

Schule so beliebten Motive mit der Aussicht ins Freie und auf ein Turnier, die anderen sind meistens Landschaften mit der Schilderung aller Jahreszeiten, darunter selbst eine winterliche mit dem Contraste städtischer Bauten gegen die Schneedecke.

Etwa gleichen Werthes und gleichzeitig ist ein jetzt in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien <sup>1)</sup> bewahrtes, aber durch eine Fürstin des habsburgischen Hauses aus Paris mitgebrachtes, und ohne Zweifel daselbst und zwar, wie man aus Bildern und Wappen schliesst, für eine Dame des königlichen Hauses gearbeitetes Gebetbuch von grosser Pracht, dessen bessere Bilder wieder von einer niederländischen Hand zu sein scheinen. Der Realismus ist hier schon so weit getrieben, dass Paulus bei seiner Bekehrung nicht mehr wie sonst in antiker Tracht, sondern im Costüm der Zeit erscheint, und die lieblichen Gestalten der Frauen und Engel tragen Züge, welche auf das Lebhafteste an die Schule der Brüder van Eyck erinnern, deren erste Arbeiten allerdings ungefähr gleichzeitig sein werden.

Man hat oft nach den Vorbildern und Vorgängern dieser berühmten Meister gefragt und sich gewundert, von ihnen in den Niederlanden selbst so wenig Spuren zu finden. In der That stehen diese zwar von Niederländern, aber in Frankreich ausgeführten Miniaturen ihnen näher als irgend ein Werk ihrer Heimath, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser ausländische Dienst durch die Verbindung französischer Eleganz und Harmonie mit niederländischer Naturfrische den Eycks die Motive und die Anregung zu ihrer neuen Kunstrichtung gegeben hat.

#### Elftes Kapitel.

### Malerei und Plastik in England.

Die darstellenden Künste in England hatten ungefähr dasselbe Schicksal wie in Frankreich; im Anfange der Epoche blühend und auf ihrer Höhe, sind sie am Ende derselben abnehmend und im beginnenden Verfall. Aber die Ursachen sind verschieden; dort glaubten wir sie in der nach langer künstlerischer Thätigkeit eintretenden Ermattung zu entdecken, welche sich in der Architektur in ganz gleicher Weise äusserte und deren Folgen durch das Kriegsunglück und den überwältigenden Einfluss der niederländischen Schule beschleunigt wurden. Hier kann von Ermattung nicht die Rede sein; diese Künste hatten erst vor Kurzem, unter der Regierung Heinrichs III. († 1307) einen höheren Aufschwung genommen,

<sup>1)</sup> Daselbst Nr. 1855, beschrieben von Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 306 und in seinem Werke über die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien, Bd. II, S. 70 ff.

die Gunst einer siegesfreudigen, ritterlichen Nation und die Vorschule und Anregung einer blühenden schmuckreichen Architektur kamen ihnen zu Statten. Auch erreichten sie erst im Beginne der gegenwärtigen Epoche ihren Höhepunkt und ihre nationale Selbständigkeit. In der vorigen Epoche hatten fremde Künstler den Anstoss gegeben, deren Auffassung auf ihre ersten britischen Schüler überging; jetzt bildete sich unter den Händen einer jüngeren Generation ein eigenthümlich englischer Typus. Zwar verschmähte England niemals die Hülfe des Auslandes; Kunstwerke gewisser Gattungen, z. B. gravirte Erzplatten wurden aus der Fremde bezogen, und es scheint, dass einzelne italienische Maler, welche auch jetzt ihr Glück in der reichen Insel suchten, Aufträge zu Tafelbildern erhielten <sup>1)</sup>. Allein das gehörte zu dem lebendigen künstlerischen Verkehr dieser Epoche, den wir schon kennen, und wir finden ebenso Nachrichten von englischen Kunstwerken, die nach dem Festlande gesendet, und von englischen Künstlern, die dort beschäftigt wurden <sup>2)</sup>. Jedenfalls aber ergeben sowohl die erhaltenen Werke durch ihren spezifisch britischen Typus als urkundliche Nachrichten, dass die meisten wirkenden Künstler einheimische waren, und

<sup>1)</sup> Die Beispiele unten.

<sup>2)</sup> Das letzte ist uns freilich nur ein Mal bekannt, und zwar durch eine Notiz in den Rechnungen der Grafen von Savoyen, zufolge welcher ein Magister Guglielmus Anglicus im Jahre 1357 ein lebensgrosses Wachsbild der Gräfin für den Dom von Lausanne machte und dafür neben der Lieferung von 334 Pfund Wachs die Bezahlung von 64 francs erhielt. Cibrario, *Economia politica*, Vol. III und Eastlake *Materials* pag. 47 nach einem Briefe des Baron Vernazza. Dieselben Rechnungen ergeben, dass ein früherer Graf im Jahre 1307 in London zwei Tafelbilder und zwar mit der Darstellung der Legende von den drei Todten und drei Lebenden für den nicht unbedeutenden Preis von 353 francs ankaufte, wobei zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber doch wahrscheinlich ist, dass der Maler ein Engländer war. Zwei andre Fälle beziehen sich auf Bildwerke in Alabaster. Zufolge einer Urkunde vom Jahre 1382 gab nämlich König Richard II. dem Cosmo Gentile, einem Collector des Papstes, der nach Italien zurückkehrte, Ausfuhrerlaubniss und Zollfreiheit für eine Menge von Gegenständen und darunter auch für „tres ymagines de Alabaistro magnae formae“, eine Jungfrau, St. Petrus und St. Paulus, und für ein kleines Bildwerk mit der Trinität (Rymer *Foedera* ed. 1740 Vol. III, pag. 139) und im Jahre 1408 ertheilte sein Nachfolger (daselbst Vol. IV, pag. 125) eine gleiche Erlaubniss für die Ausfuhr eines Grabmals in Alabaster, welches seine Gemahlin ihrem ersten Ehegatten dem Herzoge Johann von Bretagne in Nantes errichten lassen wollte, wobei die Verfertiger des Werkes, welche dasselbe begleiten sollten, Thomas Colyn, Thomas Holewell und Thomas Poppenhowe als Unterthanen des Königs bezeichnet werden. In diesem Falle ist also ausdrücklich ausgesprochen, in dem andern nicht zu bezweifeln, dass es Werke britischer Künstler waren; über den Kunstwerth und die Anerkenntniss des Auslandes ergeben dagegen beide Fälle nichts, da das Grabmal nicht von Nantes aus gefordert, sondern von der Königin von England gestiftet, und da auch jene Statuen schwerlich von dem Collector gekauft, sondern wahrscheinlich ein schon wegen seines Stoffes werthvolles und daher nicht zurückzulassendes Geschenk waren.

dass diese selbst für die grossen künstlerischen Unternehmungen des prachtliebenden Eduard III. ausreichten. Unter diesen war wohl keine bedeutender, als die malerische Ausschmückung der Stephanskapelle im Schlosse von Westminster, von deren baulicher Pracht wir schon früher gesprochen haben, und glücklicherweise sind uns Rechnungen und Documente über sie erhalten, welche nicht bloss den grossen Umfang dieser Arbeiten und den Werth zeigen, welchen der König auf ihr Gelingen legte, sondern auch sonst wichtige Aufschlüsse geben. Vor Allem interessirt es uns, dass die grosse Zahl von Künstlernamen, die wir darin treffen, sämmtlich ihren englischen Ursprung darthun oder vermuthen lassen. Die Oberleitung war einem gewissen Hugo von St. Albans, aus dem nicht weit von London gelegenen Flecken, anvertraut, den der König in den Urkunden seinen geliebten Meister nennt und den er ermächtigt, Maler und andere Werkleute anzunehmen oder durch die Sherifs gewisser Provinzen herbeischaffen zu lassen. Aber neben ihm kommen andere Meister vor, welche gleiche oder höhere Besoldung erhalten und mithin nicht weniger geachtete Künstler gewesen sein müssen; so ein Magister Johannes de Coton, ein Maynard und später ein John Barneby, dessen Tagelohn sogar das Doppelte von dem des Hugo von St. Albans betrug. Nur einige Gehülfen für mehr technische Leistungen sind Ausländer. Der Verfertiger des Firnisses, Louyn de Bruges, stammt schon aus der Stadt, deren Name bald darauf durch die Schule der Eycks so grosse künstlerische Berühmtheit erlangte, Wilhelm Allemand vergoldet und John de Alemayne liefert das Glas. Aber der oberste Meister unter den Glasmalern ist wieder ein Engländer, Magister Johannes de Chester<sup>1)</sup>. Die Malereien selbst, zu deren Ausführung diese Künstlerschaar einen Zeitraum von acht bis neun Jahren (1350 — 1358) brauchte, sind leider nicht auf uns gekommen. Die Wände der Kapelle, welche wie schon erwähnt zu den Sitzungen des Parlaments diente, waren durch Tafelwerk und amphitheatralische Sitze so bedeckt, dass man von ihren Malereien keine Ahnung hatte, bis dieselben im Jahre 1800 bei Gelegenheit einer baulichen Aenderung theilweise erhalten zum Vorschein kamen und nun sofort auf Veranstaltung der Gesellschaft britischer Antiquare gezeichnet wurden. Seitdem ist nun gar in Folge des grossen Brandes von 1834 die Kapelle gänzlich niedergerissen, so dass jetzt diese Zeichnungen<sup>2)</sup>, welche zum Glücke ziemlich treu zu sein scheinen, uns statt

<sup>1)</sup> Vergl. Smith, *Antiquities of Westminster*, 1807. Brailay and Britton, *History of the ancient palace of Westminster*, 1836. Eastlake a. a. O. S. 52 ff.

<sup>2)</sup> *Some account of the collegian chapel of St. Stephen Westminster published by the society of Antiquarians.* Der ersten schon 1795 erschienenen Ausgabe sind dann später (1811) die Stiche nach den im Jahre 1800 von Smirke gemachten Zeichnungen nebst seinen an Ort und Stelle niedergeschriebenen Bemerkungen über Farbe und Technik hinzugefügt.

der Originale dienen müssen. In der That geben sie uns wenigstens von der Zeichnung dieser Künstlerschule ziemlich befriedigende Anschauungen. Die Gemälde befanden sich in der oberen Kapelle, also in einem rechtwinkligen Raume von 86 Fuss Länge, 38 Fuss Weite und 44 Fuss Höhe, welcher auf jeder Seite durch fünf hohe, im Spitzbogen geschlossene Fenster beleuchtet und dazwischen von reichem, farbigem Stabwerk bedeckt war, so dass nur die untere Wand bis zum Anfange der Fenster für Malereien geeignete und dazu benutzte Flächen darbot. Am östlichen Ende in der Nähe des Altares sah man hier die Mitglieder der Königlichen Familie, auf der einen Seite den König eingeführt durch St. Georg und gefolgt von seinen fünf Söhnen, auf der anderen die Königin mit drei Töchtern, sämmtlich in gemalter Architektur, und zwar bei den Prinzen so, dass immer zwei nur durch eine schlanke Säule getrennt in einer besonderen Loge oder Kapelle knieten, deren Hintergrund ein reiches Fenster zeigte, bei den Damen wegen ihrer geringeren Zahl in etwas anderer Anordnung. Die Prinzen waren sämmtlich in voller und gleicher goldener Rüstung, den geschmückten Helm auf dem Kopfe, bei dem Könige und dem Erstgeborenen mit einer kleinen Krone, im enganliegenden mit Lilien und Leoparden besäeten Wappenrocke, mit Arm- und Beinschienen und Schnabelschuhen bekleidet. Auch die Prinzessinnen hatten fast gleiche Tracht, ein enganliegendes Kleid, die Königin und die älteste Tochter mit einem Mäntelchen, die beiden jüngeren mit einem Oberkleide ohne Aermel, alle mit einer dicken Haarflechte auf der Schulter. Die perspectivische Zeichnung der Architektur ist sehr unvollkommen, die Haltung der 2 Fuss hohen Figuren überaus steif, besonders leidet der St. Georg, welcher, vor dem Könige knieend, nach ihm zurückgreift um ihn vorzustellen, an schlimmer Verrenkung. Von Portraitähnlichkeit ist keine Spur, den König bezeichnet nur ein leichtes Bärtchen als den ältesten, und der jüngste der Söhne, welcher erst 1355, also während oder kurz vor der Arbeit geboren war, ist nur ein Miniaturbild seiner Brüder, in gleicher Rüstung, aber kleiner, und auf einem Klotze oder Steine knieend, um gleiche Höhe mit ihnen zu erreichen. Ueber den Prinzen war die Anbetung der Könige dargestellt, über den Damen die Präsentation im Tempel und daneben die Geburt mit der Anbetung der Hirten in sehr kleiner Dimension und in einer Art perspectivischer Zeichnung, wie wir sie in den Miniaturen und in dem gleichzeitigen Relief des Jean Ravy in Paris bei demselben Gegenstande finden. Weiterhin war die Anordnung der Malereien die, dass zunächst am unteren Theile der Wand zwischen den Wandarcaden Engel in reichgesticktem Kleide in voller Vorderansicht standen, etwa 4 Fuss hoch, mit leisen Verschiedenheiten der Züge und der Färbung, aber mit gleicher Stellung, nämlich so, dass sie mit beiden Händen einen reich mit

Wappen geschmückten Teppich hielten, gleichsam dem Besucher der Kapelle entgegen <sup>1)</sup>. Oberhalb des dieses Basament abschliessenden Gesimses waren dann historische Gemälde angebracht und zwar unterhalb jedes der viertheiligen Fenster zwei Reihen von je vier Feldern, zusammen also unter jedem Fenster acht. Die Dimension dieser Bilder, deren unterer Rand zehn Fuss über den Boden lag, war sehr beschränkt, die Figuren erreichten nur eine Höhe von etwa einem Fuss. Um so grösser war aber die Zahl der Gemälde, ausser jenen Bildern der königlichen Familie etwa 46 Engel und Heilige von vier bis fünf Fuss Höhe, dann jene historischen Bilder, vermuthlich 64, endlich in der architektonischen Wandbekleidung an gewissen Stellen noch etwa 72 Heilige und Engel, so dass der ganze, durchweg mit Gold und Farben bedeckte und wohlgegliederte Raum einen überaus reichen Anblick gewährt haben muss. Bei der Aufdeckung im Jahre 1800 waren aber ausser den Bildern der königlichen Familie nur die Gemälde der daran angrenzenden Abtheilung erhalten, welche, wie Beischriften und lateinische Verse ausser Zweifel setzen, auf der einen Seite die Geschichte des Hiob, auf der anderen die des Tobias darstellten. Die

Fig. 116.



Auffassung in diesen historischen Bildern ist eine sehr lebendige; bei der Scene, wo Satanas durch das einstürzende Dach die Söhne und Töchter Hiob's beim festlichen Mahle tödtet, sieht man sie mit dem heftigsten Ausdrücke des Schreckens oder Schmerzes in den mannigfaltigsten Bewegungen den herabfallenden Balken ausweichen oder sie abwehren; bei den Gesprächen geben Mienen und Bewegungen immer eine Erklärung der Situation und des verschiedenen Verhaltens der einzelnen Theilnehmer. Auch fehlt es dem Künstler nicht an Schönheitssinn, der indessen leicht ins Weichliche ausartet, wie der hier beigezeichnete Kopf des Elihu beweist, den man, wenn er nicht die Beischrift hätte, eher für weiblich halten würde. Die Körperkenntniss ist durchweg noch sehr gering, die Köpfe sind oft zu breit, die Gestalten im Ganzen eher überschlanke, die Hände übermässig lang und dünn, die Bewegungen gewaltsam und eckig oder in weichen, dem Knochenbau wenig entsprechenden Linien gezeichnet, der Gang der schreitenden Figuren endlich hat stets etwas Tänzeldes oder

<sup>1)</sup> Abbildungen dieser Engel bei Britton Archit. Antiqu. Vol. V und in dem angef. Werke von Brayley and Britton.

Unsicheres, was freilich mit der weichen und vorn mit langer Spitze auslaufenden Fussbekleidung zusammenhängt. In allen Beziehungen steht diese Kunst den Miniaturen der vorigen Epoche noch sehr nahe<sup>1)</sup> und unterscheidet sich von ihnen nur durch eine grössere Festigkeit der Linie und durch gewisse Züge, die mit der veränderten Denkungsweise zusammenhängen. Charakteristisch für diese Schule ist, dass sie sich gern in Extremen ergeht; die Gesichtszüge sind entweder breit, hart, grämlich, verzerrt, oder von jener fast weichlichen Anmuth, die Haltung der Figuren ist entweder geradlinig und steif, oder bald gewaltsam bewegt, bald von süsslicher Zierlichkeit. Von jener stets gleichbleibenden aber nüchternen Eleganz der französischen Miniaturen, welche den Gegensatz des Tragischen und Heiteren abstumpft, sind diese Künstler eben so weit entfernt wie von der kirchlichen Feierlichkeit der deutschen Schule, von der sie sich auch durch gewisse Eigenthümlichkeiten der Formbildung unterscheiden, durch die schweren Köpfe und breiteren Schultern, und besonders durch die Gewandbehandlung, welche hier entweder steif und monoton oder unruhig ist und die Schönheit der langen, sich ruhig lösenden Gewandfalten der Kölnischen Gestalten schmerzlich vermissen lässt. Den modernen Beschauer werden die grösseren Engel mit dem schönen Oval der jugendlichen Gesichter und dem lieblichen Ausdrucke am Meisten anziehen, aber sie verdanken diese Gunst doch grossentheils dem Umstande, dass die in der That sehr geschickte Anordnung die Mängel, welche bei den anderen Gestalten verletzen, bedeckt oder gar nicht zur Sprache kommen lässt. Die architektonische Bedeutung, welche sie vermöge ihrer Stellung zwischen den Arcaden haben, rechtfertigt die an sich steife Haltung, der vorgehaltene Teppich verhüllt einen Theil des Körpers und die Pracht des schweren Stoffes ihrer Kleidung lässt die faltenlose Einförmigkeit derselben übersehen. Uebrigens sind sie weniger steif als die knieenden Gestalten der königlichen Familie, bei denen uns vermöge ihrer portraitmässigen Bedeutung und ihrer schwierigeren Stellung die ungelenke Zeichnung und der Mangel an charakteristischer Verschiedenheit mehr auffallen.

Die Religionskriege und die puritanische Richtung der englischen Kirche haben die Werke mittelalterlicher Malerei in England so gründlich zerstört, dass diese Zeichnungen fast der einzige erhebliche Ueberrest

---

<sup>1)</sup> Der Verfasser des Berichts in dem angeführten Werke der antiquarischen Gesellschaft schliesst aus der Architektur in den Gemälden, deren dünne Bündelsäulchen mit würfelförmigen Kapitälern und hochgestelzten Bögen er in England nicht kennt, dass der Maler (Hugo von St. Albans wie er annimmt) im Auslande studirt haben müsse. Allein es ist nur die phantastische, keinem Lande angehörige Architektur, welche aus missverstandenen antiken oder byzantinischen Vorbildern in den Miniaturen herkömmlich geworden war.

derselben aus dieser Epoche sind. Nur im Kapitelhause von Westminster und zwar in fünf östlichen Nischen findet sich eine Reihe grösserer Gestalten, Christus umgeben von den Engelchören, welche derselben Schule anzugehören und von grosser Schönheit zu sein scheinen, aber leider bei der Bestimmung dieses Gebäudes zum Archiv kaum zugänglich und sichtbar sind. Bemerkenswerth ist, dass darunter die Cherubim als feuerrothe Gestalten, wie in italienischen Wandgemälden, gebildet sind. Andere Malereien in demselben Raume stehen weit hinter diesen zurück. Dagegen sind die im Jahre 1395 ausgeführten Figuren über dem Grabe König Richards II. anscheinend von grösserem Werthe, aber auch sehr verblichen. Ausserdem sind keine erheblichen Wandgemälde auf uns gekommen, obgleich Chaucer solche nach seinen schon angeführten Versen selbst in den Gemächern gewöhnlicher Edelfrauen voraussetzt und sie also in den Kirchen gewiss nicht gefehlt haben<sup>1)</sup>, und die wenigen noch vorhandenen Tafelgemälde scheinen, obgleich in England, doch nicht von Engländern, sondern von Italienern gemalt zu sein<sup>2)</sup>.

Die Ueberreste der Malerei lassen uns daher wohl die Entwicklung der britischen Kunst bis um etwa 1360 und gewisse Eigenthümlichkeiten derselben, nicht aber ihre ferneren Schicksale erkennen. Etwas weiter führen uns die Miniaturen, welche, wenn auch nur in mässiger Anzahl

<sup>1)</sup> Schwache Ueberreste etwa vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind in der Krypta der Kath. von Worcester zu erkennen; ein besser erhaltenes Wandgemälde in dem s. g. alten Brauhause daselbst (einem an das Kapitelhaus anstossenden grossen Raume) gehört erst der zweiten Hälfte des fünfzehnten an. Eine über dem Grabe des Sir Oliver Ingham † 1344 in der gleichnamigen Kirche in der Grafschaft Norfolk zum Theil erhaltene Malerei einer Jagd ist nur deshalb bemerkenswerth, weil der Maler, obgleich nicht über die Weise der Miniaturmalerei hinausgehend, sich in offenbar naturalistischer Absicht bemüht hat, die Bäume verschiedenartig zu gestalten. Vergl. Stothard monumental effigies.

<sup>2)</sup> Ein der Deanery von Westminster gehöriges Portrait König Richard's II, welches denselben in ganzer Gestalt, über Lebensgrösse und thronend, darstellt, war bis zur Unkenntlichkeit übermalt (Carter Specimens tab. 61). Nachdem im Jahre 1866 diese Uebermalung durch eine gründliche und vorsichtige Restauration beseitigt und das Original hergestellt ist, erscheint es als die Arbeit eines gleichzeitigen, etwa der umbrischen oder sienesischen Schule angehörigen Italieners. Vgl. den genauen Bericht über die Herstellung und eine zuverlässige Abbildung bei Georg Scharf, Observations on the Westminster Abbey Portrait etc. in Fine arts quarterly review 1867. Schon lange vor dieser Entdeckung hatte Waagen (K. u. K. W. in England II. 282) das Diptychon mit dem Bilde desselben noch jugendlichen Königs in der Sammlung des Grafen Pembroke in Wiltonhouse, welches in England und bald nach 1377 gemalt sein muss, als das Werk eines Italieners erkannt. Auch an dem (seines einen Flügels beraubten) Altaraufsätze mit der Darstellung Christi zwischen Maria und Johannes, des h. Petrus und einiger evangelischen Geschichten, welches im südlichen Chorumgange

vorhanden, sich doch über einen weiteren Zeitraum und bis in die folgende Epoche hinein verbreiten, und uns die britische Kunst in sehr günstigem Lichte zeigen. Im Ganzen ist der Entwicklungsgang derselbe wie jenseits des Kanals, nur dass die englische Schule sich langsamer von dem idealen Style lossagt wie die französisch-niederländische. Noch lange und bis gegen 1400 bestehen auch hier die Miniaturen in leicht und sanft colorirten Federzeichnungen auf Gold- oder Tapetengrund, und anfangs gleichen sie den französischen so sehr, dass, wo nicht äussere Beweise entscheiden (Inschriften, einzelne eingestreute englische Worte oder das Vorkommen englischer Lokalheiligen im Kalender), der Ursprung oft zweifelhaft sein kann. Indessen zeigen sich gleich anfangs gewisse Verschiedenheiten, sowohl der Auffassung wie der Technik. Die Ausführung hat nicht die Sicherheit und den festen Schulcharakter, aber auch nicht die gleichförmige, nüchterne Glätte wie bei den Pariser Miniaturen, sie ist in jeder Beziehung individueller. Die Zeichnung ist bald steifer, bald aber auch von feinerem Schönheitsgefühl und mehr empfunden, die Farbe harmonischer und zum Theil kräftiger. Gewisse wirksame Farbenverbindungen, besonders in den Randverzierungen, sind für die englische Schule charakteristisch. Noch grösser ist die Verschiedenheit der geistigen Auffassung; während die französischen Miniaturen gleichsam im Conversationston vortragen, in hergebrachter, schon bekannter Weise, mit unterhaltender Heiterkeit, aber mit sorgfältiger Vermeidung des Anstosses, ist das Bestreben der englischen Maler auf höhere poetische Belebung der Gegenstände oder auf Tiefe des Gedankens gerichtet. Allegorische Darstellungen, zum Theil ungewöhnliche, sind sehr beliebt und die bekannten heiligen Geschichten werden entweder durch Hinzudichtung neuer Momente oder durch stärkere Betonung der dem englischen Herzen zusagenden gemüthlichen und häuslichen Motive, oder endlich durch eine dramatische Lebendigkeit anziehend gemacht, welche freilich zuweilen noch etwas gewaltsam ist und an die effectvolle Kühnheit der angelsächsischen Miniaturen erinnert.

Beispiele der einen und der anderen Art geben zwei im britischen Museum befindliche Handschriften des Psalters. Die eine (Arundel. B. 83) hat insofern ein sicheres Datum, als sie zufolge einer in der Mitte des

---

der Westminsterkirche ziemlich schlecht beleuchtet hängt, schien mir die Malerei italienisch. Die technischen Gründe auf welche Eastlake (a. a. O. S. 176) sein vorsichtig ausgesprochenes Urtheil, dass es „in England“ ausgeführt sei, stützt, beziehen sich hauptsächlich auf die Einrahmung und stehen dem also nicht entgegen, und wenn Viollet-le-Duc, Dict. du Mobilier, I, 236 es für ein französisches Werk aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erklärt, so scheint auch er vorzugsweise von der künstlichen Einrichtung des Rahmens auszugehen, nicht von der Malerei.

Buches befindlichen Notiz im Jahre 1339 von einem gewissen Robert de Lyle seiner Tochter geschenkt, und mithin der vorangehende Theil des Buches mit seinen Miniaturen etwas älter ist <sup>1)</sup>. Der darauf folgende Theil ist später und zwar wahrscheinlich mit nicht unerheblichem Zwischenraume, vielleicht am Ende des Jahrhunderts, entstanden, der englische Ursprung beider dagegen nicht zu bezweifeln, da die Kalenderheiligen des Anfanges ihn andeuten und hinten, und zwar bei der Darstellung der Legende von den drei Todten, englische Worte (*Ich wes wel fair*) vorkommen. Die Darstellungen in den Initialen beziehen sich auf den Text der Psalmen und eine Reihe selbständiger Bilder, je sechs auf jeder Seite, erzählen die evangelische Geschichte in gewohnter Weise, dagegen kommen, sowohl im früheren als im späteren Theile des Codex allegorische, mehr oder weniger tiefsinnige Darstellungen von sehr eigenthümlicher Art vor. Gleich den Eingang machen mehrere Tafeln, welche in geometrischen Figuren die zehn Gebote, acht Gnaden, sieben Bitten u. s. w. mit manchen Parallelbeziehungen zusammenstellen. Dann folgen grössere allegorische und durch Inschriften erklärte Bilder <sup>2)</sup>, zuerst die Darstellung christlicher Weisheit oder Tugend unter dem Bilde eines gothischen Tempels von ziemlich früher Architektur. Fundament ist die Humilitas, dann führen sieben Stufen aufwärts, Gebet, Reue, Beichte, Busse, Genugthuung, Almosen und Fasten. Gehorsam und Geduld sind die Thüren, Beschaulichkeit, Devotion u. s. w. die Fenster; die vier Kardinaltugenden mit entsprechend bezeichneten Basen und Kapitälern stützen das Dach, auf welchem der Thurm aufsteigt, dessen Höhe als „Beharrlichkeit im Guten“ erläutert wird. Ein anderes Blatt zeigt einen Cherub mit sechs Flügeln, welche zufolge der Inschrift die sechs Actus darstellen, durch welche die gläubige Seele sich zu Gott erheben könne, die Liebe Gottes und die des Menschen, Bekenntniss und Genugthuung, Reinheit der Seele und endlich des Leibes, der Engel steht überdies auf einem Rade, dessen sieben Speichen die Werke der Barmherzigkeit bedeuten. Andere Blätter enthalten die zwölf Artikel des Glaubens mit Propheten und Aposteln, die Kreuzigung in allegorischer Behandlung des grünenden Kreuzesstammes als Baum des Lebens u. s. f. Am Schlusse des Codex folgen wieder Allegorien und lehrhafte Bilder,

<sup>1)</sup> Näheres über diesen Codex und die demnächst erwähnten giebt Waagen nicht in seinem deutschen Werke *K. und Kunstw. in England*, sondern in der späteren englischen Bearbeitung desselben: *Treasures of art in Great-Britain*. London 1854. Vol I, pag. 162 ff. Er bestimmt dabei das Alter des Codex B. 83 nach dem Charakter der Schrift auf ungefähr 1310, was mit der im Text gedachten Inschrift (deren er nicht erwähnt) wohl übereinstimmt.

<sup>2)</sup> Sie werden bezeichnet als *Speculum theologiae factum a Magistro Johanne Mccensi*, womit nicht der Maler, sondern ein theologischer Schriftsteller gemeint ist.

und zwar merkwürdiger Weise zum Theil ganz desselben Inhalts wie im Anfange, zum Theil aber auch andere. Besonders charakteristisch sind darunter die schon erwähnte Legende von den drei Lebenden und drei Todten, und dann die auch in anderen englischen Werken vorkommende Allegorie von dem Baume der Tugenden und dem der Laster. Die späteren Bilder sind übrigens in der Zeichnung geistloser und steifer als die der früheren, aber mit ebenso guter Technik und Farbe gemalt.

In einem anderen ebenfalls der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts angehörigen aber nicht datirten Psalter des britischen Museums (Regia 2, B. VII), der zufolge einer darin enthaltenen Inschrift ein Mal der Königin Maria zum Geschenk überreicht wurde, sind die Miniaturen nicht durch ihre allegorische Gedankentiefe, wohl aber durch die Lebendigkeit und Poesie der Auffassung, so wie durch die Schönheit der Zeichnung ausgezeichnet. Das Buch beginnt als eine Bilderbibel, welche, ohne Text nur mit französischen Unterschriften, auf einer Reihe von Blättern mit zwei Bildern auf jeder Seite die biblische Geschichte vom Sturze der Engel bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes mit einer Fülle von feinen Zügen und neuen Erfindungen erzählt. Nach dem Brudermorde sucht Cain die Leiche Abels mit Blättern zu bedecken, bei der Ankündigung der Sündfluth hält der Engel, wohl als Andeutung der Strafgerichte Gottes ein Bündel Pfeile, bei der Besteigung der Arche mit Hülfe einer Leiter trägt Noah ein Kind auf der Schulter; bei der Sündfluth selbst sehen wir einen Raubvogel auf der Leiche eines Pferdes. Häufig zeigt sich das Bestreben, die heiligen Geschichten der damaligen Zeit näher zu bringen; so wenn Abraham sich mit der Sarah durch einen Ring verlobt, den er ihr an den Finger steckt, oder wenn, was freilich in den englischen Miniaturen gewöhnlich, Maria als Wöchnerin in wohleingerichtetem Bette liegt. Die Auffassung ist also eine realistische, aber in einem ganz anderen Sinne wie bei den Niederländern, sie geht mehr auf innere, als auf äussere Wahrheit, und behält die Federzeichnung und die leichte harmonische Färbung der bisherigen Schule bei, welche beide hier nur mit so feinem Schönheitsgeföhle behandelt sind, dass man den Codex als eines der ausgezeichnetesten Werke der Miniaturmalerei betrachten darf. Interessant sind dann auch die kleinen Miniaturen auf dem unteren Rande des Psalters, die eine Fülle von heiligen Geschichten, Legenden, Mährchen, humoristischen Scenen, besonders aber auch eine reiche Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren in den verschiedensten Situationen enthalten, so dass es zuletzt auf eine Art Bestiarium abgesehen scheint. Auch die Lebendigkeit und der Humor dieser Thierwelt hat ein nationales Element und wird in anderen englischen Miniaturen wiedergefunden.

Dramatische Lebendigkeit und freie Erfindung, harmonische Färbung

und Schönheitsgefühl der Zeichnung sind die bleibenden Vorzüge dieser Schule in fast allen ihren Werken<sup>1)</sup>. Später, schon in einer biblischen Geschichte des britischen Museums (Regia 17, E. VII), welche die Jahreszahl 1356 enthält, wird auch die Zeichnung der Köpfe individueller, und in einem anderen Codex derselben Sammlung (Harleian Nro. 7026), welcher für einen Lord Lovell ungefähr um das Jahr 1400 ausgeführt wurde, sind die Portraits, das zwei Mal wiederholte des Lords und das eines Mönchs, Frater Johannes Siverwas, welcher, anscheinend der Maler, das Buch demselben überreicht, schon sehr lebendig und charakteristisch aufgefasst. Auch die Behandlung des Costüms und die Ausführung der Thiere und Blumen in den Randverzierungen verrathen eine realistische Neigung, welche jedoch das poetische Element und die ideale Auffassung der heiligen Gestalten nicht beschränkt. Die Miniaturen eines um 1430 geschriebenen Gedichts in altenglischer Sprache (im brit. Museum Cotton. Faustina, B. VI) enthalten noch dieselben Allegorien, namentlich die von den Bäumen der Tugenden und Laster, welche schon hundert Jahre vorher vorgekommen waren, während die schöne und reiche Malerei an Meister Stephan von Köln erinnert, und später finden sich häufigere Anklänge an niederländische Weise, bis endlich jedoch erst nach der Mitte des Jahrhunderts der Realismus im Sinne der Eyck'schen Schule auch hier, wie in Frankreich und Deutschland, herrschend wird. Im Ganzen also erhält sich die britische Kunst in dieser leichteren, der poetischen Empfindung mehr zugänglichen Gattung ziemlich gleichbleibend und auf derselben Höhe und giebt erst am Schlusse der Epoche fremdem Einflusse nach.

An die Betrachtung der Malerei will ich sogleich einige Bemerkungen über die als blosse Zeichnung ihr verwandte Technik der gravirten Messingplatten anschliessen, welche, wie schon oben bemerkt, während dieser Epoche noch aus dem Auslande eingeführt wurden, jedoch nur ausnahmsweise mit, in den meisten Fällen ohne Gravirung. Dies giebt uns die erwünschte Gelegenheit, englischen und festländischen Styl zu vergleichen und zwar in einem Falle auf ein und derselben Platte. Sie dient als Grab des Abtes Thomas Delamare in der grossen Abteikirche von St. Albans<sup>2)</sup>, ist wahrscheinlich lange vor seinem Tode (1390), etwa um 1360 verfertigt, und stimmt im Ganzen mit den deutschen Platten dieser Art, namentlich mit den bischöflichen Gräbern in Lübeck und Schwerin so genau überein, dass sie offenbar aus derselben Officin hervorgegangen sein

<sup>1)</sup> Vergl. die Aufzählung Waagen's a. a. O. I., S. 175 und bei dem Berichte über die Bodleyanische Bibliothek in Oxford III, S. 92.

<sup>2)</sup> Die Abbildung bei Carter Specimens Taf. 33 ist im Ganzen treu. Die oben beigefügten Zeichnungen sind überdies nach einem mir von meinem Freunde, Herrn v. Quast, gütigst mitgetheilten Abdrucke der Originalplatte verbessert.

muss. Die Anordnung der Architektur, die Zeichnung der auch hier paarweise neben einander gestellten Propheten und Apostel, die Gruppen oberhalb des Bogens, selbst die kleinen geschweiften Thiergestalten im Tapeten-

Fig. 117.



In der Abtei-

muster des Grundes sind vollkommen wie dort. Nur zwei Figuren, Statuen von Heiligen in der Architektur darstellend, aber nicht paarweise, wie jene anderen, sondern einzeln stehend und von grösserer Dimension, bilden eine Ausnahme. Der eine trägt die Königskrone, der andere, in weltlicher Tracht und mit einem Barett bedeckt, hält Kreuz und Schwert in der Hand; vielleicht sind es die Schutzheiligen der Abtei, deren Namen zu entdecken mir nicht gelang. Jedenfalls aber sind sie von ganz anderer Hand und in ganz anderem Style wie jene unteren Figuren. Während diese mit ihren kleinen Köpfen, schlanken, leicht gebogenen Gestalten, den lang und weich hinfließenden, die Füße bedeckenden Gewändern und sonst, so viel es die kleine Dimension gestattet, mit den grossen Aposteln des Kölner Domes verwandt sind, haben jene beiden mehr nach der Breitenrichtung geordnete, aber sehr styllos behandelte kurze Gewänder, unter denen die grossen Füße mit der zugespitzten Bekleidung nach vorn gebogen erscheinen, grössere, freie Köpfe, von denen der des jüngeren Heiligen an den oben erwähnten Kopf des Elihu in dem Wandgemälde der Stephanskapelle erinnert. Auch darin unterscheiden sie sich von den übrigen Figuren, dass während an diesen, selbst an der grossen



Kirche St. Albans.

Gestalt des Bestatteten, die Zeichnung so eingerichtet ist, dass sie Flächen deckt und bricht und einen plastischen Eindruck macht, sie sich hier auf Umrisse beschränkt, welche den Körper flach lassen. Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese Figuren, wahrscheinlich weil der festländische Arbeiter die englischen Localheiligen nicht kannte, entweder nach englischen Zeichnungen genau copirt oder gar in England in die dazu offen gelassenen Plätze hineingravirt sind. Jedenfalls verrathen sie den Einfluss der Malerschule, die wir in der Stephanskapelle von Westminster thätig fanden.

An den Grabplatten von englischer Arbeit, welche, wie schon oben erwähnt, immer nur einzelne, in den Stein eingelegte Stücke des Monumentes bilden, bemerken wir sehr bald eine gewaltige Abnahme ihres künstlerischen Werthes. Sie sind sämmtlich, wie schon jene beiden Figuren auf der Platte von St. Albans, mit sparsameren Umrisslinien und grösseren Flächen gezeichnet und weit entfernt von der grossen Harmonie und Schönheit der festländischen Platten; aber die früheren, etwa bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, haben doch noch eine energische, elastische Linienführung. Einige, wie z. B. das Brustbild des Priesters Thomas de Hope zu Kensing in der Grafschaft Kent vom Jahre 1320 und die Gestalt eines Geistlichen in Oultok, Grafschaft Suffolk, geben in dieser Weise noch höchst lebendige Portraits, andere, etwas mehr ausgeführte, hauptsächlich die Grabplatte des Sir Hugh Hastings († 1347) in der Kirche zu Elyng in Norfolk <sup>1)</sup>, auf die ich in anderer Beziehung noch einmal zurückkommen werde, zeigen die glückliche Nachahmung jener continentalen Werke durch englische Künstler. Aber bald nachher ging die ganze Technik augenscheinlich in handwerksmässige Hände über und verfiel immer mehr. Einige zeichnen sich wohl noch durch sorgfältige Ausarbeitung des Costüms oder durch individuellere Züge aus, aber auch das Bestreben nach Portraitähnlichkeit führt gewöhnlich nur zu einer Ueberladung mit Runzeln, und in der Regel sind die Köpfe leer und unbestimmt, und die Körper völlig flach, symmetrisch, steif, von ermüdender Monotonie. Für Costümkunde und in genealogischer Beziehung wichtig sind sie von den englischen Archäologen mit grossem Fleisse gesammelt und publicirt, aber in künstlerischer Beziehung erwecken sie nur die Verwunderung, dass die englische Nation diese stumpfe Behandlung gedulde und dass sich bei der häufigen Anwendung dieser Technik nicht geschicktere Hände dazu gebildet haben.

Auch unter den Werken wirklicher Sculptur betrachten wir zuerst die Grabmonumente, deren gerade aus dieser Epoche eine sehr bedeu-

<sup>1)</sup> Thomas de Hope bei Boutell, *Monumental brasses* pag. 21. Der andre Geistliche bei Cotman *mon. brasses in Norfolk and Suffolk*, Vol. II, pl. 3, der Ritter daselbst Vol. I, pl. 1, auch bei Carter a. a. O. pl. 70, 71 und endlich bei Boutell.

tende Zahl noch erhalten ist. In keinem anderen Lande war dieser ernste Luxus so weit getrieben wie hier; Ritter, wohlhabende Bürger und Kaufleute, Pfarrgeistliche erhielten durchweg prachtvolle Platten oder Grabsteine, die in kostbarem Material oder mit vollen, in ihren Spuren noch jetzt häufig erkennbaren Farben prangten; selbst in einfachen Dorfkirchen finden sie sich oft in mehrfacher Zahl. Bischöfe und Aebte und die Mitglieder des höheren Adels forderten dann wie die der königlichen Familie, hohe Sarkophage, deren Wände man mit den Gestalten des Trauergefolges oder anderem Bildwerk, besonders mit Wappen, schmückte, und die mit einem stolzen, über ihnen aufsteigenden Baldachin wie kleine selbständige Gebäude im Inneren der Kirchen stehen.

Fig. 118.



Aymer de Valence.

Fig. 119.



Wilhelm von Hatfield.

Man darf voraussetzen, dass zu solchen Prachtwerken die besten Meister gewählt wurden und dass sie ihr Bestes thaten, allein dennoch gelang ihnen nicht, die Schönheit der Grabmonumente vom Ende der vorigen Epoche zu übertreffen oder auch nur zu erreichen. Anfangs, bis gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts finden wir wohl noch Gestalten, welche jenen nahe kommen und, wenn auch nicht Meisterwerke ersten Ranges, doch

noch sehr lebendig und individuell, einfach und würdig sind, wie das des Grafen von Pembroke, Aymer de Valence († 1323), in der Westminster-Abtei. Auch finden wir andere, welche, wie das Grab eines Ritters in der Kirche von Ash (Kent) oder die Gräber mehrerer früh verstorbenen Kinder Eduards III., des Wilhelm von Hatfield in der Kathedrale von York, des Wilhelm von Windsor und der Blanche de la Tour in der Westminster-Abtei durch zarte Auffassung und jene specifisch-englische, in den Wandgemälden bemerkte Weichheit der Linie einen Reiz erhalten <sup>1)</sup>. Auch die Relieffiguren an dem prachtvollen Percyschreine im Münster von Beverley gehören noch zu den besseren Leistungen. Allein diese anziehenden Erscheinungen sind Ausnahmen, während die meisten Grabbilder schon aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts zwar sehr fleissig gearbeitet, aber von stets zunehmender Steifheit und Ausdruckslosigkeit sind und in Beziehung sowohl auf Lebendigkeit als auf stylmässige Behandlung den Werken der vorigen Epoche und den gleichzeitigen des Continents entschieden nachstehen. Zum Theil mochte zu dieser ungünstigen Veränderung die jetzt aufkommende enge Bekleidung beitragen, deren nachtheiligen Einfluss wir auch in anderen Ländern wahrnehmen. So lange die Ritter auf ihrem Grabe, wie noch Aymer de Valence, in dem ziemlich weiten Kettenharnisch und mit dem leichten faltigen, durch den Gürtel zusammengehaltenen und unterhalb desselben offenen Oberkleide, also in einer Tracht erschienen, welche freiere Bewegung gestattete und den Bau des Körpers einigermassen durchsehen liess, gab man ihnen auch in England freiere, oft sogar ziemlich gewaltsame Wendungen. Jetzt, wo die steife Kleidung, die wattirten oder ledernen Wappenröcke, die starren Arm- und Beinschienen schon im Leben die Bewegungen hemmten und nur starre Formen zeigten, wurden auch die Grabbilder steifer. Dazu kam, dass man in England den modischen Schmuck der ritterlichen Waffen, die Rosetten, Buckeln, Streifen, Nägelköpfe an den gesteppten Kleidern und an den Wehrgehängen noch steigerte und manche spröden und ungefälligen Formen beibehielt. Namentlich ist die Halsberge (cmail), das Stück Kettenharnisch, welches vom Helmrande auf die Schulter herabgeht und Hals und Nacken schützt, hier sehr viel grösser und steifer als auf den Gräbern des Continents, so dass sie das Gesicht bis nahe an die Augen umhüllt und statt des Halsansatzes nur eine starre konische Linie zeichnet, die mit der schlanken Eleganz der übrigen Rüstung stark contrastirt. Ebenso wie die Ritter erscheinen ihre Damen immer in vollem Costüm und mit steifer

<sup>1)</sup> Die hiernächst folgenden Abbildungen sind sämmtlich nach den vortrefflichen Zeichnungen von Stothard in seinen *Monumental effigies of Great Britain*, 1817. Vgl. daselbst auch Taf. 48. 61. 69. 79.

Pracht. Ihre eng zugenestelten Leibchen oder Kleider umschliessen die Brust eben so fest und glatt, wie die männlichen Wappenröcke und lassen nichts von dem natürlichen Körperbau erkennen, der Schmuck, namentlich das Diadem des Hauptes, die Halsbänder, die Edelsteine als Besatz am Leibchen, die Rosetten, welche den Mantel halten, geben ebenso eckige spröde Formen wie die Rüstung, und das Haar ist stets von einem Netze oder einer Haube von schwerem Goldstoff umschlossen, so dass es an den Seiten und im rechten Winkel mit dem Diadem entweder dicke Knollen bildet oder wie eine steife Masse gradlinig neben dem Gesicht herunterhängt. Dieser bizarre Putz nimmt dann im Laufe der Epoche bei beiden Geschlechtern noch zu; die Hauben laden neben der Stirn weit aus wie breite Flügel oder steigen wie Hörner über dem Diadem auf, und bei den Rittern ruht das Haupt nicht mehr wie sonst auf einem etwa von Engeln gehaltenen Kissen, sondern auf dem Turnierhelm, dessen Zeichen, ein leichenhafter Menschenkopf, der lange Hals eines Schwanes oder Geiers, ein Löwenrachen oder andere bizarre Formen, das runter hervorsehen. Auch auf den Gräbern des Continents bemerken wir den nachtheiligen Einfluss des Costüms, aber bei Weitem nicht in dem Grade wie hier, die Rüstungen bleiben noch viel länger einfach und die Frauen sind meistens schlichter, nonnenhaft oder häuslich gekleidet<sup>1)</sup>. Es scheint daher, dass die britische Sitte strenger darauf hielt, dass auch auf dem Grabe jeder mit allen Ehren und Würden, der Vornehme also auch wie bei Hoffesten und Turnieren erscheine. Die künstlerische Freiheit war durch den aristokratischen Sinn und durch eine pedantische Rücksicht auf die weltlichen Standesverhältnisse beschränkt.

Allein dies war es doch nicht allein; denn auch da wo jener Zwang aufhörte, machen die Künstler von ihrer Freiheit keinen Gebrauch. Bei

Fig. 120.



Sir Humphrey Littlebury.

<sup>1)</sup> Das einzige mir bekannte Beispiel einer solchen häuslichen Tracht in England giebt eine Messingplatte v. J. 1397 in Brandsburton in Yorkshire (bei Boutel, monumental brasses), wo die neben ihrem Gemahl, dem Ritter von St. Quentin, ruhende Dame zwar die steife Haube aber ein weites gürtelloses Kleid trägt. Es ist eine der anmuthigsten Frauengestalten auf englischen Gräbern.

den Damen ist der meistens unbedeckte Hals ohne feinere Durchbildung, der Rock ohne Andeutung der Körperformen, der Mantel auf beiden Seiten symmetrisch steif herabfallend, und auch da wo die Standestracht günstiger war, bei den Bürgerfrauen in ihrem bequemen weiten Anzuge, bei den Rechtsgelehrten mit dem faltenreichen, umgürteten Talar, bei den Geistlichen und endlich bei den stets im Krönungsornate dargestellten Königen fallen die Gewänder entweder in dichten und gleichförmigen senkrechten Parallelen oder in anderen, aber styloosen Falten. Auch die Gesichter werden mit wenigen Ausnahmen immer breiter, starrer, geistloser. An den Königgräbern dieser Epoche können wir diesen fortschreitenden Verfall beobachten. Wenn der unglückliche, heimlich ermordete

Fig. 121.



Eduard III.

Fig. 122.



Heinrich III.

Eduard II. († 1326) auf dem prachtvollen Marmorgrabe in der Kathedrale von Gloucester, welches sein Sohn Eduard III. ihm lange nach seinem Tode errichten liess, steif und unbedeutend erscheint, kann man es dem langen Zwischenraume und den Umständen zuschreiben. Allein auch Eduard III. selbst, der Held und Liebling der Nation, ist in Westminster nicht viel besser fortgekommen. Das breite Gesicht mit gerade herunterfallendem vollen Haarwuchse und symmetrisch getheiltem Barte mag äh-

lich sein und auf königliche Würde gedeutet werden, aber die steif heruntergehaltenen Arme, die zugespitzten Hände, von denen jede das Scepter eines seiner beiden Reiche hielt, die schwerfälligen Falten des Gewandes und die matte bewegungslose Linie im Profil des Körpers entsprechen wahrlich nicht der ritterlichen lebensfrischen Weise des edlen Königs<sup>1)</sup>. Es genügt, sein Bild mit dem Heinrichs III. († 1272) zu vergleichen, um den Rückschritt zu ermessen, den die englische Kunst in hundert Jahren gemacht hatte. Richard II. liess gleich nach dem Tode seiner geliebten Gemahlin Anna (1394) das gemeinsame Grab errichten, welches man im Chore der Westminsterabtei sieht; schon im April des folgenden Jahres wurden Contracte mit den Maurern, welche den Unterbau von Marmor, und den „Kupferschmieden“ geschlossen, welche die darauf ruhenden Gestalten von vergoldetem Kupfer und Messing, und zwar nach einer schon vorhandenen, also entweder von ihnen oder von anderen Künstlern gefertigten Skizze ausführen sollten<sup>2)</sup>. Allein ungeachtet aller dieser Vorsorge sind die Gestalten starr und geistlos und geben den entschiedenen Beweis noch tieferen Verfalls der Kunst.

Fast scheint es, dass der englische Geschmack die Steifheit der Grabgestalten, etwa vermöge einer Ideenverbindung mit der Grabesruhe, verlangte; wenigstens wendete man sich auch da steiferen Formen zu, wo es nicht ohne Bewusstsein geschehen konnte. So werden die Geistlichen Anfangs in der Casula, dem weiten, über den Kopf gezogenen und auf den Armen ruhenden Messgewande abgebildet, welches nothwendig breite, in der Mitte sich senkende Querfalten und dadurch Mannigfaltigkeit und bewegtere Formen gab. Später, etwa seit dem Jahre 1360, kommt dieser Gebrauch ab und die Priester werden nun meistens in der Cappa (Pluviale), einem ebenfalls weiten, aber vorn geöffneten, über der Brust von einer Agraffe zusammengehaltenen Mantel dargestellt. Auch auf dem Festlande entstand dieser Gebrauch, wurde aber keinesweges zur ausschliesslichen Regel und jedenfalls suchten die Bildner auch diesem Kleide eine freiere Bewegung zu geben, was sehr leicht geschehen konnte. Die englische Grabsculptur aber sah darin eine Gelegenheit zur grösseren Gradlinigkeit; sie dachte sich den Mantel von sehr steifem Stoffe, liess ihn mit ängstlicher

<sup>1)</sup> Auch die kleinen Erzstatuen der Familienglieder des Königs an seinem Grabe (abgebildet bei Carter a. a. O. Taf. 62) sind sehr steif und nur durch ihre Tracht interessant.

<sup>2)</sup> Rymer Foedera IV. 2., S. 105 und 106. „Henri Yevele et Stephan Lote, citeins masons de Londre, und Nicholas Broker et Godfrey Press, citeins masons de Londre hiessen die Contrahenten, und es ist bemerkenswerth, dass im französischen Texte das englische Wort des Gewerbes gebraucht ist. Welcher Art der „patron esteant en la garde du trésor“ gewesen, nach dem sie sich richten sollten, ist nicht ersichtlich.

Regelmässigkeit in gleicher Breite faltenlos auf beiden Seiten herabfallen und kam so zu einem fast kugelförmigen Umriss der Figur, den sie mit unermüdlicher Geduld wiederholte.

Aehnlich verhielt es sich mit den ritterlichen Gestalten. In der vorigen Epoche hatte man sie, wie wir gesehen haben, gern in lebendiger, fast gewaltsamer Bewegung dargestellt, die Hand am Schwertgriff, den Oberkörper halb gewendet, die Beine gekreuzt oder wie fortschreitend <sup>1)</sup>. Jetzt änderte sich dies, die Gestalt liegt meistens ruhig auf dem Rücken, gewöhnlich mit gefalteten Händen, dabei aber erhält sich anfangs noch jene Kreuzung der Beine, obgleich sie bei dieser Rückenlage überaus steif und unnatürlich, wie ein barbarisches Ceremoniell erscheint <sup>2)</sup>. Welchen Begriff man mit dieser Haltung verband, ist nicht ausser Zweifel. Auf den Grabsteinen finden wir sie nur bei Rittern, nicht bei Bürgern, Richtern, Magistratspersonen oder gar Geistlichen, auch nicht bei den Königen. Dagegen erscheinen gerade die Könige auf anderen biblischen Darstellungen, in den Sculpturen der Kathedralen und in Miniaturen, wo sie nicht wie auf den Gräbern im Krönungsornat, sondern im kürzeren offenen Oberkleide sitzend abgebildet sind, überaus häufig mit übergeschlagenen oder gekreuzten Beinen in einer Weise, die ganz an jene Kreuzung auf den Gräbern erinnert <sup>3)</sup>. In Deutschland ist in einigen Rechtsordnungen dem Richter eine solche Haltung vorgeschrieben; er soll, wie es im Soester Rechte heisst, auf seinem Stuhle sitzen, als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den Linken schlagend <sup>4)</sup>. Man könnte daher auch

<sup>1)</sup> Vergl. Bd. V, S. 601, wo ich die Vermuthung aussprach, dass diese Haltung der Beine ritterliche Rüstigkeit ausdrücken sollte, was durch die gegenwärtigen Bemerkungen näher bestimmt wird.

<sup>2)</sup> Vergl. die Abbildung einer solchen Grabfigur bei Stothard a. a. O. pl. 54 und danach im Nachtrage zum Atlas zu Kugler's Kunstgesch. pl. 60. A. fig. 11.

<sup>3)</sup> An der Vorhalle von Exeter haben von den elf sitzenden normannischen Königen neun diese Haltung, und ebenso findet sie sich auf dem Relief des Stammbaumes Jesse in Christchurch in Hampshire (bei Carter Specimens Taf. 32) nicht nur bei den beiden sitzenden alttestamentarischen Königen, sondern auch bei dem liegenden Stammvater Jesse, hier also ganz wie auf den Gräbern. Ebenso hat Eduard III. bei Uebergabe der Urkunde über die Verleihung von Aquitanien an den schwarzen Prinzen, welche in der Initiale dieser Urkunde (im britt. Museum Cotton. Nero. D. 6, abgebildet bei Stothard a. a. O. ad tab. 85) dargestellt ist, dieselbe Haltung, obgleich sie grade bei dieser Handlung sehr unbequem ist.

<sup>4)</sup> Jac. Grimm, deutsche Rechtsalterthümer 2. Ausg., S. 763. Wenn derselbe, weil die Beinverschränkung im Alterthume als ein Zeichen der Ruhe und Beschaulichkeit galt, sie hier als ein Zeichen richterlicher Ruhe und Besonnenheit betrachtet und mit den eine solche bezweckenden Vorschriften in Verbindung bringt, steht ihm ausser andern Gründen doch wohl das Wort „als ein griesgrimmender Löwe“ entschieden entgegen. Die Haltung sollte vielmehr dem Richter ein finsternes schreckendes Ansehen geben. Daher erklärt es sich auch, dass in den Sculpturen Herodes, wo er den Kindermord

hier daran denken, dass dadurch bei den Königen und bei den Rittern auf ihre lehns- oder landesherrliche Jurisdiction hingewiesen wäre. Allein dem widerspricht theils die damit häufig verbundene heftige Bewegung und das Anfassen des Schwertgriffes, theils der Umstand, dass gerade auf den Gräbern der Richter diese Haltung nicht vorkommt. Es ist daher am wahrscheinlichsten, dass sie schlechtweg die Bedeutung des Vornehmen hatte, etwa als eine Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit, welche sich nur Leute gewissen Ranges erlauben durften, die aber eben deshalb zum guten Ton gehörte, und auf welche namentlich die, welche wie die Ritter niederen Adels auf der Grenze standen, grossen Werth legten. Daher erklärt sich, dass wir sie niemals auf den Gräbern der Könige, selten auf den prachtvollen Monumenten der Herren von höherem Adel, deren Rang ausser Frage stand, und so häufig auf den schlichten Grabsteinen gewöhnlicher Ritter finden, und dass noch sehr spät einzelne alte Herren dieses Standes sie als eine Sitte ihrer Jugend noch beibehalten, während man sie im Ganzen wenigstens auf Gräbern schon nicht mehr liebte und die gerade Lage anständiger fand. Seit etwa 1360 gab man jene Sitte völlig auf und die Stellung ist nun durchweg dieselbe, aber freilich eine sehr steife. Der Ritter liegt ganz gestreckt auf dem Rücken, Schwert und Dolch an der Seite, oft sogar den Schild am Arme, stets die Eisenhaube auf dem Kopfe, unter demselben gewöhnlich den grossen Helm, die Hände zum Gebete auf der Brust aneinander gefügt, die Beine ganz parallel, die ebenfalls eisenbekleideten Füsse mit starker Biegung der Spitze, etwa wie im Steigbügel, auf dem Löwen ruhend. Die Gesichtszüge lassen zwar Versuche der Portraitähnlichkeit erkennen, sind aber sehr starr, und die Gestalten unterscheiden sich hauptsächlich nur durch die Details der Rüstung, die wirklich von grössester Mannigfaltigkeit und anscheinend gewissenhaft nach dem Leben copirt sind.

Einige vereinzelte Fälle zeigen noch deutlicher eine von unserer con-

---

verordnet, also gewissermaassen eine Verurtheilung ausspricht, stets diese Haltung hat, wie schon die Abbildung oben S. 515 ergiebt. Uebrigens gehörte sie in Deutschland keinesweges nothwendig zum richterlichen Costüm, indem sie auf den Abbildungen, welche Kopp, Bilder und Schriften der Vorzeit, aus dem Heidelberger Codex des Sachsenrechtes mittheilt, bei wirklich richterlichen Hergängen niemals, sondern nur bei einem Lehnsherrn, der seine Vasallen zum Reichsdienste aufbietet (Th. I, p. 66) vorkommt und auch da nur als etwas Zufälliges, was bei dem gleichen Akte in einem andern Falle fehlt. Die bekannte Stelle des Walthier v. d. Vogelweide (auf welche Grimm ebenfalls hinweist) „Ich sass auf einem Stein und deckte Bein mit Beine“ bildet nur die Einleitung zu der weitern Beschreibung, dass er nämlich darauf (auf das oben liegende Bein) den Ellbogen gestützt und mit der Hand das Kinn gehalten habe. Er will also die Stellung eines Tiefdenkenden schildern, was nur insofern hierher gehört, als es die Gewohnheit bequemer Gliederverschränkungen zeigt.

tinentalen ganz abweichende Auffassung. So haben die Gräber zweier Ritter, des Sir Roger de Kerdeston († 1337) und des Sir Oliver Ingham († 1344), beide in der Grafschaft Norfolk, jener zu Reepham, dieser zu Ingham, die seltsame Einrichtung, dass die Platte, auf der der Körper ruht, nicht wie sonst glatt, sondern wie aus rohen Feldsteinen bestehend gebildet ist, worauf sie dann beide noch nach alter Weise in heftiger Bewegung, die linke Hand auf der rechten Schulter, die rechte am Schwertgriff, daliegen, als wollten sie um sich schlagen oder wälzten sich in unruhigen Träumen<sup>1)</sup>. Dass dies, wie der englische Berichterstatter glaubt, eine Anspielung auf einen Schiffbruch sei, den beide Ritter erlitten und bei dem sie von den Wellen auf den harten Boden der Küste geschleudert worden, ist unwahrscheinlich, und noch weniger darf man an etwas Religiöses, etwa an ein Bussgelübde des Ruhens auf so hartem Lager, denken. Dem widerspricht nicht nur die so wenig bussfertige Haltung beider Ritter, sondern besonders auch das über dem Grabe des Ingham angebrachte Gemälde einer Jagd, also einer Scene ritterlicher Lust. Wahrscheinlich ist es daher, dass auch dieses Steinbette, wie die bewegte Lage im Allgemeinen, nur die Absicht hatte, die Ritterlichkeit, und zwar hier als Abhärtung und kriegerische Gewohnheit, auszudrücken. Dass man indessen Anspielungen auf einzelne Begebenheiten nicht verschmähete, beweist eine andere, nach unseren Begriffen ziemlich unpassende Darstellung auf dem Grabe des Bischofs Wivil († 1375) in der Kathedrale von Salisbury<sup>2)</sup>. Die Hauptthat dieses Kirchenfürsten war die Wiedererwerbung eines Schlosses Sherbonne, welches der Lord Montacute inne hatte. Im Processe war auf Zweikampf erkannt, welchen der Bischof, natürlich durch einen Stellvertreter, bestehen wollte, der König aber, als die Kämpfer schon angetreten waren, verschob und die Sache durch Vergleich beilegte. Um diesen Hergang zu verewigen, bildet das Schloss in mehreren Stockwerken aufsteigend den Hauptgegenstand der Darstellung; den Bischof sieht man im Inneren mit betenden Händen, im Thore aber einen gerüsteten Ritter, wahrscheinlich den treuen Vasallen, welcher den Kampf bestehen wollte. Wenn hier selbst bei einem Bischof weltliche Ereignisse so sehr in den Vordergrund treten, kann es nicht befremden, dass das kirchliche Element auf den Gräbern der Ritter so wenig betont oder doch sehr „cavalièrement“ behandelt ist. Ich habe früher der Messingplatte des Sir John Hastings († 1347) in der Kirche zu Elsyng<sup>3)</sup> gedacht; sie ist schon

<sup>1)</sup> Stothard a. a. O. Taf. 63–67.

<sup>2)</sup> Carter a. a. O. Taf. 97.

<sup>3)</sup> Cotman Monumental brasses of Norfolk Tab. 1; Carter a. a. O. Taf. 70, 71. Auch bei Boutell sind Proben daraus gegeben.

in der kecken Eleganz, mit welcher der Ritter auf seinem Löwen steht, charakteristisch englisch, aber von vorzüglicher Arbeit und augenscheinlich mit einem Hinblick auf die grossen continentalen Vorbilder dieses Kunstzweiges ausgeführt. Daher umgiebt denn auch den Ritter eine mehr als auf anderen englischen Platten vollständige und mit Statuennischen versehene Architektur. Aber statt der Apostel und Propheten der deutschen Platten stehen in diesen Nischen nicht etwa andere Heilige, sondern lauter ritterliche Gestalten und zwar, wie die Wappen und die sehr individuellen Züge ergeben, vornehme Verwandte des Bestatteten. Das Kissen unter dem Haupte des Ritters wird von zwei Engeln gehalten und darüber tragen, wieder nach dem Vorbilde der deutschen Platten, zwei andere Engel in einem Tuche die betende Seele gen Himmel. Aber unmittelbar darauf erscheint im Spitzgiebel des Bogens wieder der Ritter, auf seinem Turnierross sprengend, und endlich ganz zu oberst ist zwischen den Gestalten Christi und der Jungfrau Maria der Helmschmuck des Ritters angebracht, obgleich seine Zierde in einem Kalbskopf besteht. Geistliches und Weltliches mischen sich also hier wie gleichberechtigt und mit auffallender Naivetät. Heilige Gestalten und Geschichten sind überhaupt auf den englischen Gräbern bei Weitem nicht so häufig wie auf denen des Continents. Selbst an grösseren Monumenten fehlen sie <sup>1)</sup>, und meistens spricht sich eine religiöse Beziehung nur in den gefalteten Händen des Bestatteten aus. Man darf daraus zwar nicht auf einen Mangel an Frömmigkeit, die in der englischen Nation gewiss ebenso rege war wie in anderen Ländern, aber wohl auf eine andere Richtung derselben oder doch ihres künstlerischen Ausdruckes schliessen.

Die Betrachtung eines der ausgezeichnetsten Monumente dieser Epoche lässt uns diese Richtung näher verstehen. Der Bestattete ist kein Geringerer, als der berühmte Sohn Eduard's III., der schwarze Prinz; sein Grab in der Kathedrale von Canterbury. Auf dem nur mit Wappenschilden geschmückten Sarkophage ruht die Heldengestalt in voller goldener Rüstung, das strenge Gesicht ist von der schweren und weiten Halsberge so eng eingerahmt, dass der Bart der Oberlippe darüber fällt, das Haupt in der mit einem Krönchen geschmückten Helmhaube liegt auf dem grossen Turnierhelm, auf welchem der gekrönte Leopard auf allen Vieren und mit geöffnetem Rachen steht, der Wappenrock endlich, die breite Brust und die Hüften eng umschliessend ist gerade auf der schlanken Taille heraldisch getheilt, so dass die Wappen von England und Frankreich, die Lilien auf blauem und die Leoparden auf rothem Grunde kreuzweise wechseln.

<sup>1)</sup> Der Percyschrein im Münster von Beverley, der sie in grosser Anzahl enthält, ist eine der wenigen Ausnahmen.

Nur diese Wappen und die Edelsteine an der Krone und am Gürtel waren farbig, alles Uebrige, selbst das Gesicht nur vergoldet. Die Ausführung ist tadellos, selbst das Gesicht nicht ohne Ausdruck und die Rüstung so sorgsam behandelt, dass man alle Einzelheiten erkennt<sup>1)</sup>. Das Bild in seiner knappen Haltung, reich aber ohne Ueberladung, giebt sehr bestimmt den Eindruck eines Feldherrn, dessen soldatischem Wesen man auch den steifen Parallelismus der Beine zu Gute hält, entspricht daher dem Sinne des Prinzen sehr wohl, und interessirt um so mehr, wenn wir erfahren, dass es nach seiner testamentarischen Anordnung ausgeführt ist. Selbst die ziemlich langen französischen Verse, in welchen der Gegensatz seines irdischen Reichthums und der kleinen Zelle des Grabes ausgemalt ist, sind von ihm vorgeschrieben<sup>2)</sup>. Es war ihm nicht beschieden gewesen, den raschen Tod des Kriegers zu sterben; mitten in seiner Siegeslaufbahn im kräftigsten Lebensalter auf dem Feldzuge in Spanien 1367 erkrankt, musste er schon 1371 sich nach England zurückziehen, wo er erst 1376 nach langem Siechthum starb. Er hatte also mehr als Andere Zeit gehabt, Todesgedanken zu hegen und sich jenen Gegensatz in seiner ganzen Herbigkeit vorzustellen, und sein Bild mit dem Goldglanze und der zugleich kriegerischen und leichenhaften Haltung scheint ganz darauf eingerichtet, ihn zu versinnlichen. Allein dennoch glaube ich nicht, dass der Bildner von den Versen oder von dem Schicksale des Prinzen besonders angeregt war, noch dass der Prinz seinen Landsleuten etwas Anderes sagen wollte, als was in der gewöhnlichen Vorstellung lag. Die Verbindung irdischen Glanzes mit einer leichenhaften Erstarrung war gerade das, was das englische Gefühl von einem Grabmonumente forderte, der Contrast menschlicher Hinfälligkeit und menschlicher Grösse war der ausschliessliche Inhalt ihrer Grabpoesie. Betrachtungen dieses Gegensatzes entstehen allerdings ganz von selbst an den Gräbern der Grossen und Reichen zu allen Zeiten und in allen Ländern, aber es hängt doch von der Verschiedenheit nationaler Stimmungen ab, in wie weit die Kunst es für ihre Aufgabe hält, sie zu

<sup>1)</sup> Die Scheide des Schwertes ist oben mit gothischem Spitzgiebeln verziert, gewiss ein Nonplusultra der Verwendung architektonischer Formen als Schmuck.

<sup>2)</sup> Bei Stothard zu Taf. 85 abgedruckt. Es heisst darin u. a.:

Tiel come tu es je autiel fu: tu seras tiel come je su:  
 De la mort pensai je mye: tant come javoi la vie:  
 En terre avoi grand richesse: dont je y fis grand noblesse:  
 Terre, mesous et grand trésor: draps chevaux argent et or:  
 Mes ore su jeo povres et chétifs: per fond en la terre gis:  
 Ma grand beauté est tout alee: ma char est tout gastee:  
 Moult est etroit ma meson etc.

Es ist bemerkenswerth, dass er nicht von seinem Ruhme sondern nur von seinem Reichthume spricht.

erwecken. Auf dem Continente suchte man vielmehr noch in dieser Epoche aus der Fülle der Gedanken und Empfindungen, welche der Tod giebt, die weichen, rührenden, tröstenden herauszuheben, und durch den Ausdruck des Verstorbenen oder durch die beigefügten heiligen Gestalten auch in den Beschauern anzuregen. Das britische Volk hatte andere Bedürfnisse, seine Frömmigkeit war ernster, strenger, gesetzlicher. Die Väter hatten sich noch im Tode mit der Hand am Schwerte abbilden lassen, die Söhne und Enkel fanden es zwar anständiger, sich in frommer Ergebung, mit gefalteten Händen zu zeigen; aber diese Ergebung war die eines militärischen Gehorsams, der auf Freiwilligkeit nicht Anspruch macht, sondern schweigend und mit Unterdrückung des eigenen Gefühles folgt. Die volle Entwicklung aller weltlichen Standesehre, welche der aristokratische Sinn der Briten für nothwendig hielt, war zwar nur eine Rechtsverwahrung des Verstorbenen für sich und seine Nachkommen, aber sie stand doch im Gegensatze mit den weicheren Gefühlen völliger Hingabe; sie erinnerte an die Herrlichkeit der Welt überhaupt und an den herben Gegensatz ihres Glanzes und der Nacht des Grabes. Dieser Gegensatz, der gerade wegen der Sprödigkeit des normannischen Sinnes dem englischen Volke in der Geschichte seiner Könige und Grossen so oft und so ergreifend vor Augen trat, beschäftigte es schon frühe. In ihm lag für dasselbe die Poesie des Todes, die es auch auf den Grabsteinen suchte. Aber die bildende Kunst hatte dafür kein anderes Mittel, als jene Steifheit, und so kam es, dass man gerade diese suchte und selbst in der geistlosen Leerheit, wie sie die Messingarbeiter lieferten, ertrug, ja vielleicht mit einer gewissen Erbauung betrachtete.

Freilich trug dann aber zu dieser Erstarrung der Grabgestalten der allgemeine Verfall der Sculptur bei, der auch an den kirchlichen Werken dieser Epoche sich geltend macht, wenn gleich sehr viel langsamer, als an den Grabmälern. Am Anfange der Epoche finden wir sie noch auf der Höhe, die sie in der vorigen erreicht hatte. Die Statuen von Wells und die Reliefs des Engelchores in der Kathedrale von Lincoln wurden zwar nicht übertroffen, aber doch entstand noch eine grosse Zahl vortrefflicher kirchlicher Sculpturen. Jene vereinzelt Charakterköpfe, mit welchen die englischen Meister Consolen, Bogenzwickel und ähnliche Stellen so freigebig ausstatteten, sind in den Bauten dieser Epoche noch überaus reizend, bald durch ideale Schönheit, bald durch pikante Lebendigkeit und portraitartige Wahrheit anziehend<sup>1)</sup> und unter den grösseren kirch-

<sup>1)</sup> Vergl. bei Carter Specimens pl. 45 einen weiblichen Kopf aus dem Kreuzgange der Kathedrale von Lincoln von fast griechischer Schönheit und Idealität. Eben daher ist der beigefügte nach einem Gypsabgusse des Berliner Museums gezeichnete Charakterkopf.

lichen Statuen sind noch viele von bedeutender ernster Schönheit. An der Uebung in grossen statuarischen Werken fehlte es keinesweges. Der

Fig. 123.



Lincoln.

Façadenschmuck von Wells konnte noch kaum vollendet sein und von dem jetzt leider bis auf wenige Figuren völlig verschwundenen der Façade von Salisbury, der nach einem Kupferstiche von Hollar wohl gegen 160 Statuen enthalten mochte, war wahrscheinlich noch ein grosser Theil erst in dieser Epoche ausgeführt. Dazu kamen jetzt die Façade der Kathedrale von Lichfield, dann die Vorhalle von Exeter, beide vollständig mit freien Sculpturen bedeckt, und endlich eine grosse Zahl von einzelnen Statuen von Heiligen oder Königen, welche an verschiedenen Stellen des Aeusseren und Inneren der Kirchen hinzugefügt wurden. Gerade diese grösseren und öffentlichen Bildwerke haben begreiflicher Weise am meisten durch die bilderstürmerische Wuth des siebenzehnten Jahrhunderts gelitten, und kaum ist noch genug erhalten, um uns ein Urtheil über den Charakter und die Entwicklung der Plastik zu gestatten. Indessen scheint es nach diesen Ueberresten, dass auch hier, wie in der Baukunst, sich anfangs continentale Einflüsse geltend machten, wenigstens finden wir Statuen, welche in der weichen Grazie des Ausdrucks, der feinen Biegung des Körpers und den langen geschwungenen Gewandlinien denen von Deutschland und Frankreich gleichen. So an der Kathedrale von Wells die Madonna mit dem Kinde und zwei knieenden Engeln im Bogenfelde des Hauptportals, an der von Salisbury die wenigen übrig gebliebenen Figuren der Strebepfeiler und die reizenden Gestalten von Tugenden an der aus dem Kreuzgange zum Kapitelhause führenden Thür, in der von Rochester das Bildwerk an dem auch architektonisch ganz continentalen Portale des Kapitelhauses<sup>1)</sup>. Allein diese continentale Weise, mochte sie hier von fremden oder einheimischen Künstlern ausgeübt sein, fasste in England nicht Wurzel; sie war, wie es scheint, noch zu mässig, trug nicht genug den bestimmten, aussprechbaren Charakter, welchen der englische Geschmack forderte. Daher finden wir denn in einzelnen Werken, offenbar unter dem Einflusse der Malerei, eine noch viel grössere, bis zur

<sup>1)</sup> Vergl. Cockerell, *Iconography of the Westfront of Wells Cathedral*, Oxford 1852, S. 52. Britton *Cath. Antiquities of Salisbury*. Das Portal von Rochester oben S. 141.

Weichlichkeit gesteigerte Weichheit. Dies zeigt sich schon an der sogenannten Minstrel-Gallerie in der Kathedrale zu Exeter, einer Reihe kleiner, aber sehr anmuthiger und belebter Statuen musicirender Engel, welche hier anscheinend bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in gewissen reich decorirten Nischen des Triforiums angebracht sind. Ein noch stärkeres Beispiel dafür ist ein Relief an einer Altarwand in der Christuskirche in Hampshire<sup>1)</sup> von sehr phantastischer Anordnung. Man sieht nämlich unten zwischen den mit übereinander geschlagenen Beinen sitzenden Gestalten Davids und eines anderen Königs den Stammvater Jesse weich hingegossen liegen und aus ihm eine Säule aufsteigen, deren breites Kapitäl den Grund einer zweiten Abtheilung des Reliefs trägt, welche die Anbetung der Könige enthält, aber so dass zwischen den stehenden Figuren und über den Köpfen der beiden herkömmlichen Thiere, Ochs und Esel, die Hirtenscene mit dem erscheinenden Engel in sehr kleiner Dimension und wie in perspectivischer Fernsicht eines Gebirgsthales angebracht ist. Nicht bloss diese Anordnung ist malerisch, sondern auch die Linienführung gleicht mehr der flüssigen Zeichnung des Malers als jenem plastischen Style des Continents. Dieser deutete doch immer feste Körperformen an, wenn er ihnen auch starke Wendungen zumuthete; hier aber sind die Gestalten, besonders die des Stammvaters und die der ebenfalls am Boden sitzenden Maria fast knochenlos, und dies augenscheinlich nicht durch das Ungeschick des Bildners, sondern um eines weichen Ausdrucks willen, den auch das Oval der Köpfe und die langen fließenden Locken bezwecken. Diese Auffassung widersprach denn aber doch zu sehr den Anforderungen der Plastik und selbst den sittlich ästhetischen der Briten an Würde, man wandte sich daher einer fast extrem entgegengesetzten zu, die schliesslich zur allgemein herrschenden wurde. Die Haltung der Figuren wird nämlich nun ganz gerade, bis zur Steifheit, der Ausdruck des Gesichts ernst und trocken; die Gewänder fallen wieder wie in der vorigen Epoche in senkrechten Falten, aber nicht mehr so breit und voll, sondern zahlreicher, dichter, kleinlicher; sie sind kürzer und lassen die Füße mit ihrer spitz zulaufenden Bekleidung und gebogenen Haltung sehen. Auch die Körperbildung verändert sich, die Gesichter, namentlich der Theil zwischen Augen und Mund sind lang gezogen und auch der Oberkörper erhält längere Verhältnisse; es sind entschieden englische Züge, mit einiger Uebertreibung des nationalen Typus. Zu dieser Reaction im nationalen Sinne mochten auch die Gegenstände der kirch-

---

<sup>1)</sup> Die Abbildung von Carter (*Specimens of ancient sculpture* Taf. 32) obgleich wie die meisten seiner Zeichnungen manierirt, lässt doch den Charakter des Werkes mit Sicherheit erkennen.

lichen Sculptur beitragen. In Frankreich und Deutschland sind sie durchaus idealen Inhalts, auch die Königsreihen, welche sich an einigen französischen Kathedralen finden, bedeuten nicht die einheimischen, sondern die alttestamentarischen Könige; in England verhält es sich bei den Sculpturen dieser Epoche umgekehrt; die Attribute, Wappen und andere Zeichen lassen keinen Zweifel, dass wir wirklich die Beherrscher des Landes aus sächsischem und normannischem Stamme in vollständiger Reihe oder nach einer durch die Geschichte der Kirche bestimmten Auswahl vor uns haben. Dazu kam dann noch, dass dort die drei Portale bedeutsame Mittelpunkte für die Anordnung des plastischen Façadenschmuckes und dadurch die Richtung auf einen Gedankeninhalt mit rhythmischen Gegensätzen gaben, welcher ein tieferes Eingehen auf die Mannigfaltigkeit des Lebens und auf ideale Motive gestattete und forderte, während die kleinen unscheinbaren Portale der englischen Dome keinen Raum für bedeutenden plastischen Schmuck gewährten, und dieser sich also ohne solche Gliederung, nur in horizontalen, für chronologische Aufzählung geeigneten Reihen über die obere Fläche der Façade ausbreitete. Die britische Sculptur war daher überwiegend auf nationale historische Darstellungen angewiesen, welche zwar dem neu erwachten patriotischen Sinne zusagten, aber doch nicht eben in die höchsten Regionen der Kunst hinaufführten und die künstlerische Freiheit durch Einmischung bürgerlicher Begriffe und Anstandsrücksichten beengten.

Unter den grösseren Anlagen dieser Epoche ist die Façade von Lichfield die früheste, auch zeigen die fünf Statuen im Inneren der Vorhalle, die Jungfrau mit zwei weiblichen Heiligen und zwei Aposteln, noch den Styl der vorigen Epoche. Von den oberen Statuen ist nur die eine kleinere Reihe mit den Königen von den puritanischen Eiferern verschont, während die Heiligen der übrigen Reihen verschwunden sind. Es ist eine sehr gelungene, und durch die Mannigfaltigkeit der Stellungen und Trachten, so wie des charakteristischen Ausdrucks anziehende Arbeit. Ein Sachsenkönig blickt, das Kreuz umschlingend, sehnsüchtig aufwärts, vielleicht zu seinem früher über ihm in der Heiligenreihe stehenden Bekehrer, andere sitzen in ritterlicher Haltung mit übereinander geschlagenen Beinen, Richard Löwenherz steht trotzig in voller Rüstung mit der Kreuzesfahne in der Hand, die meisten sind paarweise zu einander gewendet wie im Gespräche. Jene oben geschilderten nationalen Körperverhältnisse kommen hier schon vor, aber noch weniger auffallend.

Die zweite der erhaltenen grossen Königsreihen befindet sich an der vielleicht fünfzig Jahre später gegen Ende der Regierung Eduard's III. († 1377) oder in den ersten Jahren seines Nachfolgers erbauten Vorhalle

der Kathedrale von Exeter<sup>1)</sup>. Die Sculpturen bilden hier zwei Reihen, von denen die obere in der Mitte die Krönung der Jungfrau zwischen den 12 Aposteln, auf den vortretenden Strebepfeilern die vier Evangelisten, an den Seiten Propheten und Patriarchen, die untere aber auf den Strebepfeilern die vier Kirchenväter, übrigens aber lauter weltliche Gestalten enthält, die meisten durch die Krone als Könige bezeichnet, nur zwei in voller Rüstung und mit der Helmhaube. Es sind britische Könige, wenn auch die Bedeutung der Einzelnen nicht immer ganz sicher ist. Zuerst kommen fünf Gekrönte in alterthümlicher weiter Tracht, ziemlich ausdruckslos sitzend, die sächsischen Könige, so unbestimmt gehalten, theils weil einer fernen, halbmythischen Vorzeit angehörig, theils aber auch weil ihre Ausführung dem schwächeren Meister übertragen war, während der begabtere sich die dankbarere Aufgabe des normannischen Heldengeschlechts vorbehalten hatte. Hier erwacht denn auch die Darstellung zu höherem Leben; es sind wieder fast durchgängig sitzende Gestalten, aber in freier ritterlicher Haltung und wie im lebendigen Gespräche zu einander gewendet, mit ausdrucksvollen Gebärden, fragend, betheuernd, nachdenkend u. s. f., dabei mit kürzerem Königsmantel, welcher die meist gekreuzten Beine in ihrer kriegerischen Rüstung mit Eisenschieneln sehen lässt. Einige darunter sind besonders anziehend. Einer in voller, reichgeschmückter Rüstung, das Kreuz auf dem Brustharnisch, das entblösste Schwert in der Rechten, soll wohl, obgleich ohne Krone auf der Eisenhaube, den ritterlichen Richard Löwenherz darstellen; einen anderen jugendlichen König, in fast weiblich geschmückter Tracht, mit langen, unter der Krone auf die Schulter herabfallenden Locken, und mit einem reichgestickten Wappenrocke, eine Blume in der Hand, deutet man wohl mit Recht auf den unglücklichen Eduard II. Die vortrefflich ausgeführte, bedeutsame Gestalt eines Gerüsteten, der wie Richard die Eisenhaube ohne Krone, das Kreuz auf der Brust und das Schwert in der Hand trägt, aber in viel einfacherer Rüstung mit starrem trübem Blicke unter dem tief heruntergedrückten Helm hervorblickt, ist vielleicht ein Denkmal des eben verstorbenen schwarzen Prinzen, dem die Liebe der Nation hier den ihm durch seinen frühen Tod entzogenen Platz in der Königsreihe einräumte<sup>2)</sup>. Man erkennt in dieser

<sup>1)</sup> Cockerell a. a. O. im Appendix S. 27 will die Arbeit erst gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts setzen; das Costüm ist indessen das aus der Zeit Eduard's III. Vergl. die Abbildungen in dem Werke der Society of Antiquarians, some account of the Cath. of Exeter und bei Carter a. a. O. pl. 9 bis 12.

<sup>2)</sup> Cockerell a. a. O. hält ihn für Heinrich V., und wenn man die beiden nur halb sichtbaren Könige über dem Seitenportal mit einrechnet und mithin für Eduard III. und Richard II. erklärt, ist dies wirklich die ihm zukommende Stelle in der Königsreihe. Allein es ist undenkbar sowohl dass man Heinrich V. in einer zu seiner Zeit

Auffassung der nationalen Geschichte schon dieselbe poetische Richtung, welche in Shakespeare's Geschichtsbildern ihre Höhe erreichte, und sie hat hier einen jedenfalls bedeutenden Meister begeistert und über die Schwächen seiner Zeit erhoben. Aber dennoch zeigen diese Gestalten nicht bloss jene specifisch englische Körperbildung, sondern auch sonst die Neigung zu schwerfälligen, monotonen Formen, welche an anderen gleichzeitigen und selbst früheren Werken noch viel entschiedener hervortreten. Schon die Reliefs an den Kapitälern im Octagon von Ely aus der Geschichte der h. Ethelreda, welche, da dieser Theil des Neubaus 1342 dem Chordienste übergeben wurde, um diese Zeit entstanden sein müssen, deuten in der steifen Haltung ihrer langgezogenen Gestalten auf den herannahenden Verfall<sup>1)</sup>, und die Statuen der elf normannischen Könige bis zu Eduard III., welche an der Façade der Kathedrale von Lincoln kurz vor oder bald nach dem Tode dieses Monarchen (1377), also etwa gleichzeitig mit den Sculpturen von Exeter gestiftet wurden, gehören ihm schon so sehr an, dass, wie Cockerell sagt, man im Vergleich mit den Werken vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts nicht begreift, wie dieselbe Nation in so kurzer Zeit Sinn und Geschmack für Schönheit so gänzlich verlieren konnte. Allerdings mochte die Wahl des Meisters eine unglückliche gewesen sein, und andere spätere Werke, z. B. die Königsstatuen am Lettner des Domes von Canterbury, sind wieder lebensvoller und erfreulicher, aber im Ganzen war es für jetzt um die englische Sculptur gethan. Sie hob sich nicht wieder. Zwar fehlte es nicht an Aufgaben, welche manchen Meissel und manchen Erzgiesser beschäftigten, die Bauten des Perpendicularstyles erhielten neben der verschwenderisch gehäuften architektonischen Decoration auch wieder reichen Statuenschmuck, der Luxus der Gräber stieg noch immer, und die zum Theil noch vorhandenen Contracte und Nachrichten nennen zahlreiche Namen englischer Meister. Aber der Geist ist aus diesen Werken gewichen. Die Statuen an den Kirchen, selten heilige Gestalten, meistens Mitglieder des königlichen Hauses oder grosser Familien, deren Beiträge die Geistlichkeit empfangen hatte oder wünschte, sind den Verhältnissen des Baustyls entsprechend von kleiner Dimension

---

längst abgekommenen Rüstung dargestellt, als dass man Eduard III. und Richard II. (unter denen wie gesagt, jedenfalls der grösste Theil der Arbeit ausgeführt sein muss) in jene ungünstigen Stellen über dem Portal verwiesen habe. Viel wahrscheinlicher waren diese Stellen auch hier (wie über dem anderen Seitenportale noch jetzt) ursprünglich gar nicht für Königsbilder benutzt, so dass die Reihe sie übersprang und nun jenseits dieser Lücke Eduard III. folgte, dem jener finstere Ritter zur Seite sitzt. Die Halbfiguren würden dann später eingeschoben sein, wie auch der Heinrich VI., welcher die Reihe beschliesst.

<sup>1)</sup> Carter a. a. O. pl. 4—6.

und dabei nüchtern, ausdruckslos, die Grabgestalten werden durch die wachsende Pedanterie des Costüms und durch den gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinzukommenden kleinlichen Realismus nur noch schwerfälliger und starrer <sup>1)</sup>).

Der Verfall der Malerei, der in den Zeiten Heinrichs VII. so entschieden war, dass von nun an die englische Kunstgeschichte lange Zeit nur von der Thätigkeit fremder Künstler zu erzählen hat, ging ohne Zweifel dem der Plastik unmittelbar zur Seite. Auch der Gang der Architektur steht damit in enger Verbindung; das Wohlgefallen an den spröden, geradlinigen und abstracten Formen des Perpendicularstyles setzt ein Absterben des Sinnes für die freieren Linien des individuellen Lebens voraus. Fragen wir aber nach der Ursache dieser der Kunst ungünstigen Richtung, so geben uns, glaube ich, die schon angeführten Thatsachen genügende Antwort; sie lag in der Geschichte und in der durch diese bedingten Aufgabe der englischen Nation. Sie war nicht wie die deutsche aus einem Stamm, nicht wie die romanischen Völker durch völlige Vermischung zweier Volksstämme erwachsen, sondern erst jetzt in einer Zeit reiferen Bewusstseins gewissermaassen durch ein Compromiss gebildet. Der Gegensatz von Sachsen und Normannen war nicht völlig verschwunden, sondern nur als Verschiedenheit der Stände und durch gegenseitige Achtung der Rechte geregelt und gemildert, und die relative Einung beider Stände beruhete auf dem stärkeren Gefühle des gemeinsamen Gegensatzes gegen das Ausland, der jetzt eben sich kräftig geltend machte. Die neue Nation lebte daher in Verhältnissen, welche eine nüchterne Beachtung der Wirklichkeit, die Achtung fremder Rechte, aber auch die Wahrnehmung des eignen Vortheils forderten und zur Pflicht machten; sie durfte die Gegensätze nicht vermischen, sich nicht idealen Träumen hingeben, sondern war auf rechtliche Schärfe und politische und merkantilische Klugheit angewiesen. Dies

<sup>1)</sup> Den Beweis dafür giebt das Bildwerk der stolzesten Grabstätte dieser Zeit, der Beauchampkapelle in der Stiftskirche zu Warwick, welche die Gemahlin des ritterlichen Richard Beauchamp, Grafen von Warwick († 1435), zu seinem Andenken, jedoch erst 1442, gründete. Erst 1453 wurde der Contract über die Anfertigung des Grabes mit dem Marmorarbeiter John Essex, dem Giesser William Austen und dem Kupferschmied Thomas Stevyns geschlossen, welche jedoch wieder nicht die Erfinder waren, sondern nach einem ihnen gelieferten Modell (according to patterns) arbeiteten. Knochen und Adern der Hände sind peinlich ausgeführt, das Gesicht ist sehr leblos, aber offenbar mit beabsichtigter Portraitähnlichkeit, der Kopf, wie es jetzt Sitte wird, unbedeckt, aber mit sehr schematisch behandeltem Haare. Die trauernden Verwandten, schwerfällige Gestalten von kurzen Körpverhältnissen, erinnern an das Trauergefolge der Herzoge von Burgund in Dijon und lassen einen niederländischen Einfluss vermuthen. Auch war ein niederländischer Goldschmied, Bartolomaeus Lambespring, dabei beschäftigt, um Austen's Arbeit zu vollenden und zu poliren, so dass es nicht undenkbar ist, dass dieser der Erfinder war. Abbildungen bei Stothard pl. 121—126.

war ihre Aufgabe, welche immer mehr zur Neigung und Gewohnheit wurde und der alles Andere nachstehen musste. Daher das Vorherrschen aristokratischer Gesinnung, die an Härte grenzende Strenge, die vorsichtige, abgemessene Haltung bis zum Scheine steifer Kälte, das Wohlgefallen an äusseren Zeichen des Ranges, an conventionellen, leicht zur Caricatur gesteigerten Sitten, an der Ueberladung des Costüms, und endlich die Neigung, diese Formen für wichtiger zu halten, als Natur und Schönheit und sie rücksichtslos in die Kunst zu übertragen. Daher dann ferner das Vorherrschen des historischen Elementes über das religiöse, und eines gewissen, mehr bürgerlichen als natürlichen Realismus über ideale Motive, und endlich die Würdigung der Kunst als eines Gegenstandes nicht sowohl der Thätigkeit, als des Besitzes, und die Neigung sie vom Auslande als eine fern hergeholte und deshalb kostbare Waare zu kaufen. Zunächst berührten diese ungünstigen Umstände mehr die Gönner der Kunst als die Künstler, welche, wenn sie davon frei geblieben wären, sie überwunden haben würden. Im dreizehnten Jahrhundert, wo der Gegensatz beider Volksstämme noch grösser war, hatte die Kraft der allgemeinen, alle Völker durchdringenden Begeisterung dennoch auch die Briten ergriffen. Jetzt aber, wo diese allgemeine Begeisterung nachliess und die nationalen Verschiedenheiten überall stärker hervortraten und wo gleichzeitig auch die nationale englische Denkungsweise sich feststellte, konnten auch die Künstler sich ihr nicht mehr entziehen. Sie suchten nach einer Schönheit, welche ihr entsprach, und arbeiteten sich in eine Vorliebe für abstracte, spröde Formen hinein, welches dann ferner die Folge hatte, dass sie, wo sie höhere jugendliche Schönheit oder wärmeres Gefühl darstellen wollten, in den abstracten Gegensatz der gewöhnlichen Steifheit, in eine übertriebene haltungslose Weichlichkeit verfielen. Gegensätze gehören zum Wesen der Kunst wie des organischen Lebens, hier aber waren sie so weit, so spröde gefasst, dass sie zu Widersprüchen wurden, die in der begrenzten räumlichen Erscheinung nicht mehr gelöst, nicht von dem Stylgefühl beherrscht werden konnten, und daher den Sinn immer mehr an Stylosigkeit gewöhnten. Der künstlerische Beruf der Briten wies auf eine andere Kunst hin, welche, indem sie die Beweglichkeit des Lebens in sich aufnimmt, jene widerspruchsvollen Gegensätze in ihrer ganzen Herbigkeit ausprägen und in einer höheren Einheit versöhnen kann. Dazu gehörten aber noch andere Studien, Erfahrungen und Naturbeobachtungen, als sie das Mittelalter bot, und für welche erst die weitere Geschichte der Nation und die weiteren Fortschritte der europäischen Bildung die Vorschule werden sollten.

---