



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte**

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1854**

Erster Abschnitt. Aufsätze.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1491654](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1491654)

## RHEINREISE, 1844.

### ERSTER ABSCHNITT. AUFSÄTZE.

#### 1. Das römische Denkmal zu Igel.

(Baudenkmale der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausg. von Christian Wilhelm Schmidt, Lief. 5.)

Einer der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Ueberreste aus dem Zeitalter des römischen Glanzes ist das Denkmal, welches sich in dem Dorfe Igel, zwei Stunden oberhalb Trier, auf dem linken Ufer der Mosel, dem lachenden Thale gegenüber, durch welches die Saar der Mosel zueilt, auf unsere Tage erhalten hat. An vielen Stellen zwar verwittert und beschädigt, ist das Monument im Ganzen dennoch so wohl erhalten, wie kaum ein zweites unter den bedeutenderen Römerwerken, die auf deutschem Boden gegründet waren. Eine reiche und äusserst mannigfaltige Bilderschrift dem Auge darbietend, hat es von früh an das Interesse der Forscher in Anspruch genommen. Eine unendlich weitschichtige Literatur liegt über dasselbe vor; doch erst in jüngster Zeit sind diejenigen genauen und unbefangenen Darstellungen der darauf enthaltenen Bildwerke gegeben, sind diejenigen kritisch archäologischen Untersuchungen über die letzteren angestellt worden, welche allein zur Enträthselung dieser Bilderschrift führen können, soweit eine solche überhaupt noch möglich ist.<sup>1)</sup> Mit dankbarer

<sup>1)</sup> Die gesammte frühere Literatur (bis 1826) und die bis dahin stattgefundenen Erklärungsversuche enthält das Werk: „Abbildung des römischen Monuments in Igel, gez. und lith. von Chr. Hawich, mit erl. Text von J. M. Neurohr. Trier, 1826. (Die dabei befindlichen Abbildungen sind jedoch unbrauchbar) Diesem ist zunächst noch der bezügliche Abschnitt in Wyttenbachs neuen Forschungen [S. 78 — 98] anzuschliessen. Die genauesten Abbildungen, rücksichtlich des Inhalts der Darstellungen, aber nicht rücksichtlich ihres Styles, sowie eine gründliche Beschreibung derselben enthält das Werk: „Das römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von

Benutzung dieser jüngsten Mittheilungen und nach eigener mehrmaliger Besichtigung des Denkmals selbst, habe ich mir eine Ansicht über dasselbe, im Ganzen und im Einzelnen, festzustellen gesucht, die ich dem geeinigten Leser im Folgenden vorlege.

Das Monument ist ein schlanker thurmartiger Bau von viereckiger Gestalt, dessen Aeusseres architektonisch durchgebildet und durchweg mit Relief-Sculpturen geschmückt ist. Die Stellung desselben ist nach den Himmelsgegenden orientirt, die Hauptseite nach Süden, der Strasse und dem Flusse zugewandt. Die Grundfläche misst 16 Fuss 4 Zoll in der Breite und 13 Fuss 7 Zoll in der Tiefe; die gegenwärtige Höhe beträgt 71 Fuss 3 Zoll. Das Material ist ein feinkörniger weissgrauer Sandstein. Die Werkstücke, von verschiedener Grösse, liegen in Schichten über einander, die regelmässig um das ganze Monument herumlaufen; die Steine sind, ohne ein sonstiges Bindungsmittel, vortrefflich aufeinander gefügt. Die sichere Erhaltung der Gesamtmasse lässt auf sorgfältige Verankerung im Innern durch ein dauerhaftes Metall schliessen; besonders die Spitze, wo auf einem Flächenraume von 2 Fuss 5 Zoll Länge und 1 Fuss 11 Zoll Breite ein Aufsatz von etwa 120 Centner Gewicht getragen wird, berechtigt zu diesem Schlusse. Herausgedrungene Spuren grünen Oxyds, deren chemische Untersuchung starken Kupfergehalt erkennen liess, dienen ebenfalls zur Bestätigung dieser Ansicht. Die Steine sind von verschiedener Festigkeit. In vielen Partien ist (wie bereits bemerkt) die Oberfläche verwittert; mancherlei Beschädigung, zum grossen Theil muthwillige, hat ausserdem stattgefunden, auch sind an vielen Stellen neue Steine, zur Ausbesserung des Schadhafteu eingesetzt; so dass uns gegenwärtig die reichen Cyklen der bildlichen Darstellungen nur noch in einer mehr oder minder fragmentarischen Gestalt entgegenreten.

Was zunächst die architektonische Anordnung des Monuments anbetrifft, so erscheint dieselbe in einer Bildung und Zusammensetzung der Formen, welche ein entschieden spätrömisches Gepräge trägt, welche die gesetzliche Einfalt des antiken Architekturstyles bereits vermissen lässt, dennoch aber einen eigenthümlich bedeutsamen Eindruck hervorbringt und

H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell; beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von C. Osterwald. Mit einem Vorwort von Göthe. Coblenz 1829. (Das Modell wurde, gleich den grösseren Studien zu demselben und zu der Zeichnung von einem, zu diesem Behufe erbaueten Gerüste ausgefertigt, so dass alles Einzelne in der Nähe untersucht werden konnte. Das geistvolle Vorwort Göthe's findet sich besonders abgedruckt in seinen gesammelten Werken, kleine Ausgabe, Bd. 44, S. 180—193). Abbildungen, die zwar minder genau sind, als die eben genannten, die aber den schönen Styl der Originalsculpturen besser wiedergeben, finden sich in dem grossen Werke: „Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer und vorzüglicher Naturanlagen im Moselthale bei Trier, gez. u. lith. von J. A. Ramboux, mit erläuterndem Texte von J. H. Wyttenbach.“ Die erste gründlich archäologische Erläuterung der Darstellungen, auf das Osterwald'sche Werk gestützt, giebt eine Abhandlung von L. Schorn: „Versuch einer vollständigen Erklärung der Bildwerke an dem römischen Denkmal zu Igel,“ abgedruckt in den Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I. München 1835. (S. 257—306). Ohne von dieser Arbeit Kunde zu haben, und ebenso auf die Osterwald'schen Blätter gestützt, gab ich einen andern, nur mehr die Hauptmomente in's Auge fassenden Erklärungsversuch, im Schorn'schen Kunstblatt 1840, Nr. 57. f.

schon an sich als das Zeugniss eines noch immer regen Lebensgefühles zu betrachten ist. Der Haupttheil des Monumentes, der mittlere Theil desselben, besteht aus einem Pilasterbau von 20 Fuss 2 Zoll Höhe. Die Pilaster treten an den Ecken des Monumentes hervor und tragen ein vollständiges Gebälk. Dieser Bau ruht auf einem Podest von 8 Fuss Höhe, der von vier, wenig untereinander vortretenden Stufen (zusammen 8 Fuss 4 Zoll hoch) getragen wird. Ueber dem Gebälk des Haupttheiles ist eine, mit einem Kranzgesims geschmückte Attika (7 Fuss 10 Zoll hoch) angeordnet. Ueber der letztern springt an jeder Seite ein Giebel vor, und hinter den Giebeln erhebt sich eine pyramidale, bauchig geschweifte Spitze, die von dem Gesims der Attika an eine Höhe von 14 Fuss 10 Zoll erreicht. Ueber dieser Spitze endlich ruht ein Kapitäl von 3 Fuss 11 Zoll Höhe, welches einer zusammengesetzten freien Sculptur von gegenwärtig 8 Fuss 2 Zoll Höhe zur Unterlage dient. Der Styl in den architektonischen Details und Ornamenten verräth nicht minder deutlich die spätrömische Zeit, überall jedoch nimmt man noch eine sorgfältige Durchbildung wahr. In den Gesimsprofilen herrscht die Form des römischen Karnieses vor; alle bedeutenderen Gesimse sind mit sculptirtem Blätterwerk, zumeist in verschiedenartiger Akanthusbildung geschmückt. Das Kranzgesims des Pilasterbaues besteht aus einer Hohlkehle und zweien Karniesen, alle drei Glieder reich in der eben angegebenen Art verziert, eine Anordnung, die an sich allerdings ziemlich schwer erscheint, die indess in dem Reichthum des Ganzen eine gewisse Rechtfertigung finden dürfte. Die Kapitäle der Pilaster gehören der sogenannten componirten Ordnung an; sie sind jedes mit einem menschlichen Kopf geschmückt und im Ganzen von vortrefflicher Wirkung; doch ist das Detail der Akanthusblätter an ihnen bereits sehr verwittert. Auffallend sind nur die Basen der Pilaster, die, ziemlich roh, nur aus einem würfelartigen Untersatze bestehen; vielleicht dass die Absicht, die Basis, (wie alle übrigen Flächen, die dazu nur irgend geeignet waren) mit Sculpturen zu versehen, hier eine solche unarchitektonische Form veranlasst hat. — Ueber den vier Ecken der Attika, zwischen den Giebeln, sieht man würfelförmige Vorsprünge. Die auf der Nordwest- und auf der Südost-Ecke gehören einer neueren Restauration an; die andern beiden sind alt und lassen auf ihren Seiten, zwar sehr beschädigt, die flachen Reliefs sitzender Figuren erkennen. (Ohne Zweifel hatten diese, jetzt nicht mehr zu deutenden Figuren Bezug auf die Gegenstände, die ursprünglich auf jenen Vorsprüngen aufgestellt waren.) Die Giebel über den schmalern Seiten (über der Ost- und Westseite) sind niedriger als die beiden andern; doch sind über ihnen schmale würfelartige Erhöhungen angebracht, welche die Verschiedenheiten der Höhe einigermaassen ausgleichen. Ausserdem sieht man über jeder Giebelspitze viereckige Vertiefungen in der Abdachung, woraus hervorzugehen scheint, dass hier über den Giebeln besondere Gegenstände aufgestellt waren. Aus alledem darf man mit ziemlicher Sicherheit entnehmen, dass die Spitzen und die Ecken der Giebel freie Verzierungen, vielleicht Statuen trugen; diese dürften für den architektonischen Gesamt-Eindruck des Werkes, für die freiere und mehr harmonische Entwicklung seiner Theile nach oben hin (fast möchte ich sagen: als eine Vordéutung auf das Princip des gothischen Thurmbaues) sehr günstig gewesen sein, während gegenwärtig der ganze pyramidale Obertheil zu stark zugespitzt erscheint. — Die Kanten der Abdachung endlich sind

mit schmalen Bändern eingefasst, die Seiten der Abdachung, im Einschluss dieser Bänder, mit reihenweis geordneten Blattschuppen verziert.

Sämmtliche freie Flächen des Monumentes sind mit Reliefsculpuren von nicht starker Erhebung bedeckt: die Giebelfelder, die Seiten der Attika, der Fries des Pilasterbaues, die grossen Felder zwischen den Pilastern, so wie die Flächen der letztern selbst, die Seiten des Podestes, endlich auch die drei Stufen zunächst unter diesem, so dass eigentlich nur die unterste Stufe des ganzen Denkmals unverziert erscheint. Jedes Relief, wo es nicht etwa (wie in den Giebeln) durch Gesimse eingefasst wird, ist von erhöhten Rändern umgeben; sogar an den Flächen zwischen den Pilastern findet sich noch ein über die Grundfläche der bezüglichen Reliefs erhöhter Rand, der auch zur Seite der Pilasterkapitäle in gebogener Linie fortgeführt ist (welches Letztere freilich nicht einen sonderlich schönen Eindruck hervorbringt). Oder vielmehr: die Reliefs sind in die Flächen des Monumentes gewissermaassen eingesenkt, so dass diese nur als erhöhte Ränder stehen bleiben, dass demnach die architektonische Wirkung nicht geradehin beeinträchtigt wird. Freilich macht eine so grosse Ueberfüllung mit Bildwerken immer einen unruhigen, für den ersten Augenblick fast verwirrenden Eindruck auf den Sinn des Beschauers; doch wirkt dem ein gemessenes Stylgefühl im Einzelnen, ein kluger Wechsel in den Weisen der Darstellung, die in den verschiedenen Abtheilungen vorherrschen, nicht unglücklich entgegen, besonders aber der Umstand, dass das Ganze in dem gegenseitigen Zusammenhange seiner Theile als ein Gewebe sinnvoller Symbolik erscheint, dass somit — wenn auch nicht geradehin als nachahmungswürdig, so doch mit entschiedener Wirkung auf das Gemüth des unbefangenen Beschauers — das Interesse nach einer andern Seite abgeleitet wird. Das künstlerische Verdienst der Sulpturen muss grossentheils als ein noch sehr erhebliches bezeichnet werden. Es fehlt im Einzelnen zwar nicht an Mängeln in der Proportion, sowie auch, bei der Darstellung bewegter Handlungen, nicht an harten und gespreizten Stellungen. Doch sind diese Missstände, im Gegensatz gegen die im Ganzen vorherrschenden Vorzüge, nicht gar auffallend. Diese bestehen in einer zumeist wohl gelungenen, gemessenen Füllung des Raumes, in einer ansprechenden freien Naivetät in Stellung und Geberde, in einem trefflichen Ausdruck von Adel und Würde, der vornehmlich durch grossartige Anlage der Gewandung hervorgebracht wird, besonders aber in einem noch durchweg lebendigen Gefühle für das Nackte und für körperliche Anmuth überhaupt. Wir sehen hier, so verwittert auch Vieles ist, noch eine durchweg tüchtige römische Schule vor uns, bei der wir einzelne Mängel gewiss richtiger auf Rechnung ihrer Entlegenheit von den italienischen Kunststätten setzen werden, als wenn wir sie den Zeiten einer schon allgemeineren Entartung der Kunst zuschreiben wollten. Nach meinem Dafürhalten, in Rücksicht auf die Architektur und auf die Sculptur des Monumentes, ist es am Passlichsten und unbedenklich wenigstens nicht gar fern von der Wahrheit, wenn wir dasselbe den Zeiten der Antonine, d. h. etwa dem dritten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt zuschreiben, somit einer beträchtlich früheren Zeit, als Trier zur kaiserlichen Residenz erhoben ward.

Gehen wir nunmehr auf den Inhalt der einzelnen Darstellungen über, so ist die erste Frage die nach dem eigentlichen Zwecke des Denkmals. Diese Frage beantwortet sich sehr leicht. Eine, zwar fragmentirte Inschrift, die sich unter dem vorzüglichst in die Augen fallenden Relief an der Vor-

derseite des Monuments befindet, der Gegenstand dieses Reliefs, so wie der der Bekrönung des Ganzen, bezeichnen dasselbe klar und entschieden als Grabmonument.

Der zunächst wichtige Schlüssel zur Erklärung der Darstellungen ist natürlich die Inschrift. Leider ist dieselbe, wie eben angedeutet, nicht mehr in vollständiger Reinheit erhalten. Sie besteht aus acht Zeilen, von denen in der ersten Zeile nur wenige Buchstaben, in der zweiten kaum einer, in der letzten auch nur geringe Theile noch zu lesen sind, vielfacher Verwitterung und Beschädigung im Einzelnen der übrigen Zeilen nicht zu gedenken. Es ist somit ein für das Lesen alter Inschriften vorzüglich geübtes Auge erforderlich, um dieselbe, soweit es überhaupt möglich ist, genügend zu entziffern. Ich setze hier die neueste Lesart her, die von einem, durch sein gründliches epigraphisches Werk bewährten Kenner herrührt <sup>1)</sup>.

Dis (manibus) Secu(ndini) . . . . .  
 . . . . .  
 no . . . . . es Secundini Securi et Publiae Pa-  
 catae coniugi Secundini Aventini et Lucio Sac-  
 cio Modesto et Modestio M(ac)edoni filio ei-  
 us . . . . . Secundinus Aventinus et Secundi-  
 nus Securus parentibus d(ef)unctis et . . . . .  
 (sibi) vivi . . . . . (? posu)erunt <sup>2)</sup>.

Wir erschen hieraus, dass zwei Männer des Secundinischen Geschlechts, Secundinus Aventinus und Secundinus Securus, das Denkmal ihren ver-

<sup>1)</sup> L. Lersch, Centralmuseum rheinländischer Inschriften. III. S. 17. — <sup>2)</sup> Ich bin jedoch in Einem Worte von Lersch abgewichen, indem ich in der vierten Zeile coniugi statt coniugis lese; (für das s am Schlusse des Wortes findet sich nämlich, wie auch aus der von Osterwald, t. II, mitgetheilten Darstellung der Inschrift zu ersehen, kein genügender Raum.) Für den wesentlichen Inhalt der Inschrift ist dieser Unterschied nicht erheblich; doch ist zu bemerken, dass bei der Anwendung des Dativs (welche in Rücksicht der äussern Umstände als die wahrscheinlichere anzunehmen ist) der Name der bezüglichen Person, der Publia Pacata, in einer gewissen näheren Beziehung zu den nächstfolgenden Namen, d. h. in einer etwa gleichen Geltung für die Zwecke des Monuments, erscheint; während derselbe, bei Anwendung des Genitivs (somit noch als von dem Dis manibus zu Anfange der Inschrift abhängig) in näherem Bezuge zu den vorangegangenen, jetzt zumeist erloschenen Worten stehen würde. Dass diese Unterscheidung für die Erklärung des über der Inschrift befindlichen Reliefs nicht gleichgültig ist, wird sich im Folgenden ergeben. Sonst hat Osterwald in seiner Darstellung der Inschrift noch manche andere Abweichungen von Lersch, die indess, soweit die Inschrift überhaupt verständlich ist, ohne wesentliche Bedeutung für ihren Inhalt sind. Statt des es der dritten Zeile (vor Secundini Securi) erscheinen bei ihm die Buchstaben lis. Diese Abweichung ist insofern nicht unwichtig, als man die genannten Buchstaben zu dem Worte flis (fliis) ergänzt hat, woraus hervorgehen würde, dass in den ersten Zeilen nicht von Einer Person, sondern von mehreren Personen die Rede war, dass mithin das über der Inschrift befindliche Relief anders aufzufassen sein dürfte, als in derjenigen Weise, welche ich für die richtigste halte. Da diese Ergänzung aber rein willkürlich ist (somit der Genitiv Secundini Securi auch sehr wohl durch ein anderes Verhältniss zu den vorhergegangenen Worten erklärt werden kann) und da die ganze Lesart unsicher ist, so wird man mir verzeihen, wenn ich mich hiedurch in meiner Auffassung nicht irren lasse. Beiläufig bemerke ich noch, dass von einer Verfälschung der Inschrift, wie von Einzelnen angenommen, keine Spur zu entdecken ist. Hierüber hat auch schon Osterwald näher gesprochen.

storbenen Verwandten und — höchst wahrscheinlich wenigstens — zugleich sich selbst, bei ihren Lebzeiten gesetzt haben. Unter jenen sind die Namen dreier Personen erhalten: Publica Pacata, die Gemahlin ohne Zweifel des einen der beiden Stifter (des Secundinus Aventinus), sodann zwei Männer, Lucius Saccius Modestus und dessen Sohn Modestius Macedo. Ob zu Anfange der Inschrift eine oder mehrere Personen, dem Kreise der Verwandtschaft angehörig, genannt waren, ist aus der Inschrift selbst nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Jedenfalls gebührte die erste Stelle der Inschrift der Person (oder den Personen), die man vorzüglich zu ehren gedachte. Nach meiner Auffassung des über der Inschrift befindlichen Reliefs war an jener Stelle nur von Einer Person die Rede, von welcher, dem vorhandenen Raume gemäss, eine ausführlichere Kunde gegeben sein musste und der somit, wie es scheint, das Denkmal vorzugsweise gewidmet war. Dass auch diese dem Secundinischen Geschlechte angehörte, scheint sowohl aus den ersten Fragmenten der Inschrift hervorzugehen, als aus der in der dritten Zeile enthaltenen Bezugnahme auf den einen der beiden Stifter, den Secundinus Securus, zu dem sie somit in einem besonders näheren Verhältnisse gestanden haben dürfte. Eine Anzahl anderer Steinschriften, die zu verschiedenen Zeiten gefunden sind, bezeugt die Ausbreitung und die Bedeutsamkeit des Geschlechtes der Secundiner, vornehmlich in der Gegend von Trier. Ohne Zweifel hatten sie an der Stelle des jetzigen Ortes Igel, worauf das Vorhandensein des Monuments und auch einzelne seiner Darstellungen, wie es scheint, hindeuten, einen ansehnlichen Landbesitz. Es ist selbst nicht ohne Grund die Vermuthung aufgestellt worden, dass der Ort den Secundinern seinen Ursprung oder wenigstens seinen Namen verdanke, indem sie denselben nach dem Orte ihrer ursprünglichen Heimat, welche man in Aquileja findet, benannt hätten, woraus im Laufe der Zeit die gegenwärtige Benennung entstanden sein dürfte <sup>1)</sup>.

Das grosse Relief, welches unmittelbar über der Inschrift, auf dem Hauptfelde der Vorderseite zwischen den beiden Pilastern, enthalten ist, steht zu der Inschrift in nächster Beziehung. Es ist die Dedicationstafel, wie man dieselbe so häufig auf den Grabdenkmälern des Alterthums findet, eine Darstellung derjenigen Personen, denen das Monument gewidmet war, und zwar — was wenigstens die vorzüglichsten charakteristischen Figuren anbetrifft — in dem Momente einer Abschiedsscene, in welcher Weise der milde Geist des Alterthums insgemein die Trennung von dem geliebten Verstorbenen zu versinnlichen pflegte. Aus beträchtlich vertieftem nischenartigem Grunde, erheben sich drei stehende männliche Gestalten von fast colossaler Grösse (die beiden äussern über 8 Fuss hoch, die mittlere etwas kleiner); über ihnen sind drei Medaillons mit Brustbildern angebracht. Von den erstgenannten Gestalten erscheint die zur Rechten (vom Beschauer aus) mit einer reichgefalteten Toga bekleidet, und, der Hauptrichtung des Körpers gemäss, im Fortgehen begriffen; sie wendet sich dabei gegen die mittlere zurück und reicht dieser die rechte Hand <sup>2)</sup>. Von der mittleren

<sup>1)</sup> Vgl. Schorn a. a. O. S. 276. — <sup>2)</sup> Die Doppelbewegung in der genannten Gestalt ist vollkommen deutlich, obschon der linke Fuss die Bewegung des Fortgehens nicht so scharf ausdrückt, als in der Osterwald'schen Zeichnung. Der rechte Fuss, und ein Theil des denselben bedeckenden Gewandes sind im Original überaus unglücklich und auf eine höchst störende Weise aus Stein neu gearbeitet; es wäre sehr wünschenswerth, wenn man diese gänzlich missrathene Restau-

Figur ist der ganze obere Theil, Kopf und Brust, zerstört. Auch sie erscheint mit der (männlichen) Toga bekleidet, unter der ein längeres Gewand bis gegen die Knöchel herabreicht. Man hat diese Gestalt ohne Grund für eine weibliche ausgegeben; sie kann entschieden nur als die eines vornehmen Jünglings aufgefasst werden. Die Figur zur Linken, die am besten erhalten ist, steht gegen die beiden andern gewandt; sie trägt eine kurze, bis an's Knie reichende, ungegürtete Tunica (keine Toga) und hält in den Händen ein Stück Gewand, das in schönen Falten niederfällt. Die ganze Composition dieser drei Gestalten, soviel daran auch im Einzelnen beschädigt ist, hat ein sehr ansprechendes Gepräge, besonders die Würde in der zur Rechten und die Naivetät in der zur Linken. Von den Medaillons ist das in der Mitte grösser als die beiden andern; der darin enthaltene Kopf ist entschieden männlich, dagegen der in dem Medaillon zur Linken, soweit die Verwitterung dieser Köpfe noch ein Urtheil zulässt, als ein weiblicher erscheint.

Die nähere Erklärung dieser Personen ergibt sich, nach meinem Dafürhalten, fast von selbst aus der Inschrift. Die stehende Figur zur Rechten nimmt offenbar Abschied von der mittleren; jene bezeichnet somit einen Verstorbenen, diese einen Ueberlebenden. Die Figur zur Linken, in der durchaus Nichts auf ein Scheiden hindeutet, muss ebenfalls als die eines Ueberlebenden gefasst werden. Wir sehen in den beiden letzteren somit die beiden Stifter des Monuments vor uns, die dasselbe ausser ihren verstorbenen Verwandten auch sich selbst (wie die Inschrift ausdrücklich anzudeuten scheint) gesetzt hatten. Die Gestalt zur Rechten aber muss, da sie auf eine so ungleich bedeutsamere Weise hervorgehoben ist, als die Bilder in den Medaillons (die wir als die der übrigen Verstorbenen zu betrachten haben) nothwendig als diejenige gelten, welcher das Monument vorzüglich gewidmet war. Dies führt uns zu der, schon oben ausgesprochenen Annahme, dass in den ersten Zeilen der Inschrift nur von Einer, aber von einer vorzüglich bedeutenden Person, wohl dem Haupte der Familie, die Rede war. Da sie ferner nur mit der mittleren Figur in eine nähere Beziehung gesetzt ist, so erkennen wir in dieser den Secundinus Securus, der in der Inschrift als in irgend einem nähern Verhältniss zu jener Hauptperson stehend, bezeichnet wird; zugleich erkennen wir, dass derselbe sich noch im Jünglingsalter befand. Die Figur zur Linken stellt mithin den Secundinus Aventinus dar. Dies letztere findet noch eine zweite Bestätigung in dem weiblichen Medaillon, welches über seinem Haupte angebracht ist, und ohne Zweifel das Bildniss der Publia Pacata, die wir als die verstorbene Gemahlin des S. Aventinus betrachten dürfen, enthält. In den beiden andern Medaillons sehen wir endlich die Bildnisse jener beiden Seitenverwandten, von denen die Inschrift ausserdem noch Kunde giebt; und zwar in dem grösseren in der Mitte das des Vaters, des Lucius Saccius Modestus, in dem zur Rechten das des Sohnes, des Modestius Macedo. — Auffallend ist das Gewandstück, welches die Figur zur Linken, die ich für den Secundinus Aventinus halte, über ihren Händen trägt. Falls nicht oberwärts auf diesem Gewande irgend ein besonderer Gegenstand liegend sollte dargestellt gewesen sein (was der gegenwärtig beschädigte Zustand dieser Stelle zu entscheiden hindert), wäre ich

ration wieder fortmeisseln liesse. Der Kopf und der linke Arm derselben Gestalt sind, ebenfalls schlecht, aus Cement ergänzt.

sehr geneigt, dies Gewandstück mit dem auf dem Hauptfelde der Attika (vergl. unten) parallel zu stellen und gleich dem letzteren als ein zur Schau getragenes Zeichen des Geschäftsbetriebes, der die Blüthe der Familie begründet, zu erklären. Hiermit würde auch die nicht feierliche, fast möchte ich sagen: werkmeisterliche Kleidung der in Rede stehenden Person sehr wohl übereinstimmen. Ich möchte, noch näher bestimmend, hinzufügen, dass auf diesen Secundinus Aventinus etwa die Sorge für den eben angedeuteten Geschäftsbetrieb übergegangen war, während sich auf den jungen Secundinus Securus, der dem Verstorbenen näher stand, höhere Würden vererbt zu haben scheinen.

Ich erwähnte bereits, dass nicht bloss die Inschrift und die eben besprochene Dedicationstafel die Bestimmung des Monuments als ein Grabdenkmal aussprechen, sondern dass auch die Bekrönung, die sich über der schlanken Spitze des ganzen Werkes erhebt, dieselbe Bedeutung hat. In ihr ist dieser Begriff in einer symbolischen Fassung ausgedrückt. Zugleich steht derselbe nicht vereinzelt für sich da; vielmehr ist die darin enthaltene Beziehung auf Unsterblichkeit mit andern Beziehungen auf Natur- und Menschenleben eigenthümlich sinnreich zu einem grösseren Gedankenkreise verbunden, in einer Weise, dass uns hier der Gesamttinhalt aller übrigen Bildwerke, die vielgliederte Bedeutung derselben, in ihren Grundzügen eng verbunden entgegentritt. Das Verdienst der geistvollen Erklärung der sämtlichen Theile der Bekrönung und ihres gegenseitigen Zusammenhanges kommt vornehmlich Schorn<sup>1)</sup> zu; ich kann hiebei nur den Angaben meines, der Wissenschaft leider allzufrüh entrissenen Freundes folgen.

Es ist bemerkt worden, dass die Spitze des Monuments durch ein Kapital abgeschlossen wird und dass von diesem eine freie Sculptur getragen wird. Die Haupttheile der letzteren bestehen aus einer grossen Kugel, über welcher sich die Reste eines Adlers erheben; mit halbentfalteten Flügeln scheint dieser so eben im Begriff, sich von der Kugel emporzuschwingen. Der starke Schwanz des Adlers steht allein noch mit der Kugel, und zwar mit ihrer hinteren Seite, in Verbindung; seine Vorderansicht ist der Südseite zugewandt, derselben, an welcher sich die Inschrift und die Dedicationstafel befinden. Kopf und Hals des Adlers sind nicht mehr vorhanden. An seiner Brust geht zu beiden Seiten eine Draperie herunter, und unterhalb dieses Gewandes sieht man die unteren Theile eines menschlichen Körpers, zartgebildete Beine im Charakter des früheren Jünglingsalters, in schwebender Stellung, erhalten; die übrigen Theile dieser Gestalt sind leider zerstört. Offenbar war hier ein zarter Jüngling vorgestellt, der von dem Adler emporgetragen ward, somit unzweifelhaft kein anderer, als Ganymed, den der Adler des Zeus zu den Wohnsitzen der Götter entführte<sup>2)</sup>. Es versteht sich aber von selbst, dass

<sup>1)</sup> A. a. O. S. 277 ff. Ich nehme keinen Anstand, hier und da Schorn's eigene Worte zu wiederholen. — <sup>2)</sup> Es ist fast unbegreiflich, dass man seither in dieser obersten Gruppe entweder nur einen Adler, oder, nachdem man jene Draperie und die Theile eines menschlichen Körpers entdeckt haben mochte, dennoch in ihr nur Eine Gestalt, einen geflügelten Genius, eine Fama oder dergleichen, erkennen zu müssen glaubte. Es bedurfte nicht der Gerüste, durch deren Benutzung die erste richtige Darstellung in dem Zumpft'schen Modell und in Osterwald's Blättern gegeben ist; schon ein scharfes Auge oder die Hilfe eines mässigen Fernglases, führt zur Erkenntniss dessen, was auf dem Gipfel des Monumentes dargestellt ist. Noch ist zu bemerken, dass seltsamer Weise an

die Wahl einer solchen Darstellung an der bedeutsamsten Stelle des ganzen Monuments durch eine ganz besondere Absicht veranlasst sein musste; sie hat unbedenklich, wie alles übrige Bildwerk des Monuments, welches sich in den Formen der alten Mythe bewegt, einen tieferen Sinn; und zwar deutet sie, wie sich aus dem Charakter der Ganymedes-Mythe ohne alles Weitere von selbst ergibt, auf das Scheiden eines geliebten Todten von der Erde, auf die Entführung seiner Seele zu einem verklärten Jenseits. Dass die Jugend des Ganymed zugleich speciell auf einen Frühverstorbenen gedeutet werden müsse, scheint mir hiebei nicht nothwendig; wollte man hierauf ein Gewicht legen, so möchte es vielleicht einer symbolisirenden Kunst mehr entsprechen, wenn man nicht sowohl an die verstorbene Jugend des Körpers, als an die neubeginnende Jugend der Seele dächte. Ueberhaupt aber liegt es im Wesen symbolischer Kunstdarstellungen, dass ihr Inhalt nicht so bestimmt wie durch das Wort (ob auch ergreifender) ausgedrückt wird, dass sie dem Geiste des Beschauers immer wie ein anziehendes Räthselspiel gegenübertreten, und dass neben der Grundbedeutung gleichzeitig auch mancherlei Nebenbezüge in der Darstellung enthalten sein können. So mag auch hier die vorzüglich in die Augen fallende Gestalt des Adlers beiläufig zugleich auf jenes, nach dem Adler genannte Aquileja, sodann auf das Feldzeichen der römischen Legionen (das bekanntlich in einem Adler bestand) als Sinnbild römischer Macht und Herrlichkeit, endlich auf den König der Götter, den Lenker der Welt selbst, dessen dienstbarer Vogel der Adler war, zu deuten sein.

Die Kugel, von welcher sich der Adler mit Ganymed emporschwingt, ist als der Erdball zu fassen, von dem die Seele des Verstorbenen geschieden. Diese Kugel wird von vier colossalen weiblichen Büsten getragen, welche sich über den vier Ecken des Kapitäls erheben. Sie sind unbekleidet und mit langen, über die Schultern herabfliessenden Haaren dargestellt; ohne Zweifel sehen wir in ihnen Wasserwesen, Töchter des Oceanus, vor uns, als Andeutung des feuchten Elementes, auf welchem die Erde ruht. Nahe unter den Achseln, in horizontaler Linie abgeschnitten, sind sie ohne weitere architektonische oder sonstige Vermittelung auf die Oberfläche des Kapitäls aufgesetzt. Diese Anordnung hat allerdings etwas Unharmonisches, was indess nur im geometrischen Aufriss des Monuments sonderlich auffällig ist<sup>1)</sup>; in der perspectivischen Ansicht von unten fällt der Uebelstand grösstentheils fort. — In nächster Beziehung zu diesen Darstellungen stehen sodann die sehr eigenthümlichen figürlichen Verzierungen des Kapitäles. An jeder der vier Ecken desselben befindet sich

der Vorderseite des Adlers eine Eisenstange herabgeht, welche, ohne die Sculptur zu berühren, in die Kugel eingelassen ist. Sie überragt um ein Beträchtliches den Adler an Höhe. Vermuthlich ward sie gelegentlich eingefügt, um einer jetzt nicht mehr vorhandenen Restauration den nöthigen Halt zu geben. Da, wie mir gesagt ward, der Blitz schon mehrfach in diese Stange eingeschlagen haben soll, so erscheint ihre Beseitigung als dringend nöthig für die Erhaltung des ganzen Denkmals.

<sup>1)</sup> So in den Osterwaldschen Blättern. Dass der Obertheil des Monuments absichtlich auf die perspectivische Wirkung berechnet ist, geht u. a. aus der Form der Kugel hervor, die im geometrischen Aufriss beträchtlich, in einer elliptischen Linie, überhöht erscheint. Jene Büsten hat man früher allgemein für Sphinx angesehen, ein Irrthum, der sich durch ein scharfes Auge ebenso deutlich herausstellt, wie der mit dem Adler.

ein schlangenfüssiger Gigant in der Stellung eines Gefesselten, mit auf den Rücken gebundenen Armen, gleichsam als Träger der oberen Gruppe. Diese Figuren bezeichnen die besiegten Naturkräfte, und ohne Zweifel sind sie hier specieller, als die Personification des Feuers (in seiner Bändigung zum Heile des Weltalls), zu fassen. Wir erblicken demnach in diesen verschiedenen Darstellungen zugleich eine Andeutung auf die vier Elemente, welche den Bau der Welt ausmachen: Feuer, Wasser, Erde und Luft, welche letztere wiederum durch die Gestalt und durch die Bewegung des Adlers vergegenwärtigt sein dürfte. Die Schlangenfüsse jener Gigantenfiguren verschlingen sich sodann, in der Mitte einer jeden Seitenfläche des Kapitales, auf eine Weise, dass sie völlig den Schlangenknoten des Mercuriusstabes bilden. Gewiss ist diese Form (zumal an einem Werke, welches durchweg von Symbolik erfüllt ist) nicht als ein müssiger Zierrath angebracht. Wir dürfen dieselbe ohne Zweifel als das Sinnbild menschlichen Verkehrs, und zwar eines handel- und gewerbetreibenden Verkehrs, betrachten; vielleicht ist es auch nicht zu viel herausgedeutet, wenn man diesen Verkehr als auf Mitteln begründet annimmt, welche auf denjenigen Naturkräften, die durch die Gigantenfiguren bezeichnet sind, beruhen. (Es wäre somit die Andeutung eines Gewerbes und Handels, welches gewisser Naturkräfte, etwa derjenigen, die bei der Chemie zur Sprache kommen, zur Erzeugung seiner Produkte bedarf. Die Uebereinstimmung einer solchen Annahme mit andern Bildern des Denkmals wird sich weiter unten ergeben.) Endlich ist noch zu bemerken, dass die oberen Windungen der genannten Schlangenknoten auf jeder Seite des Kapitales einen menschlichen Kopf in sich einschliessen. Diese vier Köpfe sind von verschiedener Bildung, und man unterscheidet in ihnen deutlich die Darstellung des kindlichen, des Jünglings-, des Mannes- und des Greisenalters. Hiedurch scheint ausgesprochen zu sein, dass jener Verkehr als ein ganzes Leben, in seinen verschiedenen Stadien, umfassend gedacht werden solle.

Bürgerliches, vorzugsweise gewerbliches Leben in den verschiedenen Momenten seiner Entwicklung; die verschiedenen Stoffe und Kräfte, welche die Welt bilden und welche sich dem Leben des Menschen zur freien Benutzung darbieten; über den irdischen Verhältnissen und Bestrebungen aber die entschiedene und vorzüglich in die Augen fallende Hindeutung auf ein höheres Jenseits, — diese Dinge erscheinen somit als die Hauptpunkte, welche in den Formen der Bekrönung des Monumentes vergegenwärtigt sind und welche wir demnach ohne Zweifel auch als die Grundlage des Inhalts der übrigen Darstellungen betrachten dürfen. Was dort zum Theil nur in einfachen Sinnbildern ausgedrückt ist, tritt uns in den andern Gegenständen voller, in einer mehr künstlerischen Durchbildung, in mehr individuellem Bezuge entgegen. Zur vorläufigen Orientirung über die letzteren ist zu bemerken, dass dieselben theils, wie an der Bekrönung, in mythisch-symbolischer Darstellung, theils, wie an der Dedicationstafel, als Gestalten des wirklichen Lebens vorgeführt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die grosse Menge bildlicher Darstellungen, welche an all jenen unteren Theilen des Denkmals enthalten sind, zumal, da bei ihnen durchweg eine so besonnene künstlerische Anlage sichtbar wird, nicht ohne einen bestimmten Plan, ohne eine bestimmte Reihenfolge, ohne eine regelmässig fortschreitende Entwicklung des Gedankens ausgeführt sein werde. Es ist somit vorerst nöthig, sich über diesen Plan, über die Folge, in welcher die Bildwerke betrachtet

werden müssen, zu verständigen. In Rücksicht hierauf ist aber zunächst mit derselben Entschiedenheit vorauszusetzen, dass die Bildwerke einer jeden einzelnen architektonischen Abtheilung, indem sie durch die räumlichen Unterschiede auffällig in besondere Cyklen getrennt werden, unter sich im näheren Zusammenhange stehen müssen; was denn auch schon durch die flüchtige Ansicht des Monumentes und der in den verschiedenen Absätzen vorherrschenden Charakteristik der Darstellungen bestätigt wird. Sodann dürfen wir annehmen, dass auch wohl jede Seite des ganzen Monumentes, von oben nach unten betrachtet, gegenseitige Beziehungen enthalten möge. Es kommt somit vornehmlich darauf an, ob wir die Cyklen der einzelnen Absätze des Denkmals (oder die ganzen Seiten desselben) von der Linken zur Rechten, oder von der Rechten zur Linken vorschreitend betrachten müssen. Da diese Darstellungen aber, in ihrer Gesamtmasse, förmlich als eine Bilderschrift anzusehen sind, so scheint — bei einem Volke, welches gleich uns von der Linken zur Rechten zu schreiben gewohnt war — auch diese Folge die natürlichste zu sein. Eine gewichtige Bestätigung erhält diese Annahme durch die verschiedene Form jener menschlichen Köpfe, die an den Seiten des die Spitze des Monumentes krönenden Kapitales, von den Schlangenknoten eingefasst, enthalten sind. Es ist bemerkt worden, dass in der verschiedenen Bildung dieser Köpfe die vier Alter des Menschen dargestellt sind; die vorschreitende Folge ist auch hier die von der Linken zur Rechten, so nämlich, dass der kindliche Kopf an der Ostseite, der Jünglingskopf an der Nordseite, der männliche an der Westseite, der Greisenkopf an der Südseite, der Hauptseite des ganzen Monumentes, enthalten ist. Unbedenklich wird eine Entwicklung der Gedankenfolge an so bedeutsamer Stelle, wo der Grundinhalt des ganzen Werkes zusammengefasst erscheint, nicht zufällig sein; wir werden gewiss nicht irren, wenn wir die Anordnung dieser Köpfe als den eigentlichen Schlüssel zur Lösung der ebenberührten Frage betrachten, gleich ihnen in der Bilderfolge der einzelnen Cyklen eine Hindeutung auf die verschiedenen Stadien des Lebens oder auf die gleichartigen Entwicklungsmomente besonderer Verhältnisse annehmen, gleich ihnen auf der Ostseite beginnen und auf der Südseite schliessen. Dass die Hauptseite des Monumentes den jedesmaligen Schluss der einzelnen Cyklen enthält, ergibt sich schon daraus, dass hier zunächst — wie an der obenbesprochenen Dedicationstafel — die Bedeutung des Ganzen als eines Grabmonumentes, ausgedrückt sein musste. Dennoch ist zu bemerken, dass sich hier nicht bloss Beziehungen auf den Tod, sondern, ebenso natürlich, auch Darstellungen vorfinden, welche als allgemeine Repräsentation der Bedeutung und der Würde des Geschlechtes oder der Person, welcher das Denkmal gewidmet war, zu fassen sein dürften; es sind die Darstellungen der Hauptseite somit ebenso nöthig an den Anfang, wie an den Schluss der Betrachtung eines jeden einzelnen Cyklus zu stellen.

Wir betrachten die folgenden Darstellungen nach den verschiedenen Cyklen, welche durch die architektonischen Abtheilungen gebildet werden, und beginnen mit den obersten, welche sich den Figuren der Bekrönung zunächst anreihen. Da von dem, was über den Spitzen und Ecken der Giebel angebracht war, nichts erhalten ist, und da die schwachen Reste figürlicher Darstellung auf den würfelförmigen Vorsprüngen der Giebel-ecken (wie bereits bemerkt) keine Deutung mehr zulassen, so haben wir es zunächst mit den im Einschluss der Giebel enthaltenen Reliefs zu thun.

Dies sind sämtlich mythologische Gegenstände, und zwar solche, die, nach meiner Ansicht, das Walten göttlicher Wesen über dem Leben des Menschen und dessen verschiedenen Stadien ausdrücken, vielleicht auch mit Rücksicht auf die an gewisse Lokalitäten oder an das Secundinische Geschlecht geknüpfte Verehrung besondrer Gottheiten.

So sehen wir — die Darstellung in dem Giebel der Vorderseite vorläufig dahingestellt — in dem Giebel der Ostseite einen colossalen weiblichen Kopf, neben dem auf jeder Seite eine Hirschkuh hervorspringt. (Es ist aber nur die eine Seite erhalten, indem fast die Hälfte des Giebels aus neuerer Restauration besteht.) Unbedenklich ist hier Diana zu erkennen, die, in Rücksicht auf den kindlichen Kopf an der entsprechenden Seite des Kapitäl, in ihrer Eigenschaft als Pflegerin und Schützerin des Jugendlichen, nicht unwahrscheinlich selbst als die Geburtsgöttin, als Diana Hithya, als Dea Lucina, zu fassen ist; ähnlich, wie sie auch an dem Hauptrelief derselben Seite des Monumentes, zwischen den Pilastern, wiederkehrt.

In dem nördlichen Giebel sieht man einen jugendlich männlichen Kopf in einem strahlenartigen Nimbus, zu dessen Seiten je zwei flüchtige Rosse hervorspringen; es ist Phoebus Apollo, durch den Nimbus als Sonnengott bezeichnet, der Heilbringende und Ord nende im Allgemeinen, hindeutend auf die Sonnenhöhe des Lebens, als Helios zugleich (was für andre auf der Nordseite des Monumentes enthaltene Reliefs nicht unwichtig ist) der Hüter der Strassen. Die künstlerische Anordnung dieser Darstellung selbst ist ungemein trefflich; sie füllt den Raum in vollkommen gemessener Weise aus und ist auch im Detail sehr schön durchgebildet. Sie ist freilich, wie auch die ebenbesprochene Darstellung der Diana, in einer mehr ornamentistisch sinnbildlichen Weise gehalten, als dies etwa von Seiten griechischer Künstler zu erwarten gewesen wäre; in der römischen Kunst, und bereits in den besten Zeiten derselben, ist sie aber keinesweges ohne Beispiel <sup>1)</sup>.

In dem westlichen Giebelfelde erscheint eine schlafend ruhende weibliche Figur, halb nackt, die linke Hand auf einen Krug gestützt, die rechte auf das abgewandte Haupt gelegt; auf sie zu eilt ein Mann mit Helm, Schild und Lanze, nackt, und nur eine leichte Chlamys ihm nachflatternd. Die Darstellung ist ganz die öfters vorkommende des Mars und der Rhea Sylvia; sie stimmt auch mit der Schilderung, welche Ovid von dieser Scene giebt <sup>2)</sup>, überein. Gewiss folgte der Bildner hier den Typen einer solchen Darstellung; doch ist bereits bemerkt worden <sup>3)</sup>, dass es, dem symbolisirenden Charakter des ganzen Werkes gemäss, hier näher liege, in der weiblichen Gestalt, statt an die Person der Rhea Sylvia zu denken, eine Nymphe und zwar die Nymphe der Mosel vergegenwärtigt zu sehen; so dass das Ganze auf die Vereinigung römischer Macht mit der Fruchtbarkeit des Mosellandes zu deuten wäre. Mit solcher Ansicht vollkommen übereinstimmend, möchte ich aber in der Erklärung der Darstellung noch etwas weiter gehen. Bei dem mehr idyllischen Inhalte der Scene ist es wohl erlaubt, den Mars, trotz seiner, durch die spätere Kunst festgestellten

<sup>1)</sup> So findet sich eine ähnliche, neuerlich erworbene Darstellung, eine freie Gruppe aus gebranntem Thon, deren Schönheit die höchste Auszeichnung verdient, im Antiquarium des Berliner Museums. — <sup>2)</sup> Fast, lib. III, 1. ff. — <sup>3)</sup> Schorn, a. a. O. S. 283.

Attribute, in derjenigen Bedeutung zu fassen, welche er ursprünglich bei den Römern hatte, und welche auch bei ihnen, obschon häufig durch den Begriff des Kriegsgottes verdunkelt, doch nie erloschen ist: nämlich als schützenden, segnend waltenden Naturgott, als Mars Silvanus. Dies führt uns auf den Verkehr mit der Natur, der nach meiner Ansicht auch andern Bildern derselben Westseite zum Grunde liegt; zugleich dürfte die tiefe Ruhe in der Gestalt der Nympe auf diejenige Ruhe zu deuten sein, welche der Abend des Lebens mit sich führt. Noch muss bemerkt werden, dass das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich gearbeitet ist und sich vor allen übrigen durch gute Erhaltung auszeichnet.

Im südlichen Giebel endlich, in dem der Hauptseite, sieht man die Darstellung eines, nur mit der Chlamys bekleideten Jünglings, der einen Krug und Stab in den Händen hält, zwischen zwei, ebenfalls fast nackten<sup>1)</sup> weiblichen Gestalten, die ihn an den Armen zu sich ziehen. Die Bewegung ist leidenschaftlich, in den Geberden des Jünglings erkennt man deutlich eine Abwehr gegen den Ungestüm der Weiber. Die ältere Erklärung, welche hier den Bacchus zwischen zwei Bacchantinnen erkennen wollte, ist durchaus unstatthaft; es kann nur Hylas vorgestellt sein, der von den Nymphen geraubt wird. Die symbolische Bedeutung einer solchen Darstellung an einem Grabmonumente ergibt sich wiederum von selbst: sie ist geradezu als ein Sinnbild des Todes dessen, dem das Denkmal vorzüglich gewidmet war, zu fassen. Während wir demnach auf den übrigen Giebeln die Darstellung segnender, hilfreicher Gottheiten sahen, erblicken wir hier, wo vornehmlich die Bedeutung des Ganzen als Grabmal hervortreten musste, dämonische Wesen, welche das Leben vernichten. Doch scheint es mir, dass hier wiederum mehr als etwa nur die allgemeine Andeutung des Todes gegeben sei. Für eine solche genügt bereits der Ganymedesraub auf dem Gipfel der Bekrönung. Das Gewaltsame der ganzen Darstellung, das heftig Widerstrebende in der Gestalt des Hylas, scheint auf einen plötzlich gewaltsamen Tod, die Versinnlichung desselben durch die Nymphen auf einen Tod in den Wellen des Flusses zu deuten. Was die künstlerische Ausführung anbetrifft, so hat dies Relief, besonders die Gestalt des Hylas, etwas Gespreiztes und Dürres. Vielleicht mochte das Geschick des Künstlers zu einer Darstellung von also bewegter Handlung nicht ausreichen, zumal wenn ihm (wie bei dem Relief des Mars anzunehmen ist) kein genügendes Vorbild vorlag; vielleicht hat aber auch die Verwitterung des Steines das Ihrige hinzugefügt, um die Gestalten dürre, somit schroffer, erscheinen zu lassen, als es ursprünglich der Fall sein mochte.

In den erhaltenen Giebelecken (auf der Nordost- und auf der Südwest-Ecke) sieht man grosse liegende Urnen dargestellt, aus denen Wasser hervorströmt; ohne Zweifel waren eben solche auch in den gegenwärtig erneuten Giebelecken vorhanden. Bei der regelmässigen Wiederholung dieses Symbols scheint es mir am Natürlichsten (da dasselbe doch gewiss nicht als müssige Dekoration angesehen werden darf), wenn man darin eine Anspielung an das von der Mosel bewässerte Land findet; der Inhalt der beiden zuletzt besprochenen Reliefs würde durch solche Erklärung noch

<sup>1)</sup> Die eine dieser Figuren, welche gegenwärtig mit einem unförmlichen Mantel bekleidet erscheint, ist in späterer Zeit von plumper Hand ergänzt worden. Von dem Original ist nur der Kopf erhalten. (Anm. von Chr. W. Schmidt.)

prägnanter werden. — In den Gesimsen der Giebel sieht man seltsam dekorative Darstellungen, aus Masken, schwebenden Genien und Schilden bestehend; für diese weiss ich keine Erklärung zu geben. Als auffallende Incongruenz in dem gegenseitigen Verhältniss der in den Giebeln enthaltenen Darstellungen ist sodann noch einmal (wie aus den vorigen Schilderungen bereits hervorgeht) zu erwähnen, dass je zwei nebeneinanderstehende Giebel theils mit grossen Köpfen und dem Zubehör derselben, theils mit ganzen Figuren in dramatisch bewegter Handlung ausgefüllt sind. Hierin erkennt man allerdings einen Mangel an dem nöthigen ästhetischen Gleichmaass, somit ein Zeugniß für einen schon sinkenden Zustand der Kunst; vielleicht deutet auch dies darauf hin, dass der Bildner zum Theil nicht ohne Vorbilder gearbeitet hat, und dass ihm, für die ebengenannten Stellen, deren verschiedenartige vorlagen. Gleichwohl ist wiederum anzuführen, dass dieser Uebelstand vor dem Monumente selbst, wo man stets nur die einzelne Seite vor Augen hat, und wo die grossen Dimensionen eine nähere Aufmerksamkeit auf das Einzelne in Anspruch nehmen; bei weitem weniger auffällig wirkt, als wenn man die sämtlichen Seiten in kleinen, schnell übersichtlichen Abbildungen betrachtet <sup>1)</sup>.

Die Bilder der Attika führen uns in die bürgerlichen Verhältnisse der Familie ein. Ich beginne die Betrachtung derselben mit dem zunächst wichtigen und charakteristischen Relief der Vorderseite. Wir sehen in demselben eine Versammlung verschiedener Personen vor uns; Architekturen auf beiden Seiten des Hintergrundes lassen auf die Darstellung eines inneren Raumes schliessen. Zwei Personen in der Mitte halten, über einem jetzt unförmlichen grossen Geräthe, das auf der Erde steht und ein Kessel gewesen sein mag, einen ausgebreitet hängenden Gegenstand; ohne Zweifel ein Stück Zeug. Zur Linken trägt einer ein zweites grosses Zeugstück herein, das ihm ein Andrer abzunehmen scheint; zur Rechten sind andre Figuren; in der Mitte ist Mehreres verdorben. Sämtliche Figuren tragen kurze, ungegürtete Tuniken, so dass man sie mit gutem Grunde für Arbeiter halten darf. Man erklärt dies Bild, und gewiss richtig, für eine Andeutung des Geschäftsbetriebes der Familie, in welchem eine Ge-

<sup>1)</sup> Noch muss ich bemerken, dass ich in der Erklärung der Giebel-Reliefs von Schorn (a. a. O. S. 282 ff.) zum Theil abgewichen bin, indem mir die Deutung, welche Schorn bei diesen Darstellungen als die vorherrschende zu Grunde legt, nicht ganz passlich und nicht vollkommen durchführbar erscheint. Schorn findet in ihnen nämlich die vier Tageszeiten vergegenwärtigt, so dass der Hylasraub den Morgen, Diana den Abend, Helios den Tag, das Relief des Mars die Nacht vorstelle. Für den Hylasraub scheint die angegebene Bedeutung aber etwas gezwungen; und in Bezug auf die Diana ist zu bemerken, dass ihr der Halbmond fehlt, der sie zur Luna machen muss. (Aeltere Erklärer wollen die Andeutungen desselben zwar gesehen haben; da sie aus den Darstellungen jedoch, wie im Obigen bereits einige Beispiele gegeben sind, alles Mögliche herausgesehen haben, wovon in der That oft Nichts vorhanden ist, so scheint es mir, dass man auch hierauf nicht bauen dürfe. Gegenwärtig ist Nichts von einem Halbmonde über dem Kopfe der Diana zu finden). Sodann müsste man doch wohl erwarten, dass die Darstellungen sich in der durch den Wechsel der Tageszeiten bedingten Folge aneinanderreihen, was aber in Schorn's Erklärungen nicht der Fall ist, auch nicht eintritt, wenn man etwa zwischen dem Marsbilde und dem der Diana die Rollen wollte wechseln lassen. Endlich bleibt es immer bedenklich, dass die Darstellungen nicht den Himmelsgegenden zugewandt sind, denen die angenommenen Tageszeiten doch wohl entsprechen müssten.

wandfärberei zu erkennen ist; jenes unförmliche Geräth dürfte sodann den Färbekessel vorgestellt haben, aus welchem das eben gefärbte Gewandstück herausgezogen worden. Die anderweitigen Beziehungen auf Gewerbe und Handel, die sich auf dem Monumente finden, jenes zweite zur Schau getragene Gewandstück in den Händen der als Secundinus Aventinus bezeichneten Person auf der Dedicationstafel, die unter den Reliefs des Frieses enthaltene Darstellung eines chemischen Laboratoriums (ohne Zweifel eine Färberei) rechtfertigen eine solche Auffassung des in Rede stehenden Reliefs; zugleich ist als weitere Unterstützung dieser Ansicht zu bemerken, dass Trier zu jener Zeit durch bedeutende Gewandfabriken ausgezeichnet war. Das Relief ist indess nicht als eine genreartige Darstellung nach unsern Begriffen zu fassen; es war nicht die Absicht, eine einzelne, vorübergehende Scene aus dem Leben zu geben; vielmehr liegt in der Weise, wie das Gewandstück in der Mitte des Bildes dem Beschauer entgegengebracht wird, etwas entschieden Repräsentirendes. Es war unbedenklich die Absicht, hier, an der Hauptseite des Monuments, in gewissermaassen allgemein gehaltenen Zügen auch dasjenige zur Schau zu stellen, worauf die Blüthe, der Reichthum, das Ansehen der gefeierten Familie begründet war. Das Bild an der Hauptseite des Podest's, von dem weiter unten, scheint in solchem Bezuge, mit dem ebenbesprochenen zu correspondiren.

Das Relief an der Ostseite der Attika wird ebenfalls durch Architekturen als Darstellung im Inneren eines Gebäudes bezeichnet. Man sieht in der Mitte einen Tisch; auf der einen Seite desselben eine, in einem Lehnstuhl sitzende männliche Gestalt, vorübergebeugt; neben ihr eine stehende. Gegenüber eine an den Tisch gelehnte Person, von der man vermuthen darf (die Darstellung ist hier ziemlich verwittert), dass sie Geld auf den Tisch zähle; links neben dieser, im Vorgrund, eine vierte, welche in das Gemach hereinzutreten und etwas zu lesen scheint; diese letztere wiederum deutlich in dem Arbeiter-Costüm. Vermuthlich sieht man hier eine Comtoir-Scene, oder doch — um moderne Begriffe und specielle Ausdeutung des nicht wohl Erhaltenen bei Seite zu lassen — eine Darstellung, welche die Ordnung und Verwaltung eines Geschäftsbetriebes zum Gegenstande hat.

Die Darstellung auf der Nordseite ist mythisch-symbolischer Art, doch auch sie in nicht minder deutlichem Bezuge auf die Verhältnisse des bürgerlichen Geschäfts. Auf jeder Seite desselben steht ein Greif in grosser Dimension mit emporgerectem Halse; zwischen den Greifen ein nackter Jüngling in lebhafter, drohend bewegter Stellung, fast als ob er sie mit Heftigkeit am Zügel führe. Die Greifen aber sind im griechischen Mythos die Hüter des Goldes, welches ihnen die bei den Hyperboreern wohnenden Arimaspen in mühsamem Kampfe abringen. Es ist hier somit die Andeutung eines gewinnreichen Erwerbes gegeben, dessen Förderung aber nicht ohne Mühen und Sorgen gelungen war; wie dies Letztere auch die Geberde jenes Jünglings erkennen lässt, obgleich in demselben kein einziger Arimaspe dargestellt ist. (Auffallend sind die bildnerischen Missverhältnisse in dem Körper dieses Jünglings, dessen oberer Theil bedeutend schmaler als der untere erscheint.) Noch ist zu bemerken, dass in den Greifen zugleich ein besondrer Bezug auf das darüber befindliche Apollobild erkannt werden muss; gemäss der hyperboreischen Herkunft des Apollo, die sich in der antiken Mythe findet, waren sie diesem Gotte

heilig, und so erscheint er zugleich als der eigentliche Gewährer des Segens, den die Greifen bewahren.

Auf der Westseite der Attika sieht man ein leichtes, offenes, zweirädriges Fuhrwerk, das von zwei Maulthieren gezogen wird. Auf dem Wagen sitzen zwei männliche Personen, ein jüngerer, welcher Zügel und Peitsche (oder Geißel) führt, und ein älterer, der jenen, wie es scheint, fahren lehrt oder ihm dabei behülflich ist. Der Wagen ist so eben aus einem seitwärts angedeuteten Stadthore hervorgekommen; hinter den Maulthieren sieht man einen Meilenzeiger, auf welchem das Zeichen L IIII enthalten ist. Man liest das letztere als Lapis quartus und deutet es auf die Entfernung Igels von Trier, welche vier römische Meilen beträgt; wonach sodann jenes Thor das von Trier sein würde. Nach dieser, wenigstens nicht unpasslichen Erklärung und nach dem ganzen Zusammenhange, den ich in den, noch deutlich erkennbaren Bildwerken des Monuments finde, scheint es mir am Angemessensten, hier an heiteres Landleben und Villeggiatur zu denken, dazu man sich, die Stadt verlassend, anschicke; so dass auf die Mühen des Erwerbes hier der Genuss des Lebens folgen würde. Das darunter befindliche Bild des Frieses scheint mir für solche Annahme eine ziemlich deutliche Bestätigung zu geben; auch dürfte es vielleicht nicht ganz unschicklich sein, wenn man in dem älteren der beiden Männer das Bild jenes vorzüglichst verehrten Anverwandten, der als die Hauptperson der Dedications tafel zu betrachten ist, in dem jüngeren das Bild des Secundinus Securus erkennen wollte. Sonst hat man bei dieser Darstellung auch an leichten Waaren-Transport oder an ein leichtes Postfuhrwerk gedacht; es scheint mir indess ein solcher Bezug minder nahe zu liegen, zumal wenn man den nothwendigen Zusammenhang und die gegenseitigen Bedingnisse der Darstellungen ins Auge fasst. — Einzelne Beschädigungen abgerechnet, ist das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich erhalten, besonders die beiden männlichen Figuren, die in überaus anmuthiger, wahrhaft classischer Naivetät componirt sind. Auch die Arbeit an den Köpfen der beiden Maulthiere ist hier höchlichst zu rühmen.

Die Reliefs in den Friesen des Pilasterbaues enthalten kleine, zumeist figurenreiche Darstellungen, in denen sich die bürgerlichen Verhältnisse der Familie noch deutlicher und entschiedener, als in denen der Attika, aussprechen. Sie erscheinen, was das Verhältniss ihrer künstlerischen Ausführung zu denen der übrigen Reliefs betrifft, als leichte, aber zumeist recht tüchtig gearbeitete Skizzen, falls ihnen das Gepräge der letzteren nicht vielleicht durch die Verwitterung zu Theil geworden sein sollte, die natürlich bei kleinen Dimensionen einen ungleich auffälligeren Einfluss hervorbringen muss als bei grossen <sup>1)</sup>.

Der Fries an der Vorderseite des Denkmals wird durch zwei kleine Säulen in drei Abtheilungen getheilt; es scheint eine geräumige Säulenhalle mit zwei Nebenräumen vorgestellt zu sein. In dem mittleren Raume sieht man ein festliches Mahl; zu den Seiten eines Tisches, rechts und links, sitzen zwei Männer, in eigenthümlich grossen (fast modern erscheinenden) Lehnstühlen; zwei Diener hinter dem Tische tragen die Speisen auf. In dem Raume zur Linken sieht man einen zierlich gearbeiteten

<sup>1)</sup> Die Figuren dieser Frieze haben keineswegs das Verkrüppelte und Gnomenartige, wie auf Osterwald's Abbildungen.

Schenktisch; ein Diener ist im Begriff, ein Gefäß herunterzunehmen, ein anderer schenkt aus einem zweiten Gefäße in eine Trinkschale ein. In dem Raume zur Rechten scheint man die Speisen für das Mahl bereit zu stellen, oder es dürfte hier etwa die Küche vergegenwärtigt sein. Da in dieser Darstellung, zumal sie sich an der Schauseite des Monuments und zunächst über der Dedicationsstafel befindet, natürlich aber kein gewöhnliches Mahl enthalten sein kann; da ihr vielmehr eine besondere und ausgezeichnete Bedeutung beiwohnen muss, so hat man, meines Bedünkens, hier nur an die Feier des Leichenmahles zu denken, womit sodann sehr wohl übereinstimmt, dass sich uns für jene beiden, in den Lehnstühlen sitzenden Personen die beiden Ueberlebenden, die Stifter des Monuments, ganz von selbst und ungesucht darbieten.

Auf dem Fries der Ostseite erkennt man, wie bereits bemerkt, die Darstellung einer Werkstätte, die man am Sichersten als eine Färberei betrachten darf. Architekturen auf beiden Seiten des Grundes deuten einen inneren Raum an. Zur Rechten sieht man einen Heerd mit einem in denselben eingelassenen Kessel, in welchen ein Arbeiter, wie es scheint, etwas hineingießt, während ein anderer mit einem Geräthe in dem Kessel zu rühren oder etwas daraus hervorzuziehen im Begriff ist. In der Mitte, von einem starken Gestell gehalten, steht ein anderes rundes Gefäß, ohne Zweifel wiederum ein Kessel, bei dem ein dritter Arbeiter beschäftigt ist. Dann folgt ein Tisch mit Schüsseln und andern, nicht mehr deutlichen Gegenständen, neben ihm ein vierter Arbeiter. Ein fünfter tritt zur Linken durch eine Thür herein und trägt (ebenso wie jener Mann auf dem Hauptrelief der Attika) ein Gewandstück über der Schulter. An die Darstellung einer Kochküche, die, nach Anderer Erklärung, die Vorbereitungen zu dem eben besprochenen Festmahle enthielte, ist hier gar nicht zu denken. Jedenfalls sehen wir eine gewerbliche Beschäftigung vor uns; und da sie an der Ostseite, der Anfangsseite der Cyklen, erscheint, so haben wir hierin ohne Zweifel den Beginn der Thätigkeit, welche den Wohlstand der Familie begründet, zu suchen.

Der Fries der Nordseite stellt uns den naturgemässen Fortschritt dieser Thätigkeit, den Handel mit den selbst erworbenen Produkten, dar. Man sieht einen Berg angedeutet, auf dessen einer Seite ein beladenes Maulthier hinauf, auf der andern Seite hinabgetrieben wird. Zu beiden Seiten sind Gebäude dargestellt, wohl als Andeutung der verschiedenen Ortschaften, die, durch das Gebirge getrennt, durch den Handel mit einander in Verbindung gesetzt wurden. Auf dem Gipfel des Berges erscheint ein kleines Häuschen, etwa ein Gasthaus oder ein Posthaus oder ein Stationsgebäude andeutend. In künstlerischem Belange trifft diese Composition der Vorwurf, dass sie zerstreut und ohne eigentliche Wirkung ist, was, der allerdings ungünstigen Aufgabe zum Trotz, dennoch wohl zu erreichen gewesen wäre.

Auf dem Fries der Westseite endlich sieht man sechs Männer, welche durch ein zur Linken angedeutetes Thor eingetreten sind und einem siebenten, der, unter einem Baldachin stehend, als Herr bezeichnet wird, mit unterwürfiger Geberde Abgaben darbringen. Sie tragen, als Landleute, zum Theil Stäbe in den Händen; unter den Gaben erkennt man deutlich einen Hasen und Fische. Hierin scheint ziemlich bestimmt der Besitz an Feldern und Gewässern ausgedrückt, der sich, wiederum als naturgemässe Folge, den durch den Handel erworbenen Reichthümern anreicht.

Hierauf folgen die Darstellungen an dem Haupttheile des ganzen Monuments, die zwischen den Pilastern befindlichen. Die wichtigste derselben, die Dedicationstafel, ist bereits oben besprochen worden; die andern Darstellungen sind wiederum mythisch-symbolischer Art, doch so, dass man hier die bedeutsamsten Entwicklungsmomente des persönlichen Lebens, ohne Zweifel in unmittelbarem Bezuge auf die Hauptperson der Dedicationstafel, erkennt. — Zunächst ist indess noch Einiges über die bildnerische Dekoration der Pilaster, welche diese Darstellungen einschliessen, hinzuzufügen. Die Schäfte der Pilaster zerfallen in vier Felder, in deren jedem ein Knabe dargestellt ist, der in anmuthiger Bewegung über seinem Haupte ein flaches, mit Blättern verziertes Kapitäl hält; die Kapitäle der unteren Abtheilungen bilden stets die Träger für die oberen. Die Bewegungen dieser Knaben sind sehr mannigfaltig; in Bezug auf das lebendige Gefühl für das Nackte, auf die Grazie der Form, auf die liebliche Naivität der Bewegung gehören sie zu den schönsten Theilen des ganzen Monumentes; überhaupt reihen sie sich den anmuthigsten Darstellungen solcher Art, die man aus dem Alterthum kennt, nicht unvortheilhaft an. Unbedenklich sind sie an dieser Stelle als heitere Genien des Lebens aufzufassen. So erscheinen sie an der Vorderseite des Denkmals, so an den beiden Nebenseiten; an der Hinterseite (der Nordseite) treten statt ihrer jedoch andre Darstellungen ein, von denen hernach die Rede sein wird. An den Basen der Pilaster, soweit diese deutlich erhalten sind, sieht man Schwäne dargestellt, welche eine Scheibe oder vielleicht einen Kranz im Schnabel halten. Hierin scheint eine Andeutung auf das feuchte Element, welches den Grund des irdischen Lebens ausdrückt, enthalten. Zugleich darf man auch wohl einen Wechselbezug zwischen dieser Darstellung und dem in den Pilasterkapitälern enthaltenen menschlichen Kopfe annehmen und in dem letzteren, da die Schwäne dem Apollo heilig waren, ein Bild dieses Gottes erkennen, der sodann (zumal in seiner Nebenbedeutung als Helios) die sonnige Höhe und das fördernde Licht des Lebens versinnlichen würde.

Die Flächen zwischen den Pilastern auf den beiden Schmalseiten des Denkmals, auf der Ost- und Westseite, sind durch Leisten, welche in der Mitte quer durch dieselben hindurchlaufen, eine jede in zwei Felder getheilt, so dass sie je zwei kleinere Reliefs enthalten, während die grosse Fläche an der Nordseite nur durch Ein Relief ausgefüllt wird. Leider ist nur das letztere Bild einigermaassen genügend erhalten; die andern haben mehr oder weniger bedeutend gelitten, so dass bei ihnen nur Vermuthungen über die vorhanden gewesenen Darstellungen möglich sind; doch lässt sich die Vermuthung über den Inhalt einzelner von ihnen bis zur wahrscheinlichen Gewissheit steigern. Sie scheinen sich sämmtlich auf den Mythos des Herkules zu beziehen und unter dem Bilde dieses, durch seine Mühen wie durch seine Thaten gleich ausgezeichneten Heroen zunächst die Anstrengungen eines schlichten menschlichen Lebens und die glücklichen Erfolge derselben zu vergegenwärtigen <sup>1)</sup>.

Das obere Bild der Ostseite, das wenigstens in seinen wichtigsten Theilen noch erhalten ist, stellt ohne Zweifel die Geburt des Herkules dar, dem Mythos gemäss, der diese Geburt als eine verzögerte und wider

<sup>1)</sup> Ich folge hierin den sinnreichen und sehr wohl begründeten Deutungen, welche Schorn (a. a. O. S. 286 ff.) für das Einzelne giebt, indem es mir scheint, dass diese sich auf's Treffendste mit meiner Auffassung des Ganzen vereinigen.

Willen der Ilithya (der göttlichen Geburtshelferin) erfolgte, erzählt. Eine weibliche Gestalt, halbentblösst am Boden liegend und auf den linken Arm gestützt, ist als Alceme zu betrachten; ihr entgegengewandt, in heftiger, fast drohender Geberde, eine andre Gestalt, deren kurzgegrüdete Tunika, sowie das über dem Kopfe fliegende Gewand vorzüglich der Diana (hier Diana Ilithya) gemäss ist; als Geburtshelferin trägt sie ein Kindchen von sehr kleiner Dimension, somit unbedenklich ein neugebornes, in der Hand, aber unfreundlich in der Art, dass sie dasselbe am rechten Schenkel gefasst hält, und dass Kopf und Aermchen niederhangen<sup>1)</sup>. Ein, für solche Erklärung nicht ganz passender Baum zwischen den beiden Hauptfiguren, der auf ein landschaftliches Local deuten würde, darf als eine nicht sonderlich gewichtige Lizenz von Seiten des spätrömischen Künstlers betrachtet werden. — Das untere Bild der Ostseite ist höchlichst zerstört; man erkennt hier nur noch, am untern Theil des Reliefs, geringe Reste einer einzelnen Person, den Kopf und den einen Arm, den sie auf den Kopf gelegt hält. Schorn vermuthet, dass hier die Begebenheit mit den Schlangen, welche zur Wiege des Herkules kamen, möchte dargestellt gewesen sein; so dass man in diesem Kopfe (andern antiken Darstellungen derselben Scene gemäss) den Herkules selbst, oder etwa die Alceme zu erkennen hätte. Die Vermuthung, obgleich sie natürlich nur als eine solche bezeichnet werden kann, scheint mir insofern nicht unpassend, als hier ohne Zweifel eine Darstellung zu erwarten ist, welche zuerst eine Bethätigung der heroischen Kraft in Ueberwindung des widerwilligen Geschickes vergegenwärtigte.

Das grosse Relief der Nordseite entwickelt eine umfassendere Symbolik, die allerdings von der Andeutung individueller Verhältnisse wiederum zu allgemeinen Begriffen hinausführt. Wir sehen hier einen grossen breiten Kreis vor uns, auf welchem die Zeichen des Thierkreises dargestellt sind. Innerhalb des Kreises erblickt man einen von vier flüchtigen Rossen gezogenen Wagen, auf welchem Herkules steht, an seinem Körperbau und an der Keule in seiner Linken deutlich erkennbar; über ihm erscheint der

<sup>1)</sup> Osterwald's Zeichnung, auf welcher diese Erklärung begründet ist, darf gewiss als richtig und genau angesehen werden, zumal, da er zugleich eine Darstellung des erwähnten Kindchens auf einer besondern Tafel im grössern Maassstabe und vollkommen detaillirt mittheilt. Ich muss freilich bemerken, dass das ganze Relief, abgesehen von einzelnen Beschädigungen, ausserordentlich abgewittert ist. Doch steht mir hier kein Urtheil zu, da ich beide Male, als ich Igel besuchte, für diese, der Sonne nur am frühen Morgen zugewandte Seite des Monuments eine höchst ungünstige Beleuchtung hatte, jenen lichtgrauen Wolkenhimmel, der Alles mit Reflexen zu füllen und jede Schattenwirkung an den der Sonne entgegengesetzten Stellen aufzuheben pflegt.

(O. Jahn, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, XI, S. 63 ff., ist gegen die oben gegebene Erklärung des Reliefs der Ostseite, die nicht bloss durch den Baum schwierig werde, sondern bei der auch die ganze Deutung gezwungen sei. Ueberhaupt habe man nicht nöthig, alle Bilder auf die Herkulesmythe zu deuten, da ja ohnehin oft auf Monumenten, besonders der späteren Zeit, zwei verschiedene Mythen benutzt wurden, um als typischer Ausdruck der Idee des Urhebers zu dienen. Offenbar, so bemerkt er, ist Thetis dargestellt, welche im Begriff ist, den neugebornen Achilleus in das Wasser der Styx zu tauchen. Er verweist dabei auf das ganz ähnliche capitolinische Relief, Mus. Capitol. IV, 17. Ich kann mich gegen das Trifftige dieser Bemerkungen nicht verschliessen.)

Obertheil einer weiblichen Gestalt, die durch den Helm und die Bildung des Gesichts ziemlich bestimmt als Minerva bezeichnet wird; ihr sind das Haupt und die rechte Hand des Helden entgegengewandt. Ausserhalb des Kreises, in den oberen und unteren Ecken des Reliefs, sieht man vier grosse Häupter, mehr oder weniger beschädigt, die unteren grösser als die oberen; aus dem Munde hervortretende Strahlen bezeichnen sie als Darstellung der vier Hauptwinde; auf dem unteren Kopfe zur Linken erkennt man auch noch eine Andeutung der Flügel, die hier ebenfalls zu ihrer Charakteristik als Winde dienen. Die Haupttheile des Reliefs sind vortrefflich componirt und füllen den Raum auf eine schöne Weise aus; nur die Köpfe der Windgötter erscheinen bereits schwer und nicht mehr recht im reinen classischen Gefühle. — Der Inhalt der Darstellung, wie bereits angedeutet, ist doppelsinnig; es ist hier sowohl auf ethische als auf kosmologische (oder etwa: auf mikrokosmische und auf makrokosmische) Begriffe hingedeutet; die sich indess gleichwohl zu einem höheren Ganzen vereinigen. Zunächst nämlich ist Herkules der Repräsentant der moralischen Kraft, die das verhängte Mühsal des Lebens überwindet. Wie seine Thaten nach alter symbolischer Auslegung zuweilen astronomisch, als auf die Momente des Thierkreises deutend, aufgefasst werden, so kann man hier die Zeichen des letzteren auch als Sinnbilder seiner Thaten, als Vergegenwärtigung jener Kämpfe des Lebens, erklären. Minerva, die Göttin der Weisheit, ist ihm als Schützerin zugesellt, weil die Kraft zu ihrer Läuterung der Weisheit bedarf; zugleich gemahnt die ganze Darstellung an die Apotheose des Herkules, so dass nicht bloss der Kampf mit den Widerwärtigkeiten, sondern auch der Lohn des Kampfes ausgedrückt ist. Sodann aber hat Herkules in der Symbolik des Alterthums auch eine höhere Bedeutung; er bezeichnet die oberste Leitung der Weltkräfte, er ist Helios selbst, der Lenker des Himmels; er vergegenwärtigt die aufwärts strebende Feuerkraft, welche die Welt ernährt und erleuchtet. Auf solche Bedeutung beziehen sich wiederum der Thierkreis (hier nicht sinnbildlich genommen) und die Darstellung der Winde. Doch auch diese letztere Auffassung schliesst wieder die erstere in sich ein, indem ausdrücklich gesagt wird: Herkules sei als diejenige Kraft der Sonne zu betrachten, welche dem menschlichen Geschlecht zu der Fähigkeit ver helfe, tugendhaft zu sein und dadurch den Göttern ähnlich zu werden <sup>1)</sup>. Endlich noch mag es nicht überflüssig sein, zu bemerken, dass Herkules, gleich Helios, der Schützer der Strassen und als solcher besonders von den Handeltreibenden verehrt war. Wir können nach alledem wohl sagen, dass das Bild in dreifacher Steigerung des Gedankens, auf das erfolgreiche Streben nach Erwerb, auf die glücklich überwundenen Kämpfe mit den Mühsalen des Lebens und auf die durch solche Kämpfe erworbene Läuterung des moralischen Bewusstseins hindeute; wodurch sodann der Zusammenhang desselben mit den Cyklen des Monuments überhaupt festgestellt sein würde.

Hiermit stimmen zugleich die Darstellungen überein, welche sich an den Pilastern der Nordseite befinden, und welche, wie bereits bemerkt worden, von den Darstellungen der übrigen Pilaster abweichend sind. In den drei unteren Feldern derselben erblicken wir nemlich die Gestalten schlangenfüssiger Giganten, welche in lebhafter, zum Theil leidenschaftlich erreg-

<sup>1)</sup> Macrob. Saturn, I, 20, p. 309. Vergl. das Nähere bei Schorn, a. a. O. S. 298 ff., auch Wyttenbach, Neue Forschungen, S. 88.

ter Weise gegen das Deckglied eines jeden Feldes anringen. Wie in den Giganten, welche das Kapitäl auf der Spitze des Monuments schmücken, so scheinen auch in diesen Gestalten zunächst die unteren tellurischen Kräfte, namentlich die des Erdfeuers, ausgedrückt zu sein. Die Figuren in den beiden oberen Feldern tragen ein anderes Gepräge und scheinen Mars und Merkur darzustellen, auf die Besiegung jener dämonischen Kräfte durch die lichten Götter des Olymp hindeutend. Zugleich ist es vielleicht nicht unpasslich, bei dem Merkur wiederum an Handel, bei dem Mars (hier ebenfalls als Mars Silvanus gefasst) an Landbau zu denken; und dies um so mehr, als sich Merkur auf der linken Seite (im Uebergange von der Ostseite des Monuments), Mars auf der rechten (im Uebergange zur Westseite) befindet.

Für die Reliefs zwischen den Pilastern der Westseite sind durch Schorn sehr geistreiche Erklärungen gegeben, die, ob auch wegen des fragmentirten Zustandes dieser Darstellungen nicht völlig sicher, doch schwerlich durch bessere zu ersetzen sein möchten. In dem oberen Felde sieht man links eine ungemein trefflich gearbeitete männliche Figur, von schönem, kräftig jugendlichem Körperbau, die einen Stab in der Rechten emporhält und vor einer sich emporrichtenden Schlange zurückzuweichen scheint; rechts die fast unkenntlichen Fragmente einer andern Gestalt, und dieser zugewandt, im oberen Raume der Darstellung, die obere Hälfte einer Minervenfigur (der Minerva auf dem Bilde der Nordseite ganz entsprechend). Die Erklärung, dass hier der Kampf mit der lernäischen Hyder vorgestellt gewesen, scheint mir völlig treffend; die erhaltene Gestalt würde hiernach als Iolaus zu betrachten sein, der die Häse der Hyder, um das stete Nachwachsen der Köpfe zu verhindern, mit Feuerbränden auszubrennen hatte; jene unkenntliche Gestalt aber würde den Herkules vorgestellt haben. Die Bedeutung einer solchen Darstellung scheint mir für die Zwecke des Monuments ziemlich nahe zu liegen; ich würde darin sinnbildlich die Befreiung eines Bodens von wildem Gewässer, den Schutz gegen das Wasser überhaupt, um den Boden für die Zwecke des Landbaues urbar zu machen, ausgedrückt sehen. Dass dergleichen in dieser Gegend, die noch gegenwärtig so häufigen Ueberschwemmungen ausgesetzt ist, zumal bei den Stockungen des leichteren Abflusses, welche das Zusammenströmen zweier Flüsse naturgemäss hervorbringt, sehr nöthig sein mochte, bedarf keines weiteren Nachweises. — Auf dem unteren Bilde sieht man die Reste einer weiblichen, unter einem Baume sitzenden Gestalt; ihr gegenüber die Reste einer männlichen, welche den rechten Fuss mit scharfgebogenem Knie auf eine Erhöhung stützt, in der linken Hand einen starken Stab, oder wahrscheinlich eine Keule, hält und die rechte Hand, wie es scheint, gegen den Baum emporstreckte. Es ist kaum zu zweifeln, dass hier der Garten der Hesperiden vorgestellt war und Herkules, welcher die goldenen Aepfel vom Baume pflückte. Eben so klar ist es, dass solche Darstellung den heiteren Genuss des Landlebens würde vergegenwärtigt haben.

Die Darstellungen des Podests haben zum Theil wiederum sehr gelitten. Soviel von ihnen erhalten ist, scheint es, dass sie, ähnlich denen der Attika, sich auf die bürgerlichen Verhältnisse der Familie bezogen. Zunächst ist die Darstellung an der Südseite zu besprechen, die indess auch schon sehr beschädigt ist. Man sieht hier eine zahlreiche Versammlung, die sich um zwei Tische, wie es scheint, umherreihet. Auf der linken Seite sitzt ein Mann auf einem Sessel, unter einer Art von Baldachin, der seine Stelle als

einen besonderen Ehrenplatz bezeichnet; er liest etwas vor, was die den ersten Tisch Umstehenden mit Aufmerksamkeit anhören. Das Feierliche der Darstellung lässt auf die Vornahme eines besondern feierlichen Aktes, etwa auf die Vorlesung eines kaiserlichen Decretes zu Ehren der Familie oder ihres Oberhauptes, oder auf Aehnliches, schliessen. Die an dem andern Tische scheinen ebenfalls einem Vortrage in gemessener Ruhe zuzuhören. Man hat in dem letzteren Tische ein Lagerbett, somit das Kranklager jenes Familienhauptes, und dem entsprechend in der ersten Scene die Vorlesung des Testaments erkennen wollen; so sehr passlich diese Erklärung sein würde, so habe ich mich doch nicht überzeugen können, dass hier wirklich ein Lager vorgestellt gewesen sei.

Das Bild auf der Ostseite des Podests ist, bis auf die schwachen Spuren einer menschlichen Figur, so zerstört, dass von dessen Inhalt auch keine Hypothese mehr aufzustellen ist; dies ist um so mehr zu bedauern, als hier vermuthlich wiederum eine Anspielung auf das Gewerbe, womit die Thätigkeit der Familie begounen, enthalten war. — Auch das Bild auf der Nordseite ist in hohem Grade zerstört. So viel ich davon zu erkennen vermochte, schien es mir in der Mitte einen grossen Ballen, oder vielmehr deren mehrere übereinandergepackt, und auf einem eignen schlangenartigen Gewinde (der Andeutung von Wellen?) ruhend, vorzustellen; sodann hinter demselben und zu seinen Seiten mehrere Personen in den Geberden angestrenzter Beschäftigung, einer zur Rechten namentlich in der Geberde, als ob er ein Schiff abtossen wolle. Wenn überhaupt etwas Näheres hierüber zu sagen ist, so scheint es mir am Passlichsten, in dem Bilde ein Arrangement zum Waarentransport — somit wiederum Bezugnahme auf Handelsthätigkeit, zu erkennen. Andre haben eine Kampfszene darin sehen wollen <sup>1)</sup>, für die ich aber keine Bestätigung fand. — Das Bild auf der Westseite ist hinreichend deutlich erhalten. Es stellt einen vierrädrigen Wagen dar, hochbepackt und überschnürt, der von drei Maulthierern gezogen wird und so eben aus einem Thore hervorkommt. Die nächste Erklärung scheint, hiebei an den Landtransport von Waaren zu denken; doch wäre es auffallend, dass dergleichen zweimal an dem Denkmal vorkommen sollte, da eine ähnliche Darstellung (abgesehen von der Darstellung des zuletzt besprochenen Reliefs) schon an dem Fries der Nordseite enthalten war. Ich möchte hier somit, und vorausgesetzt, dass überhaupt meine Auffassung der Darstellungen der Westseite richtig ist, lieber eine Uebersiedelung aus der Stadt auf das Landgut erkennen, ähnlich wie in der entsprechenden Darstellung der Attika, so dass hier etwa die nöthigen Effekten hinausgeführt würden, während es sich dort vorzugsweise nur um die Personen handelte.

Endlich sind noch die Darstellungen auf den drei Stufen unter dem Podest zu besprechen. Von diesen sind die auf der Südseite gänzlich verwittert und die auf der Ostseite durch neuere Steine ersetzt; die auf der Nordseite sind deutlich erkennbar, die auf der Westseite in halbbeschädigtem Zustande erhalten. Die Darstellungen der beiden letztgenannten Seiten

<sup>1)</sup> So namentlich Osterwald. Ich bedaure sehr, der schönen Erklärung nicht folgen zu können, welche Schorn, Osterwald's Andeutungen folgend, von diesem Relief giebt. Er findet darin nämlich den Kampf des Achill mit dem Flussgott Skamandros dargestellt, als Andeutung der Regelung des Flussbettes zur Sicherung der Schifffahrt.

correspondiren mit einander, was den Gesamttinhalt und den der einzelnen Absätze betrifft; es ist demnach wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass auch die auf den beiden andern Seiten ursprünglich ähnlich beschaffen waren. Wir sehen in ihnen Scenen des Wasserlebens, theils in mythischen Bildern, theils als Darstellungen des Lebens vorgestellt, als Andeutungen des gemeinsamen Grundes, über dem sich, nach der Anschauung des Alterthums, das irdische Leben erhebt, dabei zugleich mit besondrer Bezugnahme auf die Hauptstrassen des Verkehrs, welche, zumal für jene bergigen Gegenden, das Wasser darbietet. Auf den obersten Stufen erkennt man Genien, die mit Delphinen scherzen, als Andeutungen des heiteren Spieles der Wellen auf der Oberfläche des Wassers; auf der untersten Tritonen im Kampfe mit Hippokampen, die wilde Gewalt des Elementes und die Gefahren, die in seinem Schoosse verborgen sind, anzudeuten. Auf der mittleren Stufe wird ein mit Ballen beladener Nachen von Männern am Ufer gezogen, und zur Seite sitzt der Flussgott in feierlicher Ruhe.

Nachdem wir uns in dieser Art den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Darstellungen in ihrer Folge an den einzelnen Absätzen des Monuments soweit klar zu machen gesucht haben, als es gegenwärtig noch möglich zu sein scheint, dürfte es für die Anschauung des Ganzen nicht unvortheilhaft sein, wenn wir denselben noch einmal — jetzt aber in dem Zusammenhange, welchen die Darstellungen an den einzelnen Seiten des Monuments einnehmen und in welchen sie sich der Betrachtung zunächst darbieten — flüchtig überblicken. Hiebei dürfte vorauszuschicken sein, dass, wie eben bemerkt, der Inhalt der Darstellungen an den Stufen als allen vier Seiten gemeinsam anzunehmen ist, und so auch der Inhalt des grösseren Theils der Bekrönung, an welcher letzteren sich jedoch der vorzüglichst wichtige Theil, die Darstellung des Ganymedenraubes, wesentlich auf die Vorderseite bezieht; dass ferner die Reliefs zwischen den Pilastern als die Hauptdarstellungen der einzelnen Seiten zu betrachten sind, zu denen zunächst die Darstellungen in den Friesen im Verhältniss eines erläuternden Textes, die in der Attika und im Podest sodann im Verhältniss einer weiteren Ausführung dieses Textes zu stehen scheinen; und dass endlich die Darstellungen in den Giebeln den Abschluss für jede Seite ausmachen.

So sehen wir denn an der Vorderseite im Hauptrelief die Gedächtnissbilder derer, denen das Monument gewidmet ist, und den Abschied des vorzüglichst verehrten Familienhauptes von den Freunden, mit Angabe der Namen in der darunter befindlichen Unterschrift; im Friesen das Mahl der dem Familienhaupte gewidmeten Leichenfeier; in der Attika und im Podest Scenen, welche den Glanz und die Würden der Familie zu gegenwärtigen scheinen und deren Begründung wiederum das Verdienst jenes vorzüglichst verehrten Mannes sein mochte; im Giebel das Denkmal des Todes, dem derselbe, wie es scheint, erlag. Darüber sodann, in der Bekrönung, allgemeine Symbole der Welt und ihrer Kräfte, über welchen die Seele des Entschlafenen zu einem höheren Jenseits emporgetragen wird. — An der Ostseite erblicken wir, im oberen Theil des Hauptfeldes, die Geburt eines Helden, dessen Zukunft reich an Thaten und Leiden war, doch endlich zur Apotheose führte. Was unter dieser Darstellung vorhanden war, ist nicht mehr mit einigermaassen zuversichtlicher Vermuthung zu sagen (somit natürlich auch nicht die volle Deutung der ganzen Seite zu geben). In Friesen und Attika erscheinen uns die Bilder eines Geschäfts-

betriebes, von dem wir annehmen dürfen, dass durch seine Begründung die Blüthe der Familie ihren Ursprung genommen hatte. Im Giebel das Bild einer Göttin, die als die Beschützerin des Jugendlichen gilt. Es scheint nach alledem nicht unrichtig, wenn man an dieser Seite die Anfänge und die Gründung der Existenz dargestellt sieht. — An der Nordseite erscheint im Hauptfelde ein Bild eben jenes gewaltig kämpfenden Helden, in einer symbolischen Fassung, welche seine ganze Bedeutsamkeit zu vergegenwärtigen bestimmt ist. Fries und wohl auch Podest deuten auf die Mühen des Handels, die Attika auf den daraus erfolgten Gewinn. Das Giebelbild stellt die Gottheit dar, welche als ein Schützer solchen Strebens, überhaupt als ein Sinnbild der reichsten Entfaltung des Lebens zu betrachten ist. — Die Hauptdarstellungen der Westseite lassen uns, wiederum unter dem Bilde des Herkules, den Erwerb und den Genuss ländlichen Besitzes, den Lohn für die Tage des Mühsals, erkennen. Der Fries giebt dasselbe als eine Scene des Lebens; Attika und Podest scheinen eben dahin zu deuten. So auch der Giebel, in welchem der schützende Gott des römischen Volkes (seinem ursprünglichen Begriffe nach ein Naturgott) sich der Nymphe des Mosellandes zugesellt. — Solchen Bildern schliesst sich sodann wiederum unmittelbar der Inhalt des an der Südseite Enthaltenen an.

Die Vermischung idealer Darstellungen mit solchen, welche dem Gebiete des Lebens angehören, bildet eine charakteristische Eigenthümlichkeit der römischen Kunst. Die Römer gingen nicht von jener idealen Weltanschauung aus, welche in der griechischen Kunst ihre Verkörperung gefunden hatte; es war ihnen mehr um die Darstellung des Wirklichen, des Gegenwärtigen zu thun; aber sie wussten sich gleichwohl mit Sinn und mit Geschmack auch die von den Griechen ausgebildeten Typen anzueignen und durch die Verbindung dieser mit den Erscheinungen des gemeinen Lebens, dem letzteren eine höhere Würde, eine eigenthümliche Grossheit zu geben. Die idealen Gestalten verloren bei ihnen allerdings die freie poetische Existenz, die sie bei den Griechen gehabt hatten; sie wandten sie vorzugsweise zur Vergegenwärtigung moralischer Begriffe an; aber das lebenvolle Bild machte den Begriff ebenfalls lebendig, es hob die trockne Abstraction desselben auf, und gab ihm, wenn auch keinesweges eine schärfere Umgrenzung, so doch eine mehr individuelle, mehr persönliche Beweglichkeit. Auf anziehende Weise spielen hier die Begriffe, wie es ihre Erzeugung im Geiste des Menschen mit sich bringt, ineinander über; eine einzelne Andeutung ruft eine ganze Reihe von Gedanken hervor. Die römische Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, ist recht eigentlich eine Bilderschrift; Bild und Gedanke sind in ihr nicht überall, wie in der griechischen Kunst, eins und dasselbe; aber ihre Symbolik ist der Art, dass sie, die Sinne ergreifend, den tieferen Inhalt ahnen lässt und unwillkürlich zur Lösung des anmuthvollen Räthsels anreizt.

Unbedenklich gehören die Bildwerke des Monuments von Igel zu den merkwürdigsten Denkmälern solcher Art, welche sich auf unsre Zeit erhalten haben. Der Reichthum der Darstellungen, die geistreiche Verkörperung der Gedanken, die zum grossen Theil so ausgezeichnete Trefflichkeit der künstlerischen Behandlung räumen ihnen diese ehrenvolle Stelle ein. Was aber ihre besondere Eigenthümlichkeit anbetrifft, so wüsste ich ihnen kein andres Werk an die Seite zu stellen. Mir ist kein zweites Beispiel bekannt, in welchem die schlichten Verhältnisse des bürgerlichen

Lebens im Alterthum auf eine gleich umfassende Weise von dem Glanze der classischen Poesie durchleuchtet uns entgegenrät; kein zweites Beispiel, in welchem, statt des blutgetränkten Lorbeers, statt des Scepters und der Fasces, die einfach treue Erfüllung der Pflichten des Daseins auf eine gleich tief sinnige Weise künstlerisch verklärt erschiene.

Und gar eigen wird es dem Wanderer zu Muth, wenn er den Blick von den Bildwerken des alten Denkmals niedergleiten lässt auf die Dächer des Dorfes und auf die Thäler der Saar und der Mosel. Aus dem Bewusstsein des Volkes ist die Deutung jener Bilderschrift lange verschwunden. Nur vielleicht eine unwillkürliche Scheu vor der hohen Würde jener Gebilde, vielleicht auch nur irgend ein Aberglaube war es, was sie im Lauf der Jahrhunderte und Jahrtausende schützend erhielt. Aber die Beredsamkeit der classischen Poesie, die in ihnen waltet, ist dennoch nicht erloschen. Wir fühlen es mit, wie sie auch hier, fern, fern von den Landen ihres Ursprungs eine neue Heimat erworben, wie sie auch hier das Leben bis in das Innerste des Hauses und der Familie durchdrungen hatte. Und vor den Augen unsres Geistes steigt die Welt des Alterthums empor, in dem jugendlich heiteren Adel, dessen sie fort und fort, bis hinab in die Zeiten ihres Verderbens und ihres Sturzes, sich ein gut Theil zu bewahren vermochte, und lebendig tritt uns jener glanzvolle Verkehr entgegen, welcher einst die Säume dieser Berge, die Ufer dieser Ströme erfüllte.

## 2. Der römische Basilikenbau, näher entwickelt nach den Resten der antiken Basilika von Trier.

(Kunstblatt, 1842, Nr. 84, ff.)

Das Gebäude der Basilika hat ein zwiefaches Interesse für die kunsthistorische Forschung. Es gehört auf der einen Seite zu den grossartigsten Gestaltungen, in denen das antike Leben sich ausgeprägt hatte, auf der andern trägt es in sich den Keim zu der Gestaltung eines neuen Lebens; es verbindet unmittelbar die beiden grossen Epochen der Weltgeschichte, die des heidnischen Alterthums und die des christlichen Zeitalters. Die antike römische Basilika gab das Vorbild für den ältesten christlichen Kirchenbau; in leisem, aber stets bewegtem Fortschritte entwickelte sich aus ihr jene wundersame Architektur, welche wir in den gothischen Domen staunend verehren; und als man die Formen der mittelalterlichen Architektur verliess und zu denen des Alterthums zurückkehrte, da bestrebte man sich, auch der Kirche wiederum das einfache Gepräge der Basilika zu geben. Allerdings zwar stehen die modernen Basiliken, die eigentlich diesen Namen verdienen, nur vereinzelt da; man konnte sich nicht auf umfassende Weise all derjenigen, zum Theil so wirkungsreichen architektonischen Elemente entledigen, die im Verlauf der Zeiten sich hervorgebildet hatten; dennoch ist das Streben danach nicht erloschen. Die nähere Bekanntschaft mit dem reinen griechischen

Säulenbau hat demselben eine neue Nahrung gegeben, und vornehmlich in der jüngsten Zeit haben sich Entwürfe und Ansichten geltend zu machen gesucht, welche das Gebäude der christlichen Kirche völlig wiederum in der Weise der antiken Basilika gestaltet wissen wollen, um so das künstlerische Bestreben in den Urzeiten des Christenthums, dem damals keine freie Entwicklung vergönnt war, auf seine reinen Principien zurückzuführen.

Hiebei kommt es natürlich vor Allem darauf an, sich von der antiken Basilika eine möglichst klare Anschauung zu verschaffen. Aber die Einrichtung derselben hat für uns bisher noch vieles Dunkle gehabt; wir kannten nur die allgemeinen Bestimmungen ihrer Anlage; für die Besonderheiten der Ausführung lag uns keine nähere Anschauung vor. Ich darf somit hoffen, dass die folgenden Mittheilungen über einen Baurest aus den Zeiten des classischen Alterthums, der uns einer solchen Anschauung um ein Bedeutendes — und mehr als irgend ein anderer unter den uns bekannten Resten der Römerzeit — näher führt, nicht ohne Interesse dürften aufgenommen werden. Sie beziehen sich auf denjenigen unter den merkwürdigen römischen Bauresten in Trier, der in die westliche Seite des ehemaligen churfürstlichen Palastes verbaut ist und der durch die Volkssage, jedoch ohne weitere Begründung, zu einem Palaste Constantins des Grossen gemacht wird. Ich hatte vor Kurzem Gelegenheit, diesen Baurest, der entschieden nur eine Basilika gewesen sein kann, genau zu untersuchen. — Ehe ich jedoch auf denselben näher eingehe, erlaube ich mir, dasjenige übersichtlich zusammenzustellen, was bisher über die Anlage der antiken Basiliken bekannt war, und was die Grundlage der folgenden Untersuchungen ausmachen muss.

Die selbständige und charakteristisch eigenthümliche Ausbildung der Basiliken gehört den Römern an; sie errichteten dieselben für die gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der bürgerlichen Rechtspflege. Die Basiliken bestanden demgemäss aus zwei Haupttheilen: aus dem Raum für das Publikum, der eine oblonge Grundfläche hatte und für den Handelsgebrauch die eigentliche Börse bildete, und aus dem Tribunal, welches an jenen in der Form eines Halbzirkels, die Sitze der Richter umschliessend, angelehnt war. Die Ausdehnung, vornehmlich die des oblongen Raumes, musste natürlich, je nach den besonderen Bedürfnissen, auf die verschiedenartigste Weise wechseln. So haben sich einzelne Reste von Basiliken erhalten, welche den oblongen Raum nur klein und ohne eine, durch Säulenarchitektur hervorgebrachte Abtheilung (d. h. einschiffig) zeigen: zwei in Italien, in dem alten Aquino und zu Präneste, eine dritte unter den Ruinen von Palmyra in Syrien. Ihnen ist als vierte die sogenannte Basilika Sinciniana in Rom hinzuzufügen, die später (unter dem Namen S. Andrea in Barbara) als christliches Gotteshaus benutzt ward; diese ist gegenwärtig nicht mehr vorhanden, doch haben sich Zeichnungen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. — Reste solcher Art sind indess nicht geeignet, eine höhere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen; von vorzüglicher Wichtigkeit, zumal für die Städte, welche als die Brennpunkte des römischen Lebens betrachtet werden müssen, sind nur diejenigen Basiliken, die eine grössere Ausdehnung und demgemäss eine glänzendere Einrichtung hatten. Den Berichten der alten Schriftsteller zufolge dürfen wir annehmen, dass in solchen an den Langseiten innerhalb des oblongen Raumes Säulenstellungen angeordnet waren, durch welche sich

schmalere Seitengänge von einem breiteren Mittelraume sonderten (dass somit drei Schiffe entstanden); dass über diesen Seitengängen Gallerien, insgemein durch eine zweite Säulenstellung über der ersten gebildet, hinliefen; und dass sich auf der einen Schmalseite des Gebäudes der Haupteingang, auf der andern das Tribunal befand. Eine solche Einrichtung geht namentlich aus der allgemeinen Vorschrift hervor, welche Vitruv für die Erbauung der Basiliken giebt; dass davon jedoch im Einzelnen manche Abweichungen gestattet sein mussten; folgt aus der Beschreibung der Basilika, welche Vitruv selbst zu Fano erbaut hatte (obschon die Besonderheiten dieser Anlage, die er dem Leser angelegentlich empfiehlt, seinem baukünstlerischen Geschmacke gar keine grosse Ehre bringen). Die Reste dreischiffiger Basiliken, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sind aber nur äusserst gering; ausser den Ueberbleibseln eines kleinen Gebäudes solcher Art zu Otricoli und ausser einem, ebenfalls nur kleinen kirchlichen Gebäude zu Alba am Fuciner-See, in dem man eine antike Basilika erkennen zu müssen meint, ist nur die allerdings bedeutende Basilika von Pompeji zu nennen, von der aber wiederum nicht so genügende Reste erhalten sind, dass wir die ganze Einrichtung, welche das Gebäude hatte, hinlänglich klar erkennen könnten, die auch in der Form des Tribunals von dem römischen Princip abweicht; letzteres nämlich ist in einer Weise angeordnet, die, analog den vielen Gräcismen, welchen man in Pompeji begegnet, mehr auf griechische Vorbilder schliessen lässt. Dann dürften einige fragmentirte Grundrisse basilikenartiger Bauten zu nennen sein, die sich auf den Bruchstücken des bekannten capitulinischen Planes von Rom erhalten haben. Aber auch diese geben unsrer Anschauung durchaus kein genügendes Bild; vorzüglich wichtig ist es nur, aus diesen Fragmenten zu bemerken, dass der Grundriss desjenigen Gebäudes, welches man für die vielgerühmte, höchst prachtvolle Basilika des Paullus Aemilius hält, ein Paar Säulenreihen, quer vor dem Tribunal hinlaufend, zeigt, und dass auch an den Langseiten des oblongen Raumes je zwei Säulenreihen (somit fünf Schiffe) angedeutet zu sein scheinen, obgleich dies letztere nicht mit völliger Sicherheit aus den Punkten und Lineamenten des Planes zu folgern sein dürfte. — Den grössten Nachdruck legt man insgemein, wo es darauf ankommt, von der antiken Basilika eine genügende Anschauung zu geben, auf die Basiliken der altchristlichen Zeit, von denen sich in Rom und in Ravenna sehr zahlreiche Beispiele erhalten haben, und die nach dem Muster von jenen, ob auch für andre Zwecke, erbaut worden sind. Gewiss geben diese altchristlichen Basiliken die allgemeinen Elemente der antiken — nach den obenangeführten Bestimmungen — wieder; ob sie aber auch für die Besonderheiten der architektonischen Anlage als ebenso maassgebend zu betrachten sein möchten, scheint sehr zweifelhaft. Ich möchte im Gegentheil behaupten, dass jene Erhöhung des Mittelschiffes, welche in den altchristlichen Basiliken durchgehend gefunden und welche dadurch hervorgebracht wird, dass man über den Colonnaden des Inneren besondere Wände aufsetzen lässt, durchaus dem antiken Formengefühle, dem ganzen Princip des antiken Säulenbaues, der über dem Gebälk der Säulen alle weitere Last vermeidet, widersprechend sei. Dies geht schon daraus hervor, dass bei den altchristlichen Basiliken die Säulen in der Regel durch Bögen verbunden werden, welche der Last jener Wände mit lebendiger Kraft entgegenstreben; wo aber im strenger classischen Sinne (wie in S. Maria maggiore zu Rom) statt der Bögen gerade Architrave

angewandt sind, da wird das Unantike einer solchen Anlage auf doppelt empfindliche Weise bemerkbar. Nur Eine der altchristlichen Basiliken Roms zeigt in ihrer ursprünglichen (obschon in neuerer Zeit völlig veränderten) Einrichtung eine Anlage, die ohne Zweifel den antiken Basiliken näher entsprechend war. Dies ist die Basilica Sessoriana, deren Gründung in die Zeit Constantins des Grossen fällt und die gegenwärtig den Namen S. Croce in Gerasusalemme führt. Nach ihrer ursprünglichen Einrichtung, von der uns die erhaltenen Zeichnungen Kunde geben <sup>1)</sup>, wurde sie durch zwei Reihen von je sechs colossalen Säulen in drei gleich hohe Schiffe getheilt, während die Seitenwände durch je zwei Reihen übereinander geordneter Fenster, von sehr bedeutender Dimension und im Halbkreisbogen überwölbt, ausgefüllt wurden; die Stellung der Fenster entsprach den Zwischenweiten zwischen den Säulen. Es ist möglich (obgleich hier keineswegs mit irgend einer Bestimmtheit nachzuweisen), dass in Uebereinstimmung mit den oberen Reihen der Fenster ursprünglich auch Gallerien über den Seitenschiffen angeordnet waren; die Balken, auf welche der Boden der Gallerien aufgelegt sein musste, würden in diesem Falle etwa — allerdings aber sehr unschön — in die Schäfte der Säulen eingelassen gewesen sein, wie man eine ähnliche Einrichtung bei der Basilika von Pompeji annehmen zu müssen glaubt und wie dieselbe auch, obgleich durch eine anderweitig unschöne Vermittelung motivirt, in der Vitruvischen Basilika von Fano stattfand.

Wir sind nach alledem nicht im Stande, uns von der antiken römischen Basilika ein andres, als nur ein sehr allgemein gehaltenes Bild zu entwerfen. Ueber die Einrichtung der Umfassungsmauern und der Fenster, vornehmlich aber über die Bedeckung des Innern (oder deren etwaniges Nichtvorhandensein) fehlt es uns fast an aller näheren Bestimmung. Nur die zuletzt genannte Basilica Sessoriana giebt uns hierüber einige besondere Winke; doch kann auch dies Gebäude wiederum nicht als völlig maassgebend betrachtet werden, zumal wenn man dasselbe, wie es in den vorhandenen Zeichnungen erscheint, als aus gleich hohen Schiffen gebildet annimmt. Um so grösseren Werth hat für uns der genannte Baurest von Trier, den wir sonder Schwierigkeit in seiner ursprünglichen Einrichtung zu reconstruiren vermögen und zu dessen Betrachtung ich nunmehr zurückkehre <sup>2)</sup>.

Er besteht aus der einen, gen Westen gewandten Langseite des Baues und aus der kolossalen, im Halbkreis erbauten Nische des Tribunals, die sich der Langseite gen Norden anschliesst. Von der östlichen Langseite sind noch Spuren vorhanden; im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts stand auch diese noch aufrecht. Die Länge der Westfronte beträgt 182 Fuss, die Tiefe der Nische etwa 43 Fuss; die Höhe der letzteren mit ihrer gegenwärtigen (aber schwerlich ursprünglichen) Zinnenbekrönung, welche der Westfronte fehlt, beträgt 97 Fuss über dem Erdboden, die ursprüngliche Breite des Gebäudes wird auf 108 Fuss angegeben <sup>3)</sup>. Die Westseite

<sup>1)</sup> Bei Ciampini, *Vetera monimenta*, I. t. IV. V. — <sup>2)</sup> Ich kann hiebei leider nur auf die nicht genügende Darstellung des genannten Baurestes verweisen, welche sich bei Quednow, *Beschreibung der Alterthümer in Trier etc.* Thl. II. S. 1 ff findet. Gründlichere Darstellungen sind in dem Werke von Chr. W. Schmidt über die Baudenkmale von Trier (Lief. 4) zu erwarten. — <sup>3)</sup> Nach

Kugler, *Kleine Schriften*. II.

enthielt, wie man aus den deutlichsten Spuren ersieht, zwei Reihen von je neun hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern, die nachmals vermauert und durch kleine, die alten Fensterbögen beeinträchtigende Oeffnungen ersetzt sind. Zwischen den Fenstern springen, nach aussen und nach innen, starke Wandpfeiler vor, welche oberwärts ebenfalls durch halbkreisbogige Ueberwölbungen, concentrisch mit den Bögen der oberen Fenster, verbunden waren. Man sieht diese Einrichtung besonders deutlich im Innern des Gebäudes, in den gegenwärtigen Dachräumen, erhalten; sie bezeugt einen glücklichen Sinn für ein eben so solides, wie künstlerisch durchgebildetes Gefühl, indem diese Verbindungsbögen für den Eindruck des festen Zusammenschlusses der Masse vorzüglich wirksam sein mussten. Auch die grosse Nische des Tribunals war mit zwei Fensterreihen und mit überwölbten Wandpfeilern zwischen denselben, die letzteren aber beträchtlich breiter als die Pfeiler der Langseite, versehen. In der nördlichen Ecke der Langseite ist eine kleine Wendeltreppe angebracht; ähnliche waren zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch noch in den übrigen drei Ecken des Gebäudes vorhanden. Vor der Nische wölbt sich oberwärts, nach dem inneren Raume des Gebäudes hin, ein kolossaler, 60 Fuss weiter Schwibbogen, von 7 Fuss Stärke und  $4\frac{1}{3}$  Fuss Höhe. Die Nische selbst ist nicht, wie man etwa voraussetzen möchte, überwölbt, und es ist auch keine Spur irgend einer Art vorhanden, woraus hervorginge, dass sie ursprünglich ein Gewölbe gehabt hätte oder zur Aufnahme eines solchen eingerichtet gewesen wäre. Das Material des Gebäudes besteht durchweg aus Ziegelsteinen, die 15 Zoll lang und breit und  $1\frac{1}{4}$  Zoll dick sind und die durch Mörtellagen von derselben Dicke verbunden werden. — Noch ist als ein alter Bautheil im Innern des Gebäudes eine mächtige Arcade, aus drei Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend und aus starken Sandsteinquadern gebildet, zu nennen, die fast in der halben Tiefe der Nische des Tribunals quer hindurchläuft und die in den gegenwärtigen Dachräumen freistehend erscheint. Doch ergibt sich aus dem abweichenden Material, aus der rohen Form der Kämpfergesimse, vor allem aber aus der ganz willkürlichen Anordnung dieser Arcade, dass sie nicht zu dem ursprünglichen Bau gehört haben kann; sie fällt wahrscheinlich in die Zeiten der fränkischen Herrschaft, in denen das Gebäude, wie angegeben wird, als königliche Pfalz benutzt wurde. In eben diese Periode dürfte auch die grosse, aus Quadern aufgerichtete Mauer gehört haben, welche das Gebäude an seiner vorderen Schmalseite, gen Süden, noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, ehe die spätern Umbauten unternommen wurden, abschloss. Bei Gelegenheit dieser Umbauten entdeckte man im Innern die Reste eines brillanten Fussbodens von Marmor, so wie mancherlei eigenhümliche Anlagen, die aber wiederum zum Theil den Veränderungen des Baues aus der fränkischen Zeit zuzuschreiben sein dürften. In dem Tribunal fand man ein kellerartiges Gemach; wenn dies der noch gegenwärtig an derselben Stelle vorhandene Keller ist, so möchte ich dasselbe ebenfalls lieber auf Rechnung der fränkischen Umbauten setzen, als etwa mit jener Krypta

träglich. Nach dem inzwischen erschienenen Werke von Schmidt beträgt die Breite des Schiffes der Basilika im Lichten 88 Fuss 2 Zoll, die Länge desselben ein Paar Fuss über das Doppelte, die ganze Länge der Basilika mit Inbegriff des Tribunals 233 Fuss 4 Zoll. Die Höhe vom Fussboden bis zur Decke betrug 98 bis 100 F. Rheinel.

unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji, die man für ein Gefängniß hält, parallel stellen <sup>1)</sup>).

Ueber die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes sind bisher die verschiedenartigsten Meinungen aufgestellt worden. Gewöhnlich hält man dasselbe, wie bereits bemerkt, für den Ueberrest eines Constantinischen Palastes, obgleich das Ganze in seiner Anlage durchaus nichts Wohnliches hat, auch wenn man hiebei den grossartigsten Maassstab anlegen wollte; diese Meinung scheint nur auf mittelalterlicher Tradition zu beruhen, die einen Bau, der zu einer königlichen Pfalz, zu einem Castell, später zum erzbischöflichen Hofe umgewandelt war, auch von Hause aus als für Zwecke solcher Art bestimmt ansehen möchte. Seit dem Erwachen wissenschaftlicher Forschungen hat man andre Hypothesen aufgestellt, die jedoch im Wesentlichen auch nicht besser begründet sind; theils führte die Nische des Tribunals dahin, hier an ein Lokal für scenische Spiele zu denken, dem sich sodann, als der Hauptkörper des Gebäudes, etwa ein Hypodrom (ein schattiger Spaziergang) angeschlossen habe, theils wurde bemerkt, das Gebäude müsse zu der, um eine beträchtliche Strecke weiter südwärts belegenen Thermen-Anlage (am ehemaligen Althore) gehört haben <sup>2)</sup>. Erst in neuester Zeit ist durch Steininger <sup>3)</sup> die einzig richtige Ansicht ausgesprochen worden, dass hier die Reste einer Basilika vor uns ständen; denn in der That deuten die erhaltenen Theile, den obigen Mittheilungen zufolge, auf's Entschiedenste nur auf eine Anlage solcher Art, während die anderweitig ausgesprochenen Meinungen und die Hypothesen, die man ausserdem etwa noch über den Zweck des Gebäudes aufstellen möchte, in den auf unsere Zeit gekommenen Beschreibungen antiker Gebäudegattungen und in den erhaltenen Monumenten durchaus keine Bestätigung finden.

Schon die erhaltenen Theile des in Rede stehenden Gebäudes geben demnach für unsere Kenntniß des antik-römischen Basilikenbaues sehr wichtige Beiträge; wir sehen hier die Einrichtung der Aussenwände mit ihren Fenstern und mit einem sinnreich durchgebildeten Pfeilersystem deutlich vor uns; wir erhalten eine eben so bestimmte Anschauung von der innern architektonischen Anordnung der Nische des Tribunals. Diese erhaltenen Theile und ihre Maassverhältnisse geben uns zugleich aber auch die deutlichsten Aufschlüsse über die anderweitigen Einrichtungen, die im Innern müssen stattgefunden haben. Natürlich werden hier, wie in allen grösseren Basiliken, Säulenstellungen an den Langseiten angeordnet gewesen sein, und natürlich werden dieselben den Wandpfeilern entsprochen haben, so dass die Fenster, wie an der Basilica Sessoriana, mit den Zwischenweiten zwischen den Säulen correspondiren mussten. Es kommt nun zunächst in Frage, ob auf jeder Seite nur Eine Säulenstellung oder ob deren zwei übereinander vorhanden waren. Dies zu bestimmen, geben wir für's Erste den Säulen (muthmaasslich korinthischen, wie fast durchgehend in den spätern römischen Bauten) eine Höhe von 10 unteren Durchmesser, dem Gebälk eine Höhe von 2 Durchmesser, — als durchschnittliche Maassbestimmungen, die

<sup>1)</sup> Die handschriftlich erhaltene Nachricht über den Zustand des Gebäudes zu Anfange des 17ten Jahrhunderts und über die Entdeckungen, welche man damals im Innern derselben machte, siehe bei Steininger, die Ruinen am Althore zu Trier, S. 44. — <sup>2)</sup> Quednow, Th. II. T. I. ergänzt auf der Südseite des Gebäudes eine grosse Nische, der auf der Nordseite ganz entsprechend, obgleich hiefür kein andrer Grund vorhanden ist, als der eines ganz willkürlich angenommenen symmetrischen Gesetzes. — <sup>3)</sup> In der angeführten Schrift S. 47.

für den spätern römischen Säulenbau vorzüglichst charakteristisch sind; sodann nehmen wir die lichte Höhe des Gebäudes auf etwa 96 Fuss an <sup>1)</sup>. Für Eine Säulenreihe auf jeder Seite erhalten wir hienach Säulen von etwa 80 Fuss Höhe und 8 Fuss Stärke im untern Durchmesser, die uns schon an sich allzu kolossal bedünken möchten, deren Annahme aber in Rücksicht auf die zugleich sehr engen Zwischenweiten völlig unstatthaft wird. Denn da der Raum von Fenster zu Fenster etwa 19 Fuss beträgt, so bleiben uns für die Zwischenweiten etwa nur 11 Fuss (d. h. nicht viel über einen untern Durchmesser) übrig, was den Gesetzen des römischen Säulenbaues ebenso, wie den Bedürfnissen eines frei bewegten Verkehrs widerspricht. Wir können somit nur zwei Säulenstellungen übereinander, d. h. dem regelmässigen Basilikenbau gemäss, Gallerien über den Seitengängen annehmen, die zugleich den zwiefachen Fensterreihen der Wände entsprechen. Auch hiebei bleiben uns für die Säulenarchitektur noch sehr bedeutende Verhältnisse übrig. Die untern Säulen sind demnach als etwa 45 Fuss hoch und im untern Durchmesser  $4\frac{1}{2}$  Fuss stark anzunehmen, wodurch die Zwischenweiten eine Breite von etwa  $14\frac{1}{2}$  Fuss, d. h. von ein wenig über drei Durchmessern erhalten. — Ferner kann auf jeder Langseite des Baues nur Ein Seitengang und auch dieser nicht von beträchtlicher Breite angeordnet gewesen sein. Die Breite der Maueransätze auf der Nordseite, rechts und links von der Oeffnung der Nische des Tribunals, giebt hier das bestimmende Maass. Diese beträgt auf jeder Seite nur etwa 16 Fuss, so dass, die Säulenstärke abgerechnet, nur etwa  $11\frac{1}{2}$  Fuss für die Breite des Säulengangs bleiben. Wollten wir die Gänge breiter annehmen und die Säulenarchitektur vor die Pfeiler der Nische vortreten lassen, so würde die Architektur der Gallerie den Bogen der Nische auf die widerwärtigste Weise zerschnitten haben; wollten wir etwa (wie auf dem oben genannten Grundriss der Basilika des Paullus Aemilius) die gesammte Säulenarchitektur quer vor dem Tribunal durchgehen lassen, so verlöre der Bogen desselben alle Bedeutung. — Dieser grosse Schwibbogen ferner hat nur einen constructiven Zweck. Ein ausschliesslich ästhetischer Zweck desselben, als zum Einschluss der Nische für die Anschauung der letztern von dem grossen oblongen Raume aus dienend, ist auf keine Weise voranzusetzen. Da die Nische, in der Form eines halben Cylinders, nicht mit einem Gewölbe versehen ist, so bilden sich oberwärts in derselben zu den Seiten jenes Schwibbogens, Winkel von hässlicher, schwankender Ge-

<sup>1)</sup> Nach der gegenwärtigen Höhe des Erdbodens dürften etwa neunzig Fuss anzunehmen sein; die übrigen sechs Fuss rechne ich, als etwaiges Minimum, auf die im Verlauf der Jahrhunderte erfolgte Ueberhöhung des Erdbodens. Ich bemerke, dass ich die Zahlenbestimmungen auf Quednows Aufnahmen gründe, welche letzteren allerdings nicht genügend erscheinen; doch können einige Fuss mehr oder weniger bei einem Gebäude von so ausgedehnten Dimensionen keinen erheblichen Unterschied hervorbringen. Für die Zwecke obiger Berechnung sind schon ungefähre durchschnittliche Maassbestimmungen vollkommen hinreichend. Noch füge ich hinzu, dass ich bei den Bestimmungen über die vorhanden gewesene Säulen-Architektur die eigentlich klassische Behandlung derselben, mit geradem Gebälk, im Sinne gehabt habe. Wollte man statt dessen bereits eine Verbindung von Säulen und Bögen annehmen, wie solche in spätest römischer Zeit allerdings zuweilen vorkommt, so ist dennoch nicht ausser Acht zu lassen, dass hiebei durchgehend noch, und namentlich bei länger fortgesetzten Colonnaden, die herkömmlichen Gesetze der Säulenordnung beobachtet wurden.

stalt, deren Beschaffung wahrlich nicht aus ästhetischen Gründen, sondern nur durch eine äussere Nothwendigkeit veranlasst sein konnte. Wo die Nische durch ein halbes Kuppelgewölbe bedeckt ist, fällt dieser Uebelstand natürlich weg, aber auch hierbei ist der Schwibbogen zunächst aus äusseren Gründen veranlasst, damit sich nämlich das Gewölbe an ihn anlehnen könne. Wollte man etwa sagen, dies letztere sei in der Gestaltung des Tribunals als Regel anzunehmen, und im vorliegenden Falle habe man, obgleich das Kuppelgewölbe sei weggelassen worden, dennoch jenen charakteristischen Bogen aus herkömmlicher Gewohnheit beibehalten, so hiesse dies doch ein allzu bedeutsames und mächtiges Werk, wie der Bogen in der That ist, auf Rechnung eines blossen Schlendrians setzen. Der Schwibbogen, ich wiederhole es, hat nur einen constructiven Zweck: den nämlich, dem Balkenwerk, welches die Bedeckung des Tribunals trug, zur Unterlage zu dienen. Hieraus folgt aber unmittelbar, als der wichtigste Umstand dieser Untersuchungen, dass der mittlere Haupttheil des oblongen Raumes (dessen lichte Breite etwa 60 Fuss betrug) unbedeckt war. Denn wenn etwa vorausgesetzt würde, dass man hier, als Träger der Ueberdeckung, irgend eine künstliche Dachrüstung angewandt habe, so wäre es widersinnig und dem praktischen Sinne der Römer gänzlich widersprechend gewesen, wenn dieselbe Einrichtung nicht auch bei der Ueberdeckung des Tribunals stattgefunden hätte. Dem steht aber das Vorhandensein des Schwibbogens entgegen, welcher nunmehr gegen den offenen Mittelraum hin einen festen Abschluss und Zusammenhalt des Gebäudes bildete.

So erscheint uns die Einrichtung des Gebäudes ganz dem offenen, freien Charakter des Verkehrs im Alterthum gemäss: in der Mitte, als Hauptraum, ein weiter offener Säulenhof, dem sich zu den Seiten bedeckte Seitengänge und Gallerien, im Grunde das gleichfalls bedeckte Tribunal anschlossen. Beide dem Publikum (vornehmlich den Handelsleuten) und den Richtern einen flüchtigen Schutz gegen die Witterung, wenigstens gegen den Regen, gewährend. So luftiger Einrichtung entspricht denn auch die kolossale Dimension der ringsum offenen Fenster. (Bei der oben genannten Basilica Sessoriana in Rom gingen die untern Oeffnungen, grossen Thoren gleich, sogar bis auf den Fussboden nieder, so dass eine Einrichtung dieser Art die allergrösste Freiheit des Verkehrs gestatten musste.) Auch von der Basilika von Pompeji wird vorausgesetzt, dass der mittlere Raum unbedeckt war. Nach meinem Dafürhalten fand diese Einrichtung insgemein bei den grösseren Basiliken statt. Man kann sie gewissermassen als in's Enge gezogene (und allerdings für besondere Einzelwecke bestimmte) Fora bezeichnen, wie denn, umgekehrt, die ersten bedeutenderen Basiliken Roms bekanntlich geradehin eine Erweiterung des dortigen Forums und seiner Bedürfnisse bildeten. Ebenso kann man sie, mit Ausschluss der besonderen Form des Tribunals, den Hypäthral-Tempeln parallel stellen, deren Einrichtung auf sie wiederum nicht ohne Einfluss gewesen sein dürfte.

Nach alledem scheint es mir, dass wir die Basilika von Trier als ein charakteristisches Beispiel der ganzen Gebäudegattung, welcher sie angehört, betrachten dürfen; obschon wir die Zeit ihrer Erbauung nicht näher bestimmen können und diese, möglicherweise, erst in das vierte Jahrhundert nach Christi Geburt fallen dürfte. Die allgemeinen Grundzüge der Anlage, welche uns hierin vorliegen, hindern uns nicht, für die verschiedenen Epochen der römischen Architektur eine verschiedenartige Behandlung des architektonischen Details anzunehmen. Nur über die Einrichtung

der Vorderseite erhalten wir hier keinen Aufschluss, indem von dieser keine Spur mehr vorhanden ist und sie, wie aus den mitgetheilten Berichten hervorgeht, schon in früher Zeit verändert sein musste. Doch hat die Restauration der Façade eines antiken Gebäudes, da uns hievon so vielfache Beispiele vorliegen, für uns keine erheblichen Schwierigkeiten; auch für den Fall nicht, wenn man an der Vorderseite, nach Vitruvs Vorschlag, ein Chalcedicum vorgebaut annehmen wollte, indem ein solches Baustück, wie bekannt, im Wesentlichen nur aus einer Vorhalle und aus einem unbedeckten Söller oder Altan über deren Decke bestand.

Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass uns die eben besprochene Basilika zugleich einen nicht unwichtigen Fingerzeig für die Topographie des alten Trier giebt. Die Bedeutsamkeit ihrer Dimensionen lässt nicht voraussetzen, dass sie in einer untergeordneten Gegend der Stadt belegen gewesen sei; vielmehr wird sie ohne Zweifel wie überall die wichtigeren Basiliken, am Forum, und zwar mit ihrer Vorderseite gegen dasselbe gerichtet, gelegen haben. Hieraus folgt, wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass das Forum von Trier ungefähr die Stelle des heutigen Palastplatzes eingenommen habe.

Blicken wir nunmehr noch einmal auf das Verhältniss der antiken Basiliken zu dem christlichen Kirchengebäude zurück, so erscheint das Bestreben, das letztere nach dem Vorbilde jener zu behandeln und seine Formen demgemäss in reiner Classicität zu bilden, nicht als ein vollkommen berechtigtes. Die charakteristisch eigenthümliche Einrichtung des Mittelschiffes in der altchristlichen Basilika, auf welcher von vornherein die bedeutsame Wirkung des christlichen Kirchengebäudes beruht, ist in der antiken Basilika nicht vorgebildet. Sie steht im Widerspruch gegen die Gesetze des antiken Säulenbaues; sie ist eine Neuerung, welche die antiken Formen und deren Eindruck auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers verdirbt. Sie kann demnach mit den classischen Bauverhältnissen nicht ausgeglichen werden; sie gehört nicht der künstlerischen Gefühlswaise einer vergangenen Zeit an, sie deutet vielmehr auf neue Gesetze auf neue Entwicklungsmomente, und zwar auf diejenigen, welche sich in den Baustylen des Mittelalters, in dem romanischen (sogenannt byzantinischen) und vornehmlich in dem gothischen, zu so grossartiger Consequenz ausgebildet haben. Es dürfte somit vortheilhafter sein, nicht den unentwickelten Keim, sondern die in glänzender Fülle aufgeschlossene Blüthe zum Gegenstande des künstlerischen Studiums zu machen <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Schmidt hat (1845), in seinem oben angeführten Werke, die Vermuthung ausgesprochen, dass die Basilika von Trier im Inneren — meiner Voraussetzung entgegen — keine Säulengallerien gehabt habe. Gegenwärtig wird sie bekanntlich, und zwar als grosser einschiffiger Raum, zur Kirche für die evangelische Gemeinde bestimmt, wiederhergestellt. Es haben sich dabei Reste alter Säulenstellungen vorgefunden, die in solcher Art indess, ihrer Anordnung und ihrer Behandlung nach, nicht mit dem Bau gleichzeitig sein konnten, vielmehr Umwandlungen der inneren Anlage in der fränkischen Epoche anzugehören scheinen.

## 3. Die Porta Nigra zu Trier.

Ich habe über die kunsthistorische Stellung dieses merkwürdigen Baudenkmal's eine Streitfrage angeregt und erlaube mir, einiges dahin Gehörige im Folgenden zusammenzustellen.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56.)

Unstreitig das merkwürdigste unter den ältesten Baudenkmalen von Trier ist die Porta Nigra; die besondre Weise, in der sie angelegt und aufgeführt ist, giebt ihr einen ganz eigenthümlichen Werth unter Allem, was von Werken römischen Styles auf unsere Zeit gekommen ist. Aus der ganzen Einrichtung des Baues scheint sich deutlich zu ergeben, dass derselbe die Zwecke eines Thores mit denen einer Art kleiner Citadelle (Porta mit einem Propugnaculum) verband; die thurmartigen Vorbauten der Seitenflügel und die bedeckten Gänge über den äusseren und über den inneren Thoren dienten ohne Zweifel zur Vertheidigung des Einganges, der kleine Hof in der Mitte zu den Rüstungen u. dgl., das Innere der Flügelgebäude zur Wohnung der Soldaten. Die von Hirt (in seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten) ausgesprochene Ansicht, dass das Gebäude zugleich als Prätorium oder als Wohnung dessen, dem der Oberbefehl über die Festungstruppen anvertraut war, gedient habe, scheint ziemlich willkürlich und selbst unpassend; eben so die Meinung Derer, welche der Porta einen griechisch-etruskischen Ursprung zutheilen, dass sie nämlich zugleich zu Volksversammlungen bestimmt gewesen sei.

Ueber die Erbauungszeit der Porta sind mancherlei, zum Theil sehr sonderbare Ansichten aufgestellt worden. Die Einen, besonders Quednow<sup>1)</sup>, geben ihr, wie eben angedeutet, einen griechischen Ursprung (sie sei durch Griechen, die nach dem peloponnesischen Kriege bis hieher ausgewandert, aufgeführt worden); die Andern wollen, dass sie von Etruskern — von einer Abzweigung jener Etrusker, die vor den Galliern nach Rhätien flüchteten (!) — erbaut sei. Diese etruskische Abkunft hatte Wytttenbach früher verfochten; in seinen „Neuen Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier“ hat er indess diese Meinung zurückgenommen und ihre Erbauung Kaiser Constantin dem Grossen zugeschrieben, durch den (zufolge einer Rede des Panegyriker's Eumenius) die Wiederherstellung Triers erfolgt und namentlich die ganze Mauerumgebung des Ortes erneut war. Auch Hirt setzt die Erbauung der Porta in die Constantinische Periode; und allerdings kann es für den, der nur einigermaassen mit den Formen der antiken Kunst bekannt ist, kein Zweifel sein, dass an ihr der Charakter spätrömischer Kunst mit Entschiedenheit sich ausspricht.

Indess scheint es mir nöthig, wenn man bei Wytttenbach's und Hirt's Ansicht verharren will, dass diese noch gegen einen Zweifel von andrer Seite gesichert werde; es dürfte nämlich in Frage kommen, ob die Porta nicht vielleicht noch später, zur Zeit der fränkischen Herrschaft, zwischen den Verwüstungen, welche Trier im fünften Jahrhundert, und denen, welche

<sup>1)</sup> Beschreibung der Alterthümer von Trier, etc.

es im neunten Jahrhundert (882, durch die Normannen) zu erdulden hatte, aufgeführt sei. Dass in jener Zeit noch durchaus antike Bildung vorherrscht, ist jetzt wohl zur Genüge erwiesen; und in der That scheint die rohe Einfachheit der Gesimsformationen, welche an der Porta durchgehend gefunden werden — sie bestehen überall nur aus schmaler Platte und schräger Schmiege, und auch die Kapitäle und Basen der Säulen sind auf dieselbe Weise gebildet — fast besser mit den letzten Nachklängen antiken Geistes, als mit einem Prachtbau der Constantinischen Zeit übereinzustimmen.

Auch fehlt es nicht an Zeugnissen, dass in jener späteren Zeit noch Bauwerke von ähnlich grossartiger Anlage aufgeführt wurden. Wyttgenbach selbst (a. a. O. S. 18, Anm.) bringt ein solches bei, indem er der grossen Burg erwähnt, welche Erzbischof Nicetius eben in jener Gegend erbauen liess, und welche Venantius Fortunatus (*Carmen de Castello Nicetii Archiep. Trev. super Mosellam*) mit folgenden Worten beschreibt: „Den Berg umgiebt, Felder einschliessend, eine Mauer mit dreissig Thürmen, die sich bis zur Mosel hinabzieht. Auf dem Gipfel des Berges strahlt das Schloss, ein anderer Berg, dem ersten aufgelastet. Drei Stockwerke hoch schwebt es erhaben auf marmornen Säulen und schaut auf des Flusses Schiffe“ etc. Wichtiger noch scheint mir eine Notiz, welche Quednow (S. 32) beibringt. Er berichtet nämlich, dass vor nunmehr etwa zwanzig Jahren eine Aufgrabung an der Hauptfronte der Porta (an den Thoren) veranstaltet wurde, bei welcher man auf den ursprünglichen, fünf Fuss unter der jetzigen Oberfläche liegenden Fussboden hinabging. (Woraus dieser bestand, sagt Quednow nicht.) Zwischen diesem Boden aber und dem gegenwärtigen in der Mitte fand sich noch ein anderer, aus grossen Kalksteinplatten zusammengesetzter und gut erhaltener Fussboden. Dieser gehört mithin einer zweiten Periode der Benutzung des Thores an. Da solche Ueberhöhungen des ursprünglichen Pflasters aber grossen Zerstörungen, welche den Boden rings mit Schutt und Trümmern überhäuft, ihren Ursprung zu verdanken pflegen, da hier eben nur Eines Pflasters und keiner weiteren auffallenden Schicht zwischen dem heutigen und dem ursprünglichen Boden erwähnt wird, da die Benutzung des Thores als eines solchen überhaupt nur bis zum Jahr 1035, in welchem dasselbe zur Kirche umgewandelt wurde, reicht: so dürfte man vielleicht nicht ganz ohne Grund annehmen, dass dieses Pflaster erst in Folge jener Zerstörung Triers durch die Normannen (882) entstanden ist, und dass, wäre die Porta bereits vor den Zerstörungen des fünften Jahrhunderts erbaut gewesen, auch in Folge dieser letzteren die Spuren besonders überhöhter Fussböden hätten erscheinen müssen, wie solches anderweitig, besonders in Frankreich, bei den Zerstörungen jener Jahrhunderte förmlich als Regel beobachtet ist. Doch wäre es voreilig, wollte man gegenwärtig bereits solche Schlüsse als gesichert annehmen. Vielmehr dürfte es vorerst dringend nöthig sein, noch einmal Aufgrabungen des Terrains um die Porta Nigra und in derselben zu veranstalten, und zu untersuchen, ob vielleicht ausser jenem Zwischenpflaster noch andere Erd- oder Schuttschichten zu unterscheiden sind, und ob diese vielleicht ein bestimmteres Resultat gewähren. Hierauf scheint man bei jener Aufgrabung wenig geachtet zu haben, fand es überhaupt auch wohl überflüssig, da man, wie es scheint, von vornherein von jenem mythischen, griechisch-etruskischen Ursprunge der Porta überzeugt war.

Ein zweites, nicht minder eigenthümliches Interesse gewährt die Porta Nigra der Baugeschichte des Mittelalters durch ihre Umwandlung in eine

Kirche, in welcher Gestalt sie fast acht Jahrhunderte hindurch, vom Jahre 1035 bis zum Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, dagestanden hat. Hievon ist nur der auf der Ostseite angefügte Chorbau stehen geblieben. Die Weise, wie man sich mit den damaligen liturgischen Bedürfnissen dem vorhandenen Gebäude gefügt, wie man dessen einzelne Theile benutzt und umgebildet, dürfte einen sehr charakteristischen Blick in die Sinnes- und Geistesrichtung des Mittelalters gewähren. Es wäre wohl zu wünschen, falls Risse von dem Zustande der Porta aus jener Zeit (oder — nach ihrem damaligen Namen — der Simeonskirche) vorhanden sind, dass auch diese veröffentlicht würden. Mir ist nur die von Casp. Merian gestochene und allerdings schon sehr belehrende Ansicht des Aeusseren bekannt, welche sich in den *Antiquitates et annales Trevirenses* von Brower und Masen (1670) befindet.

(Kunstblatt, 1844, Nro. 38.)

In No. 56 des Kunstblattes vom Jahr 1840 hatte ich die Hypothese aufgestellt, dass die Porta Nigra, statt in die spätrömische, in die Periode der fränkischen Herrschaft gehören dürfe, besonders wegen der Rohheit der Detailformen (nach Maassgabe der Abbildungen in Quednow's Werk über die Alterthümer von Trier), und weil wir noch aus der fränkischen Zeit Berichte von ähnlich imposanten Gebäuden, die in jener Gegend aufgeführt wurden, besitzen; ich hatte wenigstens darauf aufmerksam gemacht, dass, wenn man das Gebäude noch ferner der Zeit Constantins des Grossen zuschreiben wolle, wie in der jüngsten Zeit im Gegensatz gegen ältere, sehr fabelhafte Ansichten geschehen, man die erforderlichen Gegen Gründe auch gegen diese Hypothese beibringen müsse. Nachdem ich das Gebäude sodann an Ort und Stelle selbst gründlich untersucht, fügte ich, in den Nachträgen zu meinem Handbuch der Kunstgeschichte <sup>1)</sup>, S. 864, die Bemerkung hinzu, dass jene Vermuthung mir inzwischen zur Ueberzeugung geworden, und dass die Porta Nigra somit vornehmlich dem sogenannten Palazzo delle Torri zu Turin parallel zu stellen sei, welchen Cordero aus sehr überzeugenden Gründen dem achten Jahrhundert n. Chr. zuschreibt. Ohne Bezugnahme auf meine letztere Erklärung sagt Herr Dr. L. Ulrichs gegenwärtig in dem so eben erschienenen vierten Heft der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, bei Gelegenheit einer Kritik der Schmidt'schen Baudenkmale von Trier: „Die bewundernswürdigen römischen Denkmäler in Trier und der angrenzenden Gegend sind zwar vielfältig besprochen und namentlich von Einheimischen, worunter sich die Herren Wyttenbach und Steininger besondere Verdienste erwarben, erläutert worden; indessen fehlte es bis jetzt, da das Buch von Quednow dem heutigen Stande der Wissenschaft nicht genügt, an der unentbehrlichen Grundlage aller Forschungen, an zuverlässigen und auch das Einzelne und anscheinend Geringfügige nicht verschmähenden Abbildungen. Daher rühren denn selbst bei ausgezeichneten Männern, welche, wie Herr Steininger, die Basilika richtig erkannten, Irrthümer, wie die sonderbare Annahme, die Thermen seien ein Pantomimentheater, oder die Porta Nigra sei ein Werk fränkischer Zeit (Kugler im Kunstblatt 1840, No. 56).“ Diese

<sup>1)</sup> Erste Auflage.

Worte veranlassen mich, die Gründe für meine Behauptung hier näher darzulegen, soweit dies überhaupt ohne Abbildungen, deren ich keine genügenden zur Hand habe, möglich ist.

Bei allen kunsthistorischen Untersuchungen kommt es bekannter Maassen zunächst und vorzugsweise auf die künstlerische Bedeutung des fraglichen Werkes, auf den ästhetischen Organismus desselben an; diesen mit klarem Blick aufzufassen, hat seine Schwierigkeiten, aber es muss eben gewagt werden. Auch im vorliegenden Falle gehe ich hievon aus, Dass die Composition der Porta Nigra eine römische Erfindung ist, bezeugt schon der flüchtigste Blick auf das Gebäude; eine nähere Untersuchung jedoch lässt eine sehr unrömische, sehr entschieden barbarisirte Behandlungsweise der Detailformen, und besonders derjenigen, die für die antike Architektur vorzüglich charakteristisch sind, erkennen. Es ist nur ein Umstand, der gerade hier diese nähere Untersuchung eigenthümlich erschwert, sie jedoch keineswegs unmöglich macht. Das Gebäude der Porta Nigra ist nämlich nicht vollendet worden; es fehlt demselben zum guten Theil die letzte Glättung; Vieles daran erscheint erst im Rohen zugehauen, und so dürfte man von vornherein geneigt sein, anzunehmen, dass jener Barbarismus der Detailformen eben auf Rechnung des Rohbaues zu schreiben, dass hierin bei der Vollendung des Ganzen eine ganz andre Weise der Ausführung beabsichtigt gewesen sei. Bei einer aufmerksamen Betrachtung des Gebäudes erkennt man aber doch bald, was daran wirklicher Rohbau ist, was zu einer weiteren Ausarbeitung fähig war oder nicht, und was trotz einer nicht sonderlich zarten Behandlungsweise als wirklich vollendet betrachtet werden muss. Der architektonische Schmuck des Gebäudes besteht aus einer Art dorischer Halbsäulen und Pilaster in mehreren Geschossen, zwischen denen sich, mehr oder weniger durchgängig, gewölbte Fenster- oder Thüröffnungen befinden. Auffallend erscheinen zunächst manche nur flach angelegte Gliederprofilirungen, in einer Weise, dass daraus nie ein eigentlich römisches Gliederprofil ausgearbeitet werden konnte, wie z. B. die Basis der Säulen meist aus einer viereckigen Platte und aus einem breiten, wenig vorspringenden Bande besteht, und wie das Kämpfergesims sehr roh durch eine hohe, flache Platte gebildet wird. Dergleichen mag indess mehr als eine rohe, denn als eine im eigentlichen Sinne des Wortes barbarisirte Formenbehandlung gelten. Auffallender ist die Form sämtlicher durchlaufenden Horizontalgesimse, die (wie so häufig in der früheren Zeit des mittelalterlich romanischen Styles) nur aus einer Platte und aus einer schrägen Schmiege unter dieser bestehen und dabei stark ausladen, so dass die Platte selbst nur eine sehr geringe Vorderfläche hat. Eine durchgehende Bestimmtheit in der Behandlung dieser Gesimse lässt sie zumeist als wirklich vollendet erscheinen, während solche Theile, von denen mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass sie abgemeisselt werden sollten, wie z. B. die vorspringenden Einfassungstreifen an den Keilsteinen in Architrav und Fries (über den Portalen) ungleich roher und willkürlicher erscheinen. Das Entschiedenste aber ist die Form der Kapitäle. Während die der Halbsäulen im Erdgeschoss in Anlage und Verhältnissen den römisch-dorischen Kapitälern noch ungefähr zu vergleichen sind, ist dies bei den übrigen ganz anders; bei diesen ist die Deckplatte ganz schmal und dagegen das Glied, welches die Stelle des antiken Echinus vertritt, übermässig hoch, mehr kelchartig, und bildet zugleich einen ganz rohen Uebergang aus der viereckigen Deckplatte in die Rundform der Säule.

was Kapitäl erscheint hier somit der rohen byzantinischen (wenn meist auch reich dekorirten) Grundform des Säulenkapitäl's ganz entsprechend. Die solche sich z. B. an S. Marco zu Venedig und im Einzelnen sogar an frühest mittelalterlichen Gebäuden in Deutschland findet<sup>1)</sup>, und die wir als Uebergang zu der bekannten mittelalterlichen Form des sogenannten Würfelkapitäl's betrachten dürfen. Abgesehen davon, dass aus dieser Form nimmer ein antik dorisches Kapitäl herausgemeisselt werden könnte, so ist sie auch, mit Einschluss des darunter befindlichen Ringes und des Ansatzes des Säulenschaftes, an der Porta Nigra durchgehend mit einer gewissen wiederkehrenden Bestimmtheit angegeben, während die Säulenschaft selbst wiederum zumeist nur die rohe Anlage zeigen. Noch auffallender endlich, und im allerhöchsten Maasse unantik, ist der Umstand dass auch die sämmtlichen Pilaster, die im Aeusseren und im Inneren des Gebäudes vorkommen, mit demselben, stark und unschön ausladenden Kapitäl versehen sind, einer Form, die in dieser Anwendung später bei den Pilastern an der Westseite des Domes von Trier offenbar als Vorbild gedient hat, bei den letzteren aber durch flachere Behandlung sich in ein künstlerisches System schon wieder mehr einfügt.

An einigen Stellen der Porta Nigra finden sich allerdings glatt und elegant behandelte Detailformen; diese gehören aber nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer schon wieder sehr ausgebildeten Kunstpoche an, und lassen somit auf das Uebrige keinen Rückschluss machen. Sie rühren aus der Zeit her, da das Gebäude als Kirche diente, die interessanteren ohne Zweifel aus der Zeit, in welcher der Chor angefügt wurde. Dahin ist zunächst die Glättung der Formen an der Thür, die aus dem westlichen Flügel des Gebäudes auf die Stadtmauer führte, mit den an den Gesimsen angebrachten Kreuzen zu rechnen. Dann die zierlich dekorirte Thür, welche von der Stadtseite her in das Obergeschoss desselben westlichen Flügels führte, und ebenso auch einige saubere Dekorationen gegenüber am östlichen Flügel. (Von den in der Rococozeit umgemeisselten Formen brauche ich natürlich nicht zu sprechen.)

Nach meiner Ansicht haben wir hier somit ein Gebäude, welches bei einer noch entschieden römischen Grundanlage doch schon eine Behandlungsweise der wichtigsten Detailformen erkennen lässt, die nicht mehr römisch zu nennen ist, sondern bereits barbarisirt und der nachrömischen, der byzantinischen Kunstpoche entsprechend erscheint. Ist dies richtig, so scheint es auch ganz angemessen, das Gebäude der Zeit der fränkischen Herrschaft, in der, wie oben bemerkt, die Anlage bedeutender Bauten nicht sofort unterblieb und in der die römische Cultur überhaupt einer ähnlichen Barbarisirung unterlag, zuzuschreiben. Will man den constantinischen, oder allgemeiner, den römischen Ursprung des Gebäudes sichern, so ist es vor allen Dingen nöthig, nachzuweisen, dass schon in römischer Zeit eine solche Umwandlung der architektonischen Formen stattgefunden hat, wofür es meines Wissens bis jetzt noch an dokumentirten Beispielen fehlt. Ich will meine Behauptung keinesweges als eine völlig unwiderlegliche aufgestellt haben; so lange aber eine solche Widerlegung, und zwar

<sup>1)</sup> Z. B. in der Gruftkirche der Wipertikirche bei Quedlinburg; s. die von F. Ranke und mir herausgegebene Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Thl. I. dieser Sammlung, S. 596, oben.)

eine wirklich begründete, nicht stattgefunden hat, erlaube man mir, den kahlen Vorwurf eines „Irrthums“ von mir abzulehnen.<sup>1)</sup>

Kunstblatt, 1846, Nro. 35.

(Aufsatz von Leopold Eltester in Koblenz.)

Chr. W. Schmidt hat in seine Sammlung der römischen Bauwerke in und um Trier auch die Porta nigra aufgenommen und zuerst im Widerspruch mit allen bis jetzt aufgestellten Meinungen dieses räthselhafte Thor als das letzte Denkmal römischer Herrschaft in den Rheinlanden aufgeführt, es nämlich in die Mitte des 5ten Jahrhunderts und zwar kurz vor die letzte Zerstörung von Trier durch die Franken und den gänzlichen Untergang der römischen Herrschaft in unsern Gegenden im Jahr 464 gesetzt.

Diese Meinung hält unserer Ansicht nach zwischen den beiden extremen Ansichten, die über das Alter der Porta nigra Eingang gefunden haben, die allein richtige Mitte. Während nämlich die ältern Forscher dasselbe nicht weit genug in die Vorzeit hinaufrücken konnten und von einem gallo-belgischen oder gar etruskischen Werke fabelten, welches die Römer in Trier schon angetroffen, haben die jüngsten Kunsthistoriker sich bemüht, den Ursprung derselben in die spätest mögliche Zeit zu versetzen, und namentlich hat Professor Kugler die Erbauungszeit ganz bestimmt in die fränkische Zeit verlegt und sich durch seine Vergleichung mit dem angeblich im 8ten Jahrhundert erbauten Palazzo delle Torri in Turin für die karolingische Epoche entschieden; eine Meinung, die in Kinkel bereits Vertheidiger gefunden hat.

Kugler sagt in seiner Kunstgeschichte<sup>2)</sup> an verschiedenen Stellen (S. 307, 350 und 864) wiederholt, dass die ganze Weise der Dekoration der Porta nigra dem klassischen Alterthum fremd sei, und auch zu bestimmt dem ersten Auftreten des nordischen Formensinns entspräche, als dass das Monument noch ferner, wie seither geschehen, als ein eigentlich römisches bezeichnet werden könne. Gegen die im Kunstblatt von 1844, Nr. 38, näher motivirte Behauptung unsers ausgezeichneten Kunstkenners mit dem vornehmen Achselzucken aufzutreten, wie dies namentlich von Trier aus geschehen ist, halten wir mit der Ehre der Wissenschaft und der Freiheit der Forschung für unverträglich und möge denn derselbe Gründe hören, warum seine Ansicht nicht die richtige sei.

<sup>1)</sup> Noch eines besondern Umstandes muss ich nachträglich gedenken. In der Tribunalnische der ohne Zweifel constantinischen Basilika zu Trier stand, bis auf die gegenwärtig (1851) im Werk begriffene Restauration des Gebäudes, eine mächtige Arkadenstellung, aus drei Pfeilern und Bögen bestehend. Sie war aus Sandsteinquadern erbaut, während die Basilika ein Ziegelbau ist. Dies und der Umstand, dass sie der Nische ganz disharmonisch eingefügt war, liess es mit Entschiedenheit erkennen, dass sie nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer Zeit angehörte, in welcher die Zwecke desselben den Lebensverhältnissen nicht mehr entsprachen und ihm eine wesentlich abweichende Bestimmung gegeben wurde. Wyttenbach hat vermuthet, dass die Arkadenstellung aus fränkischer Zeit herrühre, was in der That die früheste Zeit ist, in welche man sie setzen kann. Nun hatten die Pfeiler ein Kämpfergesims (zugleich unantiker Weise nur unter den Bogenlaibungen, nicht an den Vorder- und Hinterseiten), welches wiederum nur aus Platte und schräger Schmiege bestand. Dies erinnert aber durchaus (wie auch das Steinmaterial) an die Detailformen der Porta Nigra und giebt demnach wiederum für die von mir vorausgesetzte spätere Bauzeit der letzteren einen, doch nicht ganz gleichgültigen Beleg.



<sup>2)</sup> Erste Auflage.

Wenn wir weit davon entfernt sind, den Behauptungen Kugler's hinsichtlich des Charakters jenes Bauwerks in irgend etwas entgegenzutreten, so müssen wir dennoch, gestützt auf die historischen Zeugnisse, die Behauptung des fränkischen oder nachrömischen Ursprungs auf das Lebhafteste bekämpfen und uns mit Schmidt für die lang gehegte Ueberzeugung bekennen, dass die Porta ein römisches Bauwerk und zwar aus der Mitte des 5ten Jahrhunderts sei.

Es sagt nämlich der Erzbischof Poppo von Trier in der Urkunde über die Veränderung der Porta nigra in eine Kirche zu Ehren des heil Simeon, der in derselben ein Einsiedlerleben geführt hatte und gestorben war, vom Jahr 1042: in porta, quae apud gentiles Marti consecrata memoratur, ecclesiam aedificantes<sup>1)</sup> und der Erzbischof Eberhard in einer Urkunde von 1048 erzählt ebenfalls: Pappo archiepiscopus in loco, antiquitus porta Marti nuncupato, ubi requiescit corpus beati Simeonis confessoris, ecclesiam Deo consecravit.<sup>2)</sup> Und dass dieses aus ursprünglich graurothem Sandstein errichtete Thor schon im 11ten Jahrhundert ein schwarzes genannt wurde, augenscheinlich desshalb, weil die Steine von Alter geschwärzt waren, beweist Abbas Eberardus Vita S. Simeonis c. 3: (Simeon) in turri, quae autea Nigra-porta vocabatur, parvum tegurium expetiit.<sup>3)</sup> Es war also im 11ten Jahrhundert in Trier noch bekannt, dass dieses Gebäude eine Porta Martis gewesen und hiess vielleicht auch damals noch Marspforte, wie noch in Köln. Und nun denke man noch an einen fränkischen Ursprung!

Die Franken, welche bei ihrer Ueberschwemmung des römischen Galliens eher an der Zerstörung der vorgefundenen Baudenkmale ihre rohe Kraft erprobten, als an der Errichtung eines so kostbaren Werkes, wie unsere Porta, wozu ungeheure Steinblöcke meilenweit herangeschleppt und behauen werden mussten — die Franken also, welches Interesse sollte sie wohl bewogen haben können, ein von ihnen erbautes Thor nach dem Kriegsgotte ihrer Feinde zu benennen? Was für Gründe vollends sollten im 8ten Jahrhundert sie dazu bewogen haben können, in welcher Zeit Herrscher und Volk bereits zum Christenthum sich bekannt hatte? Oder sollte man annehmen dürfen, dass die Trierer schon zwei oder drei Jahrhunderte nach der Erbauung des Thors vergessen hätten, dass sie dieses Werk einem Könige ihrer eignen Dynastie oder einem Grossen ihres germanischen Blutes verdankten und sich desshalb mit dem erfundenen römischen Namen aushalfen? Dieses ist eben so wenig glaublich, als auch der fernere Umstand, dass dieses Gebäude schon nach zwei Jahrhunderten vom Alter so geschwärzt sein konnte, um es mit Fug schwarzes Thor, Nigra-porta zu nennen.

Wenn wir bisher den genügenden Beweis geliefert zu haben glauben, dass die Franken die Porta nicht gebaut haben, so wird es uns auch nicht eben schwer fallen nachzuweisen, dass sie es auch nicht konnten.

Erstens war Trier während der ganzen fränkischen Zeit von 450 bis 900 nur vorübergehend in den ersten Zeiten Aufenthaltsort fränkischer Könige, wie des Clodebalt, Siegemer und Siegebert, nie aber der Mittelpunkt der Monarchie oder ihrer späteren Spaltungen; denn bekanntlich gehörte die Stadt zu dem austrasischen Reiche, dessen Hauptstadt und Königssitz Metz war. Auch zugegeben, dass ein solcher König in Trier hätte bauen wollen, was würde er zuerst gebaut haben? Doch unstreitig einen Pallast für sich oder eine Kirche, und diess liess sich damals gewiss leicht ausführen, da die prächtigen Ruinen eines Pallastes selbst und einer später wirklich zu solchem Zwecke dienenden Basilika aus der konstantinischen Zeit noch aufrecht standen. Ein blosses Stadthor zu bauen, und zwar ein so prächtiges Thor, wie die Porta, für eine halb in Schutt liegende Stadt, wozu die Quader aus den drei Meilen entfernten Brüchen von Pfalz herbeizuschaffen und mühsam zu behauen waren; einen solchen bürgerfreundlichen Gedanken kann man den fränkischen Herrschern vor Karl dem Grossen nicht wohl zutrauen. König Chilperich befahl zwar, dass die Stadtmauern der

<sup>1)</sup> Hontheim historia trevirensis t. I. p. 379. — <sup>2)</sup> Hontheim hist. trev. t. I. p. 385. — <sup>3)</sup> Hontheim hist. trev. t. I. p. 379.

Römerstädte herzustellen seien, wie uns Gregor von Tours erzählt,<sup>1)</sup> aber dies waren gewiss nur sehr kunstlose Reparaturen und gewiss wird selbst der stolze fränkische Herzog oder Graf, der zu Trier befehligte, wenn Karl der Grosse zu seiner Rheinbrücke in Mainz das römische Material nicht verschmähte, kein Bedenken getragen haben, zu dieser Wiederherstellung der Festungswerke, die immensen Ziegel- und Steinhaufen zu benutzen, die von der glänzenden Augusta, seit den ersten Besuchen seiner Ahnen übrig geblieben waren. Und wozu hätte den Franken überhaupt ein solches Thor und namentlich die Räume über den Doppelbögen genutzt, sie, welche ihre öffentlichen Versammlungen unter freiem Himmel abzuhalten pflegten, und war der ursprüngliche Zweck so bald verschwunden, dass man kurze Zeit später das Thor in eine Kirche verwandelte?

Unsere Porta nigra ist wirklich ein ächt römisches Bauwerk. dafür spricht Namen, Ansehn und Geschichte, dass es aber ein sehr spätes Erzeugniß römischen Geistes und klassischer Kunst sei, dafür wollen wir dankbar die Hülfe in Anspruch nehmen, die Professor Kugler selbst geboten hat. Derselbe schliesst nämlich von dem sogenannten Palazzo delle Torri in Turin rückwärts, einem Gebäude, das in das 8te Jahrhundert gehören soll. Nun sagt aber ein sehr geachteter Kunstfreund, Dr. Alfred Reumont, in Nr 81 des Kunstblatts von 1845 von diesem unserem fraglichen sehr ähnlichen Thore, ebenfalls mit zwei sechzehneckigen Thürmen und der nämlichen Anordnung der Façade ausgestattet, dass nur der italienische Kunsthistoriker Cordero allein der gewöhnlichen Ansicht, die dieses Stadtthor von jeher für römisch gehalten habe, gegenüber, einen lombardischen Ursprung desselben behaupte, und bekennet sich selbst eben wegen der Aehnlichkeit mit der Porta nigra, auch für das Römerthum des Palazzo.

Wir geben allerdings gern zu, dass nicht mehr der alte klassische Geist die massiven Formen der Porta durchweht und dass ein nordischer Einfluss an dem Ganzen sehr stark bemerkbar sein mag. Diess ist aber sehr leicht zu erklären, weil nothwendiger Weise unter dem rauhen Himmel Germaniens mitten unter einer wesentlich aus nordischen Elementen zusammengesetzten Bevölkerung, selbst der feinste italienische Geschmack unter aufgedrungenem Fremdartigen leiden musste. Man betrachte z. B. nur einen in Dorow's römischen Alterthümern in und um Neuwied abgebildeten Altar, der am zerstörten Kastelle Victoria gefunden, jedenfalls älter als das 4te Jahrhundert ist, denn schon zu Valentinian's Zeit wurde das Kastell zerstört. Niemand würde zweifeln, ein byzantinisches Werk des 9ten oder 10ten Jahrhunderts vor sich zu sehen, stünden nicht Fundort und Zweck damit im Widerspruch. Soldaten waren dort die Künstler und wahrscheinlich danken wir auch unsere Porta einer müssigen Legion, die, wie schon Jahrhunderte früher, grösstentheils aus Barbaren aller Zonen zusammengesetzt war. Germanischen und gallischen Fäusten gelang es wohl nur, die grossen Blöcke auf einander zu thürmen, ihnen gehört die Detailbildung, vielleicht selbst die Konzeption des Ganzen an und mag dieses Gebäude nun vor der Zerstörung von 464 oder vielleicht schon früher vor 400, 411, 418 oder 440 entstanden sein, es blieb unvollendet, sobald mit der Auflösung der Römerherrschaft der Sinn für solche Werke verloren ging.

Ausser dem sehr in Zweifel stehenden Pallast des Bischofs Nicetius von Trier irgendwo an der Mosel und den Pallastbauten Karls des Grossen zu Aachen, Ingelheim und Nymwegen ist uns auch kein grösseres fränkisches Werk am Rhein bekannt geworden, und sehen wir nicht ein, warum Kugler bloss der nordischen Formen willen die Porta nigra, wie auch den sogenannten Klarenthurm in Köln der Römerzeit entziehen und in die germanische versetzen will.

Schliesslich legt der Einsender den Schriftkundigen Proben von Schriftzügen

<sup>1)</sup> Gregor. Turon. Liber VI. c. ult. Chilpericus rex misit ad duces et comites civitatum, ut muros componerent urbium resque suas cum uxoribus et filiis intra murorum munimenta concluderent atque repugnarent viriliter, si necessitas exigeret.

vor, welche in grosser Anzahl und oft wiederholt, wohl als Handzeichen der Steinmetzen, die Quader der Porta nigra bedecken. Wenn diese gleich himmelsweit von den klassischen Linien römischer Lapidarschrift entfernt sind und gewiss eher byzantinischer Mönchsschrift näher kommen, so beweisen sie doch wenigstens, dass die Urheber derselben nicht deutsch, sondern wohl eher lateinisch (oder griechisch?) gesprochen. Professor Pertz in Berlin, dem sie ebenfalls vorgelegen, hält sie für sehr alt und aus den ersten Zeiten schriftlicher Aufzeichnung, verhehlte jedoch nicht dabei, dass aus solchen Steinhauerzeichen, die sich oft wie Familienwappen von Geschlecht zu Geschlecht fortzuerben pflegten, keine Schlüsse auf die Zeit ihres Ursprungs gezogen werden könnten.

Kunstblatt, 1847, Nr. 20.

(Aus einem Aufsatz von Gottfried Kinkel über das Werk: „Die Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert, gezeichnet und durch historischen Text erläutert von Friedrich Osten. Erste Lieferung.)

... Das dritte mitgetheilte Gebäude ist der vielbesprochene Palazzo delle Torri zu Turin. Das Mittelstück ist ein schöner Bau mit Halbpfelern in reinem Gefühl und einfach-feinen jonisirenden Zahngesimsen. Die beiden 16eckigen Thürme aber, welche diese Schauseite einfassen, erscheinen (auch abgesehen von ihren viel späteren Zinnenaufsätzen) ohne Harmonie mit dem Mittelstück. Sie sind durch vier Reihen ganz einflussloser Fenster durchbrochen, von denen keine den Fensterreihen des Mittelbaues sich anschliesst. Hierin behält die sonst nahverwandte Porta nigra zu Trier einen hohen Vorzug, indem bei ihr die flankirenden Thürme durch gleiche Halbsäulenverzierung und den Fortlauf der Fensterreihen mit in die grossartige Anlage hineingezogen sind. Dagegen erinnert der Palazzo sowohl in der Gesamtanlage der verzierenden Säulen, als besonders in den Gesimsen bedeutend an die Vorhalle von Lorsch unweit der Bergstrasse. Da nun jener in Urkunden erst seit Karl dem Grossen erwähnt und von Herrn Osten gleichfalls unter die letzten selbständigen Herrscher des Volks verlegt wird, so wird er mit Lorsch gerade in eine Zeit fallen, und beide Gebäude bestätigen einander. Denn es ist trotz Allem, was darüber neuerlich behauptet (aber nicht bewiesen) wurde, der Palazzo weder für ein römisches, noch Lorsch für ein spätromantisches Werk anzusehen.

Nachschrift von F. Kugler.

Das im Vorstehenden besprochene Heft giebt mir einen Anknüpfungspunkt, um einem Aufsatz des Herrn Eltester über die Porta nigra in Trier (in Nr. 35 des vorjährigen Kunstblattes), worin derselbe meine Ansicht, dass dies Bauwerk nachrömisch und erst der fränkischen Zeit angehörig sei, zu widerlegen sucht, einige Gegenbemerkungen hinzuzufügen. Aeusserer Verhältnisse, die mich schon seit mehreren Jahren der eignen Thätigkeit in kunsthistorischen Spezialstudien entzogen, haben mich hiezu nicht eher kommen lassen, und auch jetzt bin ich ausser Stande, die Streitfrage in ihrem ganzen Umfange wieder aufzunehmen, muss diess vielmehr einstweilen Andern überlassen. Ich hatte mich für meine Behauptung u. A. auf die Verwandtschaft der Porta Nigra mit dem Palazzo delle Torri zu Turin bezogen, der schon durch Cordero (in dessen gekrönter Preisschrift „dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda.“ selbständig und zugleich in den Commentarj dell' Ateneo di Brescia, 1828,

herausgegeben) als longobardisch bezeichnet ist. Herr Eltester meint aber, dass dies Zeugniß, zufolge einer allgemeinen, von Herrn v. Reumont ausgesprochenen Aeusserung, wenig Gültigkeit haben dürfe; ich würde gewünscht haben, dass er statt dessen lieber Cordero's Buch zur Hand genommen hätte, um sich zu überzeugen, dass es unter den italienischen Forschern über italienische Architekturgeschichte wohl kaum Einen giebt, der neben Cordero genannt zu werden verdient, und mithin seine Autorität gerade von ganz besonderem Gewichte sein muss, wenn schon sein Buch, mit Rücksicht auf die anderweitigen Forschungen der letzten 20 Jahre, vielfacher Erweiterung bedürftig sein wird. Herr Osten, dem wir vorläufig wenigstens ein nicht minder sicheres Urtheil zutrauen müssen, hat sich nun ebenso wie Cordero über den Palazzo delle Torri ausgesprochen, wodurch der — überhaupt erst noch zu führende — Gegenbeweis noch schwieriger geworden sein möchte.

Das Gewicht der positiven, äusserlich historischen Gründe, die Herr Eltester für das römische Alter der Porta nigra anführt, verkenne ich keineswegs, doch scheinen sie mir noch nicht entscheidend, und dies um so weniger, als er es wiederum versäumt hat, für seine Behauptung, dass der fränkische, in dortiger Gegend erbaute Prachtallast des Bischofs Nicetius (auf den ich gleichfalls Bezug genommen) sehr im Zweifel stehe, Gründe beizubringen. Dass ich übrigens, wie er von mir behauptet, die Porta nigra in das 8te Jahrhundert gesetzt hätte, ist mir nirgend eingefallen.

Ich bekenne es sehr gern und aufrichtig, dass ich durchaus nicht Eitelkeit genug habe, für die Ansicht, die ich in Betreff der Erbauungszeit der Porta nigra ausgesprochen, zum Märtyrer zu werden. Ist diese Ansicht falsch, so mag sie getrost fallen; wäre es mir augenblicklich vergönnt, diese Forschungen fortzusetzen, und stiessen mir genügende Gegenbeweise auf, so würde ich selbst der Erste sein, sie zu veröffentlichen. Aber, da ich Gründe (und ich denke: keine ganz oberflächlichen) angeführt hatte, so darf ich dasselbe doch auch von den Gegnern erwarten. Und sollten diese sich finden, so wird es mich jedenfalls freuen, durch motivirten Widerspruch die Forschung wirklich gefördert zu haben.

---

Handbuch der Kuntgeschichte von F. Kugler. Zweite Auflage, 1848, S. 351, ff.

(Anmerkung von J. Burckhardt.)

Die bei diesem Anlass (Annahme der Porta Nigra als früh-merowingischer Bau) schon in der ersten Auflage ausgesprochene Ansicht hat viele Gegner gefunden, welche indess meist bei der blossen Gegenbehauptung stehen geblieben sind, statt Gründe mit Gegenründen zu widerlegen. So begnügt sich z. B. ein neuerer Kritiker (Salzburg und seine Baukunst, von F. M., in Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1846) damit, der Merowingischen und Karolingischen Baukunst von vornherein den Generalcharakter der „Kleinheit und Miserabilität“ zuzuthemen, die notorisch grossen Gebäude theils daraus wegzuläugnen, theils als „Ausnahmen“ zu bezeichnen und schliesslich die damaligen Autoren für Aufschneider zu erklären. Dass der

Maassstab der Bauten jener Zeit häufig kleiner war, als im späteren Mittelalter, ist längst kein Geheimniss, aber die Porta nigra kann ja eben eine jener doch wohl nicht so seltenen „Ausnahmen“ gewesen sein. Wenden wir uns zu denjenigen Gegenansichten, welche durch Gründe Berücksichtigung verdienen, so findet sich, dass bereits eine nicht unbeträchtliche Concession gemacht wird. Chr. W. Schmidt (Baudenk. zu Trier, Lief. V.) und L. Eltester (Kunstbl. 1846, No. 35, vergl. 1847, No. 20), geben zu, dass der Bau nicht aus constantinischer Zeit sei, indem er in der That von den übrigen constantinischen Bauten Trier's in Stoff und Form gar zu auffällig abweicht; sie nehmen desshalb die allerletzte Zeit der römischen Herrschaft, gegen das Jahr 464, dafür in Anspruch. Allein man sehe wohl zu, ob die historische Probabilität, die man gegen die merowingische Epoche geltend macht, der Annahme der letzten römischen Zeit nicht noch ungünstiger ist, und ob nicht eine Zeit, wie die des kraftvollen Theodorich von Austrasien (511 — 534) und seines ruhmbegehrigen Sohnes Theodebert (534 — 548) am Ende besser mit diesem Gebäude harmonirt, als jene letzten zwei Jahrzehende des seit Genserich in Auflösung begriffenen Römerreichs. Die Porta nigra ist ein Luxusbau und kann wohl schon deshalb kaum in eine solche Zeit der Noth gehören. — Hr. Eltester's historische Argumente sind ein sehr dankenswerther Beitrag zu dieser Frage und lassen sich hier nicht mit ein Paar Zeilen erledigen; doch dürfen wir einstweilen Folgendes dagegen bemerken: 1) Eine Porta Martis gab es in Trier wahrscheinlich, wie in vielen andern römischen Städten, schon seit der römischen Erbauung, so dass sich der Name an die Oertlichkeit, nicht an das jetzige (nach Hr. Eltester's eigener Annahme erst in christlicher Zeit errichtete) Gebäude knüpft. 2) Wie oft Trier der temporäre Aufenthalt der früheren austrasischen Könige war, können wir bei der Spärlichkeit ihrer Urkunden und der sonstigen Ueberlieferungen dieser Gegend gar nicht wissen; immer aber war es mit Metz und Köln die wichtigste Stadt des austrasischen Reiches im sechsten Jahrhundert. 3) In das achte Jahrhundert haben wir die Porta nie versetzen wollen, sondern nur in die fränkische Zeit überhaupt. 4) Ueber das neuerlich durch F. Osten mit höchster Wahrscheinlichkeit festgestellte Alter des wichtigsten Analogons, des Pallazzo delle Torri zu Turin, s. oben. Die ungeheure Solidität des Quaderbaues aber; welcher die Porta vor allen Römerbauten Trier's auszeichnet, findet ihr würdigstes Gegenstück in dem vielleicht gleichzeitigen Grabmal Theodorichs des Grossen bei Ravenna, gegen dessen ostgothischen Ursprung auch alle mögliche Einwendungen sich erheben liessen, wenn derselbe nicht anderweitig vollkommen gesichert wäre <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ich füge nachträglich noch die Notiz über ein jüngstes Votum bei, welches über die Porta Nigra abgegeben ist. Es ist in der Schrift: „die Porta Nigra und das Capitolium der Treviris, von Dr. P. A. Linde, Trier, 1852“ enthalten. Der Verf. fertigt meine Ansicht mit der Bemerkung ab, dass die Germanen des 6ten Jahrhunderts zu roh gewesen seien, um einen solchen Kunstbau auszuführen. Ich habe indess nicht gesagt, dass ihn Germanen gebaut hätten, sondern nur, dass er in der Epoche der fränkischen Herrschaft entstanden sei. Die eigne Ansicht des Verfassers ist die, dass die Porta ein, zugleich

## 4. Ueber die ursprüngliche Anlage des Domes zu Trier.

Ein sehr eigenthümliches Interesse für die Entwicklungsgeschichte der Architektur gewährt der Dom zu Trier in seiner ursprünglichen Anlage, — ein basilikenartiger Bau, in Material, Form und Behandlung noch den Elementen der antiken Kunst entsprechend. Im Lauf der Jahrhunderte sind aber mit diesem Gebäude mehrere höchst umfassende Veränderungen vorgenommen; ein dreimaliger Umbau, im elften Jahrhundert, in der späteren Zeit des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, im achtzehnten Jahrhundert, — kleinerer Bauveränderungen zu geschweigen, — hat die ursprüngliche Beschaffenheit der Anlage auf eine Weise verwischt, dass diese fast ganz verschwunden zu sein scheint. Dennoch ist es der jüngsten Forschung möglich geworden, eine genügende Reihenfolge so charakteristischer Merkmale jener ersten Anlage aufzufinden und die ursprüngliche Verbindung derselben so überzeugend herauszustellen, dass sich hiedurch das Ganze in seinem inneren Zusammenhange und in vollkommener Integrität vor unsrer Phantasie auf's Neue aufbaut. Herr Chr. W. Schmidt („Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 2“) hat das Verdienst, diese höchst schwierige Aufgabe mit bewunderungswürdigem Scharfsinn gelöst zu haben; mir ist unter den bisherigen Leistungen der Architektur-Geschichte keine Arbeit bekannt, die ich dieser zu vergleichen wüsste; es dürfte selbst in Frage zu stellen sein, ob die Entzifferung der schwierigsten Palimpsesten (und der Dom von Trier ist in der That ein Palimpsest von überaus verwickelter Beschaffenheit) auf gleichen Ruhm Anspruch habe. Ich bin allen Merkzeichen, welche Hr. Schmidt über die ursprüngliche Anlage des Doms aufgefunden und bekannt gemacht hat, an Ort und Stelle mit Sorgfalt nachgegangen, und ich kann seinen sämtlichen Angaben und den Folgerungen, welche er aus diesen zur Reconstruction des Gebäudes zieht, nur mit vollkommenster Ueberzeugung beipflichten.

Hienach war der alte Dom von Trier, was das Allgemeine seiner Disposition betrifft, ein quadratischer Bau, im Aeusseren 132 Fuss 8 Zoll, im Inneren 121 Fuss 8 Zoll breit. In ihm standen, ebenfalls im Quadrat, vier mächtige korinthische Säulen, denen an den Wänden acht stark vorspringende Pilaster entsprachen. Die korinthischen Pilasterkapitäle sind noch an ihren ursprünglichen Stellen vorhanden und zum Theil im Inneren des Domes sichtbar. Die Säulen hatten voneinander einen Abstand von etwa 52 Fuss, von den Pilastern einen Abstand von etwa 26 Fuss; sie

als Stadthor dienender Triumphbogen gewesen sei, der dem Valentinian und dem Gratian für einen Sieg, welchen sie im Sommer 368 über die Alamannen erfochten, errichtet worden, wobei sich der Doppelbogen des Thores auf das Kaiserpaar beziehe. Ich halte es für überflüssig, diese Annahme, die durch Nichts an dem Thore selbst, nicht einmal durch das geringfügigste Inschriftzeichen, geschweige denn durch die Spur irgend einer besonderen bildlichen Ausstattung bestätigt wird, zu widerlegen. Nur das mag noch als Curiosum angeführt werden, dass das Thor nach des Verfassers Deutungen, mit Bezug auf das voraussetzliche Lokal jenes Sieges, aus einer Porta Nigra zu einer Porta Nigra, einem Neckarthore, wird, ebenso wie auch der Schwarzwald (Silva Nigra) eigentlich ein Neckarwald (Silva Nigra) sei.

F. K.

waren, dem entsprechend, unter sich durch grössere, mit den Pilastern durch kleinere Schwibbögen verbunden. In Uebereinstimmung mit der Weite des grösseren Säulenabstandes war an der einen Seite des Gebäudes eine hinaustretende Absis angebracht.

Eine wesentlich abweichende Ansicht über die ursprüngliche Anlage des Domes hat J. Steininger geltend zu machen gesucht. Diese ist in seinen „Bemerkungen zur Geschichte des Domes zu Trier“ enthalten, welche zuerst in dem Trier'schen Gymnasial-Programm vom Herbste des Jahres 1839 erschienen sind und sich auf's Neue in Augusti's „Beiträgen zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik (1841)“ abgedruckt finden. Hr. Steininger bezieht sich auf die Kupfertafeln des Schmidt'schen Werkes, ignorirt aber auf eine fast befremdliche und für den Zweck einer wissenschaftlichen Forschung nicht wohl zu rechtfertigende Weise den Text desselben, — d. h. nicht etwa bloss die von Hrn. Schmidt gewonnenen Resultate, sondern auch die ganze Reihe jener äusseren Merkmale, auf denen die letzteren beruhen. Er spricht vielmehr in einer Weise, als ob die letzteren, nach den von Schmidt angegebenen, sehr deutlich erkennbaren Unterschieden der verschiedenen Bauzeiten des Domes, gar nicht vorhanden seien. Indess steht die Richtigkeit der Schmidt'schen Beobachtungen, für den wenigstens, der die Augen aufthun will, fest, und so löst sich das aus Steininger's Annahmen hervorgehende Resultat von selbst zum inhaltlosen Nebelbilde auf. Seine Irrthümer gehen besonders daraus hervor, dass er weder das römische Mauerwerk von dem derjenigen Erneuerung des Baues, welche im elften Jahrhundert durch Erzbischof Poppo begonnen ward, noch die architektonischen Details des elften Jahrhunderts von denen, welche dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts angehören, unterscheidet. (Der frühromanische Architekturstyl des elften Jahrhunderts ist von dem spätromanischen am Schlusse des zwölften so auffällig abweichend, dass, wer diesen Unterschied nicht empfindet, auch nicht wohl berufen scheint, in kunsthistorischen Dingen ein Urtheil abzugeben.) So kommt er zunächst dazu, für die römische Anlage des Domes einen grösseren Umfang in Anspruch zu nehmen, als jene sicheren Kennzeichen ergeben. Indem er sodann die ganze Umfassung des gegenwärtigen Domes dem im elften Jahrhundert von Poppo begonnenen Neubau zuteilt, ergeben sich ihm zugleich, durch künstliche Berechnung, zwei Drittheile desselben als der Umfang eben jenes Römerbaues; was mit der bald nach Poppo's Tode verfassten Angabe der Gesta Trevirorum (dass dieser Erzbischof den alten Bau um ein Drittheil vergrössert) genau übereinstimme, während dies bei den anderweitig angenommenen Bauverhältnissen nicht der Fall sei. Auf Letzteres genügt aber, abgesehen von den irrthümlichen Voraussetzungen, die Bemerkung, dass es viel wahrscheinlicher ist, dass der Berichterstatter der Gesta Trevirorum sich naiv nach dem Augenmaasse, als dass er sich nach vorgenommener künstlicher Messung und Berechnung geäussert habe. — Das Weitere ist minder erheblich. Steininger läugnet, dass die eine der Säulen, wie dies die gewöhnliche Lesart der Gesta Trevirorum besagt, vor Poppo's Zeit zusammengestürzt sein könne, indem sodann, wenn mit dieser Säule natürlich die auf ihr ruhenden Bögen gestürzt, bei dem Mangel der durchgehenden Widerlage gegen die Bögen, auch das ganze Gebäude hätte zusammenstürzen müssen. Er vergisst aber die bindende Kraft des Mörtels, die, wie wir täglich an vielen Ruinen sehen, die übrigen Bögen schon füglich aufrecht erhalten konnte. (In selt-

samem Widerspruch hiegegen construirt er später die ursprüngliche Anlage des Gebäudes so, dass Säulenreihen dasselbe in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe getrennt hätten, und dass über die Seitenschiffe, von den Säulen gegen die Seitenwände, Bögen wären gespannt worden, ohne irgend eine Widerlage im Mittelschiff!) — Die noch vorhandenen, unterwärts eckigen Pilasterkapitäle hält er für Säulenkapitäle und nimmt in Folge dessen an, dass an ihren Stellen auch Säulen gestanden hätten. — Er läugnet, dass das vor dem Dome liegende Stück Säulenschaft das der etwa gestürzten (und zu diesen Kapitälern gehörigen) Säule sein könne, da seine Verhältnisse, in Uebereinstimmung mit denen der Kapitäle, nicht genau auf Vitruv's Regeln über die korinthische Säulenordnung passen. Jedermann weiss aber, dass Vitruv überhaupt kein vollkommen sicherer Regulator für die antike Kunst ist, am Wenigsten für eine so späte Zeit, wie die, um welche es sich hier jedenfalls handelt. Die zu demselben Behuf aus Wiltheim angeführte Stelle, die dem unteren Ende eines Schaftstückes ungefähr 7 Fuss Durchmesser giebt und dessen Höhe auf 40 Fuss berechnet, dient auch nicht zur Widerlegung, da in diesen Maassbestimmungen ein Widerspruch liegt (sie somit nicht als genau gelten können), auch bei der Meinung, dass Wiltheim dorische Säulen im Sinne gehabt, das Vorhandensein jener korinthischen Kapitäle übersehen ist.

In Folge all dieser falschen oder willkürlichen Voraussetzungen reconstruirt Steininger die ursprüngliche Anlage des Domes als einen basilikenartigen Bau mit Säulenreihen von je sieben Säulen und mit jener bauwidrigen Bogenconstruction in den Seitenschiffen. Doch meint er, der Bau habe kein Tribunal (Absis) gehabt, (obgleich von Schmidt die Spuren eines solchen nachgewiesen sind); und da derselbe auch sonst nicht völlig mit Vitruv's als unbedingt gültig angenommenen Vorschriften für die Einrichtung der Basilika übereinstimmen will, so behauptet er, es sei das Forum gewesen, welches Constantin erbaut habe; aber kein Forum civile, dergleichen zu jener Zeit seine Bedeutung längst verloren gehabt hätte, sondern ein Forum nundinarium, eine Waarenhalle. — Es ist überflüssig, auf diese ganz in der Luft schwebenden Folgerungen etwas Weiteres zu erwidern.

Hr. Schmidt hält die ursprüngliche Bau-Anlage, wie er dieselbe gewiss richtig reconstruirt, für eine christliche Kirche, die durch Constantin erbaut worden. Dass das Gebäude von vornherein für die Zwecke des christlichen Gottesdienstes bestimmt worden, ist auch mir durchaus wahrscheinlich; nicht so, dass es in die Zeit Constantins gehöre. Ich kann auch hier nicht umhin, ketzerischer Weise einige kritische Anmerkungen zu machen, die der Anlage indess, was sie ihr von der Zahl ihrer Jahrhunderte vielleicht abnehmen, dadurch ersetzen dürften, dass sie ihr eine grössere Bedeutung für den Fortschritt der architektonischen Entwicklung geben, in ihr eines der so seltenen Beispiele für das primitive Aussprechen jener Wandlungen der Architektur, die bei dem beginnenden Uebergange aus der Zeit der classischen Antike in die des Mittelalters stattfanden, erkennen.

Ich sehe in dem Plan dieser Anlage geradehin ein byzantinisirendes Element. Ganz dem byzantinischen System des Centralbaues entsprechend, bildet das von den vier Säulen bezeichnete Mittelquadrat den Haupttheil der Anlage; demselben schliessen sich, durch die grösseren Schwibbögen vermittelt, die Flügel eines gleichschenkligen Kreuzes an, ebenfalls völlig

wie in den einfachen byzantinischen Kirchenanlagen. Für eine solche Disposition wüsste ich aus frühchristlicher Zeit im Abendlande kein weiteres Beispiel namhaft zu machen. Freilich hat dieselbe auf den oberen Ausbau, da Gewölbe nicht vorhanden sind, keinen anderweitigen Einfluss ausgeübt, als den der verschiedenen Grösse der Schwibbögen. Es ist vielmehr noch wie ein Zwiespalt zwischen der neuen Disposition und dem traditionell gültigen Oberbau des Basilikensystems. Aber gerade hierin scheint sich der architekturgeschichtlichen Beobachtung ein eigenthümliches Interesse darzubieten. Es ist eben ein neues Element, das, ohne sich selbst klar zu sein, nach Entwicklung strebt, sei es, dass dasselbe aus eignem dunkeln Drange des Baumeisters oder des Bauherrn hervorgegangen war, oder — was wahrscheinlicher — dass es aus jener Gegend (dem orientalischen Reiche) herübergetragen wurde, wo es sich vielleicht schon, in Uebereinstimmung mit der technischen Gesamt-Construction, entschiedener bethätigt hatte.

Neben dieser Disposition des Planes ist die künstlerische Behandlung jener Pilasterkapitäle, der einzig erhaltenen Einzeltheile des ursprünglichen Baues, in Betracht zu ziehen. Sie haben, wie schon bemerkt, die Disposition der Kapitäle korinthischer Ordnung; sie sind ziemlich roh behandelt, die Blätter ganz einfach nur als breite Schilfblätter gebildet; die ganze Beschaffenheit ist so, dass man — aber nicht in dieser Rohheit an sich, sondern vielmehr in der eigenthümlichen Fassung der Form — das Uebergehen in mittelalterliche Gewöhnungen wahrnimmt. Statt des leichten korinthischen Abakus ist hier über den Kapitälern, schon besonders unantik, ein hohes Deckgesims mit hohem aufrechtstehendem Karniesprofil angeordnet. In der Sculptur der Blätter und Voluten ist eine gewisse unplastische Schnittmanier, die im elften Jahrhundert (z. B. in den ähnlichen korinthischen Kapitälern der Schlosskirche zu Quedlinburg) entschieden vorherrscht. Doch aber ist in dem Schwunge der Linien, in dem Ueberschlagen der Blätter, in der Art, wie Alles mehr aus dem Ganzen herausgearbeitet ist, (während z. B. in den Blätterkapitälern von der Westfaçade des Trierer Domes Kelch, Blätter und Voluten überall mehr gesonderte Theile bilden) noch mit Entschiedenheit antike Reminiscenz wahrzunehmen.

Die Behandlung der Kapitäle führt also zu demselben Ergebniss wie die Disposition des Planes der ursprünglichen Anlage. Das heisst: wir haben es hier mit einem Bau zu thun, in welchem die von der antiken Tradition festgestellten Elemente sich, dem Hereinklingen einer schon mittelalterlichen Gefühlsweise gemäss, umzubilden beginnen. Die Zeit Constantius, die Zeit der Römerherrschaft überhaupt, erscheint hiefür nicht mehr sonderlich passend; wir werden vielmehr auch hier auf die frühere Zeit der fränkischen Herrschaft hingeführt. Suchen wir nach historischen Anknüpfungspunkten für die Epoche dieser spätern Ausführung des Baues, so begegnen uns auch hier (wie bei den Untersuchungen über die Porta Nigra) einige Verse des Venantius Fortunatus, der darin von seinem älteren Zeitgenossen, dem Erzbischofe Nicetius (532—563) die Sorge für Wiederherstellung des Trierer Domes und den Erfolg derselben zu preisen scheint:

*Templa vetusta Dei renovasti in culmine prisco  
Et floret senior, te reparante, domus.*

Man hat diese Stelle auf minder wichtige Reparaturen am Dome gedeutet; der Pentameter, in seiner poetischen Ausdrucksweise, kann aber

ebensogut einen glänzenden Neubau bezeichnen. Wir dürften somit nicht ohne Berechtigung die besprochene Bau-Anlage der Zeit um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zuschreiben können.

## 5. Der Münster von Bonn.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. IX.)

Die Ufer des Rheins, von der Nahe bis hinab zur Ruhr, enthalten einen grossen Reichthum kirchlicher Gebäude aus der späteren Zeit des romanischen Styles; desjenigen, der insgemein mit dem unpassenden Namen des byzantinischen Styles bezeichnet wird. Neben wenigen Bauresten aus dem elften Jahrhundert sieht man hier mannigfache Beispiele der reichen und imposanten Entwicklung, zu der sich dieser Baustyl im zwölften Jahrhundert, vornehmlich in dessen zweiter Hälfte, ausbildete; und noch mehrere aus dem Ende dieses und aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, in welcher Zeit der romanische Styl mancherlei phantastische Umbildung erhielt und sich mehr und mehr zu der Gefühlsrichtung des gothischen Baustyles hinüberzuneigen begann. Die Freude an der Ausführung prächtiger kirchlicher Bauwerke fand in dieser letzteren Zeit durch äussere Veranlassung eine reichliche Nahrung. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp von Schwaben und Otto von Wittelsbach brachten vielen der vorzüglichsten Oerter des Niederrheins Verwüstung und Zerstörung ihrer Monumente: man liess es sich nunmehr angelegen sein, die Schäden, die man erlitten, mit grösstem Eifer zu ersetzen und was an den Bauwerken im Ganzen oder Einzelnen zerstört war, auf eine glänzendere Weise wieder herzustellen.

Zu den grossartigsten Gebäuden dieser Epoche gehört der Münster von Bonn, welcher den heiligen Märtyrern Cassius und Florentius gewidmet ist. Ernst und majestätisch steigt er aus den übrigen Baulichkeiten der Stadt empor, ein bedeutsamer Mittelpunkt für die reizvolle Gegend, die sich um den heitern Musensitz ausbreitet. Der langgestreckte Chor des Münsters erhebt sich über einer geräumigen Crypta. Der Chor-Absis zur Seite stehen zwei schlanke viereckige Glockenthürme. Auf den Chor folgt ein breites Querschiff, über dessen Mitte ein dritter Thurm, jene beiden ersten mächtig überragend, emporsteigt. Dann erst folgt das weite dreitheilige Schiff der Kirche. Im Westen wird dasselbe durch einen viereckigen Vorbau begrenzt, der im Innern eine zweite Absis in sich einschliesst und der auf den Seiten durch zwei runde Treppenthürmchen mit schlanken Spitzen eingefasst wird. Wie die Dächer und die Thürme des Münsters sich malerisch emporgipfeln, so erscheint auch der Grundriss, durch die eben genannte Anordnung, eigenthümlich bedeutungsvoll. Die beiden Thürme zu den Seiten der östlichen Chor-Absis bilden im Grundriss eine Art kleineren Querschiffes, dem Hauptquerschiff an Länge und Breite untergeordnet; das Ganze des Grundrisses erscheint in dieser Weise in der Form eines doppelten, erzbischöflichen Kreuzes.

Die grossartige bauliche Erscheinung des Münsters wird durch sein historisches Verhältniss zur Genüge gerechtfertigt. Nächst dem Dome von Köln war er die wichtigste Kirche des gesammten kölnischen Erzbisthums. Der Propst des mit dem Münster verbundenen Collegiatstiftes war zugleich erzbischöflich kölnischer Diakonus der Dekanate des Aargaus, des zülpicher Gaues und des Avelgaues, und hatte in dieser Eigenschaft eine eigenthümlich einflussreiche kirchliche Stellung. Ueber die Geschichte des Münsterbaues an sich ist übrigens nicht gar viel bekannt. Die Kaiserin Helena, die Mutter Constantins des Grossen, wird als die Erbauerin des Münsters gepriesen; doch ist aus so früher Zeit nichts erhalten. Eine alte Steinschrift benennt Gerhard, aus dem alten und reichen Geschlecht der Grafen von Sayn, der ein halbes Jahrhundert lang, von 1130 bis 1180, Propst des Münsterstiftes war, als den neuen Schöpfer der Kirche. Doch kann durch ihn nur ein verhältnissmässig geringer Theil der gegenwärtig vorhandenen Kirche erbaut worden sein, da eine nähere Betrachtung des Gebäudes erhebliche Verschiedenheiten des Baustyles, somit auch der Bauzeit, erkennen lässt. Einzelne Theile gehören noch der frühromanischen Periode des elften Jahrhunderts an; andere Theile, und zwar das Meiste, jener späteren Uebergangsepoche, die in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fällt. Ohne Zweifel wurde die Ausführung dieser späteren Theile herbeigeführt durch den Propst Bruno, gleichfalls einen Grafen von Sayn, der von 1205 bis 1208 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bekleidete und der zur Vollendung des umfassenden Unternehmens ein bedeutendes Legat hinterlassen haben mochte. Mit dieser Annahme stimmt wenigstens sehr wohl überein, dass der Mönch Cäsarius von Heisterbach in seiner Beschreibung der Reliquien seines Klosters Gebeine von Märtyrern der thebaischen Legion anführt und dabei ausdrücklich bemerkt, sie seien bei der Erneuerung des Münsters von Bonn gefunden worden. Cäsarius aber schrieb um das Jahr 1221, und die Kirche von Heisterbach, unfern von Bonn in einem malerischen Thale des Siebengebirges belegen, wurde erst von 1202 bis 1233 erbaut. So enthält der Bonner Münster charakteristische Beispiele für die verschiedenen Entwickelungsepochen des romanischen Baustyles, die sich indess in ziemlich harmonischer Weise zu einem Ganzen zusammenfügen, von denen aber freilich die Beispiele der letzten Entwickelungszeit überwiegend sind.

Aus der frühromanischen Bauperiode des elften Jahrhunderts rühren zunächst die beiden Seitenwände des Chores, zwischen den Thürmen der östlichen Absis und dem Querschiff, aufwärts bis gegen die dort befindlichen kleinen Rundfenster, her. Man sieht an diesen Wänden im Aeusseren ganz flache Bogennischen zwischen schlank aufsteigenden Pilastern; das Material besteht aus sorgfältig gearbeiteten und gelegten Ziegeln, die in den Bögen ziemlich rhythmisch mit Tuffsteinen von hellgelblicher Farbe wechseln. An der Nordseite (s. den Stahlstich bei Gailhabaud) ist das Material durch Mörtelbewurf verdeckt; an der Südseite jedoch liegt es offen da. Es ist in dieser Technik, zunächst in der Anwendung der Ziegel überhaupt, dann in dem Farbenwechsel zwischen den Tuffsteinen und den rothen gebrannten Ziegeln, noch ein römisches Element, wie sich dasselbe, auf die eine oder die andere Art, auch sonst in rheinländischen Bauten aus der Zeit des elften Jahrhunderts mehrfach findet; so in den, aus dieser Zeit herrührenden Theilen des Domes von Trier; so in dem, vielleicht noch aus der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts herrührenden Vorbau

auf der Westseite der Kirche St. Pantaleon zu Köln. Auch in jener Weise der Dekoration mit flachen Arkaden-Nischen klingt noch etwas von römischer Anordnung nach, und auch diese wiederholt sich, ganz in derselben Weise, an einigen Bauten jener Gegend, die ein ähnlich hohes Alter haben, namentlich an den Seitenwänden des Chöres von St. Gereon zu Köln, sowie, obgleich mehr beeinträchtigt, an der Kirche von Zulpich. — Sodann scheint auch der Theil der Crypta, welcher im Einschluss der ebengenannten Seitenwände liegt, also ihre grössere westliche Hälfte, dem elften Jahrhundert anzugehören. Die Crypta dehnt sich, wie bereits bemerkt, unter der ganzen Länge des Chores hin und wird durch Säulen- und Pfeilerstellungen ausgefüllt; auch hat sie kleine Nebenräume unter den viereckigen Thürmen. Die Säulen und Pfeiler der ebengenannten westlichen Hälfte unterscheiden sich von den übrigen theils durch flachere Kapitälformen, theils durch eine Bildung des Deckgesimses, welche wiederum noch mehr an die römischen Formen erinnert. Die Säulen der östlichen Hälfte dagegen gehören dem Neubau der Absis an, von dem hernach die Rede sein wird.

Ausserdem scheinen aber auch die Fundamente der Absis und die der beiden Thürme zu ihren Seiten, die aus verschiedenartigem und zum Theil rohem Material bestehen, noch aus dem elften Jahrhundert herzuführen. An einer Ecke des nördlichen Thurmes sieht man sogar ein Stück eines römischen Pilasterschaftes, ein Zeugniß der altrömischen Cultur, die sich in diesen Gegenden, und namentlich auch in Bonn, festgesetzt hatte, mit vermauert. Jedenfalls sind diese Fundamente älter als der Bau, der sich über ihnen erhebt. — Dann ist auch der viereckige Vorbau auf der Westseite mit seinen runden Treppenthürmchen dem elften Jahrhundert zuzuschreiben. Das Material besteht hier wiederum zumeist aus gebrannten Ziegeln; auch findet sich eine Anlage solcher Art gar nicht selten, wenn auch auf eine oder die andere Weise modificirt, an ähnlich frühen Bauten der Rheinlande. Den Grundtypus scheint die im elften Jahrhundert erbaute Westfaçade des Domes von Trier mit ihren runden Eckthürmen gegeben zu haben, wie sie selbst wieder aus Nachahmung der römischen Thermen in Trier entstanden ist. Der obere Theil der Rundthürme am Bonner Münster ist jedoch später; ebenso die innere Anordnung des ganzen Vorbaues. — Aus alledem geht schliesslich hervor, dass der Münster schon im frühen Mittelalter dieselbe Ausdehnung hatte, wie gegenwärtig.

Die sämmtlichen übrigen Theile des Münsters sind aus Hausteinen erbaut. Zunächst ist die östliche Absis mit ihren beiden Thürmen und dem Theile des Chores und der Crypta, den sie zwischen sich einschliessen, zu erwähnen. Diese Theile gehören der Zeit des Propstes Gerhard an, der mit ihnen eine Erneuerung des älteren Gebäudes, dessen Reste wir so eben betrachtet haben, anfang. Sie mögen etwa um die Mitte des zwölften Jahrhunderts begonnen sein. Dass sie weder einer früheren noch einer späteren Bauperiode angehören, geht auf's Entschiedenste aus ihrem Style hervor, der durchaus den Formen entspricht, wie sie zu jener Zeit in den Rheinländern üblich waren. Vorzüglich wichtig ist in diesem Betracht eine Vergleichung mit der merkwürdigen Kirche von Schwarz-Rheindorf, die, Bonn unmittelbar gegenüber, auf der rechten Seite des Rheines liegt und zufolge einer, in ihrem Innern noch vorhandenen Inschrift, im Jahre 1151 geweiht wurde; Propst Gerhard wird selbst unter den vielen, namentlich aufgeführten Zeugen der Weihung genannt. Wie an dieser Kirche, so entwickelt sich auch an den in Rede stehenden Theilen des Bonner Münsters

der romanische Baustyl in reichen, aber zugleich noch in durchaus strengen Formen. Für die reiche Decoration an dem Aeusseren der rheinländischen Bauwerke des zwölften Jahrhunderts geben diese Theile ein völlig charakteristisches Beispiel. Jene Säulen zur Bekleidung der Mauern, von denen die unteren durch gerade Gesimse, die oberen durch starke Halbkreisbögen verbunden werden; jene rundbogigen Friese, jene zierliche Arkadengallerie unter dem Dache der Absis, jene reichlichen Arkadenfenster der Thürme bilden hier die vorzüglichst in die Augen fallenden Eigenthümlichkeiten der Anlage. Im Detail kommen aber auch schwere und barocke Formen vor, wie sie eben in den Rheinlanden (ungleich seltner etwa in Thüringen oder Sachsen) erscheinen. Dahin gehört namentlich die unschöne Form des Kranzgesimses der Absis: ein starker Wulst, der mit einem versetzten Stabwerk ornamentirt ist und der, ohne den Untersatz einer festen Platte, von Consolen getragen wird. — Das Innere der genannten Bautheile ist höchst einfach. Die Fenster der Absis sind in späterer Zeit erweitert und mit gothischem Stabwerk ausgesetzt worden. — Dann gehören noch der Kreuzgang und die alten Theile des Kapitelhauses, auf der Südseite des Münsters, in dieselbe Bauzeit. Von ihnen wird weiter unten die Rede sein.

Nach Aufführung dieser, durch Propst Gerhard unternommenen Bautheile scheint die begonnene Erneuerung des Münsterbaues für einige Zeit eingestellt worden zu sein, und erst die allgemeine Bauhätigkeit, die nach jenen verheerenden Kriegen erwachte, scheint auch hier zur Fortsetzung des Unternehmens angetrieben zu haben. Wir gewahren in den nunmehr folgenden Theilen des Münsters die leichteren, eleganten, mehr flüssigen Formen aus der letzten Entwicklungszeit des romanischen Baustyles, wie sie im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts üblich wurden, dabei aber auch im Einzelnen schon Ausartung des Ueberlieferten und Einmischung fremdartiger Formen, die eine folgende Entwicklung der Architektur vorbereiten halfen. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, dass die Form des Spitzbogens, die sich nachmals im gothischen Baustyle zu ihrer höheren Selbständigkeit ausbilden sollte, hier bereits sehr bedeutend und einflussreich hervortritt. Im Wesentlichen sondern sich die folgenden Bautheile in vier Abschnitte, die, wie sie den Fortgang der Erneuerung des Baues von den östlichen zu den westlichen Räumen hin bezeichnen, zugleich als ebenso viele Stadien der Bauführung zu unterscheiden sind.

Zunächst ist die westliche Hälfte des grossen Chores zu nennen, bei der man die neue Arbeit begann, aber doch, wie es scheint, noch keine vollständige Erneuerung des Alten wagte. Vielmehr liess man hier noch jene alten, aus dem elften Jahrhundert herrührenden Seitenmauern stehen; man führte sie nur höher empor und bedeckte den Raum zwischen ihnen mit einem neuen Gewölbe. Die Bögen des letzteren sind, nach romanisch ausgebildeter Weise, im Spitzbogen geführt. Die neuen Oberwände erhielten kleine Rundfenster, und diese wurden im Aeusseren durch flache Spitzbogennischen umschlossen.

Als ein vollständiger und eigenthümlich brillanter Neubau tritt uns sodann vorerst das Querschiff entgegen. Die Flügel desselben sind in der Form von Absiden gestaltet, eine Weise der Anordnung, die bereits in der Mitte des elften Jahrhunderts an der Kapitolskirche von Köln erscheint und sich an andern Kölner Kirchen des zwölften Jahrhunderts wiederholt. Hier erkennt man indess die romanische Spätzeit daran, dass die Ab-

siden nicht mehr halbkreisförmig, sondern bereits polygonisch (fünfseitig) geschlossen sind, sodann an der ganzen eleganten und reichen, selbst überreichen Weise der Dekoration. In letzterem Betracht ist besonders auf die Einrichtung aufmerksam zu machen, dass die kleine rundbogige Arkadengallerie unter dem Dache oberwärts und unterwärts noch durch kleine Bogenfriese begleitet wird, wodurch eine auffallende Tautologie der Formen entsteht. Ein Blick der Vergleichung auf die Gallerie der östlichen Absis zeigt die viel grössere Ruhe und Klarheit, die dort durch die einfachere Anordnung vorherrscht. Die innere Dekoration des Querschiffes ist ebenfalls höchst ausgebildet. Die Wölbungen sind auch hier durchaus spitzbogig. — Die Dekoration des mächtigen achteckigen Kuppelthurmes über dem Mittelfelde des Querschiffes ist einfach und ruhig gehalten. Die Arkadenfenster desselben sind ebenfalls bereits im Spitzbogen gewölbt.

Von vorzüglicher Schönheit ist der Haupttheil des Baues, das dreitheilige Langschiff, namentlich das Innere desselben. Das Mittelschiff steigt würdig und in kraftvoller Majestät zwischen den beiden niedrigeren Seitenschiffen empor. Stolz geschwungene Arkaden aus reich gegliederten, mit Halbsäulen besetzten Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend, trennen die Schiffe von einander. Ein Theil der Pfeilergliederungen zieht sich an den Oberwänden des Mittelschiffes empor und trägt oberwärts die spitzbogigen Rippen und Gurte des Gewölbes. Ueber den Bögen der Arkaden, von diesen Gurträgern unterbrochen, läuft eine zierliche Bogengallerie hin, darüber die, wiederum mit Arkaden verzierten Fenster. In den Lünetten, welche die Gewölbe der Seitenschiffe bilden, sind fächerförmige Fenster angebracht, deren hohe Lage und bedeutende Dimension ein vortreffliches Seitenlicht einfallen lassen. In dem nördlichen Seitenschiffe befindet sich das Hauptportal des Münsters, im reichen, gegliederten Spitzbogen gebildet. Zwei andere Portale führen auf der Südseite in den Kreuzgang. Im Aeusseren des Schiffbaues bemerkt man insofern schon eine bedeutende Hineinigung zu den Principien des gothischen Baustyles, als über den Wänden der Seitenschiffe, gegen die Wände des Mittelschiffes hin, sich Strebebögen erheben. Ausserhalb vor den Fenstern des Mittelschiffes, zwischen diesen Strebebögen läuft eine überaus leichte spitzbogige Arkadengallerie hin. Für den Antheil, den das Haus der Grafen von Sayn an der gesammten Erneuerung des Münsters gehabt zu haben scheint, ist die Bemerkung nicht überflüssig, dass sich an der alten Abteikirche von Sayn ganz ähnliche Arkadengallerien im spitzbogig romanischen Style (dergleichen sonst nicht häufig sind) vorfinden.

Der vierte Abschnitt des Neubaues betrifft die westliche Absis, die in den alten viereckigen Vorbau an dieser Stelle eingesetzt ist. Sie bildet im Grundriss einen gedrückten Halbkreis und ist, in sehr zierlicher Weise, mit Halbsäulchen und Bögen besetzt. Doch ist sie nur bis auf zwei Drittheile des Raumes emporgeführt. Oberwärts erscheint wieder der ursprüngliche viereckige Raum, der aber, gleich den übrigen Haupttheilen des Neubaues, im Spitzbogen überwölbt ist.

Der Kreuzgang zur Seite des Münsters rührt aus dem zwölften Jahrhundert, und zwar aus der Zeit der Verwaltung des Propstes Gerhard, her. Hier tritt uns wieder der strenge romanische Styl, doch ebenfalls in reicher Ausbildung, entgegen. Die Kapitäle der Säulenarkaden, welche sich aus dem Gange nach dem freien Raume in der Mitte öffnen, sind sehr mannigfach gebildet, theils in der gewöhnlichen abgestumpften Würfelform, theils

mit Blattwerk geschmückt, theils mit figürlichen Sculpturen versehen, Alles aber streng und nur mit geringer Ausladung ausgemeisselt. Eigenthümlich interessant ist es, dass auch die oberen Räume über dem Kreuzgange und deren verschiedenartige Anordnung, wenigstens was das Aeussere anbetrifft, meist wohl erhalten sind. — Das eigentliche Stiftsgebäude ist als Pfarrwohnung verbaut. Doch haben sich manche Einzeltheile in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, namentlich ein geräumiger Saal zur Seite des südlichen Kreuzflügels der Kirche; er ist mit Kreuzgewölben bedeckt, die von zwei Säulen getragen werden.

## 6. Der Dom von Köln und seine Architektur.

(Deutsche Vierteljahrsschrift, 1842, Heft III, Nr. XIX.)

Unter allen deutschen Städten bewahrt das alte heilige Köln die zahlreichsten und ergreifendsten Denkmale einer grossen Vergangenheit; unter allen deutschen Domen ist der Dom von Köln als das herrlichste und bedeutsamste Bauwerk zu preisen. Majestätisch ist seine Anlage, riesig sind seine Verhältnisse. In heiliger Kreuzesform gegründet, besteht er aus fünf Langschiffen, welche von drei Querschiffen durchschnitten werden; der Chor, gen Osten, ist siebenseitig geschlossen und mit einem Kranze von sieben Kapellen umgeben; an der Eingangsseite, gen Westen, sind zwei colossale Thürme angeordnet. Nach allgemeinen Maassbestimmungen beträgt die Gesamtlänge des Domes im Inneren 450 Fuss, die Breite 150 Fuss, die Länge des Querschiffes 250 Fuss bei 100 Fuss Breite; das Hauptschiff, dem sich die Seitenschiffe an Breite und Höhe unterordnen, ist 50 Fuss breit und erhebt sich im Scheitel seines Gewölbes zu einer Höhe von 150 Fuss; das Dach des Hauptschiffes hat 200 Fuss Höhe; die Höhe der Thürme auf der Westseite ist auf 525 Fuss berechnet. Die Formen des Gebäudes zeigen die edelste, reichste und würdevollste Ausbildung desjenigen Baustyles, für den die seichten Schönheitslehren eines fremdländischen Volkes den Spottnamen des „gothischen“ Styles erfunden haben, in dem wir aber heutiges Tages eine unvergleichlich wundersame Lösung der umfassendsten und tiefstnigsten architektonischen Aufgaben bewundern, und dessen Spotname für uns zu einem Ehrennamen geworden ist.

Aber der Dom ist nicht vollendet worden; nur als das Bruchstück eines grossen Gedankens steht er vor unsern Augen da. Was seine Gründer erhabenen Sinnes beabsichtigten, was die Bauschule, der die Ausführung des Riesenwerkes oblag, in stets reicher sich entfaltender Schönheit darzustellen wusste, davon sind nur einzelne Theile in die Lüfte emporgewachsen. Zwiespalt im Herzen der Stadt, Kriege und andres Missgeschick hemmten nur zu häufig die fördernde Theilnahme, ohne welche die Ausführung des Unternehmens unmöglich war, bis sie zuletzt gänzlich erlosch und die Werkleute den Meissel und den Hammer aus der Hand legten. Nur der Chor des Domes ist zur Vollendung gekommen; die Räume des Querschiffes und des Vorderschiffes sind zumeist nur bis zur

Kapitälhöhe der Seitengänge emporgebaut; von dem südlichen Thurme steht nur wenig mehr als das untere Drittheil, während der nördliche Thurm sich sogar kaum erst über seine Fundamente erhebt. Auch so zwar ragen die Haupttheile dessen, was vorhanden ist, namentlich der Chor und jenes Thurmstück wie Felsgebirge aus dem Häusermeere der Stadt empor, so dass der Reisende aus einiger Entfernung nur sie wahrnimmt, und die übrigen Thürme der Stadt gegen diese ungeheuren Bruchstücke zu verschwinden scheinen. Und auch an dem Vorhandenen bereits kann man die ganze wunderbare Schönheit und Majestät des architektonischen Styles abmessen und den Gedanken der Gründer und Baumeister des Domes bis in ihre innersten Geheimnisse nachfolgen.

Die geringe Theilnahme, welche das Domgebäude in den Zeiten des verdorbenen Geschmacks fand, in jenen Zeiten, da man, in kümmerlicher Afterweisheit befangen, unter dem Worte „gothisch“ soviel verstand als „barbarisch“, hatte es dahin gebracht, dass dem Dome selbst die nöthige Sorge für die Erhaltung der zur Ausführung gekommenen Theile mehr oder weniger vorenthalten blieb. Der Chor drohte zur Ruine zusammenzustürzen, und man freute sich bereits auf die malerische Wirkung, welche er in diesem Zustande hervorbringen müsse. Da hemmte König Friedrich Wilhelm III. mit segensreicher Hand den weiteren Verfall; man schritt zur Herstellung der beschädigten Theile, zur Ergänzung derer, welche bereits verloren gegangen, zur Erneuerung derer, welche verwittert waren und der Sicherheit des Ganzen Gefahr drohten. Nach einer Reihe von Jahren voll rastloser Anstrengung, nach einem fortgesetzten höchst bedeutenden Kostenaufwande, steht nunmehr der Chor des Domes wiederum in seiner alten Pracht und Schönheit da.

Die Fortschritte dieses Herstellungsbaues hatten den Muth und die Fähigkeit zur Arbeit zusehends im Wachsen gezeigt; man erkannte es, dass unsre Zeit wohl im Stande sei, dasselbe zu leisten, was die alten Meister des Baues geleistet hatten. Doch wagte man es kaum, und nur als einen Wunsch, den man sofort in das Reich idealer Träume verwies, den Gedanken an eine eigentliche Fortsetzung des Baues, an eine Vollendung dessen, was die alten Meister unvollendet hinterlassen hatten, auszusprechen. War doch die Vollendung des Querschiffes und der Langschiffe auf zwei Millionen, die Vollendung der Thürme auf drei Millionen Thaler berechnet worden! Friedrich Wilhelm IV. aber hat königlichen Sinnes das ernste Wort der Vollendung ausgesprochen, und tausendstimmigen Widerhall hat dasselbe in allen Gauen des deutschen Vaterlandes gefunden. Aller Orten ist der Eifer erwacht, zu diesem Unternehmen, das der Ehre des gemeinsamen deutschen Namens gilt, beizusteuern; mannigfache Vereine haben sich gebildet, um diesen Eifer zu fördern, ihm die zweckmässigste Richtung zu geben und die Kräfte nach bestimmtem Plane zusammenzuhalten; wir dürfen es mit Zuversicht hoffen, dass das königliche Wort nicht vergeblich gesprochen sei.

Unter solchen Umständen ist es wohl an der Zeit, die Eigenthümlichkeiten des Gebäudes, dessen Vollendung so viele Kräfte sich widmen, mit näherem Eingehen auf das Einzelne darzulegen und das, worin es charakteristisch so bedeutsam ist, mit einiger Ausführlichkeit zu entwickeln. Die folgenden Blätter sind diesem Zwecke gewidmet. Wenn meine Auffassung in Etwas von den gangbaren Ansichten abweicht, so kann ich doch im Voraus bemerken, dass sie auf einer sorgfältigen Untersuchung des Gebäu-

des selbst beruht, dass sie, statt meine Bewunderung für den Dom zu schwächen, vielmehr nur dieselbe zu erhöhen geeignet ist, und dass ich in dem Bestreben, die Vollendung des Domes herbeizuführen, eine der edelsten Aeusserungen des deutschen Geistes, die Verheissung einer schönen und beglückenden Zukunft erkenne. —

Die äussere Geschichte des Dombaues, soweit die dürftigen schriftlichen Nachrichten, die auf unsre Zeit gekommen sind, sich zu einer solchen zusammensetzen lassen, ist bereits mehrfach abgehandelt worden<sup>1)</sup>. Hier genügt es, die Hauptpunkte dieser Geschichte, und vornehmlich die Jahrezahlen, auf welche es dabei ankommt und für die uns beglaubigte Zeugnisse vorliegen, nur kurz zu berühren.

An der Stelle des gegenwärtig vorhandenen Domes war im Anfang des neunten Jahrhunderts, zur Zeit Karls des Grossen, ein älteres Domgebäude aufgeführt worden. Dies letztere mochte den Bedürfnissen seiner Zeit sehr angemessen gewesen sein; nachdem indess Jahrhunderte vorübergegangen waren und die Macht der Erzbischöfe und der Glanz der heiligen Stadt gewaltig zugenommen hatten, wollte dasselbe als Hauptkirche nicht mehr passend erscheinen. Schon Erzbischof Engelbert hatte im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts den ernstlichen Vorsatz gefasst, ein neues Domgebäude an die Stelle des älteren zu setzen, und auch die nöthigen Vorbereitungen zu solchem Unternehmen eingeleitet; sein plötzlicher gewaltsamer Tod (1225) liess aber die Sache nicht zur Ausführung kommen. Conrad, Graf von Hochsteden, der im Jahre 1238 zum Erzbischofe gewählt wurde, ein Mann von hochstrebendem Geiste und von ungemeiner Energie des Willens, zugleich einer der reichsten Fürsten seiner Zeit, scheint den Plan des Neubaues wiederum aufgenommen und ebenfalls bereits die Vorkehrungen dazu getroffen zu haben, noch ehe eine Feuersbrunst im Frühjahr 1248 den alten Dom so beschädigte, dass nunmehr der Neubau nicht länger aufgeschoben werden durfte. Schon am 14. August desselben Jahres wurde der Grundstein zu dem letzteren unter grosser Feierlichkeit, in Gegenwart des neugewählten deutschen Königs Wilhelm, Grafen von Holland, und vieler anderer Fürsten und Herren, deren Heere damals die Krönungsstadt Aachen belagert hielten, gelegt. Vielleicht hatten die Nähe dieser hochgestellten Personen und der Glanz, den ihre Gegenwart der Feierlichkeit verleihen musste, die Grundsteinlegung mehr beschleunigt, als es ohnedies der Fall gewesen wäre; vielleicht waren die Pläne zu dem Riesenbau, den Conrad ins Werk zu richten gedachte, noch nicht vollständig ausgearbeitet, war über die Beschaffung und Zurichtung der Materialien noch nicht das Nöthige angeordnet. Wir können hierüber Nichts mit Gewissheit entscheiden. Wenn aber auch der wirkliche Beginn des Baues um ein Geringes später erfolgt sein sollte, als jenes Datum der Grundsteinlegung besagt, so ist dies doch für die kunsthistorische Stellung des Gebäudes ohne alle Bedeutung. Jedenfalls bezeichnet das Jahr 1248 wenigstens im Allgemeinen die Periode, welcher die ersten Pläne des Domes, nach denen die älteren Theile aufgeführt wurden und die auch für das Ganze maassgebend blieben, angehören. Die Meinung, die sich neuerlich wohl geltend zu machen gesucht hat, dass man damals mit andern architektonischen

<sup>1)</sup> Vergleiche S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln etc. — De Noel, der Dom zu Köln. — A. von Binzer, der Kölner Dom. — U. A. m.

Entwürfen umgegangen sein müsse, und dass selbst die Grundgestalt des gegenwärtig vorhandenen Gebäudes einer späteren Epoche angehöre, wird durch eine nähere Betrachtung der Eigenthümlichkeiten des letzteren entschieden widerlegt.

Zu Anfang scheint man das ungeheure Unternehmen mit rüstigem Eifer gefördert zu haben. Nur zu bald aber musste, in Folge der unseligsten Zerwürfnisse und mannigfacher Kriege, diese Thätigkeit erlahmen, so dass erst vierundsiebzig Jahre nach der Grundsteinlegung der Chor vollendet war. Im Jahre 1322 erfolgte seine Weihung. Ueber den Bau der übrigen Theile des Domes, der Schiffe und der Thürme, der bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein währte, fehlt es uns fast an aller näheren historischen Nachricht. Zu bemerken ist nur, dass im Jahre 1437 der südliche von den Thürmen der Westseite seine gegenwärtige Höhe erreicht hatte, indem damals die Glocken in demselben aufgehängt wurden, auch der grosse Krahn, der auf diesem Thurme als ein mahnendes Wahrzeichen der Stadt stehen geblieben ist, mit einem Dache versehen ward. —

Der Beginn des Dombaues fällt in eine Zeit der lebhaftesten geistigen Entwicklung, die besonders für Deutschland einen grossen Reichthum der bedeutsamsten Erscheinungen theils bereits hervorgebracht hatte, theils noch hervorbringen sollte. Die Kreuzzüge, deren inneres Wesen dem real verständigen Charakter unsrer Zeit fast unbegreiflich ist, hatten sich zuerst als durchgreifendes Zeugniss einer schwärmerisch-idealen Sinnesrichtung geltend gemacht, sie hatten zugleich auf die besondere Ausbildung der letzteren im höchsten Maasse zurückgewirkt. Die verschiedenartigsten Nationalitäten, Occident und Orient, waren miteinander in unmittelbare Berührung gekommen; man war aus der schroffen Vereinzelung herausgetreten, aber man war sich zugleich auch seiner selbständigen Eigenthümlichkeit lebhafter als bisher bewusst geworden. Weltliches und geistliches Ritterthum hatten sich ausgebildet und gaben dem Leben des Tages einen erhöhten, mehr geläuterten Adel. Die Stimmen einer nationalen Poesie, ebenso tiefsinnig und kunstvoll im Epos wie zart und anmuthvoll im Liede, klangen weit durch die Lande. Endlich auch hatte sich das Auge für die Schönheit der äusseren Form aufgethan, und der Flügelschlag einer neuen Seele bewegte sich in den Gebilden der Kunst.

Vorzüglich charakteristisch tritt uns das reiche Leben jener Zeit in den Denkmalen der Architektur entgegen, indem überhaupt diese Kunst, gleich der Sprache, recht eigentlich das Erzeugniss volksthümlicher Zustände ist. Der romanische Baustyl (den man insgemein sehr unpassend mit dem Namen des „byzantinischen“ zu bezeichnen pflegt) hatte von der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts ab mehr und mehr von seiner düsteren Strenge, von seinem herben Ernste nachgelassen; die Gebäude dieses Styles wurden fortan gern auf eine heiter erhabene, mehr oder weniger malerische Wirkung angelegt; die Einzelformen begannen sich freier und mannigfaltiger aus der Masse zu lösen, in ihrer Bildung den Puls eines wärmeren Lebensgefühles anzukündigen. Deutschland besitzt zahlreiche Denkmale dieser Art; besonders aber sind es die nördlicheren Rheingegenden und die an dieselben angrenzenden Lande, welche uns hiefür die mannigfaltigsten Beispiele zeigen. Auf die verschiedenartigste Weise ist man hier bestrebt, die regen und stets lebhafter sich entwickelnden Kräfte des Daseins in den Werken der Architektur zum Ausdrucke zu bringen. Zunächst zwar in der Bildung der feineren Einzelheiten nicht ebenso rein

wie die Bauwerke derselben Gattung in andern Gegenden Deutschlands, namentlich wie die von Sachsen und Thüringen, zeichnen sich die rheinischen Monumente doch auf ganz eigenthümliche Weise durch die Fülle und die Bedeutsamkeit ihrer Gesamtcomposition, sowie durch den reichen Wechsel der architektonischen Dekoration aus; bunte Gesimse, Säulen- und Bogenwerk werden zu ihrer Ausstattung nicht selten fast verschwenderisch angewandt; die schlichte Form des Halbkreisbogens, der sonst als eins der charakteristischen Kennzeichen des romanischen Baustyles gilt, genügt oft schon dem erregten Gefühle nicht mehr, und man greift statt seiner zu der bewegteren Form eines rosettenartig gebrochenen Bogens und noch mehr zu der des Spitzbogens. Von dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ab erscheint der letztere an den deutschromanischen Bauwerken bereits sehr häufig. Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erhält sich der romanische Baustyl in dieser seiner reicheren, zum Theil phantastischen Umbildung als eine mehr oder minder gültige Norm. Ich will für diese Bemerkungen nur einige der zahlreichen Bauwerke spätromanischen Styles in den rheinischen Gegenden namhaft machen. Für jene Eigenthümlichkeiten der Composition des Ganzen, die besonders auffällig an der Chorpartie der Kirchen hervortreten, sind zunächst die Apostelkirche und Gross St. Martin zu Köln, sowie St. Quirin zu Neuss, diese Kirche im Jahr 1208 gegründet, zu nennen. Dann, wiederum als ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage, die Kirche von Kloster Heisterbach im Siebengebirge, gebaut 1202—1233, deren Chor gegenwärtig eine der reizvollsten Ruinen des Rheinlandes bildet. Zu den merkwürdigsten Beispielen des spitzbogig romanischen Styles gehört das zehneckige Schiff von St. Gereon in Köln, 1212—1227, dem eine noch zierlichere Taufkapelle desselben Styles angebaut ist. Ebenso merkwürdig, obgleich den romanischen Spitzbogen wiederum wesentlich anders darstellend, erscheint der Dom von Limburg an der Lahn, zwischen 1212 und 1235. So auch die, zwar kleine Kirche des Nonnenklosters St. Thomas in der südlichen Eifelgegend, vollendet 1225. Der kleine Chor der Pfarrkirche von Remagen, der gleichfalls hierher gehört, ist erst 1246 geweiht worden. Und noch später fällt die Weihung der Kirche St. Cunibert in Köln, indem dieselbe erst im Jahre 1248 durch Conrad von Hochsteden stattfand, in demselben Jahre, in welchem er den Grundstein zu seinem Dome legte.

Es lag jedoch in dieser Umgestaltung des romanischen Baustyles kein Element, welches von innen heraus zu einer weitem Entwicklung führen konnte; so anziehend, so anmuthvoll selbst jene Denkmale zum Theil erscheinen, so bilden sie doch eigentlich nur die letzten Ausgangspunkte eines architektonischen Systemes, welches in sich zu entschieden abgeschlossen ist, als dass man es zugleich etwa als die niedrigere Entwicklungsstufe zu einem zweiten betrachten dürfte. Sollte der erregte Drang der Zeit sein Recht behaupten und im Fache der Architektur eine vollkommene, mehr entwicklungsfähige Verkörperung finden, so mussten für ihn neue architektonische Grundformen gewonnen werden. In der That aber lagen diese bereits vor. Gleichzeitig mit den vorgenannten spätromanischen Bauten in Deutschland war im nördlichen Frankreich der gothische Baustyl ins Leben getreten, derjenige Styl, in dessen innerem Wesen es lag, die durchgreifendste Gliederung der Masse, die reichste Mannichfaltigkeit der Bewegung, die lebhafteste Erhebung des Gemüthes zum Ausdrucke zu bringen. Die Ursprünge des gothischen Baustyles beruhen auf einer naiven,

an sich noch unorganischen Verbindung altchristlicher und orientalischer Elemente; sie finden sich vorzugsweise da, wo beide Elemente das Leben als gleichberechtigte durchdrungen hatten: in Sicilien. Dies Land hatte Jahrhunderte lang unter saracenischer Herrschaft gestanden; durch die Normannen in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts dem christlichen Glauben zurückerkämpft, gingen hier gleichwohl noch geraume Zeit Christenthum und Islam, der Ernst des Occidents und die Phantasie des Orients, Hand in Hand. Die sicilianisch-normannischen Architekturen, deren wichtigste dem zwölften Jahrhunderte angehören, zeigen den Säulenbau der altchristlichen Basilika mit der arabischen Form des Spitzbogens verbunden. Merkwürdig ist es, dass man neuerlich auch in Deutschland einige Bauwerke dieser Gattung aufgefunden hat; das interessanteste derselben ist die Kirche von Merzig an der Saar, deren anderweitige Architekturformen jedoch mit den oben genannten spätromanischen Gebäuden der rheinischen Gegenden übereinstimmen. Im nördlichen Frankreich aber fügte man, bereits in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, jenen sicilianischen Elementen noch ein drittes hinzu, das Gewölbe, nach denjenigen Principien, wie sich dasselbe allerdings schon im romanischen Baustyle vorgebildet hatte; und hiemit war der Beginn zu einer ganz neuen Entwicklung gegeben. Die Säule — deren Grundform eine ungleich individuellerer ist, als die im romanischen Gewölbebau angewandte Grundform des viereckigen Pfeilers — war von vorn herein zur Ausbildung der lebenvollsten Gliederung geeignet; der Organismus der letztern konnte sich unmittelbar in der Gliederung des Gewölbes fortsetzen; das aufstrebende Element, welches hierin lag, fand in der spitzbogigen Form der Wölbungen seine angemessenste Vollendung. Als eine anderweitig unmittelbare Folge erscheint bei diesem architektonischen System, im Aeusseren der Gebäude, der Strebe- pfeiler sammt Allem, was von ihm abhängt, so dass auch für die äussere Masse der Architektur eine stetig durchgehende Gliederung und ein unterschieden aufwärts strebender Charakter gewonnen ward. Gleichzeitig mit einer solchen durchgreifenden Umgestaltung der Formen war man in Frankreich auf eine möglichst grossartige Anordnung des Grundplanes der kirchlichen Gebäude bedacht, indem man hier gewisse Elemente, die sich allerdings im romanischen Baustyle bereits angekündigt hatten, auf eine sinnvolle Weise zu einer erhöhten Wirkung umzubilden wusste; vornehmlich gehört hieher der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben. Frankreich besitzt eine bedeutende Anzahl von Cathedralen, die von Paris, Chartres, Rheims und viele andere, welche das erste Auftreten und die ersten Entwicklungsstufen des gothischen Baustyles erkennen lassen. Aber, wie schön zum Theil auch die räumlichen Verhältnisse dieser französischen Gebäude erscheinen, mit wie reicher, nicht selten sogar überreicher Dekoration dieselben auch versehen wurden, man vermochte hier dennoch nicht von jenen ersten Entwicklungsstufen zu einer vollendeten Ausbildung des Systemes zu gelangen; man brachte es nicht zu einer vollkommen organischen Entwicklung, zu einem innerlich bedingten Zusammenhange der Formen; man erreichte nicht, weder im Innern noch im Aeussern, jene stetig aufwärts schreitende Bewegung, welche doch als das Grundgesetz des gothischen Baustyles erscheint und welche das höchste Ziel, die eigentliche Vollendung desselben ausmacht.

In Deutschland finden sich vor dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts keine Gebäude, die auf die Anwendung des gothischen Systemes

schliessen lassen. Auch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts treten nur erst sehr vereinzelte Elemente desselben auf, die überdies noch mit den Formen des romanischen Styles stark versetzt sind, die somit noch nicht als wirkliche Anfänge des gothischen Styles gelten können. Das merkwürdigste Beispiel dieser Gattung ist der im Jahre 1208 oder 1211 gegründete Chor des Magdeburger Doms. Erst das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet den wirklichen Beginn des gothischen Baustyles in Deutschland. Die wichtigeren Zeugnisse desselben gehören den nördlichen Rheinlanden und ihren Nachbargegenden an; hier treten uns somit gleichzeitig und auf eigenthümlich umfassende Weise die letzten Denkmale einer alten, die ersten Denkmale einer neuen Geistesrichtung entgegen, und in erhöhtem Maasse erkennen wir das so überaus rege Wechselspiel der Kräfte, welches der Grundsteinlegung des Kölner Domes, in seiner unmittelbaren Umgebung, voranging. Die frühgothischen Architekturen in Deutschland lassen es, obschon nur zum Theil und mehr oder weniger deutlich, erkennen, dass sie unter Einfluss jener älteren französischen Gestaltung des gothischen Styles entstanden sind, dass man, was natürlich auf keine Weise befremden kann, die Regeln, welche man dort bereits zu Grunde gelegt fand, sich anzueignen und zur Hervorbringung neuer Erzeugnisse zu benutzen bemüht war. Aber die deutschen Architekten, welche den gothischen Baustyl in ihre Heimat einführten, waren keine Nachahmer; mit vollkommener Freiheit und Selbständigkeit fassten sie jene französischen Grundprincipien auf; sie erkannten die tiefere Bedeutsamkeit, welche in den Grundformen des neuen Styles verborgen lag und welche den eigenen Erfindern desselben dunkel geblieben war; sie kamen, wenn freilich auch erst allmählig, dahin, das, was in der französischen Architektur nur als Beginn, als eine verhältnissmässig niedere Entwicklungsstufe erscheint, zur höchsten Vollendung, zur reinen Harmonie, zur geläuterten Schönheit durchzubilden.

Schon das ist als ein beachtenswerthes Zeugnis für die Selbständigkeit, mit welcher der gothische Baustyl in Deutschland angewandt wurde, zu erwähnen, dass man bei unseren frühgothischen Gebäuden mancherlei Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten der Gesamtanlage, und vornehmlich des Grundplanes wahrnimmt; es ist, als ob sich hierin das Bestreben andeute, diejenige Hauptform aufzusuchen, die dem heimischen Geiste als die vorzüglichst entsprechende erscheinen möchte. Indess ist dieser Umstand nicht geradehin als etwas vorzüglich Rühmenswerthes hervorzuheben. Man könnte im Gegentheil vielleicht auch sagen, dass so verschiedenartige Bestrebungen nicht undeutlich die Absonderung des Einzelnen aus der Gesammtrichtung des Volkes, das Verlangen nach subjektiver Gültigkeit und Berechtigung, die Vereinzelung der Interessen, kurz, dass sie denjenigen Fehler im Charakter des deutschen Volkes bezeichnen, der leider für unser schönes Vaterland so oft von unheilbringenden Folgen gewesen ist. Ungleich wichtiger ist es, dass an den frühgothischen Gebäuden in Deutschland von vorn herein ein viel lebendigerer Sinn für die Durchbildung der Einzelform, als wie in Frankreich, erscheint, für eine Durchbildung, welche auf dem Grundgesetz des Systemes beruht und welche somit allein eine organische Gestaltung des Ganzen herbeiführen konnte. Zugleich tritt dieses Bestreben nach erhöhter Durchbildung dennoch mit einer eigenthümlichen, fast jungfräulichen Schüchternheit und Keuschheit

auf. Im Gegensatz gegen die phantastische, üppig spielende Weise der spätromanischen Architektur in Deutschland erkennt man hierin recht deutlich den Beginn einer neuen, noch jugendlich reinen Geistesrichtung. Einen nicht minder vortheilhaften Gegensatz bildet diese Eigenschaft aber auch gegen die Eigenthümlichkeiten der französisch-gothischen Architektur, die, schwer und unausgebildet in ihren Grundformen, sich dennoch schnell mit einer prunkhaft reichen Dekoration erfüllt.

Als eines der wichtigsten frühgothischen Monumente in den westlich deutschen Landen ist zunächst die Liebfrauenkirche von Trier, gebaut von 1227 bis 1244, zu nennen. Höchst eigenthümlich und sinnreich in seiner Gesamtanlage, lässt dies Gebäude in seinen vorzüglichst charakteristischen Formen allerdings den französischen Einfluss erkennen, erscheint in den Einzelheiten aber zugleich auf's Anmuthvollste durchgebildet, wenn schon ein reiner Organismus für das Ganze noch keineswegs erreicht ist. — Ohne Zweifel derselben Zeit angehörig ist die Kirche von Offenbach am Glan (einem Nebenfluss der Nahe), über deren Erbauungszeit zwar kein äusseres Datum vorliegt. Hier erscheint, sehr eigenthümlich, eigentlich Nichts von unmittelbar französischem Einfluss; es wird in dieser, zugleich in meisterhafter Technik ausgeführten Kirche vielmehr eine Bildungsweise bemerklich, die sich noch auf gewissen Principien der deutsch-romanischen Architektur zu gründen scheint, obgleich die letztern bereits wesentlich der gothischen Gefühlsweise gemäss umgewandelt sind. Sie beruht auf dem Gesetz einer gewissen, mehr durchgreifenden Gliederung, als solche in den frühgothischen Gebäuden Frankreichs sichtbar wird. — Dann ist die majestätische Elisabethkirche zu Marburg, 1235—1283, zu nennen, in der das französische Princip, zwar noch in sehr strengen Formen, doch bereits auf entschieden charaktervolle Weise in's Deutsche umgewandelt erscheint. Ihr kann man die Stadtkirche von Ahrweiler anreihen; deren ursprüngliche, nachmals zum Theil veränderte Anlage der Zeit zwischen 1245 bis 1274 angehört. — Im strengen frühgothischen Style, der Elisabethkirche von Marburg ebenfalls verwandt, erscheinen ferner die älteren Theile der ehemaligen Dominikanerkirche zu Koblenz, gegründet 1239, die gegenwärtig als Militärmagazin benutzt wird. Aehnlich auch die im Jahre 1260 geweihte Minoritenkirche zu Köln, von der die Sage geht, dass sie von den Arbeitern des Domes in ihren Musstunden gebaut worden sei. — Eine der merkwürdigsten frühgothischen Kirchen jener Gegend ist die fast gar nicht bekannte des ehemaligen Klosters Marienstadt im Herzogthum Nassau; ich weiss über sie für jetzt kein Datum anzugeben, doch gehört sie ohne Zweifel zu den ältesten ihrer Gattung in Deutschland. Ihre Formen sind höchst schlicht, streng und einfach; die Gesamtanlage aber ist nicht ohne eigenthümliche Grossartigkeit, und vornehmlich ausgezeichnet durch einen Kranz von sieben Kapellen, welche den Chor umgeben. Die letztern haben jedoch noch nicht die gothische polygone Grundform, sie sind vielmehr noch halbrund gebildet, wie die Altartribunen an den Kirchen romanischen Styles <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Notiz über die Kirche von Marienstadt, nach v. Lassaulx's Zeichnungen: Dreischiffig, mit schmalerm Umgang um den Chor und dem Kranze der sieben halbrunden Kapellen. Die Seitenschiffe von beträchtlich niedrigem Verhältniss. Kurze, starke Rundsäulen mit einfachem, undekorirtem Kelchkapitäl. Die Bögen von Säule zu Säule mit ganz einfachem dreiseitigem Mauerprofil. Ueber den Kapitälern, mit besondrer Basis aufsetzend, Halbsäulchen als Gurträger. Im Chor

— In mehrfacher Beziehung ähnlich, doch ungleich reicher und vollkommener gothisch ausgebildet, erscheint sodann die im Jahre 1255 gegründete Kirche von Kloster Altenberg, unfern von Köln, die insgemein, was sie auch bereits der Zeit nach ist, als die Nachfolgerin des Kölner Domes bezeichnet wird. An dem letzteren zeigt sich wiederum eine ähnliche Grundanlage: er tritt am Mächtigsten abschliessend und am Höchsten erfolgreich in die Reihe derjenigen architektonischen Bestrebungen ein, welche durch die so eben genannten Gebäude vergegenwärtigt werden. Wir wenden uns nunmehr seiner näheren Betrachtung zu. —

Die Gründung des Domes fällt, wie oben bereits angegeben wurde, in das Jahr 1248; die Ausarbeitung der ursprünglichen Pläne desselben steht unbedenklich zu diesem Jahre im nächsten Verhältniss, d. h. sie wurden, wenn nicht vielleicht schon etwas früher, so doch entweder noch in demselben Jahre oder gleich darauf gefertigt. Ueber den Namen des Meisters aber, dem dieselben zuzuschreiben sind, liegt keine historische Nachricht vor. Indess haben sich zwei verschiedenartige Meinungen, beide nicht gänzlich unbegründet, geltend zu machen gesucht, um für diesen Namen eine historisch bestimmte Persönlichkeit zu gewinnen.

Zunächst ist eine alte Sage anzuführen, der es neuerlich nicht an Vertretern gefehlt hat. Sie nennt als den Erfinder jener Pläne einen Mönch, Bruder Albertus, der damals das Amt eines Lesemeisters im Dominikanerkloster zu Köln verwaltete. Dieser Albertus war der tief Sinnigste Denker seiner Zeit, der alle Gebiete des menschlichen Wissens umfasste hielt und dessen Forschungen zum Theil weit über die Grenzen hinausgriffen, welche der damaligen Wissenschaft gesteckt waren. Seine Zeitgenossen schrieben ihm die Kenntniss magischer Künste zu, und manch ein Verhältniss seines Lebens vermochten sie nur zu begreifen, indem sie dasselbe zum gaukelnden Märchen oder zur sinnvollen Legende umgestalteten. Aber die fleckenlose Reinheit seines Charakters machte ihn zugleich hochgeachtet bei Hohen und Niedern; er stand sowohl zu Erzbischof Conrad in einem näheren Verhältnisse, als ihm auch die Bürger der Stadt innigste Verehrung erwiesen. Die Geschichte hat ihm einen Beinamen gegeben, den sie sonst für die Männer der Wissenschaft nicht passend zu finden scheint; sie nennt ihn Albertus Magnus <sup>1)</sup>. Es ist die Eigenthümlichkeit der Sage, dass sie ausgezeichnete Persönlichkeiten gern zu Trägern aller derjenigen bedeutsamen Erscheinungen macht, durch welche ihr Zeitalter charakterisirt wird, so dass diese Persönlichkeiten riesenhaft über die Häupter der andern Sterblichen hinauszuragen scheinen. So möchten wir auch hier von vornherein geneigt sein, der Sage die reale historische Gültigkeit abzuspochen. Dennoch gewinnt dieselbe bei näherer Betrachtung eine etwas ernstere Bedeutung. Es scheint, dass Albert, der in den mechanischen Künsten so erfahren war, dass er redende Automate zu verfertigen wusste, auch im Fache der Architektur selbständig und mit Erfolg thätig

je drei solcher Halbsäulchen; hinter ihnen ein Umgang. Die Pfeiler in der Mitte des Kreuzes nach der Chorseite zu eckig, mit je vier Halbsäulen; die nach der Schiffseite zu rund, mit je acht Halbsäulen. Im Schiff zweimal sechs frei stehende Rundsäulen. Die Strebepfeiler in mehrfachen Absätzen, schwere einfache Strebebögen gegen das Mittelschiff schlagend. Auch vom Chor sind Strebebögen gegen den Oberbau geschlagen.

<sup>1)</sup> Näheres über seine Geschichte siehe bei Echard et Quétif, *Scriptores ordinis praedicatorum*, I. p. 162.

gewesen sei. Wenigstens wird berichtet, dass er, in späteren Jahren, den Chor der Kirche seines Klosters in Köln auf meisterliche Weise habe bauen lassen; und ohne Zweifel ist dies dahin zu deuten, dass ihm selbst die Bauführung oblag, indem man, ohne eine solche Annahme, vielmehr den Vorsteher des Klosters, den Prior, als denjenigen würde genannt haben, durch dessen Fürsorge die Erneuerung der Klosterbaulichkeiten sei eingerichtet worden. Leider ist diese Kirche in neuerer Zeit abgerissen worden, so dass man, was für die vorliegende Frage sehr wichtig gewesen wäre, den an ihr hervortretenden architektonischen Styl mit dem des Domes nicht mehr in Vergleichung stellen kann <sup>1)</sup>. So wird Albert auch als der Erbauer der Dominikanerkirche zu Freiburg genannt. Dass eine bedeutende Anzahl von Kirchen und Altären durch ihn geweiht worden, deutet wenigstens auf persönliche Gegenwart bei neuen Bauanlagen. Ob sich in den höchst zahlreichen Schriften Alberts vielleicht Stellen über die Architektur vorfinden, weiss ich nicht zu sagen; doch ist zu bemerken, dass er als der Verfasser besonderer Abhandlungen: über die Geometrie, über das Theaterwesen (so in der That!) und über die Perspektive, genannt wird. Leider sind auch diese Abhandlungen verloren gegangen; indess bezeugen sie wenigstens eine Bekanntschaft mit Wissenschaften, die mit der Kunst, und namentlich mit der Architektur, eine ziemlich nahe Berührung haben. Bedenken wir aber, dass ein in den mathematischen Wissenschaften, in der Mechanik, selbst in der Architektur ausgezeichnete Mann, dessen Geist zugleich die Tiefen der Philosophie durchdrungen hatte, sich damals in Köln aufhielt und vom Erzbischofe des höchsten Vertrauens gewürdigt ward, so ist es an sich auf keine Weise unwahrscheinlich, dass dieser auch bei einem Bauwerke, welches der Erzbischof zu dem grossartigsten seiner Zeit machen wollte, dessen Ausführung die umfassendsten mathematischen und mechanischen Kenntnisse voraussetzte, dessen Entwurf auf einer tief-sinnigen Symbolik (den Besonderheiten der räumlichen Einrichtung gemäss) beruhte, wesentlich betheilt war.

Indess scheint diese Annahme durch die zweite Meinung über den Erfinder der Pläne für den Dom und durch die gewichtigen Gründe, auf denen dieselbe beruht, beseitigt zu werden. Es ist eine Urkunde <sup>2)</sup> vom Jahre 1257 auf unsre Zeit gekommen, in welcher das Domkapitel von Köln einem Meister Gerhard, der als Steinmetz und als Vorsteher des Dombaues bezeichnet wird, wegen der Verdienste, die er sich um das Domkapitel erworben, eine Hofstätte von namhafter Ausdehnung gegen einen Erbzins übergibt, und zwar diejenige Hofstätte, auf welcher derselbe Meister Gerhard sich bereits ein grosses steinernes Haus auf seine eigenen Kosten erbaut hatte. Die Urkunde legt den Schluss nah, dass man in

<sup>1)</sup> Wallraf, in seinen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln, S. 196, wo er die Ehre der Erfindung der Dompläne für Albert in Anspruch nimmt, sagt, freilich nur mit sehr allgemeinen Worten, der Chor der Dominikanerkirche sei in einem mit dem Domchore verwandten Geschmack ausgeführt gewesen. Auf dem kolossalen, in Holz geschnittenen Prospekte der Stadt Köln von Anton von Worms erscheint derselbe als ein Bauwerk von etwas vereinfachter Form und Anlage, doch sind die zahlreichen Baulichkeiten der Stadt hier überhaupt nur ziemlich einfach und derb umrissen. Auf dem zierlichen Prospekte Kölns von Wenzel Hollar wird der Chor der Dominikanerkirche durch die Kirche S. Maria ad Gradus fast ganz verdeckt. — <sup>2)</sup> Vollständig abgedruckt bei J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 426.

diesem Gerhard den ursprünglichen Erfinder des Domes zu verehren habe, und sie ist bereits geraume Zeit auf solche Weise gedeutet worden. Dass er sich auf eigene Kosten ein grosses steinernes Haus gebaut, lässt schon an sich, den Verhältnissen jener Zeit gemäss, auf eine angesehene Stellung im Leben schliessen; die Bezeichnung des Mannes als Steinmetz widerspricht dem nicht, denn sie nennt eben nur das Gewerbe, welchem er angehörte, und es ist bekannt, dass alle Kunst damals noch von dem goldenen Boden des Handwerkes ausging. Dass er, der Vorsteher des Dombaues, sich besonders zu belohnende Verdienste um das Domkapitel erworben, macht es wenigstens höchst wahrscheinlich, dass diese eben in der Führung des Dombaues selbst bestanden; und nicht unwahrscheinlich ist es, dass hierin das Wesentlichste, was vorausgegangen sein musste, die Ausarbeitung der Pläne, mit einbegriffen war, da man neun Jahre nach jener so höchst eilig unternommenen Grundsteinlegung schwerlich bereits um ein Bedeutendes über die ungeheuren Fundamente des Baues emporgerückt war.

Beide Meinungen schliessen scheinbar einander aus; beide, und auch die zweite, sind nicht so fest begründet, dass sie nicht noch einer dritten Möglichkeit über den Urheber Raum geben könnten; beide lösen nicht das gerade hier so auffallende Räthsel, dass die Geschichte für den ursprünglichen Meister eines Baues, welcher als eine Wundererscheinung auf deutschem Boden emporwuchs, welchen Erzbischof Conrad zur höchsten Verherrlichung seines Namens unternahm, und von dessen erstem Beginn uns sonst so manche Nebenumstände bekannt sind, keine bestimmte Erinnerung aufzubewahren vermochte. Wo unmittelbare historische Zeugnisse fehlen, kann man die historische Wahrheit immer nicht mit vollkommen überzeugender Entschiedenheit aussprechen, und dem Zweifel wird dabei immer ein grösserer oder geringerer Raum bleiben; indess scheint mir, unter Berücksichtigung der sämtlichen vorgenannten Verhältnisse, eine Auffassung folgender Art bei Weitem die passlichste zu sein.

Für beide Männer, sowohl für Gerhard als auch für Albert, sind Gründe vorhanden, denen zufolge ein jeder von ihnen als Urheber der Pläne betrachtet werden könnte. Wohlan! werfen wir die beiderseitigen Ansprüche zusammen und geben wir ihnen Beiden die gemeinsame Ehre der Urheberschaft! Hiebei ist es nicht nöthig, irgend eine der Ansichten, die sich uns aufdrängen, zu verläugnen, und auch alle weiteren Fragen lösen sich von selbst. Freilich ist dies nicht der Fall, wenn wir uns nicht unserer modernen Anschauungsweise zuvor entäussern. Wir sind der Meinung, dass das Kunstwerk vollkommen abgeschlossen, fertig und selbständig aus dem Geiste des Gottbegabten, wie die gerüstete Pallas aus dem Haupte des Vaters der Götter, in die Erscheinung trete; und wirklich ist dies so in dem Zeitalter individueller Berechtigung, in welchem wir leben, — vorausgesetzt, dass es sich um wahrhafte Kunstwerke handle, die freilich so überaus häufig nicht gefunden werden. Anders aber verhält es sich in den Zeiten einer naiven, sich rein volksthümlich entwickelnden Kunstthätigkeit, und vorzugsweise in dem Gebiete der Architektur<sup>1)</sup>. Je nachdem das volksthümliche Element mehr oder weniger entschieden vorherrscht, in gleichem Maasse macht sich auch eine gemeinsame künstle-

<sup>1)</sup> Die moderne Architektur, die noch immer vorherrschend auf der Grundlage eines gelehrten Studiums beruht, ist keine volksthümliche Architektur. Sie kann es aber wiederum werden.

rische Richtung, eine gemeinsame Weise der Auffassung der Formen, ein übereinstimmendes Streben nach dem Ausdrucke der Empfindung bemerklich. Es versteht sich von selbst, dass auch hier die begabteren Geister von den minder begabten sehr deutlich zu unterscheiden sind, und nicht etwa bloss in dem grösseren äusserlichen Geschicke; aber was sie so bedeutend macht, besteht doch eben nur darin, wie sie jene gemeinsame Richtung zu einer höheren Consequenz, zu einer edleren Läuterung durchgebildet haben. Die Geschichte der Kunst bietet dafür unzählige Beispiele dar. Und vor Allem, wie bemerkt, ist dies der Fall in der Architektur, welche es nicht mit individuell abgeschlossenen Darstellungen zu thun hat, deren Formen im Gegentheile auf allgemeineren Gesetzen gegründet sind und aus den allgemeinen räumlichen Verhältnissen, Bedingnissen und Entwicklungsmomenten hervorgehen. Die Architektur, deren Grösse und Wirkung darin beruht, wie sie die Einzelformen nach einem gemeinsam durchgehenden Gesetze bildet und in dieses aufgehen lässt, enthält recht eigentlich die künstlerische Aeusserung des Gemeinsamen in den Zuständen der Zeit, dem das Streben des Einzelnen sich unterordnen muss.

Für solche Anschauungsweise hat es in der That nichts Befremdliches, wenn wir gewissermaassen zwei Meister für einen bedeutsamen Bau annehmen <sup>1)</sup>, und nicht etwa bloss in dem Verhältniss, dass der eine als fördernder Kritiker, der andre doch als der wirkliche Schöpfer und Ausführer, oder der eine als geistiger Urheber, der andre nur als handwerklicher Arbeiter dastände. Die allgemeine räumliche Anordnung des Kirchengebäudes, der Styl, in welchem dasselbe ausgeführt werden sollte, waren gegeben. Schon hiebei ist es vielleicht nicht ganz überflüssig, zu bemerken, dass die Disposition des Grundplanes des Kölner Domes jenes Schema befolgt, welches in den französischen Kathedralen vorlag, und dass Albert gerade vor der Zeit der Grundsteinlegung sich einige Jahre in Frankreich aufgehalten hatte. Er konnte diesen Aufenthalt sehr wohl benutzt haben, besondere nähere Studien über die Bauweise zu machen, die in Frankreich bereits längere Zeit üblich war; ja, es ist selbst nicht unmöglich, dass ihm Erzbischof Conrad, falls er den Neubau schon früher beabsichtigt, bestimmte Aufträge zu diesem Zwecke gegeben hatte. Dann hatten sich in Deutschland in der jüngstverflossenen Zeit gewisse sehr beachtenswerthe Modifikationen jenes neuen Baustyles geltend gemacht. Warum sollte es nun so gar seltsam sein, wenn zwei ausgezeichnete Männer sich vereinigten, um durch gemeinsame Berathung die Grundgesetze dieser Bauweise einander zur vollkommenen Klarheit zu bringen; bei Berücksichtigung der neuesten deutschen Bestrebungen das, was etwa als Willkürlichkeit erscheinen mochte, von denjenigen Elementen zu sondern, die in der That als eine Weiterbildung des Systemes zu betrachten waren; sodann, selbständig fortschreitend, die höhere Ausbildung zu bestimmen, deren jener Baustyl nach ihrer Einsicht fähig war, und hiebei zugleich zu einem

<sup>1)</sup> Ich bemerke hiebei, dass eine Annahme, wie die obige, auch anderweitig in der Geschichte der Architektur nicht ohne Beispiel ist. So ist der Haupttempel von Athen, der Parthenon, durch zwei Meister, Ictinus und Callicrates, erbaut worden. So erfanden und leiteten zwei Mönche, Sisto und Ristoro, gemeinschaftlich den im Jahre 1279 begonnenen Bau der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Geistliche, wie die eben genannten und wie Albertus Magnus, treten im Mittelalter sehr häufig als Baumeister auf.

Endresultat über das angemessenste Verhältniss der räumlichen Maasse, sowie über den Charakter der Einzelformen des Baues zu kommen? Wenn eine bestimmte Grundlage gegeben ist, wenn es nicht auf eine vollkommen neue und absolute Erfindung ankommt, so lässt es sich ganz wohl denken, dass das in dem Gegenstande selbst liegende Gesetz durch eine gemeinschaftliche, sich gegenseitig anregende und ergänzende Thätigkeit entwickelt werden könne, ja, in gewissem Betracht noch reiner und entschiedener, als wenn der Einzelne in den Schranken seines eigenen Selbst befangen bleibt. Freilich gehört dazu eine vollkommene Hingebung an die Sache und ein ebenso vollkommenes Aufgeben der persönlichen Eitelkeit, die, wie so häufig in moderner Zeit und wie so selten im deutschen Mittelalter, das Eigenthum an einem jeden Gedanken oder an einem jeden Viertel eines solchen ängstlich für alle Zeiten sicher zu stellen sucht. Aber was hindert uns, den beiden Männern, Albert und Gerhard, jene Höhe einer wahrhaften geistigen Bildung zu versagen? und um so mehr, als doch im Uebrigen ihre Lebenswege und die Interessen, welche sie persönlich verfolgten, gewiss weit genug auseinander lagen. Der eine war ein schlichter Mönch, der, abgeschieden von der Welt, in seiner stillen Zelle wohnte, in die er auch später, nachdem er sich ein Paar Jahre als Bischof von Regensburg mühsamen und zerstreuen amtlischen Pflichten unterzogen hatte, nach Ruhe verlangend zurückkehrte; der andre war ein Werkmann, den sein Beruf mitten in den Verkehr des Tages und in das fröhliche Treiben der Menge geführt hatte; der eine lebte in der idealen Welt des Gedankens und strebte hier auf die Geister der Menschen zu wirken, der andre hatte Meissel und Hammer zu schwingen und über der Arbeit der rüstigen Schaaren, die ihm untergeordnet waren, zu wachen. Uebrigens, wie sich zwar wohl schon von selbst versteht, meine ich nicht, dass sie sich auf eine oder die andre Weise etwa in die Ausarbeitung der Pläne getheilt hatten, dass der eine etwa den Chor, der andre die Thürme zu entwerfen übernahm; ich denke mir, dass das Ganze als das Ergebniss ihrer beiderseitigen Forschungen wie mit einer inneren Nothwendigkeit emporgewachsen war, und dass dann vielleicht — wenn man es sich noch weiter ausmalen will — Meister Gerhard das Pergament hinbreitete und die nöthigen Lineamente auf dasselbe niederzeichnete, jenes Ergebniss sofort für die Ausführung des Baues festzuhalten, dass sich ihm, bei der Zeichnung oder beim Bau selbst, möglicher Weise auch manche Einzelheit in einer noch bestimmteren, noch mehr angemessenen Form ergeben mochte. Das Wesentliche der Composition war, unter solchen Voraussetzungen, doch so wenig sein besondres Eigenthum wie das des Albert; ja sie Beide hatten dasselbe nur aus bereits vorhandenen Elementen gewonnen. So mag es auch nicht weiter auffallen, wenn von einem Erfinder der Pläne keine Rede ist.

Dies Alles hängt freilich in der Luft <sup>1)</sup>, indem es, um solchen Annahmen eine vollkommene historische Gältigkeit zu geben, an genügend sicheren Ausgangspunkten fehlt. Ich würde den geneigten Leser auch nicht

<sup>1)</sup> Und um so mehr, als die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes von A. Fahn e“ (welche nach der Abfassung des obigen Aufsatzes erschienen), in dem Meister Heinrich Sunere noch einen dritten, mit erheblichen Rechtsansprüchen versehenen *Petitor structuræ majoris ecclesiae Coloniensis*, und zwar schon im Jahr 1247, haben auftreten lassen.

mit so weitläufiger Vermuthung hingehalten haben, wäre eine Anschauungsweise dieser Art nicht zugleich für die richtige Auffassung des ganzen Domgebäudes, soviel davon ausgeführt oder uns in alten Baurissen bekannt ist, von der höchsten Wichtigkeit. Aehnlich, wie ich annehmen möchte, dass der ursprüngliche Plan entstanden sei, hat sich das Gebäude selbst, in gewissen, voneinander verschiedenen Stadien der Bauführung, entwickelt. Die Formen des Gebäudes sprechen es aus, dass ein jeder Haupttheil desselben eine erhöhte Entfaltung oder eine erneute Umbildung der ursprünglichen Anlage ausmacht. Der Kölner Dom ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters; er ist — viel entschiedener, als man dergleichen sonst wohl von den Werken der Menschen zu sagen pflegt — das Erzeugniss der Zeit und des Volkes, denen er angehört und denen dafür vorzugsweise die Ehre und der Ruhm gebührt. Ich muss es aber noch einmal ausdrücklich bemerken, dass der Dom keinesweges, wie so häufig die kirchlichen Gebäude des Mittelalters, als ein Aggregat verschiedenartiger und durch den Zufall zusammengewürfelter Stücke betrachtet werden darf: er besteht allerdings aus verschiedenartigen Theilen, aber dieselben sind dennoch nur die Ausflüsse eines gemeinsamen Grundgesetzes, der Dom ist dennoch ein Ganzes, wie die Baugeschichte schon in diesem Bezuge kein zweites Beispiel darbietet. —

Betrachten wir nunmehr den Dom näher, und zwar nach den Theilen und Entwicklungsstadien, wie sich dieselben, dem verschiedenartigen Charakter der Formen gemäss, voneinander sondern.

Dem ursprünglichen Entwurfe gehört zunächst der Grundplan des ganzen Gebäudes an. Schon diesen haben wir als das Werk der tiefstnigsten Meisterschaft zu preisen. Allerdings zwar ist derselbe, wie bemerkt, nach bereits vorhandenen Mustern, nach den Plänen der französisch-gothischen Kathedralen, entworfen, ebenso wie die letzteren durch die allmähliche Weiterbildung älterer Grundrissformen entstanden sind. Die Elemente waren gegeben; aber während sie in jenen Vorbildern mehr oder weniger ohne den rechten Zusammenhang, ohne das gegenseitig sich bestimmende Verhältniss, ohne das Gesetz einer vollkommen abschliessenden Entwicklung nebeneinander stehen, erscheinen sie hier auf die folgerichtigste Weise zu einem unvergleichlich harmonischen Ganzen verschmolzen. Der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben, hatte bei den französischen Kathedralen häufig eine fünfschiffige Einrichtung des Chores zur Folge gehabt; im Vorderschiff aber hatte man an der einfacheren dreischiffigen Anordnung festgehalten, so dass die beiden Haupttheile des Gebäudes wesentlich voneinander abwichen und der hintere als ein, für das Ganze zu massenhafter Auswuchs erschienen war<sup>1)</sup>. Im Grundriss des Kölner Doms aber sind durch die Einführung der fünf Schiffe auch in der vorderen Hälfte des Gebäudes, und durch die Art und Weise, wie dies eingerichtet worden, jene Uebelstände aufs Vollkommenste beseitigt und die Theile zu einem Ganzen verbunden, welches durchaus als Ein Guss erscheint. Sodann sind jene Chorkapellen selbst bei den französischen Kathedralen theils noch aus der Masse nicht genügend gelöst, theils treten

<sup>1)</sup> Notre-Dame von Paris ist zwar bereits in der Gesamtanlage fünfschiffig; doch sind in dem Plan dieser Kirche im Uebrigen so abweichende Motive, dass derselbe hier nicht in Betrachtung kommen kann.

sie vereinzelt, minder wirkungsreich aus der Masse hervor. Im Kölner Dome hat eine jede von ihnen ebenso ihre selbständige Ausbildung, wie sie im innigsten Zusammenhang miteinander stehen und zugleich das Ganze des Planes in einem vollständig harmonischen Akkord ausklingen lassen. Ebenso stehen hier alle übrigen räumlichen Verhältnisse im schönsten Gleichmaasse zu einander, namentlich was die gewichtig grossartige und doch nicht überwiegende Ausbreitung des Querschiffes, und was die Ausdehnung der mittleren Schiffe zu den Seitengängen anbelangt. Mit Einem Worte: der Grundplan des Kölner Domes tritt uns, nach mehr oder weniger unvollendeten Vorbildern, entschieden als das gediegenste Meisterwerk seiner Art entgegen. Ihm zunächst haben wir die hohe Bedeutsamkeit dieses Gebäudes, durch alle Stadien des Baues hin, zu verdanken. — Nur die Anlage der Thürme schliesst sich dem Uebrigen nicht in vollkommen durchgreifender Kongruenz an; aber ihr Bau ist auch bereits später. Zwar ergibt sich aus den Gesetzen des Grundplanes, dass die allgemeine Einrichtung der Thürme ursprünglich schon auf ähnliche Weise festgesetzt sein musste; sie hatten aber in ihrem ursprünglichen Entwurf ohne Zweifel einfachere Formen, und es ist wenigstens möglich, dass hierbei ihre Anlage mit den übrigen Theilen noch unmittelbarer übereinstimmte. Hierüber weiter unten das Nähere.

Der Grundriss enthält aber nur das allgemeine Gesetz der Anlage. Als wirklich ausgeführt nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes ist die untere Hälfte des Chores bis zu derjenigen Höhe, in welcher das Mittelschiff desselben über die niedrigeren Nebenräume emporzusteigen beginnt, zu nennen. Auch hier zunächst erscheinen die allgemeineren räumlichen Bestimmungen, die der Höhe des Inneren zur Breite, und die Art und Weise, wie diese Maassbestimmungen sich den Linien der Detailformen gemäss entwickeln, in vorzüglich ausgezeichnete Schönheit. Es waltet hier ein Gesetz, welches erhabene Ruhe und stetige aufwärts steigende Bewegung aufs Glücklichste vereint; besonders wirksam für solchen Eindruck ist die vortrefflich empfundene, ebenso leicht wie bestimmt emporsteigende Linie des Spitzbogens im Gewölbe. — In der Bildung der Detailformen kündigt sich das Gesetz einer höher organischen Entwicklung an, als solche bis dahin in den französischen Kathedralen gefunden wird. Es zeigt sich hier eine sinnvolle Beobachtung derjenigen Bestrebungen, durch welche sich die deutsch-gothische Architektur von vornherein in ihrer selbständigen Bedeutung kundgegeben hätte; diese Bestrebungen sind weiter gefördert, doch sind sie noch nicht zu ihrem Abschlusse gebracht. Ein vollständig durchgehender Organismus ist in den Formen noch nicht erreicht, und dies ist der Punkt, in welchem das unmittelbar nahe Verhältniss zu denjenigen deutsch-gothischen Bauten, welche im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts gegründet wurden, namentlich etwa zu der Elisabethkirche von Marburg, recht anschaulich und überzeugend hervortritt. Der bei Weitem wichtigste Fortschritt in der Formenbildung besteht in der Gliederung der Gewölbebögen, welche hier zum ersten Mal die vollkommen reine und klare Entwicklung des Principes der gothischen Gewölbeformation erkennen lässt; hierauf ist sehr entschiedener Nachdruck zu legen, da unter allen Einzelformen der gothischen Architektur die des Gewölbebogens, in welchem sich die sämmtlichen architektonischen Kräfte zu einem gemeinsamen Ausdrucke vereinigen müssen,

die vorzüglichst charakteristischen sind <sup>1)</sup>. Die übrigen Einzelheiten an den in Rede stehenden Bautheilen erscheinen noch mehr oder weniger streng und selbst befangen, noch nicht zum vollkommenen Bewusstsein dessen, was in ihnen ausgedrückt werden soll, durchgebildet. Die Pfeiler haben die angemessene Grundform der Säule; aber die kleineren Halbsäulen, die an ihnen als die Träger der Gewölbebögen hervortreten, lösen sich noch nicht durchweg mit leicht geschwungenem Uebergange aus der Masse; sie legen sich zumeist noch vereinzelt an diese an <sup>2)</sup>. Dies bezeugt sogar die technische Ausführung, indem augenscheinlich, zum Theil wenigstens, der Kern der Pfeiler isolirt für sich aufgeführt ist und jene Halbsäulen ihm erst nachher angeheftet sind; und doch ist das Basament der Pfeiler durchweg als ein Ganzes bereits auf die Aufnahme der Halbsäulen berechnet, so dass man keinesweges, etwa durch diese naive Technik verleitet, annehmen darf, es sei ursprünglich die Absicht gewesen, die Pfeiler ganz ohne solche Halbsäulen hinzustellen. Die Gliederungen des Basaments, die Kapitälzierden der Pfeiler erscheinen ebenfalls noch herb, die letzteren noch etwas flach. So ist auch die Fenster-Architektur, obgleich ebenfalls um einen Schritt weiter entwickelt als die der Marburger Kirche, gleichwohl noch nicht zu vollständigem Ebenmaasse ausgebildet. Die Umfassung der Fenster ist breit und, im Aeusseren, durch einen noch schweren ornamentirten Bogen überwölbt; das Stabwerk hat zwar bereits schlanke Formen, aber es fügt sich noch nicht völlig in derjenigen elastischen Spannung ineinander, welche den vorzüglichsten Reiz der rein ausgebildeten und noch nicht entarteten Fenster-Architektur des gothischen Styles ausmacht. Die nach aussen hinaustretenden Strebepfeiler endlich sind noch höchst massiv, ganz jenen Felsenlasten vergleichbar, aus denen die Strebepfeiler an der Elisabethkirche von Marburg, vornehmlich an der Façade derselben, bestehen.

Wir sehen nach alledem in dem ersten Entwurfe die allgemeinen räumlichen Verhältnisse durchweg auf's Glücklichste bestimmt, für die Einzelformen ein edleres Gesetz der Durchbildung zu Grunde gelegt, dasselbe aber noch nicht durchgeführt, und namentlich das Aeussere noch in schwerer Form erscheinend. Dies Letztere wirkt indess für das Uebrige des Baues insofern nicht entschieden ungünstig, als der untere Theil desselben den Träger eines reichen und vielgestaltigen Obertheiles ausmacht und in solcher Eigenschaft kräftiger und massenhafter als jener gehalten sein muss, wenn dafür auch schon ein minder schwerer Kraftaufwand genügt hätte.

Einem zweiten Stadium des Baues gehört der obere Theil des Mittelschiffes im Chore an. Die abweichende Form der Fenster bezeugt es, dass schon hier eine Umgestaltung des ursprünglichen Entwurfs vorgenommen ist. Diese Abweichungen sind nicht, wie man ohne nähere Untersuchung vielleicht annehmen möchte, der Art, dass sie nur durch die verschiedene Bestimmung der Oberfenster von den Unterfenstern bedingt wären, dass man jene vielleicht absichtlich und von Hause aus, um sie an ihrer erhabneren Stellung auszuzeichnen, reicher und leichter habe gestalten wollen, als diese. Es ist im Gegentheil in der Architektur der oberen Fenster ein ungleich mehr durchgebildetes Princip wirksam, als in der der untern; alle Befangenheit, die in der letzteren noch bemerklich war, ist

<sup>1)</sup> Vergl. die Profile der Gewölbgurte, Fig. 3 u. 4, auf der anliegenden Taf. I.

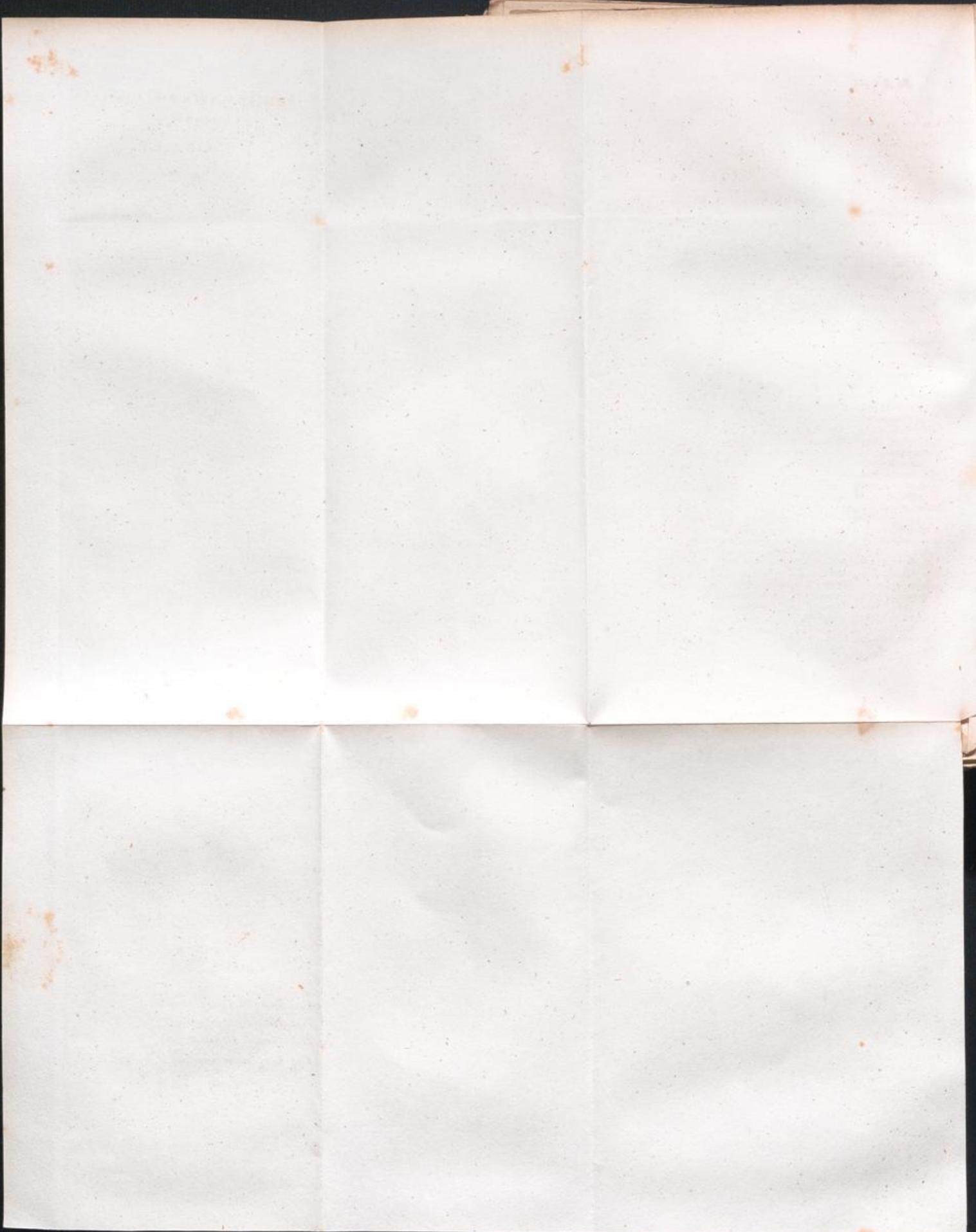
— <sup>2)</sup> Vergl. die Pfeilerprofile, Fig. 1. u. 2, auf der anl. Taf. I.



Fig. 1. Pfeiler des Chores  
 Fig. 2. Pfeiler des Chöreinganges  
 Fig. 3. Querschnitt des Gewölbes  
 Fig. 4. Kreuzschnitt des Gewölbes

1/2 Fuss Preuss.

F. Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte



hier verschwunden; die Entwicklung der Formen gestaltet sich in der reinsten Elasticität und Harmonie, so dass uns hier — zugleich mit Rücksicht auf die nicht minder vollendeten Giebel, welche die Fenster krönen, — das edelste Beispiel gothischer Fensterarchitektur entgegentritt <sup>1)</sup>. Der Unterschied der äusseren Lage bewirkt es nur, dass die Abweichungen keine disharmonische Störung in das Ganze bringen; ja, es giebt fast eine gewisse natürliche Befriedigung, wenn das Auge, indem es von den untern zu den obern Fenstern emporsteigt, nicht bloss von strengeren zu milderen Formen, sondern zugleich auch von einem minder entwickelten zu einem höher ausgebildeten Organismus übergeht. Bei der später erfolgten Vollendung des äusseren Seitenschiffes auf der Nordseite, im vorderen Raume der Kirche, hat man die Fenster, welche doch mit den Unterfenstern des Chores in gleicher Linie stehen, nach dem Gesetz der Oberfenster des letzteren gestaltet. — Ob das Mittelschiff des Chores schon ursprünglich auf die bedeutende Höhe berechnet war, welche dasselbe gegenwärtig hat, dürfte sehr schwer zu entscheiden sein. Gegenwärtig erscheint seine Höhe für den Eindruck des Innern allerdings fast übertrieben; es ist aber zu bemerken, dass die perspektivische Wirkung des Innern bei der Vollendung des ganzen Domes nothwendig eine ganz andere sein muss, als jetzt bei der verhältnissmässig nur geringen Länge des Chores.

Das dritte Stadium des Baues, wiederum eine Umbildung des in dem ursprünglichen Entwurfe Gegebenen, vergegenwärtigt sich uns in jenem reichen Systeme von Strebethürmen und Bögen, welche sich über den Seitenräumen des Chores erheben und gegen das eben besprochene erhöhte Mittelschiff desselben hinüber geschlagen sind. Ein System solcher Art gehört überhaupt zu den eigenthümlichsten und sinnvollsten Gestaltungen der gothischen Architektur. Der Druck der Gewölbe in den Seitenschiffen fand in den an diesen hinaustretenden Strebepfeilern sein Widerlager; für die Gewölbe des erhöhten Mittelschiffes waren aber keine Strebepfeiler von genügender Stärke anwendbar, und man ersetzte dieselben, indem man jenen Gewölbdruk durch kühn gesprengte Strebebögen auf die Strebepfeiler der Seitenschiffe hinaus leitete, welche letzteren hiebei thurmartig erhöht wurden. Bei fünfschiffigen Kirchen mussten zu demselben Zwecke, falls die Strebebögen nicht übermässig lang gespannt werden sollten, auch über denjenigen Pfeilern des Innern, deren Reihe das äussere und das innere Seitenschiff sondert, Thürmchen emporsteigen, so dass die Bögen sich verdoppelten; und da eine solche Anordnung an sich zu breit gewesen wäre, so mussten die Strebethürme, um mit den übrigen Bauverhältnissen in Harmonie zu treten, noch höher emporgeführt und statt der zwei Bögen zwischen ihnen und der Wand des Mittelschiffes deren je vier angeordnet werden. Auf diese Weise ist das genannte System am Chore des Kölner Domes beschaffen; zugleich ist dasselbe im Einzelnen (wenigstens an der Südseite) auf's Reichste und Glänzendste durchgebildet, so dass hierin wesentlich der höchst brillante Eindruck des Aeusseren, ja fast am meisten der weitverbreitete Ruhm des Gebäudes begründet ist. Es ist „der heilige Wald, in dessen Schatten das Gotteshaus ruht;“ es sind „die

<sup>1)</sup> Zwischen den Fenstern des Oberbaues treten — nach der ursprünglichen Anlage und nicht völlig congruierend mit dem System der Strebebögen (vergl. das Folgende) — Pfeilerecken, die mit leichten Thürmchen bekrönt sind, als Streben hervor.

tausend Arme, welche der Dom, wie in der Feier des Gebetes, zum Himmel emporstreckt.“ — Wahrscheinlich war der Dom bereits ursprünglich auf eine Anlage ähnlicher Art berechnet, was schon an sich die gewaltige Colossalität der unteren Strebepfeiler erkennen lässt; ohne allen Zweifel hatte diese Anlage ursprünglich aber in ungleich einfacheren Formen ausgeführt werden sollen. Es sind äussere und innere Gründe vorhanden, aus denen es hervorgeht, dass dies System in der Art, wie es zur Ausführung gekommen, weder bei dem Bau der unteren Theile des Chores, noch bei dem Bau seines Oberschiffes beabsichtigt war. Für's Erste ist zu bemerken, dass sich an den Strebepfeilern der Seitenschiffe noch durchaus keine Andeutung der reichen Gliederung, welche bereits am Fusse der über ihnen ruhenden Strebethürme beginnt, keine Vorbereitung auf eine solche, wie sie doch im ganzen Princip des gothischen Baustyles liegt, findet. Sodann sind die Strebethürme in ihrer Masse zwar schwächer als die Pfeiler, über denen sie emporsteigen, an ihren Seiten aber (kreuzförmig im Grundrisse) mit Ausladungen versehen, wodurch sie dennoch eine grössere Gesamtbreite erhalten, und zwar in solchem Maasse, dass sie sogar auf nicht unerhebliche Weise über die Bögen der Fenster der Seitenschiffe hinaustreten. Dies ist in der That ein Mangel an Congruenz, welcher nicht als das Ergebniss eines einzelnen und mit vollkommener Gesetzmässigkeit durchgebildeten Planes betrachtet werden kann. Auch die Strebethürme, die sich über den Pfeilern zwischen den Seitenschiffen erheben, sind stärker als diese Pfeiler und ruhen zum Theil auf den Bögen des Gewölbes; doch wird dies natürlich durch das Auge des Betrachtenden nicht wahrgenommen. Zugleich beschränkt die grosse Breitenausdehnung der Strebethürme die Ansicht der Oberfenster, so dass man bei der mässigsten Entfernung von dem Gebäude keines derselben (mit Ausnahme der Fenster am Chorschluss) vollständig übersehen kann. Endlich ist es höchst auffallend, dass die inneren Strebebögen mit der Wand des Oberschiffes ursprünglich nicht in Verband standen; sie waren erst später eingefügt; ja es hat sogar, um sie anbringen zu können, Manches von der Struktur und von den Zierden jener Oberwände auf willkürliche Weise müssen abgeschnitten werden. Bei solchem Verfahren kann man hier nicht an eine ähnlich naive Bauführung denken, wie bei jenen Pfeilern des Innern, denen die Halbsäulen, obgleich ursprünglich beabsichtigt, doch erst später angefügt sind; es hiesse bei einem Gebäude, das im Uebrigen so höchst meisterlich ausgeführt ist, einen allzu grossen Mangel an Ueberlegung von Seiten der leitenden Behörde voraussetzen. (An der östlichen Oberwand des Querschiffes, die zum Theil emporgeführt ist, erscheinen allerdings die in Verband stehenden Ansätze der Strebebögen; aber dies ist wiederum auch ein späterer Theil des Baues.) — Was nunmehr die besondere Ausbildung der Strebethürme anbetrifft, so sehen wir hier auf's Neue einen sehr erheblichen Fortschritt in der Entwicklung des gothischen Styles. Früher hatte man sie nur als schwere Mauermassen, etwa mit einer einfachen Bedachung versehen, emporgeführt; dann hatte man sie, ohne jedoch das Princip der Masse eigentlich aufzugeben, an ihrer Vorderseite mit einem mehr oder weniger geschmückten Tabernakelbau ausgestattet. In dieser Art sind vornehmlich die Strebethürme der französischen Kathedralen behandelt. Hier dagegen erscheint an diesen Bautheilen zum ersten Mal eine wahrhaft selbständige architektonische Entwicklung. Sie sondern und gliedern sich in einzelne Theile, die von dem gemeinsamen Stamme als kleinere Vorsprünge, Stre-

ben und Thürmchen sich ablösen und so, in stetig aufwärts steigender Bewegung, bis zur obersten Spitze sich emporgipfeln. Es ist jenes Princip, welches auch das Aeussere des gothischen Bauwerkes zu einem Bewegten, organisch Belebten macht, welches aber erst zur Erscheinung kommen konnte, nachdem der Organismus des Innern — der hierin auf die Oberfläche, auf das Aeussere des Gebäudes sich fortsetzt — durchgebildet und in seiner eigenthümlichen Bedeutung zum Bewusstsein gekommen war. So reiches Formenspiel aber die Einführung dieses Systemes an den in Rede stehenden Strebethürmen auch hervorgebracht hat, so erkennt man dennoch, dass es sich auch hier wiederum um ein noch in der Entwicklung begriffenes Princip, um ein solches, welches den Höhenpunkt gesetzlich harmonischer Durchbildung noch nicht vollständig erreicht hat, handelt. In der Anordnung des Nischenwerkes, welches die Dekoration der Strebethürme und ihrer Einzeltheile ausmacht, klingt noch Etwas von jener grösseren Schwere, von jenem, dem Gesetze einer aufsteigenden Bewegung nicht günstigen Parallelismus nach, welcher der gesammten äusseren Dekoration französisch gothischer Gebäude, namentlich ihrer Façaden, zu Grunde zu liegen pflegt. Allerdings bezeugt die Art und Weise, wie diese Dekoration an den Strebethürmen des Kölner Domchores angewandt ist, einen Fortschritt, der bereits weit über der Entwicklungsstufe der französischen Architektur steht; aber erst an den Thürmen der Westseite erscheint das Princip auf dem Gipfel seiner Vollendung. Eine genaue Vergleichung zwischen beiden Bautheilen führt von selbst zu einem solchen Resultat. Auch das muss als ein Zeugniß noch nicht vollständig gereifter Entwicklung angeführt werden, dass am Chorschluss, zwischen den Kapellen, welche den Chor umgeben, die äusseren und die inneren Strebethürme unmittelbar neben einander rücken, so dass sie eine zusammenhängende, und zwar eine überaus kolossale Masse bilden, dass dennoch aber ein jeder Theil sein eigenthümliches, durch die ursprünglich isolirte Stellung bedingtes System der Gliederung und Dekoration behält, und dass die Formen keinesweges in einen innerlichen, sich gegenseitig bedingenden Zusammenhang treten. — Die reichere Entfaltung der eben besprochenen Formen findet übrigens nur an der Südseite des Chores statt. Leider jedoch sind sie zum grösseren Theil verdorben oder auf eine sehr schwerfällige Weise erneuert worden, indem der Beginn der Restauration des Chores gerade an dieser Seite erfolgte und die frühere Leitung derselben, wie rühmlich auch im technischen Bezuge, doch von dem, was die Hauptsache war, von der ästhetischen Bedeutung des Wiederherzustellens, keine Ahnung gehabt zu haben scheint. Erst wo die Thätigkeit des jetzigen Dombaumeisters, Herrn Zwirner, eintritt, da erscheinen auch die Formen auf's Neue ganz in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Bedeusamkeit, wie denn überhaupt Alles, was unter Zwirner's Leitung gefertigt ist, das geistvollste Eingehen auf die Absichten der alten Meister verith. Mit dem Beginn der Chorrundung ist das System der Strebethürme und Bögen, schon in der ursprünglichen Ausführung, fortschreitend einfacher behandelt worden; die frei emporsteigenden Theile, das reicher ausgefüllte Zierwerk verschwinden mehr und mehr, bis die auf der Nordseite begenen Theile das ganze Princip der architektonischen Entwicklung nur noch in den einfachsten, unbedingt nöthigen Grundformen erkennen lassen. Diese einfacheren Theile sind, wie sich aus der ganzen technischen Behandlung ergibt, später ausgeführt, als jene reicher durchgebildeten; es scheint dass der Wunsch, den

Chor möglichst rasch und mit möglichst geringen Kosten zu vollenden, die Vereinfachung herbeigeführt hat.

So giebt uns das Aeussere des Chores bereits das Bild einer dreifachen Entfaltung des gothischen Styles. Aber ich habe bereits bemerkt, dass das Verhältniss der Oberfenster zu den Unterfenstern keinen disharmonischen Eindruck hervorbringt; ich muss dasselbe von dem Verhältniss der Strebethürme zu den Strebepfeilern, auf denen sie ruhen, sagen. Zwar fehlt hiebei eine eigentliche Entwicklung der oberen reichen Formen aus der unteren Masse der Strebepfeiler; doch bleibt auch dies insofern minder auffällig, als der gesammte Untertheil des Chores fast nur wie ein Unterbau erscheint, der dazu bestimmt ist, jene reich ausgebreitete Fülle aufwärts strebender Formen zu tragen. Es liegt hierin ein ganz eigenthümlicher phantastischer Reiz, der überwältigend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. Dennoch aber muss ich es bemerken, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, bei der Betrachtung dieser Formenfülle, die sich nothwendig dem Auge im mannigfaltigsten Wechsel durcheinander schiebt, zu einer reinen Empfindung der Grundformen, der eigentlich bestimmenden architektonischen Gesetze zu gelangen. Jenes Aussenwerk an Strebethürmen und Bögen, dessen Dasein allerdings vollkommen gerechtfertigt ist, erscheint zu reich, zu anspruchvoll; es beeinträchtigt den eigentlichen Oberbau des Chores (sein erhöhtes Mittelschiff), der doch der Körper des ganzen Obertheiles ist, durch den erst die bunte Dekoration, die um ihn her aufsteigt, ihre Bedeutung, den Zweck ihres Daseins empfängt. Wir sehen hierin wiederum recht deutlich, wie in den Strebethürmen und Bögen ein neues architektonisches Gesetz auftritt, wie aber die Kräfte, die durch das letztere in's Leben eingeführt werden, noch übersprudeln, noch des strengeren Maasses, der weiseren Zügelung entbehren. Ich bin auf's Entschiedenste überzeugt, — die Behandlung des Thurmbaues auf der Westseite bürgt dafür — dass man im Fortschritte des Baues, bei der Auführung der Strebethürme und Bögen am Norderschiff des Domes dies strengere Maass würde gefunden, dass man sie, wenn gewiss auch noch inniger durchgebildet, doch zugleich auf einfachere, mehr übersichtliche Verhältnisse zurückgeführt haben. Uns aber steht jetzt die Vollendung des Vorder Schiffes bevor: es könnte in der That kein schöneres Zeugnis für das innigste und wahrhafteste Verständniss dessen, was die alten Meister uns hinterlassen, geben, als wenn man hier auf eine Vereinfachung solcher Art Bedacht nähme. Sage man nicht, es sei unsere Pflicht, in der Weise, wie die alten Meister begonnen, fortzufahren, oder vielmehr die Formen, die wir in den vollendeten Thälen des Domes erblicken, ohne Anspruch auf eigene Erfindung nachzuahmen; wie jene Meister fort und fort an dem Baue gebildet, die Principien des Styles immer klarer und edler entfaltet haben, in derselben Weise müsse auch wir das Werk beginnen, wenn wir uns ihnen ebenbürtig an die Seite stellen, wenn wir überhaupt den Anspruch machen wollen, als Volle der des Werkes zu gelten. Und sage man nicht, jene Zeit liege uns zu fern, als dass wir es hoffen könnten, gleich den alten Meistern uns in diinnerlichsten Principien des Styles hineinzuleben und aus diesen heraus zu einer gültigen selbstschöpferischen Wirksamkeit zu gelangen. Der jetzige Meister des Dombaues hat solchen Einwurf durch die That bereits genügend widerlegt. Nicht bloss am Dome hat er das umfassendste Verständnis des Styles kundgegeben; auch an einem selbständigen Bau, der Kirche von Apollinarisberg, die zwar zu Folge äusserer

Bestimmungen eine wesentlich abweichende Disposition erhalten musste, hat er die gothischen Formen in so gesetzlicher, so rein vollendeter Schönheit zur Erscheinung zu bringen gewusst, dass die einzelnen Theile dieses Gebäudes den Vergleich mit den edelsten gothischen Monumenten des deutschen Mittelalters nicht zu scheuen haben. Beiläufig mag auch noch bemerkt werden, dass eine Vereinfachung des Systems der Strebepfeiler und Bögen, — freilich in dem Sinne, wie ich mir dieselbe denke, und nicht etwa in der roheren Art, wie sie an der Nordseite des Chores bereits erscheint, — immerhin auch Einiges zur Verringerung der Kosten der Ausführung beitragen könnte.

Mit den Theilen, die als die zuletzt ausgeführten des Chores erscheinen, sind wir nunmehr bis zum Jahre 1322, in welches wir die Vollendung desselben setzen dürfen, gekommen. In welchen Jahren, vor dieser Epoche, die zwei ersten Umbildungen des ursprünglichen Planes statt gefunden, lässt sich nicht näher bezeichnen. Eben so wenig, wann die beiden späteren Umbildungen, welche die Vorderschiffe und die Thürme betreffen, vorgenommen sind. Doch stehen diese beide, wie es scheint, dem Jahre 1322 sehr nah; es ist selbst nicht unmöglich, dass der Plan für die Vorderschiffe noch vor der Vollendung des Chores umgearbeitet, auch seine Ausführung bereits begonnen wurde.

Bei den Vorderschiffen konnte die Umarbeitung des ursprünglichen Entwurfes natürlich nur die Behandlung der Einzelformen betreffen, da eine Abweichung von der zu Grunde gelegten allgemeinen Anordnung, zumal von der ursprünglichen, höchst vollendeten räumlichen Disposition, zur herbsten Entstellung des Ganzen geführt haben würde. Da sie aber zumeist nur bis zum Ansatz der Gewölbe der Seitenschiffe emporgeführt sind, so kommt hier vorzugsweise nur die Bildung der Pfeiler in Betracht. Die Pfeiler des Mittelschiffes, die stärkeren Pfeiler, sind hier wesentlich verschieden gebildet von den schwächeren, welche die inneren und die äusseren Seitenschiffe von einander trennen. Jene befolgen das Princip der Pfeiler im Chore, aber sie zeigen dasselbe in seiner edelsten Läuterung und Vollendung. Es liegt auch bei ihnen noch, als Hauptform, die Form der Säule zu Grunde; aber die Halbsäulen, mit denen diese besetzt ist, lehnen nicht mehr äusserlich an, vielmehr entwickeln sie sich mit selbständiger Bewegung aus dem cylindrischen Kerne, so dass die Pfeilermasse als ein Ganzes voll Leben und Organismus erscheint. Doch ist diese Bewegung keinesweges, wie sonst wohl bei den deutschen Gebäuden aus der Blüthezeit des gothischen Styles, bis zu dem Grade gesteigert, dass die Grundform sich völlig auflöst und solcher Gestalt die Bedeutung des Ganzen wiederum verringert wird <sup>1)</sup>. Die Bildung der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen beruht bereits auf der Grundform des eigentlichen eckigen Pfeilers; aber in der Art und Weise, wie die stärkeren Halbsäulen hier an den Seitenflächen vortreten, und wie die schwächeren an den Ecken, zwischen tiefgeschwungenen Einkehlungen, angeordnet sind, zeigt sich auch hier noch eine höchst lebenvolle Gliederung. Es ist hierin nur ein etwas geringerer Grad von Energie, der gerade für die Stellung und die Bedeutung dieser Pfeiler vollkommen angemessen scheint und einen wirkungsreichen Kontrast gegen jene stärkeren, kräftiger gestalteten Pfeiler bildet, welche nicht bloss die Wölbungen, sondern auch die Wände des Mittelschiffes zu

<sup>1)</sup> Vergl. das Pfeilerprofil, Fig. 1, auf der anliegenden Taf. II.

tragen bestimmt sind <sup>1)</sup>. — Die Basamente der in Rede stehenden Pfeiler sind durchweg in volleren und weicheren Formen, die Blätter ihrer Kapitäle kräftiger hervorquellend gebildet, als Alles dies an den Chorpfeilern gefunden wird. — So bemerkt man auch an den Fenstern die Anlage einer volleren und kräftiger wirksamen Gliederung als an den Unterfenstern des Chores.

So deutet bei den Vorderschiffen Alles darauf hin, dass das Gefühl für den Organismus der inneren Bauformen sich nunmehr zum vollständig klaren Bewusstsein entfaltet hatte und dass man die Schönheit, die in dem Ganzen, in den allgemeineren Maassen und Verhältnissen begründet war, auch bis in die geringsten Einzelheiten hinab zu entwickeln vermochte. Ueber das Aeußere lässt sich nur sagen, dass man an den Seitenschiffen jene massigen Strebepfeiler, wie sie bereits für den Chor zur Ausführung gekommen waren, beizubehalten für gut fand, mit sehr richtigem Takt, indem eine leichtere, mehr gegliederte Behandlung derselben die Harmonie des Ganzen auf empfindliche Weise gestört haben würde.

Das äussere Seitenschiff auf der Nordseite ist in der letzten Periode des Dombaues vollendet worden. Die Architektur der Fenster ist hier, wie bereits bemerkt, ganz in der schönen Weise ausgeführt, für welche die Fenster am Oberbau des Chores das Vorbild gaben. Die Gurtungen des Gewölbes scheinen aber bereits eine etwas breite und schwere Bildung zu haben <sup>2)</sup>. Besonders zu bemerken ist es, dass derjenige Strebepfeiler, der sich am Ende dieses Seitenschiffes dem kaum erst begonnenen nördlichen Thurme anschliesst, abweichend von den übrigen mit einer bunten Dekoration, in geschweiften und gewundenen Formen, wie dergleichen im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gefunden werden, versehen ist. Dieser Strebepfeiler ist am ganzen Dome das einzige Beispiel von willkürlicher Behandlungsweise eines Einzeltheiles und zugleich von entarteter Formenbildung. Und dennoch ist die letztere wenigstens im Ganzen so gefügt, dass man auch hierin noch die reinen Principien der Schule nachklingen fühlt.

Wie an den Vorderschiffen uns der Organismus des Inneren in seiner vollendeten Gestalt entgegentritt, so endlich der des Aeusseren an der Architektur der Westseite und an den beiden Thürmen, welche dieselbe schmücken. Wir haben über diesen Theil des Domes ein vollständiges Urtheil, indem die Anordnung des Ganzen uns in den alten, sehr ausführlichen Baurissen (die bekanntlich von Moller im Facsimile herausgegeben sind) vorliegt, für die Behandlung des architektonischen Details und für die Wirkung desselben aber derjenige Theil der Westseite, der zur Ausführung gekommen, die umfassendsten Beispiele giebt.

Dass wir auch hier nicht ein Stück des ursprünglichen Entwurfes vor uns haben, dass somit jene merkwürdigen alten Baurisse nicht etwa von der Hand des Meister Gerhard (oder wie man sonst den Urheber des ersten Planes für den Dombau nennen will) herrühren, dass sie vielmehr die letzte und zugleich die bedeutsamste Um- und Ausbildung des letzteren ausmachen, dies wird für den, welcher dem bisherigen Gange meiner Untersuchungen gefolgt ist, nichts Befremdliches mehr haben. Doch sind auch hier die besonderen Merkmale, auf denen meine Annahme beruht,

<sup>1)</sup> Vergl. das Pfeilerprofil, Fig. 2, auf der anliegenden Taf. II. — <sup>2)</sup> Vergl. die Profile der Gewölbgurte, Fig. 3 und 4, auf der anl. Taf. II.

Fig. 4



H

Fig. 1.



S

S

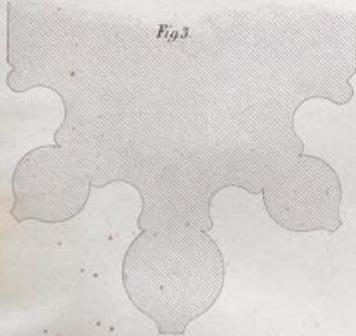
H

Fig. 2.



O

Fig. 3.



O

- Fig. 1. Pfeiler des Mittelschiffes
- Fig. 2. Pfeiler zwischen den Seitenschiffen
- Fig. 3. Quergurt des Gewölbes
- Fig. 4. Kreuzgurt des Gewölbes

1/2 Paris-Preuss.

F. Kaßler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte.



anzuführen. So muss es fürs Erste als ein entscheidender Umstand hervorgehoben werden, dass die Strebepfeiler des Thurmbaues wesentlich anders behandelt sind, als die der gesammten übrigen Theile des Domgebäudes; während die letzteren durchaus massenhaft und ohne alle Gliederung erscheinen, so entwickelt sich bei jenen schon vom Fusse an ein lebhaft bewegter Organismus, der in stetigem Fortschritt bis zum letzten obersten Gipfelpunkte der Thürme emporsteigt. Man könnte sagen, es sei dies eben ursprüngliche Absicht; man habe von vornherein das Bedürfniss empfunden, den gesammten Thurmbau reicher zu gestalten, um dadurch der Schauseite des Gebäudes die nöthige Auszeichnung zu geben, und man sei dazu gewissermaassen gezwungen gewesen, weil der schon ursprünglich gesetzliche reichere Schmuck der Portale auch für die umgebenden Bautheile eine Anordnung ähnlicher Art bedingen müsse. Wir können dies im Allgemeinen wohl zugeben; wir müssen aber ebenso bestimmt voraussetzen, dass man hiebei dennoch, wie überall bei den reicher decorirten Bauten frühgothischen Styls, das massenhaft strenge Grundprincip werde beibehalten und den Schmuck als solchen mehr nur an gewissen Einzeltheilen zur Anwendung gebracht haben. Und da auch an den Vorderschiffen die alte Form der Strebepfeiler beibehalten ist, so zeigt dies zugleich, dass auch ihr Entwurf älter sein muss, als der zu dem Thurmbau. Denn hätte man auf der einen Seite bereits die reichere Gliederung des letzteren, auf der andern nur die strenge Massenhaftigkeit der Streben am Chore vor sich gehabt, so würde man hier unbedenklich, um einen Uebergang von dem Einen zu dem Andern zu bilden, nach einer mittleren Stufe der architektonischen Dekoration gestrebt haben; während gegenwärtig der letzte Strebepfeiler des Vorderschiffes in seiner kahlen Strenge sich ganz unvermittelt dem vielgestaltigen Wechsel der Formen am Thurmbau anreihet. — Nicht minder wichtig ist der Vergleich des letzteren mit der architektonischen Ausbildung der Strebethürme am Chor. Denn während diese, wie bereits oben bemerkt, allerdings die entschiedene Absicht einer reichen architektonischen Gliederung zeigen, während sie aber noch nicht im Stande sind, hiebei die ursprüngliche Schwere völlig zu überwinden, und in der aufwärts strebenden Bewegung noch manche Stockung erkennen lassen, so erscheint dasselbe Princip am Thurmbau, am Ganzen wie an allen, auch den geringsten Einzelheiten, zur vollkommensten Lebendigkeit, zur allerlautersten Harmonie durchgebildet. Es hiesse alle Gesetze der Entwicklung des menschlichen Geistes geradezu auf den Kopf stellen, wollte man sagen, man habe es für gut befunden, gleichzeitig, je nach den verschiedenen Bautheilen verschiedene Principien solcher Art aufzustellen und, nachdem man hier bereits das Vollendetere gefunden, dennoch dort an dem minder Organischen festzuhalten oder dazu zurückzukehren. — Endlich ist zu bemerken, dass sich überhaupt die Anlage der Thürme dem übrigen Bau nicht vollkommen congruent anschliesst. Namentlich decken ihre östlichen, in der Flucht der äusseren Kirchenmauern hinaus tretenden Streben die dort befindlichen Fenster zur Hälfte zu. Es hat zwar überall in der gothischen Architektur die Verbindung dieser Strebepfeiler des Thurmbaues mit den Kirchenmauern besondere Schwierigkeiten; doch würden dieselben in einem Plane, der ganz als Ein Guss erschiene, gewiss minder auffällig geblieben sein, als hier, wo eine ältere Einrichtung, die nicht mehr verläugnet werden konnte, vorlag und wo eine neue hinzutrat, die nicht minder ihr selbständiges Recht forderte.

Höchst interessant und höchst belehrend für die Entwicklungsgeschichte der gothischen Architektur würde es sein, wenn uns der Entwurf zu den Thürmen nach den ursprünglichen Plänen des Domes erhalten wäre. Dies ist aber nicht der Fall, und so können wir die Einrichtung desselben nur vermuthungsweise näher bestimmen. Indess scheint mir das vollkommen sicher, dass die Thürme schon ursprünglich auf dieselbe Ausdehnung der Grundfläche berechnet waren, welche ihnen gegenwärtig eingeräumt ist, dass sie nämlich auf jeder Seite die Breite der beiden Seitenschiffe einnahmen. Sie mussten, für die Vorderansicht, nothwendig die geringere Höhe der letzteren, im Verhältniss zum Mittelschiff decken; und wollte man diese Nothwendigkeit nicht zugeben, so würde doch jede andre Einrichtung der Thürme, etwa wenn man die letzteren nur vor die äusseren Seitenschiffe setzen und ihnen die geringe Breite von diesen geben wollte, die Harmonie des Ganzen schon an sich allzu empfindlich aufgehoben haben. Durch das gegebene Grundmaass und durch die gegebene Höhe des Mittelschiffes, welches sich in dem Zwischenbau zwischen den beiden Thürmen fortsetzen musste, war zugleich aber auch ein Massen- und Höhenverhältniss bedingt, welches von dem des vorhandenen Baurisses nicht auffallend abweichen konnte; und hieraus ergiebt sich, dass der letztere in der That als die Umbildung — und zwar als die erhöhte Durchbildung — eines älteren Entwurfes zu betrachten ist. — Die Art und Weise, wie ursprünglich die Anlage und die Ausführung des Thurmbaues beabsichtigt worden, können wir uns vielleicht nicht mit Unrecht als dem Thurmbau der Elisabethkirche zu Marburg ähnlich vorstellen. Diese Kirche ist, wie bereits oben bemerkt, im Jahr 1235 gegründet und 1283 vollendet worden. Der Plan, nach welchem sie ausgeführt ist, erscheint wesentlich als ein in sich abgeschlossenes Ganzes; doch auch in ihr bemerkt man, wenigstens in der Ausbildung des Details, Verschiedenheiten, die wiederum die verschiedenen Stadien der Bauführung charakterisiren. Die östlichen Theile ihres Inneren haben strengere, die westlichen mehr entwickelte Detailbildungen, so dass diese als die jüngeren erscheinen. Ihre zumeist gen Westen belegenen Theile, die Thürme, sind somit gewiss erst um ein Namhaftes später als 1235, vielleicht etwa gleichzeitig mit der Gründung des Kölner Domes oder noch später, begonnen. Ja, man erkennt selbst an ihrem Aufbau mehrfache und verschiedenartige Modifikationen der ursprünglichen Anlage; man sieht es auch hier aufs Deutlichste, dass es erst in Folge mehrfacher Versuche möglich wurde, in den Thürmen jenes schlanke und leichte Emporsteigen zum Ausdrucke zu bringen, wodurch sie sich von allen älteren Bauten der Art, namentlich von den Thürmen der französischen Kathedralen, bereits so vortheilhaft unterscheiden und die eigenthümliche Ausbildung des deutsch-gothischen Thurmbaues vorbereiten. Und doch ist hier nur erst das Allgemeine der Wirkung erreicht; doch ist das Princip an sich noch keinesweges zu einer gesetzlichen Entwicklung gediehen, erscheint alles Einzelne noch herb und streng, zum Theil sogar, im Widerspruch gegen den Gesamtcharakter, noch übermässig lastend. Der ursprüngliche Entwurf zu dem Thurmbau des Kölner Domes muss, zufolge der Disposition des Grundplanes, von Hause aus reicher, in einer mehrfachen Theilung der Masse, angelegt gewesen sein; eine höher entwickelte Ausbildung anzunehmen, haben wir jedoch keinen Grund.

Man hat es als einen Mangel an der Façade des Kölner Domes, wie dieselbe nunmehr in jenen vorhandenen Baurissen erscheint und wie sie

theilweise zur Ausführung gekommen, bezeichnet, dass die Thürme im Verhältniss zu dem Zwischenbau eine so gar überwiegende Breite einnehmen und dass sie aus diesem Grunde (der Theilung der Seitenschiffe analog) in den beiden Untergeschossen durch Strebepfeiler und Verdoppelung der Fenster getheilt sind, während diese Theilung im dritten Geschoss aufhört. Man stellt einer solchen Anordnung als die klarere und glücklichere diejenige gegenüber, welche sich an den vorzüglichsten französischen Kathedralen findet, wo der charakteristisch vorherrschende Mittel- oder Zwischenbau der Façade von den Thürmen auf eine leichtere, minder anspruchsvolle Weise eingeschlossen werde. Gewiss ist das edle Maass, welches sich hierin wenigstens bei einigen französischen Façaden, namentlich bei der der Kathedrale von Rheims, ausspricht, rühmlichst anzuerkennen; doch scheint es mir, dass man bei solcher Ansicht die eigenthümliche Bedeutung der Façade des Kölner Domes, die wiederum ungleich höhere Stufe der Entwicklung, welche er auch hierin einnimmt, gänzlich verkenne. So mächtig und energisch wirksam das System der am Kölner Thurmbau vortretenden Strebepfeiler ist, so gestaltet sich derselbe dennoch zu einem ungleich inniger zusammenhängenden Ganzen; man darf hier eigentlich gar nicht mehr von einem Zwischenbau und von Thürmen, die ihn einschliessen, sprechen. Die Thürme, obgleich vollständigst in den unteren Geschossen vorbereitet, erhalten doch erst eine selbständige Bedeutung da, wo sie über dem Dache des Mittelschiffes isolirt emporsteigen: das Ganze ist nun eine einzige, wenn auch reich gegliederte Façade, aus welcher sich erst nach oben hin zwei grossartige Thürme, die in der Façade entwickelten architektonischen Kräfte zum Abschlusse zu bringen, erheben. Als der Haupttheil der Façade erscheint für solche Auffassung allerdings der Mittelbau, dem sich zur Linken und zur Rechten je zwei beträchtlich schmalere Seitentheile anreihen. Der Mittelbau hat unterwärts, wie gewöhnlich, das Hauptportal; die beiden Nebenportale in den zunächst angrenzenden Seitentheilen verbinden die letzteren aufs Innigste mit dem Mittelbau und wirken wesentlich für den Zusammenhang der Masse mit <sup>1)</sup>. Der Mittelbau hat ferner, über dem Portal, das durch seine Dimensionen und durch reiche Gliederung ausgezeichnete Hauptfenster, welches gleichwohl aufs Entschiedenste dem allgemein durchgehenden Formengesetze folgt; es bildet gewissermaassen den glänzendsten Brennpunkt dieses Gesetzes, somit den wahren Mittelpunkt eines in sich zusammenhängenden Ganzen, während das grosse Rundfenster in der Façade französischer Kathedralen ausser Zusammenhang mit dem Uebrigen steht, nur in sich allein seine Gültigkeit hat und nur in der grösseren oder geringeren Zusammenhanglosigkeit des Ganzen seine Berechtigung findet. In vielfach geglieder-

<sup>1)</sup> Die harmonische Einrichtung des Ganzen bedingte es, dass ein jedes der beiden Seitenportale gewissermaassen in eine Fensterarchitektur eingesetzt werden musste, so dass auf jeder Seite über der Bogenwölbung, die mit ihrem besondern Giebel gekrönt wird, nochmals Bogen und Giebel erscheinen. Eine andere passliche Einrichtung ist hier schwerlich zu ersinnen, doch bleibt die Tautologie der Formen an sich unschön. Für das höchst komplizirte Verhältniss der gothischen Architektur ist aber dieser Mangel in der That nicht grösser, als etwa für das höchst einfache System der griechisch-dorischen Architektur der Mangel an Uebereinstimmung zwischen der Stellung der Eck-Triglyphe und der Ecksäule, der auf dieselbe Weise durch die höhere Harmonie des Ganzen bedingt ist.

ter, aber ungetheilte Kraft, in gleichmässiger Bewegung und Entwicklung steigt die Façade bis zur Höhe des Mittelschiffes, dessen Giebel den Mittelbau krönt, empor. Von hier ab beginnt, wie bemerkt, die Theilung der Masse in den Thürmen. Die reichere Anordnung der Seitentheile, welche in den Untergeschoßen beobachtet war, vereinfacht sich, und zwar in einer Art, dass die vermittelnden Uebergänge sich höchst klar darlegen, und die Thürme erhalten nunmehr erst ihren selbständig gültigen Unterbau. Dann folgt jenes leichte, luftige, achtseitige Obergeschoss der Thürme, welches keine andre, als nur die deutsch-gothische Architektur kennt und ohne welches eine eigentliche Vollendung des gothischen Thurmbaues doch geradehin unmöglich ist; und über diesem endlich schießt die schlanke achtseitige Pyramide, mit dem reizvollen Spiel all des durchbrochenen Sprossenwerkes, welches die Räume zwischen ihren Rippen ausfüllt, in die Lüfte empor.

Die Gesamtkomposition des Thurmbaues, die schon an sich einzig in ihrer Art erscheint, erhält indess ihre volle Bedeutsamkeit erst durch die Durchbildung des Einzelnen, durch die Art und Weise, wie sich mit den grossen und entschieden vorherrschenden Hauptformen eine leicht gegliederte Dekoration als ein innerlich Nothwendiges, als der eigentliche Ausdruck vollkommenster Belebung, verbindet. Wie die einzelnen Theile schlank und strahlenartig emporsteigen; wie sie, je nach ihrer stärkeren oder schwächeren Ausladung, freier und höher oder mehr der Mauer angeschmiegt von der Masse sich ablösen; wie jedes, auch das geringste Stück auf vollkommen organische Weise (im Gegensatz gegen die Willkürlichkeit einer lediglich dekorirenden Form) entwickelt ist und doch im innigsten Zusammenhange mit den übrigen Einzelheiten und mit dem Ganzen steht; wie das letztere, ruhig und unaufhaltsam emporsteigend, durch den reizvollsten musikalischen Rhythmus erfüllt wird, — alles dies ist auf eine fast unbegreiflich meisterhafte Weise durchgeführt. Hier ist durchaus nicht mehr von massenhaften Grundformen, auf denen ein reiches Detail nur etwa aufgelegt sei, die Rede, wie dergleichen bei französisch- oder französisirend-gothischer Architektur erscheint; die Masse ist im Gegentheil von innen heraus flüssig geworden; alles Einzelne quillt mit unüberwindlicher Kraft, und doch wiederum einem gemeinsamen Gesetze folgend, aus der Masse hervor. Keine der vorhandenen Abbildungen, selbst nicht das grosse, sonst doch so verdienstliche Boisserée'sche Prachtwerk, gibt von dieser innerlichen Lebensfülle der Formen und von der höchst wunderbaren Harmonie, die gerade durch sie in der malerischen Wirkung des Gebäudes, in dem Eindruck desselben auf das Auge des Beschauers, hervorgebracht wird, einen genügenden Begriff. Dies kann man nur in eigner Anschauung des zur Ausführung Gekommenen beurtheilen. Mir aber scheint jenes Bruchstück des Kölner Thurmbaues dasjenige Werk zu sein, welches auf dem Höhepunkte alles dessen steht, was bisher durch die Architektur ist geleistet worden. Bei so ganz ausgezeichnete Bedeutsamkeit des Thurmbaues darf man gewiss auf die verhältnissmässig doch nur geringen Inkongruenzen, die sich in seiner Verbindung mit dem übrigen Kirchengebäude zeigen, kein zu grosses Gewicht legen.

Eins indess muss ich hiebei noch bemerken. Während das Aeussere der gothischen Architektur in dem Thurmbau des Kölner Domes seine erdenklich höchste Entfaltung findet, so beginnt gleichzeitig der Sinn für das Innere bereits, ob auch erst in leisester Andeutung, schwächer zu wer-

den. Dies zeigt sich vornehmlich im Innern der Thurmhallen, in dem Verhältniss der Formen der Gewölbebögen zu den Formen ihrer Träger, oder vielmehr darin, dass die ursprünglich nothwendige Verschiedenheit dieser Formen bereits zum grossen Theil aufgehoben ist. Während in der Gliederung der Pfeiler ursprünglich der Grundsatz feststeht, sie als Säulenbündel zu gestalten, so läuft hier zumeist die Gliederung des Bogens ohne Unterbrechung an ihnen nieder. Allerdings erhält eine solche Anordnung hier insofern ihre Rechtfertigung, als die kolossalen Pfeiler im Innern des Thurmbaues nothwendig den Charakter einzelner Organismen verlieren müssen; sie erscheinen mehr als Mauermassen und die Oeffnungen zwischen ihnen gestalten sich mehr den Fensteröffnungen analog, bei denen eine ähnliche Weise der Gliederung zu Grunde gelegt werden muss. Dennoch scheint es mir, dass man die letztere hier minder umfassend würde zur Anwendung gebracht haben, wäre der Sinn für den Organismus des Innern noch in seiner vollen Stärke vorhanden gewesen; wenigstens geht die Charakterlosigkeit der Formen des Innern, die im Verlauf der Zeit immer mehr zunimmt, zunächst gerade von demselben Princip aus, welches hier bereits, ob auch nicht ganz ohne Grund, zur Erscheinung kommt <sup>1)</sup>.

So darf dieser Umstand wohl als ein neuer Beleg für die verhältnissmässig späte Zeit, in welcher der vorhandene Entwurf des Thurmbaues gefertigt wurde, gelten. Wir werden nicht erheblich irren, wenn wir denselben etwa in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts setzen, d. h. etwa um ein Jahrhundert später, als der Grundstein zu dem Dome selbst gelegt wurde. Diese Zeitbestimmung ist für die ganze Geschichte der Entwicklung der gothischen Architektur, die nur erst nach ihren allgemeinsten Bestimmungen festgestellt ist und in der noch so viele willkürliche Annahmen Gültigkeit haben, nicht unwichtig. Es stellt sich z. B. hiedurch erst das historische Verhältniss der Façade des Kölner Domes zu der des Strassburger Münsters, welche im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach gegründet wurde, als ein eigentlich naturgemässes dar; es ist wenigstens nicht mehr so gar befremdlich, dass Meister Erwin im Wesentlichen noch ganz das System der französisch-gothischen Façade befolgte und dasselbe nur zu einer Anmuth entfaltete, die freilich schon an sich über Allem steht, was durch französische Architekten selbst geleistet worden ist. Trotz dieser zierlichen Ausbildung ist es fast undenkbar, dass ein so viel höherer Organismus, wie es der des Kölner Thurmbaues ist, auf Erwin nicht sollte irgend einen Einfluss ausgeübt haben, wäre derselbe damals in der That bereits zur Erscheinung gekommen.

Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es abweicht von dem natürlichen Gange der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets er-

<sup>1)</sup> Hiebei ist auch der grossen Sakristei zu gedenken, welche der Nordseite des Kölner Domes, östlich vom Querschiff, angebaut ist. Es ist eine eigenthümlich interessante Architektur und ebenfalls noch aus guter gothischer Zeit: ein quadratischer Raum, mit einem Pfeiler in der Mitte, welcher die Gurte der Kreuzgewölbe trägt. Die letzteren laufen an ihm nieder, haben gleichwohl aber noch ihre selbständigen Blätterkapitäl.

neuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermöchten. Wir sehen den Bau, wie mit einer inneren Nothwendigkeit, in verhältnissmässig schlichten Anfängen beginnen; wir können der Ausbildung dieses Gedankens Schritt vor Schritt nachfolgen; er bleibt uns auch da verständlich, wo er in der reichsten Entfaltung aller Kräfte wie ein tausendstimmiger Hymnus von der Erde zum Himmel emporsteigt. Ueberaus merkwürdig ist es freilich, wie diese Schule Jahrhunderte hindurch an dem einen Grundplane und an den in ihm gegebenen Bestimmungen festzuhalten wusste, wie es nur das eine Grundgesetz ist, das sie unausgesetzt, auch bei den Aeusserungen der regsten und lebendigsten Kraft, befolgte; wie der Willkür des Einzelnen, die so oft die schönsten Erscheinungen der Geschichte verdirbt, hiebei kein Raum gegeben war. Hierin aber liegt doch nichts Fremdartiges für uns; es ist eben das Zeugniss einer Höhe der allgemeinen geistigen Bildung, eines die Masse durchdringenden Ernstes der Gesinnung, welches wir, wie schwer es auch für jene, so oft verkannten Zeiten in die Wagschale falle, doch mit innigster Hingebung zu verehren vermögen. Und in dieser Gemeinsamkeit der Bestrebungen beruht es, dass der Dom, trotz der verschiedenartigen Weise in der Ausbildung des Einzelnen, dennoch als ein grossartiges Ganzes erscheint und dass der hier und da bemerkte Mangel an organischem Zusammenhange zu geringfügig ist, als dass er diesen Eindruck des Ganzen wesentlich stören könnte.

Und jene Schule, die so fest an dem Begriff des Ganzen festzuhalten wusste, während sie die volksthümlichste aller Künste zu ihrer höchsten Entwicklung führte, was war sie? welche Bedeutung hat sie für unsere Betrachtung? — Sie war das künstlerische Organ des Volkes; sie war es, die den Formensinn des Volkes, dem sie angehörte, die die Art und Weise, wie das Volk sein Gefühl für das Unendliche, wie es die Erhebung seines Gemüthes von den Banden der Erde, seine Gottesverehrung in sichtbarer, fassbarer, wirkungsreicher Form ausgedrückt wissen wollte, zur Erscheinung brachte. Die Reihe der Meister, die den Kölner Dom gebaut, bezeichnet nur die Stimmführer des deutschen Volkes. Der Kölner Dom ist, im vollsten Sinne des Wortes, ein Nationalwerk, ein Werk des deutschen Volkes. —

Wer die Rechte unserer Nachbarn jenseit der Ardennen zu vertreten gewillt ist, mag hier vielleicht in Erinnerung bringen, dass es mit der nationalen Bedeutsamkeit des Kölner Domes doch eine etwas bedenkliche Sache zu sein scheine. Das System des Kölner Domes sei ja, wie es auch in den vorstehenden Betrachtungen mehrfach bemerkt ist, ursprünglich in Frankreich zu Hause und erst von dort aus zu uns gelangt. Dies ist allerdings ganz richtig, insofern in Frankreich — wie es wenigstens alle Wahrscheinlichkeit hat — zuerst diejenigen, bis dahin beziehungslosen oder nur ganz willkürlich verbundenen Formen, welche die Grundlage des gothischen Baustyles ausmachen; zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen zusammengefügt wurden. Der Ursprung des gothischen Baustyles gehört somit ohne Zweifel Frankreich an, und die ursprüngliche Erfindung desselben, wenn man sie so nennen will, ist ein Ruhm, der den Franzosen, ohne den Vorwurf blinder Parteilichkeit und Nationaleitelkeit, auf keine Weise geschmälert werden darf. Bei ihnen tritt zuerst diejenige Bauweise auf, in welcher die geistige Richtung des gesammten Zeitalters ihren angemess-

senen Ausdruck fand. Die Franzosen, die schon im frühen Mittelalter als die „nach neuen Dingen begierigen“ bezeichnet werden, scheinen überhaupt im europäischen Staatsleben dazu bestimmt, sich der erwachenden Zeitrichtungen, soweit es auf äusserlich Hinstellbares ankommt, zuerst zu bemächtigen und ihnen ein bestimmtes, angemessenes Gepräge zu geben; die Geschichte weist dafür, bis in die jüngste Gegenwart herab, wenigstens hinlänglich zahlreiche Beispiele auf. Von einem geistigen Eigenthum aber, zumal bei Gegenständen, deren wesentlichste Bedeutung nicht durch die individuelle Eigenthümlichkeit des einzelnen Menschen oder des einzelnen Volkes bedingt ist, sondern auf einer allgemeinen Zeitrichtung beruht, kann nur so lange die Rede sein, als die erste Auffassung und Gestaltung, in welcher allein das Erzeugniss des ersten Urhebers besteht, beibehalten wird. Nicht dass der Maler David den ersten Consul der französischen Republik über die Alpen reitend malte, sondern wie er ihn malte, wie er in Haltung und Geberde des Mannes die grossartigste historische Symbolik zur Erscheinung zu bringen wusste, dies ist es, was sein geistiges Eigenthum an dem Bilde ausmacht. So wenig man sagen kann, dass die Ideen, die seit einem halben Jahrhundert die Welt bewegen und zu deren Erweckung und Gestaltung die französische Revolution aufs Wesentlichste wirksam gewesen ist, ausschliesslich den Franzosen angehören, eben so wenig kann man es von der gothischen Architektur sagen. Sie fanden zuerst, wie es scheint, die neue Kombination der architektonischen Formen; aber das blosses Formular, das todte Schema ist von der künstlerischen Schöpfung noch unsäglich weit entfernt. Diese Kombination eröffnete der damaligen allgemeinen Geistes- und Sinnesrichtung ein neues Feld: es kam nunmehr darauf an, was die Franzosen selbst, was die übrigen Völker, die schnell ihrem Beispiel folgten, daraus zu schaffen wussten.

Ich habe bereits früher bemerkt, dass die französisch-gothische Architektur, bei manchen eigenthümlichen Vorzügen, doch im Wesentlichen auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung stehen blieb, während man in Deutschland von vorn herein darauf ausging, den gothischen Baustyl tiefer, mehr seiner innerlichen Bedeutung gemäss aufzufassen, und in solcher Richtung zu Resultaten gelangte, die von denen der französischen Bestrebungen in höchst charakteristischer Weise verschieden sind. Der deutsch-gothische Baustyl ist etwas wesentlich Anderes geworden, als der französische. Dasselbe gilt auch von der Behandlungsweise dieses Baustyles in den übrigen Ländern des europäischen Occidents; ein jedes Volk machte ihn zum selbständigen Ausdrucke seiner nationalen Eigenthümlichkeiten; in den Niederlanden, in England, in Italien, in der pyrenäischen Halbinsel erscheint er in stets neuer und charakteristischer Gestalt. Hiebei ist indess zu bemerken, dass die Bauwerke dieser Länder zwar mannigfach interessante Erscheinungen darbieten, dass einzelne Elemente an ihnen zwar nicht selten auf eine ansprechend schöne Weise ausgebildet sind und einen eigenthümlichen Reiz entfalten, dass sie aber dennoch, so wenig wie die französischen Architekturen, zu einer wahrhaften Durchdringung des Gegenstandes, zur Herstellung eines wahrhaft organischen Ganzen, zur Entwicklung einer vollendeten Schönheit nicht gelangt sind. Die Nüchternheit in den niederländischen Bauten, die zum Theil nur eine willkürliche Dekoration gestattete; das bunte Spiel mit den Einzelheiten, welches in England den Sinn für das Ganze beschränkte; die Vermischung mit ganz widersprechenden Elementen, welche sich an den Architekturen der süd-

lichen Länder zeigt, alles dies stand einer solchen Entwicklung allzu hemmend im Wege.

Die edelste und reinste Durchbildung der gothischen Architektur gehört ausschliesslich Deutschland an. Freilich nicht in der Weise, dass alle deutschen Gebäude dieses Styles auf dem Gipfelpunkte der künstlerischen Vollendung ständen. Ihr Werth ist im Gegentheil hundertfach und mehr als hundertfach abgestuft; aber das Streben nach solcher Vollendung, das Bewusstsein der Gründe, auf denen dieselbe beruht, tritt bei ihnen, oder wenigstens bei ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, überzeugend hervor; auf hundertfach abgestufte Weise nähern sie sich der Vollendung. Der Dom von Köln aber steht auf der höchsten Stufe dieser Bestrebungen. —

Der Dom von Köln ist ein Werk des deutschen Volkes. Er ist das erhabenste Denkmal deutschen Geistes, soweit das Bereich sichtbarer Formen geht. Und er ist das erhabenste unter allen Werken der architektonischen Kunst, der volksthümlichsten unter allen Künsten <sup>1)</sup>.

## 7. Die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 9. Okt.)

Die Kölnische Malerschule bildet eine der interessantesten Erscheinungen im Bereiche der älteren deutschen Kunst, in gewissem Betracht die merkwürdigste von allen; in ihr waltet eine ideale Richtung, und zwar eine echt und eigenthümlich deutsche, vor, die von dem hausbackenen und zumeist auch von dem phantastischen Wesen, worin man gewöhnlich den Grundcharakter der älteren deutschen Kunst zu finden meint, aufs Entschiedenste abweicht. Es mag genügen, hier nur an das Dombild von Köln zu erinnern, dessen Ruhm, seit Friedrich Schlegel zuerst eine neue Begeisterung für die alten vergessenen Schätze der Heimat hervorgerufen, auf keine Weise geringer geworden ist, so traurige Schicksale das wunderbare Werk auch unter den Händen seiner Restauratoren erlitten hat. Dies Bild und einzelne andere, die auf den Höhepunkten der künstlerischen Entwicklung stehen, erfreuen sich allerdings mannigfacher Theilnahme von Seiten der Laien und Kenner; weniger bekannt ist die grosse Breiten-Ausdehnung und die reiche organische Gliederung der Schule, die vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts — und selbst bis zum Anfange des folgenden — in lebhafter Thätigkeit erscheint, die in den verschiedenen Fächern der Tafelmalerei, der Wand- und Glasmalerei vielfach Bedeutendes geleistet hat, und die uns in Köln, für die angedeutete Periode, einen der Hauptsitze einer geläuterten, wahrhaft humanen Kultur erkennen lässt. Hier bietet sich der historischen For-

<sup>1)</sup> Ich komme weiter unten, bei Besprechung der zweiten Auflage des Bois-serée'schen Werkes über den Kölner Dom, noch einmal auf dessen Architektur, und namentlich auf die Anlage der Giebelseiten des Querschiffes zurück.

schung noch ein weites Feld dar, welches, bisher nur wenig angebaut, sehr erfreuliche Resultate für die Anschauung der vaterländischen Geschichte hoffen lässt.

Köln hat das Glück gehabt, dass bis jetzt der gewiss überwiegende Theil seiner alten Kunstschatze in den heimischen Mauern zurückgeblieben ist, während anderwärts nur zu häufig das, was die Stapelplätze deutscher Malerei besessen, nach allen Himmelsgegenden hin zerstreut wurde; in solchem Betracht bietet z. B. Nürnberg ein leider nur zu bezeichnendes Gegenbild dar. Als ein ganz besonders günstiges Ereigniss ist es hervorzuheben, dass eine der umfassendsten Kunstsammlungen Kölns, diejenige, die von Wallraf mit unermüdlichem Eifer zusammengebracht wurde, durch den hochherzigen Sinn ihres ehemaligen Besitzers der Stadt als öffentliches Eigenthum (als städtisches Museum) verblieben, dass sie solcherge-  
stalt vor Entführung oder Zerstreung geschützt und dass in ihr ein Stamm gewonnen ist, mit dem sich in Zukunft, falls das edle Beispiel ihres Gründers weiteren Anklang finden sollte, noch manches Andere von den reichen Privat-Besitzthümern Kölns vereinigen dürfte. Die Wallraf'sche Sammlung bildet ein Lokal-Museum, dergleichen — was eben die lokale Bedeutung anbetrifft — sonst nur einzelne italienische Städte aufzuweisen haben. Ausser den Gemälden besitzt dasselbe auch eine namhafte Anzahl von Sculpturen, von Architekturstücken, von künstlerisch ausgebildeten Prachtgeräthen u. dgl. m.

Der grosse Umfang und die grosse Bedeutung des Wallraf'schen Museums sind für jetzt freilich nur mehr zu ahnen als mit genauer Bestimmtheit anzugeben. Das Lokal, in welchem sich die Sammlung befindet, reicht bei weitem nicht hin, um alles Werthvolle nur einigermaassen genügend zur Anschauung zu bringen; überhaupt will dasselbe der Würde einer Stadt, wie Köln, nicht eben ganz angemessen erscheinen, und selbst für das erste Bedingniss einer baulichen Sicherheit dürfte Manches zu wünschen sein. Von den Gemälden der Sammlung ist nur ein Theil in den öffentlich zugänglichen Räumen aufgehängt; eine schier unübersehbare Menge findet sich in Korridoren und Remisen übereinandergehäuft, zum Theil den Einflüssen des Wetters und durchweg denjenigen Beschädigungen ausgesetzt, die nothwendig entstehen müssen, wenn man hier nur ein wenig zu räumen beginnt. In jenen öffentlichen Sälen sieht man allerdings eine bedeutende Anzahl höchst schätzbare Stücke; aber auch in den übrigen Räumen dürften noch die werthvollsten Sachen verborgen sein. Bei einer nur flüchtigen Durchmusterung der Korridore (das übrige Lokal machte eine solche fast unmöglich) fand ich daselbst eine namhafte Reihe von Bildern, die für die Entwicklungsgeschichte der Kölner Schule das höchste Interesse darbieten, so wie auch von solchen, die zu ihren anmuthigsten Blüten gezählt werden müssen. Ich nenne nur ein Beispiel: ein unzweifelhaftes Jugendwerk des Dombildmeisters, die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen vorstellend; leider hat gerade dies Bild vielfache Beschädigungen erlitten, aber auch so noch leuchtet die hohe ideale Schönheit desselben siegreich hervor. Auf dem Hofe des Museums liegt der grössere Theil der in vielfacher Hinsicht interessanten architektonischen Fragmente umher. Von Gras und Kräutern überwachsen, ruhen hier die sämtlichen Stücke der viel besprochenen ehemaligen Paphenpforte (von Wallraf als Porta Paphia benannt); das Thor ist erst in neuerer Zeit, da es an seiner ursprünglichen Stelle den Verkehr allzu störend hemmte, abgebrochen worden; dasselbe

an einer passenderen Stelle, etwa auf dem genannten Hofe, auf's Neue aufzurichten, würde nur geringe Schwierigkeit verursachen. Jetzt ahnt man kaum, dass diese Steine das Gepräge des edelsten römischen Kunststyles (des ersten Jahrhunderts nach Christi Geburt), wie kein zweites Römerwerk in deutschen Landen (und wie auch nicht so überaus viele Monumente auf italienischem Boden), tragen, während man doch sonst auch dem unbedeutendsten Denkmal aus klassischer Zeit, das sich diesseits der Alpen findet, oft nicht genug der Ehren anzuthun weiss.

Es geschieht gegenwärtig so Manches zur Erhaltung und zur Erneuerung der Kölnischen Denkmäler, und es sind namentlich, seit der Weiterbau des Domes in Aussicht gestellt ist, so begeisterte Worte für ein Unternehmen, welches Köln des höchsten Ruhmes theilhaft machen soll, gesprochen worden, dass es vielleicht nur der Anregung bedarf, um auch dem städtischen Museum einige nähere, fördernde Theilnahme zuzuwenden. Ohne Zweifel ist es nur die unzureichende Kenntniss von dem Werthe dieser höchst umfassenden Sammlung, wodurch die theilweise so traurige Vernachlässigung derselben seither verschuldet worden. Es scheint fast überflüssig, noch besonders zu erwähnen, welche wichtige Fördernisse das Museum, zweckmässig und würdig eingerichtet, dem Studium der heimischen Geschichte, der wissenschaftlichen und der Kunstbildung und ganz im Allgemeinen der edleren Gemüthsbildung zuführen müsste; wie dasselbe unter den Glanzpunkten von europäischer Berühmtheit, welche die Mauern Kölns einschliessen, als einer der hellsten erscheinen würde; und wie die Sammlung auch, falls man von jenen geistigen Fördernissen absehen will, durch den vermehrten oder verlängerten Besuch der Fremden in der Stadt, der alsbald erfolgen würde, äussere, wohl ebenfalls nicht zu verachtende Vortheile gewähren dürfte, während in ihr gegenwärtig ein grosses Kapital nicht bloss zinsenlos daliegt, sondern auch täglich mehr an seinem eigenen Werthe verliert. Wie grossartig, wie würdig und erfreulich erscheint solchen Einrichtungen gegenüber der vortreffliche Zustand der Sammlungen des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M., dessen Entstehung doch ganz in ähnlicher Weise erfolgt ist, wie die des Kölnischen Museums!

Wenn das lätztere vorzüglich geeignet ist, eine der Hauptrichtungen der älteren deutschen Malerei zu vertreten, so bietet das benachbarte Düsseldorf eine Gelegenheit, die italienische Malerei in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen kennen zu lernen, wie solche gewiss nicht zum zweitenmal zu finden sein dürfte. Ich meine die grosse Sammlung der Aquarelle (mehr als 300 Blätter), die von Ramboux nach italienischen Werken gefertigt sind und die seit kurzer Frist eine Hauptzierde der Sammlungen der Düsseldorfer Akademie ausmachen. Allerdings sind dies nur Kopien, und zwar meistentheils, da sie vornehmlich nach grossräumigen Wandgemälden ausgeführt sind, Kopien von beträchtlich verkleinertem Maassstabe. Aber sie vergegenwärtigen uns die Originale in einer so höchst meisterhaften Weise, dass sie in der That nichts zu wünschen übrig lassen; der Künstler hat sich überall in den Geist und Charakter seines Originales so vollständig hineingearbeitet, er hat dasselbe durchweg so von innen heraus, so im Gefühle des Ganzen, so frei von aller sklavischen Aengstlichkeit, die sonst nur zu häufig den Kopien anzuhängen pflegt, reproduziert, dass seine Arbeiten vielmehr den Eindruck eines selbständigen Schaffens als den der Nachahmung hervorbringen. Dies ist um so mehr zu bewun-

dern, als die Aufgaben im höchsten Grade mannigfaltig waren; sie begreifen sowohl die Werke aus den ältesten, der Antike noch nahe stehenden Zeiten der christlichen Kunst, als solche aus den Perioden des dumpfen Verfalles im weiteren Mittelalter, aus denen des Wiedererwachens im zwölften, dreizehnten und vierzehnten, so wie der steigenden Entwicklung im fünfzehnten Jahrhundert, aus der grossartigen Blüthen-Epoche im Anfange des sechzehnten und endlich aus den Zeiten der Ausartung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Der Charakter der alten Mosaiken, der einfache Vortrag der Giottisten sind eben so treu wiedergegeben, wie die sorgfältig zierliche Technik des Perugino, die grossartig freie Behandlung der Buonarotti'schen Fresken, der Schiller der Tapeten Raphaels und das leichtsinnige Verfahren der späteren Manieristen. In ihrer unmittelbaren Zusammenstellung, in der Bequemlichkeit, mit der man hier gründlich kritische Vergleichen anstellen kann, bieten diese Aquarelle sogar Vortheile dar, welche natürlich die über ein ganzes Land und zum Theil an die entlegensten Punkte zerstreuten Originale auf keine Weise gewähren können.

Doch ist es auch bei dieser ganz unschätzbaren Sammlung zu bedauern, dass es ihr zur Zeit noch an einem geeigneten Lokale mangelt. Nur etwa für ein Drittheil der Aquarelle hat sich bis jetzt ein öffentlich zugänglicher Raum finden wollen. Hier sieht man dieselben auf eine allerdings sehr zweckmässige und wohlbedachte Weise unter Glas und Rahmen und in angemessener Ordnung aufgehängt; die übrigen werden noch in Mappen aufbewahrt. Auch zu diesen steht allerdings der Zugang zu gewissen Stunden frei; doch würde natürlich die Betrachtung ungleich belehrender, ungleich mehr fördernd und bildend sein, wenn man auch sie im vollkommenen Ueberblick vor sich haben und die überall nöthige Vergleichung unbehindert vornehmen könnte, ganz abgesehen davon, dass den Blättern erst unter Glas und Rahmen eine vollkommene Erhaltung gesichert ist. Das Vorhandensein der Sammlung macht die Beschaffung eines erweiterten Lokales zur dringenden Pflicht, und es dürfte selbst nöthig sein, dasselbe noch auf eine weitere Ausdehnung anzulegen, als die gegenwärtige Grösse der Sammlung verlangt. Denn so umfassend dieselbe auch ist, so muss man sie gleichwohl nur erst als eine Grundlage für weitere Erwerbungen betrachten; gerade in ihrem Reichthum liegt das Bedürfniss, sie zu einem vollständigen Abschlusse zu bringen. Einzelne Meister, einzelne Schulen und Epochen sind hier sehr genügend repräsentirt, einzelne Lokale (wie z. B. die an Wandmalereien so reiche Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi) sind ziemlich vollständig ausgebeutet, während andere Elemente der italienischen Kunst allerdings minder günstig vertreten werden. Bei einer durchgreifend planmässigen Darstellung der italienischen Malerei in ihren sämmtlichen Richtungen würde natürlich der Werth der Sammlung noch im bedeutendsten Maasse erhöht werden, und man darf wohl sagen, dass Ramboux's Talent auch berufen sei, das Begonnene zu Ende zu führen.

Denken wir uns die beiden genannten Museen der preussischen Rheinprovinz auf eine vollkommene Weise eingerichtet, so muss natürlich der wegen ihrer Nähe so wohl ausführbare Vergleich zwischen beiden wiederum auf eine ganz eigene Weise belehrend wirken. Schon jetzt, wo doch nur einzelne Theile der Sammlungen dazu eine bequeme Gelegenheit bieten, ist dieser Vergleich im höchsten Grade interessant. Man kann nicht leicht

auf eine mehr überraschende und eindringliche Weise über den Unterschied zwischen deutschem und italienischem Wesen, schon von dem ersten Beginne künstlerischer Aeusserungen ab, unterrichtet werden, als wenn man sich, voll von dem Eindruck der Kölner Kunstschatze, dem raschen Fluge des Dampfschiffes hingiebt und dann nach wenig Stunden vor jene getreuen Nachbildungen der Denkmale des Südens tritt; ich möchte sagen, dass man diesen Eindruck gerade hier um so stärker empfindet, als die Blüthen-Periode der Kölnischen Malerschule in manchen Aeusserlichkeiten eine verwandte Richtung mit dem Streben der gleichzeitigen italienischen Kunst verräth. Dass endlich so bedeutsame Leistungen der Vorzeit, wenn sie vollständig und unbehindert dem Leben der Gegenwart gegenübertreten werden, auch auf das heutige künstlerische Streben einen namhaften und gewiss erhebenden Eindruck hervorbringen müssen, scheint in der Natur der Sache zu liegen.