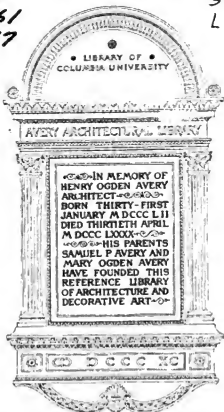


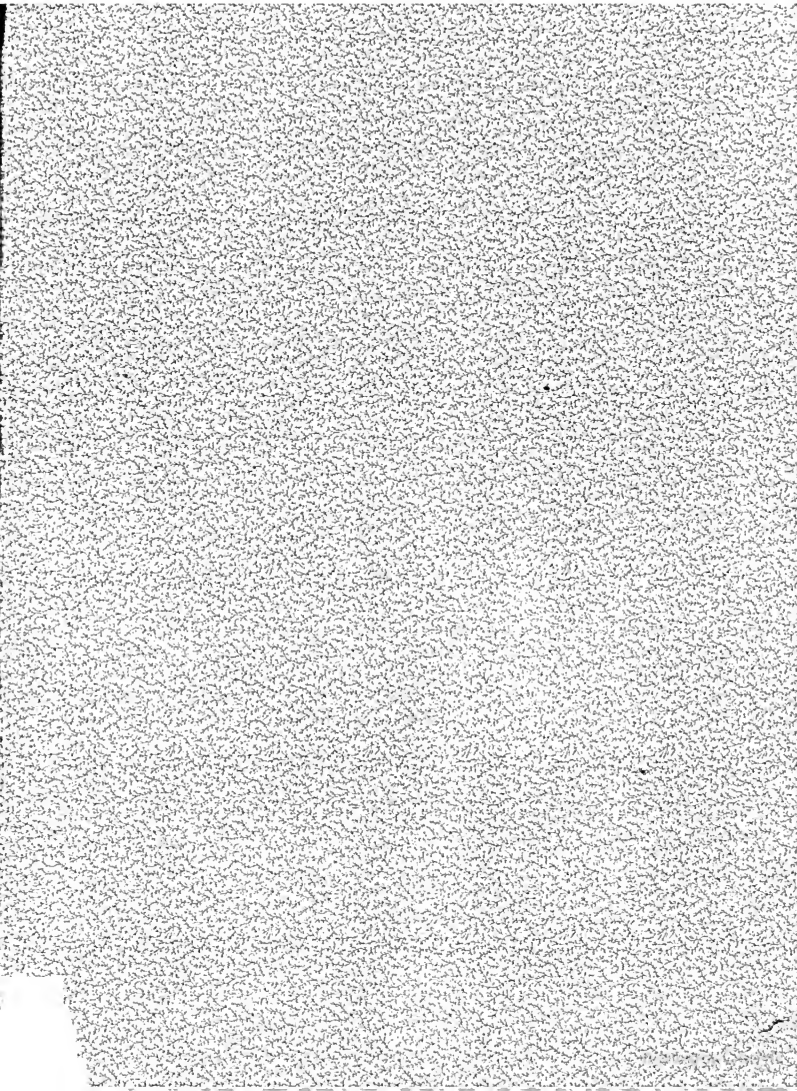


AA  
1061  
F77

V.12

309  
LOW











1873.

# DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE  
NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

**ERNST FÖRSTER.**

ZWÖLFTER BAND.

---

LEIPZIG.

T. O. WEIGEL.

1869.

AA

1061

F77

v. 12

DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD IN LEIPZIG.



## VORREDE ZUM ZWÖLFTEN BANDE.

Fünfzehn Jahre sind verflossen, seit ich das Werk begonnen, dessen zwölften und letzten Band ich hiermit den Freunden der vaterländischen Kunst übergebe. Das Ziel, das ich mir gesteckt, habe ich im Vorwort des ersten Bandes bezeichnet: es sollte eine klare und genügende Anschauung der deutschen Kunstdenkmale, in Baukunst, Bildnerei und Malerei, von Einführung des Christenthums an bis auf unsere Zeit gegeben werden, wobei für die Auswahl der Gegenstände, die natürlich beschränkt sein musste, das geschichtlich und besonders kunstgeschichtlich Bedeutsame, das Charakteristische und das Schöne als massgebend bezeichnet wurden. Ich habe das Ziel unverrückt vor Augen behalten. Dass die Erreichung desselben mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben würde, haben wir, Autor und Verleger, uns von Anfang an nicht verhehlt, und nachträglich vielfach erfahren. Die Durchführung des Unternehmens erforderte Ausdauer, grosse Anstrengungen und nicht unbedeutende Opfer von beiden Seiten. Der Gedanke aber, der deutschen Literatur ein Werk zu liefern, das eine fühlbare Lücke auszufüllen und eine bleibende Stelle in ihr einzunehmen bestimmt wäre, das den Reichthum und die Mannichfaltigkeit eruster Kunstleistungen unsrer Vorfahren und unsrer Zeitgenossen in treuen Abbildungen mit Geschichte und Erklärung zu Freude und Belehrung darbiete, hat uns auf dem Wege zu unserm vorgesteckten Ziele geleitet und gekräftigt, dass wir es erreichen konnten.

Eine der grössten Schwierigkeiten bei diesem Unternehmen lag in dem Umstand, dass der Stoff nicht bereit lag; dass er zum Theil aus verschiedenen Orten und Ländern herbeigeschafft, ja sogar — wie einzelne Fälle ergeben haben — erst entdeckt werden musste. Ich habe mich indess die Mühe nicht verdrissen lassen, nicht nur Deutschland in allen Richtungen wiederholt zu durchreisen, um die betreffenden Kunstdenkmale aufzusuchen, zu studieren und abzuzeichnen; ich habe auch was sich Bedeutendes für die Zwecke dieses Werks im Ausland, namentlich in Belgien, Frankreich, England, in Polen, Spanien und Portugal, und vornehmlich in Italien vorfindet, in gleicher Weise zu gewinnen gesucht. Freilich war es nicht möglich, in der vorbestimmten Beschränkung des Werks auf 600 Bildtafeln den sich darbietenden Reichthum zu erschöpfen, und auf manches bedeutungsvolle Denkmal habe ich verzichten müssen. Namentlich bedauere ich, einige der vorzüglichsten Altarwerke des 15. Jahrhunderts nicht in ganzer Ausdehnung, manches höchst interessante Gemälde, wie z. B. „das Brautpaar“ von Jan van Eyk in der National-Galerie in London, gar nicht haben geben zu können; ebensowohl, dass die Neuzeit wegen der grossen Fülle ihrer Productionen nur

K. FÖRSTER'S Denkmale der deutschen Kunst. III.

mit sehr wenigen Leistungen vertreten sein konnte; nicht gerechnet, dass mir in dieser Beziehung manche sehr bereitwillig gegebene Zusagen nicht gehalten worden sind.

Dennoch lebe ich der Zuversicht, dass aus dem Werk die Anschauung eines Gesamtbildes der deutschen Kunstentwicklung gewonnen werden kann, sobald sein Inhalt — was aus den oben angeführten Gründen während der Ausführung unmöglich war — in eine chronologische Folge gebracht sein wird.

Zu diesem Zwecke habe ich den gesammten Inhalt der 12 Bände in einer nach der Zeitfolge geordneten Uebersicht zusammengestellt, die Lücken in der Geschichte durch Hinweisung auf Werke und Meister von Bedeutung, die hier keine Aufnahme finden konnten, auszufüllen gesucht, und zugleich damit den Besitzern der „Denkmale“ die Gelegenheit an die Hand gegeben, Abbildungen sowohl als Text sich selbst danach chronologisch ordnen zu können.

Schliesslich halte ich mich für verpflichtet, Allen die so freundlich gewesen, mich bei der Ausführung dieses Werkes mit künstlerischen, wie mit literarischen Mittheilungen zu unterstützen, namentlich aber auch den Kupferstechern, die zum Gelingen desselben wesentlich beigetragen, meinen innigsten, wärmsten Dank auszusprechen.

München im März 1869.

**Ernst Förster.**

# INHALT DES ZWÖLFTEN BANDES.

## I. BAUKUNST.

	Seite
Die St. Michaelskirche zu Fulda, mit 3 Bildtafeln . . . . .	1 ✓
Der Dom zu Gurk in Kärnten, mit 4 Bildtafeln . . . . .	7 ✓
Betsaal des Grafen Eberhard des Aelteren von Württemberg und Teck, mit 1 Bildtafel . . . . .	15 ✓
Der Dom zu Bremen, mit 2 Bildtafeln . . . . .	17 c.
Die Grufcapelle zu Möding, mit 1 Bildtafel . . . . .	23 a.
Der Karner zu Hartberg in Steiermark, mit 1 Bildtafel . . . . .	25 c.
Rundkirchen in Nieder-Oesterreich. Pulkaun und Scheidlingskirchen, mit 1 Bildtafel . . . . .	27 c.
Die St. Jacobskirche in Rothenburg an der Tauber, mit 1 Bildtafel und 1 Holzschnitt . . . . .	29 a.
Das Grabmal des Königs Theodorich in Ravenna, mit 2 Bildtafeln . . . . .	35 ✓
Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart, mit 1 Bildtafel . . . . .	39 c.
Die St. Nicolai-Capelle in Podwinetz, mit 1 Bildtafel . . . . .	41 c.
Der Dom zu Prag, mit 2 Bildtafeln . . . . .	43 ✓
Das neue Theater in Leipzig, mit 3 Bildtafeln . . . . .	47 c.
Der neue Rathhausbau in Göttingen, mit 1 Bildtafel . . . . .	53 c.
Die Krypta des Domes zu Freising, mit 1 Bildtafel . . . . .	55 c.

## II. BILDNEREI.

Der Hochaltar in der St. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, mit 1 Bildtafel . . . . .	1 c.
Statuen in der St. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, mit 2 Bildtafeln . . . . .	3 ✓
Denkmal der Erfindung des Buchdrucks in Frankfurt a. M., mit 1 Bildtafel . . . . .	7 d.
Die heilige Familie. Holzschnittwerk in der Kirche zu Calcar, mit 1 Bildtafel . . . . .	11 ✓
Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeran in München, mit 1 Bildtafel . . . . .	13 c.
Der neue Fischbrunnen in München von Conrad Knoll, mit 1 Bildtafel . . . . .	15 ✓
Die Helden im Haussaal zu Göttingen, mit 1 Bildtafel . . . . .	17 c.

## III. MALEREI.

S. Andreas am Kreuz in S. Lorenzo sulla Costa, mit 1 Bildtafel . . . . .	1 c.
Die Geburt Christi von Friedrich Herlen, mit 1 Bildtafel . . . . .	3 ✓
Die Erweckung des Lazarus vom Hauptaltar der Kirche zu Calcar, mit 1 Bildtafel . . . . .	5 ✓
Ein Hausaltar aus der niederdeutschen Schule, mit 3 Bildtafeln . . . . .	7 c.
Ein Altargemälde vom Meister des Bartholomäus, mit 2 Bildtafeln . . . . .	11 ✓
S. Eligius und das Brautpaar von Pieter Christophsen, mit 1 Bildtafel . . . . .	15 ✓
Der Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa im Dome zu Aachen, mit 1 Bildtafel . . . . .	17 ✓
Das Altarwerk der Familie von Harkouay, altdeutsche Schule, mit 3 Bildtafeln . . . . .	21 c.

INHALT.

	Seite
<u>Die Klage um den Leichnam Christi von dem Meister von Werden, mit 1 Bildtafel . . . . .</u>	25 ✓
<u>Jerusalem und Babel von Ed. Bendemann, mit 1 Bildtafel . . . . .</u>	27 ✓
<u>Ein Theatercorban von Bonaventura Genelli, mit 1 Bildtafel . . . . .</u>	29 ✓
<u>Das Votivgemälde des Gerard David in Rouen, mit 1 Bildtafel . . . . .</u>	31 ✓
<u>Chronologische Uebersicht des vollständigen Werkes . . . . .</u>	I
<u>Register . . . . .</u>	XXXVI -
<u>Bildnis des Herausgebers Ernst Förster von W. Kaulbach. ✓</u>	

**ERSTE ABTHEILUNG.**

**B A U K U N S T.**



# DIE ST. MICHAELISKIRCHE ZU FULDA.

Mit 3 Bildtafeln.\*

Fulda ist als Sitz des Apostels der Deutschen, Bonifacius, ein wichtiger Punkt für die Culturgeschichte unseres Vaterlandes. Um das Denkmal freilich des todesfreudigen Märtyrers, um seine ursprüngliche Grabstätte in der von seinem Schüler Sturmins im J 744 erbauten und erweiterten Benedictiner Abtei-Kirche, die unter Abt Eigil prächtig vollendet und 819 feierlich eingeweiht und nach dem Brande von 937 in der alten Gestalt wieder aufgebaut worden, hat uns der blinde Modernisierungseifer des Fürst-Abtes Adalbert Freiherr v. Schleifras gebracht, der im J. 1700 die alterthümliche Kirche niederreißen und an ihrer Stelle einen Neubau im damaligen Zeitgeschmack aufführen liess. Dagegen ist uns die unter dem erwähnten Abt Eigil auf einer Anhöhe nördlich von der Klosterkirche durch den Mönch Racholf 820—821 erbaute St. Michaeliskirche in ihren wesentlichen Bestandtheilen erhalten, als eines der eigenhümlichsten Baudenkmale aus der Frözeit deutschen Culturlebens. Der Plan zur Kirche stammt wahrscheinlich von dem gelehrten Rhabanus Maurus her, der um jene Zeit der Klosterschule vorstand; die Einweihung erfolgte am 15. Jan. 822, zur Ehre Christi, des Erzengels Michael, des Evangelisten Johannes und anderer Heiligen.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts erfuhr die kleine Kirche nicht nur eine Herstellung des beschädigten Rundbaues, sondern eine Erhöhung der Oberkirche, den Anbau eines kleinen Langhauses nebst Thurm, und eine Vorhalle zum Eingang in die Krypta an der Südseite, ein Bau, der im J 1092 durch Volram Bischof von Minden eingeweiht wurde.

Nachdem im J. 1700 die alte Klosterkirche niedergedrückt und durch einen Neubau ersetzt worden war, musste im J. 1716 auch die St. Michaeliskirche die Wucht der herrschenden Mode empfinden. Auf Antrieb des Probstes Stephan v. Cloß liess der Fürstabt Constantin v. Butlar mehrfache Veränderungen und Ausschmückungen an dem Bau vornehmen. Die südliche Vorhalle (Taf. I. B. t) wurde eine Nebencapelle mit einem Altar; die Krypta erhielt einen neuen Altar, und ein vergoldetes Gitter dahinter, durch welches man die Gräber Eigils und Animchads sehen konnte. Der südlichen Nebencapelle gegenüber wurde an der Nordseite eine Capelle (Taf. I. B. r) als Begräbnisstätte für die Probstes mit einer Sacristie erbaut und dem h. Rochus gewidmet, und dadurch eine Verbindung mit den Probstesgebäuden

Geschichte.  
820—821.

822.

1090.

1092.

1716.

Nebencapelle.

\* Mit freundlich gestatteter Benutzung der „Mittelalterlichen Baudenkmale in Kurhessen, herausgegeben von dem Vereine für hessische Geschichte und Landeskunde, Kassel 1866.“ Die Zeichnungen sind von H. v. Dehn-Rothfeller nach den Aufnahmen L. Hoffmanns.

E. Förster's Baudenkmale der deutschen Kunst, XII.

Baukunst.

bezweckt. Das „heilige Grab“ in der Mitte der Rotunde wurde beseitigt, in der Absis aufgestellt, und ein Prachtaltar im Roccoco-Geschmack an die Stelle gesetzt. Statt der spätgothischen Fenster in der obern Mauer der Rotunde, die zugemauert wurden, erhielt sie breite, niedrige Oefnungen mit halbkreisrundem Abschluss, und der Mittelraum ein hölzernes Gewölbe. Auch in das Langhaus wurden neue, mit Stüchappen überwölbte Fenster eingezogen, und ein steinernes Gewölbe in elliptischen Bogen aufgeführt. Zwei ähnliche Gewölbe bekam der Thurmhan. Der alte Eingang zum Thurm an der Westseite wurde vermauert und durch einen andern im Roccoco-Geschmack an der Südseite ersetzt, über welchem überdiess ein gleich schönes, gedrücktes Fenster in der Thurmmauer seinen Platz erhielt.

Ungeachtet dieser ziemlich gewaltsamen Neuerungen, war es doch möglich sie wieder zu beseitigen und das bedeutsame Baudenkmal soviel wie möglich in seinem ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, was Prof. J. F. Lange zu Marburg 1855 mit vielem Beifall ausgeführt hat.

1855.

Gesamtbild.

Die perspektivische Ansicht auf Taf. 1. lässt uns den hochmittelalterlichen Charakter der Kirche sogleich erkennen, die kleine von spätern Anbauten umschlossene Rotunde, das Ganze äusserst schmucklos, mit Ausnahme des Thurmes an der Westseite, der an den Fenstern und dem Portal spätere, entwickeltere Bauformen zeigt.

Auszerr.

Die Kirche besteht aus einer Rotunde von 38 F. Durchm., an welche sich im Osten eine halbkreisrunde, rechtwinkelig ummauerte Absis, im Westen ein 26 F. langes und 20 F. breites Langhaus, und ein quadratischer Thurm von 28 F. äusserem Durchm., ferner im Süden — und zwar nicht im rechten Winkel — eine Vorhalle von 16 F. Länge und gleicher Breite anschliessen.

Krypta.

Der Kern des Gebäudes ist die Rotunde; seine Grundlage die Krypta (Grundriss Taf. 1. a. Durchschnitt auf Taf. 2. A.). Zwei concentrische Kreise bilden diese unterirdische Rotunde, deren mittelster 19 F., deren äusserer 40 F. im Durchm. zählt. Beide sind durch Tonnengewölbe überdeckt, deren äusseres auf 8 paarweis ins Kreuz gestellten Zwischenmauern (Taf. 1. A. x) ruht, die sich an die beiden kreisförmigen Mauern anlehnen, deren Inneres von einer in der Mitte stehenden Säule getragen wird, um welche es in die Runde läuft. Diese Säule, die einen gestürzten dorischen Echinus als Fuss, eine rohe Nachbildung des ionischen Capitäls als Kopf, und eifien nur 3 F. langen, 15½ Z. dicken ganz unverjüngten Schaft hat (Taf. 2. Fig. b), ist 4 Fuss hoch; die Wölbungen sind nur 2 F. höher, und liegen unmittelbar auf dem Capitäl in quadratischer Grundform auf. Der Umgang der Krypta (Taf. 1. A. n.) steht durch vier Bogenöffnungen in der cylindrischen Mauer mit der innern Rotunde in Verbindung und seine durch die Zwischenmauern gebildeten Abtheilungen sind ebenfalls durch gleich enge Bogenöffnungen verbunden. Sie haben im 11. Jahrhundert (nach den Jahrbüchern des Fuldaer Klosters) einigen der Mönche zur Wohnung gedient. Das Mauerwerk besteht aus kleinen, roh zugehauenen Bruchsteinen. An der Ostseite der innern Rotunde steht ein Altar, hinter welchem im Umgang eine Begräbnisstelle mit jetzt zwei leeren Särgen sichtbar ist, in denen einst die sterblichen Ueberreste Eiligs und des Mönchs Animachaus,



der 34 Jahre lang in der Krypta gelebt haben soll, verschlossen gewesen. Der Zugang zur Krypta ist in der Vorhalle an der Südseite (Taf. 1. B. 1.), und war deshalb wohl ursprünglich aussen an der Umfassungsmauer der Rotunde. Licht scheint nur durch ein Paar Öffnungen an der Südostseite und zwar sehr spärlich einzudringen.

Auf dieser Krypta, als ihrem Unterbau, ist die obere Rotunde, die ursprüngliche obere Rotunde, Kirche, und zwar — nach der Absicht des Rhabanus Maurus — als Nachbildung der Heiligen-Grabcapelle in Jerusalem aufgeführt. Diese Rotunde (Taf. 1. B. s.) von 41 F. innerem Durchmesser hat ebenfalls einen kreisrunden Mittelraum von 20 1/2 F. Durchm. mit einem concentrischen Ungang. Beide sind geschieden durch 8 im Kreis aufgestellte Säulen, die durch Bogen verbunden einen hohlen cylindrischen Mauerkörper tragen. (Taf. 2 Durchschn.) Diese Säulen, von der Höhe ihres sechsfachen untern Durchmessers, sind sehr stark, haben attische Basen, antikisierende, der römisch-korinthischen und compositen Ordnung nachgebildete Capitale und vortretende, fein gegliederte Deckplatten (Taf. 2. c.), alles zwar sorgfältig, doch ohne entschiedenes Formgefühl ausgeführt. Die Bogen, die auf den Deckplatten unmittelbar aufsitzen, sind einfach glatt, ohne Profilierung.

Der cylindrische Mauerkörper über den Bogen hat in seiner Fortsetzung in der Höhe seine jetzige Gestalt erst im 11. Jahrhundert erhalten. Ueber der Mittelsäule der Krypta war in der oberen Kirche ursprünglich eine Nachbildung des Grabes Christi in der Heiligen-Grabcapelle zu Jerusalem angebracht, auch hatte die ganze Anlage eine durchgehende symbolische Bedeutung, wie wir aus einer poetischen Beschreibung vom Mönche Candidus, einem Zeitgenossen des Abtes Eigil, ersehen. „Die einzige Säule der Krypta, auf der die ganze Kirche ruht, ist Christus auf Erden; der Stein, der das Kuppelgewölbe der ursprünglichen kleinen Kirche schloss, ist Christus im Himmel. Die acht Säulen der oberen Kirche um das Grab Christi sind seine acht Seligpreisungen.“ Im Jahre 822 hatte die Kirche drei geweihte Altäre, davon der hauptsächlichste „zum Kreuz und Grabe Christi“ bezeichnet war. Die Fenster sind einfach rundbogig, schmal, von mässiger Höhe und haben glatte, eingeschrägte Laibungen.

Durch die Erweiterungen des Abtes Rudbald im 11. Jahrhundert musste die Kirche eine ganz veränderte Gestalt gewinnen. Im Westen wurde ein einschiffiges Langhaus mit zwei Fenstern an jeder Seite angebaut und durch eine fast die ganze Breite einnehmende Bogenöffnung mit der um einige Stufen höheren Rotunde verbunden. (S. den Durchschnit auf Taf. 2 und die perspectivische Abbildung auf Taf. 3.) Durch hohe, halbkreisrund abgeschlossene Fenster, mit glatten, abgechrägten Laibungen fällt das Licht ein. An die Stelle der ursprünglichen Holzlecke sind später 2 Kreuzgewölbe (mit entsprechenden äusseren Widerlagern) getreten, von denen das eine an der Nordseite ehemals zu einer Kanzeltreppe benutzt worden ist.

Weiter westlich folgt sodann mit etwas vortretenden sehr starken Mauern der quadratische Thurmbau (Taf. 1. B. n.), dessen Erdgeschoss im Kreuz überwölbt, eine Vorhalle bildet, die durch eine weite, die ganze Breite einnehmende Bogenöffnung mit dem Langhaus in Verbindung steht. An und in der Mauer der Südseite führt eine Treppe in das obere

Langhaus.

Thurmbau.

Stockwerk. (S. auch den Durchschnitt Taf. 2.) Diess ist eine Empore, die nach dem Schiff der Kirche eine dreitheilige, in der Mitte von 2 Säulen getragene Bogenöffnung hat; und als Orgelchor dient. (S. den Grundriss auf Taf. 1. C. a, die Orgel o; und den Durchschnitt auf Taf. 2.) Das Licht dringt durch viertheilige Rosettenfenster ein. (Taf. 1. Perspectivische Ansicht.) Die Empor ist im Kreuz überwölbt und ist höher, als die äussere Eintheilung des Thurmes vermuthen lässt.

Darüber steht ein drittes Stockwerk (Grundriss D. auf Taf. 1), das etwas über das Langhausdach emporragt und an jeder seiner vier Seiten (also auch nach dem Dachraum des Schiffs) dreitheilige Fenster hat, deren Bogen auf je zwei Zwergsäulen mit breiten Kämpfern ruhen. (Perspectivische Abbildung auf Taf. 1. Durchschnitt auf Taf. 2.) Ueber einem wenig ausladenden Kränzesims steigt die Dachpyramide auf; nicht in gerader, sondern in einer durch einen stumpfen Winkel charakterisierten Linie, wie die Construction im Durchschnitt auf Taf. 2. zeigt. Ein nicht sehr breites Portal (Taf. 1. B. p. und perspectivische Ansicht) bildet an der Westseite des Thurms den Haupteingang zur Kirche. Seine Laibung ist verjüngt nach innen und gegliedert mit Pfeilern, Säulen und Rundbogen.

Dass das obere Stockwerk des Thurmes mit seinen Eckquadern und dreitheiligen Schallfenstern, und seiner Dachpyramide nicht dem elften, sondern dem dreizehnten Jahrhundert angehört, bedarf kaum besonderer Erwähnung. Von späteren Restaurationen später!

Die bedeutendste Veränderung erfuhr im elften Jahrhundert die Rotunde, deren Kuppelgewölbe abgebrochen wurde, um eine Erhöhung der Rundmauern zu ermöglichen.

Der obere  
Gang.

Der vom Abt Ruthardt erbaute obere Gang hat nach dem Mittelraume hin vier zweitheilige Fenster, deren kleine Rundbogen durch eine Zwergsäule gestützt sind. Diese Säulen haben die attische Basis ohne Eckblätter, verjüngte Schaft, Würfelcapitale mit stark vorkragenden Deckplatten. Die Bogen sind ungegliedert, glatt.

Beide Umgänge, der untere wie der obere sind mit Balkendecken versehen, deren runde Mauerlatten auf Tragsteinen ruhen. Im unteren Umgange sind 5 Strehebogen von der äusseren Mauer nach der innern geschlagen. (Grundriss Taf. 1. B. w. deutlich im Durchschnitt Taf. 2 hinter dem Hauptaltar.) Der obere Umgang hat (Grundriss 1. C. l.) eine kleine überwölbte Absis über der des untern, mit eingebledeten Ecksäulchen unter dem Bogenansatz. Durch vier schmale Rundbogenfenster erhält der obere Umgang Licht, und durch eine dreitheilige Oeffnung, deren Bogen von zwei zierlichen Säulen getragen werden, sieht man aus demselben in das Schiff.

Im J. 1618 fand eine nochmalige Erhöhung der Rotundemauer statt, womit eine Erneuerung auch des Dachhelmes nothwendig verbunden war, sowie eine Höhersetzung der Fenster, denen eine spät gothische Form gegeben wurde.

Restauration.

Die Achtung vor den Werken unsrer Vorfahren bildet einen der erfreulichsten Grundzüge unserer Zeit. Sie kam auch der kleinen und doch für die Kunst- und Culturgeschichte Deutschlands wichtigen Kirche zu Gute. Der mit der Herstellung der St.

Michaeliskirche beauftragte Architekt, Prof. Lange, äussert sich selbst darüber in folgender Weise: \*)

„Vor allem wurden die Zusätze des vorigen Jahrhunderts, durch welche namentlich die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Theile der Kirche entstellt und beschädigt worden waren, entfernt, die eingebauten elliptischen Bogen und Gewölbe, sowie die hässlichen vier-eckten und halbrunden Fenster abgebrochen und im Style der betreffenden Theile des Bauwerks wieder ergänzt. Demgemäss wurden nicht nur die genannten Theile der Anbauten des 11. Jahrhunderts, sondern auch namentlich die beiden Portale, deren eines sich an der südlichen Vorhalle, das andere am westlichen Glockenthurme befindet, in dem Rundbogenstyle dieser Zeit erneuert; namentlich letzteres an seine frühere Stelle an der Westseite des Thurmes, wo noch Reste des ursprünglichen Portalgewandes vorhanden waren, und wenigstens Fingerzeige über die einstige Grösse desselben lieferten, verlegt; die durch den Wegfall des spätern, an der Südseite des Thurmes eingebrochen gewesenen Portales entstandene Lücke aber durch Anlage einer mit durchbrochenem Mantel versehenen Wendeltreppe nach der Orgelbühne ausgefüllt. Die Verbindung der letzteren, sowie des obern Umganges der Rotunde mit dem Langhause wurde durch je drei Bogenstellungen hergestellt, welche von Säulen mit Würfelcapitälen getragen werden. Die Orgel selbst erhielt ein neues, der architektonischen Umgebung angepasstes Gehäuse.

Was die eigentliche Rundkirche betrifft, so wurde vor allem statt des seit der letzten Verunstaltung bestehenden, kellertreppenartigen, durch eine Fallthüre geschlossenen Einganges der Krypta, eine neue aus der südlichen Vorhalle gerade in dieselbe hinabführende Treppe angelegt. Das „Heilige Grab“ in der Mitte der Rotunde liess sich nicht wieder herstellen, dagegen wurde ein neuer Hochaltar im carolingischen Styl aufgeführt, und zwar nach der Beschreibung eines in der Abteikirche 830 von Rhabanns errichteten Altars, wie sie der gleichzeitige Mönch Ruodulf gibt. Durch die Anlage eines eisernen Gitters zwischen den Säulen, statt des vorhandenen plumpen hölzernen, wurde der Altarraum ganz in der Weise, wie es im christlichen Alterthume durch die Cancelli geschah, von dem übrigen Kirchenraume abgetrennt, und dann ferner durch die Aufstellung eines, gleichfalls altchristlichen Beispielen nachgebildeten Ambons in dem Gitter der westlichen, gegen das Langhaus gerichteten Intercolunnie, dessen Evangelienpult von einem Adler getragen wird, diese Einrichtung in streng alterthümlicher Weise durchgeführt. Sodann wurde durch Senkung des Fussbodens, rings um den Mittelraum, so dass dieser um eine ringförmig herumgeführte Stufe erhöht erscheint, die Bedeutung desselben äusserlich hervorgehoben und die Kreisform dadurch ebenso auf dem Boden abgeschlossen, wie dieses durch die Schilbhögen und den cylindrischen Mauerkörper über den Säulen bewirkt wird; während ausserdem durch drei neuangelegte Stufenreihen, die aus dem Langhaus in die Rotunde führen, die Bedeutsamkeit der letzteren erhöht wird. Die gänzlich verbaute untere Absis wurde wieder geöffnet und ebenso wie die obere mit einem

\*) In einer kleinen Schrift „Die St. Michaeliskirche zu Fulda.

K. Förster's Denkmale der deutschen Kunst, XII.

Baukunst.

neuen Altare versehen. Die vermauerten Fenster der Rotunde wurden wieder geöffnet, die gänzlich zerstörten stülgemäss wieder hergestellt und mit in farbigen Mustern ausgeführter Verglasung versehen. Die ursprüngliche polychrome Decoration der innern Wand- und Bogenflächen, welche unter vielen Schichten successiver Kalkübertünchung sich ziemlich deutlich erhalten hat, wurde sorgfältig wiederhergestellt und der gesammte Farbenschmuck des Innern nach Mässgabe dieses Vorbildes und unter Mitbenutzung anderer, dem christlichen Alterthume angehörender, oder aus den Miniaturen gleichzeitiger Handschriften entnommener Motive ergänzend durchgeführt.“

Nach dieser Darlegung erscheint die Restauration als eine durchgreifende, sodass die gegenwärtige Erscheinung der Kirche im Innern wie im Aeussern auch als ein Denkmal architektonischer Auffassungsweise der Gegenwart zu betrachten ist; wesshalb denn auch unsere Abbildungen sich an die Anordnungen der Restauration gehalten haben. Durchschnitt und perspectivische Ansicht werden schon ein deutliches Bild derselben geben; aber noch wirksamer wird die dritte Bildtafel sein, auf welcher der Anblick der Rotunde mit dem untern und dem obern Umgang vom Langhaus aus dargeboten ist. Verschweigen will ich aber nicht, dass mir für die Anordnung und die Formen des Portals und der neuen Fenster am Thurm, wie für die Bogenstellungen des obern Umgangs mit ihren Säulchen Beispiele an deutschen Baudenkmalen des elften Jahrhunderts nicht bekannt sind.

## DER DOM ZU GURK IN KÄRNTHEN.

(Hierzu vier Bildtafeln.\*)

Für die Baugeschichte des Domes zu Gurk fehlen bis jetzt ganz feste Anhaltspunkte; doch sind einige Nachrichten vorhanden, aus denen in Verbindung mit Beachtung der Bauformen die Bauzeiten sich annähernd bestimmen lassen.

Hemma, die Wittve des ältern Grafen Wilhelm von Friesach, hatte, im Schmerz über den Verlust ihrer in einem Aufstand gefallenen Söhne, im J. 1036 in Gurk der h. Jungfrau Maria eine Kirche erbaut uml 1042 ein Nonnenkloster daselbst gestiftet. Sie starb im J. 1045. Durch den Erzbischof Gebhard von Salzburg wurde in Gurk ein Bisthum gegründet, worüber die Urkunde vom 6. März 1072 angefertigt ist. Ein ganzes Jahrhundert lang fehlen weitere Nachrichten, namentlich, ob der Errichtung des Bisthums nicht ein neuer Kirchenbau auf dem Fusse gefolgt sei? Der Bau Hemmas ist spurlos verschwunden.

Die erste auf den jetzigen Dom bezügliche Nachricht ist vom J. 1174, in welchem die sterblichen Ueberreste Hemmas von dem allgemeinen Friedhof in die Krypta des Doms gebracht worden sind. Diess geschah durch Bischof Heinrich I., der der Kirche vom 4. März 1168 bis 3. October 1174 vorgestanden. Die Baunternehmung dürfte daher seinem Vorfahr, Bischof Roman I., der von 1132 bis 1167 regierte, zuzuschreiben sein, da um 1174 bereits ein so bedeutender Theil der Kirche stehen musste, als die Krypta voraussetzen lässt.

An der Vorderseite des Nonnenchores in Westen, in den Winkeln zwischen dem grossen Verbindungsbogen und an seiner rechtwinkeligen Einfassung sind zwei Bischöfe abgebildet, von denen der eine mit der Tiara auf dem Haupt auf einem Spruchband die Inschrift hat: *Sis memor oro pia Dieterici Virgo Maria*; der andere mit der Tiara am Bufen neben sich auf einen wohl erwählten, aber nicht bestätigten Bischof hinweist; was sich auch durch die beiden Inschriften über ihren Häuptern herausstellt, davon die eine „*Otto Electus*“, die andere „*Dietericus Episcopus Consecratus Huius Ecclesie Secundus*“ lautet.

\* Die Originalzeichnungen sind mir von der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale gefälligst mitgetheilt worden. Sehr gründliche geschichtliche Forschungen über den Dom zu Gurk verdanken wir dem Herrn G. F. v. Ankershofen in den „Mittheilungen der genannten Commission. Das Verdienst aber, zuerst auf dieses höchst bedeutsame Denkmal romanischer Baukunst im Südosten Deutschlands die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde gelenkt zu haben, hat H. v. Quast sich erworben von dessen Entdeckung das Deutsche Kunstblatt 1850 die früheste Nachricht brachte, und dessen ausführliche Beschreibung des Doms in Otte's „Grundzügen der kirchlichen Kunst-Archäologie, bei T. O. Weigel,“ enthalten ist. Weitere Nachrichten über den Dom zu Gurk finden sich fast in jedem Jahrgang der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission.“

Ankershofen (Mittheilungen I, 24) glaubt diese Bildnisse auf die Vollendung des Baues  
 1194. beziehen zu sollen und sieht in dem geweihten Bischof: Dietrich I. (gest. 1194) und in dem  
 nur erwähnten Hermann von Orlenburg.

Viel wahrscheinlicher freilich beziehen sich die beiden Bildnisse auf die beiden geist-  
 lichen Würdenträger, die den Nonnenchor haben ausmalen lassen, davon der „consecratus epi-  
 1254—1279. scopus“ Dietrich II. (von 1254—1279) regiert hat.

1218. In einer Urkunde des Gurker Archivs vom 23 August 1218 bestätigt Bischof Ulschalk  
 frühere Rechte, Besitzungen und Stiftungen. Zu den letzteren gehört eine Stiftung des Bischofs  
 Walther, der ein Gut an die Chorherren mit der Bestimmung abtrat, dass ..... sobald der  
 Altar über dem Westportal des Domes zwischen den Thürmen vollendet  
 sein würde, wöchentlich eine Seelenmesse für ihn auf diesem Altar gelesen werden sollte.

1200—1213. Walther war Bischof von 1200 bis 1213. Da Bischof Ulschalk der Stiftung des Jahrtrags und  
 der Seelenmessen Walthers früher gedenkt, als einer andern von demselben ausgefertigten  
 Urkunde vom 26. Mai 1203, so ist anzunehmen, dass die Westseite des Doms, mithin der  
 ganze Dom schon vor dem Jahr 1203 vollendet gewesen.

1202. Am 2. Febr. 1216 fand die Weihe des Kreuzaltars statt; woraus man sieht, dass  
 zwar der Bau fertig war, dass aber zu der Zeit noch an der innern Ausstattung gearbeitet  
 1216. worden ist. — 1589 wurde das Langhaus eingewölbt; — 1859 das südliche Seitenschiff vom  
 1589. Thurm bis zum Querschiff neu eingedeckt.

Aus diesen freilich dürtigen Notizen geht in Uebereinstimmung mit dem Baustyl des  
 Domes mit Wahrscheinlichkeit hervor, dass derselbe in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahr-  
 hunderts erbaut worden ist, und seine innere Ausstattung am Anfang des 13. erhalten hat.

Beschreibung  
 der Anlage.

Der Dom von Gurk ist eine dreischiffige Pfeilerbasilica von 198 F. lichter Länge und  
 64 F. gleicher Breite, ohne ausladendes Querschiff. Durch zweimal sieben freistehende  
 Pfeiler wird der innere Raum in drei Schiffe getheilt, deren jedes in Ostcu mit einer halb-  
 kreisrunden Absis geschlossen ist. An der Westseite stehen zwei starke quadratische Thürme  
 (Taf. I. A. a.) mit einer weiten Vorhalle (b) zwischen sich, die sich gegen das Mittelschiff hin  
 verlängert. Mit dem fünften Pfeilerpaar, das wie das siebente, bedeutend stärker ist, als die  
 übrigen, endet der Kirchenraum für die Laien (c) und beginnt das Presbyterium, das nun  
 mehrere Stufen erhöht, zuerst von drei Pfeilerpaaren im Quadrat begrenzt (d), sodann durch  
 den Wegfall eines Pfeilers und eine etwas grössere Breite zu einer Art Querschiff (e) erweitert  
 ist, an welches die drei Absiden sich anschliessen; jedenfalls eine eigenthümliche Anordnung,  
 da das Querschiff, wenn es mit dem Presbyterium verbunden ist, in der Regel die Stelle  
 vor demselben einnimmt. — Der Haupteingang (f) ist an der Westseite in die Vorhalle, aus  
 der ein Prachtportal (g) in das Mittelschiff führt. Ausserdem hat die Kirche noch zwei Ein-  
 gänge (h' h'') an der nördlichen, und einen Eingang (h) an der südlichen Seite; ferner — den,  
 Zwischenweiten der Pfeiler entsprechend — 16 Fenster am Langhaus und eines in jeder  
 Absis. Die Fenster aber der Nebenabsiden weichen mit ihrer Aclise von der der Absiden ab,  
 um damit mehr in die Mitte des äussern Halbkreises zu kommen.

Zu beiden Seiten des Kreuzaltars (x) führen Treppen (i) hinab zur Krypta (D), dem in aller Hinsicht merkwürdigsten Bauwerk der Art. Sie nimmt den ganzen Raum unter dem Presbyterium und den Absiden ein, wird durch drei starke Pfeilerpaare in drei Schiffe getheilt, die der Eintheilung des Presbyteriums in der Art entsprechen, dass die oberen Pfeiler k die Umfassungsinauer k der Krypta, die Pfeiler l und m die gleichbezeichneten der Krypta unter sich, die Pfeiler n aber der Krypta keinen Pfeiler über sich haben. Ausserdem ist der ganze Raum gleichsam in einen Säulenhain verwandelt, indem zwölf Reihen Säulchen in der Richtung von Westen nach Osten die Gewölbe tragen. Acht dieser Reihen zählen 10 Säulen, vier derselben, die mit den Pfeilern zusammentreffen, nur je vier, und da in der mittleren Absis dazu noch zwei Säulenpaare kommen, ergibt sich eine Gesamtzahl von 100 Säulen. Durch 2 Fenster an der Nord- und 4 an der Südseite, sowie durch drei der Absiden dringt das Licht ins Innere; wobei zu bemerken, dass die Nebenabsiden durchaus mit Mauerwerk ausgefüllt sind.

Diese Säulen (Taf. 2. a) von 6 F. Höhe haben attische Basen mit Eckdeckblättern (Taf. 1. E.), monolithische schlauke Schäfte, ausgekehrte Würfelcapitale, und hohe, in Weise einer gestürzten attischen Basis vielgliederte, etwas ausladende Deckplatten, auf denen die Gewölbe aufsitzen. Da die Säulen nicht in reinem Quadrat gegen einander gestellt sind, so folgte daraus eine ungleichartige Erhöhung der Scheitel der sie verbindenden rundbogigen Gewölbe, die somit fast hufeisenförmig und im Durchschnitt wie Spitzbogen erscheinen. Vor den beiden Pfeilern m stehen noch die ursprünglichen Altäre, einfache Platten auf kurzen Würfelsäulen. Das Grabmal der Hemma aber ist ein Werk des 18. Jahrhunderts.

Steigen wir aus der Krypta wieder in das Langhaus, so empfindet man doppelt die hier herrschende Nüchternheit. (Taf. 1. B.) Die Pfeiler sind quadratisch, ruhen auf einfacher Basis, haben ein ganz einfaches Gesims von Platte und Hohlkehle, und tragen mit den sie verbindenden ungliederten, rechtwinkligen Rundbogen die Mittelschiffwand, die sich beträchtlich über die Seitenschiffe erhebt und an jeder Reihe 8 nicht hohe Rundbogenfenster, mit eingeschrägter glatter Laibung hat. (Taf. 2. A.) Die Laibungen der Pfeilerbogen stehen in gleicher Höhe mit den Fenstern der Seitenschiffe, so dass das Licht vollen, ungehinderten Zutritt auch in das Mittelschiff hat. Mittelschiff und Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben gedeckt, die von 1589 und nicht aus der Zeit des ursprünglichen Baues herrühren, der nur flache Holzdecken hatte.

Die starken Kreuzpfeiler (k. m.) des Presbyteriums haben an der Umfassungsmauer sich gegenüber Vorlagen, mit denen sie durch einen Bogen verbunden sind. Nach dem Mittelschiff des Presbyteriums steigen die Pfeiler-Vorlagen sehr hoch hinauf und nehmen vermittelt einer Lessine die Gewölbe auf; eine Anordnung die offenbar erst der Zeit der Einwölbung des Langhauses angehört. Die Seitenschiffe, sowie die Arcadenstellung des Mittelschiffs setzen sich im Presbyterium, nur -- wegen dessen Erhöhung -- in gedrückteren Verhältnissen fort.

Zwischen dem letzten Pfeilerpaar und den Absiden ist in der ganzen Breite der Kirche

*Querhaus.* das Querhaus eingeschoben; ob in seiner gegenwärtigen Gestalt? das ist die Frage. Der hohe Spitzbogen contrastirt zu sehr mit der ganzen Anlage, als dass man — ganz abgesehen von dem Widerspruch der Geschichte der Baukunst — ihn für ursprünglich halten könnte; auch weist das östliche Pfeilerpaar (nim Grundriss) der Krypta sehr nachdrücklich auf ein oberes hin, das die Arcadenstellung bis zur Absis fortzuleiten hatte; oder — erkennt man diess nicht als nothwendig — so ist vielleicht der Spitzbogen an die Stelle eines ursprünglichen Rundbogens später eingezogen worden. Uebrigens ruht der Spitzbogen auf Halbsäulen, die den Pfeilern vorgesetzt sind, und von denen es sich nicht in Alrede stellen lässt, dass sie dem spätromanischen Baustyl vollkommen und in ausgezeichneter Weise entsprechen.

*Gewölbe.* Die Wölbung des Mittelschiffs (s. Taf. 3. a. b. c.) ist ein spitzbogiges Tonnengewölbe mit Stüchappen; die Wölbung des Presbyteriums besteht aus zwei durch einen Mittelgurt getrennten oblongen Sterngewölbefeldern; und Sterngewölbe decken auch das Querhaus.

*Nonnenchor.* An der Westseite des nördlichen Seitenschiffs führt eine schmale dunkle Treppe (Taf. 1. A. z) zu der Empore (C. w.), dem s. g. Nonnenchor, einem durch Anlage und Ausschmückung sehr bedeutsamen Theile des Doms. Diese Empore nimmt den ganzen Raum zwischen den Thürmen über der unteren Vorhalle mit ihrem in das Mittelschiff gerichteten Ansatz ein. Die Westseite hat zwei Rundbogenfenster und darüber ein kleines Rundfenster; gegen das Mittelschiff ist die Empore durch einen rechtwinklig abgekanteten, zweigledrigen Rundbogen geöffnet, dem zwei Säulchen vorgesetzt sind, auf denen das innere, 1 F. starke Glied des Bogens aufsitzt. (Taf. 1. C. y.) An beiden Seiten desselben sind ausserdem Fensteröffnungen gegen das Mittelschiff mit 3 Rundbogen auf je 2 Säulchen angebracht. Der Gurtbogen (Taf. 1. C. v.), der das Gewölbe der Empore in zwei Hälften theilt, ruht auf der Deckplatte von Halbsäulen (Taf. 3. d), die dem Mauerpfeiler vorgelegt sind, attische, über die Pfeiler fortgesetzte Basen von reiner Profilierung mit Thierköpfen an der Stelle der Eckdeckblätter, und Capitale mit schönem antikisierendem Blattwerk haben.

Man wird (auf Taf. 3. d) neben der Deckplatte des Capitals zu beiden Seiten Consolen wahrnehmen, die zu den gegenwärtigen beiden Kuppelgewölben, die hinter ihnen aufsteigen, in keiner Beziehung stehen, und somit ganz zwecklos erscheinen würden, wenn sie nicht vielleicht ursprünglich Gewölbrippen getragen haben, oder wenigstens zu ihrer Aufnahme bestimmt gewesen sind.

*Mauerewölbe.* Diese Empore ist mit Mauerbildern geschmückt, die sowohl nach ihrem Inhalt als nach ihrer Ausführung von kunstgeschichtlichem Werthe sind. In der Kuppel der östlichen durch die vier Paradieseströme in vier Felder getheilten Abtheilung ist die Schöpfungsgeschichte der Menschen nach der Sündenfall mit seiner Folge, der Anstreibung aus dem Paradiese, dargestellt; in der Kuppel der westlichen Abtheilung das wiedergewonnene Paradies, das himmlische Jerusalem, von Engeln und Aposteln bewacht, und durch die grossen Propheten beglaubigt, welche letztere die untern Gewölbwinkel einnehmen, wie an den entsprechenden Stellen in der östlichen Abtheilung Engel des Gerichts angebracht sind. Die Wandbilder dieser Abtheilung, die wahrscheinlich die Erlösung durch das Leiden und die Auferstehung Christi,



enthalten haben, sind zerstört; nur an der Ostwand, wo einst ein Altar gestanden, hat sich eine Madonna auf dem Thron, von Heiligen und Engeln umgeben, erhalten; und in den Ecken rechts und links darunter sind die oben erwähnten Bischöfe in vollem Ornat abgebildet, was wohl ihre Eigenschaft als Urheber der Malereien ausser Zweifel stellt. An den Seitenwänden der westlichen Abtheilung sieht man den Zug der h. Drei Könige; gegenüber den Einzug Christi in Jerusalem; und an der Westwand die Verklärung auf Tabor. An dem Gurtbogen aber zwischen beiden Abtheilungen steigen Engel auf der Himmelsleiter auf und nieder, die Verbindung zwischen der Menschen-Schöpfung und seiner ewigen Heimath zu versinnlichen.

Ihrem Styl nach gehören diese Malereien in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, so dass es fraglich bleibt, ob — wie Ankershofen (Mittheilungen II, 297) muthmässigt — die in Gurker Urkunden 1194 bis 1218 wiederholentlich mit dem Beisatz „Maler“ aufgeführten Namen „Heinrich, Hiltebold, Dietrich, Rüdiger“, unter denen „Heinricus pictor de Gurk“ eine hervorragende Stelle einnimmt, mit den Malereien des Nonnenchores in Verbindung stehen. Der Fussboden ist mit Thonplatten mit eingedrückten Ornamenten gepflastert.

Von kaum geringerem Interesse ist die, mit einem Tonnengewölbe überdeckte Vorhalle unter dem Nonnenchor (Taf. I. A. b.). Hier fesselt uns vor allem das grosse reiche Portal, das zur Kirche führt (Taf. 4. A. g. und Taf. 1.) und das, wie der Grundriss zeigt, die ganze Breite der Halle einnimmt. Die Laibung, die sich auf 8 F. Tiefe von einer Breite von 8 F. zu 4 F. 10 Z. verjüngt, ist reich gegliedert: an jeder Seite steigen über würfelförmigen Sockeln mit zweimaliger Abschrägung und Plinthe, und den darauf ruhenden Basen in attischer Form mit Eckdeckblättchen, vier stärkere und drei schwächere glatte, schlanke Säulensäfte zwischen Pfeilern auf, deren Ecken entweder in mit Blumen, Palmetten und Blättern oder mit Rundstäben verzierten Hohlkehlen abgefasst sind, gekrönt von Capitalen mit Ranken und Laubwerk des Uebergangstiles, über denen ein mehrfach gegliedertes, vortretendes, verkropftes Gesims sich hinzieht (Taf. 4. a. b.). Der wohlthuende Eindruck dieser höchst geschmackvollen Composition mit ihrer klaren, und in sichern Schranke gehaltenen Verzierungsart, wird noch erhöht dadurch, dass die ganze Anordnung über dem Gesims in der Rundbogen-Einfassung des Thürsturzes sich fortsetzt.

Das verkropfte Gesims zieht sich auch an beiden Seiten an der Vorderwand hin, wo es den grossen, breiten, das ganze Portal umschliessenden Bogen aus Quadern in Keilschnitt aufnimmt, und unter sich je ein Säulenpaar hat, das durch einen gegliederten, wellenförmig geschlungenen Rundbogen verbunden ist. Der sich als Einfassung an dem Tragstein über den Capitalen, selbst an dem Bogen der Thürlaibung fortsetzt. Die Säulen an dieser Stelle unterscheiden sich in etwas von denen der Laibung durch ihre schlankeren attischen Basen, und ihre einfacheren Capitalen.

In der Lunette des Thürsturzes fehlt das sonst an dieser Stelle übliche Relief.

Dagegen ist der obere Theil der Thüre mit bemaltem Schnitzwerk bedeckt, das in Ranken-Verschlingungen allerlei Figuren hat, die wohl mehrfacher Deutung fähig sind. Von den vier Feldern der Thüre steht mir nur die Abbildung (Taf. 4. c) zu Gebote, die auf

einen ziemlich verwitterten Zustand der Figuren schliessen lässt. Ist aber, wie ich annehme, mit den beiden untern Figuren der Mitte die Verkündigung gemeint, so wäre der zweite Engel links Gabriel noch einmal, der der Taube des h. Geistes den göttlichen Befehl überbringt, auf Maria sich niederzulassen; welchem Befehl sie Folge leistet, indem sie durch die Rankenverschlingungen hindurch vor der h. Jungfrau anlangt. In der Ranke hinter Maria würde Joseph, und über Beiden vielleicht Anna mit Joachim stehen. Freilich könnte erst eine Ansicht der ganzen Thüre hier volles Licht geben.

Wir kommen nun zu den Gemälden, mit denen die ganze Vorhalle bedeckt ist, oder — in Hinsicht auf die argen Beschädigungen, die sie erfahren — ursprünglich bedeckt war. Die nördliche Wand enthält Darstellungen aus dem Alten, die südliche aus dem Neuen Testament, jede in drei Reihen, welche Abtheilungen von ungleicher Breite haben. In der ersten Reihe der nördlichen Wand folgen sich: die Schöpfung der Pflanzen, Thiere und des ersten Menschen; die Erschaffung Evas; der Sündenfall; die Vertreibung aus dem Paradiese; das Opfer Kains und Abels; der erste Brudermord. In der zweiten Reihe ist nur noch Esau's ersiehene Segnung kenntlich; in der dritten nichts mehr mit Bestimmtheit. Im obersten Felde der südlichen Wand folgen sich: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der h. Drei Könige, die Beschneidung, die Taufe, die Versuchung, die Heilung eines Blinden, eines Gichtbrüchigen, eines Besessenen, die Erweckung des Lazarus; die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel; die Fusswaschung, an welche sich wahrscheinlich die nun verloschene Passionsgeschichte angereicht hat. An der Westwand sieht man die Spuren des Gemäldes von der Verkörperung Christi; an der Ostwand aber die Brustbilder von Christus und den Aposteln. Das Tonnengewölbe ist mit Streifen von Blumen und Laub bemalt, zwischen denen der blaue Himmel mit goldenen Sternen durchschimmert, und das symbolische Lamm die Mitte einnimmt.

Diese Malereien, grossentheils von untergeordnetem Werth, stammen aller Wahrscheinlichkeit nach vom Ende des 14. oder von dem Anfang des 15. Jahrhunderts her. Es ist schon gesagt, dass die Seitenmauern der Vorhalle sich nach dem Mittelschiff fortsetzen und hier in innere Vorhalle. Verbindung mit zwei Pfeilern eine innere Vorhalle (Taf. 1. A. o) bilden zu Gunsten des Nonnenchores, dessen östliche Erweiterung dadurch ermöglicht worden ist. Die beiden Pfeiler theilen diese Vorhalle in drei mit Kreuzgewölben überdeckte Theile, deren Grate oder (im mittleren) Rippen auf Halbsäulen aufsitzen, die theils den Pfeilern vorgelegt sind, theils in den Winkeln aufsteigen. Die Zeichnung der Capitäle, die bereits in die convex-concave Becherform übergehen, erscheint etwas dürftig (Taf. 3. f. h.), das Capital aber der Ecksäule (g) hat einen aus über einander gestellten Zahnschritten gebildeten Kämpfer erhalten, von dem aus das Kreuzgewölbe, ohne zurückzusetzen, aufsteigt.

Die Vorhalle b war ehemals gegen eine weitgesprengte, halbkreisrunde Arcade offen, ist aber im 14. Jahrhundert durch eine Mauer geschlossen worden, in die man eine schmale Thüre und zwei sehr schmale Fenster im Spitzbogenstyle eingesetzt hat. Die ursprüngliche Arcade ist noch jetzt aussen an der Westseite sichtbar. Dagegen ist ein Vorhaus Thüre der Westmauer.

wie es auf dem Capitalsiegel von Gurk aus dem 14. Jahrhundert noch zu erschen ist, verschwunden.

Die äussere Westseite bietet ausser der erwähnten Thüre nebst den Fenstern im gotischen Styl, dem Auge nichts Beachtenswerthes, ebensowenig die Nordseite. Wenden wir uns nun zur Südseite (Taf. 2. B.), so begegnen wir zwar auch nicht einem auffallenden Schmuck; doch sind die Mauerflächen belebt: am Hauptschiff mit einem scharfkantigen Rundbogenfries und einem aus Platte und Hohlkehle bestehenden Gesims (Taf. 2. h); am Nebenschiff mit einem wellenförmigen Rundbogenfries, unter dessen Gesims eine Zickzackverzierung mit eingesetzten Kugeln mit Zahnschnitten abwechselt, (Taf. 2. c.) Die Fenster sind völlig schmucklos, von mässiger Höhe und haben eingeschrägte Laibungen.

Zwischen dem dritten und vierten Fenster steht ein kleines Portal, dessen Laibungen aus drei rechtwinkligen Gliedern bestehen, deren mittelstes mit einer Halbsäule abgefasst ist. Diese Gliederung setzt sich auch oberhalb der Capitale und der durchgehenden Deckplatte als Halbkreisbogen fort, der ein Bogenfeld einschliesst, mit dem Brustbild Christi in Relief, im Styl von 1200. Er segnet mit der Rechten und hält in der Linken das Evangelium, darauf man die Worte liest: Ego sum Hostium (statt Ostium).

Rings um das Bogenfeld steht, zum Theil verkehrt geschrieben: *Intranti rite per me do pascua vite. Intra hic rite cui dextera cor pia mite.* (Nach dem Evangelium Johannis 10, 9: Ich bin die Thüre: so jemand durch mich eingetret, der wird selig werden und wird ein- und ausgehen und Weide haben.)

Der Bogenfries des Seitenschiffs zieht sich auch über das Querschiff in horizontaler Richtung fort, so dass dessen Obertheil dadurch das Aussehen eines besonderen Aufsatzes erhält. Nur ist an dieser Stelle der Bogenfries durch eine Zuthat von zierlichen Gesimsen ausgezeichnet. Der Obertheil hat ausserdem noch den Schmuck von zwei Eckpilastern, und drei Halbsäulen, deren mittelste einen Ring als Einfassung eines kleinen Fensters trägt; parallel aber mit der Dachlinie steigt der Rundbogenfries auf. Zwischen den drei Halbsäulen stehen zwei hohe, sehr schmale Rundbogenfenster.

Eine reichere Ausstattung hat die Ostseite erfahren, an welcher die drei Absiden unmittelbar aus dem Querhaus vortreten. Die mittlere ist bedeutend höher, als die beiden Nebenabsiden, deren Dächer nur wenig über das Gesims der mittlern emporragen. Die Mauer der Absiden wird durch Blendarcaden im Rundbogen belebt (die mittlere durch fünf, die Neben-Absiden durch drei), über welchen ein zweiter Bogen geschlagen ist, der auf Halbsäulen ruht. Die Blendarcaden erhalten dadurch ein schmuckvolles Aussehen, das erhöht wird durch das Fenster mit vielfach gegliederter Einfassung, das in die mittelste Arcade jeder der drei Absiden eingesetzt ist (s. Taf. 2. d.). Die Halbsäulen, die an der mittelsten Blendarcade der Hauptabsis angebracht sind, hat der Baumeister, vielleicht den Eindruck der Ornamentierung zu verstärken, in je zwei kleinere von verschiedenen Dimensionen aufgelöst und über einander gestellt, so dass die oberen zugleich der Einfassung des Fensters selbstständig angehören. Die Säulen haben zierliche Keilcapitale, feine attische Basen, und reichen damit und mit ihren

Aussere.

Südseite.

Plinthen in den Sockel herab, der allen drei Absiden gemeinschaftlich und zwar etwas steil, doch schön gegliedert ist. (Taf. 2. d.)

Die Umfassungsmauern der Nebenabsiden schliessen nach oben mit dem etwas vortretenden Krauzgesims ab; an der mittlern Absis dagegen (Taf. 2. d.) zieht sich über den Blendärcaden noch der romanische Rundbogenfries mit rechtwinkliger Abkantung hin, und das Hauptgesims hat zu seiner Gliederung in Platten, Rundstab und Holzkehle, noch einen Zusatz bekommen von einem mit Rhomben und Zahnschnitten verzierten Fries.

In dem mittelsten Bogen des Bogenfrieses an der Hauptabsis ist ein Relief eingesetzt, das einen Löwen vorstellt, der über einen vogelköpfigen Drachen hinschreitet. Darunter stehen (nach Psalm 110, 13.) die Worte:

*Maestate Deum liquet hunc regnare per aevum.*

*Ambulat Ein Christus super Aspidem et Basiliscum.*

Ueber den Absiden steigt die Wand des Querschiffes auf und schliesst horizontal mit Rundbogenfries und Krauzgesims ab. An beiden Ecken wird der Bogenfries durch je eine Zwergsäule abgeschlossen; durch zwei kleine Rundfenster über der mittlern Absis, und ein halbkreisrund abgeschlossenes Fenster über jeder der Nebenabsiden wird der Zutritt des Lichts vermittelt.

Das Material, aus welchem der ganze, ehrwürdige Bau aufgeführt worden, ist ein in Quader gehauener marmorartiger fester Kalkstein von gelblich grauer Farbe.

# BETSTUHL DES GRAFEN EBERHARD DES AELTERN VON WÜRTTEMBERG UND TECK.

Hiezu eine Bildtafel.

Die Kunst der Holzschnitzerei hat während der Entwicklung des gothischen Baustyls eine bewundernswürdige Ausbildung erlebt, die gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Höhe der Vollendung erreichte. Wem wären nicht die grossen Gottesschreine mit ihrem reichen, vergoldeten Schnitzwerk bekannt? oder die Chorstühle, die Orgelgehäuse, die Kanzeldecken, die Bischofsitze und Beichtstühle? Zu den Seltenheiten aber gehört ein fürstlicher Betstuhl; und unter diesen dürfte der Betstuhl des Grafen Eberhard d. A. von Württemberg der ausgezeichnetste sein. Er steht in der ehemaligen Probsteikirche St. Amandus zu Urach, und befand sich, als ich ihn sah, in einem etwas ruinösen Zustande. Er hat, wie man sieht, die Gestalt einer mit einem Baldachin überdachten Nische auf oblonger Basis, mit Rückwand, zwei Seitenwänden und dem von diesen eingefassten Sitz mit Armlehnen. Am vordern Ende, getrennt vom Sitz ist das Betpult angebracht, und zwischen beiden der Eingang offen. Alle Wände sind mit Zierrathen bedeckt, mit schön geschnitzten Weinranken, Blätter-Arabesken, architektonischen Ornamenten, und mit Figuren. Am reichsten gestaltet sich das Ranken- und Blätterwerk in den Giebeln, die die Wände abschliessen, und den Baldachin bilden, dessen Fialen von den Rundstäben der Seiten über das Gesims, wie von seinem Dach emporschiessen.

Der Styl der Architektur, der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sehr in Uebertreibungen und Willkür ansartete, ist hier noch in den Schranken der Schönheit und Anmuth gehalten, obschon die Lust am Reichthum sich in der Verbindung von Rund- und Spitzbogen, in den kammartigen Verzierungen der innern Bogenränder, in den gewundenen Laub- und Blätterwerk bereits die Wege zu Ausschreitungen öffnet.

Die figurlichen Darstellungen zeigen eine sehr geschickte Künstlerhand. Auf der Aussenseite der rechten Wand steht der h. Petrus, den Himmelsschlüssel im Arm, mit beiden Händen ein Buch haltend, den linken Arm frei, den rechten mit dem Mantel bedeckt, und zugleich benutzt, um das von der linken Seite aufgezugene Mantelende festzuhalten, was sich als gutes Motiv für die Gewandung erweist. — Auf der innern Seite derselben Wand steht die h. Jungfrau, die Krone auf dem Haupt, das Kind auf dem linken Arm, mit der Rechten das Zeichen des Segens gebend für den Fürsten, der — in sehr kleiner Gestalt — zu ihren Füssen mit seinem Wappenschild kniet.

An der innern Seite der linken Wand sehen wir die Gestalt der h. Barbara mit der Krone auf dem Haupt, in der Linken den Kelch, mit der Rechten den Thurm, das Sinnbild ihrer Gefangenschaft, haltend. Auf der Aussenseite ist oder war, wenn ich mich recht erinnere, St. Paulus abgebildet.

Auf der Vorderseite des Betpultes ist eine Darstellung, die man an dieser Stelle am wenigsten erwarten dürfte: die Schamlosigkeit Chams, an seinem trunkenen Vater Noah ausgeübt, und seine Verfluchung durch diesen. Die Wahl der Apostel-Bilder bedarf keiner Erläuterung; auch die h. Jungfrau mit dem Christuskind als Gegenstand der fürstlichen Andacht erklärt sich selbst. Die h. Barbara macht, als Schutzpatrouin der Gemahlin Eberhards, Barbara, Tochter des Markgrafen Ludwig von Mantua, auch keine erhebliche Schwierigkeit; es sei denn, dass man fragen könnte, wie sie zwei Jahre vor der Verheirathung ihrer Schutzbefohlenen an diese Stelle gekommen sein könne? Denn der Stuhl ist vom Jahre 1472; die Hochzeit mit Prinzessin Barbara fand am 4. Juli 1474 statt! Aber warum sollte nicht Bekanntschaft und Verehrung dem Bündniss vorausgegangen sein? — Schwierig allein ist die Wahl des Reliefs am Betpult zu erklären, der trunkenen Noah mit seinen Söhnen! und zwar als Einzelbild, nicht inmitten einer Reihenfolge! Die Frage für die Erklärung würde sein: Soll der Zustand Noahs die Trunkenheit anklagen oder entschuldigen? und wenn das letztere — was soll ihr Opfer an dieser Stelle? Es ist allgemein bekannt, dass im Mittelalter, ja bis in die Neuzeit herein, das Trinken im Uebermäss zu den noblen Passionen an deutschen Fürstenhöfen zählte. Möglich, ja sehr wahrscheinlich, dass Graf Eberhard sich nach dem Vorbild des heil. Erzwaters zuweilen zu tief eingelassen in die Bekanntschaft mit dem Geist der Neckartraube, und dass der nachfolgende Jammer fromme Entschliessungen in ihm geweckt habe, deren Nichterfüllung indess Niemandem das Recht der Verspottung einräumen sollte, ohne dass er dem Schicksal des bösen Cham verfele.

Auf dem Dach des Baldachins ist das Wappenschild des Grafen nebst zwei Engeln als Schildhaltern aufgestellt. Das ganze Werk ist aus Eichenholz geschnitzt und nie bemalt gewesen. Etwas Goldverzierung ist an einzelnen Stellen angebracht, namentlich am Schlussknopf des Plafonds und den Schildhaltern und kleinen Rosen daneben, sowie an der Schriftrolle der Rückwand mit dem Wahlspruch des Grafen: „Attempo.“ (Zu rechter Zeit.) Die Inschrift an der Rückwand unter der Schriftrolle, in lateinischen Majuskeln der Zeit, (bei denen in dem Wort „Wirttemberg“ das so häufig verkannte oder angezweifelte H als M vorkommt) lautet:

Eberhardus S Comes & de  
Wirttemberg S et & de Monte  
Pelligardo & 1472

# DER DOM ZU BREMEN.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Der jetzige Bau ist der dritte an derselben Stelle. Der erste gehört in die Zeit Carls Geschichte.  
d. Gr., der das Bisthum Bremen gestiftet und dasselbe dem Willehadus, „einem Maune von 755.  
unsträflichem Lebenswandel vor Gott und seinen Heiligen“ anvertraut hatte, 14. Juli 788. Nach  
der Aussage des Adam von Bremen (Lib. 1 c. 20. bei Pertz, Monum. T. IX p. 293)  
war sie von Holz; und nach dem Zeugniß des h. Ansgarius (Vita Willehad. Pertz, Monum.  
T. II. p. 383) am 1. Nov. 789 eingeweiht worden. Von ihrer Gestalt schweigen die Be- 799.  
richte. — Von dem Nachfolger Willehads Willerich heisst es bei Adam von Bremen (Pertz  
a. a. O. I, 20), dass er den Dom des h. Petrus in Bremen aus einem hölzernen zu einem  
steuernen gemacht habe. Willerich ist 839 gestorben. Auch über die Gestalt dieses Baues 839.  
fehlt alle Kunde. Wohl aber wissen wir durch Adam v. Bremen, den Zeitgenossen des Bi-  
schofs Bezelin, der im J. 1045 starb, dass derselbe den im vorletzten Jahre seiner Regierung  
(also 1043) abgebrannten Dom des h. Petrus in Bremen von Neuem, und zwar nach dem  
Muster des Domes zu Köln, zu bauen angefangen hat, und dass bereits im Sommer 1044 der 1043.  
Grund gelegt, und bis Ostern 1045 der Bau bedeutend gefördert war. Der Bau aber des 1044.  
alten Doms von Köln war eine dreischiffige Basilica mit einem Ost- und einem Westchor und  
einer Krypta unter jedem.

Der Nachfolger Bezelins war Adalbert, der Erzieher K. Heinrichs IV. 1045; er  
hatte sich für die Weiterführung des Baues (nach dem Ausspruch des Adam von Bremen) den  
Dom von Benevent zum Muster genommen und widmete den Hauptaltar in Osten der h. Jung-  
frau, den andern in Westen dem h. Petrus und vollendete die Kirche im J. 1069, (densel- 1069.  
ben in welchem Adam als Dombherr nach Bremen kam.) 1088 erlitt der Dom durch Brand 1088.  
einige unbedeutende Beschädigungen.

Von den Veränderungen, die der Dom im 13. Jahrhundert erfahren, fehlen uns alle  
sichere Angaben. Dagegen wissen wir, dass in den Jahren 1502 bis 1522 das nördliche 1502-1522.  
Seitenschiff (wenn es nicht 2 nördliche Seitenschiffe waren) durch den Baumeister Cord Pop-  
pelken beträchtlich erhöht und mit Beseitigung der Eintheilung in Joche mit dem jetzigen  
Tonnengewölbe überdeckt worden ist. Bei dieser Gelegenheit wurde die nördliche Oberwand  
des Mittelschiffs zu einem freien Arcadengeschoss durchbrochen und die obere Fensterreihe in  
der nördlichen Umfassungsmauer angeordnet.

\*) Benutzt wurde: Der Dom zu Bremen und seine Kunstdenkmale von Dr. Herm. Alex. Müller,  
sowie gefällige schriftliche Mittheilungen desselben.

E. FORTSCHRITTS Denkmale der deutschen Kunst. XII.

Baukunst.

1416. 1635

1650.

1747.

Im J. 1446 wurde der nördliche Thurm vollendet; der südliche Thurm, 1635 eingestürzt, ist durch ein angebautes Haus fast ganz verdeckt; 1656 traf der Blitz den nördlichen Thurm, dass dieser bis auf den Quaderbau abbrannte. 1767 erhielt er durch den Structurarius Casper Friedr. Renner seine jetzige Bedachung.

Beschreibung.  
Das Aeusser.  
Westseite.

Das Aeusserere des Domes bietet nur an der Westseite (Taf. 1) einiges Bemerkenswerthe. Man hat hier ein Stück plastischer Baugeschichte vor Augen, von der romanischen Zeit durch die Uebergangsformen zur Gothik. Von den beiden ursprünglichen Thürmen steht nur noch der nördliche, vom südlichen kaum mehr, als das untere Geschoss. Im Erdgeschoss eines jeden der beiden Thürme ist ein Portal, dessen Laibung ganz im romanischen Styl mit Halbsäulen, Pfeilern und denselben entsprechenden Rundbogen und Hohlkehlen ausgefüllt ist. Zwischen beiden Portalen, an der Aussenseite des Mittelschiffs befinden sich zwei Mauerblenden mit Gliederungen in demselben Styl, und mit Reliefs in ihren Lunetten, darauf die Kreuztragung und die Kreuzigung abgebildet sind. Ueber diesem untern Stockwerk das durch ein durchgeführtes Gesims als beiden Thürmen und dem Mittelschiff gemeinschaftlich erscheint, folgen im Thurmbau 6 andere Stockwerke, deren unterstes noch den romanischen Bogenfries mit Ecklesinen hat, während das zweite schon je zwei Bogen eines ähnlichen Bogenfrieses durch einen grösseren Bogen überspannen lässt und beim dritten der Fries wegfällt und für Bogen und Lessinen die gothischen Formen eintreten. Waren es indess hier nur erst zwei gekoppelte Blendarcaden, so haben wir im vierten Stock deren vier, und zwar nicht nur, wie nothwendig, von doppelt kleinerem Durchmesser, sondern auch von verschiedener Höhe, so dass die beiden mittlern Paare die Nebenarcaden überragen. Das fünfte Stockwerk hat zwei gekoppelte spitzbogige Fenster, und einen feinen gothischen Bogenfries; das letzte Stockwerk endlich ist schmucklos, wenn man nicht das kolossale Zifferblatt der Uhr für eine Zierrath nehmen will.

Der von beiden Thürmen eingeschlossene Mittelbau, in dessen untern Blendarcaden sich zwei kleine Thüren befinden, die ins Souterrain führen, erscheint über dem Gesims als ein gleichsam selbständiger, auf- und eingesetzter Bauheil. Ueber fünf kleinen, schmucklosen rundbogigen Nischen wird die Wand von einem zelttheiligen ganz unverzierten Radfenster (mit doppeltem Rad) eingenommen. Ueber diesen zielt sich eine Galerie von fünf gothischen Blendarcaden mit Kleeblattausschnitten hin, auf deren Feldern die Statuen von fünf Jungfrauen — es werden wohl die klugen sein! — stehen. Der Giebel ist sodann von noch drei Blendarcaden besetzt, deren Bogen nur Theile der Kleeblattform haben und die sitzende Gestalt Christi, des Weltenrichters, in der Mitte.

Zwischen dem nördlichen Thurm und dem Seitenschiff ist ein kleiner Treppenthurm eingeschoben, der dem untern Geschosse des Hauptthurmes noch etwas mehr Körper gibt, so dass er nach oben doch einige Verjüngung zeigt. Seine ganze Höhe beträgt 254 F. 8 Z. (73, 85 M.)

Nord-eintr.

Die Nordseite hat einen etwa 7 F. hohen Sockel, der sich um die Strebepfeiler verkröpft, und einen aus alten romanischen Bauresten zusammengestückten Eingang. Der An-



fang einer Galerie über dem Kranzgesims ist am westlichen Ende des Daches zu sehen, womit dieser Umbau der Kirche seine Bekrönung finden sollte.

Die rechtwinklig abgeschlossene Ostseite hat keine Ausrichtung, als die beiden, aus den Winkeln zwischen Chor und Querschiff ansteigenden Strebeshögen und eine auf der nördlichen Querschiffmauer hoch oben thronende Petrus-Statue. Die Südseite hat eine Anzahl Strebeshögen mit Baldachinen; ist übrigens durch Anbauten ganz verdeckt.

Das Innere des Domes muss auf den ersten Blick für Jedermann etwas Verwirrendes haben durch die Verbindung so sehr verschiedenartiger Elemente. Wir werden daher am besten thun, uns an den Grundplan (Taf. 2. A) zu halten um die Anlage zu verstehen.

Der Dom ist ursprünglich eine dreischiffige Pfeilerbasilica, deren Langhaus, das Mittelschiff (a) mit seinen massigen viereckigen Pfeilern und rundbogigen Arcaden, und das südliche, sehr schmale und niedrige Seitenschiff (b) noch dem Bau Bezelin-Adalberts angehören. Dahin gehören ebenfalls das Querschiff (c) und der Chor (d). Die Breite des Mittelschiffs beträgt 38 F. 1 Z.; die Höhe der Pfeiler mit dem Deckgesims 18 F. 3 Z. Diese sind nicht ganz quadratisch, sondern etwas länger, als breit, haben das einfache, aus Platte und schräger Schmiege bestehende Kämpfergesims des 11. Jahrhunderts, und den gleichgeformten Sockel; die Arcaden haben eine glatte, rechtwinklige, ganz ungliederte Laibung.

Der mittlere Theil des Kreuzschiffes (c) ist um 7 F. höher als das Mittelschiff, und mit dem Chor, ursprünglich wohl mit Schranken die ihn von den Kreuzarmen trennten, verbunden. Die 4 Pfeiler der Vierung haben ebenfalls einen viereckigen Kern, wie die des Mittelschiffs; aber die beiden westlichen von ihnen (e) haben gegen das Mittelschiff eine breite Pilaster-Vorlage; die beiden östlichen nach innen ein starke Halbsäule (f) von mehr als 3 F. Durchmesser, und mit einer steil ansteigenden attischen Basis (Taf. 2. B) ohne Eckblatt.

Der Chor, in derselben Breite wie die Vierung, ist noch um 1 F. höher, und hat in seiner gradlinigen Schlusswand 3 Nischen, deren Fenster jetzt vermauert sind.

Den Raum unter diesem Chor und Querschiff nimmt die östliche Krypta ein, die gegenwärtig nur noch einen Eingang an der Ostseite hat (g), der an die Stelle eines Fensters getreten ist. Da die andern beiden Fenster vermauert sind, so ist alles Tageslicht von diesem Theil der Kirche abgeschlossen; vielleicht um die Profanation zu verdecken, die — sicher, wie es scheint, vor der Geißel, die einst den Tempel in Jerusalem reinigte — Wein- und Tabak-Magazine daraus gemacht. Die Krypta ist 80 F. l. 37 F. br. und 15 F. 3 Z. hoch. Die Gewölbe werden von 2 mal 5 Säulen getragen, von denen die 6 östlichen glattrund, die 4 westlichen achteckig sind, und mit denen an den Wänden Halbsäulen correspondieren. Die Basen der Säulen und Halbsäulen haben ein leichtgeschwungenes Profil und das Eckblatt, ihre Schäfte das einfache Würfelcapital; die Halbsäulen der Wände darüber ein Gesims von anfallender Profilierung (Taf. 2 Fig. C), worauf die Deckplatte liegt.

Der westliche Chor, jetzt Orgelchor (h), liegt 8 F. über dem Mittelschiff und war ursprünglich dem h. Petrus gewidmet; die Krypta darunter dem h. Andreas. Diese ist

Ostseite.

Südseite.

Das Innere.

Anlage.

Östliche Krypta.

Westliche  
Krypta.

42 F. l. 31 F. 3 Z. br. und dient, gleich ihrer grösseren östlichen Schwester, dem Handelsstand von Bremen zu denselben weltlichen Zwecken. Schon Göthe sagte einst zu einem frommen Kaufmann, „Ja, Gottes Wort ist zu manchen Dingen nütze!“ worauf dieser in aller Unschuld antwortete: „Excellenz! zu allen!“

Diese Krypta ist auch dreischliffig, ihre Gewölbe ruhen auf 6 glatten Rundsäulen mit sehr stumpfen attischen Basen (mit Eckknollen statt der Eckblätter), und verzierten Würfelcapitalen. An der Westseite hatte sie 3 Fenster, von denen das mittelste vermauert, die beiden andern in Eingänge verwandelt worden. Da Adam von Bremen im J. 1069 dieser Krypta ausdrücklich gedenkt, so ist ihre Anlage in Verbindung mit dem Bau von Bezelin-Adalbert ausser Zweifel gestellt, und ihre Banformen sind für die Kunstgeschichte von Bedeutung; (soweit sie nicht einer spätern Restauration angehören.)

Mittelschiff.

Dass das Mittelschiff des Domes ursprünglich eine flache Holzdecke hatte, beweisen u. a. die Löcher in den Mittelschiffwänden über den jetzigen Gewölben, durch die ehemals die Balken der Decke gezogen waren. Etwas Bestimmtes über die Zeit der damit vorgenommenen Veränderung berichtet keine Chronik, verrath — bis jetzt wenigstens — kein Document. Allein die Bauformen, die dem Uebergangstyl vom Anfang des 13. Jahrh. angehören, füllen die Lücke aus.

Für die aufzuführenden Gewölbe mussten Gewölbträger an die Pfeiler und die beiden Mittelschiffwände angefügt werden. Ein jeder Pfeiler erhielt seine Vorlage und zwar der eine nur mit der Dreiviertelsäule für die Querrippen (Taf. 2. Fig. D); der nächste mit einem Dreiviertelsäulenbündel (Fig. D') für die Querrippe und die Kreuzrippen, und so abwechselnd; so dass die durch die Kreuzrippen bezeichneten quadratischen Joche (s. Fig. A) durch die Querrippe — nach Weise der ältern Gothik — in zwei Hälften getheilt sind (Fig. E und E'). Diese Gewölbträger, die vom Fuss der Pfeiler aufsteigen, haben stark ausladende attische Basen, durchschneiden die Kämpfer der Pfeiler und sind mit dem, dem Uebergangstyl eigenthümlichen Knospencapital (Fig. F) bekrönt, über welchem die Deckplatte bei den Diensten der Querrippen übereck, also mit der Spitze nach vorn gerichtet ist. Die Gewölbe sind im Scheitel mit einem Zapfen im Schlussstein versehen. (S. Fig. E.)

An den beiden Mittelschiffwänden, der südlichen (E) wie der nördlichen (E') zieht sich etwa 4 F. über den Arcaden ein Gesims mit einem Rundbogenfries hin, über welchem die Wand der Südseite um 3 F. schwächer wird (s. das Profil Fig. G x), an der Nordseite aber durchbrochen ist (s. Fig. E' und G y). Es entsteht auf diese Weise ein Gang, der durch eine Galerie nach dem Mittelschiff — wie das sonst üblich ist — begrenzt sein sollte, und der auch durch die Mauer hinter den Gewölbträgern durchgeführt ist (Fig. G. z). Von dem Gange nun steigen, in Verbindung mit den auf den Gewölbträgern aufsitzenden Längerippen zur Umrahmung des Schildbogens zwei stärkere Halbsäulen empor, die in Längerippen übergehend, im Spitzbogen sich vereinigen (s. Fig. E. E' und G). In der Höhe der Capitale der Gewölbträger haben diese Halbsäulen einen Ring, und etwa 3 F. höher ein kleines Capital, das sich um diejenige Querrippe herumzieht, welche die Joche theilt (Fig. E). In der süd-

lichen Mittelschiffwand (E) sind spitzbogige Fenster mit einer Rundstab-Umrählung, die unter sie herabreichend eine Mauerblende bildet mit einem runden Luftloch nach dem Dachhoden des Seitenschiffs (s. Fig. G. o); an der nördlichen Seite (Fig. E') fehlt natürlich, da sie ganz durchbrochen ist, diese Anordnung.

Die Pfeiler zwischen der Vierung, dem Mittelschiff und dem Chor sind durch eine Vorlage verstärkt, die ihrer Basis die Kreuzform gibt, welche aber durch die eingesetzten Mauern der Vierung, und die ursprünglichen des Chors theilweis verdeckt ist. Die Laibung der Pfeiler, anfänglich gleich breit wie die der Mittelschiff-Arcaden, geht — in einiger Höhe über diesen — in eine starke Halbsäule über, von deren Capital ein breiter, stark vorspringender, von zwei dünnen Rundstäben eingefasster Gurt aufsteigt. Der Bogen zwischen Vierung und Chor ruht auf der starken Halbsäule (f des Grundrisses). Das Joch der Vierung ist ein einfaches Kreuzgewölbe. Das Kreuzgewölbe des Chors dagegen ist durch eine Querrippe, in der Art der Mittelschiffgewölbe, in zwei Hälften getheilt; seine Längerippen ruhen auf Halbsäulen, die nur bis zu einem Maueransatz (nicht bis zum Boden) herabreichen. In jedem Hallkreise des Chors sind zwei gekuppelte Spitzbogenfenster, ohne Einrahmung mit glatter Laibung (und mit neuen Glasmalereien). An der Ostwand des Chors sind 3 hohe, von einem Rundstab umrahmte, spitzbogige Fenster, deren mittleres die beiden seitlichen überragt; (ebenfalls mit neuen Glasgemälden.) Aus dem Chor kommt man an der Nordseite durch das Vorzimmer (i) in die Sacristei (k); an der Südseite durch das Vorzimmer (l) ins Diaconenzimmer (m).

Der südliche Kreuzarm (c') ist in 2 oblonge Gewölboche getheilt. Die Gewölbtträger gleichen denen des Mittelschiffs. An der Ostseite befinden sich 2 hohe rundbogige, umrahmte Fenster; (die der Westseite sind zugemauert) an der Südseite drei gekuppelte Fenster, von Rundstäben umrahmt, die in der Mitte und beim Anfang des Bogens einen Ring haben. — An der Ostseite dieses Kreuzarmes befindet sich ein kleiner emporartiger Einbau in gothischen Formen (o), von welchem man in das Conventszimmer der Domverwaltung (n) gelangt.

Der nördliche Kreuzarm (c'') hat dieselbe Eintheilung der Gewölboche; die Westseite aber entspricht der anstossenden Arcade des Mittelschiffs. An der Nordseite ist ein dreitheiliges Spitzbogenfenster mit Resten alter Glasmalerei. Die der südlichen entsprechende Empor (p) hat sehr zierliche Formen der spätesten Gothik.

Die beiden westlichsten Pfeiler des Mittelschiffs sind durch einen breiten, gegliederten Bogen (q) verbunden, und scheiden Schiff und Vorhalle. Auf ihnen einerseits, auf den Gewölbtträgern r andererseits ruht das Kreuzgewölbe des östlichen grösseren Jochs der Vorhalle an das sich sodann das westliche schmalere anschliesst. Ueber der Vorhalle befindet sich die Orgelbühne, deren Brüstung von Stein mit einem sehr reichen, jedoch im Verhältnis zu seiner Entstehungszeit (um 1500) nicht sehr bedeutenden Hochrelief geziert ist.

Das südliche Seitenschiff zählt 8 Gewölboche, von denen das östliche gegen den Kreuzgang mit einer Mauer geschlossen ist. Seine Pfeiler mit ihren Vorlagen (H) haben

Vierung.

Chor.

Kreuzarme.

Vorhalle.

Orgelbühne.

Das südliche Seitenschiff.

eine starke Dreiviertels-Säule mit einem feinen spätromanischen Capital (l) und attischer Basis mit Eckblättern, die ein eigenthümliches, aus Platte, Karnies, Hohlkehle, Platte und Plinthe geformtes Basament (Fig. K) hat, und über dem Capital als starke Wulstrippe sich fortsetzt. Die Kreuzrippen ruhen auf feinem Rundstäben und sind selbst dicke Rundstäbe. Zu diesen kommen von den Scheitelpunkten der Längen- und Quer-Bogen vier Zierrippen, die aber auf einen Ring im Gewölbscheitel stossen, den die Kreuzrippen durchschneiden. Nur im östlichsten Joche durchschneiden auch die Zierrippen den Ring, biegen sich aber innerhalb desselben um und endigen in eine Blume. Die beiden westlichen Joche in der Flucht des Seitenschiffes haben Kreuzgewölbe ohne Rippen, und sind durch einen breiten Quergurt getrennt.

An das südliche Seitenschiff sind, nach Beseitigung der Umfassungsmauer, von der nur noch das östlichste Stück stehen geblieben (s), zwei grössere und drei kleinere Capellen angebaut, die es wesentlich erweitern. Ihre Kreuzgewölbe haben dünne Rippen, die auf Consolen ruhen. Die Zwischenmauern sind die Ueberreste der (ehemals äussern) Strebepfeiler, deren Bogen noch theilweis über das Dach emporragen, und an denen noch die Reste der für den Schutz von Statuen bestimmten Baldachine sichtbar sind. (Taf. 2. Fig. G.)

Capellenbau.  
Nördliches Seitenschiff.

Das nördliche Seitenschiff bietet in seiner jetzigen Gestalt (s. Taf. 2. Fig. G) einen ungeheuren Contrast mit dem übrigen Ban. Es hält genau die Breite des südlichen Seitenschiffes mit Einschluss der Capellen, ist aber nicht in Schiff und Capellen getheilt, und erreicht nabebei die Höhe des Mittelschiffes. Wir wissen, dass es diese seine jetzige Gestalt dem Cord Poppelken zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu danken hat. Es fragt sich aber, wie es früher beschaffen war? Das ist zweifellos, dass es ursprünglich ein Seitenschiff war, dem südlichen an Höhe und Breite vollkommen gleich. Dafür spricht der Bogen (t), der nach dem nördlichen Kreuzarm führt, wie der entgegengesetzte (u) nach der Thurmhalle zu; dessgleichen die Zeichnung der Vorlagen an den Pfeilern. Aber auch die Erweiterung durch den Capellenbau müssen wir dem nördlichen Seitenschiff zugestehen, indem der Bogen (v) gegen den nördlichen Kreuzarm, die Mauerblende (w) gegenüber, und die tiefen Wandnischen der Umfassungsmauer (Fig. G. m.) mit Bestimmtheit darauf hinweisen, nicht zu gedenken, dass sich an der Umfassungsmauer dieselben Wandpfeiler und Halbsäulen mit denselben Eckdeckblättern und Capitalen wie an der Südseite vorfinden; so dass Poppelken nur die Zwischenpfeiler entfernt, die Mauern erhöht und das neue Gewölbe eingezogen hat, das man nur als ein netzförmiges Tonnengewölbe mit Rippen bezeichnen kann, die sich nach den Gewölbtägern der Pfeiler zusammenziehen. Das Profil dieser Rippen (l) zeigt den Verlauf der Gothik. Der durch das Nordportal bewirkte Ausfall eines Pfeilers gibt dem Gewölbnetz eine etwas abweichende Gestalt. Das Licht dringt durch zwei Reihen Fenster ein, von denen die untern, soweit sie erhalten sind, noch dem frühern Ban angehören; an den obern das Fischblasen-Mässwerk die Zeit des Verfalls der Gothik bezeichnet.

Baumaterial.

Das Material, aus welchem der Dom gebaut worden, ist der Hansberger Sandstein. Backsteine und Tuff wurden bei den Gewölben verwendet.

# DIE GRUFCAPELLE ZU MÖDLING.

Mit einer Bildtafel.

An verschiedenen Orten in Deutschland, namentlich in Oesterreich findet man auf Friedhöfen neben der Kirche kleine Rundbauten, die der Bauart nach grossentheils aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammen. Da sie in der Regel eine Absis haben, und auch sonst an die in Italien üblichen Baptisterien erinnern, so nahm man sie für Taufcapellen, obschon die unter ihnen befindlichen Krypten dazu nicht passen. Bei Besprechung der St. Michaelkirche in Fulda (S. 1 dieses Bandes) habe ich bemerkt, dass diese Rundkirche, nach dem Plane des Rhabanus Maurus, dem Vorbild der Heiligen-Grab-Capelle zu Jerusalem entsprechend, und zwar als Begräbnisstätte der Aebte Eigil und Animcladus im J. 820—22 erbaut worden. Man folgte der Tradition, dass die Jerusalemische Grabkirche das Abbild des Grabes Christi sei und wählte darum für verwandte Zwecke ihre Form; wie dies wahrscheinlich schon bei dem Grabmal des Theodorich in Ravenna mässigend gewesen. Der Brauch hat sich Jahrhunderte hindurch erhalten und ist zwar nur nach und nach von der Rundung ins Achteck übergegangen, wie bei der Grufkirche in Heiligenstadt in Thüringen (Denkmale Bd. VII S. 13), der h. Grabkirche in Görzitz 1451. In Niederösterreich werden 30 solche Grabcapellen gezählt.\*) romanische zu Pulkau, Altenburg, Hainburg, Mödling, Friedersbach, Hardegg, Gars, Kuenring, Mistelbach, Loosdorf, Pottenstein, Burgschleinitz, Göfritz; im Uebergangstyl: zu Tulln, Neustadt, Margarethen am Moos, Globütz, Zellerndorf; spätgothische: zu Aspang, Kirchschlag, Wirflach, St. Michael, Berchtoldsdorf, Randegg, Anzbach, Pöchlarn, Winzendorf; auch moderne: zu Wullersdorf, Lanzendorf, Neukirchen. Diese Grufkirchen waren zur Aufbe-  
wahrung der irlischen Ueberreste der Verstorbenen bestimmt, daher ihr alterthümlicher Name „Karnier“ (carnaria) und die ehedem in ihnen abgehaltenen Seelenmessen „pro defunctis.“

Die Grufcapelle zu Mödling steht an der Südseite der um die Mitte des 15. Jahrh. erbauten Pfarrkirche zu St. Othmar und war dem h. Pantaleon geweiht. Sie hat einen Durchmesser von 25 F., die Absis (Grundriss A, o), die nach allgemeiner Regel im Osten, und zwar im Hufeisenrund angebaut ist, eine Tiefe von 14 F. An der Nordseite (n) ist ein Vorbau mit dem Portal, dessen Laibung sich nach innen verjüngt und durch Rundstäbe, Hohlkehlen und Pfeiler ausgezeichnet ist. An der Aussenseite des Rundbaues sind 6 Halbsäulen, an der Absis deren 2 angebracht (S. Fig. B). Sie reichen bis zu dem Bogenfries empor, und verbinden sich mit ihm. Sie haben attische Basen mit Eckknollen (Fig. 9), schlanke Schaft, Kospencapitale, die sich aber bereits zu Blättercapitalen entfalten, mehre von ihnen in Kelchform (Fig. 4 und 7), andere in Würfelform mit verzierter Deckplatte (Fig. 3) und wieder andere mit einem angeschweiften Hals, und darüber mit einem Kopf zwischen zwei grossen Blättern (Fig. 1 u. 2). Die verschlungenen Bänder (Fig. 6) sind an einem Sockel angebracht.

Der Bogenfries hat die — auch sonst an Gebäuden vorkommende — Eigentümlich-

\*) Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission III. p. 263.

E. Förster's Denkmale der deutschen Kunst. XII.

Baukunst.

keit, dass seine Bogenschenkel theils unten abgerundet sind, und theils in Lilien ausgehen, deren Seitenblätter ihre Spitzen umbiegen. Das Gesims über dem Fries hat als unterstes Glied das s. g. deutsche Band (Fig. 9). Der Bogenfries aber erleidet an dem Rundbau oberhalb der Absis und dem Portal-Vorbau eine Unterbrechung, und ist an beiden Stellen nur das deutsche Band fortgesetzt. Auch mag die leichte äussere Verstärkung nicht unemerkt bleiben, welche die Umfassungsmauer an der Verbindung der Rotunde mit der Absis erhalten hat (Fig. A).

Das Portal existiert nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt, die wir uns nach dem Portalbogen (Fig. 5) reconstruieren können, da Rundstäbe, Hohlkehlen und Pfeiler in entsprechender Weise sich darin fortzusetzen pflegen; die jetzige Laibung, deren Profil ich in Fig. 8 mitgetheilt habe, ist neu aus Ziegelsteinen aufgebaut. Am Portalbogen (Fig. 5) ist das äussere Glied flach und mit verschlungenen Ranken bedeckt; das zweite eine von zwei mit Blättern oder Lilien besetzten Rundstäben eingefasste Hohlkehle; das dritte wieder flach mit einem in Lilien ausgehenden Rundbogenfries verziert. — Thüre und Thürsturz sind neue Arbeit. — In einer Mauerblende über dem Portal ist ein Relief sehr roher Arbeit angebracht, auf welchem ein Jäger zu Pferd dargestellt ist, vor welchem ein Hirsch und zwei Hasen sich auf der Flucht befinden. Höchst wahrscheinlich ist damit Herzog Heinrich II. Josomirgott als Herr von Mölling, wo er sich der Jagd wegen oft aufhielt, gemeint; da sein zweitgeborener Sohn, Heinrich III., nach des Vaters Tode 1177, Herr von Mölling, mit ziemlicher Sicherheit — wie wir hernach sehen werden — als der Stifter der Capelle angesehen werden kann.

Die Rotunde ist 36 F. hoch und mit einem sechsgrätigen Gewölbe ohne Rippen überdeckt (Fig. C u. A). Es hilden sich dadurch an den Wänden Schildbogen, in welche die 10 F. hohen und nur 10 Z. breiten Rundbogenfenster reichen. Der nicht ganz halbkreisrunde Bogen zwischen Rotunde und Absis ruht auf 2 stark vortretenden Pfeilern mit einfachen aus Platte und Schmiege geformten Kämpfern. In der Absis befindet sich ein Fenster über dem noch erhaltenen ursprünglichen Altar. Die Halbkuppel der Absis war mit einem Frescobild, der Anbetung der Könige, ausgemalt, dessen Ueberreste mit grosser Vorsicht unter der Tünche der Neuzeit hervorgearbeitet sind. Es stammt der Zeichnung nach aus der Zeit der Gründung der Capelle, was zugleich auf die Stifter derselben hinführt. Denn neben dem Thron der h. Jungfrau steht ein Mann und eine Frau, durch Kronen als fürstliche Personen gekennzeichnet. Ohne Zweifel haben wir hier Herzog Heinrich III. (gest. 1225) mit seiner Gemahlin Richsa, Tochter des Böhmenkönigs Wladislaw (gest. 1177), vor uns, die als Stifter der Capelle sich selbst bei der Anbetung des heiligen Kindes theilnehmend dargestellt sehen wollten. Die Gruft unter der Rotunde ist 8 F. hoch und mit einem Tonnengewölbe überdeckt (Fig. C). Der Eingang zu ihr ist an der Südseite (Fig. A, s). Sie ist ganz mit Gebeinen angefüllt. — An der Westseite (Fig. A, w) ist in neuern Zeiten ein Stiegenhaus angebaut worden.

Der Styl des Gebäudes, über dessen Gründung urkundliche Berichte fehlen, weist dieselbe an das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts. Im 17. Jahrhundert hat man einen Glockenthurm in dem damaligen Zeitgeschmack darauf gebaut.

## DER KARNER ZU HARTBERG IN STEIERMARK.

Hierzu eine Bildtafel.

Welche Bewandniss es mit dem Namen „Karnar“ (Carnarium) habe, wurde im vorbergehenden Abschnitt gesagt. Der Karner ist ein Beinhaus, in dessen Krypta die ausgegrabene Menschen-Gebeine aufgehoben wurden. Einer der bedeutendsten österreichischen Karner ist die runde Capelle auf dem Kirchhof zu Hartberg in Steiermark, ein Rundbau (A, a) mit einer ebenfalls kreisrunden Absis (A, b) was als Ausnahme von der Regel zu betrachten, nach welcher die Absis einen Halbkreis beschreibt. Eine andere Abweichung von der Regel besteht in der Anlage des Eingangs, der nicht der Absis gegenüber, sondern seitwärts (Fig. A, c) angebracht ist; wofür ein genügender Grund nicht ersichtlich ist.

Die Innenseite der Capelle hat als Wandschmuck 7 schlanke Halbsäulen mit attischen Basen und kelchartigen Knospencapitälen, den charakteristischen Merkmalen des Uebergangsstyles. Sie reichen bis zum Gesims, über welchem eine halbkreisrunde Kuppel sich wölbt, welche durch 8 ungliederte Gurtbogen in ebensoviele Dreiecke getheilt wird (Fig. B). Diesen Gurtbogen sollten allerdings 8 Halbsäulen entsprechen; allein der Platz der achten ist von dem Eingang eingenommen. An der Südseite dringt das Licht durch ein mässig hohes Rundbogenfenster, zwischen zwei ähnlich geformten Mauernischen (Fig. A). Die Nordseite hat weder das eine, noch das andere; wohl aber eine runde Treppe in der Mauer, die nach dem Dachboden führt. Die Absis ist gänzlich schmucklos, hat aber 4 kleine Rundbogenfenster. Der Bogen zwischen dem Hauptraum und der Absis wird von je zwei Halbsäulen an jeder Seite getragen, deren Basen und Capitäle den übrigen gleichen, und deren Schäfte sich in dem Bogen als Rundstäbe fortsetzen.

Unter dem Hauptraum ist ein zweiter beinahe ebenso hoher, mit einem Kuppelgewölbe versehener Raum, dazu von gleichem Durchmesser wie der obere. Vier breite Lessinen steigen an der Wand auf und stossen in der Mitte des Kuppelgewölbes zusammen; sonst fehlt aller architektonische Schmuck für dieses Knochen-Grabgewölbe.

Dafür ist die Aussen Seite des Gebäudes besonders schmuckvoll ausgestattet. Aus dem Grundriss (Fig. A) und aus dem Aufriss (Fig. C) sehen wir, dass an der Mauer Halbsäulenbündel aufgeführt sind, von denen jedes aus 3 Halbsäulen zusammengesetzt ist. Der Form nach Widerlagen, sollten sie mit den Gewölbträgern correspondieren. Das thun sie aber nicht nur nicht, sondern sie entsprechen nicht einmal der Zahl der Gewölbgarthe, indem ihrer 9 sind (statt 8). Diese Halbsäulen haben keine Basen (mit Ausnahme einer Gruppe, deren

attische Basen von nicht sehr feinem Profil sind, das namentlich durch den dicken Wulst etwas plump erscheint); sehr einfache, ziemlich formlose Blättercapitäle, ohne Deckplatte, so dass sie, da sie auch nicht mit dem Gesims verbunden sind, auf constructive Bedeutung keinen Anspruch machen.

Das Gesims, in seinem obern Theil aus Platte, Hohlkehle und Rundstab zusammengesetzt, darunter das deutsche Band, wird von einem eigenthümlich reichen Rundbogenfries getragen. Immer wechselt ein kleiner Rundbogen mit einem Kleeblattbogen ab, die Basis aber ist nicht gradlinig, sondern abgerundet; der Bogen selbst ist in Rundstäbe und Hohlkehlen gegliedert, so dass der ganze Fries ein reiches Licht- und Schattenspiel gibt. Noch mehr: da das Halbsäulenbündel nicht zum Träger des Frieses gemacht worden, so hat dieses seine eigenen Träger, indem sich seine an die Halbsäulen seitwärts anstossenden Theile niedergehend fortsetzen bis zu einem zweiten Bogenfries, der in gleicher Höhe mit dem Boden der Capelle und Absis das Gebäude umgiebt (Fig. B u. C). Das Halbsäulenbündel erhält damit eine weitere Bereicherung, weil diese mit dem Rundbogenfries verbundene, sein Profil annehmende Lessine aus Rundstab und Hohlkehle besteht, und somit jedem Drei-Halbsäulenbündel noch vier Glieder zubringt.

Der untere Bogenfries, die Scheidelinie zwischen Capelle und Krypta bezeichnend, hat durchgehends den Kleeblattbogen, geht aber auch mit seinen an die Halbsäulenbündel stossenden Theilen in Form von Lessinen zum Boden nieder, ohne jene zu unterbrechen. Diese haben keine Basen, sondern setzen unmittelbar auf dem Boden auf. Nur ein einziges Halbsäulenbündel, an der Südostseite, wo das Terrain abfällt, hat eine Console, auf welcher es mit der oben geschülderten attischen Basis ruht.

Etwas abweichend ist die Aussenseite der Absis verziert, indem hier die Halbsäulenbündel fehlen, auch keine Lessinen mit dem Bogenfries in Verbindung sind. Der Bogenfries selbst ist oben ohne Abwechslung wellenförmig abgerundet; unten aber gleich dem andern kleeblattförmig herumgeführt (Fig. C).

Das Portal (Fig. A c), flankiert von zwei Halbsäulenbündeln, hat eine Laibung, die sich in starker Verjüngung an jeder Seite in je zwei Pfeiler und zwei Säulen gliedert. Pfeiler und Säulen haben fein geförmte attische Basen und Uebergangs-Knospencapitäle, und sind durch einen gemeinsamen Sockel, wie durch ein gemeinsames reichgegliedertes Gesims verbunden. Sie setzen sich über diesem im Halbkreis fort und geben dem Eingang ein harmonisches und schönes Aussehen.

Das ganze Gebäude ist aus Quadern von Muschelkalk aufgeführt. Die einzelnen Quadern sind 10—12 Zoll hoch, 1 F. 7 Z. bis 2 F. lang. Es befindet sich, eine unbedeutende Beschädigung an der Nordseite ausgenommen, in vollkommen gutem baulichem Zustande.

Dem Baustyl nach ist der Käerner zu Hartberg um 1180 erbaut; urkundliche Belege aber sind nicht vorhanden.



# RUNDKIRCHEN IN NIEDER-ÖSTERREICH. PULKAU UND SCHEIBLINGSKIRCHEN.

Hiezu eine Bildtafel.

Eine der grössten und in ihrer Art merkwürdigsten Gruftkirchen in Oesterreich ist der Karner zu Pulkau, 31 F. hoch bis zum Dach, das 46 F. hoch ist. (Fig. A. B. C.) Die untere Abtheilung, 21 F. hoch, ist eine Rotunde, über welcher die obere Abtheilung als regelmässiges Zwölfeck aufgeführt ist, dessen einzelne Seiten in 12 F. hohe Giebel enden, zwischen denen die Dachpyramide emporsteigt. Die Rotunde (Fig. A.) ist kein reiner Kreis; seine Längenaxe misst 24 F.,  $\frac{1}{2}$  F. mehr als die Queraxe. Wie bei dem Karner in Hartberg ist auch hier die Absis im Grundriss hufeisenförmig, 9 F. S. Z. lang und hat 12 F. 6 Z. im Querdurchmesser. Die Umfassungsmauer ist 3 F. 2 Z. dick. Vom Boden bis zum Gesims der Rotunde steigen in ungleichen Zwischenweiten 6 dreifache Halbsäulenbündel auf, ohne Basis und Sockel und zum Theil auch ohne Capital, an dessen Stelle eine flachpyramidale Spitze steht. (Fig. B.) Dieselbe Anordnung wiederholt sich mit 4 solchen Säulenbündeln an der Absis. — Wo die Giebelschenkel des Zwölfecks zusammentreffen, sind weit vortretende Wasserspeier angebracht mit menschlichen Figuren, Thieren und Pflanzen. Die Dachpyramide war ursprünglich, wie das übrige Gebäude, aus Quadern aufgeführt; jetzt ist der obere Theil mit glasierten Dachplatten gedeckt. Auf der Spitze steht ein s. g. Jerusalem-Kreuz (dessen Arme wieder Kreuze bilden).

Der Eingang ist an der Nordseite. Die Laibung ist zweimal rechtwinkelig abgestuft, mit Säulen in den Winkeln, deren Schäfte auf attischen Basen stehen und mit Knospen-capitalen in Kelchform gekrönt sind, über denen aus Platte und Schmiege bestehende Kämpfer die dicken Rundstäbe des Portalbogens aufnehmen. Diese haben noch eine äussere Umfassung von Platte, Rundstab und Hohlkehle, die bis zur Säulenbasis niedergehen und einen äussersten, zur Hälfte diamantirten Bogen, der in der Höhe der Kämpfer auflieft.

Die Absis ist 3 F., ihr Fussboden um 2 F. höher, als der Rundbau; sie hat im 15. Jahrhundert ein Kreuzgewölbe und ein hohes Spitzbogenfenster mit gothischem Mässwerk erhalten.

Aus derselben Zeit ist auch das achtheilige Spitzbogengewölbe der Capelle, dessen Dienste auf Consolen ruhen. (Fig. C.) Man wird bemerken, dass die äusseren Widerlager nur an 2 Stellen mit den Gewölbrrippen correspondieren. (Fig. A.) Im Capellenraume ist nur ein einziges und zwar kleines Rundbogenfenster mit zierlichen Zackenbogen.

Unter der Capelle befindet sich eine mit Gebeinen angefüllte Gruft, zu welcher ein — jetzt vermauerter — Zugang neben der Absis geführt hat.

So sehr es den Anschein hat, als gehöre der runde Unterbau einer andern Zeit an, als der in Giebel ausgehende Oberbau, so zeigt doch die Einheit des Mauerwerks, dass diess

nicht der Fall ist. Das Baudenkmal ist ein eigenthümliches Beispiel der Uebergangs-Architektur aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, bei welchem die beiden Geschmacksrichtungen unvermittelt neben einander sich geltend machen.

Scheilingskirchen liegt 3 Meilen südlich von Wiener Neustadt. Der runde Capellenbau daselbst (Fig. D. E. F.) ist nicht nur als Baudenkmal von Bedeutung, sondern auch durch den Umstand, dass er zugleich als Grabcapelle und als Taufkirche gedient hat. Erbaut wurde die Kirche 1160, und den HH. Rupert und Magdalena gewidmet. Sie ist von beträchtlicher Grösse, ein vollkommener Rundbau, an den sich die Absis im Halbkreis anschliesst, dessen Schenkel sich dadurch verlängern, dass sie in der Mauerdicke sich fortsetzen. (Fig. D.)

Eigenthümlich ist die Anordnung der Aussenseite: 8 Lessinen (von denen nur 5 im Grundriss sichtbar, 3 durch einen Anbau verdeckt) sind an der Mauer emporgeführt, eine jede mit der Vorlage einer ziemlich starken Halbsäule, mit ziemlich rohem Kelchcapitel (und unter dem Boden einer gleichrohen attischen Basis mit Eckknollen). Das Blattwerk der Capitale ist fast nur in den Körper eingegraben. Diese durch Halbsäulen verstärkten Lessinen reichen bis zu dem rings umlaufenden Kranzgesims, doch nicht so, dass die Säulen es tragen, sondern so, dass sie mit ihm verkroft sind. Sie entsprechen auch in keiner Weise den Gewölbgurten im Innern als Widerlager; das Gesims aber, seiner Bedeutung nach die oberste Bekrönung, hat noch ungefähr ein Viertel der Mauerhöhe über sich bis zum Dach, dessen unterster Aussenrand von Consolen ohne Gesims getragen wird. Schon dieser Umstand deutet auf eine Bauveränderung in später Zeit, die auch noch durch den Unterschied des obern vom untern Mauerwerk bestätigt wird. Das letztere besteht aus wohlbehauenen, gut gefügten Quadern; das erstere aus Bruchsteinen. Die Bauveränderung ist herbeigeführt worden durch eine neue Bedachung an Stelle der ursprünglichen, die aller Wahrscheinlichkeit nach eine hohe aus Quadern aufgeführte Pyramide gewesen ist. An der Absis, die ebenfalls die Erhöhung erfahren hat, sind nur zwei Lessinen mit Halbsäulen angebracht. (Fig. D. E.)

Das Innere (Fig. F.) ist mit einem Kreuzgewölbe im Rundbogen überdeckt, dessen breite, ungliederte Gewölbgurte auf einfachen Kragsteinen aufsitzen, auf deren Vorderseite ein Blatt oder ein Vogel roh eingemeisselt ist. Das auf dem Grundriss (Fig. D. f.) angegebene, auch an der Aussenseite (Fig. E.) und im Innern (Fig. F.) sichtbare mässig hohe Rundbogen-Fenster gehört sichtlich der Bauveränderung an, während die beiden andern (Fig. D. g. h.) sehr viel kleineren (Fig. E.) entschieden aus der ersten Zeit des Baues herrühren.

Die Absis ist eine mit einer Halbkuppel gewölbte Nische, deren senkrechte Mauer mit einem einfachen Bandgesims abschliesst. Die zwei grössern Fenster (Fig. D. k. l.) sind in später Zeit eingebrochen; sie durchschneiden das Kranzgesims (was auf unsrer Bildtafel nicht angegeben ist). Das noch dem ursprünglichen Bau angehörende Fenster (Fig. D. i.) hat eine enge, nach innen sich erweiternde Laibung; ist niedrig, im Rundbogen überspannt und von zwei verschlungenen, reliefartig ausgeführten Ranken in Hufeisenform eingerahmt.

Au der Nordseite ist die Sacristei (Fig. D. m.) angebaut; an der Westseite (D. i.) ein Vorbau für den Eingang. Eine Gruft hat diese Kirche nicht.

## DIE ST. JACOBSKIRCHE IN ROTHENBURG AN DER TAUBER.

Hierzu eine Bildtafel und ein Holzschnitt.

Gleich einer unentdeckten Insel im Ocean liegt mitten in Deutschland eine Stadt so reich an Schönheit der Natur, an Werken alter Kunst, an Denkmälern der deutschen Vorzeit überhaupt, dass, läge sie an einer Hauptstrasse oder Eisenbahn, des Redens und Rühmens kein Ende sein würde. Wer aber sich plötzlich in eine Stadt des 14. u. 15. Jahrhunderts zurückversetzen will, der mache den Absteher von der Station Steinach zwischen Ansbach und Würzburg nach dem etwa 2 Stunden entfernten Rothenburg an der Tauber! Es wird ihn nicht gereuen! Unberührt von der Wandlung der Zeiten liegt die alte Reichsstadt mit ihren hohen Mauern und Thürmen, ihren Kirchen, öffentlichen und Privathäusern aus der Zeit ihrer Blüthe und reichsbürgerlichen Kraft auf steiler Höhe über dem Fluss mit weiter Aussicht thalaufl- und thalabwärts und auf die gegenüberliegenden Berge.

Die Baukunst ist die Frakturschrift der Geschichte; und so erkennt man an den Denkmälern derselben alsbald die Blüthezeit einer Stadt. In Rothenburg ragt hoch über allen Gebäuden die St. Jacobskirche empor und ihre Bauformen sagen uns, dass die Glanztage der Stadt ans Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts fallen. Das war die Zeit der Städte-Bündnisse, der Kämpfe gegen den Adel und gegen Fürsten, der Entwicklung der mehr und mehr siegreichen Macht des Bürgerthums gegen das Ritter- und Raubwesens im deutschen Reiche. Eine besondere ernsthafte Fehde hatte Rothenburg im J. 1407 mit dem Burggrafen Friedrich von Nürnberg zu bestehen, in welcher die Truppen der Stadt von ihrem Bürgermeister, Feldhauptmann Toppler, zum Kampf und Sieg geführt worden waren; was ich erwähne, weil sein Name mit der Geschichte der St. Jacobskirche verwebt ist, in und im welche er 1388 den Hauptaltar gestiftet hat, und in der er — obschon des Verraths angeklagt und im Gefängniß gestorben oder umgebracht — 1408 seine ewige Ruhestatt erhalten.

Die Baugeschichte der St. Jacobskirche enthält nur wenige bemerkenswerthe Angaben.

An ihrer Stelle stand schon im 12. Jahrhundert eine Pfarrkirche, die vom Bischof von Würzburg 1254 dem Deutschen Orden übergeben wurde. Bei der Zunahme der Bevöl-

kerung erwies sie sich zu klein und Bischof Gebhard von Würzburg gestattete, sie sammt den Altären abzubauen und wieder neu aufzubauen. Aus seinem dessfallsigen Erlass, vom Januar 1388 geht hervor, dass man vorher nur eine Erweiterung der Kirche in Aussicht genommen, als man 1373 den Neubau begann. Denn der Zeitpunkt für den Anfang desselben ist bezeugt durch einen Denkstein, aussen an der Südseite mit folgender Inschrift:

† ANNO. DNI. MCCC  
LXXIII. IRCEPTY. E.  
HOC. OP. I. HÖRE. DNI  
RRI. Ihesv. f. ET. B. MARI  
RIE. V. AC. B. IACOBI. AP  
STIORS. PATR. h. ECCLE

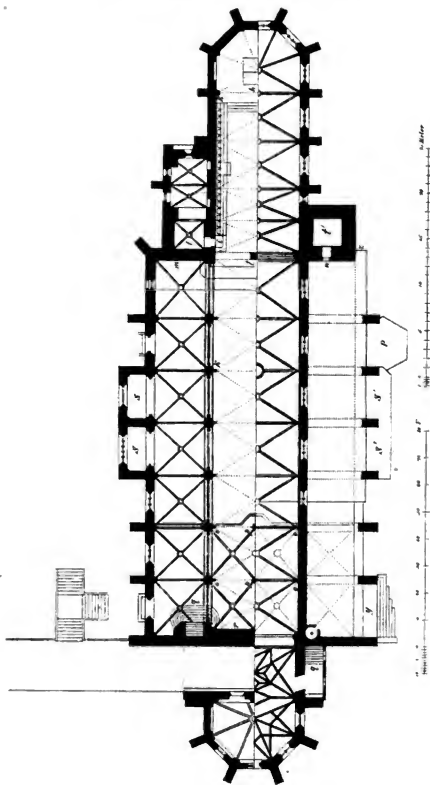
1436 war der Bau in seinen Haupttheilen beendet; denn dem Ald von Heilsbrunn wurde auf seine damalige Anfrage: „mit welchen Gaben und Hülfen ein solch Werk vollbracht sei?“ die Antwort: „mit Gabe, Rath, Hülfe und gemeinen Almossen unsrer Mithürger und auch andrer frommen Christen-Leuth, als Gewohnheit ist im Land.“

Die s. g. schwarze Emporkirche (der Westchor) wurde 1453 angefangen, aber erst 1471 vollendet. 1466 wurde der (1388) von Toppler gestiftete Altar mit Gemälden versehen. 1475 wurde die erste Orgel verfertigt. 1478 der Altar zum II. Blut gestiftet von Anna Conzin; 1479 das Sacramenthäuschen aufgerichtet und das Paradies 1481 erbaut.

1494 verbrannte der Frauen-Altar (und ist wahrscheinlich bald danach von Tilman Riemenschneider ersetzt worden).

Die Anlage der Kirche hat mehr grosse Eigenthümlichkeiten, die man schon theilweis aus dem Grundriss erkennen kann.\*) Ihre ganze Länge beträgt 270 F., ihre grösste Breite gegen 100 F. Das Langhaus wird durch zweimal sechs starke Pfeiler in drei Schiffe getheilt, von denen das Mittelschiff die doppelte Breite eines Seitenschiffs hat. Die Kirche hat zwei Chöre: der östliche, von der Breite und in der Verlängerung des Mittelschiffs ist 85 F. lang; der westliche, der mit einer Empor für die Orgel in Verbindung steht und selbst eine Empor bildet, ist von der Orgel an 43 F. lang. Diese Empor, getragen von den 4 westlichen Pfeilern (o) des Mittelschiffs, zwei Zwischenpfeilern p und der westlichen Wand, ist zugänglich durch die beiden Treppen von je 28 Stufen und trägt auf der Mauer und dem Raum dahinter die Orgel, hinter welcher das aus dem Achteck construierte Chor mit seinen 5 hohen Fenstern den Abschluss bildet. Die Wirkung ist ansnehmend schön, wie schon unsere Bildtafel wahrnehmen lässt, auf welcher man den Anblick der Kirche vom Beginn des östlichen

\*) Den hier mitgetheilten Grundriss verdanke ich der Gefälligkeit der österreichischen Architekten O. Procop und E. Schultk., welche sehr genaue Aufnahmen der St. Jakobskirche und anderer Gebäude in Rothenburg gemacht haben, deren Veröffentlichung eine werthvolle Bereicherung der deutschen Baugeschichte sein würde.



Chores aus hat. Die wohlthuedste Harmonie verbindet alle Theile unter sich und mit dem Ganzen; ausser den glücklichsten Proportionen der Höhe zur Breite wirkt besonders die Uebereinstimmung des Styls mit Ausschluss alles Fremdartigen erfreuend und erhebend: der Altar, hinter welchem wir stehen, die Statuen an den Pfeilern, die Kanzel, das Orchelchor mit seiner schönen, in der Mitte vortretenden, durchbrochenen Brüstung und die Orgel mit ihren Fialen und durchbrochenen Giebeln!

Die Pfeiler haben keine Capitale; ihre mittlern grossen Rundstäbe sind die Gewölpträger und theilen sich oben in 3 Gewölbrrippen und 2 Fenster-Einrahmungen; die kleinen Rundstäbe, zum Theil Träger von Statuen, gehen in die Archivolten der Arcaden über.

Die Seitenschiffe zwischen dem zweiten und vierten Pfeilerpaar haben durch Hereinziehen der Strebepfeiler in das Innere eine Erweiterung erfahren (s u. s'), die gleichsam ein zweites Transsept bildet.\*) Sie gehört indess nicht in den ursprünglichen Plan. Am Pfeiler k steht die Kanzel; im nördlichen Querschiff bei m der Marienaltar, im südlichen bei n der Altar des H. Bluts, beide noch Denkmale aus der katholischen Zeit. Am Eingang des Chors bei l steht der protestantische Altar. In den Winkeln zwischen dem Querschiff und dem Chor (bei t u. t') stehen die Thürme, gegen 20 F. im Quadrat. An der Nordseite schliesst sich daran die Sacristei, an den Wänden zu beiden Seiten stehen noch die schön-geschnitzten Chorstühle aus dem 14. Jahrhundert, links davor der Taufstein (i); auf der andern Seite gegen Osten das Sacramenthäuschen mit der Gruppe des todten Christus im Schooss der Mutter aus Sandstein (k). In der Mitte des Chorschlusses steht noch wohl-erhalten der ehemalige Hauptaltar (h) mit seinem herrlichen Bildschnitzwerk und den Gemälden von Fritz Herlen. Drei hohe Prachtfenster mit köstlichen Glasmalereien schliessen den Chor.

Auch an dieser Seite gewährt die Kirche einen durchaus harmonischen, feierlich schönen Eindruck; und man muss sich doppelt der Thatsache freuen, dass die Kirchenreformation, zu welcher Rothenburg sich sehr frühzeitig bekannte, eine Achtung vor den Kunstdenkmalen der Vorzeit gezeigt hat, die man in katholisch geliebten Kirchen mehrentheils schmerzlich vermisst. Einiges freilich hat auch hier schlimmer Eifer nebst der Gewalt der Zeit zerstört; wenn es wahr ist, was Winterbach in seiner „Geschichte der Stadt Rothenburg,“ 1826. I. S. 339 erzählt, dass die Kirche 400 Monumente enthalten habe, als: „35 heilige Personen der Bibel von Stein in Lebensgrösse; 96 Gemäldetafeln; 269 Wappenschilder etc.

Betrachten wir nun das Aeusserere des ausgezeichneten Gebäudes, so wird uns vornehmlich das Ostchor fesseln durch seine hoch aufstrebenden Linien und edlen Verhältnisse, und die schönen, in der Mitte angebrachten Steinbildereien aus der ersten Zeit des Kirchen-

\*) Ich bemerke, dass die südliche Hälfte des Grundrisses zur obern Abtheilung der Kirche gehört und darum die untere nur andeutungsweise enthält.

baues. Daneben ragen zu beiden Seiten die 150 F. hohen Thürme empor. Sie haben je 8 Stockwerke bis zum Fuss der Pyramide, die achtseitig in sehr schlanker Gestalt ansteigt. Die beiden obern Stockwerke sind mit Blendmässwerk verziert; die Brüstung der Galerie, die sie abschliesst, hat durchbrochene Drei- und Vierpässe. Die Strebepfeiler am Chor steigen in zwei Abtheilungen empor, von denen die untern viereckig, rechtwinklig und glatt, die obern aus dem Sechseck construiert und mit Blendmässwerk verziert, die Fialen tragen, deren Grundfläche mit der ihrigen übereinstimmt.

An der Ostseite des südlichen Thurmes ist ein „ewiges Licht“ in schöner Architektur aus der Gründungszeit der Kirche angebracht; darüber ein Christus in der Glorie mit zwei Posaunenengeln; an der Südseite desselben Thurms ist ein kleines Relief aus etwas späterer Zeit, Christi Gebet am Oelberg, eingesetzt und dicht daneben an dem Vorsprung der Umfassungsmauer bei z die Tafel mit der Urkunde über den Beginn des Baues der Kirche.

Der Vorbau bei P. ist eine Zuthat aus dem 15. Jahrhundert, ein s. g. Paradies, in welchem hier — wie auch sonst üblich war — die klugen und die thörichten Jungfrauen der Oeffnung der Kirchenthüre gewärtig sein sollten. Der Name der „Bräute Christi“ hat derselben die Bezeichnung als „Brautthüre“ (z. B. bei St. Sebald in Nürnberg), oder wie hier als „Ebethüre“ eingetragen in Verbindung mit der Sitte, dass durch sie Brauteute zur Trauung eingingen. Die Jungfrauen sind — bis auf eine thörichte — alle verschwunden; eine kluge hat im Innern der Kirche ein sicheres Plätzchen gesucht und gefunden, (an einem Strebepfeiler im N. Seitenschiff.) Diese Vorhalle ist aus dem Achteck construiert und seine offnen, spitzbogigen Arcaden ruhen auf Pfeilern mit einem sonderbar eingeschnittenen achteckigen Sockel, und vielen Rundstäben und Hohlkehlen. Die Thüre selbst hat nichts Ausgezeichnetes; auch die gegenüber an der Nordseite liegende macht sich durch nichts bemerklich, als durch eine abgestufte Laibung.

Weiter westlich folgt nun das scheinbare zweite Transsept, nach allen Formen ein Ausbau vom Ende des 15. Jahrhunderts, was vornehmlich an den verkroftten Gesimsen und die Fenster sichtbar ist.

Die Strebepfeiler sind durch Strebebogen mit den Gewölben des Mittelschiffs in Verbindung. An der Südseite haben die östlichen Strebebögen eine gradlinige Bedachung; die westlichen eine der Bogenlinie parallele; an der Nordseite sind alle 6 Strebebögen rund; die Strebepfeiler viereckig, mit Ausnahme der zwei westlichen, die in der obern Abtheilung versetzt sind.

Weiter westlich an der Südseite fällt der Boden derart ab, dass man zur Thüre y schon auf vielen Stufen aufsteigen muss. Von da an aber ist der Fall so tief, dass man an der Stelle eines massiven Unterbaues eine Art Stollen gewölbt hat, durch welchen die Strasse unter dem hohen Orgelchor hingeführt ist.

Aber unter dem Chorschluss ist eine Capelle, deren ursprüngliche Benennung „zum Heiligen Blut“ mit dem katholischen Cultus ausser Gebrauch gekommen, und die gegenwärtig zur Aufbewahrung für allerhand Kunstwerke benutzt wird, wie denn ein sehr schönes Ma-

donnenbild von Fr. Herlen hier ist. Es dürfte die St. Jacobskirche in Rothenburg die einzige sein, unter welcher man mit Pferd und Wagen hinfahren kann; da die Pfarrkirche in Jena, die den Ruhm ihr streitig machen könnte, wohl einen Weg, aber nur für Fussgänger, unter ihrem Chorabschluss hat.



# DAS GRABMAL DES KÖNIGS THEODORICH

## IN RAVENNA.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Dass die Ost- oder die Westgothen eine eigene Baukunst gehabt haben, oder gar, dass der s. g. gothische Baustyl ihre Erfindung sei, wird heut zu Tage Niemand mehr behaupten wollen. Wir wissen, dass namentlich der Ostgothen-König Theodorich, der nach der Besiegung Odoakers i. J. 493 seinen Herrschersitz in Ravenna angeschlossen, von solcher Ehrfurcht vor der geistigen Grösse und namentlich vor der Kunst des Alterthums erfüllt war, dass er sich als Römer kleidete und waffnete und dass er für seine vielen und grossen Kunstunternehmungen Vorbilder und Meister in Rom und Constantinopel suchte. Dennoch tritt, wenigstens an dem letzten seiner Bauwerke, seinem Grabmal, eine Eigenthümlichkeit hervor, durch die es sich ungeachtet der vorherrschenden antiken Formen wesentlich von altrömischer Architektur unterscheidet und auf nordischen Einfluss hinweist. Sowie daher Gebäude wie S. Francesco zu Assisi, der Dom zu Mailand u. a. ungeachtet der Einflüsse italienischer Kunst, die daran wahrzunehmen sind, zu den Denkmalen deutscher Kunst gerechnet werden müssen, nehme ich auch keinen Anstand, das Grabmal Theodorichs in dieselbe Reihe zu stellen; da es jedenfalls, selbst ohne nordische Anklänge, den Standpunkt deutscher Kunstthätigkeit zu seiner Zeit charakterisiert, wie etwa die Ruhmeshalle und das Siegesthor in München, das Museum in Berlin u. A. den Standpunkt deutscher Baukunst der Gegenwart kennzeichnen, obschon wenig daran zu sehen, was nicht von Griechenland und Rom entlehnt wäre. Es hindert diess übrigens nicht, dem Grabmal Theodorichs die Doppelstellung anzuweisen, nach welcher es weder von der deutschen, noch von der italienischen Kunstgeschichte ausgeschlossen werden kann.

Auf sumpfigem Wiesengrunde ausserhalb der Stadt Ravenna, ungefähr 25 Minuten vor der Porta serrata steht der Prachtbau, der einst die Asche des grossen Königs Theodorich barg, ein herabes Zeugnis einstiger Macht der Deutschen auf italienischem Boden und deren — dem Untergang geweihtem Schicksal. Gleichsam versunken in den umgebenden Sumpf, mit einem Drittel seines Untergeschosses im Wasser, halbzerstört, alles Schmuckes beraubt, einsam wie die Pyramiden in der Wüste, steht es von den Einheimischen unbeachtet, ein staunenswerthes Räthsel vor dem Wanderer aus Norden. (S. Bildtafel 1.)

Anlage.

Ueber einer zehneckigen Grundlage von 43 P. F. Dm. (s. Tafel 2. Fig. b.) ist das untere Stockwerk aufgeführt, das jetzt zum grossen Theil unter Wasser steht, von dem man — wohl mit Unrecht — glaubt, dass es mit dem Meere in Verbindung sei. Wahrscheinlich haben hier, wie an so vielen Orten, die Jahrhunderte Schutt und Erdreich um das Gebäude aufgehäuft, während im mehr verschonten Innern das Wasser sich gesammelt hat, das zur stehenden, durch Regen genährten Lache geworden ist. Auf dem Unterbau steht das obere Stockwerk in Form einer von 4 F. dicken Mauern umschlossenen, mit einer Kuppel überdeckten Rotunde, mit dieser 26 1/2 F. hoch, 33 F. im Dm., so dass um diese ein Umgang gebildet wird, zu welchem zwei Freitreppen (Taf. 1.) emporführen.

Untergeschoss.

Au den 10 Ecken des Untergeschosses stehen 4 F. starke Pfeiler, wie das Ganze von grossen Werkstücken aufgeführt, durch Rundbogen verbunden, deren Werkstücke nach spätromischer und auch byzantinischer Bauweise im eingezahnten Keilschnitt in einander gefügt sind, und auf denen der um das obere Stockwerk geführte 6 F. breite Umgang ruht.

Innere.

Das 15 F. hohe Innere hat ein gleichschenkliges Kreuz zur Grundlage (Taf. 2. Fig. b.), dem ein sich kreuzendes Tonnengewölbe über dem starken Gemäuer entspricht (Fig. a.). Hier stand dem Eingang gegenüber ursprünglich der Sarkophag Theodorichs, jene antike Porphyrtanne, die man jetzt vor dem ehemaligen Palast des Königs in der Stadt sieht. Denn Belisar riss bei der Einnahme Ravenna's des Goltenfürsten als eines „Ketzers“ Leiche aus dem Grab, verbrannte sie und streute die Asche in alle vier Winde! Die Zusammenfügung der Werkstücke im Zahnschnitt ist auch bei den beiden Freitreppen angewendet (Taf. 1.), von denen der obere Theil durch einen weitgesprengten Bogen getragen wird.

Oberes Stockwerk. Innere.

Das Innere des obern Stockwerks ist völlig schmucklos und hat nur ganz kleine, kreisrund abgeschlossene einfache und Doppelfenster ohne Glas, durch welche ein nur sehr mässiges Licht eindringt, und eine vierseitige, im Rundbogen überdeckte Tribune, die ein wenig über das Rund der Umfassungsmauer hinaustritt und den Umgang unterbricht. Die Wandflächen im Innern und auch der Kuppel sind rauh, als wären sie zur Aufnahme von Mosaikmalereien bestimmt gewesen.

Kuppel.

Das merkwürdigste Stück des ganzen Baues ist unstreitig die Kuppel. Sie ist aus einem einzigen Grautblock gehauen, der auf zwei zusammengebundenen Schiffen aus Istrien über das adriatische Meer herbeigeschafft worden, und dessen Gewicht der Ingenieur Soufflot auf 2,280,000 Pfund berechnet hat. Die Kuppel hat einen äussern Durchmesser von 32 P. Fuss, und ist flach gewölbt.

Zwölf Eckstücke im äusseren Umkreis der Kuppel und ein Würfelstück in der Mitte, die man am Felsblock gelassen und als Henkel zum Aufrichten der ganzen Last ausgehauen (Taf. 1.), mögen zu Postamenten für Statuen (vielleicht Christi und der Apostel, deren Namen noch daran stehen) gedient haben, oder wenigstens bestimmt gewesen sein; denn von derartigen Bilduerien in so grossem Mässstabe berichtet die Kunstgeschichte dieser Zeit nichts, da selbst die Statue Theodorichs, die Carl der Grosse nach Deutschland entführt hat, für ein nur ungetautes Werk antiker Sculptur gelten.

Neben der Gesamtanlage dieses hochbedeutenden Baudenkmal's nimmt das Aeusere des obern Stockwerks unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch. Zwar ist es sehr beschädigt; doch lässt sich die Anordnung im Ganzen mit ziemlicher Sicherheit errathen, wie man auch Profile und Verzierungen leicht erkennt.

Oberes Stock-  
werk. Aeusseres.

Ueber einer der zehn Seiten des Unterbaues ist die Thür zur Rotunde vertieft angebracht, an der gegenüberliegenden (s. Taf. 2. Fig. a.) ein kleiner rechtwinkliger Vorsprung, durch die Altarnische im Innern veranlasst. Ueber jeder der übrigen acht Seiten sieht man an dem obern Stockwerk zwei im Rundbogen überspannte Mauerblenden, unter dem Bogen rechteckig eingefasst und mit einem Gesims abgeschlossen, dessen Viertelrundstab mit einer seltsamen Verbindung von Ringen und Blattspitzen verziert ist (Taf. 2. Fig. e.).

Zwischen den acht gedoppelten Mauerblenden sieht man deutlich die Ueberreste von breiten Wandpfeilern, während die Bogen durch viel schmalere der Art (Lessinen) verbunden sind. Verstehe ich die Bedeutung dieser Bautheile recht, so führen sie zur Restauration der ursprünglichen Gestalt des Umgangs. Das Wahrscheinlichste dürfte folgende Anordnung gewesen sein: Jedem Wandpfeiler stand ein freier Pfeiler gegenüber; einer jeden Lessine zwischen zwei Mauerblenden eine schlanke Säule durch zwei Bogen mit den Pfeilern verbunden; der Eingang aber scheint keine andere Verdachung gehabt zu haben, als das vortretende Gesims mit den Zahnschnitten und horizontal liegenden Tragsteinen antiken Stils (Fig. d. auf Taf. 2.). Der Umgang war durch ein aus Werkstücken geformtes Tonnengewölbe gedeckt, dessen obere Aussenfläche schräg gegen den Körper des Gebäudes aufstieg. Doch sind alle Räthsel der Ruine damit nicht gelöst.

Neu und architektonisch beachtenswerth sind die Profile der Gliederungen. (S. dieselben auf Taf. 2, die ich aus D'Agincourt's bekanntem Werke: Denkmäler der Architektur etc. herausgegeben von v. Quast, Abth. I. Liefg. 1. und aus v. Quast's Baudenkmalen aus Ravenna entlehnt habe.) Das Profil der Thüre des untern Geschosses und des rings um das Gebäude geführten Kämpfergesimses (Fig. e. u. e') zeigt noch vollkommen antik römische Formen; dagegen sehen wir an der Thüre des obern Stockwerks (Fig. d. u. d') bereits jene mannichfaltige Verbindung von Holdkehlen u. Rundstäben mit starker Ausladung, wie sie in der mittelalterlichen Baukunst des Nordens vorherrschend und immer weiter ausgebildet geworden. Selbst die Relieferung einzelner Glieder mit geometrischen und Blattornamenten (Fig. f. u. h.) muss in der gewählten Form als neu auffallen; am meisten aber das Profil des Kranzgesimses mit unterschrittenen Ausladungen und der stark ausgeschweiften Welle (Fig. i.), wovon die antike Baukunst kein Beispiel liefert. In vergrössertem Mässe und mit einer Art Mäander bereichert (Fig. g.) wiederholt sich das eigenthümliche Ornament der Mauerblenden der Umfassungsmauer am Kranzgesims.

Profilirungen  
u. Ornamente.

Erkennen wir in diesen Detailformen die Einwirkung eines neuen, allerdings noch unentwickelten dem Norden angehörigen Formensinus, so sehen wir uns auch in Betreff eines Hauptmotives der Gesamtanlage auf denselben Ursprung verwiesen. Der colossale istrische Felsblock, mit welchem das Königsgrabmal überdeckt ist, erinnert so lebhaft an die mit

Motiv der  
Anlage.

ungeheuern Steinplatten gedeckten Dolmens oder Hünengräber des Nordens, dass man darin nicht ein Walten fürstlicher Laune oder gar des Zufalls wird erkennen wollen, und dass Theodorich, indem er dem Felsblock die Kuppelform gab, die Sitte der Väter nur in Uebereinstimmung gebracht mit dem von ihm bewunderten antiken Kunstgesetz. Zu der kunstgemässen Auffassung übrigens des ganzen Grabmals scheint noch ein drittes Element mitgewirkt zu haben, dem wir später vielfach, namentlich in Deutschland begegnen. Die Verbindung von Grabkammern mit dem Raum für die religiöse Todtenfeier über ihnen kannte schon das römische Alterthum, wie die constantinische christliche Zeit; auch der Rundbau für Grabmäler war beiden nicht fremd. Und doch scheint ein anderes Vorbild hier unmittelbar mässigend gewesen sein: das ist das heilige Grab zu Jerusalem! Nach den ältesten Abbildungen war es ein Rundbau und als solcher das Mittelalter hindurch das bleibende Vorbild für Gruft- oder Grabkirchen, wie wir an mehreren Beispielen in diesem Bande der „Denkmale“ nachgewiesen haben.

Und so dürften sich in dem Grabmal des grossen Gothenfürsten in Ravenna die Elemente der Kunstbildung der Neuzeit: Alterthum, Christenthum u. Deutschthum vereinigt vorfinden!

Baugeschichte.

Vielfach wird angenommen, dass des Königs Tochter und Thronerbin Amalasintha dem Vater das Grabmal habe errichten lassen. Allein die ältesten Nachrichten stimmen darin überein, dass Theodorich es noch bei seinen Lebzeiten selbst erbaut habe. So sagt der beinahe gleichzeitige Anonymus des Valesius: „(Theodoricus) se autem vivo monumentum ex lapide quadrato et saxum ingens, quod superponeret inquisivit;“ und Agnellus in vita S. Johannis τοῦ Ἀγγελλώτου c. III: „Sepultusque in Mausoleo quo ipse aedificare iussit extra portas Aramitoris (jetzt Porta serrata) quod usque ad hodie vocamus ad Farum, ubi est monasterium S. Marie quod dicitur ad memoriam Regis Theodorici.“

Ohne Zweifel hatte Theodorich diess Gebäude als Grabstätte für sich und die Seinen bestimmt; nachdem aber sein Leichnam herausgenommen worden, hat es den Namen einer Marienkirche erhalten, wie es denn noch jetzt S. Maria Rotonda heisst, aber nicht mehr in Gebrauch ist. \*)

\*) Die Zeichnung zu Taf. 1. habe ich im J. 1837 gemacht, und bin seitdem nicht wieder in Ravenna gewesen, so dass ich nicht weiss, ob das Monument Veränderungen erfahren hat.

# DAS EHEMALIGE LUSTHAUS IN STUTTGART.

Hierzu eine Bildtafel.

An der Stelle, wo jetzt das Theater in Stuttgart steht, sah man bis zum Jahr 1845 ein eigenthümliches Gebäude im späten Renaissancestyl, das des Gedächtnisses wenigstens in der Geschichte werth ist, wie es von den Bewohnern Stuttgarts immer in Ehren gehalten worden. Es ist dieses das von Herzog Ludwig im Jahr 1584 erbaute s. g. Lusthaus, mit welchem derselbe eine Ergänzung des von seinem Vater, dem Herzog Christoph 1553 erbauten Schlosses beabsichtigte, indem er es für Ritterspiele, Bälle, dramatisch-musicalische Aufführungen, Hochzeiten und allerlei Hoffeste bestimmte. Das Lusthaus gehört in die Reihe der Pfahlbauten, wenn auch nicht der vorgeschichtlichen; denn wir lesen in der wohlerhaltenen und beglaubigten Urkunde, dass Herzog Ludwig am 30. März 1584 den ersten der 1500 25 F. laugen Pfähle, auf denen das Gebäude ruht, mit eigener Hand eingeschlagen habe. Der Baumeister hiess Georg Beer; die Baukosten betragen 300000 Gulden. 1758 wurde es zu einem Opernhaus, 1811 zu einem Schauspielhaus (mit Abbruch des nördlichen Giebels) von dem Architekten Thouret eingerichtet; 1845 aber zu Gunsten des neuen Theaters ganz niedergerissen. Vor der Zerstörung hat noch der Architekt Beisbarth vom Ganzen, wie von allen einzelnen Theilen genaue Aufnahmen gemacht, mit deren Hülfe wir dem Gebäude eine Stelle in den „Denkmälern“ sichern konnten.\*)

Geschichte.

1584

1758

1811

1845

Das Lusthaus war, wie unsere Bildtafel bezeugt, ein stattliches Gebäude von oblonger Grundform, einem Erdgeschoss und oberem Stockwerk, dazu einem Dachraum von der Höhe der heiden untern Geschosse. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Porticus mit von korinthisirenden Säulen getragenen, offenen Arcaden, zu dem ringsum Stufen emporführten, umgab das ganze Gebäude. An jeder der vier Ecken des Porticus stand ein dicker, niedriger runder Thurm, mit gleichfalls zwei, jedoch sehr niedrigen Stockwerken und einem runden, geschweiften Zeltdach gänzlich schmucklos, so dass selbst die Fenster nicht viel mehr waren, als Mauerlöcher.

Ansichten.

Den Aufgang bildeten an den Langseiten zwei Doppel-Freitreppen, die, von offenen Arcaden getragen, ein Vestibül unschlossen und oben zunächst in eine offene Loggia führten, die, aus der Langseite vortretend, mit Kreuzgewölben gedeckt, ebenfalls offene Arcaden und eine Brüstung mit flaschenförmigen Zwergsäulen hatte. Auf den vier Treppenaufgängen standen die Statuen von vier römischen Kaisern; an den Consolen der Kreuzgewölbe waren die Ahnen

\*) Geschichtliche Notizen über den Bau verdanke ich der Güte des Hrn. Prof. Baumer in Stuttgart, der eine besondere Abhandlung darüber veröffentlicht hat.

K. FÖRSTER'S Denkmale der deutschen Kunst. XII.

Dresden.

des württembergischen Fürstenhauses in 64 Brustbildern angebracht. Die Loggien, über denen ein niedriges Stockwerk angebracht war, endigten an der Vorderseite in einem im Zeitgeschmack stark profilierten Giebel. Mit einem ähnlichen Giebel schlossen die Nord- und die Südseite des Gebäudes ab, mit einem Wechsel von senkrechten, concaven und convexen, in Spiralen ausgehenden Gliedern, die über die Dachlinie herausstanden und gelegentlich Hirschen und Rehen, von geschickter Hand in Stein ausgehauen, zur Unterlage dienten. Auf der Spitze der Giebel stand eine Eiche, über welcher ein schwebender Engel als Wetterfahne angebracht war

Innerer

Das Erdgeschoss hatte oben halbkreisrund abgeschlossene gekuppelte Fenster. Die gleichfalls gekuppelten Fenster des obren Stockwerks waren eine eigenthümliche, wo nicht absonderliche Composition, dergleichen die Baumeister der Renaissance — als Zeichen ihrer vollkommenen Unabhängigkeit von der Tradition — gern zu erfinden pflegten. Ueber zwei Parallelogrammen, die — nachdem sie oben den Aulau zu einem Bogenschluss genommen doch — mit der horizontalen Linie den Rahmen schlossen, standen zwei — ebenfalls gekuppelte — Quadrate von geringerem Querdurchmesser, als die Parallelogramme; sie hatten ein mehrfach gegliedertes Gesims über sich, in Verbindung mit dem Gesamtrahmen, das sich zugleich um ein Rundfenster als Einfassung legte und so dieses zum integrierenden Theil der seltsamen Fensterform machte. Starke Rustico-Pilaster mit weitausladendem Capital verstärkten die 4 Ecken des Hauses und ein Prachtgesims schloss die Umfassungsmanier gegen das Dach und die Giebel ab, die in vier Stockwerke getheilt, durch 9 Pilaster und 4 horizontale Gesimse, sowie durch 9 Rund- und 2 Kuppelfenster ein belebtes Aussehen erhalten hatte; auf Kosten freilich der architektonischen Regeln, welche Pilaster nicht auf einem runden Rahmen aufsitzen lassen, noch die senkrechte Zweitheilung eines Giebels (wodurch er auseinander zu fallen scheint) gestatten können.

Das Innere des Gebäudes bot beim Eintritt ins Erdgeschoss einen überraschenden Anblick. 27 starke, cannelierte Säulen, mit Capitälern in einem an's Dorische erinnernden Geschmack, trugen ein vielfach verziertes Kreuzgewölbe, und umschlossen 3 grosse, 5½ Fuss tiefe quadratische Wasserbecken, die durch ein im nördlichen Thurm angebrachtes Wasserwerk gespeist wurden, und zwar vermittelt einer Anzahl steuerner Seepferde, die in ihren offenen Mäulern die Brunnenröhren verborgen. In den Schlusssteinen der Gewölbe waren die Wappen württembergischer Städte, Klöster und Aemter angebracht.

Der innere Raum des obren Stockwerks war von einem grossen reichgeschmückten, durch 16 gekuppelte Fenster beleuchteten Festsaal eingenommen. Die Decke war freilich nur ein Scheingewölbe von Holz; die Wände hatten Holztafelung; hölzerne Bänke waren an ihnen angebracht. Schnitzwerk zierte die Thürnen; an den Wänden sah man die Bildnisse der herzoglichen Familienglieder, die Rätthe und Diener der Krone.

Die um das ganze Gebäude geführte (vom Porticus des Erdgeschosses getragene) offene Gallerie verband den Saal mit den Innenräumen der runden Thürme und gewährte die freie Aussicht auf den Lustgarten, die Lustgrotte und die Rennbahn, in welcher von Zeit zu Zeit Ritterspiele aufgeführt wurden.

# DIE ST. NIKOLAI CAPELLE IN PODWINETZ.

Hierzu eine Bildtafel.

In Böhmen, wo der romanische Styl in Folge später Verbreitung des Christenthumes keine selbsteigene Durchbildung erfahren hat, wurden die in den angrenzenden deutschen Gebieten üblichen Formen ohne viele Sichtung aufgenommen und manchmal in etwas barbarisirter Weise wie an der St. Georgskirche in Prag) verwendet. Man kann deutlich zwei Strömungen unterscheiden, von denen die erste und dürftigere aus Süddeutschland herübergeleitet wurde, die zweite etwas jüngere und reichere sich an die von Kaiser Friedrich I, dem Rothbart, zu Eger ausgeführten Bauten anschliesst. Während erstere Richtung in dem bei weiten grössten Theile des Landes zur Geltung gelangte, blieb der durch die Hoheustalbauwerke geübte Einfluss auf Nordböhmen, zunächst das Egertal beschränkt. Als den am meisten gegen Ost vorgeschobenen Ausläufer dieser Schule haben wir das St. Nikolaus-Kirchen in Podwinetz (auch Vinec) zu bezeichnen, welches eine Stunde von der Stadt Jungbunzlau entfernt auf einer vorspringenden Kuppe des rechten Uferufers gelegen und nach genannter Stadt eingepfarrt ist. Die geschichtlichen Verhältnisse dieser Capelle liegen ganz im Dunkeln. Nach einer nicht ungläubwürdigen Sage soll sie im Jahr 1316 eingeweiht worden und 1384 Pfarrkirche gewesen sein. Wenn schon der aus dem Achteck gezogene Chorschluss die Spätzeit der romanischen Bauweise anzeigt, liefert das im frühen Uebergangsstyl vollendete und in Beisein des Königs Johann von Luxemburg 1313 eingeweihte Schiff der Decanateikirche zu Kolín den Beweis, dass noch im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts der romanische Styl in Böhmen wenigstens von einzelnen Meistern beibehalten wurde.

Die künstlerische Durchführung, an welche man sich in Podwinetz zu halten hat, zeigt eine Menge gothischer Einzelheiten, aber keine Uebergangsformen: dem Baumeister war die Gothik bekannt und er wählte absichtlich die ältere Weise.

Das Schiff (Fig. A. a.) wird durch ein Quadrat von 18 Fuss im Lichten beschrieben; in der Mitte dieses Raumes, aber bedeutend vorwärts gerückt, steht ein verhältnissmässig überstarker Pfeiler von 5 Fuss Durchmesser, welcher eine Emporkirche stützt und den untern Raum in Vorhalle und Schiff zerlegt. Die Vorhalle (b) ist bei weitem die grössere Partie und das winzige Schiff dient nur anstatt der in der Egerer Schlosscapelle befindlichen Deckenöffnung. Es ist die Kirche zu Podwinetz demnach eine Doppelcapelle, welche sich von den bekannten nur durch die Einrichtung unterscheidet, dass der Chor für die Unter- und Oberkirche gemeinschaftlich zu dienen hat. Die Gewölbe im Chore und in der Oberkirche sind durch Brand zerstört und schlecht erneuert worden, bei diesem Unfall wurde auch die Chorphilie ihres Schmuckes im Innern beraubt. Die Unterkirche zeigt sich im höchsten Grade unansehn-

E. Fincke's's Zeichnung der deutschen Kunst, XII.

Baukasten.

bar, und mit Ausnahme einiger flach reliefierten Capitäle finden sich hier keine bemerkenswerthen Theile. Man wird daher aufs höchste überrascht, die Obercapelle (Grundriss Fig. B), wohin eine in der südlichen Mauer eingefügte Treppe führt, mit den reichsten Gliederungen ausgestattet zu finden. (Durchschnitt Fig. D.) Mittelst einer durchbrochenen Querwand wird dieser Rann von dem kleinen Schiffe und Chore abgetrennt, wobei die Vorkelrung getroffen ist, dass man durch ein in der Mitte dieser Abschlusswand angebrachtes, prachtvoll decorirtes Portal auf einen Balkon (Fig. B. c.) vortreten und frei in den untern Rann hinabsehen kann.

Anfallt, dass das nur 6 Fuss tiefe Schiff von je mit einer Holzdecke versehen war, während Chor, Vorhalle und Oberkirche Wölbungen besitzen. Neben dem Portal, welches vom obern Raume aus auf den Balkon führt, stehen zierliche gekuppelte Fenster, durch welche man den Altar erblickt.

Das Aeusserere (Fig. C) macht einen sehr günstigen Eindruck, welcher zunächst durch die Verhältnisse des Chores hervorgerufen wird. Doch fehlt es den Aussenseiten eben so wenig an Barbarismen als dem Innern. Um nur einige der Sonderbarkeiten und architektonischen Verstösse anzuführen, darf man nur das in die Unterkirche führende Hauptportal betrachten, wo auf gewundenen, nur 5 Zoll starken Säulchen ein massiger Wulst von 18 Zoll Durchmesser aufsitzt, welcher als Fortsetzung der Säulen den Thürbogen überspannt. Am Kämpfergesimse dieses Portals verdoppelt der daselbst angebrachte Rundstab plötzlich seine Stärke, ohne dass der Uebergang motiviert ist, und der Rundbogenfries oberhalb ist so nachlässig eingetheilt, dass jeder der kleinen Zierbogen um mehrere Zolle vom andern abweicht. Die Säulchen am Portal der Oberkirche haben geringere Höhe als ihre Sockel und der Wandpfeiler (Fig. B. d.) daselbst nimmt bei 7 Fuss Breite und 3 Fuss Vorsprung einen viel grösseren Rann ein, als die ganze zu verstärkende Mauer. Als besondere Seltsamkeit ist die Form einiger Säulenfüsse zu nennen, aus denen die Säule wie aus einem Lehnstuble herauswächst. Hier und da will es scheinen, als sei in den vielen Steinbrüchen, zwischen denen die Kirche steht, das Material zu einem grossen Bau vorgerichtet worden: dieser Bau unterblieb, worauf man die bereits vollendeten Werkstücke zur Herstellung der Capelle benützte. Die Formgebung des Chores aber ist einheitlich und lässt alle Mängel vergessen, dazu kommt eine prachtvolle Färbung der Quader, aus denen das ganze Bauwerk besteht.

Die Lage der Kirche ist so, dass man im ersten Augenblick an eine Schlosscapelle denkt, obgleich an dieser Stelle keine Burg nachgewiesen werden kann. Auch hing die Capelle mit andern Gebäuden zusammen, denn in die Oberkirche führte einst ein gewölbter Gang und eine Thüre, deren Spuren noch vorhanden sind. Da die Kirchen von Potworow und Rudig, welche beide in Bezug auf Eintheilung und Ausstattung mit Podwinetz nahe verwandt sind, klösterlichen Ursprung haben und Burgen angehörten, welche zum Schutz der Klosterbesitzungen errichtet waren, darf auch bei der besprochenen Capelle eine ähnliche Entstehung vorausgesetzt werden.

Bernhard Grueber.



# DER DOM ZU PRAG.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Der Dom zu Prag ist drei Heiligen gewidmet: Veit, Wenzel und Adalbert. Herzog Wenzeslaw müssen wir als den ersten Gründer des Domes betrachten, indem er es war, der im Jahre 930 dem H. Veit ein Heiligthum erbaut hat, an der Stelle, wenigstens ange-  
fahr, wo die jetzige Kirche steht. Wenzeslaus wurde am 28. Sept. 935 von seinem Bruder Boleslav I. ermordet, sein Leichnam 939 nach Prag gebracht und in der von ihm erbauten Kirche beigesetzt, die, als Prag 973 der Sitz eines Bischofs von Böhmen geworden, den Rang einer Kathedrale erhielt. Am 25. August 1039 gelangte der Leichnam des H. Adalbert von Guesen nach Prag, und ihm wurde dicht neben der Veitskirche ein eigenes Kirchlein (ecclesiola) als ewige Ruhestätte erbaut. Im Jahr 1060 fasste Herzog Spithöner II. den Plan, beiden Heiligen eine gemeinsame grössere Grabstätte zu bereiten. Sie war, gleich der zu dem Zweck niedergelassenen, kreisrund. Im Jahr 1090 durch einen Brand verheert, wurde sie 1096 wieder aufgebaut und nun den drei Heiligen: Veit, Adalbert und Wenzel geweiht. Bei einer Belagerung Prags durch den Fürst Kourad von Zaaim 1142 ward die Kirche durch Brandpfeile in Asche gelegt, aus der sie sich aber bereits 1143 wieder erhob. Sie erhielt nach und nach ein glänzendes Aeussern, auch im Jahr 1276 Gewölbe, herrliche Glasfenster etc. Eine neue Zeit ward über das Heiligthum heraufgeführt, als Johann von Luxemburg König von Böhmen geworden. Erfüllt von grosser Verehrung für den H. Wenzeslaus, auf dessen Tag mehre seiner glücklichen Kriegsthaten gefallen, beschloss er den Umbau des Chores, womöglich einen gänzlichen Neubau der Kirche. Im März 1344, als er mit seinem Sohne Carl (dem nachmaligen K. Carl IV.) sich in Avignon befand, erbat er sich von Papst Clemens VI. einen Architekten für die Ausführung seines frommen Planes, und beauftragte damit in Folge der päpstlichen Empfehlung den Baumeister Matthias aus Arras.\*)

Am 22. Nov. 1344 ward der Grundstein zum Neubau gelegt und das Bisthum Prag

\*) Das Bildniss desselben ist im Triforium des Doms aufgestellt und trägt folgende Inschrift: „Matthias natus de Arras civitate Francie primus magister huius ecclesie quem Karolus III pro tunc marchio moravie cum electus fuerat in regem romanorum in avenione abduxit in fabricandam ecclesiam istam quam a funde incepit anno D. MCCCXLII et renit usque ad annum LIII in quo obiit.“ Diese Inschrift, die wie alle andern über den Bäumen im Triforium angebrachten sehr bald erloschen und überschmiert worden, hat im vorigen Jahrhundert die Erneuerung erfahren, in der wir sie hier mitgetheilt, und wie sie an Ort und Stelle jetzt zu lesen. Es haben sich bei dieser Erneuerung bemerkliche Irthümer eingeschlichen. Da Meister Matthias erst im März 1344 vom Papst dem König empfohlen worden, kann er die Kirche nicht 1342 zu bauen angefangen haben. Arras, ursprünglich Atrecht, oder nach seinem lateinischen Namen Atrebat, war eine deutsche Stadt und gehörte zu Burgund, bis es am 23. Dec. 1452 in einem Vertrage zwischen Ludwig XI. von Frankreich und den niederländischen Ständen vorübergehend an Frankreich kam, das es 1493 an Maximilian zurückgeben musste. Erst 1640 unter Ludwig XIII. kam es dauernd an Frankreich; eine Inschrift vom Jahr 1342 oder 1344 konnte unmöglich Arras als „civitas Francie“ bezeichnen, wenn diess „Frankreich“ und nicht „Franken“ bedeuten soll. Atrecht (Arras) war eine deutsche Stadt, Meister Matthias ein Deutscher und so hat der Prager Dom in den Denkmalen seine berechtigte Stelle.

E. Förstner's Denkmale der deutschen Kunst. III.

Baukunst.

gleichzeitig zum Erzbisthum erhoben. Matthias führte den nach seinem Plan begonnenen  
 1352 Bau bis zu seinem im Jahre 1352 erfolgten Tode ohne Unterbrechung fort. Vier Jahre  
 ruhte der Bau, bis K. Carl einen ihm entsprechenden Nachfolger des Meister Matthias gefun-  
 den hatte. Diess war Peter Arler von Gemund in Schwaben, Sohn des Heinrich Arler,  
 1366 des Gründers der Hauptkirche seiner Vaterstadt, wie des Mailänder Doms.\*) Durch ihn wurde  
 der Bau nachdrücklich gefördert; am 30. Nov. 1366 konnte die St. Wenzels-Capelle, am 9.  
 1368 Juli 1368 die grosse (jetzt vermauerte) Eingangspforte an der Südseite eingeweiht werden.  
 1372 Im December 1373 wurden die sterblichen Ueberreste der alten Fürsten und Könige von  
 Böhmen aus ihren Gräbern nach dem Dom gebracht und im Chor beigesetzt; dasselbe geschah  
 1375 im Jahr darauf mit den Leibern der Prager Bischöfe. Nach dem Tode K. Carls IV. 1378  
 (29. Nov.) unter der Regierung Wenzels, wurde der Dombau wenig gelördert. Am 12. Juli  
 1385 wurde der Schlussstein des Chorgewölbes eingesetzt, und der Chor selbst am 1. October  
 1392 d. Jahres eingeweiht; aber erst am 2. Juni 1392 legte man den Grundstein zum Weiterbau  
 1396 gegen Westen, und 1396 übersiedelte man den Leichnam des H. Adalbert in den Dom. Um  
 diese Zeit lebte Peter Arler noch, und halte also noch Theil am Weiterbau. Sein Todesjahr  
 1400 ist nicht bekannt. Um das Jahr 1400 wurde der Thurm angefangen. Dombaumeister war  
 1406 bis 1406 Petrlik, und nach ihm Meister Hans; von welchen Beiden nähere Kunde fehlt.  
 In diese Zeit fallen die kirchlichen Unruhen, und unter der von Huss hervorgerufenen reli-  
 giösen Bewegung verlor oder verringerte sich wenigstens die Theilnahme an Dombau. Im  
 1411 Junius 1421 stürzten und plünderten die Hussiten den Dom, der nur durch die Gegenwehr der  
 Malzer- und Bräuerzunft vor Zerstörung gerettet wurde; aber an eine Fortsetzung des Baues war  
 1459 lange nicht zu denken. Den ersten Wiederanfang machte 1459 König Wladislaw II. mit einer  
 kleinen Galerie, die er durch den Architekten Benesch an der äussern rechten Seite des Chorum-  
 1509 gangs bauen liess. 1509 fing man an den Grund zu den Pfeilern im Langhaus und zum zweiten  
 1511 Thurm zu legen und 1511 erhob sich der erste Thurmpfeiler bereits über den Erdboden.  
 1511 In der entsetzlichen Feuersbrunst von 1541, welche fast die ganze Kleinseite Prags  
 in Asche legte, litt der Dom beträchtlichen Schaden; namentlich am südlichen Thurm (der  
 angefangene nördliche ging ganz zu Grunde) an den Chorsthülen, die ganz verbrannten etc.

\*) Auch seine Bildnissbüste ist im Triforium aufgestellt und hat die (ebenfalls restaurirte) Inschrift:  
 „Petrus henrici arleri de polonia magister de gemunden in suevia secundus magister huius fabricae quem imperator  
 Karolus IIII adhaerit de dicta civitate et legit eum magistrum huius ecclesie et tunc fuerat annorum XXIII.  
 et incepit rege anno domini MCGXLVI et perfecit chorum istum anno dñi MCCCLXXXVI quo anno incepit sedes  
 chori illius, et infra tempus prescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum et rexit pontem multavie  
 et incepit a fundo chorum in colonia circa albam.“ Auch hier haben wir schwerlich mehr die Urschrift richtig  
 vor uns; jedenfalls hat sie aber bei Vielen eine falsche Auslegung erfahren, indem man das Polonia auf  
 Petrus bezogen und einen Polen aus ihm gemacht hat, während es nur auf seinen Vater Heinrich bezogen wer-  
 den kann. Da wir aber von diesem mit Bestimmtheit wissen, dass er von Gemunden („de Gamedia“ in den Mailänder  
 Urkunden) ist, so kann man unter polonia nicht Polen verstehen, sondern (wie Albrecht Dürer in seinem  
 Reise tagebuche den Bolognesen Thomas „Polonius“ nennt) Bologna, wohin sich seine Thätigkeit von Mailand  
 aus leicht erstreckt haben mag; das „magister de gemunden in suevia, secundus magister“ bezieht sich  
 aber offenbar auf Petrus, in welchem wir abermals einen deutschen Baumeister zu ehren haben. (Colonia circa  
 albam ist Kolben.)

Die Herstellung der Kirche ward den beiden Baumeistern Bonifaz Wohlgenuth und Hans Tirol übertragen, von denen die Nothmauer mit den beiden Eingangsthüren aufgeführt wurde, die noch jetzt den Dom gegen Westen abschliesst. Sie beseitigten auch die angefangenen Pfeiler des Langhauses und den Rest des nörlichen Thurmes. Im December 1619, nach Ausbruch des dreissigjährigen Krieges, traf den Dom und seine Kunstschatze anti-katholischer Eifer, durch welchen Bilder zerstört, Altäre verwüstet oder heseitigt, katholische Kir- 1619  
chengebräuche durch reformirten Gottesdienst ersetzt wurden. Die Schlacht am weissen Berge am 8. Nov. 1620 machte den reformatorischen Versuchen ein rasches Ende; am 25. Febr. 1621 1620  
ward der Dom aufs Neue vom Erzbischof Johann Lohelius für den katholischen Gottesdienst eingeweiht. 1621

Auf Anregung von Kaiser Leopold I. wurde der Beschluss gefasst, an den Dom, ge-wissermassen zu seiner Vollendung, eine zweite Kirche anzubauen und sie dem H. Adalbert zu widmen. Am 3. September 1673 wurde im Beisein des Kaisers der Grundstein dazu ge- 1673  
legt, der Bau selbst auch im damaligen Zeitgeschmack begonnen, aber — glücklicher Weise — nicht fortgeführt. (Die Trümmer desselben sind erst im Jahr 1842 beseitigt worden.) 1842

Grosses Unheil widerfuhr dem Dom 1757 in der Belagerung durch die Preussen vom 29. Mai bis zum 20. Junius (dem Tag der Schlacht von Kollin), wonach die Belagerung aufgehoben wurde. Eine nothdürftige Wiederherstellung wurde auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia durch die Hofarchitekten Anselm Loriglio, Anton Gunz, Anton Haffner- 1757  
ecker und den Bildhauer Ignatz Platzer bewirkt.

Der Prager Dom ist, wie seine Geschichte nicht anders erwarten lässt, nur das Frag- Beschreibung  
ment eines Domes, nur der östliche Abschluss mit dem (vielleicht nur Zweidrittel-) Transept, an welches sich erst das Langhaus mathmässig mit 2 Thürmen an der Westseite anschliessen sollte. Gegenwärtig haben wir nicht viel mehr, als den östlichen Abschluss mit 2 Schiffen des Transepts vor uns. (Taf. 1. Grundriss; A. Erdgeschoss, B. oberes Stockwerk.) Der Bau ist dreischiffig, das Mittelschiff (b) schliesst mit 6 Pfeilern, die Seitenschiffe (c) werden zum Chorumgang (d). Den Zwischenräumen der Pfeiler entsprechen 6 gegenüber liegende Capellen, die den s g Capellenkranz (e) bilden, wie er ausgebildet vielfach an französischen Kirchen vorkommt, und in Deutschland unter andern beim Kölner Dom angewendet worden. An der Südseite schliessen sich daran noch 3 Capellen (f), und an der Nordseite scheinen ebenfalls noch deren 3 beabsichtigt gewesen zu sein, von denen aber 2 von der Sacristei (g) in Anspruch genommen sind. Der Chor schliesst mit einem Lettner in der Linie c b c ab; das Querschiff, mit a bezeichnet, tritt um ein Unbedeutendes vor die Umfassungsmauer der Chorverlängerung vor, eine Eigenthümlichkeit, die sich nebst dem Capellenkranz auch bei der Kathedrale von Amiens findet; so dass man wohl annehmen kann, dass der Plan des Meisters Mathias sich noch weiterhin an jenes Vorbild gehalten, ein dreischiffiges Transept, und ein dreischiffiges Langhaus mit 2 Thürmen an der Westseite in Aussicht gehabt habe.

Es ist leicht zu erkennen, dass die jetzige Fortsetzung des Baues an der Südseite mit einem derartigen Plane nichts gemein habe. Die in das Transept gleichsam eingeschobene St. Weitzels-Capelle (h) scheint der letzte Ueberrest der alten Kirche zu sein, den man aus

Pietät geschont hat. Daran stösst die Dreifaltigkeits-Capelle (i) mit dem gegenwärtig vermauerten Portale (k). Nun folgt der Thurmbau mit der Hasenburgischen Capelle (l), an welche noch eine kleinere Capelle stösst.

16 Pfeiler scheiden Mittelschiff nebst Chor von den Seitenschiffen und dem Chormgang. Die Pfeiler (n) sind aus einem Rhombus construiert, dessen stumpfe Winkel in der Flucht der Schiffe stehen. Grössere und kleinere Rundstäbe, mit anstossenden Pfeilerkanten und Hohlkehlen bilden eine belebte Profilierung, deren Gestalt durch n deutlicher bezeichnet ist. Die Pfeiler enden nach oben mit einem verkropften Capitalgesims (n'), das die verbindenden Spitzbogen aufnimmt, wie auf dem Durchschnitt (o) sichtbar ist, und durch welches die Gewölbtträger bis zum Beginn der Gewölbe aufsteigen. Von edlerer Form sind die Pfeiler im Capellenkranz, davon die Figg. p und p' besondere Abbildungen geben; weniger erfreulich ist die Form der Gewölbrippen mit dem breitgedrückten Birn-Profil (q), das schon eine späte Zeit der Gothik verräth.

Der Grundriss B gehört dem obern Stockwerk von der Höhe der Seitenschiff-Gewölbe an. (Vgl. den Querdurchschnitt C.) Hier sehen wir den Laufgang des Triforiums mit den Zwergsäulen und die darüber aufsteigenden Fensterabtheilungen, die Gewölbeconstruction des Mittelschiffs und Chors (wie bei Fig. A die Gewölbeconstructionen der Seitenschiffe und der Capellen); ferner die Anlage der (äussern) Strebepfeiler, die sich (im Durchschnitt C) durch Versetzung, und der Strebebögen, die sich durch ungleichartiges Aufsteigen als Arbeiten später Gothik charakterisieren.

Wenden wir uns nun zur äussern Ansicht (Taf. 2), so tritt der Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk uns noch entschiedener vor die Augen. Während das untere sich durch grosse Einfachheit in der Form der Strebepfeiler, der Galerie und des Fenstermasswerks auszeichnet, geht das obere durch die versetzten Glieder der Strebepfeiler durch das Fenstermasswerk mit Fischblasen, und mit doppeltem Spitzbogen in die sinkende Gothik über, die an der obern Galerie mit ihrem rankenartigen Ausputz als entartet bezeichnet werden muss.

Noch unbedeutender erscheint der nun vermauerte Eingang, obwohl er schon im Jahre 1366 aufgebaut worden, da ihm sein architektonischer Schmuck genommen worden. Noch aber ist das an seiner Aussenwand 1371 verfertigte, 1837 restaurierte Mosaikbild eines Jüngsten Gerichtes im byzantinischen Styl leidlich erhalten.

Was nun den Thurm betrifft, so gehört er sowohl nach der Anlage an der Südseite des in Aussicht genommenen Langhauses, als nach der Form der Gewölbe (Taf. 1 A. 1.) und nach seiner äussern Gestaltung zu den wenigst erfreulichen Theilen des Baues.

Abgesehen demnach von noch spätern Zuthaten und Ausschmückungen glauben wir mit Bezugnahme auf die Geschichte des Dombaues annehmen zu dürfen, dass das untere Geschoss nebst dem ursprünglichen Gesamtplan desselben von Meister Matthias, das obere Geschoss von Meister Peter Arler von Gemund, die weiter westwärts gelegnen Theile von ihren Nachfolgern Petrik und Hans herrühren.\*

\*) Eine ausführliche Beschreibung des Doms, seiner Geschichte und seiner Schätze hat Dr. A. Ambros („Der Dom zu Prag“) 1858 bei K. André in Prag herausgegeben.

# DAS NEUE THEATER IN LEIPZIG.

Hierzu drei Bildtafeln.\*)

Leipzig, der weltberühmte Mess- und Handelsplatz, gelegen im Herzen Deutschlands, allbekannt durch die auf seinem Boden geschlagenen Schlachten, Sitz einer berühmten, jetzt schon in der 2. Hälfte des fünften Säculums befindlichen blühenden Universität und Metropole des deutschen Buchhandels, hat vor vielen Städten den Beruf, Wissenschaft und Kunst zu pflegen, und somit auf die vielen Tausende ihm jährlich zuströmenden Fremden einen veredelnden und bildenden Einfluss auszuüben. Aber es hat nicht nur den Beruf, sondern es übt denselben auch mit Geschmack und Geschick aus. Seine Bürger haben sich von jeher durch freudige Anerkennung alles Trefflichen und Schönen, auf welchem Gebiete es sich auch immer finde, ausgezeichnet, wo es galt Grosses zum Besten der Stadt ins Leben zu rufen. Das ist auch in jüngstvergangener Zeit, wie durch viele andere grosse Unternehmungen, durch den Theater-Neubau bewiesen worden. Dieses neue Theater kostet 557,000 Thaler, welche Summe nur durch eine testamentarische Schenkung eines Leipziger Bürgers, eine durch freiwillige Unterzeichnung gedeckte 3%otige Anleihe und einige sonstige Zuschüsse aus städtischen Mitteln aufgebracht worden ist. Dafür steht nun aber, auch für die spätere Generation genügend, ein innerlich und äusserlich reicher Bau auf einem der schönsten Plätze da.

Schon lange war bei der in den letzten 40 Jahren stets wachsenden Zunahme der Bevölkerung Leipzigs ein Neubau des Theaters zum Bedürfniss geworden. Da gab der am 25. Aug. 1861 verstorbene Leipziger Kauf- und Handelsherr, Kramermeister Friedrich August Schumann (wie früher der treffliche Heinrich Schletter zum Bau des neuen Museums) die erste Anregung zur Verwirklichung der längst populär gewordenen Idee. Er war einer jener ächten Bürger, deren Leipzig immer aufzuweisen gehabt hat, einfach und schlicht in seinem ganzen Wesen, aber von kerngediegener Gesinnung und erfüllt von opferfreudiger Liebe zu seiner Vaterstadt. In seinem Testamente vermachte er, ausser den Summen für einige milde Stiftungen, der Stadt Leipzig ohne nähere andere Bezeichnung „zu einem gemeinnützigen Zwecke“ 60,000 Thaler.

Der Stadtrath, an dessen Spitze der auf Verschönerung und Vergrösserung der Stadt

\*) Sowohl die Abbildungen, mit Ausnahme der von Herrn Eitzner, als auch die zur Beschreibung unentbehrlichen Notizen über den Bau verdanke ich der grossen Gefälligkeit des hochgeehrten Architekten, Herrn Oberbaurath Langhans, und dem ausführenden Architekten, Herrn C. Brückwald und sage ihnen hiemit öffentlich meinen verbindlichsten Dank.

E. FORTNA'S Denkmale der deutschen Kunst, XII.

Baukunst.

Geschichte.

1862.

stets bedachte Bürgermeister Dr. Koch sich für das Theater besonders interessierte, fasste von da an den Plan eines Theater-Neubaues fester ins Auge. Die Frage war nun: ob Umbau des alten Theaters oder gänzlicher Neubau, und an welchem Platz? Alle Aesthetiker Leipzigs, berufene und unberufene, waren darüber einig, dass ein neues Theater nur auf den Augustusplatz gehöre, trotz der Terrainschwierigkeiten, welche sich hier boten. Auch musste man einer Kunst zu Lieb die andere beeinträchtigen, und ein reizendes Product der modernen bildenden Gartenkunst, den sog. Schneckenberg, mit seinen Umgebungen abtragen und theilweise zerstören. Das Zünglein schwankte lange herüber und hinüber. Endlich entschied man sich für den Neubau auf dem Augustusplatze, der auf drei Seiten bereits von stattlichen Gebäuden, dem neuen Museum nach den Plänen von Prof. Lange in München, der Universität nach den Plänen Schinckels und dem Postgebäude von Prof. Geutebrück, eingegrabt, allerdings als der geeignetste erscheinen musste. Es wurde nun der im Theaterbaue vielerfahrene königl. preuss. Oberbauath L a u g h a n s, Architekt des königl. Opernhauses in Berlin, beauftragt, Pläne nach dem Bedürfniss Leipzigs zu entwerfen.

1864. Im Juli 1864 fielen bereits die ersten Axtschläge zur Beseitigung der alten Anlage, und die Sterbesenzer der Dryaden schnitten freilich manchem alten Leipziger Bürger und manchem Freunde der Landschaftsgärtnerei tief ins Herz. Indessen war das bald überwunden; die Arbeiten wurden nun schwunghaft fortgesetzt und auch im Winter nicht ganz unterbrochen. Selbst das verhängnißvolle Jahr 1866 brachte wohl einige Verzögerung, aber keinen eigentlichen Stillstand. Im Herbst des Jahres 1867 war das Haus nicht nur unter Dach, sondern auch äusserlich bis auf den neuen Abputz vollendet. Ebenso rasch und gleichmässig schritt auch die innere Herstellung und Ausschmückung fort und so konnte der Musentempel am 28. Januar 1868 mit der Festvorstellung von Goethe's Iphigenie eingeweiht werden.

Gesamtein-  
druck.

Der Gesamteindruck dieses Gebäudes — man mag es betrachten von welcher Seite man wolle — ist (wir verweisen auf unsere Bildtafeln 1 und 2) überraschend und erfreulich. Wohin sich auch die Erinnerung wende, sie findet keinen neuen Theaterbau von gleicher Schönheit; es ist zugleich eine architektonische wie eine gesellschaftliche Frage in einer Weise gelöst, die dem Theater in Leipzig eine der ersten Ehrenstellen unter den Denkmälern der Baukunst unserer Tage anweist und sichert. Vor allem tritt uns hier ein Banstyl in klar ausgesprochener Entschiedenheit und Reinheit entgegen. Da ist bei allem Reichthum der Ornamentik der altgriechische Formensinn ohne Renaissance-Abschwächung tonangebend geblieben; Composition, Verhältnisse, Säulenordnungen, Gliederungen und Verzierungen weisen in voller Uebereinstimmung auf ihre hellenische Abkunft zurück, ohne dem Recht und der Pflicht der Gegenwart zu nahe zu treten, ein selbstständiges Werk der Neuzeit zu schaffen: denn das ist es doch, trotz seiner korinthischen Säulen und flachen Tempel-Giebel! Freilich

für eine Kirche möchte der Styl sich nicht empfehlen, so wenig als die Gothik für ein, poetischer und geselliger Unterhaltung gewidmetes Gebäude. Und hier treffen wir sogleich auf einen zweiten, bedeutsamen Vorzug des Leipziger Theaters: es bietet auch ausser den Räumen für theatrales Vorstellungen einen Sammelpunkt für das öffentliche gesellige Leben der grossen Stadt! Oder wozu sonst dienen die Flügel rechts und links? wozu die Veranda an der Nordseite mit der Aussicht auf den Wasserspiegel und die Gartenanlagen und Spaziergänge? Und hier stehen wir mit Einem Male vor dem Glanzpunkt des Gebäudes. Hat uns an der Vorderseite der etwas dürftige Eingang mit den drei kleinen mittleren Eingängen unter dem ins obere Stockwerk verlegten prachtvollen Porticus den schönen Eindruck der Façade etwas einträchtigt; hätten wir den Porticus lieber ins Erdgeschoss gerückt und zu einer Auffahrt benutzt gesehen: so bleibt uns an der Nordseite kein unerfüllter Wunsch. Der Eindruck ist unlerisch und festlich-poetisch; man fühlt sich in einer Atmosphäre von Bildung, Reichtum und Geschmack, auf Grund und Boden eines heitern beglückten Daseins. Wer hier in angenehmer Gesellschaft unter Gespräch und Musik milde Nachmittag- oder Abendstunden verlebt hat, der wird geru bekennen, dass schon im Vorhof eines von ächter Künstlerhand erbauten Musentempels die Gegenwart der unsterblichen Töchter des höchsten Gottes wohlthuend wirksam wahrzunehmen ist.

Das Theatergebäude steht, die vordere Front nach Süden gerichtet, auf der Nordseite des Augustusplatzes, von dessen ganzer Breite es ziemlich zwei Drittheile einnimmt, gegenüber dem neuen Museum. Die Façade (Taf. 1.) zerfällt in einen Hauptmittelbau und zwei Seitengebäude, welche durch Zwischenbauten mit dem Hauptbau organisch verbunden sind und angelegt wurden, um dem Augustusplatz einen vollständigen Abschluss zu geben, und zugleich den Bewohnern Leipzigs durch die Verbindung verschiedenartiger Restaurationlocalitäten mit dem Theater Sammelpunkte für das gesellige Leben zu geben und eine Erwerbquelle zur Deckung der Zinsen des Bancapitals zu gewinnen. Aus der Mitte dieser Gebäudegruppe erhebt sich die Gloriette zu bedeutender Höhe, den eigentlichen Bühnenraum einschliessend. (S. Taf. 3 den Längendurchschnitt.) Diese Höhe war bedingt, um das ungebrochene Aufziehen der Gardinen zu bewerkstelligen, andererseits aber auch der Bühne Tageslicht zu schaffen.

Die Länge der ganzen Front beträgt 334 Fuss, der von dem Gebäude bedeckte Flächenraum 51,980 □ Fuss. Der kräftig massive Unterbau des Mittelgebändes, durchbrochen von drei Eingangsthüren, vor welchen uns rechts und links zwei sitzende Kolossalfiguren, Melpomene und Thalia, von dem Bildhauer Hrn. Kauer in Leipzig modellirt und von Hrn. M. Czarnikow in Berlin in Cement gegossen, begrüßen, trägt den Balkon, dessen 6 korinthischen Säulen von 33 Fuss Höhe 6 Pilaster desselben Styls an der mit den Musen Euterpe, Terpsichore, Erato, Polyhymnia und Urania in Basrelief geschmückten Rückwand entsprechen und welche das Giebfeld mit seinem Hochrelief vom Prof. Hagen in Berlin, der Phantasie

Lage und Auslage.

Vorderseite.

welche Kränze an die Grazien und die Künste vertheilt und ihnen Leben und Begeisterung einhaucht, tragen. Neben dem Giebelfeld ragt hoch und frei die 13 Fuss hohe Statue des Apollo Musagetes empor, zu seinen Füssen die aufzeichnende Klio und die lauschende Kalliope, beide sitzende Statuen 9 Fuss hoch; die ganze Gruppe ein Werk des Prof. Hagen in Berlin.

Von dem Hauptgebäude führt uns rechts und links eine Art bedeckter Gallerie, eine jede von sechs korinthischen Säulen, in verjüngtem Mässstab, getragen, zu den Pavillons, die ähnlich dem Mittelbau, aber mit geschlossenen Säulenzwischenräumen, auch durch Giebelfelder bekrönt sind. Im rechten Giebelfelde sieht man die bildenden Künste und Gewerke im Dienste der Musen, im linken dagegen, den geselliger Unterhaltung gewidmeten Räumlichkeiten des Pavillons angemessen, einen Bacchuszug, mit Bacchus und Ariadne in der Mitte, von seinem lebensfrohen Gefolge umgeben, beide vom Bildhauer Hrn Wittig in Berlin. Die vier Ecken dieses Pavillons zieren knieende Genien, je zwei einen Candelaber haltend; in gleicher Weise nehmen je zwei gewaltige, wachelhaltende Greife die vier Ecken der Gloriette ein. Ganz besonders sind die Fenster des ersten Stockes geschnückt. Während die Rundbogenfenster selbst zwischen je zwei korinthischen Pilastern mit Spitzverdachungen eingerahmt sind, reichen sich in den Zwickelfeldern Genien Kranze zu.

Kern d. Mittelgebäudes.

Hinter der Mittelfronte nach Norden erstreckt sich nun das Theatergebäude selbst, das den Zuschauerraum, die Bühne, Magazine und den Malersaal enthält. Die Höhe des Zuschauerraums, der ca. 2000 Personen fasst, beträgt vom Fussboden bis Plafond 53 Fuss. (S. Taf. 3.) Die Bühnenöffnung ist 51 Fuss breit und 48 Fuss hoch, der Bühnenraum misst 7566 □F. Unter der Bühne befindet sich der 30 Fuss tiefe Raum für drei Verseukungen und die Maschinenräume. Die Höhe des Bühnenraumes incl. der untern und obern Maschinerien beträgt 140 Fuss.

Hinterseite

Ganz besondere Beachtung verdient die Façade des Gebäudes an der Rück- oder Nordseite (Taf. 2). Hier treten an Stelle der sechs Säulen des Vorderbaues sechs kolossale Karyatiden, von dem Bildhauer Hrn. Menzel in Dresden. Hinter diesen Karyatiden, welche grosse helle Fenster einrahmen, liegt der Malersaal mit vortrefflichem Lichte. Vor dem Gebäude erhebt sich hier aus gewaltigen Quadern unmittelbar aus dem Wasser eine halbkreisförmige Terrassenvorlage, welche auf 44 breiten Granitstufen hinab an die Ufer des Schwanenteiches führt. Zu beiden Seiten derselben schliesst sich eine Pergola, entsprechend den beiden Pavillons der Süd- und Nord- und bringen diese Lauben eine harmonische Vereinigung der Architektur mit den Parkanlagen hervor. Von der Terrasse hat man eine prächtige Aussicht auf den Schwanenteich, der im Winter von zahlreichen Schlittschuhläufern, im Sommer aber von Schwänen, einer fast thurmhoch springenden gewaltigen Fontaine, sowie sonstigen Wasserkünsten belebt wird. Nach Westen wird das Theatergebäude von der Goethestrasse, nach Osten von der Promenadenanlage abgegrenzt.

Innenraum.

Die inneren Räume des Theaters ausser dem Zuschauerraum und Foyer zeigen zwar nicht ganz den decorativen Reichthum des Aeusseren, doch wohlliche Behaglichkeit. (Taf. 3.



Grundriss und Durchschnitt.) Aus dem geräumigen Vestibule tritt man auf breiten, theils massiven, theils eisernen Treppen mit Holzbelag in die Logengänge, die sich im vollen Halbkreis und, was als besonderer Vorzug und als nachahmungswürdiges Beispiel zu rühmen ist, in bedeutender Breite um alle vier Ränge ziehen. Der prachtvolle Kronleuchter verbreitet mit seinen 436 Flammen ein sehr helles, doch seitwärts für die Zuschauer gemildertes Licht. Die Logen sind mit purpurrothen Sammtraperien und mit goldenen Säulen ausgestattet. Die Brüstungen sind weiss und mit Roth und Gold durchbrochen. Der Plafond, obgleich horizontal, erscheint durch seine Farbentimmung leicht und gewölbt. Derselbe zeigt in seiner fächerartigen Eintheilung 14 Medaillons mit Charakteren aus den bedeutendsten Dramen und Opern in hunder Reihe neben einander, Wallenstein, Othello, Shylok, Mephisto etc. Unter diese Medaillons reihen sich ebenso 14 nach unten sich verbreitende längliche viereckige Felder, in welchen auf himmelblauen Grunde und auf Wölkchen Amoretten und Genien, mit ihren Attributen, gaukeln. Diese ganze malerische Decoration ist im Diorama des Herrn Gropius in Berlin ausgeführt worden. Sehr reich und bequem ist auch der rings um den ersten Rang laufende prächtige Foyer, zunächst dem Balkon mit der Aussicht auf den Augustusplatz und mit vielen marmorweissen Figuren, die sich auf grünem Grund sehr schön abheben. An der Innen- und Aussenwand desselben ist auch eine Reihe von Medaillons mit den Brustbildern meist ehemals in Leipzig wirkender Componisten, Dichter und Schauspieler, der Neuberin, des Ehepaars Genast, Roth, Stein, Lortzing, Mendelssohn etc. von dem Bildhauer Hrn. Lürsen in Berlin eingesetzt; im Vestibule aber sind die Büsten der bedeutendsten Schauspielichter sämtlicher Nationen aufgestellt.

Es erübrigt nun noch eine besondere Erläuterung der dritten Bildtafel. Fig. A ist der Grundriss vom Erdgeschoss des Theatergebäudes. Er versinnlicht am deutlichsten die Gesamtanlage. Ueber die oberen Stockwerke wird Fig. B ausreichenden Aufschluss geben:

Fig. A. Grundriss.

- a. Vorhalle. Darüber der Balkon.
- b. Vestibule. Darüber Foyer; im 3. u. 4. Rang; Garderobe, die sich auf beiden Seiten um den oberen Bühnenraum fortsetzt, um welchen eine Verbindungsgallerie in denselben Stockwerk geführt ist.
- bb. Treppen zum 3. u. 4. Rang.
- cc. Vorplatz.
- d. Garderobe des Parterre; darunter Cassé.
- e. Parterre.
- f. Parquet.
- g. Orchester.
- h. Bühnenraum; darunter die untere Maschinerie.
- i. Confissemagazin, und im dritten Stock Versatzstücke.
- k. Pferderampe.
- l. Vorplatz.
- m. Lampenkammer. Darüber Tischler-Werkstätte.
- n. Magazin für Utensilien, und im 3. Stockwerk, ausgedehnt über den anstossenden Raum f der Malersaal.
- o. Für den Conditior; darüber ein Entresol.
- p. Zimmer für Maschinenisten.
- q. Treppe zum Keller des Conditors.

- r. Statisten. Darüber Ankleidezimmer und Zimmer für Solotänzer.
- s. Garderobe für das Parquet. Darunter das Musikalienzimmer. Darüber an der Morgenseite Salon und für Leseprüben; an der Abendseite Salon und zur Benutzung für den Director.
- t. Wohnung des Hausmeisters. Darüber Ankleidezimmer und Versammlungszimmer.
- u. Portier. Darüber Zimmer für den Friseur.
- v. Casse. Darüber Requisiten, und im dritten Stock Saal der Tänzerinnen.
- w. Terrasse.
- x. Springbrunnen.
- y. Pergola.
- z. Treppe zum Park.

*Flügel.*

1. Treppe zum 1. u. 2. Rang.
2. Durchfahrt. Darüber Verbindungsgang.
3. Restaurationssaal. Darüber Probesaal und Abends zur Benutzung für den Restaurant.
4. Salon, und auch die Räume darüber für den Restaurant.
5. Wirtschaftslocal. Darüber Entresol für den Conditior und Gelass für die Verwaltung.
6. Conditorssaal. Darüber Probesaal und Abends zur Benutzung für den Conditior.

Fig. B. Längendurchschnitt.

Die Horizontale bezeichnet die Höhe des Fussbodens der Vorhalle an der Südseite 3 Stufen über dem freien Platz, von wo aus gegen Norden das Terrain abfällt, so dass der Fussboden der Terrasse nur einige Ellen tiefer liegt. Hier sieht man auch die allmähliche Senkung des Parterres und Parquets gegen das Orchester und die Steigung des Bühnenraumes, wie die Anordnung der Coulissen, und das Innere des hohen Mittelbaues mit den Vorkehrungen zur Aufnahme derselben. Im Zuschauerraum sieht man die Eintheilung in 4 Ranglogen und in die Parterrelogen, davor aber die breiten, ringsum geführten Corridore; noch weiter links den über der Vorhalle befindlichen, von sechs korinthischen Säulen getragenen Balkon, von welchem aus man den grossen freien Platz mit seinen Prachtgebäuden übersieht.

# DER NEUE RATHHAUSBAU IN CÖLN. VOM ALTMARKT AUS.¹)

Hierzu 1 Bildtafel.

Die Renaissance ist in der deutschen Baukunst, und infolge davon in den „Denkmälen“ nicht überreich vertreten. Ich ergreife darum gern die Gelegenheit, ein Werk dieses Stils vorzuführen, und um so lieber, als es sich an die Bestrebungen unsrer Zeit anschliesst, ältere Bauweisen zu reproducieren, von denen die „Denkmäler“ verschiedene Beispiele vorgeführt. Das gegenwärtige ist der Umbau der Ostfaçade des Cölnischen Rathhauses, nach dem Plan des Stadtbaumeisters Raschdorff, im Februar 1869 bereits in Angriff genommen, und voraussichtlich im Herbst vollendet.

\*\*) „Das Rathhaus erstreckte sich ursprünglich nicht bis an den Altmarkt, sondern nur bis auf das auf dem Altmarkt liegende Flachskaufhaus. Erst im 16. Jahrh. wurde das Rathhaus nach der Marktseite hin erweitert. In den Rathspokollen vom 19. Oct. 1548, 18. Febr. 1549, 24. April d. J. und 21. Febr. 1550 wird gesagt, dass die Stümmeister überlegt, „weil auf oder an dem Rathhause kein Gemach sei, wo man einiger fremden Herren Botschaft und Fürsten Handel anhören und verhandeln möchte, und man stets in Klöster laufen müsse, — das Kaufhaus auf dem Altmarkt zu überwölben und einen zierlichen Bau am Rathhaus anzufangen, von der Fremdenhalle bis an den Altmarkt etliche Sprechkammern zu bauen.“ Der Rath genehmigte diesen Vorschlag und beauftragte die Rentmeister, denselben auszuführen. Der Bau begann 1549.\*\*\*) In diesem neuen Anbau wurde ein Saal, 38 F. lang und 40 F. breit, für die Sitzungen des rheinisch-westfälischen Kreistages hergerichtet. Eine neue Verzierung erhielt dieser Saal durch die Gobelins, die 1761 in der Versteigerung des Nachlasses vom Kurfürst Clemens August um 1650 Thlr. angekauft wurden. Ueber diesem Saale behandelten sich zwei Räume, der eine für die Rathsbibliothek, der andere für das Syndicats-Archiv.“

Von diesem Bau war wenig mehr als die beiden Portale im gedrückten Spitzbogen, und der Erker mit dem auf gotischen Wölbungen ruhenden Altan übrig geblieben. Der Rest gehörte spätern Zeiten an und war verfallen. Der Plan von Raschdorff stellt mit Be-

¹) Die Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Stadtbaumeisters Raschdorff.

\*\*) die hier folgenden Notizen der grossen Gefälligkeit des Herrn Archivars Ennen in Cöln.

\*\*\*) Demnach muss das o. a. Protokoll vom 21. Febr. 1550 nur die spätere Abfassung eines früheren Beschlusses enthalten.

Der alte Bau.

1548-1550.

1549.

1761.

Der Neubau von 1869.

wahrung der o. g. erhaltenen Theile des ursprünglichen Baues ein Prachtgebäude auf, das im Styl von der Mitte des 16. Jahrh. entworfen, mit den Resttheilen vollkommen übereinstimmt. Im Erdgeschoss lässt Raschdorff den Spitzbogenstyl der Portale so zu sagen in Arcaden anklingen, die zu einer Vorhalle gehören. In den drei obern Stockwerken regiert der Flachbogen an den Fenstern, bei denen er durch breitere oder schmalere Dimensionen, durch Einzelstellung oder durch Verbindung von 4 bis 5 Fenstern ein Wechselspiel in die horizontale Anordnung gebracht hat. Wo Zwischenfelder zwischen den Fenstern entstehen, sind sie entweder mit Relief-Ornamenten bedeckt, oder zu Nischen verwendet, in denen Statuen aufgestellt werden. Die Mauerfläche zwischen dem zweiten und dritten Stockwerk wird als ein Fries benutzt, in welchem eine Folge von Medaillons mit Bildnissen deutscher Kaiser bis zum Jahr 1548, die auf die politische Geschichte von Cöln einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt haben, angebracht werden. Der Doppeladler mit dem Dreikronen-Herzschild ist das Cölnische Wappen, der preussische Adler zeigt auf den Herrn der Gegenwart. Sowohl die Fenster, als die Zwischenflächen werden von Pilastern eingefasst, deren oberste canneliert sind, beide durch kleine Pilaster verbunden, die den Medaillons-Fries, den Fenstern und Zwischenflächen entsprechend, in einzelne Felder theilen. Die obern Pilaster dienen als Stützen des Kranzgesimses, dessen decorative Theile von Zahnschnitten und kleinen Rundbogen mit Consolen gebildet werden. Das frühere Gebäude endete mit drei nebeneinander stehenden Giebeln, von denen das mittlere, dem höhern Mittelbau gemäss, die andern beiden an Höhe übertraf. Raschdorff verlegt die Giebel an die Seiten und bleibt mit dem Dach in der Linie der Façade, hebt aber den Unterschied der 3 Theile derselben durch ein 2 Stockwerk hohes mittleres und 2 niedrigere blinde Dachfenster hervor, die er durch die angebrachten Ornamente zu sehr gefälligen Mustern einer feinen Renaissance gemacht hat. Den First des Daches schmückt ein zierlicher Kamm, das Dach selbst eine Eindeckung mit bunten Ziegeln. Die blinden Dachfenster tragen als Wappenhalter in Relief die beiden, in Cöln an öffentlichen Gebäuden typisch vorkommenden Figuren: Marsilius und Agrippa. Sie halten das Cölnische Wappen mit den drei Königskronen. — Und so sehen wir in einem bedeutsamen öffentlichen Gebäude auch die deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts in geist- und geschmackvoller Weise neubelebt.

---

# DIE KRYPTA DES DOMES IN FREISING.

Hierzu 1 Bildtafel.

Wer sollte glauben, wenn er in die Krypta des Domes in Freising tritt, dass sie aus derselben Zeit sei mit dem Kloster Zschillen oder dem Bamberger Dom? Fast sieht man sich in eine Urzeit der Baukunst versetzt!

Im J. 1159 war der alte Dom von Freising durch eine grosse Feuersbrunst in Asche gelegt worden. Schon im nächsten Jahre begann Bischof Albert, die Kirche von Grund auf neu zu erbanen, reichlich dabei unterstützt durch Kaiser Friedrich I. und seine Gemahlin Beatrix, denen dann auch mit ihm die dankbare Nachwelt im 14. Jahrhundert ein hiesiges Denkmal in ganz kleinen Portraitfiguren am Portal unterhalb des Gesimses gesetzt hat. Dieser Bau erlitt unter Bischof Konrad II. im 13. Jahrhundert einige Veränderung, so dass sie 1279 von Neuem geweiht werden musste. Im J. 1470 wurde die flache Decke durch Gewölbe ersetzt; 1621 erfuhr der Dom eine durchgreifende Modernisierung, die ihm von seinem ursprünglichen Charakter — mit Ausnahme des in romanischer Weise mit theilweis verzierten Rundstäben, Hohlkehlen und Pfeilerkanten und deren rundbogiger Fortsetzung über den Capitälen und Gesimsen eingefassten Portals — nichts mehr liess, als was unter ihm war — die Krypta. Und so ist es auch diese allein, die unsre Theilnahme in Anspruch nimmt.

Die Krypta (s. die Bildtafel. C. Grundriss. B. Querdurchschnitt gegen Osten. A. Längendurchschnitt) ist 96 F. lang und 37 F. breit (i. L.), ist im Westen rechtwinkelig, im Osten halbkreisrund abgeschlossen. Sie hat 4 Schiffe, die genau die Breite der 3 über ihr befindlichen des Domes einnehmen, derart, dass die 2 mittelsten dem obern Mittelschiff entsprechen. Da für diese Anordnung zweimal zwölf Säulen für die 4 Schiffe und eine grosse Säule für das Gewölbe der Absis verwendet worden, so hat man darin die Propheten und Apostel, als die um die Hauptsäule gestellten Säulen der Kirche zu erkennen geglaubt. Mir scheint dem Baumeister ebensowohl Muth oder Lust gefehlt zu haben, die Krypta zu erhöhen, als über das für den Halbkreisbogen nicht genügend hohe Mittelschiff der Krypta flache Kreuzgewölbe von 18 F. Spannweite zu schlagen; was ihn veranlasste, die Weite zu theilen, Säulen in die Mitte, und Gewölbe von der Höhe und Weite der Seitenschiffe darauf zu setzen. Den Säulen entsprechen 21 Halbsäulen an der Nord-, Süd- und Westwand; den Schub der letzten Gewölbflecht im Osten nimmt die erwähnte starke Einzelsäule auf. Die Säulen sind theils rund, theils viereckig und abgefas't, auch wohl mit Rundstäben besetzt. In den Capitälen herrscht die grösste Mannichfaltigkeit, wie in den Basen; selbst von den einfachen Würfelcapitä-

F. Förster's Denkmale der deutschen Kunst. XII.

Baukunst.

Geschichte des  
Doms.

1159.  
1160.

1279.  
1470.  
1621.

Krypta.

Säulen.

tälen gleicht kaum eines dem andern. Viele sind mit allerhand rohem romanischen Laubwerk, mit phantastischen Figuren und Fratzen besetzt. Die Basen sind je nach der Länge der Säulen von verschiedener Höhe, was die ohnehin durch die Zeichnung einzelner Capitale hervorgerufene Vermuthung bestätigen dürfte, dass einige dieser Säulen noch von dem Brand von 1159 verschont geblieben und von Bischof Albert für den Neubau verwendet worden sind. Zunächst dürfte diess von den Säulen der Westseite gelten, die sich — im Verhältniss zu denen der Ostseite — durch auffallende Plumpheit auszeichnen. Um eine Vorstellung von dem Styl der Säulen der Ostseite zu geben, habe ich von den Säulen der ersten und der zweiten Reihe an dieser Seite einige Beispiele ausgehoben, an denen man zugleich die herrschende Lust an mannichfaltigen Profilierungen wahrnehmen kann.\*) Fig. 1. ist die aus 2 Wulsten und 2 Platten bestehende Basis der ersten Säule der ersten Reihe von Süden gegen Norden; Fig. 2 a. ein Capital (gerändertes Würfelcapital), Fig. 2 b. die aus 2

Fig. 1.

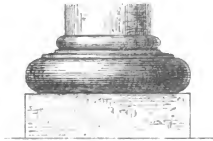


Fig. 2 a

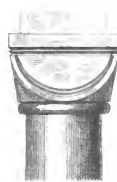


Fig. 3.

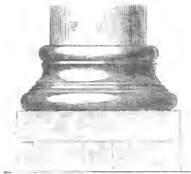
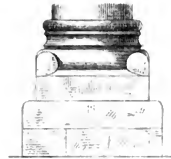


Fig. 2 b.

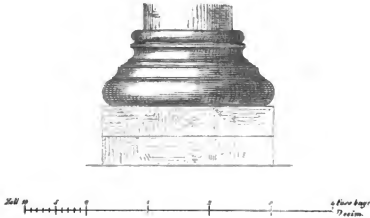


Wulsten (der obern sehr schmalen) und einer Hohlkehle bestehende Basis mit Eckknollen und doppelter Plinthe, von der ersten Säule der zweiten Reihe von Süden gegen Norden. Fig. 3 ist die aus 2 Wulsten, einer weiten Hohlkehle und 2 Platten nebst Plinthe bestehende

\*) Ich verlaufe sie der gefälligen Mittheilung des Architekten Herrn Meckenburg in München.

Basis der mittlern Säule dieser Reihe; Fig. 4 ist die Basis der dritten Säule dieser Reihe bestehend aus einer schmalen und einer dicken Wulst, einer Hohlkehle, zwei Platten und einer concaven Schräge nebst Plinthe. — In ähnlicher Weise variieren sämtliche Basen und die meisten Capitale. Die beiden mittlern Säulen der ersten und der letzten Reihe sind aus 4 dünnen Säulen zusammengesetzt, von denen die westliche über der Basis in ganz rohe menschliche Figuren ausgeht, die sehr lebhaft für die Ansicht sprechen, dass sie ihr Dasein der Zeit vor dem Brande von 1159 verlaunken.

Fig. 4



Am meisten bin ich geneigt, diess von der mittelsten Säule der Mittelreihe anzunehmen. Die Figuren-  
Säule. (S. die Bildtafel D<sup>r</sup> D<sup>r</sup>.) Sie zeichnet sich ebensowohl durch Roheit der Arbeit, als durch Eigenthümlichkeit der Erfindung aus. Der Körper ist vierseitig, sein Kern achteckig; die Basis des Capitals ist rund, seine obere Fläche viereckig; die Basis der Säule ist achteckig, die Plinthe ist viereckig.

Der Abacus des Capitals besteht aus einer Platte und einem gewundenen Wulst. Das Capital selbst bilden 4 Adler, deren Schnäbel an den 4 Ecken vortreten, und zwischen denen sich eine Art Blattstielwerk hervoringelt. Ein gewundener schiffstanzartiger Kranz umgiebt die Basis des Capitals und verbindet es mit dem achteckigen Kern der Säule. Die Basis der Säule bequemt sich dem Kern derselben an und ist achteckig; sie besteht aus einer Wulst, einer sehr flachen Hohlkehle und einer dicken Platte, von welcher Eckknollen nach den Ecken der vierseitigen Plinthe vortreten. Capital und Basis scheinen der Zeit des Baues von 1160 anzugehören, worauf wohl auch die Adler, als das Hohenstaufische Reichszeichen deuten; die Säule selbst scheint vom alten Bau herzuführen.

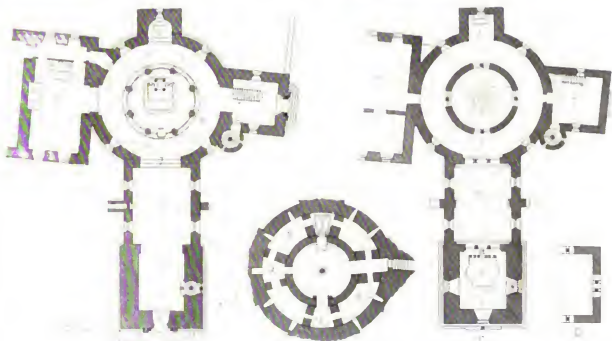
Sie ist ringsum mit Sculpturen bedeckt, welche zu verschiedenen Anlegungen Veranlassung gegeben. Man erkennt deutlich 4 ritterliche Gestalten im Kampf mit krokodilartigen Drachen, deren grösster einen seiner Gegner schon fast verschlungen hat, der sich nur noch zu retten sucht, indem er den Unterkiefer des Feindes niederhält. Junge Ungethüme unter-

stützen die alten, und eines derselben hat ein Thier im Rachen, das nach dem abgebrochnen Schweif zu urtheilen für einen Fuchs gelten kann.

Ausserdem ist noch das Brustbild einer weiblichen Figur mit langherabhängendem Haupthaar wahrzunehmen, die mit der Linken eine Ranke hält, deren oberes Ende vielleicht eine Blume vorstellen soll. Aehnliche Ranken füllen auch sonst noch leere Stellen an der Säule aus. Man hat nun diese Darstellungen auf die Sagen der Edda zurückführen, oder auch als den Kampf Sigfrieds mit dem Drachen, der den Nibelungenschatz hütete, bezeichnen wollen, wobei die weibliche Figur Brunhildis wäre mit dem Siegerpreis in der Hand. Ich glaube weniger zu irren, wenn ich die Erklärung in der christlichen, durch das ganze Mittelalter herrschenden Symbolik suche, nach welcher der Drache (oder ein ähnliches Un- und Raubthier) als Sinnbild von Sünde (oder Heidenthum) und Tod an Säulen in und ausserhalb der Kirche, wie an Grabsteinen, Osterkerzen etc. gebraucht wird, deren Macht durch die Kirche — das wäre hier die weibliche Figur — überwunden wird. Die Wiederholung theils der Unthiere, theils ihrer Opfer, auch das Vorhandensein eines halbverschlungenen Thieres, kann nicht dagegen sprechen, da solche Darstellungen — wo sie namentlich an Portalen und Kanzeln vorkommen, sich nach der Zahl der Säulen wiederholen, die von ihnen getragen werden.

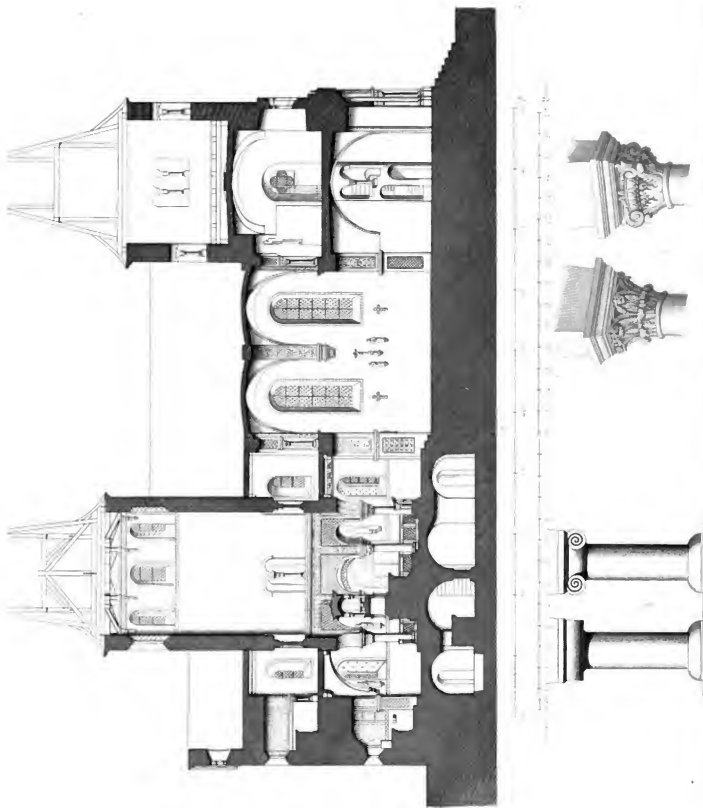
---





THE CHURCH OF ST. MARTIN, BRISTOL





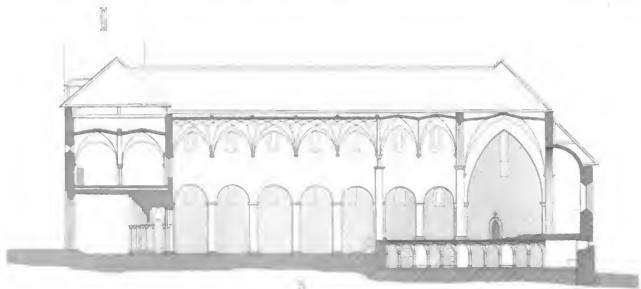
DIE K. HOFKAPELLE IN POTSDAM. — KUNSTWERK VON H. H. H. 1872. S. 103.



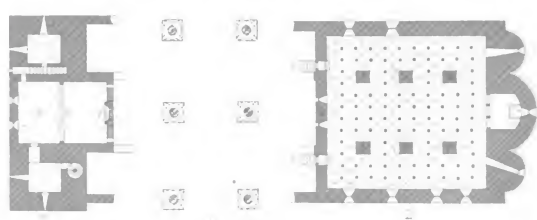
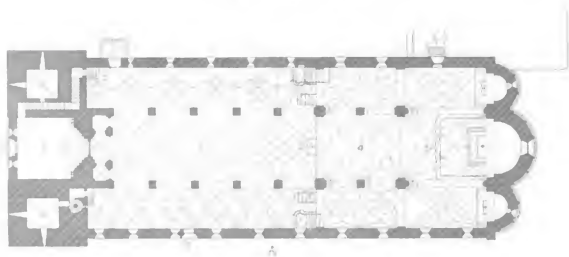


VIEW OF THE INTERIOR OF THE CHURCH OF ST. PETER





1:100



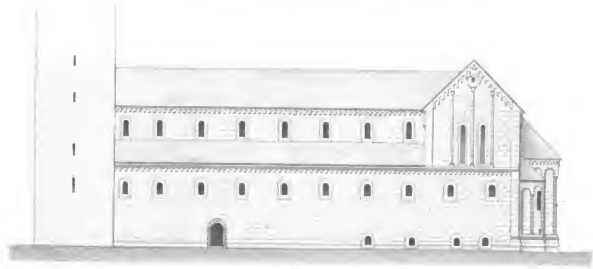
1:100







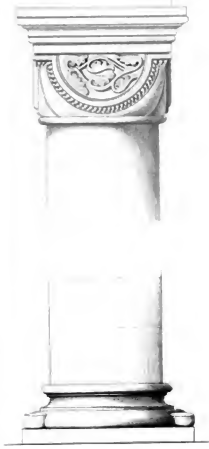
CHOIR OF THE ABBEY OF SAINT-ÉTIENNE



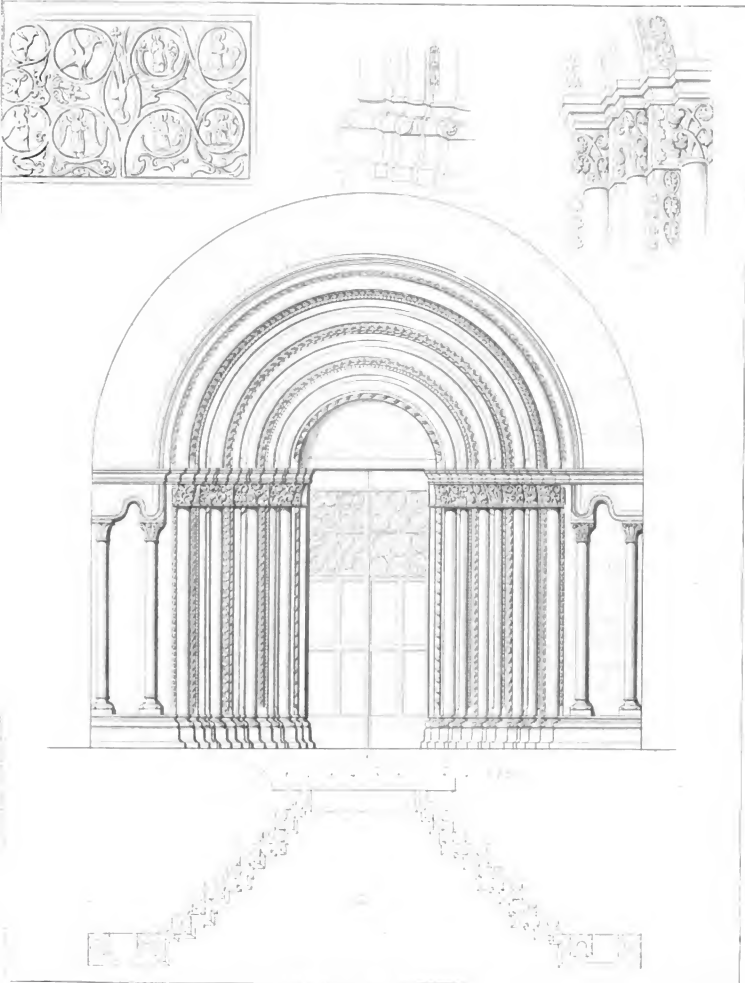
EXTERIOR OF THE ABBEY OF SAINT-ÉTIENNE

CHOIR OF THE ABBEY OF SAINT-ÉTIENNE



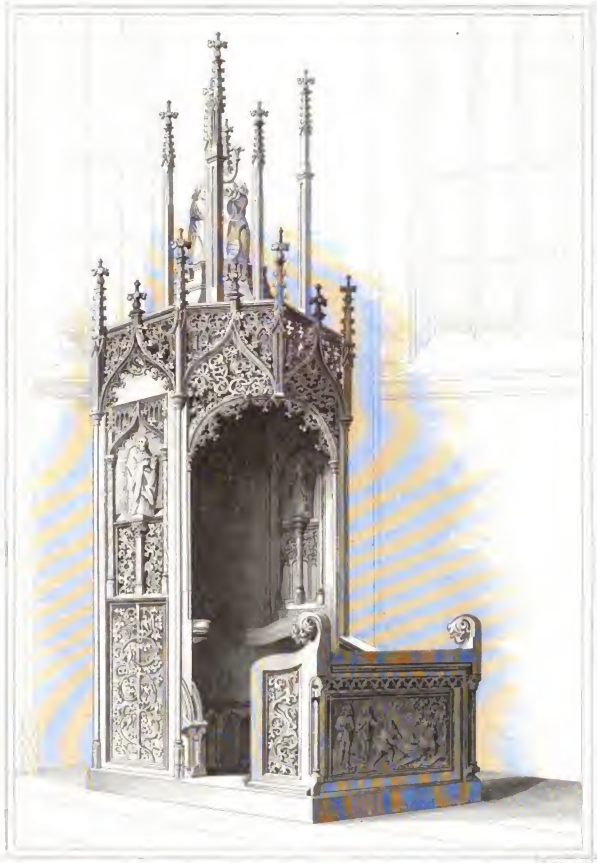






Archway of the Temple of Apollo





THE TOMB OF EDWARD THE BLACK PRINCE, IN THE CHURCH OF ST. MARTIN, VINCENNES.

DESIGNED BY G. G. SCOTT, ESQ.

1845.

PLATE I.

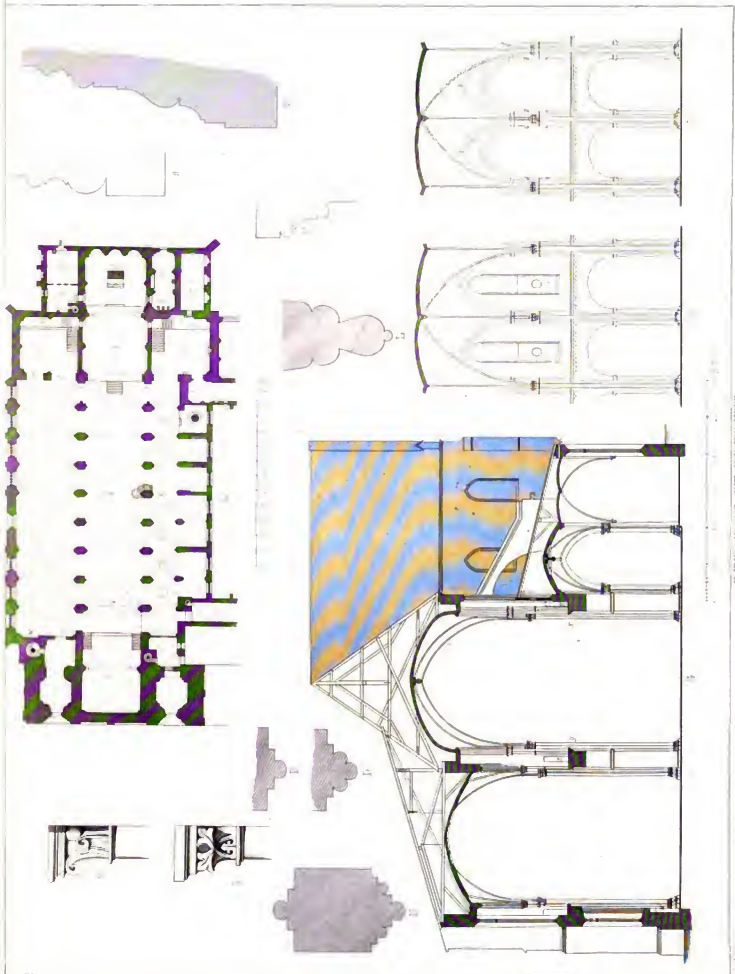




BRUNNEN

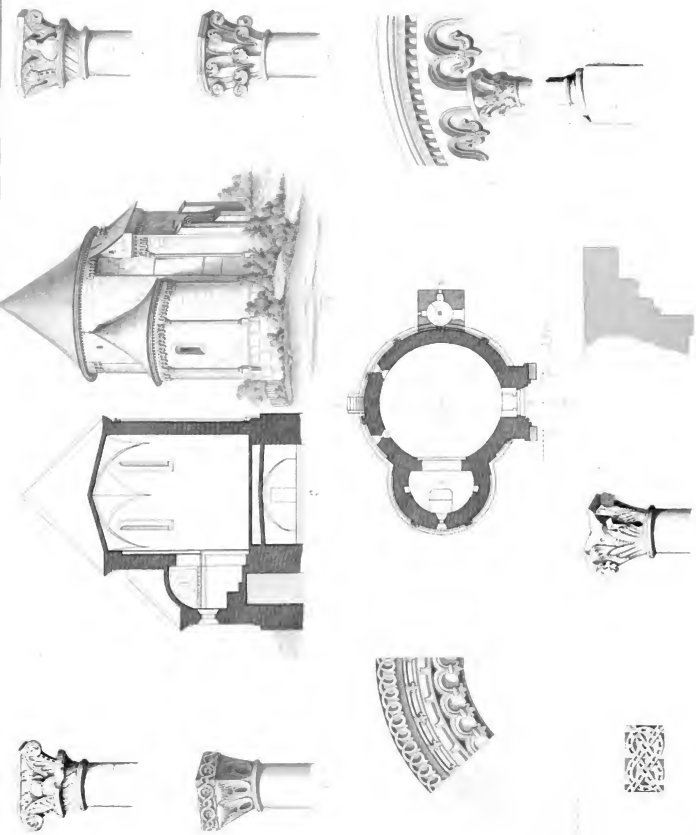


1021. DOM VAN EINDHOVEN



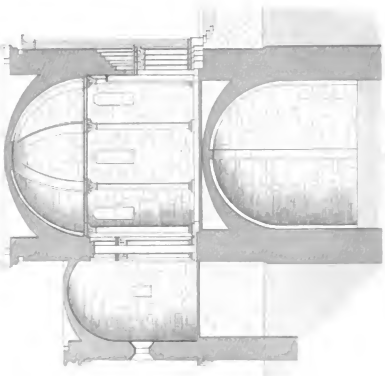
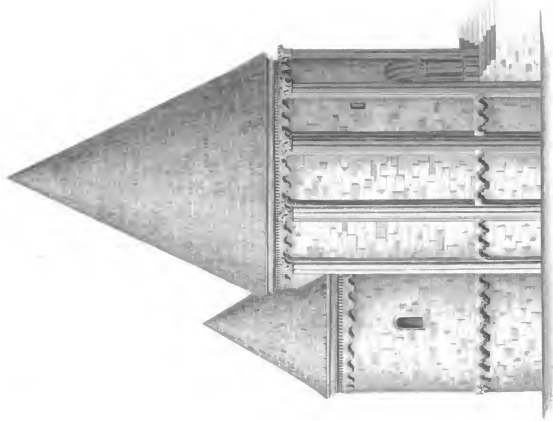
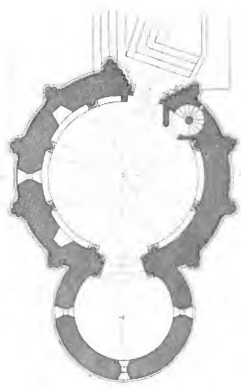
PLANO Y SECCIONES DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS RIOS







Scale: 1" = 10' 0"





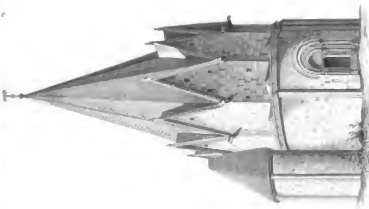
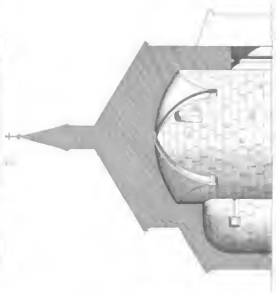
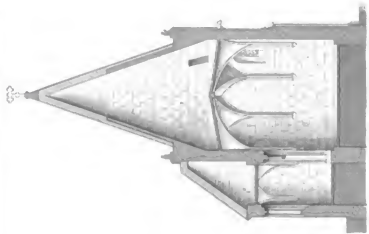
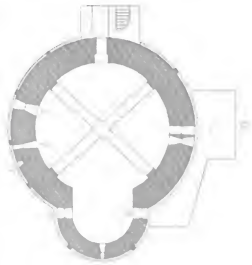
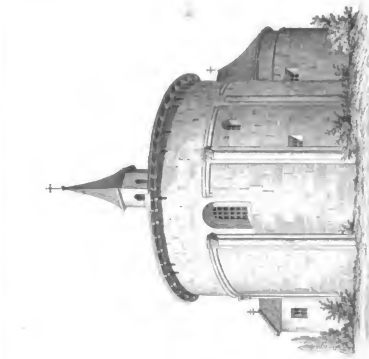


PLATE 1. THE CHURCH OF ST. MARTIN, TOURNAI.







VIEW OF MASSACHUSETTS IN BOSTON, 1852

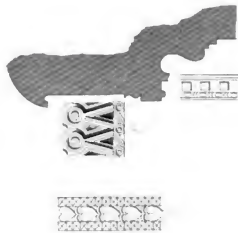
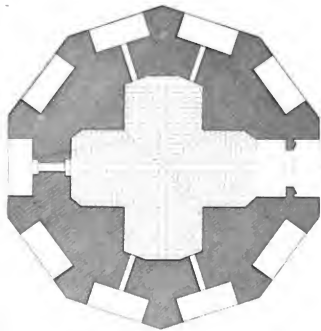
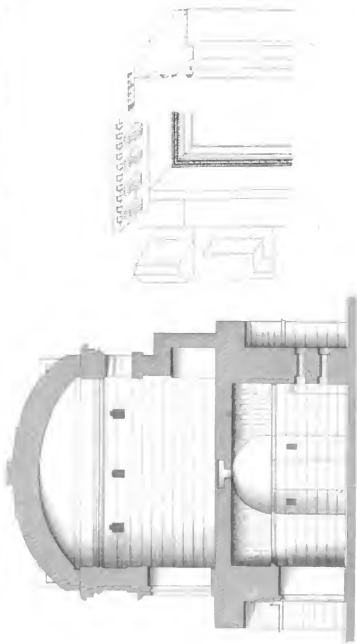
105





PLAN OF THE TOWER OF THE TEMPLE OF VENUS





PLAT STAUNWAL DER KOTTAJ TEMPEL

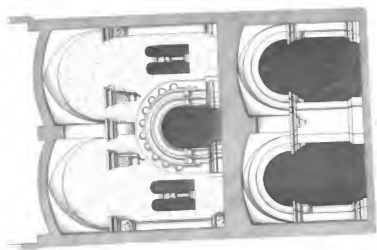
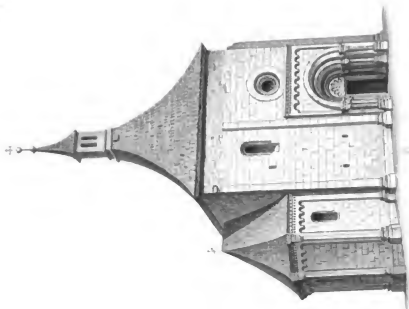




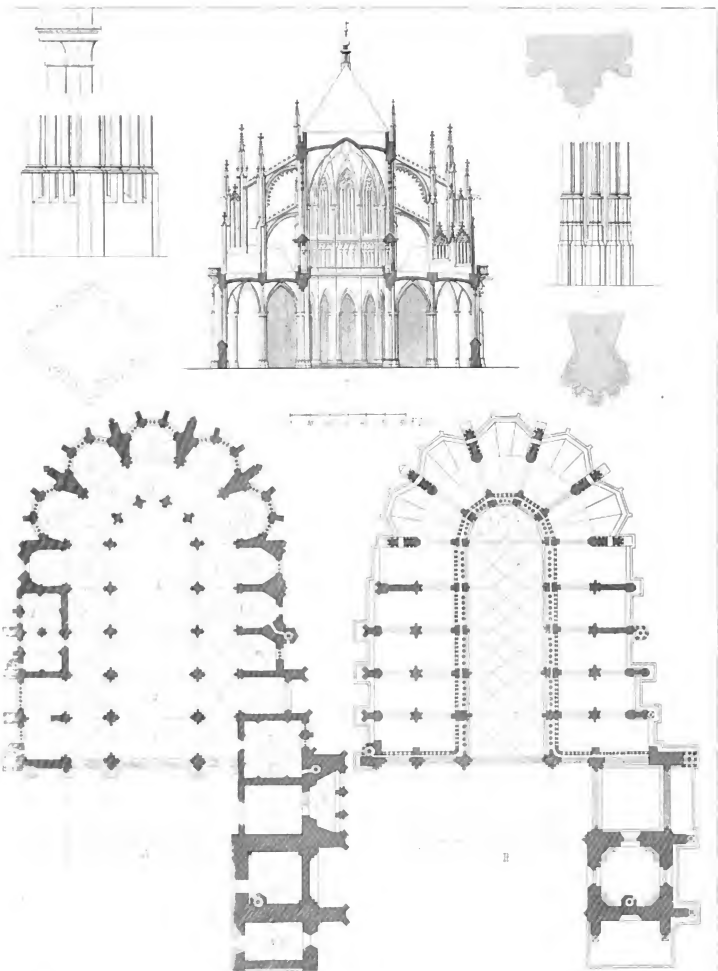
PALAZZO DEL COMUNE DI MANTOVA



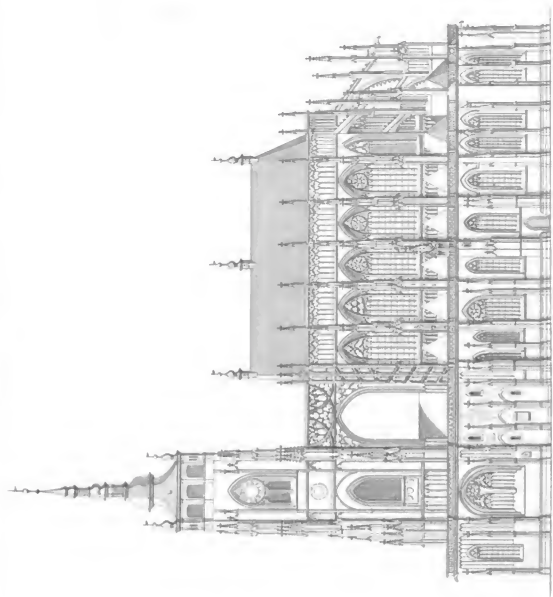












11

THE CATHEDRAL OF ST. BAVEN





WEST WALL AND PROPYLEAE, ATHENS, GREECE.



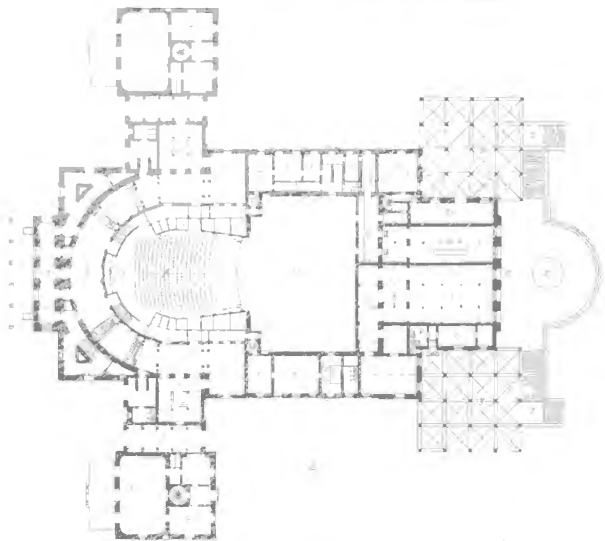
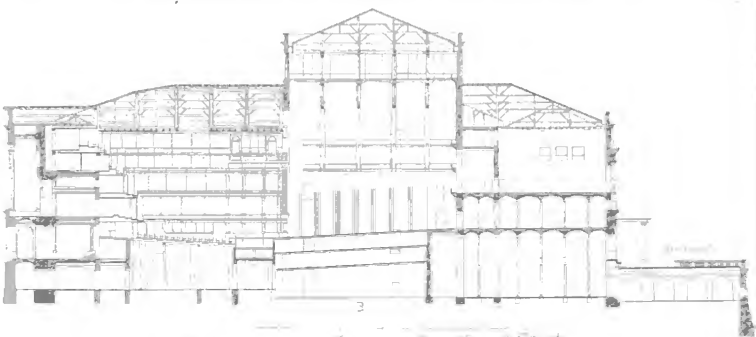




DAS NEUE THEATER IN LEIPZIG  
1897

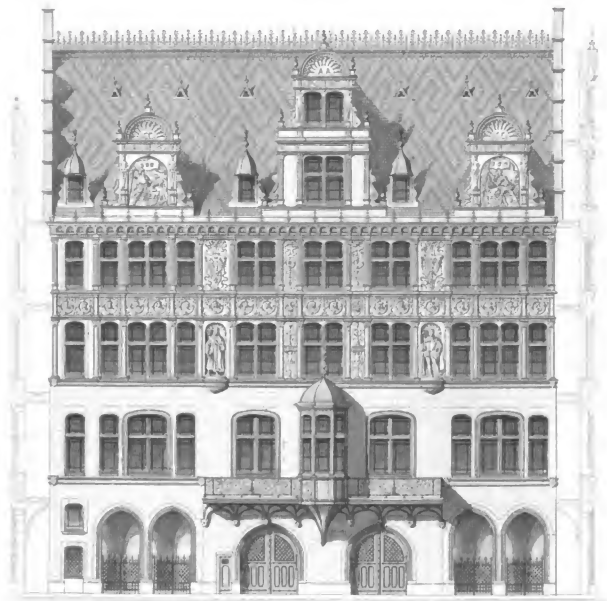
1897





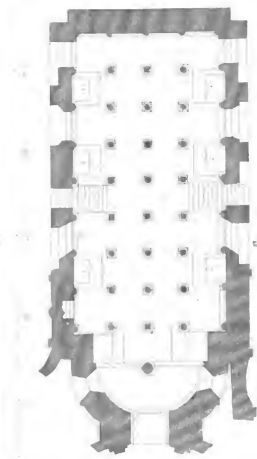
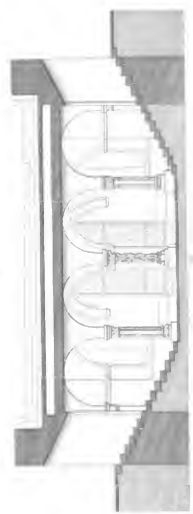
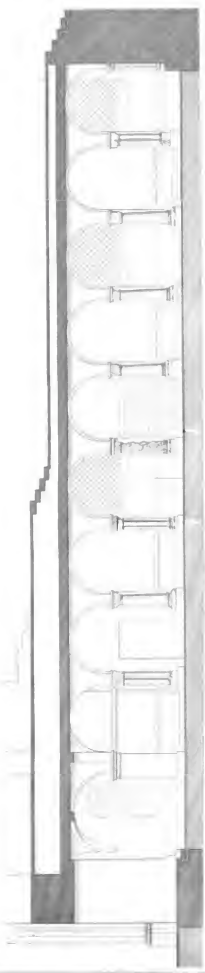
SECTION THROUGH THEATER AND AUDITORIUM





NEUER NEUES BANKHAUS IN KÖLN





6

THE KAMPALA ORN. DOME, ST. PETERSBURG





**ZWEITE ABTHEILUNG.**

---

**B I L D N E R E I.**

# DER HOCHALTAR IN DER ST. JACOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG AN DER TAUBER.

Ganze Breite 24 F. 6. Z. Höhe bis zum Tabernakel mit dem auferstandenen Christus: 13 F.

Hiezu eine Bildtafel.

Unter den vielen s. g. „Gottes-Schreinen“, den Werken der vereinten Baukunst, Bildnerei und Malerei, die in Deutschland vornehmlich im 15. Jahrhundert in grosser Vollkommenheit und Schönheit ausgeführt worden sind, gebührt dem Hochaltar in der St. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber eine der obersten Stellen, wenn nicht geradezu die oberste. Ueber die noch unsichere und lose Verbindung der drei Schwesterkünste in den Werken vom Anfang des Jahrhunderts hinaus, aber fern von den Uebertreibungen der Ornamentik und der Figuren-Fülle der Altarwerke vom Ende des Jahrhunderts ist der Rothenburger Altar ein Beispiel massvollster Harmonie und zugleich eines schönen und reinen Formensinnes, in der Richtung der altländischen Schule Van Eyks.

Auf einer 3 F. hohen, 12 F. 3 Z. breiten Staffel steht der Schrein, der von der Höhe von 9 F. aufwärts stufenweis einen pyramidalen Abschluss anstrebt, der einem leichten, aus Fialen und Strelbögen zusammengesetzten Tabernakel zur Basis dient. Die Abstufungen des Schreins sind mit Giebeln zwischen Fialen bekrönt.

Der Form des Schreins entsprechend sind denselben zwei Flügel angefügt, in der Weise, dass sie, zusammengeschlagen, ihn vollkommen schliessen. Sowohl die Staffel als die Flügel sind bemalt, letztere auch auf der Aussen-, der Schrein auf der Rückseite. In dem Schrein aber und im Tabernakel darüber stehen aus Holz geschnitzte Figuren. Mit diesen haben wir es hier zunächst zu thun.

In der Mitte ist der todt Christus am Kreuz, umgeben von vier klagenden Engeln, die auf blauem, sternbedecktem Grunde befestigt sind. Man sieht, dass die architektonische Form des Schreins durch diese Anordnung gegeben war, und dass beide wahrscheinlich denselben Urheber haben. Zunächst dem Kreuz stehen Maria und Johannes; neben Maria der Apostel Jacobus und Martha mit dem Weihwassergefäss; neben Johannes ein Bischof und S. Antonius mit der Glocke. Diese Figuren stehen auf Consolen, die mit gothischem Blattwerk verziert sind und Säulencapitalen gleichen. Hinter ihnen ist die Wand vergoldet und mit eingepressten Ornamenten bedeckt. — Im Tabernakel über dem Kreuz erscheint — in nothwendigem Zusammenhange damit — Christus, der Auferstandene.

Aus diesen Figuren spricht ein hoher künstlerischer Sinn, eine grosse künstlerische Vollendung! Wohl macht der Realismus, wie er mit der Schule von Eyks sich verbreitet hat, energisch sich geltend; aber er ist mit einem so tiefen Gefühl, einer solchen Wahrheit der Empfindung gepaart, dass die Wirkung von dieser durch die äussere Wahrheit nur verstärkt wird, zumal da bei dieser jede Härte und Uebertreibung vermieden ist. Bei aller Streng symmetrischer Anordnung herrscht in den einzelnen Gestalten, ihrer Haltung und Bewegung

eine ganz naturgemässe Freiheit, und bei lebenvoller Charakteristik jene Idealität, die fern abliegt von Bildniss- oder Modellfiguren, wie sie gerade bei Bildschnitzereien so gewöhnlich sind. Dazu kommt ein von allem Costumwesen sich fern haltender edler Styl der Gewandung, wie er in den Werken altdeutscher Bildnerei fast beispiellos ist. Nicht minder bewundernswürdig ist die Mannichfaltigkeit der Motive bei den verschiedenen Gewändern und die Schönheit und ausdrucksvolle Anordnung derselben. Ihre Faltenzüge folgen in der hervortretenden Weise der Bewegung der Gestalten, wie ihre Abtheilungen und Flächen den bezeichnenden Theilen des Körpers entsprechen. Alle Formen sind voll und kräftig und ganz besonders correct die Proportionen. Was aber an diesem Werk am meisten fesselt — das sind die seelenvollen, charakteristischen Züge in den verschiedenen Angesichtern: die häuslich sorglichen Mienen Marthas; das männlich feste, durch Widerwärtigkeiten gestählte Antlitz des Jacobus; der schmerzliche Aufblick der Mutter Jesu; das von Schwur unwandelbarer Liebe und Treue bewegte Angesicht des Johannes; der in theologische Forschungen tief versenkte, und damit vom Kreuz halb abgewendete Bischof, und der stiller Beschaulichkeit sich hingebende Einsiedler Antonius; über Allen aber der Heiland, bei welchem der Tod die Spuren der Leiden ausgelöscht hat!

Diese Figuren sind mit grosser Geschicklichkeit und Sorgfalt in Oelfarben bemalt, was in Verbindung mit dem Gold des Grundes hinter, der Baldachine über ihnen und des Rahmens ringsum den Eindruck von Glanz und Reichthum steigert, wie es ohnehin die realistische Wirkung verstärkt.

Bei der Frage nach dem Meister dieser Bildschnitzereien stossen wir auf verschiedene Schwierigkeiten. Winterbach in seiner „Geschichte von Rothenburg“ sagt: „Der Altar zu St. Jacob wurde 1388 von Toppler gestiftet, 1449 von Woldgemuth renoviert, welcher die herrlichen zwölf Apostelköpfe unter den Flügelthüren malte. Letztre wurden erst 1466 verfertigt und von dem aus der altdeutschen Schule gleich berühmten Maler Friedrich Herten die sehr merkwürdigen acht Altarblätter im Innern gemalt.“

Michael Woldgemuth, geb. 1434 war 1449 funfzehn Jahr alt; damit ist seine angebliche Theilnahme beseitigt. Als Meister der Flügelthüren wird Friedrich Herten von Winterbach bezeichnet. Die Flügelthüren sind aber mit ihren Einfassungen und Ornamenten so aus einem Guss mit dem Schrein, dass wir sie nicht für spätere Zuthat halten können, um so weniger, als die Einrichtung der Gottesschreine die Flügelthüren als nothwendige Bestandtheile verlangte. Auch vervollständigen die Bilder der Aussenseite der Flügel, wenn diese aufgeschlagen sind, den Gedankengang der Bilder auf der Rückwand des Schreines. Nun aber steht auf der Aussenseite der Flügelthüren: Bis duo C quoque sexagintaque sex quoque mille hic chorus albatas super altare fibulatus. Und, darüber: Dis werck hat Gemacht Friedrich Herrlein Maler. MCCCCXXVI. Sant Jacob.

Der Styl der Bildnereien ist ein audrer, als der der Gemälde, auch deuten sie auf höhere Kunstkräfte. Und da obige Inschrift sich nur auf den Flügeln befindet, und Herten sich ausdrücklich als „Maler“ bezeichnet, so haben die Bildschnitzereien höchst wahrscheinlich einen andern Urheber.

# STATUEN IN DER ST. JACOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG AN DER TAUBER.

6 Fuss hoch.

Hiezu 2 Bildtafeln.

Schon bei mehreren Gelegenheiten wurde darauf hingewiesen, dass an grosse Kirchenbauten sich Bildhauer-Werkstätten angeschlossen, in denen sich eine Schule gebildet, die bei anhaltender Beschäftigung eine gewisse Höhe eigenthümlicher Ausbildung erreichte. So war es bei den Dombauten von Freieberg, Bamberg, Cöln, Regensburg, Strassburg, Freiburg u. s. w. Etwas Aehnliches scheint auch der Fall gewesen zu sein, als man in Rothenburg an der Tauber den schönen gothischen Bau der St. Jacobs-Kirche in dem Jahre 1373 begonnen hatte.

In dem grossen Reichthum von Bildnereien aussen und innen, von denen freilich manche nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle stehen, treten einige als besonders bedeutend hervor, wie aussen am Ostchor, und zwar in enger Verbindung mit der Architektur der Fenster, unter Baldachinen und auf Consolen gothischen Styls: ein Christus mit der Dornenkrone und darüber Christus an die Saule gebunden. Aus derselben Zeit, vielleicht von derselben Hand ist an der Ostseite des südlichen Thurmes ein Christus in der Glorie mit zwei Posamentenengeln.

Aus einer etwas spätern Zeit mögen die klugen und thörichten Jungfrauen stammen, die ursprünglich für das Paradies an der Südseite bestimmt, theils an andere Stellen der Kirche gebracht worden, theils verschwunden sind. Gleichzeitig dürften auch mehre Propheten-Figuren vor den Strebehögen an der Südseite sein.

Von welcher grosser Schönheit der Hauptaltar von 1466 ist, haben wir bereits gesehen. Die Kirche hat aber noch zwei andere Altäre mit Bildschnitzwerk von Auszeichnung und sehr reicher Ausstattung. Am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs steht ein Altarschrein mit zwei Flügelthüren und einer Bekrönung von drei durchbrochenen, schlanken, thurmartigen, hohen Fialen, nach Composition und Styl höchst wahrscheinlich ein Werk Tilman Riemenschneiders, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Im Untersatz, in einer Vertiefung wie in einem Zimmer, sieht man (in sehr hohem Relief, vielmehr in frei abgerundeten Figuren) den Tod Mariä. In der Mitte des im stumpfen Winkel nach vorn zugespitzten

Schreines wird die heil. Jungfrau von Gott Vater und von Christus gekrönt. Auch diese Figuren sind fast ganz rund. Dagegen sind die Darstellungen der Flügelthüren: Maria mit dem Kind, und Anna mit Maria und dem Jesuskind, sowie die zwölf Propheten- und die zwölf Apostelköpfe im Rahmen, in Relief, wenn auch nicht sehr flach, gehalten. Der Schrein hat in der Mitte eine rechtwinkelige Ueberhöhung, in deren Nische das Brustbild des Evangelisten Johannes steht, mit der Unterschrift: „Im Anfang war das Wort.“ Die entsprechenden Ueberhöhungen der Flügelthüren haben die Verkündigung in Relief.

In dem auf dem Schrein aufgebauten Tabernakel stehen ausser dem Kreuz mit der Hostie zwischen den Säulchen unter den Baldachinen: Christus, ganz entkleidet, mit der Dornenkrone und ausserdem noch fünf Heilige. Dieses Bildschnitzwerk ist nicht bunt bemalt, sondern von branner Farbe.

Ein zweiter ähnlicher Gottesschrein steht an der entsprechenden Wand der Südseite. In der Mitte ist die Austheilung des h. Abendmahls in kirchlicher Form an elf Apostel vorgestellt. Auf der rechten Flügelthüre sieht man den Einzug Christi in Jerusalem, auf der linken das Gebet am Oelberg. Im Untersatz ist die Taufe Christi in Gegenwart zweier Engel abgebildet; im Tabernakel über dem Schrein die Verkündigung (in zwei Statuen), und ein Ecce homo wie am vorigen Altar in der Mitte darüber. Zwischen Maria und dem Engel Gabriel halten zwei andere knieende Engel ein Kreuz mit der Hostie.

Die Arbeit ist etwas später, als die vorige, die Architektur von sehr maurierter und überfeinerter Gothik, der Styl der Figuren abweichend von der Weise Riemenschneiders. Auch dieses Schnitzwerk hat keine bunte Bemalung.

Aus derselben Zeit ist ein H. Michael als Drachentödter, im Innern des Chors an der Nordseite; hat aber sich gegenüber an der Südseite eine Christus-Gestalt, die gleichalt ist mit der Kirche, wenn nicht älter.

Au dem vierten Pfeiler des Mittelschiffs (gegen den Westchor gewendet rechts) steht ein Ritter in vollem Waffenschmuck aus der Zeit von 1400. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diess das Bildniß von Heinrich Toppler ist, der — wie wir aus Winterbachs Geschichte von Rothenburg wissen — den (später verämrten) Hochaltar gestiftet und der im Jahr 1400 Feldhauptmann der freien Reichsstadt Rothenburg wider den Burggrafen Friedrich von Nürnberg war; der zwar des Landesverraths angeklagt, 1405 im Gefängniß gestorben, aber ein ehrenvolles Begräbniß in der St. Jacobskirche erhalten hat.

Ich übergehe andere Bildwerke, wie den Christus, der seine Wundmale zeigt, im nördlichen Seitenschiff, aus der Zeit von 1500, einen Bischof an dem Pfeiler gegenüber von dem Ritter, aus derselben Zeit, einzelne Propheten, Apostel und kluge Jungfrauen, die, bei Restaurationen von ihren alten Stellen entfernt, willkürlich in der Kirche aufgestellt worden sind, — um zu jenen trefflichen Statuen zu kommen, die an den beiden vordersten Pfeilern des Mittelschiffs auf Consolen und unter Baldachinen im einfach edlen gothischen Styl stehen, und von denen ich einige theils nach meiner Zeichnung, theils nach Photographien mittheile. Am ersten Pfeiler zwischen Mittel- und linkem Seitenschiff stehen (ausser einer nicht an diese

Stelle gehörigen „klugen Jungfrau“) St. Petrus und zwei andere Apostel; an dem Pfeiler gegenüber: Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, der Engel Michael und der grosse Christoph.

St. Petrus (Bildtafel 1, 4.) hält in der Linken ein Buch, in der Rechten die Schlüssel seines Amtes; sein Kopf mit reichgelocktem Haupt- und Barthaar, seitwärts geneigt, blickt aufwärts; sein Körper macht mit der vortretenden rechten Hüfte eine geschwungene Bewegung.

Ein anderer Apostel an demselben Pfeiler (Bildtafel 2, 2.) hält ebenfalls ein Buch in seiner Linken, in der Rechten aber eine Schriftrolle; auch er blickt aufwärts, sein Körper macht eine weniger geschwungene Bewegung. Da er ohne Emblem ist, lässt sich seine Benennung nicht sicher angeben. Das Wappenschild zu seinen Füssen bezeichnet den Stifter und gehört der Familie Kreglinger.

Johannes der Täufer (Bildtafel 1, 3.) hält in der Linken eine Scheibe mit dem Opferlamm, mit der Rechten eine Schriftrolle, die er in die Seite stemmt; er hat lauges Haupt- und Barthaar und blickt aufwärts; seine stark vortretende linke Hüfte gibt ihm eine sehr geschwungene Bewegung; bekleidet ist er mit einem aus Fellen gemachten Kleid und einem Mantel.

Johannes der Evangelist (Bildtafel 2, 1.) hält in der Linken den Becher, aus welchem er durch die Bewegung der rechten Hand das Gift austreibt. Sein jugendlicher, reichgelockter Kopf blickt niederwärts; seine Haltung ist ruhig, die Stellung wenig geschwungen.

Ausser der idealen Charakteristik, die sich bei diesen vier Statuen vornehmlich in den Köpfen kund gibt, zeichnet dieselben noch gemeinschaftlich die Anordnung der Gewänder und deren Faltenwurf mit langgezogenen weichen Linien und abgerundeten Brüchen aus, wie sie vorzugweis der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts eigen sind. Verbunden damit ist eine sehr lebendige, mannichfach bewegte Linie in den Rändern der Gewänder, die sich stellenweis fast schlangenartig ringeln. Eine Abwechslung von Flächen und Falten ist auf geschickte Weise durch Aufnehmen und Zusammenziehen des Mantels unter den Arm hervorgebracht. Dabei ist der Mantel so kurz, dass das faltige Unterkleid auch noch zu voller Geltung kommt. — Eine weniger glückliche Eigenheit kehrt ebenfalls bei diesen Statuen allen wieder: das sind die viel zu kurzen Arme! Ich glaube, dass diese Statuen kurz nach Vollendung der Kirche in dieselbe gestiftet sein werden, spätestens um 1400.

Dagegen halte ich den H. Christophorus (Bildtafel 1, 5.) um 100 Jahre später. Er trägt auf seiner linken Schulter das wie ein Mönchlein gekleidete Christkind, das in der einen Hand ein Kreuzchen, mit der andern aber sich am Haar des Heiligen festhält. Dieser, dem man ansieht, wie schwer die unscheinbare Last auf seiner Schulter ihm wird, stützt sich auf einen Baumstamm. Mit malerischem Geschmack hat er den Mantel, der dem heiligen Kinde zugleich als Schutz und Haltpunkt für die Füsse dient, über den rechten Arm geworfen das Unterkleid reicht nicht bis an die Kniee, so dass der kräftige Bau der Arme sichtbar ist.

Das Formen-Verständniß an dieser Stelle, die vollere Zeichnung, sodann der freiere Faltenwurf sind die Anzeichen der spätern Entstehungszeit, die indess doch nicht später als 1500 sein dürfte. Das Schild zwischen den Beinen des Heiligen, ein schwarzes und ein weisses Joch auf weissem Felde, gehört der Familie Plast.

Sämmtliche Statuen sind von einem feinkörnigen, harten Sandstein.

---



# DENKMAL DER ERFINDUNG DES BUCHDRUCKS IN FRANKFURT A. M.

33 1/2 F. hoch.

von Ed. von der Launitz.

Hierzu eine Bildtafel.

Das Denkmal, das der Erfindung des Buchdrucks gewidmet, auf dem Rossmarkt in Frankfurt am Main steht, rührt aus dem Jubeljahr der Erfindung 1840 her und ist das Werk eines der trefflichsten Künstler unserer Zeit, Eduard v. d. Launitz. Die umfassende Conception des Kunstwerks leuchtet schon bei oberflächlicher Betrachtung uns entgegen, die uns nicht im Zweifel lässt, dass über Guttenberg und seine Mitarbeiter hinaus das Denkmal die ganze folgenreiche Erfindung zum Gegenstand hat. Und so musste auch das Andenken der Männer hier eine Stelle finden, die durch ihre Thätigkeit und ihre Verdienste um den Buchdruck diesem die weiteste Ausbreitung gegeben. Nicht minder musste auf jene Geistesthätigkeiten hingewiesen werden, denen die neue Erfindung ganz besonders zu grossem Vortheil gereicht, und der Städte gedacht sein, die im ersten Jahrhundert der Erfindung die vorzüglichsten Druckorte waren. Selbst die Weltheile konnten, zur Bezeichnung der über den ganzen Erdkreis reichenden Macht der Presse, wenigstens andeutungsweise, eine Stelle in dem Denkmal finden.

Es hat die Gestalt und den Dienst eines Brunnens, aus welchem — wie aus der segensreichen Erfindung des Buchdrucks Geist und Leben — nach allen vier Weltgegenden lebendiges Wasser strömt. Die Brunnenmündungen — Köpfe vom Stier, Elefanteu, Löwen und Lama — deuten auf die Ausbreitung des Buchdrucks über die bewohnte Erde. Vier Wasserhecken wechseln mit vier Treppen ab, so dass das Ganze auf achteckiger Basis ruht, deren Linien indess mehrfach gebrochen sind. So sind die Wasserbecken aus dem Achteck construiert, die Treppenluie ist durch die vortretenden Sargsteine unterbrochen; ebenso sind es die nächst obern Unterlagen des Postaments durch kleinere Postamente: der Grundzug aber der architektonischen Anordnung bleibt durchaus das Achteck; denn auch das vierseitige Postament wird durch die Pilastervorlagen achteckig und selbst die oberste Platte ist an den vier Ecken abgefasst. Schon die Zeichnung zeigt, wie das Ganze dadurch, zugleich mit Mannichfaltigkeit und Reichthum, das monumentale Gepräge der Einheit gewahrt hat.

Die oberste Gruppe (10 1/2 F. hoch) vereinigt die drei Männer, an deren Namen die Geschichte die Erfindung des Buchdrucks geknüpft hat. In der Mitte steht Guttenberg, in

der erhobenen Hand eine geschnittene Type, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, darin wir ohne Weiteres die Bibel erkennen dürfen, wenn es auch dem Auge weiter entzückt ist, als es das strengste Kirchenverbot ihm entziehen könnte. Die Verbreitung aber der heiligen Schrift war das erste grosse Ergebniss seiner Erfindung.

Ihm zur rechten Seite steht sein erster Gefährte und Mitarbeiter Fust, dessen Speculationsgeiste er die Mittel eines grösseren Betriebes und einer weitem Verbreitung der Erfindung verdankte. Fusts Verdienst ist auch die Bereitung jener vortrefflichen Druckschwärze, die den ersten Werken der Typographie ihren noch nicht übertrroffenen Werth gibt.

Zur Linken Gutenbergs steht Schöffer, Fusts Schwiegersohn, durch dessen Erfindung des Prägens der anfangs geschnittenen Lettern allein die Wohlfeilheit der gedruckten Werke möglich wurde. Er hält in der Rechten eine geprägte Matrice, in der Linken den Präghammer; ein allerdings bedenkliches Motiv, da sich die geprägte von der geschnittenen Matritze, obendrein in dieser Ferne nicht unterscheiden lässt.

Die Bewegung der Köpfe und Hände von Fust und Schöffer spricht die höhere Bedeutsamkeit Gutenbergs aus, sowie dessen Haltung und Erscheinung im Allgemeinen, und sein gehobener Ausdruck ihm die erste Stelle in der Gruppe gesichert haben.

Das Postament (bis zur Plinthe der obern Gruppe 23 F. hoch) hat zwei breite und zwei schmale Seiten, an den vier Ecken aber, wie erwähnt, Pilaster als Vorlagen. Ein verkropftes Gesims läuft über diese ringsum, und darunter in gleicher Verkropfung ein Fries. Dieser Fries ist in sechseckigen Rahmen mit den Köpfen solcher Männer in Hochrelief geschmückt, die sich Verdienste um die Ausbreitung und Vervollkommnung des Buchdrucks erworben haben: 1. auf der schmalen Seite unter Fust, des Mentelin von Strassburg und Lorenz Coster aus Holland, dem seine Landsleute bekanntlich die selbständige Erfindung des Buchdrucks zuschreiben; 2. auf dem Eckpfeiler zur Rechten, des William Caxton aus England, 3. auf der breiten Seite unter Gutenberg, der beiden Venezianer Aldus und Paulus Manutius und des Frankfurters Eggenolph; auf dem Eckpfeiler zur Rechten, des Frankfurters Feyerabend, dessen Officin im 16. Jahrhundert eine grosse Thätigkeit entfaltet hat; 5. auf der schmalen Seite unter Schöffer, des Frankfurters Andrea aus dem 17. Jahrhundert und von Breitkopf aus Leipzig; sodann 6. am nächsten Eckpfeiler, des Firmian Didot, des Erfinders der Stereotypie; 7. auf der zweiten breiten, oder Rück-Seite des Italieners Bodoni, und der beiden Erfinder der Schnellpresse, König und Bauer; der letzte Eckpfeiler enthält — nach dem Wunsche des Comité — das Bildniss des Künstlers, Ed. v. d. Lannitz.

An den Seiten des Postamentes unter dem Fries sind vier spitzbogige Nischen mit vortretenden Consolen von gothischem Laubwerk. Auf diesen Consolen stehen vier allegorische Städtefiguren (eine jede 5 F. h.): unterhalb Gutenberg seine Vaterstadt Mainz mit Mauerkrone und Tiara, Bischofstab und dem Wappenschild des Willigis; und wie Mainz verflochten ist in die Geschichte der Buchdruck-Erfindung und deshalb am Denkmal derselben seine Stelle angewiesen erhalten hat, sehen wir auch — unter Fust — die Stadt, in welcher

Gutenberg eine Zuflucht und seine zweite Heimath gefunden: Strassburg; die Gestalt unter Schöffer mit dem Schilde des deutschen Reichs, der Kaiserkrone und dem Schwert, ist die ehren- und schmerzreiche Krönungsstadt Frankfurt; auf der Rückseite aber, mit dem Fuss auf der Gondel, das Schild mit dem geflügelten S. Marcus-Löwen haltend, steht die Königin der Adria, Venetia.

An jede der vier Pilastervorlagen lehnt sich ein Strebepfeiler an, dessen Seiten mit gothischem Blendmasswerk bedeckt sind, und der in einen Würfel endet, der mit Base, Plinthe und Gesims zum Postament sich gestaltet, für eine thronende weibliche Gestalt (von S F. Höhe). Diese hervortretende ausgezeichnete Stelle hat der Künstler gewählt, um an jene geistigen Interessen zu erinnern, die zunächst und am meisten die Wohlthat der neuen Erfindung empfinden. Da sitzt mit der Schriftrolle des Alten Bundes und dem Buch des Neuen Testaments, beide vergleichend, die Theologie, darauf bedacht, das „Wort Gottes“ in tausendfältiger Vervielfältigung unter dem Volk zu verbreiten. Ihr zunächst sitzt die Poesie; mit der Rechten halt sie die Lyra neben sich am Boden; sinnend ruht ihr Haupt in der Linken. Weiter rechts sodann kommen wir zur Naturwissenschaft, die mit dem Zirkel in der Rechten an die mathematischen, mit dem Himmelsglobus an ihre universalen Aufgaben erinnert, und an deren Sessel mit den Splinzen es angedeutet ist, dass sie es mit der Lösung vieler Räthsel zu thun hat. — Die vierte dieser Figuren ist die — Politik? o nein! Und doch hätte sie wohl vor allen ein Recht in Anspruch zu nehmen auf einen Sitz in dieser Versammlung; denn was wäre sie ohne die Presse? wie hätte das neue Staatsrecht sich entwickeln können ohne ihr geflügeltes Wort? Der Künstler hat an die vierte Stelle die Industrie gesetzt. Ihr Schmuck, Kette und Spangen, deutet auf die materiellen Erfolge ihrer Geistesthätigkeit. Sie stützt sich auf eine Rechentafel, vertieft in die Berechnung der Ergebnisse einer Maschine, deren bezeichnende Theile, Kamrad und Kurbel, sie auf der rechten Hand hält. Ihr Blick ist nicht nach dem Himmel, sondern nach den drei Erfindern über ihr gerichtet. Auf ihrem Sessel ist eine Schnellwage und der Stab des Mercurius, Ursache und Wirkung im Sinnbild, angebracht.

Wir haben in diesem Denkmal ein Werk vor uns, das sowohl nach seiner Conception, als nach seiner Ausführung zu den bedeutendsten und eigenthümlichsten derartigen Unternehmungen der Neuzeit gehört. Schon der Gedanke einer freistehenden monumentalen Gruppe von drei Figuren erscheint als in hohem Grade genial; nicht minder aber auch die plastische Darstellung jener Gedanken, die sich als die wesentlichsten an die Erfindung des Buchdrucks reihen. Dass die Plastik für die Versinnlichung dieser Gedanken an die Allegorien gewiesen ist, bedarf wohl kaum einer besondern Auseinandersetzung. Oder sollte es wirklich Jemand vorziehen, an der Stelle der mit Wappenschilden versehenen Städtfiguren — reliefirte Städte-Ansichten, oder statt der Allegorien der Geistesthätigkeiten — einen Theologen, einen Dichter etc. zu sehen? Die drei Erfinder sind keine allegorischen Gestalten. Wie nun sind sie mit jenen in Uebereinstimmung zu bringen? Sollen sie in idealer Tracht dargestellt werden, oder sollen die Allegorien sich in ihrer äussern Erscheinung nach ihnen richten? Keines von

beiden ist nach einem geläuterten ästhetischen Urtheil zulässig. Die Aufgabe, Wirkliches und Gedachtes durch einen reinen Styl, der das Charakteristische nicht ausschliesst, der ideal gehalten ist, ohne die Formen einer frühern Kunst zu reproducieren, in eigenthümlicher Weise harmonisch zu vereinigen, hat v. d. Launitz überraschend und befriedigend gelöst. Es ist der Geist der neuen Kunst, selbständiger Geschmack und schöpferischer Formensinn des Künstlers, dem es gelungen, frei von Nachahmung seinen Gestalten das Gepräge der Zeit aufzudrücken, der die in dem Denkmal gefeierte Erfindung angehört. Und würde noch ein verbindendes Glied zwischen ihnen gewünscht werden, so hat es v. d. Launitz in der Architektur des Denkmals gegeben, die in ihren Hauptformen dem 15. Jahrhundert angehört; in der Anordnung aber des Ganzen wiederum eine neue, eigenthümliche Schöpfung ist, wie sie nur auf dem freien Standpunkt classischer Kunstbildung gewonnen werden kann. Und das ist es, was diesem Werke seinen besonderen Werth verleiht; es geht über die herkömmliche Auffassung von Ehrendenkmalen hinaus, ohne in Willkür zu verfallen, es hält sich an die Gesetze der Classicität, ohne uninteressant zu sein, es ist zugleich lebenswahr und kunstsön; neu und eigenthümlich, und doch in Uebereinstimmung mit der alten Kunst!

Schliesslich dürften noch einige Angaben aus der Geschichte des Denkmals hier an rechter Stelle sein.

Die Stadt Frankfurt hatte für den Junius 1840 gleich andern Städten ein Fest zur vierten Säcularfeier der Erfindung des Buchdrucks beschlossen. Man mochte wohl die Ueberzeugung gewonnen haben, dass es mit Fahnen und Standarten, feierlich geschmückten Prozessionen, Reden, Musik und Gesängen allein nicht gethan sei; die Nothwendigkeit eines sichtbaren Ziels und Mittelpunktes stellte sich alsbald heraus, und v. der Launitz übernahm es, denselben herzustellen. Es war im Wesentlichen das Monument, wie es jetzt auf dem Rossmarkt steht; nur für den blossen Festzweck in Holz, Gyps und Leinwand ausgeführt; (doch dauerhaft genug, dass es nach zwei Monaten noch unversehrt auf seinem Platze stand.) — Bei dem Festmal auf der Mainlust am 24. Junius geschah es nun, dass — nach verschiedenen Trinksprüchen und Toasten auf Rath und Bürgerschaft, Gutenberg und seine Genossen, auf Kunst und Wissenschaft u. s. w. der Dr. Med. Hofrath Stiebel die Rednerbühne betrat, an das laute Wohlgefallen der vielen Tausende erinnerte, die das Monument auf dem Festplatz mit Jubel begrüsst, zugleich aber auch das Bedauern geänssert und getheilt hätten, ein solches Werk, werth Jahrhunderte zu überdauern, der Vergänglichkeit gewidmet zu sehen. Er schlug vor, eine Gesellschaft zu gründen, welche die Mittel herbeizuschaffen übernähme, das Denkmal in dauerhaftem Material ansführen zu lassen. Und in einer halben Stunde waren 4000 fl. gezeichnet; ein gesegneter Anfang, dem die Folge nicht fehlte!

Von dem Plan der Ausführung in Sandstein ging man ab, und wählte die neue Erfindung der Galvanoplastik, die sich — soviel bekannt — hier genügend bewährt hat.

## DIE HEILIGE FAMILIE.

### HOLZSCHNITZWERK IN DER KIRCHE ZU CALCAR.

6 F. br. 10 F. h.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Kirche zu Calcar ist eine dreischiffige Hallenkirche mit polygonem Chorabschluss. Die Schiffe sind getrennt durch zweimal sechs runde Säulen mit dreitheiligen Gewölbträgern nach der Seite des Mittelschiffs und einem Rundstab für die Seitenschiffgewölbe, der nur ein wenig unter die Capitale reicht. Diese bestehen aus einem Blätterkranz. Jedes Schiff hat eine Vorhalle und einen polygonen Schluss. Den Chor zeichnen Chorschranken und Chorstühle aus; die Kirche ausserdem sieben Altäre mit Schnitzwerk und Gemälden. Von letztern ist in der Abtheilung „Malerei“ (dieses Bandes) Bericht gegeben. Die Bildschnitzereien verdienen besondere Beachtung.

Nach den Werken zu schliessen, die man in Calcar, Xanten und den benachbarten Städten antrifft, muss es gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts am Niederrhein eine Schule der Bildschnitzerei von grosser Ausdehnung gegeben haben. Sie schliesst sich an die altflandrische Malerschule an, und folgt ihr in der Richtung auf Naturnachahmung in Betreff der Formen, und in natürlicher und das Gemüth ansprechender Darstellung. In den meisten Fällen können die Künstler dieser Schule sich nicht genug thun, und glauben Figuren auf und hinter Figuren stellen zu müssen, um den Gegenstand zu erschöpfen, und bringen Gebäude und Landschaften an, um die Illusion zu vervollständigen, was sie denn auch zu sehr kleinen Massen nöthigt, die wiederum eine sehr sorgfältige Ausführung mit sich bringen. Das aber, wodurch diese Schule sich ganz besonders von der gleichzeitigen Bildschnitzerei im übrigen Deutschland unterscheidet, ist, dass sie in der Regel die Farbe verschmätzt als Ueberzug über ihre aus Eichenholz geschnitzten und (nur gegen das Verwittern) braun gebeizten Figuren. Goldverzierungen an Waffen und Trachten und für Heiligenscheine haben dagegen Anwendung gefunden.

Ueber dem Altar im nördl. Seitenchor ist die Passionsgeschichte in sieben kleinen Abtheilungen, im nördlichen Seitenschiff sind die beiden Johannes und ein Bischof; an einem der Pfeiler daselbst: der S. Georgen-Altar mit ganz kleinen, (ausnahmsweise bemalten) Figuren; in dem Sockel die Grablegung, das Martyrium des Erasmus, und die Messe Gregors; an einem südlichen Pfeiler: die Legende der Maria von ihrer Geburt bis zur Himmelfahrt; im südlichen Seitenschiff: Jacobus, Katharina und Petrus, in Bildschnitzwerk dargestellt.

Das schönste dieser geschnitzten Altarwerke steht im südlichen Seitenchor, und hat

die heilige Familie zum Gegenstand, und in besonders weitgehender Auffassung ausgeführt, wie man auf unserer Bildtafel leicht erkennen kann.

Der Künstler, dessen Name leider noch in Vergessensein ruht, gehört, wie man sieht, nur der Sprache nach noch der alten Schule an: die Gedanken bewegen sich in der neuen Zeit. Nicht das segnende Christuskind, das Fleisch gewordene Wort, steht über dem Altar auf oder neben der jungfräulichen Gottgebälerin; es ist auch nicht die rituelle Feierlichkeit, zu welcher die Heiligen sich zusammen gefunden! Kein Heiligenschein deutet auf ihre Ausnahmestellung. Es ist eine Familienscene, die hier, über dem Altar, uns vorgeführt wird, wie wir sie uns am häuslichen Herd überall denken können; und die nur durch die symmetrische Anordnung dem gewöhnlichen Leben entrückt und durch eine Zugabe aus dem Himmel als etwas ganz Besonderes ausgezeichnet wird.

Das Motiv der Darstellung finden wir ähnlich auch bei Raphael in einer seiner H. Familien (der Madonna dell' Impannata): der Knabe ist lieber bei der Mutter, als bei der Grossmutter. Hier hat sie ihn mit einigen Kirschen an sich gelockt; kaum aber hat er diese, so reißt er sich wieder los, um zur Mutter zurückzukehren. Vergeblich sucht Mutter Anna ihn zu halten; Maria ist unschlüssig was sie thun soll, da sie weder die Rückkehr hindern, noch ihre Mutter kränken will. Nun sucht auch Joseph mit einer Traube sich bei dem Wildfang einzuschmeicheln, bleibt aber gänzlich unbeachtet von ihm; Joachim aber an der andern Seite ist der Meinung, dass man mit dem Kinde zu viel Umstände mache, und sieht etwas mürrisch weg von der Scene.

Wir sollen aber doch inne werden, dass es sich hier nicht um eine ganz gewöhnliche Familie handelt. Der Himmel thut sich über ihr auf, und der ewige Vater, umgeben von einem Chor musizierender und singender Engel blickt Segen spendend hernieder.

Ist die Darstellung der Familienscene lebensfrisch und natürlich, so ist das himmlische Orchester mit seinem frommen und musikalischen Eifer wahrhaft ergötzlich und liebenswürdig. Dazu machen die wenigen Figuren den Eindruck einer vollen Engelsglorie, eines Halleluja-Gesanges.

Maria erscheint ein wenig ärmlich in den Proportionen und auch im Charakter, der doch zu weit entfernt ist vom Ideal. Der Naturalismus freilich hat auch den andern Gestalten ihre Formen und Züge gegeben, und nur die Engel sind etwas aufgehaucht von Himmelsluft. Aber die Formen sind im Allgemeinen streng und ernst gehalten und namentlich in der Gewandung noch ganz im guten alten Styl. Vortrefflich ist die Ausarbeitung, die an Schärfe und Bestimmtheit kaum zu übertreffen ist.

Wem aber die beiden Köpfe rechts neben Joachim angehören, das dürfte schwer zu bestimmen sein. Vielleicht sind es die Stifter des Altars.

# DER DECKEL DES CODEX AUREUS VON ST. EMMERAN IN MÜNCHEN.

1 F. 1 Z. hoch, 5 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den Schätzen der k. Hof- und Staatsbibliothek in München nimmt der Codex aureus von St. Emmeran in Regensburg eine bedeutende Stelle ein. Der Codex ist im Jahre 870 auf Befehl Kaiser Karls des Kahlen von zwei Brüdern, Beringarius und Luithardus, mit goldenen Buchstaben geschrieben und mit Miniaturen — darunter das Bildniß Karls des kahlen (s. Denkmale Band IX. Malerei. p. 27) — geschmückt worden. Ursprünglich in St. Denis bei Paris ist er um's Jahr 888 als Geschenk des Kaisers Arnolph nach St. Emmeran in Regensburg gekommen; hier aber um das Jahr 975 im Auftrag des Abtes Ramvold von Aripo und Adalpertus renoviert und wahrscheinlich mit dem Einband versehen worden, den er noch hat, und von dem unsre Tafel die Vorderseite wiedergibt. Er ist reich mit kostbaren Perlen und Edelsteinen besetzt, was ihm einen hohen Geldwerth verschafft. Ganze Höhe 1 ½ Fuss, Breite 1 Fuss 1 ½ Z. Sein Kunstwerth aber besteht in einer Anzahl von Reliefs, in Goldblech getrieben, die die Hauptfläche bedecken.

Das grössere, ganz von in Gold gefassten Edelsteinen umrahmte Relief, 6 Z. hoch, 3 ½ Z. breit, stellt Christus in seiner Himmels-Herrlichkeit dar. Mit Unterkleid und Mantel, den Kreuzheiligenschein um's Haupt, den elliptischen Heiligenschein um den Oberkörper, ein Kissen unter sich, sitzt er auf einem Kreis, der wohl das Firmament bezeichnet, und stützt die Füße auf eine Kugel, die ungeachtet ihrer Blattornamente sicher die Erde vorstellt. Er ist ganz von vorn genommen; das geschittelte Haupthaar schliesst sich eng an den Hals und fällt über die Schultern in wallenden Locken; das Gesicht ist gänzlich bartlos und gradaus gerichtet; die Rechte hat er, nach abendländischer Weise segnend, bis zur Brust erhoben; die Linke hält das offene Evangelienbuch auf dem Schöss, darin man die Worte lesen kann: Ego sum via, veritas et vita. Jede der 4 Ecken ist mit einem Stern ausgefüllt.

Vier grosse, von Perlen umgebene, übers Kreuz gesetzte Edelsteine theilen die Goldtafel in vier gesonderte Felder. Ein jedes derselben ist einem Evangelisten gewidmet und enthält ausser seinem Bildniß eine von ihm erzählte Begebenheit aus Christi Leben. Die Bildnisfiguren umgeben die Gestalt Christi zur Rechten und zur Linken; die geschichtlichen Darstellungen nehmen den Raum über und unter ihm ein.

Zur Rechten Christi oben sitzt Matthäus, eine Rolle in der Hand, den „Liber generationis.“ Unter ihm sitzt Marcus und spitzt sich eine Feder; diesem gegenüber Lucas und tucht mit der einen Hand die Feder ins Tintenfass, während die andere in ein Buch schreibt;

Johannes endlich, dem Matthäus gegenüber, scheint noch nachzudenken, wie er den Satz vollenden soll, dessen Anfang man in seinem Buche liest: „In principio.“

Jeder der Evangelisten hat im Winkel neben seinem Haupt das emblematische Zeichen und ein Gebäude hinter sich; Matthäus, Marcus und Lucas sind jung und unbärtig, Johannes alt mit langem Barte dargestellt. Alle vier, auch ihre Zeichen, haben Heiligenscheine.

Die zum Matthäus gehörende geschichtliche Darstellung hat „Christus und die Ehebrecherin“ zum Gegenstand. Zwei Männer, ein junger und ein Alter, haben die Angeklagte vor den Heiland geführt, der, von einem Jünger begleitet, an ein Portal die Worte schreibt: „Si quis sine peccato.“ Zum Marcus gehört die Darstellung des Hauptmanns von Capernaum, der sich bittend Christo naht und von ihm den tröstlichen Bescheid erhält, dass sein Knecht genesen sei; hinter Christus stehen zwei seiner Jünger, vor dem Hauptmann wächst eine Blume aus dem Boden. Zum Lucas gehört die Heilung des Blinden, den man bittend zu Christus herantreten, und dann geheilt fortgehen sieht; zwei Jünger sind Augenzeugen. Mit Johannes in Verbindung steht die Vertreibung der Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel, wobei auch ein Tisch mit Wägen und Gefässen umgestossen zu sehen ist.

Die Darstellweise ist in hohem Grade kindlich, aber ausreichend, um das Räthsel zu lösen. Von eigentlichen Motiven muss man absehen; dieselbe Handbewegung bei der Ehebrecherin und bei ihrem Ankläger; die Hände der Evangelisten deuten nur ganz entfernt ihre Beschäftigung an; auf eine ganz unmögliche Weise bückt sich Christus, um sein „Si quis“ zu schreiben. Fast erscheint es Zufall, wenn der Hauptmann von Capernaum als ein gläubig Bittender erscheint, wenn der sehend gewordene Blinde sein freudiges Erstaunen in Haltung und Bewegung ausdrückt. Christus ist jung und hartlos dargestellt; er und seine Jünger sind durch Heiligenscheine ausgezeichnet. Höchst unvollkommen ist die Zeichnung; fast alle Gestalten haben hohe Schultern und einen krummen Rücken; sehr mangelhaft sind die Proportionen. Welche kurze Arme! welche lange Schenkel! Und doch macht die Arbeit entschieden den Eindruck eines Kunstwerks, einer verhältnissmässig sehr geschickten Hand. Diess hat seinen Grund nicht allein in der sehr feinen und sorgfältigen Ausführung, sondern vornehmlich in der Behandlung des Styls. Dass hier — im Gegensatz gegen die Gewohnheit der deutschen Bildnerei, an römische Vorbilder sich zu halten — der byzantinische Styl massgebend gewesen, zeigen schon die langen schwächlichen Gestalten; mehr noch die Anordnung der Gewandung. Allein statt die schematische Behandlung des Gefältes, wie die byzantinische Kunst sie vorschreibt, nachzuahmen, hat der Künstler dasselbe, so gut es ging, in mögliche Formen gebracht, und mit dem Bestreben nach Verständniss zugleich den Styl modificiert, ja einen neuen Styl gegründet, dem wir mit steten Verbesserungen an spätern Werken deutscher Bildnerei oft begegnen und der diesen die grosse Verwandtschaft mit antiker Sculptur als Merkmal aufdrückt.



# DER NEUE FISCHBRUNNEN IN MÜNCHEN

## VON KONRAD KNOLL.

Hierzu 1 Bildtafel.

Viele Freunde der „Denkmale deutscher Kunst“ werden den neuen Fischbrunnen in München betrachten, und sich verwundernd nach seiner Bedeutung fragen. Heilige auf der Brunnensäule ist man gewohnt; für Helden der Geschichte ist der Aufschluss leicht gefunden; mit Meergöttern und Wassernixen hat uns die Zopfzeit so vertraut gemacht, dass sie uns selbst da noch anheimeln, wo die Springbrunnen längst vertrocknet, die Wasserbecken zerfallen sind; aber Pelzmärkte als Wasserspeier, Musikanten über ihnen, und zu allererst ein Lebeloch-Trinker — wie vereinigen sich diese Figuren mit der Verzierung eines städtischen Brunnens?

Die Antwort gibt uns ein alter Münchner Volksgebrauch, der sich unmittelbar an den Fischbrunnen anschliesst und seinen Ursprung von einer verheerenden Pest herleitet, die die Stadt heimgesucht, und bei welcher die Münchner Metzgerzunft mit hervorragendem Muth und hingebender Menschenliebe sich hülfreich erwiesen hatte. Zur steten Erinnerung an dieses ihr heldenhaftes Benehmen ist von der Zunft eine Festlichkeit eingeführt worden, die unter dem Namen des „Metzgersprungs“ alljährlich am Faschings-Montag gefeiert und als alter Volksgebrauch von den Münchnern, Jung und Alt, hoch in Ehren gehalten wird. Zum Hauptplatz der Festlichkeit war von jeher der „Fischbrunnen“ im Mittelpunkt der Stadt (wo der Fischmarkt gehalten wurde) bestimmt. Dieser Brunnen, ein hässliches, charakterloses Steinmetzenwerk aus dem vorigen Jahrhundert, war derart schadhast geworden, dass eine Erneuerung geboten erschien, und man entschied sich, dem Geiste der Zeit gemäss, für eine künstlerische Ausstattung. Unter den eingereichten Projecten befand sich eines, das seine Motive aus dem Metzgersprung genommen, und das sich damit der Ausführung besonders empfahl, zmal es auch den höheren Kunstforderungen vollkommen entsprach. Es hat den Bildhauer Konrad Knoll zum Urheber, ist in Erzguss ausgeführt worden und steht seit dem September 1866 auf der Stelle des alten Fischbrunnens. Zu seiner Erklärung diene eine kurze Beschreibung des „Metzgersprunges.“

Am Faschings-Montag werden in München die Metzger-Lehrjungen in herkömmlicher Förmlichkeit zu Gesellen gesprochen. Dazu müssen sie sich die Vorweihung in einem kalten Bade holen. In Pelzjacken und Beinkleidern, das zottige Fell nach aussen gekehrt, auch sonst noch phantastisch angeputzt, ziehen sie von der Herberge zu dem Fischbrunnen, in den

sie munter hineinspringen. Sie haben sich mit Nüssen und andern Obst versorgt, das sie für die versammelte Strassenjugend auswerfen, wobei sie sich das Vergnügen vorbehalten, die im Wettkampf darüber herfallenden Buben mit einem reichlichen Sturzbad aus dem kalten Brunnen zu bedenken. Danach bringt der Altgesell unter Musikbegleitung und mit gefülltem Pokal ein Lebehoch aus auf den König und das ganze königliche Haus; was sodann auf einem Umzug durch die Stadt vor den Schlössern der königlichen Familie wiederholt wird.

Es war gewiss ein glücklicher Gedanke, aus dem alten, aber noch immer lebendigen Volksgebrauch die Motive zu nehmen für den statuarischen Schmuck des Brunnens; die Gefahr lag nur nahe, bei einem Lebensbild der gemässigen Auffassung zu verfallen. Unsere Bildtafel liefert den Beweis, dass Knoll diese Gefahr glücklich vermieden hat; sein Werk ist ebenso volkstümlich, als es den Anforderungen der Kunst entspricht. In dem grossen achteckigen Brunnenbecken steht der Brunnenstock, der Träger des bedeutsamen heitern Kunstwerks, mit seinem Sockel im Wasser. Darüber fliesst und springt das Wasser aus Delphinen und Löwenköpfen in einzelne vortretende grosse Muscheln, oder unmittelbar in das Becken. Zwischen ihnen, an zwei sich entgegensehenden Seiten, haben je zwei Knaben in der bezeichneten Tracht der Metzger-Lehrlinge Platz genommen und schütten, indem sie die lockenden Früchte hinter sich bergen, das Wasser aus den Eimern. Auf dem Postament, vor welchem sie sitzen, stehen vier jüngere Knaben, die mit ihren Blasinstrumenten das Lebehoch begleiten, das der Altgesell über ihnen, auf der Platte der achteckigen Säule, an die sie sich anlehnen, mit erhobenem Becher, die Weinkaune in der Linken, dem Königshaus ausbringt. Sie stehen zwischen Tannenbäumen, deren Kronen einen Kranz über ihren Häuptern bilden, und an denen Wappenschilder angebunden sind mit den bayrischen „Wecken“, mit dem „Münchener Kinde!“ (einem Kind in Mönchstracht, dem Stadtwappen von München) und mit den Urkunden über die Errichtung des Brunnens durch die Stadt München und über Erfindung und Ausführung durch Konrad Knoll und im Erzguss durch Ferd. v. Miller.

Knoll hat indess nicht nur an den Volksgebrauch sich gehalten, sondern auch an dessen Entstehung erinnert. Im Schatten der breiten Muscheln, hinter den herabfliessenden Wassern versteckt, kauern die unheimlichen Schwestern, Pest und Cholera mit ihren giftigen Schlangen. Aber unbesorgt spielen über ihnen muntere Fische, und Tauben letzen sich an sprudelnden Wasser.

Wohlthuend ist die architektonische Anordnung des Ganzen, die horizontale Dreitheilung, die allmähliche Verjüngung. Die Figuren sind, bei strenger Naturwahrheit, doch fern von greifbarer Darstellung in styliserten Formen gehalten, so dass sich hier die feindlichen Brüder der Gegenwart, Idealismus und Realismus, zum friedlichen Bunde die Hände gereicht haben. Mir scheint, dass die Bildnerei auf dem hier betretenen Wege zu neuen Zielen gelangen, den Ruhm einer volkstümlichen Kunst gewinnen könne.

# DIE HELDEN IM HANSESAAL ZU CÖLN.

(Hierzu eine Bildtafel.)\*

Das Rathhaus in Cöln, das zu Anfang des 14. Jahrhunderts an der Stelle des alten romanischen Bürgerhauses erbaut worden, ist wahrscheinlich im J. 1349 abgebrannt und konnte erst 1361 wieder vom Rath benutzt werden. Nach der Vertreibung der Schöffen im J. 1369 beschloss der Rath, den Sieg der Demokratie durch ein prachtvolles Bauwerk zu verewigen, und wählte dafür einen Thurm und verlegte dahin die Rathsversammlungen, die bisher in dem grossen Rathsale, den man jetzt den Hansesaal nennt, abgehalten worden waren, welcher dafür nun für die Sitzungen des Bürgermeisterei-Gerichtes, und der grossen Versammlungen aller Räthe und der Vierundvierziger bestimmt wurde. Dieser Saal, 90 F. l. und 24 F. br., dessen Bezeichnung „hanseischer oder Hansesaal, willkürlich und wahrscheinlich neueren Datums ist, da er in alten Urkunden nicht vorkommt und in keiner Beziehung zur Hanse gebracht wird, war ein Pracht Denkmal des in Cöln herrschenden Kunstsinns aus dem 13. Jahrhundert. In den Jahren 1370 bis 1380 wurden bedeutende Wandmalereien an der Ost-, West- und Nordwand des Saales ausgeführt, die der Geschmack einer spätern Zeit der Erhaltung unwerth befunden, von denen aber einige an der Nordwand durch den Eifer und die Sorgfalt des Archivars Ennen aus der Tünche hervorgearbeitet worden sind, die uns den Verlust der übrigen doppelt beklagen lassen. Drei Köpfe von grosser Schönheit und eine kleine Königsfigur wurden aus der Wand genommen und im Museum aufgestellt. Die Westwand scheint allegorische Figuren gehabt zu haben, um einen Thron gestellt und mit Spruchbändern versehen, darauf gute Lehren für Richter und Verwaltungsbeamte noch jetzt zu lesen sind. In der obern Abtheilung, in den Drei- und Vierpassen des Mässwerks hatten sich Witz, Laune und Satire eine Freistatt gesichert. Da die Ansage-Register von 1370 bis 1390 für bedeutende Malereien Bezahlungen an „Meister Wilhelm“ aufweisen, so ist dieser berühmteste Maler seiner Zeit als der Urheber jener Wandgemälde mit Sicherheit anzunehmen.

Die Glanzstelle des Saales ist die Südwand, von der wir hier eine Abbildung geben. Sie ist 24 F. br. und 31 F. hoch. Nenn, 2 F. 3 Z. breite Nischen neben einander auf 7 F. 3 Z. hohem Sockel, durch sehr tiefe Rundstäbe eingefasst, mit Baldachinen über sich, die in Fialen ausgehen, bedecken die Wand bis an die Fenster in der Höhe, 7 an der Zahl, die den bereits verengten Obertheil der spätgotigen Wand einnehmen. Der Styl der Architektur ist zwar reich, aber weit entfernt von Ausschweifung, in strenger alter Gothik gehalten. In jeder Nische steht eine ungefähr lebensgrosse Figur, für welche man noch bis vor Kurzem die richtige

\*) Die Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Stadtbau-meisters Raschdorff; die geschichtlichen und erklärenden Notizen der Höflichkeit des Herrn Stadtarchivars Ennen in Cöln.

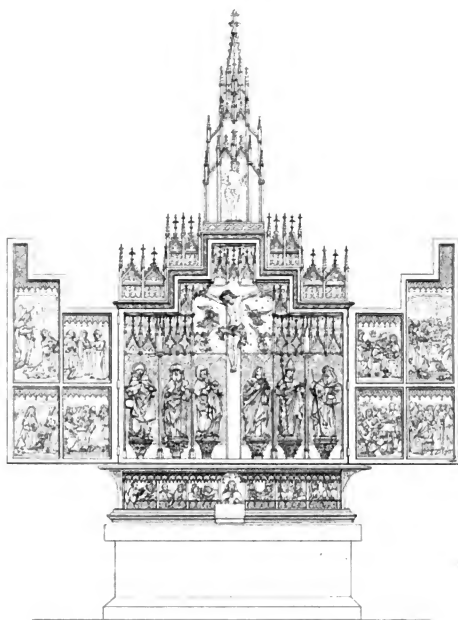
E. Förster'ss. Denkmale der deutschen Kunst III.

Bildtafel.

Deutung nicht gewusst hat. Man sah in diesen 9 Gestalten Repräsentanten der Hansestädte und erklärte die 3 Figuren darüber vor den 3 mittlern Fenstern für die h. drei Könige. Schwerlich würde man in den Irrthum verfallen sein, wenn Meister Wilhelms Gemälde-Cyclus erhalten geblieben wäre; denn dann hätte man erkannt, dass es darauf abgesehen war, den Vätern der Stadt erhabene Vorbilder aus allen Zeiten vor Augen zu stellen.

Das Mittelalter hatte für diesen Zweck einige Helden aus dem Polytheismus, aus dem Judenthum und aus dem Christenthum erlesen, und liess sie in Wand- oder Glasmalerei, oder in Bildnerei an öffentlichen Gebäuden anbringen. Es sind immer dieselben, wenn sie auch in der nähern Bezeichnung, z. B. der Wappenschilder, von einander abweichen. An der Südwand des Hansesaales zu Cöln folgen sich die Helden von Westen nach Osten (von rechts nach links) also: Hektor, auf dem Schild ein naturfarbener Ochs; Julius Cäsar, drei Ochsenköpfe auf blauem Schilde; Alexander mit drei rothen Glocken auf goldnem Grunde. Die nächstfolgenden Helden gehören dem Alten Testament: Simon Maccabäus mit einem goldenen Drachen auf naturfarbenem Grunde; König David mit einer goldenen Harfe auf grauem Grunde; Josua mit einer goldenen Sphinx auf naturfarbenem Grunde mit goldenen Blümchen. Die drei christlichen Helden sind: Gottfried v. Bouillon mit zweigetheiltem Schilde, darauf oben ein rother Löwe auf goldnem Grunde, unten rothe Rauten auf naturfarbenem Grunde; König Artus mit drei goldenen Kronen auf rothem Schilde mit goldenen Sternchen; Carl d. Grosse mit zweigetheiltem Schilde, darauf der naturfarbene Adler auf goldnem Grunde, und goldne Lilien auf blauem Grunde. Die mittelste der drei obern Gestalten vor den Fenstern hält in der Rechten das Scepter, in der Linken eine mit dem Siegel versehene Urkunde und trägt auf dem Haupt die Königskrone. Die allegorischen Nebenfiguren, die eine mit der Wasserurne, die andere mit dem Modell eines befestigten Stadthors, deuten auf zwei der Stadt Cöln von K. Carl IV. in Urkunden von 1349 und 1355 verliehene Rechte: das Stapelrecht und das Befestigungsrecht; so dass wir durch sie nicht nur den Namen für die Königs-Gestalt, sondern auch die Zeit der Beschaffung des Kunstwerks, wenigstens annähernd, erhalten, die sicher noch bei Lebzeiten Carls IV. erfolgt ist.

Was die Auffassung und Darstellung betrifft, so folgen beide dem Geschmack der Architektur und der Zeit; an eine unterscheidende Charakteristik der Helden in Waffen und Trachten oder auch in den verschiedenen Individualitäten, ist nicht zu denken; selbst „Helden“ kann man in ihnen nicht erkennen, man mag ihre matten Stellungen und Bewegungen oder ihre fast wehmüthige Kopfhaltung betrachten. Es ist der Gesamteindruck, unter welchem die Einzelheiten verschwinden, und der durch die über das Ganze ausgegossene Farbenfülle und Vergoldung seine Hauptwirkung erhält. Der Saal war mit der Zeit ausser Gebrauch und ganz in Verfall gekommen, sein architektonischer und bildnerischer wie malerischer Schmuck unter Kalktünche begraben worden. Im Januar 1867 hat das Collegium der Stadtverordneten von Cöln die Herstellung des Saales beschlossen und sie dem Stadthaumeister Raschdorff übertragen, der seine Aufgabe in so vollkommener Weise gelöst hat, dass wir das Werk des 14. Jahrhunderts aus seinen Trümmern neuerstanden vor uns sehen.



ALTAAR VAN DE KRUISGANG IN DE KATHEDRAAL VAN BRUGES



STATUEN IN DER S. JACOBS-KIRCHE ZU WOLFFENBÜTTEL

1600

1600

1600



STATUEN VON DER S. NIKOLAUS-KIRCHE IN B. ZÜRICHEN 1811

112.

2.

1870



NATIONAL MONUMENT TO THE PRESIDENTS

H. C. B. 1870







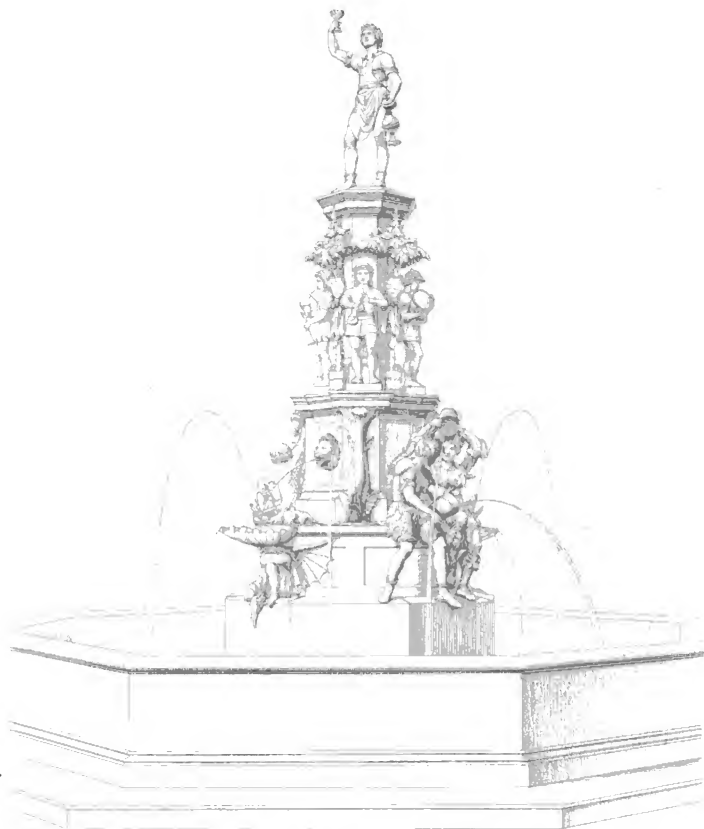
LA S. FAMIGLIA

1872



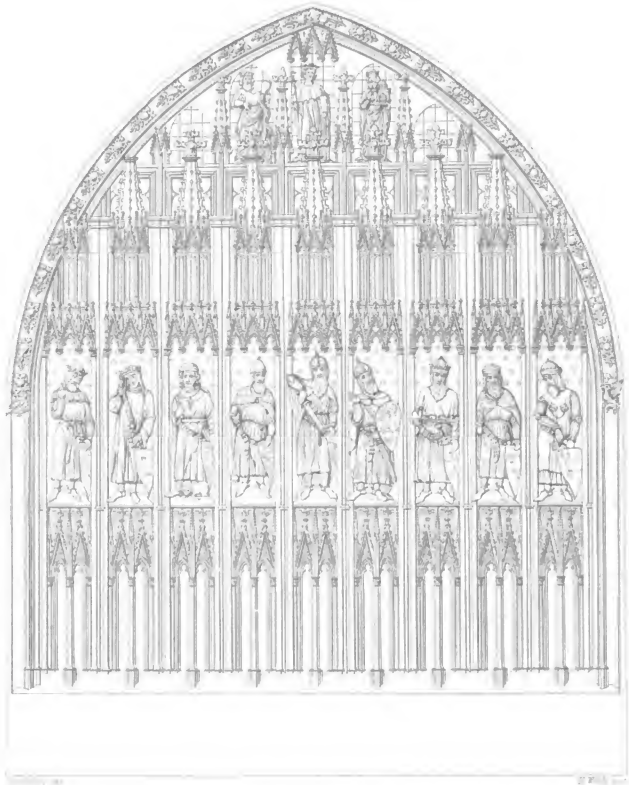


THE GREAT LORD GURUKA AVATAR: THE 3. KANDAWAN



DER NEUE FRIEDENSBRUNNEN IN BÖHMEN





DIE HELDEN DER HANDESAAL EN VOLK

— 117 —





**DRITTE ABTHEILUNG.**

---

**M A L E R E I.**

## S. ANDREAS AM KREUZ IN S. LORENZO SULLA COSTA.

5½ F. hoch 3 F. 2 Z. breit.

In einer kleinen Dorfkirche, S. Lorenzo sulla costa, an der Riviera di Levante unmittelbar an der Landstrasse zwischen Genua und Rapallo, nahe bei Rata, ist über einem Seitenaltar an der Nordwand ein ziemlich ansehnliches Triptychon, ein Werk deutscher Malerkunst, aufgestellt, das aus dem 15. Jahrhundert stammt, von grossem künstlerischen Werthe und wohl erhalten ist.

Das Mittelbild stellt die Kreuzigung des h. Andreas dar und ist besonders ausdrucksvoll. Der Heilige, in eine weite, bis zum Knöchel herabreichende Tunica gekleidet, ist an Händen und Füssen mit Stricken an die schräg zusammengefügte Kreuzbalken gebunden und wendet Kopf u. Blicke aufwärts, wo im geöffneten Himmel der ewige Vater, von Engeln umgeben, erscheint, die dreifache Krone auf dem Haupt, in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten segnend.

Mittel- und Hintergrund werden von einer ausgedehnten Landschaft eingenommen, in welcher man auf ein Castell an gebirger Meeresküste sieht, die an die Riviera erinnert. Auf dem nächsten Berg ist ein anderes Castell sichtbar, aus welchem einige Reiter hervorkommen und einer Gruppe sich nahen, die hinter dem Kreuze steht. Es sind Männer, die dem Heiligen sein schmerzliches Ende bereitet, unter denen Einer, als Priester gekennzeichnet, einem jungen Krieger den Zweifel an der Gerechtigkeit der Handlung benehmen zu wollen scheint.

Im Vordergrund knien mit zum Gebet gefalteten Händen ein Mann und eine Frau, in denen wir die Stifter des Bildes zu erkennen haben. Beide sind in die niederländische bürgerliche Tracht vom Ende des 15. Jahrhunderts gekleidet; auf welche Zeit auch die Kleider und Waffen der Männer hinter dem Kreuze hinweisen. Der Styl der Zeichnung ist von grosser Reinheit und Einfachheit und mahnt schon an die edlen Formen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Von sprechender Wahrheit und Natürlichkeit sind die Bildnissgestalten und von angenehmem, lebendigem Ausdruck. Ganz besonders aber zeigt das begeisterte Antlitz des Heiligen, wie die Darstellung seines Martyriums überhaupt, die uns dasselbe wie eine Auffahrt in den Himmel erscheinen lässt, dass wir das Werk eines besonders befähigten und ausgezeichneten Künstlers vor uns haben. Doch ist zu bemerken, dass die beiden Flügelbilder, wenn auch von derselben Hand, doch nicht von gleichem Werthe sind.

Auf dem rechten Flügel ist die Hochzeit in Cana dargestellt. An der Hochzeitstafel sitzen sieben Frauen, von denen die Braut die vorderste ist. Sie legen ihre Hände entweder in den Schooss, oder aufs Herz, alle in sichtlicher Langeweile. Die Nachbarin der Braut theilt dieser ihre Verlegenheit über die leeren Weingläser mit, während der Bräutigam einen Braten zerschneidet, und ein Diener noch mehr Speisen herbeibringt. Der Maler erweckt wunderliche Vorstellungen von der Trinkfähigkeit der sieben Damen, die allein mit dem Bräutigam bei Tische sitzen; denn im Vordergrund stehen sechs grosse Weinkrüge, denen man be-

reits auf ihn Grund gekommen, und von denen doch schon einer gross genug ist, mit seinem Inhalt den Durst aller sieben zu löschen. Bei den Krügen steht Christus mit seiner erwartungsvollen Mutter, und verrichtet — nicht ohne den Ausdruck von Unsicherheit — das Wunder der Handlung, während der Kellermeister ungeduldig das neue Getränk in ein kleines zimmernes Gefäss giesst, das ein Diener ihm vorhält. Im Hintergrund ist ein offenes Fenster, vor welchem sich Zuschauer versammelt haben. Alle Personen — mit Ausnahme Christi und seiner Mutter, — sind ins niederländische Zeitcostüm gekleidet.

Den rechten Flügel nimmt die Erweckung des Lazarus ein. Lazarus, ein lebendiger, nackter Leichnam, nur stellenweis vom Leintuch bedeckt, kniet vor Christus, der ihn mit der Rechten segnet und ihm die Linke darreicht, als wolle er ihn aufrichten. Links knien mit gefalteten Händen die Schwestern des Lazarus; andere Frauen stehen verwundert und neugierig neben ihnen, und hinter diesen zwei Pharisäer in boshaften Gespräch. Einige Personen, die hinter Christus stehen, halten sich die Nase zu, anzudeuten, dass der Leichnam bereits in Faulniss übergegangen war; noch weiter zurück, unter einem gothischen Kirchenportal sieht man die Apostel, Petrus und Johannes voran, wie sie das Wunder besprechen. Im Hintergrund eine Hafenstadt mit Schiffen. Christus und die Apostel ausgezogen, haben alle Personen die niederländische Zeittracht.

Im ganzen Triptychon herrscht ein kräftiges, harmonisches Colorit, mit besonders warmer Carnation; einzelne Stellen sind sehr nachgedunkelt.

Auf der Rückseite der Flügel ist der Sündenfall dargestellt. Und hier steht die Inschrift: *Andreas de Costa fecit fieri Brugis an. 1499.* Aber auf einer Marmortafel neben dem Altar liest man folgendes Document eingegraben:

MCCCLXXXV fabricata fuit capella ista per venerabilem Dnm. Pbrum. Laurentium de Costa qdam Jacobi, qdam Francisci D. Henrici et p. Dnm. Andream de Costa q̄ Gabriellis ij. Lazari ad honorem Dei et Sti Andree Apli. et etiam tabernaculum marmoreum et argenteum donatum fuit p. dictum dnm. m. pbrm. Laurentium ad honorem et reverentiam sacratissimi corporis XPI pro aia sua et suorum. Die Capelle ist demnach von zwei Mitgliedern der Familie della Costa gestiftet, und von dem Einen, Lorenzo, mit einem Tabernakel von Silber und Marmor ausgestattet worden.

Der Stifter des Altars dagegen ist Andreas della Costa mit seiner Frau Agnes Adomo. Er ist in Brugge geboren, aber sein Vater war aus dem Dörfchen S. Lorenzo auf dem Vorgebirge Porto fino. Aus Anhänglichkeit an die Heimath seines Vaters hat er die Stiftung gemacht und das Werk im J. 1499 durch einen Maler in Brugge ausführen lassen. Wer dieser gewesen, lässt sich zur Zeit noch nicht sagen. Aber die Zeitbestimmung ist unanfechtbar, sowie die Herkunft.

Es bleibt noch übrig, die Wahl der Gegenstände zu besprechen. Das Martyrium des Andreas erklärt sich aus dem Namen des Stifter; die Erweckung des Lazarus aus dem seines Grossvaters. Die Hochzeit zu Cana deutet vielleicht an, dass Andreas della Costa die Stiftung des Altars zur Feier seiner Vermählung gemacht hat.

# DIE GEBURT CHRISTI

## VON FRIEDRICH HERLEN.

3 F. 5 Z. hoch, 2 F. 6 Z. breit.

Hiezu eine Bildtafel.\*)

Dieses Bild ist ein Theil des grossen Altarwerks von Friedrich Herlen in der St. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber. Die Mitte enthält Bildschnitzwerk, und ist in der Abtheilung „Bildnerei“ besprochen worden. Die Flügel sind aussen und innen bemalt. Die Innenseiten sind dem Leben der Maria gewidmet, das darin von der Verkündigung bis zum Tod in acht Gemalden geschildert wird.

Die Verkündigung geschieht im Zimmer der h. Jungfrau. Sie kniet rechts neben ihrem Bett vor einem Betpult und sieht sich nach dem Engel um, der (links) schwebend dargestellt ist. Das Ganze ist eine fast wörtliche Wiederholung der Composition Rogers van der Weyden auf dem rechten Flügel des Triptychons mit der Anbetung der Könige in der Glyptothek zu München, was ein helles Licht sowohl auf das Verhältniss von Herlen zu Roger, als auf die Art der Ausbreitung der Schule wirft.

Der Besuch Maria's bei Elisabeth lehnt sich ganz an die Auffassung der flandrischen Schule an, die den H. Joseph gern in Altersschwäche darstellte. Auch hier geht er am Krückstock und hat sich zur Stärkung für unterwegs eine Flasche mitgenommen.

Das dritte Bild ist die Geburt Christi (s. unsre Bildtafel). Das neugeborene Kind liegt nackt am Boden auf dem Mantelzipfel der Mutter, die vor ihm knieend niederblickt und die Hände, die vielleicht eben noch zum Gebet gefaltet waren, leise löst. St. Joseph, auf seinen Krückstock gestützt, steht ihr gegenüber und hält das herabgebrannte Licht, das Sinnbild seiner Altersschwäche in der Rechten. Zwischen ihm und Maria knien zwei kleine Engel von denen der eine das Kind auf der untergekehrten Windel zurecht legen will, der andere aber sein freudiges Erstaunen ausdrückt. Die Scene spielt vor einem kleinen, mit Stroh bedeckten Stall, dessen eine Wand mit ihrem (romanischen Thurm-)Fenster einem zerstörten Palast angehört zu haben scheint, und der nun Ochs und Esel beherbergt, von denen wenigstens die Köpfe sichtbar sind. Im Hintergrund sieht man einige städtische Gebäude. Von daher kommen zwei Hirten, die durch einen felsigen Vorsprung halb verdeckt sind.

Die Composition mit fast allen Motiven lehnt sich an die Tradition der Schule an, der Herlen angehört und die ihm bei seiner steuerfreien Aufnahme als Bürger in Nördlingen 1467 im dortigen Bürgerbuch die Bemerkung eingetragen, dass er ein Maler sei, „der mit

\*) Rücksichtlich der Anordnung des ganzen Altarwerks s. die Bildtafel zur Abtheilung „Bildnerei“ S. 1.  
E. Förstner's Denkmale der deutschen Kunst, XII. Malerei.

niederländischer Arbeit umgehen kann.“ Bei aller Bedeutung, die Herlen als der erste süddeutsche Künstler hat, der sich in der niederdeutschen Schule gebildet und ihren Styl in seiner Heimath eingeführt hat, muss man doch erkennen, dass er über den allgemeinen Eindruck der Composition, der Charakterzeichnung, der Formengebung, namentlich des Faltenwurfs, der Bekleidung und der Färbung nicht hinausgegangen. Sehr wenig vertraut ist er mit den Proportionen: Maria ist vom Kopf bis zum Knie um fast nichts kleiner, als der stehende Joseph; die Arme von Beiden sind viel zu kurz; die Engelkinder ausser allem Verhältniss. Noch unvollkommener zeigt Herlen sich im Ausdruck der Mienen, denen er nur ein schwaches Leben einzuhauen versteht. Dagegen ist der Gesamteindruck seiner Bilder unter der glücklichen Mitwirkung der klaren niederdeutschen Färbung und der richtigen Anwedung der Oelmalerei ein durchaus günstiger.

Das nächste Bild ist die Beschneidung, in welcher wieder St. Joseph mit dem Lichtstümpfen erscheint, dergleichen eine weibliche Gestalt aus der Darstellung im Tempel von Roger.

Auch die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, die beiden obern Bilder des linken Flügels sind voll Reminiscenzen an das erwähnte Triptychon Rogers in der Pinakothek zu München.

Der Tod Mariä ist an die beiden untern Bilder derart vertheilt, dass links das Sterbelager ist, vor welchem Engel betend knien, während von der entgegengesetzten Seite Christus segnend herantritt, und einige der Apostel ihm nahe sind; rechts aber die übrigen Apostel ihre Theilnahme kundgeben.

Die Bildnisse Christi und der Apostel, ganz grundlos dem M. Wohlgenuth zugeschrieben, sind gleichfalls von Herlen, und zeigen dieselbe Auffassung und handfertige Ausführung, wie die Darstellungen der Flügelthüren.

Sämmtliche Bilder, mit alleiniger Ausnahme der Darstellung im Tempel, sind auf Goldgrund gemalt.

Die Bilder der Aussenseite sind dermassen überschmiert, dass an ihren ursprünglichen Zustand nichts mehr erinnert. Nicht viel besser steht es mit den Bildern auf der Rückseite der mittlern Abtheilung, in denen die Fusswaschung, das Abendmahl und das Jüngste Gericht dargestellt sind. Auch hier werden wir an Meister Roger erinnert, an den Eingang ins Paradies, an die Höllestrafen, an Christus mit dem Schwert und dem Lilienstengel zu beiden Seiten seines Hauptes u. a. m., wie es am Jüngsten Gericht in Beaune und am Danziger Bild (Denkmale Bd. IX und X) vorkommt.

Die heglaubigenden Inschriften über die Herstellung des Werks im J. 1466 habe ich in der Abtheilung „Bildnerei“ S. 2. mitgetheilt.

## DIE ERWECKUNG DES LAZARUS VOM HAUPTALTAR DER KIRCHE ZU CALCAR.

Hiezu eine Bildtafel.

Der Hauptaltar der Kirche zu Calcar ist ein Gottesschrein von sehr grossem Umfang. Die Mitte desselben wird von einem Holzschnitzwerk mit mehreren hundert kleinen Figuren eingenommen, durch welche in Einem Raum Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung dargestellt sind. In der Staffel sieht man in ganz gleicher Weise die vorausgehenden Scenen: Einzug Christi in Jernsalem, die Fusswaschung und das Abendmahl. Diess Schnitzwerk ist aus Eichenholz, ohne Bemalung und Vergoldung.

Die Darstellung ist sehr lebendig, reich an Motiven und ausdrucksvoll; aber in den Proportionen ist der Künstler nicht immer glücklich gewesen, während er sich in der Technik des Schnitzens als vollkommenen Meister erwiesen hat.

Werthvoller erscheinen indess doch die Flügel, die innen und aussen Gemälde haben. An der Aussenseite: die Beschneidung, die Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten; die Taufe; Verklärung; das Zusammentreffen mit der Samariterin; die Erweckung des Lazarus. An den Innenseiten: die Gefangennahme Christi; seine Verspottung; das Ecce homo!; des Pilatus Handwaschung; die Auferstehung Christi; die Himmelfahrt; die Ausgiessung des heiligen Geistes und der Tod Mariä.

Aus dieser ansehnlichen Bilderfolge, deren Zusammenhang noch durch zwei oberste Darstellungen — die Opferung Isaaks und Moses eherner Schlange, — näher bezeichnet wird, und die nur, da sie offenbar die Passion Christi und das daran geknüpfte Erlösungswerk als Zielpunkt hat, mit einem erwarteten Schlussbild endet, habe ich die Tafel mit der Erweckung des Lazarus ausgewählt, um auf das wenig bekannte, in vieler Beziehung merkwürdige Werk deutscher Malerei aufmerksam zu machen.

Der Schauplatz der Handlung ist auffallender Weise das Innere einer Stadt, und zwar der Stadt Calcar selbst, dessen Rathhaus genau, wie es im Hintergrund zu sehen ist, ganz unverändert noch heute auf dem Marktplatz steht. Lazarus war dicht vor der Kirchthüre in die Erde versenkt worden. Auf Christi Geheiss ist der Leichnam ausgegraben worden, und schon sitzt er auf dem Stein, der sein Grab deckte, und blickt zweifelnd zu Christus auf, der ihm das Zeichen gibt, dass er aufstehen möge. Petrus löst ihm die mit einer Schnur gebundene Hand, wohl nur ein Simbild der Befreiung aus den Banden des Todes. Neben Christus kniet des Lazarus Schwester, Maria, die Hände noch immer hitend gefaltet, während die Augen schon freudig die Erfüllung sehen. Hinter Christus stehen noch einige Männer, unter denen man sich wohl Jünger Christi zu denken hat; zwei andere gehen an der Scene vorüber, die ihren Ekel vor dem Leichegeruch ausdrücken. Wieder andere stehen in und vor der Kirchthüre; auch sie schützen sich gegen den Geruch des bereits in Fäulniss übergegangenen Leichnams, aber ohne sich dadurch in der Theilnahme an dem Wunderereigniss irren zu lassen.

Auf den ersten Blick sehen wir in diesem Bilde achtungswerthe künstlerische Fähigkeiten auf einer Stufe der Entwicklung, wo der Maler vor Schwächen und Missgriffen nicht sicher ist, und, noch im Zusammenhang mit der alten Schule, doch bereits auf dem Wege zu neuen Zielen sich befindet. In der Anordnung spricht sich kein entschiedenes Prinzip der Composition aus; der Zufall scheint zu bestimmen, wie die Gruppen sich zu bilden haben; und zuweilen fügen sie sich pyramidal, zuweilen auch — wie bei Pilatus' Handwaschung — ganz horizontal. Auf die harmonische Wirkung der Linien sowie der Massen ist nicht Bedacht genommen. Dennoch ist dem Künstler ein gewisser Schönheitsinn nicht abzuspochen, der sich namentlich bei weiblichen und bei jugendlichen Gestalten zeigt. Mehr noch indess ist er bestrebt, charakteristische Züge in seine handelnden Personen zu bringen, den Darstellenden selbst ein möglichst dramatisches Gepräge zu geben. Freilich gelingt ihm diess nicht immer und oft mehr in Nebendingen, als in der Hauptsache. So ist die Wirkung des Leichengeruchs durch Einige der Anwesenden durch Mienen und Bewegungen sehr unzweideutig ausgedrückt, während die Haupthandlung, das Wunder der Erweckung vom Tode, im Wunderthäter sich durchaus nicht kund gibt, sein Aulitz namentlich nichts weniger als die Herrschaft über den Feind des Lebens verräth. Daneben aber ist das Erwachen aus dem ewigen Schläfe, das traumhafte unsichere Hineinblicken ins Leben und auf den, der ihm die Augen geöffnet, sehr sprechend dargestellt. Die Lebendigkeit der Darstellung hat der Künstler zu erhöhen gesucht nicht nur durch das landschaftliche und architektonische Beiwerk und die seiner Zeit angehörigen Trachten, sondern vor allem durch — nach dem Leben gemalte — Bildnisse, unter denen das eigne auf mehreren Bildern wiederkehrt. Auf dem des Lazarus ist es der junge Mann rechts in der Kirchenthüre, der sich den Mund zuhält.

Das charakteristischste Zeichen des alten Styls haftet an dem Faltenwurf und den Formen des Gefältes. Den Typus im Allgemeinen hält unser Künstler noch fest; aber weit entfernt von dem üblichen Geknüpft der Gewänder sucht er breite Massen zu gewinnen, und an die Stelle der scharfen Brüche feiner Falten treten weiche Brüche dicker Falten.

Diese Formengebung hängt genau mit der technischen Behandlung zusammen, die schon etwas in die weiche und breite des 16. Jahrhunderts übergeht, unter welcher auch das Colorit eine veränderte Wirkung bekommt. Dieses aber grade ist es, wodurch sich das Altarwerk von Calcar ganz besonders von ähnlichen gleichzeitigen niederrheinischen Werken unterscheidet, und womit es sich an die Kunst jenseit der Alpen anzuschliessen scheint. Es ist in kräftigen, gesättigten, warmen Localtönen gehalten, wie wir sie bei den Venetianern heimisch finden. Und dieser Umstand scheint die Tradition zu bestätigen, die dieses Gemälde dem Johann von Calcar zuschreibt, der es entweder nach der Bekanntschaft mit der venetianischen Schule, oder mit Hilfe eines ihm angeboruen, der letztern verwandten Farbensinns gemalt hat. Gewiss wenigstens ist, dass die Ausführung, namentlich der Köpfe, sehr nahe an die venetianische Malweise streift. Beglaubigte Nachrichten über den Urheber des Werkes und die Zeit seiner Entstehung sind bis jetzt nicht vorhanden.

## EIN HAUSALTAR AUS DER NIEDERDEUTSCHEN SCHULE.

2 F. 3 Z. hoch 9 Z. breit.

Hierzu drei Bildtafeln.

Bekanntlich ist es für Kunstforscher und Kunstfreunde schon eine grosse Freude, wenn zu längst schon bewunderten Werken der Name ihres wahren Urhebers gefunden wird; ja die Entdeckung eines blossen, aber sicher beglaubigten Künstlernamens, noch ohne alle Werke, gehört zu den glücklichen Erläutungen oder Eroberungen der Kunstgeschichte, mehr aber, als beides, muss es Herz und Sinne erfreuen, wenn Werke aus der Vergessenheit wie aus dem Grabe anferstehen, die zu den vorzüglichsten in der Zeit ihrer Entstehung gezählt werden müssen, wenn deren Schöpfer auch vor der Hand noch so unbekannt sind, als sie vor Kurzem selbst. Diess ist der Fall bei dem o. g. Hausaltar aus der niederdeutschen Schule, im Besitz des Hrn Artaria in Wien. Ich habe bereits im elften Bande der „Denkmale“ darauf hingewiesen und bin nun im Stande, in Begleitung von Abbildungen danach näher auf seine Beschreibung einzugehen.\*)

Dieser Hausaltar ist ein Triptychon, dessen Seitenflügel zum Verschliessen der mittlern Tafel dienen und ebensowohl aussen als innen bemalt sind. Die Mitteltafel ist dem H. Michael gewidmet; St. Hieronymus und St. Antonius von Padua nehmen die Innenseiten der Flügel ein; an den Aussenseiten stehen die Donatoren.

St. Michael ist — wie im Jüngsten Gericht zu Beaune — ohne Rüstung dargestellt. Ueber einer langen, weitärmeligen Tunica trägt er einen ungeheuer grossen, an der Brust mit einem Schloss zusammengehaltenen Mantel; seine Waffen sind: das Kreuz in erhobener Rechten, und an der Linken ein Schild. Er schwebt mit zum Flug ausgebreiteten Flügeln über einem felsigen Abgrund, aus dessen Tiefe Flammen aufschlagen. Er hat es nicht mit Satanas allein zu thun, dem obersten der Teufel: eine ganze Schaar von Geistern der Finsterniss umschwärmt ihn und wird — wie sehr sie sich sträuben — von ihm in die Hölle gestossen. Sehr erfindungsreich erweist sich der Meister in abschreckenden, unnatürlichen Bildern, Idealen der Hasslichkeit. Da ist ein Teufel, aus dessen rein menschlichem Angesicht ein Arm herauswächst, der unter den Mantel Michaels sich verstecken, darunter ein anderer mit einem Geierkopf, der den Erzengel in die Tiefe ziehen will; einem dritten wachsen Hörner aus der Stirn

\*) Ich habe die Zeichnungen nach dem Original mit Beihülfe von Photographien gemacht, die ich der Gefälligkeit des Herrn Artaria verdanke, der auch zur Veröffentlichung derselben seine Erlaubnis auf das freundlichste mir gegeben.



und zackige Flügel aus dem Nacken, mit Adlerkrallen sucht er sich an den Felsen zu halten; gleich einem Genossen der rücklings in die Tiefe stürzend sich an des Erzeugels Gewand anklammert; der vielgehörte Teufel über ihm packt im Fallen ein Felsstück, um es gegen den Sieger zu schleudern; während die letzten links die Flucht ergreifen und der Eine von ihnen durch die sonderbare Gestalt und Bewegung seiner pferdefüssigen Hinterbeine den Schein der Unterwürfigkeit annimmt. Und dem allen setzt St. Michael ein ruhig ernstes Angesicht und den sichern Siegerblick entgegen und die Wunderkraft des mit dem Kreuz geschmückten Stabes in seiner Rechten.

Wie aber der Teufel eine grosse Zahl ist, die den Himmel stürmen und auf Menschenraub ausgehen, so ist auch Michael nicht ohne Mitkämpfer. Hoch über den Felsen des Hintergrundes sehen wir eine Dämonenschaar, die sich in die Nähe des Himmels gewagt, von Engeln mit Kreuzstäben in die Tiefe gestossen, wo bereits einer von ihnen sich von seinem Fall wieder erholt zu haben scheint. Der ewige Vater aber sieht aus seiner Wolkenhöhe dem Kampfe, ihn mit seiner segnenden Hand zum Siege lenkend, zu.

Auf dem rechten Flügel ist der H. Hieronymus; auf dem linken der H. Antonius dargestellt; unzweifelhaft mit Beziehung auf die Stiftung oder Bestimmung des Altarbildes. St. Hieronymus mit dem Cardinalshut hinter dem Nacken, eine weite Casula über dem langen Unterkleid, hält in der Rechten ein Buch, dessen Inhalt ihn ernstlich zu beschäftigen scheint; mit der Linken stützt er sich — anstatt wie gewöhnlich auf einen Bischofstab — auf ein schön verziertes Kreuz; die Hände decken Handschuh; zu seinen Füssen liegt friedlich der Löwe, daran wir ihn erkennen. Bedeutend ist sein Kopf mit dem kahlen Scheitel und dem langen wallenden Bart, und dem von Gedanken durchfurchten Gesicht.

Unbedeutend daneben ist das Gesicht des H. Antonius mit seinen frommen ziemlich nüchternen Zügen und der ungewissen Haltung. Er ist barfuss und trägt das dunkelgraue Mönchsgewand der Franciscaner. In seiner Linken hält er ein Buch, sieht aber nicht hinein; sonst würde er dem Kinde das darauf kniet einige Aufmerksamkeit schenken müssen, das inzwischen nur das Merkmal ist, an welchem wir ihn erkennen. Auffallender Weise, aber gewiss nicht zufällig, hat auch er einen Stab mit dem Kreuz in der Hand, so dass dieses heilige Zeichen auf allen drei Tafeln des Triptychons wiederkehrt; ein Räthsel dessen Lösung vielleicht die Aussenseite uns bringt.

Unzweifelhaft sind auf dieser die Stifter des Bildes conterfeit; aber nicht einfach als Bildnissgestalten, sondern in der Rolle von Heiligen, ihren muthmässlichen Schutzpatronen. Auf dem rechten Flügel steht der Mann, den kraushaarigen und krausbärtigen Kopf mit einem niedrigen, breitkrämpigen runden Hut bedeckt, ausserdem in voller blanker Rüstung vom Ende des 15. Jahrhunderts mit Brust- (und Rücken-) Harnisch, Arm- und Beinschienen, in der Linken einen grossen Bogen, in der Rechten Pfeile, über die linke Schulter und fast den ganzen Körper, mit Freilassung des rechten Arms, einen Mantel geschlagen und ziemlich eng angezogen, unter welchem an der linken Seite unten das Schwert vorsieht. Schon Pfeil und Bogen, die zur übrigen Waffentracht nicht gehören, deuten darauf hin, dass der Ritter

nicht nur sich, sondern auch seinen Vertreter im Himmel, den H. Sebastian, vorstellt. Der fehlende Heiligenschein darf uns nicht irren: er fehlt auch den Heiligen im Innern des Altarwerkes.

Die Frau mit dem Knaben ist ebenso unzweifelhaft des Ritters Frau mit Beider Sohne; sie ist höchst einfach bürgerlich gekleidet, trägt auf dem Kopf ein theilweis gestärktes, weisses Tuch, ein eng anliegendes langes Kleid und einen über beide Schultern gelegten und von beiden Armen aufgenommenen Mantel; ein Gürtel mit einem runden Knopf bezeichnet die Taille. In der Rechten hat sie ein aufgeschlagenes Buch, in das sie sich andächtig vertieft; an der Linken führt sie einen ungefähr achtjährigen Knaben, der in seiner Linken drei Nägel hält. Er hat einen weitärmeligen, in der Mitte gegürteten, unten mit Fransen besetzten Kittel und hohe, faltige Stiefel an; sein Blick ist mit einer spannenden Bewegung nach oben gerichtet. — Welches mag die Heilige sein, in deren Rolle sie hier auftritt? Zu den allbekanntesten scheint sie nicht zu gehören; im elften Bande, (Malerei S. 21) habe ich sie — wohl mit Unrecht — als Dorothea bezeichnet; sie hat kein Abzeichen, als den Knaben mit den Nägeln. Wer ist dieser? Mit Gewissheit kann ich die Frage nicht beantworten; allein meine Vermuthung will ich aussprechen. Auf einem russisch-byzantinischen Bilde, das auf den Berg Athos als seine Quelle zurückweist, sah ich eine Heilige abgebildet, einen Knaben mit Nägeln in der Hand neben sich. Unter der Heiligen stand der Name *Μάρτα*; unter dem Knaben der Name *Κυριακος*. Eine Heilige, Namens Ulitta, habe ich nun freilich nicht aufgefunden, dagegen dürfte Quiriacus und Cyriacus einer und derselbe sein, und von diesem erzählt die Legende, dass er zuerst das Kreuz gefunden habe und später als Bischof von Jerusalem auf Befehl des Julianus Apostata durchs Beil um seine rechte Hand gekommen sei. Die Beziehung auf das Kreuz, das im Innern des Triptychons sein, offenbarer Absichtlichkeit dreimal wiederholt ist, sowie die drei Nägel in der Hand des Knaben, lassen mich glauben, dass ich auf der rechten Fährte bin; doch bedarf die Vermuthung noch weiterer Bestätigung.

Gar keine Andeutung aber giebt es für die Bestimmung, wer die Stifter waren. Entschieden deutschen, und zwar niederdeutschen Charakter hat die Frau; der Mann hat in seinen Zügen eher etwas Fremdartiges; aber seine Bekleidung und Bewaffung weist auch nach Flandern und ans Ende des 15. Jahrhunderts. Auffallend ist der Hut in Verbindung mit der Rüstung: so dass ich vermüthe, letztere gehöre dem H. Sebastian, der Hut aber einem Patrizier, auf welchen Stand auch die einfach edle Tracht der Frau hinweist.

Im Vergleich mit der Innenseite des Triptychons, sind diese Bildnissfiguren der Aussen-  
seite weniger vollkommen in der Ausführung, um einen trivialen Ausdruck zu gebrauchen, nicht so fein genalt. Aber in der Zeichnung lassen sie nichts zu wünschen. Haltung und Bewegung sind wahr und schön und der Gegensatz des kräftigen, unternehmenden Mannes, und der sanften Frau mit ihrem contemplativen Charakter lebendig hervorgehoben. Die Bildnisszüge sind sehr individuell gehalten und doch durchaus nicht kleinlich. Mit grossem Geschick und gutem Geschmack ist der Mantel des Ritters gelegt, dass sowohl der Faltenzug, als die Gesalt, wie die Körperhaltung sich deutlich aussprechen. Die ruhigeren Linien in der

Gewandung der Frau contrastieren damit sehr wohlthuend. Modellierung und Färbung sind sehr kräftig, die Farben lie und da nachgedunkelt.

Von überraschender Schönheit sind die Bilder im Innern. St. Michael mit seinem rothen Mantel auf dem Luftgrund leuchtet wie transparent. Ein erhabener Schwung besetzt die Darstellung, und während die Linien des Gewandes und die ausgespannten Flügel eine stürmische, leidenschaftliche Bewegung anzeigen, überrascht die Ruhe im Angesicht des Engels, die Einfachheit seiner Körperbewegung. Die Gegensätze sind noch greller in dem Widerspiel der teuflischen Fratzen gegen das ideale, himmlische, von reicher Lockenfülle umgebene Antlitz des Streiters Gottes. Je länger man vor dem Bilde verweilt, je stärker drängt sich die Frage auf, ob die deutsche Kunst diesem Michael eine ebenbürtige Gestalt zur Seite zu setzen habe? Denn auch die Färbung und malerische Behandlung und Durchführung ist im höchsten Grade vollkommen, wie der Schönheitsinn des Meisters aus jedem Zuge, jeder Bewegung, ja jeder Falte spricht und nur in absolut Widerwärtigen und Hässlichen seine natürliche Grenze findet.

Welche Ueberraschung aber bereiten uns die Seitenflügel! Will der Leser den elften Band zur Hand nehmen, und das Triptychon aus Genua (Malerei S. 21) betrachten: so wird er die beiden Heiligen, Hieronymus und Antonius in derselben Stellung wie hier wieder finden, bei dem ersteren sogar dasselbe Modell benutzt, bei Beiden die gleichen Gewandmotive und überhaupt dieselbe Hand; denn dass der Meister des Michael-Altars einen Andern, als sich selbst so fast wörtlich wiederholt haben könne, wird schwerlich Jemand annehmen wollen. Fraglich allein ist meiner Meinung nach das Recht der Priorität. Und da will es mir doch vorkommen, als wäre das Genueser Bild etwas später; die Bewegungen der beiden Heiligen scheinen mir freier und bestimmter, die Formen von vollkommenerer Zeichnung.

Meiner Freude indest von einem in der Geschichte noch unbekanntem hochbegabtem Künstler zwei ausgezeichnete Werke zu kennen, war noch eine unerwartete Steigerung beschieden. In Brägge hatte im Sommer 1867 Mr. Weale eine Ausstellung von altflandrischen Gemälden veranstaltet, und eine Anzahl von Kupferstichen und Photographien nach ähnlichen Werken hinzugefügt. Unter den letztern bemerkte ich plötzlich die Abbildung eines Altargemäldes, das sich auf den ersten Blick als eine Arbeit vom Meister des Genueser und des Michael-Altars herausstellte. Wie auf letzterem die beiden Heiligen des Genuesers Bildes wiederkehren, so hatte ich hier die Genueser Madonna mit dem Kind bis in die kleinsten Züge vor mir; aber freilich in viel reicherer Umgebung von heiligen Frauen, Engeln und von der Familie des Stifters, die den Hintergrund einnimmt. In diesem Gemälde feiert die altflandrische Kunst ihre Vollendung. Ich hoffe, noch einmal auf dasselbe zurückzukommen. Es befindet sich in der Hauptkirche zu Ruuen.

# EIN ALTARGEMÄLDE VOM MEISTER DES BARTHOLOMÄUS.

Mittelbild 3 F. 5 Z. hoch; 2 F. 6 $\frac{3}{4}$  Z. breit. Flügel 3 F. 4 Z. hoch; 1 F. 1 Z. breit.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Unter den Meistern der kölnischen Malerschule, die den Ruhm derselben auch noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts unverjährt aufrecht erhalten, ist wohl keiner von so seltener und auffälliger Eigenthümlichkeit, als jener, der unter dem Namen „Meister des Bartholomäus“ bisher in den Büchern deutscher Kunstgeschichte aufgeführt worden ist. Er hat diesen Namen nach einem Gemälde mit lebensgrossen Figuren, das aus der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek mit dem Namen des Lucas von Leyden als Urheber übergegangen, und auf welchem nebst dem h. Bartholomäus noch Agnes und Cäcilia, Christina und Judas Thaddäus, Margaretha und Johannes der Evangelist neben einander stehend abgebildet sind. Ich habe die Bezeichnung des unbekanntenen Meisters als die einmal eingebürgerte beibehalten und bemerke nur, dass derselbe in dem Katalog der Gemäldesammlung des Kölnischen Museums als „der Meister vom Altar des Kreuzes“ aufgeführt ist, nach dem Gemälde daselbst, davon unsere Tafeln die Nachbildung geben.

Das Mittelbild (Taf. 1) zeigt uns den Erlöser am Kreuz, leblos mit auf die Brust gesunkenem Kopf; eine Schaar Kinderengel umflattern mit Trauergeberden von beiden Seiten das Kreuz unterhalb der Arme des Gekreuzigten; den Fuss des Kreuzes umfasst von der Rückseite Magdalena, knieend und klagend, das Salbengefäss vor ihr, neben Schädel und Kienlade, den Merkmalen von Golgatha. Zur Rechten Christi steht Maria mit erhobenem Angesicht, aber zur Erde gesenktem Blick, als habe sie was sie eben gesehen, nicht ertragen können; zur Linken Johannes, der, schmerzvoll zum Meister aufblickend, den Kopf sich hält, als bedürfe er einer Stütze. Hinter Maria steht Hieronymus mit dem an ihm sich aufrichtenden Löwen; hinter Johannes ein Heiliger mit dem Winkelmaß (Joseph oder Thomas), beide abgewendet vom Gekreuzigten. Im Hintergrunde eine Felsenlandschaft; davor aber ein menschliches, am Boden liegendes Gerippe, das Sinnbild des überwundenen Todes!

Die Landschaft setzt sich mit heitern Ausläufern auf den Seitenflügeln fort (Taf. 2). Auf dem rechten stehen neben einander Johannes der Täufer mit einem Lämmchen in der Hand, und Cäcilia, die ihn auf ihr Orgelspiel aufmerksam macht, während er ihr mit der Hindeutung auf das Lämmchen in seiner Linken antwortet; auf dem linken Flügel steht

die h. Agnes, in ein Buch vertieft, den Palmzweig in der Rechten, ein Lämmchen zu ihren Füßen, und neben ihr in Pilgertracht Alexius. Ueber ihnen schweben, in der Richtung nach dem Kreuze, Kinderengel mit Weihrauchgefäßen, wie auf dem rechten Flügel eine gleiche Gruppe mit brennenden Kerzen.

Unverkennbar hat der Meister Sinn für harmonische Gesamtwirkung, obschon die Abtonung des Lichtes nach unten fehlt. Einige Gewandfarben sind aus Licht in Farbe modelliert; die Carnation ist sehr mannichfaltig, von dem hellsten rosigen Colorit der Cäcilia bis zum kräftig bräunlichen Fleishton des Täufers Johannes, mit sehr dunkeln Schatten; die blühende Carnation der Engelkinder hat graue Schatten; der bleiche Körper Christi ist durch grünlich graue Mittel- und schwarze Schattentöne modelliert. Maria ist in Dunkelblau gekleidet; Johannes Gewand ist pfirsichblüthenroth mit rothen Schatten, sein Mantel hellgrün mit grünen Schatten. Magdalena's Mantel ist gelblich lackroth, ihr grünes Kleid hat rothbraune Saumtärnel; Hieronymus Gewand ist zinnoberroth, das von Joseph ist blau; der Löwe sehr braun. Der Täufer Johannes hat braunes Haar, eine gelblich braune Carnation, trägt ein braunes Fell und ein graues Hemd. Cäcilia trägt einen kupfergrünen Mantel über einem hellgoldgelben Kleid. Der Mantel des Alexius ist hellblau und hat einen dunkeln Kragen, seine Mütze ist zinnoberroth, hat aber blaue Einfassung; das Kleid von Agnes ist dunkelblau mit grünlich gelben Verzierungen; ihr Mantel ist gelblich lackroth mit fast weissen Lichtern; ihr Haar ist goldig blond. Im Mittelbild ist statt der Luft Goldgrund; auf den Flügeln ist dieses Ueberbleibsel alter Kunst vermieden, Heiligenscheine fehlen ganz.

Der Farbauftrag ist ziemlich durchsichtig, die Ausführung miniaturartig fein und vollendet; doch sieht man hier und da die Pinselstriche. Die technische Behandlung zwingt zur Bewunderung, wie manches auch im Einzelnen abtossend wirken mag.

Ich glaube, dass die deutsche Kunstgeschichte keinen zweiten Maler aufführen kann, von gleich greller Eigenthümlichkeit, bei welchem sich so scharfe Gegensätze aufs innigste verschmolzen zeigen: die wunderbarste technische Vollkommenheit des Malens mit einer grossen Unvollkommenheit der Zeichnung, der namentlich aller Sinn für die Proportionen des menschlichen Körpers fehlt; ein Naturalismus, der jedes Glied, jede Form, jede Falte streng nach der Natur gezeichnet zu haben scheint, und eine unbegreifliche Unnatur in jeder Haltung, in jeder Bewegung bis in den Gebrauch der Hände und insonderheit der Finger, die sämtlich von Krämpfen gekrümmt und auseinander gezogen erscheinen; eine alterthümlich feierliche, architektonisch-symmetrische Anordnung, aber ohne symbolische Auffassung, indem die der Mittelgruppe beigegebenen Heiligen auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln in nicht der entferntesten Beziehung zu ihr gedacht sind, vielmehr theils in neue Verhältnisse unter einander sich zu setzen scheinen, theils ganz theilnahmlos bleiben. Den mangelnden Schönheitsinn sucht der Meister durch Zierlichkeit zu ersetzen, die fast immer in Geziertheit unschlägt, aber wiederum durch einen fast bitteren Ernst strenger Contourierung der sonst unvermeidlichen Süßlichkeit fern gehalten wird. Die Vielheit der Faltenbrüche, die etwas geschmacklose Herausputzung der Heiligen und ähnliche Mängel gehören mehr der Zeit als dem Meister an;

aber die ausdruckslosen Hände hat nur er zu verantworten, und ebenso gehört ihm der mehr wunderliche als künstlerische Einfall, (dem er auch bei dem Münchener Bilde Folge gegeben) die Füße einzelner Gestalten über den Rahmen, mit dem er sein Bild nach unten abschliesst, zur Verstärkung der Wahrscheinlichkeit vortreten zu lassen. Dagegen macht es ihm ein besonderes Vergnügen, etwaige Illusionen im Entstehen zu zerstören. Die halbnackten Kinder-engelehen in der Luft sind nicht bemerkbar grösser, als der Kopf eines der unten stehenden Heiligen, mithin ohne Berechtigung der Wirklichkeit; der Engel mit dem Kinderhäubchen bei der h. Cäcilia trägt die Orgel auf eine so unbegreifliche Weise an einem daran befestigten Bande, dass man vergeblich sich bemühen wird, den Platz für ihn und seine Unterhülle ausfindig zu machen; das Lämmchen in der Hand des Johannes, wie das andere der h. Agnes heugen mit der entschiedensten Absichtlichkeit der Täuschung vor, lebende Wesen zu sein, einer Täuschung, der auch der Löwe des Hieronymus, obschon er Miene macht, sich hilfbedürftig zu erweisen, sich nicht schuldig macht.

Und ungeachtet aller Unvollkommenheiten und Seltsamkeiten, ist der Meister dieses Bildes eine höchst beachtenswerthe Erscheinung in der Reihe der deutschen, insonderheit der Clönischen Maler, ein Zeuge des Widerstreites altkirchlicher Tradition und naturalistischer Auffassung, ein Zögling der alten Schule unter dem Einfluss einer neuen Zeit, ein Künstler, der es mit kräftigem Nerv und ausserordentlicher Begabung zu hoher Virtuosität, aber weder zu innerer noch zu äusserer Wahrheit gebracht hat.

Das Altarwerk, auf dessen Aussenseiten noch die Verkündigung nebst den Aposteln Petrus und Paulus grau in grau gemalt sind, war ursprünglich in der Karthause zu Cöln, nach neuerdings aufgefundenen Urkunden, (wie der Katalog des Museums von Cöln — leider ohne sie mitzutheilen — sagt) im Jahr 1501 von einem Dominus Petrus Rinck, juris utriusque doctor, der früher auch den „Thomas-Altar“ für dasselbe Kloster hat malen lassen, gestiftet.

Dieser Thomas-Altar, jetzt im Besitz des Herrn Carl Stein in Cöln, eine der merkwürdigsten Compositionen voll Phantasie und Mystik, zeigt in der Mitte den Heiland, die Kreuzfahne in der Linken, wie er die Finger des vor ihm knieenden h. Thomas, und zwar bis an die Knöchel, in seine Seitenwunde legt; vor der Gruppe rechts und links knien zwei musicierende (etwa 6 und 8jährige) Engel; hinter ihr auf Wolken links S. Helena und S. Hieronymus, rechts S. Ambrosius und S. Magdalena. Darüber erscheint, von Seraphim und Cherubim umschwebt, Gott Vater mit aufgehobenen Händen und unter ihm eine Gruppe lohngender Engel. Auf den Seitenflügeln stehen Maria mit dem Kind und Johannes der Evangelist, dem das Kind den Kelch segnet; Hippolyt und Afra; in der Landschaft sieht man links S. Ambrosius, rechts S. Magdalena. Auf den Aussenseiten sind, grau in grau, die h. Symphorosa und die h. Felicitas, jede mit sieben Söhnen abgebildet. Ueber dieses Bild lautet die 1831 vom Pfarrer Fochem von St. Ursula mitgetheilte Nachricht: „Pieta est hoc anno 1471 tabula altaris S. S. Angelorum a magistro Christophoro“, eine Nachricht, deren Jahrzahl 1471 der Styl und die Manier des Bildes auf das entschiedenste widersprechen,

so dass sie, wenn sie keiner Correctur unterliegt, für die Kunstgeschichte keinen Anhaltspunkt bietet.

Ausserdem besitzt die Galerie in Darmstadt von diesem Meister eine Madonna, eine andere Dr. Dormagen in Cöln. Der Umstand, dass die Kreuzabnahme in der Sammlung des Louvre in fast lebensgrossen Gestalten abwechselnd dem Lucas von Leyden, dem Quentin Matsys und dem Meister des Bartholomäus zugeschrieben worden, weist darauf hin, dass der letztere beiden erstern verwandt ist.

---

## S. ELIGIUS UND DAS BRAUTPAAR. VON PIETER CHRISTOPHSEN.

3 F. 4 Z. breit, 3 F. 8 Z. hoch.

Mit einer Bildtafel.

Ein scheinbar ganz gewöhnliches Bild aus dem wirklichen Leben! Ein Brautpaar in burgundischer Tracht des 15. Jahrhunderts kauft bei einem Goldschmied ein Paar Eheringe. Der Goldschmied ist im Begriff, das Gewicht derselben zu bestimmen; die Braut scheint mit der Wahl des Ringes für den Bräutigam nicht ganz einverstanden, so dass der Goldschmied einem bestimmten Auftrag von ihr entgegen sieht. Eine Scene, wie sie sich leicht sehr häufig zuträgt; wie sie ein Maler für ein Bildnissbild von einem Brautpaar leicht wählen kann! Aber der Goldschmied hat einen Heiligenschein! Und doch ist er als Zeitgenosse des Brautpaares, als ein wirklicher mitlebender Goldschmied und Juwelenhändler in seinem Verkaufslocale dargestellt, ohne dass uns die Bollandisten von einem Heiligen der Art und der Zeit Nachricht geben.

Nun gab es wohl einen heilig gesprochenen Goldschmied, Namens Eligius; aber er lebte fast eintausend Jahre vor unserm Brautpaar; er war Hofgoldarbeiter bei den fränkischen Königen Chlotar und Dagobert und wurde wegen seiner theologischen Kenntnisse im Jahre 640 Bischof von Noyon, und war sehr thätig für Verbreitung des Christenthums, wovon er den Namen des „Apostels von Seeland und Brabant“ erhielt. Er ist im Jahre 659 gestorben. Das Brautpaar und der Heilige sind demnach durch einen laugen Zeitraum sichtlich geschieden; die Verbindung ist also nur eine erdichtete, durch einen Gedanken vermittelte, der sich wesentlich von der üblichen Beziehung von Donatoren zu ihren Schutzpatronen unterscheidet. Suchen wir in dem Gedankengang des Künstlers einzudringen, so gehen wir wohl nicht fehl mit der Annahme, er habe durch die Herkunft der Ringe von einem Heiligen die Heiligkeit und Unverbrüchlichkeit der Ehe im Sinne des Brautpaares aussprechen wollen. Wenn die Darstellung selbst, namentlich der Ausdruck der handelnden Personen diesen Gedanken mehr errathen lässt, als deutlich kund gibt, so ist diess wohl die nicht beabsichtigte Folge vom anfänglichen Auftreten des Realismus in der Kunst, dem es vornehmlich um genaue äussere Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit zu thun war, und der sich somit möglichst streng an das lebende Modell hielt; im Gegensatz gegen den vorangegangenen Idealismus, der sich weniger um die naturtreue Form, als um die Seele kümmerte, die auch aus unvollkommener Form deutlich sich kund geben konnte. Die Zeichnung ist streng in Nachbildung der Formen, und fast etwas trocken, in den Verhältnissen aber unsicher, wie denn die Arme offenbar zu kurz sind. Die Modellirung ist sehr kräftig, ebenso das Colorit; die Ausführung ist im hohen Grade vollendet



und vollkommen harmonisch durchgeführt. Mit der grössten Sorgfalt ist alles Nebenwerk behandelt, die Goldbarren, Gewichte, Edelsteine, Ringe, kostbare Gefässe, und selbst ein convexer Spiegel, in welchem ein Stück Stadt und ein vor dem offenen (nicht sichtbaren) Fenster vorübergehendes Paar sich abspiegeln.

Der Künstler hat sich unter dem Bilde selbst geuannt und das Jahr der Anfertigung desselben angegeben, auch sein Monogramm hinzugefügt. Demnach hat das Bild Meister Petrus Christophori (Pieter Christophsen auf flämisch) im Jahr 1449 gemalt. Pieter Christophsen hat in der deutschen Kunstgeschichte bis in die neueste Zeit eine räthselhafte Rolle gespielt. In der Sammlung des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. ist eine Madonna mit dem Christkind auf dem Thron, neben welchem die HH. Hieronymus und Franciscus stehen, und das — wie Passavant, der das Bild aufgefunden, gelesen — die Unterschrift hat: † PETRUS XPR̄ ME FECIT 1417. Dieses Bild ist sehr sorgfältig in Oel ausgeführt und musste somit fast gleichzeitig mit der Erfindung der Oelmalerei entstanden sein. War diess schon unwahrscheinlich, so musste der Styl des Bildes in Zeichnung und Ausführung, die beide auf eine spätere Zeit und mehrjährige Ausübung der neuen Malart hinweisen, die Zeitbestimmung desselben noch fraglicher machen. Indess Passavants Angabe war durch das Bild mit der Jahrzahl bestätigt; die Inschrift selbst unanfechtbar, und so blieb die unwahrscheinliche Angabe in den Katalogen, wie in der Kunstgeschichte stehen und Pieter Christophsen war „ein Schüler von Hubert van Eyk.“ Erst vor kurzem erstarkte der Zweifel an der Möglichkeit jener Angabe so weit, dass man die Jahrzahl der genauesten Prüfung unterzog und — die 1 als den Ueberrest einer 4 erkannte: so dass das Gemälde nicht 1417, sondern 1447 (zwei Jahre vor dem „Brautpaar“) gemalt worden; dass damit alles Räthselhafte an Pieter Christophsen verschwunden und er — was er ursprünglich gewesen — ein Schüler des Jan van Eyk wieder geworden ist.

Das wohlerhaltene Gemälde befindet sich im Besitz des Herrn Oppenheim in Cöln.

# DER KRONLEUCHTER DES KAISERS FRIEDRICH BARBAROSSA IM DOME ZU AACHEN.\*)

Hierzu eine Bildtafel.

Je seltner die Werke vaterländischer Kunst, namentlich der graphischen des 12. Jahrhunderts geworden sind, um so erfreulicher ist die wenigstens theilweise Erhaltung jenes kostbaren Kronleuchters, der als ein Geschenk des Kaisers Friedrich I. von Hohenstaufen und seiner Gemahlin Beatrix im Dom zu Aachen aufbewahrt wird. Er hat im Allgemeinen die Gestalt von einer Krone, 13 F. 3 Z. Bh. im Durchmesser, 41 F. 8 Z. im Umkreis u. 14 Z. 6 L. Höhe. Er ist aber kein einfach runder Kreis, sondern besteht aus acht gleichgrossen Kreissegmenten, die durch kleine, kreisrunde Thürmchen von 1 F. 11 Z. 7 L. Höhe verbunden sind. In der Mitte dieser Kreissegmente oder Kronenabschnitte sind je acht grössere Thürmchen angebracht, von denen 4 viereckig, 4 auf der Basis eines Vierpasses aufgebaut sind. Die kleinen Thürmchen haben nur ein Stockwerk, die grösseren deren drei. Ein jedes Thürmchen hat als Boden eine Kupferplatte und hatte ehemals an den jetzt leeren Seitenöffnungen Silberplatten, die nach alten Nachrichten theils in getriebener Arbeit theils in Gravirung verziert waren. Die Kupferplatten enthalten Zeichnungen, die mit dem Grabstichel eingraviert sind. Der obere Rand der Krone ist mit abwechselnd ein- und dreifachen Blättern besetzt, auf deren letztern, (drei bei jedem Segment,) Lichthalter angebracht sind. Der Kronenreif besteht (u. bestand) aus Messing- (u. Silber-) blech mit durchbrochenen Blattornamenten und zwei glatten Streifen mit eingegrabener Inschrift. Die so zusammengesetzte Krone hängt an einer starken eisernen Kette, in welcher eine, an der untern Fläche mit einer Vierpassrosette geschmückte Kugel von Eisen eingehakt ist, von welcher vier Eisenstangen nach vier Dodecaëdern von gleichem Metall gehen, deren jeder durch zwei Eisenstangen mit der Krone in Verbindung steht. Die Kette ist in der Mitte der Kuppel des Octogons vom Dom befestigt.

Es ist bekannt, dass die christliche, wie alle religiöse Kunst, soweit sie die Traditionen der Urzeit festgehalten und entwickelt hat, symbolisch ist. Das Licht, das den Christen bei ihrer Andacht in der Kirche leuchtet, zu welchem sie wie zur Sonne die Augen erheben sollen, ist das lichte Gottesreich, das in der Bildersprache der Apocalypse „das himmlische Jerusalem“ heisst. Und wie in der Apocalypse 21, v. 16 steht: „et civitas in quadro posita est“ (und die Stadt Gottes ist im Viereck erbaut); so ist auch der Kronleuchter, ihr Sinnbild, aus dem Viereck, das sich vierfach durchkreuzt, c nstruiert. Der Kronenreif mit seinen an Perlen und Edelsteinen reichen Blättern ist die Mauer mit ihren Zinnen; die Thürme

\*) Benutzt wurde Dr. Fr. Bock, der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im Karolingischen Münster zu Aachen. Leipzig, T. O. Weigel 1863.

sind die Thore (Apoc. 21, 12). Die Zwölfzahl des Sehers aber ist nur dann für die Thore eingehalten, wenn wir die 4 viereckten Thürme als solche davon ausnehmen, so dass die vier Vierpassthürme, die nach den vier Weltgegenden stehen, mit ihren runden Nebenthürmen jene 12 Thore der Apocalypse bilden.

Von dem Bilderschnuck des kostbaren Kronleuchters sind uns nur die Kupferplatten, welche die Rauhluft weniger als die silbernen gereizt haben, übrig geblieben, ein werthvolles Vermächtniss des 12. Jahrhunderts. Acht dieser Platten sind kreisrund, wie die Thürmchen, deren Boden sie bilden; vier sind viereckig, vier in Vierpassform, ihren Thürmchen entsprechend. Die ersten enthalten acht Darstellungen aus der Geschichte Christi: 1. Die Verkündigung. Maria steht vor ihrem Haus und hört mit halb ausgebreiteten Armen die Botschaft Gabriels, der, die Schriftrolle mit Ave Maria in der Hand, vor ihr steht. 2. Die Geburt Christi. Maria liegt ausgestreckt am Boden; Joseph sitzt demonstrierend zu ihren Füßen; zwischen ihnen in einem Kasten liegt das Kind, hinter welchem Ochs und Esel mit den Köpfen sichtbar sind und eine Stadtmauer mit drei Thürmen die Scene im Halbkreis einschliesst. 3. Die Anbetung der Könige (s. die Bildtafel a). Maria sitzt auf dem Thron und hält das mit Tunica und Mantel bekleidete Kind auf dem Schöss. Es hält eine Schriftrolle in der einen Hand und ertheilt mit der andern den drei gekrönten, an Alter verschiedenen, Geschenke bringenden Königen, von denen der erste ins Knie gesunken, sehr priesterlich den Segen. 4. Christus am Kreuz. Mit ausgebreiteten Armen an dem Querbalken, mit den Füßen durch 2 Nägel an ein Bret befestigt, hat er geendet. Maria, mit zusammengedrückten Händen, Johannes, seine Thränen trockenend, stehen zu beiden Seiten; Bäume hinter ihnen. Sonne und Mond, eine männliche und eine weibliche Halbfigur, erster mit gezacktem Nimbus, letztere mit der Mondsichel auf dem Haupt, erscheinen trauernd über dem Kreuz. 5. Die drei Marien am Grabe. Sie nahen, eingehüllt in lange Gewände, mit Salbenbüchsen dem offenen Sarkophag, auf dessen Rande ein Engel sitzt, der ihnen die Auferstehung Christi kund gibt. 6. Die Himmelfahrt. Christus, die Kreuzesfahne in der Hand, hebt sich vom Boden, der durch einige Pflanzenornamente auf runden Steinen bezeichnet ist, aufwärts schauend und langend nach einer Wolke, aus der eine segnende Hand reicht. Halb unter ihm sieht man zu beiden Seiten die Oberkörper von Maria und einigen Aposteln, die dem Scheidenden nachsehen. 7. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Dicht gedrängt sitzen die Zwölfe, (ohne Maria,) Petrus in der Mitte, beisammen; über ihnen fährt die Taube des heiligen Geistes nieder und entlässt 12 Strahlen aus ihrem Schnabel. 8. Christus als Himmelskönig. (S. die Bildtafel b) Er sitzt auf einem Bogen, und stützt die Füße auf einen andern; in der Rechten die Weltkugel, in der Linken das Evangelium; (man übersehe nicht, dass der Abdruck einer nicht für den Abdruck berechneten Platte vorliegt!) das A u. Ω zu beiden Seiten des mit dem Kreuznimbus umgebenen Hauptes, und zwei anbetende Heilige, oder flügellose Engel rechts und links vor ihm knieend mit verhüllten Händen. Diese Darstellung ist in einen Vierpass eingefasst, in dessen äussern Winkeln die vier Evangelistenzeichen angebracht sind.

Unter den acht Thoren oder Thürmen sind gewissermassen die Bedingungen angeschlagen,

unter denen man Einlass erhält ins himmlische Jerusalem. Hier halten acht heilige Gestalten die Tafeln, auf denen die Seligpreisungen der Bergpredigt verzeichnet sind: 1. *Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur!* (Selig die Friedfertigen, denn sie werden Gottes Kinder heissen!) 2. *Beati qui persecutionem patiuntur propter Justitiam, quoniam ipsorum est regnum coelorum!* (Selig, die um der Gerechtigkeit willen Verfolgung leiden!) 3. *Beati misericordes, quoniam ipsi misericordiam consequentur!* (Selig die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen!) 4. *Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt!* (Selig die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen!) 5. (s. die Bildtafel c.) *Beati pauperes spiritu!* (ohne quoniam. Selig die Armen im Geiste!) 6. *Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabuntur!* (Selig die hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen gesättigt werden!) Zu beiden Seiten der den Spruch haltenden Figur sieht man Gruppen der Hungernden und Durstenden. Im obern Halbrund der Vierpassplatte ist ein Adler eingraviert; vielleicht eine Aneignung auf die kaiserliche Gerechtigkeit.) 7. (s. die Bildtafel d.) *Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur!* (Selig die Traurigen, denn sie werden getröstet werden!) Die sitzende Figur, eingefasst von einem Vierpass, ist von vier Gruppen Leidtragender umgeben, die ausserhalb des Vierpasses Platz genommen. 8. *Beati mites, quoniam ipsi possidebunt terram!* (Selig die Sanftmüthigen, denn sie werden das Erdreich besitzen!) Die Figur steht in dem Rahmen einer elliptischen Glorie, innerhalb des Vierpasses, der von zwei Seiten Gruppen der Sanftmüthigen einschliesst.

Die Figur No. 7. ist die einzige sitzende. Mit Ausnahme von No. 6. sind alle 8 Platten mit den „Seligpreisungen“ quadratisch durchbrochen, so dass die Figuren gleichsam ausgeschnitten auf einer Art Gitterwerk stehen, das mit mehr oder weniger einfachen romanischen Ornamenten ausgestattet ist. Die acht Darstellungen aus dem Leben Christi sind aber auf Kupferplatten ohne Durchbrechung graviert.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir in diesen Zeichnungen ein Denkmal deutscher Kunst des 12. Jahrhunderts besitzen, denn kaum ein zweites der Art von gleichem Werth auf die Seite zu setzen ist. Selbst der Werdener Altar des Meister Nicolaus vom J. 1189 (s. Bd. IV. Malerci p. 9.) erreicht bei aller anerkanntswürdigen Trefflichkeit den Kunstwerth der Zeichnungen des Barbarossa-Leuchters nicht.

Wir wissen nicht, ob die Zeichnungen von einem und demselben Künstler herrühren; jedenfalls ist ein grosser Abstand der Darstellungen aus dem Leben Christi von den Seligpreisungen unverkennbar. Der Mangel an Darstellungsfähigkeit für Handlungen tritt dort entschieden hervor, während hier bei rein symbolischen Gestalten diese Fähigkeit nicht in Frage kommt. Sind dort Haltung und Bewegung der Figuren so ungenügend, wie die Formen und die Proportionen, vom Gesichtsausdruck nicht zu sprechen; so haben dagegen sämtliche Spruchhalter eine freie und schöne Bewegung, feste Stellung und fast fehlerlose Proportionen; die Formen, selbst der Hände und Füsse, sind, wenngleich skizzenhaft, doch mit klarem Gefühl gezeichnet, und selbst aus den Physiognomien spricht ein geistiger Gehalt. Beide aber gleichen sich im Styl, der, noch auf antikrömischen Traditionen ruhend, bereits ein neues, selb-

ständiges Aussehen gewonnen. In den Gewändern ist mit Bewusstsein der Gegensatz von Flächen und Falten zur Bezeichnung sowohl der Körperformen, als der Bewegung der Gestalt, ausgedrückt; in letztern wieder der Gegensatz von gezogenem und von hängendem Gefälle, alles zugleich mannichfaltig belebt und doch von harmonischer Färbung. Diese acht Figuren fast ohne Unterschied machen, selbst in Bezug auf die Ornamente, den Eindruck von Arbeiten eines zu grosser Freiheit entwickelten Künstlers.

Wie beklagenswerth ist der Verlust der Silberplatten, die chedem die nun leeren Oeffnungen der Thürme füllten! Zählen wir sie, so hatte jeder der 8 kleinen runden Thürme deren zwei (macht 16); in dem Untergeschoss der grössern je eine (macht 8); im Obergeschoss derselben je 3 (macht 24, oder im Ganzen 48 gravierte oder getriebene Platten). Möglich dass, wenn die vier quadratischen Thürme keine Eingänge hatten, Bildwerke daran fehlten; dass an den 4 Vierpassthoren die vier grossen Propheten, an den 16 Thoren der runden Thürme die Evangelisten und Apostel standen; an den 24 obern Fenstern aber Engel als Hüter der himmlischen Stadt zu sehen waren. An der untern rosettenförmigen Deckplatte der Kettenkugel ist jedenfalls das Brustbild des Erzengels Michael eingraviert, der ein Spruchband hält, darauf die Worte stehen: *Nunc facta est salus et virtus.* (Nun ist das Heil und die Tugend gewonnen.)

Noch haben wir den verbindenden Kroneneif, das Sinnbild der Stadtmauer zu betrachten! Zwischen 3 durchbrochenen Ornamentstreifen sehen wir 2 Bänder mit einer Inschrift, die zugleich Erklärung und Stiftungs-Urkunde des Kunstwerks ist. Sie ist in romanischen Initialen geschrieben und lautet:

*Celica Jherusalem signatur imagine tali.  
Visio pacis certa quietis spes ibi nobis.  
Ille Johannes gracia cristi preco salutis,  
Quam Patriarche, quamque prophete, denique virtu  
Lucis Apostolice fundavit dogmate, vita  
Urben siderea labentem vidit ab aethra  
Auro ridentem mundo gemmisque utentem.  
Qua(m) nos in patria(m) precibus pia siste Maria.  
Cesar catholicus Romanorum Fridericus  
Cum specie numerum cogens attendere clerum  
Ad templi normam sua summit munera formam  
Istius octogene domini regale corone  
Rex pius ipse pie vovit solvitque Marie.  
Ergo stella maris astris prefulgida claris  
Suscipe munificum prece devota Fridericum  
Conregnatricem sibi junge suam Beatricem.*

# DAS ALTARWERK DER FAMILIE VON HACKENAY.\*)

## ALTCÖLNISCHE SCHULE.

Mittelbild 15 F. 10  $\frac{1}{2}$  Z. br. 3 F. 5  $\frac{3}{4}$  Z. hoch. Flügel 2 F. 5  $\frac{1}{2}$  Z. br.

Hierzu 3 Bildtafeln, von gleicher Höhe.

Ungachtet des Einflusses, den die flandrische Schule wie in ganz Deutschland, so auch in Cöln auf die Meister der Malerkunst ausgeübt, haben diese letzteren noch viel von ihrer Eigenthümlichkeit, die einst weithin die Kunst beherrschte, behalten. Unter andern tritt diess an dem Altarwerke hervor, das ich nach dem Stifter desselben (s. den Katalog des Museums von Cöln bei No. 166) benannt, das zu den hervorragendsten Leistungen der Schule gehört, für welches aber der Künstler noch nicht entdeckt worden ist.

Das Altarwerk besteht aus einem Mittelbild und zwei gleich hohen Flügeln, welche letztre innen und aussen gemalt sind. Das Mittelbild führt uns eine zahlreiche Gesellschaft von Männern, Frauen und Kindern vor, in ziemlich loser Verbindung unter einander, keinesfalls zu einer Handlung, oder für ein gemeinschaftliches Interesse vereinigt, so dass fast ein jedes nur für sich da zu sein scheint. Der Raum, in welchem sich die Gesellschaft befindet, gibt sich durch architektonisches Beiwerk, Säulenbündel mit Heiligen-Statuen, sowie durch den in der Mitte aufgespannten, kostbar verzierten Teppich als ein kirchlicher zu erkennen; wie denn auch ein Chor von Engeln, der theils auf dem obern Teppichrand Platz genommen, theils mit Flöten, Saitenspiel und Gesang ihn von beiden Seiten umfliegt, auf geheiligte Räume schliessen lässt. Freilich sehen wir rechts und links, und zwar weder durch offene Thüren, noch durch Fenster, in eine Stadt hinans, und in Gebäude hinein, in denen verschiedene Vorgänge unsere Aufmerksamkeit fesseln. Es sind nicht gleichgültige Vorgänge des täglichen Lebens, wie wir sie häufig auf altflandrischen Bildern treffen, obschon sie an den Eintritt ins Leben und an den Austritt aus demselben erinnern; aber wir bemerken leicht ihre beabsichtigte Beziehung auf heilige Geschichten und erkennen links die Darstellung im Tempel (mit dem anmuthigen Motiv, dass Simeon das Kind küsst), und rechts den Tod der Heiligen Jungfrau, in der üblichen Weise unter geistlichen Ceremonien.

Wenden wir uns nun zu den Hauptfiguren, so begreifen wir leicht, wie man für das Gemälde den Namen der Heiligen Familien (oder „Sippen,“ wie der o. g. Katalog sagt) ge-

\*) Es befindet sich im Museum zu Cöln, mit der Nummer 166. Ich habe die Zeichnung nach dem Original mit Hilfe einer Photographie hergestellt.

schöpft hat, so wie man freilich auch bei näherer Betrachtung erkennen wird, dass die Benennung der mit Christus nächstverwandten oder befreundeten Familien hierher nicht passt.

Den thronartigen Mittelsitz vor dem Teppich nehmen die H. Jungfrau Maria und ihre Mutter Anna ein, beide das (ganz unbekleidete) Christkind haltend, das sich mit Eifer nach der rechten Seite wendet, um der H. Katharina, die seiner Grossmutter zunächst sitzt, den mystischen Verlobungsring anzustecken. Grosse Gemüthsbewegung bringt die Händlung bei keiner der betheiligten Personen hervor: Maria nimmt keine Notiz davon, Anna sieht wild auf die Himmelsbraut hin, aber ohne sonderlich herzliche Theilnahme, und Katharina selbst hält sich in den Grenzen einer wohlthätigen Freude.

Zu jeder dieser drei weiblichen Gestalten gehört eine männliche hinter ihnen. Einigermässen verdrossen und gelangweilt legt sich Joseph mit beiden Armen auf die Rückenlehne des Thronessels hinter seiner jungfräulichen Gattin; hinter Anna steht Joachim, ihr Eheherr, und wendet sich mit vorwurfsvollen Mienen gegen den vornehm gekleideten fürstlichen Herrn hinter Katharina, der mit seiner entschiedenen, zur Schau getragenen Feindseligkeit sich als den im Heidenthum verharrenden Vater der dem Christenthum bis zum Tod durchs Schwert ergebenden Tochter kund gibt.

Katharina und Barbara gehören zu den Lieblings-Namenspatroninnen am Niederrhein, und kommen sehr häufig auf Votivbildern in Gesellschaft vor. Auch hier hat Barbara der Katharina gegenüber Platz genommen. Vertieft in das Gebetbuch auf ihrem Schösse scheint sie, wie die Bewegung der rechten Hand andeutet, über eine Stelle des Buches einen Zweifel zu empfinden. Der Mann hinter ihr, mit klaren und frommen Mienen, in einer Art Ordens- oder Einsiedlertracht, mit dem Stab in der Linken, scheint in Beziehung zur Heiligen als ihr Lehrer zu stehen.

Es übrigen noch die beiden Gruppen des Vordergrundes, die Frauen mit den Kindern und den dazu gehörigen Männern. Nach der Legende hatte Anna drei Töchter, die sämmtlich den Namen „Maria“ führten. Die eine von ihnen war an Joseph vermählt, die zweite an Alphäus, die dritte an Zebedäus. Die beiden Kinder des letztern waren die s. g. Donnerkinder, Johannes und Jacobus der ältere. Wir erkennen sie, den einen am Kelch, den er beschwört, als den Jünger Johannes, den andern an seinem Pilgerhut und Wanderstab als den ältern Jacobus; die Mutter, zu der Johannes wie inspiriert aufblickt, mag von ihrer Andacht ein wenig ermüdet sein; während der Vater mit Lebhaftigkeit nach der Verlobungsscene hinblickt. — Alphäus dagegen, an der andern Seite, sucht ausserhalb des Bildes einen Gegenstand für seine Theilnahme; indess seine Frau mit den vier Kindern beschäftigt ist, das jüngste trinkt, das zugleich nach einer Frucht langt, die ihm sein Bruder Simon (an der Säge in seiner Hand kenntlich), reicht; zum dritten mit Theilnahme sich wendet, der zu ihr spricht, und zugleich den vierten im Auge hat, den die Hutwalkerstange, mit der er spielt und die das Zeichen seines spätern Martyriums geworden, als den jüngern Jacobus kenntlich macht.

Gehen wir vor der nähern Betrachtung des Mittelbildes zu den Flügeln, um vorerst einen Ueberblick des Ganzen zu gewinnen! Auf dem rechten Flügel kniet der Donator, Herr

von Hackenay, in bürgerlicher Tracht und mit andächtiger Geberde nach dem Mittelbilde gerichtet; hinter ihm stehen seine Schutzpatrone St. Rochus und St. Dionysius. Im Hintergrunde eine Hafenstadt, Gebirge und eine Hütte im verfallenen Gemäuer, in welcher — zur Vorbereitung für das im Mittelbild daran sich reihende Bild von der Darstellung im Tempel — die Geburt Christi zu sehen ist.

Auf dem linken Flügel kniet, in ihr Gebetbuch versenkt, die Gattin des Stifters; hinter ihr stehen ihre Namens-Patroninnen, die Hl. Gudula mit der Laterne\*) und Elisabeth. Ausser Bergen, Burgen und einer Stadt im Hintergrunde sieht man die Himmelfahrt Mariä, in unmittellbarem Anschluss an ihren Tod auf dem Mittelbilde.

Die Aussenseiten der Flügel sind grau in grau gemalt und enthalten (nach Angabe des o. g. Katalogs) auf dem rechten Flügel einen Bischof und neun Heilige mit Dornen; zu deren Füßen die Stifter, drei Mönche und drei Knaben. Auf dem linken Flügel: die Hl. Gudula, Cäcilia, Helena und eine vierte Heilige; zu deren Füßen die Stifterin mit drei Nonnen und einem Mädchen.

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass der Meister dieses Altarwerks zu den bedeutendsten der alt kölnischen Schule gerechnet werden muss. Er verbindet in demselben die erste kirchliche Auffassung und streng architektonische Anordnung mit einer so natürlichen Darstellung, dass die einzelnen Personen und Gruppen aus dem Leben genommen erscheinen. In dem Contrast kindlicher Mienen und Bewegungen der künftigen Apostel mit der scheinbaren Würde ihrer Beschäftigung spielt ein leichter Humor; das Studium der Natur verleitet ihn nicht zum kunstgesetzlosen Naturalismus, wohl aber lehrt es ihn, der Wirklichkeit die Züge zu entleeren, die seinem Werk der Phantasie den Schein verlässlicher Wahrheit geben. So sind namentlich die Köpfe seiner Gestalten von einer bildnissartigen Individualität. Dazu hat er einen nicht gewöhnlichen Schönheitsinn für die Form, von welchem er sich vornehmlich bei den Frauenangesichtern leiten lässt: wie denn Maria Josephs, Maria Alphai und Katharina sehr lieblich von Angesicht sind; auch Barbara und die weiblichen Heiligen der Flügelbilder lassen es daran nicht fehlen. Wo seine Physiognomien weniger schön erscheinen, scheint es beabsichtigt zu sein, um den Ausdruck nur bestimmter hervortreten zu lassen. Es kann wohl sein, dass er bei der Mutter der Donnerkinder an die dumme Frage von ihr an Christus, wie das Evangelium sie berichtet, gedacht hat. Den eigensinnigen Trotz des Vaters von Katharina gegen das Christenthum hat er mit eben so grosser Entschiedenheit hervortreten lassen, als bei Joseph die Unzufriedenheit mit der Rolle, die er in der heiligen Geschichte zu spielen hat, und die nun einmal die alte Kunst fast ohne Ausnahme mit Ironie behandelt.

Scheint er aber wirklich hier und da Gefahr zu laufen, aus der Tonart heiliger, oder kirchlicher Darstellung zu fallen, so hat er durch die Anordnung im Ganzen den Gesamteindruck einer überirdischen Vorstellung festgehalten. Der prachtvolle Thron, die Engelchöre in der Höhe, die Aussicht in sonnige Fernen, halten die poetische und religiöse Stimmung

\*) Dass in meiner „Deutschen Kunstgeschichte“ der Setzer durch Weglassung einiger Worte aus dieser Heiligen eine H. Laterne! gemacht, habe ich erst jetzt bemerkt.



fest. Dazu kommt der strenge Styl der Zeichnung, vornehmlich der röhrenartigen, scharfgebrochenen Falten, wie er aus der flandrischen Schule in die kölnische übergegangen, und wie er ganz besonders die naturalistische Wirkung der Anwendung von Zeitrachten modificirt, in denen wir die heiligen Gestalten der Vergangenheit in die unmittelbarste Gegenwart (des Künstlers) versetzt sehen.

Auffallend ist übrigens der Unterschied, den der Künstler zwischen den Mitgliedern der heiligen Familien aus Jesu Zeit in Betreff der Bekleidung und den Heiligen einer spätern Zeit macht, so dass — den Turban etwa des Zebedäus abgerechnet — jene wohl in der von ihm gewählten Tracht zu denken sind. Anders verhält es sich mit einem Unterschied, den der Maler in der Vertheilung von Heiligenscheinen macht. Sämmtliche Männer, St. Joseph nicht ausgenommen, gehen leer aus, ebenso die beiden Schwestern der Mutter Jesu, während wiederum deren Kinder — bis auf das jüngste — gleich dem Christkind den Strahlenimbus haben.

Das Colorit ist sehr leicht, die Carnation rosig mit ins Grau fallenden Schatten, aber sehr durchsichtig. Es herrscht eine Harmonie, wie sie bei vorwiegend hellen und ganzen Farben, prächtig verzierten Gewändern, ohne grosse Gegensätze von Licht- und Schattenmassen und vermittelnden Abstufungen möglich ist. Und gerade das Colorit ist es, was den Weg zu dem noch unbekanntem Meister zu zeigen scheint. Der Meister vom „Tod der Maria“ in der Pinakothek zu München hat diese rosige Carnation, das helle Colorit, den flüssigen, durchsichtigen Farbonauftrag; aber eine ganz andere, bereits in die Renaissance übergehende Zeichnung. In der Pinakothek sind ein Paar kleine Flügelbilder von derselben Hand; und im Museum von Köln ist ein kleines Triptychon (No. 167) mit den Hh. Katharina und Dorothea (im Mittelbild) und den Donatoren mit ihren Schutzheiligen auf den Flügeln, die ich ebenfalls für Arbeiten desselben Meisters halte, in welchem ich den Vorgänger und Lehrer des Meisters vom Tode der Maria zu erblicken glaube.

# DIE KLAGE UM DEN LEICHNAM CHRISTI VON DEM MEISTER VON WERDEN.

4 F. 7 Z. h., 3 F. 1½ Z. br.

Hierzu eine Bildtafel.

Dieses Gemälde ist das Mittelbild eines Triptychons, das sich im städtischen Museum zu Köln a. Rh. (unter 127 bis 131) befindet und im Katalog als „Kreuzabnahme von dem Meister der Lyversbergischen Passion“ bezeichnet ist. Aus einem Gemälde-Cyclus, dem Leben der Maria, von demselben Meister in der Pinakothek zu München, haben die „Denkmale“, Band VII. Malerei S. 3. ein Blatt gebracht, das aus einer früheren Zeit desselben zu stammen scheint. Das gegenwärtige übertrifft jenen Cyclus in allen Beziehungen, wesshalb es gerechtfertigt erscheinen wird, mit demselben auf den Meister noch einmal zurückzukommen. Leider haben wir keinen Namen für ihn, und sind wie bei so vielen Werken unsrer ältern Meister zu einer umschreibenden Bezeichnung gezwungen. Wenn ich diejenige des angeführten Katalogs nicht wählte, so geschah es, weil ich von der im VII. Bande angenommenen nicht wohl abgehen konnte, ohne eine Verwechslung zu veranlassen, und ich bin dort der Bezeichnung von Passavant gefolgt, der sich um die Kenntniss der altniederdeutschen Kunst anbestreitbar grosse Verdienste erworben, um nicht durch eine andere Benennung Verwirrung in die ohnehin noch immer mancher Aufklärung bedürftige Geschichte jener Kunstperiode zu bringen.

Wenn ich auch den Gegenstand des Bildes anders bezeichne, als der Katalog, so wird mich dieses rechtfertigen, das nicht den Act der Kreuzabnahme, sondern die darauf folgende Scene, und zwar in einer allgemeinen, lyrischen Auffassung, als fromme Klage über den Tod Jesu darstellt. Dafür spricht die Gegenwart der Apostel Andreas und Jacobus d. Ae., denen man sonst nicht bei der Kreuzigung Christi begegnet, und die unmittelbare Theilnahme des Stifters vom Bilde, der die Hand des Leichnams fasst und die Lippen dem blutigen Arme zum Kuss nähert.

Ausserdem sind nur noch zugegen Joseph von Arimathia und Nicodemus, die den Leichnam halten, Maria und Johannes, die auf ihn herabschauen.

Die Anordnung zeigt uns einen sehr verständigen Meister, der die Gesetze der Symmetrie zugleich zu achten und zu mässigen verstanden. Die Blicke des Beschauers werden sogleich auf den Hauptgegenstand, den toten Heiland gelenkt, der nahebei die ganze Breite des Bildes einnimmt. Da Joseph den Leichnam unter den Achseln, Nicodemus unter den Füssen fasst, so konnte die fast horizontale Lage des Todten die Gruppe leicht in eine zu gleichmässige Höhe bringen, was der Künstler dadurch vermieden, dass er Nicodemus mehr

in den Vordergrund, Joseph mehr zurückgestellt hat. Dafür stellte er nun aber Jacobus hinter Nicodemus und auf eine leichte Erhöhung; Andreas aber vor Joseph; so dass im Spiel der Gegensätze eine weitere Angleichung gewonnen wurde. Zur Ausfüllung aber der zwischen heilen Gruppen entstandenen Lücke wählte er Maria und Johannes und zwar auf einer Erderhöhung, so dass sie ungeachtet ihrer knieenden Stellung das Ganze pyramidal abschliessen. Weniger glücklich ist die Einführung des Stifiers in die Composition, in deren Gruppierung er sich nicht fügt, und gegen die er noch obendrein durch die gewählten sehr verkleinerten Proportionen störend contrastiert. Die reiche Landschaft bildet dagegen einen milden Gegensatz und der Goldgrund, statt der Luft, enthebt die Scene der blossen Wirklichkeit.

Denk auf diese arbeits der Meister, der Richtung der flandrischen Schule gemäss, aus der er hervorgegangen, mit allen ihm zu Gehor stehenden Kräften hin. Namentlich ist in der Portraitbildung des Stifiers und in den Zügen der Idealgestalten nicht der mindeste Unterschied: beide sind mit grosser Gewissenhaftigkeit, mit möglichster Treue, wie mit gutem Verständniss der Natur, d. h. dem Modell nachgebildet; dasselbe gilt von dem Körper Christi, der als eine fast ängstliche Nachahmung der Wirklichkeit sich verrath. Dabei aber bleibt der Künstler der Gefahr fern, in welche der Naturalismus so leicht verfallt: keine seiner Gestalten hat eine widerliche Bewegung, keine Physiognomie einen unedeln Zug; ja bei Maria tritt ein entschiedener Schönheitsinn zu Tage. Den stärksten Gegensatz aber gegen die naturalistische Formengebung bildet der strenge Styl in der Zeichnung der Gewänder, der übrigens hier weit entfernt ist von der Zersplitterung der Massen in kleines Faltengeknitter.

Inzwischen ruht der Hauptwerth des Werks in dem tiefen und wahren Gefühl, das aus allen Zügen und Bewegungen spricht, in dem Ausdruck des schmerzlichen Mitgeföhls, das die vorgestellten Leidtragenden beseelt und das in gleicher Weise aus erfüllen muss bei dem Gedanken an die ungerechte und grausame Hinrichtung des grössten Wohlthäters der Menschheit, das aber wesentlich gemildert ist durch die Auffassung nicht eines eben stattfindenden Vorganges, sondern durch den Gedanken an denselben, der in ferner Vergangenheit liegt und dem die Gründung der neuen Religion gefolgt ist.

Dieser das ganze Bild beherrschenden Stimmung entspricht auch die klare, lichte Färbung, die den harmonischsten Eindruck macht. In dem (noch ursprünglichen) Rahmen des Bildes steht: Anno Dñi. M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup> octogesimo nona die mensis novembris venerabilis dominus magister gerardus de monte artium magister ac sacrae theologie eximius professor animam suam creatori suo reddidit ipse annis quadraginta duobus rexit in facultate theologia insignis universitatis coloniensis. sit anima eius commendata piis transeuntium orationibus. amen.

Die Flügelbilder, das eine mit einem Donator aus der Familie des Vorhergehenden, und dem H. Andreas, vom Jahre 1499, das andere ebenfalls mit einem Donator und dem H. Andreas vom Jahre 1508, so wie die Aussenseiten derselben mit der Verkündigung Mariä sind nicht von dem Meister des Mittelbildes selbst, aber — freilich als schwächere Leistungen — aus seiner Schule hervorgegangen.

# JERUSALEM UND BABEL

## VON EDUARD BENDEMANN.

Hierzu eine Bildtafel.

Der ungeachtet aller Niederlagen immer von Neuem aufgenommene und beharrlich fortgesetzte Vertheidigungs-Kampf des Monotheismus, als dessen Hüter und Träger das jüdische Volk in der Weltgeschichte dasteht, gegen den Polytheismus, der mit der Gewalt der Sinnentlust und der Waffen den Erdkreis beherrschte, und der jenem gegenüber in Assyrien seinen Hauptsitz hatte und in der babylonischen Gefangenschaft der Juden sein äusseres Uebergewicht über diese bethätigt hatte, bildet die Hauptquelle für die Hoffnungen des israelitischen Volkes und für die begeisterten Anschauungen und Vorhersagungen seiner Propheten von dem endlichen Sieg und der alleinigen Macht Jehova's.

Geistvoll und schön hat Eduard Bendemann diesen Gegensatz, unter Zugrundlegung zweier Stellen aus dem Jesaias, zur Anschauung gebracht in einer Zeichnung, von der wir eine Nachbildung mittheilen nach einer Photographie, die uns der Künstler freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Drei Hauptabtheilungen zeigt die Composition: rechts den Sturz Babylons, links die Befreiung Jerusalems, und über beiden den Erzengel Michael und andere Sendboten Gottes, die Vollstrecker seines Wortes. Jesaias (Cap. 47) lässt Gott sprechen: „Ich habe meine Gerechtigkeit nahe gebracht; sie ist nicht ferne und mein Heil säumt nicht; denn ich will zu Zion das Heil geben und in Israel meine Herrlichkeit! Herunter, Jungfrau, du Tochter Babel, setze dich in den Staub, setze dich auf die Erde; denn die Tochter der Chaldäer hat keinen Stuhl mehr. Man wird dich nicht mehr nennen, du Zarte und Lüstlin!“

Der Erzengel mit dem gezückten Schwert in der Rechten und hoherhobener, machtverkündender Linken ist der Träger des vernichtenden Wortes, das seine himmlischen Genossen mit Blitz, Schwert und Lanze zur Ausführung bringen. Erschreckt blickt die gekrönte Zarte und Lüstlin empor und sucht sich am zusammenbrechenden Thron zu halten; niedergeschmettert am Boden liegen ihre Diener und Dienerinnen, ihre Becher der Lust sind geleert, ihre Kraft, selbst zur Sünde, ist erschöpft; sie versuchen Widerstand mit eitler Drohung, und Rettung von den fallenden Götzenbildern im Tempel, dessen Säulen in Trümmer stürzen.

Aber an Jerusalem ergeht ein anderes Wort Gottes aus dem Munde des Jesaias (Cap. 52): „Mache dich auf, mache dich auf, Zion! Ziehe deine Stärke an! Schmücke dich herrlich, du heilige Stadt Jerusalem! Denn es wird hinfort kein Unbeschnittener oder Unreiner in dir regieren! Mache dich aus dem Staube, stehe auf, du gefangene Jerusalem! mache dich los von den Banden deines Halses, du gefangene Tochter Zion!“

Zu unserer Linken sehen wir am Boden vor dem Thron die eben noch gefangene Tochter Zion sitzen; aber die Fesseln sind gesprengt; noch ungläubig blickt sie auf die Zeichen ihrer Befreiung, und zwischen Freude und Dank zögert sie, sich zu erheben. Aber Jesaias ruft ihr zu: „Mache dich auf, Zion!“ und Hesekiel verkündet das Wort Gottes: „Ich will dich aus den Heiden holen und dein Volk versammeln und dich in dein Land führen!“ Und Jeremias sagt zu Zion: „Der Herr verstört Babel, er verderbt sie mit grossem Geschrei und Getümmel, dass ihre Wellen brausen, wie die grossen Wasser.“ Daniel aber liegt noch im Gebet vor dem Herrn um die Errettung Jerusalems, wo ihm Sieg und Frieden und königliche Macht für Zion von oben verkündet wird.

Gras wächst auf den Mauern des zerstörten Jerusalems; aber die Pfeiler und Bogen sind noch nicht ganz zerfallen; der Wiederaufbau ist nicht unmöglich. Aber der Neubau, den die Propheten verkündigt, ist nach christlicher Anschauung ein anderes neues, ein himmlisches Jerusalem, das ein prophetisches Auge aus später Nachkommenzeit geschaut, und zu welchem der Weg bezeichnet ist im Evangelium des Johannes (Cap. 15), wo Christus spricht: Ich bin ein rechter Weinstock. Einen jeglichen Reben an mir, der nicht Frucht bringet, wird er wegnehmen; und einen jeglichen, der da Frucht bringet, wird er reinigen, dass er mehr Frucht bringe. — Wer nicht in mir bleibet, der wird weggeworfen wie ein Rebe, und verdorret und man sammelt sie und wirft sie ins Feuer, und muss brennen.“

Die Hinweisung auf das Ende der Herrschaft des Heidenthums und auf die Zukunft des Reiches Gottes durch Christus hat der Künstler nur leise angedeutet in symbolischer Weise durch Reliefs an einem Pfeiler, der die Gruppen von Zion und Babel scheidet. In dem Obertheil sieht man Engel den Weinstock pflegen und Früchte sammeln; darunter die unnützen Reben den Flammen übergeben; im Untertheil stellt das Relief die drei christlichen Haupttugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung, vor, die Wegweiser in das himmlische Jerusalem.

Diese treffliche Composition Bendemanns ist zur Zeit nur ein Entwurf, was ich besonders hervorhebe, um etwaigen Bemerkungen gegen Zeichnung und Anordnung im Einzelnen zu begegnen, welche leicht bei der Ausführung im Grossen, die man — namentlich als Frescobild — mit Freuden begrüssen müsste, ihre Berichtigung finden würden.

# EIN THEATERVORHANG VON BONAVENTURA GENELLI.

10 F. 10 Z. Ired. 8 F. 1 Z. hoch.

Hierzu 1 Bildtafel.

Ein Classiker von höchsteigenthümlichem, fast herbem Charakter, hat Bonaventura Genelli der Welt Werke geschenkt, an denen Viele, namentlich diejenigen theilnahmslos vorüber gehen, die nur im Reiz eines harmonischen Farbenspiels, wenigstens nicht ohne denselben, die Aufgabe der Malerei gelöst finden. Und doch haben sie einen Werth, der selbst durch das köstlichste „Farbenbouquet“ nicht erhöht werden könnte: als Conception und Composition durch Gedankenfülle und Schönheit der Anordnung. Das Blatt, das wir hier mittheilen, ist einem grossen Gemälde in der Galerie des FÜRSTEN v. SCHACK in München entnommen, und zwar dem mittleren Theil desselben. Der für einen Theatervorhang bestimmten Composition liegt der Gedanke zu Grunde, den Zuschauer im Theater schon vor Eröffnung des Stücks mit den Mächten bekannt zu machen, die in den aufzuführenden dramatischen Dichtungen eine Rolle spielen. Der Künstler hat seinen Gedanken auf dem von zwei Genien gehaltenen breiten Tuche angedeutet in den Worten:

Der Leidenschaften wüstes Heer, dem Schoos der alten Nacht entstammt,

Die stille Schaar der Tugenden, vom Licht geboren, lichtumflammt,

Der Nemesis, des Fatums Walten — Ihr schaut es hier in Traumgestalten.

Weiter hat er zu dem Gemälde folgende Erklärung selbst gegeben:

„Unter dem flatternden Tuche sitzt auf dunklem Gewölk die Nacht, umgeben von ihren Töchtern, den Leidenschaften: (von der Linken zur Rechten) Stolz, Geiz, Faulheit, Schlemmerei, Wollust, Neid und Zorn.

Ueber dem Tuche ist das Licht (*Ἥλιος*, der Tag) dargestellt, umgeben von den Kindern desselben: (ebenfalls von der Linken zur Rechten) Hoffnung, Glaube, Liebe, Mässigung, Stärke, Gerechtigkeit und Weisheit. Alle diese Gestalten sind singend gedacht, in den Anblick ihrer Mutter, des Lichts, versenkt, welche Blumen anstrennend über ihnen schwebt.

Dem Beschauer zur Linken ist das Fatum, zur Rechten Nemesis dargestellt; erstere die Unthaten der Menschen verzeichnend, letztere, begleitet vom Greifen, der Unthat mit dem Schwerte folgend.

Dem Stolz ist der Pfau gesellt; der Geiz klammert sich an den Geldsack; die Schlemmerei, in Gestalt einer Bacchantin mit der Rohrpfife, lehnt sich an einen Weinschlauch; die Faulheit hat sich im Schoos der Nacht bequem gemacht; die Wollust lässt sich auch von ihr decken; der Neid sieht schein auf die Bevorzugte und der Zorn ist im Begriff, mit der Fackel der Zwietracht Unheil anzurichten.

Ueber der Nachtseite des Lebens sehen wir die Kinder des Lichts: die Hoffnung mit dem Anker, den Glauben mit dem Evangelium, die Liebe, an die sich eine liebebedürftige Seele

schmiegt; die Mässigung, die jeder zu heftigen Bewegung den Zügel spüren lässt; die Tapferkeit im Waffenschmuck; die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage und die Weisheit mit der Krone Salomo's.“

Wer Genelli's Werke kennt, wird auch leicht erkennen, wie sehr er sich in dieser rein symbolischen oder vielmehr allegorischen Darstellung in Stellung, Haltung und Bewegung der Gestalten zu mässigen verstanden, und wie er die Linien der Schönheit glücklich gefunden. Von grossartigem Ernst ist die Gestalt der Nacht, wie sie mit mächtigem Flügelschlag alles zu überschatten sucht, was ihr Schleier nicht deckt; gleich dem Licht in leichter Bewegung schweift die Gestalt des Tages über denen, die gern im Lichte leben. Das Schwert in der Linken des Fatums erweckt wohl eine berechtigte Frage: „warum nicht in der Rechten?“ sowie die zweite nach dem Symbol des Greifen, der in der Mythologie wohl dem Bacchus, aber nicht einer Schicksalsmacht gesellt wird; ebenso wird wohl die heftigere Bewegung dieser das Verhängniss repräsentierenden Gottheit gegenüber der ruhigen Gestalt der strafenden Gerechtigkeit auffallen; beide aber bewirken dennoch, obschon mit verschiedenen Kräften, das Gleichgewicht zwischen Tag und Nacht, zwischen Leidenschaften und Tugenden.

Die Nothwendigkeit, die Figuren auf ein sehr kleines Mäss zurückführen zu müssen, wenn ich dem Bilde eine Stelle in den „Denkmalen“ sichern wollte, hat mich verhindert, die stylisierte Zeichnung der Formen, sowie den Ausdruck der Mienen so deutlich hervorzuheben, als ich es wohl gewünscht hätte; aber ich habe auch ausserdem verzichten müssen, den ganzen Inhalt des Gemäldes zu geben, wodurch natürlich erst der Gedanke des Künstlers zu seinem vollen Ausdruck kommt. Seine Beschreibung aber will ich mit des Künstlers eigenen Worten hinzufügen.

„In den Einfassungen dieser Composition erblickt man linker Hand den Genius der Schauspielkunst, sich an den Genius der Natur lehnd. Dieser Gruppe gegenüber sind Scherz und Ernst dargestellt.

Auf dem untern Rande des Vorhanges sieht man einen Schauspielerzug, um in einem Städtchen das Auto von der Hofhaltung des Todes zu spielen. (Diese Idee ist aus dem Don Quixote genommen.) Dem Zuge voran ziehen einige Spassmacher, dann ein Karren mit dem Tode und einem zu Pferde sitzenden, seine Rolle memorierenden Teufel — ein Ritter, Engel, Kaiser und Papageno, auch Tänzerinnen, dann eine Blumen pflückende Ophelia. — Eine im Lauf gestrauchelte Königin, verfolgt von Don Juan und Leporello. — Dem Beschauer zur Rechten sieht man einen zweiten Triumphkarren, dem voran Othello geht. Von diesem Wagen herab unterhält sich Falstaff mit Don Quixote, Sancho, Mephisto und Faust. Den Schluss des Zuges machen die Jungfrau von Orleans, Saladin und Nathau. Die Amoren auf den Pferden sind Schauspieler-Kinder.“

Der Grund des Gemäldes ist grau, unterbrochen nur von Strahlen die vom Haupte der Gestalt des Lichts ausgehen. Das Kleid des Tages ist lichtgrau, das der Nacht dunkelgrau. Sämmtliche Gewandfarben sind sehr bescheiden im Ton; die Carnation durchgängig von fast gleichem Localton ohne Gegensätze. Man sieht, dass der Künstler nicht auf eine Harmonie durch mannichfache Farbenzusammenstellung hingearbeitet hat; aber es ist auch kein disharmonischer Zug im Bilde, sondern die Ruhe der Plastik.

## DAS VOTIVGEMAELEN DES GERARD DAVID IN ROUEN.

7 F. 4 Z. breit, 4 F. 1 1/2 Z. hoch.

Hierzu 1 Bildtafel.

Am Schluss unsers Werkes haben wir noch die Freude, von einer Eroberung im Gebiet der deutschen Kunstgeschichte Zeugniß ablegen zu können, wie keine zweite gemacht worden ist, seit sich der Kunstforschergeist den Werken deutscher Malerei zugewendet hat: Nicht nur ist zu vorher kaum bekannten, hochausgezeichneten Werken der Name ihres Künstlers entdeckt, sondern auch zugleich sein allervortrefflichstes Gemälde, der Gipfelpunkt der altflandrischen Schule, und zwar in vollkommener Erhaltung aufgefunden worden.

Bereits im XI. Bande S. 21 der Denkmale habe ich ein Werk dieser Schule veröffentlicht, das sich in Genua befindet, und das zu den vorzüglichsten Leistungen derselben zu zählen ist. Von demselben noch unbekanntem Meister fand ich sodann in Wien einen Hausaltar, dessen Bilder ich in diesem Bande S. 7. veröffentlicht habe. Danach sah ich in einer Ausstellung altflandrischer Gemälde in Brügge, die der Engländer Weale veranstaltet hatte, die Photographie nach einem Gemälde, in der ich ebenfalls sogleich den unbekanntem Meister von Genua erkannte. Von Mr. Weale erfuhr ich, dass das Gemälde in der öffentlichen Sammlung zu Brönn sei. Diess veranlasste mich, nach Rouen zu reisen und eine Zeichnung nach demselben zu machen, die, von Herrn Hermann Walde gestochen, bestimmt ist, das Schlussblatt der „Denkmale deutscher Kunst“ zu sein.

Auf einem mit einem rothen Teppich überdeckten Thronessell sitzt Maria, eine Sternkronen auf dem Haupt, dessen aufgelöstes Haar weit über die Schultern herabwallt. In ein dunkelgrünes Untergewand gekleidet, in einen weiten Mantel von gleicher Farbe gehüllt hält sie das Kind, das ein weißes Hemdchen anhat, und mit beiden Händen eine hellgrüne Traube hält, die ihm die Mutter dargereicht, auf ihrem Schöß. Kopf und Gestalt derselben sind ganz von vorn genommen, ohne irgend eine Bewegung nach oben oder unten, ausser der der niederblickenden Augen; auch das Kind scheint mitten in einer Bewegung inne zu halten, als ob irgend ein Vorgang es dazu veranlasste. Auch lässt uns der Künstler einen solchen errathen: hinter dem Stuhl der Maria zu jeder Seite steht ein Engel, der eine die Lante, der andere die Geige spielend, beide in weissen Gewändern, und mit ausgebreiteten weissen Flügeln. Ihrem Spiel, scheint es, gilt die Aufmerksamkeit. Neben Maria zu beiden Seiten sitzen Gruppen von weiblichen Heiligen am Boden, die meistens an ihren



Attributen kenntlich, die theilweis sehr eigenthümlich angebracht sind. Der Madonna zur Rechten sitzt zunächst Agnes mit ihrem Lamm neben Katharina, die man an der aus Rädern zusammengesetzten Krone erkennt. Sie wird in ihrer aus dem Gebetbuch in ihren Händen geschöpften Andacht durch eine Bemerkung von Agnes unterbrochen, die diese ihr zuflüstert, ohne — wie man sieht — die herrschende Stille zu stören. Agnes hat über einer Haube von Goldstoff ein dunkelvioletttes Kopftuch mit einem Goldrand, und ein warmgrünes Kleid mit braunen Pelzaufschlägen an. Katharina ist in ein kirschrothes mit Hermelin gefüttertes Obergewand, das im Licht ins Gelbe spielt, und in ein hellbraunes Untergewand gekleidet. Hinter ihr sitzt Dorothea mit dem Rosenkörnchen, mit niedergeschlagenen Augen, aufgelöstem Haar, in einem blauen Kleid mit schwarzem Kragen. Hinter Agnes sieht man noch eine nicht kenntlich gemachte Heilige und hinter dem Engel mit der Laute, die Zange in der Rechten, Agathe in röthlich braunem Kleid. Zur Linken Marias sitzt zunächst eine Heilige aus Brügge, Godoleva, im J. 1050, auf Anstiften ihres Gatten, erdrosselt, worauf das zusammengeknotete Halstuch deutet. Sie trägt ein dunkelcarmoisinrothes Kopftuch und ein schwarzes Kleid, und ist ganz in ihr Gebetbuch versenkt, während Barbara neben ihr wohl auch das Buch aufgeschlagen auf ihrem Schöss hält, aber ihre Gedanken darüber hinauszuweichen lässt. Am goldenen Reif, der ihr Haupt schmückt, ist ihr Kennzeichen, der Thurm, angebracht. Lang wallt ihr Haupthaar über den Rücken hinab. Ihr Kleid ist von warmgrüner Farbe und hat einen breiten Goldstoffbesatz und an den kurzen Aermeln einen Pelzaufschlag, und einen schwarzen goldengeränderten Kragen. Das Unterkleid, von dem nur die weiten, langen Aermel sichtbar sind, schillert vom Chamois ins Blau. — Hinter Barbara sitzt Lucia, mit den Augen, den Zeichen ihres Martyriums, in den Händen, ihre Blicke aufs Christuskind gerichtet. Sie hat ein dunkelblaues, hellblau gefüttertes Kopftuch über ihrer Haube von Goldstoff, und ein lackrothes gemustertes Kleid mit blaugrünem Futter. — Zwischen Barbara und Godoleva hat, mit der Orgel hinter sich, Cécilia Platz genommen und schaut nach Lucien hin; zwischen Maria und dem geigenden Engel sieht Christina, mit der Zange in der Rechten, nach dem Beschauer vor. — In dem männlichen Bildniß zur Linken, und dem weiblichen (schwarz gekleideten mit weissem Kopftuch) erkennen wir die Stifter des Bildes.

Die Carnation ist durchgängig warm ohne auffallende Gegensätze der Töne, mit leichter Wangenröthe, ohne Glanzlichter, mit bräunlichen, durchsichtigen Schatten. Die Modellierung ist vollkommen, aber ebenfalls ohne Effect-Gegensätze. Die Ausführung ist an Sorgfalt und allseitiger Vollendung nicht zu übertreffen. Von entzückendem Feingefühl für die Form ist die Zeichnung, so dass sich z. B. ähnlich gezeichnete Hände schwerlich bei einem andern Meister der Schule finden, wozu noch die ebenso feine Motivierung der Bewegungen selbst jedes Fingergliedes kommt. Der Styl ist unverkennbar realistisch, doch ist die Natur in grossen Zügen aufgefasst, so dass sie in keinem Gegensatz steht zu dem in grossen Linien und Flächen gehaltenen Faltenwurf und der gesammten Anordnung der Gewandung. Sprechend sind die Charaktere, und bei einigen, wie bei Katharina, Godoleva, Barbara, ist der Schönheitssinn überwiegend. Lebende Vorbilder haben freilich die Hand hier und da vom Ideal abge-

lenkt, was namentlich bei der Madonna und beim Christkind der Fall gewesen sein dürfte. Allein diese kleinen Ausstellungen verschwanden vor dem in all seinen Theilen vortrefflichen und mit überlegenem Talent durchgeführten Werke. Die Klarheit der Anordnung, das Gleichgewicht der Massen in der Gruppierung, die edle ruhige Haltung aller Gestalten, verbreiten über das Ganze den Ausdruck des Friedens, eine harmonische, sonntägliche Seeleneinstimmung, so dass wir darin die Aufgabe eines unmittelbar zum Gemüth sprechenden Andachtbildes in vollkommener Weise gelöst sehen.

Was nun die Geschichte des Bildes betrifft, so ist es im J. 1803 vom Musée de Paris an das Musée de Rouen gegeben worden. Im Inventar des Louvre ist es bezeichnet, als vom Emigré Mr. Miliotti angekauft, und als ein Werk von „Hemling“ aufgeführt. Später wurde es dem Van Eyk und zuletzt sogar dem Joh. Mabuse zugeschrieben. Woher es Miliotti erhalten, war nicht bekannt.

Es war dem englischen Kunstforscher, Mr. Weale, vorbehalten, die Geschichte des Gemäldes bis zu seinem Ursprung und Urheber zu verfolgen. Er fand in Arras ein mit Kreide gezeichnetes männliches Bildniss, das mit dem des Stifiers auf dem Bilde von Rouen übereinstimmt, und das die Unterschrift trägt: Gerard David. Sodann fand er im Stadtarchiv von Brügge folgende Nachrichten: Gerard, Sohn von Jan David, geb. in Oudewater im südlichen Holland um 1450, war um 1483 ein Maler in Brügge, und wurde am 14. Jän. 1484 als freier Meister in die Corporation S. Lucas aufgenommen, in der er in den Jahren 1488, 1495, 1496, 1498, 1499, „Vinder“ (d. i. Schiedsrichter), 1501 — 1502 „Doyen“ (Vorstand) war. 1496 verheiratete er sich mit Cornelia Cooop, eines Goldschmieds Tochter aus Middelburg. 1508 wurde er Mitglied der Bruderschaft Notredame del' arbre sec, und der St. Johannes- und Lucas-Malergilde von Eeckhout; 1515 wurde er in die St. Lucas-Gilde in Antwerpen aufgenommen; 1509 stiftete er ein Altargemälde in die Kirche der Carmelitininnen in Brügge, und hat auch den Nonnen dieses Klosters unverzinslich Summen geliehen. Er ist 1523 gestorben, liegt in Notre-Dame zu Brügge begraben, und hinterliess eine Tochter Barbara.

Das Carmelitininnen-Kloster ist 1785 aufgehoben, seine Kunstschatze und Möbel sind versteigert worden, bei welcher Gelegenheit das Gemälde Gerards von einem Herrn Berthels um 51 Brabanter Gulden erstanden worden, der es später an Miliotti verkauft hat. Es hat sich aber das Inventar der Mobilien des Klosters von 1526 erhalten, und darin ist das Bild des Meisters Gerard von 1509 beschrieben; so dass, da die Beschreibung genau zum Bilde in Rouen passt, die Geschichte von diesem aufs Genaueste fest, Gerard David als sein Urheber ausser Zweifel gestellt ist.

Gerard David, in welchem wir unbedenklich den durchgebildetsten Meister der altflandrischen Schule zu verehren haben, war — ungeachtet der Auszeichnungen, die seine Zeitgenossen seiner Kunst wie seinem Charakter geschenkt, — so gut wie vergessen. Guicciardini (Description de tous les Pays Bas, Anvers 1581, p. 151) nennt ihn einen trefflichen „Illumi-

neur“; Vasari führt ihn unter den niederländischen Miniaturmalern auf; Van Mander weiss von ihm nur, dass Peter Pourbus ihn als einen ausgezeichneten Maler gepriesen. Sehr wahrscheinlich ist er der „Gerard von Gen“ den der Anonymus des Morelli als einen der Miniaturmaler des Codex Grimani nennt.

Im Museum von Brügge sind noch 2 treffliche Gemälde von ihm, über deren Urheber man auch bisher ganz ungewiss gewesen: „Das Urtheil des Cambyses“ vom J. 1488 zwei Tafeln, und das Triptychon mit der Taufe im Jordan, das bisher als ein Werk Memlings galt. Weale schreibt ihm noch ein Triptychon mit der Kreuzabnahme in einer Kirche von Brügge zu. In die Pinakothek von München ist seit Kurzem aus dem Depôt in Schleisheim ein kleines Gemälde gekommen, Madonna mit dem Kind von heiligen Frauen umgeben, von denen Katharina dem Christuskind den Ring reicht, ein Bild, das alle Merkmale der Weise der Auffassung, Darstellung, Zeichnung, des Styls, des Colorits und der Ausführung von Gerard David hat, so dass ich es mit Zuversicht als sein Werk bezeichnen kann.

---



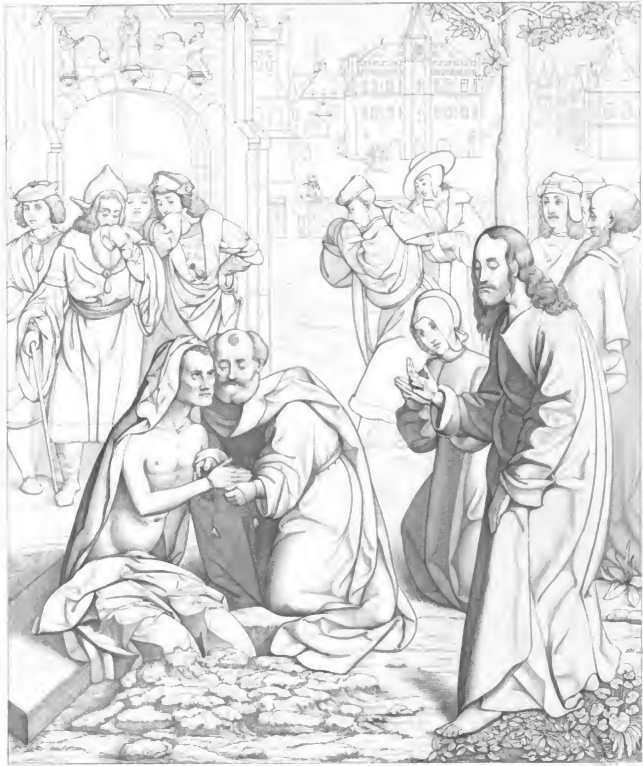
LA MONTÉE AU CALVAIRE





ST. CATHERINE OF SIENA AND ST. MARTIN OF SIENA





1875





ANGEL OF DEATH



ST. MICHAEL AND ST. MARTIN





EMIN HAYDAR.

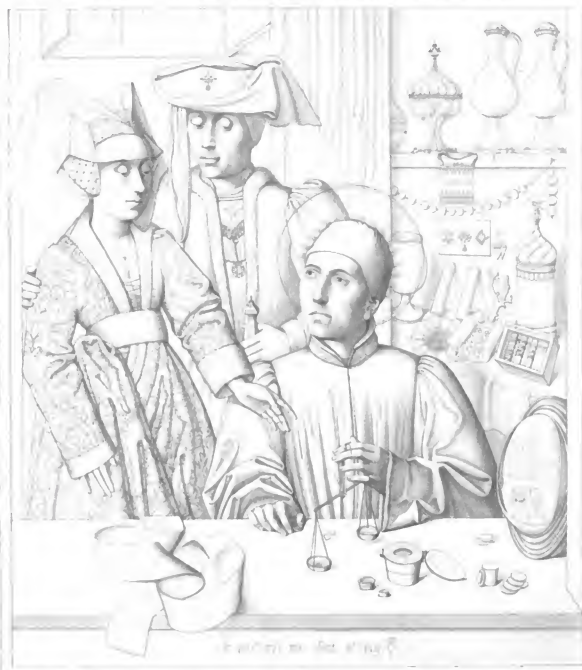


CRUCIFIXION OF CHRIST



WÄRDIGUNG VOM BISTUM DES BARTHOLOMÄUS





APOTHECARY

1500











DES ANCIENS DE LA PALESTINE ET DE LA SYRIE



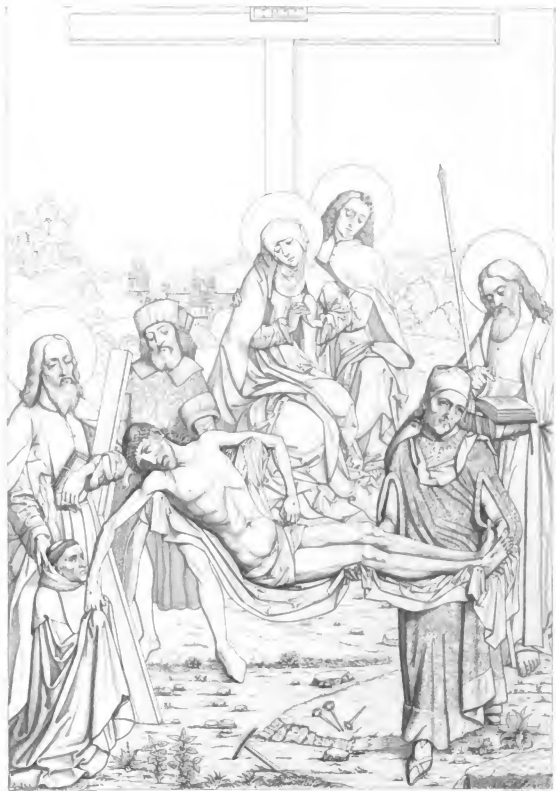






10. KRAJINA IZ DOKUMENTA - NA SKRIBAL





DESCENT FROM THE CROSS





THE DEPARTURE OF THE KING





W. H. WOODS & COMPANY, N.Y.





THE 'GOLDEN AGE' OF THE WOMAN





# CHRONOLOGISCHE UEBERSICHT

DER

# DENKMALE

## DEUTSCHER BAUKUNST, BILDNEREI UND MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS  
BIS IN DIE NEUZEIT.

**Anmerkung.** Die einzelnen Bände haben für „Baukunst“, „Bilderei“ und „Malerei“ gesonderte Paginierung.  
Die bei den Bildtafeln angegebene Seitenzahl bezieht sich stets auf die betreffende Abtheilung.

## ERSTER ZEITRAUM.

### Baukunst.

Wir haben keine Zeugnisse für eine Kunstübung unter dem Urvolk der Germanen. Sie bedurften ihrer weder bei der Verehrung ihrer Götter, noch zum Gedächtniss ihrer Todten. Doch aber tritt in letzterem Falle ein Ersatz dafür ein in den sog. Dolmen oder Hünenbetten, Grabkammern von 18 bis 80 F. Länge und 5 bis 11 F. Breite, die aus unbehauenen, meist platten, in ein am Westende breiteres Viereck gestellten Felsstücken bestehen, und mit grossen Felsplatten gedeckt sind. Vor Einführung des Christenthums kann desshalb von einer Kunst bei den Deutschen keine Rede sein; ja selbst aus den ersten vier Jahrhunderten unserer Zeitrechnung haben wir keine Beweise für eine wirkliche Kunstthätigkeit unter ihnen. Die ersten deutschen Völkerschaften, bei denen wir eine Pflege der Kunst antreffen, theils in überlieferten Nachrichten, theils in noch erhaltenen Denkmalen sind die Ostgothen, die Longobarden und die Franken. Da die Religion die Vermittlerin war für die Kunst, so konnte diese sich auch nur vorzugsweise in ihrem Dienste thätig zeigen; und da sie das Christenthum durch Sendboten desselben von Rom erhalten hatten, so war es natürlich, dass sie — eigener Kunstübung bar — auch die dort herrschende Kunstbildung über sich gebieten liessen. So gewann vor allem die Basilica das Recht der Grundform für das Kirchengebäude, sowie der Rundbau für Baptisterien und für Grabmäler. Für die Einzelheiten hielt man sich ebenfalls an die aus dem Alterthum überlieferten Formen, an Gesimsprofile und andere Gliederungen, an Säulen-Capitäl und Basen, wobei spätömische Vorbilder muster-gültig waren, und an Anwendung des Halbkreisbogens (der Archivolte) an der Stelle des Architravs.

Die ältesten deutschen Bauunternehmungen haben wir aber nicht in Deutschland selbst zu suchen, sondern in Italien, in den Niederlassungen der Ostgothen, namentlich zu Ravenna, wo ihr grosser König Theodorich seit 493 seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte. Zu den von ihm aufgeführten oder auch nur begonnenen grossen und herrlichen Bauwerken gehören: S. Apollinare in Classe, S. Apollinare in città (ursprünglich dem H. Martinus geweiht) und S. Vitale; dazu ein eigenes Baptisterium (j. S. Maria in Cosmedin); ferner sein Palast und als besonders ausgezeichnet sein Grabmal vom J. 520. Obschon noch im An-

Band XII. S. 34.  
(3 Bülts/ets.)

schluss an die antik römische Baukunst zeigt doch dasselbe einige Neuerungen, die entschieden auf nordischen Einfluss hinweisen.

Von den Westgothen sind keine Baudenkmalen auf uns gekommen, doch sollen sie eigene Künstler und Werkmeister gehabt haben; von den Longobarden sind mehrere grosse

Kirchen in Italien ausgeführt worden; doch sind mit Ausnahme von S. Frediano in Lucca (der Basilica Longobardorum) nur noch Reste davon erhalten. Im Wesentlichen folgten auch sie römischer Ueberlieferung. — Die Franken im mittlern und nördlichen Gallien haben, namentlich unter den Merovingern (nach ihrem Geschichtschreiber Gregor von Tours) Basiliken im römischen Styl zu Clermont und Tours erbaut; es ist aber keine Spur mehr von ihnen übrig; so dass wir — da auch im Innern Deutschlands keine Anzeichen einer gleichzeitigen Kunstthätigkeit vorhanden sind — uns auf die hier genannten Ueberreste für den bezeichneten Zeitraum beschränkt sehen.

## ZWEITER ZEITRAUM.

Die Kunst unter Karl d. Gr. und den Karolingern. Beginn des Romanismus.  
Vom Ende des 8. bis Anfang des 10. Jahrhunderts.

Durch und unter Karl d. Gr. erwachte in unserm Volk das Bewusstsein eigener, nationaler Kunstkräfte; aber noch war ihre Uebung und Ausbildung von den Ueberlieferungen des Alterthums, oder von fremden Vorbildern abhängig. Aus der Wechselwirkung germanischer und römischer Kunstelemente ging ein drittes hervor, ein eigenthümlicher Styl, den man wegen seiner römischen Abkunft den romanischen genannt hat, und dessen Hauptcharakterzug eine allmähliche Umbildung der Formen des Alterthums, entweder bei mangelnden Kräften in entartete, oder bei Regungen eines neuen schöpferischen Kunstsinnes in neue Formen ist. Zu den Einflüssen aber aus dem ehemals weströmischen Reiche waren nun noch durch die Denkmale oströmischer Bauhätigkeit in Italien auch byzantinische Einflüsse getreten, wie man sie deutlich an den architektonischen Schöpfungen Karls d. Gr. wahrnimmt. Zu Aachen, Ingelheim und Nymwegen führte er grosse Paläste auf, von denen leider! nichts mehr, als die Beschreibung vorhanden ist. Ebenso sind von dem Baptisterium in Nymwegen, wie von der Kirche in Ingelheim, die er beide gebaut, kaum einige Reste übrig. Dagegen enthält der Dom zu Aachen (die Marien-Capelle) erbaut 796 noch sehr ansehnliche Theile des alten Baues, den man in neuester Zeit wieder vollständig herzustellen begonnen hat.

Band III. S. 41.  
(3 Bildtafel.)

Im J. 816 wurde das Kloster St. Gallen nebst der Klosterkirche gegründet. Von der kunst- und kulturhistorisch höchst wichtigen Bauanlage ist nichts erhalten, als in einer Zeichnung auf Pergament der Grundriss. War hier für die Kirche die Basilikenform massgebend, so war — wie bei der Mariencapelle in Aachen — bei der 820 gegründeten, 1090 erweiterten und 1855 hergestellten St. Michaeliskirche zu Fulda der Kreis (oder das Achteck) zu Grund gelegt. — In die Karolingische Zeit fällt noch die Begräbniskirche der deutschen Könige zu Kloster Lorsch, erbaut von Ludwig III. zwischen 876 und 882, welche übrigens wegen ihrer schönen antiken Einzelheiten von F. Kugler in eine spätere Zeit verlegt wird. —

Band III. S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 1.  
(2 Bildtafel.)

Band I. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Bildnerei und Malerei.

War schon die Baukunst an die Ueberlieferungen des christlichen Roms gebunden, wie viel mehr mussten es Bildnerei und Malerei sein, die den Inhalt ihrer Darstellungen aus den Lehren des Christenthums zu nehmen hatten, das ihnen von dort gebracht worden war. Ob sie Christus, Maria, Apostel oder andere Heilige darstellen wollten, die Typen dafür konnten sie nur dort suchen, von woher ihre Namen gekommen; der ganze Ideenkreis, aus welchem sie schöpften, war durch die Verbreiter des Christenthums überliefert; aber ebenso waren es die Formen, deren sie sich für den Ausdruck der Gedanken und für die Zeichnung der Gestalten zu bedienen hatten. Diese Formen aber hatte das Christenthum im Orient, wie im Occident, von dem Alterthum entlehnt und nur im Laufe der Jahrhunderte dort und da eigenthümlich umgewandelt. Es ist dabei auffallend, dass die Bildnerei in Deutschland sich mehr an die römische Antike, die Malerei mehr an die byzantinische Zeichnung anschloss. Auch muss man beachten, dass zur Zeit, als in Deutschland die Kunstthätigkeit begann, also unter Karl und den Karolingern, in Italien die Kunst tief danieder lag, und noch Jahrhunderte lang nicht zum Leben erwachte, während gleichzeitig deutsche Kunst von Stufe zu Stufe höher in der Ausbildung stieg.

Leider! sind wir sehr arm an Bildnereien und Malereien aus diesem Zeitraum, und von manchem Werke, das dahin gerechnet wird, lässt sich der Ursprung nicht mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit nachweisen. Sehr interessant ist darum das Diptychon des Tuotilo, eines Abtes von St. Gallen zur Zeit Karls d. Gr., das noch in der dortigen Klosterbibliothek aufbewahrt wird. Von gleichem, oder noch höherm Werthe würden die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Aachener Domes sein, wenn ihre Herkunft mit Sicherheit auf Karl d. Gr. zurückgeführt werden könnte.

Band I. S. 7.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Ein drittes denkwürdiges Werk der Bildnerei aus karolingischer Zeit ist der Einband des Codex aureus Karls des Kahlen, jetzt in der Bibliothek zu München, mit seinen in Goldblech getriebenen Reliefs vom J. 870.

Band XII. S. 14.  
(1 Bildtafel.)

In demselben Codex sind verschiedene Miniaturen, unter denen die Abbildung Karls des Kahlen, in kaiserlicher Machtvollkommenheit auf dem Thron, besonders charakteristisch ist.

Band IX. S. 27.  
(1 Bildtafel.)

Von den Mosaikgemälden, mit denen Karl d. Gr. seine Paläste und Kirchen geschmückt hatte, ist nicht ein Bruchstück übrig geblieben.

## DRITTER ZEITRAUM.

## Entwicklung des deutschen Romanismus.

Vom Ende des 10. bis Anfang des 12. Jahrhunderts.

## Baukunst.

Die von Karl d. Gr. mit Vorliebe verfolgte Einführung der byzantinischen Kirchenanlage fand in Deutschland nur wenig Nachahmung; vielmehr hielt man an der römischen Basilikenform fest. Nur verlängerte man die Tribune, erhöhte die Krypta und in Folge davon den Chor; das Querschiff als Ausdruck der Kreuzform trat mehr und mehr über die Seitenschiffmauern vor, und erhielt eigene Absiden. Oeffter wird dem Ostchor gegenüber ein Westchor angebracht; die Altäre mehren sich nach Mässgabe der Reliquien, die eine Kirche erhielt, und der Stiftung von Seelenmessen. Das Mittelschiff war flach gedeckt, die Seitenschiffe hatten häufig Kreuzgewölbe. Zu den Säulen, als Träger der Mittelschiffwand, kamen Pfeiler. Das Aeusserer der Kirchen erhielt verschiedenartige Ausschmückung; Thürme traten an die Vorderseite und zuweilen auch neben den Chor und über die Kreuzung; ganz besonderen Kunstschnack verwandte man an die Portale. Eine neue Capitälform für die Säulen ward an die Stelle der antiken oder der Antike nachgemachten gesetzt: ein an seinen 4 Ecken nach unten convex abgerundeter Würfel (Würfelcapitäl), der concav abgerundet zum Becher, coavex-concav zum Kelchcapitäl, und zum Träger von allerhand Verzierungen und selbst ganz wunderlicher, phantastischer Figuren wurde. Das Fussgestell der Säulen blieb die attische Base, zu der ein Verbindungsglied (Blatt, Knospe etc.) zwischen Pfühl und Plinthe trat.

In diesen Zeitraum gehört zunächst das Münster in Essen, begonnen 940, verändert und erweitert 1051, 1259 und 1450. Demnächst ist die Schlosskirche in Quedlinburg zu nennen, von K. Heinrich I. von 997 bis 1021 erbaut, 1320 verändert und erst in neuester Zeit gründlich hergestellt. Von vielleicht noch grösserer Bedeutung ist die Stiftskirche in Gerode, eine Säulen- und Pfeilerbasilica, gestiftet vom Markgrafen Gero im J. 960. — Dahin gehören noch die Kirchen von Westergrünungen und von Frose; die Liebfrankenkirche von Magdeburg vom J. 1014; der von K. Heinrich III. im J. 1040 erbaute Dom von Goslar, von welchem nur noch die Vorhalle (aus etwas späterer Zeit) erhalten ist; S. Michael in Hildesheim von 1022 bis 1036, ausgezeichnet durch eine Fülle reich und mannichfach verzierter Säulen-Capitäle, und Bildereien verschiedener Art; die St. Willibrordskirche in Echternach bei Trier vom J. 1031.

Es folgen nun die grossen romanischen Dome in den Rheinlanden: der Dom zu Trier, von dessen Gründung im J. 328, angeblich durch Kaiserin Helena bewerkstelligt, noch Ueberreste vorhanden, dessen Hauptbau indess ins J. 1040 fällt, und der 1152 und 1212 Veränderungen erfahren. Der Dom in Mainz, dessen älteste Theile vom J. 978 herrühren, während der Hauptbau vom J. 1037 ist, mit Veränderungen von 1137 und 1191, auch 1239 und noch spätern. Der Dom in Speier, gegründet 1030, vollendet 1601, erneut 1159

Band VI. S. 33.  
13 Bildtafeln.

Band VIII. S. 9.  
(1 Bildtafel.)

Band II. S. 37.  
(2 Bildtafeln.)

Band III. S. 40.  
(3 Bildtafeln.)

Band VIII. S. 25.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 21.  
(2 Bildtafeln.)

Band I. S. 57.  
(2 Bildtafeln.)

Band I. S. I, IV, 8.  
25. (1 Bildtafel.)

nach mancherlei Schicksalen und fast gänzlicher Zerstörung aus dem Schutt wieder aufgeführt und mit einer neuen Façade im alten Styl versehen 1856. Der Dom in Worms, 1110 bis 1181 erbaut und ebenfalls manchen Restaurationen unterworfen. Diesen schliessen sich an der Dom in Bremen von 1043, 1069 und 1446. — Der Dom in Augsburg 1065 bis 1430. — Der Dom in Hildesheim; die Kirche auf dem Moritzberge dasselbst; St. Godehard ebenda vom J. 1133; das Kloster Klus, von 1124; die Abteikirche von Richenberg von 1131; die Klosterkirche zu Ilseburg von 1077. Die Abteikirche zu Königslutter, von Kaiser Lothar für sich und seine Gemahlin 1135 als Begräbniskirche erbaut. — In demselben Jahre wurde auch die Liebfrauenkirche zu Halberstadt von Grund aus neu erbaut; die Kirche von Hecklingen i. J. 1139; der Dom in Osnabrück 1100 bis 1200; das Kloster Paulinzelle im Thüringer Wald i. J. 1100; die Kirche auf dem Petersberge bei Halle von 1128.

In andern Gegenden Deutschlands finden wir als Denkmale des frühromanischen Baustyls den Dom von Constanz vom J. 1052; die Aureliuskirche in Hirschau von 1011; die Kirche in Alpirsbach von 1098; S. Michael in Bamberg von 1121; die S. Jacobskirche in Regensburg von 1109 bis 1200; die Kirche zu Altenstadt in Oberbayern von 1135; die Klosterkirche zu Breitenau in Hessen von 1113 bis 1143; die Kirche von Maurmünster im Elsass von 1100.

Grosse Bedeutung in der Baugeschichte Deutschlands haben die Kirchen in Cöln, wo der romanische Styl sich in entschiedener Eigenthümlichkeit ausgebildet hat. Dahin gehören: S. Ursula von 1100; S. Georg aus derselben Zeit; S. Maria auf dem Capitol vom J. 1049, mit Veränderungen im 12. Jahrhundert; ferner die höchst merkwürdige Kirche S. Gereon von 1066 bis 1227. Daran schliessen sich in der Rheingegend die Abteikirche zu Laach von 1093 bis 1156; der Dom in Tournay in Hennegau, der alten Residenz der Frankenkönige Doornyk, 1110 bis 1325; und die Kirche von Höchst am Main mit stark ausgeprägten Erinnerungen an die Antike.

Diese verschwinden im Laufe des 12. Jahrhunderts fast ganz. Der romanische Baustyl entwickelt sich immer selbständiger mit einem feinen und schönen Formensinn und mit einem überraschenden Reichthum und Geschmack im Ornament. Zu den vorzüglichsten Denkmalen dieses Styls gehören verschiedene Kirchen in den Rheingegenden, bei denen indess auffälliger Weise das Portal fast schmucklos geblieben. Hier ist vor andern zu nennen: die Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn von 1151; St. Castor in Coblenz, 1157 bis 1208; die Kirchen von Boppard, Sinzig, Bacharach und Heimershausen; daran reihen sich St. Matthias in Trier, der Ostchor am Dom zu Mainz, St. Servatus zu Maestricht; die Kirche zu Rosheim im Elsass von 1150. Sodann gehören hierher die St. Peterskirche von Fritzlar in Hessen, von 1100 und 1180, mit späteren Veränderungen von 1233 und 1389; die Kirche von Ilbenstadt in der Wetterau; der Dom in Soest 1150 bis 1200. In Niedersachsen hält sich der ältere romanische Styl vornehmlich in den östlichen Gegenden, wie beim Dom von Braunschweig 1172—1194;

Band II. S. 25  
(2 Bildtafel.)  
Band XII. (2 Bildtafel.)  
Band III. S. 8.  
(1 Bildtafel.)  
Band V. S. 2.  
(2 Bildtafel.)  
Band V. S. 21.  
(1 Bildtafel.)  
Band V. S. 1.  
(2 Bildtafel.)  
Band VIII. S. 15.  
(2 Bildtafel.)  
Band I. S. 49.  
(2 Bildtafel.)  
Band IX. S. 25.  
(1 Bildtafel.)  
Band II. S. 29.  
(1 Bildtafel.)  
Band IX. S. 1.  
(1 Bildtafel.)  
Band IX. S. 19.  
(2 Bildtafel.)  
Band II. S. 2.  
(2 Bildtafel.)  
Band VIII. S. 12.  
(2 Bildtafel.)  
Band IX. S. 81.  
(1 Bildtafel.)  
Band I. S. 19.  
(2 Bildtafel.)  
Band III. S. 29.  
(3 Bildtafel.)  
Band II. S. 1.  
(3 Bildtafel.)  
Band X. S. 19.  
(3 Bildtafel.)  
Band VIII. S. 1.  
(3 Bildtafel.)  
Band IX. S. 25.  
(2 Bildtafel.)  
Band XI. S. 25.  
(1 Bildtafel.)  
Band VIII. S. 29.  
(1 Bildtafel.)

- in der Kirche auf dem Marienberg bei Helmstedt 1181, in der Abteikirche von Riddags-  
 hausen 1145 bis 1250. Weiter westlich die Vorhalle des Domes in Goslar; die  
 Kirche des Klosters Neuwerk, die Stiftskirche von Gandersheim von 1171; die Klo-  
 sterkirche in Hamersleben von 1170; die Klosterkirche von Conradsburg  
 1160. — In der Mark Brandenburg war eines der interessantesten Denkmale dieser Zeit die  
 Marienkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg, erbaut zwischen 1136—  
 1142, mit spätern Zusätzen; erhalten sind die Klosterkirche zu Jerichow 1147 bis  
 1240, und der Dom zu Brandenburg in seinen ältern Theilen 1165 bis 1179. — Ein  
 denkwürdiger Bau von 1166 bis 1200 ist der Dom von Gurk in Steiermark.  
 Sehr alterthümlich ist der Bau der Krypta des Domes in Freising 1160.

Band VI. S. 17.  
 (2 Bildtafeln.)

Band XI. S. 13.  
 (2 Bildtafeln.)

Band V. S. 5.  
 (2 Bildtafeln.)

Band X. S. 11.  
 (2 Bildtafeln.)

Band X. S. 1.  
 (2 Bildtafeln.)

Band XI. S. 5.  
 (2 Bildtafeln.)

Band XII. S. 7.  
 (4 Bildtafeln.)

Band XII. S. 55.  
 (2 Bildtafeln.)

### Bildnerei.

Wenn die Baukunst grossentheils feststehenden Gesetzen und klar umschriebener Re-  
 gel folgt und darum verhältnissmässig nur im geringen Masse unter dem Einfluss der in-  
 dividuellen Künstlernatur steht: so sind die Leistungen der Bildnerei und Malerei bei der  
 Dehnbarkeit ihrer Vorschriften und der Freiheit in der Behandlung des Stoffs viel abhängiger  
 von den Individualitäten und ihren Fähigkeiten, und so kommt es, dass wir diese beiden  
 Künste gleichzeitig auf so verschiedenen Stufen der Ausbildung sehen. Hauptaufgabe für Beide  
 war es, den Stoff für die Darstellung zu gewinnen, ihn im Einklang mit dem Ort ihrer Be-  
 stimmung auszuwählen und demselben räumlich anzupassen. Desshalb legte man Werth auf  
 seine geistige Bedeutung, auf den ihn durchdringenden Gedanken. Die Formen waren die  
 überlieferten, der Antike nachgebildeten; aber bereits hier und da von einem eigenen, nation-  
 alen Kunstsinn durchdrungen, gleichsam von einem neuen Geiste angehaucht.

Aus der Zeit K. Otto's III. hat sich ein elfenbeinerner Weihkessel mit Darstel-  
 lungen aus der Passion Christi erhalten.

Im Kirchenschatz zu Essen wird eine sitzende Madonnenstatue mit dem bekleideten  
 Kinde auf dem Schöss von getriebener Goldblech, ungefähr 4 F. hoch, aufbewahrt, an wel-  
 cher unverkennbarer Formensinn, wenn auch noch sehr unentwickelt wahrzunehmen ist. Sie  
 stammt aller Wahrscheinlichkeit nach vom Ende des 10. Jahrhunderts.

Die Bildnereien aus Heinrichs I. Zeit in Quedlinburg sind nicht von Bedeutung.  
 Dagegen erblühte unter Kaiser Heinrich II. eine Kunstthätigkeit, deren Erfolge zu den über-  
 raschendsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte gehören.

Der Dom von Basel, den er gegründet, bewahrt noch gegenwärtig in der sog. Mär-  
 tyrer-Tafel eine Bildnerei in Stein aus seiner Zeit, vom Anfang des 11. Jahrhunderts;  
 und eine zweite von gleicher Grösse ebenfalls aus Stein, die Apostel-Tafel, auf der die  
 Heil. Petrus, Johannes, Bartholomäus, Jacobus, Simeon und Judas abgebildet sind.

Derselben Kirche hatten der Kaiser und seine Gemahlin eine goldne Altarbekleidung  
 geschenkt, die leider! in dem Bürgerkrieg zwischen Baselstadt und Basel-Land um ihre Hei-

Band II. S. 25.  
 (2 Bildtafeln.)

Band X. S. 1.  
 (1 Bildtafel.)



math gekommen und nun im Hôtel Cluny in Paris aufbewahrt wird. — Ein ähnliches goldenes Antependium mit Darstellungen aus dem Leben Christi bewahrt der Domschatz in Aachen.

Aus derselben Zeit stammt ein Elfenbeinrelief, das einige Scenen aus dem Leben Christi darstellt und wahrscheinlich zur Verzierung eines Evangelien-Einbandes gedient hat. Es war in der Sammlung des Fürsten Ludwig von Wallerstein und ist nach England gekommen.

Band V. S. 21.  
(1 Bildtafel.)

Eine ausgezeichnete Bildhauer-Schule bildete sich unter Kaiser Heinrich II. in seiner Residenz Bamberg. Von ihren Elfenbein-Arbeiten haben sich viele auf den Evangeliarien des Kaisers erhalten und werden in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München aufbewahrt. Ich habe deren mehrer hier aufgenommen: 1. Das Relief mit der Verkündigung und der Geburt Christi; 2. das mit der Taufe; beide mit stark antikisierenden Formen; 3. das Relief mit der Kreuzigung und mit der Auferstehung sowohl Christi, als der Todten, und der streitenden und der triumphierenden Kirche, nebst Himmel, Erde und Meer; 4. ein zweites mit der Kreuzigung, und den Marien am Grabe, von grosser Vollendung; 5. die Auferstehung, noch vollkommener, als die vorhergenannten, aber in demselben Styl ausgeführt.

Band U. S. 5.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 25.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 9.  
(1 Bildtafel.)

Band II. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band VII. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Einen bedeutenden Abstand von der Trefflichkeit der Elfenbeinarbeiten nehmen die Erzgüsse ein. Die vier Elemente, Figuren an Fussgestell eines Leuchters, erscheinen ungeachtet der Anklänge an die Antike, barbarisch. — Grosse Ungeschicklichkeit bei unverkennbarem Kunstgehl zeigen die ehrnen Thüren des Bischof Bernward am Dom von Hildesheim, vom J. 1015; sowie die in Erz gegossene reliefierte Säule von derselben Hand, vom J. 1022 auf dem Domplatz aufgestellt. — Trefflich gearbeitet ist die ehrne Grabplatte eines Bischofs vom J. 1000 im Dom zu Magdeburg. Schwächer sind jedenfalls die Reliefs an der ehrnen Thüre vom Angsburger Dom, vom Ende des 11. Jahrhunderts.

Band IX. S. 29.  
(1 Bildtafel.)

Band IV. S. 3.  
(2 Bildtafel.)

Band V. S. 67.  
(1 Bildtafel.)

Band III. S. 7.  
(1 Bildtafel.)

Es scheint überhaupt, dass die Geschicklichkeit der Bamberger Schule sich nicht nach Süden verbreitet hat. Das Diptychon des Bischof Ellenhard von Freising vom J. 1051, jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek zu München, weist wenigstens nicht auf besondere Fähigkeit oder Kunstbildung hin. — Freilich erhebt auch das Diptychon des Klosters Lorch in Schwaben Ansprüche auf die Herkunft aus dem 11. Jahrhundert, und weist auf eine ziemlich genaue Kenntniss der Antike, und doch zugleich auf eine freie Auffassung derselben hin, wie wir sie später antreffen werden.

Band VI. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band IX. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Westfalen bewahrt das seltenste Bildhauerwerk in Deutschland in dem in den Felsen gehauenen Egsterstein vom J. 1100 ungefähr.

Band II. S. 9.  
(1 Bildtafel.)

Im Dom von Magdeburg sind nebst einigen Bauresten des alten Domes auch noch Statuen in den Neubau aufgenommen worden, zu denen die Apostelstatuen von 1140 gezählt werden. — Fast aus derselben Zeit (1151) ist die ehrne Grabplatte eines Bischofs von Magdeburg; und das ehrne Taufbecken im Dom zu Hildesheim. (1150.)

Band V. S. 12.  
(1 Bildtafel.)

Band V. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Band VIII. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Offenbar einen grossen Aufschwung nahm die Kunst in dieser Gegend, namentlich bei

Band V. S. 7.  
(4 Bildtafeln.)

dem Ausbau der Liebfrauenkirche in Halberstadt, deren Bildnereien im Chor von 1150 eine überraschende Grösse der Auffassung und des Styls zeigen, davon in der benachbarten Kirche von Wester-Gröningen eine — freilich schwache — Nachahmung einige Beachtung verdient. Von grösserer Bedeutung sind die in Stucco-Relief ausgeführten Engel in den Bogenzwickeln des Mittelschiffs der Kirche von Hecklingen, sowie die ähnlichen weiblichen Heiligen in S. Michael zu Hildesheim. In sichtbarer Uebereinstimmung mit diesen Bildnereien ist der Altaraufsatz mit der Ausgiessung des heiligen Geistes, von vergoldetem Kupfer, ehemals in S. Castor zu Coblenz, j. in der Sacristei von S. Denis bei Paris. Zu derselben Zeit wurden reiche und kostbare Processionskreuze, Tragaltäre und Evangelien-Einbände mit Werken der Bildnerei geschmückt, davon die Schatzkammern der Kirchen zu Essen, Cöln, Trier, Aachen, Limburg etc. köstliche Denkmale bewahren.

#### Malerei.

Die Mosaikmalerei scheint nach der karolingischen Zeit nicht mehr in Deutschland gepflegt worden zu sein. Dagegen ist die Miniaturmalerei im Gebrauch; auch begann man mit flüssigen Farben auf die Wände zu malen, vornehmlich aber kam die Emailmalerei in Aufnahme bei der Ausschmückung kirchlicher Bücher und Geräthschaften. Letztere, die virtuosenhaft in Byzanz ausgeübt, und von da schon im 10. Jahrhundert nach Deutschland verpflanzt wurde, scheint besonders dem byzantinischen Styl in der Malerei ein Uebergewicht verschafft zu haben, während die Bildnerei sich sichtlich an die römische Antike anschloss. Immerhin aber wird man bemerken, dass noch unter der Herrschaft des engungrenzten byzantinischen Styls ein eigener neuer Formensinn erwacht war. Wie Bamberg unter Kaiser Heinrich II. der Mittelpunkt einer bedeutenden Bildhauerschule geworden, so hatte sich daselbst gleichzeitig eine Malerschule aufgethan, von deren Thätigkeit und Fähigkeiten uns in mehreren miniirten Handschriften (j. in der Hof- und Staatsbibliothek zu München) Zeugnisse aufbewahrt sind. So in der Darstellung von K. Heinrich auf dem Thron, dem die Provinzen Geschenke darbringen; oder seiner Darstellung als „Kaiser von Gottes Gnaden“; oder als Universal-Monarch. — Für Emailmalerei hatte sich im 10. Jahrh. in Trier eine Schule nach byzantinischen Mustern gebildet, aus welcher schön gearbeitete Processionskreuze, Reliquiarien, Evangelien-Schmuck hervorgingen, davon sich noch schöne Exemplare in der Kirche von Essen, im Dom zu Minden, zu Trier und a. a. O. erhalten haben.

Band II. S. 1.  
(4 Bildtafeln.)

VIERTER ZEITRAUM.

Uebergangsstyl.

Baukunst.

Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts traten merkliche Veränderungen im architektonischen Formensinn ein. Auf mannichfache Weise gab eine emporstrebende Richtung sich kund. Die Pfeiler streckten sich, die Mauermassen des Mittelschiffs verringerten sich, die Bogen wurden überhöht, oder zu dritt mit einem höhern in der Mitte gruppiert; der einfache Halbkreisbogen ward dreitheilig (zum Kleeblattbogen) gemacht; auch fing der Spitzbogen an, an seine Stelle zu treten, wenn auch vorläufig noch mit der ungliederten romanischen Archivolte; die Gewölbkanten erhielten Gewölbrücken, wodurch die Gewölbe leichter gehalten werden konnten, zugleich aber auch Strebepfeiler, Strebemauern und Strebebögen nöthig wurden; der Chorabschluss wurde polygon, eine Form die man auch bei dem um denselben angelegten Capellenkranz anwendet; an den Capitalen treten die Blätter, doch zunächst in Knospenform vor; an die Säulen wurden Knoten und Ringe angesetzt; die Basen verlieren die Eckdeckblätter und erhalten sehr vertiefte Hohlkehlen; die Portale wurden häufig der Glanzpunkt des Gebäudes. Gleichzeitig tritt aber auch der Versuch einer Renaissance der Antike auf; doch ohne Nachfolge auf dem Gebiete der Baukunst.

Zu den frühesten Denkmalen dieses Styls kann man schon den Palast des Kaisers Barbarossa in Gelnhausen, von 1170 bis 1175 erbaut, rechnen; dann den Dom in Brandenburg, 1170 bis 1377; die Kathedrale zu Cammin in Pommern; die Kirche in Hamersleben, 1180; die (j. in Trümmern liegende) Klosterkirche zu Memleben vom J. 1200; auch die Schlosscapelle zu Landsberg von 1180; die goldne Pforte an der Marienkirche zu Freiberg i. E.; den Unterbau der Domfaçade von Halberstadt. In Süddeutschland sind in diesem Styl ausgezeichnet die St. Paulskirche in Worms, von 1190 bis 1210; der -- leider! fast zur Unkenntlichkeit entstellte -- Dom in Würzburg, 1189 bis 1225; vor allen aber der prachtvolle Dom zu Bamberg, nach der Zerstörung des Baues von Kaiser Heinrich II., neu erbaut 1192 bis 1220, mit spätern Zusätzen. —

Oestreich bietet interessante Beispiele für den Uebergangsstyl: zunächst eine Anzahl Grufkirchen, den Karner zu Hartberg, von 1180; Rundkirchen in Niederösterreich von 1160 bis 1200, und die Grufkirche in Mödling von 1200; die Schlosscapelle zu Eger aus derselben Zeit; die Kirche von Zips in Ungarn von 1189 bis 1478.

In Franken, haben wir S. Sebald in Nürnberg in seinen ältern Theilen von 1200 (bis 1377). Das Portal der Kirche von Heilsbronn von 1200 bis 1215. — In Thüringen sind zu nennen die Kirche zu Freiburg a. d. Unstrut, von 1200 bis 1300, und die Schlosscapelle daselbst, von 1190 bis 1226; als hervorragendes Baudenkmal aber der Dom in Naumburg vom Ende des 12. Jahrhunderts bis ins 14. — In Nieder-

Band I. S. 33.  
(2 Bildtafel.)  
Band II. S. 5.  
(2 Bildtafel.)  
Band XI. S. 13.  
(2 Bildtafel.)  
Band XI. S. 9.  
(2 Bildtafel.)  
Band I. S. 48.  
(1 Bildtafel.)  
Band II. S. 29.  
(1 Bildtafel.)  
Band IX. S. 28.  
(4 Bildtafel.)  
Band III. S. 33.  
(6 Bildtafel.)  
Band XII. S. 28.  
(1 Bildtafel.)  
Band VII. S. 27.  
(1 Bildtafel.)  
Band XII. S. 28.  
(1 Bildtafel.)  
Band X. S. 7.  
(2 Bildtafel.)  
Band XI. S. 33.  
(2 Bildtafel.)  
Band IV. S. 28.  
(4 Bildtafel.)  
Band VI. S. 32.  
(1 Bildtafel.)  
Band VII. S. 7.  
(2 Bildtafel.)  
Band VII. S. 7.  
(1 Bildtafel.)  
Band IV. S. 1.  
(8 Bildtafel.)

Band V. S. 33. sachsen der Dom zu Magdeburg von 1207 bis 1363; der Unterbau der Façade am  
 (7 Bildtafel.)  
 Band IV. S. 13. Dom zu Braunschweig; die Lorenzkirche in Salzwedel von 1240; — in West-  
 (2 Bildtafel.)  
 Band VI. S. 10. falen der Dom in Münster von 1225; die Abtei Arnburg von 1200 in Hessen,  
 (2 Bildtafel.)  
 Band II. S. 33. und die Kirche von Gelnhausen von 1200 bis 1230; in der Rheinpfalz: die Kirche  
 (1 Bildtafel.)  
 Band X. S. 30. zu Otterberg von 1200 und die Kirche zu Enkenbach aus derselben Zeit.  
 (2 Bildtafel.)

Band X. S. 33. Wenden wir uns nach den Rheingegenden: so treffen wir auf den vor vielen Kirchen  
 (2 Bildtafel.)  
 Band I. S. 15. herrlichen Dom von Limburg an der Lahn, v. 1213 bis 1242; auf die Abtei Hei-  
 (1 Bildtafel.)  
 Band II. S. 13. stersach bei Bonn, von 1202 bis 1230; die Capelle zu Ramersdorf; das Münster  
 (2 Bildtafel.)  
 Band IV. S. 31. in Bonn, von 1221 bis 1275; sodann haben wir in Köln das Schiff von S. Gereon;  
 (1 Bildtafel.)  
 Band VIII. S. 10. die Kirche Grossmartin von 1172; die Apostelkirche von 1200; und weiter hinab  
 (2 Bildtafel.)  
 Band IV. S. 17. den Dom von Neuss von 1209. — Auch muss man St. Bavon in Gent und St. Gu-  
 (4 Bildtafel.)  
 Band V. S. 12. dula in Brüssel hierher rechnen.  
 (2 Bildtafel.)

Band X. S. 15.  
 (1 Bildtafel.)  
 Band X. S. 15.  
 (1 Bildtafel.)  
 Band X. S. 15.  
 (1 Bildtafel.)

### Die Bildnerei,

die zunächst in bewundernswerther Ausführung reicher und schöner Ornamentik sich bewährt hatte, zeigte in diesem Zeitraum des Uebergangs eine Entfaltung von Kunstkräften, die sie der höchsten Vollendung sehr nahe brachte. Ideale Auffassung und grossartige unverkennbar aus der altrömischen Kunst geschöpfte, nach Schönheit strebende Formgebung bezeichnen die Bildnereien vornehmlich der sächsischen Schule, der nur noch etwas gründlicheres Naturstudium und ein besseres Material gefehlt zu haben scheinen, um Vollkommenes leisten zu können.

Als höchst bedeutende Erscheinung sind hier die Bildnereien in der Kirche des Klosters Schillen bei Wechselburg vom Ende des 12. Jahrhunderts anzuführen, zunächst das Altarwerk, bei welchem die Gestalten von Maria und Johannes nach einem etwas ältern Vorbild geschnitten worden sind (das angeblich aus Freiberg stammt). Von gleicher Bedeutung ist in derselben Kirche die Kanzel mit ihren in Stein ausgehauenen Reliefs. — Daran schliessen sich die Bildnereien von der Goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, ungefähr aus derselben Zeit.

Nicht überall in Deutschland stand die Kunst auf derselben Höhe der Ausbildung, ob- schon ein grossartiger Geist der Auffassung überall herrschend sein mochte. Einen Beweis dafür liefert das grosse Relief von Christus mit S. Petrus und Eucharius in Trier, von 1180. — Fein durchgebildet dagegen sind die Propheten-Statuetten von getriebnem Goldblech am Reliquarium der H. drei Könige im Dom zu Köln, von 1200 bis 1230. — Aus derselben Zeit dürften die Statuen in der Vorhalle des Doms von Münster sein.

Eine eigenthümliche Richtung hat die Bamberger Schule genommen, die von ihrem antikisirenden Styl in einen naturalistischen überzugehen den Versuch gemacht, wie die Hochreliefs am S. Georgenchor im Dom zu Bamberg aus der Zeit von 1200 zeigen.

Band III. S. 15.  
 (2 Bildtafel.)

## Die Malerei

erreicht nicht die Höhe der Ausbildung der gleichzeitigen Bildnerei, obschon ihre Gestalten eine grössere Freiheit der Bewegung und lebhafteren Ausdruck haben, als die der früheren Periode und nicht selten zu wirklicher Leidenschaftlichkeit fortschreiten. Im Styl spürt man noch immer den byzantinischen Ursprung, ebensowohl aber das Bestreben nach eigener Formgebung. Ganz besonders zeichnen sich die Wand- und Deckenmalereien dieser Zeit durch umfassende Conceptionen aus, in denen sich ein theologisch-dichterischer Sinn abspiegelt. Dahin gehören zunächst die vor Kurzem in Schwarzrheindorf bei Bonn aufgeleckten Gemälde zu dem Buch des Propheten Hesekiel; die Malereien der Deutsch-Ordens-Capelle zu Ramersdorf bei Bonn; die heiligen Gestalten in der Taufcapelle zu S. Gereon in Cöln; die Apostel auf den Schieferplatten in S. Ursula daselbst von 1224; ebenso die Wand- und Deckenbilder im Dome zu Braunschweig, die in auffällender Uebereinstimmung sind mit den Miniaturen eines Evangelienbuchs von 1194 in der Bibliothek zu Wollenbüttel. Christus am Krenz, Miniatur in einem Codex aus dem Niedermünster zu Regensburg, j. in der Hof- und Staatsbibliothek in München.

Band I. S. 1.  
(1 Bildtafel.)Band II. S. 12.  
(1 Bildtafel.)Band V. S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Dahin ist auch das Deckengemälde in St. Michael zu Hildesheim vom J. 1180 zu rechnen, obschon es (wie die Miniaturen eines gleichzeitigen Codex in der dortigen Bibliothek) mehr durch feierlichen Ernst, als durch leidenschaftliche Bewegung sich auszeichnet. Ebenfalls rechne ich hierher die (nun verschwundenen) Wandgemälde im Chor der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; und die eingravierten Zeichnungen im Kronleuchter des Kaiser Barbarossa im Dom zu Aachen, von ca. 1180.

Band I. S. 7.  
(1 Bildtafel.)Band XII. S. 17.  
(1 Bildtafel.)Band IV. S. 9.  
(1 Bildtafel.)

Sehr verschieden von diesen Malereien ist der sog. Werdener Altar in Klosterneuburg bei Wien, von Meister Nicolans 1181, der sich für seine Formgebung entschieden an den Styl altrömischer Sculpturen gehalten hat.

Dagegen sehen wir in Soest in Westfalen in der Marienkirche zur Wiese eine dreitheilige Altartafel, höchst wahrscheinlich vom Ende des 12. oder vom Anfang des folgenden Jahrhunderts, deren Meister sich wohl an den byzantinischen Styl gehalten, ihn aber auch zugleich durch lebendige Empfindung und leidenschaftliche Darstellung überwunden hat. — Von Handschriftenbildern sind u. a. noch von Bedeutung: zum Tristan von Gottfried von Strassburg in der öffentlichen Bibliothek zu München; und zur Minnesünger-Handschrift aus dem Kloster Weingarten in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg, und in der Pariser Bibliothek.

Band VIII. S. 1.  
(2 Bildtafel.)

## FÜNFTER ZEITRAUM.

## Der guthische Styl.

## Baukunst.

Das charakteristische Zeichen der Gothik ist der Spitzbogen, der seine Begründung in den Regeln der Gewölbeconstruction findet. Bei dem allgemein gewordenen Verlangen, immer höhere Räume für den Gottesdienst zu gewinnen, immer grössere Gebäude dafür zu errichten und der Baukunst das Gepräge einer nach oben strebenden Richtung zu geben, war es geboten, den Seitenschub der Gewölbe zu mindern und durch Mehrung des senkrechten Drucks zu ersetzen, was zur Anwendung des Spitzbogens führte. Man hat sich viel Mühe gegeben, die Einführung desselben, und namentlich der damit verbundenen grossen Kirchenanlagen aus Frankreich herzuweisen. Sehen wir aber auf die stetige Entwicklung des monumentalen Baustyls in Deutschland, in wie eigenthümlicher Weise der romanische Baustyl sich vervollkommenet und allmählich durch den Uebergangsstyl, der bereits den Spitzbogen angenommen und dem Fenster-Mässwerk vorgearbeitet, zur Gothik hinüber leitet, so erscheint die Frage nach der Herkunft von dieser ziemlich missig; zumal, da wir wissen, dass der Spitzbogen lange vor seinem Auftreten in Frankreich seine Anwendung in Sicilien, und noch früher in Kairo gefunden hatte.

In der Anlage der Kirche deutsch-gothischen Styls wird die Kreuzform in der Regel hervorgehoben; für die Chornische wird der polygone Abschluss Regel; ein Chorningang eingeführt; der Chor selbst meist durch einen Leitner von der Kirche geschieden, bei grossen Kirchen ein Capellenkranz um den Chorningang gelegt. Die Krypta fällt weg; die Mittelschiffmauer verschwindet bis auf einen kleinen Theil (Triforium) oder auch ganz (in der Hallenkirche); anstatt der Säulen werden die hohen, spitzbogigen Gewölbe von gegliederten Pfeilern getragen. Die Hauptform der Gewölbrippen und Gurtbögen besteht aus schrägen in eine Spitze sich vereinigenden Seitenflächen, wodurch die Spannung der Verbindungssteine vermehrt, der Druck der anlagernden Gewölbe theile deutlich bezeichnet wird. Die Gliederung besteht aus Hohlkehlen und Rundstäben, von denen der unterste birnförmig zugespitzt ist; für die Pfeiler hatte man anfänglich die Säule mit aufgesetzten Halbsäulen gewählt, ging aber bald zum übereckgestellten Quadrat mit abgefasten Ecken über; das Basament hat drei, nach oben reicher gegliederte Abtheilungen, um den Uebergang zum Pfeiler selbst anzubahnen, der in mehr und minder tiefe Hohlkehlen und vortretende Rundstäbe gegliedert mit dem Ausdruck aufstrebender Kraft emporsteigt, und in die Gurtbögen und Gewölbrippen ausläuft. Den Pfeilern entsprechen an der Umfassungsmauer Halbpfeiler (Dienste), zwischen denen die Fenster beinahe den ganzen Raum der Mauer einnehmen, die bei so grosser Breite und Höhe durch ein künstliches Mässwerk von Drei- und Vierpässen Halt bekommen mussten, das zu den Glanzpunkten der Gothik ausgebildet wurde. Das Ornament (an Capitälern, Friesen etc.), letztlich nur noch ein einfacher oder doppelter Blätterkranz, wird nach natürlichen Vorbildern geformt;

die Gliederungen erhalten sehr ausdrucksvolle Profile; die Strebe Pfeiler, die im Aeussern die Umfassungsmauer darstellen, viereckige, in Absätzen verjüngt aufsteigende Verstärkungen der innern Dienste, enden in Fialen, spitzen mit Blättern (Krahlben) besetzten Pyramiden, die oft noch eine Art Tabernakel unter sich haben, und deren Bedeutung ist, die Widerlagerkraft des Strebe Pfeilers durch einen senkrechten Druck von oben zu verstärken; Portale und Fenster werden aussen mit Giebeln bekrönt, welche von Letztern über das Kranzgesims emporsteigen; Strebebögen als verbindende Glieder, gleichsam Brücken zwischen den Gewölben und Strebe Pfeilern, werden anmuthig verziert; die Westseite erhält eine besonders prächtige Ausstattung mit grossen Portalen, Statuen, Reliefs, mächtigen Fenstern, oft in Rad- oder Rosettenform, vielverzierten Strebe Pfeilern etc.; die Glockenthürme, an der Westseite angelegt, erheben sich in vielen Stockwerken zu ungewohnter Höhe und enden meist in achtseitigen, durchbrochenen, steil aufsteigenden, von einer Kreuzblume gekrönten Pyramiden.

Zu den grossen Baudenkmalen gesellen sich vielerlei kleine, an denen der gothische Styl seine Biegsamkeit und Verwendbarkeit bewährte: Kanzeln und Altarschreine, Chor-, Bet- und Beichtstühle, Taufsteine und Sacramenthäuschen u. dgl. m. Auch die weltlichen Bauten der Zeit tragen das Gepräge des Styls, wenn auch durch die Bestimmung derselben besondere Modificationen geboten waren. Fürstenschlösser waren noch sehr einfach gehalten; Ritterburgen und Stalthore erhielten durch die Bestimmung weitreichender Sicherheit eigenenthümliche Anlagen und häufig durch das Terrain malerische Gruppierung; ein Ritterschloss aber (Marienburg) zeigte die volle Prachtentfaltung weltlicher Gothik. Kauf- und Rathhäuser repräsentieren die Macht und den Reichthum des freien Bürgerthums und gehören zu den schönsten Denkmalen der Zeit, an denen noch als Eigenthümlichkeit hervortritt, dass bei ihnen viele Elemente der kirchlichen Gothik Anwendung gefunden. Dem im Ganzen hat die weltliche Gothik ihr eigenes Gepräge. Am Wohnhaus fallen der grosse Hansflur, die schöne oft gewundene Treppe, die überkragenden Stockwerke, gekuppelte oder gruppierte Fenster mit meist rechtwinkligem Abschluss, die Erker und Eckthürmchen, die hohen Giebel mit Abstufungen, Mauerblenden und Mässwerk als besondere Merkmale auf.

Das früheste Denkmal deutsch-gothischer Baukunst ist die Liebfrauen-Kirche in Trier von 1227; der Dom in Magdeburg im Weiterlau; das zweite die Kirche der H. Elisabeth in Marburg von 1235 bis 1283. Das grösste und vollkommene Denkmal aber dieses Baustyls in Deutschland ist der Dom von Cöln, gegründet 1248; und nach Jahrhunderte langer Unterbrechung auszubauen angefangen i. J. 1842. — Ihm folgt der Dom zu Halberstadt von 1200 bis 1250; die Abteikirche zu Altenberg bei Cöln, 1255; alsdann der Dom in Meissen 1209 bis 1290.

Deutsche Gothik ward nach Italien getragen; ein deutscher Baumeister Jacob baute 1250 die Kirche des H. Franz in Assisi.

Eine der schönsten gothischen Kirchen in Deutschland ist die St. Katharinenkirche zu Oppenheim von 1262 bis 1439; die Kirche von Wimpfen im Thal 1262—1278; minder schön ist die S. Annapelle in Heiligenstadt von 1270; der Dom

Band I. S. 71.  
(2 Bildtafeln.)

Band V. S. 33.

Band II. S. 19.

(5 Bildtafeln.)

Band VII. S. 47.

(7 Bildtafeln.)

Band VII. S. 1.

(2 Bildtafeln.)

Band IX. S. 9.

(2 Bildtafeln.)

Band I. S. 33.

(1 Bildtafel.)

Band V. S. 17.

(2 Bildtafeln.)

Band VI. S. 23.

(2 Bildtafeln.)

Band VII. S. 12.

(1 Bildtafel.)

zu Wetzlar 1220—1340 (an welchem noch einige sehr alterthümliche Reste des frühromanischen Baues erhalten sind).

- Band II, S. 51.  
(2 Bildtafel.) Wie der Dom zu Halberstadt so hat auch das berühmte Münster zu Freiburg im Breisgau ältere Bauteile, so dass seine Bauzeit vom 12. bis ins 14. Jahrhundert reicht.
- Band VIII, S. 13.  
(3 Bildtafel.) Das Gleiche gilt von dem Münster in Strassburg, dessen romanische Theile aus dem 12. Jahrhundert stammen, während er seine eigentliche Gestalt 1277 bis 1439 erhalten hat. — Auch St. Stephan in Wien hat noch seine Westfacade von 1144, reicht aber mit dem Ausbau bis 1511. — Dagegen ist die Doppelcapelle zu Podwinetz in Böhmen um 1300 noch ganz im spätromanischen Styl gebaut. Der Dom in Regensburg von 1275 bis ins 15. Jahrhundert zeigt die Wandlungen der Gothik, von der wir noch treffliche Beispiele haben an der Kreuzkirche in Breslau von 1290; der Marienkirche in Mühlhausen von 1290 bis 1350; dem Dom in Krakau von 1320 bis 1359; dem Chor von S. Sebald in Nürnberg 1361 und dem Dom zu Erfurt von 1349 bis 1472. — Es ist hier nicht der Ort alle deutschen Kirchen gothischen Stils aufzuführen; doch erinnere ich noch an einige hervorragende Beispiele: die Liebfrauenkirche zu Nürnberg, die gleiche zu Würzburg, die gleiche zu Esslingen; den Dom in Augsburg, den Dom in Xanten; die Wernerscapelle bei Bacharach etc. — Als ein Beispiel gothischen Schlossbaues ist das Schloss der Deutsch-Ordens-Ritter zu Marienburg von 1330—1351, 1382 anzuführen. Die Gothik dieser Gegend (in Pommeru und Preussen, in der Mark Brandenburg, Mecklenburg und Lübeck) zeichnet sich durch grosse Schlichtheit aus, die den aus unverputzten Backsteinen aufgeführten Gebäuden einen sehr ernsten Charakter gibt. Der Art ist die Nicolaikirche zu Stralsund 1311, die Marienkirche zu Lübeck; der Dom in Schwerin; die Katharinenkirche zu Brandenburg; der Dom zu Stendal 1257; die Marienkirche in Brenzan 1325—1339 u. a. m.
- Band II, S. 17.  
(1 Bildtafel.) Gegen das 15. Jahrhundert verliert die Gothik allmählich ihre Strenge und einfache Schönheit. Der Spitzbogen wird geschweift, das Mässwerk spielt in allen Formen; Durchbrechungen und Versetzungen werden angewandt, um Mannichfaltigkeit der Ansichten zu gewinnen; Mauerflächen treten zwischen Fenster und Pfeiler; die Capitale verschwinden an den Pfeilern.
- Band I, S. 29.  
(3 Bildtafel.) Am Dom zu Basel sind noch Theile aus dem 12. und dem 14. Jahrhundert. S. Barbara in Kuttenberg in Böhmen ist 1380 bis 1548 erbaut; der Dom in Frankfurt a. M. von 1415 bis 1512; die Lorenzkirche in Nürnberg von 1300 bis 1477; der Schöne Brunnen daselbst von 1355 bis 1361; die Marienkirche zur Wiese in Soest von 1331; die Marienkirche in Danzig von 1343—1502; der Dom in Prag von 1344, 1356 und 1400; das Steinthor in Anklam von 1350; der Dom zu Antwerpen von 1352 bis 1530; die St. Jacobskirche in Rothenburg an der Tauber von 1373; das Rathhaus in Brügge von 1376; das Rathhaus in Danzig von 1379 bis 1560; das Rathhaus in Breslau aus dem 14. Jahrh.; Wohnhäuser in Elbing, Proben des Ziegelbaues aus dem 14. Jahrhundert. Das Rathhaus in Regensburg
- Band VI, S. 51.  
(2 Bildtafel.)
- Band VIII, S. 13.  
(3 Bildtafel.)
- Band VI, S. 43.  
(3 Bildtafel.)
- Band XII, S. 44.  
(1 Bildtafel.)
- Band III, S. 15—19.  
(7 Bildtafel.)
- Band VI, S. 27.  
(2 Bildtafel.)
- Band VII, S. 1.  
(2 Bildtafel.)
- Band XI, S. 19.  
(2 Bildtafel.)
- Band IV, S. 28.  
(3 Bildtafel.)
- Band IV, S. 28.  
(3 Bildtafel.)
- Band III, S. 9.  
(1 Bildtafel.)
- Band VI, S. 5.  
(3 Bildtafel.)
- Band I, S. 29.  
(3 Bildtafel.)
- Band XI, S. 17.  
(2 Bildtafel.)
- Band XI, S. 28.  
(2 Bildtafel.)
- Band III, S. 47.  
(2 Bildtafel.)
- Band III, S. 1.  
(1 Bildtafel.)
- Band VIII, S. 23.  
(2 Bildtafel.)
- Band IX, S. 13.  
(1 Bildtafel.)
- Band XII, S. 41.  
(7 Bildtafel.)
- Band VI, S. 53.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII, S. 23.  
(2 Bildtafel.)
- Band XII, S. 29.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX, S. 7.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX, S. 13.  
(1 Bildtafel.)
- Band VI, S. 29.  
(1 Bildtafel.)
- Band II, S. 47.  
(1 Bildtafel.)



1350 als Beispiel für einen stark ausgesprochenen Gegensatz gegen die kirchliche Gotik, indem bei ihm die Mauermaße überwiegt. Von besondrer Schönheit ist der Gürzenich in Cöln 1420.

Das Münster in Ulm ist vom Jahr 1377; der Dom in Mailand von 1386; das Rathhaus in Braunschweig von 1393 bis 1396; das Rathhaus in Brüssel von 1441; das Rathhaus in Löwen von 1448; das Rathhaus in Gent von 1481 bis 1512; ferner das Münster in Bern von 1421 bis 1502; die Kirche in Thann im Elsass von 1400 bis 1500; die Fraunkirche in München von 1468 bis 1488; das Holstenthor in Lübeck von 1477; der Betstuhl des Grafen Eberhard d. Ae. von Württemberg von 1472. — Das Sacramenthänschen im Dom zu Kaschau in Ungarn von 1460; die Orgel in der Marienkirche zu Lübeck von 1500; das Altarwerk in der Kirche von Blauheuern von 1517; das Schloss in Meissen von 1471 bis 1520; das Jerusalemer Thor in Bidingen von 1543.

Band II. S. 37.  
(1 Bildtafel.)  
Band V. S. 22.  
(6 Bildtafeln.)  
Band VI. S. 19.  
(1 Bildtafel.)  
Band X. S. 31.  
(1 Bildtafel.)  
Band IX. S. 3.  
(1 Bildtafel.)  
Band X. S. 29.  
(1 Bildtafel.)  
Band X. S. 47.  
(2 Bildtafeln.)  
Band IX. S. 30.  
(2 Bildtafeln.)  
Band XI. S. 17.  
(3 Bildtafeln.)  
Band IX. S. 37.  
(1 Bildtafel.)  
Band XII. S. 18.  
(1 Bildtafel.)  
Band VIII. S. 23.  
(1 Bildtafel.)  
Band VI. S. 21.  
(1 Bildtafel.)  
Band VI. S. 1.  
(1 Bildtafel.)  
Band I. S. 37.  
(1 Bildtafel.)  
Band II. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Die Bildnerci

schreitet noch eine Zeitlang auf dem betretenen Wege fort, formt ihre Gestalten mit Freiheit im Geist der Antike, gelangt nach und nach zu einem eigenthümlich feinen, zierlichen, sogar zuweilen geziereten Styl; lässt sich aber vom Triebe zur Naturwahrheit zur Bemalung der Figuren verleiten, und fällt damit nach und nach in Uebertreibung der Formen, in eckigen, knitterigen Faltenwurf und in eine zu derbe Zeichnung der Charaktere. Gelegenheit für ihre Thätigkeit geben ihr Portale und Kirchenfacaden, Grabmäler, Altarschreine etc. auch Kirchengeräte und Schmuckkästchen etc.

Eine allmählich sehr grosse Bedeutung gewinnt die Holzsculptur, die sich bei dem Mangel an Marmor den nordischen Verhältnissen leichter anpasste und namentlich der stets zunehmenden Vorliebe für bunte Bemalung und Vergoldung die bequemere Unterlage darbot.

Wir müssen übrigens die allmähliche Umwandlung des Styls in dem hier bezeichneten Zeitraum wohl beachten und die ältere Sculptur aus der Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts von der spätern aus dem Anfang des 15. und diese von der nachfolgenden aus der Mitte und dem Ende des Jahrhunderts wohl unterscheiden. Schwächer sind die Unterschiede der einzelnen Schulen; doch sondern sie sich in eine niederrheinische, kölnische, mittel- und oberrheinische, in eine pommersche, sächsische, fränkische, schwäbische und bayrische Schule. Am meisten idealistisch hielt sich die Cölner Schule und was in Norddeutschland an sie sich anschloss; ebenso die sächsische, obsehon diese sich der Natur mehr näherte. Der Hauptanstoß zum Naturalismus, dem bald Alle huldigten, gieng von den Niederlanden, von Flandern und Burgund aus, und fand die ausführlichste Pflege in Franken, Schwaben, Bayern und Oestreich, während in Trier und am Niederrhein man sich einigermaßen gegen seine Consequenzen schützte, indem man die Bemalung vermeidete.

Zu den Steinsculpturen vom Anfang des 13. Jahrhunderts gehören die Statuen an der  
E. FÖRSTER'S Denkmale der deutschen Kunst. XII.

- Liebfrauenkirche zu Trier; an der Westseite des Münsters zu Strassburg; dergleichen am Münster zu Freiburg i. B. Von grosser Schönheit sind die Bildnissstatuen der Stifter des Naumburger Domes von der Mitte des 13. Jahrhunderts; dergleichen die Statuen der Kirchenpatrone im Dom zu Meissen, und am Nordostportal des Bamberger Domes aus derselben Zeit. In Marburg sind die Grabsteine der Landgrafen Konrad und Heinrich und dessen Gemahlin in der Elisabethkirche zu nennen. Trefliche Grabdenkmale sind in Altenberg bei Wetzlar, namentlich der sel. Gertrud, Tochter der H. Elisabeth, vom J. 1297. Im Erzguss wird auch in dieser Zeit nicht so Vorzügliches geleistet, als in Stein, wie der Taufbrunnen im Dom zu Würzburg vom J. 1289 zeigt. — Dagegen sehen wir die deutsche Bildnerei an einer andern Stelle, in Schlesien, auf gleicher Höhe, wie in Bamberg, wovon das Grabdenkmal des Herzogs Heinrich im Dom von Breslau vom J. 1290 bis 1295 Zeugniß gibt. Auch die Statue des Kaisers Otto am Dom von Magdeburg von 1320 ist ein würdiges Werk; sowie die Gruppe von Otto und Editha im Innern des Domes. Nicht auf gleicher Höhe steht das Grabdenkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz vom J. 1321; während hier sich offenbar eine Bildhauerschule von Bedeutung gebildet hatte, von deren Thätigkeit die Grabdenkmale im Dom Zeugniß ablegen. Weichgeschwungene Falten an sorgfältig ausgeführten Gewändern bei nicht gleich geschickter Behandlung der Körpertheile werden bezeichnende Merkmale der Bildnerei des 14. Jahrhunderts. Dahin gehören die Madonna am Südportal des Augsburger Domes von 1330 (bis 40); ferner: mehre Grabsteine in Regensburg, als die Kaiserin Ute in St. Emmeran, von 1350; der Canonicus Ulrich von der Aue im Kreuzgang des Doms von 1326; die sel. Aurelia in St. Emmeran, von 1320; so auch der H. Wolfgang daselbst; sowie Herzog Heinrich der Fromme von Bayern.
- Eigenthümlich weich und fast geziert erscheinen die Bildnereien der Kölner Schule, z. B. die Statuen der Apostel im Domchor von 1324, die man sich in Nürnberg bei den Klugen und Thörichten Jungfrauen an der Brauthüre der Sebalduskirche von 1370 zum Vorbild mag genommen haben. Weltliche Gegenstände erfahren in diese Zeit ungefähr gehört (mit Ausnahme des ältern Theils) das Denkmal des Kaisers Otto I. in Magdeburg, sowie das merkwürdige Altarwerk in der Kirche zu Tribsees in Pommern; wohin auch die Altarwerke in der Marien- und in der Nicolai-kirche zu Stralsund, in der Marien- und in der Peterskirche zu Treptow an der Otense zu rechnen sind. Der Uebergang aber vom Styl des 14. Jahrhunderts in den des 15. veranschaulichen einige Grabmäler aus dem Dom in Mainz von 1396, 1419 und 1434; auch einzelne Statuen in der S. Jacobskirche zu Rothenburg a. d. T.
- Band V. S. 23.  
(2 Bildtafel.)
- Band III. S. 15.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX. S. 31.  
(1 Bildtafel.)
- Band VI. S. 7.  
(1 Bildtafel.)
- Band V. S. 5.  
(1 Bildtafel.)
- Band V. S. 10.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX. S. 27.  
(1 Bildtafel.)
- Band III. S. 6.  
(1 Bildtafel.)
- Band III. S. 5.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII. S. 15.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX. S. 5.  
(2 Bildtafel.)
- Band VII. S. 7.  
(2 Bildtafel.)
- Band XII. S. 17.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX. S. 5.  
(1 Bildtafel.)
- Band IX. S. 10.  
(2 Bildtafel.)
- Band VIII. S. 9.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII. S. 17.  
(1 Bildtafel.)
- Band XII. S. 3.  
(2 Bildtafel.)

Oberbayerisch ist das Jüngste Gericht, ein grosses Relief ans dem 14. Jahrh. in der Peterskirche zu München.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts erreicht der Styl, wenn auch nicht überall, eine gewisse Grösse und Ruhe, wodurch seine bisherige Weichheit zwar nicht aufgehoben, aber modificirt wird. Dazu kommt ein unverkennbares Bestreben, die Gestalten zu beseelen, sie uns menschlich näher zu führen. Als Beispiele bieten sich dar: die Gruppe der drei Marien von ca. 1420; das Grabmal der Agnes Bernauer von 1435; — der Tod Mariä in St. Emmeran zu Regensburg von 1449. Aber schon um die Mitte des Jahrhunderts verändert sich der Styl und es beginnen die scharfen Brüche der Gewandfalten und die harten Körperformen. Dahin gehören schon der Hochaltar in der S. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber von 1466; zu Kreglingen an der Tauber; zu Tiefenbrunn; die Werke der Ulmer Schule von den beiden Syrlin, die Domthüren in Constanz von S. Haider etc.; ferner die Madonna aus St. Ursula in Köln von ca. 1460; mehr noch die Madonna aus Tegerensee von ca. 1465; das Altarschnitzwerk in der Hauptkirche zu Nördlingen 1474; ein anderes in Bopfingen 1472; in der Michaeliskirche zu Hall von Peter Lohkorn 1487; in der Hauptkirche zu Gmünd etc.; ein Altarschrein aus Botzen von Michael Pacher (j. in München im Nationalmuseum); und ein zweiter, allerdings viel vollkommener von demselben in St. Wolfgang im Salzkammergut von 1481. Ebenso vortrefflich ist der Denkstein auf der Fürstengruft in der Frauenkirche zu München von Meister Hans dem Steinmeissel von 1480. — Eine eigenthümliche Bildhauerschule hat sich in Schlesien gebildet. Leistungen derselben sind: die Flügel eines Altarschreines in Breslau von ca. 1490; S. Lucas und die Madonna in der Magdalenenkirche daselbst, wohl schon von 1500. Aehnlich, doch mit stärker hervortretendem Naturalismus arbeitete Meister Schramm in Württemberg seinen St. Gregorius-Altar um 1480 bis 1490; in einer Richtung, die in der Nürnberger Schule den stärksten Ausdruck fand, z. B. in dem Altarschnitzwerk zu Zwickau von M. Wohlgemuth 1479; in der Grablegung von Adam Krafft, um 1490, wie in dem Grabmal von König Casimir IV in Krakau von Veit Stoss 1492; und sehr entschieden in dem Grabmal des Kaisers Heinrich und der Kaiserin Kunigunde von Tilmann Riemenschneider im Dom zu Bamberg 1499 bis 1513. Allein es fand auch bereits ein reinerer Styl Eingang; der naturgetreue Formen und eine edle Zeichnung zu verbinden wusste, wie in der Madonna der Verkündigung (bei dem Domprobst Würschmidt in Erfurt), die um's J. 1500 gefertigt zu sein scheint.

Band VI. S. 5.  
(1 Bildtafel.)  
Band V. S. 1.  
(1 Bildtafel.)  
Band III. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band XIII. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band VII. S. 3.  
(1 Bildtafel.)  
Band VII. S. 21.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Band VIII. S. 15.  
(1 Bildtafel.)  
Band IV. S. 23.  
(1 Bildtafel.)

Band VI. S. 17.  
(2 Bildtafeln.)  
Band VI. S. 9.  
(1 Bildtafel.)

Band II. S. 7.  
(1 Bildtafel.)

Band IV. S. 1.  
(1 Bildtafel.)  
Band VI. S. 13.  
(2 Bildtafeln.)

Band VII. S. 25.  
(1 Bildtafel.)

Band VI. S. 23.  
(1 Bildtafel.)

Die Materie

befolgt im Allgemeinen die Principien der Bilderei, bleibt aber, namentlich in der Ausbildung der Form hinter ihr zurück, macht anfangs auch keinen Versuch zu naturalistischer Umhüllung des Styls. Selbst ein sog. Lebensbild, das Wandgemälde im Dom von

Band VII. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Münster aus dem 13. Jahrhundert hält sich in allgemeinen Formen. Noch idealer sind die Gestalten im Wandgemälde der S. Nicolaicapelle zu Soest von 1230. — Freier ist der Styl in der Mauerzeichnung (Sgraffito) im Dombhof zu Magdeburg um 1300; und unbestimmter in der Gedenktafel der Barbara Polani zu Breslau von J. 1309. —

Als ein frühestes Denkmal des Holzschnittes ist das Blatt mit Christus unter der Kelter von 1380 bis 1390 zu betrachten.

In sehr idealer, wenn auch nicht nach Schönheit strebender Richtung hält sich die unter K. Karl IV in Prag aufgeblühte Malerschule, als deren vorzüglichste Meister Theodorich 1348—1375, Nicolaus Wurmser 1357—1360 und Kunz Wurmser genannt werden.

Die bedeutendste Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei im 14. Jahrhundert nimmt die Schule von Cöln ein. Sie zeichnet sich durch eine grosse Frömmigkeit der Auffassung, Weichheit des Styls und Süßigkeit des Ausdrucks aus. Rundliche Formen, kein Naturstudium, geschwungene Falten, conventionelle Bewegungen und sehr geringer Ausdruck, mit Ausnahme von Anlacht, Demuth, kindlicher oder Mutterliebe sind ihr vorzugsweis eigen.

Als frühe Beispiele gelten die Wandgemälde an den Chorschranken des Doms in Cöln von 1324. Aus dieser Richtung ist der Meister Wilhelm hervorgegangen, von

welchem im Dom zu Halberstadt ein schönes Altargemälde aufbewahrt wird, das um 1390 gemalt sein kann; und von welchem in den Jahren 1370—1380 der Hansesaal des Rathhauses in Cöln ausgemalt war, wovon sich noch kostbare Ueberreste erhalten haben, die im Museum daselbst aufbewahrt werden. — An ihm schliesst sich sein grosser

Schüler, Meister Stephan an, der um 1490 die H. Jungfrau im Rosenhag (j. im Museum zu Cöln) und später das berühmte Dombild gemalt hat. Andre werthvolle Bilder

von ihm sind: die Darstellung im Tempel in Darmstadt; Christus am Kreuz und Heilige zur Seite im germanischen Museum zu Nürnberg.

Diese Schule hatte eine grosse Ausbreitung gewonnen; wir finden ihre Einwirkung in Gemälden der altfränkischen Schule zu Nürnberg, z. B. in dem Tucherschen Altar in der St. Lorenzkirche 1385; im Hallerschen Altar in der St. Sebaldkirche; im Imhofschen Altar in der St. Lorenzkirche 1420, u. s. w. Besonders in der schwäbischen Schule ist der Einfluss von Cöln her wahrzunehmen, an den Wandgemälden der Waldcapelle zu Kenzheim im Schwarzwald; an denen der St. Veitskirche zu Mühlhausen bei Stuttgart; des Ehinger Hofes in Ulm; am St. Magdalenenaltar in der Kirche zu Tiefenbronn 1431; an den Wandgemälden des Meister Ulrich in der Klosterkirche zu Maulbronn. Leider sind sie alle so beschädigt, dass eine genügende Abbildung von keinem zu gewinnen ist. Auch an Wandgemälden der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in den Kirchen zu Colberg, Stralsund, Stettin, Eldena etc. nimmt man die Bekanntschaft mit der Cölnischen Malerschule wahr. Aber auch gegen Westen verbreitete sie sich, nach Flandern und Burgund, wie ein Altargemälde des Melchior Bröderlain in Dijon vom J. 1380 beweist.

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 21  
(1 Bildtafel.)

Einen höchst bedeutenden Umschwung erfuhr die Malerei durch die in Flandern von Hubert van Eyk zugleich mit der Erfindung der Oelmalerei gegründete und von seinem Bruder Jan weitergeführte Malerschule, die im Gegensatz gegen den Idealismus der Charakterbildung in der Cölnischen Schule einen auf strenges Naturstudium gegründeten Realismus und folgerichtig für die historischen Gestalten die Anwendung der Zeitchostüme einführte, aber sowohl an einem grossem (nur nicht weichen) Styl des Faltenwurfs mit scharfen Brüchen, als an einer idealen, symmetrischen Anordnung und an poetischen Gedauken, als dem Quell der Darstellung festhielt. Damit verbunden war eine liebevolle Nachahmung der landschaftlichen Natur, der Pflanzen, Steine, Gewässer etc., ein unübertrefflicher Fleiss der Ausführung, gesättigte Färbung und vollendete Technik. Hauptwerke sind: der Brunnen des Lebens von Hubert van Eyk in Madrid von 1412 bis 1418. — Das Genter Altarwerk von Hubert und Jan van Eyk 1420 bis 1432. — Maria mit dem Jesuskinde von Jan van Eyk im Belvedere zu Wien um 1432. Von denselben sind ferner: Die Bischofweihe des Thomas Becket in Chatsworth in Derbyshire 1421; das Brautpaar im Britischen Museum zu London; das Votivgemälde des Canonicus Georg van der Paele 1436 in der Akademie zu Brügge; ein Votivgemälde im Louvre; viele herrliche Bildnisse etc.

Die Wirksamkeit dieser Schule erstreckte sich auch auf das Kunsthandwerk, wie wir an den Burgundischen Messgewanden in der Schatzkammer zu Wien sehen; an einem Teppich in S. Pietro in viucoli zu Rom; auch an einer Votivtafel aus der Karthäuserkirche zu Basel von 1426. Ein Schüler Huberts van Eyk war Jodocus von Gent; doch ist kein Werk von ihm nachzuweisen.

Als unmittelbarer Schüler von Jan van Eyk gilt Roger von der Weyde, und als dessen frühestes Werk: das Jüngste Gericht in Beaune in Burgund von 1443; daran reihen sich die Sieben Sacramente im Museum zu Antwerpen; die Kreuzabnahme ursprünglich in Löwen, jetzt im Museum zu Madrid; das Triptychon mit der Verkündigung, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel in der Pinakothek zu München; das Danziger Jüngste Gericht, an welchem sich wahrscheinlich auch Memling beteiligt hat; sowie ein anderes Triptychon mit der Anbetung der Könige, nebst Johannes und Christophorus in der Pinakothek zu München beide Künstler als Urheber zu haben scheint. In derselben Sammlung ist von ihm St. Lucas, wie er die Madonna malt; im Städelschen Institut ein Hausaltar der Mediceer; der Reisealtar Karls V. 1445; ein Johannes-Altar, im Museum zu Berlin; die Geburt Christi, ebendasselbst. Von Memling sind die sieben Freuden der Maria in derselben Sammlung; die sieben Leiden im k. Museum zu Turin. Der S. Johannes-Altar in dem Kloster St. Johannes zu den Ursulinerinnen in Brügge, von 1479; der Reliquienschrein der H. Ursula, die Trauer um den Tod Christi, und der Hausaltar der Familie Niewenhoven ebendasselbst; ein Altarwerk in der Marienkirche zu Lübeck; ein Votivgemälde bei dem Grafen Duchatel in Paris u. a. m. Andere namhafte Meister der Schule sind Peter Christophsen mit einem H. Eligius und dem

Band VI. S. 17.  
(1 Bildtafel.)  
Band III. S. 15.  
(2 Bildtafel.)  
Band VI. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Band VI. S. 7.  
(2 Bildtafel.)  
Band V. S. 1.  
(1 Bildtafel.)  
Band II. S. 6.  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 1.  
(2 Bildtafel.)  
Band IX. S. 18.  
(1 Bildtafel.)  
Band XI. S. 10.  
(1 Bildtafel.)  
Band IV. S. 1.  
(3 Bildtafel.)  
Band IX. S. 1.  
(4 Bildtafel.)  
Band V. S. 11.  
(3 Bildtafel.)

Band I. S. 3.  
(5 Bildtafel.)

Band VIII. S. 13.  
(5 Bildtafel.)

Band XII. S. 15.  
(1 Bildtafel.)

- Brantpaar von 1449; einer Madonna im Städelschen Institut zu Frankfurt 1447; einem Jüngsten Gericht im Museum zu Berlin etc.; — Dierck Bouts aus Harlem. Von ihm ist das Altarwerk in (und aus) der Peterskirche zu Löwen von 1468; das Urtheil des Kaisers Otto III. in dem Museum zu Brüssel; — Hugo von der Goes, von dem wir nur ein einziges Werk mit Sicherheit angeben können: das Altarwerk der Familie Portinari in S. Maria nova zu Florenz, um 1470; — Justus von Gent, von ihm ist das einzig beglaubigte Werk die Austheilung des Abendmahls in S. Agata zu Urbino, von 1474; — Gerard van der Meere, von welchem S. Bayon in Gent eine Kreuzigung bewahrt. — Von noch unbekannter Hand sind die Miniaturen in einer Handschrift des Valerius Maximus in der Stadtbibliothek zu Leipzig; die Gelangennehmung Christi in der Pinakothek zu München und die dazu gehörige Auferstehung in der Moritzcapelle zu Nürnberg, von hoher Vollendung; ein Altarwerk in der Kirche S. Lorenzo sulla costa an der Riviera di Levante in Italien, von 1499. — Eine Anzahl ausgezeichneten flandrischer Künstler dieser Zeit (Livin von Antwerpen, Memling, Gerard von Gent u. A.) hat die Miniaturen des Codex Grimani in der S. Marcus-Bibliothek zu Venedig ausgeführt. Der vorzüglichste Meister der flandrischen Schule am Ende der 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ist Gerard David von Oudewater, erst in neuester Zeit der Vergessenheit entrisen. Von ihm ist das Triptychon, Maria mit SS. Hieronymus und Antonius im Municipalpalast zu Genua; ferner das Triptychon mit S. Michael, Hieronymus und Antonius (zur Zeit bei Herrn Artaria in Wien) und das Altargemälde (aus der Kirche der Carmelitinnen in Brügge) j. im Museum zu Rouen; 2 Bilder, eine Madonna mit heiligen Frauen, und einfaches Madonnenbild, beide mit landschaftlichem Hintergrund in der Pinakothek zu München; ein grosses Triptychon mit der Taufe Christi als Mittelbild, und das Urtheil des Cambyses auf 2 Tafeln im Museum zu Brügge u. a. m. Schwächer, aber doch noch bedeutend ist Quentin Matsys mit dem Altarwerk in der S. Annacapelle der Peterskirche zu Löwen und mit seiner Grablegung im Museum zu Antwerpen. Streng wird der Styl festgehalten in dem burgundischen Teppich von ca. 1506.
- Die flandrische Malerschule gewann einen unwiderstehlichen Einfluss auf alle Malerschulen in Deutschland, selbst in Frankreich und theilweis in Italien. Zunächst nehmen wir ihre Wirksamkeit in Köln wahr, wo sie die alte Schule sogleich verdrängte. Belege dafür sind: die Vermählung Mariä vom Meister von Werden 1480, in München, und die Klage um den Leichnam Christi im Museum zu Köln; — das Altarwerk der Familie von Hackenay von einem noch ungenannten Meister; ein Altargemälde vom Meister des Bartholomäus; beide ebendaselbst.
- Der Geist der Renaissance übte wohl einigen Einfluss auf die Meister dieser Schule; aber der bestimmende Charakter ging doch von der Ueberlieferung derselben aus. Dies ist namentlich bei dem Meister vom Tod der Maria (in der Pinakothek zu München) der Fall, von dem auch im Museum zu Neapel ein Bild: die Anbetung der Könige, ist
- Band VIII. S. 5.  
(3 Bildtafel.)
- Band XI. S. 1.  
(3 Bildtafel.)
- Band XI. S. 9.  
(1 Bildtafel.)
- Band V. S. 30.  
(2 Bildtafel.)
- Band XII. S. 7.  
(1 Bildtafel.)
- Band XI. S. 20.  
(6 Bildtafel.)
- Band XI. S. 21.  
(1 Bildtafel.)
- Band XII. S. 2.  
(3 Bildtafel.)
- Band XII. S. 3.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII. S. 1.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII. S. 13.  
(1 Bildtafel.)
- Band VII. S. 3.  
(1 Bildtafel.)
- Band XII. S. 30.  
(1 Bildtafel.)
- Band XII. S. 21.  
(3 Bildtafel.)
- Band XII. S. 12.  
(5 Bildtafel.)
- Band III. S. 23.  
(1 Bildtafel.)
- Band XI. S. 17.  
(2 Bildtafel.)

und von welchem das Museum in Dresden zwei treffliche Gemälde desselben Gegenstandes besitzt, der noch einmal in einem Altarwerk in S. Donato zu Genua wiederkehrt. Ein Votivgemälde mit Maria auf dem Thron mit den Stiftern und den Hh. Georg und Katharina bewahrt die k. k. Sammlung in Wien.

Weiter hinab am Rhein finden wir einen beachtenswerthen Meister in Calcar, von welchem die Auferweckung des Lazarus mitgetheilt ist. — In Westfalen ist es der sog. Liesborner Meister, der im Geiste Memlings gearbeitet hat. Von ihm sind die Heiligen Johannes Ev., Scholastica und Benedict, von ca. 1480. Andere westfälische Maler der Zeit und Richtung sind Victor und Heinrich Dunwegge mit Gemälden in der Pfarrkirche zu Dortmund; Meister Hildegardus ebendaselbst.

In Sachsen treffen wir um 1500 auf einen unbekanntem Meister, der sich die Meister von Flandern zum Vorbild genommen, im Domhild von Meissen.

In Franken und Bayern fehlte es nicht an Malern, die frühzeitig denselben Weg einschlugen. Beispiele sind: ein Votivgemälde mit der Madonna von 1443; das Glasgemälde von Jenkofen 1447; eine Madonna als Himmelskönigin von 1451, der bis jetzt bekannte älteste Kupferstich; der Baum des Lebens und des Todes von Berchtold Furtmayr von 1470, von dem auch die „Weltchronik“ in der fürstlich Wäldersteinischen Bibliothek zu Mahingen bei Nördlingen 1468—1472 illustriert ist; das Herzogenfenster aus der Frauenkirche in München, von 1490; der St. Elisabethaltar im Dome zu Kaschau von Michael Wohlgenuth 1499, von welchem ausserdem der St. Johannesaltar in der Kirche zu Schwabbach ein sehr vorzügliches Werk ist, und die Pinakothek in München eine Anzahl grosser Altar tafeln mit der Passionsgeschichte bewahrt. Andere bayrische Maler der Zeit sind: Hans von Olmendorf 1491, Gabriel Mächselkircher 1467, Ulrich Fütterer und Andere die theils in Schleissheim, theils im bayrischen Nationalmuseum aufzusuchen sind.

Den grössten Einfluss hat die flandrische Schule auf die Maler in Schwaben ausgeübt. Ich vermute, dass der Justus de Allemagna, von dem die Verkündigung in S. Maria di Castello von Genua (i. J. 1451) ist, nach Schwaben gehört; vorzüglich hoch steht der als Kupferstecher wie als Maler gepriesene Martin Schongauer, von dem die Madonna im Rosenhag in Colmar von ca. 1460 ist. — Dahin gehören ferner: die Legende von St. Georg von C. Vos um 1460; und der Tod Mariä von einem unbekanntem gleichzeitigen Meister, beide auf Burg Lichtenstein; die Geburt Christi in der Jacobskirche zu Rothenburg a. d. T. 1466, von Fritz Herlen, den man auch in Hauptaltarwerk der Stadtkirche von Nördlingen (1462—1466) wiederfindet. Luna, nach einer Handzeichnung von B. Zeitblom; und von demselben die Geburt Christi und die Anbetung der Könige in Bingen bei Sigmaringen; und S. Johannes der Täufer; der zu dem Altar aus Eschach bei Gemünd vom J. 1496, jetzt in der königlichen Sammlung zu Ludwigsburg, gehört. Von Zeitblom ist auch das Altarwerk in der Kirche auf dem Heerberg bei Gaildorf 1497; die Geschichten des H. Valentin in der Galerie zu

Band XII, S. 5.  
(1 Bildtafel.)

Band I, S. 5.  
(1 Bildtafel.)

Band I, S. 9.  
(2 Bildtafeln.)

Band VII, S. 1h.  
(1 Bildtafel.)  
Band IV, S. 21,  
(2 Bildtafeln.)  
Band XI, S. 01,  
(1 Bildtafel.)  
Band III, S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band XI, S. 65.  
(2 Bildtafeln.)  
Band VIII, S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Band XI, S. 7.  
(1 Bildtafel.)

Band II, S. 11.  
(1 Bildtafel.)  
Band II, S. 9.  
(2 Bildtafeln.)  
Band II, S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band XII, S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band III, S. 11.  
(1 Bildtafel.)  
Band VII, S. 11.  
(2 Bildtafeln.)  
Band II, S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Augsburg: eine Altartafel in der Kirche zu Thann; mehrere Altartafeln in Grossmeien bei Reichenhall etc. Andere Werke der Zeit sind: ein S. Johannes-Altar im bayrischen Nationalmuseum zu München; der Tod Mariä von ca. 1470 in der Galerie Sciarra zu Rom; die Dreieinigkeits von einem alten Augsburger Meister um 1490; die Taufe Pauli von Hans Holbein d. Ae. 1506, der u. a. 1502 ein grosses Altarwerk mit 16 Bildern für das Kloster Kaisersheim gemalt (j. in der Pinakothek zu München).

Band VII. S. 21.  
(2 Bildtafel.)  
Band XI. S. 23.  
(4 Bildtafel.)  
Band I. S. 11.  
(1 Bildtafel.)  
Band I. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Auch nach Schlesien hat sich die Schule verbreitet, wie die Heiligen Familien von einem unbekanntem Meister (um 1490) im Museum zu Breslau zeigen.

Band VIII. S. 20.  
(1 Bildtafel.)

Ebenso sieht man ihre Wirksamkeit in Oestreich, z. B. an dem Altarwerk in S. Wolfgang von M. Pacher von 1481; und an dem bewundernswürdigen S. Hieronymus-Altar von noch unbekannter Hand und von 1511 im Belvedere zu Wien.

Band VI. S. 3.  
(3 Bildtafel.)

## SECHSTER ZEITRAUM.

### Die Renaissance und die Neuzeit.

#### Baukunst.

Mit dem Eintritt einer neuen Weltanschauung zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die mittelalterlichen Culturzustände ihr Ende erreicht. Ein neuer Geist belebte die bildenden Künste: in der Baukunst verschwanden allmählich die gothischen Formen, und eine Architektur entstand, die die ihrigen von der Antike entlehnte oder vielmehr aus deren Motiven neubildete. Eine allgemeine Verweltlichung der Kunst war die natürliche Folge, wenn sie auch erst nach und nach eintrat. Die antike Kunst passte so wenig, als die Religionen des Alterthums zu den Anforderungen des christlichen Cultus, bequeme sich aber leicht den Bedürfnissen des bürgerlichen Lebens an. Man suchte die alten Säulenordnungen und Ornamente in den Trümmern römischer Tempel auf und benutzte sie mit allerhand Veränderungen und Zuthaten zu decorativen Zwecken, gab den Säulen holte Sockel, verkropfte die Gesimse, benutzte alle architektonischen Glieder als Verzierungen und suchte durch Vermengung und Umkehrung Mannichfaltigkeit zu gewinnen. Willkür beherrscht die Phantasie: Säulen werden facettiert, unterbunden, mit Blumen und Festons behängt, geringelt, geschlängelt, in Candelaber- und Flaschenform ausgebaucht, eingezogen, mit Ringen, Kugeln, Wülsten, Eiern, auch topfartigen Zwischengliedern, in allen Richtungen gefurcht, mit Krautblättern überdeckt, mit Blättern, Blumen, selbst Federn als Capitalen. Die Console mit Doppelspiralen wird unter Bogen und Giebel, aber auch verkehrt an Postamente und Giebel und auf Capitäle gesetzt. Der flache, zuweilen durchschnitten Bogen wird vorherrschend. In der Ornamentik spielen Schilder, Füllhörner, Löwenköpfe, Delphine, Drachen, Harpyen, Masken und Halbfiguren mit Krautausgang eine grosse Rolle. Deutschland (vornehmlich Nürnberg) entwickelte bei der Anwendung dieses Styls viel Geschmack und Phantasie, am meisten aber im Bereich des Kunstgewerks (dies in Augsburg und München an Waffen etc.), während verhältnissmässig nur wenig Baudenkmale davon Zeugnis geben. Mit der Zeit drang französische und italienische



Renaissance ein, vornehmlich aber der sog. Perücken-, Zopf- und Barockstyl, welche Ausgebirten eines entarteten Geschmacks mit der völligen Erschöpfung architektonischer Kunstkraften endete. Dem entgegen erhob sich in neuester Zeit wieder der Geist der deutschen Kunst, und hielt sich zunächst für seine Schöpfungen an alt-hellenische und alt-römische Vorbilder, reproducierte dann aber auch den Baustyl der ersten christlichen Jahrhunderte, die romanischen und gotischen Bauweisen, wie die Renaissance und suchte mit all diesen Mitteln und mit eigenen Kräften Neues zu schaffen, was freilich nur in sehr bedingter Weise gelungen ist.

Als eines der schönsten Beispiele der deutschen Renaissance muss das **Heidelberger Schloss** vom J. 1556 genannt werden. Dessgleichen das ehemalige **Lusthaus in Stuttgart** 1584; und das **Rathhaus in Cöln** aus dem 16. Jahrhundert, das im J. 1668–69 einen Ausbau im Styl der Renaissance von Stadtbaumeister Raschdorff erfahren. — Von grosser Schönheit ist das **Rathhaus in Bremen** von 1612, dessen ältere Theile aus dem 15. Jahrhundert herrühren; ferner das **Rathhaus in Augsburg** 1615–18 von Elias Holl; das **Rathhaus in Nürnberg** von Eucharius Carl Holzschuher; der sog. **Apothekerflügel des Rathhauses in Hannover**; auch das **Frankenfeldsche Haus in Wernigerode** von 1674, ein ausgezeichnetes Denkmal deutschen Holzbaues, deren sich noch sehr vorzügliche in Hildesheim, Hallerstadt, Goslar und den übrigen Harzorten vorfinden.

Im 17. und 18. Jahrhundert verliert die deutsche Baukunst den nationalen Charakter fast ganz, indem sie sich auf die Nachahmung italienischer und französischer Muster beschränkt. Willkür und Luxus regierten; der Geschmack verlangte viel und starke Contraste, wie im Costume Reifrock und Perücke so end- und zwecklose Gliederungen und Ornamente voll Ausschweifungen. Keiner geraden Linie ward ein ruhiger Verlauf mehr gegönnt; selbst die Wandflächen mussten ein wellenförmiges Aussehen bekommen. Die antiken Formen wurden zur Caricatur verunstaltet, das Licht- und Schattenspiel durch die architektonischen Gliederungen und Ornamente ins Unbegrenzte übertrieben. Das war der sog. **Perücken- oder Jesuitenstyl**, dem sich als unmittelbarer Erbe der Zopfstyl anschloss, der armer an Phantasie, reicher an Ausschweifungen war und für die Prunksucht seines Vorgängers eine hofnässige Eleganz setzte. Dass es trotzdem tüchtige Architekten gab, die auch im Stande waren, mit Mässigung zu verfahren und einen selbst heute noch erfreuenden Gebrauch vom herrschenden Geschmack zu machen, kann nicht in Abrede gestellt werden. Nur fehlte ihnen Werken der nationale Geist, das eigenthümliche Gepräge. Die umfassendsten Bauunternehmungen wurden in den grossen Residenzen, in Wien, Berlin, Potsdam, in Prag und München etc. ausgeführt. Ausgezeichnete Gebäude sind das **Zenkhans in Berlin** von J. A. Nehring und J. de Bodt, 1695; das **kön. Schloss in Berlin** von Andr. Schlüter, 1699, das unbedenklich als die bedeutendste architektonische Schöpfung der Zeit dasteht; viele **Paläste in Prag** und **Wien**, dessgleichen die **Kirche des H. Carl Borromäus in Wien** 1716–1737 von J. B. Fischer von Erlach; das **Belvedere** daselbst von L. v. Hildebrand; die **Sommerresidenzen und Lustschlösser in Potsdam** von Frh. v. Knobelsdorf; das **Japan'sche Palais** und der **Zwinger in Dresden** 1711–1717 u. a. m.

Angelangt bei China und Japan sah sich die Baukunst an der Grenze des Möglichen und zur Umkehr genöthigt. Wiederum war es das vorchristliche Alterthum, bei dem man Rath und Beistand suchte. Ein begeisterter Kenner desselben war erstanden in Winckelmann, ein kundiger Wegweiser durch die versunkene Welt voll Herrlichkeit. In seinem Geiste wirkte die gesammte deutsche National-Literatur von Lessing bis ins 19. Jahrhundert.

Langsam nur fand sich die Baukunst in die Aufgaben der Neuzeit. Wohl wandte sie sich dem Studium der Antike zu, brachte es aber nicht über die stricte Nachahmung hinaus. Dennoch sind die Verdienste der Männer, die zuerst die neue Bahn betreten, nicht gering zu achten. Friedrich Weinbrenner in Carlsruhe (1766—1826) hat viele treffliche Schüler gezogen; N. F. v. Thouret in Stuttgart (1767—1845) baute das Schloss und das Theater in Weimar; Carl v. Fischer aus Mannheim (1782—1820) baute das Theater zu München und gab ihm die Vorhalle des Pantheons zum Peristyl; Carl Gotthard Langhans (1733—1808) baute das Brandenburger Thor in Berlin 1793 nach dem Muster der Propyläen von Athen.

Die Bahn war gebrochen; sie war aber zu schmal für die Bedürfnisse der Neuzeit. Die blosse Nachahmung antiker Bauformen konnte auf die Dauer nicht befriedigen, und ebensowenig wollte man sich auf sie allein beschränkt sehen. C. F. Schinkel (1781—1841) war der erste der die gothischen Bauformen wieder ins Leben rief mit dem Denkmal der Befreiungskriege auf dem Kreuzberg bei Berlin. Alsdann aber machte er freien Gebrauch von der antiken, und zwar der altgriechischen Baukunst, nicht nur für eine Hauptwache in Berlin, sondern selbst für die Nicolaikirche in Potsdam. Mit grosser Freiheit sind die griechischen Formen bei dem Schauspielhause in Berlin angewandt und in durchaus eigenthümlicher Weise mit ihnen ein neues, in allen Theilen harmonisches Ganze geschaffen, ohne den Genius der antiken Baukunst zu verletzen. Noch entschiedener tritt diess Verdienst am Museum in Berlin zu Tage, für welches er den ionischen Styl in überraschendem Reichthum verwendet hat. Das glänzendste Zeugniß übrigens für sein Verständniß der Antike liefern seine Entwürfe zum griechischen Königsschloss auf der Akropolis zu Athen. Doch beschränkte er sich nicht auf die Antike; er hat mehrere Kirchen im Basilikenstyl, die Werdersche in Berlin in Gothik gebaut; das Schloss Kurnik im Posenschen führte er in Geschmack eines Castells des Mittelalters auf; ähnlich auch das Schloss auf dem Babelsberg bei Potsdam. Ausserdem war ihm auch die Renaissance nicht fremd, wie er in dem schönen Gebäude der Bauakademie in Berlin gezeigt hat. — Schinkel hat eine Schule gegründet, aus der bedeutende Architekten in grosser Zahl und von grosser Eigenthümlichkeit hervorgegangen. Ich nenne nur J. H. Strack, Fr. Hitzig, Ed. Knoblauch, A. Stüler, F. Salzenberg, W. Stier, Soller, Persius u. v. A.

Systematisch arbeitete König Ludwig I. von Bayern auf eine gründliche Neubelebung der Kunst hin, indem er eine grosse Anzahl öffentlicher und monumentaler Gebäude ausführen liess, für welche bestimmte Baustyle der Vergangenheit als mass- und motivgebend bezeichnet wurden. So liess er durch Leo v. Klenze die Glyptothek im ionischen, die Wal-

halla und die bayrische Ruhmeshalle im dorischen; die Propyläen im dorischen und ionischen Styl ausführen; durch Ziebland das Kunstausstellungs-Gebäude im korinthischen; das Siegesthor in München durch Fr. v. Gärtner; die Befreiungshalle bei Kelheim durch v. Gärtner und v. Klenze im römischen Imperatorenstyl. Im pompejanischen Styl wurde ein Haus bei Aschaffenburg gebaut. Den Basilikenstyl reproducirte Ziebland in der dem H. Bonifacius geweihten Kirche in München; den romanischen Kirchenstyl ahmten v. Klenze in der Allerheiligen-Hofcapelle, v. Gärtner in der Ludwigskirche zu München nach; v. Gärtner ausserdem italienische Gothik in der Feldherrnhalle und in dem Wittelsbacher Palast ebendasselbst. In deutscher Gothik baute Ohlmüller die Marienhilfkirche in der Au bei München. Pinnakothek, Neuer Königsbau, Odeon, Saalbau in München wurden von v. Klenze in italienischer Renaissance erbaut. — In Wien haben sich besonders die Architekten Van der Nüll und Siccardsberg durch den Bau eines Theils vom Arsenal hervorgethan; auch das Opernhaus ist ihr gemeinsames Werk; die Gothik wird daselbst von Schmid, Ferstel u. A. gepflegt; die Renaissance durch Hausen. In den preussischen Rheinlanden wirkte K. B. J. v. Lasaulx (1781 — 1848) mit grosser Entschiedenheit und gründlicher Kenntniss für Anwendung des romanischen Stils. Ausser vielen Kirchen am Rhein und an der Mosel baute er die Burg Rheineck bei Brolh. In Nürnberg hat Carl Alex. Heideloff mit rastlosem Eifer für das Studium und die Wiederbelebung der Gothik gewirkt. In Stuttgart zeichnet sich Leins durch eine geist- und geschmackvolle Anwendung der italienischen Renaissance aus, wie er namentlich an der Villa des Kronprinzen (jetzigen Königs) in Berg bei Caustadt ausgiebig erwiesen. In Carlsruhe hat Hübsch mit ernster Bestrebung nach Eigenthümlichkeit sich an den Romanismus angeschlossen (Museum, Theater, Trinkhalle in Baden-Baden etc.), was ihn befähigt hat, dem Dom zu Speier seine alte Façade wieder zu geben.

Band II. S. 55.  
(2 Bildtafel.)

Band IV. S. 33.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 53.  
(1 Bildtafel.)

Band I. S. 4.  
(2 Bildtafel.)

Band VII. S. 47.  
(1 Bildtafel.)

Band IX. S. 47.  
(3 Bildtafel.)

Band IV. S. 45.  
(1 Bildtafel.)

Hierbei muss überhaupt erwähnt werden, dass man — im entschiedenen Gegensatz gegen Jesuiten, Perücken- und Zopfzeit — in unsrer Zeit achtungsvoller mit den Monumenten aus alter Zeit, namentlich bei ihrer Herstellung oder Vollendung umgegangen. Werden auch noch Fehler begangen: das thut man doch einem romanischen oder gothischen Dom nicht mehr zu Leide, dass man ihm ein fremdes Kleid anzieht, oder einen Oberkörper oder Seitentheile gibt, die einem Individuum von anderer Abstammung angehören.

So ist vor allem mit richtigem Verständniss die Vollendung des Domes von Cöln durch Zwirner und Voigtel geleitet worden; so durch Voit und Denzinger der Ausbau des Domes in Regensburg. So wurden in Cöln die einzelnen Theile des Rathhauses, der Hausesaal, der Thurm und die Westseite, dergleichen der Gürzenich, in dem ursprünglichen Styl des 14. 15. und 16. Jahrhunderts durch Raschdorff hergestellt und ausgehauet.

Band VII. S. 47.  
(7 Bildtafel.)

Band IX. S. 53.  
(1 Bildtafel.)

Band XII. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Mit ganz besonderem Glück und Geschick sind die Formen der altgriechischen Architektur bei dem Theaterbau in Leipzig von Langhaus angewandt worden.

Band XII. S. 48.  
(3 Bildtafel.)

Eine grosse Bauthätigkeit herrschte in Hannover, wo Laves an Schlossbau

vom korinthischen Styl in reicher Ausbildung Gebrauch machte, und nach ihm Hase (im Museum etc.), Hunäus (im Regierungsgebäude etc.), Tramm, Ebeling romanische, Molthan Renaissance-Formen vorzogen. — Hamburg, obschon reichlich mit einheimischen Architekten versorgt, hat seinen Haupthau, die St. Nicolaikirche einem Engländer, Scott, übertragen; und zeichnet sich neuerdings durch etwas phantastische Privathäuser aus.

Von grosser Eigenthümlichkeit sind die Synagogen, die neuester Zeit in Dresden, Hamburg, Köln u. a. O. erbaut worden sind, und von denen die prachtvollste und schönste in Berlin nach den Plänen von Knoblauch ausgeführt ist. Hier hat Stüler das Neue Museum in einem modern-antiken Styl aufgeführt; im Rathhaus ist der romanische Typus festgehalten; in der Börse der Louvre zum Vorbild genommen. Am erfreulichsten sind die ebenso schönen als bequemen Wohnhäuser von Hitzig und Strack; wie denn überhaupt Berlin als der Mittel- und Höhepunkt der hentigen Architektur anerkannt ist, wo der Geist Schinkels fortwirkend Neues und Grosses schafft. — In Dresden hat Semper mit der Synagoge Eigenthümliches geleistet, mit dem Theater an die Renaissance, mit dem Museum aus Roccoco sich angeschlossen.

### Die Bildnerei

hat theils durch den fortschreitenden Naturalismus, theils durch die Bekanntschaft mit der italienischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entschiedenere Umwandlungen erlebt, als die Baukunst, die — namentlich in Verbindung mit ihr — in Deutschland, wie in Frankreich noch eine Zeit lang die alten Spuren verfolgte. Die Formen werden weicher und breiter, die scharfen Faltenbrüche verschwinden, wenn auch vereinzelt noch ein Geknitter vorkommt, oder durch die Architektur verleitet, die Formen noch etwas an Uebertreibung leiden. Unverkennbar ist aber im Fortgang der Zeit ein Bestreben nach Schönheit, vor allem aber eine vollendetere Technik der Ausführung, die sich namentlich im Erzguss bewährte, dem es gelang Waffen und Rüstungen sowie reich gemusterte Trachten in Vollkommenheit darzustellen.

Eines der bedeutendsten Beispiele der noch mit der alten Baukunst ziemlich eng verbundenen Bildnerei ist das Schaldusgrab in Nürnberg von Peter Vischer, 1507 bis 1519. Andre Werke von ihm sind die Gedächtnisstafel von Anton Kress in der Lorenzkirche dasselbst, 1513; Christus bei Martha und Maria, ein Grabmal in der alten Pfarr zu Regensburg 1521; das Grabmal von Henning Goden im Dom zu Erfurt 1521. — Von Albrecht Dürer gibt es verschiedene Schmitzwerke in Holz, Elfenbein und Speckstein. Eines der letztern bewahrt das Museum in Braunschweig, ein anderes, die Geburt des Johannes von 1510, das britische Museum in London. Sehr verwandt damit ist das Grabmal des Cardinals Friedrich im Dom zu Krakau 1510. Von eigenthümlichem Reiz ist das Altarwerk mit den heiligen Familien in der Elisabethkirche zu Marburg von 1511, und die Heilige Familie in der Kirche zu Galcar aus

Band IV. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Band III. S. 15.  
(1 Bildtafel.)

Band VI. S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band VI. S. 19.  
(2 Bildtafeln.)

Band III. S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Band d. XII. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

derselben Zeit. — Das Altarwerk im Dom zu Schleswig von Hans Brüggemann 1515—1521 steht in Verbindung mit einer sehr ausschweifenden Gothik, dem frühern Styl noch sehr nahe; während das Grabmal des Kaisers Maximilian I. in Innsbruck um 1520 ff. mehr im Geist der Renaissance gedacht und ausgeführt ist. Zu den hessern Arbeiten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehört noch das Grabmal der Wandula von Schanmburg im Ohermünster zu Regensburg 1540; aus der zweiten Hälfte der Wittelsbacher Brunnen im k. Residenzschloss zu München 1560.

Band VIII. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band IX. S. 9.  
(2 Bildtafeln.)

Band III. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Band VII. S. 13.  
(1 Bildtafel.)

Im 17. und 18. Jahrh. ist der Bilderei eine Thätigkeit zugemethet worden, wie nie vorher in Deutschland; dennoch habe ich unter den zahllosen Werken nur wenig Ansbeute für die Zwecke der „Denkmale“ gefunden. Die Bilderei diente hauptsächlich ornamentistischen Zwecken, zur Ausschmückung von Häuserfacaden, von Gärten, Grotten, Wasserwerken und dgl. Die Grabmäler und Altäre folgten dem ausschweifenden Geschmack der Zeit, und vornehmlich italienischen und französischen Mustern. Dennoch fehlte es nicht an einzelnen Ausnahmen, und von einigen wenigstens sollten die „Denkmale“ Zeugnisse darbieten. Dahin gehört vor allen das Grabmal der H. Ursula in der ihr gewidmeten Kirche zu Cöln, von Leutz, 1659; ferner das Denkmal des Kaiser Ludwig des Bayern in der Frauentirche zu München 1622; endlich in höchster Auszeichnung der grosse Kurfürst auf der langen Brücke in Berlin von Schlüter, 1703, von welchem auch die mit Recht bewunderten Masken der sterbenden Krieger im Zeughaus zu Berlin sind. Eine möglichst übersichtliche Kenntniss vom Geschmack und der Leistungsfähigkeit der Bildhauer dieser Zeit gewinnt man durch die in den Kirchen aufgestellten Grabdenkmäler, namentlich in den Domen von Mainz und von Würzburg; aber auch von Bamberg, Regensburg, Magdeburg u. s. w. In Wien gewann Raphael Donner (1695—1741) einen grossen Namen; dessgl. Franz Zanner 1746—1822 und Wilhelm Beyer 1729—1796; in München Roman Boos 1730—1810.

Band VII. S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band XI. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band VIII. S. 13.  
(1 Bildtafel.)

Den Anstoss zu einem neuen Aufschwung gewann die deutsche Bilderei durch Gottfried Schadow in Berlin, der in seinen Feldherrnstatuen (Ziethen, dem „alten Dessauer“) seinem Friedrich d. Gr. und vielen andern Werken in Marmor und Erz die Kunst zur einfachen Naturauffassung und Charakteristik zurückgeleitet hatte. An E. Wolff, der sich in Rom niedergelassen, hat er einen sehr bedeutenden Künstler herangebildet, der indess seine Gegenstände aus der Mythologie und Geschichte des Alterthums schöpft. Eine bedeutendere Wirkung gewann B. Thorwaldsen, der die Bilderei nach Auffassung und Formgefühl der antiken Plastik ausübte, in welcher Richtung, obwohl weniger streng, Dannecker in Stuttgart und Ohmacht in Strassburg thätig waren; während Martin v. Wagner aus Würzburg eine kräftige Nachahmung der Antike mit Erfolg anstrebte (die Völkerwanderung in der Walhalla).

Inzwischen hatte sich der romantische Geist der Gemüther in Deutschland bemächtigt, und ihm — vornehmlich seinen kirchlich religiösen Anforderungen — suchte die Bilderei gleichfalls gerecht zu werden. Ich muss hier an die Gebrüder Eberhard in München

und an Henschel in Cassel erinnern. Doch auch damit begnügte sie sich nicht, indem sie sich durch die Lust, Ehrendenkmale von Fürsten und ausgezeichneten Männern der verschiedenartigsten Verdienste zu errichten, auf das wirkliche Leben angewiesen sah und nicht vermied, dem ihr ursprünglich fremden Naturalismus zu huldigen. In Berlin bildete sich eine grosse Bildhauerschule unter Christian Rauch 1777--1857, der seinen Ruf mit dem Grabdenkmal der Königin Luise gründete und durch die Statuen der Feldherrn der Befreiungskriege, Scharnhorst, Bülow, Blücher u. A. bedeutend erhöhte; später auch Friedrichs d. Gr. mächtiges und figurenreiches Denkmal für Berlin entwarf und ausführte. Von ihm ist gleichfalls das reiche Denkmal des Königs Maximilian I. in München. Mit seinen Denkmälern der Polenfürsten Mieczyslaw und Boleslaw huldigte er mit Glück der romantischen Bildnerei; mit seinen Victorien zur Walhalla, davon wir eine mittheilen, sowie mit dem südlichen Giebfeld dieses Nationalmonuments, schloss er sich an die Richtung Thorwaldsens auf die Antike an; mit seinem Moses im Gebet der kirchlich-religiösen Bewegung.

Wie Schinkel für die Architektur, so hat Rauch für die Sculptur ausgezeichnete Schüler gebildet, von denen ich nur Fr. Drake, Julius Tröschel, Theodor Kalide, A. Kiss, A. Wredow, A. Wolff, C. Steinhäuser, E. Rietschel, Gust. Bläser, G. Möller, Schiesselbein und Aug. Fischer nennen will. Gleichzeitig wirkten in Berlin Fr. Tieck und die Gebr. Wichmann. —

In München war Ludw. Schwanthaler fast ganz allein von K. Ludwig beschäftigt. Zu seinen frühesten Arbeiten gehören mehrere Reliefs für die Glyptothek in München, namentlich der Kampf um die Schiffe (nach Homer) 1823; denn mit unbegrenzter Begeisterung schwärmte er für das griechische Alterthum; wie er denn auch viele mythologische Darstellungen im Palais des Herzog Max und im Neuen Königsbau zu München, desgleichen in dem „Schild des Hercules“ nach Hesiodus ausgeführt hat. Aber Schwanthaler schwärmte bald noch mehr für das romantische Mittelalter, und so entstand der Tafelaufsatz mit den Nibelungen 1830. Nicht minder fesselten ihn Aufgaben im modernen Charakter, die Ehrenstatuen von Gothe, Jean Paul, Mozart, u. A. viele Fürsten- und Feldherrnstatuen u. s. w. Dann fand er in glücklichem Verständniß der Antike, wie des Mittelalters einen eigenthümlichen Styl für die Giebfelder der Walhalla, des Ausstellungsgebäudes, der bayerischen Ruhmeshalle, der Propyläen, vornehmlich für den Koloss der Bavaria, so für das Relief der Kreuzzüge, für die Abnenstatuen des bayrischen Fürstenhauses u. a. m. Auch der kirchlichen Kunst widmete er sich mit gutem Erfolg, wie seine Statuen an der Ludwigskirche in München darthun. Nachst ihm zeichnen sich in München aus: M. Wiedemann (Reiterstatue des Königs Ludwig I., Schiller und andere Statuen in München und Würzburg); Brugger (Statuen und Gruppen im antiken Styl); Halbig (Portraitstatuen; kolossales Crucifix auf dem südlichen Friedhof von München); Zumbusch (Denkmal König Maximilian II. für München); Conr. Knoll (Fischbrunnen in München).

Dresden nimmt in der Geschichte der neuen deutschen Bildnerei eine bedeutende

Band I. S. 71.  
(1 Bildtafel.)

Band II. S. 27.  
(1 Bildtafel.)

Band II. S. 27.  
(1 Bildtafel.)

Band XII. S. 15.  
(1 Bildtafel.)

Stelle ein. E. Rietschel (1804—1861) hat sich durch mehrere höchst bedeutende Werke einen unsterblichen Namen gemacht. Sein unbegrenzter Eifer für volle Wahrheit in der Kunst befähigte ihn ganz besonders für die Ausführung von Ehrendenkmälern. Und so gelang es ihm, Ephraim Lessing gleichsam lebend auf das Postament in Braunschweig zu stellen, und die unvergleichliche Gruppe von Göthe und Schiller für Weimar zu schaffen. Und so musste ihm auch das grosse Luther-Denkmal für Worms gelingen. Weniger glücklich war er bei Anwendung des antiken Styls bei den Giebelfeldern des Universitätsgebäudes in Leipzig und des Opernhauses in Berlin; gab aber der religiösen Kunst ein tiefempfundenes Werk in seiner „Pietà“. Mit ihm um die Palme des Ruhms ringend und mit gleicher Auszeichnung arbeitet E. Hänel, der Meister des Beethoven-Denkmal in Bonn, von Carl IV. in Prag, vom Fürsten Schwarzenberg in Wien u. s. w. Aus der Schule dieser beiden Meister sind bereits sehr bedeutende Künstler hervorgegangen, von denen ich nur Joh. Schilling nennen will, der sich mit seinen „Tageszeiten“ für die Brühlsche Terrasse in Dresden, von denen wir die Nacht mittheilen, eine der ersten Stellen unter den Bildhauern der Gegenwart erobert hat.

Band VI. S. 21.  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 3.  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 11.  
(1 Bildtafel.)

In Prag haben die Gehrüde Max treffliche Werke ausgeführt. In Frankfurt a. M. sind zu nennen Zwerger, Schmidt und Weudelstadt; vornehmlich von der Launitz, der Künstler vom Denkmal der Erfindung des Buchdrucks in Frankfurt.

Band XII. S. 7.  
(1 Bildtafel.)

Von den Bildhauern in Stuttgart sind besonders ausgezeichnet Theodor Wagner, Ludwig Hofer und Kopf. — In Hannover ist Ernst Bandel thätig (Arminius-Denkmal) und W. Engelhard, der die nordische Heldensage 1860 bearbeitet hat. — Hamburg hat vor kurzem einen ausgezeichneten Bildhauer durch den Tod verloren, F. Lippelt, dem es das Schiller-Denkmal verdankt, gewiss eine der vorzüglichsten Lösungen der von mehr als einer deutschen Stadt gestellten Aufgabe.

Band IX. S. 25.  
(1 Bildtafel.)

### Malerei.

Die Malerei verfolgte im 16. Jahrhundert anfangs die herrschende realistische Richtung, wurde aber — erst in Nieder- dann auch in Oberdeutschland — durch den Glanz der zu höchster Vollkommenheit gelangten italienischen Kunst aus ihrer Bahn gelockt; — freilich nicht zum wirklichen Gewinn ihrer Meister. Johann Mabuse, Hans von Calcar, Bernhard von Orley, Jan van Schorel, Martin Heemskerk und viele ihrer Zeit- und Kunstgenossen gaben die ererbte Weise auf, um die neue freunde, herrliche sich anzuweigen, hörten auf, Deutsche zu sein, ohne indess Italiener werden zu können. Im Verlauf des Jahrhunderts wurde es um nichts besser: Franz Floris (1520—1570) hiess zwar der flämische Raphael, aber seine Werke rechtfertigen diesen Namen nicht; die Kunst verlor mehr und mehr die geistige und selbst die äussere Wahrheit aus den Augen (Marten de Voss 1531—1603; Otto van Veen 1556—1634 u. s. w.); bis sie durch Peter Paul Rubens, Van Dyk, Paul Rembrandt u. A. in ganz neue Bahnen geführt wurde, die übrigen von

der monumentalen Kunst mehr abseits liegen, wie Grosses und Herrliches auch auf ihnen entstanden ist.

Aus der frankischen Schule ging der grösste Meister der Zeit, Albrecht Dürer (1471–1528) hervor. Seine vielumfassende Thatigkeit kam hier auch nicht einmal übersichtlich bezeichnet werden; ich beschränke mich auf die Werke hinzuweisen, die in den „Denkmälern“ eine Stelle gefunden haben, und bemerke nur über seinen Styl, dass er sich weniger um Formenschönheit, als um möglichst charakteristische, sogar sehr derbe Naturwahrheit bemüht, und dass er sich bei seinen Gewändern eines vielfach gebrochenen, und geknitterten Faltenwurfs bedient hat. Von ihm ist das Rosenkranzfest 1506 im Strahof zu Prag; die Himmelfahrt Mariä 1509 (jetzt im Museum zu Basel); die Dreifaltigkeit im Belvedere zu Wien, 1511. — In einem, dem A. Dürer verwandten Styl ist die Geburt Christi im Museum zu Neapel von einem unbekanntem deutschen Meister 1512; nicht minder, wenn sie nicht von Dürer selbst ist, die Grabplatte der Herzogin Sidonie im Dom zu Meissen, 1516. — In seiner Weise arbeiteten auch Matthias Grunewald, von welchem ein grosses Altarwerk in der Hauptkirche zu Halle, einzelne Tafeln im Dom zu Naumburg, im Dom zu Brandenburg, in der Pinakothek zu München sich befinden, und ein Madonnenbild im Schloss zu Aschaffenburg aufbewahrt wird; und in Sachsen Lucas Cranach, dessen Werke zahllos sind, dessen bedeutendste Arbeit aber das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar vom Jahre 1555 ist. An diese Meister schliesst sich der ihnen nah verwandte Lucas von Leyden in Holland, mehr als Kupferstecher, denn als Maler thätig, von welchem aber die Pinakothek in München ein sehr werthvolles Doppelbild besitzt, aus welchem ich die Verkündigung

(von 1522) mittheile.

Halb der alt-niederdeutschen, halb der neuen oberdeutschen Schule, überwiegend der Renaissance angehörend ist der sehr merkwürdige, erst seit Kurzem der Vergessenheit ent-rissene flandrische Maler Jehan Bellegambe aus Douai, dessen Hauptwerk das Altarwerk aus dem Kloster Auchin bei Douai, von 1511 jetzt in der Marienkirche von Douai ist.

In der schwäbischen Malerschule sehen wir den neuen Weg, und zwar nicht ohne Bekanntschaft mit italienischer Kunst, betreten von Martin Schaffner, aus dessen grossem Altarwerk in der Pinakothek, von 1524, ich den Tod Mariä mittheile. — Der grösste Meister aber, der aus dieser Schule hervorgegangen, ist Hans Holbein d. J. Obschon mit entschiedener Werthschätzung in Form und Farbe dem Realismus zugewandt, unterschied er sich von seinem grossen Zeitgenossen in Nürnberg wesentlich durch einen unverkennbaren Schönheitsinn, der ihn hinderte, seine Ideale aus der gemeinen Wirklichkeit zu schöpfen. Die „Denkmäle“ enthalten als Belege für seinen künstlerischen Charakter einige Werke von ihm aus verschiedenen Perioden seiner sehr früh entwickelten Kunstthatigkeit: den Altar des H. Sebastian mit den HH. Elisabeth und Barbara von 1516, j. in der Pinakothek zu München; die Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer

Band VIII, S. 19.  
(1 Bildtafel.)

Band VI, S. 21.  
(1 Bildtafel.)

Band VI, S. 22.  
(1 Bildtafel.)

Band XI, S. 45.  
(1 Bildtafel.)

Band I, S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Band VIII, S. 11.  
(1 Bildtafel.)

Band X, S. 20.  
(2 Bildtafel.)

Band XI, S. 47.  
(1 Bildtafel.)

Band X, S. 7.  
(2 Bildtafel.)

Band V, S. 14.  
(1 Bildtafel.)

Band I, S. 11.  
(2 Bildtafel.)

Band V, S. 13.  
(1 Bildtafel.)



in Basel (die sog. *Dresdner Madonna*) von 1525; den *Brunnen des Lebens* im königlichen Palast zu Lissabon von 1545. Ein Hauptwerk von ihm ist ausserdem die *Passionsgeschichte* im Museum zu Basel, 1520—1525. Band VII, S. 15.  
(1 Bildtafel.)

Sowohl aus der fränkischen, als aus der schwabischen Schule sind noch namhafte Meister hervorgegangen, wie Hans von Kulmbach, Baldung Grien, Aldegrever, Hans Schäufele, Chr. Amberger, H. Burgkmaier, Niclas Manuel u. a. m., die mehr oder minder einen ersten Styl der Zeichnung und Composition aufrecht hielten. Ihnen folgten Nachahmer, wie H. Goltzius (1558—1617), Barth. Spranger (1548—1627), Hans v. Aachen (1553—1615), Christoph Schwarz (1545—1596), Joh. Rottenhammer (1564—1623), Peter Candid (1548—1628) u. A., die meist ihre Vorbilder in Italien suchten, ohne der Kunst lebendigen Odem einhauchen zu können. Ihnen folgten die Nachahmer von Rubens und andern Niederländern, Joachim v. Sandrart (1606—1688), G. Kneller (1648—1723) u. A., dann der Franzosen und deren antikisierten Naturalismus, fast sämtlich Künstler, bei welchen die Kunstgeschichte nur ungenügend verweilt.

Die grosse Bewegung in der deutschen Literatur um die Mitte des 18. Jahrhunderts, aus der für die Kenntniss der Kunst ein verlässiger Wegweiser in Winkelmann hervorgegangen, zeigte sich auch endlich wie bei der Bildnerei, so bei der Malerei wirksam. Den ersten Anstoss gab Raphael Mengs (1728—1779), aber freilich nur in einseitiger Werthschätzung der Schönheit; da griff Asmus Carstens ein mit seinem tiefen Verständniss der antiken Kunst und Poesie und rief in vielen Zeichnungen mythologischen Inhalts das Interesse für antike Kunst und Poesie, und für eine eigenthümliche, ernste und grossartige Auffassung wach. Im Orakel des Amphiarao 1795 gebe ich ein Beispiel seiner Kunstrichtung. Ihm folgten Eberhard v. Wächter aus Stuttgart, der ausser dem Alterthum auch das Alte Testament in seinen Gesichtskreis zog und das berühmte Bild: *Hiob und seine Freunde* malte, während G. Schick wenigstens anfangs noch im Gebiet der Mythologie blieb mit seinem vielbewunderten Gemälde: *Apoll unter den Hirten*, gleich jenem in der Gemäldesammlung zu Stuttgart. — Mit Carstens und Thorwaldsen innig befreundet war J. A. Koch aus Tyrol 1768, der seine Darstellungen vornehmlich aus dem A. Testament und aus Dante's Göttlicher Comödie nahm, später aber vornehmlich Landschaften malte. Band V, S. 17.  
(1 Bildtafel.)

Die Vorliebe für Dante's Gedicht, die schon Carstens besaß, verband leicht die erste, dem Alterthum zugewandte Zeit mit der die ersten Jahrzehnte unsers Jahrhunderts beherrschenden romantischen, kirchlich-christlichen Richtung. Als deren Vertreter sind zu rühmen: Friedrich Overbeck aus Lübeck 1789. Zu dem Hause Bartholdi in Rom malte er die *Verkaufung Josephs*; in der Villa Massimi begann er die Bilderfolge zu Tasso's Befreitem Jerusalem; in der Marienkirche seiner Vaterstadt sind von ihm Christi Einzug in Jerusalem und die Klage um seinen Tod. Das Werk, in welchem er gewissermassen sein künstlerisches Glaubensbekenntniss niedergelegt, ist der *Bund der Kirche mit den Künsten* im Städtischen Institut zu Frankfurt a. M. Die neueste Arbeit von ihm ist eine Darstellung der sieben Sacramente. — Peter Cornelius 1783—1866 begann seine Laufbahn mit Zeich-

Band X, S. 23.  
(1 Bildtafel.)

Band IX, S. 23.  
(1 Bildtafel.)

Band IX, S. 18.  
(1 Bildtafel.)

nungen zum Faust und den Nibelungen und endete mit einer grossen christlichen Conception für die Friedhofhalle in Berlin. Dazwischen liegen die mythologischen Fresken in der Glyptothek und die christologischen der Ludwigskirche nebst den Künstlergeschichten für die Pinakothek in München. Der Fall Babels gehört in die Bilderfolge der Berliner Friedhofhalle. — Wilhelm Schadow 1789—1862 sah sich mehr durch seine religiöse Denkweise als durch die Richtung seines Talents in den Kreis der letztgenannten Künstler gezogen. Bei wenig Phantasie an das Modell gewiesen zeichnete er sich durch präcise Zeichnung und eine gute Technik im Malen aus, so dass er als Director der Akademie zu Düsseldorf eine Anzahl ausgezeichnete Schüler ziehen konnte. Sein Hauptwerk steht im Städtischen Institut zu Frankfurt a. M. die klugen und die thörichten Jungfrauen. — Philipp Veit geb. 1793 in Berlin, malte im Hause Bartholdi die fetten Jahre und die Versuchung Josephs, ein Altargemälde in der Kirche Trinità de' monti, u. m. a., ging dann als Director des Städtischen Instituts nach Frankfurt a. M., wo er die Einführung der Künste in Deutschland a fresco malte, und später nach Mainz, dessen Dom er im Innern ausgemalt hat. Joh. Schelfer von Leonhardshof, geb. 1795 zu Wien gest. 1822, hat leider! nur wenig Werke zurückgelassen, unter denen vornehmlich der Tod der H. Cäcilia im Belvedere zu Wien von seinem Talent Zeugnis gibt.

Julius Schnorr v. Carolsfeld, geb. zu Leipzig 1794, beglaubigte sich als gebornen Romantiker durch seine Fresken zu Ariosto's Rasendem Roland in der Villa Massimi in Rom, und zu den Nibelungen im Neuen Königsbau zu München. Aber früher schon beschäftigten ihn Legenden, wie die des H. Rochus, j. im Museum zu Leipzig; später vornehmlich eine Bibel in Bildern.

Unter den Schülern von Cornelius zeichnen sich vornehmlich aus: Adam Eberle Band III. S. 20. (1 Bildtafel.) 1805—1831. Von ihm sind die Israeliten in Babylon; W. Kaulbach, dessen glänzende Laufbahn zu verfolgen hier nicht der Ort ist; die Sage und die Geschichte sind zwei Gestalten aus seiner „Weltgeschichte“ im Neuen Museum zu Berlin. C. Hermann, der die Theologie in der Aula zu Bonn gemalt; C. Schörn (die Sündflut in der Neuen Pinakothek in München); H. Stilke (Fresken auf Schloss Stolzenfels), C. Ruben u. a. m.

In München arbeitete gleichzeitig mit grosser Auszeichnung Heinrich Hess (Fresken der Allerheiligen-Hofcapelle; dergleichen der Basilica S. Bonifacius), von dessen ausgezeichnetsten Schüler Joh. Schrandolph das Gebet des H. Bernhard im Dom zu Speier ist.

Overbecks Schüler ist Steinle in Frankfurt; er hat die Capelle auf Rheineck und das Stiegenhaus des Museums in Cöln ausgemalt. Ein Schüler von Veit ist A. Rethel, der die Geschichte Karls d. G. im Rathhaus zu Aachen und den Zug Hannibals über die Alpen gemalt.

Viel ausgezeichnete Künstler hat Schadow in Düsseldorf gebildet, Jul. Hübner, E. Deger, C. F. Lessing, Ed. Bendemann, Chr. Köhler, C. Sohn, H. Mücke, Th. Hildebrandt, Ed. Steinbrück, die Gebrüder Müller, Ittenbach u. s. w. u. s. w.

Ich habe nur ein Bild von Ed. Bendemann: Zion und Babel mittheilen können.

Band IX. S. 12.  
(1 Bildtafel.)

Band IX. S. 20.  
(1 Bildtafel.)

Band V. S. 18.  
(1 Bildtafel.)

Band X. S. 25.  
(1 Bildtafel.)

Band III. S. 20.  
(1 Bildtafel.)

Band IV. S. 24.  
(2 Bildtafel.)

Band I. S. 1.  
(1 Bildtafel.)

Band XII. S. 27.  
(1 Bildtafel.)

In Berlin waren C. Wach, v. Klöber, C. Begas, W. Hensel, Jul. Schoppe u. A. viel beschäftigt, C. Stürmer, Däge, Schrader, Pfannenschmidt, Hopfgarten auch bei monumentalen Werken (Vorhalle des Museums, Schlosscapelle).

In Wien hat sich eine Zahl von Künstlern der streng katholischen Richtung zusammengefunden, an deren Spitze Joh. Führich zu nennen, von welchem der Plan zur Ausmalung der Allerheiligenkirche herrührt, an dessen Ausführung sich Kupelwieser, L. Schulz, Binder u. A. theilgenommen haben. Von Führich ist das Gemälde von der Verbreitung des Christenthums in Deutschland, bei Baron v. Schack in München. In anderer, aber unter sich verschiedener Richtung finden wir die Meister Chr. Ruben und C. Rahl.

Band X. S. 27.  
(1 Bildtafel.)

In grosser Selbständigkeit hat Bonaventura Genelli (1801—1865) der Kunst gelebt. Seine vorzüglichsten Gemälde sind in der Sammlung des Baron v. Schack in München vereinigt. Dort ist u. a. das Gemälde der Tugenden und Laster, auf einem Theatervorhang.

Band XII. S. 29.  
(1 Bildtafel.)

Ebenso eigenthümlich, obschon in ganz anderer Weise, schafft Moritz v. Schwind ans Wien 1804 (j. in München). Er ist Meister des Humors (Ritter Kurt im Museum zu Carlsruhe); der vollendetste Märchen-Maler (Aschenbrödel; die sieben Raben), und voll ebenso feinen Gefühls, als heitrier Phantasie. (Das Leben der H. Elisabeth auf der Wartburg.)

Band XI. S. 26.  
(2 Bildtafeln.)

Dass die neue deutsche Kunst uns geistig wieder mit Flandern verbindet, sehen wir an den Arbeiten von Guffens und Swerts, namentlich an den für die Börse zu Antwerpen bestimmten Wandgemälden.

Band VIII. S. 22.  
(1 Bildtafel.)

# ORTSVERZEICHNISS

FÜR ALLE ZWÖLF BÄNDE.

A. bedeutet Architektur. B. Bildnerer. M. Malerei. Die römischen Ziffern bezeichnen den Band, die arabischen die Seitenzahl jeder Abtheilung.

- Aachen, A. Dom III, 41. — B. Kanzelreliefs I, 1.  
— M. Kronleuchter des Barbarossa XII, 17.
- Altenberg, A. Kirche IX, 9.
- Altenstadt, A. Kirche II, 7.
- Anclam, A. Thor VI, 53.
- Antwerpen, A. Dom VII, 33. — M. Roger v. d. Weyden IX, 19. Qu. Messys VII, 7. Guffeus VIII, 23.
- Arnsburg, A. Klosterruine VI, 19.
- Aschaffenburg, M. M. Gruenewald VIII, 11.
- Assisi, A. Franciscanerkirche V, 17.
- Augsburg, A. Dom III, 9. — B. Ehrne Thüre III, 17. Madonna III, 9. — M. Dreieinigkeith. Holbein I, 11.
- Bamberg, A. Dom III, 33. — B. Reliefs im Dom III, 15. Portalstatuen III, 15. Grabmal Kaiser Heinrichs II. VII, 25.
- Basel, A. Dom I, 29. — B. Martyrertafel und Apostel II, 25. Antependium X, 1. — M. Votivtafel II, 5. Alb. Dürer VI, 21. Ad. Eberle III, 29.\*
- Beaune, M. Roger v. d. Weyden X, 1.
- Berg, A. Villa IX, 47.
- Berlin, A. Museum XI, 41. — B. Schlüter VIII, 13. Chr. Rauch, I, 21. M. Cornelius IX, 13. Kaulbach IV, 25.
- Bern, A. Münster X, 47.
- Bingen, M. Zeitblom VII, 11.
- Blaubenberg, A. Altar VI, 1.
- Bonn, A. Münster IV, 31.
- Brandenburg, A. St. Katharinenkirche II, 43. Dom XI, 5.
- Braunschweig, A. Rathhaus VI, 15.
- Breitenau, A. Abtei VIII, 13.
- Bremen, A. Dom XII, 17. Rathhaus VII, 69.
- Breslau, A. Kreuzkirche VI, 27. Rathhaus VI, 39. — B. Grabmal des Herz. Heinrich VI, 7. Drei Marien VI, 5. Altarwerk VI, 17. S. Lucas VI, 9. — M. Votivgemälde VI, 1. Die II. Familien VI, 23.
- Brügge, A. Beffroi IX, 7. — M. S. Johannes-Altar VIII, 13.
- Brüssel, A. S. Gudula X, 43. Rathhaus X, 31.
- Büdingen, A. Thor II, 17.
- Calcar, B. Heilige Familie XII, 11. — M. Lazarus XII, 5.
- Cöln, A. S. Maria I, C. I, 19. S. Gereon III, 29. Gross-Martin VIII, 59. Aposteln IV, 17. Dom VII, 47. Rathhaus VII, 21. XII, 53. — B. Propheten am Schrein der II. Drei Könige VII, 13. Apostel im Domchor VII, 15. Schmuckkästchen aus S. Ursula VII, 7. Madonna daselbst VII, 5. Grabmal der II. Ursula daselbst XII, 3. — M. Chorschrankenbilder im Dom VII, 5. Mstr.

\* Die beiden letztgenannten Bilder sind aus der Verlassenschaft der Präl. Linder in München nach Basel gekommen.

- Stephan II, 19, IV, 13. Altcolnische Meister im Museum XII, 11; 21; 25.
- Colmar, M. Mart. Schongauer II, 11.
- Conradsburg, A. V, 5.
- Dauzig, A. Rathhaus IX, 13. Marienkirche IX, 15. — M. Jüngstes Gericht IX, 1.
- Dijon, M. Melch. Bröderlain X, 21.
- Donau, M. Altarwerk von Bellegambe X, 7.
- Dresden, M. H. Holbein I, 11.
- Echternach, A. St. Willibrordskirche VIII, 25.
- Eger, A. Schlosscapelle X, 7.
- Egsterstein, B. Kreuzabnahme II, 9.
- Eisenach, M. v. Schwind XI, 69.
- Elbing, A. Wohnhauser II, 47.
- Enkenbach, A. Kirche X, 33.
- Erfurt, A. Dom IV, 35. — B. Madonna II, 23. Grabplatte von P. Vischer III, 13.
- Essen, A. Kirche VI, 33.
- Florenz, M. Hugo v. d. Goes XI, 1.
- Frankfurt a. M., A. Dom XI, 35. — B. Grabmal von Holzhausen IX, 3. Denkmal der Buchdruck-Erfindung von v. Launitz XII, 7. — M. Fr. Overbeck IX, 15. Ph. Veit IV, 25.
- Freiberg, B. I, 16.
- Freiburg i. B., A. Münster II, 51.
- Freiburg a. d. U., A. Kirche und Schlosscapelle VII, 7.
- Fritzlar, A. Kirche XI, 25.
- Fulda, A. S. Michael X, 1.
- S. Gallen, A. Kloster III, 3. — B. Diptychon des Tostilo I, 7.
- Gelnhausen, A. Palast des Barbarossa I, 33. Kirche III, 33.
- Genf, A. S. Bayon X, 15. Rathhaus X, 29.
- Genua, M. Gerard David XI, 21. Justus de Alle magna XI, 7.
- Gernrode, A. Stiftskirche II, 37.
- Goslar, A. Vorhalle des Doms VI, 17.
- Gurk, A. Dom XII, 7.
- Halberstadt, A. Liebfrauenkirche VIII, 15. Dom VII, 1. — B. Bildereien in der Liebfrauenkirche V, 7. — M. Meister Wilhelm im Dom V, 7. — Wandgemälde in der Liebfrauenkirche I, 7.
- Hammersleben, A. Kirche XI, 13.
- Hannover, B. Engelhard IX, 25.
- Harlungerberg, A. Marienkirche X, 11.
- Hartberg, A. Karner XII, 25.
- Hecklingen, A. Kirche I, 49.
- Heidelberg, A. Schloss VIII, 33.
- Heiligenstadt, A. Kirche VII, 13.
- Heilsbronn, A. Portal VI, 52.
- Heisterbach, A. Abteikirche II, 13.
- Hildesheim, A. St. Michaelskirche VIII, 49. S. Godehard V, 9. — B. Domthüren IV, 3. Taufbecken VIII, 17. — M. Deckenbild in S. Michael V, 3.
- Jenkofen, M. Glasgemälde IV, 21.
- Jerichow, A. Kirche X, 1.
- Hsenburg, A. Kirche V, 21.
- Innsbruck, B. Denkmal des Kaisers Maximilian IX, 9.
- Kaschau, A. Sacramenthäuschen VIII, 23. M. Mich. Wohlgemuth VIII, 17.
- Kloster-Neuburg, M. Der Altar von Werden IV, 9.
- Königsutter, A. Kirche V, 1.
- Krakau, A. Dom XI, 49. — B. Grabmal des Königs Casimir IV. VI, 13. Grabmal des Card. Friedrich VI, 19.
- Kuttenberg, A. S. Barbarakirche XI, 45.
- Laach, A. Abteikirche II, 1.
- Landsberg, A. Doppelcapelle XI, 9.
- Leipzig, A. Theater XII, 45. — M. Miniaturen X, 35. J. Schnorr X, 33.
- Lichtenstein, M. C. Vos II, 39.
- Limburg a. d. II, A. Klosterräume I, 1.

- Limburg a. d. L., A. Dom 1, 15.
- Lissabon, M. H. Holbein VII, 17.
- Löwen, A. Rathhaus IX, 5. — M. Dierk Bouts VIII, 5.
- London, B. A. Dürer VI, 3.
- Lorch, B. Diptychon IX, 1.
- S. Lorenzo sulla costa, M. Altargemälde von 1499 XII, 1.
- Lorsch, A. Begräbnisskirche der deutschen Könige 1, 11.
- Ludwigsburg, M. B. Zeitblom II, 1.
- Lübeck, A. Holstenthor IX, 57. Orgel in der Marienkirche VI, 31.
- Madrid, M. Hubert van Eyk VI, 17. Roger v. d. Weyden XI, 55.
- Magdeburg, A. Dom V, 33. — B. Grabplatte V, 17. Apostelstatuen V, 13. Kaiser Otto 1 V, 5. IX, 19. Kaiser Otto und Editha V, 19. — M. Sgraffito im Klosterhof des Doms V, 5.
- Mailand, A. Dom V, 23.
- Mainz, A. Dom 1, 57. — B. Grabdenkmäler im Dom VII, 17. IX, 27.
- Marburg, A. St. Elisabethkirche II, 19. — B. Die II. Familien II, 17.
- Marienburg, A. Schloss VI, 5.
- Maurmünster, A. Kirche IX, 61.
- Meissen, A. Dom 1, 33. Schloss 1, 37. — M. Altarbild 1, 9. Grabplatte der Herzogin Sidonie 1, 11.
- Memleben, A. Klosterkirche XI, 9.
- Mödling, A. Gruftkirche XII, 23.
- Mühlhausen, A. Marienkirche VII, 1.
- München, A. Frauenkirche XI, 17. Aukirche 1, 53. Ruhmeshalle II, 55. Siegesthor IV, 33. — B. Codex aureus von S. Emmeran XII, 13. Elfenbeinwerke aus dem Bamberger Domschatz 1, 9. 23. II, 15. VII, 1. Erzguss ebenther, die 4 Elemente IX, 29. Aus Freising VI, 1. Altarwerk von M. Pacher 1, 17. Madonna aus Tegerusee VII, 21. Der Wittelsbacher Brunnen im Schloss VII, 19. Denkmal Kaiser Ludwigs d. B. in der Frauenkirche XI, 1. Der Denkstein auf der Fürstengruft, ebendas. IV, 23. Reliefs aus der Glyptothek und Nibelungen-Tafelaufsatz von L. Schwanthaler II, 27. Altarwerk für die Frauenkirche von Knabl VII, 23. Der Fischbrunnen von Knoll XII, 15. — M. Miniaturen aus dem Codex aureus Karls des Kahlen IX, 27; dessgl. aus dem Bamberger Domschatz II, 13. 15. Roger v. d. Weyde IV, 1 V, 11. Mentling V, 11. 1, 3. Burgundischer Teppich VII, 13. Meister von Werden VII, 3. Tod Maria III, 25. Altfränkisches Votivbild VII, 15. Bercht. Furtmaier III, 1. Das Herzogenfenster in der Frauenkirche XI, 63. S. Johannes-Altar aus der schwäbischen Schule VII, 21. Martin Schaffner V, 15. Lucas v. Leyden XI, 67. H. Holbein d. J. 1, 11. Führieh X, 27. Geuelli XII, 29.
- Münster, A. Dom IV, 13. — B. Apostel in der Vorhalle des Doms VII, 11. — M. Wandgemälde im Dom VII, 1.
- Naumburg, A. Dom IV, 1. — B. Die Stifter des Doms V, 23.
- Neapel, M. Anbetung der Könige vom Meister des Todes Mariä XI, 17. Geburt Christi von 1512 XI, 15.
- Neuss, A. Dom V, 13.
- Nürnberg, A. St. Sebalduskirche IV, 25. St. Lorenzkirche III, 47. Der Schöne Brunnen III, 1. — B. Die klugen und thörichten Jungfrauen IX, 5. Grablegung von A. Kraft IV, 1. Peter Vischers Sebaldusgrab IV, 11.
- Openheim, A. S. Katharinenkirche VI, 23.

- Otterberg, A. Kirche X, 39.
- Osnabrück, A. Dom IX, 55.
- Paulinzelle, A. Kloster II, 49.
- Petersberg, A. Kirche IX, 1.
- Podwinetz, A. Doppelcapelle XII, 41.
- Prag, A. Dom XII, 43. — M. A. Dürer VIII, 19.
- Pulkau, A. Großkirche XII, 27.
- Quedlinburg, A. Schlosskirche VIII, 2.
- Ravenna, A. XII, 34.
- Regensburg, A. S. Jacobskirche IX, 19.  
Dom III, 15, IX, 33. — B. Grabdenkmäler in St. Emmeran III, 1, 3, 5, X, 9, im Obermünster III, 11. (Walhalla I, 21.)
- Rheineck, A. Burg VII, 17.
- Rom, M. Ein burgundischer Teppich in S. Pietro in vincoli V, 1. Der Tod Mariä in der Galerie Sciarra XI, 23.
- Rosheim, A. Kirche IX, 23.
- Rothenburg a. d. T., A. St. Jacobskirche XII, 29. — B. Hochaltar und Statuen XII, 1, 3. — M. Fritz Herle XII, 3.
- Rouen, M. Gerard David XII, 31.
- Scheiblingskirchen, A. Großkirche XII, 27.
- Schleswig, B. H. Brüggemann VIII, 1.
- Schwarzrheindorf, A. Doppelkirche VIII, 1.
- Soest, A. Dom VIII, 29. Marienkirche VIII, 33.  
— M. Altarbild in der Marienkirche VIII, 1. Wandgemälde in der Nicolaicapelle V, 9.
- Speier, A. Dom I, 1, IV, 21. — M. Schraudolph I, 1.
- Straubing, B. Grabmal der Agnes Bernauerin V, 1.
- Strassburg, A. Münster VII, 43.
- Stuttgart, A. Ehemaliges Lusthaus XII, 39.  
M. v. Wächter X, 23. Schick X, 15.
- Thann, A. Kirche IX, 59.
- Tournay, A. Dom X, 19.
- Tribsees, B. Altarwerk VIII, 9.
- Trier, A. Dom I, 21. Liebfrauenkirche I, 21.  
— B. Thorrelief IV, 7.
- Ulm, A. Münster II, 37.
- Urach, A. Betstuhl XII, 16.
- Urbino, M. Justus von Gent XI, 9.
- Venedig, M. Codex Grimani XI, 25.
- Wechselburg, B. Altarwerk und Kanzelreliefs II, 19.
- Weimar, B. Goethe-Schiller-Denkmal v. E. Rietschel VI, 21. — M. Lucas Cranach X, 29. Asmus Carstens V, 17.
- Wernigerode, A. Wohnhaus VII, 15.
- Wien, A. St. Stephan VI, 43. Arsenal X, 1.  
— M. Burgundische Messgewande VI, 7. Gerard David XII, 7. S. Hieronymus-Altar VI, 3. Scheffer V, 19. A. Dürer VI, 13. Joh. van Eyk VI, 17.
- St. Wolfgang, B. Altarwerk VIII, 15. — M. M. Pacher VIII, 25.
- Worms, A. Dom II, 25. Paulskirche II, 29.
- Würzburg, A. Dom IX, 25. — B. Taufbecken IX, 31.
- Zips, A. Kirche XI, 53.

# NAMENVERZEICHNISS

FÜR ALLE ZWOLF BANDE.

- Bellegambe, Jehan X, 7.  
Bendemann, Eduard XII, 27.  
Bouts, Dierk VIII, 5. (falschlich Dierk von Stuerbout).  
Bröderlain, Melchior X, 21.  
Brüggemann, Hans VIII, 1.  
Calcar, Johann von XII, 5.  
Candid, Peter XI, 1. VII, 19.  
Carstens, Asmus V, 17.  
Cornelius, Peter v. IX, 13  
Cranach, Lucas X, 29.  
David, Gerard XI, 21. XII, 7.  
Dürer, Albrecht VI, 3. 13. 21. VIII, 19.  
Eberle, Adam III, 29.  
Engelhard, Wilhelm IX, 25.  
Eyk, Hubert van III, 15. VI, 15.  
- Jan van III, 15. VI, 17.  
Führich, Joseph X, 27.  
Furtmayr, Berchtold III, 1.  
Gärtner, Friedrich v. IV, 33.  
Genelli, Bonaventura XII, 29.  
Geut, Justus v. S. Justus.  
Goes, Hugo v. d. XI, 1.  
Grünewald, Matthias VIII, 11.  
Güffens, VIII, 23.  
Hähnel, J. E. X, 3.  
Herle, Fritz XII, 3.  
Holbein, Hans d. Ae. I. 11.  
- - d. J. I, 11. V, 13. VII, 17.  
Jacob, der Deutsche V, 17.  
Justus de Allemagna, XI, 7.  
Justus von Geut, XI, 9.  
Kaulbach, Wilhelm v. IV, 25.  
Klenze, Leo v. II, 55.  
Knabl, Joseph VII, 23.  
Knohl, Conrad XII, 15.  
Krafft, Adam IV, 1.  
Krumper, Hans VII, 19.  
Lange, Ludwig XI, 17.  
Langhaus, XII, 45.  
Lassaux, K. B. J. v. VII, 17.  
Launitz, Eduard v. d. XII, 7.  
Leins, IX, 47.  
Leyden, Lucas v. XI, 67.  
Matsys, Quentin VII, 7.  
Meister des Bartholomäus XII, 1,  
- von Köln (ungeannte) XII, 21.  
- vom Tod der Maria III, 25. XI, 17.  
- von Liesborn I, 5.  
- Nicolaus IV, 9.  
- von Werden VII, 3. XII, 25.  
- Stephan II, 19. IV, 13.  
- Wilhelm V, 7.  
Memling, Hans I, 3. V, 11. VIII, 13. IX, 1.  
Nüll, v. d. X, 1.  
Ohlmüller, I, 53.  
Overbeck, Friedrich IX, 15.  
Pacher, Michael I, 17. VIII, 15. 25.  
Raschdorff, XII, 53.  
Rauch, Christian I, 21.  
Riemenschneider, Tilman VII, 25.  
Rietschel, Ernst VI, 21.



- Roger v. d. W., IV, 1. IX, 1. 29. X, 1. XI, 55. Schwanthaler, Ludwig II, 27.  
 Schaffner, Martin V, 15. Schwind, Moritz v. XI, 69.  
 Scheffer, V, 19. Sesselschreiber, IX, 19.  
 Schick, X, 25. Siccardsburg, X, 1.  
 Schinkel, XI, 41. Steinmeissel, Hans IV, 23.  
 Schlüter, VIII, 13. Stoss, Veit VI, 13.  
 Schnorr, Julius X, 33. Veit, Philipp IX, 25.  
 Schön, Heinrich VII, 19. Vischer, Peter III, 13. IV, 11. IX, 9.  
 Schonhofer, IX, 5. Vos, C. II, 9.  
 Schongauer, Martin II, 11. Wächter, Eberhard v. X, 23.  
 Schramm, II, 7. Wohlgemuth, Michael VIII, 17.  
 Schraudolph, Johann I, 1. Zeitblom, Bartholomäus II, I. III, 11. VII, 11.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

## BERICHTIGUNGEN

zu dem Aufsatz über das neue Theater in Leipzig.

Zu dem Aufsatz über das neue Theater in Leipzig kommen mir von Herrn Czarnikow folgende Berichtigungen zu, die ich hier nachträglich mittheile.

S. 5 Z. 5 v. u. statt „von Hrn. M. Czarnikow in Berlin in Cement gegossen“ — I. „in Leipzig aus Sandstein gebildet.“ — Z. 2 v. u. nach „Basrelief“, I. „von Lürsen“.

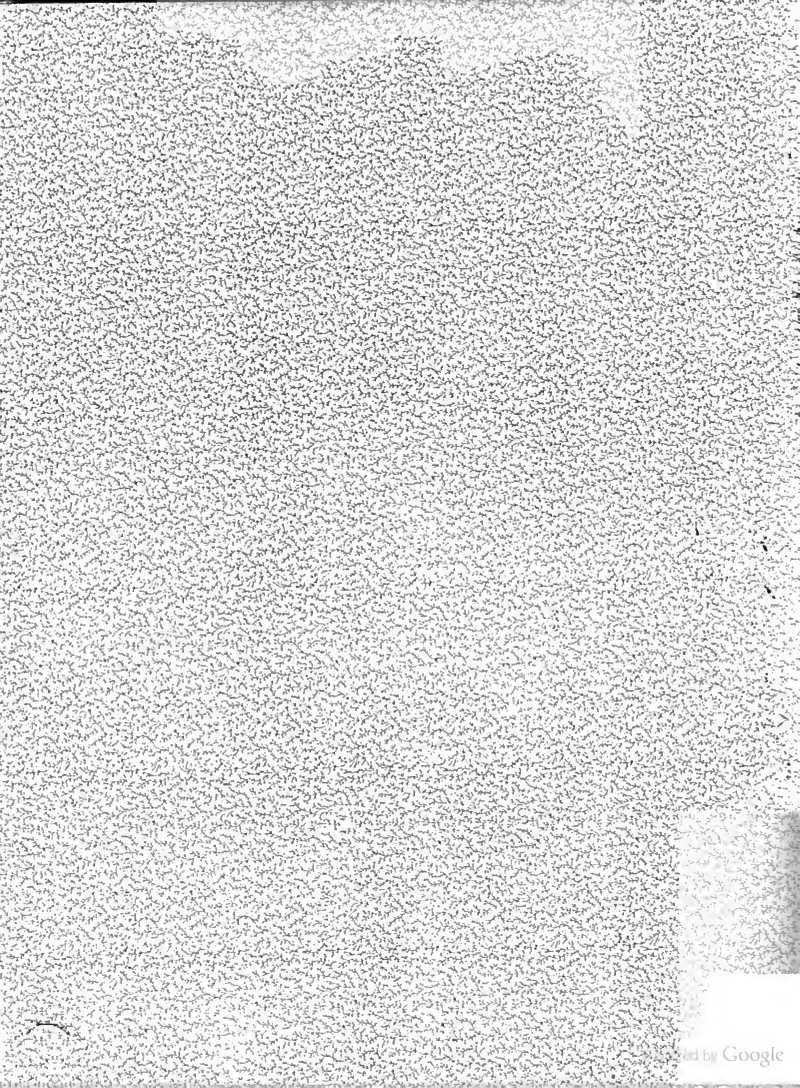
S. 6 Z. 2 v. o. ein Druckfehler „Neben“ st. „Ueber“. Die Gruppe des Prof. Hagen ist in Zink gegossen. Z. 13. der Bschlusszug ist von Hrn. Czarnikow in Cement gegossen. — Z. 16 v. u. statt „drei Versenkungen“ I. „die Versenkungen.“

Zu S. 7 Z. 4 ff. wird bemerkt, dass der „Foyer“ sich um die Logen nur des I. und II. Rangcs zieht.

---







COLUMBIA UNIVERSITY



0029607337

