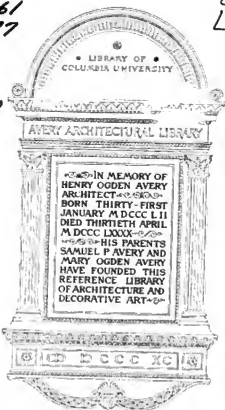
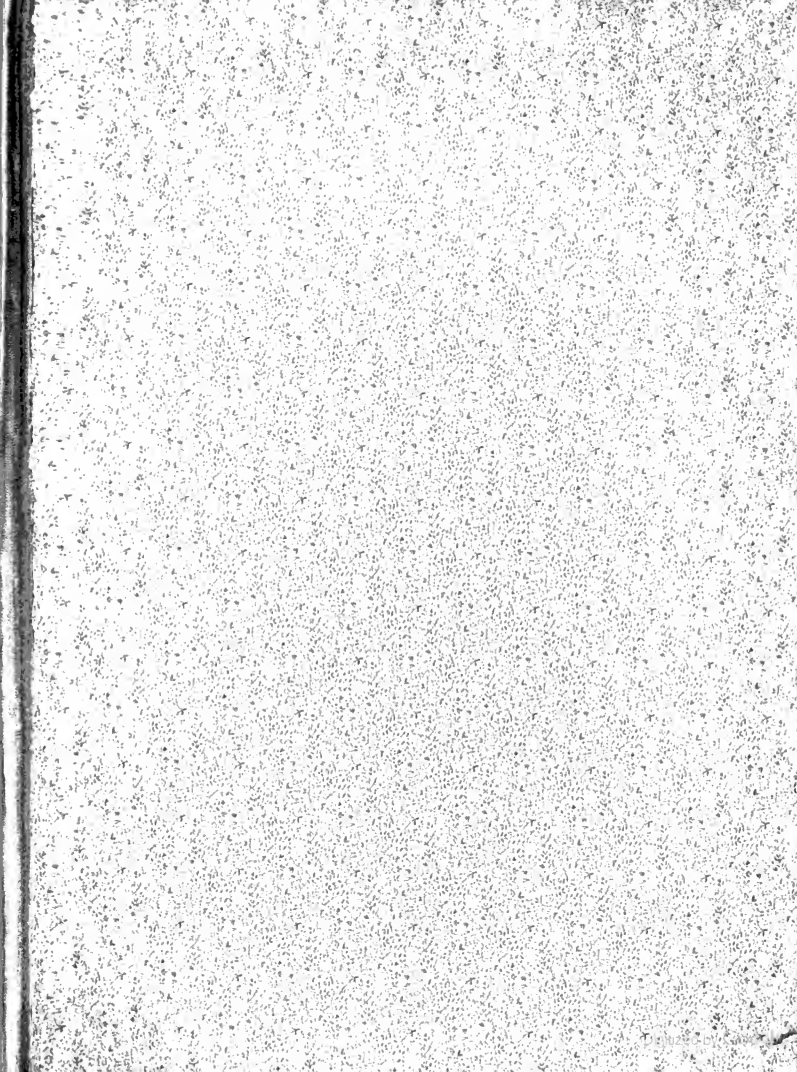


AA
1061
F77

809
LOW

V.10

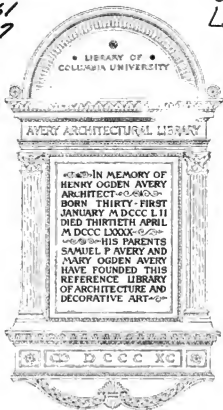




AA
1061
F77

809
LOW

V.10





DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE
NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ZEHNTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

AA
1061
F77

V. 10

DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD IN LEIPZIG

INHALT DES ZEHNTEN BANDES.

I. BAUKUNST.

	Seite
Die Klosterkirche zu Jerichow, mit 4 Bildtafeln	1 ✓
Die Doppelcapelle zu Eger, mit 3 Bildtafeln	7 ✓
Die St. Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Brandenburg a. d. H., mit 2 Bildtafeln	11 ✓
Die Ruinen von St. Bavon in Gent, mit 1 Bildtafel und 1 Holzschnitt	15 ✓
Die Kathedrale zu Tournay, mit 5 Bildtafeln	19 ✓
Das Rathhaus zu Gent, mit 1 Bildtafel	29 ✓
Das Rathhaus zu Brüssel, mit 1 Bildtafel	31 ✓
Die Kirche zu Enkenbach in der Rheinpfalz, mit 3 Bildtafeln	33 ✓
Die Kirche zu Otterberg in der Rheinpfalz, mit 2 Bildtafeln	39 ✓
St. Gudula in Brüssel, mit 1 Bildtafel	43 ✓
Das Münster in Bern, mit 2 Bildtafeln	47 ✓

II. BILDNEREI.

Das goldene Antependium Kaiser Heinrichs II., mit 1 Bildtafel	1 ✓
Das Denkmal Kaiser Karls IV. in Prag von E. J. Hahnel, mit 1 Bildtafel	3 ✓
Die Passion Christi. Elfenbeinreliefs an einem Weikessel aus dem X. Jahrhundert, mit 2 Bildtafeln	5 ✓
Grabstein Herzog Heinrichs des Frommen von Bayern, mit 1 Bildtafel	9 ✓
Die Nacht von Joh. Schilling, mit 1 Bildtafel	11 ✓

III. MALEREI.

Das jüngste Gericht von Roger van der Weyden in Beaune in Burgund, mit 3 Bildtafeln	1 ✓
Das Altarwerk aus Kloster Anchin von Bellegambe, mit 7 Bildtafeln	7 ✓
Die Flucht nach Aegypten von Melchior Broederlein, mit 1 Bildtafel	21 ✓
Hiob und seine Freunde von Eberhard von Wächter, mit 1 Bildtafel	23 ✓
Apoll unter den Hirten von Gotthelb Schick, mit 1 Bildtafel	25 ✓
Die Verbreitung des Christentums in Deutschland von Joseph Führich, mit 1 Bildtafel	27 ✓
Das Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, mit 2 Bildtafeln	29 ✓
St. Rochus von Julius Schnorr von Carolsfeld, mit 1 Bildtafel	33 ✓
Der Codex des Valerius Maximus in der Stadtbibliothek zu Leipzig, mit 2 Bildtafeln	35 ✓

279 111

ERSTE ABTHEILUNG.

B A U K U N S T.

DIE KLOSTERKIRCHE ZU JERICHOW.

Hierzu drei Bildtafeln.*)

Ein Blick auf unsere erste Bildtafel genügt, um in uns die Ueberzeugung zu begründen, dass wir es hier mit einem sehr bedeutenden Baudenkmal zu thun haben. Unsere Theilnahme steigert sich, wenn wir hören, dass die Klosterkirche zu Jerichow in der Mark Brandenburg das älteste bekannte und erhaltene Denkmal des in ganz Norddeutschland verbreiteten und in den holländischen Ländern zu hoher Ausbildung gediehenen Backsteinbaues ist.

Das Kloster Jerichow liegt am rechten Elbufer, eine Stunde südöstlich von Tangermünde, ungefähr vier Meilen nordwestlich von Brandenburg a. d. H.

Es verdankt seine Stiftung der verwitweten Gräfin Richardis v. Stade aus Magdeburg 1144. In diesem Jahre wurden die am rechten Elbufer gelegenen Besitzungen der Gräfin (da sie zwei ihrer Söhne durch den Tod in Schlachten verloren und der dritte, Hartvig, Probst der Metropolitankirche zu Bremen, dem geistlichen Stande zu entsagen sich standhaft weigerte) dem Bischof Anselm von Havelberg zur Gründung und Erhaltung eines Prämonstratenserstiftes überwiesen. Bischof Anselm, ein Schüler vom Stifter des Ordens, Norbert, in Magdeburg, unterzog sich mit Freuden diesem Auftrag und begnügte sich für die aus Magdeburg herbeigerufenen Brüder des strengen und hochgeachteten Ordens mit der in Jerichow vorhandenen Pfarrkirche. 1144.

Fast ununterbrochene Kämpfe mit den benachbarten Slaven hatten das Leben nicht allein unruhig und unsicher gemacht, sondern auch diese Landstriche vielfach entvölkert. Das hatte Veranlassung gegeben, Colonisten ins Land zu ziehen und mit Vorliebe wurden Holländer und Friesen aufgenommen, da sie sich trefflich auf die Cultur und die Schutzbauten der tiefen Moor- und Marschländer verstanden.

Wahrscheinlich stand eine Reise, welche Bischof Anselm im J. 1145 im Gefolge K. Konrad's nach Holland unternommen, mit einem solchen Colonisationszweck in Verbindung. Inzwischen werden wir erst etwas von ihm gewahr, als im J. 1149 der Beschluss gefasst und ausgeführt wurde, an einer gegen die Elbüberfluthungen mehr geschützten Stelle eine neue Klosterkirche zu erbauen, welche das erste Beispiel eines ausgebildeten Backsteinbaues in diesen Gegenden geworden ist. 1149.

*) Benutzt wurde: v. QUAST, Zur Charakteristik des ältern Ziegelbaues in der Mark Brandenburg etc. D. Kunstd. 1850. — F. ADLER, mittelalterliche Backsteinbauten im Königreich Preussen. Berlin, Ernst und Korn 1860.

E. FÖRSTER'S Denkmäler der deutschen Kunst, V.

Backstein.

1154. Bischof Anselm war 1158 in Ravenna gestorben, wo er seit 1155 den erzbischöflichen Stuhl eingenommen. Aus dem Jahre 1159 datiert eine Urkunde, in welcher Papst Adrian IV. das Kloster Jerichow in seinen Schutz nimmt und in seinen Gütern und Rechten bestätigt; eine zweite Urkunde des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg vom J. 1172 enthält ebenfalls diese und anderweitige Bestätigungen und eine kurzgefasste Geschichte des Klosters von seiner Gründung an. 1354 wurde das Kloster Jerichow von Havelberg getrennt und dem Erzbisthum Magdeburg einverleibt. Im 16. Jahrhundert wurde Jerichow nach Einführung der Reformation dem Ritter Hans v. Krusemark als Pfandbesitz übergeben und 1571 vom Domstift wieder eingelöst. Die Kirche hat in neuester Zeit eine durchgreifende Restauration erfahren.

Anlage.

Der ursprüngliche Bau, auf dem Grundriss Taf. 2 durch dunklere Schraffierungen bezeichnet, ist eine dreischiffige Basilica mit hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen, einem stark ausladenden Querschiff, einem quadratischen Chor von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff und mit halbkreisrunder Absis. Das Mittelschiff öffnet sich gegen die Seitenschiffe durch rundbogige Arcaden, die auf runden Säulen aufsitzen. Die Vierung im Querschiff steht durch vier hohe Bogen nach allen vier Seiten offen; diese Bogen ruhen in Osten auf rechtwinklicht profilierten Pfeilern (o), in Westen auf Halbsäulen (i) (vgl. auch den Längendurchschnitt auf derselben Tafel). Die Halbkuppel der Absis ausgenommen hat die Kirche, soweit sie bisher beschrieben worden, keine Gewölbe.

Dagegen ist die Krypta, die den ganzen Raum unter dem Chor und der Vierung des Querschiffs einnimmt, mit rundbogigen quadratischen Kreuzgewölben (x) überspannt. Sie liegt, aus Vorsorge gegen aufsteigende oder eindringende Wasser, nicht sehr tief, wie aus dem Durchschnitt (Taf. 2) zu ersehen, und wird dadurch Veranlassung zu der ziemlich hohen Choranlage.

Zu dem Chor führen kleine, enge Treppen (t) im westlichen Mauerpfeiler der Vierung empor, während von drei Seiten, aus dem Mittelschiff und aus den Kreuzarmen, unter weiten Rundbogen breite Doppeltreppen (u) nach der Krypta hinableiten. (S. den Durchschnitt Taf. 2.)

Zu beiden Seiten des Chors sind (woll noch im Laufe des 12. Jahrhunderts) Nebenchor (d, d') angebaut, die wie der Hauptchor mit halbkreisrunden Absiden gegen Osten abschliessen. Ursprünglich scheinen diese Nebenabsiden an der Ostseite der beiden Kreuzarme gelegen zu haben. Der südliche Nebenchor (s. Taf. 3 den Querdurchschnitt D) ist in zwei Stockwerke geteilt, von denen das untere mit Kreuzgewölben, das obere gleich dem ungetheilten nördlichen Nebenchor mit einem Tonnengewölbe geschlossen ist.

Die rundbogigen Fenster des Mittelschiffs stehen nicht senkrecht über den Arcaden, haben schwache Schmiegen und sind auffallend klein; kleiner sind die des Kreuzschiffs, die der Hauptabsis auffallend gross; die Fenster der Seitenschiffe mit ihren flachen Rundbogen gehören einer spätern Restauration, vielleicht dem 15. Jahrhundert, an.

Ungefähr aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt die Westseite mit den beiden viereckten Thürmen. Charakteristisch daran ist das Vortreten des Mittelbaues mit dem Rund-

bogenportal und dem dreitheiligen hohen Spitzbogenfenster darüber; dazu mit vielen andern Merkmalen des in der Umwandlung begriffenen Baustyles.

An der Südseite der Kirche liegt der Kreuzgang, der die Klostergebäude mit ihr *Kreuzgang* verbindet und durch zwei Portale, am Seitenschiff und Kreuzarm, in dieselbe führt.

Die ältern Baulheile unterscheiden sich von den spätern An- oder Umbauten vornehm- *Bauzeiten* lich durch das Fundament, das aus Plötzer Sandstein aufgeführt, im Chor, Querschiff und Langhaus zu Tage tritt, während bei den Thürmen und Nebenchören unmittelbar über dem Erdboden der Backstein aufritt und selbst die Plinthen, an den ältern Theilen von Sandstein (Taf. 3 Fig. a), in den Nebenchören und Thürmen von Backsteinen gemauert sind (Taf. 3 x).

Adler sowohl, als auch v. Quast nehmen selbst für die Krypta und den Chor eine etwas spätere Bauzeit, als für Langhaus und Querschiff, nemlich etwa 1200—1210 in Anspruch, obschon ein Umbau der Krypta unter der Vierung wie ein sehr gewagtes Unternehmen erscheint. Adler gründet seine Ansicht vornehmlich darauf, dass die Pfeiler der Vierung mit den darunter aufgeführten der Alsis nicht genau correspondieren, dass in der Chornische hohe Fenster — nicht etwa eingesetzt, sondern — ursprünglich gemauert und dabei grosse geformte Backsteine verwendet sind, die einer entwickelteren Technik angehören, als sich an den andern ältern Theilen der Kirche findet. Die Beweisführung für diese Annahme liegt, da alle historischen Anhaltspunkte fehlen, fast ausschliesslich in der Gründlichkeit architektonischer Untersuchungen, denen auch nicht entgehen wird zu fragen, was den durch seine Einfachheit und strenge Sparsamkeit ausgezeichneten Prämonstratenser Orden bewogen haben kann, so bald nach Vollendung des grossen Kirchenbaues einen so durchgreifenden und gewagten Umbau des eigentlichen Haupttheils der Kirche zu unternehmen?

Das augenfälligste Merkmal dieser schon in ihren Dimensionen bedeutenden Kirche (deren Mittelschiff bei einer Breite von 26 F. eine Höhe von 48 F. hat) ist die Anwendung der Säulen- statt der Pfeilerform. Die Säulen haben eine Höhe von 4 Durchmessern *Säulen* (zu $3\frac{1}{2}$ F.), steigen ohne Verjüngung empor und sind aus Backsteinen aufgemauert. Nur die Plinthen und die Deckplatten der Capitäle (Taf. 3, a, b), sowie der Kämpfer, theils einfach abgeschmiegt, auch in Rundstab und Holzkehle profiliert (r. s. l.), oder auch mit Ranken und Palmettenornamenten ausgehauen, sind von Sandstein. Die Säulenbasen haben einen einfachen Ring und eine abgeschmiegte Platte über der Plinthe.

Sehr eigenthümlich ist die Bildung der Capitäle (Taf. 3 b), die sich wie eine nur durch einen Ring unterbrochene Fortsetzung der Säulen ausnehmen und 8 Ziegelschichten hoch sind. Der Uebergang aus dem Quadrat der Deckplatte in das Rund der Säule ist dadurch bewerkstelligt, dass parallel mit den Seiten der Deckplatte vier verticale Flächen (in Trapezform) nach dem Ring niedergehen, während zwischen ihnen von derselben horizontalen Durchschnittlinie der Säule die Mantelstücke von vier Kegeln schräg nach den Ecken der Deckplatte emporgeführt sind, so dass es sich in perspectivischer Zeichnung wie Fig. c ausnehmen wird. Durch diese Verbindung der schiefen Kegel mit den verticalen Würfelflächen

wird ein Capital gewonnen, das eine grosse Verwandtschaft mit dem ursprünglichen romanischen Würfelcapital zeigt und auch auf eine ähnliche Weise zu Stande gebracht zu sein scheint. Denn da die schiefen Kegelflächen gehauen sind, so musste vorher der Würfelkörper aufgemauert sein, um so mit dem Meissel bearbeitet werden zu können.

Diese Capitalform ist bei allen Säulen und Seitenpfeilern des Langhauses, sowie an den Halbsäulen der Vierungspfeiler angewendet (Taf. 2, Längendurchschnitt B), sowohl an denen, die zu den grossen Bogen aufsteigen, als an dem, welcher die Mittelschiff-Arcade aufnimmt. Der Bogen der Seitenschiffe ruht auf einem einfachen Wandpfeiler.

Arcaden. Die Arcaden des Langhauses sind gleich den Bogen des Kreuzschiffes und der Nebenchöre in einfacher Abstufung profiliert und an den Unterflächen verputzt. Im Uebrigen ist das ganze Innere mit Bogen, Säulen, Laibungen etc. unverputzt. Die grossen Bogen der Kreuzung sind nicht, wie die übrigen Bogen, im Halbkreise, sondern im deutlich wahrnehmbaren Spitzbogen construiert; ein Umstand, der am meisten ins Gewicht fallen dürfte, wenn man den Bau der ganzen Ostseite ins 13. Jahrhundert zu verweisen geneigt wäre.

Krypta. Die Krypta ist zweischiffig und mit glatten Gurthogen und scharfgrathigen Kreuzgewölben überdeckt. Die Wandsäulen im Raume x' (Taf. 2 A) sind theils ganz rund, theils nur Dreiviertel-Rundstäbe und correspondieren mit den Mittelsäulen. Die Schaefte dieser Säulen (Taf. 3. d. e. Taf. 4.) sind verjüngt, die Basen haben das attische Profil und Eckdeckblätter; die Capitale sind von auffallender Verschiedenheit, so dass, wenn das eine (e), ein concaves Würfelcapital, mit romanischem Rankenornament bedeckt ist, ein anderes (d) an Roccoco-Formen und Verzierungen streift. Diese Säulen sind von Sandstein, mit Ausnahme der dem Altar nächsten, einer feingelätzten Granitsäule, die aus einem ältern Bau — man glaubt aus dem alten Dom von Magdeburg — zu stammen scheint.

Moderne Zuthaten. Die im Zwischenbau zwischen den Thürmen angebrachte Empor (m im Grundplan) ist modern, desgleichen die Schranken am Chor (n).

Anmerkungen. Wenden wir uns nun dem Aeussern der Kirche zu, so haben wir uns vor allem des harmonischen Eindrucks zu erfreuen, den das Gebäude wohl vornehmlich deshalb macht, weil die verschiedenen Bauzeiten der einzelnen Theile nicht zu weit auseinander liegen und weil durch die Uebergangsformen der Westfront mehr eine Vermittelung als ein Gegensatz ausgedrückt ist.

Zugleich ist das Mauerwerk in der höchstmöglichen Vollendung ausgeführt; Alles bis ins Kleinste wie abgemessen und unberührt von den Unbilden der Zeit, ja von besonderm Reiz noch durch den Anflug von grünen Flechten, die das Roth der Backsteine angenehm beleben, ohne dem Gemäuer irgend einen Schaden beizufügen.

Hier bemerken wir nun zunächst die Lessinen, die in ziemlicher Breite an den Ecken, schmaler an den Wänden der Seitenschiffe, in der Mitte der Kreuzgiebel und der Ostseite des südlichen Kreuzarmes, flach hervorspringend, an der Absis des Hauptchors aber in polygoner Profilierung angebracht sind.

Die Rundbogenfriese, die die Lessinen verbinden, sind zweifacher Art: entweder

einfache über verschiedenartig profilierten Consolen (Taf. 3 f. f'); oder sich in der Weise kreuzende, dass der Bogen immer eine Consolc überspringend auf der nächstfolgenden sich niederlässt (Taf. 3 Fig. g. g'). Die Bogen selbst sind aus Ziegeln nach dem Gesetz des Steinschnitts zusammengefügt. Bei den sich kreuzenden Bögen gehen die Bogeneinfassungen alle so nach derselben Richtung, dass eine jede die andere einmal durchschneidet und einmal durchschnitten wird. Da die Consolc selbst nur die Breite einer Bogeneinfassung hat, jede dersellen somit nur zur Hälfte auf ihr Platz hat, müssen immer zwei eine senkrechte Fuge gegen einander bilden. Der Raum innerhalb der Bogen ist durchweg mit Kalk verputzt. Ueber dem Bogenfries zieht sich das Gesims mit kleinen Consolen und dem deutschen Bande hin. Der einfache Bogenfries ist nur an den Seitenschiffen angebracht; der doppelte an allen andern, auch an den schrägen Giebel-Gesimsen der Kreuzschiffe und am Chorausschluss. Hier grade wirkt er durch die Wiederkehr an den Nebenabsiden, dem Chorgiebel und dem Kreuzschiff mit besonderem Nachdruck. Hier sind auch die Lessinen capitalartig mit Thiermasken geschmückt, ja an einzelnen Bogenconsolen sind Menschen-Gesichter angebracht.

An der Westseite ist das Bestreben unverkennbar, sich bei fortschreitender Form-Westseiteentwicklung doch in Uebereinstimmung mit dem ältern Ban zu halten. Daher sind die Ecklessinen, die durchschlungenen Bogenfriese, das (durch überecks gestellte Backsteine bewirkte) deutsche Band, sowie andere Detailformen wenigstens am untern Geschoss beibehalten.

Das rundbogige Hauptportal hat dieselbe Bedeutung und ist in seiner Gliederung noch streng romanischen Stils. Es bildet mit drei kleinen Nischen (in denen Heiligen-Figuren sitzen) einen abgeschlossenen Bautheil, über welchem die grosse dreitheilige Fenstergruppe sich erhebt, die so zergliedert worden, dass das abgestufte Gewände mit abwechselnd roth und schwarz glasierten Rundstäben versehen ist, die alle drei Fenster umrahmen und auch dem grossen Gesamtbogen eingetban sind. Mässwerk ist hier noch nicht angebracht und das Feld über den Fensterspitzen ist undurchbrochen und verputzt.

In der höhern Abtheilung bildet eine feingzeichnete, reiche, obschon sehr kleine Rose altgothischen Stils den Schmuck der weiten Mauerfläche. Noch höher hinauf, im dritten Stockwerk des Mittelbaues und in den beiden letzten Geschossen der Thürme begegnen wir jenen Kunstformen, die mit Entschiedenheit eine Umhildung des Formensinnes kundgeben, den gekuppelten, von einem Spitzbogen umschlossenen Fenstern, den eigenthümlichen, auf langen Consolen aufsitzenden kleeblattartigen Spitzbogenfriesen (Taf. 3 h), sowie den halbverblendeten Spitzbogenfriesen unter dem obersten Gesims. Die Thurmspitzen sind schwerlich ursprünglich und haben vielmehr die Züge des 15. Jahrhunderts.

Die Klostergebäude an der Sidsseite der Kirche stammen noch aus dem 12. Jahr-Klostergebäudehundert, haben aber im 13. bedeutende Veränderungen erfahren. Sie zeichnen sich aus durch einen grossen Reichthum von Sandsteinarbeiten an Fenstern, Portalen und Säulen, die auf das sorgfältigste und geschmackvollste im späromanischen Styl ausgeführt sind. Vornehmlich ist das schöne Portal der S. Magdalenen-Capelle zu rühmen mit seinen mit Ornamenten überdeckten Säulen; dergleichen der Capitelsaal, dessen Gewölbe auf Säulen ruhen, wie

in Fig. e Taf. 3 eine abgebildet ist. Neben diesen Steinarbeiten tritt der Backsteinbau in den Klostergebäuden sehr zurück.

Wiederholtlich wird darauf hingewiesen, dass an den alten Theilen der Klosterkirche zu Jerichow der Backsteinbau in seiner höchsten Vollkommenheit auftritt, so dass selbst schon die übrigens trefflich ausgeführte Westfaçade einen merkbaren Unterschied zeigt.

Material. Das Fundament der ältern Theile ist von einem dunkelgrauen, in kleinen Stücken gebrochenen Sandstein aufgemauert, der aus Plötze bei Gommern stammt und im 12. Jahrhundert häufig (auch in Magdeburg) angewendet worden.

DIE DOPPELCAPELLE ZU EGER.*)

Hierzu 3 Bildtafeln.

Die Kaiserburg zu Eger, erbaut von Friedrich Barbarossa, da er noch Herzog von Schwaben und Gemahl Adelheids von Volburg war, später von ihm und vielen seiner Nachfolger auf dem deutschen Kaiserthron zu wiederholten Malen bewohnt, ist seit der blutigen Katastrophe vom 25. Febr. 1634, wo an den Gefährten des Herzogs von Friedland das Todesurtheil ohne Richterspruch vollzogen worden, in Schutt zerfallen und nur noch wenige Mauerreste mit Fenstertrümmern deuten auf die enge Verwandtschaft mit der zu Gelnhausen von Friedrich erlauten kaiserlichen Pfalz, von welcher die „Denkmale“ im I. Bande p. 33 Abbildungen und Beschreibung gebracht. — Wöherhalten aber steht neben dieser Ruine der gleichzeitige oder fast gleichzeitige Bau einer Capelle, die durch ihre Anordnung zu den seltenen Denkmalen des Mittelalters gehört, die sich wohl ohne Ausnahme nur auf fürstlichen Schlössern oder Ritterburgen befinden: der Bau einer Doppelcapelle.

Die Aussenseite ist architektonisch wenig ausgezeichnet (Taf. 3. 1.) Es ist ein Aussenseite. länglich vierecktes Gebäude von einem Stockwerk über dem Erdgeschoss, an der schmalen Seite durch 4 vom Sockel zum Gesims ohne Unterbrechung aufsteigende Lessinen in 3, an der breiten durch 5 Lessinen in 4 und zwar nicht ganz gleiche Felder getheilt. An der mittlern Abtheilung der schmalen Seite sind zwei kreisrunde Fenster angebracht, zwischen denen eine im Halbkreis geschlossene Oeffnung als Thüre gedient hat; an den Langseiten sind oben 3 grössere, unten 3 kleinere Rundbogenfenster; dazu an der Südseite ein Eingang. Ueber den untern Fenstern bemerkt man Tragsteine in der Mauer, die ehemals einen Gang getragen haben, durch welchen das obere Stockwerk der Capelle mit dem 10 F. entfernten Schlossgebäude in Verbindung stand. Das die Capelle schützende Walmdach gehört der Neuzeit (1818) an. Das ganze Gebäude ist 51 F. lang, 34 F. breit und bis zum Gesims 37 F. hoch.

Durch die mit einem Halbkreis überspannte, in der Lunette mit einem Kreuz Innen. verzierte Thüre steigt man über 7 Stufen hinab in den untern Theil der Capelle (Taf. 1), der jetzt etwa 5½ F. unter der Oberfläche des Hofraumes liegt, und der bis zum obern Stockwerk 17 F. hoch ist.

Beide Stockwerke (Grundrisse Taf. 3. 2 u. 3. Durchschnitt Taf. 3. 7.) sind durch eine Zwischenmauer in zwei Theile geschieden, von denen der kleinere, östlichen Chor, der westliche das Schiff der Capelle bildet, das durch 4 Säulen dreitheilig gemacht wird. Das Schiff der untern Capelle (2) ist 27 F. lang und 26 F. breit; der Raum von einer Säule zur andern misst,

*) Eine treffliche (nur leider zu spät bekannt gewordene) Abhandlung über diese Capelle mit genauen Zeichnungen findet sich in den „Beiträgen zur Geschichte Böhmens, herausgegeben vom Vereine für Geschichte der Deutschen in Böhmen. Abth. III. Bd. 2. 1864“ von BERNHARD GRUBER. Ich habe sie wenigstens noch für das dritte Blatt benutzen können.

von Mittelpunkt zu Mittelpunkt, 11 F. — Neben dem quadratischen Chorraum sind in der untern wie in der obern Capelle Abtheilungen für Sacristeien und Geräthkammern; aus der obern (3) führt eine Wendelstiege unter das Dach. Die Treppe an der Nordseite (2. 0), die aus einer Capelle in die andere führt, stammt nicht aus der ersten Bauzeit. Zwischen den 4 Säulen der obern Capelle ist eine achteitige Oeffnung von 10 F. Durchmesser, durch die sie mit der untern in unmittelbarer Verbindung stellt, wie das auf Taf. 2 und 3 besonders deutlich zu sehen ist.

Untercapelle.

Schwer und massenhaft ist die Bauart der Untercapelle (Taf. 1), noch ganz im altromaischen Styl gehalten. Die Säulenschäfte sind 2 F. dick und 5 F. 1 Z. hoch, die ganzen Säulen mit Basen und oberem Abschluss 9 F. 8 Z. Die Basen haben die attische Form mit einer Hohlkehle zwischen zwei Wulsten, auf deren untern Eckdeckblätter liegen, wie sie im 12. Jahrhundert allgemein vorkommen (Taf. 3. 5). Auffallender Weise sind sie an einer der vier Säulen zur Blattform ausgearbeitet. Die Plinthe unter der Basis hat noch eine abgeschrägte Platte unter sich. — Die Capitale haben die Würfelform; eines von ihnen in sehr einfacher, alterthümlicher Form mit umgrenztem Halbkreis; ein anderes mit verflochtenen in Blätter auslaufenden Bändern; die übrigen beiden mit rohgeformten Köpfen zwischen Blattverzierungen.

Zwischen der Deckplatte (dem Echinus) des Capitals und dem Fuss des von der Säule getragenen Gewölbes ist noch ein verstärkendes Glied eingeschoben, daran wir 5 Abtheilungen zählen, über dem deutschen Band eine Hohlkehle, ein Plättchen, einen Viertelrundstab und eine Platte — eine Profilierung, wie sie nicht häufig vorkommen dürfte. Ähnlich sind die Pfeilerkämpfer am Chor; und die Halbsäulen in den Ecken des Chors haben das einfache Würfelcapital. Das Fenster an der Ostseite ist in später Zeit eingesetzt, ohne Rücksicht auf Einheit des Styls, oder auf Styl überhaupt.

Die Säulen sind die Träger rundbogiger, aus grossen Werkstücken zusammengefügtcr Kreuzgewölbe. Von Säule zu Säule sind Archivolten geschlagen, zwischen denen Gewölkappen die Form des Achtecks vermitteln, in der die Oeffnung nach der Obercapelle gehalten ist.

Obercapelle.

Imponirt die Untercapelle durch ihre schweren romanischen Formen, so überrascht die Obercapelle (Taf. 2) durch den zierlichen Uebergangstyl, der sie der Gothik sehr nahe rückt, durch die Kostbarkeit und durch die schöne Farbe des angewandten Materials. Die Fenster der Seitenschiffe sind noch im romanischen Rundbogenstyl gehalten; die Rosette des Chors gehört schon dem Uebergang an. Die schlanken Säulenschäfte, die bei 10 F. 8 Z. Höhe nur 11 1/2 Z. im untern Durchmesser haben, sind von glänzend weissem Marmor; von gleichem Material sind alle Fensterläubungen. Die ganze Höhe der Säulen mit Basis, Capital und Capitalaufsatz beträgt 15 1/2 F. Zwei der Säulen sind rund, zwei achteckig; die gleichartigen stehen sich diagonal gegenüber. Eine doppelte Plinthe mit einer Schräge bildet den Sockel unter der attischen, mit Deckblättern versehenen Basis; die Capitale haben das Profil der Kelchform (Taf. 3. 6); zwei von ihnen sind mit zierlichen Pflanzenornamenten im spätromantischen Styl reliefirt; die beiden andern haben Figuren, die zu sehr verschiedenen und gewagten Auslegungen Veranlassung gegeben. An dem einen dieser Capitale sieht man Engel

mit dem Buche des Lebens, mit dem Kreuz, dem Bischofstab und dem Rauchgefäß, so dass man leicht darin die himmlischen Diener der Kirche wiederfinden kann. An dem andern ist ein nackter Mann neben einer nackten Frau, beide in sehr unzüchtiger Stellung, abgebildet, und hinter ihnen kommen aus einer Teufelsmaske Schlangen hervor, die ihnen offenbar böse Gedanken einblasen. Der Gegensatz gegen das andre, dem Altar nähere Capital gibt hinreichende Erklärung für eine Darstellung, mit der die Versuchung zum Laster, die Gefahr, dem Teufel zu verfallen, gemeint ist, während dort die Gemeinschaft der Engel gezeigt wird. Es gehört mit zu den Roheiten des Mittelalters, in denen Manche nur eine charakteristische Naivetät sehen, sich für das Verwerfliche der stärksten Ausdrücke zu bedienen, wie auch das Komische und Satirische in grellen Farben anzutragen. Aber gänzlich verkehrt ist es, in dem Bilde gemeiner Sinnlichkeit die Anspielung auf ein austössi- ges Leben von Friedrichs I. Gemahlin, Adelheid, zu finden und auf die Ursachen seiner Scheidung von ihr.

Da die durch die Capelle gezogene Mauer sehr dick ist, so erhält der Aufgang zum Chor die Gestalt eines Portals, in dessen Laibung Halbsäulen und Pfeiler stehen (Grundriss 3. Taf. 3. Perspektivische Ansicht Taf. 2). Die Capitale dieser 9" dicken Halbsäulen sind mit Ungeheuern, Pflanzenornamenten, oder auch mit Köpfen besetzt, deren Haare in Pflanzenbildungen ausgehen. Was das Rosettenfenster an der Ostwand betrifft, so bemerke ich, dass es bei Grueber — nicht wie in der Seebegerschen Zeichnung in der Mitte, sondern — oben in der Lunette des Spitzbogens steht, was mir jedenfalls richtiger scheint.

Bis dahin haben alle Architekturtheile der obem Capelle das Gepräge des Uebergang- stils vom Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Nun aber folgen über den Capitalen die aus vielen Platten, Plattchen, Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzten, neunfach gegliederten Capitalaufsätze von rein gothischer Form und die spitzbogigen Gewölbe mit Rippen, die nicht den romanischen Rundstab der Uebergangszeit haben, sondern ebenfalls, wie Fig. 4 Taf. 3 zeigt, ein durchaus gothisches Profil. Wie ist das zu erklären? Grueber ist der Ansicht, dass die Gewölbe, wie sie noch stehen, dem ersten Bau unter Barbarossa angehören, da die Aussenseite der Capelle bis zum Gesims keinerlei Veränderung erfahren, im Innern aber nicht die geringste Beschädigung an den Säulen wahrzunehmen sei, wie sie ein Brand, der die alten Gewölbe zerstört, zur Folge gehabt haben müsste; und da bereits im 12. Jahrhundert der Spitzbogen aus Frankreich in Deutschland eingeführt gewesen. Dem steht nun entgegen, dass die französische Gothik die romanischen Formen erst sehr spät verlassen, und dass diese auch noch bei den frühesten deutschen Denkmälern des neuen Stils (Marienkirche in Trier, S. Elisabeth in Marburg) beibehalten worden, während hier entschieden eine Zeichnung vorliegt, die erst im 13. und 14. Jahrhundert auftritt. Da nun im Jahre 1270 Eger von einem grossen Brande sehr beträchtliche Beschädigungen erfahren, ist H. von Quast (Ueber Schlosscapellen etc. Berlin 1852) der Ansicht, dass derselbe auch die Schlosscapelle betroffen, derart, dass eine neue (die gegenwärtige) Einwölbung nöthig geworden. Die Form der Gewölbrippen unterstützt diese Ansicht auf das nachdrücklichste; kein Baudenkmal in Bar-

barossa's Zeit und unter seinem Einfluss entstanden, wird das ausgebildete gotische Profil zeigen; wenn aber der Bau, wie Grueber angibt, keinerlei Beschädigung, weder aussen, noch innen zeigt, so ist vielleicht nur das Dach vom Feuer von 1270 ergriffen, das Gewölbe nur theilweis, doch aber so beschädigt worden, dass eine Reparatur nöthig geworden, und dass vielleicht Rudolph von Habsburg die Gelegenheit benutzt hat, die Kaisercapelle auf der von ihm bevorzugten Pfalz zu Eger im Geschmack der Neuzeit herstellen zu lassen.

Alle Bogen im Schiff, wie im Chor, stehen in derselben Kämpferlinie und ein vieltiefriger Sockel, der mit der Basis der Chortraibung sich verbindet, geht durch die ganze Capelle.

Das Schiff der Capelle bildet ein Quadrat von 28 F. 6 Z. Weite; das Chor, das um 4 Stufen höher ist, gleichfalls von 13 F. 6 Z.; seine Höhe beträgt 24 F. 6 Z. — Im nördlichen Nebenraum des Chors (3 u.) ist eine Wendeltreppe, die aber jetzt nur noch theilweis besteht; der südliche Nebenraum ist durch zwei von einer sehr fein ausgearbeiteten weissen Marmorsäule getragene Arcaden mit dem Chor verbunden. Der Schaft dieser im Ganzen 12 F. hohen Säule ist mit vertieften Zickzacklinien verziert, und das Capital hat die reichen und schönen spätromanischen Blattformen, deren Wirkung durch das gute feinkörnige Material sehr geloben wird.

Zur Geschichte.

Bestimmte Documente über den Beginn und die Beendigung des Baues haben wir nicht. Es ist aber gewiss keine grundlose Annahme, den Bauherrn des Schlosses, Friedrich Barbarossa, auch für den Bauherrn der Schlosscapelle zu nehmen. Gewissheit aber haben wir, dass sie im Jahre 1213 schon vollendet und im Gebrauch war; denn es ist eine Urkunde vorhanden, in welcher sich Friedrich II. als an einem heiligen Orte verbindlich erklärt, alle Rechte der Kirche zu beschützen; und diese Urkunde trägt die Unterschrift: „Actum in capella in castro Egrae anno Domini incarnati MCCXIII. IV Idus Julii.“

Die Capelle war den III. Ehrhard, Martin und Ursula geweiht, hatte aber keine Krypta, obwohl sicher Reliquien jener Heiligen

Baumaterial.

Die Gewölbe, sowohl der Ober- als der Untercapelle sind aus Bruchsteinen gemauert und 18 Z. dick. Die innern Wände sind raub verputzt; die Garte und Rippen, die Wandsäulen mit Capitälern und Basen und dem rügsunggeführten Sockel sind von einem feinkörnigen, grangelbeu Granit. Die äussern Mauerflächen bestehen aus Bruchsteinen von dunkelgrauem Schiefer, die Lessinen aber von gelblich grauem Granit. Die Einfassung des obern Eingangs, sowie der Fenster an der Südseite ist von weissem Marmor und fein ausgearbeitet; an den übrigen Einfassungen wechselt weisser Marmor mit Granit und Marmor ab. Die Säulen der Untercapelle sind von Sandstein, die der Obercapelle, wie bereits erwähnt, von weissem Marmor.

Die Capelle ist in vollkommen gutem baulichen Zustande, wird aber nicht mehr zu kirchlichen Zwecken benutzt. Ihre ursprüngliche Bestimmung unterliegt keinem Zweifel: die Obercapelle, in unmittelbarer Verbindung mit dem Schloss, war bestimmt, die Herrschaften aufzunehmen beim Gottesdienst, an welchem sich die Dienerschaft in der Untercapelle betheiligen konnte, da sie den Geistlichen durch die in der Decke angebrachte Oeffnung -- wenn auch nicht sehen, doch hören konnte.

DIE ST. MARIENKIRCHE

AUF DEM

HARLUNGERBERGE BEI BRANDENBURG A. D. H.

Hierzu 2 Bildtafeln.*)

Vandalismus und Mode sind die beiden Pole der Rücksichtslosigkeit, mit welcher den Denkmälern alter Kunst Gewalt angethan wird. So wurden gothische Kirchen nicht nur durch Anbauten in den Formen der Renaissance und des Roccoco verunstaltet, sondern oft auch ihr ganzes Innere durch Ueberkleidung mit Stuccatur-Schnecken und Krautwerk, durch neue Bogen und Pfeiler nach dem Geschmack der Mde. de Pompadour bis zur Unkenntlichkeit umgewandelt. Kürzer Process macht der Vandalismus, und das Baudenkmal vergangener Jahrhunderte mit Hacke und Schanfel der Erde gleich. Das letztere Geschick hat das Denkmal betroffen, dem die folgende Abhandlung gewidmet ist.

Nachdem der Wenden-Herzog Pribislaw im Jahre 1136 zum Christenthum übergetreten, erbaute er auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg a. d. H., auf derselben Stelle, wo nach dem siegreichen Slavenaufstand von 938 und nach Vertreibung des von Otto I. eingeführten Christenthums, dem Wendegotte Triglav ein Tempel erbaut worden war, eine christliche Kirche, widmete sie der heiligen Jungfrau, und bestimmte sie für sich und die Seinen zur ewigen Ruhestätte, um 1140. Nach seinem Tode kam die Kirche an die Markgrafen von Brandenburg, von denen sie Otto I. an das Prämonstratenser Domcapitel auf der Burg schenkte. Die Kirche wurde ein sehr besuchter Wallfahrtsort, dessen bedeutende Einkünfte zuerst eine Schmälerung erlitten, als in der Nähe andre Orte mit gleicher Anziehungskraft für die Gläubigen entstanden, eine Schmälerung, die nach und nach so empfindlich geworden, dass Friedrich I. von Hohenzollern 1435 ein besonderes Klostergebäude neben der Kirche auführte, es mit Prämonstratenser Stifflsherren besetzte und die in Abnahme gekommene Verehrung des Ortes in der Stiftungs-Urkunde auf das nachdrücklichste der frommen Christenheit empfahl. Sein Sohn Friedrich II. glaubte im Sinne des Vaters noch einen weiteren Schritt thun zu müssen; er stiftete 1440 den „Schwanenorden“, eine fromme Bruderschaft, und machte die Harlunger Marienkirche zur Ordenskirche. Es wurden besondere Festlichkeiten und Gedächtnisstage angeordnet, der Bau erweitert und mit einer dem heil. Leonhard geweihten Grufcapelle für die Ordensmitglieder versehen.

Inzwischen sollte der neue Glanz von kurzer Dauer sein; er verblühte bei der Einführung der Kirchenreformation. 1539 hob Joachim II. das Stift auf dem Berge auf, die Kloster-

*) Benutzt wurde: Mittelalterliche Backsteinwerke des preussischen Staats gesammelt und herausgegeben von F. ADLER. Berlin bei Ernst und Korn.

gebäude verfielen, nachdem die Mönche sie verlassen hatten, die Kirche ward 1551 dem Domcapitel überantwortet.

1551. Von der Zeit an war die Kirche Preis gegeben, so dass nach und nach daraus ver schwand, was nicht niet- und nagelfest war. Kurz vor dem Ausbruch des dreissigjährigen Kriegs verlor sie auch ihr Dach. Dennoch widerstand der Bau den Uthilden der Witterung und erst menschlicher Gewalt gelang, unter dem Beistand vollkommener Gleichgültigkeit gegen die Ueberlieferungen der Vorzeit, das Werk der Zerstörung. König Friedrich Wilhelm I. liess auf den Antrag eines Obersten Pieny, ungeachtet aller Bitten und Gegenvorstellungen des 1772. Rathes zu Brandenburg, im J. 1722 die Kirche abtragen, um die Steine zum Bau der Potsdamer Waisenhäuser zu verwenden, was selbst in Betreff der Kosten ein sehr schlechtes Geschäft war.

Vor dem Abbruch liess der Director der Ritterakademie zu Brandenburg Ch.r. Heinss ein Modell von der Kirche anfertigen, das noch im Dom aufbewahrt wird; dessgleichen einen genauen Grundriss nebst perspectivischer Ansicht zeichnen, Materialien welche von F. Adler für sein o. a. treffliches Werk und so mittelbar hier von mir verwendet worden sind.

Grundriss. Nach dem Grundrisse A auf Taf. 1. war die Kirche ein Centralbau von 100: 84 F. des Grundvierecks mit einer halbkreisrunden Vorlage an den Seiten (f g h), die aber an der östlichen zur Kleeblattform, selbst mit polygoner Aussemmauer sich gestaltet (a b c), dazu vier Thürmen in den vier Ecken (j).

Ausser den halbkreisrunden Vorlagen, mit ihren drei kleinen Absiden an der östlichen, waren die durch die Kreuzanlage entstandenen neuen viereckten Räume mit Kreuzgewölbe überspannt, die ihre Widerlager nicht ausserhalb, sondern innerhalb der Umfassungsmauer hatten.

In einer Höhe von 30 F. über dem Boden war eine Empor angebracht, die, wie der Grundriss B auf Taf. 1 zeigt, rings um die Kirche lief, in den Vorlagen sich zum schmalen Gang verengte, in Osten dagegen sich zu einem breiten Chor i k i mit einem polygonen Abschluss nebst Altar erweiterte.

Vierzig Rundbogenfenster, zwei und zwei zusammengestellt, waren (ursprünglich) in der Höhe der Empor angebracht, die Thürnen befanden sich bei f und g in der Süd- und Nordseite; sechs Wendeltreppen führten zu den Emporen, zwei davon verbanden den untern und obern Chor, die vier andern lagen in den vier Ecken des Gehändes.

In Westen sieht man einen polygonen Anbau, u, die 1440 gegründete Capelle des Schwaneuordens, in welcher man, da ihr Boden beträchtlich höher lag, als der der Kirche, von dieser aus über eine breite Stiege gelangte, was deutlich auf dem Längendurchschnitt Taf. 2 Fig. F hervortritt.

Hier ist zugleich die St. Leonhards- oder Gruf-Capelle ersichtlich, welche zur Begräbnissstätte der Ritter vom Schwanenorden bestimmt gewesen.

1700000. Das Innere der Kirche aber betreffend, so war es ein unverputzter Backsteinbau mit reichgliederten Decken und Gewölbiträgern. Die innern vier Hauptpfeiler waren 52 F. hoch, und ihre vielen Rundstabe waren mit zierlichen Capitälen gekrönt. In gleicher Weise waren die Wandpfeiler geformt. Zwischen beiden waren die gewölbten Emporen so eingespannt,

dass die Archivolten ihrer Träger in den halbkreisrunden Vorlagen f g h im Spitzbogen, diejenigen aber gegen die quadratischen Räume i unter den Thürmen im Rundbogen geschlagen waren, über den Bogen aber ein feiner Bogenfries die Brüstung der Emporen abschloss.

Die äussere Ansicht hat ein etwas orientalisches Gepräge, was nicht der Fall sein würde, wenn über den Kuppeln die Dächer noch wären, die die Kirche ursprünglich gehabt. Die Kreuzform der Anlage ist mit grosser Klarheit ausgesprochen; die Wände sind, mit Ausnahme der umlaufenden Bogenfriese, vollkommen glatt. Die Thürme, unter sich vollkommen gleich, sind an ihren Mauerflächen durch eben solche Friese und durch Manerblenden belebt, schliessen mit fast gleichseitigen, stufenförmig bekörnten Giebeln ab, zwischen denen ein Kegel, sicher der Kern einer Dachpyramide, aufsteigt, zu dessen Fuss an den vier Ecken runde Anläufer der Ecklessen frei in die Luft ragen. In den Fensteröffnungen herrscht der Spitzbogen, die Mauerblenden schliessen halbkreisrund ab. Derselbe Gegensatz findet auch bei den Fenstern der östlichen Chormische und denen ihrer drei kleinen Absiden statt.

Im Ganzen spricht sich in diesen halbromanischen, halbgothischen Formen der Charakter der Baukunst vom Anfang des 13. Jahrhunderts aus. Nur die Capelle hat ihr klar ausgesprochenes Gepräge der Gotik, obschon einer etwas ältern, als der angegebenen Bauzeit (1440). Auch sie ist ganz in Backstein ausgeführt.

Da sich in Brandenburg ein ungefähr gleichzeitiger, und also theilweis romanischer Backsteinbau bis in unsere Tage erhalten hat, so benutze ich die Gelegenheit, wenigstens be-
 richtsweise hier seiner zu gedenken. Es ist dies die jetzige Gottesacker-, früher St. Nicolaus-
 kirche in der Altstadt, und wahrscheinlich von Bischof Wilmar 1170 erbaut.

Die Kirche hat die Form einer dreischiffigen Basilica mit drei halbkreisrunden Absiden in Osten, einem sehr verlängerten Chor, aber keinem Querschiff. Zweimal fünf freistehende Pfeiler bezeichnen die Theilung des Langhauses in drei Schiffe. Sie haben aus Rundstab, Platte, Schmiege (oder Welle) fein profilierte Sockel und Kämpfergestimbe und sind rechtwinklig abgefast. Ihre Bogen sind rund, doch haben einige auch die Spitzbogenform, einige von ihnen sind verziert, andere nicht. Die Decke des Langhauses ist flach, die ganze Chorabtheilung von fünf freistehenden Pfeilerpaar an ist überwölbt. Das Langhaus erhält sein Licht durch kleine, halbkreisrund abgeschlossene Fenster in den Seitenschiffen, und durch kreisrunde Fenster in der Mittelschiffwand; in den Absiden sind schmale Rundbogenfenster. Die Thüren liegen an der Nord- und an der Südseite; eine dritte an der Westseite scheint bereits in früher Zeit zugemauert worden zu sein. An den Thüren sehen sich Rund- und Spitzbogen in der stufenweis sich erweiternden Laibung zu verbinden.

An der Aussenseite fällt vornehmlich die Anordnung der Westseite auf, die wie ein ungehenerer, auf ganz kurzen Füßen ruhender, treppenförmig aufsteigender Giebel erscheint, dessen Spitze in zwei dicht neben einander stehende, bis in den Firstpunkt massive Thürme ausgeht. Die Mauer an der Ostseite hat das Eigenthümliche, dass sie in drei verschiedenen Stärken des Durchmessers aufgeführt ist, was sich aussen durch Absätze mit schrägen Schmiegen kund gibt. Die an den Wänden emporgelührten Lessen machen diese Absätze derart

Aussenes.

5. Nicolauskirche.

mit, dass sie bei jedem Absatz sich zuspitzen und ihre Verbindung nur durch Berührung ihrer Spitzen ausdrücken. Diese Lessinen sind nicht, wie gewöhnlich, flach, sondern wie Rundstäbe gebildet. Die unter dem Hauptgesims hinlaufenden Bogenfriese sind rundbogig (nur einzelne sind spitzbogig), verschlungen, auch mit Rosetten ausgefüllt, überhaupt sehr mannichfaltig. Die Thürme über dem Giebel sind verbunden und gehen nur wenig über die Dachhöhe hinaus, sind aber stark von unten nach oben verjüngt. Auffallend an ihnen ist das ganz gemauerte Zeltdach.

Die gebrannten Steine, die bei diesem Bau verwendet worden, sind von vorzüglicher Güte, und mit ausgezeichneter Sorgfalt gefügt, wobei man auf die eigenthümlich wendische Weise der Aufmauerung aufmerksam gemacht wird, nach welcher stets auf zwei Horizontal-Schichten (im Kern) eine senkrechte folgt. Ausserdem ist die Wahrnehmung gemacht worden, dass einige Ornamente nass geformt und gebrannt, andere nass geschnitten und gebrannt und endlich noch andre in den gebrannten Stein geschnitten worden.

DIE RUINEN VON ST. BAVON IN GENT.

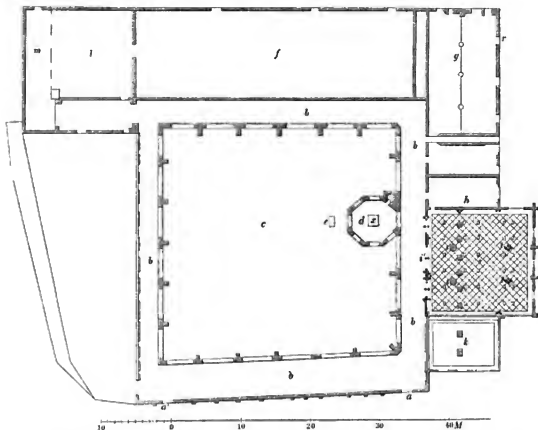
Hierzu eine Bildtafel und ein Holzschnitt.

Wer nach Gent kommt, versäume ja nicht, die Ruinen von St. Bavon aufzusuchen! Und wär er auch nicht Architekt, oder Kunst- und Alterthumsforscher, oder Maler — o! wieviel Stoff ist für den Maler hier aufgehauft! — die Lage und Beschaffenheit des Orts mit den gewölbten Hallen, den Cellen und Sälen, in welche durch die halböffnen Decken Rankengewächse herabhängen und ein schwaches Dämmerlicht dringt, mit Bäumen und Gebüsch an der Stelle des Daches und Blumenbeeten zwischen zerfallenen Gemäuer — ist überaus reizend, eine lebendige Elegie. Hier ist die Stelle, von der aus das Christenthum über Belgien verbreitet worden! hier ward das erste Kreuz errichtet auf dem Altar, vor welchem man bis dahin dem „Gott des Kriegs“ geopfert; die Wiege von Gent stand hier!

Der Ursprung des Klosters fällt in das siebente Jahrhundert. St. Amandus, der zur Verbreitung des Christenthums mit seinem Genossen Acharius nach „Gandavum“ gegangen, gründete 631 am Ausfluss der Lys in die Schelde eine Kirche und ein Kloster, widmete heide dem Apostelfürsten Petrus und nannte die Stiftung „Gauth“. Sie hatte nur kurzen Bestand; im Jahr 647 drangen Normannenhorden ins Land und zerstörten sie von Grund aus. Da kam — von Reue über ein wüstes Leben erfüllt — der Herzog Bavon von Hesbaye zu Amandus, wurde Mönch und erbaute mit ihm das Kloster von Neuem. Als nun Bavon 654 nach strengen Bussübungen im Geruch der Heiligkeit gestorben war, zogen viele Gläubige von Fern und Nah nach Ganth und siedelten sich daselbst an, so dass in Kurzem eine ansehnliche Ortschaft entstand; aber erst am Ende des 12. Jahrhunderts, nachdem Bavo heilig gesprochen worden, wurde die Abtei nach ihm genannt. Ein gewaltiger Brand legte 813 sämtliche Gebäude in Asche; sie wurden 819 wieder hergestellt auf Betrieb Eginhards, des Geheimschreibers von Carl dem Gr., der 816 Abt des Klosters geworden war. Aber auch dieser Bau hatte keine lange Dauer; er fiel unter den zerstörenden Händen der Normannen, die 850 abermals einen Raubzug durch die belgischen und rheinischen Lande machten. — Die Mönche hatten die Stätte verlassen, die nun 94 Jahre ein Trümmerhaufe blieb. Im Jahr 940 kehrten die frommen Väter mit den geretteten Reliquien zurück und fingen mit Hülfe des Grafen Arnold von Flandern und des Abtes Gerard von Celle an, ihre Wohnung wieder aufzubauen; aber der Kirchenbau begann erst 985 unter dem Aht Odwin. Der Ritter Ascelyn wird in den Klosterannalen „fundator coenobii Gandensis“ genannt; doch hat er nur die Westseite des Klosters 1003 unter dem Aht Erembold erbaut, wo sich die Krypta des H. Gerard befindet. 1131 wurde der grosse Thurm an der Westseite gebaut, und 1148 die Krypta der h. Jungfrau eingeweiht. 1179 wurde die Capelle des H. Macarius eingeweiht durch den Bischof Everard von Tournay. 1251 starb Abt Balduin, der den grossen, zweischiffigen Keller und das Refectorium gebaut. — 1540 liess Kaiser Carl V. aller Protestationen und Bitten des Abtes und der Conventualen ungeachtet, aber mit Genehmigung

des Bischofs von Tournay und des Papstes Paul II. die Kirche, das Schatzhaus und andere Klostergebäude niederreißen, um an deren Stelle eine Citadelle aufzuführen, vermittelst deren er die ungefüge Stadt in seiner Gewalt behalten konnte.

So hat das Werk von Jahrhunderten, das Denkmal der Einführung des Christenthums in diesen Landen, wie der Entstehung der altherwürdigen Stadt Gent selbst, sein Ende gefunden und die Gestalt erhalten, in der wir es noch sehen würden, wenn nicht eine sehr unscheinbare Privatspeculation die wüsten Klosterräume in einen Blumengarten verwandelt und die nie müde, freigebige Natur die zerfallenen Mauern nicht mit Blütenbüschen und Schlingpflanzen auf das anmuthigste bekleidet hätte.



Vergegenwärtigen wir uns nun zunächst mit Hilfe des hier beigegebenen Planes die Anlage der Abtei, deren Ruinen unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen! Von der Kirche ist keine Spur vorhanden; sie stieß mit ihrer Nordseite an den Kreuzgang des Klosters bei den Thüren, a und a', durch die sie mit diesem in Verbindung war. b ist der Kreuzgang, der den Klostergarten c umgibt. d ist die Capelle des H. Macarius und e ein Brunnen; f war das Refectorium, und ist nun die Kirche des H. Macarius; g ist der Keller; h ist die Sacristei zu i, der Krypta der h. Jungfrau; k ist eine Neben-Krypta.

Durch die Pforte a treten wir ein, und haben wir uns an dem Blütenreichtum des Gartens, am Duft der Rosen und Nelken, und an den von den Pfeilern, Mauern und geborstenen Gewölben herabhängenden grünen Ranken erfrischt, so wenden wir uns zu dem an den östlichen Kreuzgang anstossenden achteckigen, noch leidlich erhaltenen Bau, der Capelle des H. Macarius (d), die — wie wir wissen — 1179 vollendet worden. Es ist eine offene Halle, mit rundbogigen Arcaden, über denen eine achtsseitige hohe Kuppel sich wölbt (vgl. unsre Bildtafel). Die Gewölbgräten, von einfach viereckigen Profil, gehen oben an einem Schlussstein zusammen und ruhen auf kurzen achteckigen Gewölbträgern, die in Gestalt von Halbsäulen - Bruchstücken in den Winkeln haften. Ihre Capitale von concaver Becherform mit leichtem Blattwerk haben Deckplatten über sich; die Consolen werden von menschlichen Gesichtern gebildet. Die ganze Anlage erinnert an solche Hallen, wie wir sie am Dom von Magdeburg Bd. V, der Abtei Maulbronn Bd. VII. und an andern Orten gesehen, wo sie zugleich als Andachtstelle, wie als Erholungs- und Erfrischungsort der Geistlichen gedient haben, da sich dabei regelmässig ein Brunnen findet, den wir auch hier bei e sehen. Belgische Alterthumsforscher wollen ein Baptisterium darin erkennen; gewiss mit Unrecht, da der innere Klosterräum für ein solches Gebäude schwerlich je gewählt worden, am wenigsten im 12. Jahrhundert, wo man eigne Taufcapellen in Deutschland nicht mehr errichtet hat.

Capelle des
H. Macarius.

Unsere Bildtafel versetzt uns in die Mitte dieser Capelle. Wir stehen auf dem Punkt x (des Grundrisses) und sehen nach i, dem Eingang zur Krypta der H. Jungfrau (i). Ihre Einweihung fällt, wie wir sahen, in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. Während aber belgische Schriftsteller sich bemühen, dem Bau ein viel höheres Alter zu sichern, deuten alle Bauformen auf das spätere des Uebergangstyles. Der Eingang, von dem wir ein Stück auf unsrer Platte sehen, wird von zwei Rundbogen gebildet, die wo sie sich berühren von einer schlanken Säule getragen werden, während ihre andern Schenkel auf starken Halbsäulen mit Blattcapitälern ruhen, deren breite, lotosartige Blätter umgebogene Spitzen haben. Beide Bogen aber werden von einem flachen Rundbogen überspannt, der in der Mitte eine horizontale Ueberhöhung hat. Die Fenster rechts und links vom Eingang sind gekuppelt; ihre Spitzbogen vereinigen sich über einem dünnen Säulchen, und haben an der Seite kurze dicke runde Säulen zum Ruhepunkt. Die Profilierung der Bogen ist einfach rechtwinklich, nur der Ueberspannungsbogen des Eingangs hat einen Wechsel von Rundstab und Hohlkehle. Das Innere wird durch 2 achteckige 6 F. 3 Z. hohe Säulen (s) und zwei ebenso hohe Bündel von je 2 starken und 2 schwachen Rundsäulen in drei Schiffe getheilt. Die Capitale haben Blätter mit umgelegten Spitzen (Knospencapitale); Deckplatten und Sockel tragen das Profil der werdenden Gotik mit tief ausgeschlittenen Hohlkehlen, breitgedrückten Wulsten, aber noch mit aufgelegten, umgebogenen Eckdeckblättern. Darüber sind 9 F. hohe, spitzbogige Arcaden geschlagen mit flachen, nur an den Kanten abgefassten Archivolten. Sehr flache Kreuzgewölbe mit geraden Kappen bildeten die Decke; über welcher ein zweites Stockwerk mit rundbogigen Arcaden auf runden Säulen stand, davon noch verschiedene Mauerreste übrig sind. Drei spitzbogige Fenster in der Flucht der drei Schiffe sind an der Ostseite angebracht. Der Fuss-

Krypta der
H. Jungfrau.

boden ist mosaikartig mit kleinen Steinen ausgelegt. Diese Capelle, die mit Unrecht Krypta genannt wird, und die wohl vor ihrer Zerstörung das Prachtstück des Klosters gewesen ist, hat in der Frühzeit desselben als Begräbnissort gedient. Noch sieht man unter dem Fussboden, theilweis unter den Säulen die in altchristlicher Weise mumienartig geformten, ausgemauerten Grabstellen; und hat selbst noch 1530, als man die Ruinen aufzuräumen begann, Skelette darin gefunden, sogar solche, die auf einen gewaltsamen Tod deuteten.

Nebenkrypta. Der gleichfalls in Trümmern liegende Raum k wird als eine Nebenkrypta bezeichnet, wahrscheinlich auch für Begräbnisse bestimmt. Der Raum h diente als Sacristei.

Sacristei.

Keller.

Der Raum g ist noch leidlich erhalten; er diente als Weinkeller und gibt uns ein erfreuliches Bild von dem Wohlbefinden der frommen Söhne des H. Benedict. Als Erbauer desselben wird Balduin II. genannt, der von 1223 bis 1231 regierte, und von dem geföhnt wird, dass er viele Bauten in der Abtei ausgeführt habe, ohne dass sie einzeln genannt werden. Der Zeit nach würden die meisten der im Uebergangstyl ausgeführten Neu- oder Umbauten ihm zuzuschreiben sein. Der Keller ist durch 3 runde, dicke aus je vier Werkstücken zusammengesetzte Säulen in zwei Schiffe getheilt. Ihre Basen bestehen aus einem Wulst, einem glatten runden Sockel und einer viereckten, flachen Plinthe. Das Capital, in niedriger, concaver Becherform mit breiten, an den Spitzen umgelegten Blättern, hat eine achteckige gegliederte Deckplatte über sich. Von Säule zu Säule sind flache Rundbögen geschlagen; jedes der beiden Schiffe ist mit einem rundbogigen Tonnengewölbe überdeckt. Letztere sind zum Theil eingestürzt; aus dem grossen Saal darüber, in dem einst vielleicht Bücher und Manuscripte aufgestellt gewesen, hängen wilde Schlingpflanzen, Blumen und grünes Gestrüpp herab und machen den Raum zu einem der malerischsten Architekturbilder. Eine zierliche Thüre (r), im kammartig ausgezackten Spitzbogen überwölbt, führt von aussen in den Keller. Der lange

Refectorium.

Saal f war vor Zeiten das Refectorium, mit welchem die Nebenräume l und m, in denen wir wohl Küche und Speisekammer vermuthen dürfen, in Verbindung standen. Auch diese Bauten werden, und wohl mit Recht, dem Abt Balduin II. zugeschrieben. Das Refectorium, das im 15. Jahrhundert einen Umbau erlebt, dient gegenwärtig als Kirche, die dem H. Macarius gewidmet ist. Unter demselben befindet sich ein zweischiffiger, mit Tonnengewölben überdeckter Raum, der wahrscheinlich auch einst als Keller gedient hat.

Königsportale.

Eine sehr zierliche Thüre (a) führte einst aus dem Klostergang in die Kirche. Auf je 3 Halbsäulen mit den mehrerwähnten Knospencapitalen und halbgothischen Basen, sitzt ein gegliederter Spitzbogen, der — wie der Eingang zur Marien-Krypta — im Profil eines Spiegelgewölbes ausgefüllt ist. Möglich, dass ehemals hier, oder an dem Eingang zur Marien-Krypta das Relief angebracht war, das in der Macariuscapelle liegt und auf unsrer Bildtafel (notdürftig) zu sehen ist. Es ist ein auf beiden Seiten in Relief ausgehauener Stein, mit Darstellungen, von denen die eine eine Einladung zur Kirche, die andere das Gebet am Altar zu bedeuten scheint, und die ausdrucksvoll und im Styl von 1200 ca. gehalten, von geschickter Hand ausgeführt sind.

Anmerkung. Eine sehr ausführliche Monographie über die Abtei von St. Bayon ist 1855 in Gent erschienen unter dem Titel: *Histoire de l'Abbaye de St. Bayon, à Gand par A. VAN LOKEREN.*

DIE KATHEDRALE ZU TOURNAY.

Hierzu 5 Bildtafeln.

Die Grenzen Deutschlands waren einst weiter gezogen, als die Gegenwart sie kennt; aber in den Denkmalen der Kunst lebt die alte Verbindung fort; und so mögen es unsere befreundeten belgischen Nachbarn nicht übel deuten, wenn wir die Kathedrale im altelawürdigen Doornick, der Vaterstadt des grossen Roger von der Weyde, mit in den Bereich unserer, der deutschen Kunst gewidmeten Darstellungen ziehen. An Grösse und Schönheit wird sie von keiner Kirche Belgiens übertroffen; zugleich ist ihre Geschichte von hohem Interesse. Aus der frühesten Zeit der Verbreitung des Christenthums stammend ist sie die Mutterkirche Belgiens. Verfolgen wir, so weit es uns möglich, die Geschichte derselben!*)

Irenäus ein reicher Bürger von Tornacum gibt in den Jahren 250 — 300 die Grundstücke zum Bau der Kirche und St. Piat weihet sie ein; erbaut auch ein Baptisterium. Diese

Kirche erfährt schon 313 eine Erweiterung, und einen völligen Neubau durch St. Eleutherius 484 — 523. Dieser Bischof Eleutherius hat nach der Tradition verschiedene Wunder verrichtet, von denen eines — die Heilung eines Blinden — in der „Porta Mantilia“ an der Nord-

seite der Kathedrale ein bleibendes Denkmal gefunden, wie wir später sehen werden.

St. Medardus, Bischof von Tournay und von Noyon, erweitert den Bau des Eleutherius 525; seinem Beispiele folgen bis 659 die Bischöfe Eligius und Acharius. — König Chilperich macht im Jahre 575 der Kirche von Tournay bedeutende Schenkungen. 630 wurde Stadt und Umgegend von einem grossen Erdbeben heimgesucht. 876 fielen die Normannen raubend und zerstörend ins Land. 882 bei einem wiederholten Einfall flüchtete der Clerus sich und die Schätze der Kathedrale nach Noyon; Tournay aber wurde von den Normannen verwüstet, entvölkert und unbewohnbar gemacht („civitate Tornacensi a Normannis devastata, depopulata et inhabitabili effecta; Chron. episc. Torn. Mousk. I. 536). Im Jahre 912 kehrten einzelne Geistliche der Kathedrale nach der Burg von Tournay („in arcem civitatis,“ also nicht nach der Kirche, die in Trümmern lag) zurück. Inzwischen wird sie wieder aufgebaut worden sein; aber im Jahre 1054 wurde Tournay von Kaiser Heinrich III. belagert, erobert und

*) Ich halte mich dafür grossentheils an die Angaben von B. C. DE-MORTIER (Mélanges d'histoire et d'archéologie, Fasc. III, IV.), die, nach seinem Ausspruch, das Ergebniss von mehr als 15jähriger Forschung sind. Daneben auch an das grosse Werk von dem Architekten B. RENARD in Tournay: Monographie de Notre-Dame de Tournay, Bruxelles et Leipzig. II. éd. 1857. Die Geschichte der Baukunst auf ihrem gegenwärtigen Standpunkt zwingt uns zu andern Folgerungen, als wir dort finden. Auch die deutsche Kunstgeschichte hat lange Zeit die Geschichte einer Kirche und ihres Gebäudes für gleichbedeutend genommen und dem zufolge romanische, selbst gotische Baudenkmale in ein viel zu hohes Alterthum zurück versetzt. Renard schon findet, dass Du-Mortier zu weit geht, bleibt aber selber noch in zu grosser Ferne.

E. FÖRSTER'S Denkmale der deutschen Kunst, X.

Baukunst.

1070. niedergebrannt. Ein MS. aus später Zeit (1600) gilt an, dass Bischof Radbod um 1070
 mehre Restaurationen an der Kirche vorgenommen, und dieselbe von Neuem geweiht hat.
- 1090, 1101. 1090 hat er eine Synode darin gehalten; 1101 sein Nachfolger Balderich dergleichen.
1110. Inzwischen mag der Zustand der Kirche Bedenken erregend gewesen sein, keinesfalls
 den Anforderungen der Zeit und der Gemeinde mehr entsprochen haben. 1110 werden
 die Fundamente gelegt zum Chor der neuen Kirche. Unsere belgischen Gewährsmänner
 verstehen darunter den gothischen Chor und Du-Mortier gründet darauf die Behauptung, dass
 der gothische Baustyl schon 138 Jahre vor der Gründung des Domes von Cöln in aller Voll-
 kommenheit und Detailausbildung des 14. Jahrhunderts in Tournay in Ausübung war. Das
 würde denn ungefähr so viel sein, als ein Gemälde im Styl von Roger oder Memling ins
 Jahr 1300 setzen! Die Geschichte lehrt uns, dass sie sich ruhig und stetig entwickelt.
- Es folgen zu Anfang des Jahrhunderts reiche Schenkungen und Bestenemngen zum
 Besten des Kirchenbaues. Die Zahl der Geistlichen, welche Carl der Kalde 840 auf 30
 beschränkt hatte, wird wegen der Vergrößerung des Chors der neuen Kirche 1170 vom
 Bischof Goalterius mit Zustimmung Papst Alexanders III. auf 40 erhöht, damit nicht der
 erhabene Eindruck einer so grossen Kirche durch die unwürdige Minderzahl der functionie-
 renden Geistlichen abgeschwächt werde; („ne tam sublimis ecclesiae dignitas penuria deservi-
 entium ei deprimator indigna.“ Gall. Christ. III. p. 47 f.)
1171. Im Jahre 1171 wurde die neue Kathedrale vom Erzbischof Heinrich von Rheims
 im Beisein vieler Bischöfe feierlich eingeweiht. („Nobilis ecclesia Tornacensis Beatae Mariae
 semper Virginis dedicata est ab illustri viro Domino Henrico Remensi Archiepiscopo, pluribus
 secum admatris episcopis.“ Sigberti Chron. continuatio Tornacensis; ap. Pertz monum.
 Germ. 8. 444.)
1195. 1195 erbaute Bischof Stephan die Capelle des H. Vincentius, und verband dadurch
 den bischöflichen Palast mit der Kathedrale; 1198 gab er einem der beiden Quadrate des
 Transepts das Gewölbe. 1213 wurde die neue Kirche eingeweiht; welche Weihe sich ent-
 weder auf die gänzliche Vollendung der Kirche, oder auf eine vorausgegangene Entweiheung
 (durch den Grafen Ferrand von Flandern) bezieht.
- 1219—1252. 1219 bis 1252 regierte Bischof Walter von Marois. Er begann 1242 den Neubau
 des hohen Chors im gothischen Styl, den Du-Mortier (nach Cousin und A.) ins J. 1110
 verlegt. J. J. de Smet im Corpus chronicorum Flandriae bringt aus einer Chronik des 13.
 Jahrhunderts von diesem Bischof die Notiz: „iste novum chorum ecclesiae Tornacensis incepit
 fabricare.“ 1243 konnte er bereits eine Capelle im neuen Chor (hinter dem alten, der
 natürlich noch nicht abgerissen war) weihen. 1254 wird der Hochaltar eingeweiht durch
 Bischof Walter vom Kreuze. Der Chorbau wird gewölbt 1325 (die Jahrzahl befindet sich
 an einer Stelle des Gewölbes der Absis) durch Bischof Guy von Boulogne, der auch den
 durch eine Feuersbrunst zerstörten bischöflichen Palast herstellte; und die ganze Kirche nach
 gänzlicher Vollendung der Bauarbeiten 1335 vom Bischof Andreas eingeweiht. („Andreas ...
 dedicavit ecclesiam Tornacensem concessitque universi Christi fideles ecclesiam beatae Mariae

Tornacensem in die dedicationis ejusdem visitantibus quadraginta dies inunctis sibi poenitentis et in eius octavis triginta. MS. von 1600).

So weit reichen die geschichtlichen Notizen. Wir werden bei Betrachtung des Bau-
denkmals selbst Gelegenheit haben, uns ihrer als Wegweiser zu erinnern. Wenn Herr Genard
sagt, dass vor Chtodwig in Flandern keine Kirche von Bedeutung erbaut worden, wird kein
Widerspruch erhoben werden; wenn er aber das Transept ins 7. u. 8., das Langhaus ins
10. u. 11. Jahrhundert verlegt, so widerspricht ihm die ganze Geschichte der Baukunst.

Der Grundplan des Gebäudes (Taf. I. Fig. A.) zeigt uns eine Kirche, deren Haupt-
theile zwei verschiedenen Bauperioden angehören: Langhaus und Transept sind romanisch,
der Chor ist gotisch. Die ursprüngliche (romanische) Anlage des östlichen Chors ist durch
den bloss gehaltenen Bogen angedeutet. Wir haben demnach eine Kirche vor uns mit drei-
schiffigem Langhaus, dreischiffigem Transept und einem den Seitenschiffen entsprechenden
Chorumgang. Das Langhaus endet gegen Westen in eine Vorhalle (1'), die von beiden Seiten
durch Treppenthürmchen flankiert, und durch zwei auf einem Kreuzpfeiler ruhende Arcaden
mit dem Mittelschiff verbunden ist, und durch zwei Eingänge in einen Vorbau (5) führt,
der indess einer sehr viel spätern Zeit angehört. Zweimal neun Pfeiler scheiden Mittelschiff
und Abseiten. Das Langhaus (1) mit der Vorhalle (1') ist 93 Mètres, ohne dieselbe 83 M.
lang; das Mittelschiff ist — mit Ausnahme der Archivolten der Pfeiler — 10 M., jedes Seiten-
schiff 5 M. breit. Das Transept habe ich dreischiffig angegeben und damit das letzte Quadrat
des Langhauses ihm eben so wohl wie diesem zugetheilt. Es ist, wie der (ursprüngliche)
Chor mit einer halbkreisrunden Absis im Norden, und im Süden abgeschlossen, die inzwischen
nicht seine ganze Breite einnimmt, sondern auf die Mitte seiner Seitenschiffe aufriff, während
die Hauptabsis die ganze Breite des Langhauses hat. Man wird sich erinnern, dass diese
Art Kreuzform des Grundrisses bei S. Marien im Capitol zu Cöln vorkommt, (Band I. Bauk.
p. 19. 20.) dass aber dort die 3 Absiden den gleichen Durchmesser haben, und eine Ver-
längerung ihres Halbkreises in der Richtung der Seitenschiffe. Die Verbindung der Absiden
des Transepts mit der Hauptabsis wird durch zwei Zwischenräume bewirkt, davon die einen
(12 u. 12') Thürnunterbauten, die andern eine Erweiterung der Seitenschiffe und vielleicht
spätern Ursprungs sind. Alle drei Absiden haben einen Chorumgang, der im Transept
schmäler als im Ostchor, bei allen dreien aber von je 6 Säulen gebildet wird. Zur Zeit, als
ich den ersten Band der „Denkmale“ herausgab, war mir die Kathedrale von Tournay unbe-
kannt; sonst würde ich sie bei St. Marien im Capitol neben dem Dom von Pisa und St.
Martin von Cöln auch genannt haben. In welcher Beziehung die Kathedrale von Tournay
zur Marienkirche in Cöln steht, ist nicht zu sagen, wohl aber darf man von ihr in gleicher
Weise wie in Cöln auf den Palast der Kaiserin Helena in Trier hinweisen, in welchem diese
Kreuzform des Grundrisses im 4. Jahrhundert schon vorkommt, und der Vermuthung Raum
geben, dass sie schon bei der ältern Kirche des Eleutherius in Tournay angewendet worden.

Die weite Anladung des Transeptes (13 M.) bedingt auch gegen das Langhaus hin
Zwischenbauten, die hier je 2 Quadrate in Anspruch nehmen, während gegen den Chor

Grundplan.

Der
romanische
Bau.

hin nur je eines als Erweiterung des Transepts hinzugefügt ist. Die vier Quadrate in der Flucht der Seitenschiffe des Transepts (12. 13. 12'. 13') dienen Thürmen als Unterbauten; die andern beiden, weiter westlichen Quadrate (y. z.) sind Eingangshallen. Die Kreuzung (3) hat vier sehr starke Pfeiler, die den hohen Mittelthurm zu tragen bestimmt sind.

Diess ist der Grundplan des romanischen Baues der Kathedrale, den ich im Ganzen und in seinen wesentlichen Theilen für eine einheitliche Conception halte, und zwar für den Bau, der 1110 begonnen und 1171 eingeweiht worden ist; was nicht ausschliesst, dass nicht einzelne Theile spätere Restaurationen erfahren haben; auch nicht, dass noch eine Stelle aus früherer Zeit daran erhalten ist.

Der gotische
Bau.

Der jetzige Chor (4—11) gehört mit seinen gotischen Bauformen wie mit der ganzen Anlage einer spätern Zeit an. Er ist eine Verlängerung des alten Chors um 90 M. und eine Verbreiterung um je 5 M., wodurch an jeder langen Seite des hohen Chors neben dem Chorumgang (der in der Flucht der Seitenschiffe des Langhauses geblieben), 6 Capellen gewonnen worden; den Chorschluss aber bildet ein Kranz von 5 polygonen Capellen, deren mittelste, als Mariencapelle grösste (11), aus dem Achteck construiert ist, während die anderen Theile eines Sechsecks sind.

Der hohe Chor selbst hat, die 2 Pfeiler der Kreuzung, die daran stossen, und die 4 ausschliesslich dem Capellenkranz angehörigen Pfeiler mitgerechnet, deren 20 und eben so viel Wandpfeiler sich gegenüber. Die inneren, freistehenden Pfeiler haben, wahrscheinlich, da sie in ihrem ursprünglichen Zustand sich als zu schwach erwiesen, eine Verstärkung erfahren, die ihnen eine sehr unregelmässige Form gibt, wie Fig. a. für den Chor, Fig. b. für den Chorbau zeigt, und die zu einer Missform der Gewölbe geführt hat, davon später die Rede sein wird.

Dass diese Chorvergrösserung nicht wie Du-Mortier will der Bau von 1101, sondern jener Neubau des Bischof Walter von Marois vom J. 1242 sei, dessen Gewölbe 1325 aufgeführt und der im J. 1338 geweiht worden, unterliegt schwerlich noch irgend einem Zweifel.

Nebenhäuser.

Es sind nun noch einige Nebenhäuser, zum Theil aus späterer Zeit, zu bezeichnen. 14 ist angeblich die von Bischof Stephan 1195 erbaute Capelle des H. Vincentius. — 6. Capelle des H. Ludwig. — 7. 10. Todtencapelle. 8. Sacristei. — 9. Capelle der H. Maria von Loreto. — Im Chor ist an der Südseite eine Thür (x) die zu einer kleinen Sacristei führt; an der Nordseite hat eine Erweiterung der Pfeilercapellen stattgefunden. Neben der nördlichen Nebenabside ist die „Porta Mantilia“ (z) und gegenüber (bei y) die „Porta Capitoli“. Die Westseite hat 6 Eingänge neben einander, von denen indess nur die beiden mittelsten unmittelbar in die Kirche führen.

Langhaus.

Betreten wir von hier aus durch die von zwei Kreuzgewölben überdeckte Vorhalle des Langhaus, so wird uns die Anordnung höchst fremdartig ansprechen. Die Arcaden zwischen Mittelschiff und Abseiten sind sehr niedrig und haben kurze, dicke, vielgliederte Pfeiler (Taf. I. Fig. B.). Ueber diesen Arcaden ziehen sich die Arcaden einer Empor hin, deren Pfeilergliederungen viel schlankere Verhältnisse haben, als die untern, während beide Abthei-

lungen der Mittelschiffwand gleich hoch sind (7 M.). In der dritten Abtheilung folgt eine Galerie mit Zwergpfeilern und Rundbögen, deren Fensterleichen Licht und Luft in den Dachraum der Seitenschiffe bringen. Die vierte Abtheilung bilden die 4 M. hohen Rundbogenfenster des Mittelschiffs, 9 an jeder Seite. Die Empor und die Seitenschiffe haben gleichgeformte Fenster, doch nur von 3 und von $2\frac{1}{2}$ M. Höhe.

Das Mittelschiff hatte eine flache, mit farbigen und vergoldeten Casettierungen versehene Holzdecke, an deren Stelle in neuer Zeit Gewölbe getreten sind. Unsere Tafel gibt es nur im Grundriss an; im Aufriss Fig. B. sieht man noch die ehemaligen viereckigen Nischen zwischen den Fenstern, die nun durch die Gewölbträger verdeckt sind. Die Seitenschiffe waren von Anfang an gewölbt.

Betrachten wir nun die einzelnen Formen, so erkennen wir daran eine weitentwickelte romanische Baukunst. An der Stelle der einfachen attischen Basis sehen wir an den Pfeilern des Mittelschiffs einen aus halben Wulsten, Stäbchen, Hohlkehlen, Schrägen und Plinthen zusammengesetzten Sockel, von ziemlich stumpfem Profil (Taf. 1. Fig. c). Die Deckblätter, dieses Merkmal des 12. Jahrhunderts, liegen zum Theil über der ganzen Basis, zum Theil nur über dem untern Wulst; ihre Zeichnung ist annähernd eine Nachahmung antiker Palmetten, was selten vorkommen dürfte. Die Pfeiler sind im Kreuz construiert, in runden Halbsäulen und achteckigen ganzen Säulen gegliedert (s. Taf. 1. Fig. d den Grundriss eines der grossen Pfeiler; die kleineren haben auch die achteckigen Säulchen zwischen den runden Halbsäulen). Die Capitäle haben zum Theil eine sehr seltsame Gestaltung. An einem der grossen Pfeiler (Taf. 5. Fig. 9) sieht man deutlich das Bestreben die Spiralbewegung in das Ornament zu bringen. Diess tritt in mannichfaltigen Abwechslungen zu Tage, theils in Rankenverzerrungen mit Blättern, oder auch in Verlöndung mit Menschen- oder Thierfiguren. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass im Capital 14. Taf. 5 dem von seiner Gemahlin Chlotilde zum Christenthum bekehrten, in Tournay geborenen Frankenkönige Chlodwig ein Denkmal gesetzt ist, ohne dass man genöthigt ist, die Säule selbst ins 5. Jahrhundert zurück zu versetzen; sowenig, als die antikisch behelmten Köpfe am Capital No. 7 ein Zeichen sind, dass die Kirche aus dem 3. Jahrhundert stammen müsse. Herr Du Mortier hält sich aber für seinen Glauben an das hohe Alterthum des Gebäudes sogar an die evangelischen Zeichen von Ochs und Adler am Capital No. 3 und erklärt sie als Apis und Ibis und als Erinnerung an den zur Zeit der Erlaunng der Kathedrale in Tornacum noch herrschenden ägyptischen Religionscultus. Die Capitäle No. 5, 6, 8 und 13 gehören auch noch zu den Pfeilern des Langhauses, und zwar 5, wie 3 zur Empor; 6 und 8 zu den Zwergsäulen der obern Galerie.

Die Deckplatten der Capitäle bestehen in der Regel aus Platte und Welle; am grossen Pfeiler haben sie einfache Kämpferform, oder sind durch einen Rundstab unter der Welle verstärkt. Die Archivolten sind in rechtwinkligen Absätzen gegliedert, haben aber die Hufeisenform des Rundbogens, sowohl unten im Schiff, als an der Empor, eine Form, die aus der arabischen Baukunst in die romanische eingeführt worden ist.

E. Fischer's Denkmale der deutschen Kunst. X.

Baukunst.

Bauformen
darin.

Transept.

Wenden wir uns nun zu dem Transept, so sehen wir Taf. 1. Fig. B in dessen Mittelschiff über der Kreuzung in ein hohes spitzbogiges Kreuzgewölbe hinauf, dessen Schlussstein 43 M. über dem Boden sich befindet. Es wird durch die vier grossen Pfeiler der Kreuzung getragen, deren aufsteigende Glieder von verschiedener Höhe sind. Am niedrigsten sind die Pfeilertheile gegen das Mittelschiff (17 M. hoch); sie dienen einem Rundbogen zur Stütze; höher (18 1/2 M.) sind die Pfeilertheile hinaufgeführt gegen die südliche und nördliche Absis des Transepts hin, und über ihnen steigt ein Spitzbogen auf; und noch höher (23 1/2 M.) erheben sich die Pfeiler gegen den Chor und auch sie tragen Spitzbogen. An jeder Wand des Thurmbaues über der Kreuzung sind drei Fenster angebracht, von denen die beiden untern Einfassungen haben, die tief unter sie herabreichen und ein widerwärtiges überhöhtes Verhältniss hervorbringen.

Die Säulen vom Chorumgang der Absis sind 8 M. hoch und sind durch überhöhte Rundbogen verbunden. Darüber zieht sich eine Galerie mit dicken nur 3 M. hohen Säulen und ebenfalls überhöhten Rundbogen hin und hat über sich eine zweite, horizontal abgeschlossene Galerie mit Zwergsäulen. 6 schmale hohe Rundbogenfenster zwischen den Gewölbrücken geben diesem Theil der Kirche Licht.

Auf Taf. 5. No. 10 und 11 sind Capitäle vom Chorumgang der Absis abgebildet. Ihre Verzierungen liegen auf ziemlich niedrigen Hohlkehlen und befolgen mit sichtbarer Vorliebe die Spiralbewegung, wie wir sie auch im Mittelschiff wahrgenommen. Auch in den Profilen der Deckplatten ist keine grosse Abweichung sichtbar. Die Capitäle 1 und 12 gehören der obersten Galerie an; No. 4 ist der Theil eines der grössern Pfeiler vor der Absis, der die Säulen eigenthümlich eingeschlossen hat, wie man theils auf dem Grundriss, und dann auch im Aufriss (Taf. 4) recht gut erkennen kann. No. 2 krönt eine der kleinern Säulen, die an der Umfassungsmauer den Säulen des Chorumgangs gegenüber stehen. Wir sehen überall dasselbe System, trübe Erinnerungen an die antiken Bauformen mit phantastischen und willkürlichen Gebilden zu vermischen und an die Stelle ruhiger Einfachheit eine möglichst grosse Mannichfaltigkeit zu setzen, wodurch die grossen, schwerfälligen architektonischen Massen in sinnvoller Weise belebt werden.

Einen genügend klaren Einblick in den Aufbau des Transepts wird Taf. 4 gewähren, die den Längendurchschnitt desselben von Süden nach Norden gibt. In der Mitte sieht man in den innern Thurmbau hinauf bis zum Schlussstein des Kreuzgewölbes; unter dem Rundbogen (Trümpfbogen) durch sieht man ins Mittelschiff und an die Westseite desselben mit den beiden rundbogigen Eingängen. Rechts und links davon hat man die Ansicht von den Quadraten 2 des Grundrisses aus. Man sieht zunächst dem Mittelschiff in die Seitenschiffe, und an je zwei an diese stossende Abtheilungen, die für diese Stelle das Langhaus fünfschiffig machen. Zwischen der Empor und der Galerie sind in dieser Abtheilung noch kleine rundbogige Nischen angebracht, deren Bestimmung unklar ist. In der Lunette aber sind je zwei hohe Rundbogenfenster angebracht. Die Decke ist im Kreuz gewölbt, während der nächstfolgende Raum zwischen den Thürmen mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist. Auf

dieser Tafel ist auch der Chorumgang, die Galerie darüber, und über dieser die kleine, horizontal abgeschlossene Galerie deutlich sichtbar, sowie die Art und Weise der Wölbung der Absiden. Wir sehen, dass der Chorumgang mit der Galerie darüber als Widerlager der Gewölbe dient, und dass die obere Galerie auf den Bogen der ersten Galerie ruht und den ersten Gegendruck gegen die Gewölbe ausübt. Sie geht durch die Mauermasse der Ströben und hat über sich eine gleich enge Galerie, die aber nur von aussen sichtbar ist. Im Chorumgang sieht man auch die sehr dünnen Säulen, die vor den Fensterpfeilern stehen und die Bogen der gegenüberstehenden starken Säulen aufnehmen. Alle Merkmale, vornehmlich die überhöhten Rundbogen, die hohen schmalen Arcaden nächst den Absiden, die hohen, schmalen Fenster, der Eintritt des Spitzbogens bei Archivolten und Gewölben, belehren uns, dass wir im Transept uns in der Periode des Übergangs befinden zum gothischen Baustyl, der denn auch sogleich im Chor in aller Pracht und Schönheit auftritt.

Der Hohe Chor, Taf. 3, ist 34 M. hoch, 13 M. breit und ist von der Vierung an der hohe Chor. 50 M. lang. Der Chorumgang ist 16 1/2 M. hoch und 5 1/4 M. breit. Die Capellen zwischen den Strebpfeilern sind 12 1/2 M. hoch, 5 1/2 M. breit und 2 1/2 M. tief. Die Pfeiler sind mit viermal drei Rundstäben im Kreuz construiert, haben achteckige Sockel mit Wulsten und Wellen, Capitale mit ausladenden Blumen und Deckplatten mit tief ausgehöhlten Hohlkehlen. Die Spitzbogen, die von ihnen aufsteigen, sind sehr überhöht. Zwischen den Bogen ist ein Pfeilerglied als Gewölbträger emporgeführt. Ueber den Bogen aber zieht sich durch den ganzen Chor eine enge Galerie mit gekuppelten, spitzbogigen, mit feinem Mässwerk ausgefüllten Doppelparcaden, abgetheilt nach den Pfeiler-Zwischenweiten unter ihnen, so wie nach den hohen Fenstern über ihnen, zwischen denen die Gewölbrippen des Chors aufsteigen. Die Verhältnisse sind ausnehmend schlank, wie kaum am Kölner Dom, und wie sie als Ergänzung eines romanischen Baues um so mehr überraschen müssen. Die Breite des Chors ist 2 1/2 mal in seiner Höhe, die Zwischenweite der Pfeiler 4mal in der Höhe der Arcaden enthalten.

Am Chorumgang, der um vieles niedriger ist, als der Chor, ist eine Unregelmässigkeit bemerkbar: der Schlussstein der Gewölbe steht nicht in der Mitte, so dass die Linien der Gewölbrippen ungleich sind. Diese Unregelmässigkeit ist die Folge eines Fehlers in der Construction der Pfeiler, die sich als zu schwache Widerlagen erwiesen und deshalb verstärkt werden mussten (s. Taf. 1. Fig. a u. b). Der auf die in den Umgang vortretende Verstärkung aufgesetzte Gewölbhogen musste nun natürlich eine steilere Richtung nach dem Schlussstein nehmen, als der gegenüber aufsteigende und der Schlussstein selbst damit anführen den Mittelpunkt des auf dem (ursprünglichen) Pfeiler und dem Dienst aufliegenden Gewölbes zu bilden.

Durch 17 Fenster im Hohen Chor und 26 Fenster im Chorumgang und dem Maria Capelle. Capellenkranz strömt Licht in das Allerheiligste der Kirche, an deren östlichem Ende eine weiter vortretende Capelle der Jungfrau Maria gewidmet ist, wie wir es u. A. auch am Dom von Halberstadt wahrgenommen haben.

Den Gesamteindruck des Hohen Chors gibt der Querschnitt auf Taf. 3. Hier

sieht man ausser dem Höhenverhältniss des Hohen Chors zu dem Chorumgang, und der durch die vortretende Verstärkung der Pfeiler bewirkten Unregelmässigkeit der Gewölbe auch die zum Schutz der Chorgewölbe angeführten Strebpfeiler und Strebebögen, deren grosse Einfachheit noch an die Frühzeit der Gotik erinnert. Der Sockel der innern Umfassungsmauer ist ringsum, auch im Capellenkranz, mit Blendmässwerk verziert.

Die Kathedrale von Tournay ist fast ringsum von Gebäuden umgeben, die zum Theil sich an sie selbst anlehnen. Um den Bau in seiner ursprünglichen Gestalt zu zeigen, habe ich sowohl diese Wohngebäude, als auch die spätern kirchlichen Anbauten in der Zeichnung weggelassen.

Nördliche
Aussenansicht.

Auf Taf. 2 ist das Aeusserere der Kathedrale von der Nordseite in geometrischem Anfriss abgebildet. Imposant erhebt sich gegen Osten der Hohe Chor mit der enggeschlossenen doppelten Fensterreihe, deren Mässwerk und Giebel der reinsten Gotik angehören. Ebenso erkennt man hier die am Ostende vortretende Marien-Capelle. Weiter rechts stellt sich uns der romanische Bau in seiner ganzen Würde dar, und kann dürfte ein zweites Beispiel zu finden sein, an welchem der Gegensatz zwischen romanischem und gothischem Styl so eindringlich in die Augen fiel: einerseits mitten in der Gewalt grosser Massen das Streben nach freier Bewegung, in Einfachheit und Ernst nach Reichthum und Pracht, ein Streben das, je höher der Bau emporwächst, um so wirksamer zu Tage tritt, bis es im Chor sein Ziel erreicht und sich mit dem glänzendsten Erfolg gekrönt sieht; denn hier ist die Mauer-
masse verschwunden und in leichter Bewegung steigen alle Linien zum Himmel empor.

Am Transeptbau erhebt sich über der Absis, ihrer doppelten Fensterreihe, beile dem Umgang angehörig, und der obern, nur nach aussen offenen Galerie das Dach des Transepts, zu beiden Seiten aber der Absis steigen die Thürme empor, deren Unterbau wir auf Taf. 1, 12 u. 13 im Grundriss wahrgenommen. Zwischen ihnen aber auf der Mitte der Kreuzung steht der doppelt so mächtige, aber gleich hohe Mittelthurm, so dass das Transept mit 5 Thürmen in die Luft ragt. Die Stockwerke der Thürme correspondieren nicht mit den Eintheilungen weder der Absis noch des Langhauses, bis auf das Gesims des zweiten Stockwerks, das mit der Basis der Mittelschiffenster zusammentrifft. Sämmtliche 8 Stockwerke der Thürme haben unter sich verschiedene Höhenverhältnisse. An den Fenstern ist eine Verschiedenheit zu bemerken, an der man die allmähliche Umwandlung des Styls wahrnehmen kann. Der östliche Thurm ist — mit Ausnahme zweier, wahrscheinlich später eingefügter, niedriger Fenster — im Rundbogenstyl durchgeführt; doch haben die Fenster, je höher hinauf, desto schlankere Gestaltung. Am westlichen Thurm reichen die Rundbogenfenster nur bis ans vorletzte Stockwerk, und haben Spitzbogen am obersten, aber an den beiden darunter befindlichen eine Art gekuppelter Rundbogenfenster. Die Thürme an der Südseite (Taf. 3) zeigen die Umwandlung noch auffallender. Hier hat die ganze Unterabtheilung beider Thürme bis zur Höhe des Transept-Daches noch die alterthümlichste Form mit ganz kleinen Fenstern und einem runden Treppenthürmchen; dann strecken sich am östlichen Thurm die romanischen Formen, ohne indess den Halbkreis aufzugeben; wohl aber wird die Mauer-
masse durch Ver-

doppelung und Verdreifachung der Fenster wesentlich verringert. Am westlichen Thurm dagegen folgt sogleich auf die getheilten Rundbogenfenster der Spitzbogen und zwar in einer Weise, die den Thurmbau aller Schwere entkleidend leicht, licht und luftig macht. Der Mittelbau hat für seine schwerfällige quadratische Form nur Mauerblenden zur Erleichterung, hier und da durch ein eingesetztes glattes Fenster unterbrochen. Alle fünf Thürme enden mit hohen Dachpyramiden, die Ecktürme mit viereckigen, der Mittelthurm mit einer achteckigen.

Geheu wir (mit Hülfe von Taf. 2) weiter nach Westen, so kommen wir zunächst an eine Thüre, zu welcher eine grosse Anzahl Stufen emporführen; denn das Terrain ist viel niedriger hier, als an der Westseite. Diese Thüre führt den Namen „Porta Mantilia“; und schon ein Schriftsteller des 9. Jahrhunderts, Feriolus, nennt an der Marienkirche zu Tournay eine „Porta Mantilia“ und erzählt uns den Ursprung ihres Namens. An dieser Pforte heilte der h. Eleutherius einen Blinden, der Mantilius geheissen war, und der ihn anrief, weil er den Rückweg von der Kirche nicht finden konnte. Diese Pforte hat eine höchst räthselhafte Gestalt. Ihre Längung ist an jeder Seite mit 2 Säulen angesetzt, und schliesst mit einer reliefirten Mauerfläche. Sie ist nach oben im hufeisenförmigen Rundbogen geschlossen, welchem parallel auch von Säule zu Säule Bogen geschlagen sind. Ausserdem hat die Pforte eine pilasterartige Einfassung, von deren Gesims ein Bogen parallel den andern Rundbogen geschlagen ist, der aber nach zwei Dritttheilen seines Weges den Lauf verändert und zur Einfassung einer hufeisenförmigen Spitzbogenluette wird. Man würde versucht sein, die ganze Anlage als einen Anbau aus später Zeit zu betrachten, wenn nicht die daran befindlichen Sculpturen und Ornamente die bestimmtesten Charakterzüge der Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts trügen. Die Säulen sind theils mit Spiralen, theils mit Zickzacklinien verziert, ihre Basen sind attisch, ihre Capitäle haben einfache Blattroluten. An den Rundstäben über ihnen sind jene phantastischen Thiergestalten eingemeisselt, die wir im Innern auch an Capitalen finden; der Styl der menschlichen Figuren ist ihnen genau entsprechend. An der die Thüröffnung umgebenden Mauerfläche ist die Heilung des blinden Mantilius dargestellt; ferner die Begrüssung (oder Trauung) eines Fürstenpaares (Chilperich und Fredegunde, oder Chlodwig und Chlotilde) durch einen Bischof vor einer Stadt. Dann David, der den Riesen Goliath erschlägt und dessen Haupt nach der Stadt trägt; an den senkrechten Flächen über einander die allegorischen Gestalten der Tugenden und Laster (wenn sonst die Spuren der Schrift von Humilitas und Superbia darauf gedeutet werden dürfen), freilich nur zwei an jeder Seite. Renard nennt allerdings die ganze Pfortenverzierung angehaut, wie man in dem Raume innen über derselben deutlich sehen könne. Es wäre dann allerdings möglich, dass hier ein Rest der ältern Kirche erhalten wäre, worauf auch die Umfassungsmauer des Langhauses zu deuten scheint.

Hier sehen wir die untere Fensterreihe in einer Weise überbogen und mit Säulchen eingefasst, die wohl zu den oberen Fensterreihen, aber nicht zu der Form und Grösse der untern passt. So wäre möglicher Weise diese Einfassung gleichzeitig mit dem Portalschmuck Zuthat aus der Zeit des Neubaus vom 12. Jahrhundert. Dass dieser im Laufe seiner Voll-

Porta Mantilia.

endung immer reicher gestaltet worden, sieht man, je höher man aufsteigt. Schon an den Seitenschiffen sind die Strebepfeiler durch Nischen, und deren Ueberhogung durch fortgesetzte Rundstäbe mit den Fenstern zum Zusammenwirken vereinigt; an den Fenstern aber der Mittelschiffwand sind sogar noch die Mauerflächen zwischen Fenstern und Streben mit Säulchen ausgesetzt und Alles durch Bogen und Gesimse verbunden. Die Vorhalle, die sich durch Schmucklosigkeit kennzeichnet, hat an jeder der beiden Ecken ein Thürchen, das im Styl mit den herrschenden romanischen Formen übereinstimmt.

Westseite.

Die Westseite hat durch den Vorbau aus dem 16. Jahrhundert und durch spätere Reparaturen so viel von ihrem ursprünglichen Aussehn verloren, dass ich keine Abbildung davon geben mochte. Charakteristisch daran sind die 6 rundbogigen Eingänge, deren mittlere zwei ins Mittelschiff führen, während die andern Paare rechts und links in die unter den Thürchen befindlichen Räume gehen. Mehrere Fensterreihen über einander durchbrechen die Mauerfläche, die mit einem gleichseitigen Giebel endet. Die Vorderseite der Seitenschiffe schliesst übereinstimmend mit ihren Dachlinien ab.

Krypta.

Weder Du Mortier noch Renard erwähnen einer Krypta; und in des letztern sehr ausführlichen Plänen ist keine angegeben. Ich selbst habe an Ort und Stelle keine wahrgenommen. Sollte an einem romanischen Kirchenbau aus dem 12. Jahrhundert eine Krypta gefehlt haben? Sollte nicht die alte Kirche eine Krypta gehabt haben, in welcher St. Piat oder St. Eleutherius die ewige Ruhestatt gefunden? Betrachten wir die Absiden des Transepts auf Taf. 2 und 3, so dürften wir wohl auf Spuren einer Krypta treffen; oder was bedeuten die Mauerblenden hier am Sockel? Ist wirklich keine Krypta mehr vorhanden, so ist anzunehmen, dass sie — und vielleicht bei der Anlage des gothischen Chors — verschüttet worden. Denn mit der Ausbreitung des gothischen Baustyls verschwindet der Kryptenbau.

Die Kathedrale von Tournay war nahe daran in Verfall zu gerathen; die Restaurationen, die man dem vorzubeugen in den 30er Jahren vornahm, drohten den Charakter des ehrwürdigen Denkmals zu beeinträchtigen. Da erhielt 1840 der Architekt Renard durch das Ministerium de Thoux den Auftrag, das Gebäude so viel möglich in seinem ursprünglichen Zustand herzustellen. Schon nach einem Jahre hat er sich aber bewegt gefühlt, von diesem Auftrag zurückzutreten, und hat sich darauf beschränkt, seine Ideen in dem mehrfach erwähnten Werke niederzulegen. Wie die Herstellung ausgefallen, ist mir nicht bekannt, da zur Zeit, als ich in Tournay war, die Arbeiten unterbrochen worden.

DAS RATHHAUS ZU GENT.

Hierzu eine Bildtafel.

Es ist in der Baukunst immer ein bedenkliches Zeichen, wenn die Verzierung die Construction überwuchert: über dem Reichthum geht häufig die Würde verloren und Willkür tritt an die Stelle organischer und gesetzmässiger Entwicklung. Das Rathhaus von Gent bietet für diese Ansicht einen ziemlich sprechenden Beleg. Es ist aber auch zugleich ein Denkmal der Geschichte, in welcher die gleichen Gesetze gelten: wir sehen daran die reich gewordene Bevölkerung einer Stadt sich spiegeln, die sich im Uebermuth gefiel und wenig nach hergebrachter Ordnung fragte.

Die Quelle des Wohlstandes von Gent war der 1228 gegrabene Canal, durch den die Stadt einen Hafen für Seeschiffe und damit die Möglichkeit ausgedehnter Handelsverbindungen erhielt, die den schon seit dem 11. Jahrhundert bestehenden Tuchfabriken einen neuen Aufschwung gaben. Man kann sich eine Vorstellung vom Wachsthum der Stadt machen, wenn man hört, dass sie zu Anfang des 14. Jahrhunderts 80000 Mann Bewaffnete ins Feld stellte. Aber von den Waffen ging die Bevölkerung zur Arbeit: Wehrstand und Nährstand waren nicht geschieden.

Schon im 13. Jahrhundert besass Gent ein grosses Stadthaus. Es genügte aber der gross und volkreich gewordenen Stadt nicht mehr. Im Jahre 1481 wurde durch den Bürgermeister Adrian Vilain, Herr von Rassenghien auf dem Platz des alten Rathhauses der Grundstein zu einem neuen Bau gelegt. Bürgerliche Unruhen und Kriege gegen den Erzherzog Maximilian und gegen den Kaiser verzögerten den Bau, den zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Bürgermeister Jan Staessens wieder aufnahm, indem er den Gerichtssaal und die Façade nach dem Buttermarkt baute. Nach seinem Tode aber zerstörte Jan Polleyt die Arbeit seines Vorgängers und baute zwei Stockwerke. 1580 aber, als Gent mit dem Prinzen von Oranien verbunden gegen die spanische Macht im Kampfe lag, kam der Rathhausbau abermals ins Stocken und erfuhr erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts unter Erzherzog Albrecht und Isabella seine Vollendung und zwar in der antikisierenden Bauweise der Zeit: drei Stockwerke über einander in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung des Vignola.

Unsre Tafel zeigt uns den gothischen Bau von 1481 bis 1512, an den sich links das Renaissance-Gebäude anschliesst. Man erkennt kaum das Haus vor den Verzierungen, die es decken. Es sind 2 Stockwerke über dem erhöhten Erdgeschoss. Ein achteckiger Erker fas't die Ecke ab. Zur Thüre führt eine offene Treppe hinauf, deren Geländer gothisches Bleedmässwerk hat. Die Thüre ist durch einen Pfeiler in zwei Eingänge getheilt, deren obere Ecken durch doppelte, geschwungene Rundstäbe mit vortretendem Blattornament ausgefüllt sind, die sich sodann in der Länzung fortsetzen. Der gegliederte Zwischenpfeiler ist durch einen Wassersschlag durchgeführt und durchschneidet sogar noch den überhöhten

Geschichte
1228.

1500.

1481.

1500.

1580.

1600.

Beschreibung.

Spitzbogen, in welchen die gemeinschaftliche Laihung beider Eingänge endet und der in sich die Fortsetzung der Zweitheilung der Thüre mit Mässwerk von Dreipässen und Fischblasen einschliesst. Ueber dieser mit einer grossen Hohlkehle und einem gegliederten Rundstab oben abschliessenden Thüre ist ein Giebel an die Mauer befestigt, dessen Gestalt allen gothischen Formen Hohn spricht. Erst convex, dann concav, dann noch einmal concav steigen die beiden Schenkel zur vereinigenden Spitze empor; der Zwischenraum aber ist mit einem kleineren Giebel ausgefüllt, dessen Seiten in zwei concaven Bogen aufsteigen, die aber nicht parallele gehen mit den äussern. Sie tragen eine Console als blosses Ornament. Zu beiden Seiten der Thüre sind vielgliederige Pfeiler aufgeführt mit Nischen für Statuen und Fialen. Es ist der Mühe werth, diese Pfeiler näher zu betrachten, um zu sehen, welche Mittel der Architekt angewendet hat, um jede Erinnerung an die constructive Form dieses Bautheils zu verwischen, wie er jede Fläche ausgehöhlt, die Rundstäbe in kleine Stücke geschnitten, durch concave Linien aneinander gehängt, die Pfeilertheile durch mehrfach wiederholte Versetzungen aus allem Zusammenhang gebracht, und alle Arten von Ornament bunt durcheinander gemischt hat.

Die ganze Mauer des Gebäudes ist mit Verzierungen überklebt, dass das Auge nicht den kleinsten Ruhepunkt findet, und so willkürlich und formlos windet sich diese Polypenmasse durcheinander, dass es schwer hält, daran noch die Zeichnung gothischen Mässwerks wieder zu erkennen. Die Fenster aber, deren Einfassung die verdorbene Form eines Dreipasses wiedergibt, haben sich mit ihren einfachen rechtwinkligen Oeffnungen von der ganzen barocken Umgebung isoliert.

Neben diesem Theil des Baues macht der Erker einen ganz erträglichen Eindruck. Hier ist doch ein einfacher, Zuversicht erweckender Sockel; die Anlage der Nischen zwischen den Pfeilern ist zweckmässig und malerisch; auch haben sie eine schöne Grösse und nur die zwecklos eingesetzten kleinlichen Baldachine, die die Anstellung passender grösserer Statuen verlündern würden, so wie das hässliche Ornament, das die Spitzbogen füllt, erinnern an die Hand, die die Seitenpfeiler und den Giebel der Thüre auf dem Gewissen hat. Der Altan ist nicht minder schön in der Construction, als der Unterbau, das Mässwerk seiner Brüstung nicht minder hässlich und regellos, als alles Ornament am ganzen Bau. Aber auch mit dem obern Theil des Erkers könnte man sich recht wohl befreunden, zumal wenn seine Nischen schöne Statuen enthielten und das Dachgesims eine Pyramide tragen würde. Das verdorbene Ornament tritt weniger anspruchvoll auf.

Im Ganzen ist dieser Theil des Rathhauses von Gent ein sprechendes Denkmal der völlig entkräfteten Gotik und eine Entschuldigung, wo nicht eine Rechtfertigung des Uebergangs zu einem gänzlich verschiedenen System, in welchem zwar keine Spur vaterländischer Kunst und eigenthümlicher Phantasie mehr war, aber dafür ein unleugbarer Sinn für Ordnung und Gesetz.

DAS RATHHAUS ZU BRÜSSEL.

Hierzu eine Bildtafel.

Welch ein stattliches Gebäude ist das Rathhaus zu Brüssel! Wie majestätisch beherrscht es den Platz! wie hoch erhebt sich sein Thurm über Häuser und Paläste der Stadt! Wie edel sind alle Formen und Verhältnisse! Welche grossen, aber auch welche furchtbaren Erinnerungen haften an dem Platze, auf dem es steht! Dieser Platz erlebte 1566 die grossen Bewegungen der Freiheit und 2 Jahre später die blutigen Frevel spanischer Vergewaltigung: hier bluteten Egmont und Horn unter dem Henkerbeil Alba's, der aus einem Fenster des Rathhauses dem empörenden Schauspiel zusah, und viele niederländische Grosse nach ihnen für die Selbständigkeit ihres Vaterlandes und für ihren religiösen Glauben.

Brüssel hatte schon im Jahre 1299 städtische Gerechtsame, aber noch kein Rathhaus. Es scheint auch über 100 Jahre kein besondres Gebäude da gewesen zu sein für die Väter der Stadt. Der Bau des jetzigen sehr weitläufigen, ein grosses Viereck umschliessenden Gebäudes wurde im Jahre 1401 begonnen, als bereits Brüssel sehr reich und mächtig geworden. Man baute zuerst den östlichen Flügel mit einem Thurme und mit Mauerzinnen, so dass er zugleich als Festung dienen konnte. Er erhielt eine Galerie und eine Plattform, von welcher aus die Gesetze verkündet wurden. 1405 wurde der Grundstein zum Thurm gelegt. Als Baumeister werden von 1421—1448 genannt Jacob van Thienen, Jan Bornoy, Wilhelm van den Broeke; als Steinmetz Van Boutsvoort; als Maurermeister Jan van Ruysbroek. 1455 ward auf der Thurmspitze die Statue des Stadtpatrons aufgesetzt. 1456 legte Karl der Kühne den Grundstein zu dem westlichen Flügel. Der dazu gehörige Seitenflügel wurde erst im 16. Jahrhundert ausgebaut, da die bürgerlichen Unruhen die Unternehmung unterbrochen hatten. Das Bombardement der Franzosen unter Marschall Villeroi 1696 zerstörte die alte Halle am Hintergebäude; ihre Herstellung erfolgte 1706 bis 1717.

Der grossartige Eindruck des Gebäudes wird in etwas beeinträchtigt durch die Verschiedenheit in der Grösse der beiden Flügel, in deren Folge der Thurm nicht die Mitte des Gebäudes einnimmt: der westliche Flügel hat nur 7, der östliche dagegen 10 Fenster neben einander. Die spitzbogigen Arcaden, die sich an der ganzen Fronte im Erdgeschoss hinziehen, sind am westlichen Flügel um vieles niedriger, als am östlichen, und die Fenster des ersten Stockwerks haben dort dieselbe spitzbogige Einrahmung, wie die Fenster des zweiten Stockwerks, während am östlichen Flügel im ersten Stockwerk die Spitzbogen fehlen.

Gleichmässig an beiden Flügeln sind die Eckthürmchen angebracht, ein jedes mit 3 Galerien über einander, deren unterste mit der Mauerkrone des Hauptgebäudes zusammenstrift.

E. Förster's Denkmale der deutschen Kunst. X

Brüssel.

Geschichte.
1299.

1401.

1405.

1421—1448.

1455.

1456.

1696.

1706—1717.

Beschreibung.

Die Strebepfeiler zwischen den Arcaden und Fenstern deuten auf gewölbte Decken im Innern; sie enden aber nicht in Fialen, sondern schliessen horizontal mit der Mauerkrone ab.

Der Thurm ist 364 F. hoch. Er ist bis über die Dachhöhe des Hauptgebäudes viereckig; dann ist er ins Achteck übergeführt und endet mit einer schlanken, vierseitigen, durchbrochenen Pyramide. Das Portal, das den Haupteingang des Gebäudes bildet, ist durch einen Mittelpfeiler getheilt, und hat eine tiefe, aus Rundstäben und Hohlkehlen gebildete, im Spitzbogen geschlossene Laibung, die so hoch über die Eingänge hinausragt, dass diese eine geräumige leere Mauerfläche über sich haben, die sich nach bildnerischer Ausschmückung sehnt.

An den vorderen Ecken des Thurmes sind Treppenthürmchen angebracht, die erst in der Mitte des ersten Stockwerks beginnen, wo sie auf riesigen Consolen aufsitzen. Sie haben je 6 Abtheilungen, in deren kleblattartig oben geschlossenen Blenden kleine Fenster angebracht sind. Zwischen ihnen bezeichnen dreimal zwei Fenster, von denen die obere Spitzbogenform haben, 3 Räume über einander im Thurm. Die untern beiden stehen in naher Verbindung mit den beiden Flügelgebäuden. Zwischen den Fenstern steigt ein Pfeiler empor, der einen kleinen runden Erker trägt und über demselben bis zur Galerie sich fortsetzt, welche den viereckten Thurmbau abschliesst.

Von hier an erhalten auch die andern beiden Ecken gleichgeformte Thürmchen, die mit jenen, ganz in der Weise der Flügel-Eckthürme mit Galerien versehen, in spitze Pyramiden enden, und durch Strebbögen mit dem Thurmkörper verbunden sind, von dem sie so weit abstehen, dass man zwischen ihnen und dem Thurm durch gehen kann.

Der achteckige Bau hat drei sehr hohe Stockwerke, an jeder Seite drei sehr hohe Spitzbogenfenster übereinander, durch zwei Galerien von einander geschieden; somit in jedem Stockwerk 8 Fenster neben einander, zwischen denen Strebepfeiler so zu sagen das feste Knochengerüste des luftigen Baues bilden. 4 derselben, die zwischen den 4 untern Thürmchen ihren Anfang nehmen, sind zu Treppenthürmchen verstärkt und reichen bis in die Mitte des zweiten Stockwerks. Die Strebepfeiler des dritten Stockwerks enden in verzierte Fialen, deren Spitzen in Verbindung mit den Krenzblumen der obersten Fenstergiebel eine zierliche Krone bilden.

Von da an erhebt sich in kühnen Linien mit durchbrochenem Mässwerk von edeln gothischen Formen die Thurnpyramide, auf deren Spitze der Schutzheilige der Stadt, der Erzengel Michael, der Ueberwinder des alten Drachen, drohend das Schwert erhebt gegen die Mächte der Finsterniss und der Gewaltthat.

DIE KIRCHE ZU ENKENBACH IN DER RHEINPFALZ.

(Hierzu drei Bildtafeln. *)

Zwei Stunden nordöstlich von Kaiserslautern, in einer sanft hügeligen, fruchtbaren Gegend, liegt das Dorf Enkenbach, das seine Entstehung einem, in der Mitte des 12. Jahrhunderts hier gegründeten Kloster der Prämonstratenserinnen verdankt. Nachdem nämlich die vom Gründer des Prämonstratenser-Ordens, Norbert, getroffene Anordnung, Mönche und Nonnen in demselben Gehäude zu vereinigen, von seinem Nachfolger Hugo 1137 als bedenklich aufgehoben worden, suchten die Nonnen sich eigne Wohnstätten. Die Gründer des Klosters Enkenbach waren Ludwig Graf v. Arnstein und Ritter Hannefried v. Falkenstein; die ersten Bewohnerinnen desselben kamen aus dem, gleichfalls vom Grafen Ludwig gegründeten Kloster Marienthal. Unter der Oberaufsicht des Abtes im Prämonstratenser Kloster zu Münsterdreisen kam Kloster Enkenbach bald in gute Verhältnisse, so dass es — von allen Seiten mit Schenkungen bedacht — den Bau einer Kirche nach einem ansehnlichen Plan und Mässtab mit grosser Zuversicht beginnen konnte. Der Wohlstand aber weckte den Neid der Nachbarn, und namentlich beanspruchte Kloster Otterberg das Oberaufsichtsrecht. Streitigkeiten um Rechte, Besitz und Vortheile mögen am Vermögen des Klosters gezehrt haben; ungeachtet dauernder Zuflüsse durch Schenkungen und vortheilhafte Käufe, kamen die frommen Schwestern in Bedrängniss; ihre Casse reichte kaum zur Bestreitung des bescheidenen Lebensunterhaltes, und um 1260 war ihre Kirche noch nicht ausgebaut. Da erbatte sich ihrer der Bischof Eberhard von Worms und erliess 1265 ein Rundschreiben an alle Pfarreien und Klöster seiner Diocese, in welchem er zu milden Beiträgen für Kloster Enkenbach aufforderte. Diese mögen dann hingereicht haben, den Kirchenbau, wenn auch nicht in der angefangenen ansehnlichen Weise, zu vollenden.

Geschichte

1203.

*) Die Mittheilungen der Zeichnungen verdanke ich der k. k. obersten Baubehörde. Durch ein unliebsames, zu spät von mir bemerktes Versehen sind die beiden ersten Bildtafeln mit „Otterberg“, anstatt mit „Enkenbach“ bezeichnet, was ich zu berichtigen bitte.

K. F. v. S. 1873: Denkmale der deutschen Kunst. N.

Barkent.

Inzwischen verarmte das Kloster immer mehr, verkaufte Pfründen und liegende Gründe, und aus Noth gedungen selbst die Patronatsrechte 1278. Durch den Verkauf der Hälfte der Dörfer Enkenbach und Aisenborn an den Kurfürsten Ludwig III. von der Pfalz 1420 trat das Kloster in eine Art Schutzverhältniss zu diesem Fürstenhaus, das sich aber nach der Zeit, als dieses der Kirchenreformation beitrug, ihm als verderblich erwies. Schon 1557 hatte Propst Reybold dem Kurfürsten Otto Heinrich das Kloster mit allen Gerechtsamen abgetreten, und dasselbe verlassen; 1564 aber wurde es vom Kurfürsten Friedrich III. gänzlich aufgehoben. Seine Einkünfte wurden der neuerrichteten Kirchengelände-Verwaltung einverleibt. Die Kirche war nachmals, rings von Sand und Schutt umgeben, gewissermassen versunken und in Verfall gerathen, bis sie 1707 in Folge der kurpfälzischen Kirchentheilung den Katholiken übergeben, und zum Gottesdienst neu hergerichtet wurde.

Beschreibung.

Innen.

Die Kirche von Enkenbach zeigt schon in ihrem Grundplan (Taf. 1) deutlich zwei verschiedene Bauzeiten, des östlichen und des westlichen Theils. Sie ist dreischiffig und in Kreuzform mit vortretendem Transept. Die Anlage von Chor und Transept deuten auf einen grössern Plan für das Langhaus, als später ausgeführt worden. Nicht allein, dass die Mauern des letzteren bedeutend schwächer sind, als die der Ostseite, so sind auch die Mässhverhältnisse von Länge und Breite der drei Schiffe ganz in Widerspruch gegen die Anlage der Ostseite. Die drei Schiffe sind im Lichten 55 F. lang und 55 F. breit; die Länge der Ostseite beträgt 70 F., von denen 50 F. auf den Chor kommen; das Transept ist 88 F. lang, also um 33 F. länger, als das Mittelschiff, das die gleiche Breite (27 F.) mit ihm hat. Chor und Transept sind rechtwinklig abgeschlossen; eine Mauer scheidet das nördliche Seitenschiff vom Transept, eine andere das südliche vom Mittelschiff. Im Westen ist eine Vorhalle angeban, deren Haupteingang nach dem Mittelschiff führt. Eine Thüre an der Südseite, ehemals mit dem Kloster in Verbindung, führt zu dem abgeschlossenen südlichen Seitenschiff, das sich somit als ein Gang erweist, durch welchen die Nonnen, ohne mit der Gemeinde in Berührung zu kommen, in den Chor, der für ihren Gottesdienst abgesondert war, gelangen konnten.

Die Kirche ist durchaus gewölbt, aber die Gewölbträger sind von sehr verschiedener Form. In der Vierung stehen vier grosse und starke Pfeiler, die aus der Kreuzung zweier Vierecke construiert, mit Halbsäulen besetzt sind, die mit den Gewölbrippen correspondieren. Sie dienen dem Gewölbe der Kreuzung, wie des Chors, das in den beiden östlichen Winkeln das Mauerwerk gleichfalls durch Halbsäulen verstärkt hat, zur Stütze. Verstärkungen, die für die Gewölbe des nördlichen und südlichen Transepts nicht für nöthig befunden worden. Die beiden Gewölbe des Mittelschiffs haben verschiedene Widerlager: ausser den Pfeilern des Transepts und den westlichen Wandpfeilern, gegen Norden einen grossen aus dem Kreuz construierten, gegen Süden einen einfach vierseitigen Pfeiler. Halbsäulen und Pfeiler haben attische Basen und romanische Blättercapitale, die jedoch im Mittelschiff eine veränderte Form annehmen. Die Gewölbrippen haben am östlichen Bau Halbsäulen als Träger; im Mittelschiff begnügen sie sich mit einem Stück Halbsäule (Taf. 2. Durchschnitt) oder mit einer auswärts

gebogenen hornförmigen Console, die am Westende durch einen Tragstein gothischer Form ersetzt wird.

Als Träger der Mittelschiffwand sind zwischen die grossen Pfeiler an der Nordwand Säulen, an der Südwand kleine vierseitige Pfeiler eingesetzt. Sie dienen spitzbogigen Arcaden zur Stütze, auf denen die Mittelschiffwand ruht. Der gekuppelte Spitzbogen an der Südseite hat das Aussehn eines spätern Flickwerks; wie die ganze eingezogene Mauer, die Pfeiler und Bogen unnütz erscheinen lässt.

Ein aus Platten und Hohlkehlen zusammengesetztes Gesims geht in der Höhe der Pfeilerkämpfer durch die ganze Kirche. Ueber demselben beginnen die Gewölbe. Sie sind sämmtlich Kreuzgewölbe mit busigen Kappen, nur im Chor mit geraden Kappen, die stechen. Die von den Schildbogen der Kreuzgewölbe eingefassten spitzbogigen Mauerflächen sind durch Fenster unterbrochen, die an der Südseite des Mittelschiffs zweitheilig, an der Nordseite (Taf. 2) dreitheilig, im Transept und Chor — mit Ausnahme des Radfensters an der Ostwand — einfach sind. Alle haben gleichmässigen den Halbkreisrunden obern Abschluss; die nördlichen sind so gruppiert, dass das mittlere höher als die Nebenster ist, nach der Weise des Uebergangstyles.

Die sehr niedrigen Seitenschiffe haben ebenfalls Kreuzgewölbe; ihre Widerlager ungleiche Form: im nördlichen Seitenschiff einfach viersätig, sind sie im südlichen mehrfach gegliedert. Die Fenster der Seitenschiffe, drei nach Norden, vier nach Süden, sind sehr eng und klein, aber auch noch rundbogig.

Das Transept hat an der unteren Wand der Nord- wie der Südseite ein Fenster, der Chor deren zwei an jeder Seite. Sie haben alle glatte Laibungen nach innen und sind nach unten stark abgeschrägt, nach oben im Halbkreis geschlossen.

Im Chor bemerken wir noch, sowohl im Grundriss (Taf. 1) als im Durchschnitt (Taf. 2), einen Pfeiler in der Mitte zwischen den beiden untern Fenstern der nördlichen und der südlichen Seite; er ist aber nur ein Stück weit emporgeführt und bestimmungslos geblieben. Wahrscheinlich hat der Architekt den Chor zuerst mit zwei Kreuzgewölben decken wollen, und hat erst im Verlauf des Baues den Muth bekommen, die Weite von 45 Fuss mit einem Bogen zu überspannen. Warum er aber alsdann das obere Fenster nicht in die Mitte gesetzt, die der Pfeiler in Anspruch genommen haben würde, ist um so weniger einzusehen, da es auch nicht senkrecht über einem der unteren angebracht ist.

In der ganzen Breite des Langhauses und seiner Verlängerung gegen Westen ist eine Vorhalle angebaut. Sie ist 13 Fuss breit vom äussern zum innern Eingang, und mit 4 Kreuzgewölben überdeckt. Nur 22 Fuss hoch hat sie über sich eine gewölbte Loggia von 18 Fuss Höhe, die (Taf. 2 Durchschnitt) nach dem Mittelschiff geöffnet ist und ein rundes Fenster an der Westseite hat. Sie hat fast das Aussehen als wäre sie nur zum Schutz des Portals gebaut, das in auffallendster Weise von der Architektur des Langhauses absticht. Denn während hier die Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Dürftigkeit gesteigert sind, scheinen die Nomen alle Kräfte aufgespart und darauf verwendet zu haben, um den Eingang

zu ihrer Kirche zur Pforte des Paradieses zu stempeln. Unsr Bildtafel 3 gibt Grundriss und Aufriss derselben, der Grundriss links die Laibung, der Grundriss rechts die Ueberbogung.

Portal

Das Portal wird von zwei starken, nach Westen vortretenden vierseitigen Pfeilern eingefasst, die aussen 14 F. Zwischenweite haben, und sich bis auf 8 F. verengen. Die Laibung hat ausser den beiden einseitigen Pfeilergliedern, aussen und innen, noch zwei andere inmitten mit abgestumpften Ecken und je drei runde Säulen in den Winkeln dazwischen. Die Basen sind von gewöhnlicher attischer Form. Die Capitale, sowohl der Pfeiler, als der Säulen, sind mit zierlichen Blättern und Blumen besetzt, an denen man die Nachahmung der Antike erkennt. Es haben aber die Säulen nicht gesonderte Capitale; sie sind wenigstens alle durch eine, den Säulen, wie den Pfeilern gemeinsame Deckplatte verbunden, auf welche die Verzierungen der Capitale sich erstrecken. Darüber nun zieht sich ein breites Gesims hin, dessen convexes Profil mit dem concaven der Capitale in wirksame harmonische Verbindung tritt. Der Architekt hat sich nicht geschaut, dasselbe an der einen Seite mit Blumen und Blättern, an der andern mit gradlinigtem Flechtwerk zu bedecken. Auf diesem, breit vortretenden Gesims sind Bestien gelagert, links zwei Löwen, rechts zwei Drachen, die Sinnbilder von Tod und Sünde, den unerbittlichen Feinden des Menschengeschlechts, gegen die allein die Kirche anreichende Hilfe zu geben verspricht.

Ausserdem ruht auf dem Gesims das Tympanon, dessen Fläche ganz mit Reben bedeckt ist, an deren Trauben Vögel naschen, zwischen deren Ranken Wild zu sehen, das von Hunden gehetzt, zum Lamme mit dem Kreuze flieht und da Schutz und Rettung sucht. Es ist eine weitere Ausführung des vorigen Sinnbildes, und nur die auf Christus sich beziehenden Reben, und die seines Blutes (der Trauben) theilhaftigen Seelen (Vögel) sind eine neue, leicht verständliche Zuthat. Denn im Opferlamm sind die Segnungen der Kirche beschlossen.

Dieses Thürfeld ist eingefasst in einen Rahmen von unvergleichlicher Schönheit. Von Blumen und Blättern Sterne und Palmetten sind zwei Rundstäbe und zwei flache Bogen, alle im reinen Halbkreis construiert, auf das anmuthigste und mannichfachste überschüttet, und auch hier hat der Architekt keinen Anstand genommen, wenigstens an den Rundstäben mit den Verzierungen rechts und links zu wechseln.

Westliche
Ausenseite.

Wie das Langhaus im Innern, so sticht gegen dieses Prachtportal die westliche Ausenseite (Taf. 1) unvortheilhaft ab. Hier stehen wir vor einer sehr regellosen Gestalt. Zwei vierseitige Pfeiler von ganz verschiedener Stärke sind zu beiden Seiten des (äussern) Eingangs in drei durch Wasserschläge bezeichneten Absätzen bis über die Gewölbe der Loggia, die durch Rosettenfenster Licht erhält, emporgeführt. Von da setzen sie sich bis unter das aufsteigende Dachgesims fort, wo sie sich durch einen auf- und absteigenden Bogensims verbinden; doch hier so, dass der rechte, schwächere Pfeiler nun der stärkere wird.

Die ganze Mittelmauer der Westseite ist in drei Stockwerke über dem einfach spitzbogigen Eingang abgetheilt, deren unterstes das Radfenster mit dem Sechsspinn, das mittlere ein kleines überhöht viereckiges, das oberste ein durch zwei Säulchen dreigetheiltes Rundbogenfenster, und noch ein Fensterchen im Bogenfries hat.

Wie die Pfeiler — und noch mehr — verschieden sind die nördliche und die südliche Abtheilung der Westseite. Die nördliche hat eine Breite von 22 F., die südliche von nur 14 F., die nördliche drei Abtheilungen über einander, die südliche keine; die nördliche ist 42 1/2 F. hoch bis ans Dachgesims, die südliche nur 28 F.; an dieser tritt ein Pfeiler gegen Westen, ein zweiter rechtwinkelig gegen Süden vor; an jeder ein einziger Pfeiler in nordwestlicher Richtung. An der nördlichen Abtheilung ist ein grosses, spitzbogiges, aber sehr breites Doppelfenster mit spitzbogiger Ueberbognung, mit einem kleinen vierseitigen Pfeiler, der die Bogen trägt und die Fenster scheidet und mit einfachen Pfeilergesimsen zur Aufnahme der Bogen, die ohne alle Gliederung rechtwinkelig gefornat sind. Wie dieses Doppelfenster zur Beleuchtung der Vorhalle dient, so das darüber befindliche schmale Rundbogenfenster zur Beleuchtung der Loggia. An der südlichen Abtheilung führt eine offene Stiege zu einer ziemlich formlosen, im stumpfen Winkel überdeckten Thüre, durch die man zur Loggia aufsteigt.

So gross ist die Regel- und Zusammenhanglosigkeit dieser Fassade, dass man versucht sein könnte, den ganzen Vorhallen-Anbau einer spätern Zeit und Restauration Schuld zu geben. Erwägt man, dass die beiden mittlern Pfeiler oben, wo sie das Dachgesims berühren, den gleichen Durchmesser haben, und erst weiter herab verschieden in der Stärke, und diese tiefer unten noch einmal wechseln; dass der südliche oberhalb des Daches vom Treppenhaus abgebrochen erscheint; dass die Gesimslinien durch die mittlere und nördliche Abtheilung gleichmässig durchgeführt, zur südlichen gelangen: so muss man wenigstens diese, die das Treppenhaus enthält und in gar keinem architektonischen Zusammenhang mit den übrigen Theilen der Fassade steht, für ein spätes, und sehr ungeschicktes Machwerk halten.

Tritt man nun aussen an die Nordseite der Kirche (Taf. 2), so wird der Zweifel zwar nicht ganz gehoben, dass die Vorhalle ein späterer Anbau sei, aber auch nicht unwiderleglich bestätigt. Gegen die Gleichzeitigkeit mit dem Langhaus spricht die Form der Pfeiler und der mangelnde Bogenfries; dafür: die Gleichmässigkeit des Mauerwerks, des Styls wenigstens bei den obern Fenstern und am Giebel, die Spitzbogen aber stimmen genau zu den Spitzbogen des Mittelschiffs.

Die Nordseite gewährt überhaupt einen sehr harmonischen Eindruck, und der Gegensatz der reichern Ostseite gegen das Langhaus fällt hier weniger in die Augen, zumal das charakteristische Ornament des profilierten Rundbogenfrieses auch um die Mittelschiffwand, selbst mit Lessinen, geführt ist. Geht man freilich näher auf das Detail ein, so wird man die unterscheidenden Merkmale wohl gewahr. Am Chor und Transept hat das Dachgesims über dem Bogenfries sehr zierliche Balkenköpfe, die am Langhaus ganz fehlen. Noch bedeutender ist der Unterschied in dem Fensterschmuck. An den obern Fenstern des Chors ist die Laibung vielgliedert und das Fenster selbst noch aussen mit einem Bogen von Rundstab und Hohlkehle überdacht. Reicher sind die Fenster des Transepts ausgestattet, wo Säulen in der Laibung stehen, oder (Taf. 1) die Rundstäbe mit Ornamenten reliefirt sind. Sehr einfach dagegen sind die Fenster des Langhauses, die der Seitenschiffe

ANSICHT
Nordseite.

dazu sehr klein und schmal, und die obern nur mit einem Rundstäbchen umrahmt, wohl aber nach Weise des Uebergangstyles gruppiert.

Rechnen wir nun einige Willkürlichkeiten ab, die schwerlich auf Rechnung des ersten und zweiten Baues kommen, so müssen wir doch der Kirche von Enkenbach, die obenein von festen Sandsteinquadern vortrefflich aufgemauert ist, das Recht zugestehen, zu den werthvollen Denkmalen des Uebergangstyles zu gehören, wie sie zu den spätesten gerechnet werden muss.

DIE KIRCHE ZU OTTERBERG IN DER RHEINPFALZ.

Hierzu zwei Bildtafeln.*)

In der Rheinpfalz sind aus der Frühzeit des Romanismus nur der Speierer Dom und die Ruine von Limburg (Denkmale I) erhalten; dagegen finden sich dort von später romanischer Baukunst mehre bedeutende Denkmale; ja es zeigt sich, dass dieser Styl dort tief hinein ins 13. Jahrhundert festgehalten worden. Von allen diesen Baudenkmalen ist die hervorragendste die Kirche von Otterberg, nach dem Dome von Speier zugleich die grösste der Rheinpfalz.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, zwischen dem ersten und zweiten Kreuzzuge, breitete sich in der Rheinpfalz der Orden der Cisterzienser, eine Abzweigung der Benedictiner aus, der dann auch, weil der H. Bernhard ihm sich anschloss, nach diesem genannt wurde.

Geschichte.
1233.

Im Otterthale, nordwestlich von Kaiserslautern lag einst die Burg des schwäbischen Grafen Siegfried, mit einer von ihm erbauten kleinen Kirche. Von religiösem Eifer getrieben schenkte der Graf diese seine Burg mit allem was an Gebäuden und liegenden Gründen dazu gehörte dem Cisterzienser-Kloster Eberbach im Rheingau, dessen Abt Rudthard im J. 1144 einige seiner Mönche dahin versetzte und damit einen neuen Wohnsitz und Wirkungskreis seines Ordens gründete. Von allen Seiten flossen dem Orden Geschenke und Vermächtnisse zu, so dass er bald einer der reichsten des Landes wurde, der sich aber auch zugleich durch fleissige Bodencultur grosse Verdienste um die ganze Landschaft erwark.

1144.

Inzwischen mochte es den frommen Brüdern in den Räumen der Burg zu enge, das Kirchlein für die wachsende Gemeinde der ihnen anvertrauten Seelen zu klein geworden sein; sie verliessen den Berg und bauten am Fusse desselben ein geräumiges Kloster mit der grossen Kirche, die auf unsere Tage gekommen und die wir in unsern Bildtafeln dem Leser vorführen. Die älteste Urkunde über die Gründung der Kirche, die der h. Jungfrau und dem Täufer Johannes gewidmet war, ist vom October 1249, ein Ablassbrief von Papst Innocenz III; die Einweihung derselben geschah durch den Weihbischof Arnold von Lüttich im Mai 1254. Der Wohlstand der Abtei blieb bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts in stetem Wachstum. Dann aber scheint ein üppiges Leben der frommen Brüder auf eine gefährliche Weise am Vermögen des Stifts gezehrt zu haben, so dass Abt Conrad um 1416 u. f. sich genöthigt

1249.
1254.
1296.
1416.

*) Ich verdanke die Mittheilung der Zeichnungen der k. h. obersten Baubehörde. Durch ein unliebsames, zu spät entdecktes Versehen sind die Unterschriften der beiden Bildtafeln von Otterberg mit denen der beiden ersten von Enkenbach verwechselt worden, was ich zu berichtigen bitte.

- gesehen, durch Verkaufen von Grundstücken und Einkünften die aufgelaufenen Schulden zu decken. — Im J. 1504 litt das Kloster grossen Schaden durch Herzog Alexander von Zweibrücken, der mit dem Landgrafen von Hessen, dem Herzog von Veldenz, und dem Grafen von Leiningen brandschatzend, raubend und mordend durch das Land zog, und Otterberg, das unter dem Schutze des Kurfürsten Philipp von der Pfalz stand, gegen den sie in Fehde lagen, mit den schwersten Contributionen heimsuchte. Schlimmeres brachte der Bauern-Aufstand im J. 1525, durch welchen das Kloster Plünderungen und Verwüstungen aller Art erlebte. Dieser Schreckensperiode folgten bald Ereignisse, die den Zustand der Abtei gänzlich veränderten. Abt Wendelin Merbot ward 1559 von Kurfürst Friedrich III. von der Pfalz, der den evangelischen Glauben angenommen, aufgefordert das Gleiche zu thun, und musste, als er sich weigerte, dem Befehl Folge zu leisten, mit seinen Mönchen das Kloster verlassen, in das nun Protestanten einzogen. Bald reichten für diese thätige Gemeinde die Klostergebäude nicht mehr aus. Für ihre Wollenwebereien und andere Gewerbe erbauten sie ein Haus nach dem andern; es entstand ein Dorf, das einen so raschen Aufschwung nahm, dass es schon 1581 zur Stadt mit allen städtischen Gerechtsamen durch Herzog Casimir erhoben wurde. Dieser Freude wurde im 30jährigen Krieg ein Ende gemacht. Spanier drangen in die blühende Stadt mit verheerender Wuth, vertrieben die Protestanten aus der Abtei und setzten die Cistercienser wieder ein. Der westphälische Friede brachte Otterberg wieder in die Hände des Kurfürsten von der Pfalz; die Cistercienser schiedem für immer. 1693 hatten die Franciscaner von Kaiserslautern sie zu ersetzen gesucht; aber 1707 wurde die Kirche zur Simultankirche erhoben, den Katholiken der Chor, den Protestanten das Langhaus eingeräumt. Die Kuppel über der Kreuzung ward durch den Blitz zerstört und ist durch einen mageren Dachreiter über dem Chor nicht ersetzt worden.

Beschreibung
Innen.

Die Kirche von Otterberg ist eine gewölbte Pfeilerbasilica, aufgebaut auf dem Grundplan eines lateinischen Kreuzes, dreischüftig, mit vortretendem Transept und einem im halben Achteck abgeschlossenen Chor vor der Breite des Mittelschiffs. (Taf. 1.) Die Länge der ganzen Kirche beträgt im Lichten 263 F. Das Langhaus ist 180 F. lang und 78 F. breit; das Mittelschiff ist 34 F., das nördliche Seitenschiff 12 F., das südliche 15 F. breit. Die Länge des Transepts beträgt 121 F., die Breite 34. Der südliche Arm des Transepts ist um mehre Fuss kürzer, als der nördliche, der obenein durch starke Pfeiler noch verlängert ist. Die Wände und Kreuzgewölbe des sehr überhöhten Mittelschiffes werden von 20 sehr starken, vierseitigen Pfeilern getragen, die nicht die gleiche Höhe haben, da der Fussboden schon beim ersten Pfeiler um 3 Stufen, beim siebenten Pfeiler abermals und noch zweimal im Chor, dem aufsteigenden Terrain folgend, erhöht ist. Die Pfeiler sind theils Haupt-, theils Zwischenpfeiler. Den erstern, stärkern fallen die Gewölbe, den schwachern Zwischenpfeilern die Wände zur Last. Die Hauptpfeiler sind an den Ecken mit Dreiviertelssäulen abgestast, die mit den Gewölbrippen correspondieren. Die Gewölbträger der Quergurte sind auch Dreiviertel-Rundstäbe; sie reichen aber nur ein Stück unter die Pfeilerkämpfer herunter und schliessen mit einer Art Console in Blumenform ab. (S. Taf. 2.)

Die Capitale haben die s. g. Knospenform, wie sie dem Uebergangstyl eigen ist. Auf jedem Zwischenpfeiler ruhen zwei spitzbogige Arcaden mit rechteckigen, nicht gegliederten Archivolten von ungleicher Höhe, je nachdem die Pfeiler-Zwischenweite grösser oder geringer ist. Jeder dieser Arcaden entspricht ein Fenster im Seitenschiff; über den Arcaden aber zieht sich, unterbrochen von den Hauptpfeilern und beträchtlich tiefer, als deren Capitale, ein Gesims die Mittelschiffwand entlang, die darüber in spitzbogiger Lunettenform, von den Schildbogen der Kreuzgewölbe eingefasst, aufgeführt ist. Jede dieser Lunetten hat zwei mässig hohe schmale Fenster. Sämmtliche Fenster, des Mittelschiffs wie der Seitenschiffe, sind ohne Rücksicht auf die spitzbogigen Arcaden, Lunetten und Kreuzgewölbe rundbogig abgeschlossen. Die Kreuzgewölbe haben gerade, stechende Kappen.

Die starken Pfeiler der Vierung, die nach dem System der andern geformt, nur mehr gegliedert sind, hatten einst eine Kuppel zu tragen, die aber vom Blitz zerseldagen und nicht ersetzt worden ist. Eine Mauer scheidet das Langhaus vom Transept und Chor, und zugleich die Confessionen, von denen die protestantische im Westende, die katholische am Ostende der Kirche mit ihrer Gottesverehrung sich niedergelassen. Im Chor wird die unregelmässige Anordnung der Fenster auffallen, noch mehr aber der polygone Choralabschluss bei den vorherrschenden Rundbogen an Fenstern und Thüren. — Das Transept hat an der Nordseite einen rundbogigen Eingang und ein Radfenster, an der Südseite zwei rundbogige und ein Radfenster. Im nordöstlichen Winkel zwischen Langhaus und Transept ist, wie man auf dem Grundriss Taf. 1. und dem Aufriss der Seitenfäçade Taf. 2. sieht, ein Treppenhaus angebracht, das die Schönheit des Gebäudes nicht erhöht.

Wenn im Innern in vielen Formen die Umwandlung des romanischen Styls sich kund giebt, so ist am Aeussern, wenigstens an der Nordseite (Taf. 2.) davon noch wenig zu spüren. Die bescheidenen, vierseitigen, glatten Strebpfeiler, die Rundbogenfenster ohne allen Schmuck, der glatte Bogenfries, das Radfenster im Transept, alle diese Formen sind Eigenthum des romanischen Styls; selbst das nach der stufenweisen Erhöhung des Bodens am Sockel aufsteigende Gesims verträgt sich vollkommen damit; und den polygonen Abschluss verdeckt ein mächtiger romanischer Pfeiler. Den beiden Dachreitern im Osten und Westen sieht man so leicht ihr jugendliches Alter an, dass Niemand in Versuchung kommen wird, sie in die Bauperiode der Kirche zu setzen. Diese so entschiedene Festhaltung des romanischen Styls in einer Zeit (1254) wo die Marienkirche in Trier, die Elisabethkirche in Marburg schon standen, wo man bereits am Cölnner Dom baute, und in dieser Nähe von Frankreich, wo die Gothik seit lange in Uebung war, würde sehr befremden, wenn der Baumeister uns nicht an der Fäçade der Westseite gezeigt hätte, dass er die Neuerungen nicht ganz und gar von der Hand gewiesen.

Hier sehen wir den Uebergang zum neuen Baustyl in mannichfaltigen Formen. (Taf. 1. Aufriss.) Wold ist das dreitheilige Portal rundbogig; aber wie schmal und hoch sind die Eingänge neben dem mittleren Thor, das im Kleeblatt überbogt ist! Mit acht Säulen auf jeder Seite ist die Laibung ausgesetzt; die Hälfte davon hat den Gürtel, das Zeichen des erlö-

Aeusseres.

Westliche
Fäçade.

schenen Romanismus; von den äussern Säulen sind (oder waren vielmehr) Bogen über die Thorgruppen geschlagen, die eine ziemlich unregelmässige Manerfläche über den Eingängen bilden, auf welcher die Worte: „Memento Cunradi“ in grossen Buchstaben stehen und wahrscheinlich auf den Ritter Konrad von Lichtenstein zu beziehen sind, der dem Kloster das Dorf Alsenzbrück nebst mehren andern einträglichen Besitzungen 1245 um ein Billiges verkauft hatte. Ein glatter, gleichseitiger Giebel schliesst die ganze Thorgruppe ein. Ueber diesem nimmt ein ungeheures Radfenster den grössten Theil der Mauerfläche ein. Ein Vierpass bildet die Mitte desselben, das sich durch die weitere Ausbildung zur Rose gestaltet, indem um den Vierpass ein Kranz von 9, und um diesen ein Kranz von 18 Blättern sich legt, der sodann von einer vielgliederten Laibung eingefasst wird. Leider hat der Architekt — wenn nicht ein Späterer die Schuld trägt — dieser schönen Rosette durch die Ueberführung des äussersten Bogens der Laibung in 2 dünne auf einem schmalen Gesims aufgestellte Säulchen die einheitliche Wirkung genommen, indem er sie einseitig durch 2 rechte Winkel einfassen lässt, und den Kreis unter einen Halbkreis stellt. Das Giebfeld, womit der Mittelschiffbau abschliesst, hat nun bereits ein spitzbogiges Fenster mit gothischem Mässwerk, wenn auch nicht mit gothischen Proportionen. — Zwei starke, stark vortretende, vielfach durch Wasserschläge abgetheilte Pfeiler begrenzen den Mittelschiffbau und haben wohl auch der Vorhalle mit zur Stütze gedient, die chedem vor dem Eingang stand.

Anfallender Weise hat an der Westseite nur das nördliche Seitenschiff einen besondern Eingang, rundbogig mit oberm Kleblattschluss und Säulen in der Laibung; darüber ein Rundbogenfenster mit Säuleneinfassung, endlich ein Rundfenster mit einem Fünfpass, und den Rundbogenfenster unterm Dachgesims. Anders die Vorderseite des südlichen Seitenschiffs, deren Rundbogenfenster tiefer steht, und die an der Stelle des Rundfensters ein kleines Rundbogenfenster hat. Eine weitere Verschiedenheit ist der an ihr vortretende starke Pfeiler, der an der nordwestlichen Ecke ganz fehlt.

ST. GUDULA IN BRÜSSEL.

Hierzu eine Bildtafel.

Herrlich erhebt sich auf einem Hügel in der Altstadt Brüssel die majestätische Kathedrale der h. Gudula, eines der grossartigsten Denkmale deutsch-mittelalterlicher Baukunst.

Schon im 11. Jahrhundert hatte der Graf Lambert an dieser Stelle eine Kirche zu bauen begonnen, war aber 1015 durch den Tod auf dem Schlachtfeld von Florennes am Ives von seinem Unternehmen abgerufen worden. Sein Sohn, Lambert Balderich führte den Bau zu Ende, so dass der Bischof von Cambrai ihn am 16. Nov. 1047 einweihen konnte. Es ist nicht bekannt, ob dieser Bau zu Grunde gegangen, oder den Bedürfnissen der erweiterten Stadt nicht mehr genügte: im Jahre 1226 unter Herzog Heinrich I., dem Streitbaren, wurde der Neubau begonnen, der noch gegenwärtig steht, und dessen Ostseite im Jahre 1273 unter Herzog Johann dem Siegreichen nahezu vollendet war, nehmlich der Chor, das südliche Querschiff und die Aussenseite des nördlichen. — Im 14. Jahrhundert wurde das Mittelschiff bis an die Fenster und das südliche Seitenschiff; im 15. Jahrhundert Fenster und Gewölbe des Mittelschiffs, und das nördliche Seitenschiff aufgeführt und das nördliche Querschiff vollendet; dazu die Westseite mit den Thürmen begonnen. Die Portale der Westseite sind vom Jahre 1500.

Als Baumeister bis dahin werden genannt: Gilles Goës, Hendrik de Mol, gen. Coomann, Jan van Ruysbroeck, Jan van der Eyken. 1534—1539 bante Peter van Wyenhoven die Capelle des H. Sacraments; 1649—1653 ist die Capelle der H. Jungfrau erbaut worden, und zwar, ebenso wie die vorhergenannte noch im Styl der Gothik; aber 1679 wurde in Roccoco die Capelle der H. Magdalena hinzugefügt, nebst einigen andern Anbauten. Lange Zeit blieb die Westseite unvollendet. Als die Thürme zwei Stockwerke hatten, setzte man pyramidale Nothdächer auf und stellte eine dritte Pyramide dazwischen. Eine weitgehende Restauration wurde 1839—1852 durch den Architekten T. F. Suys bewerkstelligt.

Die Kirche der H. Gudula ist nicht nur hoch gelegen, sondern hat auch, was den Vortheil dieser Lage ganz ausserordentlich steigert, mächtige Substructionen, und an der Westseite eine breite Treppe von 30 und mehr Stufen, die zu beiden Seiten noch in Nebentritten ausgeht.

Vier Pilaster, von denen die beiden äussersten von grosser Mächtigkeit sind, zeigen die Eintheilung der Kirche in drei Schiffe an, zu denen die drei Portale zwischen den Pilastern führen. Die Portale sind spitzbogig und haben horizontal abgeschlossene Eingänge mit abgerundeten Ecken (nach Art der spätesten Gothik), sehr überhöhte Thürfelder und sehr

winklige Giebel. Die Rundstäbe der Laibung gehen ohne Unterbrechung durch Capitale in die Spitzbogen und Giebel über, jedoch nicht ohne bemerkbare Bezeichnung des Endes ihrer perpendicularen Richtung. Das Hauptportal ist durch einen Mittelpfeiler in zwei Eingänge getheilt. Die Thürfelder sind mit Statuen unter Baldachinen besetzt, die zum Theil der neuesten Zeit angehören. Am mittleren Giebel bilden Krabben und eine Kreuzblume die Verzierung, an den Giebeln der Nebenthüren ist dafür ein rundbogiger Kamm angebracht, wie die Gothik ihn eigentlich nicht kennt.

Hinter jedem Portalgiebel scheint ein Fenster durch, das sich an den Nebeportalen nur mit dem spitzbogigen Abschluss erhebt, über dem Mittelportal aber in der ganzen Höhe des Mittelschiffs den Raum zwischen den beiden mittlern Pilastern einnimmt. Das Mässwerk des Fensters verräth einen sehr späten Ursprung, und eine grosse Vernachlässigung der gothischen Formen. Die Flächen der Pilaster sind durch gothisches Blendmässwerk und durch einzelne Nischen mit Statuen belebt. Ueber dem grossen Mittelfenster zieht sich ein Rundbogenfries hin, auf dessen Gesims der Giebel, die Vorderseite des Mittelschiffes aufsitzt. Auch dieser Giebel ist in der Weise der Pilaster grossentheils mit Blendmässwerk und Nischen, darin Statuen stehen, ausgefüllt. Die Lessinen dieses Mässwerks durchschneiden die Giebelschenkel und enden darüber in Fialen, in der Mitte aber in einem kleinen Thürmchen mit Fialen, und einer schlanken Pyramide. Die Giebelschenkel würden in voller Verlängerung zum Schluss des Dreiecks auf die Umfassungsmauer des Mittelschiffs treffen; sie werden aber in beträchtlicher Höhe darüber von den Pfeilern der Thürme aufgenommen zu wechselstetiger Verstärkung.

Thürme.

Die Thürme haben über dem Erdgeschoss, dessen Pfeiler drei Abtheilungen andeuten, drei grosse hohe Stockwerke. Im untersten derselben ist an jeder freien Seite ein grosses Spitzbogenfenster; in jedem der folgenden Stockwerke stehen immer zwei schmale, hohe Fenster neben einander; die Fenster des obersten Stockwerks sind mit Giebeln verziert und sind überhaupt reicher ausgestattet. Beide Thürme schliessen mit einer von einer durchbrochenen Mauerkrone umgebenen Plattform ohne Pyramide ab. Dieses Merkmal deutet auf einen nähern Zusammenhang mit der französischen, selbst mit der englischen Gothik, in welcher die stumpfen Thürme mit der Mauerkrone vorherrschend sind; während das grosse spitzbogige Fenster des Mittelschiffs mehr der deutschen Gothik entspricht.

Innere.

Der Eindruck des Innern ist durch die Mannichfaltigkeit der Formen mehr malerisch als architektonisch, aber ernst und feierlich. Die Kirche hat drei Schiffe, ein Transept und um den Chor einen Capellenkranz. Mittelschiff und Seitenschiffe sind durch starke runde Säulen getrennt, die runde Basen von Wulst und Hohlkehle und an der Stelle des Capitäls nur einen Blätterkranz haben. Die vier Säulen der Kreuzung sind beträchtlich stärker als die des Langhauses; die Gewölpträger laufen nur bis unter den Blätterkranz herunter, so dass die Säulenform ihre einfache Rundung behält. Dagegen sind an den Säulen die colossalen Statuen der Apostel zum Theil noch von 1499, zum Theil von Quesnoy um 1600 angebracht, die die mächtige Wirkung der Säulen eher erhöhen als beeinträchtigen.

Ueber den spitzbogigen Arkaden des Mittelschliffes zieht sich eine Galerie hin, die zwar auch spitzbogig ist, aber nicht die diesem Style eigenen zierlichen Zwergsäulen hat. Auch sind die Arkaden unter sich verschieden, so dass sie verschiedenen Bauperioden anzugehören scheinen. Die Mittelschiffwand über der Galerie hat eine den Arkaden entsprechende Anzahl Fenster, dergleichen die Umfassungsmauer der Seitenschiffe. Keines derselben zeichnet sich architektonisch aus, dagegen bringen sie durch ihre Glasmalereien einen tief feierlichen und doch heitern Eindruck hervor.

Die Pfeiler des Chorumgangs sind gegliedert; hier ist noch mehrfach, wie in der obern Galerie, der Rundbogen angewendet; ja aussen herrscht er vor und eine Attika, mit Lilien bekränzt, ruht auf dem Gesims, das aber statt des üblichen romanischen Bogensimses Balkenköpfe unter sich hat. Man erinnert sich, dass der Bau dieses Theils der Kirche im 1226 begonnen worden und wird sich daraus erklären, dass er in seinen Formen das Gepräge des Uebergangsstyles trägt und allmählich im Fortschreiten des Baues gegen das Transept hin in die Gothik übergeht. — Die schönen Glasgemalde der Chorfenster sind vom Ende des 15. Jahrhunderts und enthalten Bezielungen auf das Haus Habsburg, insonderheit auf Maximilian I. Die Capelle des h. Sacramentes, obschon zu Anfang des 16. Jahrhunderts gebaut, ist noch in gothischem Styl gehalten; freilich mit wenig glücklichem Erfolg, da er bereits missverstanden und längst ausgeirrt war; und ist ausserdem von der nachfolgenden Zeit mit den Gaben des Roccoco in üppiger Freigebigkeit ausgestattet. Im J. 1849 aber wurde hier ein Tabernakel in Eichenholz, geschmückt von den Brüdern Goyers aus Löwen, aufgestellt, an dem man erkennt, dass man die verloren gegangene, für todt gehaltene Sprache der Gothik in unsrer Zeit auch in Belgien wieder trefflich versteht. Die Hauptzierde dieser Capelle, und ein Hauptschmuck der Kathedrale überhaupt sind die gemalten Glasfenster nach den Zeichnungen des Bernhard von Orley ausgeführt von Jan Haek; Verherrlichungen der Fürsten des Hauses Habsburg, die hier und im Transept mit ihren Schutzpatronen abgebildet sind. Von besondrer Schönheit sind die Ornamente in Renaissance. Das nehmlich-zugefügte bunte Fenster ist von Capronnier aus Brüssel. Einzelne treffliche Statuen in dieser Capelle unter Baldachinen sind vom J. 1534.

Capelle des
Sacramentes.

Die gegenüberliegende Capelle der H. Jungfrau aus dem 17. Jahrhundert trägt — bis sogar auf die Glasfenster die ebenso matt in der Farbe, als schwach in Composition und Zeichnung sind — durchgehends das Gepräge der geschwundenen Kunstkraft. Sie enthalten die Bildnissgestalten von Kaiser Ferdinand III. 1656, seinem Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm, Erzherzog Albrecht und seiner Gemahlin Isabella 1663, und Kaiser Leopold I. 1658.

Capelle der
H. Jungfrau.

Inzwischen hat die belgische Kunst vergangener Jahre die Fähigkeit bewiesen, die Geschmacklosigkeiten die in der Magdalenen-capelle sich breit gemacht, noch reichlich zu übertreffen, und zwar durch die Kanzel im Mittelschiff. Diese, ein Werk des Bildhauers Peter Verbruggen vom Jahr 1699, war für die Jesuiten in Löwen gefertigt. Nach Aufhebung dieses Ordens im J. 1773 wurde sie nach Brüssel transportiert und hier noch mit einigen Affen, Papageien und andern Thieren vermerkt. Sie stellt nehmlich das Paradies

Kanzel.

vor und sieht aus wie eine Partie aus einem zoologischen Garten, wo allerhand Gethier in Lebensgrösse krencht und fleucht und aus welchem zwei Menschen, Mann und Frau, in sehr primitivem Costume, von einem Engel ziemlich unsanft ausgewiesen werden, während Gevatter Tod mit grinsender Freundlichkeit sie aufzunehmen sich bereit zeigt.

Solchen Verirrungen ist die neue Zeit nicht mehr ausgesetzt. Sind schon die Glasgemälde nach den Zeichnungen von Navez aus dem Leben Christi (1841) ein Zeugniß neuer guter wenn auch noch nicht ganz klarer Bestrebungen; so steht in dem Denkmal des Grafen Friedrich von Merode von Geefs, der 1830 im Kampfe für die Befreiung seines Vaterlandes gefallen, und das in der Capelle der h. Jungfrau aufgestellt ist, ein Werk vor uns, das uns sagt, dass die Kunst des Bildhauers wieder von einfach wahrer Empfindung beseelt, zu Sinn und Herzen sprechen will und sprechen kann.

Ich habe mich darauf beschränkt die Hauptansicht der Kirche zu geben, da die Seitenansichten bei weitem weniger charakteristisch sind, die Ostseite aber so verbaut ist, dass man nirgend einen Standpunkt findet zur Ansicht.

DAS MÜNSTER IN BERN

Hiezu zwei Bildtafeln. *)

Bern bewahrt manche werthvolle Schätze deutscher Kunst. Zu denjenigen, die nicht wie die Zelteppiche Karls des Kühnen in Kisten verpackt und den kunstdarstigen Augen entzogen werden können, gehört sein Münster, zu welchem man sich freilich, wenn man einem Fremden oder Reisenden gleich sieht, den Eintritt, wenn es auch offen und menschen-erfüllt ist, vom lauernden Küster und seiner Frau erkaufen muss, nach Schweizer Brauch, wo Wasserfälle und Sonnenaufgänge, Lawinenstürze und Gletscherfelder zu den zintragenden Capitalien gehören.

Das Münster zu Bern ist eine dreischiffige, gothische Kirche, die durch Hereinziehung der Strebpfeiler in das Innere gewissermaßen fünf Schiffe erhalten, indem eine Reihe Capellen an jedes der beiden Seitenschiffe sich anschliesst. Zweimal sechs Pfeiler scheiden das Mittelschiff von den Abseiten, die im rechten Winkel ausgehen, während der Chor mit fünf Seiten eines Achtecks abgeschlossen ist. Der Chor ist mit Schranken umgeben, die bis ans dritte Feld des Langhauses gehen, wo sie ehemals mit einem Letzner verbunden waren, den zwar unsere Bildtafel I. noch zeigt, der aber in Wirklichkeit nicht mehr vorhanden. Bis dahin reichen auch die Seitencapellen des Langhauses, so dass noch zwei Felder der Abseiten ohne solche Capellen sind. An der Westseite wird das Langhaus durch eine Vorhalle verlängert, deren mittlere Abtheilung auf vier Riesenpfeilern den einzigen, hohen Thurm der Kirche trägt.

Die Pfeiler sind sämtlich aus dem abgestumpften, in die Diagonale gestellten Quadrat construiert, von schlanken Verhältnissen und ausdrucksvollen Gliederungen, mit einfach schöner Ornamentik, und tragen spitzbogige Arcaden und Gewölbe von überraschend reiner und mannichfaltiger Zeichnung. Bei aller Einfachheit macht das Innere der Kirche einen architektonisch im hohen Grade befriedigenden Eindruck.

Unsre zweite Bildtafel zeigt die Westseite der Kirche mit dem leider! nicht vollendeten Thurm. Zwischen den vier stark vortretenden Pfeilern, von denen die beiden mittlern die Eckpfeiler ums Doppelte übertreffen, und durch welche die Eintheilung des Langhauses in drei Schiffe (mit Einschluss der Seitencapellen) bezeichnet ist, stehen drei grosse reichgegliederte, spitzbogige Portale. Ueber ihnen zieht sich eine Galerie mit durchbrochenem gothischen Mässwerk hin und bezeichnet den Abschluss des Erdgeschosses, sowie die Dachlinien über ihnen die Höhe der Seitenschiffe.

*) Die Pläne verdanke ich der Gefälligkeit der städtischen Baubehörde in Bern. Leider fehlten die Mässe.
E. FISCHER'S Denkmale der deutschen Kunst. X. Bernstadt.

1910-1911

21-1911

1911

1911-1912

1912-1913

1913-1914

1914-1915

1915-1916

1916-1917

1917-1918

1918-1919

1919-1920

1920-1921

1921-1922

1922-1923

1923-1924

1924-1925

1925-1926

1926-1927

1927-1928

1928-1929

1929-1930

1930-1931

1931-1932

1932-1933

1933-1934

1934-1935

1935-1936

1936-1937

1937-1938

1938-1939

1939-1940

1940-1941

1941-1942

1942-1943

1943-1944

1944-1945

1945-1946

1946-1947

1947-1948

1948-1949

1949-1950

1950-1951

1951-1952

1952-1953

1953-1954

1954-1955

1955-1956

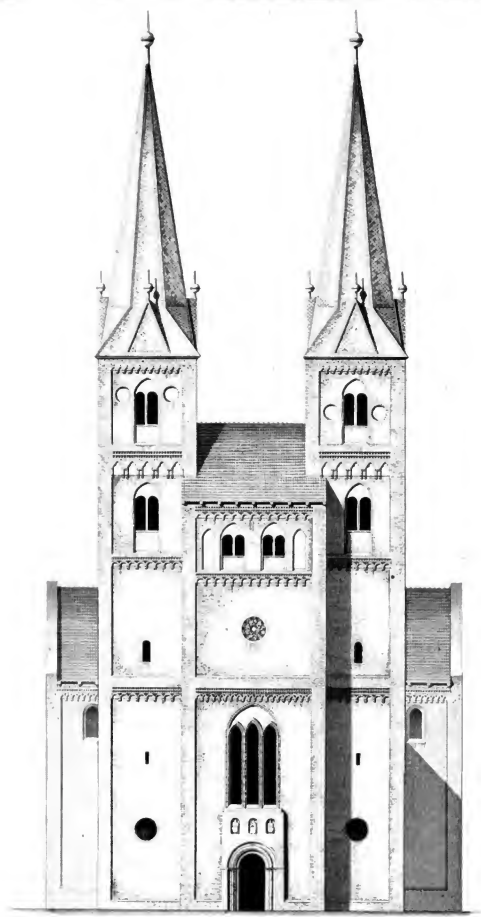
1956-1957

1957-1958

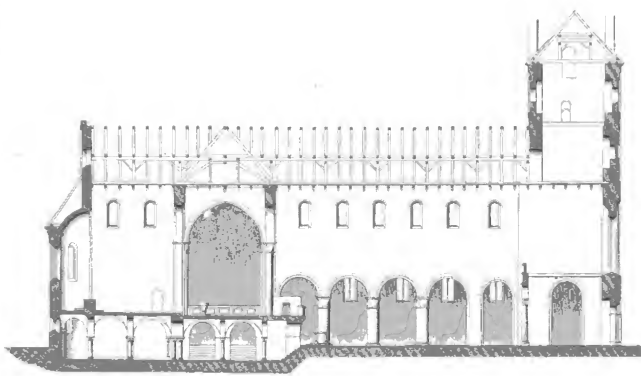
1958-1959

1959-1960

1960-1961

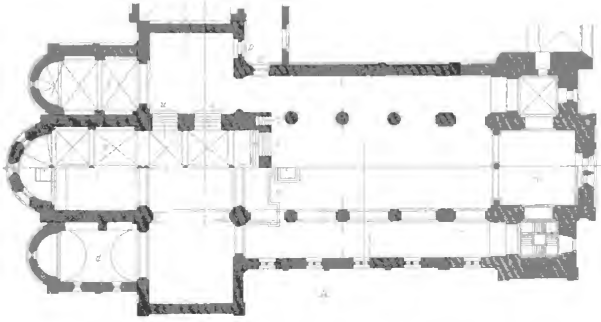


FACE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGOGNE



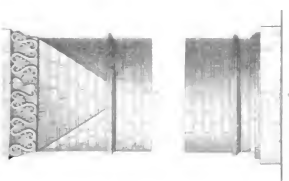
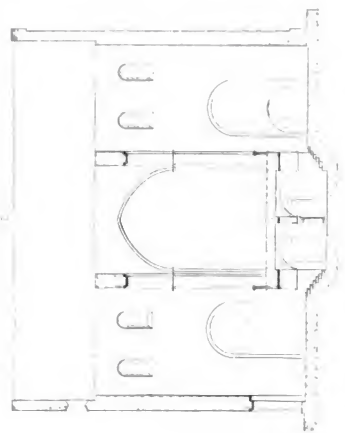
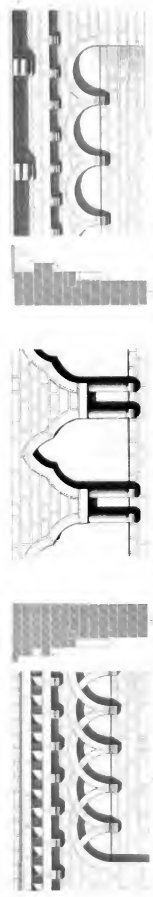
B

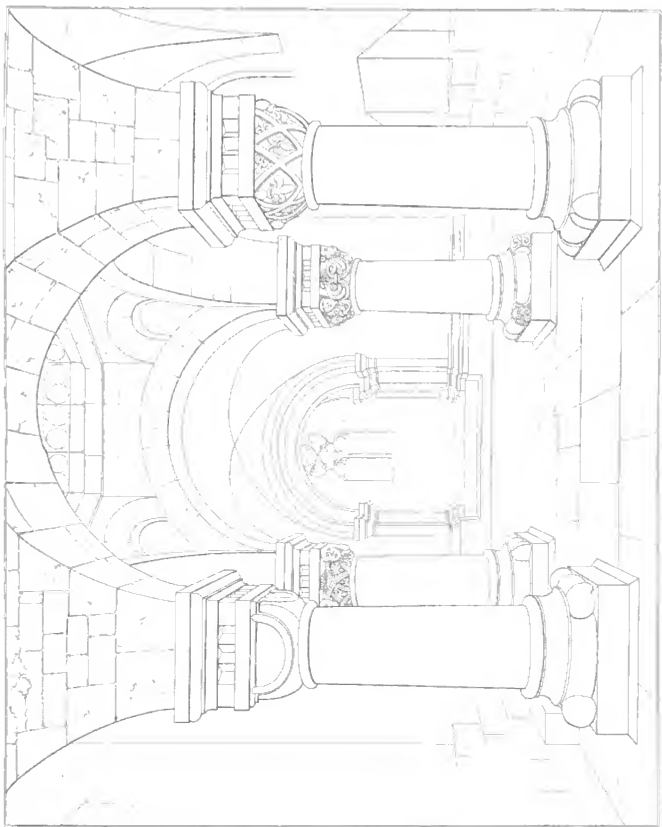
0 10 20 30 40 50 60 70 80 F



0 10 20 30 40 50 60 70 80 F

DRUCK VERLAGS ANSTALT VON J. NEUBAUER
 1842





PL. 3. INTERIOR OF THE TEMPLE OF APOLLO AT PHIGALIA.

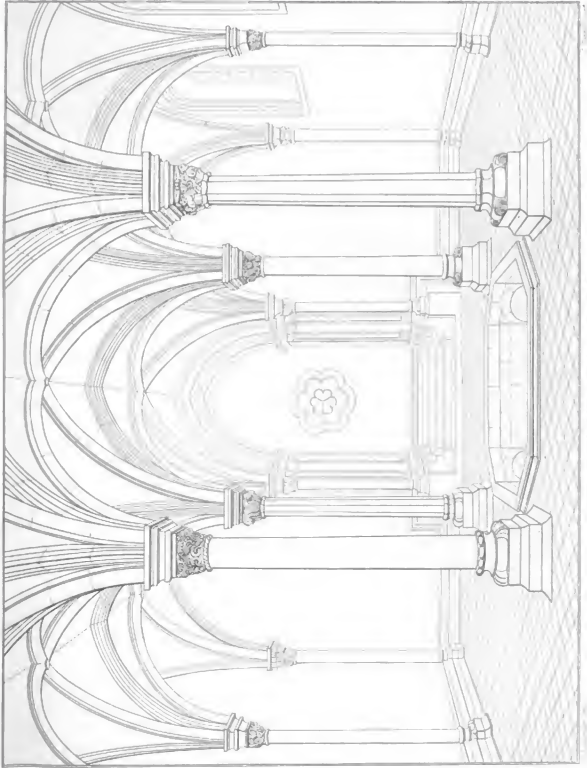
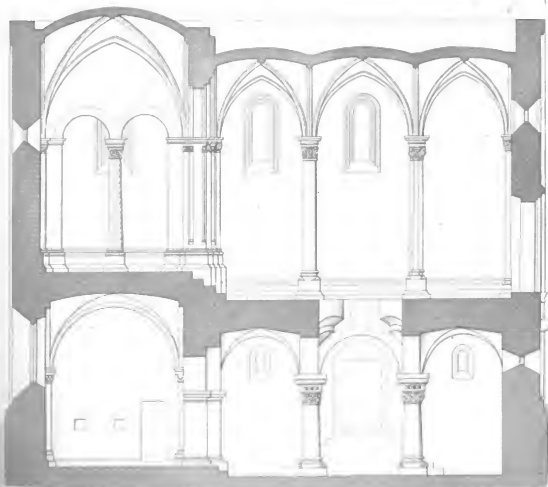
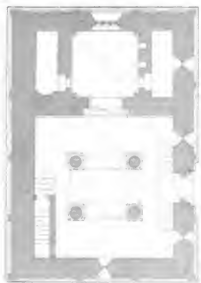
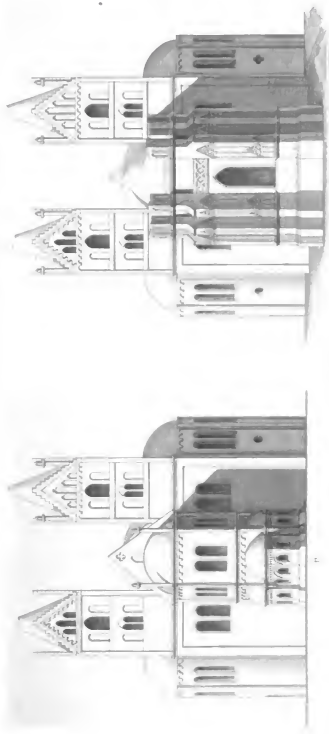
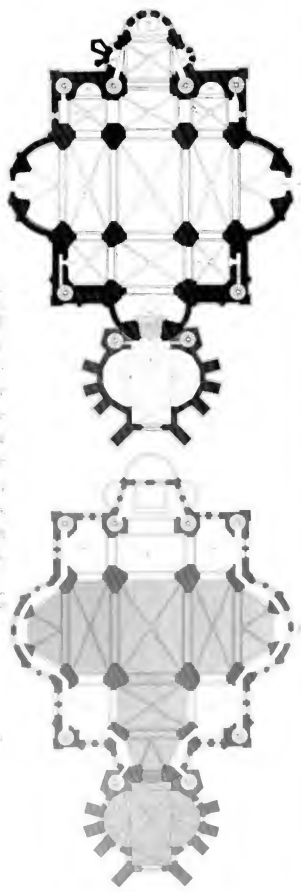


Fig. 10. — THE GOTHIC CHURCH OF ST. MARTIN, TOURS.

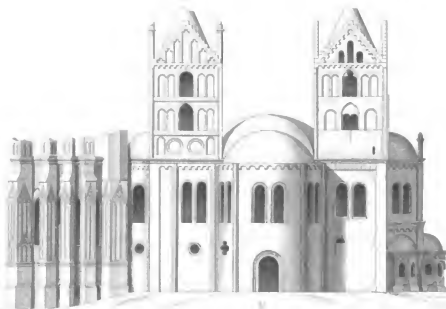
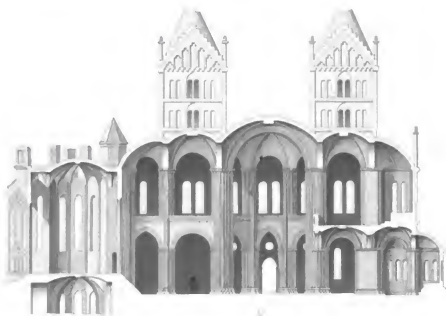




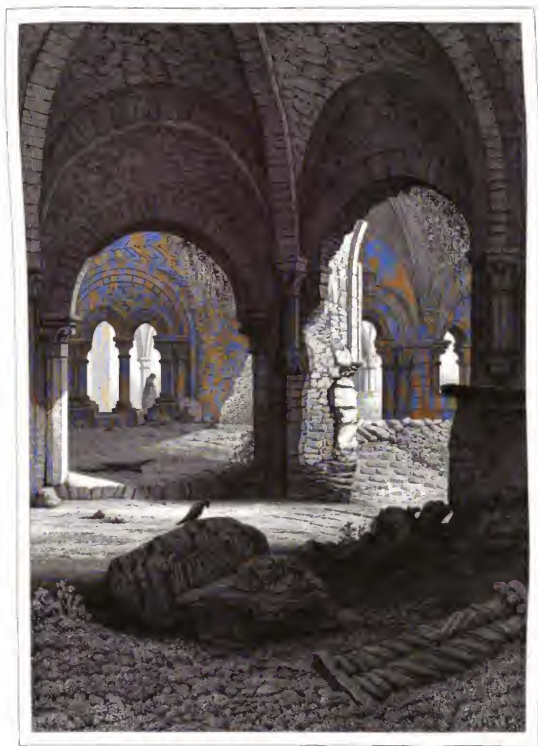
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



S. MARCANTONIO A. TP. S. SM. HAUNTINGER SETICE 179 180



1. WESTWING OF THE CHURCH OF ST. MARTIN IN BRISTOL



THE INTERIOR OF THE CATHEDRAL OF BOURG

1848

1849

1850

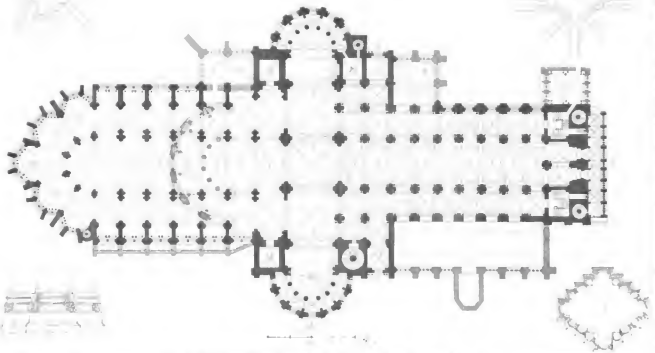
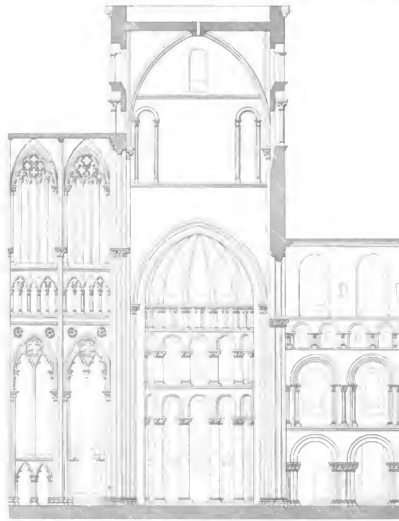
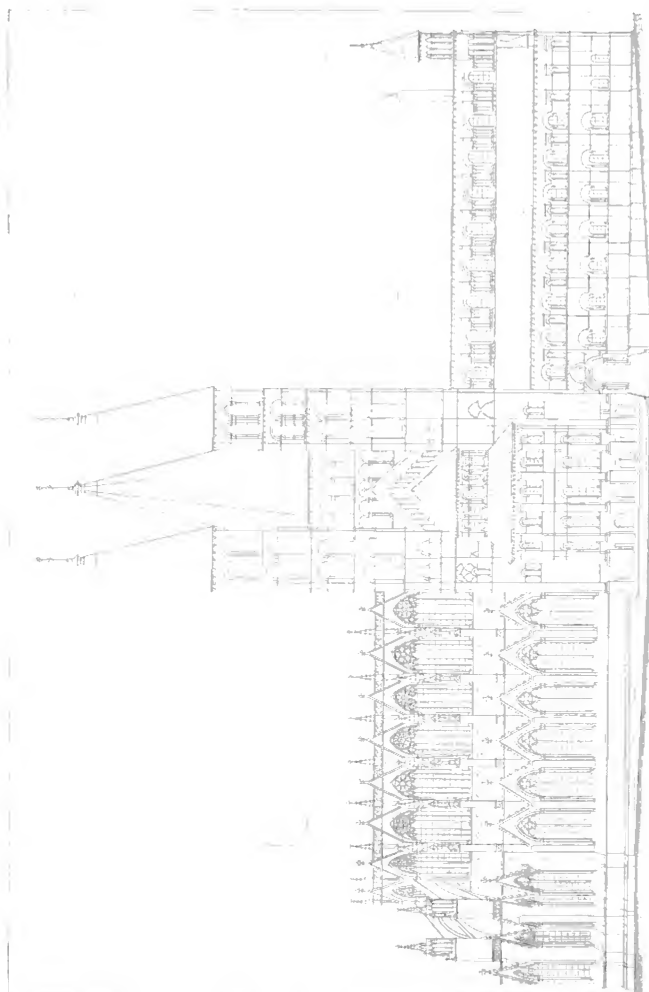
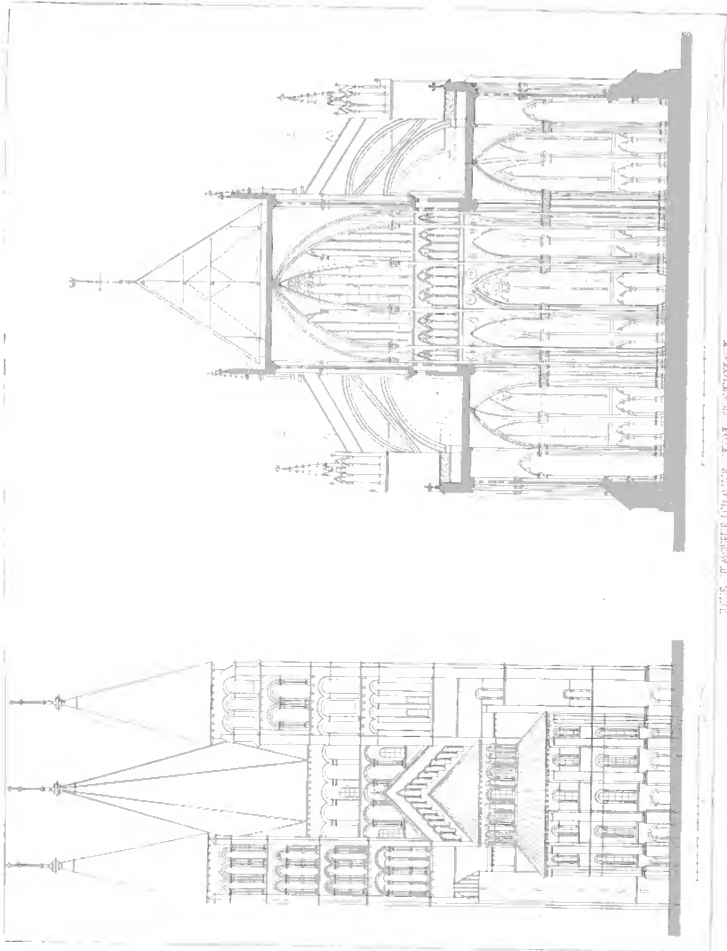


Fig. 1. Cathedral of St. Peter and St. Paul, Rome.

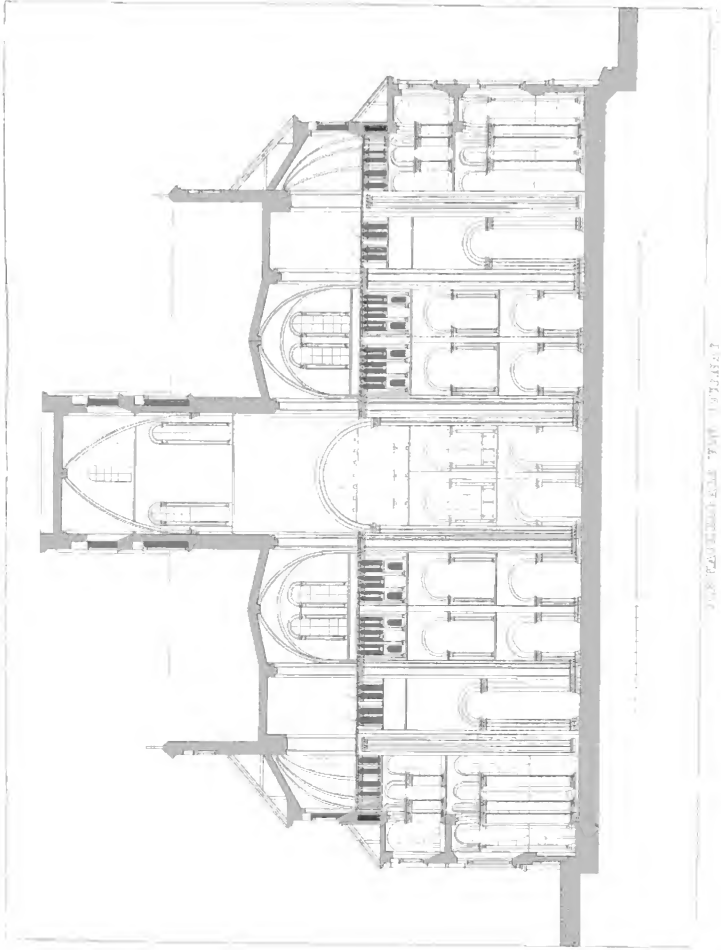


THE GREAT CHURCH OF ST. MARK'S

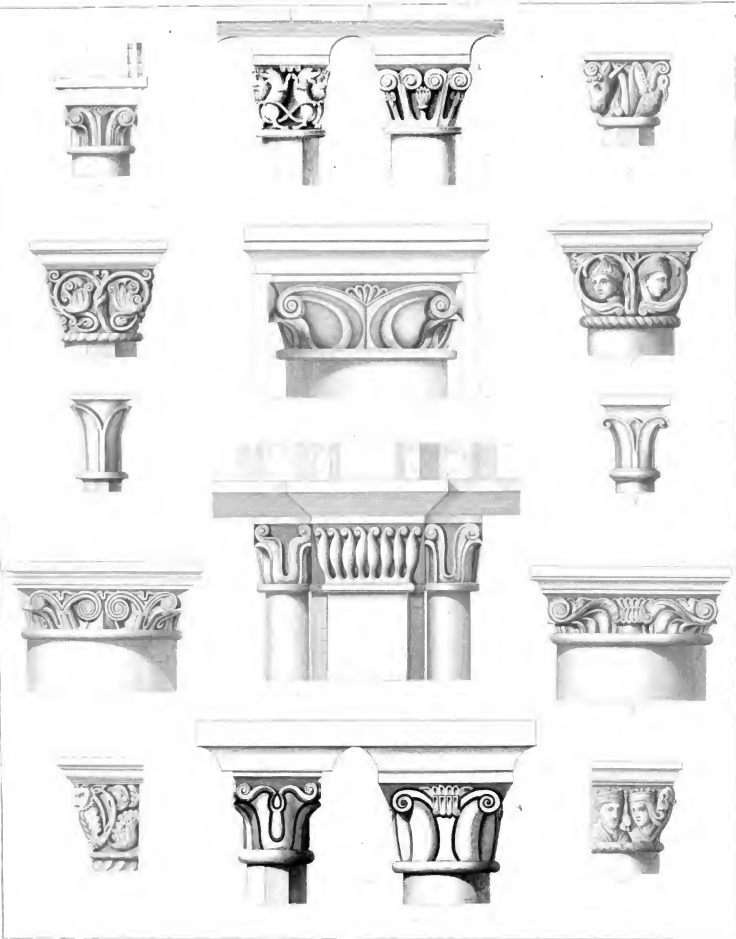


THE TRANVERSE AND LONGITUDINAL SECTIONS





PLAN OF THE CATHEDRAL OF BOURG



DIE KAPITELFORMEN VON TRURWAY

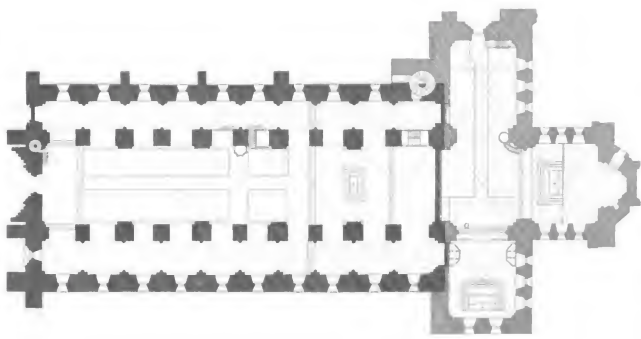


THE WESTWIND TOWER

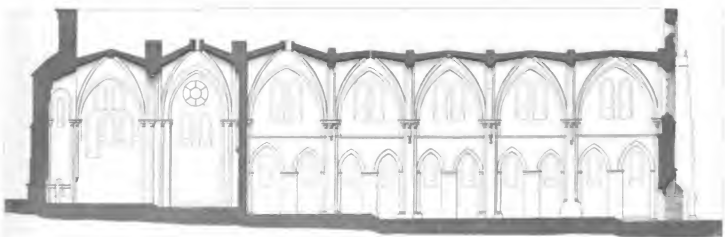
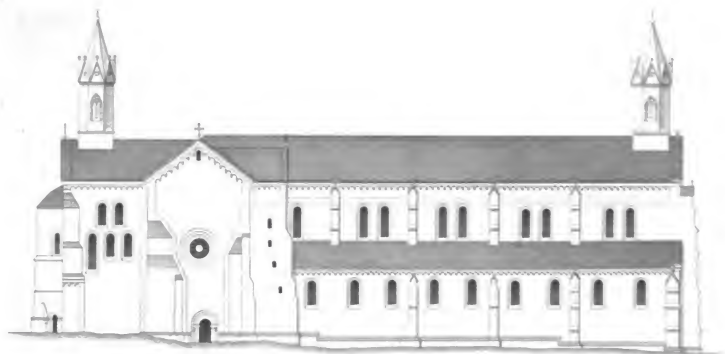


ST. MARY'S CHURCH IN BRNO

1891



PLANO DE LA CATEDRAL DE SAN JUAN DE LOS RIOS DE BURGOS



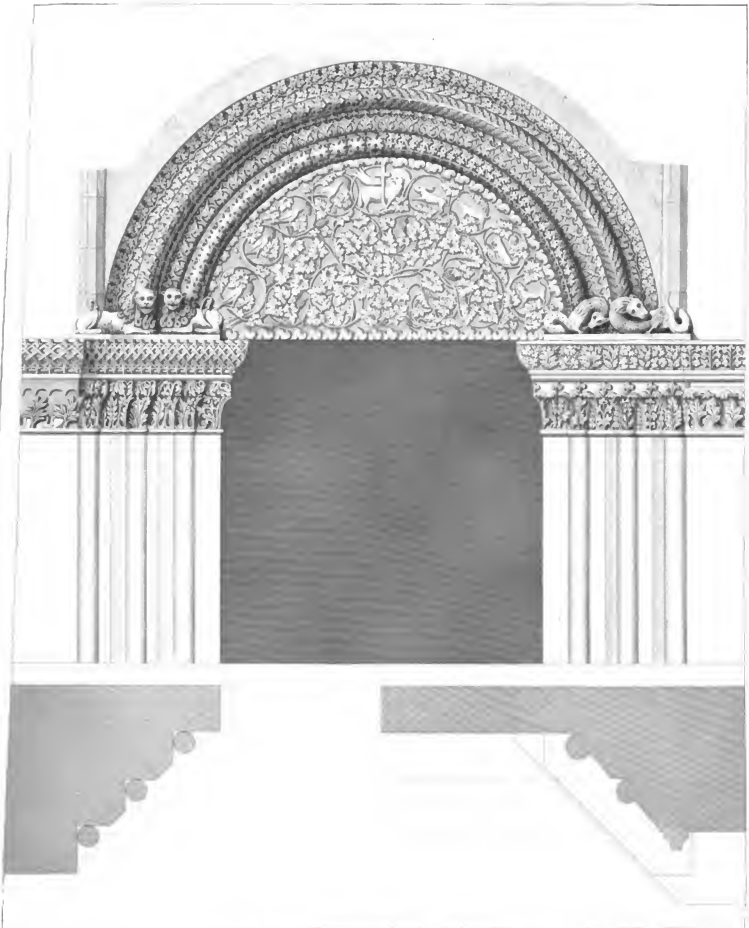
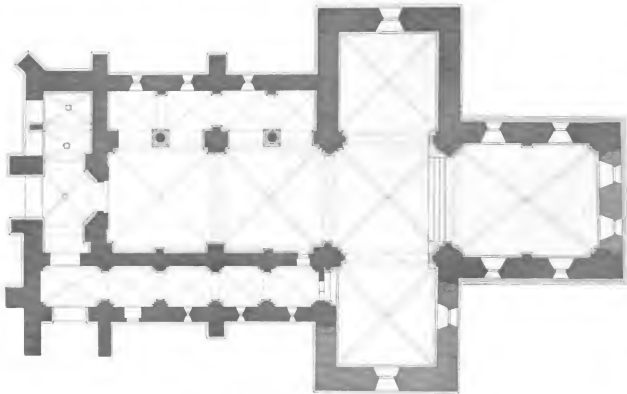
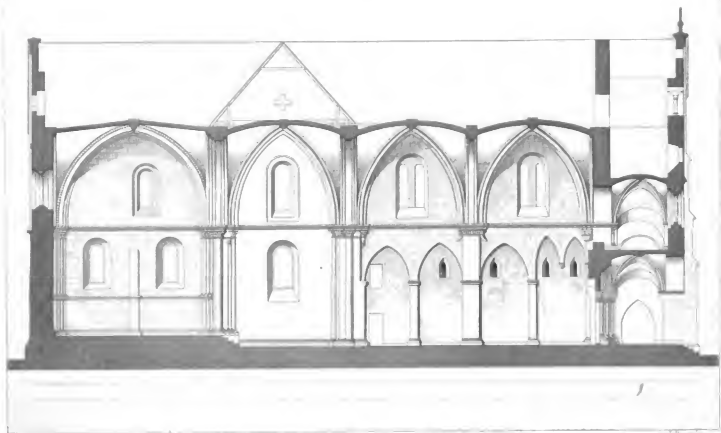
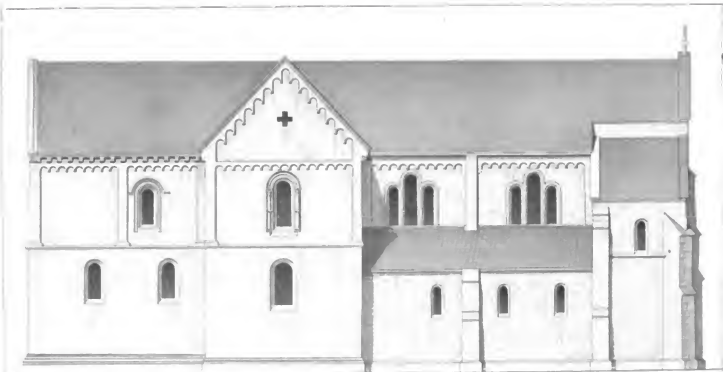
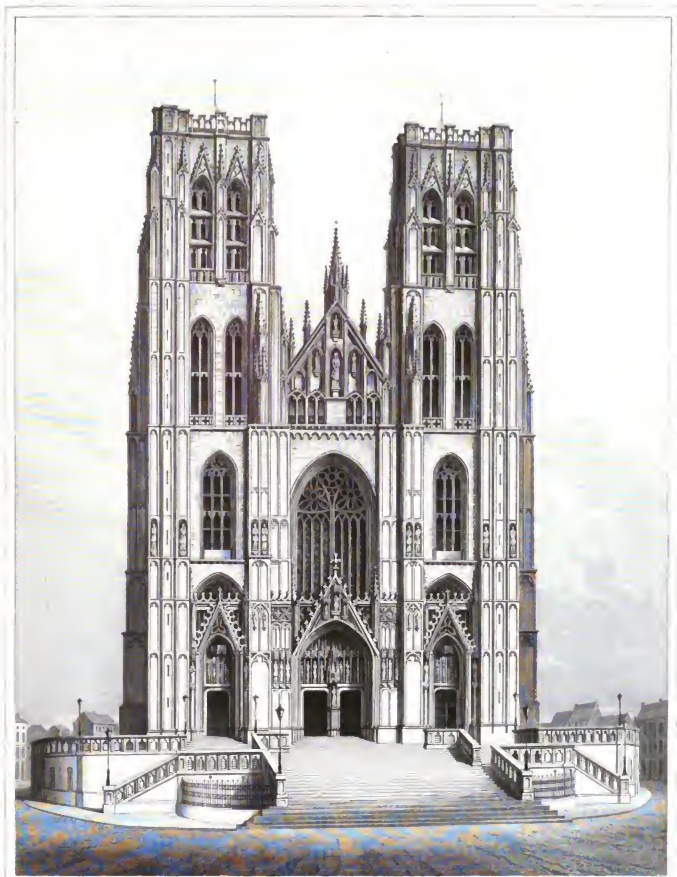


FIG. 1. ARCHWAY OF THE TEMPLE OF APOLLO AT DIDYMA.

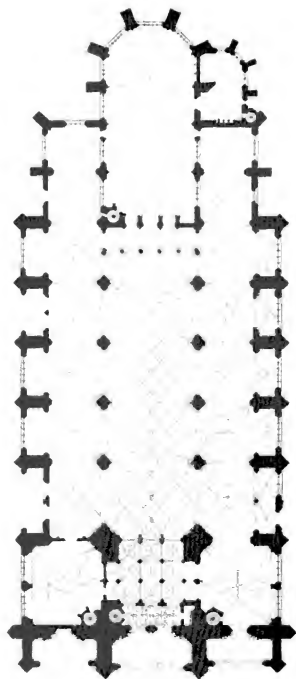




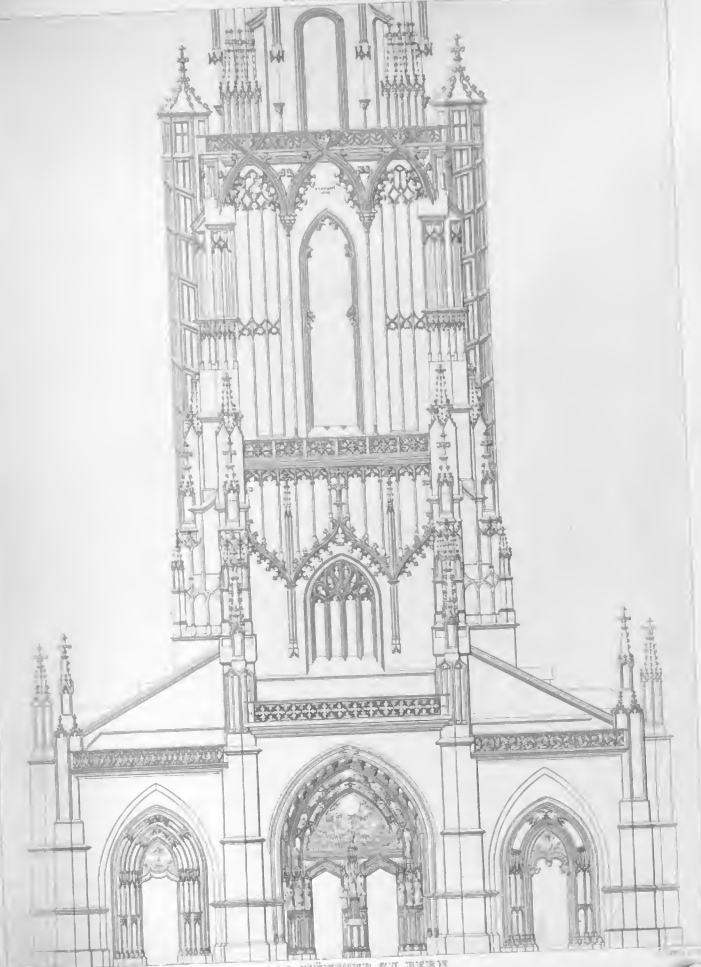
THESE TWO DRAWINGS ARE BY THE ARCHITECT



WESTWERK DER KATHEDRAL VON BRNO



PLAN OF BAZILICA OF ST VINCENT



Das Münster zu Bern
1191-1502.

ZWEITE ABTHEILUNG.

B I L D N E R E I .

DAS GOLDENE ANTEPENDIUM

KAISER HEINRICHS II.

3 F. 9 Z. hoch, 5 F. 6 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Im Musée Cluny zu Paris steht unter den seltenen Kunstdenkmälern des französischen Mittelalters eine grosse Tafel von geschlagenem Golde, bezeichnet als die goldne Altartafel des deutschen Kaisers Heinrichs II. Es gewährt nicht gerade Freude, dem Werk hier zu begegnen, wenn man auf die Wege sieht, auf denen es an seine jetzige Stelle gekommen.

Seine Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte ist einleuchtend, indem sein Ursprung vollkommen beglaubigt ist und wir damit einen neuen Beleg für die grosse und weitentwickelte deutsche Kunstthätigkeit zu Anfang des 11. Jahrhunderts besitzen.

Das goldne Antependium Kaiser Heinrichs II. war bis zum Jahr 1834 im Besitz des Münsters von Basel, als dessen Gründer der Kaiser und seine Gemahlin Kunigunde verehrt werden. Zu den vielen heilig gehaltenen und kostbaren Geschenken, womit das fromme fürstliche Ehepaar die Einweihung der Kirche im Jahre 1019 verherrlichte, gehörte auch die goldne Bekleidung des Hauptaltars, ein Werk, das allein 400 Loth fein gemünztes Goldes wiegt. Sie wurde Jahrhunderte lang in Ehren gehalten; nur an hohen Festtagen den Blicken der Gläubigen gezeigt und selbst dann, als man anfang, Handel zu treiben mit den Kirchenschätzen, unberührt gelassen; wohl aber in festem unabhäbren Verschluss gehalten, so dass sie seit 1529 ziemlich unsichtbar geblieben sein mag. Die Revolution im Canton Basel 1834 endete mit einem Frieden, demzufolge mit anderem Besitzthum auch die Kirchenschätze zwischen Basel-Stadt und Basel-Land getheilt werden mussten. Das goldne Antependium kam durchs Loos in die Hände von Basel-Land und ward von der Regierung des neugegründeten Cantons öffentlich für den Meistbietenden ausgeschrieben. Es war die grösste Gefahr, dass es um den Goldwerth in die Hand eines Tröllers und von diesem in den Schmelzofen kam. Da war kein deutscher Fürst, der das Kleinod für Deutschland gerettet hätte, kein Vorstand einer Kunstsammlung, der seine Regierung zur Erwerbung desselben bestimmen konnte: ein französischer Unterhändler überbot den Trödler und brachte es in das Hôtel Cluny in Paris, wo wir es jetzt aufzusuchen haben.

Die Hauptfläche der Tafel wird durch 6 Halbsäulen in 5 flache, mit Rundbogen überspannte Nischen getheilt, in denen heilige Gestalten in halberhobener Arbeit angebracht sind: unter dem mittlern, höhern Bogen Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Weltkugel; zu seinen Füssen demüthig knieend das kaiserliche Paar, Heinrich und Kunigunde, im Bogen die Inschrift: Rex Regum et Dns. Domin. An. IX; — zu seiner Rechten der Erzengel Michael, in der Linken die Lanze, in der Rechten eine Scheibe mit einem Kreuz; — zur Linken der Erzengel Gabriel mit einem Stab, und daneben der Erzengel Raphael, eben-

falls mit einem Stab, — dann unter dem äussersten Bogen links ein Mönch mit Evangelium und Bischofsstab und der Ueberschrift S. Benedictus Abs. Für diese Zusammenstellung gibt die Ueberlieferung folgende Erklärung. Kaiser Heinrich litt viel von heftigen Steinschmerzen und hatte die Hilfe vieler Aerzte vergeblich in Anspruch genommen, als er diese endlich bei dem Heiland aller Leiden, bei Christus, suchte und den von ihm besonders hochgehaltenen Abt von Monte Casino, den H. Benedictus um seine Fürsprache anging, und ihm im Fall der Genesung ein kostbares Weibgeschenk gelobte. Das war nicht vergebens. Der Heilige, erschien ihm im Traume und legte den Stein, die Ursache seiner Krankheit, in seine Hand. Er war genesen und das goldne Antependium des Hochaltars im Münster zu Basel wurde die Lösung des Gelübes wie das Denkmal von dem mächtigen Einfluss des angerufenen Heiligen. Wie legendenhaft auch die Erzählung klingt, sie erhält einigermässen Bestätigung durch die Inschrift der Tafel, die in vertieften römischen Uncialbuchstaben oben unter dem Gesims, unten über dem Sockel angebracht ist und lautet:

QVIS SICVT HEL FORTIS MEDICVS SOTER BENEDICTVS
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR VSIVS.*)

eine Inschrift, die neben der Doppelsinnigkeit des Wortes Benedictus noch das Besondere hat, dass der Name der nordischen Gottheit Hel, der Göttin schleichend verzehrender Krankheiten, zur Bezeichnung vom Leiden des Kaisers gebraucht, und dass das griechische Wort *oböia* als ein lateinisches im Vers verwendet wird.

Zwischen und über den Bogen sieht man vier kleine Medaillons von Blätterranken umgeben, mit weiblichen Brustbildern, die durch die Beischriften PRDE, ISTC, TMR und FRTI als die vier Cardinaltugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit bezeichnet sind. Aehnlich geformte Blätterranken mit Laub und Blumen und allerhand Thieren bedecken die Frieze, den Boden, die Eckfelder, das Gesims und den Sockel, dem Styl des antiken Mäanders nachgebildet.

Der Antike ungleich ferner stehen die Halbsäulen mit ihrem verzierten Würfel an der Plinthe, mit der sehr verunstalteten attischen Basis, dem Ring in der Mitte der Säule, und dem Würfelcapital, sowie den formlosen, ungliederten Halbkreisbogen.

Der Styl der Figuren, sogar die Art der Heiligenscheine, lässt an byzantinische Vorbilder glauben; aber die auf das Verständniss und den Ausdruck der Form gerichtete Ausführung, schliesst eine byzantinische Künstlerhand aus und setzt die Tafel vielmehr in die Reihe jener Werke, welche aus der unter dem Schutze Kaiser Heinrichs in Bamberg thätigen Bildhauerschule hervorgegangen.

Das Jahr der Entstehung der Tafel lässt sich mit grösster Bestimmtheit nicht angeben. Das „AN. IX.“ über Christus könnte auf das neunte Regierungs-Jahr des Kaisers (also auf 1011) gedeutet werden. Ausserdem wissen wir, dass das Münster 1019 in des Kaisers Gegenwart eingeweiht worden und dann schon mit dem Antependium beschenkt war.

*) Welcher Arzt und gesegnete Helfer ist so stark, als das schlechende Uebel?
Schenke milder Vermittler Deine Fürsorge den menschlichen Wesen!

DAS DENKMAL K. CARLS IV. IN PRAG VON E. I. HÄHNEL.

30 Fuss hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Wer die Geschichte des deutschen Reichs liest und erfährt, dem Kaiser Carl IV. sei ein Ehrendenkmal errichtet worden, wird leicht kopfschüttelnd die Frage aufwerfen: „Wie kommt der dazu?“ Ein Fürst, dessen ganzes Denken und Thun in der Vergrößerung seiner Hausmacht zu bestehen schien, der aber für seine Ländereien nicht einmal den Muth hatte, das Kriegsglück zu wagen, sondern lieber zu Bestechung und Betrügereien griff, oder Ehecontracte schloss; dem für seine selbststüchtigen Zwecke der Reichsfrieden gleichgültig war, so dass er sich nicht schente, sogar das Raulritterwesen zu unterstützen; der, von bigotten Aberglauben befangen, sich zum unterwürfigen Diener der Kirche gemacht und das einzige Werk, wofür Deutschland ihm hätte zu Dank verpflichtet sein können, weil es der herrschenden Anarchie entgegentrat, die goldne Bulle, nie in Vollzug gesetzl, ausser für die Paragraphen über das Hofceremoniell und über die den Kurfürsten — allerdings gegen ihm gewährte Vortheile — gemachten Concessionen.

Nun, Deutschland hat ihm auch kein Ehrendenkmal errichtet, sondern ein einzelnes Reichsland: sein Erbland, Böhmen; und Böhmen hat vollkommene Ursache gehabt, ihn als ruhmreichen Fürsten und Wohlthäter zu ehren. Er brachte eine klare und danernde Ordnung in die halbslavische, halb deutsche Monarchie und Civilisation in die grossentheils noch sehr rohen, czechischen Massen. Hier fehlte es ihm nicht an der notwendigen Energie, um die öffentliche Sicherheit aufrecht zu halten und die Ruhestörer mit Strenge zu Gehorsam und Frieden zu zwingen. Landwirthe, Kaufleute, Handwerker und Gelehrte zog er aus Deutschland nach Böhmen und veranlasste Urbarmachung von Wäldern und Einöden. Er berief Künstler aus Deutschland und Italien und gründete eine Kunstschule, die einen Ehrenplatz in der Geschichte einnimmt, und von der im Dom zu Prag wie auf Schloss Carlstein bei Prag und an manchen Orten ausserdem achtungswerthe Zeugnisse erhalten sind. Die Stadt Prag selbst erfuhr vielfache Verschönerungen durch ihn; er baute die Neustadt, den Hradschin und die Brücke über die Moldau; er machte auch diesen Fluss schiffbar bis zur Elbe, und gründete ein Erzbisthum für Prag. Seine vorzüglichste That aber war, dass er 1348 in Prag eine Universität nach dem Muster der Pariser Hochschule errichtete. Und diess ist denn auch die Veranlassung zu dem Denkmal geworden, das ihm in Prag bei dem fünfihundertjährigen Jubiläum der Universität im J. 1848 auf dem Platze vor der Brücke in der Altstadt errichtet worden. Die Stadt beauftragte den Bildhauer Prof. Hähnel in Dresden mit Anfertigung des Modells und hat die Freude, unter den Ehrendenkmalen — an denen in unsern Tagen kaum ein Mangel ist — eines der schönsten erhalten zu haben, das deutsche Kunst und zwar in durchaus deutschem Geist geschaffen hat.

In richtiger Würdigung des Charakters von Carl hat der Künstler ihn nicht als deutschen Kaiser, sondern als König von Böhmen aufgefasst; nicht im Kaiserornat, mit den Reichsinsignien in der Hand, sondern im einfachen Waffenkleid, den Königsmantel über die Schultern geschlagen. Seine Haltung hat etwas Schwächliches und Weiches; nicht einmal freie Güte spricht aus dem suchend gesenkten Blick. In seiner Rechten hält er eine mit einem Siegel versehene Urkunde; es ist die Stiftungs-Urkunde der Universität.

Die Statue (12 F. hoch) ist von edlen und schönen Verhältnissen und gleich edel und schön sind die Formen und der Geschmack in der Anordnung der Bekleidung, stylvoll in der Zeichnung und bei aller Lebenswahrheit frei von jeder ängstlichen und ärmlichen Modellnachahmung. Sie ist von Burgschmiet in Nürnberg in Erz gegossen.

Das Piedestal (18 F. hoch), — mit Ausnahme des untern Sockels, der nebst der Stufe von blaugrauem sächsischen Granit ist — ganz in Erz gegossen, ist die erste und trefflich gelungene Anwendung der gothischen Bauformen für einen derartigen Zweck. Es ist ein überhöhter vierseitiger, an den Ecken abgestumpfter Würfel, mit einem niedrigen unter, und einem gleichmiedrigen über sich. Eine Nische an jeder Seite ist von Pilasterformen eingefasst, die sich in dem obern Würfel fortsetzen, und Blendmässwerk haben. Nach oben ist sie durch einen dreiseitigen Baldachin abgeschlossen, der von schlanken Säulen getragen wird, und aus durchbrochenen Giebeln zwischen Fialen zusammengesetzt ist. Auf einer vorstehenden, achtseitigen, reich profilierten, von einem achtseitigen mehrfach gegliederten Fusse getragenen Platte sitzen in den vier Nischen die Statuen der vier Facultäten: Theologie, zu ihrer Rechten Philosophie, zur Linken Medicin und dieser zur Linken die Jurisprudenz — vier Statuen in Composition, Anordnung, Bewegung, Form und Styl von so grosser Schönheit, dass nur wenige Werke der Neuzeit sich ihnen vergleichen lassen. Hähnel hat damit gezeigt, welchen Werth Allegorien für die Sculptur haben, aber auch in welch idealem Styl, in welcher Reinheit und Formenschönheit sie gehalten sein müssen, wenn sie auf Berechtigung Anspruch machen wollen.

Vor den abgekanteten Ecken stehen auf kleinen Säulen die Statuetten von Arnest von Pardubic, Erzbischof von Prag; Cardinal Oeko von Wlaschin; Ritter Wilhelm von der Hasenburg und Peter von Arras, dem Banmeister der Brücke und des Domes. Auch sie haben Baldachine über sich, die mit ihrer Pyramidalform eine angenehme Mannigfaltigkeit in die Verzierung des Postamentes bringen. Diese ganze Abtheilung des Denkmals ist in der von Einsiedelschen Erzgiesserei in Lauchhammer gegossen.

Auf der vordern Seite des obern Würfels, auf welchem die Statue des Kaisers steht, ist die Inschrift angebracht:

Carolo Quarto Literarum Universitas.

an der Rückseite

Festo Saeculari Quinto
MDCCCXLVIII.

Das Denkmal hat demnach die Universität errichtet und bei ihrer fünf-hundertjährigen Jubelfeier enthielt. Die Geldmittel dafür sind durch Subscription in Böhmen gewonnen worden.

DIE PASSION CHRISTI

ELFENBEINRELIEFS AN EINEM WEIHKESSEL AUS DEM X. JAHRHUNDERT.

5 $\frac{1}{2}$ Z. hoch.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Denkmale deutscher Kunst aus dem 10. Jahrhundert gehören zu den grössten Seltenheiten, wesshalb ich die Gelegenheit nicht versäumen mochte, die sich mir in Florenz bot, eine Zeichnung nach einem solchen Kunstwerk zu machen und eine photographische Abbildung davon nehmen zu lassen. Es ist ein kleiner Weihkessel von Elfenbein, dessen sich die Priester beim Einsegnen zu bedienen pflegten, und wie sie jetzt — nur in viel grösserem Format — noch im Gebrauch sind. Am obern Rand sind zwei Masken angebracht, die — an der Stirne durchbohrt — zur Befestigung des Henkels dienen. Dieser Weihkessel war im Besitz des Herrn Franz Pulszky aus Ungarn, ist aber nun in England.

Das Gefäss ist rund, oben weiter als unten, aussen ganz mit Reliefs bedeckt, die aus dem Elfenbein geschnitten, und durch drei horizontale Ringe in zwei Reihen geschieden sind. In diesen Reliefs ist die *Passion Christi* vorgestellt von der Fusswaschung bis zur Auferstehung, in Abtheilungen von verschiedener Grösse, die durch Säulen mit etwas Mauerwerk (einmal auch durch einen Feigenbaum) bezeichnet sind.

Das erste Bild links oben stellt die Fusswaschung nach dem Abendmahl vor. Christus — wie häufig in ältesten Sculpturen — unbärtig, ist gerade im Begriff, dem Petrus die Füsse zu waschen und prägt ihm, da er sich im Gefühl seiner Unwürdigkeit weigern will, den Dienst anzunehmen, die Lehre von der Demuth ein. Die übrigen 11 Apostel — Judas ist also noch unter ihnen — sind nur mit ihren Köpfen da; um anzudeuten, dass die Scene in einem Hause vor sich gegangen, ist ein solches — freilich von aussen — beigefügt.

Das zweite Bild ist der Judaskuss. Der Heiland empfängt den Kuss des Verräthers und segnet diesen und den Häscher, der ihn gefangen nimmt; ein Fackelträger geht voraus nach dem Gefängniss, von Bewaffneten sieht man einige Köpfe.

Auf dem dritten Bilde nimmt Pilatus die symbolische Handlung vor, durch die er sich an dem Tode Christi für unschuldig erklärt; er sieht sehr ernst den Diener an, der ihm das Waschbecken hält, als früge er ihn: „Nicht wahr, ich habe meine Schuldigkeit gethan?“

Die Fortsetzung finden wir auf dem zweiten Blatte, wo der Act der Kreuzigung vollzogen ist. Christus, ohne Dornenkrone, steht mit wagrecht ausgebreiteten Armen am Kreuz und sieht hinab nach der Mutter, die sich die Thränen trockenet; oder nach dem Schwächer zur Rechten, während ein Kriegsknecht vor ihr seine Lanze in die Seite des Gekreuzigten stösst.

Von der andern Seite wird dem Dürstenden ein getränkter Schwamm gereicht von einem Manne, hinter welchem Johannes mit einem Buche in der Hand steht, und schmerzvoll seine Wange in die andere Hand legt. Der bekehrte Schächer wendet sich Christus zu, der Spötter von ihm ab. Zwei Engel über dem Kreuze drücken ihren Schmerz über das Leiden Christi aus; Sonne und Mond, kleine mythologische Figuren, bedecken sich.

Die beiden nun folgenden Figuren stehen wohl zu der dritten, an einem Baume aufgeknipten in Beziehung. Letztere ist Judas, der sich selbst die Strafe für seinen Verrath gegeben; die beiden andern sind wahrscheinlich Männer des Hohen Rathes, denen er das Blutgeld zurückgegeben.

Danach folgt die Gruppe der vier Wächter um das Grab Christi, das in Gestalt eines Thurmes abgebildet ist. Zwei von ihnen sitzen an der Vorder-, zwei an der Hinterseite; noch haben sie die Augen offen.

Bald aber vergessen sie ihr Wächteramt. Auf dem Relief darunter schläft der Eine von ihnen fest; der Andere wendet sich erschrocken um, da er merkt, dass etwas vorgegangen: die Uebrigen sind nicht mehr zu sehen. Zwei Engel sitzen auf dem offenen Sarkophag und bedeuten die herantretenden Frauen, dass das Grab leer, der Heiland vom Tode erstanden ist.

Wir kehren zur ersten Tafel zurück. Christus ist niedergefahren zur Hölle, die Erzväter zu befreien. Zwei Engel haben die Pforte der Unterwelt geöffnet; ein dritter hält den Fürsten der Finsterniss mit beiden Händen fest, dass er der Erlösung der alttestamentlichen Seelen sich nicht widersetzen kann.

Nun erscheint der Auferstandene den Frauen und segnet sie. Dann aber, auf Blatt 2, ist er mitten unter die Apostel, die im verschlossenen Gemach versammelt waren, getreten; sie erkennen ihn und sinken vor ihm nieder. Nur Thomas trägt Bedenken. Die Belehrung des Zweifelnden ist dem Künstler so wichtig, dass er sie von der vorigen Darstellung trennt; Thomas wird vor die Thüre geführt, wo ihn Christus die Hand in die Seitenwunde legen lässt. (Der Vorderarm des Thomas ist im Original abgebrochen und in der Zeichnung nicht ersetzt.)

Bemerkenswerth ist die Auswahl der Scenen aus der Passion: statt des Abendmahls die Fusswaschung; statt des *Ecce homo* die Selbstentschuldigung des Pilatus; des Judas Selbstmord; das Grab zweimal — geschlossen und offen — und statt der Himmelfahrt die Belehrung des ungläubigen Thomas; dabei die grosse Ausdehnung, die der Kreuzigung eingeräumt ist. Eine bestimmte Absicht leuchtet indessen dabei nicht durch; der Künstler scheint nur nach Belieben seine Wahl getroffen zu haben.

Die Darstellung ist in hohem Grade unvollkommen; kaum dass einzelne Motive zum Erkennen nothdürftig angedeutet sind, wie des Pilatus Gewissensberuhigung, der Schmerz der Engel und von Maria und Johannes bei der Kreuzigung, die Fesselung des Satanas bei der Höllenfahrt, die Zögerung des Thomas im Glauben u. s. m. Die meisten Handbewegungen sind (die segnenden ausgenommen) nur Darstellungen der Hand, wie sie der Elfenbeinschnitzer

am leichtesten zu Stande gebracht. Die Zeichnung ist natürlich noch viel unvollkommener; nicht nur dass fast alle Figuren zu kurz sind, die Gliedmassen fast nirgend im Verhältniss zum Körper stehen, der Oberarm häufig ganz fehlt, so ist auch wenig Verständniss der Form da, mit Ausnahme der Gewänder, davon der Künstler doch eine recht klare Anschauung gehabt hat. Charakteristik und Ausdruck wird man nicht suchen, wo die Kunst noch auf so schwachen Füssen geht. Dagegen verdient der Styl dieser Bildereien jedenfalls unsere Aufmerksamkeit. Wir kennen die Elfenbeinschnitzwerke aus Kaiser Heinrichs II Zeit (Denkmale I und II) und haben Ursache, ihre Trefflichkeit zu bewundern. Wir kennen keine Arbeiten, die den Uebergang dazu gebildet haben. Ich glaube den Weilkessel als eine solche bezeichnen zu dürfen. Vor allem sind es die kurzen Verhältnisse der Figuren, die Form und Zeichnung der Gewänder und die Architekturtheile, die wie eine Ueberlieferung in die Schule von Bamberg übergegangen zu sein scheinen. Man sieht deutlich, dass kein byzantinisches Bildwerk auf den Künstler Einfluss ausgeübt, dass er vielmehr an römische Sculpturen, wie sie an Rheiu und auch in Oberdeutschland gefunden werden, sich gehalten hat; sichtbar aber dabei schon eignen künstlerischen Eingebungen gefolgt ist.

Dieser Weilkessel erhält nun noch eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch, dass seine Entstehungszeit durch die aus dem Elfenbein geschnittene Inschrift unendlich — wenigstens nahebei — festgestellt ist. Leider ist die Schrift nicht vollständig erhalten; doch verhindern die Lagunen nicht, den Sinn zu ermitteln. Sie ist in die drei Ringe in erhobener Arbeit geschnitten. Die Schrift der beiden obern Ringe erklärt die Bildwerke; die des nntersten ist die Dedicatio. Die oberste beginnt über der Fusswaschung und lautet:

Discipulis nam sponte lavit vestigia cunctis.

(Allen Jüngern sofort wusch er freiwillig die Füsse.)

Das *i* in *lavit* ist deutlich in das *v* eingefügt, so dass der Künstler dafür verantwortlich bleibt. — Weiter:

Argent. ingratus munere Judas,

womit auf das Geldgeschenk gewiesen wird, das der undankbare Judas angenommen.

Nun folgt eine grosse Lagune, in der nur sichtbar ist:

Haut poterant servare (diem?)

wovon die Beziehung auf die Kreuzigung oder auf Pilatus sicher gemeint, aber in Worten nachzuweisen schwer ist. Deutlich dagegen ist der folgende Hexameter mit dem Ende des Judas in Verbindung:

Penitit postquam laqueo suspenditur alto.

(Reue trieb ihn sodann hoch auf sich zu hängen am Stricke.)

Es folgt nun im zweiten Ring der auf den Besuch des Grabes Christi bezügliche Vers:

Virgo parens alique simul cum munere matres.

(Gaben bringen die Frauen, mit ihnen die heilige Jungfrau.)

und der folgende auf die Höllenfahrt:

Protinus inferne penetravit limina sedis.

(Ueber die Schwelle sodann des Reiches der Finsterniss dranger.)

Nun erscheint er den Jüngern:

Mistica turba videt manifesto nomine Jesum . . .

Thome undantur palpari membra forata.

(Und es erblickt die mystische Schaar unlenkbar den Meister,
Aber für Thomas entblöst er den Leib, zu berühren die Wunde.)

Kunsthistorisch ist die Schrift des untersten Ringes:

Auxit Ezechie ter quinos (o) pater annos

Otoni Augusto plurima lustra legat.

Cernuus arte cupit..... Cesar aliptes.

Die Lagne möchte ich mit te honorare o anfüllen, und lese dann folgenden Sinn:

Gab dem Ezechias Gott — o! — der Jahre noch fünfzehn,

Leg' er der Lustra noch mehr, Otto! dir Kaiser linzu,

Dich zu ehren, o Kaiser! begehrt der Künstler in Demuth.

(Cernuus aliptes, der unterthänige Bildhauer; cf. Ducange glossarium medii aevi, die betreffenden Wörter.)

Danach haben wir einen Bildhauer Ezechias im 10. Jahrhundert, der dem Kaiser Otto eine seiner Kunstarbeiten widmet. Welcher der drei Ottonen gemeint sei, kann kaum zweifelhaft sein. Dass nicht Otto I. es sei, dürfte unbestritten bleiben, da zu Anfang des Jahrhunderts keine ähnliche Kunstthätigkeit in Deutschland zu spüren ist. Seinem Sohne Otto II. konnte eher die Gabe dargebracht werden, zumal seine Gemahlin Theophania sicherlich aus Byzanz den Sinn für Kunstthätigkeit nach Deutschland mitgebracht hat; freilich aber auch ebenso gewiss die Vorliebe für byzantinische Kunstweise und Formengebung. Da nun davon an unserm Wehkessel nichts wahrzunehmen ist, so glaube ich, dass wir es hier mit dem dritten Otto zu thun haben, der 980 geboren schon 1002 in Rom gestorben ist. Was mich in meiner Annahme bestärkt, ist, dass der kunstsinnige und die Kunst selbst ausübende Bischof Bernward von Hildesheim einer seiner Erzieher war; ebenso, dass sein Nachfolger im Reichsregiment Heinrich II. als der Beschützer, wo nicht als der Gründer der Bildhauer- und Maler-Schule von Bamberg angesehen werden muss, deren Leistungen in einem sichtharen Zusammenhang mit den Reliefs unsers Wehkessels stehen. Wir haben damit ein neues Glied in der ältesten Deutschen Kunstgeschichte gewonnen, das auf eine Thätigkeit in Niedersachsen hinweist, wo wir in späterer, mehr entwickelter Zeit wiederum Kunstwerke antreffen, die ihre Verwandtschaft mit der Bamberger Schule nicht verleugnen. Auf den sächsischen Kaisern wird demnach das Verdienst ruhen, die ersten Schutzherrn eigenthümlicher Deutscher Kunstübung gewesen zu sein.

GRABSTEIN

HERZOG HEINRICHS DES FROMMEN VON BAYERN.

G. F. h. 3 F. br.

Hierzu eine Bildtafel.

Es ist nicht gerade ungewöhnlich, dass der Name eines Fürsten mit mehr als einem Beinamen in den Jahrbüchern der Geschichte verzeichnet wird. Sie werden aber dann auf verwandte Eigenschaften hinweisen. Wie aber will es sich erklären lassen, dass ein Fürst, wie Herzog Heinrich III. von Bayern, der Zänker und zugleich der Friedfertige oder der Fromme heißt? Er war der Sohn Heinrichs I. und der Judith, Tochter des Herzogs Arnulf von Scheyern, geb. 951, vier Jahre vor seines Vaters Tode. Er wuchs heran unter der Vormundschaft seiner Mutter und des Bischofs Abraham von Freising. Nach dem Tode Kaiser Ottos I. 973 liess sich Heinrich durch den Bischof von Freising verleiten, nach völliger Unabhängigkeit, ja sogar nach der Krone von Deutschland zu trachten. Seine Pläne wurden verrathen. Otto II. beschied ihn zu einer Fürstenversammlung 975, liess ihn verhaften und in Ingelheim gefangen halten. Er entfloh, kam nach Regensburg, liess sich daselbst vom Bischof von Freising zum König krönen; zog mit einem Heer gegen Otto, eroberte Passau und schlug den Kaiser 976 bei Pilsen. Nun fiel Otto in Bayern ein, belehnte Otto von Schwaben mit dem Herzogthum, belagerte Passau und nahm daselbst 977 den „Rebellen“ Heinrich mit seinem Aulzug gefangen. Der Reichstag zu Magdeburg, vor dem er sich stellen musste, verurtheilte ihn und liess ihn nach Utrecht in Gefangenschaft abführen. Nach Ottos II. Tode 983 wurde Heinrich II. befreit, bemächtigte sich des unmündigen Otto III., und nahm 984 zu Quedlinburg abermals den königlichen Titel an; musste aber — bei der Treue der Reichsstände — den König freigeben, erhielt indess dafür sein Herzogthum Bayern wieder, und starb zu Regensburg 995. Sein Sohn Heinrich wurde von den bayrischen Ständen zu seinem Nachfolger erkoren und Otto III. bestätigte diese Wahl. Was der Vater vergeblich angestrebt und wofür er mit dem Verlust von Thron und Freiheit zweimal bestraft worden, das fiel dem Sohne von selber zu: nach Ottos im Jahre 1002 erfolgtem Tode ward er zum König von Deutschland erwählt, und während sein Vater es nur bis zum Beinamen des Frommen gebracht, steht er in der Geschichte als „Heinrich der Heilige“.

Der Grabstein, dessen Abbildung ich hier gebe, befindet sich wohlerhalten in der Kirche St. Emmeran zu Regensburg. Er ist, wie man leicht sieht, aus einer viel späteren Zeit, als der von Herzog Heinrichs Todesjahr, und gehört zu den Leistungen jener Bildhauerschule, die sich während des Dombau'es von Regensburg ausgebildet und von der ich schon

früher einige Proben mitgetheilt. Obschon mit dem Kissen unter dem Kopf, dem Zeichen der ewigen Ruhe, ist der Fürst doch im jugendlichen Alter dargestellt, und zum Gedächtniss seiner kriegerischen Unternehmungen mit Fähnlein ohne Lanzenspitze und Schild ohne Schwert. In Trikots gekleidet, in ein leichtes Unter- und seltsam aufgeschlitztes Oberkleid, über welches ein lang herabhängender Mantel gelegt ist, macht er einen durchaus friedlichen Eindruck, der durch den milden Ausdruck des schönen Angesichts, sowie durch die bescheidene Stellung noch erhöht wird. Leidet nun auch die Gestalt an dem fast allgemeinen Mangel der ältern deutschen Kunst, die ihren Gestalten häufig die rechte, feste Haltung zu geben nicht verstanden, so ist dafür in den Motiven und Formen des Gewandes so viel Phantasie und Schönheitsinn und ein so klares Verständniss, auch der gut modellierten Hände, dass wir sehen, wir haben es hier mit einem durchgebildeten Künstler seiner Zeit zu thun, dessen Werk der Schule, der er angehört, zur Ehre gereicht.

Etwas sehr Auffallendes ist der Heiligenschein hinter dem Haupte des Fürsten, der doch durch seinen Beinamen „Pius“ noch nicht gerechtfertigt ist, und zu seinem Hauptbeinamen „der Zänker“ in zu grossem Widerspruch steht. Untersucht man freilich die Quellen, aus denen die entgegengesetzten Bezeichnungen geflossen, so löst sich das Räthsel, indem die Quellen selbst weit auseinander liegen. Herzog Heinrich war kein Freund des frommen Müssiggangs und mochte nicht die nutzbringenden Schätze der Erde der „toten Hand“ überlassen. Damit zog er sich den Hass der Geistlichkeit und von dieser den Beinamen des „Zänkers“ zu; das Volk aber, dem seine Mässregeln gegen die Klöster und Abteien zu Gute kamen, nannte ihn den Friedfertigen und Frommen; und während jene die Sage zu verbreiten gesucht, der Teufel habe in St. Emmeran den Zänker geholt, hat ihm das Volk den Namen Pius auf seinen Grabstein gesetzt, und selbst den Schein eines Heiligen um sein Haupt gelegt.

Die Grabschrift aber lautet:

Henricus regis pater et defensor legis

Bavarie cultus pius est hic duxque sepultus.

(Heinrich, des Königes Vater, gesetzlicher Ordnungen Schutzberr, Bayerns Herzog, der Fromme genannt, hier liegt er begraben.)

DIE NACHT

VON JOH. SCHILLING.

Hierzu eine Bildtafel.

In keiner unsrer schönen deutschen Städte weiss ich eine Stelle, deren Annehmlichkeit sich messen könnte mit den Reizen der Brühl'schen Terrasse in Dresden, die von der Höhe hinab und hinaus freie Aussicht gewährt auf den Elbstrom, sein reges Schifferleben, seine Brücken, seine reichbebauten Ufer und die fernen Gebirge. Es war deshalb ein glücklicher Gedanke, einen Theil der von den Kammern für Kunstzwecke bewilligten Gelder zur Ausschmückung der Treppe zu verwenden, die von dem freien Platz an der Brücke zu jener Terrasse emporführt, und an die Stelle ägyptischer Löwen, die wie abwehrende Hüter an den untern Stufen lagen, Gruppen von Statuen zu setzen, die von bessern Gedanken belebt wären. Man wählte die Tageszeiten. Mit Recht! denn gleich lieblich und lockend ist der Spaziergang über die Terrasse am thauigen Morgen, wenn die aufsteigenden Nebel mit der Sonne ringen, oder am Abend, wenn die Sonne in die erglühenden Fluthen des Stromes sich senkt und die Ostra-Allee im blitzenden Feuer vergoldet; oder wenn am heissen Mittag die schattigen Laubgänge Kühlung gewähren; oder in der Stille der Nacht der Mond durch die Zweige bricht mit seinem Zauberschein, um sich in den leise vorüberrauschenden Wogen zu baden. Und so laden alle Stunden des Tags und der Nacht uns ein in den Zaubergarten der Brühl'schen Terrasse. Es war eine glückliche Wahl; glücklicher aber noch war die Wahl des Künstlers, dem der Gedanke zur Ausführung übergeben wurde. Ernst Rietschel kann sich freuen, in Joh. Schilling einen Künstler gebildet zu haben, der mit dem anvertrauten Gut als ein treuer Verwalter wuchert, dass es reichliche Zinsen trägt!

Im Jahre 1863 hatte Schilling die ersten Entwürfe zu den vier Gruppen der Tageszeiten für die Treppe der Brühl'schen Terrasse gemacht; 1864 war „die Nacht“ bereits in Sandstein ausgeführt — leider! in Sandstein!

Doch ehe wir diese Gruppe, die hier nach einer Photographie mitgetheilt wird, betrachten, wird es angemessen sein, nach den übrigen Tageszeiten uns umzusehen.

Der Morgen ist dargestellt als eine stehende weibliche Gestalt, die sich entschleiert zu ihrer Rechten sitzt ein Knabe, der eben erwacht; zur Linken steht ein Mädchen, das, einer Hora gleich, Thau austräufelt. — Dieser Gruppe gegenüber steht der Tag, ein Mann mit dem Lorbeerzweig in der Linken, das Füllhorn in der Rechten, mit den Früchten der Arbeit; der Knabe, der neben ihm steht, langt nach dem Lorbeer; der bequemere, an der andern Seite sitzend, greift nach den Früchten.

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

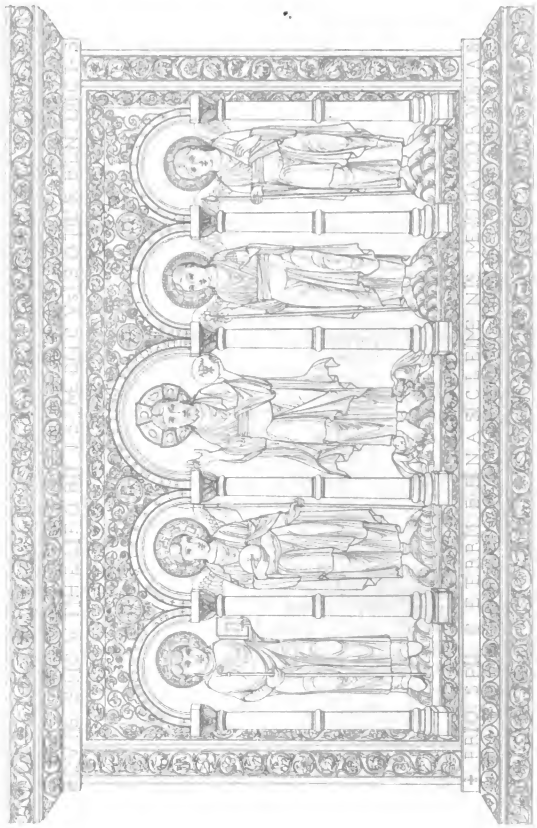
125

126

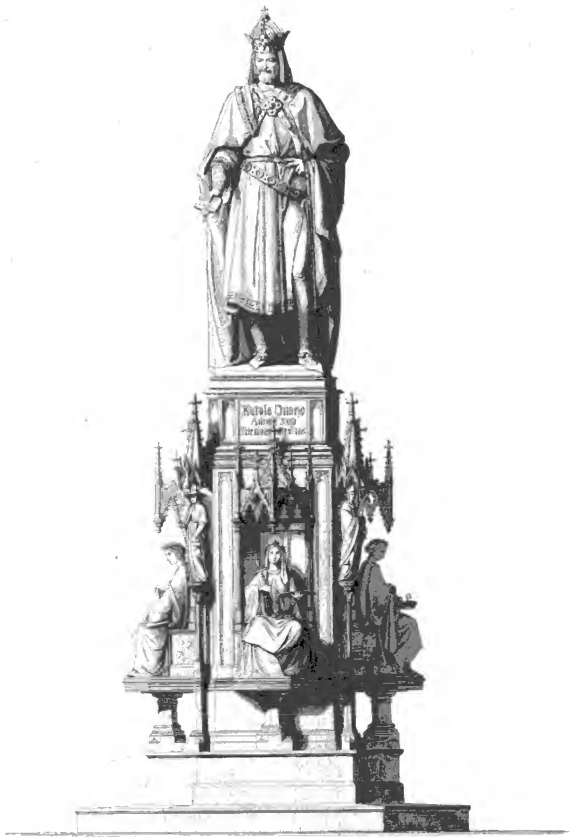
127

128

PLATE 28



WILHELM AUFBAUERTEN K. KEMPELGEH. II.



ANNUAL & MONTHLY PUBLISHED

PRINTED BY...

1887



1887



1887

1887

1887



1887



1887

1887

1887



PERIT VIT POST QVA MUNDVS SVS REVDITVR SVTO



TION. C. V. D. N. T. P. A. P. A. M. E. N. T. B. A. P. O. R. T. V. R. C. O. P. A. R. E. N. S. I. C. T. E. S. D. I. L. O. V. I. N. S. T. I. C. M. I. N. T. A. S.



DYONI AVGVSTO PAVLINO IVSTA LEGIT COMMENSARE CVPIV

CESSA FLIPES

BY THE UNIVERSITY OF TORONTO



IN HANC CIVITATEM VENIT ANNO DOMINI MILLESIMO CCCC LXXV
SANTAE CATHEDERE IN HANC CIVITATEM

STATUENDE IN HANC CIVITATEM ANNO DOMINI MILLESIMO CCCC LXXV



DIE NACHT

DRITTE ABTHEILUNG.

M A L E R E I.

DAS JÜNGSTE GERICHT

VON

ROGER VAN DER WEYDEN IN BEAUNE IN BURGUND.

7'; 4' 4" hoch — 3' 5"; 3' 2"; 1' 6" breit.

Hierzu drei Bildtafeln.

Die kleine Stadt Beaune in Burgund, durch die Eisenbahn nur wenige Stunden von dem prächtigen Dijon entfernt, hat mit ihren Gräben, Mauern und Thürmen, ihren engen, unwegsamen Strassen, ihren beschränkten, ziemlich unsaubern Häusern mit gepflasterten Zimmern ihr mittelalterliches Gepräge mitten in der Alles umwandelnden Culturbewegung sich ziemlich unberührt erhalten. Es ist darum nicht sehr überraschend, dafür aber sehr erfreulich, beim Eintritt in das St. Antonius-Hospital geradezu von der Luft des 15. Jahrhunderts angeweht zu werden. An dem ganzen, grossen Bau ist kein Stein und kein Balken, kein Eisen noch Erz zu sehen, die in Form und Bearbeitung eine Hand aus späterer Zeit verrathen. Im Jahr 1443 waren Bau und Einrichtung vollendet und aus dieser Zeit stammen alle Stühle, Tische und Bänke des Hospitals, alle Bettstellen, Betten und selbst Bettvorhänge, alles Geschirr in Küche, Vorrathskammern, Kellern, Zimmern und in der Apotheke, kurz: nicht das Geringste was zur Einrichtung der Anstalt gehört, schien einer Veränderung oder Erneuerung unterworfen worden zu sein. Das gab mir denn das Vertrauen, auch das Werk, das mich dahin gezogen, das grosse Altargemälde von Roger van der Weyden wohl erhalten zu finden. Ich habe mich in meinen Erwartungen nur wenig getäuscht gesehen. Ich fand das Gemälde zwar nicht an seinem ursprünglichen Ort, in der Kirche, sondern — und dieser Neuerung muss man unbedingt Beifall schenken, wenn man bedenkt, welchen Wechselfällen die Bilder in den Kirchen durch Lampen- und Kerzendunst, durch den Altardienst überhaupt, durch vorgestellte Leuchter und Papierblumenvasen und durch mangelhafte Beleuchtung ausgesetzt sind — in dem grossen Sitzungssaal der Verwaltung. Einer andern, aber unerfreulichen Neuerung werde ich bei der Beschreibung des Bildes gedenken.

Der Eindruck des Bildes ist überraschend, ergreifend, in hohem Grade befriedigend; für mich aber hatte er noch die besondere Bedeutung, dass er meine bei Gelegenheit des Danziger Bildes (Band IX, Malerei p. 12) ausgesprochene Vermuthung wie mit Einem Schlage bestätigte. Eine Vergleichung der hier mitgetheilten Tafeln mit denen des Danziger Bildes (im IX. Bande) wird, wie ich glaube, Jedermann zu demselben Ergebniss führen.

Ist das Altarwerk geschlossen, so zeigt es sechs Tafeln, grossentheils grau in grau gemalt. Zwei kleinere in der Höhe enthalten die Verkündigung Mariä; darunter stehen in der Weise von Statuen, in Holz geschnitzt, St. Antonius, der Schutzpatron des Hospitals

und S. Sebastian, der wahrscheinlich in näherer Beziehung zu dem Stifter steht. Dies ist Nicolaus Rollin, Herr von Authumen, Kanzler Philipps des Guten von Burgund, und wir sehen ihn auf der Tafel links als einen Mann von etwa 70 Jahren in betender Stellung, schwarz gekleidet, ohne Kopfbedeckung, aber mit einer Kapuze am Pelzrock; neben ihm einen Engel als Wappenhalter mit feuerrothem Gesicht und blauem Kleid; um den Kopf einen goldenen Reif mit einem stehenden Kreuzchen; auf dem Schild drei goldne Schlüssel, über einander im blauen Felde, von links unten nach rechts oben schräg gestellt. Auf der äussersten Tafel rechts kniet die Gattin Rollins, Guigonne de Salins, gleichfalls vor einem Betpult und in einem schwarzen Pelz gekleidet, ein gestiftes weisses Tuch über dem Kopf. Ihr Wappenschild mit einem goldenen Thurm im blauen Felde, und den drei, nur in entgegengesetzter Richtung gestellten Schlüssel ihres Gatten, ist ein Engel von weisser Carnation und weiss gekleidet. Hinter beiden Bildnisgestalten ist ein goldbrokatner Teppich aufgehängt.

Mit Ausnahme dieser Bildnisse, die mit vollkommenem Formenverständnis und in einem grossen Styl gezeichnet und mit allen Nebendingen meisterhaft ausgeführt, namentlich auch im Colorit von überraschender Naturwahrheit bei grosser Klarheit und Ruhe sind, machen diese Aussensichten nicht den oben angeleiteten Eindruck. Die magere und unvollkommene Zeichnung, die etwas ungeschickte Ausführung deuten auf eine Schüler- oder Gehülfen-Hand; wie denn meistens diese Grisaillen der Altarschreine als etwas Neben-sächliches mit einziger Nachlässigkeit behandelt wurden.

Wie anders, sobald sich die Flügel aufthun und die sieben innern Tafeln sich zeigen! Zwar haben die Gemälde vielfach durch Uebernutzung, noch mehr durch Ueberschmierung gelitten, indem die geistliche Oberbehörde die nackten Leiber der Auferstehenden mit einer gelblich grauen Schmutzfarbe hat überstreichen lassen; aber dennoch ist das Vorhandene von so überwältigender Grösse und Schönheit, dass man leicht die Unbilden übersieht, die Miss- und Unverstand dem Werke angethan.

Die mittlere Tafel, 3' 5" breit, 7' hoch bildet mit den beiden anstossenden Tafeln von 3' 2" Breite und 4' 4" Höhe, sowie mit den kleinen darüber befindlichen Tafeln das Hauptthema des Jüngsten Gerichts, das auf den vier äussersten Tafeln rechts und links nur noch einige Zusätze oder Erweiterungen erfährt. Ich habe mich auf Nachbildung der drei mittlern Tafeln mit den beiden kleinern darüber, als auf den wesentlichen Inhalt des Gemäldes beschränkt.

Auf dem Mittelbilde (Taf. 1) sehen wir Christum als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, die Erdkugel als Schemel seiner Füsse. Er ist nur mit einem grossen Mantel bekleidet, doch so, dass die Seitenwunde, so wie die Nägelwunde an Händen und Füssen sichtbar sind, als anklagende Zeugen wider die Uebelthäter, die das Blut, das daraus — auch für sie — geflossen, ungerührt und unbekehrt gelassen hat. Ihnen gilt die verdaumende Bewegung der abgewendeten linken Hand; während die segnend erhobene den Frommen das Zeichen der Begnadigung gibt. Zwei Sinnbilder erklären oder wiederholen den Inhalt dieser Darstellung: von der rechten Seite des Hauptes Christi neigt sich ein blühender Lilienstengel

das Symbol der Unschuld mit der beigefügten Inschrift: „Venite benedicti patris mei possidere paratum vobis regnum a constitutione mundi.“ herab zu den Guten; von seiner linken Seite ein Schwert, das mit seiner Spitze nach den Bösen gerichtet ist, und die Beischrift hat: „Discedite a me maledicti in ignem eternum qui paratus est dyabolo et angelis eius.“ Ausserdem ist die Haltung Christi vollkommene Ruhe; sein Haupt wendet sich weder nach der einen, noch nach der andern Seite, und in gleicher Richtung bleibt der ganze Körper. Das Gesicht selbst hat so sehr den Ausdruck vollkommener Unparteilichkeit, dass es fast theilnahmslos erscheint; aber ein Ernst ist über die ganze Gestalt Christi verbreitet, dessen Schwere wie tiefster Seelenschmerz auf den Beschauer wirkt.

Zu ihm gehören als Mitzeugen der Wundenmale die Engel auf den kleinen Seitenflügeln (Taf. 2 und 3 oben) mit den Erinnerungen an den Kreuzestod: dem Kreuz, der Dornenkrone und dem falschen Herrscherstab, dem Schwamm an der Stange, der ihm gegen den Durst gereicht, und die Lanze, mit der ihm die Seitenwunde beigebracht wurde; mit der Ruthe, die ihn schlug, und der Säule, an der er geschlagen wurde; und mit den Nägeln, die seine Hände und Füsse am Kreuz durchbohrt haben.

Vier andere Engel aber unterhalb Christus im Mittelbilde rufen mit Posauneuten die Todten zur Auferstehung; in Folge dessen die Erde sich auflutet und die zum Leben Erwachten zurückgibt. Der Künstler hat sich hier begnügt, den Gedanken durch sehr wenige Figuren sichtbar zu machen, wohl wissend, dass selbst Hunderttausende nicht ausreichen würden, die Wirklichkeit an die Stelle des Sinnbildes zu setzen. Uebrigens sind diese Figuren dermassen überschmirt, dass ich — wenigstens auf den Seitentafeln — kaum die Köpfe zeichnen konnte. Das Hospital wird — so erklärt sich der Unverstand — von Nonnen verwaltet und die geistliche Oberbehörde hat es für unpassend oder wohl gar für gefährlich gehalten, wenn sie Augenzeugen würden von der Auferstehung des Fleisches ohne Auferstehung der Kleider, davon das Glaubensbekenntnis keine Andeutung enthält.

Zwischen den beiden, aus der geborstenen Erle hervorgehenden Wiedererweckten steht — in Verhältniss zu ihnen — in Riesengrösse, der Engel, den sich der Weltenrichter zum Beistand erwählt, um Guten und Bösen ihren Werth oder Unwerth mit eignen Augen sehen zu lassen. Er hat die Wäge in der Hand, und in jeder Wägeschale eine Seele, von denen die eine sichtlich schwerer wiegt, als die andere. Ueberraschend ist, dass die Seele des der Verdammniss Verfallenen schwerer wiegt, als die des Begnadigten, dass mithin der Künstler — anstatt an das Wort zu denken „hütet euch, dass ihr nicht zu leicht befinDET werDET am Tage des Gerichts!“ der Vorstellung gefolgt ist, dass den Einen die Last der Schuld niederzieht, während der Andere, ohne Schuldbewusstsein, leichten Herzens emporsteigt. Gegen etwaige Zweifel dienen die Inschriften: „Virtutes“ über dem letztern, „Peccata“ über dem ersten.

Auf der rechten Seite von Christus (Taf. 2) sitzt seine Mutter, Haupt und Hande als Fürbitterin flehend zu ihm erhoben. Ihr Haupt bedeckt ein weisses Tuch, von ihrem rothen Kleid sind nur wenige Theile sichtbar, da sie fast ganz in einen grossen dunkelblauen

Mantel geöffnet ist. Hinter ihr sitzen zwei Apostel mit dem Ausdruck der ängstlichen Sorge und des Mitgeföhls, das dem ungewissen Schicksal der unter ihnen Auferstehenden sich zuwendet.

Auf der nächstfolgenden Tafel (davon ich keine Abbildung gebe) sitzen noch vier andere Apostel, unter denen Petrus und Johannes kenntlich sind. Die übrigen zu bezeichnen dürfte schwierig sein. — Zur Linken Christi (unsre Taf. 3) sitzt, alten Ueberlieferungen entsprechend, Johannes der Täufer, mit Maria der erste Zeuge für Christi göttliche Sendung, auch in fürbittender Stellung. Hinter ihm sieht man zwei Apostel, von denen der eine erwartungsvoll nach Christus schaut, der andre bedauernd in die Tiefe blickt auf die Verdammten. Auf der nächsten Tafel rechts, deren Abbildung ich gleichfalls nicht gebe, sind noch vier Apostel in theilnehmender Stellung abgebildet, und in der Tiefe einige Verurtheilte; auf der äussersten sodann St. Katharina und andere heilige Jungfrauen und Frauen, denen die Kirche bereits einen Platz im Himmelreich zugesprochen.

Auf dem äussersten Flügel zur Rechten Christi ist die geöffnete goldne Himmelspforte, aus der der Lichtglanz des Paradieses dringt, und in welche ein Engel mehre begnadigte Seelen geleitet. Man erkennt in ihnen den Papst Eugen IV. (der dem Hospital seine Bestätigung gegeben), den Sohn des Stifters, den Bischof Johann Rollin von Autun, der 1473 Cardinal wurde; ferner Philipp den Guten von Burgund nebst einem Begleiter; auch noch einige andere, namenlose Begnadigte werden zur Pforte der Seligen gewiesen. Dieser Lichtglanz des Paradieses, durch Goldgrund bewirkt, zieht sich oben hinter allen heiligen Gestalten des Himmels hin; der Saum der Wolken, die den Heiland umgeben, ist golden hell und geht in Roth und Blau und zuletzt in den Ecken in Schwarz über; der Regenbogen aber ist oben roth, in der Mitte golden, unten dunkel violet. Die Luft unter den Wolken ist blau und wird gegen den Horizont hin sehr lichtblau, nur nach der Seite der Verdammten wird er schwarz; aus der Erde schlagen da Flammen auf, von denen ein rother Widerschein sich an die Wolken legt; auf der andern Seite sprossen Gras und Blumen hervor.

Die feierliche Anordnung des Ganzen mit streng eingehaltener Symmetrie, die ebenso streng durchgeführte Symbolik, die jede Vorstellung von einem wirklichen Vorgang ausschliesst und mit der tiefen ruhigen Ernst und die Mässigung übereinstimmen, mit denen alle Empfindungen ausgedrückt sind, bringen einen Gesamteindruck hervor, der durch die Gegensätze von Goldglanz, farbigen Licht und schwarzer von Flammen durchbrochener Nacht ausserordentlich erlöhrt wird und fast überwältigend wirkt.

Zu der Mässigung im Ausdruck und in der Wahl der Motive gehört auch, dass kein Teufel zu sehen und dass der Ort der Verdammniss nur durch die daraus aufschlagenden Flammen zu erkennen ist.

Der Styl der Zeichnung ist in den strengen, etwas mageren Formen des Nackten und der scharfen Faltenbrüche gehalten, wie wir ihn in der altflandrischen Kunst vorherrschend finden; doch ist sowohl das Streben nach dem Idealen vornehmlich in den Köpfen sichtbar und in den Gewändern das Kleinliche der vielen Faltenbrüche vermieden, denen man bei

den Nachfolgern des Jan van Eyk, ja bei diesem sogar selbst begegnet. In der Anordnung aber der Gewänder, in der Mannichfaltigkeit der Motive gibt sich eine lebendige Einbildungskraft, eine reiche Phantasie und selbst ein Geschmack zu erkennen, der auch nicht allgemeines Eigenthum der Schule war. Besondere Beachtung verdienen in dieser Hinsicht die fliegenden Gewänder der Engel.

Mit tiefer Ueberlegung sind die Charaktere gezeichnet und der stufenweise Unterschied zwischen den Heiligen oder Seligen, die dem wirklichen Leben angehörten und den Auferstehenden einer, den Engeln andersseits festgehalten. Die Wahrheit des Ausdrucks in Haltung und Bewegung der Gestalten erreicht ihren Gipfel in den Köpfen, die so sprechend und lebendig sind, dass man ihre Gedanken zu vernehmen glauben könnte. Namentlich gilt diess von der Madonna und den meisten Aposteln.

Was die Färbung betrifft, so ist das Gemälde in tiefkräftigen, ganzen Farben gehalten. Der Mantel Christi ist dunkel-lackroth; die Gewänder aber der Passionsregel sind weiss; diejenigen der Posannenenbläser sämmtlich lackroth. Der Engel mit der Wage ist weiss gekleidet, hat aber einen goldbrokatnen Mantel um, und grosse Flügel mit Pfauenfedern. Einen farbigen, aber nichts weniger als bunten Kranz bilden die heiligen Beisitzer des Gerichts mit ihren brannen, röthlich gelben, blauen, weissen, rothen und warm-grünen Gewändern. Die Carnation ist ohne auffallende Gegensätze in einem einfachen, warmen Ton gehalten, der bei den Engeln und weiblichen Heiligen lichter ist, als bei den männlichen. Ueber die Behandlung und Färbung des Nackten hat man wegen der Misshandlung, die man ihm zugefügt, kein Urtheil. Soud ist das Bild glatt und mit grosser Meisterschaft ausgeführt, namentlich sind Haare, Ornamente, Blumen etc. mit jener Sorgfalt und Kunstfertigkeit behandelt, die ein besonderes Merkmal der Schule bilden. Auch ist das Ganze — mit Ausnahme der gerügten Stellen, sowie einiger schlechten Uebermalungen (am Mantel der Madonna, auch des Heilandes etc.) ganz gut erhalten.

Ich gehe nun über zu den Betrachtungen und Bemerkungen, die — wie ich eingangs andeutete — sich beim ersten Anblick dieses Jüngsten Gerichts aufdringen und die für die Geschichte der deutschen Kunst von Bedeutung sind. Was ich ein Jahr früher, als ich zuerst das Danziger Bild sah, noch mit einiger Unsicherheit und Zurückhaltung ausgesprochen, das stand mit Einem Male unzweifelhaft vor mir: „der Maler des Jüngsten Gerichts in Beaune ist auch der Meister des Danziger Bildes!“ Freilich, das eine Bild ist nicht etwa eine Wiederholung des andern; aber die Anschauungsweise, die künstlerische Empfindung, wie sie in der Anordnung, in den Hauptmotiven, und Charakteren, in der Formen- und Farbengebung bis selbst in der malerischen Behandlung sich ausspricht, sind — ungeachtet auffallender Abweichungen — dieselben; das eine ist ein Jugendwerk, das andere 20 Jahre später entstanden; das eine noch unentwickelt, nicht in allen Theilen gleichmässig durchgedacht; das andere ausgestattet mit allem Reichthum kirchlicher Phantasie; das Jüngste Gericht in Beaune ist der erste kurzgefasste Gedanke zum Danziger Bilde, in welchem er seine volle Entfaltung wie seine vollendetste künstlerische Ausführung gefunden; wie die „Dreifalt-

gigkeit“ in S. Severo zu Perugia von Raphael der erste kurzgefasste Gedanke zur „Disputa“ im Vatican ist.

Die Hauptmomente der Composition sind in beiden Bildern sich überraschend ähnlich: Die Gestalt, Haltung, Bewegung, Bekleidung Christi ist bis fast auf jeden Faltenzug und Faltenbruch in beiden Bildern dieselbe! in beiden segnet und verdammt er ganz auf dieselbe Weise; gleichmässig setzt er in beiden die Füsse, zeigt seine Wunden, legt den Mantel rechts auf den Regenbogen, lässt ihn links mit einem langen Ende herab hangen; ja über seinem linken Arm wiederholen sich sogar die fast unmöglichen aufgestauten Falten über dem Armgelenk in beiden Bildern; ebenso sind Haltung und Ausdruck der Unparteilichkeit in beiden Bildern dieselben. Abweichend aber von dem früheren Bilde ist die Richtung der Lilie und noch mehr die des Schwertes nach oben, das obendrein mit seiner Spitze auf Christus gerichtet ist, womit allerdings der ursprüngliche Gedanke verlassen zu sein scheint, dass das Schwert die Uebelthäter treffen soll. — Die Passionsengel beider Bilder gleichen sich ebenfalls in allen Motiven. — Viel auffallender aber ist die Verwandtschaft beider Marien und beider Johannes! Kniert auch die eine, während die andere sitzt, so ist doch der Kopf, die Kopfhaltung und Bedeckung, der Ausdruck, die Händefaltung und selbst die Art, wie der Mantel auf den Schultern liegt, in beiden gleich. Ebenso gleichen sich die Gestalten der Täufer in beiden Bildern, in der Charakteristik, in der Arm- und Handbewegung, in der Anordnung des Gewandes; nur ist auch er im spätern Bilde ins Knie gesunken. — Sehr gross ist die Uebereinstimmung der Apostel-Charaktere in beiden Bildern, vornehmlich der Ausdruck ihrer Stimmung, wie ihre Grundzüge, in denen das Bestreben ganz unverkennbar durchleuchtet, sie möglichst lebenswahr zu zeichnen, ohne doch zu individuell zu werden.

Weniger Aehnlichkeit zeigen die Posannen-Engel mit einander und eine sehr auffällige Verschiedenheit die beiden Erzengel mit der Wäge. Es scheint dem Künstler erst später eingefallen oder mitgetheilt worden zu sein, dass das Amt des Geschwornen beim Gericht, der das Schuldig und Unschuldig auszusprechen hat, dem Erzengel Michael übertragen ist, der wegen seines kriegerischen Verhältnisses zur „alten Schlange“ in Waffen abgebildet wird. Im Bilde zu Beaune trägt er noch das Messgewand und eine weisse Tunica. Und an dieser Stelle hat sich der Künstler auch weiterhin reformiert, indem er die Wägschale mit dem Gerechten sich senken, den Ungerechten zu leicht befunden erscheinen lässt.

Und nun entfaltet das spätere Bild überhaupt eine Erweiterung des ursprünglichen Gedankens, wodurch es ein neues, verändertes Ansehen gewinnt. Hält sich das Bild in Beaune noch in ziemlich engen Grenzen der Symbolik, begnügt sich mit wenigen Figuren, verschmäht die Hölle und die an ihre Erscheinung gebundene Qual-Darstellung, so bringt das Danziger Bild Scharen der Auferstehenden, und vom Erzengel, der den Bösen zur Hölle stösst bis zum Hölleinsturz der Verdammten, zum Kampf zwischen Engel und Hölle um eine Seele, zur Einkleidung und Einführung der Seligen eine vollständig dramatische Behandlung des Stoffes; was sich aus der spätern Entstehungszeit des Bildes, aus der reichern Ausbildung des Künstlers sehr leicht erklären lässt.

DAS ALTARWERK AUS KLOSTER ANCHIN VON BELLEGAMBE.

10 F. 8½ Z. breit, 5 F. 3½ Z. und 4 F. hoch.

Hierzu 7 Bildtafeln.

Vor einigen Jahren tauchte in Douai, einer ehemals flandrischen Stadt, ein Altarwerk auf, das aus vielen gemalten Tafeln besteht und gegenwärtig in der Sacristei von Notre Dame daselbst aufgehängt und leicht zugänglich ist. Es hatte in kurzem die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Kenner von nah und fern auf sich gezogen, ward allgemein bewundert, und bald dem Memling, bald dem Mabuse, oder irgend einem andern Meister der altflandrischen Schule zugeschrieben, bis ein glücklicher Zufall dem Archivisten M. Alphonse Wauters in Brüssel den rechten Namen in die Hand spielte.

Betrachten wir zuerst das Werk und hören wir dann seine Geschichte!

Das Altarwerk von Anchin ist aus neun Tafeln zusammengesetzt, 4 äussere (Taf. 1) und 5 innere (Taf. 2),*) — wesshalb man es (nach der Analogie von Diptychon und Triptychon) Polyptychon genannt hat, — die durch einen, dem Ganzen zu Grunde liegenden Gedanken verbunden sind. Will man diesen in Kürze bezeichnen, so wird man in dem Werke die Anbetung der göttlichen Dreieinigkeit erkennen, in dem äussern Flügel ihre Offenbarung auf Erden; in dem innern ihre Erscheinung im Himmel.

Die Mitte der äussern Flügel ist (soweit es die bewegliche Abtheilung derselben gestattet) von dem Kreuz eingenommen, dessen rein symbolische Bedeutung durch den ornamentalistischen Charakter bezeichnet wird, in welchem es der Künstler durch die Form sowohl als durch die auf rothem und goldnem Grunde angebrachten Edelsteine gehalten hat; dessen Beziehung aber zur Erde der Globus, auf dem es steht, zur Dreieinigkeit dagegen die drei Kronen hervorheben, mit denen es Engel schmücken, deren einer ein Schwert, das Sinnbild der Macht, der andere das Zeichen der Seligkeit, die Palme, in Händen hat.

Darum hat es Christus neben seinem Thron aufgerichtet; und obwohl man an Händen und Füßen und an seiner Seite die Zeugnisse seines persönlichen Leidens am Kreuze wahrnimmt, weist er doch empor auf die dreifache Krönung desselben, die zu die geheimnisvolle, übernatürliche Quelle seiner Macht mahnt.

*) Sämmtliche Bildtafeln sind nach Photographien gemacht, die leider so ungelieft ausgefallen, dass ich nie vor dem Altarwerk selbst berechtigen musste. Wohl mag ich dabei noch Manches übersehen haben, wie z. B. auf Taf. 2 die Bilder von Maria und Johannes, denen der Photograph die Höhe des Mittelbildes gegeben, während sie nur so hoch sind, als der niedrige Theil der anstossenden Flügel; so dass das Missverhältniss in der Grösse der Figuren zum Mittelbilde, sowie die Unmöglichkeit des Zusammenlegens nicht auf Rechnung des Originals kommt.

E. FRIESTER'S Deutsche der deutschen Kunst. X.

Maler.

Freilich für die Christengemeinde hat das Kreuz noch eine andere Bedeutung, und an sie will die Inschrift aus dem 9. Capitel des 1. Korintherbriefes erinnern, die das Kleinod des ewigen Seelenheils darin erkennt, und davon sagt: „*Sic currite ut comprehendatis*“ (Laufet, dass ihr es ergreiffet!) — ein Rathsschlag, der übrigens sogleich eine Beschränkung erleidet durch den Spruch aus dem 9. Capitel des Römerbriefes, den zwei Engel zu Füßen Christi auf einer Tafel halten: „*Non est volentis neque currentis sed Dei miserentis*.“ (Es liegt nicht an Jemandes Willen oder Laufen, sondern an Gottes Erbarmen), womit denn abermals auf die Quelle der Macht gewiesen ist, an welche der Mensch in seinem Gebet sich zu wenden hat. Immer aber hängt von der wahren Erkenntniß der Bedeutung des Kreuzes, das ist des (Opfertodes) Jesu, die Erkenntniß und aufrichtige Verehrung der Gottheit ab.

Auf der Nebentafel rechts kniet die heilige Jungfrau, der die Offenbarung Gottes auf Erden zuerst verkündet worden, die der Welt den Erlöser geboren. Eine Engelschaar hat sie — wie man im Mittelgrunde sieht — als Königin des Himmels gekrönt; allein sie legt ihre Krone nieder vor dem dreifachgekrönten Kreuz, zum Vorbild für Alle, die sich selber für verdienstvoll ansehen, weil Gott durch sie der Welt Gutes erwiesen. Vier Engel halten knieend ihren weiten, mit Hermelin gefütterten, blauen Mantel; überdies einer von ihnen einen Palmenzweig — denn Maria ist die erste der Martyrerinnen, — ein anderer einen Spiegel — denn sie ist der Spiegel der Gerechtigkeit, — ein dritter eine Rose — denn sie ist die Mutter der Liebe; — neben ihr sprosst eine Lilie aus dem Boden, welcher das darum geschlungene Band den Namen „*Lilium convallium*“ (Lilie des Thals) gibt, eine Bezeichnung der heiligen Jungfrau, auf welche auch der Spruch zu ihren Füßen gemeint ist: „*Sine iniquitate cucurri*.“ Ps. 18. (Ich bin gewandelt ohne Fehl.)

Ihrem Beispiel folgt eine Anzahl weiblicher Heiligen, die in der Tiefe des Bildes zum Vorschein kommen und sich dem Kreuze zuwenden, so wie ein Flug von Engeln, der über ihnen durch die Lüfte zieht.

Von derselben Bewegung ergriffen kniet der Stifter des Altarwerks, Carl Cognin, Abt von Kloster Anchin, im bischöflichen Mantel vor dem Betpult und betet den Spruch aus dem Hohenlied: „*Trahe me post te*“ (Ziehe mich dir nach!) Zwei Geistliche seines Klosters halten, hinter ihm knieend, die Insignien seiner Würde, die Mitra und den Hirtenstab, an welchem ein Modell der Klosterkirche von Anchin angebracht ist. Neben ihm aber steht, begleitet mit den Zeichen kaiserlicher Machtvollkommenheit, den Reichskleinoden, die Krone auf dem Haupt, das Herrscherschwert in der Rechten, in der Linken den Reichsapfel, des Abtes Schutzpatron Carl der Grosse. Ihm ist der Spruch des Psalmisten beigegeben: „*Cucurri, cum dilatasti cor meum*.“ (Herr! ich habe mich zu dir gewendet, da du mein Herz mir aufgethan.)

Ausser dem Protector im Himmelreich scheint der fromme Kirchenfürst doch auch weltliche Beschützer gern in seiner Nähe gesehen zu haben; als welche die Männer des Mittelgrundes in der Tracht von Magistratspersonen wohl gelten können.

Im Hintergrunde sieht man eine Abtei, die an den vier Thürmen (danach sie benannt war) als die von Anchin kenntlich ist; und zwar sieht man sie durch eine hohle Arkade, über

welcher zwei Engel das Wappen des Abtes Carl Coguin halten, zweimal drei blaue Balken im goldenen Felde und zweimal elf goldne Sterne im blauen Felde mit der Devise: „Faveat Deo.“ (Mit Gott!)

Da die Abtei von Benedictinern bewohnt war, so sind auf dem äussersten linken Flügel einige Geistliche dieses Ordens mit ihrem Prior, und ihrem Patron, dem h. Benedict, abgebildet, der sie zum Gebet und zur Verehrung des Kreuzes anzuhalten scheint. Der Heilige hat einen Spruch aus dem 2. Capitel des Philipperbriefes über sich stehen: „Non in vanum cucurri“ (ich bin nicht vergeblich gelaufen) der von den Ordensgeistlichen vor ihm gewissermässen bestätigt wird, die ihm die dem Hohenlied entlehnten Worte widmen: „In odorem unguentorum tuorum currimus.“ (Dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, deren Wohlgeruch wir folgen.)

In dem spitzbogigen Fenster über dem Heiligen halten zwei Engel das Wappen der Abtei von Anchin, einen weissen Hirsch im blauen, mit goldenen Lilien bestreuten Felde.

Der Hintergrund bildet in allen vier Gemälden eine reiche Architektur mit Säulenstellungen, durch die man bald — wie bei Maria — in eine weite Landschaft, auf eine mittelalterliche, an einem Fluss in gebirgriger Gegend gelegene Stadt, bald auf einzelne weltliche, oder kirchliche Gebäude sieht.

Werden die äussern Flügel zurückgeschlagen, so tritt uns der Grundgedanke der Conception in voller Klarheit entgegen. Ein unendlich reich verzierter Thron ist im Mittelbilde (Taf. 3) aufgeschlagen, auf welchem die heilige Dreieinigkeit Platz genommen. Haben die alten Künstler eine derartige Aufgabe mit Ueberlegung ausgeführt, so mögen sie eine Art artistischer Höllepein ausgestanden haben über den schwer zu lösenden Contrast der Symbole. Dogmatisch lässt die Darstellung des todtten, oder des gekreuzigten Christus in der Dreieinigkeit sich wohl rechtfertigen; denn so lange Christus auf Erden lebte, war er — wenigstens zur Hälfte — Mensch. Aber dem künstlerischen Gefühl muss der nackte, blutende Leichnam in den Armen des pomphaft bekleideten Vaters wehe gethan haben. Wie vollends jedoch sollte er einer Taube irgend einen geistigen Ausdruck geben, um ihre Bedeutung als Gottheit, als Glied der Dreieinigkeit zu bezeichnen? Vor einer solchen Zusammenstellung müssen — scheint es — alle geläuterten Vorstellungen von Gott ins Schwanken kommen und orientalisches-mythologische Anschauungen Platz machen. Ob unser Meister die Schwierigkeit seiner Aufgabe empfunden, dürfte kaum zweifelhaft sein, wenn man beachtet, wie er sich bemüht hat, die drei symbolischen Gestalten unter sich in Beziehung zu bringen; wie Gott Vater mit der einen Hand den Sohn auf dem Schöss, mit der andern das Evangelium hält, von welchem die Taube des heiligen Geistes mit geschwungenen Flügeln Beiden sich zuwendet; noch mehr, wenn man die Wiederholung der Gruppe auf einem andern Altarblatt von der Hand desselben Meisters aus einer etwas späteren Zeit betrachtet (das sich in Douai im Privatbesitz befindet), wo er sich bewegen gesehn, um der lebendigen Beziehung willen, des Vaters Antlitz theilnehmend auf den verwundeten Sohn zu richten, während er auf der Altartafel von Anchin, mit seinem regungslosen Gesicht, und seiner Pracht-Tracht nichts ist, als die erste und älteste Person der Dreieinigkeit.

Dem sei wie ihm wolle: es ist der Gott der Christenheit, der in sinnbildlicher Gestalt Platz genommen auf dem Thron, der mit aller Pracht ausgerüstet, mit reichverziertem Fussgestell und Sitz, mit künstlichen Säulen und hohem Baldachin, umflossen von einem goldenen in rosigen Farben spielenden Lichtglanz, die überirdische Macht bezeichnen soll, der er zum Ruheplatz, oder zum Richter- und Gnadenstuhl dient. Es ist die Glorie des Himmels, die ihn umleuchtet, der Jubel anbetender Engelchöre, der ihn umgibt. Vor dem Fussgestell knien sechs Seraphim mit dem Ausdruck der Bewunderung, Anbetung und Hingebung *); eine andre Engelschaar hat in dem Innern des Fussgestells, zwischen den kleinen Säulen Platz genommen und feiert die Gottheit mit Saitenspiel, und Blasinstrumenten; und vom Baldachin herab ertönen ihr aus Engelkehlen vielstimmige Lobgesänge. Es ist der Eindruck eines tausendfältigen Hallelnja von Kinderstimmen, den der Künstler beabsichtigt und erreicht hat.

An dieser Verehrung betheiligen sich zunächst die heilige Jungfrau und Johannes der Täufer, die ersten Vermittler zwischen dem Alten und Neuen Bunde, die Verehrer Jehova's und zugleich seines eingebornen Sohnes, des erwarteten Messias.

Die theilweise Wiederholung eines Gedankens der äussern Flügelbilder (in Taf. 4) — der Andacht der heiligen Jungfrau — verliert ihr Auffälliges, wenn man sich des Gegensatzes der äussern und innern Tafeln erinnert. Dort galt es die Verherrlichung der Gottheit auf Erden vor dem Kreuze des Gottes-Sohnes, bei welcher der Mutter die erste Stelle gebührte; hier die Verherrlichung der Gottheit im Himmel — und wieder leitet der Gedankengang der katholisch-kirchlichen Anschauung zu ihr hin, und bringt sie in die nächste Nähe des Himmelsthrones. Ein Strahlenkranz umgibt ihr Haupt; Engelkinder halten die Krone, die sie vor dem dreifach gekrönten Kreuze niedergelegt über ihr, und damit ihre königliche Würde aufrecht; ein reiches Halsband von Gold, Perlen und Edelsteinen schmückt ihren Hals; ein weiter Mantel umfängt ihre jungfräuliche Gestalt; Engel halten seine Enden und sehen ehrfurchtsvoll entzückt zu ihr empor; sie aber schlägt demüthig die Augen nieder und versinkt mit auf der Brust gekreuzten Händen in Andacht und Anbetung. Der Engel aber, der zu ihren Füßen vor ihr kniet, schwingt gleich einem Ministranten am Altar, auch gekleidet als ein solcher, das Rauchfass, gegen den Thron der Dreieinigkeit, in ihrem Namen das Dankopfer nach dem Ritus der katholischen Kirche darzubringen.

Durch das offene Fenster sieht man in die Ferne, auf eine einer weitentrückten Vergangenheit angehörige Begebenheit, die aber mit der gebenedeiten Jungfrau im bestimmtesten Zusammenhang steht: es ist der Sündenfall der ersten Aeltern; und ein Engel bei ihnen, der auf die Jungfrau deutet, welche der Verführerin Schlange den Kopf zertreten wird.

*) Wie in einem Canon oder einer Fuge ist an sie der Hymnus vertheilt:

„Sanctus, sanctus, sanctus	(Heilig, heilig, heilig)
Dominus Deus exercituum,	Ist der Herr der Heerschaaren!
Qui erat et qui est,	(Ihm) Der da war und der da ist
Et qui venturus est:	Und der da sein wird
Gloria et honor.	Ruhm und Ehre.
Sanctus, sanetus, sanctus!*	Heilig, heilig, heilig!

Auf dem linken Flügel ist der Thron aufgeschlagen für Johannes den Täufer (Taf. 5), der zur Erinnerung an sein Leben in der Wüste noch das Schaffell unter dem Mantel trägt, einen Heiligenreif (keinen Nimbus) über dem Haupt hat, und mit Inbrunst Auge und Hände zur Dreieinigkeit erhebt. In seine Anbetung stimmen mit Saitenspiel und Gesang eine Anzahl Engel ein, und ein einzelner vor ihm im Ministrantenkleid schwingt, gleich seinem Gegenüber, das Rauchfass, (das sogar ins Mittelbild hineinreicht).

Durchs offne Fenster sieht man in eine Landschaft am Meeresufer; im Wasser Ertrinkende, am Ufer Gerettete: Pharao mit seinem Heer, und Moses, der die Israeliten trocken durchs rothe Meer geführt. Es ist, wie auf dem Marienbilde, eine Erinnerung an das Alte Testament, wobei aber die Beziehung zu Johannes weniger nahe liegt. Schwerlich hat der Künstler den Täufer mit Moses — dem Vorbild Christi — in Parallele stellen wollen; wohl aber wird auf Taufsteinen und in Taufcapellen die Wiedergeburt durch die Taufe öfter mit der Errettung aus der Tiefe des rothen Meeres verglichen.

Der äusserste rechte Flügel (Taf. 6) ist den Aposteln gewidmet, den Verbreitern des neuen Glaubens. Gleichsam als Wortführer für Alle nehmen jene Beiden die erste Stelle ein, die man die Apostel-Fürsten nennt: Petrus und Paulus. Petrus, in welchem die katholische Kirche den ersten Papst verehrt, kennlich an dem Himmelsschlüssel in seiner Rechten, sitzt bekleidet mit dem Ornat des Kirchen-Oberhauptes, ganz vorn, und, sich zur Gemeinde wendend, fördert er sie mit der Handbewegung der Linken auf, an der Anbetung des dreieinigen Gottes sich zu betheiligen. — Neben ihm hat Paulus seinen Platz, und schaut — die zum Gebet gefalteten Hände aufs Schwert gestützt (das an sein Martyrium mahnt) klaren und festen Blicks nach dem Throne der Gottheit, die er den Heiden verkündet. Von den übrigen Aposteln ist zunächst noch Johannes zu erkennen in dem Jüngling hinter Petrus; er hat sinnend das Haupt geneigt und hält den Becher in seiner Hand, aus dem ihm ein Giftrunk gereicht werden sollte; sodann Andreas mit dem spitzwinkligen Kreuze neben ihm, der ihn auf die Bedeutung des Paulus aufmerksam machen zu wollen scheint.

Weiter zurück in der Halle sieht man zwischen den Arcaden noch mehre der Apostel doch ohne nähere Bezeichnung, theilweis auch nur durch einzelne Lineamente des Kopfes angedeutet. — Eine zweite Arcadenhalle steht im Hintergrund und hier sind viele heilige Frauen und Jungfrauen versammelt mit Palmenzweigen in den Händen, und laden noch andre ihres Geschlechts zu gemeinsamer Gottesverehrung ein. Auf den Pfeilern beider Hallen sind Statuetten von Kindern angebracht, Festons und Verzierungen mancherlei; und auf der vordern befindet sich ein Söller (s. Taf. 2) der von Engeln eingenommen ist, die in das allgemeine Halleluja einstimmen.

Der Pfeiler an der rechten Seite des Bildes gehört zum anstossenden Thron der heiligen Jungfrau; und in ihrem Dienst befindet sich der davor knieende Engel, der den Saum ihres Mantels hält.

Auf dem äussersten linken Flügel (Taf. 7) erscheinen andere Verbreiter und Beschützer des Christenthums, voran die heiligen Martyrer und Martyrerinnen, St. Stephan,

Sta. Katharina, Sta. Barbara, denen andre hinter ihnen sich anschliessen, während vor ihnen die ersten, deren Leben für Christus geopfert worden, die unschuldigen Kinder von Bethlehem, sich zusammengehan. In den bewaffneten und gekrönten Männern unter der hohen Arcade erkennen wir die Streiter Christi und fürstliche Schutzherrn der Kirche, über denen das Lilienbanner weht.

Weiter zurück im Hintergrund knüpft der Künstler seine Darstellung wieder aus Alte Testament an. Durch Noah mit der Weiröbe in der Hand sind die Patriarchen vertreten; hinter ihm erscheinen Moys, David und Jesais, deren messianische Weissagungen ihre Erscheinung an dieser Stelle motivieren. In der Halle des Palastes zur Rechten, tiefer im Hintergrunde stehen im Gespräch mit einander Sta. Magdalena, kenntlich am Salbegefäss in ihrer Hand, und die ägyptische Maria, mit ihrem Attribut, den drei Broten, und hinter ihnen noch eine grosse Zahl heiliger Frauen und Männer; die offene Loggia aber über ihnen nebst dem anstossenden Thurne ist von den Repräsentanten der Kirche, von Päpsten, Cardinälen, Bischöfen und andern Geistlichen eingenommen, von denen einige einer sehr weltlichen Scene unter ihnen — wie es scheint — tadelnd zusehen. Ueber dem hohen Bogen im Vordergrund ist ein Orgelchor, besetzt von Engeln, die in das allgemeine Concert mit Musik und Gesang einstimmen.

Haben wir als den Grundgedanken der Conception des ganzen grossen Altarwerks die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit erkannt, in den äussern Flügeln ihre Offenbarung auf Erden, in den innern ihre Erscheinung im Himmel, so hat uns die Betrachtung der einzelnen Theile gelehrt, dass der Künstler seine Aufgabe ganz im katholisch-kirchlichen Sinn aufgefasst hat: er bleibt bei der Bezeichnung der Gottheit in den Grenzen strenger Symbolik und hebt dabei — indem er Gott Vater mit der dreifachen Krone schmückt — die Würde des Papstthums hervor: der heilige Jungfrau Maria weist er eine bevorzugte Stelle an, und vereinigt Apostel und Märtyrer, weltliche und geistliche Kämpfer für die Kirche zu gemeinsamer Anbetung, und hebt ihren Zusammenhang mit dem Alten Bunde hervor; er führt den Stifter des Altarwerks auf, zeigt uns aber gleichzeitig die Organisation der Kirche, nach welcher er nur in Verbindung mit seinen geistlichen Brüdern und mit seinem Schutzpatron, sowie mit dem geistlichen Orden dem er angehört eine Bedeutung hat. Es ist diese Auffassung schwerlich etwas bloß Zufälliges, wenn wir bedenken, in welche Zeit die Entstehung des Werkes fällt. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war die christliche Welt in eine Bewegung gebracht, die sie nothwendig nach verschiedenen Richtungen auseinander riss. Der bedeutendste künstlerische Genius des obern Deutschlands schloss sich mit Wärme der Reformation an; hier im Niederland sehen wir ein umfangreiches, herrliches Werk entstehen, dessen Meister feststeht auf dem katholischen Standpunkt, ja gänzlich unberührt erscheint von der neuen Bewegung der Geister, und da er einen gleichwiegenden Nachfolger in seiner Weise nicht gehabt, die alte Zeit wirklich und würdig abschliesst.

In unmittelbarer Verbindung mit dieser Auffassung steht die Anordnung, die der Künstler seinem Werk im Ganzen und in allen Theilen gegeben. Schon die Eintheilung in 5 und in 4 Flügel führt zu einer bestimmt abgegrenzten Gedankenfolge, und wie dann die Theile

des Altarwerks zu beiden Seiten sich gleich sein müssen, so muss auch in den Darstellungen ein Gleichgewicht beobachtet werden. Das Gesetz der Symmetrie ist — zwar nicht starr, aber doch — mit Strenge beobachtet worden. Der Künstler schloss sich mit diesem seinen Werk an den Ritus des Altardienstes an, um mit demselben in keinen Widerspruch zu treten. Freilich nöthigte ihn die Vierzahl der äussern Flügel das Kreuz, das die Mitte bilden sollte, ein wenig links zu rücken und beide Mittelflügel doch als ein Ganzes zu betrachten, dessen einzelne Theile damit aus dem Gleichgewicht gerückt sind. Dafür ist es in den beiden Seitenflügeln wieder hergestellt, wenn auch in der Stellung der beiden Schutzpatrone, Carl und Benedict, eine Verschiedenheit besteht. Symmetrischer ist die Anordnung der innern Flügel, bei denen ein Mittelpunkt wirklich in der Mitte gegeben ist. Dass die Gruppe der Dreieinigkeit selbst nicht vollkommen im Gleichgewicht ist, liegt grosstentheils an den disparaten Elementen derselben und an dem Bestreben des Künstlers, sie in eine thätige Beziehung zu bringen, während Andere, z. B. A. Dürer, bei streng symbolischer Auffassung, dem Gesetz der Symmetrie volles Genüge leisten konnten. Dennoch sehen wir den Meister unsers Altarwerks ziemlich streng an dieses Gesetz gebunden.

Fasst man diese Stellung ins Auge, so wird man sich nicht wundern, wenn man manche Motive der Darstellung nicht lebendig genug findet, bei manchen feinem Geschmack vermisst. Sind nun aber auch wirklich einzelne Gestalten schwach im Ausdruck der Andacht, und machen uns den Eindruck von Gewohnheitsbetern, so zeigen sich doch daneben Andere, wie z. B. der Täufer, Paulus, Stephanus u. A. so innig ergriffen von dem Gedanken an die Nähe der Gottheit, dass man deutlich erkennt, dass in dem Künstler, der sie auf die Tafel gebracht, der alte Glaube noch nicht an der Reflexion erstorben war. Nicht minder wahr und sprechend sind seine Motive, wo er eine weniger tiefe Aeusserung darstellen wollte; so die rührende Bescheidenheit Mariens, die gutmüthig ernste Bemühung des Petrus um fremde Andacht, die mehr conventionelle Haltung der Mönche; vor allem aber die unbegrenzte Mannichfaltigkeit in den Kundgebungen der Freude, Verehrung und Dienstbeflissenheit bei den Engeln. Offenbar bewegt sich des Künstlers Phantasie dabei auf einem ihm ganz besonders vertrauten und beliebten Felde und nicht nur, dass er die kleinen Wesen ihre Instrumente sicher handhaben lässt, so ihnen sie es auch mit solcher Lust, dass von ihnen aus sich eine unbeschreibliche Heiterkeit über das ganze, tieferrnte Bild verbreitet.

Wenn er nun aber durch diesen Zauberreiz sich verleiten lässt, neben die in Anbetung versunkenen Martyrer die bethlehemitischen, von Herodes geopfertn Kinder, mit kleinen Windmühlen und Seifenblasen spielend, auf Steckpferden reitend und dergleichen Ergötlichkeiten treibend darzustellen, so ist der Contrast doch vielleicht zu stark und erinnert, nicht zum Vortheil des Bildes, an die s. g. Kindermesse in Albano (glaub' ich), wo der Messe lesende Priester von einer Gesellschaft kleiner Kinder umgeben ist, die am Fusse des Altars ihre Spiele spielen und ihre Scherze unter sich treiben.*) In entgegengesetzter Richtung dürfte der Künst-

* Der Maler Wüder aus Berlin (in Rom) hat die Scene in einem reizenden Gemälde geschildert.

ler ebenfalls zu weit gegangen sein, den Ernst der Darstellung übertrieben haben; ich meine bei dem Christus, der auf dem Schlosse des Vaters seine Seitenwunde aufspreizt. Wohl aber bewährt er an vielen Stellen einen feinen Sinn für Schönheit und Anmuth der Bewegung, wo für ich nur auf den Engel im Apostelbilde (Taf. 6) zu verweisen brauche.

Hand in Hand mit der Haltung und den Bewegungen der Gestalten geht der Ausdruck in den Gesichtern und hierin zeigt der Künstler eine so grosse Meisterschaft, wie sie nur der vollendeten Kunst eigen ist. Ob er erlahene Ruhe, wie in Gott Vater, liebevolle und doch nicht schmerzlose Hingabe, wie in Christus schildern will; ob er die Demuth Maria's, die freiwillige Unterordnung des Johannes, die Inbrunst der Heiligen, die ordnungsmässige Frömmigkeit der Mönche, den tiefen Ernst der Apostel, die Lust der Kinder und Engel ausdrücken will — alles gelingt ihm und überall lässt er sich ausserdem durch die Verschiedenheit der Charaktere bestimmen, so dass die gleiche Empfindung bei Verschiedenen sich verschieden äussert und z. B. die Andacht der Engelskinder eine andere ist, als die der Mönche oder der Heiligen.

Was nun den Styl, die in dem Werke angewandten Kunstformen betrifft, so ist die Frage danach nicht einfach zu beantworten. Wir unterscheiden Kunstformen des Nackten, der Gewandung, der Architektur, der Landschaft, und werden leicht bemerken, dass hier eine völlige Uebereinstimmung nicht herrscht. Ich glaube, dass der Gesamteindruck für die Meisten der sein wird, das Werk im Styl der Van Eykschen Schule zu finden. Schon die Conception des Ganzen erinnert an das Genter Altarwerk, und viele Stellen der Composition und der Darstellung, der Bewegung, vornehmlich der Bekleidung der Gestalten weisen auf diese Schule hin; ebenso die Benutzung des Hintergrundes zu Episoden und Anspielungen. Damit stimmt auch häufig die Zeichnung des Faltenwurfs, z. B. bei den Engeln, die das Rauchfass schwingen, oder bei dem Engel auf Taf. 6, der das Ende vom Mantel der Maria hält. Sonst aber haben die Gewänder fast durchgängig einfachere Massen, weichere Brüche, gezogenere Falten, als sie bei Roger, Memling und ihren Zeit- und Schulgenossen angetroffen werden.

Ein eigenthümlicher Zwiespalt herrscht im Styl der Körperteile wie der Gesichter. Ganz unverkennbar ist — namentlich bei Gott Vater, Maria, Johannes, den Aposteln und andern Heiligen — das Bestreben nach idealen Formen, im Gegensatz zu der in Van Eyk's Schule vorherrschenden Lust an weit gehender Individualisierung; und ebenso im Gegensatz zu einzelnen Gestalten des Altarwerkes selbst. Für die Kindergesichter der Engel Idealformen zu finden, scheint dem Künstler am Herzen gelegen zu haben, wie der Engel auf Taf. 6 deutlich veranschaulicht; gelungen ist es ihm nicht immer. Bei der Christusgestalt kommt er aber noch mehr ins Schwanken, während er auf der Aussenseite den traditionellen, idealen Typus dafür beibehalten, gibt er ihr auf dem Mittelbild im Innern so individuelle Züge, dass Körper und Angesicht nach einem Modell gezeichnet scheinen, und lässt sogar den Bart weg, ohne den wir einen Christuskopf zu sehen gar nicht gewohnt sind.

Den breiteren Styl, wie der Künstler ihn bei den Aposteln und andern Heiligen angewandt, hat er auch für die Bildnisse beibehalten, die ungeachtet ihrer individuellen Züge doch weit entfernt sind von der sehr ins Einzelne gehenden Zeichnung Roger's oder Memling's.

Unmittelbar daran reißt sich die Wahl für Trachten, Gerätschaften und Waffen. In der Schule van Eyks spielen die Zeittrachten eine grosse Rolle; so dass sogar die heilige Jungfrau zuweilen ein wenig der Mode sich bequemen muss. In unserm Altarwerk ist in dieser Beziehung der Unterschied zwischen idealen und geschichtlichen (oder Bildniss-) Gestalten fest gehalten und fast nur von der geistlichen Kleidung für erstere Gebrauch gemacht; so bei Gott Vater, Petrus und einigen Engeln. Zeigt nun auch der Künstler bei der Anordnung und Motivierung der Gewänder keinen überraschenden Reichtum der Phantasie, so fehlt er doch nicht gegen den guten Geschmack und erhebt sich selbst zu augenfälliger Schönheit, wie bei Paulus, dem Täufer, Sta. Katharina, mehreren Engeln. Von den grössern, ins Auge fallenden Gestalten hat nur die h. Katharina in ihrem Unterkleid ein auszeichnendes Zeitchünste, das indess von dem des 15. Jahrhunderts sich sichtlich unterscheidet, während der Mantel aus der alten Schule herzurühren scheint. Dasselbe gilt ganz besonders von allen Gegenständen, bei denen der architektonische Formensinn und Geschmack mitzuwirken hat, bei den Thronsesseln, Baldachinen, offenen Hallen und Säulern, bei Säulen, Friesen und Gesimsen und der gesammten Ornamentik. Auffallender noch als bei Köpfen, Körpertheilen und Gewändern mischt sich hier Altes und Neues; neben Bogen, Profilen und Gliederungen in Weise der Renaissance stehen gothische Halbsäulen, Spitzbogen, Kleeblattverzierungen, Drei- und Vierpässe im Mässwerk, ja selbst aus der italienischen Renaissance sind Säulenformen und Ornamente aufgenommen, und die dort so beliebten Kindergestalten als Festonträger. Diess alles sind die Merkmale eines Uebergangstiles aus der Gotik in die Renaissance, wie er zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland, vornehmlich in den Niederlanden angetroffen wird.

Aber neben dieser Mischung von Stylgattungen zweier Zeiten zeigt das Altarwerk noch eine andre, die seltner zu finden sein dürfte: der Stylgattungen von Nord und Süd. Ich sagte, dass der Gesamteindruck desselben auf die van Eyksche Schule hinweise; allein beim Eingehen auf Einzelheiten stösst man auf Elemente, die einer andern Gegend und Schule angehören. Die Formen, die Bewegung und Bekleidung der Kinder und Kind-Engel, selbst ihre Proportionen haben oberdeutsches Gepräge und weisen mit Entschiedenheit auf Augsburg oder Nürnberg hin, so dass wir zur Zeitbestimmung über die Beschaffung des Bildes auch noch die Bemerkung fügen können, dass der Meister desselben, wenn er — wie unzweifelhaft — der niederdeutschen oder altländischen Schule angehört, doch Einflüssen aus Oberdeutschland sich nicht verschlossen, dass er namentlich fränkische und schwäbische Künstler der Zeit mit Erfolg studiert hat.

Die Zeichnung, namentlich der Körpertheile, der Hände und Füsse, kann man nicht ganz correct, noch weniger sehr energisch nennen. Man spürt eine Unsicherheit über die Formen, die eine gründliche und feine Durchbildung verhindert hat, sowie über die Proportionen, vornehmlich der Glieder zum Körper oder zum Kopf. Auch über die Gesetze der Linear-Perspective ist der Künstler nicht vollkommen im Klaren gewesen; in architektonischen Formen herrscht mancherlei Willkür und Widerspruch. Dagegen sind die Gewänder durchgängig mit vollem Verständniß gezeichnet und alle Einzelheiten mit Bestimmtheit ausgedrückt.

In Betreff der Färbung hat das Bild Anspruch auf eine besonders ausgezeichnete Würdigung. Die dadurch erreichte Gesamtwirkung ist ein feierlicher Ernst, eine erhabene Stimmung, durch welche eine stille Heiterkeit ihre Lichtwellen treibt. In Gold strahlt der Thron Gottes und weit hin reicht seine Lichtwirkung, die allmählich in Roth verfließt; wie denn auch die Formen mit Roth lüneingezeichnet sind. Lichtblau ist die Luft, geht aber gegen den Horizont in Gelb über, so dass alle Gestalten sich farbig absetzen auf hellem Grunde. Die Farben der Gewänder sind sehr kräftig und dunkel mit vorherrschenden Localtönen, nach Weise der flandrischen Schule ohne helle Lichter. So ist namentlich das Grün sehr dunkel, das Blau, die Ordensgewänder sind es ohnehin; und nur ein Weiss mit bläulichen Schatten kehrt ein Paar mal wieder. Auch die Carnation hat einen tiefen, gleichmässigen Localton voll Wahrheit, der durch die durchgehende starke Modellierung an Wirkung sehr gewinnt.

Die malerische Behandlung ist pastos, glatt, breit, ohne sichtbare Pinselstriche und sehr verschmolzen, in der Art, dass wir einen geübten Maler daran erkennen; die Haare sind fein mit dem Spitzpinsel gezeichnet. Die ganze Malweise, der Farbauftrag, die Art der Glättung und Verteilung erinnert mehr noch, als selbst die Zeichnung der Formen und der Geschmack in einzelnen Anordnungen, an die Werke Dürers, Altdorfers, Burgkmaiers u. andrer süddeutscher Maler; weniger jedenfalls an die Technik der flandrischen Schule; an wenigsten aber an italienische Kunst, mit welcher man den Meister des Altarwerks selbst in Betreff der Zeichnung auch hat in Verbindung bringen wollen.

Nach diesen Andeutungen über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten des Werkes würden wir über die Zeit seiner Entstehung und seine Herkunft überhaupt nicht wohl in der Irre gehen, wenn uns auch nicht bestimmte geschichtliche Nachweisungen zu Gebote ständen. Dennoch ist man lange in Zweifel gewesen, in welchem der bekannten Meister man den Urheber desselben zu ehren habe? Hat doch der bekannte Kunstschriftsteller Viardot sich davor dahin geäußert: „Dieses Gemälde ist von Memling, weil es nur von Memling sein kann!“*) Andere haben es nach Cöln verwiesen; Deshaynes war geneigt, Gerard Horebault oder Mabuse als Urheber anzunehmen, ohne besonderes Gewicht darauf zu legen, dass Mabuse im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Italien war, wo er seine deutsche Weise vollkommen abgelegt und die fremde angenommen hatte. Dem Archivisten der Stadt Brüssel, M. Alphonse Wauters war es vorbehalten, den Urheber des bewunderten Werkes zu entdecken. Zurückgekehrt von einer Reise nach Douai, wo er sich der Meinung von Deshaynes zugeneigt, fand er im Verfolg seiner Studien in der königlichen Bibliothek zu Brüssel ein Document, das alle deraufgeführten Zweifel löste, ein Manuscript mit der Ueberschrift: „Memorial à M. l'Abbé religieux d'Anchin pour satisfaire que M. le Duc de Croy et d'Aerschott leur ait requis par ses lettres de 25 de Decembre 1600 ensuite du commandement de Son Altesse Serenissime.“ In diesem Memorial kommt folgende Stelle vor: „Les plus excellentes peintures sont de la table du grand autel à doubles feuilletz, peinte par l'excellent

*) S. De l'Art chrétien en Flandre par l'Abbé C. Deshaynes. Douai 1860. p. 351.

peintre Bellegambe, qui a peint aussy la table de la chapelle St. Maurice et plusieurs tableaux“ etc. Wir können unbedenklich dieses Memorial, in so kurzer Zeit nach der Entstehung des Altarwerks abgefasst von einem Mönch und Annalisten des Klosters, François de Bar, Grossheffen des Abtes Carl Coguin, als ein authentisches Document, und demzufolge den Maler Bellegambe als den Meister des Bildes ansehen. Und da der Stifter desselben unzweifelhaft der darauf (mit seinem Wappen) abgebildete Abt Carl Coguin ist, dieser aber seit 1507 Coadjutor, von 1511 aber bis zu seinem Tode 1546 Abt des Klosters gewesen, so haben wir auch für die Zeit der Entstehung des Werkes ziemlich sichere Anhaltspunkte; da ferner vorauszusetzen, dass der sehr kunstliebende Abt mit der Beschaffung desselben nicht sehr gezögert haben wird, so glauben wir es in das zweite Jahrzehent des 16. Jahrhunderts um so zuversichtlicher setzen zu dürfen, als Styl und Ausführung ganz für diese Annahme sprechen.

Wer ist nun dieser bisher ganz unbekante Bellegambe,*) dieser vergessene Meister eines in hohen Grade bewundernswerthen Werkes? Vasari führt ihn (ed. Flor. 1857. T. XIII. p. 151) unter den bedeutenden flandrischen Malern auf, ohne nähere Angaben; dasselbe thut Guicciardini in seiner „Descrizione di tutti Paesi bassi, Anversa 1508,“ wo p. 127 ff. zu lesen ist: „E prima dico che in queste regione sole sono piu de' pintori d'ogni specie e professione que non sono in molte altre provincie insieme . . . I principali e piu nominati di quelli che piu modernamente hanno terminata questa vita sono stati: Giovanni d'Eike . . . A questi aggioongeramo confusamente diversi altri trapassati veramente chiari e memorabili . . . Simon Maruion de Valenzia . . . Giovanni Bellagamba di Donai . . . e Luca Hurembout de Guanto“, nur dass er noch Donai als seine Vatersadt bezeichnet. (Der Name sieht recht aus wie eine zeitliche Uebersetzung von Schönlein, wie ja auch De la Pastore von Van der Weyden.)

Es konnte nicht fehlen, dass die Entdeckung von Wauters weitere Nachforschungen veranlasste, und zunächst waren es die Kunstforscher in Donai, der Abbé Deshaines und Mr. Alfred Asselyn, die sich der Arbeit unterzogen. Der Umstand, dass es sich hier um die Geschichte eines gänzlich verschollenen grossen Künstlers handelt, wird es rechtfertigen, wenn wir einiges Nähere über ihn aus der Schrift der genannten Gelehrten mittheilen.**)

Das Geburtsjahr von Jehan Bellegambe lässt sich so wenig genau bestimmen, als eine Angabe über seinen Bildungsgang. Mathematisch ist er 1480 geboren und hat bei einem Maler Jean Gossoin, dessen Hans nahe seinem väterlichen stand, den ersten Unterricht erhalten. In den Stadtbüchern von Donai kommt sein Name von 1504 (wo er sich vermählte) bis 1534 häufig vor. In der Bibliothek zu Arras befindet sich von ziemlich ungeschickter Hand sein Bildniss gezeichnet, mit der Unterschrift in Schriftzügen vom Anfang des 16. Jahr-

*) Man findet ihn auch Belgambe und Belganb geschrieben.

**) Recherches sur l'Art à Donai aux 14. 15. et 16. siècles et sur la vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe, auteur du retable d'Ancien, par M. Alfred Asselyn et M. l'abbé Deshaines. Mémoire lu en Sorbonne 10 Avril 1863.

hundert: „Maistre Jehan Bellegambe peintre excellent.“ Danach zählte er um diese Zeit etwa 22–25 Jahre. — 1509 erhielt er von dem Collegiatstift St. Amé zu Douai den Auftrag, verschiedene Arbeiten daselbst auszuführen, die ihm und seine Gehülfen zwei Jahre lang beschäftigten. Für dasselbe Stift hatte er auch später noch Zeichnungen und Gemälde zu fertigen, die inzwischen mit den andern verloren gegangen sind. Zu verschiedenen Aufträgen der Commune Douai kam noch ein besonders bedeutender der Dominicaner, für welche er den Tod und die Wunder des h. Dominicus zu malen hatte. Diese Werke sämmtlich, wie noch andere für das Kloster Anchin ausgeführt, sind verschollen und verloren. Dagegen ist ein Triptychon erhalten, das Bellegambe für Dom Jacques Coene, Abt von Marchiennes, einen Freund des Abtes Cognin — wie ich glaube etwas später, als das für Anchin — ausgeführt. Das Mittelbild ist eine Wiederholung der Dreieinigkeit von Anchin mit kleinen Abänderungen, deren bedeutendste ist, dass Gott Vater theilnehmend den Sohn betrachtet. Die Flügel enthalten die Bildnisse des Abtes Coene und einiger Verwandten von ihm mit ihren Patronen und Wappen haltenden Engeln, ein treffliches, wohlerhaltenes Werk, jetzt im Besitz des Doctor Tesse in Douai. — Für die Franziscaner seiner Vaterstadt hat Bellegambe 1526 im Auftrag der Familie Pottier ein Altarbild gemalt, das jetzt (zum Theil) im städtischen Museum aufgestellt ist. Auf dem einen Flügel — das Mittelbild ist verloren gegangen — sieht man die griechischen und lateinischen Kirchenväter, auf dem andern die scholastischen Theologen (Doctoren) nebst den Stillern und Engeln. Die Bilder der Aussenseite, aus dem Leben der h. Anna, sind grau in grau gemalt, wobei die Köpfe ein wenig Farbe haben; ebenfalls ein vorzügliches Werk.

Bellegambe hiess bei seinen Zeitgenossen „Maître des couleurs“, und zwar mit grossem Recht, und grössern als wenn sie ihn „Meister der Zeichnung“ genannt hätten: denn in der That zeigt er sich sowohl in dem grossen Altarwerk von Anchin, als den andern von ihm bekannten Gemälden als vorzüglichem Coloristen sowohl in Betreff des naturwahren Tones, als vornehmlich der tiefen, warmen, kräftigen, harmonischen Färbung wegen. Sein Ruhm reichte weit über seine Zeit ins 17. Jahrhundert hinein, in welchem zwei Poeten von Douai seiner mit Lobsprüchen gedenken. 1607 schreibt Jacques Loys von ihm:

„Que maître aussi des couleurs on peut dire

Comme l'ayent que tout le monde admire“.

und 1616 Jean Francau de Lestoquoy in seinem „Jardin d'hiver ou Cabinet des Fleurs“ etc. Douai. „C'était un peintre du Surnom de Belgambe, peintre très excellent, du quel sont issus les Belgambe semblablement peintres; il estoit dict le maître des couleurs, selon Gnicardin, en la description des Pays-Bas, à raison de l'art qu'il aoit à composer et acomoder les plus viues couleurs, surpassant en ce regard avec sa vivacité tous autres peintres. L'on voit encores pour le présent de ses peintures, encores qu'anciennes estre aussi viues en leurs couleurs que si elles estoient nouvellement faites et peintes“. Noch 1653 wird er in den „Fondations du Couvent de la Ste Croix“ von Philippe Petit höflich gerühmt. Nach der Zeit hat er das Schicksal seiner grossen Vorgänger getheilt und ist vor der Sonne

von Rubens erblasst und vergessen worden, bis unsere Zeit seine Werke und seinen Namen wieder ans Licht gezogen.

Seit man den Namen des einst so berühmten Malers entdeckt und aus der Vergessenheit gezogen, hat man in den Kirchen, Klöstern, Magazineu und Privathäusern nach Werken, in den Archiven nach Notizen über ihn, seine Herkunft und Familie, seine Thätigkeit und seine Nachkommen geforscht, und nicht vergeblich! Zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte seine Familie in Douai. Jehan Bellegambe war der Sohn des Möbelfabrikanten und Geigenspielers George Bellegambe, geb. um 1441, gest. 1520. Er hatte eine leibliche Schwester Wilhelmine und zwei Halbschwestern, Marie und Katharine. Wilhelmine starb als Wittve in einem Beguineustift 1521, und vermachte ihrem Curat, dem Dominicaner Jehan Corbeau, ein Gemälde der Geburt Christi und eines der Klage um seinen Leichnam die beide höchst wahrscheinlich von ihrem Bruder waren, der unter den Executoren des Testaments aufgeführt ist. Zu derselben Zeit war er — seit 1504 verheirathet mit einer Tochter des Kaufmanns Lemoire — bereits Vater von 5 Kindern deren das Testament namentlich gedenkt: Philipp und Martin, Marie, Katharine und Pauline; letztere um 1516 geboren. Er hatte ein eigenes Haus und war überhaupt wohlthätend. Ueber seinen Tod fehlen bis jetzt alle Nachrichten. Dass er 1531 noch lebte, erhellt aus einer Notiz in den städtischen Acten von Douai, danach er um diese Zeit ein Haus verkauft hat.

Ausser einer Pietä bei den Dominicanern am Grabe der Schwester Wilhelmine hatte Jehan Bellegambe für dasselbe Kloster das Leben und die Wunder des H. Dominicus in einem Altarbild der Capelle dieses Heiligen gemalt. Es ist spurlos verschwunden. — Ein Herr Arthur Forgeais in Paris besass vor einigen Jahren das Bildniss des Abt Coguin von Anchin auf Holz gemalt, unthunässig von der Hand Bellegambe's. — In der Kathedrale zu Arras werden zwei kleine Triptychen aufbewahrt, deren eines die Jahrzahl 1523 trägt und die man demselben Künstler zuschreibt.

Das Hauptwerk bleibt indess der Altarschrein von Anchin und es ist vielleicht der Erwähnung werth, was den Abt Coguin veranlasst hat, denselben anfertigen zu lassen. — Ueber dem Hauptaltar der Kirche von Anchin sah man zu seiner Zeit eine mit vielen Edelsteinen besetzte, kostbare Tafel von vergoldetem Silber, in deren gothischen Nischen und Tabernakeln die Statuetten der heiligen Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria und der Apostel aufgestellt waren. Um diese höchst werthvolle Arbeit eines ältern, unbekanntem Künstlers gegen Staub, Rauch und sonstige Verletzung zu schützen, hatte man sie in einen grossen hölzernen Kasten eingeschlossen. Diess schien dem Abt keine — weder der Kirche, noch des Kunstwerks — würdige Weise, und er beschloss, an die Stelle dieses Kastens einen Altarschrein zu setzen, wie er sonst üblich war, mit entsprechenden Gemälden. Und so entstand das Werk, das nach mehren hundert Jahren die Bewunderung der Welt noch auf sich zieht, während jenes, zu dessen Schutz es gefertigt worden, längst der rohen Habsucht zum Opfer gefallen.

Es bleibt mir noch übrig zu berichten, wie das Altarwerk aus dem Kloster Anchin

an seine jetzige Stelle in Notre Dame zu Douai gekommen. Als in Folge der französischen Revolution von 1789 die Klöster auch in den ehemals flandrischen Provinzen aufgehoben wurden, und man die Abtei von Anchin zerstörte und ihrer wertvollen Schätze beraubte, ward das grosse Altarwerk, das weniger Reiz, als die goldnen und silbernen Gefässe und Statuen hatte, an das ehemalige Jesuiten-Collegium zu Douai gegeben, wo es in einem Magazin aufbewahrt blieb. Nach dem Coucordat ward ein Theil davon an die Kirche des Dorfes Guinechy gegeben, die es bald danach an einen Maler und Anstreicher, Namens Marlier, für kleine Reparaturen anstatt barer Bezahlung abtrat. Dieser, ebenso unbekannt als die Dorfbewohner mit dem Werthe seiner Erwerbung, benutzte die Tafeln zu einem Verschlag an seiner Werkstatt in einer Dachwohnung. Er starb 1834, und seine Wittve verkaufte die Tafeln für 40 Francs an den Arzt Dr. Escallier in Douai, der als Sammler von Kunstwerken und Alterthümern sehr bald inne ward, dass er einen Schatz gehoben. — Die andern Tafeln des Altarwerkes waren schon 1818 als verlegne Waare, die eine weitere Aufbewahrung nicht verdienten, für einige Franken an einen Tischler verkauft worden, für den sie nur die Bedeutung angetrockneten Holzes hatten. Hier fand sie ein andrer Kunstfreund, Mr. Estabel, und verkaufte sie, als Dr. Escallier sie gesehen und als zu seinen Tafeln gehörend erkannt hatte, an diesen für die Summe von 2000 Frcs. — Dr. Escallier starb am 15. Februar 1857. In seinem Testament war seine Sammlung von Kunstwerken und Alterthümern dem Museum seiner Vaterstadt vermacht, mit Ausnahme des Altarwerks von Kloster Anchin, das er für seine Parochialkirche Notre Dame bestimmt hatte mit dem Wunsche, dass demselben eine eigne Capelle gebaut werde. Vorläufig ist es in der Sacristei aufgehängt und hat daselbst einen sehr guten Platz; jedenfalls einen der Betrachtung günstigeren und überdiess geschützteren, als es über einem mit kirchlichen Geräthschaften besetzten und dem Dienst mit Kerzen und Rauchwerk gewidmeten Altar finden würde.

DIE FLUCHT NACH AEGYPTEN VON MELCHIOR BRÖDERLEIN.

Hierzu eine Bildtafel.

Im städtischen Museum zu Dijon in Burgund ist ein grosses Altarwerk aufgestellt, das theils in vergoldeten Schnitzwerk, theils in Gemälden die Scenen aus dem Leben Christi behandelt. Es ist im Jahre 1386 von einem Meister Melchior Bröderlein angefertigt. Der Name bezeichnet ziemlich unzweifelhaft das Vaterland des Künstlers; nicht minder spricht die Arbeit selbst für ihre deutsche Herkunft. Die geschnitzten Figuren erinern mit ihren stark geschwungenen Linien an die Schule von Cöln, die — wie sich mehr und mehr herausstellt — einen Einfluss auf die gleichzeitige Kunstthätigkeit in allen deutschen Landen und selbst über deren Grenzen ausgeübt hat. Auch lebte und arbeitete gleichzeitig mit Bröderlein in Dijon ein Maler Hermann von Cöln, der vom Herzog Johann ohne Furcht vielfach beschäftigt war.

Das Altarwerk oder der „Gottesschrein“, von dem hier die Rede ist, stammt aus der Karthause von Dijon, zu welcher Herzog Philipp der Kühne im Jahr 1383 den Grundstein gelegt. In seinem Auftrag ist er für den Hauptaltar der Karthause 1386—1388 angeführt worden, und zwar das Schnitzwerk durch den Bildhauer Jacques de la Baerse, die Malereien durch Melchior Bröderlein.* Der Schrein hat vier Abtheilungen; das Schnitzwerk füllt die innern Räume aus und stellt in vergoldeten, nur an den Fleischtheilen gefarbenen Figuren die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und die Grablegung dar, und an den architektonischen Einfassungen und Zwischengliedern eine Anzahl von männlichen und weiblichen Heiligen. Die Gemälde Bröderleins bedecken die Aussenseiten und stehen zu den Innenseiten in Beziehung: auf die Verkündigung folgt der Besuch bei Elisabeth, auf diesen die Darstellung im Tempel und zuletzt kommt die Flucht nach Aegypten. Bei der Verkündigung sitzt Maria vor einem Betpult von gotischem Schnitzwerk; in tiefster Demuth ist der Engel vor ihr ins Knie gesunken; oben erscheint Gott Vater und entsendet Strahlen aus seinem Mund, auf denen die symbolische Taube niederschwebt. Im zweiten Bilde öffnet sich eine weite Landschaft mit blumigen Wiesen und blauen Bergen, so dass die Begrüssung zwischen Maria und Elisabeth einen heitern Hintergrund hat. Für die Darstellung im Tempel ist wiederum die gotische Architektur gewählt und auch in den Trachten schimmert die Zeit durch.

Die Flucht nach Aegypten (s. die Bildtafel) versetzt uns in eine unwegsame Waldlandschaft. Kaum begreift man, wie der Wanderer hier durch Gestein und Geröll einen Pfad finden soll; dennoch ist auf ihn und seine Bedürfnisse Bedacht genommen: in wohlgefassten Becken glänzt der erquickende Quell; und wo er sich ergießt sprossen Gras und

*; Conte de Laborde, Les Ducs de Bourgogne.

L. France's. *Deutsche der deutschen Kunst*, V.

Material.

Blumen üppig hervor. Dieses beschwerlichen Weges kommt die heilige Jungfrau, das Kind in den Armen; unbekümmert um die Hindernisse und Gefahren unter ihr, sitzt sie auf dem Esel, den sie vertrauensvoll und vielleicht von schwereren Sorgen erfüllt, seine Schritte lenken lässt, wohin er will. Dicht eingehüllt in einen grossen, weiten Mantel, der nur Gesicht und Hände sehen lässt, drückt sie das geliebte Kind sanft, aber fest an Brust und Wange, das seinerseits (aus seiner dichten Umwicklung) mit süssem Lächeln und seligen Blicken zu ihr emporsieht. Es ist ein seelenvolles, von Heiligkeit durchdrungenes Bild, und wie der Künstler seinen Gestalten den lieblichsten Ausdruck gegeben, hat er für sie auch nur nach idealen Formen gestrebt. Gleich den alten kölnischen und ungleich den spätern flandrischen Meistern, hat er die Züge seiner Heiligen, die Formen der Gewandung aus seiner Phantasie geschöpft in Uebereinstimmung mit dem durch seine weichgeschwungenen Falten ausgezeichneten Styl der kölnischen Schule.

Wie contrastirt damit die Gestalt, Haltung und Handlung des heiligen Nährvaters! Wie kommt der Meister, der eben noch gleich einem Fra Angelico da Fiesole, in idealischen, himmlischen Anschauungen sich ergangen, dazu, neben die göttliche Jungfrau einen so täpischen, plumpen, hässlichen Gesellen als heiligen Joseph zu stellen, eine Figur, der wir kaum einen Platz vor der Schenke eines Bayern-Breughel anweisen möchten? Wie will dieser dicke Lämmel, der sich auf die Seite gedrückt, um ohne Einrede der Frau einen Schnaps nehmen zu können, dem Schubwerk und Kleider um die Beine und den Leib schlößtern, Schutz und Beistand sein für diese zarte Mutter und ihr Kind auf der weiten, gefährvollen Reise?

Da gibt es keinen Aufschluss, als aus dem Charakter und zwar nicht albin des Künstlers, sondern des Volksstammes, dem er angehört, vielleicht auch der Zeit, in der er gelebt. Wir sehen — wenn auch nicht immer in so grellen Farben — durch das ganze Mittelalter eine Mischung des Heiligen und Profanen, eine Neigung zu humoristischen Auffassungen (unter denen vornehmlich St. Joseph zu leiden hatte) und in Folge davon zu Uebertreibungen, von denen die Göttinnen der Schönheit und Anmuth sich weit fern gehalten haben. In dem Joseph Bröderlein's können wir einen Vorläufer erkennen für Gestalten und Gedanken, wie sie in Breughel, Teniers, Rembrandt, wiederkehren, wenn auch in andrer Zeitgeschmack veränderter Gestalt.

Die Ausführung betreffend, so ist die Zeichnung fein und bestimmt; die Carnation sehr licht und durchsichtig, der Farbauftrag sehr glatt und dünn; Gewänder und Landschaft sind sehr farbig. Eine eigentliche Modellierung lag noch nicht im Vermögen des Künstlers, sowenig als die Kenntniss der Perspective; aber Licht und Schatten sind in starken Gegensätzen gehalten. Im Ganzen wird man das Werk, sowohl in Betreff der Auffassung und malerischen Technik (in Tempera) als eine Kunstleistung betrachten können, in welcher der Idealismus der Rheinischen Schule und der flandrische Realismus, die sich später gegenseitig zu durchdringen suchten, noch scharf geschieden neben einander sich thätig erwiesen haben.

HIOB UND SEINE FREUNDE

VON EBERHARD VON WÄCHTER.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Künstler aus der ersten Periode der wiedererweckten deutschen Kunst wählten vornehmlich Gegenstände aus der alten Mythologie, Dichtkunst und Geschichte für ihre Darstellungen; naturgemäss reichten sich Gestalten und Begebenheiten des Alten Testaments an, denen gegenüber die Phantasie sich freier fühlt, als bei den Erzählungen des Neuen Testaments, die durch das Glaubensbekenntniß eine schärfere Bestimmtheit erhalten und in der Kunst zu jener Verschmelzung von Anschauung, Empfindung und Darstellung geführt haben, welche die nachfolgende romantische Periode kennzeichnet.

Eberhard von Wächter (geb. 1762 zu Bahlingen bei Tübingen, gest. zu Stuttgart 1852) gehört der ersten Periode an, und wenn er auch Versuche in rein christlichen Bildern gemacht, er ist jedenfalls im heidnischen und alttestamentlichen Alterthum besser zu Hause. Von allen Gemälden übrigens seiner Hand hat keines so grosses Aufsehen erregt, keines einen so weitverbreiteten Ruhm erlangt, als sein *Hiob und seine Freunde*, wovon wir eine Abildung in unser Werk aufgenommen, weil sich sein künstlerischer Charakter darin in vollkommener Klarheit und Schärfe ausspricht.

Wächter war mit seiner ganzen Seele Künstler und wenn ihm auch weder eine vollkommene Zeichnung noch eine glänzende Farbe und geistreiche Ausführung zu Gebote standen, — seine Hingebung an die Kunst war mit einer grossartigen Auffassung, edeln Darstellung und tiefen Empfindung verbunden. Bleibt er dabei oft zu unbeweglich auf einem Standpunkt, wo man die Wirkung des Bildes jenseit seiner Grenzen, in das Denken darüber, legt, so muss man sich erinnern, dass es gerade der zu vermeidende Fehler seiner Vorgänger war, zu wenig oder gar keine Innerlichkeit zu haben.

Dieser Charakterzug von Wächter's Kunstthätigkeit tritt nun gerade bei dem *Hiob* am sprechendsten hervor. Ein furchtbares Schicksal ist ohne alle Verschuldung von Seiten Hiob's über diesen treuen und frommen Knecht Gottes hereingebrochen. Aus der Fülle des Reichthums und des Familienglücks ist er in bittere Armath, in Jammer und Elend geschleudert, und nun sitzt er ohne Hilfe und Trost einsam auf einem Haufen verfaulten Strohs zwischen den Trümmern seines durch Brand zerstörten Hauses. Da kommen seine Freunde aus guten Tagen zu ihm, setzen sich zu ihm und suchen ihn zu trösten mit Worten der Theilnahme, des Vertrauens in Gottes Güte und Gerechtigkeit, der Hoffnung auf die Zukunft. Einer nach dem Andern bietet seine Beredsamkeit auf — vergebens! Hiob, durch jedes Wort das er hört zum Widerspruch gereizt, sein Elend immer mehr als ein ihm angethanes Unrecht empfindend, heftet immer fester seine Gedanken darauf und verstummt endlich. Auch die Freunde verstummen, da sie Neues nicht mehr zu sagen wissen; eine schwüle, drückende Luft liegt über Allen, ein brütendes Schweigen, das den Ausbruch eines heftigen Sturmes ausagt.

Das ist der Moment, den Wächter für seine Darstellung gewählt hat. Halb vorwurfs-

voll und doch mit Bedaueru blickt der älteste der Freunde mit seitwärts vorgebeugtem Körper auf Hiob, als erwarte er von diesem keine Verantwortung mehr, aber auch keine Ergebung. Der zweite, ganz in sich zusammengebrochen und versunken, müht sich ab, noch irgend einen Spruch der Weisheit, sei's ein tröstender oder ein scheltender, in seinem Gedächtniss aufzufinden — eine sichtlich verlorene Austrengung. Der dritte und jüngste der Freunde lässt kraft- und trostlos den einen Arm herabhängen und hält sich mit dem andern an dem Nebenmann, als ob dieser auch für ihn noch ein letztes Mittel finden sollte, womit er sich und den Tiefgebeugten aufrichten könnte. Dieser aber, in seinen weiten Mantel gehüllt, die Hände über die Knie verschränkt, den Kopf gesenkt, den undüsterten Blick starr auf nichts gerichtet, sitzt ganz und gar in sich versunken am Boden, mit nur etwas Stroh unter sich, als dem einzigen Rest seiner reichen Habe, und — schweigt. Er hat kein Wort mehr der Erwidrerung, wie sie keines mehr der Aureden. Und so sitzen sie nun schon (Buch Hiob 2, 13) sieben Tage und sieben Nächte, ohne ein Wort zu reden. Aber sehr verschieden ist bei ihnen der Gang der stummen Gedanken. Während in den Freunden ein Gefühl menschlicher Schwäche und Ohnmacht überhand nimmt, arbeitet in Hiob die furchtbarste Verflüchtung einem mächtigen Zornansbruch vor, in welchem er den Tag verflucht, der ihm das Leben gegeben. (Buch Hiob 3, 1.)

Hier haben wir ein Bild tiefster Innerlichkeit! kein Glied rührt sich, keine Lippe öffnet sich, um die Gedanken zu verrathen, oder die Empfindungen der Personen kund zu geben, die wir vor uns sehen. Der Künstler, der sie genau kennt, und sie mit Bewusstsein in seine Darstellung gelegt, muthet auch uns zu, dass wir in die Verborgenheit der Seele blicken und zu lesen verstehen, was darin vorgeht.

Wir wollen uns keiner Täuschung hingeben! Der hier von Wächter betretene Weg weckt ernste Bedenken und ist gewiss nur mit grosser Vorsicht zu betreten. Bleibt es dem Beschauer eines Bildes überlassen, der dargestellten Gestalt — weil ein entschieden äusseres Zeichen mangelt, — die Worte in den Mund zu legen, so wird gewiss in den meisten Fällen der Künstler unmissverständlich werden, sein Bild ganz widersprechenden Auslegungen unterworfen sein. Aber der Künstler selbst kann auf diesem Weg dahin kommen, sich mit jener nebelhaften Unbestimmtheit zu begnügen, in die Alles hinein zu sehen ist, weil gar nichts darin ist. Nur einer so reichen, innerlichen, tief und wahr empfindenden Künstler-Natur, wie Wächter war, konnte es gelingen, einen Moment ohne Wort und That zur Darstellung zu wählen, ohne in die fast unvermeidlichen Fehler der Unklarheit und Vieldeutigkeit zu verfallen. Vielmehr ist es ihm mit diesen Mitteln gelungen, das Furchtbare der Situation auf das Erschütterndste zu schildern.

Das Gemälde, nach dessen Carton schon 1807 Rahl einen Kupferstich herausgegeben, hat Wächter nach 1809 in Wien ausgeführt. Es ist in höchst einfachem, plastischem Styl gehalten, ohne alle Farben- und Lichteffecte. Doch entspricht die allgemeine Stimmung vollkommen dem tiefsten Gegenstande. Es befindet sich gegenwärtig in der Gemaltesammlung der Kunstschule zu Stuttgart

APOLL UNTER DEN HIRTEN

VON GOTTLIEB SCHICK.

10 F. L. 8 F. hoch.
Hierzu eine Bildtafel.

Wenn ein Künstler von reicher Phantasie und stark ausgeprägter Eigenthümlichkeit unbeherrscht durch Widerspruch, Tadel und Feindseligkeiten aller Art seine Bahn gebrochen und endlich an der Stelle angelangt, wo die Zeit- und Kunstgenossen ihm ihre Anerkennung nicht mehr versagen, so wird er gewiss den Tag segnen, der sie ihm gebracht; das Gefühl des Glücks aber muss sich steigern, wenn sie einem Werke gilt, in welches er gleichsam seiner Seele Seligkeit niedergelegt. Beides hat Gottlieb Schick aus Stuttgart (geb. 1779, gest. 1812) in Rom erlebt, wo er lange Zeit — gleich Carstens und Wächter — namentlich von seinen Landsleuten wegen seiner Kunstrichtung gering geschätzt und angefeindet, in Folge einer Ausstellung seiner Werke auf dem Capitol 1809 die Auszeichnung erfuhr, dass die italienischen und die französischen Künstler Deputationen zu ihm schickten, um ihm im Namen ihrer Landsleute Preise und Lorbeerkränze zu überreichen. Ein größeres Glück aber war ihm beschieden, indem ihm gelungen ist, in der Doppelbegeisterung der Kunst und der Liebe ein Werk zu schaffen, das deren vollkommener Ausdruck, und das ein unverwundliches Blatt des Ruhmes in der Geschichte der neuern Deutschen Kunst geworden ist: sein Apoll unter den Hirten! Aus dem Bewusstsein erlangter höchster Erdenseligkeit, im Besitz eines innig geliebten und die Liebe innig erwidern den weiblichen Wesens, ist dieses herrliche Bild hervorgegangen, in welchem nach allgemeiner Annahme seine Kunst den Gipfel erreicht hat, Sonnenaufgang im Herzen wollte er schildern und wählte den Sonnenaufgang über der Menschheit, den Beginn der Bildung durch die Gottesgabe der Kunst. Wir treten in eine paradiesische Gegend, in ein reizendes, von Hügeln begrenztes, von Wiesen und Baumgruppen belebtes Flussthal; eine Schafherde weidet in der Ferne, ein Hirte bringt dem Gether alles Guten ein Dankopfer dar auf dem Altar vor seiner Hütte, unweit deren eine Palme ihre Blätterkrone in die Lüfte hebt.

Unmittelbar aber vor uns hat uns der Künstler ein Bild entfaltet von dem goldnen Alter der Menschheit. Zu dem einfachen Hirtenvolk, das von diesem Thale Besitz genommen, ist der Verbreiter geistiger Bildung, der Milderer der Sitten, der Gott des Gesangs und der goldenen Lyra gekommen, um den Weg zu zeigen, auf welchem der Mensch zur Entfaltung seiner guten Kräfte gelangen kann.

Apollo hat sich unter dem ihm geweihten Baume niedergelassen und ist umgeben von dem Hirtenvolk, von einer lernbegierigen aufmerksamen Versammlung, welche den Gesängen lauscht, die von seinen Lippen tönen. Rechts neben ihm hat ein Jüngling Platz genommen mit seinem treuen Hunde, kenntlich an dem Köcher über seinen Schultern als Jäger; an der andern Seite sitzt eine jugendfrische Mutter mit ihrem in Gras und Blumen spielenden Kinde und wendet andächtig ihre Blicke nach dem Gotte. Ein Greis tritt heran mit seinem Enkel,

um diesen an dem Genuss eines Glücks Theil nehmen zu lassen in frühester Jugend, das er erst am Abend des Lebens kennen lernt; Liebende schliessen sich enger an einander, als wollten ihre Gefühle auf den Wellen des Gesanges in einander fließen.

Vielleicht mit weniger Verständnis, aber nicht minder aufmerksam haften die Blicke zweier Jünglinge, die sich, an der rechten Seite des Bildes, dem Gotte gegenüber gelagert, an seinem Vortrag; und halb verwundert, halb neugierig schliessen die beiden Mädchen hinter ihnen sich ihnen an; während ein drittes von süsser Begeisterung erfüllt erscheint. Drei halberwachsene Kinder treten heran in inniger Umarmung mit mehr oder minder erschlossenen Sinnen, gleichsam Vorboten künftiger Bildung, und gern erkennen wir in ihnen die einstigen ersten Vertreter von Bankunst, Bildnerei und Malerei, in deren Schöpfungen die Menschheit ihre Gemeinschaft mit der Gottheit feiert.

Hinter dieser Gruppe führt ein Vater seinen Sohn heran, dessen künstlerisches Verlangen bisher in der Rohrpfife Befriedigung gefunden, und macht ihn auf den Unterschied zwischen seinem rohen Instrument und dem goldenen Saitenspiel des Gottes aufmerksam, als wollte er ihn überhaupt aus den niedern Kreisen des Lebens zu feineren Empfindungen, zu reinern Sitten führen. Aber die Pfleger gemüthlicher Roheit, die hockfussigen Waldgeister halten sich, wenn auch durch die Nähe des Gottes zurückgeschreckt und in Schranken gehalten, auf der Lauer, um aus ihrem Versteck in Feigheit und plumper Gemeinheit ihn zu verhöhnen. Ohne Erfolg! Sie machen keinen der Hörer dem Gotte abwendig, und selber hinter ihnen auf der Mauer eines Gartens sehen wir eine Mutter, das Kind im Arm, aus der Ferne noch Auge und Seele dem Urheber einer neuen und schönen Zeit zngewendet.

Schon der leichte Umriss lehrt uns, dass Schick nicht nur reich an Gedanken war, sondern auch den Gedanken einen wahren und schönen Ausdruck zu geben verstand. Es ist ein poetischer Gedanke, die Anfänge menschlicher Bildung der Gottheit unmittelbar zuzuschreiben; er kann würdig und wirksam nur in poetischer Weise das ist in idealen Formen ausgesprochen werden. Dazu hatte Schick das Vermögen, die künstlerische Ausbildung; dahin war seine Richtung von Anfang an gegangen. Nicht allein die Schönheit der Formen und des Ausdruckes bewundern wir an diesem Bilde; nein, ebenso die Schönheit und Klarheit der Gruppierung, die Harmonie der Massen, die Anmuth aller Linien, das Zusammenwirken aller Kunstmittel, erhöht durch einen über das Ganze ausgegossenen Goldton, so dass es in seinem allgemeinen Gesamteindruck schon wie ein Sinnbild des über die Menschheit aufgehenden, neuen und schöneren, geistigen Lebens erscheint.

Dabei aber, wie wohldurchdacht das Werk in jeder Linie ist, dass alle Härten und Disharmonien vermieden sind, so ist doch die Anordnung so ungezwungen, dass die Gruppierung wie von selbst entstanden zu sein scheint und jede Figur an der Stelle erscheint, wohin sie sich selbst gestellt oder gesetzt.

Das Gemälde war 1809 vollendet und kam zuerst in den Besitz des Freiherrn von Cotta. Von diesem erwarb es der König von Württemberg; und nun ist es eine der Hauptzierden der Gemaldesammlung der Kunstschule zu Stuttgart.

DIE VERBREITUNG DES CHRISTENTHUMS IN DEUTSCHLAND VON JOSEPH FÜHRICH.

8 F. 8 Z. breit, 6 F. 5 Z. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung ist ein so anziehender und zugleich so ergiebiger Stoff, dass von jeher die Kunst sich desselben bemächtigt hat, wie er den Grundton der ältesten Sagen und Dichtungen bildet. Die neue deutsche Kunst, der es vor Allem auf einen wirklichen und würdigen Inhalt für ihre Darstellungen ankam, hat denselben mit Vorliebe aufgenommen und behandelt. Es besteht indess ein Unterschied in dieser Beziehung zwischen den Künstlern der ersten und denen der zweiten Periode. Jene, die Classischen, nehmen ihre Bilder aus dem Alterthum: Carstens versammelt das Volk um den Sänger Homeros und überträgt damit der Dichtkunst die Aufgabe der Bildung; Schick steigt eine Stufe höher hinauf und lässt mildere Sitten durch Apollo und die Kunst des Gesanges unter die Menschen bringen. Die romantischen Künstler dagegen halten sich an das Christenthum als an die Quelle der Bildung und folgerichtig an die Völker des Mittelalters und der Neuzeit. Dahin müssen wir die Einführung der Künste in Deutschland von Ph. Veit, den Bund der Kirche mit den Künsten von F. Overbeck rechnen; dahin auch und vorzugsweise das Gemälde von Joseph Führich, das im Besitz des Baron v. Schack in München ist, und von dem wir hier eine Abbildung geben.

Der Künstler versetzt uns in eine Zeit, wo das Ritter- und Mönchthum in Deutschland dem Christenthum die Wege bereiteten bei den noch im Heidenthum befangenen Völkern; also etwa in die Zeit der Kämpfe Carls des Grossen mit den Sachsen. Aber nicht die blutige Aussaat der neuen Lehre will er uns zeigen, sondern die milde Zeit der beginnenden Ernte. Wir befinden uns in einem Walde, neben dem ein Flüsschen seine Wellen und auch ein Mühlrad treibt. Eine Kirche im Hintergrunde, stattliche Wohngebäude dabei, belehren uns, dass wir nicht in der Wildniss sind. Dennoch gehören die Krieger, links im Vordergrund, halb in Thierfelle gekleidet, auch sonst von wildem Aussehen, sicher nicht zu denen, die „die Cultur beleckt.“ Inzwischen, indem sie Raubvögel tödten, den gefährlichen Ur bezwingen, zeigen sie sich empfänglich für eine Lehre, die es am Ende auch mit Bewältigung wilder und schädlicher Erscheinungen — obsehon geistiger Art — zu thun hat. Ist auch Einer von ihnen in Trägheit versunken, bekümmern sich auch Andere mehr um das Bedürfniss des Leibes, als um das der Seele — schliesslich werden sie noch Alle gewonnen werden für das Licht, „das in die Finsterniss scheint.“

Diess ist „das Fleisch gewordene Wort,“ Christus, und mittelalterlicher Anschauung gemäss, als Kind auf der Mutter Schöss. Der Künstler hat sie als Statue behandelt; doch in einer Weise, dass sie durch die völlige Uebereinstimmung im Styl mit den der Wirklichkeit angehörigen Gestalten auch wirklich und lebendig erscheint. Aber das Glöckchen über

ihr weist auf ihre Bedeutung als bildliche Gruppe, zu welcher ein Ritter im Waffenschmuck betend emporhlickt. Die Bäume rechts und links bilden eine natürliche Waldcapelle, die sie mit ihrem Laubdach schliessen.

Mit der Anbetung des Kindes und seiner Mutter ist's indess allein nicht gethan! Die Geschichte dieses Kindes hat die Welt bewegt; sie soll jetzt Kinderherzen bewegen. Der fromme Waldbruder zur Rechten erzählt sie einer Anzahl lernbegieriger Knaben und Mädchen, und wie er ihnen das Kreuz zeigt, und von dem Leiden und Sterben Christi an demselben spricht, werden sie von Bewunderung und von Mitleid zu ihm gezogen; ja eines von ihnen sehen wir zu Thränen gerührt, und ein älteres Mädchen lässt die Spindel ruhen und erwägt was sie gehört, in ihrem Herzen.

Aber Anbetung und Kenntniß der Leidensgeschichte genügen noch nicht zu fruchtbringender Verbreitung der neuen Lehre: — Wälder müssen gelichtet und der gewonnene Boden muss zu Feldbau verwendet, umgepflügt und bestellt werden. Das Alles geschieht durch die frommen Klosterbrüder, die die Cultur über das Land verbreiten. Thätig und hilfreich wie sie sind haben sie auch Sorge, Gefahren abzuwenden; Einer von ihnen rettet — wie wir sehen — ein Kind, das hilflos auf einem Schild den Fluss hinabschwimmt, vom sichern Untergange; vielleicht jetzt erst leiblich, um ihm einst die grössere Wohlthat zu erweisen der Errettung aus den Gefahren ewigen Verderbens.

Reich, wie die Composition ist, leidet sie doch weder an Ueberfülle, noch an Unklarheit. Die Gruppen sondern sich bestimmt sowohl nach ihrer Bedeutung, als nach den Massen und Linien, die im Einzelnen wie im Ganzen die Pyramidalform umschreiben, ohne ängstlich dem Gesetz der Symmetrie sich zu unterwerfen. Gleich stylvoll ist die Zeichnung, rein und fest in den Formen, namentlich der Gewänder und lebendig ohne Anwendung des Naturalismus. Es ist der Styl der neuen deutschen Kunst aus der Periode der Romantik, aber in eigenthümlicher Modification, so dass man den Künstler nicht mit einem andern verwechseln kann. Die Darstellung ist ausdrucksroll und wahr; nur einzelne Bewegungen lassen sich schwer rechtfertigen, wie die des gerührten Knaben rechts, der sich bis zur Unmöglichkeit undrehet, um uns seine Thränen zu zeigen.

Dass bei einem Bilde aus der ersten Zeit des Christenthums in Deutschland eine Marienstatue den Künstler in Verlegenheit setzen muss, ist selbstverständlich. Ob aber Führich ihr richtig aus dem Wege gegangen, möchte ich bezweifeln. Gewiss ist, dass mit einer Madonna in Führichs Styl der historische Zusammenhang des Gemäldes zerstört ist. Da aber ein jedes Bild der Art dieselbe, ein trenes christliches Bildwerk des 7. 8. Jahrhunderts aber eine noch nachtheiligere Wirkung machen müsste, so kann man am Ende dem Künstler es nicht verargen, wenn er, um seinen Gedanken zu retten, der Form einige Gewalt angethan.

Das Bild ist in Oel gemalt, und freilich in der Färbung etwas zu bunt und kalt gehalten; was übrigens Allen, die den Werth einer schönen und gedankenvollen Composition wie einer künstlerisch durchgebildeten Zeichnung zu schätzen wissen, die Freude an dem Werk ungeschmälert lassen wird.

DAS ALTARGEMÄLDE VON LUCAS CRANACH IN DER STADTKIRCHE ZU WEIMAR.

11 F. 6 Z. hoch 9 F. 11 Z. breit (Die Flügelbilder halb so breit).

Hierzu zwei Bildtafeln.

Die deutsche Kunstgeschichte kennt kaum einen zweiten Maler von gleicher Fruchtbarkeit, als Lucas Cranach, dessen Bilder fast aus der Erde zu wachsen scheinen; in solcher Zahl sind sie in Kirchen, Sammlungen und im Privatbesitz anzutreffen. Vieles freilich geht unter seinem Namen, was nur aus seiner Werkstatt hervorgegangen, in der er geschickte Lente geholt haben muss. Dennoch ist es nicht gar zu schwer, die Arbeiten des Meisters, die sich durch grosse Feinheit des Gefühls und Vollkommenheit der Arbeit auszeichnen, von den oft sehr fabrikmässig behandelten Copien oder Nachahmungen zu unterscheiden. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehört das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar und ist auch sonst geeignet, den Künstler uns in seiner bestimmtesten Eigenthümlichkeit zu zeigen.

Dieses Werk ist ein Triptychon in der alterthümlichen Form der „Gottesschrein“: ein Mittelbild mit zwei innen und aussen bemalten Flügelthüren. Die Mitte des Mittelbildes wird von Christus am Kreuz eingenommen. Schon in den Altarbildern der ältern deutschen Kunst wird ein grösserer Nachdruck auf den Oportod Christi gelegt, als in denen der Italiener, bei denen Christus fast ausschliesslich als Kind auf dem Schöss der Mutter über dem Altar erscheint. Cranach hat die Bedeutung des Kreuzestodes als Erlösung vom Uebel noch näher bezeichnen wollen und zeigt uns neben dem Gekreuzigten den Heiland noch einmal, wie er mit dem Kreuz, d. i. also durch das Kreuz den Drachen, das Sinnbild des Bösen, und den Tod, die Folge der Sünde, zu Boden stösst — das ist die Höllenfahrt, die in die Zeit zwischen Grablegung und Auferstehung fällt, und durch die er die Macht des Bösen gebrochen. Es ist diess aber dem christgläubigen Künstler noch kein genügender Ausdruck seines Gedankens. Noch bestimmter will er (abgesehen von einer Nebestimmung) auf den Ausspruch des Täufers Johannes hinweisen, dass Christus das Lamm Gottes ist, das der Welt Sünde trägt: er stellt den Vorläufer auf die andere Seite des Kreuzes und lässt ihn auf ein Lamm deuten, das eine Fahne tragend durch Gras und Blumen auf ihn zugeht.

Ist der Tod Christi Leben für Alle, die an ihn glauben, und erlöset sein am Kreuze vergossenes Blut von aller Sündenlast, so hofft Cranach, auf seinen Glauben gestützt, der verheissenen Guade theilhaftig zu werden, und leitet zum Zeugnis dafür — er steht aufrecht neben Johannes unterm Kreuz — aus der Seitenwunde des Gekreuzigten einen Blutstrahl auf sein Haupt.

Das war aber nicht der Glaube, in welchem er aufgewachsen, der die Befreiung von Schuld in die „Werke“ legte und der Kirche die Macht zuschrieb Ablass zu erteilen. Eine neue Lehre war ins Volk und auch zu ihm gedrungen, dass nur der Glaube an die Erlösung durch den Tod Jesu selig mache, und diese Lehre hatte Wurzel geschlagen in seiner Seele und ihm Frieden gegeben; und der Lehrer dieser Lehre war Dr. Martin Luther, und die Quelle aus der er sie geschöpft, war die Bibel, das Wort Gottes. Darum hat Cranach den Reformator mit der Bibel in der Hand vor sich selbst neben das Kreuz gestellt, zum Zeichen seiner Hochachtung und Dankbarkeit.

Noch benutzte der Künstler den Hintergrund, um einige erläuternde Gedanken in Bildern auszusprechen. Da richtet Moses die eberne Schlange auf zur Heilung der Kranken und erinnert damit an die Aufrichtung des Kreuzes und seine heilbringende Wirkung; dort bringt er dem Volke die Gesetzestafeln vom Sinai, um hinzuweisen auf den, der ein neues Gesetz einst bringen wird der Welt, das Gesetz der Liebe. Da jagen Tod und Teufel ein armes Menschenkind zur Hölle; dort erscheint der Engel der Verkündigung bei Maria, um ihr zu sagen, dass sie erkoren sei, dem Menschengeschlecht den Heiland zu bringen, der dem Tode und dem Teufel die Macht nehmen werde.

Wir sehen, Lucas Cranach, wie Albrecht Dürer, der auch der neuen Lehre huldigte, wollte seiner Kunst das Recht sichern, mitzuwirken auf die Reformation religiöser Anschauungen, und ihr zugleich in der neuen Kirche die Stellung wahren, die sie in der alten eingenommen. Albrecht Dürer hatte mit seinen „Aposteln“ die Beschauer an die guten Lehren erinnern wollen, die sie der Welt gegeben, und unter ihre Bilder Sprüche von ihnen gesetzt; Cranach wollte mit seinen Gemälden einen Grundgedanken der Reformation aussprechen, fühlte aber auch, dass man ihn nicht vollkommen verstehen würde, wenn er nicht ein erklärendes Wort hinzufügte; und schrieb desshalb auf die offene Blätter des Buches, das Luther in Händen hält, mehre Sprüche, die sich auf die Erlösung durch Christi Blut beziehen. Indem er aber diese Erläuterung noch weiter, und zwar handgreiflich erläutern wollte, und das Blut aus der Wunde Christi auf seinen Kopf leitete, überschritt er die Grenzen zugleich der Kunst und des feinen Gefühls.

Die vordern Gestalten dieses Bildes haben reichlich Lebensgrösse. Gewöhnlich überschreitet L. Cranach in seinen Gemälden, wenn sie nicht nur Bildnisse sind, ein sehr viel kleineres Mäss (halbe oder $\frac{1}{3}$ Lebensgrösse) nicht. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn die Zeichnung der nackten Theile etwas unvollkommen erscheint, wenn die Formen überhaupt, der Körper wie der Gewänder, etwas leer sind. Selbst auf die Darstellung hat — wenigstens theilweise — die ungewohnte Grösse Einfluss; denn in der unruhigen, mehr fliehenden als angreifenden Bewegung Christi wird man nicht den Kampf mit Tod und Teufel, noch weniger — was allein richtig wäre — den Sieg über sie erkennen. So ist auch der Charakter des Täufers nicht richtig erfasst; er steht viel zu saft und unsicher neben dem Kreuz und sein Hindeuten auf das Lamm an dieser Stelle unter dem Kreuz mit dem blutenden Opfer selbst, macht ihn vollends blos zu einem gemalten Namen.

Dagegen sind die beiden Bildnissgestalten, Luther und Cranach, von ausdrucksvollster Wahrheit: frommgläubig, treu und redlich, ein einfacher Mann aus dem Volke: der Maler; stark und fest wie eine Säule auf sicherem Grunde, durchdrungen von einer mächtig in ihm wirkenden Kraft, voll Feuer im Antlitz, voll Ruhe in der Haltung, tiefer Ernst, unerschütterlicher Muth, Fülle der Gedanken in jeder Miene: der Reformator.

Die Färbung ist sehr glänzend, die Carnation sehr leicht und rosig, ist aber bei der etwas schwachen Modellierung nicht sehr wirksam; zumal auch hier der grosse Mässtab des Bildes den Künstler gehindert hat, demselben Haltung und Harmonie zu geben.

Was alle Arbeiten L. Cranach's auszeichnet, die glatte Vollendung, kehrt auch bei dieser grossen Tafel wieder: der bewundernswerthe Fleiss, mit welchem Alles bis in's kleinste Grashalmchen, bis selbst zu den sprossenden Barthaaren der Mauer oder dem wolligen Fell des Lammes ausgeführt ist. Sie gleicht einem Miniaturbild.

Auf den Innenseiten der Flügel sind in andächtiger Stellung abgebildet: links Kurfürst Johann Friedrich und seine Gemahlin Sibylla von Cleve. Sie knien, in schwarzen Sammbrotkat gekleidet, vor einem schwarz überdeckten Gehetpult, den Hintergrund bildet eine gemusterte Goldtapete. Auf dem andern Flügel knien die drei kurfürstlichen Prinzen: Johann Friedrich II., Johann Wilhelm und Johann Friedrich III., ebenfalls schwarz gekleidet, vor einem schwarzen Betpult, die Goldtapete hinter sich.

Sammtliche Bildnisse sind sehr lebendig in Zeichnung und Colorit, und in guter Haltung ausgeführt, weichen aber in der Behandlung etwas vom Hauptbilde ab.

Ist der Altarschrein geschlossen, so sieht man auf den Aussenseiten die Taufe Christi und seine Himmelfahrt. Diese Bilder sind so matt in der Farbe und Ausführung und so unbedeutend in der Composition, dass es nicht genügt, sie nur für übermalt zu halten. Doch sind sie jedenfalls mit dem Ganzen zugleich entstanden.

Fragen wir nun nach der Herkunft und Entstehungszeit dieses Werkes, so stossen wir auf einige schwer zu lösende Räthsel.

Lucas Cranach ist 1472 geboren; auf dem Mittelbilde steht sein Zeichen mit der Jahrzahl 1555. Er ist aber schon am 16. October 1553 gestorben und sein eigenes Bildniss verräth noch nicht den achtzigjährigen Greis. Luther's Bildniss ist von solcher Lebenswahrheit und hat so kleine Zufälligkeiten — wie z. B. die Spiegelung runder Fensterscheiben in seinen Augen, dass es nothwendig nach der Natur gemalt erscheint; aber Luther ist schon am 18. Februar 1546 gestorben. — Der Kurfürst ist mit der Narbe im Gesicht abgebildet, die er sich 1547 in der Schlacht bei Mühlberg geholt; 1552 ist er aus der Gefangenschaft zurückgekehrt; Cranach muss ihn demnach ein Jahr vor seinem Tode, also als ein Greis von 80 Jahren nach dem Leben gemalt haben.

Will man nun annehmen, Lucas Cranach habe das Bild lange vor 1555 — in welchem Jahre es erst zur Aufstellung in der Kirche gekommen — ja noch zu Lebzeiten Luther's gemalt, so widersprechen dem die kurfürstlichen Prinzen, deren Altersmerkmale nur zu dem Jahre 1555 passen, und die doch wesentlich zum Bilde gehören. Ja sie legen

persönlich den entscheidenden Widerspruch ein, indem sie auf der Unterschrift unter dem Altarwerk sich selber als Stifter desselben bezeichnen und die Jahrzahl 1555 bestätigen. Diese Unterschrift lautet:

Illusterrimis et inclitis principibus D. Joanni Friderico I. Duci Saxoniae, Imperii Romani nato Electori, Landgravio Thuringiae, Marchioni Misniae etc. Et D. Sibyllae natae Duci Clevensi Jul. Berg etc. desideratissimis parentibus luctuosi filii Joannes Fridericus II., Joannes Wilhelmus, Joannes Fridericus III. gratitudinis ergo posuerunt.

Confessis stabili, per saeva parentibus arma
 Justificam pietate fidem, pietatis Amantes,
 Grata piis Soboles, uno tres pectore Fratres
 Haec Tabulam posuere, Annis ut euntibus esset
 Adsertae fidei Monumentum et pignus Amoris.
 Christe Tuus praesens qui tuta Umbracula praebes,
 Ut superent etiam quae non superanda putantur,
 Da Pacem, atque Hostes compesce, tere timentes
 Te mediante Patrem, cuius sapientia splendet.
 I procul infelix hominum sapientia, iustum
 Ante Deum in Solo reddit Fiducia Christo.

Anno Domini MDLV.

Darin liegt zunächst die Bestätigung der Jahreszahl im Mittelbilde 1555, so dass die letzte Vollendung und Aufstellung des Werkes der Meister nicht erlebte, sondern wahrscheinlich seinem Sohne, der in seiner Werkstatt zum Maler sich ausgebildet, überlassen hat. Ferner sagt uns diess Document, dass die drei Söhne des Kurfürsten das Werk haben anfertigen lassen, und zwar als ein Denkmal der Liebe und Dankbarkeit für ihre Aeltern. Indem sie sich aber „trauervoll“ (luctuosi) nennen und die Aeltern „erschütet“ (desideratissimi), weisen sie auf die Zeit der Gefangenschaft des Kurfürsten hin, in welcher sie den Plan gefasst zu dem Werke und den Meister Cranach mit seiner Ausführung beauftragt, um bei der einstigen Rückkehr des theuren Vaters ihm in seinem und ihrem Sinne ein Zeugniß ihrer Freude zu geben für alle Zeiten.

Darum der göttliche Märtyrer am Kreuz! Darum der Ueberwinder von Tod und Teufel! Darum der Reformator, für dessen Lehre der Fürst gestritten und gelitten! Darum der Meister Cranach selbst, der dem hochverehrten Fürsten ein treuer Genosse in die Gefangenschaft gefolgt! Johannes aber steht da als der Taufpathe und Schutzpatron des Kurfürsten und seiner Söhne.

Wer aber der Meinung sein sollte, Cranach müsste Luther, den Kurfürsten und Alles nach dem Leben in's Bild gemalt haben, der ist mit der Entstehung von Gemälden wenig vertraut. So oft hatte Cranach seinen Fürsten, so oft Luther gemalt, dass er wohl ausführliche Studien besass, um davon Gebrauch zu machen bei diesem Werke, das wir zugleich als sein bedeutendstes, wie als ein Denkmal der Geschichte hoch in Ehren halten.

ST. ROCHUS VON JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD.

2 F. 10³/₄ Z. hoch, 4 F. ¹/₂ Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Die neue deutsche Kunst stand bei ihrem Auftreten verschiedenen Reizungen gegenüber. Die unter dem Druck der Fremdherrschaft erwachte und erstarkte Vaterlandsliebe, welche die Achtung vor altdeutscher Kunst im Publicum hervorgerufen, liess deren Werke auch jungen Künstlern als musterhaft erscheinen. Die Begabteren von ihnen entnahmen daraus vornehmlich ein liebevolles Studium der Natur, eine treue Anwendung dieser Studien und einen uermüthlichen Fleiss sorgfältiger Ausführung. Dazu gesellte sich ein romantischer Sinn, der ja mit der alten Kunst die gleiche Quelle hatte. Die Bekanntschaft mit der altitalienischen Kunst und ihrem idealen Styl brachte im Gegensatz gegen den Realismus des Van Eyk, A. Dürer und ihrer Kunstgenossen einen Conflict hervor, aus welchem nur originale Künstlerkraft den glücklichen Ausweg finden konnte; die Romantik aber lockte nicht nur in Ritterburgen und zu Feenmärchen, sondern auch zu Legenden und in den Schöss der „allein seligmachenden Kirche.“

Julius Schnorr, in welchem Deutschland und Italien, Romantik und Protestantismus friedlich, wirksam und fest sich verbanden, lässt uns in einigen Jugendarbeiten in seine von der Frühlings-Gährung bewegte Seele sehen und gibt in ihnen uns Bilder einer ersten begeisterten Hingebung an seinen Beruf. Eines der vorzüglichsten Bilder dieser Art, die in wahren Sinne Denkmale der neuaufliebenden deutschen Kunst geworden, ist ein nicht sehr grosses Gemälde des heiligen Rochus vom Jahre 1817, das ursprünglich im Besitz des Buchhändlers Herrn J. A. G. Weigel in Leipzig nach dessen Tode in den Besitz des Leipziger städtischen Museums gekommen. Unsere Abbildung ist nach einer vom Original genommenen und von mir danach berichtigten Photographie ausgeführt.

Wir befinden uns in einer Gebirgslandschaft, umgeben von Bergen, deren Gipfel über die Wolken ragen, an deren Fuss sich Menschen angesiedelt, Wohnhäuser, Kirchen und Capellen gebaut; mitten in einem Kirchhof vor dem Eingang zum Kloster, zugleich mit einer Anzahl Männer, Frauen und Kinder, die sich deutlich in drei verschiedene Gruppen sondern. Die grosse Ruhe der Landschaft hat sich auch den hier Versammelten mitgetheilt, die von der Stimmung einer lautlosen Frömmigkeit beherrscht erscheinen.

In der Gruppe rechts erkennen wir arme Menschen, die das leibliche Bedürfniss und die Hoffnung, es befriedigt zu sehen, hierher geführt: Bittend oder betend falten sie die Hände, senken die Köpfe — nur einer hat sich mit der Miene eines Gelehrten in ein Buch vertieft — oder richten ihre Blicke nach der Gruppe gegenüber, einer Anzahl Geistlicher, aus deren Mitte ein junger Mann in weltlicher Kleidung vortritt. In seiner Rechten hält er einen Korb mit Früchten und andern Lebensmitteln, mit der Linken reicht er einer armen jungen blinden Frau, die ein halbnacktes Kind in ihre Schürze gewickelt trägt, und deren Führer ein kleines Händchen ist, das sie an der Leine führt, ein Brod dar. Es ist der

heilige Rochus. Einer der Geistlichen mustert die bettelnde Gemeinde; die andern, hinter dem Heiligen, scheinen sich gerührt über den frommen Sinn des jungen Mannes zu unterhalten.

Im Vordergrund links liegt die dritte Gruppe auf den Knien vor einem Madonnenbilde, das man zwar nicht sieht, das uns aber durch den kleinen Kreuzträger Johannes, der darauf hinweist, verrathen wird. Eine Mutter mit zwei Kindern betet andächtig zu dem Heiligenbilde: eine Tochter aber, weiter zurück und uns näher neben einem Paar Blumenvasen knieend, sieht sich nach uns um, als wollte sie uns fragen, ob sie die Blume in ihrer Hand auch noch dem stummen Muttergottesbilde als Opfer darbringen solle?

Wir werden dem Gemälde Schnorrs kein Unrecht thun, wenn wir den Grundton desselben in Uebereinstimmung finden mit jenen katholischen Anwendungen, die unter dem Einfluss von Fr. Schlegel die Jünger der neuen deutschen Kunst berührten. „Bettler, rühmte mir noch jüngst ein grosser Meister aus jener Zeit, sind ein wesentlicher Bestandtheil der katholischen Kirche. Sie zu beschenken ist ein Act christlicher, aber besonders katholischer, Frömmigkeit und erlebt in die Zahl der Heiligen, wie bei Elisabeth, Cäcilia, Rochus u. A. geschehen. Dabei ist Händefalten und Kopfliegen vorherrschend im Bilde und eine scheue Stille liegt auf der Versammlung, als wäre sie in der Kirche beim Gottesdienst: sie spüren Alle die Nähe des Heiligen!

Und dennoch hat sich der Künstler, so zu sagen, freie Hand behalten: das links knieende etwa 10jährige Magdlein, das sich so sichtlich von den Andern abgesondert, und mit so offenem, festen Blick nach uns hersieht, ohne nach dem Heiligen zu fragen, ohne an der Verehrung des Muttergottesbildes Theil zu nehmen, — sollte nicht ihm der Künstler seine Denkweise in die Seele gelegt haben und aus ihm zu uns sprechen? Wer das Magdlein kennt und weiss, dass es der Künstler schon damals, als sie ihm zum Bilde kniete, in sein Herz geschlossen, und dass es 10 Jahre später seine geliebte, treue Lebensgefährtin geworden, möchte wohl mit Ja! antworten.

Soll ich auf eine zweite Eigenthümlichkeit des Gemaldes hinweisen, durch welche es seine Bedeutung für die Geschichte der neuen deutschen Kunst erhält, so ist es das darin niedergelegte liebevolle Studium nach der Natur, durch welches es an die Werke alteutscher Meister erinnert. Kein Gesicht ist auf dem ganzen Bilde, das man nicht schon einmal im Leben gesehen zu haben glauben könnte, und mit keiner Individualisierung sind alle Charaktere gezeichnet, wie alle Formen ausgedrückt; aber auch zugleich mit jenem Sinn für Schönheit, der der neuen deutschen Kunst die Werke der älteren Italiener so musterhaft erscheinen liess. Und dabei zeigt sich in der Gruppierung, wie in der Anordnung einzelner Theile, namentlich der Bekleidung, in der freien Bewegung einzelner Gestalten, und der Bestimmtheit des Ausdrucks die entschiedene Eigenthümlichkeit des selbständigen Künstlergeistes.

Die Färbung ist sehr kräftig in ganzen und warmen Farben und erlöhrt durch ihre Tiefe und die Anwendung von vielem Schwarz den Ernst der Stimmung. Dabei ist die Carnation durchsichtig und wahr. Der Farbauftrag ist pastos, die Behandlung glatt ohne Härte und Trockenheit und alles bis ins kleinste Detail sorgfältig ausgeführt.

DER CODEX DES VALERIUS MAXIMUS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU LEIPZIG.

Hierzu zwei Bildtafeln in der Grösse der Originale.

Die Umwandlung des künstlerischen Formensinns gehört zu den beachtenswertheiten Erscheinungen für die Kunstgeschichte. Man denke nur an den sog. Uebergangstyl in der mittelalterlichen Architektur! Aehnliches erfuhren Bildnerei und Malerei zwei Jahrhunderte später, als ihre runden, weichen Formen der scharfkantigen Zeichnung der flandrischen Schule weichen mussten. Diese selbst war noch theilweis, wie aus u. A. Melchior Bröderlein gezeigt, bis ans Ende des 14. Jahrhunderts in dem alten Geleise geblieben, und erst Hubert van Eyk stimmte — so glaubte man — einen neuen Ton an. Nun aber sind wir aufmerksam geworden auf Kunstwerke, welche die Anfänge des van Eykschen Styls bereits im 14. Jahrhundert deutlich wahrnehmen lassen. Montfaucon z. B. (*Monumens de la Monarchie française* T. III. pl. XII.) gibt die Abbildung einer Miniatur aus einer Pergament-Handschrift der Bibel (ein Maler überreicht einem Könige ein Buch) und die Unterschrift: „Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit ad praeceptum ac honorem illustris Principis Karoli Regis Franciae, aetatis suae tricesimo quinto et regi sui octavo. Et Johannes de Brngis pictor Regis fecit hanc picturam propria sua manu.“ Hier haben wir einen flandrischen Maler, Johann von Brügge, um 1371 in Diensten König Karls V. von Frankreich, dessen Weise schon wesentlich von der altcölnischen abweicht, die auch in Flandern die herrschende war.

Nun aber bewahrt die Stadtbibliothek zu Leipzig den Codex einer Uebersetzung des Valerius Maximus ins Französische mit einer Anzahl Miniaturen, die so sehr das Gepräge des neuen Styls tragen, dass man sie an ihrer jetzigen Stelle sogar stets für eine Arbeit Van Eyks gehalten, bis man durch die Beschriften zu einer andern Annahme sich verleitet sah. Am Schluss nehmlich der Vorrede heisst es: „Je viens a la translation du latin et premierement du proleme en requerant la grace et layde de dieu de la benoite vierge marie. Auquelz je requiers de tresbon cuer que je puisse ceste euvre faire. Especiellenement en telle maniere quelle soit plaisant et prouffitable a tres noble tres puissant tres excellent et tressage Charles par la grace de dieu Roy de france et le quint de son nom. En honneur et reverence du quel aprez dieu jay entrepris ceste euvre a faire“.

K. FÖRSTNER'S Denkmale der deutschen Kunst. I.

Malerei.

Sodann am Schluss des zweiten Bandes der Handschrift steht folgende Notiz: „La conclusion du translateur. Par laide divine sans laquelle nulle chose nait droitement continuee ne menee a fin est la translation de Valerius le grant terminee. Laquelle commença tresrenereud maistre Symon de hesdin, maistre en theologie religieux des hospitaliens de Saint Jean de Jherusalem. Qui poursuiuy jusque au septieme liure ou chappitre des strategemes et la laissa. De la en auant jusques a la fin du liure Je Nicolas de gouesse maistre es ars et en theologie ay poursuiuy ladite translation au moins mal que jay peu du commencement et ordonnance de tresexcellent et puissant prince mauseigneur le Duc de Berry et dauerngue. A la requeste de Jaquemin courau son tresorier. Et ne doubt une que mon stile de translateur soit si parfait comme est celui de devant. Mais je prie a ceulx qui le liront quils le me pardonent. Car je ne suys nne si expert es histoires comme il estoit. Et fut finee lan mil cccc et ung. La veille Monseigneur saint michiel larchangele.“

Aus dieser Schlussbemerkung geht hervor, dass die ersten sechs Bücher nebst den drei ersten Capiteln des siebenten Buchs der Uebersetzung von einem Mönch Symon aus Hesdin für König Carl V. von Frankreich, die übrigen drei aber von einem Geistlichen Nicolas von Gouesse, und zwar im Auftrag des Herzogs von Berry, des Bruders vom König Carl, angefertigt sind. Nach Eberts Bibliogr. Lex. num. 23340 wurde die Arbeit im Jahre 1364 begonnen, war aber (nach einer Nachricht aus einem andern Codex des Val. Max. im katalog von La Vallière III. 384) im Jahre 1380, wo Beide — der König und der Uebersetzer — das Zeitliche gesegnet, erst bis zum 4. Capitel des VII. Buchs gefördert. Die Beendigung aber des ganzen Werks fällt in das Jahr 1401.

König Carl V., mit dem Beinamen der Weise, liess sich die Pflege von Kunst und Wissenschaft sehr angelegen sein. Er muss als der Gründer der Pariser k. Bibliothek angesehen werden, indem er die Sammlung von 20 Handschriften, die er vorfand, während seiner Regierung auf 900 vermehrte. Darunter sind nun mehre für die deutsche Kunstgeschichte von besonderer Wichtigkeit. Zunächst nenne ich neben der bereits erwähnten Handschrift der Bibel mit dem Dedicationsblatt von Jan von Brügge eine Uebersetzung der Politik des Aristoteles mit einem Dedicationsblatt, auf welchem der Grossmeister des Collegiums von Navarra, Nicola Oresme, früher des Königs Lehrer, diesem das bezeichnete Buch in Gegenwart vieler Grossen des Reichs übergibt. Hier haben Waffen, Trachten und Zeichnung schon sehr annähernd das Gepräge der flandrischen Schule des 15. Jahrhunderts, während die Miniaturen einer andern Handschrift „Rational des divins offices“ von Jean Golem, auf welchem König und Königin nebst ihren 4 Kindern abgebildet sind, noch den altfranzösischen weichen Typus haben.

In künstlerischer Beziehung aber das bedeutendste der auf diesem Wege entstandenen Werke würde die (Leipziger) Handschrift der im Auftrag des Königs Carl V. von Frankreich gefertigten und mit Miniaturen verzierten Uebersetzung der neun Bücher des Valerius Maximus sein, wenn sie — die Original-Handschrift wäre.

Das in üblicher Weise angeordnete Dedicationsblatt zeigt uns einen Fürsten auf seinem

Thron unter einem blauen, goldgestickten Thronhimmel, wie er das Buch des Valerius Maximus aus den Händen eines schwarz gekleideten Priesters empfängt, der auf einem rothen Teppich vor ihm kniet. Rechts und links vom Thron steht je eine Bank mit blauem Kissen belegt, rechts im Vordergrund sieht man einen vornehmen jungen Mann mit der Herzogskrone nebst einem Priester und einem Falkonier nebst einem Affenjungen, und einigen Hunden. Weder auf Carl V. noch auf seinen Sohn passt das Alter der abgebildeten Personen, und da das Costume und die Waffen mit Bestimmtheit auf das letzte Drittel des 15. Jahrh. weisen, so müssen wir uns nach anderer Lösung umsehen. Der junge Fürst ist 30 – 33 J. alt; das stimmt zu Carl dem Kühnen von Burgund; Philipp der Gute, der hohe Kunst-Schutzherr, starb 1467; ihm konnte das Buch, eine nun mit Miniaturen vermehrte Abschrift der Uebersetzung des Val. Maximus, gewidmet sein. Damit stimmen alle Einzelheiten.

Das zweite Blatt bezieht sich auf die im zweiten Buche des Valerius erwähnten Gastmaler (epulae) und trägt die Ueberschrift „Des etablissement“. In einer Säulenhalle sieht man mit Speisen und Getränken besetzte Tafeln; an der einen Männer mit einer Dame in ruhigem Gespräch, während ein Diener aufwartet; an der andern eine halb oder ganz weitrunkene Gesellschaft von Männern und Frauen in ziemlich derben Aeusserungen des Unmuths, Uebermuths und der Zärtlichkeit. Jeder Darstellung aus der Sittengeschichte im Buche ist ein Fürst in Begleitung eines Geistlichen beigelegt, der ihn auf die Erscheinungen des Lebens und ihre beherzigenswerthen Unterschiede nach der guten, wie nach der schlimmen Seite aufmerksam macht.

Vor dem dritten Buche mit der Ueberschrift „De indole“ ist eine weite Landschaft, in welche der Geistliche den Fürsten aus einem Thurm herausführt. Er zeigt ihm in der Ferne ein Rittergefecht, und im Vordergrund drei nach Standesunterschieden gesonderte Gruppen von Männern.

Das vierte Buch des Valerius handelt „De moderatione“; es ist darin vom Einreisen eines Hauses des Val. Poplicola die Rede und deshalb hat der Maler den freien Platz einer Stadt gewählt und lässt eine Anzahl Männer der Abtragung eines Hauses zusehen. Der Fürst steht mit dem Priester vor einem hochgelegenen Thurm.

Das fünfte Bild hat die Ueberschrift „D'humanité et de clemence“ und die grossmüthige Handlung des römischen Senats gegen die Karthager zum Gegenstand, nach welcher die Gefangenen ohne Lösegeld zurückgegeben worden sind.

Das sechste Bild mit der Ueberschrift „De chastete“ stellt den Tod der Lucretia vor, und ist auf unserer Bildtafel I. wiedergegeben. Die Darstellung hat etwas von einer Opernszene, bei der man auch nicht nach Möglichkeit und Wahrheit fragen darf. Lucretia, die sich für den furchtbaren Act festlich gekleidet, hat dazu — so scheint es — den ganzen Hof eingeladen. Während sie in einer offenen Halle knieend in das aufgestellte grosse Schwert sinkt, steht um sie herum der Chor, und sieht zu mit Händeringen, und Zeichen des Bedauerns, ohne dass nur Eine Seele Miene macht, das Unglück abzuwenden. Der Hintergrund ist mit Rittern und Reissigen belebt; links aber im Vordergrund stehen Fürst und Geistlicher



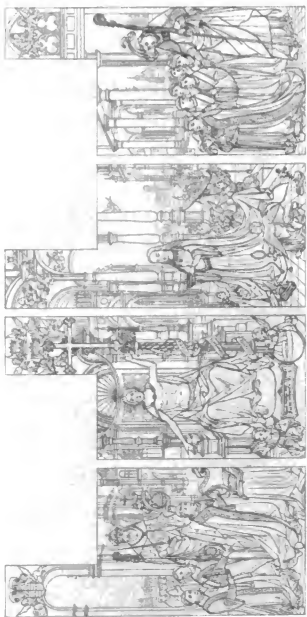
THE ASCENSION OF CHRIST



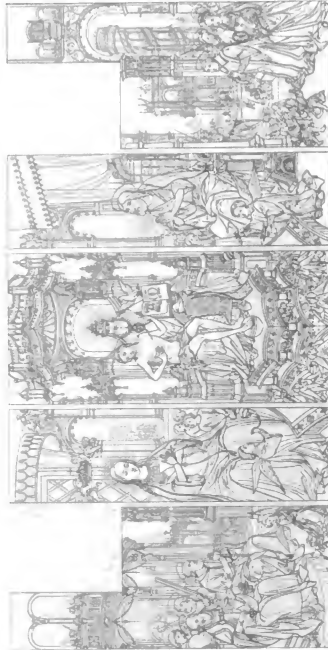
DAS JÜNGSTE GERICHT IM HEAVEN



THE THREE WISE MEN BRINGING IN PRESENTS



OLD ANTIQUARIAN ARTS AND CRAFTS



THE STORY OF THE LITTLE BOY WHO WAS SWALLOWED BY A WHALE



THE CORONATION OF THE VIRGIN MARY



MARY, CHRIST, AND ANGELS



THE ASCENSION AND AVENUE



THE SEVEN HOLY SPIRITS



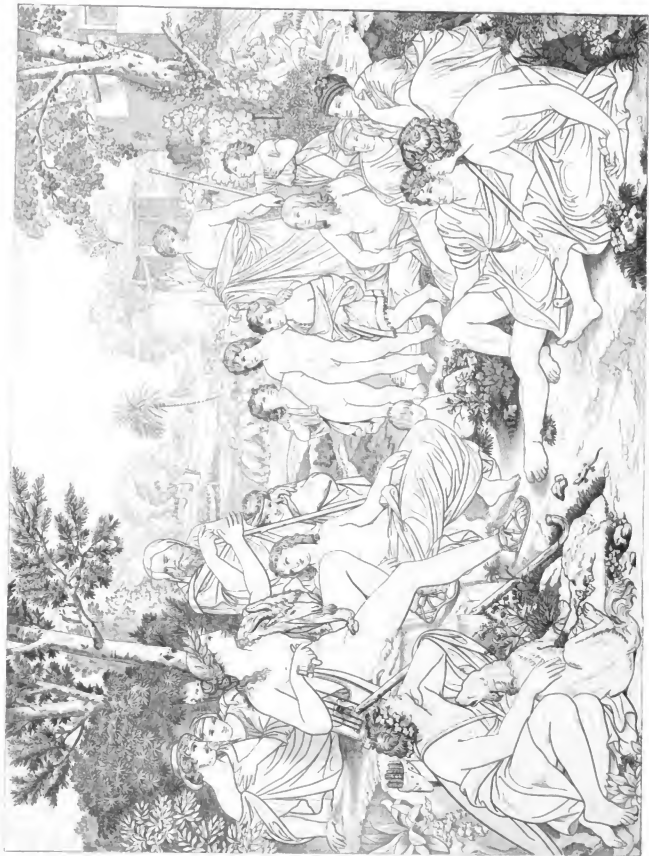
AN ALMIGHTY GOD ESTABLISH



AUS DEM ANSATZWERK DES HILFSSCHONER BRÜDERLEIN



FIG. 1. THE THREE ATHLETES FOR SPARTAN AND MESSINA.



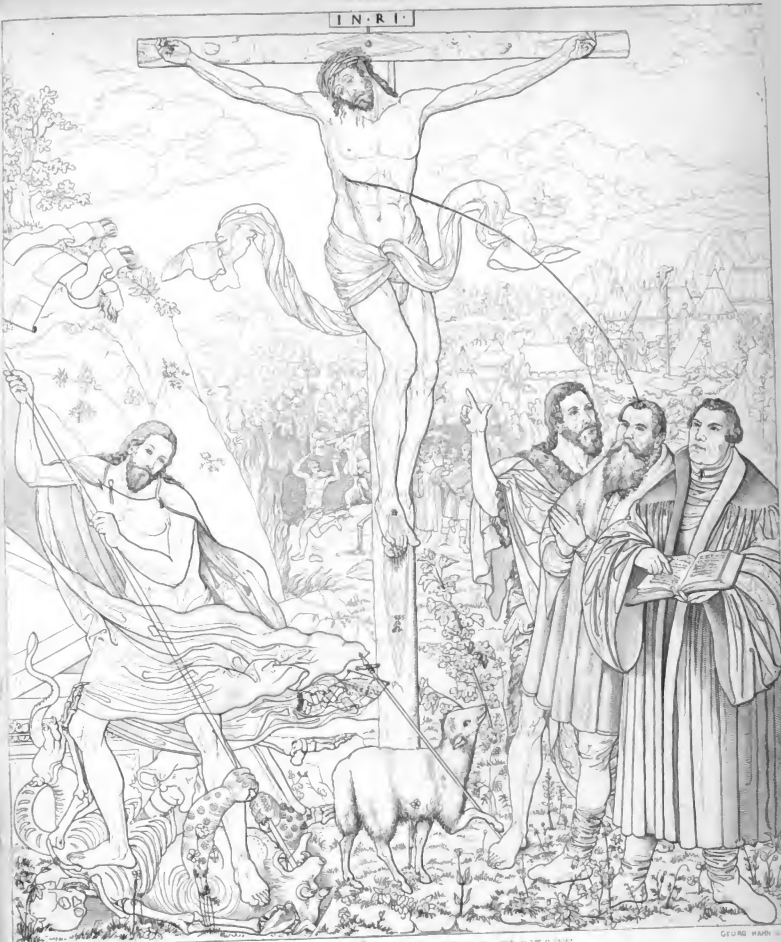
ASPHALTOUS JAYCE'S DEER HUNTING



THE RESURRECTION. BY J. H. WOODS. 1848.

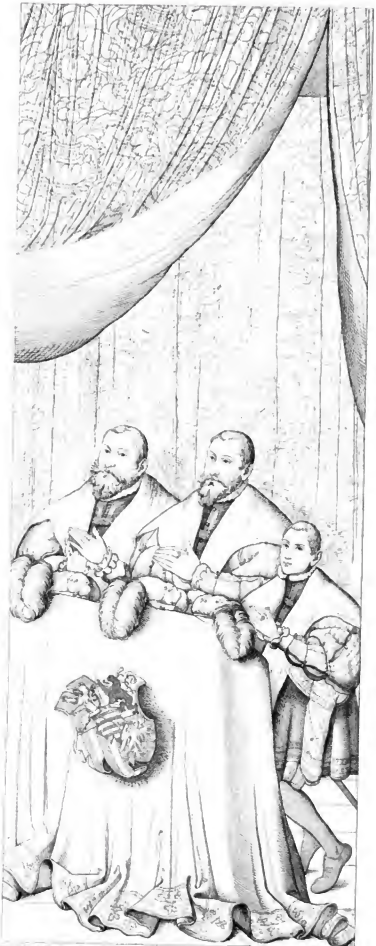
MARCO

IN·RI



Das Aquarellmalerei von Eduard Grunwald
 in der Werkstatt von Kramel
 1881

GEORG HART



MAN AND WOMAN SEATED AT TABLE WITH COATS OF ARMS

COLORED PRINT



100

THE HISTORY OF THE RAJAS

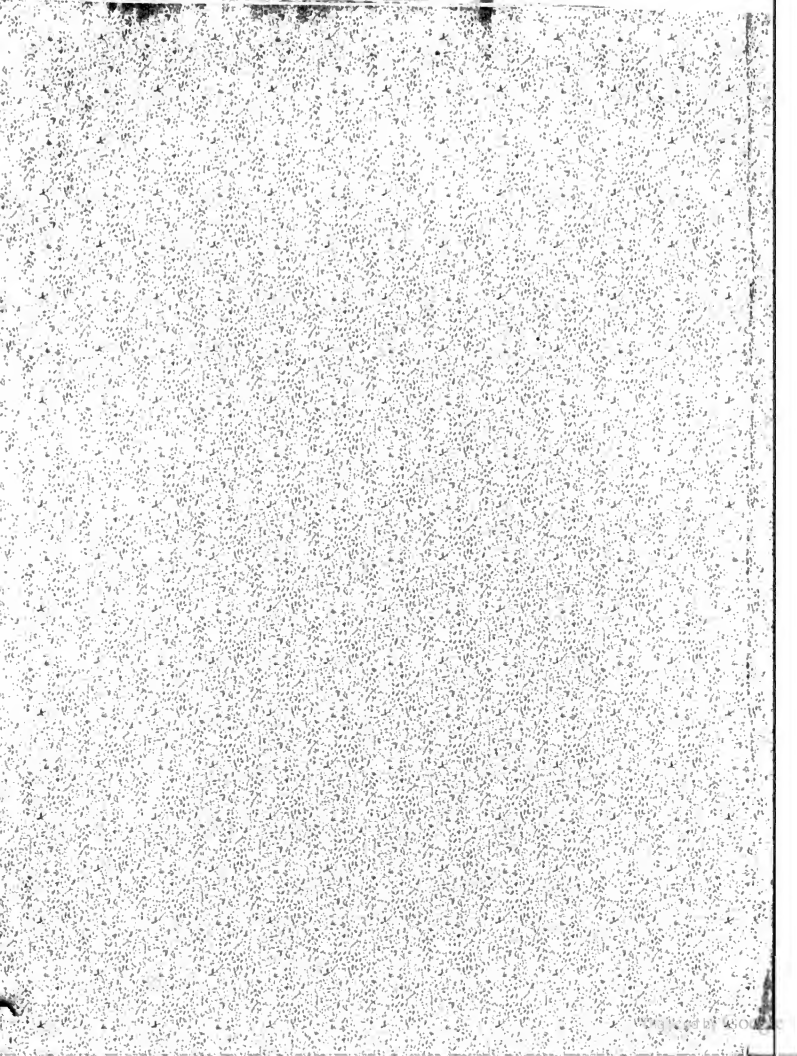


DEN CODEX DES VALENTIUS MAXIMUS
IN DER ANTAUTHEMATIK ZU KRIPZIS
1863 1866

W. B. Woodbury



DER COEUX DES VALERIUS MAXIMUS
IN DER STADT ROME, GEMALT VON P. P. P.
1785, 1786



COLUMBIA UNIVERSITY
0029607230

