



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die kirchliche Baukunst des Abendlandes**

historisch und systematisch dargestellt

**Dehio, Georg**

**Stuttgart, 1892**

3. Komposition der Schauseiten

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81352](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81352)

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 Clausur 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 leiht 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.

#### ITALIEN <sup>1)</sup>.

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-

<sup>1)</sup> 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 wohlprofilirten 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 RIPÀ (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 durchgeführten 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 eingeführte 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 präludieren. 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. Missraten 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



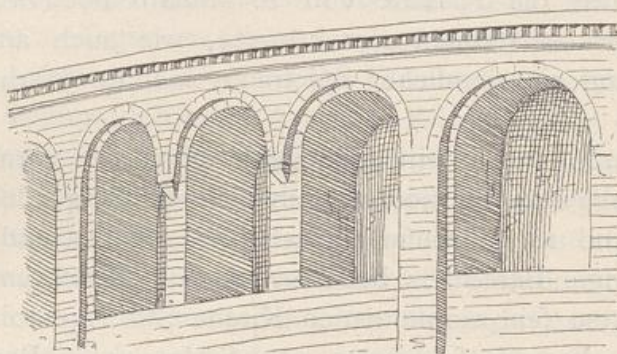
welcher Art ist S. Miniato weit entfernt; nicht minder gewiss ist aber, dass so feine und ruhige Anmut, soviel Ernst in der Heiterkeit damals an keinem zweiten Punkte des Abendlandes zu finden waren. Es ist wie ein erster Morgenhauch aus einer grossen Zukunft herüberwehend. — Die Entstehungszeit von 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 Aussendekoration 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 bestärkt, 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 Mittelportals;



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 viertes zuerst in der Lombardei 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 Lombardei 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) fortführen, 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 vorgeschwebt, 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 prinziplos 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 Fortschritte 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 wesentlich 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 Gleichsetzung 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 Unentschiedenheit 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 auslaufend, 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 Rhythmik 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 Wohllaut 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 strengerem, 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 modenesiser in vergrössertem Massstabe und verfeinerten Formen gedacht;



leider verdirbt 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 energischer 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 unsüdlich. 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 fortgeführte 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 gelehrt; im ganzen genommen überwiegt beim Vergleiche doch immer der Eindruck tiefer Gegensätzlichkeit. Tritt in Italien stätig 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 Oekonomie. Es ist lehrreich zu sehen, z. B. aus der frühkarolingischen Vorhalle von Lorsch (Taf. 213), wie damals auch den Deutschen noch die halborientalische Bekleidungspracht der spätrömischen 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. Aelter 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 lebhaftere 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 erstenmal <sup>1)</sup> 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, wenschon die formale Behandlung auch hier an lombardische Muster anknüpft. Im nieder-rheinischen 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-

<sup>1)</sup> 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 Schwarzhof 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. 1, 225. 1. 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 tatsächlich an sich reißen, sondern nur kräftige Sinnbilder derselben sein. —

Nach dem, was wir im ersten Abschnitt dieses Kapitels über die allgemeinen Kompositionsverhältnisse 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 Mittelportals 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, Königsutter, 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 einfachem 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 früheste 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 Kompositionsproblem 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-progressivistisch.

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 vorklingt.

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.

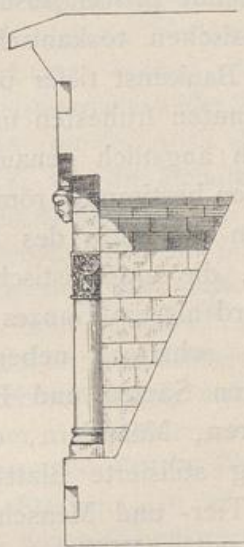
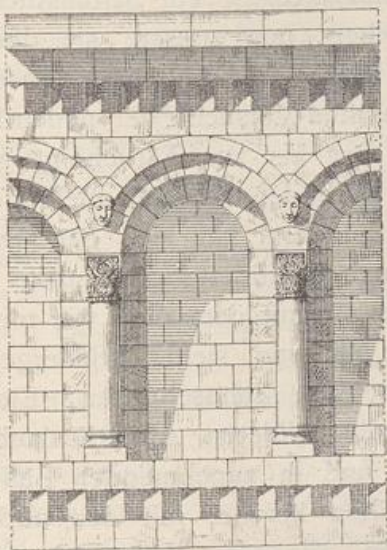
Wir betrachten nun nacheinander die einzelnen Schulen in der Epoche des entwickelten Stiles.

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 volles Nachleben in der Antike sich erhalten hätte, als in den Nachbarlandschaften Galliens oder Italiens <sup>1)</sup>, es wäre denn in rein technischen Dingen. Die auszeichnende baugeschichtliche That der Provençalien

<sup>1)</sup> Gegen die irrigen, 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, verharrte 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 romantisches, 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 Seite <sup>1)</sup>: 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 frühlobbarchisch aussehende Zwerggalerie).

<sup>1)</sup> 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).

Jahrhundertlang waren also auch die Provençalien 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 ist <sup>1)</sup>. 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 arachaistische Strenge gemildert; der antike Formschatz 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-

<sup>1)</sup> A. Ramée im Bulletin du comité des travaux historiques 1882, p. 195. — Mérimée dachte an die Zeit der Westgotenherrschaft, ein verzeilicherer Irrtum, als Revoils 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 Konsöhlen, 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 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 zusammengesetztere 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 schräge abgestuften Thürgeväanden 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 durchgeführter 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 Höhengestaltung; 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: der kulissenartigen Ueberhöhung der Giebelwand. Sie fehlt an keinem der auf unsern 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 struktureller Glieder im Dienste der Dekoration, das gerade Gegenteil von der südfranzösischen *Simplicité*. 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 Eckverstreben 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 ungebündelt, 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 Gebiets <sup>1)</sup> 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 uralter 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 (Salignac, 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 Geschmacks. Die Fassade zwar ist erst

<sup>1)</sup> 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, Chateaufort, 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 rauher, die allgemeine Wirkung gleichwohl verschieden; denn der plastische Gruppencharakter der Anlage forderte einestheils 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 provençalisch-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 majestätischsten 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 Beherrscher 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 präludiert 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 AVALLO (dreifach), S. Philibert in DIJON, TONNERRE, SEMUR-EN-BRIONNAIS, CHARLIEU.

Im Lyonnais erfährt der burgundische Stil eine Nüancierung 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 Stamme. 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 fratzenhaften Stilisierung, die ersteren 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, Schachbrettmuster, 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 versteifen; 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 durchgeführte 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 Oeffnungen. 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 BEAUVAIS 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



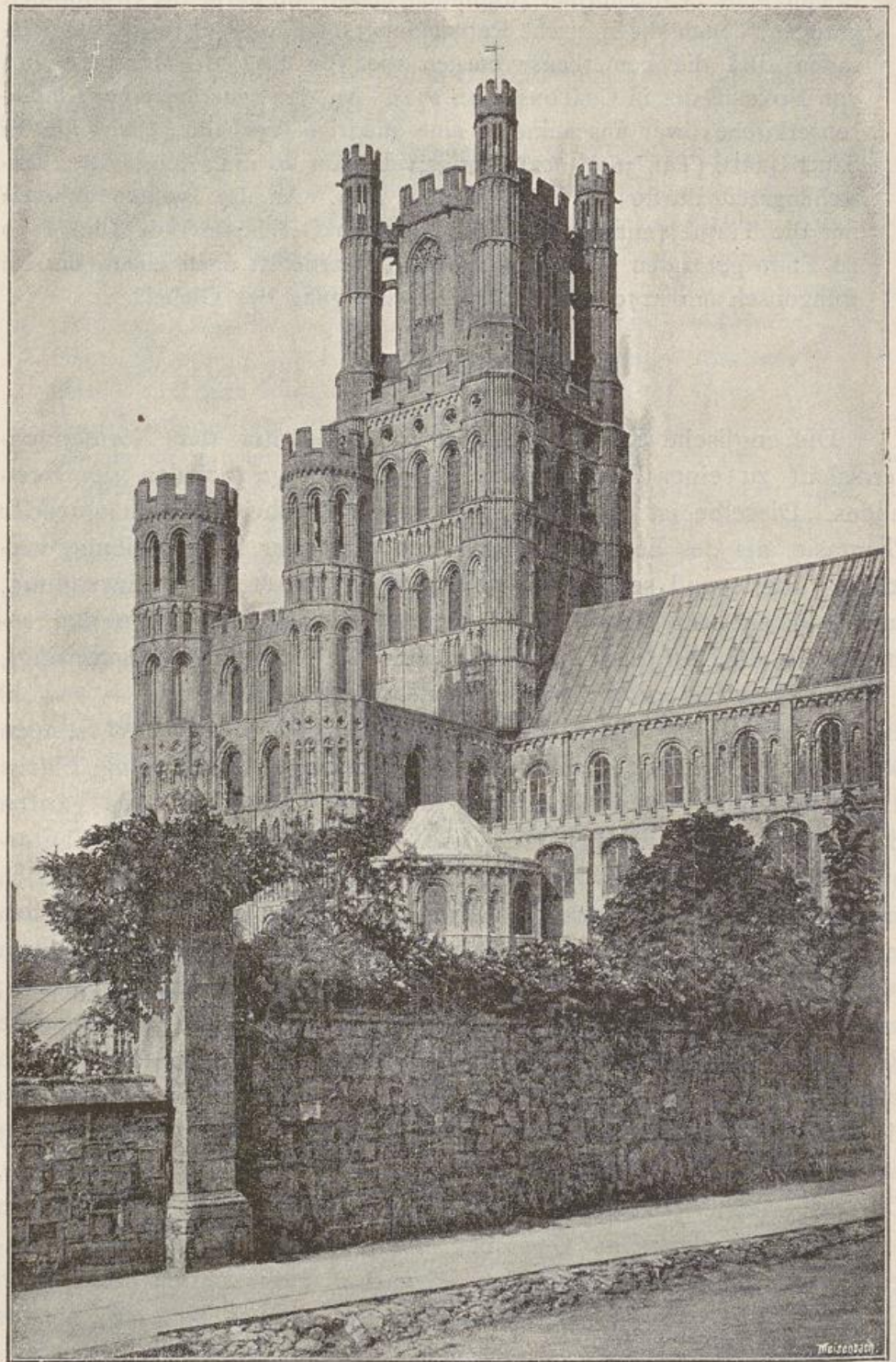
in eine klare Schlussformel zusammengefasst und darin die Grundlinien gezogen, denen die gotische Entwicklung folgt. — Von kleineren Fassaden sind die bemerkenswertesten die von S. LEU D'ESSERENT und von NOTRE-DAME in CHÂLONS (Taf. 271). An der ersteren, einer Cluniacenserkirche, war anscheinend eine 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 Bauepoche, 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 Verschwendung, 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 Splendinität nicht messen, höchstens der Dom von Pisa und (der Absicht nach) die sicilischen 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 Nüancierung 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 geharnischt und gravitatisch genug.





Kathedrale von Ely, Hinteransicht des Westbaus.

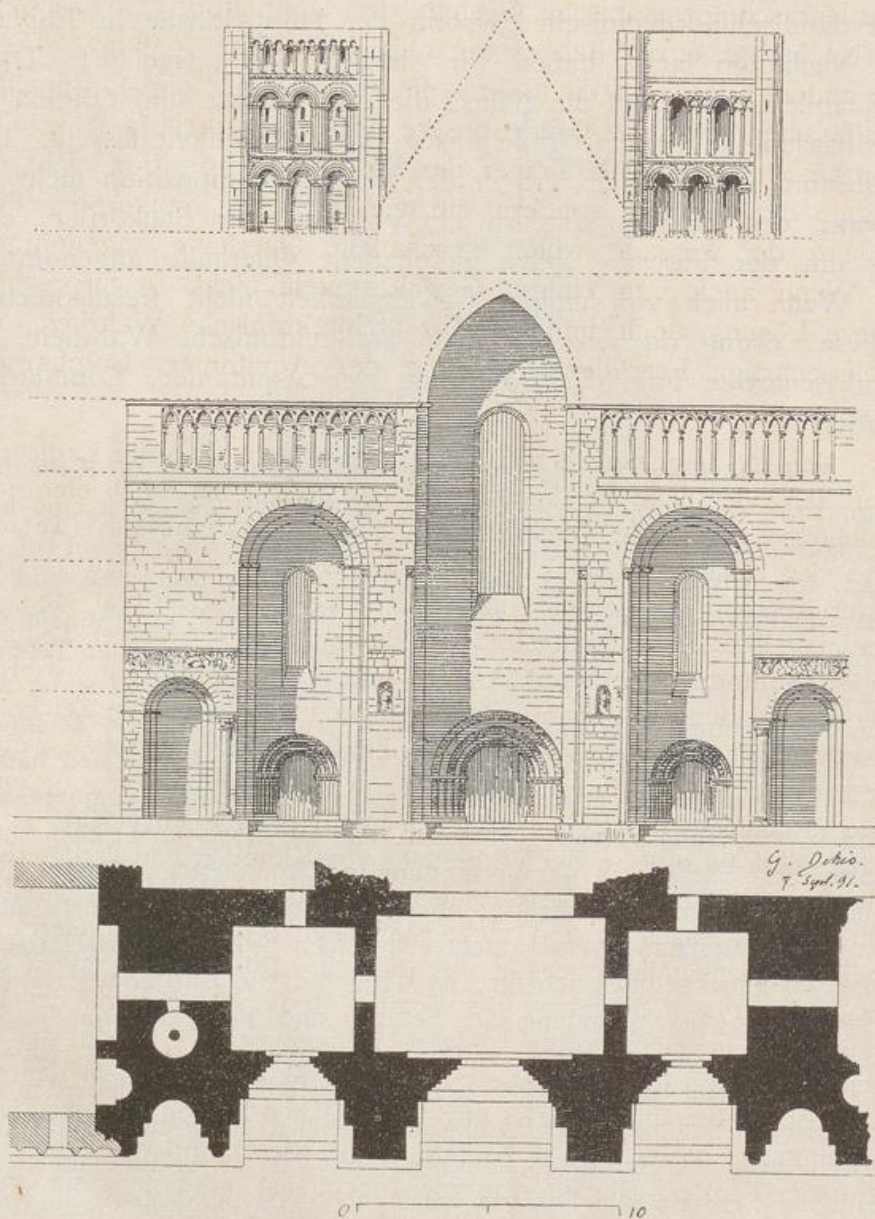


Ueber den Fassadenbau sind wir nur lückenhaft unterrichtet, da selbst die im Innern verschont gebliebenen normannischen Schiffe grossenteils gotische Aussenfronten erhalten haben. Dass und warum das festländisch-normannische System der Doppeltürme in England wenig Nachfolge fand, haben wir oben S. 590 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 pyramidalen 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 Tafeln<sup>1)</sup>.

### 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. Hälfte saec. 8. — Essenwein.
2. *Reichenau*: Münster Sta. Maria. Westfront und westliches Querschiff. — 1. Hälfte saec. 11. — Adler.
3. *Essen*: Nonnenstiftskirche, Westchor. — c. a. 1000. — Humann.

<sup>1)</sup> 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 vergegenwärtigt 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. Patroklus. — 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. *\*Königsutter*: 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 (<sup>1</sup>/<sub>560</sub>). — 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 vielleicht 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 Geschoss der Türme, wie die Westtürme um 1270. — King.

## Tafel 228.

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



## Tafel 229.

1. *Worms*: S. Paul, Westansicht ( $\frac{1}{300}$ ). — Gegen Mitte saec. 13. — King.
2. *Pfaffenschwabenheim*: Stiftskirche. — 2. Hälfte saec. 13. — Gladbach.
3. *Gebweiler*: S. Leodegar, Westfront ( $\frac{1}{225}$ ). — Um 1200? — Arch. des monuments historiques.
4. *Neuweiler*: S. Adelphi, Westfront. — c. 1200? — Photographie.

## Tafel 230.

1. *Hirsau*: Klosterkirche, S. Aurelius, Nordseite ( $\frac{1}{200}$ ). — Um 1070. v. Egle.
2. *Dasselbe*, Westseite.
3. *Ellwangen*: 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 ( $\frac{1}{300}$ ). — 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. 11. — Dartein.
2. \**Maderno*: Pfarrkirche, Fassade ( $1/110$ ). — Gegen E. saec. 12. — Bezold.
3. *Como*: S. Abondio, Choransicht ( $1/200$ ). — saec. 11. — 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 ( $\frac{1}{125}$ ). — saec. 12. — Archives mon. hist.
2. \**Gensac*, Fassade ( $\frac{1}{130}$ ). — saec. 12. — Bezold.
3. \**Bourg-Charente*, Fassade ( $\frac{1}{140}$ ). — saec. 12. — Bezold.
4. *Montbron*, Choransicht ( $\frac{1}{150}$ ). — saec. 12. — Baudot.
5. *Roulet*, Fassade ( $\frac{1}{150}$ ). — 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 ( $\frac{1}{125}$ ). — Um Mitte saec. 12. — Bezold und Photographie.
2. \**Civray*: S. Nicolas, Fassade ( $\frac{1}{125}$ ). — 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 ( $\frac{1}{250}$ ). — 1. Hälfte saec. 12. — Dehio.
2. \**Solignac*: Klosterkirche, Teil der Seitenansicht ( $\frac{1}{170}$ ). — 1. Hälfte saec. 12. — Dehio.
3. *Périgueux*: S. Front, Südansicht. — 2. Viertel saec. 12, die Kuppeln 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. — Boisseree, 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. \**Fénioux*, (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. *Chiaravalle*, 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.