DAS

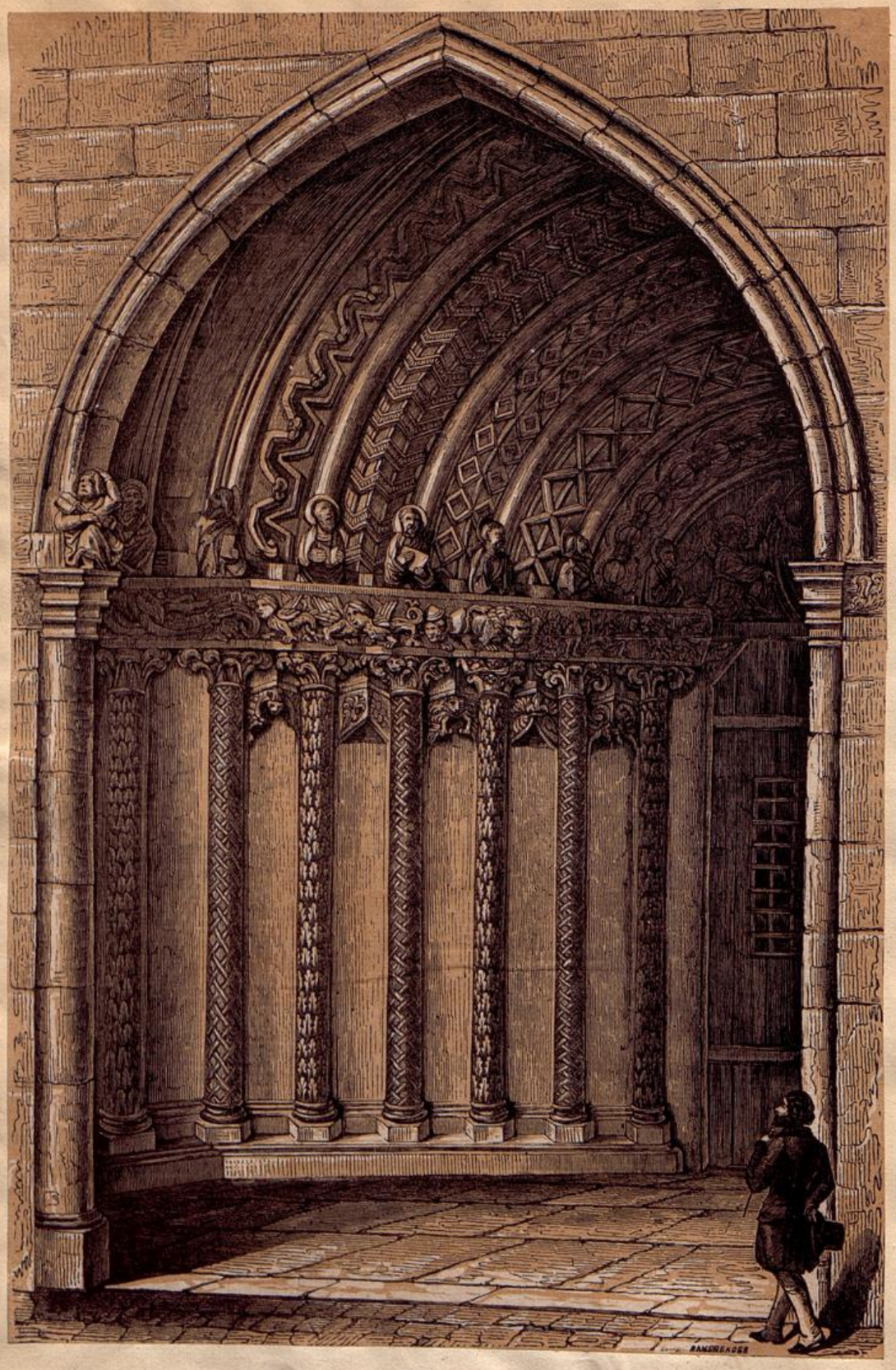
WESTPORTAL DES DOMES ZU WIEN.

IN SEINEN

BILDWERKEN UND IHRER BEMALUNG.

VON

Dr. EDUARD MELLY.



DAS

WESTPORTAL DES DOMES ZU WIEN,

IN SEINEN

BILDWERKEN UND IHRER BEMALUNG.

VON

D. EDUARD MELLY,

Verdienstkreuz Erster Klasse des Ordens Heinrichs des Löwen von Braunschweig; auswärtiges Mitglied des Staatsinstitutes für nationale Geschichte, Kunst und Archäologie von Frankreich zu Paris; Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften zu Neapel; des archäologischen Institutes zu Rom; der k. k. und grossherzoglichen Akademie zu Arezzo; des königl. sächsischen Alterthumsvereines zu Dresden; des sächsisch-thüringenschen Vereines für Erforschung des vaterländischen Alterthumes zu Halle; der numismatischen Gesellschaft zu Berlin; des historischen Vereines für Schwaben und Neuburg; des historischen Vereines für die Oberpfalz; des historischen Vereines für Niedersachsen zu Hannover; des historischen Vereines für das Grossherzogthum Hessen; des Alterthumsvereines für die Rheinlande zu Bonn; des historischen Vereines für Meklenburg; des Vereines für nassauische Alterthumskunde und Geschichtforschung zu Wisbaden; der Gesellschaft für geschichtliche Denkmale im Grossherzogthum Luxemburg; des Vereines für vaterländische Alterthümer in Zürich; der k. k. mährisch-schlesischen Gesellschaft für Landeskunde zu Brünn; des tirolischen Ferdinandeums; der Museumsgesellschaft für Oesterreich ob der Enns, u. A.

WIEN,

Verlagshandlung von Leopold Sommer, vormals Strauss.

Dorotheergasse Nr. 1108.

1850.

Vorwort.

Im Februar 1848 waren die folgenden Blätter zum Druke fertig geworden, der kaum begonnen, durch die Märzerhebung und bald darauf durch die Abordnung des Verfassers zur deutschen Nationalversammlung, so wie später durch die politischen Ereignisse in Wien, behindert und verzögert wurde. Wenn jezt, wo mit gespannter Aufmerksamkeit, beklommen und hoffend, das Auge der Nation nach dem Aufbau der Formen hinblikt, in welchen der edle Stoff ihrer künftigen Grösse: die gesetzliche Freiheit, das lebendige Rechtsgefühl, der unvertilgbare Drang nach naturgemässer Verbindung, der frische Trieb zum Fortschritte in Wissen und Können, eine neue, sichere Gestaltung gewinnen soll, — wenn in einem solchen Augenblike eine kleine Schrift über die Besonderheit eines Denkmales nationaler Kunstgrösse in die Oeffentlichkeit hinauszutreten wagt, so bedarf es wohl dafür einer entschuldigenden Bevorwortung. Sie liegt aber eben in der Lage der öffentlichen Verhältnisse. Gerade in Perioden des politischen Ueberganges, in der Gährung und Klärung des Gemeinwesens, soll die Kunst und ihre Wissenschaft ihr Dasein nicht verläugnen, sondern, wenn auch von dem Schrei und Staub des Kampfes behindert, wenn auch durch das bescheidenste Zeichen, den Anspruch auf die berechtigte Stelle, die

ihr in jedem gebildeten Staate zukommt, zu wahren suchen, bis sie im rechten Augenblike ihn geltend machen darf. Nur zu viel Verluste hat die Geschichte und die Kunst in der Reformperiode des unvergesslichen Josefs II. durch die Gleichgiltigkeit der Regierung und der Zeitgenossen für die Grösse nationaler Vergangenheit und für die Bedeutung ihrer Kunstentwiklung in der Vernichtung und Verschleppung herrlicher und unersetzlicher Denkmale erlitten, ohne dass auch nur sachverständig aufgenommene Inventare der vaterländischen Kunstforschung den herben Verlust minder fühlbar gemacht hätten. Aber wenn auch die Wiederholung ähnlicher Ereignisse und Massnahmen nicht wahrscheinlich ist, wenn fortan dem Vaterlande das Glük zu Theil werden sollte, durch Einsicht der Regierung und des Volkes in die unabweisbaren Forderungen der Zeit und in ihr Mass, der Entwiklung seiner reichen Kraft ruhig entgegen zu gehen, so liegt darin nur ein weiterer Grund, die Kenntniss und die Bewahrung vaterländischer Denkmale der Kunst und des Alterthumes durch jene Mittel zu fördern und zu sichern, welche ganz, schnell und zuverlässig zum Ziele führen.

Denn während in England und Italien seit mehr als einem Jahrhunderte die mittelalterliche Archäologie sorgsam gepflegt und hochgeachtet ist, während Frankreich sogleich nach dem Revolutionssturm und noch mitten in der gährendsten Staatslage Vorsorge traf, dass, was sich aus kunstfeindlicher Raserei an Nationaldenkmalen gerettet hatte, erhalten, bewahrt und gesammelt wurde, seitdem aber die rege Sorgfalt und der wärmste Eifer der Regierung dort die nationale Archäologie zu einer ihren klassischen Schwestern ebenbürtigen Wissenschaft erhoben hat, während auch deutsche Staaten vielfach eine eigene Behörde über die Erhaltung und Bewahrung ihrer historischen Denkmale gesezt haben und archäologische Vereine über ganz Deutschland ihre Wirksamkeit verbreiten, wollte es am Mittelpunkte des österreichischen Staatslebens nicht gelingen, einen wissenschaftlich und praktisch eingreifenden Verein archäologischer Kräfte zu Stande zu bringen, oder wohl gar die Staatsgewalt dafür zu gewinnen.

Unter den früheren Verhältnissen war es die unüberwindliche Abneigung gegen das Associationswesen, die vielfache Bemühungen einen historischen oder archäologischen Verein zu Stande zu bringen vereitelte. Der März des vorigen Jahres beseitigte das Hinderniss; allein trotz der früher lauten Sehnsucht nach gemeinschaftlichem Wirken, trotz der gerechten Klage über den immer mehr von Verfall und Privatvandalismus bedrohten Zustand unserer Denkmale blieb es beim Alten. Durch Cotteriewesen, durch Dünkel und den Abschluss vor ihm, durch persönliche Antipathien und Sympathien, durch Nei-

deleien und Gevatterschaften blieb jezt das gemeinschaftliche wissenschaftliche Zusammenstehen zur Förderung nationaler Archäologie und zum Schutz eines reichen Denkmalschatzes behindert, so tüchtige Kräfte und so guter Wille auch bei den Einzelnen vorhanden sein mochten.

Es ist aber hohe Zeit, dass es anders werde. Und zwar ist dringend zu erstreben, ja das Gelingen nur dadurch verbürgt, dass der Staat selbst sich an der Förderung dessen betheilige, was für die Erhaltung unserer vaterländischen Denkmale, und was für die Kenntniss ihres hohen Werthes und ihrer nationalen Bedeutung geschehen muss, wenn sie zum Ruhme des Landes fortbestehen, zur Hebung der vernachlässigten Vaterlandskunde und eben dadurch zur Belebung eines grundhältigen Patriotismus dienen sollen. Eine genaue Statistik der Denkmale, eine Klassifikation nach ihrer Bedeutung einerseits, anderseits nach dem Zustande ihrer Erhaltung; eine archäologische Karte, die Feststellung einer wissenschaftlichen Terminologie, kurze deutliche archäologische Anweisungen und Abrisse zur Vertheilung an Alle, die mit den Denkmalen unmittelbar oder mittelbar in Berührung kommen, wie Pfarrer, Gemeindevorsteher, Künstler, Baubeamte u. s. w., — das wären die ersten und dringendsten Arbeiten einer Anstalt, welche sich die Erhaltung der nationalen Denkmale und die wissenschaftliche Behandlung ihrer Archäologie zur schönen Aufgabe sezte. Weitere Zielpunkte sind: eine Organisation, die jede archäologische Neuigkeit, Veränderung, Forschung von allen Punkten her in den Schoss dieser Anstalt leitet, die Ueberwachung jeder Ergänzungs- und Veränderungsarbeit an Denkmalen, die vollständige Beschreibung und künstlerische Darstellung derselben und endlich ihre wissenschaftliche Herausgabe.

Bis ein solcher Verein Leben gewinnt, ausgestattet mit der Gesammtkraft unserer Fachmänner und mit den nöthigen Geldmitteln, bis die Regierung unmittelbar ihren Einfluss auf die Erhaltung und Erforschung der nationalen Denkmale zwekgemäss geltend macht, bis dahin wird es freilich den Bestrebungen Einzelner überlassen bleiben, für die nationale Archäologie, wenn auch mangelhaft, weil eben vereinzelt, das Ihrige zu thun.

Aus diesem Gesichtspunkte möchte diese Schrift aufgefasst sein. Gerne hätte der Verfasser alle Reste des älteren Dombaues beschrieben und abbilden lassen, gerne zur archäologischen die architektonische Forschung gesellet, allein der Tod des Architekten Oescher, der allein im Besitze des hiezu erforderlichen Materiales war, und die Schwierigkeit, der Herausgabe mehr Geldopfer zu bringen, als, nicht

ohne Anstrengung seines bescheidenen Loses, ohnehin aufgewendet wurden, mussten ihn bestimmen, es bei dem bewenden zu lassen, was die folgenden Blätter enthalten und darstellen, zufrieden, wenn er dadurch beigetragen hat, dass ein vaterländisches Denkmal besser gewürdigt, dass die Liebe zur Pflege unseres Alterthumes hie und da angeregt werde, wenn die Mängel der Arbeit zur dringlichen Aufforderung würden, durch hingebende Vereinigung der Einzelkräfte den herrlichen und zahlreichen Zeugen einer ruhmvollen nationalen Vergangenheit gerecht und gewachsen zu werden.

Im Juli 1849.

Der Verfasser.

Uebersicht der Eintheilung.

Uebersicht der Abbildungen.

Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11—17, 19, 20, 22, 30, 32, 38, 40, 41, 42, 43, 45—47 sind von Herrn Ramsberger in Holz geschnitten;

Nr. 3 von demselben Künstler in Gemeinschaft mit Herrn Altparth;

Nr. 18, 23, 28, 31, 33, 34, 36 und 44 von Herrn Altparth;

Nr. 21, 24, 25, 26, 27, 29, 35, 37, 39 von den Zöglingen des xylografischen Ateliers der k. k. Staatsdrukerei unter Leitung des Herrn Exter.

„L'histoire des arts n'est pas dans les livres, ou, si elle y est, elle est imparfaite. Elle est réellement écrite sur les monuments mêmes, dont les formes si variables au moyen âge, suivant les temps et les lieux et surtout les usages, représentent non-seulement les principes et les règles suivies par diverses écoles, mais encore l'esprit, les idées, les connaissances physiques, mathématiques et même philosophiques qui appartiennent aux siècles, qu'elles rappellent. Ainsi, les portails des cathédrales prouvent qu'elles étaient à l'époque de leur construction, les idées dominantes, mystiques, astronomiques, scolastiques; à quel point en étaient les sciences exactes et naturelles à tel ou tel siècle. — Mais nous ignorons presque complétement ces livres de pierres. Nous nous occupons beaucoup des Chinois et des Egyptiens, nous pâlissons sur les hiéroglyphes et les caractères d'écriture des Babyloniens, des Persépolitains, des tombeaux de quelques peuplades ignorées des déserts et des oasis de l'Orient, et nous passons sans attention devant nos propres monuments, nous ne faisons aucun effort pour découvrir leurs secrets et leurs légendes. Ne serait-ce pas par une coupable indifférence pour la religion de nos pères, que nous nous occupons si peu de savoir quels ont été leurs motifs, leurs idées dans l'emploi de telles ou telles figures qui ne nous paraissent que bizarres, parce que nous ne les comprenons pas, de tels ou tels symboles, de telles ou telles formes, que nous traitons dédaigneusement de caprices d'artistes, parce que nous sommes étrangers aux idées qui les ont fait admettre et exécuter, lorsqu' à l'époque, qu'on nomme le moyen âge, rien n'était livré à l'arbitraire ni au caprice. A cette grande époque, toutes les idées, formulées dans le creuset universel de la foi et des règles tracées par les supérieurs ecclésiastiques, devaient être l'expression fidèle et invariable de l'esprit d'unité, dont l'église catholique était alors la mère et le modèle; et au moyen de cette unité d'action, on ne travaillait pas sur les idées de tel maître ou de telle école; mais chaque artiste, chaque savant restait dans son originalité, tout en étant fidèle à des inspirations dont sa religion et la force des convictions avaient comme rédigé le programme.«

Guizot.

Einleitung.

Im Frühlinge 1846 begann der Architekt Leopold Oescher die von der Regierung ihm übertragene Aufnahme des Wiener Stefansdomes mit der genauen Vermessung des Westportales, des vom Volke sogenannten Riesenthores. Er hatte die Freundlichkeit, mir den Zutritt zu dem Gerüste zu gestatten, welches bei dieser Gelegenheit in der Höhe der Säulenknäufe errichtet worden war. Man war eben damit beschäftigt, die dichte und in vielen Schichten übereinander lagernde Kruste von Schmutz und Tünche abzublättern, als ich Oescher in seinem luftigen Atelier besuchte. Wie ganz anders stellte sich nach Wegschaffung des verunstaltenden Kalküberzuges und auf diesem Standpunkte das Ganze und seine künstlerische Ausführung dar! Die feinen Gliederungen, die scharfe freie Technik des Säulenschmukes an Schaft und Knauf, die derbe Kraft und naive Auffassung der Gestalten in und über dem Friese, sie kamen zum ersten Male seit Jahrhunderten wieder zum Vorschein. Und nun kam auch zu Tage, dass alle diese schmuken Glieder und alles Bildwerk ursprünglich sorglich bemalt und davon noch die fast vollständigen Spuren übrig geblieben waren. Unsere freudige Ueberraschung bedarf keiner besondern Versicherung. Dann aber wurde frischweg die Arbeit begonnen, die meinerseits in einer genauen Beschreibung der einzelnen Theile und ihrer Bemalung bestand. Im Verfolge dieser Arbeit musste mir die Bedeutsamkeit der Bildwerke über und in dem Gebälke um so mehr auffallen, als dieselben bis jezt ganz irrthümlich beschrieben und als bedeutungsleer bezeichnet wurden, vermuthlich weil die Verfasser der Beschreibungen nicht von den Umständen begünstigt wurden, die uns zu Gute kamen. Dass die Schwierigkeit der Lösung einzelner Darstellungen, die Wahrscheinlichkeit derselben an andern, und die Gewissheit der Bedeutung an einigen mich zur vergleichenden Forschung reizte, ist natürlich. Dass ich auch die Ergebnisse dieser Untersuchungen und, wo sie fruchtlos waren, ihren Gang Kennern und Freunden

mittelalterlicher Archäologie vorlege, und nicht allein die Beschreibung, bedarf freilich der Entschuldigung. Allein da ich Einiges richtig gedeutet, und wo dies nicht gelungen ist, mich sorgfältig gehütet habe, Hypothesen durch geschiktes Gruppiren und blendendes Anhäufen nicht sachgehöriger Citate für unfehlbare Gewissheit auszumünzen, so werde ich bei billigen Beurtheilern Nachsicht finden, und gesteht man mir ein nicht ganz misslungenes Streben nach wissenschaftlicher Behandlung und vorurtheilsfreier Auffassung meines Gegenstandes zu, so ist das Mass meiner Ansprüche erfüllt; denn vor nichts mehr hat sich die junge Wissenschaft mittelalterlicher nationaler Archäologie zu hüten, als vor dilettantenhafter oder mit Gelehrsamkeit prunkender Charlatanerie, die ihre älteren klassischen Schwestern so vielfach geschädigt und im Fortschritt aufgehalten hat.

Es soll sich also diese Schrift zu den bisherigen archäologischen Beschreibungen des Westportales verhalten, wie die Monografie eines Bruchtheiles gegenüber von Schriften, welche theils den Gesammtbau des Domes darstellen, theils das historische Interesse vorzugsweise ins Auge fassen. Aus neuerer Zeit kommen hier besonders vier Schriften in Betracht. Zuerst Tschischka's: die Metropolitankirche zu St. Stefan in Wien, 1823, und in zweiter Auflage 1843« erschienen, dann desselben Verfassers Kupferwerk: »Der Stefansdom und seine alten Denkmale der Kunst,« das er 1832 herausgab. Wer den Zustand mittelalterlicher Archäologie zur Erscheinungszeit der erstgenannten Schrift und insbesondere die früheren Beschreibungen kennt, wird der darin niedergelegten Forschung volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und ihre Mängel entschuldigen, die wohl von jeder Arbeit, die erst Bahn bricht, unzertrennlich sind, was freilich von der bahnreinigenden und erweiternden Detailforschung zumeist in billigen Anschlag zu nehmen wäre. Es liegt in der Natur der beiden Tschischka'schen Schriften, dass sie das Westportal in kürzester Beschreibung abthun, und es liegt an der damaligen, über der architektonischen Betrachtung das besondere Eingehen auf Skulptur und Symbolik vernachlässigenden Gange der Alterthumskunde, dass diese Beschreibung nicht so genau und würdigend ausfiel, als es ihr Gegenstand, nach meiner Ansicht, verdient.

Fast gleichzeitig erschien Primisser's, in Hormayr's Geschichte Wiens (Band VI.) abgedrukte Darstellung des Domes, die in Beschreibung der romanischen Westseite und des Portals mit Tschischka's Ansichten zusammenfällt.

In den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst, redigirt von Dr. A. Schmidl, 1845, hat J. Feil Forschungen niedergelegt, die für einzelne Partien der Baugeschichte, so wie für die historische Bestimmung mehrerer Kunstdenkmale des Domes lichtbringend und durch Fleiss und Scharfsinn ausgezeichnet sind. Das Westportal berührt seine Forschung unmittelbar wenig; wo es der Fall ist, habe ich vom archäologischen Standpunkte darauf geziemende Rüksicht genommen, wenn es auch nicht immer angehen konnte, die Ergebnisse der historischen und die der archäologischen Untersuchung zu vereinigen.

Andere Mittheilungen über unsern Dom berühren wir nicht, weil sie entweder aus den

genannten Schriften hervorgegangen sind, oder aber wie die trefflichen »Wiener Skizzen« Schlager's auf rein historischem Boden beruhen.

Mit dem Fortschritte der vaterländischen Alterthumskunde durch die in dem Vorworte angedeuteten Mittel wird auch unserem Dome endlich die langverdiente Würdigung einer dem jetzigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechenden Darstellung werden. Ein kurzer streifender Blik auf den Gang der neueren archäologischen Bestrebungen mag zeigen, dass nicht Mangel an Liebe und Sinn für die Bedeutung unserer mittelalterlichen Kunstdenkmale die wenig verbreitete Kenntniss und spärliche Herausgabe derselben verschuldet hat.

Einzelner zerstreuter Taschenbuchaufsätze und Journalartikel nicht zu gedenken, war es vorzüglich der zu früh der Wissenschaft entrissene Kustos Primisser, der in einem trefflichen Berichte über archäologische Wanderungen in Oesterreich, in Hormayr's Archiv, wenig oder gar nicht bekannte Denkmale des Mittelalters beschrieb. Gleichzeitig mit ihm und nach ihm wirkte Tschischka durch seine beiden Monografien über den Stefansdom und Josef Scheiger, der in selbstständigen Schriften und in zahlreichen und mannigfaltigen Journalaufsätzen mit Kennerblik auf unsere Alterthümer hinwies. Die von den österreichischen Ständen ins Leben gerufenen »Beiträge zur Landeskunde Oesterreichs« brachten von einzelnen Denkmalen gute Beschreibungen und Abbildungen. Leider hatte dieses Unternehmen durch verfehlte Organisation keinen Fortgang. Dr. A. Schmiedl erweiterte in seinen »Umgebungen Wiens auf zwanzig Stunden im Umkreise« (1835) die Kenntniss mittelalterlicher Kunstdenkmale aller Art so ansehnlich, dass damit die Möglichkeit einer Orientirung in unserem mittelalterlichen Kunstgebiete eigentlich anhebt. In einer längeren Anzeige dieses Werkes in Kaltenbäk's historischer Zeitschrift legte ich meine zu derselben Zeit auf wiederholten Wanderungen gewonnenen Erfahrungen nieder. Aus diesen Vorgängen entstand Tschischka's »Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate, geografisch dargestellt. Wien 1836.« Einzelne tüchtige, nur leider allwärts zerstreute Detailforschungen Bergmann's, überdies rühmlichst bekannt als Verfasser eines fortgesezt erscheinenden Werkes über Medaillen berühmter Oesterreicher, Henszelmann's, Häufler's, Wocel's, Millauer's, Ransonnets, Böheim's, Feil's, v. Karajan's, v. Leber's, Zappert's, u. A. gingen Hand in Hand mit jenen Inventarversuchen unserer Kunstvergangenheit. F. v. Leber's Monografien über die drei Burgen im Helenenthal nächst Baden und über das kaiserliche Zeughaus in Wien sind die ersten zusammenhängenden, von tiefer Kennerschaft zeugenden Abhandlungen über Burgenbau und Waffenwesen in Oesterreich. Leider starb der Verfasser bald nach Herausgabe des lezten Bandes. Im Jahre 1845 liess Wocel unter dem Titel: »Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde« eine Sammlung von Aufsätzen über böhmische Alterthümer heidnischer und christlicher Zeit erscheinen, die das Material der österreichischen Archäologie dankenswerth vermehrte. Ritter von Wolfskron gab gleichzeitig die alten Miniaturbilder einer Handschrift, die Legende der h. Hedwig enthaltend, in durch Genauigkeit ausgezeichneten Kopien und begleitet von einem fleissig und wissenschaftlich gearbeiteten Texte heraus.

Im Jahre 1846 liess ich den ersten Band der »Beiträge zur Siegelkunde« erscheinen, der meist Stoff aus dem Erzherzogthume enthält. Im nächstfolgenden Jahre erschien eine kurze aber

gelungene Beschreibung der Dreikönigskapelle zu Tuln nächst Wien, von Dr. G. Heider, von dem wir eine Monografie des Bildwerkschatzes der romanischen Kirche zu Schöngraben zu erwarten haben.

Aber auch selbstständige künstlerische Darstellungen fehlen nicht. Des Fürsten Lichnowski »Denkmale« waren zu luxuriös und zu wenig genau, um nicht bald unterbrochen zu werden. In prächtiger Ausstattung erschien das herrliche Antipendium aus dem 12. Jahrhundert, welches das Kloster Neuburg bei Wien aufbewahrt, kalkirt und lithografirt von A. Camesina; nur Schade, dass der Preis dieser für Archäologie und Kunstgeschichte wichtigen Herausgabe mehr auf fürstliches Vergnügen als auf wissenschaftliche Benützung berechnet ist. Einzelne radirte, gestochene oder lithografirte Blätter von Wilder, Bucher, Schindler, Hawelegg u. A. empfehlen sich durch Genauigkeit und theilweise durch Gefälligkeit der Darstellung.

Die von den beiden Architekten L. Ernst und Oescher begonnene und bis zum 5. Heft vorgeschrittene, seitdem aber leider durch Oescher's Tod und die Ungunst der Zeitverhältnisse unterbrochene Herausgabe der »Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich« versprach das umfassendste archäologische Werk zu werden, das bis jezt im Vaterlande erschienen ist. Vollendet, würde es uns und dem Auslande Oesterreichs herrliche Bauschätze kennen lehren, der Kunstgeschichte wichtigen Stoff zuführen, und ein Denkmal patriotischer Gesinnung und liebevoller Beharrlichkeit der Unternehmer sein. Einer jener seltenen Kunsthändler, die Sinn für die Schätze alter heimischer Kunst haben, Hr. Schön in Salzburg, sezt seine Herausgabe der »Schätze mittelalterlicher Kunst in Salzburg und seiner Umgebung« in trefflich ausgeführter Steingravirung rüstig fort.

Was in den anderen Ländertheilen Oesterreichs, vorzüglich in den italienischen Landestheilen durch Orti Manara, Carrara, Selvatico u. A., für mittelalterliche Archäologie durch eifrige Forschung gewonnen wird, gibt Zeugniss vom regen Leben und vorwärtsschreitender Bewegung. Die Uebersicht dieser Leistungen muss einer andern Stelle vorbehalten bleiben.

* * *

Ein Kirchenfest, an welchem das Westportal des Domes zu feierlichem Einzuge benuzt wird, veranlasste den, für unsere Untersuchungen etwas zu frühen Abbruch des Gerüstes, das später wieder aufzustellen nicht gestattet wurde. Eifrigen Bitten und Vorstellungen gelang es aber, die herrliche Halle vor einer neuen Uebertünchung mit grauer Oelfarbe zu bewahren, und zu veranlassen, dass nach (leider nicht gleichförmiger) Reinigung das Portal durch einen einfachen farblosen Oelüberzug geschüzt, und in der ganzen malerischen Färbung seines Materiales erhalten wurde.

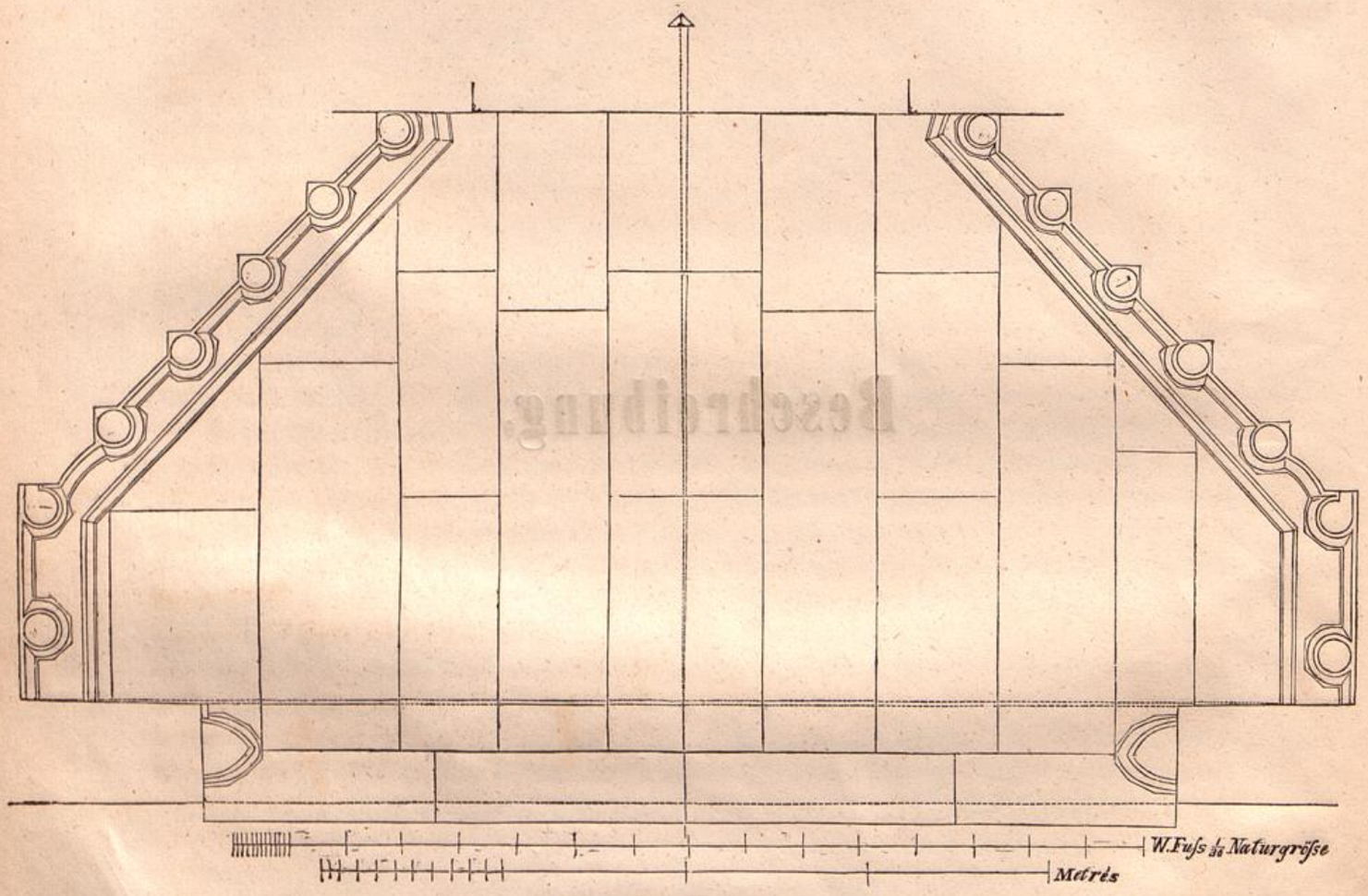
Zum Schlusse wünsche ich, dass die Freunde unserer Wissenschaft mit der Art, die Holzschnitte wiederholt einzudruken, einverstanden sein mögen. Ich betrachte nemlich diese

Holzschnitte als bildliche Begriffszeichen, als eine Art beweglicher Lettern, die also dort und so oft an ihrer Stelle sind, wo und so oft derselbe Begriff verdeutlicht werden soll. Denn wenn der Hauptvorzug der Holzschnitte vor Kupferstichen oder Lithografien darin besteht, dass man sie zur bezüglichen Stelle des Textes eindruken und ohne unbequemes Um- oder Zurükwenden Bild und Schrift neben einander haben und vergleichen kann, so ergibt sich von selbst, dass, wenn von einem und demselben Gegenstande in verschiedenen Abschnitten eines Buches gehandelt wird, der Leser die entsprechende Abbildung zu eben so viel verschiedenen Malen ungestört vor Augen haben muss, um sich dieses Vorzuges erfreuen zu können.

Der Mehrzahl der Holzschnitte liegen die Aufnahmen Oescher's zu Grunde, welche sämmtlich in passend verkleinertem Massstabe von Herrn Albert Schindler auf Holz übertragen wurden. Die zum Zweke der Schrift weiter erforderlichen Darstellungen wurden von demselben bewährten Künstler nach der Natur gezeichnet, davon die Köpfe und Einzelheiten nach Gypsabgüssen, deren Ausgangsform selbst der Zeichner treu nachbilden zu müssen vermeinte. Die Ausführung der Holzschnitte ward den Herren Ramsberger und Altparth, und den Zöglingen des xylografischen Ateliers vertraut, welches mit zu den Schöpfungen des Vorstandes der kaiserlichen Staatsdrukerei, Regierungsrathes Auer, zählt. Nicht zu überspannten Ansprüchen wird Zeichnung und Schnitt genügen, der Geist des Originals spricht sich deutlich darin aus. Manche scheinbare Unrichtigkeit dient nur der grössern Deutlichkeit, so die Perspektive der Gesammtansicht, die so wie sie sich darstellt, angeordnet wurde, um den Ueberblik wenigstens einer vollständigen Seite des Portales und seines malerischen Eindrukes zu ermöglichen.

Baukünstler, welchen das rein Architektonische an diesem Portale von vorwiegender Bedeutung ist, verweisen wir weniger auf die jezt in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrten Handzeichnungen Oescher's, da sie meist die Ornamentik des Portales behandeln, als auf die kotirten strengen Aufnahmen, welche derselbe der österreichischen Regierung übergab, und auf die nach diesen Aufnahmen radirten grossen Zinktafeln, welche nach des Architekten Tode die kaiserliche Kunstakademie zu Wien erwarb, hoffentlich um sie baldigst in würdiger Gestalt herauszugeben, da die Verfassung eines erklärenden Registers durch mit mittelalterlicher Archäologie vertraute Männer im Schoosse des akademischen Lehr- und Bibliothekspersonals leicht wird beschafft werden können, die Kosten nicht bedeutend sind, ein so treffliches Werk nationaler Kunst aber, wie unser Portal, und ein Zeugniss seltener Künstlerschaft und patriotischer Hingebung, wie die Aufnahmen Oescher's, nicht länger der Bekanntmachung entzogen werden sollten.

Beschreibung.



Grundriss des Portales.

Kurze Beschreibung des Portales.

Ein weitgespannter auf Wandpfeilern ruhender Spitzbogen bildet vorspringend den Eingang zur Halle des Portales.

Das Hallengewände geht zuerst in gerader Flucht nach innen, dann in schräger Verengung einwärts zur Pforte.

Das Gewölbe dieser Halle ruhet (von innen nach aussen) auf fünf wulstigen und zwei gegliederten Rundbogenrippen, denen jederseits sieben schlanke Säulen mit starkausgeladenen Kapitellen und attischen Füssen über sechsekigen wieder auf einer fortlaufenden Sokelbank stehende Plinthen entsprechen.

Zwischen den runden Bogengurten treten in rechten Winkeln verschiedengestaltige Zierfüllungen vor, denen fünf in die Hallengewände abgeschrägte Konsolen zum Abschluss dienen.

Zwischen Bogen und Säulen legt sich in der Richtung der Wände ein schräg vortretendes Gebälk, dessen Mittelraum mit starkerhobenem Bildwerk geschmükt ist. Auf diesem Gebälk, wie über einer Brüstung, stehen dicht vor dem Ansatze der Gurten vierzehn, und halb auf den Spitzbogenpfeilern hüben und drüben je eine, also sechzehn menschliche Gestalten.

Die Pforte dekt ein horizontaler Sturz, mit der Thürwand durch schräg vorspringende Konsolen vermittelt. Das halbrund geschlossene Bogenfeld darüber enthält in erhobenem Bildwerk die Darstellung des Erlösers in der von zwei Engeln gehaltenen Glorie.

Diese Angabe der Hauptanordnung, verbunden mit dem beigedrukten Grundrisse und dem Titelbilde, wird zur Orientirung in der folgenden Beschreibung der Bemalung und Darstellung der einzelnen Theile ausreichen.

Da die Halle tiefer ist als die Mauerdike der Façade, die sie durchbricht, so bedingte sie eine Vorlage, unter deren Hauptsims eine fortlaufende Reihe mehrfach gebrochener Rundbogen umlief, von der nur die Tragsteine in Gestalt menschlicher und thierischer Bildungen übrig sind. In der Höhe des Hallenfrieses schmükt den vortretenden Simsstreifen ein Ornament von Löwenköpfen und Rankenwerk. Zwischen diesen beiden horizontal abschliessenden Gliederungen und zwar gleich über dem letzterwähnten Simsstreifen ist jedseits über Ek eine oblonge Quernische, am Vordertheil durch ein Säulchen gestüzt, angebracht, in welcher eine auswärts schauende Löwengestalt. Ueber diesen Nischen jenseits eine schmale im Rundbogen geschlossene Fensteröffnung. Darüber in einer Reihe unregelmässig gestalteter und vertheilter Nischen von der Linken zur Rechten des Beschauers folgende Bildwerke: 1. St. Stefan (spätere Arbeit). 2. Eine, wie es scheint, jugendliche Gestalt, den linken Fuss über das rechte Bein geschlagen. 3. Ein Greif, einen nicht näher erkennbaren Körper oder Kopf zwischen den Vorderfüssen haltend. 4. Samson, den Löwen bekämpfend.

Die Möglichkeit der Detailbeschreibung dieser Figuren wäre nur durch eine auch sonst erwünschte Reinigung derselben gegeben, die denn doch nicht so gar kostspielig sein dürfte.

Das Mittelbildwerk.

(Holzschnitt 3.)

Innerhalb einer ovalen, oben und unten spitz endenden Umrahmung [1]) auf einem flachen Querbogen sizt Christus, die Rechte segnend bis über den Rand der Umrahmung erhoben, mit der Linken das Buch des Lebens auf den Knien haltend [2]). Sein ziemlich jugendliches Anlitz [3]) ist von Loken [4]) umflossen, die vorne in der Mitte gescheitelt, beiderseits bis an die Schultern reichen; der Bart ist zweitheilig und nicht sehr lang. — Das Haupt umgibt eine Nimbusscheibe, in welcher über dem Scheitel und an der Seite der Schläfe je ein an dem Rande wachsender Kreuzbalken sichtbar wird. Ausserhalb des Nimbus sind jeseits zwei Sterne angebracht [5]).

Bekleidet ist Christus zuerst mit einem weitärmligen Untergewande [6]), das am Halse sowohl als in der Mitte der Brust herab breit verbrämt ist [7]). Darüber legt sich ein Mantel [8]), der

---

[1]) Die Umrahmung war ursprünglich roth gefärbt, eine spätere Bemalung verwandelte die Färbung in grün; das innere Feld ist wie der ganze Grund des Mittelbildes blau. [2]) Das Buch zeigt Spuren von roth und grün, ohne dass sich bestimmen liesse, welches die Farbe der älteren Bemalung wäre. [3]) Das Gesicht ist natürlich gefärbt, nemlich fleischfarbig mit rothen Wangen in zarter Vertreibung der Töne, dunkleren Lippen, hellem Augapfel und dunklem Stern. [4]) Haare und Bart sind rothbraun gefärbt, die Augenbrauen aber scheinen schwarz gemalt gewesen zu sein. [5]) Der Nimbus sammt dem Kreuze ist vergoldet, eben so die Sterne. [6]) Das Untergewand ist roth, und zeigt zerstreute Spuren von Vergoldung, so dass es scheint, es sei das ganze Unterkleid über rothem Grunde vergoldet, oder auf rothem Grunde golden gemustert gewesen. [7]) Vergoldet. [8]) Dunkelroth.

die Schultern bedekt, und in reichen Falten über den Schoos und das rechte Bein gezogen, das linke Bein bis an den Oberschenkel nakt lässt [1]).

Die eiförmige Umrahmung wird durch zwei Engel gehalten, die einander gegenüber, ein Knie beugend, mit beiden Händen das Oval anfassen. Ihre lokigen [2]), mit einem Muschelnimbus [3]) umgebenen Häupter [4]) sind etwas nach aufwärts gerichtet, und von freundlichem Ausdruke. Sie sind in, am Halse verbrämte wallende Gewänder [5]), die unter der Brust gegürtet und überschlagen sind, gekleidet, unter denen enge Aermel ein Untergewand vermuthen lassen. Von den beiden langen und schmalen Flügeln [6]) eines jeden ist der eine in natürlicher abwärts gerichteter, der andere aber paralell mit der Umrahmung in nach oben zu gehender Stellung. Die Füsse sind nakt [7]).

Die über dem Gebälke und am Aussenbogen stehenden sechzehn Figuren.

Diese Figuren sind rund gearbeitet und stehen dicht an den Gurten und über dem Gebälke, aus welchen sie, von unten gesehen, mit halbem Leibe oder noch etwas darüber, wie von einem Balkone oder einer Kanzel herausschauend, sichtbar sind; damit sie aber dem Beschauer also erscheinen, sind sie eigentlich bis zur Schenkelhöhe ausgeführt. Das Angeführte gilt für die sieben Figuren zu jeder Seite, denn die beiden äussersten Figuren zu jeder Seite über dem Gebälke sind ganze Gestalten.

Wir gehen nun an die Beschreibung der sieben Figuren jeder Seite und beginnen von innen nach aussen bei der

1. Der Apostel Petrus. (Holzschn. 4.) Er hält in der linken Hand einen

Rechten Seite.

4

[1]) Alle nakten Theile sind in natürlicher Fleischfarbe. [2]) Das Haar des Engels zur Rechten ist braunroth, das andere okerblond. [3]) Vergoldet. [4]) Natürlich gefärbt. [5]) Gelb, die Spuren von grün gehören der spätern Uebermalung an. [6]) Die oberen kleinen Federn der Schwingen sind roth, die langen dreifach abgesezten Schwungfedern gelb. [7]) Füsse und Hände natürlich gefärbt. Das Grundfeld ist, wie bereits bemerkt wurde, blau.

Schlüssel [1]), die Rechte ist vom Ellbogen erhoben, und die Hand auswärts mit aufgehobenen Fingern gerichtet. Sein Haupt [2]) bedeken quer über die Stirne und zur Seite der Schläfe kurze in Lökchen endende Haare. Aehnlich ist auch der Bart [3]). Ueber das am Hals mit einer Verbrämung [4]) (diamantirte Würfel zwischen Einfassungslinien) gezierte Untergewand [5]) trägt er ein weites Mantelkleid [6]). Der Nimbus besteht aus einer ziemlich diken Scheibe, mit erhöhten konzentrischen kleinen Bögen eingefasst (Muschelnimbus) [7]).

2. Diese Figur wendet ihr Anlitz [8]) gegen das Mittelbild, die Rechte zeigt auf die Brust, die Linke hält ein Buch [9]). Der Kopf hat vorne in der Mitte gescheiteltes Haar [10]), das in Parthien gesondert, hinter dem Ohre auf die Schultern fliesst, der Bart ist ziemlich lang und schlicht. Das engärmlige Untergewand [11]) wird von dem Ueberkleid [12]) fast ganz verdekt. Die Nimbusscheibe [13]) ist von einem breiten Streifen eingefasst, in welchem zwischen Einfassungslinien Rautenwürfel.

3. Auch diese Figur hat ihr Gesicht [14]) dem Mittelbilde zugewendet, die rechte Hand voll auswärts gekehrt, in der Linken hält sie ein Buch [15]).

Das Haar [16]) bildet, vom Scheitel zur Stirne drei Reihen übereinander gelegter Loken, auch der Bart ist zierlich angeordnet. Das Untergewand [17]) hat am Halse eine Verbrämung [18]) durch zwei Reihen mit ihren Gipfeln aneinander stossender Bögchen. Das Ueberkleid [19]) ist rükwärts bis zum Halse gezogen. Die Scheibe des Nimbus [20]) zeigt Strahlen, die am Umkreis durch flache einwärts gekehrte Bogen abgeschnitten sind.

4. Das Anlitz [21]) dieser Figur ist nach der folgenden hingewendet, und hat in der Mitte gescheiteltes zu beiden Seiten in regelmässigen Lökchen kurz abfallendes Haar [22]) und einen eben so regelmässig angeordneten Bart. Mit der Rechten hält sie das Buch [23]) an der Brust fest, welches sie in der Linken, die den verbrämten Mantel [24]) zusammenfasst, trägt. Auch das Untergewand [25]) ist auf dieselbe Art, mit breiten Ringen zwischen schmaler Einfassung, verbrämt [26]). Die Nimbusscheibe [27]) zeigt drei sich verengende Kreise.

5. Diese Figur ist gerade herausgewendet. Sie hält mit beiden Händen ein Buch vor der Brust aufgeschlagen. Einfach gescheiteltes Haar [28]) und ein schlichter Bart [29]) umgeben das Anlitz [30]). Das Untergewand [31]) ist am Halse mit einfachen Linien verbrämt, darüber der Mantel [32]). Die Nimbusscheibe [33]) ist strahlig wie 3.

---

[1]) Vergoldet. [2]) Das Anlitz ist natürlich gefärbt (d. h. fleischfarbig mit röthlichen Wangen und Lippen, Augensterne und Brauen dunkel), die Hände dieser wie aller Figuren sind fleischfarbig. [3]) Bart und Haare grau. [4]) Wahrscheinlich vergoldet. [5]) Unbestimmt. [6]) Ursprünglich roth, in späterer Uebermalung grün, in noch jüngerer blau. [7]) Vergoldet. [8]) Natürlich gefärbt so wie die Hände. [9]) Wahrscheinlich hellroth. [10]) Wahrscheinlich okergelb. [11]) Zeigt Spuren von grün und gelb. [12]) Roth. [13]) Vergoldet. [14]) Natürlich gefärbt. [15]) Roth. [16]) Rothbraun. [17]) Roth. [18]) Unbestimmt. [19]) Grün. [20]) Vergoldet. [21]) Natürlich gefärbt. [22]) Rothbraun. [23]) Vielleicht gelb. [24]) Roth. [25]) Lichtolivengrün. [26]) Die Verbrämung wahrscheinlich vergoldet. [27]) Vergoldet. [28]) Unbestimmt. [29]) Unbestimmt. [30]) Natürlich gefärbt. [31]) Dunkelroth. [32]) Roth. [33]) Vergoldet.

6. Das Anlitz [1]) dieser Figur ist bedeutend nach auswärts gerichtet, wozu die einladend nach dem Mittelbilde hindeutende Rechte stimmt, die Linke hält ein Buch.

Die Haare [2]) über der Stirne gescheitelt fliessen rükwärts in den Naken, der Bart ist in regelmässige Parthien geordnet. Untergewand [3]) und Mantel [4]) wie bei den Uebrigen. Die Nimbusscheibe [5]) ist strahlig wie bei der vorhergehenden und wie bei der dritten Figur.

7. Die lezte Figur [6]) (Holzschn. 5) gerade herausschauend hält mit beiden Händen, über welche der Mantel [7]) geschlagen ist, und das Unterkleid [8]) fast ganz verbirgt, eine entwikelte Rolle, deren lezte Umrollung die Linke hält. Die Haare [9]) sind gescheitelt, ziemlich lang und anliegend, der Bart ansehnlich. Die Nimbusscheibe [10]) schmüken drei verjüngte Kreise wie bei der vierten Figur.

5

Linke Seite.

1. Die mit dem Antlitze [11]) nach dem Mittelbilde blikende Figur hält in der Linken ein Buch, und hat die Rechte auf die Brust gelegt. Die über der Stirne gescheitelten Haare [12]) fliessen in schlichtgetheilten Parthien hinter dem Ohre auf den Naken, der Bart ist regelmässig gelokt, die Unter- [13]) und Oberkleidung [14]) wie bei den übrigen Figuren; der Nimbus grossentheils neu ergänzt, so wie auch die Nase.

2. Auch die zweite Figur ist dem Mittelbilde zugewendet [15]). Sie hält mit der mehr erhobenen Rechten eine Rolle, welche sie mit der Linken zu entwikeln begonnen hat. Das Haar [16]) ist vorne gescheitelt, der Bart lang und fein. Das Unterkleid [17]) mit einfacher Halsverbrämung

---

[1]) Natürlich gefärbt. [2]) Unbestimmt. [3]) Roth. [4]) Scheint dunkelroth. [5]) Vergoldet. [6]) Das Gesicht natürlich gefärbt. [7]) Roth. [8]) Unbestimmt. [9]) Vielleicht grau. [10]) Vergoldet. [11]) Natürlich gefärbt. Man unterscheidet noch deutlich das erhöhte Roth der Wangen und Lippen, der Augenränder, so wie das Weiss des Augapfels. [12]) Unbestimmt. [13]) Ursprünglich blau, später grün, endlich roth gefärbt. [14]) Zuerst roth, in zweiter Uebermalung grün. [15]) Das Gesicht natürlich gefärbt. [16]) Rothbraun. [17]) Gelb.

6.

7.

ist wenig sichtbar, und von dem Mantel [1]) umhüllt. Die ursprüngliche (jezt ergänzte) Nimbusscheibe zeigte drei verjüngte Kreise.

3. Ist etwas dem Mittelbilde zugewendet [2]), hält in der Linken, mit dem Mantel überschlagen [3]), ein Buch, die Rechte an die Brust legend. Die Haare [4]) am obern Theile des Kopfes eng anliegend enden in kurzen Loken, der Bart ist regelmässig abgetheilt. Das Unterkleid [5]) kaum sichtbar. Die Nimbusscheibe [6]) ohne Zierwerk.

4. Entsprechend der Stellung der vierten Figur der gegenüber liegenden Seite hat auch diese (Holzschnitt 6) ihr Gesicht [7]) der folgenden zugewendet. Die Haare [8]) sind nicht gescheitelt, sondern umgeben fast horizontal den Kopf. Auch ist diese Figur unbärtig. Die Rechte, erhoben, fasst die Rolle [9]) an, welche die Linke entwikelt hält. Das Mantelkleid [10]) fällt beiderseits ziemlich gerade ab, so dass man das am Hals mit einer Perlenverbrämung eingefasste Unterkleid [11]) deutlich unterscheidet. Der Nimbus war gänzlich zerbrochen und wurde durch eine einfache Scheibe ergänzt.

5. Diese Figur (Holzschnitt 7) blikt nach dem Mittelbilde. Gescheiteltes etwas krauses Haar [12]) und ein ziemlich dichter Bart umgeben das Anlitz [13]). In der Linken hält sie eine Rolle [14]), welche die zu gleicher Höhe erhobene Rechte eben wagrecht zu entwikeln beginnt. Der dichte Mantel [15]) lässt vom Unterkleide [16]) wenig sehen. Die Nimbusscheibe [17]) zieren erhobene kegelförmige Strahlen, die am Umkreise der Scheibe enden.

---

[1]) Roth. [2]) Gesicht natürlich gefärbt. [3]) Roth. [4]) Rothbraun. [5]) Unbestimmt. [6]) Vergoldet. [7]) Das Gesicht natürlich gefärbt. [8]) Dunkelrothbraun. [9]) Die Rolle zeigt röthliche Farbspuren. [10]) Ursprünglich gelb, in späterer Uebermalung roth. [11]) Roth. [12]) Dunkelrothbraun. [13]) Natürlich gefärbt. [14]) Vielleicht weiss. [15]) Roth mit gelber Fütterung. [16]) Dunkelroth. [17]) Vergoldet.

6. Die sechste Figur (Holzschnitt 8) ist gerade herausschauend dargestellt, ihr Anlitz [1]) umgibt schlichtgescheiteltes Haar [2]) und ein wenig ansehnlicher Bart. Mit der linken, über welche auch das eine Ende des Mantels [3]) geschlagen ist, stüzt sie ein Buch [4]), das sie mit der mehr erhobenen Rechten oben anfasst. Das Unterkleid [5]) hat am Halse eine einfache Verbrämung, die Nimbusscheibe ist ohne Zier [6]).

7. Die lezte Figur ist wieder nach dem Mittelbilde hinblikend gewendet. Ihr Gesicht [7]) umgibt in regelmässigen Streifen der Bart und über der Stirn gescheitelt lokig abfallendes Haar [8]). Sie hält in beiden Händen etwas abwärts geneigt eine offene Rolle. Der weite Mantel [9]) verdekt zum grössten Theile das mit einfacher Verbrämung am Hals gezierte Unterkleid [10]). Die Nimbusscheibe ist ohne Verzierung [11]).

8.

9.

10.

[1]) Natürlich gefärbt. [2]) Braun. [3]) Wahrscheinlich grün. [4]) Dunkelroth. [5]) Roth. [6]) Vergoldet. [7]) Natürlich gefärbt. [8]) Unbestimmt. [9]) Spuren von rothbraun oder dunkelroth. [10]) Roth. [11]) Vergoldet.

Es bleiben uns noch jene beiden ganzen Gestalten zu beschreiben übrig, welche, über den Halbsäulen des Riesenbogens und zwar bedeutend an ihrer linken und respektive rechten Seite gegen innen zu aufgestellt sind, so dass z. B. der Fuss der Figur rechts über der Verstäbung in der Luft schwebt. Sie sind etwas grösser, als die bisher beschriebenen Heiligen. Wir nennen sie zur leichtern Orientirung

Die Aussenfiguren.

Die rechts kauernde Figur (Holzschnitt 9) erhebt die linke Hand an den Kopf [1]), mit der rechten hält sie an die Schulter gelehnt ein Beil. Das Gesicht ist lachend, unbärtig; die Haare [2]) über der Stirne quer abgeschnitten fallen beidseits in schlichten Loken ab. Angethan ist die Figur mit einem ziemlich langen engärmligen Gewande [3]), das einfach gegürtet und vorne in die Höhe gehalten ist. Die Füsse bekleiden Schuhe [4]) bis über den Wiederrist. Ob die Beine und wie, bekleidet waren, ist nicht zu bestimmen.

Die links befindliche Figur (Holzschnitt 10) ist schon etwas mehr in sizender Stellung gedacht. Sie wendet das Gesicht [5]) nach aussen, auch ihre Rechte ist nach aussen vorgestrekt, die Hand in winkender Geberde, während die Linke den Mantel zusammenfasst. Das Gesicht ist das eines gereiften Mannes, die Haare [6]) vorne gescheitelt und nur zum Ohre reichend; die Kleidung besteht in einem langärmligen Untergewande [7]), das am Halse reich — durch Einfassungslinien und Punkte — verbrämt ist, darüber in einem weiten faltenreichen Mantel [8]).

Das Friesbildwerk.

Das Gebälke beschreiben wir von der innern Pforte zum äussern Bogen vorschreitend. Es ist dasselbe 1 Schuh hoch; Wulst und Platte aber abgerechnet, kommen auf das Bildfries 10 Zolle. Der etwas schräg vorgehende Grund des Gebälkes ist mit mehrtheiligem Blattwerke belegt, von dem sich die Figuren abheben, ausgenommen dort, wo die Stellung der Figur diesen Hintergrund nicht zulässt. Es ist natürlich, dass das Gebälk der Anordnung des Grundplanes folgt, also anfangs schräg von innen nach aussen lauft, dann gerade horinzontal gestellt ist, bis es sich der vorspringenden Schlussmauer innen anschliesst, und ehe dieselbe noch an den Pfeiler des äussersten Spitzbogens stosst, mit ganz naktem Profile endigt. Wir betrachten nun in der angegebenen Weise die

---

[1]) Gesicht und Hände natürlich gefärbt. [2]) Roth. [3]) Gesicht und Hände natürlich gefärbt. [4]) Spuren von rothbraun und gelb, ohne dass die Aufeinanderfolge beider Farben deutlich wäre. [5]) Natürlich gefärbt. [6]) Braunroth. [7]) Braunroth. [8]) Braunroth.

Rechte Seite.

11.

Die Profilseite zunächst der innern Eingangspforte (Holzsch. 11) ziert ein breites mehrfach gegliedertes Blatt [1]), darauf folgt gleichsam um die Eke schleichend eine gebükte nakte Gestalt [2]), den nach aussen und unten gewendeten und mit aufwärts gesträubtem Haar bedekten Kopf auf die rechte Hand gestüzt, mit der Linken einen rundlichen Gegenstand am Boden anfassend.

Zunächst folgt eine Gruppe von zwei Figuren. Zuerst rechts gewendet, nakt [3]) mit gekrümmtem Rüken und Dikwanst, Thierfüssen und Widderhörnern, geschwänzt, ein faunähnlicher Teufel, lachend anrennend gegen eine Gestalt in Schalksnarrentracht, mit engem Wamse [4]), zipfliger Kapuze, naktenBeinen [5]), beschuhten Füssen, eine scepterähnliche Kolbe in der Rechten, eine Art runden Schildes in der Linken. Der Teufel hat ihr eine Schlinge um den Hals geworfen, und scheint vor ihr herspringend, sie an sich zu ziehen. Beide Figuren sind gebükt [6]).

12.

Hierauf zwei taubenartige, nach vorwärts mit vollem Leib gekehrte, abwärts schauende Vögel [7]). (Holzschnitt 12) Des ersten Leib ist glatt, des andern aber mit stark erhobenen Federn bezeichnet. Beiden fehlt jezt der Schnabel.

Es folgt ein links schreitender Löwe [8]), den auswärts gewendeten Kopf nach unten

---

[1]) Dieses und das darauf folgende Blatt ist, der Länge nach, zur Hälfte roth, zur Hälfte gelb. [2]) Natürlich gefärbt, ziemlich licht fleischfarbig. [3]) Dunkel fleischfarbig. [4]) Roth. [5]) Fleischfarbig. [6]) Das Blatt des Hintergrundes ist roth. [7]) Spuren von dunkelroth. [8]) Der Leib braunroth, Mähne und Schweif gelb.

bükend, den Schweif zwischen den Beinen durch über den Rüken geschlagen. Das rechte Hinterbein des Löwen ist fragmentirt.

Gleich hinter dem Löwen schaut ein voller jugendlicher Kopf[1]) mit einer runden oben kegelförmig spitzzulaufenden Kopfbedekung[2]) abwärts.

13.

Den ansehnlichen Raum bis zum Ende der Schrägung (Holzschnitt 13) nehmen zwei Paar syrenen- oder sphinxähnliche Gestalten ein, die Körper gegen einander gekehrt, die Schwänze verschlungen, jedoch je zwei Körper in einem weiblichen, abwärts blikenden Mädchenkopf[3]) vereinigt. Hals[4]) und Leib[5]) mit vertieften Punkten besäet, sind drachenartig[6]), die Klauen[6]) löwenartig gestaltet, von den Flügeln[7]) ruht der äussere, der rükwärts ist in die Höhe gerichtet, die Schwänze fischähnlich.

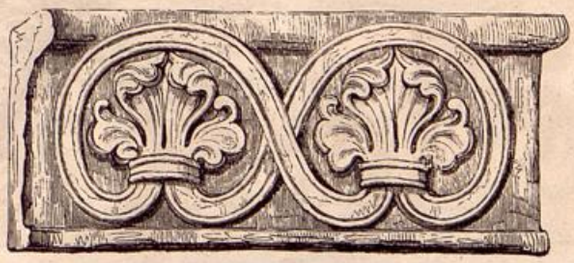
14.

In dem nun rechtwinkligen lezten Theile des Gebälkes zwei langgestrekte Drachen[8]) (Holzschnitt 14) mit ineinander geschlungenen Hälsen, von einander abgewendeten Köpfen und ruhenden Flügeln. Der Kopf des rechts stehenden Drachen ist fragmentirt.

---

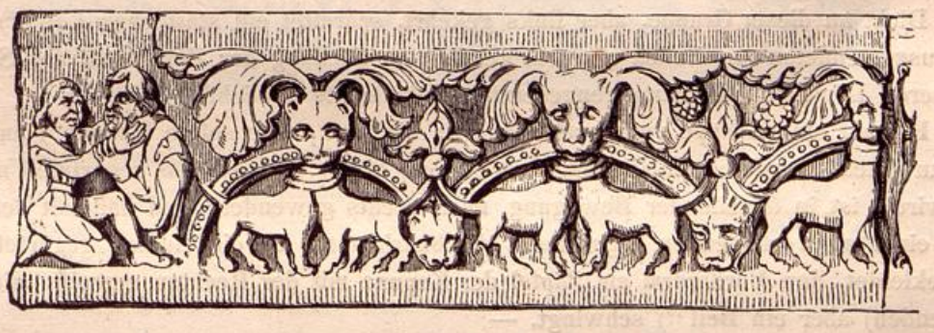
[1]) Natürlich gefärbt. [2]) Roth. [3]) Natürlich gefärbt, die Haare rothbraun. [4]) Fleischfarbig. [5]) Leib und Schwanz links gelb, rechts keine sichere Spur von Farbe. [6]) Wie bei [5]). [7]) Jede Gestalt rechts dunkelroth, links hellroth. [8]) Der Kopf und Leib rothbraun, der Rachen roth, Flügel unbestimmt, Schwänze gelb.

Das Gebälk der innern Wand der Schlussmauer zieren in Lilien ausgehende Verschlingungen [1]). (Holzschnitt 15)



15.

Linke Seite.



16.

Die Profilseite zu Anfange des Gebälkes zeigt folgende Darstellung. (Holzschnitt 16) Eine männliche Gestalt [2]) mit einem Fusse kniend, gekleidet in ein enganliegendes gegürtetes Gewand [3]), die Füsse beschuht, wird von einer ihr entgegenstehenden grössern nur bis an den halben Leib sichtbaren, in ein einfaches Gewand [4]) gehüllten Gestalt [5]) mit der Hand an der Handwurzel gefasst. Hierauf beginnt die Langseite des Gebälkes mit fünf hundeähnlichen Thieren [6]), die so gestellt sind, dass je zwei gegenüberstehende Körper sich in einen Kopf vereinigen, aus welchem sich Blätter [7]) und Trauben [8]) entwikeln, auch die Schwänze des zweiten und dritten so wie die des vierten und fünften sich in ein lilienartiges Ornament vereinigen. Der fünfte Hund ist in Folge des Steinschnittes im Gebälk mitten durch den Kopf und Hals getheilt sichtbar.

Die Hunde haben Halsbänder, und jeder Kopf beisst in einen flachen Perlbogen [9]), der ihn einschränkt, und dessen Vereinigung mit dem folgenden ebenfalls Hundeköpfe [10]) die nach abwärts bliken, bilden. Blätter füllen den Grund [11]).

---

[1]) Äussere Bänder dunkelroth, innere hellroth. — Der Hintergrund zwischen den Blättern ist durchaus blau. [2]) Gesicht und Hände natürlich gefärbt. Die Röthe der Wangen und Lippen noch sehr deutlich. [3]) Von unbestimmter, wie es scheint, sehr heller Farbe. [4]) Unbestimmt. [5]) Die nakten Theile natürlich gefärbt, die Haare rothbraun. [6]) Gelb. [7]) Roth. [8]) Gelb. [9]) Roth. [10]) Roth. [11]) Blätter roth, nur das lezte Blatt zeigt Spuren von gelb, so wie die innern Blätter von grün.

17.

Es folgt ein, auf den Hinterfüssen stehendes, links gewendetes bärartiges Thier [1]), (Holzschnitt 17) mit dem Kopfe rükwärts blikend, mit den Vordertatzen Kopf und Haare einer bärtigen Halbfigur [2]) fassend, die mit einem einfachen Gewande bekleidet ist. Der rechte Arm fehlt.

Dicht an dieser Gruppe, aber links gekehrt, schreitet ein stattlicher Löwe [3]), den gerade herausgewendeten Kopf nach abwärts geneigt, in Stellung der Füsse und des Schwanzes den grösseren Löwen an der entgegengesetzten Gebälkseite ähnlich.

Hierauf eine Gruppe von zwei Figuren: die eine, eine spitze Kapuze [4]) am Kopfe [5]), die sich zu einem übergerollten Skapulier verlängert, hinter welchem das gegürtete Unterkleid [6]) sichtbar wird, ist in forteilender Bewegung nach rechts gewendet, und hält mit der Rechten den Fuss einer sie verfolgenden Figur fest, die baarhaupt [7]) in ein einfach gegürtetes [8]) Gewand [9]) gekleidet, den Vorderarm am Zipfel der Kapuze mit der Rechten ergreift, mit der Linken (fehlenden) aber ein Beil [10]) schwingt. —

18.

Hinter der lezten Figur schleicht nach rechts (Holzschnitt 18) eine gebükte nakte Gestalt [11]) mit steilaufwärts gesträubtem Haare. Hierauf ein Blatt [12]).

Dann folgt eine jugendliche liegende Figur rechts gewendet, in einer helm- oder barettartigen Kopfbedekung mit einem langen engärmligen gegürteten Gewande, beide Hände

---

[1]) Braunroth mit etwas grau vermischt. [2]) Gesicht natürlich gefärbt. [3]) Mähne und Schweif gelb, Leib braunroth. [4]) Gelb. [5]) Natürlich gefärbt. [6]) Roth. [7]) Rothbraune Haare, Antlitz natürlich gefärbt. [8]) Gürtel scheint gelb. [9]) Rothbraun. [10]) Gelblich (vielleicht weiss) an braunem Schafte. [11]) Natürlich gefärbt. [12]) Gelb.

erschrekt gehoben gegen zwei von einander abgekehrte, mit den Köpfen aber rükwärts blikende Vögelungeheuer [1]) mit ziegenartigen Köpfen, ineinander verschlungenen schlangenähnlichen Schwänzen; Jedes auf einem Beine stehend, die Kralle links nach der liegenden Figur, rechts nach einem Blatte [2]) ausstrekend. —

Ein Thier mit Löwenkopf [3]), Greifohren, geschlossenen glatten Flügeln [4]) und einem zweitheiligen in Delfine endigenden Schwanz klettert mit ganz nach vorne umgewendetem Kopfe an einem breiten Blatte [5]) gerade empor.

19.

Darauf (Holzschnitt 19) ein delfinartiger Fisch [6]), vor ihm ein im Niederfall begriffener Mann, in langem gegürteten Gewande [7]) und enger Beinbekleidung [8]), das Haupt mit anliegender Kappe bedekt, in der am Boden aufgestüzten Hand eine Rolle. Den Grund bilden zwei Blätter [9]).

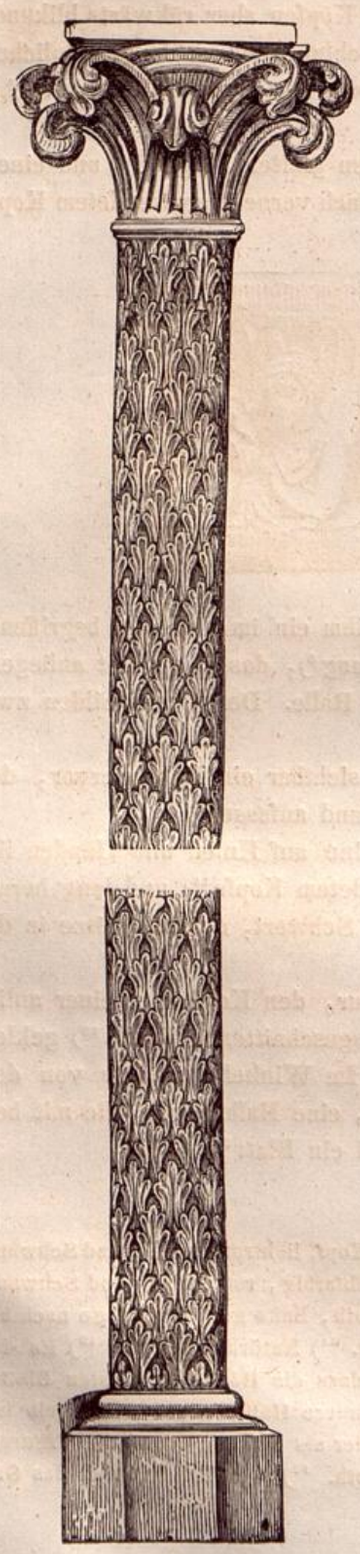
Zwischen Blättern [10]) sieht zunächst bis zur Brust sichtbar ein Mann hervor, den Kopf [11]) von langen Haaren umgeben, den Spitzbart mit der Hand anfassend.

Auf dem Grund breiter Blätter [12]) erscheint hierauf eine auf Knien und Händen liegende langgewandete [13]) weibliche Gestalt mit rükwärts gewendetem Kopfe [14]) und lang herabfallendem Haare [15]). Sie hält zwischen den Händen ein kurzes Schwert, dessen Spitze in der Brust stekt.

Es folgt nun eine herausschauende männliche Halbfigur, den Kopf über einer anliegenden Gugel [16]) mit einer Mütze [17]) bedekt, in ein am Halse ausgeschnittenes Wams [18]) gekleidet, die rechte Hand mit ausgestrektem Zeigefinger erhoben. Im Winkel, welcher von dem Zusammenstoss der Seiten- mit der Schlusswand gebildet wird, eine Halbfigur [19]), die mit beiden Händen ein Musikinstrument an den Mund hält. Der Grund ein Blatt [20]).

---

[1]) Vogel links: Grüne Flügel, gelben Hals, fleischfarbigen Kopf, lichtrothen Leib und Schwanz. Vogel rechts: rothe Vorder- gelbe Hinterflügel, Kopf und Hals fleischfarbig, rother Leib und Schwanz. [2]) Unbestimmt. [3]) Fleischfarbig. [4]) Gelb. Der übrige Körper ist rechts roth, links gelb der Länge nach bemalt. [5]) Grün. [6]) Dunkelrothbraun. [7]) Roth. [8]) Gelb. [9]) Gelb. [10]) Gelb. [11]) Natürlich gefärbt. [12]) Es sind zwei Blätter, jedes mit einer Rippe, welches die Farbe so scheidet, dass die Hälfte des ersten Blattes gelb, die Hälfte roth, ebenso die Hälfte des zweiten Blattes, die andere Hälfte aber wieder gelb ist. [13]) Das Blatt scheint weiss gewesen zu sein. [14]) Die Gesichtsfarbe heller als bei den männlichen Figuren. [15]) Okerblond. [16]) Scheint weissblau gewesen zu sein. [17]) Roth. [18]) Roth. [19]) Natürlich gefärbt, das Gewand roth. [20]) Gelb.



20.

Das Ornament der Schlussmauer ist eben so gebildet und gefärbt wie das auf der entgegengesezten Seite.

Säulen und Pfeiler.

Das vorbeschriebene Gebälke, welches als Fussgestelle den Apostelbildern dient, wird jederseits von 7 Säulen getragen, deren Knäufe und Schäfte, so wie die bildverzierten kragsteinartigen schrägen Vorsprünge (Konsolen), welche zwischen je zwei Säulen die in scharfen Winkeln vorspringend Füllung zwischen den Rippen tragen, wir nun zu beschreiben haben. Dabei dieselbe Ordnung von innen nach aussen einhaltend beginnen wir an der

Rechten Seite.

Erste Säule, (Holzschnitt 20) Knauf: zwei Reihen Spiralblätter [1]).

Schaft: Horizontal reihenweise übereinander gestellte, rund ausgezakte Blätter [2]).

Konsole: Unter dem Stabe ein Blätterornament in Lilien auslaufend [3]).

---

[1]) Unbestimmt, hie und da Spuren von Fleischfarbe. [2]) Keine Spur von Bemalung. [3]) Der Grund dunkelroth, das Blattwerk hellroth.

2. Knauf eben so wie der Erste:[1])

Schaft: In gleichen Zwischenreihen von einander abstehende, spiralförmig den Schaft umwindende und sich also schräg kreuzende Bänder, deren jedes innerhalb einer breiten Einfassung mit kleinen Würfeln edelsteinähnlich besezt ist[2]). (Holzschnitt 21.)

2. Konsole: Ein flaches Blätterornament[3]).

3. Knauf: Zwei Reihen Blätter und Schneken[4]). Die Stelle der Mittelschneken jedoch nimmt ein Löwenhaupt ein[5]), das in seinem Rachen die Schwänze der beiden Vögel hält, die rechts und links auf der äusseren Schneke stehen[6]). Die oberen Schneken endigen in zierliche Köpfchen. (Holzschnitt 22.)

Schaft, wie die erste Säule[7]).

3. Konsole: Ein Pflanzenornament[8]) in dessen Mittelpunkt eine Halbfigur mit einem Thierhaupt[9]) und Menschenhänden sich an Aeste der abwärts laufenden Stäbe klammert. (Holzschnitt 23.)

4. Knauf: Drei Reihen Blätter und Spirale[10]); oben in der Mitte ein Kopf[11]) mit kurzem Haar[12]) und abstehenden Ohren. Beidseits ganz kleine auch thierähnliche Köpfe[13]). Aus dieser drei Köpfe Mund geht das Laubgehänge hervor[14]), welches den Mittelraum füllt. Die untere Büschelreihe endigt lilienartig. Unter dem Laubwerke bliken zwei Köpfe abwärts[15]).

22.

21.

23.

---

[1]) Unbestimmte Färbung. [2]) Grund des Schaftes: blau; erstes volles Band von links oben nach rechts unten: fleisch- oder rosenfarb, aber nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Zweites: gelb u. s. f. [3]) Grund blau, Blätter okergelb. [4]) Vielleicht dunkelroth. [5]) Fleischfarbig, die Mähnen okergelb. [6]) Köpfe und Hälse fleischfarbig, ebenso die Füsse, Flügel dunkelroth, die Schwänze unbestimmt, ob fleischfarbig oder okergelb. [7]) Die Blätter scheinen reihenweise mit roth und gelb abgewechselt zu haben. [8]) Gelb. [9]) Fleischfarbig. [10]) Grund oben: roth, Blätter: dunkelroth; Grund unten: gelb, Blätter: dunkelroth. [11]) Natürlich gefärbt. [12]) Okergelb. [13]) Dunkelroth. [14]) Scheint abwechselnd roth und gelb. [15]) Natürlich gefärbt.

24.

Schaft: eben so wie der Zweite [1]).

4. Konsole: flaches Pflanzenornament [2])

5. Knauf: Sechs Spiralblätter mit einer würfelbesezten Mittelrippe geziert [3]). Das Mittelblatt niedriger umgebogen trägt einen Menschenkopf [4]) abwärts blikend. Das Haar über der Stirne quer abgeschnitten, dann beidseits abfallend. Der Ring ist verziert.

Schaft: Blätterreihen wie 1. 3.

5. und lezte Konsole: Unter einem Pflanzenornament [5]) eine Halbfigur mit abwärts schauendem Kopf [6]) mit den Händen an einem der ablaufenden Stäbe festhaltend. (Holzschnitt 24.)

6. Knauf: Zwei Reihen von Spiralen [7]). Jede Spirale aussen mit einer Linie eingefasst [8]). Die Mittelrippe aus drei Rippen zusammengesezt [9]). Ueber den Stab erhebt sich ein niedriger Laubkranz [10]). Schaft, wie der Zweite [11]).

7. Knauf: wie der Sechste.

Schaft [12]): ähnliche aber nicht gleiche, sondern einfacher und schmaler gehaltene Blätter wie der Erste. Die Quaderwand zwischen den beiden lezten Säulen trägt keine Spur von Bemalung.

25.

Linke Seite.

1. Knauf: Zwei Reihen Blätter mit Spiralen [13]). Dazwischen schleicht eine Thiergestalt mit breitem Kopf, Vogelleib und Vogelfüssen und einem langen am Ende breitbuschigen Schwanz [14]). Der Stab von hier bis zur dritten Säule ist blätterverziert.

Schaft wie rechts [15]).

1. Konsole: Einfach hohl abgeschnitten [16]).

2. Knauf: Zwei Reihen Blätter mit Schneken [17]). Dazwischen ein abwärts blikender männlicher Kopf mit rückwärts gescheiteltem Haar [18]).

Schaft [19]): Spiralreihen von Blättern. (Holzschnitt 25.)

---

[1]) Keine Spur von Bemalung. [2]) Scheint an der linken Seite gelb, an der rechten röthlich gefärbt gewesen zu sein. [3]) Spuren von roth. [4]) Natürlich gefärbt, Haare braun. [5]) Spuren von röthlicher und gelber Farbe. [6]) Natürlich gefärbt. [7]) Der Grund rothbraun, Umschlag roth, Aussenseite grün. [8]) Roth. [9]) Grün. [10]) Ring und Kranz gelb. [11]) Keine Spur von Bemalung. [12]) Ebenso. Der Theil über den Ringen der Pfeiler ist, wo er nicht besonders angedeutet ist, roth, so wie die Ringe und Platten dunkelroth. [13]) Blätter rothbraun, der Grund scheint gelb. [14]) Kopf und Hals fleischfarbig, Flügel, Füsse und Schwanz unbestimmt. [15]) Wie rechts. [16]) Aeussere Fläche gelb oder roth, der Theil über dem Ring dunkelroth. [17]) Blätter röthlich, Schneken rothbraun, Grund vielleicht gelb. [18]) Kopf natürlich gefärbt, Haare braunroth. [19]) In zwei Reihen von links oben zu rechts unten roth, zwei entgegengesezte gelb, Grund blau.

2. Konsole: Ein runder Einfassungsstab endet beiderseits der Abschrägung in ein Laubornament, aus dem in der Mitte ein mähniger Thierkopf herausschaut [1]). (Holzschnitt 26.)

3. Knauf: Zwei Reihen Blätter mit Spiralen [2]). Oben statt der Mittelschneke ein lächelnder jugendlicher Kopf mit wellenförmigem Haar [3]).

Schaft: gekreuzte Bänder wie auf der rechten Seite [4]).

3. Konsole: Die Einfassungsstäbe [5]) enden in Laubwerk [6]), dessen Mitteltheil den Kopf einer jugendlichen Büste kränzt [7]). (Holzschnitt 27.)

27.

28.

26.

4. Knauf: Spirale mit Trauben und Eichenblättern [8]). Dazwischen eine Menschengestalt [9]) mit ihrem grossen Kopf und fletschenden Zähnen herausschauend, mit ausgespannten Händen und Füssen sich an den Voluten festhaltend. (Holzschnitt 28.)

---

[1]) Aeusserer Grund röthlich, Einfassung roth, Laubornament links gelb, rechts roth, Thierkopf fleischfarbig. [2]) Blätter und Schneken roth. [3]) Kopf natürlich gefärbt, Haare rothbraun. [4]) Keine Bemalung. [5]) Fleischfarbig, Zwischenfeld: blau. [6]) Roth. [7]) Natürlich gefärbt, das Haar dunkelroth. [8]) Wenig bestimmbar, die Trauben wahrscheinlich gelb. [9]) Natürlich gefärbt.

29.

30.

Schaft: schräg um den Schaft gewundene Reihen von Muscheln und Blättern [1]). (Holzschnitt 29.)

4. Konsole: Blätterornament [2]).

5. Knauf: Blätter mit Voluten. Oben in der Mitte ein bärtiger Greisenkopf mit wallenden Loken. Sein Kinn stüzt sich auf ein Gewächs, dessen Blätterstiel vom Rundstab nach aufwärts spriesst [3]). (Holzschnitt 30.)

Schaft: wie der Erste.

5. Konsole: Die Einfassungsstäbe springen beiderseits in ein lilienförmiges Ornament vor; inmitten auf einem Blatt ein unbärtiges, mit einer Krone geschmüktes, jugendliches Haupt [4]).

6. und 7. Knauf: Blätter und Voluten wie die korrespondirenden Säulen der entgegengesezten Seite [5]).

6. Schaft: wie 2.

7. Schaft: wie 1 und 5 [6]).

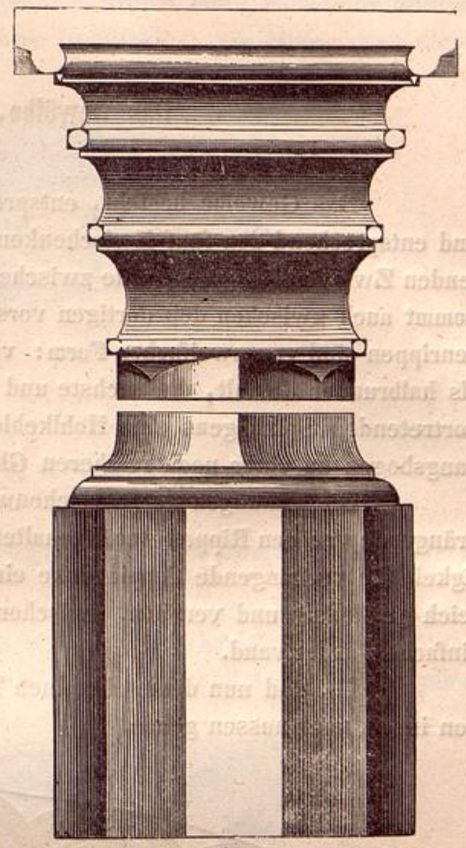
Die Quaderwand dieser Seite zeigt deutliche Spuren hellrother Färbung.

Es bleiben uns noch drei Architekturtheile zu beschreiben: die Halbsäulen, welche den äussersten Spitzbogen tragen, der Thürstok, und die Säulensokel.

An jedem Abschnitt der Schlussmauer springt

[1]) Keine Spur von Bemalung. [2]) Linke Seite rothbraun, rechts okergelb. [3]) Unbestimmte Spuren von roth und rothbraun, der Kopf natürlich gefärbt, das Haar rothbraun. [4]) Keine Spur von Bemalung, weil moderne Restauration. [5]) Spuren von roth und rothgelb. [6]) Keine Spur von Bemalung.

eine Halbsäule vor (Holzschnitt 31), deren Schaft ähnlich den Gewölbrippen spizbäuchig vortritt, worauf ein geradliniger Knauf gesezt, und unterhalb des Stabes durch zwei kleine dreiekige Zwikel mit dem Schafte vermittelt wird. Der Knauf besteht, von unten, aus einer Art Verstäbung, worüber ein austretender Würfel, darüber eine Platte, eine zweite Verstäbung, ein ähnliches breiteres, aber weniger hohes Würfelglied, darüber abermals Platte, Verstäbung, Hohlkehle, Platte, Wulst, Platte.



31.

Die Wand des Thürstoks, die oben jederseits konsolenartig vortritt, war mit schönen Pflanzenornamenten[1]) geschmükt, von denen an der linken Seite einige Spuren übrig geblieben sind. Sie war von Stäben eingefasst[2]), die an dem obern Vortritt in schön geschwungenes Blattwerk[3]) auslaufen. (Holzschnitt 32.)

32.

Das Fussgestelle sämmtlicher Säulen (mit Ausnahme der beiden Aeussersten) besteht über einer zweimal abgestuften Basis aus einer achtsteitigen Pl inthe und einem einfachen, aus Pfühl, Hohlkehl^e und Stab zusammengesezten Fusse. Die äussersten Halbsäulen fangen mit einer achtseitigen Plinthe und einem weniger ausgebreiteten Pfühl und Stabe an.

---

[1]) Es ist wohl erkennbar, dass, nicht aber wie sie gefärbt waren. [2]) Dunkelroth. [3]) Grund dunkelroth, Blätter: hellroth, in späterer Uebermalung grün. Der Querabschnitt des Thürsturzes ist, oben wenigstens, rothgefärbt.

Das Gewölbe, seine Rippen und Füllungen.

Das Gewölbe besteht, entsprechend den sieben Säulen, aus sieben Rundbogenrippen, und entsprechend den fünf Zwischenkonsolen, aus fünf in ihrer Grundform rechtwinkelig vortretenden Zwischenfüllungen. Wie zwischen den beiden äussersten Säulen keine weitere Konsole, so kommt auch zwischen den dortigen vorspringenden Rippen das Gewölbe nakt zu Tage. Die Bogenrippen sind von zweifacher Form: von der ersten bis zur fünften von innen sind sie von mehr als halbrunder Gestalt, die sechste und siebente hingegen zeigt im Profil zu beiden Seiten eines vortretenden Spizbogens eine Hohlkehle und einen Rundstab, welche Form sich an dem Eingangsbogen zu einer noch reicheren Gliederung entwikelt.

Die Füllungen der Zwischenwand, stufenförmig vorspringend, und gleichsam die vordrängende von den Rippen zurükgehaltene Mauermasse oder in ihrer schmuk gemusterten Leichtigkeit die vorhängende Teppichdeke eines Zeltes darstellend, sind vom ersten bis fünften Bogen reich gegliedert und verziert, zwischen den beiden lezten Rippen wölbt sich, wie erwähnt, die einfache Quaderwand.

Es sind nun diese einzelnen Theile sammt ihrer Färbung zu beschreiben, wobei wir von innen nach aussen gehen.

33.

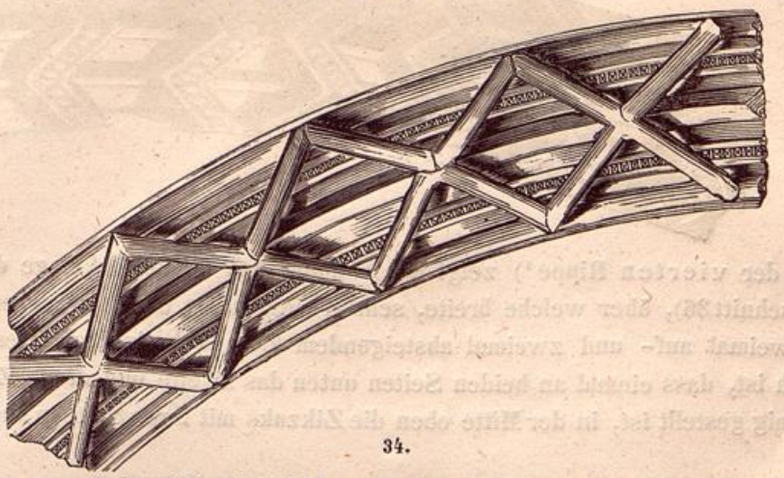
Die nach der ersten Rippe[1]) folgende Füllung zeigt zwei Reihen kleiner Rundbogen (Holzschnitt 33), deren jede schräg im Winkel gegen die andere gestellt ist, so dass sie mit der Lilie, in welche je zwei Bogen endigen, zusammenstossen[2]), der Zwischenraum aber durch den Bogen folgende Aushöhlungen, die ein einfacher Grath in der Mittellinie der Lilie trennt, noch mehr Formwechsel diesem lebensvollen Ornament ertheilt. Die Bogen sind zweifach eingefasst und mit den Lilien durch einen Reif voll diamantirter Würfel verbunden. Jede Reihe zählt vier und zwanzig Bogen.

Nach der zweiten Rippe[3]) folgt eine Füllung von folgender Gliederung: (Holz-

---

[1]) Dunkelroth. [2]) Aeussere Seitenfläche gelb, innere roth. [3]) Rothbraun.

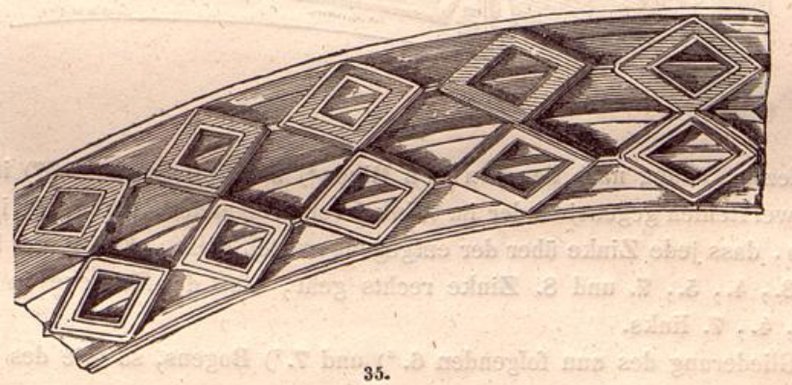
schnitt 34.) Ein spitz vorspringender Grath, daneben jedseits nächst einer Hohlkehle eine mit diamantirten Würfeln besezte Leiste, hierauf nächst einer Hohlkehle [1]) ein Stab. Von diesen



34.

äussersten Stäben nun flicht sich ein schräg aufwärts gelegtes, am meist vorspringenden Grathpunkt sich kreuzendes Gestäbe [2]) oder Bandwerk.

Die Füllung nach der dritten Rippe [3]) entwikelt das vorgehende Motiv noch reicher. (Holzschnitt 35.) Die innere Gliederung [4]) ist fast dieselbe, nur kräftiger und ohne Würfel, allein

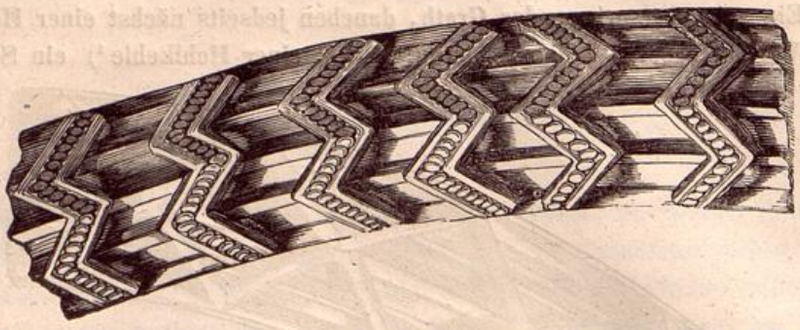


35.

die äusseren flachen und eingefassten Stäbe verkreuzen sich schon auf jeder Seite, und bilden, wo sie zusammenstossen, eine dritte grosse Kreuzung, so dass eine zweifache Reihe von rautenförmigem Bandwerk [5]) über die innere Gliederung geflochten erscheint.

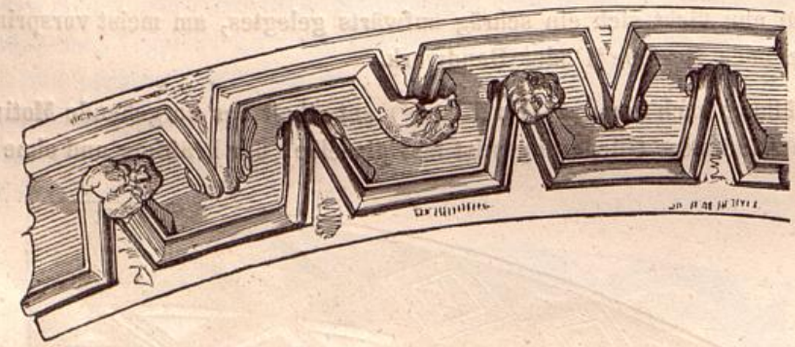
---

[1]) Rothbraun. [2]) Wahrscheinlich okergelb. [3]) Wahrscheinlich fleischfarbig. [4]) Dunkelroth. [5]) Wahrscheinlich okergelb.



36.

Nach der vierten Rippe[1]) zeigt die Füllung eine ähnliche Anlage der innern Gliederung[2]) (Holzschnitt 36), über welche breite, schmal eingefasste und mit flachen Perlen besezte Bänder[3]) in zweimal auf- und zweimal absteigendem Zikzak horizontal befestigt erscheinen. Bemerkenswerth ist, dass einmal an beiden Seiten unten das zweite und dritte Zikzak gegeneinander rautenförmig gestellt ist, in der Mitte oben die Zikzaks mit ihren Spitzen aneinanderstossen.



37.

Die lezte Füllung nach der fünften Rippe[4]) zeigt (Holzschnitt 37) in gleichen Zwischenräumen zwei Reihen gegeneinander im Winkel vorspringender Zinken, die in Schneken umbiegen, aber so, dass jede Zinke über der entgegengesezten steht, ohne sie zu berühren[5]).

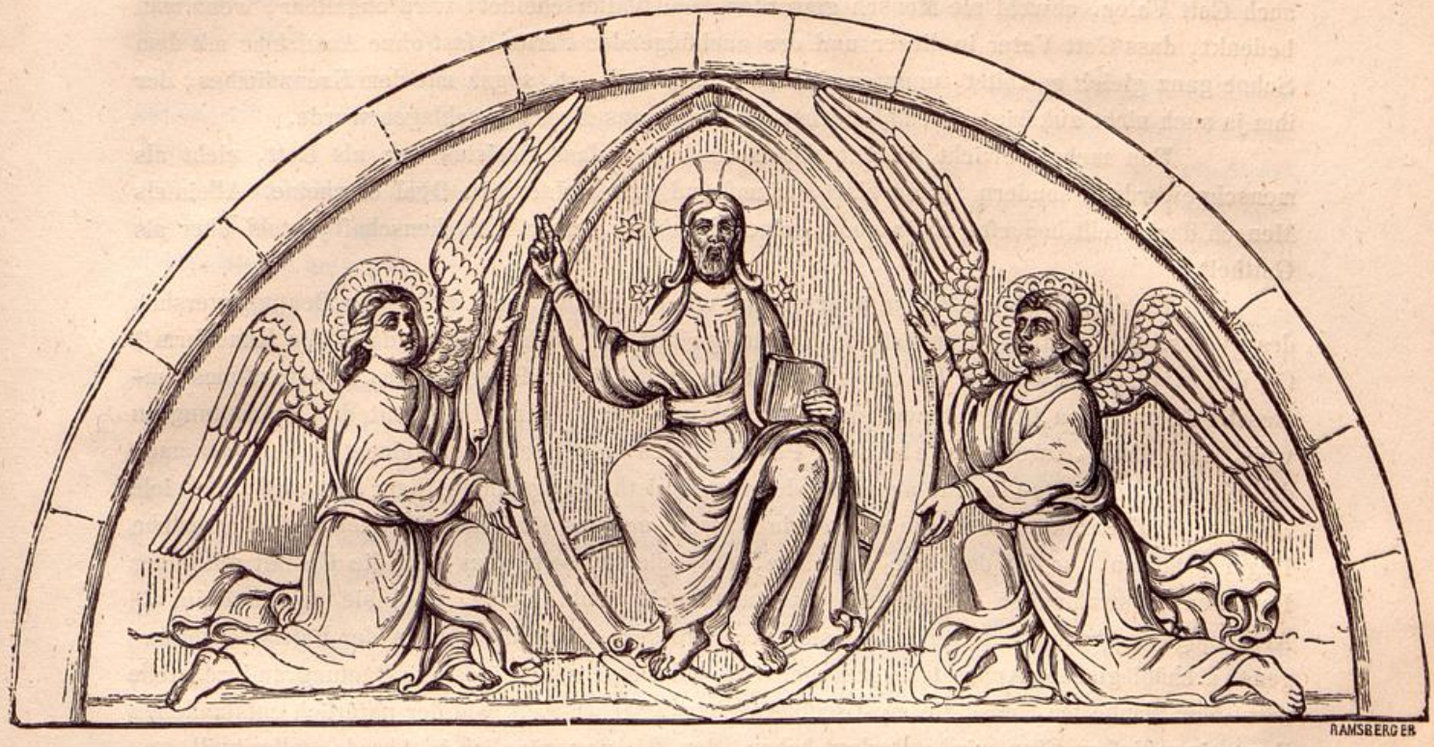
Die 3., 4., 5., 7. und 8. Zinke rechts geht, statt der Schneke in Thierköpfe aus, eben so die 3., 4., 7. links.

Die Gliederung des nun folgenden 6.[6]) und 7.[7]) Bogens, so wie des Aussenbogens[8]) ist bereits angedeutet worden.

---

[1]) Roth. [2]) Roth. [3]) Vielleicht gelb. [4]) Vielleicht lichtroth. [5]) Die Einfassung wie die Schneken und Köpfe fleischfarbig, die Haare der Köpfe dunkelroth, die übrige Aussenfläche blau. [6]) Rothbraun, nur die Hohlkehle gelb. [7]) Scheint ebenso gefärbt. Der Sokel hinter den Figuren dieser Bogen rothbraun. [8]) Zeigt Spuren von dunkelroth.

Archäologische Bemerkungen.



I.

Archäologische Bemerkungen über das Mittelbild.

Die spitzovale Umrahmung, welche von zwei Engeln gehalten den segnenden Heiland einschliesst, ist eine auf christlichen Denkmalen aller Art wiederkehrende Bildung, über deren Bedeutung die christliche Alterthumskunde wohl Vermuthungen aufgestellt hat, aber zu einer auf zuverlässigen Zeugnissen beruhenden Gewissheit noch nicht hat gelangen können.

Bezeichnungen wie *vesica piscis*, mystisches Osterei, byzantinischer Nimbus u. s. w. bleiben hier billig unbesprochen. Sie verrathen sich in ihrer oberflächlichen Aeusserlichkeit zu sehr als terminologische Nothbehelfe, die keinerlei Kritik aushalten.

Mehr Anrecht auf Beachtung scheint die Meinung neuerer Archäologen [1]) zu haben, dass in jener Bildung ein körperliches Symbol der Menschwerdung enthalten sei; eine Vorstellung, die der kirchlichen Anschauung des romanischen Mittelalters allerdings zulässig erscheinen mochte, das empfindsames Erschreken vor einer Natürlichkeit als dem Sinnbilde eines Mysteriums nicht kannte. Dass aber nicht allein der Menschgewordene, sondern auch Heilige im Oval erscheinen, kann diese Deutung erst dann schwächen, wenn man Darstellungen ovalumgebener Heiliger aus der romanischen Periode nachgewiesen haben wird; und der Einwurf, dass

[1]) Z. B. H. Müller's in seinen Beiträgen zur deutschen Kunst und Geschichtskunde.

auch Gott Vater, obwohl nie Mensch geworden, im Oval erscheinet, wird unhaltbar, wenn man bedenkt, dass Gott Vater in dieser und der nachfolgenden Periode fast ohne Ausnahme mit dem Sohne ganz gleich gestaltet, ununterschieden, dargestellt ist, sogar mit dem Kreuznimbus, der ihm ja auch nicht zukäme, da er nie menschgeworden ans Kreuz geschlagen wurde.

Von mehr Gewicht scheint die Bemerkung, dass Christus nur als Gott, nicht als menschgeworden, sondern als verklärt, triumfirend oder richtend im Oval erscheine. Allein als Mensch dargestellt bedurfte er ja eben keines Symboles seiner Menschenschaft, wohl aber als Gottheit.

Mit diesem wetteifert ein anderer und wie ich glaube, mehr zulässiger Deutungsversuch des Ovales. Der treffliche französische Archäologe Didron sieht nämlich darin die Kunstform[1]) für den Lichtglanz, der die Gestalt göttlicher und heiliger Personen des Christenthums umfliesst. Geht er nun in der beweisenden Ausführung dieser Vermuthung mit der Behauptung zu weit, dass diese »Aureole« stehender Personen sich bei Sitzenden in einen Zirkel oder nach den Körperextremitäten in eine aus drei oder vier Kreistheilen gebildete Figur umwandle, da viele Beispiele und darunter auch die spitzovale Aureole unseres sitzenden Mittelbildes keine solche Regel zulassen, so ist doch die Annahme, dass die Aureole, aus dem die Gestalt göttlicher Personen umstrahlenden Lichtglanze entstanden sei, wohl werth, dass sie so lange in die Archäologie aufgenommen werde, bis sie durch grössere Kenntniss des in der Patristik verborgenen archäologischen Apparates zur Regel wird, oder eine andere positive Deutung an ihre Stelle tritt. Nur glaube ich, dass die mystische Anschauung jener Zeit bald der natürlich entstandenen Form einen tiefern Sinn wird unterlegt haben, den Didron gänzlich in Abrede stellen will.

Der Ausdruk, den die italienischen Gelehrten gebrauchen: »*mandorla*« sezt eine solche mystische Bedeutung voraus. Denn unter den mannigfachen Symbolen der jungfräulichen Empfängniss Christi nimmt der wunderbar blühende, eine Mandel tragende Stab Aarons (Moses IV, 17) jederzeit eine Hauptstelle ein. Die folgenden Verse aus dem XIV. Jahrhundert deuten den Vorgang symbolisch auf dreifache Weise:

Virga Aaron protulit fructum sine plantatione;
Maria genuit filium sine virili conjunctione.
Virga florens Aaron dignum sacerdotium monstravit;
Maria pariens nobis magnum sacerdotem paravit.
In testa amygdalina dulcis nucleus latebat,
A quo data est nobis tam salubris medicina.

Fruchtbare Ergebnisse würden in der Beziehung aus der Forschung nach dem ältesten Vorkommen und der successiven typischen Ausbildung der Aureole und ihrer Nebenformen zu gewinnen sein.

Der flache Querbogen des Ovals, auf welchem der Heiland sizt, ist der Regenbogen,

---

[1]) Didron, histoire de Dieu.

der nach der Offenbarung Johannis [1]) um den Stuhl des Herrn leuchtet, und der in der bildenden Kunst [2]) häufig die Stelle des Stuhles selbst vertritt.'

Das azurblaue Feld, welches das Innere des Ovales und den Grund des ganzen Mittelbildes füllt, so wie die goldnen Sterne im Obertheile des Ovales bezeichnen den Himmelsraum. Jezt sind noch drei Sterne übrig, wovon einer steinern, die andern von Holz und eingesezt sind; es sind aber mindestens vier vielleicht auch mehr Sterne vorhanden gewesen; in der Apokalypse, diesem für die Kunst damaliger Zeit so oft massgebenden Buche, werden dem Herrn sieben Sterne beigelegt. [3])

Zur Gestalt Christi übergehend berühren wir zuerst den Nimbus, welcher das Haupt umgibt, das Zeichen der Heiligkeit, mit dem Kreuze darin als der Auszeichnung des Nimbus der drei obersten göttlichen Personen [4]).

Das Antlitz des Heilandes hat einen heiteren Ausdruk; das Streben, einen schönen Kopf zu bilden, ist sichtbar. Das reiche, über die Stirne gescheitelte und längs den Schultern nach rükwärts abfliessende Haar, der zweigetheilte Bart und die röthliche Farbe Beider zeigen, dass der Künstler kein Anhänger der damals freilich schon verschollenen und überhaupt auf die mittelalterliche Kunst wenig Einfluss ausübenden Behauptung orientalischer Kirchenväter war, es sei Christus einer der hässlichsten Menschen gewesen, wofür sie als Hauptargument das 23. Kapitel Jesaias anführten, wogegen die abendländische Patristik die Schönheit Christi ebenfalls mit zahlreichen Bibelstellen vertheidigte [5]); sondern, dass unser Künstler die damals schon allgemein verbreitete Beschreibung der Gestalt Christi kannte, die in einem für bildliche Darstellung gleichviel ob echten oder fingirten, weil jedenfalls sehr alten Schreiben des Prokonsuls Lentulus an den römischen Senat enthalten ist, der das Antlitz Christi so beschreibt: »Die Haare seines Hauptes sind weinfärbig und bis zum Beginn der Ohren schlicht und glanzlos, von den Ohren aber bis zu den Schultern werden sie glänzend und gelokt, und fallen

---

[1]) Cap. IV. 3. Vergleiche damit Ezechiel I. 28. [2]) Beispiele aus Miniaturen bei Didron *Histoire de Dieu*: aus dem XII. Jahrhundert p. 593, aus dem XIII. p. 246, aus dem XIV. p. 27, 310 u. A. Auf einem Stuhle sizt der segnende Christus unter Andern an dem romanischen Portale der Kirche zu Ilsen, beschrieben im 3. Band des Oberbairischen Archivs p. 142. Auf der Weltkugel thronend auf zwei Miniaturen des IX. Jahrhunderts. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris p. 250 und 257. [3]) 1. 16. [4]) Ueber den Nimbus hat Didron im ersten Abschnitte seiner *histoire de Dieu* ausführlich abgehandelt, wohin ich verweise, da eine wohlfeile Gelehrtthuerei mit Citatenhäufung weder hier am Platz wäre, noch überhaupt in meiner Art ist. Nur bemerke ich hier, dass Christus besonders in frühmittelalterlicher Zeit manchmal auch ohne das Kreuz im Nimbus erscheint. Z. B. auf einem Elfenbeinwerk aus dem XI., auf einem Miniaturbild aus dem XII., an einem Reliquiarium aus dem XIII. Jahrhundert, alle abgebildet in *Sommerard l'art du moyen-âge* V. 34, VIII. 12, IX. 20, X. 12; dort sind auch Beispiele, dass Christus im Oval ohne Nimbus zuweilen im XII. Jahrhundert vorkommt, XVII. 13, IV. 1; u. A. [5]) Besonders eiferten Justinus Martyr, Clemens Alexandrinus und Tertullian gegen die menschliche Schönheit Christi. Die betreffenden Stellen, gesammelt in Alt's Heiligenbildern, oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft. Berlin 1845 p. 102. Als Hauptstütze für die Schönheit Christi galt die Weissagung im Psalm XLV. 3 ff.

gescheitelt in zwei Abtheilungen über den Rüken nach Nazaräerart [1]). Eben und rein ist seine Stirne, sein Antlitz ohne Makel, leicht geröthet; seine Züge edel und anmuthig, Nase und Mund untadelhaft, der Bart reichlich, von der Farbe des Haupthaares, und zweigetheilt; blau von seltenem Glanze ist sein Auge [2]).«

Die Kleidung, in welcher Christus auf unserem Bildwerke erscheint, ist die althergebrachte, das Unterkleid und der Mantel darüber, das Palladium, die griechische διπλοις, womit schon die Christusstatue zu Paneas bekleidet war, wie der Augenzeuge Eusebius (VII.18.) berichtet. (†339.)

Die Füsse des Heilandes sind unbekleidet; nur in den frühern Zeiten christlicher Kunst trägt Jesus Sandalen, sonst aber, besonders vom X. Jahrhundert ab, erscheint er wie die beiden andern göttlichen Personen, wie die Apostel und manchmal auch die Profeten, in der romanischen sowohl als in der germanischen Periode mit nakten Füssen.

Aber ein, meines Wissens ganz neues Motiv der Darstellung ist das bis über das Knie sichtbare nakte linke Bein. Umsonst habe ich mich um ein ähnliches Beispiel umgesehen, überall bedekt das Gewand des Erlösers, wenn er bekleidet dargestellt wird, beide Beine. Aesthetische Gründe können den Künstler kaum bewogen haben, eine solche Aenderung der typischen Vorstellung zu treffen, denn dieses eine nakte Bein bildet eben keinen schönen Gegensatz zu der massigen Drapperie, die das rechte Knie verhüllt. Will man also nicht annehmen, dass der Künstler einen Verhaufehler nur durch diese nakte Bildung ausgleichen konnte, so muss man derselben eine gewisse Bedeutung beilegen. Und ich bin meinerseits sehr geneigt, hier eine solche anspielende Bedeutung eher als einen Verstoss des Künstlers anzunehmen, so sehr ich auch jederzeit auf der Hut bin, mich zu willkührlichen Ausdeutungen hinreissen zu lassen. Jedenfalls mögen Archäologen ihr Augenmerk auf das etwaige Vorkommen dieser Besonderheit lenken.

Noch bleibt uns die Bewegung der Hände zu erwähnen übrig. Die rechte Hand bis an die Grenze des Ovals erhoben, segnet nach dem Gebrauche der abendländischen Kirche; das heisst, mit ausgestrektem Daumen, Zeige- und Mittelfinger, während die beiden lezten Finger niedergelegt sind. Nach einem Symboliker [3]) des XIII. Jahrhundertes, bedeuten die drei Finger die Dreieinigkeit, und zwar so, dass der Daumen die Macht des Vaters, der Mittelfinger die Grösse des Sohnes, und der Zeigefinger zwischen beiden den vermittelnden heiligen Geist andeute, die beiden niedergelegten Finger aber die zweifache Natur Christi. Die griechische Kirche hält den Zeigefinger gerade, als Initial, und krümmt den Mittelfinger als Ende des Jesusnamen (I—C), legt den Daumen über den umgelegten Ringfinger als Anfangs- und krümmt den kleinen Finger als Endbuchstaben des Namens Christus (X—C). Die byzantinische alte und moderne Malerei begnügt sich meist damit, Daumen und Ringfinger zu kreuzen und die übrigen Finger aufrecht zu halten [4]).

Während die Rechte des Erlösers Segen spendet, hält er mit der Linken ein geschlossenes Buch über dem Knie angefasst. Dieses Buch in der Hand zahlreicher Erlöserbilder wird

---

[1]) *Lex enim fuit Nazaraeorum, ut a tempore suae separationis a communi vita hominum novacula non transiret super caput eorum.* Durand Rationale div. offic. Vergl. Moses. IV, 6. [2]) Codex apogryph. Nov. Testam. ed. Fabricius. 1703. I. p. 301. Vergl. Gabler, de Authentia Epist. P. Lentuli, Jena 1819 und dessen Spicileg. obs. Jena 1822. [3]) Durand, Rationale divin. offic. V. 2. [4]) Didron histoire de Dieu p. 61. Ciampini III. 43. ff.

gewöhnlich als Evangelienbuch bezeichnet, allein wir erlauben uns zu zweifeln, dass diese Benennung gegenüber den Evangelisten mit ihren Schriften, gegenüber den Aposteln mit ihren Büchern, einer präcisen Terminologie, wie sie vorzüglich der mittelalterlichen Archäologie Noth thut, genügen könne. Freilich bedeutet das Buch die Lehre der Wahrheit, die gute Botschaft des Heiles, allein da man unter Evangelium die menschliche Aufschreibung der göttlichen Lehre versteht, so wird es gerathner sein, mit Bezug auf die Offenbarung Johannis [1]), das Buch in des Erlösers Hand, als Buch des Lebens, als Sinnbild des neuen Bundes mit Gott zu erkennen und also zu nennen, wie es hie und da bereits versucht wird [2]).

Die ganze Stellung der Gestalt des Erlösers, wie sie auf dem Regenbogen sitzend die Gnade des Segens und die Verkündigung der Wahrheit und des Erlösungsbundes der Menschheit angedeihen lässt, kommt auf christlichen Bildwerken und besonders an Portalsculpturen der romanischen Periode häufig vor, wovon am Schlusse dieser Bemerkungen über unser Mittelbild Beispiele.

Zwei Engel, einer auf jeder Seite, haben mit beiden Händen das Oval angefasst. Ihre Häupter sind mit Nimbusscheiben umgeben, deren Umkreis mit kleinen konzentrischen Bogenstellungen geschmükt ist, also mit dem sogenannten Muschelnimbus, einer alten Zierform, wie sie unter andern auf deutschen Denkmalen an dem Grabsteine Plektrudis, der Gemalin Pipins von Heristal, aus dem XI. Jahrhundert in der Capitol-Kirche [3]) vorkommt zu Köln, und auch an unseren Portalsculpturen in vereinfachter Gestalt wiederkehrt, wie wir später sehen werden.

Die Tracht der Engel ist ein langer gegürteter weitärmliger, und am engen Halsausschnitte verbrämter Ueberwurf [4]), darunter ein engärmliges Unterkleid.

Sie sind schwebend dargestellt, denn der Grund unter, wie über ihnen, ist der blaue Himmel, und ihre Gewänder flattern unter ihren Füssen. Uebrigens haben sie nur das eine Knie gebeugt, was die Meinung einiger Archäologen widerlegt, dass Engel vor Gott stets auf zwei Knien, vor heiligen Menschen wie St. Maria aber auf einem Knie dargestellt werden.

Der menschgewordene, auf den Bogen des Bundes thronende, von lobpreisenden Engeln umgebene Heiland, Segen und Wahrheit spendend denen, die zu ihm eingehen, ist also der schöne und klare Sinn unseres Portalbildes, das so passend über der Thüre des Einganges angebracht erscheint, wenn man sich der Worte Jesu erinnert: »Ich bin die Thür, wer durch mich eingeht, der wird selig werden.« (Johannes X. 9.) Und wirklich parafrasirt eine Steinschrift [5]), welche die Vorstellung des segnenden Christus an dem romanischen Portale der Stiftkirche zu St. Peter in Salzburg umgibt, die Schriftstelle so:

---

[1]) XX. 12. [2]) Z. B. von Otte in seinem Abrisse der kirchlichen Archäologie p. 119. Waagen a. a. O. p. 210. Das Buch ist an vielen Bildwerken geöffnet, und trägt dann verschiedene Schriftstellen, am häufigsten: *Pax vobis.* Auf Siegeln der hohen Geistlichkeit hatten diese Würdenträger als Bewahrer der neuen Lehre häufig offen oder geschlossen ein ähnliches Buch, was dann wohl als Evangelium gedeutet werden darf. [3]) *Boisserée* Denkmahle der Baukunst am Niederrhein. Tafel 8. [4]) Viele Aehnlichkeit in der Bekleidung haben die Engel mit dem Erzengel Rafael auf der Basler Goldtafel. *Archaeologia Britannica* XXX. tab. XIII. [5]) Schätze mittelalterlicher Kunst in Salzburg und seinen Angrenzungen. Ein heftweise erscheinendes Bilderwerk.

»*Janua sum vite, salvandi quique venite*
Per me transite, via non est altera vite.«

Die Vorstellung Christi in seiner Herrlichkeit, in den Bildwerken der Thürkrönungen ist an romanischen Kirchengebäuden häufig zu finden, nur dass die Einzelheiten verschieden sind. An deutschen Bauten der romanischen Periode ist der Auffassung unseres Bildwerkes ähnlich zunächst das Portalwerk der Pfarrkirche zu Andernach, deren Bauzeit zwischen 1198—1206 fällt[1]), dann das am Nordportal des Mainzer Domes, worin Christus auf einem Stuhle sizt, den Drachen unter, die Taube über sich, und das Oval von zwei zuschreitenden Engeln gehalten wird[2]). Am Portale der Doppelkapelle zu Landsberg ist Christus im Ovale sitzend dargestellt, einen Lilienscepter haltend, das Oval von zwei auf beiden Knien knienden Engeln getragen, die keinen Nimbus haben, beiderseits erscheinen noch zwei nimbusgeschmükte Gestalten, zur Hälfte sichtbar, jedes Paar eine Rolle haltend[3]). Christus sitzend, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das aufgeschlagene Buch des Lebens, mit dem einen Fuss einen Löwen, mit dem andern einen Drachen tretend, ist in der Portalfüllung der romanischen Pfarrkirche zu Ilsen dargestellt[4]). Christus auf einem Thronstuhle sitzend, in der Rechten das Triumfkreuz, in der Linken das offene Buch haltend, ohne Oval, von zwei Aposteln und deren Clienten umstanden, an der Galluspforte des Basler Domes[5]). Aehnlich an einem Seitenportale der Pfarrkirche zu Gelnhausen.

In einer kreisrunden Glorie, die vier Engel halten, erscheint Christus[6]) segnend in seltsamer Gestalt an einer Portalkrönung der alten Kirche zu Shobdon in Herfordshire. Manuscriptbilder, Elfenbeinwerke, Glasgemälde, Stikereien geben zahlreiche Parallelvorstellungen[7]).

II.

Archäologische Bemerkungen: 1. über die vierzehn Figuren über dem Gebälke und 2. über die beiden Aussenfiguren.

1.

Anfänglich war ich der Meinung, es stellen diese vierzehn von unten angesehen bis zum halben Leibe, in der Wirklichkeit aber bis fast zum Ansatze der Beine sichtbaren Gestalten die zwölf Apostel und zwei Profeten vor. Die Vereinigung von Profeten um die Person Christi oder der heil. Jungfrau ist der mittelalterlichen Kunst geläufig. Besonders derjenigen Profeten,

---

[1]) *Boisserée*, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. [2]) Müller, Beiträge; Wetter, Geschichte und Beschreibung des Mainzer Domes p. 100. Stiglitz altdeutsche Baukunst p. 96. [3]) Puttrich, Denkmale der Baukunst II. [4]) Föringer, geschichtliche Denkmale in der Pfarrkirche zu Ilsen im 1. Hefte des 3. Bandes des oberbairischen Archives für vaterländische Geschichte, herausgegeben von d. histor. Verein von und für Oberbaiern p. 141. [5]) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel, mit 17 Abbildungen. Basel 1842. [6]) *The archäological Journal Vol I.* pag. 233. Christi Haupt ist ohne Nimbus. [7]) Vergl. z. B. das Miniaturbild bei Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. 107; den Teppich abg. in dem V. Heft der »Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage«. Schweinfurt 1844—1845. Die Glasfenster von Bourges in *Martin et Cahier, Vitraux de Bourges.*

in deren Schriften die Kirche Anspielungen und Weissagungen auf den Messias und die Thatsachen des neuen Bundes wahrnimmt. Ich erinnere hier nur an das herrliche Glasgemälde aus dem 13. Jahrhundert im Chor der Kunibertkirche zu Köln [1]), das Isaias, Habakuk, Ezechiel, Amos, Joel, Haggai, Micha und Nahum in Verband mit jenen neutestamentlichen Vorgängen abbildet, welche diese Profeten voraus verkündigten. So bieten die Portale französischer Dome viele Beispiele der bezugreichen Gruppirung von Profeten und alttestamentlichen Personen um das neutestamentliche Mittelbild. Ich will hier nur das Portal der Kathedrale von Reims aus dem 13. Jahrhundert erwähnen. [2])

Auch Apostel und Profeten finden sich an mittelalterlichen Portalen gemeinschaftlich um den Erlöser oder seine Mutter versammelt. [3]) Allein dann sind der Profeten stets mehr als zwei, dann sind sie durch architektonische Anordnung, durch irgend ein Beiwerk, durch den Mangel des Nimbus, in der Regel von den Aposteln geschieden. An unsern Portalfiguren aber ist nichts dergleichen wahrzunehmen.

Könnte man, mit der Vermuthung eines Ausnahmsfalles einverstanden, diese Erklärung genügend finden, so wäre zu erörtern, welches Profetenpaar eine so bevorzugte Anwesenheit in Anspruch nehmen könnte. Im Hinblick auf die Hauptmomente des Erlösungswerkes, die Geburt und Kreuzigung Christi einerseits, auf die Darstellung des triumfirenden Heilandes anderseits, hätte man die gar nicht karge Wahl zwischen Jesaias, Ezechiel, Amos, Joel, Haggai, Nahum, Sophonias u. A. [4])

Allein die Ungewöhnlichkeit der Zahlenzusammenstellung und eine aufmerksame Betrachtung und Vergleichung der vierzehn Figuren unseres Portales veranlasste mich, eine andere Deutung derselben zu suchen.

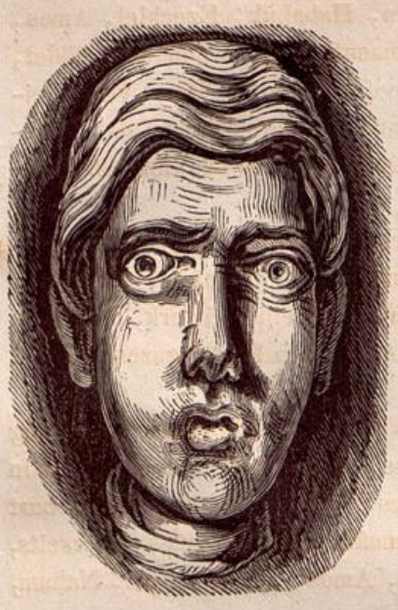
Das einzige Beiwerk ausser dem Schlüssel des Apostel Petrus sind die Bücher und Rollen in den Händen der Figuren.

Es ist auffallend, dass gerade die beiden lezten einander gegenüberstehenden Gestalten Rollen tragen, und es würde dieser Umstand und die von den übrigen Aposteln abgesonderte Stellung die Meinung, dass hier Profeten dargestellt seien, bekräftigen, wenn nicht die zweite, die vierte und die fünfte Apostelgestalt der linken Seite ebenfalls Rollen in den Händen hielten. Indess

---

[1]) *Boisserée* Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Tafel 72. [2]) Vergl. Didron und Durand *Manuel d'iconographie chrétienne* p. 147. [3]) Z. B. am nördlichen romanischen Portale des Bamberger Doms, wo sie anspielend auf den Schultern der Profeten stehen. Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland. I. 79. Am Hauptportale der Lorenzkirche zu Nürnberg aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts sind ebenfalls die zwölf Apostel und zwölf Profeten dargestellt. Zwölf Profeten, zwölf Apostel auf den Schultern tragend an einem wahrscheinlich dem XII. Jahrhundert angehörenden Taufsteine zu Merseburg. Neue Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Vereins 1. B. 2. Heft p. 35. Putrich II. Abth. I. [4]) Jesaias IX. 6. 7., XI. 16. XXV. 6—9. LIII. 15—12. — Ezechiel XVII. 8. — Amos IX. 13. — Joel III. 21. — Haggai II. 8. — Nahum I. 5. — Sophonias III. 9—20. Jesaias wird häufig von den Kirchenlehrern der Evangelist des alten Testaments genannt. Hieronym. Cp. 47, Augustin, Cassiodor u. A. Tertullian nennt die Profeten die Apostel des alten Bundes (*adv. Marcionem*). Vergleiche auch Sugers Ansicht bei Duchesne *Hist. franc. script.*

diese Schwierigkeit ist nur scheinbar, indem sie bei näherer Betrachtung nicht nur verschwindet, sondern einen wesentlichen Fingerzeig zur Lösung der Frage gibt.



6

Das vierte Apostelbild links (Holzschnitt 6) hat im Gegensatze zu den Uebrigen, deren Züge alt oder ältlich sind, und deren Haupt mit langem Haar und Bartwuchse umgeben ist, einzig und allein jugendliche Züge, kurzes Haar, und ist ganz und gar unbärtig. Nun stellt die Kunst der lateinischen Kirche nur den Apostel und Evangelisten Johannes nach dem 10. Jahrhundert in der Regel unbärtig und jugendlich dar. [1])

Wir dürfen daher die vierte Figur für den Liebling des Erlösers erkennen. Die Rolle in der Hand, die er mit den je siebenten Figuren gemein hat, und mit zwei andern Apostelfiguren, muss sich also auf etwas beziehen, was ihn von den übrigen Aposteln, die Bücher tragen, unterscheidet, dieses etwas aber wird nichts anderes als sein Evangelium, sein Schriftthum sein können.

Ist dieses der Fall, so werden wir in der je siebenten Figur jederseits Personen erkennen, die zwar ausserhalb des Apostelkreises stehen, jedoch mit dem Apostel Johannes durch ihr Schriftthum in Beziehung stehen.

Als solche Personen ergeben sich ganz natürlich Markus und Lucas [2]), beide wie Johannes Evangelisten, beide aber zu den Aposteln nicht eigentlich gehörig. Von den zwei noch mit Rollen versehenen Aposteln wird der eine der fehlende vierte Evangelist Matthäus sein, wahrscheinlich die fünfte Gestalt, der Nachbar Johannis, der auch gegen sie, wie im Gespräch, gewendet ist.

---

[1]) Andere Apostel werden bald mit, bald ohne Bart dargestellt. Johannes aber von der Kunst der lateinischen Kirche nach dem X. Jahrhundert auf Bildwerken stets unbärtig oder doch jugendlich, und im Falle des Gegentheiles ist auf byzantinische Kunst oder ihren direkten Einfluss zu zählen. Man sehe darüber die Note p. 301 in Didron und Durand *Iconographie chrétienne.* Die Jugend Johannis wird auch von Markus XIV. 15. besonders hervorgehoben: »Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach.« [2]) Ich weiss wohl, dass Markus und Lukas manchmal mit zu den Aposteln gerechnet werden — in der orientalischen Kirche immer — allein ich darf mich wohl des Beweises überheben, dass sie eigentlich nicht dazu gehören. Eben so gehört Paulus nicht eigentlich unter die Apostel, allein von Kirche und Kunst wird er unter sie gerechnet. Die nun leider vernichteten Pforten von St. Paul zu Rom aus dem XI. Jahrhundert bieten einen Beleg zu meiner oben vorgebrachten Meinung. Dort sind nämlich 1. die vier Evangelisten von den übrigen Aposteln, deren Hände nichts halten als ihr Gewand, dadurch unterschieden, dass sie Bücher in den Händen tragen; ähnlich unterschied der Künstler des Wiener Portales die Evangelisten durch Rollen, da er den übrigen Aposteln Bücher geben wollte. Ferner 2. hält auf der Paulspforte ausser den Evangelisten nur der Apostel Paulus ein Buch, und wird durch dieses gemeinsame Attribut — wie auf dem Wiener Portale durch die ihn mit den vier Evangelisten karakterisirende Rolle — von den übrigen Aposteln unterschieden und also denen, welche die Lehre durch schriftliche Aufzeichnung verherrlichten, beigezählt. Eine Abbildung der Paulspforte bei *Agincourt* IV. *Ciampini vetera monumenta* I. IV.

Es erübrigt also nur der zweite Apostel links, der ebenfalls eine Rolle trägt. Von dem aus der Beschaffenheit der konstatirten Gestalten hergeleiteten Prinzipe ausgehend, vermuthen wir in ihm den ausser den genannten Evangelisten bedeutendsten Apostel, der nicht allein durch Worte, sondern auch durch herrliche Schriften zum Siege des Christenthums beigetragen hat, den Apostel Paulus nämlich.

Zweierlei Einwürfe gegen diese Deutung der Figuren müssen hier erwähnt und erörtert werden. Es gibt christliche Archäologen, welche Rollen ausschliesslich als Beiwerk von Profeten, Bücher als Attribut der Apostel und Evangelisten erklären. Das neueste Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie von Otte [1]) hat diese Angabe als Lehrsatz aufgenommen. Ursprünglich scheint dieser Behauptung weniger die Würdigung der vorhandenen Kunstdenkmale zu Grunde zu liegen, wie doch erwartet werden dürfte, sondern die Benützung einer nur mit äusserster Vorsicht zu benützenden schriftlichen Quelle, des *Rationale divinorum officiorum*, dessen Verfasser Wilhelm Durand dem dreizehnten Jahrhundert angehört, und mit einer exzentrischen Sucht, Alles zu symbolisiren und das Natürlichste und Einfachste auf das Gezwungenste und Verwikeltste zu erklären ausgestattet war, daher seine faktischen Angaben bei vorsichtiger Benützung Werth für die christliche Alterthumsforschung haben, seine Folgerungen aber meistens zu archäologischen Irrwegen hinleiten. Indess im vorliegenden Falle ist weniger Durand, als vielmehr diejenigen, die ihn nicht aus erster Hand, sondern erst durch ein, wer weiss wievieltes und wie zugerichtetes Citat benüzten, Ursache, dass sich ein falscher Satz in die Archäologie eingedrängt. Denn Durand sagt ausdrücklich: »Zu merken, dass die Patriarchen und Profeten mit Rollen in den Händen gemalt werden, von den Aposteln aber Einige mit Büchern, Einige mit Rollen.« [2]) Also spricht der Text Durands mehr für meine Deutung der 14 Figuren und gegen jene Behauptung. Allerdings wird man selten oder nie die Personifikation des alten Bundes ohne Rolle, die des neuen Testamentes ohne Buch antreffen, allein die historischen Personen aus beiden Bundesabschnitten folgen dieser Regel nicht. Beispiele, dass die alte Kunst Profeten mit Büchern, Apostel mit Rollen darstellt, und Beischriften die Deutung der Darstellung ausser Zweifel setzen, sind häufig. So trägt David auf einer schönen Miniatur des X. Jahrhunderts ein offenes Buch. [3])

---

[1]) P. 110 und 120. Gleichwohl wird p. 121 eine Thatsache angeführt, welche gerade den Aposteln Spruchbänder beilegt. Dass diese kleine Berichtigung die hohe Verdienstlichkeit des Otteschen Handbuches nicht schmälern soll und kann, wird der die Schwierigkeit eines solchen ersten zusammenfassenden Versuches würdigende Leser ohne unsere ausdrückliche Verwahrung glauben. [2]) *Adverte, quod patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis in manibus, quidam vero apostoli cum libris et quidam cum rotulis.* Und jezt folgt die erzwungene Deutung: *nempe quia ante Christi adventum fides figurative ostendebatur et quoad multa in se implicita erat.* (!) *Ad quod ostendendum patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis, per quos quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero Apostoli a Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt. Sed quia quidam illorum quod didicerunt ad doctrinam aliorum in scriptis redegerunt, ideo illis congrue tamquam doctores cum libris in manibus depinguntur. Alii vero, qui nihil stabile seu ab ecclesia approbatum scripserunt, non cum libris sed cum rotulis in signum suae predicationis pinguntur.* (Venetianer Ausgabe 1572.) [3]) Didron hist. de Dieu p. 419.

So sind auf einer italienischen Miniatur aus dem 9. Jahrhundert die Evangelisten mit Rollen dargestellt. [1])

So stehen im Chorschlusse der Kathedrale von Albi die Steinbilder der zwölf Apostel mit Schriftrollen in den Händen [2]), worauf der jedem Apostel zukommende Satz des Glaubensbekenntnisses. [3])

So sind an dem der romanischen Kunstperiode angehörigen Altarwerke der Stiftskirche zu Komburg die Apostel abwechselnd mit Büchern und Rollen dargestellt. [4])

Ebenso in dem alten Bildwerke in der Gruft des Domes von Basel. [5])

So halten die Apostel an einem Elfenbeinwerke des 11. Jahrhunderts in der von Rieder'schen Sammlung zu Bamberg Schriftrollen in den Händen. [6])

Die Profeten in den Glasbildern der Kathedrale von Bourges halten theils Bücher, theils Rollen, und in den Glasgemälden der Reimser Kathedrale halten die Apostel theils Bücher, theils Rollen. [7])

Ebenso, und für unsern Fall interessant, halten unter den zwölf Aposteln an dem Portal der Jakobskirche zu Regensburg aus dem 12. Jahrhundert der dritte und vierte Apostel links gemeinschaftlich horizontal eine Rolle offen. [8]) Ja man findet nicht allein die vier Evangelisten, sondern sogar ihre Embleme mit Rollen abgebildet [9]) und in der frühesten Zeit christlicher Kunst vertreten vier Rollen die Stelle der vier Evangelisten. [10]) Dieser Einwurf kann also als beseitigt angesehen werden.

Die Rangstelle, an welcher sich die drei apostolischen Autoren — wenn ich mich der Kürze wegen so ausdrüken darf, — befinden, ist der Grund eines andern Bedenkens. Allerdings, wenn man die von Durand aufbewahrte Rangfolge der Apostel nach dem Glaubensbekenntnisse im Auge hat, in der Johannes die vierte, Matthäus die neunte, Paulus die zweite Stelle einnimmt, so stimmt dieselbe mit unsern Aposteln, wie sie auf einander folgen, nicht zusammen. Da indess die Evangelisten selbst die Apostelnamen in abweichender Reihenfolge anführen, da der Kanon der Messe, eine Litanei aus dem 9. Jahrhundert [11]), die griechische Anweisung zur Kirchenmalerei, herausgegeben von P. Durand und Didron; die ehernen Pforten von St. Paul vor Rom aus dem 11. Jahrhundert [12]); das Altarwerk von St. Denis aus dem 11. Jahrhundert [13]), und andere unten in der Note zusammengestellte Denkmale wesentlich von

---

[1]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in Frankreich. p. 260. [2]) *Didron et Durand. Manuel d'iconographie chrétienne* p. 304. [3]) Man findet die den einzelnen Aposteln entsprechenden Glaubenssätze bei Durand nach Augustinus V. 280 und in *Fabricii Cod. apoc. N. T.* III. 339. [4]) *Boisserée*, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. [5]) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel. 1842. [6]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland I. p. 115. [7]) *Martin et Cahier, Vitraux de Bourges.* [8]) Popp und Bülau, Architektur des Mittelalters in Regensburg. Vergl. die Note. [9]) Z. B. an der romanischen Galluspforte des Basler Domes, an dem Bogen des Presbyteriums der romanischen Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich u. s. w. [10]) Alt, die Heiligenbilder. Berlin 1845 pg. 199. [11]) *Manuel d'iconographie chrétienne* p. 299 und 303. [12]) *Ciampini vetera monum.* I. *cap.* IV. *Agincourt* IV. [13]) *Manuel d'icon.* p. 305.

einander abweichen, so kann es von keiner Bedeutung sein, dass z. B. unser Johannes je nach der Art der Zählung die eilfte, achte oder vierte Stelle behauptet.[1])

Nach Würdigung der angeführten Gründe darf ich mir wohl erlauben, als erwiesen anzusehen: dass die über dem Gebälke des Portales stehenden 14 Heiligengestalten die zwölf Apostel und die Evangelisten darstellen, also der im Mittelbild im Triumf erscheinende Heiland von denen umgeben und angebetet ist, die seine Lehre zuerst durch Wort, That und Schrift der Welt verkündigten.[2]) Von diesen vierzehn Heiligen sind vier mit Bestimmtheit nachzuweisen, rechts der erste als Petrus durch den Schlüssel, der siebente durch seine Stellung als Markus; links der vierte als Johannes durch seine Unbärtigkeit, und durch seine Stelle der siebente als Lukas.[3])

[1]) **Aufeinanderfolge der Apostel.**

	nach schriftlichen											nach Kunstdenkmalen					
	Matthäus	Lukas	Markus	Canon der Messe	Credo	Litanei im IX. Jahrhundert	Symbolum Appl. Bibliot. Vindobon.	Constitutiones Apostolorum	Menologium Grac. 30. Juni	Griechische Anweisung	Miss. gallican. bei Muratori ad Pseudo August. Nr. 395.	Basler Basrel. Fragment.	Paluspforte	Altarwerk von St. Denis	Liebfrauenkirche zu Häberstadt	Glasgemälde zu Reims	Mosaik von St. Paul
Petrus	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1
Paulus	—	—	—	2	—	2	—	—	2	2	—	—	1	2	—	2	2
Andreas	2	2	4	3	2	3	2	2	3	7	4	—	3	3	2	3	3
Jacobus maj.	3	3	2	4	3	4	3	3	4	9	3	4	8	4	3	4	4
Johannes	4	4	3	5	4	5	4	4	5	3	2	2	4	5	4	5	5
Philippus	5	5	5	8	5	8	7	5	6	12	5	—	7	8	7	8	7
Bartholomäus	6	6	6	9	6	9	8	6	8	10	7	3	5	8	5	9	6
Thomas	7	8	8	6	7	6	5	7	7	11	6	—	6	6	10	6	8
Matthäus	8	7	7	10	8	7	11	8	9	4	8	—	10	10	6	10	9
Jacobus min.	9	9	9	7	9	13	6	9	10	—	9	—	—	7	11	7	11
Thaddeus	10	11	10	12	11	10	10	10	12	—	11	6	—	12	12	12	13
Simon	11	10	11	11	10	11	9	11	11	8	10	5	9	11	8	11	10
Judas Iscar.	12	12	12	—	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Mathias	—	—	—	—	12	14	12	12	—	—	12	—	—	—	9	13	12
Lukas	—	—	—	—	—	16	—	—	—	5	—	—	11	—	—	14	16
Markus	—	—	—	—	—	17	—	—	—	6	—	—	12	—	—	15	14
Barnabas	—	—	—	—	—	15	—	—	—	—	—	—	—	—	—	16	15

Diese Tabelle hätte, nicht ohne Nutzen vielleicht für die Ikonografie leicht um das Dreifache vermehrt werden können, wenn es die Grenzen dieser Schrift und die Absicht, nur ganz gesicherte Zahlenfolgen zu geben, gestattet hätte.

[2]) Die auswärts gekehrten Handflächen sind die typische Geste der Anbetung und kehren an ähnlichen Apostelgruppen wieder, z. B. auf den Glasgemälden von Reims, abgebildet in *Martin Vitraux de Bourges.* [3]) Nach der Aufeinanderfolge, in welcher die Symbole der Evangelisten in der Regel erscheinen, nemlich oben rechts der Engel, links der Adler, unten rechts der Löwe, links der Ochs. Vergl. die bezügliche Abhandlung von Peignot in dem ersten Bande der *Mémoires de la commission des antiquités de la Cote d'Or.* Es gibt natürlich Ausnahmen von dieser Regel z. B. am *Paliotto* von *Città di Castello* aus dem XII., an der Holzpforte von St. Sabina zu Rom aus dem XIII. Jahrhundert; beziehungsweise auch das berühmte Mailänder *Paliotto* aus dem IX. Jahrhundert; aber es sind eben Ausnahmen.

Wahrscheinlich ist die zweite Gestalt links als Paulus, die fünfte als Matthäus zu bezeichnen.

Unter den Einzelheiten dieser vierzehn Gestalten kommt die Nimbusscheibe, welche das Haupt eines Jeden als das unzweideutige Zeichen christlicher Heiligenwürde umgibt, in Betracht. Diese Scheibe, ziemlich dik, verändert ihre Oberfläche durch sechs verschiedene Zierden. Der Nimbus der ausgezeichnetsten Apostelgestalt, des heiligen Petrus, ist ein Muschelnimbus, das heisst, mit kleinen Bogen, die sich im Mittelpunkt der Scheibe vereinigen, innerhalb des Umkreises eingefasst, eine alte und nicht seltene Bildung[1]), wie sie z. B. an dem Grabmale Plektrudens, der Gemalin Pipins von Heristal[2]) aus dem 11. Jahrhundert, an einem Christusbasrelief des 10. Jahrhunderts im Vatikanischen Museum, u. A. vorkommt.

Der Nimbus der zunächst auf den Apostelfürsten folgenden Figur zeigt dem Umkreise entlang eine fortlaufende Reihe rautenförmiger Viereke zwischen erhabenen Einfassungslinien.

Der Nimbus der dritten, fünften und sechsten Figur rechts hat die gleiche Zierde: Strahlen, deren Enden innerhalb des Umkreises der Scheibe durch einwärts gekehrte Bogen verbunden sind. Die Nimbusscheibe der vierten und siebenten Figur rechts, so wie der zweiten links ist mit drei gegen den Mittelpunkt sich verjüngenden Kreisen, von Rundstäben gebildet, verziert; die fünfte Apostelgestalt links hat Strahlen an der Nimbusscheibe; drei Scheiben der linken Seite sind ohne Zier, zwei so zerbrochen, dass sich über ihr Ornament nichts bestimmen lässt. Der Nimbus, den Glanz des ewigen Lichtes versinnlichend, das die Heiligen im Himmel umgibt[3]), wird in der Regel durch den Glanz des Goldes verdeutlicht. Auch sämmtliche Heiligenscheine unserer Portalfiguren waren vergoldet. Von den Rollen und Büchern war bereits, so viel an dieser Stelle nöthig schien, die Rede. Von Beiwerken ist also nur der Schlüssel des heil. Petrus besonders zu erwähnen, da es unter die älteren und seltenen Darstellungsarten des Apostelfürsten gehört, ihm nur mit Einem Schlüssel auf Kunstwerken zu begegnen.[4]) Es ist dies dann der Himmelsschlüssel, der stets von Gold gedacht wird, und am Eingange zum Hause Gottes, also zum kirchlichen Sinnbilde des Himmelreiches, recht passend an seiner Stelle ist.

Mit der Ausbreitung der päpstlichen Macht nimmt der Petrus der Kunst auch den zwei-

---

[1]) *Gori Tesaur. vet. diptych.* III. 33 und *Didron hist. de Dieu* p. 304. [2]) *Boisserée* Denkmale der Baukunst am Niederrhein. Taf. 8. [3]) So erklärt den Nimbus in ihrem *hortus deliciarum* die Aebtissin Herrad von Landsberg: *Lumina quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur.* Herrad lebte im XII. Jahrhundert. [4]) Auch an dem sehr alten, wahrscheinlich dem X. Jahrhundert zuzutheilenden Skulpturfragmente in der Krypte des Basler Münsters hat Petrus nur Einen Schlüssel, ebenso im Mittelbildwerke der romanischen Galluspforte daselbst; das lebensgrosse Abbild des Apostelfürsten am Egsterstein zeigt auch nur Einen Schlüssel. (Massmann: Der Egsterstein in Westfalen. Weimar 1846.) An der Paulspforte erscheint Petrus mit Einem Schlüssel. (Agincourt IV. XV.) Eben so am romanischen Portal der Jakobskirche zu Regensburg, an der Freiberger goldnen Pforte, an der romanischen Peterkirche zu Gelnhausen, an dem Reliquiarium des römischen Oratoriums *Sancta Sanctorum* aus dem XII. Jahrhundert. (*Marangoni Storia dell' antichissimo oratorio di San Lorenzo comunemente appellato Sancta Sanctorum. Roma* 1747.) Hingegen zeigt schon im IX. Jahrhundert das Mosaik im Lateranischen Triklinium den von dem Papste Leo und Karl dem Grossen verehrten heil. Petrus mit drei Schlüsseln. *Allemani de Lateranensibus parietinis* p. 12.

ten, den silbernen Erdenschlüssel häufiger in die Hand, und fügt später den schwarzen Höllenschlüssel hinzu, bis dem späteren Mittelalter diese Zahl noch nicht genügt und auf einer französischen Miniatur Petrus mit sechs Schlüsseln ausgerüstet erscheint. [1])

Die Tracht, in welcher diese vierzehn Bilder der Apostel und Evangelisten erscheinen, ist diejenige, deren man sich im gewöhnlichen Leben noch damals bediente, als die Kirche, um den gnostischen Sektirern die Anziehungskraft bildlicher Darstellung des Heilandes und seiner Apostel nicht allein zu überlassen, von ihrer bilderfeindlichen Strenge abliess, und die Bildnisse des Erlösers und seiner Heiligen sanktionirte. Das geschah im fünften Jahrhundert und die damals übliche Tracht, aus dem antiken Gewande hervorgegangen, diente zugleich dem geistlichen Gewande zur Grundlage, in welcher Hinsicht die Art, wie einige unserer Apostel den Mantel ganz so tragen, wie der Klerus anfänglich die Casula zu tragen pflegte, bemerkenswerth ist. Dieser einfache Mantel, der bei einigen der Apostel mit weiten Aermeln versehen zu sein scheint, und ein schlichtes, an dem Halse ausgeschnittenes, um die Mitte des Leibes gegürtetes Unterkleid, bilden das ganze anspruchlose, aber malerische Kostüm unserer Gestalten, dessen Zier in Verbrämungen und Einfassungen des Halsausschnittes am Unterkleide, und bei dem vierten rechts aus einer Ringverbrämung des Mantelsaumes besteht.

2.

Ehe ich nun versuche, die beiden, über den Halbsäulen des Aussenbogens angebrachten Gestalten zu erklären, darf ich nicht verhehlen, wie hier die durch das Werk selbst gebothenen archäologischen Anhaltspunkte noch weniger als bei jenen Apostelgestalten zureichend sind. Auch sollen verschiedene Meinungen, welche über eines dieser Standbilder, das mit dem Beile, sich neuerlich gebildet haben, nicht mit Stillschweigen übergangen, sondern sie müssen nach Thunlichkeit beseitigt werden, ehe eine neue Vermuthung über diese Darstellung ausgesprochen werden darf.

Es sind nemlich Künstler der Meinung, die Figur zur Rechten, welche die eine Hand gegen den Kopf erhebt, und in der andern ein Beil trägt, stelle den Zimmermann des Domes vor; in Bezug auf die andere Figur enthalten sie sich einer entschiedenen Aeusserung, obwohl es ihnen möglich erscheint, dass sie den Baumeister darstelle.

Gewiss ist, dass beide Aussenfiguren keine heiligen Personen abbilden, weil ihnen im Gegensatze zu den innern Gestalten der Nimbus fehlt, und hauptsächlich, weil die künstlerische Behandlung einen augenfälligen Unterschied zeigt, indem die Heiligengestalten des Portales in der Anordnung der Köpfe, Haare und der Faltung einem deutlich ausgesprochenen konventionellen Typus folgen, während alles das an den beiden Aussenfiguren viel naturfreier und mit einem gewissen, wenn auch in seiner Schüchternheit noch plumpen und ungefügen Streben nach Individualisirung behandelt ist.

Betrachten wir nun zuerst die Figur rechts, so begegnen wir der gewöhnlichen bürger-

---

[1]) *Didron et Durand, Manuel d'iconographie chrét.* p. 301 in der Note.

9

lichen Tracht des 12. und 13. Jahrhunderts: ein schlichtes, engärmliges, bis etwa an die Wade reichendes Gewand, einfach gegürtet; anliegende Beinkleider; den Fuss bis an die Knöchel bedekende Schuhe. Der zur Vervollständigung der Tracht etwa gehörige Mantel fehlt, denn bei der Arbeit ward er bei Seite gelegt, und nach eben vollendeter Arbeit jubelnd scheint der Mann dargestellt. Das Werkzeug in seiner einen Hand, während die andere über den Kopf erhoben ist, bestätigt die Annahme und bringt uns scheinbar der Meinung der erwähnten wakeren Künstler näher, welche hier das Abbild des Domzimmermanns erbliken. (Holzschnitt 9.)

Allein wie kommt der Zimmermann zu dieser Ehre und zu dieser Ehre an dieser Stelle? Gewiss sind die Dachstühle mittelalterlicher Dome oft von bewunderungswürdiger Kühnheit der Konstruktion und von grosser Schönheit der Anordnung, allein das ist in der Regel doch nur bei Bauwerken des germanischen Styles der Fall, während die weniger hohen und umfangreichen Dächer romanischer Bauweise keine so künstliche Kombination des Sparrenwerkes zeigen, dass man deshalb dem Zimmermeister die Ehre einer Bildsäule wird zugedacht haben, noch dazu an einer Stelle, die zu seinem Handwerk in gar keinem Bezug steht, noch dazu mit Hintansetzung jener Künstler, welche viel mehr Anrecht zu solcher Auszeichnung an dieser Stelle hätten, des Baumeisters und des Steinmetzen nemlich, welche das herrliche Portal ausführten. Bedenkt man noch, wie sparsam das 12. Jahrhundert überhaupt in monumentaler Darstellung lebender weltlicher Personen war, wie wir aus dieser Zeit kaum ein sicheres Beispiel anführen können, dass selbst der Baumeister als der eigentliche Schöpfer eines Domes sein Bildniss daran angebracht hätte, so wird man in der besprochenen Aussenfigur schwerlich einen doch untergeordneten Handwerker, den Zimmermann, der als solcher am Haupteingange des Domes, in grösster Ferne von seinem Zimmerwerke, nicht an seinem Platze wäre, in dem selbst das höchste künstlerische Verdienst der Ehre Gottes opfernden, in Menschenehrung durch Bildnerkunst noch sehr spröden 12. Jahrhunderte weiter erkennen wollen.

Das Beil in seiner Hand, das ganz die Form des Zimmerwerkzeuges hat, und der eben erörterten Meinung zum Grunde diente, ist freilich von wesentlicher Bedeutung; aber es kommt nicht allein den Zimmerern zu, sondern den Maurern, und bei ihrem engen Zusammenhang im Mittelalter höchstwahrscheinlich auch den Steinmetzen. Darüber geben uns zwei Handwerks-

ordnungen der Maurer und Steinmetze, die eine der Stadt Querfurt, die andere der Stadt Naumburg, erfreulichen Aufschluss. Beide Ordnungen enthalten folgende Satzung:

Nachdeme vor Alters gebreuchlichen gewesen, das ein jeder Mewergeselle ein Beill zum rüsten hat haben müssen, so soll auch hinführo ein jeder Mewer ein eigen Rüstbeill haben, wo nicht, so solt ihme so lange er ihme eins verschafft, wochendlichen ein groschen weniger, dan eim andern, zu lohne werden. [1])

Jeder Maurer also soll ein Rüstbeil haben, es ist dieses das einzige Werkzeug, dessen Besitz ausdrüklich und unter Strafandrohung von ihm gefordert wird, das also sein Wahrzeichen ist. Und bei der bekannten engen Vereinigung des Maurer- und Steinmetzengewerkes, die auch die beiden Ordnungen ausweisen, darf man für die Steinmetzen jenes Wahrzeichen in Anspruch nehmen. Dieser Meinung kommt das mittelalterliche Grabdenkmal eines unbekannten Baumeisters in Saint-Angel (Corrèze) zu Statten, auf dessen Dekplatte der Meister bärtig, im kurzen Kleide dargestellt ist, in der Rechten einen Hammer, in der Linken ein Beil haltend. [2]) Wir können daher ohne wesentliches Bedenken annehmen, dass die Aussenfigur über dem rechten Pfeiler des Riesenbogens den über die glückliche Vollendung seines Werkes aufjubelnden Baumeister oder Steinmetzen [3]) darstelle, und somit ein für die christliche Archäologie des 12. Jahrhunderts wichtiges, weil sehr seltenes Beispiel des Vorkommens eines Künstlerstandbildes an einem Kirchenbau gewonnen sei.

Denn bis jezt konnte kein solches Künstlerbildniss an Bauwerken dieser Periode mit Bestimmtheit nachgewiesen werden, obwohl es an Sagen von solchen Bildnissen nicht mangelt und gleichzeitige gottesdienstliche Kunstwerke anderer Art, da sie häufig mit den Künstlernamen, hie und da auch mit dem Künstlerbildnisse geschmükt sind, die Wahrscheinlichkeit des Vorkommens solcher Ehrenmale auch an Domen gewähren. So hat das sogenannte Verdüner Antipendium von 1181 zu

---

[1]) Beide Innungsurkunden sind aus dem XVI. Jahrhundert, aber nach der ganzen Art ihres Inhaltes aus viel älteren Statuten hervorgegangen, wie denn überhaupt die Stätigkeit solcher Zunftregeln sichere Rükschlüsse auf eine viel frühere Zeit als die Epoche ihrer lezten modifizirten Aufschreibung gestattet, was die oben angeführte Satzung noch durch den Ausdruk »nachdem es von alten Zeiten her gebräuchlich gewesen« bestätigt. Die Querfurter Ordnung ist in den »neuen Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen Bd. VI. 3. Heft abgedrukt, welche der thüringisch-sächsische Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums und Erhaltung seiner Denkmale herausgibt. Die Ordnung von Naumburg stimmt mit der Querfurter fast wörtlich überein, nur erscheinen darin die verschiedenen Paragraphe in einer andern Folge. Diese Ordnung wurde von dem um deutsche Kunstforschung hochverdienten geh. Regierungsrath Lepsius dem genannten Vereine mitgetheilt. Da die Vereinsmittheilungen in Oesterreich nicht sehr verbreitet sind, so erlaube ich mir noch folgende für Kunstgeschichte interessante Satzungen einzuschalten, die sich in beiden Ordnungen befinden und in der Naumburger noch überdies die Aufschrift führen: *Von den Kunst-Dienern: »So ein Gesell, der zuvor vmb das handtwergk genugsam gedient hette, und wollte ferner einen meister vmb Kunst als: ausszügen, Steinwerg, Laubwerg oder Bildnuss dienen, so soll derselbige auffs wenigeste zwei Jhar darumb lernen. Wollte einer aber nur von massen, gewundenen steigenden Schneken, gewelben oder anders lernen, der soll einem verstendigen Meister mit vormeldung der stuken, die er lernen will, ein Jhar darumb dienen.«* [2]) *Bulletin du Comité historique des arts et monumens* I. p. 171. Die präcise Zeitangabe fehlt.

[3]) So könnte auch die Geberde des Regensburger »Brükenmännleins« gedeutet werden, wenn van der Hagens Beschreibung in seinen lehrreichen Briefen in die Heimat I. 70 richtig ist.

Klosterneuburg den inschriftlichen Namen des Künstlers und des Stifters, so waren an den Bronzethüren von St. Paul aus dem 11. Jahrhundert, so sind an denen des Domes von Amalfi und von Salerno, beide aus dem 11. Jahrhundert, an den berühmten Korssun'schen Thüren der Kathedrale von Nowgorod aus dem 12. Jahrhundert, an den Mainzer Dompforten aus dem 10. (?), an denen von Trani, von Monreale ebenfalls aus dem 12., aus ebendemselben Jahrhundert an den zu Grunde gegangenen Pforten von Pisa, der Pforte des Baptisteriums im Lateran aus dem 13. Jahrhundert, die Namen der Künstler zu lesen, so sieht man an dem berühmten Antipendium des Mailänder Domes aus dem 9. Jahrhundert neben des Dedikanten auch das Bildniss des Künstlers, der Beispiele an Miniaturen nicht zu gedenken. Es ist daher nicht ohne Grund anzunehmen, dass auch, obwohl selten, an Bauwerken an passender Stelle Standbilder ihrer Schöpfer, der Baumeister und Steinmetze, unbedenklich konnten angebracht werden. [1])

An passender Stelle aber, nämlich getrennt durch architektonischen und künstlerischen Unterschied, an der äussersten Grenze des Portals. Denn sein Bildniss im Innern, am Kanzel- oder Orgelfuss anzubringen, wie die selbstbewussten Meister des 14. und 15. Jahrhunderts beliebten, hätte kaum in der Gesinnung eines Meisters aus dem strengkirchlichen, wie Alles so auch die Individuen gerne schematisirenden 12. Jahrhunderte gelegen.

10.

Ist in diesem Bildwerke, wie höchst wahrscheinlich, das Standbild des Werkmeisters zu erkennen, so hätten wir ein anderes interessantes Faktum gewonnen, nemlich, dass derselbe nach der Tracht dem weltlichen Stande angehört haben werde, während die Architekten der meisten gleichzeitigen Dome Mitglieder des Klerus waren, aus deren pflichtmässiger Selbstverläugnung eben jenes seltene Vorkommen der Künstlerbildsäulen sich erklärt.

Indem wir uns der diesem Denkmale des Werkmeisters gegenüber befindlichen Figur zuwenden, stehen wir vor einem neuen Räthsel. (Holzschnitt 10.)

Diese mehr sitzende Gestalt, den über ein reich verbrämtes engärmliges Unterkleid geworfenen weiten Mantel vorne zusammenfassend, mit ihrer nach aussen gerichteten

[1]) Von hohem Interesse ist eine konsolenartig behandelte Gestalt über dem südlichen Portale der Gelnhauser Pfarrkirche, einen Mann in bürgerlicher Tracht, aber ohne Mantel darstellend, darunter der Name »Heinrich Vingerhut,« der als Meister dieses schönen Bauwerkes genannt wird. Das Portal gehört dem entschiedenen Uebergangsstyle vom Rund- zum Spitzbogen, den ersten Jahrzehenden des 13. Jahrhunderts, an.

Rechten wie zum Eintritte einladend, bietet kein Attribut als Anhaltspunkt der Erklärung. Stellte sie einen Künstler dar, so würde es gegenüber dem Rüstbeil des Werkmeisters an einem karakteristischen Unterscheidungszeichen sicherlich nicht fehlen. An eine geistliche Person in irgend einer Beziehung zu denken, verbieten die Tracht und der Mangel der Tonsur. Diese reiche weltliche und feierliche Tracht, zusammengehalten mit andern gleichzeitigen und zum Theile bereits angeführten Beispielen der Darstellung von Dedikanten in Gesellschaft der ausführenden Künstler macht mir glaublich, dass, wie gegenüber der Werkmeister, so hier der Bauherr dargestellt sei. — Ob nun dieser Bauherr als Landesherr oder als Repräsentanz der Stadt Wien aufzufassen sei, muss der ferneren Forschung über die Baugeschichte, zu welcher Tschischka, Schlager und Feil so wichtige Beiträge bereits geliefert haben, überlassen bleiben. Nach den Verhältnissen damaliger Zeit wäre es wohl am wahrscheinlichsten in dem Standbilde den Herzog von Oesterreich in feierlicher Friedenstracht zu erkennen.

Eine Schwierigkeit, obwohl untergeordneter Art, soll nicht verhehlt werden.

Das Standbild des Werkmeisters ist rechts, das des Landesherrn oder aber jedenfalls des Vornehmeren links gestellt. Wenn wir nun auch die Erklärung dahingestellt sein lassen, dass für den Eintretenden die Künstlerfigur links, die des Donators rechts erscheine und diese Ordnung im Gegensatze mit der Stellung der innern Heiligen noch mehr zur Unterscheidung der irdischen von den heiligen Personen beliebt worden sei, so werden wir doch im Hinblik auf so viele Irrthümer in Versetzung, Vermessung einzelner oft wichtiger Theile, wie sich deren die alten Werkmeister zu Schulden kommen liessen, die Erlaubniss in Anspruch nehmen dürfen, hier einen solchen noch dazu nicht wesentlichen Irrthum vorauszusetzen.

Archäologische Bemerkungen über die Bildwerke des Frieses.

Ehe ich versuche, die Bildwerke des Frieses, so weit es mir möglich, zu deuten, muss ich einer noch immer nicht ganz beseitigten irrigen Ansicht über den Inhalt solcher Darstellungen gedenken, dann aber kurz erörtern, ob und welche anderen gleich- oder doch nahezeitigen Denkmale Aufschluss über die solchen Bilderkreisen zu Grunde liegenden Ideen gewähren wollten.

Die irrige Ansicht, die, bis vor etwa anderthalb Jahrzehnten fast allgemein, auch jezt noch hie und da festgehalten wird, erklärt an Bauwerken mittelalterliche Bildwerke, ist ihr deren Inhalt nicht alsbald ganz klar und handgreiflich, für fantastische Ausgeburten willkürlich spielender Künstlerlaune.

Als nämlich die romantische Richtung durch die Literatur auch von der Kunst eingeschlagen wurde, kam endlich die mittelalterliche Architektur zu verdienten Ehren. Allein im ersten Drange vernachlässigte man über den grossen architektonischen Verhältnissen das bildnerische Detail, und war begnügt, die allerdings auf den ersten Blick bizarren und sich scheinbar vielfach widersprechenden Vorstellungen jener Skulpturen als seltsame Spiele subjektiver scherzender Laune zu erklären und nicht weiter zu beachten.

Aber auch dann noch, als aus dem Ueberdruss an romantischem Nebel der Drang nach nationalem Selbstbewusstsein entsprang, und bei einem »Volke von Denkern« wie das deutsche entspringen musste, als an die Stelle verschwommener Träumereien die ernste historische und archäologische Forschung trat, übersah man noch immer, wie andere weniger augenfällige, aber desto wichtigere Disziplinen mittelalterlicher Archäologie, z. B. Siegel- und Miniaturkunde, auch die Erforschung des tieferen Sinnes dieser Bildwerke, welche die Portale, Schlusssteine, Säulenknäufe und Gurtenträger der Dome erfüllen, an den Gesimsen hinlaufen, allenthalben aus Fenstern und Pforten schauen, und glaubte unter solche »abenteuerliche Bilder einer regellosen Künstlerfantasie« höchstens hie und da ein christliches Sinnbild versezt.

Abgesehen davon, dass dies aus Künstlerfantasie Narrheit machen hiesse, wollen hier zwei Bemerkungen berüksichtigt sein. Einmal, dass gerade zu jener Zeit, in welcher solche Bildwerke häufig erscheinen, im 12. und 13. Jahrhunderte, die kirchliche Theologie und insbesondere die theologische Symbolik jenen Aufschwung genommen hatte, der insoferne durch die strenge Abgrenzung des Dogma mit hervorgerufen wurde, als der rastlos strebende Menschengeist nur innerhalb dieser Grenzen sich ein Gebiet des Denkens und Filosofirens schaffen

durfte. Somit musste nothwendig, wie dem logischen Verstande die Scholastik, also die Verdeutlichung des Unerforschlichen durch annähernde Beziehungen und vermittelnde Zeichen, d. h. die Symbolik, der Fantasie des Gläubigen genügen.

Die schwungvollen mystischen Gedichte, noch mehr aber die in ihrer Subtilität manchmal an die äusserste Grenze des Herbeigezwungenen streifenden Kommentarien, Expositionen, Moralien über Theile der heiligen Schriften geben davon Zeugniss, und nur ihrer noch vernachlässigten Benützung zu archäologischen Zweken ist es zuzuschreiben, dass man, wo kirchliche Symbolik, wenn auch unverstanden, spricht, hirnverbrannten Unsinn oder abgeschmakte Spassmacherei eines sogenannten Künstlers wittert.

Dann aber ist ja allbekannt und unwiderlegbar beglaubigt, dass im frühen Mittelalter bis zur ersten Ausbildung des Spitzbogenstyls und der Bauhütten im 13. Jahrhundert, dass also auch im 12. Jahrhunderte der grösste Theil der Baukünstler dem geistlichen Stande angehörte, einem Stande also, der im Selbstbewusstsein seiner zur moralischen Herrschaft gelangten Macht strenge über die Würde und über die Aufrechthaltung des Dogma, das er vertrat, wachte.

Ist es nun glaublich, dass in einer strengkirchlichen Zeit Baukünstler, welche meistens Kirchenglieder waren, an Gebäuden, welche dem Gottesdienste geweiht waren, dem subjektiven Ermessen eines lustigen oder baroken Steinmetzen die bildlichen Darstellungen würden überlassen haben, oder auch nur hätten überlassen dürfen, Darstellungen, welche an und für sich ganz weltliche Scherze, ja höchst unehrbare Situationen auszudrüken scheinen, und dies noch mitunter an recht augenfälligen und bedeutenden Theilen des Baues, z. B. eben an Portalen!

Würde heutzutage ein Bauherr dulden, dass der Architekt ein Bildwerk am Hause anbrächte, das den Stand des Bauherrn verspottet? oder des Bauherrn Sünden und Schwächen dem Gelächter seiner Angehörigen preisgibt? Würde ein Protestant erlauben, dass an einem wenn auch ganz profanen Zweken gewidmeten Bauwerke Luther durch die »regellose Künstlerfantasie« des ebenfalls protestantischen Architekten lächerlich gemacht würde? Würde sich's überhaupt der Künstler auch bei der regellosesten Fantasie einfallen lassen, obwohl der Protestantismus toleranter ist und sein kann als der Katholicismus? Eben so wenig wird der katholische Klerus in der Zeit strenger Kirchlichkeit einen von ihm unternommenen und jedenfalls von ihm beaufsichtigten Dombau mit figurirten Pasquillen und trivialen Schwänken haben auszieren lassen.

Ich glaube, eine nur oberflächliche Betrachtung der früheren mittelalterlichen Zeit und ihrer kirchlichen Verhältnisse und Anschauungen wäre hinreichend, um jedes willkührliche, profane, nichtsbedeutende, nur zu gedankenlosem Schmuke die Mauerfläche füllende Bildwerk aus dieser Periode als ein Unding zu erklären und solche Ansicht aus der wissenschaftlichen Forschung für immer zu verbannen. Dass Nachahmung antiker Arabesken in der Regel keine solche Bedeutung hat, versteht sich.

Die Worte eines tiefen Denkers und Kenners mittelalterlicher Civilisation konnte ich, da sie mir erst spät bekannt wurden, nur zum Motto dieser Schrift benützen. Guizot's Autorität kommt hier allen Jenen zu Statten, die nothwendige Ergebnisse des schlichten Menschenverstandes gerne durch berühmte Namen bestätigt haben.

Es entsteht nun die Frage: welches ist also der Sinn dieser räthselhaften Vorstellungen, und wo ist der Schlüssel zum Geheimniss ihrer Deutung?

Darüber wissen wir zur Stunde nur Weniges, Fragmentarisches, eben weil das Studium christlicher Kunstarchäologie sich noch nicht jener freilich nur sehr mühselig und langsam zu hebenden Schätze bemächtigt hat, welche für sie in den ascetischen, mystischen und encyklopädischen Schriften der Kirchenväter und des Mittelalters verborgen liegen. Das wenigst Lükenhafte, was wir wissen, beruht auf der Kenntniss der Typologie, der Wechselbeziehung von Aussprüchen oder Thatsachen des alten Bundes auf Aussprüche oder Thatsachen des neuen Testamentes. [1])

Die christliche Anwendung antiker Mythen und Allegorien, hie und da auch lokalheidnischer Reminiscenzen löst ebenfalls den Sinn mancher räthselhafter Darstellungen, Pipers treffliches Buch »Mythologie und Symbolik in der christlichen Kunst« ist in der Beziehung ein sicherer Leitfaden.

Die Kenntniss von der gleichzeitigen Weltanschauung und dem gerade im 12. Jahrhunderte so beliebten Klassifiziren und Schematisiren aller Existenzen liefert wichtige Beiträge zur Erklärung sonst ganz unverständlicher Bildercyklen. Das glänzendste Beispiel der Art ist die Statuenbevölkerung der Kathedrale von Chartres, deren Anordnung und Bedeutung der gelehrte französische Archäologe Didron nach der mittelalterlichen Encyklopädie des in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebenden Vinzenz von Beauvais (*speculum universale*) trefflich erklärt hat. (*Histoire de Dieu* p. 13 ff.)

Die dichterische Fantasie einzelner Baukünstler in Erfindung und Benützung religiöser oder moralisch allegorischer Ideen, so wie die Einwirkung der Sagen- und Legendenkreise und der Dichtkunst überhaupt ist nicht ausser Acht zu lassen, aber sie bewegt sich nur dort, wo ihr bei Kirchenwerken einzig Bewegung erlaubt sein kann, auf dem Gebiete strenger Kirchlichkeit, innerhalb der Grenzen des Dogma. Wird nur erst der literarische Apparat, der, wie gesagt, unter der Wucht theologischer Subtilitäten, scholastischer Spitzfindigkeiten und ascetischer Dürre verborgen liegt, der mittelalterlichen Archäologie geläufiger, so wird auch die nachweisbare Deutung solcher Bilderkreise weniger Schwierigkeit machen.

Ein anderer grosser Schritt zur Erleichterung und grösseren Ausdehnung der Erklärungsmittel wäre eine übersichtliche systematische Zusammenstellung solcher Bildwerke und dessen, was darüber sicher ermittelt ist.

Zunächst aber ist Vermehrung des Stoffes durch genaue Beschreibung und genügende Abbildung solcher Werke wünschenswerth. Das ist es, was der Verfasser im Auge hatte, als er diese Bogen niederschrieb. Wenn er dem Drange nicht widerstehen konnte, hie und da eine Sylbe des Räthsels errathen zu wollen, oder doch auf den Weg hinzudeuten, auf welchem später eine Lösung möglich sein könnte, so wird er um so weniger von billigen Alterthumsfreunden leidiger Hypothesensucht beschuldigt werden, als er damit nur bessere Erklärungsversuche anregen und erleichtern wollte, welchen gegenüber er die seinigen gerne preisgibt.

---

[1]) In der Nähe von Wien, in Klosterneuburg, befindet sich ein ausgedehnter typologischer Bilderkreis an einem Antipendium aus dem XII. Jahrhundert. (Siehe Einleitung.)

Rechte Seite.

1.

11.

Die gebükt hinschleichende nakte Gestalt, die uns an dieser Seite zuerst begegnet, könnte durch den fruchtähnlichen Gegenstand in ihrer Rechten auf den ersten Menschen hinweisen, der hier in der Vorhalle[1]), die man ja auch Paradies nannte, und zunächst der Kirche, in welche er auch nur nach Christi Sprengung der Höllenpforte eingehen durfte, ganz an seinem Platze wäre. In der Regel ist es das erste Menschenpaar, welches auf mittelalterlichen Bildwerken von der Vorhölle zuerst durch Christus befreit wird[2]), wie als nächstes Beispiel diese Darstellung auf der früher erwähnten Klosterneuburger Altarbekleidung aus dem 12. Jahrhundert zeigt.

Allein auch abgesehen, dass der fruchtähnliche Gegenstand nur ein stützendes Ornament sein, oder als Frucht vielfältige Bedeutung haben kann, widerspricht die thierische Auffassung der Gestalt und insbesondere des affenähnlichen Gesichtes der Vorstellung, die man im Mittelalter vom Vater des Menschengeschlechtes hatte. Eher könnte man deshalb auf einen bösen Geist rathen, der vorsichtig umschauend, unbemerkt in das Heiligthum der Kirche zu dringen sucht.

Auf einem Manuskriptbilde aus dem 10. Jahrhundert in Dibdins bibliografischem Dekameron erscheint unter der Dreieinigkeit nächst dem Teufel Arius und Judas.[3]) Arius hat in seiner ganzen Gestalt, besonders aber in der Geberde der linken Hand ausgesprochene Aehnlichkeit mit unserer Figur, was vielleicht auf einen gemeinschaftlichen Typus zurükleiten könnte. Es wäre dann auf unserem Portal die Ketzerei, der Irrglaube, dargestellt, der

---

[1]) Es waren in dieser Vorhalle häufig Darstellungen der im Paradies vor sich gehenden Begebenheiten der Genesis angebracht, theils weil, wie Kreuser (Kölner Dombriefe p. 41) annimmt, hier die Bilderreihe, welche dem nicht lesekundigen Volke die heiligen Schriften zugänglich machte, anfing, oder weil die sinnbildliche Vorstufe der Kirche das Paradies ist. In dem architektonischen Paradies wurden auch besondere Gedächtnissfeier des Sündenfalles aufgeführt. Otte, Handbuch d. k. Arch. p. 6. [2]) Vergl. *Jacobus a voragine, Legenda aurea, ed. Grosse C.* LIV. [3]) I. p. 55.

sich aus der Vorhalle, wohin wenigstens von der lateinischen Kirche Ketzer zugelassen wurden,[1]) in die Kirche zu schleichen sucht. Diese Annahme findet einen weiteren Stützpunkt in einem Ausspruche des Kirchenvaters Athanasius, der von der Arianischen Lehre sagt, dass sie sich in das Paradies, die Vorhalle der Kirche, einzuschleichen suche.[2])

2.

Die nun folgende Gruppe, gewiss eine der interessantesten unserer Bildwerke, aber zugleich durch Mangel gleichzeitiger ähnlicher Darstellungen jedem grundhältigen Erklärungsversuche schwer zugänglich, stellt einen Narren und den Teufel dar, der ihn mit dem um des Narren Hals geschlungenen Strike an sich zu ziehen sucht.

Dass in dieser und in früherer Zeit schon Narren *ex professo* an den Höfen der Fürsten beliebt waren, und einen unentbehrlichen Theil des Hofstaates abgaben, ist bekannt.[3]) Besonders in Frankreich bildete sich das Narrenwesen in späterer Zeit aus und erreichte im 15. Jahrhundert seine Blüthe. Aber auch in Oesterreichs Nachbarschaft, in Böhmen[4]), kannte man schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Hofnarren, und es wäre ganz in der Ordnung, wenn auch an dem glänzenden Hofe der ostmärkischen Herzoge lustige Räthe die Wahrheit im Gewande der Narrheit zu sagen privilegirt gewesen wären, obwohl bis jezt nichts Urkundliches darüber bekannt geworden ist. Die Tracht unseres Narren ist die gewöhnliche dieser Gesellen, wenn auch, wenigstens in dem gegenwärtigen Zustande, die Schellen an der Zipfelkappe fehlen.[5]) Dafür ist der scepterähnliche Narrenkolben gut erhalten. Obwohl in nicht viel späterer Zeit die Narrenfeste, der Narrenpapst und Narrenbischof in Aufnahme kamen, an welchen Lustbarkeiten die niedere Geistlichkeit vielfach direkt betheiligt erscheint[6]), so war doch die Kirche jederzeit gegen ähnliche Profanationen, und lebte überhaupt mit allen Schalksnarren auf gespanntem Fusse, wenn sie gleich aus guten Gründen ihren Dienern nicht versagen mochte, Einmal im Jahre aus tief mystischer Lebensanschauung in deren Karrikatur umzuschlagen.

---

[1]) Vergl. die Hauptstelle bei Augusti christl. Archäologie I. p. 386. [2]) *Athanasius Opp.* I. 132. Ich fand die Hinweisung auf dieses Citat in Kreusers Kölner Dombriefen. Berlin 1844. p. 41. [3]) *Rigollot, monnaies inconnues des évêques des innocens, de fous et de quelques autres associations singulières du même temps, Paris* 1837. [4]) Wladislaus I. von Böhmen (1125) hatte einen Lustigmacher, wie aus einer bei Palacky (Geschichte von Böhmen II. p. 31) abgedrukten Urkundenstelle hervorgeht, worin Wladislaus im J. 1671 von einem Grundbesitz (*terra*) redet: »*quam pater meus joculatori suo, nomine Dobretae in villa zalasaz dederat.*« Dass *joculator* aber nicht nur, und zwar gewöhnlich, »Liedersänger« bedeutet, sondern dasselbe wie *fatuus seu follus*, beweist unter andern die Erzählung von dem Tode des »*joculator*« Hugo's Herzogs von Neustrien im J. 943 in der Kirchengeschichte des *Ordericus Vitalis* bei *du Chène Histor. Norm. scriptores* p. 662. Auch bei *du Cange* geben die Rubriken »*jocularis*,« *joculator*, *ministellus* zahlreiche Beweisstellen. [5]) *Rigollot o. c.* p. LXV. [6]) Die höchste Blüthe der Narrenfeste fällt in die Zeit des strengsten Konzilienverbotes derselben. Eben so wenig fruchteten Dekrete der geistlichen Lokalbehörden, z. B. der Pariser Fakultät v. J. 1444. Aber schon im XII. und XIII. Jahrhunderte eiferten Kirchenvorsteher dagegen, so die Bischöfe von Paris im J. 1198—99 und 1208. *Rigollot* p. 7 citirt die Quellen, deren Ausbeute aber bei *du Cange* unter dem Worte »*Kalendae*« noch reichhaltiger ist.

Ob in Oesterreich ähnliche Feste abgehalten wurden, ist unbekannt, aus unserem Bildwerke aber wird ersichtlich, dass die Träger der Kirchlichkeit eben nicht der Narrheit hold waren, indem sie sie darin vom Teufel holen lassen.

Die Widderhörner kommen in der diabolischen Ikonographie selten vor (Holzschnitt 38), weniger selten der Schweinsleib.


38.

Das Schwein als vorzugsweise unreines Thier ist schon im Evangelium als würdiges Auswanderungsziel des Satans bezeichnet [1]), und die Beziehungen zwischen Schwein und Teufel erscheinen in den Heiligenlegenden häufig. [2]) Dass übrigens der Urtypus dieser halb menschlichen, halb thierischen Darstellung des Teufels der christlichen Kunst aus dem Heidenthume (seinen Faunen und Satyren) herübergekommen war, ist bekannt. [3]) Sie entwikelte sich im Mittelalter besonders seit dem 13. Jahrhundert in einer Unzahl fantastischer Variationen, während aus dem 12. und aus früheren Jahrhunderten satyrähnliche Gestaltungen des bösen Feindes, wie auf unserem Bildwerke, sehr selten sind und dann fast einzig nur in Miniaturen angetroffen werden.

Ist nun schon die Darstellung eines Schalksnarren auf einem Bildwerke aus dem 12. Jahrhunderte von grösster Seltenheit, so ist mir aus dieser Zeit nur Ein Beispiel bekannt, wo Narr und Teufel in wechselbezüglicher oder gar in ähnlicher Zusammenstellung erschienen. [4]) Es ist die Darstellung eines Mannes, der an dem Strik um den Hals von einem Zweiten fortgezogen wird, an einem der hundert skulpirten Kapitelle der französischen Kirche St. Nectaire. Ob der Schlüssel zur Lösung dieser Darstellung nicht vielleicht in den dichterischen Werken des früheren oder nahezeitigen Mittelalters aufzufinden sei, mögen Kenner dieser Periode der schönen Literatur entscheiden.

Dass hier im Kleide des Narren der mit unwürdigem, das Heilige innerlich bezweifelndem Gemüthe und mit dem Vorsatze es zu verhöhnen oder zu verspotten, kurz der aus blosser Schalkheit der Kirche zueilende Mensch, noch am Eingange von dem Teufel erfasst, vorgestellt sei, — läge allerdings in der Anschauungsweise jener Zeit, soll aber hier für nichts als eben eine von vielen andern möglichen Hypothesen (wie zum und nicht ohne Beispiel: Judas der Erzschalk durch Verrath und Selbstmord durch den Strik dem Teufel verfallen) gehalten werden und gelten.

---

[1]) Matth. 8, 21. [2]) Alt, die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältnisse historisch dargestellt. Berlin 1845. [3]) Piper, Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst. Berlin 1847. 404—6. [4]) *Bulletin d. comité hist.* I. 54. »Der Tod überrascht einen Narren, der nie an sein Sterben gedacht,« ist dargestellt in einem Steinbildwerke aus dem späteren Mittelalter, das sich nebst andern sinnvollen Skulpturen im Kreuzgange der ehemaligen Abtei Cadouin (Dordogne) befindet und in den *Annales archéol.* VI. p. 15 beschrieben, aber leider nicht abgebildet ist. Vergl. auch die Sokeldarstellungen an dem Seitenportale des Domes von Amiens bei *Jourdain le portail Saint-Honoré etc.* p. 16. Ein Rebus, der Narren und Teufel in Verbindung bringt und aus dem Ende des XV. Jahrhunderts datirt, ist zur Erklärung unseres Bildwerkes von keinerlei Belang. Abgeb. bei *Rigollot* p. 196.

3.

12.

Die folgende Gruppe zweier gleichgearteten Vögel bereitet einer bestimmten Erklärung nicht weniger Schwierigkeit als das vorhergehende Bildwerk, nur aus entgegengesetztem Grunde. Es ist nämlich nicht wie dort der Mangel ähnlicher Darstellungen, sondern die Menge derselben und ihre wechselnde Bedeutung, verbunden mit der unsichern künstlerischen Form, was hier die strikte Erklärung so lange unmöglich macht, bis sie sich durch die gesicherte Deutung der benachbarten Darstellungen beziehungsweise von selbst ergibt. Schon die Frage, welche Vogelgattung in unserm Paare dargestellt sei, ist schwer zu beantworten. Die Künstler vernachlässigen nicht selten bis ins 14. Jahrhundert die Individualisirung der Vögel. Adler, Falke, Fönix, Taube, Strauss, kein wesentlicher Unterschied der Form. Der Falke, kennbar durch sein Jagdzeug an einem Bildwerke des 11. Jahrhunderts an einer Kirche zu Athen, abgebildet in Didron's *histoire de Dieu* p. 390, gleicht in der Bildung ganz dem Adler auf demselben Werke. Das wäre noch immer erklärlich, allein in ähnlicher Gestalt erscheint auch der Strauss im Siegel der steirischen Stadt Leoben aus dem 13. Jahrhundert[1]), und diesem gleicht wieder ziemlich das Vogelpaar am Riesenthore. — Wären nun in unseren Vögeln Adler und Falke zu erkennen, so würde (nach Didron) der Adler Stolz, der Falke Gewaltthat und Grausamkeit bedeuten, ihre Stelle aber wie in Athen unter dem Kreuze, so hier unter der Verherrlichung des neuen Bundes die Unterwerfung oder Niederhaltung dieser bösen Leidenschaften durch das Christenthum anzeigen. Dass übrigens an den Adler als Evangelisten-Symbol an dieser Stelle und in dieser Verbindung nicht zu denken ist, bedarf keines Beweises.

Sind die Vögel aber Tauben, so hat die Erklärung ein räumliches Wahlfeld. Sie sind vorerst Sinnbilder christlicher Einfalt. »Arglos« wie die Tauben ist ein evangelischer Vergleich,[2]) den Paulinus von Nola in dem Verse ausdrükt:

»*Simplicibus produnt (columbae) regna patere Dei.*«[3])

Eben so ist die Taube ein Sinnbild der Sanftmuth und Unschuld.[4]) Dass die Taube als Friedenträgerin und Ruhebotin mit dem Oelzweig auf Skulpturen und Gemälden der ersten

---

[1]) Abgeb. in Graf's Nachrichten über Leoben. 1824. Vergl. meine Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters. I. 89. [2]) *Matth.* C. 10 c. 16. [3]) *Opp. Epist.* XII. [4]) *Paulinus Not. epist.* XXXII.

christlichen Zeit häufig vorkommt, ist aus zahlreichen Beispielen in Agincourt's, Bosio's und Ciampini's Werken bekannt. Auch als Symbol der Frömmigkeit wird ihrer in der Schrift gedacht. [1]) Die Taube als Sinnbild der Liebe und Treue, obwohl uralt, gehört einem andern Gebiete an, so wie auch an dieser Stelle die Taubengestalt des heiligen Geistes und seiner sieben Gaben nichts zur Erkenntniss beitragen kann.

Bei der Annahme, dass hier ungleichartige Vögel dargestellt wären, was bei der verschiedenen Befiederung nicht unwahrscheinlich ist, wäre auch, wenn ihr Vorkommen an dieser Stelle überhaupt gerechtfertigt werden kann, ausser an Turteltaube und Taube, deren erstere Keuschheit, leztere Einfalt bedeutet [2]), an den Pelikan, das Symbol der aufopfernden Christusliebe, und an den Fönix, als Sinnbild der Auferstehung, zu denken, denn dieser sagenhafte Vogel war ein vielgenanntes Thier unter den Christen. Seine Selbstverbrennung und geheimnissvolle Wiedergeburt gab die nächste Anspielung auf die Auferstehung im Allgemeinen, und insbesondere auf die Christi, so wie anderseits auf seine Menschwerdung. Die Fönixsage, welche bereits Herodot kennt, findet man im christlichen Sinne schon in den apostolischen Konstitutionen [3]), und Surius erzählt, die heilige Cäcilia habe auf des heiligen Maximius Sarg einen Fönix abbilden lassen, um seinen Glauben an die künftige Auferstehung anzudeuten. [4]) Beide symbolische Vögel, aber besser unterscheidbar, sind am Thürgewände des Westportals des herrlichen Magdeburger Domes dargestellt, auch dort wie bei uns in Nachbarschaft von Löwen.

4.

Gleich hinter dem Vogelpaare schreitet ein gewaltiger Löwe mit zornig abwärts gerichtetem Blike dem Eingange zu.

Aus den vielen Beziehungen, in welchen der Löwe in der heiligen Schrift erscheint, sollen hier zweierlei hervorgehoben werden, in deren Einer unser Löwe (so wie der in Stellung und Ausdruk ganz gleichgebildete auf der linken Seite des Gebälkes) genommen werden kann.

Einmal als Wächter des Heiligthums, umschauend, dass nichts Unreines eindringe. Die Löwen, die auch an deutschen Kirchen, häufiger aber an italienischen und namentlich lombardischen Domeingängen vorkommen, [5]) die orientalisirenden Löwen am Gurtenfuss der Regensburger Jakobskirche [6]) u. A. scheinen nur diese Bedeutung zu haben, und das paarweise Vorkommen derselben, so wie ihre Auffassung scheint auch für die Löwen unseres Portales dieselbe Deutung in Anspruch zu nehmen, welche wohl ohne Widerspruch den beiden an dem äussern

---

[1]) Hohes Lied 6, 9. [2]) *August. de tempore. Sermo LIV. In turture castitas, in columba simplicitas designatur.* [3]) *Constit. apost. X. 7.* [4]) *Surius de prob. Sanct. hist. 22. Nov.* VI. 512. Beispiele des Vorkommens beider symbolischer Vögel in dem trefflichen Abschnitte über den Fönix in Piper's Mythol. und Symb. der christl. Kunst I. 446 ff. Brandt, über die Thiergestalten an Kapitälen u. s. w. des Domes zu Magdeburg im VII. Bande der Mitth. des thüringisch-sächsischen Vereines p. 137. [5]) An der Vorhalle der Gereonskirche zu Köln, ebenfalls zu St. Katharina und St. Martin und St. Kunibert; an der Peterskirche zu Gelnhausen, an den Kathedralen zu Modena, Verona, Chiusi, an der Klosterkirche zu Siponto u. s. w. [6]) Popp und Bülau, Architektur des Mittelalters zu Regensburg.

Vorbau desselben beiderseits in Nischen angebrachten Löwen zukommt.[1]) Sonst müsste man den Löwen, besonders in Berüksichtigung seiner Umgebung, für den Satan halten, der als Löwe umherschleicht, umschauend, wen er verschlinge[2]), oder überhaupt für eines jener kirchenfeindlichen Prinzipe, die wie das Juden- und Heidenthum so lange das unter dem Bilde wehrloser Thiere dargestellte Christenthum niederhielten, bekämpften und zu vernichten strebten, aus welcher Anschauungsweise die häufig und mit besonderer Vorliebe und Eindringlichkeit dargestellten Thierkämpfe auf christlichen Bildwerken hervorgingen.[3]) Dass, wo ein alter und junger Löwe erscheint, auf Jakobs Segen gedacht werden muss[4]), und dass der apokalyptische Löwe aus dem Stamme Juda als Symbol Christi[5]) hier eben so wenig in Betracht kommen kann als die Darstellung Maria's als Löwin[6]), versteht sich.

5.

Den hierauf folgenden jugendlichen Kopf karakterisirt ein runder, spitz zulaufender Hut, wie wir ihn auf altgriechischen Vasenbildern als Kopfbedekung des Götterboten Hermes sehen. Dieser Gott an dieser Stelle hätte nichts Befremdliches. Denn die romanische Kunst des Mittelalters brachte gerne heidnische Vorstellungen da an, wo sie den Kampf des Heidenthums mit dem Christenthume, oder wo sie, wie an den Aussenseiten der Gotteshäuser, die Ausgeschlossenheit des Götterdienstes von der christlichen Gemeinschaft ausdrüken wollte. Allein bei unserem Kopfe ist viel eher an die Vorstellung des Judenthums in diesem Sinne zu denken. Denn das Judenthum war noch viel mehr als das Heidenthum verabscheut. Und als menschliche Hauptursache der Verurtheilung Christi war es insbesondere die jüdische Priesterkaste, welche die kirchliche Kunst an den Pranger zu stellen liebte. Der spitze Hut aber ist überhaupt in der mittelalterlichen Kunst Merkmal ausgezeichneter jüdischer Personen. So sind in den Darstellungen des Klosterneuburger Antipendiums aus dem 12. Jahrhundert folgende Personen mit jener Kopfbedekung versehen: Bei Samsons Geburt dessen Vater; — derselbe bei des Kindes Beschneidung; — Isaaks Vater und der beschneidende Priester; — Moses auf seiner Reise nach Egypten; — der das Osterlamm ergreifende Israelite. — Eben so sind Judenpriester mit gleicher Kopfbedekung dargestellt an den Bildwerken des westlichen Lettners der Naumburger Domkirche aus dem 13. Jahrhundert.[7])

---

[1]) Auch an den vorerwähnten Bildwerken des Magdeburger Domes erscheinen in ähnlicher Vertheilung zwei Löwen. [2]) Petri I. Brief V. 8. [3]) Ein guter Anfang zur Erklärung der Thiergestalten an christlichen Bildwerken ist Otte's Abhandlung im VI. Band I. Heft der Mitth. d. thüringisch-sächsischen Vereines. Die in echt wissenschaftlichem Geiste gehaltene archäologische Abhandlung: »Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, von Dr. Gustav Heider. Wien 1849, Gerold« erschien erst während des Drukes dieser Schrift, daher sie dabei nicht benüzt werden, sondern nur auf sie hingewiesen werden kann. [4]) Moses I. 49. 7. [5]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris p. 252. [6]) »*Maria leaena*« vergl. *Rudolphi, Gotha. dipl.* II. 310. [7]) Puttrich, Baudenkmale des Mittelalters in Sachsen. Vergl. Martin und Cahier, *Vitraux de Bourges.* Auch im späteren Mittelalter werden jüdische Personen des alten und neuen Testamentes mit dem Spitzhut gewöhnlich dargestellt, z. B. auf zweien von fünf Glasbildern aus dem XIV. Jahrhundert, welche in dem interessanten aber wenig gekannten Antiquarium des Neuklosters zu Neustadt bei Wien aufbewahrt werden. Wahrscheinlich sind diese schönen Gläser von einem grösseren, ein hohes Spitzbogenfenster schmükenden Cyklus übrig geblieben, der typologisch angeordnet gewesen sein dürfte, da sich unter fünfen eine alttestamentarische Darstellung befindet.

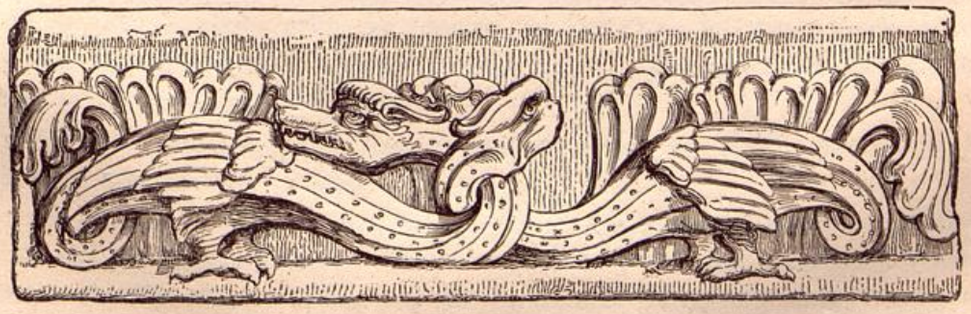
Man weiss, dass die Juden im Mittelalter zu einer eigenen unterscheidenden Kleidung verhalten wurden, man weiss auch, dass die Künstler damaliger Zeit in Kostümdarstellungen nicht sehr kritisch waren, sondern, einige typische Personen abgerechnet, jederzeit die alt- und neutestamentarischen Figuren in jene Tracht kleideten, die in der Entstehungszeit des Kunstwerkes üblich war. Das machte es mir wahrscheinlich, dass unter den Stüken mittelalterlicher Judentracht der Spitzhut die erste Stelle eingenommen haben wird. Gewissheit aber, und zwar juridische, gab mir das höchst interessante Siegel der Augsburger Judenschaft an einer Urkunde aus dem 13. Jahrhundert, im Augsburger Stadtarchive, auf welchem über dem Reichsadler dieser Spitzhut als eigenthümliches Wahrzeichen angebracht ist.

Mithin dürfen wir die Deutung unseres Bildwerkes als Darstellung des der damaligen Kirchlichkeit verhassten Judenthumes für wohlbegründet gelten lassen.

6. 7.

13.

Die folgenden, und den Bilderkreis der rechten Seite abschliessenden drei Paare von Ungeheuern, deren zunächstfolgende beide wohl zwei Thierleiber mit Fischschwänzen und Vogelflügeln haben, aber je gepaart in einen Mädchenkopf sich vereinigen, worauf zwei langgestrekt emi



14.

ihren Hälsen verschlungene Ungethüme erscheinen, sind jenem grossen Kreise von ungeheuerlichen Thiergestalten angehörig, in welche das christliche Alterthum so gerne und in so unerschöpflicher Mannigfaltigkeit die feindlichen, das Christenthum bekämpfenden Prinzipe, wie Heiden- und Ke-

tzerthum, Laster und Leidenschaft, Teufel und Sünde einzukleiden liebte. Es wurde dabei möglichst die Karakteristik eines unreinen Thieres zu Grunde gelegt; so hat auf unsern Bildwerken der Teufel einen schweinähnlichen Körper, so sind die eben beschriebenen halsverschlungenen Ungeheuer schlangenartig.[1])

Oder man nahm auch abenteuerliche Bildungen des Heidenthums, die natürlich für nicht weniger abscheulich galten als die mosaisch unreinen Thiere, zur Versinnlichung des Bösen. So sind die beiden in einen weiblichen Kopf vereinten Paare offenbar Syrenen und bedeuten die gefährliche Lokung zur Sünde, ein symbolischer Typus, der durch vielfältige Wiederholung und durch mittelalterliche Schriftstellen erwiesen ist.[2])

---

[1]) Aehnliche Thiere in ganz gleicher Stellung befinden sich an einem romanischen Fragmente, das in die Mauer der jetzigen Kirche in Klosterneuburg bei Wien eingelassen und stark übertüncht ist. Abgebildet im 3. Hefte der »Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich« von Ernst und Oescher. Merkwürdig auch ist die ganz ähnliche künstlerische Behandlung beider Bildwerke und eines ebenfalls romanischen Skulpturbruchstükes, das jezt in der Ostwand der kleinen Kirche von St. Egyd am Steinfeld bei Neustadt eingemauert ist; also entweder gleiche Meister oder gleiche Schule. (Holzschnitt 39.)

39.

Sollten aber die halsverschlungenen Thiere, wozu Flügel und Krallen auffordern, doch Vögel vorstellen, so läge die Bildung des langhalsigen Fischreihers zu Grunde. Der h. Martin sagte einmal zu seinen Schülern, da eben Reiher Fische aus der Loire holten: Seht hier ein Bild des Teufels, sie erfassen die Seele, während sichs diese am wenigsten versieht, und verschlingen sie, ohne sich jemals daran sättigen zu können. *Mémoires de la Société de l'ouest* 1843 p. 451. [2]) So werden in der Aebtissin Herrad *Hortus deliciarum* (um 1175), wo von den Versuchungen im Weltleben gehandelt wird, die Syrenen angeführt und abgebildet. Andere Beweisstellen in Schrift und Denkmalen in Piper's Myth. und Symb. d. ch. K. I. p. 377—93.

Linke Seite.

(Holzschnitt 40.)

40.

Hier erblikt man zuerst eine Vorstellung, deren Deutung mich lange und leider vergeblich beschäftigt hat. Ob die Schuld an mir oder an der Dürftigkeit des archäologischen Apparates, der bis jezt zugänglich ist, liegt, steht nicht mir zu, zu entscheiden.

So viel ist gewiss, dass hier nicht Zwillinge dargestellt sind, wie man hie und da liest, weil sie, um als solche gelten zu können, in gleicher Bildung erscheinen müssten. Nun aber ist die erste Figur in ganzer Gestalt kniend, die zweite, nur bis an den Gürtel dargestellt, in viel grösseren Verhältnissen.

Die erste Figur hat den Arm ausgestrekt gegen das Antlitz der zweiten, welche diesen Arm an der Handwurzel fasst.

Zuerst dachte ich darin den Empfang des reuigen Sohnes erkennen zu dürfen; die kniende Gestalt des Reuigen, dessen flehend ausgestrekter Arm der vergebende Vater an sich zieht, liesse allenfalls diese Deutung zu, die darin einen Stützpunkt fände, dass eine solche Versinnlichung der Freude Gottes an einem in sein Vaterhaus zurükkehrenden Sünder hier in der Vorhalle der Kirche, des himmlischen Vaterhauses, ganz passend wäre. Allein der Vater ist auf unserem Bildwerk nicht alt genug, was freilich einer noch unbeholfenen Kunst nachzusehen wäre. Dann aber hätte der Sohn auch Schuhe an den Füssen, während in der Parabel

nach dem freudigen Empfange des reuigen Jünglings der Vater dem Diener befiehlt, Schuhe herbeizubringen. Auch die Stellung der zweiten Gestalt, die sich nur durch die Annahme erklären lässt, dass sie liegt, was in der Parabel nicht der Fall ist, oder dass sie bedeutend tiefer steht als die kniende Figur, was aber durch nichts motivirt ist, stellt sich dieser Annahme entgegen und liess mich darauf verzichten.

Viel eher wäre an Jakob zu denken, der in seines Bruders Kleidern, und die Arme in ein rauhes Fell gehüllt, den Segen seines Vaters Isaak erschleicht. Denn es könnte die liegend angenommene Gestalt Isaaks (der zweiten Figur) nach Moses I. 27. V. 31 erklärt, und die Geberde beider Figuren entweder auf V. 21, 22 bezogen werden: »Da sprach Isaak zu Jakob: Tritt herzu mein Sohn, dass ich dich begreife; — und als er ihn begriffen hatte, sprach er: die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esau's Hände.« Es waren also die Hände, daran Isaak seinen Sohn begriffen hatte. Oder es könnte auch der Moment zu Grunde liegen, den V. 26, 27 beschreibt: »Und Isaak sprach zu ihm: Komm her und küsse mich, mein Sohn. Er trat hinzu und küsste ihn.« Die kniende Stellung des Sohnes wäre dann durch die Lage des Vaters natürlich bedingt. Dieser Deutung ist das wenig patriarchalische Aussehen der zweiten Figur bei der Kindheit der Kunst kaum entgegen, und für diese Begebenheit irgend eine ausreichende symbolische Beziehung zu finden, ist, wenn unsere später zu erörternde Vermuthung über den Zusammenhang des ganzen Bildwerkes richtig ist, überhaupt nicht erforderlich. Die bizantinische Anweisung zur Darstellung des Isaaksegens hat in der Hauptsache so viel Aehnlichkeit mit unserem Bildwerke, dass die Wahrscheinlichkeit seines Inhaltes dadurch bedeutend gewinnen muss. Die bezüglichen Stellen lauten in der französischen Uebersetzung von Didron und Durand: *Isaac — sur un lit* (also liegend), *Jacob jeune à genoux devant lui* (wie auf unserem Bilde) *Isaac tient Jacob d'une main, et le benit de l'autre.* —

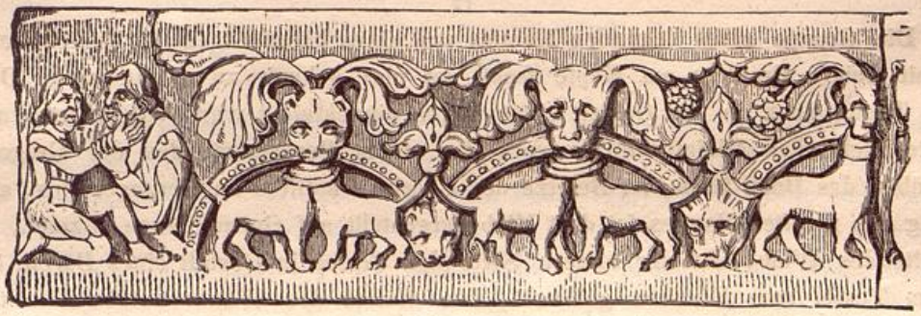
Nicht ganz unwahrscheinlich wäre es, in der zweiten Figur den Erzvater Abraham dargestellt zu denken, der irgend einen Gerechten des alten Testamentes in seinen Schoos aufnimmt. Denn nach dem Tode in den Schoos Abrahams zu gelangen, d h. Anwartschaft auf die ewige Seligkeit nach vollbrachtem Erlösungswerke des Messias zu erlangen, war der Wunsch aller Juden. Aber auch nach Christi Welterlösung bleibt die Ruhe in Abrahams Schoos ein Symbol der Seligkeit, und nicht selten erscheint Abraham bei Darstellung des jüngsten Gerichtes als Zuflucht der Frommen, während auf entgegengesezter Seite Satan der Verdammten sich bemächtigt.[2]) Da sich dieser höllische Gegensatz auch auf der diesem Bildwerke fast gegenüberstehenden Vorstellung findet, so würde diese Deutung einen weitern Halt gewinnen. Trotzdem wäre es gewagt, eine dieser Hypothesen besonders zu bevorzugen oder ihnen überhaupt einen andern als sehr schwankenden Werth beizulegen. Sie wurden nur aus einer grös-

---

[1]) *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris* 1845 p. 89. [2]) Am Portale der Kirche von St. Germain l'Auxerrois stehen in Verbindung mit dem lezten Gerichte einander gegenüber: »*Abraham qui reçoit dans son giron les âmes des justes*« und »*Satan, qui chasse et tourmente en enfer les âmas de damnées. Didron, Annales archéologiques* VI. p. 178.

seren Reihe von Deutungsversuchen gewählt, um nicht an dem fleissigen Willen, ein positives Ergebniss zu gewinnen, zweifeln zu lassen. Kenner mittelalterlicher Archäologie werden mir zugestehen, dass das Nichtgelingen solcher Versuche oft nur von dem geringen Material gerade in diesem Theile christlicher Alterthümer verschuldet wird. Jedenfalls aber schien es mir ehrlicher und der Wissenschaft, der ich diene, förderlicher, meine eigenen Zweifel in diesem Falle bemerklich zu machen, als hartnäkig eine Hypothese für die einzig mögliche Erklärung auszugeben, und durch gelehrten Wind die ohnehin verwikelte Sache noch mehr zu verwirren.

2.



16.

Es folgen nun die hinter Bogen stehenden, mit starken Ringbändern um den Hals zu zweien in Einem Kopf vereinigten Hunde, wenn es Hunde sind. In diesem Falle haben wir zu berüksichtigen, dass in der Sinnbildersprache kirchlicher Kunst Hunde fast immer als Vertreter des bösen Prinzipes erscheinen.[1]) Sie sind also wie Drachen, Syrenen und Löwen hier im Vorhause der Kirche unter Christus und seinen Aposteln, an der rechten Stelle »ausgeschlossen von der Gottesstadt.«[2]) Dass Hunde auch als Sinnbilder des Heidenthums gelten, ist bekannt.[3]) — Sind hier aber nicht Hunde dargestellt, sondern, zusammengehalten mit dem Blattwerk und den Beerenbüscheln, bacchische Panther, so würden sie, wie ihr Meister, als Symbol des Todes gelten, das aus dem Heidenthum in die erstchristliche Zeit und daraus ins Mittelalter überging. Sie hätten in diesem Sinn den durch das Christenthum überwundenen Tod zu bedeuten, was durch die Bogen, die sie einschränken, und die Ringbänder um den Hals noch mehr hervorgehoben würde.

---

[1]) Psalm XXII. 17 und 21. Vergl. Augusti Beiträge zur christl. Kunstgeschichte II. 90
[2]) Offenb. Joh. XXII. 15. [3]) Matthäus XV. 26. Vergl. Markus VII. 27.

3.

17.

Die Gruppe eines liegenden Mannes und eines bärenartigen, aufgerichteten Thieres, das ihn mit beiden Pranken am Kopfe fasst, ist eine schwer zu enträthselnde Darstellung. Dass der Teufel auch in die Gestalt eines Bären eingekleidet wurde, geht unter andern aus einem österreichischen Miniaturbild hervor, das einem Pergamentkodex der Gregorianischen Moralien über das Buch Hiob, im Besitze des Chorherrenstiftes zu Herzogenburg, angehört.[1]) Zu Anfang des zweiten Bandes ist dort Hiob dargestellt auf einem Kissen sitzend, neben ihm sein scheltendes Weib, auf der andern Seite der Teufel in Gestalt eines Bären. Sollte hier Hiob, vom Teufel zum Wanken gebracht, vom Geiste des Wankelmuthes erfasst, gemeint sein? Jedenfalls bedürfte eine solche Annahme der Bestätigung ähnlicher beglaubigter Bildwerke. Wir nennen nur Eines, das Bär und Mensch zusammenstellt und zugleich die Deutung in den umgebenden Personen trägt. Es ist die Darstellung von Christus vor Pilatus an den ehernen Thürflügeln des Hildesheimer Domes aus dem 11. Jahrhunderte.[2]) Dort erscheint dicht neben dem zwischen Gerechtigkeit und Menschenfurcht wankenden Pilatus ein Bär. Es könnte also unser Bildwerk den von dem bösen Geiste, der ihn hinderte, Christus Unschuld kräftiger zu vertreten, geängstigten römischen Prokonsul vorstellen, womit auch das antikische Aeussere der liegenden Figur gut übereinstimmte.[3])

Oder da Pilatus Charakter als ganz von Neid beseelt in der Legende dargestellt wird,[4]) so könnte der Bär als Neidteufel zu bezeichnen sein, ebenso dann auch bei Hiob, dessen Glük der Teufel so sehr beneidete.

---

[1]) Primisser's archäol. Wanderungen in Oesterreich, in Hormayr's Taschenbuch 1848 p. 306. Augustinus erklärt ausdrüklich wie den Löwen, so auch den Bären als Typen des Teufels. Hom. XXXIV. Auch andere Kirchenschriftsteller, z. B. Cornelius a Lapide zu Amos. 5. V. 18, 19. [2]) Kratz, der Dom zu Hildesheim II. 48 ff. Vergl. Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik I. p. 220. [3]) Der *Presbyter Candidus*, der im IX. Jahrhundert seine *Expositio Passionis Domini* schrieb, macht bei Gelegenheit von Matth. 27 folgende für uns nicht unwichtige Bemerkung: »*Sedente Pilato pro tribunali misit ad eum uxor eius dicens ut nihil mali fecisset justo illi. Putatur a multis diabolum jam intelligere coepisse profectum passionis domini, et quid humano generi boni futurum ex ea esset, suasisse foeminae ut impediret utilitatem mortis Christi.* [4]) *Jacobus a Voragine ed. Graesse,* CLIII. p. 231 ff. »*Pilatus invidiae livore commotus et felleo dolore stimulatus fratrem suum latenter occidit.*« — »*Pilatus invidiae stimulis agitatus.*« — »*Dominus meus et Deus meus erat, quem Pilatus per invidiam traditum condemnaret.*« — »*Jesum Pilatus et Judaei per invidiam crucis patibulo affixerunt.*«

Diese Deutungen bedürfen aber noch mehr positive Unterlagen, um auf Geltung Anspruch zu machen. Gewinnt die eine oder die andere solche monumentale oder textliche Stützen, so wird zunächst die ähnliche Darstellung an einem Kapitell des Erfurter Domes, das in Hammer's *Mysterium Baphometis revelatum* ohne nähere Bezeichnung abgebildet und dort gnostisch-templerisch erklärt ist, ihre bestimmte Deutung finden.

4.

Der, wie auf der andern Seite, abwärtsschauende, nur etwas kleinere Löwe[1]) gibt keinen Anlass zu anderen Bemerkungen, als welche bereits bei seinem Vorgänger auf der andern Seite versucht wurden.

5. 6.

Die darauf folgenden beiden Figuren eines eilig fliehenden Mannes in mönchähnlicher Tracht, den ein ihn Verfolgender bei der Kapuze erfasst hat, und zum tödtlichen Streiche mit dem Beile ausholt, von dem Verfolgten aber beim Fusse ergriffen, ins Knie sinkt, sind wieder unerklärlich. Dass hier eine Verfolgung auf Leben und Tod dargestellt wird, ist gewiss, und vielleicht wäre an die Schlachtung der Baalspfaffen zu denken, deren Mönchskostüm in der Kunstanschauung des Mittelalters leichte Erklärung fände, wenn nicht der Schrifttext widerspräche. Zudem scheint nicht ohne Bedeutung, dass der Mönch seinen Verfolger beim Fusse ergreift und dadurch zum Falle bringt, und vielleicht unschädlich macht oder einen Sturz thun lässt, wo dann die hinten schleichende dämonische Gestalt den Bösen, der auf des Verfolgers Seele lauert, bedeuten würde. So viel ist gewiss, dass bei lezterer Annahme an die Verfolgung einer Gott wohlgefälligen Person und zwar höchst wahrscheinlich aus dem alten Testamente zu denken ist. (Wenn die Tracht es nicht verböte, auch an die Enthauptung Johann des Täufers.) Es ist auch zu bemerken, dass des Verfolgers Beil nicht die gewöhnliche Form eines Nachrichterbeiles, sondern Aehnlichkeit mit dem Rüstbeile hat, das wir in der Hand des Werkmeisters früher erblikt haben. Man könnte also leicht auf den Gedanken gerathen, dass die Sage von dem Sturze und Tode eines Baumeisters des Domes, die auf den drei Jahrhunderte jüngeren Puchsbaum angewendet wurde, vielleicht in diesem Bildwerke seine Quelle hätte, und also von einem Werkmeister Nachricht gäbe, der, als er einem Gottgeweihten nach dem Leben trachtete, selbst im tödtlichen Sturze sein Ende fand. Ich will aber damit keineswegs unser Bildwerk gedeutet, sondern nur auf die Möglichkeit des Ursprungs einer der vielen n a c h Bildwerken erfundenen Münster- und Meistersagen hingewiesen haben.

---

[1]) Vergl. Wetter, Dom zu Mainz p. 101 ff.

7. 8.

18.

Die am Boden sitzende, die Hände erschroken vor den beiden ungeheuerlichen Thiergestalten erhebende männliche Gestalt stellt zwar höchst wahrscheinlich eine durch ein böses Prinzip gefährdete Persönlichkeit dar, jedoch die Besonderheit des Falles widerstrebt noch der Erklärung. Wenn der übrige Bilderkreis einen solchen Verband zuliesse, könnte man wohl auch an Mordochai's Traumgesicht [1]) oder mit Berüksichtigung jenes Verbandes an Daniel, dem Abgottdrachen Giftkuchen zuwerfend (vorausgesezt, dass die jezt fehlende erhobene Hand den Giftkuchen enthalten hätte, denn Daniel pflegt in Limbusdarstellungen nie zu fehlen) denken. Das an der Eke in die Höhe kletternde Thier, dessen zweigetheilter Schweif nach apokalyptischer Reminiszenz in Schlangenköpfe endet, [2]) gehört derselben Reihe von den bösen Geist und seine Werke karakterisirenden Gestaltungen an, von denen bereits die Rede war, so wie davon, dass es künftiger Forschung und Vergleichung eines reicheren Materiales, als bis jezt zugänglich ist, vorbehalten bleibt, zu unterscheiden, ob für bestimmte Kathegorien des Bösen auch besondere Typen galten, [3]) oder ob darin der Fantasie freier Spielraum eingeräumt war.

9.

19.

Wir kommen nun zu einer Darstellung, deren Deutung durch vielfache Analogien beglaubigt ist. Die in vorwärts fast stürzender Stellung dargestellte Figur ist Jonas; das hinter

[1]) Esther VI. 7. Diese Thiere, zusammengehalten mit denen der entgegenstehenden Seite und mit den Ungethümen an den Kapitellen, erinnern an die Beschreibung der Teufel bei Vinzenz von Beauvais: »*caudas habebant ut scorpiones, ungues ferreos acutissimos, alas ut vultures.*« [2]) *Apocalyps.* IX. 10, 19. [3]) Ein, wenn herausgegeben, sehr lehrreiches Beispiel würden die Bildwerke zweier französi-

ihm ziemlich unansehnlich und nur als erläuterndes Attribut sichtbare delfinähnliche Thier der Fisch, der ihn nach drei Tagen wieder ans Land spie; durch die Rolle in des Profeten Hand endlich hat die naive Kunst des 12. Jahrhunderts die Predigt ausdrüken wollen, die er den Bewohnern von Ninive zu halten von Gott beauftragt war, wenn sie nicht überhaupt sein Profetenamt anzeigen soll. [1])

Die Geschichte des Profeten Jonas und daraus wieder die Befreiung aus des Fisches Bauch war einer der beliebtesten Kunststoffe sowohl der frühern christlichen Zeit, als überhaupt des ganzen Mittelalters. Bosio's *roma sotterranea* enthält in Fülle solche Darstellungen, auch bei Agincourt sind nicht wenige abgebildet, zahlreiche byzantinische Miniaturen bringen diesen Gegenstand, der an den Portalen der Kathedrale zu Amiens zweimal erscheint, und noch auf der dem spätesten Mittelalter angehörigen Kanzel der Kirche zu Freiberg ist dieser Vorgang abgebildet. [2]) Auch auf geistlichen Siegeln wird Jonas' Erledigung aus des Fisches Bauch gefunden, z. B. auf dem niedlichen Siegel Conrads des Hofmeisters zu Dornbach (nächst Wien), welches ich hier beidruke (Holzschnitt 41), und dessen Urkunde vom Jahre 1336 datirt.

41.

Der Grund der Beliebtheit dieser Thatsache zur Kunstdarstellung ist der typologische Bezug, in welchem dieselbe zu dem Verweilen Christi im Grabe und zu seiner Auferstehung gesezt wurde und welchen die Kirchenväter von den selbsteigenen Worten Jesus herleiteten: Gleichwie Jonas drei Tage und drei Nächte in des Wallfisches Bauche war, also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein.« [3]) Die Abtei Seitenstetten in Oesterreich besizt ein mit interessanten Miniaturen geschmüktes Manuskript aus dem 12. Jahrhundert; darin stellt das zum Texte über das Osterfest gehörige Bild den aus dem Fische erstehenden Jonas dar mit der Umschrift:

»*Terra vomit Christum redivivum cetus ut istum.*«

In jenen zusammenhängenden Bildwerken, welche ganze Reihen typologischer Darstellungen umfassen, fehlt daher die Verschlingung oder Befreiung Jonas gegenüber der Grablegung oder Auferstehung Christi in der Regel nie. Einen der grössten typologischen Bilderkreise enthalten die Glasgemälde der Kirche zu Bourges, [4]) in welchen beide Vorstellungen einander gegenübergestellt werden. An dem herrlichen Antipendium, das im Kloster Neuburg nächst Wien seit dem 12. Jahrhunderte aufbewahrt wird, [5]) erscheint Jonas' Verschlingung durch den Fisch als

---

scher Kirchen (zu Civray und Argenton) geben, wo die sieben Todsünden in Gestalt verschiedener Ungeheuer von den Tugenden bewältigt werden. *Mémoires de la société de l'ouest.* 1843. pg. 445. Kampf der Tugenden mit den Lastern in den Glasmalereien der Strassburger Kathedrale und der Kirche zu Haslach. Vergl. Guerber, *essai sur les vitraux de la cath. de Strassbourg.* 1848. p. 62. [1]) Das byzantinische Malerhandbuch stellt den ausgeworfenen Jonas mit einem Schriftzettel dar, worauf die Worte: »Ich habe in meiner Betrübniss zum Herrn gerufen.« *Manuel d'icon.* p. 121. [2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 15. [3]) Matthäus XII. 40. [4]) *Martin et Cahier, Vitraux peints de Bourges, Pl.* I. und *Pl. d'étude* IV. [5]) Arneth und Camesina, das *Niello Antipendium* zu Klosterneuburg etc. Wien 1844.

typologisches Vorbild der Grablegung Christi.[1]) Ein Beispiel von dem Vorkommen dieser beliebten typologischen Darstellung in der Vorhalle der Kirche geben die jezt vernichteten Fresken des Freiburger Domes,[2]) in deren Reihe sie ebenfalls der Auferstehung Christi zur Seite steht.

10.

Aus der folgenden nischenartigen Vertiefung schaut halben Leibes sichtbar ein alter Mann mit heiteren Zügen, den Bart am Kinne wie nachsinnend mit der Hand gefasst. Ob damit ein alter heidnischer Filosof, etwa Aristoteles oder Plato, die das christliche Mittelalter hochhielt, oder eine Profeten- oder Patriarchengestalt des alten Bundes dargestellt sei, ist bei dem Mangel aller Attribute nicht zu bestimmen.

11.

Die unmittelbar folgende Darstellung eines auf Knie und Hände sich stützenden Weibes, das sich Schwert oder Dolch in die Brust bohrt, ist eine an diesem Orte seltsame interessante Erscheinung.

Wäre eine männliche Gestalt dargestellt, so würde zunächst an Kodrus zu denken

---

[1]) Es ist vielleicht den Lesern ein Ueberblik dieser Darstellungen nicht unwillkommen. Es sind ihrer 51, darunter 45 typologische. Diese Vorstellungen sind so geordnet, dass die oberste Reihe Thatsachen vor der Gesetzgebung Moses *(ante legem)*, die unterste Reihe Vorgänge nach dieser Gesetzgebung *(sub lege)* und die Reihe inmitten Thatsachen des neuen Bundes *(sub gracia)* enthält. Ich ordne in dem nachstehenden Inhaltsverzeichnisse die Bezüge chronologisch, also:

Ante legem.	*Sub lege.*	*Sub gracia.*
1 Verkündigung Isaaks.	1 Verkündigung Samsons.	1 Verkündigung Christi.
2 Geburt Isaaks.	2 Geburt Samsons.	2 Geburt Christi.
3 Beschneidung Isaaks.	3 Beschneidung Samsons.	3 Beschneidung Christi.
4 Abraham bei Melchisedech.	4 Die Königin v. Saba b. Salomon.	4 Die heil. drei Könige.
5 Ueberschreitung d. roth. Meer.	5 Das eherne Meer des Tempels.	5 Taufe Christi.
6 Moses Zug nach Egypten.	6 Das Paschalamm.	6 Einzug Christi in Jerusalem.
7 Opfer Melchisedech.	7 Aaron mit dem Mannagefäss.	7 Das heil. Abendmal.
8 Tod Abels.	8 Tod Abners.	8 Judas' Kuss.
9 Isaaks Opferung.	9 Die grosse Traube.	9 Christi Opfertod.
10 Die Erbsünde.	10 Abnahme des Königs Jericho.	10 Kreuzabnahme Christi.
11 Josef in die Cisterne geworfen.	11 Jonas v. Wallfisch verschlung.	11 Grablegung Christi.
12 Plage Egyptens.	12 Samson tödtet den Löwen.	12 Christus in der Vorhölle.
13 Jakobs Segen.	13 Samson mit den Thoren.	13 Christi Auferstehung.
14 Hinwegnahme Enochs.	14 Elias' Himmelfahrt.	14 Christi Himmelfahrt.
15 Die Arche.	15 Gesetzgebung am Sinai.	15 Ausgiessung des heil. Geistes.

Die nun folgenden Darstellungen: Wiederkunft Gottes, Auferstehung der Todten, Engel des Gerichtes, das himmlische Jerusalem, die Hölle, Christus als Weltrichter, sind nicht mehr typologischen Inhaltes.

[2]) Schreiber, Beschreibung des Domes zu Freiburg in Breisgau p. 90.

sein, dessen Tod für das Vaterland als Vorbild des Opfertodes des Erlösers im Mittelalter galt; [1]) in diesem Sinne wiese der Selbstmord eines Weibes auf Lukretia hin, deren Selbstopferung in ihren Folgen auch ein Erlösungswerk war, und daher ganz gut eben so zum Symbole dienen konnte, wie gewiss Kodrus' Tod dafür gebraucht wurde. Nur unterstüzt meines Wissens keine monumentale Analogie bis nun diese Annahme, in welcher Beziehung die Deutung unserer Figur als Thisbe, die sich in Piramus' Schwert stürzt, mehr für sich hat, da diese Legende von dem Opfertod zweier Liebenden nicht selten an mittelalterlichen Kirchen- und Profanbildwerken erscheint, unter welchen wohl das Kapitell im Dome zu Basel, das die Hauptmomente der Legende darstellt, am merkwürdigsten ist. [2])

12.

Die beiden folgenden Halbfiguren, deren erste Hand und Zeigefinger wie warnend oder wie zustimmend aufhebt, während die andere auf einem Musikinstrumente bläst, sind mir undeutbar geblieben; vielleicht dass in dem Musiker Jubal dargestellt sein soll, »dem entstammen die Geiger und Pfeifer,« [3]) oder Joel nach seinem auf die Ankunft Christi gedeuteten »*Canite tuba in Sion.*« [4]) oder Abel, dem als Hirten die Schalmei zusteht und der auf Vorstellungen des Limbus und der darin auf Christi Niederfahrt Harrenden fast nie zu fehlen pflegt.

Denn ich glaube, dass in diesem Bilderkreise unter Christus und den Aposteln, das niedergehaltene böse Prinzip einerseits, anderseits aber die durch Christi Erlösung aus der Vorhölle Befreiten dargestellt werden sollten. Zur ersteren Reihe würde die ganze rechte Seite zu zählen sein, mit Ausnahme des Löwen, dann Pilatus auf der linken. Zur zweiten Reihe der Vorhölle, vermittelt durch die gefesselten Hunde, sämmtliche andere Vorstellungen der linken Seite (Isaak und Jakob, Priesterverfolgung, Mardochai, Jonas, Filosof oder Profet, Lukretia oder Thisbe, Jubal oder Abel und sein Vordermann). Die noch auf dieser (linken) Seite erscheinenden Bilder des Bösen sind meist nur Symbole der Leiden oder der Eigenschaften der nebenstehenden Personen.

Wird diese Ansicht, die auf der gewissen Deutung der Jonasbefreiung und auf der sehr wahrscheinlichen des Jakobssegens einerseits, auf der unzweideutigen Vorstellung des Teufels, der bewiesenen des Judenthums, der unbestrittenen endlich der Syrenen und animalischen Ungethüme, andererseits beruht, annehmbar befunden, so können für die Deutung der noch übrigen Bildwerke nur biblische oder antike Personen konkurriren und darunter wieder vorzugsweise solche, welche ein typologisches Interesse haben, wie z. B. Lukretia oder Thisbe, Abel, oder welche in ihren Schriften auf den Erlöser oder sein Werk hindeuten, wie die Profeten (Sibyllen) und einige heidnische Weltweise. Diese Richtung müsste glükliche, durch umfassende Denkmalkunde unterstüzte Forschung einschlagen, um zu einer beglaubigten und allseits genügenden Detailerklärung unseres Bilderkreises durchzudringen.

---

[1]) Fr. Jakobs und Ukert, Beiträge zur älteren Literatur I. p. 156. [2]) Man vergleiche, was Didron im *Manuel d'icon. chrét.* über den mittelalterlichen Bilderkreis, der den Triumf der Liebe in biblischen und heidnischen Beispielen feiert, zu p. 105 in der Anmerkung erörtert, dann in den *Annales archéologiques* VI. 1847. 1. p. 145. Ueber Pyramus und Thisbe Piper's Myth. und Symb. der christl. Kunst I. 407. Ueber das Basler Kapitell: die Basler Münsterkirche. [3]) Moses IV. 21. [4]) Joel erscheint auch auf andern mittelalterlichen Denkmalen blasend, z. B. am Portale zu Amiens, auf Glasgemälden u. s. w.

Dass die an den Säulenknäufen und den Zwischenpfeilern vorkommenden verschiedenen menschlichen und thierischen Bildungen demselben Ideenkreise angehören, und dass hauptsächlich das böse Prinzip in denselben ausgedrükt ist, bedarf keiner besondern Erörterung und keines besondern Eingehens in das Einzelne. [1]) Nur die Hindeutung auf einige diesen Gestalten zu Grunde liegende antike Typen sei hier gestattet, z. B. am dritten Zwischenpfeiler und am fünften Säulenknauf der linken Seite u. A. Der bekrönte Kopf des fünften Zwischenpfeilers der linken Seite ist eine neuere Restauration.

Christus in seiner Göttlichkeit, von Engeln und den Predigern seiner Lehre umgeben, triumfirend über Tod, Hölle und Satan, Segen und Wahrheit spendend denen, welche in die von Löwen bewachten Pforten seiner Kirche eingehen, deren Sinnbild der Dom ist, an dessen Aussenecken Bauherr und Werkmeister freudig und einladend stehen, ist also die Deutung des schönen Sinnes dieser interessanten Bilderschrift.

---

[1]) Z. B. der zähneknirschende Dämon auf dem vierten Kapitell der linken Seite erinnert an den Ort, der voll sein wird von Heulen und Zähneklappern, und an die beliebte Vorstellung von Teufeln mit weissen Zähnen: »*dentes eorum nive candidiores*,« sagt Vinzenz v. Beauvais, *Cap. de inferno.*

Bemerkungen über die Bemalung des Portales.

Der Gebrauch, nicht nur plastische Kleinwerke, sondern auch grosse Bildwerke und architektonische Zierden und Glieder im Innern kirchlicher Gebäude zu bemalen, findet sich das ganze Mittelalter hindurch. Von der romanischen Kanzel und dem Steinaltar zu Wechselburg, [1]) von den Aposteln mit Christus und Maria im Kölner Dom[2]) bis herab zu den hundert Basreliefs an der Brüstung der Emporkirche zu Annaberg aus dem 16. Jahrhundert[3]) finden sich zahlreiche Beispiele, worunter aus Wien nur sämmtliche an den Pfeilern des Stefansdomes unter Baldachinen stehende Standbilder von Heiligen, so wie die beiden Statuen im Chor der Kapelle an der Epistelseite der Michaelerkirche erwähnt werden sollen. [4]) Nicht minder wurde die Bemalung der Bildwerke an Grabmalen beliebt, wie im Mainzer Dom, [5]) zu Frankfurt, in der leider jezt zerstreuten Sammlung des Grafen Renesse bei Koblenz, [6]) in englischen und französischen Kirchen zahlreiche Beispiele aus dem 12., 13. und den folgenden Jahrhunderten beweisen. Die Wandelaltäre, wenn vollendet aufgestellt, sind auch in ihrem plastischen Theile jederzeit bemalt und vergoldet, eben so die besonders in Italien häufigen hölzernen Kruzifixe. [7]) Aber

---

[1]) Abgebildet in Puttrich's Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. I. Kugler, Kunstgeschichte. II. 496. [2]) Die an den vierzehn nächst dem Hauptaltar stehenden Säulen angebrachten Apostel mit Christus und Maria sind ganz bemalt, Ober- und Untergewand mit den verschiedenartigsten Mustern aus freier Hand, und noch überdies reich mit Vergoldung und Inkrustationen geziert, die Farben in Eiweiss aufgetragen. Die Tragsteine der Steinbilder sind ebenfalls reich vergoldet und inkrustirt, die Blätter an den Kapitellen waren auf rothem Grund vergoldet. Reichensperger, die vierzehn Apostel, vergl. Kunstblatt 1842 Nr. 21. [3]) Ueber diese Bildwerke und die Art ihrer Bemalung theilt Waagen im 1. Theile von »Kunst und Künstler in Deutschland« interessante Details mit. Aus einer Chronikstelle geht hervor, dass Hanns von Kalba und Balthasar Müller dieselben 1522 gemalt und 1524 illuminirt und mit Gold überzogen haben, und die Malerei jeden Basreliefs achtzehn Groschen gekostet habe. Waagen hält das »Malen« für den Anstrich, das »Illuminiren« für die künstlerische Bemalung. Vergl. p. 35. [4]) Diese beiden Standbilder sind später wieder übermalt worden, aber nach dem Muster der ursprünglichen Bemalung. Der an der südlichen Aussenseite derselben Kirche befindliche Oelberg von 1498, eines der grössten Werke der Art, war ursprünglich bemalt, wurde später wiederholt grau übertüncht, vor einigen Jahren aber sorgfältig wieder bemalt. [5]) Wetter, Dom von Mainz p. 105. 8. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde. [6]) Dort befand sich aus der Kirche von Laach die ganz bemalte Todtengestalt des Pfalzgrafen Siegfried aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, s. *Boisserée* a. a. O. [7]) *Archaeologia Brittanica* XXI.

auch architektonische Ornamentik und Gliederung, Knäufe, Knorren, Kragsteine und Aehnliches wurden bemalt, inkrustirt und vergoldet,[1]) wie z. B. der Kölner Dom, und, so weit es die leidige Tünche zulässt, unser Stefansdom für klare Augen beweist. Bis auf die Elfenbeinarbeiten erstrekte sich diese Vorliebe im romanischen und germanischen Zeitalter der Kunst, und überzieht dieselben mit Farben, oder schmükt wenigstens einzelne Theile (Nimben, Gürtel, Spangen) mit Vergoldung.[2])

Ist nun aber auch der Gebrauch, Bildwerke und Architekturtheile im Innern der Kirchen zu bemalen, zweifellos, so blieb es doch lange unentschieden, ob auch an der Aussenseite angebrachte Skulpturen und Architekturglieder bemalt wurden, was ihre jedem Wechselfalle der Witterung preisgegebene Lage unwahrscheinlich machte, und wovon sich lange keine Spuren zeigen wollten, woran freilich die dürftige Untersuchung der gewöhnlich mit Kalk oder Oelfarbe dik überzogenen Werke Schuld tragen mochte. Neuere, im eigentlichen Sinne tiefer eindringende Forschungen haben Beispiele von Bemalung äusserer Architekturtheile gefunden. Vorerst die reichdekorirte Rundbogenstellung des jetzigen Präfekturgebäudes zu Angers[3]), welche reichliche und deutliche Spuren von Bemalung zeigt. An Kirchenportalen, die theils bemalt und theils vergoldet waren, haben wir das glänzendste Beispiel an der sogenannten goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge,[4]) diesem herrlichsten Denkmal romanischer Kunstblüthe. Die Polychromie an dem Portale des Wiener Domes tritt nun als neues bestätigendes Beispiel hinzu. Dass eine diesem Gegenstande zugewendete weitere Aufmerksamkeit der Alterthumsfreunde den bei weitem grösseren Theil der Portale, insofern diese unter der Tünche ihre Ursprünglichkeit bewahrt haben, vielfärbig bemalt finden werde, ist meinerseits wenigstens um so mehr ausser aller Frage, als mein lezter archäologischer Ausflug durch einen grossen Theil Deutschlands, so flüchtig er auch sein musste, mich von der häufigst angewendeten Polychromie im Innern und an Portalen von Kirchen überzeugte.

Die Frage, wie wohl dieser Gebrauch der Farbe für Plastik zu erklären sei, wäre hier kaum am Platze ästhetisch zu beantworten. Aber eine kurze Bemerkung sei gestattet. Es ist diese Frage vielfältig, aber fast jederzeit einseitig zu lösen versucht worden, während successive mehrere Ursachen den Gebrauch und die Fortdauer der Polychromie bedingten. Einmal finden wir bei allen kunstberufenen Völkern in der Frühzeit der Kunstentwiklung das Ungenügen an der blossen plastischen Form, und die Farbe muss als Komplement der Illusion hinzutreten, ja noch in ihrer Blüthe behält die antike Kunst die Polychromie in enger gezogenen Grenzen bei. Hiezu trat für das Mittelalter die Nothwendigkeit eines schützenden Ueberzuges für das in seinen feineren Theilen leicht den Zufällen des Wetters unterliegende Materiale des Sandsteines, obwohl dieser Grund nur nebenbei gilt, da die frühmittelalterliche Plastik, wie die antike, den edlen

---

[1]) Kunstblatt 1842 Nr. 21. [2]) In dem Antiquarium des Neuklosters zu Neustadt befindet sich ein Triptychon von Elfenbein mit theilweiser Bemalung und Vergoldung; fast ganz polychrom ist ein schönes Elfenbeinschnitzwerk des herrlichen, aber natürlich weil deutsch, noch unherausgegebenen Zithers des Domes zu Halberstadt. [3]) *Sommerard, les arts au moyen âge,* Ser. IV. pl. I. [4]) Abgebildet in Puttrich's Denkmalen I. Vergl. Waagen I. p. 10.

Stoff des Marmors auch im milden Klima Italiens bemalte. Die romantische und mystische Richtung des mittelalterlichen Geistes, die in der für sie kalten Erfüllung der Form an sich keine Befriedigung fand, mochte wohl viel mitgewirkt haben, die Polychromie zu halten und zu unterstützen, ohne jedoch, wie man behauptet liest, ihre Grundbedingung zu sein.

Was nun Technik, Stoff und Vertheilung der Polychromie unseres Portales anlangt, so weit sich das noch erkennen lässt, so sind die Farben nicht unmittelbar auf den Sandstein aufgetragen, sondern auf einen Grund von sehr fein zubereiteter weisser stukkoartiger Masse, mit welcher der Sandstein überzogen wurde. Dieser Grund ist weiss hie und da sichtbar, grossentheils ist er aber von der Lokalfarbe ganz durchdrungen, so dass es scheint, man habe unmittelbar über den noch nassen Grund die entsprechende Farbe aufgetragen, und sei also nach dem Prinzipe der Freskomalerei vorgegangen. Ob die Farbstoffe blos mit Wasser vermischt, ob Pergamentleim oder Eiweiss nach damaliger Art darunter gemengt waren, ist nicht mehr festzustellen, obwohl der durch Reiben der Oberfläche erscheinende Glanz für leztere Vermuthung spricht. So wie der weisse Grund geschikt und sorgsam aufgetragen ist, dass er der Schärfe der plastischen Form nirgends Eintrag thut, eben so sorglich sind auch die Farben aufgesezt und abgegrenzt. Schon handwerksroher ist eine zweite spätere und wahrscheinlich nur theilweise Bemalung, von der spärliche Spuren vorhanden sind, da sie mit einem ungenügenden Bindemittel ausgeführt wurde, daher die Farben verwitterten und grösstentheils verschwanden. Bemerkenswerth ist noch, dass unter der Bemalung der Gesichtstheile der weisse Grund am häufigsten und am deutlichsten erscheint, wahrscheinlich weil die nuancirte und zarte Behandlung dieser Theile mehr Zeit erforderte als die Troknung des Grundes. Die Farben sind natürlich Erd- oder mineralische Farben, und zwar sind zu unterscheiden: Weiss; Roth, licht und dunkel; Fleischfarbe; Blau; Gelb, hell und gesättigt; Grün; Rothbraun in zwei Tönen; Schwarz. Gold und Grafit finden bei dieser Polychromie auch ihre Anwendung.

Leider wurde das Gerüste zu schnell abgetragen, um mit Zuziehung eines erfahrenen Technikers die einzelnen Farbstoffe zu bestimmen, daher ich mich darauf beschränken muss, anzugeben, dass die weisse Farbe durch den ausgesparten Stukkogrund gebildet zu sein scheint, die rothe Farbe schöner Mennig ist, die Fleischfarbe durch Mischung des Mennigs mit einer unbestimmbaren weissen Farbe entsteht, das dunkle Roth wahrscheinlich aus einer Mischung von *Caput mortuum* mit Zinnober, das Blau aber aus Ultramarin besteht (denn Kobalt würde durch die Zeit einen entschiedenen grünlichen Stich angenommen haben). Das helle und tiefe Gelb ist Okererde, die grüne Farbe wahrscheinlich eine Mischung von Ultramarin und hellem Oker, obwohl auch möglich durch ein Kupferoxyd hervorgebracht. Die schwarze Farbe ist Kienruss. Die übrigen Farben sind aus den bis jezt genannten Stoffen zusammengesezt.

Ausser der Vergoldung der Nimben und Sterne, des Untergewandes Christi, und einiger Verbrämungen, ist die metallische Füllung der Augensterne sämmtlicher Figuren zu bemerken, welche aus Grafit besteht.

Der Schaft der ersten, der vierten, der sechsten und siebenten Säule an der rechten Seite; dann der Schaft der dritten, der vierten, wahrscheinlich der fünften und gewiss der siebenten Säule an der linken Seite, so wie die innern Schlussmauern scheinen unbemalt gewesen zu sein, eben so alle später zugefügten Theile an Fuss und Plinthe, die hier eben so wenig in Betracht kommen können, als einzelne architektonische Glieder, deren gegenwärtiger Zustand

über ihre Bemalung keinen sichern Entscheid zulässt. Es erscheint allerdings befremdlich, inmitten der übrigen Farbenpracht und während sechs Säulenschäfte bemalt sind, die Mehrzahl derselben unbemalt zu finden. Zur Erklärung dieses Umstandes scheinen zwei Annahmen zulässig, zwischen denen ich den Lesern die Entscheidung überlassen muss. Entweder sind die unbemalten Schäfte ganz nach den Mustern der ursprünglichen, die vielleicht beschädigt worden, in späterer mittelalterlicher Zeit, wo die ganze Bemalung bereits einer einfärbigen Tünche hatte weichen müssen, gearbeitet und eingefügt worden, was zu entscheiden dem praktischen Architekten möglich sein wird, daher ich im Namen der mittelalterlichen Kunstwissenschaft den Architekten Oescher dringend auffordern möchte, doch nicht länger seine Erfahrungen über die Architektur und Struktur des Portales der Oeffentlichkeit vorzuenthalten. [1])

Oder es wurden diese Säulenschäfte geflissentlich blank, weissfärbig gelassen, und vielleicht der zarte Stukkoanwurf geglänzt.

Die Vertheilung der Farben ist nicht ohne Bedacht auf Uebereinstimmung beider Seiten im Ganzen, bei vielfacher Abweichung im Einzelnen, angeordnet. Die vorherrschende rothe und gelbe Betonung der Gurten, die durch den blauen Hintergrund markirte Horizontallinie des Bildersimses, endlich die Abwechslung der Säulen bezeichnete deutlich die architektonischen Hauptlinien, so wie sie die Massen belebte und erleichterte. Es könnte freilich die Anwendung meist heller und ungebrochener Farben als zu grell und in ihrer Nebeneinanderfolge als zu bunt erscheinen, allein durch das von der Halle bedingte Helldunkel derselben, noch gehoben durch die kräftige Profilirung der einzelnen Glieder, wird das Grelle gemildert, das Bunte abgedämpft, und so mag der Gesammtanblik des Portales, der jezt etwas Düsteres hat, in seinem Farbenkleide einen ernst-heitern Eindruk hervorgebracht haben, ganz angemessen dem Zweke des Gebäudes und der mystischen Anschauung seiner Zeit. Heut zu Tage wäre eine solche Bemalung unserer Kunstanschauung freilich und mit Recht unerträglich.

---

[1]) Leider während des Drukes zugleich dem Vaterlande, der Kunst und der jungen Wissenschaft nationaler Archäologie durch den Tod entrissen.

Bemerkungen über den Kunstkarakter des Portales.

Wie das Westportal des Wiener Domes zu den grössten seiner Art und Zeit zählt, so ist es auch in geschmakvollem Reichthume, in der fein abgewogenen Vertheilung seiner Ornamentation und in der bei aller Mannigfaltigkeit des Einzelnen ruhigen Harmonie der Gesammtwirkung nur mit wenigen gleichzeitigen Werken zu vergleichen. Was den künstlerischen Eindruk stört, gehört meistens einem späteren theilweisen Umbaue an. Der Gipfelpunkt ausgebildeter romanischer Kunst spricht sich in diesem Hallenbaue aus, ja der lebendige Wechsel der Gliederung in den Füllungen zwischen den Bogen und die ungewöhnliche, unvermittelte Schlankheit der Säulen erscheinen schon als verkündende Ahnungen des bald entschiedener wirkenden Spitzbogenstyles. Aber der ganze Prunk romanischer Ornamentik in den laubüberhüllten oder bandumflochtenen Säulen, in dem nur ihr eigenthümlichen Zikzakwerke der Bogenfüllungen, welches sich vor die fast germanische Gliederung, diese wie zurükdrängend, vorlegt, dekt noch diese Spuren des Ueberganges, und in den dominirenden Kapitellen und Konsolen, in dem schweren Gebälk- und Rippenwerke, im Style der Standbilder endlich, spricht sich noch der ferne Nachklang antiker Kunst aus, von der die romanische Kunst ausgegangen war.

Ist aber auch bei genauerer Betrachtung des Portales zweifellos, dass dasselbe in der Periode des (sogenannten) spätromanischen Styles entstand, dessen Dauer zwischen das lezte Drittheil und den Schluss des zwölften Jahrhunderts fällt, da er wohl noch später vorkommt, aber dann schon zur Seite des Spitzbogenstyles oder doch im vollen Uebergange zu ihm, so vermag man doch die genaue Bauzeit bis jezt nicht nachzuweisen. Um so weniger, als schon die raumgebende archäologische Annahme (also zwischen 1170—90) mit der von der historischen Forschung gewonnenen Hypothese in scheinbarem Widerspruche steht.

Es ist nemlich festgestellt, dass im Jahre 1147 die Stefanskirche von dem Passauer Bischofe Regimbert eingeweiht, dedizirt wurde.

Ist sie 1147 dedizirt worden, so musste das Portal in diese Periode fallen, wenn die Kirche damals neuerbaut gewesen wäre.

Da aber die Existenz der Kirche schon in wenigstens um 10 Jahre früherer Zeit erwiesen ist, so ist auch das Portal in diese frühere Periode hinaufzurüken.

So lautet die Argumentation.

Sie hält aber keine nähere Untersuchung aus. Mit der Unhaltbarkeit der ersten Behauptung fallen die übrigen Anführungen zusammen. Es ist unerhört, dass eine alte, also schon

dedizirte Kirche zum zweiten Male (1147) dedizirt worden wäre, ohne die auffälligsten, dann aber von der Geschichtserzählung gewiss angegebenen Gründe. Bei der kirchlichen Bedeutung einer solchen Dedikation in einer so strengkirchlichen Zeit ist das schlechterdings unstatthaft.

Die Dedikation hat also nur stattfinden können in einer von Grund aus neuerbauten Kirche, oder in einer an der Stelle einer älteren neuerbauten Kirche, oder endlich in einer durch Um- und Zubau (besonders kirchlich wichtiger Theile, z. B. der Apsis) so veränderten Kirche, dass sie einer neuerbauten, neuzuweihenden gleichkommt und gleichkommen muss, da durch die Einstellung des Gottesdienstes und durch die Hanthierung des Baues das Gebäude aufhört Kirche zu sein, und gewöhnlich förmlich vor Beginn des Baues entweihet wird. Dreihundert Jahre später gibt uns die Geschichte derselben Kirche die Bestätigung unserer Anführung. Damals erhob sie Herzog Rudolf IV. zur Kollegiatkirche, baute sie in ihren wesentlichsten Theilen nach einem grossartigen Plane um, und konnte dadurch und durch päpstliche Sanktion seine Absicht einer neuen Dedikation wohl rechtfertigen, obwohl der zu frühe Tod des Herzogs die Vornahme derselben, zu Ehren aller Heiligen, verhinderte, und die Kirche wie zuvor dem heiligen Stefan gewidmet blieb.

Ferner: Zur Dedikation einer Kirche war deren vollendeter Ausbau durchaus nicht nothwendig, und Beispiele von Dedikationen unausgebauter Kirchen sind häufig. Die neu- oder umgebaute Kirche konnte also sehr gut dedizirt werden, ohne dass ihr Portal schon errichtet war. Zudem war der Passauer Bischof nicht aus Anlass dieser Weihung besonders nach Wien gekommen, sondern er nahm sie auf seiner Durchreise nach dem heiligen Lande, also gelegentlich, vor. Dass aber der gänzliche Ausbau der Kirche bis tief in das zweite Drittheil des zwölften Jahrhunderts und darüber hinaus angedauert haben kann, dazu liefert die lange Bauzeit so vieler Kirchen unbestrittene Belege, in welchen, weniger in der ursprünglichen Hauptanlage, aber desto häufiger in einzelnen Architekturtheilen, der ganze historische Verlauf mehrerer Kunstperioden verfolgt werden kann. Wir erinnern unsere österreichischen Geschichtsfreunde nur an die Abteikirche zu Heiligenkreuz nächst Wien, deren Portal einem ganz anderen Baustyle angehört als das Pfeilerschiff der Kirche, und das wohl kaum einige Gründlichkeit der Anschauung und des Wissens mit Lezterem in eine und dieselbe Zeit reihen dürfte. Es ist also recht wohl möglich, dass Reginbert eine Kirche 1147 dedizirt hat, deren Portal im spätromanischen Styl erbaut ist, während naheliegende Bautheile entschiedene Spuren des Ueberganges und die Westthürme das bereits siegende germanische Stylelement, wie es sich an der Pfarrkirche zu Neustadt nächst und in der Michaelskirche zu Wien ausspricht, jedem unbefangenen Auge erkennen lassen.

Die Verwandtschaft der Ornamentik und insbesondere des rechtwinkelig vorspringenden Zierwerkes zwischen den Gewölbrippen unseres Portales mit dem Zierwerk der Eingangshalle der Kapelle zu Tuln bei Wien an der Donau (Holzschnitte 43, 44), mit dem einfacheren Portale der Rundkapelle zu Mödling und auch noch mit dem Südportale der Pfarrkirche zu Neustadt nächst Wien, ist für die vergleichende Archäologie von bedeutsamen Interesse. [1])

---

[1]) Leider besitzen wir von beiden Gebäuden keine veröffentlichte genügende Abbildung.

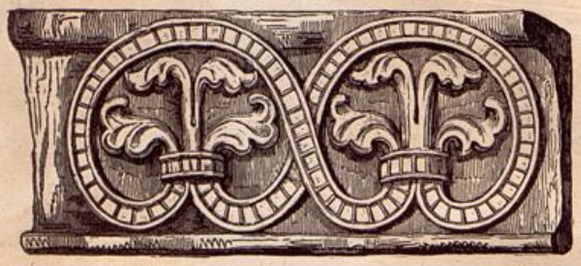
43.
Dom zu Wien.

44.
Kapelle zu Tuln.

Gewölbe - Durchschnitte.

Die Tulner Halle geht in dem erwähnten Zierwerk bei der 1., 2., 3. Füllung von denselben Motiven aus wie bei der 2., 3. 4. 5. Füllungszier bei St. Stefan. Dadurch dass dieses Zierwerk sich an den Gewänden zwischen den Säulen hinab fortsezt, gewinnt der Tulner Bau an Prunk vor dem Wiener Portale, aber die feine lebendige Gliederung des lezteren, seine viel mehr verhältnissmässigen Gesammtdimensionen sichern ihm vom ästhetischen Standpunkte

den unbestrittenen Vorrang. Auch der an der Aussenseite des Portalbaues bei St. Stefan hinlaufende Simsstreifen (Holzschnitt 42) ist mit ganz ähnlichem Zierwerk wie ein Theil des Thür-



42.

gewindes zu Tuln geschmükt. Finden wir aber nun die an der Ornamentik zu Tuln derben und armgegliederten Motive an dem Stefansportale in feingegliederter geschmakvoller Durchbildung wieder, so dürfen wir doch, wie jezt die Forschung steht, daraus keinen Schluss auf das höhere Alter der Tulner Kapelle ziehen. Denn diese zeigt in ihrer eilfekigen Anlage, in ihren die äussere Wandfläche belebenden Blindspitzbogen, in ihren umlaufenden Arkaden von gebrochenen (Kleeblatt) Rundbogen, in der Form ihrer äusseren Halbsäulenkapitelle, in der reichgegliederten Umrahmung des Grufteinganges, endlich in ihren inneren Architekturtheilen, welche nahe Verwandtschaft mit den Kirchen zu Magdeburg und zu Gelnhausen (1210—1220) verrathen, ein Streben nach Gleichgewicht zwischen Romanischem und Germanischem, wie nur dem entschiedenen Uebergangsstyl, also den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts zukommt.

An dem weniger vorspringenden Portale der Rundkapelle zu Mödling nächst Wien erbliken wir an denselben Theilen der Bogenwand zwei Ornamente, welche dem 1. und 5. unseres Stefansportales entsprechen, neben einander gestellt. Zuerst (von innen) die Doppelreihe mit den Spitzen aneinanderstossender Lilienbogen, dann die Spuren ineinandergreifender Zinken, wie in schön entwikelter Gestalt an dem Portale zu St. Stefan. Das dritte Bogenornament, von den beiden vorigen durch eine glatte Archivolte getrennt, bilden jene Rollenverschlingungen, die wir an dem späteren Südportal der Pfarrkirche zu Neustadt nächst Wien (1197—1230), so wie im Motiv an einem Kapitell des wahrscheinlich älteren Portales der Deutsch-Altenburger Kapelle (an der Grenze gegen Ungarn) wieder begegnen. Sonst ist, die hochstrebende Dimension ausgenommen, die Rundkapelle zu Mödling in reinem ausgebildet romanischem Style erbaut.

Zwischen beiden nun, dem Mödlinger und dem Tulner, steht das Portal des Stefansdomes mitten inne, worin noch der ganze Reichthum und die Anordnung des spätromanischen Styles vorherrscht, während das germanische Element in der feinen Gliederung und Profilirung und in der Ueberschlankheit der Säulen sich regt, in dem Kleebogenfries des Vorbaues sich freier, in den Westthürmen aber noch entschiedener ausspricht.

Auf diesem Wege des Vergleiches gelangen wir an dieselbe Zeitbestimmung, die uns die Betrachtung des Wiener Portales für sich bereits angab. Denn fällt die Rundkapelle zu Mödling in die zweite Periode, also in die Ausbildungsperiode des romanischen Styles und gegen das Ende derselben, deren Dauer nach der ziemlich allgemeinen Annahme das zweite Drittheil des 12. Jahrhunderts (1140—1170) einnimmt, und hingegen die Tulner Kapelle in die Periode des Uebergangsstyles, der in dieser Entschiedenheit gegen 1180 anhebt und sich gegen 1230 fast gänzlich dem Germanischen unterordnet, so liegt die Bauzeit des Wiener Portales in den früher von uns angegebenen Grenzen.

Wir verlassen hier, so anziehend sie auch wäre, als nicht hieher gehörig, die weitere Verfolgung der Verwandtschaft dieser eigenthümlichen Zierformen mit der Bemerkung, dass die Ornamentik älterer Bauwerke als die genannten, z. B. der Rundkapelle zu Petronell, der dortigen Pfarrkirche, der Pfarrkirche zu Tuln, der ältesten Theile von Klosterneuburg u. s. w. ganz anderen Motiven folgen. Wir wünschen, dass die vaterländische Archäologie den Spuren dieser seltenen Ornamentbildungen in und ausser Oesterreich nachgehe, überzeugt, dass dadurch der kunsthistorischen Forschung unerwartete Stütz- und Lichtpunkte gewonnen werden können. Zur Einzelbetrachtung der Ornamente des Wiener Portals zurükwendend, ist es das Zikzakornament, welches dem grösseren Theile derselben zu Grunde liegt. Vorzugsweise in der normanischen Baukunst in England und Frankreich beliebt, und in grösster Mannigfaltigkeit ausgebildet, dann nach Deutschland (z. B. an der Regensburger Jakobskirche durch die Schotten) verpflanzt, wo es die Uebergangsperiode nicht überdauerte, erscheint es an unserem Portale in ganz eigenthümlicher, dreimal wechselnder zierlicher Anordnung als Ueberlage fein und wirkungsvoll profilirter Gliederungen.

Das Ornament, gebildet aus einer Doppelreihe neben einander schrägüber greifender, in Schneken und Thierköpfe endender Zinken gehört auch noch den Zikzakbildungen an, und findet sich in der einfachern Form ineinander greifender Zinken an der Tulner, nebeneinander eingreifender Zinken an der Mödlinger Kapelle.

Die schöne Doppelreihe schräg vorspringender, mit dem Blattwerk aneinander stossender Lilienbogen ist eine der zierlichsten Ausbildungen der Bogenornamente und von dem germanischen Style in vielfacher Anwendung weiter entwikelt.

22.

28.

27.

30.

23.

24.

2 .

Die Kapitelle der Säulen, in der Hauptform antikisirend, aber mit weitausladender Form der Blattreihen, sind meist reich mit mannigfachem Blätterwerk, mit thierischen und menschlichen Gestalten in geschmakvoller Anordnung ausgeschmükt: ebenso die aus der Fläche des Seitengewändes zur Vermittlung der Bogenfüllungen hervortretenden Konsolen, deren eine aber zierlos, die andere mit ganz flachem Relief erscheint, wie es sonst in der ersten Periode des romanischen Styles in der Regel vorkommt. (Holzschnitte Nr. 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30.)

Wie in der, antiker Kunst noch näher stehenden ersten Periode romanischer Baukunst die komposite Kapitellgestaltung, und nächst ihr, wenn auch seltener und in kürzerer Dauer, die jonische und dorische vorkommt, bis im 11. Jahrhundert der rund abgeschnittene Würfelknauf, verwandt dem aus Byzanz über Ravenna zu uns gelangten, gerade eingezogenen Würfelknauf, sie zurükdrängt, so erscheint sie mit dem Uebergang von der zweiten zur dritten Periode des romanischen Baustyls wieder häufiger, und entwikelt sich in der spätromanischen und Uebergangszeit in mannigfacher, mitunter höchst eigenthümlicher und prächtiger Gestaltung, wie sie grossentheils unsere Portalsäulen, die Kapitelle der Tulner Kapelle, die herrlichen Säulen des innern Magdeburger Domes unter Andern zur Anschauung bringen.

Der dreifache Hauptwechsel des die Schäfte der vierzehn Säulen überkleidenden Zierwerkes lässt bei näherer Betrachtung sowohl in der Anwendung als in der Gestaltung des Ornamentes Verschiedenheiten im Einzelnen erkennen, die jede Säule von der andern unterscheiden, und die besonders bei den Spiralmustern wahrhaft künstlerisch empfunden sind, so wie denn überhaupt in der Bildung und Ordnung dieser und der übrigen vegetabilen Ornamentik des Portales ein Schönheitsgefühl sich ausspricht, wie es sonst nur in der sogenannten »klassischen« Kunst zu erscheinen pflegt. Dieses Schönheitsgefühl, dieser Formenreichthum spottet der seltsamen Meinung, welche die unsymmetrische Anordnung einzelner Façadentheile romanischer Bauwerke der Armuth und ermüdenden Einförmigkeit dieses Styls zuschreibt, der durch diese Symmetriefehler seine Kahlheit versteken und seine Starrheit beleben müsse.

Der Säulenfuss ist der modifizirt attische. Er ist an den Eken ohne Dekblatt, das, wenn auch die Säulenfüsse nicht einer späteren Restauration, wie wahrscheinlich, angehören sollten, in dieser Periode schon oft fehlt, bis es mit der Ausbildung des germanischen Säulenfusses nothwendig sammt seinem vermittelnden Zweke wegfällt.

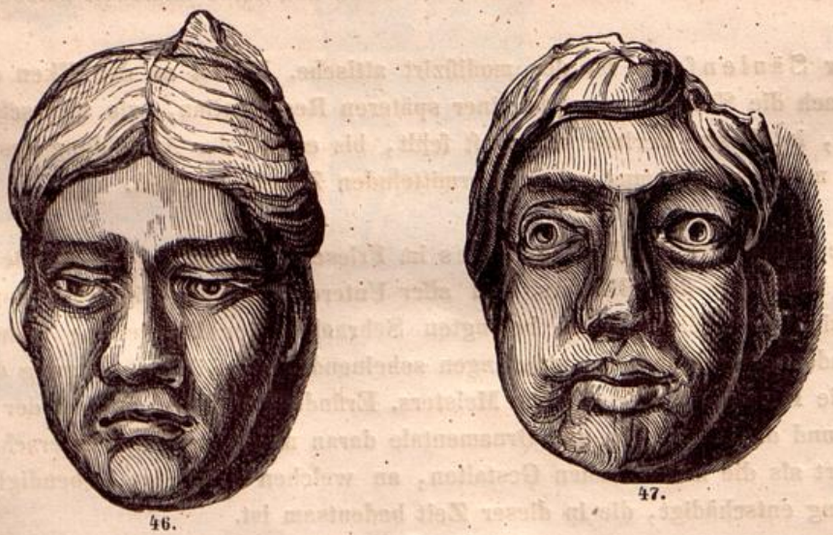
Die Anordnung des Bildwerkes im Friese des Gebälkes ist ein Beweis von dem überlegenen Verstande des Bildners. Bei aller Unterordnung des Bildlichen unter das Architektonische sind doch die dadurch bedingten Schranken der Darstellung nicht nur nirgends auffällig, sondern es erinnert die unbefangen scheinende, geschikte Benützung des Gegebenen überall an die Fündigkeit eines klugen Meisters. Erfindung und Behandlung der Darstellungen sind einfach und das Thierische und Ornamentale daran mit grösserer Meisterschaft empfunden und ausgeführt als die menschlichen Gestalten, an welchen aber eine Lebendigkeit und derbe Naturauffassung entschädigt, die in dieser Zeit bedeutsam ist.

Es ist ein volksthümliches, das germanische Element, das sich hier, wenn auch noch unbeholfen, auszusprechen versucht.

In dieser Richtung noch interessanter ist die Auffassung und Darstellung einerseits des Mittelbildes und der vierzehn Apostelbilder, anderseits der beiden Aussenfiguren.

45. 7. 8.

Während nemlich in den Köpfen und in den Zügen der Heiligengestalten (Holzschnitt 45, 7, 8). Starrheit der Form, Schüchternheit des Ausdrukes, längliche Gesichtsbildungen und symmetrische Haaranordnung dem in Byzanz ausgeprägten Typus feierlicher Ruhe und Weltüberhobenheit heiliger Personen folgt, zeigt Gestalt und Gesichtbildung der beiden Aussenfiguren die breitere Form und den individuellen Ausdruk naiver Naturauffassung. (Holzschnitte 46, 47.)



46. 47.

Wie einem Kinde, das froh aus der engen Schulstube ins Grüne zu seinen Spielen eilt, mag den wakern Meistern zu Muthe gewesen sein, wenn sie einmal, obwohl selten, heraus durften aus dem ehrwürdigen starren Gräcismus an die Ausführung einer ihren Drang nach freierer Gestaltung weniger beschränkenden Aufgabe. Weniger, denn dass nach jahrhundertelangem Einschulen in byzantinische Typen der eigenthümliche germanische Kunstgeist nur langsam und unter vielfachen griechelnden Reminiszenzen sich Bahn zu seiner Entwiklung brach, ist eben so natürlich, als dass schon in der typischen Kunstperiode in Deutschland der germanische Kunstgeist, bei aller ehrfürchtigen Nachbildung des Typus im Ganzen, doch in Einzelnem den Trieb nach eigenthümlicher Auffassung nicht gänzlich zu unterdrüken vermochte; und manche unserer Apostelköpfe erhalten als Folge dieses Zwiespaltes den Ausdruk, welchen das Gesicht eines ehrsamen Bürgers annehmen wird, wenn er werkstattvergessen im Rathe seiner Stadt mit feierlicher Amtsmiene Platz nimmt. Bei Einigen ist die Form byzantinisch heilig, der Ausdruk gut österreichisch weltlich. Dass solche Kontraste leicht an Karrikatur streifen können, wird durch einzelne dieser Köpfe eben so klar, als dass sie bei glüklichem Gleichgewichte die Starrheit des Typus in ruhige Milde wandeln. Kurz, es ist in engererAufeinanderfolge dasselbe Verhältniss der konventionellen Typen zur freien Kunstentwiklung, das in anderer Zeit die antike griechische Kunst, nur in viel schönerer Form, darbietet.

Die Bearbeitung und Gestaltung des Sandsteinmateriales, die Technik der Gesammtornamentik des Portales ist durchweg sicher, scharf und bis ins Kleinste von gleich sorgfältiger Ausführung; wohlberechnet, dass der grundirende Ueberzug der Präzision der Formen keinen verstumpfenden Eintrag thue. Bis zum Jahre 1846 konnte man freilich keinen ausreichenden Begriff von der Schärfe und Sauberkeit dieser Technik haben, da das Portal bis dahin so mit Mörtel und Tünche überzogen war, dass sein Anblik wenig künstlerisch wirkte und also die kurzfertigen Beschreibungen des »Riesenthores,« die man in allen bisherigen Schriften über den Dom liest, Entschuldigung verdienen.

Gewiss würde die Untersuchung der Bildwerke durch einen erfahrenen Bildhauer mancherlei Interessantes ergeben haben, aber die Zeitfrist, während welcher die Aufstellung eines Gerüstes ein näheres Betrachten und Erforschen gestattete, war so kurz, dass es nur unverdrossener Ausdauer gelingen konnte, die genauen Farbenangaben, die Beschreibung und Karakteristik der bildlichen und ornamentalen Einzelheiten an Ort und Stelle aufzuzeichnen.

Was aber die architektonische Technik und ihre Besonderheiten angeht, so hatte Freund Oescher, der wie Niemand vor ihm Gelegenheit und Eifer zur architektonischen Aufnahme des Portales besass, es übernommen, darüber, so wie über die spätere Umstaltung der Oeffentlichkeit eine für mittelalterliche Bau-Archäologie wichtige Untersuchung zu übergeben. Leider hat sein Tod auch diese Absicht vereitelt.

Druckfehler.

pg.	18	bei der Massangabe	statt	Metrés	lies:	Métres
»	19	Zeile 27 von unten	»	jenseits	lies:	jedseits
»	46	» 6 von oben	»	palladium διπλοις	»	pallium διπλοῖς
»	47	» 6 von unten	»	hatten	»	halten
»	47	» 18 von oben	»	vorkommt zu Köln	lies:	zu Köln vorkommt
»	50	» 1 von unten	»	Agincourt IV.	lies:	Agincourt XIII.
»	52	» 1 von unten	»	Agincourt IV.	lies:	Agincourt XIII.
»	54	» 6 von unten	»	Agincourt IV.	lies:	Agincourt XIII.
»	60	» 6 von unten	»	dies	lies:	diess
»	64	» 9 von unten	»	1671	»	1167
»	64	» 10 von unten	»	Wladislaus	lies:	König Wladislaus
»	67	» 3 von unten	»	ebenfalls	»	ebendort
»	72	» 1 von unten	»	âmas de	»	âmes des
»	79	» 21 von oben	»	Jubal	»	Jubal, Joël
»	84	» 6 von unten	»	Halle	»	Gestaltung der Halle
»	85	» 8 von oben	»	Bogen	»	Bogenrippen
»	86	» 5 von oben	»	älteren	»	Älteren
»	88	» 3 von oben	»	gewindes	»	gewändes