

## 7. Farbenschmuck mittelalteriger Bauwerke.

Schwarzherrndorf.

1150—1155.

Der Farbenschmuck der mittelalterigen Bauwerke, von der frühern Kunstforschung fast gänzlich ungekannt oder doch sehr wenig beachtet, hat in neuerer Zeit gerade vorzugsweise das Interesse auf sich gezogen. Und nicht mit Unrecht. War für die Kenntniss der classischen Architektur die Auffindung der Farbenspuren auf den Ornamenten griechischer Tempel von Wichtigkeit, so sind für die Kunst des Mittelalters die verwandten neuesten Entdeckungen dies in noch ungleich höherem Grade. Einestheils beweisen sie, dass in mittelalteriger Kunst auch bei den monumentalen Bauwerken der Farbenschmuck eine weit grössere Bedeutung und umfassendere Anwendung hatte als irgend bei monumentalen Werken der Alten, anderntheils aber bieten sie zugleich eine wichtige Ergänzung zur Geschichte der Malerei einer Periode, die bis dahin noch sehr in Dunkel gehüllt war.

Der Tünche der letztvergangenen Jahrhunderte verdanken wir es, dass vor wenigen Jahren noch kein einziges Denkmal unsrer nordischen Lande mehr eine vollständige Anschauung jener Gesamtwirkung von Architektur und Malerei gab: auf der andern Seite verdanken wir aber auch den Kalküberzügen, dass in manchen Werken der ursprüngliche Schmuck vor Umbildung und gänzlicher Zerstörung bewahrt worden ist.

In neuerer Zeit wurden denn an verschiedensten Orten Reste alter Bemalung, — meist zufällig, bei Restaurationen

und dergl. Gelegenheiten — unter der Tünche entdeckt. In Frankreich zumal — wo ja überhaupt grosse Summen theils vom Gouvernement, theils von Privatvereinen nicht allein für die Erhaltung alter Denkmale, sondern auch für die Kunstforschung verwandt werden — ist auch dieser Zweig mit Interesse gefördert worden, und einzelne der entdeckten Werke werden auf Kosten der Regierung herausgegeben <sup>1)</sup>. Sogar in Holland sind alte Wandmalereien aufgefunden worden <sup>2)</sup>.

Von deutschen Landen bietet vor allem der Rhein jetzt eine Reihe solcher Denkmale, welche, obwol noch keineswegs zahlreich, doch, wie ich glaube, eine ziemlich ausreichende Uebersicht über die Entwicklung der Wandmalerei, theilweise aber auch bei genauer Untersuchung eine vollständige Anschauung von einer ganzen Bemalung und ihrem Verhältnisse zum Bauwerke geben.

Am längsten bekannt sind die Malereien auf der Gewölbdecke des Kapitelsaales zu Brauweiler <sup>3)</sup>. Sie wur-

---

1) So z. B. Peintures de l'église St. Savin, Département de la Vienne. Texte par M. P. Mérimée, dessins par M. Gérard-Séguin; publié par ordre du roi. (III<sup>me</sup> serie — Archéologie — 1. livraison). Paris, 1844. Das Werk findet man (ein Geschenk der französ. Regierung) auf der Landesbibliothek zu Düsseldorf.

2) Z. B. in der grossen (Johannis-) Kirche zu Gorkum; diese sind nur noch in Copien erhalten, welche die königl. Bibliothek im Haag bewahrt. Spätere Werke in der Martinskirche zu Zalt-Bommel. M. vergl. einen Aufsatz von Schnaase im Kunstblatte, 1847. N. 8.

3) Vergl. die Nachträge zu Kuglers Kunstgesch. — Sechs Kreuzgewölbe, also 24 Felder, bilden die Decke des Saales, alle bemalt, ziemlich gut erhalten. Ausserdem finden sich noch andre Gemälde auf den Wänden desselben Saales, hinter der Holzbekleidung, welche jetzt die Letzern deckt, und unter der Tünche auf den Gewölben des anstossenden Saales. Die Gemälde sind durch die auf demselben Mauerwurf ausgeführte ornamentale Bemalung der Gurtbogen allein schon als ächt und gleichzeitig mit den betreffenden architektonischen Theilen (1170—1200) beglaubigt, abge-

den schon vor etwa zwanzig Jahren von der sie bedeckenden Tünche befreit.

In jüngerer Zeit wurden nach einander verschiedene Reste bekannt, besonders zu Köln: an den Brüstungsmauern des Domchores <sup>1)</sup>, an den Gewölben einer Seitenkapelle der Kirche S. Pantaleon, an den Wänden der Kirche S. Ursula, (in denjenigen Theilen, welche über den später eingesetzten Gewölben zwischen dieser und der frühern Balkendecke noch den ursprünglichen Mauerbewurf haben), in einer ehemaligen Kapelle in der Nähe des Schlachthauses; dann Mehreres im Chore der Kirche zu Brauweiler <sup>2)</sup>, ganz vor kurzem auch Reste ornamentaler Bemalung an den Gewölben des Rathhaussaales zu Aachen. Von dem Genannten ist freilich Einiges von geringer Bedeutung.

Die Entdeckung, welche am meisten die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und besonders das Interesse für diesen

---

sehen auch von den übrigen Gründen.

Was den Inhalt und Grundgedanken dieser Deckengemälde betrifft, in denen man bisher allerlei Mysteriöses und Symbolisches, für uns nicht Verständliches vermuthet hat, so will ich hier beiläufig erwähnen, dass derselbe in den Schriftbändern klar ausgesprochen ist, welche zwei Engel in dem mittlern Kreuzgewölbe dem Bilde des Heilandes entgegen halten. Das Band des einen trägt die Inschrift: »Hi omnes testimonio fidei probati inventi sunt,« und auf seiner Seite befinden sich hauptsächlich die im Leiden als treu Bewährten, Hiob, Stephanus u. A. Die andre Inschrift lautet: »Sancti per fidem vincunt,« und auf dieser Seite sind hauptsächlich die Sieger im Glauben, Daniel in der Löwengrube, die Männer im Feuerofen, Samson u. A. dargestellt.

- 1) Vrgl. den Aufsatz von Dr. E. Weyden im Domblatte, 1845. N. 12 ff.
- 2) Hinter dem Altar. In der Halbkuppel des Chores scheinen noch sehr bedeutende und wohlerhaltene Reste unter der Tünche sich zu befinden. Das, was jetzt sichtbar ist, wird der Zeit von 1210-1230 angehören, in welcher das Bauwerk eine bedeutende Restauration erlitten und auch das Langhaus seine jetzigen Gewölbe erhalten hat.

Gegenstand bei uns geweckt hat, ist die der Malereien in der Kapelle der Deutschordenskomthurei zu Ramersdorf bei Bonn. Durch die überaus grosse Sorgfalt und Ausdauer, welche Herr *Hohe* in Bonn der Aufdeckung und Copierung derselben gewidmet hat, ist dieser Fund denn auch zumeist für die Kunstforschung ausgebeutet worden, ehe das Bauwerk selbst, welches durch Brand sehr gelitten, gänzlich abgebrochen wurde. Die dort aufgedeckten Malereien, deren Copien jetzt das königl. Museum in Berlin besitzt, sind in einem trefflichen Aufsätze von *Schnaase* (in *Kinkels Jahrbuch »Vom Rhein«* 1847) ausführlich beschrieben.

Ihnen reihen sich als jüngste Entdeckung die Wandmalereien der Doppelkirche zu Schwarzhendorf bei Bonn<sup>1)</sup> an.

Die Aufdeckung dieser Malereien, auf welche ich, beschäftigt mit der Aufnahme und Herausgabe des Bauwerkes, aufmerksam wurde, konnte ich zwar bis jetzt nur theilweise bewerkstelligen, indess liefert uns doch das, was gegenwärtig von denselben sichtbar ist, einen sehr wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte der betreffenden Zeit, welcher noch dadurch von besondrer Bedeutung wird, dass jene Wandmalereien von allen in Deutschland bisher entdeckten grössern Resten nicht nur die ältesten, sondern auch die einzigen in Betreff ihrer Entstehungszeit vollkommen sicher beglaubigten sind.

Die Kirche zu Schwarzhendorf ist eins der wenigen Werke des reinen Rundbogenstiles, deren Erbauung ganz zuverlässig datiert ist<sup>2)</sup>. Die Urkunde über die Einweihung

---

1) Ich werde mich im Folgenden mehrmals auf die Monographie beziehen müssen, welche ich jüngst über diese Kirche veröffentlicht habe: »Die Doppelkirche zu Schwarzhendorf«, 11 Blätter Zeichnungen und 7 Bogen Text. Düsseldorf, Commission von Buddeus. Der Kürze wegen werde ich dabei immer nur die Nr. der Zeichnungen und die Seitenzahl des Textes angeben.

2) Seite 1—10.

(1151, 8. May) findet sich in Stein eingehauen in der Kirche selbst; verschiedene andre Urkunden über sie und ihren Gründer sind in den Archiven erhalten, und endlich erzählt uns auch noch in Uebereinstimmung mit jener Steininschrift einer der bedeutendsten und glaubwürdigsten mittelaltrigen Geschichtschreiber, *Otto von Freisingen*, wie er selber mit König Conrad III. und andern Grossen des Reichs bei der Weihung gegenwärtig gewesen sei und theilweise diese selbst vollzogen habe.

In Bezug auf die dort aufgefundenen Malereien kann nun mit voller Sicherheit bewiesen werden, dass ihre Ausführung zur selben Zeit und zwar zwischen den Jahren 1150 und 1156 stattgefunden hat. Die Beweise hierfür knüpfen sich an andre, die eine Veränderung betreffen, welche die Kirche selbst erlitten hat, und desshalb wird es nöthig sein, ihnen eine kurze Beschreibung des Bauwerkes, welche später ja ohnehin folgen müsste, hier schon vorzuschicken.

Die Kirche gehört der kleinen Reihe derjenigen Denkmale an, in welchen zwei Räume über einander, beide aber über der Erde, dem Gottesdienste gewidmet sind: sie ist eine Doppelkirche, deren beide Geschosse durch eine achteckige Oeffnung in der Mitte verbunden waren. Im Grundrisse hatte sie ursprünglich <sup>1)</sup> die Form eines griechischen Kreuzes. An jede der vier Seiten eines quadratischen Mittelraumes schliesst sich ein Kreuzgewölbe; an das östliche und westliche Kreuzgewölbe lehnt sich weiterhin eine halbkreisförmige Nische; auch der südliche und nördliche Kreuzarm haben ähnlichen Abschluss, jedoch nicht mit halbkreisförmigen, sondern mit weniger tiefen Nischen. Die beiden letztern Kreuzarme, der nördliche und südliche, haben aber auch ausserdem in den Wänden, welche sie gegen Osten und Westen abschliessen, kleine halbkreisförmige Nischen.

---

1) Zeichnungen Blatt 5.

Jene grossen Halbkreisnischen, die östliche und westliche, waren nun im Innern nicht vollkommen geschlossene Halbcylinder, sondern jene ist noch von drei andern ganz kleinen Nischen, diese aber war entsprechend von zwei Nischen und zwischen denselben von einer Thüre durchschnitten. Im Aeussern schloss die Ostseite halbkreisförmig, die drei andern Kreuzarme dagegen mit gerader Linie. In einer der hierdurch an der Westseite zwischen der äussern geraden Linie und dem innern Halbkreise entstehenden starken Mauer-ecken befindet sich die Treppe, welche in das obere für Damen des Stifts bestimmte Geschoss führte.

Diese Westseite ist nun für uns hier von besondrer Wichtigkeit. An sie baute nämlich gleich nach dem Tode des Gründers der Kirche, des Erzbischofs Arnold II. von Köln, dessen Schwester Hedwig, Abtissin von Essen, ein Langhaus, ungefähr doppelt so lang, als breit, an. Die ausführlichsten architektonischen und urkundlichen Beweise über diese Veränderung der ursprünglichen Anlage habe ich in meiner Monographie über die Kirche S. 26 ff. zusammengestellt. Um diesen Anbau mit dem ältern Theile in Verbindung zu setzen, hat man die westliche Mauer durchbrochen und die Halbkuppelwölbung der westlichen Nische auf Säulen gestützt. Bei diesem Durchbruche nun wurden die Gemälde der westlichen Halbkuppel theilweise zerstört. Ueberdies scheidet sich an dieser Stelle von dem Mauerbewurfe des ältern Werkes, auf welchem die Bemalung ausgeführt ist, und welcher in allen ursprünglichen Theilen völlig derselbe ist, in scharfer Linie ein andrer, seiner Composition so wie seinem Ansehen nach ganz verschiedener Bewurf. Auf dem letztern, in den angebauten Theilen, finden sich nur äusserst geringe Spuren einer Bemalung<sup>1)</sup>,

1) Reste derselben zeigt z. B. das der Westfaçade zunächst liegende Kreuzgewölbe, Zweige mit Blättern, ähnlich andern, welche ich

welche indess ganz verschiedener Art ist. Das Efflorescieren von Salzen scheint, was etwa von Farbe auf jenem schlechteren Bewurfe gewesen ist, weggetilgt zu haben.

Durch dies Alles ist nun als unzweifelhaft festgestellt, dass die Malereien in den ursprünglichen Theilen der untern Kirche — vor dem Beginn der Vergrößerung, d. h. bei Arnolds Tode im Mai 1156 vollendet waren. Der Beginn des Werkes ist aber dadurch festgestellt, dass Arnold erst nach seiner Rückkehr vom Kreuzzug, auf welchem er Conrad III. begleitet hatte, den Bau unternimmt<sup>1)</sup>. Diese Rückkehr findet um Pfingsten 1149 statt, die Bemalung kann also in keinem Falle früher als 1150 angefangen sein.

Gegenwärtiger Zustand.

Die Kirche hat zu verschiedenen Zeiten Verwüstungen erlitten, unter anderm auch im Truchsesskriege — am schlimmsten ist es in jüngerer Zeit ergangen, indem sie während der französischen Kriege, dann aber auch noch lange nach denselben als Magazin, Scheune, Pferdestall u. s. w. benutzt worden ist. Die Gemälde sind indess hierdurch wenig zu Schaden gekommen. Denn das ganze Innere bedeckten sechs bis zehn Schichten Tünche. Alles, was bis jetzt von Malerei aufgedeckt ist, findet sich in der untern Kirche. Auch die obere Kirche enthält, wie die auf dem östlichen Gurtbogen derselben deutlich durscheinenden Ornamente beweisen, unter der Tünche noch den Farbenschmuck, zuverlässig einen noch reicheren, als die unteren, und auch sicher besser erhaltenen. Ich konnte aber dort nicht weiter untersuchen, weil diese Räume neu übertüncht sind und zum Gottesdienste benutzt werden.

---

im Chor der Kirche zu Brauweiler fand. Ein anderer kleiner Rest in einer Nische der nördlichen Mauer des Anbaues gehört dem Jahrhundert des Zopfs an.

1) Seite 85.

Vor sechs Jahren noch waren nur geringe Spuren von Malerei sichtbar, an Stellen, wo zufällig etwas Tünche abgefallen war. Diese sind später von besuchenden Reisenden weiter verfolgt worden, freilich mit wenig Sorge für ihre Erhaltung.

Als ich mit der architektonischen Aufnahme der Kirche fertig war, begann ich, um über diese Malereien etwas mittheilen zu können, selbst an einigen Stellen die Tünche sorgfältig abzulösen. Da fand ich denn, dass schon bei der ersten Uebertünchung die Malereien sehr zerstört worden waren. Der blaue Grund zumal, welcher einzelne Darstellungen umgab, hatte sich meist über diese weg verwaschen und sie zum Theil unkenntlich gemacht. Dies ist z. B. der Fall bei den Figuren in der östlichen Chornische. — In der letzten Zeit haben die Malereien noch sehr unter der Hand kunstforschender Neugier gelitten. Die untere Kirche entbehrt noch immer eines Fensterverschlusses, und so fand ich meist, wenn ich nach einer kurzen Unterbrechung mit dem Aufdecken fortfuhr, dass mir schon Andre zuvorgekommen waren und ganze Stellen schmachlich zerkratzt hatten.

Was mich gerade bei der Aufdeckung am meisten interessierte, waren nicht sowol die eigentlichen Gemälde, als vielmehr der architektonische Farbeschmuck und die gemalten Ornamente. Der Reichthum und Fleiss der Ornamentierung, welcher in den plastisch ausgearbeiteten Theilen, in den Kapitellen und dergl., dies Bauwerk vor allen gleichzeitigen des Rheinlandes auszeichnet, liess mich auch in den gemalten Verzierungen eine ähnliche hohe Stufe vermuthen. Was ich von diesen Theilen von der Tünche befreite, bestätigte die Vermuthung vollkommen.

Die Ecken des mittlern quadratischen Raumes werden von vier starken Mauerpfeilern gebildet, an welche sich dann die Seitenmauern der Kreuzarme anschliessen. Diese Pfeiler, entsprechend dem durch die statischen Verhältnisse

bedingten massenhaften Charakter dieser untern Räume stark und breit im Verhältniss zu ihrer Höhe, sind durch eben so breite Gurtbogen <sup>1)</sup> unter sich verbunden. Die letztern sind es zumal, auf denen sich eine Fülle und Mannichfaltigkeit gemalter Ornamente entfaltet. Ich habe auf Tafel IV. ein paar Stücke derselben mitgetheilt. Die Zeichnung kann freilich nur eine Anschauung der Formen, nicht der eigentlichen Schönheit geben, da die letzte gerade am allerwesentlichsten in der Mitwirkung der Farbe beruht. Leider macht auch der jetzige Zustand des Werkes selbst, die Mannichfaltigkeit der Verschlingungen, der Umstand, dass so viele Umriss- und Constructionslinien jetzt sichtbar sind, die früher von der Farbe bedeckt waren (m. s. u.) während wieder andre über jene Farbe gemalte Linien, z. B. die Adern der Blätter, nur bei sorgfältigster Untersuchung sichtbar werden, endlich der vielfache Wechsel der Farben, von denen doch oft nur geringe Reste in rauhen Stellen und Löchern des Bewurfs erhalten sind, — leider macht dies Alles es unmöglich, beim blossen Betrachten derselben eine genügende Anschauung zu gewinnen. Eine genaue Nachforschung jedoch und besonders die Vergleichung einzelner in derselben Weise sich wiederholender Theile macht eine vollkommen zuverlässige Nachbildung des Ganzen möglich. Ich habe eine solche von einzelnen Stücken

---

1) Zwei derselben, von denen die hier Tafel IV. mitgetheilten Stücke genommen sind, der östliche und westliche, sind 3 Fuss breit, die beiden andern, der nördliche und südliche, 2 Fuss 2 Zoll; die Spannweite des Bogens beträgt dabei 16' 6". Von jedem der Bänder ist bis jetzt ein Stück von ungefähr derselben Grösse wie das mitgetheilte aufgedeckt. Ich muss noch hinzufügen, dass die wunderliche Blume in den mittleren Kreisen jener untern Theile nicht mehr deutlich zu erkennen, daher in der Zeichnung, welche im Uebrigen nach einer genauen Durchzeichnung sorgfältig in verjüngten Massstab übertragen wurde, nicht ganz zuverlässig ist.

ausgeführt, und sie lieferte die überraschendsten Resultate. Doch davon später.

Das Ornament ist auf jedem der Bänder ein anderes: am meisten bezeichnet den Charakter desselben das auf Tafel IV. B. gezeichnete Stück vom westlichen Bogen. Das östliche (aber auch nur dieses) hat in den untern Theilen gleich über dem Sims der Pfeiler auf jeder Seite ein Medaillon, gebildet aus verschiedenfarbigen Kreisbändern, innerhalb deren sich ein ungefähr lebensgrosses Brustbild befindet, auf der südlichen Seite das hier unter A. Tafel IV. gezeichnete eines Ritters<sup>1)</sup>, auf der nördlichen ein andres weniger deutliches, wie es scheint, eines Geistlichen.

Ausser diesen Bändern auf den vier Bogen ist noch ein sehr ähnlicher, doch einfacherer Schmuck von Kreisen und Blattwerk in der Laibung eines Rundfensters sichtbar, welches sich über der nördlichen Thüre befindet.

Die übrigen architektonischen Bemalungen, bestehend in mehrfarbigen Bändern und dergl., werden passender weiter unten besprochen.

Verglichen mit den Rheindorfer Ornamenten sind die Verzierungen auf den Bogen des Brauweiler Kapitelsaales, obwohl im Charakter verwandt, durchaus roh und geschmacklos.

Was von Figurenbildern und deren Anordnung durch die bisherige Aufdeckung ganz oder theilweise erkennbar wurde, ist Folgendes. Im ganzen Innern lief ein Streifen herum, 7' über dem Boden. Dieser trennte die obern Theile, welche mit Bildern geschmückt waren, von den untern, auf welchen ich deren keine fand. Auf den vier

---

1) Von dieser Figur ist noch Manches zu sehen, was in der Kleinheit des Massstabes hier nicht mitgetheilt werden konnte, z. B. die frei und leicht behandelte Zeichnung der Ringe, aus welchen der Panzer zusammengesetzt ist. — Diese Copie zeigt die jetzt sichtbaren Umrisse: sie ist ebenfalls nach einer genauen Durchzeichnung angefertigt.

Mauerstücken, welche von der cylindrischen Mauer des östlichen Chores zwischen und neben den drei kleinen Nischen desselben vortreten, finden sich gleich über jenem Streifen vier einzelne Gestalten, ungefähr lebensgross, sitzend auf architektonisch verzierten Steinbänken. Füsse, Gewänder, theilweise auch die Hände sind wenigstens in den Umrissen noch ziemlich deutlich, die Köpfe aber völlig unkenntlich. Der blaue Grund der Wölbung hat sich über sie verwaschen und sie zerstört. Man bemerkt noch Spuren von Heiligenscheinen, von einer Art von Pult, welches sich neben jeder befindet, und die erhobene Hand hat etwas gefasst, was man als einen Schreibstift ansehen kann — kurz, man kann mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf eine Darstellung der vier Evangelisten schliessen.

In der östlichen kleinen Nische des südlichen Kreuzarmes findet sich auf dunkelblauem Grunde eine einzelne Gestalt, über lebensgross, kräftig, breitschultrig, ohne Heiligenschein. Sie ist ebenfalls sitzend, umhüllt von dunkelrothem weitem Mantel, in der Hand das Scepter, auf dem Haupte, wie es scheint, eine Krone. Die Farben sind sehr zerstört, die Umrisse des Kopfes ganz deutlich <sup>1)</sup>. Sehr wahrscheinlich ist es das Porträt K. Conrad III., der ein Freund des Gründers und auch bei der Weihung gegenwärtig war. In keinem Falle ist es ein Heiliger: ein Solcher wäre in jener Zeit nimmer ohne Schein abgebildet worden.

Die reichste Ausbeute an Figurenbildern bot bis jetzt der westliche Theil. In der Laibung seines nördlichen Fensters Rittergestalten mit Speer und Schild, über lebensgross, die Umrisse wohl erhalten; in dem anstossenden Felde des Kreuzgewölbes zu beiden Seiten anbetende Gestalten, wohl erhalten — die Mitte des Feldes ist noch nicht aufgedeckt.

---

1) Man sehe die Abbildung auf Bl. 2. der Zeichnungen zu meiner Monographie und die Beschreibung S. 105.

Besonders aber sind es die Darstellungen des westlichen Halbkreisabschlusses und seiner Halbkuppel, welche gegenwärtig zwar nicht ganz, aber doch am meisten von der Tünche befreit dastehn. — Ausser jener Theilung, welche das ganze Innere durchgeht, hat dieser westliche Abschluss noch eine zweite: in der Höhe der beiden Wölbungen, welche ehemals als Nischen in ihn einschnitten und jetzt zum Theil die Oeffnung nach dem angebauten Langhause hin bilden, trennt ein breites Band von Farbstreifen die senkrechten Mauern von ihrer Halbkuppelwölbung. Auf jenen untern Theilen befindet sich an der südlichen Seite eine Gruppe von mehr als lebensgrossen Figuren, trefflich in Haltung und Gewandung. Nördlich sieht man unten zwischen jenem Streifen und der an dieser Stelle befindlichen Thüre zur Treppe der obern Kirche das Colossalbild eines Engels; er hat Flügel, um das Haupt einen Nimbus und hält in der Hand ein mächtiges Schwert. — Das Bedeutendste aber ist jenes grosse Bild, von dem ein Theil in andeutenden Umrissen (Taf. V.) hier beiliegt. Dieser Theil füllt beinahe die nördliche Hälfte der Halbkuppel<sup>1)</sup>. Die Copie ist zwar, so viel dies bei dem kleinen Massstabe und bei der gegenwärtigen Kennbarkeit des Bildes in der zum Zeichnen nöthigen Distanz möglich war, richtig, kann aber nur die Composition veranschaulichen. Dass zumal die Zeichnung der Köpfe nicht massgebend sein kann, versteht sich wol von selbst. Ich habe deswegen den Christuskopf,

---

1) Der neben der Christusgestalt gezeichnete Biss im Gewölbe ist ungefähr die Mitte der Halbkuppel. Die unten stärker als das Uebrige gezeichneten Striche sind die Kanten der Wölbungen, welche jetzt die Oeffnungen nach dem angebauten Langhause bilden; rechts der äusserste Strich ist die Kante der Halbkuppelwölbung. Unten rechts sieht man die Kreisbänder, welche das Bild des Engels umfassen und über diesen das Schwert des Letztern.

obwohl er im Bilde gut erhalten ist, lieber ganz weggelassen. Dies Gemälde gehört auch im Uebrigen zu den Theilen, die noch am besten erhalten sind. Die Umrisse sind wenigstens bei genauer Untersuchung<sup>1)</sup> in allen Theilen, auch in den Köpfen zu erkennen; mehre der letztern zeigen auch noch die Ausarbeitung, obwol das Roth der Fleischfarbe dunkel und braun geworden ist. Der dargestellte Gegenstand ist die Austreibung der Verkäufer und Geldwechsler aus dem Tempel. Joh. II, 13 ff. »Jesus zog hinauf gen Jerusalem und fand im Tempel sitzen, die da Ochsen, Schafe und Tauben feil hatten, und die Wechsler, und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus, sammt Schafen und Ochsen und verschüttete den Wechslern das Geld und stieß die Tische um und sprach zu denen die da Tauben feil hatten: »Traget das von dannen und machet nicht meines Vaters Haus zum Kaufhaus!« Seine Jünger aber dachten daran, dass geschrieben steht: Der Eifer um dein Haus hat mich verzehrt. Da antworteten die Juden und sprachen zu ihm: »Was zeigest du uns hier für Zeichen, dass du Solches thun mögest?« . . . Die zum Theil zerstörte Schrift auf den Spruchbändern enthält die betreffenden Stellen der Vulgata. Auf demjenigen, welches Christus in der Hand hält, sind nur noch die Buchstaben AVFERT kenntlich; (Vulgata: »Auferte ista hinc.«) auf dem andern sieht man noch . . . . SIGNV OS ENDIS NOB' . . . . (Vulg.: »Quod signum ostendis nobis, quia haec facis?«) Auf der andern Hälfte der Halbkuppel ist die Malerei theilweise zerstört, theilweise noch nicht aufgedeckt: sie enthält wohl Figuren, welche den übrigen Theil

1) Weil das Bild gerade an einer sehr dunklen Stelle des Gebäudes sich befindet, muss man zur Betrachtung das günstigste Licht wählen (Nachmittag) und dann noch künstlich die Helligkeit erhöhen, z. B. indem man mit einem Spiegel ein Reflexlicht hinleitet.

der in der angeführten Stelle geschilderten Handlung darstellen: die Figur, welche hinter der Gestalt Christi mit einer Gebärde des Schreckens zurückgebeugt ist, scheint wenigstens darauf hinzudeuten.

Von dem Stil der besprochenen Malereien wird weiter unten die Rede sein.

An diese Darstellung des gegenwärtigen Zustandes knüpft sich hier am passendsten die Untersuchung über die Technik an, weil gerade durch jene Zerstörung, in welcher die Malereien uns gegenwärtig erscheinen, diese am deutlichsten kennbar geworden ist.

Diesen Punkt genauer zu untersuchen ist in sofern wichtig, als uns einestheils das daraus gewonnene Resultat mannichfach zur bessern Erkenntniß dessen verhelfen muss, was gegenwärtig undeutlich geworden ist, und dadurch auch für andre in Zukunft vielleicht aufgefundene Werke von Wichtigkeit werden kann, andertheils aber auch dasselbe Beiträge liefert zur spätern Erörterung der Frage über die Kunststufe und Kunstrichtung der betreffenden Zeit.

#### Technik.

Es fragt sich zunächst, welche Art der Malerei wir vor uns haben. Ich kann mich bei dieser Frage auf die treffliche über den verwandten Stoff, die Malerei der Alten, veröffentlichte Abhandlung von Prof. *Wiegmann* beziehen <sup>1)</sup>.

Der Gedanke an enkaustische Malerei ist von vorn herein ausgeschlossen. Dass die Technik auch nicht eine der pompejanischen verwandte sei, beweist ausser allen andern Gründen der Umstand, dass der Mauerbewurf, wo ich ihn untersuchen konnte, meist nur die Dicke von  $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{2}$ '' und in derselben eine völlig gleichmässige Zusammensetzung

1) R. *Wiegmann*, »Die Malerei der Alten«, Hannover, 1836.

hat, auch, wie mir schien, nur aus einer Schicht gebildet war, während jene Weise der Ausführung eine bedeutende Dicke des Anwurfes und die letztere hinwiedrum ein Auftragen desselben in mehreren Schichten bedingt<sup>1)</sup>. Bei den Rheindorfer Malereien ist dagegen der Anwurf, auf welchem sie ausgeführt sind, von keiner besondern Bedeutung. Er besteht aus Kalk und Sand, wie es scheint, ohne weitem Zusatz. Nach den Begriffen, welche die Bauerei unsrer Tage in diese Dinge gebracht hat, ist er an den unversehrten Stellen sehr hart und glattgeschliffen: verglichen mit dem pompejanischen Stuck oder auch nur mit dem, welcher an einigen Theilen in Ramersdorf angewandt war, mürb und grob. — Hiernach bleibt nur die Frage, ob die Malereien in der gewöhnlichen Weise *a fresco*, oder aber auf den trocknen Bewurf ausgeführt sind. In Bezug auf das grosse Bild der westlichen Halbkuppel habe ich es versäumt, genauere Untersuchungen anzustellen, kann mir aber nicht denken, dass es in andrer Weise als die übrigen ausgeführt worden ist. Was aber die ornamentale Bemalung, die Gurtbogen, so wie die Bilder in den Nischen betrifft, so liegen entscheidende Beweise dafür vor, dass sie auf den trocknen Bewurf ausgeführt sind. Dahin gehört zunächst die schlechte Erhaltung der Farbe in den meisten Theilen, welche nicht etwa die Folge von Beschmutzung oder Beschädigung, sondern von Verwitterung ist, während der Bewurf an denselben Stellen noch unversehrt und glatt sich erhalten hat. Auch können theilweise die Farben jetzt noch so gewaschen werden, dass unter denselben entweder der weisse Mauerbewurf oder geringe Reste einer andern Farbe, besonders die gelben Umrisse, mit denen das Ganze zuerst ausgezeichnet worden ist, zum Vorschein kommen. Bei eigentlichen Malereien *a fresco*<sup>2)</sup> wäre Beides nicht möglich, indem

1) *Wiegmann*, a. a. Orte, Seite 35 und 44.

2) Solchen natürlich, bei denen nicht etwa durch das Trocknen des

in diesen gerade das gleichzeitige Trocknen von Mauerbewurf und Malerei eine unzertrennliche Verbindung Beider bewerkstelligt, und auch später noch die Einwirkung des Sauerstoffs und die Feuchtigkeit der atmosphärischen Luft fortwährend einen analogen chemischen Prozess unterhält, welcher nur immer mehr auf dasselbe Resultat, die Unzertrennlichkeit der Farbe von ihrer Grundlage, hinwirkt. Noch andre Gründe beweisen, dass die Farbe auf den trocknen Bewurf aufgetragen ist: Bricht man ein Stückchen des letztern durch, so zeigt sich zuweilen an der Stelle des Bruches eine 1 bis 2 Linien tief hineingehende, jedoch niemals breite Ader, ausgefüllt mit der Farbe der Oberfläche — augenscheinlich davon herrührend, dass hier die Farbe in Risse des Anwurfes hineindrang, welche nur durch das Bersten desselben beim vorhergehenden Trocknen entstanden sein konnten.

Nichts destoweniger glaube ich, dass wir in Einzellnem eine gewisse chemische Wirkung der Freskotechnik erkennen dürfen. Ich erwähnte vorher, dass beim Wegwaschen der Farbe zuweilen eine andre Farbe (die rothe der Abtheilungsstreifen und drgl.), besonders aber die gelben Umrisse zum Vorschein kommen. Diese sind dann meist unauslöschlich. Etwas mag hierzu der Farbstoff selber beitragen: ich glaube aber, es liegt der Grund davon auch theilweise darin, dass diese Constructionen und Umrisszeichnungen schon begonnen wurden, ehe der Bewurf noch ganz getrocknet war.

Im Uebrigen ist die hier angewandte Technik folgende: Alle Darstellungen sind zuerst mit kräftigen, festen Umrissen aufgezeichnet worden; diese sind meist von gelber Farbe. In den Figurenbildern sind dann noch mit einer dunklen Farbe Correcturen hineingezeichnet, wie dies z. B. bei dem

---

Bewurfes vor Vollendung der Malerei das Wesen der betreffenden Technik verfehlt worden ist.

Köpfe in der östlichen Nische des südlichen Querschiffes der Fall ist. — In den Ornamenten sind die Kreislinien und Constructionen immer ganz fertig gezeichnet, auch dort, wo sie sich in freigeschwungene Arabeskenlinien auflösen, oder wo andre Kreise, Bänder u. s. w. sich deckend über sie legen. Etwas Aehnliches erkennt man an den Figurenbildern, zumal in der westlichen Halbkuppel: auch hier ist nämlich die Aufzeichnung der Umrisse an einzelnen Stellen in solcher Weise geschehen, dass die Körpertheile, Gewandfalten u. s. w. auch dort ganz gezeichnet sind, wo sie durch andre vor ihnen liegende Gegenstände verdeckt werden: hierdurch wird natürlich ihre Form, wo sie wieder sichtbar sind, richtiger, als dies sonst der Fall sein würde. Die Aufzeichnung der Ornamente ist, wo sie nicht mathematische Linien (gerade und Kreise) sind, frei, ohne Schablone geschehen: die Stellen, wo dieselben Formen in einem Ornamente wiederkehren, beweisen das: sie weichen immer wieder etwas in den Umrissen ab.

Es scheint an manchen Stellen, besonders der Ornamente, als wären jene gelben Umrisse stets sichtbar gewesen, und nur immer zwischen sie die andern Farben aufgetragen worden. Das wäre nun nichts weniger als schön. Es liegen aber auch diejenigen Contouren und Hülfslinien, welche gar nicht sichtbar sein durften, gegenwärtig zum Theil in derselben Weise bloss. So hatte z. B. in der erwähnten östlichen Nische des südlichen Kreuzarmes der Zeichner mit einem solchen gelben von oben bis unten durchgehenden Striche sich die Mitte der Nische angegeben, um die Figur richtig hineinzustellen: dieser Strich ist gegenwärtig ganz sichtbar. Ebenso verhält es sich mit den Kreisbändern: wo dieselben von andern Theilen bedeckt sind, liegen doch ihre gelben Umrisse innerhalb der andern Farbe fast immer offen. Ueberdies erkennt man noch an einzelnen Theilen, z. B. an dem Ornamente in der Laibung des nördlichen Rundfensters

deutlich, dass die von den Umrissen umschlossenen Farben auch jene selber deckten <sup>1)</sup>. Die Natur des für diese Umriss angewandten Ochters hat die Wirkung herbeigeführt, dass die über sie aufgetragenen Farben nicht auf ihnen hafteten <sup>2)</sup>.

Für uns ist dieser Punkt, und darum habe ich ihn ausführlicher besprochen, insofern von Wichtigkeit, als einerseits die Gesamtwirkung der ganzen Farbenornamentierung mit sichtbaren gelben Umrissen eine zerrissene und widerwärtige, ohne dieselben aber eine vollkommen harmonische ist — Beides habe ich auf dem Papiere versucht — andererseits aber auch der Formencharakter der Ornamente grösstentheils ein bedeutend verschiedener wird, je nachdem man dass Eine oder das Andre annimmt. Denn da jene Umriss von beträchtlicher Breite sind, erscheinen, wenn wir sie als sichtbar annehmen, jene dürr und mager, wenn wir ihre Breite aber, wie das wirklich der Fall war, hinzurechnen, voll und rund. Ueberdies kommt viel darauf an, einzusehen, dass wie im Allgemeinen, so auch im Einzelnen der gegenwärtige Zustand jener Werke ohne die genaueste Untersuchung sehr leicht zu falschen Urtheilen verleitet.

Die Köpfe, Hände u. s. w. scheinen meist gelb untermalt worden zu sein. Einzelne besser erhaltene in der westlichen Halbkuppel, z. B. der des einen Taubenhändlers, zeigen deutlich, dass dieselben nicht etwa bloss colorierte Umriss-

- 
- 1) Dort Reste des Blau und des Grün auf allen Umrissen, während gleich daneben gelbe Hülllinien, Kreise u. s. w. aus dem Grunde, von dem sie gedeckt sein sollten, deutlich hervortreten.
  - 2) Beweise hierfür liefern einige gelb untermalte Gesichter und Hände, auf denen alle Zeichnung und Farbe verschwunden ist, z. B. die beiden auf den untern Theilen des östlichen Gurtbogens, ebenso im Kapitelsaale zu Brauweiler der Christuskopf. Auch auf den gelben Bandstreifen, welche die einzelnen an einander stossenden Kreisbänder verbinden, sind an vielen Stellen die darüber gezogenen schwarzen Striche verschwunden.

zeichnungen, sondern wirklich ganz und zwar in der Art ausgeführt waren, dass was sonst noch Starres und Rohes war, hier bedeutend belebt und gemildert erscheint. Ebenso sieht man an einigen Gewändern, z. B. dem der Christusgestalt, dass über der Farbe die Falten u. s. w. in ausgeführter Schattenzeichnung dargestellt waren. Deutlich sieht man das noch bei dem Bilde des Samson und der Frau des Hiob in Brauweiler. In den meisten Theilen sind freilich, weil die obere Farbe fast ganz verschwunden ist, nur die viel dürreren und starreren Umrisse noch zu sehen.

#### Die Farben

waren alle, wie es scheint, als vollkommen deckende angewandt. Daraus ergab sich der Umstand, dass die früher aufgezeichneten und corrigierten Umrisse beim Auftragen der Farbe selbst nöthigenfalls nochmals verbessert werden konnten, wie man das auch deutlich noch hie und da erkennen kann.

Die angewandten Farbstoffe, welche man jetzt alle nur noch in kleinsten Theilen so vorfindet, wie sie einst erschienen, sind ein etwas dunkler, aber sehr brillanter Ocher, Indisch-Roth, (cap. mort.) sehr schön, dann ein äusserst reines Blau, vielleicht Smalte oder sonst ein Kupferblau, Grünspan und noch einige andre weniger häufig gebrauchte. Meistens, zumal in den Ornamenten, sind diese Farbstoffe ganz rein und ungebrochen angewandt.

Die Anordnung der Farben ist im Ganzen ungefähr folgende: Breite Bänder aus parallel neben einander laufenden Streifen verschiedener Farben, besonders Roth, Blau, Gelb und Schwarz, begleitend die Kanten der an einander stossenden Mauer- und Gewölbflächen, umfassen und begrenzen die einzelnen Felder. (Man vergleiche z. B. das Bild der Halbkuppel auf Tafel V). Auch die Fenster sind in dieser Weise von Bändern umfasst. Die Gewölbfelder enthalten dann die verschiedenen Darstellungen meist auf blauem Grunde (so z. B. beide Halbkuppeln). Die Felder, welche,

wie es scheint, nicht mit Gemälden verziert waren, z. B. die schmalen Kreuzgewölbkappen der beiden Querschiffe, hatten grünen Grund. In den Gemälden selbst waren, wie es scheint, zwar kräftige, aber nur wenige Farben angewandt. Die reichste Mannichfaltigkeit, die lebendigste Abwechslung derselben entfaltete sich dagegen in den Ornamenten (M. vrgl. die Zeichnungen Tafel IV.). Bandstreifen; schwarz, roth und goldgelb, umfassten die Kanten aller Gurtbogen; innerhalb derselben blaue Kreisbänder mit grünem Grunde, grüne Kreisbänder mit blauer Füllung, die Kreisbänder immer doppelt: in dem äussern, grössern die ganze Stärke der Farbe, im innern, kleinern eine mit Weiss gebrochene lichtere Mischung, von welcher die entgegengesetzte, wiederum in ganzer Stärke aufgetragene Farbe des Grundes um so kräftiger sich absetzte; innerhalb dieses Grundes dann und neben den Kreisen, aus den letztern sich entwickelnd, wieder anders gefärbte freie Ornamente, Blattwerk und Vögel; die übrigbleibenden Eckchen endlich als tiefste Gründe mit dunkeln Violett ausgefüllt.

Die Farbe des Blattwerks wechselt ohne alle Rücksicht auf die Natur, zwischen Grün, Blau, Roth u. s. w. Ziemlich consequent durchgeführt scheint sich das Gesetz dabei herauszustellen, dass die eine Seite desselben Blattes immer eine andre Farbe hat, als die entgegengesetzte. Dadurch ist trotz der mannichfachsten Verschlingungen meist eine grosse Klarheit erreicht. Aehnliches zeigen die Gewänder einzelner Figuren derselben Zeit, z. B. in Braunweiler: die äussere Seite vom Obergewande des Samson hellbraun, die innere violett.

Eine wichtige Frage bleibt nun noch, was wir in Bezug auf die Farbe der unterhalb des erwähnten im ganzen Innern rund herumlaufenden Abtheilungsbandes liegenden Mauertheile zu halten haben. Dass dieselben nicht etwa auch in der ursprünglichen Anordnung, wie dies gegenwärtig aus

einigen aufgedeckten Stellen geschlossen werden könnte, den blossen kahlen Anwurf gezeigt haben oder doch zeigen sollten, ist ein Schluss, den wir mit ziemlicher Sicherheit von vornherein aus der im ganzen Werke durchgeführten Weise der Farbenverzierung machen dürfen. Wir brauchen uns nur einen geringen Theil des Bauwerkes mit der ursprünglichen Pracht und Kraft der Farben in der Phantasie, oder aber besser noch auf dem Papiere zu vergegenwärtigen, so werden wir erkennen, dass über jenen untern Theilen, im Falle sie weiss gewesen, die obern Darstellungen haltlos in der Luft geschwebt hätten, vor Allem aber, dass die in allem Uebrigen so trefflich durchgeführte Harmonie des Ganzen, von der im Folgenden noch die Rede sein wird, völlig dadurch zerstört worden wäre. Es kann also wohl nur die Frage sein, ob etwa auf diesem letzten Theile des ganzen Werkes beim Tode des Gründers und der alsbald nach demselben erfolgenden Umgestaltung des Bauwerkes die Ausführung des Farbenschmucks unterbrochen und eingestellt worden ist — ein Umstand, der wenigstens nicht geradezu ausgeschlossen werden kann — oder aber, da gerade an diesen Theilen die Zerstörung der Farbe am ersten eintreten musste, ob wir in den übrigen Theilen eine Farbe finden, welche wenigstens stellenweise so ganz und gar verschwunden ist, dass sie den nackten Mauerbewurf erscheinen lässt. Und eine solche Farbe findet sich allerdings. Von den graden parallelen Bandstreifen, welche die mittlern Ornamente der Gurtbogen auf beiden Seiten umfassen, ist der äusserste schmalere von schwarzer Farbe. Diese Farbe, an manchen, zumal rauhen und bruchigen Stellen noch deutlich erhalten, ist an vielen kaum noch ein grauer Schimmer, an einzelnen aber so völlig verschwunden, dass der Mauerbewurf ganz nackt zu Tage liegt. War dies nun an Theilen möglich, welche ganz und gar keine andere Einwirkung, als die der Luft auszuhalten hatten, wie leicht

konnte es dann in den so sehr den verschiedensten Beschädigungen ausgesetzten untern Theilen der Mauer stattfinden.

Dieses Schwarz, überdies die einzige der angewandten Farben, welche stellenweise wirklich spurlos verschwunden ist, gibt uns nun sowohl für alle obern Darstellungen einen festen, bestimmten Grund, als es auch die vollkommene Harmonie des ganzen Farbenschmuckes herstellt.

Als eine weitere Bestätigung dieser Vermuthung kann hier noch ein andrer Umstand angeführt werden: sie entspricht nämlich genau der Anordnung, welche wir in der Wandmalerei der antiken Werke kennen. *Wiegmann*, a. a. O., S. 22: »In der Regel sind die Wände in drei horizontale Abtheilungen getheilt. Die unterste begreift den Sockel und ist meist die dunkelste, häufig schwarz.« Und eine gewisse, wenn auch noch so schwache und mittelbare Tradition in dieser Weise der Verzierung von der Zeit ihrer glänzendsten Blüthe her, dürfen wir doch wohl nicht mit Unrecht in der Kunst einer Zeit vermuthen, in welcher uns eine solche in den plastisch vortretenden Ornamenten oft so klar zu Tage liegt.

Ein mattes Schwarz in diesen Theilen (und als ein solches erscheint die Farbe auch in den Resten auf den Bandstreifen), würde aber auch vollkommen zu dem beabsichtigten sehr dunkeln Tone des Ganzen — Blau, Grün, Roth, alle so intensiv als möglich, sind die vorherrschenden Farben, selbst das Gelb ist verhältnissmässig selten angewandt — vollkommen im Einklange gestanden haben. »Zu dem beabsichtigten sehr dunkeln Tone« sage ich, weil in der architektonischen Anlage die Kleinheit und geringe Anzahl der Fenster dasselbe Streben bekundet, dessen Grund wohl in dem Umstande liegt, dass diese untere Kirche von vornherein vom Gründer als Grabkapelle geplant war.

## Verhältniss des Farbenschmuckes zum Bauwerke.

Dem modernen, an nackte einfarbige Wände gewohnten Gefühle, ja selbst den Begriffen, welche auf wissenschaftlichem Wege, aus den schriftlich auf uns gekommenen Nachrichten, über diesen Punkt sich gebildet haben, ist wohl das aus der bisherigen Untersuchung sich herausstellende Resultat, jene so reiche und ausgedehnte Anwendung des Farbenschmuckes, etwas fremd und unverständlich. Sei's nun aber auch (was jedoch nicht gerade wahrscheinlich ist und z. B. schon durch den Brauweiler Kapitelsaal zum Theil widerlegt wird), sei's, dass wir die überwiegende Bedeutung desselben in diesem einzelnen Denkmale vielleicht der besondern Geschmacksrichtung des Erbauers zuzuschreiben und nicht in gleichem Masse in andern Monumenten zu vermuthen hätten, — in welcher innigen Beziehung der Farbenschmuck im Allgemeinen zum Rundbogenstile und zumal zu einzelnen Gestaltungen desselben stand, stellt sich klar zu Tage.

Betrachten wir z. B. die Rheindorfer Kirche. In der Gallerie, welche in der Höhe des obern Geschosses das Aeussere des ganzen Baues umgibt, hatte der Meister eine willkommene Gelegenheit erfasst, einen Reichthum architektonischen Detailschmuckes zu entfalten. Im Innern war an den grossen ungetheilten Gewölb- und Mauerflächen, an den massenhaften, wenig gegliederten Pfeilern und den breiten, flachen sie verbindenden Gurtbogen — Formen, die doch alle theils eine constructive, theils eine aus dieser hervorgehende ästhetische Nothwendigkeit hatten<sup>1)</sup> — eine eigentlich architektonische Ornamentierung fast unmöglich. Jener Sinn aber, welcher uns aus den sechs und siebenzig fast durchgängig verschiedenen Kapitellornamenten der Gallerie anschaut, konnte sich doch wahrlich nicht mit jener

---

1) Vergl. Seite 16 und S. 47 des Textes.

nüchternen, kahlen Gestaltung des Innern zufrieden geben, und so trat denn statt der körperlich vortretenden architektonischen Gliederung ein Ersatz derselben, jene aus demselben innern Drange und Bedürfnisse heraus bereits Jahrhunderte früher hervorgebildete Farbenschmückung in ihr vollstes Recht.

Die Frage, welche sich uns hier noch aufwirft, kann somit nur die sein, in wiefern denn jener ganze Schmuck mit dem Bauwerke und seinen einzelnen Theilen im Einklange steht.

Was wir in dieser Beziehung aus den bisher aufgedeckten Theilen schon ziemlich ausreichend überblicken können, ist zunächst die Weise, in welcher die Wahl der einzelnen Darstellungen und dann deren Fassung und Composition den vorhandenen Räumen angepasst ist.

Dies ist ein Punkt, in welchem, so weit ich bis jetzt urtheilen kann, der Meister der Rheindorfer Malereien den etwas spätern Maler der Brauweiler Bilder übertrifft. Die Mannichfaltigkeit der zumal in der untern Kirche in Rheindorf vorhandenen Felder und Räume machte ihm die Aufgabe schwieriger, aber auch dankbarer. Bot der Brauweiler Saal nur ein paar flache Wände und die dreieckigen Felder der Kreuzgewölbe, die letztern alle von gleicher Gestalt und ohne bemerklichen Unterschied der Grösse, keines vor dem andern ausgezeichnet, so traten hier verschieden gestaltete vertikale Flächen, Nischen u. s. w., in den Wölbungen aber Halbkuppeln und verschiedenste Dimensionen der einzelnen Kreuzgewölbe hinzu.

Auch der Brauweiler Meister gruppiert in einigen Darstellungen seine Gemälde gut auf den vorhandenen Räumen.

Gut behandelt ist z. B. die Art, in welcher dort das Colossalbild des segnenden Heilandes, dem ein ganzes Gewölbendreieck zugetheilt ist, von den Darstellungen der Maria, des Johannes, der beiden Rittergestalten und Engel

in den übrigen Kappen desselben Kreuzgewölbes umgeben wird. Ebenso erhalten einige andere Bilder gerade durch die Gestalt des Raumes, auf welchem sie ausgeführt sind, eine klare Anschaulichkeit und eine wenigstens äusserliche Einheit der Composition. So tritt z. B. die hier mitgetheilte prächtige Gestalt des Samson (Tafel VI.) kräftig aus der Mitte des betreffenden Feldes als Hauptfigur vor, während sich auf den zu beiden Seiten hinabreichenden Spitzen der Gewölbkappe in den drolligsten Stellungen die theils erschlagenen, theils mit possenhafter Angst zusammenkriechenden Knirpse von Philistern gruppieren. Aehnlich ist die Anordnung in dem Bilde, welches Hiob, sein Weib und seine Freunde darstellt. Eine solche Composition, wie sie doch durch die Natur der dreieckigen Gewölbkappe gewissermassen bedingt war, konnte aber bei der Verschiedenartigkeit der Gegenstände unmöglich überall durchgeführt werden und wäre auch, in den noch übrigen neunzehn unter sich gleichen Feldern gleichmässig beibehalten, allzu gezwungen und allzu langweilig geworden. Daher sehen wir denn in manchen Bildern (z. B. in jenen räthselhaften zweier Kappen des nordöstlichen Kreuzgewölbes) ein Missverhältniss des Dargestellten zum Raume, in andern aber eine Beeinträchtigung der Darstellung selber durch den letztern, indem z. B. in manchen Feldern die Stellung der Figuren in den hinabreichenden Spitzen der Gewölbdreiecke auf die fatalste Weise gegen jene der in der Mitte dargestellten Figuren in einem rechten Winkel anlauft. Ueberdies hatten jene Brauweiler Räume, verglichen mit denen in Rheindorf, den Nachtheil, dass sie, alle in gleicher Form und Grösse neben einander liegend, eigentlich einen gleichen Massstab für alle einzelnen Darstellungen bedingten, und, da dem nicht genügt werden konnte, ein Missverhältniss grösster und sehr kleiner Figuren zeigen.

Die all dem gegenüberstehenden Vortheile, welche die

Mannichfaltigkeit der Felder in Rheindorf bot, hat der Künstler geschickt benutzt. Betrachten wir das im Einzelnen.

Was zunächst die erwähnte Höhenabtrennung der Bilder, die Entfernung derselben vom Boden angeht, so hatte diese wohl hauptsächlich den äussern Zweck, sie vor Beschädigungen zu sichern; gewiss aber lag ihr auch die Absicht zu Grunde, die dargestellten Gegenstände der Verehrung über die unten verweilenden Andächtigen herauszuheben. Mit dieser Eintheilung der Wandfläche steht nun die übrige Anordnung im genauesten Zusammenhange. So wurden z. B. auf den zwischen und neben den kleinen Nischen vortretenden schmalen Mauerstücken (m. vergl. den Grundriss, Blatt 5, 1 u. den Querdurchschnitt, Blatt 6, 1 meines Heftes) durch das rund herumlaufende Band kleine Räume abgeschnitten, welche sich zu abgesonderten Darstellungen wenig eigneten. Diese hat der Maler für die Sitze und untern Körpertheile der Evangelisten benutzt, während der Oberkörper derselben in der höher hinauf sich erweiternden Wölbung frei sich entfaltet. — In der westlichen Rundung war entsprechend den räumlichen Verhältnissen die Anordnung eine ganz andre: hier wurden (m. vergl. den Grundriss, Blatt 5, 1), weil der Treppenthüre wegen die beiden Nischen mehr nach der Mitte hin gelegt werden mussten, die Räume zwischen den Nischen zu schmal, als dass sie mit der grossen Fläche der Halbkuppelwölbung wie dort im Osten hätten in Verbindung gesetzt werden können, die entsprechenden Räume neben den Nischen aber gewannen so an Ausdehnung, dass sie zu einzelnen abgesonderten Darstellungen verwandt werden konnten. Dadurch erscheint denn hier der zweite Abtheilungsstreifen vollkommen berechtigt, über welchem sich oben in der Halbkuppel die figurenreiche Composition entfaltet, während unter demselben südlich eine zweite Figu-

rengruppe, nördlich aber über jener Treppenthüre der Engel mit dem Schwerte dargestellt ist.

Die Nischen wurden in passender Weise für statuarische Figuren, die Kappen der Kreuzgewölbe aber für andre kleinere Bilder benutzt.

Ausser diesem mehr materiellen Verhältnisse der einzelnen Darstellungen zu den betreffenden Räumen scheint aber auch noch eine mehr innerliche und geistige, gewissermassen symbolische Beziehung zwischen den Bildern und ihrer Stellung obzuwalten. Zwar genügt das bisher Erkennbare nicht, um daraus schon den geistigen Zusammenhang des ganzen Gemäldeschmuckes nachzuweisen — ein Punkt, den in Bezug auf die Ramersdorfer Malereien *Schnaase* so ausgezeichnet behandelt hat —, Einzelnes aber kann ich auch jetzt schon andeuten. Das grosse Bild der westlichen Halbkuppel, die Austreibung der Verkäufer und Geldwechsler aus dem Tempel, hat wohl nicht zufällig seine Stelle über dem (ehemaligen) Eingange, sondern enthält klar ausgesprochen die dieser Stellung verwandte Mahnung: Trittst du hier ein, so banne aus Deiner Seele, aus Deinem geistigen Tempel die Krämergedanken, die Alltäglichkeit des gewöhnlichen Lebens! Deutlicher noch ist diese symbolische Beziehung in dem Engel mit dem Schwerte: Der Wächter des Paradieses steht schirmend und drohend über der Pforte, die zur Stätte derjenigen hinaufführt, welche ihr Leben ausschliesslich dem Dienste des Herrn, der religiösen Uebung widmen. —

Sehen wir somit die malerische Ausschmückung den Formen, der Composition und dem Gedanken nach in genauer Uebereinstimmung, in inniger Verbindung mit den betreffenden Theilen des Bauwerkes, so fragt es sich nun noch, wie weit diese Harmonie auch in der Anordnung der Farbe bewahrt worden ist.

Leider vermag uns, worauf ich nicht genug hinweisen

kann, die blosse Anschauung des gegenwärtigen Zustandes hierüber gar kein Urtheil zu geben. Ich habe aber, wie ich vorhin erwähnte, Nachbildungen von Einzelem, besonders von den Ornamenten der Gurtbogen, angefertigt. Ehe noch alle neben einander stehenden Farben auf das Papier gebracht waren, thaten das grelle Blau, Grün, Gelb geradezu dem Auge weh — die Farben prügelten sich. Ueberraschend aber war, als ich nun erst ein Stück ganz vollendet hatte, die Gesamtwirkung all dieser grellen Stoffe, der Reichthum der Formen und Farben und bei all dem lebendigsten Wechsel und all der Stärke des Gegensatzes die ruhige, wohlthuende Harmonie.

Was sich auf diese Weise beim einzelnen Theile herausstellt, dürfen wir mit vollkommener Sicherheit auch in Bezug auf die Wirkung des Ganzen annehmen: bunt und unruhig erscheint das Farbige zumeist durch den Gegensatz des Farblosen, während eine in allen Theilen consequent durchgeführte Bemalung wieder ruhig und harmonisch wird <sup>1)</sup>. Zweifelhaft könnte nur noch sein, ob nicht etwa jene überwiegende Kraft der Farbe die Klarheit der architektonischen Formen selber beeinträchtigt habe. Diese Klarheit wurde aber durch eine hier noch zu besprechende Anordnung im vollsten Masse erhalten. So wie die reichen mittlern Verzierungen der Gurtbogen von breiten mit den Kanten der Bogen parallelen Farbstreifen umschlossen waren, wurden auch alle Mauer- und Gewölbflächen von ähnlichen Bändern

---

1) Für beides liefert Beweise das von *Goury* und *Owen Jones* über die Alhambra herausgegebene Prachtwerk (Farbendruck — London 1842). Selbst die sinnverwirrenden Formen der Stalaktitengewölbe erhalten, ganz von den prächtigsten Farben bedeckt, eine wohlthuende Harmonie, und der Gesamteindruck beleidigt das Auge nur durch das auf den senkrechten Flächen zuweilen vorkommende Weiss — das Letztere vielleicht auch dort früher mit einer gegenwärtig verschwundenen Farbe gedeckt.

umfasst und dadurch von den an sie angrenzenden Feldern scharf geschieden. Vermittelst dieser Bandstreifen nun, welche z. B. auf den Gräten der Kreuzgewölbe ganz die Stelle der im spätern Stile dort körperlich vortretenden Rippen und Profilierungen vertraten, diente die Farbe, statt die Klarheit der Formen zu beeinträchtigen, erst recht eigentlich zur Hervorhebung derselben.

#### Verhältniss der Architektur zur Entwicklung der Malerei.

Während nun, wie wir aus dem Gesagten schliessen dürfen, die massenhaften, etwas starren und kahlen Formen des Rundbogenstiles, ohne doch an der Grossheit ihrer Gesamtwirkung etwas einzubüssen, durch die Bemalung ein reiches frisches Leben erhielten, und somit die Bedeutung der letztern wenigstens für den Eindruck jener eine sehr grosse und wichtige war, musste gleichzeitig der rückwirkende Einfluss, welchen jenes Verhältniss auf die Entwicklung der Malerei übte, ein sehr starker sein. Die durch den Charakter der architektonischen Formen bedingte ausgedehnte Anwendung der letztern musste zunächst die Ausbildung einer sichern und gewandten Technik begründen. Auch auf die Gestaltung der Gemälde selber, sowohl im Ganzen, als im Einzelnen, mussten die Formen des Baustiles bedeutend einwirken. Die grossen Flächen führten an und für sich schon im Gegensatze zur Darstellung einzelner Figuren auf grössere Compositionen hin. Die enge räumliche Beziehung der einzelnen Felder zu einander weckte nothwendig das Streben nach einer innigen Gedankenverbindung der verschiedenen ihnen zugetheilten Darstellungen. Für die Gestaltung des Einzelnen aber wurde ein andrer Umstand von besondrer Bedeutung: Da die Bilder, zumal auf den Gewölben, in bedeutender Entfernung angeschaut wurden, musste, um dem Auge des Beschauers dennoch die Beziehungen deutlich zu machen, der Ausdruck bedeutend ver-

schärft werden. Der Gesichtsausdruck allein konnte dabei in keiner Weise ausreichen; er hatte sogar verhältnissmässig eine untergeordnete Bedeutung: nur der Ausdruck der ganzen Figur, die dramatische Lebendigkeit der Körperbewegung konnte die beabsichtigte Wirkung hervorbringen: möglichst natürliche, verständliche, möglichst starke Bezeichnung der letztern also die Hauptsache.

Was wir in solcher Weise schon a priori folgern konnten, bestätigen denn auch die erwähnten erhaltenen Monumente vollkommen. Sie bekunden zunächst deutlich, dass sie Resultate einer umfassenden und ausgedehnten Kunstübung sind: in den Umrisszeichnungen der Rheindorfer wie der Brauweiler Malereien überrascht uns eine merkwürdige Keckheit, eine fast etwas handwerksmässige Sicherheit der Linienführung. Wie bedeutenden Einfluss ferner die räumlichen Verhältnisse auf ihre Anordnung und Composition im Ganzen wie im Einzelnen üben, ist schon früher angedeutet worden. Was aber endlich die Durchführung im Einzelnen angeht, so ist zwar jenes hauptsächlich bedingende Verhältniss, die Entfernung der Bilder vom Auge des Beschauers, zufällig bei diesen beiden erhaltenen Monumenten nur in geringerem Masse vorhanden — beide, die untere Rheindorfer Kirche und der Kapitelsaal, sind niedrig — und wir sehen demgemäss wenigstens in einigen Resten, welche die erstere zeigt, eine grössere Durcharbeitung auch des Einzelnen angestrebt: aber der theilweise durch jenes Verhältniss einmal hervorgerufene Stil macht sich dennoch in ganzem Masse geltend: eine gewisse Grossheit der Formen, zumal aber ein starker, nicht selten bizarrer Ausdruck lebendiger Bewegung. Die in den hier beigefügten Umrissen mitgetheilten Darstellungen gehören zufällig zu denjenigen, in welchen das Letztere viel weniger hervortritt als in den meisten andern: trotzdem wird man z. B. in dem aus der Tempelpforte hervorstürzenden Geldwechsler eine Begründung jenes Ausspruches nicht verkennen.

Was im Uebrigen den Stil jener beiden Werke angeht, so zeichnen sie sich durch eine in Vergleich mit den Ansichten, welche über die Kunststufe jener Zeit die am meisten verbreiteten sind, bemerkenswerthe Richtigkeit, Natürlichkeit und Wahrheit der Zeichnung aus, welche um so mehr Anerkennung verdient, weil wir in ihnen grossräumige Werke vor uns haben. In wiefern ein klarbewusstes Streben nach diesem Vorzuge schon durch die Technik bekundet wird, erkannten wir früher schon in den verschiedenen Correctionen, zumal aber bei einzelnen Resten in dem Fertiggezeichneten der Gewand- und Körpertheile auch an denjenigen Stellen, wo sie einmal verdeckt sind.

In einzelnen Theilen ist die naturalistische Auffassung geradezu überraschend. So z. B. in den beiden auf dem Boden hockenden Taubenhändlern (Gemälde der westl. Halbkuppel). Noch mehr in dem Bilde des Ritters, Tafel IV. A. Im entschiedensten Gegensatze zu der mumienhaften Würde, zu dem typischen Formenschnitte ächt byzantinischer Figuren, nicht weniger aber auch im Gegensatze zu der Auffassungsweise der nachfolgenden Zeit, zumal des 14. Jahrhunderts, zeigt diese Gestalt — sie ist offenbar Porträtfigur — eine gewisse, ich möchte fast sagen moderne Nonchalance: mit dem rechten Arme stützt sie sich auf die Lehne eines Sessels, freigeneigt folgt der Oberkörper dieser Bewegung, indess die linke Hand bequem auf der vortretenden Hüfte ruht.

Aber auch im Einzelnen der Darstellungen finden wir zum Theil eine unerwartete Ausbildung. So zeigen z. B. auf dem mitgetheilten grossen Rheindorfer Bilde die Köpfe (mit Ausnahme des Christuskopfes, in welchem, vielleicht nicht ohne Absicht, noch etwas Typisches und Starres bewahrt ist), fast alle eine stark hervorgehobene Individualität, mehre sogar einen klar ausgesprochenen momentanen Ausdruck: unverkennbar ist z. B. wenn man bei gutem Lichte im Bilde genau zusieht, die Angst in dem Gesichte des

herausstürzenden Geldwechslers, der Zorn und Unmuth in dem Kopfe des hinter demselben stehenden Juden u. s. w.

Besser noch als die bis jetzt aufgedeckten Rheindorfer Malereien sind einzelne Gestalten in den Bildern des Brauweiler Kapitelsaales gelungen: man vergleiche nur die hier auf Tafel VI. und VII. beigefügten Figuren <sup>1)</sup>. Lebendigkeit und Kraft der Bewegung zeigen andre der Brauweiler Gemälde in noch weit grösserm Masse; so z. B. das Bild, welches sich in dem Gewölbfelde gerade über der Thüre befindet. Ein Märtyrer wird von Pferden geschleift: Der Eifer in der Gestalt des Henkers, welcher nebenherlaufend mit der Geissel die beiden Thiere antreibt, die Lebendigkeit der Bewegung in den letztern selbst, von denen das eine im Laufen scheu den Kopf nach der Geissel hin umwendet, indess das andre lang gestreckt fortjagt — Alles das ist deutlich und in ziemlich richtiger Zeichnung ausgesprochen.

In jenem theilweise mit sehr glücklichem Erfolge gekrönten Streben nach Lebendigkeit und Kraft dramatischer Bewegung und zugleich nach Natürlichkeit und Wahrheit der Darstellung bilden diese uns

---

1) Die Gestalt auf Tafel VII. ist einer von den drei Freunden des Hiob. Ueber ihm befinden sich auf derselben Seite der Gewölbkappe die beiden andern Freunde, in der Mitte Hiob, an der andern Seite sein Weib: das Schriftband in der Hand des Letztern enthält die Worte, welche sie zu Hiob redet: *Benedic domino et morere!* — Von den Brauweiler Bildern werden gegenwärtig für das kölnen Museum Durchzeichnungen angefertigt, von deren Genauigkeit und Zuverlässigkeit ich mich an Ort und Stelle überzeugte. Nach einer derselben, deren Benutzung zu diesem Zwecke Herr Conservator *Ramboux* mir zu gewähren die Gefälligkeit hatte, ist die mitgetheilte Zeichnung genau in verjüngten Massstab ( $\frac{1}{3}$  resp.  $\frac{1}{25}$  natürl. Grösse) übertragen. Für die Genauigkeit des »Samson« aber kann ich nicht ganz einstehen: Die Zeichnung ist nach der eines Bekannten angefertigt und soll mehr nur eine Anschauung der ganzen Figur geben.

bekanntes Gemälde aus der Mitte und der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts einen entschiedenen Gegensatz zu dem Stile der nachfolgenden Periode, und in diesen einzelnen Beziehungen fällt ein Vergleich mit trefflichen Werken einer zweihundert fünfzig Jahre spätern Zeit keineswegs zu Gunsten der letztern aus. Um nur gleich ein glänzendstes zu nennen: man stelle etwa die besprochenen Darstellungen einmal in Bezug auf die erwähnten Punkte mit dem Dombilde zusammen, und bedenke dann noch gar, dass in jenen die Gestalten zum Theil lebensgross, auf diesem hingegen verhältnissmässig klein sind. Wundern mag man sich wohl, dass in einer Zeit, welche in allen andern Beziehungen die Künste zu einer hohen Blüthe förderte, wenigstens nach jenen Seiten hin die malerische Darstellung eher Rückschritte gemacht, als sich zu einer höhern Vollkommenheit entwickelt hat.

Es ist in neuester Zeit ausgesprochen worden, dass der gewaltige Umschwung, welchen im Laufe des 13. Jahrhunderts die Entwicklung der Kunst erfuhr, nicht sowol eine organische Entwicklung, als vielmehr eine gewaltsame Revolution gewesen. Zunächst bezog sich dies Wort auf die Architektur. Dass es aber nicht etwa von den architektonischen Formen gelten kann, liegt klar zu Tage; in ihnen lässt sich, wenn auch in einzelnen Gebieten der Spitzbogenstil gleich in glänzendsten Werken als fertig aufzutreten scheint, doch im Ganzen der kunstgeschichtlichen Entwicklung vom reinsten Rundbogenbau bis zur vollendeten Blüthe des Spitzbogenstiles jene Umwandlung durch alle Mittelglieder hindurch als eine organisch und consequent fortschreitende ziemlich ausreichend nachweisen. Der Geist aber, welcher sich in jenen Formen ausspricht, hatte schon vorher eine Umwandlung erfahren, so durchgreifend und gewaltig, dass wir sie fast eine Revolution nennen dürfen. Eben in dieser veränderten Geistesrichtung haben wir denn auch gewiss zu-

nächst und am meisten den Grund und die Erklärung jenes entschiedenen Gegensatzes zu erblicken, welcher uns in der Malerei beider Perioden auffällt.

Entsprach jene Malerei der sogenannten romanischen Zeit ziemlich genau dem gleichzeitigen Baustile, indem eben beide in den grössern Formen meist eine derbe, kräftige, gesunde Natürlichkeit zur Schau tragen, beide auf das Grosse der Gesamtwirkung ausgehen und sich weniger auf feine Durcharbeitung einzelner Theile einlassen, so erkennen wir eine solche Verwandtschaft in gewissem Sinne auch in jener spätern Kunstepoche. Wir sehen in beiden Künsten einen grossen Fleiss, eine liebevolle Sorgfalt auf die Durchbildung des Einzelnen verwandt, und zwar nicht selten, wie in der Malerei so auch in der Architektur, auf Kosten der Klarheit und Anschaulichkeit des Ganzen, wir erkennen endlich, was für uns hier am wichtigsten ist, in Beiden denselben dem Irdischen, Stofflichen entfremdeten Geist.

Aber gerade in der Weise, in welcher dies Letztere sich offenbart, zeigen beide Künste auch eine innerste Grundverschiedenheit ihres Wesens. Musste die Baukunst, um sich, so weit es anging, über die Materie, das Irdische zu erheben, aufs allertiefste und feinste gerade die Forderungen der Materie, die Bedingungen des statischen Gleichgewichtes und die Eigenschaften des Stoffes zu erforschen und ihnen zu entsprechen streben, konnte sie die Materie nur in einer allmählichen und organischen Entwicklung innerhalb der eigenen Gesetze derselben und durch diese bewältigen und vergeistigen, so mochte dem gegenüber in der freiern, willkürlichern Kunst des Malers rasch und ungehindert jener Spiritualismus schrankenlos sich entfalten.

Steinwölbungen, wie sehr sie auch immer die irdische Schwere zu verläugnen streben mochten, mussten doch, um zu stehen, tragende Säulen und Pfeiler unter sich, mussten Streben zur Seite haben: so ein heiliger Dreikönig

aber fiel auf der Tafel nicht um, wenn er auch gar so verschrobene Spinnenbeine hatte,

So geschah es denn, dass bald eine ich möchte sagen bewusste Sorglosigkeit, eine Missachtung und fast absichtliche Vernachlässigung der Körperformen zu Gunsten des geistigen Ausdrucks sich geltend machte, welcher letztere dann fast ausschliesslich im Gesichte sich aussprach.

Einen scheinbaren Gegensatz zu dieser Missachtung des Irdischen, Natürlichen, wie sie sich in der Behandlung der Menschengestalt kund gibt, bildet die gleichzeitig un-leugbar fortschreitende Annäherung an Naturwahrheit, welche uns im Blattwerk der architektonischen Ornamente hervortritt. Man vergleiche nur etwa einmal die Consolen, welche an den Pfeilern des Kölner Domchores die Heiligenstatuen tragen — obwol diese noch lange nicht die Spitze jener Richtung bezeichnen — mit der ganzen Reihe der Rheindorfer Galleriekapitelle: dort theilweise eine überraschende Wahrheit, eine individuelle Bezeichnung des Blattwerkes, hier durchweg Formen, deren keine einzige wirklich in der Natur da ist. Nicht einem Mangel der Darstellungskraft haben wir das zuzuschreiben: wir sehen ganz dasselbe vereint mit der geschicktesten Führung des Meissels auch noch dort, wo, wie z. B. an den Portalen der Kirchen von Andernach (dem südlichen) und Laach, in der Darstellung der dem Ornamente eingeflochtenen Thiere sich eine treffliche Beherrschung der Form kundgibt. Das Blatt soll in jenen frühern architektonischen Verzierungen kein wirkliches Blatt sein, es ist vielmehr gewissermassen nur eine spielende Umdeutung andrer freigeschwungener Ornamentlinien. Ganz dasselbe spricht sich in den aufgemalten Verzierungen aus. Auch hier nur ein gewisser symbolischer Blattschmuck: Das Blatt gibt sich nicht als natürliches, nicht in der Form — sie ist ungefähr dieselbe, welche beim ausgemeisselten Ornamente vorkommt — eben

so wenig aber in der Farbe: neben dem wirklichen Grün, das indess auch kein Pflanzengrün ist, finden wir eben so oft reines Blau, reines Roth. Ist es dort die Freude an der schönen Linie, so ist es hier die Freude an der frischen, schönen Farbe selber, die sich wie einst bei der Anmalung antiker Sculpturen ohne weitere Rücksicht auf die Natur geltend macht<sup>1)</sup>. Wie bei der Antike? Sans comparaison: es ist doch einiger Unterschied zwischen dem bunten Farbenspiel eines als blosse Arabeskenlinie auftretenden Blattwerks und zinnoberbestrichenen Menschengesichtern, blau oder gelb und grün bepinselten Pferden — doch das nur beiläufig.

Jene mehr nur symbolische Bezeichnung des ornamentalen Blattwerkes wird also, wie gesagt, später von einer andern Weise verdrängt, welche sich eng an die wirklichen und natürlichen Formen anschliesst, und zwar zur selben Zeit, in welcher die Malerei in der Darstellung der Menschengestalt vom Wirklichen, Natürlichen entschieden sich abwendet. Weit entfernt aber, mit einander im Widerspruche zu stehn, möchte vielmehr das Eine wie das Andre aufs engste mit dem vorherrschenden Gemüthsleben zusammenhängen: gerade das liebevolle Eingehen auf die Formen der Pflanzenwelt scheint mir recht sehr dem Letztern zu entsprechen.

Müssen wir nun aber neben einem solchen entfernen geistigen Grunde der in Rede stehenden Erscheinung in weit grösserm Masse die Einwirkung der architektonischen Gesamtformen auf den Charakter des Ornamentes in An-

---

1) Auch in den aufgemalten Ornamenten zeigt sich später jene Annäherung an Naturwahrheit: so in Ramersdorf in zwei Blätterkränzen, von welchen der eine die Seitenwand einer kleinen Nische, der andere die Laibung eines Fensters schmückte, und in den Blättern, welche auf einige im Stein völlig schmucklose Kapitelle und Consolen aufgemalt waren.

schlag bringen, so hat doch auch jene Umwandlung des Stiles der Malerei, die wir vorhin nur auf die veränderte Geistesrichtung zurückführten, bis zu einem gewissen Grade ihren Grund in dieser durchgreifenden Umwandlung der architektonischen Formen.

Wir erkannten früher, wie sehr der Rundbogenstil geeignet war, eine bedeutende Blüthe der Malerei hervorzurufen und zu fördern. Der Spitzbogenstil trat gleich bei seinem Aufblühen in ein ähnliches Verhältniss zur Sculptur, daher wir diese alsbald in trefflichster Entwicklung erblicken <sup>1)</sup>.

Es ist aber nicht schwer, einzusehn, dass jenes Verhältniss der Architektur zur Malerei gleichzeitig im Allgemeinen sich auflösen, in einzelnen Beziehungen aber, in welchen es noch blieb, fast in entgegengesetzter Weise einwirken musste. Betrachten wir etwa den Kölner Dom. Die Gewölbe sind so hoch und verhältnissmässig so klein, dass von Gemälden auf denselben kaum mehr die Rede sein kann; Wände sind fast gar keine da: die dreieckigen Felder, welche im Mittelschiffe über den Bogen noch übrig blieben, gestatteten nur die Darstellung einzelner Figuren, und die neu hinzutretenden Räume an den Brüstungsmauern des Chores waren ihrem Wesen nach und im Verhältnisse zu den Dimensionen des ganzen Baues weit mehr tafelförmig, als eigentliche Wandfelder. Diejenigen Theile aber, welche nun für die malerische Darstellung am Bauwerke selbst die wichtigsten wurden, die gewaltigen Glasfenster, veranlassten, abgesehen auch von den Schwierigkei-

---

1) Gerade aus diesen Verhältnissen erklärt sich auch zumeist der so sehr verschiedene Grad der Ausbildung, in welchem wir Malerei und Sculptur schon zu Ende des 13., zumal aber zu Anfang des 14. Jahrhunderts sehen, während um die Mitte des 12. Jahrhunderts noch gerade umgekehrt die Malerei auf der höhern Stufe zu stehen scheint.

ten und bestimmten Grenzen, welche hier die Technik allein schon dem Künstler entgegenstellte, mit Nothwendigkeit durch ihre räumlichen Formen und Verhältnisse eine mehr statuarische Fassung des Dargestellten.

Die Wandmalerei also hörte, so darf man wol sagen, auf; nicht plötzlich und mit Einem Male — es blieben ja gewiss noch Bauwerke der vorhergehenden Periode mit malerischem Schmucke zu zieren, andre schadhaft gewordene Bemalungen zu erneuern: ich erinnere nur an Ramersdorf, auch einzelne Werke des neuen Stiles gewährten ihr noch günstige Räume; — aber die ausgedehnte Anwendung, welche sie in der frühern Zeit gefunden, war vorüber, mit ihr jener eigenthümliche Charakter der Wandmalerei.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich zur Zeit, da sich die ganze Begeisterung und künstlerische Thätigkeit dem neu aufblühenden Baustile zuwandte, zumal am Schlusse des 13. Jahrhunderts, überhaupt ein gewisses Stocken des frühern regen Kunstbetriebes in der Malerei vermute. In Italien, wo der neue Stil wenig Interesse fand, erblühte gleichzeitig rascher die Malerei, in der dies Land doch noch kurz vorher hinter Deutschland zurückgestanden hatte. Auch in Deutschland blühte sie dann wieder auf, aber entsprechend der veränderten Geistesrichtung der Zeit, die sich nun auch eine andre, mehr ihr gemässe Weise der Darstellung wählte, nicht wieder als Wandmalerei, sondern als Tafelmalerei.

Im Gegensatze zu dem, was früher die weiten dem Auge entfernten Flächen theils bedingt, theils wenigstens gefördert hatten, machte in ihr meist statt der derben kräftigen Umrisse eine feine, weiche Ausführung der Farbe, statt des heftigen leidenschaftlichen Ausdruckes der ganzen Gestalten ein innigerer, geistigerer des Gesichtes, statt der lebendigen, dramatisch bewegten Composition eine ruhige

Zusammenstellung fast nur durch Gemüthsbeziehungen verbundener Gestalten sich geltend.

Noch ein Punkt bleibt uns hier zu erwähnen: die spätere Entwicklung der ornamentalen Bemalung. Hervorgegangen aus dem Bestreben, den Mangel plastisch vortretender Ornamentierung möglichst zu verdecken, musste sie ihre Bedeutung in eben dem Maasse verlieren, in welchem eine solche aus den Formen des neuen Stiles organisch sich entwickelte. Aufgegeben indess wurde sie darum noch nicht — war doch der Sinn jener Zeit so sehr mit dem Farbigen befreundet, dass sogar ihre bedeutendsten Sculpturwerke, manche ihrer schönsten Heiligenstatuen, ganz und gar wie Wachfiguren von oben bis unten bemalt erscheinen — aber die Farbe erhielt eine andre Bedeutung, sie stellte nicht mehr selbst zugleich die Formen dar, sondern schloss sich, untergeordnet, den plastisch vorhandenen Formen an: auf der Höhe germanischer Kunst, wie einst in der hellenischen, dient die Bemalung nicht mehr zum Ersatz eines fehlenden, sondern zur lebhafteren Hervorhebung eines organisch aus den architektonischen Grundformen hervorgebildeten Detailschmuckes.

Düsseldorf, im März 1847.

**Andreas Simons.**