

räthselhafte Schmuck von Frankreich ausgegangen zu sein, da er in Deutschland nur ein Mal, und zwar in St. Severin zu Köln<sup>1)</sup>, in England, soviel mir bekannt, gar nicht entdeckt worden.

---

### Neuntes Kapitel.

## Die Plastik.

Im Anfange der Epoche eilte die Malerei der Sculptur voraus; durch die Miniatur von den neuen geistigen Regungen belebt, als Wandmalerei heilsamer architektonischer Zucht unterworfen, schien sie im Besitze aller Mittel zur Ausbildung eines neuen, den Bedürfnissen des Zeitalters entsprechenden Styls. Allein das natürliche Gesetz, welches der Sculptur den Vorrang giebt, war wohl modificirt, aber nicht aufgehoben; ein fester, bleibender und maassgebender Styl konnte nur durch die Darstellung in voller körperlicher Rundung erlangt werden. Sobald diese ihn ausgebildet hatte, etwa um 1250, zögerte die Malerei nicht, sich ihm zu unterwerfen, wie wir denn dies bei der Betrachtung ihrer einzelnen Zweige wahrgenommen haben.

Freilich hatte die Sculptur einen längeren Weg zu durchschreiten, eine strengere Schule durchzumachen. Ehe sie es wagen durfte, sich der Natur zu nähern, musste sie sich völlig der ursprünglichen Rohheit entwinden, Maass und Verhältnisse an der Architektur erlernen, sich den geraden Linien und den scharf geschnittenen Profilen dieser herrschenden Kunst anbequemen. Dadurch erklärt sich die auffallende Erscheinung, dass während die Malerei schon freieren Regungen Raum giebt, die Sculptur sich nach der entgegengesetzten Seite hinwendet, und eine Strenge des Styls ausbildet, welche die des früheren byzantinisirenden der Malerei noch übertraf.

Am auffallendsten ist dies gerade in dem Lande, in welchem bald darauf die Sculptur freieren Styls ihre reichsten Blüten trug, im nördlichen Frankreich<sup>2)</sup>. In derselben Zeit, wo die Baukunst den Weg kühner Neuerungen mit Entschiedenheit betrat, an denselben Bauwerken, welche dazu die erste Anregung gaben, bildete sich hier eine plastische Schule der alterthümlichsten Art. Zu ihren frühesten Leistungen gehören die Portale

---

<sup>1)</sup> Kreuser, der christl. Kirchenbau, I, 145.

<sup>2)</sup> Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. VIII, S. 96, s. v. Sculpture. — W. Lübke, Gesch. der Plastik, 2. Auflage. Leipzig 1871, Buch IV, Cap. II u. III.

an der Kirche zu St. Denis und an der Kathedrale zu Chartres, deren Bildwerke aus der Zeit des Baues selbst (1140 und 1145) stammen. Hier, wo zuerst das Beispiel vollständiger plastischer Ausschmückung der vertieften Seitenwände mit Statuen, des Bogenfeldes mit Reliefs, der Archivolten mit Statuetten gegeben wurde, finden wir Gestalten von übermässiger Länge, mit hagerem, fast geradlinig gestrecktem Körper, mit kleinen, etwas vorgebogenen Köpfen und herabhängenden Füßen, die Gewandung von scharfen parallelen Falten fast gänzlich bedeckt, auch wohl an den Rändern verziert und mit Edelsteinen geschmückt, mit einem Worte alle Kennzeichen des früheren byzantinisirenden Styls. Die Sculptur war bisher in diesen Gegenden noch wenig geübt, ihre Leistungen scheinen sich auf die rohen Thiergestalten und Köpfe, welche als Consolen dienten, beschränkt zu haben. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Erbauer jener Kirchen, indem sie das Bedürfniss plastischen Schmuckes empfanden, sich, wie dies wenigstens Suger nach seinem Berichte in allen Kunstzweigen that, der Hülfe fremder, herbeigerufener, in der Plastik erfahrener Künstler bedient, und diese aus der nächsten plastischen Schule, also aus Burgund und dem südlichen Frankreich genommen haben werden, wo, wie wir früher gesehen haben, strenge, byzantinisirende Formen üblich waren<sup>1)</sup>. Allein jedenfalls kann dies die Eigenthümlichkeiten dieser nordischen Sculpturen nicht völlig erklären, da ihr Styl in der That ein anderer und noch strenger ist, als jener südliche. Auch lassen die Formen keinen Zweifel, unter welchem Einflusse sie entstanden sind; der architektonische Sinn, der jetzt in diesen Gegenden vorherrschte, bemächtigte sich hier auch der Plastik. Die übermässige Länge der Gestalten hängt damit zusammen, dass die Säulen der Portalwände schlanker geworden sind, sie sind gleichsam mit diesen emporgeschossen; die Falten der Gewänder sind entweder senkrecht oder parallel,

Fig. 133.



Fig. 134.



Kathedrale zu Chartres.

<sup>1)</sup> Vgl. Bd. IV, S. 680.

wie die Canneluren der Säulenschäfte, oder fast horizontal sich wiederholend. Es waren Bauleute, welche den Meissel handhabten, und auch hier sich von dem Gesetze des Winkelmaasses nicht losreissen konnten. Freilich machen nun diese dünnen, ausgereckten Gestalten mit ihren wenig belebten, herabhängenden Köpfen auf uns den Eindruck ascetischer Abtödtung; aber gewiss war dieser nicht beabsichtigt. Weder Sugers Bericht lässt darauf schliessen, noch dürfen wir es bei den Arbeitern voraussetzen. Allerdings war die Tradition typischer Würde bei ihnen noch vorherrschend, wie dies die Gestalt des Erlösers zwischen den etwas gewaltsam bewegten Thieren der Evangelisten im Bogenfelde des Hauptportals zu Chartres zeigt, daneben aber erkennt man an den Köpfen, besonders an weiblichen, schon ein lebhaftes Betonen des Individuellen, das zu der Starrheit der Körper und zu ihrer mumienartige Einhüllung in eigenthümlichem Gegensatze steht, und unter den kleineren Statuetten sind Engel von lieblicher Bildung.

Die Beispiele dieses Styls sind nicht so zahlreich, wie man glauben sollte, sei es, dass er in geringerem Umfange geübt wurde, als die spätere, mehr volksthümliche Sculptur, oder dass seine Werke durch spätere Arbeiten verdrängt oder sonst zerstört sind. Die bedeutendste Leistung desselben sind die schon erwähnten drei Portale der Westseite von Chartres<sup>1)</sup>; an der Kirche zu St. Denis sind die Statuen aus Sugers Zeit nur an einem Portale des Seitenschiffs, an der Frontseite aber nur die Reliefs erhalten<sup>2)</sup>. Ausserdem gehören hierher Portale der Kathedralen zu Mans<sup>3)</sup> und zu Bourges<sup>4)</sup>, dort das südliche der Façade, hier ein wahrscheinlich aus einer älteren Bauzeit beibehaltenes Nebenportal, beide noch rundbogig; dann die ausgezeichneten plastischen Arbeiten an der Kathedrale St. Maurice zu Angers, Portale an der Kirche zu St. Loup bei Provins und zu Rampillon (Seine et Marne), so wie an der Abteikirche Bertancourt-les-Dames in der Diöcese von Amiens, und endlich zwei Statuen eines Königs und einer Königin aus der Kirche der alten Abtei Notre-Dame-de-Corbeille<sup>5)</sup>,

<sup>1)</sup> Die oben beigefügten Zeichnungen sind vom Mittelportale entlehnt; die Arbeit des nördlichen Portals, mit welchem vielleicht der Anfang gemacht wurde, ist eine noch strengere. Vorzüglich publicirt bei Gailhabaud, *l'architecture et les arts qui en dépendent*, Bd. I. Paris 1858.

<sup>2)</sup> Die Statuen, welche man jetzt an dieser Stelle sieht, sind Erfindungen der Restauratoren des Gebäudes im vermeintlich alten Style.

<sup>3)</sup> Mérimée, *Voyage en Ovest*, p. 48.

<sup>4)</sup> Abbildungen bei Gailhabaud, *monuments anciens et modernes*, Vol. II, und in Chapuy *moyen âge monum.* num. 6. Obgleich rundbogig, dürfte dies Portal jünger sein als das von Chartres, mit dem es in seiner Anordnung grosse Aehnlichkeit hat.

<sup>5)</sup> Eine Abbildung des ganzen Portals in der *voyage dans l'ancienne France, Picardie*, einzelner Statuen bei Willemin, *monuments français*, sowie bei Lacroix, *les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance*.

welche nach dem Abbruche derselben in die Gruft zu St. Denis gelangt sind. An der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Stiftskirche zu Mantes sehen wir gewissermaassen einen Uebergang, indem die strengere Gewandbehandlung noch beibehalten, aber gemässigt und der Natur genähert ist. An Notre-Dame von Paris und zwar an dem Portal St. Anna, dem südlichen, finden wir beide Style, jenen strengeren und den späteren freieren, neben einander, indem man bei dem unter dem Bischofe Pierre de Nemours (1208 — 1219) begonnenen Ausbau der jetzigen Façade Reliefs und Statuetten des zwölften Jahrhunderts verwendet hat, die entweder aus einem älteren Gebäude beibehalten oder beim Beginne des Neubaus unter Moritz von Sully (1163) vorgearbeitet waren<sup>1)</sup>. Bemerkenswerth ist dabei die Statue des h. Marcellus am Pfeiler dieses Portals, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, eine Accomodation an jene älteren Arbeiten zeigt.

Jedenfalls dauerte die Herrschaft dieses strengeren Styles nur bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die Künstler, welche jetzt an die Reihe kamen, gehörten nun schon den städtischen Corporationen an und theilten den Geist der Freiheit, der sich in den Communen regte. Sie arbeiteten an den Kathedralen, in denen nicht bloss der bischöfliche Klerus, sondern auch die Städte ein Zeugniß ihrer Macht und Selbständigkeit ablegen wollten, und brachten ein Gefühl für Lebenskraft und Naturwahrheit mit, dem jene befangene, ängstliche Behandlung nicht mehr zusagte. Wie das Blattwerk der Kapitäle die conventionelle Form ablegte und sich einheimischen Pflanzen näherte, wurden auch die menschlichen Gestalten freier und natürlicher aufgefasst. Die Architektur kam ihnen dabei entgegen, denn auch sie hatte nun breitere und vollere Formen angenommen; die Statuen der Portale brauchten nicht mehr den schlanken, enggestellten Säulen angeheftet zu werden, sondern fanden ihre Stelle in geräumigen Höhlungen, und statt des gedrückten Tympan begünstigte ein hoch aufsteigendes Bogenfeld die Entwicklung des Reliefs. Der ganze Bau athmete Luft und Freiheit, und die Plastik folgte daher auch hier nur dem Impulse der Architektur. Auch die Gegenstände wurden andere; während jener strengere Styl sich mit einfacher Nebeneinanderstellung der Figuren begnügt hatte, gab jetzt der ganze Umfang des Portals einen reichen zusammenhängenden Gedankeninhalt, in welchem auch die Monatsbilder der bürgerlichen Beschäftigungen und Scenen von verständlich moralischer Bedeutung Raum fanden. Es

<sup>1)</sup> Viollet-le-Duc, Dictionn. de l'Arch. II, 285 glaubt, dass diese Ueberreste von der abgebrochenen Kirche St. Etienne, an welcher um 1140 bedeutende Arbeiten stattgefunden hatten, hergenommen seien; Guilhermy, Itinéraire archéologique de Paris, p. 69, stellt die andere im Texte erwähnte Vermuthung auf.

konnte nicht ausbleiben, dass diese neue Generation sich in einem Gegensatze gegen die ältere fühlte und demselben Ausdruck gab. Daher sehen wir nun plötzlich statt jener hageren und steifen Glieder Gestalten von dreister, breiter Haltung, statt der matt oder demüthig gesenkten Köpfe ein frei gehobenes, muthiges Antlitz, statt der mühsam gelegten Falten volle, weite, fließende Gewänder, und alles dies mit einer Derbheit und Naivetät, die den schroffsten Kontrast gegen jene Befangenheit bildet, und die nachher in mannigfacher Weise gemildert wurde.

Eine Uebersicht über den chronologischen Gang dieser Entwicklung gewähren uns die Bildwerke auf den Grabsteinen<sup>1)</sup>. Die Gestalten der englischen Könige Heinrich II. († 1189) und Richard Löwenherz († 1199), beide in der Abtei von Fontevrault im Anjou, sind noch von starrer Haltung und mit scharf gefalteter Gewandung; aber schon die Gestalt der Gemahlin Heinrichs, der Eleonore von Guyenne († 1204) ist belebter, und die der Wittve des Richard Löwenherz, Berengaria († 1219), in der Abtei L'Españ bei Mans, gehört schon im Wesentlichen dem neuen Style an. Einen weiteren Fortschritt bemerken wir dann an den Grabmälern zweier Bischöfe in der Kathedrale von Amiens, des Eberhard von Fouilloy († 1223) und des Gottfried von Eu († 1237), die auch als Beispiele des Erzgusses in dieser Gegend bemerkenswerth sind. Beide scheinen gleichzeitig gefertigt, und ihre Züge gleichen sich so, dass an eine genaue Portraitähnlichkeit nicht zu denken ist, aber sie zeigen doch das Bestreben nach einer grösseren Lebenswahrheit im allgemeineren Sinne des Worts. Sehr anziehend und belehrend ist demnächst die reiche Sammlung von Grabsteinen aus der Zeit Ludwigs IX. in der Gruft von St. Denis. Bei der Herstellung dieser Kirche wurden nämlich die Gräber der früheren Könige, Merowinger, Karolinger und Kapetinger, welche wahrscheinlich blosser Denksteine ohne Sculptur gehabt hatten, mit Grabsteinen nach neuerer Weise versehen, die in den Jahren 1263 und 1264 in die erneuerte Kirche übertragen wurden. Die darauf ruhenden Gestalten sind offenbar in Ermangelung von Vorbildern willkürlich von den Künstlern erfunden und alle einander ähnlich, nur mit beliebiger Veränderung der Gewandmotive. Die Könige in langer, bis zum Knöchel herabgehender, weiter Tunica, mit einem Mantel, der durch eine Schnur auf der Brust gehalten ist, das Haupt von einer mit Lilien verzierten Krone bedeckt. Die Rechte trägt das Scepter, die Linke ist immer beschäftigt, die Schnur oder irgend eine Stelle des Mantels zu fassen. Das Haar fällt in einer Locke, die ungefähr einem S gleicht, auf beiden Seiten gleichmässig herunter. Die Frauen sind alle in langen Gewändern, mit dem

<sup>1)</sup> Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. de l'architecture, Bd. IX, Artikel Tombeau, besonders von S. 31 an.

Gürtel über den Hüften, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, der bald gerade herunterfällt, bald über der Brust zusammengelegt ist; das Haar in dünneren Locken herabhängend. Körper und Gesichter sind voll und kräftig gebildet, das Gewand in starke geradlinige Falten gelegt. Man sieht, dass die Künstler ihre Aufgabe nicht sehr schwer genommen, sich namentlich nicht bemüht haben, einen grossen Gedankenreichthum zu zeigen. Dass dennoch alle diese Gestalten so würdig, so frei und natürlich sind, beweist, wie gross schon jetzt die Festigkeit und Gleichmässigkeit des Styls war. Die ersten Gräber, bei denen die Künstler die Bestatteten gekannt haben konnten, sind die der beiden jung verstorbenen Prinzen Philipp, Bruder, und Ludwig, Sohn Ludwigs IX. (†1221 und 1224). Sie sind offenbar mit grösserer Wärme behandelt, der Contrast der jugendlichen Köpfe und reichen Gewänder mit der Ruhe des Todes, die Innigkeit, namentlich des letzteren, der mit gefalteten Händen betend dargestellt ist, geben den Eindruck, den die Aufgabe forderte; das Trauergefolge an den Wänden der Sarkophage zeigt den Schmerz in lebendigen und mannigfaltigen Aeusserungen. Aber die Köpfe der Prinzen selbst sind ziemlich unbestimmt; das Schönheitsgefühl war mehr gefördert als das Streben nach Individualität. Die ersten Gräber, welche den Eindruck von Porträtwahrheit geben, sind die Philipps III., des Kühnen († 1285), und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien († 1271). Die Tracht des Königs ist noch fast dieselbe wie auf den Gräbern der früheren Dynastien, aber der Kopf spricht bei nicht gerade schönen Zügen, starken Backenknochen, grossem Munde und gespaltenem Kinne den Charakter des Königs, Festigkeit, Rechtlichkeit und Güte sehr bestimmt aus, und der mehr belebte Faltenwurf des Mantels zeigt, dass der Künstler sich der Bedingungen einer naturtreuen Auffassung wohl bewusst war.

Der Styl dieser Grabmonumente war ohne Zweifel immer nur der Reflex von dem der kirchlichen Sculptur und kann uns daher als chronologischer Führer bei diesen dienen; indessen können wir auch hier ungefähr dieselben Stufen der Entwicklung verfolgen. Zu den frühesten Aeusserungen des neuen Styls dürfen wir die Statuetten der Archivolten am Westportale der Kathedrale von Laon rechnen, welche etwa um 1210 gearbeitet sein mögen <sup>1)</sup>. Laon war damals eine reiche, dichtbewohnte Stadt, deren Bürger ihre Freiheiten mit bewaffneter Hand vertheidigten, und durch einen von Philipp August bestätigten Friedensschluss (1191) deren Bestätigung erhielten. Man glaubt in diesen etwas später entstandenen kleinen Figuren den kecken, trotzigem Geist der Bürgerschaft zu erkennen; so breit und fest sitzen die Gestalten, so dreist heben sie ihre Häupter, so derb und unausgeführt, aber

<sup>1)</sup> Die unteren Statuen sind zerstört.

doch verständlich und natürlich fallen die Gewänder. Mildere und besser durchgebildete Formen haben die wenige Jahre darauf entstandenen Portal-

Fig. 135.



Kreuzschiff zu Chartres.

sculpturen der Façade von Notre-Dame von Paris; der heilige Ernst der Apostel und Bischöfe und die Anmuth der Engel und ähnlicher Gestalten sind hier schon feiner, auch in der Gewandbehandlung besser charakterisirt, und daneben macht sich in den Reliefs sowohl die Naivetät und Lebensfrische der reichen Commune als die gelehrte Richtung der Universitätsstadt geltend. Fast bei jedem grösseren kirchlichen Sculpturwerke dieser Epoche kommt der Thierkreis vor, als Andeutung der Entwicklung des menschlichen Lebens aus den Einrichtungen der Schöpfung, aber nirgends ist dies Thema so systematisch und so lebendig behandelt, wie hier, wo der Reihe der Monatsarbeiten noch eine zweite hinzugefügt ist, welche die Erholungen der Menschen in jedem Monate schildert. Ebenso sind am Hauptportale die Tugenden und Laster sehr ausführlich dargestellt, jene als bekleidete weibliche Gestalten, welche auf einer Scheibe irgend ein ihnen entsprechendes Thier oder anderes Attribut, gleichsam ihr Wappenzeichen, tragen, diese dagegen nicht personificirt, sondern durch Handlungen versinnlicht und zwar in sehr lebendiger Weise, oft nicht ohne Humor. Die Feigheit z. B. ist durch einen laufenden, sich ängstlich umblickenden Mann repräsentirt, der sein Schwert verloren hat, während ihn nur ein Hase verfolgt <sup>1)</sup>. Neben dieser grösseren Freiheit erhielten sich aber noch Reminiscenzen des strengeren Styles. An der Façade der Kathedrale von Amiens, etwa um 1238, sind die Köpfe der Statuen verhältnissmässig klein, die Gewänder in engen, senkrechten Falten gebrochen, die Haare zu regelmässigen Reihen gleichgeformter Locken gebildet, die Züge des Erlösers und der Apostel noch an die traditionellen Typen erinnernd. Aber dabei sind die Verhältnisse selbst bei kolossalen Dimensionen richtig, die Motive

<sup>1)</sup> Die Sculpturen der Façade hatten theils durch eine unter Soufflot's Leitung (1771) vorgenommene bauliche Aenderung, theils in der Revolution sehr gelitten, sind aber jetzt im Ganzen sehr stylgemäss restaurirt.

einfach, ausdrucksvoll und würdig, die Bewegungen mannigfaltig und mit Geist behandelt, so dass das Ganze einen höchst imposanten Eindruck macht<sup>1)</sup>.

Die Zeit Ludwigs IX. war auch an kirchlichen Sculpturen überaus fruchtbar, von denen wir als bestimmt datirt die an den Kreuzfaçaden von Notre-Dame<sup>2)</sup> und die der Ste. Chapelle zu Paris anführen können. Hier finden wir die Anforderungen des Natürlichen und Stylistischen schon vollständig ausgeglichen, die herben und spröden Züge des älteren Styls völlig verschwunden, alles mit Feinheit, Sicherheit und Geschmack behandelt. Die Apostel im Innern der Kapelle sind sehr lebendig charakterisirt, ihre Gewandbehandlung ist musterhaft, frei, mannigfaltig und doch einfach; die kleinen Engel, welche in den Bogenzwickeln zwischen reichem Blattwerk knien, sind zugleich anmuthig und in dem vollen, breiten Wurf ihrer Gewänder nicht ohne kirchliche Würde. Noch schöner und vollendeter sind indessen die Sculpturen an den Vorhallen der Kreuzschiffe der Kathedrale von Chartres und an den Portalen der Kathedrale von Rheims, die beide zwar bald nach der Mitte des Jahrhunderts in Angriff genommen wurden, aber ihren plastischen Schmuck wohl erst gegen das Ende desselben erhielten. Hier ist in der That eine Reinheit des Styls, eine Verbindung von Naivetät und Frische der Auffassung mit durchgebildetem Schönheitsgefühl, wie sie nur besonders begünstigten Epochen gegönnt ist<sup>3)</sup>.

Die Fruchtbarkeit dieser Epoche und das Bedürfniss plastischen Schmuckes war so gross, dass er fast an keiner ihrer Kirchen ganz fehlt. Selbst die Pfarrkirchen kleinerer Städte, wie Villeneuve-l'Archevêque bei Sens, oder blosser Dörfer, wie Chaudes bei Saumur<sup>4)</sup> und Sains bei Amiens, sind zuweilen damit versehen, und auch bürgerlichen Gebäuden, wie der sogenannten Maison des Musiciens in Rheims<sup>5)</sup>, wurde er nicht versagt. Bei der grossen Zahl der noch jetzt erhaltenen Sculpturen und bei dem Mangel an genügenden Vorarbeiten, welche eine Sonderung des Bedeutenderen gestatteten, habe ich mich begnügen müssen, diejenigen Kirchen zu nennen, welche die vorzüglichsten und umfassendsten plastischen Arbeiten

<sup>1)</sup> Vgl. den Christus bei Viollet-le-Duc, III, S. 244 f.

<sup>2)</sup> Das Tympanon des Portals am südlichen Querarm, von Jean de Chelles, bei Didron, Annales archéol. vol. XXII, S. 309 ff.

<sup>3)</sup> Die Sculpturen von Chartres und Rheims vorzüglich publicirt bei Gailhabaud, a. a. O., Bd. I. — Die mitgetheilte Figur (Fig. 135) ist eine der Tugenden an der Halle vor dem nördlichen Querarm. — Vgl. die Schilderung des gesammten Cyclus von Bildwerken Bd. IV S. 297.

<sup>4)</sup> Mérimée, Ovest. pag. 370.

<sup>5)</sup> Verdier et Cattois, Arch. civile et domestique, Bd. I. — Vgl. oben S. 114.

enthalten<sup>1)</sup>. Auch eine nähere Schilderung dieser grossen Portalgruppen ihrer Anordnung und ihrem Gedankeninhalte nach würde zu weit führen, zumal ich einige solcher Werke grossartiger Raumsymbolik schon früher (Bd. IV, S. 296 ff.) beschrieben habe. Der Grundgedanke und die Hauptbestandtheile dieser grossen plastischen Gedichte, die stets auf mehr oder weniger sinnreiche Weise den ganzen Inbegriff der Heilslehre mit Beziehung auf locale Verhältnisse und Localheilige umfassen, wurde ohne Zweifel nicht von den Meistern der Bauhütte, sondern von gelehrten Geistlichen festgestellt; aber dennoch blieb der Ausführung noch ein weites Feld der Erfindung, und man muss die geistige Kraft und künstlerische Gewandtheit bewundern, mit welchen diese schlichten Werkleute auf den Gedanken einzugehen, ihn in räumliche Verhältnisse zu übersetzen und jeder Gestalt die richtige Stelle und den ihr zukommenden Ausdruck zu geben wussten. Dazu kommt der gewaltige Umfang dieser Arbeiten. Jedes der grösseren Portale enthielt in kolossalen Statuen, Statuetten und Reliefs an zweihundert Figuren<sup>2)</sup>; erwägt man nun, dass an den Kathedralen zu Paris und Rheims fünf, an der zu Amiens, weil das eine unausgeführt geblieben ist, vier, an den Kreuzfaçaden der Kathedrale zu Chartres aber sechs solcher Portale, und zwar diese noch mit weiten Vorhallen, innerhalb dieses Jahrhunderts plastisch geschmückt sind, dass dazu ausserdem die vielen und kolossalen Statuen der Gallerien an der Façade und der Strebepfeiler, die plastischen Thiergestalten der Regennischen und Anderes hinzukam, so kann man nur über die Fülle künstlerischer Kräfte und die Leichtigkeit der Conception erstaunen, welche dieser Zeit zu Gebote stand. Freilich kam den Künstlern dabei Manches zu statten; sie waren nicht von dem Ehrgeiz be-

<sup>1)</sup> Die französischen Archäologen haben sich mit der Sculptur bisher fast nur in Beziehung auf Iconographie, d. h. auf den Gedankeninhalt und das künstlerische Herkommen bei der Darstellung der heiligen Momente und Gestalten beschäftigt. Ein Werk, welches die Entwicklung des Styles durch Zeichnungen belegte, wie wir Aehnliches über die Glasmalerei besitzen, fehlt noch gänzlich. Willemin's *monuments français* geben nur Vereinzelt, Viollet-le-Duc, in dem citirten Artikel *Sculpture*, entwirft eine geistvolle Skizze, welche weiterer Ausführung werth wäre. Aber selbst bei ihm erweist sich die Unzulänglichkeit der Zeichnung zur Wiedergabe von Sculpturen so gross, dass sie von solchen Unternehmungen abschrecken kann, welche vielleicht mit Hülfe der Photographie eher gelingen werden.

<sup>2)</sup> Die Berechnung ist leicht. Schon bei einem Portale mit nur vier Archivolten enthalten diese 62 Statuetten, von denen manche auch aus zwei Figuren gebildet sind; dazu kommen dann die Figuren der Reliefs und die Statuen, welches alles z. B. an dem Portal des südlichen Kreuzschiffes der Kathedrale von Amiens (Jourdain et Duval, *le portail St. Honoré*, 1844) 183 menschliche und 15 thierische Gestalten ergiebt. Bei sechstheiligen Portalen, wie an den Westfaçaden von Amiens und Rheims, ist die Zahl natürlich grösser und über 200.

unruhigt, Ausserordentliches und Tadelfreies zu leisten, sondern arbeiteten unbefangen und mit der Bescheidenheit des Handwerks nach wohlbekanntem und vielgeprüften Regeln eines festen Styles. Auch bewegten sich ihre Aufgaben in dem Kreise hergebrachter Gedanken und Gestalten und forderten weder die Ausbildung heroischer Formen, noch die von Idealen, wie sie die griechische Kunst erzeugte. Die Art der Compositionen hätte solche Gestalten nicht einmal geduldet; der christliche Gedanke sowohl, als die architektonische Einrahmung gaben dem Ganzen immer, wie ich schon früher gezeigt habe, einen mehr malerischen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Gestalten sich nicht in freier Kraft isoliren durften, sondern stets in hinweisender Beziehung auf einander und auf den heiligsten Mittelpunkt der ganzen Gruppe stehen mussten. Die Künstler waren daher auf theils typische, theils doch wiederkehrende Motive und Charaktere geistlicher Würde, frommer Demuth, hingebender Innigkeit hingewiesen. Aber dennoch war der Abstand von der Erhabenheit des Erlösers und der Reinheit der Jungfrau bis zu den Verdammten und Teufeln, und die Schwierigkeit, diese Gegensätze in Harmonie zu bringen, so gross, dass man den Muth und die Umsicht, mit welcher diese Künstler ihre Aufgabe zu lösen und selbst die stets wiederkehrenden Motive mannigfaltig und individuell zu behandeln wussten, nur bewundern kann. Es ist wahr, dass sie dabei in manchen Beziehungen nicht so tief und gründlich zu Werke gingen, wie die antiken und modernen Künstler. Sie hatten weder wie jene ein durch die Anschauungen eines freien Volkslebens geübtes Auge, noch machten sie wie diese anatomische und psychologische Studien. Die Körperverhältnisse ihrer Gestalten sind nur im Allgemeinen richtig, die Arme oft zu dünn oder zu klein, die Hüften zu hoch oder zu niedrig; im Ausdrucke des Leidenschaftlichen fehlt ihnen das richtige Maass, in der Ausprägung der Charaktere die volle Bestimmtheit. Aber diese Mängel werden durch die Verbindung der Gestalten zu grossen Gesamtbildern weniger auffallend und sind jedenfalls wieder mit manchen Vorzügen verbunden. Sind diese Künstler nicht durch Studien gefördert, so sind sie auch nicht dadurch gehemmt. Wir finden sie niemals von falscher Reflexion irre geleitet, niemals nach Effecten haschend und kokett, niemals in kalter Correctheit ermattet; sie sind immer wahr, unbefangen, frisch, nur mit ihrem Gegenstande beschäftigt. Didron nennt irgendwo die Kathedrale von Rheims den Parthenon des dreizehnten Jahrhunderts, und in der That sind diese Sculpturen in ihrer ruhigen Objectivität denen des Parthenon zu vergleichen. Stylgefühl und Schönheitssinn fehlen ihnen nicht leicht und wirken auch abgesehen von dem Inhalte der Darstellung. Die Linienführung, die Art, wie die Figuren sich tragen und auf ihren Hüften ruhen, die Verhältnisse der Körpermassen, der Wechsel von lichten und von beschatteten Stellen, die Contraste der nebeneinander

gestellten Figuren sind durchweg wahrhaft plastisch und künstlerisch. Die Gewandbehandlung erinnert oft im Wurf des Mantels an die Antike, ist

Fig. 136.



Kathedrale zu Rheims.

Fig. 137.



Kathedrale zu Rheims.

aber noch häufiger bei den bald lose herabfließenden, bald durch den Gürtel mannigfaltig motivirten Gewändern von einer dem Mittelalter eigenthümlichen Grazie. Im Ausdrucke der Empfindungen, von welchen ihre Zeit vorsugsweise bewegt war, sind sie oft unübertrefflich; die bescheidene Anmuth der Frauen, die Innigkeit und Reinheit der Engel sind kaum in irgend einer anderen Zeit besser geschidert.

Wir haben keinen Bericht, der uns von dem künstlerischen Verfahren bei diesen umfangreichen Sculpturen Kunde gebe; ohne Zweifel waren überall viele Gehülfen beschäftigt, denen schwerlich vollständige Zeichnungen oder Modelle vorlagen, sondern die nur unter der Leitung des erfindenden Meisters arbeiteten. Und da ist dann die Uebereinstimmung aller Theile ein merkwürdiger Beweis von der grossen Sicherheit des Stylgefühls.

Unsere Zeitgenossen haben für diese Werke meist nur flüchtige Blicke; die Unscheinbarkeit des rauhen Sandsteins, in welchem sie ausgeführt sind, die nur durch ruhige Betrachtung und Erklärung zu entwirrende Menge der Gestalten, selbst die Objectivität und der Mangel an starken Effecten halten sie meistens ab, genauer auf das Einzelne einzugehen; sie würden dabei oft eine Fülle von Schönheit finden, welche den Vergleich mit den gerühmten Werken des Alterthums nicht zu scheuen braucht.

Die Ausbildung dieses plastischen Styles ist, wie gesagt, ausschliesslich das Verdienst der nördlichen Provinzen, welche den gothischen Styl hervorbrachten; erst im Gefolge desselben gelangte er auch in das südliche Frankreich, wo wir ihn dann in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts

an verschiedenen Orten angewendet finden. So in St. Severin in Bordeaux an einem südlichen Seitenportale, welches zufolge seiner Inschrift im Jahre 1260 durch den Canonicus Raimundus a fonte gestiftet ist, im Cistercienser-

kloster Obasine im südlichen Limousin an dem Denkmale des Stifters St. Stephan († 1158), das in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden zu sein scheint und an welchem der liebevolle Ausdruck der Gestalten und die Natürlichkeit der Pflanzen gerühmt wird <sup>1)</sup>, in der Kathedrale von Narbonne an dem Grabe des Erzbischofs de la Jugie († 1274), das als ein Werk von höchster Schönheit gepriesen wird, endlich an der Fassade der Kathedrale zu Lyon. Im Allgemeinen aber kam dieser neue plastische Styl in diesen Gegenden erst im vierzehnten Jahrhundert zur rechten Geltung.

In Deutschland war der Entwicklungsgang der Plastik ein ähnlicher wie in Frankreich, aber doch mit wesentlichen Verschiedenheiten. Auch hier nämlich entstand durch das Bedürfniss besserer Regelung der unbestimmten Formen und durch den Einfluss der Architektur ein strengerer Styl mit eckigen Körperformen und gehäuften geradlinigen oder gebrochenen Falten, der auch von Reminiscenzen der byzantinisirenden Weise nicht frei blieb. Allein er wurde doch keinesweges so starr und mumienhaft wie dort; die Verhältnisse sind mehr der Natur entsprechend, und ein Bestreben nach Ausdruck und dramatischem Leben macht sich auch in den spröden Formen geltend. Der tiefere Grund dieser Verschiedenheit mag im Nationalcharakter liegen, der in Frankreich zu einer rücksichtslosen Anwendung des formellen Principis hinneigte, in Deutschland dagegen stets Wahrheit und Ausdruck forderte. Eine näher liegende Erklärung giebt aber schon das verschiedene Verhältniss der Plastik zur Architektur. Während in Frankreich gleich am Anfange der Epoche diese die herrschende Kunst wurde und es zur Hauptaufgabe der Sculptur machte, sich in den engen Raum neben den aufsteigenden Gliedern der Portale zu fügen, behielt man in Deutschland den romanischen Styl bei, dessen breite Wandfelder der vorzugsweise im Innern angewendeten Plastik gestatteten, sich freier und nach ihren eigenen Erfordernissen auszubilden.

Das bedeutendste Werk dieses deutschen plastischen Styles sind die Reliefs an der Brüstung des Georgenchores im Dome zu Bamberg, welche höchst wahrscheinlich längere Zeit vor der Weihe vom Jahre 1237, vielleicht noch im zwölften Jahrhundert entstanden sind. Es sind vierzehn Reliefs, in eben so vielen spätromanischen, mit dem Kleeblattbogen überdeckten Nischen, auf der einen Seite die Verkündigung und die paarweise zusammengestellten zwölf Apostel, auf der anderen der Erzengel Michael

<sup>1)</sup> Texier in den Ann. archéol. XII, 385, mit Abbildung.

mit dem Drachen nebst zwölf Propheten<sup>1)</sup>. Die Zeichnung ist durchaus streng; das Profil des Gesichts rechtwinkelig geschnitten, die Gewänder fallen schwer, bald straff angezogen und mit vielen Falten, bald einfacher aber am Rande in regelmässige Wellenlinien auslaufend, auch wohl flatternd. Einzelne Figuren, namentlich die der Verkündigung, erinnern auffallend an den hieratischen Styl der altgriechischen Kunst, mit dem sie auch eine gewisse feierliche Würde gemein haben. Die Paare der Apostel und Propheten sind zugleich in lebendigem Gespräche und doch auch fortschreitend dargestellt, und diese Aufgabe überstieg zuweilen die Körperkenntniss des Künstlers; dafür aber hat er diesen Gruppen eine grosse Mannigfaltigkeit und viel dramatisches Leben gegeben; an den

Fig. 138.



Kopf des Engels auf der Verkündigung im Georgenchore des Domes zu Bamberg.

Propheten bemerkt man sogar, dass er in Zügen und Bewegungen die jüdische Nationalität ausdrücken wollte. Der Erzengel Michaël endlich schwingt das Schwert ziemlich gewaltsam, aber er giebt doch trotz der mangelhaften Zeichnung den Ausdruck unwiderstehlicher Kraft, den der Künstler beabsichtigte. Die Bewegungen sind oft ungeschickt, die Körperformen unschön, namentlich ist eine gewisse Dickbäuchigkeit der Gestalten auffallend, Schönheitssinn und Anmuth sind überhaupt nicht die Vorzüge

<sup>1)</sup> Abbildungen einzelner Gruppen in Kugler's kl. Schr. I, 154 (in sehr charakteristischer Zeichnung), und bei Förster Denkmale, Bd. III.

dieser Arbeit, wohl aber erkennen wir eine lebendige Empfindung für Ernst, Würde und Energie. Aehnlichen Styles und wahrscheinlich aus derselben Zeit sind dann noch das Relief des Bogenfeldes am Nordportale neben der östlichen Chornische und selbst die Statuen an der sogenannten goldenen Pforte oder dem Fürstenportal am nördlichen Seitenschiffe, beide aber minder bedeutend und wahrscheinlich etwas später entstanden.

Einigermaassen verwandten Styles sind die Sculpturen an dem Portalbau der Schottenkirche in Regensburg, von dessen auffallender architektonischer Eigenthümlichkeit ich schon oben gesprochen habe, dessen plastische Gestalten aber noch viel räthselhafter und abenteuerlicher sind. Neben den wohlbekannten Erscheinungen des Heilandes, der Apostel, der Jungfrau, finden wir priesterliche Gestalten mit ungewöhnlichem Kopfputz, welche sich den Aposteln als die Lehrer des Ostens und des Westens anreihen, dann aber auch fabelhafte Thiere, Menschen von Drachen und Krokodilen verschlungen, Weiber mit Fischeschwänzen, und dies Alles nicht als leichtes Phantasiespiel an untergeordneter Stelle, sondern in bedeutsamer Grösse und Anordnung<sup>1)</sup>. Auch diese Darstellungen, die auf den ersten Blick eher an indische Mythen als an christliche Dogmen erinnern, sollen dazu dienen, Christi Herrlichkeit und die Ausbreitung seiner Lehre auf Erden zu verkündigen, während, in Uebereinstimmung mit diesem Grundgedanken, Allegorien von der Ueberwindung des bösen Principis an passender Stelle Platz gefunden haben<sup>2)</sup>. Die Ausführung ist zwar fleissiger und schärfer als in Bamberg, aber dennoch roher, weniger von geistigen Motiven belebt, und zugleich mehr byzantinisirend. Die Entstehungszeit dürfen wir nach architektonischen Kennzeichen in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, vielleicht erst gegen 1200 setzen. Die Vermuthung, dass die irische Abkunft der Mönche auf ihre Arbeit Einfluss gehabt habe, ist in Beziehung auf die Sculptur aus denselben Gründen und noch entschiedener wie bei der Architektur abzulehnen, da es auf den britischen Inseln überall noch keine irgend erhebliche plastische Kunst gab. Ueberhaupt drängt uns nichts, hier eine fremde Einwirkung anzunehmen, da wir plastische Arbeiten von gleicher Phantastik und von ähnlicher strenger und doch roher Behandlung, wenn auch von geringerem Umfange nicht nur in unmittelbarer Nähe, an der Façade der Kirche zu Gögging, welche dem Schottenkloster zu Regensburg eigen war<sup>3)</sup> und in der früher geschilderten Krypta zu Frei-

<sup>1)</sup> Vgl. Waagen, Künstler- und Kunstwerke in Deutschland, Bd. 2, S. 95. Abbildungen bei Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, bei Gailhabaud Vol. II und in Förster's Denkmalen, Bd. IX.

<sup>2)</sup> Versuche genauerer Erklärung bei Sighart a. a. O. S. 188.

<sup>3)</sup> Sighart S. 187. — Augsburger Postzeitung, 1853, Nr. 29. Beilage.

sing<sup>1)</sup>, namentlich an der Mittelsäule, sondern auch an andern Orten des südlichen Deutschlands, in Ober-Wittighausen in Franken, in Rosheim im Elsass, in Faurndau und Brenz in Schwaben, und selbst in Trier an den Aposteln und Heiligen der Choreinfassung antreffen.

Eher könnte man auswärtigen Einfluss bei den Sculpturen der Gallusporthe am Münster zu Basel zugeben, indem sie, der einzige Fall dieser Art, an die älteren französischen Portalsculpturen erinnern. Zwischen den schlanken Säulen auf beiden Seiten des Portals sehen wir nämlich die Statuen der vier Evangelisten, im Bogenfelde darüber Christus als Weltrichter mit den fürbittenden Gestalten localer Heiligen, darunter in einem Frieze die thörichten und klugen Jungfrauen, daneben auf den strebepfeilerartigen Vorsprüngen, welche das Portal einrahmen, in Reliefs sechs Werke der Barmherzigkeit, endlich oben posaunenblasende Engel und Gruppen Auferstehender, die auf dem oberen Gesimse ohne gemeinschaftliche Basis auf der Mauer zerstreut sind. Das Ganze ist eine Darstellung des Weltgerichtes nach Anleitung des 25. Kapitels im Evangelium Matthäi. Die Arbeit macht bei grosser Rohheit doch Ansprüche auf Zierlichkeit und selbst auf Naturwahrheit. Die Gewänder sind sauber in treppenförmig geordnete Falten gelegt und mit gestickten Rändern verziert, die Hände der Evangelisten deuten durch ein schematisches Netzwerk den Knochenbau und die Adern an, dabei sind aber die Köpfe von einer erschreckenden Starrheit und Ausdruckslosigkeit, was sich allerdings zum Theil durch die Härte des groben Sandsteines, aus dem auch dieses Portal wie das ganze Münster besteht, entschuldigen lässt. Nach den architektonischen Merkmalen dürfen wir das Werk nicht früher als in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts setzen<sup>2)</sup>.

Uebrigens gelangte dieser strenge Styl wohl kaum zu allgemeiner Herrschaft. Selbst im südlichen Deutschland finden wir gleichzeitige Sculpturen, welche ihm nicht angehören. So namentlich die Reliefgestalten Kaiser Friedrich's I. und seiner Gemahlin an dem Portale des Domes zu Freising<sup>3)</sup>, welche in Bewegungen und Haltung dieselbe naturalistische Ten-

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 279.

<sup>2)</sup> Siehe die Abbildung in (Burckhardt's) Beschreibung des Münsters zu Basel. Basel, bei Hasler, 1842 und in Förster's Denkmäler, Bd. I. Zwei der Evangelistenstatuen in v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Bd. I, Taf. 30.

<sup>3)</sup> Abbildungen bei Sighart, der Dom zu Freising, und bei v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Taf. 25. Die Reliefs tragen zwar die Jahreszahl 1161, aber wohl nur als Erinnerung an die Schenkung des Kaisers von diesem Jahre, und werden erst gegen Ende des zwölften oder am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gearbeitet sein. Die Figur des Kaisers ist im vierzehnten Jahrhundert überarbeitet, die Haltung der beiden anderen Figuren trägt aber zu sehr das Gepräge der früheren Zeit, als

denz wie manche Miniaturen verrathen, und ein anderes Reliefbild desselben Kaisers im Kreuzgange des Klosters St. Zeno bei Reichenhall, welches zwar sehr starr und von strenger Gewandung, aber ohne byzantinisirenden Faltenwurf ist<sup>1)</sup>. Ein Zug grösserer Lebendigkeit, mitunter eine überraschende Anmuth tritt uns in den Sculpturen der Burgkapelle auf Schloss Trausnitz bei Landshut entgegen, Stuckfiguren mit wohlerhaltener Bemalung, die im Styl allerdings noch Anklänge an romanische Formbildung geben, aber doch schon dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehören. An der Brüstung der Empore thront Christus mit Maria, Johannes dem Täufer und den Aposteln, neben der Chornische sehen wir die Heiligen Katharina und Barbara, sowie die Verkündigung Maria's<sup>2)</sup>, und an der Decke hängt ein grosses Crucifix. Verwandt sind die Grabfiguren Ludwigs des Kehlheimers und seiner Gemahlin, mit Stuck überzogene und bemalte Holzbildwerke, in der nahegelegenen Afrakapelle zu Seligenthal<sup>3)</sup>.

Noch entschiedener macht sich aber ein freierer Aufschwung der Plastik im nördlichen Deutschland geltend und besonders nimmt die sächsische Schule eine sehr eigenthümliche und ausgezeichnete Stellung ein. Sie hatte, da sie schon seit den Zeiten Bischof Bernward's vielfach geübt war<sup>4)</sup>, einen Vorsprung vor den übrigen Schulen Deutschlands. Das byzantinisirende Element war in ihr niemals vorherrschend geworden; sie beruhete vielmehr eben vermöge dieses früheren Ursprunges auf unmittelbareren antiken Traditionen, und dies war die Ursache, dass sie auch jetzt nicht erst jener strengeren architektonischen Regelung bedurfte, sondern sogleich zu einer freieren Auffassung überging, die sich aber dennoch sehr wesentlich von derjenigen unterscheidet, welche in Verbindung mit der gothischen Architektur sich später verbreitete.

Das früheste Beispiel dieser Richtung, an welchem wir sie fast im Entstehen finden, geben einige Reliefs in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die an der Nordseite der Busskapelle, wo eine weibliche Gestalt mit dem Ausdrücke des inbrünstigen Gebetes durch die Schönheit ihrer Formen überrascht, während die daneben stehenden Figuren in Haltung und Gebärde noch völlig dem Style der vorigen Epoche entsprechen, und nur eine etwas freiere Gewandbehandlung zeigen. Sehr viel bedeutender sind die Sculpturen an

---

dass man das Ganze mit v. Quast (Deutsches Kunstbl. 1852, S. 173) in das dreizehnte Jahrhundert verweisen könnte.

<sup>1)</sup> v. Hefner a. a. O. Taf. 23.

<sup>2)</sup> Abgebildet in den Denkmälern des bayrischen Herrscherhauses, I.

<sup>3)</sup> Abgebildet ebenda, II.

<sup>4)</sup> Vgl. Bd. IV, S. 664, 677.

der Kanzel der Klosterkirche zu Wechselburg<sup>1)</sup>; auf der vorderen Brüstung Christus, in sehr hohem Relief, thronend, von den Zeichen der Evangelisten umgeben, neben ihm Maria auf der Schlange und Johannes auf einer männlichen, vielleicht den vorchristlichen Unglauben darstellenden Figur stehend; dann auf der einen Seitenmauer Abraham's Opfer, auf der anderen Moses mit der ehernen Schlange und darunter Abel und Kain mit ihren Opfertagen, alles bekannte Symbole des Opfertodes Christi.

Manche Züge in diesen Sculpturen entsprechen noch ganz dem Geiste und Style des zwölften Jahrhunderts; die rohe und unförmliche Zeichnung an der Gestalt des jungen Isaac und an dem Widder, der zu seiner Vertretung im Gesträuche liegt, die heftige Bewegung des Patriarchen selbst, auch die Wahl der Gegenstände, die noch ganz dem Kreise altchristlicher Symbolik entnommen und ohne allen scholastischen Anflug ist, deuten auf eine frühere Zeit, und die architektonischen Details der Kanzel würden es gestatten, sie um die Zeit der Vollendung der Kirche (1184) zu setzen. Dagegen zeigt sich in den Köpfen und in der Haltung der Körper ein so feines Gefühl für Schönheit der Linie, für Naturwahrheit und Ausdruck, wie wir es in so früher Zeit nicht gewohnt sind. Schon die Christusgestalt, obgleich typisch und strenge, ist doch frei bewegt und von belebten, mehr als gewöhnlich individualisirten Gesichtszügen; besonders aber überrascht der Ausdruck der Innigkeit und des Schmerzes oder der Reue in den Köpfen und Bewegungen Abels und Kains. Auch Maria und Johannes haben eigenthümlich bewegte Gebärde und freie Gewandmotive.

Einen näheren Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung dieser Arbeit giebt ein zweites, bedeutenderes Werk, das in so grosser Stylverwandtschaft mit jenem steht, dass man beide einem und demselben Meister zuschreiben zu müssen geglaubt hat, die goldene Pforte zu Freiberg<sup>2)</sup>. Ich habe schon oben aus architektonischen Gründen mich dafür ausgesprochen, dass ihre Entstehung jedenfalls erst im dreizehnten Jahrhundert, vielleicht erst gegen die Mitte desselben, angenommen werden könne, und die Anordnung des Bildwerkes bestätigt diese Ansicht. Sie beruht zunächst keinesweges, wie die der Kanzel von Wechselburg, auf der einfachen altchristlichen Symbolik, sondern giebt schon nach der Weise des dreizehnten Jahrhunderts einen umfassenderen, in Gegensätzen gegliederten Gedankeninhalt. Das Bogenfeld zeigt uns die Jungfrau gekrönt und mit dem lehrenden Christuskinde auf ihrem Schoosse, zu ihrer Rechten die anbetenden drei Könige, zur Linken

<sup>1)</sup> Abbildungen bei Puttrich a. a. O. und zum Theil bei Förster, Denkmale, Bd. I.

<sup>2)</sup> Vgl. den Holzschnitt oben S. 229; vollständige Abbildungen bei Puttrich a. a. O. Bd. I, Abth. I, ferner in E. Förster, Denkmale, I. Vgl. Heuchler, der Dom zu Freiberg, und die kritischen Bemerkungen von Waagen, in dessen K. und K. W. in Deutschland I, S. 7.

der Engel Gabriel und Joseph. Von den Archivolten enthält die erste Gott Vater von Engeln umgeben, die zweite das Christkind umgeben von Propheten, die dritte den heil. Geist als Taube nebst Aposteln, die äusserste endlich die auferstehenden Gerechten, welche die Zahl der himmlischen Heerschaaren vermehren. Der ganze obere Raum giebt daher die Verklärung der Jungfrau als Himmelskönigin. Die acht Statuen an den Seitenwänden, auf jeder Seite drei männliche und eine weibliche, haben dann eine symbolische prophetische Beziehung auf die Jungfrau und den Erlöser; auf der einen Seite Daniel<sup>1)</sup>, die Königin des Morgenlandes, Salomo und Johannes der Täufer; auf der anderen zuerst Aaron, dann eine gekrönte Frau, vielleicht die Ecclesia, dann David mit der Harfe und endlich ein jugendlicher Apostel mit dem Buche, wahrscheinlich, obgleich jede nähere Andeutung fehlt, Johannes der Evangelist<sup>2)</sup>. Die Schönheit dieser Sculpturen ist bewundernswerth. Das Relief ist von vortrefflicher Anordnung, noch überraschender aber sind die Statuen. Die Köpfe, am meisten die, welche an einigen Stellen über den Statuen zwischen den Kapitälern der Säulen angebracht sind, haben ein fast antikes Profil, die Körper sind nicht bloss richtig, sondern von edelster Bildung, die Bewegungen leicht und graziös, die Gewänder voll und frei. Am auffallendsten ist die Gestalt des Daniel, der jugendlich, in einer Art phrygischer Tracht, mit der linken Hand eine Schriftrolle hält, mit der rechten den kurzen auf der Schulter befestigten Mantel leicht hebt, und mit dem schlanken, von kurzen Stiefeln bekleideten Beine in fast tanzender Bewegung fortschreitet. Aber auch bei den anderen Gestalten sehen wir die Richtung auf das Anmuthige vorherrschend; Salomo und der Evangelist sind als Jünglinge, die beiden weiblichen Gestalten mit einem Ausdrücke zarter Innigkeit dargestellt, und selbst Aaron in voller priesterlicher Tracht und mit langem fliessendem Gewande hat doch mehr weiche als strenge Formen. Schon bei der architektonischen Würdigung dieses Portals habe ich die von Einigen aufgestellte Vermuthung, dass es durch die Beihülfe italienischer Künstler entstanden sei, angeführt, und in der That kann man nicht läugnen, dass der erste Eindruck des Ganzen, das Vorwalten antiker Reminiscenzen neben einer Hinneigung zu grösserer Zierlichkeit und bewusster Grazie, wohl an Italien erinnert, aber freilich nicht an den derben Styl des gleichzeitigen Nicolo Pisano, sondern eher an Späteres. Daher war denn jene Vermuthung auch dahin ausgesprochen dass die Arbeit theilweise aus einer späteren Restauration herstamme.

<sup>1)</sup> Stieglitz, bei Puttrich, nannte diese Gestalt Josua; ohne Zweifel ist es aber, wie es zuerst v. Quast im Kunstblatt 1845, S. 226 aussprach, Daniel, auf den auch der Löwenkopf zu seinen Füssen deutet.

<sup>2)</sup> Nach Heuchler a. a. O. eher der Prophet Nahum.

Allein dies wird wiederum [durch die Vergleichung der einzelnen Theile des Portals widerlegt. Zwar sind die Statuen freistehend, nicht im Mauerverbande mit dem architektonischen Theile des Portals, aber sie entsprechen in ihrer ganzen Behandlung der Sculptur der Kapitäle und der Köpfe, die das Gebälk tragen, so dass das Ganze gleichzeitig entstanden sein muss; nur mag die Arbeit an den Portalwänden zuletzt, die des Bogenfeldes und der Archivolten, die einfacher und weniger graziös gehalten, zuerst vorgenommen sein. Doch finden sich selbst an den Statuen Züge, die völlig dem deutschen Style des dreizehnten Jahrhunderts entsprechen. Nur diesem müssen wir also das ganze Werk zuschreiben<sup>1)</sup>, wobei dann die Verwandtschaft mit späteren und italienischen Arbeiten sich leicht durch die Vermischung antiker Reminiscenzen mit christlicher Naturauffassung und Empfindung erklärt.

Vergleichen wir die goldene Pforte mit den Sculpturen der Kanzel von Wechselburg, so ist eine innere Verwandtschaft nicht zu verkennen; in beiden ist dieselbe Weichheit der Linien, dasselbe Anschliessen an antike Tradition, dieselbe Neigung zu sanften, graziösen Motiven. Allein dennoch ist die Ausführung des Freiburger Werkes so viel vollkommener, dass man beide nicht demselben Meister, sondern nur verschiedenen Generationen derselben Schule zuschreiben kann.

Auch finden wir diese sofort in einem dritten Werke, welches wiederum etwas jünger als die goldene Pforte zu sein scheint, nämlich an den Altarsculpturen derselben Kirche von Wechselburg<sup>2)</sup>. Der vor der Chornische stehende steinerne Hauptaltar hat nämlich ungewöhnlicher Weise<sup>3)</sup> eine hohe steinerne Rückwand, welche den ganzen Raum der Chorvorlage ausfüllt und nur durch zwei Bögen den Zugang in die Concha offen lässt. Auf dem mittleren, wiederum vermittelt eines Bogens hinaufgeführten Theile dieser Rückwand stehen nun die kolossalen in Thon gebrannten Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst Maria und Johannes; auf den Armen des

<sup>1)</sup> Diese Annahme ist auch jetzt die allgemein herrschende, von Waagen, E. Förster u. A., und auch schon früher von Schorn in seinem Aufsätze: Altdutsche und normannische Kunst, in der deutschen Vierteljahrsschrift 1841, Heft IV, S. 104 ff. ausgesprochen. Die von diesem zugleich aufgestellte Vermuthung, dass der Anblick und das Studium der Mosaiken von Monreale, durch die Hohenstaufische Herrschaft über Sicilien vermittelt, auf die Meister von Wechselburg und Freiberg Einfluss gehabt habe, scheint unhaltbar, da die Aehnlichkeiten, auf welche er sie stützt, allzu allgemeine sind.

<sup>2)</sup> Puttrich a. a. O. — E. Förster, Denkmale, Bd. II.

<sup>3)</sup> Noch im dreizehnten Jahrhundert hatte der Hauptaltar in bischöflichen Kirchen niemals, in klösterlichen äusserst selten eine solche Rückwand, weil die Chornische die Sitze der Geistlichkeit und namentlich des Bischofs oder Abtes enthielt und diesen der Blick auf den Altar nicht beschränkt sein durfte.

Kreuzes oben Gott Vater, zur Seite fliegende Engel, am Fusse desselben eine liegende, bärtige Gestalt in weitem Mantel mit dem Kelche (Nicodemus oder Joseph von Arimathia?), unter den Füßen der Jungfrau und des Johannes zwei gekrönte Figuren, Verkörperungen des niedergeworfenen Judenthums und Heidenthums. Die beiden Seitenwände der Altarmauer enthalten dann noch in Nischen unter Kleeblattbögen vier Steinreliefs, Daniel und David, einen Propheten und einen jugendlichen König, ohne Zweifel wieder Salomo. Diese Gestalten stimmen in Tracht und Haltung völlig mit den Statuen der goldenen Pforte überein, und auch in den oberen Figuren ist die Stylverwandtschaft unverkennbar, nur deutet sie hier überall auf eine spätere Zeit. Die Formen des Christuskörpers, der mit zierlich gelegtem Schurze bekleidet und mit drei Nägeln befestigt ist, sind sehr ausgearbeitet aber fast weichlich, die anmuthigen, jugendlichen Züge und die Handbewegungen der Jungfrau und des Johannes, das lockige Haar des letzten, auch die Gewandmotive entsprechen den Statuen von Freiberg, aber alles ist weniger präcis, und namentlich sind die Gewandfalten in einer Weise gehäuft und in geschwungene Linien gezogen, die dort nicht vorkommt. Zwei Statuen, welche am Eingange des Chors angebracht sind, die eine in ritterlicher, fast römischer Tracht, die andere im Prophetengewande und mit dem Scepter (Abraham und Melchisedek?) sind in ganz gleicher Weise den Freiburger Statuen ähnlich und von ihnen abweichend.

Wir bemerkten an den deutschen Wandgemälden, dass dem einfachen, geradlinigen Style der gothischen Zeit eine unruhige, bewegte Haltung der Figuren vorherging, die auf einem noch unausgebildeten Naturalismus beruhte und sich besonders durch flatternde Gewandmotive äusserte. Auch in der Sculptur können wir diese Richtung wahrnehmen und namentlich zeigt dies Altarwerk Spuren davon. Sehr viel entwickelter ist sie aber auf dem in derselben Kirche befindlichen Grabsteine des Stifters, Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin Mechtildis († 1189). Hier sind die Gestalten schon voll und kräftig, in der Modellirung an die Arbeiten der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erinnernd, sogar nicht ohne Porträtähnlichkeit, die Gewänder aber in einer, besonders für liegende Gestalten höchst auffallenden Weise wellenformig bewegt und wie flatternd. Ohne Zweifel hat die Dankbarkeit der Mönche dies Denkmal erst längere Zeit nach dem Tode ihres Wohlthäters zu Stande gebracht, da die Form der Waffen und der Lehnsfahne auf das dreizehnte Jahrhundert deuten.

Wie weit sich der Einfluss dieser Schule erstreckte, muss dahingestellt bleiben; indessen lässt sowohl jenes Bildwerk in Gernrode als der Grabstein eines Ritters im Dome zu Merseburg<sup>1)</sup>, dessen Gestalt dieselbe weiche,

<sup>1)</sup> Puttrich a. a. O., Bd. I, Abth. 2, Taf. 8, Nro. 4.

jugendliche Anmuth und eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt, auf eine weitere Verbreitung schliessen. Jedenfalls war sie nicht von Dauer und auch wohl kaum zu weiterer Fortbildung geeignet. Ihre Formen, so anziehend sie sind, haben doch etwas Schwankendes, und mussten, wie es die späteren Wechselburger Sculpturen zeigen, leicht in Weichlichkeit und Haltungslosigkeit übergehen. Ihr fehlte das architektonische Element, das gerade jetzt zu neuer Herrschaft gelangte, und sie musste daher dem einfacheren, ruhigeren Style, der im Gefolge der gothischen Baukunst aufkam, weichen. Selbst in Freiberg fand dieser nicht lange nach Vollendung der goldenen Pforte Eingang, wie dies die jetzt im Museum des Alterthumsvereins zu Dresden befindlichen, aus dem Freiburger Dome stammenden in Holz gearbeiteten kolossalen Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst der Jungfrau und Johannes<sup>1)</sup> und einige am Aeusseren der s. g. Thümerei in Freiberg, eines Nebengebäudes des Doms aus dem fünfzehnten Jahrhundert, eingemauerte Reliefs beweisen.

So sehr der neue Styl aber auf innerer Nothwendigkeit und architektonischer Consequenz beruhete, musste er sich in Deutschland erst einbürgern, und trat anfangs noch schüchtern und befangen auf. So zuerst an der Liebfrauenkirche in Trier<sup>2)</sup>, obgleich die schmale Façade schon einen nach der Weise des neuen Styles bildlich entwickelten Gedankengang giebt. Das noch rundbogige und romanisch verzierte Portal enthält im Bogenfelde die thronende Jungfrau mit dem Kinde nebst den anbetenden Königen und der Darstellung im Tempel, in den fünf Archivolten, Engel, Bischöfe, Kirchenväter, darauf gekrönte, musicirende Gestalten, also Selige, welche die Krone des Lebens erlangt haben, endlich die klugen und die thörichten Jungfrauen. Von den sechs Statuen des Einganges sind nur noch drei erhalten, die eine wahrscheinlich Johannes den Evangelisten, die anderen in gewohnter Weise die Kirche und die Synagoge darstellend. Das ganze Portal verbindet also die Begriffe des Himmelreiches und der Kirche, um die Jungfrau als Königin des ersten und Repräsentantin der letzten zu feiern. Damit steht dann weiteres Bildwerk an den oberen Theilen der Vorderwand in Verbindung; an den Strebepfeilern hier Abraham, mit dem schon zum Opfer gebundenen Isaac, dort Noah das Brandopfer darbringend, über ihnen jederseits noch zwei Gestalten von Erzvätern und etwas höher, neben dem Fenster, die Verkündigung, im Giebel endlich Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Die Haltung der meisten Figuren ist noch sehr steif, sie zeigen sich fast alle von der Vorderseite oder im Profil, mit geradlinigen, parallelen

<sup>1)</sup> E. Förster, Denkmale, I.

<sup>2)</sup> E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale des Mittelalters in den Rheinlanden, Bd. III, Taf. LIX.

Gewandfalten, auch auf dem Relief des Bogenfeldes mit Ausnahme des einen knienden Königs alle stehend. Nur die beiden weiblichen Statuen des Eingangs, die Kirche und Synagoge, sind freier behandelt, und bei der Krönung der Jungfrau, im Bogenfelde des Nebenportals, sieht man, obgleich auch hier wieder alle Figuren stehen, doch den Versuch, etwas mehr Bewegung in die Gewandlinien zu bringen<sup>1)</sup>. Bei alledem verläugnet sich aber der Schönheitssinn, der in den architektonischen Theilen waltet, an den plastischen nicht ganz, vielmehr haben die Gesichtszüge und selbst die Linienführung schon oft eine Anmuth, welche mit jenen plastischen Mängeln veröhnt.

Die Entstehungszeit dieser Bildwerke können wir um 1240 setzen. In ähnlicher Weise schwankend und schüchtern finden wir dann denselben plastischen Styl an der benachbarten Kirche zu Tholey<sup>2)</sup>, und an dem rundbogigen Portal der Südseite der Stiftskirche zu Wetzlar<sup>3)</sup>. Anziehender sind einige Sculpturen des Bamberger Domes, besonders die Statuen, mit welchen das südliche Portal der Ostseite offenbar mehrere Decennien nach seiner Erbauung geschmückt ist, Kaiser Heinrich und Kunigunde, Adam und Eva, ein Apostel, wahrscheinlich Petrus und der heilige Stephanus. Diese in voller, freier Gewandung würdig gehalten; die Kaiserin, mit etwas kleinem Kopfe, gürtellosem weich herabfließendem Kleide und anmuthiger Gebärde; die beiden nackten Gestalten aber von überraschender Naturwahrheit und schlichter Be-

Fig. 139.



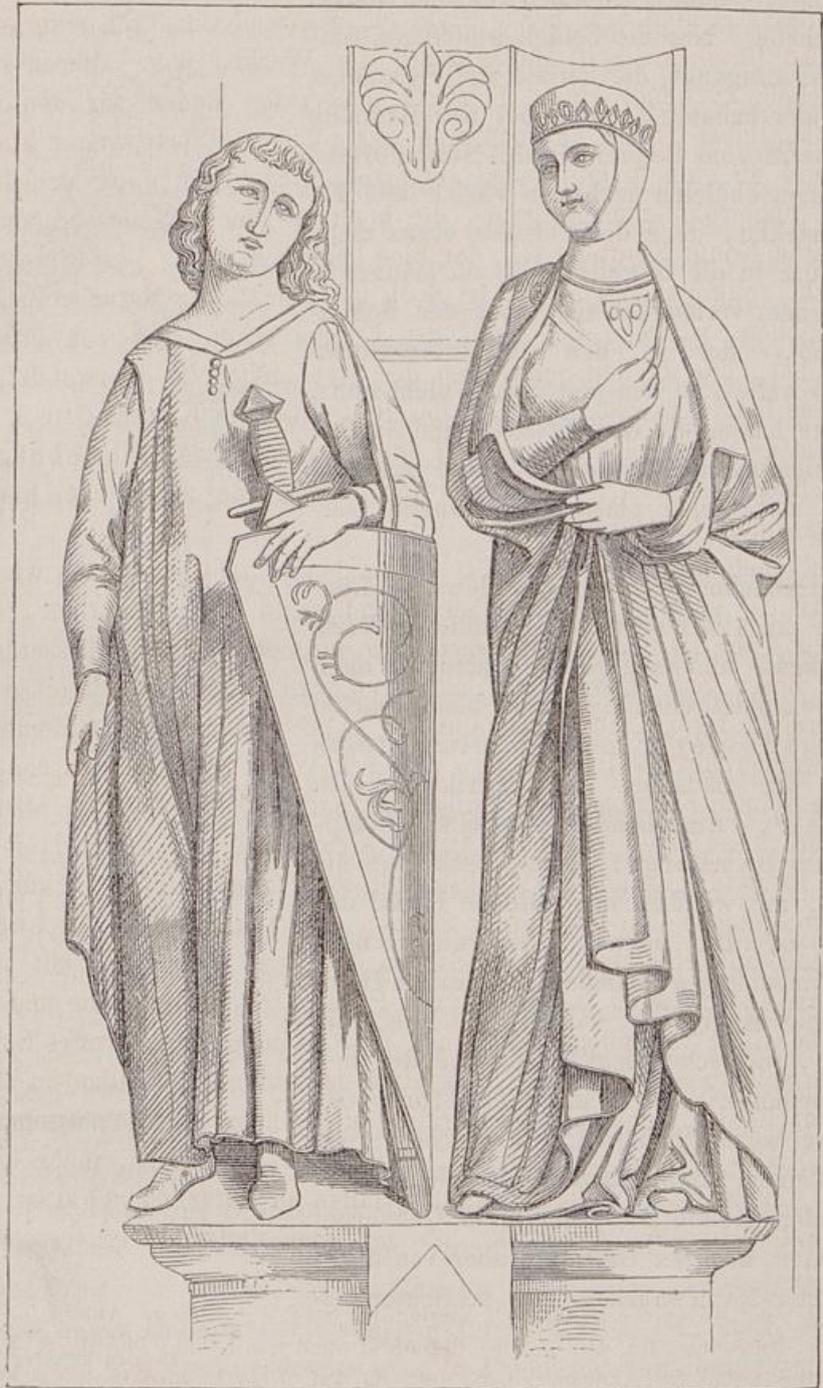
Statue der Kaiserin Kunigunde.  
Dom zu Bamberg.

<sup>1)</sup> E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. LX Fig. 1.—Abbildungen beider Portale auch schon in Schmidt's Trierischen Baudenkmälern, Lief. 1, Taf. 6 und 7; eine geistvolle Erklärung von dem Bischof Müller im Texte, S. 36 ff.

<sup>2)</sup> Kugler kl. Schr. II, S. 259.

<sup>3)</sup> Dasselbst S. 169 und 177.

Fig. 140.



Statuen im westlichen Chore des Doms zu Naumburg.

handlung, der Körper des Adam kräftig, der der Eva von anspruchsloser Grazie. Die Ruhe der Haltung und die Völligkeit der Form eignet diese Arbeiten dem neuen Style zu, während sie durch eine gewisse jugendliche Bescheidenheit und Anmuth den Werken jener älteren sächsischen Schule verwandt sind. Schärfer ausgeprägt finden wir den neuen Styl in demselben Dome an mehreren der goldenen Pforte später hinzugefügten und an einigen im Innern aufgestellten Statuen; unter den letzten eine von ungewöhnlicher Aufgabe, die hoch an einem Pfeiler angebrachte Reiterstatue König Konrad's III., der hier begraben war. Das Pferd, wenn auch nicht vollkommen richtig, ist doch mit glücklicher Naturbeobachtung wiedergegeben, während der Kopf des Königs schon jenes conventionelle Lächeln hat, das zu den Schwächen des Styls gehört<sup>1)</sup>. Verwandt, wenn auch etwas handwerksmässiger, ist das Reiterbild des Kaisers Otto I. nebst den Gestalten von zwei Tugenden auf dem Marktplatz in Magdeburg, die Ummantelung des Sockels nebst den übrigen Figuren gehört aber hier erst dem vierzehnten Jahrhundert an<sup>2)</sup>.

Bald nach diesen, etwa 1250 entstandenen Arbeiten finden wir dann diesen Styl in ganz Deutschland herrschend, bald freier, geistiger, häufig aber auch schon ziemlich handwerksmässig ausgeübt. Zu den besseren Leistungen dieser Zeit gehören die Sculpturen am Lettner des Westchores im Naumburger Dome, besonders aber die zwölf<sup>3)</sup> Standbilder in demselben Chore, welche Bischof Dietrich den früheren Wohlthätern der Kirche, wie er sie in seinem Stiftungsbriefe aufgezählt hatte, wahrscheinlich aber erst bei vorgerücktem Bau, etwa um 1270, errichten liess. Es sind schlichte Arbeiten in Sandstein, an den Werkstücken der Pfeiler haftend, in künstlerischer Durchbildung den Freiburger Statuen nachstehend, aber durchweg mit Gefühl und mit gesunden künstlerischen Motiven. Alle sind mit weiten Gewändern und Mänteln bekleidet, die Frauen mit einer Krone und einer unter dem Kinne festanliegenden Binde, die Männer, ein breites Schwert und einen spitzen Schild haltend, mit starkem, freiherunterfallendem Haare, noch nicht in der damals in Frankreich aufkommenden schematischen Behandlung. Die Körper sind bis auf feinere Theile richtig, mehr kräftig breit als schlank, die weiten Gewänder fallen in natürlichen Falten. Die Köpfe sind nicht ohne Ausdruck, alle in Zügen und Haltung verschieden,

<sup>1)</sup> Vgl. über alle diese Sculpturen Kugler kl. Schr. I, 156 m. Abbild. — Auch bei Förster, Denkmale, Bd. III. — Das Reiterbild auch bei Lübke, Plastik, S. 424.

<sup>2)</sup> v. Quast und Otte, Zeitschr. I, S. 108 ff., Taf. 7 — 9, wiederholt bei Förster, Denkm. Bd. IX. — Das Monument ist stark restaurirt.

<sup>3)</sup> Acht Männer und vier Frauen; eine der letzteren scheint von späterer Arbeit. Vgl. die Abbildungen bei Puttrich a. a. O., Bd. I, Abth. 2, Serie Naumburg, Taf. 16 und 17. — Förster, Denkmale, Bd. V.

die der Frauen zum Theil mit dem conventionellen Lächeln, das hier fromme Freudigkeit bedeutet, die Männer entweder ruhig zuschauend, oder mit etwas gesenktem Haupte und dem Ausdrücke inniger Theilnahme. Ueberhaupt zeigt sich der Meister in der Art, wie er seine an sich monotone Aufgabe zu beleben wusste, als einen denkenden Künstler, der die Gebärden und Gewandmotive mit der Bildung und dem Ausdrücke des Gesichts in Einklang zu setzen suchte. Die jugendlichen Gestalten sind durchweg inniger und ausdrucksvoller, die älteren ruhiger dargestellt; Graf Dithmar, der in der Inschrift auf dem Schildrande als ermordet bezeichnet ist, erscheint, den Schild vorhaltend, die Hand am Schwertgriffe, das Haupt emporhebend, als wolle er sich gegen einen Angriff vertheidigen, Graf Wilhelm, der „unus fundatorum“ genannt wird, und also wahrscheinlich die reichste Beisteuer gegeben oder der Grundsteinlegung beigewohnt hatte, zeigt mit erhobener Hand, geneigtem Haupte und aufgeschlagenen Augen die wärmste Theilnahme an dem vorausgesetzten Hergange der Gründung, und in ähnlicher Weise geben die meisten Gestalten ein Charakterbild.

Neben diesem ersten Werke des neuen Styls in Sachsen will ich sogleich ein zweites ähnlicher Art nennen, vier Statuen nämlich an den Wänden des Chors im Dome zu Meissen, welche den Kaiser Otto I. nebst seiner Gemahlin, den Evangelisten Johannes und den Bischof Donatus, jene die Stifter und diese die Schutzpatrone der Kirche darstellen<sup>1)</sup>. Sie sind von feinerer Ausführung und jedenfalls jünger als jene, dürften aber wohl noch am Schlusse des Jahrhunderts entstanden sein, dem der Styl sowohl der Gewänder als der darüber befindlichen Baldachine entspricht, und interessiren auch dadurch, dass die vollständige Bemalung, wenn auch mit Erneuerungen, erhalten ist.

Vereinzelte kirchliche Bildwerke des dreizehnten Jahrhunderts kommen ziemlich häufig vor, jedoch meist von geringerer Ausführung, welche auch die Zeitbestimmung zweifelhaft macht<sup>2)</sup>. Mitunter tritt uns auch an grösseren Werken noch in ziemlich später Zeit ein strenges Beharren bei den Formen des älteren Styls entgegen. So in den kolossalen Steinfiguren, welche sich in der Vorhalle am südlichen Hauptportal des Domes zu Münster zwischen schlanken Ringsäulen erheben. Sie stellen mehrere Apostel und Heilige, einen Fürsten und den Bischof Dietrich von Isenburg vor, welcher

<sup>1)</sup> Puttrich a. a. O., Bd. II, Abth. I, Serie Meissen, Taf. 12 und 14.

<sup>2)</sup> Dahin gehören die Gestalten der Wächter in der Kapelle des h. Grabes am Dome zu Constanx, welche v. Hefner (Trachten d. M. A. I, 4 u. 5) von 1220 datirt, bei denen aber ungeachtet ihrer rohen Ausführung die freie und gewandte Haltung auf eine spätere Zeit schliessen lässt. Die sehr einfach und streng gehaltenen kolossalen Statuen Heinrichs des Löwen und des Bischofs Hermann im Braunschweiger Dome dürften der Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

1225 den Grundstein des Neubaus legte, und werden gewiss erst einige Zeit nach seinem Tode, in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, entstanden sein. Neben der architektonischen Gemessenheit in der Haltung zeichnen sie sich andererseits schon durch lebendigen Ausdruck der Köpfe und durch glücklichen, weichen Fluss der Gewandung aus<sup>1)</sup>. Ein entschiedeneres Eindringen von Zügen des neueren Styls, die sich aber noch immer, und zwar in plastischer wie in architektonischer Beziehung, mit Nachwirkungen des älteren Styles mischen, zeigt das noch rundbogige Portal der südlichen Vorhalle am westlichen Kreuzschiffe des Domes zu Paderborn<sup>2)</sup>. Die Statue der Jungfrau am Mittelpfeiler in einfacher, gerader Haltung und Gewandung und die naive, spielende Bewegung des Kindes auf ihrem Arme gehören schon der neuen Auffassung an, während die Apostel an den Seitenwänden, mit flachen Gewandfalten und gelocktem Haare, und endlich die grottesken Figuren im Laubwerk der Kapitäle noch auf Reminiscenzen des älteren Styles beruhen. Dennoch wird man bei dem langsamen Gange der westphälischen Kunstentwicklung die Arbeit nicht früher als um 1260 setzen können.

Unterdessen hatte sich am Oberrhein eine Schule gebildet, die an Adel des plastischen Styles, an Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung mit der französischen Plastik wetteiferte. Ihre umfangreichsten Werke sind die Sculpturen in der Vorhalle des Freiburger und an der Façade des Strassburger Münsters, deren Inhalt ich schon früher als Beispiele der Raumsymbolik beschrieben habe<sup>3)</sup>. Älter aber als diese grossartigen Bildwerke sind die Sculpturen am Portale der südlichen Querhausfront des Strassburger Münsters, welche vielleicht nicht unmittelbar nach der Entstehung der architektonischen Anlage, doch keinesfalls erheblich später und ihrem stylistischen Charakter nach wohl um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, entstanden sein werden<sup>4)</sup>. Ausser den Statuen und Reliefs am Doppelportal befanden sich früher in den Wandungen desselben, jetzt durch Säulen ersetzt, die Figuren der zwölf Apostel, von denen eine ehemals eine Inschrift trug, welche sie als das Werk einer Künstlerin Sabina

<sup>1)</sup> Zwei Apostel bei E. Förster, Denkmale, VII. — Vgl. Lübke, Westphalen, S. 132.

<sup>2)</sup> Lübke a. a. O., S. 174 und die Abbildung in Moller's Denkmalen, Band I, Taf. 17.

<sup>3)</sup> Bd. IV, S. 291 ff. und 295 f.

<sup>4)</sup> Viollet-le-Duc, Dict. VIII, S. 169 setzt die Arbeiten in den Anfang des XIII. Jahrhunderts, wohl etwas zu früh, indem er nach französischen Monumenten urtheilt, die meisten deutschen Schriftsteller haben sie aber noch irriger bisher dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts zuweisen wollen, ausgehend von der falschen Voraussetzung, von der unten die Rede ist. — Vgl. über das Architektonische oben S. 277.

bezeichnete. So interessant nun auch die Kunde von einer solchen in dieser Zeit ist, in welcher nur ein ungewöhnliches Talent die Zulassung einer Frau zu den Arbeiten der Hütte rechtfertigen konnte, so hat doch nur eine unbegründete Sage aus dieser Sabina eine Tochter des Meisters Erwin von Steinbach gemacht. Es ist ferner, da jene Statue mit der Inschrift nicht mehr existirt, kein Anhalt vorhanden, jener Sabina irgend eine erhaltene Arbeit zuzuschreiben<sup>1)</sup>. Von dem Bildwerk an diesem Querhausportal sind nur die schlanken, bei einfacher Behandlung grossartigen Gestalten der Kirche und der Synagoge in anmuthig fließenden, fein angeordneten Gewändern, und einige Theile des Reliefs, zum Beispiel der Tod der Maria, welcher durch Schönheit der reichen Compositon überrascht, der Zerstörung während der französischen Revolution entgangen<sup>2)</sup>. Fast gleichzeitig scheinen die zwölf Statuen an dem Mittelpfeiler des südlichen Querarms, unten die vier Evangelisten, in einer zweiten Reihe vier Engel mit Posaunen, oben Christus und drei Engel mit Marterwerkzeugen<sup>3)</sup>. Sie sind in der Schlankheit und der zarten Gewandung den eben geschilderten Portalfiguren verwandt, aber, obgleich sorgfältig ausgearbeitet, minder bedeutend. Gegen 1270 sind sodann die wie gesagt bereits oben beschriebenen Sculpturen der Freiburger Vorhalle ausgeführt, die an Schönheitsgefühl, Schwung und zarter Grazie alle andern Bildwerke der deutschen Gothik übertreffen. Bald darauf, 1277, begann in Strassburg der Façadenbau Meister Erwins, und im Anschluss daran entstanden die Sculpturen dieser Front, der einzigen in Deutschland, welche auch im Reichthume plastischer Ausstattung den französischen Kathedralen gleichkommt<sup>4)</sup>. Die Reliefs der Bogenfelder ihrer Portale sind vielleicht zu inhaltreich und ohne feinstes Gefühl für Raumvertheilung, die Statuen dagegen, namentlich die mit Recht berühmten der klugen und thörichten Jungfrauen an einem der Seitenportale, sehr ausge-

<sup>1)</sup> Die leoninischen Verse an jenem Bildwerk lauteten: Gratia divinae pietatis adesto Savinae de petra dura per quam sum facta figura. Sie beziehen sich also ausdrücklich nur auf diese eine Statue. Specklin theilt zuerst mit, dass die Bildhauerin Sabina eine Tochter des Dombaumeisters gewesen, Schilter, in der Ausgabe von Königshovens Chronik 1688, und Grandidier gehen noch weiter indem sie die Worte de petra dura, statt auf das Folgende, auf den vorhergehenden Namen beziehen und etwas kühn mit „von Steinbach“ übersetzen. Vgl. die feine Untersuchung von L. Schneegans „La statuaire Sabine“ in der Revue d'Alsace, Colmar 1850 p. 257, Die Bildhauerin Sabina arbeitete lange bevor Erwins Thätigkeit am Münsterbau begann.

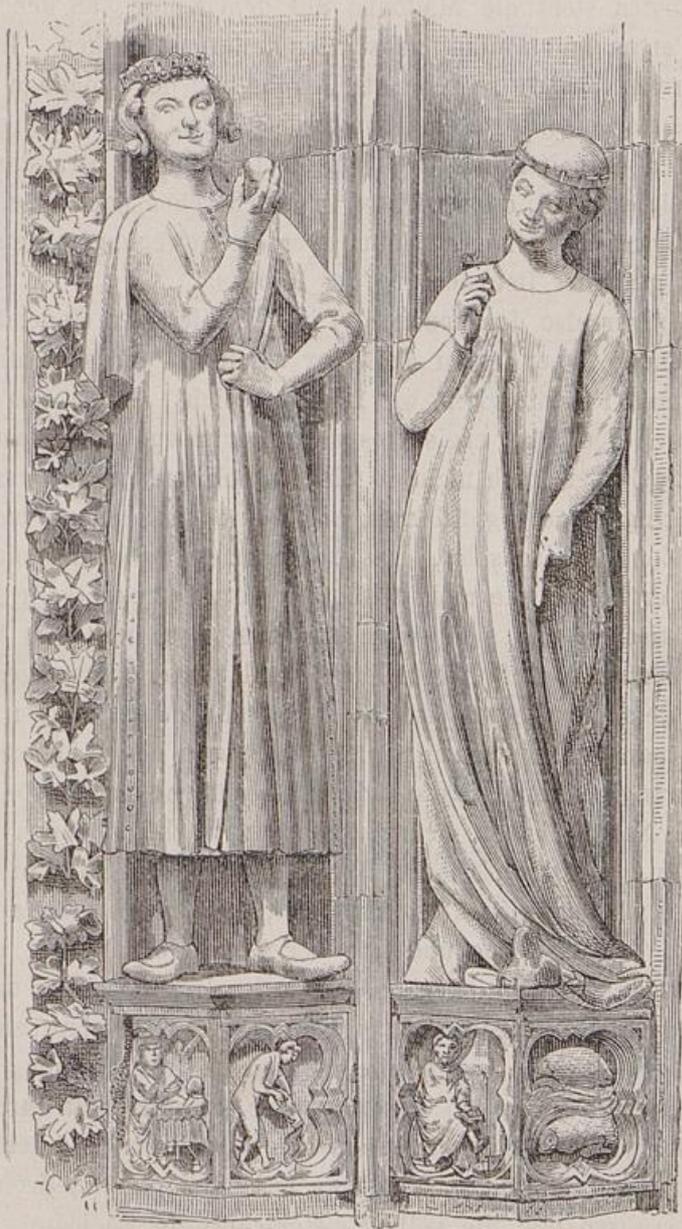
<sup>2)</sup> Die Gestalt des Königs Salomo zwischen den Portalen ist neu.

<sup>3)</sup> Adler (deutsche Bauzeitung 1870, S. 402) vermuthet darin eine Andeutung des jüngsten Gerichts.

<sup>4)</sup> Auch diese Bildwerke sind nach den Verwüstungen der Revolution stark restaurirt.

zeichnete Leistungen dieses Styls. Im Ganzen ist die Bildung der Gestalten gedrungener als am südlichen Querarme, der Faltenwurf minder fein, aber

Fig. 141.



Münster zu Strassburg, Westfaçade.

auf reichere Massenwirkung angelegt. Das Streben nach Lebendigkeit in Ausdruck und Haltung führt allerdings manchmal durch Uebertreibung zu manieristischen Zügen.

Der Charakter derselben Schule und eine nahe Verwandtschaft besonders mit den Bildwerken der drei Westportale zu Strassburg tritt uns an dem Portal des südlichen Querhausarmes der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal entgegen, das wohl erhalten ist und deutliche Farbenspuren zeigt. An dem Mittelpfosten steht die Madonna mit dem Kinde, an den Wandungen erscheinen Petrus und Paulus nebst vier anderen Heiligen. In dem Tympanon ist der Gekreuzigte zwischen der Kirche und der Synagoge nebst Maria und Johannes dargestellt, verehrt von zwei Stiftern in geistlichem Gewande, die Archivolten enthalten die zwölf Apostel. Wie in Strassburg sind die Figuren mässig schlank, die Gesichter in dem Streben nach Belebung manchmal bis zur Grimasse verzogen, dabei aber die Bewegungen stets ausdrucksvoll und von gesunder Beobachtung des Lebens.

So sehen wir also den neuen Styl in verschiedenen Gegenden Deutschlands angewendet, aber immer doch nur vereinzelt und sparsam, nicht mit der Energie und Fruchtbarkeit wie in Frankreich. Schon dies lässt darauf schliessen, noch deutlicher ergibt es sich aber aus gewissen feineren Zügen, dass dieser Styl hier noch nicht so einheimisch und beliebt war, wie dort. Er hing so innig mit der gothischen Architektur zusammen, entsprach dem allgemeinen Zeitgeiste so sehr, dass man ihm die Aufnahme nicht versagen konnte, aber er befriedigte nicht völlig. Er setzte eine tactvolle Ausgleichung der naturalistischen und poetischen Anforderungen mit dem Stylistischen, eine Unterordnung des individuellen Gefühls unter die allgemeine Regel voraus, die dem deutschen Geiste nicht natürlich war. Daher erklärt sich, dass wir an manchen deutschen Sculpturen Spuren des Widerstrebens gegen die Gleichförmigkeit jenes Styls und des Bemühens nach grösserer Individualität und Naturwahrheit bemerken. Hauptsächlich finden wir dies an Grabsteinen. Die französische Kunst bewegte sich hier in einem engen Kreise, aber mit Geschmack und Anstand; sie hielt die Gestalten der Verstorbenen in gerader Lage und gab der Gewandbehandlung durch breite, geradlinige Falten den entsprechenden Ausdruck des Ernstes und der Ruhe. Auch in Deutschland kannte und verstand man dies Princip sehr wohl, und wir besitzen eine Reihe von Grabmälern aus dieser Epoche, in denen es streng beobachtet, einige wo es mit grosser Meisterschaft durchgeführt ist. So unter anderen die Denkmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, welche etwa aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren und die volle Meisterschaft der sächsischen Schule zeigen <sup>1)</sup>, die Grabsteine des Landgrafen Conrad († 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg <sup>2)</sup>, des Grafen Ulrich von Württemberg und seiner zweiten

<sup>1)</sup> Abgebildet im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, 1871, Col. 7 u. 8.

<sup>2)</sup> Moller a. a. O., Taf. 18.

Gemahlin Agnes († 1265) in der Stiftskirche zu Stuttgart<sup>1)</sup> und des Grafen Diether III. von Katzenellenbogen († 1276), früher in S. Clara zu Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden<sup>2)</sup>, die in gebranutem Thone gearbeitete Gestalt Herzog Heinrich's IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau<sup>3)</sup>. In vielen anderen Fällen dagegen sehen wir das Bemühen, die Figuren mehr zu beleben. Einige Male sind sie gleichsam in Handlung gesetzt, so zunächst auf den Gräbern der Bischöfe Günther († 1066) und Berthold († 1285) im Dome zu Bamberg (auch jenes augenscheinlich erst im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet) dadurch, dass sie im Profil und mit aufgehobener segnender Hand dargestellt sind<sup>4)</sup>, dann aber mit fast dramatischer Entwicklung auf dem Grabsteine des Erzbischofs Sigfried († 1249) im Dome zu Mainz<sup>5)</sup>. Der Künstler hat nämlich dem gewaltigen Kirchenfürsten, der bekanntlich in den letzten unruhigen Jahren der Regierung Kaiser Friedrich's II. eine grosse politische Rolle spielte, die beiden Gegenkönige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zur Seite gestellt, und zwar so, dass sie in kleinerer Dimension und auf Fussgestellen stehend der grösseren Gestalt des Erzbischofs, der ihnen die Kronen aufsetzt, bis an die Schulter reichen. Dies giebt allerdings unbequeme Bewegungen und ist nicht ganz geglückt, aber die Haltung der beiden jugendlichen Fürsten ist anmuthig und ritterlich, die Gewandbehandlung einfach und leicht, und der Zweck des Künstlers, seinen Helden in der Fülle seiner Macht zu zeigen, möglichst erreicht. In den meisten Fällen dagegen hielt man zwar die gerade, ruhige Lage des Körpers für angemessen, suchte nun aber wenigstens durch die Gewandung Leben und Mannigfaltigkeit zu erreichen. Statt in geraden, schweren Falten die Glieder zu verhüllen, ist nämlich das Gewand wie ein leichter Stoff behandelt, der den Bau des Körpers durchscheinen lässt und auf der Fläche des Steines unruhige und fast flatternd bewegte Falten bildet. Auch das Haar fällt leicht und bewegt in langen Locken, und das Gesicht hat oft eine

<sup>1)</sup> Heideloff, Schwaben, Taf. VI.

<sup>2)</sup> v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 68.

<sup>3)</sup> Farbige Abbildung, doch etwas hart, in Büsching, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, und in H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters, Berlin 1872.

<sup>4)</sup> Das Denkmal des Bamberger Bischofs Suidger von Mayendorf, der als Papst Clemens II. im Jahre 1047 starb, halte auch ich (wie Kugler kl. Schr. I, 159) für eine Arbeit des 13., und nicht (wie E. Förster, deutsche Kunstgesch. I, 65) des 11. Jahrhunderts. Es enthält nur Reliefs an den Seitenwänden, welche den späteren Deckstein tragen, von denen besonders die in sehr eigenthümlicher allegorischer Auffassung gegebenen Tugenden merkwürdig sind. Ihre kräftigen und gewaltsamen Bewegungen sind ebenfalls ein Beweis von dem Lebensdrange und der dramatischen Richtung der deutschen Schule.

<sup>5)</sup> Müller Beiträge I, S. 21.

lächelnde Miene. Beispiele dieser Behandlungsweise sind ausser den schon oben genannten Gräbern des Grafen Dedo in Wechselburg und eines Ritters im Dome zu Merseburg, das Grab des Grafen Conrad genannt Kurzbold in der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, wo die Falten bis zum Unschönen sich fast wurmartig krümmen, das sehr viel schönere des Grafen Heinrich von Solms-Braunfels († nach 1258) im Kloster Altenberg an der Lahn<sup>1)</sup>, und das des Grafen Otto von Botenlauben († 1244) und seiner Gemahlin († 1250) in der Kirche von Frauenrode bei Kissingen<sup>2)</sup>.

Man hat in dieser Behandlungsweise schon den Anfang zu der im vierzehnten Jahrhundert herrschenden Neigung zu gebogenen und wellenförmigen Linien finden wollen<sup>3)</sup>; allein beides beruht auf ganz verschiedenen Gefühlsrichtungen. Diese spätere Manier gab dem Körper selbst eine wellenförmige Haltung, die nur von ihm auf das Gewand überging; sie behielt also den Parallelismus zwischen Körper und Gewand aus dem gothischen Style bei und setzte nur an Stelle der geraden die gebogene Linie. Sie war eine Einwirkung der beginnenden Weichlichkeit und Sentimentalität auf den bereits eingebürgerten gothischen Styl, und trägt den Charakter des Gesuchten und Affectirten. Die eben beschriebene, ausschliesslich deutsche Weise ging dagegen auf jenen Parallelismus nicht ein, hielt den Körper in gerader Lage und erlaubte sich die Bewegung nur an dem Gewande. Sie giebt eher den Ausdruck eines frischen, jugendlichen Naturalismus, einer unruhigen, noch nicht geregelten Lebendigkeit, als einer alternden Manier, und ist eine merkwürdige Aeusserung des deutschen Gefühles im Gegensatze gegen jene allgemeine Gleichmässigkeit des französischen Styles.

Der Entwicklungsgang der Plastik in England<sup>4)</sup> ist einfacher und gleicht völlig dem der Architektur; wie in dieser die leichte und elegante

<sup>1)</sup> Beide bei Müller a. a. O. I, S. 39 und II, S. 27.

<sup>2)</sup> v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 59 und 60.

<sup>3)</sup> Schorn in dem angeführten Aufsätze der deutschen Vierteljahrsschr. 1841, Heft IV, S. 130.

<sup>4)</sup> Eine wissenschaftlich genügende Arbeit über die Geschichte der Sculptur fehlt auch hier, indessen ist die Literatur doch reicher. Ausser vielfachen Abbildungen von Sculpturen in der *Archaeologia britannica*, und in den architektonischen Werken von Britton u. A. sind hier zunächst John Carter *Specimens of ancient sculpture and paintings* zu nennen, welche zuerst 1780, dann mit unverändertem und nur durch kurze Anmerkungen von Meyrick, Turner, Britton u. A. berichtigtem Texte 1838 erschienen sind. Leider ist indessen die Auswahl der mitgetheilten Monumente ohne System und die Zeichnung nicht charakteristisch. Aehnliches gilt von dem ebenfalls älteren Werke Gough's über britische Grabdenkmäler, von denen dagegen Stothard, *Monumental effigies of Great Britain*, 1817, eine Auswahl in vor-

gothische Bauweise unmittelbar und ohne Uebergang auf die schwere und massenhafte des normannischen Styles folgte, giebt es auch in der Sculptur keine Mittelstufe; von der äussersten Plumpheit und Rohheit geht sie sofort zu einer sehr feinen und graziösen Handhabung des neuen Styles über. Während der ganzen Dauer des zwölften Jahrhunderts wurde die Plastik hier fast gar nicht geübt; statt reicheren Schmuckes begnügte man sich meistens mit den einfachen Symbolen des Kreuzes oder Lammes, wo man sich an die Darstellung menschlicher Gestalten wagte, sind sie unförmlich roh oder im trockensten byzantinisirenden Style gearbeitet<sup>1)</sup>. Die Ideen der neuen Epoche kamen eher hieher als die stylistische Bildung; die reichhaltigen Reliefs, mit welchen die Mönche von Malmesbury den südlichen Thorweg ihres Klosters etwa am Ende des Jahrhunderts schmückten<sup>2)</sup>, geben neben zahlreichen Hergängen des alten und neuen Testaments auch nach neuer Weise den Thierkreis und die Monatsbeschäftigungen, aber die Ausführung ist noch völlig stylos und ohne Schönheitsgefühl. Im dreizehnten Jahrhundert aber, besonders gegen die Mitte desselben, wiederum unter der Regierung Heinrich's III. (1216—1272), trat ein plötzlicher Umschwung ein; statt der früheren Kargheit finden wir eine Fülle von Sculpturen, statt der früheren Rohheit eine gewandte Technik und ein feines Gefühl für Anmuth und Charakteristik. Es ist eine naheliegende und von den britischen Archäologen selbst ziemlich allgemein angenommene Vermuthung, dass diese plötzliche Veränderung durch den Einfluss fremder Künstler herbeigeführt worden. Die englische Nation war schon zu reich, zu klug, zu mercantilisch gebildet, um nicht überall an die beste Quelle zu gehen und, wo die Leistungen der Einheimischen nicht genügten, fremde Hände zu benutzen. Da König Heinrich einen florentinischen Maler, einen römischen Mosaicisten, einen deutschen Goldschmidt in seinen Diensten hatte, einen Münzmeister

trefflicher Zeichnung publicirt hat. Um die gerechte Würdigung der englischen Sculptur haben sich endlich einige Künstler verdient gemacht. Zuerst der berühmte Flaxman in seinen Lectures on sculpture (gehalten 1810 u. f. J. herausgegeben 1829), welchen auch einige Zeichnungen beigelegt sind, dann der Bildhauer Westmacott in einem 1846 gehaltenen Vortrage (im Tüb. Kunstblatt 1847, Nro. 3), endlich der bedeutende Architekt Cockerell, der in einer Brochure: Iconographie of the West front of Wells Cath., Oxford 1851, die beste Uebersicht der noch erhaltenen kirchlichen Sculpturen des Mittelalters giebt. Die reichhaltige Literatur der metallenen eingegrabenen Grabplatten werde ich später erwähnen.

<sup>1)</sup> Ein Beispiel der ersten Art die Statue des Bischofs Herbert am Portale des nördlichen Kreuzschiffes der Kathedrale zu Norwich (Britton, Cath. Antiqu. pl. X), die Sculpturen am Südportal der Kathedrale von Ely, ein Kruzifix und die Kapitäle der Kirche zu Romsey (Carter a. a. O. Taf. 7 und 23, 24), der anderen das Relief und die Statuen am Westportale der Kathedrale zu Rochester.

<sup>2)</sup> Britton, Archit. Antiquities Vol. I.

aus Braunschweig, Bergleute aus dem Harz, für die Westminsterkirche fremde Bauleute herbeirief, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er gerade in der bisher so sehr vernachlässigten Sculptur sich mit den Arbeiten seiner Landskinder begnügt haben sollte. Einige Grabsteine vom Ende seiner Regierung scheinen von italienischen Künstlern gearbeitet, schwerlich werden aber diese die ersten auswärtigen Bildhauer in England gewesen sein, da man aus viel grösserer Nähe, aus den mit England noch so enge verbundenen französischen Provinzen, tüchtige Meister mit Leichtigkeit erlangen konnte. Auch stimmt der Styl und zwar an den bedeutendsten Werken dieser Epoche sehr genau mit dem französischen überein. Indessen war die Wirksamkeit dieser Fremden nicht von langer Dauer, und der englische Boden brachte, als jungfräuliche Erde, schnell eine grosse Zahl einheimischer Talente hervor, welche sich die Kunst ihrer Lehrer zu eigen machten, ihr aber auch eine andere, national-englische Richtung gaben. Sie stand mit der Auffassung, welche die gothische Architektur in England erhalten hatte, im engsten Zusammenhange. Die niedrigen Portale mit geöffnetem Bogenfelde, an welche man sich hier gewöhnt hatte, die wenig ausladenden Strebepfeiler, die dadurch bedingte Bekleidung der Façaden mit Blendarcaden eigneten sich nicht für Statuen oder grössere Reliefs; das Aeussere der Kirchen erhielt daher nur in seltenen Fällen, und zwar dann mit augenscheinlicher Nachahmung continentaler Vorbilder, bedeutenden plastischen Schmuck. Dagegen liebte die englische Sitte eine reiche Ausstattung des Innern, zwar nicht an den Kapitälern und tragenden Gliedern, wohl aber an den architektonisch unwirksamen Stellen, und hier kam denn die Sculptur sehr gelegen, um die Monotonie bedeutungsloser Decoration zu unterbrechen. Wir finden sie daher besonders in den Bogenzwickeln der Triforien und Arcaden reichlichst und mit grossem Geschmacke verwendet. Die Aufgaben, mit welchen die Plastik hier beschäftigt wurde, waren also ganz andere; sie hatte nicht grosse, gedankenreiche Bildwerke auszuführen, welche sich auf architektonischer Grundlage gliederten, sie übte sich nicht an kolossalen Statuen, sondern meistens an Reliefs und zwar von kleiner Dimension und decorativer Bestimmung. Dies alles konnte nicht ohne Einfluss auf den Geist der Kunst bleiben. Sie war auf das Anmuthige und Zierliche, nicht auf das Strenge und Ernste angewiesen, und gab sich oft einer realistischen Neigung hin, welche sich auf dem Continent erst später einstellte. Hierin wurde sie noch durch einen anderen Umstand bestärkt. Grabdenkmäler mit dem plastischen Bilde der Verstorbenen waren in England früher äusserst selten gewesen, im dreizehnten Jahrhundert, besonders seit der Mitte desselben, ergriff aber die englische Aristokratie dies Mittel zur Erhaltung ihrer Namen und Wappen mit solchem Eifer, dass diese Aufgabe die einheimischen Bildhauer vorzugsweise in Anspruch nahm. Auf dem Continente war hierbei

der kirchliche Styl maasgebend, so dass man auch die Gestalt des Verstorbenen gern in einer idealen, mindestens in einer kirchlich-ruhigen Auffassung darstellte. Hier dagegen, wo die Grabsteine fast die einzige Gelegenheit zur Ausführung lebensgrosser Figuren darboten, machte sich die durch diese Aufgabe begünstigte, ohnehin im englischen Charakter begründete Neigung zu einer mehr realistischen Behandlung unbeschränkt geltend, und übte auf die kleineren kirchlichen Sculpturen eine Rückwirkung aus.

Eine Uebersicht über die bedeutendsten Grabsteine wird uns am besten in die Geschichte der englischen Sculptur einführen. Zu den seltenen Beispielen aus dem zwölften Jahrhundert gehören die Gräber zweier Bischöfe von Salisbury, des Jocelyn († 1184) und des Roger († 1139) in der dortigen Kathedrale; das letzte von reichen romanischen Arabesken eingerahmt und wahrscheinlich später als das erste, gegen Ende des Jahrhunderts entstanden. Die Gestalten sind auf beiden in flacher Sculptur, ausdruckslos und plump gehalten, aber völlig frei von den Spuren des strengeren Styles, welche sich an den gleichzeitigen französischen Monumenten zeigen<sup>1)</sup>. Das erste Denkmal neuen Styles ist das des Königs Johann in der Kathedrale von Worcester, wahrscheinlich bald nach seinem Tode (1216) gearbeitet, da die Kleidung des Bildes mit der im Grabe vorgefundenen übereinstimmt und da die Einweihung des Chores schon 1218 in Gegenwart seines jungen Sohnes, Heinrich's III., stattfand<sup>2)</sup>. Es ist von ziemlich derbem Meissel ausgeführt, aber nicht ohne Stylgefühl; die Züge des Gesichtes sind fast rechtwinklig, Haar und Bart geradlinig, die Gewandfalten parallel und gerade, tief eingeschnitten mit breiter Oberfläche, die ganze Erscheinung massig, schwer, jenes Bestreben nach Ruhe und Würde, das in der französischen Kunst herrschte, fast übertreibend, dabei aber doch schon in der Bildung des Gesichtes individuell und portraitartig. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Künstler selbst ein Franzose war<sup>3)</sup>. Verwandten Styles, aber mit weiterer Entwicklung britischer Auffassung, ist der Grabstein des William Longespee († 1227) in der Kathedrale zu Salisbury. Der Körper ist mit dem (wie die noch erkennbaren Farbenspurten ergeben goldenen) Kettenpanzer und mit kurzem

<sup>1)</sup> Abbildungen dieser und der meisten anderen im Texte erwähnten Grabdenkmäler bei Stothard a. a. O.

<sup>2)</sup> Die Angabe in Winkles Cathedrals, dass das Grab aus dem fünfzehnten Jahrhundert stamme, ist nur in Beziehung auf den unteren Theil richtig, während der Stein mit dem Bilde älter ist.

<sup>3)</sup> Das Denkmal König Richards Löwenherz in der Kathedrale von Rouen, wo sein Herz bestattet war, wahrscheinlich um 1207 gearbeitet und erst neuerlich (1838) wieder entdeckt, hat grosse stylistische Aehnlichkeit mit dem im Texte erwähnten seines Bruders. Alb. Way in der Archaeol. brit. XXIX, 202, mit Abbildung.

Obergewande bekleidet, dessen Falten wie dort tief, aber nicht mehr geradlinig und parallel, sondern bewegt gehalten sind. Die Beine liegen geradlinig und das Gesicht ist durch den Panzer so weit bedeckt, dass nur Nase und Augen zu sehen sind, aber der Kopf ist zur Seite gewendet, die Augen sind offen, die Arme in freier und natürlicher Haltung, so dass das ganze Bild mehr

Fig. 142.



Herzog Robert von der Normandie. Kathedrale zu Gloucester.

den Eindruck eines zur That Gerüsteten, als eines Sterbenden macht. Noch bewegter ist die Gestalt eines Ritters in der Tempelkirche zu London, die man für die des noch im zwölften Jahrhundert verstorbenen Geoffrey de Magnavilla, Grafen von Essex hält, die aber gewiss nicht älter ist wie die des William Longespee. Das Gesicht sieht hier nach vorn, der Körper aber ist halb, die Beine sind ganz im Profil gehalten und wie fortschreitend<sup>1)</sup>. Diese Auffassung wurde von nun an die herrschende für ritterliche Grabmäler, die wir in grosser Zahl und durch ganz England verbreitet finden. Stets die Bekleidung mit Kettenpanzer und kurzer Tunica ohne Aermel, mit Schild und Schwert, der Panzer Füsse und Hände und einen Theil des Gesichtes bedeckend, aber die Haltung bewegt. Fast immer findet sich dabei die sonderbare, ausschliesslich englische Eigenthümlichkeit, dass die Beine nicht parallel liegen, sondern in der Art gekreuzt sind, dass das eine mit gebogenem Knie über oder unter das andere gerade gehaltene gelegt ist. Man erklärt dies in England allgemein als ein Zeichen, dass der Verstorbene den Kreuzzug in das gelobte Land gemacht habe, indessen unterliegt diese, so viel ich weiss, von keinem ausdrücklichen Zeugnisse unterstützte Meinung doch sehr begründeten Zweifeln. Es ist nicht abzusehen, wesshalb man

statt dieser sehr unvollkommenen Andeutung des Kreuzes<sup>2)</sup> nicht lieber einfach das Kreuz auf das Gewand gesetzt hätte. Dazu kommt, dass diese

<sup>1)</sup> Stothard a. a. O. Taf. 11, vgl. mit Taf. 17.

<sup>2)</sup> Nur einmal, und zwar auf einem Grabsteine der erst aus dem vierzehnten Jahrhundert stammt (Stothard, Taf. 54), sind beide Knie gebogen, so dass ein wirkliches Kreuz, aber nur ein Andreaskreuz, entsteht. Gewöhnlich ist die Kreuzung viel undeutlicher.

Gestalten zwar zuweilen gefaltete Hände, meistens aber eine trotzige Haltung, die Rechte am Schwertgriffe haben, was sich mit der vermeintlichen Erinnerung an jene Handlung der Frömmigkeit kaum vereinigen lässt<sup>1)</sup>. Bei den Mitgliedern der königlichen Familie, welche an Kreuzzügen Theil genommen hatten, selbst bei dem Ideal ritterlicher Tapferkeit im gelobten Lande, bei Richard Löwenherz findet sich dieses Merkmal nicht, während es andererseits noch in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts<sup>2)</sup>, also in einer Zeit vorkommt, wo Kreuzfahrten nicht mehr so häufig waren. Vielleicht sollte daher diese ungewöhnliche Haltung, welche bei aufrechter Stellung der Platte oft wie die eines Tanzenden erscheint, nur den Ausdruck ritterlicher Rüstigkeit geben, so dass sie nur eine Steigerung der fortschreitenden und dennoch gewiss kein Kreuz bildenden Bewegung auf dem schon erwähnten Denkmale des Geoffrey de Magnavilla war. Solche ritterliche Grabsteine finden sich fast in allen Kathedralen und in vielen kleineren Kirchen; die Kirche der Templer in London bewahrt eine ganze Reihe. Einige sind durch sorgfältige Ausführung oder feineres künstlerisches Gefühl ausgezeichnet, so die Gestalt des Robert de Vere Grafen von Oxford in der Kirche von Hatfield, an der sogar die Falten des weiten Panzerhemdes sehr richtig ausgedrückt sind, die eines Ritters de Vaux in der Kathedrale von Winchester, die des Robert Ros in der Templerkirche und besonders die eines Montfort in der Kirche zu Hitchendon<sup>3)</sup>. Die meisten sind aber ziemlich derb behandelt, was zum Theil damit zusammenhängt, dass sie alle vollständige Färbung erhielten. Sie sind meistens ohne Inschrift und geben nur durch die Wappen Auskunft über die Familie des Verstorbenen.

Die reichste und bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Gräber ist im Chore der Westminsterkirche, die in England ungefähr dieselbe Stellung einnimmt, wie St. Denis in Frankreich. Unter denen, die noch in dieses Jahrhundert gehören, zeichnen sich vor allen die König Heinrich's III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290), Gemahlin Eduard's I., durch eine überraschende Schönheit aus; beide Gestalten in Erz gegossen und von meisterhafter Technik. Der König liegt in ruhiger Haltung, die Krone auf dem Haupte, das Gesicht in ernsten und edlen Zügen, mit einer einfachen Würde, die an antike Auffassung erinnert, Haar und Bart ziemlich symmetrisch geordnet, aber doch frei und natürlich, der Körper mit langer Tunica

<sup>1)</sup> Auf einem Grabsteine in Durham (Stothard, Taf. 24) erscheint der Ritter sogar mit geschlossenem Visir, gezogenem Schwerte und vorgehaltenem Schilde, also ganz kampffertig.

<sup>2)</sup> Viele Beispiele bei Stothard, u. a. Taf. 24, in Alvechurch, Worcestershire bei reichster Tracht des vierzehnten Jahrhunderts.

<sup>3)</sup> Stothard a. a. O. Taf. 38, 39.

und einem, auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehaltenen Mantel bekleidet, beide Arme etwas gehoben, wahrscheinlich um Scepter und Reichsapfel, die jetzt fehlen, zu halten; die Königin, von schlanker Gestalt und mit verhältnissmässig kleinem Kopfe, aber mit regelmässigen Zügen von gebieterischer Schönheit, ebenfalls mit langen Gewändern bekleidet, fasst mit der Linken das Band ihres Mantels, während die Rechte wahrscheinlich ebenfalls bestimmt war, ein Scepter zu tragen. Die vollendete Modellirung, die feine Ausführung besonders der Hände, die edle Haltung des Körpers, der schöne Rhythmus in der Gewandbehandlung ist an beiden Gestalten in gleichem Grade, an der der Königin vielleicht in noch höherem, zu bewundern, und die Uebereinstimmung des Styles, die gleiche Bildung der Krone und manche anderen Details lassen keinen Zweifel, dass sie von derselben Hand herrühren. Sie unterscheiden sich aber so sehr von den andern gleichzeitigen Arbeiten, und nähern sich so sehr dem Style italienischer Plastik am Ende des Jahrhunderts, wie er sich etwa bei Nino Pisano zeigt, dass die zuerst von Flaxman ausgesprochene Vermuthung, dass der Künstler ein Italiener gewesen, höchst begründet erscheint. Neuere Forschungen<sup>1)</sup> haben auch den Namen dieses Künstlers als Meister Wilhelm Torell, Goldschmied, ermittelt, der mit dieser Vermuthung wenigstens nicht im Widerspruche steht, wenn er sie auch nicht ausdrücklich bestätigt. Von nicht viel geringerer Schönheit sind unter den Monumenten der Westminsterkirche die des Edmund Crouchback, Grafen von Lancaster und zweiten Sohnes Heinrich's III. († 1296), und seiner Gemahlin Aveline († 1269); beide wahrscheinlich erst am Ende des Jahrhunderts entstanden, da die Gewandbehandlung an der Gestalt der Gräfin schon an die langen, weichen und gebogenen Linien des vierzehnten Jahrhunderts erinnert. Sie scheinen von Einheimischen gearbeitet, lassen aber doch den Einfluss jenes fremden Künstlers, dessen Werke sie vor Augen hatten, erkennen<sup>2)</sup>. Endlich will ich noch das Denkmal des William von Valence, eines Halbbruders Heinrich's III., erwähnen, der ebenfalls 1296 starb, weil es mit reich emaillirten und vergoldeten Kupferplatten bedeckt ist, die aber, wie man

<sup>1)</sup> Von H. Turner, *Manners and household expences*, p. 108, 113, und Jos. Hunter in *Archaeologia Brit.* XXIX, p. 189. In einer Urkunde vom December 1290 wird Torell als der Verfertiger des Bildes Heinrich's III. bezeichnet, im Jahre 1291 erhält er bereits eine Zahlung für das Bild der Königin. — Dass er ein Italiener war, wird bestritten von Digby Wyatt, *metal works*, p. 33, hauptsächlich aus dem Grunde, dass dieser Name auch sonst in englischen Urkunden des früheren 13. Jahrhunderts vorkommt.

<sup>2)</sup> Auch die Gestalt des Edmund Crouchback hat eine wiewohl schwache Andeutung des Kreuzes, obgleich er nicht im gelobten Lande gewesen war, sondern von der wirklichen Ausführung des bereits abgelegten Gelübdes Dispens erhalten hatte.

aus stylistischen Merkmalen schliesst und von ähnlichen gleichzeitigen Arbeiten weiss, nicht in England gearbeitet, sondern in Limoges bestellt sein werden<sup>1)</sup>.

Ungeachtet dieser Verwendung fremder Kunst fehlte es aber in England um diese Zeit nicht mehr an einheimischen Künstlern. Eduard I. ehrte das Andenken seiner zärtlich geliebten Gemahlin auch dadurch, dass er an den zwölf Ruhepunkten des Trauerzuges, der ihre Leiche von Northampton nach London brachte, Monumente, sogenannte Kreuze, achteckige, in mehreren Absätzen aufsteigende gothische, mit Statuen, namentlich mit der der Königin, verzierte Spitzsäulen errichten liess, von denen noch drei erhalten sind<sup>2)</sup>. Die Figuren an denselben sind sehr anmuthig, von zartem Ausdrucke und weichem Schwunge der Linien; sie haben Verwandtschaft mit dem Grabbilde der Königin in der Westminsterkirche, aber sie unterscheiden sich doch von ihm, so dass sie wahrscheinlich von einheimischen Schülern jenes italienischen Meisters herrühren, was dann auch die aus den Urkunden ermittelten Namen der dabei beschäftigten Bildhauer bestätigen<sup>3)</sup>.

Auch die kirchlichen Sculpturen deuten, wenn überhaupt auf fremden, doch nur auf französischen Einfluss. Unter ihnen nehmen unstreitig die an der Kathedrale von Wells den ersten Rang ein. Hier ist einmal wirklich eine Façade, welche in kräftiger architektonischer Haltung und in plastischem Schmucke mit den französischen wetteifert. Zwar fehlt ihr die dreifache Portalhalle und somit die günstigste Grundlage für die Gliederung eines grossen plastischen Gedichtes; ihr einziges Portal übersteigt nur um ein Weniges die gewöhnlichen englischen Dimensionen. Aber es ist doch durch die Anordnung dafür gesorgt, dass in horizontalen Reihen, die sich über die ganze Breite des Vorbaues und über die Seitenwände der Thüren erstrecken, und an den kräftigen Strebepfeilern, welche die Façade theilen, etwa 600 Figuren als Statuen oder in Reliefs Raum finden<sup>4)</sup>. Auch enthält

<sup>1)</sup> Labarte, Histoire des arts industriels, III, S. 702.

<sup>2)</sup> Abbildungen derselben in Vol. III der *Vetusta monumenta*. Vgl. auch Britton, *Archit. Antiq.* in dem Artikel: *Stone crosses*, Vol. I, pag. 60 ff. Die drei erhaltenen Kreuze stehen in Northampton, Geddington und Waltham. Aus dem letzten giebt Flaxman a. a. O. Taf. 5 die Gestalt der Königin.

<sup>3)</sup> Hunter in der *Arch. Brit.* XXIX a. a. O. Die Statuen wurden von Wilhelm von Irland und von Alexander le Imaginator, der aber auch von Abyngton genannt wird, die kleineren Bildhauerarbeiten von Ralph von Chichester und Robert de Corf geliefert. Von den Bauleuten, mit denen contrahirt wurde, scheint der eine, Nicholas Dymenge de Legert oder de Reyus, ein Franzose aus der Gegend von Rheims gewesen zu sein.

<sup>4)</sup> Abbildungen der Statuen, freilich nicht sehr charakteristische, bei Carter a. a. O. Taf. 86 — 91. — Zeichnungen einiger Reliefs bei Flaxman a. a. O. Taf. 2 — 4.

das Ganze einen klar ausgesprochenen, wenn auch etwas abstracten Gedanken. Zunächst unten über dem Fussgesims in den Portalgewänden und von da zu beiden Seiten in Nischen Statuen von Propheten und Patriarchen, darüber im Bogenfelde des Portals die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Engeln, die im Maasswerke jener Nischen angebracht sind; dann in einer höheren Reihe in Reliefs die Vorgänge des alten und neuen Testaments, und darüber an den Strebepfeilern und Wänden eine grosse Zahl acht Fuss hoher Statuen, auf der Nordseite meist Könige, Ritter, Frauen (vielleicht alttestamentarischer Bedeutung), auf der Südseite durchweg Bischöfe und andere Geistliche; endlich unter der horizontalen Linie, welche die Façade abschliesst, Auferstehung und Gericht in einzelnen Gruppen, und darüber am Giebel der Weltrichter zwischen Maria und Johannes nebst Aposteln und posaunenblasenden Engeln. Das Ganze giebt also den chronologischen Verlauf der Heilslehre; die Vorzeit, die Menschwerdung des Heilandes, sein den alttestamentarischen Vorbildern entsprechendes Leben, dann die irdische Kirche, und endlich das Gericht. Die Ausführung ist zwar noch sehr strenge, aber doch in den Reliefs lebendig und ausdrucksvoll, an den Statuen würdig und mit freier und voller Gewandung. Gewöhnlich schreibt man die Herstellung auch dieser Bildwerke dem Bischof Jocelyn Trotman zu, der den Stuhl von Wells von 1206 bis 1242 inne hatte und von dem wir wissen, dass er einen Neubau begann, der im Jahre 1239 zu einer Weihe führte. Er hatte, von König Johann verbannt, die Jahre von 1208 bis 1214 in Frankreich zugebracht, und mit diesem Aufenthalte mag die Hinneigung zum französischen Style, die aus der Anordnung der Façade hervorgeht, zusammenhängen. Indessen wissen wir auch, dass der Bau der Kirche keinesweges unter seiner Regierung beendet, sondern noch lange fortgesetzt wurde, und es ist wahrscheinlich, dass der grossartige Façadenbau nach jener bei Vollendung des Chores vorgenommenen Weihe von 1239 begonnen, erst etwa ein Decennium später, jedoch nach dem Plane Jocelyn's, unter einem seiner Nachfolger seine plastische Ausschmückung erhalten haben wird.

Ein minder umfangreiches und grandioses aber anziehenderes Werk englischer Plastik ist der Engelchor in der Kathedrale von Lincoln. Der Chor hat nämlich über jeder Arcade zwei zweitheilige Triforienbögen, so dass zwischen den Diensten jedes Gewölbes unter dem Fenstergesimse drei Bogenwinkel als sphärische Dreiecke entstehen, das in der Mitte zwischen den zwei Bögen gelegene doppelt so gross wie die auf beiden Seiten neben den Gewölbdiensten. Diese drei Felder sind zu beiden Seiten des Chores

Vgl. übrigens Cockerell a. a. O. und Cundall Downes, Photographs from the Sculptures in the West Front of Wells Cathedral, mit Text, London 1862.

an fünf Arcaden mit Reliefs geschmückt, so dass zusammen dreissig Reliefs entstehen, welche meistens je einen Engel enthalten, und zwar im anmuthigsten und edelsten Style des dreizehnten Jahrhunderts. Einzelne bedeutungsvolle Gestalten zeigen deutlich, dass das Ganze nicht etwa bloss die Hierarchie der Engel oder die Freudigkeit der himmlischen Heerschaaren versinnlichen soll, sondern eine tiefere, nicht leicht zu errathende Bedeutung hat. Wie es scheint wollte der Künstler den ganzen Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung der Engel darstellen. Er beginnt dabei am Ostende der südlichen Wand und giebt hier in dem grösseren Mittelfelde des ersten Joches eine bekleidete und bärtige Gestalt mit der Krone auf dem Haupte, geflügelt, die Füsse auf Wolken, in der Linken eine Leier. Man hat sie für David gehalten und daraus den Schluss gezogen, dass die Reihenfolge der Patriarchen und Propheten durch Engel repräsentirt sei<sup>1)</sup>. Ich glaube, dass der Gedanke ein viel kühnerer war und diese Gestalt nichts Geringeres als Gott den Vater im Augenblicke der Schöpfung darstellt, der alles, wie das Buch der Weisheit sagt, „mensura, numero et pondere“ maassvoll, nach dem Takte himmlischer Melodien bildet. Ihm zur Seite und in den beiden nächsten Jochen erscheinen die Engel, die ebenfalls auf Wolken ruhen und theils mit Schriftrollen, theils mit Pauken und Posaunen versehen sind; das Schöpfungswerk wird also noch fortgesetzt und die Engel führen die Befehle des Herrn aus oder feiern die Schönheit seiner Werke. In der darauf folgenden vierten Abtheilung sehen wir in der Mitte einen kräftigen, jugendlichen Engel, der einen noch gefesselten Falken hält, neben ihm andere Engel mit Schriftrollen, unter ihren Füssen aber nicht mehr Wolken, sondern Menschen oder Ungeheuer mit Menschenköpfen; die Zeit des Gesetzes und der Sünde sind hier eingetreten und die Engel haben die Aufgabe, den begehrliehen Willen zu zügeln und die Sünde zu überwinden. Im folgenden fünften Felde hält ein begeisterter Engel ein Buch, ein zweiter reicht mit beiden Händen eine Kindergestalt dar und zwar der im letzten Felde dargestellten, von einem das Rauchfass schwingenden Engel begleiteten Jungfrau mit dem Christkinde; das von Ewigkeit her im Buche göttlicher Rathschlüsse verordnete Heil, die Erlösung der durch jene Kindergestalt repräsentirten menschlichen Seele ist wirklich erschienen. So weit die südliche Wand, welche also den alten Bund bis zur Geburt Christi enthält. Die Nordseite, von Westen beginnend, scheint zwar nochmals in die

---

<sup>1)</sup> So Cockerell in seinem geistreichen, in den *Memoirs illustrative of the hist. and antiquities of the county and city of Lincoln*, London 1850, und in besonderem Abdrucke erschienenen, von vortrefflichen Abbildungen begleiteten Aufsätze. Die Erklärung, welche ich zu geben versuche, scheint mir, obwohl zweifelhaft, doch einfacher und wahrscheinlicher.

Urgeschichte der Menschheit zurückzuführen; der mittlere Engel, zornig blickend, das Schwert in der Rechten, verstösst mit der Linken die ersten Menschen aus dem Paradiese. Allein neben ihm werden von anderen Engelsgestalten die Dornenkrone, die Lanze und der Schwamm emporgehalten, so dass das Ganze nur das durch den Sündenfall verursachte Leiden des Heilandes darstellt. Dieser erscheint denn auch in der nächsten Abtheilung und zwar als Weltrichter, die Rechte erhoben, mit der Linken die Wundenmale zeigend, neben ihm ein Engel mit der Waagschale, dann aber einer mit geschwungenem Rauchfasse. Die Verdammniss wird nicht weiter geschildert, die Heilsgeschichte nur in Beziehung auf die Engel verfolgt, welche bei dem Gerichte nur die Erwählten zu belohnen und den Herrn zu preisen haben. Kronen und Palmen, Schriftrollen sowohl als Notenblätter und musikalische Instrumente wechseln daher in den Händen der folgenden Engel, einer der letzten aber hält Sonne und Mond empor, die nicht mehr untergehen, sondern dem himmlischen Jerusalem ewig leuchten. Mich dünkt, dass diese religiöse Phantasie vollkommen der herrlichen Ausführung würdig ist. — Der Chor selbst wurde um 1282 gebaut, die plastische Arbeit kann daher nicht wohl eher als gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein; auch ist sie in Motiven und Formen viel weicher und zarter als an der Kathedrale von Wells, aber noch völlig in dem naiven und reinen Style dieses Jahrhunderts.

Ungefähr gleichzeitig mögen die sechzig Reliefs mit alttestamentarischen Gegenständen sein, mit welchem in dem Kapitelhause zu Salisbury die Zwickel der umherlaufenden Arcaden ausgefüllt sind. Sie sind sehr beschädigt, aber doch grossen Theils noch kenntlich, und zeigen einen feinen Sinn für Raumvertheilung und edle und einfache Formen. Dagegen sind die reizenden, aber fast schon allzu zierlichen Gestalten von vierzehn Tugenden in den Archivolten der Vorhalle desselben Kapitelhauses erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben.

Auch die schönen, aber freilich sehr beschädigten Statuen an der Westseite von Lichfield<sup>1)</sup>, die Reliefs an dem südlichen Seitenportale der Kathedrale von Lincoln und die weniger gelungenen Figuren an den Façaden der Abteikirche zu Croyland<sup>2)</sup> und der Kathedrale zu Peterborough stammen vielleicht noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, während die meisten anderen grösseren Sculpturwerke erst dem folgenden angehören.

Sehr viel reicher als an solchen grösseren Werken ist die englische Schule an decorativen Sculpturen, namentlich an vereinzelt Köpfen, welche bald an den Consolen der Gewölbträger oder in den Zwickeln der

<sup>1)</sup> Carter a. a. O. Taf. 93.

<sup>2)</sup> Cockerell, Iconographie of the West front of Wells Cath. p. 105, und Carter a. a. O. Taf. 39, 40.

Triforien, bald in kleineren Dimensionen unter Laubwerk an den unteren Arcaden angebracht sind. Sie sind, obgleich reihenweise und in grosser Zahl vorkommend, stets alle verschieden und mit sorgfältig berechneter Abwechselung zusammengestellt, scheinen aber keinen ernsten Gedankeninhalt zu haben, sondern der Laune und dem Geschmacke der Künstler überlassen gewesen zu sein. Der normannische Styl liebte auch bei solchen Veranlassungen schauerliche, schreckende Gestalten; hier dagegen erhalten wir nur den Eindruck eines heiteren, aber sinnreichen und anregenden Schmuckes. Zuweilen sieht man darunter die Gestalten von Bischöfen, Heiligen, Engeln, dann aber auch wieder abenteuerlich verhüllte Köpfe lächelnde oder verzerrte Gesichter, und manchmal, wie es scheint, Studien des Leidenschaftlichen und des Charakteristischen. Die Gabe scharfer Beobachtung des Lebens, die sich später auf anderen Gebieten der englischen Kunst so glänzend bewährt hat, regt sich schon hier. Zugleich aber sind diese Köpfchen meisterhaft gearbeitet, mit vollem Verständniss der Form und mit kluger Berechnung der Wirkung für die Entfernung des Beschauers, mit feinem Stylgefühl in der Benutzung des Raumes. Oft sind sie von idealer Schönheit, fast immer anmuthig und anziehend. Einige Male findet man in verschiedenen Gebäuden Wiederholungen einzelner Köpfe oder der Motive der Anordnung, so dass ein Zusammenhang und eine Mittheilung von Zeichnungen oder Modellen stattgefunden haben muss, aber dennoch ist die Mannigfaltigkeit der Empfindungen und die Frische der Auffassung so gross, dass man über die Fülle von Geist, Talent und Gefühl erstaunen muss, die an diese meist übersehenen Arbeiten verschwendet ist. Fast keiner Kirche des frühenglischen Styles fehlen Sculpturen dieser Art, eine Aufzählung würde daher zweckwidrig sein, ich nenne nur aus der Erinnerung beispielsweise die schönen Kragsteine der Kathedralen von Wells [und Worcester und die kleineren Köpfchen in den Arcaden des Münsters von Beverley und der Kapitelhäuser von Lichfield und Salisbury. Steht daher die englische Schule der französischen und der deutschen in der Ausbildung des kirchlichen und idealen Styles nach, so zeigt sie in diesen kleineren Arbeiten gleiche Geistesfrische und Productionskraft und dasselbe richtige Stylgefühl wie jene.

Man darf übrigens diese Richtung der englischen Plastik nicht gerade als eine Wirkung der eigenthümlichen Auffassung der gothischen Architektur ansehen, vielmehr sind beide die Wirkung einer und derselben tieferen Ursache. Der Geist der continentalen Völker betrachtete diese Künste als innig zusammenhängend und verschmolzen, gab der Architektur eine plastische Fülle, der Plastik einen architektonischen Zweck; der vorherrschend verständige Geist des britischen Volkes konnte sie nur als gesonderte auffassen. Er gab daher der Architektur nüchterne Formen, die mit der

Plastik nichts gemein hatten, und behandelte diese als eine selbständige decorative Kunst, welche, da sie den idealen Zwecken der Baukunst fern stand, sofort in unmittelbarere Beziehung zur Wirklichkeit trat. Die englische Plastik geht daher nicht so wie die des Continents aus dem tiefsten Grunde des religiösen Bewusstseins hervor, erschöpft das Wesen des Mittelalters nicht so wie diese, sondern nähert sich mehr dem Standpunkte der modernen Welt. Aber die Jugendfrische und Naivetät des Zeitgeistes, das Resultat jener idealen Stimmung, kam auch ihr zu statten und giebt ihr in Verbindung mit jenem naturalistischen Anfluge einen eigenthümlichen Reiz.

Der Styl der Steinsculptur, als der höheren Gattung, war stets auch für die plastischen Arbeiten in anderen Stoffen maassgebend, so dass es einer besonderen Schilderung derselben hier nicht bedarf. Die Elfenbein-Plastik spielt in dieser Epoche keine so bedeutende Rolle wie in der vorhergehenden und in der folgenden, aber sie bringt mitunter so köstliche Werke hervor wie die fast einen Fuss hohe Gruppe der Krönung der Maria, welche, im Jahre 1861 aus der Sammlung Soltykoff in das Museum des Louvre übergegangen, von höchster Zartheit und Anmuth, zugleich ein Muster geschmackvoller Polychromie ist, und besonders in den Händen Christi von seltenen Naturstudien zeugt<sup>1)</sup>. Dagegen verlangen die Metallarbeiten, namentlich der Erzguss und die Werke der Goldschmiede, eine selbständige Betrachtung, weil sich bei ihnen durch den Werth des Stoffes und den darauf verwendeten Fleiss manche Eigenthümlichkeiten ausbildeten, welche ein helleres Licht auf einzelne Stellen des gesammten Kunstgebietes werfen, besonders aber auch, weil bei der Goldschmiedekunst durch die Verbindung der Gravirung und der Emailmalerei mit den Reliefs Einflüsse des malerischen und des plastischen Styles zusammentrafen.

In Deutschland war der Aufschwung, welchen diese Kunstzweige in der vorigen Epoche genommen, auch noch in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert lebendig. Dass die dortige Production damals an der Spitze der künstlerischen Bewegung stand<sup>2)</sup>, wird nicht bloss durch die Aufzeichnungen des Theophilus bewiesen, der die Goldschmiedekunst und Verwandtes besonders ausführlich behandelt und bezüglich solcher Arbeiten

<sup>1)</sup> Abgebildet bei Labarte, Album, I, Pl. XVI, sowie in den Annales archéol. Bd. XXI zu S. 345. Vgl. Darcel, Gazette des beaux-arts, Mai 1861, p. 175.

<sup>2)</sup> Eigener Ausdruck von Labarte; vgl. dessen Histoire des arts industriels, Bd. II, von S. 219 an.

die „solers Germania“ ausdrücklich hervorhebt, sondern geht auch aus den gerade hier in reichem Masse erhaltenen Kunstwerken hervor. Der Ruhm der deutschen Arbeiter dieses Faches war so verbreitet, dass ihre Thätigkeit vielfach von fremden Ländern aus in Anspruch genommen ward. Einen merkwürdigen Beweis dafür gewährt der Umstand, dass wir noch jetzt in slavischen Ländern zwei grosse in Erz gegossene Thüren finden, welche in Deutschland gefertigt und im Wege des Handels dorthin gekommen zu sein scheinen. Die eine derselben ist die sogenannte Korssun'sche Thüre der Sophienkirche in Novgorod. Sie besteht aus einzelnen, offenbar nicht aus derselben Werkstatt hervorgegangenen und nicht richtig verbundenen Tafeln, deren Mehrzahl aber zusammengehört, und, wie man aus der Lebenszeit der darauf dargestellten Bischöfe schliessen kann<sup>1)</sup>, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Magdeburg gemacht ist. Die zusammenhängenden Bilder geben, wie früher die Thüren des Bernward in Hildesheim, die Geschichte des Sündenfalles und die der Erlösung durch Christus; neben ihnen sind aber andere nicht dahin gehörige Gestalten zur Ausfüllung aufgenommen, unter anderen ein Centaur, dann auch die Bildnisse des Werkmeisters Riquin und seiner Gehülfen Abraham und Waismuth, diese so wie einige andere Figuren schon im Kostüme der Zeit. An der zweiten dieser Thüren, am Dome zu Gnesen<sup>2)</sup>, sind die beiden Flügel von verschiedener Metallmischung, auch sonst ungleicher Behandlung; indessen stehen sie beide einander nahe und dürften ebenfalls in die zweite Hälfte oder gegen das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stellen das Leben des h. Adalbert dar, jeder Flügel hat neun Felder in einer Umgebung von Arabesken. Die Arbeit beider Monumente ist in hohem Relief, also keinesweges byzantinisirend, aber sehr roh, und weist auf eine schon handwerksmässige Praxis hin. — In Deutschland selbst ist das grossartigste Erzmonument dieser Epoche der eiserne Löwe auf dem Domplatze zu Braunschweig, trotz einer gewissen Starrheit doch nicht ohne Studium der Natur, im Jahre 1166 als Denkmal Herzog Heinrichs des Löwen errichtet.

<sup>1)</sup> Vgl. Fr. Adeling, die Korssun'schen Thüren in der Kathedrale der h. Sophia zu Novgorod, Berlin 1823. Dargestellt sind: Wicmannus eps. Magdeburgensis, welcher von 1156 bis 1191, und Alexander Bischof von Plock, der von 1129 bis 1156 regierte. Bessere Abbildungen in den Antiquités de l'Empire de Russie, Moskau 1849, Série VI. Tab. 21 — 26. Der Name Korssun (Cherson) wird in Russland häufig kostbaren Werken beigelegt, ohne dass sie wirklich aus der Beute von Cherson stammen. Vgl. oben Bd. IV, S. 218.

<sup>2)</sup> Vgl. die Abbildung nebst einer Beschreibung von Berndt in der Wiener Bauzeitung 1845, S. 370 ff. u. Atlas Taf. DCXC. Die Verschiedenheit des Künstlerischen an beiden Flügeln ist nicht sehr bedeutend, und rechtfertigt am wenigsten die Annahme des Verfassers, welcher den einen in die Zeit Otto's III., den anderen in das fünfzehnte Jahrhundert verweisen will. — Gypsabgüsse im Berliner Museum.

Von feinerer Ausführung sind die Kirchengewerthe, an denen dann auch die sehr durchgeführte Symbolik interessirt<sup>1)</sup>. Während die Erzplastik in grösserem Maassstabe vorzugsweise in Sachsen ausgebildet ist, wird die Kleinkunst mit grösstem Erfolge von der rheinischen Schule gepflegt. Besonders war ihr die Zeit Kaiser Friedrichs I. (1152 — 1190) günstig. Durch die Eröffnung des Grabes Carls des Grossen gab er Veranlassung zu der Herstellung mannigfaltiger prächtiger Reliquiarien, um die Gebeine des Kaisers aufzunehmen, und unter ihm entstand auch eines der wichtigsten Werke deutscher Goldschmiedekunst, der grosse Kronleuchter des Münsters zu Aachen, welchen nach der darauf befindlichen Inschrift Kaiser Friedrich I. und seine Gemahlin, wahrscheinlich um 1165 dorthin stifteten. Er soll, wie die Inschrift ebenfalls besagt und wie es bei diesen Leuchtern feststehendes Herkommen war, durch seine Anordnung ein Bild des himmlischen Jerusalems geben. Die Entstehung dieser Symbolik ist wohl erklärbar. Da die heilige Stadt nach der Schilderung des apokalyptischen Sehers keiner Sonne und keines Mondes bedarf, weil sie vom Lamm durchleuchtet im eigenen, hellsten Lichte strahlt, und da die Kirche die irdische vorbildliche Erscheinung, der Abglanz des himmlischen Jerusalems ist, lag es nahe, diese Beziehung an dem zur Beleuchtung der Kirche bestimmten Geräth in Erinnerung zu bringen. Besonders aber war der hängende Leuchter dazu sehr geeignet, weil die Stadt der Zukunft, das Jerusalem das droben ist (Gal. 4, v. 26), nicht auf dem Boden der Gemeinde stehen, sondern ihr nur als hohes Ziel vorschweben durfte. Wie es scheint kam diese Symbolik im elften Jahrhundert auf, während man sich früher begnügt hatte, die Leuchter und Lampen mit dem Monogramm Christi auszustatten oder als Kreuz oder Krone zu gestalten, um so daran zu erinnern, [dass Christus das Licht der Welt und die Krone des Lebens sei. Schon von einem Kronleuchter, der im Jahre 1038 in Speyer gestiftet wurde, wissen wir, dass er mit Engeln, Propheten und Aposteln, also mit Gestalten, die dieser Vorstellung entsprechen, ausgestattet war; an dem gleichzeitigen des Bischofs Hezilo im Dome zu Hildesheim, an einem anderen vom Ende des Jahrhunderts in St. Pantaleon zu Köln, und an dem aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammenden in der Klosterkirche zu Kumburg bei Schwäbisch-Hall ist es aber in den daran angebrachten Versen geradehin ausgesprochen, dass sie ein Bild des himmlischen Jerusalems seien<sup>2)</sup>. Dass dergleichen

<sup>1)</sup> Vgl. H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, 2 Bde., 4. Aufl., Leipzig 1868. S. 117 ff.

<sup>2)</sup> Ueber die Kronen von Hildesheim siehe Kratz, der Dom zu Hildesheim, Taf. II, S. 78 ff., nebst Abbildung der kleineren; über die von Kumburg die Zeitschrift des histor. Vereins für das württembergische Franken, Bd. V, S. 169 f., über die von

Kronleuchter um die Mitte des zwölften Jahrhunderts sehr gewöhnlich und sehr reich geschmückt waren, ergiebt eine Ausserung des heiligen Bernhard, welcher auch diesen Luxus rügt<sup>1)</sup>, und sie wegen ihrer Grösse nicht mehr Kronen, sondern Räder nennen will. Indessen ist in Frankreich kein einziger erhalten; man weiss nur nachrichtlich von einem im Anfange des zwölften Jahrhunderts im Dome zu Toul gestifteten und hat noch Zeichnungen von einem in St. Remy in Rheims, der erst 1793 zerstört ist. In Deutschland besitzen wir dagegen noch vier, einen in Komburg, zwei im Dome zu Hildesheim, alle schon aus der vorigen Epoche, und endlich den zu Aachen. Die Anordnung der älteren Kronen in Komburg und Hildesheim ist sehr einfach; sie bestehen aus einem kreisförmigen Reifen, der mit zwölf Thürmchen (den zwölf Thoren der Apokalypse XXI, v. 12) besetzt ist, in denen kleine Statuen von Propheten, Aposteln und Engeln Platz fanden. Künstlicher war schon die Anordnung des Kronleuchters von Rheims; hier bildeten nämlich die zwölf Bögen zwischen den Thürmchen nicht einen einfachen Kreis, sondern den Umriss einer zwölfblättrigen Rose, indem sie zwölf über die Peripherie jenes grösseren Kreises hinausgreifenden kleineren Kreisen angehörten, welche so angeordnet waren, dass bei vollständiger Ausführung je zwei Kreise in der Mitte des zwischen ihnen gelegenen dritten einander tangirten. Dass man die Rose im Mittelalter als ein Symbol des himmlischen Jerusalems betrachtete, ergiebt schon die Rede Innocenz III. bei der Weihe der goldenen Rose am Sonntage Laetare, wie denn auch Dante in seinem Paradiese die Versammlung der Heiligen in Gestalt einer Rose schauete. Noch künstlicher ist die Anordnung des Leuchters in Aachen. Hier ist nämlich die Zahl acht an die Stelle der Zahl zwölf getreten, die Rose besteht nicht aus zwölf, sondern nur aus acht Kreisbögen, die Zahl der Thürmchen steigt dagegen auf sechszehn, welche sich theils an den Endpunkten, theils an den Scheitelpunkten der Bögen befinden. Die begleitenden Verse sagen ausdrücklich, dass hierbei die achteckige Gestalt des Münsters maassgebend gewesen sei<sup>2)</sup>, sie erwähnen aber noch ausführlicher, dass das Ganze das Bild des himmlischen Jerusalems darstelle<sup>3)</sup>,

Aachen aber den ausführlichen Aufsatz in Cahier und Martin, *Mélanges d'Archéologie*, Vol. III. — Vgl. für alle das unten (S. 614) citirte Werk von Bock.

<sup>1)</sup> Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatae non coronae, sed rotae, circumseptae lampadibus, sed non minus insertis lapidibus.

<sup>2)</sup> Ad templi normam sua sumant munia formam

Istius octogene donum regale corone

Rex pius ipse et pie vovit solvitque Marie.

S. die ganze Inschrift bei Cahier a. a. O. und bei Noltén, *Archäologische Beschreibung der Münsterkirche zu Aachen*, 1818.

<sup>3)</sup> Celica Jherusalem signatur imagine tali u. s. w.

und setzen daher voraus, dass die gewählte Form diesem Bilde entsprechend sei. In der That ist sie es in höherem Grade als die bisher übliche. Denn die Mauer der apokalyptischen Stadt ist nicht zwölfseitig, sondern viereckig, und zerfällt, da jede der vier Seiten drei Thore und mithin vier kleinere Abtheilungen hat, in sechszehn Theile. Diese vier Ecken konnten aber, wenn man nach dem Zwecke des Geräthes eine kreisrunde Grundlage brauchte, nicht besser angedeutet werden, als durch vier Thürme, wie man sie nach der Befestigungskunst jener Zeit an den Ecken der Mauer anzubringen pflegte, und man erhielt daher, wenn man auch den zwölf Thoren die Gestalt von Thürmen gab, nicht zwölf, sondern wie an unserem Kronleuchter sechszehn Thürme. Allerdings kam es dann darauf an, die Eckthürme von den Thoren zu unterscheiden, aber auch dafür ist hier gesorgt. Die sechszehn Thürmchen sind nämlich nicht gleicher Gestalt, vielmehr sind acht kleiner und rund, acht dagegen grösser, aber auch diese unter sich dergestalt verschieden, dass ihr Grundriss abwechselnd entweder die Gestalt eines Quadrates oder die eines Vierblattes mit halbkreisförmig hervortretenden Seiten hat. Höchst wahrscheinlich sollten nun jene viereckigen Thürme, welche die Ecken eines Quadrates bilden, dessen Seite jedesmal ein Segment mit drei anderen Thürmchen abschneidet, die Eckthürme der Stadt bedeuten, während jene anderen vermöge ihrer halbkreisförmig hervortretenden Seiten den acht runden Thürmen auf den Scheitelpunkten der Bögen gleichgestellt waren und also mit ihnen die zwölf Thore bildeten. Dies war dann muthmaasslich durch die jetzt nicht mehr vorhandenen Statuetten ausser Zweifel gesetzt, indem in die Oeffnungen jener zwölf runden Thürme die zwölf Apostel, in die der vier viereckigen Thürme aber etwa Engel mit Schwert und Lanze als Wächter der heiligen Stadt gestellt waren<sup>1)</sup>. Zur Unterstützung dieser Vermuthung kann ich mich auf die Anleitung zur Anfertigung eines Weihrauchgefässes nach dem Bilde der heiligen Stadt beziehen, welche Theophilus in seinem oft erwähnten Buche (Lib. III, c. 60) giebt. Er lehrt nämlich an dem kreisrunden oberen Theile des Gefässes zunächst vier Thürme, und zwischen denselben je drei Pforten anzubringen, aus welchen die Apostel hervorschreiten. Die Eckthürmchen enthalten dann zwar bei ihm keine Figuren, weil in ihnen die Ketten des Gefässes durchlaufen, aber er hat doch jene bewaffneten Engel in einem oberen Stockwerke angebracht. Seine Anordnung ist also, so viel es die verschiedene Bestimmung des Geräthes gestattet, der des Aachener Leuchters

<sup>1)</sup> Martin a. a. O. giebt eine etwas andere Erklärung, indem er hauptsächlich auf die mehrfachen und sich durchschneidenden Quadrate, welche durch die verschiedene Form der Thürme angedeutet sind, Gewicht legt. Die von mir gegebene Deutung scheint aber einfacher und natürlicher.

Fig. 143.



Leuchter in Aachen.

ganz ähnlich. Allerdings kann man bei diesem letzten fragen, warum der Urheber des Planes jene als Vierblatt gestalteten Thürme nicht lieber den runden Thürmen ganz gleich gebildet habe, um so die zwölf Thore von den vier Eckthürmen schärfer zu unterscheiden. Allein dazu hatte er offenbar mehrere Gründe. Zunächst formelle, aus der achteckigen Gestalt entnommene, dann aber auch innere. Das neue Jerusalem ist der Sitz der Seligen, für die Seligkeit sind aber acht Verheissungen gegeben; die Zusammenstellung von je acht Thürmen gab ihm also die Gelegenheit, auch diese mystische Beziehung auszusprechen.

Die Bodenstücke der sechzehn Thürme sind nämlich auf ihrer unteren, der Gemeinde zugewendeten Seite mit gravirter Zeichnung auf goldenem Grunde geschmückt und zwar so, dass die acht grösseren und die acht kleineren unter sich im Zusammenhange stehen. Diese enthalten nämlich die Geschichte Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und Christus als Weltrichter; jene dagegen die acht Seligpreisungen in der Art, dass jedesmal ein Engel (bekleidet, ohne Flügel und manchmal von Gruppen menschlicher Figuren umgeben), einen Spruchzettel mit einer der Verheissungen hält.

Die Zeichnung ist auf allen diesen Platten mittelst des Grabstichels ausgeführt, so dass sie völlig wie unsere Kupferstiche zum Abdrucke geeignet sind<sup>1)</sup>. Die Tafeln mit den Seligpreisungen sind aber überdies nicht bloss in eingrabener, sondern auch in durchbrochener Arbeit verziert, dergestalt, dass der Engel immer innerhalb eines Rostes von sich durchkreuzenden Balken steht und die Räume neben den Umrissen der Figur und zwischen den Balken ausgeschnitten sind; offenbar, damit am Abend das durchfallende Licht der am oberen Rande des Reifes stehenden Kerzen wenigstens die Umrisse der Engel sichtbar machen sollte<sup>2)</sup>. Der Styl dieser Zeichnungen giebt uns eine sehr hohe Vorstellung von dem Geschick der Künstler, die dem Kaiserpaare zu Diensten standen, lässt aber darauf

<sup>1)</sup> Vollständige Abdrücke auf dem Kupferstichkabinet zu Berlin. Der beigelegte Holzschnitt der Verkündigung ist das Facsimile eines solchen, nur mit Fortlassung eines Theiles der kreisförmigen Einrahmung. Die Engel der Seligpreisungen sind etwas grösserer Dimension, so dass das Format meines Buches die Aufnahme derselben nicht gestattete. — Neuerdings publicirt von Franz Bock, der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa etc. etc. und die formverwandten Lichterkronen . . . . . Leipzig 1864, und von E. aus'm Weerth, Rheinlands Kunstdenkmale, II, Taf. XXXV, Text S. 98 ff.

<sup>2)</sup> Die Thürmchen enthielten bei allen diesen Kronen kein Licht; die Kerzen standen vielmehr auf Leuchtern am Rande der Bögen. Auch an dem Leuchter von Kumburg haben die Bodenstücke der Thürmchen durchbrochene Arbeit, doch nur Blattwerk und Thiergestalten.

schliessen, das dabei zwei verschiedene Meister thätig waren. Bei den Scenen aus der Lebensgeschichte des Erlösers ist die Auffassung naiv und dramatisch; bei der Kreuzigung sind Sol und Luna, Maria und Johannes in gewohnter Weise, neben diesen aber ziemlich natürlich behandelte Bäume dargestellt; bei der Geburt wendet sich das Kind nach der Mutter, spricht Joseph mit aufgehobener Hand, und scheinen selbst Ochs und Esel mit einigem Gefühl von der Bedeutung des Momentes auf das Kind zu blicken. Der Erdboden ist stets durch halbkreisförmige Schollen, jede mit einer Blume, angedeutet. Die Köpfe sind mehr viereckig als oval, die Füsse sehr gross. Dagegen ist die Haltung und die Körperbildung an den Engeln der Seligpreisungen grossartiger und mehr im typischen Style, mit reinerem Oval des Gesichtes, wohlgeordneten symmetrischen Locken, kleinen und eleganten Füssen und besonders mit sehr edlen Gewandmotiven, welche die Formen des Körpers wohl erkennen lassen; die Nebenfiguren erinnern sogar an die Zeichnung in byzantinisirenden Miniaturen. Wir sehen also nicht bloss zwei Meister von verschiedener Begabung, sondern zwei verschiedene Richtungen nebeneinander. Der Meister der evangelischen Geschichten ist von dem Naturalismus berührt, der sich besonders in der Miniaturmalerei geltend machte; der andere theilt dagegen die Tendenz des strengeren Styles, der sich damals in der Plastik ausbildete. Ihr Zusammentreffen zeigt recht deutlich den Einfluss, den beide Künste, Malerei und Sculptur, auf die Werkstätten der Metallarbeiter hatten. Die Architektur ist übrigens durchweg rundbogig, und auch die Verzierungen an der Einrahmung und an den Balken der Bodenstücke, sowie an den Bandstreifen, welche nebst der Inschrift um den Reifen des Leuchters herumlaufen, haben noch durchweg romanischen Styl. Sie bestehen meistens in ziemlich einfachen Gewinden, Rauten und ähnlichen Mustern, sind aber alle verschieden, und geben, golden auf einem mit braunem Firniss bedeckten Boden, dem Ganzen ein sehr reiches Ansehen.

Bei Weihrauchgefässen wurde das Bild des neuen Jerusalems weder so ausschliesslich noch so anhaltend wie bei Kronleuchtern angewendet. Dies beweist schon der Text des Theophilus, welcher zwei solche Gefässe beschreibt, das eine, dessen ich bereits (S. 612) erwähnte, mit der Hinweisung auf die himmlische Stadt in sehr ausgeführter Symbolik, das Lamm auf der Spitze des Ganzen, bewaffnete Engel und die Apostel auf dem oberen, die Propheten und in Medaillons die Tugenden auf dem unteren Theile, das andere dagegen bloss mit den Gestalten der vier Paradieseströme und der vier Evangelisten verziert, und mithin nur auf die Ausbreitung der Heilslehre, als Parallele des aufsteigenden Weihrauchdampfes, hindeutend. Ueberhaupt folgte man bei diesen Gefässen jetzt mehr anderen Gedanken, wie ein bereits früher angeführtes Beispiel zeigt, wo durch die

Darstellung der drei Männer im feurigen Ofen der Weihrauch als Symbol des Gebetes behandelt war. Eine Nachwirkung jener frühern Symbolik war es indessen, dass man auch jetzt und bis in das späteste Mittelalter hinein den oberen Theil solcher Gefässe mit Thürmen zu schmücken pflegte<sup>1)</sup>. Auch scheint die reiche Symbolik an einem Rauchgefässe vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, das in der Dorfkirche zu Buchholz bei Manderscheid in der Diözese Trier entdeckt ist<sup>2)</sup>, noch auf einer Umgestaltung des Gedankens der Stadt Gottes zu beruhen. Es zeigt nämlich oben auf der Spitze einer thurmartigen Architektur den König Salomon mit Krone, Scepter und Reichsapfel, von seinen vierzehn Löwen umgeben, wie die beigeschriebenen Verse besagen als Symbol der himmlischen Herrschaft Christi. Unter ihm stehen auf den vier Giebeln Abel mit dem Lamm, Melchisedek mit Brod und Kelch, Abraham im Augenblicke des Opfers und Isaak den Jakob segnend, alle den Opfertod Christi andeutend (*Christum venturum carnisque necem subiturum*), dann am unteren Theile des Gefässes Aaron mit dem Rauchaltar, Moses mit der Ruthe, Jesaias und Jeremias mit Büchern, also die Functionen des Priesterthumes im Dienste Christi versinnlichend. Selbst die Agraffe, welche die Kette hält, giebt noch in vier Ringen die Brustbilder der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und Jacobus, also der Lehrer jenes auf dem Gefässe selbst angedeuteten Mysteriums. Das Fussgestell enthält eine Fürbitte für einen gewissen Gozbertus, der entweder der Geschenkgeber oder der Künstler war.

Durchweg ist die Symbolik jetzt freier, poëtischer, künstlicher geworden; sie variirt gern den Grundgedanken, den die vorige Epoche einfach wiederholte. Dies bemerken wir auch an den ehernen Taufbecken, von denen in Deutschland einige erhalten sind. Zwar ist das des Domes zu Osnabrück<sup>3)</sup>, dem Style und den Schriftzügen nach vom Ende des zwölften oder Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, einfacher als das bedeutend frühere in St. Bartholomäus zu Lüttich<sup>4)</sup>. Es ruht auf bedeutungslosen Füßen und die fünf Abtheilungen des cylindrischen Kessels enthalten ausser den Figuren der Apostel Petrus und Paulus nur die Taufe Christi in den drei, je eine Abtheilung einnehmenden Gestalten Christi, des Täufers und eines dienenden Engels. Die Bewegung des Letzten ist kühn und nicht

<sup>1)</sup> Mit diesem Gebrauche hängt es zusammen, dass in vielen Urkunden des Mittelalters das Wort: *thuribulum*, dessen griechischer Ursprung den Schreibern unbekannt sein mochte, in *turribulum*, Thurmgefäss, verwandelt ist. Vgl. Ducange, *Gloss. s. h. v.* Ein Rauchfass des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Dome zu Mainz, das ohne Figuren, aber mit einem Thürmchen bekrönt ist, bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 58.

<sup>2)</sup> Abbildung und Beschreibung im *Bull. monum.* XIII, S. 195.

<sup>3)</sup> Lübke a. a. O. S. 417.

<sup>4)</sup> Bd. IV, S. 671.

ungeschickt, und verräth jenes Streben nach dramatischem Ausdrucke, das sich in dieser Zeit in Deutschland häufig zeigt. Die Inschrift giebt zwar kein Datum, wohl aber die Namen des Künstlers Gerhard und des Stifters Wilbernus.

Um so reicher in symbolischer Beziehung und von bedeutend höherem künstlerischem Werthe ist das dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zuzuschreibende Taufbecken im Dome zu Hildesheim<sup>1)</sup>. Der wiederum cylindrische Kessel ruhet auf vier knieenden menschlichen Gestalten, welche Urnen ausgiessen, bekanntlich die vier Paradiesesflüsse. Ueber den Köpfen derselben sieht man an dem Becken selbst in Verbindung mit der Architektur, welche dasselbe in vier Felder theilt, die über einander angebrachten Medaillons der vier Tugenden, der vier grossen Propheten und der vier Evangelisten. Von den dazwischen gelegenen Feldern zeigt das eine den Donator, einen Domherrn, der zufällig wie der des Beckens von Osnabrück Wilbernus heisst, vor der Jungfrau knieend, die drei anderen geben die Darstellungen des Durchganges der Juden durch das rothe Meer, des späteren unter Josua durch den Jordan, und endlich der Taufe Christi. Auf dem Deckel ist (ohne Zweifel in innerer Verbindung mit der Gestalt der Jungfrau Maria auf dem Motivbilde) der Hergang mit Aarons blühender Gerte dargestellt, dann, in Beziehung auf das rothe Meer, der Kindermord zu Bethlehem, darauf weiter Magdalena im Hause des Pharisäers, die Füße des Herrn mit ihren Haaren trocknend, endlich viertens die Werke der Barmherzigkeit in eine Gruppe vereinigt: die thronende Misericordia ist von Gestalten, denen sie ihre Wohlthaten spendet, umgeben. Es sind deren aber nur sechs, das Begraben der Todten fehlt. Man sieht, der Gedanke des Wassers bildet das Grundthema einer kunstgerecht durchgeführten Symbolik; in den Paradiesesströmen erscheint es vorbildlich, in den Ereignissen der alttestamentarischen und evangelischen Geschichte historisch mit allegorischer Nebenbedeutung, am Deckel tropologisch, mit moralischer Anwendung, als Bluttauf in der Trübsal, als Thränentauf in der Reue, durch das „Wasser, das zu Berge geht“, von dem unsere Dichter des Mittelalters so oft sprechen, endlich in den guten Werken, unter denen die Wasserspendung vorkommt, als christliche zur Seligkeit führende Tugend. Daneben ist die andere Eigenschaft der Paradiesesflüsse, die Vierzahl nicht vergessen, welche in den Kardinaltugenden, an den

<sup>1)</sup> Vgl. eine Beschreibung und die bedeutungsvollen Verse der Aufschriften bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, Th. II, S. 195, und eine jedoch sehr unbefriedigende Abbildung auf Taf. 12. Der Verfasser setzt die Entstehung in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, doch ohne überzeugende Gründe, da der Styl der Arbeit auf frühere Zeit schliessen lässt. — Abbildung bei Förster, Denkmale, Bd. VIII, der Deckel in Didron's *Annales archéologiques*, Bd. XXI.

grossen Propheten und endlich an den Evangelisten wiederkehrt, und somit die Grundlage der Heiligung ist. Statt dieser künstlichen Anspielung auf natürliche und geheimnissvolle Dinge hat das Taufbecken in Lüttich nur die alttestamentarische Reminiscenz an das eherne Meer und führt ausserdem den Gedanken der Busse und Bekehrung, als der Erfordernisse des Sacramentes, sehr einfach durch.

Der Guss des bedeutenden, sechs Fuss hohen Monumentes ist vortrefflich ausgeführt, die Zeichnung der Figuren ist sehr streng und typisch, doch ausdrucksvoll, mehr an die Auffassung der Miniaturen als an architektonische Plastik erinnernd. Die Architektur, aus gewundenen oder verzierten Säulenstämmen und breiten Kleeblattbögen bestehend, gehört noch ganz romanischer Weise an.

Einen völlig verschiedenen Charakter hat das Taufbecken im Dome zu Würzburg, dessen Inschriften den Namen des Verfertigers, Meisters Eckart von Worms, und das Jahr der Vollendung 1279 angeben<sup>1)</sup>. Die Architektur ist hier schon ganz gothisch; Strebepfeiler mit Wasserschlägen, Tabernakeln und Fialen trennen, gothisch verzierte Bedachungen überdecken die acht bildlichen Darstellungen, welche ohne alle symbolische Gliederung das Leben Christi darstellen, Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und das Weltgericht, dies jedoch nur in wenigen Gestalten. Meister Eckart war kein grosser Künstler; die Arbeit ist durchaus roh, die Anordnung ohne Stylgefühl, der Ausdruck der kurzen, kaum fünf Kopflängen haltenden Gestalten unbedeutend; nur an einigen naiven Zügen und an einem, aber selten gelungenen Streben nach Weichheit der Formen ist ein Einfluss des neuen Styles zu spüren. Das Ganze besteht ungeachtet seines geringen Umfanges nicht aus einem Stücke, vielmehr sind die Strebepfeiler, die Spitzbögen und die Bildtafeln einzeln gegossen und zusammengelöthet, was allerdings durch die schwerfällig behandelte gothische Architektonik erleichtert wurde. — Noch später, 1290, wurde, laut Inschrift, das Taufbecken im Dom zu Rostock gefertigt, das in der Arbeit handwerksmässig, im Styl alterthümlich ist. Auch hier wird das Becken von vier knieenden Gestalten getragen, welche aber diesmal als die vier Elemente bezeichnet sind. Das Becken selbst und der Deckel, ersteres in Feldern mit kleeblattförmiger Umrahmung, enthalten Darstellungen aus dem neuen Testament.

Im Allgemeinen unterwarfen sich die Metallarbeiter dem Einflusse des gothischen Styles nur sehr zögernd. Noch längere Zeit, nachdem er in der

<sup>1)</sup> Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters, Taf. 19; die Jahreszahl 1289 beim Abdrucke der Inschrift ist irrig. — Förster, Denkmale, Bd. IX.

Baukunst zur Herrschaft gelangt war, behielten die Kelche, Schüsseln und andere Kirchengeräthe die volle romanische Form und die hergebrachten Ornamente<sup>1)</sup>. Der romanische Styl gab gerade für diese Zwecke Motive von grosser Schönheit; die volle, der Kreis- oder Kugelform sich annähernde Rundung eignete sich für die Bestimmung solcher Gefässe besser als die gebrochene Linie und die schlanke Haltung des gothischen Styles; die ganze, unvergleichliche Ornamentik, der kräftige Schwung der Rankengewinde, die reiche Mannigfaltigkeit linearer Durchschneidungen stand damit in innigster Verbindung und war mit dem consequenten und einseitigen Gesetze verticaler Formbildung nicht wohl zu vereinigen. Es war daher begreiflich, dass die Künstler sich sträubten, diese Vortheile zu Gunsten einer Architektur zu opfern, welche an dieser Stelle durch keine statischen Gründe gerechtfertigt war.

Von den Goldschmieden wurde auch die Kunst des Email<sup>2)</sup> ausgeübt und auch diese blühte zunächst vorzugsweise in Deutschland, ganz besonders in den Gegenden des Rheines sowie in dem benachbarten Lothringen. Ein Eilbert von Cöln nennt sich als Verfertiger auf einem der Mitte des zwölften Jahrhunderts angehörenden Tragaltärchen in der Sammlung des Königs von Hannover<sup>3)</sup>, ein Meister Nicolaus von Verdun hat, zufolge der Inschrift, im Jahre 1181 das glänzendste und grösste der noch existirenden Werke dieser Technik verfertigt, den Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg bei Wien<sup>4)</sup>. Er besteht aus 51 Tafeln, von denen aber

<sup>1)</sup> Ausgezeichnet schöner Form ist der früher der Kathedrale zu Rheims angehörende, jetzt in der grossen Bibliothek zu Paris bewahrte Kelch des h. Remigius aus dem zwölften Jahrhundert (Annal. arch. II, 363). Kelche mit reicher plastischer Verzierung kommen noch in zahlreichen deutschen Kirchen vor. Die Formen des Uebergangsstyls herrschen an dem in der Apostelkirche zu Köln (Bock, das heil. Köln, Taf. XXVIII), ferner an dem aus Kloster Weingarten stammenden im Dome zu Regensburg (Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften, III, Taf. 48), auf welchem sich ein Meister Conrad de Husa als Verfertiger nennt und in dem durch seine schlichten aber ausdrucksvollen Gravirungen merkwürdigen Kelch zu Werben in der Altmark v. Quast u. Otte, Zeitschrift, I, S. 69 ff. u. Taf. IV). Die prächtigen Kelche der Nicolaikirche zu Berlin und zu Zehdenick (ebenda, II, S. 135 u. Taf. VII) nehmen bereits Motive der Gothik auf.

<sup>2)</sup> Siehe oben Bd. IV, S. 244 ff. und 658 ff. — Besonders für diesen Kunstzweig ist Labarte's Arbeit von Wichtigkeit; vgl. a. a. O. Bd. III von S. 377 an, vgl. aber auch, hinsichtlich der Reliquiarien, Bd. II, S. 224 ff. — Siehe auch Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, Bd. I, Paris 1858, Artikel Châsse, reliquaire etc.

<sup>3)</sup> Vgl. Bd. IV, S. 660, Anm.

<sup>4)</sup> Vortrefflich in Farbendruck publicirt von Camesina und J. Arneth, das Niello Antependium zu Kloster Neuburg, 1844. Zum Wortlaut des Titels ist zu bemerken, dass dies Werk keine Niello-Arbeit ist und dass die Bestimmung als Antependium nur auf

sechs im 14. Jahrhundert hinzugefügt, nur die übrigen 45 alt sind. Es sind vergoldete Bronzeplatten, in denen die tiefeingeschnittenen Umriss mit

Fig. 144.



H. ADL. STUTTE.

Email des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg bei Wien.

rother oder blauer Masse ausgefüllt und die Gründe mit derselben blauen Farbe bedeckt sind. Ihrem Inhalte nach geben sie das Leben Christi in

Wahrscheinlichkeit beruht. — Vgl. den Aufsatz von G. Heider in den Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates, II, S. 115 ff., mit Wiederholung einiger Camesina'schen Tafeln, sowie Heider und Camesina, der grosse Altaraufsatz im Stifte zu Klosterneuburg, mit einem Farbendruck und Lithographien, 1860.

Verbindung mit den vorbildlichen Ereignissen der alttestamentarischen Geschichte. Die Zeichnung ist durchweg im Geiste altchristlicher Ueberlieferung; von der unruhigen Lebendigkeit, die wir in den Miniaturen bemerken, ist keine Spur, die Gesichtszüge sind noch starr oder doch wenig belebt, aber in der Haltung der Körper und in der Gewandung herrscht ein so lebendiges Gefühl für Wahrheit und Schönheit und zugleich ein so klares Verständniss der ursprünglichen Motive, dass man bei einzelnen Zügen geradezu an antike Gestalten erinnert wird. — Von demselben Meister wurde im Jahre 1209 noch ein Reliquienschrein für die Kathedrale zu Tournay vollendet, der aber leider nur in verdorbenem Zustande existirt<sup>1)</sup>.

Unter den Arbeiten der Goldschmiedekunst nehmen die Reliquienbehältnisse die vorzüglichste Stelle ein; wir finden sie, je nachdem sie zum Privatbesitz oder zur Aufstellung in Kirchen bestimmt waren, in sehr verschiedener Gestalt, aber meistens mit dem reichsten Schmucke in Emails verschiedener Art und mit Figuren in getriebener Arbeit. Kleinere, für den Privatbesitz bestimmte Reliquiarien haben oft die Form des Kreuzes oder die einer Säule, zuweilen aber auch die eines kleinen Flügelaltars. So ein gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenes Reliquiarium, das aus der berühmten Sammlung Soltykoff für das South Kensington Museum in London erworben worden ist. In seinem Innern wird ein Täfelchen mit den Behältern für Kreuzessplitter von einem schwebenden Engel gehalten, während zwei grössere Engelfiguren feierlich als Wache daneben stehen. Das obere Bogenfeld zeigt das Brustbild des segnenden Christus, auf den Flügeln sind die zwölf Apostel zu sehen, alles Arbeiten in Relief, während das Email nur auf wenige Stellen besonders auf eine im Sockel angebrachte Darstellung der Frauen am Grabe beschränkt bleibt<sup>2)</sup>. Eine verwandte Form, aber ohne Anwendung von Email, zeigt der schon aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Reliquienschrein in der ehemaligen Benediktinerabtei zu Mettlach<sup>3)</sup>, ein Kasten aus Eichenholz, mit vergoldetem Messingblech überzogen, der innen in Reliefs den Heiland in der Glorie, die Wohlthäter des Klosters, sowie Apostel und Heilige, aussen auf den Flügeln die gravirten Darstellungen der Verkündigung und der Anbetung der Könige enthält. Noch häufiger indessen haben die Reliquienbehälter die Gestalt eines kleinen kirchlichen Gebäudes, zuweilen kreuzförmig mit einem Kuppelaufsatz, wie ein seltenes Prachtstück, das ebenfalls aus der Sammlung

<sup>1)</sup> Notiz darüber in Cousin, Histoire de Tournay, nachgewiesen von Didron in den Annales archéologiques, Bd. XXII. Mittheilung über das Werk selbst von E. aus'm Weerth in dem Correspondenzblatt der Alterthumsvereine 1866, S. 20.

<sup>2)</sup> Publicirt bei Labarte, Album II, pl. CXLV.

<sup>3)</sup> v. Quast, Zeitschrift I, S. 230, 267 mit Abbildungen.

Soltykoff in das South Kensington-Museum gelangt ist und welches eine Verbindung des Email in rein ornamentaler Verwendung und der Elfenbeinschnitzerei in Reliefs und Figuren zeigt<sup>1)</sup>. Häufiger jedoch, namentlich für grössere, die Ueberreste des Schutzpatrons der Kirche oder eines besonders verehrten Heiligen bewahrende Gefässe ist die Form eines einfach rechteckigen Gebäudes mit schrägem Dache, manchmal mit einem Aufsatz in der Mitte, der dem Schreine die Gestalt einer Basilika giebt<sup>2)</sup>. Die Anordnung dieser Reliquiarien ist sehr übereinstimmend; an den senkrechten Wänden sind meistens sitzende Gestalten in getriebener Arbeit unter von Säulen getragenen Bögen angebracht, auf den langen Wänden häufig die Apostel, unter den Giebeln einerseits Christus oder die Jungfrau, andererseits das Bild des bestatteten Heiligen; die Dachflächen enthalten in flacherem Relief historische Darstellungen; die Säulenstämme, Bögen und Einfassungen sind reich mit Arabesken in Emailmalerei und mit edlen Steinen oder antiken Gemmen geschmückt.

Der Niederrhein, wie wir sahen der Hauptsitz der Email- und Goldschmiedekunst, ist noch jetzt sehr reich an solchen grossen Schreinen; man kann etwa zwanzig aufzählen, unter welchen der berühmte zweistöckige Schrein der heiligen drei Könige im Dom zu Köln wohl der prächtigste ist. (Fig. 145). Die Emailverzierungen sind hier von vollendeter Eleganz, während die heiligen Scenen und die Figuren unter den Arcaden zwar nicht von höchster Durchbildung, aber in der Gewandung wohlstudirt und mit tiefem Ausdruck inneren Lebens erscheinen<sup>3)</sup>. Zwei sehr schön gearbeitete Schreine aus der ehemaligen Abtei St. Pantaleon zu Köln befinden sich jetzt daselbst in der kleinen Kirche St. Maria in der Schnurgasse, andere in St. Ursula und St. Severin daselbst, in der Pfarrkirche zu Deutz, in St. Mathias und auf der Stadtbibliothek zu Trier, eine ganze Sammlung in der Pfarrkirche zu Siegburg<sup>4)</sup>. Der Kirchenschatz zu Aachen besitzt zu-

<sup>1)</sup> Publicirt bei Labarte, Album, I, XLIII und II, CIX, sowie von Cattois in zahlreichen Aufsätzen der *Annales archéologiques*, Bd. XX — XXV.

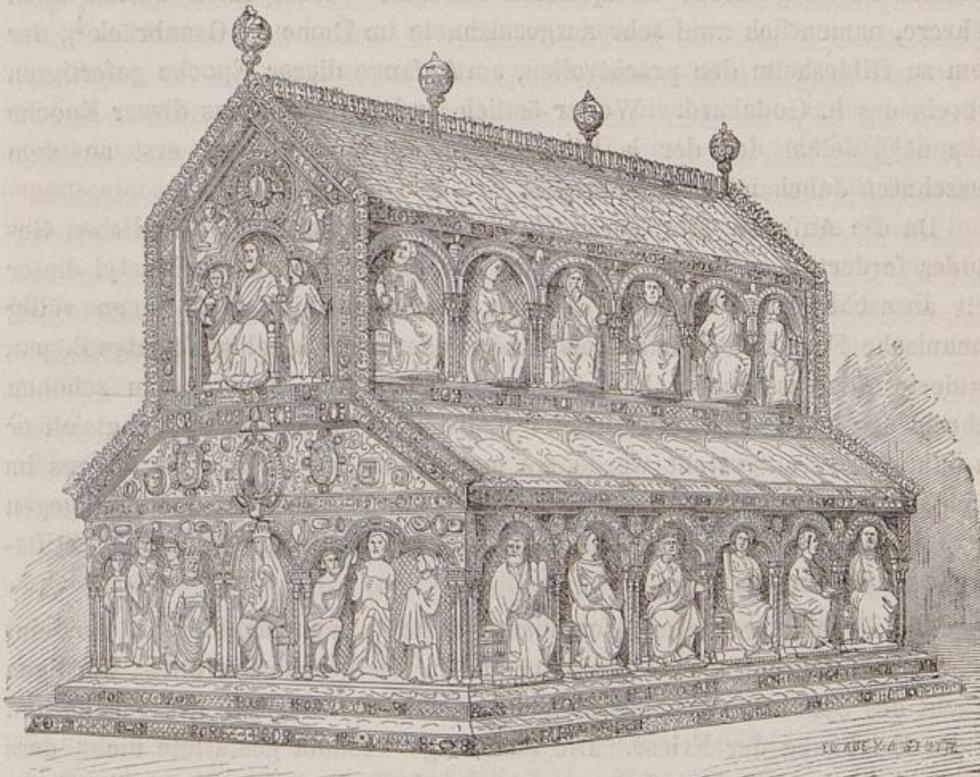
<sup>2)</sup> Der richtige Takt der Künstler dieser Epoche hielt sie indessen von näherer Nachahmung der Architektur ab; erst im 15. Jahrhundert bildete man solche Schreine völlig in Kirchengestalt, mit Oberlichtern, der Rose auf der Façade und einem Thürmchen auf dem Dache. So war namentlich der Schrein des Heiligen in St. Germain-des-Prés in Paris vom J. 1408. Vgl. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, Vol. I, p. 73.

<sup>3)</sup> Vgl. über dies wie über die andern in Köln hefindlichen Reliquiarien: Fr. Bock, *das heilige Köln*, Leipzig 1858, sowie sein neueres Werk, *der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Doms*, 1870, mit Abbildungen. Zwei Prophetengestalten bei E. Förster, *Denkmale*, Bd. VII.

<sup>4)</sup> Die Schreine von Deutz und Siegburg bei E. aus'm Weerth, *Rheinlands Kunstdenkmale*, III, Taf. XLIII ff., vgl. auch *Organ für christl. Kunst* 1853, Nro. 19 — 23,

nächst den Reliquienschrein Karls des Grossen, welcher dem beschriebenen Reliquarium des Kölner Domes nur wenig nachsteht. Seine architektonischen Formen sind noch rein romanisch, ohne Mischung mit Motiven des Uebergangsstyls, und so ist es wahrscheinlich, dass er der Zeit Kaiser Friedrichs I. angehört, der im Jahre 1166 die Gebeine Karls des Grossen in demselben niederlegte. Indessen findet man unter den acht thronenden

Fig. 145.



Schrein der h. drei Könige. Dom zu Köln.

Statuetten deutscher Kaiser an den Langseiten auch die Nachfolger Barbarossa's, Heinrich VI., wahrscheinlich Philipp von Schwaben und endlich auch Friedrich II. als römischen König, so dass die Vollendung des Schreines und seine endgültige Aufstellung sich wohl bis zu der Zeit des Letztgenannten, der 1215 nach Aachen kam, verzögert haben mag<sup>1)</sup>. Weiter

1855, Nro. 19. Notizen über diese und andere Schreine der Rheinlande bei Kugler kl. Schr. II, 328. Der Deckel des Schreins in Trier publ. in den Ann. archéologiques, Bd. XIX, S. 225.

<sup>1)</sup> Dies ist die Ansicht von E. aus'm Weerth a. a. O. S. 108 ff., welcher das Kunstwerk auf Tafel XXXVII publicirt. Vgl. auch Labarte, Bd. II, S. 284 ff. und Album I, Taf. XLVII.

entwickelte Formen zeigt der schöne Schrein, welcher die grossen Reliquien des Münsters zu Aachen bewahrt und zum Unterschiede von dem die Gebeine Karl's des Grossen enthaltenden nach der h. Jungfrau benannt wird, wahrscheinlich bald nach dem Jahre 1220 begonnen<sup>1)</sup>. Seine Architektur gehört zwar noch gewissermaassen dem Uebergangsstyl an, aber ihre auf verzierten Säulen ruhenden Kleeblattbögen sind doch schon von Spitzgiebeln mit Blattwerk bekrönt, dessen Behandlung sich der Gothik nähert. Im übrigen Deutschland sind solche Reliquiarien seltener. Westphalen besitzt noch mehrere, namentlich zwei sehr ausgezeichnete im Dome zu Osnabrück<sup>2)</sup>, der Dom zu Hildesheim den prachtvollen, am Anfange dieser Epoche gefertigten Schrein des h. Godehard. Weiter östlich sind mir keine aus dieser Epoche bekannt<sup>3)</sup>, selbst der der h. Elisabeth zu Marburg scheint erst aus dem vierzehnten Jahrhundert zu stammen.

Da die Aufgabe hier geradezu die Nachahmung eines kirchlichen Gebäudes forderte, so lag es nahe, sich an den herrschenden Baustyl dieser Zeit anzuschliessen. Dennoch behielt man auch hier noch lange völlig romanische Formen bei, halbkreisförmige oder auch kleeblattförmige Bögen, verzierte Säulenstämme, korinthisirende Kapitäle. So an dem schönen Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay, obgleich er im Jahre 1247 aufgestellt wurde, wo man schon den Ausbau des Chores im reichsten gothischen Styl begonnen hatte<sup>4)</sup>, und selbst an der erst gegen das Jahr 1264 gefertigten Reliquienkiste des h. Swibertus in der Stiftskirche zu Kaiserswerth<sup>5)</sup>.

Die Bedeutung dieser Monumente besteht hauptsächlich in der einfachen, architektonischen Anordnung und in der geschmackvollen, würdigen Pracht des Schmuckes, namentlich in dem Farbenwechsel des Emails und in der Zeichnung der Friese. Die schwierige Technik gestattete nicht, dass feinere künstlerische Empfindungen Ausdruck fanden, sie sind mehr Zeugnisse fleissiger, handwerksmässiger Arbeit und des frommen Sinnes, der zur

<sup>1)</sup> Cahier, Mélanges d'Archéologie Vol. I, deutet eine Urkunde Kaiser Friedrich's II. von diesem Jahre, in der einer Capsa der heiligen Jungfrau erwähnt wird, auf diesen Schrein. Vgl. übrigens daselbst die vortrefflichen Abbildungen. — E. aus'm Weerth, a. a. O., S. 103 ff., Taf. XXXVI; Labarte, II, S. 287.

<sup>2)</sup> Lübke, Westphalen, S. 405.

<sup>3)</sup> Ueber Goldschmiedsarbeiten in Bayern, besonders in Regensburg, vgl. Sighart, a. a. O., S. 260, 337.

<sup>4)</sup> Le Maistre d'Amstaing in den Annales archéol. III, p. 113, mit Abbildung; vgl. Annales archéol. XIII, p. 113, XIV, p. 114; Labarte, a. a. O. II, 289.

<sup>5)</sup> Vgl. Organ für christl. Kunst 1852, S. 18, 1853, S. 78. In dem angegebenen Jahre erfolgte die feierliche Niederlegung der Reliquien. — E. aus'm Weerth, S. 44 f., Tafel XXX.

Ehre des Heiligen das Kostbarste zu häufen bestrebt war. Namentlich sind auf den älteren Schreinen die sitzenden Figuren meist schwerfällig, die Köpfe ausdruckslos. Allmähig besserte sich zwar die Technik, an dem Schreine zu Tournay von 1247 finden wir schon Gestalten von grosser Schönheit und freier Bewegung, und auch an denen von Aachen zeigt sich in der schlanken Haltung und volleren Gewandung der einzelnen Figuren und in der Anordnung der historischen Reliefs der günstige Einfluss des neuen Styles; obgleich auch hier die Arbeit der Goldschmiede hinter der Steinsculptur zurückblieb und älteren Traditionen folgte. Günstiger war der Einfluss des gothischen Styles auf die Ornamentik, obgleich sie in gewissen Beziehungen romanische Elemente festhielt, namentlich kommt nun eine überaus zierliche Filigranarbeit auf, welche bald die Innenseiten der Bögen, bald die Kanten der Giebel und des Daches schmückt, und offenbar auf einer Verbindung der Principien gothischen Maasswerkes mit dem volleren Schwunge der romanischen Arabeske beruht. Von höchster Schönheit ist diese Filigranarbeit an dem Schreine von Aachen, und zwar gerade weil sie jenes romanische Stylgefühl lebendiger bewahrt hat.

Die Werke dieser niederrheinischen Meister wurden nahe und fern geschätzt und die Künstler fanden in den fernsten Ländern Beschäftigung. Lorenzo Ghiberti erwähnt in seinen Aufzeichnungen einen Goldschmied von Köln, der im 14. Jahrhundert durch einen Herzog von Anjou nach Italien geführt wurde und dort eine Reihe vorzüglicher Arbeiten für diesen Fürsten ausführte. Derselben Schule gehören die Werke dieses Kunstzweiges an, welche in den Niederlanden zu finden sind, wo eine selbständige Ausbildung der Goldschmiedekunst erst vom Ende des 13. Jahrhunderts an nachweisbar ist; ausser dem erwähnten Schrein des heiligen Eleutherius zu Tournay ein aus dem zwölften Jahrhundert stammender in St. Servais in Maestricht, mit strenger, fast byzantinisirender Zeichnung der Figuren<sup>1)</sup> und noch ein ähnlicher im Museum zu Brüssel. Vom Rhein stammt wohl auch jener Bruder Hugo, Mönch zu Oignies, der sich auf den verschiedenen, jetzt im Nonnenkloster zu Namur bewahrten Werken, auf dem Einbände eines Evangelariums, auf einem Kelche und auf einem sehr eigenthümlich gestalteten Reliquarium als Verfertiger nennt und, wie die Pergamentschrift des Reliquariums ergiebt, um 1228 arbeitete<sup>2)</sup>.

Auch zwei meisterhafte Goldschmiedsarbeiten, welche sich zu St. Omer

<sup>1)</sup> Vgl. meine Niederländischen Briefe S. 536. — Hist. de la chässe de St. Servais, par. Alex. Schaepkens, Gand 1849 (Abdruck aus dem Messenger des sciences historiques).

<sup>2)</sup> Vgl. Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. I. (mit einer Abbildung des Reliquariums), und Annal. Archéol. V, p. 318. — Labarte, II, S. 291 ff.

in nördlichen Frankreich befinden, sind Arbeiten dieser Schule. Das städtische Museum bewahrt einen noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Kreuzesfuss aus der Abtei St. Bertin, in Gestalt eines Pilasters mit Darstellungen aus dem alten Testament in Email auf den Flächen, während am Fusse die vier Evangelisten, schon sehr bewegt und frei in der Auffassung und an dem Kapitäl die vier Elemente in plastischer Ausführung angebracht sind<sup>1)</sup>. Die dortige Kirche Notre-Dame besitzt in dem Reliquarium aus der Abtei Clairmarais, das die Gestalt eines Doppelkreuzes und Niello-Darstellungen auf der Rückseite hat, ein Werk der gleichen Zeit<sup>2)</sup>.

In derselben Epoche, in welcher in Frankreich der grossartige Aufschwung der Architektur, die Entwicklung des gothischen Styls begonnen, stand man in der Goldschmiedekunst dort noch wesentlich unter dem Einflusse Deutschlands und bezog aus diesem den künstlerischen Bedarf<sup>3)</sup>. Welchen Werth man auf solche Gegenstände legte, beweist vor allem das Beispiel des Abtes Suger von St. Denis, dessen Aufzeichnungen<sup>4)</sup> auch in dieser Beziehung von Wichtigkeit sind. In lebhaftem Gegensatze zu der strengen Censur, welche der heilige Bernhard gegen den Prunk des Cultus übte, wollte er das Kostbarste zum Dienste des Herrn heranziehen und sorgte ununterbrochen für die Ausstattung seiner Abteikirche, deren Bau er betrieb. Von den Metallarbeiten, die er hervorrief, haben wir freilich meistens nur noch schriftliche Nachricht. Er liess seine Kirche mit erzbeschlagenen Thüren schmücken, er berief (um das Jahr 1144) Goldschmiede aus Lothringen, also aus derselben Gegend, in welcher Nicolaus von Verdun, der Meister des Altars von Klosterneuburg, zu Hause war, besonders um einen grossartigen Untersatz für ein Kreuz zu arbeiten, den man sich wohl nach Art desjenigen aus St. Bertin denken muss<sup>5)</sup>, dann liess er Seiten- und Rückflächen des Hochaltars mit goldenen Relieftafeln bekleiden, endlich entstand ein Schrein des heiligen Dionysius und seiner Gefährten von ähnlicher Gestalt wie der Kasten der heiligen drei Könige in Köln.

Mochten auch die Verfertiger dieser kostbaren Arbeiten grossentheils Fremde sein, so übten doch allmählig diese Vorbilder eine lebhaftere Wirkung auf die einheimische Goldschmiedekunst in Frankreich aus, und wir finden

<sup>1)</sup> Abgeb. in Didron's Annales archéologiques, Vol. XVIII, S. 1 ff., mit vier Taf. Vgl. Labarte, II S. 237.

<sup>2)</sup> Ann. archéologiques, Bd. XIV, S. 285 und 378 mit Abbildungen, und Bd. XV, S. 1. — Labarte II, S. 239.

<sup>3)</sup> Labarte, II S. 244 ff., 294 ff., III, S. 465 ff., 613 ff., 640 ff.

<sup>4)</sup> Vgl. oben S. 33.

<sup>5)</sup> Labarte versucht eine Restauration nach der Beschreibung, Album I, Holzschnitt im Text zu Taf. XLVI.

bald in verschiedenen Theilen des Landes die Spuren ihres selbständigeren Betriebes. Zu den frühesten grösseren Denkmälern gehörte das Grabmal Heinrichs I. Grafen der Champagne, gestorben 1181, im Chor der Kirche des h. Stephan zu Troyes. Das lebensgrosse vergoldete Bronzefigürchen, von dem noch eine Zeichnung bewahrt wird, ruhte unter einem Arcaden-Baldachin und auf einem Sockel, der mit figürlicher und ornamentaler Plastik sowie mit emailirten Platten geschmückt war. Aehnlich war das etwas spätere Grabmal seines Sohnes Graf Thibault's III. (gestorben 1201), und Bruchstücke der Emailen von beiden Werken werden noch im Schatz der dortigen Kathedrale bewahrt<sup>1)</sup>. In Paris stand die Goldschmiedekunst seit dem 13. Jahrhundert in Blüthe, hier wurden die kostbaren Kirchengeschmücke für die Kathedrale Notre-Dame und für die Sainte-Chapelle gefertigt, im Jahre 1292 weist die Steuerrolle hier 116 Goldschmiede auf; in Auxerre, Arras, Montpellier, Avignon nahm dies Handwerk einen grossen Aufschwung, ganz besonders aber bildete es sich in einer der bedeutendsten Städte Aquitaniens, in Limoges, aus, die in der Email-Arbeit bald einen Weltruhm errang. Freilich haben die neueren Forschungen dargethan, dass der Niederrhein in dieser Hinsicht der Limosiner Schule voranging, in welcher vor den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts keine Spuren der Email-fabrication nachweisbar sind<sup>2)</sup>. Irrthümlich wurde bisher einigen erhaltenen Limosiner Arbeiten ein früheres Alter zugesprochen, wie zum Beispiel einer schönen emailirten Platte in dem Museum zu le Mans, welche aus der dortigen Kathedrale stammt und eine ritterliche Gestalt in halber Lebensgrösse mit dem Wappen des Hauses Anjou enthält. Man glaubte früher in ihr das einst daselbst befindliche Monument des Gottfried Plantagenet († 1151) zu sehen, obwohl dasselbe nach glaubwürdigen Nachrichten Ende des 16. Jahrhunderts von den Hugenotten zerstört wurde und seine älteren Beschreibungen mit dieser Platte nicht übereinstimmen. Diese stellt vielmehr seinen Sohn, König Heinrich II. von England, Grafen von Anjou, dar, der 1189 starb<sup>3)</sup>. Zu den ältesten Proben des Limosiner Email gehören ferner einige aus der Abtei Grandmont bei Limoges stammende Fragmente im Museum des Hôtel de Cluny zu Paris; das eine stellt den heiligen Stephan von Muret vor, der mit dem heiligen Nicolaus redet, und diese Platten rühren von dem Reliquien-schreine des ersteren, canonisirt 1189,

<sup>1)</sup> Didron, Ann. archéol. Vol. XX, Trésor de St. Étienne de Troyes mit Abbildungen.

<sup>2)</sup> Labarte, III S. 640 ff., und besonders S. 662 ff.

<sup>3)</sup> Die Inschrift, welche auf ihn noch mehr als auf seinen Vater passt, lautet:  
 Ense tuo, princeps, predonum turba fugatur,  
 Ecclesiisque quies, pace vigente, datur.

her, so dass sie auch nicht früher entstanden sein können<sup>1)</sup>. Unter den Reliquienschreinen französischer Arbeit gehören die meisten erst dem dreizehnten Jahrhundert an, wie der schöne aus der Abtei Mauzac in Auvergne stammende Kasten, welcher mit der Sammlung Soltykoff versteigert wurde; dann der leider seiner Statuetten beraubte Schrein der heiligen Julia in der Pfarrkirche zu Jouarre, auf Geheiss der Aebtissin Eustachia II. (1208 — 1220) gefertigt, mit den ersten Spuren gothischer Motive<sup>2)</sup> endlich der Schrein des heiligen Taurinus in der Kathedrale von Évreux, welcher von den Abte Gilbertus zu St. Taurin (1240 — 1265) aufgestellt wurde. Dieses Werk hat bereits das Aussehen einer kleinen gothischen Kapelle. Zwar ruhen auch hier noch die Bögen auf reichverzierten Säulen und die Laubgewinde des Frieses so wie die Emailmalereien haben noch romanischen Charakter, aber die schlanken Spitzbögen, welche die Bildfelder bedachen, und die Strebepfeiler, welche sie trennen und mit Fialen über das Dach hinaufsteigen, sind schon der gothischen Architektur entlehnt. Der Einfluss des neuen Styls offenbart sich gleichzeitig auch an den Figuren, obwohl die steife Haltung der langen Gestalten, die dünnen, vorgebogenen Hälse, die heftigen Bewegungen, die noch immer gehäuften Falten mehr den Miniaturen vom Anfange des Jahrhunderts, als der gleichzeitigen architektonischen Sculptur entsprechen<sup>3)</sup>.

Was der Schule von Limoges in der Folge eine so grosse Bedeutung gewährte, war namentlich auch die grosse Mannigfaltigkeit ihrer Arbeiten, in welchen sie sich nicht auf einzelne Prachtstücke für Kirchenschätze und für den Gebrauch des Cultus beschränkte, sondern ebenso sehr auch dem weltlichen Luxus entgegenkam. Neben den Leistungen auf dem Felde der Kleinkunst wagte sie sich aber auch an grössere Unternehmungen, wie an den grossen Altar der Abtei Grandmont, von dem wir uns nur noch durch Beschreibungen einen Begriff machen können, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die prachtvollen, lebensgrossen, mit emailirten Kupferplatten belegten Grabmäler, welche im dreizehnten Jahrhundert im nördlichen Frankreich beliebt und von denen vor der Revolution noch zwölf erhalten waren<sup>4)</sup>, aus Limoges herkamen. Die beiden einzigen, welche davon noch übrig sind, die des Prinzen Johann und der Prinzessin Blanche frühverstorbenen Kinder Ludwig's IX., ehemals in Royaumont, jetzt in St. Denis, erwecken übrigens,

<sup>1)</sup> Publicationen anderer Emailen der Zeit aus Limoges bei Labarte, II Taf. CX—CXII.

<sup>2)</sup> Ann. archéol. VIII, S. 136, 260, 295.

<sup>3)</sup> Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, 1851, Vol. II, S. 1 u. Taf. I—III, wiederum mit vortrefflichen Publicationen.

<sup>4)</sup> Vgl. L. de Laborde Notice des émaux (1852), I. S. 59.

abgesehen von der Pracht der Emailfarben, durch die rohe Behandlung der Form, im Vergleich mit der Schönheit der gleichzeitigen Steindenkmäler eine ungünstige Vorstellung von dem Geschick der französischen Metallarbeiter. Jedenfalls ist von dem ursprünglichen Reichthum der französischen Kirchen<sup>1)</sup> nach den systematischen Verheerungen der Revolution zu wenig übrig geblieben, um uns ein Urtheil über die Leistungen der französischen Kunst in diesen Zweigen zu gestatten.

In England ist äusserst wenig von Goldschmiedsarbeiten erhalten; wohl wurde diese Kunst auch hier während des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts in Klöstern, z. B. in den Abteien St. Albans und Gloucester betrieben<sup>2)</sup>, und die Schilderung des grossen, an Bildwerk reichen Altarkreuzes, welches Bischof Richard von Gravesende gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts für seine Kirche bestellte<sup>3)</sup>, zeigt, an welche Arbeiten man sich wagte. Daneben bediente man sich aber auch fremder Arbeiter; der rheinischen Schule gehört ein im britischen Museum zu London befindliches Medaillon mit einer auf England bezüglichen Inschrift und dem Bildniss Heinrichs von Blois, Bischofs von Winchester (1139 — 1146) an, so dass es also auf englische Bestellung geliefert ist. Später wurden Emails aus Limoges bezogen, wie sich dies an dem oben erwähnten Denkmal des William von Valence († 1296) schon aus der Technik ergab<sup>4)</sup>. Während die Bronzebilder Heinrichs III. und der Königin Eleonore, wie wir oben sahen<sup>5)</sup>, wahrscheinlich von einem Italiener gefertigt waren, werden in vielen Urkunden die Emails schlechthin als Arbeit aus Limoges (opus Lemovicinum) bezeichnet. Ueberdies wissen wir in Beziehung auf das Grab des Bischofs von Rochester Walthers von Merton († 1276) durch die noch erhaltene Rechnung der Testamentsexekutoren, dass diese nicht bloss die Emails, sondern auch einen Meister Johannes von dorthier kommen liessen, um sie zusammzusetzen<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Der Abbé Texier hat ermittelt, dass sich in der Abtei Grandmont noch im Jahre 1787 mehr als 50 und nach den Inventarien der Kirchen zu Limoges in dieser einzigen Stadt 438 meist emailirte Reliquiarien befanden. Allerdings werden die übrigen Provinzen nicht so reich gewesen sein wie diese Heimath der Metallarbeit, indessen ist jedenfalls die grosse Armuth Frankreichs an solchen Schätzen hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, dass die Convents-Commissarien des Jahres 1793 es sich zur Aufgabe gestellt hatten, die Kirchen alles Metalls zu berauben, um es zu verkaufen oder in die Münze zu schicken.

<sup>2)</sup> Matth. Paris, Vit. Abb. S. Albani, S. 71, 78 ff.

<sup>3)</sup> Monast. Angl. III, S. 311.

<sup>4)</sup> S. 602.

<sup>5)</sup> S. 601.

<sup>6)</sup> Die Urkunde befindet sich in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford und ist

Neben dem feineren Handwerk der Goldschmiede muss ich zum Beschlusse auch noch der Schlosser und Schmiede gedenken, da gerade diese gröbereren Arbeiten den auffallendsten Beweis für die Verbreitung des Geschmacks und Stylgefühles in dieser Zeit geben<sup>1)</sup>. Besonders äussert sich dies an den Thürbeschlägen. Die früheren Jahrhunderte hatten nach der stolzen Pracht eherner Thüren gestrebt, der gothische Styl begnügte sich auch hier wie in anderen Beziehungen mit minder kostbarem Stoffe, wusste ihm aber durch die Form einen Werth zu geben. Er setzte die Flügel seiner weit geöffneten Thore auch an den reichsten Domen aus schlichten, senkrecht gestellten Eichenbohlen zusammen, verband diese aber durch eiserne Bänder, welche auf beiden Flügeln symmetrisch in Ranken und Blattwerk auslaufen, von regelmässig gestalteten Nägeln befestigt sind und durch die Zeichnung und die stylgemässe, sorgfältige Ausführung eine wahre Zierde des Aeusseren bilden. Oft sind dabei die feineren Umrisse des Blattwerkes eingegraben, die weichen Theile herausgetrieben und gebauht. In gleicher Weise wurden dann die Schlösser mit breiten Platten, die Schlüssel mit kunstreichen Rankengewinden oder sogar mit Figuren geschmückt<sup>2)</sup>. Die meisten künstlerischen Schmiedearbeiten, welche wir noch besitzen, finden sich im Inneren der Kirchen an Gittern, Leuchtern oder beweglichen Armen zum Aufhängen von Gefässen, und gehören dem späteren Mittelalter an, indessen sind auch einzelne Thürbeschläge erhalten. So in Deutschland die der Kirche zu Boppard<sup>3)</sup> aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Die Bänder endigen hier mit einfachen Ranken ohne weiteres Blattwerk, bilden aber dafür in jeder der Thürfüllungen eine in sich abgeschlossene Figur. Bei weitem die schönste Arbeit dieser Art sind aber die Beschläge der beiden westlichen Seitenportale von Notre-Dame zu Paris<sup>4)</sup>, an denen man die Mannigfaltigkeit des Blattwerkes, die

von Albert Way in der *Archaeologia brit.* bekannt gemacht. Vgl. Labarte, a. a. O. III, S. 702.

<sup>1)</sup> Vgl. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'architecture*, Bd. VIII, S. 288, Artikel *Serrurerie*, F. Bock über Schlosserarbeit an Thüren, in den *Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates*, Bd. I., S. 141 ff., Essenwein, *Eisenarbeiten in Krakau*, Mittheilungen der Centralcommission, II, S. 305 f. — Herm. Riewel, *Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Oesterreich*, Mittheilungen, XV, S. 39 — 88. mit zahlreichen Abbildungen.

<sup>2)</sup> Vgl. den mit drei männlichen Gestalten verzierten Schlüssel (in der Elisabethkirche zu Marburg aufbewahrt, aber wohl älter als der Bau) bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 64.

<sup>3)</sup> Gladbach, Fortsetzung von Moller's Denkmälern, Taf. 21.

<sup>4)</sup> Sie sind oft abgebildet, unter anderem in Lecomte's *Monographie de N. D. de Paris*, in den *Annales archéol.* XII, p. 51, und bei v. Hefner-Alteneck, *Eisenwerke des Mittelalters und der Renaissance*, Frankfurt 1870, Taf. 61 f.

sinnreiche Anordnung der wiederkehrenden Ranken, die Festigkeit der Umrisse nicht genug bewundern kann. Die Phantasie des Meisters hat sich hier sogar einige Male mit Glück darin versucht, Vögel in den Zweigen anzubringen. Künstlerischer Sinn und künstlerische Freiheit waren selbst auf die Männer übergegangen, welche den schweren Hammer zu schwingen und das spröde Eisen zu schmieden hatten. Ein weiteres Beispiel, wie sich der bildnerische Sinn bis auf die unscheinbarsten Dinge erstreckte, giebt ein Waffeleisen in der Sammlung des Hôtel de Cluny, an welchem, in ganz erträglichem Style anscheinend aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Trinität und Scenen aus dem Leben des Heilandes dargestellt sind <sup>1)</sup>.

So sehen wir denn die Kunst des Mittelalters nicht als das Eigenthum weniger vorzugsweise begabter und sorgfältig durchgebildeter Genien, sondern als ein Gemeingut Aller, die irgendwie für höhere Zwecke mitzuarbeiten berufen waren, in ihren höchsten Leistungen so bescheiden, dass die Urheber nicht einmal daran gedacht haben, ihr geistiges Eigenthum zu bezeichnen, in den bescheidensten Aufgaben noch so rege, dass sie auch ihnen ein individuelles Leben zu leihen wusste. Man hat diese Eigenschaft in unseren Tagen oft herausgehoben und die Annäherung an das Handwerk als ein Heilmittel für die Schwächen unserer künstlerischen Zustände empfohlen. Allein so nützlich die hierauf gerichteten Bestrebungen sein mögen, darf man doch nicht verkennen, dass jene Erscheinung im Mittelalter nicht die Ursache, sondern eine Wirkung der Kunstblüthe oder ihrer tieferen Gründe war. Die Kunst beruhte nicht auf einer höheren Bildung oder auf genialen Anschauungen, sondern auf der allen gemeinsamen Religiosität, und diese Religiosität bestand nicht in ascetischer Weltentsagung oder in einseitiger Schriftlehre, sondern in der frohen Ueberzeugung von dem Einklange der Schrift mit der Offenbarung Gottes in der Natur, von der Einigung beider in und durch die Kirche. Dies freudige Gefühl durchdrang nicht bloss alle Stände, sondern gab ihnen auch Sinn für Ordnung, Symmetrie und Harmonie, und erhob sie über das Gebiet gemeiner Nützlichkeit. Die Kunst hatte eine frohe Botschaft zu verkünden, sie war ein Zeugniß aller für alle; daher konnte sie anspruchslos und zugleich muthig und jugendfrisch aus dem Handwerke hervorgehen und selbst die härtesten Arbeiten mit ihrem Geiste durchdringen.

---

<sup>1)</sup> Annales arch. XIII, p. 43, 86; andere Proben ebenda, Bd. XIV, Ferronière du moyen âge.