



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lehrbuch der gotischen Konstruktionen

Ungewitter, Georg Gottlob

Leipzig, 1890-

X. Die dekorative Malerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76966](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76966)

X. Die dekorative Malerei.

1. Die farbige Ausstattung des Inneren.*)

Die Bemalung einzelner Teile.

So sehr auch die letzten Jahrhunderte bis in die Gegenwart hinab bestrebt gewesen sind, den ursprünglichen Zustand der gotischen Kirchen durch Überweissung oder andere geistreiche Methoden zu alterieren, so sind dennoch einige Werke in verschiedenen Gegenden vor derartiger Veredelung soweit bewahrt geblieben, dass daraus die Prinzipien, nach welchen das Mittelalter hinsichtlich der Färbungen verfuhr, wenigstens teilweise erkannt werden können. Ein Studium dieser Prinzipien aber ist um so notwendiger, als über den fraglichen Punkt die Ansichten mehr fast als über jeden anderen auseinandergehen und es in jedem einzelnen Falle ebenso schwer hält als notwendig ist, sich von den letzten Resten der modernen Gewöhnung loszumachen.

Wir sind mehrfach mit Restaurationen mittelalterlicher Kirchen, bei welchen auch die innere Färbung zu erneuern war, beschäftigt gewesen, und haben selbst in einzelnen Fällen weder die Macht noch die Kraft gehabt, alle uns zugemuteten Konzessionen an den modernen Geschmack abzulehnen. Wir haben dabei aber die Erfahrung gemacht, dass nur diejenigen Ausführungen uns selbst nicht allein, sondern auch die Auftraggeber, das Volk also, irgend befriedigen konnten, bei welchen wir dem Alten mit aller Genauigkeit gefolgt waren, und dass fast in allen Fällen die erlangten Konzessionen gerade von denen bereut wurden, die sie verlangt hatten. Wir haben aber auch an anderen Werken die Erfahrung gemacht, dass das allgemeine Urteil sich in dem Masse von solchen Ausführungen abgewandt hat, als man bei letzteren sich von den mittelalterlichen Typen zu entfernen für gut gefunden hatte.

Die Frage der Bemalung hängt zusammen mit jener des Putzes oder der Tünche. Letztere wird überall eintreten müssen, wo das disponible Material und die dadurch bedingte Ausführungsweise die Gewinnung ebener Flächen unmöglich macht und einfachsten Falles eines Anstrichs, zunächst also der Kalkweisse bedürfen, oder wo es sich darum handelt, für irgend eine reichere Dekoration den Grund zu schaffen.

Putz und
Tünche.

*) Seite 629 bis S. 637 unverändert nach der vorigen Auflage.

In beiden Fällen ist der Grundsatz geltend, dass der Putz sowohl wie der Anstrich eine wirkliche Verbesserung sein muss. Auf rauhen Mauern von Bruchsteinen ist er das an sich und kann deshalb in seiner einfachsten Gestaltung angewandt werden, während auf besserem Material, auf solchem zunächst, welches die Gewinnung ebener Flächen ermöglicht, der Anstrich nur in der Absicht einer gewissen Prachtentwicklung zulässig ist, mithin eine reichere Behandlung bedingt. Wo deshalb nur die Fenstergewände, die Ecken, die Gesimse, die Gewölberippen von Quadern und die Mauern von Bruchsteinen ausgeführt sind, werden einfachsten Falles nur die Flächen der letzteren geputzt und gefärbt sein und der Putz sich den Verzahnungen der um die Putzdicke vorgesetzten Quader anlegen, welche wieder ungefärbt bleiben, die Linien der Verzahnungen können dabei noch durch dunklere Striche umzogen und, wo es die Mittel erlauben, der Tünche einzelne figürliche Darstellungen selbst in völlig unsymmetrischer Stellung aufgemalt werden. Letztere geht zudem aus dem Umstand hervor, dass solche Bilder nur selten in dem ursprünglichen Plan enthalten sind, sondern auf besondere Veranlassungen oder aber ex voto entstehen.

Ebenso werden die getünchten Flächen der aus Bruchsteinen gemauerten Kappen an die aus Quadern konstruierten Rippen anschliessen. Sowie nun im Gewölbe die Schlusssteine schon in der plastischen Behandlung durch reicheres Zierwerk hervorgehoben sind, so liegt es nahe, bei der grösseren Entfernung derselben vom Auge der Wirkung jener Zier durch Farbe nachzuhelfen, also ihre Erkennbarkeit wie ihre Pracht dadurch zu steigern. Dabei ist in der Regel nicht nur das Bildwerk der Unterfläche, sondern auch die den Rand des Schlusssteines säumende Gliederung mit Gold und leuchtenden Farben geschmückt, dieselbe Behandlung auch an den Gewölberippen ein Stück weit fortgesetzt und dann durch radial gelegte Bänder abgeschnitten (s. farbige Tafel, Fig. 1). Die Ursache dieser Fortführung liegt nicht allein in der Absicht, der Farbenentwicklung ein weiteres Feld zu sichern, sondern auch darin, dass es vor allem darauf ankam, für die Farbenpracht jener Gliederung einen passenden Abschluss zu finden, welcher sich durch das einfache Anlaufen der in der Steinfarbe verbliebenen Gliederung der Rippen an die reichbemalte des Schlusssteines nicht ergeben haben würde.

In der Kirche zu Frankenberg sind sämtliche Wand- und Pfeilerflächen, ferner die Kapitäle und Rippen in ihrer ursprünglichen dunkeln Steinfarbe geblieben, die Kappen geweißt, die Schlusssteine aber in der angedeuteten Weise bemalt und vergoldet, und es ergibt sich eine besonders glückliche Wirkung dadurch, dass diese Farbenpracht durch die von den weissen Kappen kontrastierenden Rippen auf die Kapitäle und Pfeiler getragen wird. Ohne diesen Kontrast, überhaupt da, wo die Bemalung der Schlusssteine von allen übrigen wenig in der Farbe unterschiedenen und hellgehaltenen Teilen dunkel abgeht, wird sie wie manche moderne Restaurationen zeigen, einen schweren lastenden Eindruck hervorbringen.

Im Gegensatz gegen die getünchten Kappen erlaubt die S. 109 beschriebene französische Ausführungsweise derselben aus behauenen Bruchsteinen durch ihr regelmässiges Gefüge eine offene Darlegung. Nicht minder ist letztere möglich bei einer Ausführung der Kappen aus Ziegelmauerwerk, ja es wird durch den Wechsel der Farbe der Ziegel gegen den Stein der Rippen und die Weisse der Fugen die Wirkung sogar an Leben gewinnen. In den sonst der Renaissance angehörigen Arkaden des palais de justice zu Lüttich sind die Kappen nicht nach der gewöhnlichen Fugen-

Bemalung
der Schluss-
steine und
Kappen.

richtung gemauert, sondern durch die verschiedensten Verschränkungen derselben die zierlichsten Muster gebildet, in einer der Ausführung der Wandgefache der hölzernen Bauernhäuser in dem s. g. alten Lande bei Hamburg ähnlichen Weise.

Die Wirkung der Kappen kann noch gesteigert werden durch verschiedene Farben der Ziegel, durch die Wechsel mit glasierten Schichten entweder oder durch reichere Muster. Jedenfalls aber ist eine korrekte Ausführung des Kappengemäuers nötig, die Fugen müssen nach dem einmal angenommenen System richtig durchlaufen, und es dürfen keine verlorenen Schichten darin vorkommen.

Der nächste Zusatz zu der bisher angedeuteten Behandlungsweise liegt dann in einer farbigen Ausführung der Kapitäle, welche sich auch auf die Gliederungen des Abakus und des Astragals erstrecken muss. Es sind hierbei zunächst zwei Systeme möglich. Das erste würde darin bestehen, dass nur der Grund des Kelchs von dem Laubwerk, überhaupt von der Verzierung durch die Farbe schärfer geschieden werden soll. Das andere würde hierzu eine weitere Charakterisierung der ornamentalen Details durch verschiedene Färbung hinzufügen. Nach dem ersteren würde z. B. das Ornament durchweg weiss gemalt oder vergoldet und der Kelch dunkel gefärbt sein (s. farb. Taf., Fig. 7), oder der Naturalismus sich schon durch eine grüne Färbung des Ornaments auf rothem oder dunkelgrünem Grund geltend machen.

Nach dem zweiten System würden nur gleichartige Theile gleichfarbig sein. Es ergibt sich also eine Farbe für die Vorderseite der Blätter, eine zweite für die Dicke und Rückseite, die dritte etwa für die Stengel, die vierte für die Beeren oder Blumen, die fünfte für den Kelch.

Hierbei versteht sich von selbst, dass Gold und ebenso die ursprüngliche Farbe des Materials als Farben gelten können. Ein Beispiel dieser Art aus der Kirche in Volkmarsen zeigt Fig. 5 der farb. Tafel.

Weiter kann aber eine im Ornament selbst noch nicht angedeutete Verschiedenartigkeit erst durch die Färbung hervorgerufen werden. S. Fig. 6 aus der Kirche in Wetter.

Der nächste weitere Schritt besteht in einer durchgängigen Färbung der Gewölberippen, wobei jedoch jene oben angeführte besondere Betonung der Schlusssteine und anstossenden Rippenteile in der Weise beibehalten werden kann, dass dieselben sich durch reichere Bemalung und glänzendere Farben von der Ausdehnung der Rippen absondern.

Als allgemeine Regel für die Färbung der letzteren mag gelten, dass die Gesamtwirkung entweder heller oder dunkler als die der Kappenflächen sein muss, also heller bei ungetünchten Ziegelkappen, dunkler bei geweissten Kappen. Es gilt dies insbesondere von dem Hauptglied der Rippen, also dem s. g. Birnstab nach der älteren, den flachen Hohlkehlen nach der späteren Gliederung.

Wir haben dann auch hier entweder eine gleichmässige Färbung der ganzen Rippen oder eine Unterscheidung der einzelnen Glieder derselben durch die Farbe. Für erstere zeigt Fig. 2 der farb. Tafel ein Beispiel aus der Kirche in Wetter, hinsichtlich der letzteren kann der Grundsatz der Heraldik, dass Farbe nur an Metall stossen darf, dahin ausgedehnt werden, dass nie verschiedene Farben von gleicher Intensität, sehr wohl aber verschiedene Töne derselben Farbe aneinander zu stehen kommen. Ferner mögen die folgenden Prinzipien gelten:

Bemalung
der Kapitäle.

Bemalung
der Gewölberippen.

1) dass die Farben sich nicht gegen die Schattenwirkung auflehnen, dass also eine kleine tiefe Kehle nicht durch Hell gegen ein Glied abgehe, welches, wie ein Rundstab, viel Licht aufnimmt;

2) dass, um eine kräftige Wirkung zu erzielen, die Mitwirkung des absoluten Lichtes, also von Weiss oder Gold, und ebenso die des entschiedenen Dunkels, also von Schwarz oder dunkelbraun etc., ebenso notwendig ist, wie in der Glasmalerei die der dunklen Kontouren und Verbleiungen, so wie der durchsichtigen oder weissen und der gelben Farbe;

3) dass die Intensität des Lichtes oder Dunkels im umgekehrten Verhältnis zu der Grösse des davon einzunehmenden Raumes steht. So verträgt ein kleiner Rundstab das reine Weiss oder Gold, eine kleine Schräge oder Kehle reines Schwarz, während für jene starken, zugespitzten Birnen-Stäbe, Fig. 8 und 9 der farb. Tafel, wie für grössere Kehlen, Licht sowohl wie Dunkel einer Milderung bedürfen, welche entweder durch eine Dämpfung des Tones oder durch ein Muster gefunden werden kann.

Die Dämpfung des Tones geschieht nicht so sehr durch den Zusatz von Schwarz und Weiss, als durch Beimischung einer andern Farbe, so dass also licht zu gelblich-, grünlich-, rötlich-weiss; dunkel zu dunkelschieferblau, dunkelrotbraun, schwarzgrün wird.

Das Muster substituiert zunächst den Wechsel der Farben oder der Töne derselben Farbe für die Mischung derselben. Es bildet sich daher einfachsten Falles durch radial oder schräg gelegte Streifen von verschiedener Farbe, z. B. von braun und weiss, grün und weiss, schwarz und gelb u. s. w., so dass also an jenem zugespitzten Stab in der Kante desselben entweder die gleichen Farben aneinander stossen oder ins Kreuz gesetzt sind. Es kann ferner aus Dreiecken bestehen, gewürfelt, schuppenförmig, gebändert sein, oder es können die von den verschiedenen Farben eingenommenen Felder nach feinerer Zeichnung gebildet werden. Immer aber müssen solche Muster einfach sein, schon der Erkennbarkeit halber, und vor allem muss jede Nachbildung der Plastik darin vermieden werden.

Der Kontrast der Farben ist zuweilen verstärkt durch schwarze, die Streifen scheidende Striche, die besonders dann vorteilhaft wirken, wenn eine Farbe an Weiss stösst. Ein derartiges Beispiel zeigt das dreifarbige Muster von St. Pierre in Löwen (s. Fig. 8 der farb. Taf.).

Die Streifen können entweder durch die einfache Farbe oder durch mehrere Schattierungen derselben gebildet werden und die verschiedenen Töne dann nach geraden Linien an einander stossen, oder gezähnt oder flammig ineinander greifen. Dabei ist es vorteilhaft, die schattierten Streifen durch einfarbige oder aus zwei stark kontrastierenden Farben gebildete zu scheiden. Nehmen wir z. B. grünschattierte Streifen an, so würden dieselben durch einen dunkelbraunen oder weissen, oder einen weiss-gesäumten roten, braunen oder dunkelblauen, oder einen schwarz gesäumten gelben Streifen zu scheiden sein. So wechseln zuweilen mehrfarbige Schattierungen mit solchen Streifen. Fig. 9 der farb. Tafel zeigt ein Beispiel der Art aus der Kirche in Volkmarsen.

Was die Farbenzusammenstellungen an den verschiedenen Rippengliedern betrifft, so sind dieselben nicht immer mit Rücksicht auf eine Steigerung des Kontrastes gewählt, sondern es sind, bei reicherer Gliederung wenigstens, häufig durch Vermittlungen Gruppen aus denselben gebildet. So wird in Fig. 10 der farb. Tafel aus der Schlosskapelle zu Marburg durch das Gelb ein Übergang aus der roten Platte in den weissen Stab gebildet, wogegen das weisse Stäbchen zwischen Rot und Blau die Scheidung verstärkt.

Ferner aber scheinen reine, glänzende Farben hauptsächlich für gewisse, besonders hervorzuhebende Punkte, wie die Schlusssteine, angewandt worden zu sein, während man für alle grossräumigeren Teile gedämpfteren oder gemischten Farben den Vorzug gab.

Besonders ist zu dem Rot wohl nur ausnahmsweise und wo es die höchste Prachtentwicklung galt, der reine Zinnober verwandt worden, während der gewöhnliche Ton desselben ein mehr dunkler, krappartiger*) ist. Wenn nun auch Zeit und Staub auf eine Trübung einwirken konnten, so haben wir doch mehrfach und selbst bei dekorativen Innenbauten, wie Tabernakeln, wahrgenommen, dass der ursprüngliche Ton kein reiner Zinnober war. Ein solches dunkleres ins Braune spielendes Rot bildet häufig an jenen kleinen inneren Architekturen den Lokaltön, und ist dann mit gold, blau, weiss oder mit grün und weiss aufgeputzt.

Der ursprüngliche Ton des Blauen ist in der Regel schwer zu erkennen. Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass es heller als das Rote sein muss. Aus diesem Grunde ist der künstliche Ultramarin nicht wohl anwendbar, welcher in reinem Zustand zu dunkel, mit Weiss gemischt aber trübe wird. Ein leuchtendes Blau ist am besten herzustellen durch reine Smalte. Einen völlig verschiedenen Charakter hiervon hat aber das dunkle Blau, welches, wie in Fig. 6 der farb. Tafel, selbst ins Graue spielen kann.

Auch das Grün ist sehr verschieden, bald leuchtend, bald gedämpft, und im ersteren Falle fast durch Schweinfurtergrün, im letzteren durch verschiedene Mischungen von Goldocker mit s. grünem Zinnober zu erzielen.

Die Wirkung der Rippen kann ferner gesteigert werden durch an dieselben stossende, auf die Kappen gemalte gemusterte Streifen, oder durch einfache Streifen, aus welchen sich einzelne Blätter schwingen, s. Fig. 11 der farb. Tafel aus der Vorhalle von Jung St. Peter in Strassburg. Letzteres Motiv erinnert an die Laubbossen, und ist wie diese zuweilen ersetzt durch ein kammartiges Ornament, s. Fig. 12, von einer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts herrührenden Bemalung der Kirche in Wetter. Von jenen in Fig. 11 dargestellten einzelnen Blättern gelangen wir sodann auf die aus den unteren Winkeln zwischen den Rippen und etwa auch vom Schlussstein aus auf die Kappenflächen sich legenden, bald mehr naturalistisch behandelten, bald in den späteren Stilformen gehaltenen Pflanzen- und Laubwerkbildungen, auf die wir weiter unten zurückkommen müssen.

Streifen
neben den
Rippen.

Von der Bemalung der Gewölberippen gelangen wir ferner auf die der Dienste. Das eben über die grösseren Glieder der Rippen Gesagte gilt in verstärkter Weise von den immer noch stärkeren Diensten, d. h. es verlangen dieselben entweder einfache

Bemalung
der Dienste
und
Arkaturen.

lichte Töne, oder ein durchgehendes Muster, welches dann wegen der minderen Entfernung vom Auge hier in weitaus reicherer Weise als dort auszuführen steht. Hervorragende Beispiele dieser Art zeigen einzelne französische Restaurationsarbeiten, wie die zu St. Denis, der Ste. Chapelle zu Paris und ferner einzelner Chorkapellen an den Kathedralen von Amiens, Beauvais und St. Quentin, an welchen es überhaupt auf den höchsten Grad der Prachtentwicklung abgesehen ist. Es würde teils zu weit führen, teils überflüssig sein, auf das Detail dieser Werke näher einzugehen, zumal die Edition der Ste. Chapelle wohl allgemein bekannt ist, und derjenige, dem das Glück zu Teil wird eine derartige Arbeit ausführen lassen zu können, doch wohl thun wird, an Ort und Stelle seine Studien zu machen.

Nach einer Bemalung der Dienste sind dann wenigstens bei den reicheren Werken, an welchen die Fenster die volle Jochweite einnehmen, nur noch die glatten Pfeilerflächen zwischen den Diensten und etwa die Gründe der unter den Fenstern befindlichen Arkaturen übrig. Diese letzteren sind in der Ste. Chapelle von einer gemalten blauen Draperie mit goldenem Muster bedeckt, wie denn überhaupt ein Teppichmuster selbst ohne die hier angegebenen Falten sich dazu am besten eignet. In einer Kapelle der Kathedrale von Meaux findet sich eine etwa dem 15ten

*) Gebrannter Ocker, s. hinten.

Jahrhundert angehörige reichere Anordnung. Auch hier bildet ein rotes Teppichmuster den Grund, auf welchem ein Kruzifix mit Maria und Johannes zu beiden Seiten, der Hostie darüber und dem Kelch darunter in natürlichen Farben aufgemalt ist, so dass die Hostie in die Spitze des Bogens zu stehen kommt. Unterhalb des Kelchs findet sich dann ein blaues Wappenschild mit drei weissen Rosen, von grünen Zweigen umgeben und darunter zwei knieende Figuren an Betpulten, welche letztere nebst den Gewandungen der Figuren die ganze Darstellung nach unten abschliessen.

Die Behandlungsweise der glatten Pfeilerflächen fällt zusammen mit der bei einer durchgängigen Bemalung des Innern angenommenen, und besteht also einfachsten Falles in einem quaderartigen Muster.

Durchgängige Bemalung des Inneren.

Was nun eine durchgängige gleichmässige Bemalung des Inneren, also der Kappen, Wand- und Pfeilerflächen betrifft, so sind uns bis jetzt drei verschiedene Arten derselben vorgekommen, die aber natürlich eine endlose Mannichfaltigkeit gestatten.

Die erstere findet sich hauptsächlich in den oberhessischen Gegenden, also in der Kirche zu Wetter, der Schlosskapelle zu Marburg, fand sich vor der Restauration in der Elisabethenkirche zu Marburg, und dürfte aus dem Grunde als die ursprüngliche, dem Ende des 13ten oder dem Anfang des 14ten Jahrhunderts angehörige anzusehen sein, weil sie wenigstens an den beiden ersteren Werken erst unter einer zweiten, dem Ende des 15ten oder dem Anfang des 16ten angehörigen zum Vorschein gekommen ist.

Erste Behandlungsweise.

Es besteht dieselbe in einem roten Lokaltone, der in Wetter ziemlich intensiv ist und auf welchem mit weissen Linien ein dem Gefüge eines regelmässigen Mauerwerks von etwa 22—28cm hohen Schichten nachgebildetes Muster aufgemalt ist.

In den Mittelpunkten eines jeden der von den Rippen begrenzten Dreiecke der Kappen finden sich dann von Kreisen umschlossene verschiedenartige Sterne, von welchen Fig. 2 der farb. Tafel einen darstellt. Die Gewölberippen sind dabei mit einem kräftigen Ockergelb, in den Scheidebögen die Rundstäbe weiss, die geraden Flächen gelb, die Kehlen dunkelrotbraun gefärbt. In dem Kreuzschiff sind die Rippen von schmalen, den Kappenflächen aufliegenden Friesen von dunkelroten Blättern auf weissem Grunde begleitet. Sämtliche Wand- und Pfeilerflächen sind wie die Kappenflächen behandelt, jedoch sind nur den grösseren Wandflächen an den Stirnmauern der Kreuzflügel, zu beiden Seiten der Fenster je zwei den eben geschilderten ähnliche, nur reichere und grössere Sterne oder Rosetten nach verschiedenen reicheren Mustern aufgemalt. Die Fensterpfosten sind dunkelrotbraun gefärbt und durch weisse Striche und Tupfen gelichtet, während in den Ecken der Fenstergewände weisse, in die rote Wandfläche verzahnende Steine sich finden (s. Fig. 15).

Durch diese verschiedenen Details sind Fingerzeige gegeben, nach denen die ganze an sich sehr einfache Behandlungsweise zu grösserem Reichtum entwickelt werden kann. Zunächst also durch allgemeine Durchführung jener die Rippen begleitenden Friese auf den Kappen und durch, entweder weisse oder völlig dunkle, den ebenen Flächen der Rippen und Bogenglieder aufgemalte Sterne, Rosetten oder kleinere Zweige, ferner durch Bildung von weissgrundigen Feldern in den unteren Winkeln, zwischen den Rippen sowohl als zunächst an den Schlusssteinen mit aufgemaltem Ornament in der dunkleren Grundfarbe, sowie durch Anwendung desselben Motivs auf einzelne Punkte

der Wandfläche, oder auch durch weisses, dem roten Grund an denselben Stellen aufgemaltes Ornament. Hierzu käme dann noch eine reichere Behandlung der Fenstergewände und Ecken entweder in der Art jener die Rippen begleitenden Friese, oder durch ausgeführtes, mit schwarzen Kontouren behandeltes Laubwerk. Daran schliesse sich etwa noch eine reiche, in Gold und reinen Farben ausgeführte Behandlung der Schlusssteine und der Kapitäle, welche letzteren in Wetter gleichfalls rot und weiss geblieben sind, sowie die Anordnung von gemalten Bogenfriesen, etwa unter den Fenstern, welche letztere freilich völlig einfach gehalten werden müssen, ohne durch irgend welche Mittel eine plastische Wirkung zu simulieren.

Das zweite System der farbigen Behandlung unterscheidet sich von dem vorigen nur dadurch, dass die Färbung die umgekehrte ist, dass nämlich der Grund in einem gedämpften Weiss, oder in einer hellen Steinfarbe, die Linien darauf dunkelrotbraun gehalten sind. An der Ostseite des Lettners in der Klosterkirche zu Haina war hiernach ein kleiner Teil der glatten Mauer in der Weise behandelt, dass die einzelnen durch die roten Linien eingefassten Steine lotrecht standen, in einem jeden derselben aber mit der gleichen Farbe eine zweite innere Einrahmung, und in der Mitte eine Rosette aufgemalt war. In Frankreich findet sich eine ähnliche Behandlungsweise häufiger und zum Teil noch reicher ausgeführt. Ein Beispiel dieser Art aus dem Saal von Angers findet sich bei Verdier. Auch hier finden sich jene isolierten Ornamente, und es ist dabei die Quadrierung der Bögen mit einer gewissen Freiheit behandelt, indem die einzelnen Wölbsteine nach oben abgerundet sind. Gerade auf derlei Details, wie die lotrechte Stellung der Quader an dem Lettner in Haina, die Rosetten darin, die isolierten Ornamente, ist um deswillen besonderes Gewicht zu legen, weil dieselben jeden Gedanken an eine beabsichtigte Nachbildung wirklichen Quaderwerks ausschliessen, welche letztere, mit den verschiedenartigsten Mitteln bewirkt, vielmehr als eine Eigentümlichkeit der modernen Architekturstile anzusehen ist. Diese quadrierte Malerei bildet im Gegensatz zu allen derartigen Täuschungsmitteln ganz einfach ein Flächenmuster, an welchem man höchstens einen Mangel an Erfindung tadeln könnte, welches aber selbst dem ungebildetsten Auge als das erscheint, was es ist.

Zweite Behandlungsweise.

Wir bemerken hier noch, dass jenes bei massvoller Anwendung so wirkungsreiche Motiv der isolierten Ornamente doch auch zum Missbrauch verführen kann. Wenigstens erinnern wir uns eine im Übrigen korrekte neuere Kirche in den Formen des Übergangsstiles in Soissons gesehen zu haben, deren Inneres in der angegebenen Weise bemalt, doch bezüglich jener Ornamente des Guten gar zu viel aufwies.

Die dritte Behandlungsweise besteht in einer weiteren Ausbildung des schon oben angeführten Motivs des den geweissten Kappenflächen in natürlichen Farben aufgemalten Pflanzen- und Laubwerks und in einer Ausdehnung desselben auf die Wandflächen. Als derartige Beispiele führen wir an: die Chorgewölbe der Elisabethkirche zu Marburg, die späteren Bemalungen der Schlosskapelle zu Marburg und der Kirche in Wetter, der Klosterkirche von Breitenau bei Cassel, der Liebfrauenkirche in Trier und der Kirche St. Jacques in Lüttich.

Dritte Behandlungsweise.

An den Kappenflächen zunächst finden sich diese Ornamente bald mehr vereinzelt in der bereits S. 633 angedeuteten Weise, bald die Flächen völlig überziehend, wie im Chor zu Marburg und dem Kreuzschiff zu Wetter, zuweilen auch mit figürlichen Gegenständen durchwoben, wie in Breitenau, wo sich im Chorgewölbe die Bilder der hl. Dreifaltigkeit, der hl. Jungfrau und der hl. Benedictus und Catharina, im Mittelquadrat aber die Symbole der Evangelisten innerhalb der angegebenen Arabesken finden.

In den letzteren sind in der Regel die Stengel gelbbraun, die Blätter mit einem leuchtenden Grün, und einzelne Blumen mit anderen Farben, als blau, gelb, rot, weiss gemalt, letztere jedoch sparsam angebracht, so dass das Grüne vorherrscht und der Gegensatz desselben zu dem Weiss den Effekt bestimmt. In Wetter und Breitenau sind schwarze oder braune Kontouren nur sehr sparsam angewandt, da wo sie der Deutlichkeit halber nötig waren, kurz, wo Farbe an Farbe steht, nicht aber, um letztere von dem weissen Grund abzuschneiden. In Marburg dagegen und ebenso in Lüttich ist die ganze Zeichnung schwarz kontouriert, und zwar an ersterem Ort in so mangelhafter Weise, dass man fast darin eine spätere Nachhülfe erkennen möchte.

In Wetter war die der ursprünglichen roten Bemalung angehörige Vergoldung der plastischen Ornamente der Schlusssteine auf dunkelrotem Grund stehen geblieben und nur die Gliederung derselben, sowie die anstossenden Rippenteile in verschiedenen Farben ohne Gold, und zwar vorherrschend in einer mit den Kappenmalereien übereinstimmenden Weise, also grün, gelb, weiss, schwarz u. s. w. bemalt. Fig. 4 der farb. Tafel zeigt ein Beispiel dieser Art.

Aehnliches Rankenwerk, nur in grösseren Verhältnissen, fand sich auch an den Wandflächen, so dass zu beiden Seiten der Gewände die in mehrfachen Aufsätzen von Blattwerk ausschliessenden Stengel oder Stämme emporwuchsen, nach unten in Wurzeln endigten und oberhalb der Fenster sich zusammenwölbend kreuzten.

Wäre man auf diese Malereien vor einigen Dezennien aufmerksam geworden, zur Zeit, da noch anerkannte Archäologen der Theorie von der Entstehung der gotischen Kirche aus dem Laubdach der heiligen Haine huldigten, und selbst eine Statue des Erwin von Steinbach (freilich nur in Gyps) ausführen liessen, wie er den Spitzbogen gleichsam als Korbmacher aus 2 Weidenruten konstruiert, so würde man darin vielleicht einen Beleg jener Theorie, eine in Geheimschrift verfasste Hinweisung auf den tiefinnersten Grund der gotischen Kunst erblickt haben.

Wie wir bereits S. 630 über die einfache Tünche der Wandflächen bemerkt haben, so erhält auch jede der oben erklärten Behandlungsweisen ihren höchsten Schmuck in einzelnen, an passenden Stellen selbst unsymmetrisch angebrachten wirklichen Wandbildern. So findet sich im Chor zu Wetter über dem Chorgestühl das die ganze Jochweite füllende Bild der h. Jungfrau mit dem Kind und darunter die Stifterinnen des Klosters Almudis und Digmudis, und finden sich die Spuren einer gleichzeitigen Kopie desselben Bildes im verjüngten Massstabe an einem der Kreuzpfeiler. In dem darauffolgenden Joch des Chores stehen dann die Wappen von Kurmainz und von Hessen.

Die Bemalung der Gewölbe in der Liebfrauenkirche zu Trier weicht wesentlich von den oben geschilderten ab. Hier ist nämlich der Grund in einem lichten gelblichgrauen Ton gestrichen und darauf durch weisse Fugenlinien ein quaderartiges Muster hervorgebracht. Die Rippen und Schlusssteine sind dann in kräftigen Farben gemalt und von den letzteren aus ein braunrotes Ornament auf die Kappenflächen gelegt (s. farb. Taf. Fig. 3) und den untern Winkeln zwischen den Rippen weisses Rankenwerk mit farbigen Blumen aufgemalt. (Wir wollen nicht verschweigen, dass wir an einzelnen Ranken Reste von grüner Farbe entdeckten.)

Wir haben schon oben den Anstrich der Kappenflächen mit einem leuchtenden Blau und darüber gesäeten goldenen Sternen als den der höchsten Prachtentwicklung entsprechenden bezeichnet, welcher jedoch eben deshalb eine gleiche Farbenpracht auch für die Rippen, Dienste u. s. w., kurz für alle Teile der Kirche vorschreibt.

An den oben angeführten französischen Beispielen ist die Behandlung dieser letzteren eine so kräftige, dass die Gesamtwirkung trotz dem fast zu dunkeln Ton des Ultramarins doch eine harmonische wird. Bei einzelnen deutschen Restaurationen, wie der Stephanskirche zu Mainz und der Liebfrauenkirche in Worms, an welchen teils die Mittel zu einer glänzenden Behandlung des Ganzen fehlen mochten, teils die grossen Flächen dieselbe erschwerten, ist dann das reine Blau durch einen Zusatz von Weiss in dem Grade getrübt, dass die goldenen Sterne darauf fast wie Messing lassen. Auch hierzu dürfte daher reine Smalte sich am meisten eignen.

An der indes auch in anderer Hinsicht nicht gerade wohlgelungenen neuen gotischen Kirche St. Eugène in Paris hat man sodann die Kappenflächen gelb gestrichen und darauf rote Sterne gesetzt, wie wir denn auch an kleineren mittelalterlichen Werken schon ähnliche Versuche gefunden haben.

So ist das Innere des Wandtabernakels zu Wetter mit einem hellen meergrünen Ton gestrichen und darauf blaue Sterne gemalt. Wenn schon hierbei die ursprünglich kaum beabsichtigte unmittelbare Erinnerung an das Firmament verloren geht und die Sternform nur noch als Flächenmuster anzusehen ist, so bildet dieselbe eben nur eine der einfachsten und deshalb am leichtesten anwendbaren Arten desselben.

Von diesen verschiedenen Ausführungsweisen der mittelalterlicher Polychromie ist dasjenige neuere Verfahren am weitesten entfernt, durch welches seit etwa 30 Jahren das bis dahin übliche Überweissen in der Absicht verdrängt wurde, der durch letzteres herbeigeführten Monotonie ein Ende zu machen und zugleich die den Augen nachteilige Wirkung des weissen Grundtons zu vermeiden. Es besteht dasselbe in der Anwendung von verschiedenen, wenig kontrastierenden gelblichen, rötlichen, bläulichen und graulichen Lufttönen auf die verschiedenen Teile und erhebt sich in seiner höchsten Pracht bis zur Vergoldung einzelner Glieder oder Kanten, welche natürlich jenen gebrochenen Tönen gegenüber völlig wirkungslos ist. Besonders häufig wird dabei das Gewölbe milchblau, die Pfeiler, Rippen, Gewände u. s. w. chamois oder steinfarben graulich, die Wandflächen in einem gemilderten Pfirsichblüt gestrichen, und so diejenige stumpfe Wirkung hervorgebracht, welche von den s. g. Gebildeten eine freundliche genannt zu werden pflegt, und welche von einzelnen Baubehörden jenuweilen als die des „Materialbaues“ ersetzend bezeichnet wird. Dem Dilettantismus wegen ihrer Unentschiedenheit am bequemsten liegend, gewährt sie den Vorteil, dass jeder den gebildeten Ständen angehörige Kirchenälteste ohne Hinzuziehung eines Architekten selbständig dem Weissbinder die nötigen Anweisungen erteilen und sich dann an dem milden Zauber seines Produktes erfreuen mag. In der Gegenwart wird sie besonders noch von einzelnen rationalistischen Ultra's unter den geistlichen und weltlichen Behörden begünstigt, welche in jeder entschiedenen Farbe schon den Katholizismus wittern.*)

2. Die Technik der Malerei im Mittelalter.

Bindemittel und Farben.

Die Maltechnik des Mittelalters stützt sich naturgemäss auf die Überlieferungen des Altertumes, die sich in Italien, mehr aber im byzantinischen Reich fortgeerbt hatten.

*) Seitdem obige Worte geschrieben, hat sich Vieles gebessert, das Verständnis für die alte Malerei ist in weite Kreise gedrunen, und manche streng im alten Sinne durchgeführte farbige Ausstattungen sind auf deutschem Boden entstanden. Auch Spuren alter Malereien, die ja noch überall unter der späteren Tünche schlummern, sind inzwischen in grosser Zahl an's Licht gefördert. Sie bestätigen die obigen Ausführungen soweit, dass wir es für richtig hielten, letztere wörtlich in alter Form zum Abdruck zu bringen und die notwendigsten Ergänzungen in dem folgenden Kapitel über die Technik der Malerei niederzulegen.

Technik des Plinius und Vitruv, sowie viele erhaltene Malereien, vorzugsweise die zu Pompeji, geben uns Kunde von der Fertigkeit der Römer bez. Griechen. Für ihre Wandmalereien scheinen dieselben fast ausnahmslos eine gut ausgebildete Freskomanier geübt zu haben*), daneben war ihnen auch eine Temperamalerei (Ei mit Wasser oder Feigenmilch u. dgl. als Bindemittel) und eine enkaustische Malerei bekannt. Letztere wurde nach Plinius nicht für Wände benutzt; die zu ihr angewandte Wachsfarbe scheint auf den Grund aus Holz o. dgl. mit Spateln dick aufgetragen und dann erwärmt zu sein, was bei unseren modernen flüssigen Wachsfarben nicht erforderlich ist.

Im Mittelalter vervielfältigte sich die Technik, es trat die Ölmalerei und die Herstellung von Firnissen aus in Oel etc. gelösten Pflanzenharzen hinzu, ausserdem wurde die wohl schon bekannte Leimfarbenmalerei weiter ausgebildet. Ausser den erhaltenen Kunstwerken legen urkundliche Überlieferungen Zeugnis von den geübten Malweisen ab.

Urkunden
über mittel-
alterliche
Malerei.

Es seien nachstehende Schriften hervorgehoben:

1. Theophilus presbyter: *Schedula diversarum artium*. s. unten.
2. Rezepte des Mönches Dionysius im Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Übersetzt v. Godeh. Schäfer, Trier 1855). Verfasst im XIII. Jahrh., mit Zusätzen bis in's XVI. J.
3. Heraclius. Originaltext u. Übersetzung von Alb. Ilg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. von R. Eitelberger von Edelberg, Wien, Bd. 4. — Über die Entstehungszeit, XI.—XIII. J., wird gestritten.
4. Cennino Cennini, Traktat der Malerei, herausgegeben von Alb. Ilg, Quellenschriften etc. Bd. 1. Cennini stammt aus der Schule Giottos und lebte Ende des XIV. J.

Geringere Bedeutung haben Petrus de S. Audemar, *de coloribus faciendis liber*, um 1300 Traktat des Alcherius um 1400, Schriften des Anonymus Muratorii und Anonymus Bernensis (letzterer nur über Herstellung der Eikläre, siehe Anhang zu Quellenschriften etc. Bd. 7).

Die wichtigste dieser Schriften ist die des Theophilus, der mutmasslich im XII. Jahrhundert als Mönch Ruger in einem norddeutschen Kloster lebte und in klarster Weise nicht nur die Malerei, sondern auch die Glasmacherei und die Metallarbeiten beschreibt. Es sind Abschriften der *Schedula* erhalten, die z. T. in's XIII. oder selbst XII. J. zurückreichen. Sie sind im vergleichenden Text sehr gut herausgegeben von Alb. Ilg, Quellenschriften etc. Wien, Bd. 7. (Die beigefügte deutsche Übersetzung ist stellenweis nicht ganz treffend, so ist z. B. der für das Aufsetzen von Lichtern gebrauchte Ausdruck „illuminare“ stets unverständlich wiedergegeben).

Buch-
malerei.

Die Pergament- oder Buchmalerei, welche vorangestellt werden möge, ist vorwiegend ein Temperaverfahren. Die Farben werden mit Eiweiss angesetzt, das vorher, damit es nicht Fäden zieht, durch ein Tuch geseiht oder besser zu Schaum geschlagen und dann wieder abgeklärt sein muss; nach Bedürfnis wird Wasser zugesetzt. Auch geschlagenes Eigelb kann benutzt werden, dem aber Wasser und ev. auch Eiweiss zugesetzt werden muss, damit es nicht abspringt.

Alle Farben, — ausser Bleiweiss, Minium und Karmin, welche Eiweiss fordern —, können auch mit Gummi angesetzt werden, d. i. eine Auflösung von Baumharz (Kirschen-, Pflaumenharz ev. auch Harz von Nadelhölzern) in warmem Wasser, auch Gummi arabicum war bekannt.

Spanisch Grün oder Grünspan, der an Stelle von Salzgrün (s. u.) zu Büchern verwandt wird, wurde nicht mit Eiweiss, sondern nach den verschiedenen Quellen mit Wein (Theophil), Essig, Urin oder auch Harz bez. Eigelb (Cennini) angesetzt. Folium (s. u.) wurde mit Urin oder Eiweiss angesetzt, nach dem Trocknen wurde das mit Folium oder Karmin Gemalte mit Eiweiss überzogen. (Theoph. Kap. 40). Goldbronze dgl. Silber etc. wurde auf einen Untergrund von Mennige, Zinnober und

*) s. Donner, die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung.

Eiweiss oder unmittelbar auf das Pergament mit Gummi, einem aus Hausenblase, Leder, Aalhaut o. dgl. gekochten Leim oder auch Alaun, Ochsen-galle usf. aufgetragen und später mit einem Zahn oder Blutstein poliert. (Theoph. Kap. 29—38).

Die Tafelmalerei, zu der die Bemalung von Altartafeln, Thüren, Deckentäfelungen, Geräten aus Holz und verwandten Stoffen mit und ohne Überzug von Leder oder Leinen zu rechnen ist, war vorherrschend eine Temperamalerei, wie sie soeben beschrieben. Man fasst unter der Bezeichnung Tempera am besten die Malerei mit Ei, Gummi, bez. Harzen und anderen verwandten Stoffen als Honig, Milch, Bier u. dgl. zusammen. Das Ei wurde, besonders in der späteren Zeit, statt mit Wasser meist mit Essig, auch wohl etwas Öl verdünnt.

Tafelmalerei
in Tempera
und Öl.

Die Tafeln wurden aus einzelnen Brettern gut zusammengefügt und dann mit einem der Nässe sehr gut widerstehenden Leim aus Käse und ungelöschtem Kalk verbunden, darauf wurde Leder oder Leinen aufgeleimt und dann ein Malgrund aus Kreide oder geröstetem Gips mit Leim aus Leder und Hirschgeweih gekocht) mehrmals aufgetragen und mit Schachtelhalm glatt geschliffen. Darauf kam die Farbe. Der Kreidegrund kann auch direkt auf das Holz gebracht werden, was besonders bei gebogenen Flächen geschah. Das Gold wurde bei der Tafelmalerei und ebenso bei der Wandmalerei als geschlagenes Blattgold auf Eiweiss gelegt in ein oder mehr Lagen und dann poliert oder auch übermalt.

Die Ölmalerei ist eine Abart der Tafelmalerei, die schon sehr früh und zwar vermutlich in Deutschland erfunden ist, woher auch die übrigen Völker das Leinöl bezogen (s. Donner, Anmerk. auf S. 28—29). Die Farben wurden unter Leinöl auf dem Stein gerieben und dann mehrmals aufgetragen unter jedesmaligem Trocknen an der Sonne (Theoph. Kap. 20). Zuletzt wurde ein aus 2 Teilen Leinöl und 1 Teil Harz durch Kochen bereiteter Firnis übergezogen, um Glanz und Dauer zu geben (Theoph. Kap. 21). Der Mangel der Ölmalerei war das langsame Trocknen, deshalb wurde sie bei eiliger Arbeit durch Malerei von wässriger Harz- oder Gummilösung ersetzt, die man gleichfalls mit dem obigen Firnis lackierte.

Die Wandmalerei, für uns die wichtigste, war eine Fresko- oder Kalkfarbmalerei, die unter Umständen das Temperaverfahren mit zu Hülfe nahm. Leimfarben scheinen weniger in Frage zu kommen.

Das eigentliche Fresko wird bekanntlich mit Wasserfarben in den frischen Putz gemalt, der bei mässiger Stärke meist nur 1 Tag alt sein darf, was ein stufenweises Fortschreiten der Arbeit bedingt. Die Zeichnung wurde dabei mit einem Pinsel leicht auf die Wand skizziert und dann bemalt; bei genauerer Arbeit wurden vorher gefertigte Pausen auf den Putz gelegt und deren Umrisse mit einem Stift eingedrückt. Jedoch ist es nicht ausgeschlossen, dass man auch ohne Benutzung der Pause Hauptumrisse einritzte, um sie besser festzuhalten. Vereinzelt scheint man selbst Flächen vertieft ausgekratzt zu haben, so ist auf der Aussenseite eines Arkadenfeldes des Domkreuzganges zu Stendal der Putz im Bogenfelde von einem Dreiecksfries (ähnlich dem in Fig. 1502 d gezeichneten) umzogen, dessen Felder abwechselnd etwas eingetieft und noch mit Spuren roter Farbe behaftet sind. Ein ähnliches Vorrichten des Putzes ist in recht glücklicher Weise bei der neu erbauten hl. Kreuzeskirche zu Berlin für die Bemalung durchgeführt.

Fresko-
malerei.

Geputzt wurden im Innern und auch im Äussern diejenigen Mauerflächen, welche man wegen eines zu unregelmässigen Aussehens nicht zeigen konnte; saubere Werksteine und die struktiven Glieder blieben ohne Putz, bei Arkaden und Fensterbögen pflegte man die Stirnflächen unverputzt zu lassen, an der Laibung aber den mittleren Streifen, soweit er wegen der Schalbretter nicht sauber zu mauern war, durch Putz zu bedecken. Im Gegensatz zu den 5—8^{cm} dicken Putzlagen der Römer war der Putz im Mittelalter nur so dick, wie es die zu verdeckenden Unregelmässigkeiten erheischten. Das zu überputzende Mauerwerk wurde gegen benachbarte freibleibende Teile derselben Fläche gewöhnlich nicht zurückgesetzt, der Putz trat vielmehr um seine geringe Stärke (etwa 1/2 cm) vor und wurde an den Rändern abgeschragt.

Verein-
fachte Kalk-
malerei.

Wurde die Malerei sogleich ausgeführt, so brachte man sie in den frischen Putz, (s. oben) war sie aber nachträglich auszuführen, so behalf man sich mit einem viel angewandten einfacheren Verfahren, das sich gut bewährt hat. Es ist wichtig genug hier wörtlich wieder zu geben, was Theophil darüber sagt: *Cap. XV. . . . Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, et cum ipso muro siccentur ut haerent. In campo sub lazur et viridi ponatur color, qui dicitur veneda, mixtus ex nigro et calce super quem, cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum ovi mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propter decorem. Viride quoque misceatur cum succo et nigro.*

Desgleichen kürzer in Kap. XVI am Schluss: *Omnis colores, qui aliis supponuntur in muro, calce misceantur propter firmitatem. Sub lazur et sub menesch et sub viridi ponatur veneda; sub cenobrio rubeum; sub ogra et folio iidem colores calce mixti.*

Daraus geht hervor, dass man die Farben mit Kalkmilch gemischt auf die vorher angenässte Wand trug, dass man aber solche Farben, welche sich weniger gut mit dem Kalk vertrugen, nachträglich in Temperamantier auf eine bereits trockne Unterfarbe aufsetzte.

Bei Kapitälern und Werksteingliedern setzte man die Kalkfarben und selbst Gold vielfach direkt auf den Stein, auch bei Wandflächen kommt dieses vor. Meist aber überstrich man nicht geputzte Wandflächen nach Annässen erst mit einem einfachen Kalkmilchanstrich und malte die übrigen Freskofarben mutmasslich recht schnell in diese Tünche hinein. Auf diesem weissen Grund findet man bei Malereien aus dem XIII. bis XV. J. auch ohne die von Theophil angegebenen grauen oder braunen Untertöne Azurblau, Kupfergrün und Zinnober direkt aufgetragen, ob frisch in den Kalk oder nach dessen Trocknen in der von Theoph. beschriebenen Weise mit Eigelb und Wasser, ist schwer zu erkennen. Übrigens haben sich diese drei Farben auch unter den Kalktünchen späterer Jahrhunderte, die andere zur Freskotechnik weniger geeignete Farben verdorben haben, leidlich gehalten. (Dem Kobalt wird allerdings nachgesagt, dass ihn der Kalk etwas matter mache. Zinnober dunkelt an der Luft nach, jedoch mit Kalk scheinbar weniger als unter Oel.)

Die eigentlichen Fresko- oder Kalkfarben, die sich im Altertum und im Mittelalter vorzüglich bewährt haben, sind folgende fünf:

Geeignete
Farben zur
Kalk-
malerei.

1. Kalkmilch (gelöschter Kalk mit Wasser) wurde als weisse Farbe, als Mischfarbe zum Aufhellen der übrigen und als Bindemittel benutzt.

2. Ocker (ogra bei Theophil, Eisenoxydhydrat mit thonigen Beimengungen) kommt in verschiedenen gelben Abstufungen in der Natur vor.

3. Gebrannter oder roter Ocker (rubeum bei Theophil, Eisenoxyd mit mehr oder weniger Beimengungen) kommt in der Natur vor oder wird aus vorigem durch Erhitzen gewonnen, was im Mittelalter üblich war und von Theophil im Kapitel 3 beschrieben wird. Durch benachbarte Feuersbrünste ist auf Gemälden der gelbe Ocker zuweilen rot gebrannt. Unser heutiges Englisch Rot, Eisenrot auch Indisch Rot und Caput mortuum sind ähnliche Produkte, das alte Rot war aber meist klarer und leuchtender als die beiden zuletzt genannten.

4. Schwarz aus Kohle oder Russ.

5. Grüne Erde (durch Eisenoxydul gefärbte Silikate, Verdetera bei Cennini),

die heute als veroneser Erde, Berggrün, Steingrün bekannt ist und einen gebrochen graugrünen Ton hat. Zu erwähnen ist hier der Prasinus des Theophil, der nach Kap. 2 der grünen und schwarzen Farbe ähnelt, nicht auf dem Stein gerieben, sondern unter Wasser durch ein Tuch geseiht wird und als Grün auf frischer Mauer sehr brauchbar erscheint. Heraclius (Kap. 37) bezeichnet auch eine aus Malven mit Essig oder Wein gewonnene Farbe, die er „viride terrenum“ nennt als geeignet für Wandmalerei.

Weiter kommen folgende bereits erwähnte Farben hinzu: Zinnober, der sich selbst mit Kalk mischen lässt und dessen Herstellung aus Schwefel und Quecksilber Theophil im Kapitel 41 beschreibt, ein lebhaftes Kupfergrün (jedoch nicht Grünspan s. o.), dessen Herstellung in Kapitel 42 „de viridi salso“ beschrieben wird und Azur. Letzterer wird meist Kupferlasur (deutscher Azur, azurro della Magna bei Cennini) gewesen sein, seltener Kobaltblau und der sehr wertvolle echte Ultramarin (gestossener lapis lazuli).

Ferner scheint bedingungsweis zugelassen zu sein die purpurartige Farbe „folium“, von der Theophil im Kapitel 40 drei Arten unterscheidet (rubeum, purpureum, saphireum), deren erste mit Urin, gegläuhter Asche und ungelöschtem Kalk angesetzt wurde, die anderen ebenso ohne Kalk; sie sind besonders in der Buchmalerei verwandt und werden nach anderen Angaben zu diesem Zweck auch mit Ei versetzt. Eine von Theophil sehr viel erwähnte Farbe „menesch, menese oder manise“ von einem gebrochenen blauen Ton wurde nach dem oben angeführten Zitat gleichfalls auf Kalkfarben verwandt. Das dunkle Saftgrün succus wird man nicht mit Kalk in direkte Berührung gebracht haben, Auripigment und Bleiweiss sind als unbrauchbar für Kalkmalerei zu bezeichnen. Mennige wird nach Cennini auf der Mauer dunkel, unter Öl wird es mit Bleiweiss zusammen bleich. Theophil giebt als eine für Tempera bestimmte Fleischfarbe in Kapitel 1 Bleiweiss, Bleiglätte und Zinnober an, der für die roten Teile nach Kapitel 4 etwas Mennige mit mehr Zinnober zugesetzt wird. Für Wandmalerei mischt er Fleisch aus Kalk, Ocker und Zinnober (Kap. 15). Vielleicht sind Missgriffe in der Mischung des Fleischtönen (Bleiweiss, Karmin etc.) die Veranlassung, dass oft die Gesichter alter Malereien ganz bleich geworden sind. Bei den Wandgemälden am Dom zu Riga (um 1300) war die Hautfarbe nicht allein unter dem späteren Putz gebleicht, sondern soweit zergangen, dass sie die aufgemalten Konturen nicht festzuhalten vermochte, dasselbe war bei anscheinend mit gleicher Farbe gemalten Gewandteilen der Fall. Ganz besonders werden die meisten organischen Farbstoffe, darunter Indigo und der an sich schon nicht lichtbeständige Karmin von Kalk zersetzt.

Licht und Schatten, Wechseln der Farben.

Der Vorgang beim Malen war folgender. Nach dem Einritzen oder Aufskizzieren der Umrisse auf den Untergrund legte man die Hauptflächentöne nebeneinander und setzte auf diese zum Abschattieren dunklere und andererseits hellere Töne auf. Erstere erhielt man durch Beimischen von entsprechenden dunkleren Farben, letztere durch Zusatz von helleren Farben oder Weiss zu der ersten Grundfarbe. Dabei setzte man die Töne immer schmaler auf, bis der tiefste Schatten eine dunkle Linie von derjenigen Farbe war, mit der man die äusseren Umrisse zeichnete. Andererseits zog sich das höchste Licht auch meist zu einer hellen Linie zusammen, die bei hellem Grundton sich bis zum reinen Weiss steigerte, bei dunkleren Tönen nur bis zum Ocker, mit oder ohne Zusatz von Weiss, ebenso bis zum Kobaltblau, Grün, Fleischrot (gebr. Ocker mit Weiss) ging. In der byzantinischen und frühromanischen Zeit schattierte man nach der Überlieferung des Altertums sehr plastisch, aber doch dabei in stilisierter Weise. Theophil beschreibt dieses im Kapitel 14—16 sehr ausführlich für Gewänder,

Plastische
Behandlung
der Früh-
zeit.

andere Gegenstände und Regenbögen und in Kap. 1—13 für die sehr sorgfältige Behandlung des Fleisches. Man legte dieser Zeit bei allen runden Teilen, als menschlichen Gliedern, Gewandfalten, Baumstämmen, Türmen, Erdschollen und Ranken im Ornament, die Lichter in die Mitte und ging in Stufenfolgen von 4—6, ja selbst bis 12 Tönen zum Rande hin bis zu der Konturfarbe über, bisweilen steigerte man sich dabei von weiss durch gelb und rot oder durch blau etc. hindurch bis schwarz; die zuerst untergelegte Grundfarbe lag dabei etwas mehr nach dem Dunkeln zu, bei 12 Tönen war sie nach Theophil an 7ter, bei 6 Tönen an 4ter, bei 5 an dritter Stelle. Bei 4 oder 3 Tönen wurde als Grundton nicht die reine Farbe, sondern eine etwas hellere Stufe gewählt und darauf nur ein Schattenton bis zur Kontur gesetzt. Die alten Bilder bewahrheiten dieses alles.

Bei nicht runden Gegenständen, die man nicht einfarbig lassen wollte, setzte man das Licht an eine Kante und den dunklen Schatten an die andere. In dieser Weise wurden auch die Blätter des romanischen Ornamentes schattiert, wie es Fig. 1492 andeutet.

Das übertrieben stark plastische Schattieren mildert sich in der Übergangszeit und macht in der gotischen Zeit einer Flächenmalerei mit mässig starker Andeutung der Schatten und Lichter oder auch wohl ganz ohne diese Platz. Im letzteren Falle besteht die Malerei nur aus gleichmässigen Tönen und Umrisslinien, wodurch eine sehr ruhige edle Wirkung erzielt und ein Einordnen in die Fläche gewährleistet wird.

Flachere
Behandlung
der mittleren
und späteren
Zeit.

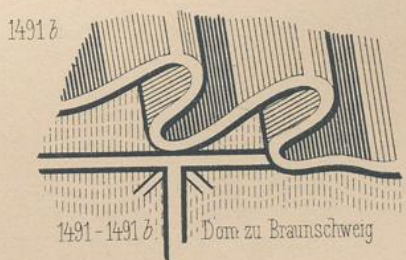
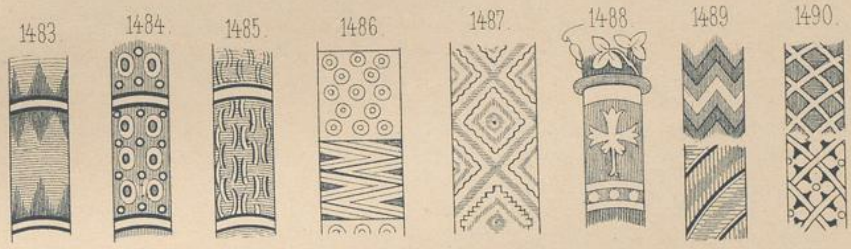
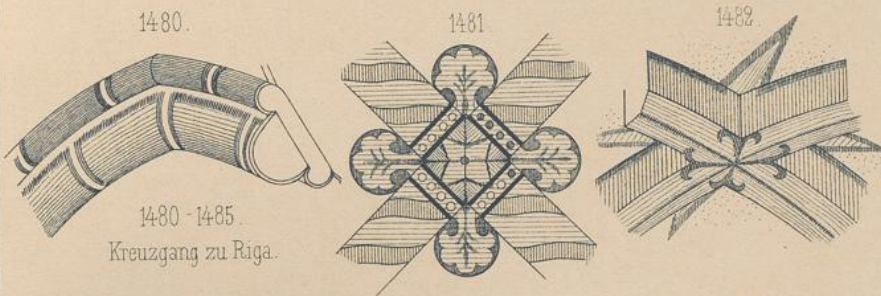
Ein Beispiel, das die erste Überleitung aus der romanischen in die gotische Behandlungsweise sehr schön veranschaulicht, bietet die Malerei im Chorquadrat des Domes zu Braunschweig, von der ein Stück in Fig. 1491—1491 b dargestellt ist. Die Quader unten sind Ockergelb (anscheinend leicht grau überlasiert, was sich auch sonst auf Ocker findet, z. B. bei Gewändern im Dom zu Riga, wobei die Lichter ausgespart sind), die Fugen weiss mit braunroten Linien jederseits. Die Vorhänge darüber sind wechselnd blau, rot, grün und gelb, die am unteren Rande sichtbaren Unterflächen haben je die Farbe des Nachbarteppichs. Auf der Grundfarbe des Teppichs liegt nur ein Schattenton und ein Licht (in Fig. 1491 sind die Lichtlinien punktiert), dazu kommen die dunkelbraunen Umrisslinien, die als 5^{mm} breite Striche auch in die Tiefen der Falten gezogen sind. — In gotischer Zeit liess man meist die Falten ganz ohne Schatten, deutete sie in stilisierter Weise durch straffe Linien an und legte nur zwischen je 2 Gehänge unter die Aufhängepunkte eine scharfkantig gezeichnete senkrecht herabhängende Falte.

Im vorliegenden Fall hat der Vorhang nur eine obere ornamentierte Kante, meist ist gerade die Unterkante durch eine Borte (etwa nach Fig. 1502) oder auch durch Fransen ausgezeichnet. Die ganze Fläche erhält gewöhnlich eine Musterung, wie sie Fig. 1503—1506 zeigt.

Der Vorhang ist in Braunschweig unter einer blau abschattierten Stange befestigt. In ähnlicher Weise plastisch schattierte rote und gelbe Rundstäbe ziehen sich über und unter dem Blattfries hin, s. Fig. 1491 a. Die Lichter der Stäbe sitzen nicht mehr nach der ursprünglichen Weise in der Mitte sondern näher der einen Kante, sie sind ganz oder nahezu weiss. Der Blattfries hat dunkel blaugrauen Grund, die Mittelblätter sind fleischrot, die halben Blätter wechselnd grün und blau, die unteren Kleeblätter hellviolett, die oberen gelb. Die dunkelbraunen Umrisslinien sind 2—3^{mm} breit und werden von einer kaum 2^{mm} breiten sehr wirksamen weissen Linie begleitet (s. Fig. 1491 a). Abgestufte Töne nach Art der Fig. 1492 sind bereits fortgeblieben, nur die Rippen sind breit in einer dem Grundton nahestehenden dunkleren Farbe aufgesetzt und mitten mit einem scharfen braunen Strich überzogen. Einige Farben sind unter der späteren Tünche verblichen, sonst zeigt das Ornament eine Feinheit in der Farbenstufung und Zeichnung, die schwerlich von einem gemalten Ornament irgend eines anderen Stiles übertroffen ist. Die plastische Behandlung des Blattwerks ist verlassen, aber ein wohlthuendes Spiel der Farbenabstufungen noch beibehalten.

Neben dem abgetönten kommt auch in romanischer Zeit einfarbiges Blattwerk vor, sowohl hell auf dunklem als dunkel auf hellem Grund, es nimmt

Farbige Ausstattung des Innern.



dann einen strengeren mehr geometrischen Charakter an (vgl. Fig. 1502k, 1498 und 1493, letzteres, aus der Frankenberger Kirche zu Goslar, ist rotbraun auf hellem Grund). Das gotische Blattwerk ist meist einfarbig mit dunkel aufgesetzten Umrissen und Rippen (Fig. 1494a, 1495). Man erhielt dabei einfachsten Falles drei verschiedene Farben, eine für die Blätter (z. B. grün), die zweite für die Ranken und Umrisse (z. B. rotbraun) und die dritte für den Grund (weiss aber auch blau, violett, dunkelgrün, gold usw.). Grösserer Farbenwechsel konnte durch das Hinzutreten von Blüten, Beeren und Beiwerk gewonnen, noch wirksamer aber durch verschiedene Färbung der einzelnen Blätter erzielt werden; so kommen an denselben Ranken harmonisch verteilt hellgrüne, dunkelgrüne, blaue, gelbbraune und rote Blätter vor.

Behandlung
desgemalten
Blattwerks.

Ein anderes Mittel, einen lebhaften Farbenwechsel als Ersatz für das frühere Abschattieren zu erhalten, bestand in der Nebeneinanderstellung zweier Farben z. B. grün und rot für die beiden Hälften der Blattlappen oder ganzen Blätter (Fig. 1494b u. c). Bei Fig. 1495 aus der St. Nikolaikirche zu Wismar sind die Blätter einfarbig, aber die Trauben geteilt rot und grün, die Blätter und Trauben haben schwarze Umrisse, die Hauptranken sind rot und die Nebenranken grün ohne Umrisslinien; dabei ist der Grund des figurenuntermischten, an hohen Pfeilern hinaufranken Ornamentes durch eine weisse, direkt auf die unebenen Ziegel gestrichene Kalktünche gebildet. In der Spätzeit zieht sich der Wechsel zweier Farben oft durch Blätter und Ranken gesetzmässig fort, wie bei Fig. 1496, die einen Teil aus der Gewölbemalung einer Kapelle der Nikolaikirche zu Jüterbogk darstellt. Hier sind rot und grün, bei anderen Beispielen schwarz und grün einander gegenübergestellt. Schwarz und ungebrochenes Ockergelb gesellen sich überhaupt gern dem Grün der spätgotischen Rankenzüge bei, die von grossen Blumen und auch Figuren durchsetzt die Wände und Kappenflächen überziehen und die im Gegensatz zu dem früheren Blattwerk oft etwas hart wirken. Der Grund für diese Ornamente ist meist weiss, jedoch kommen auch farbige Grundflächen vor, so setzen sich in der erwähnten Kapelle zu Jüterbogk neben die weissen Kappen hellgrüne mit einem dunkelgrünen einfarbigen Ornament.

Weicher wirkt das spätgotische gewundene Rankenwerk im Charakter der Figur 1497, es hat sich in die Renaissance übertragen und für die Helmdecken der Wappen sich lange Zeit Geltung verschafft, auch geschnitzt kommt es am Holzwerk vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinein oft vor. Oberseite und Unterfläche der gewundenen Blätter haben verschiedene Farbe, z. B. grün und rot oder grün und blau, ausserdem geht die Farbe nach den Blattspitzen zu oft in einen anderen Ton über, z. B. aus hellgrün in dunkelgrün oder in hellbraun bez. rot.

Der Wechsel zweier gleichwertiger Farben ist ein Motiv, das sich während der mittleren und späteren Gotik in der Heraldik, im fortlaufenden Ornament, in der Bemalung der Gliederungen und auch im Grossen in der Gesamtarchitektur der Räume stark verbreitet, es ermöglichte mit wenig Mitteln ein sehr wirksames Farbenspiel zu erreichen, wozu in Innenräumen besonders die Konkurrenz der farbigen Fenster führte. In bescheidener Form tritt ein solcher Wechsel in allen Baustilen auf. Er beginnt damit, dass sich zwei Farben rhythmisch wiederholen, wie bei Fig. 1502 und 1489. Anders erscheint schon bei den Figuren 1500 und 1501 aus der bunten Kapelle zu Brandenburg ein Wechsel des Grundes (rot und grau bez. rot und grün unter dem weissen Ornament). Ganz eigenartig ist aber die Wirkung, wenn die Farben umspringen wie bei Fig. 1499 aus der Nikolaikirche zu Wismar, wo rot und grün nicht nur in den Hälften des Schlussornamentes wechseln, sondern auch in den Rippenästen und deren Begleitranken umsetzen. Man hat das oft so weit getrieben, dass ganze Kappenfelder oder Wandteile in das Überspringen der Farben hineingezogen sind, dass z. B. je eine Kappe mit weissem Ornament auf rotem Grund und eine solche mit rotem Ornament auf weissem Grund abwechseln.

Umspringen
zweier
Farben.

Die Farben des geometrischen Ornaments.

Kein anderer Kunstabschnitt der alten und neuen Zeit hat es verstanden, mit gleich einfachen Mitteln eine wohlthuende farbige Ausstattung zu ermöglichen wie das Mittelalter durch sein geometrisches Ornament. Mit zwei oder drei oder auch nur mit einer einzigen Erdfarbe, die man der Kalkweisse zusetzte, stattete man einen Raum verhältnismässig reich und gerade wegen der Einfachheit der Farben stets harmonisch aus.

Die wichtigste Farbe war der gebrannte Ocker. Er zeigt rein oder mit wenig Kalk eine kräftige, ruhige rote Farbe, die bisweilen in's Braune hinübergeht, häufiger aber so feurig ist, dass ein nicht kundiges Auge eine Mischung von Zinnober und Karmin zu sehen glaubt. (Bei den Herstellungsarbeiten am Dom zu Riga hielt es schwer, ein modernes Eisenoxyd von gleicher Leuchtkraft ausfindig zu machen.) Mit Kalkmilch stärker versetzt, giebt der Rotocker sehr ansprechende rosige Töne. Mit dieser einen Farbe in verschiedenen Abstufungen neben weiss lässt sich schon ein Architekturteil, eine Wand, ja selbst ein ganzer Raum ausstatten; Fig. 15 und 16, sowie der obere Teil von Fig. 14 auf der farbigen Tafel werden dieses erklärlich erscheinen lassen.

Tritt noch eine zweite Farbe hinzu, sei es gelber Ocker oder Schwarz, so ist sofort eine grosse Mannigfaltigkeit der Töne geboten. Ein schönes Beispiel für eine zweifarbige Malerei mit Rot und Schwarz bietet der zu Anfang des XIII. Jahrhunderts erbaute Kreuzgang zu Riga (s. Fig. 1480—1485.)

Ausser dem Weiss sind mit Hilfe von gebranntem Ocker ein volles Rot und ein helleres Fleischrot hergestellt (in den Skizzen schwarz oder senkrecht schraffiert gezeichnet), und mit Russ oder Kohlschwarz sind 2 graue Töne gebildet (liegend schraffiert), von denen der helle, mit viel Kalk versetzte ein ruhiges Steingrau, der dunkle dagegen ein sattes Schiefergrau ergibt, der letztere hat einen, stets bei dieser Mischung aus Schwarz und Kalk entstehenden, ausgesprochenen Stich in's Blaue. Zu den Figuren sei noch bemerkt, dass Fig. 1480 einen Gurtbogen, Fig. 1481 und 1482 die Kreuzung zweier runder bez. eckiger Rippen und Fig. 1483—1485 umlaufende Wulste der Arkadenöffnungen darstellen.

Einen ganz ähnlichen Charakter tragen die in Fig. 1486 und 1487 mitgetheilten Unteransichten der Gurtbögen aus der bunten Kapelle zu Brandenburg, die der ursprünglichen Bemalung angehören. Das Nebeneinanderstellen roter und grauer Töne ist während der frühen und mittleren Gotik sehr häufig, es tritt zu den grauen Tönen nicht selten reines Schwarz hinzu, wie an den neu übermalten Säulen des Kapitelsaales zu Walkenried, an denen die Farben etwa nach Art der Figur 1489 verteilt sind.

Noch wirkungsvoller und wärmer sind die Abstufungen — und gebotenen Falles auch Mischungen — der beiden Farben: gelber und roter Ocker. Malereien, die nur in diesen beiden Farben und weiss ausgeführt sind, finden sich besonders in der Übergangszeit und frühen Gotik oft. Auf der farbigen Tafel zeigen die Figuren 2, 7, 12, 14 vorwiegend oder ausschliesslich diese Farben, ausserdem bringt Viollet-le-Duc schöne Beispiele (dict. de l'arch., peinture, VII 83—99).

Das gleichzeitige Auftreten der drei Farben gelb, rot und grau bez. schwarz vollzieht sich ebenso ungezwungen, auch fügt sich das seltener angewandte Erdgrün sehr gut in diese Töne ein, es kann z. B. das Grau vertreten. Übrigens giebt auch Ocker mit Schwarz einen etwas grünlichen Ton; da ausserdem das Dunkelgrau zum Blau neigt, vermisst man die grüne und blaue Farbe bei alleiniger Verwendung der drei Hauptfarben nicht.

Rotocker
allein.

Rotocker
und
Schwarz.

Roter und
gelber
Ocker.

Die vorigen
Farben und
grüne Erde.

Malereien mit diesen einfachen Erdfarben sind immer sehr ruhig und harmonisch, es ist kaum möglich, aus ihnen eine schreiende Zusammenstellung zu bilden, sie bedürfen daher auch einer Trennung durch Umrisslinien nicht, welche in der That fast nie bei ihnen angewandt sind.

Umriss-
linien.

Bezüglich der Umrisse und der sonst auf die Flächen gezeichneten Linien sei bemerkt, dass man in der Frühzeit und auch oft noch in der mittleren Gotik mit feinem Gefühl den Farbton der Linien als eine dunklere Stufe des entsprechenden Grundtones mischte, wie es Theophil vorschreibt. Später treten mehr gleichmässig gefärbte Linien von dunkelbrauner (gebrannter Ocker mit schwarz) oder schwarzer Farbe auf.

Einen ganz anderen Charakter nimmt die Malerei an, sobald die lebhaften Farben Zinnoberrot, Kupfergrün und Lasur- bez. Kobaltblau und ev. noch weitere Töne auftreten. Es ist dann nur noch nötig, das leuchtende Gold oder, wie in der Katharinenkapelle und Kreuzkapelle auf Burg Karlstein, gar Edelsteine und goldunterlegte Glasstücke hinzuzunehmen, um die denkbar grösste Pracht zu entfalten. Dass das Gold gebieterisch durch lebhaftes Blau gefordert würde, wie Viollet-le-Duc ausführt, möchten wir mit Rücksicht auf viele Beispiele nicht in gleich entschiedener Weise betonen.

Reiche
Farben und
Gold.

Dass sich diese reiche Behandlung auf bevorzugte Punkte beschränken oder den ganzen Raum überziehen kann, ist im vorigen Kapitel näher ausgeführt, den dort angegebenen Beispielen noch weitere zuzufügen ist bei dem ohnedies schon überschrittenen Raum leider nicht statthaft*), wir haben wenn auch ungern uns damit bescheiden müssen, auf zwei kleinen Tafeln eine Anzahl von Skizzen in schematischer Darstellung zusammenzudrängen.

Zu den Tafeln sei noch nachgetragen: Fig. 1488—1490 zeigen geometrische Musterungen an Säulenschäften und Diensten. Bei denselben darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Seilmuster (Fig. 1489 unten) leicht die optische Täuschung einer Schiefstellung der Säule hervorrufen kann, dasselbe kann unter Umständen bei einem grossgezackten Muster (Fig. 1489 oben) eintreten, das letztere kann ausserdem eine nach dem Standpunkt wechselnde, scheinbare Verjüngung nach oben oder unten wachrufen. Grosse Musterungen nach Art der Fig. 1487, die auch oft auftreten, können Schwellungen, Einziehungen oder Wellenlinien der Umrisslinie erscheinen lassen. Muster nach Art der Figur 1490 sind mit solchen Täuschungen wenig oder gar nicht behaftet (vgl. auch S. 587). Solche Täuschungen sind an sich nichts Bedenkliches, sie können im Gegenteil zur Belebung und Aufhebung einer zu starren Ruhe dienen; sie sind auch der griechischen Architektur nicht fremd, es sei nur auf manche Mäanderart, besonders die überfallende Wellenlinie (laufender Hund) verwiesen, es sind bekanntlich selbst gewundene dorische Säulen aufgefunden. Immerhin ist es durchaus geboten, mit diesen kräftigen Mitteln richtig Haus zu halten, da ein leichtfertiges oder unbewusstes Spielen damit statt der Belebung den Eindruck der Unruhe oder selbst der Beängstigung hervorrufen kann, wie es die neue Ausmalung einzelner Kirchen darthut. —

Optische
Täu-
schungen.

An die Skizze 1498, welche die Umräumung der Fenster der nur in kleinen Resten erhaltenen Katharinenkirche zu Riga darstellt, sei die Bemerkung geknüpft, dass sehr oft solche Rankenzüge die Thür- und Fensterbögen umziehen, die ähnlich den Begleitranken der Rippen in

Fensterum-
räumungen,
Frisse,
Borten.

*) Es sei daher auf die erst wenig umfangreiche aber z. T. doch sehr beachtenswerte Litteratur über ornamentale Malerei verwiesen: 1. Viollet-le-Duc, dict. rais. de l'arch. peinture. 2. C. Schäfer, gotische Wandmalereien zu Marburg, Deutsche Bauz. 1876, S. 324. — Derselbe, gotische Zimmermalerei aus Fritzlar, Zeitschr. f. Bauw. 1881. 3. Essenwein, Martinikirche zu Köln, Organ für christliche Kunst, derselbe, Dom zu Braunschweig. 4. Steinbrecht, Hochschloss zu Marienburg, Centralbl. d. Bauverw. 1885. Ausserdem versprengte Angaben in den Inventarisierungen der Baudenkmäler. Ferner die Tafelwerke: Aus'm Werth, Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Ungewitter, Ornamentik, (unvollendet). Malereien in der Ste. Chapelle zu Paris. Viollet-le-Duc, Wandmalereien der Notre-Dame zu Paris usf.

Fig. 1499 und Fig. 11 der farbigen Tafel gebildet sind und über der Bogenspitze oft zu reicheren Blatt- oder Blumenbekrönungen zusammenschliessen.

Wand-
muster-
rungen.

Fig. 1502 zeigt Borten und Friese aus verschiedenen Zeiten, die sich an Gewölbgliedern, Gesimsen, gemalten Vorhängen, Gewändern, Geräten usf. in mannigfaltigster Wiederholung finden. Die eigenartige Borte Fig. 1502 *n* kommt schon in byzantinischen Bauten sehr viel vor und führt ihren Ursprung auf Gewandkanten mit Edelsteinen zurück. Auch das Wandmuster Fig. 1503 kommt schon in alchristlicher Zeit vor (Baptisterium der Orthod. Ravenna). Sterne, Rosetten und Kreuze, wie sie die Figuren 1504 und 1505 in verschiedenster Form zeigen, sind nicht immer in Linien eingeschlossen, sondern ebenso oft selbständig über die Fläche ausgebreitet; dasselbe gilt von den reicheren Formen in Fig. 1506.

Figürliches
Ornament.

Fig. 1507 ist ein Stück aus dem in der einstigen Vorhalle des Rigaer Domes aufgedeckten Stammbaum Christi, der ein Beispiel für das Verweben von Ornament und Figuren darstellt, das in viel mehr verschlungener Weise oft in romanischen Bauten auftritt und besonders seinen Platz unter breiten Scheidebögen gefunden hat. Auch auf fortlaufenden Friesen und ganzen Wandflächen sind in der Früh- und Spätzeit Menschen und Tierfiguren nicht selten in das Laubwerk eingeschaltet. Leider müssen die figürlichen Malereien ganz aus unserer Betrachtung ausgeschlossen bleiben.

Malerei im
Äusseren.

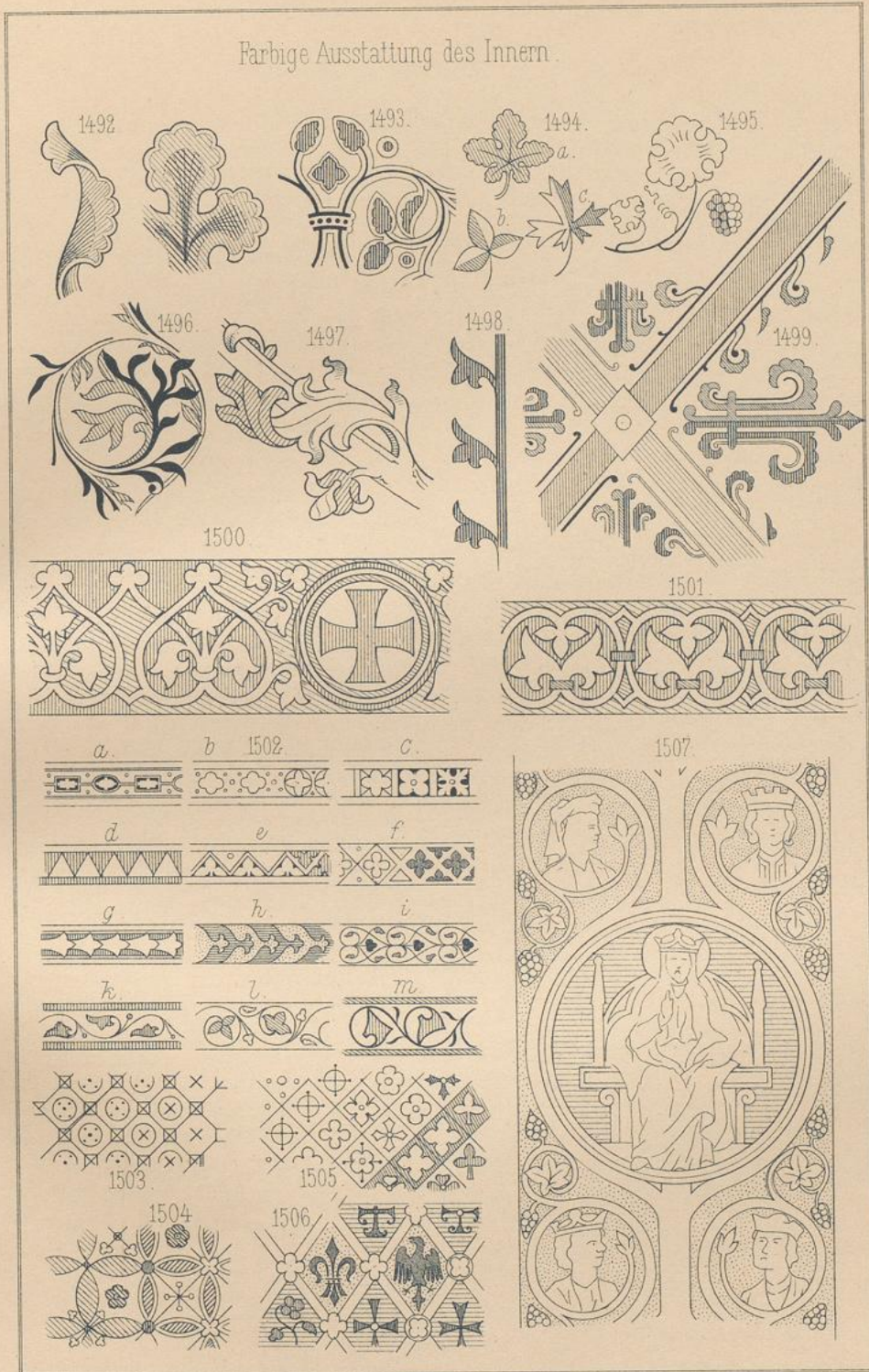
Zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass auch an der Aussenfläche der Bauwerke Malereien auftreten, die den innern ähneln; sie sind angewandt, um bevorzugte Teile wie z. B. die Portale oder Umgänge auszuzeichnen oder um ganze Mauerflächen, die sich in nackter Gestalt nicht zeigen konnten, zu heben. Auch an Ziegelbauten kommt, abgesehen von den Glasuren, Bemalung vor, sie findet dort besonders ihren Platz in den geputzten Friesen und Blenden und ist noch vielfach erhalten.

Die in Deutschland seltenen musivischen Bilder, unter denen das plastische Marienbild an der Schlosskapelle zu Marienburg den hervorragendsten Platz einnimmt, sind natürlich der monumentalste Ausdruck äusserer Malerei. —

Misgriffe bei
Wiederher-
stellungen.

Bei der Wiederherstellung mittelalterlicher Bauwerke ist die ornamentale Malerei gewöhnlich ganz vernachlässigt oder verdorben und auch die figürliche Malerei sehr schlimm behandelt. Möchte man doch endlich davon abkommen, die aufgedeckten Bilder möglichst schnell neu zu übermalen, statt sie einfach in den schadhaften Stellen und fehlenden Teilen etwas zu ergänzen oder aber, wo die Örtlichkeit es irgend zulässt, ganz unberührt zu lassen. Soll trotz alledem neu gemalt werden, so möge man den Ausweg versuchen, das gefundene Bild auf Leinwand getreu zu kopieren und diese über das alte zu spannen. Es ist dann wenigstens das alte Bild nicht unwiederbringlich für die Forschung verloren, was bei einer Übermalung selbst durch den besten Künstler der Fall ist, da die Nachwelt nie eine Gewähr für die Gewissenhaftigkeit der Arbeit haben kann. Jedenfalls sollte man nicht Hand an ein Bild legen ohne es auf seine Technik untersucht und sehr detailliert in seinem überkommenen Zustand aufgenommen zu haben. —

Farbige Ausstattung des Innern.



Schluss.*)

Die schärfste Auffassung der zu erfüllenden Bedingungen, der gegebenen Verhältnisse und der Eigentümlichkeiten der Materialien, das Bestreben, immer die grössten Ziele mit den kleinsten Mitteln zu erreichen, vor Allem aber die gewissenhafteste Scheu vor jeder Unwahrheit in der Formenentwicklung und die dadurch bedingte gänzliche Vermeidung aller Surrogate sind die für die gotischen Konstruktionen charakteristischen Eigenschaften. Selbst die einer häufig vorkommenden Auffassung nach verderbtesten Werke der Spätgotik theilen dieselben, und sündigen nur durch eine gewisse Übertreibung, eine jedem Prinzip gefährliche Haarspalterei.

In nicht minderem Masse sind jene Eigenschaften auch die der griechischen Architektur, so dass die völlige Verschiedenheit der Resultate eben in der Verschiedenheit der Bedingungen und Materialien begründet ist, sowie ferner in der Zeitstellung und dem Entwicklungsgang der gotischen Kunst, wonach dieselbe in den Stand gesetzt war, auf den Resultaten aller vorangegangenen Kunstepochen, also auch jener auf die griechische folgenden zu fussen und von denselben aus ihre Systeme zu entwickeln.

Hierin, in dem traditionellen Charakter der gotischen Kunst, in ihrer durchweg erhaltenen Geschichtlichkeit, liegt ein zweites nicht minder wichtiges Moment derselben, wodurch sie nicht so sehr von der Renaissance und dem Rokoko als von einer gewissen Richtung der modernen Kunstbestrebungen sich scheidet, welche dahin geht, die Erfindung eines neuen zeitgemässen Baustiles mittelst einer völlig willkürlichen Vermengung aller vorangegangenen auf dem Vehikel der Surrogate zu erjagen. Anstatt die Prinzipien der vorangegangenen Stile sich anzueignen, benascht man so ihre Resultate, anstatt die etwa der Neuzeit angehörigen Materialien, wie das Gusseisen, welche wirklich wertvolle Eigenschaften besitzen, den letzteren gemäss zu verwenden und eine entsprechende Formenentwicklung zu suchen, benutzt man sie vorherrschend als Täuschungsmittel zur Darlegung eines der ganzen Konstruktion fremden Reichtums, giesst sie in Formen, welchen ihre Eigenschaften völlig widersprechen, kurz man sucht eine freie künstlerische Thätigkeit dadurch zu erreichen, dass man alle Verstandesthätigkeit und selbst jedes tiefer gehende Studium völlig ausschliesst.

Um diese freie künstlerische Thätigkeit ist es nun überhaupt ein gar bedenkliches Ding. Mag es immerhin titanenhafte Individuen geben oder gegeben haben, vermögend von vornherein und mit einem Male die Elemente des früheren zu einem völlig neuen Ganzen zu verbinden, und so eine der Schöpfung fast adäquate künstlerische That zu thun, so ist doch der Glaube, in diese Kategorie zu gehören, für jeden Einzelnen sicher als ein Unglück anzusehen. Für alle nach minder grossartigem Massstab angelegte Naturen aber ist der einzige Weg zur künstlerischen Freiheit nur durch ein sorgfältiges Studium der vorangegangenen Kunstperioden zu finden, durch eine gewissenhafte Erforschung ihrer konstruktiven Prinzipien, mithin, da die gotische Architektur sich gewissermassen als der Abschluss und das Produkt aller primären Kunstperioden darstellt, zunächst in dem Studium dieser letzteren. Möchte es uns im Verlauf dieser Blätter gelungen sein, derartige Bestrebungen zu erleichtern.

*) Unverändert aus den früheren Auflagen.