



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters

Lübke, Wilhelm

Leipzig, 1873

Zweiter Theil. Ausstattung der Kirche.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76607](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76607)

ZWEITER THEIL.

AUSSTATTUNG DER KIRCHE.

ZWYTER THEIL
VERSTÄTTUNG DER KIRCHE

I.

Der Altar.

Wo ein Opfer dargebracht wird, ergiebt sich als erstes Erforderniss des Cultus der Altar. Auch das unblutige Messopfer des Christenthumes rief schon in den ersten Zeiten der neuen Lehre den Altar hervor. Anfangs war derselbe, wie es scheint, von Holz und erinnerte auch in seinem Namen „*mensa domini*“ (Tisch des Herrn) an die Abendmahlstafel, an welcher Christus das Opfer der Eucharistie eingesetzt hatte. Im Hauptaltar der Laterankirche zu Rom zeigt man noch jetzt eingeschlossen einen solchen Altar, an welchem der h. Petrus das Messopfer dargebracht haben soll. Von allen anderen Altären der katholischen Christenheit unterscheidet derselbe sich durch den Umstand, dass er allein keine Reliquien birgt. Da man nämlich die Altäre über den Gräbern der Märtyrer anzubringen pflegte, so entwickelte sich daraus das Gesetz, keinen Altar ohne die Weihe solcher heiliger Gebeine zu errichten. Wo demnach kein Grab eines Heiligen vorhanden war, schloss man in den Altar Reliquien ein, indem man meist in der oberen Altarplatte eine mit einem Stein verschlossene viereckige Vertiefung als kleines Sepulcrum zur Aufnahme der Reliquien anbrachte.

Die älteste und schlichteste Form der Altäre begegnet uns in den römischen *Katakomben*. Es sind die mit einem Triumphbogen überwölbten Gräber der Märtyrer (*arcosolia*), über welchen an Gedenktagen die Feier des Liebesmahles Statt fand. Aber selbst Spuren von tragbaren Altären will man entdeckt haben. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die älteste Form des christlichen Altares die eines länglich viereckigen Sarkophages, der von einer etwas vortretenden Platte bedeckt wird. In dieser Form hat sich der Altartisch, die *Mensa*, durch alle Jahrhunderte des Mittelalters bis auf unsere Tage behauptet.

Was das Material betrifft, so scheint das Holz frühzeitig neben Steinen verschiedener Gattung in Gebrauch gewesen zu sein. Bald aber verdrängte letzteres das erstere und kam zu fast ausschliesslicher Geltung. Daneben finden sich seit dem 5. Jahrhundert die edlen Metalle angewandt, sei es, dass die Altäre massiv waren wie der goldne mit Edelsteinen geschmückte der Sophienkirche zu Constantinopel und der von der h. Helena gegründeten Grabeskirche zu Jerusalem; oder dass, in Erneuerung uralter Technik, welche die Griechen schon bei ihren Goldelfenbeinbildern übten, über dem hölzernen oder steinernen Kern ein Ueberzug von silbernen und goldenen Platten zur Anwendung kam.

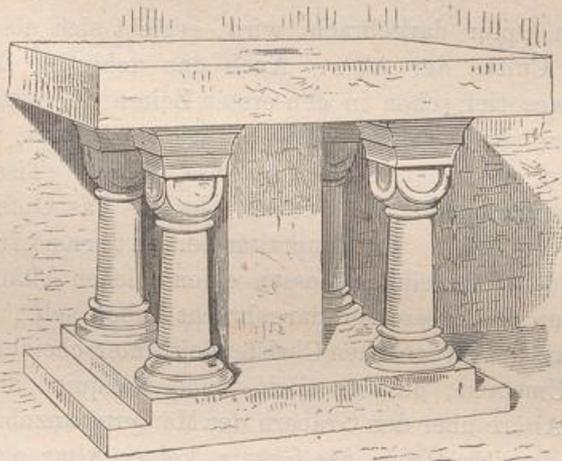


Fig. 135. Altar zu Regensburg.

Andere Altäre bestehen nur aus drei Steinplatten, von denen zwei aufrecht gestellte der dritten wagrechten zur Unterstützung dienen. Solcher Art ist der Hauptaltar in S. Vitale zu Ravenna aus dem 6. Jahrhundert. Auch der romanische Altar in der ehemaligen Klosterkirche zu Petershausen bei Constanz. Wieder andere lassen die obere Platte auf Säulen ruhen, gewöhnlich auf fünf, einer mittleren und vier auf den Ecken. In Deutschland kommen noch in romanischer Zeit vereinzelte Beispiele dieser Gattung vor; so der steinerne auf vier derben Säulen mit Würfelkapitälern und auf einem Mittelpfeiler ruhende in der Allerheiligenkapelle beim Dom zu Regensburg aus frühester romanischer Epoche (Fig. 135); ähnliche in der Krypta von S. Gereon zu Köln und in der des Doms zu Gurk; am schönsten der von Heinrich dem Löwen gestiftete im Dom zu

Braunschweig vom J. 1188, eine auf fünf hohl gegossenen Bronzesäulen ruhende Marmorplatte. In anderen Fällen bei kleineren Altären begegnet es selbst, dass die Mensa von einer einzigen Säule getragen wird. So in der Krypta von S. Cecilia zu Rom und an einem bei Auriol im südlichen Frankreich gefundenen Altar aus altchristlicher Zeit.

Waren die Altäre hohl und in ihrem Innern, nicht etwa bloss in der Platte, zur Aufnahme der Reliquien bestimmt, so kam man wohl darauf, die Seitenwände mit Oeffnungen zu durchbrechen, damit die

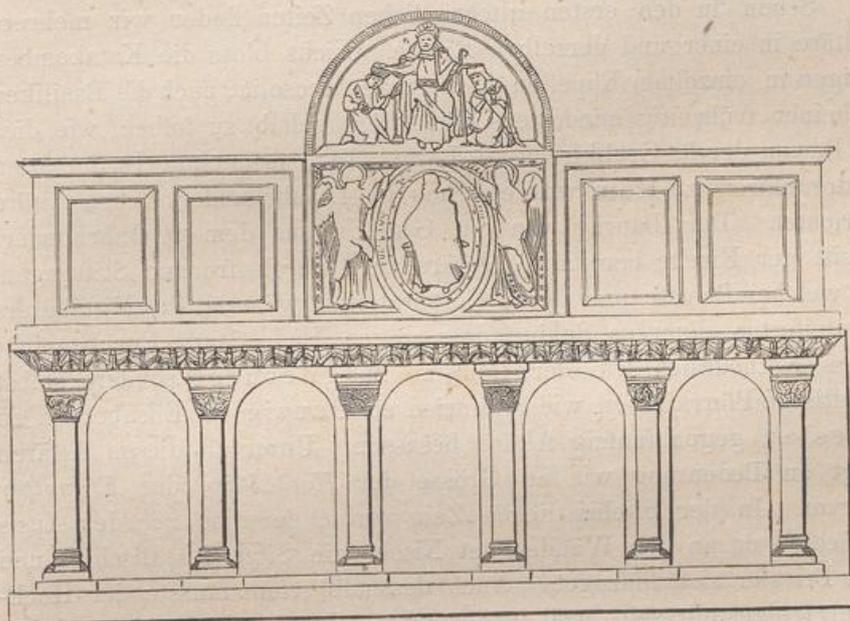


Fig. 136. Altar in S. Gervais zu Maestricht.

Gläubigen hineinblicken konnten. Dieser Art ist der sehr alterthümliche Altar in der Stephanskapelle, dem sogenannten „alten Dom“ am Kreuzgang des Doms zu Regensburg. Auch der originelle fälschlich als „Krodo-Altar“ bezeichnete aus dem Dom zu Goslar, nach Zerstörung des Baues in die allein übrig gebliebene Vorhalle gerettet, ein aus durchbrochenen Bronzeplatten bestehender, auf vier knieenden Männergestalten ruhender Unterbau, der eine Marmorplatte trägt, gehört hierher.

Die grosse Mehrzahl der in Deutschland erhaltenen *romanischen Altäre* zeigt einen massiv aus Steinen aufgemauerten rechteckigen

Unterbau, nach oben mit einer vorstehenden Platte abgeschlossen, die durch eine schräge Schmiege sich mit dem untern Theile verbindet. In der Regel waren die Flächen ohne Schmuck, weil man sie mit Prachtstoffen zu bekleiden pflegte. Doch kommen auch Beispiele ornamentirter Altäre vor, wie die drei aus der Frühzeit des 11. Jahrh. stammenden Altäre in der unteren Kapelle an der Stiftskirche S. Peter und Paul zu Neuweiler im Elsass, wo streng stylisirtes Riemen- und Flechtwerk die Vorderseiten bedeckt; oder die mit Blendarkaden geschmückten Altäre in der Michaelskapelle der katholischen Kirche zu Heilbronn und in S. Gervais zu Maestricht. (Fig. 136.)

Schon in den ersten altchristlichen Zeiten finden wir mehrere Altäre in einer und derselben Kirche. Nicht bloss die Katakomben zeigen in einzelnen Kapellen oft mehrere Arcosolia: auch die Basiliken scheinen frühzeitig mindestens drei Altäre gehabt zu haben, wie dies z. B. von der h. Grabkirche zu Jerusalem feststeht. In der alten Laterankirche zu Rom wurden schon im 4. Jahrhundert sieben Altäre errichtet. Der Bauriss von St. Gallen aus dem 9. Jahrhundert theilt der Kirche bereits 17 Altäre zu. Durch fromme Stiftungen, in welchen Private und ganze Corporationen während des Mittelalters wetteiferten, kam es dahin, dass gegen Ende jener Epoche nicht bloss Kathedralen wie der Dom zu Magdeburg, sondern selbst städtische Pfarrkirchen wie S. Marien zu Danzig, S. Elisabethen zu Breslau gegen fünfzig Altäre besaßen. Unter all diesen Altären ragt an Bedeutung wie an Grösse der *Hochaltar* oder *Fronaltar* hervor. In der altchristlichen Zeit wurde derselbe *vor* der Apsis errichtet, da an den Wänden der Nische die Sitze des Bischofs und der Priester sich hinzogen. Auch deshalb schon musste der Hochaltar freigestellt sein, weil in den ersten Jahrhunderten der celebrirnde Priester *hinter* dem Altartisch, das Antlitz der Gemeinde zugewendet, seinen Platz hatte. Erst als in der späteren Zeit die einfachen Altartische durch Aufsätze erhöht wurden und dadurch die Aenderung aufkam, dass der Priester die noch heute in der katholischen Kirche allgemein gültige Stellung *vor* dem Altar, mit dem Rücken nach der Gemeinde, erhielt, konnte der Altar tiefer in die Apsis hineingerückt werden, zumal da auch die Sitze der Geistlichkeit nunmehr an die beiden Seitenwände des verlängerten Chorraumes verlegt wurden. Stets wurde aber der Hochaltar um drei Stufen über den Fussboden des Chores erhöht, damit der Priester mit dem rechten Fusse die erste und die letzte Stufe ersteige. Aus demselben Grunde wurden die *Nebenaltäre* um eine Stufe erhöht. Ihre Stellung erhalten

dieselben in den Apsiden der Seitenschiffe oder der Querflügel, an den Pfeilerwänden des Schiffes, in den Seitenkapellen und an den Wänden der Nebenschiffe. Jeder Altar muss eingeschlossene Reliquien, seien die Partikeln noch so klein, enthalten; jeder muss ausserdem einem oder auch mehreren Heiligen geweiht sein. Die dem celebrirenden Priester zur Linken liegende Seite des Altars nennt man die Evangelien-, die zur Rechten die Epistelseite, weil dort die Evangelien, hier die Episteln verlesen werden. Eine hervorragende Stellung nimmt der an der Westseite der Chorschranken, also auf der Gränze von Presbyterium und Langhaus unter dem Triumphbogen errichtete Altar ein. Er wird wegen seiner Stellung im Kreuz der Kirche wohl als Kreuzaltar bezeichnet und dient in bischöflichen oder klösterlichen Kirchen als *Laienaltar* dem Gottesdienst der Laiengemeinde. Ueber ihm pflegte auf einem Querbalken ein riesiger Cruzifixus, aus Holz geschnitzt und bemalt, daneben die Gestalten Mariae und des Lieblingsjüngers angebracht zu sein. Alle kolossalen hölzernen Cruzifixe, die man in den Seitenräumen alter Kirchen noch jetzt oft genug antrifft, haben ursprünglich jenen ausgezeichneten Platz innegehabt. Eine der bedeutendsten und schönsten Gruppen dieser Art, noch durch die büssende Magdalena bereichert, sieht man über dem Triumphbogen der Clarakirche zu Nürnberg; durch hohes Alterthum zeichnet sich das kolossale Cruzifix im Dom von Soest aus, das an den vier Enden (wie es oft vorkommt) die Evangelistenzeichen und an der dem Chor zugewandten Rückseite alles Das in Malerei zeigt, was die Vorderseite in Relief darstellt. Ihre alte Stelle behaupten u. a. noch jetzt die Cruzifixe der Reinoldi- und der Marienkirche zu Dortmund und der Katharinenkirche zu Osnabrück. Im Allgemeinen findet man sie häufiger in den protestantisch gewordenen als in den katholisch gebliebenen Gotteshäusern an ihren alten Plätzen.

Die *Bekleidung des Altartisches* ist schon in früher Zeit eine der Lieblingsaufgaben der christlichen Kunst geworden, da die in der Regel ganz nackten Seitenflächen der Mensa eine besondere Ausschmückung verlangten. Seit dem 5. Jahrhundert kommen bereits goldene mit Edelsteinen geschmückte Altarbekleidungen, sogenannte *Antependien*, vor. Das älteste erhaltene Beispiel ist das Antependium des Hochaltars in St. Ambrogio zu Mailand, in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem Meister Volwinus gefertigt. Es bedeckt alle vier Seiten des Altares und enthält in reichen, mit Filigran und Edelsteinen geschmückten Einfassungen getriebene Relief-

darstellungen aus der Lebensgeschichte Christi, vier und zwanzig an der Zahl, an der Vorderseite im Mittelfelde den thronenden Erlöser, umgeben von den Aposteln und den Evangelistenzeichen. Die Kostbarkeit des Materials hat den meisten dieser Werke den Untergang gebracht. Von den wenigen auf unsere Zeit gekommenen deutschen Beispielen ist das prachtvollste die goldne Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. dem Münster zu Basel geschenkt hatte, neuerdings um einen Spottpreis der Sammlung des Musée de Cluny zu Paris verkauft. (Fig. 137). In zierlichen Säulenarkaden, umgeben von Ran-



Fig. 137. Altartafel von Basel.

kenwerk und Thierfriesen, zeigt sie in streng byzantinisirendem Styl die stehenden Gestalten Christi, der Erzengel Gabriel, Raphael, Michael und des heiligen Benedictus. Ein anderes Prachtwerk dieser Art aus dem zwölften Jahrhundert besitzt die Abteikirche Comburg bei Schwäbisch Hall; auch hier in der Mitte Christus, zu beiden Seiten die zwölf Apostel, sämmtlich noch starr byzantinisirend, dazu Einfassungen und Füllungen von Schmelzwerk (Email) in den zierlichsten Mustern abwechselnd. Ein spätromanisches Antependium, aus einer vergoldeten, emallirten Kupferplatte bestehend, ist aus der Ursulakirche in Köln in die dortige Rathhauskapelle gelangt.

Solche Prachtwerke waren immerhin selten und wurden nur an hohen Festtagen der Schau dargeboten. Weitaus die Mehrzahl dieser Altarvorsätze bestand dagegen aus geringerem Material, aus bemalten Holztafeln, Rahmen mit Stickereien oder auch frei hangenden gestickten Decken. Eine gemalte Holztafel dieser Art, aus der Walpurgis-Kirche zu Soest, sieht man im Museum zu Münster. Sie enthält

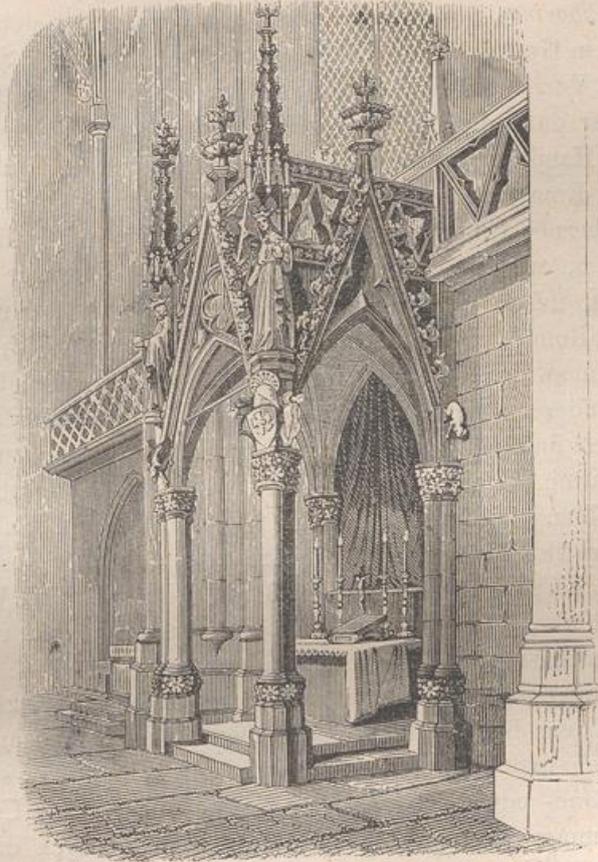


Fig. 138. Altar des Doms zu Regensburg.

in gemalten Säulenarkaden auf Goldgrund Johannes den Täufer und die Heiligen Augustinus, Helena und Walpurgis, in der Mitte den thronenden Christus, Alles im romanischen Styl des 13. Jahrhunderts. Gestickte Antependien sieht man auf dem Hochaltar der Wiesenkirche in Soest, in der Lamberti-Kirche zu Münster, in der Schatzkammer des Doms zu Salzburg, letzteres besonders reich und schön gegliedert, sämmtlich aus dem 14. Jahrhundert.

Mit solcher Ausstattung des Altartisches war in den ersten Zeiten der Altarbau abgeschlossen. Man deckte über die Platte die stets unerlässlichen feinen Tücher von weissem Linnen, stellte darauf in der Mitte ein Cruzifix, daneben das Messbuch und auf beide Seiten einen Leuchter, und die Ausrüstung des Altars war im Wesentlichen vollendet. Aber zum Schutz desselben erhob sich ursprünglich über dem Hochaltar stets ein auf vier Säulen ruhender Baldachin, das sogenannte *Ciborium*, von dessen Mitte das Gefäss mit dem geweihten Brode, oft in Gestalt einer Taube, herabhing. An den Seiten waren bewegliche Vorhänge an Stangen angebracht, welche dem celebrirenden Priester dazu dienten, bei den Hauptmomenten des Messopfers die heilige Handlung profanen Blicken zu entziehen. Die alte Peterskirche in Rom besass im 9. Jahrhundert über ihrem Hochaltar ein grosses silbernes Ciborium. Die noch in römischen Basiliken erhaltenen Ciborien, wie in S. Clemente, sind aus Marmor aufgeführt. Prächtige gothische Ciborienaltäre besitzen der Lateran und S. Paul bei Rom. Im deutschen Mittelalter kommen Ciborienaltäre nur ausnahmsweise vor, und ihre Baldachine haben mehr den Charakter besonderer Kapelleneinbauten. Ein solcher aus spätromanischer Zeit hat sich im südlichen Querschiff der Klosterkirche zu Hamersleben erhalten. Der schönste Ciborienaltar aus frühgothischer Zeit, den Deutschland besitzt, ist der im Querschiff der Liebfrauenkirche zu Halberstadt befindliche. Andere aus gothischer Zeit sieht man im Dom zu Regensburg (Fig. 138), in St. Stephan zu Wien (über dem Leopoldaltar), der Klosterkirche zu Maulbronn, in St. Elisabeth zu Marburg und mehrfach anderswo.

Gegenüber dieser in Deutschland ziemlich vereinzelt Form scheint seit dem Beginn der romanischen Epoche eine andere Form aufgekommen und allgemein zur Herrschaft gelangt zu sein, welche man als *Wand-* oder *Reliquienaltar* bezeichnen kann. Um jene Zeit muss bei immer gesteigerter Verehrung der Heiligen die Sitte um sich gegriffen haben, auf den Altären in kunstreichen Behältern die Reliquien aufzustellen. Man errichtete daher mit Beseitigung des Baldachin über dem Altartisch als Rückwand und Abschluss desselben eine höher aufragende steinerne Wand (*retabulum*), auf oder in welcher man die Reliquien-Behälter aufstellte. Hand in Hand mit dieser Umgestaltung musste nothwendig eine weitere wichtige liturgische Aenderung eintreten: der celebrirende Priester nahm nicht mehr hinter, sondern vor dem Altartisch seine Stellung ein, der Gemeinde nunmehr den Rücken zukehrend und nur beim „dominus

vobiscum“, beim „ite missa est“ und anderen Anreden sich ihr zuwendend. Dies ist die wichtigste Epoche in der Geschichte des mittelalterlichen Altarbaues gewesen, denn erst von da an beginnt der-

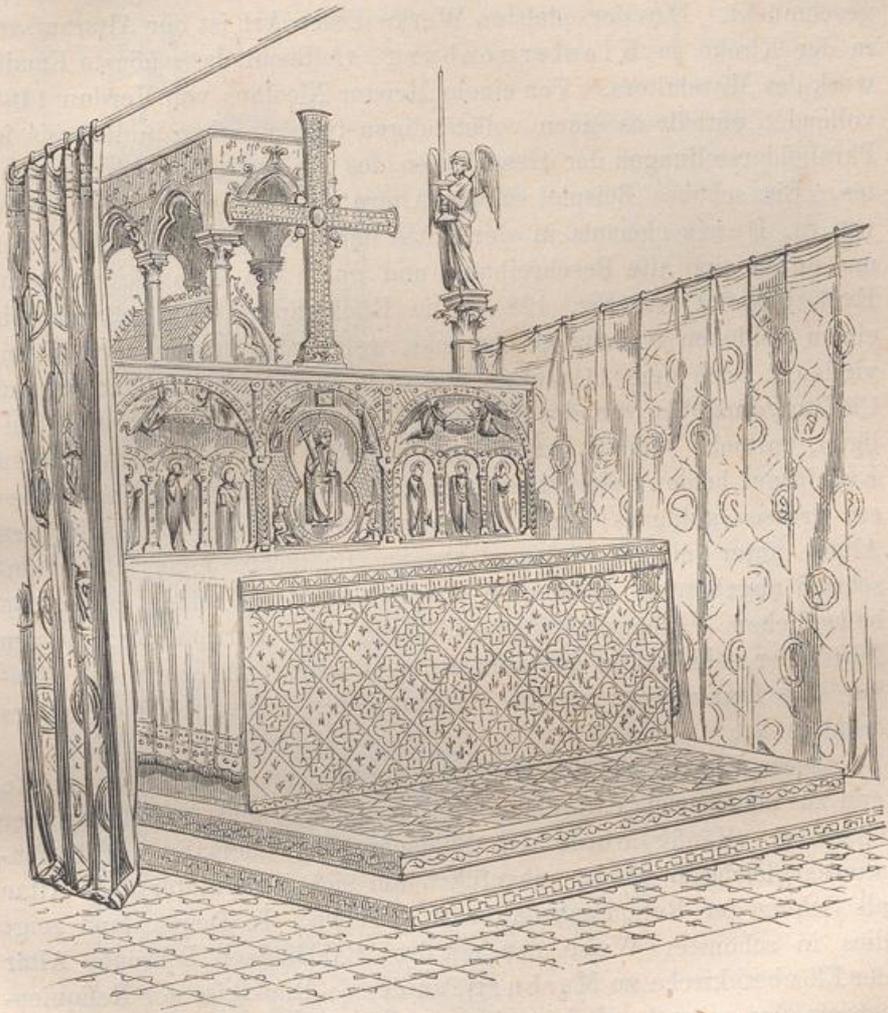


Fig. 139. Altar aus S. Denis.

selbe im ganzen Norden, namentlich in Deutschland seine eigentliche Entwicklung.

In der romanischen Epoche erhielt diese Rückwand des Altares (das *superfrontale*) entweder Steinreliefs, wie an dem spätromanischen Altar in St. Gervais zu Maestricht, oder eine den Antependien ähnliche Metallbekleidung mit getriebenen Darstellungen und Schmelz-

werk. Das älteste Beispiel dieser Art ist die Pala d'oro am Hochaltar der Marcuskirche zu Venedig, 967 in Konstantinopel verfertigt, 1105 erneuert und später mehrmals restaurirt. Sie ist mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament und mit Heiligengestalten geschmückt. Eins der edelsten Werke dieser Art ist der Altaraufsatz in der Kirche zu Klosterneuburg, vielleicht das schönste Emailwerk des Mittelalters. Von einem Meister Nicolaus von Verdun 1181 vollendet, enthält es einen vollständigen typologischen Bilderkreis in Paralleldarstellungen der Geschichten des alten und neuen Testaments. Ein schönes Beispiel solcher Altäre bot der in der Abteikirche von St. Denis ehemals in der Mitte der Vierung aufgestellte, der uns durch eine alte Beschreibung und durch ein Gemälde von van Eyck bekannt ist (Fig. 138). Die Rückwand desselben war mit einem goldenen Aufsatz geschmückt, welcher in äusserst primitiven, vielleicht noch dem 11. Jahrh. angehörigen Formen den thronenden Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen und mehreren Heiligen, enthielt. Im 13. Jahrh. hatte man Säulen mit lichterhaltenden Engeln auf beiden Seiten hinzugefügt, über die Mitte des Aufsatzes ein grosses goldenes Kreuz aufgestellt und an der Rückseite des Altars unter einem säulengetragenen Baldachin einen Reliquienschrein angebracht. Ausserdem war der Altar auf beiden Seiten von beweglichen Vorhängen eingeschlossen, eine Vorrichtung, die im Mittelalter sehr häufig gewesen zu sein scheint und worin sich offenbar eine Reminiscenz an die Vorhänge des früheren Ciborienaltars erhalten hat.

Diese Verbindung der Reliquienschreine mit den Altären führte nun zu mancherlei Variationen in der Anlage und Ausbildung der letzteren. Häufig wurde der Baldachin des ehemaligen Ciborienaltars gleichsam wieder eingeführt, um sich jetzt hinter dem Altar als Schutz der Reliquienbehälter zu erheben. In Deutschland zeigt dies in schönster Weise der mit drei Baldachinen bekrönte Altar der Elisabethkirche zu Marburg, an dessen Rückseite der Reliquienschrein frei schwebend einerseits von einer Säule, andererseits von der Rückwand des Altars gehalten wird. Ein anderes Beispiel dieser Art, besonders anschaulich und lehrreich, bietet der Altar der Marienkapelle in der Kirche von St. Denis (Fig. 140). In edlen frühgothischen Formen ausgeführt, wird er über dem Retabulum von einem Baldachin gekrönt, unter welchem ein Schrein mit den Reliquien der Heiligen Hilarius und Patroklus seinen Platz gefunden hat. In Deutschland sind solche steinerne Altarbaldachine nur aus-

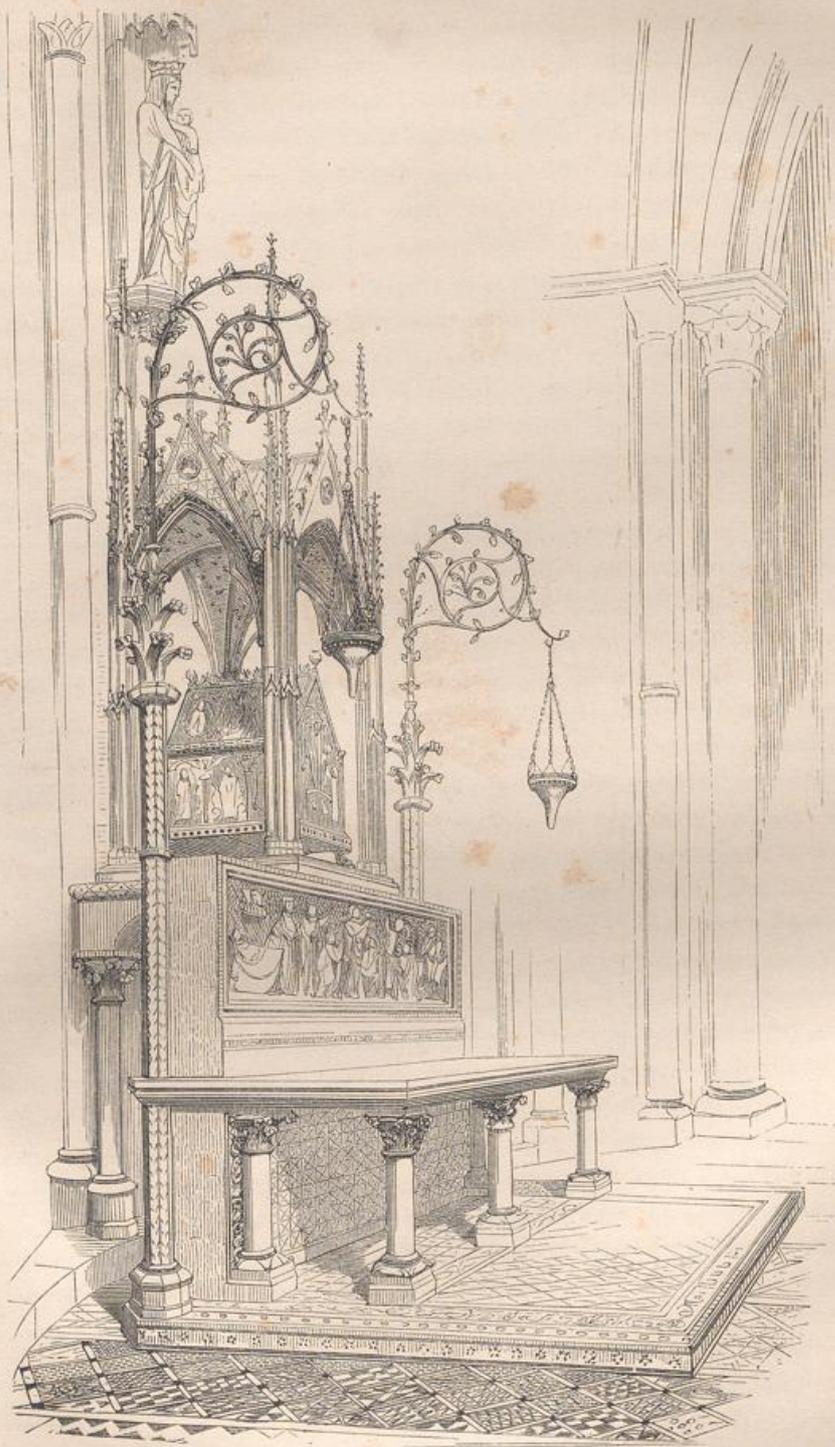


Fig. 140. Altar der Marienkapelle zu S. Denis.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 125.

nahmsweise zu finden; einige überaus elegante Beispiele sieht man in westfälischen Kirchen. So der ehemalige Hochaltar im Dom zu Paderborn, jetzt im nördlichen Kreuzarm aufgestellt, zu einer einzigen Pyramide sich aufgipfelnd, in der Mitte unter einem Baldachin mit einer Statue der Madonna geschmückt, das Ganze eine edle Arbeit des 14. Jahrh. Andere sind, gleich jenem Altar in der Elisabethkirche zu Marburg, mit drei Pyramiden bekrönt, jedoch mit dem Unterschiede, dass die mittlere sich bedeutend über die seitlichen erhebt. So der ungemein elegante Hochaltar der Stiftskirche St. Marien auf dem Berge bei Herford und ein Altar der Wiesenkirche zu Soest, beide dem 14. Jahrh. angehörend. Aehnliche Anlage, aber spätere Formen zeigt der Altar in der Pfarrkirche zu Unna; in seinem oberen Felde sitzt Christus die Wundmale zeigend, ringsum musizierende Engel.

In der romanischen Zeit fiel die Ausschmückung der Altäre hauptsächlich der Hand kunsterfahner Goldschmiede anheim. In der Epoche des Ueberganges und des frühgothischen Styls hat auch beim Altarbau eine Zeitlang der Steinmetz das Uebergewicht. In Deutschland aber war diese Herrschaft von kurzer Dauer, denn bald sehen wir den Altarbau fast ausschliesslich den Holzschnitzern und Malern anvertraut. Zugleich tritt eine neue Phase in der Entwicklung des Altarbaues ein, indem die Aufstellung von Reliquien auf den Altären mehr und mehr Nebensache wird. Wo in einzelnen Fällen noch Reliquienaltäre gebaut werden, giebt man ihnen die Gestalt hoher verschliessbarer Schreine aus Holz, die in der Regel von luftigen pyramidenförmigen Baldachinen bekrönt sind. So der Hochaltar der Klosterkirche zu Döberan mit sechs auf der Rückseite verschliessbaren Schreinen, nach oben mit Spitzgiebeln und Fialen abgeschlossen, ausserdem mit Bildwerken aus dem Leben der heiligen Jungfrau geschmückt. Ein anderer schöner Altar, dessen Reliquienschränk mit einem vergoldeten eisernen Gitter geschlossen ist, findet sich in der Johanniskirche zu Essen. Aehnliche Anordnung lässt sich noch jetzt am Hochaltar des Doms zu Münster und dem der Ursulakirche zu Köln erkennen. In anderen Fällen wies man den Reliquien ihren Platz in dem Altaraufsatz selber an, der nunmehr als *Altarstaffel* oder *Predella* die Basis des hochaufragenden Oberbaues bildete. Beispiele dieser Art sieht man in der Klosterkirche zu Blaubeuren, in St. Lorenz zu Nürnberg und an anderen Orten.

Weitaus die Mehrzahl dieser *Holzschnitzaltäre* verzichtet ganz auf die Aufstellung von Reliquien und giebt dafür in der *Predella*

und in dem grossen ziemlich tiefen Mittelschrein reichen plastischen Schmuck, in der Predella gewöhnlich Brustbilder der Apostel und

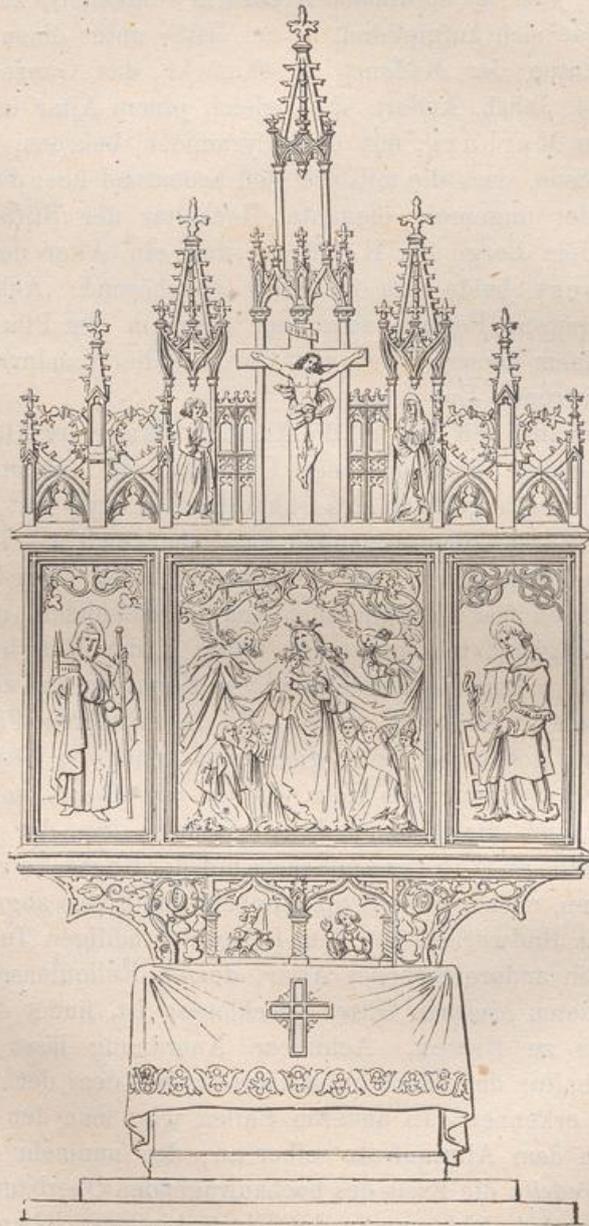


Fig. 141. Altar aus der Augustiner-Kirche zu Nürnberg.

anderer Heiligen, auch wohl den Leichnam Christi; in dem Hauptschrein lebensgrosse Statuen Christi, der Madonna, der Schutzpatrone

oder auch in einer Anzahl kleinerer Felder Reliefdarstellungen heiliger Geschichten, letztere in völlig malerischer Anordnung, in vertieften meist lebhaft bewegten Gruppen, mit landschaftlichen Hintergründen. Diese Schreine wurden aber nur an hohen Festtagen geöffnet; zu gewöhnlichen Zeiten waren sie durch grosse Flügelthüren geschlossen, die an ihren Aussen- und Innenseiten mit Gemälden, meistens auf Goldgrund, bedeckt wurden. Oeffnete man die Flügel, so entfaltete sich dem Blick neben dem Reichthum der mit Gemälden oder auch mit Flachreliefs bedeckten Innenseiten derselben die volle Pracht des Mittelschreins mit seinen Statuen oder Hochreliefs, sämmtlich durch Goldglanz und Farbenschmuck (Polychromie) noch glänzender hervorgehoben. Auch damit noch nicht zufrieden gab man manchen Altären doppelte Flügelthüren übereinander, so dass man die verschiedenen gottesdienstlichen Feierlichkeiten durch noch reicheren Wechsel der Altarscenerie unterscheiden konnte. Endlich erhielt häufig der Altarschrein eine Bekrönung von Pyramiden und Fialen, die sich in der Regel als drei luftige Baldachine mit statuarischem Schmuck aufgipfeln. Solche Altäre nennt man nach der Zahl ihrer Flügel *Diptycha* (zweitheilige), *Triptycha* (dreitheilige), *Tetraptycha* (viertheilige) *Pentaptycha* (fünftheilige).

Wann diese Schnitzaltäre zuerst in Gebrauch gekommen, lässt sich nicht nachweisen. Die frühesten unter den vorhandenen scheinen dem 14. Jahrh. anzugehören; aber erst mit dem 15. Jahrh. werden sie allgemeiner und kommen in Deutschland überall so in Gunst, dass man noch jetzt in manchen Kirchen ein Dutzend und darüber antrifft, und dass ihre Gesamtzahl in Deutschland nach Hunderten zählt. Bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. währt die Vorliebe für diese Form der Altäre, wobei in der Verwendung der verschiedenen Kunstgattungen, des freien Schnitzwerkes, der Reliefbildung und der Malerei, eine grosse Mannichfaltigkeit zu beobachten ist. Der bildnerische Inhalt dieser grossen Altarwerke umfasst den ganzen christlichen Vorstellungskreis; der Hochaltar ist bei dem gesteigerten Marienkultus dieser Epoche häufig der Madonna gewidmet, ohne Ausnahme in allen Cisterzienserkirchen, die ja selbst der heiligen Jungfrau geweiht sind. So schildert der Hochaltar der Kirche zu Doberan an der Evangelienseite die sieben Freuden, an der Epistelseite die sieben Schmerzen Mariä; in der Mittelreihe entsprechende Scenen des alten Testaments. So Johannes mit dem Lamm, und Eva mit der Schlange; die Erscheinung Christi als Kind in der Krippe und die Erscheinung Gottes im flammenden Dornbusch; die Geisselung Christi und Moses Wasser

aus dem Felsen schlagend; Christus das Kreuz schleppend, Isaak das Scheit Holz tragend. In der Mitte des Altares sieht man die Krönung Mariä. Der Laienaltar, der dem heiligen Kreuz gewidmet war und, wie schon bemerkt, seinen Platz mitten im Querschiff hatte, war in der Regel mit Darstellungen der Leidensgeschichte Christi bedeckt. So zeigt es der betreffende Altar in derselben Kirche. Die übrigen Nebenaltäre wurden in der Regel mit den Statuen und Legenden der Heiligen geschmückt, welchen sie gewidmet waren.

Bei der grossen Anzahl solcher Schnitzwerke können hier nur einige der wichtigsten genannt werden. Zu den prachtvollsten gehört der schon erwähnte Hochaltar der Klosterkirche zu Blaubeuren vom J. 1496 mit einer grossen Statue der Madonna sammt vier Heiligen und Reliefs aus dem Leben Christi; der Marienaltar in der Wallfahrtskirche bei Creglingen vom J. 1487; der stattliche Altar in der Stiftskirche zu Herrenberg, 1517 durch Heinrich Schickhard vollendet; ein grosser Altar im nördlichen Seitenschiff der Heiligenkreuzkirche zu Gmünd, den Stammbaum Christi oder die Wurzel Jesse und die sogenannte heilige Sippschaft Christi, ein damals sehr beliebtes Thema, enthaltend; eine ganze Anzahl von Schnitzaltären in der Michaelskirche zu Schwäbisch Hall; eins der vorzüglichsten Werke vom J. 1498 am Hochaltare der Kilianskirche zu Heilbronn; nicht minder bedeutend der herrliche Hochaltar des Doms von Chur, gegen 1499 von Jakob Rösch ausgeführt; im Münster zu Breisach ein Schnitzaltar mit Heiligenstatuen und der Krönung Mariä, vom J. 1526; eines der grossartigsten Werke der 1481 durch Michael Pacher vollendete Altar in der Kirche von S. Wolfgang in Ober-Oesterreich (Fig. 142). Selbst nach Polen und Ungarn drang der deutsche Holzschnitzaltar, wie die zahlreichen Altäre der Elisabethkirche zu Kaschau, der Jakobskirche zu Leutschau, der Pfarrkirche zu Bartfeld, besonders der von 1472 — 1484 durch Veit Stoss verfertigte Hochaltar der Frauenkirche zu Krakau beweisen. In Nürnberg findet man zahlreiche, wenn auch meist nicht ansehnliche Schnitzaltäre in S. Lorenz, S. Sebald, S. Jakob und (ein besonders werthvoller) im Johanniskirchlein. Von dem Nürnberger Meister Michael Wohlgemuth sieht man Altäre in der Haller'schen Kreuzkapelle vor der Stadt, in der Frauenkirche zu Zwickau, nach 1479 entstanden, in der Kirche zu Schwabach vom J. 1507. Am Niederrhein finden sich hervorragende Werke dieser Art im Münster zu Xanten und der Klosterkirche zu Calcar. Westfalen besitzt eine grosse Anzahl tüchtiger Schnitzaltäre, unter denen der Hochaltar der



Fig. 142. Altar aus St. Wolfgang.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

S. 132.

Pfarrkirche zu Vreden und die kolossalen Altäre der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche zu Schwerte, letzterer vom J. 1525, vorzüglich bemerkenswerth. In den sächsischen Gegenden sind hervorzuheben die Altäre der Ulrichskirche (1488), der Neumarktkirche und der Moritzkirche zu Halle, in den Ostseeküstenländern der glanzvolle Hochaltar im Dom zu Schleswig, 1521 durch Hans Brüggemann vollendet; mehrere Werke in der Klosterkirche zu Doberan, den Nicolaikirchen zu Rostock und zu Stralsund, in den Marienkirchen zu Greifswald, Köslin, Kolberg, ein besonders frühzeitiger und origineller in der Kirche zu Tribsees, mehrere in den Marienkirchen zu Danzig und zu Lübeck. Weiter in den brandenburgischen Landen der Hochaltar der Kirche zu Werben und der prachtvolle Flügelaltar in der Marienkirche zu Salzwedel. Schlesien endlich hat in S. Elisabethen, in der Corpus Christi-Kirche und in S. Magdalenen zu Breslau ähnliche Werke aufzuweisen.

Gegenüber den bisher betrachteten monumentalen Altären sind endlich noch einige Bemerkungen über die *tragbaren Altäre* am Platze, die während des ganzen Mittelalters häufig gebraucht wurden. Schon in alchristlicher Zeit hatte man tragbare Altäre (*Altaria gestatoria, viatica, itineraria, portatilia*), die man mit sich führte, um an jedem Orte das Messopfer feiern zu können. Im achten Jahrhundert hatten nach dem Zeugniß Beda's die Brüder Ewald auf ihren Missionsreisen solche Altäre bei sich. Das Gleiche wird von den Mönchen von St. Denis erzählt, welche das Heer Karl's des Grossen auf seinen Kriegszügen gegen die Sachsen begleiteten. Die Tragaltäre bestehen in der Regel aus einem viereckigen Stein, bisweilen einem edlen Marmor, Achat, Porphy, Onyx, Amethyst, in einer Einfassung von Gold oder vergoldetem Kupfer, besetzt mit edlen Steinen, Niellen oder Emaillen. Die Rückseite bildet eine hölzerne Tafel, die ebenfalls reich geschmückt wird. Die Reliquien sind unter der Steinplatte oder in den Ecken des Rahmens eingeschlossen. Bisweilen werden die Tragaltäre mit Flügeln ausgestattet, so dass sie die Form von Diptychen oder Triptychen annehmen, deren Schmuck entweder aus Elfenbeinreliefs, edlen Metallen oder aus Gemälden besteht. Wollte man grössere Reliquien verwenden, so erhielt der Tragaltar wohl die Form eines sarkophagartigen Schreins, der gewöhnlich auf Thierklauen ruht. Romanische Tragaltäre sieht man in der Liebfrauenkirche zu Trier (Reisealtar des heiligen Willibrord), im Schatze des Doms zu Bamberg, im Dom zu Paderborn, zwei im Schatze des Stiftes Melk, mehrere im erzbischöflichen Museum zu Köln

und (ehemals) in der königlichen Schatzkammer zu Hannover, endlich eine Anzahl in der Kunstkammer des Neuen Museums zu Berlin.

Aus gothischer Zeit stammt der kleine originelle Flügelaltar in der Sakristei der Kirche zu Kirchlinde in Westfalen, ein anderer ebenfalls aus dem 14. Jahrh. in der Stiftskirche zu Admont in Steyermark, ein dritter vom Jahr 1497 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

II.

Altargeräthe.

Ausser den Kreuzen, Leuchtern und Reliquienbehältern, denen wir besondere Abschnitte widmen werden, sind als Altargeräthe die Kelche mit ihrem Zubehör, die Ciborien und Monstranzen, die liturgischen Bücher, die Rauchgefässe, Oelkannen, Messkännchen und Messglöckchen zu bezeichnen.

1. Kelche und Patenen. Unter den geweihten Gefässen der Kirche nimmt der Kelch die vornehmste Stelle ein. In den ersten altchristlichen Zeiten bediente man sich hölzerner oder gläserner Kelche bei der Verrichtung des h. Messopfers, aber schon zu den Zeiten der diocletianischen Verfolgung, also im 3. Jahrh., werden goldene und silberne Kelche erwähnt. In der Folgezeit wurden diese edlen Metalle das ausschliessliche Material, welches durch künstlerischen Schmuck, namentlich Niellen und kostbare Steine noch höheren Werth erhielt. Der Kelch besteht aus drei Theilen, dem Fuss zum Aufsetzen, dem Knauf zum Anfassen, dem Becher oder der Cuppa zum Trinken. Zu unterscheiden sind die zum gewöhnlichen Gebrauch am Altar bestimmten kleineren *Messkelche* und die zur Austheilung des Abendmahls, ehe den Laien der Kelch entzogen war, bestimmten *Speise-* oder *Ministerialkelche*. Die Austheilung des Weines geschah mittelst eines kleinen Saugrohres (*fistula* oder *calamus*) aus Gold, Silber oder Elfenbein, welches mit einer oder mehreren Handhaben versehen war. Noch jetzt ist bei den Pontificalämtern des Papstes die *Fistula* im Gebrauch. Zwei solcher *Fistulae* aus Silber sind noch heut im Stift Wilten in Tirol nebst dem dazugehörigen prachtvollen *Speisekelche* vom Ende des 12. Jahrh. erhalten. (Fig. 143) Ein ähnliches aus dem 13. Jahrh. befindet sich sammt dem Kelche im Stift St. Peter zu Salzburg. Diese Kelche haben wegen ihrer bedeutenden Grösse am oberen Rande zwei Henkel zum Anfassen.

Von diesen Kelchen sind zu unterscheiden die bei feierlichen Gelegenheiten anstatt der gewöhnlichen Messkelche gebrauchten prachtvolleren *Pontificalkelche*; ferner die *Reisekelche*, welche klein und oft zum Auseinandernehmen eingerichtet waren wie der im Stift zu Kloster Neuburg aufbewahrte aus dem 14. Jahrh.; endlich die *Grabkelche*, meistens klein und von werthloserem Metall, die man den Bischöfen gleichsam als eine besondere Art von Reisekelchen mit in's Grab zu geben pflegte. Ein solcher Grab- oder Sepulchralkelch des 11. Jahrh., der im Grabe des Bischofs Friedrich von Münster



Fig. 143. Speisekelch in Wilten.

(† 1084) gefunden wurde, wird in der Mauritiuskirche zu Münster aufbewahrt. Ganz schmucklos und nur von Erz, ist er wegen seiner edlen Gliederung beachtenswerth (Fig. 144). Ein anderer Grabkelch von ungleich roherer Form, im Grabe des Bischofes Hezilo († 1079) gefunden, wird im Dom zu Hildesheim gezeigt.

Der älteste der in Deutschland bekannten Kelche befindet sich im Kloster Kremsmünster und wird durch seine Inschrift als Stiftung des Herzogs Tassilo, welcher das Kloster im J. 777 gegründet hat, bezeugt (Fig. 145). Seine Form ist primitiv und wenig gegliedert, Fuss und Knauf gehen in einander über und nur die 6 Zoll

weite stark ausgebauchte Cuppa wird durch einen Perlenstab von den untern Theilen gesondert. Die Höhe des ganzen Kelchs beträgt 10 Zoll; das Material ist Kupfer, welches mit silbernen Niellen und goldenen Ornamenten bedeckt ist. Die Brustbilder Christi und mehrerer Heiligen, die in Medaillonfeldern die Cuppa und den Fuss bedecken, zeugen von barbarischer Rohheit. In spätromanischer Epoche erhalten die Kelche eine schärfere Ausprägung der einzelnen Haupttheile, weit ausladenden

runden Fuss, stark vorspringenden Knauf und eine Cuppa in Form einer Halbkugel. Einer der prachtvollsten Kelche spätromanischer Zeit befindet sich in der Katharinenkirche zu Osnabrück, völlig bedeckt mit einer durchbrochen gearbeiteten filigranartig feinen Arabeske. Noch reicher ist der von Bischof Bernhard († 1153) geschenkte Pontifikalkelch in der Godehardkirche zu Hildesheim in vergoldetem Silber mit vier Reliefdarstellungen aus dem alten, und eben so vielen aus dem neuen Testament, ausserdem mit Filigran und Edelsteinen geschmückt. Andre vorzügliche Kelche aus

spätromanischer Zeit, wohl durchweg dem 13. Jahrh. angehörend, sieht man in der Nicolaikirche zu Berlin, in der Klosterkirche zu Zehdenik, in der Johanniskirche zu Werben, in der Apostelkirche zu Köln und im Museum zu Basel. Wir geben als Beispiel den reich geschmückten Kelch des h. Remigius, der aus der Kathedrale von Rheims in die öffentl. Bibliothek zu Paris gekommen ist (Fig. 146).

Die gothische Kunst ändert nicht blos die Form, sondern auch die Ausschmückung der Kelche. Dem Gesetz der gothischen Archi-



Fig. 144. Kelch aus S. Mauritius bei Münster. (W. L.)

tektur gemäss wird die Gesamttform schlanker, die architektonische Gliederung mannichfaltiger, der bildnerische Schmuck dagegen ärmllicher, so dass an Reichthum und Schönheit kein gothischer Kelch sich mit den besten der romanischen Zeit messen kann und nur die feinere Gliederung und die oft vorzüglich schöne Profilirung jenen einen besondern Werth verleiht. Der Fuss erhält statt der runden Grundform meistens die eines Sechsblattes. Der Knauf wird mit sechs runden oder eckigen zapfenartigen Vorsprüngen besetzt; die Cuppa steigt in straffer Linie trichterförmig empor, oder wenn sie



Fig. 145. Kelch aus Kremsmünster.



Fig. 146. Kelch des h. Remigius.

die untere Ausbauchung beibehält, steigt sie im Ganzen doch höher auf. Der Schaft, welcher die einzelnen Theile verbindet, wird nicht mehr wie in der spätromanischen Zeit rund, sondern polygon gebildet. Die Verzierungen beschränken sich auf Fuss, Knauf und etwa noch den untern Theil der Cuppa. Bildliche Darstellungen kommen nur selten vor und auch dann fast nur als magere Gravirungen, architektonisches Ornament spielt wie überall in der Gothik fortan auch hier die Hauptrolle. Zu den vorzüglicheren Kelchen der gothischen Epoche gehören der goldne Bernwardskelch in Dom zu Hildesheim, dessen Edelsteinschmuck und Bildwerke noch auf romanischer Tra-

dition beruhen; zwei reich geschmückte Kelche, an denen sogar noch Emaillen und Filigranornamente vorkommen, besitzt das Stift zu Kloster Neuburg, der eine vom J. 1337, der andre wohl demselben Jahrhundert angehörig (Figg. 147 u. 148). Zwei Kelche im Dom zu Minden, zwei andre in der Johanniskirche zu Osnabrück, mehrere im Dom daselbst, darunter ein besonders reicher goldner. Ein trefflicher auch in der Kirche zu Weilderstadt. Einfachere gothische Kelche sind überall noch in grosser Zahl vorhanden.



Fig. 147 u. 148. Kelche zu Kloster Neuburg.

Neben den Kelchen kommen seit den altchristlichen Zeiten zur Austheilung des geweihten Brodes die *Patenen* vor. Die Patene ist eine flache, wenig vertiefte Schüssel zur Aufnahme des geweihten Brodes. Jeder Kelch hat seine zugehörige als Deckel für ihn passende aus demselben Material gearbeitete Patene. Ehe man, etwa sei dem 12. Jahrh., dem geweihten Brode die Hostienform gab, bedurfte es grösserer Schüsseln, wie denn überhaupt die für die Laien bestimmten Ministerialkelche auch ihre entsprechend grossen Patenen hatten. Ausserdem gab es schon in altchristlichen Zeiten *patenae chrismales*, welche den Chrisam für die Taufe und die Fir-

mung enthielten. Schon die ältesten der Messpatenen zeigen gravirte Darstellungen, und diejenigen der romanischen Zeit sind meistens mit gravirten oder emallirten Bildern oft auf beiden Seiten bedeckt, während Reliefformamente höchstens dem Rande vorbehalten sind. In der gothischen Zeit werden auch die Patenen überwiegend schmucklos gebildet. Eine der ältesten vorhandenen Patenen, mit dem dazu gehörigen goldenen Kelche in der Kirche zu Werden aufbewahrt, ist gleich diesem Kelche ganz schmucklos, nur mit einer Inschrift versehen. Die zu dem Ministerialkelch in Salzburg gehörige Patene enthält in der Mitte das Lamm Gottes, ringsum das Abendmahl in gravirter Darstellung. Die Patene des Kelches in Wilten, über 9 Zoll im Durchmesser haltend, ist auf beiden Seiten mit Bildern geschmückt, an der untern Fläche sogar mit einem Relief der Kreuzigung. Mit Goldfiligran, Perlen und Edelsteinen ist die Patene des Kelchs in der Godehardskirche zu Hildesheim bedeckt, während die des Bernward-Kelches daselbst auf der Rückseite gravirte Darstellungen zeigt.

2. Ciborien und Monstranzen. Um die Weihbrode (die Eucharistie) aufzubewahren, bediente man sich in altchristlicher Zeit runder Büchsen aus Elfenbein, auch wohl aus Holz oder edlen Metallen. Elfenbeinbüchsen, in der Regel mit Relieffdarstellungen bedeckt, finden sich noch jetzt mehrfach in Museen, Kirchenschätzen oder auch im Privatbesitz. So die merkwürdige *Pyxis* im neuen Museum zu Berlin, an welcher man den jugendlichen Christus mit den Aposteln und das Opfer Isaak's in einer der römischen Antike noch sehr nahe stehenden Behandlung sieht. Ein ähnliches Gefäß in der Sammlung der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. Eine *Pyxis* mit einfachen Linearverzierungen und einem zeltförmigen Deckel befindet sich in St. Gereon zu Köln. Sie scheint in ihrer Form den sogenannten Thürmen (*turris, turriculum*) zu entsprechen, welche ebenfalls schon früh als Behälter der Eucharistie genannt werden. Ausserdem liebte man es, mit einer Hindeutung auf den heiligen Geist, diese Gefässe in Form von Tauben (*peristerium*) herzustellen. (Fig. 149.) Diese Taube, von Gold oder Silber, auch wohl von emallirtem Kupfer, stand auf einer Schüssel, die an Schnüren von der Decke des Ciboriums herabhing. In Deutschland sind drei solcher Peristerien bekannt geworden, in den Domen zu Salzburg und Erfurt und in der Kirche des Klosters Göttingen. Mit Rücksicht darauf, dass alle diese Hostiengefässe über dem Altare aufgehängt wurden,

nannte man sie wohl *Suspensio*; ausserdem ging aber auch der Name des Altarbaldachins, *Ciborium*, auf sie über.

Seit dem Aufgeben des Altarbaldachins ist der letztere Name auf die kelchartigen, mit bauchigem oder thurmformigem Helmdeckel geschlossenen Gefässe übergegangen, aus welchen man noch heut in der katholischen Kirche beim Abendmahl die geweihten Hostien austheilt. Diese Ciborien, aus Messing oder edlem Metall gefertigt, sind in romanischer Zeit becherartig mit vollem, rundem Profil ge-



Fig. 149. Peristerium.

staltet und mit Bildwerken bedeckt. So ein vorzügliches Werk im Schatz der Kirche von S. Maurice im Wallis; ein andres aus dem 12. Jahrh. zu Alpais in Frankreich. In der gothischen Zeit erhalten die Ciborien eine schlankere, thurmartige Form und tragen in Aufbau, Gliederung und Ornamentik den Charakter jener Kunstepoche. Aus der Anzahl der noch vorhandenen Gefässe dieser Art nennen wir die Ciborien in der Johanniskirche und in Gross St. Martin zu Köln, das zwei Fuss hohe in der Kirche des Dorfes Ober-Mil-

lingen bei Rees (Fig. 150) am Niederrhein, ein Ciborium in der katholischen Kirche zu Dortmund, ein besonders reiches in der Kirche zu Dülmen in Westfalen mit den Relief-Figürchen der Apostel, eins in der Klosterkirche zu Zinna, ein anderes in der zu Jüterbog, endlich eins der reichsten mit emallirten Darstellungen in der Stiftskirche zu Kloster Neuburg.

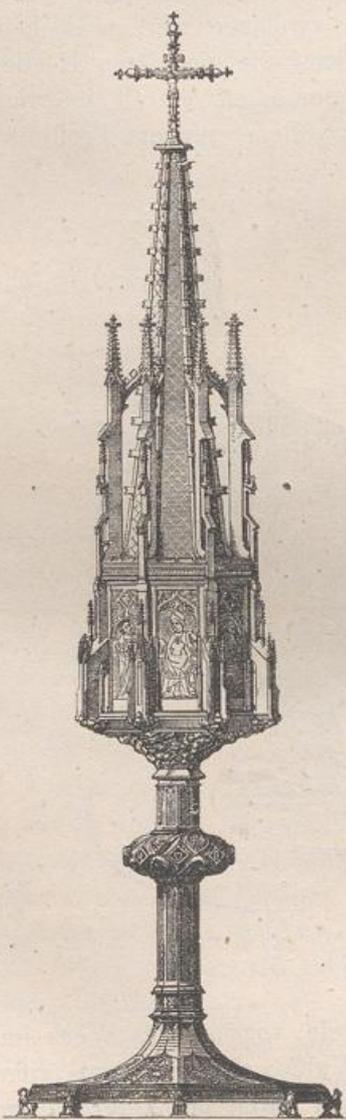


Fig. 150. Gothisches Ciborium von Rees.

Die *Monstranzen* sind die jüngsten in der Reihe dieser heiligen Gefässe. Sie entstanden aus Veranlassung des Frohnleichnamfestes, dessen Feier in Deutschland erst seit dem Beginn des 14. Jahrh. sich allgemeiner verbreitete. Um das Venerabile bei dieser Gelegenheit allem Volke zu zeigen und in der Prozession voraufzutragen, schuf die Kunst aus den zierlichsten Formen der gothischen Architektur jene würdigen und prachtvollen Behälter, welche die geweihte Hostie in köstlicher Fassung der Verehrung der Gläubigen sichtbar darboten. Fuss und Knauf zum Aufstellen und zur Handhabe sind den entsprechenden Theilen der Kelche und Ciborien nachgebildet; der obere Theil aber entwickelt sich in der Regel zu drei zierlich durchbrochenen Spitzen, von denen die mittlere höher aufragt und die seitlichen nach unten consolenartig abgeschlossen sind. In der Mitte sieht man in einem viereckigen Felde die durch ein Kristallglas geschützte Hostie, von einer halbmondförmigen Hülse umfasst. Die frühesten Monstranzen scheinen in den Anfang des 14.

Jahrh. hinaufzureichen; die meisten, und darunter die glänzendsten, gehören dem 15. Jahrh.; einzelne fallen noch in die ersten Dezennien des 16. Jahrh. Bald darauf mit dem Eintritt der Renaissance ändern sie vollständig ihre Gestalt



Fig. 151. Monstranz zu Sedletz.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 143.

und nehmen jene beliebte Sonnenform an, welche die geweihte Hostie mit einem Strahlenkranz, wie mit einem Nimbus umgiebt. Es versteht sich, dass die mittelalterlichen Monstranzen, im Aufbau und der Ausschmückung Miniaturbilder gothischer Thurbauten, die Stylwandlungen der gleichzeitigen Architektur getreulich mitmachen. Doch sind die Streben, Fialen und Maasswerke, die Krabben und Blumen für das Material geschickt modificirt und, da die Monstranzen in der Regel aus edlem Metall, gewöhnlich aus vergoldetem Silber bestehen, so spricht sich der Metallstyl in ihren Formen bezeichnend aus. Nur ausnahmsweise kommen auch hölzerne Monstranzen vor, wie die über vier Fuss hohe im Dom zu Freising aus spätgothischer Zeit. In ärmeren Kirchen begnügt man sich mit Messing oder vergoldetem Kupfer. Die grössten Monstranzen — es giebt deren bis zu fünf Fuss Höhe — sind offenbar nur zum Aufstellen auf dem Altar bestimmt gewesen und zeigen bisweilen zwei Handhaben zum Tragen. Zu den schönsten und grössten Monstranzen gehört eine gegen drei Fuss hohe im Dom zu Köln, eine von gleicher Grösse in der Columbakirche daselbst, eine andre im Münster zu Essen. In Westfalen besitzt die Kirche zu Bochoold eine besonders prächtige, die Stiftskirche zu Vreden eine ebenfalls treffliche; eine andre die Kirche zu Ostenfelde. Von den sächsischen ist die in St. Godehard zu Hildesheim durch Grösse und Schönheit ausgezeichnet; in Böhmen besitzt das Schloss zu Sedletz ein vorzügliches Prachtstück (Fig. 151). Andre finden sich zu Hall in Tirol, fast fünf Fuss hoch; im Dom zu Brixen, in der Kirche zu Kloster Neuburg, zu Tegernsee, eine besonders schöne in der Kirche zu Tiefenbronn, eine andre zu Weilderstadt, eine überaus grosse und reiche im Schatz d. h. Kreuzkirche zu Gmünd, u. s. w.

3. Die liturgischen Bücher. Die Bücher, die man seit den ältesten Zeiten beim christlichen Altardienst gebrauchte, sind das Missale, das Sacramentarium, welches mit jenem ungefähr denselben Inhalt hat, das Evangeliarium oder Evangelistarium, welches die Evangelien, das Lectionarium, welches die Episteln enthält, das Benedictionarium. Unter diesen ist das allgemeinste und wichtigste das *Missale*, welches auf einem hölzernen Pulte ruhend auf der Epistel-seite des Altares aufgestellt ist und nur wenn das Evangelium verlesen werden soll, auf die andre Seite hinüber getragen wird. Schon die erste altchristliche Zeit gefiel sich in prachtvoller Ausstattung dieser Bücher, welche theils in einer Illustrirung des Textes durch

gemalte Bilder, Miniaturen, theils in kostbaren Einbänden bestand. Die ältesten Codices pflegen in antiken *Diptychen*, elfenbeinernen Schreibtäfelchen, die auf der Aussenseite mit Reliefs geschmückt wurden, eingebunden zu sein. Da diese Täfelchen in der Regel nicht ausreichten, so wurden sie mit breiten Einfassungen von Gold- oder Silberblechen umgeben, die man mit Perlen, Edelsteinen, Gemmen und Cameen, mit Filigran, Emails und Niellen bedeckte. In der romanischen Epoche verfertigte man solche Prachtdeckel in grosser Anzahl und brachte in der Mitte als Hauptdarstellung in der Regel die Kreuzigung an. Was man an kostbarem Material und an Kunstfertigkeit besass, wurde zum Schmuck solcher Einbände aufgewandt. Doch galt dieser reiche Schmuck ausschliesslich dem vorderen Deckel, während die Rückseite in der Regel einfacher gehalten wurde.

Die zahlreichsten und prachtvollsten dieser Werke gehören der frühmittelalterlichen Zeit bis zum Ende des 11. Jahrhunderts an, jener Zeit, die besonders in Deutschland einen Aufschwung der literarischen und klassischen Studien zeigt. Schon im 12. Jahrh. nimmt die Zahl dieser Werke merklich ab, und in der gothischen Epoche sinkt ihre künstlerische Ausstattung mit seltenen Ausnahmen auf das Niveau der Mittelmässigkeit in Stoff und Arbeit herab. Zu den werthvollsten der Frühzeit gehören zwei im Dom zu Halberstadt, das eine mit einem antiken Consulardiptychon; ein vom h. Bernward († 1022) herührendes im Dom zu Hildesheim; mehrere vorzügliche von einer Schenkung Heinrich's II. in den Bibliotheken zu Bamberg und zu München, wo noch andere merkwürdige Arbeiten dieser Art sich finden. Ferner bewahren die Bibliotheken zu S. Gallen, zu Darmstadt, zu Gotha, die Universitätsbibliothek zu Würzburg, die Dombibliothek zu Trier, die Schatzkammern der Stiftskirchen zu Quedlinburg und zu Essen (Fig. 152), die Stadtbibliotheken zu Hamburg, Frankfurt a. M. und Leipzig, die königl. Bibliotheken zu Dresden und Berlin Beispiele solcher Prachteinbände, die grösstentheils dem 11. Jahrh., manche auch noch früherer Zeit angehören. Die späteren Werke können wir hier füglich übergehen.

4. Andere Geräthe und Gefässe. Von den übrigen Altargeräthen seien die *Weihrauchfässer* und *Weihrauchschalen* zunächst genannt. Letztere, gewöhnlich in der Form kleiner Schiffchen (Weihrauchschiffchen, *naviculae*), haben einen zwiefachen zum Aufklappen eingerichteten Deckel und bisweilen auf den Aussenflächen gravirte

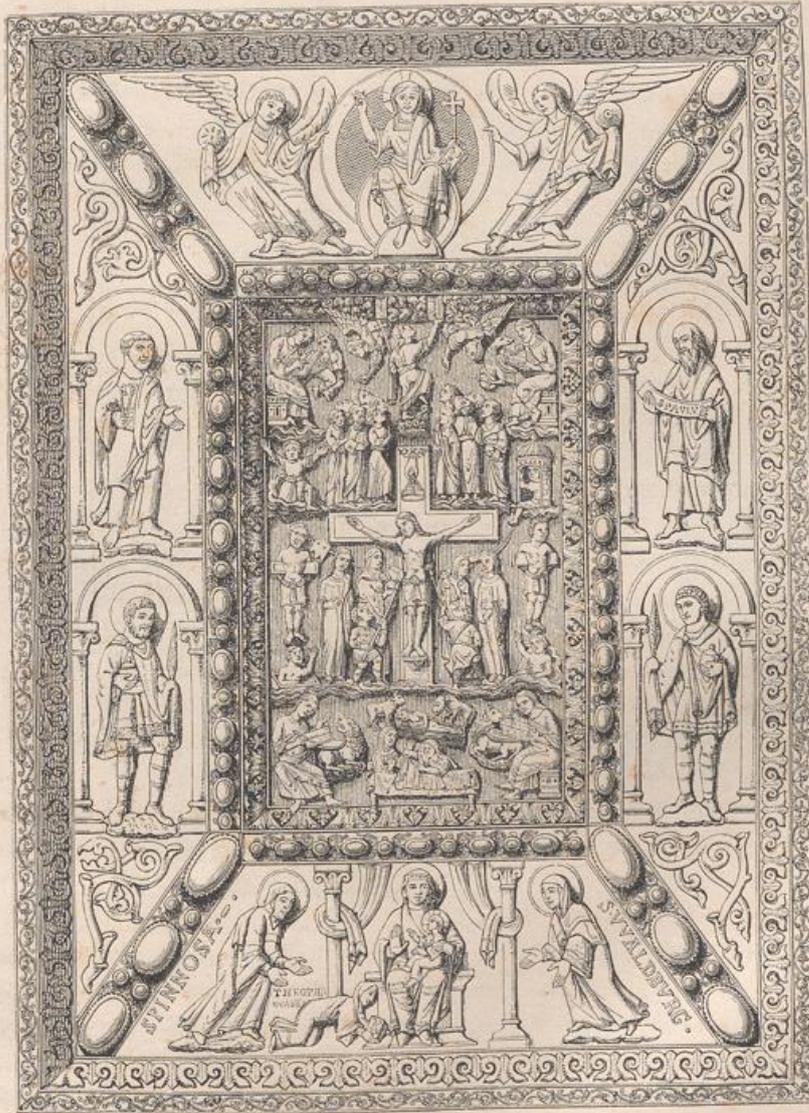


Fig. 152. Buchdeckel in der Schatzkammer zu Essen.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 144.

Darstellungen. Ein Löffel gehört dazu, mit welchem der Priester die Weihrauchkörner herausholt und in das *Weihrauchfass* wirft. Letzteres ist schon in romanischer Zeit ein oft zierlich als centraler Kuppelbau behandeltes Gefäß, dessen Becken die glühenden Kohlen aufnimmt, während der Rauch durch die fensterartigen Oeffnungen des Kuppeldeckels entweicht. Vier Ketten, am oberen Rande des Beckens befestigt und durch Oeffnungen des Deckels hindurchgehend, vereinigen sich in einer kleinen runden Scheibe, an welcher ein Ring als Handhabe für den das Rauchfass schwingenden Priester oder



Fig. 153. Romanisches Weihrauchfass aus Lille.

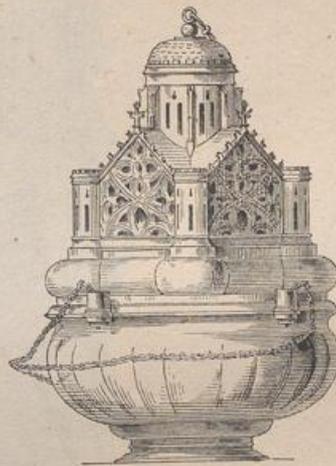


Fig. 154. Weihrauchfass aus S. Mauritius in Münster. (W. L.)

Ministranten angebracht ist (Fig. 153). In früherer Zeit bilden Erz und Kupfer, in der späteren meist Silber, aber auch wohl Messing das Material. Romanische Weihrauchgefäße sieht man im Museum zu Freising, im Dom zu Trier (ein silbernes und eins aus vergoldetem Kupfer) und im erzbischöflichen Museum zu Köln. Ein schönes frühgothisches, das in der Gesamtförm noch den romanischen Charakter bewahrt, besitzt die Mauritiuskirche zu Münster (Fig. 154). Die spätere Gothik giebt auch diesen Werken einen schlankeren Aufbau und zieht sie durch Ausstattung mit Strebepfeilern, Fialen und Maasswerken in ihr schematisches Architektursystem

hinein. Solche findet man im Dom und der Bustorfkirche zu Paderborn, in S. Alban zu Köln, in den Kirchen zu Orsoy und Eltenberg am Rhein, ein besonders reiches zu Seitenstetten (Fig. 155.)

Sodann gehören noch zum Altardienst die *Hostienbüchsen*, aus Holz, Elfenbein oder Metall gearbeitet; die *Oelgefässe*, sehr verschie-



Fig. 156. Manile aus Herford. (W. L.)

den in Form und Material, zur Aufnahme der für die Firmlinge, die Täuflinge und die Kranken bestimmten Oele hergerichtet; die grösseren und kleineren *Weihwasserkessel* mit ihren Weihwedeln zum Besprengen, bisweilen aus prächtigem Material wie der elfenbeinerne im Dom zu Mailand und der aus dem Münster zu Aachen, beide aus romanischer Zeit; *Messkännchen* für Wasser und Wein, die immer paarweise auf einem Präsentirteller an der Epistelseite der Altäre ihren Platz haben; endlich die *Giessgefässe* (manilia) zum Ab-

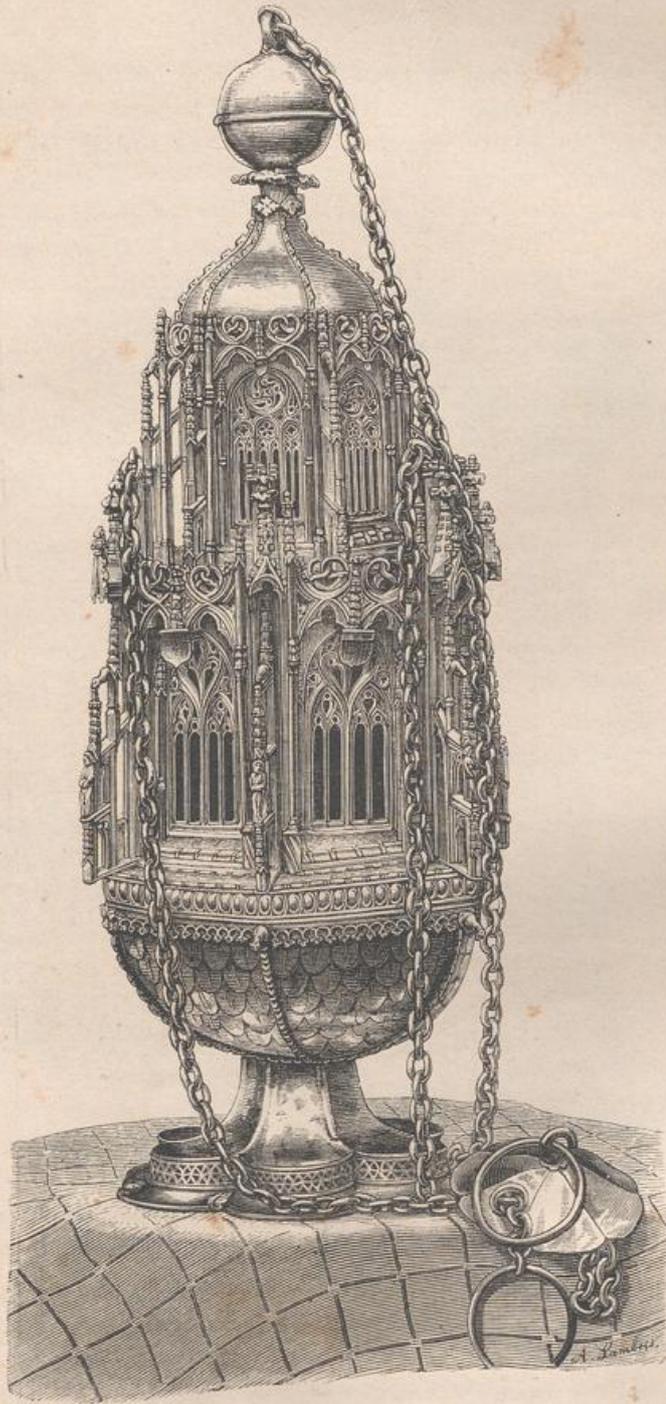


Fig. 155. Weihrauchfass zu Seitenstellen.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 146.

waschen der Hände, welche das Mittelalter gern in einer Thierform oder auch in phantastischer Gestalt zu bilden liebte. Als Löwe, Pferd, Taube, Henne und in manch andren Bildungen kommen diese Gefässe mehrfach vor. Ein als Sirene gestaltetes Manile sieht man in der Johanniskirche zu Herford (Fig. 156); ein als Löwe gebildetes in der Kirche zu Berghausen im westfälischen Regierungsbezirk Arnsberg. Ferner gehören hierher die *Messglöckchen*, mit welchen das Zeichen bei den Hauptmomenten der heiligen Handlung gegeben wird. Daran reihen sich andere, kunstvollere Vorrichtungen, welche eine Anzahl von Glöckchen an einem kleinen Rad vereinigen, das sich um eine Axe dreht und mittelst

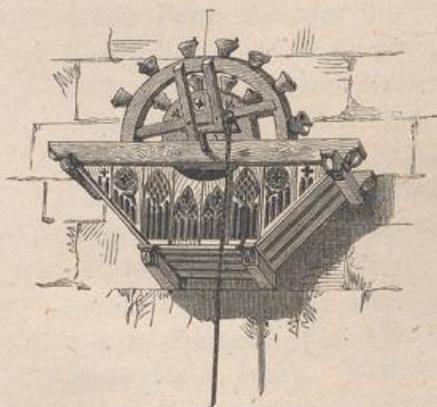


Fig. 157. Glockenrad aus Gerona.



Fig. 158. Aus S. Mauritius in Münster. (W. L.)

einer Schnur bewegt wird. Sie werden in der Nähe des Altars an der Chorwand angebracht. Wir geben unter Fig. 157 ein Beispiel aus der Kathedrale zu Gerona in Spanien. Das grösste Glockenspiel dieser Art befindet sich in der Abteikirche zu Fulda. Es hat die Form eines grossen Sternes, der reichlich mit Glöckchen besetzt ist, und wurde im 15. Jahrhundert aus Bronze gefertigt.

Hier möge schliesslich ein Gefäss aus S. Mauritius in Münster Erwähnung und Abbildung finden, dessen Bestimmung nicht ganz verständlich ist (Fig. 158). Von Silber in edlem gothischen Styl und schönen Verhältnissen ausgeführt, hat es ungefähr den Aufbau gothischer Kelche; nur dass statt der Cuppa eine flache Platte, von Zinnen und zierlichem Laubfries bekrönt, den Abschluss bildet. Ein Madonnenbild ist auf der Platte eingravirt. Aus dem oberen Deckel ragen die hakenförmig gebogenen Enden dreier Metallstäbe hervor, welche durch weibliche Brustbilder mit Wappen geschmückt sind. Dreht man an einer im hohlen Fusse verborgenen Schraube, so schieben sich die drei Stäbe weiter heraus und bewegen sich abwärts, eine Stellung annehmend, die sie geeignet macht zum Fussgestell für ein anderes Gefäss zu dienen. Man meint, dass sie ehemals eine Schale trugen, die am Weihnachtsfeste dem Priester am Altare zwischen den einzelnen Messen zur Ablution des Kelches diente.

III.

Kreuze und Reliquiarien.

1. **Kreuze und Kruzifixe.** Dass das Kreuz als Zeichen des Heiles bei den Christen der ersten Zeiten schon der höchsten Verehrung genoss, ist allbekannt. Auf den Sarkophagen und den übrigen Denkmälern der frühesten christlichen Jahrhunderte kommt es zahlreich vor, entweder in jener Form, die einem lateinischen T entspricht (*crux commissa*), oder als Kreuz mit schrägen Schenkeln (*Andreas-kreuz, crux decussata*) oder in der auch heut noch allgemein gebräuchlichen Form mit vier durchschneidenden Schenkeln, von denen der untere länger ist als die übrigen (*crux immissa*). Neben diesen kommt auch das griechische Kreuz mit vier gleichlangen Schenkeln vor. Letztere beiden Arten sind nicht vor dem 5. Jahrh. nachzuweisen. Schon während der diocletianischen Verfolgung werden kostbare Kreuze von Gold und Silber erwähnt, welche die Gläubigen auf der Brust trugen. Constantin liess ein 150 Pfund schweres goldenes Kreuz auf der Gruft des h. Petrus errichten. Mit Edelsteinen und Blumen geschmückte Kreuze sieht man auf den Gemälden der Katakomben von S. Ponziano (Fig. 159) und auf dem Sarkophag des Probus vom Ende des 4. Jahrh. Bald darauf trug man auch das Kreuz bei kirchlichen Prozessionen. Der wichtigste Platz für die Aufstellung dieses heiligsten Symbolen war der Altar, wo es zuerst das Ciborium bekrönte, wie noch jetzt in mehreren römischen Basiliken, oder an einer Kette vom Ciborium herabhing. Als man die Ciborien aufgab, erhielt das Kreuz seinen Platz entweder auf dem Altartische selbst, wo es noch heut aufgestellt wird, oder auf der Rückwand. In den meisten Fällen, namentlich in der früheren Zeit, mochte ein blosses Kreuz genügen, aber früh schon kommen auch solche mit dem Bilde des Gekreuzigten, Cruzifixe, vor.

Die romanische Zeit trieb grossen Luxus mit solchen Kreuzen, die gewöhnlich aus Holz bestehend mit Prachtmetallen bekleidet und mit Edelsteinen, Gemmen, Perlen, emallirten Darstellungen und Filigranornamenten geschmückt sind. Die Gestalt Christi ist bei den frühesten noch jugendlich, bartlos, die Hüften mit einem Rock umgeben, die Füsse ohne Angabe der Nägel neben einander auf einem Brett oder auch auf einem Kelche stehend. Die Enden der Kreuzarme sind breiter gebildet und enthalten in der Regel die Evangelistenzeichen. Die Rückseite ist gewöhnlich mit gravirten Darstellungen bedeckt. Bisweilen erhalten solche Kreuze durch Aufnahme von Reliquien, namentlich eines Splitters vom Kreuze Christi, den Charakter von Reliquienkreuzen. Aehnlicher Art sind die Kreuze, welche bei Prozessionen vorgetragen wurden, wobei zu bemerken ist, dass dieselben Kruzifixe oft zu beiden Zwecken dienten, je nachdem man sie an einer Stange oder auf einem Untersatz befestigte. Im Schatze der Mauritiuskirche zu Münster befindet sich ein derartiges Reliquienkreuz aus frühromanischer Zeit, vom

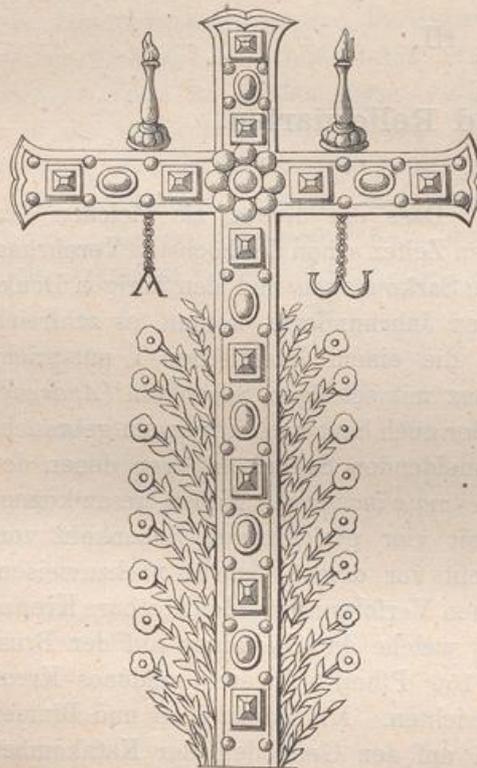


Fig. 159. Kreuz von S. Ponziano.

Ende des 11. Jahrhunderts, mit dem jugendlichen Christus, dessen Füsse auf einem gehakelten Kelche stehen. Edelsteine und Filigranornamente schmücken die Flächen; auf der Rückseite sieht man in getriebener Arbeit das Lamm mit der Kreuzesfahne und die Evangelistenzeichen. Andere ähnliche Kreuze aus jener Zeit finden sich in der Stiftskirche zu Essen, im Schatze des Münsters zu Aachen, ein elfenbeinernes im Dom zu Bamberg, ein spätromanisches im Dom zu Münster. Dagegen besitzt der Schatz des Doms zu Osnabrück neben zwei silbernen Kruzifixen des 13. Jahrh. ein grosses mit Goldblech über-

zogenes, mit Filigranarbeit, vielen edlen Steinen, darunter acht antiken Gemmen und zwei grossen Kameen bedecktes Kreuz, welches nur am Kopfende ein kleines in Gold ciselirtes Kruzifix zeigt. Ein ähnliches bloss ornamentirtes Kreuz, aber auf der Rückseite mit gravirten

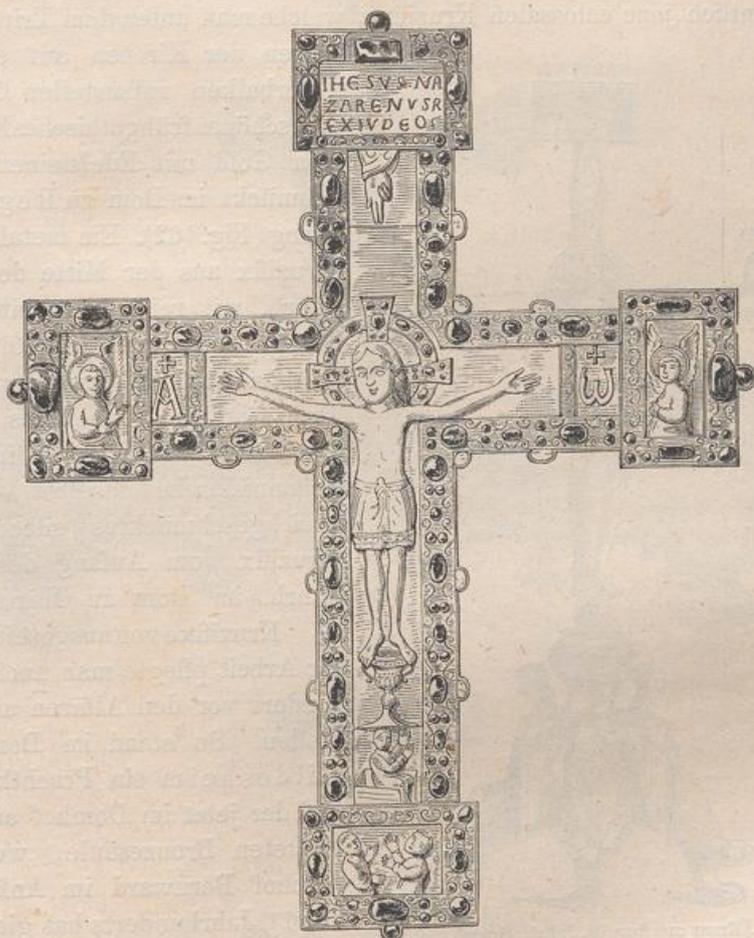


Fig. 160. Kreuz aus S. Mauritius zu Münster. (W. L.)

Darstellungen des Lammes und der Evangelistensymbole in der Johanniskirche daselbst. Auch kupferne und bronzene Kruzifixe kommen oft in romanischer Zeit vor. Ein bronzenes aus dem 12. Jahrh. mit plastisch ausgebildetem Untersatz sieht man in der Soltykoffschen Sammlung zu Paris (Fig. 161).

In der gothischen Epoche werden die Kreuze mehr architek-

tonisch durchgebildet, namentlich die Enden der vier Schenkel in Kleeblattform ausgeprägt. Bei den Altarkreuzen wurde sodann der Untersatz, bei den Vortragkreuzen die Stange in entsprechender Weise gegliedert; als Material erscheint in dieser Zeit neben den edlen Metallen das Messing und das bemalte Holz. Von Holz sind namentlich jene colossalen Kruzifixe, welche man unter dem Triumph-

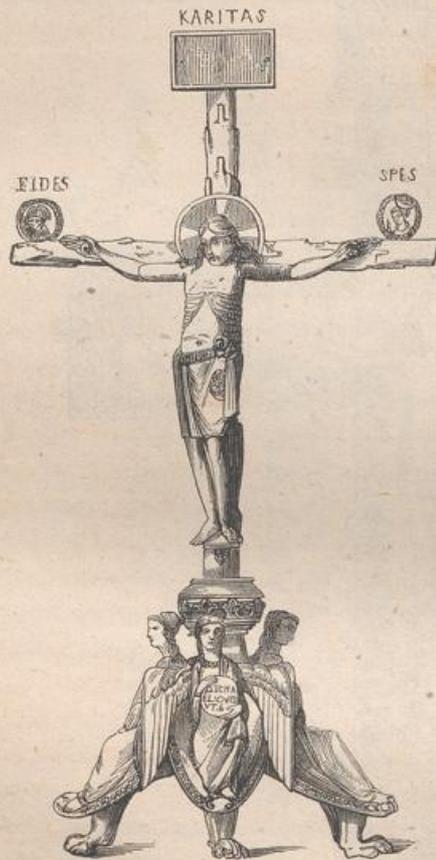


Fig. 161. Kreuz aus dem 12. Jahrh. Samml. Solykoff.

bogen der Kirchen auf einem Querbalken aufzustellen liebte. Ein schönes frühgothisches Kreuz von Gold mit Edelsteinen geschmückt im Dom zu Regensburg (Fig. 162). Ein metallenes Kruzifix aus der Mitte des 15. Jahrh. mit reich ausgebildeter Stange von ausgezeichneter Arbeit im Dom zu Osnabrück. Drei ähnliche, ebenfalls mit ihren metallnen Stangen, in der Johanniskirche daselbst. Ein reichgeschmücktes silbernes Kruzifix vom Anfang des 16. Jahrh. im Dom zu Minden.

Kruzifixe von ausgezeichneter Arbeit pflegte man auch gesondert vor den Altären aufzustellen. So stand im Dom zu Hildesheim ein Prachtkreuz auf der jetzt im Domhof aufgerichteten Bronzesäule, welche Bischof Bernward im Anfange des 11. Jahrhunderts hat giessen lassen.

2. Reliquienbehälter, Reliquiarien gehören seit frühromanischer Zeit zu den vorzüglich beliebten, mit aller Pracht und Kunstfertigkeit ausgestatteten Gegenständen der Verehrung. Auch dieser Gebrauch stammt aus den ersten Zeiten des Christenthums, als man anfang Ueberbleibsel und Erinnerungszeichen, ja selbst die Leiber der Märtyrer und anderer Heiligen vorzüglich aus den Katakomben zu entnehmen, um sie nicht bloss für die Weihe der Altäre, sondern auch nach Art von Amuletten zu verwenden. Man liebte es solche kleine

Behälter auf der Brust zu tragen, woher sie den Namen *Encolpia* erhielten. Es waren meist kleine viereckige Kästchen, von edlen Metallen oder geringeren Stoffen, mit den Emblemen Christi oder auch

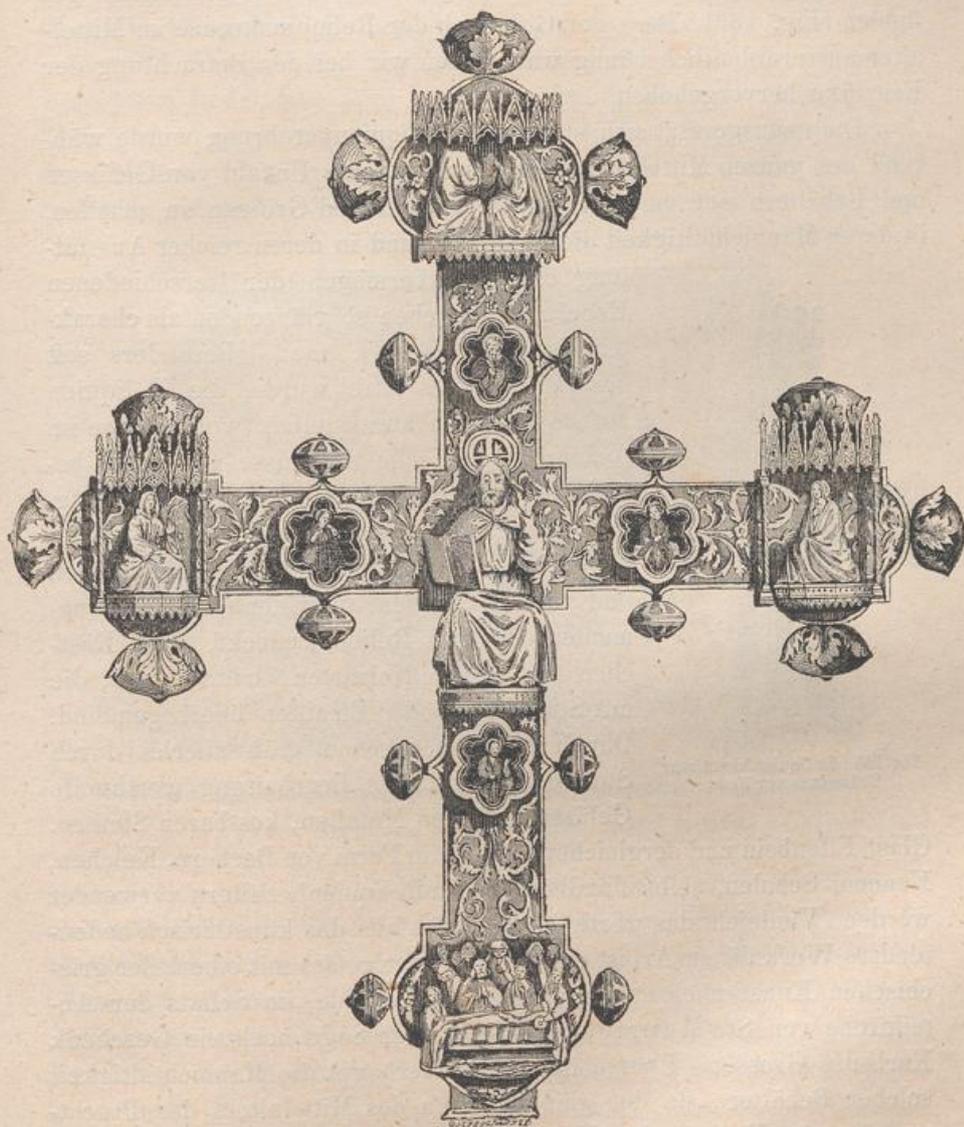


Fig. 162. Gothisches Kreuz.

mit biblischen Darstellungen geschmückt. Zwei goldene *Encolpia* dieser Art wurden im 16. Jahrh. in den Grotten des Vaticans gefunden. Ebenso früh kommen derartige Reliquienbehälter in Kreuz-

gestalt vor, so besonders die Prachtkreuze, welche schon damals die Bischöfe an goldenen Ketten auf der Brust zu tragen pflegten. Ein solches Kreuz hat Cavaliere de Rossi unlängst im Schutt der alten Basilika S. Lorenzo vor Rom auf der Brust eines Leichnams gefunden (Fig. 163). Dass der Gebrauch der Reliquienkreuze im Mittelalter ausserordentlich häufig war, haben wir bei der Betrachtung der Kruzifixe hervorgehoben.

Die unausgesetzt sich steigernde Reliquienverehrung wurde während des ganzen Mittelalters Veranlassung, eine Unzahl von Gefässen und Behältern der verschiedensten Formen und Grössen zu schaffen, in deren Mannichfaltigkeit die Phantasie, und in deren reicher Ausstattung



Fig. 163 Reliquienkreuz aus S. Lorenzo vor Rom.

das Kunstvermögen der verschiedenen Epochen einen eben so glänzenden als charakteristischen Ausdruck fand. Besonders seit der Zeit, als es Sitte wurde, die Reliquien auf den Altären auszustellen, wofür schon im 9. Jahrh. historische Zeugnisse vorliegen, begann ein Wettstreit in derartiger Ausstattung. Die einfachsten Behälter solcher Reliquien sind jene zahlreich vorkommenden Kästchen und runden Büchsen aus Elfenbein, mit Ornamenten oder mit Reliefs bedeckt, auch Kästchen aus feinen Holzarten, oder solche, die mit Stickereien oder Emailen überzogen sind. Daneben kommen schon früh allerlei durch Stoff oder kunstvolle Bearbeitung werthvolle Gefässe aus edlen Metallen, kostbaren Steinen,

Glas, Elfenbein und dergleichen vor, die in Form von Bechern, Kelchen, Kannen, Schalen, selbst Jagdhörnern zu Reliquienbehältern verwendet werden. Vielleicht das werthvollste, jedenfalls das künstlerisch bedeutendste Werk dieser Art ist ein antikes Onyxgefäss mit einem der griechischen Kunst noch nahe stehenden Reliefbilde, im Schatz der Abteikirche von St. Maurice im Wallis, der Sage nach ein Geschenk Karls des Grossen. Unerschöpflich ist überhaupt die Mannichfaltigkeit solcher Behälter, da der gläubige Sinn des Mittelalters das Prachtvollste, was Besitz oder Kunstfertigkeit herzuleihen vermochte, zu Reliquiarien verwendete. Galt es vollends den ganzen Körper eines Heiligen oder doch zahlreiche Partikeln eines oder mehrerer Körper zu umschliessen, so nahm man dafür die Form eines Sarkophags mit giebelartigem Deckel, den man als kleines Architekturwerk mit aller

erdenklichen Pracht ausstattete. Diese Reliquienkasten wurden aus Holz gefertigt, mit Goldblech oder vergoldetem Silber überzogen, die Flächen mit getriebenen Figuren und Ornamenten bedeckt, mit Perlen und Edelsteinen, mit Filigran und Emailen geschmückt, so dass die Goldschmiedekunst des Mittelalters an diesen grossen Arbeiten alle ihr zu Gebote stehenden Mittel aufwendete. Den grössten Reichthum findet man auch hierbei an den Werken der romanischen Zeit, und so gross war die Vorliebe für diesen schmuckreichen Styl, dass seine Formen bis gegen den Ausgang des 13. Jahrh. zur Verwendung kommen. Die grössern Kasten entwickeln in der spätroma-

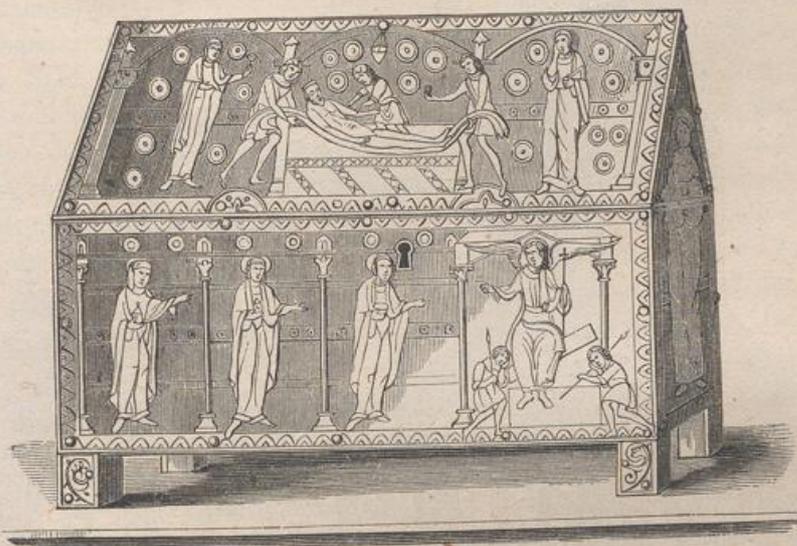


Fig. 164. Frühroman. Reliquienschrein. Samml. Soltykoff.

nischen Zeit sich fast zu kleinen Kirchenmodellen mit Kreuzarmen und Seitenschiffen; in den Arkaden ihrer Langseiten sieht man in Hochrelief oder in freien Figuren die Apostel, an den Giebelseiten Christus und Maria oder auch die Heiligen, deren Reliquien der Kasten einschliesst; die Dachflächen werden durch Reliefdarstellungen aus dem neuen Testamente oder der Legende des betreffenden Heiligen geschmückt.

Zu den ältesten, noch dem 11. Jahrh. angehörigen Kasten dieser Art sind die beiden merkwürdigen auf dem nördlichen Seitenaltar der Kirche von S. Maurice im Wallis aufgestellten zu rechnen. Wenig Gliederung, aber reiche Emailen zeigt ein frühromanischer Schrein in der Sammlung Soltykoff (Fig. 164). Mehrere treffliche

mit Bildwerken und Emails geschmückte Reliquiarien aus romanischer Zeit bewahrt das Münster zu Mittelzell auf Reichenau; ebendort auch zwei gothische. Aus der Glanzepoche des romanischen Styles findet man die meisten Werke dieser Art am Niederrhein und in Westfalen. Im Münster zu Aachen einer der grössten und prachtvollsten vom Ausgang der romanischen Epoche, der Kasten Karls des Grossen und ebendort der etwas spätere Marienkasten; in Köln der Schrein der heiligen drei Könige im Dom (Fig. 165),

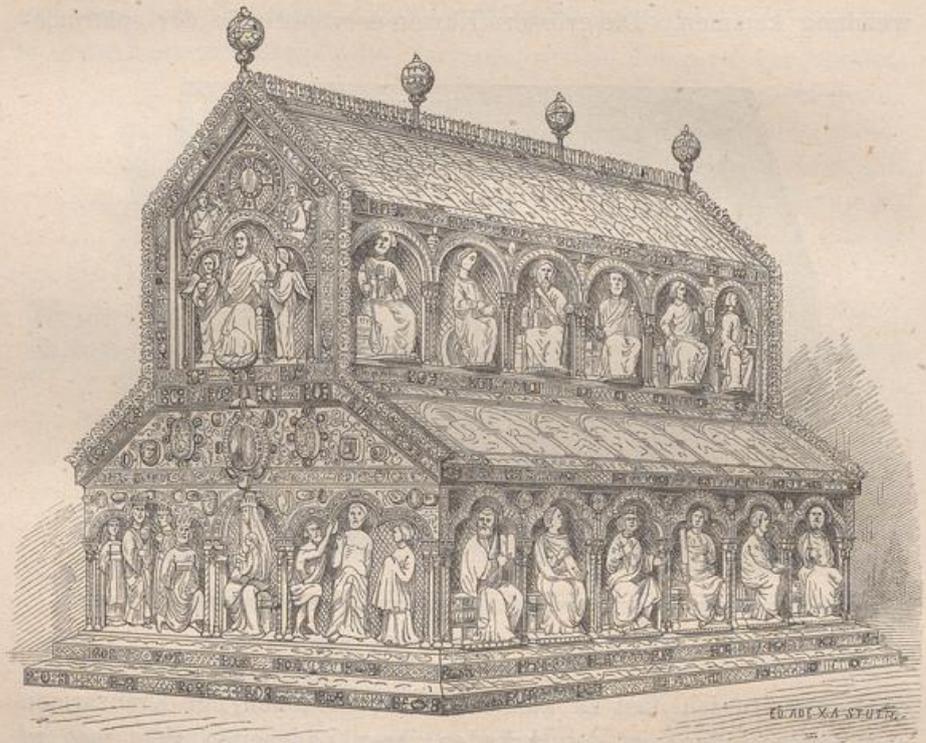


Fig. 165. Schrein der h. drei Könige zu Köln.

wie eine Kirche mit niedrigen Seitenschiffen gestaltet, im architektonischen Aufbau und Reichthum der Ausstattung unübertroffen; der Ursulakasten in der Kirche dieser Heiligen, mit kofferartig halbrundem Deckel; zwei andere, darunter ein gothischer, in derselben Kirche; der Severinusschrein in St. Severin und zwei andere in St. Marien zur Schnurgasse. In der Pfarrkirche zu Siegburg eine ganze Anzahl romanischer Reliquiarien, darunter das des heil. Anno, aus der dortigen Stiftskirche stammend; ein emallirter Kasten aus dem 12. Jahrh. in der Stadtbibliothek zu Trier; der Heribertskasten in

der Stiftskirche zu Deutz, der Kasten des heil. Victor im Dom zu Xanten, sämmtlich aus dem 12. Jahrh.; in der Kirche zu Kaiserswerth der Suibertuskasten, um 1264 noch im romanischen Style ausgeführt. In Westfalen sind die beiden prächtigen Reliquiarien der heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, ein anderes in der Kirche zu Beckum, kleinere sodann in der Johanniskirche zu Herford und im Dom zu Minden zu nennen. Im Dom zu Hildesheim sind der prächtige Godehardskasten und der minder reiche des heiligen Epiphanius.

In der gothischen Zeit tritt auch bei diesen Werken der reiche Bekleidungsstyl zurück und macht einer schärferen architektonischen Behandlung Platz. Die Säulenarkaden räumen den Strebepfeilern das Feld, und der ganze Apparat gothischer Maasswerke und Strebesysteme kommt an den Flächen zur Geltung, so dass bis ins Einzelne eine Nachahmung gothischer Kirchen in Miniaturverhältnissen erstrebt wird. Doch bleiben die Felder oft noch statuarischen Darstellungen vorbehalten, wenn auch nicht mehr so ausschliesslich. Zu den edelsten frühgothischen Werken gehört der Elisabethkasten zu Marburg; noch auf der Grenze des Uebergangs steht der Reginenkasten im Dom zu Osnabrück, während ein anderer daselbst den eleganten Styl des 14. Jahrh., der Cordulakasten ebendort den glänzend reichen des 15. Jahrh. vertritt. Gediegen in seiner Architektur, minder gut in den plastischen Arbeiten ist der Patrokluskasten aus dem Dom zu Soest, jetzt im Museum zu Berlin, der im J. 1313 einem Goldschmied Rigefried verdungen wurde. Spätgothische Reliquiensärge sind der Maccabäerkasten in St. Andreas zu Köln, ganz mit getriebenen Reliefscenen bedeckt, der Reginenkasten in der Kirche zu Rhynern vom Jahre 1457 und ein noch späterer in der Kirche zu Bochum, mit Benutzung älterer romanischer Theile umgearbeitet. Im Süddeutschland gehören hierher der aus Bremen stammende Cosmas- und Damianuskasten in der Michaelskirche zu München und der Emmeramskasten in der Kirche dieses Heiligen zu Regensburg vom J. 1423, ein Prachtstück mit den getriebenen Relieffiguren der Madonna, der Evangelisten und Apostel, verschiedener Bischöfe, darunter des heil. Emmeram und der Krönung Mariä. Auch reich geschnitzte mit Vergoldung und Farben ausgestattete Reliquienkasten aus Holz kommen in spätgothischer Zeit vor; so in St. Johann zu Köln, in der Stiftskirche zu Carden der Schrein des heiligen Castor, drei in der Schlosskirche zu Quedlinburg und einer in der Spitalkirche zu Salzburg.

Ausser aller Linie stehen das Sebaldusgrab in S. Sebald zu Nürnberg wegen des herrlichen ehernen Baldachins, welchen Peter Vischer für dasselbe schuf, und der Ursulakasten im Johannesspital

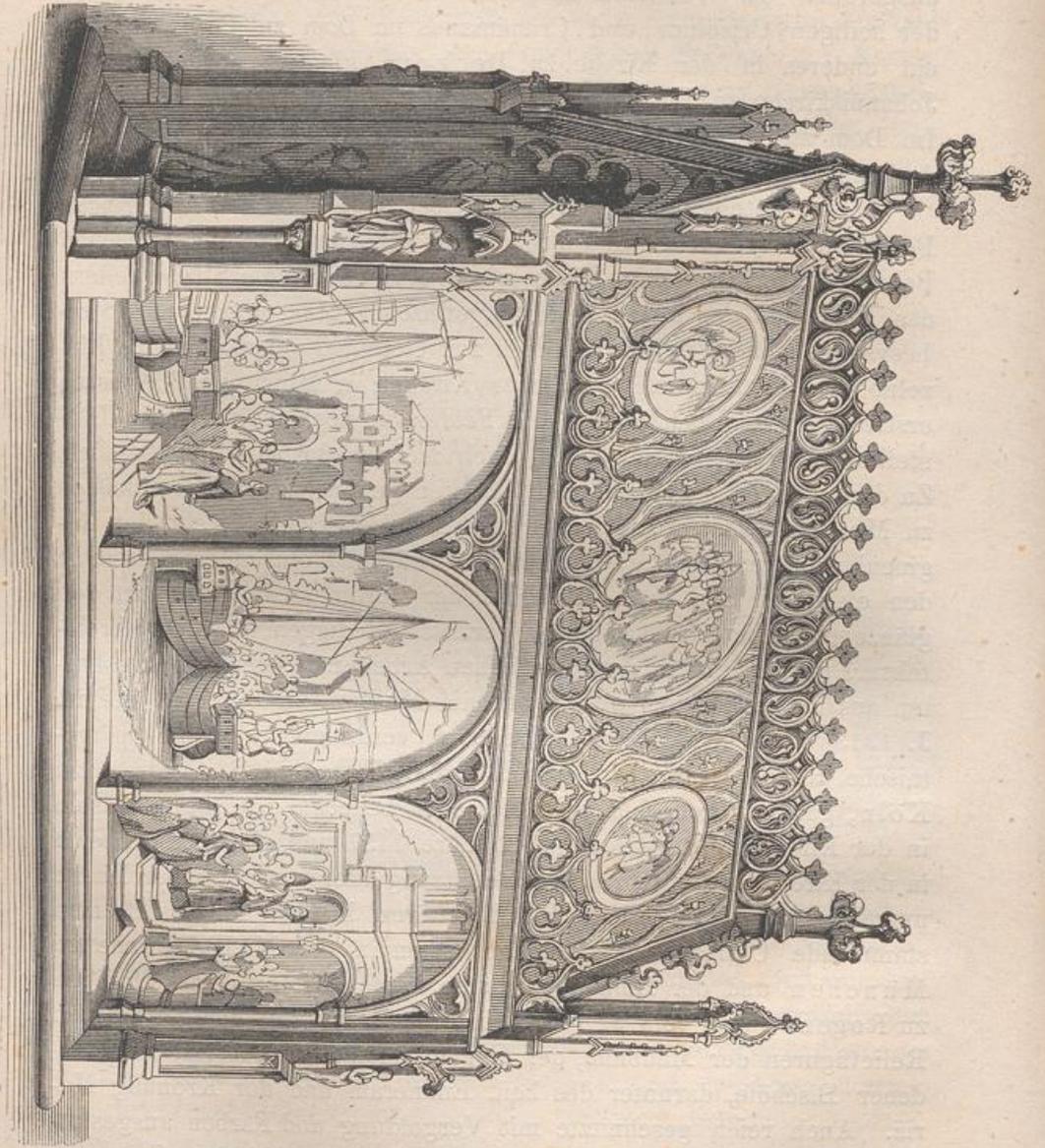


Fig. 166. Ursulakasten in Brügge.

zu Brügge (Fig. 166), wegen der meisterhaften Miniaturgemälde, mit welchen Hans Memling seine Flächen bedeckte. Endlich ist auch solcher Schreine zu gedenken, welche mit einer Anspielung an eine

bei Prozessionen übliche Sitte, von Priester- oder Diaconenstatuetten getragen werden.

Neben diesen grösseren und kleineren Kasten und Schreinen sind am zahlreichsten die *Reliquien-Monstranzen*, die erst in gothischer Zeit aufkommen. Sie entsprechen in ihrer Form den bereits erwähnten Hostienmonstranzen, nur dass sie einen schmaleren Aufbau haben und in der Mitte die in einem Krystallcylinder aufbewahrte Reliquie zeigen. Man findet sie noch immer zahlreich in vielen alten Kirchen



Fig. 168. Kopf aus Basel, jetzt im Brit. Museum.
11. Jahrh.



Fig. 169. Reliquienarm aus Köln.

(Fig. 167.) Neben ihnen kommen auch einfachere Glaszylinder vor, welche waagrecht durch Metallfüsse an den Enden gehalten werden. Auch die Krystallfläschlein und die mehrfach vorkommenden Krystallkreuze gehören zu den Schaugefässen, wie denn selbst an den grossen Sarkophagen oft fensterartige Gitter angebracht wurden, um der frommen Schaulust einen Blick auf die eingeschlossenen Schätze zu gestatten. Ferner kommen *Reliquientafeln* vor, viereckige und runde, erstere bisweilen verschliessbar nach Art von Flügelaltären, mit Bildwerken an der Vorderseite geschmückt und mit entsprechend durchgeführtem Rahmen versehen. Dahin gehören auch die *Kusstafeln*

oder *paces*, Reliquienbehälter, welche den Gläubigen zum Küssen dargeboten wurden und von dem Friedenskuss ihren lateinischen Namen führen. Gold und Silber mit Gravirungen, Elferbein und Marmor mit Reliefdarstellungen sind ihr Material.

Noch unmittelbarer an die Phantasie der Gläubigen wenden sich diejenigen Reliquienbehälter, welche die Form des in ihnen eingeschlossenen Gliedes nachahmen. Am häufigsten kommen *Büsten* vor, auf hölzernem Kern in Goldblech getrieben, mit Edelsteinen besetzt. Das älteste und merkwürdigste dieser Werke ist der in Silberblech getriebene Kopf des heil. Mauritius im Schatz der Kirche von St. Maurice im Wallis, grossartig streng wie keines der späteren Werke, auf der Brust mit den Reliefdarstellungen der Enthauptung des Heiligen, in einem Style, der wohl noch dem 9. Jahrh. angehört. Aus frühromanischer Zeit, wahrscheinlich dem 11. Jahrh., stammt der Kopf im Kloster Fischbeck an der Weser und der aus dem Baseler Münster nach London in das britische Museum gelangte ebenso alterthümliche Kopf (Fig. 168). Spätere Werke dieser Art im Dom zu Hildesheim, in S. Cunibert zu Köln, im Dom zu Aachen (der Kopf Karl's des Grossen) und im Dom zu Lüttich das Haupt des heiligen Lambertus. — Mehrfach findet man in ähnlicher Weise die *Arme* (Fig. 169) der Heiligen dargestellt, wobei bisweilen zur näheren Bezeichnung das Attribut in die Hand gegeben wurde. Seltener kommen Füsse, einzelne Finger oder andere Theile vor, häufiger dagegen *Statuetten* in Metall getrieben oder gegossen, auch wohl in Holz geschnitzt.

Endlich gab man bisweilen dem Reliquienbehälter die Form des dem Heiligen zukommenden Emblemes oder Attributes. Zierliche *Schiffe* mit vollständiger Nachbildung des Segelwerkes, der Masten und Takelage zur Bezeichnung der h. Ursula (so in S. Antonio zu Padua); der *Drache* für die h. Margarethe; der *Löwe* für den h. Marcus; das *Schwert* für mehrere Heilige, die durch dasselbe den Martertod erlitten haben (so das prächtige Schwert im Schatz des Münsters zu Essen) u. s. w.

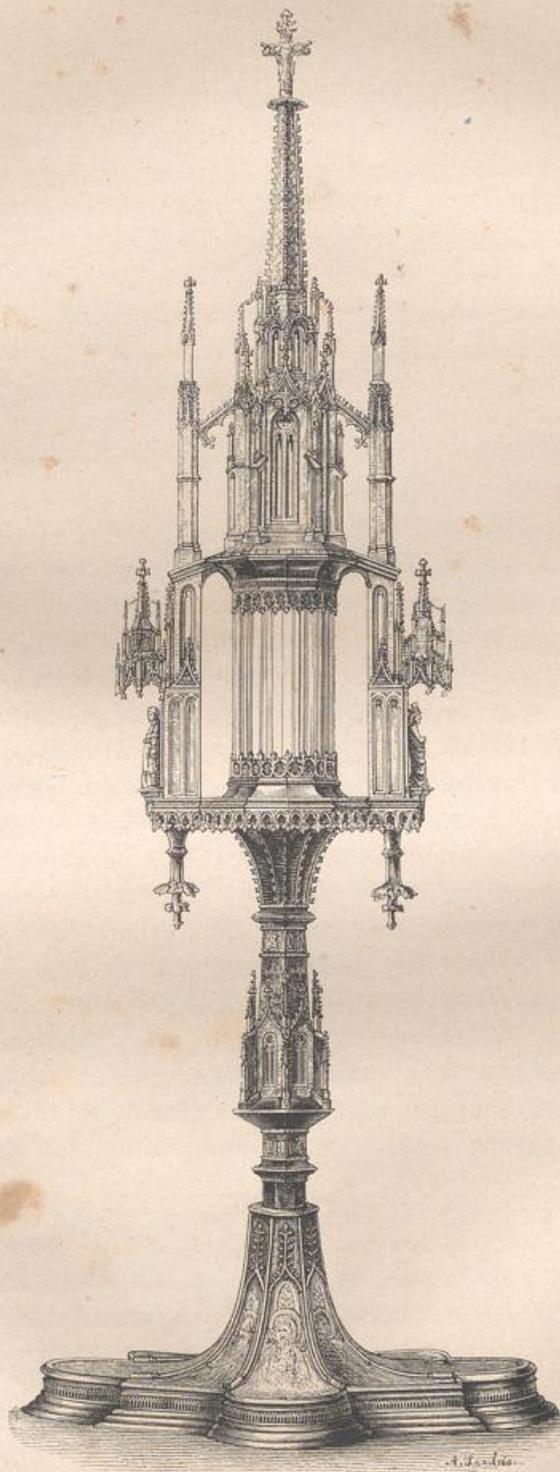


Fig. 167. Reliquienmonstranz aus Kloster Neuburg.

Lübke, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 159.

VI.

Leuchter.

Schon seit den ersten Zeiten des Christenthums muss die Sitte entstanden sein, den Gottesdienst auch zur Tageszeit bei angezündeten Lichtern zu begehen. Zu Anfang des 4. Jahrh. scheint bereits ein solcher Lichterluxus in den Kirchen bestanden zu haben, dass Kirchenväter und Synoden (die von Elvira im Jahr 305) eifern dagegen auftraten. Doch ohne Erfolg, denn der Gebrauch wurde immer allgemeiner und erhob sich zur Bestimmtheit der liturgischen Vorschrift, niemals ohne angezündete Lichter das heilige Opfer darzubringen. Nachweislich sind es zuerst von der Decke herabhängende *Kronleuchter*, welche vor dem Presbyterium und über den Altären ihren Platz fanden. Sie waren von Erz oder edlen Metallen und hatten oft eine überaus grosse Zahl von Kerzen, wie jener mit 1370 Kerzen ausgestattete Leuchter, welcher am Ende des 8. Jahrh. von Papst Hadrian I. der Peterskirche geschenkt wurde. Aber schon seit dem 4. Jahrh. werden *coronae*, *phari*, *pharicanthari* als Stiftungen der Päpste häufig erwähnt. So schenkte Papst Leo III. in die Basilika des heil. Andreas eine goldene mit Edelsteinen geschmückte Krone.

Von diesen prachtvollsten und grössten aller kirchlichen Lichtträger haben sich aus romanischer Zeit in Deutschland vier Beispiele erhalten. Sie bestehen aus grossen Metallreifen, und zwar aus Eisen, vergoldetem Kupfer und Silber. In ausgesprochen symbolischer Beziehung wollen sie an das himmlische Jerusalem erinnern und sind deshalb mit zahlreichen kleinen Thürmen ausgestattet und mit zinnenartiger Krönung versehen, welche den einzelnen Kerzen als Untersatz dient. Mit gravirten und getriebenen Darstellungen ornamentaler und figürlicher Art geschmückt gehören sie zu den stattlichsten Er-

zeugnissen der Goldschmiedekunst jener Epoche. Einer der grössten und reichsten ist der im Mittelschiff des Doms zu Hildesheim vor dem Chore aufgehängte aus der Zeit Bischof Azelin's (1044—1054); ungefähr 20 Fuss im Durchmesser, mit 72 Kerzenträgern, mit 12 grösseren und dazwischen 12 kleineren Thürmen, in welchen Statuetten der Apostel und Propheten standen (Fig. 170). Ein kleinerer ebendort aus derselben Zeit, mit 36 Lichthaltern. Dem Ende des 12. Jahrh. gehört der Kronleuchter in der Klosterkirche zu Comburg



Fig. 170. Kronleuchter im Dom zu Hildesheim.

bei Schwäbisch-Hall mit ziemlich steifen Statuetten der Apostel und Brustbildern der Propheten, aber mit vollendet schönen Arabesken von Rankengewinden und Thieren. Aus derselben Zeit der von Kaiser Friedrich dem Rothbart in das Münster zu Aachen gestiftete, 13 Fuss im Durchmesser, mit 48 Lichthaltern, die Thürme mit gravirten Darstellungen der acht Seligkeiten und Szenen aus der Geschichte Christi in durchbrochener Arbeit. Der Reifen besteht, entsprechend dem Gebäude, in welchem er sich befindet, aus Kreisabschnitten.

In der gothischen Zeit verlieren die Kronleuchter den mächtigen Umfang und die kostbare Ausstattung, behalten aber häufig die radförmige Anlage, ohne dieselbe jedoch zu einem Nachbilde des christlichen Jerusalems zu gestalten. Dagegen tritt bisweilen neben dem der gothischen Kunst eigenthümlichen architektonischen Ornamente mannichfacher plastischer Schmuck hinzu. Solcher Art ist ein grosser Leuchter von Messing im Dom zu Münster. Er besteht aus einem

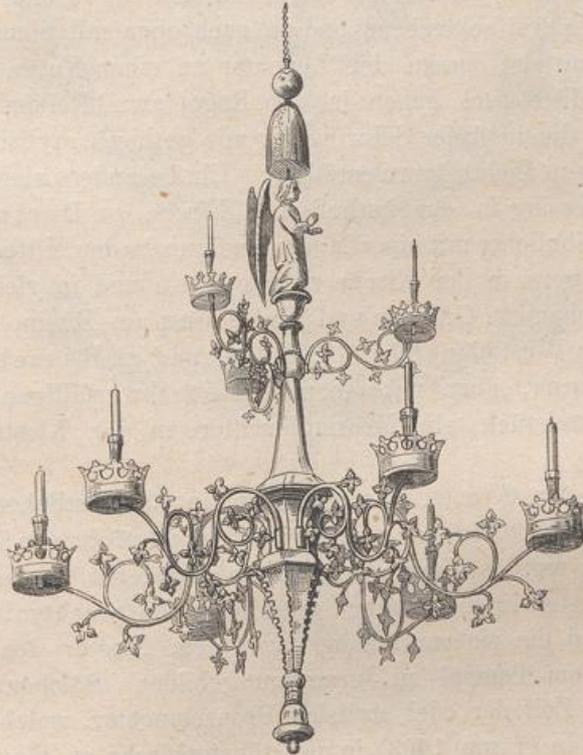


Fig. 171. Kronleuchter der kath. Kirche zu Dortmund. (W. L.)

durchbrochenen Reifen, welcher mit gegossenen Statuetten besetzt und durch filigranartig feines Maasswerk, Fialen und durchbrochene Giebelchen geschmückt ist. Aehnlich, aber kleiner und mit Relieffiguren und gravirten Darstellungen ausgestattet, ein Leuchter in der Kirche zu Fröndenberg in Westfalen. Ein eiserner Kronleuchter, 1489 von Gert Bültink verfertigt, in der Pfarrkirche zu Vreden, besteht aus sechs Segmenten und wird in der Mitte, wo eine durchgehende Stange ihn zusammenhält, durch ein holzgeschnittes Muttergottesbild unter sechsseitigem gothischem Baldachin bekrönt, während

Statuetten der zwölf Apostel unter kleineren Baldachinen um die Doppelreifen herumstehen. Ein ähnlicher, ebenfalls eiserner, aber von kleineren Verhältnissen, in der katholischen Kirche zu Dortmund. Ein kleiner kupferner, bemalter, mit Engeln auf Consolen als Lichthaltern, im Dom zu Lübeck, und ein messingener in der Aegidienkirche daselbst.

Eine andere Gattung von Kronleuchtern, die erst der gothischen Epoche angehören, besteht aus einem Mittelstück, welches nach unten consolenartig frei schwebend endigt, nach oben mit einem Ringe abschliesst, mittelst dessen der Leuchter an einer Kette befestigt ist. Von dem Mittelstück gehen in der Regel zwei Reihen von Seitenarmen aus, die in freier Schwingung mit gothisch stylisirten Blumen besetzt, sich zu Lichtträgern entfalten. Ein besonders zierlicher dieser Art von Messing in der katholischen Kirche zu Dortmund (Fig. 171). Ein ähnlicher mit einer Madonnenfigur in der Mitte und Engeln als Lichtträgern in der Kirche zu Kempen und in gleicher Weise in den Kirchen zu Calcar und Erkelenz am Rhein, zu Obernkirchen in Westfalen (Fig. 177, S. 169) und zu Ratzeburg. Ohne Madonnenstatue, aber mit einem etwas schwerfälligen architektonischen Mittelstück ein Messingleuchter in der Klosterkirche zu Seckau.

Neben den Kronen werden schon in alchristlicher Zeit auch *Standleuchter*, *Candelaber*, *Cereostati*, *Lichtstöcke* erwähnt. Im 4. Jahrhundert wurden eiserne, mit Silber eingelegte Candelaber durch Papst Sylvester in die Kirchen gestiftet. Die prachtvollsten Standleuchter sind die siebenarmigen, nach dem Muster des berühmten Leuchters vom Tempel zu Jerusalem gebildet. Solcher Art ist aus romanischer Zeit der edel stylisirte Bronzelleuchter, welchen die Aebtissin Mathilde († um 1003) in die Münsterkirche zu Essen stiftete, durch prächtig verzierte Buckeln gegliedert (Fig. 172). Ein ähnlicher, mit Ornamenten der entwickelten romanischen Zeit geschmückt, im Dom zu Braunschweig, 14 1/2 Fuss hoch, (Fig. 173) der Sage nach eine Stiftung Heinrich's des Löwen; andre in St. Gangolf zu Bamberg, in der Bustorfkirche zu Paderborn, aus Messing gegossen; ein reich verzierter, dem der Fuss abhanden gekommen, in der Kirche zu Klosterneuburg, ein Leuchterfuss dagegen im Dom zu Prag. Den prachtvollsten aller Standleuchter besitzt der Dom zu Mailand.

Unter den gothischen Leuchtern dieser Art ist der in der Marienkirche zu Colberg, 1327 von Johannes Apengheter gegossen, einer

der reichsten. Andre in der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder, ebenfalls mit bildnerischem Schmuck ausgestattet, in der Kirche

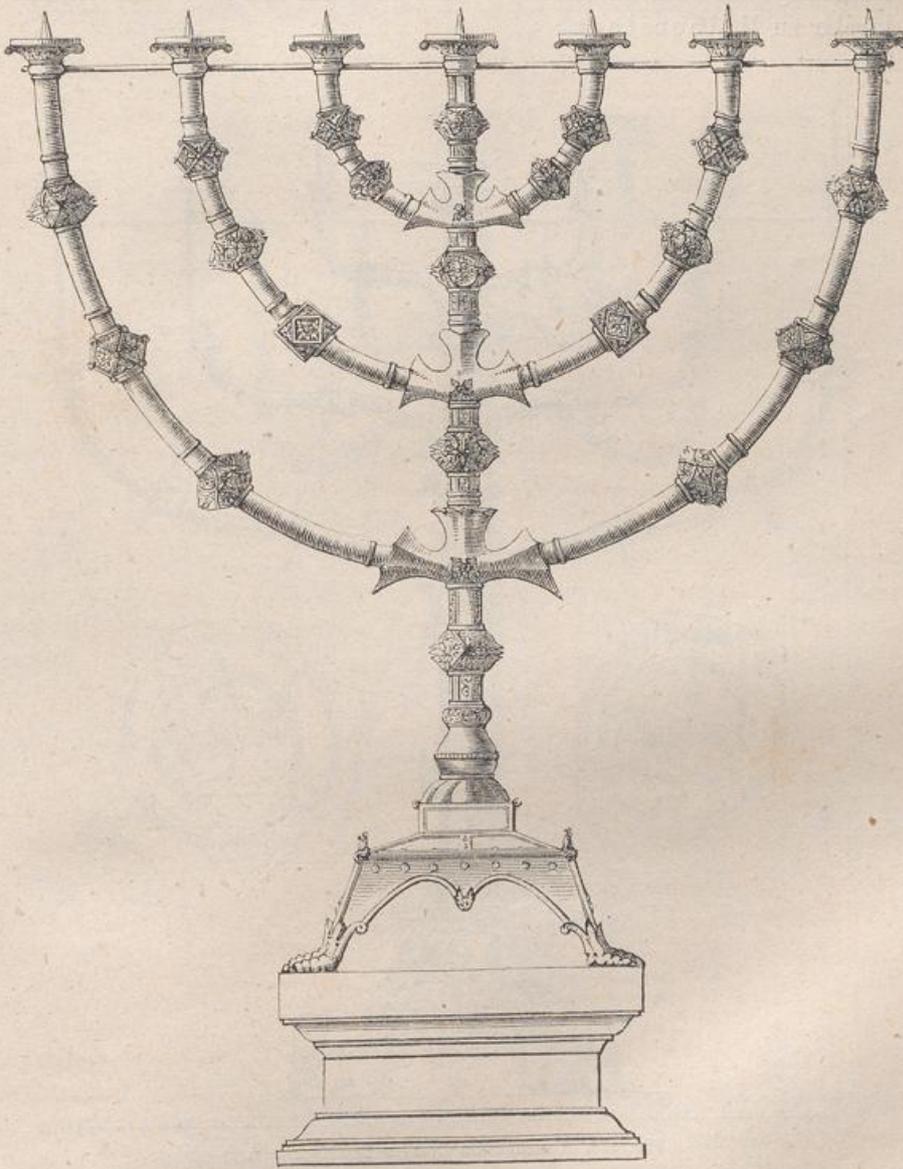


Fig. 172. Siebenarmiger Leuchter zu Essen.

zu Mölln bei Ratzeburg vom J. 1436; im Dom zu Magdeburg ein einfacher vom J. 1494; ein grösserer aber ebenfalls einfacher in der Augustinerkirche zu Brünn. Sodann finden sich fünfarmige aus

spätgothischer Zeit in der Johanniskirche zu Werben (Fig. 174), in der Jacobikirche zu Perleberg und in St. Cunibert zu Köln, dreiarmige im Dom zu Xanten, und im Dom und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

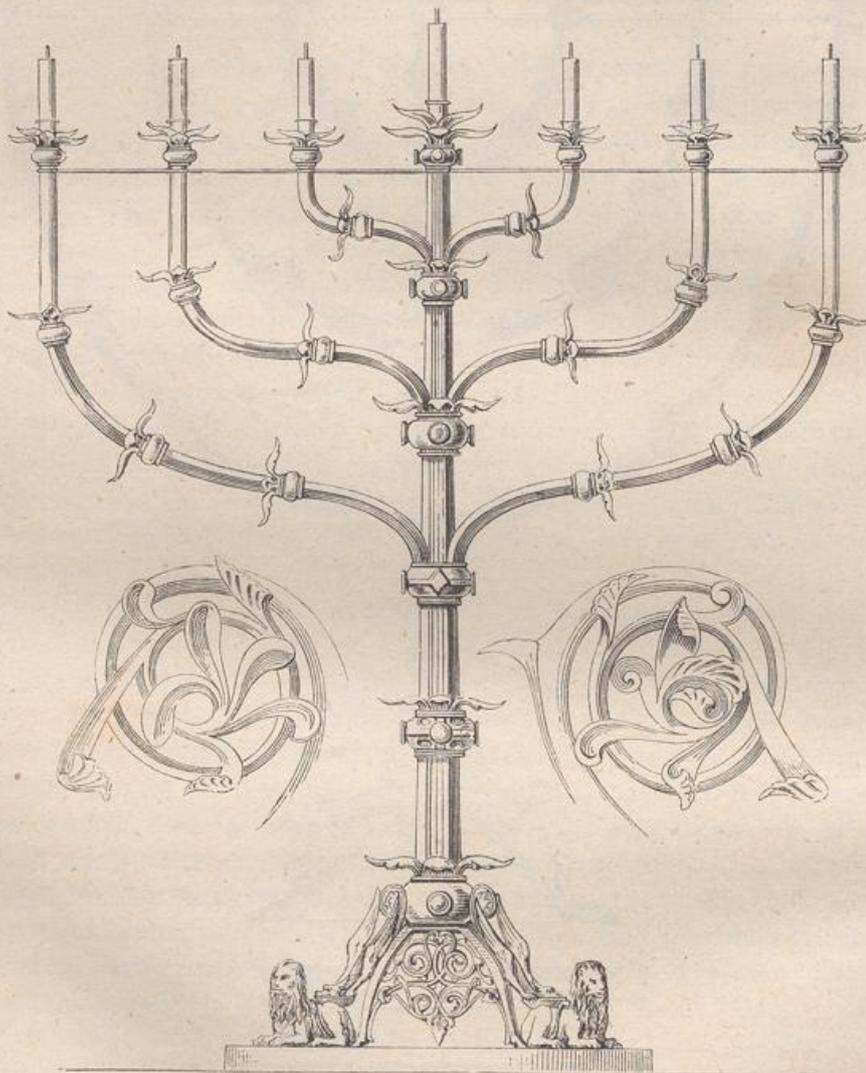


Fig. 173. Leuchter im Dom zu Braunschweig.

Ausser diesen grossen Leuchtern gab es im Mittelalter auch *pèrgulae* (Spaliere), *herciae* (Eggen), *rastella* (Rechen), d. h. Standleuchter mit einer breiten oberen Platte, auf welcher viele Lichter neben einander angebracht waren, und für welche in Deutschland die Bezeichnung

Kerzstall vorkommt. Auch die dreieckigen Teneberleuchter (*hercia ad tenebras*), wie der eiserne im Dom zu Osnabrück, sind hieher zu rechnen. Sie werden am Charfreitag gebraucht, und zwar in der Weise, dass beim Absingen der Psalmen die Lichter nach der Reihe

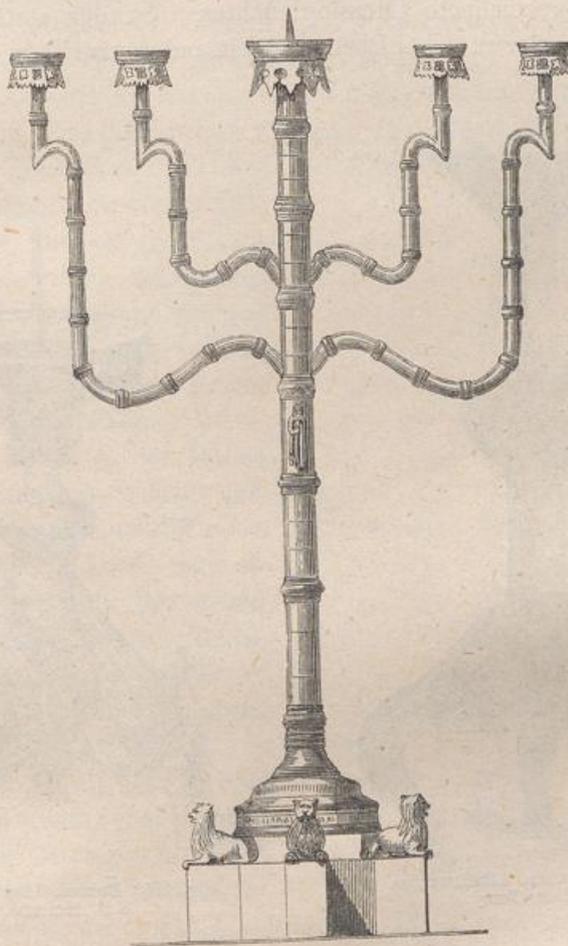


Fig. 174. Leuchter zu Werben.

einzelnen ausgelöscht werden. Endlich ist der einfachen aber meistens sehr grossen, für eine einzige sehr dicke Kerze berechneten Standleuchter zu gedenken, welche man vor dem Altare, bisweilen paarweise an den Stufen desselben aufzurichten pflegte. Steinerne Candelaber dieser Art aus romanischer Zeit im Dom zu Hildesheim, jedoch mit Zusatz metallner Theile, in der Stiftskirche zu Königs-

lutter und im Dom zu Merseburg. Gothische Steinleuchter in der Wiesenkirche zu Soest, der Johanniskirche zu Billerbeck, der Martinskirche zu Wesel, der Wallfahrtskirche zu Wilsnack und dem Dom zu Havelberg. Sehr häufig sind in spätgothischer Zeit einfache, aber durch ihre Grösse und architektonische Gliederung ausgezeichnete Messingleuchter. So der stattliche in der Kirche zu Schwerte bei Dortmund, ein anderer im Dom zu Münster u. s. w.

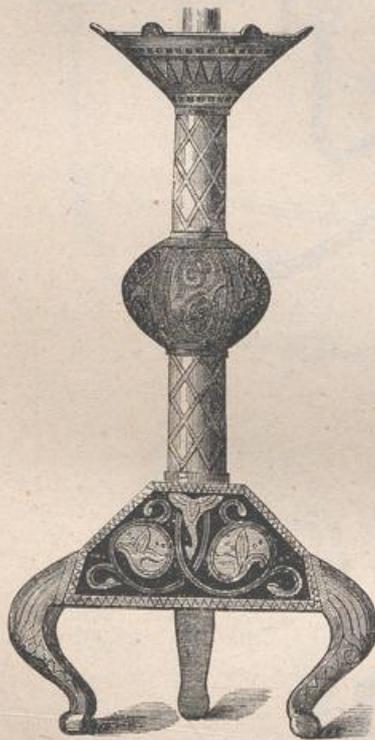


Fig. 175. Roman. Altarleuchter.
Hôtel de Cluny.

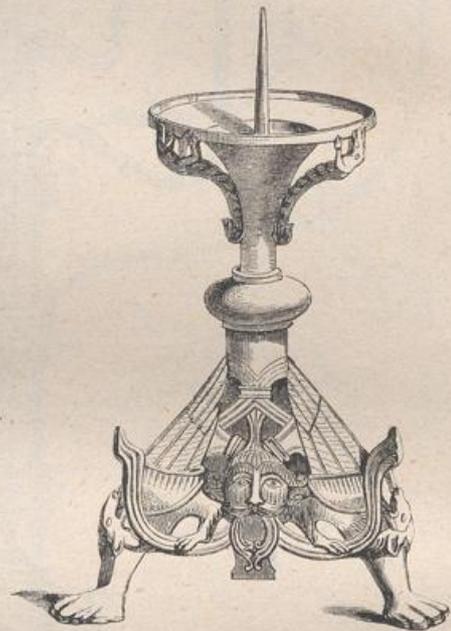


Fig. 176. Roman. Altarleuchter.
Brit. Museum.

Aus diesen einfachen Candelabern sind endlich auch die *Altarleuchter* hervorgegangen, die man erst seit dem 12. Jahrhundert auf den Altären stehend nachweisen kann, und die jetzt zur nothwendigen Ausrüstung der Mensa gehören. In der früheren Zeit findet man immer nur zwei auf einem Altare, und in der Regel kommen sie auch in den Sammlungen paarweise vor. Sie sind meistens aus Bronze, in der romanischen Zeit mit durchbrochenem Laub- und Rankenwerk, mit Drachen und andern Thieren, namentlich am Fusse oft

mit Schlangen und phantastischen Gestalten bedeckt; manchmal auch aus Kupfer mit emaillirten Darstellungen. Wie letztere zu Gunsten der malerischen Dekoration in sehr schlichtem, wenig gegliedertem Profil mit möglichst glatten Flächen durchgeführt sind, davon giebt Fig. 175 im Gegensatz zu dem plastisch behandelten Leuchter unter Fig. 176 eine Anschauung. Einige vortreffliche und besonders grosse sieht man im Bischöflichen Museum zu Münster; andre im Erzbischöflichen Museum zu Köln, im National-Museum zu München, im Museum zu Freising und hie und da in den Schätzen alter Kirchen. In gothischer Zeit sind die Altarleuchter in der Regel einfache Messinggusswerke, ohne alle Ornamente, aber oft durch edle Verhältnisse und feine Gliederung ausgezeichnet. Aehnlicher Art sind die *Akoluthenleuchter*, mit welchen die Ministranten den Priester an den Altar zu begleiten haben.

Endlich ist noch der *Wandleuchter* zu gedenken, welche meistens an den Pfeilern und Wänden befestigt wurden. Doch kommen sie am seltensten unter den mittelalterlichen Leuchtern vor. Romanische Beispiele in der Kirche zu Fürstenfeld bei München; gothische in St. Cunibert zu Köln, in der Reinoldikirche zu Dortmund und in der Marienkirche daselbst (Fig. 178). Bei letzteren wird die Stange, welche den Leuchter in der Wand festhält, geschickt durch ein mit Maasswerk durchbrochenes Schild in elegantem Messingguss maskirt.

Eine ganz besondere Gattung von Leuchtern wendet endlich die Kirche für den Tottenkultus an, da bei feierlichen Seelenämtern der mitten im Schiff der Kirche aufgestellte Katafalk mit einer Anzahl von Lichtständern umgeben wird. Solche Leuchter für den Tottdienst sieht man u. A. in St. Gereon und St. Columba zu Köln, sowie in der Kirche zu Neuss. Das grossartigste Werk dieser Art, aber nur in Bruchstücken noch vorhanden, welche Gailhabaud in seinem bekannten Werk zu einer Restauration benutzt hat, ist die

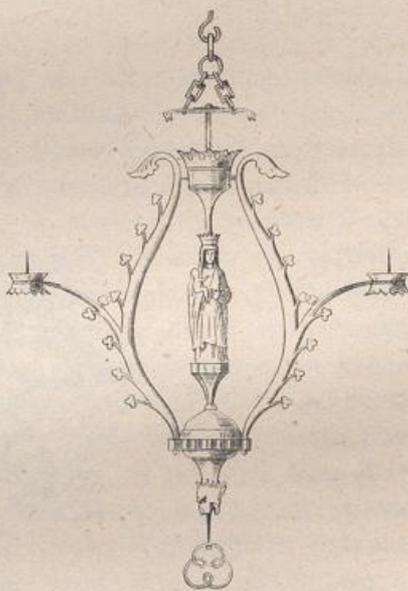


Fig. 177. Leuchter zu Obernkirchen.

Todtenkapelle in der Kirche auf dem Nonnberg zu Salzburg. Dies Meisterstück gothischer Schmiedekunst bildete einen kapellenartigen Bau, zur Umschliessung eines fürstlichen Katafalks bestimmt,

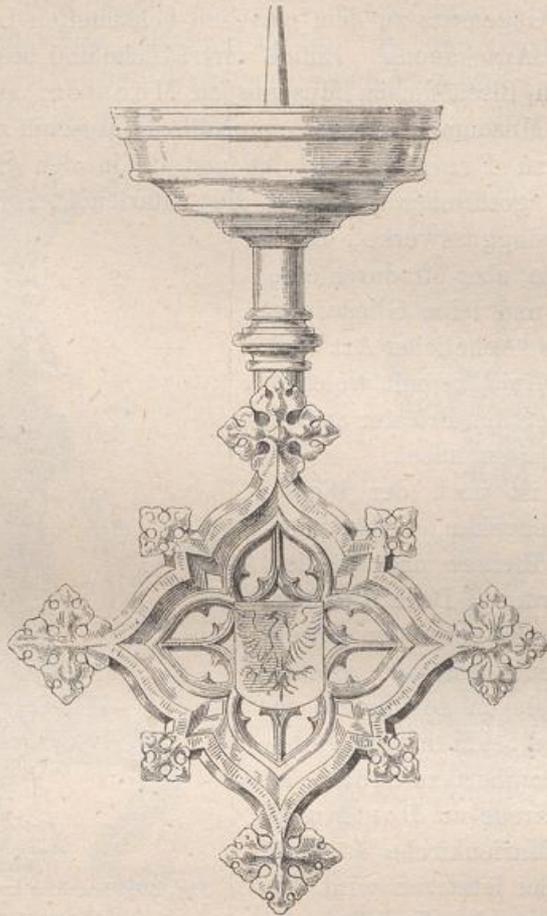


Fig. 178. Wandleuchter aus Dortmund. (W. L.)

an den Balustraden, den Giebeln, Dachfirsten und Fialen mit gegen 200 Lichthaltern besetzt, Alles in trefflicher Stylistik, der gothischen Formenwelt und dem Material angepasst.

Taufgefässe, Brunnen und Grabmäler.

1. **Taufgefässe.** Zur Verrichtung der Taufhandlung wurden in den ersten Jahrhunderten des Christenthums eigene Gebäude, von runder oder achteckiger Grundform, *Baptisterien*, in der Nähe der Hauptkirchen aufgeführt, wie ein solches noch in dem constantinischen Baptisterium des Laterans zu Rom, wenngleich in späterer Umgestaltung, erhalten ist. Die Mitte dieser Gebäude nahm ein vertieftes Bassin, *Piscina*, ein, zu welchem man auf mehreren Stufen hinabstieg, und in welchem stehend der Täufling durch Untertauchen (*immersio*) die Taufe empfing. In Italien ist man während des ganzen Mittelalters dem Gebrauche gesonderter Taufkirchen treu geblieben. In Deutschland hatten ursprünglich die bischöflichen Kirchen, dann aber auch die Abteikirchen ihr Baptisterium. Doch sind diese Anlagen meistens spurlos verschwunden oder stark umgestaltet, so dass nur noch im Namen des Patrons der Kirche oder Kapelle, Johannes des Täufers, bisweilen die Spur der ursprünglichen Bedeutung zu erkennen ist. So die Johanneskirchen oder Kapellen bei den Domen zu Regensburg, Augsburg, Strassburg, Speier, Mainz, Worms und Maestricht. Aehnlich bei den Münstern zu Aachen und zu Essen, wo die Taufkapelle westlich von der Hauptkirche gelegen und mit jener durch ein Atrium verbunden ist. Ein sehr altes Baptisterium hat sich beim Dom zu Brixen erhalten; eins aus dem 13. Jahrh. bei S. Gereon zu Köln.

In Deutschland aber trat, nachweislich schon im 9. Jahrh., daneben die Sitte auf, ein Taufgefäss von genügender Grösse (*fons baptismalis*) in den Hauptkirchen selbst aufzustellen und auf ein gesondertes Gebäude zu verzichten. Auf dem Bauriss von St. Gallen, der dem Anfang des 9. Jahrhunderts angehört, ist der Taufbrunnen

(fons) mitten im Schiff dicht beim westlichen Chor aufgestellt, und östlich von ihm ein Johannesaltar angeordnet. In derselben Zeit begann man auch, an Stelle der alten Taufe durch Untertauchen (immersio) die noch heute allgemein übliche durch Uebergiessen (infusio) einzuführen, was auf die Anlage und Aufstellung der Taufgefäße gewiss Einfluss geübt hat. Der gewöhnliche Platz für das Taufgefäß ist bis auf den heutigen Tag an der Westseite des nördlichen Seitenschiffes; nur der protestantische Kultus hat häufig die Taufbrunnen ihrer alten Stelle entrückt und an den Eingang des Chores versetzt.

Auf Darstellungen des 9. Jahrh. tritt das Taufgefäß in Form eines Fasses auf, in welchem die Täuflinge bis an die Hüfte im Wasser stehen, während der danebenstehende Priester ihnen Wasser über den Kopf giesst. In romanischer Zeit sind die Taufgefäße in der Regel einfache *Taufsteine*, wie man sie noch jetzt in vielen Kirchen Deutschlands sieht. Meist von runder Grundform, bilden sie Cylinder, deren Gestalt noch an Fässer oder Kufen erinnert: ohne Zweifel eine Reminiscenz an jene Fässer, in denen man oft die Taufhandlung vornahm, wie z. B. im Jahre 1124 zu Pyritz, wo man derartige Fässer in die Erde grub, in welchen sieben Tausend Pommern in wenigen Tagen die Taufe empfangen. Bisweilen wurden die Prachtwannen der römischen Bäder zu Taufgefäßen benutzt; ein Beispiel ist der Taufstein in Gross St. Martin zu Köln, nach alter Ueberlieferung ein Geschenk Papst Leo's III. aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts. Die cylindrischen Taufsteine romanischer Zeit sind oft durch Blendarcaden auf Säulchen, oder wenigstens durch einen Rundbogenfries, bisweilen auch durch Laubwerk oder selbst durch bildliche Darstellungen geschmückt. Die Taufe Christi im Jordan, andere Scenen aus dem Leben des Erlösers, die Apostel und die Evangelisten kommen häufig vor. Manchmal ruhen diese Taufsteine auf Löwengestalten, wie in den Kirchen zu Methelen und Brenken in Westfalen, bisweilen werden solche Löwen nur in Reliefs am Fusse angebracht, wie in der Jacobikirche zu Koesfeld. Durch reicheren Reliefschmuck zeichnet sich der Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst v. J. 1129 aus; eleganter und reicher ist der Taufstein in der Kirche zu Brechten bei Dortmund, dem Uebergangstyl des 13. Jahrh. angehörend. Beispiele einfachster romanischer Taufsteine in St. Georg zu Köln und in der Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Häufig ruhen die Taufsteine romanischer Zeit auf einem Ständer, der rings von Säulen um-

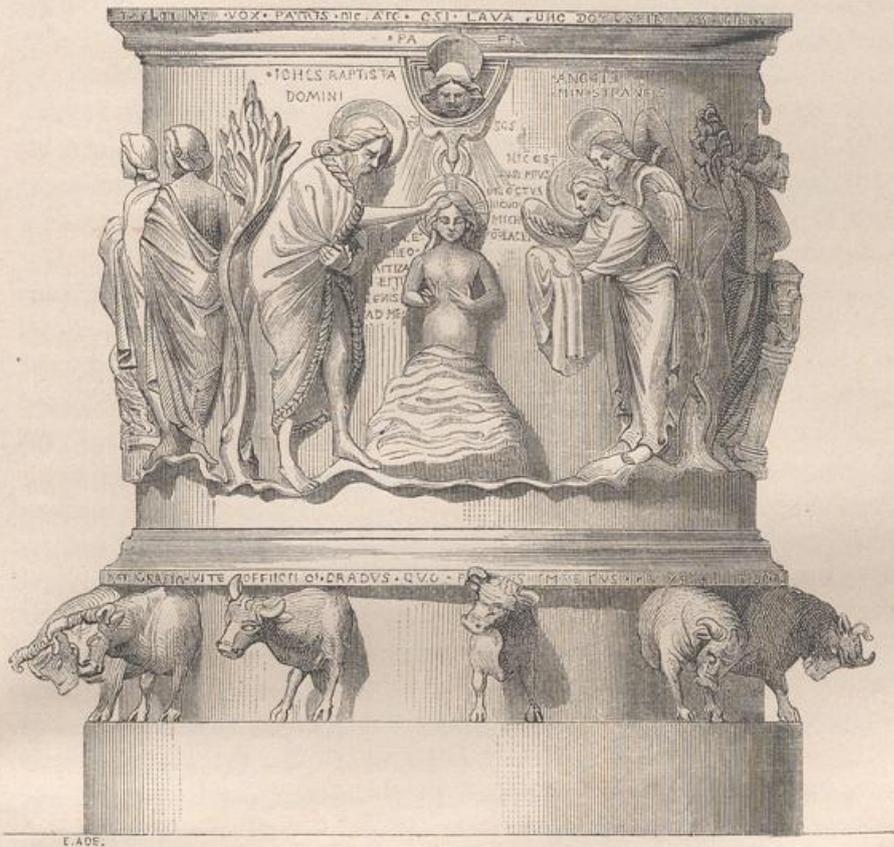


Fig. 179. Taufbecken aus Lüttich.

geben ist, eine Form, die am Niederrhein oft vorkommt. Auch achteckige Taufsteine finden sich z. B. im Dom zu Limburg an der Lahn, im Dom zu Merseburg, in der Liebfrauenkirche zu Friedberg.

In gothischer Zeit geht eine völlige Umgestaltung der Taufsteine vor, die nicht allein die Gesamtform, sondern auch die bildnerische Ausstattung umfasst. Die Taufsteine werden schlanker, dabei reicher gegliedert, und nehmen die Gestalt grosser Pokale an, die polygon, meistens achteckig gestaltet und am Fuss wie am Bauche des Gefässes fast immer mit gothischem Maasswerk, seltner mit figürlichen Darstellungen bedeckt werden. Ornamentirte Taufsteine dieser Art sieht man sehr häufig, z. B. in St. Paul, St. Peter, St. Thomas, im Dom und in der Wiesenkirche zu Soest, in der Petrikerche zu Dortmund, der Ludgerikirche zu Münster, in der Nicolaikirche zu Jüterbogk u. s. w. Mit figürlichem Schmuck sind die Taufsteine in der Katharinenkirche zu Osnabrück, im Münster zu Herford, in der Johanniskirche zu Billerbeck vom J. 1497, im Dom zu Marienwerder, der kunstvollste und zierlichste von allen in der Kirche zu Urach, 1518 von einem Meister Christoph verfertigt. Nicht minder prächtig der Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen v. J. 1499.

Grössere Bedeutung haben die *metallenen Taufgefässe*, die in romanischer Zeit seltener, in der gothischen sehr häufig vorkommen. Sie haben die Form von Becken oder Kesseln, welche in der Regel auf menschlichen Figuren, Personificationen der vier Paradiesesflüsse, oder auf Löwen ruhen. Vom J. 1112 stammt das merkwürdige von Lambert Patras aus Dinant gegossene Becken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich Fig. 179. Es ruht nach dem Vorgange des berühmten ehernen Beckens vom Tempel zu Jerusalem auf zwölf ehernen Stieren und ist mit fünf Reliefszenen aus dem Leben Johannes des Täufers und des Evangelisten geschmückt. Das Taufbecken im Dom zu Osnabrück, im 12. Jahrh. von einem Meister Gerardus gegossen, ruht auf drei Füßen und zeigt im Relief die Taufe Christi und die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Bedeutender ist das Taufbecken im Dom zu Hildesheim, der spätromanischen Epoche angehörend, ein mit Bildwerken ganz bedeckter, auf den knieenden Gestalten der vier Paradiesesflüsse ruhender Kessel, der mit einem hohen Deckel von eben so reicher Ausstattung geschlossen ist (Fig. 180). Die Paradiesesflüsse zeigt auch das Taufgefäss der Kirche zu Berchtesgaden, das für frühromanisch gehalten wird. Das Taufgefäss im Dom zu Bremen, auf vier von Löwen getragenen Män-

uern ruhend, gehört der spätromanischen Zeit. Aus derselben Epoche rührt das Taufgefäß in der Godehardkirche zu Brandenburg, und selbst im 14. Jahrh. findet sich noch ein romanisches Taufbecken im Dom zu Salzburg vom J. 1321. Dagegen zeigt das interessante Taufbecken im Dom zu Würzburg vom J. 1279 eine frühgothische Gliederung durch schwere Strebepfeiler und krabben-geschmückte Giebelchen. Dazu acht Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi,

wobei der Künstler, ein Meister Eccardus, sich selbst mit angebracht hat.



Fig. 180. Taufbecken im Dom zu Hildesheim.

In der gothischen Zeit werden die architektonischen Formen stärker zur Gliederung der Taufgefäße herangezogen, obwohl in einzelnen Fällen, wie beim Taufkessel der Marienkirche zu Angermünde aus dem 14. Jahrh., die alte Eintheilung und Anordnung noch beibehalten ist, dass der Bauch des Gefäßes mit Blendarkaden und Figuren geschmückt wird, und drei Männergestalten dasselbe tragen. Ebenso an dem vorzüglichen Taufbecken im Dom zu Lübeck, welches 1455 von Laurenz Groven gegossen wurde, auf drei knieenden Engeln ruht und mit den Relieffiguren Christi, Mariä und der Apostel geschmückt ist; ferner an dem ebenfalls auf Engeln ruhenden etwas

roheren aber reicheren Taufbecken der Marienkirche daselbst vom Jahr 1337; feiner entwickelt wiederholt sich dieselbe Form in der Jacobikirche 1466. Im Ganzen aber werden die Taufkessel handwerksmässiger in Messingguss hergestellt und mit Strebepfeilern und den übrigen Architekturformen des gothischen Styles ausgestattet. So das Taufgefäß in der Stadtkirche zu Wittenberg, 1457 vom Meister Hermann Vischer, dem Vater Peter Vischer's von Nürnberg, gegossen. Sodann werden auch die Deckel oft zu hohen durchbrochenen thurmartigen Tabernakeln entwickelt, wie an dem Taufgefäß vom J. 1440 in der Katharinenkirche zu Brandenburg (Fig. 181). Eine krahnenartige Vorrichtung, wie man sie in St. Columba zu Köln und

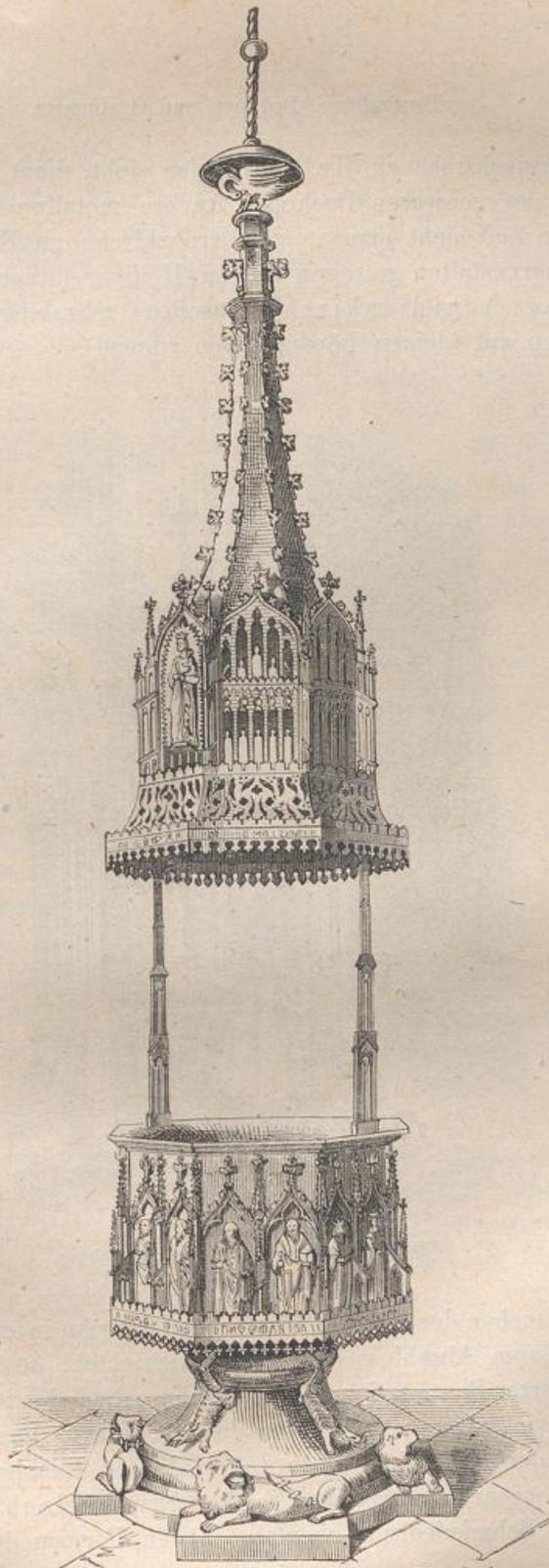


Fig. 181. Taufgefäß in der Katharinenkirche zu Brandenburg.

in der Frauenkirche zu Hal in Belgien sieht, dient dann zum Emporheben des schweren Deckels. Andere metallne Taufbecken aus gothischer Zeit sieht man in der Kreuzkirche zu Hannover (von drei Männergestalten getragen und mit Heiligenstatuetten geschmückt) und in der Aegidienkirche daselbst (zehnseitig, ebenfalls mit Bildwerken, auf kleinen Löwenfiguren ruhend).



Fig. 182. Brunnen im Dom zu Regensburg.

Bei manchen der späteren Taufbecken hat man in einigem Abstand ein Gitter zum Abschluss des Raumes errichtet, so dass gleichsam ein gesondertes Baptisterium in der Kirche entstanden ist. Ein prachtvolles Messinggitter vom Anfang des 16. Jahrh. umgiebt das Taufbecken in der Marienkirche zu Lübeck; ein Renaissancegitter von reicher Bronzearbeit sieht man in der Jacobikirche daselbst; ein Gitter von Schmiedeeisen, ebenfalls in den Formen der Renaissance,

in der Stiftskirche zu Luzern. Endlich ist noch zu erwähnen, dass bisweilen unter den Taufkesseln sich Heizvorrichtungen zur Erwärmung des Wassers finden, wie in St. Sebald zu Nürnberg unter dem gothischen Taufkessel des 14. Jahrh.

2. Brunnen. Mehrmals kommt es vor, dass natürliche Quellen in den Kirchen, namentlich in den Krypten derselben entspringen. Die Gräfte von S. Peter im Vatican, S. Ponziano und S. Alessandro hatten solche fliessende Quellen. In der Krypta der Peter-Paulskirche zu Görlitz befindet sich ein Brunnen; in der des Doms zu Paderborn entspringt ein Arm des Paderflusses, und der Kiliansquelle in der Krypta der Neumünsterkirche zu Würzburg schrieb man sogar Wunderkräfte zu. Ausserdem legte man wohl in mittelalterlichen Kirchen Brunnen an, um das zu den gottesdienstlichen Gebräuchen nothwendige Wasser an geweihter Stätte zu schöpfen. Solche Brunnen haben dann über ihrer Einfassung einen steinernen Oberbau zur Anbringung der Rolle, an welcher der Eimer herabgelassen und heraufgezogen wird. Ein solcher Brunnen im Dom zu Regensburg (Fig. 182) ist sinniger Weise mit den Figuren Christi und der Samariterin geschmückt. Ein anderer findet sich, in eleganten gothischen Formen durchgeführt, im Münster zu Strassburg. Ein dritter, vom J. 1511, im Münster zu Freiburg im Breisgau.

3. Grabmäler. Bei der ursprünglichen Bestimmung der Kirchen, Grabstätten der Heiligen zu sein, stand es anfänglich als Grundsatz fest, die Beerdigung anderer Personen im geweihten Raume nicht zuzulassen. Aber die Sehnsucht der Gläubigen, ihren Ruheplatz in der Nähe der Märtyrer oder im Schutze gleichsam ihrer Reliquien an besonders geheiligter Stätte zu finden, durchbrach, wie es scheint, bald jenes Verbot, und schon im Anfange der romanischen Epoche kommen zahlreiche Beispiele vor, welche das Begraben augezeichneter, um die Kirche verdienter Personen im Gotteshause selbst als allgemeine Sitte nachweisen. Bischöfe und Aebte, Fürsten und namentlich die Gründer der frommen Stiftungen erhalten ihr Grab in der Kirche; ja eine grosse Anzahl von Gotteshäusern wurde zu dem Zwecke gegründet, dass die Stifter in ihnen ihre Grabstätte fänden. So, um nur einige Beispiele zu nennen, erhielt Karl der Grosse eine Gruft in seinem Münster zu Aachen; Konrad II. gründete den Dom zu Speyer, Heinrich der Löwe den Dom zu Braunschweig, Lothar von Süpplingenburg die Kirche zu Königsutter sich zur Grabstätte. Vorzüglich waren es die Krypten, welche zu diesem Zwecke dienten; aber auch in anderen Theilen der Kirche, selbst

im hohen Chore finden wir schon in frühromanischer Zeit Grabstätten von Stiftern, Bischöfen und Fürsten. Ebenso wurden die Kapitelsäle und die Kreuzgänge der Klöster zur Bestattung verwendet und bisweilen finden sich in den grösseren Domkirchen wie zu Bamberg und Würzburg besondere Sepulturen angebaut. Soweit ging die Sehnsucht in geweihter Erde zu ruhn, dass die Bürger von Pisa, als sie ihren Campo Santo errichteten, der Sage nach Erde aus dem gelobten Lande holen liessen, um ihre Todten darin zu betten.

Hatte man einmal die Gräber in den Kirchen zugelassen, so galt es ihren Ort durch ein äusseres Zeichen hervorzuheben. Dies geschah zunächst durch *steinerne Platten*, die man in den Fussboden der Kirche zum Verschluss des Grabes einliess. Die ältesten Platten dieser Art haben oft nur flache Ornamente, wie die merkwürdigen Grabsteine in der Capitolskirche zu Köln, die ausserdem dadurch bemerkenswerth sind, dass sie ähnlich unseren heutigen Särgen nach dem Kopfende zu breiter werden. Bisweilen kommt zu den Ornamenten noch die Andeutung eines Kreuzes und etwa eines Bischofsstabes. So gehen also die Gräber nicht von der altchristlichen Sitte aus, die Verstorbenen in reliefgeschmückten Sarkophagen beizusetzen, sondern sie entwickeln sich aus der altgermanischen Sitte der Bestattung im Schooss der Erde. Zuweilen findet sich auf den ältesten Grabsteinen auch eine Inschrift, welche Namen und Todestag des Verstorbenen meldet, wie auf den in der Krypta des Münsters zu Bonn entdeckten Grabsteinen. Allmählich bei erstarkendem Kunstvermögen versuchte man es, das Bild des Verstorbenen auf dem Grabsteine festzuhalten, was freilich zuerst sich nur auf eine Andeutung der allgemeinen Umriss beschränkte und erst im Verlauf des 14. Jahrh. zur portraituren Darstellung sich entwickeln sollte. Da die Grabsteine aber einen integrierenden Theil der Bepflasterung des Fussbodens bildeten, so begnügte man sich mit eingegrabenen Darstellungen, deren Linien mit einem dunkeln Kitt ausgefüllt wurden. Den einfassenden Rahmen bildet die Inschrift, die nun schon genauere Lebensangaben sammt einem frommen Wunsch, gewöhnlich dem „*requiescat in pace*“ enthält. Die Inschriften sind in der frühromanischen Zeit in römischen Uncialen, in der spätromanischen Zeit in einer gothisch modificirten Majuskelschrift, die bis ins 14. Jahrh. gebraucht wird, von da an in der wegen ihrer vielen Abkürzungen schwer zu lesenden gothischen Minuskel abgefasst. Beispiele solcher einfachen Grabsteine mit eingegrabenen Darstellungen finden sich bis ins 14. Jahrh., z. B. im Dom zu Havelberg, der Kirche zu

Nossendorf (Fig. 183) und anderswo. Mit der Zeit wurden die Grabsteine grösser und zugleich reicher ausgeführt, die Darstellung des Verstorbenen durch kräftiges Relief hervorgehoben und dem Leben mehr genähert. In ruhiger Haltung, die Hände meist zum Gebet gefaltet, manchmal die Ehegatten dicht neben einander, der Mann mit seinen Füssen auf einem Löwen, dem Sinnbild der Stärke, die Frau mit den ihrigen auf einem Hunde, dem Sinnbild der Treue, ruhend. Werden Bischöfe oder andere hohe Prälaten dargestellt, so bringt man wohl zu Häupten zwei schwebende Engel an, welche die Mitra halten. Ausserdem strebt die gothische Zeit auch hierbei nach architektonischer Einfassung und fügt gern einen Baldachin hinzu. Beispiele solcher Reliefplatten kommen vom 14. bis in's 16. Jahrh. zahlreich in Domen, sowie in Kloster- und Pfarrkirchen vor.

Nicht minder oft finden sich solche Grabplatten *aufrecht gestellt* als *Epitaphien* an den Pfeilern und Wänden der Kirchen, und seitdem die Reliefplatten allgemeiner in Aufnahme kamen, musste sich diese Art der Grabdenkmäler schon aus praktischen Gründen als die passendere empfehlen (Fig. 184).

Gerade an diesen stehenden Grabplatten hat die Kunst am glänzendsten ihre Fortschritte gezeigt und ihnen durch grössere Ausdehnung und architektonische Behandlung oft hohen Werth verliehen. Die Dome zu Würzburg, Mainz und Bamberg enthalten eine grosse Anzahl solcher Denkmäler, an denen sich die Entwicklung der Idee und der Ausführung vom 13. bis ins 16. Jahrh. beobachten lässt. Ein grosses Gesamtdenkmal dieser Art, welches acht Ritter und sechs Damen ans dem Ge-



Fig. 183. Grabstein aus der Kirche zu Nossendorf.



Fig. 184. Grabplatte Günthers von Schwarzburg im Dom zu Frankfurt a. M.

schlecht der Grafen von Neuenburg in der Schweiz unter einem gothischen Baldachinbau darstellt, sieht man in der Stiftskirche daselbst.

Eine andere Form des Grabdenkmals entsteht, wenn der Verstorbene nicht unter, sondern über der Erde beigesetzt wird und der Sarkophag als viereckige *Tumba* sich entweder mitten im Chor und im Schiff der Kirche, oder an eine Wand gelehnt erhebt. Im letzteren Falle wird wohl eine Nische mit architektonischer Umfassung oder baldachinartiger Bekrönung hinzugefügt. Doch sollte sich dieses *Wandgrab* in Deutschland nicht zu der allgemeinen Anwendung und dem künstlerischen Werthe erheben wie in Italien. Solche Tumben sind in der Regel mit dem Reliefbild des Verstorbenen bedeckt und haben an ihren Seitenflächen meistens nur architektonische Ornamente, in romanischer und frühgothischer Zeit Säulenarcaden, später das übliche gothische Maasswerk. An der marmornen Tumba des Bischofs Suitger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg, einer Arbeit des 13. Jahrh., sind figürliche Reliefs symbolisch-allegorischen Inhalts ausgeführt. Ein vorzügliches Denkmal spätromanischer Zeit ist das Grab Heinrich's des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig. Der Herzog trägt nach einer im Mittelalter allgemein verbreiteten Sitte ein kleines Modell der von ihm gegründeten Kirche in der Hand. An dem Grabstein des Sachsenherzogs Wittekind in der Kirche zu Enger ist die Figur aus spätromanischer Zeit, die Tumba dagegen von jüngerem Datum. Aus spätgothischer Zeit stammt das Grabmal des im J. 1241 in der Mongolenschlacht bei Liegnitz gefallenen Herzogs Heinrich II. in der Vincenzkirche zu Breslau. Eine ganze Anzahl solcher Tumben sieht man im nördlichen Seitenschiff des Doms zu Basel, einige vorzüglich bedeutende im Dom zu Köln, darunter namentlich die des Erzbischofes Engelbert von der Mark, dessen Tumba mit Statuetten in zierlichen gothischen Nischen geschmückt ist. Noch in mittelalterlicher Weise, wenn auch in entwickelterem Naturgefühl ist das Grab Heinrichs II. und seiner Gemahlin im Dom zu Bamberg, welches Tillman Riemenschneider von Würzburg von 1499 bis 1513 ausführte, die Tumba mit Scenen aus dem Leben des Kaisers, oben darauf die trefflichen Statuen Heinrichs und seiner Gemahlin. Von ähnlichem Reichthum, wenn gleich minder hohem Kunstwerth ist das von Michael Dichter ausgeführte Grabmal Kaiser Friedrich's III. in St. Stephan zu Wien, 1513 vollendet.

Neben den Steinplatten kommt das kostbarere Material der *Bronze* oder des *Messings* seit der frühromanischen Epoche in Aufnahme, und zwar eben sowohl mit eingravirten wie mit Reliefdarstellungen. In romanischer Zeit scheint man dem Relief den Vorzug gegeben zu haben. So sieht man auf der Tumba des Gegenkaisers Rudolph von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg den Verstorbenen in äusserst primitivem und starrem Flachrelief. Noch unentwickelter ist die Bronzefigur Erzbischof Adalbert's († 981) im Dom zu Magdeburg; ebendort etwas entwickelter das Grabmal Erzbischof Friedrich's II.

In der gothischen Epoche zieht man die *gravirten* Darstellungen vor, weiss ihnen aber durch bedeutenden Umfang und glänzende architektonische Behandlung hohen künstlerischen Werth zu verleihen. Vereinzelt lässt sich eine solche Platte aus dem 13. Jahrhundert in der Andreaskirche zu Verden an dem Grabmal des Bischofs Yso († 1231) nachweisen. Häufiger erscheinen sie dann namentlich in Norddeutschland während des 14. Jahrh. Sie geben das Bild des Verstorbenen in kräftigen Umrissen, eingefasst von einer gothischen Architektur, die in zahlreichen Nischen die Apostel und andere Heiligengestalten, in der oberen Krönung unter Baldachinen Christus oder die Madonna zwischen musizirenden Engeln zeigt. Engel halten auch gewöhnlich das Kopfkissen des Verstorbenen, und andere Darstellungen sieht man am Fussende, während alle übrigen Flächen mit Teppichmustern bedeckt sind und eine schön stylisirte Inschrift den äussersten Rand bildet. So gehören diese grossen Platten zum Schönsten, was das deutsche Mittelalter an Grabmonumenten hervorgebracht hat. Denkmäler dieser Art finden sich noch in der Nicolaikirche zu Stralsund vom J. 1357; drei bischöfliche Platten im Dom zu Paderborn; eine Doppelplatte im Dom zu Lübeck; andere in der Klosterkirche zu Altenberg, in der Johanniskirche zu Thorn, zwei der prachtvollsten Doppelplatten im Dom zu Schwerin, eine vorzügliche Doppelplatte vom J. 1387 in der Kathedrale zu Brügge (Fig. 185) und eine späte Doppelplatte von 1521 in der Marienkirche zu Lübeck; mehrere in der Sepultur des Doms zu Bamberg; endlich eine ganze Reihe von Domherrngräbern des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts im Dom zu Erfurt, wo bei einer Anzahl sparsamerer bloss der Kopf, der Kelch (das Attribut des Priesters), das Wappen und etwa auch die Schrift in Metall der Steinplatte eingefügt ist.

Gegen Ende der mittelalterlichen Epoche nehmen die Metall-

gräber mit Vorliebe die Reliefbehandlung wieder auf, wie zahlreiche Denkmäler im Dom und der Sepultur zu Bamberg beweisen. Aus dem 14. Jahrhundert dagegen ist in dieser Art das Grabmal des Erzbischofs Conrad von Hochstaden († 1261) im Dom zu Köln, ein

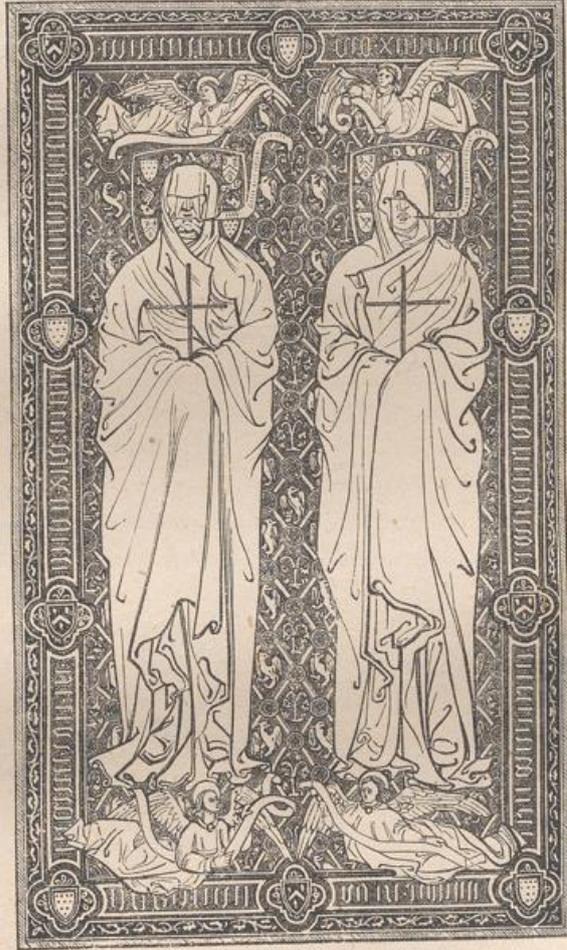


Fig. 185. Grabplatte in Brügge (nach Semper).

Werk von hohem Kunstwerth. Am Ende des Mittelalters steht sodann, den Formenreichtum gothischer Kunst mit der Lebenswahrheit der neuen Zeit verbindend, das herrlichste aller deutschen Bronze-gräber, Peter Vischer's Denkmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg vom J. 1495, mit der mächtigen Bronzestatue des Verstorbenen unter gothischem Baldachin und mit Apostelgestalten

und Wappen von zierlichster Ausführung an den Seiten der Tumba. Derselbe mittelalterliche Gedanke trieb dann zu Anfang des 16. Jahrh. noch das umfangreichste und kostbarste Grabdenkmal Deutschlands hervor, das Grab Kaiser Maximilian's in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Ausführung freilich mehr im Charakter der neuern Zeit gehalten ist. Es zeichnet sich zugleich dadurch aus, dass es ein *Kenotaphium* ist, d. h. dass es den Körper des Verstorbenen nicht enthält.

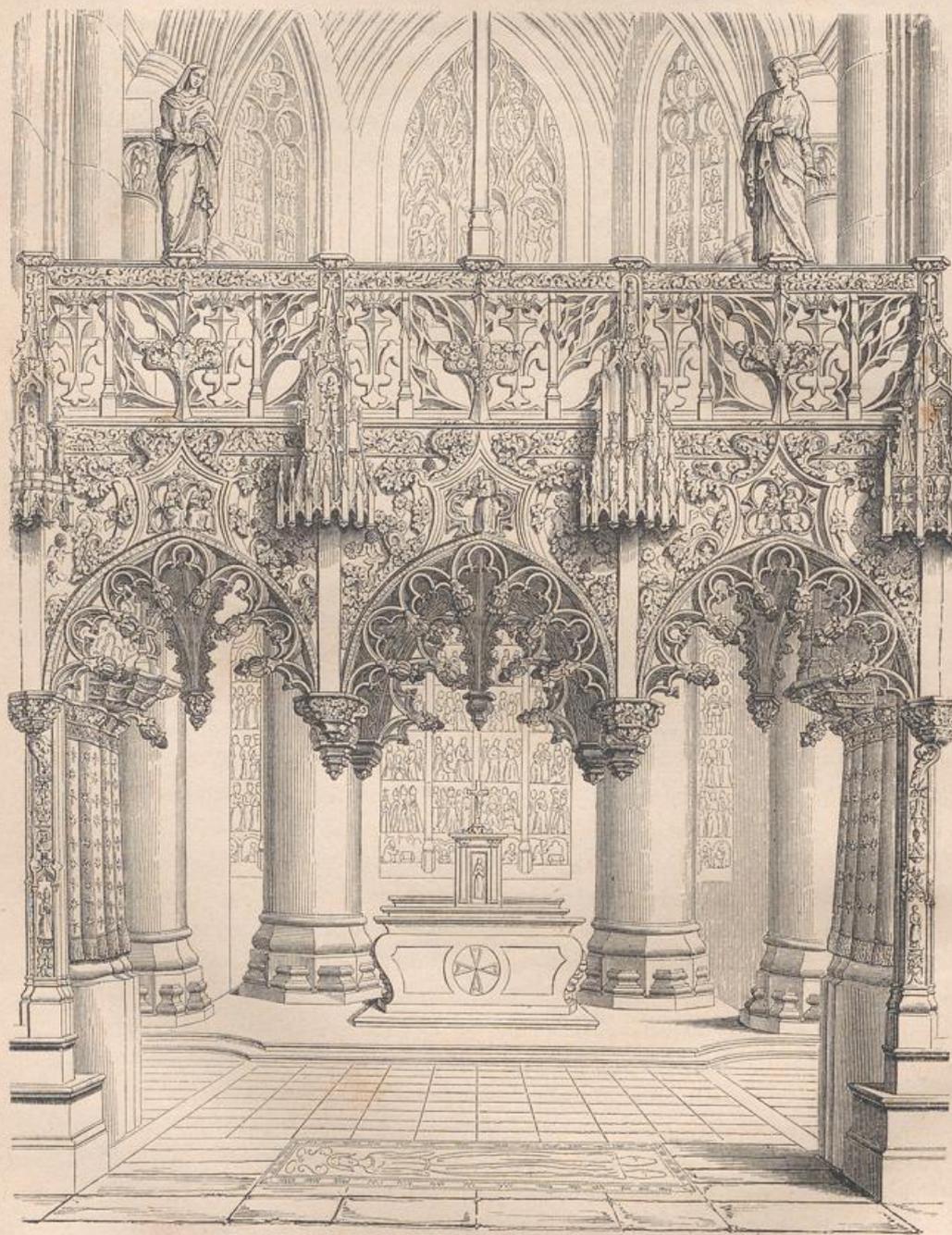


Fig. 186. Letzner der Magdalenenkirche zu Troyes.

VI.

Lettner, Kanzel und Orgel.

1. **Chorschranken und Lettner.** In der althechristlichen Basilika war das Presbyterium durch steinerne Schranken ringsum von den übrigen Theilen der Kirche gesondert. Mit diesen Schranken war auf jeder Seite eine durch mehrere Stufen zugängliche erhöhte Tribüne, *Ambo*, zur Vorlesung der Epistel und des Evangeliums verbunden. Im Mittelalter wurden die Chorschranken in bischöflichen und klösterlichen Kirchen stets beibehalten, um den für die Geistlichkeit bestimmten Raum von dem der Gemeinde angewiesenen zu scheiden; aber die Ambonen fielen fort, weil es Sitte wurde Evangelium und Epistel von einer Empore zu verlesen, welche sich an die westliche Querseite der Chorschranken anbaute und von ihrer Bestimmung den Namen *Lectorium*, *Lettner*, erhielt. Diese Lettner ziehen sich, oft mit Statuen, in gothischer Zeit mit Architekturformen geschmückt, als stattliche Arkaden in der ganzen Breite des Mittelschiffes hin. Den Zugang zum hohen Chore vermitteln zwei durch Vorhänge zu verschliessende Thüröffnungen; zwischen ihnen ist der für den Laiengottesdienst bestimmte Altar errichtet. Vom Chore aus führt eine Wendeltreppe auf die Höhe des Lettners. Als es Sitte wurde am Altare selbst Epistel und Evangelium zu lesen oder zu singen, wurden die Lettner wohl als Singechöre eingerichtet und erhielten zuweilen eine kleine Orgel.

Von der reichen Ausstattung, welche die Chorschranken in romanischer Zeit empfangen, indem man die Statuen Christi, der Madonna und der Apostel an ihnen anbrachte, geben die Michaelskirche zu Hildesheim, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die Klosterkirche zu Hamersleben, vor allen aber in glänzender Weise der Dom zu Bamberg Beispiele. Ein prachtvolles gothisch stylisirtes

und mit Schnitzwerken und steinernen Hochreliefs verbundenes Bronzegitter vom J. 1518 umgiebt in ganzer Ausdehnung den Chor der Marienkirche zu Lübeck. Lettner aus späromanischer Zeit besitzen die Klosterkirche zu Maulbronn, die Kirche Notre dame de Valère zu Sitten im Wallis, der Dom zu Naumburg vor seinem Ostchor, während der Westchor derselben Kirche einen frühgothischen Lettner hat. Aus dem 14. Jahrh. stammt der Lettner des Münsters zu Basel, jetzt zum Gebrauch der Orgel an das westliche Ende des Mittelschiffs gerückt. Der Lettner im Dom zu Havelberg aus dem 15. Jahrh. ist durch seine Reliefs ausgezeichnet; dagegen überwiegt bei den prachtvollen ebenfalls spätgothischen Lettnern der Dome zu Halberstadt und zu Münster (neuerdings leider beseitigt) die architektonische Decoration. Wir fügen zur Veranschaulichung ein französisches Werk, aus der Magdalenenkirche zu Troyes, in Fig. 186 bei.

2. Ambo und Kanzel. In altchristlicher Zeit war es Gebrauch, dass der Bischof von seiner erhöhten *Kathedra* herab die Predigt hielt. Wegen der zu weiten Entfernung, da der Platz des Bischofs im Hintergrunde der Altarnische war, bediente sich schon Chrysostomus und ebenso Augustinus des Ambo, welcher der Gemeinde näher war. Solche Ambonen sieht man noch jetzt in manchen Kirchen Italiens, unter denen der Dom zu Ravenna den ältesten aus dem 6. Jahrh. besitzt. Auf dem Bauplan von St. Gallen ist ein runder Ambo am östlichen Ende des Langhauses in der Mitte des Schiffes angedeutet. Ein völlig erhaltener mit hoher Pracht ausgestatteter Ambo des 11. Jahrh. befindet sich als Stiftung Kaiser Heinrichs II. im Münster zu Aachen. Er ist von kleeblattartigem Grundriss, in Holz ausgeführt, mit vergoldetem Kupferblech überzogen und mit Edelsteinen, Emaillen und Elfenbeinreliefs in funfzehn reich eingerahmten Feldern geschmückt (Fig. 187).

Aus dem Ambo entwickelte sich im 13. Jahrh. die *Kanzel*, in deren Namen die Erinnerung an die Chorschranken, *Cancelli*, sich erhalten hat. Während der Herrschaft des romanischen Styls gestaltet sich die Kanzel als steinerner Emporenbau, der, wie es scheint, mit dem Lettner in Verbindung stand oder sich an einen Pfeiler des Mittelschiffs anlehnte. Eine bisweilen mit Reliefs ausgestattete Brüstung schliesst ihn ab; eine steinerne Treppe führt von der Rückseite hinauf. In der Petrikerche zu Soest und der Kirche zu Brenken in Westfalen ist die Kanzeltreppe im südlichen Pfeiler des Querschiffs angebracht. Die schönste romanische Kanzel in Deutschland ist die in der

Kirche zu Wechselburg (Fig. 188), an welcher der thronende Erlöser zwischen Maria, Johannes und den Evangelistensymbolen, sodann Moses mit der ehernen Schlange, Kain und Abel mit ihren Opfergaben und Abrahams Opfer dargestellt sind. Eine ähnliche Kanzel steht in der Neuwerkskirche zu Goslar. Während in Italien die Kanzeln die

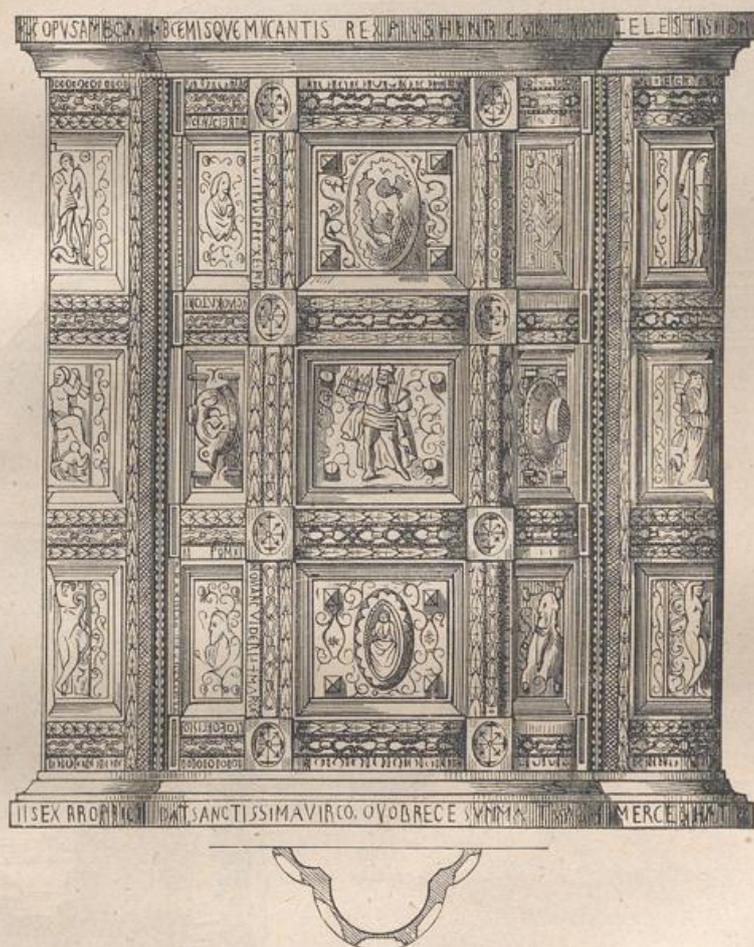


Fig. 187. Ambo aus dem Münster zu Aachen.

Form von Freibauten festhalten, welche auf Säulen ruhen und mit aller erdenklichen Pracht des Materials und der edelsten Kunstvollendung ausgestattet sind, wird in Deutschland die Kanzel auf einer einzelnen Säule oder einem Kragstein einem Pfeiler des Schiffes angelehnt, erhält eine pokalartige Form und wird ein Tummelplatz für die Kunst der Steinmetzen, welche sie mit Maaswerk und Relief-

bildern zu bedecken lieben. In der Regel werden die vier Evangelisten oder die vier Kirchenväter an der Brüstung unter Baldachinen angebracht; aber auch andre Darstellungen, namentlich aus dem

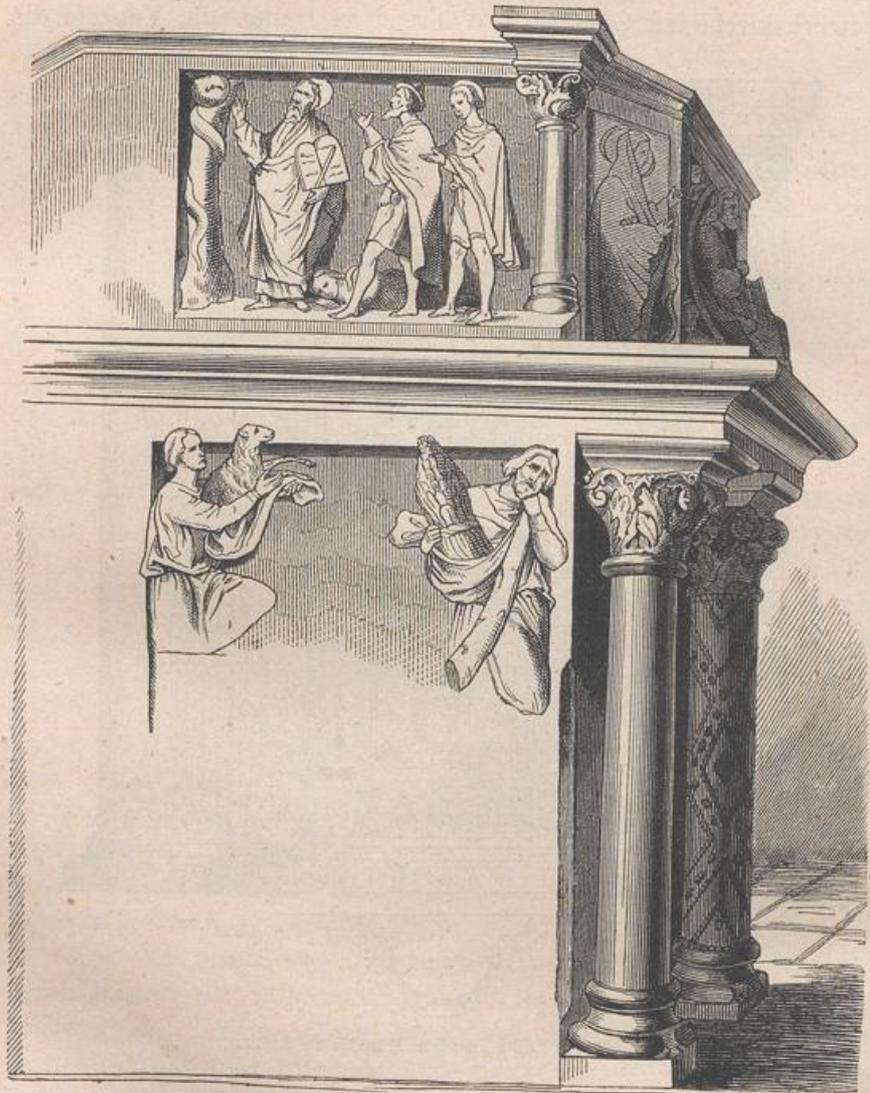


Fig. 188. Kanzel zu Wechselburg.

Leben des Heilandes kommen vor. Um den Schall kräftig zurückzuwerfen und zu verbreiten, werden über den Kanzeln Schalldeckel angebracht, welche, aus Holz geschnitzt, sich als durchbrochene Pyramiden oder Baldachine darstellen. Die bedeutendsten Kanzeln spät-

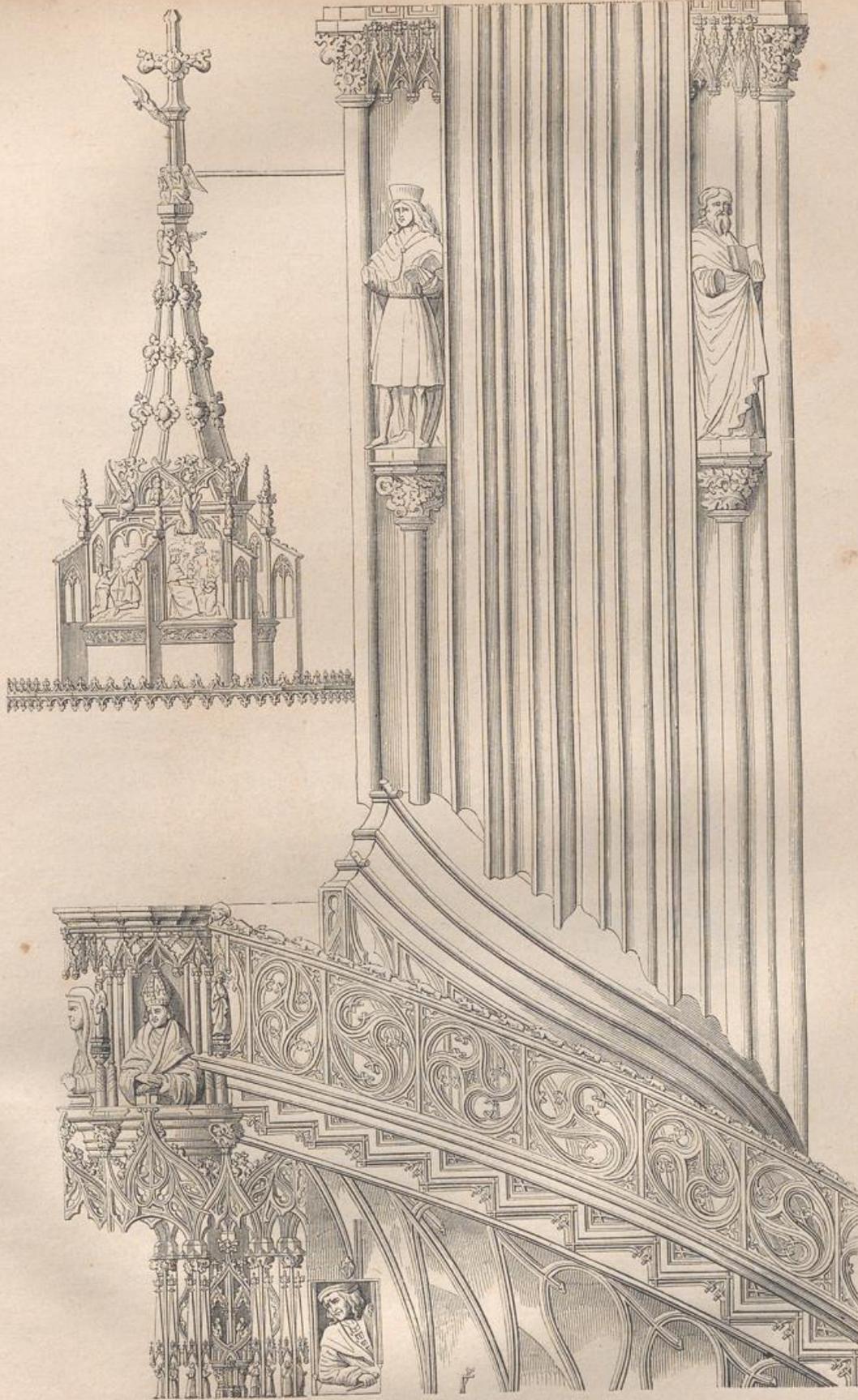


Fig. 189. Kanzel in S. Stephan zu Wien.

gothischer Zeit sieht man in St. Stephan zu Wien vom J. 1430 (Fig. 189), in den Stiftskirchen zu Stuttgart und zu Herrenberg, im Münster zu Ulm, im Dom zu Freiberg im Erzgebirge, und in den Münstern zu Strassburg, Freiburg im Breisgau und Basel. Bisweilen kommen Kanzeln am Aeussern der Kirchen vor, zu denen man auf einer Treppe von der Kirche aus gelangte. So an der Wallfahrtskirche zu Creglingen und an der Stephanskirche zu Wien.

Die mit den Lettnern verbundenen *Lesepulte* erfahren in gothischer Zeit oft eine sehr geschmackvolle Ausbildung, und werden in der Regel in Bronzeguss ausgeführt.

Ein dreiseitiger Ständer, von durchbrochenen Strebebögen und Strebepfeilern umgeben, trägt das Symbol des Evangelisten Johannes, einen Adler, der auf dem Rücken seiner ausgebreiteten Flügel Platz zum Auflegen des Buches bietet. Die Reinoldikirche und die Marienkirche zu Dortmund, das Münster zu Aachen (Fig. 190) und andere Kirchen besitzen noch jetzt solche Pulte. Ein treffliches Lesepult ähnlicher Art ist aus der Kathedrale von Lausanne in das Münster von Bern gekommen. Ein romanisches Betpult aus Sandstein, auf vier Würfelsäulen ruhend, sieht man in der Kapelle neben dem Kapitelsaal des Klosters Comburg bei Schwäbisch Hall. — Singepulte aus gothischer Zeit, in der Mitte des Chores aufgestellt, wurden aus Holz



Fig. 190. Lesepult zu Aachen.

geschnitzt und finden sich noch mehrfach in alten Kirchen. Ein besonders kunstreich behandeltes, 1458 von Jörg Syrlin dem ältern ausgeführt, besitzt die Sammlung des Alterthumsvereins zu Ulm.

3. Orgeln kommen seit dem frühesten Mittelalter in deutschen Kirchen vor, seitdem am Hofe Pipins eine Orgel als Geschenk des byzantinischen Kaisers erschienen war. Karl der Grosse liess danach für sein Münster zu Aachen eine Orgel bauen, und dies war das erste Mal, dass das ursprünglich für weltliche Zwecke erfundene Instrument mit richtigem Blick für die Kirche in Anwendung gebracht

würde. Seit dem 10. Jahrh. kamen die Orgeln in bischöflichen und Klosterkirchen fast überall in Aufnahme, und seit dem 13. Jahrh. finden wir in bedeutenderen Kirchen sogar zwei Orgeln, eine kleinere im Chor zur Begleitung des Gesanges der Priester, eine grössere am Ende des Mittelschiffs auf einer Empore über dem westlichen Eingang. So beschreibt der jüngere Titarel die Orgeln in dem Tempel des heiligen Grals. Sie kommen aber auch in alten Kirchen an einer Seite des Langhauses über den Arcaden vor, wie in der Marienkirche zu Dortmund die interessante Orgel aus dem 15. Jahrh.; ebenso im Münster zu Strassburg. Die Orgeln blie-

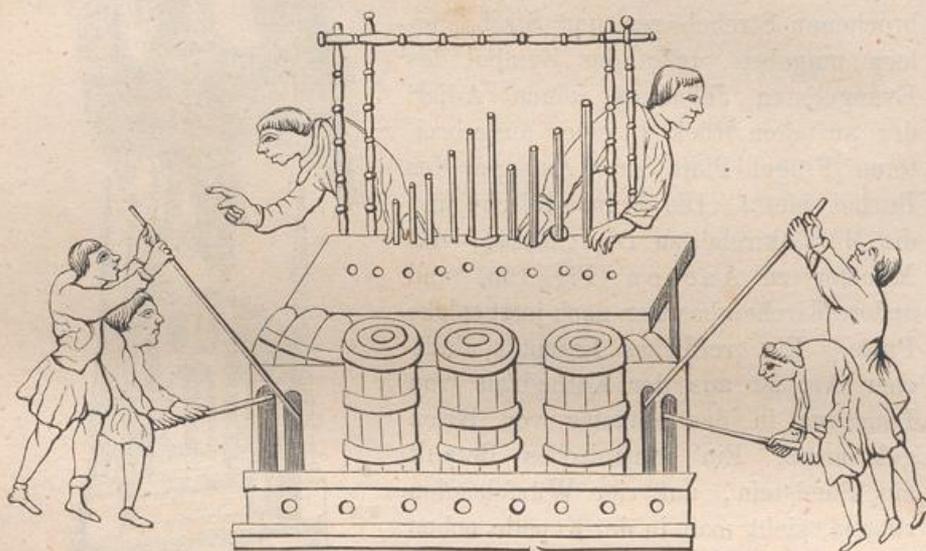


Fig. 191. Orgel aus dem 12. Jahrhundert.

ben noch lange sehr einfach, und die Tasten waren so schwer und so breit, dass man sie nur mit dem Ellbogen oder der vollen Faust niederzudrücken vermochte; daher der Ausdruck „die Orgel schlagen“. Eine noch sehr primitive Orgel aus dem 12. Jahrh. ist in dem Psalter Edwins auf der Bibliothek zu Cambridge dargestellt (Fig. 191). Die noch vorhandenen Orgeln des Mittelalters stammen sämtlich aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrh. Das Orgelgehäuse, symmetrisch gruppiert und in der Regel durch höhere Theile thurmartig flankirt, hat neben den üblichen Maasswerk-Verzierungen reiche Ornamente vegetabilischer Art. Ausser den schon genannten Beispielen in Dortmund und Strassburg sind mittelalterliche Orgeln in St. Stephan zu Wien, in der Stiftskirche zu Bützow, in der

Jacobikirche zu Lübeck (ein grosses Werk vom Jahre 1504) und zwei in der Marienkirche daselbst, darunter eine ganz gewaltige, über 72 Fuss hohe vom J. 1518. Eine gut stylisirte gothische Orgel von einfachen Formen und wirksamer Gliederung ist in der Kir-

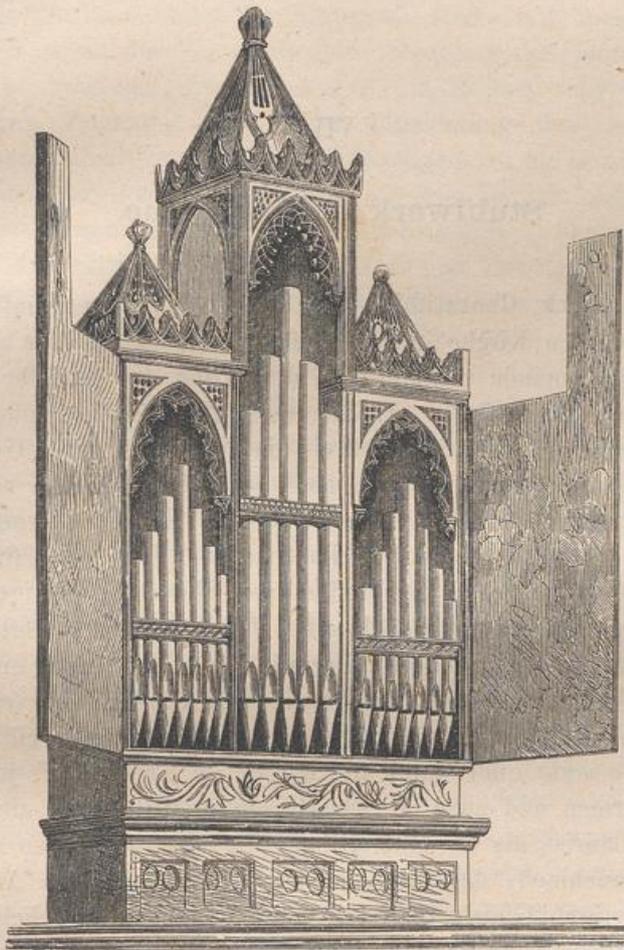


Fig. 192. Orgel aus der Kirche zu Alcala de Henares in Spanien.

che zu Alcala de Henares in Spanien (Fig. 192). Manchmal erhielten die zum Verschluss des Werkes angebrachten Thüren ebenfalls künstlerischen Schmuck durch Gemälde, z. B. die von Hans Holbein gemalten Orgelthüren des Doms zu Basel, jetzt im Museum daselbst.

VII.

Stuhlwerk und Schreine.

1. **Stuhlwerk, Chorstühle.** Der Sitz der Priesterschaft war in der altchristlichen Kirche in der Tiefe der Apsis, so dass der Altar sie von der Gemeinde trennte. An der Wand der Apsis befand sich in der Mitte, durch Stufen erhöht, der Thron des Bischofs, und zu beiden Seiten zogen sich im Halbkreis die Sitze der übrigen Geistlichen hin. Diese Anordnung hat sich noch jetzt in mehreren römischen Basiliken, namentlich in S. Clemente und S. Lorenzo, ferner in den Domen von Torcello, Grado und Parenzo und Istrien erhalten. Die Sessel wurden von Stein, gewöhnlich von Marmor gefertigt und mit Polstern für den Sitz und Teppichen für die Rücklehne belegt. Schon in der Frühzeit des Mittelalters ging mit dieser Anordnung eine durchgreifende Veränderung vor. Im Bauriss von St. Gallen (circa 820) ist die Apsis von Sitzen frei, dagegen sind die Bänke mit der Bezeichnung *formula* quer durch die Kirche im Kreuzschiff, je eine in den Seitenarmen und zwei in zwei Reihen im Mittelraum angeordnet. Da dieser Bauriss als ein Musterplan entworfen wurde, so darf man vielleicht annehmen, dass er eine damals gebräuchliche Anordnung vergegenwärtigt. Gleichwohl ist dieselbe in keinem kirchlichen Denkmal mehr nachzuweisen: denn bald scheint mit dem Hineinrücken des Hochaltars in die Apsis diejenige Aufstellung der Sitzbänke eingeführt worden zu sein, welche seitdem bis auf den heutigen Tag die herrschende geblieben ist. Wir sehen nämlich, nachweislich seit dem Ende der romanischen Zeit, vielleicht aber schon früher die *Chorstühle* in der Längsaxe der Kirche auf beiden Seiten des Chores in zwei bis vier Reihen an die Chorschranken angelehnt. Bisweilen dehnt sich die Anordnung mit dem Chor noch über die Vierung des Querschiffes hinaus; zuweilen ist sie bloss auf die letztere beschränkt. Die südliche

Seite (*Chorus abbatis, latus praepositi*) nahm der Abt mit der einen Hälfte der Mönche, die nördliche (*Chorus prioris, latus decani*) der Prior mit der anderen Hälfte ein. Jede Reihe ist durch Stufen über die vor ihr befindliche erhöht und hat ihr Betpult an der Rücklehne derselben, während die Bepulte der vordersten Reihe den vorderen Abschluss, die Rücklehnen der hintersten Reihe mit hoher Baldachinbekrönung gegen die Wand hin den Abschluss des ganzen Systems bilden. In gewissen Abständen sind die Reihen unterbrochen, des bequemeren Zugangs willen. Die Einrichtung der Chorstühle ist überhaupt mit einer Zweckmässigkeit durchgeführt, die bis zu ausgesuchter Bequemlichkeit sich steigert. Ausser dem Betpult und dem Knieschemel ist besonders für behagliches Sitzen und bequemes Stehen gesorgt. Die Sitzbretter sind zum Auf- und Zuklappen eingerichtet und die Seitenwände jedes Sitzes haben eine untere und obere Armlehne, um sowohl beim Sitzen wie beim Stehen die Arme stützen zu können. Damit aber schwächere Conventualen auch dem längeren Stehen gewachsen seien, ohne sich der in der Kirche anstössigen Krückstöcke bedienen zu müssen, wurde an der Unterseite der Sitzbretter eine Console, die sogenannte *misericordia* angebracht, die beim Aufklappen des Sitzes grade an der entsprechenden Stelle eine Stütze gewährt. Ausserdem fehlte es nicht an Fussdecken, Polstern und Teppichen für die Rückwand, (*dorsalia*), letztere oft in reicher Bilderpracht wie im Dom zu Köln, zu Halberstadt und in der Stiftskirche zu Quedlinburg.

Dies in kurzen Zügen das äussere Gerüst der Chorstühle des Mittelalters, an welchen nun vom 13. bis ins 16. Jahrh. die deutsche Schreinerarbeit und Holzschnitzerei ihre glänzendsten Aufgaben gefunden hat. Nicht bloss das rein Architektonische erhielt eine den Stylwandlungen der gleichzeitigen Baukunst entsprechende Gliederung und Ornamentik, sondern in oft überschwänglichem Reichthum bringt die Holzplastik ihre kecksten, anmuthigsten und üppigsten Blüten zur Ausstattung dar. Das gesammte alte und neue Testament, oft in beziehungsreichen Parallelen, vereint sich mit dem Gebiet christlicher Symbolik und nimmt endlich aus der Thierfabel und dem weiten Reich der niedern Lebenssphären eine Fülle derbkomischer und satyrischer Darstellungen auf, zu denen endlich noch die Antike aus ihrer Fabelwelt von Nixen und Sirenen, Centauren und verwandten Wundergestalten ihren Beitrag liefern muss. Kaum irgendwo in der mittelalterlichen Kunst breitet sich der Gedankenkreis jener Zeit nach seinem ganzen Umfange so vor unsern Augen aus. Dabei werden die einzelnen

Theile des Stuhlwerks überaus geschickt für die verschiedenen Darstellungsgebiete verwendet. Grössere Reliefbilder finden sowohl an der vorderen Brüstung wie an der hohen Rückwand ihren Platz. Zu einzelnen Prachtstücken bieten die hochhervorragenden Seiten-

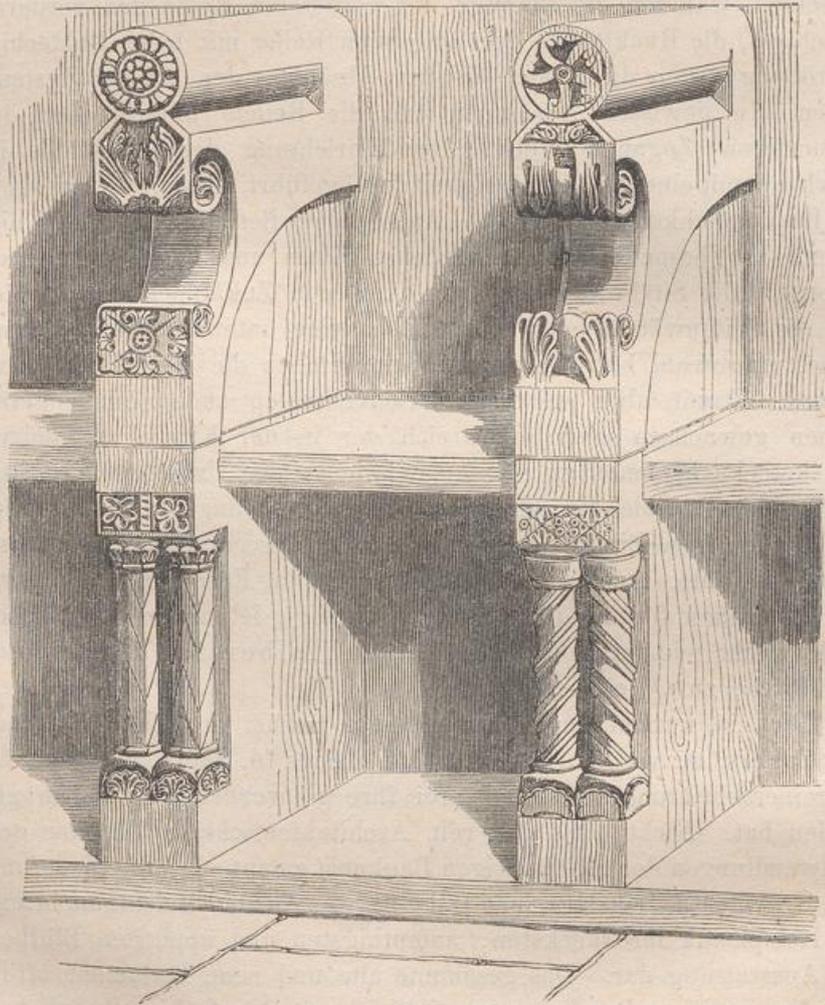


Fig. 193. Chorstuhl aus Ratzeburg.

wangen und die Krönungen sich dar; der phantastische Humor endlich mit seinen derben Eulenspiegelereien, die selbst das Obscöne nicht verschmähen und die Geissel der Satire sogar an geweihter Stätte über das Mönchthum schwingen dürfen, wird an die Misericordien verwiesen, die freilich schon durch ihre Stellung einen sehr geringen Anspruch auf edlere Bildwerke erheben können. Dazu gesellt sich

endlich bisweilen eine sparsam angewendete Vergoldung oder auch farbig eingelegte Arbeit, wodurch der malerischen Wirkung ein neuer Reiz hinzugefügt wird.

Von der ausserordentlich grossen Anzahl der noch jetzt erhaltenen



Fig. 194. Chorgestühl in Einbeck.

Chorgestühle können wir nur einige der bedeutendsten nennen. Die ältesten sind die nur in Bruchstücken vorhandnen im Dom zu Ratzeburg, in den Formen des romanischen Styles durchgeführt und von einer so schwerfällig massenhaften Anlage, dass sie aus Steinblöcken,

nicht aus Holz zu bestehen scheinen (Fig. 193). Auch die Chorstühle der Klosterkirche zu Loccum, um 1250 entstanden, zeigen in ihrer Anlage und ihrem romanischen Laubwerk noch Reminiscenzen, wenn auch nicht so unbedingte, an den Steinstyl. Etwas jünger und freier, aber ebenfalls noch überwiegend in romanischen Formen sind die Chorstühle der Stiftskirche zu Xanten. Den frühgothischen Charakter, noch mit Nachklängen romanischer Zeit, tragen die Chorstühle in der Klosterkirche zu Kappel im Kanton Zürich und das einfach ansprechende Gestühl in der Kapelle des Schlosses Chillon am Genfer See. Reste eines ähnlichen Gestühls in der Klosterkirche zu Ivenack in Mecklenburg.

Erst im 14. Jahrh. wird der eigentliche Schnitzcharakter in den Chorstühlen zur vollständigen Durchführung gebracht und mit frischer Energie architektonisch und bildnerisch ausgeprägt. Noch nicht ganz frei von Reminiscenzen an die Steinarbeit und an romanische Formen sind die Chorstühle im Dom zu Fritzlar; vollendet schön dagegen diejenigen in der Stiftskirche zu Eimbeck vom J. 1322, deren Schmuck sich ausschliesslich in meisterlich behandeltem Pflanzenwerk und einigen phantastischen Figuren und menschlichen Köpfen bewegt (Fig. 194). In vollem Reichthum bildlicher und vegetativer Decoration stellen sich die Chorstühle im Dom zu Köln aus derselben Zeit dar. Der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. gehören die Chorstühle im Dom zu Frankfurt am M. vom Jahre 1352, die noch im Geiste der Frühgothik trefflich durchgeführten des Doms zu Erfurt sowie der Stephanskirche zu Constanz und die eleganten Werke in der Stiftskirche zu Oberwesel, in der Kirche zu Boppard und in der Klosterkirche zu Doberan vom J. 1368.

Im 15. Jahrh. entfaltet sich an den Chörstühlen alle Ueppigkeit der decorativen Architektur und der freigewordenen Plastik jener Zeit. Die prachtvollsten besitzt Schwaben im Münster zu Ulm (Fig. 195), von Jörg Syrlin 1469—1474 ausgeführt; in der Kirche zu Memmingen, im Dom zu Augsburg, der Kirche zu Ueberlingen, dem Dom zu Constanz vom J. 1467, der Spitalkirche zu Stuttgart und der Klosterkirche zu Maulbronn. Im übrigen Deutschland sind besonders die niederrheinisch-westfälischen Gegenden reich an solchen Werken, besonders früh und reich in der Klosterkirche zu Kappenberg, spätere in der Martinskirche zu Emmerich, der Pfarrkirche zu Kempen, der Klosterkirche zu Cleve und der Kirche zu Calcar. Im übrigen Deutschland sind die in der Barbarakirche zu Kuttendorf und in S. Stephan zu Wien,



Fig. 195. Vom Chorgestühl des Münsters in Ulm.

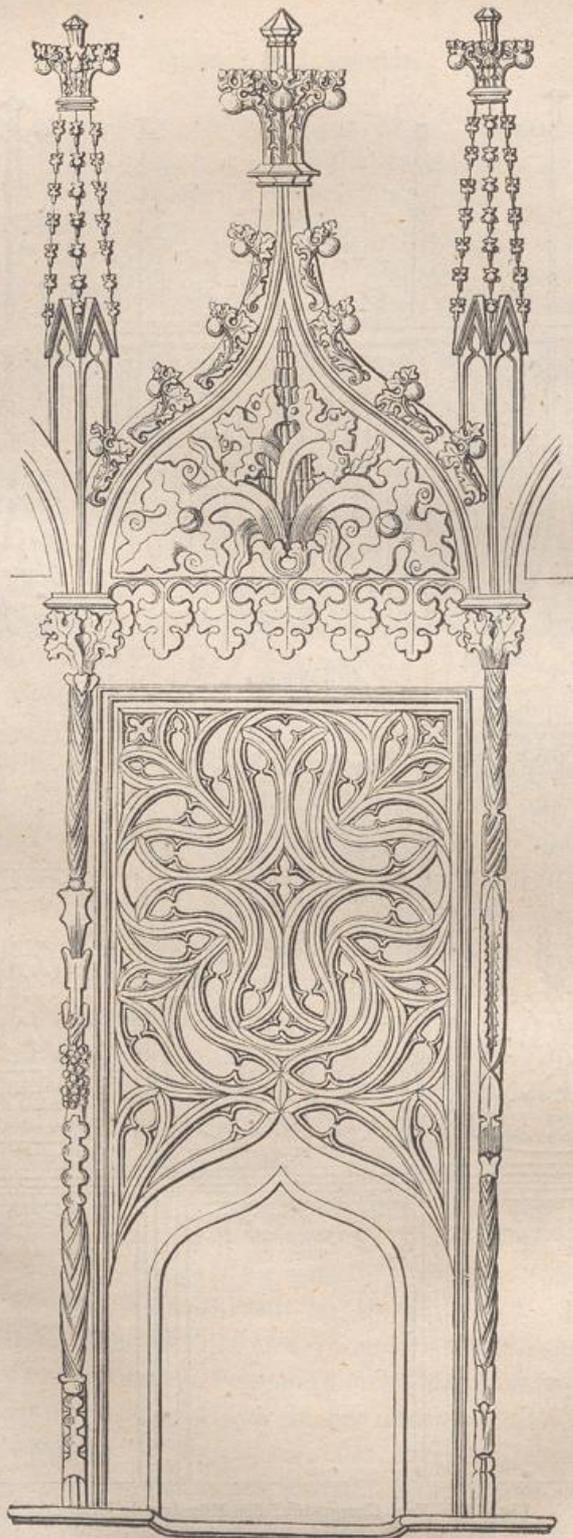


Fig. 196. Chorstuhl in Altenburg.

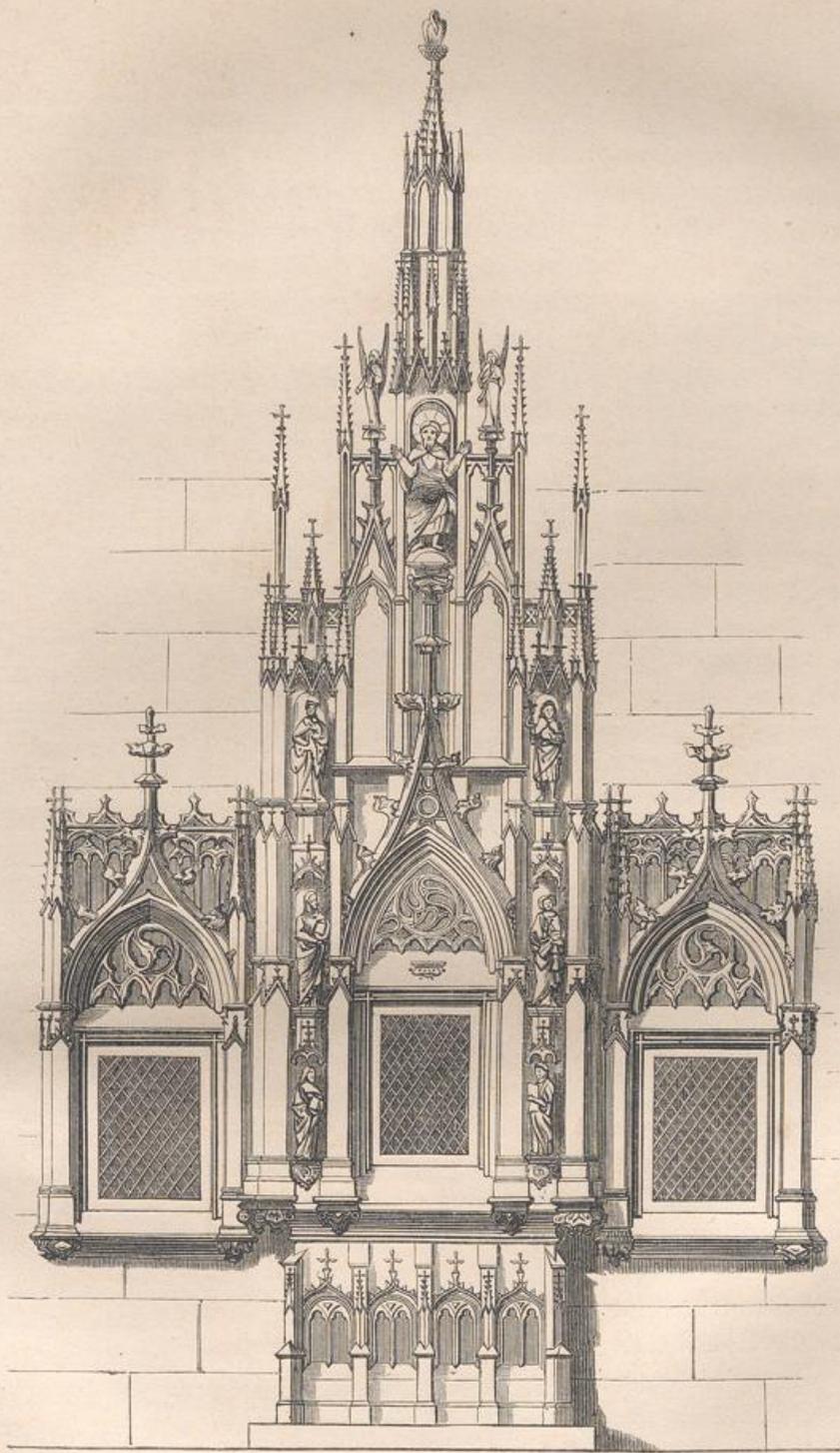


Fig. 197. Sacramentsschrein zu Wiltenhausen.

L ü b k e, Vorschule z. kirchl. Kunst.

Seite 199.

letztere 1484 von Wilhelm Rollinger ausgeführt, die vorzüglichsten. Derselben Epoche gehören die Chorstühle aus der Kirche zu Altenburg an (Fig. 196). Aus dem 16. Jahrh. schliessen sich die Chorstühle der Marienkirche zu Dortmund, der Graumönchenkirche zu Danzig, des Doms zu Halle, der Stiftskirche zu Herrenberg und des Münsters zu Bern an.

Ausser den Chorstühlen finden sich in der Nähe des Altars an der Nordseite häufig drei verbundene Sitze für die am Altar assistirenden Diaconen oder Priester, daher *Levitensitze* genannt. Es sind ursprünglich steinerne Bänke in einfachen oder verzierten Mauerischen angebracht. Ein elegantes Beispiel des 15. Jahrh., mit den Statuetten der Madonna, der Apostelfürsten und des Stiftsheiligen unter Baldachinen in der Lambertikirche zu Coesfeld, ein ähnliches in der Pfarrkirche zu Borken, einfachere in den beiden Kirchen zu Iserlohn. In Holz geschnitzte Levitenstühle sieht man in den Klosterkirchen zu Doberan und zu Maulbronn; ebenso in der Katharinenkirche zu Lübeck, wo zugleich an der Rückseite ein Singepult angebracht ist. Auch sonst kommen reichere Betstühle für vornehme oder sonst ausgezeichnete Personen vor; so der Marmor essel Karls des Grossen auf der Empore des Münsters zu Aachen, und der Betstuhl des Grafen Eberhard im Bart vom J. 1472 im Chor der Kirche zu Urach, mit einer Darstellung des schlafenden Noah und seiner Söhne.

2. Schreine. Unter den Schreinen der mittelalterlichen Kirche stehen die *Sacramentsschreine* oder *Tabernakel* in liturgischer und künstlerischer Bedeutung obenan. Sie haben regelmässig ihren Platz an der Evangelienseite des Altars, also an der nördlichen Chorwand. Ihre Entstehung datirt von dem Zeitpunkt, wo die Aufbewahrung der geweihten Hostie über dem Altar (die *suspensio*) ausser Gebrauch kam; daher finden sie sich nicht in Ländern wie Frankreich, wo man längere Zeit an der *suspensio* festhielt. Die Sacramentshäuschen, wie der Volksmund sie nennt, sind steinerne Schreine, entweder an die Wand gelehnt oder freistehend, oder wirkliche Wandschränke, in welchen die Monstranz mit der Eucharistie aufbewahrt zu werden pflegte. Der Schrein selbst ist daher mit einem durchbrochenen Eisengitter verschlossen (Fig. 197). Wo diese Tabernakel als Freibauten sich vor der Wand erheben, ahmen sie meistens eine gothische Thurmpyramide nach, deren Strebesystem, Fensterwerk und Fialen sie im Kleinen oft bewundernswürdig fein wiedergeben. Auch statuarischer Schmuck, namentlich Scenen aus der Leidensgeschichte

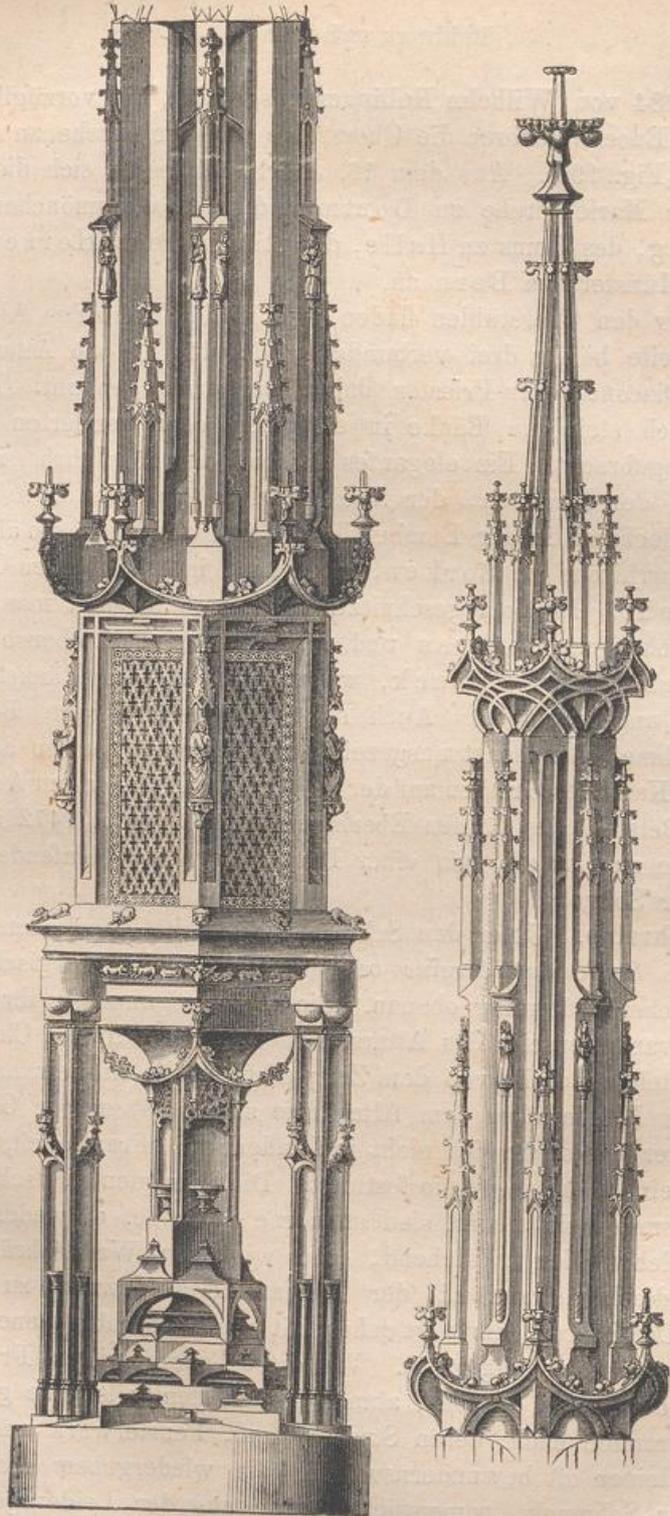


Fig. 198. Sakramentschrein zu Fürstenwalde.

Christi, finden in den Baldachinen Platz. Der Fuss dieser prächtigen Werke ruht oft auf liegenden Löwen, bisweilen auch auf hockenden Menschengestalten. Man findet solche Schreine in ganz Deutschland, vorzüglich aber in Schwaben und Franken, in Westfalen und am

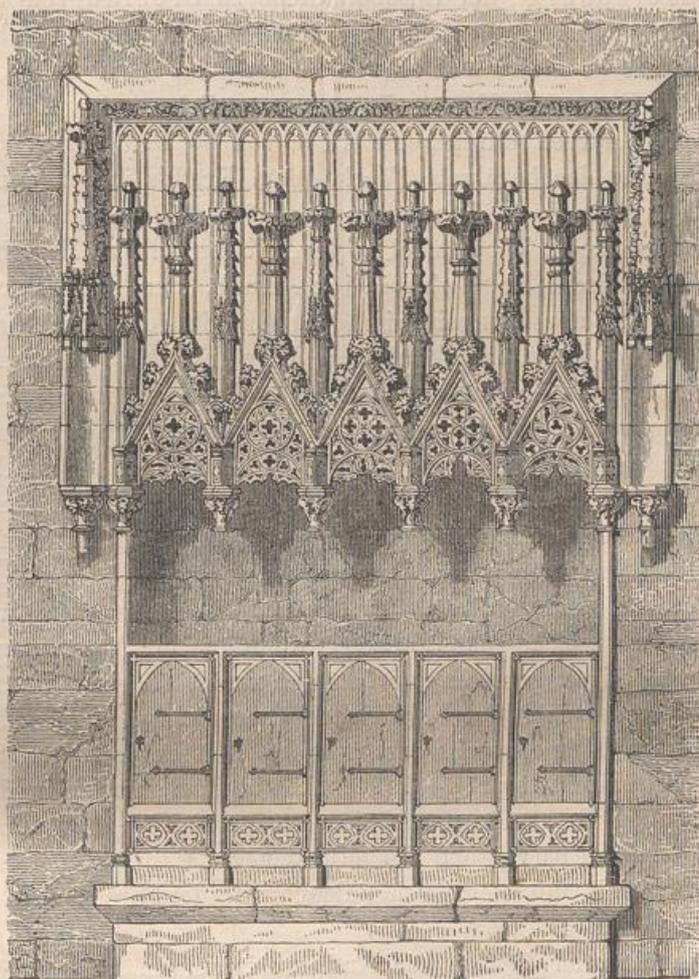


Fig. 199. Schrein zu Cilli.

Niederrhein. Ein noch im Uebergangsstyl behandelter im Dorfe Steinbach in Thüringen; ein ebenfalls noch einfacher in der Kirche zu Kapfenberg. Die übrigen und namentlich die prachtvollsten gehören dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrh. an. Beispiele in der katholischen Kirche zu Dortmund und in der Reinoldikirche daselbst, in den Klosterkirchen zu Marienfeld und

Schildesche, in der Marienkirche zu Lippstadt, der Johanniskirche zu Osnabrück, dem Dom zu Münster vom J. 1536, der Klosterkirche zu Calcar, der Lambertikirche zu Düsseldorf, der Kirche zu Fürstenwalde (Fig. 198), den Domen zu Meissen und zu Merseburg, der Elisabethkirche zu Breslau vom J. 1455, im Dom zu Königgrätz, in der Klosterkirche zu Heilsbrunn, in der Kirche zu Schwabach, 46 F. hoch, im Dom zu Regensburg, 52 F. hoch. Ferner die noch stätlicher im Münster zu Ulm, alle anderen durch seine Höhe von 90 F. überragend, 1469 begonnen, und das berühmte Werk Adam Krafft's in der Lorenzkirche zu Nürnberg, 64 Fuss hoch, von 1496—1500 ausgeführt. Andere ausgezeichnete Tabernakel in der Kilianskirche zu Heilsbrunn, der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall, der Georgskirche zu Nördlingen, der Dionysiuskirche zu Esslingen, der Kirche zu Crailsheim, der Georgskirche zu Hagenau im Elsas und der Oswaldskirche zu Zug in der Schweiz. Mehrmals finden sich hölzerne Sacramentsschreine wie in der Kirche zu Dobéran und der Marienkirche zu Wittstock: einmal ein bronzenes in der Marienkirche zu Lübeck, 1479 von Nicolaus Rughesee „aurifaber“ und Nicolaus Gruden „erisfigulus“ verfertigt, reichlich mit Statuetten und architektonischen Zierformen ausgestattet.

Manchmal kommen auch an der südlichen Chorwand ähnliche Schreine vor, welche dann aber gewöhnlich in Ausdehnung und Schmuck mässiger gehalten werden und zur Aufbewahrung der heiligen Oele, oder auch der Reliquienbehälter dienen. So in der Klosterkirche zu Freckenhorst und der Wiesenkirche zu Soest, welche sogar drei derartige Tabernakel besitzen, ferner in der Reinoldikirche zu Dortmund und im Dom zu Münster, sowie im Dom zu Magdeburg und im Münster zu Ulm. Ein besonders zierlicher Schrein mit elegantem Baldachin in der Kirche zu Cilli in Steiermark (Fig. 199).

Von hölzernen *Truhen* zur Aufbewahrung von Paramenten verschiedener Art erwähnen wir eine frühromanische, mit ave maria bezeichnete und mit eingeschnittenen Rundbogenarkaden gegliederte in der Kirche Notre dame de Valère zu Sitten im Wallis, hinter dem Hochaltar, sodann eine spätgothische mit Laubornamenten im Kloster Wettingen unfern Zürich.

VIII.

Malerischer und plastischer Schmuck.

1. Wandgemälde. Von Anbeginn war es die Malerei, welcher die christlichen Basiliken die Ausstattung ihres Innern verdankten. Schon in den Katakomben finden wir einfache Wandmalereien, in welchen die erste christliche Zeit die neuen Gedanken, welche sie bewegten, zunächst in mehr andeutenden Symbolen, dann aber auch in historischer Darstellung auszusprechen suchte. Ueberwiegend aber herrscht in jenen Bildern noch der leichte decorative Charakter antikheidnischer Wandmalereien. Zu höherer Bedeutung gelangte die altchristliche Malerei erst dann, als man anfang die aus dem klassischen Alterthum ererbte *Mosaiktechnik* zum Schmuck der Basiliken zu verwenden. In der grossen Altarapsis thronte die Kolossalgestalt des Erlösers, umgeben von den Evangelistensymbolen und den Aposteln oder Stiftsheiligen. An der Wand des Triumphbogens stellte man gewöhnlich die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse dar, im weissen antiken Feierkleide, ihre Kronen in den Händen haltend, um sie am Altare des Höchsten niederzulegen. Aber auch an den Wänden des Langhauses, besonders über den Arkaden des Schiffes, kamen biblische Scenen zur Darstellung. Diese Werke üben durch ihre Grossartigkeit, durch die feierliche architektonisch-rhythmische Anordnung, durch den Ausdruck von Würde und Hoheit einen mächtigen Eindruck aus. Man stellte die Figuren ursprünglich, um sie der niederen Wirklichkeit zu entrücken und sie in eine ideale Sphäre hinaufzuheben, auf einen himmelblauen, dann aber der grösseren Pracht wegen auf goldenen Hintergrund.

Die ältesten christlichen Mosaiken in S. Costanza bei Rom, aus constantinischer Zeit, tragen noch den mehr decorativen Charakter der antiken Kunst. Dann folgen aus der ersten Hälfte des

5. Jahrh. die schönen Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, wo der christliche Anschauungskreis sich in den Gestalten der Propheten und Apostel sowie der Taufe Christi ausspricht. Bald darauf folgen ebendort die Mosaiken in S. Nazaro e Celso, der Grabkapelle der Galla Placidia, und ungefähr in derselben Zeit die biblischen Geschichten an den Mittelschiffwänden und dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore zu Rom. Von trefflicher ornamentaler Wirkung sind ferner die Mosaiken in der Vorhalle des Lateranbaptisteriums. Das Hauptwerk aus der Zeit um 450 ist sodann das grossartige Mosaik am Triumphbogen in S. Paolo (Fig. 200.) In der Mitte das kolossale Brustbild des segnenden Erlösers, neben ihm die Evangelistensymbole in Wolken schwebend; darunter die 24 Aeltesten der Apokalypse, welche nahen, um ihre Kronen anbetend niederzulegen; ganz unten endlich Petrus und Paulus. Das Mosaik der Apsis, welches in der Mitte den thronenden Weltheiland zwischen Paulus u. Petrus, Lucas u. Andreas zeigt, gehört einer Restauration des 13. Jahrhunderts an. Auf dies grossartige Werk folgen die Mosaiken am Triumphbogen der Apsis in S. Cosma e Damiano, ferner die Mosaiken in S. Vitale und S. Apollinare nuovo zu Ravenna (hier besonders die Züge von Märtyrern und Märtyrerinnen an den Wänden des Mittelschiffes) und die Reste in der Sophienkirche zu Constantinopel, beide aus dem 5. Jahrhundert; ferner diejenigen in S. Apollinare in Classe bei Ravenna, aus dem 7. Jahrh. Auch Karl der Grosse liess sein Münster zu Aachen mit solehem Schmuck versehen, der jedoch untergegangen ist. Dagegen besitzen die Kirchen S. Prassede zu Rom und S. Ambrogio zu Mailand Mosaiken aus jener Zeit, denen sich aus etwas späterer Epoche die Arbeiten im Dom zu Parenzo in Istrien anschliessen. Den vollständigsten Cyklus solcher musivischen Werke aus den Zeiten des Mittelalters besitzen die Marcuskirche zu Venedig, die Capella Palatina im Schloss zu Palermo und der Dom zu Monreale.

Im Norden konnte die Kunst sich eines so kostbaren Materials und einer so schwierigen Technik nur in seltenen Ausnahmefällen bedienen. Als Ersatz aber wendete sie schon von früher Zeit eine *Wandmalerei* an, welche auf dem trockenen Bewurf ausgeführt wurde, und die man von der in Italien seit dem 14. Jahrhundert entstandenen *Freskotechnik* wohl unterscheiden muss, bei welcher die Farben auf den noch frischen Kalk aufgesetzt werden, um sich mit demselben unlöslich zu verbinden. Die *romanische Epoche* ist für den gesammten

Norden die eigentliche Blütezeit der Wandmalerei. Jede, selbst die geringste Dorfkirche verlangte ihren malerischen Schmuck, und

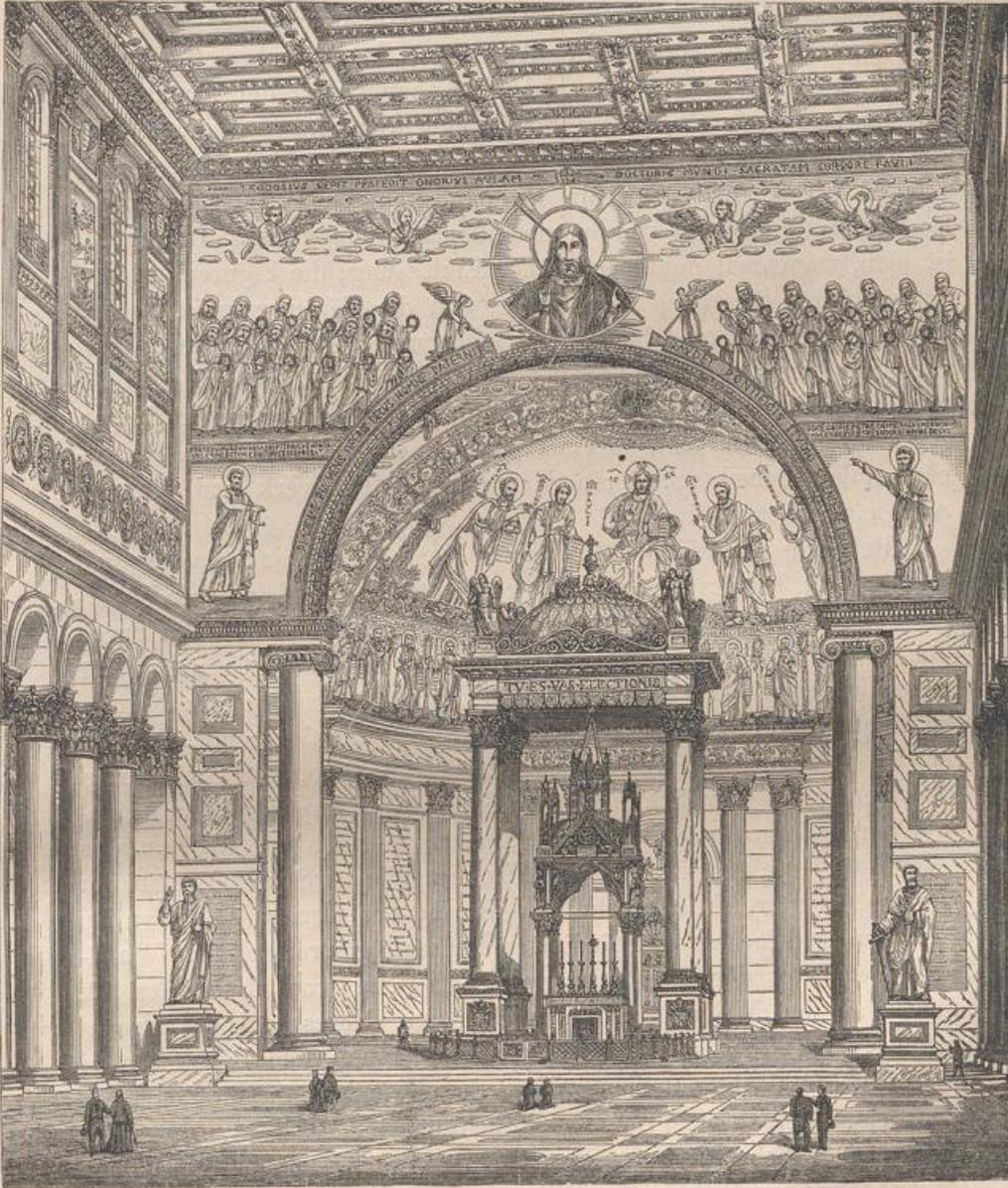


Fig. 200. Apsis und Triumphbogen von S. Paul in Rom.

hätte sich derselbe auch nur auf die Apsis und etwa noch die Chorwände beschränkt. In grösseren oder reicher ausgestatteten Kirchen

scheinen alle Wandflächen des Inneren ihre Bemalung erhalten zu haben. In der Apsis thronte Christus oder auch die Madonna zwischen Aposteln oder anderen Heiligen; in den übrigen Theilen wurden Darstellungen aus dem neuen Testament in mannichfacher Abwechslung der Auswahl vorgeführt. Aber auch Symbolisches, tiefsinnige Bildercyklen aus den Visionen der Propheten oder der Apokalypse gesellen sich dazu. Die Anordnung ist eine architektonisch gebundene; die einzelnen Figuren oder Scenen erhalten oft als Umrahmung eine gemalte Nische mit Baldachin in den bekannten Formen des romanischen Styles, oder sie werden medaillonartig eingefasst. Der Grund ist blau, manchmal mit einer grünen Einfassung; die Figuren werden mit vertieften Umrissen gezeichnet, und die Färbung zeigt wenige Spuren von Schattengebung oder anderweitiger Modellirung. Bei der Aufnahme des Gewölbes in das romanische Bausystem erhalten auch die Gewölbflächen Gemälde, und wo sie bereits durch Rippen gegliedert werden, fehlt es auch diesen nicht an einer einfachen ornamentalen Bemalung, deren Hauptmotive Bandwerk und Blumenranken ausmachen.

Beispiele romanischer Wandgemälde in Deutschland lassen sich seit dem 12. Jahrh. trotz vielfacher Zerstörungen und späterer Ueber-tünchungen noch in verschiedenen Gegenden nachweisen. Ein durch Würde und Tiefsinn der Darstellungen ausgezeichnete Cyklus in der Unterkirche zu Schwarzhendorf, um 1151 entstanden; Einiges im Chore des Domes zu Soest; mehrere byzantinisirende Figuren in der Vorhalle der Kirche des Klosters Nonnberg zu Salzburg. Aus der romanischen Schlusszeit die Gemälde im Kapitelsaal zu Brauweiler und im Baptisterium bei S. Gereon zu Köln. In Westfalen sodann tüchtige Arbeiten in der Nicolaicapelle zu Soest und in der kleinen, aber reich ausgestatteten Kirche des Dorfes Methler bei Dortmund. Eine der vollständigsten Reihenfolgen romanischer Wandgemälde bietet der Dom zu Braunschweig vom Ende des 12. Jahrh. an den Wänden und Gewölben des Chores und des Kreuzschiffes. Im Chor sieht man Darstellungen aus dem Leben Christi und des Geschlechtes Davids; an den Seitenwänden sind die Legenden der Schutzpatrone des Domes, südlich des h. Blasius und Thomas Becket, nördlich Johannes des Täufers gemalt. Zahlreiche legendarische und symbolische Darstellungen gesellen sich dazu. In Süddeutschland enthält der Dom von Gurk in Kärnthen Reste romanischer Wandgemälde. Diesen Werken reiht sich als vereinzelt Beispiel der prachtvollen Bemalung romanischer Holzdecken die im

Mittelschiff von St. Michael zu Hildesheim noch erhaltene Decke an (Fig. 201). In trefflicher architektonischer Gliederung enthält sie den

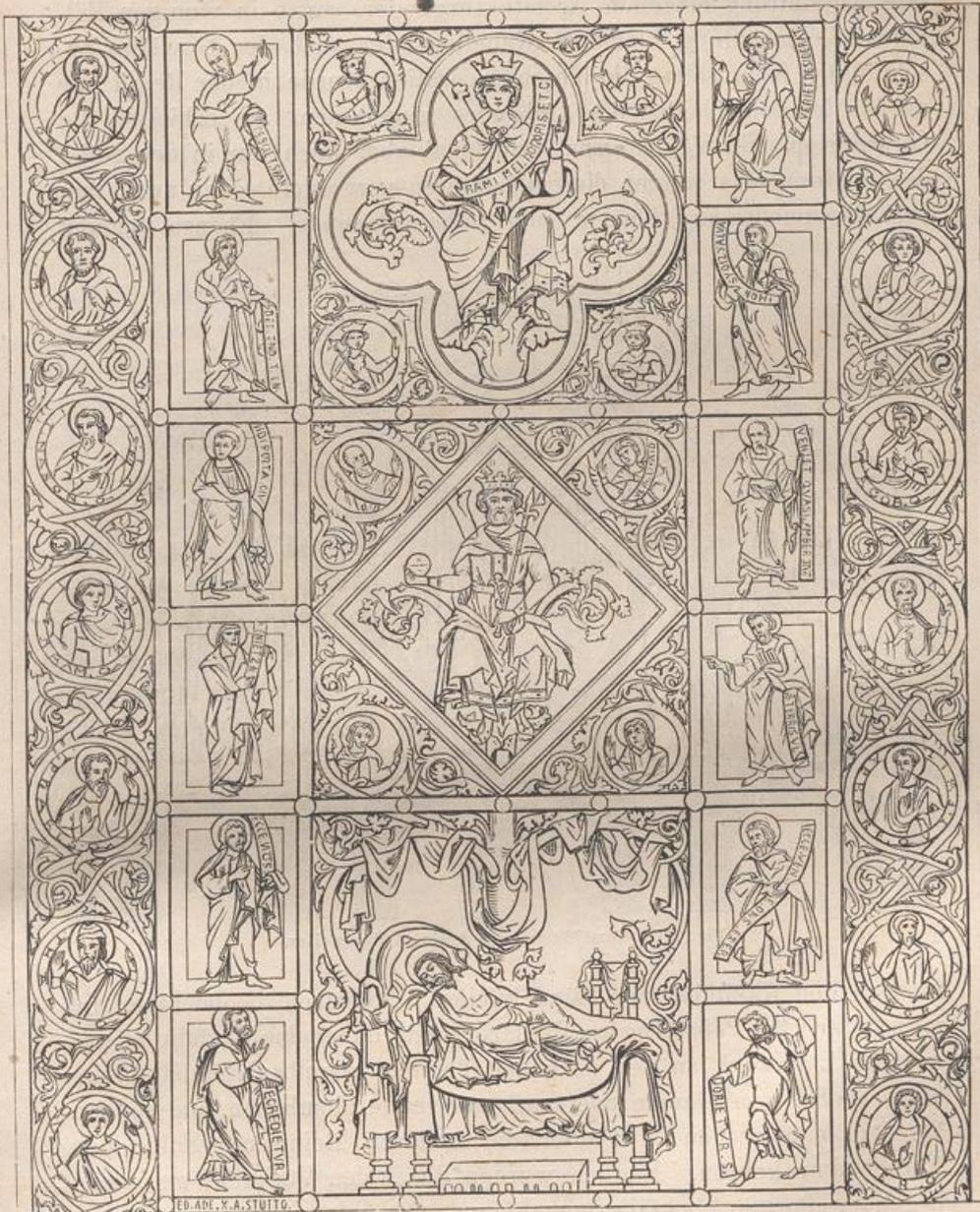


Fig. 201. Decke aus S. Michael. Hildesheim.

Sündenfall und den Stammbaum Christi, (die sogen. Wurzel Jesse) dazu zahlreiche Figuren und Brustbilder von Patriarchen und Propheten.

In der *gothischen Epoche* wird die Wandmalerei durch den Organismus der Architektur fast vollständig verdrängt und auf ornamentale Ausstattung einzelner Architekturglieder, sowie in wenigen Fällen auf Ausmalung kleinerer Kapellen oder auch der Gewölbe beschränkt. Aber selbst die blosse Decoration wurde in der Regel nur an bestimmten Theilen des Gebäudes zugelassen. So erhielten die Gewölbrippen bisweilen ganz, manchmal aber auch nur in der Nähe des Schlusssteins sammt diesem letzteren vergoldete oder auch farbige Ornamente auf blauem oder rothem Grunde. Ebenso verfuhr



Fig. 202. Gemälde aus der Apsis zu Brauweiler.

man an den Kapitälern der Bündelpfeiler. Mehrfach beobachtete die mittelalterliche *Polychromie* (Vielfarbigkeit) dabei das Verfahren, das goldene Laubwerk an den einzelnen Theilen desselben Bündelpfeilers abwechselnd von blauem oder rothem Grunde abzuheben und sodann bei dem entsprechenden Pfeiler der anderen Reihe die Folge der Farben umzukehren. Endlich wurden die in den Vorhallen geschützt liegenden Portale ebenfalls bemalt und vergoldet. Im ganzen blieben die Theile des Gebäudes, welche in Quadern errichtet waren, unverputzt; die Gewölbkappen wurden auf einen Putzgrunde bisweilen in Erinnerung an das Himmelsgewölbe blau mit goldenen Ster-

nen bemalt oder erhielten in einzelnen Fällen wie in der Marienkirche zu Colberg Gemälde. Ein besonders im späteren Mittelalter beliebtes Thema der Wandmalerei bilden die *Todtentänze*, welche in einer nördlich gelegenen Kapelle, wie in den Marienkirchen zu Lübeck und zu Berlin, aber auch wohl an den Mauern der Kirchhöfe, wie in Basel und Bern, angebracht wurden. Im Uebrigen sind von gothischen Wandmalereien etwa die in der Apsis zu Brauweiler, (Fig. 202) die im Chor des Doms zu Köln, im Münster zu Weissenburg, in der Thomaskirche zu Soest, in der Vituskapelle zu Mühlhausen am Neckar, besonders aber die Gemälde in den Kapellen der Burg Karlstein und in der Wenzelkapelle des Doms zu Prag zu nennen. Vereinzelt Beispiele von malerischem Schmuck am Aeusseren der Kirchen bieten der Chor des Doms zu Breslau und des Doms zu Prag. Musivische Bemalung zeigt das kolossale Madonnenbild am Chor der Schlosskirche zu Marienburg.

2. Glasgemälde. In der romanischen Epoche waren es die grossartigen Beleuchtungsapparate, welche dem Innern der Kirche das bei den heiligen Handlungen nöthige Licht gaben. Die ohnehin kleinen Fenster wurden schon früh mit farbigen Glasscheiben versehen, wo sie nicht etwa durch Teppiche verhängt waren. Fortan blieb es während des ganzen Mittelalters allgemeine Sitte, das natürliche Tageslicht durch buntfarbige Scheiben zu dämpfen und dadurch den feierlichen Eindruck des Innern zu steigern. Die farbigen Glasgemälde des Mittelalters behalten bis zum 15. Jahrh. einen teppichartigen Charakter und wissen durch Zusammenstellung der Farben, Wahl der Ornamente und glückliche Eintheilung eine Schönheit und Harmonie der Wirkung zu erzeugen, welche sie als die Meisterstücke mittelalterlicher Polychromie bewährt. In der romanischen Epoche bei kleinen und nicht sehr zahlreichen Fenstern tritt die Glasmalerei nur in bescheidenen Dimensionen auf; aber in dem Maasse wie die Gothik die Wandflächen vernichtete und das ganze Gebäude zu einem durchsichtigen Glashaus umschuf, kam die Glasmalerei zu vollerm Rechte und wurde für die Ausstattung des Innern die eigentlich tonangebende Kunst. Ihre Technik ist und bleibt während dieser ganzen Zeit eine musivische, denn aus einzelnen farbigen Stücken, die mühsam mit einander verbleit werden, setzt sie ihre grössten Compositionen zusammen. Ihre Zeichnung ist, wie bei den Wandgemälden der romanischen Epoche, eine lediglich contourirende, deren kräftige Linien mit Schwarzloth ausgeführt werden. Eigentlich muss also von Glasmosaik, nicht von Glasmalerei die Rede sein.

Aber grade innerhalb der engen Schranken dieser Technik, und durch sie bedingt, findet jene Epoche den wahren Styl der kirchlichen Glasmalerei, der die Fenster nicht zu Rahmen für angebliche Oelgemälde machen, sondern sie mit leuchtenden Prachtteppichen verschliessen will.

Für die romanische Zeit, deren decorative Formen bei der Glasmalerei bis ins 14. Jahrh. sich geltend machen, bleibt der Teppichcharakter der ausschliesslich herrschende. Die Figuren oder bild-



Fig. 203. Glasmalerei der Marienbergkirche zu Helmstädt.

lichen Szenen werden in runde oder eckige Medaillons eingefügt und das Ganze durch prächtiges Rahmenwerk namentlich von romanischen Blattmustern eingefasst und verbunden. Die Farben sind von einer in den späteren Epochen nicht wieder erreichten Tiefe und Leuchtkraft. Frankreich in seinen grossen Kathedralen der frühgothischen Zeit, namentlich in Bourges und Chartres ist noch immer unermesslich reich an grossen Cyklen solcher Glasgemälde. In Deutschland sind nur vereinzelte Beispiele vorhanden, von denen wir die wenigen im Dom zu Augsburg, in St. Cunibert zu Köln, in der Marienberg-Kirche zu Helmstädt (Fig. 203) und im Kloster Heiligenkreuz bei Wien hervorheben.

Reichhaltiger entfaltet sich die Glasmalerei in der *gothischen Epoche*. Auch jetzt hält sie den Teppich-

charakter fest, verbindet aber damit, dem Geiste der Epoche entsprechend, eine mehr architektonische Behandlung, indem sie ihre Gestalten gern in reiche gothische Tabernakelarchitekturen stellt. Aber sie hütet sich dabei vor der Taktlosigkeit diesen luftigen Gebäuden durch Farbe und gar Schattirung den Schein steinerner oder hölzerner Wirklichkeit zu geben, wie man es bei modernen Glasgemälden so oft sieht; vielmehr lässt sie diese reichen Baldachine als goldne Phantasiegebilde emporsteigen, und indem sie ihnen und den Figuren einen gemusterten Teppichgrund giebt, spricht sie auf's Nachdrücklichste die Absicht aus, den Teppichstyl als den allein berechtigten hierbei anzuerkennen. Dabei

wird die Zeichnung der Gestalten schlanker und fließender, und der Farbenton im Ganzen bei aller Pracht doch milder, lichter, durchsichtiger. Unter den deutschen Glasgemälden der gothischen Zeit findet man die schönsten im Schiff der Dome zu Strassburg und

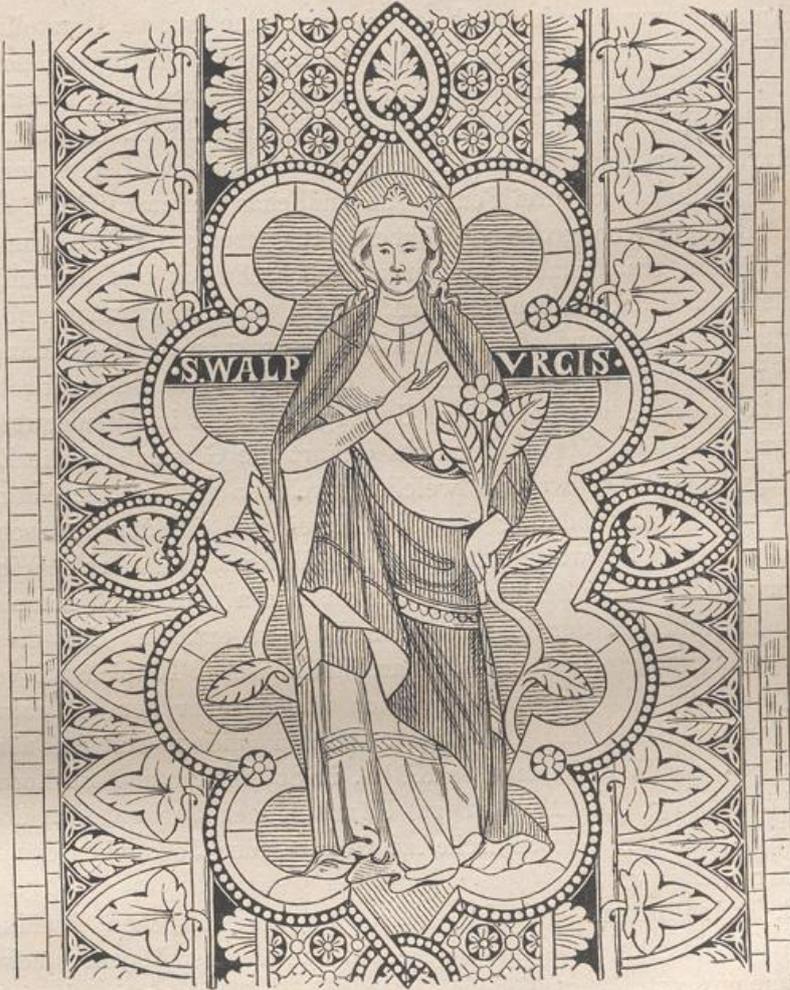


Fig. 204. Glasgemälde aus dem Dom zu Regensburg.

zu Regensburg (Fig. 204), der Dionysiuskirche in Esslingen, der Katharinenkirche zu Oppenheim und des Münsters zu Freiburg; ferner im Chor des Doms zu Köln und der Klosterkirche zu Königfelden. Zu den umfangreichsten und vorzüglichsten Arbeiten des 14. Jahrh. gehören die Glasgemälde in St. Martha zu Nürnberg,

einer orginellen fünfschiffigen Klosterkirche mit flachen Holzdecken. Die fünf Chorfenster enthalten die Schöpfungsgeschichte, dann das Leben Christi, daneben Prophetenbilder; im Mittelfenster das Abendmahl, dazwischen den Mannaregen, die Jacobsleiter, die Arche Noah; im vierten Fenster die Passion, im fünften die Begebenheiten von der Auferstehung an; im sechsten Fenster eine grosse Darstellung des Weltgerichts, im siebenten die Ausgiessung des heiligen Geistes, und das Veronikatuch mit dem Antlitz Christi, von Petrus sammt dem Papst, Kardinal und Bischof verehrt; dann die h. Ursula und die Marter der Zehntausend; im achten Fenster das Leben der h. Martha; endlich noch drei Fenster im südlichen Seitenschiff mit einzelnen Heiligen von grosser Schönheit. Die strengerer Cisterzienser verschmähten grundsätzlich reicheren Farbenschmuck und begnügten sich meist mit ornamentalen Fenstern, welche grau in grau ausgeführt wurden (*Grisailles*) und oft durch hohen decorativen Reiz den Mangel farbiger Figuren vergessen machen. Beispiele in den Abteikirchen zu Altenberg bei Köln und zu Heiligenkreuz im Wienerwalde.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts erfährt die Glasmalerei die Einwirkungen des Umschwunges, welcher durch den gesteigerten Naturalismus und die Ausbildung der Oelmalerei sich in der nordischen Kunst vollzog. Sie wird jetzt eigentliche Malerei, weiss ihre Scheiben grösser zu bilden, die Zeichnung freier zu führen und durch mannichfaltige Abstufungen der Farbe reichere Fülle zu erzielen. Mit dieser Umwandlung wird aber der alte architektonische Teppichstyl verlassen, und die Glasfenster nähern sich immer mehr dem Charakter selbständiger Gemälde. Tüchtige Arbeiten dieser Zeit im nördlichen Seitenschiff des Doms zu Köln, in St. Sebald und St. Lorenz zu Nürnberg, im Münster zu Ulm, in der Johanniskirche zu Werben, in der Wiesenkirche zu Soest, der Johanniskirche zu Herford u. s. w.

3. Bodenfliesen. Der Fussboden der altchristlichen Basiliken wurde mit Mosaiken bedeckt, welche, aus buntfarbigen Marmorstücken zusammengesetzt, verschiedene geometrische Muster in Kreisen, Rauten und ähnlichen Formen darstellen. Man findet solche Fussböden unter dem Namen des *Opus Alexandrinum* noch jetzt in manchen römischen Basiliken; sie bestehen hauptsächlich aus kleinen Stücken von rothem, grünem und gelbem Marmor, die oft als Rahmen um eine grössere Platte namentlich von jenem prachtvollen dunkelrothen rosso antico angeordnet sind. Ausser solchen rein ornamentalen Bodenmosaiken gab es aber auch solche mit figürlichen Dar-

stellungen, meist aus weissen und schwarzen Steinen zusammengesetzt, in welchen sich die Nachwirkung antiker Sitte (des *Opus tessellatum*) zu erkennen giebt. Reste solcher Mosaiken aus frühromanischer Zeit sieht man in der Krypta von St. Gereon zu Köln. Andere haben sich aus dem Chor des Doms zu Hildesheim in der Laurentiuskapelle daselbst erhalten.

Solche Mosaiken scheinen aber nicht später als bis ins elfte Jahrhundert gearbeitet worden zu sein. Schon Bernhard von Clairvaux eiferte gegen Anbringung der Figuren von Heiligen im Fussboden, weil es gegen die Ehrerbietigkeit sei. Von da ab kommt der Gebrauch auf, gebrannte und glasierte Thonplatten mit farbig eingelegten Mustern in den Kirchen zur Pflasterung des Bodens anzu-

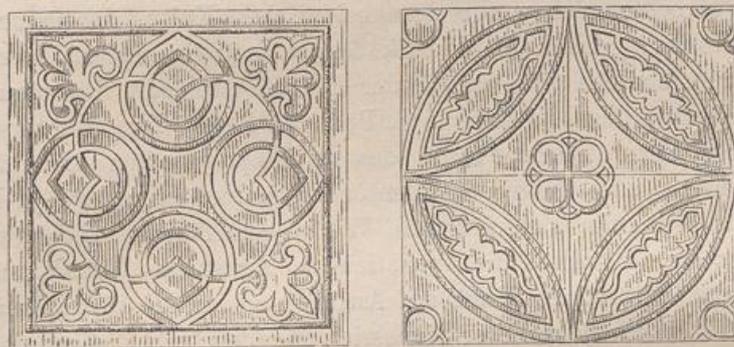


Fig. 205 u. 206. Bodenfliesen aus S. Paul in Worms.

wenden. Sie bilden Teppichmuster, in welchen rein mathematische Zusammensetzungen mit Blumenwerk und frei figürlichen Darstellungen, namentlich antiker Fabelwesen sich oft reizvoll mischen. Der Grund ist entweder dunkelroth mit hellgelben Zeichnungen, oder umgekehrt heben sich die Zeichnungen roth von einem hellen Grunde ab. Die Muster, die meistens eine treffliche Wirkung machen und durch glückliche Ausfüllung und Durchbrechung der Fläche sich auszeichnen, kehren in den verschiedenen Ländern, in England, Frankreich, dem deutschen und dem scandinavischen Norden übereinstimmend wieder. Reste solcher Fussböden, die später überall durch Leichensteine verdrängt worden sind, finden sich in der Kapelle zu Althof bei Doberan, in der Klosterkirche zu Doberan, der Klosterkirche zu Ammersleben bei Magdeburg, in S. Paul zu Worms (Fig. 205), der Kirche zu Königsfelden und a. a. O.

Weniger in Deutschland, als in Frankreich finden sich dagegen

in den Fussböden sogenannte *Labyrinthe*, die sich ebenfalls aus antiker Ueberlieferung herschreiben. Sie dienten oft dazu, frommen Pilgern gleichsam als Ersatz für eine Wallfahrt nach Jerusalem zu gelten und erhielten in Frankreich davon den Namen „chemins de Jérusalem“. Das Labyrinth in der Kathedrale zu Chartres bis ins Centrum auf den Knien zu durchrutschen, war eine fromme Bussübung, welche eine Stunde Zeit erforderte; der zurückgelegte Weg betrug 668 Fuss. In Deutschland ist ausser einem jetzt ebenfalls verschwundenen Labyrinth in S. Severin zu Köln kein derartiges Werk nachzuweisen.

4. Bildwerke. Wir haben endlich, um die Schilderung der künstlerischen Ausstattung der Kirchen zu vollenden, noch des plastischen Schmuckes zu gedenken, der in und an den mittelalterlichen Gotteshäusern zur Verwendung kam. Die altchristliche Kirche, in ihrer gerechten Scheu vor dem heidnischen Kultus der marmornen Götterbilder, schloss die Plastik fast vollständig aus und vertraute ihre künstlerische Ausstattung der Malerei an. Mit Ausnahme der Bronzestatue des h. Petrus in S. Peter zu Rom, der halb zerstörten und erneuerten Marmorstatue des h. Hippolytus im Museum des Laterans und einiger unbedeutender Statuetten des guten Hirten ebenda ist kein altchristliches Werk der Plastik nachzuweisen. Ebenso streng schloss die byzantinische Kunst die Plastik aus und warf sich mit ganzer Kraft auf Ausbildung der Mosaikmalerei.

Die Einwirkung dieser Sinnesrichtung beherrscht selbst noch die frühromanische Zeit, die ihren Kirchen möglichst reiche Ausstattung mit Gemälden, aber kaum irgend einen selbständigen plastischen Schmuck zu geben liebt. Erst im 12. Jahrhundert, wo sich an den architektonischen Gliedern ein freierer Schwung dekorativer Sculptur entfaltet, beginnen die Kirchen sich auch mit Bildwerken zu bekleiden. Zunächst sind es die *Chorschränken*, die mit Bildwerken geschmückt werden, auf welche schon oben S. 185 hingewiesen wurde. Diese Werke sind nicht immer in Stein, sondern häufig in einer feinen Stuckmasse ausgeführt, welche man in der romanischen Epoche gern für solche Arbeiten verwendete. Bisweilen haben auch wohl die Emporen derartige Ausschmückung; so sieht man es an der westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt, wo Christus sammt den Aposteln in strenger Auffassung sitzend dargestellt ist. Ausserdem kommen in einzelnen Fällen Stuckreliefs an den Wandflächen über den Arcaden der Kirchen vor; so in St. Michael zu Hildesheim und in der Kirche zu Hecklingen. Auch einzelne Architekturtheile werden wohl mit Bildwerken aus-

gestattet, wie die mit Reliefs überladene Säule in der Krypta des Doms zu Freising.

In zweiter Linie stehen die *Portale*, die anfangs ganz schmucklos waren, wie z. B. das aus dem 11. Jahrh. stammende der Westseite des Doms zu Würzburg, dann sich mit ornamentalen Bildwerken und endlich mit figürlichem Schmuck bedecken. Zuerst beschränkt sich der bildnerische Schmuck der Portale auf Ausfüllung des Bogenfeldes mit einem Relief. Der thronende Heiland, gewöhnlich auf dem Regenbogen sitzend, begleitet von den Evangelistenzeichen, wie am Dom zu Soest, oder von Schutzheiligen der Kirche, wie an S. Godehard zu Hildesheim, ist der beliebteste Gegenstand dieser Darstellungen. Auch Christus zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen, oder der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes kommt bereits vor. Ebenso sieht man die Gestalt Christi in einem von knieenden Engeln gehaltenen Medaillon z. B. an der Kirche zu Balve in Westfalen. Bisweilen findet sich Symbolisches, namentlich zwei ruhende Löwen, wie sie das Südportal der Kirche zu Hamersleben zeigt. Bald werden die Portale in ausgedehnterer Weise mit Sculpturen bedeckt, indem nicht bloß das Tympanon sein Relief erhält, sondern auch an den Portalwänden zwischen den Säulen oder an Stelle derselben, ja sogar an den Archivolten plastische Werke, Statuen und kleinere Gruppen oder Einzelbilder angebracht werden. Diese grossartigere Entwicklung der Portalsculpturen scheint von Frankreich ausgegangen zu sein und hat sich während des 13. Jahrh. auch in Deutschland ausgebreitet. Noch in unklarer Phantastik und rohem Ausdruck bei völlig verwirrter Anordnung zeigt sich dies Streben am Hauptportal der Schottenkirche zu Regensburg: besser angeordnet, aber noch ziemlich steif an der Galluspforte des Münsters zu Basel; in überschwänglicher Phantastik am Südportal der Magdalenenkirche zu Breslau; in edelster ornamentaler Begleitung an der Riesenpforte des Stephansdoms zu Wien. Zwei der reichsten romanischen Portale besitzen die Klosterkirche zu Tischnowitz in Mähren und die Kirche zu S. Ják in Ungarn. Am Dom zu Bamberg hat das nördliche Hauptportal im Tympanon eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, an den Säulen der Wände Statuen der Propheten, welche auf ihren Schultern die Apostel tragen; sodann zu beiden Seiten die triumphirende Kirche und die verblendete, mit einer Binde über die Augen dargestellte Synagoge. Von den Portalen der Ostseite hat das nördliche im Bogenfelde die thronende Madonna, von Heiligen und Engeln verehrt, das südliche

an seinen Wänden Statuen in edlem frühgothischen Styl, darunter namentlich Adam und Eva. Bedeutenden statuarischen Schmuck haben ferner die Südportale der Dome zu Münster und zu Paderborn. Das Meisterstück unter den deutschen Portalen des 13. Jahrhunderts ist aber die goldene Pforte am Dom zu Freiberg (Fig. 207), an den Wänden alttestamentarische Gestalten, die eine prophetische Beziehung auf Maria und Christus haben; im Bogenfelde die thronende Madonna von Engeln und den heiligen drei Königen verehrt; an den Archivolten eine geschickt vertheilte Darstellung des jüngsten Gerichts.

Ausserdem findet sich auch sonst an andern Theilen des romanischen Kirchengebäudes, namentlich am Aeussern der Apsis, plastischer Schmuck, sei es symbolisch phantastischen Inhalts, wie an der Kirche zu Schöngrabern, sei es, dass der Humor sein freies Spiel entfaltet wie an den Jagdgeschichten der Apsis zu Königs-lutter.

Die zuletzt erwähnten Portalwerke zeigen in Ideenfülle und Ausführung schon den Einfluss der gothischen Epoche, die namentlich in Frankreich der Plastik zu glänzendem Aufschwung verhalf. Denn dort bilden die grossen Kathedralen zu Chartres, Rheims, Paris, Amiens und viele andere an ihren Portalen einen unerschöpflich reichen Cyclus von Bildwerken, in denen tief sinnige Symbolik sich mit breiter Entfaltung historischer Scenen verbindet. Das Erlösungswerk mit seinen Voraussetzungen und seinen letzten Consequenzen, von der Erschaffung des Menschen und dem Sündenfall bis zum jüngsten Gericht wird vorgeführt; eine Fülle von vorbildlichen und prophetischen Beziehungen aus dem alten Testamente hinzugefügt; der Kreislauf des täglichen Lebens und der Jahresereignisse in direkte Beziehung zur göttlichen Heilsordnung gebracht und so eine wahrhafte *biblia pauperum* geschaffen, welche mit ihrer steinernen Bilderschrift Jedermann zur Belehrung und Erbauung zugänglich war. Daran reihen sich die Legenden der Heiligen, in deren ausführlicher Erzählung die damaligen Bildhauer geradezu unermüdlich sind, denn in der Regel erhält nicht blos die Madonna, sondern auch der besonders verehrte Schutzheilige sein eigenes Portal.

In Deutschland steht die Plastik an Energie der Bethheiligung hinter der französischen merklich zurück; die grossen christlichen Gedankenkreise zerlegen sich mehr in einzelne Compositionen, die oft nur als Episoden auftreten. Zwar im 13. Jahrh. und selbst in der ersten Hälfte des folgenden noch sucht die Plastik bei der Ausstat-

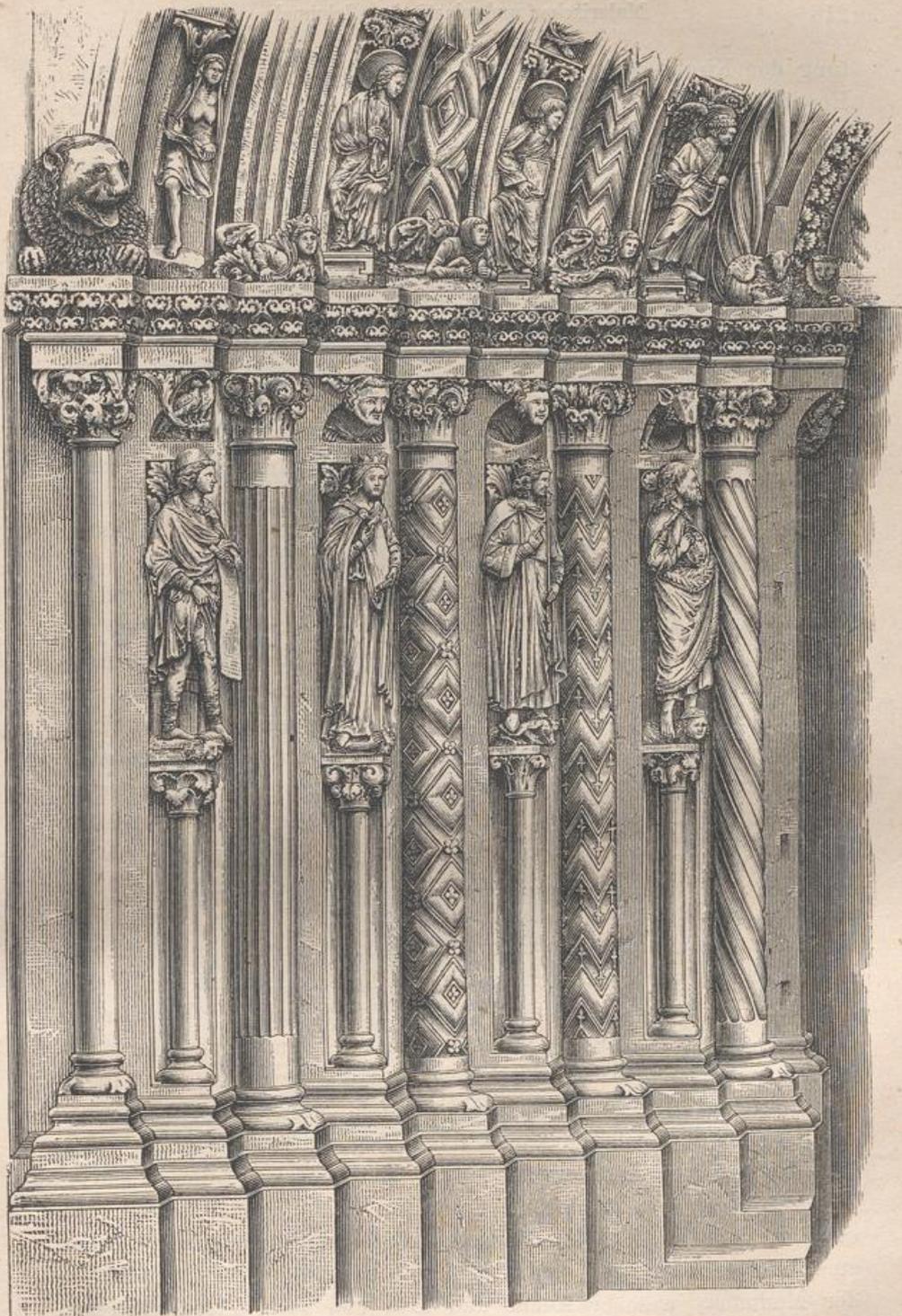


Fig. 207. Von der goldenen Pforte des Freiburger Doms.

tung der Kirche freier zu Worte zu kommen, aber in der späteren Epoche drängt das Ueberhandnehmen der architektonischen Verzierung, namentlich des Maasswerks, die freie bildnerische Ausstattung zurück und beschränkt dieselbe auf vereinzelte Leistungen. Dagegen wird das Innere der Kirchen reichlicher mit plastischen Werken bedacht, die nicht blos an den Altären, sondern auch in selbständigen Arbeiten auftreten. Besonders liebt man es, an den Pfeilern die Statuen der Apostel und anderer Heiligen anzubringen, indem man sie auf Consolen und unter zierliche Baldachine stellt. Treffliche Werke dieser Art im Chor des Doms zu Köln, aus dem 14. Jahrh., im Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau, in St. Sebald zu Nürnberg u. s. w. In der Reinoldikirche zu Dortmund stehen zu beiden Seiten des Choreinganges frei unter hohen Baldachinpyramiden Karl der Grosse und der h. Reinold. Völlig von Statuen umkleidet ist der Mittelpfeiler im südlichen Kreuzarm des Münsters zu Strassburg.

Am reichsten wird aber auch jetzt wieder das Aeussere, besonders an den Portalen bedacht. Das umfassendste Werk dieser Art in deutschen Landen ist die Ausstattung des Münsters zu Strassburg, grösstentheils dem Ausgang des 13. Jahrh. angehörend. An den romanisch gegliederten Portalen des südlichen Querarms wurde der Tod Mariä und ihre Krönung in den Bogenfeldern dargestellt. Sie gehören zum Vorzüglichsten der ganzen Epoche. Sodann geben die drei Portale der Westfaçade in zahlreichen Statuen, kleinen Gruppen und Reliefs die Geschichte der Erlösung, welche bis zur Schöpfungsgeschichte zurückgreift und bis zu den Martyrien der Apostel herabgeht. Mit der Schilderung des jüngsten Gerichts am südlichen Portal stehen die Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen in sinniger Gedankenbeziehung. Diesem grossartigen Werke kommen die Sculpturen des westlichen Portals und der Vorhalle am Münster zu Freiburg im Breisgau am nächsten. Unter den Statuen derselben heben wir die Kirche und die Synagoge, die klugen und thörichten Jungfrauen, Magdalena und Maria Jacobi, Johannes den Täufer, Abraham und Aaron, dann allegorische Figuren der Wollust und der Verläumdung, sowie der sieben freien Künste hervor. Gehören diese Werke noch der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. an, so führt die plastische Ausstattung des Westportals an St. Lorenz zu Nürnberg in das 14. Jahrh. hinüber. Ausser der Mittelstatue der Madonna, welcher Adam und Eva und zwei Patriarchen zur Seite treten, ist in vielen kleinen Reliefs das Leben Christi von der

Geburt bis zu seiner Wiederkehr im jüngsten Gericht dargestellt. An St. Sebald vermochte man nicht eine Gesamtcomposition anzubringen und begnügte sich damit die herkömmlichen Gedanken auf verschiedene Portale zu vertheilen, von denen wir die sogenannte

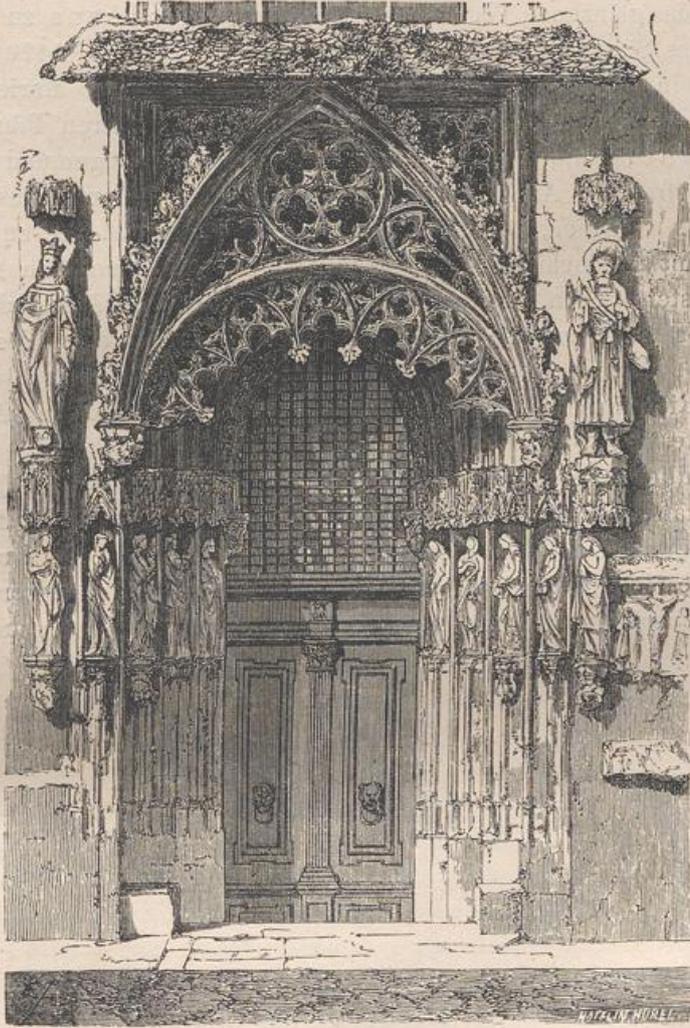


Fig. 208. Portal von S. Sebald zu Nürnberg.

Brautpforte mit den thörichten und klugen Jungfrauen (Fig. 208) mittheilen. Dagegen ist das Westportal und die offene Vorhalle der Frauenkirche (1361 vollendet) als Muster einer grösseren Gesamtcomposition zu bezeichnen. In den süddeutschen Gegenden, in wel-

chen die Steinplastik die üppigsten Blüten getrieben hat, sind ausserdem noch die beiden Portale am Chor des Doms zu Augsburg, die drei Portale des Münsters zu Ulm, die vier trefflichen Portale der h. Kreuzkirche zu Gmünd, die drei Portale der Frauenkirche zu Esslingen, die südliche Hauptpforte der Stiftskirche zu Stuttgart, das glänzende Westportal des Münsters zu Thann zu nennen. Auch das Südportal der Façade des Doms zu Köln (c. 1420) gehört hieher; in Würzburg ferner die drei Portale der Marienkirche (1377 begonnen), und am nördlichen Portale der oberen Pfarrkirche zu Bamberg die oft wiederholte Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen. Auch sonst wird das Aeussere wohl mit plastischem Schmuck versehen, besonders an den Strebepfeilern, die zu diesem Ende mit Baldachinnischen angelegt werden. Namentlich sind es die Apostel, die an den Strebepfeilern wie heilige Wächter den Bau umgeben, z. B. an den Marienkirchen zu Reutlingen und zu Esslingen, sowie an der Liebfrauenkapelle zu Würzburg, wo Tilmann Riemenschneider im Anfang des 16. Jahrh. diese Arbeiten ausführte.

Endlich findet auch der phantastische Humor des Mittelalters seine Stätte an den Wasserspeiern, welche in mancherlei Thiergestalt oder fratzenhaften Menschenbildungen auftreten. Ein reichhaltiges Beispiel an der h. Kreuzkirche zu Gmünd, die ausserdem an den Strebepfeilern mit Aposteln und Prophetenstatuen ausgestattet ist.

IX.

Verschiedenes.

1. Heilige Gräber. Schon im frühen Mittelalter suchte man sich oft Nachbildungen des Grabes Christi und selbst der darüber errichteten Kirche zu verschaffen. Obwohl aber die Pilger häufig ausdrücklich dazu die Maasse von Jerusalem holten, scheinen diese Nachbildungen überall ziemlich frei ausgefallen zu sein. Im besten Falle hielt man an der Form eines Centralbaues fest, wie er in einem schönen Beispiel frühgothischen Styls aus dem 13. Jahrh. in einer Kapelle hinter dem Chor des Münsters zu Constanz sich findet. In der Mitte der achteckigen gothischen Kapelle steht ein kleineres von Stein errichtetes Octagon in schlicht frühgothischen Formen, aussen mit den zwölf Aposteln, der Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Hirten und der h. drei Könige geschmückt, im Innern mit den trauernden Frauen am Grabe und den schlafenden Wächtern. Später wurde es allgemeine Sitte, das h. Grab nicht in einem besonderen Raume, sondern in den Kirchen selbst, sei es in einer Nische, sei es in einer Kapelle anzubringen. Hinter dem Hochaltar in der mittleren Kapelle des Chorumgangs sieht man ein heiliges Grab in der Heiligenkreuz-Kirche zu Gmünd, eine tüchtige Arbeit des 14. Jahrh.: Christus liegt ausgestreckt in einem offenen Sarkophage, von drei schlafenden Wächtern umgeben. Hinter dem Grabe stehen die beiden Marien, Magdalena und zwei Engel. Dies bleibt für die Folgezeit der beliebte Typus für die heiligen Gräber, deren prachtvollstes und schönstes wohl die Marienkirche zu Reutlingen am Ende des nördlichen Seitenschiffs besitzt. In üppiger Architektur vom Ausgang des 15. Jahrh. ausgeführt, hat es ausser den schlafenden Wächtern, den drei Frauen und Johannes, an der Tumba die Brustbilder von fünf Aposteln, oben in Baldachinen Christus und die Kirchen-

väter. Zu einer dramatischen Scene wurden solche heilige Gräber gestaltet, wo sie in figurenreicher Gruppe die Grablegung Christi darstellen wie in der grossen Steinsculptur von Adam Krafft in der Holzschuher'schen Kapelle am Johanniskirchhof zu Nürnberg.

2. Uhren. In manchen grösseren Kirchen brachte man zur Regelung des Gottesdienstes schon zeitig Uhren an, deren Erfindung man dem berühmten Abt Gerbert, nachmaligem Papst Sylvester II. († 1003) zuschreibt. Im Anfang des 12. Jahrh. werden Schlaguhren mehrfach in den Kirchen erwähnt, deren Zifferblatt bis in's 16. Jahrh. die alte Eintheilung in 24 Stunden zeigte. Aus dieser Gewohnheit entwickelten sich die prachtvollen mit allerlei Mechanismen zur Erbauung und zur Erheiterung versehenen Uhren, die noch jetzt, wenn gleich in späterer Umgestaltung, im Münster zu Strassburg und den Marienkirchen zu Lübeck und zu Danzig sich erhalten haben. Auch das Uhrwerk an der Westfaçade der Frauenkirche zu Nürnberg, das sogenannte Männleinlaufen gehört dahin.

3. Schallgefässe. An mehreren Orten sieht man in Kirchen des Mittelalters Töpfe oder Krüge von länglicher Form so eingemauert, dass ihre Mündungen in der Wandfläche liegende Oeffnungen bilden, welche allem Anscheine nach zur Verstärkung des Schalles angeordnet waren. Dass eine solche Absicht wirklich vorhanden war, geht aus einer Nachricht der Chronik des Cölestinerklosters zu Metz hervor, welche mittheilt, dass ein Prior nach seiner Rückkehr von dem Generalkapitel Töpfe in dem Chor der Kirche habe einsetzen lassen, um dadurch den Gesang und die Resonanz zu verbessern. Der Chronist aber spricht sich zweifelhaft und selbst spöttisch darüber aus, wonach man schliessen kann, dass dieses Mittel überhaupt nur selten zur Anwendung gekommen ist. Indessen hat man nicht blos an einzelnen Kirchen in Frankreich, sondern an vielen Orten in Schweden und Dänemark, so wie in byzantinischen und russischen Kirchen derartige Schallgefässe nachgewiesen, so dass wohl an eine Nachwirkung der antiken Sitte, Schallgefässe in den Theatern anzuwenden, gedacht werden muss. Bei genauerem Nachforschen wird man wahrscheinlich auch in deutschen Kirchen sie häufiger finden, als man seither vermuthet hat. Bis jetzt sind solche in der Burgkapelle von Alt Baumburg bei Kreuznach, sowie im Chor der ehemaligen Klosterkirche Oetenbach zu Zürich nachgewiesen worden.

4. Thüren. Der Verschluss der Portale an den Kirchen des Mittelalters wurde in der früheren Epoche, wo die Mittel es irgend

gestatteten, aus Bronzeplatten hergestellt. Das älteste Beispiel in Deutschland sind die vier metallnen Flügelthüren, mit welchen Karl der Grosse das Münster zu Aachen ausstattete. Sie sind noch ganz nach antiker Kunstweise in rechtwinklige glatte Felder eingetheilt, welche ringsum und untereinander durch Rahmen eingefasst werden, in deren Profilen, Eierstäben, Perlschnüren und Palmetten die antiken Formen möglichst treu nachgebildet sind. Ausserdem hat jeder Flügel einen stylisirten Löwenkopf, dessen geöffneter Rachen den Ring zur Handhabe hält. In der romanischen Epoche, als die Erzplastik in Deutschland zu hoher Blüthe kam, traten an die Stelle bloss ornamentirter Werke Thüren, deren Flächen mit figürlichen Reliefs geschmückt wurden. So die unter Bischof Bernward im Anfang des 11. Jahrh. gefertigten Bronzethüren des Doms zu Hildesheim vom J. 1015, welche in acht noch ziemlich ungeschickt behandelten Reliefs die Geschichte des Sündenfalls und in eben so vielen die der Erlösung enthalten. Verwandter Art ist die ebenfalls aus dem 11. Jahrh. herrührende eiserne Thür an der Südseite des Doms zu Augsburg, welche auf 35 kleinen Relieftafeln symbolische und biblische Darstellungen zeigt. Im 12. Jahrh. tritt zu den figürlichen Darstellungen ein reiches Rahmenwerk von Arabesken, wie es die Erzthür am Dom zu Gnesen mit 18 Reliefs aus der Geschichte des h. Adalbert zeigt. In einzelnen Fällen lassen sich auch *holzgeschnitzte Thüren* in romanischer Zeit schon nachweisen. So die Flügelthür am nördlichen Portal von St Maria im Capitol zu Köln, die in 26 kleineren und grösseren Feldern das Leben Christi von der Kindheit bis zur Sendung des h. Geistes enthält, umschlossen von einem edel stylisirten Rahmenwerk.

In der gothischen Zeit wird diese noch immer auf antiker Tradition beruhende Ausbildung der Thüren fast vollständig verlassen; die Thüren bestehen nicht mehr aus Rahmen und Füllwerk, sondern aus einer ungegliederten Fläche, deren kräftige Platten durch eiserne Beschläge im Zusammenhang mit den Thürangeln gehalten werden. Mit dem 13. Jahrh. scheint diese Art von Thüren aufzukommen, die durch kunstvolle Stylisirung ihrer Beschläge ein glänzendes Zeugnis für die Technik damaliger Schlosserarbeit liefert. Durch symmetrische Verzweigung breiten sich diese Beschläge, in stylisirte Blumen auslaufend, in glücklicher Raumfüllung über die Flächen aus, welche sie in ähnlicher Weise bekleiden, wie der Epheu mit seinen Ranken sich über Mauern oder um Baumstämme ausspinnt. Solche kunstvolle Eisenbeschläge haben sich mehrfach noch an gothischen Kirchen

erhalten. Daneben kommen aber auch Holzthüren der gothischen Epoche vor, die aus kräftigem Rahmen und leichterem Füllwerk zusammengesetzt sind und durch die charakteristische Zeichnung und Profilierung der Rahmen ansprechen. Geschnitzte Thüren mit Reliefschmuck scheinen auch jetzt nur vereinzelt sich zu finden. So an der Kapuzinerkirche zu Salzburg die Thür mit den Brustbildern der Maria, Johannes des Täufers und der Apostel vom J. 1470, und aus demselben Jahre die reichere, mit Reliefszenen aus dem Leben



Fig. 209. Glocke zu Lühnde.

Christi ausgestattete Thür am Münster zu Constanz, von Symon Haider gefertigt.

5. Glocken. Die erste Anwendung der Glocken zu kirchlichem Gebrauch lässt sich geschichtlich nicht nachweisen, obwohl die Bezeichnungen *nola*, *campana* die Sage zu bestätigen scheinen, nach welcher der Bischof Paulinus von Nola in Campanien dieselben um das Jahr 400 zuerst eingeführt haben soll. Im 6. Jahrh. werden sie mit Bestimmtheit durch Gregor von Tours erwähnt, im 8. finden wir sie auch in deutschen Kirchen und im 9. werden sie allgemein verbreitet, zuerst aus Eisenplatten geschmiedet, bald aber auch in kunstvollerer Weise gegossen. In der spätgothischen Zeit wachsen sie mit den Kirchthürmen zu kolossaler Grösse an.

Ein Beispiel jener primitiven, aus Eisenblechen zusammengenieteten Glocken ist aus der Cäcilienkirche zu Köln in das dortige Museum gekommen. Unter den gegossenen Glocken in Deutschland gehören die ältesten der Mitte des 13. Jahrh. an; doch mögen einige undatirte Glocken, welche durch die unentwickelte Form, den Mangel einer künstlerischen Behandlung und die Unbehülflichkeit der technischen Ausführung ein hohes Alter verrathen, noch in frühromanische Zeit fallen. Einen Uebergang zu besserer Gliederung bildet die durch sanfte Biegung des oberen Contours bemerkenswerthe Glocke in der Kirche zu Idensee bei Wunstorf. Die Glocke der Kirche zu Lühnde bei Hildesheim vom J. 1278 (Fig. 209) zeigt schon das den meisten gothischen Glocken eigne Gepräge: die Rundung erweitert sich gleich am oberen Ende und schwingt in scharfer Biegung abwärts; feine reifenartige Glieder bilden am oberen und unteren Ende friesartige Streifen, von denen der erstere eine eingeschnittene Inschrift enthält. Ausserdem sind die Brustbilder Christi und Mariä in die Glockenfläche roh eingeschnitten. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts werden die Glocken nicht bloss grösser, sondern auch oft durch Ornamentfriese und plastisch vortretende Inschriften geschmückt. Letztere enthalten, zuerst in lateinischer, dann in deutscher Sprache den Namen der Glocke, eine fromme Anrufung oder einen Spruch und etwa das Datum und den Namen des Giessers. Eine Glocke in der Martinskirche zu Siegen trägt z. B. folgende Inschrift:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| „Maria heisen ich, | den lebendigen ruffen ich, |
| den donner verdriben ich, | den doden luden ich. |

Johann von Duren gosse mich in dem jar 1491. da dat Korn in Sigen galt sechs gylden un vier wissen penike.“

6. Passionsgruppen. Wie man im Mittelalter zur Passionszeit die Leidensgeschichte Christi in dramatischen Darstellungen dem Volke vorzuführen pflegte, so liebte man auch zu dauernder Erbauung dieses Thema nicht bloss in den schon erwähnten Schnitzwerken der Altäre, sondern auch in selbständigen plastischen Gruppen hinzustellen. Dieselben erheben sich meistens in der Nähe der Kirchen, oft zwischen zwei Strebepfeilern an die Umfassungsmauer der Kirche sich lehnd, bisweilen auch in eigens dafür angeordneten architektonischen Anlagen eingeschlossen, in der Regel aus Stein gearbeitet. Das 15. und 16. Jahrh. sieht die meisten dieser Werke entstehen, zu denen man eigentlich auch die schon besprochenen im Innern der Kirche

aufgestellten heiligen Gräber rechnen muss. Als Hauptmomente der Darstellung werden der Anfang und der Endpunkt der Leidensgeschichte gewählt, also zuerst Christus am Oelberge betend, während die Jünger schlafen; sodann der Erlöser in der Todesstunde am Kreuz zwischen den beiden Missethättern, dabei die Gruppe der frommen Frauen und des h. Johannes. In einzelnen Fällen wird dieser Anfangs- und Endpunkt des Leidens, *Oelberg* und *Calvarienberg*, durch eine Reihe von Stationsbildern verbunden, welche das siebenmalige Niederfallen Christi unter der Kreuzeslast in bewegten Gruppen darstellen.



Fig. 210. Station von Adam Krafft.

Eins der vollständigsten Beispiele, obendrein durch hohen künstlerischen Werth ausgezeichnet, sind die berühmten Stationen von Adam Krafft, welche den Weg zum Johanniskirchhof bei Nürnberg bezeichnen (Fig. 210). Ein Calvarienberg mit den drei Kreuzen und den verwitterten Statuen von Maria und Johannes bildet den Abschluss. Von demselben Meister rühren die vier grossen Passions-scenen an der Ostseite von S. Sebald, welche die Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung Christi schildern. Andere *Calvarienberge* auf dem Gottesacker bei Colmar vom J. 1507, beim Dom zu Frankfurt a. M. vom J. 1509, bei der Leonhardskirche

zu Stuttgart ein ganz vorzüglicher vom J. 1501; einer vom J. 1468 zu Lübeck. An der Jacobikirche zu Koesfeld in Westfalen ist ein ähnlicher Calvarienberg unter einer zu diesem Zweck errichteten offenen Bogenhalle aufgestellt. Eine Säule mit den Marterwerkzeugen, wie sie öfter vorkommen, ist damit verbunden.

Noch häufiger als diese Darstellungen der Kreuzigung scheinen die *Oelberge* gewesen zu sein, welche Christus betend im Garten Gethsemane sammt den drei schlafenden Jüngern Petrus, Johannes und Jakobus enthalten. Einer der frühesten, noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh., am Chor der Johanniskirche zu Warburg in Westfalen; ein edles Werk vom Anfang des 16. Jahrh. an der Pleichacher Kirche zu Würzburg; ein anderer vom Ende des 15. Jahrh. am Chor der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg; ein etwas früherer in S. Emmeram zu Regensburg; ein anderer ebendort im Obermünster; eine recht tüchtige Arbeit vom J. 1506 an der Michaelskirche zu Schwäbisch Hall; ein etwas steifes Holzschnitzwerk in der Vorhalle der Kirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau. Besonders vollständig ist der Oelberg neben der Kirche zu Ueberlingen ausgestattet, denn hier hat man für diesen Zweck einen achteckigen Kapellenbau mit Sterngewölbe errichtet. Zwischen den Strebepfeilern sind statt der Wände weite Bogenöffnungen angebracht, durch ein steinernes Flechtwerk, eine nachgeahmte Gartenhecke, umschlossen. In dem geschützten und doch offenen Raume sind die bemalten Statuen Christi und der Jünger auf einer Erhöhung angebracht. Das Ganze ist ein Muster sinniger architektonischer Anlage.

7. Kirchhofsleuchten. Auf den Kirchhöfen oder auch bei einzelnen Gräbern liebte man es im Mittelalter, in kleinen steinernen Gehäusen eine geweihte Kerze als sogenanntes Armeseelenlicht aufzustellen und zum Gedächtniss der Verstorbenen Nachts anzuzünden. Solche Todtenleuchten sind gewöhnlich in Form eines pfeilerartigen Unterbaues angelegt, dessen oberer laternenartiger Theil mit Fensteröffnungen durchbrochen und mit einem Spitzdach abgeschlossen ist. Aus frühgothischer Zeit haben sich Beispiele beim Dom zu Regensburg und bei der Klosterkirche zu Schulpforta erhalten. Eine besonders zierliche aus dem 14. Jahrh. auf dem Kirchhof zu Paderborn; eine mit Maasswerk geschmückte zu Stromberg in Westfalen; eine andre beim Dom zu Münster; die grösste und reichste, 30 F. hoch und mit sechs Reliefbildern aus der Passion geschmückt, wurde 1381 zu Klosterneuburg errichtet. Stattliche Todtenleuch-

ten finden sich ausserdem zu Freistadt in Oberösterreich und zu Penzing bei Wien. Von origineller Anlage endlich, mit einer Todtenkapelle (Karner) verbunden und durch eine steinerne Treppe zugänglich, sind die Kirchhofslaternen zu Oppenheim und zu Botzen.