



Denkmäler

Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

I) Grabdenkmäler mit vorwiegend architektonischem Charakter.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78011](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78011)

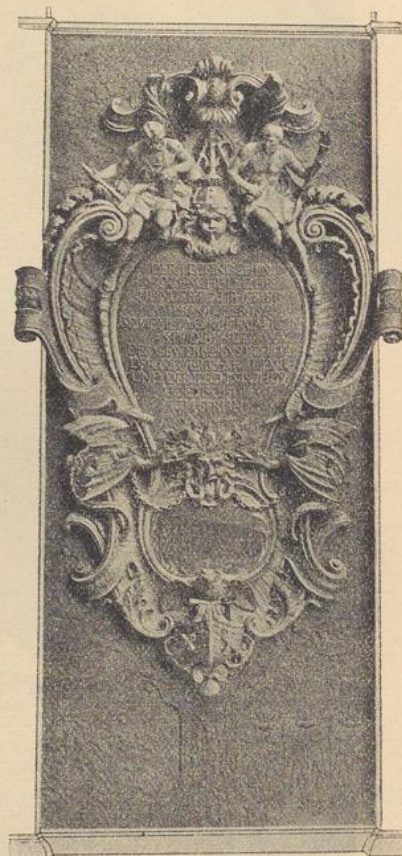
den Kartuschen angebrachten Figurenschmuckes bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Die in den beiden unteren Feldern enthaltenen Reliefbilder zeigen die Gebäude, welche Bau- und Gewerbeakademie ehemals innehatten.

Ihren Platz haben die Tafeln an der vorderen Fläche der beiden Pfeiler erhalten, welche die Mittelloffnung der Erdgeschofsarkade auf der dem Haupteingange gegenüberliegenden Langseite des großen

Fig. 113.



Fig. 114.



Ehrentafeln zum Gedächtnis der Bauakademie und der Gewerbeakademie im großen Lichthofe der Technischen Hochschule zu Berlin.

Lichthofes der Hochschule einschließen. Es ist diese Stelle die bedeutendste, die ihnen im Hause zugewiesen werden konnte, zumal sie hierdurch zu dem vor jener Arkade stehenden Standbilde des Stifters der Bau- und Gewerbeakademie, Königs *Friedrich Wilhelm III.*, in unmittelbare Beziehung gesetzt sind.

Die Modelle zu den Tafeln hat Bildhauer *Otto Lessing* geliefert. Ihre Uebertragung in Metall ist durch die Galvanoplastische Kunstanstalt in Geislingen als ein 3 bis 4mm starker Kupferniedererschlag über der von dem Originalmodell abgenommenen Gipsform bewirkt worden.

1) Grabdenkmäler mit vorwiegend architektonischem Charakter.

1) Stelen.

443-
Stelen im
Orient.

Die Stele, der Grabstein, die rechteckige, schmale, aufrecht aufgestellte Steinplatte, bisweilen sich nach oben verbreiternd oder verjüngend und mit einer Bekrönung

geschmückt, geht bis hoch in das orientalische Altertum zurück. Auf der Nordost-ecke des Trümmerhügels Kafr im Ausgrabungsgebiete von Babylon wurde eine 1,28 m hohe und 0,58 m breite Stele aus Dolerit mit der Darstellung eines hethitischen Gottes gefunden. Auch das ägyptische Altertum kennt die Stele als Erinnerungszeichen. Als solches und als Grabdenkmal geht sie bis heute durch den ganzen Orient und ist bekanntlich auf den jüdischen Friedhöfen die typische Form des Grabdenkmals. In Fig. 115 ist ein Teil des Friedhofes in Skutari dargestellt, welcher den Gebrauch der orientalischen Stele zeigt. Für den Orientalen ist der Friedhof keine Stätte der Traurigkeit; die Totenstätten nehmen die schönsten landschaftlichen Punkte ein; sie

Fig. 115.



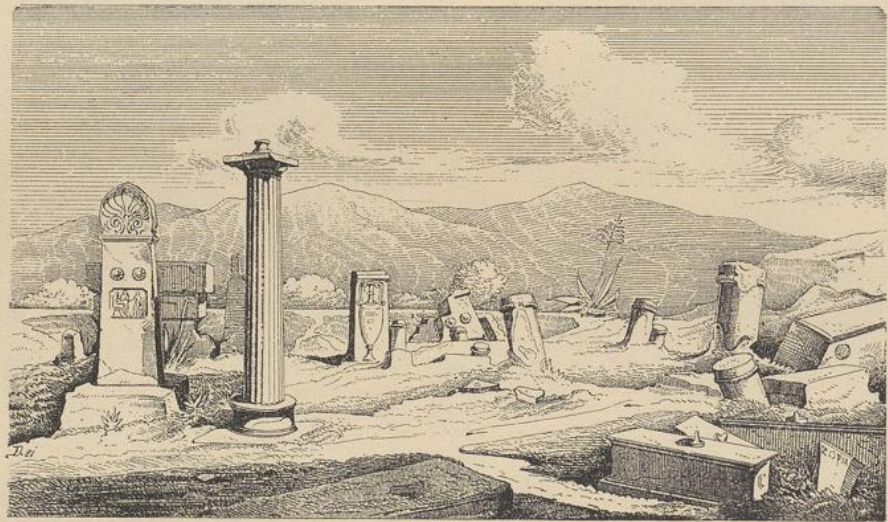
Friedhof zu Skutari.

krönen die Hügel und sind selbst landschaftlich bevorzugte Anlagen, Erholungsstätten für die Lebenden. Das Jenfeits hat für den Orientalen mehr als für den Christen die Verheißung eines Paradieses, wo die Freuden der Erde und die Hoffnungen in vollkommenerer Form dem Verstorbenen winken. Infolgedessen zeigen die Grabsteine häufig einladende Poesien, wie etwa die folgende: »Um die Freude des Lebens noch süßer zu machen, bedeckt sich die Landschaft in jedem Frühling mit neuem Grün, komm, o Freund, zu dieser Zeit heraus und betrachte das zarte Grün, welches so frisch über meinem Staube hervorsprießt.«

Der Friedhof von Skutari ist der größte, der am schönsten gelegene und der berühmteste des ganzen osmanischen Reiches. Seine Grabmäler, selbst die bescheidensten, sind aus Marmor. Die Grabstätten der Armen bestehen nur aus zwei Stelen, die eine

zu Häupten, die andere zu Füßen des Verstorbenen. Ist der letztere wohlhabender, so verbindet die beiden Stelen eine wagrechte Platte, welche aber das Grab nicht ganz bedeckt; denn der Tote muß die Klagen seiner Angehörigen und Freunde hören können. Bei den Gräbern der Männer ist die Kopfstele durch einen Turban oder einen Fes bekrönt und gewöhnlich rot bemalt. Je größer und reicher der Turban, desto höher der Rang des Verstorbenen. Ist der Turban ein wenig zur Seite angebracht, so wurde der Tote enthauptet. Die Hinrichtung auf Befehl des Padiſchah galt jedoch nicht für entehrend, sondern wurde etwa mit folgender Inschrift den Lebenden mitgeteilt: »Am Abend seines Lebens ist die kaiserliche Gnade von ihm gewichen«, oder »Eine mächtige Hand hat plötzlich seinem irdischen Dasein ein Ziel gesetzt und ihn vor den ewigen Richter geschickt«. Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen den Männer- und den Frauengräbern; das orientalische Verhältnis des Weibes zum Manne, welches im Leben herrscht, wird auch auf das Grab

Fig. 116.



Antike Gräberstätte in Athen.

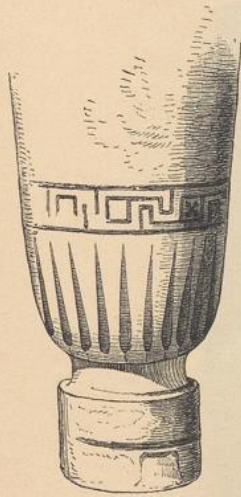
übertragen. Beim weiblichen Grabe endigt die Kopfstele in eine Muschel, in eine Blattform oder in eine Art Akroterie; die Fußstele ist mit gemeißelten und bemalten Blumen geschmückt.

444.
Griechische
Stelen.

Eine hohe künstlerische Ausbildung erfuhr die Grabstele im griechischen Altertum. Fig. 116 zeigt nach einer Zeichnung *Durm's* eine antike Gräberstätte in Athen mit einigen Grabstelen. Die ältesten noch vorhandenen attischen Grabmäler in Stelenform reichen in das VII. Jahrhundert vor Chr. zurück, zeigten aber auf dem Stein lediglich eine gemalte Darstellung. Erst später trat eine flache Erhöhung hinzu, welche der meist in voller Lebenskraft dargestellten Gestalt des Gestorbenen mehr Körperlichkeit verlieh. Im VI. Jahrhundert ist die Reliefdarstellung voll entwickelt und nimmt bis zum V. Jahrhundert eine große Schönheit der Form an. Die Reliefdarstellung nimmt dann entweder nur einen Teil der Fläche der Stele ein, die im übrigen mit Rosetten geziert und mit sehr schönen Akroterien bekrönt ist, wie die Grabstelen aus weißem Marmor aus Athen (Fig. 117 bis 121) zeigen, oder die Darstellung erstreckt sich über die ganze,

Fig. 117 bis 121.

Athen'sche Grabsteine und
Urnen.
(aus weissem Marmor).



ΕΝΙ ΚΡΑΤΗΣ
Κ Η Φ Ι Σ - 0'48 -

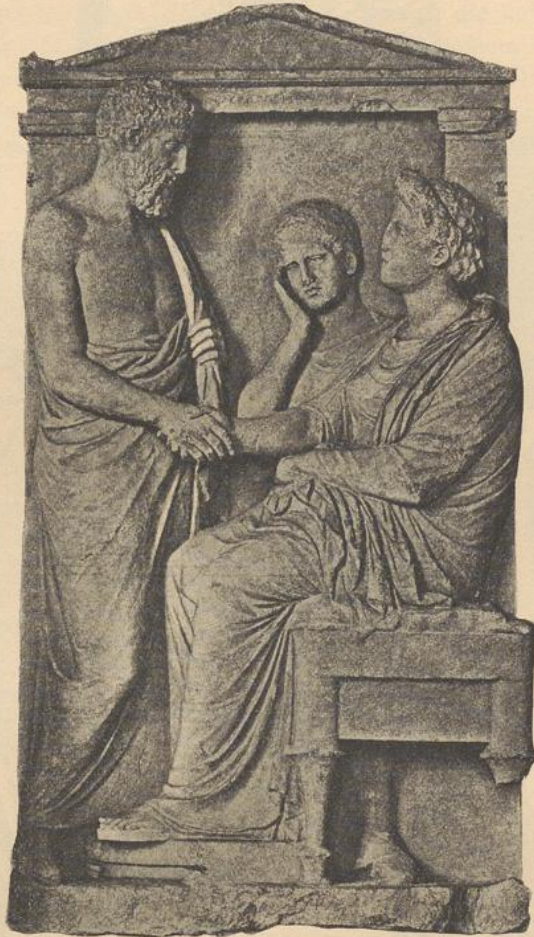


0'49

Doy

durch Pilafter begrenzte und mit einem Giebeldreieck mit Inschrift bekrönte Stele. Eines der schönsten Beispiele griechischer Grabkunst zeigt Fig. 122 in einer Grabstele aus der Sammlung *Sabouroff*, einem feinen Werke lebenswahrer Reliefplastik in glücklicher Komposition auf dem engen Raume. Die Darstellung auf dieser Stele ist dreifigürlich; die Darstellungen sind aber sonst meist zweifigürlich und ermöglichen in den dargestellten Vorgängen interessante Einblicke in das griechische Familienleben. Meist ist der

Fig. 122.



Griechische Grabstele des V. Jahrhunderts vor Chr.
aus der Sammlung *Sabouroff*.

Verstorbene sitzend dargestellt und vor ihm steht, ihm die Hand reichend, der überlebende männliche oder weibliche Teil der ehelichen Gemeinschaft. Bisweilen tritt, wie in der hier abgebildeten Stele, ein weiteres Familienmitglied hinzu. Die Handreichungsszenen sind von den einen als Abschiedsszenen für den Tod gedeutet worden, während andere diese Bedeutung verwerfen und in der Darstellung keine Beziehung auf den Tod, sondern lediglich das Verhältnis der Herzlichkeit ausgedrückt wissen wollen, welches die Gatten befehle. Aber auf der *Sabouroff'schen* Stele scheint die

Haltung der dritten Figur andeuten zu wollen, daß es sich thatfächlich um eine Abschiedscene handelt, während auch Familienscenen allgemeineren Inhaltes vorkommen. Die Figuren sind vorwiegend im Profil dargestellt und ohne Beziehung zur Außenwelt. Der Relieffstil ist meist vortrefflich.

Im IV. Jahrhundert wird der Stil schlechter, die Auffassung äußerlicher. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist die Grabstele einer Frau aus dem IV. Jahrhundert vor Chr., ein Beispiel attischer Kunst aus dem Nationalmuseum in Athen, welches

Fig. 123.

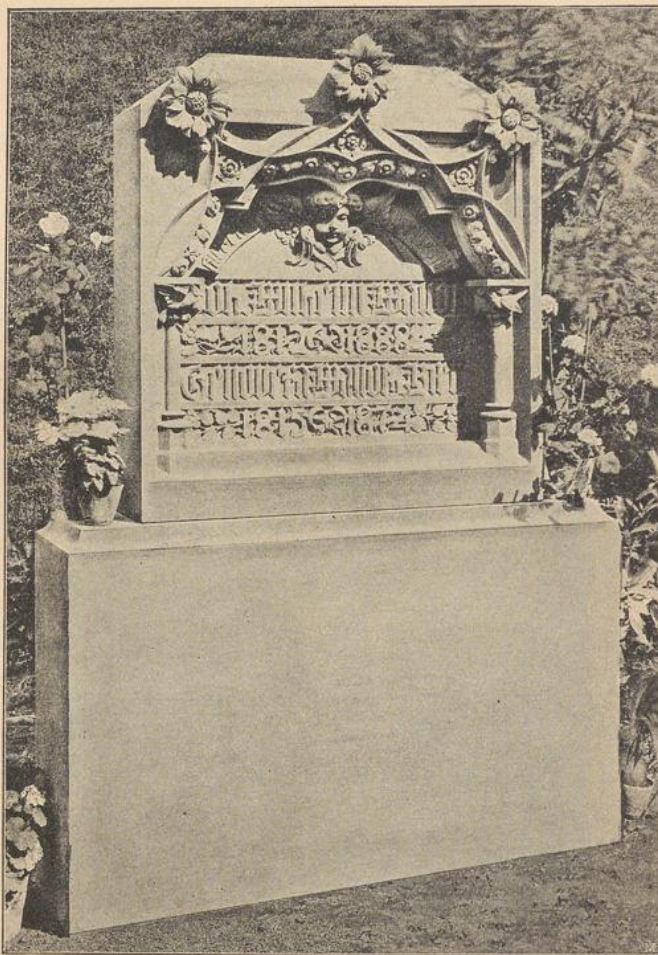


Griechische Grabstele einer Frau aus dem IV. Jahrhundert vor Chr.
Jetzt im Nationalmuseum zu Athen.

wir in Fig. 123 darstellen. Der Rückgang in der Komposition und im Stil tritt bei einem Vergleich mit der *Sabouroff'schen* Stele stark in die Augen. Das Verhältnis der Figuren wird unedel; der Relieffstil verflacht sich; die Linienführung ist weniger streng. In anderen Beispielen dieser Zeit erscheinen die Figuren von vorn gesehen; sie blicken den Beschauer an. Statt der einfachen Handreichung werden nunmehr meist Scenen aus dem häuslichen Leben Gegenstand der Darstellung, z. B. eine weibliche Figur, die sich von einer Sklavin die Sandalen anziehen läßt; ein Jüngling, welchem ein Sklave den Staub der Palästra abschabt; ein Kind, das seine Mutter um einen Vogel bittet. Eine ähnliche Scene gibt auch die Stele des Nationalmuseums

in Athen wieder. Dabei entwickelt sich das Relief immer mehr vom Basrelief zum Hochrelief, bis sich die Figuren vom Grunde fast vollrund loszulösen scheinen. Gleichzeitig wird der Aufwand in der Umrahmung größer und größer, so daß aus der einfachen Stele ohne Raumwirkung eine Art Grabkapelle wurde. Diese Entwicklung schritt fort, bis *Demetrios Phalereus* (317—307) durch gesetzliche Vorschriften

Fig. 124.

Grabmal auf dem Friedhof zu Oppenheim¹⁹¹⁾.Arch.: *Paul Wallot*.

dem übertriebenen Luxus in der Ausstattung der Grabmäler Einhalt gebot und die einfacheren Formen wieder einfuhrte. In makedonischer und römischer Zeit wurde die Stele niedriger und breiter; an die Stelle des Akroterion oder des flachen Abchlusses trat häufiger die Giebelform mit Inschrift im Tympanon. Ein bemerkenswertes Beispiel aus römischer Zeit ist der Grabstein eines Militärführers¹⁹²⁾.

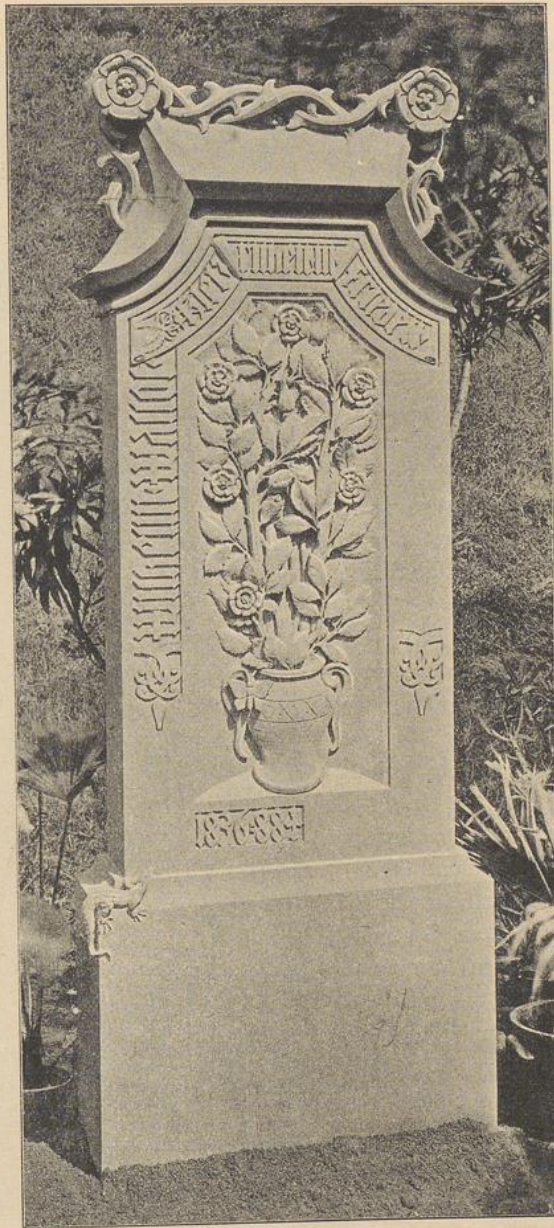
Die frühchristliche Zeit, Mittelalter und Renaissance setzten den Gebrauch der

¹⁹¹⁾ Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdw.

¹⁹²⁾ Siehe: Zeitschr. f. bild. Kunst 1900.

Stele nicht in dem Umfange fort, wie das Altertum. Nun wurden das Kreuz und der Sarkophag die allgemeine Denkmalform für das Grab, foweit nicht die liegende Grab-

Fig. 125.



Grabstein auf dem Friedhof zu Oppenheim.

Arch.: Paul Wallot.

platte die Stele ersetzt. Ueber die Verwendung der Stele als Grabdenkmal in einem abgeschlossenen Gebiete, auf dem Kirchhof von Prerow, berichtet *F. Schultze*¹⁹³⁾.

¹⁹³⁾ Denkmalpflege, Jahrg. IV (1904), S. 55.

Prerow ist ein Kirchdorf auf der westlich von Rügen gelegenen Halbinsel Darfs. Auf seinem Friedhofe finden sich Denkmäler, welche nicht die übliche Kreuz- oder eine andere Form, sondern die felteneren Stelenform zeigen. Die hölzernen Stelen sind aus starken Eichenbohlen, die steinernen aus Kalksteinplatten; die Steindenkmäler sind als die wetterbeständigsten die ältesten. Die eichenen Stelen sind 8 bis 9 cm stark und 30 bis 35 cm breit; sie sind mannigfach durch Blätter, Vasen, Blumen u. s. w. verziert und waren früher bunt bemalt. Die Farben waren, soweit die Reste noch einen Rückschluss zulassen, Schwarz für die Schriftflächen, Gold für die Gliederungen. Die steinernen Denkmäler verjüngen sich nach oben und sind mit Profilen und Giebeldreiecken bekrönt, oder sie gehen in gleicher Breite durch und sind durch Voluten mit Engelsköpfen abgeschlossen.

445.
Moderne
Grabmäler
in
Stelenform.

Eine zum Teil glückliche Weiterentwicklung hat die Stele im modernen Grabmal gefunden. Zwei der schönsten Beispiele hat *Paul Wallot* in zwei Grabmälern auf dem Friedhof in Oppenheim (Fig. 124 u. 125) geschaffen. Es sind gotische Denkmäler von schlichter, aber frischer und eigenartiger Form. In die Renaissance übersetzt, hat die Stele in dem Grabmal der Familie *Hebberling* in München, einem Werke *Brochier's* (Fig. 126¹⁹⁴), eine künstlerische Form gefunden. Häufig wird die Stele durch architektonische Gliederungen und eine Büste bereichert, wie im Grabmal von *Bernhard Rütbling* zu München (Fig. 127¹⁹⁴), welches der Architekt *Fr. v. Thiersch* entwarf und der Bildhauer *v. Rümmer* in seinem plastischen Teil meißelte. Moderne Formen zeigt dann die Stele mit Büste des Grabes von *Emile Zola* auf dem Friedhof von Montmartre in Paris (Fig. 128). In einer durch plastischen Schmuck bereicherten Form

Fig. 126.



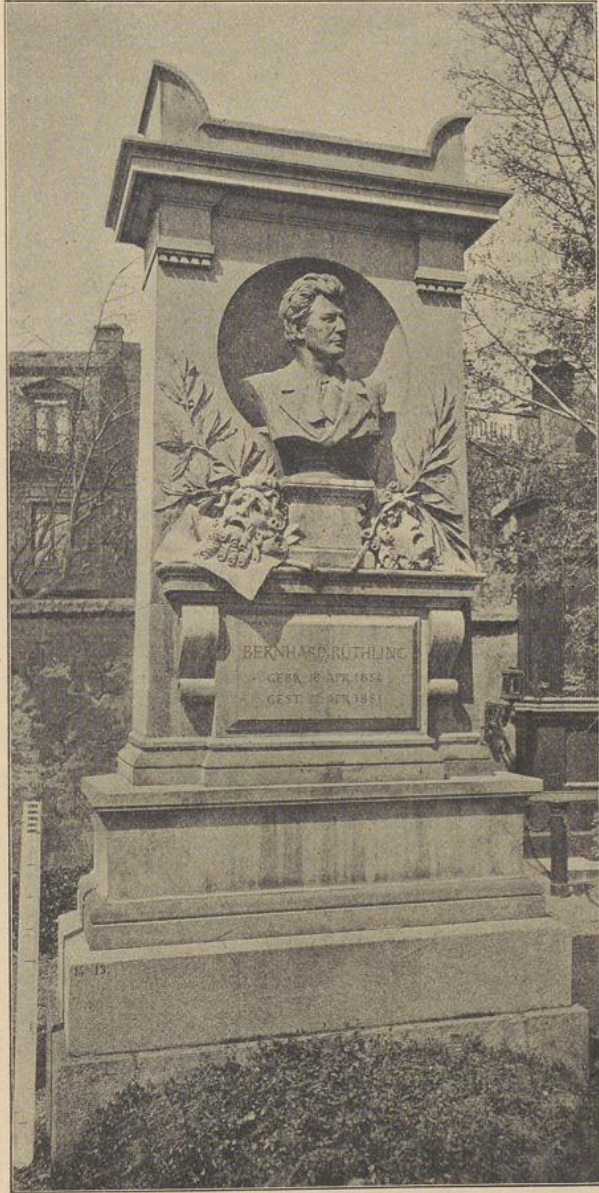
Grabmal der Familie *Hebberling* zu München¹⁹⁴.
Arch.: *Fr. Brochier*.

194) Fakt.-Repr. nach: ALBERT, a. a. O.

194) Fakt.-Repr. nach: ALBERT, a. a. O.

tritt die Stele in zwei Grabdenkmälern auf, die wir in Fig. 129 u. 130 wiedergeben. Das Grabmal des Komponisten *Karl Millöcker* auf dem Centralfriedhof in Wien, ein Werk des Bildhauers *Jos. Tsch*, geht gleich dem anderen der beiden Denkmäler, dem

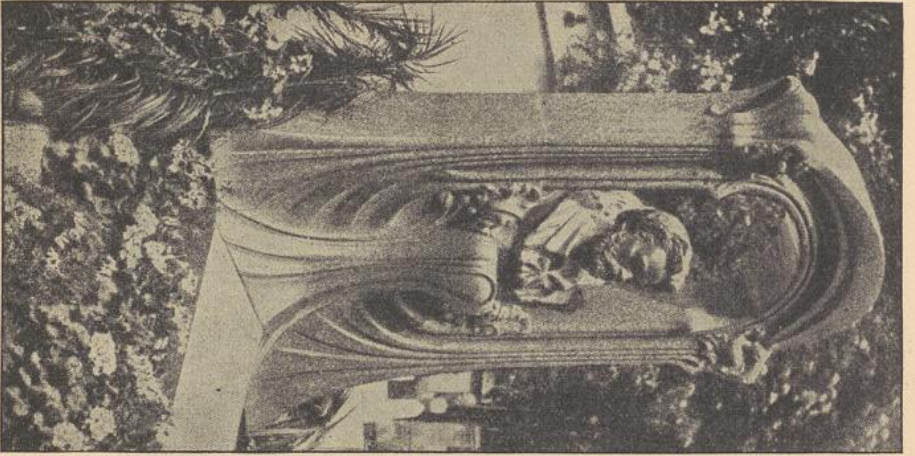
Fig. 127.



Grabmal *Bernhard Rütling* zu München ¹⁹⁴).
Arch.: *Fr. v. Thiersch*; Bildh.: *W. v. Rümmer*.

Anzengruber-Denkmal auf dem gleichen Friedhof, von dem Grundsatz aus, durch erläuternden plastischen Schmuck, welcher den Hauptinhalt des Lebenswerkes des Verstorbenen verkörpert, die Gestalt des Toten dem Volke näher zu bringen, das

Fig. 128.



Grabmal *Emilie Zola's* auf dem Friedhof von
Montmartre zu Paris.

Fig. 129.



Grabmal für *Karl Millocker* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Josf. Tsch.*

Andenken an ihn reger zu halten, als es durch ein weniger sprechendes Denkmal möglich wäre. Beim Grabdenkmal *Millöcker's*, des Operetten-Komponisten, deuten das graziöse Puttenpiel, welches das Reliefmedaillon *Millöcker's* umgibt, sowie die weibliche Gestalt am Sockel in treffender Weise auf die leichte Muse hin, deren Inspi-

Fig. 130.



Grabmal für *Ludwig Anzgruber* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Hans Scherpe*.

rationen der Komponist seinen Ruhm verdankt. Der Sockel ist mit einer Reliefdarstellung einer Scene aus seinem berühmtesten Werke, dem »Bettelstudent«, geschmückt.

Eine ernstere Haltung beobachtet die Grabstele des 1889 verstorbenen Dichters *Ludwig Anzgruber* auf dem Centralfriedhof in Wien, die 1893 aufgestellt wurde. Sie wurde nach dem preisgekrönten Entwurf des Bildhauers *Hans Scherpe* in Wien

durch das *Anzengruber*-Kuratorium errichtet und ist unbestritten eines der volkstümlichsten und herzbewegendsten unter den Grabdenkmälern der großen Wiener Totenstadt. Es ist eine mit dem Medaillonbildnis des Dichters geschmückte einfache Stele (Fig. 130), an der als eine Verkörperung der Volkspoese ein trauerndes Bauernmädchen schluchzend in die Kniee bricht. In diesem Werke gab *Scherpe* dem Schmerz um den Verlust des Dahingegangenen innigen Ausdruck; die Gestalt wirkt wie ein unberührtes Stück Natur auf den Beschauer.

Fig. 131.



Grabstätte der Familie *Liebermann* auf dem Friedhof Schönhauser Allee zu Berlin.
Arch.: *Grisebach*.

2) Epitaphien.

446.
Epitaphien.

Das Epitaphium (griech.: Epitaphion; vergl. auch Art. 441, S. 429) hat ursprünglich nur die Bedeutung einer einfachen Grabschrift, wurde im Laufe der Entwicklung aber auch auf ein Denkmal angewendet, welches auf Gräbern und in Kirchen das Andenken an einen Verstorbenen festhalten soll. Dabei schreitet diese Entwicklung von der einfachsten Steintafel, wie sie z. B. in Fig. 131 in dem Epitaphium der Familie *Liebermann* auf dem Friedhofe Schönhauser Allee zu Berlin nach dem Entwurfe *Grisebach's* als einem Beispiel für unzählige andere dargestellt ist, bis zu den reichsten architektonischen Kompositionen, in welchen sich die Renaissance in Deutschland und in den Niederlanden nicht genug thun kann, fort. Fig. 132 zeigt im Grabmal der Familie von *Pelfer-Berensberg* auf dem Friedhofe

von Lemiers (Holland), nach dem Entwurf *Schupmann's*, die Epitaphien bereichert durch einen architektonischen Mittelbau. Ein feines Werk ist das an die griechische Stele erinnernde *Avery*-Epitaphium im Columbia-College zu New York, eine graziöse, an den Plakettenstil erinnernde Arbeit *Chaplain's* (Fig. 133). Hier ist das Medaillonbildnis des Architekten *Henry Ogden Avery* (1852—90) begleitet von einer allegorischen Gestalt der architektonischen Kunst. Aehnliche Züge zeigt das Epitaphium,

Fig. 132.

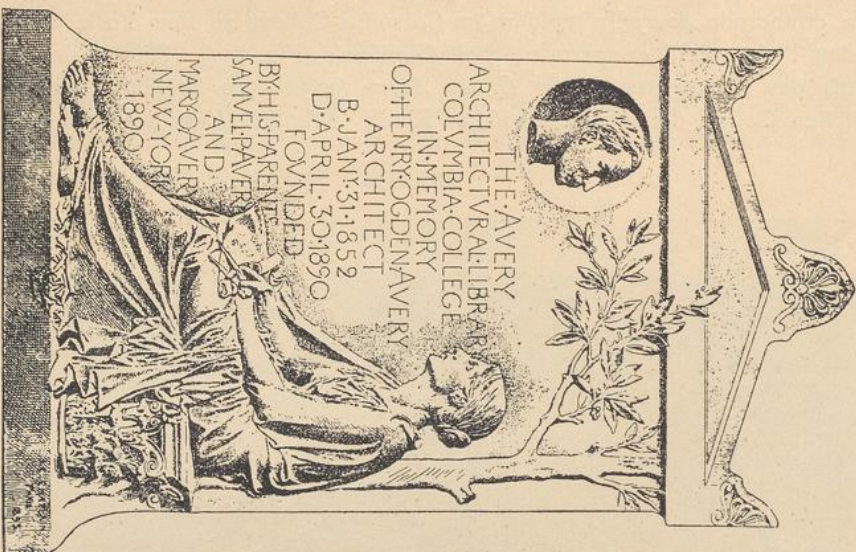
Grabmal der Familie von *Pelfer-Berensberg* auf dem Friedhofe zu Lemiers (Holland 195).Arch.: *Schupmann*.

welches im Juni 1904 in Cronberg im Taunus zur Erinnerung an die Kaiserin *Friedrich* enthüllt worden und dessen Schöpfer *Adolf v. Hildebrand* ist (Fig. 134).

Das Denkmal, welches in die Mauer des nach der StraÙe zu vorspringenden SchloÙsturmes eingelassen ist, besteht aus feinem Mufchelkalk und trägt in feinem oberem Teil, unter einem Rundbogen, das bronzene Medaillonporträt der verewigten Kaiserin, umrahmt von einem feinen Relieffornament im Stil der italienischen Frührenaissance. Der untere Teil des Epitaphiums ist mit einer Darstellung der Grablegung Christi geziert und soll auf den wohlthätigen Sinn und auf das Liebeswerk der Kaiserin hinweisen.

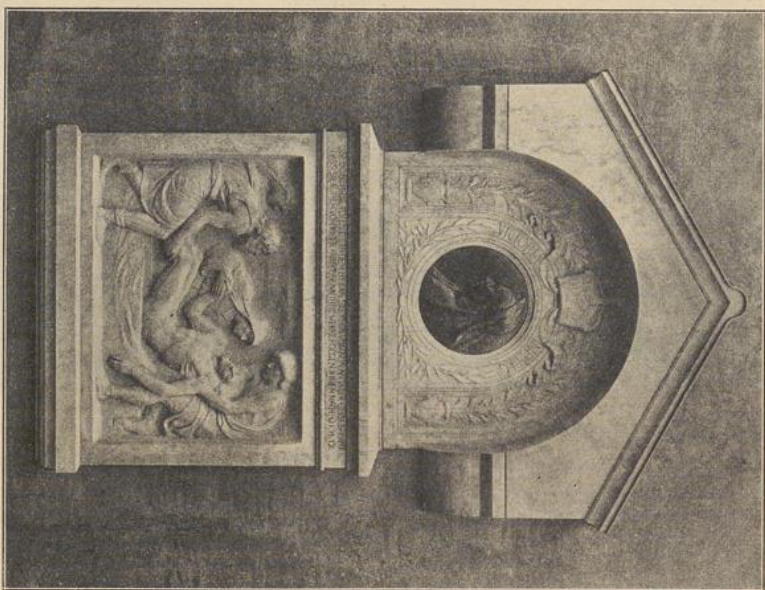
195) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdw.

Fig. 133.



Avery-Epitaphium im Columbia College zu New York.
Bilch: Chaplain.

Fig. 134.



Epitaphium zum Andenken an die Kaiserin Friedrich
zu Cronberg im Taunus.
Bilch: Adolf v. Hildebrand.

Viel weiter im Aufwand an architektonischer Komposition als die bisher betrachteten Epitaphien gehen die Werke der deutschen und der niederländischen Renaissance und Barockkunst. Verhältnismäßig einfach noch und von feiner Gliederung sind einige Werke der Frühzeit, z. B. das Epitaphium des 1546 gestorbenen *Jooft Sasbout* in der St. Eusebiuskirche zu Arnheim (Fig. 135¹⁹⁶⁾, des schönsten der drei Epitaphien Geldernscher Räte (*Jooft Sasbout*, *Elbertus Leoninus* und *Martyn Goris*),

447.
Werke der
nieder-
ländischen
Renaissance.

Fig. 135.



Epitaphium des *Jooft Sasbout* in der
St. Eusebius-Kirche zu Arnheim¹⁹⁶⁾.

welche den Chor der Kirche schmücken. Ein gleich feines Werk ist das Epitaphium des *Nikolaas Vierling* († 1546) in der Grabkapelle *Engelbert II.* in der Liebfrauenkirche zu Breda, dem Pantheon des holländischen Adels (Fig. 136¹⁹⁶⁾. Hier ist aus Hermenkaryatiden, aus ganzen Tragfiguren und aus einer strengen architektonischen Gliederung ein außerordentlich vornehmes Werk holländischer Grabkunst geschaffen. Die holländischen Kirchen bergen noch sehr zahlreiche Werke dieser Art; je mehr

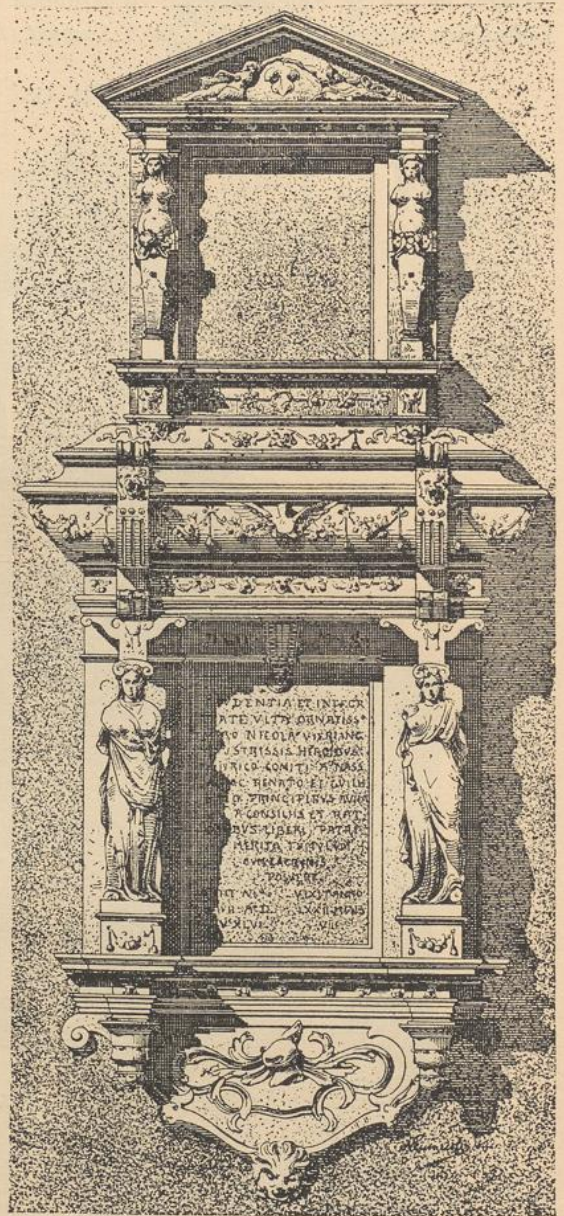
¹⁹⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: GALLAND, G. Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei etc. Frankfurt a. M. 1890.

aber die Entwicklung der Barockzeit zusehrt, je mehr die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts dem XVIII. Jahrhundert entgegenleite, um so mehr nahm auch die Strenge der Komposition zu Gunsten freierer dekorativer Anordnung ab, und um so mehr ging die architektonische Gliederung in die plastische Dekoration auf. Die Oudekerk in Amsterdam enthält eine große Reihe solcher Epitaphien. Einfach noch und in verhältnismäßig strengen Formen der Spätrenaissance gehalten sind die Epitaphien des *Jakob van Heemskerck* († 1607) und des *Cornelis Fanszoon* († 1633), die *H. de Keyser* und *Jakob van Kampen* zugeschrieben werden. Dagegen zeigen die Epitaphien der Admirale *Abraham van der Hulst* von *Artis de With* (1666), *Willem van der Zaan* († 1669) und *Isaak Sweers* († 1673) von *Rombout Verhulst* alle Zeichen dekorativer Aeußerlichkeit. »Das um eine Inschrift oder ein Seetreffen-Relief gruppierte kräftige Rahmenwerk dieser Denkmäler wirkt bei *de With* überladen, schwunglos, der Ausdruck der Figuren, namentlich des schlummernd dargestellten Seehelden, unbedeutend, während *Verhulst's* weit überlegener Künstlergeist seinen von Trophäen, Emblemen und dergl. erfüllten geschmackvollen plastischen Kompositionen Schwung der Formen und zugleich Befelung zu verleihen vermochte.« (*Galland.*) Immerhin wurde das äußerliche dekorative Element zum herrschenden, und es verschwand die architektonische Strenge der Komposition.

448.
Werke der
deutschen
Renaissance.

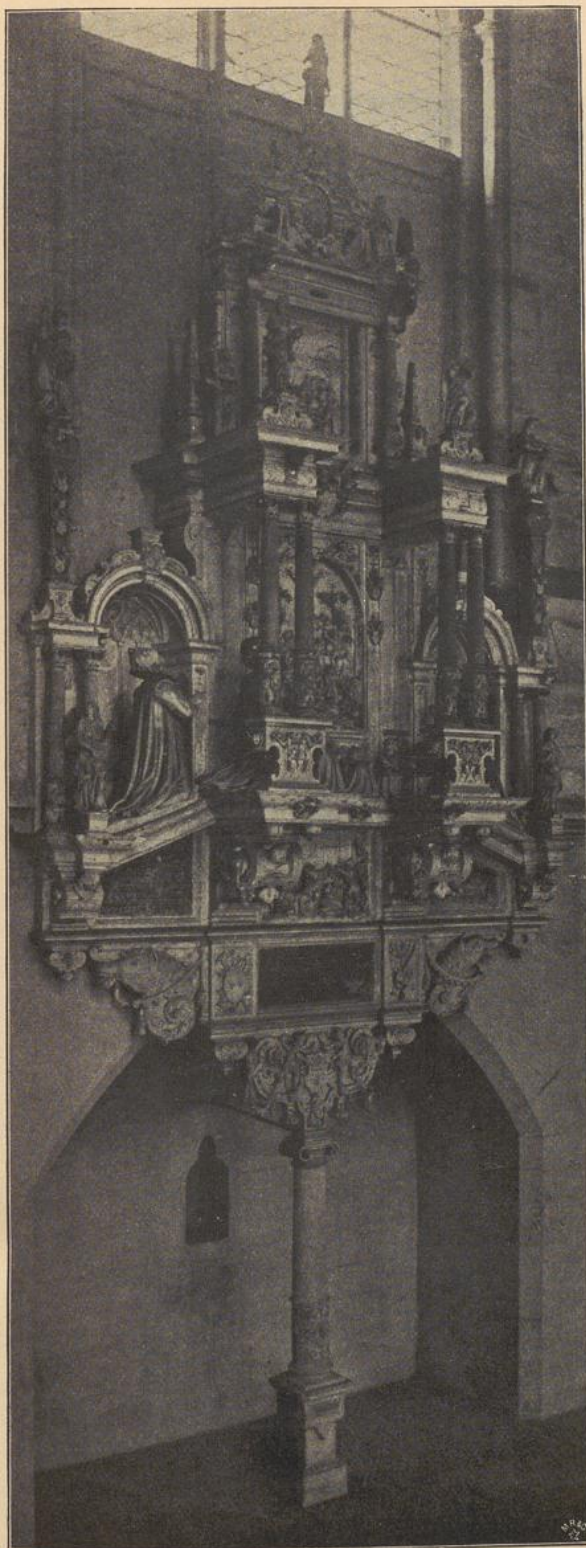
Dieses schwand auch mehr und mehr aus den Werken der deutschen Spätrenaissance. Den Einfluss, den in den Niederlanden *Vredeman de Vries* hatte, übte in Deutschland *Wendel Ditterlin* aus, und unter diesem Einfluss entstanden Werke von

Fig. 136.



Epitaphium des *Nikolaas Vierling* in der
Liebfrauenkirche zu Breda 1666.

Fig. 137.



Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

v. Arnstedt'sches Epitaphium im Dom zu Magdeburg 197).

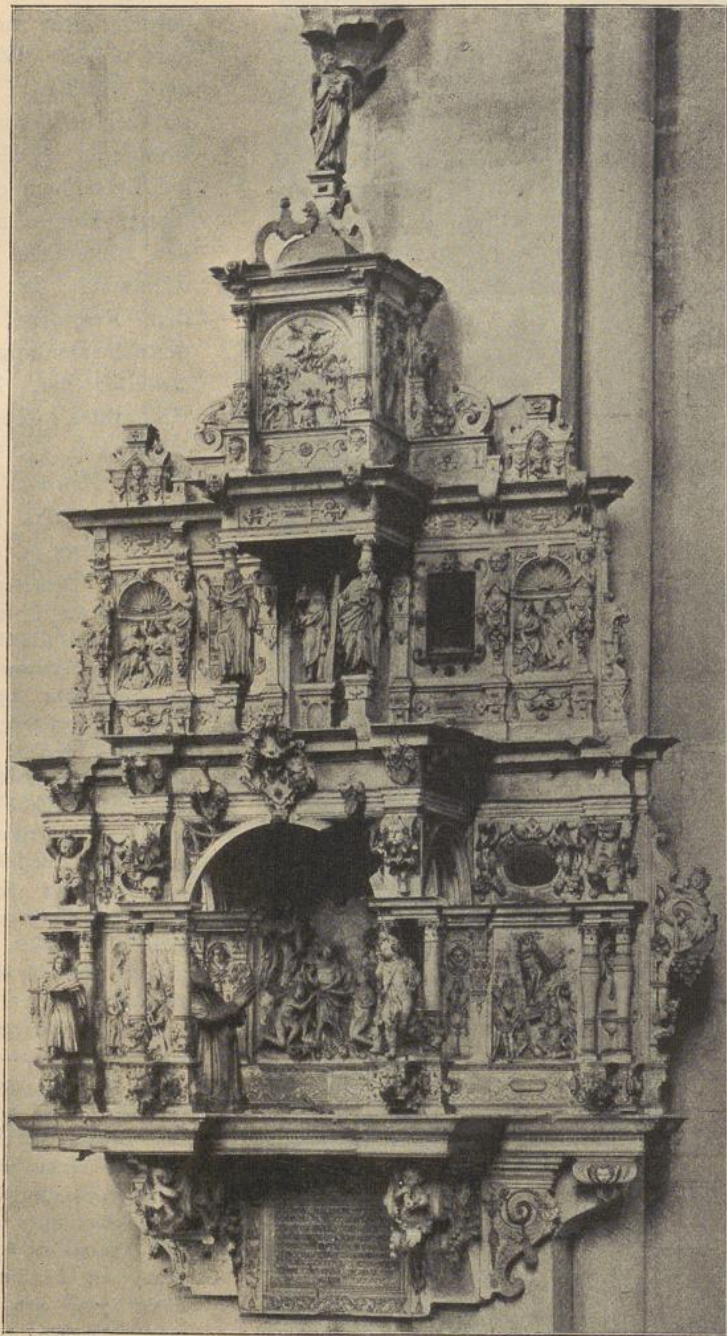
einer Ungebundenheit in der Bemessung des Formenreichtumes, die eine Steigerung nicht mehr zuließ. Das schöne Wandepitaph des *Matthias Corvinus* in Bautzen gehört noch zu den strengeren dieser Werke; die Epitaphien des Magdeburger Domes aber zeigen den Höhepunkt dieser Entwicklung. Sie zählen zu dem Reichsten, was die deutsche Denkmalplastik aufzuweisen hat. Zwei dieser Epitaphien geben wir in Fig. 137 u. 138¹⁹⁷⁾ wieder: das v. *Arnstedt*'sche Denkmal und das Epitaphium des *Ludwig v. Lochow*.

Vom Steinmetzmeister *Sebastian Ertle* ist um etwa 1610 das früher fälschlich als *Bredow*'sches Epitaphium bezeichnete v. *Arnstedt*'sche Epitaphium im Dom zu Magdeburg in Alabafter angefertigt worden. Es ist dem am 22. Februar 1608 verstorbenen Domherrn *Friedrich v. Arnstedt* gewidmet. Ueber dem die Kreuzigung Christi darstellenden Hauptbilde ist oben die Grablegung und unten die Auferweckung des *Lazarus* abgebildet. Die Inschrift ist dem Denkmal erst später hinzugefügt.

Das im Jahre 1616 gleichfalls von *Sebastian Ertle* und wieder aus Alabafter angefertigte Epitaphium *Ludwig v. Lochow*'s im Dom zu Magdeburg ist das Denkmal des am 11. September 1616 im Alter von 70 Jahren gestorbenen Domdechanten dieses Namens. Das Denkmal enthält eine Bronzeplatte mit Familienwappen und Inschrift und eine 3 Bilder zeigende Bildhauerarbeit des *Sebastian Ertle*, dessen Zeichen früher am Denkmal vorhanden war.

¹⁹⁷⁾ Nach: Magdeburger Baudenk-mäler.

Fig. 138.



Epitaphium *Ludwig v. Lochow's* im Dom zu Magdeburg ¹⁹⁷.

3) Sarkophag.

Die Bezeichnung »Sarkophag« ist griechischen Ursprunges; sie bedeutet: »Fleisch verzehrend« und wurde ursprünglich einer Steinart beigelegt, welche bei Affos, der lesbischen Kolonie in der Troas (Mysien) über dem Busen von Edremid, gebrochen wurde. Es handelt sich um eine Art Alaunschiefer, um den Alumen schifti *Linne's*, der sich spalten liefs und aus welchem man Särge anfertigte, weil man den Glauben hatte, der in einen solchen Sarg gelegte Leichnam werde in 40 Tagen so verzehrt, dafs nur noch die Zähne übrig bleiben. Wo man nicht die Särge selbst aus dem Stein herstellte, kleidete man sie im Inneren mit Platten dieses Steines aus, um die Verwesung zu beschleunigen. Von diesen Särgen wurde dann der Name im Laufe der Zeit auf die Steinfärge überhaupt übertragen.

449.
Sarkophag.

Die frühesten uns bekannten Sarkophag sind die ägyptischen. In einer Ecke der unterirdischen Totenkammer des Grabes des Alten Reiches stand der Sarkophag, meist aus feinkörnigem Kalkstein, selten aus Rosengranit, noch seltener aus einem schwarzen, opaken, basaltartigen Gestein. Die Form ist rechteckig; der Deckel ist in der Mitte abgerundet, an den Enden vierkantig gelassen. Die Sarkophag weisen oft eine Verzierung der Aussenseiten auf, die an architektonische Strukturen erinnert. Nicht alle Sarkophag haben Inschriften; die Sarkophag von Sakkara besitzen keine, wohl aber der Sarkophag des *Chufuanch* im Museum von Bulak; er ist 1,33 m hoch, aus Rosengranit, reicht in die Zeit der IV. Dynastie hinauf und besitzt einen Schmuck aus lotrechten und Längsverbänden, von Füllungen u. s. w., die der Holztechnik entlehnt sind, dazwischen Lotosblätter und andere Verzierungen.

450.
Ägyptische
Sarkophag.

Noch augenscheinlicher verfolgt in der Dekoration die architektonische Struktur des Holzes der Sarkophag des *Mycerinus* (Fig. 139¹⁹⁸), der 1837 von *Vyse* entdeckt wurde und bei der Ueberführung nach England an der spanischen Küste unterging. Von *Perring* ist eine Zeichnung des Sarkophags erhalten, nach welcher derselbe durch der Holztechnik entlehnte Verbände an der Vorderfläche in 4 Stützfelder und 3 Füllungsfelder, an den Seiten in 2 Stützfelder und 1 Füllungsfeld geteilt war; durch Rahmen- und Stabwerk haben die einzelnen Felder eine ins Kleine gehende Unterteilung erhalten; der Deckel bestand aus der ägyptischen Hohlkehle; das Material war Basalt. Neben diesen Sarkophagformen kommen namentlich auch jene vor, welche in hartem Gestein die Mumienfärge, welche, aus Holz, das bemalte typische Bild des Verstorbenen zeigen, nachahmen; so ein Sarkophag eines königlichen Schreibers der XIX. Dynastie im Louvre (Fig. 140¹⁹⁹). Sarkophag dieser Art konnten sich nur die wohlhabenden Ägypter gönnen, da das harte, polierte Gestein eine grofse technische Gewandtheit und eine lange Arbeitsdauer voraussetzte.

In Griechenland waren Steinfarkophag in ältester Zeit nicht üblich. Die Leichen wurden entweder in Behälter aus Ziegeln oder Thonplatten gebettet, oder sie wurden, wie Grabfunde aus der Krim andeuten, in hölzernen Särgen beigelegt, wenn zur Bestattung gemauerte Behälter gewählt wurden.

451.
Griechische
Sarkophag.

Der farkophagartige Behälter für die Leiche eines Verstorbenen nahm bei den Griechen erst dann eine Denkmalbedeutung an, als er, zunächst noch aus Thon gebildet, mit Malereien versehen wurde. Hierher sind insbesondere die Thonfarkophag aus Klazomenai zu rechnen, von welchen die Kgl. Museen in Berlin ein Beispiel besitzen. Die Thonfarkophag hielten sich bis gegen Ausgang des IV. Jahrhunderts vor Chr.; zu dieser Zeit traten neben ihnen schon Marmorfarkophag auf, als einer

Fig. 139.

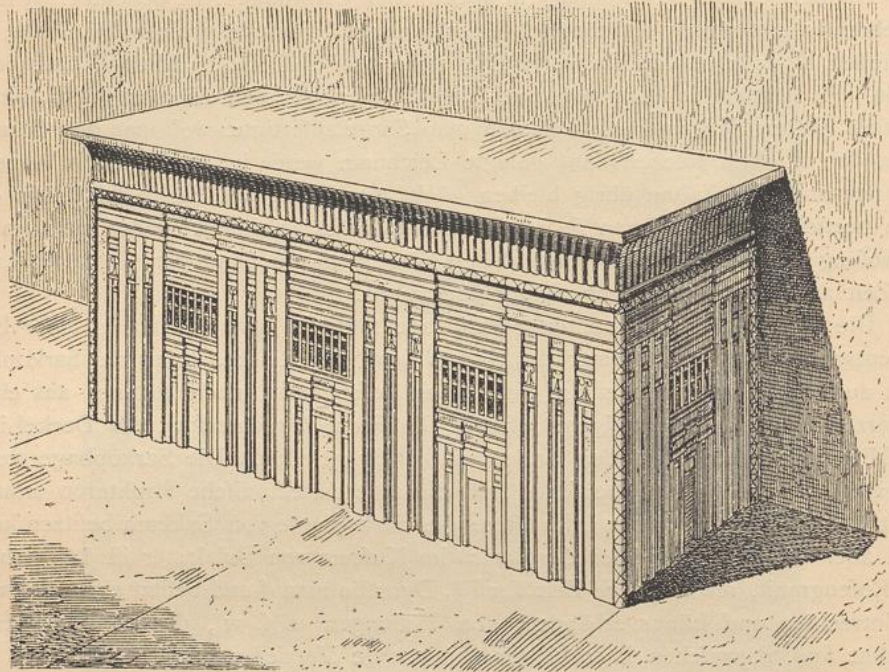
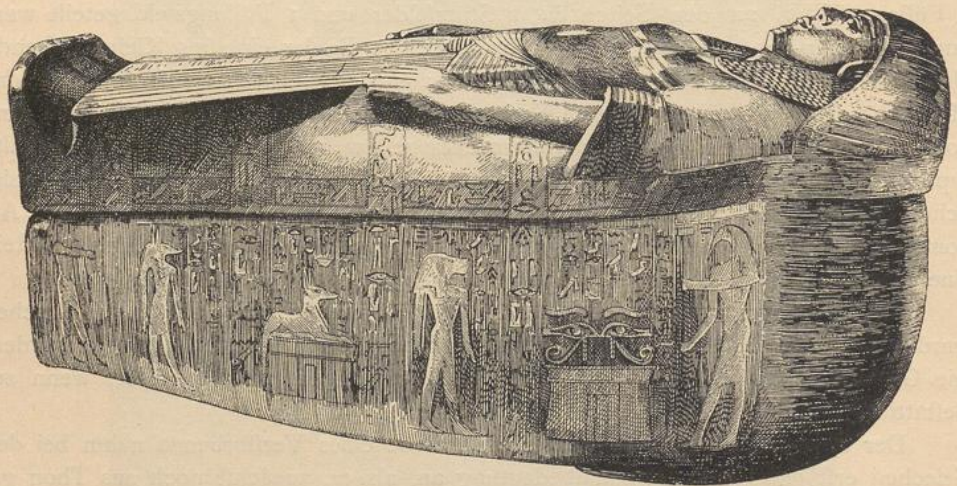
*Mycerinus-Sarkophag* ¹⁹⁸⁾.

Fig. 140.

Sarkophag eines königlichen Schreibers der XIX. Dynastie im Louvre zu Paris ¹⁹⁹⁾.

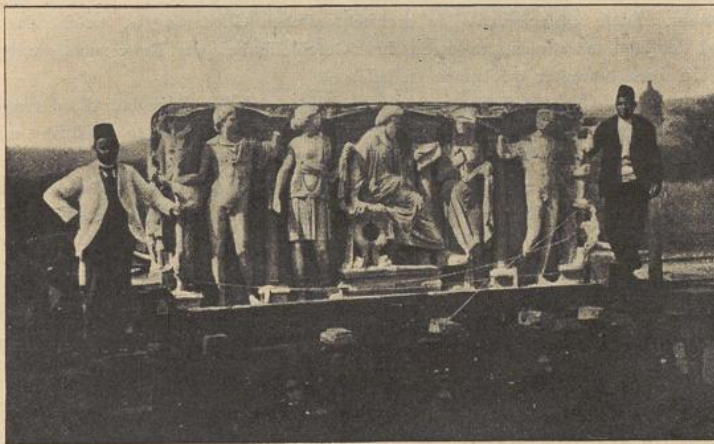
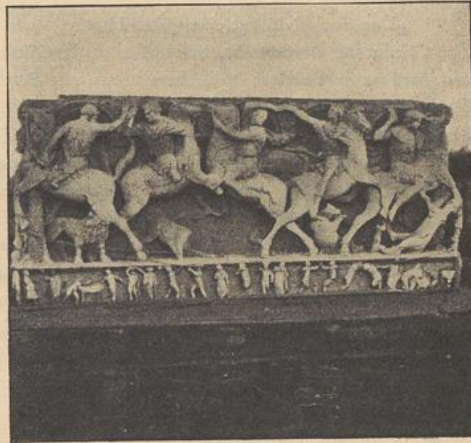
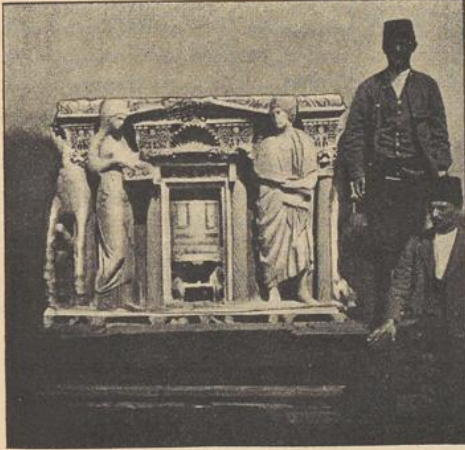
¹⁹⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: PERROT & CHÉPIEZ, Aegypten.

¹⁹⁹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

der ältesten und schönsten der Amazonenfarkophag in Wien. Er wird aber übertroffen durch die sog. makedonischen Königsfarkophage aus hellenistischer Zeit aus der Nekropole von Sidon.

»Einige derselben sind vom höchsten Kunstwert. Von geradezu ergreifender Schönheit, von hohem Ernst bei wunderbarer Erfindung und Ausführung ist ein Sarkophag mit klagenden Frauen, der übrigens keine Spur von Bemalung trägt. Die Ecken deselben, in denen die vier Wandungen des Unterteiles zu-

Fig. 141 bis 143.



Vom Sarkophag des *Antipater* (?) im Kaiserlichen Museum zu Konstantinopel.

fammenlaufen, sind durch jonische Anten ausgezeichnet, zwischen welchen an den Langseiten 5, an den Schmalseiten 2 jonische Halbsäulen stehen, und zwar von der sorgfältigsten Ausführung. . . . Zwischen die Säulen stellen sich, wenig über den Grund der Wände vortretend, bis zu einem Drittel der Säulenhöhe geführte, glatte Schranken, vor denen ($2 \times 6 + 2 \times 3 =$) 18 weibliche Gewandfiguren zwischen den Säulen errichtet sind. Keine Stellung, keine Gebärde wiederholt sich; in jeder Figur ein anderes interessantes Motiv. Mit herabwallendem Schleier, gesenktem Haupte, mit verchlungenen Händen, den tiefsten Ausdruck der Wehmut und des Schmerzes im Antlitz, steht eine Figur da — das Vorbild einer *Mater dolorosa* der Renaissancekunst. Man glaubt vor einem Werke der italienischen Frührenaissance zu stehen, so streng, so keusch und religiös ist das Figürchen empfunden. Bei zwei anderen weisen Marmorfarkophagen,

die kein Bildwerk auf den Wandflächen zeigen, ist die antike Dachdeckung mit bewunderungswürdiger Richtigkeit nachgeahmt. . . . Bei anderen ist im Giebfeld des Daches ein Reiter mit fliegendem Pferde, oder es sind Blätter- und Blütenverzierungen mit runden, gewundenen, gerieften Ranken, wie an der Sima des Leonidaion in Olympia oder an der Sima der Tholos in Epidauros, angebracht. Ueberall die Anmut und Schönheit der griechischen Formen bei hoher Vollendung der Ausführung. Der reichste unter den Sarkophagen gehört der Gattung an, bei der die äußeren Wandungen mit Figuren, Reliefs, Kampfes- oder Jagdszenen geschmückt sind, wie dies der schon genannte Amazonenfarkophag in Wien aufweist.«

Was uns aber den sidonischen besonders hoch über alle bekannten stellt, das ist sein architektonischer Aufbau, der edler und charakteristischer nicht gedacht werden kann.

»Den Sockel bildet eine glatte Plinthe, über der sich ähnlich wie bei den Wänden des Erechtheions eine Gliederung herumzieht, bestehend aus Rundstab, Einziehung zwischen 2 Plättchen, kleinerem Rundstab und darüber verkehrtem lesbischem Kyma mit Perlstab, Plättchen und Ablauf. Die Gliederungen sind mit Flechtwerk, Herzlaub und Perlen auf das reichste geziert und bilden eine prächtige Basis für die mit Figuren geschmückten Wände. Die 52 cm hohen Figuren sind hoch erhaben gearbeitet, so daß Füße und Arme bei einzelnen vollständig frei aus dem Grunde herausragen. Die Komposition der Vorderwand erinnert in vielem an das berühmte Mosaikbild der *Alexander-Schlacht* in Neapel. Links vom Beschauer stürmt, hoch zu Ross, *Alexander* mit fliegendem Mantel und eingelegter Lanze auf die in Verwirrung geratenen Perfer ein, während auf der rechten Seite ein makedonischer General (*Perdikkas*?) mit Sturmhaube auf dem Haupte und fliegendem Mantel, aber in weniger bewegter Haltung in das Kampfgewühl sprengt. . . . Wunderbar bewegt ist der Entwurf, wunderbar das Einzelne ausgeführt; Schmerz, Zorn, Todeszucken ist merkwürdig in den Gesichtern ausgesprochen; die Körper der Fußkämpfer . . . sind vortrefflich modelliert. Die hoch sich aufbäumenden Roffe sind von einer Wahrheit und Lebendigkeit, die an einen Meister wie Lionardo erinnern. Der Kampf setzt sich auf der einen Schmalseite in der gleichen packenden Weise fort; die andere Lang- und Schmalseite sind mit ebenso schönen als lebendig geordneten Jagdszenen in gleich vollendeter Ausführung geschmückt.

Den Figurenfries schließt ein Gesims ab, das aus einer stärkeren Hängeplatte, deren Vorderfläche mit erhaben ausgeführtem Mäanderschema geschmückt ist und aus einem mit Blättern gezierten Echinus mit Perlstab besteht. Diese einfachen, edlen architektonischen Gliederungen, welche das wilde Gewoge des Kampfes und der Jagd umrahmen, tragen in ihrer Geschlossenheit und Ruhe nicht wenig dazu bei, die Figurenkomposition noch bewegter erscheinen zu lassen.

Auf diesem Unterbau erhebt sich der mächtige Deckel, dessen lotrechte Gliederungen sich genau an die des Abschlussgesimses des Sarges anschließen und aus einem niedrigen Architrav mit Karnies und gezogener Hohlkehle, einem mit Weinranken (Trauben und Reblättern) gezierten Frieße darüber und einem jonischen Zahnschnittgesims mit Sima bestehen. Die letztere ist abwechselnd mit Widderköpfchen und weiblichen Köpfchen mit strahlenartig geordnetem Haar besetzt. An den Giebelecken sind 4 liegende Löwen angebracht, während die Giebelfelder kämpfende Figürchen schmücken.« (*Durm*²⁰⁰).

Bald nach der Aufdeckung der Nekropole von Sidon tauchte die Vermutung auf, daß man es hier mit der Gruft *Alexander des Großen* zu thun habe. Dieser Vermutung steht indes eine ältere litterarische Angabe entgegen, nach welcher *Alexander* in Alexandria beigefetzt sein soll. Der vermeintliche Sarkophag *Alexander des Großen* wurde 1878 bei einem Hausbau in Sidon gefunden. Er kam dann in das Museum zu Konstantinopel. Der Marmor besitzt kleine Löcher, in welchen goldene Gürtel und Waffen, die gestohlen wurden, befestigt waren.

Zu dieser schönen Gruppe von Sarkophagen zählt auch der beim Dorfe Arbali bei Konia in Kleinasien gefundene Steinfarg von vorzüglicher Erhaltung (Fig. 141 bis 143). Es geht von ihm die Vermutung aus, daß er von einem Grabe des *Antipater* (*Antipatros* † 319 vor Chr.) stammt, dem makedonischen Feldherrn, der von *Alexander dem Großen* bei seinem Aufbruch nach Asien als Reichsverwefer in

²⁰⁰) Zur Literatur ist nachzutragen:

DURM, J. Die makedonischen Königsarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 239.

Revue archéologique, Neue Serie, Bd. 10 u. 11.

American journal of archeology 1887, S. 97.

ROBERT, C. Die antiken Sarkophagreliefs etc. Berlin 1890. Bd. II.

Makedonien bestellt wurde und nach *Alexander's* Tode mit *Krateros* die gemeinschaftliche Regierung der europäischen Länder des makedonischen Reiches übernahm. Einige Jahre vor seinem Tode wurde er Reichsverweser. Der Sarkophag wurde zusammen mit demjenigen *Alexander's* im Kaiserlichen Museum in Konstantinopel aufgestellt.

Von ihm sind drei Seiten erhalten; nach ihnen gehört er zu den schönsten Resten der hellenistischen Zeit. Die drei Seiten haben eine in GröÙe und Anordnung der Figuren durchaus verschiedene Komposition. Eine weitgehende Uebereinstimmung zeigen eine Kurz- und eine Langseite sowohl in der architektonischen Gliederung, vor welcher die Figuren in ruhiger Haltung und schöner Bewegung des Gewandes aufgestellt sind, wie in diesen selbst. Völlig abweichend dagegen ist die dritte Seite, die vor einem

Fig. 144.

Denkmal aus dem Grabe der *Velinna's* (*Volumnius*) bei Perugia.

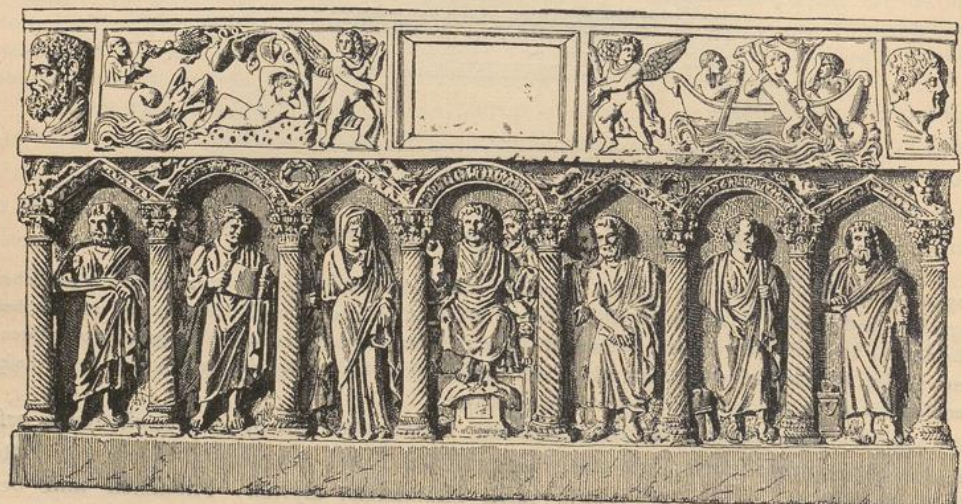
Bogenfries eine lebhaft bewegte, in der Bewegung nicht schöne Reitergruppe über einem aus zierlichen Figürchen bestehenden Fußfries darstellt. Obwohl die tatsächlichen Verhältnisse dagegen zu sprechen scheinen, so kann ich doch die Seite mit dem Reiterkampf nicht als zu diesem Sarkophag gehörig betrachten; denn sowohl die Komposition wie die stilistischen Eigenschaften sind zu verschieden, als daß sie in dieser Verschiedenheit an gleichen Werke vorkommen könnten.

Diese Sarkophage mit monumentaler Bedeutung kamen in Griechenland erst in der Alexandrinischen Zeit auf. Griechische Kunst verpflanzte dann die Sitte ihrer Aufstellung vom Mutterlande nach Kleinasien, Syrien, Phönizien und beeinflusste damit namentlich auch Rom. Vermutlich war das Verbot der Aufstellung reicher Grabdenkmäler auf dem Grabe, welches durch *Demetrios* erlassen wurde, mit einer Veranlassung, im Inneren von Grabkammern reiche Sarkophage aufzustellen.

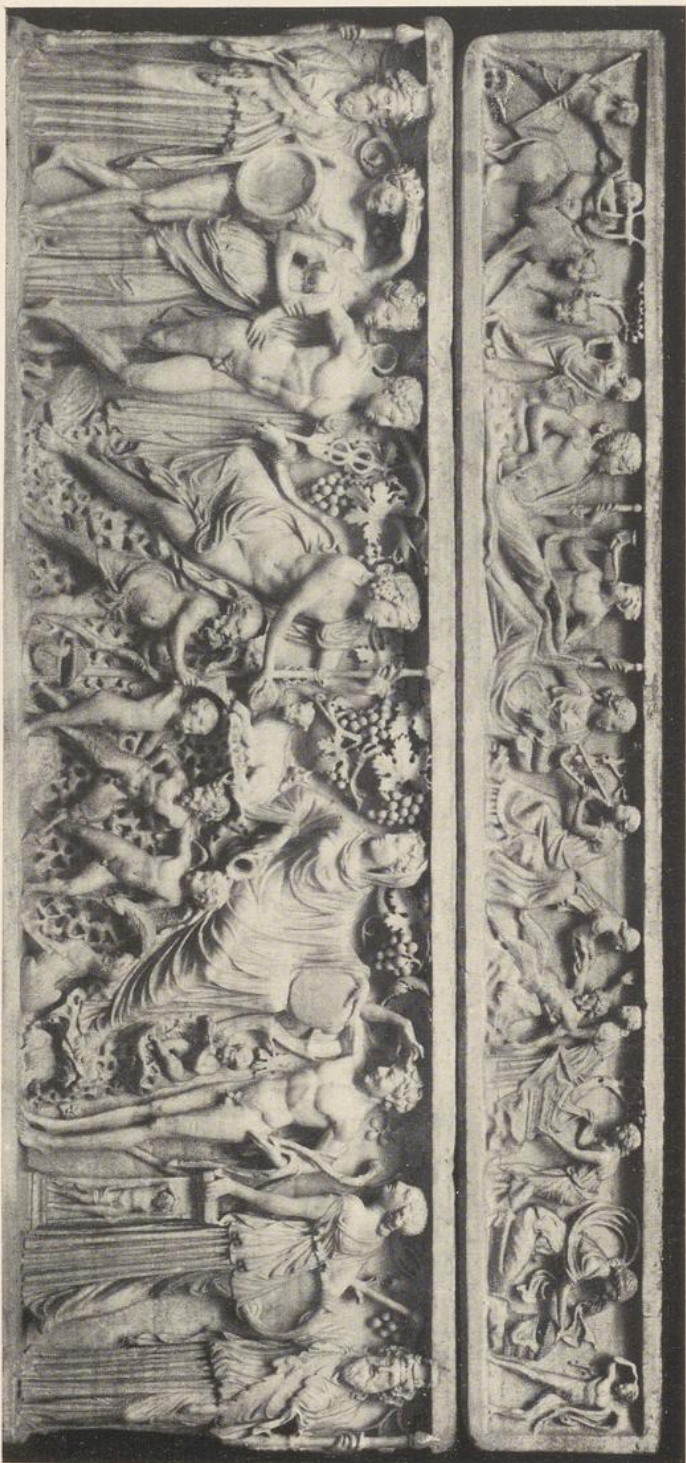
Fig. 145.

Vom Sarkophag des *Junius Bassus* in der Peterskirche zu Rom ²⁰¹⁾.

Fig. 146.

Sarkophag aus Perugia ²⁰²⁾.

²⁰¹⁾ Fakf.-Repr. nach: SPRINGER, A. Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. Von A. Michaelis. Leipzig 1903.
²⁰²⁾ Fakf.-Repr. nach: KRAUS, F. X. Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1900.



Dionysos-Sarkophag im Ny-Karlsberg-Museum bei Kopenhagen.

Die Römer konnten sich nicht auf Ueberlieferungen im eigenen Lande stützen. In Etrurien waren an Stelle der Sarkophage die Aschenkisten getreten, kleine, aus Thon oder Alabaster angefertigte, bunt bemalte Urnen, vorn mit Reliefs, auf dem Deckel meist mit der ganzen liegenden Figur des Verstorbenen geschmückt. Die Darstellungen bezogen sich auf den Totenkult und zeigten häufig Scenen aus dem troischen Sagenkreis. *Brunn* hat sie in dem 1870 in Rom erschienenen Werke: »*I rilievi delle urne etrusche*« zusammengestellt. Auch diese Aschenkisten erhielten, wie Fig. 144 zeigt, eine monumentale Form und riefen vielfach die Erinnerung an die Form des Sarkophags wach. Das Denkmal aus dem Grabe der *Velimna's* (*Volumnius*) gehört in eine Reihe von 7 Aschenkisten, davon 6 aus Travertin und 1 aus Marmor, welche in der Grotta de' *Volumni*, einer 1840 aufgedeckten unterirdischen altetruskischen Familiengruft bei Perugia, aufgestellt waren. Fünf Aschenkisten haben

452.
Etruskische
Aschenkisten.

Fig. 147.



Sarkophag in *San Paolo* zu Rom.

liegende männliche Figuren, die hier abgebildete eine weibliche von guter Haltung. Der untere Teil ist der Aschenbehälter, der obere der Deckel.

Im Beginn der Entwicklung stellen die Sarkophage der Alexandrinischen Zeit ziemlich große, aus Marmor angefertigte, kastenartige Behälter dar, die meist architektonisch gegliedert sind und die Form von Tempeln, mit Giebeldach als Deckel, haben; die Seiten sind mit reichen Reliefs geziert. Aus dieser Form entwickelt sich die römische Form des Sarkophags. Derselbe ist durchschnittlich kleiner als der griechische, aber mit reichem Relieffschmuck versehen. Die Darstellungen haben meist mythologischen Inhalt; mit demselben sind aber häufig auch Beziehungen zu der Thätigkeit und der Familie des Verstorbenen verwoben. Auch Charaktereigenschaften und Vorzüge werden im plastischen Schmuck angedeutet. Den Hauptfiguren wird trotz ihrer heroischen Bedeutung nicht selten das Porträt des Bestatteten und seiner Gattin geliehen. Eines der schönsten Beispiele römischer Sarkophagkunst ist der *Dionysos-Sarkophag* im Ny-Karlsberg-Museum bei Kopenhagen, der 1775 in der *Vigna Cafali* an der *Via Appia* bei Rom gefunden wurde (siehe die nebenstehende Tafel).

Die Christen übernahmen auch die Form des Sarkophags und änderten erst nach und nach seinen äußeren Schmuck. Der Sarkophag des *Junius Bassus* in der

453.
Römische
Sarkophage.

454.
Christliche
Sarkophage.

Peterskirche zu Rom (Fig. 145²⁰¹) und der Sarkophag aus Perugia (Fig. 146²⁰²) zeigen noch durchaus römischen Charakter des plastischen Teiles, wenn natürlich auch der Inhalt der Darstellungen ein christlicher ist. Aehnlich verhält es sich mit dem Sarkophag aus *San Paolo* in Rom (Fig. 147). Lange noch wurde christlicher Inhalt in antike Form gekleidet; ja selbst bis in das späte Mittelalter hinein wurden viele antike Sarkophage ohne weiteres für christliche Bestattung verwendet. Ein Beispiel dafür ist der Sarkophag der *Bella Galliana* in Viterbo.

Auf der Piazza stand der römische Sarkophag mit der Darstellung der Eberjagd des Meleager. In ihm wurde 1138 die unvergleichlich schöne *Galliana* bestattet und er erhielt die Inschrift: »*Flos, honor patriae, species pulcherrima rerum! . . . Consules majestatis tantae eminae admiratione hoc honoris monumentum hieroglyphicum excerpt.*« Wegen ihr bestürmten die Römer Viterbo und zogen erst ab, nachdem ihnen versprochen war, daß *Galliana* wenigstens von den Mauern herab den Kriegern ihre Reize zeige.

In Ravenna nahm der Sarkophag eine spezifisch christliche Form an. Als Beispiel sei der schöne Sarkophag des Bischofs *Theodorus* in *Sant' Apollinare in Classe* angeführt (Fig. 148). Hier sind in vollem Umfange byzantinische Ueberlieferungen für feinen Schmuck verwendet worden; auch die äußere Form zeigt wesentliche Abweichungen von der antiken Form. Diese wird wieder schlichter und nähert sich mehr der ursprünglichen Gestalt des einfachen Sarges mit Deckel.

455.
Aufstellung
der
Sarkophage.

Die Aufstellung des Sarkophags auf Säulen wurde dann im weiteren Verlauf des Mittelalters eine verbreitete Sitte. Das Grab des *Boëthius* in *San Pietro in coelo aureo* zu Pavia, im Jahre 1844 zerstört, bestand aus einem Sarkophag, der auf 4 Säulen ruhte. Die alte Kirche der Chartreuse in Touloufe hat nach Fig. 149 an ihrer Außenseite eine mit einem halbkreisförmigen Bogen überdeckte Nische, in welcher hinter einer Bogenstellung ein Sarkophag auf Säulchen aufgestellt ist; das Denkmal wird in das XII. Jahrhundert gesetzt. Das Hauptwerk dieser Art ist das Grabmal des Prokonsuls *Rolandino Passeggieri* auf der Piazza Galileo in Bologna (Fig. 150). Dieses Grabmal besteht aus einem Unterbau von 9 schlanken Marmorfäulchen. Auf diesen ruht eine Platte und auf ihr erhebt sich ein zweites Gefchoß aus einer Bogenarchitektur, vorn 3, seitlich 2 Systeme, welche eine Pyramide tragen. In der Bogenarchitektur steht der mit figürlichen Skulpturen und Rankenwerk geschmückte Sarkophag. Verwandt ist das Grabmal des *Antenore*

Fig. 148.

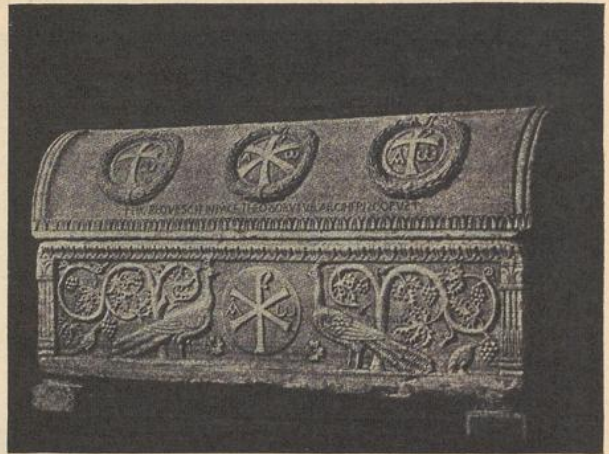
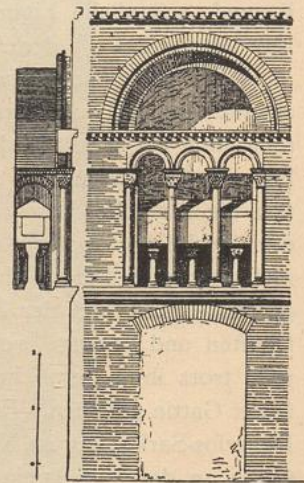
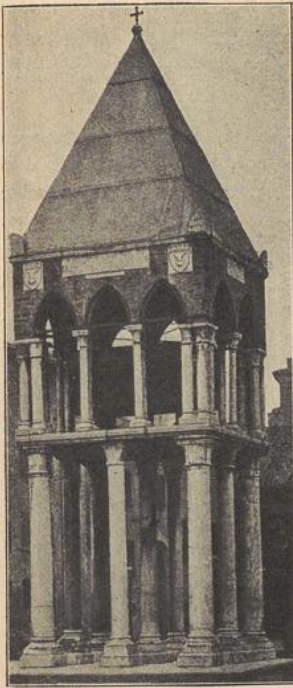
Sarkophag des Bischofs *Theodorus* in *Sant' Apollinare in Classe* zu Ravenna.

Fig. 149.



Von der Kirche der Chartreuse zu Touloufe.

Fig. 150.



Grabmal des Prokonfuls
Rolandino Passaggiari auf der
Piazza Galileo zu Bologna.

Beschränkt sich die Charakterisierung des Toten hier lediglich auf die Wiedergabe feines Bildes, so ist im Grabdenkmal des Bischofs und Heiligen St. Frenius (?)

Fig. 151.



Grabdenkmal des Giovanni Scaligeri
zu Verona.

203) Fakf.-Repr. nach: Bayer. Gwbe-Zeitg.

Trojano in Padua, ein strenger Sarkophag auf 4 Säulen unter einem Baldachinüberbau.

Mehrfach findet sich auch die Anordnung erhöhter Aufstellung von Sarkophagen über Portalen von Kirchen, über Eingängen u. f. w. In diesem Falle sind sie meist von einem Ueberbau auf Säulen überfattet. Als Beispiel sei das Grabmal des *Conte Guglielmo Castelbarco* in Verona (Fig. 152) über dem Thorweg der Kirche *San Pietro Martire* angeführt. An der Hauptfassade von *San Fermo Maggiore* in Verona ist ferner neben dem Haupteingang links unter einem Baldachin der Sarg von *Cangrande I.* Leibarzt, *Aventino Fracastoro*, aufgestellt. Die Beispiele dieser Art lassen sich aus Italien zahlreich vermehren. Eines der schönsten Beispiele für die Hochstellung eines Sarkophages ist das Denkmal des *Giovanni Scaligeri* in *San Fermo Maggiore* zu Verona (Fig. 151). Ihm kann das Grabmal *Cavalli* in *Santa Anastasia* in Verona angeschlossen werden. Die selbständige Entwicklung des mittelalterlichen Sarkophags bahnt sich dann in dem Grabmal des heil. Radulphe in der Kirche *St.-Nazaire* in der Cité von Carcaffonne an (Fig. 153). Auf schönen dünnen Säulchen steht der streng gegliederte, reich durch Figuren und Pflanzenornament geschmückte Sarkophag, an die Wand gelehnt, und über ihm ist, als eine bemerkenswerte Besonderheit, das Reliefbildnis des Bischofs eingemeißelt.

in der Kathedrale zu Amiens (Fig. 154) die Erläuterung durch den Sarkophag umgebende sehr umfangreiche malerische und plastische Darstellungen reichster Art gegeben. Eine strenge und schöne Form des mittelalterlichen Sarkophags zeigt das Grabmal des St. Stephan in Obazine (Corrèze), einen Sarkophag, dessen Seitenteile durch geöffnete Arkaden gebildet sind, so daß man den in diesem Falle gemeißelten Leichnam sieht, und einen Deckel darüber mit reichstem plastischem Schmuck (Fig. 155).

Vielleicht die reichste Ausbildung des mittelalterlichen Sarkophags ist in dem berühmten Grabmal des heil. Sebaldus in der Sebalduskirche zu Nürnberg entstanden; ein Denkmal, welches *Peter Vischer der Aeltere* mit Hilfe seiner Söhne 1508—09 als feine bedeutendste Schöpfung ausführte (Fig. 156 u. 157²⁰³). Das Denkmal steht

456.
Sebaldusgrab
zu
Nürnberg.

auf der Grenze des Ueberganges der Gotik zur Renaissance; es zeigt in allen Teilen den Kampf der beiden Kunstperioden miteinander und bedeutet nichts anderes als den vollen Sieg der Renaissance. Ueber den Anteil der verschiedenen Mitglieder der Familie *Vischer* an dem herrlichen Werke läßt sich nichts Zuverlässiges feststellen; doch gebührt ohne Zweifel *Peter Vischer dem Vater* der Hauptanteil.

Unter den Handzeichnungen des Louvre in Paris befinden sich eine Anzahl deutscher Zeichnungen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter ihnen zwei Entwürfe zum Sebalduß-Grab aus dem Jahre 1516 von *Hermann Vischer*, dem ältesten Sohne *Peter Vischer des Älteren*. *Weizsäcker* veröffentlichte sie im unten genannten Jahrbuch²⁰⁴⁾. Beide sind im ausgesprochenen Renaissancestil entworfen, der eine, wohl ältere Entwurf, noch unter Anwendung gotifizierender Reminiscenzen, wie die Vorfellung von kandelaberartigen Säulchen mit Apostelfiguren vor die 3 Geschosse des Grabmales zusammenfassenden korinthischen Pilaster und die angedeutete Bekrönung des Ganzen in einfacherem, aber ähnlichem Sinne, wie sie das ausgeführte Denkmal zeigt; der andere Entwurf zeigt eine strenge Renaissancearchitektur. Nach ihr besteht das Denkmal aus einem Sockelgeschos, aus einem Nischengeschos, aus einem durch korinthische Interkolumnialen gegliederten Geschos, beide letztere durch auf dem Sockelgeschos aufstehende korinthische Säulen mit Kannelüren zusammengefaßt, das Ganze abgeschlossen durch ein reiches dreiteiliges Gebälk. Keinen Ueberbau zeigt der strenge Renaissanceentwurf. Die Bedeutung der beiden Entwürfe faßt *Weizsäcker* mit folgenden Worten zusammen: »Als Entwürfe zum Sebalduß-Grabe haben neben dem seit längerer Zeit bekannten Rifs von 1488 zwei in Paris befindliche, von 1516 datierte und in italienischem Renaissancestil gehaltene Skizzen eine selbständige Bedeutung. Ihr Urheber ist *Hermann, Peter Vischer's* ältester Sohn, welchem in der Thätigkeit der *Vischer'schen* Werkstatt, insbesondere hinsichtlich ihrer Beteiligung an der Renaissancebewegung auf deutschem Boden, eine nicht unwichtige Rolle zufällt. Die Zeitgrenzen einer Reife, welche ihn zu Studienzwecken nach Italien führte, lassen sich genauer, als bisher möglich war, an der Hand einer Reihe gleichfalls in Paris befindlicher Zeichnungen bestimmen: sein Aufenthalt in Rom und Oberitalien fällt in die Jahre 1515 und 1516. Ausser den beiden Skizzen lassen sich Spuren seiner Thätigkeit für das Grab des heil. Sebalduß nicht nachweisen, obwohl quellenmäsig feststeht, daß er in der Ausführung des Werkes neben seinen vier Brüdern dem Vater an die Hand ging. Hingegen sind die wenigen Details im figürlichen Schmuck des Denkmals, welche die Hand einer selbständig entwickelten, neben dem führenden Meister hervortretenden Künstlerindividualität unzweideutig erkennen lassen, dem Bruder *Hermann's, Peter Vischer dem Jüngeren*, zuzuschreiben.« — Die Schönheit dieses herrlichen Grabdenkmals ist nicht mehr überboten worden.

Eines der eigenartigsten Sarkophagartigen Grabdenkmäler des ausgehenden Mittelalters ist das Grabmal des Admirals *Lodovico Aldemoresco* in *San Lorenzo's* gotischem Kreuzgang zu Neapel. Es ist ein spätes, 1421 entstandenes Werk des *Antonio Baccio*, und seine eigentümlich befangene Modellierung scheint mehr dem

Fig. 152.



Grabmal des Conte Castelbarco zu Verona.

²⁰⁴⁾ Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1891, S. 57 u. Taf. bei S. 58.

Fig. 153.



Grabmal des heil. Radulphe in der Kirche *St.-Nazaire* in der Cité von Carcaffonne.

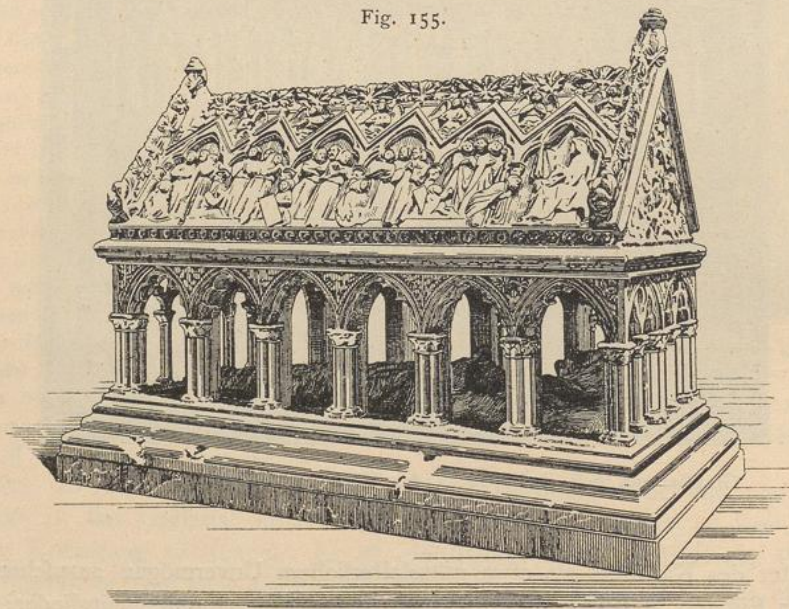
hohen Alter des Künstlers als etwa mittelalterlichem Unvermögen zuzuschreiben zu fein. Vier Figuren in Rüstung mit Fahnen und Waffen (Familienmitglieder?) tragen den mit einem reichen Hochrelief gefchmückten Sarkophag. Die Darstellung zeigt

Fig. 154.



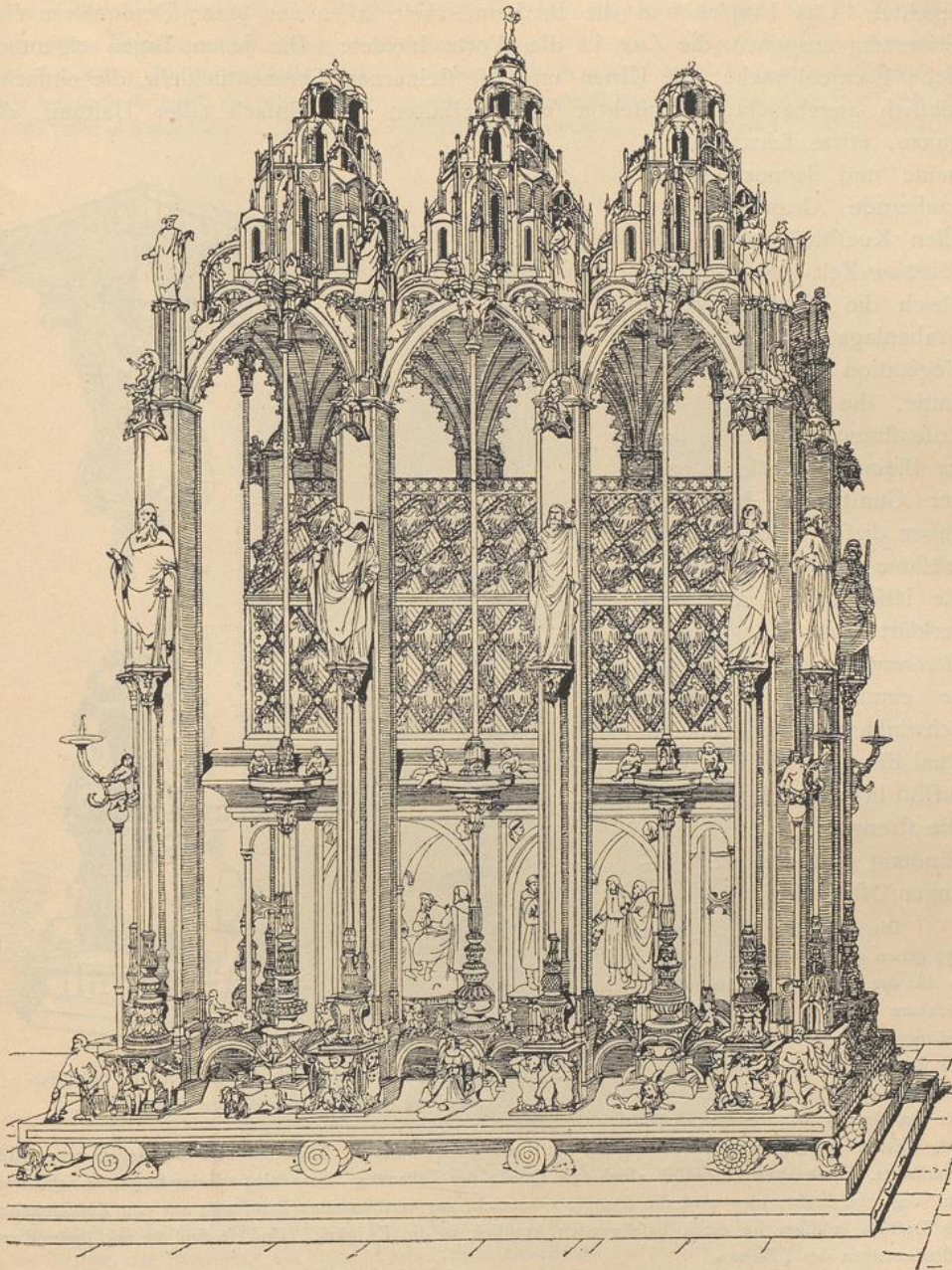
Grabdenkmal des Bischofs und Heiligen St. Frenius (?) in der Kathedrale zu Amiens.

Fig. 155.



Grabmal des St. Stephan zu Obazine.

Fig. 156.



Peter Vischer's Sebaldus-Grabmal in St. Sebald zu Nürnberg ²⁰³).

die *Aldemoreschi*, welche durch den heil. Joseph und einen Engel der Madonna zugeführt werden, die Scene belebt mit Edelknaben, Pferden u. f. w. Auf dem Sarkophag liegt in voller Rüstung *Lodovico*.

Eine Reihe von Grabdenkmälern von eigenartiger Stimmung auf dem Altwähringer Friedhof in Wien zeigen teils die reine Sarkophagform, teils eine ab-

457.
Wiener
Sarkophage.

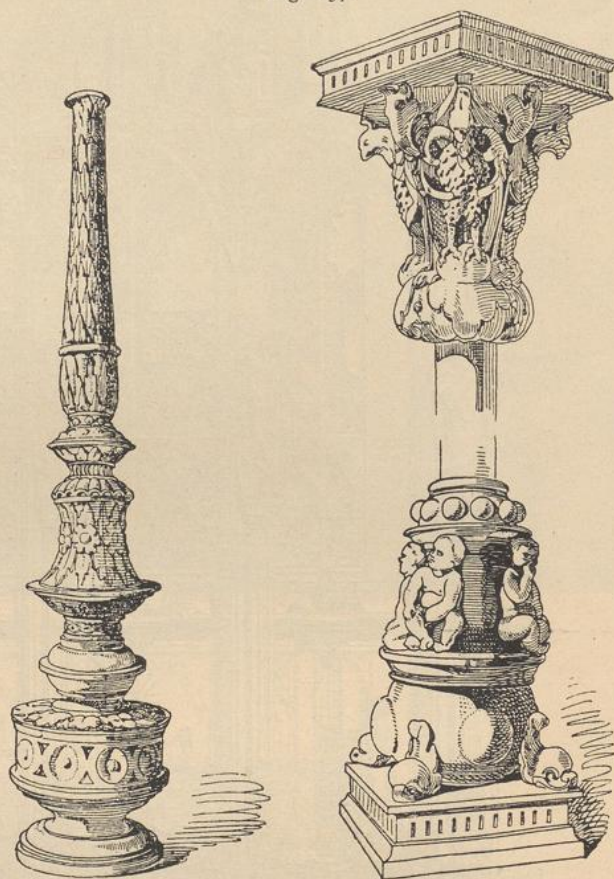
weichende Form, in der jedoch der ursprüngliche Sarkophaggedanke noch durchleuchtet. Das Empire und die Biedermeierzeit lassen von jenen Denkmälern eine Stimmung ausgehen, die *Lux* in die Worte kleidet: »Die jenen Tagen eigentümliche Formensprache, die Urnen und die steinernen Thrärentüchlein, die einfache, klassisch angehauchte Architektur und Gestalten von einfach edler Haltung, der ganze, etwas schwermütige, müde und dennoch so bezaubernde Grundzug, der allen Kunstäußerungen der *Werther*-Zeit anhaftet, zugleich die sorglose, breite Grabanlage, die reichliche Vegetation dieser Gräberhaine, die Cypressen und Rosensträucher und aller bunter Blumen Schmuck, je nach der Gunst der Jahreszeit, geben diesen Friedhöfen die feltame elegische Stimmung, die leise Trauer, die sanft verklärt wie eine Sonate *Beethoven's*, und die, wenn sie einmal das Herz in Schwingung gebracht, die Qual des persönlichen Wehs auflöst in reinere Harmonien. Die strenge Luft dieser Empfindung gibt der alte Währinger Ostfriedhof²⁰⁵⁾.«

Die Grabmäler Fig. 158 bis 159 geben die reine Sarkophagform; es ist der »starre, leblose, unverrückbare Stein als Sinnbild des Unabänderlichen, des Ewigruhenden, des Todesähnlichen«. In Fig. 159 links ist der Kopf eines Sarkophages das Grundmotiv für das Grabdenkmal, während in Fig. 158 das Sarkophagmotiv nur noch anklingt. Alles das sind Denkmäler eines alten Friedhofes. Diese alten Friedhöfe »sind eine Quelle der Erbauung. Hier führt aus der Enge des Schmerzes ein Weg zum Licht; hier wird die stumpfe Ohnmacht zur verführenden Erlösung; aus den Zufälligkeiten des Daseins eröffnen sie einen befehlenden Ausblick in die Ewigkeit. Und so sind sie mit ihrer Kunst Offenbarungen des Lebens.«

458.
Sarkophage
des
Neoklassizismus.

Eines der bedeutendsten Sarkophagdenkmäler des Neoklassizismus ist das *Taentzien*-Denkmal in Breslau (Fig. 160), dessen architektonischer Aufbau dem Architekten *Karl Gotthard Langhans* zugeschrieben wird, während die das Denkmal krönende *Bellona*, aus dem Jahre 1795 stammend, von *Gottfried Schadow*, »dem Meister mit der griechischen Seele, dem altfritzischen Geiste und dem märkischen Charakter,

Fig. 157.



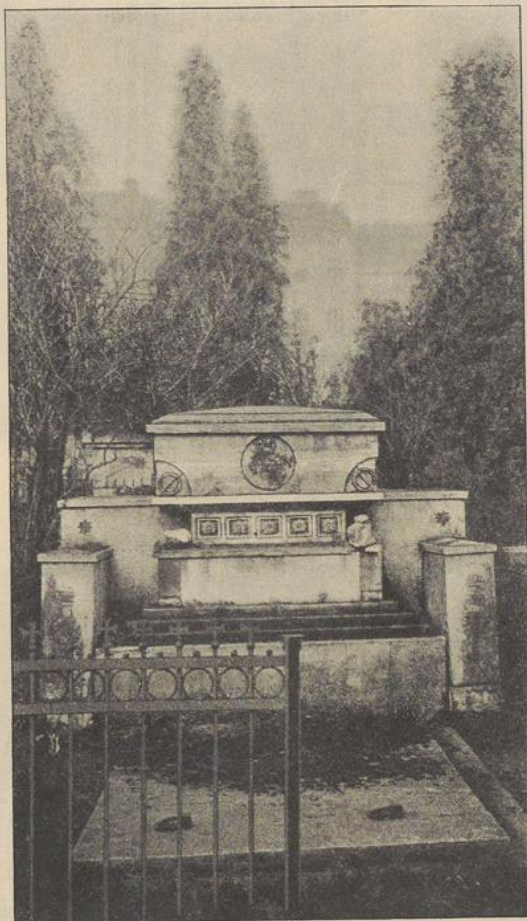
Stütze, sowie Fuß- und Kapitellbildungen am Sebaldus-Grabmal zu Nürnberg des *Peter Vischer*²⁰³⁾.

²⁰⁵⁾ Siehe: *Der Architekt*, Jahrg. IX, S. 35.

wie ihn *Theodor Fontane* geistvoll genannt hat« (*Lutsch*), herrührt. *Lutsch* bezeichnet das *Taentzien*-Denkmal mit Recht als »in der Umrisslinie besonders fein empfunden«.

Das Bildnis des Verstorbenen ist im Flachbild gegeben; in ihm »mifcht sich mit der Willensstärke des knochigen Hauptes ein nicht minder deutlicher Ausdruck von Wohlwollen. Ganz altenfritzisch sind die beiden Sockelreliefs des jetzt, künstlerisch ebenfo wirkungsvoll wie geschichtlich treu, schief zur Platzachse, aber in feiner Mitte — für den großen Platz etwas verloren — stehenden *Taentzien*-Denkmals.« Der

Fig. 158.



Grabmal auf dem Altwähringer Friedhof zu Wien ²⁰⁵.

General hatte selbst diesen Platz zum Begräbnisplatz bestimmt. Die *Bellona* ist aus Sandstein, die Reliefs aus Bronze, der Sarkophag aus rotem schwedischem Granit und aus poliertem Syenit.

Das Sarkophagmotiv fand in jener Zeit des Neuklassizismus eine weite Verbreitung als Denkmalform. Wo auf Friedhöfen, öffentlichen Plätzen, in Kirchen ein persönliches Erinnerungsdenkmal aufgerichtet wurde, erhielt es die Form des Sarkophags. So hat auch z. B. das 1800 durch den Architekten *Weinbrenner* und den Bildhauer *Ohnmacht* dem Gedächtnis des Generals *Defaix* errichtete Denkmal in Ile des Epis (Bas-Rhin) die ungefähre Form eines auf hohem Sockel aufgestellten römischen Sarkophags. Der bedeutendste Vertreter der Architektur des Neuklassi-

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

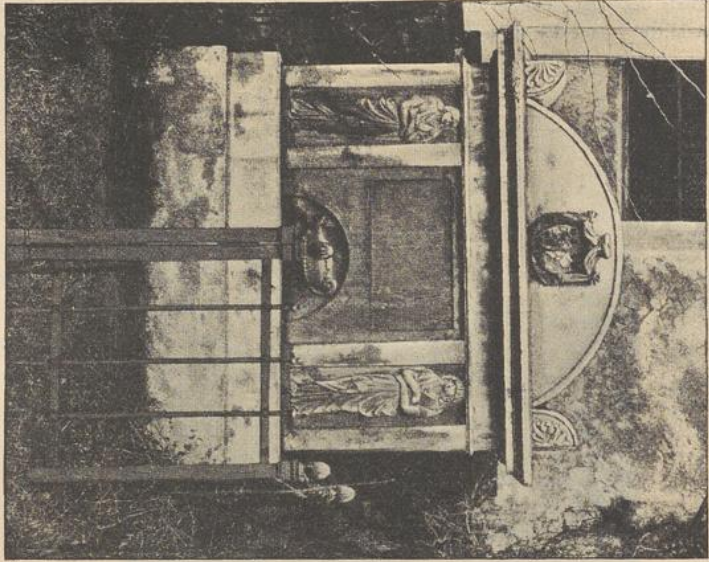
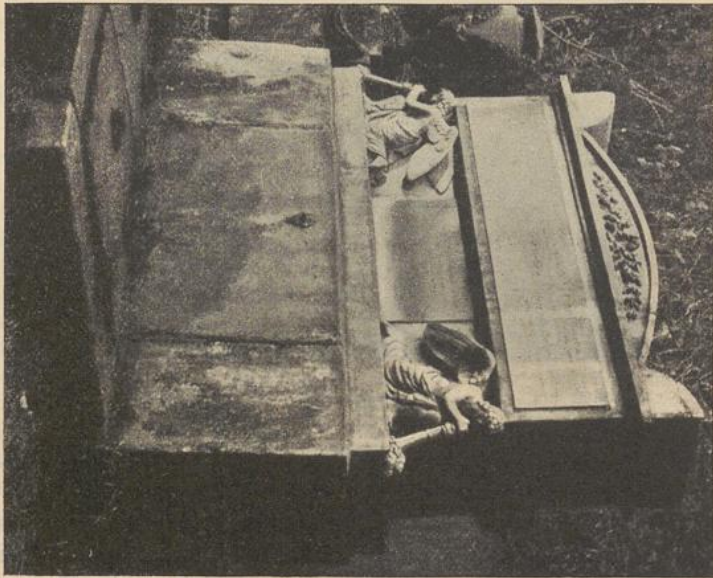


Fig. 159.



Zwei Grabdenkmäler auf dem Althähringer Friedhof zu Wien 205).

zismus, *Karl Friedrich Schinkel*, bekundete auch hier seine selbständige Erfindungsgabe, wo er mit einem überkommenen Motiv zu rechnen hatte. Das Grabdenkmal für den General *Scharnhorst* ist auf dem Wege subjektiver Umbildung eines

Fig. 160.

Tautenzien-Denkmal zu Breslau²⁰⁰⁾.Arch.: *Karl Gotthard Langhans*; Bildh.: *Gottfried Schadow*.

gegebenen Motivs zu einem der eigenartigsten Werke der deutschen Denkmalkunst geworden. Wir geben es in Fig. 161 nach *Schinkel's* Zeichnung wieder.

Das Grabdenkmal für den General *v. Scharnhorst*, eine Stiftung der Offiziere des preussischen Heeres, sollte ursprünglich in Prag, wo die Gebeine *Scharnhorst's* ruhten, errichtet werden. Nachdem aber die Ueberreste des Generals nach Berlin überführt worden waren, wurde daselbe in Berlin, auf dem Invalidenkirchhof, aufgestellt. Mit Rücksicht darauf aber, daß *Scharnhorst* hier bereits ein Denkmal in

²⁰⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: *Lutsch*, Bilderwerke schlesischer Kunstdenkmäler.

ganzer Figur hatte, wurde eine andere Form gewählt. »Ein Sarkophag von weißem Marmor, an dessen Seiten die Hauptmomente aus der Lebensgeschichte *Scharnhorst's* in Basrelief dargestellt sind, ist auf zwei starken, pfeilerartigen Steinen in beträchtlicher Höhe aufgestellt, so daß die daran befindlichen Kunstwerke vor der Feuchtigkeit sowohl wie vor Angriffen geschützt sind. Am Deckstein des Sarkophages stehen die Inschriften, und auf den in den letzten Augenblicken seines Lebens ausgesprochenen Wunsch des Verewigten ist das eiserne Kreuz an den Ecken angebracht. Ein Löwe, in Metall gegossen, liegt ruhend auf dem Deckstein.« Die Ausführung der Skulpturen des Denkmals wurde dem Bildhauer Professor *Tieck* übertragen; der Löwe wurde nach einem Modell gegossen, welches unter der Leitung *Rauch's* angefertigt wurde.

Fig. 161.



Grabdenkmal des Generals *v. Scharnhorst* auf dem Invalidenkirchhof zu Berlin ²⁰⁷⁾.
Arch.: *Schinkel*.

Das Grabdenkmal *Alfred Krupp's* auf dem alten Friedhof zu Essen a. d. Ruhr zählt zu den schönsten der modernen Sarkophagdenkmäler, klingt an die Werke des Neuklassizismus an und verbindet durch die wuchtige Schlichtheit des Aufbaues in hohem Grade monumentale Würde mit edler, zum Herzen sprechender Wirkung der plastischen Gruppe. Das Verhältnis zwischen dieser und dem architektonischen Aufbau ist in glücklicher Weise abgestimmt (Fig. 162).

Auf einem Unterbau aus schwarzem schwedischem Granit steht der Sarkophag aus grünem hessischem Syenit. Vor dem letzteren ist eine plastische Bronzegruppe angeordnet: der Todesengel, eine geflügelte

²⁰⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: SCHINKEL, Entwürfe.

Jünglingsgestalt, vor ihm eine in Trauer zusammengebrochene weibliche Gestalt. Das Denkmal ist ein Werk des Bildhauers *Otto Lang*; es wurde 1890 enthüllt. Die Gesamthöhe erreicht etwa 4,5 m.

Wenige Jahre später, 1894, wurde in München ein Sarkophagdenkmal aufgestellt, welches in anderem Aufbau die Form des Sarkophags der Renaissance verwendet. Das Grabdenkmal für den I. Bürgermeister von München, Dr. v. *Widenmayer*, im Campo Santo des südlichen Friedhofes (Fig. 163²⁰⁸) zeigt feine Entwicklung der Höhe nach, da es durch *Hans Gräßel* in München in eine Arkaden-*nische* eingebaut werden mußte.

Es baut sich in drei Abteilungen auf: zu unterst ein Sockel mit feilichen Voluten und der Inschrifttafel; auf ihm steht der in strengen Formen gehaltene Sarkophag, welcher als dritter Teil durch eine

Fig. 162.



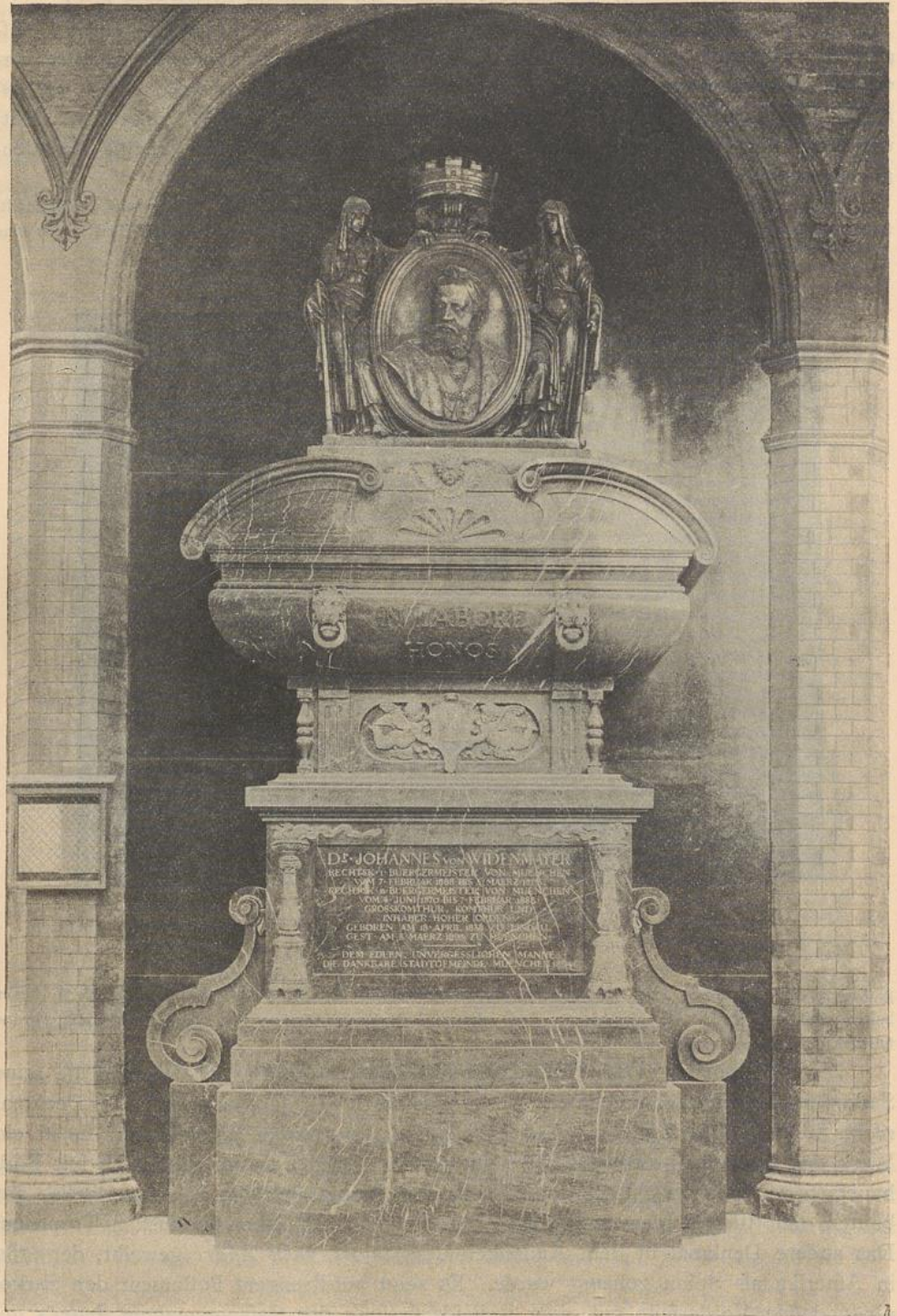
Denkmal für *Alfred Krupp* zu Essen a. d. R.
Bilch.: *Lang*.

plastische Bronzegruppe: zwei trauernde weibliche Gestalten, die das Medaillonbildnis des Verstorbenen halten, bekrönt wird. Als Materialien sind schwarzer Nassauer Marmor und Bronze, im Hintergrund schwedischer Granit verwendet.

Zwei Grabmäler in der Westminster-Abtei in London (Fig. 164) zeigen die reine Sarkophagform in der Sprache des Ausganges des XVIII. Jahrhunderts. Das Denkmal rechts ist dem Obersten *Townshend* gewidmet, der 1759 in Kanada fiel. Es ist ein Werk des Bildhauers *Eckstein*. Zwei indianische Krieger tragen den reich mit Bildhauerarbeiten geschmückten Marmorarkophag, hinter welchem sich ein Obelisk aus buntem schottischen Marmor erhebt. Den Fuß des Obelisken schmücken Trophäen. Das andere Denkmal ist dem Andenken des Majors *John André* geweiht, der 1780 in Amerika als Spion gehängt wurde. Es zeigt auf strengem Postament den Sarkophag, dessen Vorderseite mit einer Reliefdarstellung der Gefangennahme *André's* ge-

²⁰⁸) Nach einem vom städtischen Baurat, Herrn *Hans Gräßel* in München, zur Verfügung gestellten Cliché.

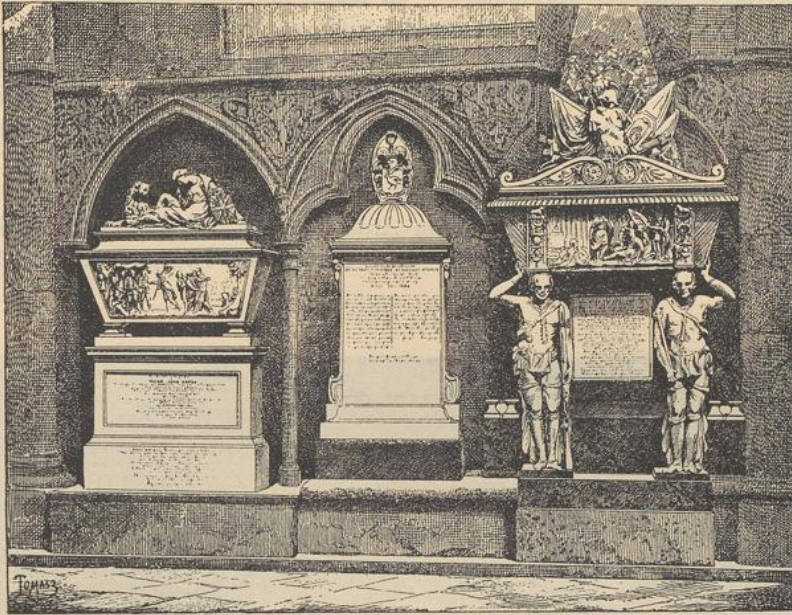
Fig. 163.



Grabdenkmal für den Bürgermeister Dr. v. Widenmayer im Campo Santo des füdl. Friedhofes zu München²⁰⁸⁾.

Arch.: Hans Gräff; Bildh.: Anton Pruska.

Fig. 164.

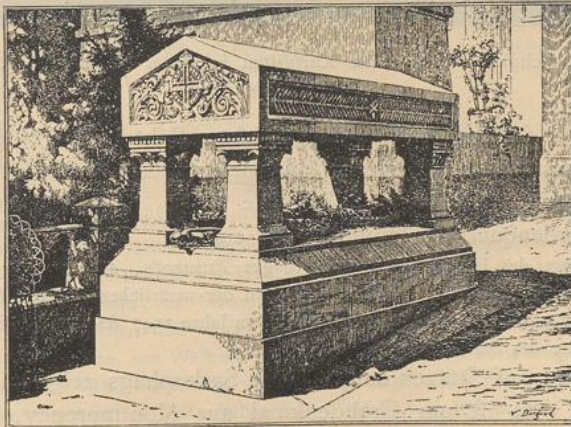


Grabmäler in der Westminster-Abtei zu London.

schmückt ist. Auf dem Sarkophag lagert die trauernde Britannia. Bildhauer: *Van Gelder*.

Der Sarkophag des *Marco Carelli* im Dom zu Mailand ist ein beachtenswertes Werk der gotischen Baukunst aus dem Anfange des Tre- oder Quattrocento in Italien. Er stand in einer Grabkapelle, welche auf dem Campo Santo des Domes für den reichen *Marco Carelli*, welchem der Dom große Stiftungen verdankte, errichtet worden war, etwa zwischen 1394 und 1408, später aber abgebrochen wurde. Den

Fig. 165.



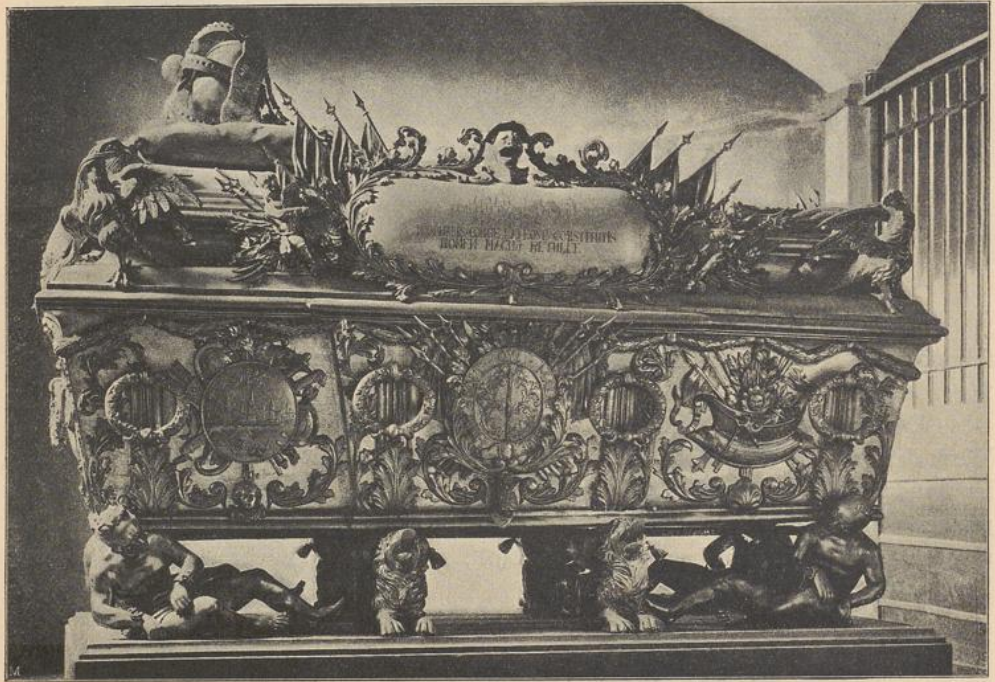
Grabmal zu Montmorency.

Arch.: *Magne*.

Sarkophag stellte man dann 1608 im Dom auf. Da die Kapelle von *Filippo degli Organi* herrührte und der Sarkophag²⁰⁹⁾ in feiner durchaus nordischen architektonischen Gliederung eine stilistische Verwandtschaft mit der Kapelle zeigt, so hat man auch ihn auf *Filippo* zurückgeführt. Die Längswände des Sarkophags sind durch eine vierteilige gotische Bogenstellung gegliedert, in welcher die 4 Evangelisten auf der einen und 4 Kirchenväter auf der anderen Seite stehen, in der Form durchaus gotisch, mit der Architektur übereinstimmend und an ähnliche Beispiele des Nordens erinnernd.

Auf dem Platze vor der Kirche in Arqua, einem kleinen Orte bei Battaglia auf der Strecke Venedig-Bologna, der aber durch den Dichter *Petrarca* berühmt

Fig. 166.

Prachtfarg des Großen Kurfürsten im Dom zu Berlin²¹⁰⁾.

Bildh.: Schlüter.

wurde, welcher hier seinen Lebensabend verlebt, steht auf 4 Pfeilern ein monumentaler Sarkophag aus rotem Veronefer Marmor mit einer lateinischen Inschrift von *Petrarca*: »*Petrarca's* Leib deckt dieser kalte Stein. O heil'ge Jungfrau, führ' die Seele fein nach Erdenqual zur Himmelsruhe ein.«

Der Spruch trägt das Datum des Begräbnistages *Petrarca's*, des 19. Juli 1374. Am Fuß des Denkmals befindet sich eine Inschrift, welche den Gatten der natürlichen Tochter *Petrarca's*, *Francisculus de Broffano* aus Mailand, als Errichter nennt. Ein aus dem Jahre 1547 stammendes Bronzefigürchen *Petrarca's* schmückt die Vorderseite des Sarkophagdeckels.

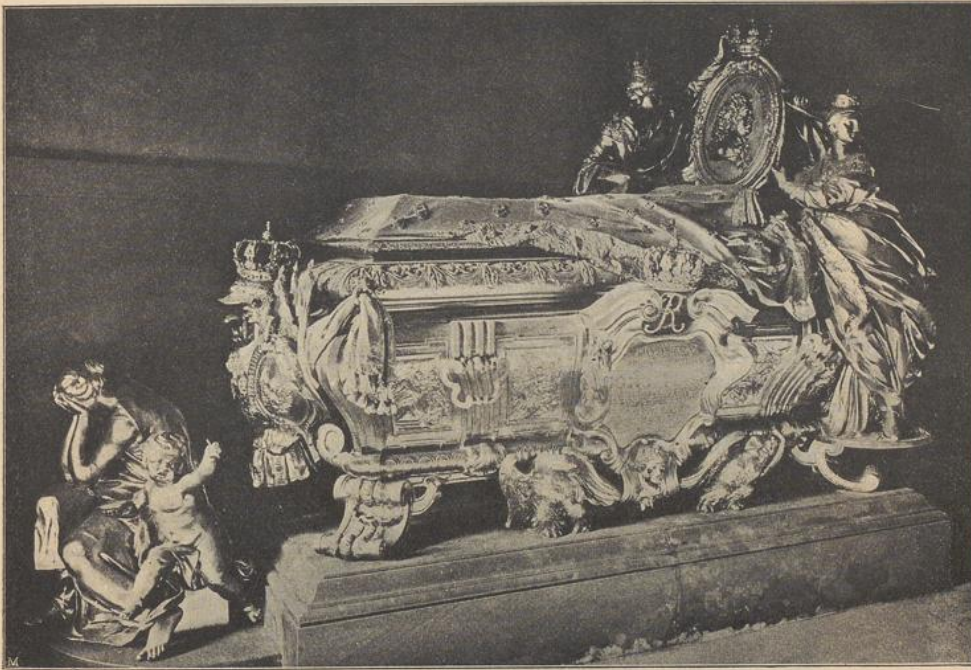
Das Motiv des auf Stützen aufgestellten Sarkophags zeigt an einem modernen Beispiel Fig. 165. Es ist ein Grabdenkmal aus Montmorency, vom Architekten *Lucien Magne* in Paris entworfen und in romanisierendem Stile ausgeführt.

²⁰⁹⁾ Abgebildet in: MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance. Berlin 1897—1900. S. 66.

Eine hohe künstlerische Stellung nehmen die metallenen Prachtfärge in den Herrschergrüften ein. Hier sei vor allem an den alten Dom zu Berlin und an die Kapuzinergruft in Wien erinnert. Diese Prachtsarkophage sind Schöpfungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sie bestanden bis zum XVIII. Jahrhundert fast ausschließlich aus Zinn mit Bleizufatz und umschlossen einfache Holzfärge. Durch die auf Vereinfachung der Hofhaltung gehende Gefinnung *Friedrich Wilhelm I.* verschwanden in Berlin die prunkvollen Sarkophage, und an ihre Stelle traten Eichenholzfärge, die mit Samt oder Goldbrokat bekleidet wurden und ein künstlerisches Interesse nicht mehr hatten. *Borrmann*²¹¹⁾ widmet den als Kunstwerke hervorragenden Prachtfärge eine eingehendere Darstellung. Die schönsten dieser Sarkophage sind derjenige

459.
Metallene
Prachtfärge.

Fig. 167.



Prachtfarg König *Friedrich I.* von Preußen im Dom zu Berlin²¹⁰⁾.
Bildh.: *Schlüter*.

des Großen Kurfürsten (Fig. 166²¹⁰⁾ und derjenige seiner zweiten Gemahlin *Dorothea* († 6. Aug. 1689).

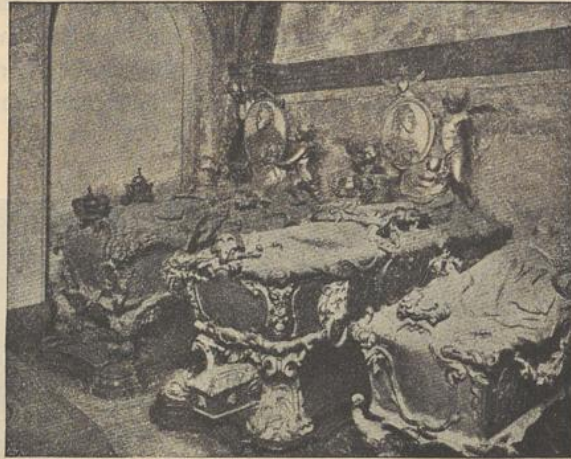
Der Prachtfarg des Großen Kurfürsten zeigt noch die gerade Kastenform und ruht an den vier Ecken auf vier liegenden gefesselten Sklavenfiguren von übereinstimmender Haltung; die mittlere Unterstützung bilden vier ruhende Löwen. An den Seitenwandungen sitzen, in etwas lockerer Anordnung und Verbindung, in der Mitte ein von Waffen und Fahnen umgebener Schild mit dem Scepter und der Devise des Hofenbandordens, zu beiden Seiten Medaillons mit den Reliefbildern erobelter Städte und einem Schiffe; dazwischen die verzierten Tragringe und Akanthusblattwerk von befangener Bildung. Am Deckelrande gebuckelte, von Waffenschmuck und Akanthusblattwerk umgebene Inschrifttafeln; an den Ecken hockende Adler. Die Oberfläche des Deckels trägt ein Kissen mit Krone, Inschrift und Wappen. Die vergoldeten ornamentalen Teile heben sich wirksam von dem matten Zinnhintergrunde ab.

²¹⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: BORRMANN, a. a. O.

²¹¹⁾ A. a. O.

In der Form verwandt und nicht minder reich verziert ist der Prachtfarg der zweiten Gemahlin des Großen Kurfürsten, *Dorothea*. Die Seitenflächen des auf Löwen und Schwänen ruhenden Sarges enthalten in der Mitte von Lorbeer- und Palmblättern eingefasste Wappentafeln, zu beiden Seiten Kinderfiguren mit Blumen-

Fig. 168.



Prachtfarge in der Kapuzinergruft zu Wien.

ranken und Lorbeerblattwerk, am Deckelrande Inschriftkartuschen, von trauernden Genien umgeben, an den Ecken die Schwäne.

Der schwungvollen Plastik *Schlüter's* und damit einem neuen reichsten Typus gehört an: der Prachtfarg der Königin *Sophie Charlotte* († 1. Febr. 1705).

Fig. 169.



Italienischer Sarkophag.

Die stark gebauchten Seitenwandungen enthalten allegorische, durch Beischriften gekennzeichnete Reliefdarstellungen der Tugenden der Fürstin. An den Ecken hockende Adler mit ausgebreiteten Flügeln, in der Mitte eine von knieenden Rossen — den hannoverschen Wappentieren — getragene Inschriftkartusche mit der Königskrone, am Fußende eine prächtige, ebenfalls mit der Krone geschmückte Wappenkartusche. Den Deckel umhüllt ein an den Seiten herabwallender Krönungsmantel. Von freier malerischer Be-

wegung, wengleich etwas gefuchter Anmut ift die Gruppe der weiblichen Gewandfiguren am Kopfende, welche das von Mantel und Krone wirkungsvoll drapierte Reliefbrufbild der Königin halten. Ganz der Grabesymbolik jener Zeit gehört der vor dem Fußende des Sarges fitzende Tod an, eine in das Leichengewand gehüllte, halbvertrocknete Menfchengeftalt.

Diefe Gruppe ift anmutiger und fchöner am Sarkophag König *Friedrich I.* (Fig. 167²¹⁰), der als Gegenftück des vorigen zu betrachten ift, ohne ihn aber in allen Einzelheiten zu erreichen, während er ihn jedoch in einigen Teilen übertrifft.

Fig. 170.



Moderner italienifcher Sarkophag.

Er ift gleichfalls nach einem Modell von *Andreas Schlüter* gefchaffen und zeigt den herrlichen Fluß der üppigen Linienführung des Meifters.

Auch die älteren Prachtfärge der Kapuzinergruft in Wien, der Begräbnisftätte der öfterreichifchen Kaiferfamilie, zeigen ein ähnlich reiches Gepräge (Fig. 168). Die Sarkophage *Karl VI.* († 1740), *Leopold I.* († 1705), *Jofef I.* († 1711), *Matthias II.* († 1619) u. f. w. ftehen im Reichtum des ornamentalen und figürlichen plastifchen Schmuckes nicht hinter den Berliner Sarkophagen zurück. Auch hier wurden gleichwie im Norden die erften Künftler in den Dienft diefer vornehmen Grabplastik gefteht.

460.
Italienische
Sarkophage.

Fig. 169 zeigt die durch ornamentale Bildungen reich geschmückte Form des Sarkophags der italienischen Renaissance; die Mitte des Deckels würde wohl eine figürliche Bekrönung erhalten haben. In dieser Form ist der Sarkophag auf die Gegenwart übernommen worden, wie Fig. 170 zeigt. Die Bekrönung bildet hier der Todesengel.

461.
Sarkophage
mit
figürlichem
Schmuck.

Fand hier eine Bereicherung des Sarkophags durch unmittelbare Beigabe eines fremden Motivs statt, so erfolgte in anderen Fällen die Bereicherung der Erscheinung durch lofere Beigabe selbständigen Schmuckes. Das Grabdenkmal des Bischofs *Leonardo Salutati* in der Kathedrale von Fiesole, ein graziöses Werk von *Mino da*

Fig. 171.



Grabdenkmal des Bischofs *Leonardo Salutati* in der Kathedrale zu Fiesole.

Bildh.: *Mino da Fiesole*.

Fiesole (Fig. 171), zeigt z. B. den streng gegliederten Sarkophag auf Konsolen vor einer Wand stehend, darunter die Büste des Bischofs mit Wappen. In einem anderen modernen Beispiele vom *Cimitero di Staglieno* in Genua, im Grabdenkmal des *Domenico Balduino* (Fig. 172²¹²) ist der streng im Charakter der Frührenaissance gegliederte und geschmückte Sarkophag, der an der Vorderseite das Medaillonbildnis des Verstorbenen trägt, von einer auf Konsolen ruhenden und von einem Baldachin geschützten graziösen Madonna überragt.

Dieses Bestreben der Bereicherung des Sarkophags durch freie plastische Zu-

thaten tritt besonders in der Barockzeit auf und wird von ihr auf die Neuzeit übernommen. Ein einfacheres Beispiel ist das Grabdenkmal des *Nicolo Machiavelli* († 1527) in *Santa Croce* zu Florenz, ein Werk des Bildhauers *Innocenzo Spinazzi* (Fig. 173) und 1787 errichtet. Auf dem Sarkophag sitzt eine allegorische Figur, welche das

Fig. 172.



Grabdenkmal des *Domenico Balduino* auf dem Cimitero di Staglieno zu Genua²¹²⁾.

Medaillonbildnis des berühmten Staatssekretärs der Republik Florenz hält, und am Sockel befindet sich eine Inschrift des Inhaltes, dem Namen *Machiavelli* komme keine Grabinschrift gleich.

Reicher in der Beigabe des plastischen Schmuckes ist das Grabmal des Kardinals

²¹²⁾ Nach: *L'Edilizia moderna*.

Richelieu († 1643) in der Kirche der Sorbonne in Paris. Der Sarkophag steht in diesem Hauptwerke von *F. Girardon* auf der Grenze zwischen Sarkophag und Tumba; auf ihm liegt der sterbende Kardinal, begleitet von zwei schön bewegten weiblichen

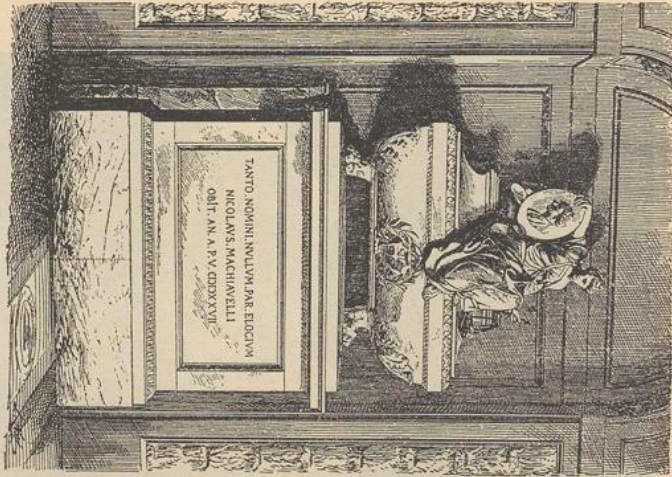


Fig. 173.

Grabdenkmal des *Nicolo Machiavelli*
in *Santa Croce* zu Florenz.
Bildh.: *Sghiszi*.

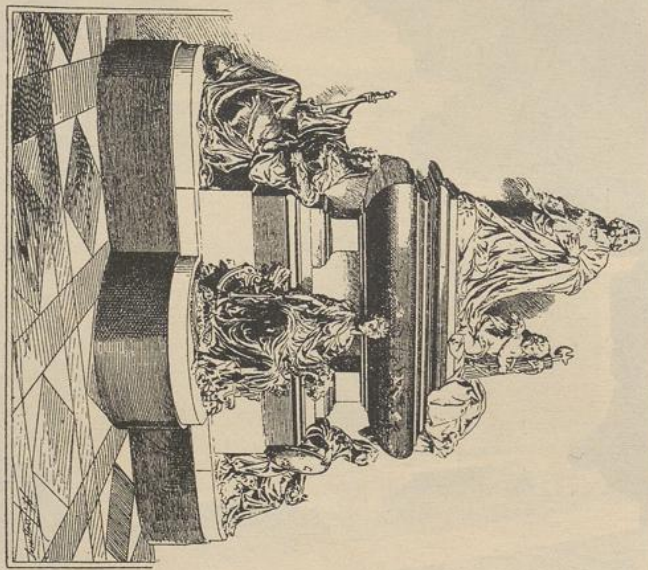


Fig. 174.

Grabdenkmal des Kardinals *Mazarin*
im Louvre zu Paris.
Bildh.: *Coyzevox*.

Figuren. Einen Schritt weiter geht das Grabmal des Kardinals *Mazarin* im Louvre zu Paris (Fig. 174), ein Werk des Bildhauers *Charles Antoine Coyzevox*.

Der Kardinal kniet auf dem Sarkophag, hinter ihm ein Genius mit einem Stabbüdel, dem Hauptemblem des Wappens des Kardinals. Das Grabmal besitzt die reiche Anzahl von 5 Begleitfiguren, und zwar 3 Bronzefiguren; die sitzenden Gestalten der Klugheit, des Friedens und der Treue, sowie die Marmorstatuen der Liebe und der Treue. In dieser Zusammenfassung ist es eines der bedeutendsten Grabdenkmäler der Barockkunst.

Das Denkmalmotiv ist übernommen in zahlreiche moderne Denkmäler von Kirchenfürsten, u. a. für das Denkmal des Erzbischofs *Rivet* in der Kathedrale zu Dijon (Fig. 175), ein gemeinsames Werk des Bildhauers *Paul Gasq* und des Architekten *C. H. Suiſſe*. Auch hier kniet der Kirchenfürst auf einem Sarkophag, und in Beziehung mit ihm steht eine schön bewegte weibliche Bronzegeſtalt. Im Grabdenkmal des Ministers *Kraut* in der Nikolaikirche zu Berlin (Fig. 176²¹³) iſt das Motiv zu Gunſten eines Büſtendenkmales verlaſſen.

Fig. 175.

Grabdenkmal des Erzbischofs *Rivet* in der Kathedrale zu Dijon.Arch.: *Suiſſe*; Bildh.: *Gasq*.

Die Grabkapelle des Ministers *v. Kraut* in der Turmhalle der Nikolaikirche in Berlin, vom Bildhauer *Glume*, iſt ein Beiſpiel für die unter *Friedrich Wilhelm I.* zunehmende Wohlhabenheit der Bevölkerung von Berlin. Dem verdienten Finanzminister *Joh. Andreas v. Kraut*, der 1723 ſtarb, wurde mit dieſer Kapelle ein Grabmal errichtet, in welchem ſich Baukunſt, Bildhauerkunſt und Malerei zu einem der ſchönſten Denkmäler der Barockkunſt vereinigen. Ueber einem Sarkophag ſteht die von einem Genius gekrönte Büſte des Miniſters, rechts und links von ihr, ſtehend und ſitzend, allegoriſche Figuren, fämtlich Werke des *Johann Georg Glume*.

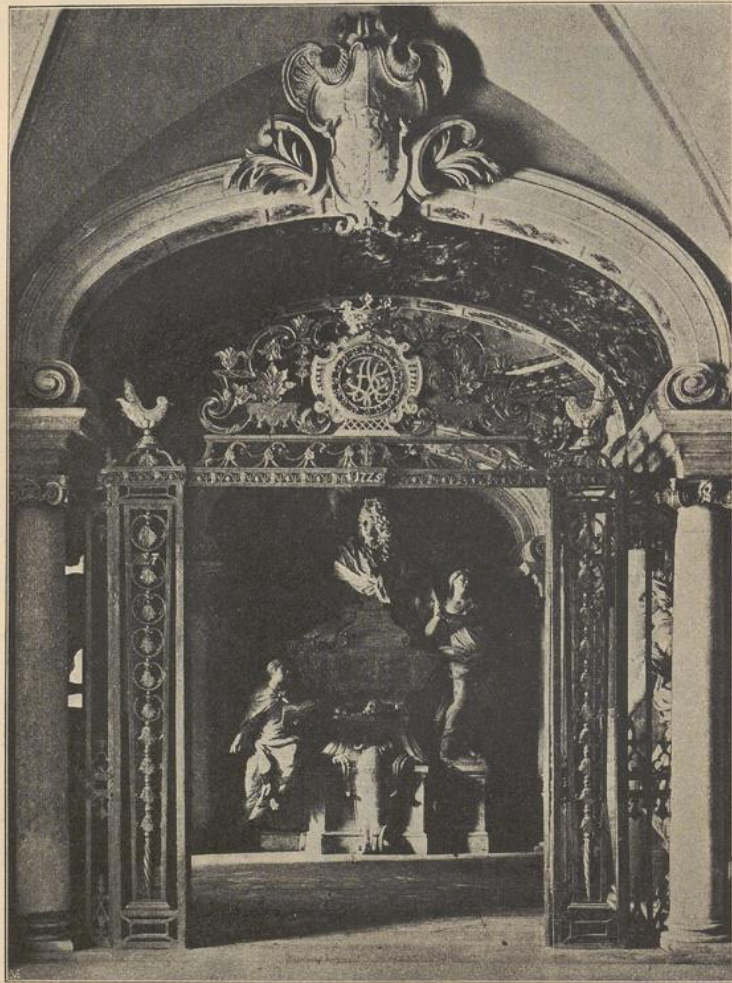
²¹³) Fakf.-Repr. nach: BORRMANN, a. a. O.

462.
Bismarck-
Sarkophag
im Dom zu
Berlin.

Weniger glücklich als in diesen Werken ist die Komposition an dem *Bismarck-Sarkophag* für den neuen Dom zu Berlin von *Reinhold Begas*. Das Werk ist an der Südwand aufgestellt und von jonischen Pilastern eingerahmt (Fig. 177).

Auf einem Stufenunterbau erhebt sich ein auf Löwentatzen ruhender Sarkophag, aus dem ein Postament mit der sitzenden Statue *Bismarck's* aufsteigt. An der einen Seite des Sarkophags steht ein Jüngling, der Ruhm, in bewegter Haltung; voll Begeisterung hebt er mit der Linken die Pofaune, um

Fig. 176.



Grabmal des Ministers v. *Kraut* in der Nikolaikirche zu Berlin ²¹³).

Bildh.: *Glume*.

durch ihren Mund die Thaten seines Helden zu verkünden. Mit der Rechten lüftet er vom Sarkophag den Schleier und enthüllt ein Relief, das die Vorderseite schmückt. Da sitzt die thronende Germania, und in feierlichem Zuge nahen Deutschlands Fürsten, um ihr die neugewonnene Kaiserkrone darzureichen. An die andere Seite des Sarkophags lehnt sich eine edle Frauengestalt, Klio, die Geschichte, in deren Buch sich ihr Auge vertieft. Das aus dem Sarkophag herauswachsende Postament trägt nur das Wort »Bismarck«. Der Kanzler selbst sitzt barhäuptig da, die rechte Hand auf die Lende gestützt, die linke Faust auf der Verfassungsurkunde; der Blick wendet sich ein wenig zur Seite. Der Kanzler zeigt die Tracht

eines alten Ritters der Renaissance; darüber legt sich frei in großem Faltenwurf ein Gewand; den Eisenpanzer schmückt ein Löwenkopf. Das Ganze ist in Marmor gedacht und soll eine Größe von etwa 4,50 m erhalten.

Die Grenze in der Beigabe des bildnerischen Schmuckes zum Zwecke der Erläuterung des Inhaltes des Grabdenkmals dürfte ein englisches Beispiel aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts darstellen. Es ist ein Londoner Denkmal aus der Zeit der Kolonisationskriege Englands in Nordamerika: das Denkmal des Generals *Wolfe* in der Westminster-Abtei zu London ist das beste Werk des Bildhauers *Jos. Wilton*

Fig. 177.



Sarkophag des Fürsten *Bismarck* im neuen Dom zu Berlin.
Bildh.: *Reinhold Begas*.

Sarkophag sinkt hier wie auch in den meisten der Denkmäler des XVIII. Jahrhunderts zum nebenfächlichen Beiwerk herab.

Die Allegorie zeigt dann zum Schluß dieser Gruppe von Denkmälern ein Grabmal vom Campofanto in Genua. Es ist das Schiff, welches mit dem Jüngling hinaus ins Meer des Lebens fährt und auf dem er mit gebrochenem Mast wieder zur ewigen Ruhe einkehrt (Fig. 179).

²¹⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: ALBERT, Moderne Grabdenkmäler Münchens.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

463.
Andere
Sarkophage.

(1722—1803) in London, ein etwas theatralisches Werk, aber ein Werk von guten bildnerischen Eigenschaften. Ueber einem von nicht hervorragenden Löwen getragenen Sarkophag entwickelt sich eine gut modellierte genrehafte Scene des sterbenden Generals *James Wolfe*, welcher bei einer Expedition gegen Quebec im Augenblick des Sieges am 13. September 1759 starb.

Das dramatische Leben, welches dieses Denkmal auszeichnet, kehrt auch in einem modernen Münchener Denkmal (Fig. 178 ²¹⁴⁾), einer Bronzegruppe des Bildhauers *Ferdinand v. Miller* in München, wieder. Hier ist es der rührende, an das Genreleben der griechischen Stelen erinnernde Abschied zwischen Mutter und Kind, der den Denkmaldanken beherrscht. Der

464.
Sarkophage
mit
Tragfiguren.

In *Sant' Andrea* zu Mantua steht in einer Kapelle des linken Querarmes das Grabdenkmal des *Pietro Strozzi* († 1529), eine etwas feltfame Anlage, die auf perspektivische Wirkung berechnet ist und für deren Entwurf *Giulio Romano* angenommen wird (Fig. 180). Vier Karyatiden auf einem schön ornamentierten Unterbau tragen ein dreigliedriges Konfolengefims als Platte, auf welcher der reich gefchmückte Sarkophag, auf dem der Verstorbene liegt, steht. Das Denkmal soll 1571 in Florenz entstanden fein.

Fig. 178.



Bronzegruppe von einem Grabmal in München ²¹⁴).

Bildh.: *Ferd. v. Miller*.

Ein Sarkophagdenkmal von ungewöhnlicher und schöner Gestaltung ist das Denkmal für *Christoph Kolumbus* in der Kathedrale zu Sevilla. Dasselbe hatte feine Schicksale. Es wurde durch den Architekten *Arturo Melida* entworfen (Fig. 181) und war ursprünglich für die Kathedrale zu Havanna auf Cuba bestimmt, in der es 1892 aufgestellt wurde. Mit dem Verluste dieser spanischen Kolonie an Amerika im spanisch-amerikanischen Kriege ging seine eigentliche Bestimmung verloren; es wurde im Januar 1899 nach Spanien zurückgebracht und in der Kathedrale zu Sevilla aufgestellt. Das Denkmal ist eines der schönsten seiner Art (siehe auch die Tafel bei S. 188).

Auf einem steinernen Sockel schreiten die symbolischen Bronzegefallen der vier christlichen Königreiche, die heute Spanien bilden: Leon, Kastilien, Navarra und Aragonien. Sie tragen einen Sarkophag mit den Gebeinen des *Kolumbus*; der Sarkophag ist mit einer reich geflickten Decke bedeckt. Die geflickten Gewänder, die heraldischen Ornamente, die Schrift, die Gefallen selbst haben über der Bronze,

Fig. 179.



Grabmal auf dem Camposanto zu Genua.

de Longis de Anderaria († 1319) und noch feiner und kleiner sein Sohn *Giovanni* am Verkündigungsrelief im Baptisterium am Dom zu Bergamo gebildet, wo sie die Aedicula der Maria tragen, ähnlich wie an einem 1317 datierten Relief an der Rückwand des Altars im Dom von Como. Ueber das bäuerische Geschlecht dieser »*gobbi*« gehen die im Trecento gelegentlich als Atlanten verwandten Statuen Gewappneter

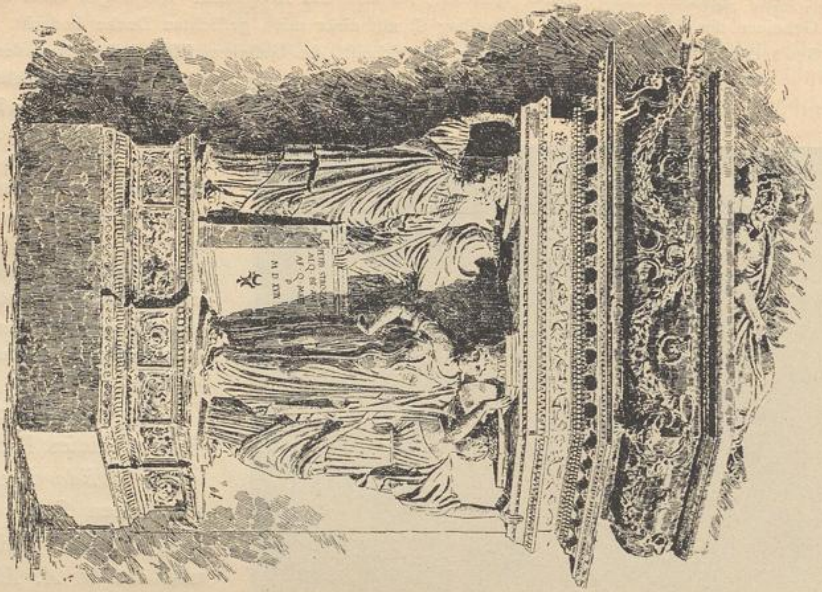
in welcher sie nachgebildet wurden, reichstes farbiges Email und Vergoldung erhalten, durch welches die heraldischen und die Naturfarben der Körper und Stoffe versucht sind nachzubilden. In dieser farbigen Behandlung macht das Denkmal einen eigenartigen, reichen Eindruck. Leider kommt es an feinem Aufstellungsort nicht zu voller künstlerischer Wirkung.

Im künstlerischen Gedanken dieses Denkmals folgte *Melida* einer mittelalterlichen Sitte, für die Fig. 182 ein Beispiel ist und die *G. A. Meyer*²¹⁵⁾ mit den folgenden Worten schildert.

»Die Atlanten des Altertums und die mannigfachen figürlichen Stützen des antiken Kunstgewerbes fanden ihre freilich arg entartete Nachkommenschaft in jenen zahlreichen stehenden und kauern den Tragefiguren der romanischen Kunst, welche in Italien, und besonders häufig in Oberitalien, vor allem als Stütze der Säulenfockel an Kirchenportalen und Grabdenkmälern ihr Dasein führen. In den dekorativen Skulpturen der Comasken und Campionesen sind diese Figuren hergebracht. Als bäuerisch-täppische Gefellen hocken sie lebensgroß unter den Säulen zahlreicher romanischer Domportale, roh gearbeitet, Schöpfungen handwerklicher Kunst. Sorgfamer, aber in winzigem Maßstab, hatte sie *Ugo da Campione* am stattlichen Grabdenkmal des Kardinals *Guilielmus*

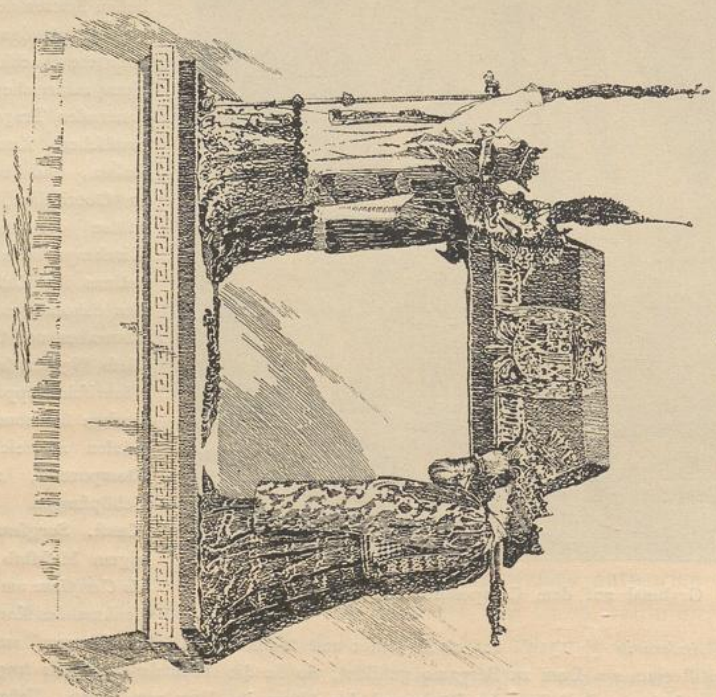
²¹⁵⁾ In: Oberitalienische Frührenaissance. S. 51.

Fig. 180.



Grabdenkmal *Pietro Strozzi's* in *Sant' Andrea* zu *Mantua*.

Fig. 181.

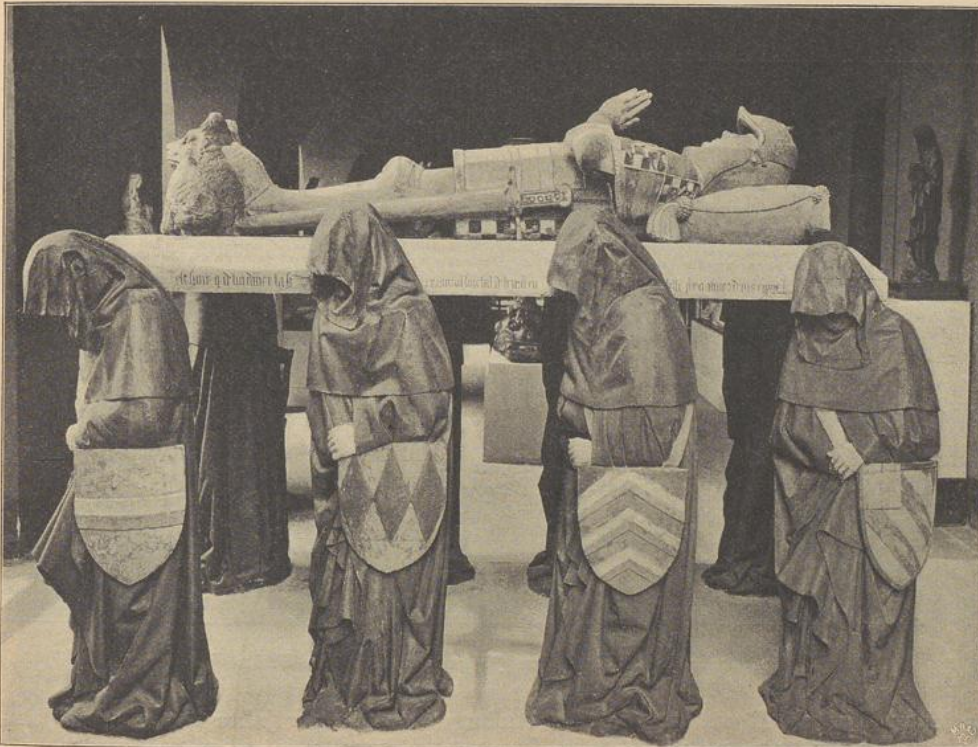


Grabdenkmal des *Kolumbus* in der *Kathedrale* zu *Sevilla*.
Arch.: *Arturo Melida*.

wie ihrem Stande nach, so auch in ihrem Maßstab und Kunstwert bereits hinaus. Zu ihnen zählen in Oberitalien beispielsweise die vier porträthaft individualisierten Männer, welche den Sarkophag des Grafen *Rizzardo VI. da Camino* († 1335) in *Santa Giustina* zu Serravalle tragen, und im Zusammenhang mit diesen Grabeswächtern dürfen wohl auch die Ritterfiguren genannt werden, mit denen *Bonino da Campione* das Monument des *Consignorio della Scala* in Verona umgibt, obgleich diese schon zu Heiligen geworden sind. Sie kennzeichnen die Grenze, auf welcher jene Profanplastik, die bei den hockenden Stützfiguren und den Sarkophagträgern ausnahmsweise lebensgroße, tektonisch funktionierende Statuen zu schaffen sucht, wiederum in die Bahnen der Freiskulptur und der Heiligendarstellung einlenkt.»

Eines der schönsten Beispiele dieser mittelalterlichen Denkmäler mit Tragfiguren ist das schon angeführte Grabmal des *Philipp Pot*, Grand Sénéchal de Bourgogne und Herzog von Burgund († 1494), im Louvre zu Paris (Fig. 182). Auch in einem

Fig. 182.

Grabmal des *Philipp Pot*, Grand Sénéchal de Bourgogne.

Grabmal der Heiliggrabkapelle des Münsters zu Freiburg sind mit Bezug auf die Leidensgeschichte Christi gepanzerte Figuren als tragende Gestalten der Grabplatte mit dem Leichnam verwendet, Krieger, die zum Teil schlafen, zum Teil wachen²¹⁶⁾.

Einerseits in diesen von gewappneten Tragefiguren getragenen Sarkophagen, sowie in mittelalterlichen Denkmälern etwa von der Gestalt des Grabdenkmales des Kurfürsten *Johann* im Dom zu Berlin (Fig. 183), andererseits in einigen modernen Grabmälern von besonderer Schönheit ist der Uebergang zum Hochgrab gegeben.

Das Bronzedenkmal des Kurfürsten *Johann* im alten Dom von Berlin (Fig. 183) wurde nach einem Briefe von *Peter Vischer* an den Kurfürsten *Jochim I.* aus dem

²¹⁶⁾ Abgebildet in: Unfer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. Taf. 34.

Jahre 1524 von diesem Meister entworfen und durch seinen Sohn *Johannes Vischer* 1530 ausgeführt, wie eine Inschrift am Denkmal selbst ausagt. Auch dieses Denkmal zeigt den auf Pfeilern gestellten Sarkophag, welcher allerdings der Form nach eine Mittelstellung zwischen dem Sarkophag und der gehobenen Grabplatte einnimmt.

Vor den 6 Pfeilern kauern Löwen. Auf dem Sarkophag liegt die lebensgroße Gestalt des Kurfürsten in reichem Ornat. Um den Sarkophag reihen sich Wappenschilder. Eine Bodenplatte zwischen den Pfeilern zeigt ein filifiziertes, im Flachrelief gehaltenes Abbild des Kurfürsten.

Das Grabdenkmal der Herzogin *Max* in Bayern, von Bildhauer *W. v. Ruemann* in München, zeigt die greife Fürstin liegend, friedlich still im ewigen Schlafe ruhend; die Modellierung ist einfach und ergreifend.

Ungleich schöner noch als dieses Werk ist das Modell des Grabdenkmales für den jüngeren, nach kurzer Ehe gestorbenen Sohn des Finanzmannes Dr. *Strousberg*,

Fig. 183.

Grabdenkmal des Kurfürsten *Johann* im Dom zu Berlin ²¹⁷⁾.

welches *Reinhold Begas* in Berlin zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts schuf. Mit Recht nennt es *A. G. Meyer* ²¹⁷⁾ eines der besten Werke der deutschen Sepulkralplastik und rühmt an ihm die Formen- und Linienharmonie, sowie die eigenartige Verbindung von Naturalismus, echt monumentalem Wurf und Anmut.

»Der Verstorbene hatte ein junges Weib und zwei Kinder zurückgelassen. Ganz leise klingt dies in den Idealfiguren an, die hier seine Bahre umgeben. Auch der auf dieser Gelagerte selbst ist kein realistisches Porträt eines Toten. Es scheint, als entfliehe ihm der letzte Atemzug, als sinke in diesem Augenblick sein Haupt, vom irdischen Schmerz erlöst, zur ewigen Ruhe zurück. Und es ist hold gebettet im Arm und auf dem Schoß der jungen Frauengestalt, die bewegt auf seine geschlossenen Augen blickt und seine herabgefunkene Rechte sanft emporhebt. Die Jugendföhnheit des Lebens neigt sich über den Tod, und zwei reizende Knaben schleppen Rosen und Kränze herbei. Gewiß gleichen sie eher Liebesputten als Grabesgenien und zeigen unbekümmert um die Stätte des Todes die schalkhafte Grazie echter Kinder. Entspricht denn das nicht aber der Wirklichkeit? Und leidet darunter die ergreifende Gesamt-

²¹⁷⁾ MEYER, A. G. Reinhold Begas. Bd. XX der »Künstlermonographien« von H. Knackfuss. Bielefeld u. Leipzig 1897.

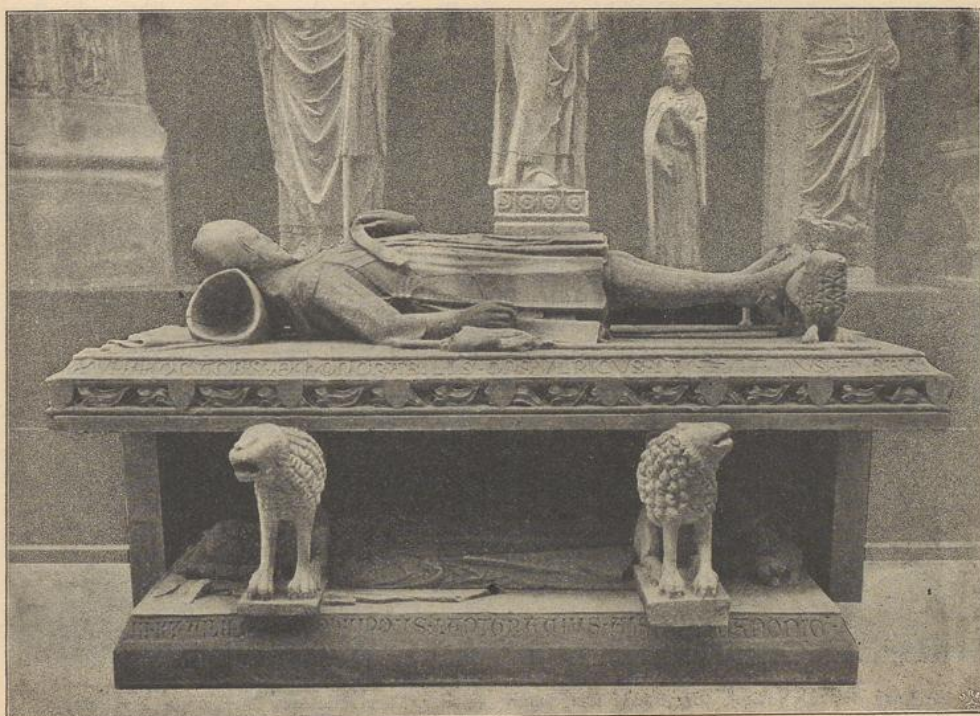
wirkung? Auch den Hellenen war solche Auffassung des Grab Schmuckes nicht fremd, „auch der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt“ — wie Goethe sagt — „mit Wohlgerüchen über einen Rosenhügel“. — Die malerische Auffassung der Plastik ist hier zu einer der glücklichsten Wirkungen gebracht. Um die Jahrhundertwende wurde das schöne Grabmal in Bronze ausgeführt.

4) Tumben oder Hochgräber.

Die flach in den Boden eingelassene Grabplatte, meist aus Metall oder hartem Stein, war häufig eine Deckplatte für eine Gruft, die sich im Chor oder auch im Schiff der Kirchen befinden konnte. In letzterem Falle schritten die Kirchenbesucher über sie hinweg und zerstörten die Darstellung. Infolgedessen bildete sich die Tumba

465.
Tumben.

Fig. 184.



Grabmal des elsässischen Landgrafen *de Werd* in *St. Wilhelm* zu Straßburg.

oder das Hochgrab aus. Es ist gedacht als eine steinerne oder metallene Umhüllung des über der Erde beigefetzten Sarges. In vielen Fällen enthalten die Tumben auch wirkliche Särge; in anderen Fällen bedeuten sie bloß einen symbolischen Aufbau. Namentlich für die kostbaren Grabmäler hochstehender Personen war die Tumbenform schon früh beliebt, da sie eine erwünschte Heraushebung des Grabmales aus seiner Umgebung gestattete. In größerem Umfange aber tritt die Form erst seit dem Eindringen des gotischen Stils auf und eröffnet auf den nach bildnerischem Schmuck verlangenden Seitenwänden für die künstlerische Bethätigung eine Fülle neuer Möglichkeiten und Motive. Nicht nur Wappen, Sprüche, Ornamente u. f. w. finden an diesen Seitenflächen einen willkommenen Platz; auch figürliche Darstellungen in Relief oder vollrund, mit und ohne architektonische Umrahmung, oft aus dem

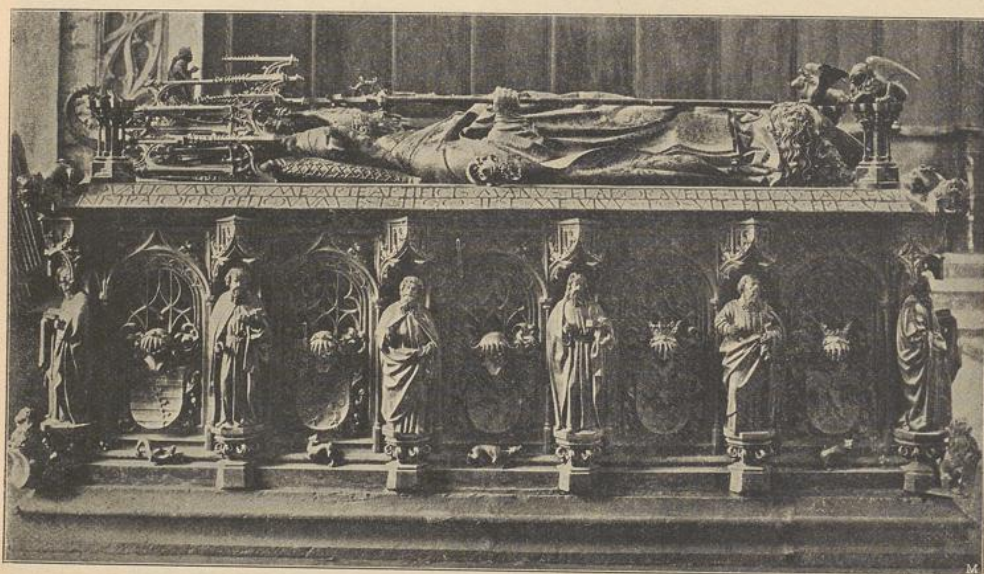
Gefolge des hier Bestatteten, auch aus der Heiligen Schrift, treten auf. Die Beigabe von Figuren aus dem Leben des Verstorbenen kann als ein verfeinerter Nachklang der mit reichem Aufwand betriebenen Leichenfeiern betrachtet werden, die im Mittelalter üblich waren.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel (siehe Fig. 183) für das aus dem Boden herausgehobene Hochgrab, zugleich ein Uebergangsbeispiel, ist das Grabmal des elsässischen Landgrafen *de Werd* in *St. Wilhelm* zu Strafsburg (Fig. 184), ein Werk des XIV. Jahrhunderts, welches den Landgrafen auf einer von Löwen getragenen Platte ruhend darstellt, vollrund, in der Rüstung der damaligen Zeit, und unten — als ein Nachklang an die Bodenplatte — das Reliefbild.

466.
Grabmäler
im Dom zu
Magdeburg.

Der Dom in Magdeburg enthält sehr bedeutende Denkmäler der Blüte dieser Art. Nach dem im Jahre 947 erfolgten Tode seiner Gemahlin *Editha* fasste *Otto der Große* (936—73) den Entschluß, an Stelle der Kirche des Benediktinerklosters

Fig. 185.



Grabmal des Erzbischofs *Ernst* von Magdeburg in der Turmhalle des Domes zu Magdeburg.

St. Mauritii zu Magdeburg einen Dom zu erbauen, der den Gebeinen der kaiserlichen Ehegatten als Ruhestätte dienen sollte. 1207, am Karfreitag, wurde der alte Dom das Opfer einer Feuersbrunst; doch konnten die Gebeine *Otto's* und *Editha's* gerettet werden. Die letzteren wurden dann später in einem reichen Steinfarkophag beigesetzt, welcher im XVI. Jahrhundert entstanden ist und heute noch im Chorumgang des Domes, in der Mittelachse des Gebäudes, steht. Der Sarkophag ist nach gotifizierender Weise auf das reichste durch Figuren unter Baldachinen an seinen Langseiten in drei Felder gegliedert, welche Wappen mit Bandverschlingungen enthalten. Auf dem Deckel befindet sich das Idealbild der Kaiserin ausgemeißelt; den Rand umziehen Schriftzüge; die Ecken sind durch vier kleine Löwen geziert.

Die Eintrittshalle des Domes zu Magdeburg birgt das bedeutendste Denkmal des Domes, das herrliche, im Jahre 1495 oder 1497 vom Nürnberger Meister *Peter*

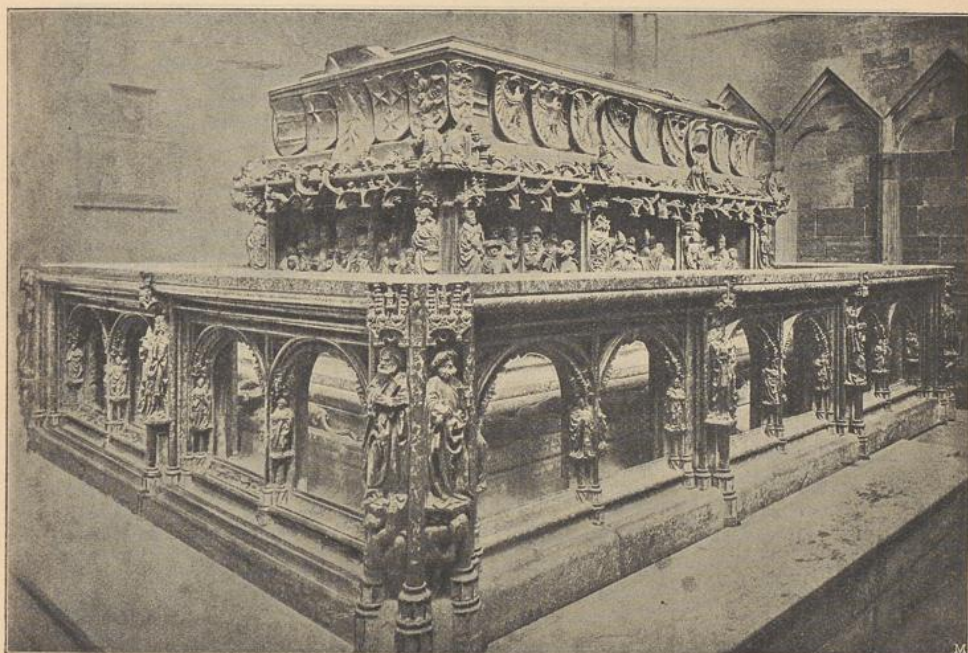
Vischer gegossene Bronzegrabmal des Erzbischofs *Ernst* von Magdeburg, der auf einem von Apostelfiguren umgebenen Sarkophag unter einem Baldachin ruht und den Bischofsstab in der Hand hält. Das Denkmal (Fig. 185) ist eines der schönsten und reichsten Werke der mittelalterlichen Grab- und Bronzeplastik.

Ein nicht minder herrliches Werk ist das Grabdenkmal Kaiser *Friedrich III.* († 1493) im Stephansdom zu Wien (Fig. 186; vergl. auch S. 418).

Das Grabdenkmal, das sich im südlichen Seitenchore, im sog. »Friedrichsgang«, befindet, ist aus Salzburger Marmor hergestellt; es ruht auf einem 60 cm hohen Sockel und ist von einem aus Pfeilern und Bogen bestehenden Geländer umgeben. Der Sargdeckel zeigt die Gestalt Kaiser *Friedrich III.* im Krönungsornat, mit der Krone auf dem Haupte, dem Reichsapfel in der rechten und dem Scepter in der linken Hand, umgeben von den Wappen der fünf österreichischen Hauptländer. Die Ausführung dieses

467.
Andere
Grabmäler.

Fig. 186.



Denkmal Kaiser *Friedrich III.* in *St. Stephan* zu Wien.

Denkmales, dessen Kosten 40 000 Dukaten betragen haben sollen, wurde dem Meister *Nikolaus Lerch* aus Leyden übertragen. Bei dessen Tode im Jahr 1493 war nur der Sargdeckel vollendet. Von wem die übrigen Teile des Denkmals herrühren, ist noch nicht ermittelt; es ist nur bekannt, daß damit bis zum Jahre 1513 Meister *Dichter* beschäftigt war.

Einen prächtigen Sarkophag bildet das Grabmal *Karl des Kühnen* († 1477) in der Kirche *Notre-Dame* zu Brügge.

Auf dem Sarkophag liegt, lang ausgestreckt, mit den Beigaben der Rüstung, *Karl*, die Hände gefaltet. Die Ecken des Sarkophags sind mit sehr zierlichen Figürchen geschmückt, die kurzen Seiten mit je zwei Engeln, welche eine Inschrifttafel halten, die Langseiten mit zahlreichen polychromen, in drei wagerechten Reihen angeordneten Wappen.

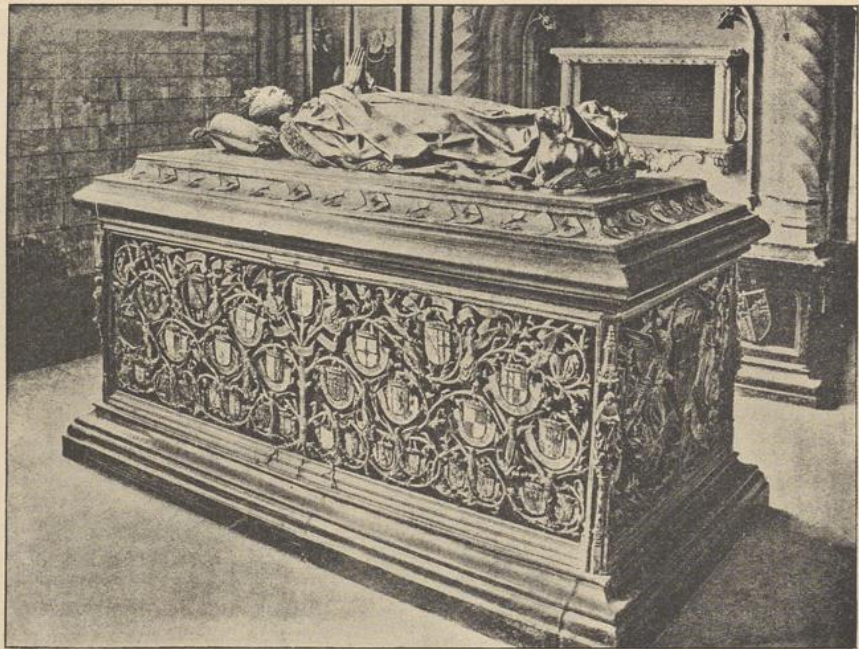
Die gleiche künstlerische Behandlung zeigt der Sarkophag seiner Tochter *Maria von Burgund* († 1482). Er ist der ältere und bedeutendere und wurde 1495—1502 von *Pieter de Beckere* von Brüssel angefertigt (Fig. 187). Das Denkmal *Karl's* liefs *Philipp II.* 1559 seinem Ur-Ur-Großvater durch den Bildhauer *Jonghelinck* von

Antwerpen errichten. Die lebensgroßen liegenden Erzstatuen von Vater und Tochter ruhen reich vergoldet in ganzer Figur auf den Marmorarkophagen.

Zu den interessanteren englischen Tumbengrabmälern gehören das Grabmal *Heinrich IV.* und seiner Gemahlin *Johanna von Navarra* in der Kathedrale von Canterbury und das Denkmal des Grafen *Georg v. Shrewsbury* mit *Lady Anne Hastings* und *Elisabeth Walden*²¹⁸⁾.

Unter den Grabmälern der burgundischen Herzoge ist das Grabmal *Philipp des Kühnen* im Museum, dem alten Herzogspalast von Dijon, ein Werk, welches der große *Claus Sluter* noch bei Lebzeiten des Herzogs begann und bald nach dessen Tode (1404) vollendete, wohl das schönste und eigenartigste (Fig. 188).

Fig. 187.

Grabmal für *Maria von Burgund* zu Brügge.Bildh.: *Pieter de Beckere*.

Es zeigt den üblichen Aufbau der mittelalterlichen Hochgräber: einen Stufenunterbau aus schwarzem Marmor, auf ihm der Sockel der Tumba, dann die Wandungen derselben, ausgebildet als eine gotische, mit Figuren besetzte Arkadenarchitektur, und auf der Deckplatte die liegende Gestalt *Philipp's*, zu Füßen ein kauender Löwe, zu Häupten knieende Engel. Das Werk wurde in der Revolution zerstört, jedoch in der Restaurationsperiode wiederhergestellt. Es ist zweifellos ehemals farbig bemalt gewesen.

Ein Denkmal des Ueberganges, wie es alle Denkmäler gotischen Stils in Italien mehr oder weniger sind, ist die Marmor-Arca für *San Pietro Martire da Verona* von *Giovanni Balducci* von Pisa (1339) in der Cappella San Pietro Martire (Cappella Portinari) in *Sant' Eustorgio* zu Mailand (Fig. 189).

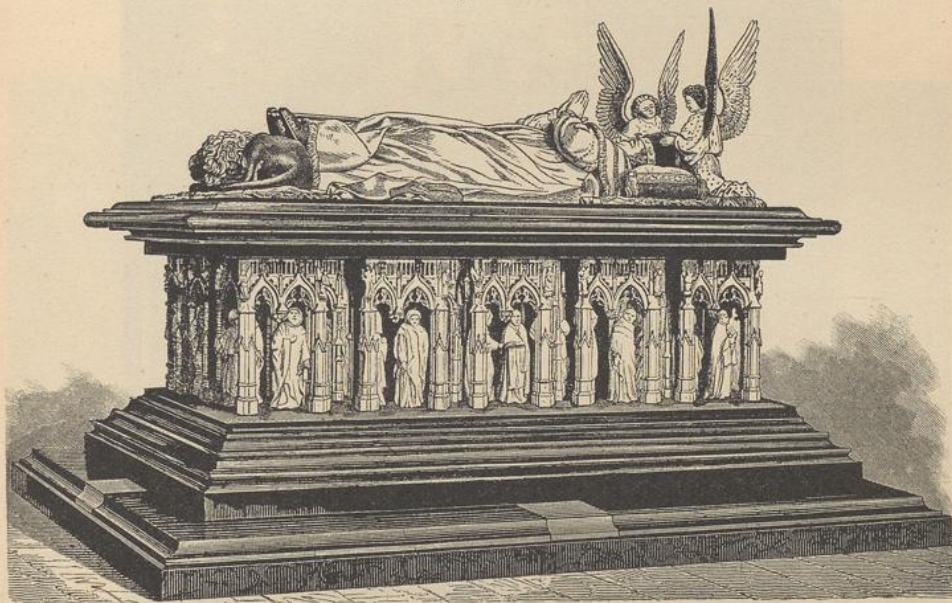
Auf 8 Säulen mit Laubkapitellen ruht der Sarkophag. Vor den Säulen stehen 8 Statuen von Tugenden mit vortrefflicher Gewandung; die Postamente unter ihnen tragen reichen figürlichen Schmuck. Der Sarkophag hat 8 Reliefs, je 3 an der Vorder- und an der Rückseite und 2 an den kurzen Seiten. Ihren Inhalt bilden Begebenheiten aus dem Leben des Märtyrers; die einzelnen Darstellungen sind durch

²¹⁸⁾ Abgebildet in: *Bilder*, 27. Juli 1889.

Statuetten von Petrus, Paulus, Eustorgius, Thomas von Aquino und den vier Kirchenlehrern voneinander geschieden. Ueber den Statuen krönen die lotrechten Sarkophagwände 8 Engelgestalten. Auf den schräg laufenden Deckelfeiten befinden sich die Reliefbildnisse der Stifter. Den Deckel krönt ein Tabernakel, unter welchem die Madonna mit dem Kinde, zu ihrer Seite San Pietro Martire und St. Dominikus sitzen. Das schöne Werk ist von strengem architektonischem Aufbau; sein plastischer Schmuck ordnet sich harmonisch dem Ganzen ein.

In der Kathedrale zu Tours befindet sich ein anmutiges Kindergrabmal, ein Werk des Meisters *Jean Fuste* von Tours. Auf einem marmornen Sarkophag mit einem Rankenornament ruhen 2 Kindergestalten, Söhne *Karl VIII.*, *Charles d'Orléans*, der 1495 im Alter von wenig über 3 Jahren, und *Charles II.*, der 1496 im Alter von nur 25 Tagen starb. Auch hier halten wieder Engel die Kopfkissen, und auch hier befinden sich zu Füßen der Kinder die Wappen. Ein feines und graziöses Werk

Fig. 188.

Grabmal *Philipp des Kühnen* zu Dijon²²¹⁾.Bildh.: *Claus Sluter*.

der französischen Frührenaissance ist das freistehende Grabmal des *Charles de Lalaing* im Museum zu Douai, früher in der Abbaye des Prés, aus dem Jahre 1558.

Das Denkmal in Tumbenform besteht aus verschiedenfarbigem Marmor: der Sockel ist dunkel, das Mittelteil hell, das Krönungsgesims wieder dunkel und die liegende Statue hell. Die Langseiten sind durch 4 korinthische Pilafter in 3 Felder geteilt, welche durch Rundfüllungen mit allegorischen Figuren geschmückt sind. Auf der Tumba liegt in voller Rüstung der Ritter, die Hände gefaltet, trefflich modelliert, schön im ornamentalen Teil des Gewandes und der Waffen, zu Häupten ein Putto, zu Füßen ein Löwe²¹⁹⁾.

Hinsichtlich des in diese Gruppe gehörigen Grabmales Kaiser *Heinrich's* und seiner Gemahlin *Kunigunde* im Dom zu Bamberg wird man sich den Ausführungen von *Artur Weese*²²⁰⁾ anschließen können.

»Viel bewundert,« sagt er, »steht in der Mitte des Langschiffes das Grabmal Kaiser *Heinrich's* und seiner Gemahlin *Kunigunde*, ein Werk des Renaissancemeisters *Tillmann Riemenschneider*. . . . Wenn wir dies Ideal eines Heiligen und mächtigen Herrschers, so wie es der fränkische Meister des XVI. Jahrhunderts

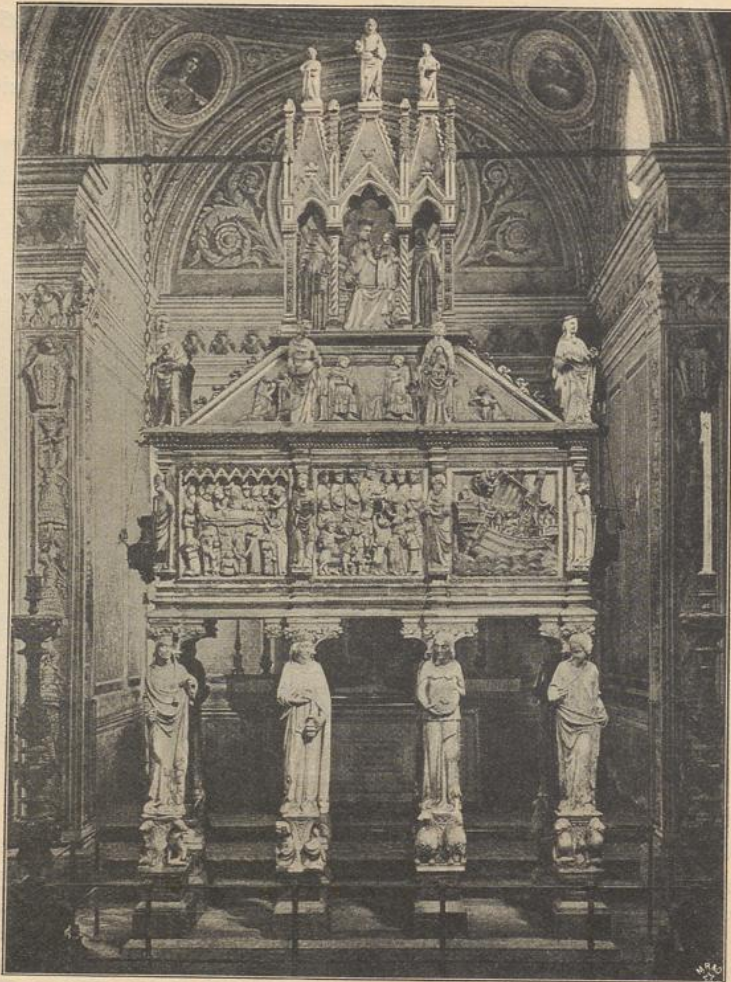
²¹⁹⁾ Abgebildet in: PALUSTRE, a. a. O., Bd. I, S. 12.

²²⁰⁾ AUFLEGER, O. & A. WEESE. Der Dom zu Bamberg. München 1898.

²²¹⁾ Fakf.-Repr. nach: Zeitfchr. f. bild. Kunst.

in der überladenen Figur Kaiser *Heinrich's* geschaffen hat: einen redlichen Biedermann mit der großen Krone auf dem schön gelockten Ringelhaar und reich gesticktem Krönungsornat, an dem so viel Fleiß und künstliche Sauberkeit der Meißelarbeit verschwendet ist, in Vergleich stellen mit der edeln und schlichten Majestät der Kaiser *Heinrich-Statue* des XIII. Jahrhunderts (im Dome von Bamberg), so sehe ich in dem älteren und einfacheren Werke eine künstlerische Reife und Höhe der Auffassung, der gegenüber der gute König des ‚Meister Dill‘ zu einer kleinbürgerlichen Phantastiegestalt von philiströsem Beigeschmack herabsinkt. . . . Wie schwunglos und engherzig . . . ist die Formensprache *Tillmann Riemenschneider's*,

Fig. 189.



Denkmal des *San Pietro Martire* in *Sant' Eustorgio* zu Mailand (Cappella Portinari).
Bildh.: *Balducci*.

des geschickten Bildschnitzers, trotz aller Meisterschaft des Technischen neben den ruhigen und doch so tief befehlten Wesen jenes unbekanntes Künstlers frühgotischer Abkunft!*

Ein Denkmal feiner dekorativer Gliederung ist ferner das schöne Grabmal, welches die Königin *Anna* von Frankreich *Franz II.*, dem letzten Herzog der Bretagne, in der Kathedrale von Nantes errichten ließ (Fig. 190 u. 191). Es wurde im Jahre 1507 durch *Michel Columb* aus verschiedenfarbigem Marmor geschaffen. Das Denkmal ist als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet und

trägt die liegenden Gestalten des Herzogs *Franz II.* und seiner letzten Gemahlin *Marguërite de Foix* im vollen Ornat, mit der Krone geschmückt.

Die Kopfkissen werden von Engeln gehalten; die Füße stützen sich auf einen Löwen und ein Windspiel mit den Wappen der Verstorbenen. An den vier Ecken lehnen im mittelalterlichen Kostüm, die Oberfläche des Denkmals überragend, vier weibliche Gestalten, die vier Kardinaltugenden verkörpernd. Die Seitenflächen der Tumba zeigen eine graziöse Pilaster- und Nischenarchitektur mit den Statuetten der zwölf Apostel. Medaillonreliefs vollenden den Schmuck des Renaissance-Denkmales.

Der Sarkophag des Grafen *Promnitz* in der Kirche zu Samitz bei Hainau in Niederschlesien ist ein treffliches Hochgrab aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Auf dem Deckel des Sarkophags ruht hingestreckt die Gestalt des Grafen im Harnisch, das Haupt auf einem reich verzierten Kissen.

Der konkav profilierte, an den Ecken mit Akanthusblättern geschmückte Sarkophagdeckel ist in der Mitte der beiden Langseiten mit dem Wappen der *Promnitz* und der Grafen *v. Redern* geschmückt. Die

Fig. 190.



Denkmal *Franz II.* zu Nantes.

Bildh.: *Columb.*

Flächen des unteren Teiles des Sarkophags sind mit Gorgonenhäuptern und Trophäengruppen geziert. Sechs knieende Jünglinge, je drei auf einer Seite, tragen den Sarkophag²²²⁾.

Eine höchst bedeutsame Thätigkeit der modernen Grabplastik wurde in den Dienst des Hohenzollernschen Königs- und Kaiserhauses gestellt; ihre Werke dieser Gruppe sind in den Mausoleen in Charlottenburg und Potsdam aufgestellt. Das Mausoleum zu Charlottenburg wurde unmittelbar nach dem Tode der Königin *Luise* nach einem Entwurf *K. F. Schinkel's* durch *J. H. Gents* begonnen und 1842 durch *Hesse*, 1889 durch *Geyer* erweitert. Die ursprüngliche Anlage ist heute die Vorhalle für die Erweiterung, in welcher die 4 Sarkophage oder Tumben der Königin *Luise* und *Friedrich Wilhelm III.* von *Rauch*, sowie *Wilhelm I.* und der Kaiserin *Augusta* von *Encke* stehen. Gleichzeitig mit dem Auftrag für diese beiden Sarkophage erhielt *Erdmann Encke* den weiteren Auftrag, für den Vorraum des Mausoleums die Figur eines Erzengels zu schaffen.

468.
Grabmäler
im Mausoleum
zu
Charlottenburg.

²²²⁾ Abgebildet in: *Zeitschr. f. bild. Kunst*, Bd. XXIV, S. 212.

Der Erzengel erscheint als Wächter der Gruft der beiden Herrscherpaare; seine Erscheinung ist ernst, machtvoll und — entsprechend der Thatfache, daß die größten Kriege dieses Jahrhunderts in die Regierungen jener beiden Herrscherpaare fallen — kriegerisch. Der Erzengel tritt uns in römischer

Fig. 191.

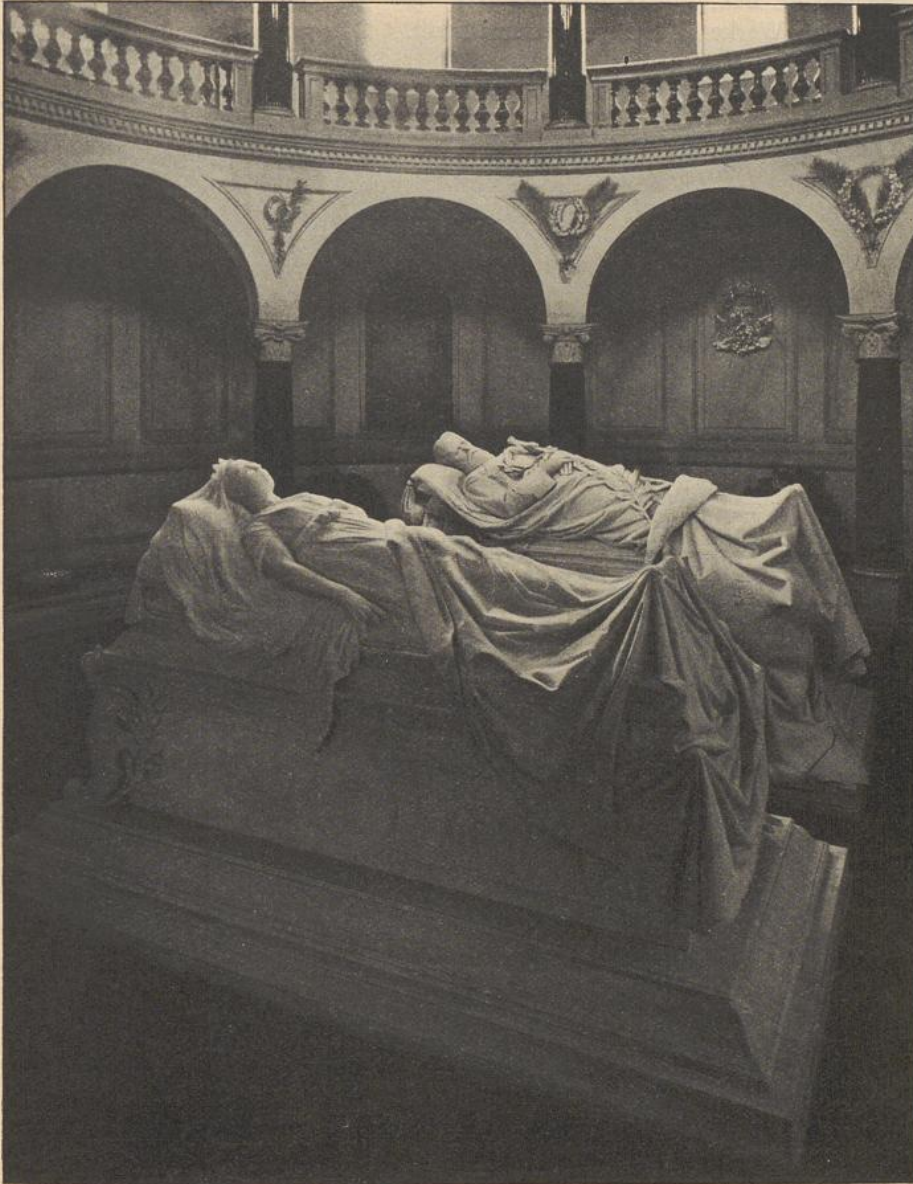
Vom Denkmal *Franz II.* zu Nantes.

Kriegstracht, den Mantel nach hinten geworfen, entgegen; die Rechte seiner geflügelten Gestalt stützt sich auf das flammende Schwert; die Linke hält den runden Schild. Haltung und Ausdruck sind ernst, gemessen, feierlich, unnahbar. Am Erzengel vortüber schreitet man in den eigentlichen Kapellenraum, wo außer den

beiden *Rauch*'schen noch die beiden *Encke*'schen Sarkophage ihre Aufstellung gefunden haben, deren feierliche Weihe am 2. September 1894 stattfand.

Es war ein kühnes Unternehmen, mit *Rauch* in Wettstreit zu treten; aber *Encke*

Fig. 192.



Sarkophage des Kaisers und der Kaiserin *Friedrich* im Mausoleum Kaiser *Friedrich III.* zu Potsdam.
Bildh.: *Reinhold Begas.*

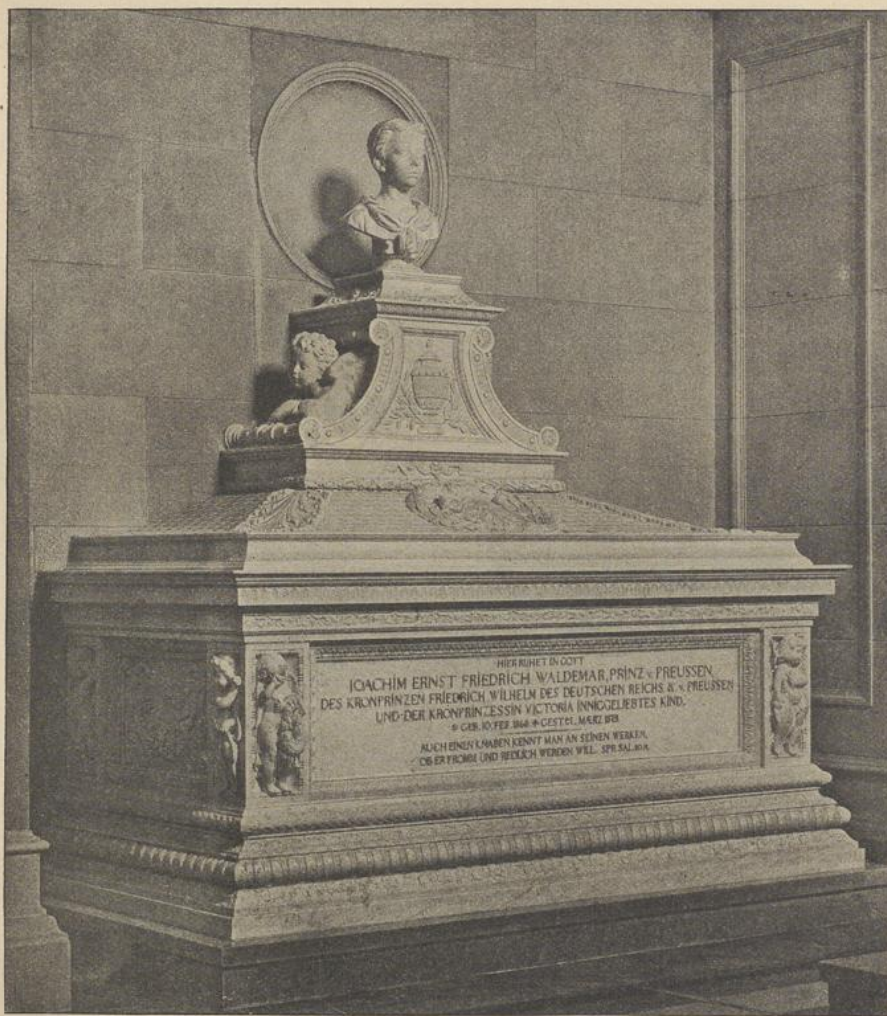
hat dies mit Erfolg gethan. Allerdings machen die beiden Sarkophage des Kaiserpaars unter allen Umständen den Eindruck einer Wiederholung und haben den künstlerischen Gesamteindruck auf keinen Fall verstärkt. Noch bei Lebzeiten der Kaiserin *Augusta* hatte *Encke* für den Sarkophag Kaiser *Wilhelm's* einen ersten Ent-

wurf geschaffen, nach dem der Kaiser die deutsche Kaiserkrone trug, über welcher ein betender Engel schwebte. Dieser Entwurf ist nicht zur Ausführung gebracht worden.

469.
Denkmäler
im Maufoleum
Friedrich III.
zu Potsdam.

Im Maufoleum Kaiser *Friedrich III.* zu Potsdam sind die Hochgräber des Prinzen *Waldemar* und des Prinzen *Sigismund* (Fig. 193 u. 194) und neben ihnen die Hochgräber des Kaisers *Friedrich III.* und der Kaiserin *Viktoria* (Fig. 192), hervorragende Werke moderner Grabmalkunst. Die Grabdenkmäler der Prinzen

Fig. 193.



Kaiser *Friedrich III.* Maufoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen *Waldemar* ²²³⁾.
Arch.: *J. C. Raschdorff*; Bildh.: *Reinhold Begas*.

Sigismund und *Waldemar* sind nach den Entwürfen von *J. C. Raschdorff* geschaffen; der plastische Teil stammt von *Reinhold Begas*. Es sind graziöse Werke im Stile der italienischen Renaissance. Ernste Werke sind die Sarkophage des Kaisers und der Kaiserin *Friedrich* von *Reinhold Begas*.

²²³⁾ Fakf.-Repr. nach: Kaiser *Friedrich III.* Maufoleum zu Potsdam. Berlin 1899.

Außere Gestaltung und Architektur beider Sarkophage entsprechen sich; für sie hatte die Kaiserin selbst einst die Gesamtform bestimmt. Die beiden Verewigten ruhen gleichsam schlummernd auf Kissen, die dem Kopf eine erhöhte Lage geben; er ist in die Uniform, sie in ein leichtes griechisches Gewand gehüllt, das Hals und Arme frei läßt. Das Antlitz beider scheint vom Hauche des Friedens befeelt. Der Kopf der Kaiserin, von dem das aufgelöste Haar auf die Brust fällt, ist geschmückt mit einem Diadem,

Fig. 194.



Kaiser Friedrich III. Mausoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen Sigismund²²³).

Arch.: J. C. Raschdorff; Bildh.: Reinhold Begas.

von welchem ein großer Schleier malerisch zum Sarkophag niedergeht, gehalten von der herabhängenden rechten Hand. Die Linke drückt das Kreuz auf das Herz. Um den unteren Teil des Körpers breitet sich eine von breiter Spitzkante eingefasste Schleierdecke, welche Gewand und Formen durchschimmern läßt. Beide Werke atmen eine weihevollte Stimmung. Dieser Eindruck wird mit hervorgerufen durch den sinnreichen Schmuck, der den Sarkophagen gegeben ist. Zu Häupten der Kaiserin stehen an den Ecken zwei kleine Engel; der eine bemüht sich, ein Gewinde von Rosen heruzulegen; der andere blickt, die Arme

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

aufgelegt, in wehmütiger Betrachtung zur Kaiserin hinauf. Vom linken Fußende schlingt sich ein Palmengewinde zum Sarkophag. Die beiden Langseiten sind, wie beim Kaiser *Friedrich*-Sarkophag, mit feinstimmten Reliefs geziert. In der Mitte erscheinen Medaillons, denen sich je zwei Reliefs anreihen. Die linke Seite weist auf das Erdendasein der Verklärten hin: in der Mitte Pallas Athene, die Schützerin von Kunst und Wissenschaft; links davon weiht ein Genius die Kaiserin in die Mysterien des Wissens ein, und auf der andern Seite reicht ihr die Muse das Werkzeug der Malerei. Die Darstellungen der rechten Langseite eröffnen einen idealen Blick auf das Jenseits: im Medaillon erscheint hier das Bild des leidenden, dornengeschmückten Christus auf dem Schweifstuche der heiligen Veronika, als Symbol dafür, daß der Kaiserin Trübsal nicht erspart geblieben. Links tritt in einem malerischen, landschaftlichen Relief die Gestalt der edlen Frau aus einem Tempel heraus, geleitet von dem Todesengel, der auf die ins Meer

Fig. 195.

Grabmal der *Bastarnai* zu Montrésor (Indre-et-Loire).

herabsinkende Sonne hinweist. Auf der anderen Seite ist das Wiedersehen mit Kaiser *Friedrich* dargestellt: an der Hand den früh verstorbenen Prinzen *Waldemar*, empfängt der Kaiser seine Gattin, die ihm mit beiden Armen an die Brust sinkt. Die allein sichtbare Schmalseite am Kopfende des Sarkophags zeigt die Inschrift, welche Namen und Lebensjahre (1840—1901) angibt.

Die Komposition geht trefflich zusammen, so daß sie den meisterlich gestalteten Kaiser *Friedrich*-Sarkophag von *Begas* fast noch übertrifft.

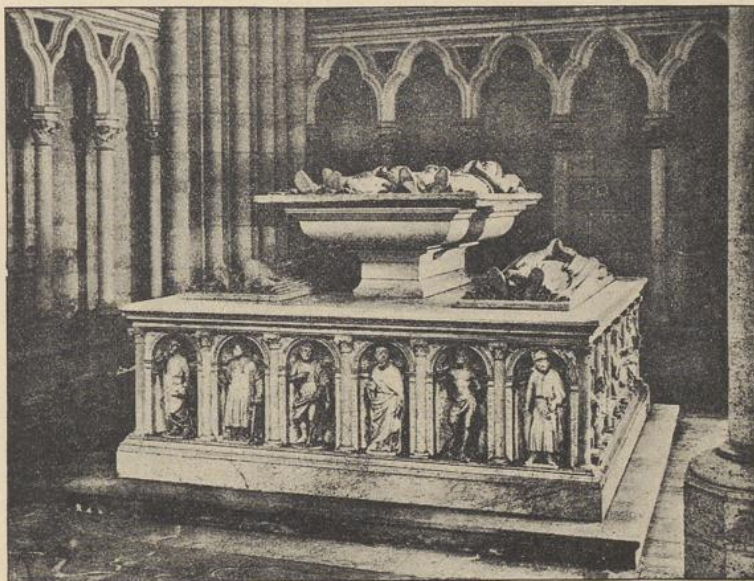
470.
Französische
Hochgräber.

Lagen auf den bisherigen Hochgräbern meistens eine, seltener zwei Figuren, in letzterem Falle Ehepaare, so kommen auch Fälle vor, in welchen drei und mehr Gestalten auf dem Hochgrabe vereinigt werden. Beim Grabdenkmal der *Bastarnai*

in Montréfor (Dep. Indre-et-Loire) in Frankreich sind es drei Gestalten, zwei männliche und eine weibliche, letztere als Mutter in der Mitte von offenbar Vater und Sohn. Die Wände des Hochgrabes sind reich gegliedert durch eine Arkadenarchitektur (auf jeder Seite 4 Bogenstellungen mit den Aposteln u. f. w.). An den Ecken der nahezu quadratischen Deckplatte sitzen 4 Engel mit Wappen (Fig. 195).

Vier Gestalten liegen auf dem Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in der Abteikirche zu St.-Denis (Fig. 196²²⁴). Das Denkmal steht im südlichen Kreuzarm; in der Mitte erhöht liegen *Valentine* von Mailand († 1408) und *Ludwig* von Orléans († 1407), zur Seite links *Philipp, Graf von Vertus* († 1420), rechts *Karl von Orléans* († 1465).

Fig. 196.



Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in der Abteikirche zu St.-Denis²²⁴.

Eine sehr reiche Form nimmt das Hoch- oder Freigrab in der Zeit der Spätrenaissance an; in mehreren Geschossen türmt sich das Denkmal auf, vor ihm oder auf ihm die Gestalt des Verstorbenen stehend oder knieend zeigend.

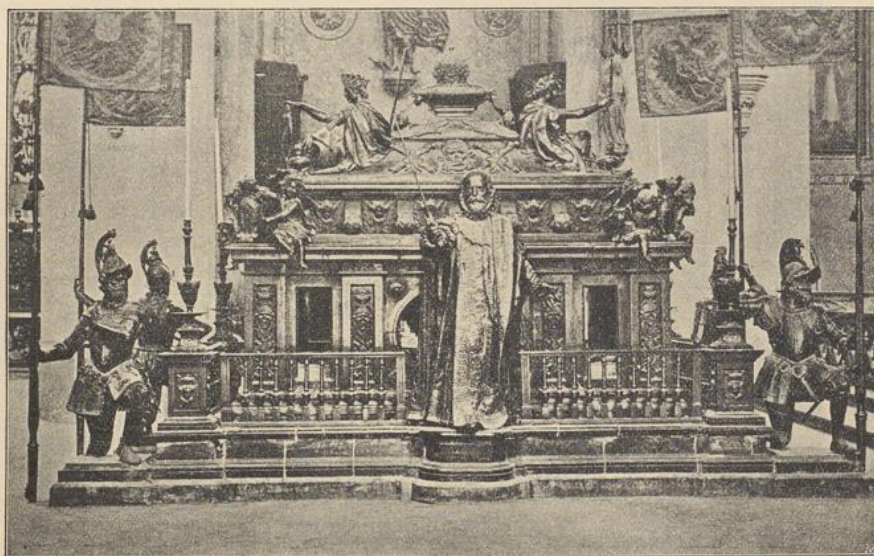
In der Frauenkirche zu München wurde um 1622 das großartige Grabdenkmal für König *Ludwig I.* vollendet. Der Grabstein des Denkmals stammt schon aus dem Jahre 1438 und ist das Werk eines Meisters *Hans*. Der neue Ueberbau aus schwarzem Marmor mit Bronzeteilen rührt von *Peter Candid* her. Das Kupferstichkabinett zu München besitzt 37 Blatt Handzeichnungen des Meisters für die Arbeiten. Auf dem Deckel des prachtvollen Sarkophags ruht die Kaiserkrone, von Allegorien der Tapferkeit und Weisheit bewacht. Engelknaben halten an den Ecken die Wappenschilder. An den Fußenden knieen vier Krieger in voller Rüstung, Standarten haltend. Das beste aber sind die Bronzestatuen der Herzoge *Albrecht V.* und *Wilhelm V.*, an den Seiten des Sarkophags stehend, schlichte, historisch treue Bildnisse. Sämtliche Bronze-
teile sind von *Hans Krumper* von Weilheim modelliert und gegossen (Fig. 197).

471.
Deutsche
Hochgräber.

²²⁴) Fakf.-Repr. nach: *American architect*, 27. Mai 1890.

Im Aufbau bedeutender noch ist das Grabmal des Kurfürsten *Moritz von Sachsen* im Dome zu Freiberg i. S. (Fig. 198²²⁵). An den nach dem Brande von 1484 in spätgotischem Stil neubauten Dom in Freiberg in Sachsen schließt sich die 1594 im Stil der Renaissance ausgebaute kurfürstliche Begräbniskapelle, die Ruhestätte aller protestantischen Fürsten der Albertinischen Linie von *Heinrich dem Frommen* († 1541) bis *Johann Georg IV.* († 1694). Sie enthält eine Reihe höchst bemerkenswerter Grabdenkmäler, welche *Mackowsky* in seiner unten genannten Schrift²²⁶) beschrieben hat, unter ihnen als das bedeutendste und wohl auch als eines der bedeutendsten Grabmäler in Tumbenform auf deutschem Boden das Grabdenkmal des 1553 gestorbenen Kurfürsten *Moritz von Sachsen*. Die Zeit der Errichtung des Grabmales, dessen italienischer Grundgedanke unverkennbar ist, wird verschieden angegeben. Ein erster Entwurf wird in die Zeit vor 1558 gesetzt und auf die Maler

Fig. 197.



Grabmal des Königs *Ludwig I.* in der Frauenkirche zu München.
Bildh.: *Peter Candid.*

Gabriele und *Benedetto de Tola* in Brescia zurückgeführt. Von ihm scheint jedoch wenig in das Denkmal übernommen zu sein. Dieses wurde bald nach dem am 11. Juli 1553 im Alter von nur 32 Jahren gestorbenen Kurfürsten in Angriff genommen. *Moritz* starb 2 Tage, nachdem er am 9. Juli 1553 bei Sievershausen den Markgrafen *Albrecht* von Brandenburg-Kulmbach besiegt hatte, an einer Schußwunde; seine große Bedeutung sollte in dem Denkmal zum Ausdruck kommen. Die Ausführung wurde 1558 dem Lübecker Goldschmied *Hans Wessel* übertragen, der den Auftrag an den Bildhauer *Anton van Zeroon* oder *Zerum* aus Antwerpen weitergab. Inwieweit dieser als der Schöpfer des ganzen Denkmals oder nur einzelner Teile desselben gelten kann, bleibe dahingestellt. Es scheint, daß das Denkmal 1561 vollendet war. Sein Material besteht aus verschiedenfarbigem belgischem Marmor von den Maasbrüchen und in bescheidenem Maße aus Bronze.

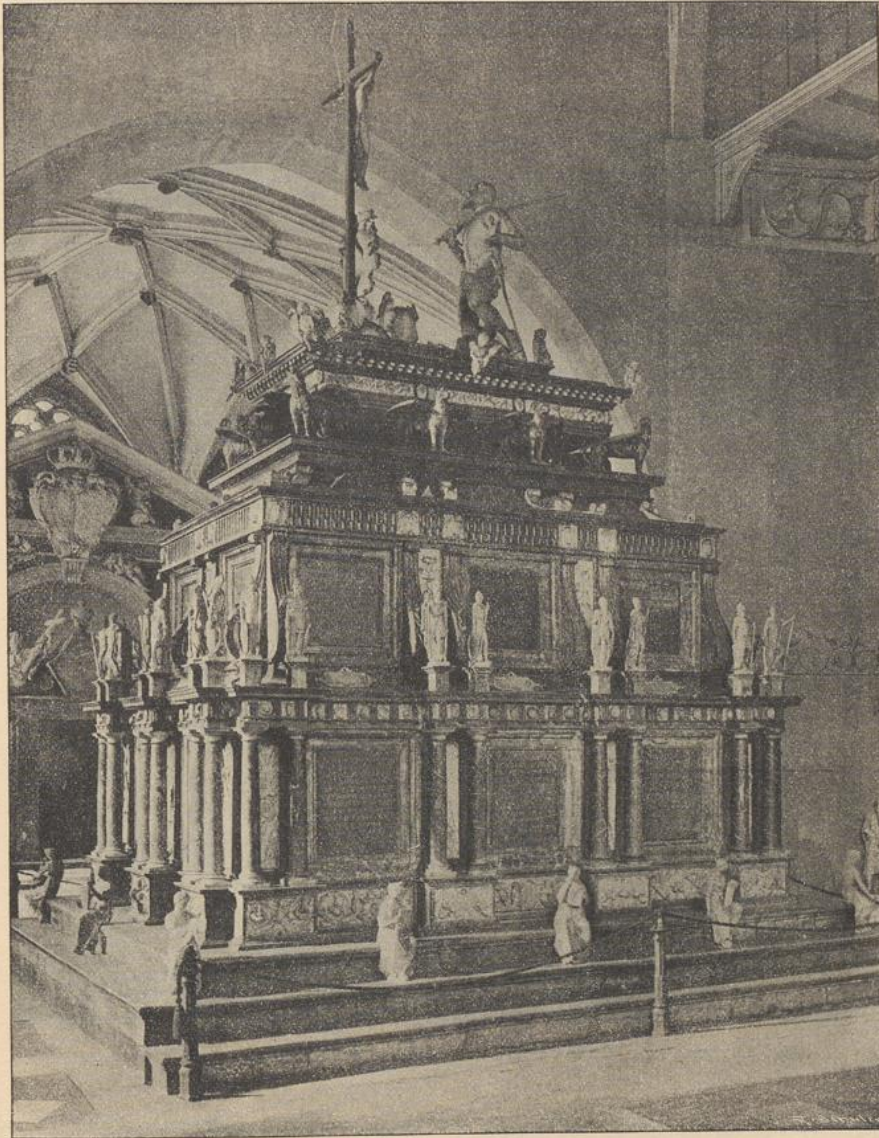
²²⁵) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 17, Taf. 33.

²²⁶) *Giovanni Maria Noffeni* und die Renaissance in Sachsen. Berlin 1904.

Die beiden nie vollendeten, aber in ihrem Grundplane bedeutendsten und reichsten Werke dieser Art sind das Grabmal des Kaisers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck (Fig. 199 u. 200) und das Grabmal für den Papst *Julius II.* für *St. Peter* in Rom, in *San Pietro in Vincoli* in Rom, von *Michelangelo*.

472.
Grabmal
Maximilian I.
zu Innsbruck.

Fig. 198.



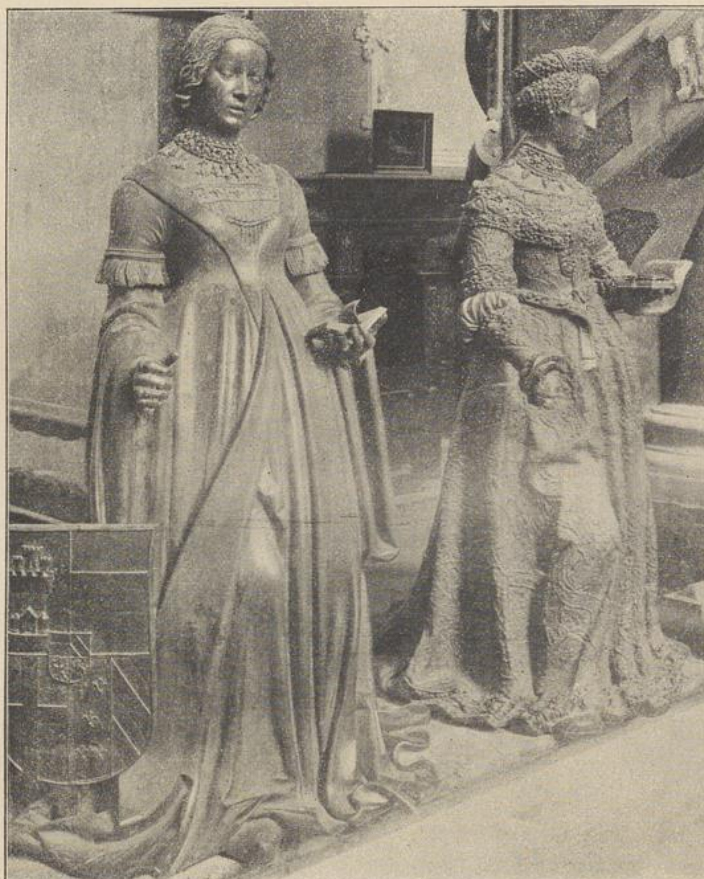
Grabmal des Kurfürsten *Moritz von Sachsen* im Dom zu Freiberg i. S. 225).

Ueber das Grabmal des Kaisers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck hat *David v. Schönherr*²²⁷⁾ im unten genannten Jahrbuch eine umfangreiche Abhandlung veröffentlicht, welcher das Nachfolgende auszugsweise entnommen ist.

²²⁷⁾ In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XI (Wien 1890).

Kaiser *Maximilian* hatte schon frühzeitig an die Herstellung eines seiner kaiserlichen Würde angemessenen Grabmales gedacht und nicht bloß den Plan hierzu entworfen, sondern auch noch einen Teil desselben zur Ausführung gebracht. Dem Erben seiner Krone blieb der schwerste Teil des Grabmales fertigzustellen übrig; doch die mit eigenem großem Kunstfinn gepaarte Pietät *Ferdinand I.* gegen seinen Ahnherrn überwand die vielen Hindernisse, welche die große Ausdehnung des Werkes und die fast unüberwindliche finanzielle Not dem Unternehmen bereiteten. Und was noch fehlte, stellte sein nicht weniger kunstfinniger Nachfolger in der Regierung des Landes Tirol, Erzherzog *Ferdinand*, her und brachte das riesige Werk zur Aufstellung, in welcher es bis zum heutigen Tage verblieb. Wir haben somit in der Herstellung des weltberühmten Grabmales drei Zeitabschnitte zu verzeichnen, von welchen der erste die Zeit

Fig. 199.

Vom Grabmal des Kaisers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck.

bis zum Tode Kaiser *Maximilian's* (1502—19), der zweite die Regierungszeit *Ferdinand I.* und der dritte die ersten Jahre der Regierung Erzherzogs *Ferdinand* von Tirol umfaßt.

Das heutige Grabmal ist weder nach Form noch nach Umfang dem Plane des Kaisers gemäß ausgeführt worden. Die lange, fast ein Jahrhundert umfassende Zeit, welche die Herstellung des großen Werkes erforderte, die nach der Maximilianischen Zeit eingetretene Wandelung des Geschmacks und finanzielle Rücksichten haben manche Aenderung herbeigeführt. Nach dem ursprünglichen Plane sollten nicht bloß die für das Grabmal bestimmten Bildwerke, sondern auch das eigentliche Grab des Kaisers selbst aus Erz gegossen und mit 24 Erzreliefs geschmückt werden, wie ein etwa 1555 abgefaßtes Gutachten erkennen läßt. Auf das Grab sollte des Kaisers eigenes Bild in Lebensgröße und knieender Stellung gesetzt werden.

Den die irdische Hülle *Maximilian's* umschliessenden Sarkophag follten 40 grofse Erzbilder der hervorragendsten Habsburgifchen Perfönlichkeiten im Viereck umgeben. Auferdem follten noch 100 kleine, in Erz gegoffene Statuen der Heiligen des Haufes Habsburg («feiner kais. majestet fippschaft heiligen») und 32 Brustbilder ringsherum aufgestellt werden. Zur Aufnahme des Grabmales war eine Kirche bestimmt, und in dieser follte das »gegoffene grab« auf eine Erhöhung mit »drei steinern tritten«, die grofsen Statuen aber auf Postamente gestellt werden. Alle grofsen und kleinen Erzbilder, wahrfscheinlich auch das Grab felbst, follten vergoldet werden.

Vergegenwärtigt man fich nun das mit dem lebensgrofsen Bilde des Kaisers und den 24 Erzreliefs

Fig. 200.



Vom Grabmal des Kaisers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck.

gezierte Grab, umgeben von 40 grofsen Erzbildern historifcher Perfönlichkeiten aus der Verwandtschaft des Kaisers, dazu die Menge der kleinen Statuen und Brustbilder, alles in die einheitliche Pracht des Goldes gekleidet, und das riesige Denkmal in eine eigens für den Zweck gebaute, durch bemalte Fenster beleuchtete Kirche veretzt, fo bekommt man eine Vorstellung von der Grofsartigkeit des Denkmals, in dessen Mitte fich Kaiser *Maximilian* zur letzten Ruhe gebettet dachte.

Heute umgeben statt 40 nur 28 Erzbilder das kaiserliche Grabmal, und zwar 1) *Chlodwig*, König der Franken; 2) *Philipp I.*, König von Spanien; 3) König *Rudolf I.*; 4) Herzog *Albrecht II. der Weise*; 5) *Theodorich*, König der Ostgoten; 6) *Ernst der Eiserne*; 7) *Theobert*, Herzog von Burgund; 8) König

Arthur; 9) Erzherzog Sigmund der Münzreiche, Graf zu Tirol; 10) Blanca Maria Sforza, zweite Gemahlin Kaisers Maximilian I.; 11) Erzherzogin Margareta, Kaisers Maximilian I. Tochter; 12) Cymburgis von Masovien, Herzogs Ernst des Eisernen Gemahlin; 13) Karl der Kühne, Herzog von Burgund; 14) Philipp der Gute, Herzog von Burgund; 15) König Albrecht II.; 16) Kaiser Friedrich III.; 17) Leopold der Heilige; 18) Rudolf, Graf von Habsburg; 19) Leopold III., Herzog von Oesterreich; 20) Friedrich IV., Herzog von Oesterreich, Graf zu Tirol, genannt mit der leeren Tasche; 21) König Albrecht I.; 22) Gottfried von Bouillon; 23) Elisabeth, Königs Albrecht II. Gemahlin; 24) Maria von Burgund; 25) Eleonore von Portugal, Kaisers Maximilian I. Mutter; 26) Kunigunde, Tochter Kaisers Friedrich III., Gemahlin des Herzogs Albrecht IV. von Bayern, Kaisers Maximilian I. Schwester; 27) Ferdinand der Katholische, König von Aragonien; 28) Johanna, Gemahlin Königs Philipp I. von Spanien. Die zwölf fehlenden Bilder sollten folgende Persönlichkeiten darstellen: 1) Albrecht von Habsburg, Vater Königs Rudolf; 2) Elisabeth, Gemahlin Königs Albrecht I.; 3) König Ladislaus Posthumus; 4) Karl den Großen; 5) Robert (Otopert), König der Provence; 6) König Stefan den Heiligen von Ungarn und 7) seine Gemahlin Gisela; 8) Viridis, Gemahlin Herzogs Leopold III.; 9) Hugo, Graf im Niederelfass, und 10) Radebot von Habsburg als Ahnen der Habsburger; 11) Ottokar, den letzten Herzog von Steier; 12) Julius Caesar. Außerdem war das Bild Königs Ferdinand von Portugal bestimmt und gegossen, wurde aber in Theobert umgetauft, da das Bild Theobert's mißlungen war. Ferdinand von Portugal entfiel somit ganz.

Die Grundidee, welche dem Kaiser vorschwebte, war die, alle seine Ahnen um sich zu versammeln. Als Ahnenbilder betrachtete sie auch Kaiser Ferdinand I., welcher in die Kirche, die er zu bauen willens war, »die pilder der genealogie und herkommen der Fürsten von Oesterreich setzen zu lassen« beschloffen hatte. Die zwei schönsten und bekanntesten Statuen des Grabmales, Arthur und Theodorich, stehen ohne verwandtschaftliche Beziehung zum Hause Habsburg wie zwei Ehrengäste in der erlauchten Gesellschaft. In der Wahl dieser beiden gefeiertesten Gestalten der abendländischen Geschichte und Dichtung, dieser Ideale von Rittertum und Heldenkraft, können wir nichts anderes als einen Ausfluß des romantischen Sinnes Maximilian's, des letzten Ritters, erblicken.

Die 100 Heiligen, welche Maximilian auf dem Grabmale selbst in kleinen Statuen angebracht wissen wollte, entsprechen den Heiligen aus der »Sipp-, Mag- und Schwägerschaft« des Kaisers, wie dies aus den Namen der 23 noch vorhandenen Heiligenstatuen unzweifelhaft hervorgeht.

Bei der Ausführung des Grabdenkmals wurde zuerst die Herstellung aller dazu gehörigen Erzbilder angestrebt; darnach erst sollte das Grab des Kaisers selbst angefertigt werden. In der langen Zeit aber, welche bis dahin verfloss, war die Kunstrichtung eine ganz andere geworden. Der völlig geänderte Geschmack kümmerte sich um die nahezu überwundene Gotik nicht mehr und schuf das mit den Meisterstücken Colin's gezielte Werk der Renaissance, an welchem nur noch des Kaisers Bildnis der älteren Periode des Grabmales angehört, wenn es auch erst später gegossen worden ist. Die hundert kleinen Erzbilder entfielen ganz; die ausgeführten und noch vorhandenen stehen nun verwaist an einer unmotivierten Stelle der anstossenden fog. silbernen Kapelle.

Die ersten Persönlichkeiten, mit welchen Kaiser Maximilian über die Ausführung des ohne Zweifel von ihm selbst ausgedachten Planes für sein Grab verhandelte, waren Dr. Peutingen in Augsburg und der Maler Gilg (Egydius) Seffelschreiber. Der gelehrte Stadtschreiber von Augsburg war in geschichtlichen und genealogischen Dingen des Kaisers Ratgeber, Meister Gilg dagegen in Sachen der Kunst sein Vertrauensmann. Der Maler Gilg Seffelschreiber, seit 1502 in kaiserlichen Diensten, hatte von Maximilian nicht bloß den ehrenvollen Auftrag erhalten, die Zeichnungen zum Grabmal anzufertigen, sondern er hatte auch die Modellierung und den Guß der Statuen übernommen, obgleich er weder Bildhauer, noch Gießer war. Seffelschreiber übersiedelte 1508 nach Innsbruck, um hier nach seinen Zeichnungen die »Grabarbeit« selbst zu beginnen. Eine Gießstätte wurde in Mühlau bei Innsbruck begründet.

Unter den großen Erzbildern des Grabmales ragen die der Könige Arthur und Theodorich durch ihren künstlerischen Wert besonders hervor. Die beiden Bilder wurden 1513 gegossen, da sie mit dieser Jahreszahl bezeichnet sind. Die Arbeiten Seffelschreiber's und der beiden Gieser Peter Löffler und Stefan Godl, der Innsbrucker Gießstätte überhaupt, sind bekannt und setzen es außer allen Zweifel, daß die beiden Statuen Arthur und Theodorich nicht in Innsbruck, bezw. Mühlau gegossen worden sind.

Auf Nürnberg aber, die Hauptstätte der Erzgießerei, hatte Maximilian schon frühzeitig sein Augenmerk gerichtet. Als er im Jahre 1506 den Beschluß gefaßt hatte, in Innsbruck (Mühlau) eine Kunst-erzgießerei zu gründen, wollte er hierzu den »geschicktigsten und berichtigten« Rotfchmied Nürnbergs, als solcher galt Peter Vischer, dahin berufen wissen. Vischer ging nicht nach Innsbruck, bekam aber doch einen Auftrag für das Grab; denn nach einem mit Meister Gilg Seffelschreiber am 30. März 1513 abgeschlossenen Vertrag sollte demselben für jeden Zentner gelieferter Arbeit derselbe Betrag bezahlt werden,

»wie Meister *Peter* zu Nürnberg verdingt ist«. Auf ihn werden die beiden Figuren, freilich ohne direkten Beleg, zurückgeführt.

Zu den hervorragendsten Werken der Schmiedekunst zählt das Eifengitter um das Grabmal. Der Auftrag dazu wurde noch durch Kaiser *Ferdinand* erteilt. Mit der Anfertigung sollte Meister *Hans Metzger*, Schlosser und Bürger in München, betraut werden; es sollte 16 Innsbrucker Werkchuhe lang und 10 breit werden. Doch dazu kam es nicht. Erzherzog *Ferdinand* betraute vielmehr den Büchsenmeister und Schlosser *Jörg Schmidhammer* in Prag, der dorten das Gitter zum Grabmal der Königin *Anna* angefertigt hatte, mit der Herstellung. Zu dem Prachtgitter fertigte der Innsbrucker Maler *Paul Trabel* die Zeichnung an. Die Vergoldung des Gitters unternahm 4 Innsbrucker Maler.

Die irdischen Reste *Maximilian I.* waren in Wiener-Neustadt beigefetzt. Zu ihrer Ueberführung in die Hofkirche zu Innsbruck wurden lange Verhandlungen (1564—1607) gepflogen; doch es kam nicht dazu. Von 1790 an stand die Kirche Jahrzehnte hindurch verödet und den Dieben preisgegeben. Man darf sich daher nicht wundern, daß an den Erzbildern heute so vieles fehlt. Es fehlen die Kerzen und Scepter; es fehlen die Sporen, Schwerter, an der Statue des Kaisers *Friedrich III.* Krone, Scepter und Schwert, an einzelnen Frauenbildern Gürtel, Colliers u. s. w., an der Statue *Theobert's* die Mehrzahl der prachtvollen Ornamente seines Halsbandes, an der Figur der Stärke auf dem Sarkophag die ihr als Symbol gegebene Säule u. s. w. Auch am Eifengitter fehlen zahlreiche Teile.

Die stückweise gegossenen Statuen bestehen teils aus Messing, teils aus Kupfer, hatten somit ursprünglich keine einheitliche Farbe, die der beabsichtigten Vergoldung wegen auch nicht nötig war. Ueberdies waren viele Erzbilder bei ihrer übereilten Aufstellung nicht zifeliert worden und die kleinen Gufsfehler geblieben. Man half sich über diese Umstände dadurch hinweg, daß man sämtliche Statuen mit einer Farbe verfah, die im Laufe der Zeit an den glatten Flächen abfiel und hier eine schöne Patina ermöglichte.

Zur Geschichte der heiligen Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck ist kurz zu erwähnen, daß, als mit dem Gusse des Bildes *Chlodwig's* der größte Teil der damals für das Grabmal *Maximilian's* bestimmten Erzbilder hergestellt war, König *Ferdinand* die Zeit gekommen sah, einen dem Werke entsprechenden Aufstellungsort zu errichten. Die Regierung von Innsbruck liefs vom Italiener *Andrea Crivelli* und dem Deutschen *Jörg Vetter* Baupläne für die Hofkirche anfertigen, von welchen der König sich für diejenigen des Italieners entschied. 1553 wurde mit dem Bau »ein stattlicher Anfang« gemacht; am 24. Juni 1562 wurde der erste Gottesdienst darin gehalten. Auch die Zeichnung zum Portalbau stammt von *Andrea Crivelli*, die Ausführung vom Steinmetzen *Hieronymus de Longhi*.

Ein ähnliches Schickfal hatte das bedeutendste Grabmal der Renaissance. Mit Anfang des Jahres 1505 beginnt die Tragödie des Grabmales *Giulio II.* »Eine rauhe, stolze Würde liegt in *Giulio's* Auftreten«. . . . »Gib mir ein Schwert in die Hand, ich bin kein Gelehrter,« sagte er zu *Michelangelo*, als dieser seine bronzene Kolossalstatue für Bologna schuf. . . . »Was ihn aber vor allen anderen Päpfen vor ihm und nach ihm geadelt hat, ist seine Freude an den Werken großer Künstler und der Blick, mit dem er sie erkannte und zu sich emporzog.« (*Grimm.*) So liefs er durch *Giuliano di San Gallo Michelangelo* nach Rom berufen und erteilte ihm den Auftrag zum Entwurf eines großartigen Grabdenkmales für sich selbst

473.
Grabmal
Julius II.
zu Rom.

in *St. Peter* zu Rom. *Michelangelo* kam dem Auftrag nach, und sein Entwurf fand beim Papste einen solchen Beifall, daß dieser ihm befahl, in der Basilika von *St. Peter* den besten Platz für das Denkmal zu bestimmen. Es wäre ein würdiger Aufstellungsort gewesen; denn »diese Kirche, ein ungeheures Werk aus den ältesten Zeiten des Christentums, an dem Jahrhunderte hindurch weiter gebaut worden war, befaß eine Fülle von Kunstschätzen. *Giotto* hatte Mosaikbilder für sie geliefert; die *Pollajuoli* . . . arbeiteten in ihr. In einer ihrer Nebenkapellen, derjenigen, welche der heil. *Petronella* geweiht war, stand *Michelangelo's* *Pietà*. . . . In ihr wurden die Kaiser gekrönt, die Tribute der Länder in Empfang genommen, die Bannflüche ausgesprochen oder aufgehoben.« *Nikolaus V.* faßte zuerst den Plan ihres Neubaues von Grund aus, der auch 1450 zunächst mit einer Tribüne begonnen wurde. Nach des Papstes Tode, der nach 5 Jahren erfolgte, wollte diese *Michelangelo* fertigstellen und das Denkmal darin aufstellen. Die vom Künstler geforderte Bau summe von 100 000 Scudi erhöhte der nachfolgende *Giulio* auf das Doppelte. »Sagen wir 200 000,« antwortete er auf *Michelangelo's* Forderung.

Das Grabmal sollte ein Werk größten Stils werden. Wir besitzen über dasselbe die Beschreibung der Biographen des Künstlers und in den Uffizien eine gefälschte Federzeichnung von ihm (Fig. 201). Ich folge in der Beschreibung des Denkmals *Herman Grimm*; feine Maßangaben, die *Condivi* in Braccien gibt, sind derart ermittelt, daß die geometrisch gezeichnete Skizze der Uffizien auf ihrer Grundlinie in 24 Teile geteilt ist, nach welchen »alles übrige stimmt«.

Auf einem Unterbau von einer Grundfläche von über 10 m Breite zu 7,20 m Tiefe und etwa 4 m Höhe türmen sich zwei weitere Geschosse auf, von welchen in der Florentiner Zeichnung nur das erste wiedergegeben ist; der oberste Teil fehlt. Die Zeichnung gibt zudem die schmale Ansicht des Denkmals. Der Unterbau enthält »rechts und links zwei Nischen mit Statuen . . . , zu beiden Seiten einer jeden Nische auf viereckigen, vorspringenden Piedestalen nackte Jünglingsgestalten, mit dem Rücken an flachen Halbfäulen ruhend, an die sie wie Gefangene angefesselt sind und die über ihren Köpfen, nach Art der Hermen, zu Gestalten römisch gepanzerter Männer werden, über deren Köpfen . . . das den ganzen Unterbau umschließende, stark vorspringende Gesims liegt. Die Statuen in den Nischen sind Siegesgottheiten mit den besiegten

Fig. 201.



Entwurf *Michelangelo's* zum Grabmal *Julius II.* für den alten *St. Peter* zu Rom.

Nach einer Handzeichnung der Uffizien zu Florenz.

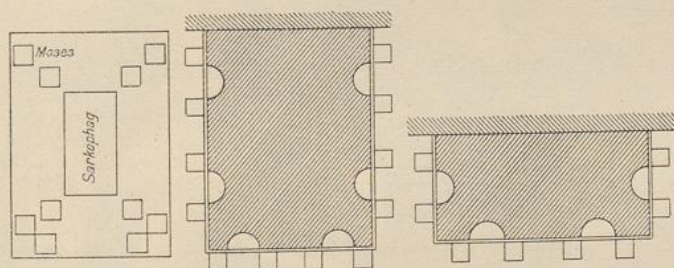
Städten unter ihren Füßen (Provinzen, sagt *Vafari*); die nackten Jünglinge bedeuten die Künfte und Wissenschaften, die mit dem Tode des Papstes zugleich ihr Leben aushauchen.

Sehen wir also auf der uns zugewandten Seite vier Jünglinge, vier nach oben in Männergestalten auslaufende Säulen, und zwei Viktorien, und denken wir diese Anzahl viermal wiederholt, entsprechend den vier Seiten des Denkmals, so erhalten wir für dieses kolossale Piedestal des übrigen Werkes 40 Statuen allein.

Jede der beiden Nischen mit Statuen, Basis und Krönung bildet ein Ganzes, beide Ganzen nebeneinander liegend die eine Seitenfläche; doch stoßen sie nicht unmittelbar aneinander, sondern es liegt ein Raum dazwischen, der etwas zurücktritt und auf der Skizze eine glatte Fläche zeigt. An den beiden breiteren Seiten mußte dieser Zwischenraum bedeutend breiter sein, fast so breit als die beiden architektonischen Gruppen selbst, zwischen denen er lag. Ich vermute, daß in diese Flächen die Bronzetafeln mit Basreliefs und Inschriften eingelassen werden sollten, die *Condivi* im allgemeinen als zu dem Werke gehörig anführt. (*Vafari* gibt ihnen andere Plätze. Da er hier durchweg unselbständig ist, kann kaum Rücksicht auf ihn genommen werden.)

Mitten auf diesem Unterbau erhebt sich das zweite Stockwerk, das eigentliche Grabgewölbe, in welchem der Sarkophag mit dem Leichnam ruhen sollte. Es ist an den Seiten offen, so daß man den Sarkophag darin erblickt. Wir sehen auf unserer Skizze das Kopfende desselben. An den vier Ecken

Fig. 202.

Entwicklung des Denkmalgedankens für das Grabmal *Julius II.* zu Rom.

dieses Grabgewölbes sitzen je zwei kolossale Gestalten, immer zwei nach jeder Seite hingewandt, und zwar so postiert, daß jede in der Mitte über einer jener architektonischen Gruppen des Unterbaues ihren Stand erhält. . . . Die acht sitzenden Statuen sind Moses, Paulus, das thätige und das beschauliche Leben; mehr werden nicht genannt. *Vafari* und *Condivi* behaupten, es seien überhaupt im ganzen nur vier Statuen, also an jeder Ecke eine, gewesen. Die Zeichnung aber deutet deren acht bestimmt an, was auch der Idee und den Verhältnissen entsprechend erscheint. Von dem, was sich endlich als Spitze über diesem zweiten Aufbau erhob, haben wir nur die Beschreibung. Zwei Engelsgestalten sollten da gesehen werden, welche einen offenen Sarkophag mit der Statue des in Todeschlaf versunkenen Papstes darin auf ihren Schultern trugen; *Vafari* gibt ihnen den Namen Cielo und Cybele: Cybele, der Genius der Erde, weinend, weil die Erde einen solchen Mann verloren hat; Cielo, der Himmel, lächelnd, weil die Seligen durch seinen Eintritt in Entzücken geraten. Eine von *Mariette* in Paris nach einer angeblich dort befindlichen Zeichnung behauptete andere Endigung des Denkmals, nach welcher im Widerspruch gegen *Condivi* und *Vafari* das Denkmal eine Pyramide mit einem eine Kugel tragenden Engel auf der Spitze als obere Endigung gehabt hätte, erklärt *Grimm* für unwahrscheinlich.

Rechnet man die Höhe des Unterbaues zu etwa 4 m, die des zweiten darauf ruhenden Teiles zu etwa 2,70 m, diejenige des obersten etwa 2,10 m, so ergeben sich etwa 9 m für das gesamte Werk eher zu tief als zu hoch gegriffen. Ueber 50 Statuen, reichliche Bronzearbeiten und die feinste ornamentale Verzierung der Architektur durch Arabesken, Blumen und andere Ornamente — ein Menschenleben scheint kaum ausreichend zur Ausführung eines solchen Projekts. Aber dergleichen Berechnungen schreckten weder den Künstler, noch den Papst ab, der in hohen Jahren dennoch auftrat, als wollte er von frischem ein langes ruhmgekröntes Leben beginnen²²⁸).

Obwohl nun *Giulio* nach Vorlage dieses Entwurfes zur sofortigen Uebernahme der Arbeiten drängte, schritten diese doch, dem eigenartigen Wesen *Michelangelo's*

²²⁸) Vergl.: GRIMM, H. Leben Michelangelos. 9. Aufl. Berlin 1901. S. 174 ff.

entsprechend, nur langsam fort. Als *Giulio II.* am 21. Februar 1513 starb, war nur ein kleiner Teil der Arbeiten geschaffen. Im Frühjahr 1513 gab man die freistehende Form (Fig. 202 links) bereits auf, ohne aber das Denkmal im übrigen zu beschränken. Man stellte es einfach mit einer Kurzseite an die Wand (Fig. 202 Mitte). Sämtliche Bronzeteile blieben jetzt noch erhalten. Aber bei dieser Vereinfachung blieb es nicht: es wurde vielmehr eine weitere Einschränkung nötig, welche etwa in Fig. 202 rechts dargestellt ist. Durch die Testamentsvollstrecker des Papstes wurde aber auch dieser Plan aufgegeben und *Michelangelo* veranlaßt, an Stelle des viereckigen, freistehenden Denkmals ein Wanddenkmal zu entwerfen, für dessen Aufstellung man die Kirche *San Pietro in Vincoli* in Aussicht nahm. Nun entstand

Fig. 203.

Vom Denkmal *Julius II.* in *San Pietro in Vincoli*.Bildh.: *Michelangelo*.

das Denkmal, wie es heute noch in der abgelegenen Kirche mit ihrem Dämmerlichte steht (Fig. 203). Seinen Mittelpunkt bildet die *Moses*-Statue, »die Krone der modernen Skulptur«.

»Eine Hoheit erfüllt sie, ein Selbstbewußtsein, ein Gefühl, als ständen diesem Manne die Donner des Himmels zu Gebote; doch er bezwänge sich, ehe er sie entfesselte, erwartend, ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten. Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen, das Haupt stolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter deren Arme die Gesetzestafeln ruhen, in den Bart greifend, der in schweren Strömen auf die Brust sinkt, mit weit atmenden Nüstern und mit einem Munde, auf dessen Lippen die Worte zu zittern scheinen. Ein solcher Mann vermochte wohl ein empörtes Volk zu dämpfen und wie ein wandelnder Magnet es mitten durch die Wüste und das Meer selber sich nachzuziehen... Welch ein Antlitz! Die drohend sich zusammenballenden Stirnmuskeln, der Blick, als über-

flöge er eine ganze Ebene voll Volkes und beherrschte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meißelte *Michelangelo* in diese Gestalt hinein! Sich selbst und *Giulio* . . . All die Kraft, die *Michelangelo* befaß, unverstanden von der Welt, zeigte er in diesen Gliedern und die dämonisch aufbrauchende Gewaltfamekeit des Papstes in seinem Antlitz.« (*Grimm*.)

Außer den Teilen des Denkmals, die heute in *San Pietro in Vincoli* zu Rom stehen, sind noch zwei gefesselte Jünglingsgestalten zum Teile fertig geworden; sie stehen im Louvre. *Grimm* widmet der einen der beiden Gestalten, dem sterbenden Jüngling, gleichfalls begeisterte Worte.

»An Unschuld in Auffassung der Natur lassen sich mit dieser Gestalt nur die besten griechischen Arbeiten vergleichen, in denen sich ebenfalls keine Spur von Schaustellung dessen, was man zu schaffen im Stande sei, sondern der einfachste, angemessenste Ausdruck der Natur darbietet, wie sie der Künstler empfand und sich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meisters aber besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stände als dieses, das uns tief in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äußerste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauer des Abschieds zugleich und der Ankunft, dies Zusammenfinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichsam, von der Seele fortgestoßen werden, die sich empor schwingt, und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz noch zu umhüllen scheinen . . .

So wahrhaft die für das Grabmonument dieses Mannes bestimmte Statue des *Moses* seinen Willen, seine Kraft und seine Sehnsucht zum Ausdruck bringt, ebenso wahrhaft ist auch die Gestalt des sterbenden Jünglings kein bloßes Symbol geblieben: mit dem Tode *Giulio II.* starben die Künste hin. Nach ihm kam kein Fürst mehr, der würdige Aufgaben für große Künstler zu erfennen vermochte, und keine Zeit der Freiheit brach an in irgend einem Lande, durch die den Werken der bildenden Kunst jener letzte Schimmer der Vollendung und großartiger, hinreißender Inhalt allein verliehen werden kann.«

m) Wanddenkmäler.

Das Wanddenkmal ist vorwiegend eine Schöpfung des ausgehenden Mittelalters. Es tritt auf und erhält seine Bedeutung mit dem Augenblick, mit welchem das Gotteshaus aus seiner sakralen Abgeschlossenheit, die es im Altertum befaß, zu einem öffentlichen Gebäude wurde, in dem die Zünfte ihre Versammlungen abhielten, in welchem die Meisterfestspiele gepflegt wurden; in dem Augenblick, in welchem die religiösen Machtfaktoren bestrebt waren, nicht nur das Familienleben zu beherrschen, sondern auch das gesamte öffentliche Leben in ihre Gewalt zu bekommen. Nunmehr wurden die öffentlichen Angelegenheiten vom Markte in die Kirchen verlegt; die letzteren wurden zum Mittelpunkt des geistigen und zum Teil sogar des wirtschaftlichen Lebens der Nation, und auch die Monumentalkunst wanderte von den Straßen und Plätzen in die Schiffe der Kirchen. Die Mauern der Seitenschiffe bedeckten sich mit Denkmälern aller Art. Das freistehende Denkmal in der Kirche war eine Ausnahme; das Wanddenkmal war geboren. Eine Blütezeit erlebte das Wanddenkmal im Ausgang des Mittelalters, besonders im nördlichen Frankreich und im nördlichen Spanien. Was hier, zum Teil unter dem Widerspiel der Renaissance und Gotik, geschaffen wurde, zählt zu den schönsten Blüten ornamentaler und figuraler Denkmalplastik.

474.
Wanddenkmal
im
Mittelalter.

Ein Beispiel aus dem Norden Frankreichs sei das graziöse Grab- und Nischen-
denkmal aus der gotischen Kirche in Folleville bei Amiens, ein eigenartiges Werk
reichster Denkmalplastik (Fig. 204).

475.
Grabdenkmal
in
Folleville.

Der Sarkophag mit den strengen liegenden Gestalten, in einer aus dem Mauerkörper geschnittenen Nische aufgestellt, an der Vorderseite geziert mit Renaissanceputten, die umrahmende gotische, vom sieghaften Renaissancestil durchsetzte Architektur nicht ganz frei von Maßstabsfehlern, aber im sprudelnden