen liebte man frühe den bösen Feind oder die einzelnen Laster unter wirklich thierischer Gestalt, die Anfechtung unter dem Bilde eines Kampfes darzustellen. Dazu wählte man nach dem Vorgehen einzelner Bibelstellen feindliche, gefährliche Thiere oder auch fabelhafte, schreckenerregende Ungeheuer. Namentlich schwebten den Meistern dabei die Thiere vor, welche der 90. Psalm der Vulgata nennt: Super

¹⁾ Der Name *Corona* wurde im Mittelalter behalten; da der Heiligenschein aber gewöhnlich nicht in Form eines Kranzes oder Reifes, sondern einer Scheibe angewendet wurde, so erklärte man ihn auch als das Bild eines Schildes, mit welchem Gott seine Heiligen schütze. Herrad von Landsperg (bei Didron, *Icon.* p. 290) verbindet beide Erklärungen: *Lumina quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto muniuntur.* Aehnlich Wilh. Durand. *Rationale div. off.* lib. I. c. 3.

²⁾ In der oft vorkommenden *Sirene* glauben französische Archäologen ein Symbol entweder der durch die Taufe gereinigten Seele oder der göttlichen Gnade zu erkennen (Piper a. a. O. S. 385). Allein diese aus dem Alterthum überlieferte und der Wunderliebe des Mittelalters zusagende Gestalt hat entweder keine Bedeutung oder die antike der „Verlockung“, gegen welche auch der Christ sein Ohr verstopfen muss. So wird sie auch im Texte der Herrad von Landsperg (vgl. Engelhardt a. a. O. S. 46) ausgelegt. In gewissen Fällen kommt sie jedoch in einer Weise vor, welche diese Auslegung nicht gestattet und auf eine schwer zu errathende Symbolik schliessen lässt. So namentlich am Nordportale der Stephanskirche zu Beauvais, wo im Tympan selbst der Kopf einer gekrönten Frau zwischen zwei solchen Meerfräulein hervortritt. Eine Abbild. b. Taylor u. Nodier, *voy. dans l'ancienne France (Picardie)*.

aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Luther verdeutscht auch die Thiernamen (Ps. 91. v. 13): Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen; das Mittelalter aber hielt an jenen klangreichen Namen unbekannter Thiere fest, und schon die Kirchenväter hatten begonnen, sie mit der Freiheit, welche die Fabeln der alten Welt ihnen gewährten, auszumalen. Von dem Aspis wusste man nach Ps. 57 (bei Luther 58. v. 5), dass er sein Ohr verstopfe, und gab ihm deshalb einen Schlangenschweif und einen Kopf mit deutlich erkennbarem Ohre, etwa wie der eines Hundes. Von dem Basiliscus las man in den Schriften der Alten, dass er, der König der Schlangen, eine Krone trage. Man bildete daher auch ihn unten als Schlange, gab ihm aber dabei den Körper eines Hahns¹⁾.

Bei diesen unbekanntem Thieren lag es also nahe, eine geheimnisvolle Bedeutung zu vermuthen. An sie reiheten sich gewisse fabelhafte Geschöpfe, von denen man in den Schriften der Alten Nachricht fand, oder deren Namen sonst in Umlauf kamen, wie jener Manicorus, dem noch der Lehrer des Dante, Brunetto Latini, ein bluthrothes menschliches Antlitz mit gelbem Auge, den Schweif eines Scorpions, Vincentius von Beauvais aber auch einen Löwenleib, dreifache Zahnreihen und das Zischen der Schlange beilegte, und den dieser als ein Sinnbild des Satans und der dreifachen Begierde der Fleischeslust, Augenlust und Hoffahrt schildert. Aber auch gewöhnliche und bekannte Thiere erhalten von den Schriftstellern des Mittelalters oft eine symbolische Deutung. Die Commentatoren der heiligen Schrift hatten damit den Anfang gemacht, indem sie bei jeder Bibelstelle, wo eines Thieres gedacht ist, allerlei allegorische Nutzenwendungen auf menschliche Laster entwickelten, und die Lehrbücher der Naturgeschichte, namentlich die wegen der den Thieren gewidmeten Vorliebe besonders häufig vorkommenden „Bestiarien“, liebten es durch diese Deutungen ihren Beschreibungen einen höheren Werth zu verleihen²⁾. Ein unter dem Titel: Physiologus, wahrscheinlich ursprünglich griechisch und vielleicht schon im

¹⁾ Am Portal des Doms zu Amiens finden sich unter der Gestalt Christi wirklich Löwe und Drache, Aspis und Basiliscus in der beschriebenen Weise und also mit unzweifelhafter Beziehung auf die Worte des Psalms. Vgl. die scharfsinnige Erklärung dieses merkwürdigen Portals von Jourdain und Duval in Bull. monumental. Vol. 7. p. 145 ff.

²⁾ So Philipp von Than, ein Engländer des 12. Jahrh. in der Vorrede zu seinem Liber bestiarum (herausgegeben von Wright, London 1841): Liber iste bestiarius dicitur, quia in primis de bestiis loquitur, secundario de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Sunt autem animalia quae natura a Christo prona atque ventri obedientia; in hoc denotatur pueritia. Sunt etiam volucres in altum volantes, quo designantur homines caelestia meditantis. Et natura est lapidis quod per se est immobilis; ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis.

fünften Jahre geschriebenes Werk lag den zahlreichen, durch die Fabeln und Mythen der nordischen Völker bereicherten Bearbeitungen in Prosa und Versen zum Grunde ¹⁾. Allein eine Zusammenstellung der in diesen Werken enthaltenen Deutungen ergibt schon, dass die Schriftsteller sich keinesweges bemüheten, dieselben fest auszuprägen, sondern dass sie vielmehr gern mehrfache Beziehungen häuften, um ihre Werke desto lehrreicher und erbaulicher zu machen. Ein fester, in der bildlichen Darstellung ohne wörtliche Erklärung einleuchtender Sinn entstand auf diese Weise nicht ²⁾, und eine allgemein verständliche Thiersymbolik wäre daher nur dann möglich gewesen, wenn die bildende Kunst selbstständig jene schwankenden Deutungen fixirt hätte. Diese würde dann aber auch uns, wie den Zeitgenossen, aus den Bildwerken klar werden, was aber keinesweges der Fall ist. In einigen Fällen erkennen wir zwar durch den Zusammenhang des Bildwerks, dass eine wirkliche Symbolik beabsichtigt war, und die Thiergestalten den Feind, die alte Schlange nach dem biblischen Sprachgebrauche, oder die einzelnen Laster nach der Unterscheidung des Mittelalters bezeichneten ³⁾. In anderen lässt die Zusammenstellung der

¹⁾ Vgl. A. Martin, *Mélanges d'Archéologie* Vol. II. p. 85 ff. Vol. III. p. 203 ff., welcher besonders über die in der Pariser Bibl. vorhandenen Handschriften berichtet. — Dr. Heider, *Physiologus*, nach einer Handschrift aus Kloster Göttweih, im *Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen* 1850. Bd. II. Heft 3 u. 4. — Hippeau, *Le bestiaire divin de Guillaume, clere de Normandie, trouvère du XIII. siècle*. Paris 1852. Vgl. Eduard Koloff, *sagenhafte und symbolische Thiergesch.* im *M.-A.* in *Raumer's hist. Taschenbuche*, vierte Folge, VIII.

²⁾ Eine ungewöhnlich gelehrte französische Dame, Frau Felicie d'Ayzac, will sogar (in einem in Cesar Daly's *Révue de l'Architecture*, Vol. 7. col. 65 ff. abgedruckten Aufsätze) den Regenrinnen, welche aus den Thürmen von St. Denis hoch über dem Kirchendache dem Auge kaum sichtbar hervorragen, eine symbolische Bedeutung beilegen, und giebt bei dieser Gelegenheit eine reiche Blumenlese von allegorischen Deutungen aus den Schriftstellern des Mittelalters, denen sie eine Tabelle über die mehrfachen Auslegungen jedes einzelnen Thieres beifügt. Allein gerade diese Tabelle widerlegt sie; denn wenn so der Hund die verschiedenen Bedeutungen von Neid, Zorn, Trägheit, Geiz, Gefrässigkeit und Wollust hat, so konnte seine Darstellung auch keine bestimmte Vorstellung, sondern höchstens die allgemeine eines Lasters geben.

³⁾ Es sind nur wenige Fälle, wo die Deutung der Thiere als Sünde ausser Zweifel ist. In N. D. du Port zu Clermont in Auvergne ein Mann, der eine Schlange bekämpft, mit der Inschrift: *Irascit occidit*; ein Kampf zwischen Menschen und mancherlei Thieren: *Daemones contra virtutes pugnant*; auf dem Schilde eines Kriegers: *Caritas* (Mallay *Essai sur les églises du Dep. de Puy-de-Dome*. Moulins 1841). Im Kreuzgange zu Moissac in der Provence ein Nashorn mit Flügeln: *Serpens anticus (sic!) qui est Diabolus*: (*Voyage dans l'ancienne France*). Zuweilen sind auch die sieben Hauptsünden durch Schlangen dargestellt, welche die sündhaften Theile des Körpers benagen, beim Stolze den Kopf, beim Neide das Herz, beim Geize die Hände, bei der Lässigkeit die Füße u. s. f. So findet sich wenigstens in der Vorhalle derselben Kirche zu Moissac eine Frau, welcher der Teufel zuspricht, während eine Schlange sie in die Brust beisst,

Thiere wohl auf eine Absicht schliessen, die sich aber durch die Ungenauigkeit der Darstellung und durch die Dunkelheit des symbolischen Gedankens der Deutung entzieht¹⁾. Wenn hier ein specieller, aber undeutlich ausgedrückter symbolischer Gedanke zum Grunde lag, ist es in andern Fällen ein hergebrachter, wenn auch nicht genau begrenzter und formulirter. An Leuchtern der romanischen Zeit findet sich fast immer, dass Fuss und Schaft mit phantastischen, drachenartigen, wildverschlungenen Thieren bedeckt oder daraus gebildet sind, die unter einander oder mit Menschen kämpfen. Offenbar sollte dadurch, wie auch einmal in der Inschrift ziemlich deutlich ausgesprochen ist, der Gegensatz von Licht und Finsterniss, von dem Kampfe gegen das Reich der Finsterniss und Sünde, zu dem das Licht, die Predigt des Evangelii, verpflichte, angedeutet werden, was dann den Künstlern ein erwünschtes Motiv zu belebter Ausstattung gab²⁾. Häufig aber dienen die Thiergestalten offenbar nur, um einem

als Symbol der Wollust. Charles Dumoulin im Bulletin monumental. Vol. 7. p. 193 zählt 8 ähnliche Beispiele aus dem südlichen Frankreich auf, in welcher Gegend diese Symbolik am meisten beliebt gewesen zu sein scheint. Uebrigens würden die Laster auch öfters in menschlicher Gestalt dargestellt. So am Portale des Doms von Tournay, wo eine weibliche Figur mit einer Lanze einen geharnischten Mann niederstösst, jene durch Inschrift als Humilitas, dieser als Superbitas (sic!) bezeichnet. Le Maître d'Anstaing, Rech. sur la cath. de Tournay. I. p. 302.

¹⁾ So ist bei dem Relief in Gernrode (Putrich, Taf. 21) eine allegorische Bedeutung nicht zu bezweifeln. Eine betende Gestalt nimmt das mittlere Feld ein; die Einrahmung ist fast durchgängig mit Thieren in ziemlich grosser Dimension gefüllt. Oben das Lamm mit dem Kreuze, also das unzweifelhafte Symbol Christi, zwischen zwei Adlern und zwei Löwen in Verbindung mit den menschlichen Gestalten Johannes des Täufers und eines Apostels. Unten allerlei geringe Thiere, die freilich nur zum Theil erkennbar sind, Schweine, Gänse, Hasen u. dgl. Auf den Seitenbalken wieder ein Löwe und Adler. Soll vielleicht durch diese niedrigen und unreinen Thiere unter den Füßen der betenden Gestalt (eine heilige oder doch eine fromme Wohlthäterin des Klosters) die Welt, durch jene königlichen in der Umgebung Christi der Himmel, zu dem sie sich erhebt, angedeutet sein? Dass übrigens (wie Otte, noch in der neuesten Auflage seines Handbuches der Kunst-Archäologie S. 877 annimmt) die reinen und unreinen Thiere des mosaischen Gesetzes als Symbole des Lichts und der Finsterniss gegolten hätten, wird hierdurch noch nicht bestätigt und ist auch sonst nicht erweislich, wenn auch einmal bei dem Gegensatze von Lamm und Wolf der Verfasser der beigeschriebenen Verse die Begriffe von Reinheit und Unreinheit herbeizieht. Der Adler, den das mosaische Gesetz zu den unreinen Thieren zählt, kommt im Mittelalter nie in solcher Bedeutung vor.

²⁾ Vgl. A. Springer, Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern in den Mittheil. d. k. k. Central-Commission 1860. Bd. V. S. 309 ff. Auf einem aus Gloucester stammenden, jetzt im Kensington Museum zu London befindlichen Leuchter, an welchem bei geringer Dimension etwa fünfzehn menschliche und mehr als vierzig fabelhafte thierische Gestalten mit pflanzenartigem Blattwerk und Gestängel die kühnsten Verschlingungen bilden, lautet die Inschrift:

Gegenstände den Charakter der Würde oder des Reichthums zu geben; so auf gewebten Gewändern, wo Greife, Einhörner, Löwen, Adler und selbst Elephanten so sehr üblich waren, dass man die Gewebe nach diesem Schmucke classificirte ¹⁾, und Thiere überhaupt als gewöhnlichen Zierrath ansah ²⁾. Diese edlen Thiere erschienen gleichsam als Trabanten der Macht und des Vornehmen. So findet man Löwen, besonders in Italien, häufig an den Kirchthüren als kräftige Wächter, oder unter dem Fusse der Säulen zum Zeichen der Macht der Kirche ³⁾, so stehen sie an der Façade des Strassburger Münsters wie eine Trabantenwache neben den Statuen Salomo's und der Jungfrau. In demselben Sinne liebte man Adler als ein unbestimmtes Symbol der Hoheit in Palästen anzubringen.

In anderen Fällen, wo die Thiere mehr als blosses Ornament sind, dienen sie doch nicht einer kirchlichen Symbolik, sondern einem harmlosen, aber derben Humor. Oft sind sie geradezu aus der damals so sehr

Lucis onus; virtutis opus; doctrina refulgens
Praedicat ut vitio non tenebratur homo.

(Des Lichtes Last, der Tugend Werk, die leuchtende Lehre predigt, dass der Mensch sich nicht vom Laster verfinstern lasse). Vgl. Arthur Martin in den *Mélanges d'Archéologie*. Vol. IV. Tab. 32, 33. Eine Abbildung auch bei Labarte, *Arts industriels*.

¹⁾ So bei Anastasius dem Bibliothekar im Leben Greg. IV. im Jahre 827: *vestem aliam cum leonibus habens*. p. 161 ... *veste de olosero cum gryphis et unicornibus*; in dem des Stephanus im Jahre 885: *Vela serica ... duo ex his aquilata, et leonata nonaginta* (p. 103 und 126). Im Kloster St. Florent zu Saumur war an solcher Festtagen der Abt *elephantinis vestibus*, der Prior *leoninis* bekleidet (Martene et Durand, *Amplissima collectio*, Tom. V. col. 1102).

²⁾ So heisst es im Lohengrin (ed. Görres, p. 60): Das bette wohlgezieret was mit golde rich und seiden, manic tier darin gewoben. Bekannt sind die trefflichen seidenen Gewebe, gewöhnlich byzantinischer, oft auch wohl arabischer Fabrikation, welche an vielen Orten gezeigt werden und meistens aus der Zeit der Kreuzzüge herkommen, deren Verzierungen gewöhnlich in mannigfach gestellten Adlern und anderen Thieren bestehen. So u. a. in dem aufgefundenen alten Kleiderschatze der Marienkirche zu Danzig, im Dom zu Metz u. s. f.

³⁾ Man hat darin Wappenthier zu entdecken geglaubt und zuweilen mag man auch solche Beziehungen hineingelegt haben. So ist der Greif das Wappen von Perugia, der Wolf das von Siena, und am Palazzo publico der ersten Stadt ist ein Greif angebracht, der einen Wolf zerreisst. Bekanntlich hält man den Löwen gewöhnlich für das Zeichen der guelfischen Partei, wo dann die menschliche oder thierische Gestalt zwischen den Klauen die ghibellinische andeuten würde. Indessen findet sich dasselbe Symbol auch in ghibellinischen Städten und selbst in Frankreich, wo jene Deutung unmöglich ist. Obgleich ausserhalb des Mittelalters liegend mag hier auch als ein Zeugniss der kirchlichen Tradition die Aeusserung des Erzbischofs Carl Borromeus angeführt werden, der auf seiner 4. Provinzialsynode neben anderen Vorschriften über den Kirchenbau die Anbringung von Löwen an den Thüren billigt, weil dadurch nach dem Vorgange des Salomonischen Tempels die Wachsamkeit der Kirchenobern angedeutet werde.

beliebten und verbreiteten Thierfabel, namentlich auch aus dem Reinecke Fuchs entnommen ¹⁾. Dies war schon im 13. Jahrh. so häufig, dass ein strengerer Dichter den Geistlichen seiner Zeit vorwirft, dass sie in ihren Münstern Isengrin und sein Weib eher darstellen liessen, als das Bild unserer lieben Frauen ²⁾. Diese Thierfabeln hatten eine mehr oder minder moralische Bedeutung und eigneten sich vortrefflich zur Darstellung, es war daher sehr natürlich, dass man sich diese nicht versagte. Nach unseren Sitten würde dies der Bestimmung eines kirchlichen Raumes widerstreben; das Mittelalter lebte aber zu sehr in der Kirche, diese fiel mit der Welt so vielfältig zusammen, dass man eine solche Mischung des Ernstes und Heitern nicht unschicklich fand. Die Thierfabel ist an sich satyrisch und in diesem Sinne wurde sie hier aufgefasst, und zwar meistens so, dass die Satyre unmittelbar die Geistlichen und Mönche traf und ihre Unwissenheit, Sinnlichkeit, Habsucht u. s. f. geisselte. Daher erscheint dann, und zwar innerhalb der Kirchen, der Fuchs, welcher den Hühnern predigt ³⁾ oder der Esel, welcher liest, lehrt, Schach oder Harfe spielt, in der Mönchskutte oder gar in geistlicher Tracht ⁴⁾. Man hat darin wohl eine geheime Opposition der Laien gegen die Kirche gesucht; das ist sie aber gewiss in den seltensten Fällen ⁵⁾; in den meisten ging die Satyre von Geistlichen und Mönchen selbst aus, welche der Würde ihres Standes nichts zu vergeben glaubten, wenn sie die schlechten Mitglieder desselben verspotteten. Der Standesgeist, welcher sich hütet die Blößen der Seinigen aufzudecken,

¹⁾ Am grossen Portal zu Amiens der Rabe auf den Zweigen des Baums, unter welchem der Fuchs steht, der Storch, welcher aus dem Rachen des Wolfs den Knochen herausholt. Beides hier wohl mit moralischer Deutung auf die Gefahr der Verführung und des Lasters.

²⁾ „En leurs moustiers ne font pas faire si tost l'image Nostre Dame com font Ysengrin et sa fame.“ So der Prior Gaultier de Coinsi vor 1236. *Annal. archéol.* II. p. 269.

³⁾ Dies oft in Frankreich, besonders im südöstlichen (*Bulletin de comité historique des arts et monum.* II. 686), aber auch in Deutschland, z. B. am Dom in Brandenburg (Otte in den *Mitth. d. Thür.-Sächs. Vereins.* VI. 48).

⁴⁾ Ich erinnere nur an die bekannten Reliefs dieser Art in Freiburg und Strassburg; ähnliche finden sich in sehr vielen alten Kirchen.

⁵⁾ Wie in dem Bildwerke in der Vorhalle von Kloster Laach, wo der Teufel dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, eine Schriftrolle mit den Worten: *Peccata Romae*, die Sünden Roms, vorhält. In Chauvigny auf einem reich verzierten Kapitäl eine sitzende Frau mit der Unterschrift: *Babilonia magna meretrix-Roma*. Mérimée in seinen Reise-notizen (*Ouest*, p. 485) ist der Meinung, dass das letzte Wort der Zusatz eines Hugenotten sei. Da die Schriftzüge den übrigen gleichen, so scheinen mir die Gründe, welche er anführt, nicht überzeugend. Auch war ja der Zorn gegen die Sünde der höheren Geistlichkeit zu Rom im ganzen Mittelalter bei den frömmsten Katholiken nichts Seltenes. Vgl. Walther von Châtillon's Lied „propter Syon non tacebo“ u. v. a.

gehört den Zeiten eines wankenden Ansehens an und war der Kirche des Mittelalters noch fremd. Auch scheute die Geistlichkeit weder das Heitere noch die weltliche Poesie. Auf dem unteren Theile des Sitzes der Chorstühle¹⁾ finden sich fast immer lächerliche Karrikaturgestalten; auf der Rückseite heiliger Bilder brachte man wohl auch lustige Geschichten aus der Legende an²⁾; und die anmuthigen Stoffe der Ritterpoesie wurden oft genug, manchmal mit moralischer Nebenbeziehung, in den Kirchen angebracht. So finden sich in christlichen Domen die Helden der Tafelrunde, Ywein mit dem Löwen, Lancelot auf der Schwertbrücke³⁾, so ferner der kluge und doch betrogene Zauberer Virgil, auch Pyramus und Thisbe, die schöne Melusina, der grosse Aristoteles, den seine Weisheit nicht gegen die Schalkhaftigkeit der reizenden Kampaspe schützt, und ähnliche Gegenstände⁴⁾.

¹⁾ Der sog. Misericordia, weil die ermüdeten Domherren bei dem Theile des Dienstes, dem sie stehend beiwohnen mussten, sich darauf lehnen konnten. Ich führe keine Beispiele dieser Art an, weil sie zu häufig sind. Wer nähere Erklärung der einzelnen Theile der Chorstühle und ihres historischen Ursprungs sucht, findet sie in dem interessanten Aufsätze von Jourdain und Duval über die „Stalles“ des Doms zu Amiens in den Mem. des Antiq. de la Picardie, VII. p. 81 ff.

²⁾ So auf der Rückseite einer hölzernen Kanzel in St. Fiacre bei Faouret in der Bretagne der h. Martin, den der Teufel zum Lachen reizt, indem er während der Messe das Geschwätz zweier alter Weiber aufzeichnet. Freilich schon von 1480 (Annal. archéol. III. p. 11 ff.).

³⁾ Die meisten dieser Gegenstände sind vereinigt an den Kapitälern von St. Pierre zu Caen, um 1308. Vgl. Abbé de la Rue, Essai hist. sur la ville de Caen, 1820. Roland mit dem Schwerte Durindana kommt am Dome, Diedrich von Bern an St. Zeno in Verona vor.

⁴⁾ Der strenge Philosoph hatte die Schwäche seines grossen Zöglings gegen Kampaspe getadelt; sie rächte sich, indem sie ihn, vor den Augen des lauschenden Königs, durch ihre Ueberredungskünste bewog, sich den Zaum anlegen zu lassen und auf allen Vieren sie zu tragen. Dies war der Inhalt des sog. Lai d'Aristote, einer besonders beliebten Sage. Sie findet sich z. B. im Dome zu Lyon, wo einmal sehr ausführlich an einem Kapitale (Annal. archéol. VI. 145) die ganze Geschichte, dann am Portal eine Episode daraus mit mehreren anderen Gegenständen vorkommt, welche die Schwäche der Männer und die Sünde der Frauen lehren, Adam und Eva, der Zauberer Virgil, Samson und Delila, Herodias (Bull. I. 85); ferner an den Chorstühlen im Dome zu Rouen, und an einem Kapitale in den Grands Augustins zu Paris (Ann. arch. III. 11), an den Chorstühlen des Münsters zu Lausanne (v. d. Hagen, Br. in die Heimath), an einem Kapitale in St. Pierre in Caen (Ders., Bildersaal, p. 84). Eine Novelle von vornehmen deutschen Pilgern, die des Diebstahls beschuldigt sind, auf Glasgemälden in mehreren franz. Kirchen (Bull. I. 196. II. 121). Die Wölfin mit Romulus und Remus in Rottweil und in Brandenburg (Piper I. 444), Pyramus und Thisbe im Chor des Münsters zu Basel. Andere Darstellungen aus Ritterromanen, deren Inhalt schwer zu errathen ist, sind nicht selten.

Diese Beispiele zeigen, dass man keinesweges darauf ausging, überall nur Gegenstände heiliger oder ernster Art anzubringen, dass man die Kirchen vielmehr als das einzige Feld der Bilderei wie ein grosses Bilderbuch behandelte, in welchem Alles, was die Phantasie reizte und beschäftigte und was künstlerischer Darstellung fähig war, seine Stelle fand. Kein Wunder also, dass in einem Zeitalter, das die Jagd, das Landleben, die Thierfabel so sehr liebte, auch die Thiere als solche und ohne symbolische Bedeutung eine grosse Rolle spielten. Entscheidend ist es, dass man die Sache im Mittelalter selbst so betrachtete.

Wir besitzen aus der Zeit vom 12. bis zum 15. Jahrhundert eine Reihe von Stellen, in welchen geistliche Schriftsteller der Thierbilder, theils mit scharfem Tadel, weil sie der Würde eines kirchlichen Orts widersprächen, theils mit Lob wegen ihrer lebendigen Ausführung, gedenken, ohne dass dabei auch nur die leiseste Beziehung auf ihren symbolischen Inhalt vorkommt¹⁾, die doch nicht ausbleiben konnte, wenn dieser gewöhnlich

¹⁾ So aus dem 12. Jahrh. die oft citirte Stelle des h. Bernhard Opp. I. 544, in welcher er gegen die Thierbilder in den Klöstern eifert, ohne einer möglichen symbolischen Bedeutung zu gedenken. „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid saevi homines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantis? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram retro trahens dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo, si non pudet ineptiarum, cur vel non pudet expensarum.“ So noch am Ende des 15. Jahrh. der Bayerische Abt Angelus Rumpferus (Pez. Thes. anecd. I. p. 478): „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leaenae, quid dracones? quid denique caetera animalia?“ Er nennt gerade Thiere, deren symbolische Bedeutung in der Bibel begründet war, und bei denen die lehrhafte Absicht, auf welche er dringt, nahe lag, würde also gewiss die Entschuldigung, welche man ihm entgegensetzen konnte, erwähnt haben, wenn er sie befürchtet hätte. A. Martin, *Mélanges d'Arch.* I. 120 und Heider, die Kirche zu Schöngrabern wollen die Bedeutung dieser Stellen dadurch entkräften, dass sie annehmen, die Strenge dieser mönchischen Schriftsteller werde ungeachtet der darin enthaltenen Symbolik solche Darstellungen als zerstreuernd oder mit heidnischen Vorstellungen gemischt, verworfen haben. Allein wenn das der Fall wäre, würden sie es nicht unterlassen haben, den Vorwand einer tiefen, frommen Bedeutung ausdrücklich zu widerlegen. Dazu kommt denn, dass andere Geistliche auch bei der lobenden Erwähnung von Thierbildern die symbolische Beziehung ganz unberücksichtigt lassen. So schildert um das Jahr 1200 Brompton (bei Hurter, *Innocenz*, Th. IV. S. 687) das Grabmal der Rosamunde zu Clifford

da gewesen wäre. Diese völlig eingeweihten Männer nahmen also eine solche Symbolik nicht an oder hielten sie für so wenig verbreitet, dass es nicht der Widerlegung bedurfte. Wir dürfen nicht weiter gehen als sie, und daher die symbolische Bedeutung nicht als Regel, sondern nur als Ausnahme betrachten. Der heitere Sinn, die Freude an mannigfaltigen Formen, nicht eine finstere Absichtlichkeit brachte diese Gebilde hervor. Die Geistlichen selbst mochten allenfalls ihr Wohlgefallen an diesem Schmucke damit rechtfertigen, dass er dem Beschauer einen heilsamen Schrecken einflösse, den Künstlern war diese Symbolik nur ein Vorwand, um sich in phantastischen Bildern zu ergehen. In vielen Fällen erkennen wir deutlich, dass groteske Figuren und Thiere bloss durch ein Phantasiespiel, das durch die ungewöhnliche Gestalt eines im Bau verwendeten Steines angeregt war ¹⁾, entstanden sind. Allein auch sonst werden wir überall, wo diese Gestalten als Nebenfiguren im Laubwerk der Kapitäle und in den Ranken der Friese, ferner als Eckblätter der Säulenfüsse, als Consolen, als Regenrinnen oder sonst mit einem architektonischen Zwecke vorkommen, sie als bloss Arabeske ansehen und nur da, wo sie an besonders auffallenden Stellen als selbstständiges Relief angebracht sind, die Möglichkeit einer symbolischen Beziehung annehmen dürfen ²⁾. Zuweilen scheint es dem Bildner gefallen zu haben, eine Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren, wie ein Lehrbuch dieses Theils der Naturkunde, anzubringen, und so einen schmalen Fries, dessen Form zu anderen Sculpturen sich nicht

als „*admirabilis architecturae, in qua conflictus pugilum, gestus animalium, volatus avium, saltus piscium quasi movere conspiciantur*“. Auf lebendige Darstellung kam es also an. So wird auch bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch im Tituel wiederholt von „Reben, Laub und Meerwundern“ in einer Zusammenstellung gesprochen, die es recht anschaulich macht, dass es sich hier um blosses Ornament handelt.

¹⁾ Sehr oft werden architektonischen Details Formen gegeben, die, wenigstens in gewisser Entfernung, ein menschliches Gesicht bilden. So an Kragsteinen (*Glossary of arch.* Oxford 1845. s. v. Corbel) an Würfelkapitälern (Paulinzelle bei Puttrich. Bl. 16). Karyatidenartige Figuren in komischen Verzerrungen sind in allen Zeiten des M.-A. üblich; z. B. Freiburg an der Unstrut bei Puttrich Bl. 5. An einem Kapitäl zu Arnstadt (Puttrich Bl. 8) ein Mann, welcher gebückt durch seine Beine die Kirche ansieht u. s. f.

²⁾ Wer des Theophilus *Diversarum artium schedula* in dieser Beziehung prüft, kann unmöglich an eine strenge Symbolik der Thiergestalten glauben. Er verlangt, dass der Goldschmied siegelartige Stempel habe mit Blumen, Thieren, Vögeln, Drachen, die mit den Hälsen und Schwänzen verkettet, Reitern, die gegen Drachen, Löwen, Greifen kämpfen u. dgl., um sie in Silber zu treiben, nennt auch eine Zahl von weltlichen und kirchlichen Geräthen, wo dies geschehen könne, deutet aber mit keiner Sylbe darauf hin, dass dabei auf die symbolische Bedeutung Rücksicht zu nehmen sei. Vgl. c. 71. 74. 77.

eignete, zu benutzen¹⁾. Gewisse Gestalten wiederholen sich ohne Zweifel nur deshalb so oft, weil sie auffallend waren und die Neugier reizten; so die Centauren²⁾, und gewiss auch die Sirenen und andere „Meerwunder“, die der Beschreiber von Monsalwatsch als einen Schmuck seines wunderbaren Tempels nennt. Andere Vorstellungen, welche an bedeutenden Stellen sich oft finden, z. B. die Vögel, welche aus einem Gefässe trinken, haben vielleicht ursprünglich eine symbolische Bedeutung gehabt, sind aber später ohne weitere Erinnerung daran als hergebrachtes Ornament wiederholt. Zu den Fällen, wo dieses Herkommen oder die noch nicht ganz vergessene Symbolik als ein Vorwand für die Darstellung von Lieblingsgegenständen diente, gehören ohne Zweifel die Kämpfe zwischen bewaffneten Menschen und Thieren, welche an mehreren Orten an schmalen, senkrechten Theilen, an achteckigen Pfeilern oder an Thürpfosten zusammengedrängt erscheinen³⁾, und die Jagdscenen, welche zuweilen selbst an höchst bedeutender Stelle, z. B. am Aeusseren des Chors, vorkommen⁴⁾.

Sonderbar genug ist es, dass uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zum Grunde lag, keine Erklärung überliefert ist. Dahin gehören die Thiere, welche man auf Grabsteinen regelmässig unter

¹⁾ So an der Vorhalle der Klosterkirche von Stadt-Ilm. Puttrich Abth. 1. Th. 1. Bl. 16 und S. 33. Aehnlich an der Kirche zu Andlau im Elsass. Auf dem Brunnen aus St. Denis, der jetzt in der école des beaux arts in Paris aufgestellt ist, und auf einem Grabrelief des 12. Jahrh. in Souvigny im Bourbonnois finden sich ebenfalls Sammlungen verschiedener wirklicher und fabelhafter Thiere mit Namensbeischriften.

²⁾ Eine Reihe von Beispielen der Darstellung von Centauren im M.-A. giebt Piper a. a. O. S. 396, denen noch Gernode (Puttrich S. 48. Note 3), Ilmenstadt in der Wetterau (Müller's Beiträge Heft 2), das Portal von Borgo di S. Donino bei Parma, endlich neben den ehernen Thüren von Augsburg und Nowgorod auch die von Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) nachzutragen sind. Ueber die Sirenen s. oben S. 265 Anm.

³⁾ z. B. an einem Portal in Tournay (vgl. Niederl. Briefe S. 430), an einer Säule der Krypta zu Freysingen (Quaglio, Denkm. d. M.-A. in Bayern).

⁴⁾ Cahier in den Mélanges d'Archéologie I. p. 23 glaubt bei Jagdscenen eine symbolische Absicht annehmen zu dürfen, weil bei den kirchlichen Schriftstellern das Bild der Jagd und des Jägers wiederholt vorkomme, und zwar bald in dem Sinne, dass die bösen Geister, welche die Menschen verfolgen, bald aber auch die Apostel und Prediger, welche die Sünder fangen d. i. bekehren wollen, als Jäger geschildert werden. Schon diese Zweideutigkeit der Allegorie macht eine ernsthafte Anwendung derselben in bildlichen Darstellungen unwahrscheinlich, und in einzelnen Fällen (z. B. am Aeusseren des Chores der Stiftskirche zu Königslutter, wo solche Jagdscenen in sehr kleinen Dimensionen in den Bogenfeldern des Frieses angebracht sind, vgl. die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens Bd. I. Taf. 12), macht es die Art der Ausführung geradezu undenkbar, dass man eine moralisch-allegorische Belehrung dadurch mittheilen wollen. Eher könnte man annehmen, dass der mönchische Künstler, der sich diese Erinnerung an Waidlust erlaubte, sich durch Hinweisung auf eine solche Deutung vor Vorwürfen geschützt habe.

den Füßen der Leichen wie eine Bank angebracht findet. Gewöhnlich sind es bei Fürsten und Rittern Löwen, bei Damen Hunde, bei Bischöfen und Aebten Drachen. Löwe und Drache erinnern an die schon erwähnte, und auf die Kirche angewendete Verheissung des 90. Psalms: Auf Löwen und Drachen wirst du treten; zumal da bei Bischöfen auch wohl beide Thiere zusammen vorkommen ¹⁾. Allein dagegen spricht wieder der Hund, den man als Sinnbild der Treue auslegen möchte, und dem entsprechend dann der Löwe als Sinnbild der Stärke erscheinen müsste; denn man kann schwer glauben, dass eine und dieselbe Art der Symbolik bald activ, bald passiv gebraucht sein sollte. Die Hunde zu den Füßen der Damen könnten schlechtweg die Schooshunde darstellen, für welche bekanntlich die Damen des Mittelalters eine grosse Vorliebe hatten; allein dies ist dann kaum vereinbar mit der nur symbolisch zu erklärenden Gestalt des Löwen zu den Füßen ihres Gemahls. Zuweilen findet sich aber auch unter den Füßen der Ritter ein Satan oder Wilder, so dass dann dadurch nicht eine Eigenschaft des Bestatteten, sondern vielmehr das Unrecht oder die Sünde, welche er zertrat, bezeichnet ist ²⁾. Vielleicht mochte dabei etwas sehr Aeusserliches mitsprechen. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füsse aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und nach einem passenden Gegenstande suchte, bei dessen Wahl dann eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mitsprach. Indessen ist es richtig, dass zuweilen auch

¹⁾ So bei dem Bischof von Ely († 1254; bei Stothard, monumental effigies) und bei Siegfried III. von Mainz († 1250; Müller, Beiträge I. S. 21). Auch Frauen haben zuweilen Löwen; so die Landgräfin von Hessen (1376) in der Elisabethk. zu Marburg (bei Möller) und die Königin Berengaria, Gemahlin Richards Löwenherz († 1219; bei Stothard a. a. O. S. 19).

²⁾ Auf dem Grabmale des Markgrafen Dittmar und seines Sohnes (1350) in der Kirche zu Nienburg an der Saale stehen beide verschiedenartigen Symbole nebeneinander, indem unter den Füßen des Vaters der Löwe, unter denen des Sohnes eine wilde Menschengestalt mit behaartem Körper und einer Keule liegt (Puttrich, 1. Abth. I. Bd. Bl. 12). Unter den Füßen eines Grafen in der Kirche zu Querfurt (Puttrich II. 2. Bl. 9), und unter denen eines französischen Ritters in der Kirche zu Montdidier Dép. Somme (Bull. II. 604) sind zwei Hunde oder ein Hund und ein Löwe im Kampfe, womit vielleicht irgend eine specielle Nebenbeziehung auf das Leben des Bestatteten (wohl schwerlich die Unterdrückung der Zwietracht unter seinen Vasallen) angedeutet ist. Auf dem Grabe eines englischen Ritters ist auch dem Löwen noch ein Hund zugesellt, indessen der Name des Letzten (Jakke) beigeschrieben, so dass also nur das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Thieres erhalten werden sollte (Cotman, Sepulchral Brasses of Norfolk p. XIII.). Auf zwei anderen Rittergräbern zu Lynn in Norfolk finden sich Teufel, von denen der eine einen Hund, der andere ein Huhn würgt (eod. tab. 2, 3). Das Grabdenkmal Heinrich's II. von Schlesien, der in der Tartarenschlacht 1242 fiel, zeigt den Herzog auf einem Mongolen stehend (Luchs, schlesische Fürstenbilder).

Statuen, namentlich die der Jungfrau, gekrönte diabolische Gestalten oder Drachen oder Löwen unter ihren Füßen haben, womit dann unzweifelhaft ein Sieg über den Fürsten der Finsterniss angedeutet ist ¹⁾.

Ueberblicken wir die verschiedenen Fälle der Anwendung der Thierbilder, so ist unverkennbar, dass ihre Auslegung eine sehr schwankende war. Es verhält sich damit ganz ähnlich wie mit der symbolischen Auslegung der Bestandtheile des Kirchendienstes und des Kirchengebäudes (S. 211). Die symbolische Bedeutung war nicht die Ursache für den Gebrauch der Formen, sondern fand sich erst hinterher ein. So auch hier. Die altgermanische Neigung sich mit dem Thierleben zu beschäftigen, war aus der heidnischen Zeit auf die neuen christlichen Nationen übergegangen, hatte in der Waidlust Nahrung und in der Thierfabel und in den erbaulichen Bestandtheilen der Bestiarien eine unverfängliche Form erhalten. Die Phantasie erfüllte sich daher gern mit solchen Bildern und eignete sie sich von allen Seiten her an. Zu den bekannten christlichen Symbolen dieser Art kamen die Fabelwesen der griechischen Mythologie, Greife, Sirenen, Centauren u. s. f., die man an antiken Denkmälern oder in altchristlichen Sculpturen und Miniaturen vorfand, und demnächst die bizarren Thiergruppen auf den schon im frühen Mittelalter so sehr beliebten orientalischen Geweben, die bald nachgeahmt und zu einem häufig wiederkehrenden Motiv architektonischer Decoration wurden ²⁾. Nicht die symbolische Bedeutung, sondern die eigene Neigung reizte daher zunächst die Arbeiter ihren Meissel oder ihre Feder an Thiergebilden zu versuchen und mit ihnen die schwerfällige Form des Baugliedes oder die monotone Arbeit des Manuscripts zu beleben. Aber sofort regte sich dann auch bei Anderen der Wunsch, diese Gestalten zu deuten, auch an ihnen den tieferen Sinn,

¹⁾ In der Kirche zu Wechselburg haben die (hölzernen) Statuen der Jungfrau und des Johannes menschliche Figuren unter ihren Füßen, welche Puttrich (Bl. 10 und S. 24) als Judenthum und Heidenthum erklärt. Die zwei (steinernen) Statuen einer ritterlichen und einer priesterlichen Gestalt am Eingange des Chors derselben Kirche (Bl. 3 und 12) treten auf den Löwen und den Drachen. Auf Glasgemälden im westlichen Chor des Doms zu Naumburg sind unter den Füßen verschiedener Heiligen niedergedrückte menschliche Figuren mit Kronen und mit beigeschriebenen wunderlichen Namen: Astrages, Hirtacus, Mendeus u. s. w. zu sehen. Lepsius (bei Puttrich im betr. Hefte S. 21) deutet sie auf überwundene Heidenfürsten, was bei dem langen Zwischenraume zwischen der Unterdrückung des Heidenthums und der Stiftung dieser Glasgemälde wohl nicht wahrscheinlich ist. Eher sind die Namen aus irgend einer Dämonologie genommen. Auf Heidenfürsten könnte man vielleicht die gekrönten Gestalten deuten, welche an den uralten Statuen der Kaiser Otto I. u. II., so wie des St. Johannes im Domchore zu Magdeburg sich befinden. Indessen ist auch dies unsicher.

²⁾ Vgl. A. Springer, Teppichmuster als Bildmotive. Mitth. d. k. k. Central-Commission. 1860. Bd. V. S. 67.

den man überall voraussetzte, nachzuweisen, wozu dann die bilderreiche Sprache der Kirchenväter und die symbolischen Vorarbeiten der mönchischen Autoren zahlreiche Anknüpfungspunkte darboten. Aber alle diese Deutungen waren eben nur Meinungen Einzelner, welche nie zu allgemeiner, gesetzlicher Geltung gelangten, leicht eine andere Wendung erhielten und dem Künstler eine grosse Freiheit liessen. Nur da wird man daher mit Sicherheit eine symbolische Absicht annehmen können, wo Inschriften oder ungewöhnliche Züge eine solche unzweifelhaft andeuten.

Auch Pflanzen haben zuweilen eine symbolische Bedeutung, aber gewiss noch viel seltener als Thiere. Im Zeitalter des romanischen Styls hinderte daran schon der Umstand, dass man die Pflanzenornamente in einer conventionellen Form bildete und also dem Zuschauer keinen Namen bot, welcher auf die hergebrachten Gleichnisse hindeutete. Daher wissen denn auch die Symboliker nur von einer sehr allgemeinen, in der That ziemlich matten Beziehung, indem sie Blumen und fruchttragende Bäume für ein Zeichen der guten Werke erklären, die aus der Wurzel der Tugenden hervorspriessen ¹⁾. Später als man die Pflanzen besser darstellte und also die Mittel zu einer specielleren Symbolik hatte, war der Sinn nicht mehr darauf gerichtet und man fragte mehr nach solchen Pflanzen, welche sich gut darstellen liessen, als nach ihrer Bedeutung. Daher sind Symbole dieser Art sehr selten. Selbst der Weinstock, der in der Schrift so oft vorkommt, und dessen Vergleich mit Christus die Mystiker bis ins Kleinste durchgeführt hatten ²⁾, wurde nicht häufig benutzt oder doch nicht vor anderen Pflanzen, die keine fromme Nebenbeziehung hatten, ausgezeichnet. Zu den wenigen Fällen einer nachweislichen Symbolik dieser Art gehört der Mittelpfeiler des Portals am Dom zu Amiens, wo Christus auf Drachen und Löwen, Aspis und Basiliscus stehend abgebildet, und am Stamme des Pfeilers darunter zunächst Weinlaub und noch tiefer Rose und Lilie, offenbar nach dem hohen Liede, angebracht sind ³⁾. Schon aus diesem Beispiele ergibt sich, was überhaupt in der Natur der Sache liegt, dass Pflanzen wie alle anderen leblosen Sachen sich nicht zu einer selbstständigen Symbolik eignen, sondern erst in Verbindung mit dargestellten Personen, als deren Attribut, bedeutsam werden. Wenigstens gilt dies von der bildenden Kunst; die Blumensprache und ähnliche Räthselspiele gehören nicht

¹⁾ Durand. Rationale. Lib. 1. c. 3. Flores et arbores cum fructibus ad repraesentandum fructus bonorum operum ex virtutum radicibus provenientium.

²⁾ So der h. Bernhard in einem Werke von 30 Kapiteln (*Vitis mystica, seu tractatus de passione domini super: Ego sum vitis vera*), wo Kultur, Nutzen, Blätter, Früchte des Weinstocks auf die Tugenden und auf die Geschichte Christi angewendet werden.

³⁾ Vgl. die schon angeführte Beschreibung dieses Portals durch Jourdain und Duval im Bull. mon. XI.

hieher und kommen auch im eigentlichen Mittelalter nicht vor. Dagegen war es bei der grossen Zahl der Heiligen, bei der Gleichförmigkeit ihrer Charaktere, und bei der Schwäche dieser Kunst in scharfer Ausprägung des Individuellen mehr oder weniger nöthig, sie durch beigefügte Gegenstände näher zu bezeichnen. Die meisten dieser Attribute sind rein historischen Ursprungs; es sind Marterwerkzeuge oder Gegenstände eines dem Heiligen zugeschriebenen Wunders oder Erinnerungen an seinen Stand und seine Schicksale in der Welt. Die Aufzählung aller dieser Kennzeichen, die allerdings sehr wichtige Hilfsmittel für die Erklärung der Monumente sind, gehört nicht zu meiner Aufgabe ¹⁾. Ich beschränke mich darauf, die Auffassung der höchsten und ältesten Gestalten der christlichen Kirche in ihren wesentlichsten Zügen zu schildern ²⁾.

Gott Vater wird das ganze Mittelalter hindurch ohne Scheu dargestellt, obgleich zuweilen auch noch eine aus den Wolken reichende und durch den Kreuznimbus ausgezeichnete Hand ihn andeutet ³⁾. Anfangs gleicht er Christus vollkommen ⁴⁾. Im 13. Jahrh. beginnt eine kleine Verschiedenheit, die man am deutlichsten in Miniaturen bei der Darstellung der Trinität wahrnimmt; Gott Vater wird etwas bejahrter, voller, kräftiger aufgefasst. Noch im 14. Jahrh. stellt ihn zwar Pietro von Orvieto im Campo santo von Pisa in der Schöpfungsgeschichte jugendlich mit schwachem Barte dar, im Allgemeinen aber wird er älter gebildet, mehr als der „Alte der Tage“ betrachtet. Im 15. Jahrh. wird die Aehnlichkeit mit Christus schwächer; Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums in Florenz und Benozzo Gozzoli im Campo santo in Pisa zeigen den Herrn mit langem fliessenden Barte, jener lässt sogar schon eine leise Einwirkung des antiken Jupiterideales bemerken, obgleich schlanker, milder, christlicher behandelt.

¹⁾ Vgl. darüber (v. Radowitz) *Iconographie der Heiligen*. Berlin 1834. *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*, Frankf. a. M. 1839. — *Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet*. Hannover 1843. — Otte, *Abriss einer kirchl. Archäol. des M.-A.* Nordhausen 1845. S. 124. Derselbe, *Kunst-Arch.* 4. Aufl. S. 923, 950.

²⁾ Hauptwerk dafür Didron, *Iconographie chrétienne*, (Paris 1843. 4.) unter dem sonderbaren Titel: *Histoire de Dieu*. Auch in den Noten zu der Uebersetzung des von ihm aufgefundenen griechischen Malerhandbuchs (*Manuel d'Iconographie chrétienne*, Paris 1845. 8) hat derselbe Forscher eine Menge Notizen über diesen Gegenstand niedergelegt.

³⁾ So auf dem Altar des Wolvinus in St. Ambrogio in Mailand (Agincourt. *Sc.* tab. 26. c), am Dom zu Ferrara und an dem zu Sens (Didron *Icon. chr.* p. 212), im Hortus deliciarum bei der Seligkeitsleiter (Engelhardt a. a. O. Tafel 9).

⁴⁾ z. B. in den Malereien von St. Savin im westlichen Frankreich selbst in der Schöpfungsgeschichte. Vgl. *Peintures de St. Savin mit Text von Mérimée*. In karolingischen Miniaturen ist Gott sogar zuweilen (Aginc. *Mal.* tab. 43), aber nicht immer (dasselbst tab. 41) unbärtig dargestellt. Vgl. Band. III. S. 647.

Im Ganzen hat die Darstellung in diesem späteren Jahrhundert nicht gewonnen, indem sie natürlicher, ist sie auch greisenhafter, bürgerlicher geworden, und verliert den Ausdruck der Hoheit, den die unvollkommeneren Bilder des Mittelalters erkennen lassen. Dazu kommt, dass nun auch an die Stelle des idealen oder antiken Kostüms, das bisher beibehalten war, eine reiche geistliche oder kaiserliche Tracht trat, und dass man Gottes Haupt mit der päpstlichen Tiara oder der kaiserlichen Krone schmücken zu müssen glaubte. Erst die grossen italienischen Meister des 16. Jahrh., Raphael und Michelangelo, schufen einen wahrhaft bedeutenden Typus Gottes, der aber freilich wieder an das Jupiterideal streifte und bei den Späteren leicht dahin übergang.

In der Darstellung Christi herrschte das historische Element vor; er erscheint in menschlicher Gestalt und in bestimmten schriftmässigen Momenten. Von allen bloss symbolischen Zeichen hat sich nur die Figur des Lammes erhalten, die in den Bogenfeldern der Portale ziemlich oft vorkommt¹⁾. Der Fisch dagegen ist zwar als Arabeskenfigur sehr gewöhnlich, aber wohl schwerlich jemals als Symbol des Heilandes gebraucht²⁾. Auch der gute Hirte ist verschwunden³⁾, und die Auffassung des Heilandes als eines bartlosen Jünglings verliert sich allmähig⁴⁾. Ebenso wenig war es beabsichtigt, ihn hässlich darzustellen; jener Streit der alten Kirchenlehrer war verschollen, man dachte ihn als den Schönsten unter den Menschenkindern, und wenn das Bild dennoch hässlich ist, so trägt das Ungeschick des Bildners die Schuld, der ihn nur ernst, strenge, schreckend darstellen wollte. Denn dies ist nun die herrschende Auffassung; er wird als gereifter, kräftiger Mann gedacht, oft mit dem unverkennbaren Ausdruck des Drohens. Man sieht ihn daher gewöhnlich nur in den prägnanten Momenten, wo seine Göttlichkeit und ihre Heilswirkung hervortritt. Der gründlichste Symboliker des Mittelalters (Durandus im *Rationale* lib. I. cap. 3) spricht es geradezu aus, dass der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfe, entweder auf dem Throne sitzend, oder an schmachvollen Kreuze hängend, oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich, als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in

¹⁾ z. B. in Wechselburg. Puttrich Taf. 6.

²⁾ Ganz vergessen war das griechische Buchstabenspiel doch nicht; auf dem Siegel des Doms von Aberdeen liegt Christus als Fisch in der Krippe. *Glossary of Archit.* s. v. Fish.

³⁾ An einem Kapitäl in St. Nectaire in der Auvergne soll er sich dennoch finden. *Bull. du comité hist. des arts etc.* I. 2. p. 54.

⁴⁾ In einzelnen Fällen bildete man ihn bei der Nebeneinanderstellung am Kreuze bärtig, nach der Auferstehung bartlos. *Didron a. a. O.* S. 281.

der Hand. Es ist halb offen, und dann gewöhnlich mit den Schriftworten: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben, beschrieben, oder geschlossen, wo es dann das apokalyptische Buch bedeutet, welches nur er, der Löwe vom Stamme Juda, zu öffnen vermag ¹⁾. Diese vierte Form hinzugerechnet wird die Bemerkung des Symbolikers durch die Denkmäler bestätigt; andere Momente aus dem Leben des Erlösers kommen wenigstens an den bedeutsameren Stellen der Kirchen nicht vor, diese aber sehr häufig, ja sie dürfen in grösseren Kirchen nicht fehlen.

Gehen wir die Eigenthümlichkeiten dieser Hauptdarstellungen durch, so ist zunächst die Tracht des Erlösers in allen erwähnten Momenten, so verschieden sie sind, in der Regel und wenigstens in der früheren Zeit dieselbe; eine einfache lange Tunica mit langen Aermeln, unbedecktes Haupt und unbekleidete Füße. Alle Personen der Gottheit, sowie die meisten der Propheten und sämtliche Apostel wurden so bekleidet; die antike Tracht, welche man bei diesen ältesten Gestalten mit treuer Beobachtung der Tradition beibehielt, wurde auch das Zeichen einer höheren Würde.

Das Christuskind auf dem Schoosse der Jungfrau wird, wenigstens in der ersten Hälfte des Zeitalters nicht von ihr gehalten, sondern sitzt frei und aufrecht auf ihren Knien, „residet“, wie Durandus bezeichnend sagt, „in gremio matris“; es thront schon hier. Auch ist es in Zügen und Formen mehr ein kleiner Mann, als ein Kind, bekleidet, ernsthaft vor sich blickend, die Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend oder lehrend erhoben ²⁾. Im 13. Jahrh. wird die Scene allmählig menschlicher, die Mutter umfasst das Kind, es hält noch Globus oder Buch, segnet noch und ist bekleidet, aber es ist kleiner und in Haltung und Mienen kindlicher. Im 14. Jahrh. geht man in dieser Richtung weiter, namentlich die stehenden Statuen der Jungfrau werden immer freier und drücken das Kind recht innig und mütterlich an die Brust. Die Bahn ist damit gebrochen, und der Uebergang zu der häuslichen Auffassung der h. Familie, die später beliebt wurde, gemacht.

Die Kreuzigung, welche die altchristliche Kunst vermied (vgl. Bd. III, 83 und 645), kommt jetzt überaus häufig in allen Dimensionen, Formen und Stoffen vor. In den grossen Reliefs der gothischen Portale ist sie

¹⁾ Durand. Rat. lib. I. c. 3. Divina majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda. Et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat quod ipse est lux mundi et via, veritas et vita. Beide Darstellungen finden sich gleich oft.

²⁾ Der Gedanke, in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief (aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire; vgl. Mérimée Midi p. 336 und Caumont im Bull. mon. XI): In gremio matris residet sapientia patris.

gewöhnlich mit dem dritten Hauptgegenstande, dem Gericht, in Verbindung gebracht, so dass neben dem Kreuze in zwei Reihen über einander, unten die irdischen Zeugen des Hergangs, oben die Apostel und Heiligen als Theilnehmer der himmlischen Glorie angebracht sind. Bei den kleineren sehen wir ausser der Jungfrau und dem Evangelisten Johannes häufig die symbolischen Gestalten des Judenthums und der Kirche, jenes mit verbundenen Augen, diese mit Kreuz und Kelch. Oft strömt dann in diesen Kelch das Blut aus den Seitenmalen, um die Kirche als Inhaberin des wahren Blutes, das sie im Abendmahle spendet, zu bezeichnen ¹⁾. In Wechselburg hält ein am Boden liegender Mann diesen Kelch, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, nach der Sage vom Gral. Endlich steht das Gefäss auch ohne Weiteres unter den Füßen Christi ²⁾. In einem Evangeliarium aus Niedermünster in der Münchener Bibliothek sind die neben das Kreuz gestellten Gestalten als Vita und Mors, Leben und Tod, bezeichnet, jene mit reichem Gewande und bekrönt, dieser bleich, halbnackt und schlecht bekleidet, mit einer tiefen Wunde am Halse, mit zerbrochener Lanze und Sichel ³⁾. Nicht selten sieht man unter dem Boden des Kreuzes eine Leiche im Grabe; es ist Adam, welcher der Sage zufolge auf der Schädelstätte bestattet war ⁴⁾, der Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt ⁵⁾. Auf den Eggestensteinen bei Horn in Westphalen ist unter dem Kreuze ein Menschenpaar, Mann und Weib, von einem Drachen umschlungen, dargestellt, anscheinend also die Hölle oder die Sünde symbolisirt. Das Kreuz ist zuweilen wie ein Palmstamm gebildet als Symbol der Lebenserneuerung oder auf Gemälden grün und mit Rinde bedeckt ⁶⁾, als Zeichen seiner fortdauernden Kraft. Oefter scheint Christus frei am Kreuze zu stehen, indem er der Jungfrau oder

¹⁾ In den Miniaturen des Hortus deliciarum reitet die Gestalt der Kirche auf einem Thiere, dessen 4 Köpfe die Zeichen der Evangelisten zeigen. Engelhardt, Herrad, S. 40.

²⁾ So auf einem Elfenbeinrelief aus dem 11. Jahrhundert bei Didron p. 277.

³⁾ Kugler, Museum f. bild. Kunst. 1834. S. 164.

⁴⁾ Jacobus a Voragine, Legenda aurea, cap. 53.

⁵⁾ So auf einem im Museum der Ritterakademie zu Lüneburg aufbewahrten sehr ausgezeichneten Fusse eines Crucifixes aus dem 12. oder 13. Jahrh. Das Gestell auf vier Löwenfüßen ruhend, über denen vier Jünglinge, die Paradiesesströme andeutend, Urnen ausgiessen, hat oben eine Wölbung und bedeutet, wie die Inschrift ausdrücklich meldet den Erdkreis (assignans orbem). Auf der Höhe desselben liegt Adam im Sarge und die Inschrift besagt: Adae morte novi redit Adae vita priora (sic!). Aehnliche Darstellungen des Zusammenhangs zwischen Christus und Adam führt an Dr. Heider, die roman. Kirche zu Schöngrabern S. 131.

⁶⁾ Jenes auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod, auf Elfenbeinreliefs in Monza (Millin Reise in der Lombardei I. 603), dieses auf Glasgemälden in mehreren französischen Kirchen (Didron p. 421).

Johannes die Hand reicht ¹⁾. Gewöhnlich dagegen ist er mit Nägeln angeheftet, aber bald mit vier, bald mit drei Nägeln, indem dann beide Füsse über einander gelegt und von Einem Nagel durchbohrt sind. Vier Nägel sind die ältere Form; so viele soll die Kaiserin Helena gefunden haben ²⁾, und man hatte an diese Zahl allerlei symbolische Erklärungen geknüpft. Uebrigens brauchten, wie es scheint, im 13. Jahrh. Ketzer Crucifixe mit drei Nägeln; daher eiferten denn die Zeitgenossen dagegen ³⁾. Indessen gestattete auch die Dreizahl fromme Deutungen, die Symboliker liessen daher beide Formen gelten ⁴⁾ und die Kunst entschied sich für die geringere Zahl ⁵⁾, die eine bessere Haltung des Körpers hervorbrachte. Gleichzeitig änderte sich auch die Tracht des Gekreuzigten; die lange Tunica, welche früher den Körper ganz verhüllte, wird schon im 12. Jahrh. kürzer, im 13. und noch allgemeiner im 14. vertritt ein Schurz um die Hüften ihre Stelle ⁶⁾. Auch wird der nunmehr grossentheils unbedeckte Körper mehr und mehr natürlich und lebendig, der Kopf mehr zur Seite gewendet und geneigt, der Leib nicht mehr wie sonst auswärts gebogen, sondern mehr eingezogen.

In throno, wie Durandus sagte, also als verkklärter Heiland und Herr der Welt, wird Christus bald in der Glorie nur von Engeln oder von den Zeichen der Evangelisten umgeben, bald in der mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts gebildet. In beiden Fällen hat er gewöhnlich die rechte Hand aufgehoben, in der linken das Buch; aus seinem Munde gehen zwei Schwerter nach beiden Seiten aus. Die Zweischneidigkeit des Schwertes, von welcher in Apokal. 19, 15 gesprochen wird, war schon von Albertus magnus ausgelegt, als die doppelte Macht, durch welche die Gerechten vertheidigt, die Ungerechten bestraft werden; spätere Auslegung machte daraus zwei Schwerter,

¹⁾ Auch dies wieder auf den Korssunschen Thüren (vgl. Adlung über dieselben), ferner auf einem Taufbecken im Elsass (Caumont, Cours d'Antiquités VI. p. 44 und p. 87).

²⁾ Nach der Erzählung des Gregor von Tours (Mirac. I. 6), während Ambrosius und andere frühere Berichterstatter sich nicht darüber äussern.

³⁾ Hurter im Leben Innocenz III. Th. II, 231. Lucas Tudensis und der Papst selbst erklären sich für die Vierzahl.

⁴⁾ Wilh. Durandus (im Rationale lib. VI. De die parasceves) führt die Erklärungen für beide an. Die drei Nägel bedeuten den dreifachen Schmerz des Herrn, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuss musste oben, der linke unten liegen, um die Herrschaft des Geistigen über das Sinnliche anzudeuten.

⁵⁾ So schon im 13. Jahrh. an der L. Fr. Kirche zu Trier, in Schulpforte, am Freiburger Münster, an der Lorenzk. in Nürnberg.

⁶⁾ Nach den deutschen gereimten Marienlegenden hatte Maria Magdalena, als man den Heiland nackt kreuzigen wollte, ihr Kopftuch zum Schurze dargeboten.

das Schwert der Gnade zur Rechten, das der Verdammniss zur Linken ¹⁾ und die Kunst nahm diese Lehre, welche ihr eine symmetrische Anordnung erlaubte, gern auf. Später setzte man auch wohl an die Stelle des Schwertes der Gnade eine Lilie ²⁾. Die Tracht ist auch in dieser Darstellung des Verklärten dieselbe wie ich sie früher geschildert habe, doch kommt zuweilen noch eine Krone hinzu ³⁾. Wenn die Evangelistenzeichen ihn umgeben, sind sie gewöhnlich so geordnet, dass der Engel und Adler oben, der Löwe und Stier unten, und zwar die Zeichen des Matthäus und Marcus zur Rechten angebracht wurden, weil, wie der Symboliker ⁴⁾ sagt, die Geburt und Auferstehung die Freude Aller, der Tod (welchen das Opferthier des Lucas andeutet) der Schmerz der Apostel war. Die Stellung des Johannes ergab sich von selbst, da er als der Repräsentant der Himmelfahrt oben sein musste.

Die anderen evangelischen Hergänge kommen, wie erwähnt, in den Kirchen seltener vor, und wenn es geschieht, nicht vereinzelt, sondern so, dass sie den ganzen Zusammenhang des Lebens oder der Passion Christi geben, oder mit anderen Gegenständen in symbolischer Verbindung stehen. Es ist auch dies eine charakteristische Verschiedenheit von der neueren Kunst, auf die ich noch zurückkommen werde; man konnte nichts Vereinzelt dulden und hielt einen einzelnen herausgerissenen Moment, mochte er noch so figurenreich und wichtig sein, nur für ein Fragment. Daher waren denn nur solche Darstellungen des Heilandes selbstständig anwendbar, welche gleichsam die Endpunkte seiner Geschichte zusammenfassten, wie jene drei angeführten.

Wie bereits oben (S. 55) bemerkt wurde, liebte man es, den prophetischen Zusammenhang des alten Testaments mit dem neuen in durchgeführten Parallelen der in beiden vorkommenden verwandten Ereignisse anschaulich zu machen. Man ging jedoch noch weiter und bildete eine dreifache Gliederung der Parallelen, die schon im 12. Jahrhundert vollkommen festgestellt wurde. Man theilte nämlich die gesammte biblische Geschichte in drei Epochen, die einander genau entsprechen sollten: in die Zeit vor Moses (*ante legem*), in die gesetzliche (*sub lege*) und in die des neuen Bundes (*sub gratia*) ⁵⁾, und fand nun in diesen drei Epochen

¹⁾ Rupertus, Abt von Deutz, bei Jourdain und Duval über das Portal des Doms zu Amiens in Caumont's Bull. monum. Vol. XII.

²⁾ Dies findet sich auf deutschen und niederländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrh. häufig, kommt dagegen auf italienischen, so viel ich weiss, nicht vor.

³⁾ So bei Orcagna im Campo santo zu Pisa.

⁴⁾ Durandus liber 3, caput 4.

⁵⁾ *Tria sunt tempora, per quae praesentis saeculi spatium decurrit. Primum est tempus naturalis legis. Secundum tempus scriptae legis. Tertium tempus gratiae. Primum*

Thatsachen heraus, die, einander gegenüber gestellt, nachweisen sollten, dass nicht bloss die Erscheinung des Heilandes, sondern auch dessen ganzes Leben in den Geschichten des alten Testaments prophetisch angezeigt worden sei. Die Verkündigung des Isaak und des Simson wird der des Herrn gegenüber gestellt; Abraham und Melchisedek, die Königin von Saba, entsprechen der Anbetung der Könige; der Verrath des Judas steht in Parallele zum Morde des Abel und des Abner. Schon im Emailaltarwerke von Klosterneuburg (1181) finden wir diese dreifache Parallelisirung vollkommen durchgeführt, und in den sogenannten Armenbibeln und Heilspiegeln, sowohl in den geschriebenen und mit Miniaturen gezierten des 14. Jahrhunderts, als in den in Holz geschnittenen des 15. Jahrhunderts, ist sie fast in der gleichen Weise behandelt. Dieselben Typen werden in den Cyclen der Glasgemälde u. s. w. angewendet¹⁾.

Ausser diesem durchgeführten Parallelismus der biblischen Hergänge suchte man dann auch innerhalb derselben nach einzelnen symbolischen Beziehungen; so musste z. B. die Dornenkrone Christi aus drei Dornen geflochten sein, um die drei Stufen der Busse, Zerknirschung, Beichte und Genugthuung (*contritio, confessio, satisfactio*) anzudeuten (Durandus lib. VI). Indessen folgten die Bildner hier wohl mehr dem Herkommen, als dass sie sich dieser Feinheiten bewusst waren, und nur äusserst selten erlaubten sie sich Entstellungen des Natürlichen zu einem allegorischen Zwecke²⁾. Ungeachtet aller symbolischen Regeln und Vorschriften gestattete man eine grosse Freiheit in der Wahl und Ausstattung der Gegenstände. So wird Christus auch einige Male mit Flügeln dargestellt, bald bei der Auferstehung, bald auch bei der Kreuzigung, um auf jene hinzudeuten³⁾, dann auch später bei der Vision des h. Franz von Assisi nach der Legende. Eine andere

ab Adam usque ad Moysem. Secundum ab Moyse usque ad Christum. Tertium a Christo usque ad finem saeculi. In primo genere continentur pagani, in secundo genere Judaei, in tertio genere Christiani. Ista tria genera hominum ab initio nunquam ullo tempore defuerunt. — Hugonis de Sancto Victore Opera (Mog. 1617) III. 403. de Sacramentis fidei I. VII. 12. bei Heider, der Altaraufsatz im regul. Chorherrenstift zu Klosterneuburg (Bericht des Wiener Alterth.-Ver. IV. — Wien 1860) p. 27.

¹⁾ Vgl. Heider a. a. O. p. 28 ff. und dessen Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters in dem Jahrbuch der k. k. Central-Commission. Band 5.

²⁾ In den in der Bbl. im Haag bewahrten genauen Copien der Wandmalereien aus der abgebrochenen Kirche in Gorkum findet sich, dass die Wundenmale als Rosen gestaltet sind. Die Malereien scheinen aus dem 13. oder 14. Jahrh. zu sein. Dieser allegorische Zug steht aber in so früher Zeit allein. Kunstbl. 1847 Nr. 8.

³⁾ Bei der Auferstehung auf der alten Broncethür am Dome zu Pisa, am Kreuze mehrmals in Frankreich. Bull. II. 311. 642.

zuweilen vorkommende Darstellung Christi ist die, dass sein Haupt von 7 Tauben zur Bezeichnung der 7 Gaben des heil. Geistes umgeben ist ¹⁾.

Der heil. Geist wurde, wenn er allein vorkommt, immer und ausschliesslich unter dem biblischen Symbole der Taube, die durch den Kreuznimbus charakterisirt ist, dargestellt. Nur dann, wenn er als dritte Person der Gottheit in der Trinität erscheint, nimmt er zuweilen, jedoch auch nicht immer, menschliche Gestalt an. Da indessen dieses geheimnissvolle Dogma nicht zu den gewöhnlichen Gegenständen gehörte, welche man dem Volke in den Kirchen darbot, so bildete sich für die Darstellung desselben kein fester Typus. Wir finden die Trinität im Mittelalter meistens nur in Miniaturen, und hier sehr verschieden aufgefasst, indem bald die Gleichheit, bald die Verschiedenheit der Personen hervorgehoben wird. In jenem ersten Sinne sind drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung, auf einer Bank sitzend ²⁾ oder gar von Einem Mantel umgeben dargestellt. Die Tunica ist oft weiss oder grau, oft aber auch die Tracht eine reiche priesterliche. Zuweilen sind sie zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute bezeichnet; z. B. Gott mit der Weltkugel, Christus mit dem Kreuze, der Geist mit dem Buche ³⁾, oder in verschiedener Haltung, etwa Christus in der Mitte, die Jungfrau krönend. Nicht selten erscheinen Gott Vater und Christus in gleicher priesterlicher oder idealer Tracht, der heilige Geist aber als Taube; wo dann die Aufgabe war, ihre Einheit zu bezeichnen. In dem berühmten, mit Miniaturen von niederländischen Meistern geschmückten Brevier der Marcusbibliothek sitzen die beiden Hauptpersonen mit gleichem Antlitz und mit gleicher rother Tunica bekleidet, Christus nur durch das an ihn gelehnte, auf der Weltkugel stehende Kreuz bezeichnet, auf einer Bank, jeder mit einer Hand das Scepter haltend, auf dem die Taube ruhet. In einem französischen Manuscripte sitzen sie in gleicher Weise, aber beide mit päpstlicher Tiara geschmückt, Christus wieder mit der Weltkugel, gemeinschaftlich das Buch haltend, während die Taube, zwischen ihnen schwebend, mit ihren ausgebreiteten Flügeln die Lippen beider berührt. Oft aber bezieht sich

¹⁾ In Chartres auf einem Glasgewölbe sind der Symmetrie halber nur sechs. Les artistes du moyen âge, sagt Didron mit Recht, ne s'embarassaient pas pour peu. Wenn es der Raum erforderte liessen sie fort oder setzten zu. Was schadete es, da man es doch verstand? Im Münster zu Freiburg finden sich diese 7 Tauben auch bei der Jungfrau, sonst nur bei Christus.

²⁾ So auf Miniaturen im Hortus deliciarum der Herrad. (Engelhard a. a. O. S. 29), und von Jehan Fouquet bei Brentano. Hier sogar eine zweite Darstellung, wo eine der drei durchaus gleichen Gestalten von der Bank aufgestanden ist, um die Krönung der Jungfrau zu vollziehen. Beispiele aller Art bei Didron Icon. chr. p. 551 ff.

³⁾ Didron. S. 446 nach einem franz. Manuscript.

die Darstellung auf die Lehre vom Ausgange des heil. Geistes; so in der verticalen Form, welche allein noch in neuerer Zeit vorkommt, wo Gott Vater den gekreuzigten Sohn hält und die Taube aus dem Munde Gottes sich auf Christus herablässt. Zuweilen sind sie denn auch wohl getrennt gehalten, wie in der Peterskirche zu Merseburg ¹⁾, wo in drei Medaillons der Vater, das Lamm und die Taube mit Inschriften gegeben sind, die sie als Schöpfer, Erlöser und Erleuchter der Welt nennen. Einige Male endlich ist die Trinität in der sinnlichsten Einheit dargestellt, als Eine Gestalt mit dreifachem Antlitz, eine Auffassung, welche später (1628) Urban VIII. als ketzerisch verbot ²⁾.

Die Jungfrau ist natürlich ein unendlich oft wiederkehrender Gegenstand. Auch bei ihr hält die Kunst sich mehr auf dem einfach historischen Boden. Ihre apokryphe Lebensgeschichte kommt in Miniaturen und auch in den Kirchen vor und die Propheten werden oft mit den auf sie gedeuteten Stellen ihrer Schriften neben sie gestellt. Dagegen macht die Kunst von den s. g. Marialien, d. h. von den zahlreichen symbolischen Beziehungen auf die Jungfrau, welche man in der Gerte Aarons, in dem Vliesse des Gideon, das allein vom Thau unberührt blieb, und in anderen alttestamentarischen Hergängen, sowie in der fabelhaften Geschichte vieler Thiere, des Einhorns, Phönix, Löwen zu finden glaubte, noch keine Anwendung, obgleich sie in prosaischen und poetischen Werken schon vielfach benutzt wurden. Ihre bildliche Darstellung gehört erst dem 15. Jahrhundert an, wo näher davon zu sprechen ist.

Propheten und Apostel erscheinen immer im antiken Costüme, mit langer Tunica, mit oder ohne Mantel, meist mit unbedecktem Haupte und unbedeckten Füßen. Die Propheten sind gewöhnlich höheren Alters, mit langem fliessenden Barte, und unterscheiden sich oft dadurch, dass sie Schriftrollen, während die Apostel Bücher halten; man wollte dadurch andeuten, dass jene nur unvollkommene, verhüllte, diese die klare und entfaltete Kenntniss des Heils besaßen ³⁾. Die einzelnen Apostel und Propheten wurden keinesweges sorgfältig unterschieden. Bei diesen gaben die meistens geöffneten Schriftrollen Gelegenheit ihren Namen oder prophetische

¹⁾ Puttrich II. 1. Bl. 9.

²⁾ Didron a. a. O. S. 583.

³⁾ Durandus Rationale I. c. 3. Ante Christi adventum fides figurative ostendebatur et quoad multa implicata erat. Ad quod ostendendum patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis, per quos quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero apostoli in Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt. Die Kunst richtete sich keinesweges streng nach dieser Definition und gab (wie Didron Manuel p. 305. 306 nachweist) auch den Patriarchen und Propheten oft Bücher in die Hand.

Stellen anzuführen; bei den Aposteln fehlten solche Mittel. Petrus und Paulus sind durch Schlüssel und Schwert charakterisirt, auch ist die typische Erscheinung beider schon ziemlich sicher festgestellt: ersterer wird als Greis mit weissem Haupthaar und Bart, bald auch mit kahlem Haupte und der bekannten Petruslocke, der andere als jugendlich-kräftiger Mann mit dunklem Haar und langem Barte dargestellt. Johannes ist durch den Kelch mit der Schlange bezeichnet, weil nach der Legende das Gift, das ihm in einem Becher gereicht wurde, als er das Kreuz über dem Tranke machte, in Gestalt einer Schlange entwich. Ueber die körperliche Beschaffenheit der Apostel Andreas und Bartholomäus enthält das Werk des Bischofs Durandus bestimmte Angaben, die jedoch von den Künstlern nicht streng befolgt wurden¹⁾. Die anderen Apostel sind meistens ohne Attribut, die Beifügung der Marterinstrumente ist keinesweges gewöhnlich; es kam mehr darauf an, die Schaar der Apostel im Ganzen, als sie einzeln darzustellen. Die Patriarchen dagegen sind, wie es ihre Geschichte mit sich brachte, verschieden behandelt; so ist Moses durch die Hörner²⁾, Aaron durch priesterliche Tracht, David durch die Harfe bezeichnet, und andere in ähnlicher Weise. Ebenso verhielt es sich mit den späteren christlichen Heiligen; auch sie wurden durch ihre, dem Volke vermöge der an ihren Festtagen vorgetragenen Legenden bekannten Attribute bezeichnet. Im Gegensatz gegen das antike Costüm der biblischen Gestalten erschienen diese Heiligen stets in moderner Tracht und zwar in der, welche zur Zeit des Künstlers üblich war und mit den damals geltenden Abzeichen des Standes, dem sie nach der Legende angehörten. Die Anforderung historischer Genauigkeit des Costüms lag dem Mittelalter noch fern, und dieser Anachronismus, weit entfernt Bedenken zu erregen, diente dazu, den Beschauern das Verständniss der Darstellung zu erleichtern und die Wirkung lebendiger zu machen.

Die Engel werden, wie es für Mittelwesen dieser Art und Sendboten der Gottheit fast bei allen Völkern herkömmlich war, mit Flügeln abge-

¹⁾ Durandus Rationale (Ven. 1568). I. VII. c. 38 und 25. Die Beschreibung des Andreas lautet sehr allgemein; er sei schwärzlich, mit langem Barte, mittlerer Grösse darzustellen. Die des Bartholomäus ist ausführlicher, aber auch dunkler; sie ist u. A. in Otte, Handbuch d. Kunst-Arch. Aufl. 4. S. 927 abgedruckt. Auch von der Gestalt des Evangelisten Marcus giebt Durandus Nachricht, c. 44 eod. Es ist bemerkenswerth, dass diese Personalbeschreibungen keinesweges mit denen des Malerbuches vom Berge Athos (S. oben Band III. S. 294) übereinstimmen.

²⁾ 2 Mos. 34, 29. Das Wort: strahlen oder wie Luther übersetzt: glänzen, kommt von: Horn her, weil die Hörner der Thiere strahlenartig vom Kopfe ausgehen. Daher in der Vulgata: *facies cornuta*, was dann von den Künstlern als ein bleibendes Abzeichen des Moses behandelt wurde.

bildet. Man band sich aber nicht genau an die biblische Beschreibung der Cherubim, sondern liess es gewöhnlich bei zwei Flügeln bewenden. Indessen blieb doch jene Tradition nicht ganz unbenutzt, und man findet in einzelnen Fällen Engel mit vier oder sechs Flügeln ¹⁾, in anderen wenigstens an Stelle der Beine die Gewänder in Flügel endigend ²⁾, oder doch so flatternd, als ob sie nur einen Oberkörper verhüllten. Selbstständige Darstellung erhält der Erzengel Michael; Gabriel wird nur dargestellt als himmlischer Bote, also in Verbindung mit anderen Gestalten, Raphael nur in Gemeinschaft mit dem Sohne des Tobias. Ausserdem kommen die Engel nur in Scharen, als Begleiter Gottes oder Christi, als ein Theil der himmlischen Glorie vor. Auch werden die verschiedenen Klassen und Chöre der Engel in der Regel nicht unterschieden ³⁾. Sie sind immer bekleidet und zwar mit einer einfachen langen Tunica oder den Diakonenkleidern, und tragen, wenn sie ohne andere Bedeutung in der Glorie vorkommen, Kronen, Palmen, Rauchgefässe oder musikalische Instrumente. Der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung führt bekanntlich eine Lilie. Michael erscheint schon frühe beim jüngsten Gericht mit der Waage; die ritterliche Rüstung, die ihn als Vorkämpfer der himmlischen Heerschaaren bezeichnet, möchte sich wohl nicht vor dem 14. Jahrh. finden.

Teufel erscheinen meistens im jüngsten Gerichte oder bei Gelegenheit von Christi Höllenfahrt, in plumper menschlicher Gestalt, roth, grün, blau, schwarz gefärbt, mit behaartem Leibe, langen thierischen Ohren, starkem Gebiss, Klauen an Händen und Füssen ⁴⁾. Die Pforte der Hölle öffnet sich häufig in Form eines weiten Rachens, und schon frühe sieht man Satan in grösserer Dimension im Inneren der Hölle sitzen und die Sünder zermalmen.

Ausgeführte und künstliche Allegorien kommen häufiger in den Minia-

¹⁾ Auf einem Altar (Heideloff Ornamentik des M.-A. Lief. 8. pl. 3) ein Cherub mit vier Flügeln. Mit sechs auf einer Sculptur am Dom zu Chartres, wo überdies die mittleren Flügel mit Augen besät sind und der Engel auf einem Rade steht. Didron in den *Annales archéol.* I. p. 156.

²⁾ So auf dem jüngsten Gerichte des Orcagna im Campo santo zu Pisa. In Deutschland habe ich diese Form nicht gefunden, vielmehr haben sämmtliche Engel hier immer den ganzen menschlichen Körper. Auf deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. kommen auch Engel mit ganz befiedertem Körper vor.

³⁾ In der byzantinischen Kunst ist dies gewöhnlich. In Frankreich bemerkte Didron wenige Beispiele; am Südportale und ausserdem auf einem Glasgemälde des Doms zu Chartres, in Vincennes in der sainte Chapelle, in Cahors in einer südlichen Kapelle des Doms.

⁴⁾ Cum subito superveniens malignus spiritus in tam terribili forma ignem ex ore et naribus sulphureum efflantem, oculis micaatibus ignem, corpore nigerrimo, unguibus ultra mensuram praevalidis. Vita s. Liutbirgae c. 30.

turen¹⁾ und Teppichen²⁾, als in der kirchlichen Plastik vor³⁾. Dagegen finden sich hier die in den Metaphern und Gleichnissen der Bibel genannten Personen wie historische dargestellt. So Abraham, der die Auserwählten in Gestalt nackter Kinder im Schoosse hält⁴⁾, so ferner überaus häufig die klugen und thörichten Jungfrauen. Diese sind theils mit dem jüngsten Gericht in Verbindung gebracht⁵⁾, theils mit der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige⁶⁾. Sie sind meistens gleich gekleidet und unterscheiden sich nur durch die Haltung der Lampen, welche bei den thörichten Jungfrauen umgewendet sind, zum Zeichen, dass sie leer von Oel. Zuweilen ist aber auch ihre Tracht verschieden, indem die klugen Jungfrauen züchtig im Nonnenschleier verhüllt, die thörichten weltlich geschmückt erscheinen. Ein grelles Lächeln, das man oft bei ihnen bemerkt, deutet nicht immer auf

¹⁾ Mehrere der Art in dem Hortus deliciarum, deren Beschreibung und theilweise Abbildung in dem angeführten Buche von Engelhardt. Z. B. Christus als Fischer, der mit der Angel seines Kreuzes die Köpfe der Patriarchen und Propheten aus dem Rachen Leviathans hervorzieht. Mithin eine Allegorie des Descensus ad inferos. In einem Manuscript (Liber pontificalis) der Bibliothek von Rheims findet sich eine gelehrte Darstellung der Musik. Aer, die Luft, mit ausgestreckten Armen und Beinen ist in der Mitte eines Kreises; neben seinem Haupte die Sonne mit sieben, der Mond mit vier Strahlen. Zwischen seinen Armen Pythagoras und Arion, zwischen den Beinen Orpheus (vielleicht als musikalische Repräsentanten der drei anderen Elemente), rings umher im Kreise die neun Musen, und endlich in den Ecken des Blatts die vier Winde.

²⁾ Z. B. auf dem Teppich im Schatze des Stiftes zu Quedlinburg die Vermählung des Mercurius mit der Philologie. Kugler kl. Schr. I. 635.

³⁾ Im Kreuzgange zu Moissac ist an zwei benachbarten Kapitälern die Hierusalem (sic!) sancta und die Babilonia magna dargestellt; jenes als eine viereckige Burg, in der man Lesende, Predigende, Büssende, auf ihren Mauern Bewaffnete in der Vertheidigung begriffen, sieht. Die Babilonia ist achteckig, und enthält wohlbeleibte sinnliche Männer, geschmückte Frauen, Musik und andere weltliche Beschäftigungen. Wahrscheinlich mit Anspielung auf die Stelle des Augustinus (de civit. Dei lib. XIV. cap. 28): *Fecerunt itaque civitates duas amores duo: terrenam scilicet amor sui usque ad contentum Dei: coelestem vero amor Dei usque ad contentum sui* (Annales arch. XII. S. 190).

⁴⁾ An der Westseite der Kathedrale von Lincoln, an St. Trophime in Arles u. s. w. Im Manuscript der Herrad sitzt er auf einem Throne zwischen Palmen.

⁵⁾ So am Dome zu Basel, an dem zu Rheims am Nordportal, an dem zu Rouen (portail des Libraires), in St. Denys, an St. Germain l'Auxerrois in Paris, am Südportal des Strassburger Münsters.

⁶⁾ So an der L. Fr. Kirche zu Trier und am Nordportal des Domes zu Chartres. Am Dom zu Amiens sind beide Beziehungen verbunden, denn auf dem mittleren Thürpfosten ist die Jungfrau mit dem Kinde, im Tympan des Portals aber das jüngste Gericht (Jourdain und Duval Beschreibung dieses Portals in Caumont's Bull. monum. XII. p. 101). Die Beziehung auf das jüngste Gericht ist klar und in der Schrift (Matth. c. 25) begründet, die auf die Geburt ist dunkler und scheint darauf hinzudeuten, dass nur die Geburt Christi in der Seele ihr jene himmlische Klugheit verleihen könne.

die Eitelkeit der Letzten hin, da es auch an heiligen Gestalten als ein verfehlter Ausdruck der Freundlichkeit vorkommt. Am grossen Portal zu Amiens ist den klugen Jungfrauen ein kräftiger mit Blättern und Früchten bedeckter Baum beigegeben, an welchem Lampen hängen und in dessen Laub Vögel sitzen, den thörichten aber ein entlaubter, in dessen Stamm die Axt steckt. Offenbar der gute Baum und der schlechte, welcher abgehauen und in's Feuer geworfen werden soll, von welchem Matthäus in der Bergpredigt und Lucas bei dem unfruchtbaren Feigenbaume sprechen.

Andere häufig vorkommende Personificationen sind die bereits erwähnten der Kirche und Synagoge, jene mit Kreuz und Kelch oder mit dem Buche, diese mit verbundenen Augen. Ferner die Tugenden und die sieben Künste. Beide erscheinen fast immer in weiblicher Gestalt, wie Durandus sagt, weil sie besänftigen und nähren ¹⁾. Die Paradiesesflüsse, als halbnackte männliche Gestalten mit Urnen, werden häufig mit den vier Kardinaltugenden zusammengestellt ²⁾ und Sonne und Mond bei der Kreuzigung nach wie vor durch menschliche von einem Kreise umschlossene Köpfe bezeichnet.

Hiermit ist aber auch der Kreis der symbolischen Gestalten, deren sich die bildende Kunst bediente, geschlossen. Man sieht, ihre Zahl ist klein und die Bildner gingen noch weniger als die Dichter über die Grenzen der Tradition hinaus. Selbst innerhalb derselben suchten sie nicht nach neuen, symbolisch bedeutsamen Gegenständen; die ausgeführten Gleichnisse der Evangelien, welche im 16. Jahrh. vielfach dargestellt wurden, gelangten noch nicht dazu, und noch weniger versuchte die Kunst sich an weiter entwickelten Allegorien, wie sie wohl bei Kirchenlehrern und Dichtern vorkamen. Vor Allem in der bildenden Kunst zeigt sich daher der Unterschied der mittelalterlichen Symbolik von der modernen Allegorie; diese giebt sich als eine menschliche Erfindung, jene als eine, der Willkür entzogene, auf die Offenbarung gegründete Ueberlieferung. Daher unterscheiden sich die symbolischen Personificationen des Mittelalters so wenig von den historischen Gestalten, dass ihre Zusammenstellung einen durchaus harmonischen Eindruck macht, während uns in modernen Bildern die Vermischung allegorischer Figuren mit wirklichen Gestalten verletzt. Freilich ist dabei noch eine andere Verschiedenheit beider Kunstepochen wirksam.

¹⁾ Virtutes in mulieris specie designantur, quia mulcent et nutriunt Lib. I. cap. 3. Der Grund passt auch auf die Wissenschaften, die freilich im Sinne des Mittelalters eine Art der Tugenden sind. Doch giebt es auch Ausnahmen von jener Regel; in Moissac, Civray, Parthenay und an anderen Orten in Frankreich sind die Tugenden (in Moissac mit beigelegten Inschriften) als bewaffnete Männer dargestellt, und gewiss hat man häufig bei den Kämpfen zwischen Männern und Thieren an den Kampf der Tugend gegen das Laster gedacht.

²⁾ So auf dem Taufbecken im Dom zu Hildesheim. Kratz, d. D. z. H., Taf. 12.

In der modernen Kunst sind die historischen Gestalten naturalistisch aufgefasst, hier in einer idealen, sie den symbolischen Figuren annähernden Allgemeinheit. Dort sind sie von wirklicher Natur umgeben und mit den Allegorien in einen der Wirklichkeit nachgeahmten Zusammenhang gebracht; hier stehen beide nur neben einander auf einem architektonischen oder idealen Hintergrunde. Die Verschiedenheit liegt daher auch in dem Gesetze der Composition, welches in neuerer Zeit naturalistisch, in den Bildwerken des Mittelalters symbolisch ist. Die symbolische Auffassung der Gestalten steht daher mit dieser Raumsymbolik in nothwendigem inneren Zusammenhange, beide ergänzen einander. Auf anderem als diesem symbolischen Boden würden diese Gestalten fremdartig erscheinen und bei anderen, naturalistisch aufgefassten Gestalten würde diese Raumsymbolik ihre Bedeutung verlieren; vereint aber verleihen beide der mittelalterlichen Kunst einen eigenthümlichen Charakter. Sie versetzt uns weniger in die Wirklichkeit und erweckt das individuelle Mitgefühl nicht in dem Grade, wie die moderne Kunst, sondern bleibt mehr im Reiche des Gedankens. Aber dadurch gestattet sie der dichtenden Phantasie und dem sinnenden Verstande eine freiere Entfaltung, vermag in tiefere Gedankenbeziehungen einzugehen, sie mit plastischer Kraft vor die Seele zu führen und zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. Einige Beispiele werden dies zeigen.

Eine der geistreichsten Compositionen dieser Art befindet sich am Freiburger Münster, und zwar nicht an der Façade, welche hier durch das Vortreten des einzigen Thurmes vor den Schiffen keine Fläche darbot, sondern in der Vorhalle, welche unter diesem Thurme zum Eingangsportale der Kirche führt. Diese Vorhalle bildet einen vierseitigen Raum, dessen eine Seite durch das äussere Eingangsthor durchbrochen ist, während die gegenüberliegende das vertiefte, in die Kirche führende Portal enthält. Dieses hat wie gewöhnlich ein grosses Relief in seinem Bögenfelde und Statuen neben der Thüröffnung; die Seitenwände der Vorhalle aber enthalten nun noch eine Reihe von Figuren in gleicher Höhe und im Anschluss an jene Statuengruppen des Portals. Auf jeder Seite der Eingangsthüre stehen drei, an jeder Seitenwand elf, in der Füllung des Portals auf jeder Seite vier Figuren. Auf der Seitenwand rechts vom Eingange sehen wir nun die 7 freien Künste und die 5 thörichten Jungfrauen, an welche sich die Statuen in der Vertiefung des Portals anschliessen. Zuerst die bekannte Gestalt des Heidenthums oder der Synagoge, mit der Binde um die Augen und dem zerbrochenen Stabe, darauf in enger Gruppe für eine Figur gerechnet die beiden Figuren der Maria und Elisabeth, zusammen die Heimsuchung, dann in den beiden folgenden Nischen die Gestalten der Maria und des Engels, zusammen die Verkündigung bildend. Auf der gegenüber liegenden Seite dagegen stehen an der Wand zunächst fünf Gestalten des

frommen, den Herrn erwartenden Judenthums (Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena)¹⁾, dann die fünf klugen Jungfrauen, endlich Christus selbst als der Bräutigam, der ihnen winkt. Daran reihen sich in den Wänden des Portals zuerst die allegorische Gestalt des Christenthums, dann die drei Magier, in anbetender Stellung gegen die auf dem Mittelpfeiler der Thüre angebrachte Statue der Jungfrau mit dem Kinde gewendet. Der Gegensatz beider Seiten ist klar. Die zu unserer Linken (mithin, worauf zu achten ist, zur Rechten der Jungfrau am Mittelpfeiler) zeigt die Verheissung, den Glauben, der auf den Herrn hofft, repräsentirt durch die auf den Messias harrenden Juden, die klugen Jungfrauen, die Kirche selbst, und endlich die Magier, welche dem Stern folgen; die andere Seite die Weltlichkeit, nämlich die weltlichen Wissenschaften²⁾, die thörichten Jungfrauen, die ihr Oel in Eitelkeit verbrennen, das Gesetz, dessen Stab gebrochen ist. Aber auch hier ist der Weg des Heils nicht ganz verschlossen; wenn die Seele, wie Elisabeth, in Demuth die höher Begnadigte anerkennt, oder wie die Jungfrau selbst dem Rufe der Verkündigung folgt, den Heiland in sich aufnimmt, gelangt sie noch zu dem gemeinsamen Ziele. Die Jungfrau Maria ist daher recht eigentlich die Mittlerin; sie führt die Welt zum Heile zurück und ist das Ziel der Verheissung³⁾. Im Bogenfelde ist nun Christi Geschichte auf Erden und zugleich

¹⁾ Welche Gründe diese sonderbare, unchronologische Ordnung bestimmt haben, ob vielleicht ein Rangverhältniss der Heiligkeit, wage ich nicht zu entscheiden. Die Magdalena mit dem Salbengefäss in der Hand gleicht einigermaassen den klugen Jungfrauen, und mag daher diese äusserliche Rücksicht bestimmt haben, sie neben dieselben zu stellen, wie sie denn auch im Gedanken mit ihnen verwandt und zugleich auf eine lehrreiche Weise verschieden ist.

²⁾ Die Stellung der Wissenschaften ist nicht immer so ungünstig. Im Portal der alten Kirche zu Déols bei Chateau-roux (Dép. des Indre auf der Strasse nach Limoges) ist im Tympan Christus mit den vier Evangelisten; in den Bögen: — 1, Engel, das Lamm in der Mitte; — 2, die 7 Künste, die Philosophie in der Mitte; — 3, die Monate. Die Wissenschaften bilden also einen Uebergang zwischen dem Naturleben der Menschen und dem Himmel. Dagegen erscheinen sie in dem in unserem Texte gegebenen Beispiele und auch sonst entschieden als profan, dem Heiligen entgegengesetzt. Auf dem Bilde der Verherrlichung des h. Thomas von Aquin in der Kapelle degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz stehen zu den Füßen des grossen Theologen zur Linken die 7 Schulwissenschaften, jede mit einem heidnischen Vertreter (Pythagoras, Euklid u. s. f.), zur Rechten aber 7 geistliche Künste, die verschiedenen Zweige der Theologie und Jurisprudenz, jede mit einem Geistlichen.

³⁾ Die Deutung der ersten Figuren neben der Thüre ist schwieriger. Auf der Seite der Verheissung finden wir nämlich die Wollust und Verleumdung durch Unterschriften bezeichnet und neben ihnen einen Engel, an den sich dann erst Aaron und die folgenden im Text erwähnten Figuren anreihen. Auf der anderen Seite dagegen gehen die h. Margaretha und h. Katharina der Astronomie, die den Reigen der Künste er-

seine Wiederkehr am Tage des Gerichts dargestellt. Die Composition zerfällt der Höhe nach in drei durch kleine Bogenfriese getrennte Abtheilungen, von denen aber die beiden unteren aus je zwei, über einander gestellten Reihen bestehen. Die unterste Abtheilung enthält zur Rechten des Beschauers (also auf der Seite der Weltlichkeit) die Geburt Christi und die Ankunft der Hirten, zur Linken (auf der Seite der Verheissung) Geschichten aus der Passion Christi. Dann in der oberen Reihe die Auferstehung, und zwar dort die der Sünder, welche ihre Grabsteine mit Mühe erheben, hier die der Gerechten, welche frei und froh einhergehen; diese von einem Engel, jene von einem händeringenden Teufel geführt. In der zweiten Abtheilung nimmt Christus am Kreuze in etwas grösserer Dimension die ganze Mitte ein; das Kreuz ist auch hier als zackiger Baumstamm dargestellt, der Schädel, das Zeichen des besiegten Todes, liegt darunter. Am Fusse des Kreuzes sieht man zur Rechten Maria und Johannes und hinter ihnen Selige, zur Linken die Kriegsknechte und hinter ihnen Verdammte, welche ein Teufel fortzieht. Die Scheidung der Menschen, wie sie sich am Kreuze zeigte, ist daher mit der, welche der Auferstehung folgt, in Verbindung gebracht. In einer oberen Reihe über den Armen des Kreuzes sitzen dann auf beiden Seiten die Apostel und es beginnt also schon das himmlische Ereigniss, welchem die dritte Abtheilung gewidmet ist. Denn hier ist nun Christus als Weltrichter dargestellt auf dem Throne sitzend, Maria und Johannes, wie gewöhnlich, fürbittend neben ihm knieend; Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen stehen und schweben umher. Das ganze Relief enthält daher, um es zusammenzufassen, die Geschichte des Heils und des Gerichts, der Erde und des Himmels, und zwar so, dass der irdische Hergang, obgleich nach menschlicher Betrachtungsweise der Vergangenheit angehörig, als die Ursache des Gerichts, mit den Wirkungen, der Scheidung der Gerechten und Ungerechten am jüngsten Tage, verschmolzen ist. Es ist speciell die Geschichte Christi, und zwar so, dass sie von seiner Geburt bis zu seiner Wiederkunft aufwärts und von dieser in ihren Wirkungen wieder abwärts steigt. Zeit und Raum verschwinden für diese Betrachtung der Ewigkeit, und die entfernten Momente rücken nach ihrer inneren Verbindung zusammen¹⁾.

öffnet, voraus. Es könnte damit gesagt sein, dass durch die Sünde und ihre Erkenntniss, welche der Engel andeuten müsste, der Weg zum Heile und zur gläubigen Aufnahme der Verheissung hingehe, während auf der anderen Seite die natürliche Reinheit zur natürlichen, ungenügenden Weisheitsliebe und dadurch zur Eitelkeit führe. Die Erklärung scheint indessen zu gesucht und nicht ganz im Geiste des Mittelalters, so dass ich sie nur als eine Hypothese gebe. — Vielleicht sind auch bei einer Reparatur einzelne dieser Gestalten vertauscht.

¹⁾ Ganz ähnlich, aber weniger geistreich, ist die Darstellung im Bogenfelde des Portals der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Die kleinen Statuetten in den Bögen über der Thüre stellen im Allgemeinen die himmlische Glorie dar, welche den Heiland im Bogenfelde umgiebt. Der innerste an dieses Relief grenzende Bogen enthält zwölf Engel, und zwar die der einen Seite Kronen, die der anderen Rauchfässer tragend, vielleicht als eine abgekürzte Andeutung der verschiedenen Engelschöre, etwa der Throne oder Herrlichkeiten durch die Kronen, der Tugenden durch die Rauchgefäße, wahrscheinlicher bloss als Andeutung der Hymnen, welche sie zur Ehre des Himmelskönigs singen. Der zweite Bogen enthält vierzehn Propheten, der dritte sechzehn alttestamentarische Könige, der vierte achtzehn Patriarchen. Ausserdem ist aber in der Spitze jedes dieser vier Bögen noch eine aufrecht stehende Gestalt, gewissermaassen ein plastischer Schlussstein, angebracht. In der Reihe der Engel ein Engel mit einer Sonne, in den drei anderen Reihen die Personen der Trinität; und zwar über den Propheten der heil. Geist in der Stellung eines Betenden mit aufgehobenen Händen, über den Königen Christus mit Schwert und Weltkugel, als König der Könige, über den Patriarchen endlich Gott der Schöpfer, der ihnen allein bekannt war. Endlich stehen aber auch wieder diese Himmelskreise mit den Statuen in den Thürgewänden, über denen sie sich befinden, in inniger Verbindung. Auf der rechten Seite des Beschauers befindet sich unter der Engelreihe auch der Engel der Verkündigung, der also unmittelbar aus der über ihm befindlichen Schar herabgestiegen zu sein scheint, unter den Propheten die Jungfrau, der Gegenstand ihrer Visionen, über der Visitation aber beginnt die Königsreihe mit David, aus dessen Stamme das Heil hervorgeht, welches Elisabeth begrüsst. Auf der gegenüberstehenden Seite hat von den drei Magiern der erste, unter der Königsreihe, eine ruhige aufrechte Haltung und deutet also die königliche Würde an. Der zweite weiset mit der Hand auf die Jungfrau und erscheint mithin prophetisch, wie die über ihm beginnende Reihe. Der dritte endlich kniet und ist daher anbetend wie die Engel, auch schwebt über ihm ein Engel, der also aus der Schar seiner darüber befindlichen Brüder herabgestiegen erscheint, um als Stern die Weisen des Morgenlandes zu führen. Es liegt augenscheinlich in der Folge dieser Reihen eine Steigerung von der irdischen Königswürde, zum Prophetenthum und endlich zu der anbetenden Anschauung. Der Zusammenhang der Patriarchen mit dem Christenthum und dem Judenthum ist an sich deutlich, sonderbar nur, dass unmittelbar über der Gestalt der Kirche Eva, über der der Synagoge Adam steht, womit entweder eine sehr tiefe, mystische Andeutung oder gar keine gegeben ist.

Es ist uns, die wir an eine leichtere, mehr naturalistische Kunst gewöhnt sind und von ihr eine unmittelbare Verständlichkeit und eine Einwirkung auf die Stimmung erwarten, vielleicht schwer, uns mit dieser tief-

durchdachten Composition zu befreunden. Die Zeitgenossen aber waren nicht nur mit dieser Symbolik im Ganzen vertraut, sondern ihnen waren auch die einzelnen Beziehungen mehr oder weniger geläufig; sie waren daher im Stande schnell die Bedeutung des Ganzen zu würdigen und dadurch Lust zu gewinnen, nun auch in langsamerer Betrachtung das Einzelne durchzugehen. Dann aber verstanden sie auch die feineren Motive im Gesichtsausdruck und in der Wendung der Gestalten, auf welche der Künstler durch jene symbolischen Beziehungen geführt war, und durch welche er versucht hatte, dieselben zu versinnlichen.

Ich habe diese Composition so ausführlich beschrieben, weil sie nicht bloss eine der sinnreichsten, sondern auch eine der conservirtesten ist. Denn leider ist ein so genaues Verständniss nur in wenigen Fällen möglich, weil theils die Figuren mehr oder weniger fehlen oder bei Reparaturen ganz unpassend versetzt sind, theils aber auch die Beziehungen dunkel, und aus irgend einem wenig oder gar nicht bekannten theologischen Schriftsteller entnommen waren.

Ein Beispiel, wie man die Darstellungen der verschiedenen Portale in Zusammenhang brachte, gewährt das Münster in Strassburg. Das Mittelportal giebt den eigentlich historischen Theil der Heilslehre. Unten am Mittelpfeiler die Jungfrau, auf den Seiten alttestamentarische Könige und Propheten, gleichsam ihr physischer und geistiger Stammbaum. Im Bogenfelde ist die Geschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt dargestellt, und in den Bögen geben kleine Gruppen das Wesentliche des alten und neuen Testaments. Von aussen anfangend enthält der erste Bogen die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains, der zweite die Patriarchen, der dritte die Martyrien der Apostel, der vierte die Gestalten der Evangelisten und Kirchenlehrer, der fünfte endlich Wunder Christi, welche offenbar wegen ihres Vorranges und ihrer Verbindung mit den Darstellungen des Bogenfeldes mit Verletzung der historischen Reihe die innerste Stelle einnehmen. Das Seitenportal zur Linken des Beschauers zeigt im Tympan die Jugendgeschichte Christi, die Anbetung der Könige, Mariä Reinigung, den Kindermord, die Flucht. Die Statuen bestehen grösstentheils in gekrönten Jungfrauen, Tugenden, welche die Laster niedertreten, vielleicht auch Sibyllen nebst einem Propheten. Am anderen Seitenportale zeigt das (zerstört gewesene aber treu hergestellte) Relief des Bogenfeldes die Auferstehung und das Gericht, während in den Statuen die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam angebracht sind.

Alle drei Portale stehen also in einem inneren Zusammenhange, den der Beschauer wie im Buche von der Linken zur Rechten lesen soll. Zuerst die vorbereitende Gnade, die Tugend, verbunden mit den lieblichen Scenen der Kindheit Christi, überhaupt also die ahnungsvolle Frühzeit. Im Mittel-

portal die eigentliche Heilslehre durch die Propheten verkündigt, durch die alttestamentarische Geschichte vorbereitet, in Christi Erdenwandel geoffenbart, in der Kirche verherrlicht. Dann im dritten Portale die letzten Dinge, die grosse Lehre der Wachsamkeit in den Jungfrauen, die Hinweisung auf das Gericht.

Die Bedeutung des Mittelportals wird dann endlich noch durch eine Darstellung in dem über demselben aufsteigenden Spitzgiebel versinnlicht. Hier sehen wir nämlich zunächst Salomo auf seinem Throne. Nach der biblischen Beschreibung (1 Kön. K. 10. v. 19) hatte dieser Thron, der seines Gleichen in anderen Königreichen nicht fand, sechs Stufen, darauf an beiden Seiten zwölf Löwen, endlich noch zwei Löwen an den Lehnen stehend. So ist er denn auch hier dargestellt, aber nicht in genauer Nachbildung, sondern in einer aus der Architektur hervorgehenden Andeutung. Im Inneren des gewaltigen Spitzgiebels ist nämlich ein kleinerer, noch immer spitzer, aber doch flacherer Giebel gezeichnet, auf dessen beiden Aussenseiten zwölf Stufen mit liegenden oder hockenden, und zwei höhere mit aufrechtstehenden Löwen, die Lehnen repräsentirend, angebracht sind. In der Spitze dieses Giebels ist nun der Sitz Salomon's, etwas höher über ihm aber sitzt die Jungfrau als Himmelskönigin mit Krone und Weltkugel und mit dem Kinde, und sind nun beide so verbunden, dass die auf der Lehne stehenden Löwen mit ihren Vorderfüssen das Fussgestell des Sitzes der Jungfrau berühren. Der Gedanke ist also der, dass die Herrlichkeit des irdischen Königs nur vorbereitend war, dass sie nur zur Erhöhung der himmlischen Glorie Christi und seiner Mutter dient. Oben in der Spitze des Giebels sieht man dann noch das Haupt des Schöpfers, mit kreuzförmigem Nimbus und mit fliessendem Barte, vielleicht bei irgend einer Reparatur modernisirt. Rings umher um die Jungfrau standen früher in den Wandfeldern der Architektur andere Heiligengestalten, welche in der Revolution verschwunden sind ¹⁾, dagegen sind an den äusseren Seiten des Spitzgiebels noch musicirende Engel und in den Bogenzwickeln unter ihnen, so wie an den Stufen unter den Füssen der Löwen, noch allerlei Thiere und menschliche Figuren erhalten, welche den Sieg der himmlischen über die feindlichen Mächte wenigstens im Allgemeinen andeuten.

Ebenso zusammenhängend ist die Darstellung in den drei Portalen des Doms zu Amiens. Das erste zeigt die Geschichte der Jungfrau; sie steht am Mittelpfeiler, umgeben von Gestalten, welche die Prophezeiung und ihre Geschichte bis zur Geburt andeuten; Salomon, die Königin von

¹⁾ Schweighäuser in der Beschreibung des Strassburger Doms in *Chapuy Cathéd. franç.* S. 21. Note 1. Eine genügende Abbildung des Portals und Giebefeldes in den *Denkmälern d. Bauk. d. M.-A. am Oberrhein.* 3. Lief. Taf. 7.

Saba, die drei Magier, Herodes, dann Verkündigung, Visitation und Präsentation in sechs Figuren. Im Tympan ihre weitere Geschichte bis zu ihrer Krönung im Himmel, in den Bögen Engel und ihre Genealogie. Das Mittelportal giebt nun wieder das Höhere. Am Pfeiler die kolossale Gestalt Christi, rings umher die der 12 Apostel; unter Christus Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk, also das Böse von ihm überwältiget, unter den Aposteln in Medaillons 12 Tugenden und darunter eben so viele Laster; an den Thürpfosten in kleinen Reliefs senkrechter Ordnung die klugen und thörichten Jungfrauen. Im Bogenfelde dann das jüngste Gericht in einer grandiosen, ernsten Darstellung; in den Bögen die himmlische Glorie, zuerst Engel, welche gerettete Seelen aufnehmen, dann die bekannte Reihenfolge seliger Scharen, Jungfrauen, Märtyrer, Bekenner (jene wohl wegen der Verwandtschaft mit den Engeln ihnen zunächst gestellt), dann die 24 Alten der Apokalypse, zuletzt alttestamentarische Gestalten. Das dritte Portal endlich giebt die Geschichte der Kirche, repräsentirt durch die Legende eines Localheiligen, des h. Firmin, der auf dem Mittelpfeiler steht und von anderen Heiligen umgeben ist. Hier also ist die Geschichte Christi recht strenge als der eigentliche Kern der Heilslehre zwischen die Prophezeiung und die Kirche gestellt. Bemerkenswerth sind die Darstellungen in den Medaillons unter den Statuen; am Portale der Jungfrau enthalten sie allegorische Beziehungen auf diese, an dem mittleren, wie erwähnt, die Tugenden und Laster, an dem letzten endlich die Zeichen des Thierkreises; also zuerst prophetische Poesie, dann die ernste Moral, endlich das Naturleben mit Einschluss der durch die Sternbilder als Repräsentanten des Verlaufes der Zeit angedeuteten Geschichte.

Zu den reichsten Werken der Sculptur gehören die Vorhallen der Kreuzschiffe am Dom zu Chartres, welche zusammen nach Didron's Berechnung, freilich mit Einschluss der kleinen Statuetten, mehr als achtzehnhundert Figuren enthalten. Sie stellen nach der Auslegung dieses Archäologen die ganze Encyclopädie, das ganze Gebäude historisch religiösen Wissens dar. Die südliche Halle ist rein historischen Inhalts; sie beginnt mit der Aussendung der Apostel, umfasst die Geschichte einiger Heiligen und endet mit dem jüngsten Gerichte. Dagegen ist die nördliche Halle sehr eigenthümlich. Sie giebt nämlich die vorchristliche Geschichte bis zum Tode der Jungfrau, mit Einschluss der physischen und geistigen Naturgeschichte; sie beginnt also mit der Schöpfung, betrachtet dann nach der Austreibung aus dem Paradiese die Natur in ihrer Beziehung auf den Menschen, den Kalender mit dem Wechsel der Landarbeiten, die Handwerke, die Künste, geht darauf die Tugenden ¹⁾ durch, und gelangt nun erst zur

¹⁾ Die Tugenden erscheinen in sehr grosser Zahl. An 14 grossen Statuen derselben befanden sich Inschriften, von denen: Virtus, Libertas, Honor, Velocitas, Forti-

heiligen Geschichte, welche auch das Leben Christi umfasst und mit der Krönung der Jungfrau schliesst. Es ist sehr merkwürdig, dass auch hier, wie in Freiburg, die Jungfrau mit dem Naturleben in Verbindung gebracht ist.

In diesem Falle, wie in vielen anderen, gab also die gewaltige Anhäufung der Statuen nur eine Art von chronologischer Encyclopädie, ähnlich den grossen Sammelwerken der Wissenschaft. Allein auch dies beruhete auf symbolischen Mitteln; auf der Symbolik des Raums, und auf der Uebung, leise Andeutungen und die kürzesten Abbreviaturen zu gebrauchen und zu verstehen.

Diese Symbolik war nicht auf die Plastik an der Architektur beschränkt, sondern machte sich bei allen anderen Kunstleistungen geltend. Sehr bedeutsam und schön erscheint sie namentlich an Kirchengewölben, wo oft aus dem phantastischen Spiele der Ornamente Gestalten hervortreten, welche die Bestimmung des Gefässes zart und tief sinnig darstellen. Da sieht man an den Rauchgefässen die drei Männer im feurigen Ofen, deren Gestalten daran erinnern, wie aus der Flamme des Herzens das inbrünstige Gebet, dem Weihrauchdufte gleich, zum Herrn emporsteigt, welches dann noch durch einen Engel auf der oberen Spitze des Gefässes versinnlicht ist ¹⁾. So sind an Taufbecken die Paradiesesströme mit den Tugenden, die Ausgiessung des heil. Geistes mit Wundern und Zeichen, die sich durch Wasser äusserten, in sinnreiche Verbindung gebracht ²⁾. An Glocken brachte man die Zeichen der Evangelisten, als der Verkündiger des Heiles an ³⁾. Von der üblichen Behandlung der Leuchter habe ich schon oben gesprochen. Ebenso fand diese Symbolik auf die Malerei Anwendung, besonders in Wand- und Deckengemälden, wo dann die Form der Kreuzgewölbe, deren vier Kappen jedes Mal ein Ganzes bilden, welches sich doch wieder an die benachbarten Kreuzgewölbe anschliesst, eine günstige Gelegenheit gab, ein grösseres Ganzes in mehreren Abschnitten von relativer innerer Einheit, gleichsam ein Gedicht in mehreren Gesängen, darzustellen ⁴⁾. Auch in Miniaturen finden sich zuweilen symbolisch zusammen-

tudo, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas, Securitas kennbar waren. Es sind also mehr Eigenschaften als Tugenden in unserem Sinne des Worts.

¹⁾ So an einem kupfernen Gefässe bei Didron, *Annal. arch.* IV. p. 293.

²⁾ z. B. das Taufbecken im Dome zu Hildesheim (Kratz d. d. z. H. II. S. 195), das in S. Bartholomäi zu Lüttich (Niederl. B. S. 533. Didron, *Annal. arch.* V. p. 27 ff.).

³⁾ Didron, *Annal. arch.* VIII. 262. Becker und v. Hefner, *Kunstwerke u. Geräthschaften d. M.-A.* I. Taf. 68.

⁴⁾ Ein ausgezeichnetes Beispiel geben die Gemälde der (nunmehr abgebrochenen) Kapelle von Ramersdorf bei Bonn, die ich in einem im Kölner Domblatt 1846. Nro. 24 und im Taschenbuche: *Vom Rhein* (Essen 1847) abgedruckten Aufsätze beschrieben habe. Vgl. Kugler, *Handb. d. Gesch. d. Mal.* 2. Aufl. I. 192.

gestellte Bilder¹⁾. Schon die gewöhnliche Anordnung der miniirten Breviarien, wo den evangelischen Hergängen ohne Veranlassung des Textes die entsprechenden vorbildlichen Historien des alten Testaments zur Seite gestellt sind, gehört in dies Gebiet. Es ist schon ein räumlicher Parallelismus. Besonders geistreiche Zusammenstellungen finden sich endlich in Glasmalereien, namentlich spät romanischer Kirchen, wo die Fenster noch keine innere Eintheilung durch Maasswerk erhielten und dennoch zu gross waren, um durch ein einzelnes Bild ausgefüllt zu werden. Denn hier wurden nun mehrere grössere und kleinere Bilder in verschiedenen geformten Umgrenzungen bedeutungsvoll gruppiert, so dass jedes für sich einen geschichtlichen Inhalt hatte, mehrere zusammen in symbolischer Beziehung standen, und das Ganze dieser Gruppen endlich einen wichtigeren Gedanken andeutete, während es zugleich durch die geometrische Anordnung dem Auge Befriedigung gewährte. Als Beispiel führe ich ein Fenster des Domes zu Bourges an, welches die Leidensgeschichte Christi mit symbolischen Beziehungen enthält. In der Mitte der Höhe des lang und schmal gestreckten Fensters sieht man in einem Medaillon die Kreuzigung, daneben auf der einen Seite die Kirche, das Blut auffangend, auf der anderen die Synagoge. Oberhalb und unterhalb dieser Gruppe sind grössere Medaillons und zwar in Gestalt eines Vierblatts, in welchem in dem inneren Kreise des oberen die Auferstehung, in dem des unteren die Kreuztragung in grösseren Bildern dargestellt, und beide von je vier symbolisch darauf bezogenen alttestamentarischen Hergängen in kleinerem Maassstabe umgeben sind²⁾. Diese beiden Gruppen nehmen, die erste oben, die zweite unten den grösseren Raum des Fensters ein, während die Kreuzigung in der Mitte wieder mit zwei halben Medaillons, die unten am Fusse und oben in der Bogenspitze des Fensters angebracht sind, in symmetrischer Beziehung steht³⁾. Das

¹⁾ In einem Evangeliarium zu Bamberg aus dem 11. Jahrh., Christus in der Glorie, in derselben oben Uranus ein hellblau-grauer männlicher, unten Tellus ein brauner weiblicher, rechts Sol ein rother männlicher, links Luna ein blauer weiblicher Kopf. Also die vier Elemente in Beziehung auf Stelle, Geschlecht, Farbe polarisch entgegengesetzt. Kugler im Museum 1834. S. 163 und im Handb. d. Gesch. d. Mal. 1. Aufl. II, 9.

²⁾ Neben der Auferstehung die Erweckung der Tochter der Witwe in Sarepta durch Elias; Jonas aus dem Rachen des Fisches kommend; David mit dem Pelikan; endlich der Löwe (vom Stamm Juda oder auch mit Beziehung auf die Sage, dass der Löwe seine Jungen durch Gebrüll ins Leben rufe). Bei der Kreuztragung das Weib mit dem Holze. 3 Kön. K. 17. v. 8—13; das Osterlamm; Abrahams Opfer; Abraham auf dem Gange dazu.

³⁾ Das untere scheint keine andere Bedeutung zu haben, als das Metzgergewerk als Stifter des Fensters zu bezeichnen. Auf dem oberen sind: Filii Joseph dargestellt, Ephraim dem Manasse vorgezogen, 1 Mos. Cap. 48. v. 14 also eine Erinnerung an den Gegensatz der Kirche gegen die Synagoge, der geistigen Erwählung gegen das äussere Recht des Alters.

Ganze zeigt also fünf Abtheilungen, zwei grössere, getrennt und begrenzt von drei kleineren; die grösseren und die kleineren wie durch ihre Form, so durch den Inhalt verbunden, und die mittelste Abtheilung durch die Verbindung des Gekreuzigten mit der Kirche und Synagoge gleichsam den Schlüssel der ganzen Composition enthaltend ¹⁾.

Diese Beispiele werden genügen, um die Bedeutung dieser Raumsymbolik zu zeigen ²⁾. In manchen Fällen mag man sie als ein müssiges Spiel des Scharfsinnes ansehen, welches das Gemüth kalt lässt. In anderen entsteht nur eine blossе Sammlung von allerlei Wahrheiten und Nachrichten. Wenn aber diese Bildergruppen in einem wahrhaft künstlerischen Sinne gedacht, wenn sie mit geistreicher Benutzung der symbolischen Abbreviaturen ausgeführt sind, ist ihnen eine grosse eigenthümliche Schönheit nicht abzusprechen. Ich will zugeben, dass diese Schönheit nicht eine ausschliesslich plastische ist, allein sie gehört doch der bildenden Kunst an; sie beruht auf einer Durchdringung plastischer und architektonischer Elemente. Denn nur eine grosse Feinheit des architektonischen Sinnes machte es möglich, vermöge der Stellung der einzelnen Figuren oder Gruppen ihre innere Beziehung zu einander auszusprechen. Wie kraftlos ist eine wörtliche Auseinandersetzung der Hergänge gegen den Eindruck, welchen die Seele durch das Auge empfängt, wenn es von oben nach unten geleitet, den Gegensatz des Irdischen und Himmlischen, oder in den symmetrischen Beziehungen die innere Verbindung verschiedener Gegenstände, ihre Vermittelung durch einen dritten Hergang wahrnimmt. Man besass dadurch ein Mittel, die tiefsten Gedanken mit plastischer Klarheit auszusprechen, Gedanken, welche einer anderen Künstrichtung unzugänglich geblieben wären.

Die vollständige Entwicklung dieser Raumsymbolik gehört der Zeit des gothischen Styls an, also gerade der Zeit, wo die Kunst nicht mehr von Geistlichen und Mönchen, sondern von zünftigen Meistern betrieben wurde. Indessen versteht es sich von selbst, dass diese nicht die eigent-

¹⁾ Vgl. dieses und andere ähnliche Glasgemälde in dem Prachtwerke von Martin und Cahier, Monographie de la Cathedrale de Bourges. Paris 1841—1844.

²⁾ Im Dom von Canterbury ist auf einem Glasgemälde die Hochzeit zu Cana dargestellt, daneben auf einer Seite die sechs Menschenalter, auf der anderen die damit parallelisirten sechs Weltalter (Adam, infantia; Noe, pueritia; Abraham, adolescentia; David, juvenus; Jeremias, virilitas; und endlich Christus, als das Ende des weltlichen Lebens, senectus). Auf der Hochzeit sind sechs Krüge und die Umschrift sagt nun:

Hydria metretas capiens est quaelibet aetas,

Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

Dem Krüge, der die Flüssigkeit fasst, gleicht jegliches Alter; Wasser ist seine Geschichte, der Wein ihre Allegorie. Die Geschichte jenes Wunders ist also das Symbol der Symbolik selbst, die auf jeglichen irdischen Verlauf Anwendung findet.

lichen Urheber dieser umfassenden und tiefsinnigen Compositionen sein konnten; es fehlte ihnen die dazu nöthige scholastische und theologische Bildung. Die leitenden Gedanken wurden ihnen daher ohne Zweifel von gelehrten Geistlichen vorgeschrieben. Aber bei der weiteren Ausbildung des Planes war dann wieder das künstlerische Urtheil nöthig, so dass das Ganze nur durch eine gemeinsame Arbeit des Gelehrten und des Künstlers, durch ein entgegenkommendes Verständniss beider zur Vollendung gelangen konnte. Es war ein Verhältniss einigermassen vergleichbar dem, welches heute zwischen dem Dichter des Operntextes und dem Componisten statt findet, nur dass dramatische Dichtung und Musik einander denn doch sehr viel näher stehen, als scholastische Gelehrsamkeit und Kunst. Um so mehr ist es dann zu bewundern, dass die gemeinschaftliche Arbeit in dem Grade gelungen ist, wie wir es an den Werken finden, dass diese schlichten Meister das Interesse der an sich so trockenen symbolischen Beziehungen so tief zu empfinden und innerhalb dieses scholastischen Rahmens eine solche Fülle von Leben und Anmuth zu entwickeln vermochten. Wir sehen daran recht deutlich, wie sehr der Geist des Mittelalters, trotz der starken Betonung aller Gegensätze, ein in sich einiger und harmonischer war.

In gewissem Sinne kann man behaupten, dass erst in diesen Compositionen die mittelalterliche Kunst ihre Höhe erreichte. Die sentimentale oder ruhige Frömmigkeit einzelner Gestalten erschöpfte das religiöse Gefühl des Mittelalters nicht. Dies beruhte ganz auf jenem grossen Gedanken welcher Kirche, Staat und Wissenschaft beherrschte, auf dem Gedanken, dass alle Dinge trotz ihrer Gegensätze ein einiges, reich gegliedertes, aber doch menschlichem Geiste verständliches und geoffenbartes Ganzes bildeten, das sich von jedem Standpunkte aus verschieden, aber doch immer als solches darstellte. Die Kunst vermochte es allein, diesen grossen Gedanken ohne schwerfällige scholastische Formeln in lebendiger Anschauung der Seele vorzuführen. Sie besass darin vor jeder naturalistischen Kunst einen Vorzug, der für manche Mängel entschädigt, zumal da er mit diesen Mängeln zusammenhängt. Denn nur dadurch wurde die Ausführung dieser grossen gedankenvollen Werke möglich, dass der Sinn über manche Anforderungen leicht hinweg sah, und mit einer kindlichen Naivetät auch in unvollkommenen Formen grossen Aufgaben nachging.