



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

historisch und systematisch dargestellt

Dehio, Georg

Stuttgart, 1892

Fünfzehntes Kapitel. Der Aussenbau.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81352](#)

Fünfzehntes Kapitel.

Der Aussenbau.

1. Gruppierung der Baumassen.

Der Moment, in dem der romanische Stil als ein eigener, von einem neuen Geiste ergriffener aus dem christlich-antiken hervortritt, macht sich in nichts so fühlbar, wie in dem veränderten Verhalten des Aussenbaus, in der machtvoll sich erhebenden Freude an der schönen und gewichtigen Behandlung gerade dieser Seite der Gesamterscheinung. Mit einseitigem Nachdruck Aussenbau war der griechische Tempel, mit ebenso einseitigem Nachdruck Innenbau die frühchristliche Basilika gewesen: die romanische Kunst erstrebte Gleichgewicht beider Seiten des Bauwerks. Und man muss ihr zugestehen, dass sie dies vollkommener erreicht hat, als nach ihr sowohl die Gotik — in der das allein vom Innenbau geforderte Strebewerk die äussere Erscheinung überwuchert, als auch die Renaissance — deren Gestaltungsvermögen im Kirchenbau über die Fassade selten hinauskommt.

Von vornherein ist der Unterschied der Umgebung von Bedeutung: in der frühchristlichen Epoche der massgebende Sitz des Bauwesens volkreiche Städte, in deren Häusermassen die allmählich hinzukommenden Kirchen sich einzuschieben haben; in der romanischen Kunst nördlich der Alpen anfangs Städte kaum vorhanden, die einsam liegenden Klosterkirchen die tonangebenden. Das Entscheidende aber ist doch der innere Umschwung, der frohere Sinn, das jugendlichere Lebensgefühl der nunmehr die Führung habenden Völker. Eine Epoche, in der das »orbis ruit« das vorwaltende Gefühl gewesen war, hatte ihren Bauwerken monumentalen Geist nicht einflössen können. Erst Karl der Grosse, indem er die Volkskraft der

Germanen zu positiver Thätigkeit aufrief, indem er in der Kirche ein niegekanntes Vertrauen in die Dauerhaftigkeit des Diesseits begründete, gab der Baukunst diesen Geist, den Geist der Monumentalität, zurück. Unter seinem Zeichen wurde der neue Stil geboren, dessen die Welt bedurfte.

Die neue Behandlung des Aussenbaues macht sich zunächst mit dem Detail erst wenig zu schaffen: ihr erstes Ziel, und während der ganzen Dauer des romanischen Stils ihr wichtigstes, ist die Ausgestaltung des Baukörpers zur rhythmisch bewegten Gruppe. Wir erkennen darin jenes gleichsam im Lebenszentrum des romanischen Stils gelegene Prinzip wieder, das wir so oft schon und in den verschiedenartigsten Aeusserungen beobachtet haben, an erster Stelle in der frühromanischen Umbildung des überlieferten Grundrisses. Gaben hierzu auch Kultusgebräuche oder andere praktische im Bereiche der inneren Raumgestaltung liegende Rücksichten den ersten Anstoss, so traten doch — da man mit Fug aus der erreichten Wirkung auf die Absicht schliessen darf — rein künstlerische Gesichtspunkte alsbald hinzu. Mit den mannigfachen neuen reicherem Chormotiven, der häufigen Verwendung des Querschiffes (welches, wie man sich erinnere, in der frühchristlichen Epoche eine seltene Ausnahme gewesen war), vollends der Erweiterung zur doppelchorigen und doppeltranseptialen Anlage — mit allem dem war das einfache Bildungsgesetz der alten Basilika bereits überstiegen und stellte sich eine energischere Gliederung des Aussenbaus ganz von selber ein. Wir haben an die durchschlagende Wichtigkeit dieses Verhältnisses hier indes nur erinnern wollen; auf die einzelnen Motive, nachdem sie in den früheren Kapiteln ausführlich erörtert worden, zurückzukommen, kann füglich entbehrt werden. Und so wenden wir uns sogleich zu dem, was dem Aussenbau als solchem und ihm allein angehört und worin der romanische Stil seine eigenartigsten Gedanken ausspricht.

Der einfache Longitudinalbau der altchristlichen Basilika hatte in den langgestreckten, ungebrochenen Horizontallinien des Dachwerks seinen naturgemäßen Abschluss nach oben empfangen; die lebhafte Bewegung aber, die nun vom Grundriss aufsteigend in die Baumassen gekommen ist, drängt über sie hinaus, strebt sie zu überwachsen. Und dieser Ueberschuss der Kräfte erzeugt eine neue, zweite Ordnung von Baugliedern, in der erst das Ganze seinen organischen Schluss findet: die Türme und Kuppeln. Dieselben sind von der inneren

Raumgestaltung nicht gefordert, sie gehen in Zahl und Mass über ihren Gebrauchs Zweck (als Glockenträger) weit hinaus; dennoch empfinden wir sie nicht als etwas Willkürliches, sondern als den bestimmtesten und darum unentbehrlichen Ausdruck des das ganze Gebäude durchdringenden Höhestrebens, als die verständlichste sinnbildliche Auflösung der gegenseitigen Spannung der Kräfte. In der zeitlichen Entwicklung des Stiles wachsen dann auch die Dimensionen der Türme in demselben Masse, wie die dieses Streben anzeigen den Symbole erster Ordnung, als: Wandpfeiler, Halbsäulen, Gewölbedienste, Arkaturen u. s. w., zahlreicher und dem Auge auffallender werden. Ihre folgerichtigste Lösung würde die also gefasste Aufgabe in einem über der Kreuzung der Schiffe sich erhebenden Zentralthurm finden, und in der That werden wir einem solchen sehr häufig begegnen. Das für die Absichten des romanischen Stils bezeichnendste ist aber doch nicht dieses, sondern die Anordnung einer über die verschiedenen Teile des Gebäudes zerstreuten Mehrheit von Türmen. Wieder ist es das Prinzip der gruppierenden Symmetrie, dem Genüge gethan werden soll und nunmehr nach der vertikalen Entwicklung. Durch die Türme wird der wagerechten Gliederung, zumal den starken Ausladungen des Querschiffs als Gleichgewicht eine lotrechte Gliederung gegenübergestellt, wird der bisher accentlose Verlauf des Gebäudes kräftig rhythmisiert, wird — da über Anzahl und Stellung der Türme dem Künstler freie Wahl zusteht — ein ganz neues Mittel individualisierender Charakteristik gewonnen.

Die Kuppel wie der Turm sind nun zwar nicht erst vom romanischen Stil erfunden; beide waren im Formenvorrat der altchristlichen Baukunst schon vorhanden. Allein ihre Anwendung lag hier ausserhalb der Basilikenarchitektur. Die Kuppel fungierte als oberes Schlussglied der Zentralbauten; der Turm, wo er einer Kirche als Begleiter gegeben wurde, war ein von dieser immer durch einen grösseren oder kleineren Abstand getrenntes selbständiges Nebengebäude. Der neue Gedanke des romanischen Stils ist die organische Vereinigung von Turm und Kuppel mit dem Körper der Basilika, womit eine freie Vermittelung, wie man es wohl ausdrücken darf, zwischen Longitudinal- und Zentralbau und also die folgerichtige Weiterführung einer schon im romanischen Grundriss wahrgenommenen Tendenz vollzogen wird.

Die Kuppel behält auch nach der Aufnahme in den Longitudinalbau ihre zentralisierende Funktion: sie ruht auf den Vierungs-

bögen über der Kreuzung des Lang- und Querhauses, als vertikales Schlussglied der von Westen nach Osten fortschreitenden allgemeinen Steigerung der Formen. Ursprünglich soll die Vierungskuppel mittelst ihres von Fenstern durchbrochenen Tambours dem Innern konzentriertes Licht zuführen; um der grösseren Sicherheit willen wird jedoch häufig eine gewölbte Zwischendecke eingezogen, so dass sie allein für den Aussenbau Wert behält, und erst die konstruktiv kühnere Spätzeit kehrt zur ursprünglichen Anlage zurück. Oberhalb des Kirchendaches ist der Kuppelbau achteckig, oft auch viereckig, nimmt überhaupt leicht turmähnliche, mehrgeschossige Gestalt an, so dass dann passend der Name Zentralturm einsetzt. Gemäss der in der Gesamterscheinung des Gebäudes ihr zugeteilten Rolle darf die romanische Kuppel nicht wie die byzantinische in der Mehrzahl, sondern nur einmal vorhanden sein, — es läge denn der Fall eines doppelten Querschiffes vor.

Die Türme im engeren Sinne des Wortes sind ihrem Wesen nach selbständige Zentralbauten von überwiegender Höhenentwicklung bei verhältnismässig kleiner Grundfläche. Für den romanischen Stil charakteristisch ist aber, wie bemerkt, ihre Verbindung mit dem Rumpf der Kirche und zwar treten sie ursprünglich paarweise auf: entweder zwei an der Stirnseite des Langhauses, oder je einer an den zwei Stirnseiten des Querhauses, oder zwei zur Seite des Chores, oder endlich mehrere dieser Fälle kombinierend. Verhältnismässig frühe schon werden Türme und Kuppeln vergesellschaftet. Die jüngste Erscheinung erst ist der Einzelturm an der Westfassade.

Anfänge der Vierungskuppeln. (Vgl. Quicherat, Fragment d'un cours d'archéologie, p. 419 f., und Restitution de Saint-Martin de Tours, p. 43 f.) — Man wird hier zuerst auf die Denkmalskirchen des Heiligen Landes hinblicken, als in denen am frühesten basilikale und zentrale Anlagen in Verbindung traten. Dass von diesen die in Rede stehende Entwicklung der abendländischen Baukunst ausgegangen sei, ist indes nicht nachzuweisen, vielmehr weist der Zustand, den wir am Beginn der romanischen Epoche vorfinden, auf Ursprung am räumlich entgegengesetzten, am westlich-gallischen Ende der Christenheit. Die Vermutung heftet sich an die berühmte Martinsbasilika in TOURS, erbaut a. 470, von deren ungewöhnlicher, allerdings mit den palästinensischen Denkmalskirchen prinzipiell verwandter Anlage oben S. 267 die Rede war. Sulpicius Severus beginnt sein Verzeichnis der (eine zusammenhängende Reihe bildenden) Inschriftverse im Innern der Basilika mit der Rubrik *Item primus in turre a parte orientis,*

wendet sich dann zu der linken Seite des Schiffs, hierauf zu dessen rechter Seite und schliesst mit der Eingangswand. Der Zusammenhang lehrt, dass der *in turre* bezeichnete Raum innerhalb der Kirche am Ostende lag, so dass es seine Inschriften waren, die dem Eintretenden zuerst in die Augen fielen; zugleich aber musste er, um den Namen *turris* zu verdienen, nach aussen über das Schiff emporsteigen, also — nach Quicherats uns höchst plausibel erscheinender Folgerung — einen Kuppelbau über dem Sanktuarium bilden. So abnorm eine solche Anlage in einer Basilika erscheint, wird sie durch die Besonderheiten des Grundrisses der Martinskirche leicht verständlich. Die Gestaltung des Kuppelbaues im Einzelnen bleibt ungewiss. Quicherats Restauration (s. unsere Textfigur, S. 267) hat in dieser Hinsicht bloss den Werth einer ungefährnen Vermutung. Mag nun der Tambour rund (Quicherat) oder, nach unserer Meinung wahrscheinlicher, viereckig (wie in S. Nazario e Celso in Ravenna, oder in Germigny des Prés) gewesen sein, — dass er von Lichtern durchbrochen war, scheint auch uns indizirt. Unsere oben begründete Hypothese, wonach die Martinsbasilika in Tours durch eine Reihe nicht mehr nachweisbarer Mittelstufen in der merovingischen Epoche hindurch auf das romanische Motiv des Chorungangs mit ausstrahlenden Kapellen hingeführt habe, ist durch die inzwischen angestellten Ausgrabungen zur Gewissheit erhoben¹⁾. Um so eher wird eine ähnlich vorbildliche Bedeutung dieser berühmtesten Kirche des alten Galliens auch für das Motiv der Vierungskuppel glaublich. Sonst ist das Ende des 5. Jahrhunderts die Zeit freilich nicht, in welcher man, wenigstens im Abendlande, kunstschnöpferische Gedanken suchen dürfte; auch wollen wir keineswegs dem Erbauer von S. Martin einen solchen zuschreiben; vielmehr wurde hier lediglich zufällig und unbewusst ein Keim ausgestreut, den erst eine viel spätere Zeit wahrhaft befruchtete. Indes können wir hier bestimmter, als hinsichtlich des Chormotives, auf Mittelglieder hinweisen. In den Baunachrichten aus der Merowingerzeit, so spärlich sie sind, findet wiederholt die Verbindung einer *turris* mit Basiliken Erwähnung und zwar in einer Weise, dass an isolirte Glockentürme nach italienischer Art nicht gedacht werden kann, sondern nur an eine ähnliche Anlage wie in S. Martin — *tour-lanterne* — wie Quicherat sie zu nennen vorschlug. So bei Gregor von Tours, *De Gloria martyrum* c. 65 (ap. Migne, t. 71, p. 764): in der Basilika des hl. Antolianus zu CLERMONT (vgl. die S. 270 vermuteten frühen Baubeziehungen zwischen Clermont und Tours) wird *super altare* eine *turris* errichtet, welche wegen der zu grossen Belastung

¹⁾ Vgl. Chevalier, *Les fouilles de S. Martin 1888* und Dehio in *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1889*, Heft I.

der Pfeiler (offenbar der Vierung) einstürzt, durch Wunderhilfe des Heiligen den Altar unverletzt lassend. So ferner die Verse des Venantius Fortunatus I. III. carm. 5 über die a. 570 erbaute Kirche zu NANTES (trotz der entgegenstehenden Deutung von Unger, Bonner Jahrbücher, Bd. 29, S. 26). Weniger deutlich Greg. Tur. I. c. cap. 92. Den weiteren Verlauf dieser Reihe, manches Licht auf sie zurückwerfend, zeigt die Abteikirche zu CENTULA (Saint-Riquier) vom Ende saec. 8. Wir sind über sie doppelt unterrichtet: durch den Chronisten Hariulf und die Zeichnung in einem alten Manuskript (vgl. oben S. 174 und Taf. 43). Die Zeichnung ist von H. Graf als ein ziemlich modernes Phantasiegebilde bezeichnet, von Quicherat gleich uns als authentisch und wichtig anerkannt. In Uebereinstimmung mit den Angaben des Chronisten zeigt sie zwei Vierungskuppeln, entsprechend den zwei Querschiffen, von gleichartiger Behandlung: aus der Bedachung des auffallenderweise runden Tambours (vielleicht Ungenauigkeit der Zeichnung) erhebt sich eine turmartig hohe, dreifach abgestufte Laterne, vermutlich aus Holz konstruiert. Damit vergleiche man die von Viollet-le-Duc III, 344, Nr. 2 mit Berufung auf eine uns unzugängliche Quelle gegebene Nachricht über den 854—861 ausgeführten Erneuerungsbau der Abteikirche St. Bertin in der Picardie: »le clocher était terminé par une charpente contenant trois étages de cloches, sans compter la flèche.« Etwas Aehnliches glaubt Quicherat unter der *structura machinae* bei Greg. Tur. I. c. cap. 92, wie der *arx ascendens per arcus*, welche *aedis acumen habet*, bei Fortunatus verstehen zu sollen. In die eigentlich romanische Baukunst wollen wir das Motiv vorerst nicht weiter verfolgen. Woher es dort zuerst und in weitester Verbreitung gerade im westlichen Frankreich auftritt, ist nach dem Obigen klar. Im Gegensatz dazu ist in der italischen Kunst der entsprechenden Jahrhunderte nichts Aehnliches zu finden, weder in den Schriftquellen noch in den Monumenten¹⁾. Die analoge turmartige Ausbildung der östlichen Zentralkuppel im byzantinischen Stil muss, da sie nicht vor dem 10. Jahrhundert gefunden wird, ausser Vergleich bleiben.

Anfänge der Kirchtürme. (Weingärtner: System des christlichen Turmbaus 1860; Unger: Zur Geschichte der Kirchtürme, in den Bonner Jahrbüchern 1860; Otte: Glockenkunde, 2. A., 1884; G. B. de Rossi: Campana ... trovata presso Canino, im *Bulletino di archeologia cristiana* 1887; ferner die einschlägigen Abschnitte in den Werken von Schnaase, Kraus, Holtzinger, Essenwein, Rohault de Fleury u. s. w.) Die Aufnahme der Türme in den Kirchenbau ist das Werk der in

¹⁾ Das einzige Beispiel, das dafür anzuführen wäre, die Vierungskuppel in S. Agostino in Spoleto, können wir nicht mit Hübsch und de Rossi für altchristlich, sondern nur für mittelalterlich halten.

jeder anderen Hinsicht unproduktiven dunkeln Zwischenepoche vom Untergang des römischen Reichs bis auf Karl den Grossen. Alle näheren Umstände aber sind ungewiss. Die Mutmassungen über die Zeit des ersten Aufkommens schwanken um zwei bis drei Jahrhunderte. G. B. de Rossi will in zwei Darstellungen der Stadt Jerusalem aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts den Beweis erblicken, dass damals Türme schon ein gewohnter Zubehör der Basiliken waren. Die erste von ihnen befindet sich auf dem unter Sixtus III. (432—440) ausgeführten Mosaik des Triumphbogens von Sta. Maria Maggiore in Rom, die andere auf der ungefähr gleichzeitigen Thür von Sta. Sabina (abgebildet bei Garucci, *l'Arte cristiana*, tav. 213. 500). Zu überzeugen oder auch nur wahrscheinlich zu machen, dass die auf diesen abbreviirten, Entfernten nahe zusammenrückenden Stadtbildern sichtbar werdenden Türme als Kirchtürme gemeint seien, scheint uns unmöglich; wir glauben weit eher, in Betreff der ersten Darstellung sogar sicher, dass sie Festungstürme vorstellen sollen¹⁾. Diesen mindestens zweideutigen Zeugnissen²⁾ steht nun die doppelte Thatsache gegenüber, dass unter den erhaltenen Campanilen keiner mit einiger Probabilität dem 5., 6. oder selbst 7. Jahrhundert zugeschrieben werden kann, dann dass die Erwähnungen in Schriftquellen erst mit dem 8. Jahrhundert beginnen: für das fränkische Kloster Fontanella zu a. 734—38 (M. G. hist. SS. II. 284), für die Peterskirche in Rom zu a. 752—57 (de Rossi l. c. 86). Man wird ja über diesen Zeitpunkt um ein paar Menschenalter zurückgehen dürfen; mehr als so viel scheint uns, bis nicht neues Material beigebracht wird, bedenklich.

Die Campanilen entwickeln sich, wie bemerkt, nicht mit, sondern nach und neben den Basiliken; etwas, was als Vorform für sie gelten könnte, ist in der christlichen Architektur der ersten Jahrhunderte nicht zu finden. Ueberhaupt ist der Turmbau dem Formengeist der griechisch-römischen Kunst wenig verwandt; er spielt in ihr eine Rolle nur in der Profanarchitektur (als Festungsturm, Leuchtturm u. s. w.) und auch in dieser keine hervortretende. Dagegen sind der Bauphantasie des Orients Türme oder turmähnliche Hochbauten, und zwar gerade mit sakraler Bedeutung, von den ältesten Zeiten der Babylonier her vertraut bis herab auf die hellenistisch-römische Kunst der Grenzprovinzen³⁾, die Feuertürme der Sassaniden, die buddhistischen Stupas,

¹⁾ Die den altchristlichen Typus wiederholenden Stadtansichten im Trierer Codex Egberti (saec. 10) und dem Aachener Codex Ottos III. zeigen sehr deutlich nur Festungstürme.

²⁾ Ebensowenig können wir de Rossi zustimmen, wenn er die oben S. 562 besprochene turris der Basilika des H. Martin zu Tours im Gegensatz zu Quicherat für einen isolierten Campanile erklärt; wäre sie das, so hätten bei den jüngsten Ausgrabungen die Fundamente gefunden werden müssen.

³⁾ Vgl. de Vogt: *Syrie centrale* pl. 17. 26. 65. 66. 72—74. 120—129. 130—136.

die islamitischen Minarets. Das früheste für das Auftreten der letzteren bekannte Datum ist das Jahr 705; ein Zusammentreffen der Zeiten, das zu denken gibt. Ableitung der occidentalen Kirchtürme von den islamitischen Minarets oder dieser von jenen ist natürlich ausgeschlossen; aber auch an völlige Spontaneität beider Erscheinungen zu glauben, fällt schwer. Dagegen hätte die Voraussetzung einer vom alten Orient ausgegangenen und nun nach dem Erlöschen der griechisch-römischen Kulturvorherrschaft verstärkt reagirenden gemeinsamen Grundbewegung nichts wider sich. Gerade im 6.—8. Jahrhundert erreichte das lange vor dem Untergang des Imperiums schon erkennbar gewesene Vordringen orientalischer Kultur- und Kunstelemente in das Westreich seinen Höhepunkt. In diesem Sinne, als allgemeine Anregung gefasst, scheint uns der Ursprung der Kirchtürme aus dem Morgenland eine annehmbare Hypothese.

Im Einklang mit ihr steht die Gleichheit der sachlichen Bestimmung. Denn beide, die Minarets der Mohammedaner und die Campanilen der Christen, sind dazu da, dass von ihrer Höhe, sei es durch die menschliche Stimme, sei es durch die Stimme der Glocken, den Gläubigen die Stunde des Gebets verkündet wird. Alle anderweitigen Erklärungen der ursprünglichen Bestimmung (als Grabdenkmäler, oder Totenleuchten, oder Verteidigungswerke) halten wir für verfehlt. Schon die älteste Erwähnung der Kirchtürme gibt als Gewohnheit an, dass sie Glocken tragen: *Gesta abbatum Fontanellensium* 1. c. »*campanam in turricula collocandam, ut moris est ecclesiarum, ... praecepit*«. Der Einwand, dass die Glocken der ältesten Zeiten zu klein und leicht waren, um so aufwendige Bauten zu erklären, ist nicht stichhaltig. Dasselbe Missverhältnis, wenn es das sein soll, haftet auch den Minarets an. Beide aber, Glockentürme wie Minarets, sind ja nicht neu erfundene Baugebilde, sondern, wie wir glauben, aus älteren Vorbildern abgeleitete, und bei ihrer Einführung war auch nicht der besondere Zweck allein massgebend, vielmehr sicherlich ebenso sehr das Gefallen an ihrer architektonischen Erscheinung. Immer war es nur eine verhältnismässig kleine Zahl von Kirchen, die sich dieser Auszeichnung teilhaftig machten; die meisten begnügten sich mit einfacheren Vorrichtungen, hölzernen Gerüsten neben der Kirche oder Dachreitern. Die älteste bis jetzt nachgewiesene gegossene Glocke ist die kürzlich in Canino in der Landschaft von Viterbo gefundene, besprochen und abgebildet bei de Rossi 1. c., der sie dem 8. oder 9. Jahrhundert zuschreibt; demnächst eine in Cordova vom Jahre 925.

Uebrigens wollen wir zu bemerken nicht unterlassen, dass die turmartige Ueberhöhung von Nebenräumen der syrischen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts doch etwas wesentliches anderes ist, als der altchristliche Campanile des Occidents.

Die isolirten Campanilen blieben die eigentliche Charaktergestalt der südländischen Kirchenarchitektur bis in die Renaissance. Im germanischen Norden sind sie bereits in der karolingisch-ottonischen Epoche im Verschwinden begriffen. Ihre Gestalt und Bestimmung ging so zu sagen durch Attraktion auf die bis dahin sehr unscheinbar gewesenen Treppentürmchen über, in denen wir somit die eigentliche Wurzel des romanisch-gotischen Turmbaus und die Erklärung der in demselben die Regel ausmachenden Zweizahl zu erblicken haben. — Bereits das Altertum pflegte die Treppen, deren kein grösseres Gebäude schon um der Beaufsichtigung und Instandsetzung des Daches willen, entbehren konnte, paarweise zu beiden Seiten des Haupteinganges anzzuordnen. Im Pantheon, im grossen Rundsaal der Caracallathermen (Taf. 1), in S. Lorenzo zu Mailand (Taf. 14) boten sich die Hohlräume innerhalb der grossen Mauermasse von selbst dazu dar. Bei Konstruktion mit flacher Decke und folglich geringerer Mächtigkeit der Mauern musste das Treppengehäuse aber schon nach aussen vorrücken; so in dem den Kern des Domes von Trier bildenden Römerbau (Taf. 12, Fig. 9), oder, durch Emporen veranlasst, in S. Vitale zu Ravenna (Taf. 4), im alten Dom zu Brescia, in der Pfalzkirche zu Aachen (Taf. 40). Die angezogenen Beispiele betreffen sämtlich Zentralbauten. An Basiliken sind Treppentürme nur in Syrien gefunden worden; die abendländischen mit ihrem offenen Dachstuhl und der Emporen ermangelnd, konnten ihrer leichter entbehren. Erst in der nordisch-frühromanischen Baukunst, in welcher Emporenanlagen (vgl. S. 191—197) bemerkenswerte Verbreitung fanden, trat ein fühlbares Bedürfnis ein. In CENTULA (Taf. 43) stehen die Treppentürme auf der Hauptachse des Gebäudes, je einer am östlichen und am westlichen Ende; sie führten, vermuten wir, in den Raum über den Vierungskuppeln, von wo aus die in der »machina« aufgehängten Glocken in Bewegung gesetzt wurden, ausserdem aber auch in die in den Kreuzarmen zu vermutenden Emporen. Klar ist diese Bestimmung in S. Michael in HILDESHEIM (Taf. 43) und wahrscheinlich auch für das westliche Querschiff des alten Doms zu Köln. Das Häufigste aber ist die Verbindung mit einer Empore im Westbau. Beispiele alter Anlage in sonst zum Teil stark überarbeiteten Kirchen: S. Pantaleon in Köln, S. Kastor in KOBLENZ, Münster zu ESSEN, Stiftskirche zu GERNRODE, diese noch vor a. 1000; aus der nächstfolgenden Zeit: Münster in BONN, Kapitolskirche in KÖLN, LIMBURG a. d. H., MÜNSTERMAIFELD. Ohne Verbindung mit Emporen, also wohl nur als Beförderungsweg für die Baumaterialien und später als Zugang zum Dach bezweckt: bei den Domen zu WORMS (westlich), zu MAINZ (östlich), zu MERSEBURG (östlich), alle drei aus der ersten Hälfte saec. II.

Eine eigentümliche Zwischenform zwischen der altchristlich-südlichen

und der romanisch-nordischen Anlage findet sich auf dem Bauriss von St. Gallen (Taf. 42). Es sind zwei Türme, die zwar nicht dem Hauptgebäude inkorporiert, aber auch nicht ganz isoliert sind, da sie mit dem Atrium in Verbindung stehen. Die Zweizahl ist offenbar unter dem Einfluss der Treppentürme gewählt, zugleich erinnert sie durch ihre Flankenstellung zum Haupteingange an die römische Form der Festungsthore. Wir werden diesem Typus späterhin bei den Bauten der Cluniacenser wieder begegnen.

Die Zusammenordnung von Zentral- und Treppentürmen war bereits der karolingischen Architektur bekannt, ja anscheinend einer ihrer Lieblingsgedanken. Nur von dreien der grossen Basiliken dieser Zeiten ahnen wir die äussere Gestalt, und alle drei weisen diesen Ge-



Der alte Dom von Köln (nach Essenwein).

danken auf. Erstens die oben besprochene Klosterkirche CENTULA (Taf. 43). Zweitens der im Laufe des 9. oder A. des 10. Jahrhunderts ausgeführte Erneuerungsbau von S. Martin in TOURS; nach den von Chevalier a. a. O. S. 169 beigebrachten Münzen besass er ausser dem Zentralthurm zwei bereits stattliche an den Giebelseiten des Querschiffs, welche Anordnung in den weiteren Umbauten des 11. und 12. Jahrhunderts (Taf. 212, Fig. 7) beibehalten ist. Drittens der a. 814 von Erzbischof Hildebold, dem vormaligen Kanzler Karls des Grossen, begonnene Dom von KÖLN; auf Grund einer Miniatur aus dem 11. Jahrhundert gibt Essenwein den beistehenden, in der Hauptsache durchaus wahrscheinlichen Restaurationsversuch; die breiten Türme an den Enden des westlichen Querschiffs erinnern an S. Martin, die »machinae« auf den Zentraltürmen und die Oculusfenster wie der ganze Grundriss an Centula; auch die bunte Wandinkrustation ist charakteristisch für die Epoche.

Eine kontinuierliche Fortentwicklung war diesem vieltürmigen System nicht vergönnt. Wir müssen vielmehr von nun ab die einzelnen Länder für sich betrachten.

DEUTSCHLAND.

Die im ersten und zweiten Kapitel dieses Buches der Planbildung des frühromanischen Kirchenbaus gewidmeten Untersuchungen zeigten darin bald nach dem Uebergang des Königtums vom sächsischen auf das salische Haus eine Wende eintreten. Im Hinblick darauf wird es geraten sein, auch für den vorliegenden Zweck die ottonische Epoche abgesondert zu betrachten. Freilich ist hier die Möglichkeit, vom äusseren Aufbau etwas Sichereres auszusagen, eine viel schmälere, als in Betreff des Grundplanes. Denn es sind fast immer nur einzelne Teile unberührt von der Thätigkeit jüngerer Zeiten geblieben. Ueber Bauten zweiten Ranges hinweggehend, wissen wir nur ein einziges Denkmal dieser Epoche zu nennen, dessen Ursprungsgestalt vollständig überliefert ist, die Michaelskirche in HILDESHEIM. Mit doppeltem Chor und doppeltem Transsept angelegt, besass sie zwei Vierungstürme und vier auf die Giebelseiten der Querschiffe verteilte Treppentürmchen (Taf. 43). Also wesentlich noch dieselbe Anlage, wie in dem zweihundert Jahre älteren Dom von Köln. Es ist nun die Frage, ob wir S. Michael in Hildesheim als ebenso typisch für die ottonische Periode, wie den Dom von Köln für die karolingische ansehen sollen. War sie, wie wir früher dargelegt haben, hinsichtlich des Grundrisses — wir ziehen immer nur Anlagen ersten Ranges in Vergleich — zweifellos zu bejahen, so werden wir ein Gleches vom äusseren Aufbau mit Recht vermuten dürfen; selbstverständlich indes nur als ideale Forderung; wie oft sie in Wirklichkeit erfüllt worden ist, bleibt dahingestellt. Anders ausgedrückt: das Bauideal der Ottonenzeit war noch dasselbe, wie das der karolingischen. Die Anlage eines zweifachen, öst- und westlichen Chores, hebt die Unterscheidung zwischen dem der profanen Aussenwelt zugewendeten Anfang und dem das Allerheiligste bergenden Schluss des Gebäudes auf, behandelt beide Enden desselben gleichwertig. Nur folgerichtig bleibt es, den Ausdruck dieses Gedankens nicht auf den Grundplan zu beschränken, sondern ihn gleichermassen in der vertikalen Entfaltung, in der Gruppierung der Türme zu Worte kommen zu lassen. Allein nicht nur dieser aus der Gesamtanlage entnommene Grund sprach dafür; man vergesse nicht, dass der westliche Chorbau noch eine selbständige Bedeutung für sich hatte, als Verehrungsstätte eines der Kirche wichtigen Heiligen oder Grabmal ihres Erbauers, mithin der Gedanke

einer kuppel- oder turmartigen Bekrönung schon durch die rituelle Verwandtschaft mit den Denkmals- und Grabbauten nahe gelegt war.

So wird es, trotz der Spärlichkeit unmittelbarer Denkmälerzeugnisse, kein zu kühner Satz sein: dass bei doppelchörigen Kirchen — und das will nichts anderes sagen, als bei allen grösseren — die Zweizahl der Zentraltürme die normale war. Andernfalls entbehrten sie der Türme überhaupt oder hatten höchstens Treppentürmchen von bescheidenem Effekt. Das erste war die Regel im Rheinlande und mindestens nichts Seltenes in Westfalen und Sachsen, das andere die Regel in Schwaben und Baiern.

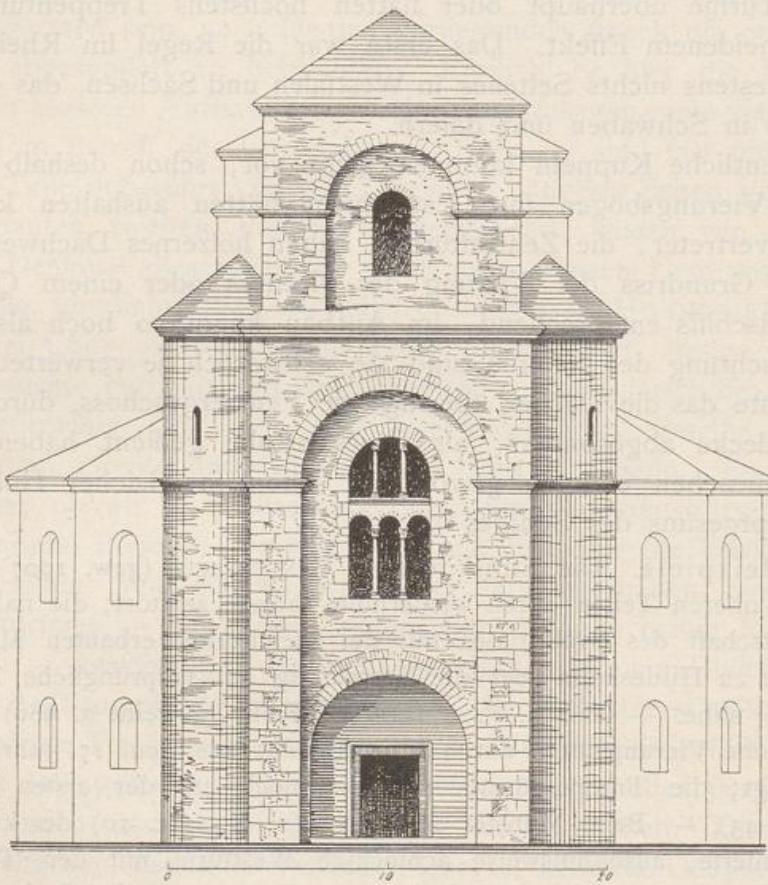
Eigentliche Kuppeln kommen nicht vor, schon deshalb nicht, weil die Vierungsbögen ihre Last nicht hätten aushalten können. Ihre Stellvertreter, die Zentraltürme, haben hölzernes Dachwerk und sind, im Grundriss der Vierung des Kreuzes oder einem Quadrat des Mittelschiffs entsprechend, im Aufbau kaum so hoch als breit. Zur Beleuchtung des Inneren sind sie schwerlich je verwertet, vielmehr dürfte das die Dächer überragende Fenstergeschoss, durch eine Zwischendecke abgesondert, als Glockenstube gedient haben. Die Treppentürmchen endeten gewöhnlich schon in gleicher Höhe mit dem Hauptgesims des Schiffes¹⁾.

Beispiele. Die Stiftskirche in GANDERSHEIM (gew. 1007) ist in ihren oberen Teilen durch wiederholte Brände zerstört; die nahe Verwandtschaft des Grundrisses mit der gleichzeitig erbauten Michaelskirche zu Hildesheim legt die Vermutung auf ursprüngliche Zentraltürme nahe. — Bei S. PANTALEON in Köln (geweiht a. 980) ist der westliche Vierungsturm durch eine Ansicht aus dem 17. Jahrhundert bezeugt; die Treppentürme im Kern noch aus der ersten Anlage (Taf. 43). — Beim Münster zu ESSEN (2. H. saec. 10) der kunstvoll disponierte, ausnahmsweise achteckige Westturm mit den Treppentürmchen verschmolzen (Taf. 213). — Frühromanische Gedanken in spätromanisch vergrösserter Wiederholung fortlebend, glauben wir in den reichen Turmgruppen der Dome von WORMS und MAINZ zu erkennen; einzelne Teile röhren noch thatsächlich aus der ersten Bauperiode (erstes Viertel saec. 11) her; in Worms der Unterbau der westlichen Treppentürme, in Mainz die östlichen, in ihrer Frontstellung zu dem (nach Erweiterung der Langschiffe rudimentär erscheinenden) Querschiffe an Hildesheim erinnernd und im Westbau von Laach wiederholt.

Die Hauptkirche des Klosters REICHENAU ist wie die bisher betrachteten doppelchörig, auch mit westlichem Transept versehen; doch

¹⁾ So ursprünglich beim Münster zu Essen, wie bei S. Michael in Hildesheim.

liegt hier der Zentraliturm nicht über der Vierung, sondern über der (behufs dessen viereckig ummauerten) Apsis, weshalb uns fraglich erscheint, ob ihm je ein Ostturm entsprochen hat. Von dem bedeutendsten frühromanischen Bau Baierns, S. Emmeram in REGENSBUEG, kann mit Zuversicht behauptet werden, dass er inkorporierter Türme entbehrte; der in Renaissanceformen ausgeführte isolierte Campanile ist vermutlich Ersatz für einen von Alters bestandenen. Sicher frühromanisch



Aachen. Westbau.

ist derjenige beim Obermünster in derselben Stadt; ebenso der auf Frauenchiemsee. Die freistehenden Türme in Wessobrunn und Hohenwart a. Paar waren Glocken- und Wehrtürme zugleich. Also auch von dieser Seite Bestätigung der früheren Wahrnehmung, dass die frühromanische Baukunst Baierns mehr mit der italienischen als mit der fränkisch-karolingischen in Fühlung steht.

Bei einfacherem Grundplan vereinfacht sich auch die Turmgruppe. Wir betrachten zunächst jene vorzüglich bei kleineren Stiftskirchen bis ins 12. Jahrhundert häufige Modifikation der doppelchörigen An-

lage, bei welcher die westliche Exedra zweigeschossig geteilt ist. Auf diesen Westbau fällt der Hauptaccent. Er erhält, den Giebel des Mittelschiffs verdeckend, ein drittes als Glockenstube dienendes Geschoss; die den Aufgang zu den Emporen enthaltenden Flankentürmchen werden entsprechend erhöht, der Ostbau dagegen bleibt turmlos. In seiner weiteren Entwicklung spaltet sich dieser Typus alternativ, — je nachdem die Treppengehäuse oder aber die mittlere Glockenstube als Hauptmotiv genommen und turmmässig frei über den anderen Teil hinausgeführt werden. Die erstere Anordnung ist die gewöhnliche in Niedersachsen, die zweite in Westfalen und am Niederrhein.

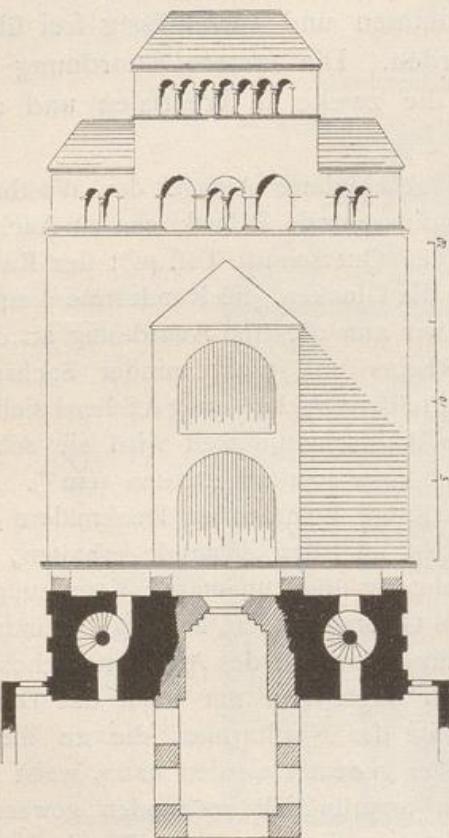
Das älteste Beispiel für die geschilderte Anlage des Westbaus gibt nicht eine Basilika, sondern die zentrale Palastkirche zu Aachen (vgl. mit der beistehenden Figur den Querschnitt Taf. 40); der Raum über der kaiserlichen Loge enthielt die Glocken, die Rundtürme dienten allein als Treppenbehälter. Wenn wir nun dieselbe Anordnung an den frühromanischen Basiliken des Rheins und nicht minder Sachsen typisch wiederfinden, so ist an unmittelbare Nachahmung Aachens sicherlich nicht zu denken; nach aller Wahrscheinlichkeit wird sie schon für die karolingischen Basiliken häufig acceptiert gewesen sein¹⁾. An den ziemlich zahlreichen hier in Frage kommenden Denkmälern ist leider fast immer nur der Unterbau im alten Zustande erhalten, so dass in Betreff des oberen Abschlusses über ungefähre Vermutungen nicht weit hinauszukommen ist. In GERNRODE (Taf. 215, vgl. Grundriss Taf. 47) gehören die Türme bis zur Oberkante des Arkadengeschosses der ersten Bauzeit; wahrscheinlich folgte hier nur noch das Dach; eine Öffnung auf der inneren Seite des Nordturmes, die an dieser Stelle nur als Thür, nicht als Fenster gedeutet werden kann, weist auf eine über der Querempore schon ursprünglich vorhanden gewesene Glockenstube; kurz, wir haben uns eine dem Aachener Westbau sehr ähnliche Anlage zu denken. Von jüngeren Bauten vertritt diesen Typus wenig verändert die Marienkirche in MAGDEBURG. Für das 11. Jahrhundert scheint CORVEI ein besonders einflussreiches Muster gewesen zu sein; man erkennt es an der Stiftskirche von GANDERSHEIM und den Domen von HILDESHEIM und OSNABRÜCK wieder; die Türme haben quadratischen Grundriss angenommen und liegen mit dem den Westchor enthaltenden Mittelbau in gleicher Fluchlinie; zwischen ihnen das Glockenhaus; das ganze offenbar höchst massig und schwerfällig. Seine abschliessende Gestalt gewinnt der Typus im 12. Jahrhundert. Der mit einem nach Ost

¹⁾ Nicht ganz ausgeschlossen ist, dass die Rundtürmchen an S. Kastor in Koblenz Taf. 47 noch vom ersten Bau (E. saec. 9) herübergenommen sein könnten.

und West abfallenden Satteldach gedeckte Zwischenbau überragt die Firstlinie des Mittelschiffs um ein beträchtliches, für die freiliegende Endigung der Türme bleibt nur ein kurzes Stück übrig; der Unterbau bildet eine zusammenhängende, ungegliederte Fläche. Die höchste Veredelung, deren diese gar plumpe, von den Sachsen aber mit erstaunlicher Zähigkeit festgehaltene Anordnung fähig war, zeigen die Fassaden des Domes von BRAUNSCHWEIG, der Neuwerker Kirche in

GOSLAR (Taf. 215), der Klosterkirche von JERICHOW (Taf. 211), sämtlich schon gegen oder nach 1200. Vereinzelt findet sie auch ausserhalb Sachsens Nachahmung, z. B. in FRITZLAR und in Niederlothringen in MAESTRICH (Taf. 217).

Der niederrheinisch-westfälische Typus hat seinen ältesten Vertreter im Münster zu ESSEN (Taf. 213). Die Anlage einerseits mit Corvei, andererseits mit Aachen verwandt; besonders sinnreich und glücklich gedacht die Verwertung des oktogonalen Oberbaus für das Glockenhaus; der obere Abschluss der Treppentürme auf unserer Abbildung nach der ansprechenden Restauration von G. Humann. Unmittelbar ahmt das Aachener Vorbild die Kapitolskirche in KÖLN nach, insofern der Mittelbau im Grundriss (Taf. 14) über die Türme vorspringt; das in jüngerer Zeit erneuerte Obergeschoss war wohl immer vier-, nicht achtseitig. Aehnlich



Fassade am Dom von Hildesheim.

ist die Grundrisskombination und war also wohl auch der primitive Aufbau im Münster zu BONN (saec. 11) und in S. Martin zu MÜNSTER-MAIFELD (z. Hälfte saec. 10?). — Ueber die westfälischen Domkirchen drei Aufsätze von Nordhoff in den Bonner Jahrbüchern 1889—91. In PADERBORN hat der übrigens gotische Dom den 1009—1036 erbauten Westbau im Kerngemäuer bewahrt; das Turmdach von 1558 (Taf. 214); der untere 3 m dicke quadratische Mittelbau steigt zu einer sonst unerhörten Höhe empor, das Erdgeschoss wird ursprünglich als Chor gedient haben. Der wenig später (1062—71) entstandene Dom von MINDEN zeigt im Grundriss die nämliche Anlage, die aber im Aufbau etwa

100 Jahre nachher beträchtliche Veränderungen erfahren hat. Der im mittleren Abschnitt liegende Mauerbogen und die von dessen Anfängern ausgehenden lotrechten Fugen sind am wahrscheinlichsten auf einen ehemaligen Westchor mit Glockenhaus zu deuten, an dessen Stelle die jetzige Vorhalle trat; gleichzeitig wurde der Anbau in seine gegenwärtige Gestalt gebracht. Eine ähnliche Veränderung erkennt man am Dom von HILDESHEIM. Die im Jahre 1839 abgebrochene Fassade (vgl. die nebenstehende Figur) war der Mindener, wie sie jetzt ist, so ähnlich, dass sie notwendig als deren Vorbild betrachtet werden müsste, falls sie wirklich der Bauperiode unter Hezilo (beg. 1054) angehört. Diese Fassade war aber nur einer älteren im Schema von Corvei gehaltenen vorgeblendet; die zwei Türme sind davon im Grundriss noch erhalten, angeblich auch bestimmte Indizien für eine Westapsis und einen Vorhof. Vermutungsweise stellen wir in diese Reihe auch den Dom von MÜNSTER, dessen Westbau in den Grundmauern (Taf. 167) noch auf die Bauphase von 1071—90 zurückgehen könnte. Die Fassaden von Paderborn und Minden machen in ihrer wuchtigen Simplizität einen starken Eindruck; bei geringeren Abmessungen aber sinkt das System zu blosser Roheit und Unbeholfenheit herab, wie in WUNSTORF und FISCHBECK (Taf. 211) oder am Dom von HAVELBERG (Adler, Backsteinbauten).

Eine Reduktion des eben beschriebenen Typus ist der einfache Westturm. Er ist im entwickelten romanischen Stil des Niederrheins und Westfalens die bei weitem häufigste Erscheinung. Der Turm liegt mit den Stirnwänden der Seitenschiffe nicht in gleicher Fluchlinie, sondern springt in der Breite des Mittelschiffs vor. Die Herkunft aus dem Westchor klingt im Mangel einer Thür und in der inneren Empore nach; die Proportionen sind meist breit und niedrig; zuweilen sind die gesonderten Treppentürmchen beibehalten.

Für Westfalen vergleiche man die Grundrisse Taf. 167. Für den bäuerischen Charakter der westfälischen Kunst ist diese Genügsamkeit bezeichnend. Künstlerisch bedeutsamere Durchbildung fand das Motiv am Niederrhein. (Zuweilen tritt zu dem dominierend bleibenden westlichen Einzelturm ein kleines östliches Paar hinzu — wovon später.) Beispiele: S. Adalbert und S. Salvator in AACHEN, S. Jakob und S. Ursula in KÖLN, KLOSTERRAT, ALDENNEYK, GLADBACH, LINZ und mehrere belgische Kirchen — am grossartigsten die Abteikirche BRAUWEILER, die Apostelkirche in KÖLN (Taf. 211), beide mit niedrig flankierenden Treppentürmchen, und besonders S. Patroklus in SOEST (Taf. 214), ein spätromanisches, mehr rheinisch als westfälisch geartetes Werk: das Obergeschoss der Vorhalle diente als städtische Rüstkammer.

Alle bisher betrachteten Dispositionen stehen unter näherem oder entfernterem Einfluss der Sitte des Doppelchors. Wohl erkennt man die fortschreitend bevorzugende Heraushebung des Westbaus; bis zu konsequenter Charakteristik desselben als Stirnbau kam es in der obigen Entwicklungsreihe aber nicht. Ihr tritt eine andere gegenüber, deren Voraussetzung ist, dass das westliche Ende der Kirche, für den Altardienst nicht mehr in Anspruch genommen, ganz und rein wieder Eingangsseite geworden ist. Als solche hat sie zwischen der Welt und dem Heiligtum zu vermitteln, jene zum Eintritt in dieses einzuladen, dieses vor feindlichem Angriff jener zu schützen. Ausdruck der einen Verrichtung ist die nun wieder frei liegende, sei es mit einem stattlichen Portal oder sei es, noch bezeichnender, mit einer breiten Halle sich öffnende, obenwärts mit dem Giebeldreieck abschliessende Stirnwand des Mittelschiffs; Ausdruck der andern Verrichtung die zu beiden Seiten sich erhebenden Türme — eine spontane Erneuerung derselben Bauidee, welche die Pylonen der ägyptischen Tempel und die Fassaden der syrischen Kirchen des 6. Jahrhunderts geschaffen hatte. Diese neue Formel ist indes nicht in Deutschland entstanden. Sie kommt hierher aus Cluny. Für die Rhein- und Maingegenden wird sie durch das Kloster Limburg, für Schwaben und Bayern durch das Kloster Hirsau vermittelt. Einmal in die deutsche Baukunst eingetreten, entwickelt sie sich dann in dieser selbständig weiter.

LIMBURG A. D. HARDT, gestiftet durch Kaiser Konrad II. 1025, die drei Altäre der Krypta geweiht 1035, jetzt Ruine; sorgfältige Aufnahme und Restauration in der Monographie von W. Manchot, Mannheim 1892; danach unsere Abbildung Taf. 48 (nach Geier und Görz) in Einzelheiten richtig zu stellen. Der Westbau zerfiel analog den Schiffen in drei Abteilungen; die mittlere bildete im Erdgeschoss eine nach aussen in drei Bogenstellungen sich öffnende Halle; über ihr eine Empore (etwa als kaiserliche Loge dienend; rechts und links davon die viereckigen Türme, deren Erdgeschoss Vorhalle der Seitenschiffe war, so dass die Treppenaufgänge zur Empore in besondere kleine Rundtürme verlegt waren; in die mittlere Halle trat man jedoch nicht direkt ein, sondern durch ein Atrium von gleicher Breite (die auf Taf. 48 nach Geier und Görz angegebenen Seitenflügel irrig); es war zweifellos gedeckt, anscheinend mit einem Sparrendach, und in den Seitenmauern von Bogenstellungen nach der Art eines Kreuzganges durchbrochen. Für den oberen Abschluss der Fassade liegen keine Indizien vor, doch kann es sich zwischen den Türmen nur um einen Giebel gehandelt haben. Diese Anlage des Westbaus ist — soweit unser Wissen reicht,

zum erstenmal auf deutschem Boden — die genaue Erfüllung der in der Cluniacenserkongregation geltenden Bauvorschrift: *duae turres sint in ipsius fronte statuae et subter ipsas atrium*, und selbst die Eigentümlichkeit, dass mehrere Stufen zuerst ins Atrium, dann in die Vorhalle und noch einmal in das Schiff der Kirche hinabführen, teilt Limburg mit Cluny (s. unten). Diese Beeinflussung durch Cluny in einem offenbar liturgisch für bedeutsam gehaltenen Teil der Komposition würde sich allein schon durch die geographische Lage hinlänglich erklären; wir wissen aber ausserdem, dass der Abt Poppo von Stablo, dem der Kaiser die Leitung Limburgs in der Erbauungszeit übergeben hatte, ein energischer Anwalt der cluniacensischen Richtung war. (Die Einwendungen Manchots halten wir nicht für stichhaltig; vgl. unsere Recension im Repertorium f. Kunstw. XV.) — Ein zweites Kloster, das Poppo unterstellt war und gleichzeitig mit Limburg einen Neubau erhielt, ist ECHTERNACH; leider aber ist gerade der Westbau hier zerstört; dafür besteht noch die Tochterstiftung Echternachs am Niederrhein, SUSTERN, und hier finden sich in der That die Doppeltürme wieder¹⁾, in jener Gegend zum erstenmal (Taf. 215); ein zweites Beispiel die abgebrochene, aber in Zeichnung (Otte, Baukunst, S. 280) überlieferte Kirche SIEGBURG, ausserdem auch im Chor mit deutlich cluniacensischen Merkmalen.

Ein zweiter Faden führt nach Hessen. Der Bauherr von Limburg war auch Erneuerer von HERSFELD. Die nahe Verwandtschaft mit Limburg im inneren Aufbau der Schiffe ist augenfällig. Der erst nach Poppos Tode ausgeführte Westbau zeigt einen merkwürdigen Kompromiss des neuen Systems mit dem altgewohnten des Westchors. Derselbe ist nämlich in zwei Geschosse geteilt, von denen das zu ebener Erde viereckigen, das obere halbrunden Grundriss hat (Taf. 40 u. 55). Nur letzteres diente als Chor, das erstere dagegen bildete eine tiefe, nach der Tonne überwölbte, in einem weiten Bogen sich öffnende Vorhalle. Die Türme sind, ihrer späten Ausführungszeit gemäss, hoch und schlank, doch sicher gleichzeitig mit den Schiffen konzipiert.

Weniger sicher ist der vermutete Einfluss Poppos für den Dom von SPEIER (Bau Konrads II und Heinrichs III). Seine gegenwärtige Gestalt (Taf. 221) hat er im 12. Jahrhundert erhalten, unter dem Einfluss der Nachbardome von Mainz und Worms. Da wir wissen, dass noch der Bau Heinrichs IV. der Zentraltürme entbehrte, ist dieses um so sicherer für

¹⁾ Wir tragen hier nach, dass Fisenne, Baudenkmäler am Niederrhein, dem Ostbau von Sustern ausser den Nebenchören noch kleinere Nebenapsiden am Querschiff gibt (auf unserem nach Cuypers gezeichnetem Grundriss, Taf. 47, fehlen sie leider), so dass eine überraschende Ähnlichkeit mit den burgundischen Anlagen dieser Zeit (Taf. 121) besteht.

den Urbau anzunehmen. Es verbleiben für denselben als wahrscheinlich vier Ecktürme, ein Paar im Westen, ein zweites im Osten. Daselbe dürfte in Echternach der Fall gewesen sein, welches gleichzeitig und ebenfalls in Beziehung zu Poppo erbaut wurde; die Ausführung der Türme ist hier zwar gotisch, aber ihre Stellung im Grundriss altertümlich. Ferner findet sich diese bis dahin in Deutschland unbekannte Disposition an dem a. 1042 begonnenen, noch im 11. Jahrhundert zu Ende geführten Dom von WÜRZBURG, wo der Doppelteinfluss von Speier und Hersfeld klar zu Tage liegt. Endlich schliessen wir vermutungsweise noch den Dom von BAMBERG an, erbaut zu Ende des 11. Jahrhunderts durch Bischof Otto, dessen Anteil am Speierer Dom bekannt ist; die Erneuerung des 13. Jahrhunderts, durch welche er seine gegenwärtige Gestalt erhielt, hat anerkanntermassen den Grundriss, ja beträchtliche Teile des Hochbaus vom Werke Ottos beibehalten; nicht unwahrscheinlich also, dass auch die jetzt mit Würzburg und Speier (Fassung des 11. Jahrhunderts) übereinstimmende Stellung der Türme schon durch Ottos Bau gegeben war.

Bevor wir der Verbreitung der westlichen Fronttürme in Süddeutschland nachgehen, müssen wir festzustellen versuchen, was als einheimische Art dort vorher gegolten hatte. In frühromanischer Zeit, wie oben gezeigt, fand der Baugedanke der Turmgruppe nur schwachen Widerhall. Noch im 12. Jahrhundert sind isolierte Türme nichts seltenes und als deren Nachwirkung Einzeltürme, die zwar mit dem Körper der Kirche zusammenhängen, aber in unsymmetrischer Stellung zur Hauptachse (z. B. Taf. 231, Fig. 1). Die Inkorporierung der Türme scheint erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts allgemeiner geworden zu sein. Sie geschah nach einer allem bisher von uns kennen gelernten fremd gegenüberstehenden Idee. Die spezifisch süddeutsche Turmstellung ist nämlich die östliche: entweder ein Einzelturm über dem Ende des Mittelschiffs oder ein Turmpaar über den Enden der Seitenschiffe. Sie sind allein und von Anfang an als Glockenträger zu verstehen; steinerne Treppen sind nicht vorhanden; also werden die Glocken an einem ins Schiff hinabhängenden Strang geläutet sein. Man nehme hinzu, dass diese Kirchen des Querschiffes gewöhnlich entbehren oder dass dasselbe im Westen liegt, und man wird ermessen, wie sehr ihre Gesamterscheinung vom norddeutschen Typus abweicht; vgl. Taf. 211, Fig. 3.

Oestliche Einzeltürme, zum Teil direkt über dem platt schliessenden Chor, finden sich in Nordschwaben bis in späte Zeit: OBERSTENFELD, BRACKENHEIM, SCHWAIGERN, SIMMERSFELD, WEINSBERG (durch den Dompropst Benno, nachher Bischof von Osnabrück, nach Hildesheim verpflanzt: Kirche auf dem Moritzberge). Für die Zweizahl der Osttürme dürfte der Dom von AUGSBURG das älteste Beispiel (A. saec. 11) geben;

hier sind sie noch seitlings an die Niederschiffe angelehnt, ähnlich den gleichzeitigen Teilen des Domes von Mainz, wie in den wenig jüngeren des Domes von MERSEBURG (in Sachsen sonst durchaus fremd). Bereits über den Seitenschiffen, aus deren Schlussrand hervorwachsend, in der Unterzeller Kirche auf REICHENAU; sicher nicht karolingisch, wie Adler will, sondern jünger, wohl erst saec. II. Weitere Beispiele: MURRHART in Schwaben, ALTENSTADT an der schwäbisch-bairischen Grenze (Taf. 251), S. Jakob in REGensburg, der Dom von EICHSTÄTT, KASTEL in der Oberpfalz, S. Jakob in BAMBERG; in Unterfranken S. Jakob in WÜRZBURG, OBERZELL, MÜNCHSTEINACH, NEUSTADT a. M., AURO bei Kissingen. Ferner sind Osttürme am ganzen Lauf des Rheins (und auch in Nordfrankreich) bekannt, von der süddeutschen Anlage sich dadurch jedoch unterscheidend, dass sie nicht allein für sich, sondern immer als Teile einer mehrtürmigen Komposition auftreten. Ihre eigentümliche Stellung im elsässischen Cluniacenserkloster MURBACH (Taf. 228) nicht an, sondern über dem Querschiff geht direkt auf Cluny (die jüngere Kirche) zurück, vgl. Taf. 212.

Den entgegengesetzten Formgedanken spricht die Anlage von zwei Westtürmen aus. Sie ist im 12. Jahrhundert ebenso häufig, wie die oben beschriebenen, setzt aber später ein, erst mit dem Ende des 11. Jahrhunderts. Wie am Rhein ist sie auch hier eine Begleiterscheinung der cluniacensischen Klosterreform. Im Elsass, welches derselben zunächst offen lag, sind Beispiele aus dem 11. Jahrhundert nicht erhalten. Die typische Behandlung der elsässer Fassaden im 12. Jahrhundert — Westtürme mit zwischenliegender offener Vorhalle: MAURSMÜNSTER, ODILIENBERG, LAUTENBACH, SCHLETTSTADT — lässt aber keinen Zweifel über ihre Herkunft. Für Schwaben und Baiern übernahm die Mittlerrolle HIRSAU. Dieses wie kein anderes einflussreiche Kloster (vgl. S. 209—212) stellte durch seine zwei Kirchen zwei Fassungen für die Anordnung der Türme, eine knappere und eine vollere, auf. Die ältere und kleinere Aureliuskirche (Taf. 230) besitzt zwei Westtürme, aber ohne die offene Vorhalle Limburgs und der Elsässer Kirchen. Dagegen in S. Peter und Paul ist die Vorhalle nach dem Muster von Cluny zu einer förmlichen Vorderkirche¹⁾ ausgebildet, die sich in der vollen Breite des Schiffes zwischen diese und das Turmpaar einschiebt und woraus sich für das ganze eine ungewöhnlich gestreckte Form ergibt. Dies mag den Anlass gegeben haben, ein zweites östliches Turmpaar einzuschieben. Ob auch hierfür das burgundische Mutterkloster das Vorbild gegeben habe, ist eine unbeantwort-

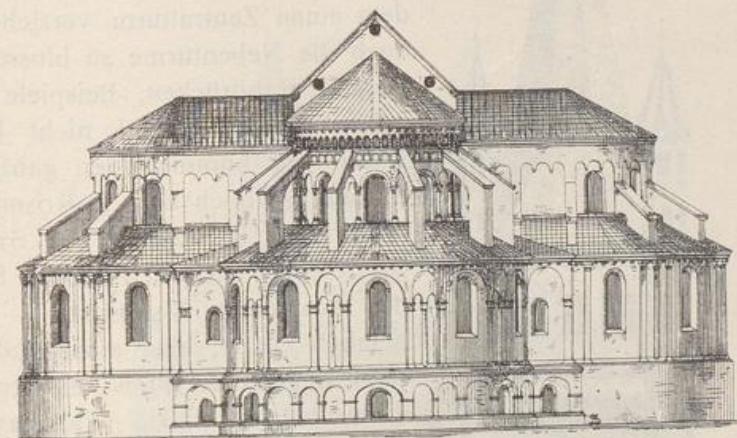
¹⁾ Nach Hager in Münch. Allg. Ztg. 1891, Beilage 297, ursprünglich (a. 1091) ein offener Vorhof mit dreibogiger, von zwei Türmen flankierter Vorhalle; erst im 12. Jahrhundert in basilikale Vorderkirche verwandelt.

bare Frage; näherliegend und ausreichend wäre die Erklärung aus dem heimischen Formenkreise, wobei allerdings insofern eine Veränderung eintritt, als die Türme nicht zu beiden Seiten des Chors, sondern in die westlichen Winkel des Querschiffs gestellt werden.

Ungeschmälert wurde der Typus von S. Peter und Paul zu Hirsau nur in den thüringisch-sächsischen Bauten der Schule wiedergegeben: in PAULINZELLE (Taf. 211), BÜRGELIN, LIEBFRAUEN in HALBERSTADT und (projektiert, aber nicht ausgeführt) in HAMERSLEBEN. Der genügsamere Sinn der Süddeutschen liess Vereinfachungen eintreten, sei es nun, dass man sich im Laufe des Baues erst zu ihnen verstand, wie in ELLWANGEN (Taf. 230), oder dass sie von Anfang an zum Plan gehörten. Dabei trat die Alternative ein, entweder auf die Westtürme sich zu beschränken (z. B. in HEIDENHEIM, AHNHAUSEN, PLANKSTETTEN in Franken, S. Michael in BAMBERG, BREITENAU in Hessen), oder allein die Osttürme beizubehalten (z. B. BIBURG, PRUFERING, REICHENBACH AM REGEN). — Ausserhalb der Kongregation, doch erkennbar unter ihrem Einfluss, zeigen sich Westtürme zuerst (1089) am Dom von KONSTANZ, als Werk Bischof Gebhards III., eines ehemaligen Hirsauer Mönches. In Ostschwaben gehören THIERHAUPTEN und STEINGADEN (Taf. 231) schon tief ins 12. Jahrhundert. Ebenso in Baiern und den Ostmarken nicht vor dieser Zeit; Beispiele: Dome zu FREISING und BRIXEN, Klosterkirchen Niedermünster in REGensburg, ALTÖTTING, BERCHTESGADEN, SEEON, SECKAU, S. PAUL IM LAVANT.

Die Summe der bisher geschilderten Bestrebungen zog der Uebergangsstil. Er verdient daher seinen hergebrachten Namen hinsichtlich des Aussenbaus am wenigsten. Denn von einem Verlangen, die überlieferten Grundlagen zu verlassen, oder gar von einer positiv gotischen Tendenz — welche soviel bedeutet wie Vereinfachung des Gruppenbaus — ist nichts zu spüren. Im Gegenteil, die früh gewonnene Freude an lebensvollem Rhythmus der Massen, an bewegter, abwechslungsreicher Silhouette bethätigt sich jetzt in der Schlussepoche des Romanismus bewusster und energischer denn je. Neue Motive treten nicht mehr auf. Das Bestreben ist, über die vorhandenen möglichst frei zu schalten, sie möglichst individuell abzuschattieren, sie zu möglichst reichen Akkorden zu mischen. Die provinziellen Schranken sind gefallen, wir sehen verschiedenartigstes örtlich nahe bei einander stehend, gleichartiges in weiten Entfernungen auftauchen. Wenn auf den früheren Stufen des Stils die innere Raumgestaltung das erste und bestimmende war, so wirkt jetzt häufig umgekehrt die erstrebte Aussenansicht auf den Grundplan ein. Die

langgestreckten Anlagen, in denen das 11. Jahrhundert sich ergangen hatte, finden keine Nachahmung, weil sie die Türme zu weit auseinanderhalten, vielmehr werden im Interesse geschlossener, stufenweise aufsteigender Komposition die Vorderschiffe verkürzt, das Kreuzschiff machtvolld erweitert. Im Zusammenhang damit gelangt die in der mittleren Zeit vernachlässigt gewesene Form der Kuppel und des Zentralturmes wieder zu hoher Gunst. Kurz, die karolingischen, zentrale und longitudinale Bauweise verschmelzenden Baugedanken erleben eine Wiedergeburt auf höherer Stufe.



S. Maria im Capitol in Köln, Ostbau.

Wir wenden den Blick zuerst auf die grossen mittelrheinischen Dome. Sie erfuhren zu Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts eine Erneuerung der Gewölbe, welche Gelegenheit man nicht unbenutzt vorübergehen liess, den Effekt des Aussenbaus nach dem Sinne der Zeit zu steigern. Der Dom von SPEIER war in seiner ersten Gestalt, wie man sich erinnert, ein ausgeprägter Langbau, wahrscheinlich mit je einem Turmpaar an beiden Enden. Heinrich IV. gab ihm eine östliche Vierungskuppel, die aber nach aussen wenig hervortrat; erst die dritte Bauepoche erhöhte sie auf zwei Geschosse und fügte die westliche Vierungskuppel über einem Querbau hinzu (Taf. 221). Um dieselbe Zeit erhielt der Dom von WORMS seine jetzige Gestalt (Taf. 227); die Gruppierung wirke nur bei beträchtlich verkürzter Perspektive ganz befriedigend. Die vollkommenste Lösung innerhalb dieses Typus ist in LAACH (Taf. 221) gefunden, wo das Langhaus eine relativ geringere Ausdehnung hat und die Kuppeldächer die Flankentürme überragen. Auch in MAINZ ging man von der gleichwertigen Ausbildung des Ost- und des Westbaus, die im Geiste der ersten Bauzeit (Anfang des 12. Jahrhunderts) gelegen hatte, später ab und stellte dem östlichen Zentraliturm (Taf. 218), so mächtig er war, einen noch mächtigeren im

Westen gegenüber (Taf. 219); die Flankentürme wurden dagegen zu untergeordneten Trabanten. Der letztere Fall wird nun ein häufiger: das Kuppelgehäuse tritt nicht mehr als breite und niedrige Masse zu

seinen schlanken Begleitern in derben Kontrast, sondern es wird ihnen angeähnelt, folglich turmartig hoch gebildet: so in BONN¹⁾, GELNHAUSEN, NEUWEILER, GEBWEILER u. a. Prägnanteste Gestalt nimmt der Gedanke in denjenigen Kirchen an, die auf alles Turmwerk ausser dem einen Zentraliturm verzichten, oder doch die Nebentürme zu blossen Andeutungen herabdrücken. Beispiele dieser bis dahin in Deutschland nicht bekannten Anordnung kommen den ganzen Rhein entlang zahlreich vor: in ROSHEIM, HOCH-ATZENHEIM, S. Stephan in STRASSBURG, OFFENBACH am Glan, SEEBACH, SAYN, SINZIG, HEIMERSHEIM, GERNSHHEIM — durchweg ziemlich kleine, aber anziehende Werke, unter denen den Preis feinsten Kompositionsgefühles Sinzig (Taf. 225) davonträgt. Auch das Münster auf dem MAYFELD ist hierher zu rechnen, da der Zentraliturm offenbar beabsichtigt war und erst vom gotischen Fortsetzer aufgegeben wurde.

Breiter entfaltet sich das zentralisierende Prinzip in der von der Kapitolskirche zu KÖLN ausgehenden Familie. Die Stammkirche selbst gibt die Idee noch verhüllt, indem der Hochbau nicht hält, was der Grundriss verspricht. Man erkennt darin den Geist des Jahrhunderts, in

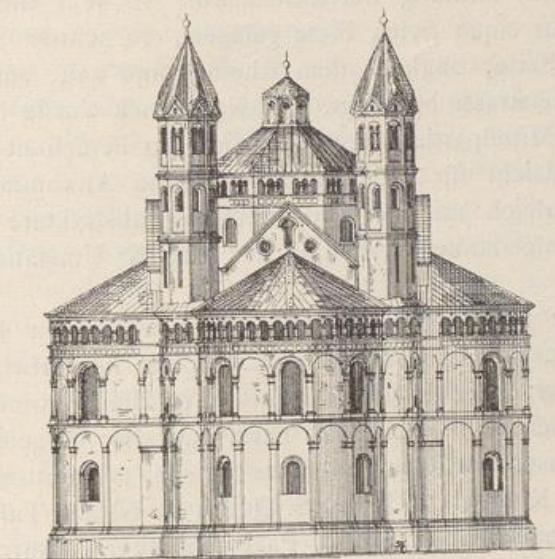


Gross-S.-Martin in Köln, Ostbau.

dem sie entstand; der im Jahr 1049 geweihte Erneuerungsbau wollte die überlieferte Zentralanlage zwar nicht ganz verdrängen, wohl aber sie thunlichst der basilikalen annähern; so führte er die Obermauern des Langschiffes über die Vierung weg bis zur östlichen Kirche. Um-

¹⁾ Der Helm, wie ihn Taf. 226 zeigt, ist nicht der ursprüngliche, dieser war beträchtlich, wohl um mehr als die Hälfte, niedriger.

gekehrt war den Nachahmungen aus der Zeit des Uebergangsstiles an dem ungewohnten Grundriss nichts wichtiger, als der in ihm enthaltene Anreiz zu prachtvoller Gruppenentfaltung im Sinne zentraler Aufgipfung. Den Anfang macht, bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, die Kirche von SCHWARZRHEINDORF (S. 551), trotz ihrer kleinen Dimensionen nach dem Masse damaligen Könnens eine kühne Konstruktion. Ein höheres Ziel stecken sich die Kölner Kirchen S. APOSTELN und S. MARTIN. (Zum Vergleiche mit den perspektivischen Ansichten auf Taf. 223 fügen wir hier in kleinem Massstabe die geometrische hinzu.) Sie sind um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, sicht-



S. Aposteln in Köln, Ostbau.

lich im Wetteifer miteinander, erbaut, bei gleichem Grundgedanken doch die Spitze der Lösung verschieden wendend. Beide waren Mutationsbauten mit der Vorschrift, Teile eines älteren Langhauses mit dem neuhinzukommenden Ostbau zu verschmelzen, und bei beiden war durch topographische Verhältnisse (umfängliche Klosteranlagen auf der einen, Bürgerhäuser auf der anderen Langseite) ein Gesamtüberblick ausgeschlossen. Konstruiert man denselben aus der Kavalierperspektive, so ist das zustandekommende Bild nichts weniger als harmonisch (Taf. 211, Fig. 2). Allein darauf brauchte es den Erbauern auch nicht anzukommen, sondern allein auf die Ostansicht, welche sie als eine für sich allein bestehende zentralbaumässig behandelten. — Wir betrachten zuerst die Apostelkirche. Sie darf insfern die vollkommenste der Kompositionen dieser Art heissen, als alle Abstufungen des äusseren Aufbaus durch den Grundriss genau motiviert sind. Den Kern bildet die Vierung mit den sich anschlies-

senden kurzen Kreuzarmen; treten die letzteren mit ihren Giebeln kräftig hervor, so ist jene durch einen breiten achteckigen Kuppelturm bezeichnet, dessen krönende Laterne die Bekanntschaft des Meisters mit byzantinischen Bauten — er möchte sie auf einer Fahrt ins Heilige Land gesehen haben — erweist. Das gleicharmige Kreuz des Mittelbaus nun wird von Anbauten umringt, in denen in mehrfacher Ordnung die Kreislinie herrscht. Besonders geistreich sind die schlanken Türme aus den Winkeln des Kreuzes entwickelt, »gleichsam wie durch den Druck der mächtigen Konchen hervorgetrieben«, und durch ihre Zweizahl die Strenge der zentralistischen Symmetrie (welche die Vierzahl gefordert hätte) anmutig durchbrechend. — War die Apostelkirche ostwärts gegen einen freien Platz gelegen, so wurde S. Martin auch nach dieser Seite, obgleich dem Rheinstrome nah, von dem Häusergewirr der Uferstrasse bedrängt. Der Nachdruck wurde deshalb auf die überragende Mittelpartie gelegt und diese so berechnet, dass sich die günstigste Ansicht für die auf dem Strome Ankommenden ergibt. Die im Vergleich mit der Apostelkirche abstraktere Durchführung des Pyramidalgedankens gewinnt aus diesen Umständen ihre volle Berechtigung.

Dass die altherkömmliche Form des westlichen Einzelturms in dieser Epoche besonders stattliche Exemplare hervorbringt, haben wir schon gesehen; speziell niederrheinisch ist die Verbindung mit einer westlichen Querhalle, welcher der Turm entweder vorgelegt wird (Brauweiler, S. Aposteln in Köln) oder aus welcher er herauswächst (S. Mauritius und S. Kunibert in Köln, S. Quirin in Neuss, Taf. 360); für ein leichtes Gegengewicht sorgt ein Paar schlanker Osttürmchen. Oder: es fällt auf die Osttürme ein stärkerer Accent, was in Verbindung mit der Apsis eine wohlgefügte Gruppe ergibt; doch bleiben sie nur ausnahmsweise allein (Boppard, S. Gereon in Köln, Taf. 222), häufiger tritt ein Mittelturm hinzu (Bonn, Knechtsteden) oder hält ein zweites Paar am westlichen Ende das Gegengewicht (Andernach, Coblenz, Arnstein, Taf. 224).

Rheinische Turmgruppierung dringt sodann, Hand in Hand mit der Kleeblattstellung der Apsiden, in die Niederlande vor. In fast übertrieben bewegtem Formenspiel an der Liebfrauenkirche in ROERMOND. Noch grossartiger aufgetürmt die Kathedrale von TOURNAY (Taf. 212); im Ostbau das ausgeweitete Motiv von S. Martin in Köln; wegen der grösseren Länge der Kreuzarme die vier Ecktürme vom Mittelturm abgerückt; dann noch zwei Fronttürme; die gleiche Höhe der sämtlichen sieben Spitzen in der perspektivischen Verschiebung glücklich aufgehoben. Den Einfluss dieses flandrischen Werkes auf mehrere der wichtigsten frühgotischen Bauten in Frankreich haben wir S. 487 nachgewiesen. Nachdem das Motiv der sieben Türme in der Kathedrale

von Laon seine höchste Verherrlichung erlebt hat, kehrt es von hier aus nach Deutschland zurück. Die Bedeutung von Laon für S. Georg in LIMBURG a. L. ist von früher her (S. 496) in Erinnerung. Die von dort mitgebrachten Anregungen sind mit genialer Freiheit reproduziert; wie trefflich passt die Verkleinerung der Querschiffstürme — sie waren in Laon wie in Tournay mit denen der Hauptfront von gleicher Höhe — zu dem enger zusammengenommenen Grundriss und wie unvergleichlich schön ist die Umrisslinie, sind die Masse des Aufbaues zu dem nicht sehr hohen, aber steilen Felsen ins Verhältnis gebracht, hart an dessen Rand die Kirche sich herrschend hingestellt hat. Es wird wenige Gebäude in der Welt geben, auf die mit so viel Recht Vasaris Ausdruck »non murato, ma veramente nato« Anwendung finden darf: Gleichsam als ob der Genius des Ortes selbst am Werke mitgearbeitet habe. Der feine Sinn für malerische Einordnung des Bauwerks in das gegebene Landschafts- oder Städtebild ist einer der besten Ruhmestitel des deutschen Uebergangsstiles, zumal des rheinischen; ein so vollendeter Zusammenklang von Kunst und Natur, wie in Limburg, ist nirgends wieder erreicht¹⁾. Mit schmerzlichem Bedauern erfüllt es uns, angesichts dessen, was die deutsche Kunst hier zu leisten vermocht hat, dass zwei andere hervorragende Werke derselben Zeit, die Dome von HALBERSTADT und von MAGDEBURG, nicht nach dem ersten Entwurf zu Ende geführt wurden. Der Dom von Halberstadt zeigt in der Fassade (dem einzigen noch romanischen Bauteil) so viel Anklänge an den von Laon, dass man sich der Vermutung nicht entschlagen kann, auch in der Gesamtdisposition wäre, gerade wie in Limburg, eine freie Bearbeitung dieses Vorbildes beabsichtigt gewesen. Mit Bestimmtheit nehmen wir dies für Magdeburg an. Die Art, wie hier der romanische Unterbau der Osttürme mit den Querschiffsfassaden verschmolzen ist, lässt keine andere Deutung zu, als dass jederseits noch ein zweiter Turm symmetrisch aufsteigen sollte; der ZentralTurm versteht sich dann beinahe von selbst, wie denn überdies eine Hin-deutung auf ihn schon durch die Verstärkung der inneren Pfeiler an dieser Stelle gegeben ist.

Gegenüber diesen im höchsten Schwung der romanischen Bauphantasie konzipierten Werken nimmt sich die Masse dessen, was sonst ostwärts von den Rheinlanden geschaffen wurde, bescheiden aus. Sicher die ausgezeichnetste Leistung, nicht hochgemut und kraftstrotzend, wie die rheinischen Bauten, dafür voll harmonischer Feinheit im Ganzen wie im reich geschmückten Einzelnen, ist der Dom von BAMBERG (Taf. 227); die Gruppierung der Türme geht nach unserer früher be-

¹⁾ Die von uns Taf. 224 mitgeteilte Zeichnung Tornows ist leider etwas abstrakt ausfallen; malerische Ansichten sind indes so verbreitet, dass wir auf Beigabe einer solchen füglich verzichten zu dürfen glaubten.

gründeten Vermutung auf das Ende des 11. Jahrhunderts zurück. Der NAUMBURGER Dom ahmt auch hierin den von Bamberg nach. In Süddeutschland überrascht der Dom von SALZBURG (im 16. Jahrhundert abgebrochen, aber aus Abbildungen bekannt, Jahrbuch der Central-Comm. 1857) durch fünf Türme.

FRANKREICH.

Die bei Betrachtung des Innenbaus gewonnene Ansicht, dass Frankreich in der romanischen Periode kein einheitliches Stilgebiet war, wird sich im nachfolgenden vollends bestätigen. Die karolingische Erbschaft, das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen, zeigt in den verschiedenen Provinzen sehr ungleiche Lebenskraft, um so stärkere, je mehr der Bevölkerung germanisches Blut zugemischt war, um so geringere, je weniger sie davon besass.

PROVENCE UND AQUITANIEN. Hier herrschten, wie man sich erinnert, einfache Säle und Hallenanlagen, beides gegen das in Rede stehende Prinzip sich spröde verhaltende Formen. Die ersten erscheinen auch nach aussen als einfache Rechtecke, ohne vertikale Gliederung, mit flach geneigten Dächern, bloss an der Chorseite etwas lebhafter bewegt. Bei den Hallenkirchen pflegt das Mittelschiff durch eine leichte Ueberhöhung hervorgehoben zu werden (Taf. 255, 252, Fig. 1). Die Kuppelkirchen geben entweder jeder einzelnen Kuppel ein besonderes, auf einem niedrigen Mauercylinder ruhendes Zeltdach (Taf. 212, Fig. 4; 251, Fig. 1. 3), oder sie fassen die ganze Reihe unter ein gemeinschaftliches Satteldach, wie bei den tonnengewölbten Sälen, zusammen. Ohnedies fehlten die praktischen Momente, die im Norden die Einverleibung von Türmen in die Kirche angezeigt sein liessen: es gab keine Emporen, die zu besteigen, in der Provence auch keine hölzernen Dächer, die zu beaufsichtigen gewesen wären. Immer war es, wenn man dennoch das Dach zugänglich machen wollte, bei der Mächtigkeit der Mauern ein leichtes, aus dieser eine Wendeltreppe auszusparen (Taf. 93, Fig. 2. 5. 9. 10. 11. 12, Taf. 100, Fig. 5. 6, Taf. 101, Fig. 1. 2. 9, Taf. 102, Fig. 6). Sollte die Treppe geräumiger sein, so trat ihr Gehäuse auch wohl ein wenig über die Mauerlinie vor, jedoch bezeichnender Weise ohne zu selbständiger Turmbildung zu führen (Taf. 117, Fig. 3. 5. 6. 7. 11). Eher hätten die Kirchen des Westens, die über den Gewölben noch hölzerne Dächer anordneten, Anlass dazu gehabt; allein die Ecktürmchen auf Taf. 249 und an zahlreichen ähnlichen Fassaden sind eigentlich nur

vergrösserte Strebepfeiler und ihre turmartige Bekrönung fällt wegen deren geringer Höhe nur für die Fassade, nicht für die Gesamtgliederung ins Gewicht. Zur Aufhängung der Glocken begnügten sich die kleineren Kirchen mit einem freistehenden gemauerten Glockenstuhl über dem Westgiebel; die grösseren hatten isolierte Kampanilen, oft von bedeutender Höhe, wovon aus dem 11. und selbst 12. Jahrhundert eine ziemliche Menge erhalten ist: z. B. bei der Kathedrale von Uzès (jetzt in den Komplex späterer Umbauten einbezogen), bei S. Trophime in Arles, bei der Kathedrale von Le Puy, S. Front in Périgueux, S. Léonard, Uzerches, Brantôme.

Auf die Dauer indessen können auch die Südprovinzen auf lebhaftere Bewegung des Aufbaus nicht ganz verzichten. Den Anknüpfungspunkt gibt die kuppelförmige Ueberhöhung der Vierung, beziehungsweise, bei querschifflosen Anlagen, der letzten Gewölbabteilung vor dem Altarhause. Anfangs über den First des Schiffs nur wenig vorragend, nimmt sie mit der Zeit, doch wohl kaum vor Ende des 11. Jahrhunderts, die bedeutsamen Formen an, in denen sie uns im entwickelten Stil entgegentritt und die einzige Anlageart bleibt, worin in diesen Gegenden der inkorporierte Turmbau durchdringt.

Für den Westen dürfte das Beispiel von S. MARTIN in Tours von Bedeutung gewesen sein (vgl. S. 561); im Osten sind die ältesten uns bekannten (um oder nach a. 1000) die an der Kathedrale von LE PUY, an S. MARTIN D'AINAY bei LYON und S. MARTIN DE LONDRES in der Provence. Abwechslung besteht nur in der Form und Zahl der Stockwerke. In der Provence blieb der achteckige Kuppelturm von mässiger Höhe die Regel. Beispiele: Notre-Dame in AVIGNON, Kathedrale von CAVAILLON, S. Honorat in ARLES, S. Marie au Lac in LE THOR (Taf. 257). In Aquitanien dagegen bei meist engerem Querschnitt des Mittelschiffs ein wirklicher mehrgeschossiger Turm; die Form dreifach variiert: 1) das erste Geschoss kubisch, das zweite cylindrisch, der Helm konisch — heimisch im Saintonge und Périgord mit Ausläufern ins Poitou; 2) das erste Geschoss kubisch, die folgenden achtseitig — in der Auvergne und im Limousin mit Ausläufern nach Toulouse und Poitou; 3) sämtliche Geschosse vierseitig, also dem nordischen Turmtypus sich nähernd — Poitou. Rechnet man dazu die in diesen Gegenden selbst bei kleinen Denkmälern häufige Anlage ausstrahlender Chorkapellen, so gewinnt man das Bild eines überaus mannigfaltig, aber immer klar sich ineinander schlingenden Doppelrhythmus der horizontalen und der vertikalen Bewegung — allerdings unter einseitiger Bevorzugung der östlichen Standpunkte. Zu reichstem

plastischen Ausdruck steigert sich das System in der Auvergne: gleichsam der künstlerische Wiederhall der edlen Naturformen dieses Berglandes, Taf. 253, 254. (Die westlichen Turmpaare einzelner auvergnatischer Kirchen sind jüngeren Ursprungs und verraten fremden Einfluss.)

Gebilde ganz anderer Art als die für die Südhälfte Frankreichs typischen Zentrale Türme, für sich betrachtet wie in ihrer Beziehung zum Kirchengebäude im ganzen, sind die Frontaltürme. Sie sind von Haus aus Festungstürme, das charakteristische Attribut der grossen Abteien, die im kriegerischen Wirrsal der späteren Karolinger- und der Kapetingzeit sich in starke Burgen zu verwandeln genötigt fanden. Die älteste Form ist nicht wie in Deutschland die des Turmpaars, sondern die des Einzelturmes. Er hat den Verteidigern, wenn die Aussenwerke genommen sind, als letzter Stützpunkt zu dienen, den Eingang zur Kirche zu decken; er vereinigt in sich, was die Türme über den Stadtthoren und die Donjons der Feudalburgen sind. Das Erdgeschoss dient als Vorhalle für die Kirche, das zweite birgt den Schatz und das Archiv, das dritte enthält die fortifikatorischen Vorkehrungen. In späterer Zeit tritt wohl der kriegerische Zweck in die zweite Linie zurück, aber der einmal geschaffene Typus bleibt bestehen; er gefällt als trotziges Wahrzeichen der mit den weltlichen Baronen wetteifernden klösterlichen Macht. Durch gewaltige Massivität und kühne Höhe übertreffen diese Türme weitaus die ihrer Stellung nach analogen der deutsch-romanischen Baukunst; höchstens der eine von S. Patroklos in Soest kann sich mit ihnen vergleichen. Beispiele sind ziemlich zahlreich erhalten, aber leider durchweg an sonst verstümmelten oder veränderten Kirchen, so dass wir das, worauf es uns hier am meisten ankommt, das Verhältnis des Turmes zur Gesamtgruppe, nirgends mehr aus der Anschauung beurteilen können; ein recht harmonisches wird es kaum gewesen sein.

Beispiele: aus saec. 9. S. Germain des Prés in PARIS, Erdgeschoss; S. Martin in TOURS, der tour Charlemagne genannte Turm am Nordgiebel des Transepts, dem ein gleicher am südlichen entsprach; aus saec. 11 die Kirchen von POISSY und CRÉTEIL bei Paris, Ste. Radegonde in und S. Savin bei POITIERS; diese alle mit geschlossenen Seitenwänden. Mit dreiseitig offener Halle: S. Porchaire in POITIERS, LESTERPS a. d. Charente (Taf. 360), EBREUIL im Bourbonnais, SAINT-AIGNAN in der Touraine¹⁾.

¹⁾ Ausserdem kommen vollständige Festungskirchen vor, bei denen Brustwehren und Machicoulis ringsumgeführt sind: Saintes-Maries an der Rhonemündung (Taf. 258), S. Victor in Marseille, Abteikirchen von Simorre und Moissac; im

Das System der westlichen Doppeltürme erhielt seine typische Ausbildung in den Klöstern BURGUNDS, mit dem Mittelpunkte Cluny. Das Hauptaugenmerk war hier auf Geräumigkeit der Vorhalle gerichtet. Sie ganz mit einem Einzelturm zu überdecken, wäre indes eine Monstrosität, den Turm aus der Mittelachse zu verschieben, ein unerträglicher Verstoss gegen die Symmetrie gewesen; so kam man auf die Zweizahl der Türme und gab ihnen den Platz an der Vorderseite der Vorhalle in der Längsachse der Seitenschiffe.

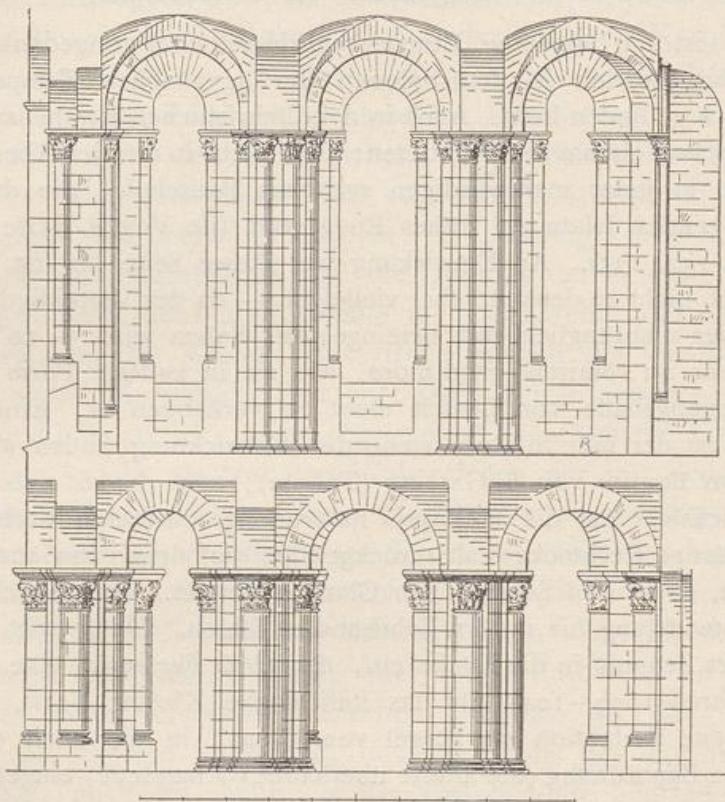
Es ist die spontane Erneuerung desselben Formgedankens, der vor Jahrtausenden in den Pylonen der ägyptischen Tempel seinen Ausdruck gefunden hatte. Auch in der altchristlichen Kirchenarchitektur war er schon einmal hervorgetreten; aber nicht in der des Abendlandes, sondern in jener merkwürdigen syrischen Bauschule, die durch den vordringenden Islam ein frühes Ende fand (de Vogüé, Syrie centrale, T. 124, 132, 135). An Einwirkung von dieser Seite her ist selbstverständlich nicht zu denken; eher vielleicht — da der Verteidigungszweck auch hier ursprünglich mit hereingespielt haben wird — an eine Reminiscenz an römische Stadtthore, wie sie in anderer Form z. B. an der Eingangshalle von Lorsch nicht zu erkennen ist. Einen ersten Ansatz zu der hier in Rede stehenden Entwicklung finden wir bereits auf dem Bauriss von S. GALLEN (Taf. 42); man denke sich den dort mit Rücksicht auf die Westapsis halbrund gezeichneten Vorhof in die regelmässige Rechteckgestalt zurückgeführt und denke ihn anstatt offen gedeckt, so ist das Schema von Cluny vollendet. Die Zwischenstufen der Entwicklung bis ins 11. Jahrhundert fehlen. Dafür tritt ein literarisches Zeugnis in die Lücke ein, der *Ordo Farfensis*, eine zwischen den Jahren 1039—1048 für das italienische Kloster Farfa niedergeschriebene Redaktion der Regel von Cluny, in die auch eine vollständige Bauordnung (die älteste überhaupt vorhandene) eingefügt ist¹⁾. Der uns angehende Satz lautet: »*Duae turre sint in ipsius fronte statutae et subter ipsas atrium, ubi laici stare debent, ut non impedian processionem*²⁾. Dieser Vorschrift gehorchten die Cluniacenserklöster

Westen La Souterraine; im Norden Nachklänge an der Fassade von S. Denis (Taf. 271). Einziges Beispiel im deutschen Baugebiet das befestigte Westwerk von Münstermaifeld (Abb. bei Bock, Rheinland); das Obergeschoss der Vorhalle von S. Patroklos in Soest enthielt die städtische Waffenkammer.

¹⁾ Wiederholt abgedruckt, u. a. bei Mabillon, Ann. O. S. B. IV, 206; ausführlich besprochen von J. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage im frühen Mittelalter, Wien 1889.

²⁾ Nicht ein zweiter Raum hinter dem Atrium, wie Schlosser meint, sondern ein Synonymon für dieses ist die Galiläa, nach Messmer, C.-Comm. 1861, 104, so genannt mit Beziehung auf Matth. 28, 16 autem discipuli abierunt in Galiläam — das letzte Ereignis in der Passionsgeschichte und demgemäß die letzte Station der Processionen.

aller Länder, wodurch sie eines der wirkungsreichsten Fermente in der abendländischen Baubewegung wurde. Den Einfluss auf Deutschland haben wir bereits dargelegt. Die Ausführung liess mehrere Fassungen zu. Die knappste ist die, die wir im Elsass kennen lernten; die vollste die, welche die Vorhalle in eine förmliche Vorkirche und zwar mit zweigeschossigem Aufbau, verwandelt. Vom letzteren Fall das älteste erhaltene Beispiel gibt S. Philibert in TOURNUS, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Taf. 118, 137); von den Türmen befindet sich der



S. Benoist-sur-Loire.

südliche noch in der ursprünglichen, wenig entwickelten Gestalt (Taf. 260, Fig. 1); man bemerke auch die Machicoulis des Zwischenbaues. Ferner noch aus dem 11. Jahrhundert ROMAINMOUTIER und (halb zerstört) SOUVIGNY, beide vier Traveen tief. Aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts S. Madeleine zu VEZELAY (Taf. 149, 150); vom Ende desselben Jahrhunderts LA CHARITÉ SUR LOIRE (Ruine, die Grenze des Vorderschiffs wahrscheinlich auf der Linie C—D des Grundrisses Taf. 120). Endlich aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts CLUNY (Textfigur S. 400 und Taf. 212); viel älter als diese Vorhalle war, nach der auf Taf. 262 reproduzierten Zeichnung zu urteilen, die Fassade mit den zwei Türmen; selbst für die Bauepoche unter Hugo dem Grossen scheinen sie

im Massstab zu klein, in den Formen zu altägyptisch, so dass sie ganz wohl noch auf den Bau des Majolus zurückgehen könnten. — Die Anordnung eines offenen Vorhofes, zu dem Stufen hinabführen (Taf. 120), erregt deshalb Aufmerksamkeit, weil auch sie an Cluniacenserkirchen des Auslands (in Deutschland Limburg a. H. und Kastel in Franken) nachgeahmt worden ist. — Eine zweite Fassung repräsentiert PARAY-MONIAL; der Umbau des 12. Jahrhunderts hat die Vorhalle der älteren (viel schmäleren Kirche) stehen lassen, wenn auch vielleicht um eine Travee verkürzt; sie ist im Erdgeschoss nach drei Seiten offen (Taf. 120, 138) und hat zwei schlanke Türme über den vorderen Eckfeldern (Taf. 260). Dieselbe Disposition des Erdgeschosses, noch in der vollständigen Fassung mit drei mal drei Jochen, zeigt das in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbaute Erdgeschoss des Westwerks von S. BENOIST-SUR-LOIRE, so dass wir auch hier Doppeltürme als ursprüngliche Absicht vermuten; wahrscheinlich war dieselbe aber zur Zeit des um einige Jahrzehnte jüngeren Obergeschosses schon aufgegeben; wie nunmehr der obere Abschluss sich gestalten sollte, bleibt rätselhaft. (Grundriss Taf. 120, Längenschnitt beistehend, Aussenansicht der unteren Halle Taf. 284; vollständig publiziert bei Gailhabaud, *L'architecture I*; sehr unwahrscheinlich die Restauration von Viollet-le-Duc III. 339.)

Eine neue Epoche in der burgundischen Architektur datiert von der Einführung des westfranzösischen Systems der ausstrahlenden Chorkapellen und des Zentralturms. Der Schule von Cluny (d. i. der jüngeren in dem S. 390 definierten Sinne) gehört der Ruhm, den reichen Schönheitsgehalt dieses Motivs zu letzter und herrlichster Entfaltung gebracht zu haben. Indem es mit dem traditionellen System der westlichen Doppeltürme in Verbindung tritt, wird die Einseitigkeit, die der einen wie der anderen Kompositionsart bis dahin angehaftet hatte, überwunden und damit Ostbau und Westbau ins Gleichgewicht gebracht; aber nicht ein absolutes Gleichgewicht, wie bei den deutschen vier- oder sechstürmigen, aus dem doppelchörigen Grundriss abgeleiteten Anlagen (Speier, Worms, Bamberg u. s. w.), sondern ein relatives, innerhalb dessen die Eingangs- und die Altarseite jede nach ihrer Besonderheit charakteristisch unterschieden wird: die eine durch ihre symbolischen Thorwächter, das hochragende westliche Turmpaar weithin sich ankündigend, die andere vom breiteren und reicher aus gegliederten Unterbau dem zentralen Gipfel des Einen Vierungsturms zustrebend. Unter den zahlreichen Kombinationen des romanischen Gruppenbaus ist diese die vollkommenste zu nennen, weil sie die bauliche und gottesdienstliche Idee der Basilika unter allen am treue-

sten wiedergibt. Sie blieb denn auch nicht auf Burgund beschränkt, sondern wurde im Spätromanismus Nordfrankreichs wie Deutschlands vielfältig nachgebildet.

Von den burgundischen Denkmälern ist leider kein einziges in Vollständigkeit erhalten. Die Kirchen von LA CHARITÉ und SOUVIGNY sind zur Hälfte Ruinen, die von BEAUNE ist in den Oberteilen gotisch umgebaut, die von PARAY nicht einheitlich zu Ende gebracht (die herrliche Ostansicht Taf. 263); in AUTUN blieben die Türme, in LANGRES die ganze Fassade unausgeführt. CLUNY endlich ist, wie man weiss, in der Revolutionszeit abgebrochen; nach den erhaltenen, unter sich nicht genau übereinstimmenden Abbildungen geben wir auf Taf. 212 einen Restaurationsversuch in isometrischer Projektion, von dem Richtigkeit im einzelnen natürlich nicht erwartet werden kann.

Wie der Chorgrundriss, so geht auch die sonst weit und breit beispiellose Anordnung je eines grossen Turmes über den Enden des ersten Querschiffs unseres Erachtens auf S. Martin in Tours zurück; dazu kommen noch zwei Treppentürme und, der Zweizahl der Querschiffe entsprechend, zwei Vierungstürme, so dass im ganzen acht Türme gezählt werden: — die höchste irgendwo erreichte Ziffer (von den für die Kathedrale von Chartres beabsichtigten neun Türmen sind nur zwei zur Ausführung gelangt). — Dass sogleich und in derselben Landschaft ein schroffer Rückschlag eintrat, indem der H. Bernhard für die Kirchen seines Ordens, des cisterciensischen, die völlige Turmlosigkeit proklamierte, sahen wir schon in einem früheren Kapitel.

Der baugeschichtliche Zusammenhang führt uns demnächst, mit einem geographischen Sprung, in die NORMANDIE. Sie bringt in ihrem entwickelten Stil den Turmbau zu energischerer Ausbildung, als irgend eine andere frankogallische Landschaft, und gibt ihm in der Gesamterscheinung ihrer Kirchen eine so wichtige Stelle, dass die Meinung nahe zu liegen schien, sie möchte einer althergebrachten Neigung damit folgen. In Wahrheit trifft das nur teilweise zu. Zahlreiche Ueberbleibsel aus dem 11. und selbst noch dem 10. Jahrhundert geben allerdings der Normandie den Anspruch ein vorzüglich turmreiches Land schon in dieser Zeit zu heissen; aber es sind nur Einzeltürme, die sich an beliebiger Stelle an die Seitenmauer des Langhauses anlehnen, oder auch ein bis zwei Meter von demselben entfernt stehen. Der wichtige Schritt der organischen Einverleibung in das Kirchengebäude wurde erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts gethan. Die von den damals begonnenen grossen Abteikirchen aufgestellte neue Formel, die von nun ab die typische wurde, ist diese:

zwei starke und hochstrebende, in ihrer Wirkung durch schlanke Spitzdächer noch gesteigerte Frontaltürme und ein dritter gleichfalls als viereckiger Hochturm durchgeföhrter über der Kreuzung. Wie man sieht: eine mit dem burgundischen wesentlich übereinstimmende Gruppierung. Und da es gewiss ist, dass die Denkmäler, an denen sie zuerst auftaucht, ihr Planschema nach dem Muster von Cluny (der älteren Kirche) ausgebildet haben (S. 272, 283), so kann auch über die Entstehung des normannischen Türmesystems kein Zweifel sein. Die Legende, nach der das für die abendländische Baukunst des hohen Mittelalters so bedeutend gewordene Motiv der westlichen Doppeltürme eine normannische Erfindung sein soll, ist hiermit erledigt; immer bleibt wahr, dass es bei den Normannen eine wichtige Entwicklungsstufe durchgemacht hat.

Beispiele: die Abteikirchen von JUMIÈGES, CÉRISY (die Westteile zerstört), St. Etienne und Sainte Trinité in CAEN; ihnen folgend die Kathedralen von BAVEUX und ROUEN; der ungeheure Nordwestturm der letzteren wäre, wenn bis zur Helmspitze vollendet, der höchste Turm des romanischen Stiles in Europa geworden. — Die mittleren kleineren Kirchen begnügen sich auch im 12. Jahrhundert mit einem einzigen Turm; doch ist derselbe jetzt regelmässig dem Gebäude eingegliedert, selten als Fassadenturm, in der Regel — und zwar auch bei querschifflosen Anlagen — in östlicher Stellung zwischen Langhaus und Chor. Eine Mittelstufe zwischen der Compositionsart der grossen und der kleinen Kirchen zeigt S. Georges de BOSCHERVILLE (Taf. 212, Fig. 3).

In ENGLAND erfährt der normannische Typus gerade hinsichtlich des Aussenbaus manche Umgestaltungen. Die Zahl der im Kernbau noch romanischen Kirchen — es sind vornehmlich Kathedralkirchen, während die Abteikirchen seit dem 16. Jahrhundert grossenteils der Zerstörung anheim gefallen sind — ist beträchtlich, doch gibt keine derselben ein reines Bild, da die gotische Epoche, wenn sie keine Neubauten vornehmen konnte, sich wenigstens in umfassender Ueberarbeitung gefiel. Zunächst fallen zwei von den festländischen Gewohnheiten abweichende Eigentümlichkeiten ins Auge: die ungemeine Längenausdehnung (Taf. 81—83), und die Lage nicht im Mittelpunkt der Städte, sondern an deren Peripherie, auf einem weitläufigen, von Mauern und Türmen eingeschlossenen Domfrieden. Das eine wie das andere ist eine Folge der von den normannischen Erüberern bei den Kathedralkirchen eingeführten Klosterverfassung, durch welche die Domgeistlichkeit auf eine ungewöhnlich hohe Kopf-

zahl gebracht wurde. Den Einfluss dieser durch politische Absichten bedingten Einrichtung auf den Grundplan haben wir S. 284 besprochen. Die räumliche Anordnung war in der Regel die, dass die vordere Hälfte der Kirche frei blieb, während zu beiden Seiten des langgestreckten Chores die Klostergebäude, meist mit einem ansehnlichen Kapitelhause und einer besonderen Priorswohnung, und der bischöfliche Palast ihre Stelle fanden; alles Baulichkeiten, die durch Grösse und Pracht die weltlichen Herrensitze weit übertrafen. In der Ringmauer des Domfriedens mehrere von Türmen überstiegene Thore (Beispiel St. Edmundsbury, Taf. 267). Was die unmittelbar zur Kirche gehörenden Türme betrifft, so war die grosse Dehnung des Grundrisses der Gruppenbildung wenig günstig. Um so mehr suchte man ein kräftiges vertikales Mittelmotiv zu gewinnen. In der That ist der Zentralitur — viereckig, in mehreren Stockwerken in die Höhe gebaut, mit plattem Dache und vielleicht schon in romanischer Zeit, wie später allgemein in gotischer, mit Zinnen bekränzt, alles in allem mehr einem ungeschlachten Festungsdonjon als einem Kirchturm nach festländischer Vorstellung ähnlich — die eigentliche Charaktergestalt der grossen englischen Kirchen¹⁾. Die Ecken der weit vorspringenden Kreuzarme und ebenso diejenigen der Westfassade wurden dagegen nur durch ganz kleine Türmchen bezeichnet (Taf. 268, 360). Von den erst am Schlusse der Epoche eintretenden Bestrebungen zur Gewinnung eines stattlicher wirkenden Westbaus sprechen wir im 3. Abschnitt.

Die REGION DER LOIRE und die mit ihr baugeschichtlich zusammenhängende KÖNIGSDOMÄNE haben so ausgeprägte Typen der Turmkomposition wie die bisher betrachteten Landschaften nicht hervorgebracht.

Die drei bedeutendsten Bauten des 11. Jahrhunderts waren die Abteikirchen S. Martin in TOURS, S. BENOIST unweit Orleans, S. Remy in REIMS. Die letztere scheint der Türme ganz entbeht zu haben (wie die alte Kathedrale von Beauvais), es wäre denn, dass an der Westfront ein Einzelturm stand (wie in S. Germain des Près), für die Kirche von TOURS dagegen bezeugen eine unter dem Boden der im 12. Jahrhundert umgebauten Kirche gefundene Medaille und eine aus derselben Zeit stammende schriftliche Aufzeichnung (Chevalier: Le

¹⁾ Welchen Wert man auf die Zentraltürme legte, geht auch daraus hervor, dass man um ihretwillen die Beeinträchtigung der inneren Raumwirkung nicht scheute, welche, schon an sich eng, durch den kolossalen Pfeilerunterbau noch weiter verengt wurde, wie die Grundrisse Taf. 81. 1 und 82. 2 erraten lassen.

fouilles de Saint-Martin, p. 109 f.) übereinstimmend, dass schon der Bau vom Anfang des 11. Jahrhunderts die fünf Türme besass, die in der späteren Gestalt wiederkehren (vgl. unsere Restaurationsskizze Taf. 112). Das eigentümlichste ist die Anordnung der zwei über den Enden des Querschiffs. Die seltenen Fälle der Wiederholung dieses Motives sind unbedenklich als direkte Nachahmungen der berühmten Wallfahrtskirche von Tours anzusprechen: so in Cluny, so in Angoulême (in unserer Zeichnung Taf. 112 der nicht zur Ausführung gelangte Südturm ergänzt; fraglich allerdings, ob eine so bedeutende Höhe für beide in der ersten Absicht lag). Die Türme von S. BENOIST waren, falls unsere oben S. 588 in Betreff der Westfront ausgesprochene Vermutung das richtige trifft, ebenfalls in der Fünfzahl beabsichtigt. Das östliche Paar schliesst sich enge an den Chor und bildet mit seinem nach innen geöffneten Unterbau ein Quasi-Transept: eine Zwischenform also zwischen dem Typus von S. Martin und dem nördlich der Loire sehr verbreiteten, der den Zentralthurm weglässt und die Chortürme, indem sie über dem letzten Joch der Seitenschiffe ihren Platz erhalten, näher zusammenrückt. Beispiele für das letztere: S. Germain in PARIS, MORIENVAL, VEZELAY (eingestürzt), S. Etienne in AUXERRE (eingestürzt), S. Etienne (Kathedrale) und Nôtre-Dame in CHÂLONS. Kleinere Kirchen begnügten sich mit einem einzelnen Chorturm, in unsymmetrischer Stellung, meist an der Südseite: Ste. Geneviève in PARIS, TRACY-LE-VAL, NESLE, RHUIS und viele andere. Die früher beliebten Einzeltürme in westlicher Frontstellung werden mit dem 12. Jahrhundert seltener, wohl weil sie die Ausbildung der Fassade störten. — Wenden wir uns nach der Touraine zurück, so finden wir leider viele der wichtigsten Bauten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wie die Abteikirchen von PREUILLY, FONTGOMBAULT, DÉOLS, in Trümmern liegen; es wird angegeben, dass sie mehrere Türme besassen, leider nicht genau, wie viel und in welcher Stellung. Merkwürdigerweise wurden auch noch in dieser vorgerückten Zeit und bei reichen Abteien bloss isolierte Campanilen errichtet, die dann in Grösse und Schönheit Ersatz für die mangelnde Vielzahl suchten: so bei S. Aubin in ANGERS, in MARMOUTIER bei Tours, BEAULIEU bei Loches, S. Trinité in VENDÔME. Ein Unikum ist S. Ours in LOCHES, wie im inneren System (S. 348), so auch in der Außenansicht: zwei gleich hohe Türme über der westlichen Vorhalle und über der Vierung, zwischen ihnen die zwei achtseitigen Pyramiden, die dem Mittelschiff anstatt der Gewölbe dienen, nach aussen aber nicht anders wie Türme wirken: also vier Türme in einer Linie.

Der Kirchenbau der Königsdomäne kam in der Turmkomposition zu einem festen Prinzip erst kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts. Nach dem Vorgange der Normandie und Burgunds konnte

es nur das der westlichen Zwillingstürme sein; ob auch, wie dort, Zentraltürme hinzutreten, lässt sich infolge Umbaus der einschlägigen Denkmäler nicht mehr erkennen. An deren Spitze stehen die Abteikirchen von S. DENIS (beg. 1140) und die Kathedrale von CHARTRES (beg. 1165); ein wohlerhaltenes Beispiel kleineren Massstabes gibt S. LEU D'ESSERENT (nur ein Turm ausgeführt); auch die Kathedralen von SENS (beg. 1140) und SENLIS (beg. 1155) gehören nach der Entstehungszeit ihres Bauplans hierher. Ebenso treten in der Champagne jetzt zuerst doppeltürmige Fassaden auf: Nôtre-Dame in CHÂLONS, S. Remy in REIMS. Und folgerichtig wäre die ganze Reihe der frühgotischen Bauten sogleich hier anzuschliessen, da sie in der Gruppierung des Äusseren nichts grundsätzlich neues bringen; ja, es ist ein im inneren Aufbau schon ganz gotisches Werk, die Kathedrale von LAON, worin der romanische Turmgedanke erst seinen höchsten Triumph erleben soll: — aus naheliegenden Gründen sparen wir jedoch die eingehende Be- trachtung dieser Denkmäler für das dritte Buch.

ITALIEN.

Italien hat sich die Gedankenwelt des romanischen Stiles nur langsam und immer unvollständig zu eigen gemacht. Der neue Stil wurde hier mehr als eine neue Dekorationsweise, denn als organische Umgestaltung des ganzen Gebäudes aufgefasst. Das Verhältnis zum Turmbau — um gleich auf den bezeichnendsten Punkt zu kommen — war nach der negativen Seite dasselbe wie in Südfrankreich und noch in gesteigertem Masse. Denn wo wir eingegliederten Türmen begegnen, da bedeuten sie eine fremdländische Einströmung, die nationale Anlage aber bleibt durchaus der isolierte Campanile.

Beispiele in grösserer Zahl beizubringen, wäre wegen ihrer Menge unthunlich und überflüssig, wir wollen nur an einige der wichtigsten erinnern: von Kathedralen an die zu SALERNO, TRANI, TOSCANELLA, PISA, LUCCA, MODENA, PARMA, PIACENZA, CREMONA; von Kloster- und Pfarrkirchen an S. MINIATO bei Florenz, S. Frediano in LUCCA, S. Ambrogio in MAILAND (der zweite Turm jünger), S. Zeno bei VERONA, S. Marco in VENEDIG. In welcher Himmelsrichtung und in welcher Entfernung von der Kirche der Turm zu stehen kommt, liegt im freien Ermessen. Die Entfernung kann, wofür S. Marco in Venedig ein allbekanntes Beispiel ist, beträchtlich sein; gewöhnlich aber hält sie sich in der Grenze weniger Meter oder verschwindet ganz, indem Turm- und Kirchenmauer sich berühren. Die Gruppe, die der Campanile mit den zunächst liegenden Teilen der Kirche eingeht, ist oft recht anziehend im frei malerischen Sinne; einen architektonischen Massstab kann man, weil die Einheit der Idee fehlt, an sie nicht anlegen.

Vierungskuppeln mit schwach überhöhtem achteckigem Tambour kommen zuerst in Unteritalien und Sizilien in allgemeineren Gebrauch; sie sind hier aber nicht aus einem freiwilligen organischen Triebe hervorgegangen, sondern aus der Verquickung der lateinischen Basilika mit dem byzantinischen Kuppelbau, vgl. o. S. 233—36 und Taf. 239. Der Dom von PISA, obgleich er ein stark zentralistisches Element aufnahm, war ursprünglich kuppellos gedacht; hinterher aber erweckte die mächtige Bewegung der Kreuzarme gegen den Mittelpunkt das Gefühl, dass hier etwas fehle, dass mit der auf den abstrakten Punkt reduzierten Durchschneidung der Dachfirste nicht genug gethan sei. Dies Gebrechen durch Hinzufügung einer Kuppel zu heilen, war ein sehr richtiger Gedanke, seine Ausführung ist aber, zum Teil notgedrungen, schwächer geraten. Im übrigen bleibt der Architektur Toskanas das Kuppelmotiv fremd. In der Lombardei kommt es zusammen mit dem Gewölbebau auf die Bahn, und wird ähnlich behandelt, wie in der burgundischen und rheinischen Architektur. Die Kathedrale von MODENA hatte in ihrer ersten, flachgedeckten Gestalt noch keine Kuppel, dagegen S. Ambrogio in MAILAND wahrscheinlich schon im 11. Jahrhundert (die jetzige zweigeschossige ca. 1200 erneuert).

Noch niedrig, aber in den Aufbau der Ostansicht trefflich hineinkomponiert die Kuppel von PARMA (Taf. 245). Die Reihe schliesst mit den hohen, nach innen lichtbringenden Prachtstücken von PIACENZA, VERCELLI, CARPI, CHIARAVALLE (Taf. 281).

Zwillingstürme an der Westfront sind nur in Sizilien heimisch geworden. Sie vorzüglich sind das normannische Element in dieser aus so vielen Ingredienzen zusammengemischten Architektur. Die Grundrissdisposition, über die Fluchtlinie der Seitenschiffe vortretend, erinnert aber mehr an den englischen Tochter- als den festländischen Mutterstil; zwischen den Türmen eine offene Vorhalle. Die Reihe eröffnet, gegen 1132, der Dom von CEFALU (Taf. 239); es folgen 1169 und 1174 die Dome von PALERMO und MONREALE (Taf. 168); in Palermo die Ausführung erst 14. Jahrhundert. In Unteritalien stehen ACERENZA und LUCERA schon unter französisch-frühgotischem Einfluss, während in SESSA die Türme zu blosen Glockenträgern zusammengezerrt sind. Weiter haben mehrere der grossen Kirchen Apuliens Doppeltürme, doch in sehr eigentümlicher Umbildung des Motivs. Ihr Platz ist nämlich im Osten; aber nicht, wie im gleichen Falle in der transalpinen Architektur, als unmittelbare Begleiter des Chors, sondern von diesem so weit abgerückt, dass ihr Unterbau die unmittelbare Fortsetzung der Stirnwand des Querschiffes bildet (Taf. 239. 3); die der Kunst des Nordens so willkommene Gelegenheit zu lebhafterer Gliederung von unten auf wird hier vielmehr als ein Uebel empfunden und darum an der Ostseite noch eine geradlinige Abschlussmauer ge-

zogen, die keinen anderen Zweck hat, als die Vorsprünge der Türme und der Apsis zu maskieren (Grundriss o. S. 236). Auf diese Weise erhält die Chorseite ein Ansehen, wie es sonst der Eingangsseite gegeben wird (Taf. 238. 3).

Oberitalien verhielt sich, trotz des in manchen anderen Dingen wahrzunehmenden künstlerischen Gedankenaustausches mit Burgund und den Rheinlanden, gegen die westlichen Doppeltürme überwiegend ablehnend. Die Fassade von S. Lorenzo in VERONA mit ihren runden Treppentürmen erinnert an sächsische Bauten der Ottonenzeit (die Annahme eines zwischen den Türmen und der Kirche gelegenen früher offenen Atriums ist irrig). Bei S. Jacopo in COMO (Taf. 66, 10) zeigt der Westbau ebenso wie der Chor reinsten Cluniacensertypus. Bei den Osttürmen von S. Abondio ebenda kann man zwischen burgundischer und süddeutscher Herkunft schwanken. An der breiten Fassade des Domes von NOVARA nehmen die Ecktürme nur eine untergeordnete Stellung ein.

2. Behandlung der Wandflächen.

Die ideelle Einheit des baulichen Kunstwerks kommt um so kräftiger zum Bewusstsein, je reicher die von ihr zusammengefasste Vielheit ist. So bedarf es nach der körperlichen Gliederung des Bauganzen noch der spezialisierenden Gliederung der dasselbe umschliessenden Flächen; es müssen darin die in den geometrischen und struktiven Verhältnissen des Kernbaus gleichsam noch schlummernden Formgedanken zu grösserer Fülle und Anschaulichkeit sich entfalten, in einem freien Spiele von Kunstsymbolen sich ausleben. Zwei Richtungen können dabei eingeschlagen werden: entweder werden die umschliessenden Wände als solche oder es wird der struktive Organismus den Einzelmotiven zu Grunde gelegt. Im ersten Fall entsteht eine flächenhaft-malerische, im zweiten eine plastisch-architektonische Dekoration. Fast immer wird beides miteinander verbunden sein, doch so, dass alternativ das eine oder das andere das Uebergewicht hat. — Wir betrachten zuerst die Flächendekoration.

Das ursprünglichste, einfachste, keinem Gebäude je fehlende Mittel der Aussendekoration ist das Material und der Mauerverband. Wie wichtige Voraussetzungen beide für die Struktur und durch diese für die Gesamtkomposition sind, bleibt hier ausser Erörterung; beide wirken aber auch unmittelbar durch die Erscheinung ihrer Oberfläche: das Material durch Textur und Farbe, der Verband durch das die ganze Fläche überspannende Liniennetz der Fugen.

Die grössere oder geringere Mächtigkeit der Mauersteine, das Mehr oder Minder von Genauigkeit in ihrem Behau und ihrer Lagerung; die rauhe Bruchfläche z. B. der Tuffe und Konglomerate, die feinkörnige der Sand- und Kalksteine, der glatte Schliff des Marmors; weiter der Backstein mit seinem kräftigen Rot, die mild-warmen Farben des Sandsteins, die kühlen graulichen und weissen des Kalksteins, die düsteren der Schieferarten, der blendende, durch das Alter oft goldig abgetönte Schimmer des Marmors — das sind ebensoviel Charakterunterschiede der Gesamterscheinung, oft nicht weniger ins Gewicht fallend, als die Unterschiede der Formen; und wenn ihre Mitwirkung anfangs nur eine absichtslose war, so wurden sie auf den höheren Stufen der Kunst sorgfältig in die allgemeine Ueberlegung einbezogen. Aber freilich war in diesen Dingen Wunsch und Wille der Menschen nichts weniger als unbeschränkt; die unvollkommenen Verkehrsmittel des Mittelalters, in dessen früheren Zeiten auch die Unerfahrenheit hinsichtlich des technischen Wertes der verschiedenen Steinarten, bewirkten, dass man bei deren Auswahl mehr auf die Leichtigkeit der Gewinnung und Herbeischaffung als auf die Güte sah; nur wo die bequeme Wasserstrasse es gestattete, wurden auch aus grösserer Entfernung Steine angeführt. Ungleich mehr also, als heute, ist das Bauwerk von dem Boden, auf dem es — wie man in diesem Sinne wohl sagen darf — gewachsen ist, abhängig. Der Ausbildung fester Ueberlieferungen nach landschaftlich geschlossenen Stilgruppen war das offenbar förderlich, aber es bewirkte freilich auch grosse Ungleichheiten in der Bauthätigkeit. Beim Backstein hiergegen Hilfe zu suchen, ist innerhalb der romanischen Epoche nur in wenigen der durch die Ungunst der Natur darauf hingewiesenen Landschaften ernstlich unternommen. Im ganzen genommen ist der romanische Stil ebenso entschieden Hausteinstil, wie der altchristliche Backsteinstil gewesen war; auf kräftig plastischen Ausdruck gerichtet der eine, flächenhaft dekorierend der andere.

Die Backsteintechnik, von den Römern in ihren gallischen und germanischen Provinzen allenthalben, auch in den mit gutem Haustein von der Natur gesegneten Gegenden, eingeführt, war dort im frühen Mittelalter grossenteils in Vergessenheit geraten. Nur in Italien erhielt sie sich ununterbrochen in Uebung. Doch ist auch hier im hohen Mittelalter gegen das frühe die Veränderung zu bemerken, dass man häufig den Backsteinkern, sei es an allen sichtbaren Wandflächen, sei es auch nur an der Fassade, mit Haustein verbundene oder wenigstens derart mit Haustein mischte, dass aus letzterem die Pfeiler, die Ecken,

die Fenster- und Thürgewände ausgeführt wurden. Einen ungemischten und ganz konsequenten Backsteinbau sah die norddeutsche Tiefebene, indes erst am Ausgang der romanischen Epoche, entstehen. — Weist der Backstein auf direkten oder indirekten Zusammenhang mit alt-römischer Kultur, so ist der Marmor natürliches Vorrecht des Südens. Massiv in Marmor wurde allerdings im Mittelalter so wenig als in der Römerzeit gebaut; das edle Material blieb den selbständigen Gliedern und der Verkleidung der Flächen vorbehalten. Den umfassendsten Gebrauch von ihm machte das nördliche Toskana, wo auch die Erinnerung an die antike Formenwelt sich am lebendigsten zeigte; demnächst die westliche Lombardie mit der Spezialität des roten Tridentiner Marmors; für einzelne ausgezeichnete Bauglieder wusste man aber auch an den meisten anderen Orten Italiens dieses würdigste Material sich immer zu beschaffen, und wäre es auch durch fortgesetzte Beraubung der Ruinen des Altertums.

In Deutschland beginnt die stilistische Zweiteilung nach Backsteinbau und Hausteinbau, wie wir S. 502 gesehen haben, nicht früher als in der Stauferzeit, so dass sie zu voller Wirkung erst in der Gotik kommt. Für die Baukunst des früheren Mittelalters war es ein Glück, dass Deutschlands nationale Grenzen mit denen des Mittelgebirges und der Ausläufer desselben annähernd zusammenfielen; wo sie darüber hinaus- und ins alluviale Flachland eintraten, half die Fluss Schiffahrt einigermassen nach, so dass Städte wie Köln und Magdeburg ihre Baulust nicht einzuschränken brauchten; weiter stromabwärts aber, in Holland, Friesland und dem nördlichen Niedersachsen wurde der Materialmangel schon empfindlich, weshalb selbst Bischofssitze von dem Range Hamburgs und Bremens in der Baukunst weit zurückblieben. Den Vorzug gab man immer den weichen und halbweichen Gesteinen. Der Harz und Thüringen boten in ihrem Sandstein ein dankbares Material für sorgfältige und zierliche Detailausführung; die weicheren Steinarten des Mittelrheins, Tuff, Trass, Trachit, Grauwacke, Schiefer, führten zu derberer und deshalb mehr den Effekt im grossen aufsuchender Behandlung. Der Oberrhein hat schönen roten, Franken gelben Sandstein. Eine geringere Rolle spielen die hie und da zerstreuten Kalkarten. Granit wird ungern angewendet, nur wo man es muss, in der Nähe des Fichtelgebirges und Böhmerwaldes, sowie in den Findlingsblöcken der norddeutschen Tiefebene.

Das bei weitem bevorzugteste Land ist Frankreich. Leicht zugängliche Lager von Kalken in ausgezeichneter Beschaffenheit, von der weichen, erst an der Luft erhärtenden Kreide (z. B. bei Paris) bis zu sehr festen Arten, überziehen den französischen Boden fast in allen Richtungen. Nur im zentralen Berglande herrschen Tuffe, Laven und

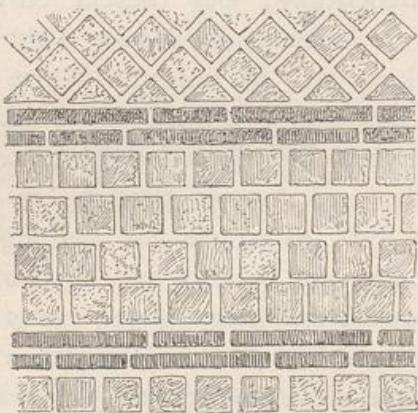
Granit; letzterer auch in der Bretagne und der westlichen Normandie; und die Geschicklichkeit der Steinmetzen wusste selbst dieses sprödeste Material tüchtig zu bemeistern (Beispiele: Solignac bei Limoges, Mont Sain-Michel). Die einzige Landschaft, die zum Backstein zu greifen genötigt war, ist die Ebene des Languedoc (Hauptbeispiel: S. Sernin in Toulouse).

Vom Altertum her stehen sich zwei Prinzipien der Steinkonstruktion gegenüber: das durchgehende Vollmauerwerk und das gefüllte Hohlmauerwerk. Das eine aus gleichartigen Werkstücken, in Schichten, die durch die ganze Dicke der Mauer durchlaufen; das andere mit einem Kern von weicherem und zwei Schalen oder Krusten aus härterem Stoff. Bei ersterem hat Material und Fugenschnitt als Dekorationsmittel nur sekundäre Bedeutung; bei diesem darf die Kruste, weil sie bei der konstruktiven Aufgabe der Mauer nicht oder nur in geringstem Masse mitzuwirken hat, in freiester Weise dem ästhetischen Schein dienen. Das Bekleidungsprinzip hatte sich in primitiver Form in den mit gebrannten Ziegeln oder Alabaster inkrustierten Lehmwänden der Chaldäer und Assyrer gezeigt; es lebte höchst vergeistigt bei den Griechen fort; es wurde von den Römern mit grossartigem technischem Verstande, der Solidität mit Sparsamkeit, zu verschwistern wusste, in ihren gewölbten Massenbauten ausgenutzt, bis endlich die alternde, von orientalischen Kulturelementen durchsetzte Spätantike wieder auf die Stufe des asiatischen »Bekleidungsmaterialismus« zurück sank. So beruhte denn auch die Technik des frühen Mittelalters ganz und gar auf der Füllmauerkonstruktion und nur langsam und nie bis zur Ebenbürtigkeit mit den Arbeiten der griechisch-römischen Glanzzeit erhob sich daneben das Vollmauerwerk. Wir sprechen zunächst vom ersteren.

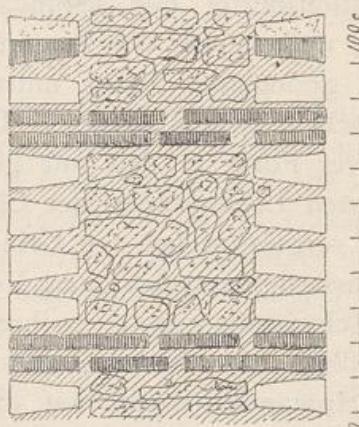
Nach dem geschilderten Prinzip wurde in der christlich-antiken Epoche wie im frühen Mittelalter selbst der bescheidene Backsteinbau behandelt, d. h. das Mauermassiv wurde als Gusswerk und nur die Außenflächen wurden aus gebrannten regelmässigen Formsteinen hergestellt. Da diese dünne Hülle¹⁾ wie bemerkt, an der konstruktiven Leistung so gut wie keinen Anteil, sondern nur zum Schutz des Kernes gegen Witterungseinflüsse zu dienen hat, kam man darauf, die wagrechte Schichtung zu verlassen und, einem rein dekorativen Triebe folgend, diagonale Fugensysteme einzurichten. Die schon in guter römischer Zeit bekannt gewesenen Arten des Netzverbandes (*opus reticulatum*)

¹⁾ Die Römer nannten sie treffend Corium, was sowohl die Rinde der Bäume als die Haut der Tiere bedeutet; vgl. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, p. 366.

und des Fischgräten- oder Aehrenverbandes (*opus spicatum*) werden jetzt immer beliebter; dazu kommen an gewissen Stellen noch andere ganz spielende Lineamente, und um diese schärfer hervorzuheben, werden kleine Stücke natürlichen Steines in wechselnden Farben beigemischt (ein bekanntes Beispiel der sogenannte Clarenturm in Köln Abb. u. a. bei Essenwein im Handbuch der Architektur II. 3, 124; Inkrustation in regelmässigerer Musterung und verbunden mit feinen plastischen Gliedern am Saint-Jean in Poitiers, Taf. 246). Nicht nur in den transalpinen Ländern, auch in Italien war diese kindliche Dekorationsweise gang und gäbe. Wir geben als Beispiel ein Stück von der Ostmauer des Baptisteriums beim Kloster Sto. Stefano in Bologna (Taf. 320); es dürfte dem 8. Jahrhundert angehören; aber



Schauseite.



Schnitt.

der mindestens zwei Jahrhunderte jüngere Kreuzgang daneben ist noch ähnlich behandelt. Massvoller zeigt die Westfront von S. Ambrogio in Mailand (etwa Mitte des 11. Jahrhunderts) einen Wechsel von je drei Schichten in wagrechter Fugung und einer in Fischgrätenwerk. — In Gallien, das mit gewachsenem Stein reichlich versehen war, drängte dieser den Backstein mehr und mehr zurück, aber gleichwohl haftete die backsteinmässige Behandlung des Mauerwerks fort und fort in der Gewohnheit. Ausserdem ist zu berücksichtigen, dass in diesen barbarischen Zeiten weder die Strassen danach waren, grössere Steinblöcke zu transportieren, noch die Gerüste und Maschinen, sie zu heben. So hat in der Merovinger- und Karolingerzeit ein aus sehr kleinen Stücken zusammengesetzter Verband durchaus die Oberhand (das *petit appareil* der archäologischen Terminologie, wahrscheinlich identisch mit dem *opus constructum lapillis* und *opus gallicum* der Quellen). Den Kern des Mauerwerks bildet eine rohe Anhäufung von formlosen Bruchsteinen, in reichlichen Mörtelguss eingebettet und nur mit einer dünnen

Schale von Werkstücken in regelmässigem Verbande verkleidet. Diese letzteren sind (gerade wie die Verkleidungsziegel der Chaldäer) keilförmig zugehauen, um desto besser mit der Gussmasse sich zu verbinden; ihre Schauseite ist quadratisch mit einer Seitenfläche von nur 8—10 c; mit normal-geschichteten Abschnitten wechseln retikulate; sodann werden nicht selten in unregelmässigen, meist recht grossen Abständen schmale, 1 bis 3 Schichten fassende Bänder von Backsteinen¹⁾ eingezogen; vgl. vorstehende Figur. Eine Abart des älteren (quadratischen) Kleinverbandes ist der in der Karolingerzeit um sich greifende »verlängerte«. Immer sind die Fugen sehr breit, bei dunklem Material mit weissem, bei hellem mit gefärbtem Mörtel ausgestrichen. Dazu kommen für den Unterbau, die Mauerecken, die Thür- und Fensterrahmen Werkstücke von bedeutend grösserem Format. Dies alles zusammen genommen ist nicht ohne einen gewissen malerischen Reiz von freilich sehr urtümlich-barbarischer Färbung (Beispiele aus dem 10. Jahrhundert auf Taf. 246, Fig. 1, 4, 5; ferner in de Caumonts *Abécédaire* [5. A.] p. 108, 110, 112).

Am längsten, weit über das Jahr 1000 hinaus, erhielt sich der Gebrauch der kleinen Materialien in den Westprovinzen; in der Normandie z. B. liebte man es, die ganzen Wände selbst grosser Kirchen, wie z. B. der von Cérisy, in Fischgräten auszuführen; bunterer Wechsel war in Aquitanien zu Hause, wie Taf. 320, Fig. 2 zeigt; ja, so sehr war diese ornamentale Verwertung der Fugen den Bauleuten des Westens in Fleisch und Blut übergegangen, dass sie dieselbe selbst nach dem Uebergange zu grösseren Materialien noch festzuhalten sich bestrebten, indem sie auf die Flächen der Quadersteine Scheinfugen einritzten und mit rotem Kitt ausfüllten. Derartiges falsches Retikulat, z. B. in S. Généroux (Taf. 295) aus A. 11. Jahrhundert, aber auch noch am Westgiebel und in den Bogenzwickeln der Seitenwände von Notre-Dame zu Poitiers (Taf. 249, 277), am Turm von Cunault, an der Fassade der Kathedrale von Lemans und vielen anderen Kirchen des 11. Jahrhunderts. Frei erfundene Fugenmuster, meist an Thürbogenfeldern und am Giebel verwendet, in der Normandie (Taf. 320, Fig. 5, 6, 7). Noch später, als die normannische Baukunst, besonders in England, zu sehr reicher plastischer Gliederung der Fensterbögen und Blendarkaturen fortschritt, wurde auch das Flächenornament zum Relief gesteigert; im Inneren Flecht- und Teppichmuster (Hauptbeispiel Kathedrale von Bayeux Taf. 347), im Aeusseren Schuppen-, Zacken-, Rauten- und Schachbrettmuster, wobei die vertieften Felder, um das Licht voller aufzufangen, in schräger Ebene einspringen. Uebersetzung

¹⁾ Die Backsteine sind ungleich denen des späteren Mittelalters sehr flach, höchstens 5 c stark, dabei bis 40 und selbst 50 c lang, manchmal dreieckig.

des Retikulats in vertieftes Kassettenwerk am Giebel von St. Etienne in Beauvais (Viollet-le-Duc VII, 134).

Ein zweites Moment tritt ein mit der Zusammenstellung von Materialien in verschiedener Farbe. Entweder wird nach lagerechten Schichten gewechselt, wobei der Schein des Vollmauerwerks gewahrt bleibt; oder es wird davon abgesehen und beliebig zugeschnittene Tafeln werden zu teppichartigen Mustern kombiniert, was man im engeren Sinne Inkrustation nennt.

Ein Hauptbeispiel aus der Uebergangszeit von der christlich-antiken Epoche (nach R. Adamy zwischen 766—774) ist die Eingangshalle des Klosters Lorsch, deren Wandflächen durchaus mit Schachbrettmustern aus rotem und weissem Sandstein überzogen sind (Taf. 213); wahrscheinlich war die ganze Kirche, da sie in den Quellen ecclesia varia genannt wird, in zwei Farben gehalten; ähnlich zufolge der Abbildung in einer Bilderhandschrift der alte Dom von Köln (Textfigur S. 567), so dass wir in der karolingischen Zeit den polylithen Verband als etwas gewöhnliches anzusehen haben. Die ottonische Epoche hält hierin wie in anderen Dingen die karolingische Tradition aufrecht, so S. Michael in Hildesheim (Taf. 43, 54, 64), S. Pantaleon in Köln (Taf. 60). Späterhin geht in Deutschland die Polylithie auf ein bescheidenes Mass zurück, indem sie sich auf die Markierung der struktiv bedeutsamen Teile, wie Fenster- und Thürbogen und Mauerecken, beschränkt, wofür die Beispiele bis ins 12. Jahrhundert häufig. Im rheinischen Spätromanismus eingelegte Schieferplatten als Friese (Taf. 316).

— Frankreich besitzt aus karolingischer Zeit bekanntlich nur wenige Bauüberreste; wir erwähnen hier das Kirchlein von Germigny-des Près wegen seiner Stuckinkrustation, S. Pierre in Vienne (Taf. 31), S. Samson-sur Risle als Beispiele für Dekoration mit Terrakottaplatten. Im 11. und 12. Jahrhundert herrscht eine ausgiebige Polylithie in der Auvergne und im Velay; die Farben sind weiss, schwarz, dunkelgelb: ein aus Kreisen und Sternen zusammengesetztes Band schmückt regelmässig an Stelle des Frieses die Apsis (Taf. 253, 254), Teppichmuster andere Stellen, namentlich die Giebel (Taf. 320, Fig. 8); Schichtenwechsel mit Teppichmustern kombiniert an der Kathedrale von Le Puy, wo nicht nur die Fassade (Taf. 262), sondern auch die Seitenwände in dieser Weise ausgestattet sind.

Das gelobte Land der Inkrustation ist aber Italien. Das Vorbild der Antike, an welches technisch und formell unmittelbar angeknüpft werden konnte, und die unerschöpflichen Marmorfundgruben luden gleich sehr dazu ein. In TOSKANA meldet sich die Inkrustation gleichzeitig mit der »Protorenaissance« gegen Ende des 11. Jahrhunderts. Die Hauptmotive sind: wagrechtes Schichtwerk und umrahmendes Tafel-

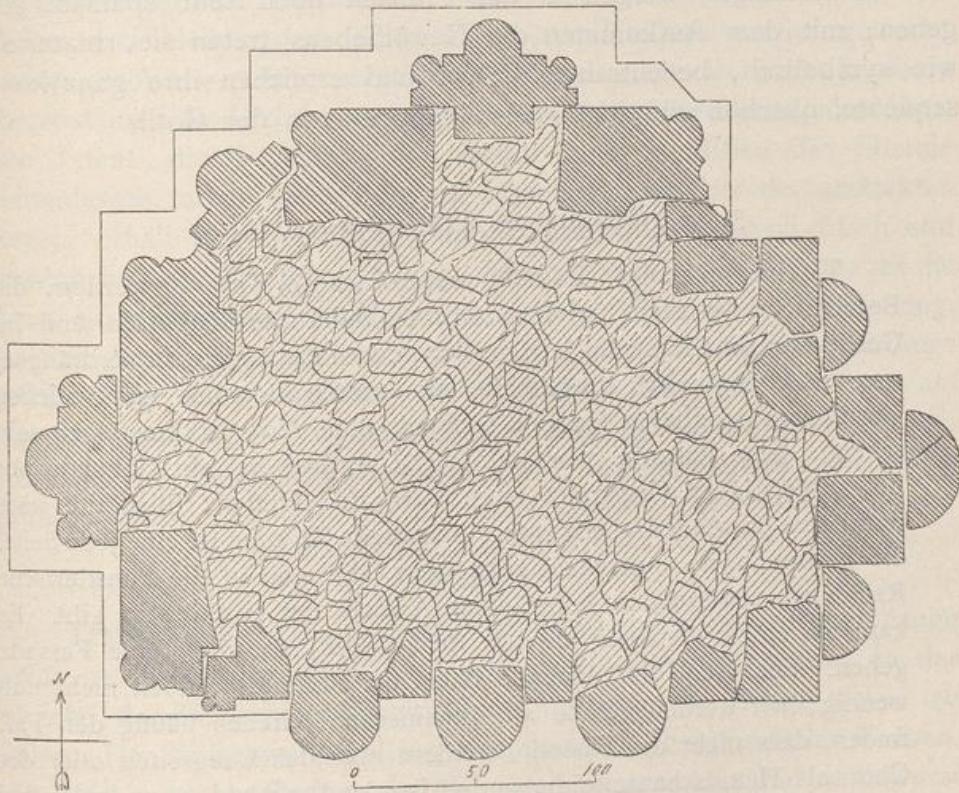
werk; jenes in der Schule von Pisa und Lucca, dieses in der florentinischen herrschend. Sollte die mit dem Dombau von Pisa aufkommende lebensvolle und doch knappe Gliederung der Wandflächen durch Pilaster, Halbsäulen und Blendbogen für das Auge an Wirkung nicht verlieren, so galt es, mit dem Reizmittel der Farbenvielheit massvoll umzugehen; dass die Toskaner die richtige Grenze zu finden und einzuhalten wussten (allerdings mit Ausnahmen! s. S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja) gereicht ihnen sehr zur Ehre. Eine wie zarte Gegenwirkung liegt z. B. am Dom von Pisa in den feinen roten Horizontalstreifen, die in gemessenen Abständen die aufsteigenden Linien der Pilaster durchschneiden, ein Vorklang gleichsam auf das Dachgesims. Ein Lieblingsmotiv der Schule, die übereck gestellten einspringenden Vier-ecke unter den Blendbögen, mit bunter Füllung und mosaizierten Rändern; ausserdem hin und wieder Mosaikschnuck an Archivolten und Zwickeln (Taf. 286); in S. Michele in Lucca weisse Tierfiguren auf schwarzem Grunde in Niellotechnik, wie sie sonst vornehmlich in der Innendekoration, an Chorschranken u. s. w. Verwendung fand (Taf. 321). Bei einfacherer architektonischer Gliederung, wie z. B. am Chor von S. Frediano in Lucca und vielen kleineren Fassaden, wird der Schichtenwechsel kräftiger betont. Das Motiv erstreckt sich landeinwärts nach Pistoja und Prato, an der Küste nordwärts bis Genua, südwärts bis in die Maremmen (Kathedrale von Massa marittima). Die florentinische Inkrustation ist ihrem Wesen nach steinernes Zimmerwerk; die Abbildungen auf Taf. 237 u. 321 überheben uns eingehender Beschreibung. Will man die Wirkung sich richtig vergegenwärtigen, so denke man immer an die Macht der südlichen Sonne, welche die Farbenkontraste aufsaugt, die plastische Gliederung auch wenn sie zart ist, hinreichend effektvoll macht. An der berühmten Fassade von S. Miniato sind gerade die Inkrustationsmotive zum Teil von Unbeholfenheit nicht frei; in meisterhafter Reife diejenigen am Baptisterium. — Auch die Protorenaissance in ROM fasste, im Gegensatz zu den kahlen Backsteinmauern des frühen Mittelalters, neben den reineren Zierformen und beinahe noch mehr als diese, das edle Material als ein Hauptmerkmal der Kunst des Altertums auf, dem sie nachzueifern sich bemühte. Die Inkrustation wurde das unentbehrlichste Kunstmittel der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im 13. blühenden Cosmatenschule; dadurch aber, dass sie nicht wie in Toskana mit, sondern neben der Grossarchitektur sich entwickelte, vornehmlich an dekorativen Ausstattungsstücken, als: Fussböden, Thürrahmen, Cancellen, Ambonen, Sängerbühnen und Bischofsthronen — behielt sie auch dort, wo sie an eigentlich architektonischen Aufgaben, wie Atrien und Kreuzgängen, sich zu erproben hatte, den kleinmusivischen Charakter bei. Auf dem Grunde des weisesten Marmors farbige Ornamente in textilem

Charakter, aus Splittern gelben, grünen und roten Marmors, zu denen später Glaspasten in Gold, Blau und Rot hinzutrat, zusammengesetzt; selbst die Schafte der Zwergsäulen mit bunten musivischen Bändern umwunden; das Ganze bei allem Gepräge jugendlich-zart undträumend-spielerisch (Beispiele Taf. 283). — Der dritte Hauptsitz der Inkrustation, von allen der luxuriöseste, war PALERMO. Selbst die grossen Kathedralen sollten hier über und über in Steinmosaik eingehüllt werden. Gegenwärtig ist das besterhaltene Stück die Chorseite des Domes von Monreale. Der Stil ist, wie es in Sizilien nicht anders sein konnte, sehr gemischt; zum Teil sind struktive Motive, namentlich die sich durchschneidenden Bogen der Normannen, ins Flache übersetzt. Die Chroniken und eine päpstliche Bulle (von 1182) rühmen, dass ähnliches »a diebus antiquis« von keinem Könige der Welt gemacht sei. »Und auch unsere Zeitgenossen werden von dieser zugleich ernsten und doch wieder märchenhaft phantastischen Pracht mächtig ergriffen.« — In Campanien und Apulien spielt die Inkrustation eine geringere Rolle; wo sie beliebt wird, folgt sie abwechselnd dem sizilianischen, römischen oder pisanischen Stile. In Venedig ist der fortan so charakteristische Marmorprunk ein Gewinn der Kreuzzüge. Die Markuskirche des saec. 11 zeigte Backsteinwände von strenger, massiger Haltung; reicher, mit einigen Byzantinismen, der Chor des Domes in Murano, aus saec. 12 (Taf. 240).

Wenden wir uns nun zum Vollmauerwerk, so ist im vorliegenden Zusammenhange darüber wenig zu sagen. Es tritt zuerst als rohes Bruchsteinwerk auf und vervollkommenet sich, langsam genug, in der Weise, dass die an der Schauseite liegende Reihe der Steine sorgfältiger und in annähernd gleichem Format zurechtgehauen wird. Das Beispiel einer für ihre Zeit (Ende des 10. Jahrhunderts) besonders guten Technik dieser Art gibt Taf. 320, Fig. 3. Werden die Werkstücke allmählich grösser, so tritt thatsächlich wieder eine Scheidung von Schale und Kern und somit prinzipielle Annäherung an das Füllmauerwerk ein¹⁾). Dieser sogenannte »mittlere« Verband ist vornehmlich in Frankreich ausgebildet, nach Deutschland kam er durch die Cluniacenser und Cistercienser. Eine interessante Uebergangsstufe von der frühmittelalterlichen Art zeigen die aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammenden Teile von S. Martin in Tours (Taf. 320, Fig. 1): die Werkstücke haben erst geringe Längenausdehnung, der Mörtel quillt zwischen den Fugen vor und ist zu breiten,

¹⁾ Dies gilt nicht bloss von den Mauern, sondern selbst von den Pfeilern, so z. B. S. Ambrogio in Mailand, Text-Fig. S. 442, und mit noch dünnerer Schale die Zentralturmpfeiler der Kathedrale von Peterborough, deren Abbildung auf der nächsten Seite wir der Güte des Lordbischofs verdanken.

erhabenen Stegen zurechtgestrichen. An der Fassade von Hirsau (Taf. 230, Fig. 2) sind die dem 11. Jahrhundert entstammenden Teile im Mittelverband, die im 13. Jahrhundert vermauerten im Grossverband. Wirklich schöne und bewusste Quadertechnik kommt nur unter unmittelbarem Einfluss römischer Muster vor: Provence, Burgund, Toscana. Doch wird sie nie eigentlich ornamental (Bossenquader nur an Befestigungsbauten), wie im Altertum und in der Renaissance, aus-



Zentralturmpfeiler der Kathedrale von Peterborough.

gebildet. Je mehr im Spätromanismus und vollends in der Gotik die plastisch-tektonische Gliederung die Hauptsache wurde, um so mehr musste die Aufmerksamkeit vom einzelnen Werkstück abgelenkt werden; weshalb die neuerdings bei Restaurierungen aufgekommene Sitte, durch derbe weisse oder schwarze Fugenstriche die Mauertechnik als solche grell hervorzuheben, eine sinnwidrige genannt werden muss. —

Von der zweiten Gruppe der Dekorationsmittel, der struktiv-technischen, kann hier nur das allgemeinste gesagt werden. Sie bestehen teils in Durchbrechungen der Mauermasse: durch Thüren, Fenster, Nischen, Galerien; teils in Verstärkungen der Mauer: durch

Pfeiler, Halbsäulen, Pilaster, Lisenen nebst den zu ihnen gehörigen Bögen und Gesimsen, welche Verstärkungen entweder real wirkende oder bloss symbolische oder beides zusammen sein können. Thüren und Fenster werden im romanischen Stil nach Zahl und Grösse allein durch das Bedürfnis des Innenbaus bestimmt; erscheinen sie für das Aeussere zu klein und unwirksam, so erweitert man sie durch Abschrägung der Mauern und umgibt sie mit einer Rahmenarchitektur; Die Verstärkungen werden in der Frühzeit noch sehr sparsam gegeben; mit dem Aufkommen des Gewölbebaus treten sie, materiell wie symbolisch, bedeutsamer hervor und erreichen ihre ganz konsequente, obschon einseitige, Ausbildung erst in der Gotik.

3. Komposition der Schauseiten.

Vorbemerkung. Es fängt neuerdings an, Sitte zu werden, die Begriffe Schauseite und Fassade einander gleichzusetzen und im Gebrauche thunlichst das letztere Wort durch das erstere zu verdrängen, was uns etymologisch unstatthaft und unseren ohnedies nicht reichen Vorrat von gangbaren terminis technicis ohne Not verkürzend zu sein scheint. Eine Fassade (vom ital. faccia, Antlitz) hat ein Gebäude nur bei ausgeprägtem Gegensatz eines Vorn und Hinten: Stirnseite wäre dafür eine passende Uebertragung. Schauseite dagegen ist eine jede Seite, die bestimmt ist, angeschaut zu werden, die eine in die künstlerische Rechnung einbezogene selbständige Ansicht des Baukörpers gibt. Es kann an einem Gebäude mehrere Schauseiten, aber nur eine Fassade geben. Schauseite und Fassade fallen oft zusammen, doch nicht notwendig; wir werden gerade an romanischen Kirchen häufig den Fall finden, dass nicht die Fassade, sondern eine der Langseiten oder der Chor als Hauptschauseite behandelt ist; und auch den anderen (bei doppelchörigen Anlagen), dass überhaupt keine Fassade vorhanden.

Das Kirchengebäude des Mittelalters, als Langbau mit ausgeprägtem Richtungsmoment, fordert seiner ganzen Natur nach zu ungleichwertiger Charakterisierung seiner verschiedenen Seiten auf. Die beiden Schmalseiten sind als Eingangs- und Stirnseiten hier, als Chor- und Schlussseite dort, die bedeutsameren, daher reicher zu schmückende, stehen aber zu einander in gegensätzlichem Verhältnis; hinwider die Langseiten verhalten sich zu den beiden anderen untergeordnet, unter sich jedoch symmetrisch. Wir haben aber schon genugsam kennen gelernt, dass die ursprüngliche Einseitigkeit des Richtungsmomentes durch Einschiebung des Querschiffes und durch Ausbildung mannig-

facher zentralistischer Elemente mehr oder minder erhebliche Brechung erfahren kann. Ferner macht sich fast in jedem konkreten Fall die Einwirkung der baulichen Umgebung geltend. Ist die Kirche, wie es zumal in den alten Städten des Südens so oft geschieht, rings von Profangebäuden eingeschlossen, so bleibt nur eine einzige Seite, in der Regel wird es die Stirnseite des Langhauses sein, als Schauseite übrig. Bei allen Klosterkirchen und vielen Kathedralen wird die eine Langseite von den Gebäuden der Klausur eingenommen, während die andere frei bleibt; dann kann diese zur Hauptschauseite gemacht werden, wofür wir unter unzähligen Beispielen nur an Sankt Jakob in Regensburg, S. Michael und S. Godehard in Hildesheim, den Dom von Trient, die Kathedrale von Autun erinnern. Eben das liberale Geltenlassen individueller Momente aller Art gegenüber der abstrakten Regel, erhält die romanische Bauphantasie so wundervoll frisch und beweglich und leihst ihren Werken die ungesuchte Originalität, die zu ihren beneidenswertesten Vorzügen gehört. Für unsere Darstellung, die das allgemeingültige aufzusuchen hat, entstehen daraus allerdings beträchtliche Schwierigkeiten. In der Hauptsache werden wir uns auf Heranziehung solcher Denkmäler beschränken, welche Stilbilder von ausgeprägter Bestimmtheit geben und repräsentierend für ganze Schulen sind.

ITALIEN¹⁾.

TOSKANA. Dieser Landschaft gebührt der Ruhm, noch lange bevor sie dem italienischen Volk seine Litteratursprache gab, in der Sprache der Baukunst italienischem Empfinden die Zunge gelöst zu haben. Der Aufschwung vollzog sich, soviel wir heute urteilen können, ohne vorbereitende Stufen, vielmehr sogleich ganz klar und zielbewusst mit genialer Intuition am Dombau zu PISA, einem Werke von so feierlich hohem Monumentalsinn, wie die Kunstgeschichte ihrer nicht viele kennt (Taf. 234, 235). Zum erstenmal, wenigstens in Italien, ist hier mit der Einseitigkeit der altchristlichen Auffassung ganz ge-

¹⁾ Hier unterliegt noch mehr als in anderen Ländern die Aussendekoration, insbesondere der Fassaden, grossen Schwierigkeiten in der Zeitbestimmung. Im Hinblick auf ihre vom Mauerwerk unabhängige technische Ausführung müssen wir immer mit der Möglichkeit rechnen, dass sie mehr oder minder später entstanden seien, als der Innenbau; selbst Inschriften (die in Italien häufiger vorkommen als anderswo) geben nicht allemal ein unzweideutiges Zeugnis. Vor den fast immer zu weit zurückgreifenden Datierungen in der jüngsten Geschichte der italienischen Baukunst von Oscar Mothes wollen wir nur im allgemeinen gewarnt haben, da spezielle Auseinandersetzung mit ihnen zu viel Raum kosten würde.

brochen, ist das Gebäude auf einen weiten freien Platz gestellt, nach allen Seiten der Betrachtung offen, in allen Teilen gleichmässig gediegen und würdevoll durchgeführt; zum erstenmal auch seit der römischen Zeit wieder sucht die Kunst den Aussenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern. Der älteren Bauzeit (letzte Dezennien saec. 11) gehören das Querschiff und die Seitenschiffswände des Langhauses; im Erdgeschoss, auf einem wohlprofilierten Sockel ansetzend, schlanke Pilaster, durch Bögen verbunden, in der Abmessung der Abstände der Achsenteilung des Innern antwortend; in den beiden folgenden Geschossen (Emporen der Seitenschiffe und Lichtgaden des Mittelschiffs) über den Pilastern gerades Gebälk; über den knappen, strengen Formen liegt ein merkwürdig jugendlicher Hauch. Die spätere, ins 12. Jahrhundert übergehende Bauepoche — die Apsis, das Obergeschoss des Langhauses und, wohl als letztausgeführter Teil, die Fassade — sucht eine vollere Ausdrucksweise, ohne doch mit den älteren Teilen in Disharmonie zu geraten: die Pilaster durch Halbsäulen ersetzt, die Archivolten- und Gesimsprofile mit Eierstäben und Kymatien bereichert, für die Flächen mehrfarbiges Steinmosaik stärker herangezogen; der bedeutendste neue Gedanke ist aber an der Fassade wie an der Hauptapsis die Auflösung der Mauern in durchsichtige Galerien, die gewissermassen eine zweite ideale Wand darstellen (vgl. auch den Längenschnitt Taf. 69). Einzelnes, wie die an sich schwierige Lösung der Partie unterhalb der Dachschrägen der Seitenschiffe, ist noch unbeholfen; das Motiv im ganzen dient der majestätischen Breite der Fassade zu glänzender Belebung.

Das Vorbild des Domes beherrschte die pisanische Architektur durch zwei Jahrhunderte. Nur einmal freilich ist der Versuch gemacht, im Umbau von S. PAOLO A RIPA (saec. 13) den ganzen Formenapparat des Domes in den kleineren Massstab hinüberzunehmen; sonst wurden immer Reduktionen vorgenommen, von denen S. FREDIANO (Taf. 236, 3) ein anziehendes Beispiel gibt. Wir glauben nicht, dass irgend eine der in diese Klasse gehörenden Fassaden dem Dom vorausgegangen ist, womit es nicht im Widerspruch steht, dass der Körper der Kirchen zuweilen älter ist, als dieser. Noch am Ende des 13. Jahrhunderts zeigt S. PIETRO IN VINCOLI den Kompositionstypus völlig unverändert, nur in den Details die Spuren der jüngeren Zeit.

Die Schule von Lucca war der pisanischen von Haus aus verwandt und geriet im 12. Jahrhundert ganz unter deren Herrschaft.

Zunächst sind einige Bauten bemerkenswert, welche ohne älter zu sein als der Dom von Pisa, doch eine unentwickeltere Stufe darstellen. So besonders S. FREDIANO (a. 1112—1147). Was hier den äusseren Eindruck über die Weise der früheren Jahrhunderte hinaushebt, ist vornehmlich das sorgfältig und bedeutend behandelte Quaderwerk; die Formen noch sehr einfach; die blinde Galerie an der Fassade (Taf. 236), die lichte an der Apsis (Taf. 240) die einzigen stärkeren Accente. Die Zeugen eines mit mehr Aufwand und Ehrgeiz als innerer Kongenialität durchgeföhrten Wettstreites mit dem Dom von Pisa sind S. MICHELE und S. MARTINO; gedrängter Reichtum des Zierwerks in barock-phantastischen Formen, die der Antike ferner stehen nicht nur als die pisanischen, sondern selbst als die älteren einheimischen Werke; als Gesimse ein derber Wulst mit üppigem Blattwerk. S. Michele gibt für Toskana das erste, späterhin nur zu oft wiederholte Beispiel einer lediglich der Wirkung zuliebe über ihre natürliche Grenze, d. h. die Dächer des Langhauses, hinaus bedeutend überhöhten Fassade, eine um so bedenklichere Täuschung, da die Kirche auf einem freien Platze liegt; ernster ist die Dekoration der Halbsäulen. Noch auffallender kontrastieren am Dom S. MARTINO die »empfindungslos reiche« Fassade und die höchst gediegene Choransicht (Taf. 235, leider mit Wiederholung der störenden Renaissancekapellen). Beide Bauten aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Anspruchsloser, aber immer noch schmuckvoll genug sind die zahlreichen kleinen Kirchen Luccas, wofür S. GIUSTO (Taf. 236) als Beispiel diene. Weiter trat auch durch andere Städte Toskanas der pisanische Stil seinen Rundgang an, wie es scheint nicht vor Mitte des 12. Jahrhunderts. Wir heben hervor: den Dom von PISTOJA (von 1166 oder 1202?), stattlich aber etwas trocken; den bereits gotisierenden von MASSA MARITTIMA; die Stadtkirche S. Maria della Pieve von AREZZO um 1216, eine verkünstelte Ausartung des Stiles (Analyse bei Schnaase, VII, 71).

Kaum viel später als in Pisa erwachte das neue Kunstgefühl in Florenz. Die verwandte Grundstimmung äussert sich in einer Nuance, die in noch höherem Grade die von Jakob Burckhardt eingeföhrte Bezeichnung »Protorenaissance« verdient. Leider ist die Zahl der erhaltenen Denkmäler dieser Gruppe klein, wie auch ihr räumlicher Umkreis beschränkt war. Ein sicheres Datum, das Jahr 1093 als Bauanfang, trägt allein die Kathedrale von EMPOLI; jedoch nur die Fassade und von dieser wieder nur das Erdgeschoss ist unver-

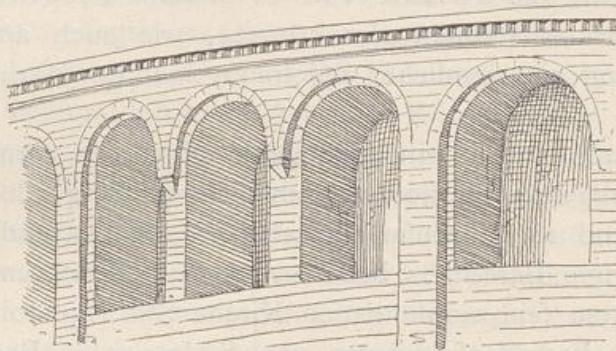
ändert geblieben. Sie gleicht so genau der berühmten Fassade von S. MINIATO AL MONTE bei Florenz, dass wir ohne Aufenthalt zu dieser übergehen dürfen (Taf. 237). Im allgemeinen ist zu sagen, dass hier, verglichen mit dem pisanischen Typus, die Komposition der altchristlichen, zugleich aber die Formgebung noch um einen merklichen Grad der römischen Kunst näher steht. Man beachte vorweg das stärkere Walten der wagerechten Linie und den mehr koordinierenden Rhythmus der Gliederung. Die Zahl der Blendarkaden des Erdgeschosses, in der pisanischen Schule regelmässig sieben, ist hier fünf, wodurch die Massverhältnisse weiter und gelassener werden. Ein zweiter Unterschied ist, dass die drei Eingangsthüren nicht pyramidal gruppiert sind, sondern an Form und Grösse einander gleich, mithin mit ihren in gleichem Niveau liegenden Oberschwellen bereits die durchlaufenden Horizontalen präcludieren. Und um das Gleichmass noch zu verstärken, ist auch den beiden thürfreien Arkaden Wiederholung des Rahmenmotivs mit einer an die Thürflügel anklingenden Füllung gegeben. Die Teilung der Geschosse markiert ein breites, mehrgliedriges Friesband. Das Obergeschoss mit seinen kannelierten Pilastern, dem feinen Zahnschnitt des Gesimses und der Tabernakelumrahmung des Mittelschiffs dürfte einem bestimmten antiken Gebäude nachgebildet sein. Das Motiv ist an sich passend ausgewählt, leidet aber an der Inkongruenz mit der Achsenteilung des Erdgeschosses. Erkennbare Schwierigkeiten machten auch hier, wie in Pisa, die Dreiecke unter den Dachschrägen der Seitenschiffe; Schwierigkeiten, die nachmals der Renaissance noch lebhaftere Sorgen machen sollten, während die nordische Kunst — dank ihrem Turmmotiv — von ihnen nichts wusste. Missratene sind, wie nicht näher ausgeführt zu werden braucht, an mehr als einer Stelle die Inkrustationsmuster. Was unsere Zeichnung nicht hinlänglich erkennen lässt, ist dagegen die grosse auf die plastischen Glieder gewandte Sorgfalt; die Archivolten und Gesimse, auf den Schmuck der Blätterwellen und Eierstäbe verzichtend, geben die blossen Profile in zarter, ja überzarter Zeichnung. Sicher gibt es in der zeitgenössischen Baukunst in und ausser Italien genialere Werke; was uns bei der Betrachtung von S. Miniato, beinahe möchten wir sagen mit Rührung erfüllt, ist der Ernst, womit den Spuren eines in den Trümmern der Vergangenheit erkannten hohen Ideals treu und lauter nachgestrebt ist. Man muss sich historisch klar machen, welch ein inneres Erwachen dazu nötig war, diese Art von Schönheit überhaupt nur wieder zu empfinden. Gewiss, von Korrektheit irgend

welcher Art ist S. Miniato weit entfernt; nicht minder gewiss ist aber, dass so feine und ruhige Anmut, soviel Ernst in der Heiterkeit damals an keinem zweiten Punkte des Abendlandes zu finden waren. Es ist wie ein erster Morgenhauch aus einer grossen Zukunft herüberwehend. — Die Entstehungszeit von S. Miniato ist nicht überliefert. Die Jahreszahl 1207 im Fussbodenmosaik bezieht sich nur auf diesen, wie Schnaase richtig bemerkt hat, nicht auf die Kirche im ganzen; für die Fassade im besonderen ist der einzige Anhaltspunkt, die ihr so nahe stehende von Empoli, welche wie wir sahen, 1093 begonnen wurde. Dass die letztere um einiges roher in der Ausführung ist, beweist nicht notwenig ihr höheres Alter; die Möglichkeit ist somit zuzugeben, dass die Fassade von S. Miniato noch vor Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sein könnte, wie auch andererseits für die Mutmassung ein ziemlicher Spielraum ins 12. Jahrhundert hinein offen bleibt.

S. Miniato war nur ein und nicht einmal der vornehmste unter vielen Kirchenbauten; die florentinischen Geschichtsquellen zählen ihrer für das 11. und 12. Jahrhundert mehr als ein Dutzend; fast nichts ist davon übrig. Besonders bedauern wir die Zerstörung der im inneren System so fein empfundenen Kirche Sta. Apostoli. Sonst sind nur noch die Fassadenfragmente von S. Jacopo in Borgo und von der Badia unterhalb Fiesole zu nennen. Ihre grosse Aehnlichkeit mit S. Miniato macht im Verein mit der Kirche von Empoli wahrscheinlich, dass auch die florentinische Baukunst dieser Epoche gleich der pisanisch-lucchesischen sich auf einen einzigen Haupttypus der Aussen-dekoration beschränkt haben wird. Lediglich eine Uebertragung desselben auf den Zentralbau bietet das BAPTISTERIUM (Taf. 321). Das einfache Achteck kommt in seiner Massengliederung über eine ziemlich schwerfällige Haltung nicht hinaus, aber die Rhythmisierung der einzelnen Seiten für sich genommen ist vortrefflich, man beachte auch hier den erstrebten Einklang mit dem inneren System; alles ist reifer und entschiedener, wie in S. Miniato, was uns in der Ansicht verstärkt, dass der letztere Bau sehr tief ins 12. Jahrhundert nicht hinabreichen könne.

Oberitalien. Wenn gegen Ende des 11. Jahrhunderts die Toskaner sich als Enkelsöhne der Antike wiederfanden, so brachte in Oberitalien die um dieselbe Zeit (vgl. die Einleitung zu Kap. XI) einsetzende neue Kunstbewegung vielmehr die barbarischen — keltischen und germanischen — Volksbestandteile an die Oberfläche und

zur lange zurückgehaltenen Aussprache ihres eigenen Formgefühls. Die Angleichung an den nordischen Stilcharakter ergab sich für diese Gegenden ebenso aus einer natürlichen Hinneigung, wie aus der grösseren Lebhaftigkeit des Verkehrs, so dass man sagen kann, die Apenninen seien in der romanischen Epoche stilgeschichtlich eine stärkere Scheidewand gewesen, als die Alpen. Andererseits wirkte die festgehaltene Gewohnheit des an einen relativ engen Formenkreis von Natur gebundenen Backsteinbaus als konservative Kraft. So ist ein Hauptelement der lombardischen Aussendekoration, die Lisene und der Bogenfries, ein christlich-antikes Erbstück und verleugnet auch in der Uebertragung auf den Haustein nicht seine Backsteinherkunft.



S. Ambrogio in Mailand.

Sicher ist die Lombardei der Ausgangspunkt, von dem aus der Bogenfries sich in Mitteleuropa verbreitet hat. Dasselbe gilt von einem zweiten signifikanten Motiv, der Zwerggalerie. Sie zeigt sich zuerst an den Apsiden, denen sie auch immer als vorzüglich charakteristisch verbunden bleibt. Wohl Reminiscenzen aus dem Zentralbau werden es gewesen sein, die dahin führten, den obersten, von der inneren Halbkuppel nicht mehr senkrecht belasteten Teil der Apsidenmauer in Strebepfeiler aufzulösen; so an S. Ambrogio in Mailand vielleicht bis ins 9. saec. hinaufreichend, an S. Sofia in Padua und S. Guilhem en Desert (Provence) etwa aus der Frühzeit des 11. Später verwandelten sich die Strebepfeiler in freistehende Säulchen, wodurch nicht nur ein Motiv von grossem dekorativem Reiz gewonnen, sondern auch die Stärke der unteren Mauerteile unmittelbar anschaulich gemacht wurde. Schliesslich wurde die Zwerggalerie auch an den (frühzeitig gewölbten) Seitenschiffen und am Frontgiebel zum Ausdruck der unbelasteten Mauerendigung. Ein drittes ist die im Vergleich zum toskanischen Stil viel bedeutsamere Hervorhebung der Portale, mindestens des Mittelpartals;

es geschah durch Anlage eines auf zwei Säulen ruhenden monumentalen Schutzdaches, über dem sich häufig noch eine gleichfalls bedeckte Loggia erhob (so, ausser an den auf Taf. 242—244 abgebildeten Fassaden, an den Domen von Verona, Ferrara, Cremona). Endlich ein vierter zuerst in der Lombardie charakteristisch ausgebildetes Motiv sind die grossen Rundfenster an den Frontwänden. In der Komposition der Fassaden grenzen sich zwei Typen scharf gegeneinander ab: der eine im mittleren Teil der Poebene, der Lombardie im engeren Sinne, der andere tiefer ostwärts heimisch. Die erstgenannte Gruppe, noch immer eine Anzahl stattlicher und stileinheitlicher Fassadenbilder enthaltend, beginnt mit S. AMBROGIO in Mailand (Taf. 241). Das innere System ist, wie man sich erinnert, das der Hallenkirche und dem entsprechend dehnt sich der Giebel ohne abzusetzen vom First bis zu den Seitenmauern in der ganzen Frontbreite aus. Was dadurch an Belebung des Hauptumrisses verloren geht, findet an anderer Stelle Ersatz durch die wirkungsvolle Verbindung mit den Pfeilerhallen des Vorhofs; dass deren östlicher Flügel nicht an die Fassade angelehnt ist, sondern in sie aufgenommen ist, ist ein wertvoller Fortschritt gegen die altchristliche Kompositionsweise; ein nicht minder glücklicher Gedanke war die Wiederholung der offenen Bogenstellung im Obergeschoss mit wohlgeratener Variierung der Pfeilergliederung; die perspektivische Ansicht vom Eingang in den Hof ist altertümlich würdevoll und bedeutend. In der weiteren Entwicklung der lombardischen Architektur geschah nun das verwunderliche, dass die Fassaden (Taf. 243, 244) fortfuhren, Hallenanlagen mit gleich hohen Schiffen zu versprechen, während doch in Wahrheit das innere System zum basilikalen Aufbau fortgeschritten war, d. h. die breite absatzlose Giebelwand wurde ohne innere Nötigung beibehalten und so ragen ihre seitlichen Teile weit über die Dächer hinauf in die freie Luft. Warum diese Fiktion? Dass das einzige Beispiel von S. Ambrogio eine so weitgehende atavistische Wirkung geübt haben könnte, ist schwer zu glauben; so drängt sich uns die (auch von J. Burckhardt gehegte) Vermutung auf, es müsse in der Jugendzeit des lombardischen Gewölbebaus die Hallenanlage verbreiteter gewesen sein, als sich heute aus den Denkmälern unmittelbar erkennen lässt (vgl. S. 445 und 451). Ein glücklicher Einfluss ist es nicht. Hätte noch den Lombarden des 12. Jahrhunderts ein ähnliches Ziel harmonischer Proportionskunst vorgeschwungen, wie nachmals der Renaissance! In der That aber war gerade nach dieser Seite hin ihre Gestaltungskraft

schwach und sie tasteten auf den grossen eintönigen Flächen ihrer Fassaden ziemlich prinzipiell umher. Durchgreifende grosse Motive, wie in S. Ambrogio, sucht man umsonst wieder. Was kann es gedankenloseres geben, als die Verteilung der Fenster an S. MICHELE in PAVIA; und wie kindlich barbarisch ist gar der mühselige Reichtum der skulptierten Horizontalbänder und der Teppichmuster an den Wandpfeilern, wodurch vergeblich in die weite Oede Leben zu bringen versucht wird; erst das wohl in jüngerer Zeit hinzugekommene Galerie-motiv am Giebel rettet einigermassen den Gesamteindruck. Dabei verstanden dieselben Bauleute, wie ihnen nicht vergessen werden soll, einen wirklich bedeutenden Innenraum zu schaffen. Nur geringe Fort-schritte zeigen S. Giovanni in Borgo und S. Pietro in Ciel d'oro ebenda; wäre an letzterer Fassade der, wie es scheint beabsichtigt gewesene Vorhof zur Ausführung gekommen, so hätte die Wirkung sich wesent-llich verbessern können. Die Fassade der Kathedrale von PARMA (wohl nach M. saec. 12) hat bei reifer Bildung der Einzelheiten doch ein merkwürdig starres Aussehen; der Grund liegt in der genauen Gleich-setzung der Höhen- und Breitenachse und dem völligen Verzicht auf eine Andeutung der inneren Dreiteilung. In PIACENZA ist beides wieder aufgegeben, aber über eine gewisse Willkürlichkeit und Un-entschiedenheit kommt auch hier die Komposition nicht hinaus; allein die sehr ansehnlichen Dimensionen sichern dieser Fassade eine immerhin nicht unbedeutende Wirkung. — Die Seitenansichten wurden in der Lombardei fast immer vernachlässigt und blieben versteckt; dafür gibt es mehrere schöne Choransichten; die beste in der Dekoration ist die von Sta. Maria maggiore in BERGAMO.

Der nicht eben im guten Sinn originelle Fassadentypus der Lombardei — er wirkte selbst in die gotische Epoche noch kenntlich hinein — folgte aus dem eigentümlichen Entwicklungsgange des Gewölbesystems in dieser Schule. Jenseits der Minciolinie, wo das Gewölbe beträchtlich später die Herrschaft antrat, wurde die basilikale Fassade bewahrt und auf dieser Grundlage, die in der vorigen Gruppe so sehr zu vermissende rhythmische Empfindung zu besonderer Feinheit ausgebildet. Die für die Schule ebenfalls bezeichnende Neigung zum Schlanken und Strebenden — entgegengesetzt dem vorwaltenden Horizontalismus der Toskaner — finden wir zuerst an Sta. Sofia zu PADUA (umgebaut 1123); Halbsäulen, in einen Rundbogenfries aus-laufend, steigen ohne Unterbrechung vom Sockel bis zum Giebel auf; das Rundfenster an der Stirnwand des Mittelschiffs, übrigens noch

klein, dürfte das früheste nachweisbare sein. Dieselben Elemente, gesteigert und veredelt, kehren an der Klosterkirche S. Zeno bei VERONA wieder. Die Fassade ist ein 1138 vollendeter Zubau. Durch ihre ebenso mass- wie lebensvolle Rhythmisierung ist sie eine der allerbesten nicht bloss in Oberitalien. Die Einteilung des Innern ist klar vorge deutet, dabei mit wohlverstandener Feinheit; man vergegenwärtige sich, wie viel die Proportionen an Wohlklang verlieren würden, wenn z. B. die Zwerggalerie höher läge, oder wenn sie verdoppelt wäre, wie in Parma. Wie vortrefflich sind dann Portalbau und Radfenster zu einander ins Verhältnis gesetzt. Durch kundige Behandlung des schönen Marmormaterials gewinnen die plastischen Glieder Feinheit und Kraft der Wirkung zugleich, die Gesimse zumal sind von der Nachahmung der Backsteinformen freier als irgendwo in der Lombardei. Den Langseiten hat man den gleichen Reichtum der Fries- und Gesimsbildung, wie der Fassade, zugestanden (Taf. 318); ausserdem erhalten sie Schichtenwechsel von Marmor und Backstein und damit eine an dieser Stelle wohlangebrachte Verstärkung des Horizontalmomentes. Ein zweites bedeutendes Werk derselben Epoche war in Verona der Dom; von dem gotischen Umbau unberührt ist nur die Chorseite (Taf. 240), in ihrer schlichten Grossartigkeit für die noble Baugesinnung der Veroneser ein ehrenvolles Zeugnis. — Der von S. Zeno verwandt, vielleicht etwas älteren Ursprungs aber am Ende des 12. Jahrhunderts überarbeitet (besonders Portalbau und Rose), ist die Fassade des Doms von MODENA. An vornehmer Grazie erreicht sie jene nicht, bleibt aber auch in ihrem strengeren, starkknochigen Habitus ein tüchtiges, namentlich rhythmisch lebensvolles Werk. Mit Rücksicht auf den Marktplatz, gegen den sie sich öffnet, ist ausserdem noch die südliche Langseite als vollgültige Schauseite ausgebildet; das System des Erdgeschosses der Fassade wird an den Seitenschiffen fortgeführt; die Aufteilung der Zwerggalerie in grössere Perioden bewahrt sie vor Eintönigkeit; dann schneiden noch zwei stärkere Accente ein, im vorderen Abschnitt ein Prachtportal mit Vorhalle und Loggia, im hinteren ein Giebelaufsatz als Vertreter des bei der ersten Anlage noch fehlenden Querschiffs; die malerische Gruppenwirkung vollendet sich durch den Glockenturm an der Nordseite des Chors (Taf. 245). — Ebenso ist wesentlich auf die Seitenansicht der Dom von TRIENT angelegt; auch hier die fortlaufende Galerie. — Der Dom von FERRARA war in dem a. 1135 begonnenen Umbau als Wiederholung des modenesischen in vergrössertem Massstabe und verfeinerten Formen gedacht;

leider verdirt der 100 Jahre später hinzugefügte reich aber ungeschickt komponierte Oberbau die Wirkung, die eine sehr schöne hätte werden können. — Als hübsches Beispiel für die Behandlung einer kleinen Kirche geben wir auf Taf. 241 die Fassade von MADERNO am Gardasee.

Die damals noch unverschmolzenen Gegensätze in der Bevölkerung Italiens haben in der toskanischen und der lombardischen Schule zwei Stilbilder von energetischer Charakterbestimmtheit hervorgebracht. Was sich in den andern Teilen der Halbinsel vorfindet, ist entweder Flickarbeit aus verschiedenen Zeitepochen oder, wenn zeiteinheitlich, Mischlingswerk in stilistischer Hinsicht. Wir dürfen mithin von ausführlicherer Betrachtung absehen. — Lombardische Einflüsse dringen, der Richtung der Via Emilia folgend, an der Ostküste in die Marken und bis Apulien. S. Ciriaco in ANCONA hat ausser seiner Lage auf der Bergeshöhe über dem Golf nichts Ausgezeichnetes als den effektvollen lombardischen Portalbau. In der reichen und baulustigen, aber stilistisch unproduktiven Terra di Bari (Taf. 238, 239) weisen die Bogenfriese und Lisenen, die Rosenfenster, sowie die Portal- und Fensterdekorationen auf lombardische Anregung; auch der Mangel der Horizontalglieder an den Fassaden ist unsödlich. Ein anderes nordisches Element, die Türme, stammt von den Normannen Siziliens, aber um das überkommene Fassadenbild nicht zu stören, werden die Türme an die Chorseite verwiesen, worüber wir S. 595/6 näher gehandelt haben. Dass gelegentlich auch in der Aussenarchitektur byzantinische Nachklänge sich fortpflanzen (z. B. in Lecce, Taf. 239), kann nicht wunder nehmen. Französisch-gotische Einflüsse drangen frühzeitig ein, ohne jedoch eine allgemeine Umwälzung hervorzurufen; so konnte noch 1335 eine Fassade wie die des Domes von BITETTO (Taf. 240) begonnen werden. Und um das bunte Stilgewebe dieser Gegenden noch bunter zu machen, wurden selbst toskanische Fäden aufgenommen. Merkwürdigerweise geschah das aber nicht in den Hafenstädten, wo die Pisaner feste Niederlassungen hatten, sondern tiefer landeinwärts. Der Dom von TROJA (Hauptbauzeit 1107—1114) schliesst sich in der Wandbekleidung des Erdgeschosses so enge an das Vorbild des Pisaner Domes an, dass man geradezu auf Mitwirkung pisanischer Werkleute schliessen muss; das nach längerer Pause fortgeföhrte Obergeschoss zeigt aber diese Verbindung abgebrochen, denn mit seiner überaus prächtigen Fensterrose, auf übrigens ungegliederter Wandfläche, lenkt es in die landläufige Bauweise ein. In der Zwischenzeit aber hatte Troja für die toskanische Dekorationsweise Schule

gemacht: in Siponto, Monte S. Angelo, Foggia, selbst jenseits der Berge in Benevent tritt sie uns entgegen. Dann sei noch der Kathedrale von ZARA in Dalmatien (Weihe 1285) Erwähnung gethan, an welcher toskanische und oberitalische Elemente mit Glück verschmolzen sind (Abb. im Jahrb. der Wiener C.-Comm. 1861); recht missverständlich zeigen sich die letzteren an der Fassade von S. Maria in Piazza in Ancona. — Demgegenüber fällt es auf, dass an der Westküste der Einfluss Pisas sich gar nicht weit, soviel uns bekannt nicht über Massa Marittima hinaus erstreckt. In CORNETO (Sta. Maria in Castello, vgl. S. 453, und Sta. Annunziata) und TOSCANELLA (Sta. Maria und S. Pietro, Taf. 237) durchkreuzen sich über der Grundlage der lateinischen Lokaltradition lombardische, römisch-toskanische und sogar französische Einflüsse. Endlich Campanien (Gaeta, Caserta, Amalfi, Ravello, Salerno) wird unter der staufischen Herrschaft in die Sphäre sizilianisch-maurischer Dekoration hineingezogen, während im Süden des Kirchenstaates, wie wir früher gesehen haben, schon zu Ende des 12. Jahrhunderts die burgundisch-cisterciensische Frühgotik Fuss fasst. Die stilistische Anarchie kann nicht ärger gedacht werden; und doch schwebt über allen diesen so disparaten Mischlingswerken ein eigenartiger, anmutsvoller Geist, den man nicht wohl anders nennen kann als: italienisch.

DEUTSCHLAND.

Zwischen Deutschland und Italien haben in der jüngeren Zeit des romanischen Stils manche Wechselwirkungen stattgefunden; Italien näherte sich der germanischen Auffassung in der Anordnung der Massen, Deutschland umgekehrt zeigte sich auf dem Felde der Einzelbehandlung gelehrig; im ganzen genommen überwiegt beim Vergleiche doch immer der Eindruck tiefer Gegensätzlichkeit. Tritt in Italien ständig wieder die Neigung hervor, die Wirkung auf eine einzelne Schauseite, normaler Weise die Fassade, zu konzentrieren, so fehlt dem deutsch-romanischen Stil — die jüngste Entwicklungsstufe immer ausgenommen — der Begriff der Schauseite überhaupt, insofern alle Seiten vermöge der Gleichartigkeit der Detaillierung den gleichen Anspruch hätten, so zu heissen. Diese Gleichheit besteht nun aber wesentlich in der Beschränkung des Details, ja oft im völligen Verzicht auf dasselbe. Will man dies aus dem von Natur ärmeren Formensinn der Germanen und dem langsam überwundenen Unvermögen des Handwerks erklären, so nennt man keine falschen Gründe,

aber allerdings nur in zweiter Linie stehende. Vielmehr erinnere man sich, dass der Schwerpunkt des deutschen Bauideals anderswo lag: im Massenrhythmus. Vor allem dies Hauptinteresse rein sich auswirken zu lassen, gebot ein gesundes Gefühl für künstlerische Ökonomie. Es ist lehrreich zu sehen, z. B. aus der frühkarolingischen Vorhalle von Lorsch (Taf. 213), wie damals auch den Deutschen noch die halborientalische Bekleidungssprach der spätromischen Kunst als würdigstes Ziel vorschwebte; als aber der nationale Baugeist zum Bewusstsein seiner selbst kam, schlug die Stimmung in das Gegenteil um. Zwei Jahrhunderte vergingen, bis diese Einseitigkeit sich milderte. Und selbst die, in ganz anderem Sinne freilich als die karolingische, wiederum prachtliebend gewordene staufische Kunst achtete gegenüber dem bewegten Reichtum der Silhouette in Giebeln, Kuppeln und Türmen die innere Gliederung doch nur als Wirkungen zweiten Ranges. Welche fast noch völlige Dekorationslosigkeit selbst noch im 12. Jahrhundert in Sachsen und Bayern an den Kirchen wohlbegüterter Klöster vorkommen durfte, dafür verweisen wir anstatt vieler auf das Beispiel von Steingaden und U. L. Frauen in Halberstadt (Taf. 216, 231). Die Regel ist sie um diese Zeit allerdings nicht mehr. — Wir wollen zunächst die Elemente, aus denen die Aussendekoration sich zusammensetzte, beschreiben.

Der typische Ausdruck für die wagrechte Gliederung ist der Bogenfries, für die senkrechte die Lisene — Formen, deren Anfänge schon in der altchristlichen Baukunst gegeben waren (S. 124), und die aus Italien eingeführt, aber für die deutsch-romanische Kunst besonders bezeichnend geworden sind. Das älteste nachweisbare Beispiel des Bogenfrieses würde der Westbau von S. Pantaleon in KÖLN geben, wofern feststände — was wir doch nur als Möglichkeit betrachten können — dass derselbe der mit dem Jahr 980 abschliessenden Bauperiode angehört. Es folgen: LIMBURG an der Hardt und Sta. Maria auf REICHENAU, beide nicht lange vor M. saec. 11. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist das Motiv in Westdeutschland als eingebürgert zu betrachten. Älter im Gebrauch als die ihrer Natur nach mit dem Bogenfries zusammengehörigen Lisenen sind die pilasterartigen Mauerstreifen, die im Unterschied zu jenen ein Fuss- und Kopfstück haben; meist von einfachster Gestalt: so in GERNRODE und am Westbau von S. Castor in KOBLENZ (beide saec. 10.); an den Osttürmen des MAINZER Domes (A. saec. 11); oder mit korinthisierenden Kapitellen: ESSEN (E. saec. 10), Dom zu TRIER (M. saec. 11), Taf. 213, 215, 218; klassisches Beispiel für das 12. Jahrhundert; die Abteikirche LAACH,

Taf. 220. An feste Proportionen sind weder Lisenen noch Pilaster gebunden: man führt sie so hoch, als die Abstände der wagerechten Glieder es fordern. — Bezeichnenderweise hatte auf das geschilderte Dekorationssystem die Einführung des Gewölbebaus keinen Einfluss. Die Strebepfeiler, die in der französisch-romanischen Baukunst von Anfang an nicht nur struktiv, sondern auch dekorativ eine so grosse Rolle spielten, blieben der deutschen bis nahe ans Ende fremd, wie denn überhaupt kein Versuch gemacht wurde, das mechanische Verhalten der Wand zur Gewölbedecke durch besondere Kunstsymbole auszudrücken. Etwas anderes ist es mit dem mittelbaren Einfluss des Gewölbes. Die lebhafte Bewegung, die dasselbe in die Linien des Innenbaus brachte, wird allerdings nicht ohne Anteil gewesen sein bei der Erweckung ähnlicher Regungen im Aussenbau. Daher sind es die mittel- und niederrheinischen Schulen, die auch hierin den anderen vorangehen und auf Bereicherung des Formenapparates sinnen. So wird eine nie ganz erloschen gewesene römische Reminiscenz, die Wandarkade, vom 12. Jahrhundert ab häufig in Verwendung genommen; ferner kommen Halbsäulen in Gebrauch; endlich als glücklichster Zuwachs die Zwergarkatur und Zwerggalerie. Dass die letztere aus Italien kommt, kann nicht wohl zweifelhaft sein. Sie begegnet zum erstenmal¹⁾ an der auch in anderen Stücken italienische Beziehungen kundgebenden Kirche von SCHWARZRHEINDORF (a. 1150), hier noch nicht auf das Altarhaus beschränkt, sondern die Dächer der Abseiten in ganzer Ausdehnung begleitend, wie in Oberitalien oft (Fig. S. 551 und Schnitt Taf. 208). Am Dom von SPEIER (Taf. 171, 220) ist die Galerie beim Umbau des späteren 12. Jahrhunderts hinzugekommen und dient dazu, die durch die veränderte Konstruktion der Gewölbe (S. 464) nötig gewordene Ueberhöhung der Sargmauern sowohl im faktischen Gewicht als für das Auge zu erleichtern; eine an tonnengewölbte burgundische Kirchen (z. B. Autun) erinnernde Anordnung, wennschon die formale Behandlung auch hier an lombardische Muster anknüpft. Im niederrheinischen Uebergangsstil ist die Zwerggalerie ein spezifisches Attribut der Apsis. Die Säulchen sind gewöhnlich nach der Tiefe hin verdoppelt und unterhalb der Galerie läuft der sogenannte Plattenfries, ein Gürtel von vertieften, häufig mit schwarzen Schiefertafeln ausgelegten Viereckfeldern (Taf. 316. 7). Eine vereinzelte Erscheinung ist die Säulenverbindung durch gerades Gebälk in PFAFFENSCHWABENHEIM (Taf. 229). Die über der Apsis sichtbar werdende Giebelwand des Langchors wird am Niederrhein gern mit einer Gruppe von Nischen versehen, in deren weicheren Schattenübergängen die lebhaften Kontraste der Zwerg-

¹⁾ Die 15 Jahre ältere Galerie an der Doppelkapelle des Mainzer Domes ist keine eigentliche Zwerggalerie, da sie ein selbständiges Geschoss vertritt.

galerie angemessen ausklingen; auch hierfür gibt Schwarzhindorf das früheste Beispiel, wie denn der Gedanke — Erleichterung der Mauermasse über dem Gewölbeansatz — dem der Zwerggalerie zu Grunde liegenden verwandt ist; andere Beispiele Taf. 218. 2, 223. I, 225. I. Die Arkaturen am Lichtgaden des Mittelschiffs der Dome von OSNABRÜCK und MÜNSTER möchten auf englische oder nordwestfranzösische Beziehungen zurückgehen, wie wir solche auch schon in andern Eigentümlichkeiten des westfälischen Uebergangsstils wahrnehmen zu dürfen geglaubt haben. — Alle oben besprochenen Glieder sind im Vor- und Rücksprung von derber Ausladung, in ihrer sehr einfachen Profilierung auf scharfes Nebeneinander von Lichtern und Schatten berechnet. Der Grundcharakter des romanischen Stils als Massenbau wird durch sie nicht aufgehoben, denn die Lisenen, Pilaster, Halbsäulen und Blendbogen wollen nicht etwa als ein für sich bestehendes Gerüst die tragende und stützende Verrichtung der Mauer thatsächlich an sich reissen, sondern nur kräftige Sinnbilder derselben sein. —

Nach dem, was wir im ersten Abschnitt dieses Kapitels über die allgemeinen Kompositionsvorstellungen gesagt haben, braucht nicht mehr dargelegt zu werden, dass und weshalb die deutsch-romanischen Kirchen zu einem privilegierten Fassadenbau erst auf ihrer letzten Entwicklungsstufe gelangten. Der Grund lag, wie wir sahen, in der grossen Verbreitung der doppelchörigen Anlagen. Auch wenn der Westchor, wie es häufig ist, hinter einer geradlinigen Frontmauer verborgen bleibt, verhindert er doch die Anlage eines Mittelpfortals und eines grösseren zentralen Fenstermotivs. Daher die seltsam unentwickelten, wenn man will, nur scheinbaren Fassaden, von denen unsere Tafeln Beispiele in hinreichender Menge geben. Der Haupteingang liegt dann an einer der Langseiten und wird häufig durch eine Vorhalle oder mindestens eine vorspringende Umrahmung bedeutsam ausgezeichnet (Beispiele: die Dome von Worms, Bamberg, Bonn, Münster, Lübeck, Ratzeburg, die Stiftskirchen von Freiberg, Königslutter, Gelnhausen, S. Emmeram und S. Jakob in Regensburg). Den meisten Schmuck erhält regelmässig die Apsis. In denjenigen Fällen doppelchöriger Anlage, wo die Apsis sich an einen Querbau anlehnt, entsteht die Möglichkeit, diese Seite zugleich als Eingangsseite zu charakterisieren, was immer eine bedeutende Wirkung macht (so an den Domen von Mainz und Trier und der Abteikirche von Laach Taf. 218, 221). Oft ist aber auch bei Kirchen mit einfacherem Chor die Ostseite erklärter Massen die Schauseite (die kölnischen

Kirchen S. Maria im Kapitol, S. Aposteln, Gross-S.-Martin, in U. L. F. in Halberstadt, in Gelnhausen u. a. m.).

Allein auch nach dem allmählichen Verschwinden der Doppelchöre blieb die deutsche Baukunst in der Ausbildung der Fassade noch immer lässig, gerade so wie die lombardische am Fassadentypus der Hallenkirche über deren Dasein hinaus festhielt. Es bedurfte hier fremdländischer Anregung. Die fröhteste Quelle derselben war, wie wir oben (S. 573) gesehen haben, Cluny, der erste Bau der neuen Richtung Limburg a. H.

Um Wiederholungen zu ersparen, verweisen wir auf das, was im ersten Abschnitt dieses Kapitels über die Ausbreitung des Motivs der westlichen Doppeltürme ausgeführt ist. Denn ihnen hauptsächlich fällt die Repräsentation des Fassadengedankens zu. Das Kompositionssproblem lautet nunmehr: wie soll das Verhältnis der Türme als relativ selbständiger Körper zu der Stirnwand des Langhauses ausgedrückt werden? Um die mit grosser Folgerichtigkeit sich vollziehende Entwicklung richtig zu würdigen, blicke man auf das (erst in der Gotik erreichte) Endresultat: es ist die Selbständigmachung der Türme von der Basis auf und dadurch die Einschränkung der eigentlichen Fassade auf den dem Mittelschiff entsprechenden Wandabschnitt. Je weiter dagegen in der Zeit zurück, um so entschiedener werden der Unterbau der Türme und die Stirnwand des Mittelschiffs als unterschiedslos einheitliche Fläche behandelt. Um den langsamen Fortgang von dem einen Prinzip zum andern sich zu vergegenwärtigen, betrachte man nacheinander die folgenden Tafeln und Figuren: 215. 4 — 230. 2 — 228. 1 — 224. 1 — 215. 3 — 215. 2 — 224. 2 — 229. 3 — 232. 3. 4. Anfangs in ganzer Breite durchgehende Stockwerke mit ausschliesslich wagrechten Teilungslinien; später Einmischung senkrechter Glieder als Vorklang auf die Türme und Vermehrung derselben mit jedem höheren Stockwerk; zuletzt Zerlegung der Komposition in drei senkrechte Abschnitte. Die Vergleichung der auf Taf. 224 zusammengestellten Fassaden von Andernach und Limburg ist besonders lehrreich: ein geringer Zeitunterschied nur trennt sie; der allgemeine Umriss ist bei beiden derselbe; ebenso die Zahl und relative Höhe der Stockwerke; wesentlich verschieden aber ist die innere Gliederung und damit auch der Gesamteindruck: Andernach zeigt sich romanisch-konservativ, Limburg gotisierend-progressistisch.

In der Schlussepoche des romanischen Stils ist auch in Deutschland der Gedanke, dass der westlichen Stirnseite in vorzugsweisem

Sinne die Rolle der Schauseite zukommt, zu allgemeiner Geltung gelangt und die Doppeltürme sind als bevorzugtes Ausdrucksmittel durchgedrungen. Die westlichen Doppeltürme sind in Deutschland zu keiner Zeit so verbreitet wie im 13. Jahrhundert, wo sie selbst an Landkirchen nichts Unerhörtes sind und nichts ist irriger, als wenn man sie als ein vorzugsweises gotisches Motiv bezeichnet; im Gegenteil, sie werden in der entwickelten deutschen Gotik wieder relativ seltener.

Mit einer einzigen Lösung sich zu begnügen wäre allerdings gegen den Geist der Epoche gewesen, und so sehen wir im Uebergangsstil auch noch andere Fassadentypen sich bemerkbar machen.

Von Anlagen des Westbaus mit einfachem Turm kommen diejenigen, bei denen der Turm nach drei Seiten frei vortritt — und das ist der gewöhnliche Fall — hier zwar nicht in Betracht, weil in ihnen die Fassade durch den Turm ganz unterdrückt wird (Beispiel Taf. 211.2). Vielfach wurde das jetzt als ein Uebel empfunden; man liess darum den Westbau zu einer querschiffartigen Halle sich verbreiten und erst von der Dachlinie ab den Einzelturm als Aufsatz sich entwickeln.

Das Thema ist mit besonderem Interesse von der kölnischen Schule bearbeitet worden: S. MAURITIUS, S. URSULA, S. COLUMBA, S. ANDREAS, S. KUNIBERT — leider alle mehr oder minder deformiert. Das Haupt- und Prachtstück dieser Gruppe ist S. Quirin in NEUSS (Grundsteinlegung a. 1209); das Erdgeschoss war noch in einfacherer Absicht begonnen, darüber beginnt eine sehr reiche Dekoration, die leicht zur Ueberfüllung geworden wäre, wenn nicht die vortrefflich gedachte Gruppierung sie zu schöner Klarheit zurückführte; höchst geistvoll ist namentlich die Dreiteilung des Innern zum Ausdruck gebracht; der Turm geht in gotische Formen über und war ursprünglich wohl weit weniger hoch beabsichtigt (Taf. 360). Dem gleichen Typus folgte in grösseren Abmessungen und wahrscheinlich mit nicht geringerem Glanze der Ausstattung S. Matthias bei TRIER; die Fassade ist bis zur Unkenntlichkeit durch eine Restauration der Barockzeit entstellt, der Turm hat unter barockem Ornament die romanische Komposition bewahrt (Taf. 281). Seltener ist die Anlage am Oberrhein; wir nennen als Beispiele S. Thomas in STRASSBURG, S. Paul in WORMS (Taf. 229).

Turmlose Fassaden mit rein basilikaler Silhouette gehören zu den Ausnahmen, wenn auch nicht zu den ganz seltenen. Taf. 225 gibt zwei Beispiele, SINZIG und HEIMERSHEIM; ein anderes ist die Kirche von ROSHEIM im Elsass, wo ohne Grund italienischer Einfluss angenommen wird; dagegen ist ein solcher in ALTENSTADT in Bayern und noch ausgeprägter in KLOSTERNEUBURG (Taf. 232) allerdings vorhanden. Ferner gehören hierher aus bekannten Gründen alle Cistercienserkirchen (Beispiele Taf. 274).

FRANKREICH.

Die zweifelnde Frage, ob denn die auf dem Boden des heutigen Frankreich thätigen Bauschulen des romanischen Stils überhaupt als eine Einheit gefasst und geschildert werden könnten, scheint auf dem Gebiete, auf dem wir eben stehen, berechtigter als irgendwo. Anhaltende Betrachtung bringt uns aber doch ein gewisses Etwas zu Bewusstsein, das ihnen allen gemeinsam ist und das am leichtesten negativ, d. h. als Unterscheidendes gegenüber dem Stilcharakter Deutschlands und Italiens erfasst wird. Dies Etwas liegt freilich am meisten in den mit Worten nicht zu umschreibenden und selbst in der Abbildung nur unvollkommen wiederzugebenden Imponderabilien. Immerhin ist es nicht ohne Bedeutung zu sehen, dass in aller Verschiedenheit der Kompositionsideen gewisse formale Elemente häufig, fast regelmässig wiederkehren; so die Strebepfeiler als Mittel der vertikalen, die durchlaufenden Gesimse in der Kämpferlinie der Fenster als Mittel der horizontalen Wandgliederung, die ausgiebig verwendeten blinden Arkaturen, die Ausstellung der Fenstergewände mit Säulchen, die weite Oeffnung und glänzende Dekorierung der Portale — alles Dinge, die in Frankreich früher ausgebildet waren als in den Nachbarländern und zum Teil französisches Sondergut geblieben sind. Allgemein ausgedrückt: der französische Baugeist hat — ohne indes die vom romanischen Stilgefühl unzertrennliche Fülle und Wucht der Massen zu schmälern — dem begleitenden Gliederapparat, in welchem die statischen Verhältnisse sinnbildlich in dynamische Leistungen umgesetzt werden, eine vorzüglich wichtige Rolle zugeteilt, eine Tendenz, in welcher merklich schon etwas von Gotik vorausklingt.

Einige Beispiele aus dem 10. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 11. sind auf Taf. 246 zusammengestellt: Sie zeigen den spezifisch romanischen Charakter noch sehr unentwickelt, auch noch keine stärkeren Unterschiede der Provinzialstile, wohl aber die Ueberlegenheit des Südens in der technischen Durchbildung. Die Fassade von S. Aphrodise in BEZIERS erinnert an gleichzeitige Bauten in Pisa und Lucca. Sehr eigentümlich ist die Westfront von S. Front in PÉRIGUEUX; unsere Zeichnung nach der nicht in allen Stücken gesicherten Restauration von de Verneilh; die Entstehungszeit am füglichsten mit der zu a. 1047 berichteten Weihe in Verbindung zu setzen; die streng antikisierende Attika dürfte ein Zusatz des 12. Jahrhunderts sein, während die Dekoration der Vorhalle und des Mittelschiffgiebels einer Epoche entspricht, welche antike Zierglieder im einzelnen mit Aengst-

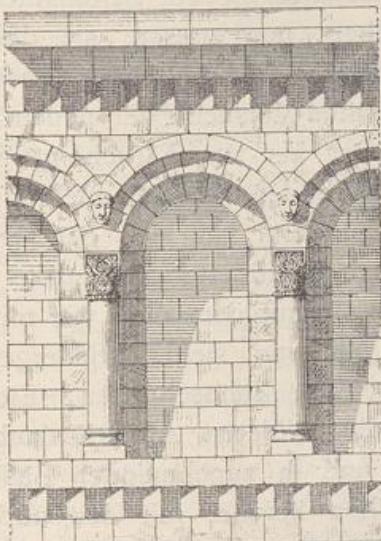
lichkeit nachahmte, für antike Kompositionen aber noch kein Verständnis hatte.

Wir betrachten nun nacheinander die einzelnen Schulen in der Epoche des entwickelten Stiles.

PROVENCE (einschliesslich Dauphiné und Niederlanguedoc). Auf dem Namen der Provence ruht ein romantisch-farbiger Glanz, in dessen Mittelpunkt Leben und Dichtung der ritterlichen Sängerschar der Troubadours steht. Weniger weltkundig, aber nicht weniger merkwürdig ist, was die namenlosen Baukünstler des zwischen Frankreich und Italien ein mittleres Drittes bildenden Landes vollbrachten. In ihren zeitlichen Grenzen fallen die provençalische Dichtung und die provençalische Baukunst genau zusammen. Beide erwachen mit dem Ende des 11. Jahrhunderts und die eine wie die andere empfängt den Todesstoss in den Schrecken der Ketzerkriege des 13. Obgleich sie unzweifelhaft durch dieselben Kräfte ins Leben gerufen sind, fällt es doch schwer, das einigende Band zwischen ihnen aufzudecken. Denn, wenn die provençalische Dichtung für uns der Inbegriff des Romantischen ist, die erste, die den Bann der lateinischen Kirchensprache bricht, die Volkssprache zur Kunstsprache erhebt: so ist das Ziel der provençalischen Baukunst eine klassische Renaissance, Wiederherstellung der griechisch-römischen Formensprache. Diese Hinneigung in einem Volke, das griechische Einwanderer zu seinen Ahnen zählte, das dann vollständiger romanisiert war, als irgend ein ausseritalisches, und reiner sein Blut in der grossen Mischung der Wanderzeit erhalten hatte als z. B. die Bewohner der Poebene, das durch Klima und Lebensgewohnheiten immer ein südliches blieb, das wohlerhaltene Denkmäler aus der Glanzzeit der römischen Kunst noch in Fülle vor Augen hatte, — sie ist an sich höchst begreiflich. Zu ihrer richtigen Beurteilung gehört aber noch das andere, dass sie nicht etwa aus einer ununterbrochenen Ueberlieferung hervorgegangen war: Sie ist eine bewusste Renaissancebewegung. Von ihr unterscheidet sich die Zeit des 10. und 11. Jahrhunderts aufs bestimmteste, in welcher nichts davon zu entdecken ist, dass in der Provence ein volleres Nachleben in der Antike sich erhalten hätte, als in den Nachbarlandschaften Galliens oder Italiens¹⁾, es wäre denn in rein technischen Dingen. Die auszeichnende baugeschichtliche That der Provençalen

¹⁾ Gegen die irrgen, aus einer falschen Chronologie der Denkmäler hervorgegangenen Anschauungen von Revoil und Viollet-le-Duc s. meine Ausführungen im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, 1886, Heft 3.

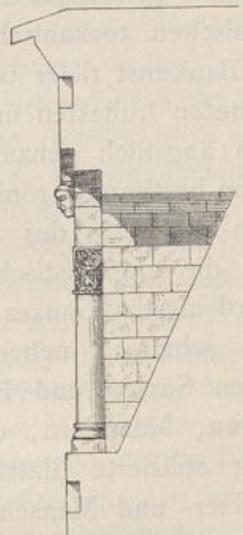
in der Frühzeit ist, dass sie allen anderen Schulen voran ihren Kirchenbau in einen reinen Steinbau verwandelten. In dieser Aufgabe blieben ihre Bestrebungen längere Zeit gefesselt. Während die übermäßig starken Umfassungsmauern im Innern eine einfache, doch ausdrucksvolle Nischen- und Pilastergliederung erhielten, verharre das Aeussere in primitivster Formenarmut, werden die kahlen Wandflächen durch nichts als die schmalen Fenstereinschnitte und die ganz schlichten Strebepfeiler unterbrochen; kein Sockel; vom Kranzgesimse eben nur eine Andeutung; einzig das schon beinahe glänzend behandelte Grossquaderwerk rettet vor dem Eindruck finsterer Rohheit. Diese Opferung der Aussenansicht ist so wenig ein romanisches, wie ein antikes, sie ist ein altchristliches Prinzip.



Zwerggalerie an der Apsis von S. Guilhem.

So zeigen auch die wenigen etwas eingehender gegliederten und geschmückten Denkmäler eine Fortentwicklung altchristlicher Formen sehr ähnlich der in Oberitalien sich vollziehenden und vermutlich nicht ohne Einfluss von dieser Seite¹⁾: Lisenen, Bogenfriese, derbe steile Gesimse mit der Sägezahnverzierung. (Beispiele: S. MARTIN DE LONDRES, Taf. 257, S. GUILHEM DE DESERT, S. Pierre zu MAGUELONNE, S. Pierre zu REDDES, der Campanile von PUISALICON, die älteren Teile des Turmes von S. Trophime in ARLES, Taf. 276; einmal, an der Apsis von S. Guilhem, eine ganz frühlombardisch aussehende Zwerggalerie).

¹⁾ Sonderbarerweise denkt Viollet-le-Duc an rheinische Einflüsse; die allerdings in manchen Einzelheiten vorhandenen Anklänge erklären sich ganz natürlich aus der Gemeinsamkeit der lombardischen Quelle.



Die Ausdehnung dieses Stieles rhôneaufwärts bezeugt der Westbau und Zentralturm von S. Philibert in Tournus, Taf. 260. Wo an Ziersäulchen oder Gesimsen antikisierendes Detail auftritt, folgt es lediglich der in Südeuropa damals konventionellen Auffassung (Taf. 236, 1—4).

Jahrhundertelang waren also auch die Provençalen an der reineren Schönheit der klassischen Kunst, mit deren Ueberresten ihr Land so reich beschenkt war, blind vorübergegangen. Es scheint ihnen plötzlich wie Schuppen von den Augen gefallen zu sein. Die ersten Zeugen des Umschwungs sind die Portalbauten an den Kathedralen von Aix und Avignon (Taf. 285), deren Entstehungszeit in den 90er Jahren des 11. Jahrhunderts gut beglaubigt ist¹⁾. Die nun beginnende, das 12. Jahrhundert und die ersten Jahrzehnte des 13. beherrschende provençalische Renaissance ist ein Seitenstück zu der zeitgenössischen toskanisch-römischen, nur erfasste sie das Wesen der alten Baukunst tiefer und war in der Nachschöpfung konsequenter. Die genannten frühesten uns bekannten Versuche der neuen Richtung sind noch ängstlich genaue und fast bis zur Täuschung geglückte Abschriften bestimmter römischer Vorbilder aus nicht mehr der besten Zeit. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hat sich der Geschmack geläutert, die arachäistische Strenge gemildert; der antike Formenschatz wird als ein Ganzes betrachtet, mit dem man wie mit seinem Eigentum schaltet; neben den frei und sicher wiedergegebenen kannelierten Säulen und Pilastern, den Zahnschnitten, Eierstäben, Perlschnüren, Mäandern, dem wohlgebildeten Akanthuslaub treten selbständig stilisierte Blattformen und in zunehmender Fülle phantastische Tier- und Menschengestalten hervor, mit den andern mit einer reizenden Willkür verbunden, die uns doch sagt, dass wir Werken des blühenden Mittelalters gegenüber stehen. Eine strengere Einheit des Formenwesens wird in der provençalischen Protorenaissance nicht erreicht, kaum erstrebt; wohl aber Einheit der Stimmung; und diese lässt auch die mittelalterlichen Elemente in ihr »in einer breiten, heiteren, bequemen Weise auftreten, die sich von dem Charakter der nordischen Bauten sehr auffallend unterscheidet« (Schnaase) Es hätte in der That seltsam zugehen müssen, wenn die provençalische Kunst, im Besitz so glänzender Mittel und mit dem Auftrage, einem sinnlich-heiteren Volke zu gefallen, nicht auch der allgemeinen Zier-

¹⁾ A. Ramée im Bulletin du comité des travaux historiques 1882, p. 195. — Mérimée dachte an die Zeit der Westgotenherrschaft, ein verzeilicher Irrtum, als Revols Inanspruchnahme für die Karolingerzeit.

lust des Jahrhunderts ihren Tribut gezahlt hätte. Immer aber leistete der den Südländern eingeborene Sinn für Simplizität ein starkes Gegengewicht. Auch die Kirchen des 12. Jahrhunderts bleiben im ganzen genommen einfach in ihrer äusseren Erscheinung. Der Schmuck wird auf einzelne bedeutende Stellen gesammelt, namentlich die Portale und Kranzgesimse, die mit den ruhigen Wandflächen und mässig bewegten HauptumrisSEN zu einer höchst diskreten Wirkung zusammenklingen. Diese Oekonomie ist von wesentlich anderer Art, als die in Italien so häufige, in der die Pracht der Schauseite der übrigen Dürftigkeit unvermittelt gegenübersteht; sie vergisst nie die Harmonie des Ganzen.

Freilich sind gleichmässig gut konservierte Denkmäler nur spärlich vorhanden. Unter ihnen eines der vorzüglichsten ist die Kirche Ste. Marie au Lac in LE THOR vom Ende des 12. Jahrhunderts; im kleinen Massstab unserer Zeichnung (Taf. 257) kommt die knappe Anmut der Formen, die Feinheit der Meisselarbeit leider kaum zur Geltung. Einen besseren Begriff wird man von der Apsis der Kathedrale von CAVAILLON gewinnen (Taf. 258, vgl. die Details Taf. 296 und 339). Kannelierte Pilaster mit geradem Gebälk hat die Apsis von S. Jean de Moustier in ARLES. Am meisten bezeichnend für das provençalische Stilgefühl ist die der Antike sich nahe anschliessende Bildung des Hauptgesimses: ausladende, breit schattende Platte mit Sima und Konsölchen, alles mit skulptiertem Ornament überzogen, das bei der nur mässigen Höhe der Gebäude seine Wirkung nicht verliert; Beispiele auf Taf. 338. Figurenfriese unter dem Kranzgesims finden sich an den Kathedralen von VAISON, CAVAILLON, NIMES. Bei reicherer Zusammensetzung der Profile bleiben die Flächen glatt und oft sind gerade diese freieren Schöpfungen von bewunderungswürdig feiner plastischer Bewegung. Manche kleine und schlichte Bauten wie z. B. das Kirchlein S. Ruf bei AVIGNON erhalten dadurch einen überraschenden Stempel von Vornehmheit (Taf. 316). Einen eigentümlichen Schmuck bilden die Firstkämme der Dächer (Taf. 318), dem Zweck nach mit den Firstziegeln der antiken Tempel übereinstimmend (Schutz der an dieser Stelle mit einer offenen Fuge zusammentreffenden Dachplatten), wie denn auch Nachahmung von Stirnziegeln in rein dekorativer Absicht vorkommt (Taf. 336, 7). Der Aufbau der Seitenwände wird von den unvermeidlichen Strebepfeilern beherrscht. Der in S. PAUL-TROIS-CHÂTEAUX gemachte Versuch, sie durch eine Pilasterordnung — in überraschend reinem Stil — zu ersetzen, steht unseres Wissens ver einzelt da (Taf. 337).

Fragen wir nun nach dem wichtigsten, dem System der Fassaden, so ist es leider wenig, was uns die Denkmäler darüber aus-

sagen; sie sind grossenteils entweder unvollendet geblieben oder verstümmelt. Bei den die Ueberzahl bildenden einschiffigen, selten grossräumigen Anlagen verbot die Schmalheit der Stirnwand zusammen gesetztere Kompositionen von selbst; ein hohes reichgeschmücktes Portal, zuweilen noch von einer Nische oder einem von Säulen getragenen Blendbogen umrahmt, darüber ein kleines Oculusfenster, scheinen in der Regel genügt zu haben; im übrigen blieb die Wand ungegliedert. Grössere Ansprüche stellen die dreischiffigen Anlagen.

In S. PAUL-TROIS-CHÂTEAUX, wo nur die Mittelpartie des Erdgeschosses zur Ausführung kam, erkennt man als Vorbild einen römischen Triumphbogen; wenn vollendet, wäre vielleicht etwas Aehnliches hier entstanden, wie 300 Jahre später in S. Francesco zu Rimini durch L. B. Alberti. — Absichten höchster Art treten in SAINT-GILLES hervor, dem grossartigsten Unternehmen des 12. Jahrhunderts (vgl. S. 382). Auch hier ist nur das Erdgeschoss ausgeführt, dieses glücklicherweise vollständig (Taf. 259). Die Idee ist: drei Portale sollen zu einem geschlossenen Ganzen zusammenkomponiert werden. Eine über die ganze Breite der Front sich hinziehende Säulenstellung ist angenommen, deren Gebälk auch über den Thüren als Sturz fortläuft. Auffallend in der sonst so klar gedachten Komposition ist der plötzliche Bruch des Fries- und Gesimssystems an der Grenze der Mittel- und Seitenpartie; so auffallend, dass er nur unter Voraussetzung eines Wechsels im Bauplan und wohl auch der Bauleitung — vielleicht im Zusammenhang mit dem Verzicht auf die Ausführung des Obergeschosses — begreiflich wird. Diese Unebenheiten abgerechnet, ist die Fassade von Saint-Gilles die vorzüglichste Leistung der romanischen Protorenaissance und kann sich in ihrem eigentümlichen Wert selbst neben den berühmten Prachtfassaden des italienischen Quattrocento wohl behaupten. Im Gedanken der Verbindung der Portale mit einem Säulenportikus liegt eine allgemeine Aehnlichkeit mit S. Miniato in Florenz; die Auffassung im besonderen ist allerdings eine charakteristisch verschiedene. Bei S. Miniato treten die Glieder nur in schwachem Relief aus der Fläche heraus; bei S. Gilles findet hingegen eine starke Bewegung vor- und rückspringender Teile statt, die Säulen stehen ganz frei und nötigen das Gebälk zu weiter Ausladung, die Portale bilden tiefe Nischen. Die Formen der Antike sind zu einer ganz neuen malerischen Wirkung umgestimmt und empfangen durch diese den vollen Reiz des Ursprünglichen, Naiven. Am tiefsten bekundet sich der Gewinn aus dem Umgang mit der klassischen Kunst in der Sicherheit, womit der überschwengliche Reichtum des Zierrats so geordnet ist, dass alle Unruhe dem Gesamtbilde fern bleibt. Erreicht ist das zunächst durch den klaren und kräftigen Rhythmus der architektonischen Einteilung,

dann durch die Abstufung des plastischen Ausdrucks durch alle Arten des Reliefs bis zur freien Statue, endlich und vor allem durch die Sonderung in grosse Licht- und Schattenmassen, welche vermöge der nach antiker Weise rechtwinkligen Schneidung der Flächen viel bestimmter begrenzt sind, als es bei den schrägen abgestuften Thürgewänden des nordisch-romanischen und des gotischen Stils möglich wird. Ein Unterbau von zwölf Stufen hebt das Ganze in den für die Betrachtung günstigsten Gesichtswinkel. Ausserdem bieten sich (was unsere Zeichnung nicht unmittelbar veranschaulichen kann), dem auf der obersten, zur Plattform erweiterten Stufe sich bewegenden Betrachter in der schrägen Ansicht Einzelbilder von pikantestem malerischem Reiz. — Ist auch der Kirchenbau von Saint-Gilles laut Inschrift 1116 begonnen, so fällt es schwer, die Fassade viel vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden zu denken. Sie fand alsbald, aber frühestens 1152, wahrscheinlich um einige Jahre später, eine nur in Kleinigkeiten abweichende Nachahmung an S. Trophime in ARLES (oft abgebildet, u. a. bei Viollet-le-Duc VII, 418, am eingehendsten bei Revoil). Hier ist sie als Vorsatzstück vor der übrigens kahlen Frontwand behandelt, nach oben mit einem Giebel abgedeckt. Die Reproduktion ist aber keine vollständige, sondern begreift nur das Mittelstück mit den anschliessenden Säulenreihen; für uns Bestärkung in der oben ausgesprochenen Vermutung, dass die Seitenportale in Saint-Gilles nur einiges später entstanden seien, als der Mittelbau. — Zu vergleichen ist noch das Fassadenfragment von SAINT-PONS (Taf. 258); die Idee von Saint-Gilles ist hier vereinfacht und zugleich vermittelalterlicht.

Im Tiefland der GARONNE ist ein bestimmt ausgeprägtes System des Aussenbaues heute nicht mehr nachzuweisen. Schon die Albigenserkriege haben vieles beschädigt oder zerstört, anderes und darunter bedeutendes, wie die Kathedrale von Toulouse und Agen während des Baus in Stockung gebracht.

Noch erkennbar ist die Neigung zu grossen, mit Skulpturen überladenen Portalen, die z. B. von den Abteikirchen von MOISSAC und CONQUES den einzigen Schmuck ausmachen; selbst kleine und im übrigen bescheidene Kirchen, wie die von LESCURES unweit Alby zeigt (Taf. 289), haben sich diesen Luxus gestattet. Mehrfach kommt ein Mischbau aus Ziegel und Haustein vor, dessen Behandlung aus der auf Taf. 255 abgebildeten Chorseite von S. Sernin in TOULOUSE ersichtlich wird; die Langseiten sind einfacher gehalten, die Fassade unvollendet.

Um so grösser ist die Summe einheitlich durchgeföhrter und von späteren Zeiten unberührt gelassener Aussenarchitekturen in AQUITANIEN. Die auf Taf. 247—250 mitgeteilten Beispiele sind nur ein

kleiner Bruchteil davon; zur Charakteristik reichen sie aus. Auch diese Gegenden hatten sich der Basilika vollständig entfremdet. Für die Fassaden ergibt sich aus den üblichen Querschnitten (Taf. 98, 106, 122—124) als Hauptumriss ein einfaches Rechteck; bei einschiffigen Sälen mit vorwaltender Höhenausdehnung; bei Hallenkirchen mit vorwaltender Breite. Aber nicht immer thaten die im Querschnitt gegebenen Masse und Verhältnisse der Kompositionsabsicht Genüge, was zu einer sonst nur in Italien vorkommenden, in der provençalischen Kunstregion trotz ähnlicher Vorbedingungen nicht zu bemerkenden Auskunft führte: derkulissenartigen Ueberhöhung der Giebelwand. Sie fehlt an keinem der auf unsren Tafeln vorgeführten Beispiele und ist z. B. in Poitiers und Civray (Taf. 249) sehr erheblich. Nicht selten gab man sogar das bekrönende Giebeldreieck auf, um mit einer wagrechten Linie zu schliessen. Wird schon hierdurch an der Auffassung der Fassade als eines selbständigen Schaustückes kein Zweifel gelassen, so geschieht es noch mehr durch die Teilung im einzelnen, die von dem in der äusseren Seitenansicht wohlerkennbaren Aufbau des Schiffes gänzlich absieht. Regelmässig sind mehrere Geschosse von blinden Galerien übereinander gestellt, mit scharf gezogenen horizontalen Teilungslinien, selten mit Hinzuziehung vermittelnder Vertikalen (wie mit trefflicher Wirkung in Roulet, Petit-Palais und besonders an der Kathedrale von Angoulesme). Weiter ist bezeichnend die Häufung struktiver Glieder im Dienste der Dekoration, das gerade Gegenteil von der südfranzösischen Simplicität. Eckige Formen, also Pilaster und Wandpfeiler, werden nach Kräften vermieden und an ihre Stelle treten Halb- und Dreiviertelsäulen mit gedrungenen Stämmen ein, wie z. B. in Civray und Poitiers die mit Türmchen bekrönten Eckverstrebungen als Säulenbündel behandelt sind. Der Charakter des Ornamentes ist reich, üppig, quellend; zu dem aus der Antike abgeleiteten und in diesem Sinne umgestalteten Blattwerk kommen gedrängte Massen von Menschen, Bestien, fabelhaften Ungeheuern, in denen der den nordischen Völkern in dieser Zeit gemeinsame Hang zum Phantastischen so ungebändigt, man möchte sagen spukhaft sich äussert, wie nirgend sonst mehr; alles in einem Vortrag, der die kleinkunstmässige, an Elfenbeinschnitzereien oder getriebener Goldblecharbeit erzogene Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Massstab hinübernimmt und manche Kirchenfassade nicht anders als die Schauseite eines vergrösserten Reliquienkastens erscheinen lässt.

An kleinen Bauten, wie die meisten es sind, insbesondere an den der Südhälfte des Gebiets¹⁾ angehörenden, paart sich mit den geschilderten Eigenschaft eine anziehende, naive Anmut; je mehr aber der Massstab wächst, um so greller tritt die Unzulänglichkeit des architektonischen Stilgefühls hervor. Fassaden, wie die von Nôtre-Dame-la-Grande in POITIERS und S. Nicolas in CIVRAY machen in ihrem uferlosen Reichtum einen unbeschreiblich fremdartigen, geheimnisvoll dunkeln und dumpfen Eindruck, als wären sie Ueberbleibsel aus alter Märchenzeit; wiewohl sie in Wahrheit auf der Höhe des 12. Jahrhunderts entstanden sind. Wir irren wohl nicht, wenn wir in diesen Produkten ein Aufwogen des altkeltischen Volksgeistes zu erkennen glauben, wie uns umgekehrt die Kunst der Provençalen einen lebendigen Nachhall gräko-italischer Geistesheiterkeit und Mässigung empfinden liess.

Die erste Reaktion gegen die geschilderte Richtung ging von der Schule des PERIGORD aus. Der auf das Einfach-Grosse gerichtete Sinn, den wir in den Binnenräumen ihrer Kuppelkirchen kennen gelernt haben, verbannte auch aus der Aussenarchitektur jedes leichtere Formenspiel. In dieser Gesinnung bestärkten die in Périgueux noch vorhandenen Römerbauten, deren Einfluss wir schon im 11. Jahrhundert kennen gelernt haben.

Der Neubau von S. FRONT und die Kathedrale ST. ETIENNE zeigen als Belebung der Flächen, soweit sie überhaupt gesucht wird, allein gewichtigste Strukturglieder und eine knappe Dekoration der gruppenweise zusammentretenden Fenster. Man fühlt sich an die männlich schlichte Haltung römischer Festungs- und Nutzbauten erinnert. Welcher Ernst auch bei der Absicht auf reichere Wirkung bewahrt blieb, gibt der merkwürdige Glockenturm von S. Front zu erkennen. Indessen ist dieser Stil nicht dem System der Kuppelkirche als solchem inhärierend; denn dessen Ausläufer an der unteren Charente gehen zu der dort heimischen üppigen Behandlungsweise über (Kathedrale von ANGOULESME u. s. w.), während diejenige des Limousin ins Schwere und Schwülstige fällt (Solignac, Souillac u. s. w.).

Eine zweite Reaktion nach dem Einfachen bringt der aus dem Anjou kommende Plantagenetstil. Sein grossartigstes Denkmal im Poitou, die Kathedrale der Landeshauptstadt, obgleich nur eben ein Menschenalter jünger als die Fassade von Nôtre-Dame-la-Grande, verkündet einen vollständigen Umschlag des Geschmackes. Die Fassade zwar ist erst

¹⁾ Hier im Saintonge liegen sämtliche auf Taf. 247 und 248 abgebildeten Denkmäler; in derselben Gegend besitzen ähnliche Fassaden: Esnandes, Eschaudes, Ecoyeux, Eschebrune, La Roulerie, Fénioux, Brizambourg, Cognac, Chateauneuf, Surgères, Saint-Savinien, Saint-Porchaire, Saintes.

in vorgerückter gotischer Zeit erbaut, die Ostseite dagegen (von der wir keine Abbildung mitteilen zu können bedauern), ist durch grandiose Einfachheit bei entwickeltem Sinn für harmonisch proportionierte Flächenteilung höchst ausgezeichnet.

Ueber das Bergland der AUVERGNE und des Velay ist im gegenwärtigen Zusammenhange wenig zu sagen. Die Einzelformen sind denen der Westprovinzen verwandt, etwas derber und rauer, die allgemeine Wirkung gleichwohl verschieden; denn der plastische Gruppencharakter der Anlage forderte einsteils Zurückhaltung der Einzelgliederung, andernteils gleichmässige Verteilung derselben. Relativ am meisten geschmückt — wie wir S. 601 ausgeführt haben, mit Zuhilfenahme farbiger Inkrustation — ist die Chorseite, auf welcher auch in der Massengruppierung der Nachdruck liegt. Ein oft wiederkehrendes, ansprechendes Motiv ist die Arkatur als oberer Abschluss der Seitenmauer (Taf. 253, 3), dem zweigeschossigen inneren Aufbau antwortend.

Die einzige namhafte Fassade gehört der Kathedrale von LE PUY und diese unterliegt ganz ungewöhnlichen Bedingungen (vgl. Taf. 262 mit 112 und der Beschreibung S. 349). Die durch die Treppenanlage motivierten drei hohen Bogenöffnungen des ersten Geschosses wirken feierlich und gross. Der damit aufgenommene Höhenrhythmus wird aber in den folgenden nicht kräftig genug weiterentwickelt, wenn auch die freistehenden Seitengiebel wohl in dem Gefühle dieses Bedürfnisses erfunden sind. Inkrustation und plastische Gliederung sind gut zu einander gestimmt.

Wir wenden uns nun von den occitanischen Provinzen in die nördlichen und gelangen damit wieder ins Gebiet der rein basilikalen Anlagen. Die hervorstechendsten stilistischen Charakterbilder geben einerseits Burgund, andererseits die Normandie. Beide nehmen durch die klare Beziehung und das harmonische Gleichgewicht, worin sie Struktur und Dekoration, Massengruppierung und Flächengliederung zu setzen verstehen, einen hohen Rang ein.

BURGUND. In der Wandgliederung des 11. Jahrhunderts spielten, wie aus dem bedeutendsten erhaltenen Bau dieser Zeit, S. Philibert in TOURNUS (Taf. 260) zu ersehen ist, Lisenen und Kleinbogen die wichtigste Rolle und erhielten sich noch an kleineren stilistisch zurückgebliebenen Bauten bis in das 12. Jahrhundert. Unter dem Einfluss der jüngeren Schule von CLUNY weicht dieses Formensystem einem neuen, aus nordisch-romanischen und provencalisch-antikisierenden Ele-

menten zusammengeschmolzenen (gutes Beispiel der Thorbau in Cluny, Taf. 262). Die vom H. Bernhard so hart getadelte und von seinem Orden, dem cisterciensischen, praktisch bekämpfte Pracht der Bauten dieser Schule ist in Wahrheit keine masslose und in hohem Grade von Würde und ruhigem Kraftgefühl erfüllt. Das System des äusseren Aufbaus lernen wir am besten an der Kathedrale von AUTUN kennen (Taf. 264; ganz ähnlich waren oder sind Cluny, La Charité und wahrscheinlich noch manche andere). Der Hauptschmuck ist die schöne, der Antike nachgebildete Arkatur, die wir schon im Innern kennen gelernt haben; denselben Platz im System, wie dort, hat sie hier indes nur an der Querschiffsfront; im Langhause dient sie, nicht weniger passend, als oberer Abschluss, als Belebung und Erleichterung der durch die Bedachung des Tonnengewölbes bedingten Mauerüberhöhung über den Oberfenstern. Von den Fassaden der grossen burgundischen Kirchen gilt dasselbe, wie von den provençalischen: entweder sind sie infolge innerer und äusserer Schwierigkeiten unvollendet geblieben, oder sie sind der Impietät jüngerer Zeiten zum Opfer gefallen.

Die Neubauten in CLUNY und PARAY-LE-MONIAL begnügten sich merkwürdigerweise mit ihren alten Fronten aus dem 11. Jahrhundert (Taf. 260, 262), LA CHARITÉ und BEAUNE sind spätgotisch verstümmelt, LANGRES hat zum Ersatz für die ursprünglich unausgeführt gebliebene eine Barockfassade erhalten; so kommen für uns nur Autun und Vezelay in Betracht, und auch diese geben kein homogenes Ganzes. In AUTUN gab man den Ausbau der oberen Teile auf, insofern nicht mit Unrecht, als sie sich mit der inzwischen hinzugekommenen gewaltigen Vorhalle doch nicht hätten in Einklang setzen lassen. Für sich genommen ist diese Halle mit ihren drei wohlproportionierten Oeffnungen, dem inneren Stufenbau, der malerisch beleuchteten Perspektive und dem Schlusspunkte des kolossalen Prachtportals eines der majestatischsten Architekturbilder nicht aus dem Mittelalter allein (Taf. 284). VEZELAY (Taf. 263) ist im Formencharakter von der Schule von Cluny unabhängig, die Komposition ist aber in den allgemeinen Zügen dieselbe, wie die für Autun vorauszusetzenden (die auf unserer Zeichnung weiss gelassenen Teile sind gotisch umgearbeitet, der nördliche Turm ist ergänzt), der Schwerpunkt der Fassade liegt in der Gruppe der drei Portale, in Vezelay und Autun wie in Saint-Gilles und dessen Verwandten. Bei der nur ungefähren Kenntnis der Ausführungszeit der fraglichen Bauteile müssen wir uns zu konstatieren begnügen, dass das Problem die provençalischen und burgundischen Architekten gleichzeitig beschäftigt hat. Die burgundische Lösung wurde dann unmittel-

bar vorbildlich für die nordfranzösisch-gotische Schule. Das Neue ist nicht die Dreizahl der Portale an sich — denn sie war in allen Zeiten, wiewohl nicht oft, vorgekommen — sondern die Steigerung der Masse und die Zusammenschiebung zu einer geschlossenen Gruppe, wodurch sie die Beherrcher der ganzen Komposition werden. Das Mittelportal übt durch seine weitere Oeffnung und reichere Ausstattung eine kräftig zentralisierende Wirkung aus, die Zuspitzung der Gruppe zu einem flachen Dreieck präaudiert auf die Giebelbekrönung des Ganzen. — Die kleineren Stifts- und Pfarrkirchen pflegen der Fronttürme zu entbehren. Als Beispiel der einfacheren Art diene CHATEAUNEUF (Taf. 261). Doch kommen auch in dieser Gattung höchst prächtige Portalbauten vor, wie in S. Ladre in AVALON (dreifach), S. Philibert in DIJON, TONNERRE, SEMUR-EN-BRIONNAIS, CHARLIEU.

Im Lyonnais erfährt der burgundische Stil eine Nuancierung durch manche eigentümliche Züge, auf unserer Taf. 261 vertreten durch S. MARTIN D'AINAY in der Vorstadt von Lyon und S. PAUL DE VARAX.

NORMANDIE. Entgegengesetzt den Schulen der Provence und Burgunds, mit denen des Poitou und Saintonge übereinstimmend, behält der normannische Stil selbst noch auf seiner Höhe einen Anflug des Barbarischen. Im einzelnen betrachtet, äussert sich dasselbe aber sehr anders dort bei dem kelto-romanischen, hier bei dem durch eine zwiefache Einwanderung germanisierten Stämme. War dort der Formengeist üppig und excentrisch, so ist er hier streng und spröde; modelte er dort alles ins rundliche und quellende, so hier alles ins eckige, spitzige, straffe; arbeitete er dort gleichsam in weichem Ton, so hier gleichsam in Eichenholz und Eisen. Die Erinnerung an die Antike ist in so weite Form gerückt, wie sonst in keiner Region des Abendlandes. Das vegetabilische Element fehlt der Ornamentation nahezu ganz. Wie im germanischen Altertum herrschen geometrische und nebenher der Tierwelt entlehnte Formen; die letzteren noch immer in einer fratzhaften Stilisierung, die ersten zum Teil als Weiterbildung der althergebrachten Band-, Flecht- und Webemuster, zum Teil in neuen selbständigen Erfindungen, für die namentlich die Metalltechnik vorbildlich wurde. Es sind die hier nicht näher zu beschreibenden Zickzacke, Zinnen, Rauten, Schuppen, Schachbrett-muster, Spitzzähne, Sterne, Nagelköpfe, Rosetten, Kreisverschlingungen, für die man sich auf Taf. 291 und 347 die Beispiele zusammensuchen mag. Der Spitzbogen, in den süd- und mittelfranzösischen Provinzen schon im 11. Jahrhundert mit dem Rundbogen promiscue gebraucht, bleibt der Normandie bis zum Eintritt in die Gotik unbekannt.

Bei Betrachtung des Systems der Langseiten muss man sich die relativ lange Dauer des hölzernen Deckensystems in der normannischen Architektur gegenwärtig halten. Hier nun macht sich die regelmässige Anwesenheit eines Gliedes, das sonst nur im Gefolge der Gewölbedecke gesehen wird, auffallend bemerklich: des Strebepfeilers. Er ist ersichtlich eine Lehnform. Aus Quadern gefügt mag er in älterer Zeit bestimmt gewesen sein, das oft recht nachlässige Bruchsteinwerk der Mauern zu verstetigen; im entwickelten Stil hatte er wesentlich nur formale Bedeutung. Von dem echten Strebepfeiler der gewölbebauenden Provinzen unterscheidet sich der normannische durch seine erheblich geringere Ausladung — der Vorsprung beträgt regelmässig nur so viel, als der des Dachgesimses — bei grösserer Breite. Er ist also, in anderer Form, der Sache nach dasselbe, wie die mitteleuropäische Lisene (Dekoration mit Ecksäulchen in Ste. Trinité in Caen, S. Georges de Boscherville, S. Gabriel u. a. m.; vier Fälle von Fenstern im Pfeiler bei Ruprich-Robert p. 72, welche Seltsamkeit übrigens nicht ganz singulär ist, vgl. z. B. S. Georg in Regensburg, Taf. 231). Eine Hauptzierde der normannischen Kirchen, die den kleineren unter ihnen fast noch seltener fehlt, als den grossen, ist die Bekleidung der Sargwände des Hochschiffs mit einer die Fenster in sich schliessenden Arkatur. — Die Fassaden unterscheiden sich, je nachdem es sich um vornehme Abtei- und Kathedralkirchen oder um Kirchen zweiten Ranges handelt, dadurch, dass jene mit Doppeltürmen ausgestattet sind, diese turmlos bleiben.

Die Beispiele der letzteren Art auf Taf. 207 gehören dem 12. Jahrhundert an. Die grossen Fassaden des 11. Jahrhunderts, JUMIÈGES und S. ETIENNE in CAEN, machen in ihrer Strenge einen fast drohenden, sicher in hohem Grade imponierenden Eindruck; die von STE. TRINITÉ in CAEN ist, wie es scheint, durch jüngere Ueberarbeitung, etwa gelegentlich der Einwölbung der Schiffe prächtiger geworden, doch immer noch ernst genug. Der dreigeschossige Aufbau folgt aus dem inneren System. Die Pfeilervorlagen sollen nicht nur materiell die Türme sichern, sondern auch das Auge auf sie vorbereiten; eine rechte organische Eingliederung ist aber noch nicht gelungen (Taf. 266, 270).

Uebertragung des normannischen Fassadensystems in die Formen des angevinischen Uebergangsstils zeigt die Kathedrale von ANGERS (Taf. 270), eine von südlicher Simplicität und südlichem Proportionsgefühl berührte, vorzüglich edel und keusch durchgeföhrte Komposition; Entstehungszeit etwa 1150—1170.

NORDFRANKREICH. Der eklektisch verallgemeinernde Stil dieser Gegenden hat manches treffliche kleinere Werk der Aussenarchitektur geschaffen, ein wirklich bedeutendes zum erstenmal in der Abteikirche von Saint-Denis.

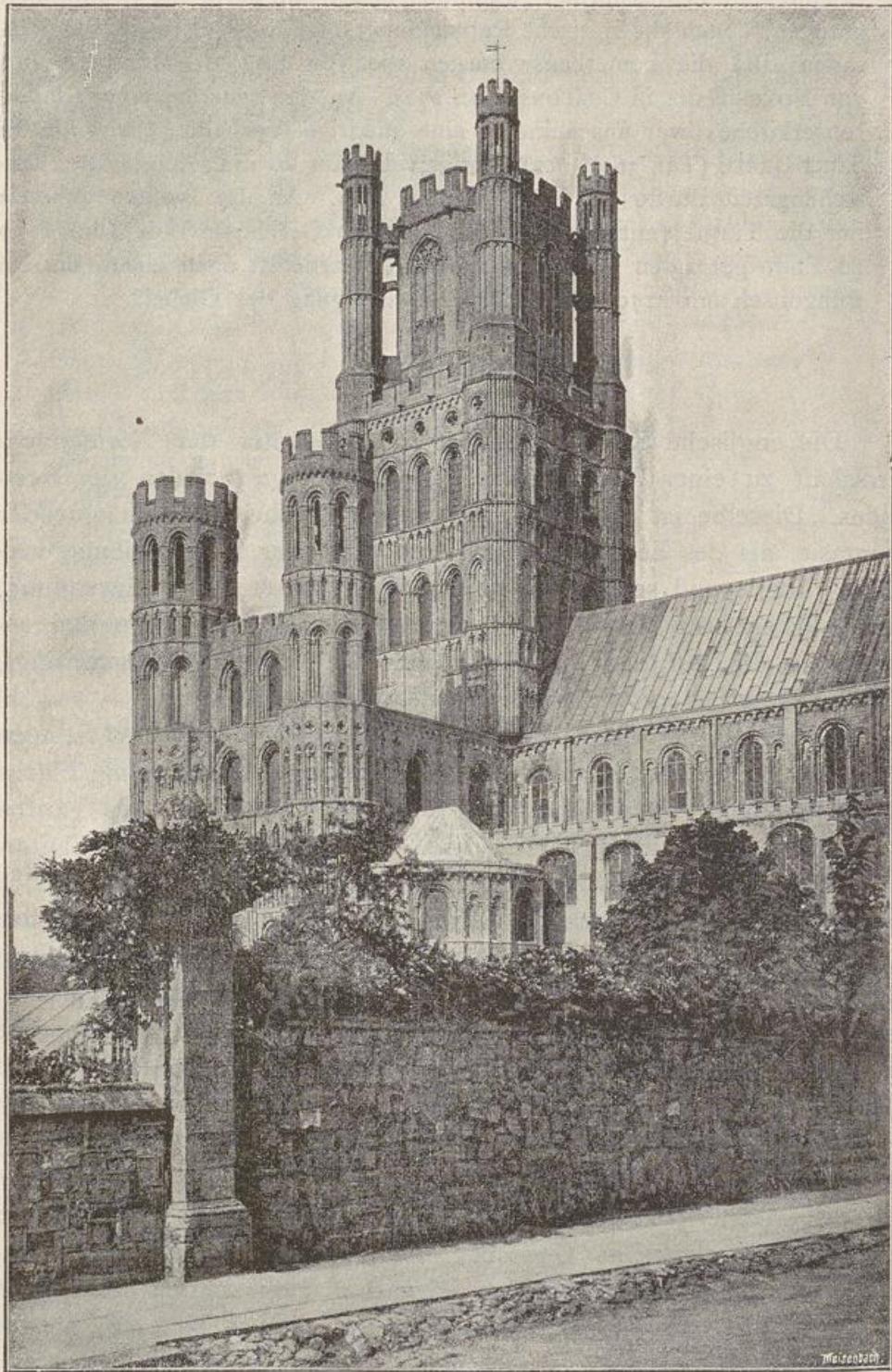
Die Fassade des Abtes Suger ist mit Ausschluss der etwas jüngeren Türme (von denen der nördliche nicht mehr vorhanden ist), als erster Teil des Neubaus in raschem Zuge 1137—1140 ausgeführt. Eine Provinzialtradition lässt sich für sie nicht nachweisen; vielmehr ist uns deutlich, dass sie aus der Synthese des burgundischen und des normannischen Typus hervorgegangen ist, worauf nicht nur die allgemeine Disposition, sondern auch die Zierformen hinweisen; nur auf dem Wege über Burgund können die Kapitellformen des Chors und die Akanthusranken am Portal hierher gekommen sein, wie das Flachornament an gewissen Teilen der Fassade nur aus der Normandie. Auffallend ist die zwischen Mittelbau und Seitenteilen bestehende Ungleichheit in der Höhenlage der korrespondierenden Stockwerke. Die Absicht war einmal die relative Selbständigkeit der Türme von unten auf ins Licht zu setzen, dann einen lebhafteren Rhythmus durchzuführen nach dem schon in Vezelay beobachteten Prinzip der pyramidalen Gruppierung der Öffnungen. Das oberste Geschoss schliesst mit einem Rosenfenster (das in unserer Zeichnung noch darüber sichtbar werdende zweite gehört dem um die Tiefe der Vorhalle zurücktretenden Hauptschiffgiebel des 13. Jahrhunderts). Es ist ein feiner Zug, dass nur in den Seitenabteilungen eine, übrigens nur leise, Brechung der Bögen eintritt, während den Portalen und Fenstern des Mittelbaus die reine Kreislinie gehört, als die am meisten zentralisierende. Die Rose ist eine der ersten ihrer Art, die wir in Frankreich kennen lernen. Kleine Oculusfenster waren nach Bedarf, d. i. wo Raumbeschränkung darauf hinwies, hin und wieder schon längst angewendet worden; hier aber handelt es sich um die Aufstellung als spezifisches Giebelmotiv und dann um die bedeutende Größe des Durchmessers (in S. Denis fast 4 m im Lichten). Auf welchem Wege das in der Lombardei entstandene Rosenfenster nach Nordfrankreich gewandert sei (etwa über den Oberrhein?) bleibt verborgen, und nicht minder merkwürdig ist, dass es verhältnismässig lange auf die nordfranzösische Schule beschränkt blieb. Möglicherweise etwas älter als in S. Denis ist es an S. Etienne in BEAUVIAS und Notre-Dame in CHÂLONS, wenig jünger an S. Martin in LAON, der Kathedrale von SENLIS, Notre-Dame in ETAMPES; in Burgund wie in der Normandie wird es erst im vorgerückten 13. Jahrhundert aufgenommen. Die geschichtliche Bedeutung der Fassade von Saint-Denis ist eine ähnliche wie die des berühmten Chores: zerstreute Bestrebungen des letzten Menschenalters der romanischen Kunst werden

in eine klare Schlussformel zusammengefasst und darin die Grundlinien gezogen, denen die gotische Entwicklung folgt. — Von kleineren Fassaden sind die bemerkenswertesten die von S. LEU D'ESSERENT und von NOTRE-DAME in CHÂLONS (Taf. 271). An der ersten, einer Clunia-censerkirche, war anscheinend eine niedrige Vorhalle, etwa wie in SAINT-URCEL (Taf. 360) beabsichtigt; die auf c. 1125 angesetzte Entstehungszeit dürfte zu früh gegriffen sein. An der zweiten gehören nur die Türme (mit Ausschluss des letzten Geschosses) der um 1150 zu Ende gehenden Bauepoch, die Mittelpartie ist nach einem Brande frühgotisch um 1170 erneuert mit Höherlegung des Giebels.

ENGLAND.

Die englische Kirchenbaukunst gelangt unter der Normannenherrschaft zu einer Prachtentfaltung, wie wenige Schulen des Festlandes. Dieselbe ist aber nicht sowohl ein Ausfluss überschäumender Phantasie, als des Bestrebens nach imponierender Schaustellung, verständig überlegend selbst in Momenten der grössten Verschwendungen, auffallend entfernt von der Wärme und Behaglichkeit, die den romanischen Stil auf dem Festlande meist so anheimelnd durchdringt.

Nicht auf Hervorhebung einzelner Teile ging sie aus — sowohl die Fassade als der Chor, die von den übrigen romanischen Schulen bevorzugten Schauseiten, boten in der englischen Anlage wenig Fläche dar — vielmehr auf gleichmässig prächtige Umhüllung des ganzen Baukörpers. Mit Seitenansichten, wie sie die Kathedralen von Canterbury, Norwich, Peterborough, Ely darbieten (Taf. 269), können sich unter den grossen Bauten des Kontinents selbst die burgundischen in Bezug auf gediegene Splendidität nicht messen, höchstens der Dom von Pisa und (der Absicht nach) die sizilianischen Normannenbauten; um so beklagenswerter ist die Entstellung durch die spätgotische Erweiterung eines grossen Teils ihrer Fenster. Das dekorative System wird in niedrige Streifen geordnet, vier oder fünf übereinander, wobei sich das Arkaturmotiv wie immer sehr dankbar erweist; wohlüberlegt ist die Nuancierung in der Bildung der zahlreichen Zwischengesimse. Die wagerechten, mit dem Erdboden gleichlaufenden Linien fallen ungewöhnlich stark ins Gewicht, übereinstimmend mit der langgestreckten Gestaltung und dem schwachen Höhestreben des ganzen Gebäudes. Die Gesamterscheinung ist um einiges heiterer, als die des Innern (S. 290), aber an sich noch immer geharnischter und gravitätisch genug.

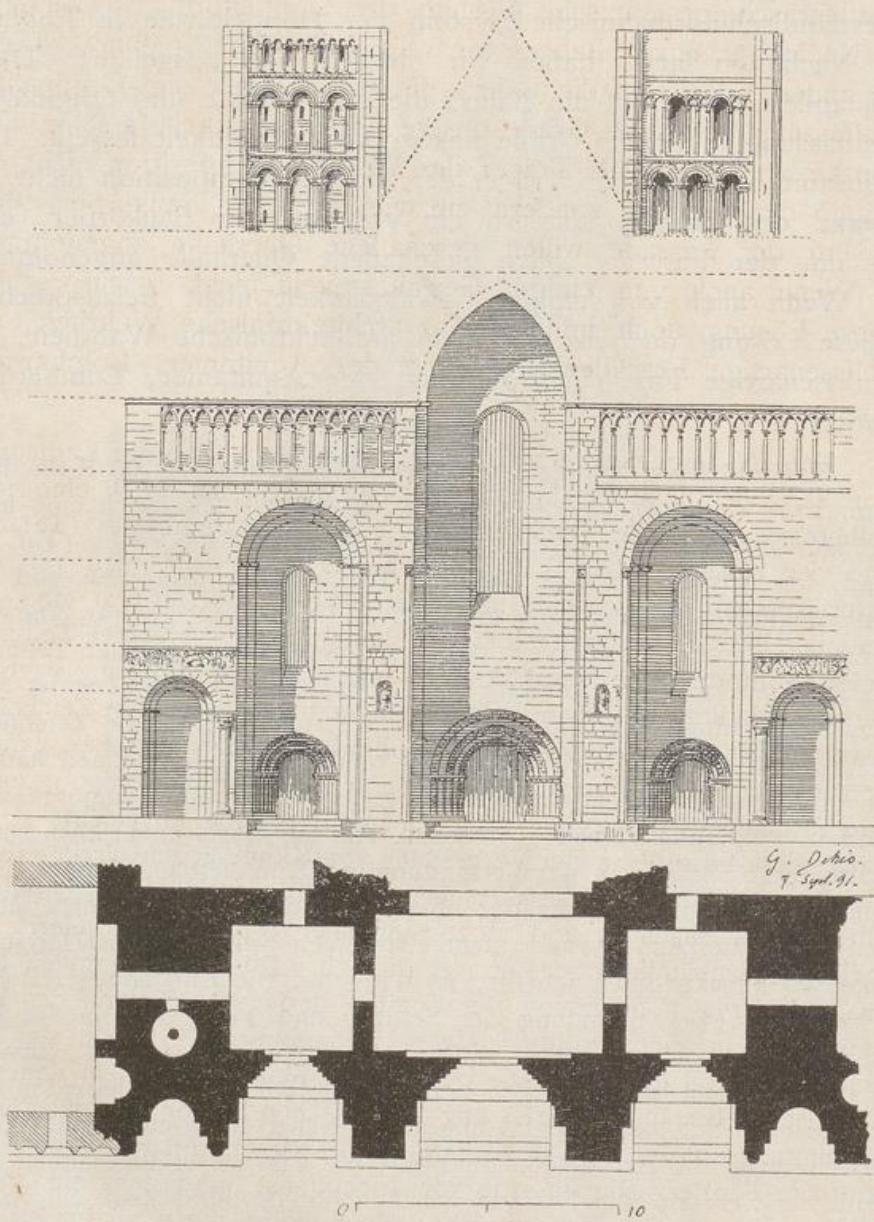


Kathedrale von Ely, Hinteransicht des Westbaus.

Ueber den Fassadenbau sind wir nur lückenhaft unterrichtet, da selbst die im Innern verschont gebliebenen normannischen Schiffe grossenteils gotische Aussenfronten erhalten haben. Dass und warum das festländisch-normannische System der Doppeltürme in England wenig Nachfolge fand, haben wir oben S. 590 ausgeführt. Dafür kamen andere Ideen auf die Bahn, die durch Kraft und Originalität der Auffassung in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit fesseln. Das Gemeinsame ist, dass als Träger der Fassadenkomposition nicht die Stirnwand der Schiffe, sondern ein viel breiterer Baukörper, eine eigens um der Fassade willen geschaffene Querhalle angenommen wird. Wenn auch von einiger Gewaltsamkeit nicht freizusprechen, hat diese Lösung doch immer mehr architektonische Wahrheit, als die kulissenartige Fassadenerweiterung der Aquitanier, Lombarden, Toskaner.

Taf. 268 zeigt den rechten Flügel dieses Bauteils an der Kathedrale von ELY; der linke ist abgebrochen, das Mittelstück durch eine hohe frühgotische Vorhalle verdeckt. Mit Hilfe des Grundrisses (Taf. 82) und der Ansicht (oben S. 638 und Taf. 268) gewinnt man von der ursprünglichen Bauidee eine hinlängliche Vorstellung; es war eine vorwaltende Breitkomposition mit starker Betonung der wagrechten Teilungslinien, konform dem Charakter des Langhauses. Die Wirkung ist trotz der Ueberladung mit Einzelheiten weniger unruhig, als die Zeichnung erwarten lässt. Denn nicht allzu lange bleibt der Blick an ihnen haften: er wird von der mächtigen Bewegung der Turmgruppe emporgezogen und in staunende Erregung versetzt. Als sie noch unversehrt stand, hatte diese Fassade in der Verbindung von Kühnheit und Pracht ihresgleichen nicht im Abendlande; ob sie aber die geeignete Vorbereitung auf ein Gotteshaus ist und nicht eher einen Sitz irdischer Herrschermajestät anzukündigen scheint, ist fraglich. Die Entstehungszeit liegt zwischen 1174 (Vollendung der Schiffe) und 1184 (Beginn der Vorhalle). — In einen völlig anderen Gedankenkreis versetzt uns die Kathedrale von LINCOLN. Die beistehende Skizze gibt allein den normannischen Bau unter Weglassung der gotischen Bekrönung und Flügel erweiterung; die einzige Restauration, die wir uns erlaubt haben, betrifft die Fenster. Die Fassade von Lincoln ist mindestens ein halbes Jahrhundert älter als die von Ely. Doch nicht darin allein ist ihre grosse Schlichtheit begründet. Jedes Mehr an Zierformen würde die ins Große gehende Wirkung stören. Man kann sich nichts Wuchtigeres denken, als diese fünf in streng pyramidaler Ordnung aufsteigenden, in die gigantische Mauermasse tief einschneidenden Nischen. Wir fühlen uns unwillkürlich wie von altrömischem Geiste berührt, ohne

dass wir bestimmte Analogien zu nennen vermöchten; hatte vielleicht das römische Kastell, dessen Trümmer auf dem Domberge noch sichtbar sind, irgendwie die Anregung gegeben? — Ausserordentlich, wie



Kathedrale von Lincoln, Westbau.

das Fassadenmotiv von Lincoln uns erscheint, stand es doch nicht allein da. Wir können, was bei der geringen Zahl der zum Vergleiche übrig gebliebenen Denkmäler ins Gewicht fällt, zwei Variationen desselben Gedankens nachweisen: in reduzierter Gestalt aber auch so

noch immer grossartig in TEWKESBURY (Taf. 360), in gotische Formen übergeführt, doch wahrscheinlich schon im romanischen Plane vorgesehen in PETERBOROUGH (Buch III).

Diese wenigen Beispiele normannischer Fassaden lassen uns ahnen, dass der Neuerungssucht der gotischen Jahrhunderte viel Bedeutendes zum Opfer gefallen sein muss. Bei den Fassaden kleiner Kirchen, unter denen die von IFFLEY und CASTLE-RISING (Taf. 267) den meisten Ruf haben, brauchen wir nicht zu verweilen, da sie wesentlich nur durch die Einzelformen interessant sind.

Beschreibung der Tafeln¹⁾.

GESAMTANSICHTEN IN DER KAVALIERPERSPEKTIVE.

Tafel 211.

1. *Fischbeck*: Klosterkirche (Nord-Ost). — 2. *Köln*: S. Aposteln (Süd-West). — 3. *Regensburg*: Schottenkirche S. Jakob (Nord-Ost). — 4. *Paulinzelle*: Klosterkirche (Nord-Ost). — 5. *Jerichow*: Klosterkirche (Nord-West). — 6. *Köln*: S. Mauritius (Nord-Ost).

Tafel 212.

1. *Tournay*: Kathedrale (Ost). — 2. *Cluny*: Abteikirche (Nord-Ost). — 3. *Boscherville*: S. Georges (West). — 4. *Cahors*: Kathedrale (Nord). — 5. *Conques*: Abteikirche (West). — 6. *Angoulême*: Kathedrale (West). — 7. *Tours*: Abteikirche S. Martin (Nord-Ost).

ANSICHTEN IN GEOMETRISCHEM AUFRISS UND IN NORMALER PERSPEKTIVE.

Tafel 213.

Deutschland.

1. *Lorsch*: Eingangshalle des Vorhofs. — 2. Hälften saec. 8. — Essenwein.
2. *Reichenau*: Münster Sta. Maria. Westfront und westliches Querschiff. — 1. Hälfte saec. II. — Adler.
3. *Essen*: Nonnenstiftskirche, Westchor. — c. a. 1000. — Humann.

¹⁾ Die Einheit des Massstabes in dieser Abteilung aufrecht zu erhalten, war nicht mehr möglich, wenn nicht Wichtigeres, besonders die Deutlichkeit der Formen, geopfert werden sollte. Am häufigsten sind die Massstäbe 1:200 (wie bei Darstellung der inneren Systeme) und 1:400 gewählt; wo der Raum es gestattete, ein grösserer. Die Dimensionen der perspektivisch dargestellten Gebäude vergegenwärtigte man sich mit Hilfe der Grundrisse und Systeme.

Tafel 214.

1. *Minden*: Dom, Westfront. — c. 1060—70; Obergeschoss c. 1120—40.
— B.-D. Niedersachsens.
2. *Soest*: S. Patroklos. — c. 1200. — Lübke.
3. *Paderborn*: Dom. — c. 1009—1036. — Lübke.

Tafel 215.

1. *Gernrode*: Stiftskirche, Querschnitt und Westfront (ca. $\frac{1}{300}$). — E. saec. 10, Apsis und Obergeschoss des Glockenhauses und der Türme saec. 12. — Z. f. Bauwesen.
2. *Goslar*: Klosterkirche Neuwerk, Westfront. — A. saec. 13. — Mithoff.
3. *Braunschweig*: Dom, Westfront, mit Weglassung des gotischen Aufsatzes über den Mittelbau ($\frac{1}{300}$). — E. saec. 12. und A. saec. 13. — B.-D. Niedersachsens.
4. *Susteren*: Klosterkirche, Westfront ($\frac{1}{200}$). — 2. Hälfte saec. 11. — Fisenne.

Tafel 216.

1. **Königslutter*: Stiftskirche, Ostansicht. — 1. Hälfte saec. 12. — Skizze von Dehio.
2. **Halberstadt*: Liebfrauenkirche, Ostansicht. — 1. Hälfte saec. 12. — Konstruiert nach B.-D. Niedersachsens.

Tafel 217.

1. **Maestricht*: S. Servaes, Ostansicht ($\frac{1}{400}$). — saec. 12. — Cuypers.
2. **Lippstadt*: Grosse Marienkirche, Querschiffsfassade ($\frac{1}{200}$). — E. saec. 12. — Memminger.
3. **Maestricht*: Liebfrauenkirche, Südwestansicht. — saec. 11—13. — Tornow.

Tafel 218.

1. *Trier*: Dom, Westseite (ca. $\frac{1}{166}$) — saec. 11. — Gailhabaud, Denkmäler.
2. *Mainz*: Dom, Ostseite ($\frac{1}{390}$). — Flankentürme mit Ausschluss des Obergeschosses A. saec. 11, das übrige E. saec. 12, der Mittelturm modern ergänzt. — Schneider.

Tafel 219.

1. *Mainz*: Dom, Südansicht des westlichen Querschiffs und Chors ($\frac{1}{200}$). — Schneider.

Tafel 220.

1. *Laach*: Klosterkirche, Ostansicht ($\frac{1}{300}$). — Um Mitte saec. 12. — Geier u. Görz.
2. *Laach*: Klosterkirche, östlicher Teil der Nordseite ($\frac{1}{300}$).

3. *Speier*: Dom, östlicher Teil der Nordseite (1/560). — E. saec. 11,
überarbeitet saec. 12. — Hübsch.

Tafel 221.

1. *Speier*: Dom, Südostansicht. — King.
2. *Laach*: Klosterkirche, Nordwestansicht. — Bock.

Tafel 222.

1. **Köln*: S. Gereon, Nordostansicht. — Chor und Turm nach M.
saec. 12, Polygon A. saec. 13. — Hofflund.
2. *Koblenz*: S. Kastor, Südostansicht. — Chor und Türme 2. Hälfte
saec. 12. — Tornow.

Tafel 223.

1. **Köln*: S. Aposteln, Ostansicht. — Um 1200. — Photographie.
2. **Köln*: Gross S. Martin, Ostansicht. — Um 1200. — Bezold.

Tafel 224.

1. *Andernach*: Pfarrkirche, Südwestansicht. — A. saec. 13. — Bock.
2. *Limburg a. L.*: Stiftskirche S. Georg. — 2. Viertel saec. 13. —
Tornow.

Tafel 225.

1. *Andernach*: Pfarrkirche, Ostansicht. — Der nördliche Turm viel-
leicht noch E. saec. 11, das übrige A. saec. 13. — Bock.
2. *Sinzig*: Pfarrkirche, Ostansicht. — Um 1220. — Tornow.
3. *Münster-Maifeld*: — Chor um 1225. — Tornow.
4. **Heimersheim*: Pfarrkirche, Westansicht. — 2. Viertel saec. 13. —
Tornow.

Tafel 226.

1. **Bonn*: Münsterkirche. — Chor und Türme um und nach Mitte
saec. 12, Querschiff und Langhaus beg. 1208 und 1221 noch nicht
vollendet; der Helm des Zentralturms ursprünglich niedriger. —
Tornow.
2. **Bonn*: Kreuzgang am Münster. — Um 1150. — Tornow.

Tafel 227.

1. *Worms*: Dom, Westchor. — 1. Viertel saec. 13. — Dollinger.
2. *Bamberg*: Dom, Südostansicht. — Chor geweiht 1237, letztes Ge-
schoss der Türme, wie die Westtürme um 1270. — King.

Tafel 228.

1. **Maurusmünster*: Klosterkirche, Westansicht. — Photographie.
2. **Murbach*: Klosterkirche, Ostansicht. — Photographie.

Tafel 229.

1. *Worms*: S. Paul, Westansicht ($1/300$). — Gegen Mitte saec. 13. — King.
2. *Pfaffenschwabenheim*: Stiftskirche. — 2. Hälfte saec. 13. — Gladbach.
3. *Gebweiler*: S. Leodegar, Westfront ($1/25$). — Um 1200? — Arch. des monuments historiques.
4. *Neuweiler*: S. Adelphi, Westfront. — c. 1200? — Photographie.

Tafel 230.

1. *Hirsau*: Klosterkirche, S. Aurelius, Nordseite ($1/200$). — Um 1070. v. Egle.
2. *Dasselbe*, Westseite.
3. *Eltwangen*: Klosterkirche S. Veit, Ostansicht. — E. saec. 12. — Schwarz.

Tafel 231.

1. **Ilmmünster*: Klosterkirche, Ostansicht. — saec. 12., Turmbekrönung gotisch. — Holzinger.
2. **Regensburg*: S. Georg. — Um 1162. — Bezold.
3. **Palsweis*: Dorfkirche. — Bezold.
4. **Steingaden*: Klosterkirche, Nordansicht. — 2. Hälfte saec. 12. — Bezold.
5. **Altenstadt*: Klosterkirche, Ostansicht. — ? 2. Hälfte saec. 12. — Bezold.

Tafel 232.

1. **Klosterneuburg*: Westansicht ($1/300$). — 1. Hälfte saec. 12. — v. Schmidt.
2. *Trebitsch*: Klosterkirche. — saec. 13. — Heider u. Eitelberger.
3. *S. Ják*: Klosterkirche, Westfront. — 2. Hälfte saec. 13. — Heider u. Eitelberger.
4. *Zsambék*: Klosterkirche, Westfront. — 2. Hälfte saec. 13. — Heider u. Eitelberger.

Tafel 233.

1. **Strassburg*: Münster, Südliche Querschiffsfront. — Photographie.
2. **Magdeburg*: Dom, Choransicht. — Photographie.

Tafel 234.

Italien.

1. *Pisa*: Kathedrale, Südwestansicht. — Photographie.

Tafel 235.

1. **Pisa*: Kathedrale, Südostansicht. — Photographie.
2. **Lucca*: Kathedrale, Ostansicht. — A. saec. 13, teilweise erneuert saec. 14, Eckkapellen saec. 16. — Photographie.

Tafel 236.

1. **Lucca*: S. Frediano, Fassade ($1/250$). — Bezold und Photographie.
2. **Lucca*: S. Michele, Fassade ($1/280$). — Bezold und Photographie.
3. *Pisa*: S. Frediano, Fassade ($1/150$). — Rohault de Fleury.
4. **Lucca*: S. Giusto, Fassade ($1/150$). — Bezold und Photographie.

Tafel 237.

1. *San Miniato*: Fassade ($1/170$). — Photographie.
2. **Toscanella*: S. Pietro, Fassade ($1/115$). — Etwa E. saec. 12. — Dehio und Photographie.

Tafel 238.

1. *Ruvo*: Kathedrale, Fassade ($1/150$). — Schulz.
2. *Bitetto*: Kathedrale, Fassade ($1/140$). — Schulz.
3. *Molfetta*: Kathedrale, Choransicht. — Schulz.

Tafel 239.

1. *Cefalù*: Kathedrale, Westansicht. — Serradifalco.
2. *Monreale*: Kathedrale, Teil der Choransicht. — Boito.
3. *Bari*: Kathedrale, Nordansicht ($1/400$). — Schulz.
4. *Lecce*: Kathedrale, Ostansicht ($1/140$). — Schulz.

Tafel 240.

1. **Lucca*: S. Frediano, Choransicht. — Bezold.
2. **Verona*: Kathedrale, Choransicht. — Bezold.
3. **Murano*: S. Donato, Choransicht. — Photographie.

Tafel 241.

1. *Mailand*: S. Ambrogio, Fassade und Schnitt durch den Vorhof ($1/200$). — saec. II. — Dartein.
2. **Maderno*: Pfarrkirche, Fassade ($1/110$). — Gegen E. saec. 12. — Bezold.
3. *Como*: S. Abondio, Choransicht ($1/200$). — saec. II. — Dartein.

Tafel 242.

1. *Modena*: Kathedrale, Fassade ($1/200$). — Osten.
2. *Verona*: S. Zeno, Fassade ($1/200$). — Centr.-Comm.

Tafel 243.

1. *Pavia*: S. Michele, Fassade ($1/200$). — Dartein.
2. *Piacenza*: Kathedrale, Fassade ($1/200$). — Osten.

Tafel 244.

1. *Pavia*: S. Pietro, Fassade ($1/200$). — Dartein.
2. *Parma*: Kathedrale, Fassade ($1/200$). — Dartein.

Tafel 245.

1. **Modena*: Kathedrale, Südostansicht. — Bezold.
2. **Parma*: Kathedrale, Südostansicht. — Bezold.

Frankreich.

Tafel 246.

a) Frühzeit.

1. *Beauvais*: Fassade der alten Kathedrale. — E. saec. 10. — Woillez.
2. *Périgueux*: S. Front, Fassade. — Etwa M. saec. 11. — Restauration von de Verneilh.
3. *Béziers*: S. Aphrodise, Fassade. — Etwa 1. Hälfte saec. 11. — Skizze von Bezold.
4. *Cravant*, Seitenansicht. — saec. 10. — Bulletin monumental.
5. *Saint-Généroux*, Ostansicht. — saec. 10. — Gailhabaud.
6. *Poitiers*: S. Jean, Seitenansicht. — Merovingisch? — Archives mon. hist.

Tafel 247.

b) Aquitanien.

1. *Loupiac*, Fassade ($1/125$). — saec. 12. — Archives mon. hist.
2. **Gensac*, Fassade ($1/130$). — saec. 12. — Bezold.
3. **Bourg-Charente*, Fassade ($1/140$). — saec. 12. — Bezold.
4. *Montbron*, Choransicht ($1/150$). — saec. 12. — Baudot.
5. *Roulet*, Fassade ($1/150$). — saec. 12. — Baudot.

Tafel 248.

1. **Petit-Palais*, Fassade. — saec. 12. — Photographie.
2. **Eschillais*, Fassade. — saec. 12. — Photographie.

Tafel 249.

1. **Poitiers*: Notre-Dame-la-Grande, Fassade ($1/125$). — Um Mitte saec. 12. — Bezold und Photographie.
2. **Civray*: S. Nicolas, Fassade ($1/125$). — Um M. saec. 12. — Bezold und Photographie.

Tafel 250.

1. **Aulnay*, Südostansicht. — saec. 12. — Photographie.
2. **Melle*: S. Pierre, Südwestansicht. — saec. 12. — Photographie.

Tafel 251.

1. **Périgueux*: S. Etienne, Choransicht ($1/250$). — 1. Hälfte saec. 12. — Dehio.
2. **Solignac*: Klosterkirche, Teil der Seitenansicht ($1/170$). — 1. Hälfte saec. 12. — Dehio.
3. *Périgueux*: S. Front, Südansicht. — 2. Viertel saec. 12, die Kupeln ergänzt. — de Verneilh.

c) Limousin und Auvergne.

Tafel 252.

1. **Le Dorat*, Nordwestansicht. — Etwa gegen Mitte saec. 12. — Photographie.
- 2, 3. *Chatel-Montagne*, Fassade und Teil der Südansicht. — 1. Hälfte saec. 12. — Viollet-le-Duc und Photographie.

Tafel 253.

1. **S. Saturnin*, Choransicht. — saec. 11. — Photographie.
2. **Saint-Nectaire*, Nordostansicht. — saec. 11. — Photographie.
3. **Orcival*, Südansicht. — saec. 13. — Photographie.

Tafel 254.

1. *Issoire*: S. Paul; 2. *Brionde*: S. Julien, Choransichten nach Michel.

d) Languedoc und Nordspanien.

Tafel 255.

1. *Toulouse*: S. Sernin, Choransicht ($\frac{1}{200}$). — 1. Hälfte saec. 12. — Arch. mon. hist.

Tafel 256.

1. **Alby*: S. Salvi. — saec. 12 u. 13. — Stier.
2. **Segovia*: S. Millan, Südwestansicht. — saec. 12. — Photographie.
3. **Toro*: Kathedrale, Südostansicht. — A. saec. 13. — Photographie.

e) Niederlanguedoc und Provence.

Tafel 257.

1. *Saint-Martin-de-Londres*, Südansicht ($\frac{1}{127}$). — saec. 11. — Revoil.
2. *Le Thor*: Ste. Marie au Lac, Südansicht ($\frac{1}{200}$). — Um 1200. — Revoil.

Tafel 258.

1. *Cavaillon*: Kathedrale, Apsis ($\frac{1}{90}$). — 2. Hälfte saec. 12. — Revoil.
2. *Saintes-Maries*: Klosterkirche, östliche Hälfte der Südansicht ($\frac{1}{160}$). — saec. 12. — Revoil.
3. *Saint-Pons*: Kathedrale, Erdgeschoss der Fassade ($\frac{1}{80}$). — Etwa M. saec. 12. — Revoil.

Tafel 259.

1. *Saint-Gilles*: Klosterkirche, Erdgeschoss der Fassade. — Etwa 2. Viertel saec. 12. — Archives, Revoil, Photographie.

f) Burgund und Nachbarlandschaften.

Tafel 260.

1. **Tournus*: Klosterkirche S. Philibert, Westbau. — A. saec. 11. — Photographie.

2. *Paray-le-Monial*: Klosterkirche, Fassade. — saec. 11, Nordturm saec. 12. — Archives.
3. **Tournus*: S. Philibert, Choransicht. — M. saec. 11, Obergeschoss des Turmes saec. 12. — Stier.

Tafel 261.

1. **Lyon*: S. Martin d'Ainay, Fassade (ca. $\frac{1}{220}$). — saec. 12. — Photographie.
2. *Chateauneuf*, Fassade ($\frac{1}{250}$). — saec. 12. — Baudot.
3. **S. Paul-de-Varax*, Erdgeschoss der Fassade. — saec. 12. — Photographie.

Tafel 262.

1. **Le Puy*: Kathedrale, Fassade ($\frac{1}{200}$). — M. oder 2. Hälfte saec. 12. — Bezold und Photographie.
2. *Cluny*: Abteikirche, Doppelchor und Westansicht (abgebrochen). — du Sommerard nach älterer Zeichnung.

Tafel 263.

1. **Vezelay*, Westfassade. Die gotisch erneuerten Teile weggelassen, A Südostturm ($\frac{1}{200}$). — 2. Viertel saec. 12. — Photographie.
2. **Paray-le-Monial*, Choransicht. — saec. 12. — Bezold.

Tafel 264.

1. *Chauvigny*: Notre-Dame, Apsis. — 1. Hälfte saec. 12. — Viollet-le-Duc.
2. *Cosne*, Apsis. — 1. Hälfte saec. 12. — Viollet-le-Duc.
3. **Nevers*: S. Etienne, Teil der Nordseite ($\frac{1}{160}$). — 1. Hälfte saec. 12. — Dehio.
4. **Autun*: Kathedrale, Teil der Nordseite ($\frac{1}{190}$). — 1. Hälfte saec. 12. — Bezold.

Tafel 265.

g) Normandie und England.

1. **Sequeville*, Südansicht. — 1. Hälfte saec. 12. — Photographie.
2. *Caen*: Ste. Trinité (Abbaye-aux-Dames), Südansicht. — E. saec. 11 und 1. Hälfte saec. 12. — Ruprich-Robert.

Tafel 266.

1. **Caen*: Ste. Trinité, Westansicht. — Letztes Viertel saec. 11, Mittelpartie und Turm 1. Hälfte saec. 12, Bekrönung der Türme saec. 18. — Photographie.
2. **Boscherville*: S. Georges, Südostansicht. — 1. Hälfte saec. 12. — Photographie.

Tafel 267.

1. *Kelso*, Nordfassade des Transsepts ($\frac{1}{135}$). — Um 1160. — Ruprich-Robert.

2. *Ouistreham*, Fassade ($\frac{1}{135}$). — Um 1140. — Ruprich-Robert.
3. *Castle-Rising*, Fassade ($\frac{1}{135}$). — saec. 12. — Ruprich-Robert.
4. *Biéville*, Fassade ($\frac{1}{135}$). — 1. Hälfte saec. 12. — Ruprich-Robert.
5. *St. Edmundsbury*: Klosterkirche, Thor und Turm der Umfassungsmauer ($\frac{1}{135}$). — Um 1140. — Ruprich-Robert.

Tafel 268.

1. *Norwich*: Kathedrale, Nordfassade des Querschiffs ($\frac{1}{135}$). — A. saec. 12. — Britton.
2. *Ely*: Kathedrale, rechter Flügel des Westbaus ($\frac{1}{135}$). — Letztes Viertel saec. 12. — Ruprich-Robert.

Tafel 269.

1. *Caen*: S. Etienne, System des Langhauses. — 2. *Winchester*: Kathedrale, desgl. — 3. *Norwich*: Kathedrale, desgl. — 4. *Ely*: Kathedrale, desgl. — Massstab $\frac{1}{135}$. — Britton, Ruprich-Robert.

Tafel 270.

h) Nordfranzösische Fassaden.

1. *Caen*: Männerabtei S. Etienne ($\frac{1}{200}$). — Letztes Viertel saec. 11, Ausführung der Türme bis ins 12. — Ruprich-Robert.
2. **Angers*: Kathedrale ($\frac{1}{190}$). — Nach M. saec. 12. — Photographie.

Tafel 271.

1. *Saint-Denis* ($\frac{1}{400}$). — 1137—1140. — Rev. générale de l'arch. und Photographie.
2. *Saint-Leu d'Esserent* ($\frac{1}{200}$). — Etwa 2. Viertel saec. 12. — King.
3. *Châlons s. Marne*: Notre-Dame ($\frac{1}{200}$). — M. saec. 12, Mittelpartie um 1170 erneuert. — Centralblatt der Bauverwaltung.

Tafel 272.

CISTERCIENSERKIRCHEN.

1. **Pontigny*, Südansicht. — 1150 ff. Der Chor um 1170. — Photographie.
2. **Heisterbach*, Nordwestansicht. — 1. Viertel saec. 13. — Bois-serée, Tornow.

Tafel 273.

1. **Heisterbach*, Ostansicht. — Tornow.
2. *Riddagshausen*, Nordostansicht. — Nach M. saec. 13. — Ahlburg.

Tafel 274.

1. **Pontigny*, Fassade ($\frac{1}{300}$). — 1150, überarbeitet um 1170. — Bezold, Photographie.
2. *Silvacanne*, Fassade ($\frac{1}{200}$). — M. saec. 12. — Revoil.
3. *Lehnin*, Fassade. — Adler, teilweise restauriert.
4. *Maulbronn*, Fassade, mit Weglassung der Vorhalle. — Um 1170. — Paulus.
3. *Kirkstall*, Fassade. — 2. Hälfte saec. 12. — Sharpe.

KIRCHTÜRME.

a) Italien.

Tafel 275.

1. *Pomposa*. — Centralblatt der Bauverwaltung.
2. **Modena*. — Photographie.
3. *Pisa*, der »schiefe Turm«, vgl. Taf. 234. — Rohault de Fleury.
4. *Mailand*: S. Gottardo (mit Weglassung des Unterbaus). — A. saec. 13. — Gruner.

b) Frankreich.

Tafel 276.

1. **Cruas*, Vierungsturm. — saec. 12. — Photographie.
2. **Vienne*: S. Pierre, westlicher Frontturm. — saec. 12. — Photographie.
3. **Arles*: S. Trophime, Turm und Kreuzgang. — saec. 11, Obergeschoss saec. 12. — Dehio.
4. *Avignon*: Kathedrale, Vierungsturm. — A. saec. 12. — Revoil.
5. *Arles*: St. Honorat, Vierungsturm. — Um M. saec. 12. — Revoil.

Tafel 277.

1. **Fénoux*, (etwa $\frac{1}{150}$)? — saec. 12. — Photographie.
2. **Poitiers*: Notre-Dame-la-Grande ($\frac{1}{200}$). — 1. Hälfte saec. 12. — Bezold und Photographie.
3. **Bassac*, (etwa $\frac{1}{150}$). — saec. 12. — Photographie.
4. *Périgueux*: S. Front ($\frac{1}{200}$), vgl. Taf. — 2. Viertel saec. 12. — Verneilh.

Tafel 278.

1. *Ver*, isolierter Turm ($\frac{1}{120}$). — E. saec. 11. — Ruprich-Robert.
2. *Le Puy*: Kathedrale, isolierter Turm ($\frac{1}{270}$). — saec. 11? — Viollet-le-Duc.
3. *Nesle*: Turm an der Südseite des Chors ($\frac{1}{200}$). — 1. H. saec. 12. — Baudot.
4. *Auxerre*: S. Germain, Einzelturm ($\frac{1}{230}$). — Gegen M. saec. 12. — Viollet-le-Duc.
5. *Auxerre*: S. Eusèbe ($\frac{1}{180}$). — Um 1160. — Viollet-le-Duc.

Tafel 279.

1. **Beaulieu-les-Loches*, Seitenturm ($\frac{1}{250}$). — 1. Viertel saec. 12. — Bezold u. Dehio.
2. *Vendôme*: Ste. Trinité, Einzelturm ($\frac{1}{400}$). — 2. Viertel saec. 12. — Viollet-le-Duc.
3. *Chartres*: Kathedrale, nördlicher Fassadenturm ($\frac{1}{480}$). — 2. Viertel saec. 12. — Viollet-le-Duc.

Tafel 280.c) *Deutschland.*

1. *Schaffhausen*: Münster, Einzelturm neben dem Chor. — A. saec. 12? — Rahn.
2. *Bamberg*: Dom, einer der Westtürme. — Um 1270. — Rins.
3. *Mühlhausen i. Th.*: S. Blasien. — Puttrich.
4. **Brügge*: S. Sauveur, Westturm. — Skizze von Bezold.

Tafel 281.d) *Verschiedenes.*

1. **La Charité-sur-Loire*, nördlicher Fassadenturm. — E. saec. 12. — Photographie.
2. *Trier*: S. Matthias, Westturm. — A. saec. 13, erneuert saec. 18. — Photographie.
3. *Salamanca*: Kathedrale, Zentralturm. — 2. Hälfte saec. 12. — Monumentos.
4. *Chiavavalle*, Zentralturm. — saec. 12—13. — Gruner.

Tafel 282.

KREUZGÄNGE UND VORHALLEN.

1. *Frigolet*. — saec. 12. — Revoil.
2. *Aix*. — saec. 12. — Revoil.
3. **Bonn*. — Um 1150. — Tornow.

Tafel 283.

1. *Civita Castellana*. — Boito.
2. *Fontfroide*. — A. saec. 13. — Viollet-le-Duc.
3. *Rom*: Lateran. — A. saec. 13. — Rohault de Fleury.
4. *Maulbronn*. — Etwa 2. Viertel saec. 13. — Paulus.

Tafel 284.

1. **Saint-Benoît-s-L.* — Um a. 1100. — Photographie.
2. **Autun*. — Nach Mitte saec. 12. — Bezold.