

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100377202





80 5870

IV 8,2a

HANDBUCH

ARCHITEKTUR

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schlusse des vorliegenden Heftes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für sich abgeschlossenes Buch und ist einzeln käuflich.

HANDBUCH
DER
ARCHITEKTUR.

Vierter Teil:

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG
DER GEBÄUDE.

8. Halbband:

Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

Heft 2, b:

Denkmäler.

II.

Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem
Grundgedanken.

— ii —

ALFRED KRÖNER VERLAG IN STUTTGART.

1906.

ENTWERFEN,
ANLAGE UND EINRICHTUNG
DER GEBÄUDE.

DES
HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR
VIERTER TEIL.

8. Halbband:

Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

Heft 2, b:

Denkmäler.

Von

Albert Hofmann,

Architekt und Redakteur der »Deutschen Bauzeitung« zu Berlin.

II.

Denkmäler mit architektonischem
oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken.

Mit 524 in den Text eingedruckten Abbildungen und 4 in den Text eingestehteten Tafeln.

STUTT GART.

ALFRED KRÖNER VERLAG.

1906.

~~POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Architektury
L. 1111. III/1/290~~

~~POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Architektury II.
L. 1111. III/1/290~~

967
~~BIBLIOTHEK
DER
BAUGEWERKSCHULE
ZU
BRESLAU~~

165859

ANLAGE UND EINRICHTUNG
DER GEBÄUDE

Redaktion:
Geheimer Baurat Professor Dr. phil. und Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT
in Darmstadt.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.



353653/1

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

4591

2011046810

Handbuch der Architektur.

IV. Teil.

Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude.

8. Halbband, Heft 2, b.

INHALTSVERZEICHNIS.

Achte Abteilung.

Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

2. Abschnitt.

Denkmäler.

	Seite
B. Kunstformen des Denkmals	301
20. Kap. Einleitung	301
21. " Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken	303
a) Erdhügel oder <i>Tumuli</i>	303
b) Aus unbehauenen Felsblöcken geschichtete Male	306
c) Gedenksteine	311
1) Unbehauen und ohne Kunstform	311
2) Mit architektonischer Kunstform	312
d) Obelisk	313
1) Obelisk in einfacher Gestalt	313
2) Obelisk mit fockelreicher Gestalt, mit Treppen, Wasserbecken, Tieren, Begleitfiguren und Medaillons	328
3) Obelisk als Hintergrund für eine Gruppe und mit umgebender Architektur	337
e) Denkfäulen, Pfeifäulen und andere obeliskartige Denkfäulen	343
f) Wegedenkmäler	358
g) Aus gerichteten Steinen geschichtete Denkmäler	362
1) Pyramiden	362
2) Andere Formen geschichteter Steine	368

	Seite
3) Obelisken	369
4) Maufoleen primitiver Form	370
h) Säulen	373
i) Kreuze	408
k) Grabplatten und Gedenktafeln	417
l) Grabdenkmäler mit vorwiegend architektonischem Charakter	432
1) Stelen	432
2) Epitaphien	444
3) Sarkophage	451
4) Tumben oder Hochgräber	487
m) Wanddenkmäler	509
n) Öffnen	554
o) Maufoleen reicherer Form	557
p) Baldachin-Denkmäler	590
q) Turmbauten	636
r) Ehren- und Triumphbogen	681
1) Dauernde Bauten	681
2) Triumphbogen als Festdekoration	706
3) Dauernde Bauten der Spätrenaissance und der neueren Zeit	714
s) Denkmalbrücken	737
t) Denkmalträsen und Denkmalplätze	749
u) Rolandfäulen	773
v) Antike Altarbauten	788
w) Denkmäler besonderer Art	791
x) Bauwerke mit Denkmalcharakter	794

Verzeichnis

der in den Text eingelehteten Tafeln.

- Zu Seite 457: *Dionysos*-Sarkophag im Ny-Karlsberg-Museum bei Kopenhagen.
- » » 582: Domchor mit der Fürstengruft zu Freiberg.
- » » 675: Burfchenschafts-Denkmal auf der Göpelskuppe bei Eifenach.
- » » 756: Denkmäler in der Siegesallee zu Berlin: 1) Markgraf *Albrecht der Bär*, 2) *Albrecht Achilles*.

B. Kunstformen des Denkmals.

20. Kapitel.

Einleitung.

Das Denkmal (*Monumentum* = Erinnerungszeichen, Denkmal, Andenken — von *moneo, monui, monitum, monere* = an etwas denken machen, erinnern, mahnen) ist ein Mal, ein Zeichen des Gedenkens einer Begebenheit, eines Ereignisses, ein Erinnerungsmal. In seiner einfachsten Form und in seiner schlichtesten Bedeutung ist es im Walde ein geknickter Zweig, den Weg zu bezeichnen, ein in den Stamm geritztes Zeichen; ein Erdhaufen, ein einzelner auffallender Stein oder zu Haufen geschichtete Steine. Auch die bescheidenste Kunstform ist hier nicht zu erkennen; es sind vielmehr formlose Gedächtniszeichen, an welchen die bildende Hand des Menschen nicht thätig war. Sie tritt erst auf, wenn der Erdhaufen eine regelmässige Gestalt gewinnt, wenn der Steinhaufen geschichtet und ihm eine Inschrift, ein Bild, ein allegorisches Zeichen eingefügt werden. Die Kunstform des Denkmals erfreut sich einer reichen Mannigfaltigkeit; sie ist abhängig vom herrschenden Kultur- und Kunstzustande eines Volkes und von der individuellen Auffassung des gestaltenden Künstlers; aber in einer Zeit, in welcher ein schlichter Stein den Altar der Gottheit bildete, in welcher sich ein formloser Hügel über dem Grab des Helden emportürmte, in dieser Zeit nahmen Denkzeichen und Denkmal kaum schon eine geordnete Gestalt an.

352.
Ursprüngliche
Form.

Die frühesten mit dem ausgesprochenen Bestreben nach einer bestimmten Gestalt, aber ohne Kunst gestalteten Denkmäler dürften die vorgeschichtlichen Dolmen sein, Denkmäler aus der Steinzeit, die im Flachlande oder auf erhöhten Stellen aus mächtigen Steinplatten zu einer hohlen Grabkammer zusammengefügt und mit Erde zu einem Hügel angeschüttet wurden. Hier war das Grab Grab und Denkmal zugleich. Eine erweiterte Form nahm es an, wenn aus der Kammer ein gangartiger Hohlraum wurde. Dann entstand als Rest des Denkmals, nachdem durch die meteorologischen Einflüsse die Erde entfernt war, eine Steinreihe, ein Steingang. Ueberreste solcher Denkmäler der Urzeit finden sich vielfach im nordwestlichen Deutschland, in Schleswig-Holstein, in Mecklenburg, auf Rügen, sowie an mehreren Stellen in England; in Frankreich sehr zahlreich in der Bretagne, in den Pyrenäen, im mittleren Frankreich, auf Korsika, in Skandinavien, selbst in Tunis und Palästina. Zu Assam in Indien haben sie sich bis heute als Grabmäler erhalten. Eine Abart der vorgeschichtlichen Grabkammern sind die buddhistischen Grabhügel, die »Tope« (fansk. *Stûpa*), halbkugelförmig aus Steinen errichtet und Reliquien *Buddha's* und seiner Schüler enthaltend. Sie sind zahlreich über Indien und die es umgebenden

Länder bis nach Sibirien verbreitet und zeigen eine weitgehende architektonische Entwicklung derart, daß sie alle Stadien von der schlichten Halbkugel bis zu dem architektonisch durch Unterbau, Säulenstellung und Portalbau gegliederten Denkmal aufweisen.

353-
Grabmal
als
früheste
Denkmalform.

Diese Grabmäler lassen es als offenbar erscheinen, daß das Grabmal die früheste Art des Denkmals als Werk einer künstlerisch gestaltenden Phantasie war. Es ist auch natürlich; denn bei allen Völkern, unkultivierten wie kultivierten, genießt der Tote eine Verehrung, die bisweilen an Götterdienst grenzt. Die Manen des Verstorbenen flößen dem Volke gleich den unsichtbaren Göttern eine heilige Scheu ein; sie waren belohnende und strafende Wesen, sie wurden gefürchtet; Furcht hat zu allen Zeiten die höchste, wenn auch nur äußerliche Verehrung veranlaßt, bei Hoch und Nieder. Und so sehen wir denn die frühesten Denkmäler, die Grabdenkmäler, in vielgestaltigster Form auftreten, vom einfach geschichteten Hügel, vom schlichten Denkstein bis zum gewaltigsten architektonischen Aufbau, wie er in den Maufoleen uns erhalten ist.

354-
Mannigfaltige
Formen.

An diese Werke, die in erster Linie den Zweck hatten, zu bestehen, zu erinnern, zu mahnen, den Beschauer zur stillen, rückblickenden Einkehr zu veranlassen, und welche einen immerhin umgrenzten Formenkreis aufweisen, schließen sich die zahlreichen Formen der übrigen Denkmäler an, indem sie teilweise eine Weiterbildung des Hauptmotivs des Grabmals sind oder die Weiterbildung einzelner losgelöster Teile desselben, wie dies im Verlauf der Entwicklung in Aegypten beobachtet werden kann. Und nun entstehen die Grabdenkmäler im engeren Sinne, die Ehrendenkmäler für Kulturereignisse, Kriege, Schlachten, Siege, Friedensschlüsse, Staatsumwälzungen, Verfassungen; es entstehen die Inschrifttafeln, Porträtmedaillons, Büsten, die sitzenden oder stehenden Porträtfiguren, die allegorischen Gestalten, die Reiterstatuen und Statuengruppen, die Obelisken, Säulen, Triumphbogen, Votivtempel, Votivkirchen, die Kolossalfiguren, die Ruhmeshallen, die Maufoleen u. s. w. Die Griechen bilden die Siegesstatuen für Olympia und Delphi aus; Griechen und Römer schaffen die Ehrendenkmäler für einzelne Personen, anfangs Idealstatuen, später Porträtstatuen. Ihr Gebrauch nimmt so überhand, daß sie auf Vorrat gearbeitet werden und im gegebenen Falle der typisch aufgefaßte Rumpf nur mit dem Porträtkopfe des Geehrten versehen wird. Im Mittelalter werden die Denkmäler feltener. Sie wandern vom Markte in die Kirche; das Grabdenkmal wird zum Ehren- und Ruhmesdenkmal. Es findet seine Aufstellung an der Kirchenwand oder an Pfeilern der Kirche. Es wird reich mit Schmuck bedacht.

Die Reiterstatuen werden selten: diejenige *Otto I.* auf dem Marktplatz zu Magdeburg und die des Königs *Konrad III.* im Dome von Bamberg bleiben einzelne hervorragende Beispiele. Im Zeitalter der Renaissance treten sie für Herrscher und Feldherren wieder auf. In Padua steht der *Gottamelata*; in Venedig läßt sich *Colleoni* sein Denkmal auf seine Kosten errichten. Großartig werden das Fürsten- und das Papstdenkmal. In Innsbruck beleben die wunderbaren Bronzefiguren des Denkmals *Maximilian's* die Hofkirche; *San Pietro in Vincoli* enthält den spärlichen Rest des grandios gedachten Grabmals *Julius II.* Zugleich verläßt das Denkmal wieder die Kirche, wenn ihm nicht eine besondere Kapelle angewiesen wird, wie bei den Mediceergräbern in Florenz oder wie bei Westminster in London. Das Denkmal als Bauwerk entsteht in neuerer Zeit. In München erhebt sich die *Bavaria* und ist von einer dorischen Halle umgeben; die *Walhalla* entsteht

bei Regensburg, die Befreiungshalle bei Kelheim. Das *Albert-Memorial* in London, das *Luther*-Denkmal in Worms, das *Hermann*-Denkmal auf dem Teutoburger Wald, die Siegessäule in Berlin, die *Vendôme*- und *Julia*-säule, sowie das *Gambetta*-Denkmal und das Denkmal der Republik in Paris, die *Nelson*-Säule in London und in anderen Städten, die *Columbus*-Säule in Barcelona, die *Tegetthof*-Säule und das *Maria Theresia*-Denkmal in Wien, die *Germania* auf dem Niederwald, die Statue der Freiheit im Hafen von und das *Grant*-Mausoleum in der Stadt New York, das *Washington*-Denkmal in Philadelphia sind umfangreiche und vielgestaltige Denkmäler der Neuzeit. Ihnen schlossen sich seit dem deutsch-französischen Kriege der Jahre 1870—71 und seit den italienischen Einigungskämpfen der gleichen Zeit zahlreiche Krieger- und Siegesdenkmäler an. In Rom entsteht das gewaltige Denkmal für *Viktor Emanuel*; in Berlin erhebt sich das weniger großartige Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* Seit 1888 entstehen zahlreiche Kaiserdenkmäler und bereichern im Verein mit den später erstehenden *Bismarck*-Denkmälern das Bild der Denkmalkunst in das beinahe Unabsehbare.

21. Kapitel.

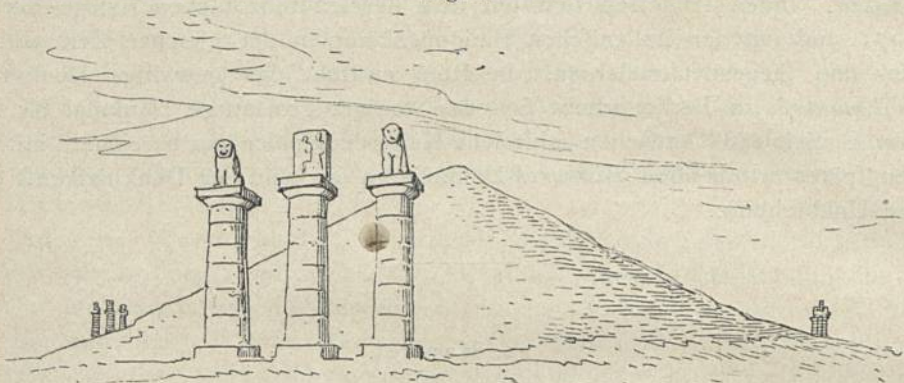
Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken.

a) Erdhügel oder *Tumuli*.

Vielleicht ist der Grabhügel, die gehäufelte Erde, die einfachste, leichteste und daher früheste Art des Denkmals. Ihr Umfang wird nach der Bedeutung des oder der Bestatteten bemessen. Vorhistorische Erdhügel (*Tumuli*) sind die in zahlreichen Ländern verbreiteten, mit den verschiedensten Namen belegten, an hervorragenden Punkten in der Ebene oder auf Bergeshöhen angelegten Einzelgräber oder Gräberfelder. Sie werden Heidenhügel, Teufelsberge, Urnenhügel, Brandhügel, Heidenkuppel, Dreihügel (wendisch *Trigorki*), Glockenhügel, Laufshügel, Laufehügel, Hutberg, Wachthügel, Königshügel, Königsgräber, Lutchenberge, Malhügel, Quarzhügel u. f. w. im Deutschen benannt. In Böhmen heißen die Hügel *Mohile*, *Mogile*, in Rußland *Kurgane*; in England kommen sie als Langhügel vor und heißen dort *Long-barrows*. In der gleichen Form sind sie in Skandinavien verbreitet und heißen dort *Langdyffe*. Für die Vorgeschichte Nordamerikas gelten als die wichtigsten Ueberreste die *Mounds*, Erdhügel mit verschiedenem Inhalt und von ihren Schöpfern zu verschiedenen Zwecken errichtet. In einem dieser Hügel im Staate Ohio fand man auf einem Altar aus Backsteinen ein Stück von Meteorereisen; daneben lagen Gegenstände, die zu den Ceremonien einer heiligen Handlung gedient haben: eine Schlange, aus Glimmer geschnitten, Figuren aus gebranntem Thon, zwei aus Stein gehauene Schüsseln mit dem Umriss von Tieren, Perlen, Muscheln, kupferne Schmuckgeräte. Alle diese Hügel erheben sich entweder unmittelbar aus der Bodenfläche, oder sie sind von einem Graben umzogen, oder sie besitzen in der späteren Ausbildung der historischen Zeit einen geschichteten Sockel in mehr oder weniger regelmässiger oder unregelmässiger Steinfügung. Eines der bemerkens-

wertesten Beispiele eines künstlichen vorgeschichtlichen Hügels, vielleicht der größte in Europa, ist der im Süden Englands, bei Avebury liegende Silbury Hill. Er ist 130 engl. Fufs (= 39,60 m) hoch, hat einen unteren Durchmesser von etwa 150 m, während die Abstumpfung der oberen Kegelfläche einen Durchmesser von 32 m hat. Ein ähnlicher Hügel, jedoch bedeutend kleiner, befindet sich im benachbarten Städtchen Marlborough. Obwohl die ganze Gegend reich an Hügelgräbern ist, so hat man auch für diesen Hügel den Charakter eines Hünengrabes in Anspruch ge-

Fig. 1.



Kommagen: Königsgräber bei Kara-kusch

D. 90



und bei Sēsönk.

nommen, ohne dass indeffen Nachgrabungen Beweise für diese Annahme erbracht hätten.

Das Grabmal des *Tantalus* in Phrygien¹¹²⁾ sodann bestand aus einem Tumulus, welcher mit einer Steindecke in unregelmäßigem, cyklopischem Gefüge derart bekleidet war, dass die äußere Form einem cylindrischen, mit Fufs- und Kopfgefims versehenen Sockel gleich, auf welchem sich der spitz zulaufende Kegel erhob.

In der Heroenzeit schütteten die Griechen über besonders ausgezeichneten Grabstellen weithin sichtbare Erdhügel auf, die oft mit Steingehegen nach Art der nordischen eingefasst wurden, auf deren Gipfel man auch häufig ein Denkzeichen aufstellte. Der Brauch pflanzte sich bis in die historische Zeit fort und wird durch den kreisförmigen Hügel in der Ebene von Marathon belegt, der etwa einen Durchmesser von 50 m hat und unter welchem die in der Schlacht bei Marathon gefallenen 192 Athener beerdigt wurden. Der Erdkegel erhob sich etwa 12 m hoch über den gewachsenen Boden.

Auch in den kleinasiatischen griechischen Ansiedelungen findet sich die Erdhügelform; das Steingehege ist hier durch Säulengruppen ersetzt. Dies ist der Fall z. B. bei den kommagenischen Königsgräbern. Beim Grabe von Sēsönk erhebt sich über einer unterirdischen Grabkammer ein Steintumulus von etwa 125 m Durchmesser, der von drei Bildwerke tragenden Säulengruppen umgeben wird, die am Fufse

356.
Kommagenische
Königsgräber.

112) Siehe: PERROT & CHIZEP. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris 1884.

des Hügels so aufgestellt sind, daß sie im Grundplan die Eckpunkte eines nahezu gleichseitigen Dreieckes bezeichnen. Die Säulenpaare, von dorischer Ordnung aus später Zeit, sind aus je 7 Trommeln geschichtet und ruhen auf quadratischen Plinthen; sie sind mit glatten Architraven überspannt, auf denen Freifiguren (zwei Adler, eine männliche und eine weibliche sitzende Figur nebeneinander) stehen.

Ein anderes Grab bei Kara-Kusch zeigt in gleicher Anordnung je drei Säulen, die aber nicht mit einem gemeinsamen Architrav überspannt sind, sondern deren jede für sich auf dem Kapitellabakus einen hockenden Löwen und eine Relieftafel mit Figuren trägt (Fig. 1).

Bei einem dritten Grabe sind am Fusse des Tumulus von etwa 140 m Durchmesser drei Terrassen errichtet, die Ahnenbilder und Götterfiguren tragen, welche

Fig. 2.



Hügel und Löwe von Waterloo.

aus 7 bis 8 Steinlagen bis zu 10 m hoch geschichtet und ausgemeißelt sind; sitzende Kolosse mit Relieftafeln, Löwen und Adlern wechseln ab.

Gemeinsam ist allen diesen Gräbern die Lage auf hohem Bergesgipfel. Das zuletzt genannte ist, weithin sichtbar, auf dem 2000 m hohen Nemrud-Dagh aufgerichtet. »Der Tumulus der Heroenzeit kehrte wieder und wirft seine Schatten wie auf die Anfänge, so auch auf die Ausklänge der griechischen Kunst«¹¹⁸⁾. Und nicht nur auf die Ausklänge der griechischen, sondern auch auf die Ausklänge der neueren Kunst. Das bemerkenswerteste Beispiel hierfür ist der Hügel von Waterloo (Fig. 2). Waterloo liegt 10 km von Brüssel; es war die Stätte des letzten Aktes der Napoleonischen Epopöe. Zahlreiche Denkmäler halten hier die Erinnerung an die Kriegsthaten des Jahres 1815 fest, als das hervorragendste der mit einem kolossalen

357-
Hügel
von
Waterloo.

¹¹⁸⁾ Siehe Teil II, Bd. 1 (2. Aufl.: S. 364) dieses Handbuchs. — Vergl. auch: HUMANN, K. & O. PUCHSTEIN. Reifen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin 1890.

bronzenen Löwen gekrönte Tumulus, welcher durch die Befieger *Napoleon's* aufgeworfen wurde. Der 60^m hohe Hügel, zu welchem 235 Stufen emporführen, ist an der Stelle aufgeworfen worden, an welcher in der Schlacht der Prinz von Oranien verwundet wurde. Ihn bekrönt der 28000^{kg} wiegende Löwe, welcher von *Cockerill* in Seraing aus erobertem Geschützmaterial gegossen wurde.

Vielleicht war es der hier verwirklichte Gedanke, an welchen man anknüpfen wollte, als man in Leipzig die Absicht hatte, das Völkerchlacht-Nationaldenkmal auf einem aufgeschütteten Hügel zu errichten, welcher, auf einem Gelände gelegen, das an sich schon eine etwas höhere Lage hat als die flache Umgebung der Stadt, die Umgebung von Leipzig beherrschen sollte.

Der *Kosciusko*-Hügel bei Krakau ist ein etwa 20^m hoher Erdaufwurf, der 1820—23 zu Ehren des polnischen Unabhängigkeitskämpfers unter Mitwirkung der gesamten Bevölkerung auf dem Bronislawaberge zusammengetragen wurde.

Die architektonische Weiterentwicklung des Hügelmotivs und seine Bereicherung durch Architekturformen wird unter »Mausoleen reicherer Form« zu verfolgen sein.

b) Aus unbehauenen Felsblöcken geschichtete Male.

358.
Unbehauene
Felsblöcke.

Das Motiv der zu einer unregelmäßigen Pyramide aufeinandergeschichteten Felsblöcke oder Granitfindlinge ist häufig in der freien Natur zur Denkmalform geworden, um das Denkmal mit der Umgebung in Uebereinstimmung zu bringen. Zuthaten künstlerischer Art, die dann selten fehlen, können in einer an einer auffallenden Stelle eingelassenen Inschrifttafel bestehen, und es können hierzu noch weitere Hinzufügungen treten, welche das Denkmal selbst sprechen lassen. So wurde bei Grünau (bei Berlin), einem Orte lebhaften Wassersports, nach dem Entwurf *Ebhardt's* ein Sportdenkmal aufgerichtet, zu welchem zahlreiche Sportgesellschaften je einen Findling beitrugen und diese Beitragsleistung auf dem einzelnen Steine durch eine Inschrift feststellten; das Ganze krönt eine Kaiserkrone.

Das *Bismarck*-Denkmal auf dem Feldberg bei Freiburg ist ein zu der ungefähren Form eines Obelisken aus Felsblöcken geschichtetes Mal, welches an seiner Vorderseite das 2^m hohe Medaillonbildnis des Fürsten in Bronze trägt. Das mit einem Aufwand von 18000 Mark errichtete Denkmal erhebt sich nach dem Entwurf von *Gagel & Thoma* in Freiburg. Das Bildnis des Kanzlers modellierte *Dietsche*¹¹⁴⁾ in Karlsruhe. Das am 4. Oktober 1896 enthüllte Denkmal ist über 12^m hoch.

359.
Struber-
Denkmal
im Pongau.

Das Hinzufügen eines Medaillonbildnisses, wenn das Denkmal einer Person gewidmet ist, ist der zweite Schritt in der künstlerischen Weiterentwicklung dieser ursprünglichen Denkmalform. Ein weiterer Schritt ist die Belebung der Anlage mit einer oder mehreren allegorischen Figuren. Das Denkmal für *Josef Struber*, den Führer der Landesverteidiger des Pongaus im Jahre 1809, auf dem Passe Lueg im Pongau in Salzburg, ein Werk von *Spannring*, zeigt z. B. einen 6^m hohen und 4^m breiten pyramidalen Aufbau aus Findlingen mit dem Reliefporträt *Struber's*.

»Einen schönen Hirtenknaben sah ich in der alten Tracht des Pongauer Landes, der mit der einen Hand feinen breitkrepigen Hut wie schützend über das Salzburger Landeswappen hält und mit der anderen die Edelraute, den Lorbeer der Berge, zum Bildnis *Josef Struber's* emporstreckt. Den Landesverteidigern des Pongaus im Jahre 1809 und ihrem Führer *Josef Struber*, so lautet die phrasenlose Inschrift.

114) Siehe: Leipz. Illufr. Zeitg., 17. Okt. 1896.

Und wenn es wahr ist, daß die Steine reden, so war's mir, als ob dieser Denkstein im Dialekt redete, in der heimatischen Mundart der Alpen. Kein großes Heldenepos ist es, das uns in dem Denkmal schlecht und recht erzählt wird. Es ist nur die Geschichte eines von Vielen, und ihr Held ist einer jener bäuerlichen Krieger und Sieger, welche ihren Namen in die Geschichte der österreichischen Befreiungskämpfe stark und froh eingeschrieben haben . . . eine Skulptur im Volkston. Ein in die Felsen gehauenes Trutzlied, quellenrein und gebirgsfrisch, und eben deshalb auch für denkmalmüde Augen von so erobernder Eigentümlichkeit. Der Künstler, der es geschaffen, *Hubert Spanring*, hat seine volkstümliche Aufgabe richtig

Fig. 3.



Denkmal zur Erinnerung an den Durchstich des *Mont Fréjus* zu Turin.
(Mont-Cenis-Tunnel.)

erfaßt und jede Heldenpose, jede versteinerte Phrase vermieden. Ein Wahrzeichen der Heimatliebe, hebt sich das Monument aus dem Immergrün der tiefdunklen Wälder und bringt uns sofort in eine persönliche Beziehung zu dem Manne, den es feiern will.» (*Blumenthal*.)

Eines der bedeutendsten Werke dieser Art ist das Denkmal zur Erinnerung an den Fréjus-Durchstich (Mont-Cenis-Tunnel) auf der Piazza dello Statuto in Turin (Fig. 3).

360.
Mont-Cenis-
Denkmal
zu
Turin.

Das Denkmal hat die Form eines Brunnens; es erhebt sich auf dem mit gärtnerischen Anlagen geschmückten Platz als eine unregelmäßige Pyramide aus Felsgestein, belebt durch die allegorischen Figuren der Titanen der heidnischen Mythologie, vertrieben vom Genius der Wissenschaft, der in die Felsen die Namen der Erbauer des Mont-Cenis-Tunnels: *Sommeiller*, *Grattoni* und *Grand's* eingezeichnet hat. Das Denkmal wurde 1882 enthüllt.

Eine für die moderne Denkmalkunst vielfach vorbildlich gewesene Ueberlieferung aus vorgeschichtlicher Zeit sind die Steingehege. In den verschiedensten Ländern gibt es Steinkreise, Steingehege, Cromlechs (Crom = Kreis, Lech = Stein) und tafelförmige Grabmäler oder Dolmen, aus mehreren aufragenden Steinen oder Steinplatten bestehend, auf die ein flacher Stein zu einer Art Portal gelegt ist. Reich an Denkmälern dieser Art aus der Vorzeit sind die Bretagne, Jütland, Skandinavien (Bautasteine); auch in Deutschland und den flavischen Ländern kommen sie vor. Die Verbreitung findet aber in Europa keine Grenze; denn auch Asien, Afrika und Amerika tragen zahlreiche Beispiele solcher vorgeschichtlicher Steindenkmäler. In der Bibel werden sie als Erinnerungszeichen an große Ereignisse im Leben der Patriarchen und Helden wie in der Geschichte der Völker erwähnt. So richtete *Jakob* einen Stein an der Stätte seines Traumes auf, und *Josua* baute bei seinem Einzuge in das Gelobte Land einen Steinhügel auf. Ob es Erinnerungsmale im Sinne der Steingehege im südlichen England waren, die durch ihre Größe, ihre wunderbare Anordnung und die Macht ihrer Wirkung auf die Instinkte der Naturvölker ihren Einfluss nicht verlagten, steht dahin. Die Ebene von Salisbury im südlichen England muß ehemals eine reiche Zahl solcher Steine oder Steingehege getragen haben, die wohl erratische Blöcke waren, die von den Urvölkern zu regelmäßigen Gebilden zusammengefügt wurden. Der Lanyon Quoit bei Penzance, der südlichsten Stadt Englands in der Grafschaft Cornwall, ist einer der Cairns, die vielleicht Opferstätten der Kelten, vielleicht auch Grabsteine berühmter Helden waren. Nach neueren Untersuchungen, die sich u. a. auch auf astronomische Beobachtungen stützen, sind die Steingehege in England im neolithischen Zeitalter oder spätestens in der Bronzezeit errichtet worden. Die Cairns kommen als einzelne Steinblöcke oder auch hier schon übereinandergelegt vor.

361.
Steingehege
in
Südengland.

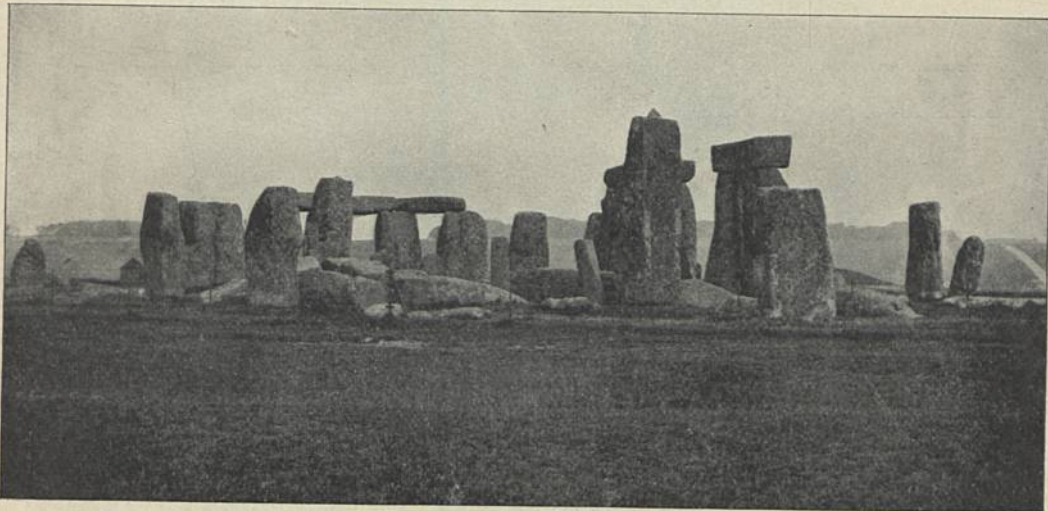
Die bedeutendsten Beispiele sind die Steingehege von Avebury und Stonehenge in Salisbury im südlichen England. Die Anlage von Avebury scheint die ältere, aber weniger bekannte zu sein (Fig. 4).

Soweit man nach den noch vorhandenen Resten urteilen kann, bestand das angeblich druidische Heiligtum ursprünglich aus einer kreisförmigen Erdumwallung mit einer Vertiefung oder einem trockenen Graben, dessen innerer Rand von einem Kreise aufrecht stehender, unbehauener Steinblöcke umgeben war. Dieser große Kreis umschloß zwei in der Mitte nebeneinander liegende kleinere Kreise, die nicht wie der große aus einer Einzelreihe, sondern aus einer Doppelreihe von Steinen bestanden. Die äußere Umwallung war an zwei Stellen, im Südosten und Südwesten, durchbrochen, und nach diesen Himmelsrichtungen liefen zwei gekrümmte Steinreihen, die eine eine Viertelmeile lang, die andere sogar noch darüber. Sie bildeten so einen weiten Halbkreis, und jede dieser Doppelreihen mußte ursprünglich aus etwa 200 Steinen bestanden haben, während die Zahl aller, die des großen und der kleineren Kreise, sich auf über 600 belaufen haben mußte. Der eine Steingang endete auf einem Hügel, der Hakpen oder Overton Hill heißt. Ueber ihn hinweg führte die alte britische Straße. Diese Steinreihe endete in einer Ellipse von aufrecht stehenden, doppelten Steinen, während die andere, nach Südwesten gehende Steinreihe mit einem einzelnen Steine abschloß. Aus der Vogelperspektive müssen diese beiden gekrümmten Steinreihen wie eine ungeheure Schlange ausgesehen haben, deren Kopf die Ellipse bildete, während das Schwanzende spitz auslief. Darum haben manche Altertumsforscher diese Steine auch als ein Sinnbild der Schlange gedeutet, deren Verehrung mit dem Sonnendienste zusammenhing. Zieht man von der Mitte des großen Steinkreises in der Umwallung eine gerade Linie nach Süden, so liegt genau in der Mitte zwischen Kopf und Schwanz der Schlangenlinie Silbury Hill, ein künstlicher Erdhügel, der größte seiner Art in Europa, denn er ist jetzt noch 130 engl. Fufs (rund 40^m) hoch und hat einen unteren Durchmesser von 500 Fufs (rund 150^m), einen oberen von 105 Fufs (etwa 32^m). Von diesem ursprünglichen Plane des alten Heiligtumes sind aber nur noch für ein in solchen Dingen geübtes Auge Spuren vorhanden; die meisten Steine sind verschwunden. Im Jahre 1648 zählte *Aubrey*, ein Altertumsforscher, der wohl zuerst eine Beschreibung der Anordnung dieser Steingehege gab, noch im großen Kreise 63 Steinblöcke; 100 Jahre später waren nur noch 29 übrig; am Anfang des XIX. Jahrhunderts werden noch 17 erwähnt, und jetzt

ist ihre Zahl auf 9 herabgefunkten. Das Rohe der Anlage, die unbehauenen Steine, wie sie in der Natur vorkamen, weisen darauf hin, daß sie in einer Zeit aufgestellt wurden, in welcher man den Gebrauch der Metalle noch nicht kannte. In Stonehenge sind die Steine schon bearbeitet; auch ist ihre Anordnung wesentlich anders. Der Steinkreis besteht aus einer dreifachen Reihe von Steinblöcken, die nach dem Inneren zu immer kleiner werden. Der äußere, größte und höchste Kreis aber hat eine abweichende Anordnung. Hier sind immer zwei der aufrechten Steine von gleicher Höhe und tragen einen dritten, der quer darüber liegt, so daß Figuren entstehen, die ungeheuren Thürgerüsten gleichen. Alle diese Steine sind bearbeitet; die beiden Pfohlen enden in Zapfen, und der darauf ruhende Querbalken hat an jedem Ende ein Loch, in das die Zapfen hineinpassen. Auch hat der in der Erde verborgene Fuß der Pfohlen seitliche Verlängerungen, die wie Zähne in den Boden eingreifen. Dadurch erklärt sich die merkwürdige Festigkeit dieses Baues, der Jahrtausenden getrotzt hat.

Zweck und Bestimmung dieser Anlagen sind nicht bekannt. Daß sie Tempel und druidischen Ursprunges seien, ist eine Hypothese. Merkwürdig ist es, daß zwei so umfangreiche Anlagen in so geringer Entfernung voneinander liegen; denn in gerader Linie ist Stonehenge von Avebury nur etwa 4 engl. Meilen entfernt. Stonehenge ist bedeutend kleiner an Umfang; es nimmt nur einen Flächenraum

Fig. 4.



Steingehege zu Salisbury.

von etwa 150 m Durchmesser ein. Daß sie Heiligtümer waren, dafür könnte der Umstand sprechen, daß sich rings um beide Orte eine große Menge Hügelgräber finden. Doch hat die Hypothese weiten Spielraum. Stonehenge ist nacheinander zu einem Tempel etruskischen Stils, zu einem Heiligtum des Apollo oder des Buddha, Avebury zu einem römischen Amphitheater, halb so groß wie das Kolosseum, oder zu einer Gedächtnisstätte an die letzte Schlacht des fagenhaften Königs *Arthur* gemacht worden. Ein Altertumsforscher läßt Stonehenge wohl als Bauwerk gelten, macht aber Avebury zu einem britischen Lagerplatz und erklärt die Steingänge für ein Spiel der Natur, etwa eine Moräne. Ebenso abweichend sind die Behauptungen über das Alter beider Anlagen. Ein Forscher hat behauptet, Stonehenge sei älter als die Sündflut und Avebury von *Adam* selber nach der Vertreibung aus dem Paradiese errichtet worden, während andere an der Meinung festhalten, daß beide Steinkreise erst in nachrömischer Zeit entstanden sind. Diese Meinung stützt sich darauf, daß kein römischer Schriftsteller von diesen Steindenkmälern spricht, daß vor den Römern die Bearbeitung der Steine in Britannien nicht bekannt gewesen wäre, und daß endlich die große Römerstraße, die von London quer durch den Süden Englands nach Bath führte, unter Silbury Hill hätte hindurchgehen müssen, da die Römer ihre Straßen stets in möglichst gerader Linie anlegten. Doch hält *Lord Avebury* (*Sir John Lubbock*) beide Plätze für viel älter als die Herrschaft der Römer in England und hat die letztere Behauptung dadurch entkräftet, daß er die Spuren der Römerstraße um den Hügel aufdecken ließ. Dadurch wurde es ersichtlich, daß die Straße eine unbedeutende Schwenkung machte, um den Hügel zu umgehen.

Auch die Geologen haben sich vielfach mit den beiden Denkmälern beschäftigt. Das Gestein des äußeren Kreises von Stonehenge ist ein grüngrauer Sandstein, der sich noch in Steinbrüchen in der Nähe von Salisbury Plain findet und, der Luft ausgesetzt, eine große Härte annimmt. Die Steine der inneren Kreise bestehen aus Granit, Hornblende und anderen Gesteinsarten, die in der Nachbarschaft vorkommen. Doch gehen die am weitesten verbreiteten Ansichten dahin, daß alle diese Steine erratische Blöcke seien, in der Nähe gefunden und nicht aus größerer Entfernung hergeschafft.

Fig. 5.



Schmitz' Entwurf für ein *Bismarck*-Denkmal zu Hamburg.

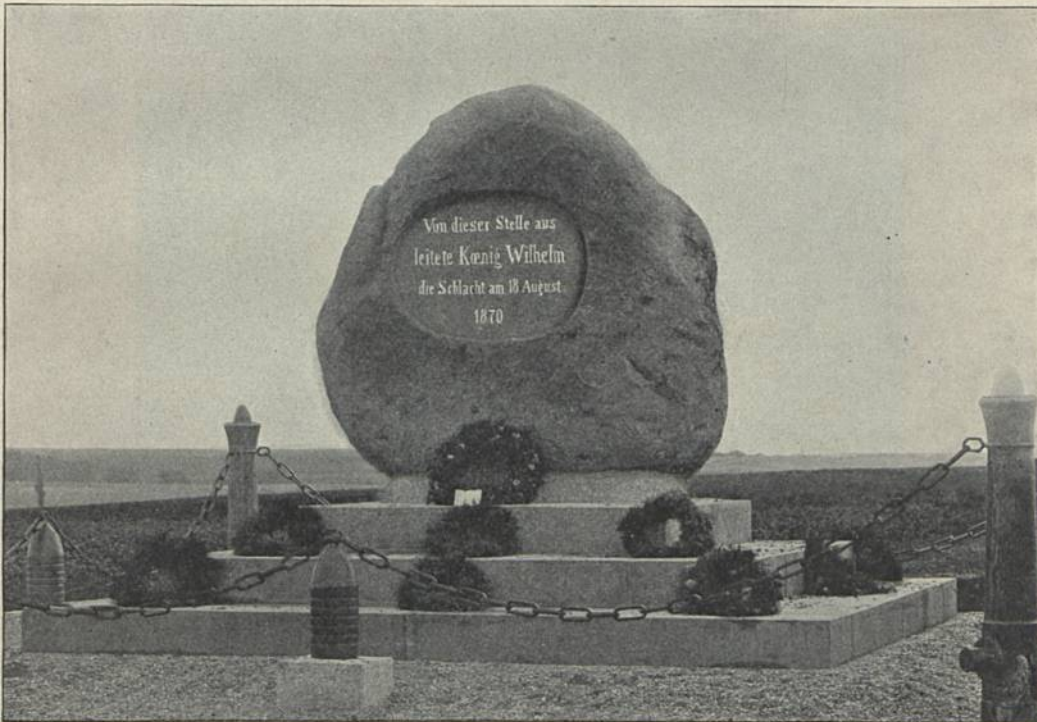
Ein Wiederherstellungsversuch ist in der unten genannten Zeitschrift¹¹⁵⁾ gemacht. Ein Bild des einen Steingeheges in Salisbury gibt Fig. 4, die aber leider keinen Menschenmaßstab enthält, so daß die Größe des Eindruckes nicht gewürdigt werden kann.

¹¹⁵⁾ Denkmalpflege 1901, S. 67 ff.

Für die moderne Denkmalkunst haben die vorgeschichtlichen Steine und Stein-
gehege vor allem für die Gestaltung der deutschen *Bismarck*-Denkmäler Anregungen
gegeben. Die bereits mythifch gewordene Gestalt *Bismarck*'s, des Schöpfers des
neuen Reiches, liefs viele Künstler auf mythifche Motive als einer entsprechenden
Denkmalform finnen, und man glaubte in der urwüchfigen Kraft der alten Denk-
mäler das symbolifche Bild für die feltene Kraft gefunden zu haben, mit der das
neue Reich gefchmiedet wurde. Einen der intereffantesten Versuche in dieser Rich-
tung hat *Schmitz* mit feinem Entwurf für ein *Bismarck*-Denkmal in Hamburg ge-
macht. Der freie, landschaftliche Charakter der Oertlichkeit schien dazu aufzufordern,
in diefem Falle von Kunstformen fo weit abzusehen, als es die notwendige Charak-
terifierung des Denkmals erforderte. So entstand der eigenartige Denkmalentwurf
in Fig. 5.

362.
Bismarck-
Denkmal
für
Hamburg.

Fig. 6.



Kaiser *Wilhelm*-Denkstein bei Gravelotte.

c) Gedenksteine.

1) Unbehauen und ohne Kunstform.

An die prähistorifchen Zeiten, an die Uebung der Dolmen und Steingehege
erinnert der unbehauene, mit einer Infchrift, einem symbolifchen Zeichen oder mit
einem Porträtbilde verfehene Gedenkstein. Ein bekanntes Beispiel aus dem Mittelalter
ift der *Hufs*-Stein bei Konftanz, aufgestellt an der Stelle, an welcher der tschechifche
Reformator am 6. Juli 1415 für feine Ueberzeugung den Verbrennungstod erlitt.

363.
Unbehauene
Gedenksteine.

Beispiele aus neuester Zeit find der 4 m hohe Findling, welcher zu Ehren des
im Jahre 1708 in Hamburg geborenen Dichters *v. Hagedorn* († 1754) im Eichenpark

an der Aufsenthalter aufgerichtet wurde. Eine in den Findling eingelassene Metallplatte stellt den Dichter in ganzer Figur dar; sie ist ein Werk des Bildhauers *Börner*. Ferner der Kaiser *Wilhelm*-Denkstein auf dem Schlachtfelde von Gravelotte, ein natürlicher Findling, der auf einem dreistufigen Unterbau aufgestellt wurde (Fig. 6). Das *Rosenberg*-Denkmal in Hannover, von den Kavallerieoffizieren der deutschen Armee dem berühmten Reitergeneral in den Anlagen vor der Technischen Hochschule errichtet, ist ein Steinkolofs aus der Schorfheide, ein Granitfindling, in welchen das Medaillonporträt des Generals aus Bronze eingelassen wurde.

Unten am Denkmal ruhen auf einer Steinplatte die Pelzmütze mit dem Reiherbusch, Hufarenschärpe, Säbel und Säbeltasche. Der unmittelbaren Umgebung des Denkmals hat man den einfachen, ruhigen

Fig. 7.



Gräberstraße zu Pompeji.

Heidecharakter gegeben. Zwischen kleineren Findlingen, die dem mächtigen Steine vorgelagert sind, sind Wacholder, Krummholzkiefern u. f. w. angepflanzt.

Ein *Bismarck*-Denkmal in Form eines unbehauenen Denksteines wurde auf dem Werderberge bei Edenkoben in der bayerischen Rheinpfalz aufgestellt.

Eine 3,00^m hohe und 2,00^m breite Sandsteinplatte wurde von einem Felsblocke abgekeilt und durch den Bildhauer *Berndt* ein Medaillonporträt *Bismarck's* in Flachrelief und in fünffacher Lebensgröße herausgemeißelt.

2) Mit architektonischer Kunstform.

Unendlich mannigfaltig sind die Gedenksteine mit architektonischer Kunstform, deren Grundform sich dem breit ruhenden Würfel nähert. Namentlich das Grab- und das einfache Schlachtendenkmal verwenden diese Form unter Bereicherung durch

Inschriften, Porträtmedaillons, Trophäen u. f. w. Beispiele solcher Denkmäler aus dem Altertum enthält die in Fig. 7 dargestellte Gräberstraße in Pompeji. Während der griechische Friedhof mehr die Form der Stele aufweist, ist der römische mehr durch den altarartigen, würfelförmigen, architektonisch gegliederten Denkstein bevölkert. Dafs er in Pompeji vielfach gemauert wurde, hatte auf seine Form keinen Einfluss.

Die neueren Kirchhöfe und Schlachtfelder weisen eine reiche Anzahl derartiger Denkmäler auf. Am bekanntesten ist der *Napoleon-Stein* bei Leipzig (Fig. 8), ein würfelförmiger Denkstein, der die Stelle bezeichnet, an welcher *Napoleon I.* am 18. Oktober 1813 die entscheidende Völkerschlacht beobachtete. In der unmittelbaren Nähe des Denksteines wird sich das Völkerschlacht-Denkmal erheben.

Fig. 8.

*Napoleon-Stein bei Leipzig.*

Gleichfalls Würfelform auf mehreren Stufen hat der *Prinz-Friedrich-Karl*-Denkstein bei Vionville.

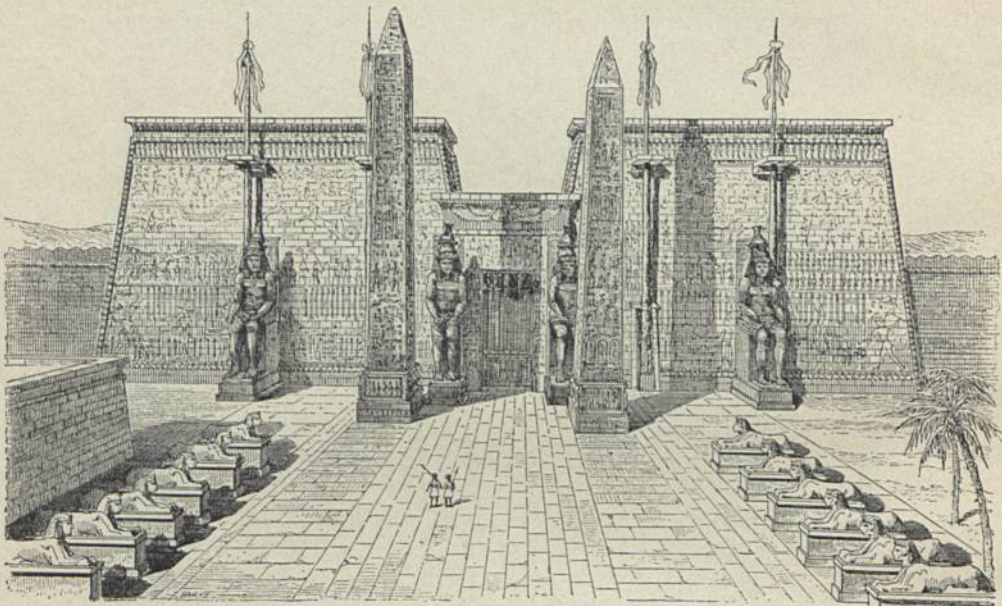
d) Obelisken.

1) Obelisk in einfacher Gestalt.

Kaum eine andere Denkmalform zeigt eine so ununterbrochene Anwendung von der Zeit des ältesten Altertums bis heute wie der Obelisk. In gleicher Weise wird seine Form zu profanen wie zu Grabdenkmälern verwendet, und in der mannigfaltigsten Art wird die ursprüngliche einfache Gestalt, die unter dem Einflusse des schwer zu bearbeitenden ägyptischen Eruptivgesteines entstand, später bereichert. Es ist jedoch nicht zu verkennen, dafs durch diese Bereicherungen aller Art die einfache und grofse Wirkung der Obelisken der Frühzeit, wie wir sie heute noch auf einer Anzahl Plätze der modernen Großstädte beobachten können, in nahezu allen Fällen

zerstört wurde. Auch auf diesem engeren Gebiete vollzieht sich eine der merkwürdigsten Rechtfertigungen, die das Altertum im Laufe der Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende erhalten hat. Was auch spätere Jahrhunderte erfunden haben, wie vielgestaltig auch die Bereicherungen sind, welche moderne Künstler der alten Form des Obeliskens hinzugefügt haben; wie sehr man bestrebt war, die ursprüngliche Form der Empfindung der Schaffenszeit des Künstlers anzupassen — nichts hat die schlichte Größe und das monumentale Linienpiel des ägyptischen Obeliskens zu übertreffen vermocht, und von allen späteren Erscheinungen sind noch immer diejenigen von größter Wirkung geblieben, welche sich, unbeschadet der freien Entwicklung in der Gesamtform, wie es z. B. in München geschah, in der Gestaltung der Einfachheit der Frühzeit näherten.

Fig. 9.



Hauptansicht des Tempels von Lukfor.

Nach einer Wiederherstellung von Chipiez 116).

366.
Ursprung.

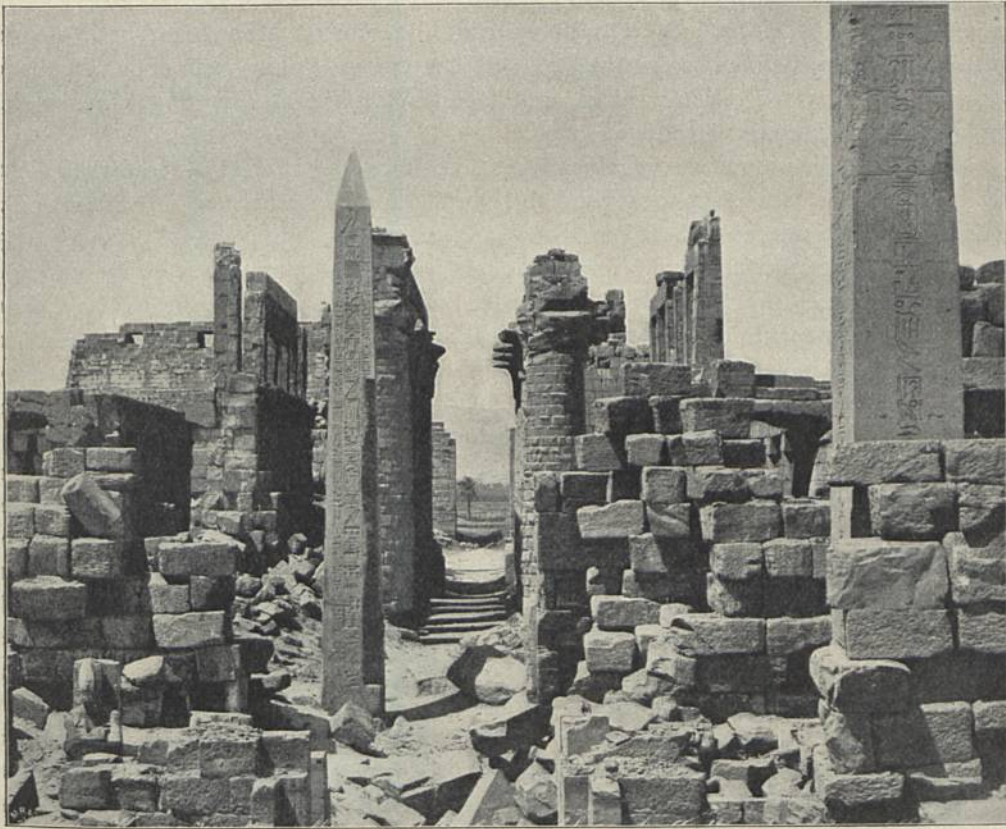
Der Obelisk (ὄβελός = Spieß; ὄβελίσκος = Spießchen; arabisch: *mefallet farin* = Pharaos Nadel; italienisch: *guglie* = Nadeln) leitet seinen Ursprung auf das babylonisch-assyrische und das ägyptische Altertum zurück. Mit dem Ausdruck »Obelisk« wird ein vierkantiger Pfeiler, meistens quadratischen, bisweilen auch länglichen Querschnittes, meist aus Granit, feltener (in Karnak) aus Sandstein, belegt, welcher sich leicht verjüngt und in eine pyramidenförmige Spitze, das Pyramidion, ausläuft. Den Obeliskens wird eine verschiedene symbolische Bedeutung untergelegt. Die einen erkennen in ihnen ein Symbol des Sonnenstrahles, andere ein Symbol des ithyphallichen Gottes, des zeugenden Ammon. Vielleicht auch waren sie ein Zeichen der Beständigkeit, worauf der Umstand hinzudeuten scheint, daß im neuen Reiche die

116) Fakf.-Repr. nach: PERROT, G. & CH. CHIEPIEZ. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Abt. 1: *Égypte*. Paris 1882. — Deutsch von E. PIETSCHMANN. Leipzig 1882—84.

Silbe *men* (Beständigkeit) durch das Zeichen eines Obelisken dargestellt wird. Zwischen den Jahren 4000 und 3000 vor Chr. herrschte in Babylon König *Manichtufu*. In Sufa wurde aus feiner Epoche ein Obelisk gefunden, der zu einem der berühmtesten feiner Art wurde; denn er trug eine Inschrift, die Kunde gab von einer beinahe sozialistischen Gesetzesordnung in Babylonien.

Die Anwendung der Obelisken war eine verschiedene. Nach *Borchardt* hat sich aus Inschriften der ägyptischen Obelisken ergeben, daß ihr Zweck war, das 30jährige Jubiläum der Ernennung der ägyptischen Herrscher zum Thronfolger

Fig. 10.



Tempelruinen von Karnak mit den Obelisken *Thutmes I.* und seiner Tochter *Hatafu*.

zu feiern. Mit dem Tempel verbunden stehen sie je vier zu beiden Seiten des Einganges (Fig. 9¹¹⁶). Sind diese äußeren Eingänge durch fortschreitende Umbauung des Tempels zu inneren Eingängen geworden, so behalten sie ihren Platz. So standen *Hatafu's* Obelisken in Karnak zu der Zeit, als sie errichtet wurden, an der Außenfassade des damaligen Ammontempels; erst als der Tempel in der XVIII. Dynastie und durch Amenophis III. erweitert wurde, fand ihr Einschluß in eine Gebäudegruppe statt (Fig. 10). Man hat ferner kleinere Obelisken, aus Kalkstein, in Grabanlagen und insbesondere in der Nekropole von Theben gefunden; hier schmückten sie die Königsgräber der XI. Dynastie.

367.
Abmessungen.

Die Grabobelisken sind 0,60 m hoch, diejenigen der Königsgräber der thebaischen Nekropole 3,30 m; ein Obelisk in der gemalten Darstellung eines Palaftes wird auf 4 m geschätzt. Neben diesen bescheidenen Mafsen stehen ungewöhnlich große Mafse. Nach *Diodor* soll *Sesoftris* Obelisken von 120 ägyptischen Ellen oder über 55 m Höhe errichtet haben. Andere Nachrichten berichten von 40, 36 und 35 m hohen »Spifschen«. Der höchste bekannte Obelisk, derjenige der *Hatafu* im Tempel von Karnak, der aus einem einzigen Block des in unbegrenztem Maße zu gewinnenden Granits besteht, misst 33,20 m. Der älteste der größeren Obelisken Aegyptens, der Obelisk des *Ufertejen* der I. und der XII. Dynastie aus dem alten Heliopolis, dem heutigen Matariye, erreicht eine Höhe von 20,57 m. Von den vor dem ersten Pylon des Tempels von Lukfor unter *Ramses II.* errichteten Obelisken hat der eine 25,03 m, der andere 23,57 m Höhe. Die Obelisken waren durchweg Monolithe, und die verschiedene Größe der eben erwähnten, vor demselben Pylon stehenden Obelisken mag auf die Schwierigkeit hinweisen, mit welcher oft die Beschaffung eines gleichförmigen Steinmaterials verbunden war.

Die Obelisken standen auf einer Basis, die entweder aus einer einfachen Platte oder, wie bei den Obelisken des Tempels von Lukfor, aus einem regelrechten Sockel bestand. Den kleineren Obelisken von Lukfor machte im Jahre 1831 oder 1836 *Mehemed Ali* Frankreich zum Geschenk; er wurde auf der *Place de la Concorde* auf einem neuen Sockel aufgestellt. Der alte Sockel, von dem sich Teile im Louvre befinden, war mehrstufig; der Sockelfuß wurde von einem Hieroglyphenband umzogen; an zwei Seiten standen auf dem Absatz je 4 Hundskopffaffen in anbetender Stellung, beinahe vollrund. Die übrigen beiden Seiten zierten Reliefdarstellungen des Nilgottes, welcher Ammon Opfer darbringt.

368.
Pyramidion.

Das Pyramidion der Obelisken war entweder mit Figuren geziert, oder es war mit einer Spitze aus vergoldeter Bronze beschlagen. Als *Hittorf* den Obelisken von Lukfor auf der *Place de la Concorde* zu Paris aufstellte, war er vor die Frage gestellt, ein vergoldetes Pyramidion wieder anzubringen; seine Studien darüber faßte er zusammen in der unten genannten Schrift¹¹⁷). *Mariette* erwähnt eine Stelle *Abdallatif's* aus dem XIII. Jahrhundert über den Obelisken von Matariye, in welcher dieser arabische Schriftsteller berichtet, daß das Kopfende des Obelisken mit einem trichterförmigen Kupferhute bedeckt ist, der von der Spitze 3 Ellen abwärts reicht. Wegen des Regens und der Jahre sei das Kupfer verrostet und habe eine grüne Farbe angenommen, die zum Teil am Schaft entlang geflossen sei. Auch über die Befestigung der Metallkrönung hat *Hittorf* Studien gemacht und dabei auf einen 5 bis 6 cm breiten glatten Rand am Beginn des Pyramidion hingewiesen. *Hittorf* aber drang in Paris mit dem Nachweis eines metallenen und vergoldeten Pyramidion nicht durch; man hielt die Sonnenscheinwirkung einer glatten, polierten, vergoldeten Fläche für nicht im ägyptischen Sinne liegend. Doch mit Unrecht, da das Gold in dem Schmuck der ägyptischen Bauwerke eine große Rolle spielte. Von der Kuppe des Obelisken der *Hatafu* zu Karnak sagt die Piedestalinschrift desselben, sie sei mit »reinem Golde, genommen von den Häuptlingen der Fremdvölker« überdeckt gewesen; ein Hinweis auf einen Ueberzug aus vergoldeter Bronze, wie ihn das Pyramidion des Obelisken von Heliopolis gehabt haben muß, oder auch auf eine

117) HITTORF, J. J. *Précis sur les pyramidiions de bronze doré employés par les anciens Egyptiens comme couronnement de quelques-uns de leurs obélisques, à l'appui de la proposition de restituer de la même manière le pyramidion de l'obélisque de Lukfor.* Paris 1836.

goldene, darüber aufgestellte Kugel, wie dergleichen auf einzelnen Basreliefs zu Sakkara dargestellt ist. Zudem war dieser Obelisk bestimmt von oben bis unten vergoldet. Doch, meint *Mariette*¹¹⁸⁾, nehme man wahr, erstlich, daß die Grundfläche der Hieroglyphen poliert worden sei, und zweitens, daß die flachen Seitenflächen verhältnismäßig uneben gelassen seien, so schliesse man daraus, daß die Vergoldung nur die Seitenflächen erfahren, die Hieroglyphen dagegen ihre Granitfarbe und ihren Granitgrund behalten hätten.

Da nach *Wilkinson*¹¹⁹⁾ die Aegypter ihre Steinbauten mit Stuck und Farbe überzogen und dies selbst bei den schönen Graniten der Obelischen thaten, so hat man eine Reihe von Denkmälern im Louvre, die aus hartem politurfähigem Eruptiv-

Fig. 11.

Obelisk auf *Piazza del Popolo* zu Rom.

gestein gearbeitet sind, auf Putz- und Farbereste untersucht und in der That solche in den vertieft eingegrabenen Figuren und Hieroglyphen gefunden. In diesem Sinne hat *Mariette* auch den Obelischen der *Hatafu* untersucht und ist aus dieser Untersuchung und aus der Inschrift zu dem Schluss gekommen, daß dieser Obelisk einen Ueberzug aus weißem Stuck gehabt habe und über diesem von oben bis unten vergoldet gewesen sei. Nur der polierte Untergrund der Hieroglyphen hatte feine Granitfarbe behalten¹²⁰⁾. Es ist durch Inschriften beglaubigt, daß bereits zur Zeit des *Cheops* farbige Obelischen gebräuchlich waren. In den Abbildungen der Totenbuchpapyrus finden sich häufig bemalte Obelischen; so in einem Exemplar zu Leyden ein grüner Obelisk mit schwarzer und ein weißer Obelisk mit grüner Spitze. Vielleicht läßt auch diese Angabe darauf schließen, daß die Obelischen, selbst wenn sie aus schönem Steinmaterial waren, einen Ueberzug mit Farbe besaßen.

In der Einzelausbildung der Obelischen treffen wir schon im ägyptischen Altertum auf die Beobachtung jener Feinheiten, welche bei den griechischen Bauwerken der Blüte-

zeit besonders hervorgehoben zu werden pflegt. So haben die Obelischen auch eine Schwellung erhalten. Bei den Obelischen von Lukfor betrug sie etwa 34 mm.

Eine besondere Form hat der 13 m hohe Obelisk von Ebgig im Fayûm, welcher, da er *Ufertesen's I.* Königsringe besitzt, aus der Zeit des Obelischen von Heliopolis stammt. Sein Querschnitt ist rechteckig; er ist an der Basis 1,80 m breit und 1,90 m lang und ist einer Stele von großen Abmessungen ähnlich. Der obere Abschluß ist halbtonnenförmig; 5 Reihen figurliche Reliefs schmücken die obere Hälfte des

369.
Farbiger
Ueberzug
der
ägyptischen
Obelischen.

¹¹⁸⁾ Im: *Itinéraire de la Haute-Egypte*.

¹¹⁹⁾ In: *The manners and customs of the ancient Egyptians*. London 1878.

¹²⁰⁾ Siehe das in Fußnote 118 genannte Werk, S. 178.

Obelisk. Diese Form des Obeliskens ist selten und scheint nur in Nubien verbreitet gewesen zu sein.

Die gewöhnlichen Obeliskens sind in Aegypten in großem Umfange aufgerichtet worden. Sie sind über alle Städte des Abendlandes verbreitet und liegen noch in zahlreichen ganzen Teilen oder Bruchstücken auf den ägyptischen Trümmerfeldern. Vor dem Kaifareion (Cäfareum) in Alexandrien standen im Altertum die sog. Nadeln der *Kleopatra*, zwei schlanke Obeliskens aus dem XVI. Jahrhundert vor Chr., von welchen der eine seit 1878 in London, der andere seit 1880 in New York sich befindet. Der letztere war 21,60 m hoch, stammte aus Heliopolis und wurde erst

Fig. 12.



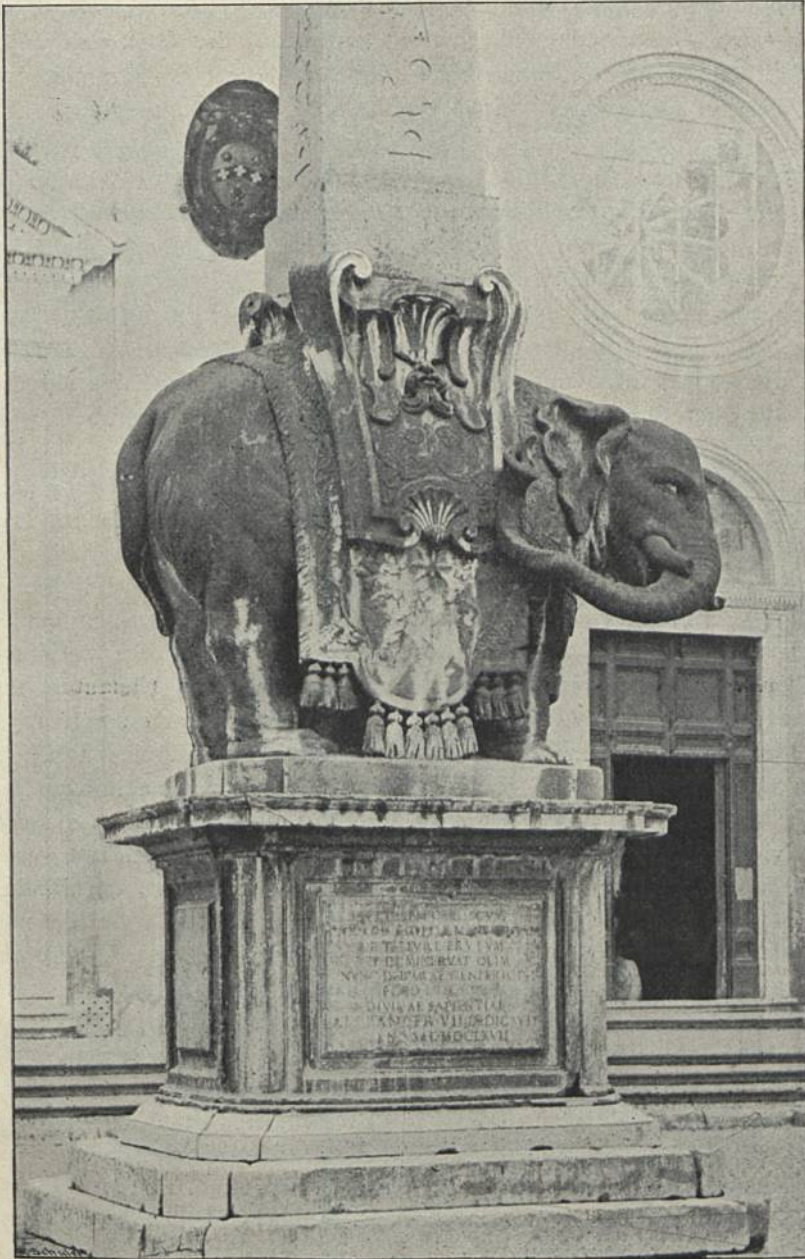
Obelisk und Kolosse des Kastor und Pollux auf dem Quirinalplatz zu Rom.

unter *Tiberius* nach Alexandria gebracht. Der andere, 22 m hoch und von 2,20 m Länge der Basisseite, etwa 3600 Zentner schwer, lag umgestürzt auf der Erde, bis er von *Mehemed Ali* den Engländern geschenkt wurde, welche ihn 1877 nach London brachten und in der Nähe der Waterloo-Brücke aufstellten. Einer der wenigen Obeliskens, die heute noch an ihrer alten Stelle stehen, ist der etwa 2100 vor Chr. im Tempel des Sonnengottes Ra im alten Heliopolis bei Kairo aufgestellte Obelisk; er ist 20,27 m hoch und stammt vom zweiten König der XII. Dynastie.

Es kann nicht auffallen, daß die Römer von ihren ägyptischen Siegeszügen zahlreiche Obeliskens nach Rom brachten und sie als dekorative Denkmäler an hervorragenden Orten, wie auf dem Marsfelde, wo der Obelisk den Stand der Sonne anzu-

zeigen hatte, vor dem Maufoleum des *Augustus* u. f. w. aufstellten. Den heute vor der Peterskirche in Rom stehenden Obelisk von 25,50 m Höhe richtete *Domenico*

Fig. 13.



Obelisk auf der *Piazza della Minerva* zu Rom.

Fontana infolge eines Auftrages des Papstes *Sixtus V.* auf. Den aus Heliopolis stammenden Obelisk brachte *Caligula* schon 39 nach Chr. nach Rom, und er wurde zunächst auf der Spina des Cirkus des *Nero* aufgestellt. Schon unter Papst

Nicolaus V. erwog man den Gedanken, den Obelisk vor dem Vatikan aufzustellen; doch erst *Sixtus V.* liefs den Gedanken in die That umsetzen. Am 10. September 1586 war die Aufstellung beendet. Einen zweiten aus Theben stammenden Obelisk, in drei Teile zerbrochen, 45,50 m hoch, den *Konstantin der Grosse* aus Heliopolis nach Rom bringen und im Cirkus Maximus aufstellen liefs, stellte *Domenico Fontana* 1588 vor *San Giovanni Laterano* auf. Auch der Obelisk auf der *Piazza del Popolo* (1587) in Rom (Fig. 11), dessen einzelne Teile aus dem Altertum stammen, wurde von *Domenico Fontana* aufgerichtet. Das berühmteste Obeliskendenkmal ist vielleicht dasjenige auf dem Quirinalplatze in Rom (Fig. 12): die *Fontana di Monte Cavallo*. Von den Thermen des *Konstantin* her befahs Rom die beiden Kolosse des Kastor und Pollux mit ihren Pferden, die dem *Phidias* und dem *Praxiteles* zugeschrieben werden. Sie wurden im Jahre 1589 unter *Sixtus V.* vor den Quirinalpalast veretzt und zwar parallel gegen die Porta Pia. Unter *Pius VI.* (1787) wurden sie in diagonalen Richtung aufgestellt, und es wurde der Gruppe der 14,50 m hohe Obelisk hinzugefügt, der einst vor dem Mausoleum des *Augustus* stand. *Pius VII.* fügte dann 1818 die antike BrunnenSchale aus orientalischem Granit, mit einem Umfange von 25 m, die aus dem Dioskurentempel des Forums ausgegraben worden war, hinzu; sie spendet *Acqua Felice*.

Nicht minder berühmt ist der Obelisk, welcher einen Teil des Mittelbrunnens der *Piazza Navona* in Rom bildet. Die Komposition des Ganzen stammt von *Bernini*; er verwendete auf Veranlassung des Papstes *Innocenz X. (Pamphily)* einen Obelisk aus dem Cirkus Maxentius vor Porta San Sebastiano, mit den Hieroglyphennamen der Kaiser *Vespasian, Titus* und *Domitian*. Durch eigenartige Aufstellung bemerkenswert ist der Obelisk von *Piazza della Minerva* in Rom, ein 5 m hoher ägyptischer Obelisk, welchen *Alexander VII.* durch *Bernini* vom Rücken eines Elefanten tragen liefs (Fig. 13), und die *Fontana dell' Elefante* in Catania, ein Brunnen von 1736, der als Krönung einen Elefanten aus Lava hat, der einen ägyptischen Obelisk trägt. So nahmen sich die Päpste der von den römischen Kaisern nach Rom gebrachten, dort aufgestellten, in den barbarischen Zeiten der ersten nachchristlichen Jahrhunderte aber vielfach wieder umgestürzten Obelisk an. Bemerkenswert ist, dafs wenn auch die alten ägyptischen Postamente vorhanden waren, die Obelisk doch nicht auf diesen wieder aufgestellt wurden, sondern dafs man für sie neue, durch im damaligen Sinne moderne dekorative Elemente bereicherte Unterbauten schuf, wie dies u. a. der Obelisk auf *Piazza del Popolo* in Rom zeigt.

Aufser der bereits angeführten Literatur sei über diese Obelisk noch erwähnt das Werk von *Perrot & Chipiez*; sodann die unten genannten Werke¹²¹⁾. In einem Aufsätze der an vierter Stelle genannten »Mitteilungen« berichten *Erman & Hülsen* über den Obelisk des *Antinous*, welcher seit dem Anfange unseres Jahrhunderts auf dem Monte Pincio in Rom steht. Die Untersuchungen der beiden Gelehrten gewähren ein interessantes Bild darüber, wie zur Zeit des Kaisers *Hadrian* ägyptische Gebräuche in Rom Eingang fanden und in diesem Falle auf das Grabmal des *Antinous* angewendet wurden.

Auf dem im Jahre 1822 durch *Pius VI.* aufgestellten 9 m hohen Obelisk hatte schon *Champollion* vor 72 Jahren inmitten ihm unverständlicher Hieroglyphen den Namen des *Antinous* gefunden. Ueber

¹²¹⁾ ZOËGA. *De origine et usu obeliscorum*. Rom 1797.

L'HOTE. *Notice historique sur les obélisques*. Paris 1836.

GORRINGE. *Egyptian obelisks*. London 1885.

Mitteilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts zu Rom, Band 11.

den Zusammenhang, in dem dieser Name auf der Inschrift des Obelisken stand, ist man bis jetzt im Unklaren gewesen. Die ganze Inschrift ist erst von *Erman* mit Ausnahme von wenigen Stellen, welche die Witterung oder die Menschen bei den verschiedenen Transporten zerstört haben, entziffert worden. Die Inschriften nehmen zusammen mit den bildlichen Darstellungen die vier Seiten des Obelisken ein. Auf der einen Seite opfert *Hadrian* dem Sonnengotte *Harmachis*; auf der zweiten empfängt *Antinous* von *Toth*, dem Herrn der Stadt *Hermopolis*, in deren Nähe der Jüngling ertrunken war, ewige Jugend und ewiges Leben; auf der dritten Seite steht er vor *Ammon* von *Theben*; auf der vierten endlich wird er als Gott, als »*Ofiris Antinous* der Selige«, gepriesen, und es wird von seiner Verehrung durch die Propheten und Priester von Ober- und Unterägypten, von der Gründung der nach seinem Namen benannten neuen Stadt *Antinoupolis* und von dem »aus schönem Kalkstein gebauten« und mit Sphinxen, Statuen und Säulen geschmückten Tempel, der ihm dort geweiht wurde, erzählt. Aus dieser Inschrift nun ergibt sich mit Sicherheit, daß *Antinous*, der im Nil ertrank, und dessen Grab man bisher in der von ihm benannten, zu seinem Andenken gegründeten, am Nil bei *Hermopolis* gelegenen Stadt vermutete, in der Nähe von Rom begraben wurde. Denn auf derjenigen der vier Seiten des Obelisken, auf der *Antinous* vor einem jetzt zerstörten Gotte erscheint, sagt die Inschrift: »*Antinous* . . . welcher ruht in dieser Stätte, die im Grenzfelde der Herrin des Genusses *Hrome* liegt.« Damit ist nicht nur bewiesen, daß *Antinous* im Grenzfelde Roms begraben liegt, sondern auch, daß sein Grab sich an der Stelle befand, wo der Obelisk vom *Pincio* gestanden hat. Die Ermittlung dieser Stelle ist der Gegenstand der Untersuchung *Hülfsen's*. Vor dem Jahre 1822 lag der Obelisk ein halbes Jahrhundert lang im Vatikan. *Clemens XIV.*, der in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts Papst war, hatte ihn von einer Fürstin *Barberini* zum Geschenk erhalten, und die *Barberinis* hatten ihn im Jahre 1633 aus einer Vigna vor *Porta maggiore* in den Garten ihres Palastes schaffen lassen. Den Ort, wo sie ihn fanden, bezeichnet eine etwa 360 m vom Eintritt der *Acqua Felice* in die *Aurelianische Mauer* an einem Pfeiler der Wasserleitung befindliche Marmortafel, die befagt, daß die Brüder *Curtius* und *Marcellus Saccoci* ihn dort im Jahre 1570 aufstellen ließen. Wo er vor dem Jahre 1570 stand, das hat nun *Hülfsen* durch Zeugnisse von Schriftstellern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ziemlich genau nachgewiesen. Man glaubte, auf die Zeugnisse dieser mittelalterlichen Schriftsteller gestützt, daß der Obelisk auf der *Spina* eines *Cirkus* gestanden habe, der vor der *Porta maggiore* im Thale der *Marana* in der Nähe des *Amphitheatrum Caesense* von dem Kaiser *Aurelian* errichtet worden sei. Dieser Kaiser habe, so berichtet *Piero Ligorio* (1533), den Obelisken dem Sonnengotte geweiht und dort aufgestellt. Diese Annahme erweist sich nun als falsch. Die Ruinen, welche die Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts vor der *Porta maggiore* fanden, waren nicht die Ueberreste eines *Cirkus*, sondern die Trümmer des Grabmales des *Antinous*. Daß man sie für einen *Cirkus* halten konnte, beweist, ein wie prachtvolles Denkmal der Kaiser *Hadrian* seinem Liebling hat setzen lassen. Die Stelle, wo der Obelisk stand, liegt an der *Via Labicana* in der *Villa Saccoci*, unweit der *Acqua Claudia*, vor *Porta maggiore*, hinter den Stadtmauern und dem Kloster *Santa Croce*; zweifelhaft bleibt nur, ob der Obelisk auf der Höhe oder im Thale stand. *Hülfsen* nimmt an, daß das Grab nach ägyptischer Art als *Hypogäum* konstruiert war, und der *Pincioobelisk* mit einem zweiten entsprechenden am Eingang der Gruft gestanden habe wie die beiden Obelisken vor dem *Maufoleum* des *Augustus*. Eine Schwierigkeit bleibt freilich zu lösen. Der Bischof *Epiphanius* von *Konstantia* berichtet ausdrücklich, daß *Antinous* in *Antinoupolis* begraben liege. Wenn aber auch dieser Bischof über ägyptische Dinge oft aus eigener Anschauung berichtet, sein Zeugnis kann der Inschrift des Obelisken gegenüber nicht in Betracht kommen. Er hat wahrscheinlich ein in der Nähe der Todesstelle errichtetes Denkmal für das Grab des unter die Götter veretzten Jünglings gehalten.

Neben den bisher genannten Denkmälern sind noch ägyptische Obelisken in *Konstantinopel* auf dem *Hippodrom* erhalten (Fig. 14). Der *Hippodrom* oder *Atmeidan* (*Rofsplatz*), der vornehmste Platz von *Sambul*, bildet ein längliches Rechteck im Verhältnis von nahezu 1 : 2. Er war von den Kaisern *Septimius Severus* und *Konstantin* mit großer Pracht angelegt. Von dieser zeugen noch der 30 m hohe ägyptische Obelisk, den *Theodosius II.* nach der türkischen Hauptstadt brachte, und der 25 m hohe Obelisk des *Konstantinos Porphyrogenetos*, welcher damals aus *Quadern* errichtet wurde. Der ägyptische Obelisk in *Konstantinopel* wurde auf einer byzantinischen Basis aus *Marmor* aufgerichtet, und gleich ihm sind die meisten, wenn nicht alle der aus *Aegypten* fortgeschleppten Obelisken auf neuen Postamenten selbst dann wieder aufgerichtet worden, wenn, wie beim Obelisken der *Place de la Concorde*

372.
Obelisken
in
Konstantinopel.

in Paris, die Bestandteile des ursprünglichen Postaments oder doch Teile davon in solcher Lückenlosigkeit vorhanden waren, daß eine Rekonstruktion möglich war.

373.
Aufstellen
der
Obeliskten.

Ein kurzes Wort verdient die Art der Aufstellung der gewaltigen Steinmassen, wie sie in den ägyptischen Obelisktenmonolithen zu bewältigen war. Man hat sich lange Zeit darüber gewundert, daß den Aegyptern überhaupt die Bewältigung einer solchen Aufgabe gelungen ist, und daher viele Mutmaßungen aufgestellt, welcher Mittel und Wege sie sich bedient haben. Eine Lösung des Problems glaubte

Fig. 14.

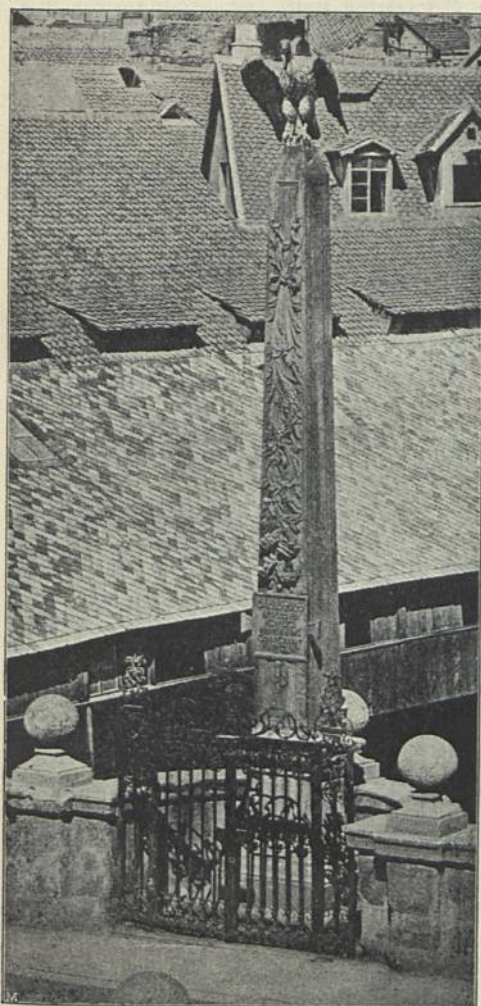


Aegyptischer Obelisk auf dem Hippodrom zu Konstantinopel.

Arnondeau gefunden zu haben, der annahm, daß die Aufrichtung so gewaltiger Steinmassen den Aegyptern nur mit Hilfe der Auftriebskraft des Wassers möglich gewesen wäre. Nach seiner Ansicht wurde der Obelisk an seinen Standort gebracht und eine Art von Umfriedigung rund herum errichtet, so hoch, bis sie die Höhe des Obeliskten annähernd erreichte. Am oberen Ende des liegenden Obeliskten wurden nun große Schwimmer aus geeignetem Material angebracht und dann das »Bassin« mit Wasser gefüllt. Natürlich hoben die Schwimmkörper den oberen Teil des Obeliskten in die Höhe, so daß er sich aufrichtete und auf seinen Sockel gesetzt werden konnte, worauf man das Wasser ablaufen ließ und das Bassin beseitigte. So geistreich erdacht auch diese Theorie ist, so läßt sie sich doch in vielen Punkten

angreifen; denn es ist sehr unwahrscheinlich, daß den alten Aegyptern Baustoffe zur Verfügung standen, aus denen sie so große Behälter wirklich dicht herstellen konnten; dann aber war auch das Füllen eines so kolossalen Bassins für sie nahezu unmöglich. Sehr viel wahrscheinlicher ist die neuerdings von *Krusemann* ausgesprochene Ansicht, daß die Aufrichtung der zumeist dicht vor den Tempeln und Palästen der Pharaonen

Fig. 15.



Obelisk auf der Karlsbrücke zu Nürnberg.
(Errichtet 1728.)

stehenden Obelisken unter Mitwirkung dieser Bauten erfolgt ist, indem man einfach einen starken Damm unmittelbar vor dem festgesetzten Standort errichtete, der annähernd die Höhe des Obelisken hatte und mit einer steil abfallenden Kante ausgestattet war. Auf diesen Damm wurde der Obelisk gehoben und man ließ ihn, mit dem Untertheil zuerst, von der steilen Kante hinuntergleiten, wodurch er auf dem Sockel stand, während vom Tempel aus das Aufrichten unterstützt wurde. Thatächlich ist diese Erklärung so einleuchtend, daß man sie wohl als die richtige ansehen darf. Man vergleiche darüber auch den unten angeführten, mit einer anschaulichen Abbildung ausgestatteten Aufsatz¹²²⁾. Hier wird im Prinzip die gleiche Art des Arbeitsvorganges angenommen, welche auch für das Versetzen der Riesensteine der Dolmen (Steine von 5 m Länge, 5 m Breite und 1 m Stärke) angenommen wird¹²³⁾. Der gleiche Vorgang ist bei der Pagode von Madura im Indischen Archipel noch 1623 beobachtet worden¹²⁴⁾.

Auch in nichtägyptischen Ländern findet sich vielfach der Obelisk. Obeliskenartige Bildungen in Denkmalform, mit reicher architektonischer Gliederung, finden sich z. B. unter den Felsenbauten von Ellora in Indien, die etwa 650—1000 nach Chr. entstanden sein dürften. In Phönicien und Assyrien schritt man in gleicher Weise zur Errichtung von obeliskenartigen Denkmälern in Hartgestein. Sie erreichen indessen ihre ägyptischen Vorbilder weder an Größe und Reichtum der inschriftlichen Ausschmückung, noch auch zeigen sie die gleiche Form; sie weichen vielmehr in den meisten Fällen mehr oder weniger davon ab. Eine von der gewöhnlichen abweichende Form hat z. B. der Obelisk von Nimrud. Sein Querschnitt ist rechteckig, und bei mäfsiger

122) *Comment les Egyptiens ont-ils érigé leurs obélisques. La construction moderne*, 6. Aug. 1898.

123) Siehe hierüber: *Centralbl. d. Bauverw.* 1893, S. 358.

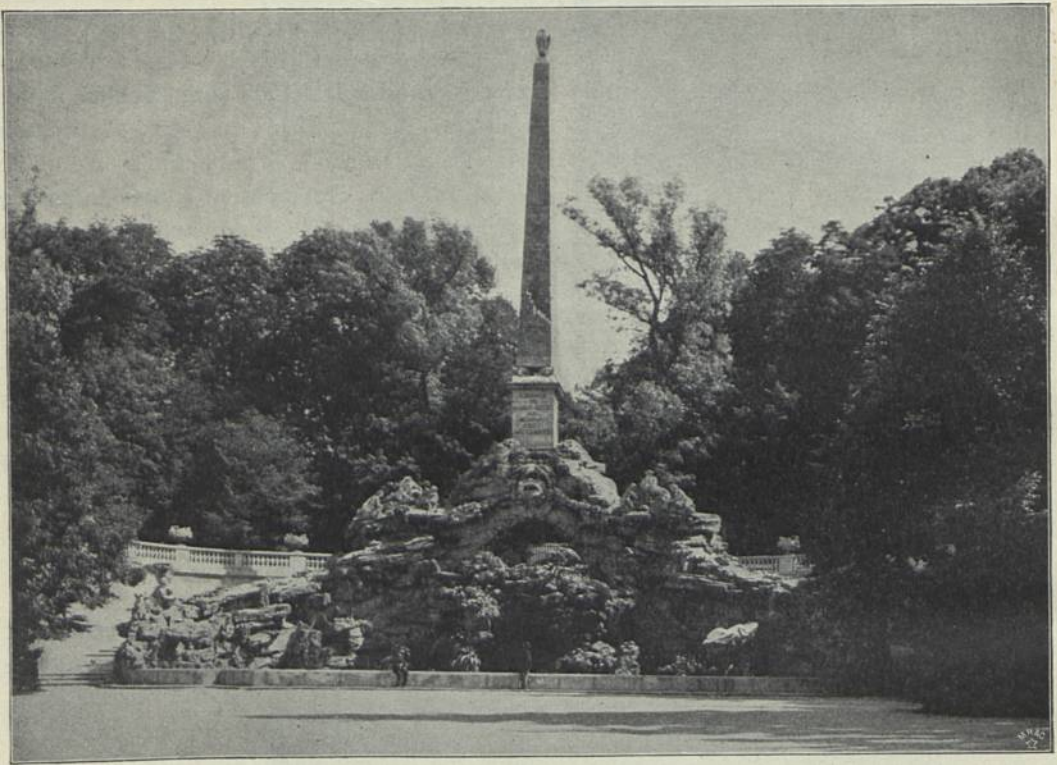
124) Siehe: KUGLER, F. *Geschichte der Baukunst*. Bd. I. Stuttgart 1859—60. — Ueber die Aufstellung der Obelisken siehe auch: *Centralbl. d. Bauverw.* 1898, S. 540.

Höhe, etwa 2 m, läuft der Obelisk *Salmanassar II.* nicht in eine Spitze aus, sondern das Pyramidion ist abgekappt und oben flach. Ueber einer breiten Zone mit Keilinschriften befanden sich fünf Zonen mit figürlichen Menschen- und Tierdarstellungen.

374.
Nachchristliche
Obelisk.

Es scheint, als ob die aus dem ägyptischen Altertum überkommenen Obelisk das Bedürfnis der westlichen nachchristlichen Völker auf lange Zeit befriedigt hätten; denn sowohl während des Mittelalters wie zur Zeit der Renaissance tritt die Form des Obelisk als neu geschaffene Form nur sehr selten auf. Als ein vereinzelt Beispiel aus dem Gebiete der deutschen Kunst des XVIII. Jahrhunderts sei der Obelisk auf der Karlsbrücke in Nürnberg, der 1728 errichtet wurde, genannt (Fig. 15). Er

Fig. 16.



Obelisk im Schloßgarten zu Schönbrunn.

trägt eine Inschriftentafel mit dem Inhalt: »Dem erhabenen und frommen Kaiser *Karl VI.* weihen diese Brücke der Senat und das Volk von Nürnberg.« In Frankreich, das früher wie Deutschland wieder auf antike Traditionen zurückgriff, tritt im XVIII. Jahrhundert die Obeliskform häufiger auf. Auch anderwärts. In Kopenhagen wurde ein Freiheitsobelisk errichtet, für welchen der Bildhauer *Wiedewelt*, seit 1774 Direktor der Kunstakademie in Kopenhagen, eine von *Winckelmann's* klassifizierender Richtung beeinflusste Fidelitas meißelte.

Diese Beispiele könnten zu einer stattlichen Reihe fortgesetzt werden. Eine beachtenswerte Rolle spielt der Obelisk in den Festdekorationen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, und manche monu-

mentale Ausführung in Stein mag auf den ephemeren Ursprung einer Festdekoration zurückzuführen sein; denn der hier entfaltete Prunk war groß.

Der Obelisk als Festdekoration wurde z. B. angewendet beim Einzuge *Heinrich II.* in Paris im Jahre 1549. Man setzte ihn hier auf den Rücken eines plastisch dargestellten Rhinoceros, dessen Körper die Konstruktion verdeckte. Dies nur ein Beispiel für viele. Als ein schönes Beispiel für die Verwendung des Obeliskens in dekorativer Weise im geschlossenen Eindrucke einer Gruppe einer Parkanlage ist der Obelisk im Schloßgarten von Schönbrunn zu nennen (Fig. 16), der mit seiner Kaskadenanlage aus dem Jahre 1777 stammt.

In der Regierungszeit *Friedrich des Großen*, in den Jahren 1753—55, wurde auf dem Alten Markt in Potsdam nach dem Entwurfe *Knobelsdorff's* ein 23,50 m hoher Obelisk aus rötlichem Kaufunger Marmor errichtet, welcher sich ohne breit gelagerten Sockelunterbau erhebt, aber doch eine reichere Gestalt erhalten hat¹²⁵⁾.

Ueber einem rund 2 m hohen Sockelunterbau aus Postelwitzer Sandstein steht der mit 2,50 m hohen Eckkaryatiden geschmückte Sockelmittelteil, welchen ein reich gegliedertes Sockelgesims abschließt. Auf diesem erhebt sich die Nadel, an deren Fuß 4 Sphinxen lagern und auf deren unterstem Flächenteil 4 Medaillonbildnisse preussischer Herrscher so angebracht sind, daß sie mit den Sphinxen zusammen eine dekorative Gruppe der Nadelbasis bilden. Ein Schriftsteller aus dem Jahre 1789, *Manger*, erwähnt noch eine Sockelverzierung, die heute nicht mehr vorhanden ist, aber aus einer im städtischen Besitz befindlichen Abbildung nachgewiesen werden kann: »4 Festons von Eichenblättern an den Enden mit Bocksköpfen von weißem italienischem Marmor.«

Im Jahre 1822 wurde in Braunschweig auf dem Monumentplatz zu Ehren der Herzoge *Karl Wilhelm Ferdinand* und *Friedrich Wilhelm* nach *Krahe's* Entwurf ein 23 m hoher Obelisk aus Eifen errichtet. In Karlsruhe hat man dem Gründer der Verfassung, Großherzog *Karl Friedrich*, auf dem Rondellplatz einen Obelisk aus Sandstein mit am Unterbau lagernden Löwen errichtet.

In München wurde am 18. Oktober 1833 auf dem Karolinenplatz ein 32 m hoher Obelisk auf einem Unterbau aus weißem Marmor durch *Ludwig I.* dem Andenken der 30000 Bayern gewidmet, die bei den Napoleonischen Feldzügen unter seinem Oberbefehl in Rußland fielen.

Es war ursprünglich der Wunsch des Königs *Ludwig I.*, den Obelisk in Feuer vergoldet zu haben. Dies ging aber aus verschiedenen Gründen nicht; auch waren die Kosten viel zu hohe. So bestimmte der König, daß die Flächen gefeilt und der Obelisk, im Sonnenlicht glänzend, blank geschliffen und in der reinen Farbe des Erzes aufgestellt werden sollte.

Von neuesten Beispielen ist ohne Rücksicht auf seinen künstlerischen Wert das *Kis-Megyerer-Kriegerdenkmal* bei Raab zu nennen, zur Erinnerung an die beim Meierhof Kis-Megyer in der Schlacht am 14. Juni 1809 gefallenen Krieger der österreichisch-ungarischen und der französischen Armee.

Das Denkmal ist ein mächtiger Obelisk, auf dessen Spitze ein aus Erz gegossener Turulvogel, einen Lorbeerkranz im Schnabel haltend, auf kriegerischen Emblemen ruht. Metallene Gedenktafeln künden in deutscher, französischer und ungarischer Sprache die Bedeutung des Denkmals an. Es wurde am 27. Oktober 1897 enthüllt; die Modelle stammen vom Bildhauer *Leonhardt*.

Am 27. September 1898 wurde in Danzig das Denkmal enthüllt, welches mit einem Kostenaufwande von 112000 Rubel auf dem Grabe der bei der Belagerung von Danzig in den Jahren 1734, 1807 und 1813 gefallenen russischen Soldaten errichtet worden ist.

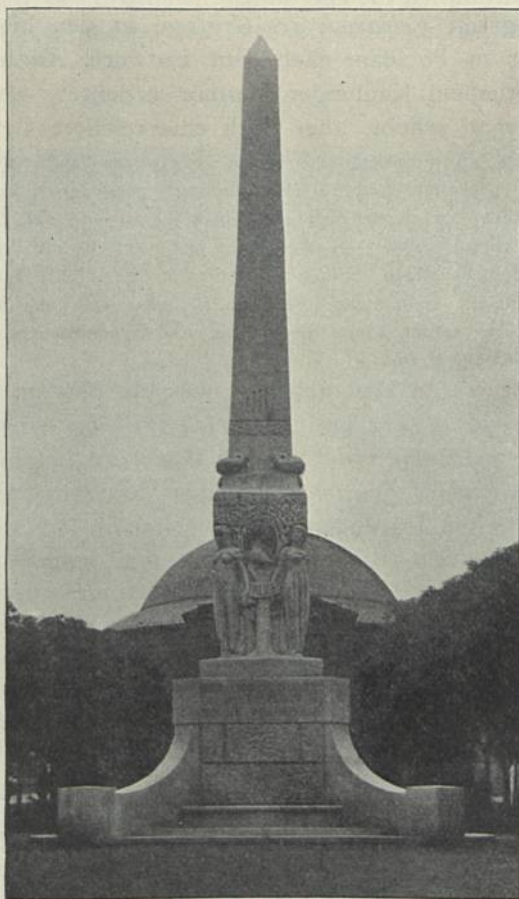
Das Denkmal besteht aus einem Obelisk aus poliertem rotem finnländischem Granit von gegen 10 m Höhe, von einem Kreuz aus vergoldeter Bronze bekrönt. Um den Obelisk zieht sich eine Granitumwehrung mit Ketten hin.

¹²⁵⁾ Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 353.

Auf der Grenze zwischen Obelisk und Pyramide steht das Denkmal der Generale *Clément Thomas* und *Leconte* in Paris von *Coquart*¹²⁶⁾.

In zahlreicheren Fällen noch als in den hier angeführten wird die Obeliskform für kleinere Denkmäler verwendet, merkwürdigerweise vorzugsweise in den romanischen Ländern. Wir nennen das Denkmal für den Maler *Fayolle* von *Chenavard*, das *Doudart*-Denkmal von *Lagrée*, die Erinnerungsmäler an den Krieg der

Fig. 17.

Denkmal der Großherzogin *Alice* zu Darmstadt.

Jahre 1870—71 in zahlreichen kleineren französischen Städten wie in Chatillon, Champigny u. s. w. Ein bedeutenderes Denkmal aus der neuesten Geschichte Frankreichs ist der Obelisk zur Erinnerung an die Anwesenheit des Präsidenten *Carnot* in Nancy zugleich mit dem Großfürsten *Konstantin* von Rußland, aus der Zeit der Entstehung des französisch-russischen Bündnisses. Der stattliche Obelisk, der sich in der Avenue Léopold erhebt, ist nach dem Gesamtentwurf des Architekten *Bourgon* geschaffen; der bildnerische Teil ist von *V. Prouvé*. Von der Vorderfläche des Obe-

¹²⁶⁾ Siehe: *Art et décoration* 1898, S. 74.

lischen heben sich zwei schön bewegte allegorische Gewandfiguren, die französisch-russische Allianz, ab; über ihnen schwebt das Medaillonporträt *Carnot's*.

Fig. 18.



Denkmal des Grafen *Friedrich von Mérode* zu Brüssel.

Am 12. September 1902 ist in Darmstadt ein Denkmal für die Großherzogin *Alice* von Hessen in Form eines Obeliskens enthüllt worden, der versucht, die übliche Form zu verlassen. Das Denkmal ist ein gemeinsames Werk des Architekten *Rank* und des Bildhauers *Habich* in Darmstadt (Fig. 17).

375-
Alice-Denkmal
zu
Darmstadt
u. a.

Auf der Anhöhe der Wilhelminenstraße, von hohen Kastanienalleen flankiert, erhebt sich das Denkmal, ein schlanker Obelisk aus weißem lothringischem Kalkstein, an dessen Sockel 4 weibliche Gestalten in schlicht herabfallendem Gewand unter Bäumen wandeln, an der Vorderseite das Band mit der Namensinschrift, an der Rückseite den Wappenschild, endlich zu beiden Seiten Blumenkränze haltend. In einen Baumstamm ist das Reliefbildnis der Großherzogin in vergoldeter Bronze eingelassen. Das Ganze steht auf einem architektonisch behandelten, nach den Seiten stark ausladenden Brunnenunterbau. Die weiblichen Gestalten sind nicht etwa als Karyatiden, sondern frei behandelt. Dadurch, daß sie nicht für sich allein modelliert und dann zusammenhanglos und wie zufällig vor den Sockel gestellt, sondern aus dem Stein herausgehauen sind, also in der Fläche bleiben, wird bei aller Freiheit Geschlossenheit und eine feine, reizvolle Umrisswirkung erzielt. Gerade diese Feinheit des Umrisses auch des Unterbaues, der sich gut den Geländebeziehungen anschmiegt, in Verbindung mit der graziösen Schlantheit des Obeliskens, gibt dem Denkmal feinen durchaus weiblichen Charakter. Es ist ein Denkmal »einer edlen, unvergeßlichen Frau, von Frauen gewidmet«; es liegt etwas Lyrisches darin. Und das erhebt das Denkmal eigentlich erst zum Kunstwerk; es ist mit dem Herzen und Gemüt geschaffen, es ist nicht die kalte Erfüllung einer Anstandspflicht.

Und damit auch die moderne Kunst in ihrer Auffassung der traditionellsten aller Kunstformen berücksichtigt ist, sei das kleine feine Denkmal des in der belgischen Revolution gebliebenen Grafen *Frédéric de Mérode* auf der Place des Martyrs in Brüssel (Fig. 18) genannt, ein graziöses Werk des Architekten *Henri Van de Velde* und des Bildhauers *Paul Dubois*. Die Inschrift auf dem Denkmale lautet: »*A Frédéric de Mérode, mort pour l'indépendance de la patrie, la ville de Bruxelles reconnaissante.*« Was hier gegeben ist, ist eine charakteristische Form des aus dem amorphen Stein geschnittenen Obeliskens mit feinen schön geschwungenen Linien¹²⁷⁾.

Ueber den *Washington*-Obeliskens zu Washington vergl. die unten genannten Zeitchriften¹²⁸⁾.

2) Obelisk mit sockelreicher Gestalt, mit Treppen, Wasserbecken, Tieren, Begleitfiguren und Medaillons.

376.
Reichere
Obeliskens.

Ein Denkmal in Mailand bezeichnet die reichere Gestalt des Obeliskendenkmales. Es ist das Denkmal »*delle cinque giornate*«, das im Mai 1879 durch den Stadtrat zu errichten beschlossen wurde »*in commemorazione delle gloriose cinque giornate del marzo 1848*«. Das Denkmal sollte bei Porta Vittoria errichtet werden und ein Erinnerungszeichen sein für die Märzkämpfe des Jahres 1848, in welchen der letzte Angriff der bedrückten Bürger Mailands gegen die fremden Truppen stattfand, der mit einem Siege endigte und den ersten Schritt für die Wiedergeburt Italiens bedeutete. Am 18. März 1848 kam es zu einem blutigen Straßenkampf zwischen den Einwohnern der Stadt und den Oesterreichern. Diese mußten in der Nacht vom 21. zum 22. März die Stadt verlassen.

Man hatte einen Wettbewerb ausgeschrieben, eine Summe von 500 000 Lire angenommen und einen »*Arco trionfale, propileo od altro consimile edificio*« zur Bedingung gemacht. Doch ein derartiges Bauwerk hätte weder den Platzbeziehungen entsprochen, noch auch die symbolisch-architektonische Bedeutung gehabt, den Punkt festzulegen, an welchem die entscheidenden Kämpfe stattfanden. Man eröffnete einen zweiten Wettbewerb und wählte einen Entwurf des Bildhauers *Giuseppe Grandi* († 30. Nov. 1894¹²⁹⁾. Das Denkmal besteht aus einem 22,26 m hohen Obeliskens,

¹²⁷⁾ Vergl. auch: *Art et décoration*, Febr. 1899.

¹²⁸⁾ *Deutsche Bauz.* 1884, S. 392 — und: *Centralbl. d. Bauverw.* 1884, S. 558; 1885, S. 236.

¹²⁹⁾ *L'idea è potente: intorno ad un piedistallo, al piede d'un obelisco, il quale vorrebbe esser semplificato, vivono, respirano, s'agitano, fremono le allegorie delle Giornate ansiose ed eroiche. L'autore seppe destare nel simbolo la passione della realtà, senza scendere per ciò dall'altezza della rappresentazione ideale del fatto, anzi incarnando codesta rappresentazione con fantasia liberissime.*

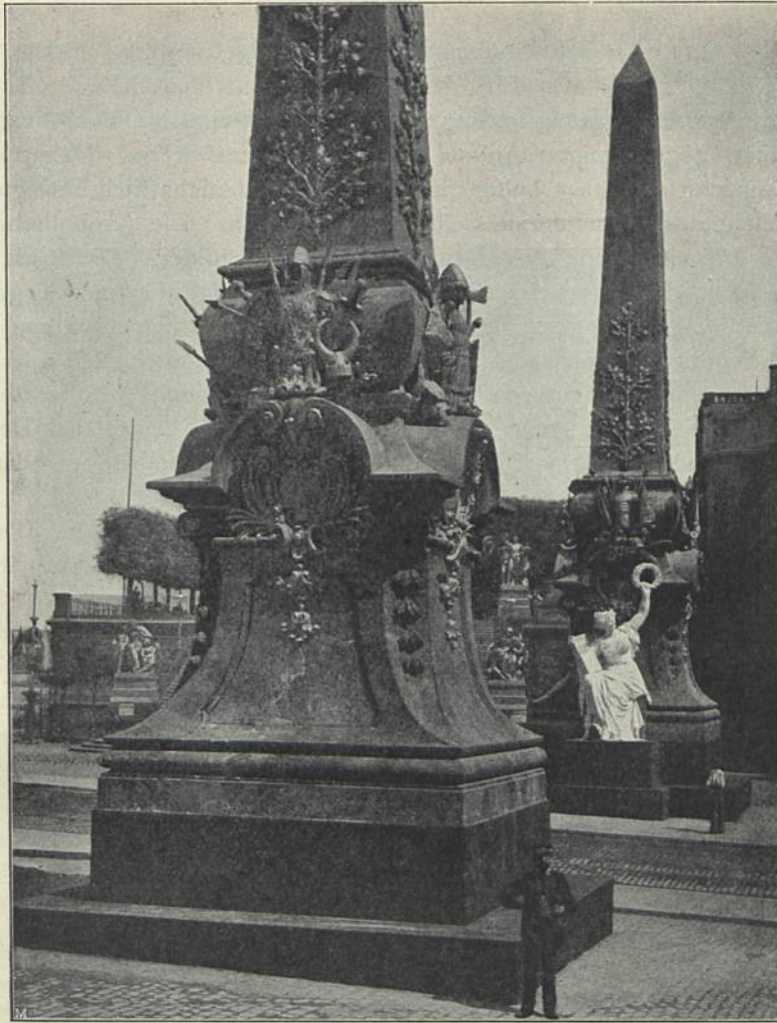


Fig. 19.

Arch. :
Schilling &
Gräbner;
Bildh. :
Schilling.

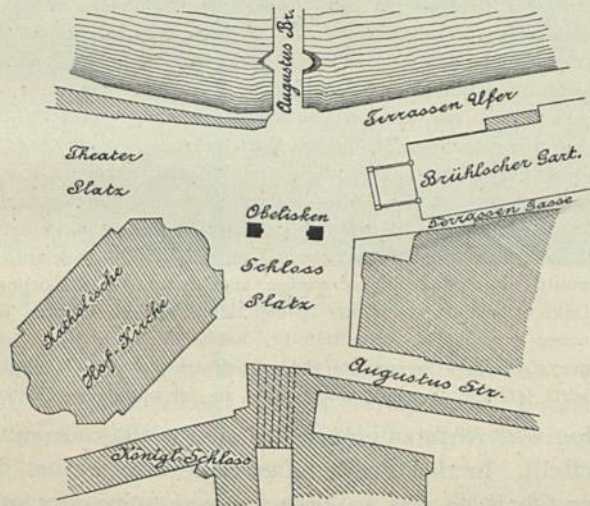


Fig. 20.

Lageplan.

Obelisken, errichtet zum 800jährigen Jubiläum des sächsischen Königshauses der Wettiner zu Dresden.

der auf einem 2,10 m hohen Stufenunterbau mit abgestumpften Ecken aus Granit von Baveno ruht. Nur dieser Teil des Denkmals ist aus Stein; alles übrige ist Bronze. Der Obelisk ist wenig verjüngt, hat eine kapitellartige Bekrönung und über derselben einen kegelförmigen Aufsatz mit strahlendem Stern. Ueber den Stufen erhebt sich zunächst ein 1,70 m hoher Sockel für die leidenschaftlich bewegten Figurengruppen, welche das Postament des Obeliskens umgeben. Die symbolischen Figuren, sowie andere kleinere Teile des Denkmals sind vergoldet. Die wilde Bewegung der Figuren sucht die tiefe Leidenschaftlichkeit der Ereignisse jener Tage zum symbolischen Ausdruck zu bringen; die stark stilllebenartige, ornamentale und dekorative Beigabe von Schilden, Palmen u. f. w. ist jedoch geeignet, die Tiefe und Größe der Auffassung zu beeinträchtigen. »*Una giornata grigia, una folla muta, commossa per il destino crudele che, cinque giorni innanzi*« — das bringt das Denkmal vortrefflich zum Ausdruck. Das Modell entstand 1886; 1894 erst war das Denkmal vollendet.

377.
Wettin-Obelisk
zu
Dresden.

Am 23. April 1896 wurde in Dresden auf dem Schloßplatze der *Wettin-Obelisk* enthüllt, errichtet zur Erinnerung an die glanzvollen Festtage des 800jährigen Jubiläums des sächsischen Königshauses der Wettiner in den Tagen vom 16.—19. Juni 1889. Unter den Schmuckbauten, welche damals die Straßen Dresdens zierten, nahmen zwei Obeliskens eine hervorragende Stellung ein, die vor dem königlichen Schlosse zwischen der Augustusbrücke, der Brühlischen Terrasse und der katholischen Hofkirche standen (Fig. 19 u. 20). Sie waren errichtet von *Schilling* und *Grübner* und geschmückt mit zwei weiblichen Figuren von *Schilling*, darstellend Vergangenheit und Gegenwart.

Als die Obeliskens allein von den gesamten Schmuckbauten längere Zeit stehen blieben, wurde der monumental-künstlerische Wert dieser zunächst nur für den Tag berechneten Werke offenbar, und es entstand der Wunsch, sie in dauerndem Material ausgeführt als Erinnerung an die glanzvollen *Wettin-Tage* zu erhalten, ähnlich wie die Fahnenmasten in Dresden-Neustadt an den Einzug Kaiser *Wilhelm I.* in Dresden an der Seite König *Albert's* erinnern. Der Wunsch gewann Gestalt; es stellte sich jedoch heraus, daß es unmöglich sein würde, beide Obeliskens an der ursprünglichen Stelle zu erhalten, und so kam man schließlich darauf, nur einen Obeliskens zu errichten und an diesem die beiden erwähnten Figuren anzubringen. Der Obelisk steht vor dem sog. Prinzenpalais am Taschenberg, welches der König *Friedrich August* als Prinz bewohnte, zwischen dem Zwinger und dem königlichen Schlosse. In den wuchtigen, ungemein wirkungsvollen Formen stimmt er mit der Architektur des Prinzenpalais, das im XVIII. Jahrhundert errichtet worden ist, zusammen. Der Obelisk nimmt eine Grundfläche von 4½ m im Geviert ein und ist insgesamt fast 19 m hoch. Jede Seite des Postaments trägt eine reiche Waffengruppe, je eine aus der Zeit von 1189—1389, darunter einen Zierrahmen mit den Landsberger Pfählen, von 1389—1589 mit dem Meißner Löwen, von 1589—1789 mit den gekreuzten sächsischen Kurfschwertern, von 1789—1889 mit dem sächsischen Königswappen, umgeben von gekreuzten Fahnen, Kanonen, Helmen, Säbeln u. f. w., darüber die Königskrone auf einem Kissen, darunter die sächsische Wappenparole: *Providentiae memor*. Die Rückseite weist in goldenen Lettern die Inschrift auf: »Zur Erinnerung an die Jubelfeier achthundertjähriger Herrschaft des Fürstenhauses Wettin 1889.« Oberhalb des Postaments, wo der Obelisk sich zu verjüngen beginnt, sind auf allen vier Seiten gewaltige goldene Lorbeerzweige angebracht. Der Körper des Obeliskens ist in Kupfer getrieben; die Dekorationsstücke und die beiden Schilling'schen Figuren sind in Bronze gegossen. Die Kupferplatten, aus denen der Obelisk hergestellt ist, haben nur eine Stärke von 2,6 mm. Die beiden Figuren sind so angeordnet, daß die »Gegenwart« ihren Lorbeerkranz dem königlichen Schlosse zustreckt. Die im Buch der Geschichte lesende »Vergangenheit« sitzt an der entgegengesetzten Seite.

378.
Andere
Obeliskens.

Ein Entwurf von *Otto Rieth* zu einem Denkmal mit der Grundform des Obeliskens ist in Fig. 21 dargestellt. In den großen Denkmalwettbewerben des letzten Vierteljahrhunderts hat der Obelisk, wie zu erwarten war, eine hervorragende Rolle gespielt. Es sei hier ein Beispiel aus dem Wettbewerb um ein Denkmal für *Viktor*

Emanuel in Rom angeführt. Der uns unbekannt gebliebene Künstler des Entwurfes »*Alleanza*« (Fig. 22) dachte das Denkmal auf der Piazza Venezia errichtet und unter Berücksichtigung des verhältnismäßig bescheidenen Flächenraumes wählte er die Grundform des Obelisken.

Fig. 21.



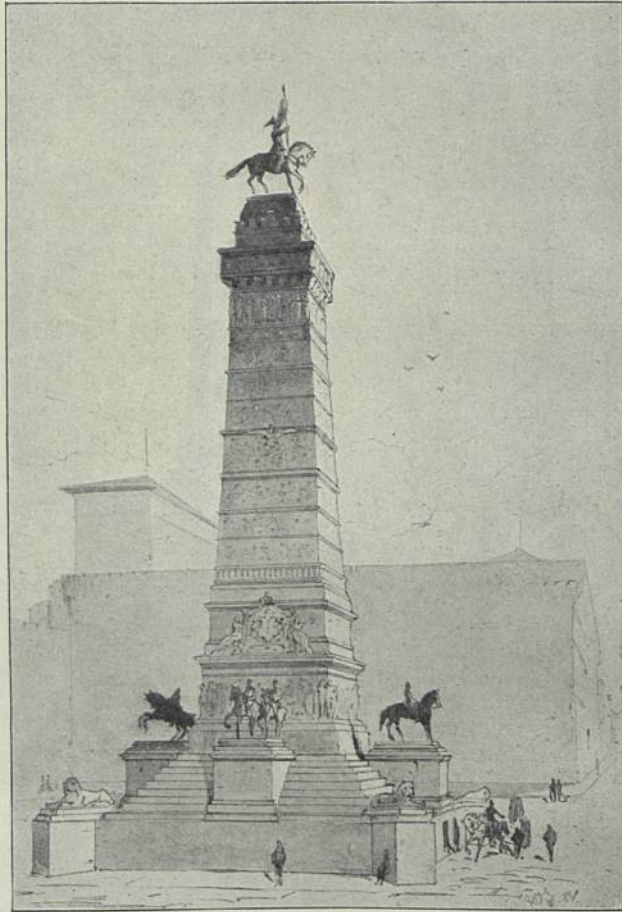
Entwurf zu einem Obelisken-Denkmal von *Otto Rieth*.

Am 15. Juli 1895 wurde in Worms das nach dem Entwurf *Karl Hofmann's* errichtete Denkmal zum Andenken an den verstorbenen Großherzog *Ludwig IV.* von Hessen (Fig. 23) enthüllt. Das Denkmal ist zugleich ein Kriegerdenkmal für die im Feldzug 1870—71 gefallenen hessischen Streiter.

Der Entwurf versuchte die Obeliskenform mit einer Brunnenanlage zu verbinden und hierdurch einen architektonischen Aufbau zu schaffen, der auf seiner Stelle wie eine überzeugende Notwendigkeit

wirken sollte. Als Material für die Ausführung wurde der graue Muschelkalk aus den Steinbrüchen in Marktbreit a. M. angenommen. Dieses Material kommt in Bezug auf Härte und Haltbarkeit dem Granit sehr nahe, wird durch Moosbildungen leicht grün und bringt durch seine schöne Farbe und derbe Struktur ein altertümliches Gepräge mit. Der bis zur Walmspitze 24,30 m hohe Obelisk wird von zwei in feinerem Muschelkalk ausgehauenen Löwen flankiert, die auf dem verbreiterten Sockel sitzen und als Wächter gedacht sind. Ausser diesen beschränkt sich der bildnerische Schmuck auf die ebenfalls in Werkstein ausgeführten Wasserbecken, Muschel mit Wasserpeier und einen ornamentierten Fries mit zwei Cartouchen am Schaft des Obeliskens. Die vordere grössere Cartouche umrahmt das bronzene Reliefbildnis

Fig. 22.

Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* zu Rom; Kennwort: *Alleanza*.

Ludwig IV., die kleinere rückseitige dient als Trägerin des Wormser Stadtwappens. Der lotrechte Schaft unter der Pyramide zeigt auf der Vorderseite die Widmung in Bronz Buchstaben:

LUDWIG IV.
DEM SIEGREICHEN FÜHRER
IM KRIEGE 1870-71
DIE DANKBARE STADT
WORMS.

Auf den 3 anderen Seiten sind die 33 Schlachten und Gefechte verzeichnet, an denen die heffischen Truppen teilgenommen haben.

Auf der Rückseite schließt sich dem Denkmalsockel eine durch zwei diagonal gestellte Freitreppen zugängliche Plattform mit einer durchbrochenen feineren Brüstung an. Ein bepflanzter Vorgarten umzieht diese Anlage. Vor dem Denkmal ist ein 15^m breites halbkreisförmiges Wasserbecken in Erdoberfläche angeordnet; durch diese vertiefte Weiheranlage und den terrassenförmigen Aufbau des Hintergrundes

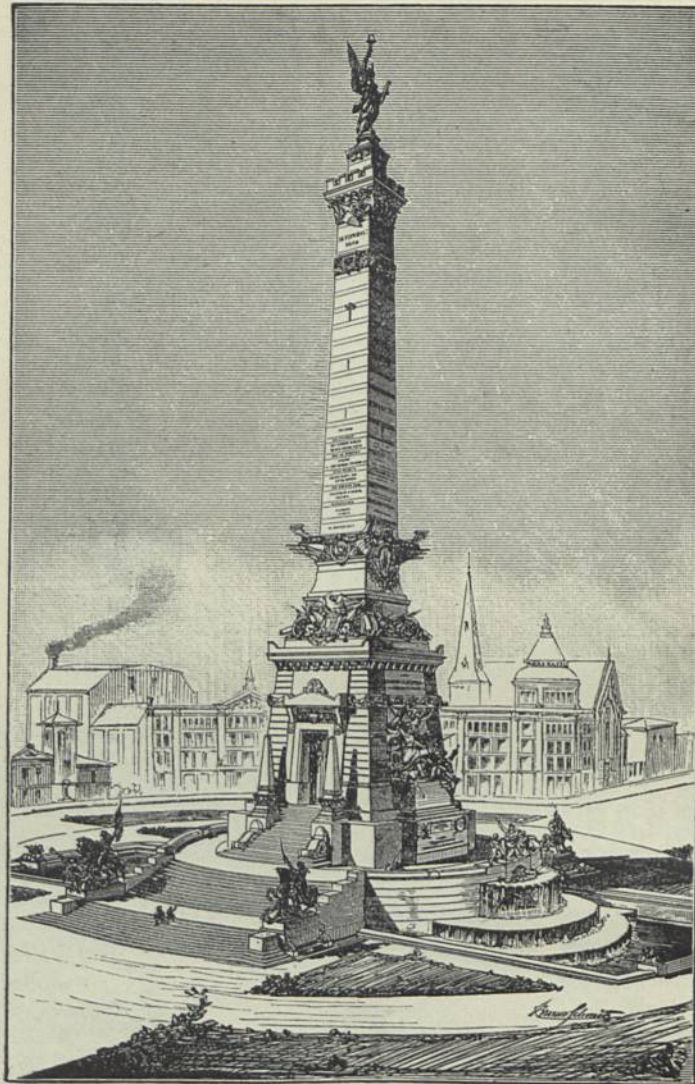
Fig. 23.

Denkmal für Großherzog *Ludwig IV.* von Hessen zu Worms.Arch.: *Hofmann.*

wurde eine Wechselwirkung geschaffen, die nicht allein die fast wagrechte Erdoberfläche des Ludwigsplatzes auf größeren Stellen für das Auge wohlthuend unterbricht, sondern auch geeignet ist, die Höhenentwicklung der Hauptansicht des Denkmals noch zu steigern. Die Gesamtausgaben für das Denkmal belaufen sich auf 50000 Mark.

Eine reiche Anlage stellt das Kriegerdenkmal in Indianapolis, das nach einem Entwurf von *Bruno Schmitz* zur Ausführung gelangte, dar (Fig. 24 ¹³⁰). Für das Denkmal stand eine Summe von 1 500 000 Mark zur Verfügung.

Fig. 24.

Kriegerdenkmal zu Indianapolis ¹³⁰).

379.
Einheits-
denkmal
zu
Frankfurt a. M.

Am 18. Oktober 1903, dem Tage der Leipziger Völkerschlacht, wurde in Frankfurt a. M. ein Denkmal geweiht, das den deutschen Einheitsbestrebungen ein dauerndes Andenken sichern soll. An historisch geweihter Stätte, vor der Paulskirche, wo das erste deutsche Parlament tagte, gegenüber dem Römer, erhebt sich ein Obelisk, gekrönt von der bronzenen Gestalt der Muse Klio, die in der

¹³⁰) Fakf.-Repr. nach: Centralbl. d. Bauverw. 1888, S. 225.

Fig. 25.



Gambetta-Denkmal im Tuileriengarten zu Paris.

Arch.: *Boileau*; Bildh.: *Aubé*.

linken Hand einen schwarzen Schild trägt mit der Aufschrift: »Seid einig!«

Der Obelisk steht auf einem runden Unterbau, zu dem Stufen hinaufführen. An den drei Ecken erheben sich Bronzegruppen: die erste soll das freie Bürger-tum veranschaulichen. Ein kraftvoller Jüngling zerreißt die Bande eines Gefesselten, der in zusammengefunkenener Haltung mit zerknirfchem Gesichtsausdruck der Befreiung harret. Den Sängern von Einheit und Freiheit ist die zweite Gruppe gewidmet. Ein Greis, dessen edle Züge Begeisterung und noch jugendliches Ungeftüm verraten, greift in die Saiten feiner Harfe und feuert mit feinem Gefang den neben ihm stehenden Jüngling, der ein Schwert in der Rechten hält, zu Heldenthaten an. Die dritte Gruppe veranschaulicht die Alma mater, wie sie einem kaum dem Knabenalter entwachsenen Knaben eine Schale zum Trank reicht, der in ihm den Sinn für Unabhängigkeit und die Begeisterung für die Einheitsidee erwecken soll. Drei Reliefs schmücken die Basis des Obeliskens. Das erste zeigt zwei Jünglinge, die mit dem Schlachtrufe: »Up ewig ungedeelt« kampfesmutig in die Schlacht ziehen, um Schleswig-Holstein dem deutschen Vaterlande zurückzuerobern. Das zweite Relief veranschaulicht, wie der Begründer der Einheit der deutschen Stämme, Fürst *Bismarck*, mit wuchtigen Hieben aus einem Stück Eifen das deutsche Einheitschwert schmiedet. Unter diesem Relief steht der Vers *Geibel's*:

Fig. 26.



Gambetta-Denkmal im Tuileriengarten zu Paris.

Arch.: Boileau; Bildh.: Aubé.

»Drum rüftig mit dem Hammer, mit der Feile;
Ihr Bälge blaft, ihr Funken sprüht empor;
Das Schwert des Siegs hat
Eile, Eile, Eile.«

Das letzte Relief zeigt den allzukühnen Jüngling, der den Kampf für die Befreiung des Vaterlandes mit der Verbannung büßt. Den Obelisk, der, wie der Unterbau, aus Sandstein ist, bedecken die Wappen der deutschen Staaten, an einem Eichenstamm, dem Symbol der deutschen Einheit, angebracht. Die Künstler sind *Heffner* und *Kaufmann*.

Anfangs war beabsichtigt, die Paulskirche zu einem Einheits- und Freiheitsdenkmal zu erheben; aber dieser Antrag der Frankfurter Stadtverordnetenversammlung blieb in der Minderheit. Die Frankfurter

Fig. 27.

Vom *Gambetta*-Denkmal zu Paris. — Figuren der Rückseite.Bildh.: *Aubé*.

hätten gewünscht, daß bei diesem Einheitsdenkmal mehr die Bewegung des Jahres 1848 zur Geltung und zum Ausdruck gekommen wäre; aber die ausführenden Künstler wählten den Mittelweg; sie würdigten sowohl die freiheitlichen Bestrebungen, die das Jahr 1848 zeitigte, als auch die Kämpfe auf den Schlachtfeldern für die eine große Sache.

3) Obelisk als Hintergrund für eine Gruppe und mit umgebender Architektur.

Vielleicht das bedeutendste der in diese Reihe gehörenden ausgeführten Denkmäler ist das *Gambetta*-Denkmal im Tuiliengarten zu Paris, eine gemeinsame hervorragende Arbeit des Architekten *L. C. Boileau* und des Bildhauers *J. P. Aubé*

(Fig. 25 bis 27). Das Denkmal wurde am 14. Juli 1888 enthüllt; sein Entwurf wurde auf dem Wege des Wettbewerbes gewonnen.

Es ist ein Obelisk aus Kalkstein; rechts und links davon sitzen auf dem vorgezogenen Sockel die Bronzestatuen der Wahrheit mit dem Spiegel und die Stärke mit Löwe und Fasesbündel. Unterhalb der *Gambetta*-Gruppe sitzen zwei bronzene Kindergestalten; die erstere, der Mittelpunkt des Denkmals, besteht aus dem die Kämpfer zur Verteidigung des Landes mit Mut anfeuernden Staatsmann, zu dessen Haupt die allegorische Figur des Vaterlandes schwebt. Ueber dieser ist ein Satz einer Rede wiedergegeben, die *Gambetta* im November 1870 hielt (siehe das Kapitel »Inschriften«). Ueber der »Stärke« sind Teile einer Rede, die er im August 1880 in Cherbourg gehalten, über der »Wahrheit« Sätze aus einer Ansprache an die Schüler vom 19. April 1870 eingemeißelt. Die allegorischen Knabengestalten an der Rückseite des Denkmals stellen »Arbeit« und »Kriegskunst« dar. Gekrönt wird das Denkmal durch eine allegorische Gruppe aus Bronze: die »Demokratie« auf einem geflügelten Löwen. Trotz der unverkennbaren Anklänge, welche das Denkmal in seinem Hauptgedanken an die *Rude'sche* Gruppe des *Arc de l'Etoile* in Paris zeigt, darf es doch als eine Komposition von großer monumentaler Empfindung betrachtet werden.

Seine Gesamtkosten summe betrug rund 1 150 000 Franken; davon entfielen auf Mauerwerk und Hilfskonstruktionen 141 500 Franken, auf den bildnerischen Teil 951 905 Franken, auf den ornamentalen Teil 28 500 Franken, auf Marmor und Inschriften 6500 Franken, auf Modelle und Abgüsse u. s. w. 3595 Franken und auf Verschiedenes 18 000 Franken.

381.
Palacky-
Denkmal in
Prag.

Als die tschechische Nation daran ging, ihrem großen Geschichtschreiber *Palacky* in Prag ein Denkmal zu errichten, da fand sich unter den aus einem Wettbewerb hervorgegangenen Entwürfen eine geistvolle Arbeit des Architekten *Bendelmayer* und des Bildhauers *Anton Strunc*, in welcher der slavische Historiker vor einem Obeliskensitzend dargestellt war; an den Seiten des Obeliskens wuchsen, angeknüpft an diesen, Bäume in die Höhe, welche sich über dem Haupte des Geschichtschreibers zu einer Baumkrone verdichteten. Vor dem Postament des Historikers lag der böhmische Löwe; zu beiden Seiten des Obeliskens waren lebhaft bewegte Gruppen gedacht¹³¹⁾.

382.
Carnot-
Denkmäler
zu Lyon
und Dijon.

In vielfacher Hinsicht verwandt mit dem Pariser *Gambetta*-Denkmal ist der Entwurf des Architekten *Naudin* zu einem Denkmal des Präsidenten *Carnot* für Lyon. Die reiche Anlage ist in geschickter Weise mit einer Brunnenanlage in Verbindung gebracht. Am 24. Juni 1894 wurde *Carnot* in Lyon ermordet. Ein Jahr nachher wurde ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein stattliches Denkmal, zu welchem eine Summe von 295 000 Franken gesammelt worden war, erlassen. Unter mehr als 30 Entwürfen errang die Arbeit des Architekten *Charles Naudin* in Gemeinschaft mit dem Bildhauer *Henri Gauquié* die Ausführung. Ein künstlerisch interessanter Entwurf dieses Wettbewerbes war der von *Huguet & Delorme*, welcher sich in seiner Grundform der Form des Obeliskens nähert (Fig. 28). Das Denkmal wurde auf der *Place de la République* errichtet und am 4. November 1900 enthüllt. Den Aufbau des Denkmals, in welchem die Architektur vorherrscht, zeigt Fig. 29.

Den Mittelpunkt des plastischen Teiles bildet die Statue *Carnot's*; unter ihm die allegorische Figur der Stadt Lyon, über ihm der Genius Frankreichs. An den Seiten des Postaments zwei Jünglingsgestalten mit den Wappen von Toulon und Kronstadt, an der Rückseite des Postaments ein ruhender Löwe. Die Steine der Denkmalanlage stammen aus den Brüchen von Lens und vom Berge Saint-Martin von Senozan, bei Mâcon.

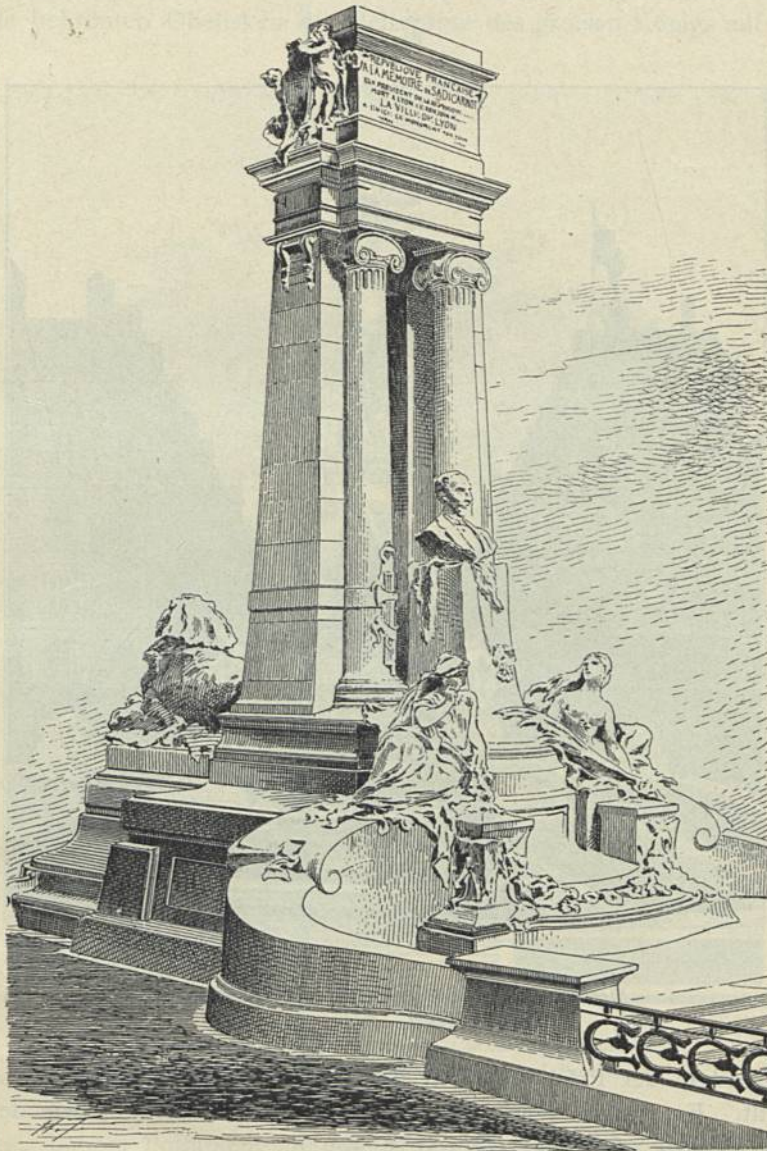
Etwas schlichter in der Anlage ist das Denkmal zur Erinnerung an die Vereinigung der Grafschaft Nizza mit Frankreich in Nizza, zu welchem der Architekt *Fules Febvre* den Entwurf anfertigte und der Bildhauer *Allar* den nicht unbedeutenden bildnerischen Teil lieferte¹³²⁾.

¹³¹⁾ Siehe: Der Architekt, Jahrg. IV, S. 52.

¹³²⁾ Siehe: *L'architecture*, 31. Okt. 1896 — sowie: *La construction moderne*, II. Serie, Jahrg. 1.

Das Denkmal, für welches eine Summe von 72 000 Franken zur Verfügung stand, erhebt sich auf einer Plattform von 13,00 m Seitenlänge zu einer Höhe von 13,30 m bis zum Sockel der krönenden Viktoria. Seine Masse an der Basis find $5,20 \times 5,60$ m. Der an der Vorderseite und an den Seitenflächen mit Inschriften, an der hinteren Seite mit einem Relief geschmückte Unterbau, welchem in der Diagonale

Fig. 28.



Denkmalentwurf für den Präsidenten Carnot für Lyon.

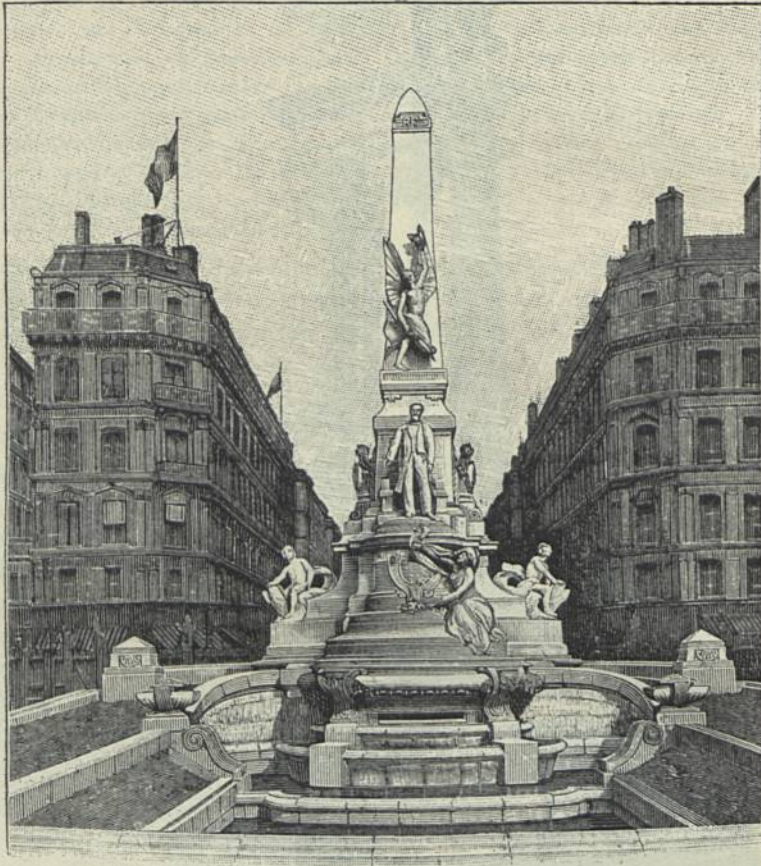
Von Huguet & Delorme.

4 volutenartige Uebergänge vorgelagert sind, ist 5,00 m hoch. Er nimmt den 8,30 m hohen Obelisk mit dorischem Kapitell und die schöne bildnerische Gruppe auf. Die Architekturteile sind in einem harten Kalkstein von Turbie bei Nizza ausgeführt. Die figürliche Gruppe stellt symbolisch die Vereinigung Nizzas mit Frankreich dar; sie ist in weißem Marmor ausgeführt. Die krönende Viktoria ist aus Bronze; ihre Inschrift: »NIKH« steht mit dem Namen von Nizza in Verbindung.

Erwähnt seien ferner das Denkmal für den Ingenieur *Alessandro Brisse* († 1892 in Rom), verdient um die Trockenlegung des Sees von Fucino. Das Denkmal steht auf dem Campo Verano in Rom und ist ein Werk des Florentiner Bildhauers *Arnaldo Zocchi*.

Die Grundform ist ein Obelisk; davor steht die Büste *Brisse's*. Um den Fuß des Obelisken schart sich eine lebhaft bewegte plastische Gruppe¹³³⁾.

Fig. 29.



Denkmal für den Präsidenten *Carnot* zu Lyon.
Arch.: *Naudin*. Bildh.: *Gauquié*.

Bedeutend in der Erscheinung ist das Denkmal *Carnot's* in Dijon, am 21. Mai 1899 enthüllt. Es ist ein Werk des Architekten *F. Vionnois*, sowie der Bildhauer *Mathurin & Moreau* und *Paul Gasq* (Fig. 30).

Die Gestalt *Carnot's* steht vor einem mit der Siegesgöttin gekrönten Obelisken. Zu Seiten des Sockels des Obelisken sitzen die allegorischen Statuen der »Geschichte« und »Frankreich«¹³⁴⁾.

Von deutschen Denkmälern gehört in diese Gruppe das am 7. August 1896 nach dem Entwurf von *Eberlein* errichtete und enthüllte Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in

¹³³⁾ Siehe: *La construction moderne* 1896, S. 553.

¹³⁴⁾ Siehe ebendaf. 1899, S. 414.

Ruhrort, eine reichere Anlage dieser Art, leider weder im architektonischen noch im bildnerischen Teile einwandfrei¹³⁵⁾.

Sehr bedeutende Anlagen, welche den Gedanken der beherrschenden Obeliskensform in der Erweiterung einer das eigentliche Denkmal umgebenden Architektur zeigen, sind der Entwurf *Schinkel's* für ein Denkmal *Friedrich des Großen* in Berlin (Fig. 31 u. 32¹³⁶⁾, wo vor dem auf das reichste mit Reliefs geschmückten und durch eine Viktoria bekrönten Obeliskens die Reiterfigur des großen Königs auf gleich reich

383.
Entwürfe von
Schinkel
und von
Schmitz.

Fig. 30.



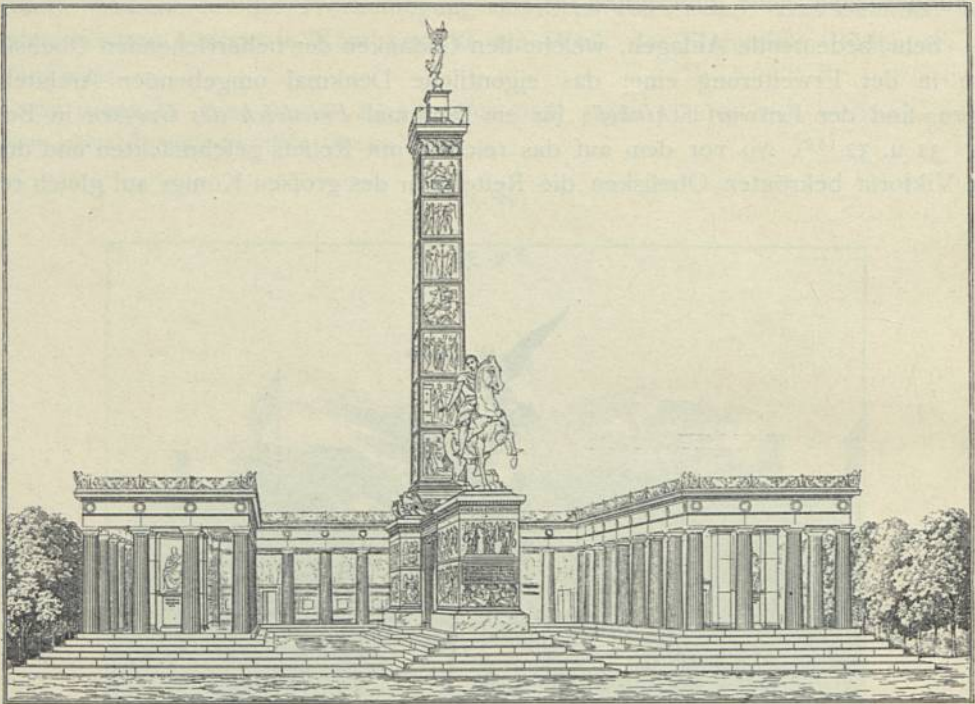
Denkmal für den Präsidenten *Carnot* zu Dijon.
Arch.: *Vionnois*. Bildh.: *Mathurin & Moreau* und *Paul Gasq*.

geschmücktem, hohem Postament aufgestellt und das Ganze im rechten Winkel von einer dorischen Hallenarchitektur umzogen ist, und der wuchtige Entwurf von *Bruno Schmitz* in Berlin zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz (Fig. 33). Hier steht der Obelisk in der Bedeutung feiner Ausbildung auf der Grenze zwischen monolithem Steinkörper und Turmbau.

¹³⁵⁾ Siehe: Leipz. Illustr. Zeitg. 1896, 15. Aug.

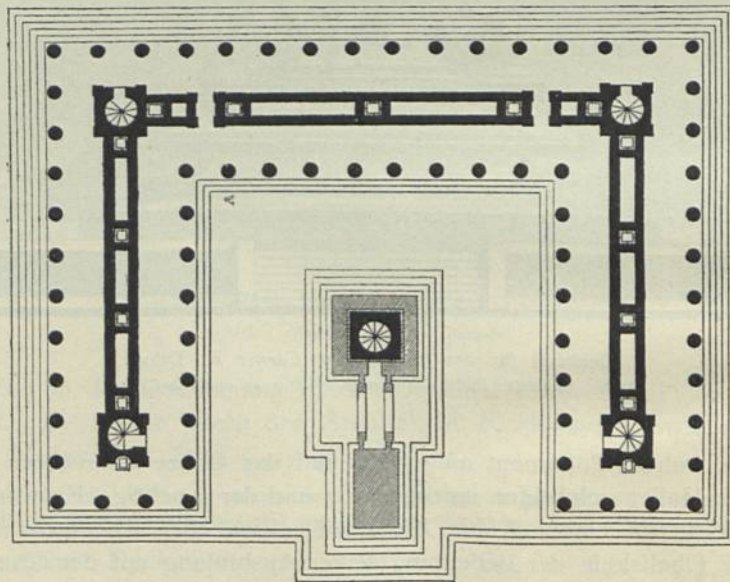
¹³⁶⁾ Nach: SCHINKEL, C. F. Sammlung architektonischer Entwürfe etc. Neue Ausg. Berlin 1858.

Fig. 31.



Anficht.

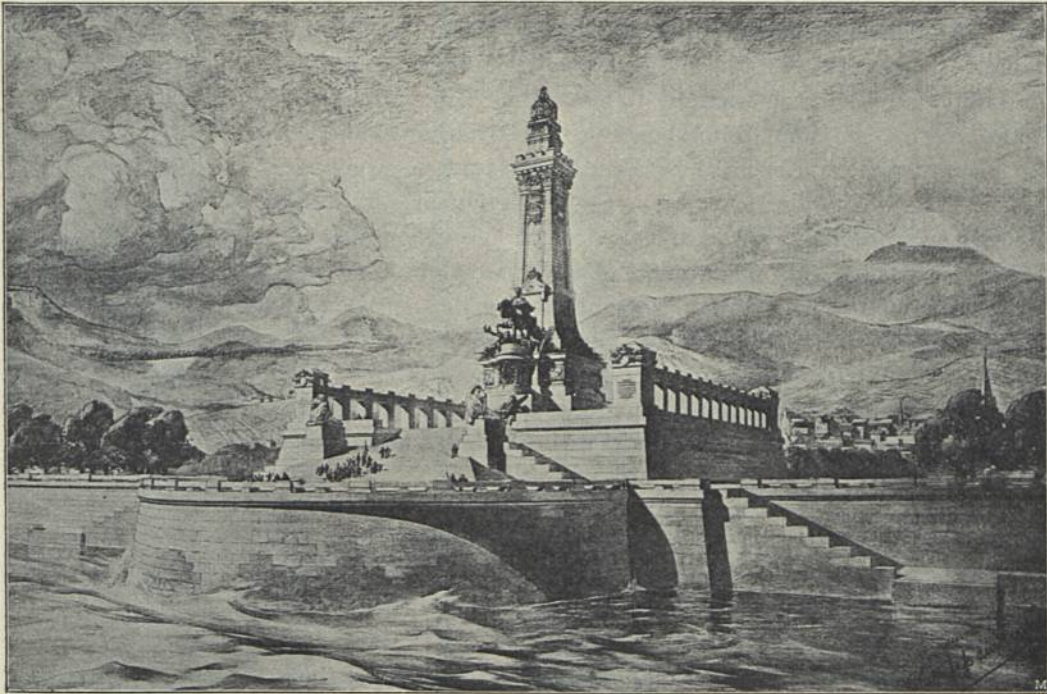
Fig. 32.



Grundrifs.

Entwurf *Schinkel's* für ein Denkmal *Friedrich des Großen* zu Berlin¹³⁶).

Fig. 33.

Entwurf für ein Kaiser *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz von *Bruno Schmitz*.

e) Denkfäulen, Pestfäulen und andere obelikenartige Gedenkfäulen.

Während das Denkmal im romanischen Mittelalter wesentlich zurücktritt und, wenn es unperfönlich ist, in der Erinnerung an die Antike nur der Denkfäule Eingang gewährt, wie sie *Bernward* von Hildesheim errichten liefs, tritt das Denkmalbedürfnis in der gotischen Zeit, mit der beginnenden Erstarkung des Individualismus, wieder hervor. Auch hier ist die obelikenartige Form ihrer geringen Standfläche und eindrucksvollen Höhenentwicklung wegen bevorzugt. Aber wie der gotische Bau die gewollte Auflösung und Zerklüftung aller Baumassen darstellt, so war die gotische Periode bestrebt, auch die geschlossene Masse des Obeliken möglichst aufzulösen, wobei jedoch die ungefähre Umrifslinie, bald stumpfer, bald spitzer, bald mit der Verjüngung zur Spitze schon tief beginnend, bald erst im oberen Teile des Denkmals ansetzend, bald durch Fialen oder Wasserspeier unterbrochen, bald stetig bis zur krönenden Kreuzblume aufsteigend, beibehalten wurde. In ihrer Bedeutung bilden diese obelikenartigen Denkfäulen eine Fortsetzung des Gebrauches der Aufstellung von Kreuzen für Ereignisse im Leben des Einzelnen oder in der Geschichte der Gemeinden und Städte.

Mit der Ausbildung des gotischen Stils gehen also die Kreuze oder Denkfäulen in die Fialenform über, nehmen reichere und reichste Gestalt an und werden in der Höhe zu den monumentalsten Kunstwerken gesteigert. In England und sonst heißen solche Wegefäulen heute noch *Crosses*, obwohl sie mit dem Kreuz eigentlich nur die Kreuzblume gemein haben. Eine der ältesten Säulen dieser Art dürfte die

romanische Predigerfäule bei Regensburg mit 24 Reliefs fein. Eine der schönsten deutschen Denkfäulen dieser Gruppe ist das 10^m hohe »Hochkreuz« bei Godesberg unweit Bonn, 1332—49 errichtet. Schön im Aufbau ist auch die Denkfäule in der Kollegiatkirche St. Victor in Xanten; sie entwickelt sich von einfacherer Gestaltung zu größtem Reichtum (Fig. 34). Hierher gehört ferner die »Spinnerin am Kreuz« bei Wien (Fig. 35); sie wurde 1451 von *H. v. Puchsbaum* errichtet. Diese Betfäulen, freistehende Pfeiler oder Säulen aus Holz, oder in monumentaler Form meist aus Stein, sind ebensowohl Denkmäler der Andacht wie Wegedenkmäler. Sie wurden gewöhnlich an den großen Heerstraßen, an Kreuzwegen oder auf Hügeln, also an in die Augen fallenden Punkten des Landes errichtet. Ein weiteres Beispiel aus österreichischen Landen, ein Beispiel mit vielfacher Ähnlichkeit mit der Denkfäule in Xanten, ist die Zderad-Säule in Brünn (Fig. 36).

Ohne Zweifel die reichste Ausbildung hat die bei Wiener-Neustadt stehende, auf dreiseitigem Grundriss aufgebaute Denkfäule (Fig. 37 bis 41). Die »Spinnerin am Kreuz« bei Wiener-Neustadt gilt als eine der schönsten Wegfäulen in Oesterreich und Deutschland; sie ist ein Architekturwerk aus der Blütezeit des gotischen Stils, welches, wie *Böheim* nachgewiesen, 1382—84 unter dem herzoglichen Grundherrn und späteren Bürgermeister *Wohlfart v. Schwarzensee* von Meister *Michael Weinwurm*, angeblich als Erinnerungsdenkmal an die 1379 vollzogene habsburgische Länderteilung, errichtet wurde.

An der Säule befanden sich einst Reliefs aus der Passionsgeschichte, welche heute nur mehr in Bruchstücken vorhanden sind, und in Nischen stehen sechs im Laufe der Jahrhunderte stark verflümmelte Heiligenstatuen, sowie die Porträtbüsten und Wappen der Erbauer in Hochrelief; weiter oben geflügelte Engel mit Schriftbändern; endlich als Krönung des Ganzen die sitzenden Figuren Christi und der heiligen Maria. Dem gänzlichen Untergange nahe, wurde das Denkmal in den Jahren 1885—92 durch den Verein zur Erhaltung der Kunstdenkmäler unter der Leitung *Jordan's* wiederhergestellt.

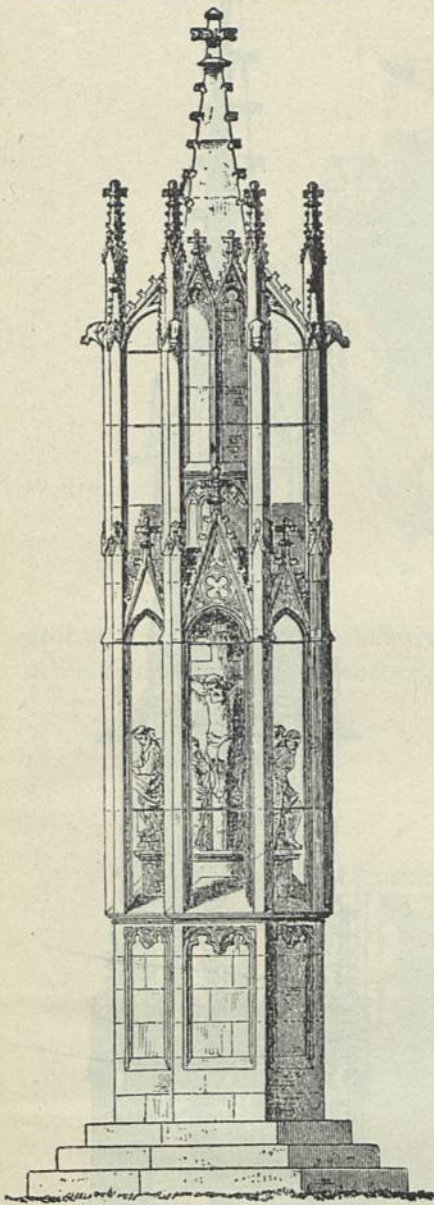
Die Säule erreicht eine Höhe von fast 22^m. Sie ist vielleicht das reichste Beispiel gotischer Denkfäulen und wird in ihrem Reichtum des Aufbaues selbst nicht von den sehr entwickelten englischen Denkfäulen überragt, welche unter der Bezeichnung »*Eleanor-Kreuze*« an hervorragenden Punkten des Landes stehen. *Eleanor*, die Tochter *Ferdinand III.*, Königs von Kastilien, wurde im Mai 1254 im Alter von 15 Jahren in Burgos mit dem Prinzen *Eduard* von England vermählt. Am 19. August 1274 wurden *Eduard I.* und Königin *Eleanor* in der Westminsterabtei in London gekrönt. 36 Jahre hindurch war *Eleanor* die treue Begleiterin ihres Gemahles auf seinen gefahrvollen Reisen. Im neunzehnten Jahre seiner Regierung starb Königin *Eleanor* auf Saint Andrew's Even in Hirdebie oder Hirdlie bei Lincoln. In dem feierlichen Leichenzuge, welcher den einbalsamierten Körper der Königin von Lincoln nach der Westminsterabtei, wo er in der St. Edwardskapelle zu Füßen König *Heinrich III.* beigesetzt wurde, brachte, war der König selbst der hervorragendste Trauernde, und zum Gedächtnis der Königin

Fig. 34.



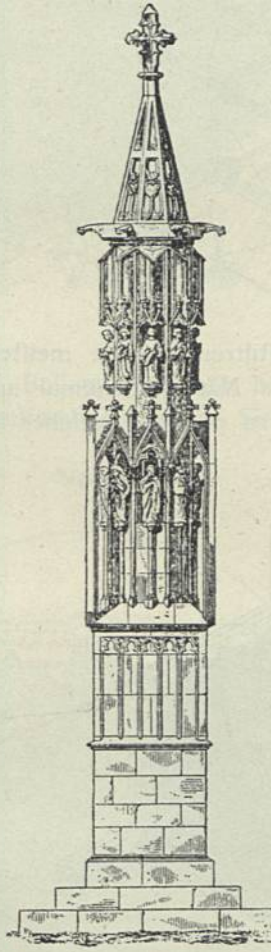
Denkfäule in der Kollegiatkirche St. Victor zu Xanten.

Fig. 35.



Spinnerin am Kreuz bei Wien.

Fig. 36.



Zderad-Säule zu Brünn.

ordnete er an, daß an allen Stellen, an welchen der Leichenzug rastete — Lincoln, Grantham, Stamford, Geddington, Northampton, Stony-Stratford, Woburn, Dunstable, St. Albans, Waltham, Cheapside und Charing —, eine Denkfäule, ein »Cros« errichtet werde. Die Denkfäulen, welche auf dem Wege, den die Ueberreste *Ludwig des Heiligen* vom Mont Cenis nach St.-Denis nahmen, aufgestellt wurden, scheinen die Anregung hierfür gegeben zu haben. Zwei dieser Denkfäulen wurden in London selbst errichtet, die eine in Charing, die andere in West-Cheap.

Die letztere stand beim Bow-Churchyard, gegenüber Wood-Street. Sie war ähnlich der Denkfäule von Northampton und wurde 1643 zerstört. Charing-Cros war die letzte Stelle, an welcher der Leichenzug der Königin vor seinem Eintritt in Westminster Abbey rastete. Die hier an der Stelle der Reiterstatue *Karl I.* errichtete Denkfäule wurde 1647 zerstört. Das heutige *Eleanor-Cros* vor Charing-Cros Hôtel wurde 1863 errichtet und bei ihm, soweit es möglich war, die Form der alten Denkfäule wiedergegeben. Die Zeichnungen schuf *E. M. Barry*, die Kosten betragen £ 1800.

In Geddington steht das Kreuz noch in der Mitte der Stadt, beim Zusammenfluß der drei bedeutendsten Straßen. Auch *Waltham-Cros* steht noch; es wurde 1291 errichtet. Das bedeutendste ist aber *Eleanor-Cros* bei Northampton. Es ist das Werk von *John de Bello* oder *De la Bataille*, der zwischen 1291 und 1294 auch die Kreuze von Stony-Stratford, Woburn, Dunstable und St. Albans errichtete.

Das Kreuz (Fig. 42¹³⁷) baut sich in 3 Geschoßen auf. Das unterste ist achteckig und etwa 4,20 m hoch bei 1,20 m Seitenlänge; die Wappen von Ponthieu in der Piccardy und von Kastilien und Leon schmücken

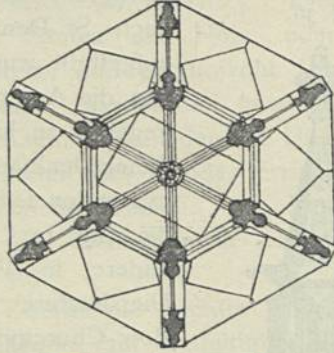
137) Fakt.-Repr. nach: *Bilder* 1897, 26. Juni.

es. Das zweite Geschofs ist 3,60 m hoch und besteht aus 4 Baldachinen mit Figuren. Das oberste Geschofs ist quadratisch, die Seiten mit Maßwerk und Wimpergen geziert; es ist 2,40 m hoch. Ueber ihm entwickelte sich auf einem Schaft die Kreuzblume.

386.
Andere
Spitzsäulen.

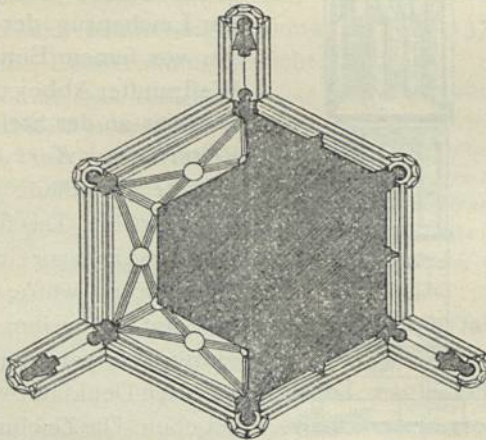
Aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts ist, als ein früher Vorläufer der Restaurationsperiode

Fig. 37.



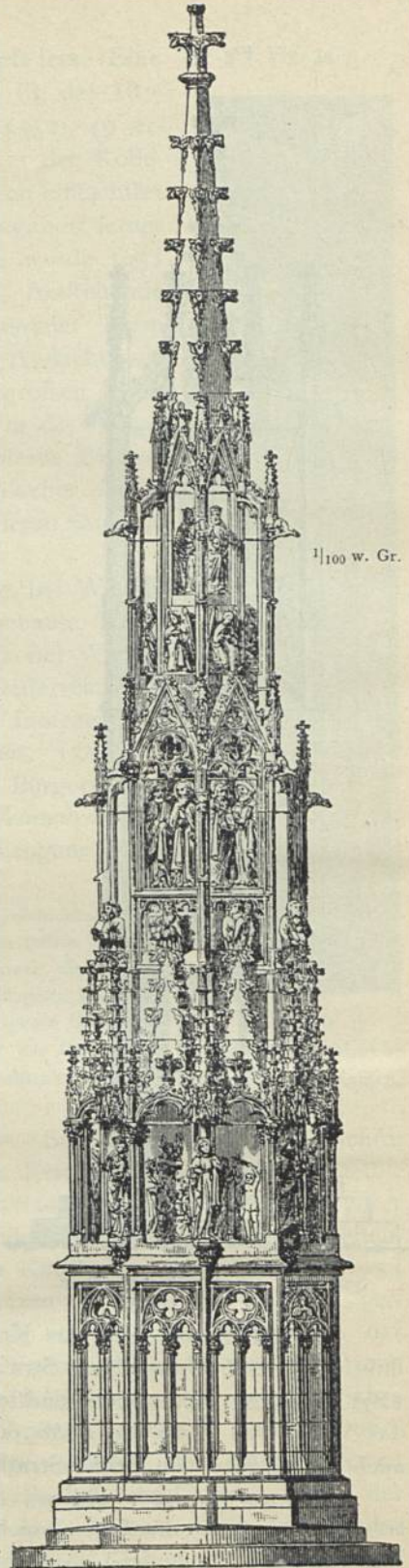
und daher noch weniger stiltreu als die meisten Denkmäler dieser Zeit, das Nationaldenkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin zu nennen, welches in

Fig. 39.



$\frac{1}{100}$ w. Gr.

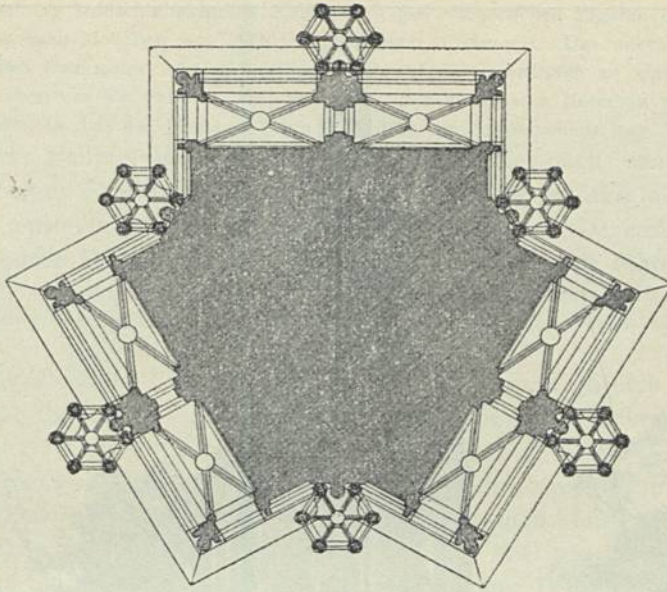
feiner heutigen Gestalt der bescheidene Niederschlag eines großen Gedankens ist, welchen *Schinkel* verwirklichen wollte, als ihm durch *Friedrich Wilhelm III.* der Auftrag erteilt wurde, zur Erinnerung an die Erhebung des deutschen Volkes vom Napoleonischen Joche und zum Andenken der siegreichen Befreiungskämpfe der Jahre 1813–15 ein Nationaldenkmal zu errichten. *Schinkel* hatte eine



$\frac{1}{100}$ w. Gr.

Denkfäule zu

Fig. 40.



grofsartige, schon beim heutigen Belleallianceplatz beginnende Anlage geplant, deren Schlufsstück das Kreuzbergdenkmal fein follte. Sie kam nicht zur Ausföhrung,

Fig. 41.

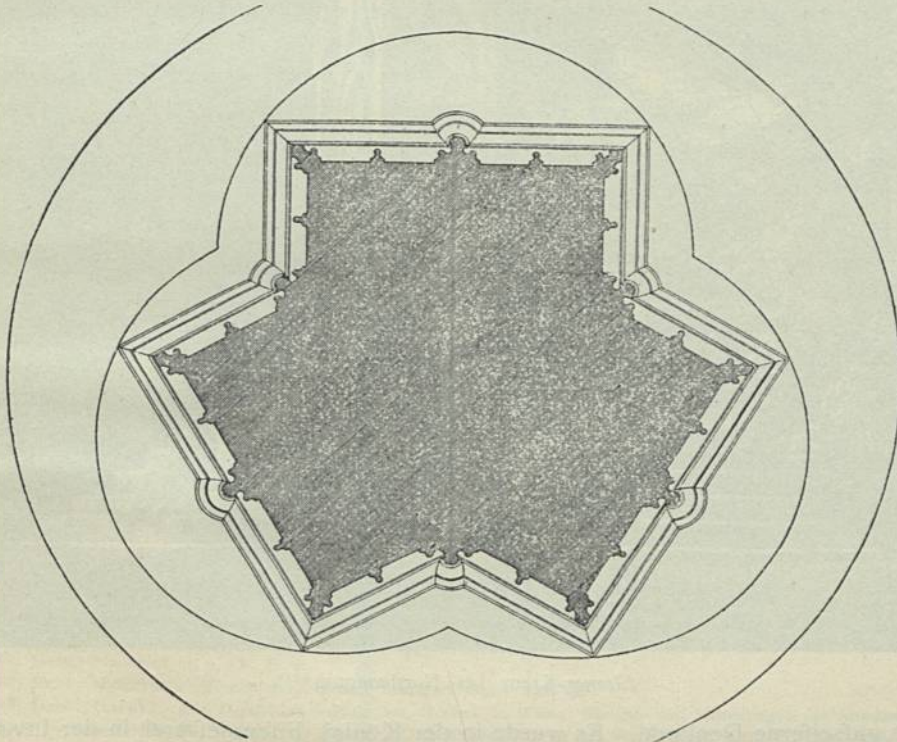
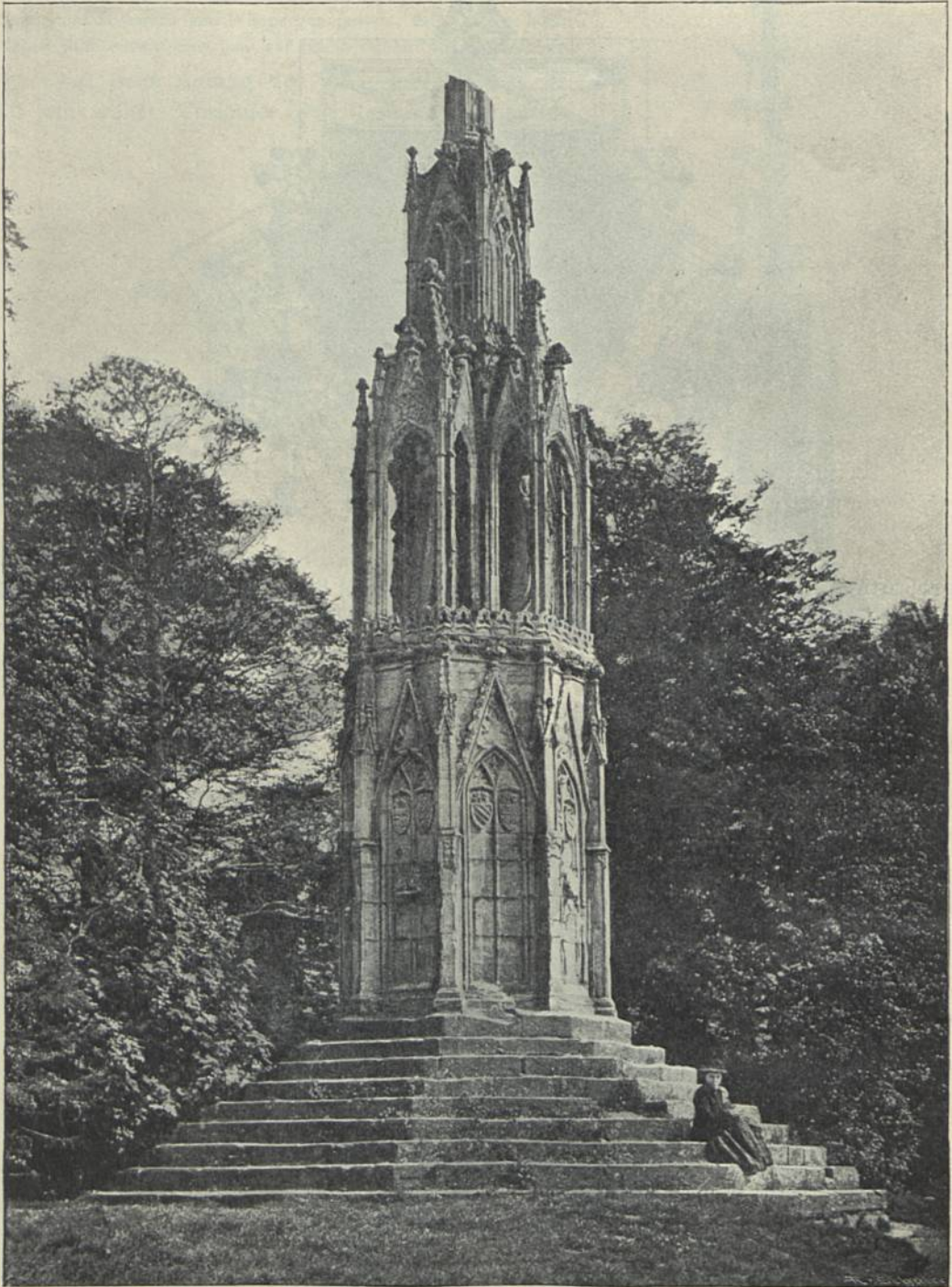


Fig. 42.



Eleanor-Kreuz bei Northampton ¹³).

nur das gußeiserne Denkmal. Es wurde in der Königl. Eifengießerei in der Invalidenstrasse zu Berlin gegossen und am 30. März 1821 feierlich enthüllt.

Seine Gestalt¹³⁸⁾ ist die der gotischen Spitzsäulen; über einem schlichten Sockel aus Granit erhebt sich der Hauptteil mit 12 baldachinbekrönten Nischen mit den allegorischen Figuren der Hauptschlachten der Befreiungskriege nach Modellen von *Rauch*, *Tieck* und *Wichmann*. Das eiserne Kreuz krönt die Spitze des 20^m hohen Denkmals, das sich ursprünglich auf 11 Granitstufen zu einer Gesamthöhe von 23,85^m hob, 1878 aber um 8^m gehoben und auf einen zinnenbekrönten Unterbau nach dem Entwurfe *Strack's* gestellt wurde, so dafs das Denkmal heute 42^m über der Strafsenebene liegt.

Ein neueres Beispiel dieser Art Denkmäler ist die nach dem Entwurfe von *Statz* aus Udelfanger Sandstein errichtete, 10^m hohe *Mariensäule* auf der Gereonsstrafse in *Cöln*, enthüllt 1865 zur Erinnerung an das am 8. Dezember 1854 durch *Pius IX.* verkündete Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariä.

Die Säule¹³⁹⁾ wird von der 2^m hohen Statue der Maria bekrönt; unterhalb derselben stehen unter Baldachinen in Lebensgröfse die Propheten *Jesajas*, *Jeremias*, *Ezechiel* und *Daniel*. Die Bildsäule kostete rund 20 000 Mark.

Das *Düppel-Denkmal von Schleswig* ist gleichfalls eine gotische Spitzsäule, die auf einem nahezu kubischen Unterbau steht, auf dessen vier Ecken Kriegerfiguren in verschiedener Uniform ihren Standpunkt erhalten haben.

Eine eigenartige Gruppe unter den Votivdenkmälern bieten die sog. Dreifaltigkeits- oder Pestfäulen dar. Ihrem Charakter entsprechend finden sie sich meistens in den katholischen südlichen Ländern und sind z. B. über das Gebiet Oesterreichs sehr zahlreich verbreitet. Jede kleine Stadt besitzt ihre Pestfäule von mehr oder weniger künstlerischer Form, mehr oder weniger eine Nachahmung der entsprechenden Säule einer gröfseren Stadt. Man weifs, dafs man unter Pest in früheren Zeiten nicht die besondere Krankheit verstand, die man heute auf eine schwere Erkrankung einzelner Teile des lymphatischen Apparates im Menschen beschränkt und die durch Ansteckung eine epidemieartige Verbreitung finden kann. Im Altertum und Mittelalter bezeichnete der Volksmund jede bösertige, um sich greifende Volkskrankheit als Pest. Das Mittelalter sah daher häufig Pestepidemien; der schwarze Tod des XIV. Jahrhunderts dürfte nichts anderes als Pest gewesen sein. Auch im XVI. und XVII. Jahrhundert ist die Pest noch mehrfach in Europa ausgebrochen. Eine schwere Epidemie traf Deutschland, Oesterreich und Rufsland in den Jahren 1708 und 1709. Dafs sich gerade in Oesterreich so viele Pestfäulen finden, ist vielleicht auf den Umstand zurückzuführen, dafs die Türkei, Dalmatien, Siebenbürgen, Ungarn, Bosnien, Serbien, die Donaufürstentümer und das südwestliche Rufsland im XVIII. Jahrhundert dauernde Sitze der Pest waren und diese durch den regen Verkehr Cisleithaniens mit allen diesen Ländern in zahlreichen Fällen eingeschleppt wurde.

Eine der bedeutendsten Säulen dieser Art ist die von *Alois Hauser* wiederhergestellte Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben in Wien¹⁴⁰⁾. Die Veranlassung zur Errichtung dieses Denkmals war die grofse Pest des Jahres 1679. Die fromme Gemahlin *Eleonore* des Kaisers *Leopold*, welcher der Dreifaltigkeitsbrüderschaft bei der alten Peterskirche nahe dem Graben angehörte, veranlafste den Kaiser zu dem Beschlufs, schon am 10. Oktober des genannten Jahres eine Votivsäule zu Ehren der Trinitas aufstellen zu lassen¹⁴¹⁾. Die Säule sollte zuerst auf dem die Peterskirche einschließenden Freithofe aufgestellt werden; dann wählte man den Graben als Aufstellungsort (Fig. 43).

¹³⁸⁾ Siehe: SCHINKEL, a. a. O., Bl. 22.

¹³⁹⁾ Siehe: MEHRTENS. Bildfäulendenkmale. Stuttgart 1894. Taf. 42.

¹⁴⁰⁾ Siehe: HAUSER. Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien. Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines 1882, S. 82 ff. — ferner: LG, A. Fischer von Erlach. S. 94 ff. (dem ich in den vorstehenden Ausführungen folge).

¹⁴¹⁾ Siehe: *Ella sollicitò con molte preghiere Leopoldo, acciò che affrettasse l'alsata di quella colonna di fini marmi, nella gran piazza di Vienna, dedicata a dio Trino ed Uno. — Vita della Aug. Imperatrice Leonora etc. Venedig 1725. S. 162.*

Zunächst entstand nur eine hölzerne Säule; sie wurde am 27. Oktober 1679 aufgestellt und zeigte eine harmonische Komposition. Der Künstler dieses Entwurfes ist unbekannt. Die Säule hatte eine achteckige

Fig. 43.



Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben zu Wien.

Arch.: *Fischer von Erlach* u. A.

Basis mit zwei Stufen, auf welchen ein achteckiges Dockengeländer das Postament umgab. An diesem befanden sich 8 pfeilerartige Verkröpfungen, auf welchen Engel standen. Innerhalb des Engelkranzes erhob sich auf besonderem Postament eine stark verjüngte Säule korinthischer Ordnung, deren unterer

Schaftteil mit heraustretenden Stäben, gewissermaßen umgekehrten Kannelierungen, verziert war. Das blättergezierte Kapitell trug die Gruppe der von einem Flammenkranze umgebenen Dreifaltigkeit in der Anordnung, daß Gott Vater den gekreuzigten Sohn mit den Armen vor sich hält¹⁴²⁾.

Nach 8 Jahren wurde die hölzerne Säule 1687 durch eine steinerne, den *Colossus* der Zeitgenossen, ersetzt. Den Ersatz gelobte Kaiser *Leopold* in der Stephanskirche am 25. Oktober 1682. Der Kaiser liefs durch den Bildhauer *Matthias Rauchmüller* das Modell einer auf dreieckigem Fuß und zwei Postamenten zwischen neun Chören der Engel stehenden hohen Säule verfertigen, das verloren ging, aber der hölzernen Säule wohl ähnlich war. Doch wurde der Entwurf *Rauchmüller's* verlassen; vielleicht war des letzteren Tod die Ursache. Nun treten als Künstler des Denkmals auf der Hof- und Kammerstatuarius *Paul Strudel*, der Italiener *Burnacini* und *Bernhard Fischer*, letzterer zunächst nur als einfacher Bildhauer. Den Haupteinfuß auf das Werk gewann, von *Burnacini* geleitet, *Paul Strudel*. Die Figur *Leopold's* und des mit ihr verbundenen Engels, jene der stürzenden Pest, der Engel mit der Krone, die an den drei Postamentvorfrüngen vorgelegten Voluten mit Cartouchen haltenden Engeln rühren von *Strudel* her. Im Jahre 1687 befahl der Kaiser, »daß dieses fortsetzende Ehrenwerk soviel annoch die bereits mit großen Unkosten verfaßte Postamente und andere Marmorsteinene Stück der Architektur noch immer zulassen werde, aufs allerkünstlichste, beständigste und zierlichste verfertigt werden solle«. Nun tritt *Bernhard Fischer* mit Vorschlägen auf den Plan.

1) die vermeinte Kracksteine, auf welchen die neun Chöre der Engel rings herumb hätten stehen sollen, von denen Postamenten hinweggehauen und dafür unten und oben Bassi-Relievi ausgearbeitet;

2) die Engeln anderstwhin postirt auch weillen

3) die Säulen bereits auf denen Dörffern faßt zu gemein werden, etwas andres ungemeines dafür inventirt, worauf

4) die Bildnuß der allerheiligsten Dreifaltigkeit nicht wie vorhin in dem hölzern Modell exprimirt mit dem Crucifix in der Schoß Gott des Vaters: sondern die anderte Person gleichfalls mit besonders glorificirtem Leib an der rechten Hand Gottes des Vaters und der heil. Geist in der Mitte oberhalb beider ersten hochheiligsten Personen schweben zu ruhen hatten.

5) Und willen durch Abnehmung besagter Kracksteine die Triangularfigur beider Postamente desto mehr ins Gesicht kommen thette: daher selbige mit dem hervor vermeinten einzigen Eck oder Pfeiler zuruckh umgekehrt, hingegen das breiter Theil mit zwei Ecken hervor gestellet: auch

6) nicht mehr ein rundes, sondern in Conformitet der Postamente ein dreieckiges Gländer und darauf sechs Kindl mit brennenden Sternen verschaffen und dieses Alles

7) mit eisernen Ketten geschlossen werden solle.

Zu gehorsamsten Vollzug dessen hat man alsobald die Kracksteine hinweggehauen, auch die Bassi-Relievi durch Herrn *Fischer*, wie *de facto* zu sehen, modelliren und aus dem Groben ausschlagen lassen.

Von danen nun auf das Hauptwerk und neuen Invention zu kommen, wodurch die h. Dreifaltigkeit nebst denen neun großen Engeln auf was anders als auf einer Säulen zu setzen wäre: hat Ihrer kais. Maj. dero Ingenieurs Truchessen und Inspectoris der theatralischen Werken Herr *Ludovici Burnacini* Invention vor anderer allergnädigst wohlgefallen auf eben die weis und Manier, wie sie nunmehr *in natura* auf dem Platz zu sehen ist, indemo nicht allein an stat der Säulen eine dreieckige und bis an die vergoldte Glorie 27 Schuh hohe Pyramid in die Mitten hinaufgeh, sondern auch durch die darumb sich schwingenden Wolken zugleich so viel Orth gewonnen werden, daß sowohl die neun große Engel zwischen denen kleineren als auch die Bildnuß der allerh. Dreifaltigkeit selbsten samt dero vergoldten samtlichen Glory gar füglich haben postirt werden können.

Inmittlst hat man von besagten Platz des Grabens zwischen denen zwei steinernen Röhrbrunnen das Mittel genommen und daselbst das Fundament zu graben angefangen. Sodann Ihre kais. Maj. am 30. Monats Juli 1687 nach einem vorhin in St. Peterskirchen gehaltenen Hochamt den ersten goldenen Stein gelegt hat.«

Die Reliefs am gewaltigen Unterbau des Denkmals enthalten figürliche Darstellungen, welchen an den oberen Theilen emblematische Symbole entsprechen. Dem Gedanken der Trinitas folgend ist jeder der drei sich radial gruppierenden Vorsprünge des zweigeschoßigen Postaments einer der drei göttlichen Personen gewidmet; demgemäß sind die daselbst angebrachten Bildwerke dem Wirkungskreise Gott Vaters, Gottes Sohnes und Gott des heiligen Geistes entnommen. Die Darstellungen sind folgende:

I. Flügel gegen den Kohlmarkt: Deo Patri Creatori. 1. Relief: Die Schöpfung. 2. Relief: Die Pest in Wien. Embleme: a. Himmelskugel mit den Gestirnen. b. Erdkugel mit den vier Winden.

¹⁴²⁾ Die Säule hatte Inschriften, die abgedruckt sind in: FUHRMANN, P. M. Historische Beschreibung von Wien. Wien 1766.

II. Flügel gegen den Stöck-im-Eifenplatz: Deo Filio Redemptori. 3. Relief: Einsetzung des Osterfestes bei den Juden. 4. Relief: Einsetzung des Osterfestes durch Christus. Embleme: c. Lamm mit Kreuzstab auf dem Opferberg. d. Kelch und Hostie, von Cherubköpfchen getragen.

III. Flügel an der Rückseite: Deo Spiritui Sanctificatori. 5. Relief: Die Sündflut. 6. Relief: Das Pfingstfest. Embleme: e. Die Hand mit der Rute, auf die Gesetzestafeln weisend, dabei die Worte: Per Legem Timoris. f. Flammendes Herz, auf Flügeln emporschwebend.

Die gefamten Kosten des Denkmäles werden¹⁴³⁾ auf 66 645 fl. 28 kr. 3 1/2 d. angegeben. *Ilg* hält die Aufstellung nicht für vollständig und nimmt insgesamt rund 80 000 fl. an.

Die Dreifaltigkeits-Pestfäule auf dem Graben in Wien ist ein interessantes Denkmal ihrer Zeit. Ein gewisser Gegensatz besteht in ihr zwischen dem rein architektonischen, in ruhigen Linien und großen Verhältnissen gehaltenen unteren Teil und dem alle Gesetze der Architektur und Plastik verleugnenden oberen Teil mit der Wolkenpyramide. *Hausser's* feine Scheidung des Anteiles der deutschen und der welschen Künstler, sein Hinweis auf das Harmonische, welches trotz des Unterschiedes zwischen Unter- und Oberbau und der Einzelheiten untereinander durch die Durchführung des Dreiheitsgedankens in dem Kunstwerk lebt, sei besonders bemerkt. *Ilg* widmet namentlich den figürlichen Kompositionen warme Anerkennung¹⁴⁴⁾: »Und die in Rede stehenden prächtigen Kompositionen haben . . . das ganze Wesen barocker Kunst . . . Da *Fischer* sie vielleicht alle, gewiss aber doch schon einige, modelliert und im Rohen behauen hatte, dürfen wir sie gewissermaßen und bis zu einem bestimmten Grade als sein Werk betrachten — wenigstens die figuralen — und sie machen dem großen Künstler als Erfinder die höchste Ehre. Reizvoll sind die flachen Untergründe behandelt, die liebevoll ausgedachten Landschaftsbilder, die schönen, einfachen Architekturen. Das Pestbild, eine ergreifende Schilderung des Jammers, . . . kann auch als Zeitgemälde sehr interessant genannt werden. Die schöne Gruppierung in den Reliefs des Abendmahles und des Pfingstfestes, die bewegten Kompositionen der Sündflut und der Pest beweisen, daß jene Künstler einer glücklicheren Epoche noch gleich groß in allen Fächern ihres Berufes gewesen, daß der universelle Kunstgeist des Renaissance-Zeitalters auch der Barocke eigen war.«

Im Besitze des 1896 verstorbenen *Ilg* befanden sich zwei Handzeichnungen von verschiedener Hand, ein großes und ein kleines Blatt, welche Entwürfe zur Wiener Pestfäule darstellen, aber von der ausgeführten Säule mehrfach abweichen. Beide sind mit der Feder gezeichnet und leicht mit Wasserfarben angelegt.

Der untere Teil, das architektonische Postament, gleicht sich in beiden Säulen und auch dem ausgeführten Denkmal bis zum Beginn der Wolkenpyramide. Die auf dem Umfassungsgeländer sitzenden Putti halten auf dem großen Blatte Laternen in Sternform, auf dem kleineren Vasen, aus denen Flammen schlagen. Hier wie dort wechseln große, auf der Brüstung stehende Gefäße mit den Engelfiguren ab. Der kleinere Entwurf hat im oberen Postamentgeschoß in den drei Innenwinkeln drei stehende Engel, darunter den mit der Laute; beim großen Entwurf sieht man an dieser Stelle die Figur des auf einem fliegenden Adler knieenden Kaisers, die Rechte auf die Brust gelegt, in Mantel und Harnisch. Die Pest ist durch keine Figur angedeutet.

Vom Gesims des Postaments ab hört die Uebereinstimmung auf. Auf dem großen Blatt ruht auf der oberen Fläche jeder der drei Flügel je ein Wolkenballen. Sie dienen gleich Füßen einer ungeheuren, in der Mitte schwebenden Kugel als Stützen. Diese ist als Erdball aus Metall gegossen gedacht und vergoldet; sie zeigt Europa und Nordafrika in kartographischer Darstellung. Vor der Kugel stehen auf den Wolkenfüßen drei marmorne Engel mit Kronen in den Händen. Vom Scheitel der Erdkugel steigt eine Wolkenfäule aus vergoldetem Erz empor, um welche sitzende Marmorengel angeordnet sind, die

¹⁴³⁾ Nach einer »Consignation« vom Jahre 1687 in: HAUSER, a. a. O.

¹⁴⁴⁾ A. a. O., S. 127.

verschiedene Embleme, Buch, Regimentsstab, Fackel u. f. w. tragen. Darüber folgt eine breitere Wolkenflicht mit anbetenden Putti, und als Bekrönung die Gruppe der Trinitas, Gott Vater den Gekreuzigten haltend, vor dessen Brust die Taube fliegt. Das Ganze ist von Strahlen umgeben und in vergoldetem Erz ausgeführt gedacht.

Die Pestfäule in Baden bei Wien, ein 1718 geweihtes Denkmal von *Giovanni Stanetti* zeigt den gleichen Gedanken der Erdkugel; diese ist aber hier mit dem Motiv der Immaculata verbunden. *Stanetti* fertigte das Denkmal nach einem Entwurf des *Martino Altomonte* an, der sich in der städtischen Bibliothek in Baden befindet.

Im zweiten Entwurf zur Pestfäule auf dem Graben in Wien erhebt sich über dem Postament eine Wolkengruppe, um welche auf den drei Flügeln drei Engel sitzen. Auf dem oberen Teil dieser Gruppe stehen wieder drei Engel, einer mit der Krone, einer mit dem Buche und einer im Harnisch. Von hier an steigt die Säule als Strahl empor, den die Dreifaltigkeitsgruppe krönt. In seinem oberen Teil umschweben ihn kleinere Wölkchen, über diesen zwei Engel, welche die Trinitas tragen. Von dem Strahl an scheint alles in Metall ausgeführt gedacht zu sein. Die Urheber beider Entwürfe konnten bisher nicht ermittelt werden. Es ist nicht festzustellen, ob sie sich in dem Kreis der Künstler der ausgeführten Säule: *Burnacini, Strußel, Bendel, Kracker, Fruhwirth, Gunst* und *Auer* befinden. Auf *Fischer* ist *Ilg* nicht geneigt, sie zurückzuführen¹⁴⁵⁾.

Es ist kein Zweifel, daß *Ilg* die Bedeutung dieser Pestfäule überschätzt. *Gurlitt* sagt darüber¹⁴⁶⁾: »Dies sonderbare Denkmal, welches aus einem reich gefeilten Sockel und einem über diesem sich erhebenden schlanken Aufbau plastisch wirkt, aus zahlreichen Figuren belebter Wolken besteht, übertrifft an phantastischer Geziertheit noch die Guglien Neapels. Was der Architekt aus derselben machte, ist, abgesehen von der sehr feinen und wohl empfundenen Profilierung, eine abschreckende Geschmacklosigkeit, und nur die Meisterschaft des Bildhauers macht das Werk erträglich.« Zweifellos geht diese Beurteilung nach der anderen Seite zu weit, wenn man sich auf den Standpunkt stellt, daß ein Kunstwerk aus dem Geiste seiner Zeit heraus beurteilt werden müsse. Das Werk fand in den damaligen katholischen Ländern vielfache Nachahmung und verdrängte den Einfluß, welchen die Marienfäule in München ausübte.

Die Pestfäule in Reichstadt in Böhmen, welche im Jahre 1707 im Auftrage von *Anna Maria Franziska*, Prinzessin von Toskana, geb. Herzogin von Sachsen-Angern-Westphalen, von einem unbekanntem Künstler errichtet wurde, ist eine Nachbildung der Wiener Säule, die den einzigen wesentlichen Unterschied zeigt, daß auf den Wolken Heilige statt, wie an der Wiener Säule, Engel schweben.

388.
Pestfäulen
zu
Reichstadt etc.

Im übrigen heißt es ja in einer Beschreibung der Wiener Säule aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts, »daß die Säulen bereits auf denen Dörffern fast zu gemein werden wollen,« so daß man für die Wiener Säule »etwas andres, ungemeines inventiren« müsse.

Die Pestfäule in Korneuburg baut sich auf dreieckigem Grundriß auf.

In der Halbierungslinie der Dreieckswinkel springen Sockel vor, über welchen auf Voluten Heiligenfiguren stehen. Zwischen diesen Figuren erhebt sich ein mit Relieffarstellungen geschmückter, dreieckiger Mittelkörper, aus welchem, am Fusse mit stehenden Figuren geschmückt, der mit Wolkenbildungen umgebene Obelisk ansteigt, welcher durch die plastische Gruppe der Krönung Mariä durch Christus mit dem Kreuz bekrönt wird¹⁴⁷⁾.

Die Säulen erreichen eine stattliche Höhe bis zu 40 m und darüber, wie z. B. die Dreifaltigkeitsfäule vor der Matthiaskirche in Budapest, welche bis gegen 30 m Höhe aufsteigt.

145) Siehe: *Ilg*, a. a. O., S. 130.

146) In: *Geschichte des Barockstils*, S. 186.

147) Siehe: *Zeitschr. des öst. Ing.- u. Arch.-Ver.* 1896.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Dem großen Stifftshofe in Wien wurde 1713 eine Pestfäule gestiftet, die 1736 durch den Abt *Robert* vollendet wurde. Sie hat, wie die Pestfäule am Graben, eine Wolkenfäule, welche durch die *Coronatio virginis* durch die Trinität bekrönt wird. Ihre Figuren stammen von dem 1663 zu Venedig geborenen Bildhauer *Giovanni Giuliani*, dem Lehrer von *Georg Raphael Donner*.

In Linz entstand auf dem Franz Josefs-Platze eine große Dreifaltigkeitsfäule, die 1723 vollendet wurde. *Gurlitt* führt sie auf einen deutschen Meister zurück. Auch sie zeigt bei reichem Aufbau die plastischen Wolkenbildungen. Verwandt ist auch die Dreifaltigkeitsfäule auf dem Marktplatze zu Eggenburg in Niederösterreich.

389.
Dreifaltigkeits-
säulen zu
Olmütz etc.

Mit welchem überquellenden Reichtum künstlerischer Ausdrucksmittel der Architektur und mehr noch der Plastik die Dreifaltigkeitsfäulen selbst in der Provinz oft errichtet wurden, dafür besitzen die Städte Olmütz und Teplitz, die eine in Oesterreichisch-Schlesien, die andere im nordwestlichen Böhmen, bezeichnende Beispiele. Die in Fig. 44 dargestellte Dreifaltigkeitsfäule auf dem Oberring zu Olmütz, in den Jahren 1717—50 von *Wenzel Rander* errichtet, steigt zu einer Höhe von 40 m an und kann sich in der Steigerung des architektonischen Aufbaues und im bildnerischen Schmuck nicht erschöpfen. Sie ist vielleicht die größte und schönste Denkfäule in deutschen Landen.

Ihr Aufbau ist strenger im architektonischen Sinne durchgeführt wie z. B. die Wiener Dreifaltigkeitsfäule, welche *Ilg* bei seiner bekannten ausgesprochenen Stellungnahme für die Wiener Barockzeit und insbesondere für die Mitglieder der Familie *von Erlach* erheblich überschätzt. Der Aufbau der Olmützer Säule hat in seinen Grundzügen einen merkwürdigen Stich in das Gotische, und, um dem Denkmal die größtmögliche Stattlichkeit zu verleihen, hat ihr Urheber es nicht verschmäht, die gleichen architektonischen Gliederungen geschofsweise übereinander zu verwenden. Dadurch kommt in das Fortissimo der Barockdekoration ein getragenener, nicht frisch fortchreitender Zug, wie ihn z. B. das weitere hier in Abbildung mitgeteilte Denkmal aus Teplitz in Böhmen zu seinem Glücke nicht kennt.

Wie man auch über den fast maßlosen figürlichen Aufwand denken mag, ein hervorragend schönes Beispiel einer Dreifaltigkeitsfäule ist die von Bildhauer *Matthias Braun* in Teplitz errichtete spätbarocke Säule, die, aus Elbsandstein angefertigt, durch die Witterungseinflüsse und durch andere, zum Teil gewaltsame Umstände so zur Ruine geworden war, daß, als der Architekt *Ohmann* im Verein mit den Bildhauern *Gerstner* und *Eichmann* von der österreichischen Zentralkommission zu ihrer Wiederherstellung berufen wurde, welche unter Aufwendung einer Summe von 30000 Gulden im Jubiläumsjahre (1897) vollendet ward, er nicht nur wesentliche Teile in den Mauern eines Gartens in Thurn zusammenfuchen mußte, sondern sich auch gezwungen sah, den ganzen Obelisken zu erneuern. Die schlank aufsteigende Säule mit ihrem überreichen plastischen Schmuck ist in Fig. 45¹⁴⁸⁾ dargestellt. Sie ist ein köstliches Beispiel der rauschenden Plastik der späteren Barockzeit. Der für diese Denkmäler zur Anwendung gekommene Reichtum der künstlerischen Ausdrucksmittel ist um so auffallender, als die verwandten Denkmäler des Südens weit strenger im Aufbau und weitaus bescheidener in ihrem bildnerischen Schmucke sind, wie ein Blick z. B. auf die Guglien in Neapel erhärtet, die, gleichwie die Dreifaltigkeitsfäulen der Donauländer, eine besondere Form des Obelisken sind und später erwähnt werden sollen.

Aus der Geschichte der Dreifaltigkeitsfäule auf dem Schloßplatze in Teplitz sei noch kurz angeführt, daß die Säule in den Jahren 1718—19 vom Grafen Franz *Karl von Clary und Altringen* zum Dank für die Ver Schonung der Herrschaft Teplitz von der Pest errichtet wurde. *Braun*, der die fruchtbarste Thätigkeit

148) Fakf.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. IV, S. 38.

Fig. 44.



Dreifaltigkeitssäule auf dem Oberring zu Olmütz.

auf dem Gebiete der dekorativen Plastik entfaltete, aber schon 1738, noch nicht 54 Jahre alt, starb, hatte auch die Dreifaltigkeitssäule in der Stephansgasse in der Prager Neustadt errichtet. Die Teplitzer Säule hatte er nach $1\frac{1}{2}$ Jahren bereits für ein Honorar von 2300 Gulden vollendet. »Das 20 m hohe Werk atmet freie Anmut und heitere Pracht; es bringt die Absicht des Stifters, den frohen Dank und das Lob Gottes zu künden, recht zum Ausdruck¹⁴⁹⁾.«

Verwandte Säulen aus der Nachbarschaft von Teplitz sind die 1720 in Dux und die 1721 in Maria Ratschitz errichteten Denksäulen. In St. Pölten und in zahlreichen anderen österreichischen Städten finden sich ähnliche Werke, welche jedoch in provinzieller Fortbildung immer ausschweifender und formloser werden. Die bei den Dreifaltigkeitssäulen in der Folge bis zum Ueberdrufs angewendeten, in Stein übersetzten Wolkenbildungen, wurden von dem Augenblicke an in die Kunst eingeführt, in welchem sich

¹⁴⁹⁾ Siehe: Denkmalpflege 1902, S. 89.

die Bildnerei überirdischer Stoffe, z. B. der Glorien u. f. w., bemächtigte und sich gezwungen sah, den überirdischen Raum durch ein sichtbares Zeichen, am naheliegendsten und aus der Malerei geschöpft, durch Wolkenbildungen anzudeuten.

390.
Heiligen-
denkmäler.

Neben den Pestfäulen geht das Heiligendenkmal einher, welches zu keiner Zeit eine solche Verbreitung fand, wie im XVIII. Jahrhundert, und bei welchem in Oesterreich oder in den ehemals österreichischen Ländern wohl kein Heiliger so oft Gegenstand der Darstellung gewesen ist wie der heilige Nepomuk, der Schutzpatron Böhmens, der am Vorabend von Christi Himmelfahrt 1383 in die Moldau gestürzt wurde, weil er trotz aller Drohungen des Königs *Wenzel IV.* und aller Folterqualen nicht verraten wollte, was die Königin *Johanna*, deren Beichtvater er war, ihm im Beichtstuhl anvertraut hatte. Das Volk verehrte ihn als Schutzpatron gegen Verleumdungen und Verdächtigungen und rief ihn zugleich als Helfer gegen Waffersnot an. Daher wohl die große Zahl und Verbreitung seiner Denkmäler, als deren bedeutendsten eines das Denkmal in Breslau (Fig. 46)

betrachtet werden muß. Sein Aufbau ist dem der Dreifaltigkeitsfäulen verwandt.

391.
Guglien.

Im südlichen Italien treten den Dreifaltigkeitsfäulen verwandte Denkmäler, die Guglien, auf, die eine besondere und eigenartige Form des Obeliskens sind. Die beiden Guglien in Neapel, die hier Erwähnung finden, sind die *Guglia di San Do-*

Fig. 45.



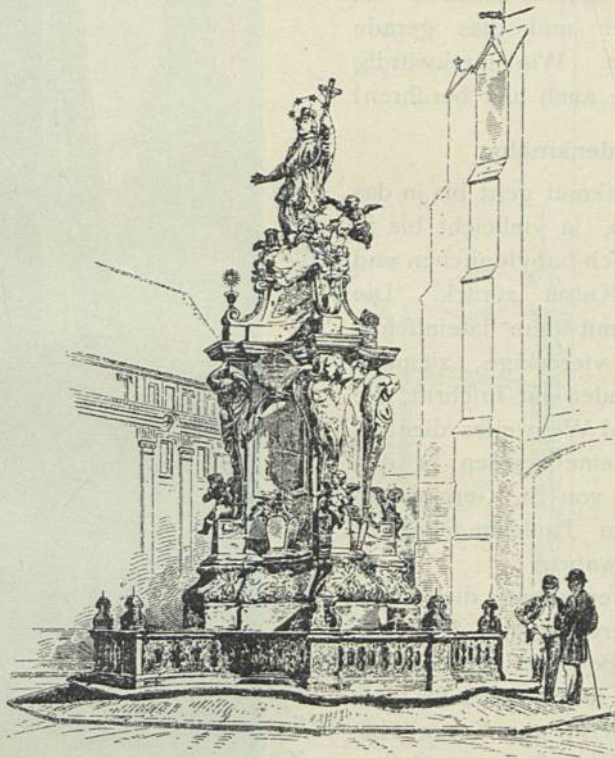
Dreifaltigkeitssäule zu Teplitz¹⁴⁸⁾.

menico und die *Guglia della Concezione*. Der Name *Guglia* ist von der nadel-förmigen Gestalt des Obelisken abgeleitet (*l'aguglia* — die Nadel).

Die *Guglia di San Domenico* (Fig. 47) ist ein Werk des von 1626—78 thätigen Architekten *Cosimo Fansaga*, den aber der Tod von der Vollendung des Obelisken abrief, so dafs derselbe erst 1740 von einem Schüler *Fansaga's*, von *Domenicantonio Vaccari* (1681—1750) vollendet wurde.

Der Obelisk erhebt sich auf einem vierseitig gegliederten Unterbau, der durch geschwungene Giebel bekrönt ist, zwischen welchen auf den abgestumpften Ecken vasenartige Aufsätze stehen. Auf den

Fig. 46.



Nepomuk-Denkmal zu Breslau.

Unterbau folgt ein sockelartiger Zwischenteil mit stark entwickelten Cartouchen und lebensgroßen Figuren auf den Gefüßgliederungen der herausgekröpften Ecken. Auf diesem Sockel erhebt sich in starker Verjüngung der obere Teil des Obelisken, in sich wieder in Sockel und Spitze gegliedert, welche letztere die etwa in doppelter Lebensgröße gehaltene Statue des heiligen Domenico aufnimmt.

Aehnlich im Aufbau ist die *Guglia della Concezione*, die im Jahre 1748 nach einem Plane des Architekten *Giuseppe Genuino* (1710—60) durch *Karl III.*, König beider Sizilien, auf der Piazza Santa Trinità vor *Gesu nuovo* in Neapel errichtet wurde. An der Ausführung wirkten zwei Schüler *Vaccari's*, die Bildhauer *Francesco Pagano* und *Matteo Bottiglieri* mit. Fig. 48¹⁵⁰⁾ enthebt uns einer weiteren Beschreibung des eigenartigen Denkmals. Dasselbe erreicht eine Höhe von 30^m und besteht aus weißem und farbigem Marmor und vergoldetem Erz. Die Mittel wurden durch öffentliche Sammlungen aufgebracht. Die Wirkung ist eine capuanische, wengleich

¹⁵⁰⁾ Nach einer Aufnahme *Ruprecht's* in: *Zeitschr. f. Bauw.* 1896 angefertigt.

eine nicht entfernt so reiche wie diejenige der österreichischen Dreifaltigkeitsfäulen. Erst in deren Gegenüberstellung mit den neapolitanischen Denkmälern, welche an sich schon einen gefättigten Grad von Reichtum aufweisen, wird das lebhaft Ueberschäumende der österreichischen Pestfäulen zum Bewußtsein gebracht. Der zurückhaltenderen Wirkung des Südens steht die überschäumende des Nordens gegenüber und dies gerade bei den Pestfäulen. Wie merkwürdig sich die Gegensätze auch hier berühren!

f) Wegedenkmäler.

Das Wegedenkmal geht bis in das klassische Altertum, ja vielleicht bis in die Zeit der assyrisch-babylonischen und der ägyptischen Kultur zurück. Die Römer belegten mit dem lateinischen Ausdruck *Cippus* viereckige, ziemlich spitz zulaufende Säulen mit Inschrift, die als Grenzsteine und Wegweiser dienten. Mehrere dieser Steine werden in den römischen Museen von St. Germain-en-Laye, Mainz, im Paulusmuseum zu Worms etc. aufbewahrt.

Das Mittelalter kannte die Wegedenkmale in anderer, mehr dem religiösen Leben der Bevölkerung dienstbar gemachter Form. Ein Beispiel für viele sei die mit »Spinnerin am Kreuz« bezeichnete schönste Wegefäule von Oesterreich in Wiener-Neustadt.

Sie ist mehr als 20m hoch und ein Werk aus der Blütezeit des gotischen Stils. Die Säule hat die Gestalt eines Obeliskens mit dreieitiger Grundrißbildung. Sechs nischenartige Kapellchen enthalten Darstellungen aus der Passionsgeschichte in Relief. Zwischen diesen Nischen stehen 6 Heiligenfiguren auf schön geformten Konfolen unter durchbrochenen Baldachinen. Weiter oben sind die Porträtbüsten und Wappen der Erbauer in Hochrelief angebracht. Darüber erheben sich die Statuen der zwölf Apostel und über diesen geflügelte Engel, welche Schriftbänder halten. Unter dem Helm, der den Abschluß nach oben bildet und in eine Kreuzrose ausläuft, sind Christus und Maria sitzend dargestellt. Als Zeit der Entstehung wird das Jahr 1451 bezeichnet (siehe Fig. 35, S. 345).

392.
Wegedenkmäler
im
Altertum.

Obelisk (Guglie) auf der Piazza San Domenico Maggiore zu Neapel.

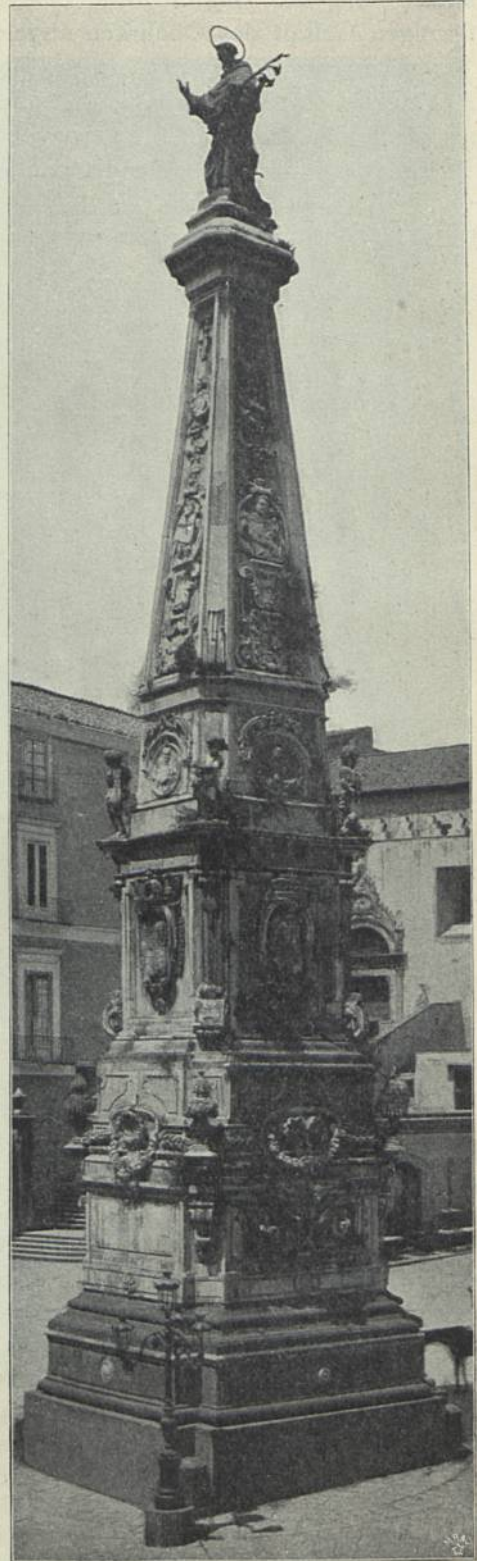
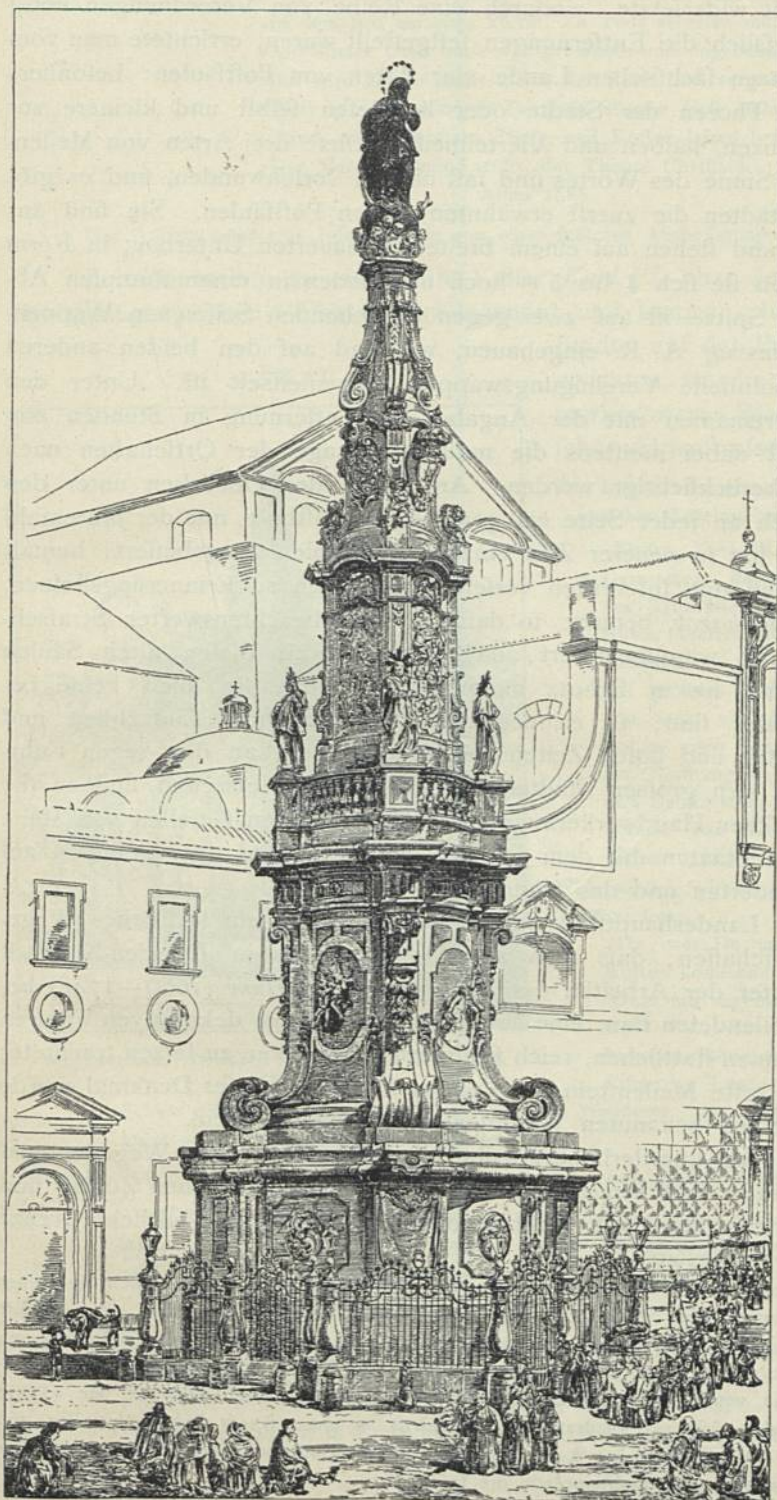


Fig. 47.

Fig. 48.

Guglia della Concesione zu Neapel ¹⁵⁰).

In den sächsischen Landen widmete man dem Wegedenkmal besondere Aufmerksamkeit. Die alten sächsischen Postsäulen sind beredte Zeugen einer großen Kulturarbeit des Landes: seiner kartographischen Aufnahme unter *August dem Starken* und seinen Nachfolgern. Schon Kurfürst *Johann Georg III.* hatte 1682 die Errichtung hölzerner Wegesäulen angeordnet, die jedoch ziemlich willkürlich und ohne genauere Ausmessung der Entfernungen gesetzt wurden. Erst im folgenden Jahrhundert wurde der Geograph *Zürner* mit der Landesaufnahme beauftragt; er erfand zu diesem Zweck besondere Karren, Wagen und Werkzeuge (Schrittzähler), die ebenso wie die Postsäulen in einem Werke *Schramm's* über Wegweiser, Arm- und Meilen Säulen abgebildet sind. Die *Zürner'sche* Vermessung und die Errichtung der Meilensteine ging nur langsam vorwärts,

393-
Wegedenkmäler
in Sachsen.

da sich die Bevölkerung wegen der damit verbundenen Kosten und Unannehmlichkeiten nach Möglichkeit widersetzte, wodurch eine Reihe von Verordnungen nötig wurde. Nachdem schließlich die Entfernungen festgestellt waren, errichtete man vom Jahre 1722 ab im ganzen sächsischen Lande vier Arten von Postfäulen: besonders hohe Säulen vor den Thoren der Städte oder in diesen selbst und kleinere zur Kennzeichnung der ganzen, halben und Viertelmeile. Diese drei Arten von Meilensteinen im eigentlichen Sinne des Wortes sind fast überall verschwunden, und es gibt nur noch in einigen Städten die zuerst erwähnten hohen Postfäulen. Sie sind aus pirnaischem Sandstein und stehen auf einem breiten gemauerten Unterbau; in Form eines Obelisken erheben sie sich 4 bis 5 m hoch und enden in einer stumpfen Abföhrung. Unter der Spitze ist auf zwei gegenüberstehenden Seiten ein Wappenschild mit dem Namenszug A. R. eingehauen, während auf den beiden anderen Seiten das sächsisch-polnische Vereinigungswappen eingemeißelt ist. Unter den Schilden sind viele Ortsnamen mit der Angabe der Entfernung in Stunden eingehauen, und zwar ist dabei meistens die natürliche Lage der Ortshaften nach der Himmelsrichtung berücksichtigt worden. Am Fusse des Obelisken unter den Ortsnamen befindet sich an jeder Seite ein gewundenes Posthorn mit der Jahreszahl der Errichtung. Man hat in neuerer Zeit einzelne Postfäulen ausgebeffert, bemalt und vergoldet, zum Teil mit Inschriften versehen oder auch zu Erinnerungssteinen, z. B. an den Fürsten *Bismarck*, benutzt, so daß sie einen beachtenswerten Straßenschmuck bilden. Es ist wünschenswert, daß man überall diesen alten Säulen Beachtung schenkt und sie in Schutz nimmt; denn wenn sie auch keine besonderen Kunstdenkmäler sind, so erinnern sie doch in ihrer Einfachheit und Schlichtheit an die guten und bösen Zeiten der Postkutschen, an den regen Fuhrwerksverkehr zwischen den großen Städten zu Markt- und Messzeiten und an die Wanderzeiten der deutschen Handwerkerinnungen, als die jungen Gefellen von Meile zu Meile die deutschen Staaten mit dem Stab in der Hand und dem Felleisen auf dem Rücken durchwanderten und das Handwerk begrüßten.

In Dresden, der Landeshauptstadt selbst, gedachte man ein stattliches Wegedenkmal dadurch zu schaffen, daß man auf das Blockhaus in Dresden-Neustadt einen 1732 im Charakter der Arbeiten des *Zacharias Longueune* (1669—1748) begonnenen, aber nie vollendeten Bau, eine Treppenpyramide mit dekorativen Figuren und auf die Pyramide einen stattlichen, reich skulpierten Obelisken zu setzen trachtete; der Obelisk sollte der erste Meilenstein des Landes sein¹⁵¹). Dieses Denkmal würde wohl das bedeutendste der bekannten Wegedenkmale geworden sein.

Ein durch Form und künstlerische Ausstattung bemerkenswertes Wegedenkmal erhebt sich an der Straße zwischen dem sächsischen (Provinz-)Städtchen Zörrbig und dem anhaltischen Städtchen Radegaß, dicht an dem die preussisch-anhaltische Grenze bildenden Fuhnegraben (Fig. 49).

Hier geht die ehemals stark benutzte Heerstraße von Magdeburg nach Leipzig durch die früher völlig sumpfige Fuhneniederung. Eine Stelle dieser Straße war früher zeitweilig unfahrbar. Zur Abhilfe führte Herzog *Christian I.* einen für jene Zeit sehr mühsamen und teuren Wegebau aus, indem er um 1685 während einer Bauzeit von 2 Jahren einen breiten, gepflasterten Damm aufschütten ließ. Zum Andenken an diesen Dammbau wurde 1688 das Denkmal errichtet, welches im Volksmund der »Teure Christian« heißt. Es gliedert sich auf quadratischem Grundriß in einen 5,33 m hohen Unterbau und einen 4,00 m hohen Aufsatz. Das Quadrat hat 2,00 m Seitenlänge. Der Unterbau trägt auf einer an seiner Vorderseite eingelassenen ornamentalen Sandsteinplatte die Inschrift:

394.
Wegedenkmal
bei Zörrbig.

¹⁵¹) Abgebildet in: GURLITT, C. Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889.

»Du wirft, mein Reisender, es noch am besten wissen,
 »Wie dir biszher so sehr, Vor diesen Tamm gegraut,
 »In dem sich manches Pferd, Zu Todt arbeiten müfzen,
 »Alfz diefer Orth noch war grundlofz und ungebaut,
 »Jtzt wird Er dir nicht mehr, der Reife Laft vergröfzern,
 »Weil in Zwey jähr'ger Zeit, mit Steinen diese Bahn,
 »Durch emfzig grofzen Fleifz, und Kosten lafzen bezern,
 »Der Mehrer feines Landts, der Theure Chriftian.«

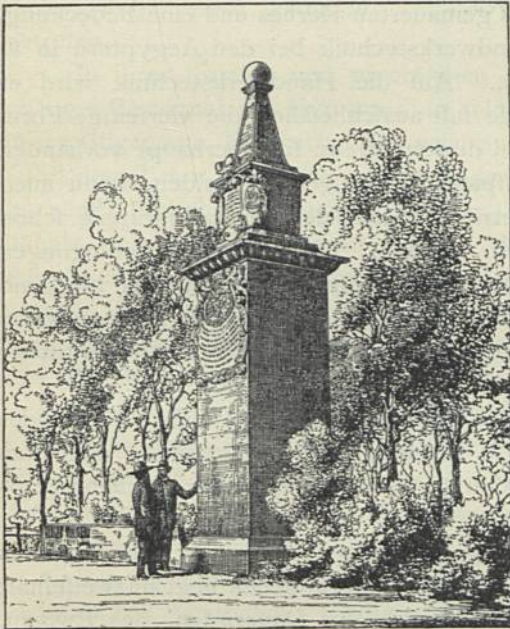
Anno 1688.

Der Auffatz trägt eine Infchrift, die von einer fpäteren Ausbesserung des Dammes Bericht 152).

Zur Erinnerung an eine Reife Kaifer *Karl VI.* über den Loibl, einen Reichs-
 trafenzug zwischen Zollfeld bei Klagenfurt und Laibach, liefsen die krainerifchen
 Städte auf der Pafshöhe zwei Obelifken
 errichten, welche durch ihre Infchrift be-
 merkenswerte Wegedenkmale öfterreichi-
 fcher Alpentrafen find 153).

395-
 Wegedenkmal
 auf dem
 Loibl.

Fig. 49.



Wegedenkmal zwischen Zörbig und Radegaft.

Schutz eine breite und bequeme Strafe dem Wanderer, den einft steile Abgründe fchreckten,
 unter vielem Schweifze eröffnet worden ift.«

Der erfte Teil der Infchrift des zweiten Obelifken wendet fich wieder an den Kaifer mit den Worten:

»Betritt Dein Krain, o grofzer Kaifer, tapfer und weife vor allen Fürften, welchem, damit das
 Andenken an die durch Deine Ankunft erregte Freude niemals vernichtet werde, zwei Ruhmes-
 zeichen errichtet haben die beglückten Stände des Herzogtums Krain.«

Ihr zweiter Teil redet wiederum den Wanderer an:

»Gafffreund! Die Säulen, die Du hier fiehft, haben *Karl VI.*, dem durch feine Reiche, Siege
 und Triumphe zum Gipfel des Ruhmes Erhobenen, weil er durch Beförderung des Handels das
 öffentliche Wohl vermehrte und das goldene Zeitalter wieder brachte, anläflich feiner glück-
 bringenden Ankunft in Krain ihn mit lautem Jubel begrüfsend, die getreuen Stände errichtet.«

152) Siehe: Deutsche Bauz. 1891, S. 525.

153) Siehe: Oesterr. Monatschrift für den öffentl. Baudienst 1896, S. 195.

g) Aus gerichteten Steinen geschichtete Denkmäler.

1) Pyramiden.

396.
Allgemeines.

Von der kegelförmigen Form des Erdhügels, namentlich dann, wenn er bereits mit architektonischen Motiven, wie durch einen Sockel, bereichert war, bis zur handwerksmässig gerichteten Pyramide ist, so groß der kulturhistorische Abstand auch ist, architektonisch ein nur kleiner Schritt. Schon die Anlage eines geschichteten Sockels deutet auf das Bestreben einer möglichst langen Erhaltung des lose aufgeworfenen, wenn auch mit Rasen bepflanzten Erdreiches hin. Die Zwischenstufe besteht darin, den Rasen durch ein dauerhafteres Deckungsmaterial zu ersetzen; man wählte oberflächlich behauene Steine. Ging man von diesen zur handwerksmässigen Bearbeitung über und bestand die Absicht, im Inneren Grabkammern anzulegen, so ergab sich von selbst die Notwendigkeit eines gemauerten Kernes und eine Bedeckung, welche im Laufe der Entwicklung der Handwerkstechnik bei den Aegyptern in so glänzender Weise zur Ausbildung gelangte. Auf die Handwerkstechnik wird es auch zurückzuführen sein, wenn die Pyramide fast ausschließlich die vierseitige Form annahm. Die Beispiele dreiseitiger Pyramiden dürften, wenn sie überhaupt vorhanden sind, sehr selten sein; noch seltener die Beispiele fünfseitiger Pyramiden, wenn auch diese polyedrischen Formen aus der Geometrie und aus der Krytallographie schon frühzeitig vollkommen geläufig gewesen sein werden. Die einfachen Bedingungen der Handwerkstechnik aber werden ihrer Anwendung für das Kunstgebiet hindernd im Wege gestanden haben; denn eine Kunstform würde sich für diese geometrischen Gebilde wohl ohne große Schwierigkeit selbst in den Frühzeiten architektonischer Formenentwicklung gefunden haben.

Auffallend ist das häufige Auftreten der Pyramidenform bei den Völkern des näheren Orients und Centralamerikas, ein so bemerkenswerter Umstand, dass man sich ihm nicht allein mit äußerlichen Gründen, wie einem gewissen Nachahmungstrieb, nähern darf.

In der Form der Pyramiden, in dem ungewöhnlichen Verhältnis zwischen Basis und Höhe, in dem hierdurch gegebenen Gewaltigen, Gedrungenen liegt unzweifelhaft ein beabsichtigtes psychisches Moment: der Eindruck des Dauernden, des Ewigen, welches auch aus der breiten Lagerung der übrigen Baudenkmäler, z. B. in Aegypten, zu erkennen ist. Die memphitischen Pyramiden, von welchen die größte eines der höchsten Denkmale der Erde ist, bedecken eine Grundfläche von gewaltigen Abmessungen. So beträgt die Seitenlänge der ursprünglichen Grundfläche bei der *Cheops*-Pyramide 233, ihre lotrechte Höhe 146 m; dies sind Maße, mit welchen das Abendland bei seinen Bauwerken nur in Ausnahmefällen rechnet.

Die Pyramiden leiten ihren Namen, wie *Eisenlohr* aus dem mathematischen Papyrus *Rhind*, der am Ende der Hyksoszeit geschrieben wurde, nachweist, aus den Silben *pir em us*, hervorgehend oder aufsteigend aus dem *us*, der Grundfläche, her. Sie sind, im Gegensatz zu der Mastaba, dem Grabe des wohlhabenden Bürgers oder des Beamten von hohem Rang, die Gräber der Könige. Der ungeheure architektonische Ueberbau verleiht ihnen den Charakter des Denkmals. Jede der Königspyramiden hatte eine besondere Bezeichnung, in welcher zugleich die ehrfurchtsvolle Verehrung des gottähnlichen Königs zum Ausdruck kam. Die höchste der Pyramiden, diejenige des *Chufu* oder *Cheops*, hieß »die Lichte«; die zweitgrößte trug den Namen

»die Große«, die drittgrößte war »die Hohe«. Mit wenigen Ausnahmen liegen fämtliche Pyramiden bei Memphis zusammen. Im Grundgedanken ist die Pyramide demnach nichts anderes als eine in das Riesenhafte gesteigerte, die Anwendung architektonischer Formen beanspruchende Umhüllung der Königsleiche. Die Pyramide selbst war vollkommen verschlossen; die äußere Bekleidung aus behauenen Stein deutete auch nicht mit dem leisesten Zeichen auf einen Eingang hin. Als im IX. Jahrhundert der Kalif *Al-Mamun* in die große Pyramide eindringen wollte, gelang es ihm nur durch einen ungewöhnlichen Zufall, auf einen aufwärts führenden Gang zu stoßen. Da nun aber das ägyptische Grab einen stetigen Verkehr mit dem Toten ermöglichen sollte, so wurden die Bestandteile, die beim Grabe des reichen Bürgers, der Mastaba, zusammenlagen, bei der Pyramide getrennt und an der Ostseite der Pyramide ein Tempel errichtet, in welchem die Nachfolger des Toten den üblichen Bräuchen oblagen. Vor der zweiten und dritten Pyramide von Gizeh haben sich die Spuren dieser Tempel noch gefunden; vor der *Cheops*-Pyramide sind sie noch nicht zu Tage getreten.

In ihrer sozialen und psychischen Bedeutung war die Königspyramide ein gewaltiges Denkmal des Egoismus, in feinen riefenhaften Abmessungen ein Koloss von überwältigendem Eindruck. Sie war ein Wahrzeichen königlichen Selbstgefühles, das selbst dem Toten gegenüber zu staunender Verehrung und Bewunderung zwingen sollte. In künstlerischer Beziehung liegt ihr, wie schon erwähnt, das Motiv des Grabhügels, des *Tumulus*, der im ganzen Altertum als Grabmal bekannt ist, zu Grunde. An die Stelle des aus Erde aufgeworfenen Hügels tritt der gemauerte; die Ecken werden scharf, das Ganze zu einer Spitze hochgezogen. Der natürliche rechteckige Grundriss des *Tumulus* ist in der an der Nord- und Südseite 107,80 m, an der Ost- und Westseite 120,60 m messenden Pyramide von Sakkara noch erhalten; die drei Pyramiden von Gizeh (Fig. 50) dagegen sind auf quadratischer Basis errichtet. Alle Pyramiden des alten Reiches sind vierseitig, vielleicht deshalb, um eine der vier Seiten nach dem Aufenthaltsorte der Toten, nach Sonnenuntergang, die andere Seite nach der Richtung des Sonnenaufganges als Symbol der Auferstehung wenden zu können.

Die eigentliche Pyramidenregion erstreckt sich auf etwa 69 bis 70 km, von Meidüm bis Aburoasch; in dieser Region stehen etwa 100 Pyramiden der verschiedensten Größen; die drei Pyramiden von Gizeh haben jetzt eine Höhe von 137, 135 und 66 m; die Stufenpyramide von Sakkara hat 57, die größte der Pyramiden von Abufir 50, eine der Pyramiden von Dahschur 30 und die kleinen Pyramiden vor den großen 20 bis 15 m Höhe. Unter der Voraussetzung, daß die *Cheops*-Pyramide in eine Spitze auslief, dürfte sie nach ihrer Vollendung 144,60 m gemessen haben. Nach *Maspero* lassen sich die Pyramiden zeitlich gruppieren. In die Zeit der IV. Dynastie kommen die Pyramiden bei Gizeh, in diejenige der V. und VI. die bei Abufir und Sakkara, in diejenige der VII. bis X. Dynastie die zwischen Sakkara und dem Fayûm und in die XII. Dynastie die im Fayûm. Jeder König begann den Bau seiner Pyramide, sobald er den Thron bestieg; er forgte zunächst aber, um sich eine geziemende Bestattung zu sichern, auch wenn ihm nur wenige Jahre auf dem Thron beschieden waren, nur für die möglichst schnelle Herstellung einer mit der dazu gehörigen Gruft versehenen Pyramide mittleren Umfanges. Hatte er es so weit gebracht, so war sein Geist zwar beruhigt; doch lag darin noch kein Grund, die angefangene Arbeit aufzugeben; denn je größer die Pyramide wurde,

um so besser beschützte sie das ihr später anvertraute Unterpfund, und um so gewaltiger mußte auch der Nachwelt derjenige König erscheinen, welcher sie einst erbaut hatte. Mit jedem Jahr wurde daher eine größere Zahl von Arbeitern angestellt, um die ganze Pyramide von außen mit einer 5 bis 6 m dicken Ziegel- oder Steinschale nach der anderen zu überziehen. Mit jeder neuen Schale nahm das Denkmal, dessen Kern die kleine, sofort nach dem Regierungsantritt errichtete Pyramide bildete, zu an Breite und Höhe. Das ganze Bauwerk wuchs also von innen nach außen wie der Splint eines Baumes . . . Im allgemeinen darf man behaupten, daß die höchsten

Fig. 50.



Pyramiden und große Sphinx zu Gizeh.

Pyramiden der längsten Regierungszeit entsprechen. Von *Cheops*, *Chephren* und *Mycerinus*, jenen Königen, welche die drei großen Pyramiden von Gizeh errichtet haben, melden uns die Alten, daß jeder derselben durchschnittlich 60 Jahre regierte . . . Daß sämtliche Königsgräber der 6 ersten Dynastien in ihrer Höhe so ungleichmäßig und in ihrem Aussehen so verschiedenartig ausfielen, ist in erster Linie der großen Ungleichheit der Regierungsdauer zuzuschreiben¹⁵⁴⁾.

Das Material für die Pyramiden war, wie bei den großen, entweder Mokattam- oder Turrakalkstein; oder, wie bei der Hauptpyramide von Sakkara, kieselhaltiger Kalkstein, oder, wie in Dahschur und Aburoasch, Ziegel.

Auch die Form der Pyramiden ist verschieden. Neben der normalen Form

¹⁵⁴⁾ Siehe: PERROT & CHUPIEZ, a. a. O., S. 200, welchem Werke ein großer Teil dieser Ausführungen entnommen ist.

der großen Pyramiden stehen die »Knickpyramide« von Dahschur; die »Stufenpyramide« von Sakkara, die sich in 6 Stufen erhebt; die »falsche Pyramide« von Meidûm, die sich mehr der Form eines rechteckigen Turmbaues nähert und das Grab *Snefru I.* aus der III. Dynastie birgt; die »Pharaonenbank«, ein Mauerklötz von 20 m Höhe, 102 m Breite und 72 m Länge u. f. w. Nach *Mariette* befand sich auf dem Plateau der Pharaonenbank ein rechteckiger Mauerkörper mit walm-dachartigem Abschluss.

Im mittleren Reich ist die Pyramide nach wie vor ein Gegenstand des Nachruhmes der Könige geblieben; doch hat man auf die ungeheuren Abmessungen des alten Reiches verzichtet und ihre künstlerische Form durch Bekrönung mit einem Kolossalbilde u. f. w. verändert. *Herodot* berichtet, es hätten am Mörissee zwei etwa 92,50 m hohe Pyramiden gestanden und auf jeder derselben habe sich ein auf dem Throne sitzender Steinkoloss befunden. Die Aufstellung von Kolossalstatuen auf Pyramiden ist erst von den Architekten des mittleren Reiches zur Zeit der *Amenemha* und *Usertesen* erfunden worden. Ferner berichtet *Herodot* über eine Pyramide »40 Orgyen hoch, mit eingemeißelten Gestalten lebender Wesen bedeckt und unter der Erde zugänglich«. Die eingemeißelten Gestalten der etwa 72 m hohen Pyramide bestanden in dem von den Tempelpylonen übertragenen kolanaglyphischen Schmuck der Pyramidenflächen.

Perrot ist der Ansicht, daß es sich bei der Aufstellung von Statuen auf Pyramiden, die nur in sehr seltenen Fällen erfolgte, da man abgeplattete Pyramiden nicht fand, weder als Ueberrest einer architektonischen Ausführung, noch in einer bildlichen Darstellung, nur um eine kolossale Darstellung desjenigen Herrschers handeln kann, der die betreffende Pyramide erbaute. »Nun wäre es aber ganz unbegründet, anzunehmen, daß Königskolosse, wie sie unter den thebaischen Dynastien allerorten aufgestellt zu werden pflegten, bereits unter den sechs ersten Dynastien errichtet wurden; denn außer der Sphinx hat das alte Reich uns überhaupt keine Statuen oder Statuenreste von übernatürlicher Größe hinterlassen. Wie hoch hätte aber eine Figur ausfallen müssen, um, oben auf der *Cheops-* oder *Chephren-*Pyramide stehend, von unten auch nur im ganzen und durch ihre allgemeinen Umrisse erkennbar zu bleiben? Auf einer Basis von über 140 m über der Ebene aufgestellt, wegen der Abschrägung der Seitenwände zudem in die Ferne gerückt, wäre eine etwa 15 m hohe Bildsäule, also etwa eine der in der thebaischen Ebene Bewunderung erregenden Kolossalstatuen *Amenhotep III.*, dem Beschauer noch überaus winzig vorgekommen. Dabei hätte man um eines ganz dürftigen Erfolges willen sich die entsetzlichste Mühe gegeben; denn wie schwer mußten Monolithe von diesem Umfang und Gewicht dort hinaufzubringen sein! Auch den Aegyptern hätten sich dabei jeglichem Aufwande von Zeit, Geduld und Arbeitskraft spottende Schwierigkeiten entgegengestellt. Und will man behaupten, daß der Koloss aufgebaut, aus einzelnen aneinandergepassten und fest verbundenen Blöcken zusammengesetzt werden konnte, so ist zu erwidern, daß es nur monolithische Kolosse gibt, daß die stückweise Herstellung eines Kolosses, wie sie am oberen Teile einer jener beiden thebaischen Riesenfiguren seit ihrer oberflächlichen Ausbesserung unter *Septimius Severus* vorkommt, unter den plastischen Leistungen des alten Aegyptens eine höchst überraschende Ausnahme bilden würde.« *Perrot* ist deshalb der Ansicht, daß sich die figürlichen Bekrönungen der Pyramiden nur bei den beiden niedrigen Seepyramiden, deren Maß zudem niedriger anzusetzen wäre, als der griechische Schriftsteller es angibt, gefunden hätten.

397.
Statuen
auf der
Pyramide.

Die Spitze der Pyramiden des alten Reiches bildete demnach nach der Annahme *Perrot's* nicht eine figürliche Bekrönung, sondern ein Pyramidion. Nach der Aufführung des gemauerten Kernes der Pyramide wurde es veretzt und die Bekleidung der Pyramide nunmehr von oben nach unten unternommen. *Philo*, ein griechischer Schriftsteller, berichtet darüber, daß die Pyramide nach der Bekleidung mit poliertem hartem Gestein wie aus »einem Stein« gewachsen erschienen wäre, so fauber wäre die Bekleidung hergestellt worden. Nach *Philo*, dem Verfasser einer Schrift über die sieben Weltwunder, wurde zu ihr Mokattamkalkstein von weißer Farbe, Basalt und Verde antico aus Arabien verwendet. Aehnlich wie bei den polyolithen Fassaden der mittelalterlichen Marmorkirchen Italiens scheinen die verschiedenfarbigen Steine in abwechselnden wagrechten Schichten verwendet worden zu sein, so daß vielleicht hellrote, dunkelrote, schwarze und grüne Schichten nach einem bestimmten Rhythmus durch weiße Schichten unterbrochen wurden. Der Gedanke, Flächen von dieser Ausdehnung vielfarbig zu schmücken, liegt völlig im Geiste und Geschmack der ägyptischen Kunst und entspricht ihrer Neigung zur Polychromie, zur übertriebenen Buntheit, zur unvermittelten Gegenüberstellung der grellsten Farbtöne. Bei solchen Flächen war an Uebermalung nicht zu denken; da sie aber schlechterdings mit einem glatten Getäfel überzogen werden mußten, so war es keineswegs schwieriger, dieses statt aus einerlei Gestein aus verschiedenen Steinarten herzustellen. Daraus ergab sich dann ein riesenhaftes Mosaik, dessen Wirkung möglicherweise durch den Schimmer des glänzendsten aller Metalle erhöht wurde. Von dem pyramidenförmigen Ende der Obelisken wissen wir ja, daß es vergoldet zu sein pflegte. Ist es daher so unwahrscheinlich, daß gelegentlich, wenigstens bei besonders stattlichen und durchweg vollendeten Pyramidenbauten, das gleiche Mittel dazu gedient hat, den Schlussstein hervorzuheben und seine Höhe zu veranschaulichen? Läßt sich für diese gewaltigen Kolosse eine glücklichere Bekrönung erfinden als eine scharfkantige Spitze, die goldig absticht von dem tiefen Blau des ägyptischen Himmels?¹⁵⁵⁾

Die Pyramiden standen auf einem Sockel und waren ringsum von einer mit Kalksteinplatten belegten Fläche umgeben. Nach *Fomard* war der Unterbau der zweiten Pyramide in einen etwa 3 m hohen und 1,50 m breiten oberen und in einen 1,00 m messenden unteren Sockelteil gegliedert.

Um die Grabmäler der Könige scharten sich die Grabmäler der in ihren Diensten stehenden Großen des Reiches. »Auf den von Memphis ausgehenden Chauffeen aber, auf den Vorplätzen, wo pietätsvolle Nachfolger immer und ewig von neuem ihren königlichen Vorgängern die früher erwiesene Huldigung bezeigten . . . überall kamen blökendes, brüllendes Opfervieh vor sich hertreibende Prozessionen, wandelten in weißes Linnen gekleidete Priester, Blumen und Früchte tragende Freunde und Anverwandte; ein seltsam belebtes Bild, besonders an Gedenktagen des Verstorbenen. Wie die Stadt der Lebenden hatte auch diejenige der Toten ein besonderes Aussehen und Getriebe, und man möchte fast sagen, eigene Luftbarkeiten; was ihr aber vor allem bei dem ganzen geräuschvollen Treiben ein gefondertes Gepräge bewahrte, ihr Ansehen zu einem feierlichen machte, war das ungeheure Maß der Pyramiden, der Schimmer ihrer im glühenden Tageslichte funkelnden, buntpolierten Wände und ihr mit der Sonne kreifender Riefenschatten, der, wenn er morgens und abends weit

¹⁵⁵⁾ Siehe ebendaf., S. 224.

und breit Hunderte von Gräbern überdeckte, auch so noch die Königswürde und deren übermenschliche Erhabenheit bekundete ¹⁵⁶⁾.«

So waren die Pyramiden, welche nach dem im III. Jahrhundert lebenden arabischen Schriftsteller *Abdallatif* von der Zeit gefürchtet werden, mehr als bloße Grabdenkmäler; sie waren Denkmäler der unumschränkten Machtvollkommenheit und des widerspruchslösen königlichen Willens, welche ihre Erbauer auf die Masse des Volkes erstreckten und diesem auferlegten. —

Eine so ausgebreitete Nachahmung nun die Form der ägyptischen Obeliskten in späteren dekorativen und Denkmalsausführungen gefunden hat, so sehr ist die Nachahmung der Pyramidenform in bescheidenen Grenzen geblieben. Der Grund liegt allerdings auf der Hand. Die Pyramide in dem Maßstabe irgendwo zu wiederholen, in welchem sie bei Gizeh aufgeführt wurden, verhinderten neben der reinen Platzfrage ökonomische Erwägungen. Daneben hat die Kunstform der Pyramide, selbst wenn sie durch dekorative Zuthaten belebt wurde, nicht so viel Anziehungskraft, um eine vielmalige Wiederholung hervorzubringen. So blieb ihre Form denn auf einzelne, meist funeräre Ausführungen beschränkt. Genannt seien in dieser Beziehung die *Cestius*-Pyramide in Rom und die Pyramide auf dem Marktplatze zu Karlsruhe in Baden, die erstere von sehr stattlichen, die letztere von recht bescheidenen Abmessungen.

Die Pyramide und das Grabmal des *Gajus Cestius* auf dem Friedhofe der Porta San Paolo in Rom wurde zur Zeit des *Augustus* für den Prätor und Tribun aus der poblilischen Tribus von seinen Verwandten errichtet.

399.
Cestius-
Pyramide.

Das Denkmal hat an der Basis eine Seitenlänge von 30 m und steigt bis zu 37 m an, »ein echter Repräsentant, wie der damalige reiche Römer in ägyptischer Weise den Nachruhm aufzufassen begann«. Das Bauwerk steht auf einem Unterbau von Travertin; sein Kern besteht aus Gussmauerwerk; seine Oberfläche ist mit Marmorplatten belegt. Im Inneren ist die etwa 6 m lange, 4 m breite und 5 m hohe Grabkammer mit Stuckornamenten und dekorativen Malereien geziert.

Weit bescheidener, die Geviertseite der Basis kaum 5 bis 6 m messend, ist die Pyramide auf dem Marktplatze in Karlsruhe, dem Gründer der badischen Residenz gewidmet. Sie entstand unter dem Einfluß der neoantiken Bewegung der ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, welche auch an anderen Orten ähnliche Denkmale hervorgebracht hat, z. B. das Denkmal der in der Schlacht vom 23. März 1849 Gefallenen bei Novara in Oberitalien.

400.
Pyramiden
zu Karlsruhe
etc.

Zu den hervorragendsten dieser Denkmäler gehört das in Fig. 51 dargestellte schöne symbolistische Grabmal der Erzherzogin *Marie Christine*, der Gemahlin des Herzogs *Albrecht* von Sachsen-Teschen, in der Hofpfarrkirche zum heiligen Augustin in Wien. Das Grabmal ist ein Werk *Canova's* und wurde 1805 unter dem Einfluß jener Bewegung errichtet, welche die erschöpfte Kunst des XVIII. Jahrhunderts nach den dem klassischen Altertum durch *Winckelmann* und andere entlehnten Gesetzen und Regeln neu zu gestalten versuchte.

In der Akademie zu Venedig wurde vor einiger Zeit das Original-Thonmodell zum Wiener *Christinen*-Grabmal von *Canova* gefunden. Es handelt sich um die erste Tonkizze, die zwar nicht gut erhalten ist, aber für das Verständnis des Grabmales in der Augustinerkirche Wesentliches beiträgt. Die Skizze zeigt über dem offenen Eingange zur Gruft ein von zwei schwebenden Engeln getragenes Medaillon mit dem Reliefbilde *Tizian's*, ferner die ersten Entwürfe der freistehenden Figuren: des Todesengels und des Löwen. Eine Beschreibung dieser Skizze vom Jahre 1794 nennt die große trauernde Frauengestalt »die Malerei«; neben ihr befindet sich ein Genius; ihr folgen die Schwesterkünste »Bildhauerei« und »Architektur«. Der weinende Löwe sollte nach dieser Beschreibung »die venetianische Schule« symbolisieren, was

¹⁵⁶⁾ Siehe ebendaf., S. 236.

aber auf einem Mißverständniſſe beruht. In Wirklichkeit ſtellt dieſer Löwe, das herrlich geformte Tier *Canova's*, das in feinen Werken oft wiederkehrt, nach antiken Vorbildern den Wächter des Grabes dar. Das Grabmal *Tizian's* kam nicht zur Ausführung; der Bildhauer verwendete die Motive deſſelben mit einigen Abänderungen für das Werk in der Auguſtinerkirche. Das Bild des Malers wurde durch jenes der Erzherzogin erſetzt, und aus dem Dreibunde der bildenden Künſte entwickelte ſich ein Zweibund der »Tugend« und der »Wohlthätigkeit«; letztere erhielt den armen blinden Greis zum Begleiter. So wurde aus dem Denkmale des größten venetianischen Meiſters das Grab der Erzherzogin *Maria Chriſtina*. Erſt viel ſpäter, im Jahre 1843, und im Auftrage des Kaiſers *Ferdinand* erhielt *Tizian* fein Grabmal in Venedig, ein Idealgrab ohne Inhalt; des Malers ſterbliche Reſte ſind verſchollen; man kennt ihre Ruheſtätte nicht mehr.

Durchaus verwandt mit dem Denkmal der Auguſtinerkirche, nicht nur in der Gefamtauffaffung, ſondern auch im Gedanken des plaſtiſchen Schmuckes, iſt das Grabmal *Canova's* in *Santa Maria dei Frari* zu Venedig, eine freie, nicht ſehr glückliche Wiederholung des Wiener Werkes, für welche am Todestage des Meiſters (13. Okt. 1822) eine Subſkription eröffnet wurde und die im Jahre 1827 zur Ausführung kam. Das Grabmal wurde nach einem von *Canova* ſelbſt für ein Denkmal *Tizian's* gezeichneten Entwurf von feinen Schülern *Ferrari* (Figur mit der Urne), *Rinaldi*, *Zandomenighi*, *Fabris* (Todesengel), *Martini* (Löwe) und *Bofa* 1827 ausgeführt. Es ſtellt die drei Schweſterkünſte dar, wie ſie von Genien geleitet werden, Thränen und Blumen der Gruft des großen Meiſters zu weihen. Man ging auf die wiedergefundene Originalſkizze für das *Tizian*-Grab zurück; aber die Größenverhältniſſe und die Beziehungen zwiſchen dem Architektoniſchen und dem Figuralen entbehren jener maleriſch-elegiſchen Wirkung, wie ſie alle Werke ſepulkralen Charakters aus der Werkſtatt *Canova's* beſitzen. Das Medaillon beſteht dieſmal in dem Reliefbild des Bildhauers, links liegt der Löwe, neben ihm der Todesengel in etwas gezwungener Attitude, rechts naht die »Skulptur« dem Grabthore, hinter ihr ſteht ein Genius, ihnen folgen »Architektur« und »Malerei«, denen ſich zwei Knaben anſchließen. Man erſieht hieraus, daß das *Chriſtinen*-Denkmal die glücklichſte Löſung des vom Meiſter erfundenen Schemas darſtellt.

2) Andere Formen geſchichteter Steine.

401.
Grabmal
des
Kyros.

Stellt die Pyramide eine verhältnißmäßig einfache Form geſchichteter Steine dar, ſo kann eine reichere Form durch fortgeſetzte Gliederung des geſchichteten Males entſtehen. Ein bezeichnendes Beiſpiel iſt das Grabmal des *Kyros* bei Meſchabi-Murghab (Fig. 52). Hier, an der Stätte des alten Paſargadae, ſteigt das etwa 14 m hohe Grabmal aus der Ebene auf. Es beſteht aus einem terrassenförmig aus 4 hohen und 3 niederen Stufen aufſteigenden Unterbau und einer rechteckigen, mit Satteldach gedeckten Zella. Das Material iſt weißer Marmor. Das Denkmal ſteht auf der Grenze zwiſchen dem geſchichteten Steindenkmal und der einfacheren Form des Mauſoleums.

Eine reiche Form wurde für das Denkmal aus geſchichteten Steinen beim Wettbewerb um Entwürfe für das Hamburger *Bismarck*-Denkmal vorgeſchlagen. Es hängt mit dem bereits mythiſch gewordenen Charakter dieſer Geſtalt aus der Entſtehungsgelichte des neuen Deutſchen Reiches zuſammen, daß bei den ihr gewidmeten Denkmalformen vielfach auf die Formen der Vor- und der früheſten Geſchichte zurückgegriffen wurde. In dieſem Sinne verſuchte *O. Eggeling* in Braunschweig einen kunſtvoll geſchichteten, durch ein Schriftband gegürteten Steinhaufen (Fig. 53), welchem er eine mächtige Freitreppe vorlagerte, auf der die Geſtalt *Bismarck's* in mehrfacher Lebensgröße aufgeſtellt gedacht war. Die Freitreppe

führt zu inneren Grabkammern, für welche vielleicht die Kammern der Pyramiden den Gedanken abgaben.

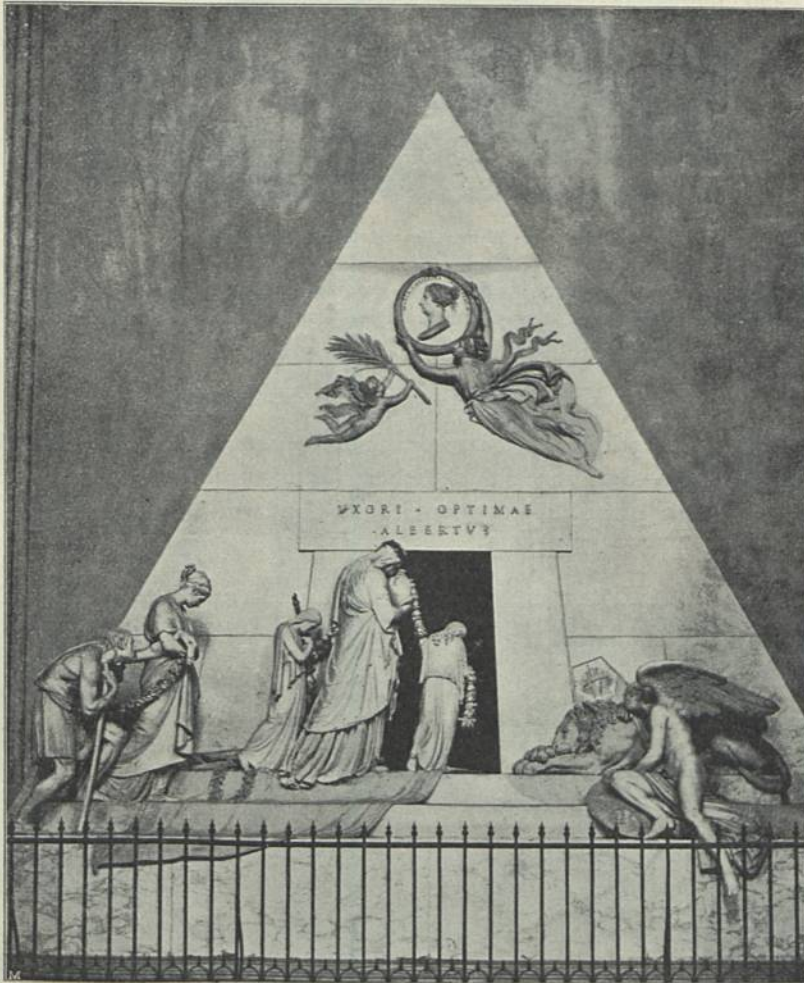
3) Obelisken.

Ein Beispiel für den aus halb bearbeiteten Steinen geschichteten Obelisk ist das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf Norderney¹⁵⁷⁾. Mit Recht wählte sein Erbauer, *Paul Wallot*, für die eigenartigen Verhältnisse der von den Fluten der Nordsee umspülten Insel ein schlichtes Architekturmotiv.

402.

Kaiser *Wilhelm*-
Denkmal
auf Norderney.

Fig. 51.



Grabdenkmal der Erzherzogin *Marie Christine* in der Augustinerkirche zu Wien.

Bildh.: *Antonio Canova*.

Das mit einem Kostenaufwande von 40000 Mark errichtete Denkmal steht auf einer Plattform von 15×20 m; auf dieser erhebt sich zunächst eine Stufe von 9,50 m Seitenlänge, auf ihr der Obelisk bis zu einer Gesamthöhe von 18 m. Die Basis des Obeliskens hat 7 m Seitenlänge, die obere Endigung 3 m. Ein Pyramidion bildet die Spitze. Vom Lande her ist die Plattform durch eine Freitrepppe zugänglich, auf deren Wangen Löwen lagern. Ein sich gegen den Obeliskens legender dorischer Giebelaufbau umrahmt

¹⁵⁷⁾ Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1897, S. 493.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

das Medaillonbildnis des Kaisers. Da Norderney die Mittel für das Denkmal allein nicht aufzubringen vermochte, so follten die einzelnen Bausteine aus den verschiedenen deutschen Ortschaften gestiftet

Fig. 52.

Grab des *Kyros* bei Mefcheb-i-Murghab.

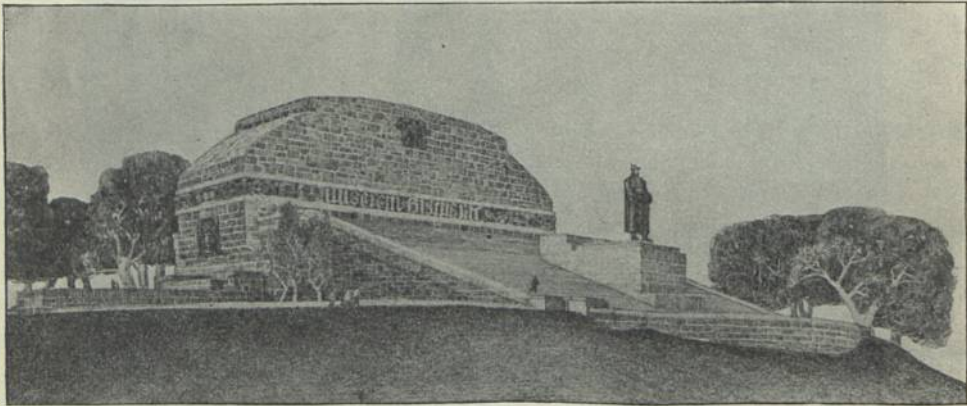
werden. Die strukturelle Behandlung des Obeliskens, als aus rauhem Boffagemauerwerk gefchichtet, war ein Mittel, die naturgemäße Ungleichheit der gestifteten Steine künstlerisch zu verwerten.

4) Maufoleen primitiver Form.

403.
Dolmen.

Vielleicht ist die primitivste Form des Maufoleums in den Dolmen, den megalithischen Denkmälern der vorgeschichtlichen Zeit, zu finden. Denn diese Denkmäler sind vermutlich nicht schlechthin Gräber, sondern haben vielmehr, wie *Krä-*

Fig. 53.

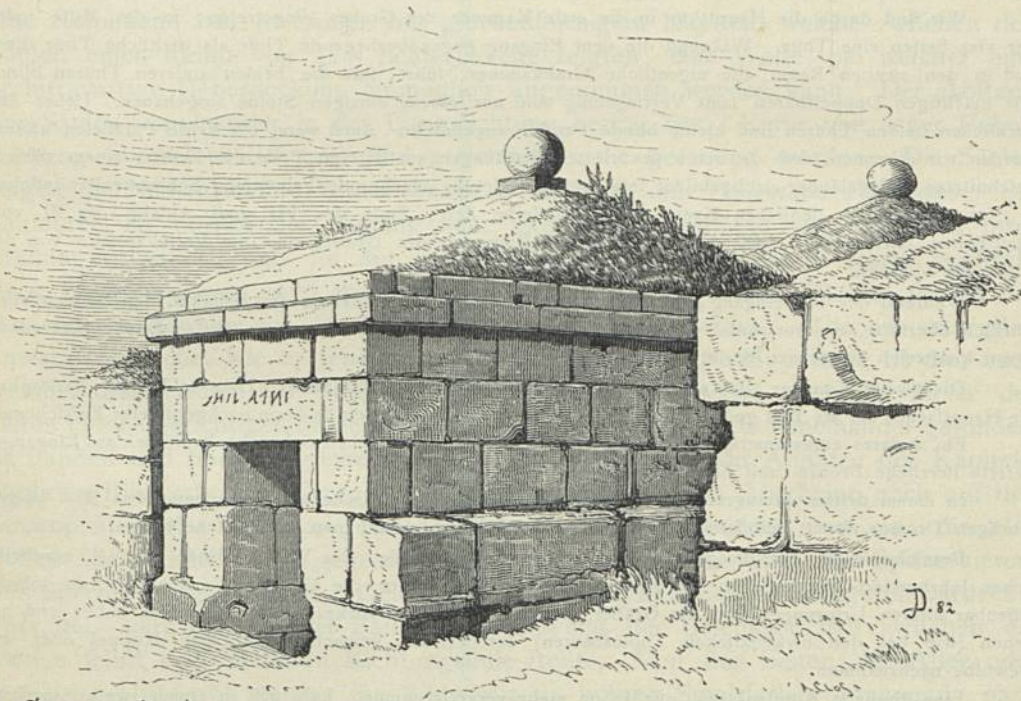
Entwurf für das *Bismarck*-Denkmal zu Hamburg von *O. Eggeling*.

*mer*¹⁵⁸⁾ als Hypothese ausführt, den Charakter hervorragender Grabmäler, von Familien- oder Erbbegräbnissen, und ihre Errichtung gehörte dann wohl zu den Vorrechten der Besitzenden, in reichster Ausbildung zu denjenigen der Fürsten. Der wesentlichste Bestandteil jedes Dolmen ist die Steinkammer, welche entweder rund

¹⁵⁸⁾ In: Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 357.

oder viereckig mit verschiedenem Verhältnis der Länge zur Breite gebildet ist. Die Steinkammer besteht aus lotrecht in den Boden gesteckten Tragsteinen und aus einem oder mehreren darüber gelagerten Decksteinen. Die Tragsteine schliessen sich entweder eng an einander an und bilden so einen geschlossenen Raum, oder sind in Zwischenräumen aufgestellt. In der einfachsten Form tragen zwei Tragsteine einen Deckstein; diese Form wird bereichert durch einen Ring aufrecht gestellter Steine ohne Deckstein, oder durch zwei oder mehrere konzentrische Ringe. Die Umschließung mehrerer gefonderter Steinkammern durch gemeinschaftliche Steinringe bildet eine abgeleitete Form. Es kann auch die rechteckige Steinkammer von einem ovalen Steinring umschlossen werden, wobei eine teilweise Verdoppelung des Steinringes

Fig. 54.



Gräber in Orvieto.

Gräber in Orvieto¹⁵⁹⁾.

beobachtet ist. Eine dritte Grundform ist das Ganggrab, dessen Steinkammer durch einen bedeckten Gang zu betreten ist. Die Ausführung der Denkmäler ist roh und ursprünglich, die Form des Geheges nicht genau. Es ist eine besonders sorgfältige Ausführung, wenn der Umgang im Inneren des Steingeheges mit flachen Steinen gepflastert ist. (Vergl. auch die Ausführungen über »Steingehege« in Art. 361, S. 308.)

Die zweite Stufe darf vielleicht in den antiken Grabkammern mit über der Erde gelegenem Steinaufbau erblickt werden. Beispiele hierfür sind die Gräber in *Orvieto* (Fig. 54¹⁵⁹⁾, sowie die primitiveren Formen des Maufoleums in Griechenland und Kleinasien. Hierher gehören auch die den Uebergang zum monumentalen Maufoleum bildenden Fürstengräber von Tamaffos und Kition auf der Insel Cypern. Ueber diese berichtet *Ohnefalsch-Richter* wie folgt.

¹⁵⁹⁾ Nach einer Aufnahme *Durm's*.

»Alle diese antiken cyprischen Steingräber sind auf dieselbe Weise angelegt. Erst wurde der Boden ausgehoben, und dann wurden in der so gewonnenen Vertiefung die Gräfte aus mächtigen Quadern aufgeführt. . . . Wir steigen die Stufen der breiten Treppe im Königsgrabe von Tamaffos hinab, welches den größten architektonischen Schmuck aufweist. Eine viereckige Steinplatte, mehrere Meter breit, mehr als 1 m hoch und etwa 0,25 m dick, verschließt noch den Eingang. Schon im Altertum waren Grabräuber von einer der hinteren Ecken des Daches eingedrungen und hatten alle wertvollen Beigaben an Gold, Silber, gefchnittenen Steinen und Bronze geraubt. Nur gewöhnliche Thongefäße waren im Grabe verblieben. Um so grandiofer wirkte die Architektur. Eine Art Doppelthür mit einem Dache aus dicht aneinander gelegten Balken bildet den Eingang. An beiden Seiten des Einganges erheben sich Pfeiler, die feltfame und altertümliche Schneckenkapitelle tragen. Diese sind so gestellt, daß ihre Breitseiten parallel mit den Seitenwänden des Grabzuganges und mit den Seiten des Thürfutters verlaufen. Dazu gaben heutige Bauernhäuser, besonders auf der karpasischen Landzunge, den Schlüssel. Ähnliche hölzerne Kapitelle sind auf Pfeilern und Säulen in derselben Richtung gestellt, da sie die großen Balken zu tragen haben, die Hauptträger, auf denen der ganze Dachstuhl ruht.

Wir sind durch die Hauptthür in die erste Kammer des Grabes eingetreten; in der Mitte jeder der vier Seiten eine Thür. Während die dem Eingang gegenüberliegende Thür als wirkliche Thür dient und in den zweiten Raum, die eigentliche Grabkammer, führt, sind die beiden anderen Thüren blind. Die mächtigen Doppelthüren samt Verriegelung sind aus einem einzigen Steine ausgehauen. Ueber den wirklichen beiden Thüren sind kleine blinde Fenster angebracht. Auch wenn wir keine Parallelen hätten, würden wir erkennen, daß die reich dekorierten Brüstungen am unteren Teile der Fenster einem zierlich gefchnitzten Holzgeländer nachgebildet sein müssen. Ueppig wuchernde Palmetten, Schneckenkapitellen u. f. w. gehören in denselben Kreis und in dieselbe Zeit, Ende des VII. und Anfang des VI. vorchristlichen Jahrhunderts, wie die Kapitelle am Eingange des Grabes und die Votivkapitelle von der Akropolis Idalions.

Während der Thüreingang ganz wie bei den modernen Säulenhallen, den Hiliakoi, den Sonnenhallen wörtlich überfetzt, ein horizontales Dach hat, liegen auf den beiden Kammern spitze Dächer aus mächtigen, kunstreich behauenen Steinblöcken.

Die zweite Kammer, das eigentliche Grab, ist einfacher und kleiner. Hier bildet der Sarkophag die Hauptfäche, der als Bett gedacht ist. Es fehlt davor nicht einmal ein in Stein nachgebildeter Fußschemel.

Ein anderes einkammeriges Steingrab von Tamaffos, mit ähnlichen Schneckenkapitellen am Eingange, lieferte herrliche Bronze- und Eisfundstücke.

In einem dritten Steingrabe, im Inneren hoch wie eine Kirche und mit einem etwa 20 m langen schrägen Dromos, sowie kolossalen Mauern, aber ohne Treppe, fand man gefchnittenen Steine.

Bezeichnen die Tamaffosgräber eine bestimmte Bauperiode, das VI. und Ende des VII. vorchristlichen Jahrhunderts, so befinden sich auch Steingräber auf Cypern, die älter sind, und andere, die folgen. Offenbar älteren Ursprunges sind die Gräber, welche Dächer aus vorkragenden Steinlagen haben und bei denen (wie bei den mykenäischen Tholosbauten) der Versuch gemacht wird, eine Kuppel oder ein Gewölbe nachzuahmen.

Eine ähnliche Konstruktion, nur schon mehr vervollkommenet, habe ich in einem zweikammerigen Steingrabe von Kition, dem heutigen Larnaca, entdeckt. Dasselbe war dabei ein Mastengrab; im ersten Raume standen vier, im zweiten drei Sarkophage.

Für eine vornehme Leiche bestimmt war ein anderes Steingrab. Die erste, kleinere Kammer hatte eine horizontale Konstruktion des Daches. Der zweite Hauptraum mit einer Nische für die Leiche am Ende stellte sich als mächtiges Tonnengewölbe dar. Das Dach bildet im Querschnitt einen Halbkreis. Die Nische am Ende des Gewölbes wird durch zwei vortretende Wände mit Pfeilern und niedrigen Friesen gebildet. In derselben wurde in einer Vertiefung des Fußbodens der Besitzer des Grabes beigefetzt, vielleicht in einem nicht mehr vorhandenen Sarkophag.

In denselben Kreis cyprischer Grabarchitektur gehören zwei megalithische Grabdenkmäler, zugleich Quellengebäude. Das eine liegt bei Kition und wird als Kapelle der *Panagia Phaneromeni* verehrt, das andere bei Salamis und ist der heil. *Katharina* geweiht. Bei dem Kitiongrabe bilden Monolithen die Dächer der zwei Kammern; der vordere Monolith ist halbkreisförmig wie ein Tonnengewölbe ausgehöhlt, der hintere kugelförmig wie eine Kuppel. Bei dem Salamisgrabe, dem gewaltigsten der ganzen Insel, sind kolossale Blöcke verwendet. Der große Hauptraum hat ein Tonnengewölbe aus riesigen Blöcken. Mitten in einem der größten Blöcke der Seitenwände von mehr als 10 m Länge ist die Thür angebracht, welche in die zum Teil in den Fels gehauene Grabkammer führt. Ein Monolith als Decke ist innen wie ein spitzes Holzdach ausgehöhlt. Auch in Amathus fanden sich Steingräber, die hier einzureihen sind.«

h) Säulen.

Einfache Form der Säule mit krönenden und den Sockel bereichernden Begleitfiguren, sowie mit umgebender Architektur.

Es ist nicht unmöglich, daß bereits die Ägypter die Votivsäule im Sinne der entsprechenden Denkmäler der Römer gekannt haben. In *Fomard's »Description de l'Égypte«* ist ein Relief abgebildet, auf welchem säulenartige Stengel von Lotos dargestellt sind, welche Sperber und Statuen tragen. In der *»Description générale de Thèbes«* werden diese Säulen für Votivsäulen erklärt; »das wird um so glaublicher, weil man ähnliche Säulen unter denjenigen Amuletten findet, die ägyptische Tempelbestandteile im kleinen vorstellten«. Im ersten Vorhof des Tempels von Karnak stand eine Kolonnade von 12 Säulen mit glockenförmigem Kapitell, welche zwischen den Säulen einen Raum von 17^m lichter Weite zeigten, eine Weite, bei welcher eine architravartige Ueberdeckung unmöglich angenommen werden kann. Der Abstand der Säulen voneinander in der Längsrichtung betrug 6^m. Reste von einer Ueberdeckung in dieser Richtung sind gleichfalls nicht gefunden worden. Die Säulen zeigen die Namensschilde von *Tahraka*, *Pfammetik* und *Ptolemäus Philopator*. Sie flankieren im Vorhof den Zugang zum zweiten Tempelraum und lassen in ihrer Stellung vermuten, daß sie mit der Architektur des Vorhofes in einem konstruktiven Zusammenhang nicht standen. In *Perrot & Chipiez' Werk*¹⁶⁰⁾ sind sie auf der Ansicht von Karnak aus der Vogelperspektive¹⁶¹⁾ abgebildet. »Die am wenigsten unwahrscheinliche, wie es scheint auch von *Ebers* gebilligte Hypothese ist die, nach welcher diese Säulen zur Umfäumung der von dem Hypostyl nach der Pforte des ersten Pylons gerichteten Prozessionsstraße errichtet wären, stets voneinander gefondert da standen und oben möglicherweise auf dem würfelförmigen Aufsatze des Kapitells ähnliche Bildwerke aus Erz getragen hätten, wie sie allem Anscheine nach auf den Stelenpfeilern des Thutmes gestanden haben. . . . Zwar wendet man ein, die 21^m hohen Säulen hätten sich gegenseitig und deshalb auch die etwa ihre Spitze zierenden Sperber-, Ibis-, Widder-, Geier- und sonstigen symbolischen Tierfiguren verdeckt; aber stets wäre das nur der Fall gewesen, wenn der Beschauer sich zwischen die Säulen selbst oder in deren Richtungslinie stellte. Von den Seiten der Allee oder von ihrer Mitte aus würden die Bildwerke, in bunten Smaltfarben prangend, ganz gut zu sehen gewesen und zur vollsten Geltung gekommen sein.« Es erscheint somit nicht als unwahrscheinlich, daß die Säule, ausgelöst aus dem konstruktiven Gefüge, hier in selbständiger Form als dekoratives Motiv zur Anwendung gelangte.

Bestärkt wird man in dieser Ansicht durch die beiden sog. Stelenpfeiler in den Granitgemächern von Karnak. Die Pfeiler sind 9^m hoch, haben quadratischen Querschnitt und sind an der Vorder- und Rückfläche im Relief durch drei parallele Stengel mit Blüten verziert. Das Material ist rosenroter Granit von Syene, von dessen polierter Fläche sich das Ornament farbig bemalt abhob. Die beiden anderen Seiten waren mit koilanglyphischen Verzierungen bedeckt. Die Pfeiler standen am Eingange des Sanktuariums. Nach *Priße d'Avennes* »deutete sowohl ihre Höhe, sowie die Stelle, welche sie einnahmen, darauf, daß sie niemals einen Architrav getragen haben; sicher jedoch haben auf ihnen einst irgendwelche Königsemele,

404.
Aelteste
Votivsäulen:
Säulen
in
Aegypten.

¹⁶⁰⁾ Taf. IV.

¹⁶¹⁾ Siehe: PERROT & CHIPIEZ, a. a. O., S. 547.

vermutlich Sperber aus Bronze, vielleicht geziert mit Emailen, gestanden; an mehreren Aediculi auf den Basreliefs von Karnak treten uns derartige Bildwerke entgegen«. *Perrot* berichtet dazu, daß es ähnliche, aber in die Wand eingelassene Pfeiler und auf diesen bemalte Steinfiguren, einen Sperber und einen Geier, Hundskopffaffen und andere Motive dieser Art vorstellend, zu Deir-el-bahari im Durchgange zum nordwestlichen Speos gebe. »Mit den bekrönenden Tierbildern, die fast 2^m messen, beträgt ihre Gesamthöhe etwa 5,50^m. Der als Piedestal dienende untere Teil ist mit füllungsartigen Gliederungen geschmückt. . . . Auf dem Basrelief, welches *Snefru* in die Felswand des Uádi Maghâra eingraben ließ, vielleicht dem ältesten Denkmal ägyptischer Skulptur, steht vor dem siegreichen Könige ein Sperber mit dem Pfchent auf dem Kopfe auf einem viereckigen Pfeiler, der unten mit ebenfolchen Füllungen umgrenzenden Streifen geziert ist.«

405.
Frühe
griechische
Säulen.

Auch die frühe griechische Kunst scheint die Säule in dieser Bedeutung bereits gekannt zu haben. Wir wissen von einer Friedenssäule von Xanthos in Lykien, die sich jetzt in London befindet, auf welcher von Kriegsthaten eines Sohnes des *Harpagos* berichtet wird. Das Grab des *Epaminondas* bei Mantinea bestand aus einer Säule, an welcher der mit einem Drachen geschmückte Schild des Helden hing, während sein Helm vermutlich auf der Säule als Krönung befestigt war.

406.
Indische
Säulen.

Selbst die indische Kunst verwendete die Säule bereits als Denkmal. Die ältesten Denkmäler der indischen Bildnerei, die datierbar sind, sind die Säulen, welche der König *Afoka* um 250 vor Chr. zum Zeichen des Sieges des Buddhismus an verschiedenen Orten Indiens, wie in Delhi, Allahabad u. f. w., errichten ließ. Die Säulen haben ein Kapitell aus überfallenden Blättern in regelmäßiger zentrischer Anordnung, darauf einen runden Abakus und auf diesem als Bekrönung einen sitzenden Löwen.

Im Jahre 1896 fand *Führer* in den Vorbergen Nepals, beim Dorfe Paderia, eine 7,50^m hohe Säule, die mit zahlreichen Inschriften, die bis in das VIII. Jahrhundert nach Chr. zurückgehen, bedeckt ist. Etwa 2^m von der Basis traf er auf eine gut erhaltene Inschrift des Kaisers *Afoko* (oder *Afoka*), des mächtigen Beschützers des Buddhismus im III. Jahrhundert vor Chr. Zweitausendjähriger Schutt hatte dieses Dokument indischer Frömmigkeit vor den Unbilden der Elemente und vor der Wut der mohammedanischen Zerstörer bewahrt. In der Inschrift sagt der Kaiser, daß er im einundzwanzigsten Jahre seiner Regierung hierher gekommen sei, um den Ort der Geburt *Sakyamuni's*, des Stifters der buddhistischen Religion, zu ehren; daß er im Haine von Lumbini habe eine steinerne Säule zuhauen und errichten lassen mit der Widmung: »Hier ward der Erhabene geboren.« Also ein frühes indisches Beispiel einer Denksäule.

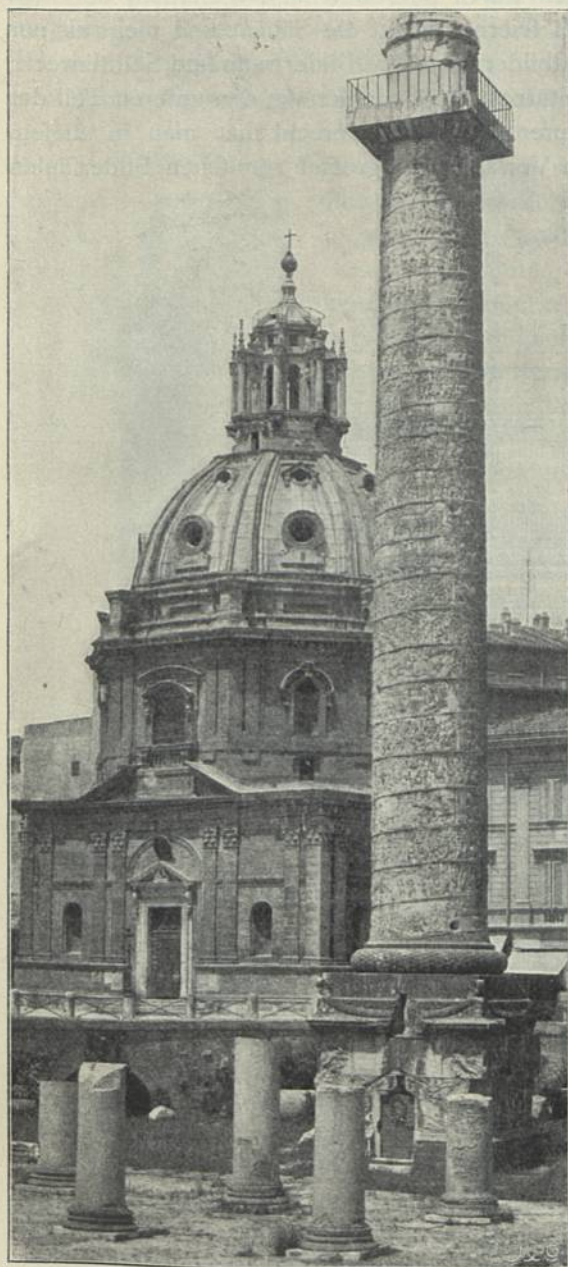
407.
Trajan-Säule
zu Rom.

Die eigentliche Ausbildung als Denkmalsäule in einer Weise, die für alle späteren Jahrhunderte vorbildlich wurde, hat die Säule jedoch im römischen Altertum erhalten. Die beiden geschichtlich bemerkenswertesten und künstlerisch bedeutendsten Werke sind die *Trajan-Säule* und die Säule des *Marc Aurel* zu Rom.

Die *Trajan-Säule* in Rom, die *Columna Trajana* (Fig. 55 u. 56), die dorische Ehrensäule, welche heute noch das Prachtforum *Trajan's* schmückt, ist mit diesem Forum zusammen durch den Architekten *Apollodoros* von Damaskus erbaut worden. Sie wurde im Jahre 113 nach Chr. zur Erinnerung an die Feldzüge *Trajan's* gegen die Dacier (101—102 und 105—106), durch welche der dacische König *Decebalus* besiegt und Dacien zur römischen Provinz gemacht wurde, errichtet.

Sie steigt einschliesslich des 5^m hohen Postaments zu einer Höhe von 39^m an; der Säulenschaft hat einen unteren Durchmesser von 4,00^m, einen oberen von 3,30^m und besteht aus 23 Trommeln. Das

Fig. 55.



Trajan-Säule auf dem Forum zu Rom.

sich spiralförmig um die Säule windende Relief enthält Darstellungen aus dem dacischen Kriege; die Gröfßen seiner Figuren steigen, den perspektivischen Verhältnissen entsprechend, von 60 auf 75^{cm} an. Das würfelförmige Postament der Säule birgt die Aschenurne des Kaisers, ist mit einer Weihinschrift versehen und mit Trophäen geschmückt. Die Säule war mit einer Kolossalstatue des Kaisers gekrönt; an ihre Stelle ist seit 1587 die Statue des Apostels Petrus getreten.

Pietro Bartoli hat die Trajan-Säule und ihre Reliefs in einem berühmten Werke¹⁶²⁾ gestochen. Mit Bellori zusammen gab er die *Colonna Antonina* heraus¹⁶³⁾. Durch den Verkehr mit Bartoli bekam Fischer von Erlach die Anregung zur Liebe für die *Columna Trajana*, die in seinen Entwürfen eine wichtige Rolle spielt und in der Karlskirche zu Wien (siehe Fig. 60) zu so glücklicher Anwendung gekommen ist¹⁶⁴⁾.

Die Trajan-Säule ist die künstlerisch höher stehende der beiden berühmtesten Denkmalsäulen, die uns aus dem römischen Altertum erhalten sind. Und diese beiden grössten, bilderreichsten Siegesdenkmäler Roms, gewaltige Zeugen vergangener römischer Weltherrschaft, beziehen sich auf die Kämpfe mit den starken Völkern, welche das Reich von Norden und von der Donau her bedrohten. Die eine feiert, wie erwähnt,

¹⁶²⁾ *Colonna Trajana scolpita con l'histoire della guerra Dacica, disegnata di P. S. Bartoli.*

¹⁶³⁾ *Columna Antoniana a. P. S. Bartoli delineata et incisa cum notis excerptis ex declaratione J. B. Bellori, Romae.*

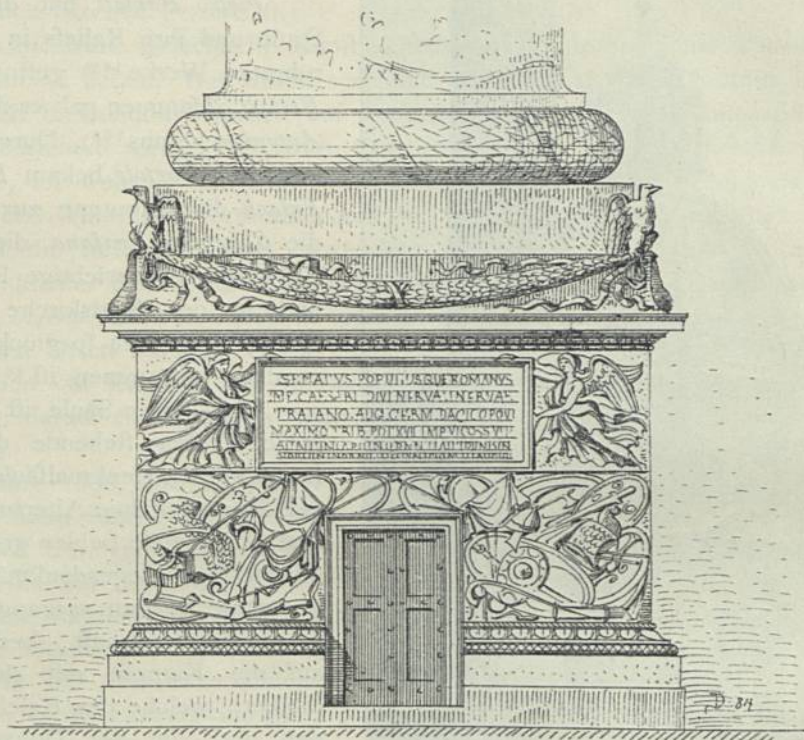
¹⁶⁴⁾ Die Literatur über die Trajan-Säule ist eine gute. Zu nennen sind: FRÖHNER. *La colonne Trajane décrite* (Paris 1865). — Derselbe Verfasser hat ein gleichfalls in Paris erschienenenes (1871—74) großes Prachtwerk über die Säule mit 220 Tafeln herausgegeben. — Im Jahre 1896 ist in Berlin von Conrad Cichorius ein Tafelband über die Reliefdarstellungen der

Trajan-Säule erschienen. Auf 57 Tafeln in Kupferdruck werden die Reliefs mit der Schilderung des ersten dacischen Krieges, die Hälfte des ganzen Reliefrieses geboten, aufgenommen allerdings nicht nach dem Original, sondern nach den im Lateran befindlichen Gipsabgüssen. Durch dieses Werk wird die im Auftrag Napoleon III. von Fröhner beauftragte, unhandliche, schwer zugängliche und im Vergleich zu den heutigen Leistungen der Photographie und des Lichtdruckes auch ungenügende Publikation in wertvoller Weise ersetzt.

die Siege *Trajan's* über die Dacier, die andere diejenigen *Marc Aurel's* über die vorwiegend germanischen Völker an der mittleren Donau.

Eine feltfame Idee, meint *Furtwängler*¹⁶⁵⁾, eine Säule zum Träger einer Bilderchronik zu machen. »Die beiden Säulen waren bekrönt von den Statuen der siegreichen Kaiser, deren Thaten die Reliefs feiern. Allein die Säulen sind mehr als nur etwa hochragende Postamente jener Standbilder; und ihre Bilderfriese sind Selbstzweck; sie sind nicht Zierde und Schmuck von Stützen, etwa wie der um den unteren Teil der ephesischen Tempelsäulen laufende Figurenfries. Mit Unrecht hat man in diesem Schmucke der Säulen von Ephesos einen Vorläufer der großen römischen Bilder Säulen

Fig. 56.

Postament der *Trajan*-Säule zu Rom.

gefucht. Diese müssen einem ganz anderen Gedanken entsprungen sein. Eine Chronik in Bildern auf einen langen Streifen geschrieben, und dieser Streifen um einen Stab gerollt, damit er vollständig und doch auf engstem Raum sichtbar sei — kurz, die uralte, bei den primitiven Völkern noch lebendige Idee des „Botenstabes“ mit seinen Zeichen und Bildern, sie war es, aus welcher der Architekt *Trajan's*, *Apollodoros*, soviel wir wissen zum erstenmale und ohne älteres Vorbild, seine monumentale Bilder Säule schuf, die nach *Marc Aurel's* Triumph über die Germanen und Sarmaten bald eine Nachahmung erhalten sollte. Eine Chronikrolle auf einem Stabe, aber in kolossalen Abmessungen und in hartem, dauerndem Material, hoch in die Lüfte ragend als Denkmal gewaltigen Thuns — das ist die Säule *Trajan's*, das die Säule *Marc Aurel's*.

¹⁶⁵⁾ In: Beil. zur Allg. Zeitg. 1896, Nr. 293.

Diese Chroniken haben ihr Hauptziel, größte Monumentalität bei größter Fülle der Bilder, gewiss vollständiger erreicht als alle vergleichbaren Werke, auch der orientalischen Despoten, zuvor. Das Ziel bequemer Lesbarkeit allerdings wurde dabei als nebenfächlich betrachtet, so daß man es vernachlässigen durfte. Es schien zu genügen, wenn man im Beschauer das Bewußtsein und feste Zutrauen erweckte, daß alle Siegesthaten des Kaisers und seines Heeres treu aufgezeichnet seien. Ein genaues Verfolgen und vollständiges Verstehen alles Einzelnen war in Wirklichkeit

Fig. 57.



Marc Aurel-Säule zu Rom.

freilich nur für den möglich, der sich hätte ein Gerüst bauen lassen, um das Ganze zu umwandeln. Allein jenes Bewußtsein ward bei jedem erzeugt, und dies mochte genügen; auch konnte man wenigstens einen Teil der Szenen von unten oder von den umliegenden Bauten erkennen und mochte den großen Rest, der undeutlich blieb, gern gläubig hinnehmen.

Nicht künstlerische Wirkung wollen diese Säulen, nicht an unsere Empfindung wenden sich diese Bilder; sie wollen nichts anderes sein als eine Schrift; sie wollen nur Thatfachen klar erzählen. Was der Bildner der *Trajan-Säule*, in dem man wohl mit Recht einen Griechen vermutet hat, an künstlerischer Empfindung hinzugethan hat, ist ein freies Geschenk von ihm; es lag nicht in der Absicht des Werkes. Die *Marc Aurel-Säule* ist von reiner römischer Art; ihre Bilder nähern sich wirklich einer Schrift und wirken vielfach mehr wie nüchterne, kalte Symbole denn wie warmes Leben (Fig. 57).«

Die schwere Lesbarkeit der Originale dieser mächtigen Bilderchroniken hat schon früh zu ihrer Nachbildung geführt. Aber während die schönere *Trajan-Säule* uns schon lange durch Abgüsse und danach hergestellte Photographien bekannt war, kannten wir die *Marcus-Säule* bis 1896 nur aus ganz ungenauen, vor mehr als 200 Jahren ausgeführten Kupferstichen. Im genannten Jahre jedoch erschien eine umfangreiche Veröffentlichung¹⁶⁶⁾, welche durch ihre reiche Ausstattung den bisher empfundenen Mangel beseitigt.

»Indem diese Säule ausführlich die Kämpfe schildert, welche unsere deutschen Vorfahren im II. Jahrhundert nach Chr. gegen Rom fochten, ist sie uns unschätzbar.

Und sie bleibt es auch, wenn wir bemerken, daß diese Kämpfe allerdings ganz einseitig vom kaiserlich römischen Standpunkte dargestellt sind. Keine Spur, keine Andeutung auch nur eines geringen Misserfolges des kaiserlichen Heeres. Kein römischer Soldat erscheint auch nur verwundet, geschweige getötet. Ueberall stürmt der Römer geradeswegs zum Siege, und der germanische Barbar ergreift die Flucht, wehrt sich vergebens, wird niedergehauen, gefangen, weggeschleppt.

Die Wirklichkeit war, wie die Ueberlieferung erkennen läßt, eine ganz andere. Der Krieg galt für den schwersten, den Rom seit den Zeiten *Hannibal's* gegen Feinde von außen zu bestehen hatte. Die kaiserliche Garde war geschlagen worden; ihr

408.
Marc Aurel-
Säule
zu Rom.

166) PETERSEN, A., A. V. DOMASZEWSKI & G. CALDERINI. Die *Marcus-Säule* auf Piazza Colonna in Rom. München 1896.

Anführer und 20000 Römer waren gefallen und auch im weiteren Verlaufe des Krieges erlitt die Garde noch einmal eine fürchterliche Niederlage. Die deutschen Stämme ergoffen sich in Strömen über die römischen Provinzen südlich der Donau; Rätien, Noricum, Pannonien wurden von ihnen überschwemmt; sie machten Beute und Gefangene, deren Zahl in die Hunderttausende ging. Ja sie überschritten die Alpen und bedrohten die festen Städte Oberitaliens. Und dazu wüteten in Italien selbst der Hunger und die Pest. Es war eine verzweifelte Lage, und nur verzweifelten Anstrengungen der Römer und ihres pflichttreuen Kaisers *Marcus* konnte es nach langer Arbeit gelingen, die Gefahr zu beschwören und den nordischen Völkerstrom so zurückzudämmen, daß eine längere Zeit der Ruhe folgte. Die damals an der Donau wohnenden deutschen Stämme fügten sich in der Folge der römischen Herrschaft, und die neuen Angriffe später gingen nicht von ihnen, sondern von anderen Stämmen aus.

Die Säule deutet von all der Mühe und Not der Römer kaum etwas an. Doch so geschminkt ihr Bericht auch dadurch erscheint, so sehr sie die einseitige Verherrlichung der Römer bezweckt, so bekundet sie doch auch Achtung vor dem Gegner, oder wenigstens das Streben, das Charakteristische daran hervorzuheben. Diese Charakteristik, die sie von den deutschen Gegnern gibt, gehört für uns zum Interessantesten der Säule. In den allerdings verhältnismäßig wenigen Fällen, wo nicht bloß Flucht und Niedermetzlung der Barbaren, sondern wirklicher Kampf dargestellt wird, da kämpfen die Deutschen heldenmütig mit gewaltigen Streichen, und wo sie sich ergeben, sind sie gefaßt und verlieren nie die Würde.

Den Inhalt der langen Bilderreihe der Säule zu schildern, würde ermüdend sein. Denn immer und immer kehren gleichartige Szenen wieder, wie Märche, Flußübergänge, Anreden des Kaisers, Kämpfe, Vertreiben und Verfolgen der fliehenden Feinde, Einbringen und Abführen von Gefangenen, Verbrennen der Dörfer, Wegschleppen der Weiber, Gefandtschaften oder Unterwerfung der Barbaren. Das allgemeine Verständnis dieser Szenen ist, sobald man sich in die konventionelle Art des Erzählens eingelebt hat, nicht schwierig.

Ist es als sicher zu betrachten, daß die Säulenbilder mit dem Jahre 175 nach Chr. schliefsen, so ist es wahrscheinlich, daß die Säule schon bei dem Triumph 176 beschloffen und entworfen worden ist. Der Beginn der Erzählung der Säule kann nicht vor das Kriegsjahr 174 fallen, und der gefamte Inhalt der Reliefs bezieht sich nur auf die zwei Jahre 174 und 175. Die Viktoria mit den Trophäen in der Mitte des Reliefbandes, eine Gliederung, die der Künstler von der *Trajan-Säule* übernommen hat, soll hier einfach die beiden Kriegsjahre 174 und 175 voneinander scheiden. Dazu stimmt, daß diesseits und jenseits der Viktoria keine andere deutlich hervortretende Gliederung zu bemerken ist. *Petersen* und *Domaszewski* gingen von der Voraussetzung aus, die Viktoria müffe das *bellum Germanicum* von dem *bellum Sarmaticum* scheiden; allein die Darstellungen diesseits wie jenseits der Viktoria mischen beständig Kämpfe gegen germanische mit solchen gegen nicht germanische, d. h. sarmatische Völkerschaften.

Die beiden Haupttypen der Völker der Säule sind der germanische und der sarmatische. Will man hier Slaven sehen, so muß man die »Sarmaten« für Slaven halten; jedoch die ältesten Nachrichten unterscheiden die Slaven scharf von den Sarmaten; die letzteren sind ein Reitervolk, wie es auch die Säule zeigt, die ersteren nicht. Allerdings paßt sonst vieles, was wir aus den ältesten Quellen über

die Slaven erfahren, recht gut auch auf die Sarmaten der Säule; so die Wurflanze als Waffe, die Schilde, der Häuserbau, dann die starken Gegensätze in Lebensart und Charakter, wo Gefrässigkeit und Enthaltfamkeit, vollständigste Zügellosigkeit und Unterwürfigkeit gegen den ersten besten abwechseln; nirgends bedeutende einzelne Persönlichkeiten, nur herrenlose Masse, im Gegensatz zu den Germanen, wo in der Ueberlieferung wie auf der Säule überall die Edlen und Fürsten hervortreten.

Man hat die *Marcus-Säule* die älteste umfassende bildliche Darstellung germanischer Stämme in ihrem Kampf gegen Rom genannt. Sie ist die größte und schönste Darstellung dieser Art, aber nicht die älteste. Das Monument von Adamklissi, das mächtige römische Tropaion an der unteren Donau, ist nicht, wie man gemeint hatte, auf *Trajan* und seine Dacierkriege, sondern auf einen Vorgang von welthistorischer Bedeutung unter *Augustus*, auf die Gewinnung der unteren Donau als Reichsgrenze, zu beziehen¹⁶⁷⁾. Die germanischen Bastarner waren in großen Massen damals über die Donau gedrungen und bedrohten die Existenz der römischen Provinz Makedonien. Sie und aufständige Thracier und Geten schlug *Augustus'* Feldherr *Craffus* zurück (29—28 vor Chr.), und dieses Ereignis ist es, das mit dem Tropaion und seinen Reliefs gefeiert wird. Die Kämpfe mit den deutschen Bastarnern nehmen bei weitem die wichtigste Stelle an dem Denkmal ein. Trotz des künstlerischen Ungeschickes, mit dem die Reliefs ausgeführt sind, zeigen sie eine echt römische, nüchtern realistische Treue und geben uns dadurch eine überaus wertvolle und deutliche Anschauung von dem Aussehen und der Kampfweise jenes kühnen deutschen Stammes, welcher der erste war, der mit der klassischen Kulturwelt zusammenstieß. Denn schon zu Anfang des II. Jahrhunderts vor Chr. hatten sie, weit nach Südosten vordringend, an der Donaumündung eine neue Heimat gefunden; König *Philipp V.* von Makedonien und König *Perseus* hatten die Absicht, diese gewaltigen Krieger anzuwerben, um mit ihrer Hilfe Rom zu besiegen.

Es kam anders. Die Kämpfe der Deutschen mit Rom konnten, solange noch Kraft in der überlegenen klassischen Kultur war, nur mit Niederlagen enden. Aber Rom hat diesen Kämpfen Denkmäler gesetzt, und in dem Tropaion von Adamklissi, in der Säule *Marc Aurel's* haben wir unschätzbare Zeugen deutscher Vergangenheit. «

Eine moderne Inschrift nennt die Säule irrtümlich dem *Antoninus Pius* geweiht. Die Säule ist 29,50 m hoch (Postament 3,00 m, Schaft 26,50 m). Die antike Basis liegt 7,00 m tiefer wie das heutige Gelände. *Sixtus V.* ließ 1589 das Bronzefeldbild *Marc Aurel's* durch die vergoldete Bronzestatue des Apostels *Paulus* ersetzen.

Sieges-, Kaiser- und Feldherrnsäulen waren es auch, welche die Rednerbühne (*Rostrum*) auf dem Forum Romanum zu Rom schmückten. Von ihr wurden die kaiserlichen Proklamationen an das Volk verkündet. Sie war neben den Säulen geschmückt mit Statuen, Brüstungen und namentlich den Marmorchranken (*Anaglyphum Trajani*), mit denen sie durch *Trajan* bereichert wurde.

Es liegt auf der Hand, daß Siegeszeichen von so ausgesprochener Form bald im ganzen Reiche Nachahmung fanden, namentlich aber in dem reichen Alexandrien. Im Serapeion des alten Alexandrien, nächst dem Kapitol in Rom das prachtvollste Gebäude seiner Art in der damals bekannten Welt, errichtete zu Anfang des IV. Jahrhunderts nach Chr. ein römischer Präfekt, *Pompejus*, zu Ehren des Kaisers *Diokletian*, eine imposante Säule, die noch heute, mitten unter Schutthügeln, auf-

409.
Pompejus-
Säule
zu
Alexandrien.

¹⁶⁷⁾ Siehe: FURTWÄNGLER, A. Intermezz. Kunstgeschichtliche Studien. Nr. 4: Das Monument von Adamklissi etc. Leipzig u. Berlin 1896.

recht steht und *Pompejus*-Säule genannt wird. Sie besteht aus einem Monolith aus rotem Granit von 20,00 m Höhe und 2,50 m Durchmesser, hat korinthische Ordnung und erreichte mit Postament und oberer Endigung eine Höhe von etwa 32 m. *Napoleon I.* liefs auf dieser Säule die Namen der Krieger eingraben, welche beim Sturm auf Alexandria am 2. Juli 1798 fielen und an ihrem Fusse begraben wurden. Auch an anderen Stellen zeugen vereinzelte Säulen von der alten Schönheit der Stadt.

410.
Giganten-
oder Sieges-
säulen.

Als ein Ueberrest antiker Kultur sind die sog. Giganten- oder Siegesfäulen zu betrachten, die über Nordfrankreich, die Rheinlande und das vom Pfahlgraben umschlossene römische Gebiet verteilt waren. Es sind Erzeugnisse der römischen Lagerkunft des III. Jahrhunderts und dürften vielleicht in sakralem Sinne zur Verherrlichung soldatischer Tapferkeit und der Siege über das die staatliche Ordnung bedrohende Barbarentum gedient haben. Wir besitzen in Deutschland etwa 32 solcher Säulen oder Ueberreste von ihnen; im ganzen sind etwa 50 bekannt. Unter ihnen sind die Mertener, die Heddernheimer und die Schiersteiner Säule die bekanntesten. Auch bei Ehrang, einem Knotenpunkt der Eifel- und Moselbahn, wurden Reste einer Gigantenfäule ausgegraben.

Der Gigant stützt sich hier auf die Vorderarme; sein mit dichten Strähnen umgebener Kopf ist emporgereckt und zeigt ein härtiges Gesicht von häßlichem Typus. Die Füße laufen in einen Schlangengeleib zusammen, dessen hinterer Teil, schneckenförmig zusammengewunden, nach oben strebt. Von rückwärts scheint ein Reiter über den vielleicht auf der Flucht zu Boden gestürzten Giganten hinwegzusetzen.

Während eine Richtung die Darstellung des Gigantenkampfes rein mythologisch als Anklang an die germanisch-keltische Götterlehre auffasst und in dem Ganzen, gestützt auf die Inschriften der Heddernheimer und Schiersteiner Denkmäler, lediglich eine Widmung an Jupiter erblickt, suchen Andere ein historisch örtliches Motiv für die Aufrichtung der Säulen. *Hoffmann* in Metz behauptet¹⁶⁸⁾, daß diese Denkmäler zu Ehren des *Maximinianus Herculeus* aus Anlaß seines Sieges über die Bagauden errichtet worden seien. Dieser Forscher meint, daß dem Urheber der Mertener Gruppe die Gigantomachie des Zeusaltars von Pergamon zum Vorbild gedient habe. Das Ehranger Denkmal ist nur zur Hälfte auf uns gekommen. Nach zahlreichen Analogien fehlen ein Zwischensockel, der ganze Säulenschaft und das Kapitell.

Die Ueberlieferung der Säule wurde im Mittelalter fortgesetzt.

411.
Christusfäule
zu
Hildesheim.

Die metallene Christusfäule, die jetzt auf dem Domhofe in Hildesheim steht und ursprünglich von ihrem Meister im Chor der Michaelskirche aufgestellt war, ist ein Werk, welches der Anregung (ob auch der Mitarbeit, erscheint doch zweifelhaft) des Bischofs *Bernward* († 1022) seine Entstehung verdankt. Im Jahre 1001 besuchte Bischof *Bernward* Rom, wo ihm die *Trajan*-Säule wohl das Vorbild zur Christusfäule wurde. Die letztere wurde 1022 vollendet, in der Reformation stark beschädigt und verlor ihr Kapitell mit darauffolgendem Kreuz. Lange Zeit lag sie im Schutte, wurde 1760 verkauft und erst 1813 auf dem Domhof aufgestellt. Ihr heutiges bronzenes Würfelkapitell hat sie vor einer Reihe von Jahren durch den Bildhauer *Küfthardt* in Hildesheim erhalten.

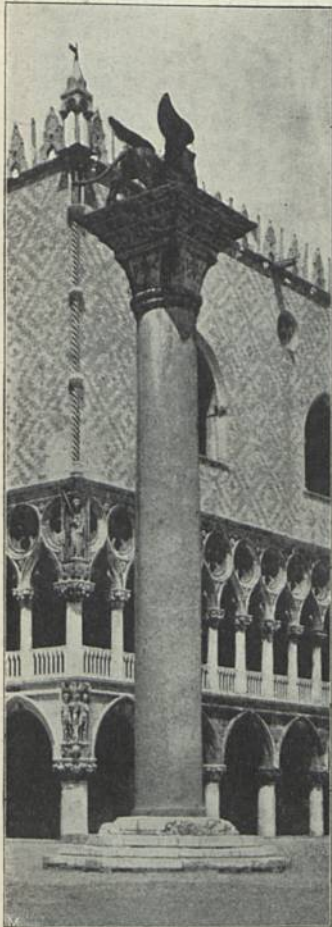
Die Säule zeigt auf der Sockelplatte 4 knieende kleine Figuren, welche die 4 Ströme des Paradieses darstellen. Um die etwa 4 m hohe Säule schlingt sich spiralförmig ansteigend ein Fries mit 28 Darstellungen aus dem Leben Christi, und zwar: 1) die Taufe im Jordan; 2) die Versuchung Christi; 3) die Berufung der Fischer *Simon* und *Andreas* zu Aposteln; 4) die Berufung der Brüder *Jakobus* und *Johannes*; 5) die Hochzeit zu Kana; 6) die Heilung des Ausfätzigen; 7) *Christus* erwählt die 12 Apostel; 8) *Jesus* und die Samariterin; 9) die Heilung des Sohnes eines königlichen Beamten; 10) Hinablassen des Gichtbrüchigen in das Gemach, in welchem *Christus* sich befindet; 11) Enthauptung des *Johannes*; 12) Heilung einer Frau; 13) Heilung eines Blinden; 14) die Ehebrecherin vor *Christus*; 15) die Auferweckung

¹⁶⁸⁾ In den Metzger Jahrbüchern.

des Jünglings zu Nain; 16) die Verklärung *Jesu*; 17) *Jesus* heilt den kranken Sohn eines ihn darum bittenden Mannes; 18) der Reiche und *Lazarus*; 19) *Lazarus* in *Abraham's* Schofs; 20) *Zachäus* auf dem Baume; 21) *Christus* verflucht einen Feigenbaum; 22) *Christus* macht zwei Blinde sehend; 23) *Christus* wandelt auf dem Meere; 24) Vermehrung der Brote und Fische; 25) Austreibung des Teufels; 26) Erweckung des *Lazarus*; 27) *Christus* wird von *Maria* gefalbt; 28) Einzug *Christi* in Jerusalem.

Es ist nicht unmöglich, daß die von *Mothes*¹⁶⁹⁾ mitgeteilte spätrömische oder frühchristliche Säule von *Cassy* eine Denkmalsäule gewesen ist; denn auf einem

Fig. 58.



Marcus-Säule zu Venedig.

postamentartigen viereckigen Unterbau erhebt sich ein achtseitiges Zwischenstück, geschmückt mit stehenden Relieffiguren, und auf diesem erst die eigentliche Säule, deren Schaftunterteil mit einem Rautenmuster, der übrige Teil mit einem Schuppenmuster auf das reichste verziert ist. Die oberste Säulentrommel, das Kapitell und ein etwaiger Kapitell- oder Gebälkauffatz fehlen.

Ueber den seltenen Fall der Ausbildung eines Grabmales in Form einer Säule berichtet *Mothes*¹⁶⁹⁾ folgendes: »1069 ward in der Kathedrale zu Andria (in Unteritalien) *Emma*, die Tochter des Grafen *Gottfried von Conversano*, Gemahlin *Richard's*, des Sohnes von Graf *Peter von Trani*, also vom Wiederhersteller Andrias, begraben. Das Grabmal besteht aus einer Säule.« Er fügt nur noch hinzu, daß es 1778 in der als Beinhaus dienenden Krypta gefunden wurde; näheres aber über die Gestaltung des Grabmales gibt er nicht.

Zu den mittelalterlichen Säulendenkmälern zählen als bekannteste die beiden Säulen auf der Piazzetta zu Venedig. Die westliche rötliche mit *St. Theodor*, dem kriegerischen älteren Schutzheiligen Venedigs auf einem Krokodil, wurde schon 1329 hier aufgestellt; die aschgraue östliche Säule wurde später aufgestellt. Der Doge *Michiele Vitale II.* soll 1172 bei seiner Rückkehr aus dem Archipelagus die beiden Säulenschäfte samt den Reliquien des heil. *Theodor* mitgebracht haben. Die Schäfte lagen aber lange auf dem Boden, bis es dem lombardischen Architekten *Niccolo* gelungen sei, sie aufzustellen. Die östliche Säule (Fig. 58) ist mit dem geflügelten *Marcus-Löwen* bekrönt. Letzterer wurde im XV. Jahrhundert gegossen, 1797 nach Paris entführt und 1815 wieder nach Venedig zurückgebracht, aber

in Stücken und blind, d. h. die Augenhöhlen ohne Edelsteine, »daß er den Fall der Größe Venedigs nicht sehe«. Der Löwe wurde von *Ferrari* wiederhergestellt.

Als die Renaissance die Antike wieder aufnahm, als bei den Fastnachtspielen die Triumphzüge römischer Feldherren aufgeführt wurden, feierten auch die römischen Denkmäler eine Wiederauferstehung. Zunächst in der vorübergehenden Art der Festdekorationen, die dann später zu dauernden Einrichtungen wurden. Namentlich auch nach Frankreich gingen diese Bräuche über. Hier waren durch die Heiraten der französischen Könige lebhaftere Wechselbeziehungen mit Italien entstanden, so daß

412.
Säulen
zu
Cassy, Andria
und
Venedig.

413.
Säulen
als
Festdekoration.

169) In: *Mothes*, O. Die Baukunst des Mittelalters in Italien etc. Jena 1882—84.

ein reger Austausch italienischer Kunst und Kultur ein Hauptmerkmal der französischen Kunst des XVI. Jahrhunderts ist.

Beim Einzug *Heinrich II.* in Lyon 1548 wurde eine Säule errichtet, die auf einem stark entwickelten Postament stand, welches mit vier allegorischen Figuren geschmückt war. Bis zur halben Höhe war sie mit Waffentrophäen geziert; auf dem Kapitell stand eine weibliche Figur, welche ein großes H hielt; zur Seite der Säule waren zwei allegorische Gestalten auf Postamenten angeordnet.

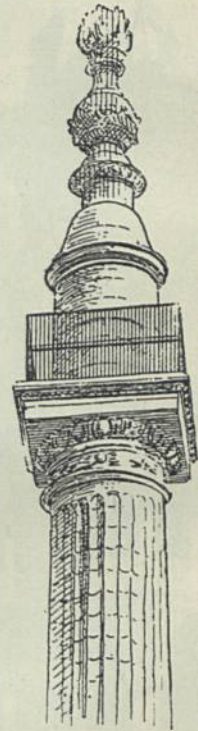
An einer anderen Stelle in Lyon wurde aus dem gleichen Anlaß eine halbrunde Nische ohne Kugelschale errichtet, die durch faunische Hermen gegliedert war und eine korinthische Säule, mit der bourbonischen Lilie bekrönt, umgab, die auf einem reichen Kandelaberfuß stand und vor welcher eine unbedeckte weibliche Figur, die »Gelegenheit«, dem König eine Erdkugel entgegenhielt.

Beim Einzug *Heinrich II.* in Paris im Jahre 1549 hatte man zu einem Turnierplatz in der Rue St. Antoine eine Eingangspforte errichtet, die aus einem großen H bestand, das auf Postamenten ruhte. Der Mittelbalken des mit den Initialen der Diana von Poitiers gezierten Buchstabens bildete die Vorderfläche der kassettierten Eingangsdecke; auf ihm ruhte das bekrönte Lilienwappen im Halbmond, von zwei Genien gehalten. Vor diesem Portal nun standen rechts und links je eine dorische Säule auf hohem Postament, deren Schäfte mit Trophäen geschmückt und welche durch kämpfende Reiterfiguren in lebhafter Bewegung bekrönt waren.

Eine eigenartige Bestimmung erhielt die Säule als Denkmal im XVI. Jahrhundert in Frankreich und vielleicht auch anderwärts dadurch, daß sie bestimmt wurde, eine Vase mit dem Herzen berühmter Persönlichkeiten zu tragen. So besitzt der Louvre eine Säule, welche *Madeleine de Savoie* im Jahre 1573 dem *Barthélemy Prieur* in Auftrag gab und die bestimmt war, das Herz ihres Gemahles *Anne de Montmorency* zu tragen. Dem Andenken *Henri III.* liefs sein Sekretär *Charles Benoisse* in der Kirche von Saint-Cloud im Jahre 1594 eine 3 m hohe Säule aus rotem Marmor von Campan und mit einem korinthischen Kapitell aus Bronze, auf welchem die Vase steht, gleichfalls durch *Barthélemy Prieur*, errichten. Der Schaft der Säule ist gewunden; in die Vertiefungen legt sich aufranker Epheu; die Wülste sind mit der stilisierten Lilie, mit den Königsempelen, mit Lorbeer- und mit Palmzweigen geschmückt¹⁷⁰⁾.

Ein weiteres Säulendenkmal, welches *Karl IX.* im Jahre 1562 bei den Cölestinern in Paris dem Andenken *Franz II.* errichten liefs, befindet sich heute in St.-Denis. Dieser hatte im Wappen eine flammende Säule mit den Worten: *Lumen rectis*. Man übernahm dieses Motiv für ein Denkmal, welches *Jean Picart* schuf, dem *Hieronymus della Robbia* bei einigen Arbeiten zur Seite stand. Auf einem dreieckigen Sockel aus Porphyrt erhebt sich eine Säule aus weißem Marmor, aus welcher in bestimmten Zwischenräumen symbolische Flammen lodern. Ueber dem Kapitell

Fig. 59.



Säule zur Erinnerung
an den Brand
zu London 1666.
Arch.: *Christopher Wren*.

414.
Säulen
mit Herzen
hoher
Personen.

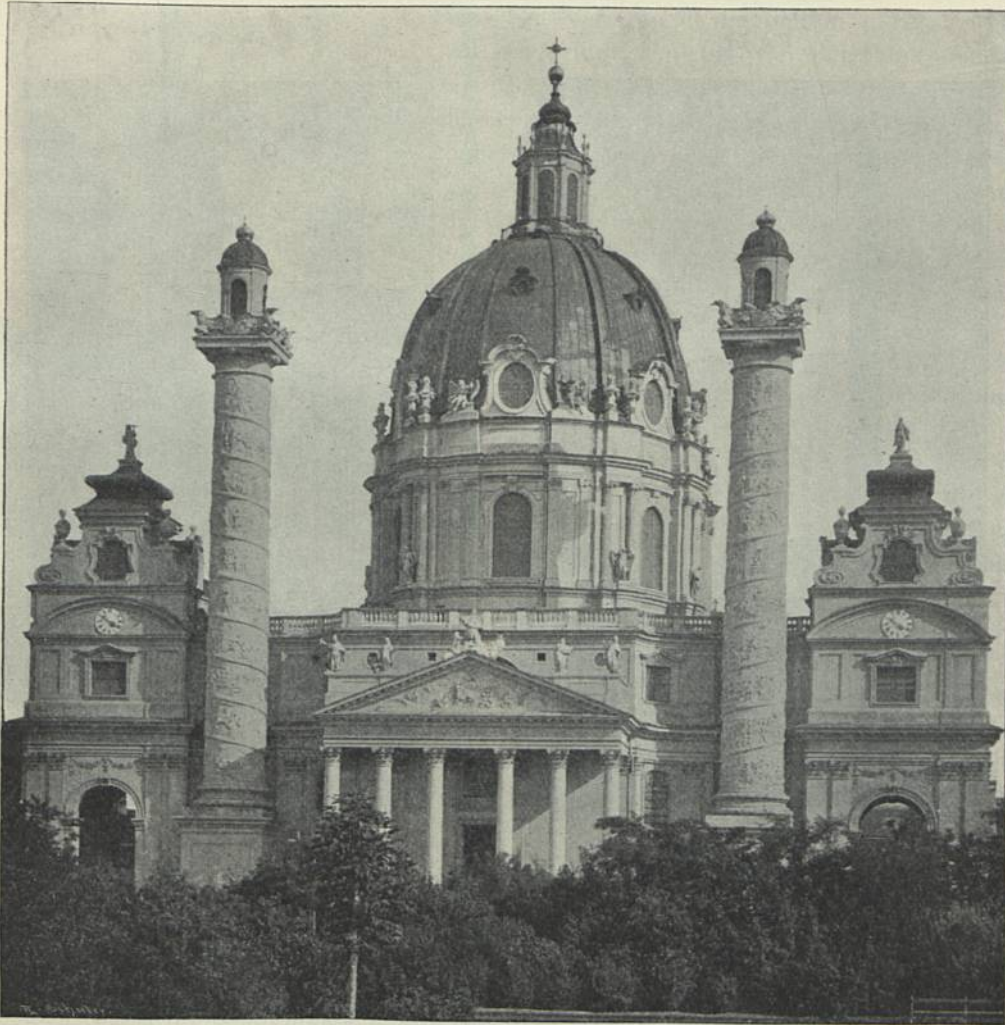
415.
Säulen
mit Flammen-
zeichen u. f. w.

¹⁷⁰⁾ Siehe die Abbildung in: PALUSTRE. *L'architecture de la renaissance en France*. Paris 1892.

befindet sich ein Putto, welcher eine Krone über die kupferne Vase hält, in welcher das Herz des verstorbenen Königs aufbewahrt wird. Das Postament wird durch drei etwa 60 cm hohe Kindergestalten aus weißem Marmor geschmückt, wovon jede eine umgekehrte Fackel hält.

Das Flammenzeichen ist auch das charakteristische Merkmal eines englischen Denkmals. *Christopher Wren* (1632—1723) errichtete in London das »Monument«

Fig. 60.



Karlskirche zu Wien.
Arch.: *Fischer von Erlach*.

(Fig. 59), eine mächtige toskanische Säule zur Erinnerung an den großen Brand von 1666, und bekrönte sie mit einer aus einer Vase emporsteigenden lodernen Flamme.

Der Kardinal *Louis de Bourbon*, der 28 Jahre der Abteikirche von St.-Denis vorstand, ließ sich nach dem Vorbilde der römischen Triumphsäulen ein Denkmal errichten, welches aus einer knienden Figur auf einer Basis von schwarzem Marmor bestand, die von einer Säule aus Marmor von Campan-Isabelle mit Kapitell und

Basis aus dem weissen Marmor der Dauphiné getragen wurde. Die Statue ist verschwunden; das Kapitell der Säule aber ist erhalten und stellt eine der graziösesten und eigenartigsten Arbeiten der französischen Renaissance dar¹⁷⁰⁾.

416.
Nachahmungen
der
Trajan-Säule.

Das Motiv der beiden antiken römischen Säulen des *Trajan* und des *Marc Aurel* ist seit dem Beginn der Renaissance ein beliebter Gegenstand der Darstellung bei Denkmälern oder auf Gemälden. In der *Hypnerotomachia Poliphili* und im *Triumph Caesar's* von Mantegna ist es als antikes Denkmal in Gemeinschaft mit anderen Denkmälern angewendet. Bei Darstellungen aus der Geschichte ist es oft

Fig. 61.



Säule des *San Domenico*
auf Piazza Galileo zu Bologna.

Fig. 62.



Mariensäule zu Wien.
Bildh.: *Balthasar Herold*.

in freier Weise mit den Hintergrundarchitekturen verwebt, vielfach in Verbindung mit dem Kuppelmotiv; denn *Trajan*-Säule und Pantheon sind die beiden römischen Bauwerke, welche für alle Folgezeit ein außerordentliches Nachleben gehabt haben. Auf einem Bilde des *Paris Bordone* in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien, welches einen Gladiatorenkampf darstellt, zeigen sich im Hintergrunde das Kolosseum, die *Trajan*-Säule und das Pantheon. *Giulio Romano* zeichnete die *Trajan*-Säule. Eine Rolle Federzeichnungen in Sepia in der Modena-Sammlung des Erzherzogs *Franz Ferdinand* von Oesterreich-Este stellt die Reliefs der *Trajan*-Säule dar und wird auf *Giulio Romano* als Urheber zurückgeführt. Am 28. April 1681 schreibt *Baldinuzzi* an den Marchese *Vincenzo Capponi* aus Rom von Cortona: »*Riguardava alcune carte stampate di cattivo intaglio con disegni della Colonna Trajana fatti da Giulio Romano*«¹⁷¹⁾.

171) Siehe: *BOTTARI. Raccolta di lettere. 1757 — II, S. 419.*

Ein besonderer Verehrer der *Trajan-Säule* zu Rom war *Fischer von Erlach* in Wien; er verwendete sie zweimal bei dem schönen Gruppenbilde der Karlskirche in Wien, diesem Siegesdenkmal *Karl VI.* (Fig. 60) und macht auch in seinen Entwürfen wiederholte Anwendung von ihr. In seinen graphischen Werken hat er z. B. bei der Wiederherstellung des Maufoleums von Halikarnafs die *Trajan-Säule* an den vier Ecken des Unterbaues verwendet. Die Kuppel eines angeblichen Tempels von

Fig. 63.



Mariensäule auf der Piazza Santa Maria Maggiore zu Rom.

Niniveh wird von ihm mit sechs Säulen dieser Art umgeben; in der Zeichnung eines Aquädukts von Karthago findet sie sich in gleicher Weise wie im ersten Entwurf für den Haupteingang des Schlosses Schönbrunn. Das Motiv dieser Säule war im XVIII. Jahrhundert in Wien so beliebt geworden, daß *Milizia* die Säulen »*del gusto di Vienna*« nennt. Im Jahre 1726 wurden in Wien bei den Festlichkeiten zu Ehren des heiligen *Johannes von Nepomuk* neben seiner Kapelle auf der Hohen Brücke zwei Trajanische Ehrensäulen errichtet¹⁷²⁾.

Im erwähnten ersten Entwurf *Fischer's von Erlach* zum Schlosse Schönbrunn bei Wien bilden den Eingang zu der gesamten Anlage zwei auf hohen Sockeln aufragende, weit voneinander abstehende Trajanische Säulen mit Reliefbildwerk, auf ihren Kapitellen je einen auf einer Kugel sitzenden Adler tragend. Die Postamente haben rechts und links halbrunde Vorlagen mit Gruppen: Herkules mit der Hydra, mit dem hesperidischen Drachen, als Keulenträger u. f. w.

Ein Kupferstich *Philipp Galle's* nach *Martin Hemskerck* (Wende des XVI. Jahrhunderts), den Brand des Tempels von Jerusalem darstellend, zeigt an der Fassade des letzteren zwei Monumentalsäulen mit korinthischen Kapitellen und laternenartigem Abschluss. Im Jahre 1694

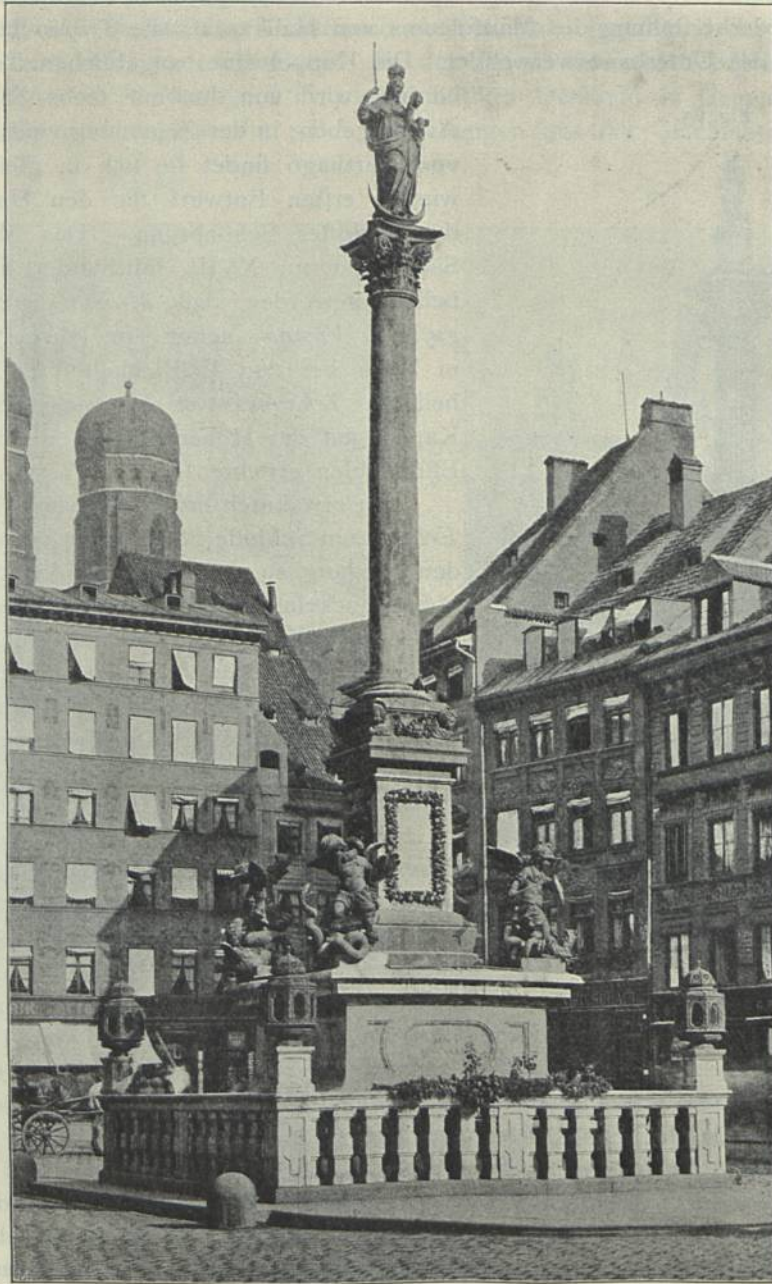
empfiehlt *Daviler* in seinem »*Cours d'Architecture*« die Anwendung der Trajanischen Säule, und auch der Architekt *J. H. Mansart* wendet ihr seine Aufmerksamkeit zu. Neben diesen Nachahmungen der beiden römischen Säulen finden meist korinthische Säulen als Marien-, Heiligen- und Pestsäulen vor und nach *Fischer von Erlach* eine weite Verbreitung über Italien, die katholischen süddeutschen und die österreichischen Länder. Aus Italien seien genannt auf der Piazza Galileo vor *San Domenico* in Bologna die 1623 errichtete Säule mit dem Bronzestandbild des heil. Dominikus (Fig. 61), und auf der Piazza Santa Maria Maggiore in Rom die 42 m hohe Mariensäule aus der *Konstantins-Basilika* am Forum, die *Paul V.* 1614 durch *Carlo Maderna* hier aufstellen ließ; das Bronzestandbild ist von *Bertholet* (Fig. 63). In Wien, München, Prag, Brünn, Olmütz, bis in die kleinsten Städte herunter erheben sie sich auf dem Markt und zeugen im Verein mit den obeliskentypisch gestalteten

417.
Marien-,
Heiligen- und
Pestsäulen.

172) Siehe: ILG, A. FISCHER VON ERLACH. Wien 1895. S. 662.
Handbuch der Architektur. IV, 8, b.

Pestdenkmälern von dem Aufhören der Pest oder von Gelübden der Herrscher. In den lateinisch geschriebenen Topographien heißen sie »Coloffi«; es scheint aber,

Fig. 64.



Mariensäule zu München.

Bildh.: Peter Candid.

dafs diese Bezeichnung ein Sammelbegriff für die Säulen fowohl wie für die Obeliskten war. Im künstlerischen Werte gehen diese Säulen wie auch die Pestobeliskten bis auf die unterste Stufe herunter. Das bedeutendste Werk dieser Art besitzt Bayern.

Vielleicht ist der Entwurf der Marmorfäule auf dem Marienplatz in München (Fig. 64 u. 65) noch von *Johann Krumper* aus Weilheim, der aber vor Errichtung der Säule starb. Jedenfalls geht ihre künstlerische Auffassung auf *Peter Candid* zurück. Die Säule wurde in den Jahren 1636—39 durch Kurfürst *Maximilian I.* von Bayern zum Andenken an die Erhaltung Münchens während der schwedischen Belagerung

418.
Marienfäule
zu
München.

Fig. 65.



Eckfigur der Marienfäule zu München.

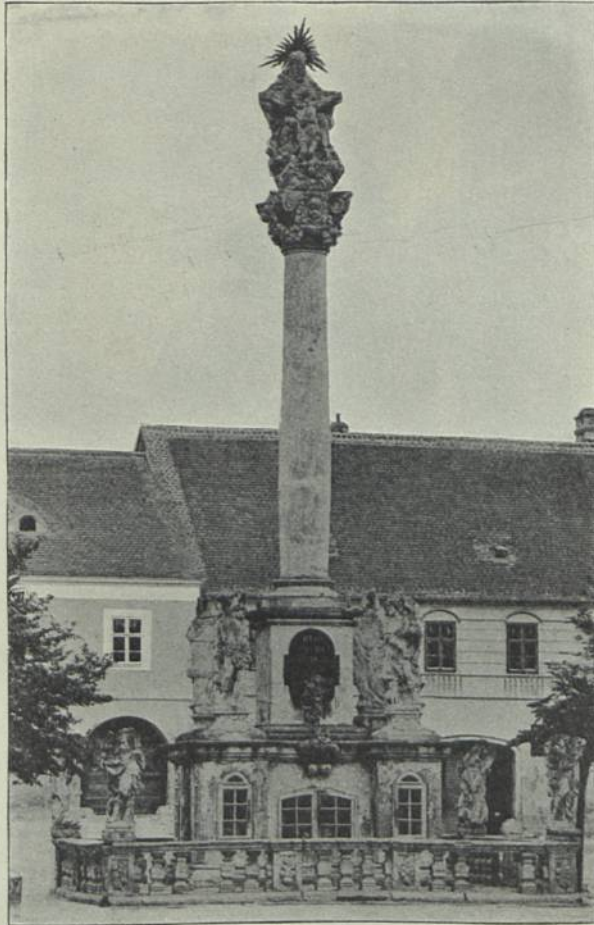
errichtet. Den Sockel zieren vier köstliche allegorische Engelgestalten (Fig. 65), welche die Dämonen der Pest, der Hungersnot, der Ketzerei und des Krieges bekämpfen. Diese sind als Natter, Basilisk, Drache und Löwe aufgefaßt und vom Münchener Glockengießer *Künstler* um 1639 gegossen. Die Säule wird bekrönt durch eine Marienfigur; ihre ganze Höhe beträgt etwa 15 m.

Dieser Säule sehr verwandt ist die Marienfäule in Wien (Fig. 62) in der Mitte des Platzes »Am Hof«. Sie wurde 1667 von *Leopold I.* errichtet und ist ein Erzguß von *Balthasar Herold*. Auch sie zeigt die 4 gegen die Dämonen kämpfenden Engel-

419.
Marienfäulen
in
Oesterreich.

gestalten. *Johann Georg Bendel* errichtete auf dem Altstädter Platz in Prag zur Erinnerung an die Befreiung Prags von den Schweden 1650 eine Denkfäule der Immaculata, gleichfalls in der Art derjenigen des Münchener Marienplatzes. Von demselben Künstler ist auch die 1676 bei dem Brückenturm der Prager Altstadt gefetzte *Wenzel-Säule*. An Stelle der Engel besitzt die Marienfäule auf dem Großen Platz in Brünn 4 Heilige, ist aber im übrigen gleichfalls eine auf einem quadra-

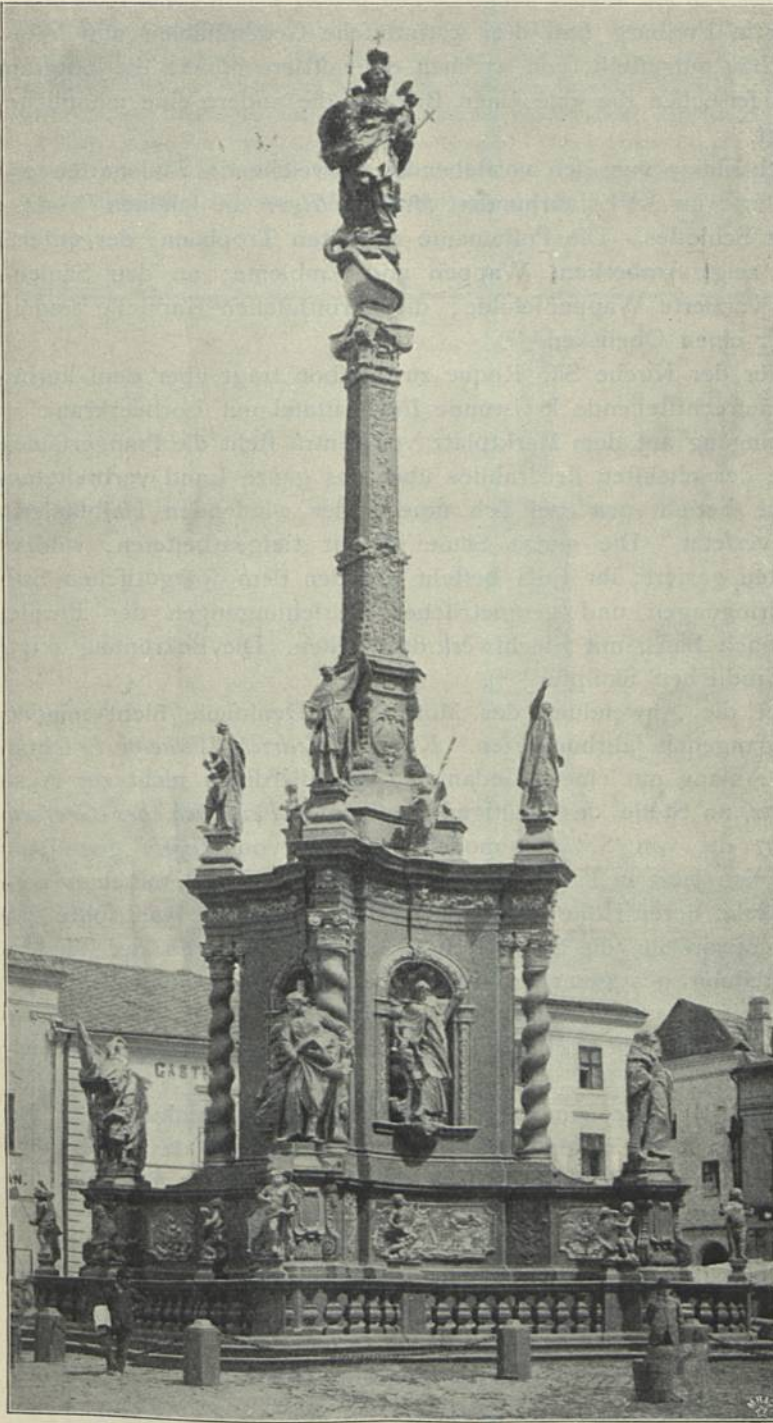
Fig. 66.



Pestfäule zu Mistelbach.

tischen Unterbau mit umgebender Balustrade sich erhebende korinthische Säule mit Marienstatue. Die Form einer gewundenen korinthischen Säule hat die 21 m hohe Marienfäule auf dem Niederring in Olmütz; sie wurde 1716 durch *Wenzel Rander* errichtet und ist von einer Marienstatue gekrönt; ihr Fuß ist von Wien entlehnt. In ihren übrigen Teilen hat auch sie Verwandtschaft mit den eben genannten Säulen. Im Jahre 1679 wurde auf dem St. Jakobsplatz in Laibach eine Marienfäule mit Heiligenfiguren errichtet, die der Bildhauer *Wolf Weissenkirchner* entworfen hatte. Die Pestfäule zu Mistelbach in Niederösterreich (Fig. 66), welche im XVII. Jahrhundert aus Anlaß des Erlöschens der Pest auf dem Stadtplatze

Fig. 67.



Mariensäule zu Mährisch-Neustadt.

errichtet wurde, sowie die Mariensäule in Mährisch-Neustadt (Fig. 67) mögen Beispiele dafür sein, mit welchem Aufwande selbst die kleinen und kleinsten Städte die Errichtung dieser Denkmäler verfolgten. Mährisch-Neustadt ist eine Stadt von etwa 6000 Einwohnern, und Mistelbach ist noch kleiner.

Gleichfalls der Befreiung aus einer Not, aber diesmal aus der Feindesnot, ist die Annenfäule in Innsbruck errichtet; sie soll an die Befreiung des Landes vom Feinde in der Zeit des spanischen Erbfolgekrieges erinnern. Die Säule ist aus rotem Tiroler Marmor und hat etwa 10 m Höhe.

Das in korinthischem Stil gehaltene Kapitell trägt ein aus weißem Marmor gehauenes Standbild Mariens, während der Fuß von vier anderen, ebenfalls aus weißem Marmor angefertigten Statuen umgeben ist. Es sind dies die heil. Anna, ferner der Landespatron St. Georg, St. Cassian, der Patron von Brixen, und St. Vigil, der Schutzheilige von Trient. Die unmittelbare Ursache zur Errichtung des Denkmals bot der Umstand,

dafs es dem Tiroler Landsturm gelang, die unter dem Kurfürsten *Max Emanuel* im Juni 1703 eingedrungenen Bayern und die im Süden unter General *Vendôme* haufenden Franzosen wieder zu verdrängen.

Infolgedessen beschloß der Landtag, die Säule zu errichten und am Befreiungstag (26. Juli) jährlich eine Prozession zu ihr zu veranstalten.

Vor dem Münster in Freiburg sind drei korinthische Gedenkfäulen auf Postamenten mit Stufenunterbau aufgestellt, von welchen die mittlere höhere die Jungfrau Maria, von den beiden seitlichen die eine einen Bischof, die andere eine männliche Figur mit Rüstung trägt.

420.
Abweichende
Säulenarten.

Es seien hier noch einige von den vorstehenden abweichende Säulenarten erwähnt. In Dresden lieferte im XVI. Jahrhundert *Martin Hilger* die schönen Bronzefäulen im Stallhofe des Schlosses. Die Postamente enthalten Trophäen; der untere Teil der Säulenschäfte zeigt Arabesken, Wappen und Embleme; an den Säulenschäften hängen reich verzierte Wappenschilder; die korinthischen Kapitelle tragen ein Gebälk und darüber einen Obelisk¹⁷³⁾.

Eine Denkfäule vor der Kirche São Roque zu Lissabon trägt über dem korinthischen Kapitell eine aufrechtstehende kreisrunde Inschrifttafel mit Lorbeerkranz.

Vor dem Schloßeingang auf dem Marktplatz von Cintra steht die Prangerfäule, der *Pelourinho*, als eine der reichsten der zahllos über das ganze Land verbreiteten Säulen dieser Art. Sie besteht aus drei sich umeinander windenden Halbfäulen, mit Ornamentstreifen veretzt. Die ganze Säule ist mit tiefgearbeiteten, wilden spätgotischen Ornamenten geziert; ihr Fuß besteht aus den dem spätgotischen Stil eigentümlichen Durchdringungen und geometrischen Verschlingungen der Profile und Glieder der polygonen Basis, mit Flechtwerk dazwischen. Die Bekrönung zeigt die Nachahmung einer indischen Skulptur¹⁷⁴⁾.

421.
Neuere
Denkfäulen.

In der Neuzeit ist die Anwendung des Motivs der Denkfäule nicht minder häufig wie in den vergangenen Jahrhunderten. König *Friedrich Wilhelm I.* schon machte für Berlin den Anfang mit einem Gedanken, der allerdings nicht zur Ausführung kam. Er wollte an Stelle des heutigen Denkmals *Friedrich des Großen* Unter den Linden 1697 die von *Schlüter* modellierte und von *Jacobi* gegossene Statue *Friedrich I.*, die sich jetzt in Königsberg befindet, aufstellen. Auf einer von *Dietrich* gezeichneten Säule, deren Höhe auf etwa 15 m angenommen war, sollte die Statue stehen. *Belau* entwarf für die Säule Reliefs mit Darstellungen der Thaten *Friedrich I.* Die Herstellung des gemauerten Unterbaues und des von *Glume* gemeißelten Sockels aus weißem und grünem Marmor war schon erfolgt, als *Friedrich Wilhelm I.* starb und sein Nachfolger, *Friedrich der Große*, die Weiterführung der Arbeiten unterlagte.

Kein besseres Schicksal hatte eine von *Schinkel* geplante Denkmalfäule für *Friedrich den Großen*. Etwa in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre des XIX. Jahrhunderts fertigte *Schinkel* seinen ersten Entwurf zu einem Denkmal für *Friedrich den Großen* an, dem er die Form einer Quadriga auf einem Pfeilerunterbau gab. Dann ruhte die Angelegenheit des Denkmals mehrere Jahre, bis sie im Jahre 1829 wieder auflebte. Der Gedanke, daß sich eine Trajanische Säule für das Denkmal eignen würde, fand Teilnahme. Blatt 163 der *Schinkel'schen* »Entwürfe«, in Fig. 68 wiedergegeben, stellt den Gedanken dar. Die Aufstellung des so gestalteten Denkmals war für den Schnittpunkt der Achsen der Linden und des Universitätsgebäudes gedacht.

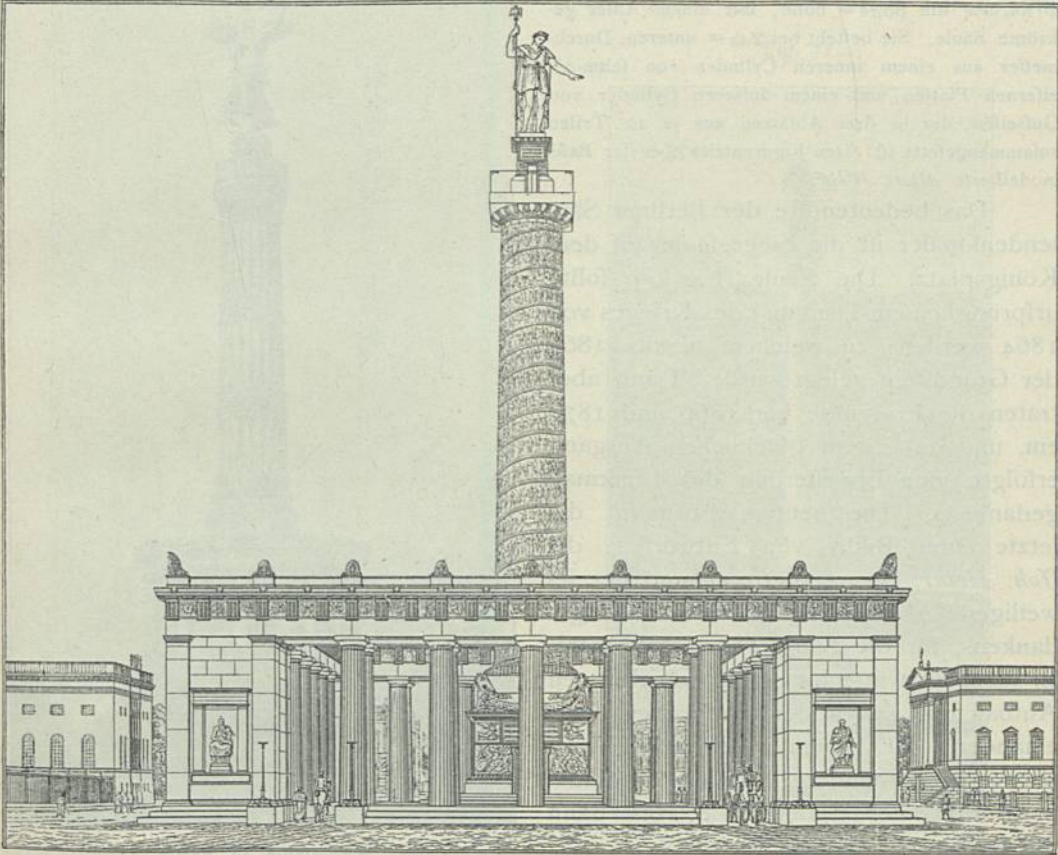
»Eine Trajanische Säule steht hier umgeben von einem Portikus, ähnlich der ursprünglichen Aufstellung des Originals zu Rom im Forum des Kaisers. Die obere Plattform des Portikus gewährt rings um die Säule höhere Standpunkte, aus denen das Auge die oberen plastischen Kunstwerke der Säule zu

¹⁷³⁾ Siehe: ORTWEIN. Deutsche Renaissance. Abt. 15. Leipzig.

¹⁷⁴⁾ Siehe: HAUPT. Baukunst der Renaissance in Portugal.

erreichen im stande ist. Vier Treppen in den Ecken des Portikus führen auf diese Plattformen, die dem Volke an gewissen Festtagen geöffnet werden könnten, wodurch sich dann das Denkmal auf eine imposante Weise beleben würde. Die Fahrstraßen des Platzes führen durch den Portikus, ihre Eingänge sind mit Kandelabern bezeichnet. . . . Die Säule, von der bronzenen Statue des Königs gekrönt, ist unwickelt mit dem Bande, das die Thaten des Königs in bronzenen Basreliefs darstellt. Das Fußgestell ist gleichfalls mit bronzenen Tafelungen umgeben, die plastisch verziert sind; der Sockel deselben, sowie der Plintus der Säule zeigen die Masse eines polierten Granits. Der Portikus ist aus schlesischem Marmor konstruiert gedacht. An den Massen der Ecken, in welchen die Treppen liegen, sieht man Nischen mit sitzenden Statuen historischer Personen, die eine Beziehung auf die großen Eigenschaften des Königs haben.

Fig. 68.



Schinkel's Entwurf für ein Denkmal Friedrich des Großen.

Derfelbe Entwurf war nach Schinkel's Ansicht auch für einen Platz geeignet gegenüber der Schloßfreiheit, an der nördlichen Seite der Straße »Unter den Linden«, zwischen Lustgarten und Schleusenspree.

Das erste neuere Säulendenkmal, welches in Berlin zur Aufstellung gelangte, ist die Friedenssäule auf dem Belle-Alliance-Platz, die am 3. August 1843 enthüllt wurde. Sie steht in der Achse der Friedrichstraße und bildet den Mittelpunkt der Platzanlage, die als Denkmal dem Siege von Belle-Alliance gewidmet ist. Die 18,83 m hohe Säule ist von *Cantian* entworfen.

Ihr Sockel besteht aus schlesischem Marmor und ruht auf einem runden Unterbau. Ihn umgibt ein Wasserbecken, in welches vier Löwenköpfe des kreisrunden Unterbaues ihr Wasser ergießen. Der Schaft der

Säule ist aus braunem Granit und trägt ein korinthisches Marmorkapitell, welches von der von *Rauch* modellierten Siegesgöttin mit Palmzweig und Olivenkranz gekrönt wird. Das Denkmal umgeben in größerem Abstände 4 allegorische Marmorgruppen der beim Siege von Belle-Alliance beteiligten Nationen: Preußen mit dem Adler, England mit der Löwin, Hannover mit dem Pferd und die Niederlande mit dem Löwen. Die Gruppen sind von *Aug. Fischer* († 1866) modelliert.

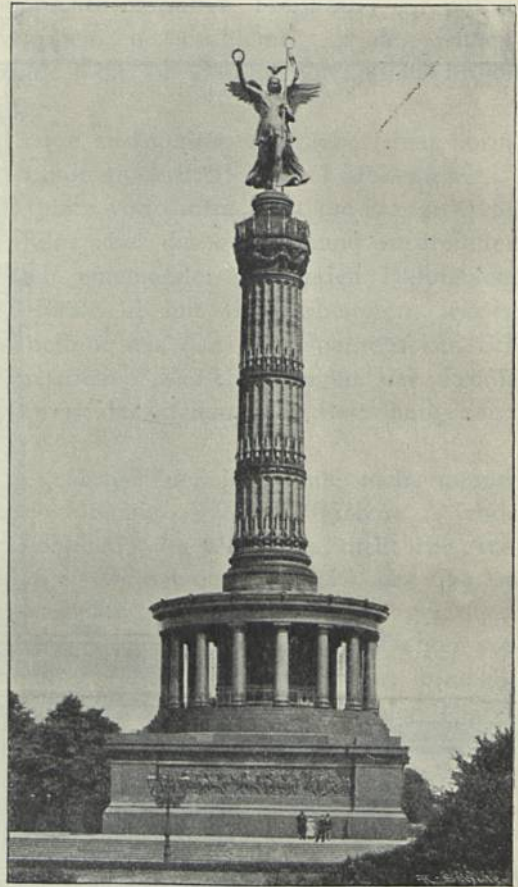
Diesem Säulendenkmal folgte am 18. Oktober 1854 die Enthüllung des Säulen- und Kriegerdenkmales im Invalidenpark zu Berlin; es ist dem Andenken der in den Jahren 1848 und 1849 Gefallenen geweiht.

Auf einem 6 m hohen Unterbau von Granit mit dem Medaillonporträt *Friedrich Wilhelm IV.* erhebt sich nach dem Entwurf des Architekten *Brunckow* die 33,70 m hohe, mit einem Adler gekrönte Säule. Sie besteht bei 2,53 m unterem Durchmesser aus einem inneren Cylinder von schmiedeeisernen Platten und einem äußeren Cylinder von Gufseisen, der in drei Abfätzen aus je 12 Teilen zusammengesetzt ist. Den Figurenfries über der Basis modellierte *Albert Wolff*.

Das bedeutendste der Berliner Säulendenkmäler ist die Siegessäule auf dem Königsplatz. Die Säule (Fig. 69) sollte ursprünglich ein Denkmal des Krieges von 1864 werden, zu welchem bereits 1865 der Grundstein gelegt wurde. Dann aber traten die Ereignisse von 1866 und 1870 ein, und mit ihrem glücklichen Ausgang erfolgte eine Erweiterung des Denkmalgedankens. Die heutige Form ist die letzte einer Reihe von Entwürfen, die *Joh. Heinr. Strack*, entsprechend der jeweiligen Abänderung des Denkmalgedankens, für die Säule angefertigt hatte. Er schuf Entwürfe für einen tempelartigen Aufbau mit Karyatiden und Säulen übereinander, für einen mehrgeschossigen schweren Turmaufbau, für ein Denkmal in Form einer Gedenkhalle, bis dann die heutige Form gewählt wurde.

Auf einem quadratischen Sockel von 18,80 m Seite und 7,20 m Höhe aus schwedischem Granit und geschmückt mit Bronzereliefs von *Calandrelli*, *Schulz*, *A. Wolff* und *Keil* mit der Darstellung der Vorbereitung zum Kampfe, der Erstürmung der Düppeler Schanzen, der Schlacht bei Königgrätz, der Kapitulation von Sedan, des Einzuges in Paris und des Siegesinzuges in Berlin, erhebt sich ein runder Hallenbau von 15,70 m Durchmesser. Die dorischen Säulen desselben sind 0,94 m starke und 4,70 m hohe Granitmonolithe. Die Säulen umgeben einen runden Kern, auf welchem die Hauptsäule aufsetzt; derselbe ist mit einem Mosaikgemälde nach dem Entwurf von *A. v. Werner* geschmückt, welches den Ueberfall der Germania durch den gallischen Cäsar, die Verbrüderung der deutschen Stämme und die Schöpfung des deutschen Kaiserthums darstellt. Die sich darüber entwickelnde korinthisierende Säule ist zweimal gegürtet und durch breite Kannelüren gegliedert. In diese sind dreimal 20 eroberte Geschützrohre, durch Laubgewinde miteinander verbunden, eingelegt. Die Säule hat 6,70 m Durchmesser und ist aus Obernkirchner Sandstein. Der Schaft ist 20,40 m hoch; die Höhe des Denkmals beträgt bis zur Plattform 46,14 m, bis zur Spitze des Feldzeichens, welches die das Denkmal krönende vergoldete Viktoria (von *Drake*) hält, 61,50 m. Die

Fig. 69.



Siegessäule zu Berlin.

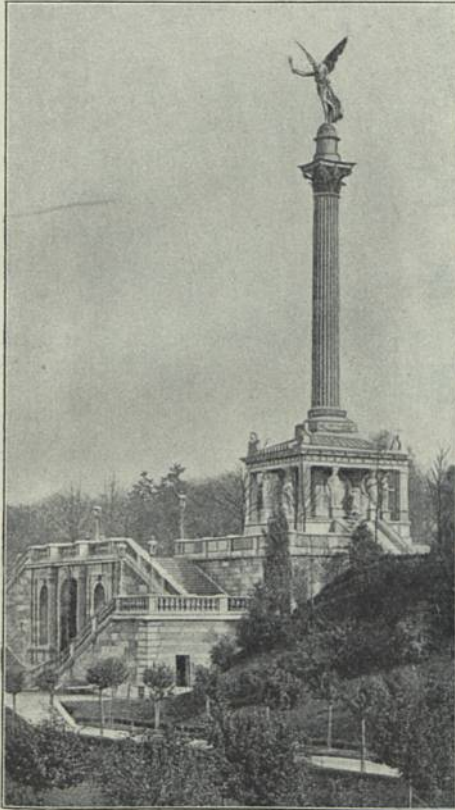
Arch.: *Strack*.

Viktoria selbst ist 8,32 m hoch. Die Kosten betragen 1,8 Mill. Mark; die Einweihung fand am 2. September 1873 statt.

Eine gewisse Verwandtschaft im Aufbau mit der Berliner Siegesfäule hat das Siegesdenkmal in der bayerischen Hauptstadt. Das Friedensdenkmal in München, welches im Juli 1899 enthüllt wurde, erhebt sich in den Ifaranlagen rechts der Ifar, in der Achse der Prinzregentenstraße und als ihr Abschluss (Fig. 70). Es wurde von der Stadt München und der Prinz-Regent-Luitpold-Stiftung für eine Summe von etwa 150 000 Mark errichtet. Das Denkmal hat die Form einer Siegesfäule auf quadra-

423.
Andere neuere
Denkfäulen
in
Deutschland
und
Oesterreich.

Fig. 70.



Friedenssäule auf der Prinz-Regenten-Terrasse zu München.

Bildh.: Düll, Pezold & Hellmaier.

Fig. 71.



Phot. L. Schaller, Stuttgart.

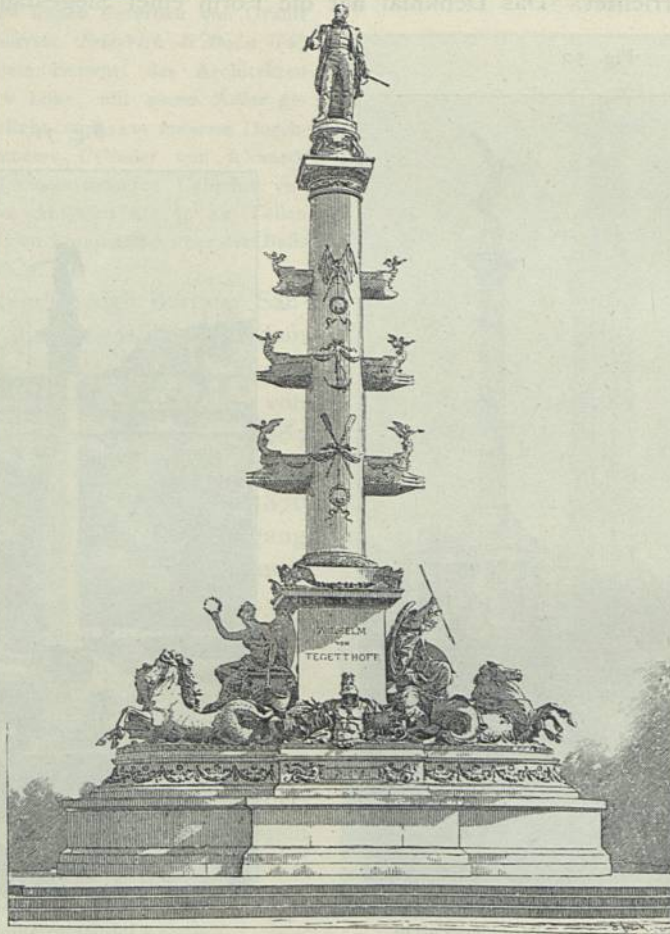
Jubiläumsfäule
auf dem Schloßplatz
zu Stuttgart.

tischem Hallenunterbau und steigt bis zu einer Gesamthöhe von 37,50 m an. Es ist ein gemeinsames Werk der Bildhauer *Heinrich Düll, Georg Pezold* und *Max Hellmaier* in München.

Eine antike Halle auf erhöhtem Unterbau aus Muschelkalk springt rings um den inneren Sockel der Säule in quadratischer Anordnung vor. Das Dach ist flach; es lehnt sich im oberen Teile seiner geringen Neigung an die 2 m im Geviert messende Basis der Säule; an seinen Ecken erheben sich Trophäen antiker Rüstungen; der Architrav des Steingebälkes zeigt Löwenköpfe nach dem Vorbilde antiker Tempelbauten. Acht weibliche Karyatiden sind als Mittelträger der Bedachung angeordnet, jede von ihnen anders gestaltet, jedoch sämtlich einheitlich in Stil und Eindruck. In reicher, fließender Gewandung und schönem Gliederbau halten sie in leichter, anmutiger Bewegung Embleme des Friedens in den Händen, Kränze, Lorbeerzweige und Füllhörner. Sie erinnern an ihre Schwestern vom Erechtheion, mit denen sie die schöne statuarische

Wirkung gemein, aber wärmeren, lebendigeren Ausdruck haben. An den Ecken stützt je ein viereckiger Steinpfeiler das Dach. In zartem Basrelief streben an ihren Flächen Lorbeerzweige empor; aus ihnen treten gegen Westen die Medaillons mit den Bildnissen der drei Kaiser *Wilhelm I.*, *Friedrich* und *Wilhelm II.* an dem einen, König *Ludwig II.*, König *Otto's* und des Prinz-Regenten *Luitpold* am anderen Pfeiler hervor; die nach Osten gewendeten Pfeiler zeigen *Bismarck*, *Moltke* und *Roon* einerseits, *von der Tann*, *Hartmann* und *Franckh* andererseits, während die Medaillons an der Süd- und Nordseite, von wo auch Treppen zum

Fig. 72.



Tegetthoff-Denkmal zu Wien.

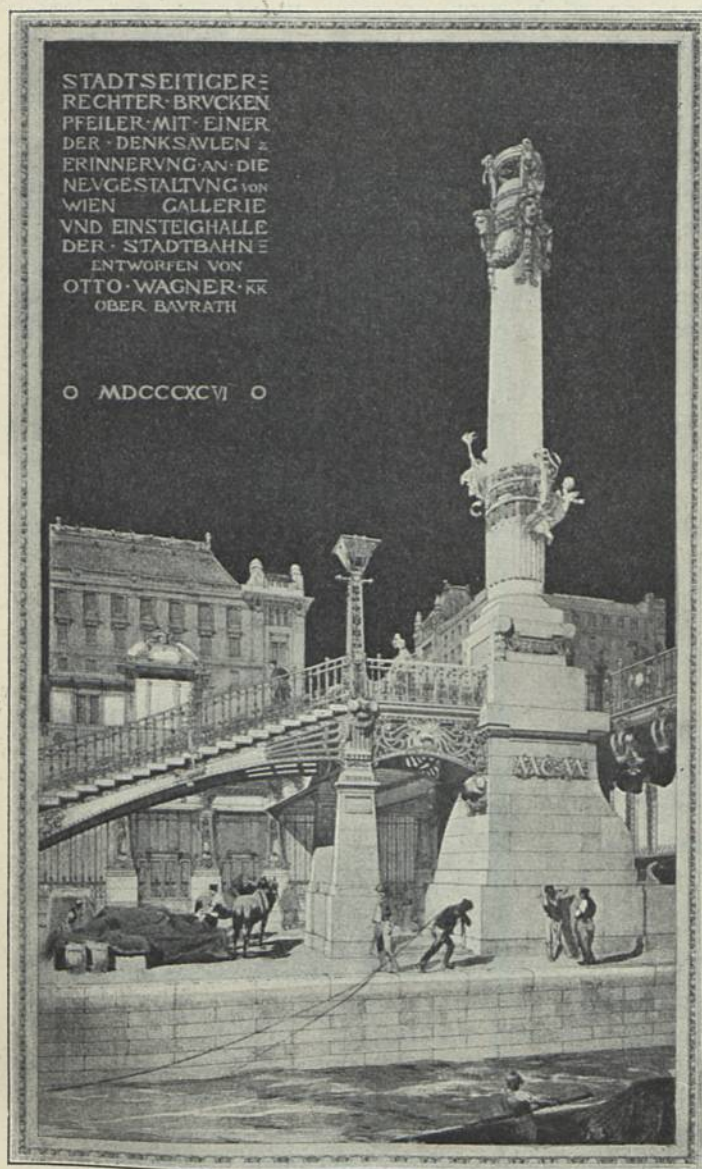
Arch.: *Hafsenauer*; Bildh.: *Kundmann*.

Inneren der Halle hinaufführen, die zwölf Arbeiten des *Herkules* zur Anschauung bringen. Die der Halle zugekehrten Pfeilerflächen sind für Inschriften bestimmt.

Die vier Innenwände der Halle, die den Unterbau der Säule bilden, umkleiden allegorische Bilder in Glasmosaik. Reiche antike Ornamentumrahmung läßt an der Westseite auf Goldgrund eine auf einer Mauerumfassung sitzende Frauengestalt sehen, die fegenpendend die Arme ausbreitet gegen die ihr zur Seite angebrachten Symbole der Wissenschaft und Kunst; im Hintergrund ragen dunkle Cyperren. Das Bild der Südseite verfinnbildlicht den »Sieg«: der heimkehrende Krieger empfängt aus der Hand einer Nike den Kranz; stilifizierte Löwen deuten auf Tapferkeit und Kraft in der Verteidigung der Heimat. Dem Osten ist die Allegorie der Kulturarbeit zugewandt: eine edle Frauengestalt hält in sitzender Stellung eine Fackel und Aehren in den Händen; über ihrem Haupte breiten sich fruchtbeladene Bäume; ihr zur Seite führt ein Ackerbauer den Pflug, und ein Schmied am Ambos schwingt in kräftiger Faust den Hammer;

die Schifffahrt aber entführt die Erzeugnisse des Fleißes in ferne Länder. Dem Norden wendet sich der Krieg zu: zwei Kämpfer in antiker Rüstung, Schild an Schild mit gezücktem Schwert aufeinander eindringend. Die in all diesen Bildern festgehaltene archaisierende Art mit strengen Konturen erhöht die monumentale Wirkung.

Fig. 73.



Denksäule zur Erinnerung an die Neugestaltung von Wien.

Arch.: Otto Wagner.

Ueber der Halle steigt, 14 m hoch, eine korinthische Säule empor. Halle und Säule sind aus Kelheimer Kalkstein. Das Kapitell der Säule ist Bronze, Bronze auch die das Denkmal krönende 6 m hohe Viktoria; sie ist vergoldet; die Rechte hält einen Palmzweig, die Linke die Pallas Athene.

Das Denkmal steht auf einer Terrasse, vor welcher die Luitpoldbrücke die Isar überspannt. Breite Freitreppen führen von dem unteren, der Terrasse vorgelegten, mit gärtnerischen Anlagen und mit Brunnen geschmückten Plateau zur Terrasse selbst.

Hier sind noch zu nennen die 47 m hohe Waterloo-Säule mit Viktoria in Hannover; die 34 m hohe, mit einer Konkordia gezierte Jubiläumsäule auf dem Schloßplatz in Stuttgart, 1841 zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums König *Wilhelm I.* errichtet (Fig. 71) u. s. w.

Seltener wie die Nachahmung der einfachen dorischen oder korinthischen Säulen auf mehr oder weniger reichem Unterbau ist die Benutzung des Motivs der Rostralsäulen, der *Columnae rostratae*, wie sie am Aufgang zum Monte

Pincio in Rom stehen. Das schönste neuere Beispiel steht in Wien. Das *Tegetthoff*-Denkmal in Wien, zum Andenken an den Sieg von Lissa am 24. September 1886 auf dem Praterstern errichtet, ist ein Werk des Architekten *C. Hasenauer* und des Bildhauers *Kundmann*. Das Denkmal gibt das Motiv der *Columna rostrata*, der Säule

mit Schiffsschnäbeln, wie sie die Römer dem Feldherrn *Duilius* für seinen über die Karthager erfochtenen Sieg auf dem Forum aufstellten, wieder. Es ist eine Ehrensäule, bekrönt mit dem Bilde des Helden von Liffa (Fig. 72).

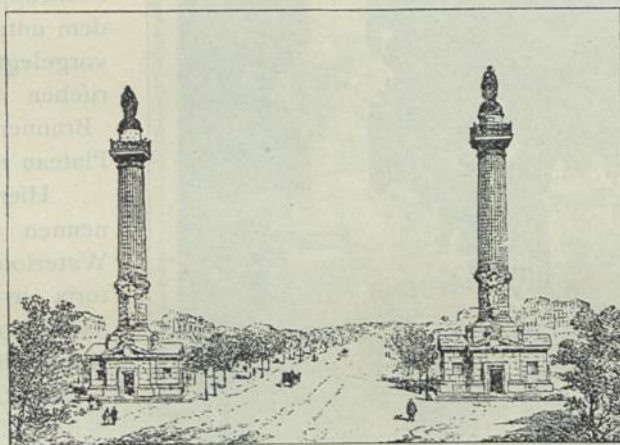
Auf drei granitnen Stufen erhebt sich der ovale Sockel aus Sterzinger Marmor, auf diesem das Postament der Säule und ihr Schaft aus rosafarbigem Granit von Baveno am Lago Maggiore. Zu beiden Seiten des Postaments der Säule befinden sich die allegorischen Gruppen »Kampf« und »Sieg«, schöne Frauengestalten mit neptunischen Rossen. Vor und hinter dem Postament lagern Trophäen. Aus dem Säulenschaft ragen beiderseits Schiffsschnäbel hervor, welche den Trophäen an den Rostralsäulen beim Aufgange zum Monte Pincio auf der Piazza del Popolo in Rom nachgebildet sind. Die Säule hat dorischen Stil. Die Höhe des Denkmals erreicht nahezu 24 m.

Ein für das moderne Wien geplantes Säulendenkmal ist nach dem Entwurfe von *Otto Wagner* in Wien in Fig. 73 dargestellt. Sie zeigt einen Brückenpfeiler der Stadtbahn mit einer Denksäule zur Erinnerung an die Neugestaltung von Wien.

Das ungarische Nationaldenkmal zur 1000-Jahrfeier im Park am Ende des *Andrassy*-Boulevard zu Budapest ist als ein Säulendenkmal mit seitlichen Hallen nach dem Entwurf des Bildhauers *Szalla* gedacht. Für dasselbe wurden 1,6 Mill.

424.
Ungarisches
National-
denkmal.

Fig. 74.



Barrière du Trône zu Paris.

Mark bewilligt. Die etwa 33 m hohe Säule krönt nach dem Entwurfe die Statue des Erzengels Gabriel; am Fusse der Säule sind König *Arpad* mit seinen Kriegsgenossen gruppiert. Die korinthischen Säulenhallen enthalten je 7 Interkolumnien mit den Hauptkönigen Ungarns: *St. Stephan*, *St. Ladislaus*, *Bela IV.*, *Andreas II.*, *Kolman*, *Ferdinand I.*, *Maria Theresia*, *Leopold I.* und *Franz Josef I.* Die Säulenhallen werden gekrönt von allegorischen Gruppen der Kunst und Wissenschaft, des Krieges und Friedens. Andere Gruppen symbolisieren »Tod und Leben für das Vaterland«. Ein Fries erzählt aus der ereignisreichen Geschichte Ungarns.

Nächst Italien ist Frankreich das Hauptland der Säulendenkmäler. In der Anordnung ungewöhnliche Säulendenkmäler hat schon Ende des XVIII. Jahrhunderts die Place de la Nation in Paris in der »*Barrière du Trône*« erhalten (Fig. 74). Als am 26. August 1660 *Ludwig XIV.* nach Abschluß des Pyrenäischen Friedens die Huldigung der Stadt Paris entgegennahm, war an dieser Stelle ein Thron aufgeschlagen, von welchem der Platz früher seinen Namen hatte. Die beiden hohen kannelierten dorischen Säulen an der Ostseite des Platzes wurden bereits 1788 begonnen, aber erst 1847 vollendet.

425.
Denksäulen
in
Frankreich.

Sie erheben sich über einem Unterbau mit kreuzartigem Grundriß; der untere Teil des Schaftes jeder Säule ist mit einer Kolossalfigur in Relief von *Desboeufs* und von *Simart* geschmückt. Die Figuren stellen an der inneren Seite Handel und Gewerbe, an der äußeren Sieg und Frieden dar. Die Säulen werden gekrönt von den Statuen des heil. Ludwig (1226—70) von *Etex*, sowie *Philipp II. (August)* (1180—1223) *des Schönen*, von *Dumont*. Es war *Ledoux*, welcher 1783 beauftragt wurde, die Barrieren vor Paris zu errichten. Etwa 60 dieser Bauten gelangten zur Ausführung, von welchen nur die von Montrouge, La Villette und du Trône erhalten blieben.

Die Vendôme-Säule in Paris (Fig. 75) erhebt sich auf dem von *Ludwig XIV.* durch *Jules Mansard* angelegten Vendômeplatz, welchen *Napoleon I.* dem

Fig. 75.



Vendôme-Säule zu Paris.

Platz vor dem Hotel des Herzogs von *Vendôme*, des Sohnes *Heinrich IV.*, welches hier stand, gab. Der Platz hieß ursprünglich *Place des Conquêtes*; in seiner Mitte stand ein Reiterstandbild *Ludwig XIV.* von *Girardon*. Die Revolution vernichtete es und nannte den Platz *Place des Piques*. Um die Erinnerungen an die Revolution auszulöschen, gab *Napoleon* dem Platz den Namen des Herzogs von *Vendôme*. Die darauf stehende 43,50 m hohe Säule errichtete er in den Jahren 1805—10 nach den Entwürfen von *Denon*, *Gondouin* und *Lepère* als »Denksäule der großen Armee«, zur Verherrlichung seiner Siege über die Russen und Oesterreicher 1805, aus 1200 eroberten Geschützen. Die Säule schließt sich ihrem Vorbilde, der *Trajan*-Säule in Rom an.

Ein fortlaufendes Reliefband mit Szenen aus den Schlachten des Feldzuges gegen Oesterreich und Rußland windet sich spiralförmig an ihr in die Höhe. Die Reliefs zeichnete *Bergeret*; die Figuren sind 1 m hoch; sie stellen eine ununterbrochene Geschichte des Krieges vom Ausmarsch aus dem Lager von Boulogne bis zur Schlacht von Austerlitz dar. Die Kosten der Säule betragen 2 Mill. Franken. Die Säule krönte zuerst ein Standbild *Napoleon's* als römischer Imperator mit der Siegesgöttin auf der Hand, von *Chaudet*. Diese Statue wurde 1814 her-

untergenommen, eingeschmolzen und zum Guß des Reiterstandbildes *Heinrich IV.* auf dem Pont Neuf mitbenutzt. Eine kolossale Lilie und eine weiße Fahne erfetzten sie bis 1830. 1831 ließ *Louis Philippe* ein Standbild *Napoleon's* im Ueberrock aufsetzen. Man beachte den Wandel der Gefinnungen im Wandel des Kostüms. Es wurde 1863 durch eine dritte *Napoleon*-Statue, der ersten ähnlich, von *Dumont* († 1884) durch *Napoleon III.* ersetzt. Im Mai 1871 wurde die Säule durch die Kommunisten umgestürzt, 1875 durch *Mac Mahon* wieder aufgestellt.

Die Julisäule auf dem Bastilleplatz in Paris ist die letzte Entwicklung eines auf den Ausgang des XVIII. Jahrhunderts zurückgehenden Denkmalgedankens für den Platz der Bastille. Nachdem in den Revolutionskämpfen des Jahres 1789 die durch die Könige *Karl V.* und *Karl VI.* von 1369—71 und bis 1383 erbaute Bastille dem Erdboden gleich gemacht war, beschloß die Nationalversammlung 1792 die Errichtung eines Denkmals an ihrer Stelle. Es kam nicht dazu. *Napoleon I.*

befahl dann 1810 die Errichtung eines Brunnens mit einem riesigen Elefanten, zu dessen Gufs die in Spanien erbeuteten Geschütze verwendet werden sollten. Das

Fig. 76.

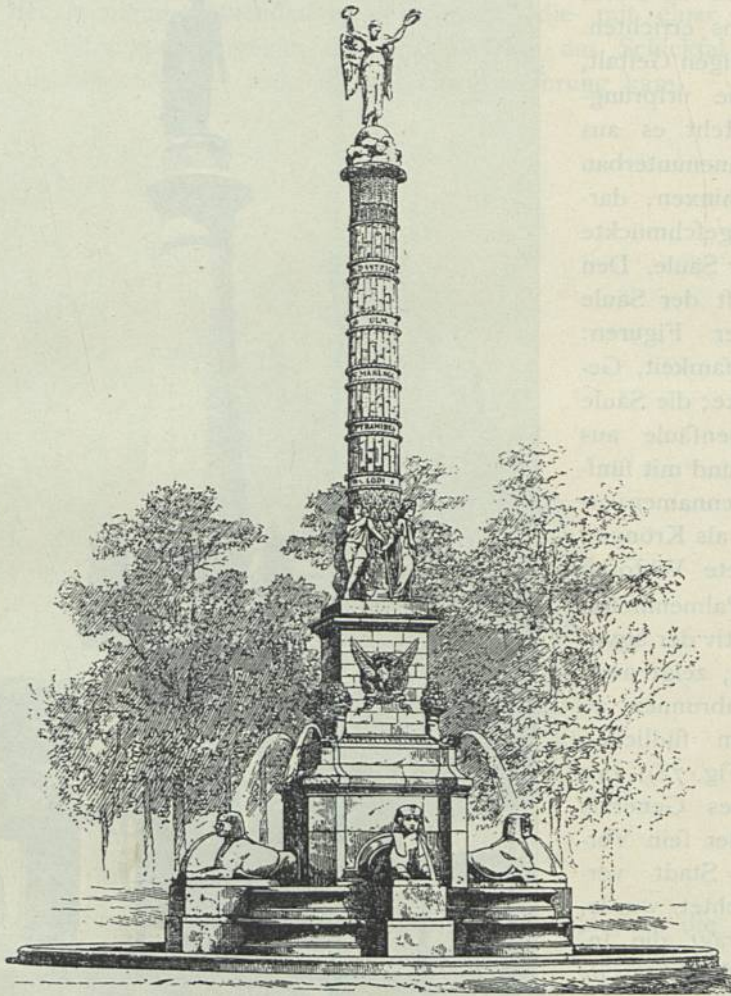


Julifäule zu Paris.
Arch.: Alavoine & Duc.

Denkmal in Form einer Wasserkunft sollte 24 m hoch werden; ein runder Unterbau aus weißem Marmor war bereits verfertigt. Weiter aber gedieh das Denkmal nicht;

lediglich das Modell dazu wurde in wirklicher Gröfse auf dem Unterbau aufgestellt und blieb bis zum Julikönigtum erhalten. Nachdem dann die in der Julirevolution gefallenen Barrikadenkämpfer hier beftattet waren, legte im Jahre 1831 *Louis Philippe* den Grundstein zu der heutigen 49,50 m hohen Julifäule (*Colonne de Juillet*),

Fig. 77.



Siegedenkmal auf der Place du Châtelet zu Paris.

welche nach dem Entwurfe von *Alavoine* und *Duc* auf dem bereits errichteten Unterbau aus Marmor aufgestellt wurde (Fig. 76).

Am Marmorsockel stellen an den vier Seiten des Quadrats je sechs Bronzemedallions Gerechtigkeit, Verfassung, Stärke und Freiheit symbolisch dar. Am kubischen Säulensockel selbst befindet sich das Bronzerelief eines Löwen von *Barye* († 1875), darüber von Hähnen gehaltene Guirlanden. Eine Inschrift lautet: »*A la gloire des citoyens français qui s'armèrent et combattirent pour la défense des libertés publiques dans les mémorables journées des 27, 28 et 29 juillet 1830.*« Am Schaft sind die Namen der 615 Julikämpfer in Goldbuchstaben verewigt. Die Spitze der korinthischen Säule krönt ein »Genius der Freiheit« von *Dumont*. Die Höhe der Bronzesäule bis zum Fuß der Statue beträgt 39 m, die Höhe der Statue bis zur Spitze der Fackel 5 m; Gesamthöhe 49,50 m. Der untere Durchmesser der Säule hat 4 m.

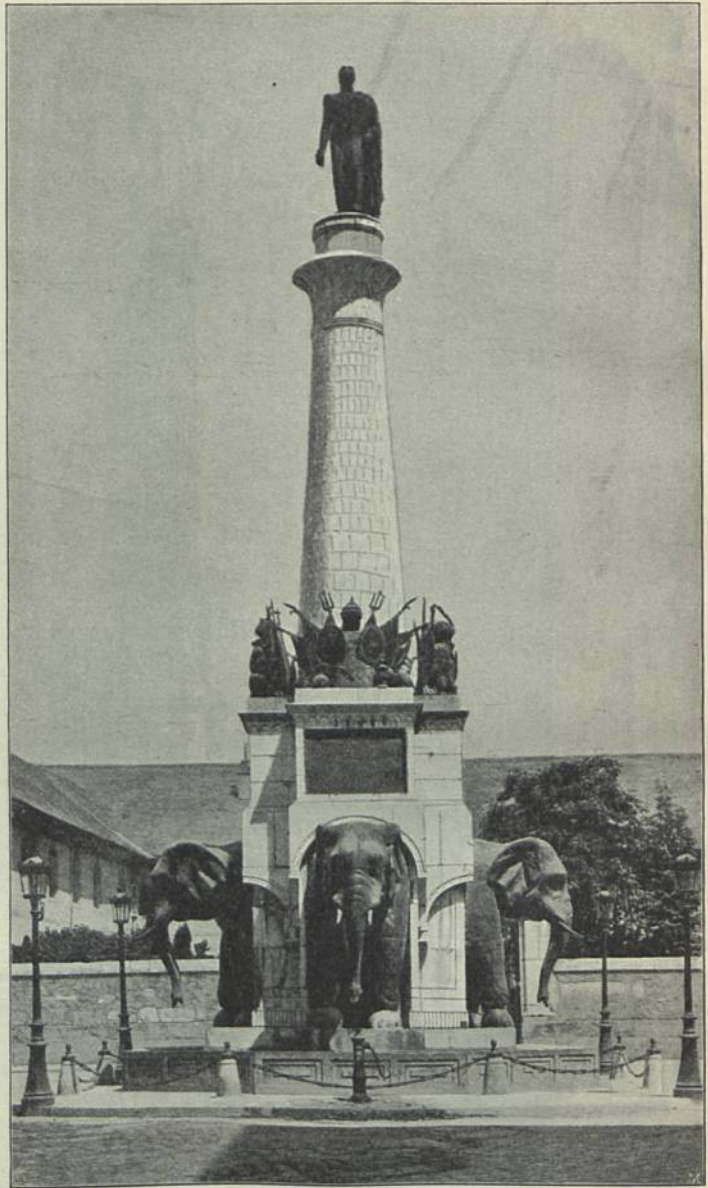
Die vor 1830 für den Unterbau und die darunter befindlichen Grabgewölbe verausgabte Summe betrug 1068000 Franken; die Kosten des Julidenkmales selbst belaufen sich auf 1303000 Franken.

Das Siegesdenkmal auf der Place du Châtelet in Paris (Fig. 77) liefs *Napoleon I.* 1807 nach *Bofio's* Modell in Form eines Brunnens errichten. In feiner heutigen Gestalt, die nicht die ursprüngliche ist, besteht es aus einem Brunnenunterbau mit vier Sphinxen, darüber das adlergeschmückte Postament der Säule. Den unteren Schaft der Säule umgeben vier Figuren: Treue, Wachsamkeit, Gesetz und Stärke; die Säule ist als Palmenfäule aus Erz gebildet und mit fünfzehn Schlachtenamen versehen; auf ihr als Krönung eine vergoldete Viktoria.

Das Palmenmotiv, bezw. das Motiv der ägyptischen Säule, zeigt auch der Elefantenbrunnen zu Chambéry im südlichen Frankreich (Fig. 78), der zu Ehren des Generals *de Boigne*, der sein Vermögen der Stadt vermachte, errichtet wurde. Die Säule trägt die Inschrift: »*A Benedicto de Boigne* die dankbare Stadt. 1838.«

Von sonstigen französischen Säulendenkmälern wären zu erwähnen: Die durch *M. Labarre* und *Henry* 1810 und in den folgenden Jahren bis 1840 errichtete dorische Säule in Boulogne, 50^m hoch, mit besteigbarer Plattform auf dem Abakus des Kapitells, bekrönt durch eine Imperatorenstatue. In den im Grundrifs quadratischen Sockel sind Reliefs eingelassen. Dann die durch *U. Vitry* errichtete dorische Gedächtnissäule mit Viktoria in Touloufe, 20^m hoch.

Fig. 78.



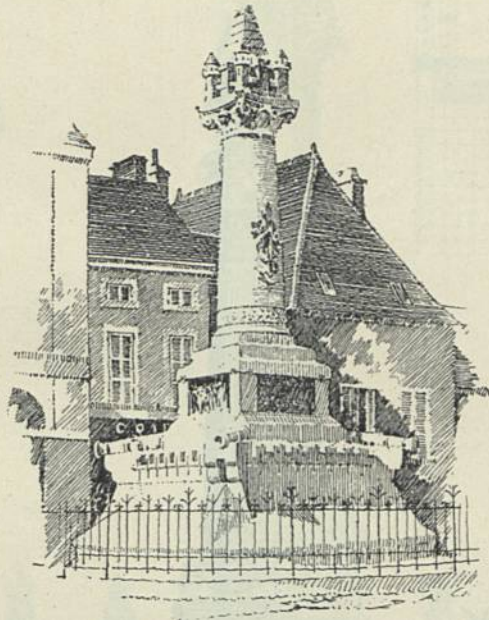
Elefantenbrunnen zu Chambéry.

Ein eigenartiges Säulendenkmal, bemerkenswert in Aufbau und Einzelgestaltung, ist das Denkmal zu Saint-Jean de Lofne (Fig. 79), der kleinen Stadt im französischen Departement Côte d'Or, am rechten Ufer der Saône; eine Stadt, die sich durch ihre tapfere Verteidigung gegen die Kaiserlichen im Jahre 1636 den Namen »*Belle Défense*« erworben hat.

Eines der bedeutendsten Säulendenkmäler war für Versailles geplant. Bedeutend sowohl nach seinem Inhalte, wie nach der diesen Inhalt verkörpernden Form. Es sollte eines der wenigen Säulendenkmäler werden, die mit einer geschlossenen monumentalen Architektur umgeben sind. Es erlebte das Schicksal der meisten bedeutenden Denkmalentwürfe, daß es nicht zur Ausführung kam.

426.
Denkmal der
National-
versammlung
für
Versailles.

Fig. 79.



Säulendenkmal zu Saint-Jean de Lofne.

Auf Antrag des Senators *Edouard Charton* genehmigten die französischen Kammern am 17. April 1879 ein Gesetz, nach welchem zur Feier der hundertjährigen Erinnerung an die »*Assemblée nationale constituante*« von Versailles vom 5. Mai bis 15. Oktober 1789 an der Stelle, an welcher sie tagte (das alte *Hôtel des Menus-Plaisirs* [Ballhaus]), ein Denkmal errichtet werde. Der Saal, in welchem am 20. September 1789 die Nationalversammlung den Schwur leistete: »*Nous jurons de ne jamais nous séparer et de nous assembler partout, où les circonstances l'exigeront jusqu'à ce que la Constitution soit établie et affermie sur des fondements solides*«, besteht nicht mehr; die Ställe einer elenden Artilleriekaferne sind an die Stelle der Abgeordnetensitze getreten. Deshalb sollte ein Denkmal dieses größte Ereignis der neueren französischen Geschichte, die Entstehung der Verfassung Frankreichs, festhalten. Es wurde 1880 ein allgemeiner Wettbewerb ausgeschrieben. Für das Denkmal war das Motiv gegeben: eine Säule, bekrönt von der Statue der Republik, die

Statuen von *Bailly*, *Mirabeau*, *Sieyes* und *La Fayette* im historischen Kostüm; am Unterbau des Denkmals eine Erinnerunginschrift, zwei Basreliefs mit Darstellungen der Sitzungen vom 23. Juni und 4. August 1789 und eine Ansicht des Sitzungsfaales

Fig. 80.

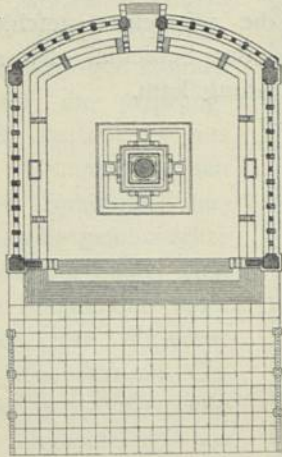
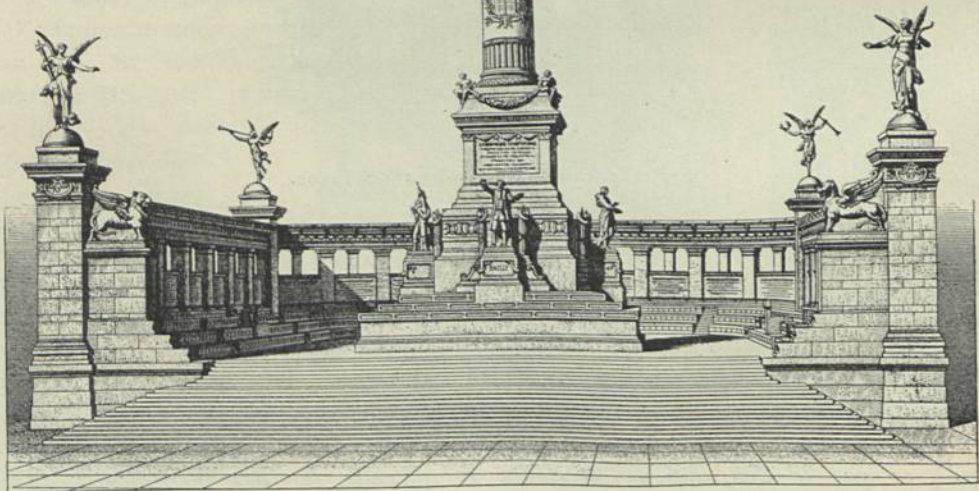


Fig. 82.



Fig. 81.

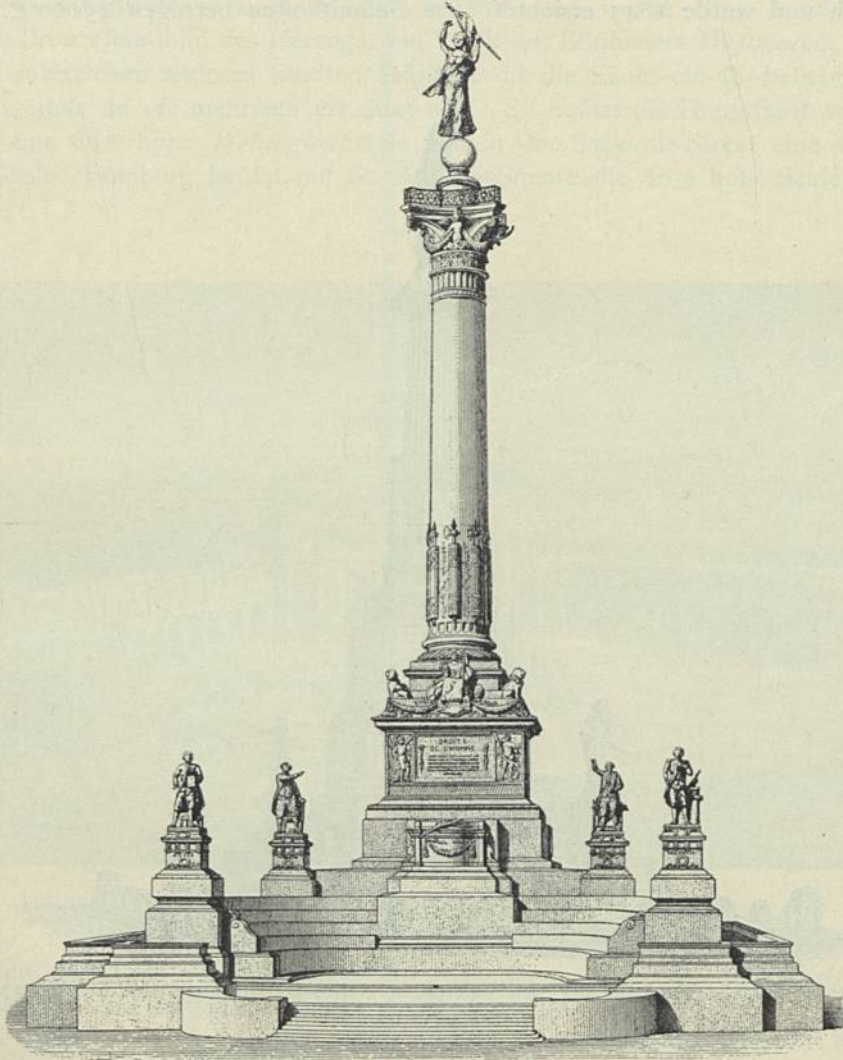


Entwurf für das Denkmal der konstituierenden Nationalversammlung zu Versailles 1789
von *Formigé & Ceutan*¹⁷⁵⁾.

der Nationalversammlung. Es sollten zehn Preise verteilt werden. Den I. Preis erhielten der Architekt *Formigé* mit dem Bildhauer *Coutan*; den II. Preis der Architekt *Paul Pujol*

mit dem Bildhauer *Falguière*. Wir geben in Fig. 80 bis 84¹⁷⁵⁾ die Entwürfe von *Formigé* und *Coutan*, *Pujol* und *Falguière*, sowie den gut aufgebauten Entwurf von Architekt *Abel Chancel* und Bildhauer *Sanzel* wieder. Der Vorzug des Entwurfes von *Formigé* besteht in der Umrahmung des Denkmals durch eine Pfeilerstellung und in feinem Abschluss gegen die Umgebung. Das Denkmal ist glücklich aufgebaut

Fig. 83.



Entwurf für das Denkmal der konstituierenden Nationalversammlung zu Versailles 1789
von *Pujol & Falguière*¹⁷⁵⁾.

und zeigt gute Verhältnisse. Von bezwingender Schönheit ist die krönende Gestalt der Republik.

In noch sehr viel bedeutenderer Weise hatte *Nénot* den Konkurrenzentwurf für ein Denkmal *Viktor Emanuel's* in Rom geplant (Fig. 85). Hier bildet das Säulen-

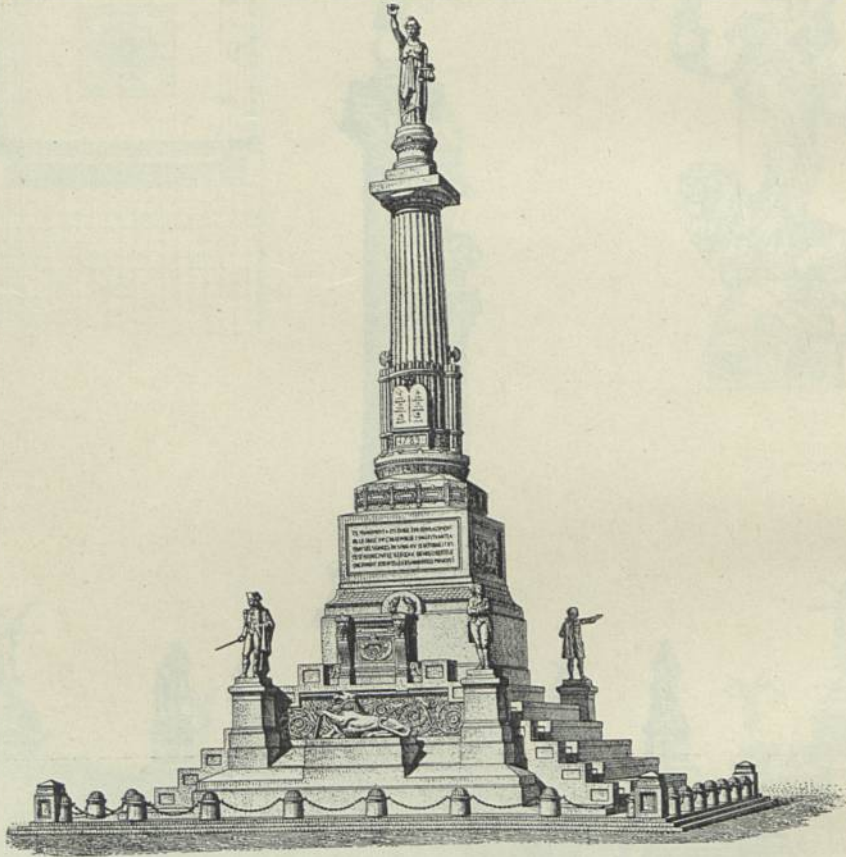
¹⁷⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.* 1881, Pl. 29, 30—31, 32—33.

denkmal, dem 8 sitzende Statuen vorgelagert sind, den Mittelpunkt einer halbkreisförmigen Platzanlage, die von reichen Säulenhallen, welche in der Mitte einen Triumphbogen einschließen, umgeben ist.

427.
Denkfäulen
in
England.

In England ist das bemerkenswerteste Beispiel eines Säulendenkmales die *Nelson-Säule* auf dem Trafalgarplatz zu London (Fig. 86). Sie ist dem Andenken des Admirals *Lord Nelson*, seinem Sieg in der Seeschlacht von Trafalgar (22. Oktober 1805) über die vereinigte französisch-spanische Flotte und seinem Tode geweiht. Sie ist 44 m hoch und wurde 1843 errichtet; ihre Gesamtkosten betragen 45 000 £.

Fig. 84.



Entwurf für das Denkmal der konstituierenden Nationalversammlung zu Versailles 1789 von *Chancel & Sanzel*¹⁷⁵⁾.

Das Säulenpostament erhebt sich auf einem Stufenunterbau, welchem 4 ruhende Löwen von *Edwin Landseer* († 1871) vorgelagert sind. Der Säulenfuß ist mit Bronzereliefs geschmückt; sie stellen dar Szenen aus der Schlacht von Abukir (1798), aus der Schlacht bei Kopenhagen (1801), aus der Schlacht bei St.-Vincent (1797) und aus der Schlacht von Trafalgar (1805). Die kannelierte korinthische Säule besteht aus Granit; sie wird von dem 5 m hohen Standbilde *Nelson's* von *Baily* bekrönt.

Westlich von der Westminsterabtei in London erhebt sich die Westminsterfäule, eine 19 m hohe Granitfäule nach dem Entwurf von *G. G. Scott* († 1878) zur Erinnerung an die 1854–59 im Krimkriege und in Indien gefallenen früheren Schüler der Westminstererschule. Am Sockel 4 sitzende Löwen; die Säule umgeben

die Statuen *Eduard des Bekenners*, *Heinrich III.*, des Erbauers der Westminster-Abtei, der Königin *Elisabeth*, der Gründerin der Westminster-Schule, und der Königin *Viktoria*. Die Säule wird durch den heil. Georg mit dem Drachen bekrönt.

Auf der Höhe der Waterloo-Steps, die vom Waterloo-Platz in London nach St. James-Park hinunterführen, steht die 38 m hohe Granitfäule, die dem Andenken des Herzogs von *York*, des zweiten Sohnes *Georg III.* gewidmet ist. Sie ist eine römisch-toskanische Säule nach *Wyatt's* Entwurf und wurde 1833 errichtet. Das 4 m hohe Bronze-Standbild des Herzogs, ein Werk des Bildhauers *Westmacott*, krönt sie.

In zahlreichen anderen Städten Englands ist die Säule ein so beliebtes Denkmalmotiv, daß sie oft mehrfach errichtet wird. So besitzt die Hauptstadt von Irland, Dublin, eine 63 m hohe *Wellington-Säule* und in der Sackville-Street eine 40 m hohe *Nelson-Säule*. Edinburgh besitzt auf St. Andrew-Square die 46 m hohe Säule mit dem

Fig. 85.

Nénot's Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* zu Rom.

Standbilde des *Lord Melville*, auf dem Altonhügel eine 31 m hohe *Nelson-Säule*; Liverpool hat eine 41 m hohe *Wellington-Säule* u. f. w.

Im Jahre 1895 wurde die Errichtung eines Kriegerdenkmales in New York (*Soldiers and Sailors Monument*) durch einen gesetzgeberischen Akt und mit einem Aufwande von 250000 Dollars beschlossen. Zur Ausführung wurde ein Entwurf der Architekten *C. W. & A. A. Soughton* bestimmt. Danach sollte auf dem Platze der fünften Avenue eine Säule mit *Viktoria* auf hohem Postament, auf der Plattform mit begleitenden Reiter- und anderen Figuren errichtet werden.

Auch in Rußland ist das Motiv der Säule vereinzelt zur Anwendung gekommen. In der Mitte des Palaßplatzes in St. Petersburg erhebt sich die nach *Montferrand's* Entwurf im Jahre 1834 errichtete *Alexander-Säule*, ein kolossaler, 25 m hoher Monolith aus Granit von 4 m Durchmesser, der einen das Kreuz haltenden Engel in

Bronze trägt. Das Denkmal ist zu Ehren des Kaisers *Alexander* errichtet worden und soll die Wiederaufrichtung des von *Napoleon* bedrohten staatlichen und religiösen Gedankens darstellen. Die Säule ist 42^m hoch; Sockel, Mantel und Kapitell sind aus eroberten türkischen Kanonen gegossen.

Im Jahre 1887 ist am Ismailow'schen Prospekt in St. Petersburg zur Verherrlichung des letzten ruffisch-türkischen Krieges eine Siegessäule enthüllt worden. Sie steht vor der Troitzkykirche und erinnert in ihrem Entwurf an die Berliner Siegessäule, dessen unteren Säulendbau sie jedoch nicht besitzt. Die Säule setzt sich gleichfalls aus Kanonenrohren zusammen und ist durch eine Viktoria bekrönt; gegen die Kirche sind um sie herum im Halbkreis Geschütze aufgestellt.

Das *Kolumbus*-Denkmal auf der Plaza de la Paz in Barcelona (Fig. 87) ist eine 60^m hohe Säule mit reichem Unterbau, die in den Jahren 1882—90 nach dem Entwurf des Architekten *Cayetano Buhigas* als das vielleicht bedeutendste der neueren Denkmäler Spaniens zur Ausführung gebracht wurde.

Das Denkmal besteht aus einem feineren, von 8 Bronzelöwen umgebenen Unterbau, welchen Bronzereliefs aus dem Leben des *Kolumbus* von *José Limona* und *Ant. Vilanova*, Medaillonbildnisse seiner Gönner, allegorische Gestalten Kataloniens, Aragoniens, Leons, Kastiliens u. f. w. von *Carbonell*, *Carcaffo*, *Gamot* und *Raf. Atchoé* schmücken, und aus einer hohen eisernen Säule mit einer vergoldeten Kugel, die ein 7^m hohes Bronzestandbild des *Kolumbus* von *Raf. Atché* trägt.

Die Kongresssäule in Brüssel erhebt sich auf der Place du Congrès, einer Ausbauchung der Rue royale. Sie wurde in den Jahren 1850—59 errichtet zur Er-

Fig. 86.

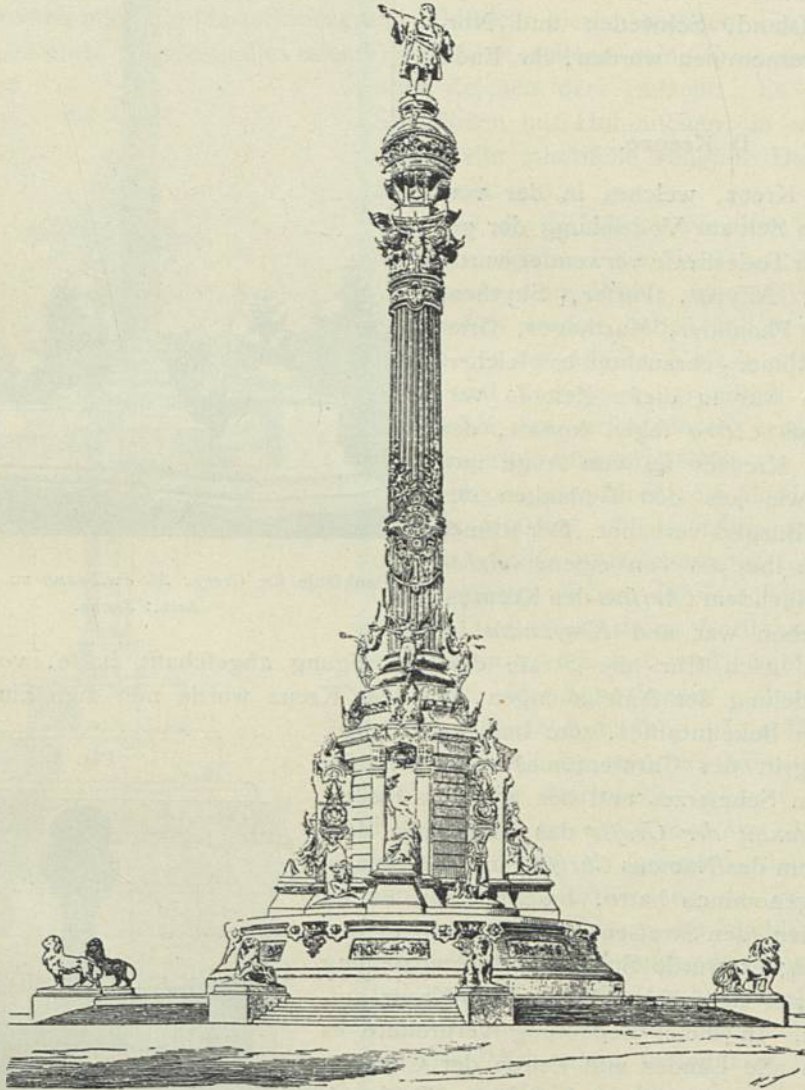


Nelson-Säule auf dem Trafalgar-Square zu London.

innerung an den Kongress, der die jetzige Verfassung Belgiens aufstellte und am 4. Juni 1831 den Prinzen *Leopold* von Sachsen-Koburg zum König der Belgier erwählte.

Die 45 m hohe Säule, welche sich an einer vortrefflich ausgewählten Stelle erhebt, baut sich auf einem gedungenen Postament auf, vor welchem nach der Rue royale zwei Bronzelöwen von *Eug. Simonis* aufgestellt sind. Das Postament ist an den Ecken durch 4 allegorische Figuren in Erz bereichert, von

Fig. 87.



Kolumbus-Denkmal auf der Plaza de la Paz zu Barcelona.

Arch.: Cayetano Buhigas.

welchen die Freiheit der Presse und die Freiheit des Unterrichtes *Jos. Geefs*, das freie Vereinsrecht *Fraikin* und die Freiheit des Kultus *Simonis* modellierten. Der untere Teil des Schaftes der kannelierten dorischen Säule ist mit 9 Relieffiguren von *Simonis* geschmückt, welche die 9 Provinzen des Landes darstellen. Die Säule wird bekrönt durch das BronzeStandbild des Königs *Leopold I.*, 4 m hoch, von *W. Geefs*. Auf Marmortafeln sind die Namen der 237 Mitglieder des Kongresses und die der Mitglieder der provisorischen Regierung von 1830 eingegraben.

Zum Schluß dürfen noch zwei Säulen: die Denkfäule für *George M. Pullmann* zu Chicago (Fig. 88¹⁷⁶), nach *Beman's* Entwurf eine Säule ohne jedes allegorische Beiwerk, und die Meridianfäule zu Hammerfest (Fig. 89) erwähnt werden, eine Denkfäule, welche die Stelle bezeichnet, an welcher die großen Gradmessungen, die in den Jahren 1816—52 durch Rußland, Schweden und Norwegen unternommen wurden, ihr Ende fanden.

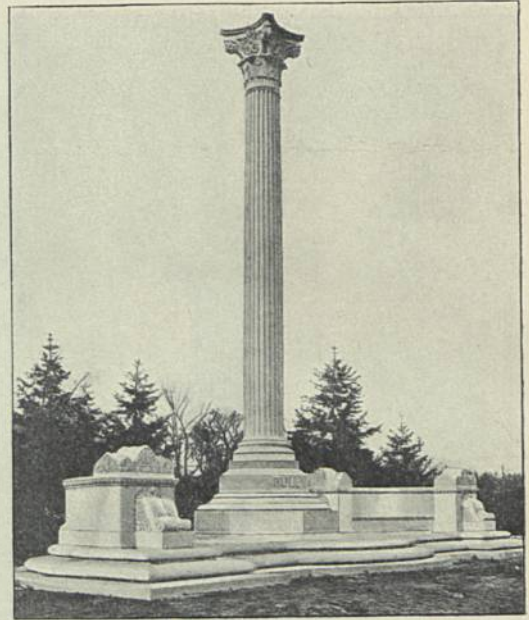
i) Kreuze.

429.
Kreuze.

Das Kreuz, welches in der vorchristlichen Zeit zur Vollziehung der gewöhnlichen Todesstrafe verwendet wurde — Inder, Affyrer, Perfer, Skythen, Aegypter, Phönikier, Karthager, Griechen und Römer gebrauchten es gleichermaßen — war in dieser Zeit so verachtet, daß *Cicero* sagen konnte, der Name des Kreuzes sei von Auge und Ohr, so wie aus den Gedanken des römischen Bürgers verbannt. Der Römer sprach von ihm als von einem »*Arbor infelix*«. Nachdem *Christus* den Kreuzestod gestorben war und *Konstantin* im Jahre 315 nach Chr. die Strafe der Kreuzigung abgeschafft hatte, vollzog sich eine Wandelung der Anschauungen, und das Kreuz wurde nun zum Sinnbild des christlichen Bekenntnisses, zum heiligen Zeichen, zum Inbegriff des Christentumes, zum Sinnbild des tiefsten Schmerzes und des höchsten Heiles. Seit *Konstantin der Große* das Kreuz mit dem Monogramm des Namens *Christus* in seine Kriegsfahne aufgenommen hatte, brachte man es an den Häusern, den Straßsen, den Gräbern, in den Kirchen an; es wurde Sitte, bei Besitzergreifung neu erobeter heidnischer Länder das Kreuz aufzupflanzen. In dieser Bedeutung verbreitete es sich durch alle Länder und Zeiten der Christenheit und wurde zum Symbol und zum Denkmal.

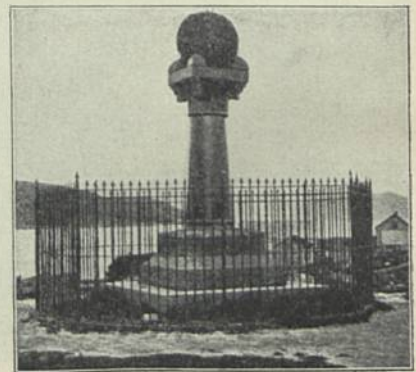
Um an ein bestimmtes Ereignis zu erinnern, oder die Bedeutung des Punktes, an dem sie stehen, dem Vorübergehenden klar zu machen, wurden daher schon in ältester Zeit vorwiegend Kreuze aufgestellt. Sie wurden auf dem Kapitell einer mehr oder weniger hohen Säule aufgerichtet. Ein solches Kreuz steht noch auf dem Marktplatze in Trier.

Fig. 88.



Denkfäule für *George M. Pullmann* zu Chicago¹⁷⁶.
Arch.: *Beman*.

Fig. 89.



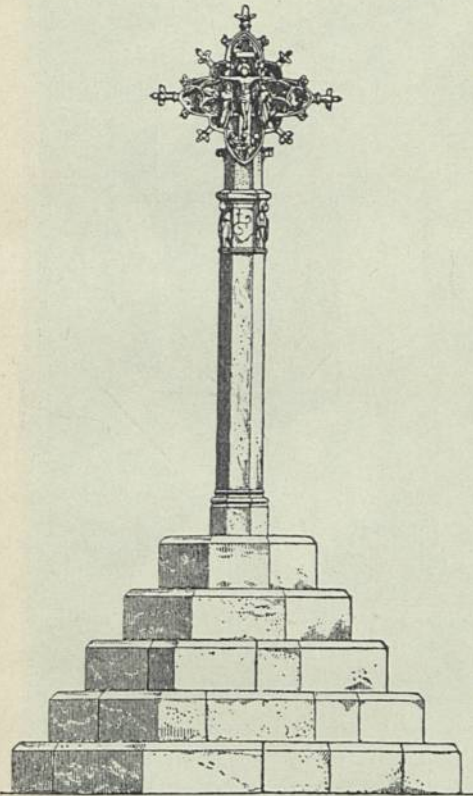
Meridianfäule zu Hammerfest.

¹⁷⁶) Fakf.-Repr. nach: *American architect*, 14. Mai 1904.

Kreuze waren es auch, welche auf der Strafe von Paris nach St.-Denis an jenen Stellen errichtet wurden, an denen *Philipp der Kühne* Halt machte, als er auf eigenen Schultern die Reste seines Vorgängers, des heil. *Ludwig*, nach St.-Denis trug. Bisweilen wurde das Kreuz auf einen Stufenunterbau gestellt, wie beim Kreuz aus Belpech (Fig. 90), welches mit Unterbau eine Höhe von 5,35 m erreicht und auf der Vorderseite eine Kruzifixgruppe, auf der Rückseite die heil. Jungfrau zeigt.

Man kann auch die Marterkreuze und Bildstöcke hierher rechnen. Sie sind häufig Denkzeichen eines Unglücksfalles oder Verbrechens, feltener reine Erinnerungszeichen oder Zeichen der Andacht. Es sind meist Steinfäulen mit Hohlrisen, in welchen gemalte oder plastische religiöse Darstellungen aufgestellt sind.

Fig. 90.



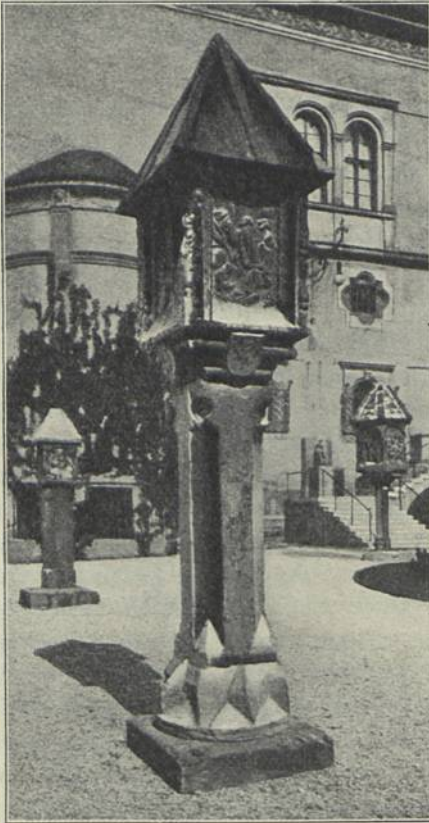
Kreuz zu Belpech.

Stadtbücher werden jene Beispiele sich gewiss auch bei uns noch bedeutend vermehren lassen. Die Kreuze reichen in das XIII. Jahrhundert, ja selbst in eine frühere Zeit zurück. Sie heißen »Steinkreuze«, wenn der Stein die Kreuzform annimmt; sie heißen »Kreuzsteine«, wenn der Stein die Plattenform mit dem Zeichen des Kreuzes beibehält. Ihre Höhe schwankt zwischen 0,60 und 2,00 m. Selten gibt eine Inschrift Kunde über das Ereignis, welchem das Denkmal seine Entstehung verdankt; ja das Dunkel wird noch geheimnisvoller durch beigegebene Figuren, wie Beil, Schwert, Messer, Kreuz, Schild, Handschuh, Hammer, Kugel, Säge, Zange, Pflugchar, Schere, Kunkel u. f. w.¹⁷⁷⁾.

¹⁷⁷⁾ Vergl.: Volkskunst u. Volkskunde, Jahrg. 2, S. 55.

Ueber die Bedeutung der Bildstöcke in Bayern berichtet ein Aufsatz von *Philipp M. Halm*¹⁷⁸⁾. Sie haben sich in katholischen Gegenden aus früheren Zeiten zu uns herübergerettet und sind seit langem schon Gegenstand der archäologischen Forschung gewesen. Sie sind in der einen Gegend, z. B. in Oberbayern, häufiger, in der anderen, z. B. in Franken, weniger häufig. Der Brauch, aus irgend einem Anlaß eine Betfäule zu setzen, wurde in Oberbayern vorwiegend im XVI. Jahrhundert gepflegt; im XVII. und mehr noch im XVIII. Jahrhundert nahm der Brauch in Altbayern sehr ab. Die Gestalt der oberbayerischen Bildstöcke blieb durch Jahrhunderte

Fig. 91.



Grenzsäule von Burghausen-Raitenhaslach.

Fig. 92.

Denksäule des Herzogs *Albrecht IV.* von Bayern.

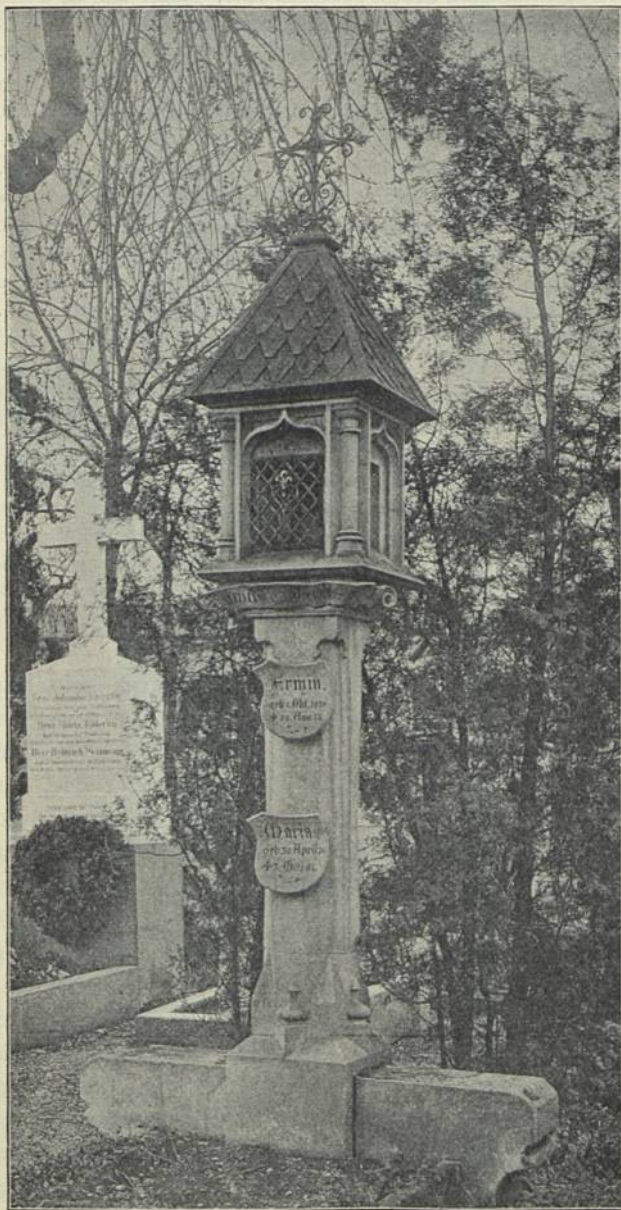
die gleiche. Eine einfache Basis, darauf ein eckiger oder runder, mitunter auch kannellierter oder gedrehter Schaft und auf ihm eine tabernakelartige Bekrönung mit Dach, vierseitig, sehr selten mehrseitig. Das Tabernakel ist entweder mit einer Nische zur Aufnahme von auf Tafeln gemalten Bildern versehen oder an seinen vollen Seiten mit Reliefs geschmückt. Bei vielen klingt die gotische Formenwelt bis in das XVII. Jahrhundert nach.

Die Veranlassung zur Errichtung von Bildstöcken war sehr verschiedener Art. Der Bauer folgte mit ihrer Errichtung vielleicht dem Drange seines Herzens oder seiner Frömmigkeit; viele Bildstöcke wurden als Votivgabe aufgestellt. Auch als

¹⁷⁸⁾ In: *Denkmalpflege*, Jahrg. 3, S. 75.

Sühne für ein Verbrechen, zum Gedächtnis für einen Unglücksfall mag der oder jener Bildstock entstanden sein. Auch als Wegedenkmal und als Grenzfäule treten die Bildstöcke auf und sind dann mit den Wappen der angrenzenden Herrschaften,

Fig. 93.



Grabmal der Familie *Hauberrißer* zu München ¹⁷⁹⁾.
Arch.: *Hauberrißer*.

mal der Familie *Hauberrißer* in München (Fig. 93 ¹⁷⁹⁾. In dieser Bedeutung tragen Marterln mit dazu bei, das Verlangen nach einer Wiederbelebung der Friedhofplastik

Städte u. f. w. geschmückt. Den schönsten Grenzbildstock aus Oberbayern besitzt das Bayerische Nationalmuseum in München; er stammt aus der Gegend von Burghausen und trägt unter den vier Passionsreliefs feines Tabernakels je zweimal das Wappen des Cistercienerklosters Raitenhaslach und das pfälzische Wappen (Fig. 91). Die seltenere Form des sechseckigen Tabernakels zeigt eine Denkfäule im Bayerischen Nationalmuseum, die Herzog *Albrecht IV.* von Bayern für den Frauenfreithof bei Sankt Salvator in München 1480 stiftete. Die Reliefs unter Maßwerkbogen bestehen aus vier Passionscenen, einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes und einer Darstellung des Stifters mit dem bayerisch-pfälzischen Wappen. Dieses Marterl (Fig. 92), welchem nach *Halm* sich weder in Franken noch in Bayern ein zweites von gleicher Schönheit an die Seite stellen läßt, wird einem Meister *Hans Lemberger* zugeschrieben.

Wenn es auch bedauerlich ist, daß diese schöne Kunst der StraÙe mehr und mehr außer Gebrauch gekommen ist oder durch Fabrikware, wie gegoffene Kreuze, ersetzt wird, so ist doch andererseits ein Trost darin zu finden, daß sie sich wenigstens auf die Friedhöfe gerettet hat. Ein Beispiel dafür sei das Grab-

431.
Wieder-
belebung der
Friedhof-
plastik.

¹⁷⁹⁾ Fakf.-Repr. nach: ALBERT. Moderne Grabdenkmäler Münchens.

zu stillen, ein Verlangen, welchem *Hofaeus* mit den folgenden Worten bereden Ausdruck verliehen hat:

»Doch nicht nur für jene Werke, welche an Strafsen und Plätzen stehen, um die der hochgehende Wogeneschlag des täglichen geschäftigen Lebens braust und brandet, gilt das Verlangen nach Auferweckung der Bilderei von dem Dornröschenschlafe, den sie hinter den stacheligen Hecken der Tradition träumt, auch dort, wo sie fernab vom Gewühl des Tages erloschenen Lebens gedenken läßt, Trauer um die Toten ausdrückt und des Vergehens Herbigkeit durch die Macht der Schönheit an Idee und Form uns in milderem Lichte erscheinen läßt, auch bei diesen Aufgaben auf dem Boden des Friedhofes bedarf ihre Wirksamkeit eines erfrischenden Luftzuges. . . . Ueberall begegnet das Auge denselben konventionellen Motiven einer erfarrten, verfeinerten Form spezifisch christlicher Anschauung, ohne Nachdenken geschaffen, Werken, die nicht vom Stoffe ergriffenes Fühlen gebar, sondern wo die Liebe zum Althergebrachten und Gewohnheit Erzeuger wurden, die allermeisten kühl bis ans Herz hinan. Für solche, welche des Glaubens sind, daß die christliche Anschauungs- und Gedankenwelt, ein müder Arbeiter am großen Kulturwerk der Menschheit, sich anschieke, Feierabend zu machen, könnten solche Werke als Beweismaterial dienen, wenn sie zugleich glauben, daß die Kunst unseres Denkens und Fühlens bester Reflektor ist. Blumenstreuende, beschwingte Wesen, ihre Zugehörigkeit zur selben Gattung beweisend durch ein und daselbe Gepräge, zum Himmel weisende Finger, mit Palmenzweigen bewaffnete, ausgebaute »Idealfiguren« . . . und sich schmerzlich krümmende Christusfiguren kehren immer und immer wieder, sehr oft nichtsagend außer der Thatfache schwächerer Erfindungskraft. . . . Ueber einer Stätte ewiger Ruhe und Friedens, wo die Kunst doch berufen sein sollte, ein schönes Wort des Trostes den Zurückgebliebenen zu sagen, ist der Tod abgebildet in einer furchtbaren Gestalt. Denn das Tröstliche, was nach unserem Glauben der Tod Christi am Kreuze bewirkt, kann schlechterdings einmal nicht im Kreuzifix ausgedrückt werden, dort kommen wir nicht über den gequälten Menschenohn in seiner ganzen Ohnmacht hinaus. . . . Einen auferstehenden Heiland kann man gelten lassen. . . . Im allgemeinen sind für einen Wandel zum Besseren innerhalb der Kirchhofplastik, soweit sie Kunst ist, wenig günstige Ausichten vorhanden. Die Bildhauerei steht hier vor der Alternative, entweder den alten Stoffen neues Leben und aufrichtiges Fühlen entgegenzubringen, oder überhaupt mit ihnen aufzuräumen und sich damit zu begnügen, Idealen aus dem Dunstkreise dieses staubigen Seins nachzuspüren. Ersteres ist unwahrscheinlich, letzteres ist schwierig und erfordert große Künstler, Künstler aber sind — selten.«

432.
Kreuzsteine
in
Schottland.

An die bayerischen und österreichischen Kreuzsteine der Alpenländer erinnern die alten Kreuzsteine, die in Schottland als »dänische« Steine bezeichnet werden und vielleicht aus der Zeit der normannischen Kämpfe des XI. Jahrhunderts Kunde geben sollen; vielleicht aber sind sie auch nur Zeichen der Gerichtsbarkeit und der Abgrenzung der Feudalgebiete. Auch auf den Aufenthalt der Römer im Lande wird ihr Ursprung zurückgeführt. Die Kreuzsteine, welche sich hauptsächlich in den nördlichen und nordöstlichen Grafschaften finden, sind rechteckige Steinplatten von 1,50 bis gegen 7,00 m Höhe, 0,50 bis 2,00 m Breite und 9 bis 50 cm Dicke. Das die ganze Ausdehnung des Steines einnehmende Kreuz ist in geringerem oder stärkerem Relief gehalten und mit Ornamenten aller Art geschmückt. Bemerkenswerte Beispiele sind ein Kreuzstein von Inishail in Loch Awe (Knapdale), sowie ein Stein von Corfewall in Loch Ryan (Galloway). Gruppen von Kreuzsteinen stehen bei dem Dorfe Dull (Perthshire), bei Eilean Finan in Loch Sheil, in den Hochlandbezirken von Moydart und Sunart. Der Pfeiler von Eccles (Berwickshire), das Merklandkreuz bei Kilpatrick-Fleming (Dumfriesshire), beinahe 3 m hoch, sowie der etwa 5,50 m hohe Ruthwell-Stein sind weitere auffallende Beispiele dieser Kreuzsteine.

Eine eigenartige Stellung innerhalb der mannigfachen Kreuzformen als Denkmal nehmen die reich in Stein geschnittenen, auf eine sehr frühe Zeit zurückgehenden keltischen Kreuze im südlichen England und Irland ein. Man hat sie mit Bezug auf die Art und den Reichtum ihres Schmuckes nicht ohne einige Berechtigung als die Wiederholungen in Stein der reich mit Ornamenten geschmückten frühen

Manuskripte genannt. Sie sind jedenfalls interessante Beispiele der keltischen oder irisch-normannischen Kunst der Frühzeit. Die Kreuze dieser Frühzeit und ihre späteren Nachahmungen sind nicht so selten. Ein schönes Beispiel ist das Kreuz von Clonmacnois. Ihm in Komposition und Schmuck durchaus verwandt ist das »Muredach's Cross« in Monasterboice (Fig. 94). Etwa 34 engl. Meilen von Dublin, in der Grafschaft Louth, liegen die Ruinen von Monasterboice-Abbey; darin stehen zwei der schönsten Kreuze, das eine nahezu 8^m, das andere über 5^m hoch, in einem marmorähnlichen Material gemeißelt. Das eine ist das Kreuz des Abtes von

Fig. 94.



Muiredach's Cross
zu Monasterboice.

Monasterboice; es wird das südöstliche, das andere, grössere, das westliche genannt. Das erstere ist in so hartem und widerstandsfähigem Material gemeißelt, daß es vortrefflich erhalten ist, obwohl sein Alter mehr als 1000 Jahre zurückgeht; denn die beiden möglichen *Muiredachs*, die es errichtet haben könnten, starben der eine im Jahr 844, der andere 924. Eine gut erhaltene Inschrift am Schaft bittet um ein Gebet für *Muiredach*, durch welchen das Kreuz angefertigt wurde. Es ist etwa 5^m hoch und in den Kreuzarmen 1,80^m breit, hat also eine sehr stattliche Grösse.

In eine noch etwas frühere Zeit mögen zwei Kreuze auf den Kirchhöfen von Bakewell und Eyam zurückgehen. Der Schaft der Kreuze ist durchaus mit einem Rankenornament gefüllt, welches auf sehr frühen Ursprung, VIII. oder IX. Jahrhundert, deutet. Die Kreuzarme selbst, sowie der Mittelpunkt der Kreuze sind mit figürlichem Schmuck versehen¹⁸⁰⁾.

Auch im südwestlichen England, in Cornwall, kommen die Kreuze vor. Etwa 250 Denkmäler dieser Art wurden durch *Langdon* gezählt und zum Teil aufgenommen; Fig. 95 u. 96 zeigen eine Reihe dieser Kreuze¹⁸¹⁾.

Das Kreuz von Cory wurde für die Kirche von Tuam, den Sitz des Erzbistums Connaught, errichtet. Es dient zugleich dem Andenken des *Muiredach O'Duffy*, der 1150 starb. Es wurde errichtet, um einen Teil des wirklichen Kreuzes aufzu-

nehmen, welches auf Befehl des Königs *Turlough O'Conor* im XII. Jahrhundert nach Irland gebracht wurde.

Die Form dieser irischen Kreuze nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem lateinischen und dem griechischen Kreuz. Die Ornamentik ist bewundernswert und reich in Ausbreitung und Motiv. Das Band, die Schnur, die Schlange, Spirallinien, Wogenlinien, Zickzacklinien u. f. w., Vögel, Hunde, menschliche Gestalten, alles wird in schöner Formgebung in das Bereich der Darstellung gezogen.

¹⁸⁰⁾ Siehe: *Bilder*, Bd. 74 (1898), S. 300.

¹⁸¹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf., Bd. 70 (1889, 30. März).

Fig. 95.

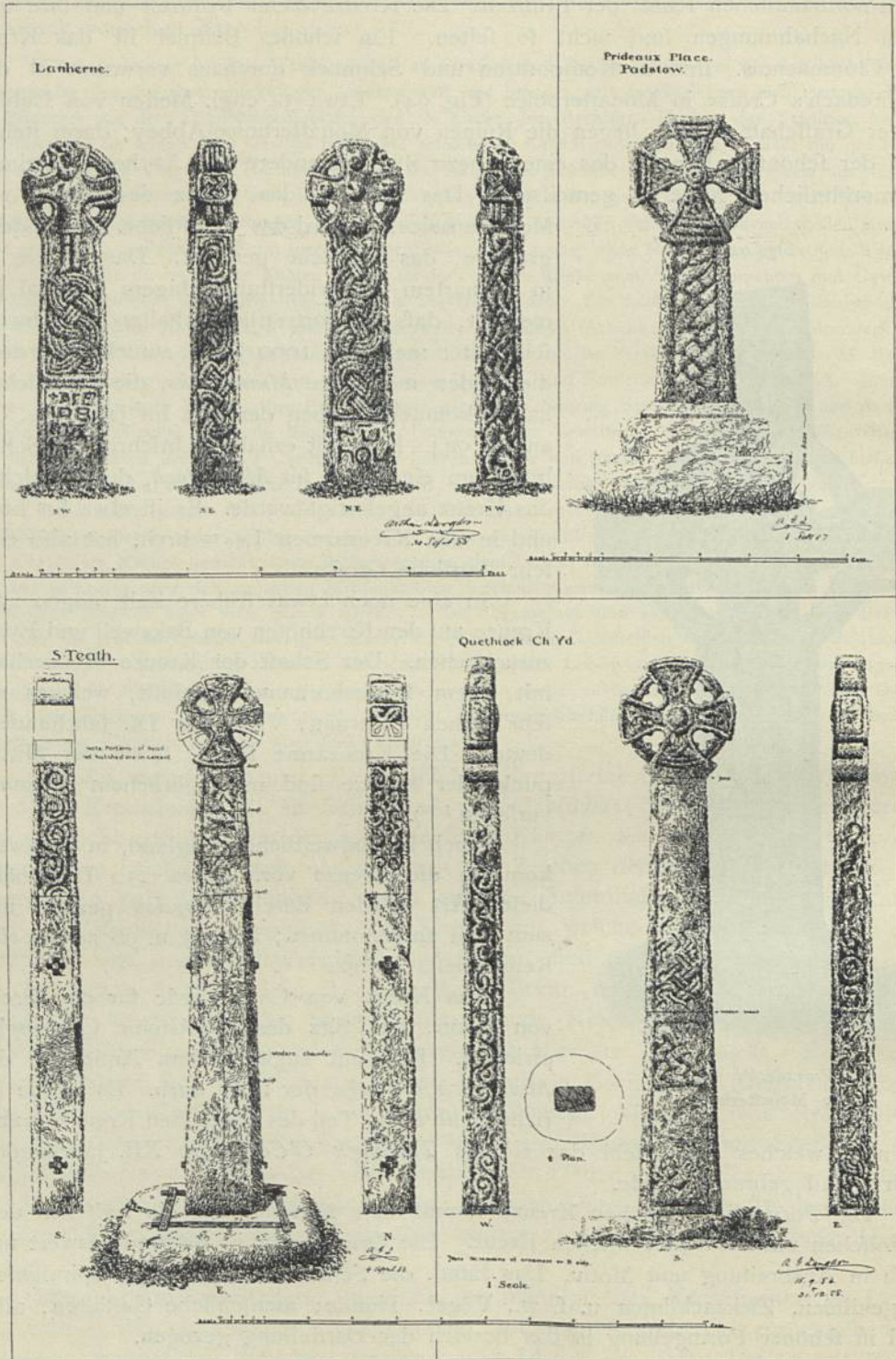
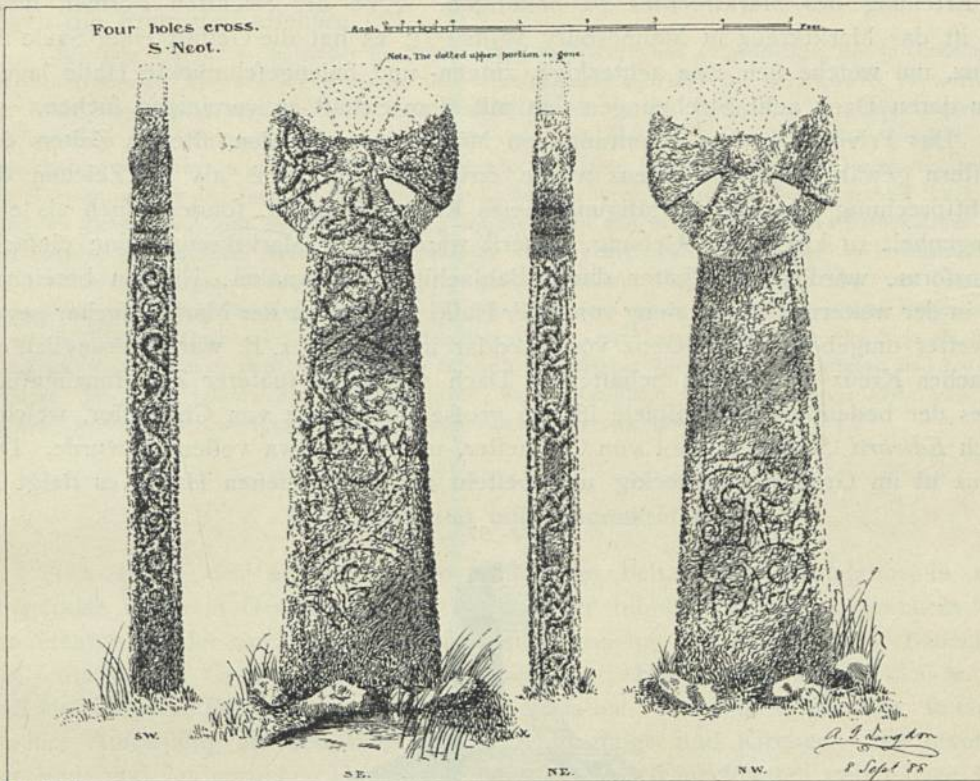
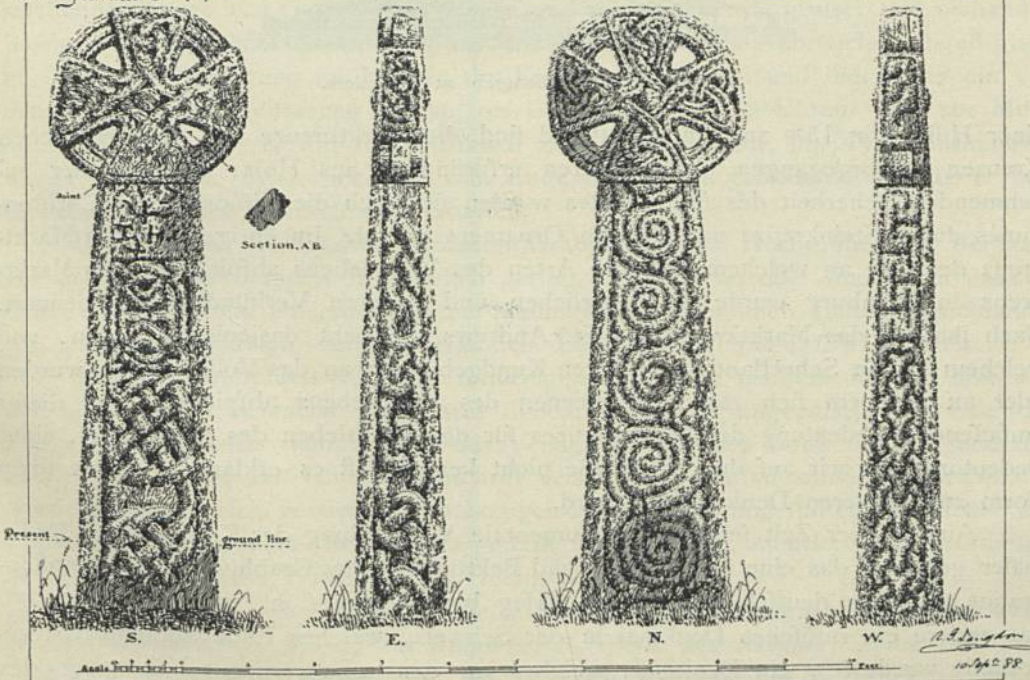


Fig. 96.



Cardynham Ch Yr.



Cornwall 181).

Die Denkmalform des Kreuzes wurde auch verwendet, um Orten früherer Zeit die Erteilung des Marktrechtes zu bestätigen. Eine der reichsten Formen dieser Art ist das Marktkreuz in Malmesbury Wilts¹⁸²⁾; es hat die Gestalt einer Säule mit Kreuz, um welche sich eine achteckige, zinnen- und fialenge schmückte Halle lagert, über deren Dach acht Strebebogen sich mit dem Schaft zu vereinigen suchen.

Das Privilegium der Abhaltung von Märkten war in den ältesten Zeiten den Klöstern gewährt, und das Kreuz wurde errichtet nicht bloß als ein Zeichen der Rechtsprechung oder der Bestätigung dieses Rechtszustandes, sondern auch als eine Gelegenheit zu kirchlicher Uebung. Zuerst waren diese Marktkreuze eine einfache Kreuzform, wurden aber später durch Baldachine, Tabernakel, Nischen bereichert und in der weiteren Entwicklung von einer Halle zum Schutz der Marktbefucher gegen Unwetter umgeben. Das Kreuz von Cheddar in England z. B. war ursprünglich ein einfaches Kreuz auf hohem Schaft; ein Dach wurde in späterer Zeit hinzugefügt. Eines der bedeutendsten Beispiele ist das große Marktkreuz von Chichester, welches durch *Edward Storey*, Bischof von Chichester, um 1500 etwa vollendet wurde. Das Kreuz ist im Grundriß achteckig und besteht aus einer offenen Halle; es steigt zu

Fig. 97.



Denkmal am Massengrab zu Coulmiers.

einer Höhe von 15^m an. In Schottland sind die Marktkreuze aus den geistlichen Kreuzen hervorgegangen. Diese waren ursprünglich aus Holz; erst mit der zunehmenden Sicherheit des Aufenthaltes wurden sie durch die Missionare des Christentums durch Steinkreuze mit reichem Ornament ersetzt. Im übrigen war das Marktkreuz der Ort, an welchem sich alle Arten des Volkslebens abspielten. Das Marktkreuz in Edinburg wurde zu königlichen und anderen Verkündigungen benutzt. Nach ihm ist das Marktkreuz von St. Andrews vielleicht dasjenige gewesen, von welchem aus in Schottland am meisten Kundgebungen an das Volk erlassen wurden oder an welchem sich zahlreiche Szenen des Volkslebens abspielten. Bei dieser umfassenden Bedeutung des Marktkreuzes für das Volksleben des Inselreiches, einer Bedeutung, die wir auf dem Festlande nicht kennen, ist es erklärlich, wenn seine Form zur reicheren Denkmalform wird.

Aus neuerer Zeit seien als monumentale Verwendung des Kreuzes zwei Denkmäler genannt, das eine als Schmuck und Bekrönung eines Grabhügels, eines Massengrabes aus dem deutsch-französischen Krieg bei Coulmiers in Frankreich (Fig. 97), das andere ein russisches Denkmal in der Schweiz, welches Ende September 1898 enthüllt wurde¹⁸³⁾, ein Denkmal, welches an den ruhmwürdigen Uebergang des

¹⁸²⁾ Siehe: *The architect* 1880.

¹⁸³⁾ Siehe: *Leipz. Illustr. Zeitg.* 1898, 29. Sept., S. 422.

Fürsten *Suworow* und seines Heeres über den Gotthard und die siegreichen Kämpfe gegen die Franzosen erinnern soll.

Suworow war Mitte September des Jahres 1799 aus Oberitalien aufgebrochen, um in Gemeinschaft mit den Generalen *Korffjakow* und *Hotse* die Franzosen unter *Mafféna* aus der Schweiz zu vertreiben. Mit seiner Hauptmacht marschierte er nach dem Gotthard; in der Nacht zum 25. Sept. lagerte das russische Heer bei Andermatt. Hier nun, nahe an der Teufelsbrücke, ist das Denkmal, welches einem Wunsche des verstorbenen russischen Kaisers *Alexander III.* seine Entstehung verdankt, errichtet worden. Die Korporation des Urferentales schenkte dem Kaiser von ihrem Boden ein fast lotrechtes Stück Felswand; in dieses wurde eine haushohe Höhlung eingefchnitten und darin ein russisches Passionskreuz (nach dem Entwurf des russischen Architekten *Verschinsky* und des Architekten Prof. *Auer*) in kolossaler Größe aus schönem Ofognagranit eingemauert. Dies gewaltige Kreuz liegt innerhalb der fast lotrechten Felsenhöhle in Hochrelief da; an seinem Fusse erblickt man einen aus Erz gegossenen Riesenlorbeerkranz. Ein breites Gefims, auf welchem dieser Sockel ruht, wird an beiden Seiten durch je ein breites Skythenschwert begrenzt, zwischen denen die Inschrift in russischer Sprache (die Buchstaben sind 1 m hoch) erglänzt, die »den ruhmreichen Waffengefährten des Generalissimus Grafen *Suworow Rimnikskij Fürst Italijki*, welche beim Uebergang über die Alpen umkamen 1799«, gewidmet ist.

k) Grabplatten und Gedenktafeln.

Die Form des auszeichnenden Grabmales bestand im Mittelalter in überwiegender Weise in Grabplatten mit mehr oder minder reichem figürlichem oder ornamentalem oder auch nur Schriftschmuck, welche den Boden dicht bedeckten. Sie schlossen die Gräfte von Priestern, Bischöfen, Herrschaftsbesitzern u. s. w. und sind vielfach dem Schickal der Zerstörung verfallen. Wurden sie gerettet, so fanden sie ihre Aufstellung an den Wänden der Kreuzgänge und Kirchen. Die Inventare der Bau- und bildnerischen Denkmäler der deutschen Einzelstaaten geben eine überraschende Menge von Grabplatten wieder und zeigen, ein wie großer und blühender Zweig mittelalterlicher Kunstübung mit dem Erlöschen des Gebrauches abgestorben ist, Tote von Bedeutung im Inneren der Kirchen beizusetzen und ihnen hier ein vor den Unbilden der Witterung geschütztes Grabdenkmal zu errichten. Bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts war dieser Brauch ziemlich allgemein; im XVII. Jahrhundert wurde er feltener. Aber noch bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts hatte er sich in manchen Teilen Deutschlands erhalten.

434-
Grabplatten.

Die Zahl der künstlerisch verzierten Grabplatten und Hochgräber aus der Zeit vor dem XIII. Jahrhundert ist ziemlich gering. Von da an aber sind sie in unübersehbarer Menge und außerordentlicher Mannigfaltigkeit in allen Teilen Deutschlands, wie auch in Frankreich, den Niederlanden, Belgien, England u. s. w. erhalten.

War die Grabplatte vor dem Eindringen der Gotik meistens liegend und war der künstlerische Schmuck der Platte diesem Umfande angepaßt, so wurde die Platte nunmehr unter dem Einfluß des Vertikalprinzips der Gotik stehend, und der bisher glatte oder mit einfacher Inschrift versehene Umfassungsrand der Grabplatte wurde zu einer reich verzierten, spitzbogigen Portalnische umgestaltet, in welcher die Figur des Verstorbenen stehend dargestellt wird. Diese künstlerische Anordnung blieb auch, wenn die Platte auf ein Hochgrab gelegt wurde.

435-
Gedenktafeln.

Eines der schönsten Beispiele dieser Art ist die Grabplatte Kaiser *Friedrich III.* im Stephansdome zu Wien, ein wunderbares Werk des *Nikolaus Lerch* um 1490 (Fig. 98). Es ist das Denkmal des am 21. September 1415 zu Innsbruck geborenen und am 19. August 1493 zu Linz verstorbenen Kaisers *Friedrich III.*, aus rotbraunem Salzburger Marmor angefertigt.

436-
Grabplatte
Friedrich III.
zu Wien.

Es ist¹⁸⁴⁾ ein auf einem umfangreichen, etwa 60 cm hohen Unterbau stehendes und von einem auf diesem sich erhebenden, reich gestalteten Geländer aus Marmor umschlossenes Grabmal, das mit 8 (an jeder Schmalseite 1 und an jeder Langseite 3) Reliefs, die sich auf die frommen Stiftungen des Kaisers beziehen, geschmückt ist (Fig. 186), und dessen reich durchgebildete Deckplatte, welche die Porträtstatue des Kaisers zeigt. Die Grabplatte zeigt innerhalb einer die Inschrift enthaltenden Umrahmung die unter einem Baldachin stehende und von Wappen umgebene Figur des Kaisers, der in Lebensgröße in vollem Ornat, mit Krone, Reichsapfel und Scepter dargestellt ist. In der Mitte des Scepters ist ein Band mit den 5 Vokalen (A, E, I, O, U) angeordnet; es sind die Anfangsbuchstaben des kaiserlichen Wahlspruches: »*Austriae est imperare orbi universo.*«

Die zur Darstellung gebrachten Wappen sind nach der Reihenfolge der nebenstehenden Skizze folgende: 1) Deutscher Orden, 2) Herzogtum Mailand, 3) Deutsches Reich, 4) Niederösterreich, 5) Oesterreich, 6) Steiermark und 7) Habsburg. Die Wappenschilder Oesterreich und Steiermark werden von je einem Löwen gehalten, welche den zum Wappen gehörenden Helm tragen.

Der Löwe zur Rechten, links vom Beschauer, hält außerdem mit einer Pranke das erhabene Reichsschwert. An der Spitze des Schwertes, zwischen dem Deutschordenskreuz und dem deutschen Reichsadler, ist das Monogramm *Friedrich III.* angebracht.

Die als Umschrift an drei Seiten der Grabplatte angeordnete Inschrift lautet: FRIDERICVS . TERCIVS . ROMANOR . IMPERATOR . SP . AVGVST . AVSTRIE . STIRIE . KARINTHIE . ET . CARNIOLE . DVX . DNS . MARCHIE . SCLAVONICE . AC . PORTVSNAONIS . COMES . I . HABSPVRG . TIROL . PHERRET . ET . I . KIBVRG . MARCHIO . BVNGOVIE . ET . LANTGRAVI . AISACIE . OBIT . ANNO . MCCCC . Daraus geht hervor, daß *Friedrich III.* Kaiser des heil. römischen Reiches, Herzog von Oesterreich, Steiermark, Kärnten u. f. w. im Jahre 1400 verstorben ist. Die Angabe bezüglich der Jahreszahl ist aber nicht zutreffend; denn Kaiser *Friedrich III.* ist im Jahre 1493 gestorben. Da bei jener Jahreszahl nur das Taufend und die Hundert angegeben sind, und außerdem vom letzten C bis zum Ende der Schriftfläche an der Langseite der Grabplatte noch genügend Raum für eine spätere Vervollständigung der Jahreszahl vorhanden ist, so ergibt sich die begründete Annahme, daß die Grabplatte noch zu Lebzeiten des Kaisers angefertigt worden und erst nach dem Tode desselben dann die Jahreszahl vervollständigt werden konnte. Durch geschichtliche Feststellung hat sich nun ergeben, daß Kaiser *Friedrich III.* dieses für ihn bestimmte Grabdenkmal in der That schon bei seinen Lebzeiten hat anfertigen lassen. Bald nach dem im Jahre 1467 erfolgten Tode seiner Gemahlin *Eleonore*, geborenen Prinzessin von Portugal, hat der Kaiser den Steinmetzen *Nikolaus Lerch* mit der Anfertigung eines Grabdenkmals für diese betraut, und nach Vollendung des letzteren, welches die lebensgroße Figur der Kaiserin zeigt und in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt sich befindet, hat er demselben Meister auch sein eigenes Grabdenkmal in Auftrag gegeben, das gleichfalls in jener Kirche zu Wiener-Neustadt neben dem Grabmale

Fig. 98.



Grabplatte Kaiser *Friedrich III.*
im Stephansdom zu Wien.

¹⁸⁴⁾ Nach: Der deutsche Steinbildhauer 1901, S. 468.

feiner Gemahlin zur Aufstellung gelangen sollte. Der Steinmetz *Nikolaus Lerch*, der, als ihm die Aufträge des Kaisers geworden, schon ein bekannter und geachteter Meister gewesen sein soll, wird nur die Grabplatte, nicht aber auch den im Dome zu Wien vorhandenen übrigen Teil des Grabmales gemacht haben.

Ursprünglich werden die beiden Grabplatten auf den Ruhestätten der kaiserlichen Ehegatten, die in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt bestattet worden sind, gelegen haben; die Grabplatte der Kaiserin ist dann später, nachdem diejenige des Kaisers nach dem Stephansdome gebracht war, an der Wand des Chorraumes der Stiftskirche befestigt worden, wo sie gegenwärtig sich noch befindet.

Am 18. Oktober 1513 sind die irdischen Ueberreste des Kaisers *Friedrich III.* von der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt nach dem Stephansdome in Wien überführt worden, und dann erst wurde der mächtige

Fig. 99.



Grabmal des Ritters
Georg von Liebenstein
in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Fig. 100.

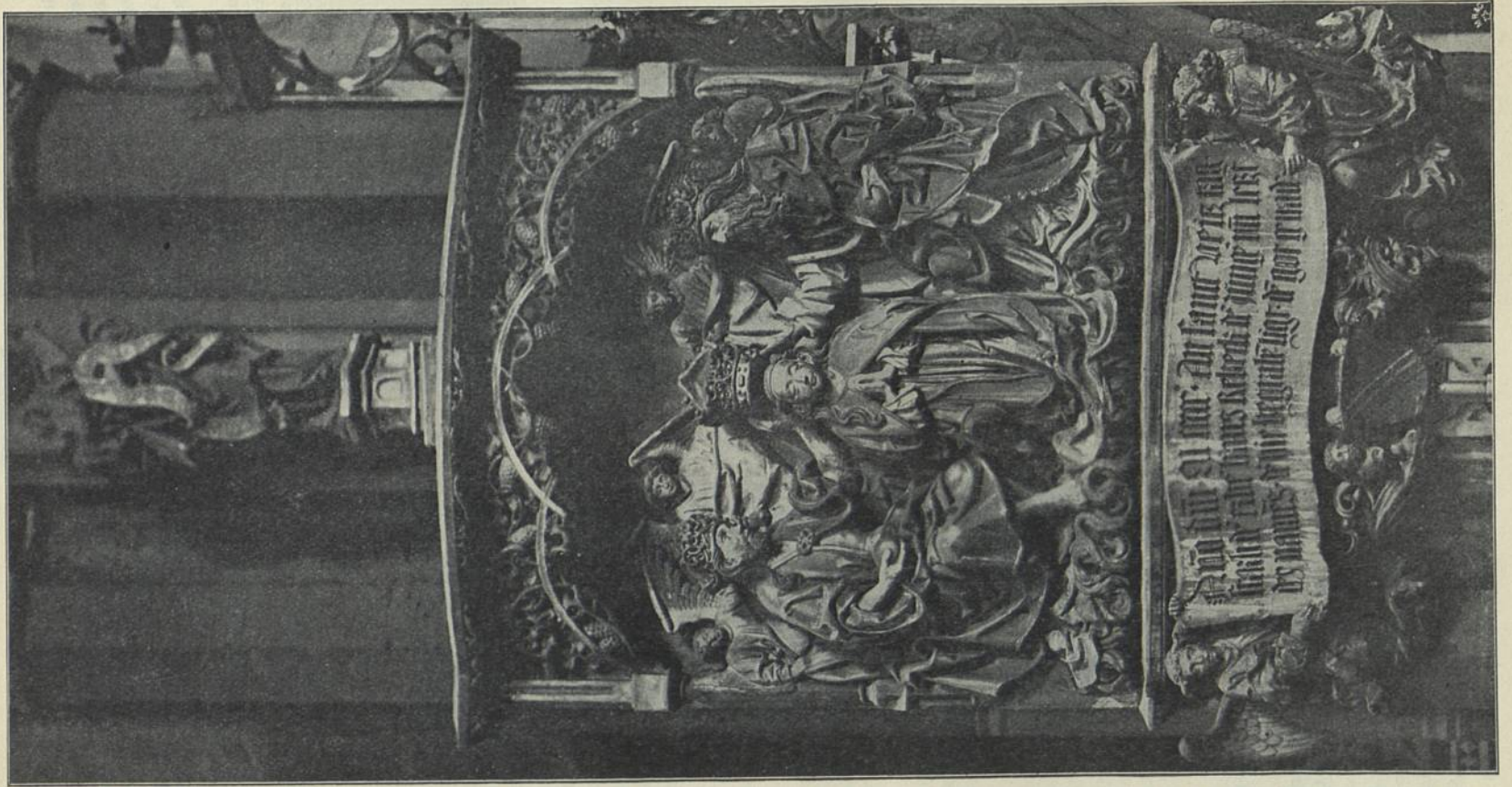


Grabdenkmal des Grafen
Bernhard von Solms
im Dom zu Würzburg.

Unterbau mit dem Aufbau des Sarkophags, der durch die ebenfalls von der Stiftskirche nach dort geschaffte Grabplatte abgeschlossen wird, durch den Steinmetzen *Michael Dichter* hergestellt.

Dafs *Nikolaus Lerch* nur die mit der Figur des Kaisers verfehene Grabplatte und nicht auch den übrigen Teil des Sarkophags geschaffen hat, wird durch Ueberlieferungen bestätigt. Die Grabchrift des Meisters soll berichtet haben, dafs er den Grabstein des Kaisers *Friedrich* gehauen habe, und eine andere, aus dem Jahre 1490 stammende Nachricht soll mitteilen, dafs, wenn Meister *Nikolaus* nicht den Kaiser hätte in Stein hauen können, so würde man kaum einen Steinmetzen gefunden haben, der das Werk hätte machen können. Beide Ueberlieferungen, die nur von dem Grabstein des Kaisers berichten, bezeugen aber auch die Tüchtigkeit des Meisters und die von seinen Zeitgenossen anerkannte Achtung vor seiner künstlerischen Leistung.

Fig. 101.



Rebeck'sches Grabmal von Adam Krafft in der Frauenkirche zu Nürnberg.

Nikolaus Lerch wird schon 1490 gestorben sein; jedenfalls ist er aber 1493, nach dem Tode des Kaisers, nicht mehr unter den Lebenden gewesen; denn sonst würde er die Jahreszahl durch die noch fehlenden betreffenden Buchstaben vervollständigt haben. Das Hinzufügen der Zahl 93 mittels der römischen Buchstaben XCIII ist aber — wie mehrfach bei Grabdenkmälern, die zu Lebzeiten der Betroffenen angefertigt worden sind — durch Versehen unterblieben.

Dieses Grabmal ist eines der seltenen Beispiele dafür, daß der zunehmende Reichtum, den die Gotik den Grabmälern zu teil werden liefs, nicht immer dazu führte, sie vom Boden zu entfernen und an der Wand aufzustellen. Aber sobald

Fig. 102.



Grabdenkmal des Fürstbischofs
Gerhard von Schwarzburg
im Dom zu Würzburg.

der Grabstein eine lotrechte Stellung erhalten hat — man bezeichnet die aufrechtstehende Grabplatte auch als »Epitaphium«, ein Begriff, der somit nicht scharf umgrenzt ist, — ergaben sich eine ganze Reihe neuer Möglichkeiten für seine künstlerische Ausgestaltung. Die Gestalt des Toten braucht nicht mehr starr liegend oder stillstehend dargestellt zu werden, sondern kann in mannigfaltiger Weise bewegt werden. Mit Vorliebe wurde sie von nun an mit himmlischen Mächten in Beziehung gesetzt, vor denen sie anbetend das Knie beugt oder zu denen sie hilfesehend aufschaut. Fig. 99 gibt als Beispiel hierzu das Grabdenkmal des Ritters *Georg von Liebenstein* in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Doch kann die Darstellung auch rein weltlicher Natur sein, wie das Grabmal des *Grafen Bernhard von Solms* im Würzburger Dom zeigt (Fig. 100). Gottvater, der Kreuzifixus, die Himmelskönigin, auch einzelne Heiligengestalten oder ganze biblische Szenen erscheinen oberhalb der Gestalt des Toten auf dem Grabstein und nehmen mit der Zeit einen immer größeren Raum ein, während die ehemalige Hauptfigur, der Tote, immer mehr zurücktritt und schliesslich zu einem untergeordneten Betfigürchen herabsinkt oder nur noch in einer Inschrift und einem beigefügten Wappen zur Geltung kommt. Eines der schönsten Beispiele hierfür ist das *Rebeck'sche* Grabmal von *Adam Krafft* in der Frauenkirche zu Nürnberg (Fig. 101). Aber die Fälle sind doch auch nicht selten, in welchen die Figur des Verstorbenen, namentlich wenn es Bischofffiguren sind, noch ganz erhalten bleibt. Sie nehmen dann aber eine weniger hieratische, eine freiere, lebenswahrere Gestalt an. Schöne Beispiele sind hierfür das Grabmal des Fürstbischofs *Gerhard von Schwarzburg* im Dom von Würzburg (Fig. 102) und vor allem das herrliche Grabmal des Bischofs *Rudolf II. von Scherenberg* († 1495) im Dom von Würzburg, eine der schönsten Marmorarbeiten des *Tilman Riemenschneider* (Fig. 103).

Neben diesen reichen Werken geht jedoch der reine Wappenstein in grosser Zahl einher. Eines der schönsten und bekanntesten Beispiele für eine Wappengrabplatte ist das Grabdenkmal des *Christian Tänzl* in der Pfarrkirche von Schwaz in Tirol. Er starb 1491, stammte aus Schwaben und hatte am Tiroler Berg-

bau starken Anteil. Der Grabstein (Fig. 104) ist aus rotem Marmor und steht im Chor an der Südseite, unter der Renaissanceempore. Es ist einer der schönsten marmornen ornamentalen Wapensteine Tirols. Ein anderes eigenartiges Beispiel dieser Gattung ist die Grabplatte im linken Seitenschiff des Domes von Regensburg (Fig. 105). Sie ist ganz auf das Ornamentale und Heraldische gestimmt und zeigt sowohl in den Ornamentmotiven wie in den Motiven der figürlichen Bekrönung ein köstliches Kleinleben.

438.
Malerei
und
Grabmal-
plastik.

In einer sehr bemerkenswerten Studie¹⁸⁵⁾ hat *Buchner* die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Grabmalplastik erörtert. Er weist hin auf die große Zahl von Grabplatten, auf welchen die Gestalt des Verstorbenen nur in vertiefter, mit farbiger Masse ausgekitteten Umrisslinien in die Fläche eingeritzt und nicht plastisch herausgearbeitet ist. *Buchner* glaubt, daß gemalte Totenbildnisse hier eingewirkt haben könnten. Er führt die Stifterbildnisse an den Pfeilern der Klosterruine zu Memleben an; ihnen wären als Vorbilder die in den Kalkgrund eingeritzten Porträt Darstellungen des Kaisers *Otto des Großen* mit feinen Gemahlinnen und zahlreicher Bischöfe im Kreuzgang des Magdeburger Domes, die dem XIII. Jahrhundert entstammen, anzuschließen. *Paul Weber* weist¹⁸⁶⁾ darauf hin,

¹⁸⁵⁾ BUCHNER, O. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1902. Heft 37.

¹⁸⁶⁾ In: Allg. Ztg. 1903, Beil., Nr. 117, S. 335.

Grabmal des Bischofs Rudolph II. von Scherenberg († 1495) im Dom zu Würzburg.



Fig. 103.

dafs schon im Jahre 990 in der Klosterkirche zu Peterhausen bei Konstanz adelige Herren mit ihren Gemahlinnen oberhalb ihrer Gräber in Wandmalereien dargestellt wurden. Ebenso befand sich nach *Weber* im Aachener Münster ein Bild *Karl des Grofsen* auf dem goldenen Bogen über seinem Grabe gemalt. In Karo-

Fig. 104.



Grabplatte aus der Pfarrkirche zu Schwaz.

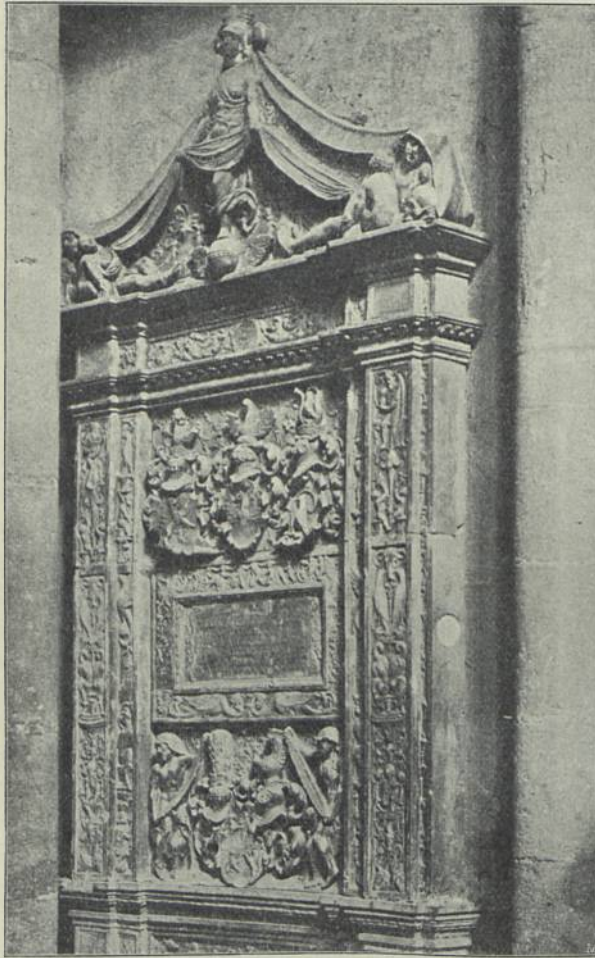
lingischer Zeit schon waren auch in der Ingelheimer Kirche die Gründer und Wohlthäter des Gotteshauses an den Wänden dargestellt, wie uns *Ermoldus Nigellus* berichtet. Es handelt sich also um einen alten, vielleicht das ganze Mittelalter hindurch geübten Brauch. Eine enge Beziehung zwischen dem an die Wand gemalten und dem in Umrisslinien auf die Grabplatte eingeritzten Totenbildnis ist sehr nahe-

liegend. *Buchner* glaubt auch die innere leere Fläche der vielen von einem Ornamentrand oder Spruchband umzogenen, aber sonst glatten Grabsteine auf den Brauch der Bemalung zurückführen zu sollen. Die Malerei ist verschwunden; die plastische Zier blieb erhalten.

439-
Grabplatten
in
Belgien.

Es sind nun Belgien, Holland und England, namentlich aber ersteres und in ihm Brügge reich an metallenen und gravierten Grabplatten. In der Kathedrale von Brügge befinden sich im Querschiff links und rechts vom Altar mehrere schöne

Fig. 105.



Grabplatte im Dom zu Regensburg, linkes Seitenschiff.

Grabplatten aus Messing, links die von *Walter Coopmann* (1387) und *Martin de Visch* (1452); rechts die Grabplatte des Gelehrten *Schelewaerts* (1483) und des *Adr. Bave* mit Frau und Sohn (1555). In der Liebfrauenkirche zu Brügge liegt die gravierte und emaillierte Grabplatte des *Fosse de Damhoudere* und seiner Gattin (1581—85). In der St. Jakobskirche zu Brügge liegen im linken Seitenschiff bemerkenswerte Grabplatten spanischer Familien aus zifeliertem Kupfer: eine von 1461 für *Katharina*, Tochter von *Coland d'Ault*, die zwischen ihrem Bruder und ihrem

Schutzengel dargestellt ist; eine andere von 1577, dem Andenken des *Don Francisco de Lapuebla* und seiner Gattin gewidmet, mit großer Sorgfalt ausgeführt;

Fig. 106.



Grabmal des Kardinals *Albrecht von Brandenburg*
in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

und eine dritte für *Don Pedro de Valencia* und seine Gattin (1615). Auch die Stevenskerk in Nymwegen besitzt ein ähnliches Werk: das Grabmal der *Katharina von Bourbon* († 1469), Gemahlin des Herzogs *Adolph von Geldern*, eine Kupferplatte mit dem eingegrabenen Bildnis der Herzogin; unten an den vier Seiten die 12 Apostel und 16 Wappenschilder. Im Chor der Hervormde Kerk zu Breda liegt die gravierte kupferne Grabplatte des *Willem van Gaellen* (nach 1539 angefertigt). Und auch die Laurentiuskirche in Alkmaar besitzt in der Grabplatte des *Pieter Claas Palinck* (1546) ein ähnliches Werk.

Diese Werke gehen schon tief in die Renaissance hinein. Köstliches leistet diese in den metallenen Grab- und Gedächtnisplatten in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Eine um 1525 durch *Peter Vischer* gebildete und gegossene, aufrecht stehende Grabplatte des Kardinals *Albrecht von Brandenburg* wird bei ihrer hohen Schönheit (Fig. 106) vielleicht noch übertroffen durch die um 1530 gegossene Grabtafel mit der Maria mit dem Kinde in der gleichen Kirche von *Johannes (Peter?) Vischer*, ein überaus anmutiges und lebensvolles Werk (Fig. 107). Denselben Eindruck, jedoch weniger lobenswert, macht die Erzplatte des Kurfürsten *Friedrich des Weisen*, die *Peter Vischer* für die Schloß-

440.
Grabplatten
der
Renaissance.

kirche von Wittenberg goss (Fig. 108). Anzufügen sind hier noch als Werke von *Peter Vischer* die Grabplatten für *Margareta Tucherin* im Dom zu Regensburg, 1521 entstanden und die Begegnung Christi mit den Schwestern des *Lazarus* dar-

stellend; die Grabplatte für die Familie *Eisen* in der Aegidienkirche zu Nürnberg, 1522 entstanden und die Grablegung Christi darstellend; und das Epitaph der Herzogin *Helene von Mecklenburg* im Dom zu Schwerin.

441.
Grabplatte
zu Badajoz.

Eines der schönsten Beispiele einer Grabplatte der italienischen Renaissance ist die bronzene Grabplatte mit der Figur eines Edelmannes, des spanischen Gefandten

Fig. 107.



Gedächtnistafel von *Johannes Vischer* in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

bei der venetianischen Republik, die vor dem Altar der Kapelle de los Duques in der Kathedrale Johannes des Täufers in Badajoz in den Boden eingelassen war und sich jetzt in einem Saale des Kreuzganges, in die Wand eingefügt, befindet¹⁸⁷⁾. Das

¹⁸⁷⁾ Beschrieben von *Justi* in: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1891, S. 105.

Denkmal (Fig. 109), eine venetianische Arbeit aus den Jahren 1503—05, ist völlig abweichend von den ähnlichen Werken italienischer Grabplastik.

Fig. 108.



Erzdenkmal Kurfürst *Friedrich des Weisen*
in der Schloßkirche zu Wittenberg.

»Nicht liegend, entschlafen oder betend, oder wenigstens in Vorderansicht erscheint unser Kavalier, ja selbst ohne irgend ein feierliches oder zeremoniöses Motiv. Fast im Profil steht er da, nach rechts gewandt; den Blick jedoch richtet er, wie der vertiefte Umriss der Iris zeigt, zurück nach dem Betrachter.

Die Gestalt umhüllt ein weiter, in steifen, fast geradlinigen Falten gürtellos in der Form eines steilen Kegels bis weit über die Kniee fallender, völlig geschlossener Mantel, mit breit ausladenden

Aermeln. Die Arme hängen gelassen herab; der Zeigefinger der Rechten ist leicht in den Ring der Degenscheide eingehängt. Wahrscheinlich steht dieser Anzug in Beziehung zu seinem Amt; man erinnert sich, daß der Sitz im königlichen Rat *Plaza de capa y espada* hieß. Das Wehrgehänge ist um die Scheide gewunden, als Anzeige vielleicht, daß das alte Eisen in verdientem Ruhestand sich befindet. Ueber die Brust fällt, als einziges Schmuckstück, eine etwa zwölffache goldene Kette.

Auf dieser Gestalt steht ein Kopf von auffallend scharf profiliertem Knochenbau, eingerahmt von langen, tief in die Stirn fallenden und über den Nacken wallenden Haaren. Es ist ein mageres Gesicht mit den Spuren der Jahre, vielleicht der Krankheit, aber nichts von der Ermattung und Infighekehrtheit des Alters. Das kleine Auge mit schmalem Lidspalt fendet unter den schroff vorspringenden Brauen, den über die Schläfe gefrichenen Haaren und dem hier gleichfalls tief eingedrückten Baret ein ruhigen, aber durchdringenden Blick in die Ferne. Darunter eine mächtige Adlernase, ein großer, aber wohlgebildeter Mund, wie oft bei beredten Leuten. Wunderlich, fast flörend machen sich die starkbefohlenen, breit abgestumpften Schuhe: die sprunghafte Mode hatte sie kürzlich gegen die Schnabelschuhe eingetauscht.

Die völlig glatte Fläche (2,34 × 1,28 m) umgibt seitlich und oben ein flacher Rahmen wie ein gestickter Teppichsaum, unten abgelöst durch die fünfzeilige Inschrift in schönen, runden, humanistischen Minuskeln, zwischen denen jedoch noch zierliche gotische Kursiv-Majuskeln auftauchen.

Die Figur ist in sehr flachem Relief modelliert; nur das Antlitz und der rechte Ellenbogen springen völliger heraus bis zu 8 cm Höhe. An ihr ist die Ciselierung sehr vollendet; an der Einfassung dagegen sind oft die eckigen Schnitte des Meißels stehen geblieben, im Vertrauen auf die Fernwirkung.

Zu Füßen der Figur stehen zwei Wappen; das zur Linken zeigt die vereinigten Insignien der *Figueroa* (5 grüne Feigenblätter in goldenem Feld) und der *Mendoza* (grüne goldgefäunte Binde in rotem Feld) und *de la Vega* (das Ave Maria). Das zur Rechten die der *Cordoba*, Herren von Aguilar (drei rote Binden im goldenen Feld). . . Die Inschrift lautet: »Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa y de

Fig. 109.



Bronzene Grabplatte des Lorenzo Suarez de Figueroa in der Kathedrale zu Badajoz¹⁸⁸⁾.

¹⁸⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: Zeitschr. f. bild. Kunst 1891.

Mendoza mit Donna Ifabel de Aguilar, feinem Weibe. Diefes that in der Jugend nach Art der Jahre, und in den Waffen hielt er es, wie fich's gebührte. Danach ward er dem Rate Ihrer Hoheiten zugefellt, und mehreremal als Gefandter verfchickt: fo brachte er feine Befchäftigung in Einklang mit den Jahren, und hinterläßt für Nachher diefes Denkmal. Was noch weiter mit ihm fich begeben wird, möge fein Nachfolger melden.«

Fig. 110.

Denkmal des *Virgil* zu Mantua.

in der Auffaffung der gemalten Bildnisse jener Zeit. . . .

Den Grabplatten feien noch einige wenige Beifpiele für Gedenktafeln angefhloffen (fiche auch unter 2: Epitaphien). Zunächst das wunderliche Denkmal des *Virgil* zu Mantua (Fig. 110), fowie das außerordentlich graziöfe *Plinius*-Denk-

Mit Recht nennt *Jufti* diefe feltfame Infchrift »im Stil der Bildnisfigur«. In einer Nachfchrift über das Denkmal wird der Ausdruck »*Archa*« (Lade, Sarg) gebraucht. Danach könnte es fcheinen, als ob es eine Tumba und die Platte ihr Deckel gewefen wäre. Doch fcheint die gemeinfame Infchrift für beide Gatten nur für die Deckelplatte einer Gruft zu paffen. Als Künftler glaubt *Jufti*, *Alessandro Leopardi* vermuten zu follen. »Wenn der fpanifche Gefandte nach dem empfehlenswertheften Arbeiter in Metallplafik fragte, fo konnte man ihm wohl keinen anderen nennen, als diefen bei der *Zecca* angeftellten Meifter, und bei der hohen Gunft, die *Lorenzo* in den Regierungskreifen genofs, wird er fich auch den Wünfchen und Launen des alten Herrn gern gefügig gezeigt haben.« Denn die ungewöhnliche Darftellungsweife fcheint auf ausdrückliche Anweifungen des feltfamen Mannes felbft zurückzugehen. Es ift hier der ernften, kirchlich-fepulkralen Bestimmung nicht das geringfte konventionelle Zugeftändnis gemacht, und felbft ein Maler jener Zeit würde kaum auf eigene Hand fo rückfichtslos realiftifch vorzugehen gewagt haben.

Eine Parallele diefes Denkmals auf fpanifchem Boden wäre die berühmte Meffingplatte, ebenfalls italienifcher Arbeit und bei Lebzeiten aufgetragen, des *Perafan de Ribera*, Herzogs von Alcala, der als Vizekönig von Neapel 1572 farb, einft in der Karthause, jetzt in der Univerfitätskirche zu Sevilla aufgefellt. Auch er hält ein Schwert in der Hand, in der Rechten den Helm. Aber diefe Grabplatte ift zwei Menschenalter jünger, und wie die im Norden verbreiteten altflandrifchen Tafeln mit eingefchnittenen Umriffen und Schraffierungen. Auch diefe Figur ift indes in einer nur malerifch gemilderten Vorderanficht wiedergegeben, und von fehr ernftem, majefätifchem Wefen, ganz

442.
Andere
Grabplatten.

mal am Dom zu Como (Fig. 111¹⁸⁹), ein Werk des *Tomasso Rodani* von Maroggia. Auf der Saalburg erhielt *Theodor Mommsen* für seine Verdienste um die Limesforschung eine fein gegliederte Gedenktafel, welche eine lateinische Widmung von *Hirschfeld* und ein lebenswahres Medaillonporträt des großen Geschichtsschreibers vom Bildhauer *Götz* in Berlin zeigt.

In Rouen wurde dem Romandichter *Flaubert* durch den Bildhauer *Chapu* an der Wand des Museums ein Denkmal in Form eines Epitaphiums geschaffen.

Das Denkmal des Papstes *Innocenz VIII.* in *St. Peter* zu Rom wurde 1492 durch *Pietro* und *Antonio Pollajuolo* ausgeführt. Die sitzende Figur des Papstes hält die Geschenke, welche ihm *Bajazet II.* machte. Das Denkmal hat die Gestalt eines durch einen Sarkophag bereicherten Epitaphiums (Fig. 112¹⁹⁰).

Das Epitaphium *T'Serclaes* in Brüssel unter den Arkaden des Hauses »*De l'Etoile*« ist ein prächtiges Werk bildnerischer und archäologischer Dekoration. *Julien Diliens*, sein Urheber, wurde am 8. Juni 1849 in Antwerpen geboren und steht mit in der ersten Reihe der modernen belgischen Bildnerschule. Das Epitaphium ordnet sich in einen Rundbogen ein und zeigt in seinem als oberen Abschluss dienenden Tympanon eine heraldische Ritterfigur, in den beiden das Mittelfeld begrenzenden Pilastern Trophäen, im Mittelfeld 3 Krieger- und Lager-scenen und auf der unteren Brüstung die liegende Gestalt des *T'Serclaes*. Gehänge mit Wappen schliessen das Epitaph nach unten ab.

Die Ehrentafeln zum Gedächtnis der Bauakademie und der Gewerbeakademie im großen Lichthofe der Technischen Hochschule zu Berlin zeigen Fig. 113 u. 114. Es sind Tafeln, welche aus Anlaß der 1899 begangenen Hundertjahrfeier der Technischen Hochschule zu Berlin ehemalige Schüler der Bauakademie und der Gewerbeakademie gestiftet haben, um das Gedächtnis jener beiden Anstalten dauernd auch in der größeren Hochschule festzuhalten, zu der jene verschmolzen sind.

Eine Beschreibung der etwa 3^m hohen Tafeln dürfte ebenso entbehrlich sein, wie eine Wiedergabe der Inschriften. Auch die symbolische Bedeutung des an

Fig. 111.

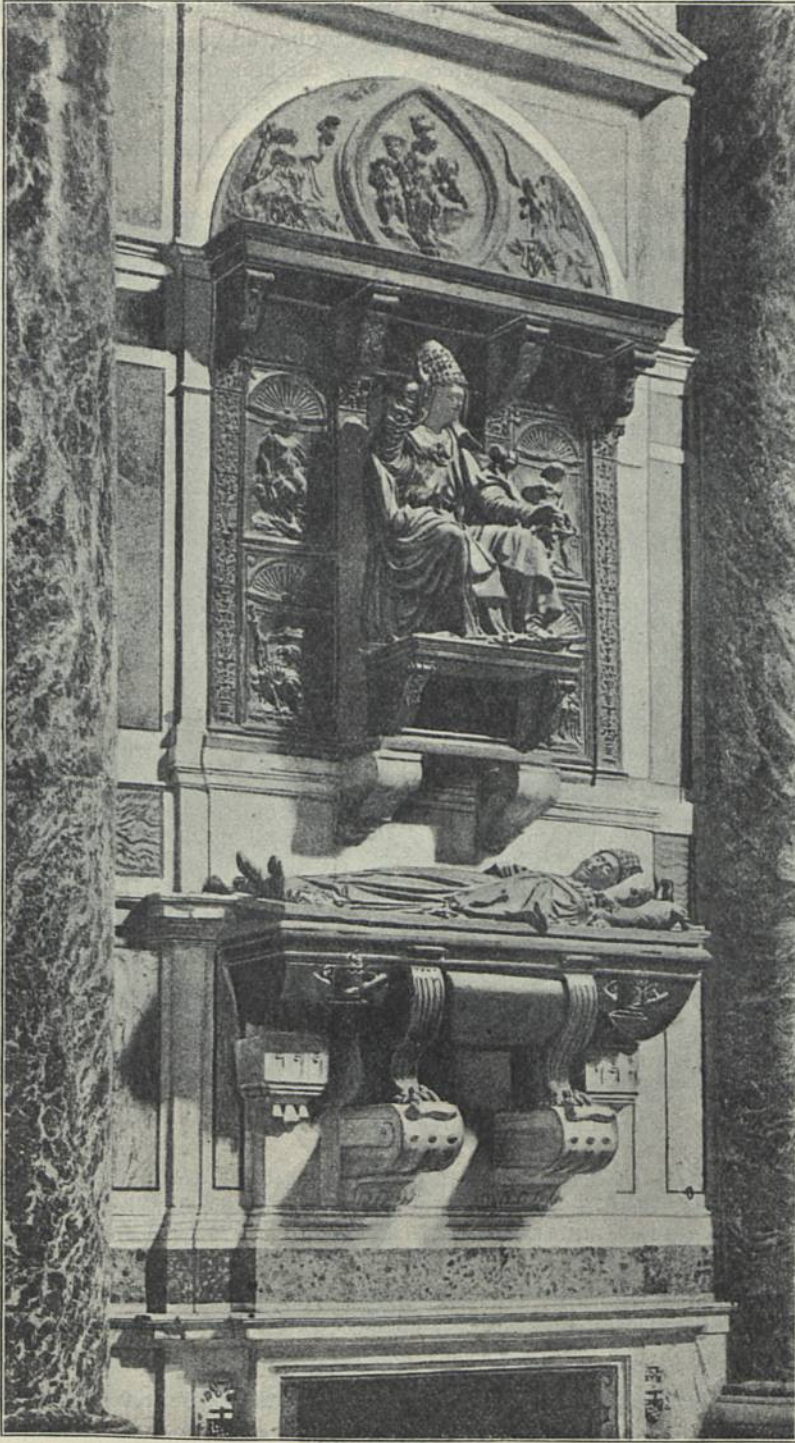


Plinius-Denkmal am Dom zu Como 189).

189) Fakf.-Repr. nach: *Zeitschr. f. bild. Kunst.*

190) Fakf.-Repr. nach: *Bilder* 1904, Juli 9.

Fig. 112.



Grabmal *Innocenz VIII.* in der Peterskirche zu Rom.
Bildh.: *Pietro und Antonio Pollajuolo.*

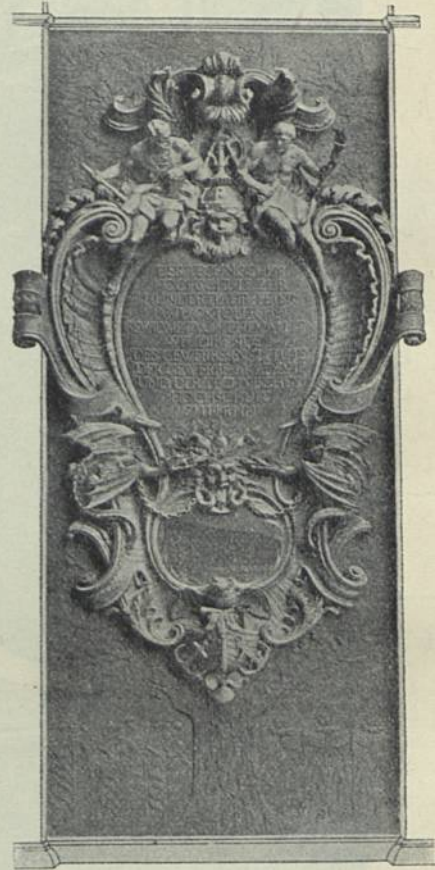
den Kartuschen angebrachten Figurenschmuckes bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Die in den beiden unteren Feldern enthaltenen Reliefbilder zeigen die Gebäude, welche Bau- und Gewerbeakademie ehemals innehatten.

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

Fig. 113.



Fig. 114.



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

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

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

1) Grabdenkmäler mit vorwiegend architektonischem Charakter.

1) Stelen.

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

geschmückt, geht bis hoch in das orientalische Altertum zurück. Auf der Nordostecke des Trümmerhügels Kafr im Ausgrabungsgebiete von Babylon wurde eine 1,28 m hohe und 0,53 m breite Stele aus Dolerit mit der Darstellung eines hethitischen Gottes gefunden. Auch das ägyptische Altertum kennt die Stele als Erinnerungszeichen. Als solches und als Grabdenkmal geht sie bis heute durch den ganzen Orient und ist bekanntlich auf den jüdischen Friedhöfen die typische Form des Grabdenkmals. In Fig. 115 ist ein Teil des Friedhofes in Skutari dargestellt, welcher den Gebrauch der orientalischen Stele zeigt. Für den Orientalen ist der Friedhof keine Stätte der Traurigkeit; die Totenstätten nehmen die schönsten landschaftlichen Punkte ein; sie

Fig. 115.



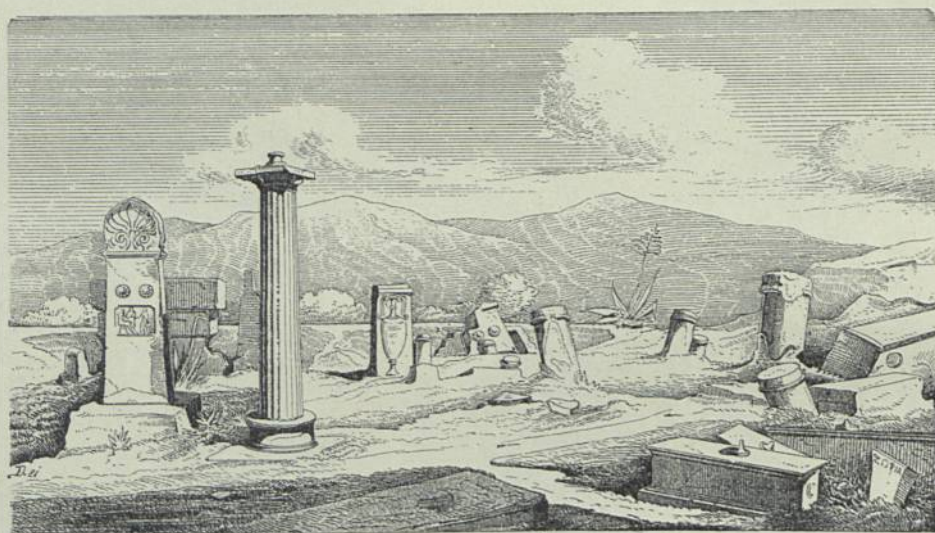
Friedhof zu Skutari.

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

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

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

Fig. 116.



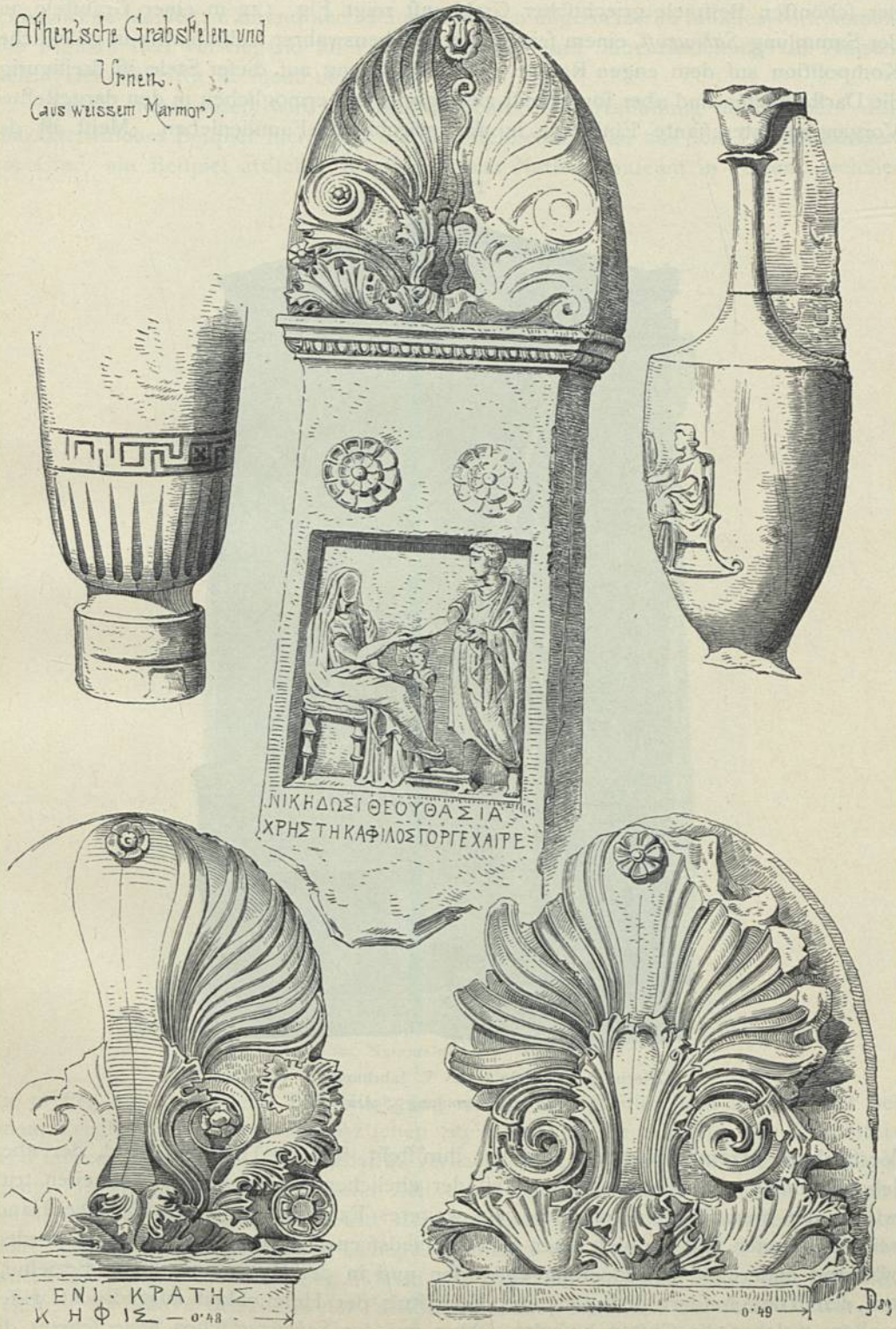
Antike Gräberstätte in Athen.

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

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

Fig. 117 bis 121.

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



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

Fig. 122.



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

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

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

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

Fig. 123.



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

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

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

Fig. 124.

Grabmal auf dem Friedhof zu Oppenheim ¹⁹¹⁾.

Arch.: Paul Wallot.

dem übertriebenen Luxus in der Ausstattung der Grabmäler Einhalt gebot und die einfacheren Formen wieder einführte. In makedonischer und römischer Zeit wurde die Stele niedriger und breiter; an die Stelle des Akroterion oder des flachen Abchlusses trat häufiger die Giebelform mit Inschrift im Tympanon. Ein bemerkenswertes Beispiel aus römischer Zeit ist der Grabstein eines Militärschufsters ¹⁹²⁾.

Die frühchristliche Zeit, Mittelalter und Renaissance setzten den Gebrauch der

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

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

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

Fig. 125.



Grabstein auf dem Friedhof zu Oppenheim.

Arch.: Paul Wallot.

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

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

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

Fig. 126.



Grabmal der Familie Heberling zu München¹⁹⁴.
Arch.: Fr. Brochier.

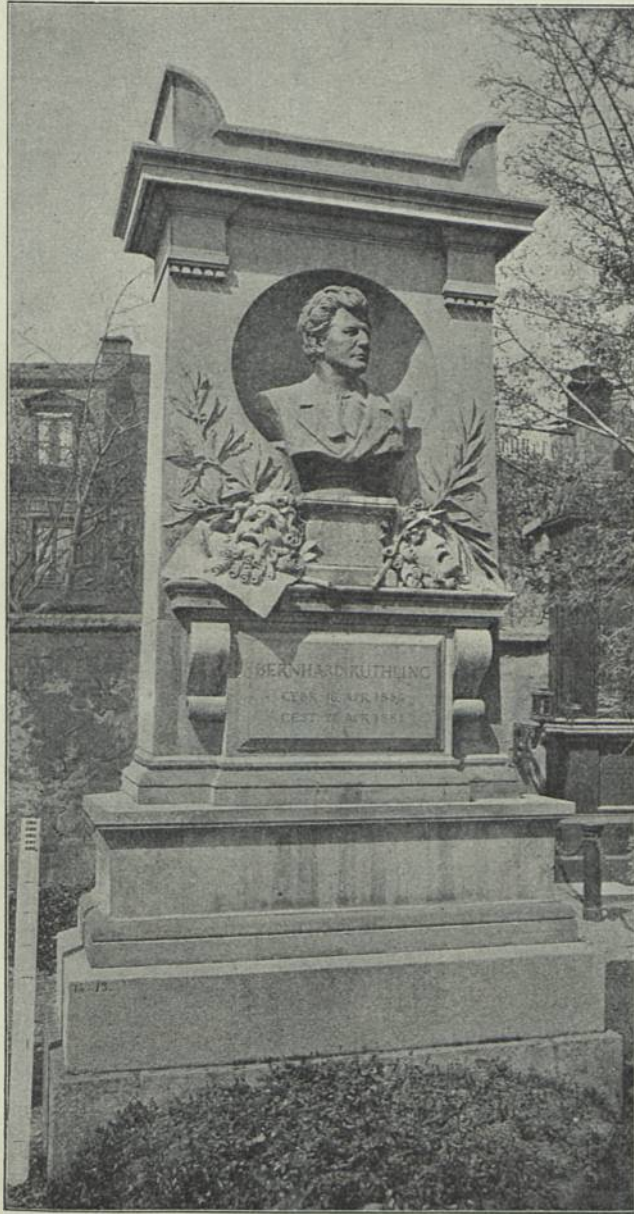
Eine zum Teil glückliche Weiterentwicklung hat die Stele im modernen Grabmal gefunden. Zwei der schönsten Beispiele hat Paul Wallot in zwei Grabmälern auf dem Friedhof in Oppenheim (Fig. 124 u. 125) geschaffen. Es sind gotische Denkmäler von schlichter, aber frischer und eigenartiger Form. In die Renaissance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

445-
Moderne
Grabmäler
in
Stelenform.

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

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

Fig. 127.



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

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

Fig. 128.



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

Fig. 129.



Grabmal für *Karl Millöcker* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Jof. Tsch.*

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

Fig. 130.



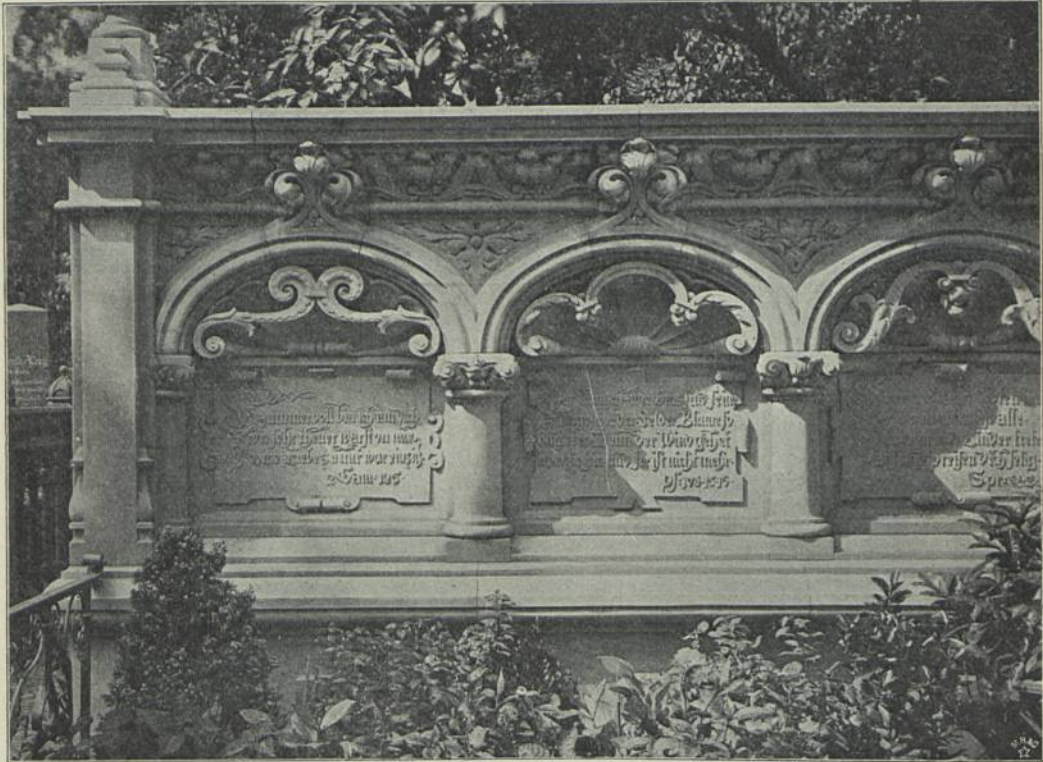
Grabmal für *Ludwig Anzengruber* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Hans Scherpe*.

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

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

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

Fig. 131.



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

2) Epitaphien.

446.
Epitaphien.

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

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

Fig. 132.

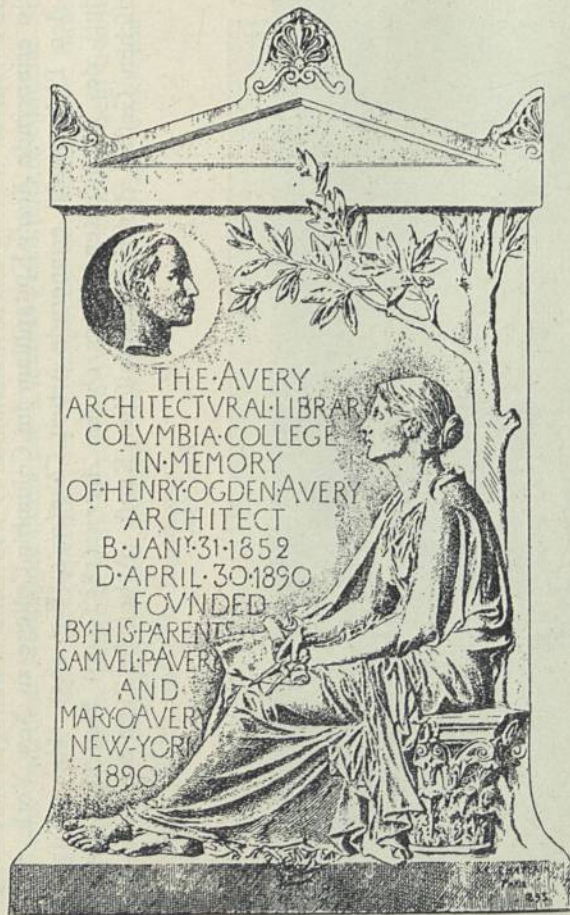
Grabmal der Familie von *Pelzer-Berensberg* auf dem Friedhofe zu Lemiers (Holland 1905).Arch.: *Schupmann*.

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

Das Denkmal, welches in die Mauer des nach der Straße zu vorspringenden Schloßturmes eingelassen ist, besteht aus feinem Muschelkalk und trägt in seinem oberen Teil, unter einem Rundbogen, das bronzenne Medaillonporträt der verewigten Kaiserin, umrahmt von einem feinen Reliefformament im Stil der italienischen Frührenaissance. Der untere Teil des Epitaphiums ist mit einer Darstellung der Grablegung Christi geziert und soll auf den wohlthätigen Sinn und auf das Liebeswerk der Kaiserin hinweisen.

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

Fig. 133.



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

Fig. 134.



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

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

Fig. 135.



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

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

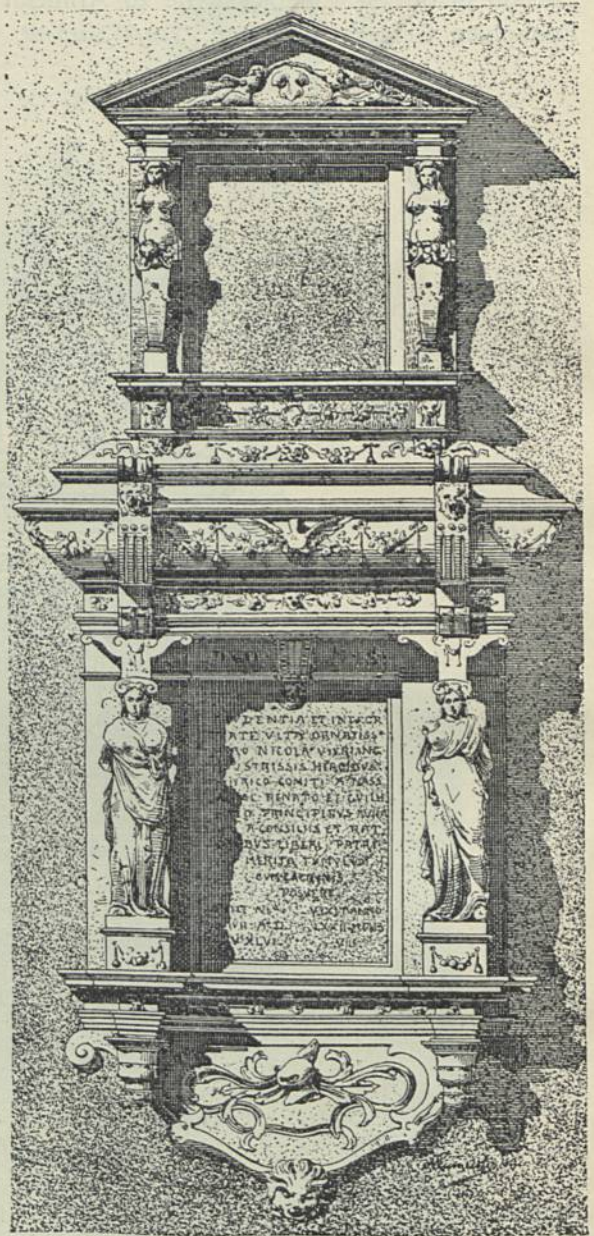
¹⁹⁶) Fakk.-Repr. nach: GALLAND, G. Geschichte der holländischen Baukunst und Bilderei etc. Frankfurt a. M. 1890.

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

Diese schwand auch mehr und mehr aus den Werken der deutschen

Spätrenaissance. Den Einfluss, den in den Niederlanden *Vredeman de Vries* hatte, übte in Deutschland *Wendel Ditterlin* aus, und unter diesem Einfluss entstanden Werke von

Fig. 136.



Epitaphium des *Nikolaas Vierling* in der Liebfrauenkirche zu Breda ¹⁹⁶).

Fig. 137.

v. Arnstedt'sches Epitaphium im Dom zu Magdeburg¹⁹⁷⁾.

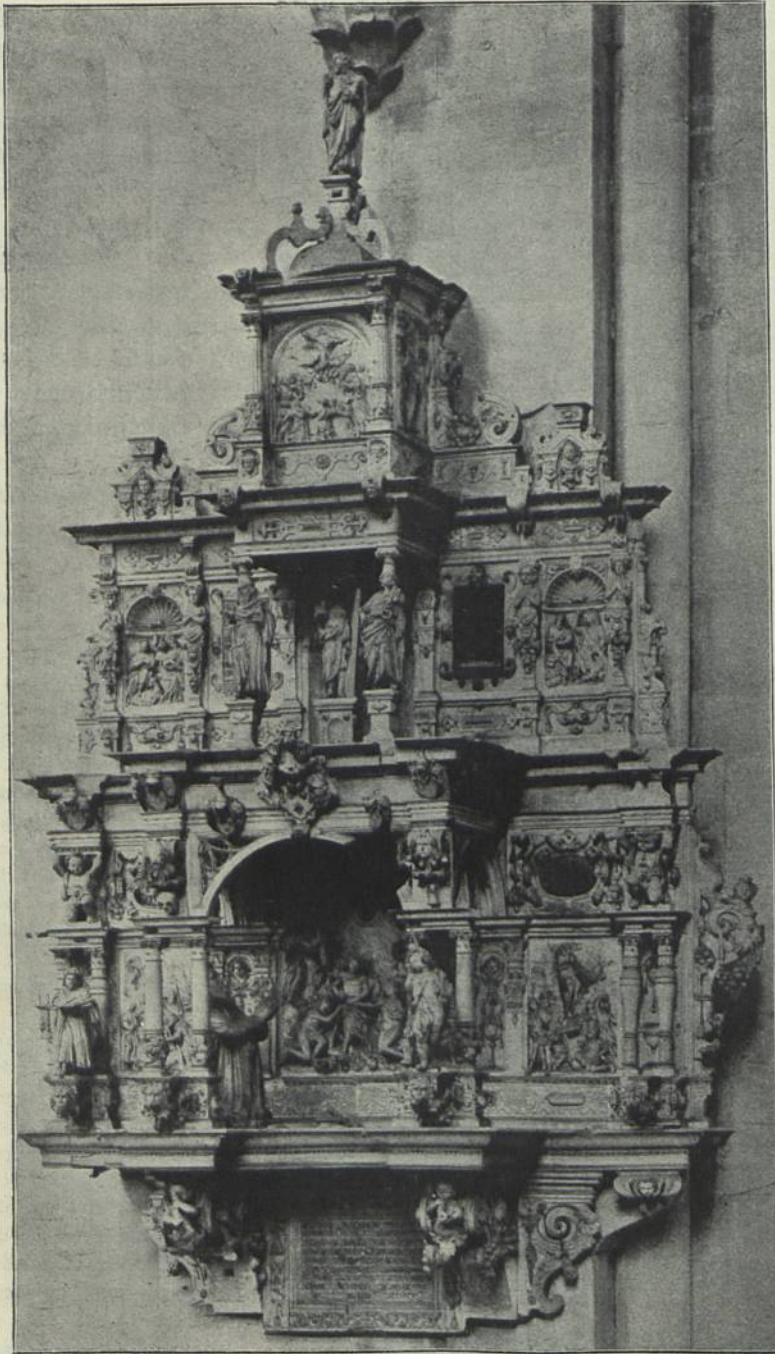
einer Ungebundenheit in der Bemessung des Formenreichtumes, die eine Steigerung nicht mehr zuliefs. Das schöne Wandepitaph des *Matthias Corvinus* in Bautzen gehört noch zu den strengeren dieser Werke; die Epitaphien des Magdeburger Domes aber zeigen den Höhepunkt dieser Entwicklung. Sie zählen zu dem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

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

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

¹⁹⁷⁾ Nach: Magdeburger Baudenk-mäler.

Fig. 138.



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

3) Sarkophage.

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

449.
Sarkophage.

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

450.
Aegyptische
Sarkophage.

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

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

451.
Griechische
Sarkophage.

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

Fig. 139.

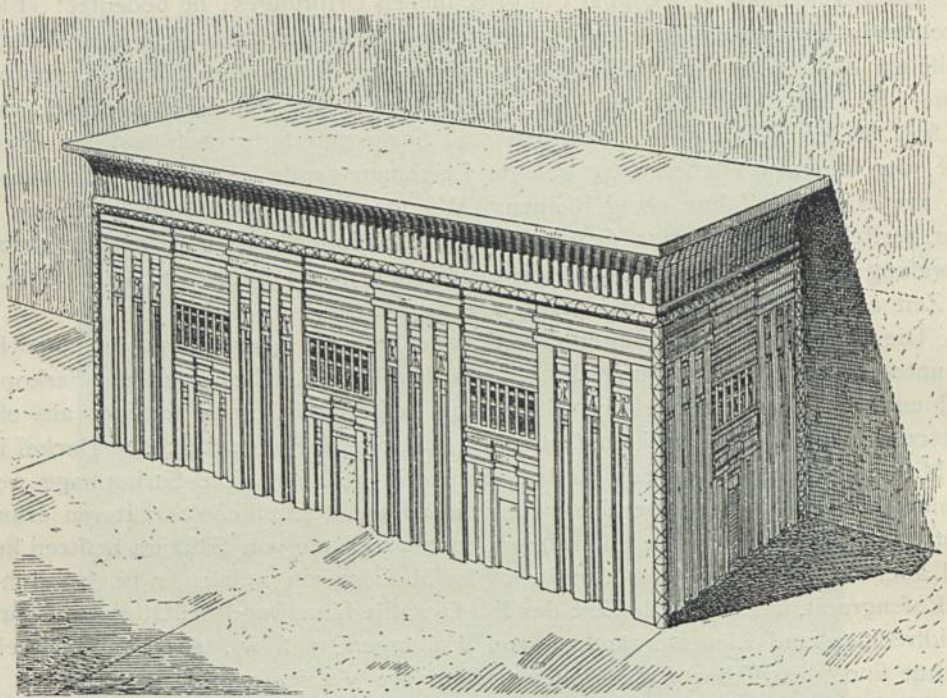
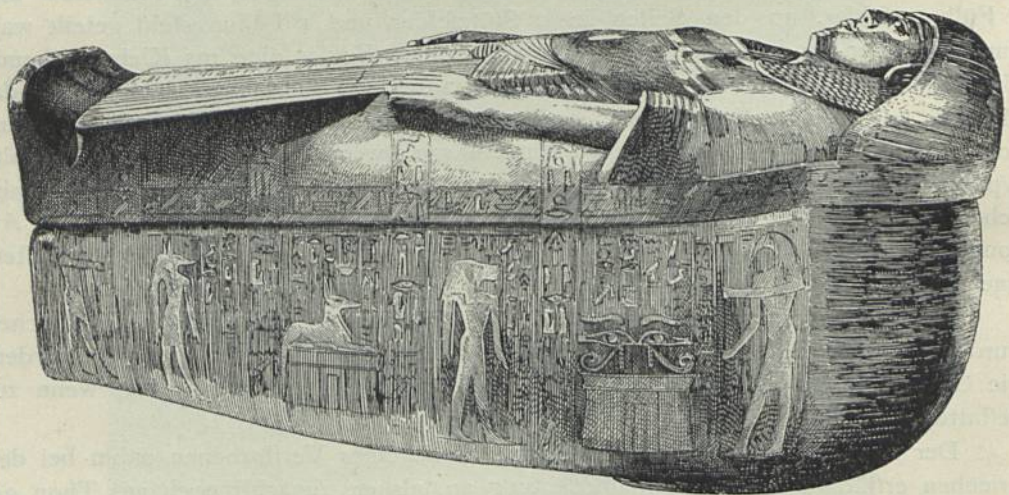
*Mycerinus-Sarkophag* ¹⁹⁸⁾.

Fig. 140.

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

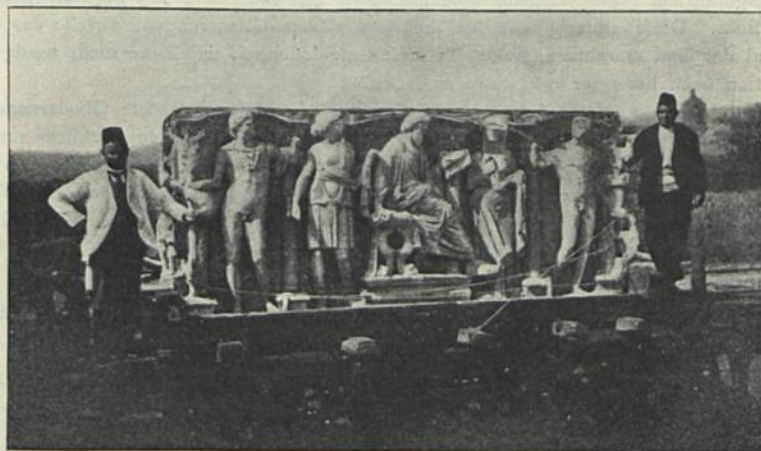
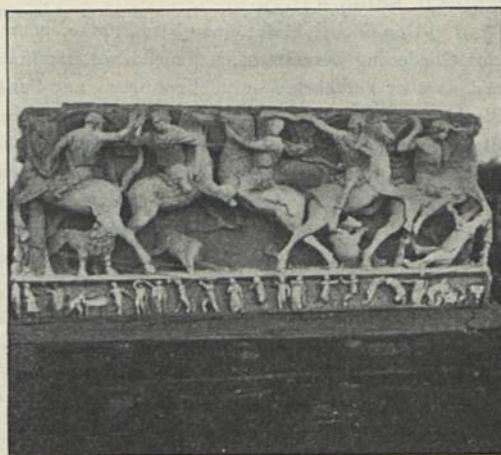
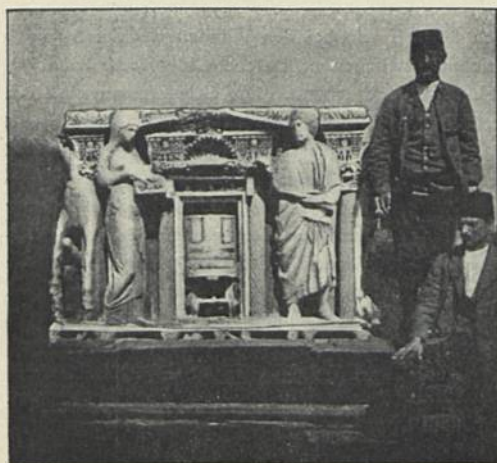
¹⁹⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: PERROT & CHUPIEZ, Aegypten.

¹⁹⁹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

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

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

Fig. 141 bis 143.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰⁰) Zur Literatur ist nachzutragen:

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

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

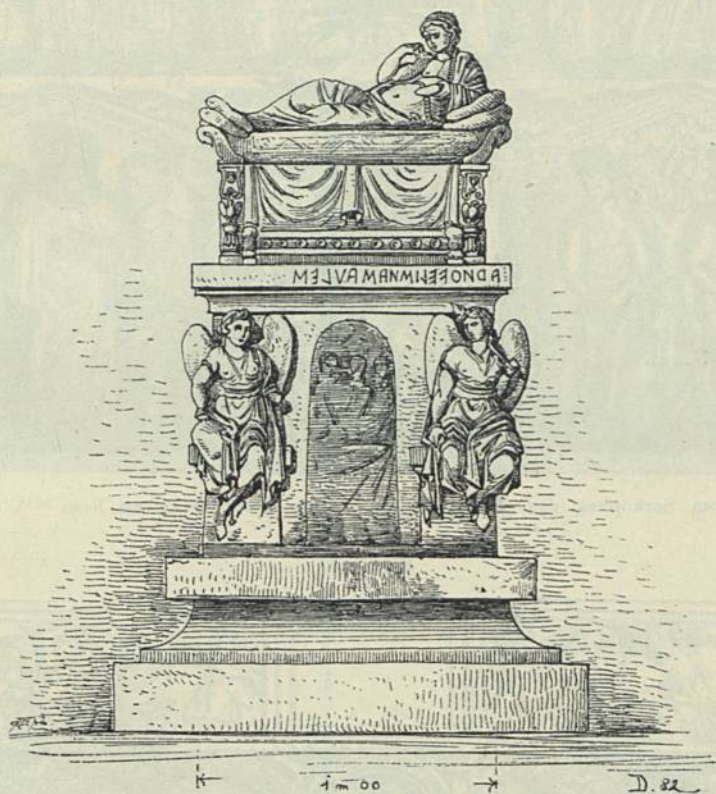
American journal of archeology 1887, S. 97.

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

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

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

Fig. 144.

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

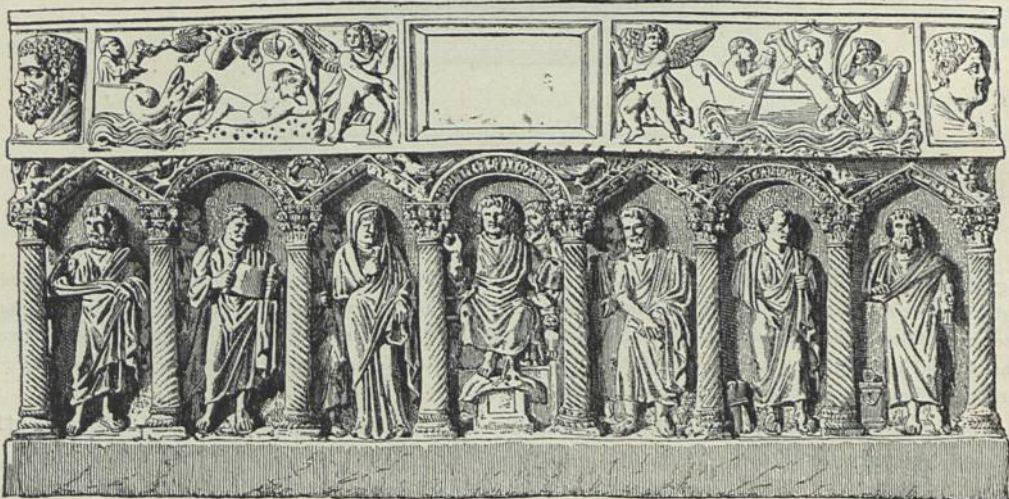
Bogenfries eine lebhaft bewegte, in der Bewegung nicht schöne Reitergruppe über einem aus zierlichen Figürchen bestehenden Fußfrieße darstellt. Obwohl die tatsächlichen Verhältnisse dagegen zu sprechen scheinen, so kann ich doch die Seite mit dem Reiterkampf nicht als zu diesem Sarkophag gehörig betrachten;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

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

Fig. 145.

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

Fig. 146.

Sarkophag aus Perugia ²⁰²⁾.

²⁰¹⁾ Fakf.-Repr. nach: SPRINGER, A. Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. Von A. Michaelis. Leipzig 1903.

²⁰²⁾ Fakf.-Repr. nach: KRAUS, F. X. Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1900.



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

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

452.
Etruskische
Aschenkisten.

Fig. 147.



Sarkophag in *San Paolo* zu Rom.

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

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

453.
Römische
Sarkophage.

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

454.
Christliche
Sarkophage.

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

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

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

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

Fig. 148.

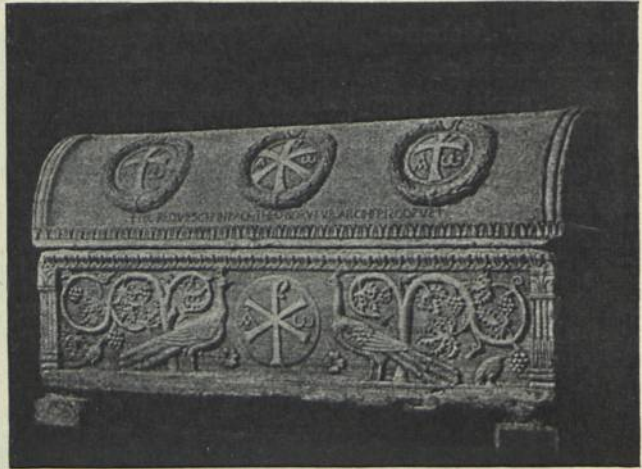
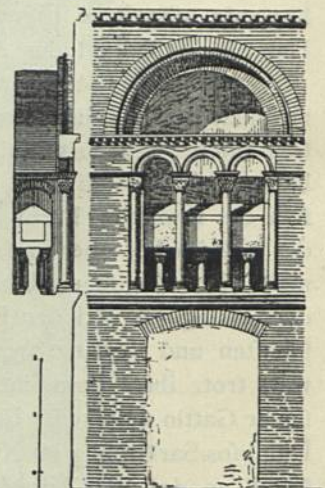
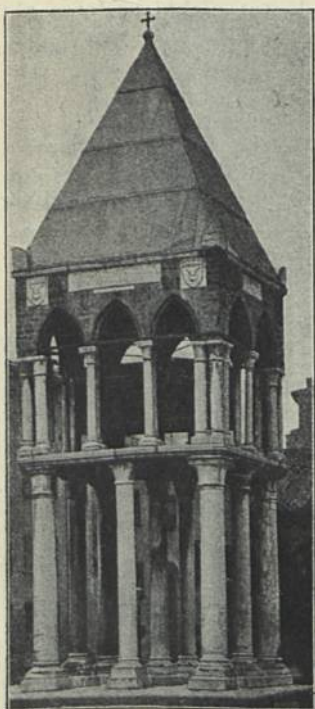
Sarkophag des Bischofs *Theodorus* in *Sant' Apollinare in Classe* zu Ravenna.

Fig. 149.



Von der Kirche der Chartreuse zu Toulouse.

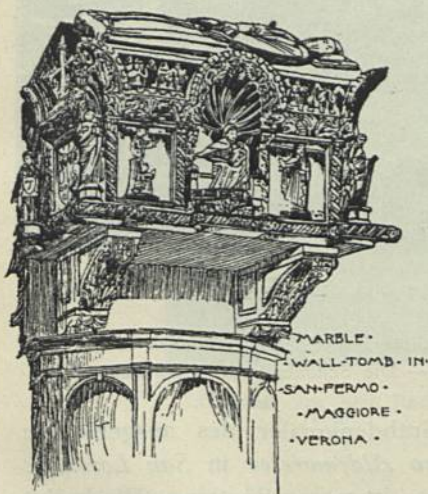
Fig. 150.



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

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

Fig. 151.



Grabdenkmal des Giovanni Scaligeri
zu Verona.

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

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

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

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

456.
Sebaldußgrab
zu
Nürnberg.

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

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

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

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

Fig. 152.



Grabmal des Conte Castelbarco zu Verona.

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

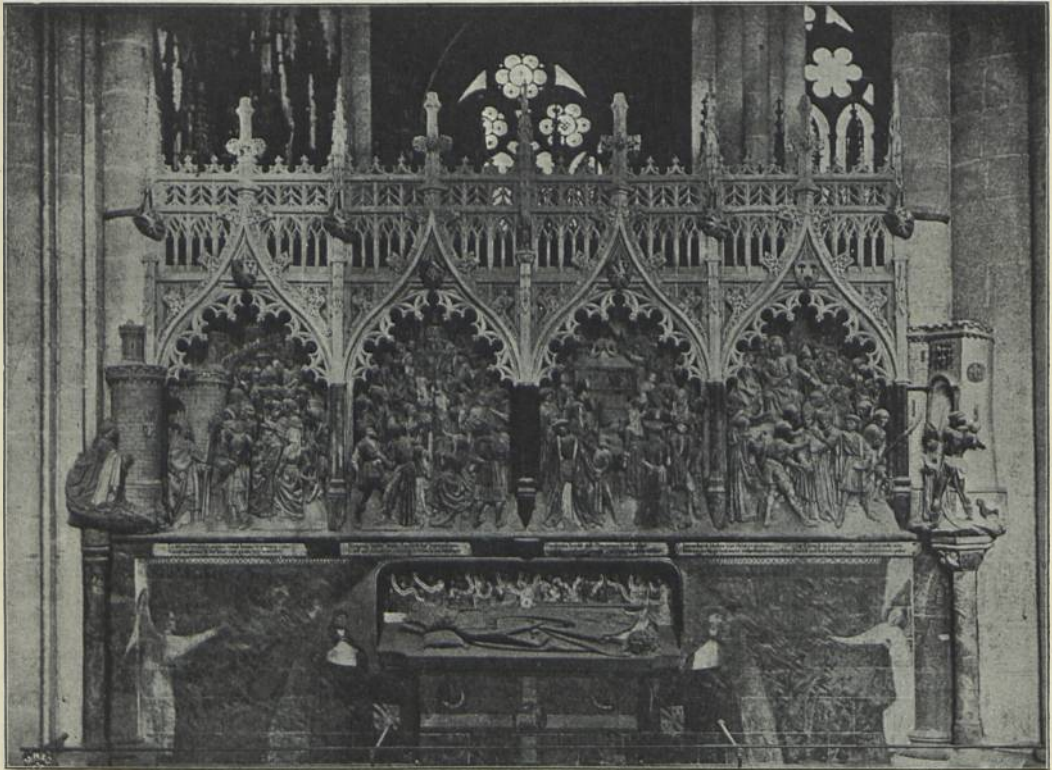
Fig. 153.



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

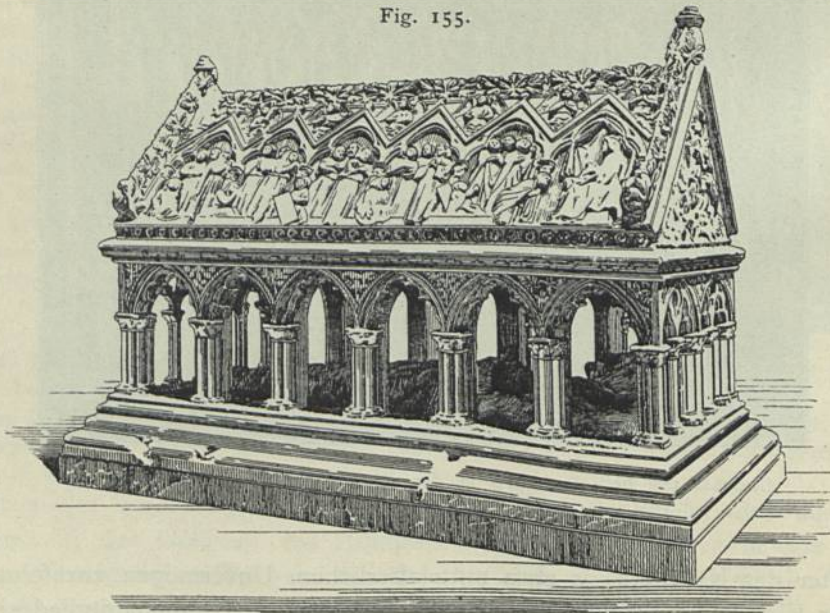
hohen Alter des Künstlers als etwa mittelalterlichem Unvermögen zuzuschreiben zu fein. Vier Figuren in Rüstung mit Fahnen und Waffen (Familienmitglieder?) tragen den mit einem reichen Hochrelief geschmückten Sarkophag. Die Darstellung zeigt

Fig. 154.



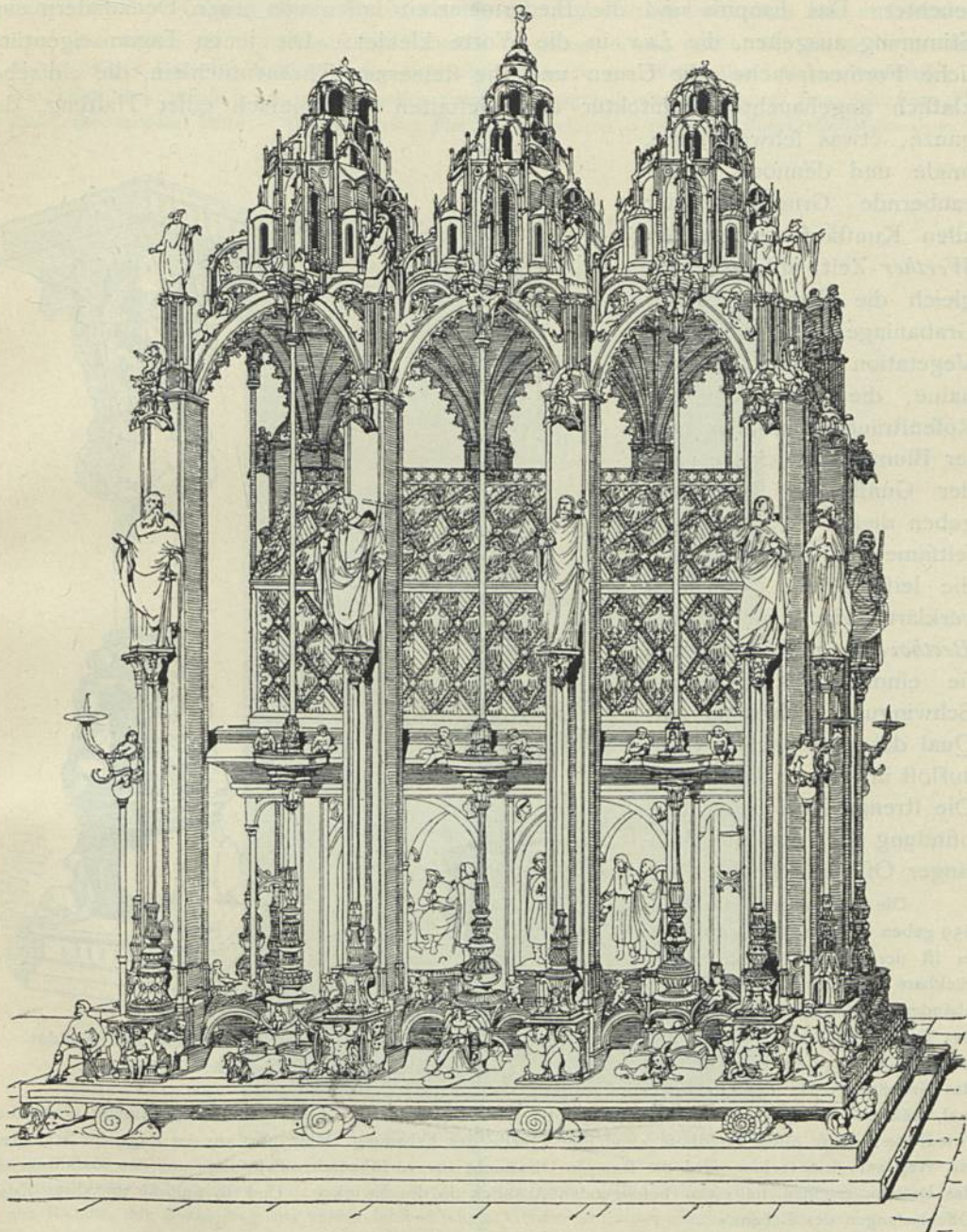
Grabdenkmal des Bischofs und Heiligen St. Frenius (?) in der Kathedrale zu Amiens.

Fig. 155.



Grabmal des St. Stephan zu Obazine.

Fig. 156.



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

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

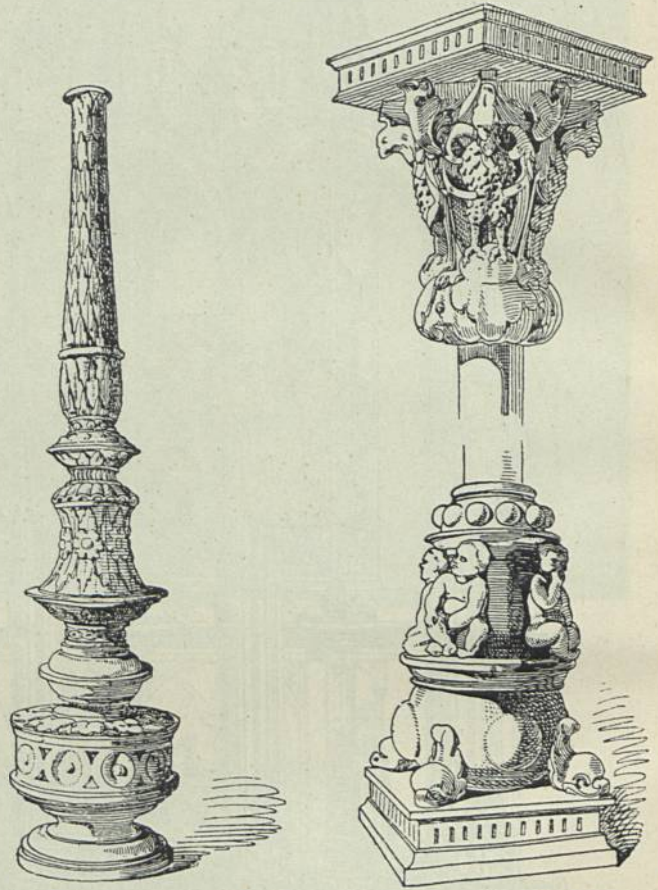
Eine Reihe von Grabdenkmälern von eigenartiger Stimmung auf dem Altwähringer Friedhof in Wien zeigen teils die reine Sarkophagform, teils eine ab-

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

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

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

Fig. 157.



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

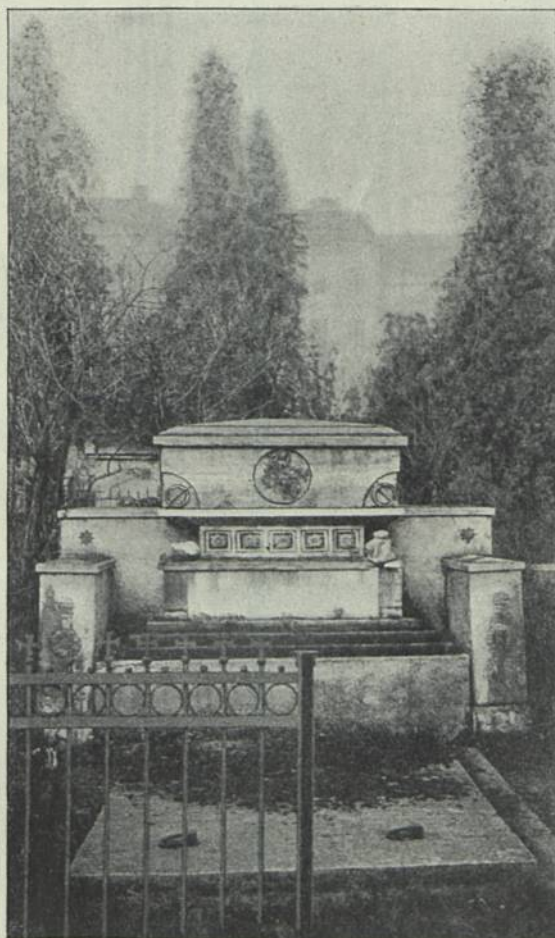
458.
Sarkophag
des
Neuklassizismus.

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

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

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

Fig. 158.

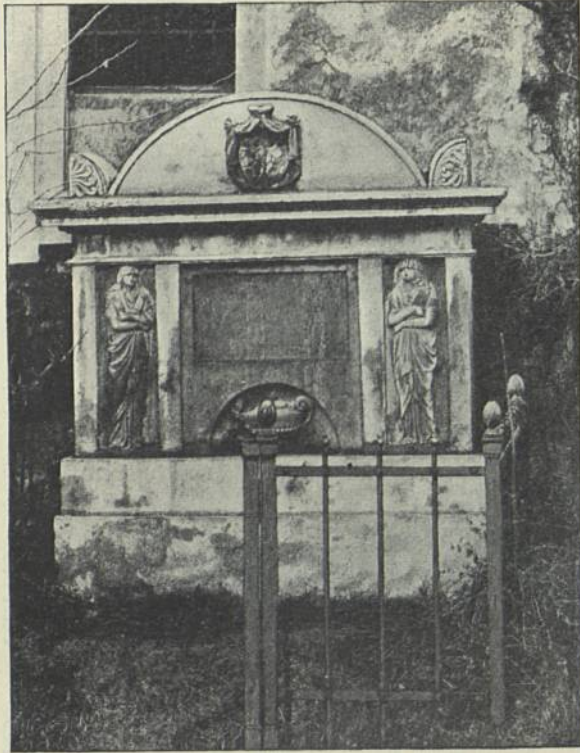


Grabmal auf dem Altwähringer Friedhof zu Wien ²⁰⁵).

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

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

Fig. 159.

Zwei Grabdenkmäler auf dem Altwähringer Friedhof zu Wien²⁰⁵).

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

Fig. 160.

Tautzien-Denkmal zu Breslau²⁰⁶⁾.Arch.: *Karl Gotthard Langhaus*; Bildh.: *Gottfried Schadow*.

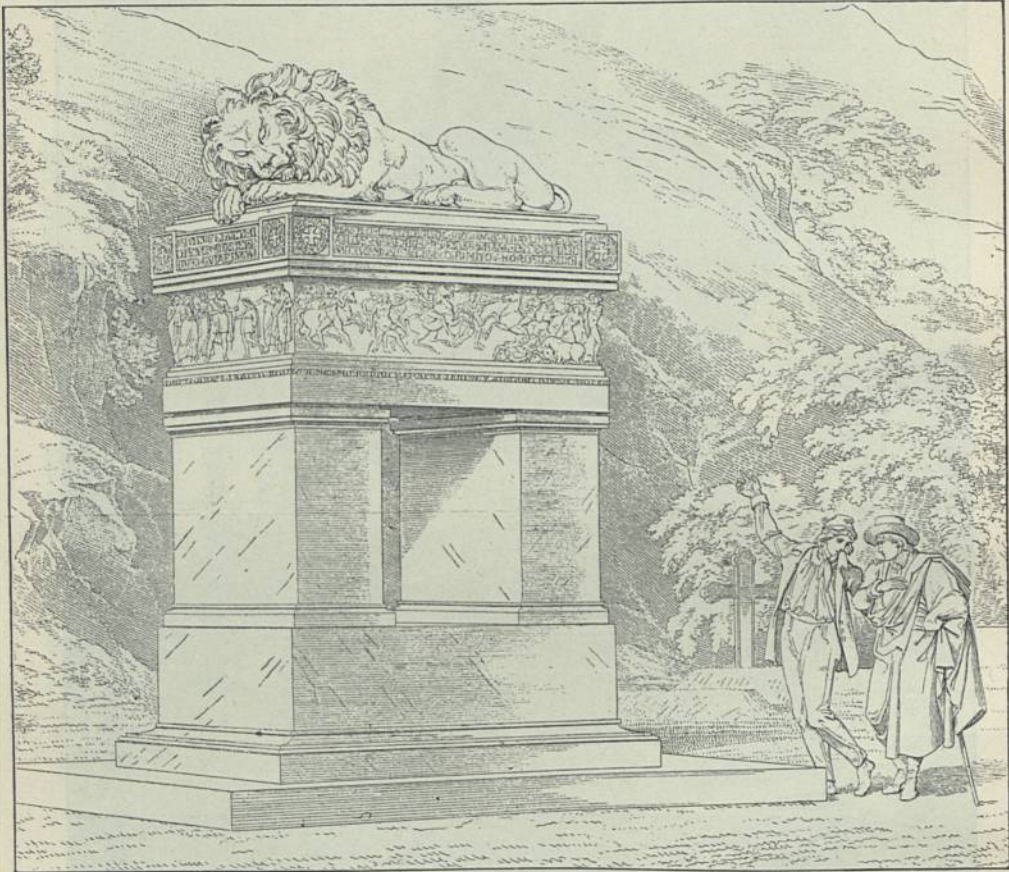
gegebenen Motivs zu einem der eigenartigsten Werke der deutschen Denkmalkunst geworden. Wir geben es in Fig. 161 nach *Schinkel's* Zeichnung wieder.

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

²⁰⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: *LUTSCH*, Bilderwerke schlesischer Kunstdenkmäler.

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

Fig. 161.

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 162.



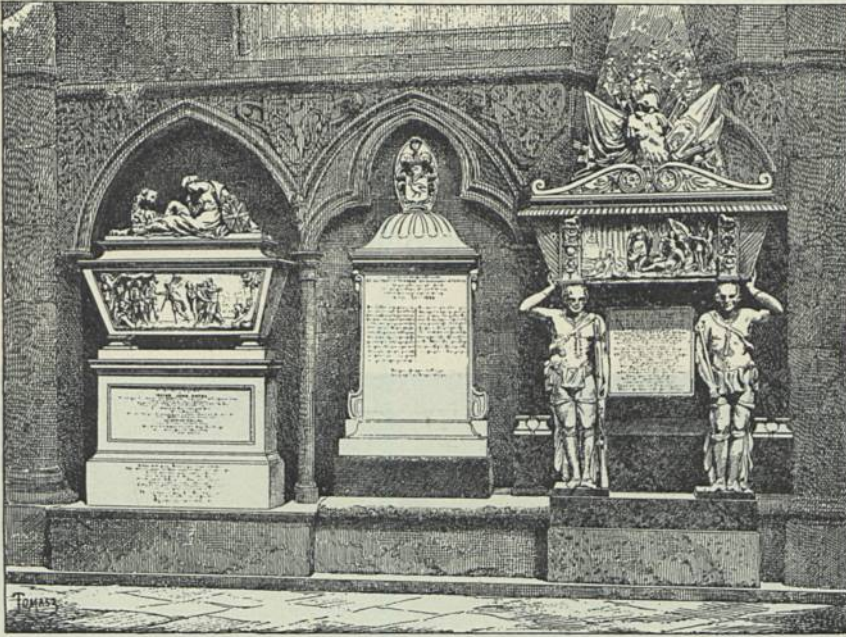
Denkmal für *Alfred Krupp* zu Essen a. d. R.
Bildh.: *Lang*.

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

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

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

Fig. 164.

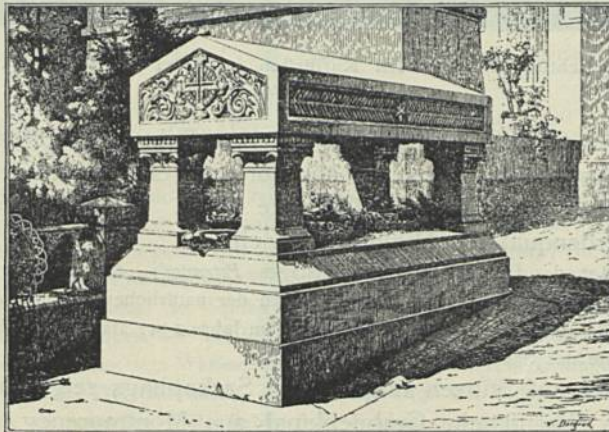


Grabmäler in der Westminster-Abtei zu London.

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

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

Fig. 165.



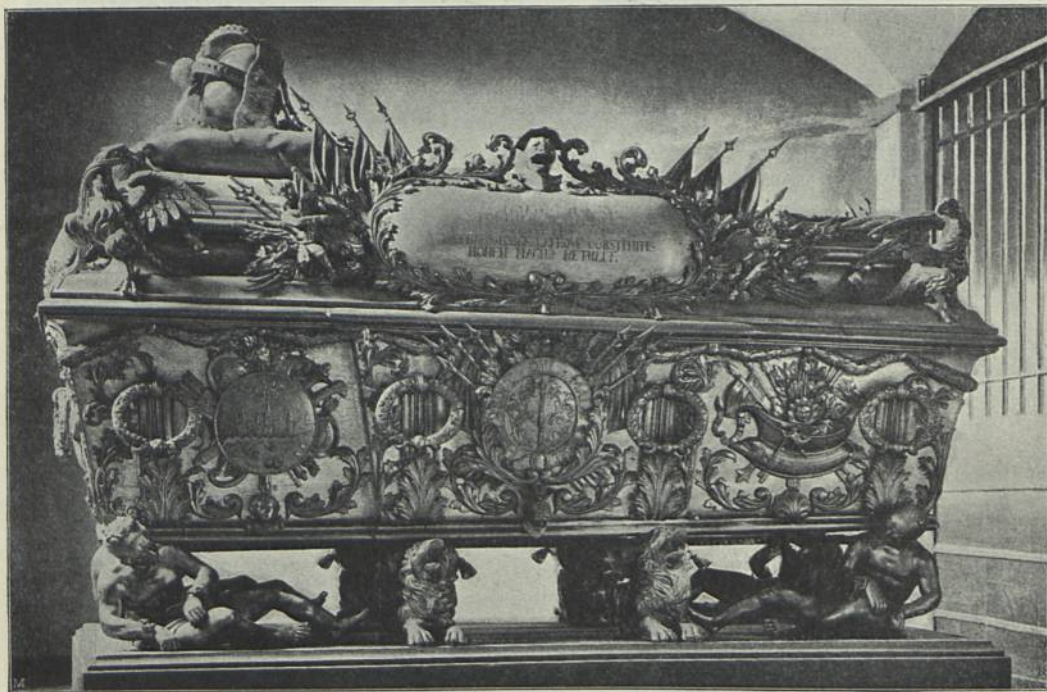
Grabmal zu Montmorency.

Arch.: *Magne*.

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

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

Fig. 166.



Prachtfarg des Großen Kurfürsten im Dom zu Berlin²¹⁰⁾.

Bildh.: Schlüter.

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

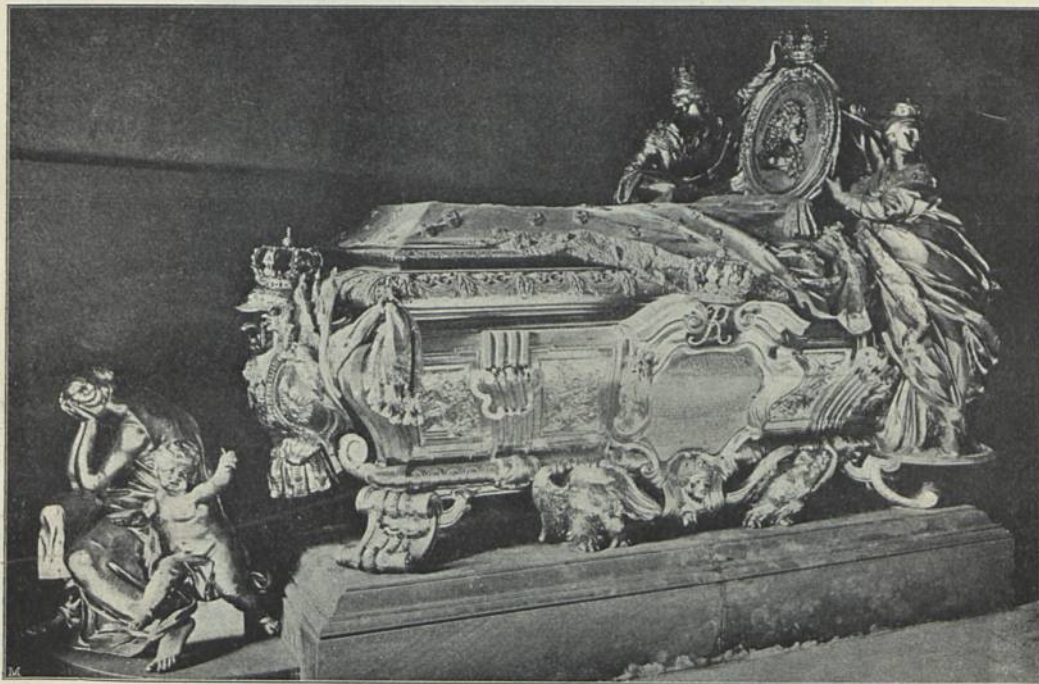
Der Spruch trägt das Datum des Begräbnistages *Petrarca's*, des 19. Juli 1374. Am Fuß des Denkmals befindet sich eine Inschrift, welche den Gatten der natürlichen Tochter *Petrarca's*, *Francisculus de Broffano* aus Mailand, als Errichter nennt. Ein aus dem Jahre 1547 stammendes Bronzebildnis *Petrarca's*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

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

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

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

Fig. 167.

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

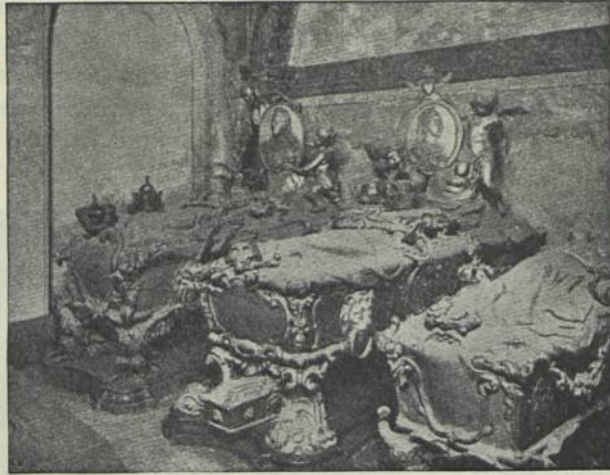
des Großen Kurfürsten (Fig. 166²¹⁰⁾ und derjenige seiner zweiten Gemahlin *Dorothea* († 6. Aug. 1689).

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

²¹⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: BORRMANN, a. a. O.²¹¹⁾ A. a. O.

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

Fig. 168.



Prachtfarge in der Kapuzinergruft zu Wien.

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

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

Fig. 169.



Italienischer Sarkophag.

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

wegung, wemgleich etwas gefuchter Anmut ist die Gruppe der weiblichen Gewandfiguren am Kopfe, welche das von Mantel und Krone wirkungsvoll drapierte Reliefbrustbild der Königin halten. Ganz der Grabesymbolik jener Zeit gehört der vor dem Fußende des Sarges sitzende Tod an, eine in das Leichengewand gehüllte, halbvertrocknete Menschengestalt.

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

Fig. 170.



Moderner italienischer Sarkophag.

Er ist gleichfalls nach einem Modell von *Andreas Schlüter* geschaffen und zeigt den herrlichen Fluß der üppigen Linienführung des Meisters.

Auch die älteren Prachtsärge der Kapuzinergruft in Wien, der Begräbnisstätte der österreichischen Kaiserfamilie, zeigen ein ähnlich reiches Gepräge (Fig. 168). Die Sarkophage *Karl VI.* († 1740), *Leopold I.* († 1705), *Josef I.* († 1711), *Matthias II.* († 1619) u. f. w. stehen im Reichtum des ornamentalen und figürlichen plastischen Schmuckes nicht hinter den Berliner Sarkophagen zurück. Auch hier wurden gleichwie im Norden die ersten Künstler in den Dienst dieser vornehmen Grabplastik gestellt.

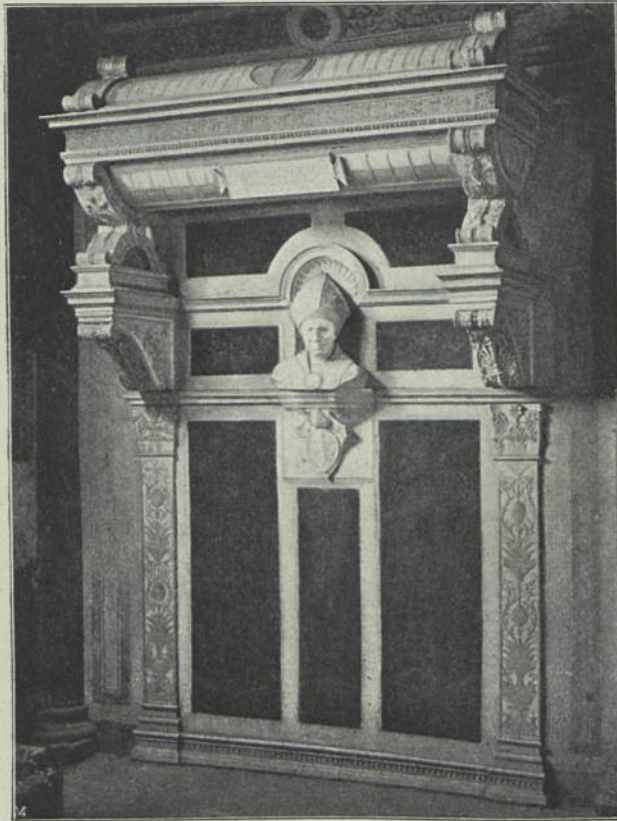
460.
Italienische
Sarkophage.

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

461.
Sarkophage
mit
figürlichem
Schmuck.

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

Fig. 171.



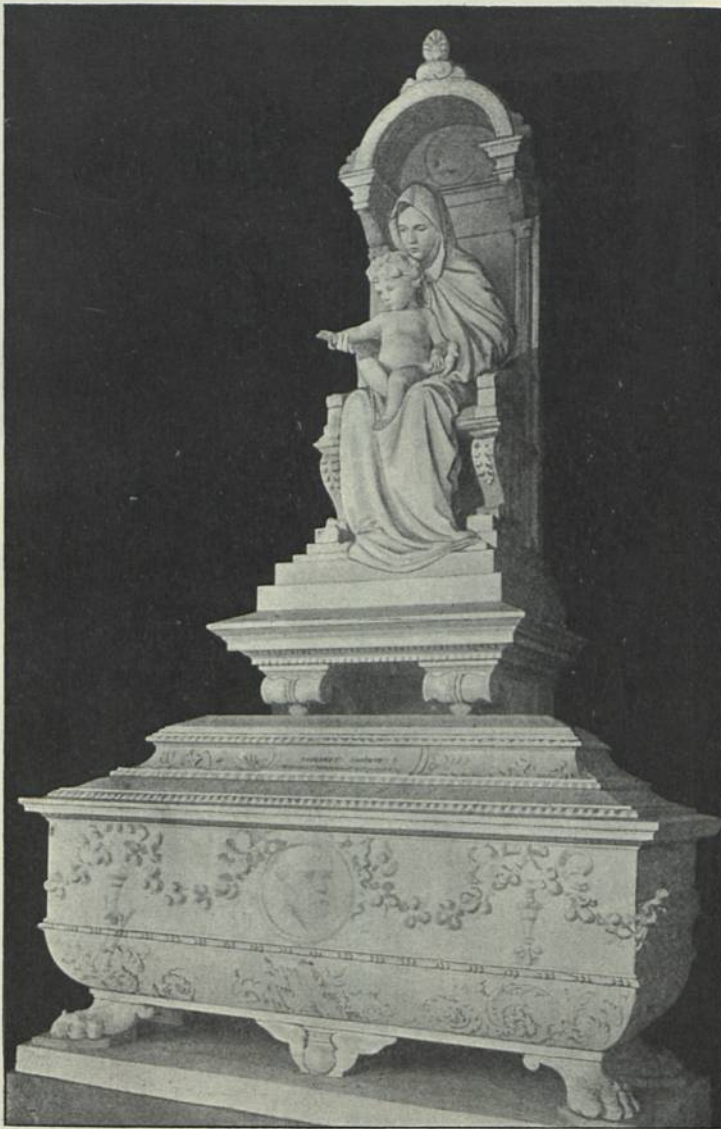
Grabdenkmal des Bischofs *Leonardo Salutati* in der Kathedrale zu Fiesole.
Bildh.: *Mino da Fiesole*.

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

Dieses Bestreben der Bereicherung des Sarkophags durch freie plastische Zu-

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

Fig. 172.



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

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

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

²¹²⁾ Nach: *L'Edilizia moderna*.

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

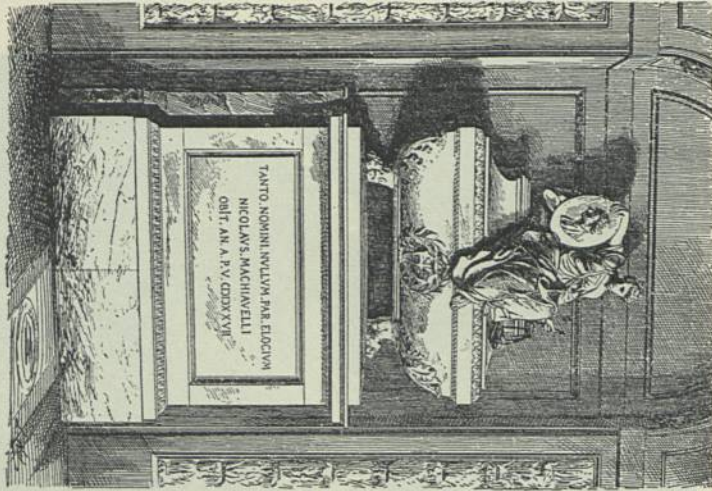


Fig. 173.

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

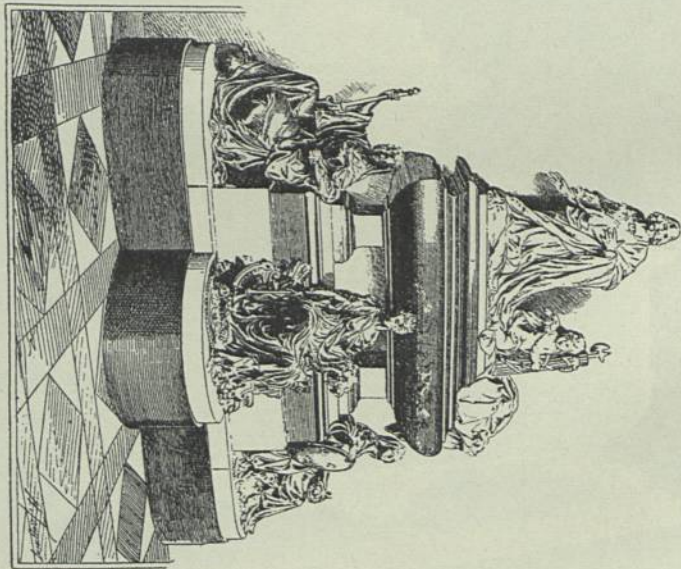


Fig. 174.

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

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

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

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

Fig. 175.

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

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

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

462.
Bismarck-
Sarkophag
im Dom zu
Berlin.

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

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

Fig. 176.



Grabmal des Ministers *v. Kraut* in der Nikolaikirche zu Berlin²¹³⁾.

Bildh.: *Glume*.

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

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

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

Fig. 177.



Sarkophag des Fürsten *Bismarck* im neuen Dom zu Berlin.

Bildh.: *Reinhold Begas*.

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

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

463.
Andere
Sarkophage.

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

Das dramatische Leben, welches dieses Denkmal auszeichnet, kehrt auch in einem modernen Münchener Denkmal (Fig. 178²¹⁴), einer Bronzegruppe des Bildhauers *Ferdinand v. Miller* in München, wieder. Hier ist es der rührende, an das Genreleben der griechischen Stelen erinnernde Abschied zwischen Mutter und Kind, der den Denkmalgedanken beherrscht. Der

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

464.
Sarkophag
mit
Tragfiguren.

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

Fig. 178.



Bronzegruppe von einem Grabmal in München ²¹⁴).

Bildh.: *Ferd. v. Miller*.

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

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

Fig. 179.



Grabmal auf dem Campofanto zu Genua.

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

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

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

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

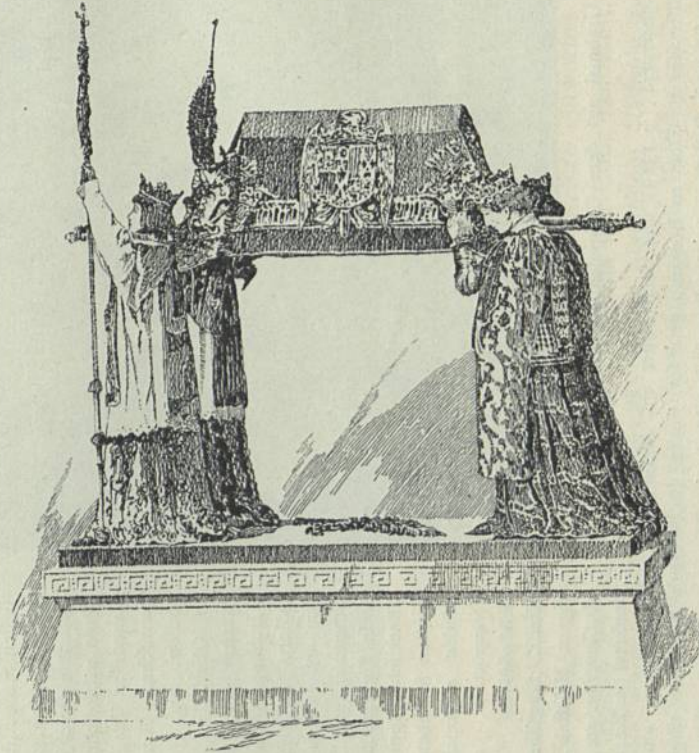
²¹⁵⁾ In: Oberitalienische Frührenaissance. S. 51.

Fig. 180.



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

Fig. 181.



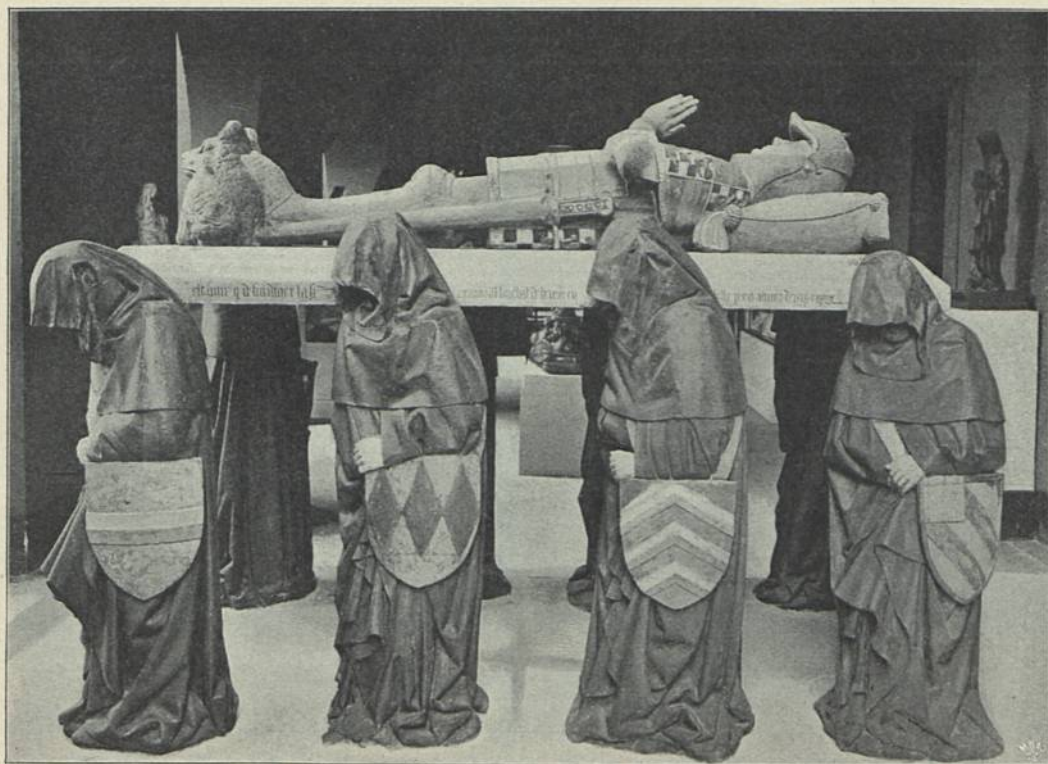
Grabdenkmal des *Kolumbus* in der *Kathedrale* zu *Sevilla*.

Arch.: *Arturo Melida*.

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

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

Fig. 182.



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

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

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

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

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

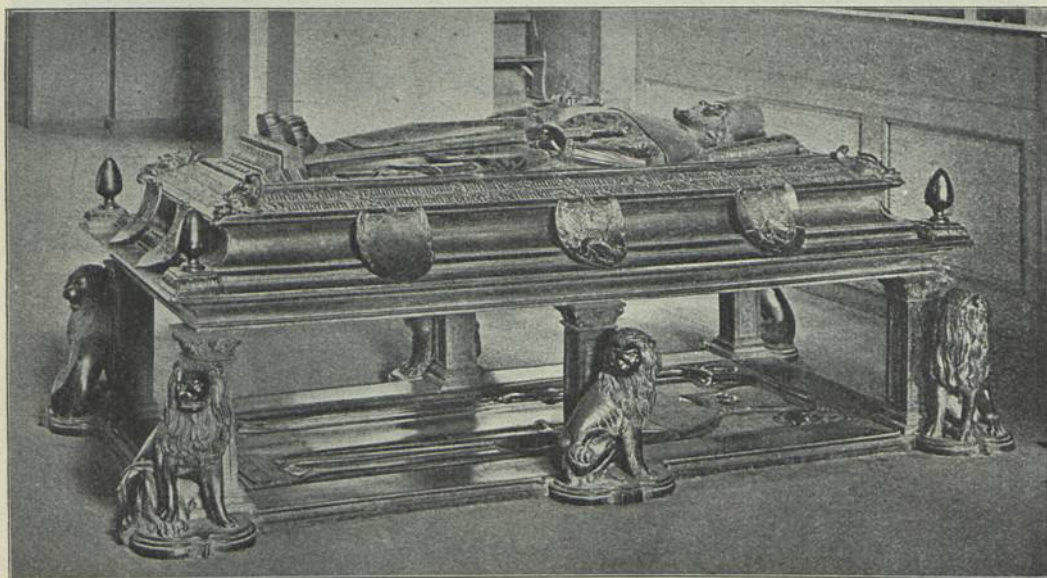
Jahre 1524 von diesem Meister entworfen und durch seinen Sohn *Johannes Vischer* 1530 ausgeführt, wie eine Inschrift am Denkmal selbst ausagt. Auch dieses Denkmal zeigt den auf Pfeiler gestellten Sarkophag, welcher allerdings der Form nach eine Mittelstellung zwischen dem Sarkophag und der gehobenen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

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

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

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

Fig. 183.



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

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

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

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

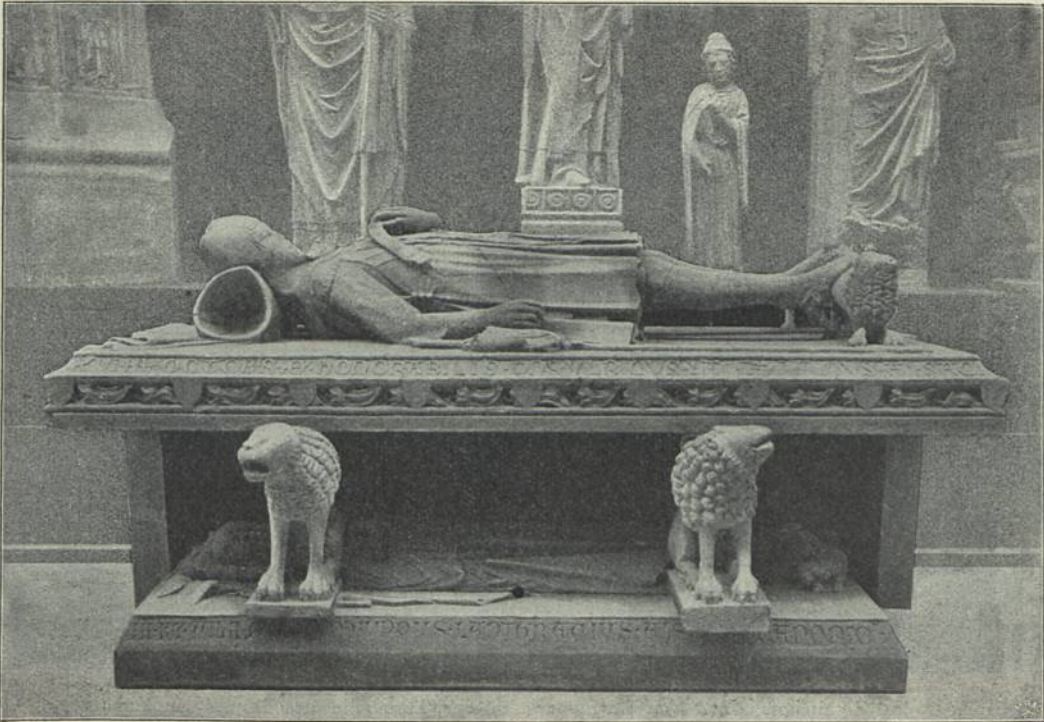
wirkung? Auch den Hellenen war folche Auffaffung des Grabfchmuckes nicht fremd, ‚auch der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt‘ — wie Goethe fagt — ‚mit Wohlgerüchen über einen Rosenhügel‘. — Die malerifche Auffaffung der Plaftik ift hier zu einer der glücklichften Wirkungen gebracht. Um die Jahrhundertwende wurde das fchöne Grabmal in Bronze ausgeführt.

4) Tumben oder Hochgräber.

Die fch in den Boden eingelaffene Grabplatte, meift aus Metall oder hartem Stein, war häufig eine Deckplatte für eine Gruft, die fch im Chor oder auch im Schiff der Kirchen befinden konnte. In letzterem Falle fchritten die Kirchenbefucher über fie hinweg und zerftörten die Darftellung. Infolgedeffen bildete fich die Tumba

465.
Tumben.

Fig. 184.



Grabmal des elfäffifchen Landgrafen *de Werd* in *St. Wilhelm* zu Strafsburg.

oder das Hochgrab aus. Es ift gedacht als eine feinerne oder metallene Umhüllung des über der Erde beigefetzten Sarges. In vielen Fällen enthalten die Tumben auch wirkliche Särge; in anderen Fällen bedeuten fie blofs einen fymbolifchen Aufbau. Namentlich für die koftbaren Grabmäler hochftehender Perfonen war die Tumbenform fchon früh beliebt, da fie eine erwünfchte Heraushebung des Grabmales aus feiner Umgebung geftattete. In größerem Umfange aber tritt die Form erft feit dem Eindringen des gotifchen Stils auf und eröffnet auf den nach bildnerifchem Schmuck verlangenden Seitenwänden für die künftlerifche Bethätigung eine Fülle neuer Möglichkeiten und Motive. Nicht nur Wappen, Sprüche, Ornamente u. f. w. finden an diefen Seitenflächen einen willkommenen Platz; auch figürliche Darftellungen in Relief oder vollrund, mit und ohne architektonifche Umrahmung, oft aus dem

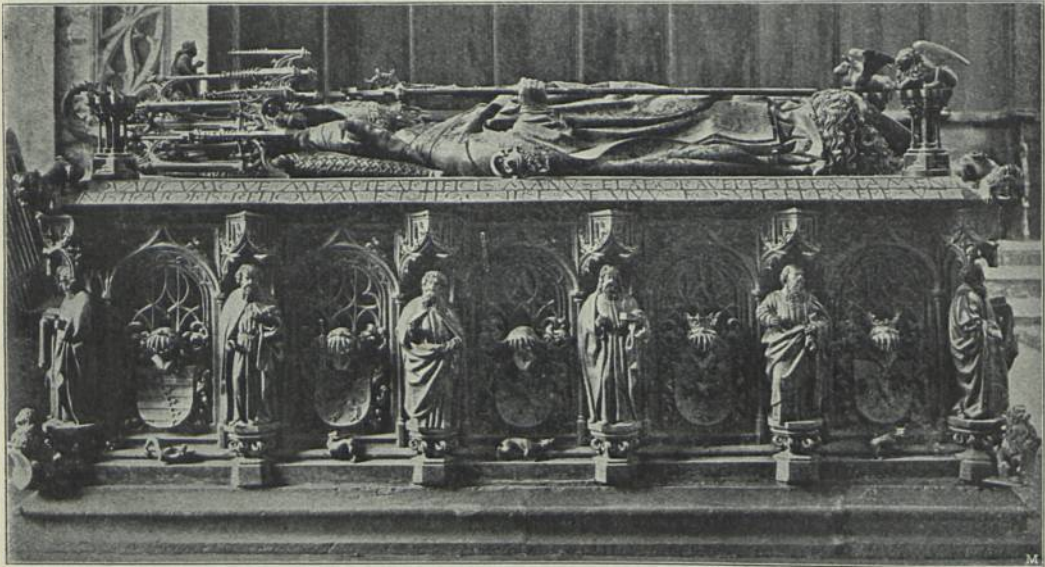
Gefolge des hier Bestatteten, auch aus der Heiligen Schrift, treten auf. Die Beigabe von Figuren aus dem Leben des Verstorbenen kann als ein verfeinerter Nachklang der mit reichem Aufwand betriebenen Leichenfeiern betrachtet werden, die im Mittelalter üblich waren.

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

466.
Grabmäler
im Dom zu
Magdeburg.

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

Fig. 185.



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

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

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

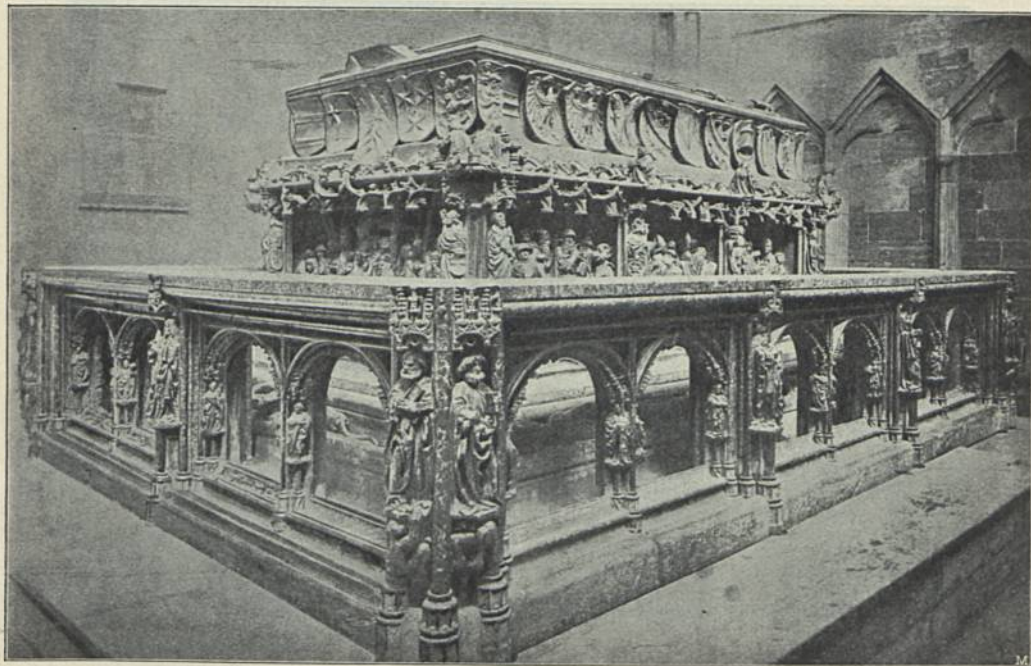
Vischer gegossene Bronzegrabmal des Erzbischofs *Ernst* von Magdeburg, der auf einem von Apostelfiguren umgebenen Sarkophag unter einem Baldachin ruht und den Bischofsstab in der Hand hält. Das Denkmal (Fig. 185) ist eines der schönsten und reichsten Werke der mittelalterlichen Grab- und Bronzeplastik.

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

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

467.
Andere
Grabmäler.

Fig. 186.



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

Denkmales, dessen Kosten 40000 Dukaten betragen haben sollen, wurde dem Meister *Nikolaus Lerch* aus Leyden übertragen. Bei dessen Tode im Jahr 1493 war nur der Sargdeckel vollendet. Von wem die übrigen Teile des Denkmals herrühren, ist noch nicht ermittelt; es ist nur bekannt, daß damit bis zum Jahre 1513 Meister *Dichter* beschäftigt war.

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

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

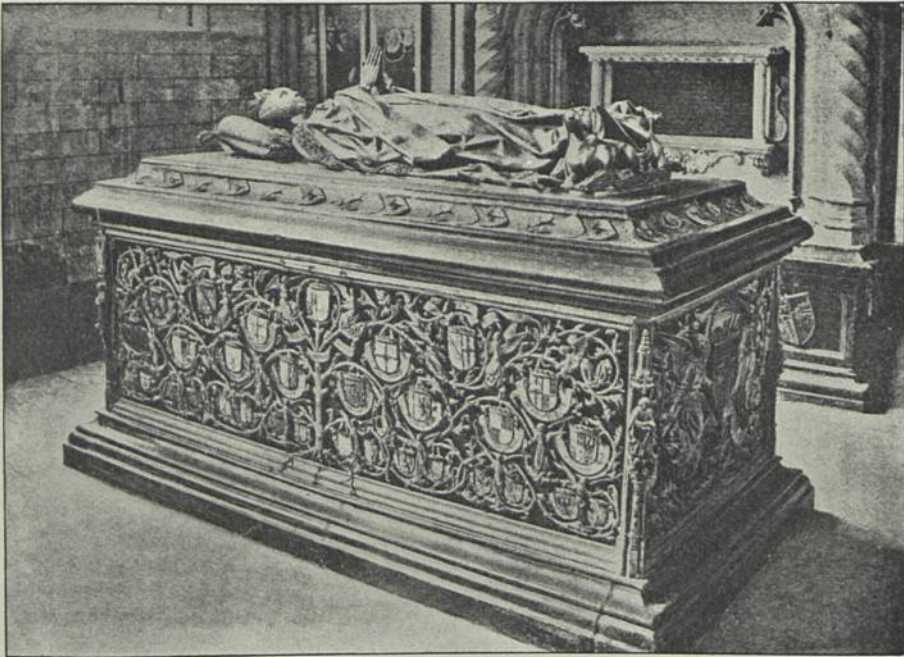
Die gleiche künstlerische Behandlung zeigt der Sarkophag seiner Tochter *Maria von Burgund* († 1482). Er ist der ältere und bedeutendere und wurde 1495—1502 von *Pieter de Beckere* von Brüssel angefertigt (Fig. 187). Das Denkmal *Karl's* liefs *Philipp II.* 1559 seinem Ur-Ur-Großvater durch den Bildhauer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

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

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

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

Fig. 187.



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

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

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

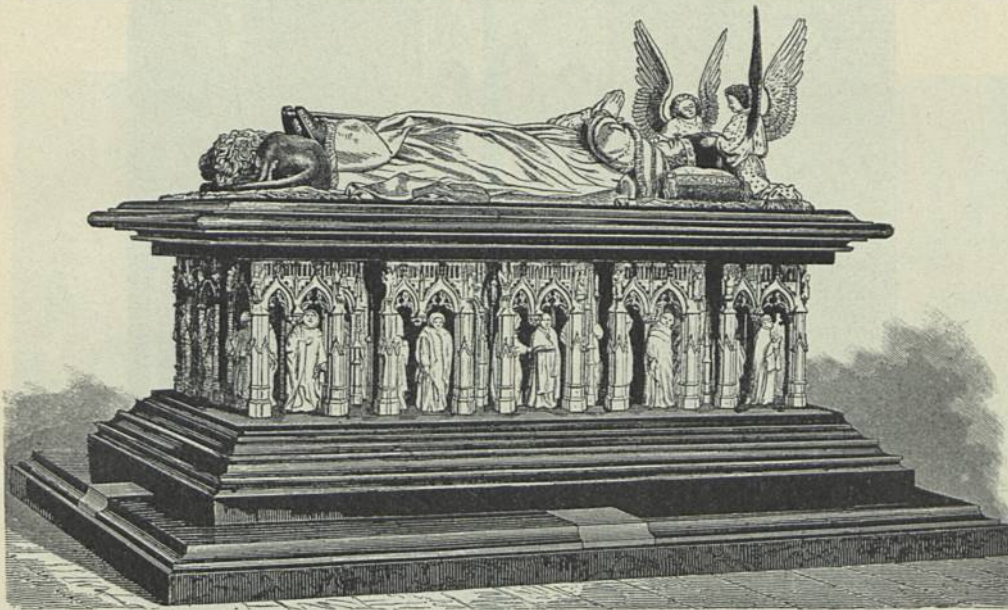
Auf 8 Säulen mit Laubkapitellen ruht der Sarkophag. Vor den Säulen stehen 8 Statuen von Tugenden mit vortrefflicher Gewandung; die Postamente unter ihnen tragen reichen figürlichen Schmuck. Der Sarkophag hat 8 Reliefs, je 3 an der Vorder- und an der Rückseite und 2 an den kurzen Seiten. Ihren Inhalt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

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

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

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

Fig. 188.

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

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

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

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

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

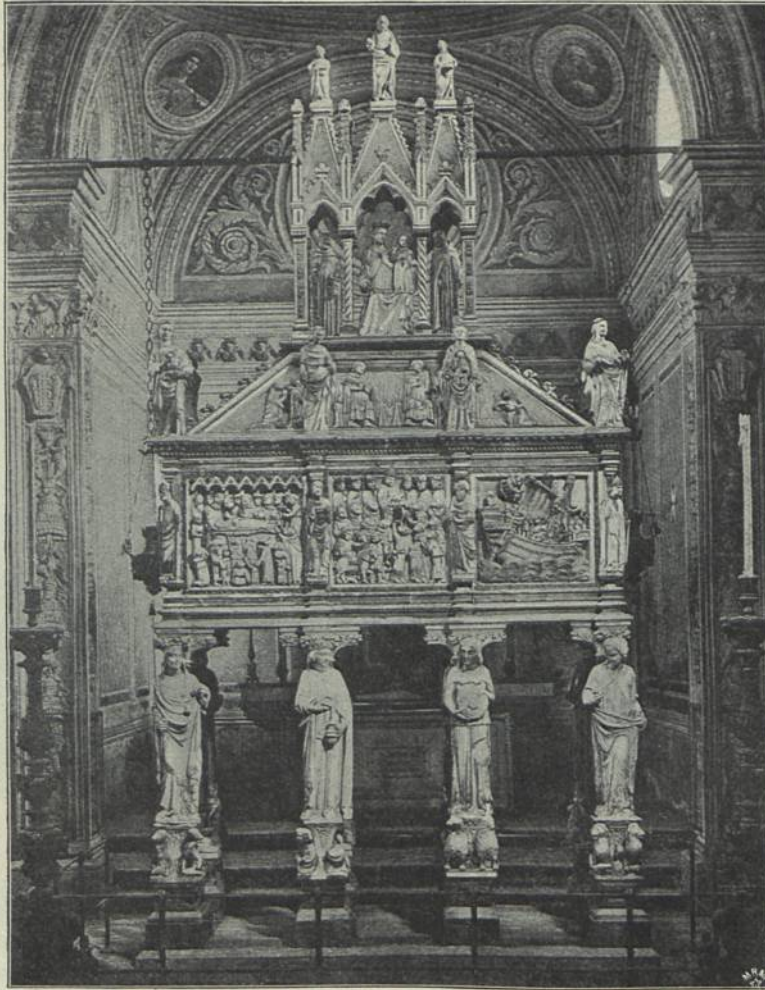
²¹⁹⁾ Abgebildet in: PALUSTRE, a. a. O., Bd. I, S. 12.

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

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

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

Fig. 189.

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

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

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

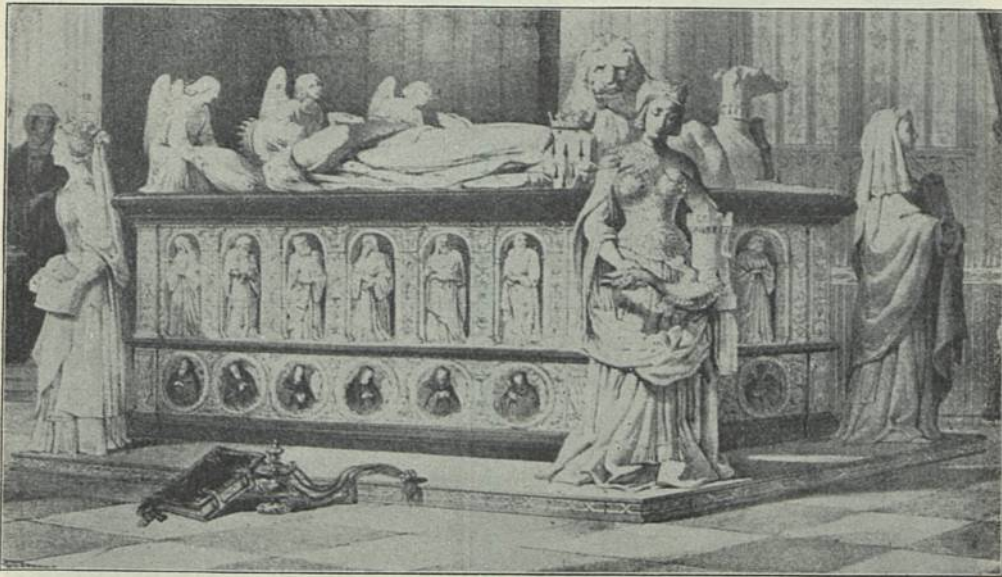
trägt die liegenden Gestalten des Herzogs *Franz II.* und seiner letzten Gemahlin *Marguerite de Foix* im vollen Ornat, mit der Krone geschmückt.

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

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

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

Fig. 190.



Denkmal *Franz II.* zu Nantes.
Bildh.: *Columb.*

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

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

468.
Grabmäler
im Maufoleum
zu
Charlottenburg.

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

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

Fig. 191.



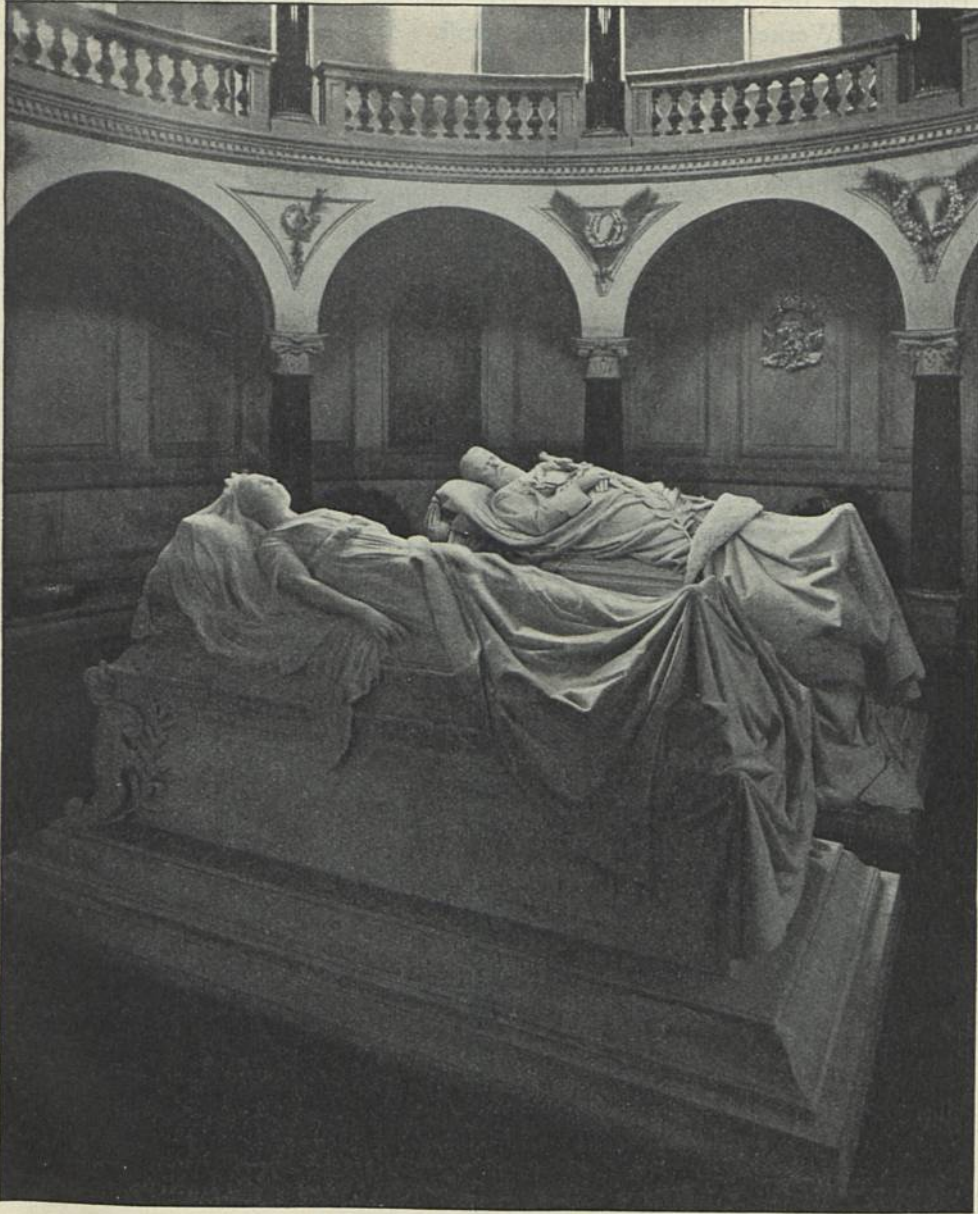
Vom Denkmal *Franz II.* zu Nantes.

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

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

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

Fig. 192.



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

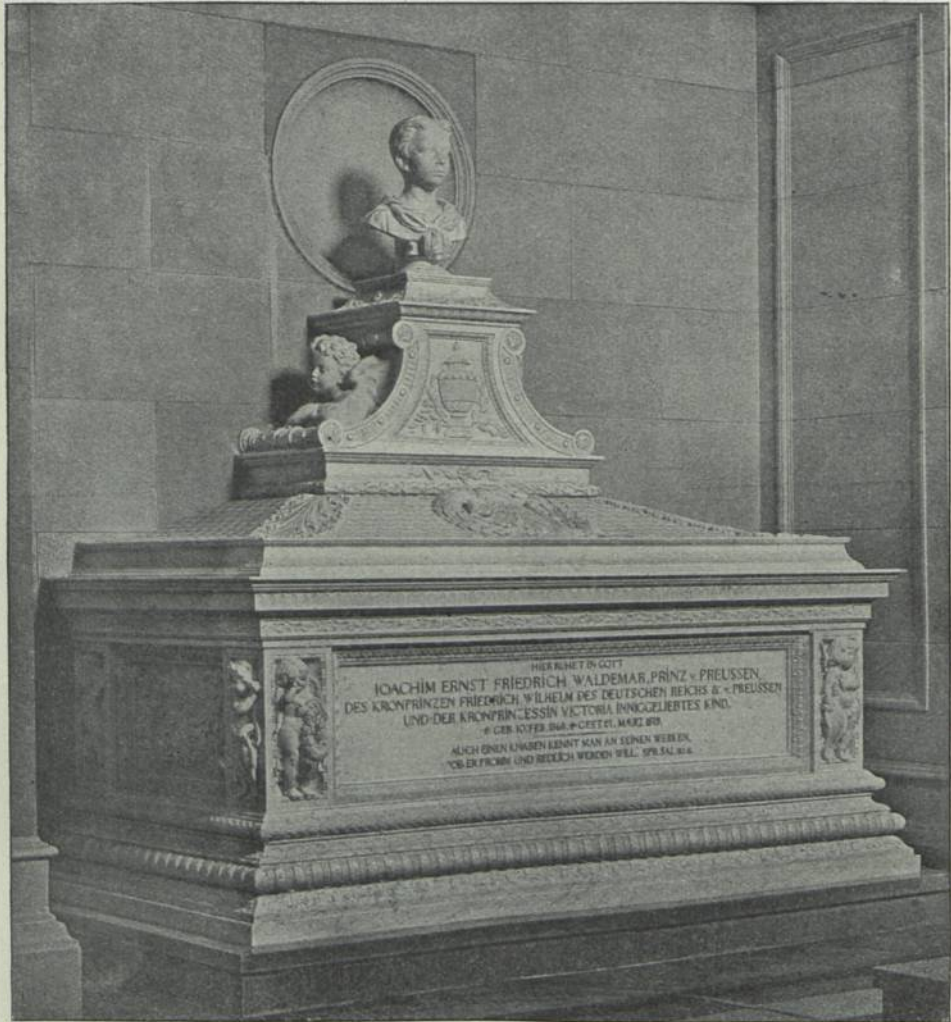
hat dies mit Erfolg gethan. Allerdings machen die beiden Sarkophage des Kaiserpaars unter allen Umständen den Eindruck einer Wiederholung und haben den künstlerischen Gesamteindruck auf keinen Fall verstärkt. Noch bei Lebzeiten der Kaiserin *Augusta* hatte *Encke* für den Sarkophag Kaiser *Wilhelm's*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

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

469.
Denkmäler
im Mausoleum
Friedrich III.
zu Potsdam.

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

Fig. 193.



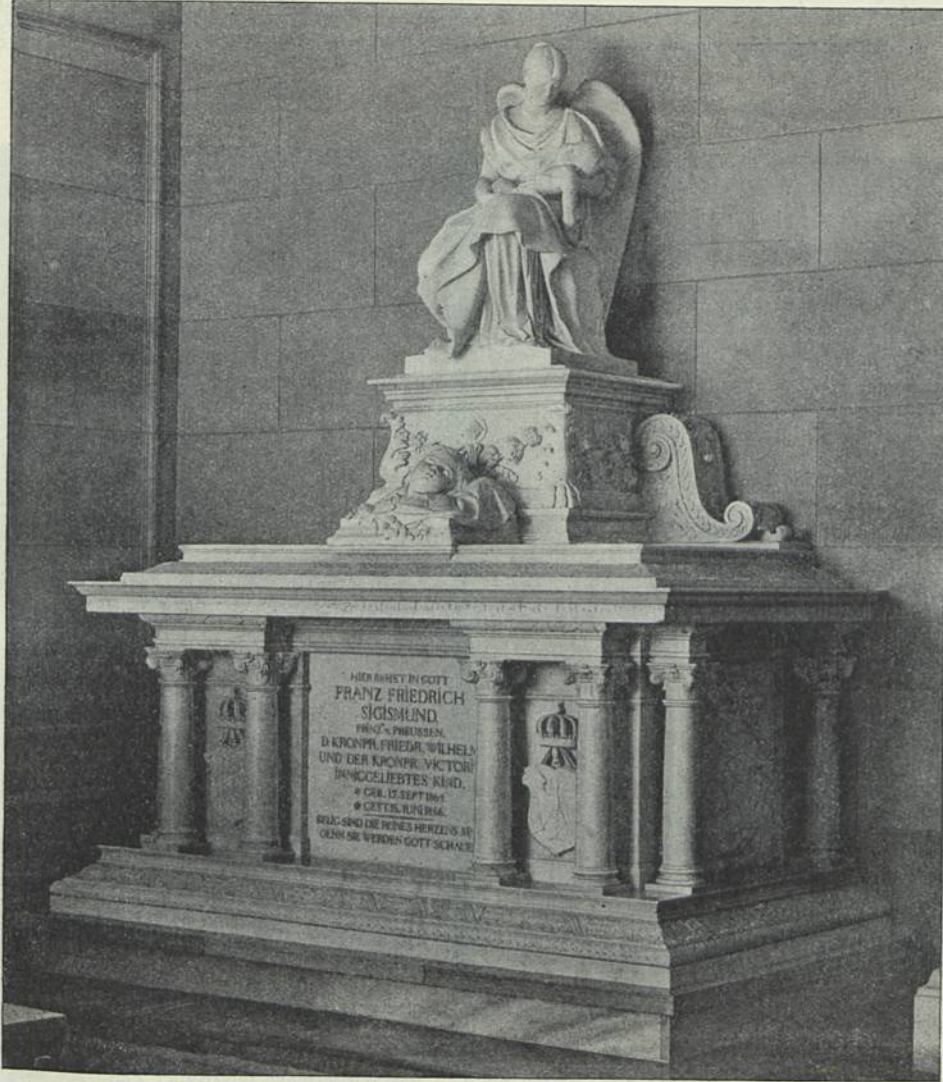
Kaiser *Friedrich III.* Mausoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen *Waldemar* ²²⁹⁾.
Arch.: *J. C. Raschdorff*; Bildh.: *Reinhold Begas*.

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

²²⁹⁾ Fakt.-Repr. nach: Kaiser *Friedrich III.* Mausoleum zu Potsdam. Berlin 1899.

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

Fig. 194.



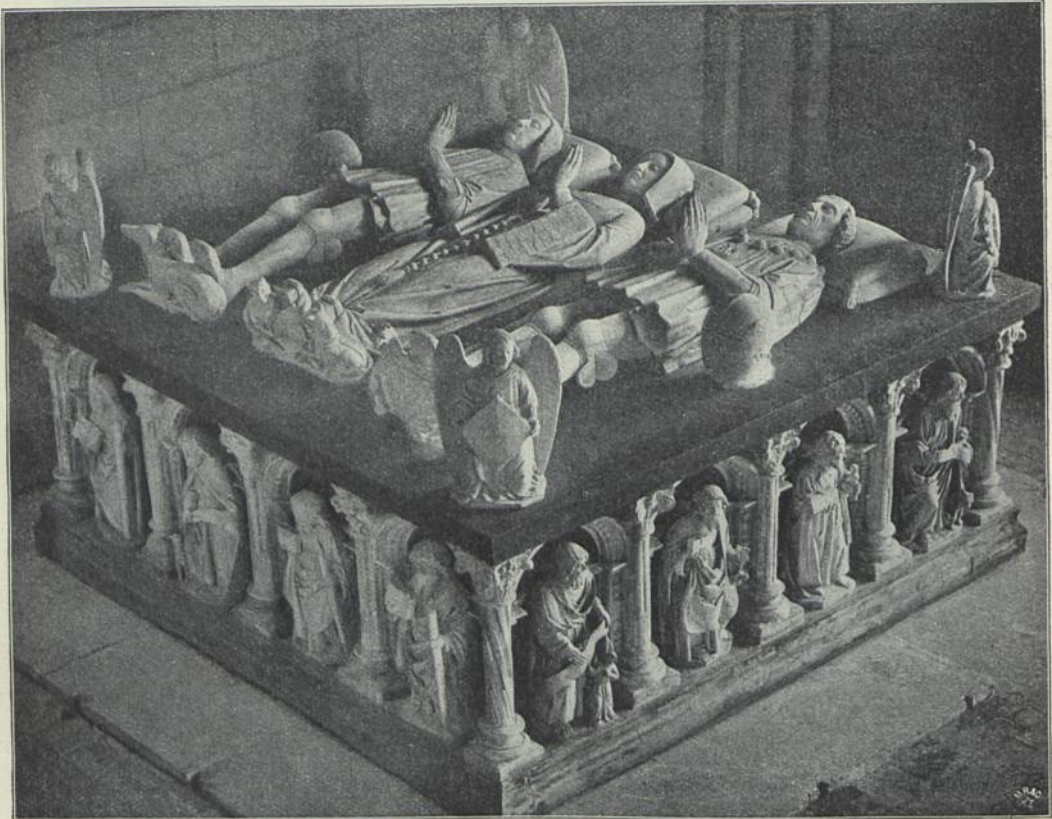
Kaiser *Friedrich III.* Mausoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen *Sigmund*²²³.

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

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

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

Fig. 195.

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

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

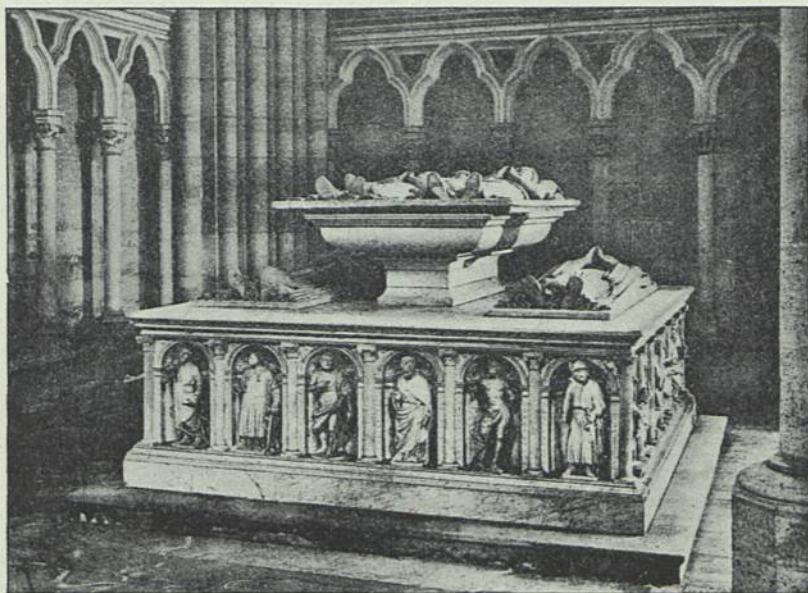
Die Komposition geht trefflich zusammen, so daß sie den meisterlich gestalteten Kaiser *Friedrich*-Sarkophag von *Begas* fast noch übertrifft.

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

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

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

Fig. 196.



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

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

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

471.
Deutsche
Hochgräber.

²²⁴) Fakf.-Repr. nach: *American architect*, 17. Mai 1890.

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

Fig. 197.



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

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

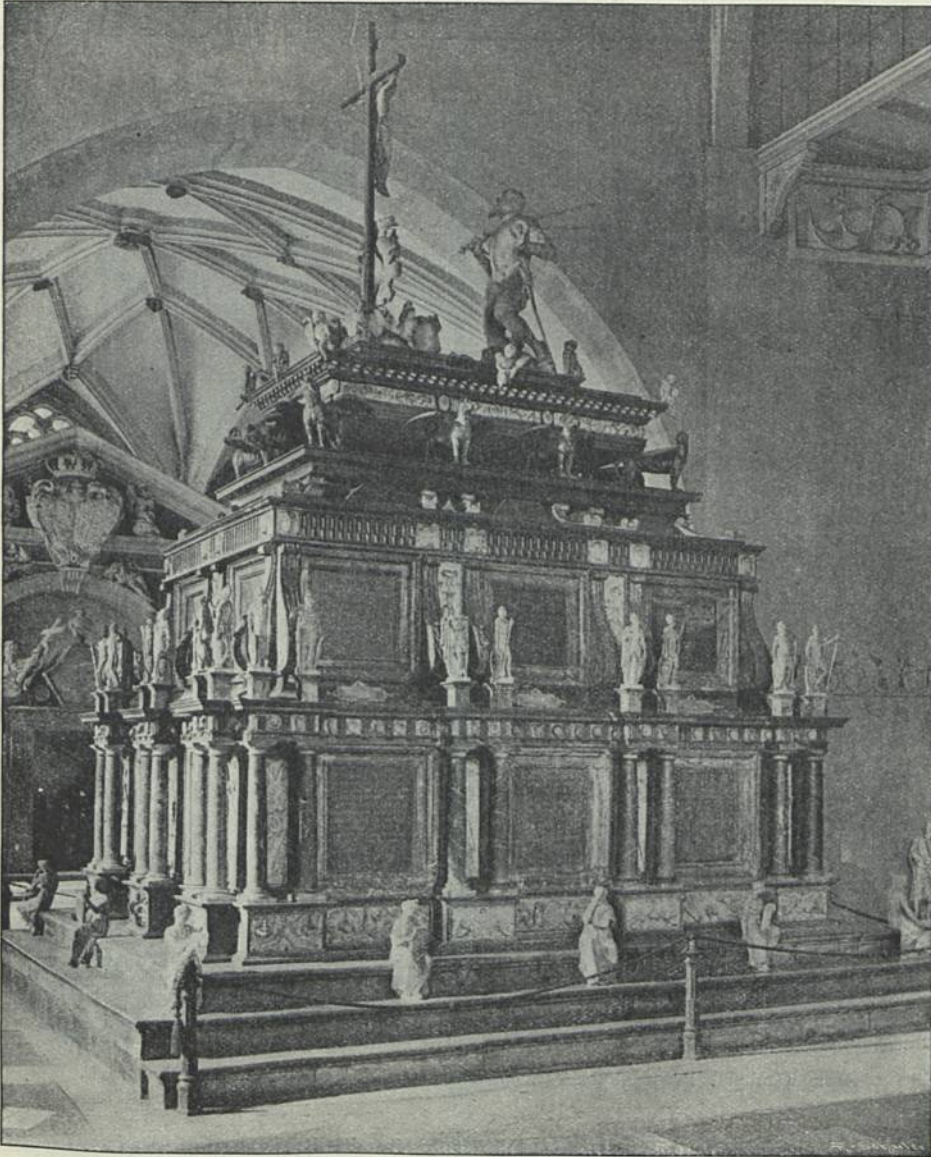
²²⁵) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 17, Taf. 33.

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

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

472.
Grabmal
Maximilian I.
zu Innsbruck.

Fig. 198.



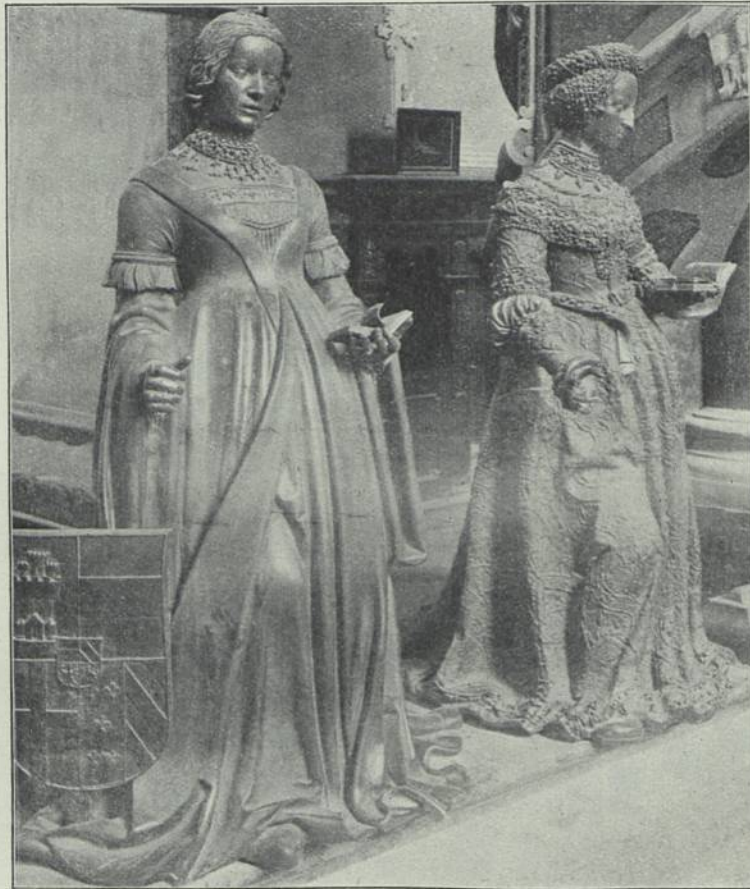
Grabmal des Kurfürsten *Moritz von Sachsen* im Dom zu Freiberg i. S. 225).

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

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

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

Fig. 199.

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

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

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

Den die irdische Hülle *Maximilian's* umschließenden Sarkophag sollten 40 große Erzbilder der hervorragendsten Habsburgischen Persönlichkeiten im Viereck umgeben. Außerdem sollten noch 100 kleine, in Erz gegossene Statuen der Heiligen des Hauses Habsburg («seiner kais. majestät pippfacht heiligen») und 32 Brustbilder ringsherum aufgestellt werden. Zur Aufnahme des Grabmales war eine Kirche bestimmt, und in dieser sollte das »gegossene Grab« auf eine Erhöhung mit »drei steinern tritten«, die großen Statuen aber auf Postamente gestellt werden. Alle großen und kleinen Erzbilder, wahrscheinlich auch das Grab selbst, sollten vergoldet werden.

Vergegenwärtigt man sich nun das mit dem lebensgroßen Bilde des Kaisers und den 24 Erzreliefs

Fig. 200.



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

gezierte Grab, umgeben von 40 großen Erzbildern historischer Persönlichkeiten aus der Verwandtschaft des Kaisers, dazu die Menge der kleinen Statuen und Brustbilder, alles in die einheitliche Pracht des Goldes gekleidet, und das riesige Denkmal in eine eigens für den Zweck gebaute, durch bemalte Fenster beleuchtete Kirche versetzt, so bekommt man eine Vorstellung von der Großartigkeit des Denkmals, in dessen Mitte sich Kaiser *Maximilian* zur letzten Ruhe gebettet dachte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

in *St. Peter* zu Rom. *Michelangelo* kam dem Auftrag nach, und sein Entwurf fand beim Papste einen solchen Beifall, daß dieser ihm befahl, in der Basilika von *St. Peter* den besten Platz für das Denkmal zu bestimmen. Es wäre ein würdiger Aufstellungsort gewesen; denn »diese Kirche, ein ungeheures Werk aus den ältesten Zeiten des Christentums, an dem Jahrhunderte hindurch weiter gebaut worden war, befaß eine Fülle von Kunstschätzen. *Giotto* hatte Mosaikbilder für sie geliefert; die *Pollajuoli* . . . arbeiteten in ihr. In einer ihrer Nebenkappen, derjenigen, welche der heil. *Petronella* geweiht war, stand *Michelangelo's* *Pietà*. . . In ihr wurden die Kaiser gekrönt, die Tribute der Länder in Empfang genommen, die Bannflüche ausgesprochen oder aufgehoben.« *Nikolaus V.* faßte zuerst den Plan ihres Neubaus von Grund aus, der auch 1450 zunächst mit einer Tribüne begonnen wurde. Nach des Papstes Tode, der nach 5 Jahren erfolgte, wollte diese *Michelangelo* fertigstellen und das Denkmal darin aufstellen. Die vom Künstler geforderte Bau summe von 100000 Scudi erhöhte der nachfolgende *Giulio* auf das Doppelte. »Sagen wir 200000,« antwortete er auf *Michelangelo's* Forderung.

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

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

Fig. 201.



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

Nach einer Handzeichnung der Uffizien zu Florenz.

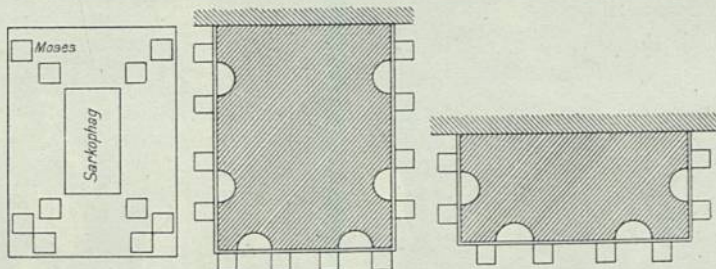
Städten unter ihren Füßen (Provinzen, sagt *Vafari*); die nackten Jünglinge bedeuten die Künfte und Wissenschaften, die mit dem Tode des Papstes zugleich ihr Leben aushauchen.

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

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

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

Fig. 202.

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

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

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

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

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

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

Fig. 203.

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

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

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

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

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

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

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

m) Wanddenkmäler.

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

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

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

474.
Wanddenkmal
im
Mittelalter.

475.
Grabdenkmal
in
Folleville.

Fig. 204.



Grabdenkmal in der gotischen Kirche zu Folleville bei Amiens.

Reichtum des Ornaments und in der schönen Madonnengestalt ein feltenes Beispiel der plastischen Kunst der Spätgotik und Frührenaissance — das ist das Wandgrab von Folleville. Es wird freilich übertroffen von dem vielleicht berühmtesten Wandgrabmal des Nordens, dem Denkmal der Kardinäle von Amboise zu Rouen, einem der glänzendsten Zeichen geistlicher Machtfülle, dem bedeutendsten Grabmal Frankreichs überhaupt.

Dieses Grabmal der Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen ist eines der charakteristischsten Denkmäler der französischen Bildnerei der Frührenaissance. Obwohl in der Gesamtanordnung noch gotisch, bricht in dem herrlichen Wandgrab überall die Renaissance durch.

Das Material ist (nach *Palustre*) Kalkstein für den Sockel, Marmor aus der Dauphiné für den Aufbau und Alabaster von Dieppe für die Nischen hinter den Figuren der Kardinäle. Im Auftrage *Georges II. d'Amboise*, des Neffen des berühmten Kardinallegaten und Staatsministers, fertigte der Meister der Kathedrale von Rouen, *Roullant-le-Roux*, den Entwurf des architektonischen Teiles an, während zum bildnerischen Teile des Denkmals eine Reihe von Bildhauern zusammenwirkten: zunächst *Pierre Desfaubeaux* aus Rouen, dem die Figuren der Apostel zugeschrieben werden; in der Folge *Reynaud Théroutyn*, *Jean Chatillon* (*Chaillou*), *André der Flamänder*, *Mathieu Laignel* und *Jehan von Rouen*. Die unter sie erfolgte Verteilung der Arbeiten kann nur mit Wahrscheinlichkeit, nicht mit Bestimmtheit abgegrenzt werden. So ist wahrscheinlich *Desfaubeaux* der Urheber der paarweise geordneten Apostelstatuen der Bekrönung. An der Brüstung des Denkmals befinden sich die Statuetten der Tugenden, und zwar mit Ausnahme der »Hoffnung« die Tugenden »Glaube« und »Liebe«, sowie die vier Kardinaltugenden. Das Bild der Hoffnung ist weiter oben angebracht und ihr als Gegenstück der anderen Seite die Virginitas gegeben. Diese Statuetten werden dem *Reynaud Théroutyn* und *André le Flamant* zugeschrieben. Diese drei Künstler arbeiteten von Beginn bis zur Fertigstellung an dem Grabmal, während *Mathieu Laignel* und *Jean Chaillou* seit 1523 nicht mehr an dem Werke tätig waren und *Jehan de Rouen* nach den Rechnungen nur ganz vorübergehend an den Arbeiten beteiligt war. Selbst *Jean Goujon* arbeitete an diesem Grabmal; von ihm rührte eine nicht erhaltene Statue des Erbauers *Georges II. d'Amboise* her, die 1541—42 entstand und nach 1555 durch eine andere Statue in Kardinalstracht ersetzt wurde. Die Basis der knieenden Gestalten ist aus schwarzem Marmor und trägt in goldenen Lettern eine metrische Inschrift. Die Ornamente lösten sich golden von blauem Grunde. Die Polychromie lag in den Händen zweier Maler aus Rouen, des *Richard Duhuy* (*Duhay*) und des *Léonard Feschal*.

Bis zu einer Höhe von 8^m erhebt sich das Denkmal in der Marienkapelle der Kathedrale. Von dem ungewöhnlichen ornamental und figürlichen Reichtum des Werkes gibt die Tafel bei S. 198 nach *Palustre* eine gute Vorstellung. In seinem Testament sagt *Georges II. d'Amboise*: »S'il plaît à messieurs du Chapitre, ils feront mettre mon corps devant Nostre-Dame, en la grande chapelle, où sont enterrés mes prédécesseurs.« Das Denkmal wurde 10 Jahre nach dem Tode des großen Ministers *Louis XII.*, welcher am 25. Mai 1510 in Lyon starb, im Juni 1520 begonnen und im Januar 1525 vollendet. Im Jahre 1541 dachte der zweite *Georges d'Amboise* daran, das Denkmal seines Onkels als sein eigenes Grabdenkmal zu bezeichnen, und so trat die zweite knieende Figur hinzu. Diese war von *Jean Goujon*. Sie sollte nicht erhalten bleiben; denn in einem Testament des *Georges II. d'Amboise* vom 24. August 1550 befahl er, die Statue mit dem Gewande des Erzbischofs durch eine Statue mit dem Kardinalgewande, die heutige Statue, zu ersetzen.

Im Norden Spaniens ragt das berühmte Wanddenkmal von Miraflores über viele Wanddenkmäler jener denkmalfreudigen Zeit hinaus. Der interessanteste Punkt in der Umgebung von Burgos ist das etwa eine halbe Stunde entfernt gelegene Kartäuserkloster Miraflores. Es wurde 1441 von *Johann II.* begonnen und 1455 durch *Isabella die Katholische* nach den Entwürfen des *Johann von Köln* vollendet. Die Vollendung erfolgte zu Ehren ihrer Eltern, denen sie auch vor dem Hochaltar das herrliche Grabmal eines der reichsten Hochgräber der christlichen Kunst durch *Gil de Siloe* errichten ließ. Der gleiche Künstler schuf dann das Grabdenkmal des *Alonso*, des Bruders der *Isabella*, der 1470 im Alter von nur 16 Jahren starb und seiner Schwester die Krone von Kastilien hinterließ. Das Grabmal des *Alonso* (siehe die Tafel bei S. 185) ist neben dem Denkmal von Rouen vielleicht das schönste Grabmal des Mittelalters in Europa.

476.
Grabmal
der Kardinäle
von Amboise
zu Rouen.

477.
Grabmal
des Infanten
Alonso
zu Miraflores
bei Burgos.

Es ist ein Werk von einem unerfchöpflichen Reichtum der Ornamentation; wo nur irgend Gelegenheit zum Anbringen eines ornamentalen Schmuckes war, da sind figurliche Darstellungen, Tiere, Vögel, Insekten, Früchte, Blätter in den Alabafter geschnitten, aus dem das Denkmal besteht. Heraldische Figuren mit Wappen und den reichen Kostümen des Mittelalters unterbrechen an den Hauptstellen des Aufbaues die sprudelnde Menge des lebendigen Ornaments. Das Laubwerk hat im allgemeinen noch gotisches Gepräge; durch das ganze Denkmal geht aber bereits jenes Vorgefühl der Frührenaissance, von welchem die meisten Werke der gotischen Epoche in Spanien erfüllt sind. Der Infant, in ein reiches Gewand gekleidet, kniet vor einem Betpult unter einer Archivolte, die auf das reichste mit einem durchbrochenen Rankenornament gefchmückt ist. Ueber dem Korbogogen befindet sich im Zwickel des Kielbogens St. Georg mit dem Drachen, während an den die Bogenarchitektur seitlich begleitenden Pilastern unter kleinen, ausgeparten Baldachinen die 12 Apostel aufgestellt sind. Das Grabmal wird neben einem halbkreisförmigen Tympanon gekrönt durch eine Darstellung der Verkündigung.

478.
Wand-
denkmäler
der
Renaissance.

Diese Denkmäler atmen schon sowohl ihrem Inhalte wie ihrer Form und der Gestaltung ihrer Einzelheiten nach den Geist der Renaissance. Erst diese Zeit schuf mit Bewußtsein eine Denkmalkunst, die weniger einem religiösen oder religiös-politischen Zweck diente, die auch nicht mehr ein dynastisches Ziel verfolgte, sondern bei welcher ein mehr demokratisches Gefühl, mehr die einfache Freude am Schönen die leitenden Gedanken bildeten. Man betrachte die Grabdenkmäler der italienischen Frührenaissance in Venedig, in Florenz und an den zahlreichen anderen Orten, an welchen die Frührenaissance als eine der köstlichsten Blüten der Kultur einer einfachen Menschlichkeit aufbrach. Von diesen Denkmälern, welche zahlreich die Seitenschiffe der Kirchen füllten und schmückten, erwartete man kaum eine Stärkung der kirchlichen Gefinnung, kaum eine Vermehrung der Macht und des Ansehens einer der zahlreichen oberitalienischen Herrscherfamilien der kleinen Renaissance-Republiken; sie wendeten sich vielmehr an das Volk; sie hatten einen ausgesprochen demokratischen Grundzug. Freilich stand auch die Renaissancekunst, so frei und so reich sie sich entwickelte, namentlich in diesen Denkmälern, unter dem Einflusse mittelalterlicher Ueberlieferungen, deren Stoffkreise auch die künstlerischen Gestaltungen der Zeit der Wiederkehr antiker Kunst beherrschten. Die biblischen und die Motive der klassischen Mythologie sind oft wiederkehrende Teile des feinen und graziösen Schmuckes dieser Denkmäler.

Die Form der Renaissance-Wanddenkmäler hatte das Mittelalter in den Fräri zu Venedig und an anderen Orten Italiens — erwähnt seien nur das Grabmal des *Guglielmo Durante*, Bischofs von Mende, in *Santa Maria sopra Minerva* und das Grabmal des *Consalvo*, Kardinalerzbischofs von Albani, in der Basilika von Santa Maria Maggiore in Rom, treffliche Werke des Cosmatenstils²²⁹); es sind gotische Wandgrabmäler mit liegenden Figuren und reichem Mosaikschmuck — schon vorgebildet, ohne aber daß diese Denkmäler den Höhepunkt überschritten hätten, welcher in den Werken von Rouen und Burgos erreicht wurde. Von dem einfachen Motiv des in eine halbkreisförmige Nische der Wand gestellten Sarkophags zeigen diese Denkmäler eine Entwicklung bis zum reichsten Wandaufbau. Ein Beispiel für die erstgenannte Anlage sei das Grabmal des *Piero di Niccolo* in *Santa Trinita* zu Florenz, ein Werk des *Giuliano da Sangallo*, mit sehr graziöser Ornamentation. Einen wesentlichen Schritt weiter im Aufbau geht schon das Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* von *Donatello* im Baptisterium zu Florenz (Fig. 205), bei welchem der Aufbau, zunächst noch zwischen zwei vorhandene Säulen komponiert, durch architektonische und bildnerische Motive zu stattlicher Entwicklung gesteigert wird.

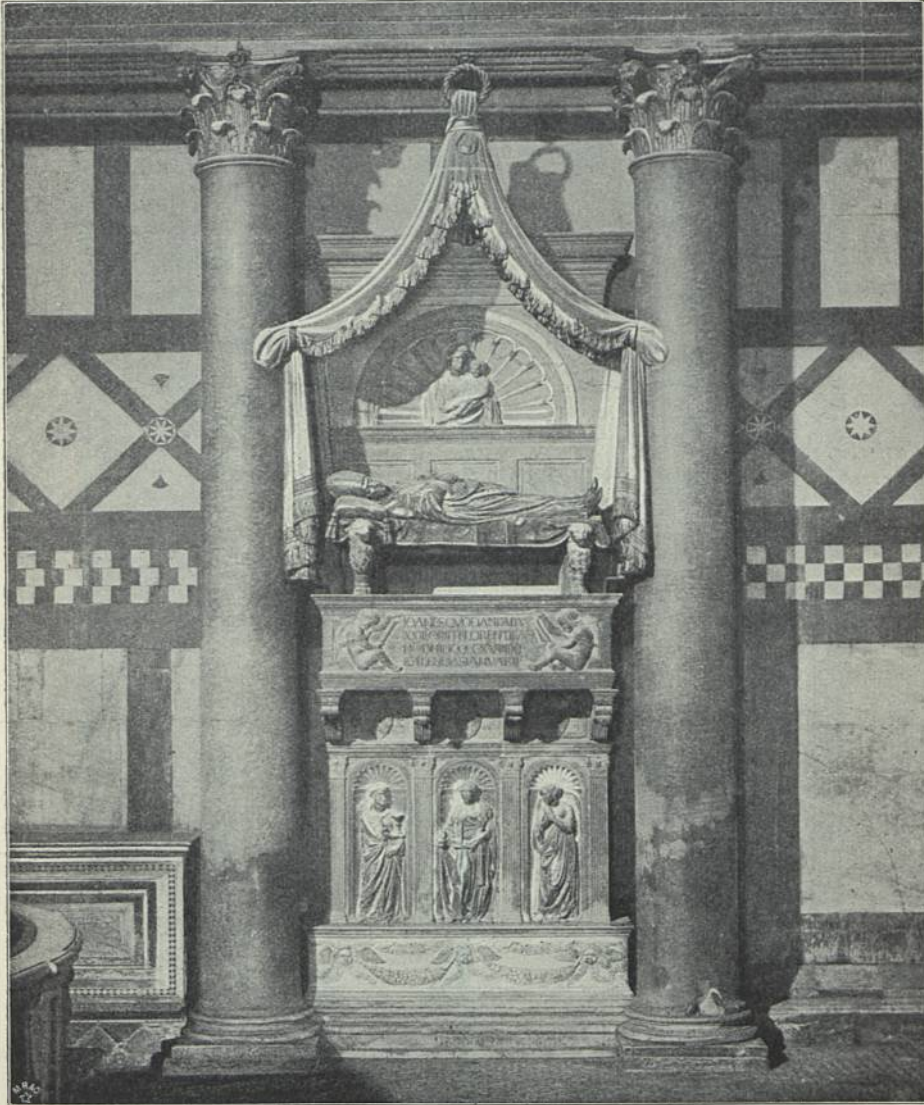
²²⁹) Siehe auch: Rossi, G. B. DE. *Mosaici antichi delle chiese di Roma.* Libreria Spithöver.

Eine reichere Entfaltung dieses Aufbaumotivs zeigt der Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca (Fig. 206).

Das Wanddenkmal als in sich geschlossenes Ganze gelangte durch *Mino da Fiesole* (1431—84) zu einer wunderbaren Ausbildung. Dieser schuf 1481 in dem

479.
Mino da Fiesole.

Fig. 205.

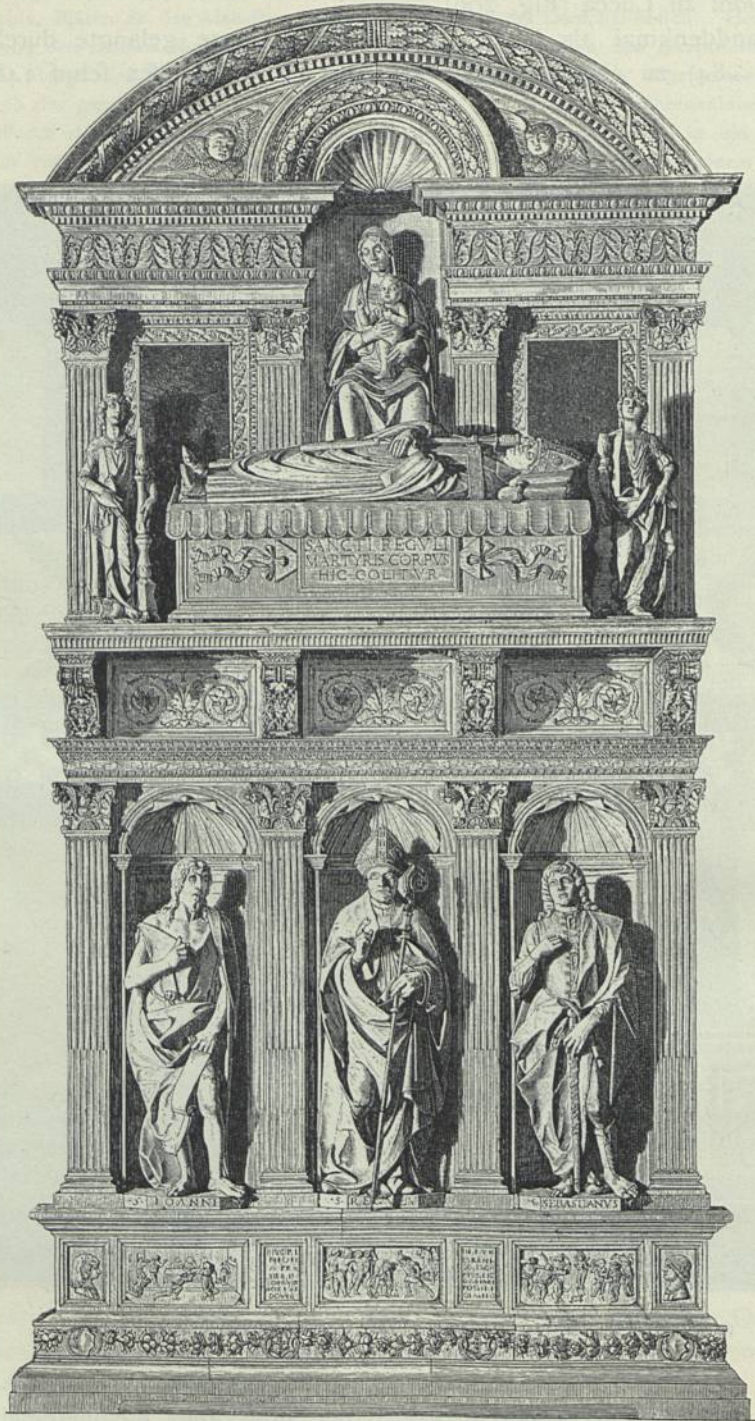


Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* im Baptisterium zu Florenz.

Bildh.: *Donatello.*

Grabdenkmal des *Marquis Hugo* in der Badia zu Florenz ein ungemein fein gegliedertes Wandmal der italienischen Frührenaissance (Fig. 207). Das Werk ist ein Denkmal der Mönche der Badia für ihren Stifter, der bereits vom Mythos umgeben ist und um das Jahr 1000 aus Brandenburg gekommen sein soll. An seinem Todes-

Fig. 206.

Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca²³⁰⁾.

230) Fakf.-Repr. nach: Zeitschr. f. bild. Kunst.

tag — er starb am 21. Dezember 1006 — wurde vor seinem Denkmal eine Rede zu seinem Gedächtnis gehalten. Er nahm auf die Geschichte von Florenz großen Einfluss; *Dante* bezeichnet ihn in der »Göttlichen Komödie« als den »großen Baron«.

Fig. 207.



Grabmal des *Marquis Hugo* in der *Badia* zu Florenz.

Bildh.: *Mino da Fiesole*.

Auf einem niedrigen Fufssockel baut sich der Unterteil des Denkmals auf, welches, wieder als Sockel gegliedert, auf seiner Vorderfläche eine von schwebenden Engeln getragene Inschrifttafel in reicher orna-

mentaler Umrahmung trägt. Die Wandnische, in welcher der Sarkophag mit der daraufliegenden Figur des Verstorbenen im Ornat steht, ist durch korinthische Pilaster umrahmt, die ein dreiteiliges Gebälk mit Fruchtgehängen tragen. Ueber den Pilastern kragen im Fries Konfolen vor, über welchen die Oberglieder des Hauptgesimses verkröpft sind und welche das halbkreisförmige Tympanon mit einem Madonnen-Rundbild in Relief tragen. Vor den Pilastern stehen auf der Brüstung zwei Engelgestalten. Der Sarkophag ist auf das zierlichste gegliedert; auf ihm ruht die langgestreckte Figur des Verstorbenen wie in einer Mulde. Die Wandfläche hinter dem Sarkophag ist in drei Felder geteilt, deren mittleres durch die aufrechte Reliefgestalt der Madonna mit dem Kinde geschmückt ist. Zu dem Denkmal, welches eine Gesamtbreite der untersten Trittstufe von 4,125 m und eine Gesamthöhe von 7 m erreicht, ist verschiedenfarbiger Marmor verwendet.

Schlichter im Aufwand der architektonischen Ausdrucksmittel ist das Denkmal des *Bernardo Giugni*, des Parteigenossen des *Cosimo de Medici*, der, 69 Jahre alt, 1466 starb, in der Badia zu Florenz, gleichfalls von *Mino da Fiesole*. Gleich reizvoll wie im vorhin genannten Denkmal ist der Sarkophag mit der Statue des Ruhenden gebildet. Die architektonische Umrahmung des aus weißem, rotem und schwarzem Marmor gebildeten Denkmals ist jedoch weniger harmonisch.

Zwei überflanke Doppelpilaster tragen ein Gebälk und umrahmen mit diesem die Mauernische, in welcher der Sarkophag steht. Die Fläche hinter und über demselben ist in drei Felder geteilt, deren mittleres mit einer nahezu vollrunden, aufrechten Figur der Gerechtigkeit geschmückt ist. Ueber dem Gesims wölbt sich in reichgegliedertem Stichbogen die Bekrönung, in deren Tympanon die Profilbüste des Verstorbenen auf einer Konfolenbildung in einem Rund aufgestellt ist. Die Breite des Denkmals beträgt 3,40 m und seine Höhe einschließlich der krönenden Figur etwa 6,80 m.

Ganz einfach in der architektonischen Umrahmung ist das Denkmal des *Francesco Tornabuoni* in *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom, von *Mino da Fiesole*.

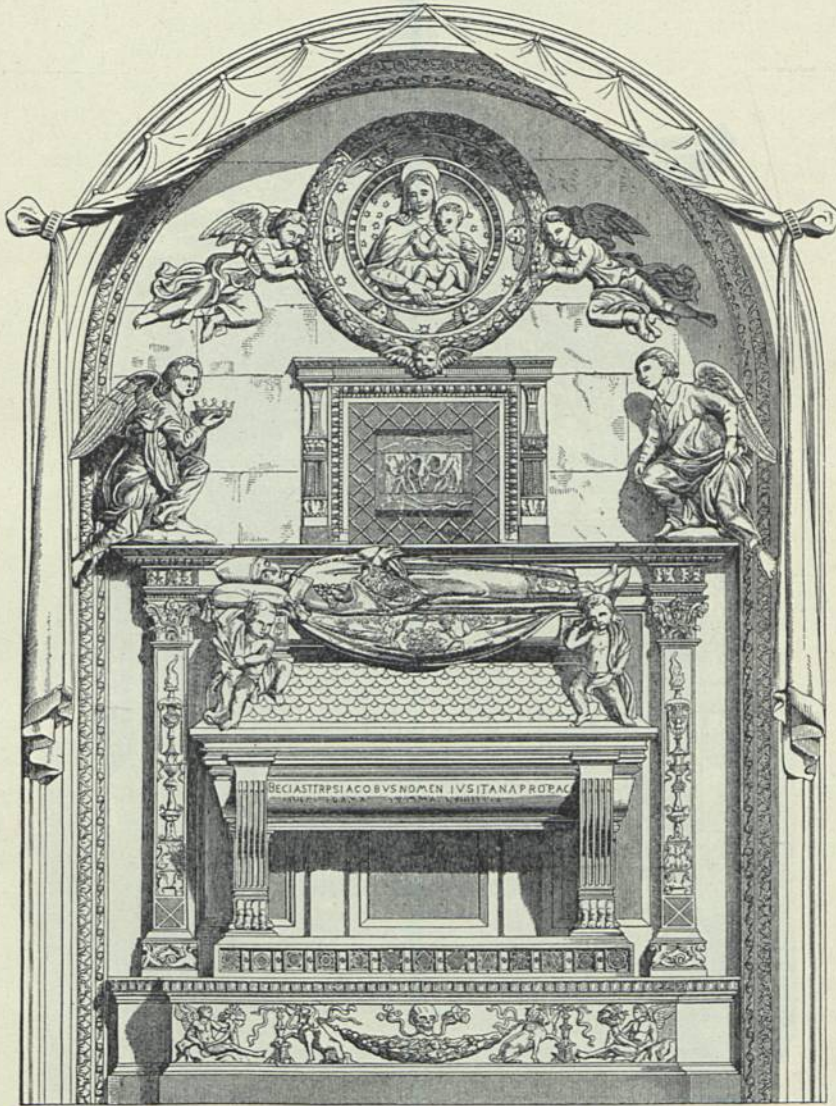
Auf einer Platte auf aus der Wand vorgekragten Konfolen steht der durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnete Sarkophag; auf ihm liegt unmittelbar, nicht in einer Mulde, in schräger Lage, die langgestreckte Gestalt des Verstorbenen. Das Wandfeld dahinter ist in der notwendigen Größe durch zwei kleine Endpilaster mit Füllsornament und durch ein schlichtes Gesims umrahmt. Ein Medaillon und Wappen schmücken die Fläche oberhalb der liegenden Figur.

Diesen Werken verwandt sind das Wanddenkmal des *Pietro da Noceto* († 1467), des *Segretario* des Papstes *Nicolaus V.*, im rechten Querschiff des Domes von Lucca, ein Werk des *Matteo Civitali* (1436—1501), das 1473 entstand. *Civitali* ist von *Donatello* beeinflusst und arbeitete gleichzeitig mit *Antonio Rosellino*, *Desiderio da Settignano* und *Mino da Fiesole*. Ähnlich im Aufbau und Schmuck sind ferner das Wandgrabmal des Staatssekretärs und Humanisten *Lionardo Bruni* aus Arezzo († 1444), ein Werk des *Bernardo Rosellino* in *Santa Croce* zu Florenz, das Grabmal der *Barbara Ordelaffi* in Forli; eine schlichtere Auffassung zeigt das Grabmal des *Sigismondo Malatesta* in Rimini. Eine Abweichung im Aufbau, wie ihn die bisher geschilderten Denkmäler darstellen, zeigt eines der schönsten Werke der Florentiner Frührenaissance, das Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 208). Kardinal *Jakob* von Portugal, ein Neffe König *Alfons V.*, kam, 26jährig, krank nach Florenz und starb hier 1459. Er wurde in der alten Basilika von *San Miniato* beigesetzt, und hier entstand die berühmte Kapelle mit dem noch berühmteren Grabmal, einem der schönsten Werke der italienischen Renaissance überhaupt und des *Antonio Rosellino* im besonderen. Es ist, als ob *Rosellino* in seinem Werke den Ausspruch des *Vespasiano da Bisticci* über den Kardinal habe zur materiellen Darstellung bringen wollen: »Er war schön von Körper; schöner noch war seine Seele, und er wäre würdig, als Muster neben die Alten gestellt zu werden wegen der Heiligkeit seines Lebens und seiner Sitte und jeglicher Tugend.«

Die feinste Blüte aber der Kunst des Wandgrabes der italienischen Frührenaissance wird ohne Zweifel durch *Desiderio da Settignano* in seinem Grabmal des 1455 gestorbenen Humanisten und Staatssekretärs *Carlo Marzupini* in *Santa Croce*

480.
Grabmal
des
Marzupini
zu Florenz.

Fig. 208.



Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz²³⁰⁾.

Bildh.: *Antonio Rossellino*.

zu Florenz erreicht (Fig. 209). Es ist ein unvergleichliches Werk anmutigster Renaissancekunst, von köstlichster Einheitlichkeit, von graziösestem Gleichmaß, ein Ausfluß glücklichsten und frohesten Kunstschaffens²³¹⁾.

²³¹⁾ Eingehende Studien über das Grabmal der italienischen Frührenaissance findet der Leser in einem übersichtlichen Aufsatze von *Valentin Teirich*: »Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance«. (*Zeitschr. f. bild. Kunst* 1870.)

481.
Grabmal
des Dogen
Vendramin
zu Venedig.

Mit stärkeren, lauter sprechenden Kunstmitteln arbeitet die venezianische Renaissance. Sie erreicht in den Dogendenkmälern in den *Frari* und in *Santi Giovanni e Paolo* nicht entfernt die graziöse Feinheit und die vollendete Harmonie der Werke

Fig. 209.



Grabmal *Marzuppinus*'s in *Santa Croce* zu Florenz²⁸¹).

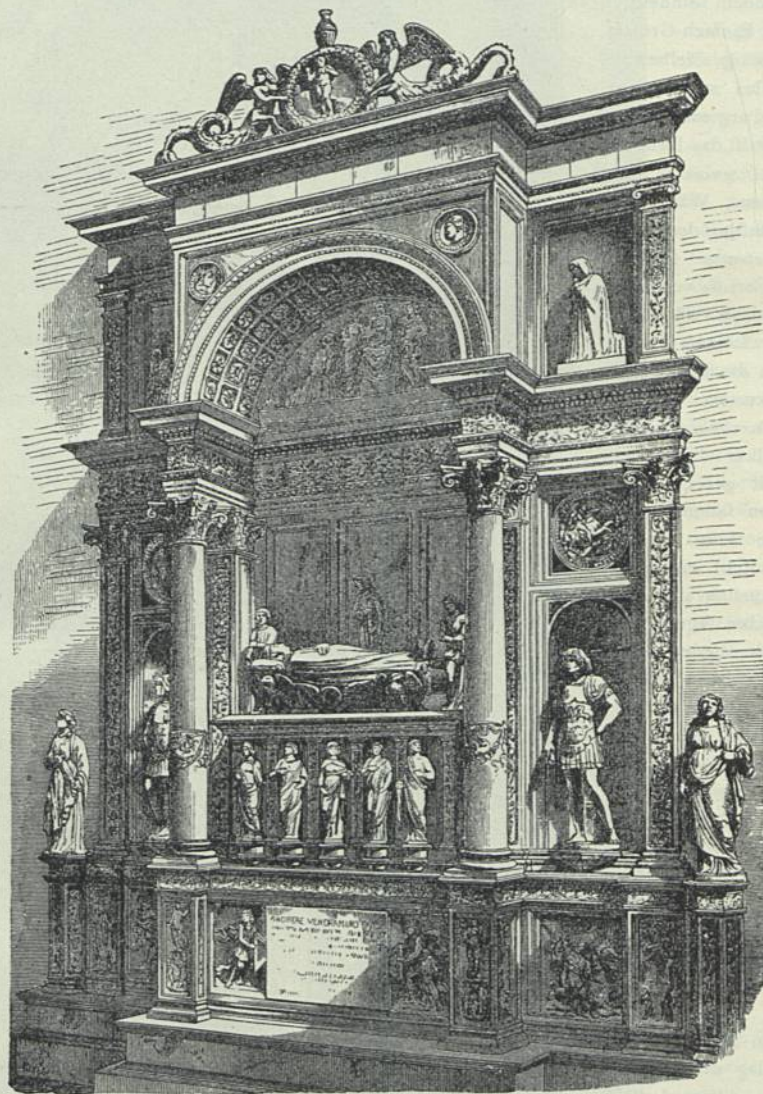
Bildh.: *Desiderio da Settignano*.

der Florentiner Frührenaissance, kommt aber in dem bedeutendsten Denkmal dieser Gruppe, dem Grabmal des Dogen *Andrea Vendramin* († 1478) in *Santi Giovanni e Paolo*, dem Kunstgehalt der Florentiner Werke ziemlich nahe (Fig. 210). Das Denk-

mal wird dem *Alessandro Leopardi* zugeschrieben und zeigt auch ganz die Merkmale des Postaments des *Colleoni-Reiterstandbildes*.

Ein Unterbau mit den Statuen der 7 Tugenden trägt das Totenbett mit der Gestalt des Toten, die langhin gestreckt ist. Dieses Hauptmotiv des Grabmales wird umrahmt von einem *Palladio-Motiv* mit freistehenden korinthischen Säulen und tiefer, kassettierter Bogenleibung.

Fig. 210.



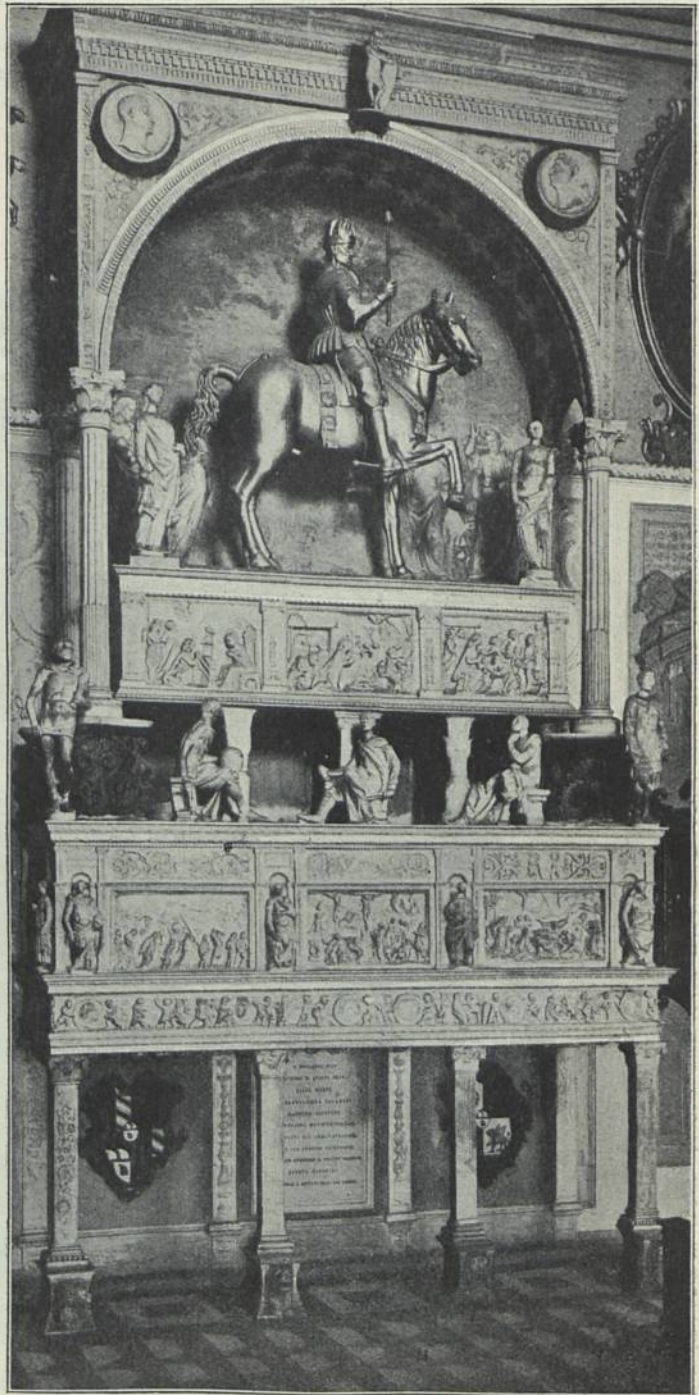
Grabmal des Dogen *Vendramin* im Chor von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig.

Eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen der trotz allen ornamentalen Reichtums geschlossenen Komposition der spätgotischen Grabmäler in Nordfrankreich und Nordspanien einerseits und dem graziösen Ebenmaß der Wanddenkmäler der italienischen Frührenaissance bildet das Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo (Fig. 211).

482.
Grabmal
des
*Bartolomeo
Colleoni*
zu Bergamo.

Schmalz schreibt darüber²³²): »Wer in den Gedanken an des Condottiere kulturgeschichtliche Persönlichkeit und namentlich in Erinnerung an das unvergleichliche Erzbild von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig etwas, wenn auch nicht so Gewaltiges, so doch einheitlich Eindrucksvolles, Einfach-Großes, etwas willenskräftig Zielbewusstes, markig Festes zu sehen erwartet hatte, wird arg enttäuscht.«

Vielleicht ist das Denkmal dem *Johannes Antonius de Amadeis* zuzuschreiben. Wäre tatsächlich der Künstler des Denkmals des *Giovanni Galeazzo Visconti* in der Certosa von Pavia der Urheber, dann wären die Bedenken, die *Schmalz* und *A. G. Meyer* gegen die Einheitlichkeit des Denkmals erheben, dessen Aufbau *Burckhardt* als von »zügelloser Willkür« beherrscht erklärt, doppelt gerechtfertigt. Dem Architekten fallen die heterogenen Teile sofort in die Augen. »Hier steht ein unftet spielender, willkürlich phantastischer, man möchte sagen, planloser Aufbau, der jeder tektonischen Lehre, ja allem künstlerischen Gewissen Hohn zu sprechen scheint, vor uns; ein Aufbau, der bei aller rühmenswürdigen, zum Teil entzückenden Feinheit und liebevollen Durchführung der plastischen Einzelheiten eine Ausreifung im architektonischen Ganzen und auffallenderweise auch eine eigentliche breite inhaltliche Beziehung auf den Helden, dem er gilt, oder auf das Reiterstandbild, in welchem er gipfelt, vermischen läßt.« Dieses Reiterstandbild lag nicht im ursprünglichen Plan; seine Aufstellung wurde erst 18 Jahre nach *Colleoni's* Tode, am 17. Januar 1493, beschlossen. Es wurde in Holz geschnitten, weil ein Reiterbild aus Bronze für den Unterbau eine zu große Last gewesen wäre.



Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo²³³).

²³²) In: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk. 1877, S. 54

²³³) Fakf.-Repr. nach ebendaf., Jahrg. X.

Fig. 212.

Grabmal des Herzogs *Vespasiano Gonzaga* zu Sabbionetta.Bildh.: *Leone Leoni*.

Das Reiterstandbild wurde 1501 von Nürnberger Meistern vollendet. Bei einem Vergleich mit dem 5 Jahre früher in Venedig aufgestellten Werke des *Verrocchio* kommt *Schmalz* zu dem Ergebnis: »Dort ein großer Held und Feldherr, Zoll für Zoll ein Cäsar, ehern und hart vom Scheitel bis zur Zehe, bereit und fähig, der ganzen Erde zu gebieten und wenn nötig sie zu besiegen, Despot in Miene und Gebärde, die imposante Verkörperung des kriegerischen Geistes des ganzen Quattrocento, den weiten, umfassenden Blick über den offenen Markt der Welt- und Hauptstadt in das Ungemeßene gerichtet; hier der trockene Provinziale in steifer, echt hölzerner Haltung, bieder beschränkten Horizonts in engem und geschlossenem Winkel der kleinen Stadt, schulmeisterlich und bis auf seine Rüstung friedlich — beides derselbe Mann.« *Meyer*²³⁴) glaubte einen Schritt in der Wiederherstellung des ursprünglichen Denkmalplanes thun zu können, indem er nicht ohne Berechtigung die Vermutung aussprach, daß Teile, die heute als Schmuck der *Colleoni*-Kapelle selbst dienen, ursprünglich Teile des Denkmals waren; so z. B. die vier Figuren an der Außenseite der Kapelle, die in Größe und Stilistik mit Figuren des Denkmals verwandt

²³⁴) *Zeitschr. f. bild. Kunst.* Jahrg. V (1870).

find. Ob auch noch andere Teile der Kapelle in engerer Beziehung zu diesem Grabmal stehen, bleibt dahingestellt. Das Denkmal ist 4,50^m breit und 8,70^m hoch. Wenn wir trotz des scharfen Urtheiles *Burckhardt's* und trotz der analytischen Bedenken *Meyer's* das Denkmal hier wiedergeben, so thun wir es in der Meinung, die auch *Schmalz* ausspricht: »Dient es denn überhaupt einem Zwecke, daß wir so eifrig nach dem ursprünglichen Aussehen und den zeitlichen Schicksalen des Denkmals zerkläubend forschen, können wir uns nicht des Vorhandenen, unmittelbar Gebotenen, unbefangen und ohne Bedenken erfreuen?«

483.
Grabmal
Gonzaga
zu
Sabbionetta.

Das Grabmal des Herzogs *Vespasiano Gonzaga* zu Sabbionetta in der Provinz Mantua (Fig. 212), ein Werk des *Leone Leoni* aus Arezzo (1509—90), steht unter dem Einfluß der beiden Wanddenkmäler, welche die Gipfelpunkte der Denkmalentwicklung aller Zeiten bilden, der Denkmäler der *Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz, jener unvergleichlichen Werke figürlicher Denkmalplastik und symbolischen Kunstschaffens, in welchen ein Künstlerchicksal und die Stellung ihres Urhebers zur Zeitgeschichte zu so merkwürdigem Ausdruck kommen.

484.
Mediceer-
Gräber
zu Florenz.

Im Jahre 1516 erhielt *Michelangelo* von Papst *Leo X.* den Auftrag, die unvollendet gebliebene Fassade des ersten großen Kirchenbaues der Renaissance, von *San Lorenzo* in Florenz, dessen Fertigstellung sein Architekt *Brunellesco* († 1446) nicht mehr erleben sollte, mit einer Marmorbekleidung zu versehen, nachdem sein Entwurf aus einem engeren Wettbewerb, an welchem auch *Raffael*, die *Sanfovini*, die *Sangalli* und *Baccio d'Agnolo* teilgenommen hatten, siegreich hervorgegangen war. Die Fassade sollte neben der kostbaren Materialbekleidung mit Skulpturen in einem solchen Reichtum geschmückt werden, wie es der Bedeutung der Kirche als Mediceischer Familienkirche zukomme. Doch schon beim Beginn der Arbeit ging *Leo X.* das Geld aus, und der Bau der Fassade, des »Denkmals des Ueberflusses«, unterblieb.

Die Bestrebungen *Leo X.* auf künstlerischem Gebiete ließen es nun aber nicht zu, die Thätigkeit an *San Lorenzo* ganz ruhen zu lassen, und so wurden der Bau der neuen Sakristei und die Aufstellung der Mediceer-Denkäler als eine Art Mittelweg angesehen. Ende März 1520 nahmen die Arbeiten ihren Anfang; nach 14 Jahren erst, 1534, wurden sie vollendet. Und nicht ohne fremde Hilfe; *Michelangelo* ging hier von seinem Grundsatze ab, alles allein zu arbeiten.

Die Sakristei bildet einen viereckigen Raum von bescheidener Größe, der 1525 mit einer Kuppel überwölbt wurde. Die mit Rücksicht auf die Beleuchtung und auf reichen figürlichen Schmuck gedachten Entwürfe für die Wände mit den Standbildern der *Medici*, die nicht zur Ausführung gelangten, werden in Florenz aufbewahrt (Fig. 213 u. 214). Man erkennt unschwer, welchen Fortschritt ihnen gegenüber die ausgeführten Kunstwerke bedeuten, aber auch wie diese Denkmäler gleichfalls nicht fertig wurden und ein Moment in der künstlerischen Tragödie des Meisters bilden. Aus Rom ging der Bildhauer *Montorsoli* mit nach Florenz; er arbeitete die Statue des heiligen *Cosimo* in der Sakristei und half bei den Ornamenten der Herzoge. *Tribolo* erhielt die beiden unbekleideten Figuren in Auftrag, welche in den Nischen rechts und links neben *Giuliano* (nach *Grimm*, *Lorenzo* nach Anderen; darüber später) aufgestellt werden sollten. Es waren die Gestalt der »Erde«, mit weitgeöffneten Armen und cypressenumkränzt, gefenktem Haupte den Tod des Herzogs beweinend, und der »Himmel«, mit erhobenen Händen und lächelndem, strahlendem Antlitze seine Aufnahme unter die Seligen begrüßend. Welche Gestalten die andere *Medici*-Statue begleiten sollten, ist nicht bekannt. Der zweite der beiden Schutzpatrone der *Medici*, der heilige *Damian*, war dem Bildhauer *Montelupo* übertragen. *Giovanni de Udine* war ausersehen, die Decke zu malen. Bis auf die kleinste Einzelheit erstreckte sich die Sorgfalt *Michelangelo's*, und das mag wohl mit der Grund dafür sein, daß alles angefangen, aber nichts ganz vollendet wurde.

Die Sakristei wurde für die damalige Künstlerwelt das, »was die *Cappella Brancacci* und die Sixtina für die Maler, Pantheon und Kolosseum für die Architekten und das Belvedere am Vatikan für die Bildhauer war. Hier saßen sie und kopierten und glaubten mehr zu empfangen, als die Natur ihnen bieten könnte« (*Vasari* XI, 64).

In diesem Raum stellte *Michelangelo* an zwei gegenüberliegenden Wänden die Sarkophage mit den

Entwürfe Michelangelo's für das Grabmal der Medici in San Lorenzo zu Florenz.

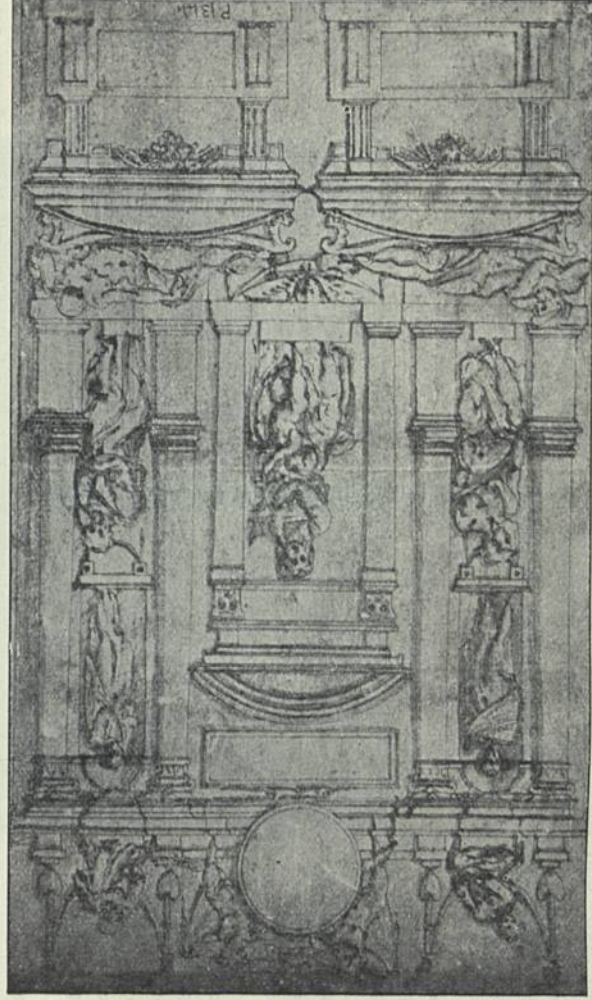


Fig. 213.

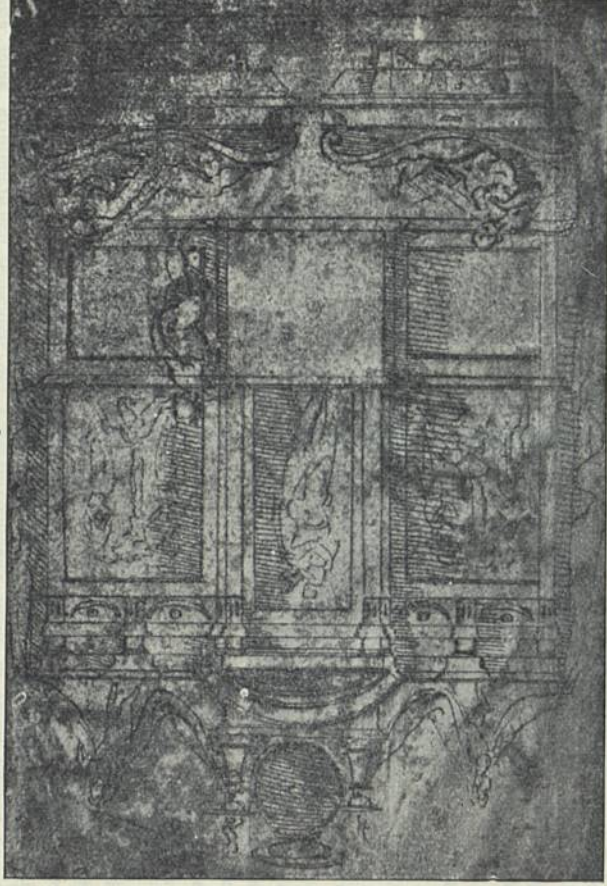


Fig. 214.

überragenden sitzenden Statuen der Mediceer auf. Die Tafeln bei S. 130 u. 138 lassen die erheblichen Abweichungen der schließlichen Ausführungen von den ursprünglichen Entwürfen (Fig. 213 u. 214) erkennen; sie bringen aber auch zum Bewußtsein, ein wie glücklicher Umstand es geworden ist, daß *Michelangelo* seine ursprünglichen Absichten des Figurenreiches nicht in ihrem ganzen Umfange zur Ausführung bringen konnte. Nur durch die so erreichte strengste Konzentration des Eindruckes ergab sich die wunderbare, stille Größe, die zum sinnenden Beschauer aus einer bewegten Zeit herüberspricht und ihm die umwälzenden Ereignisse des florentinischen Gemeinwesens, in welchen die *Medici* die Führerrolle hatten, aus der Vergangenheit in die Gegenwart überleitet. Nicht zum geringsten trägt zu dem feierlichen Eindruck die volle Harmonie des figürlichen Teiles mit der Architektur bei.

Bei der Würdigung der Gruppen im einzelnen ist zunächst darauf hinzuweisen, daß *Grimm* in der allgemein verbreiteten Benennung der beiden Statuen eine Verwechslung der Namen sieht. »*Lorenzo*, der hochmütige, kriegerische Herzog von Urbino, wird von *Vasari* „der in Nachdenken Verfunke genannt“, und die Darstellung seines melancholischen, so traurig endenden Oheims *Giuliano* auf ihn gedeutet, während dieser, zum „kühnen, stolzen“ *Lorenzo* gemacht, bisher unter der Gestalt seines Neffen betrachtet wurde.« Danach wäre also die nachdenkliche Gestalt *Giuliano II.*, der Sohn des *Lorenzo il Magnifico*, welcher 1512 Florenz den *Medici* zurückgewann, 1513 der Regierung entfaltete, sich nach Rom zurückzog, von *Franz I.* von Frankreich den Titel eines »Herzogs von Nemours« erhielt und am 17. März 1516 starb. Die aufrechte Gestalt mit dem Feldherrnstab dagegen wäre der Neffe des vorigen, der Sohn *Piero II.*, *Lorenzo II.*, geboren am 13. September 1492, der von seinem Oheim, dem Papst *Leo X.*, dem Bruder *Giuliano's*, zum »Herzog von Urbino« ernannt wurde, sich 1518 mit einer französischen Prinzessin vermählte, aber schon am 4. Mai 1519 starb.

Der Annahme *Grimm's* jedoch ist eine Zeichnung in der *Casa Buonarrotti* entgegenzuhalten, auf welcher nach *Springer* die folgenden Zeilen stehen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen: Wir haben in unserem raschen Laufe den Herzog *Giuliano* zum Tode geführt, und so ist es gerecht, daß er Rache nimmt. Die Rache aber ist die, daß er, nun wir ihn getötet, tot wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unsern geschlossen hat, so daß wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Dadurch erscheinen die Gestalten festgelegt; *Springer* schließt sich der bisher gebräuchlichen Benennung an. Für *Michelangelo* lebten in den Statuen zwei Feldherren, »in welchen sich die beiden Hauptseiten einer Heldennatur wieder spiegeln: das Sichverfenken in die innersten Gedankenkreise, um die richtigen Pläne zu fassen, und das tapfere Hinausgreifen in die äußere Welt, um jene siegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte *Michelangelo's* Phantasie in Symbole selbstvergeffener Vertiefung in große Entwürfe und stolze Thatkraft« (*Springer*).

Unter den beiden Mediceerstaturen liegen je zwei Figuren auf den geschwungenen, in der Art der Barockkunst unterbrochenen und an ihren Enden zu Voluten aufgerollten Verdachungen von Sarkophagen. *Michelangelo* fertigte sie in wenigen Monaten an, vollendete sie aber nicht. Sie sollten symbolisch die Zeit darstellen: Morgen, Abend, Tag und Nacht, »... wie die beiden Figuren zu Füßen *Lorenzo's* (nach *Grimm*) den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod darstellen — dort die höchste Kraft des Mannes: denn als eine gewaltige männliche Gestalt ist der Tag gebildet, hier die schutzlose Machtlosigkeit, idealisiert durch eine in Schlaf versunkene Frau — so zeigen Abenddämmerung und Morgengrauen ... den Uebergang der Seele aus dem einen in den anderen Zustand. Die in Ruhe aufgelöste männliche Gestalt, der die Augenlider zuzufallen scheinen, ist ein Symbol des Abschiednehmens im Sterben, die aus dem Schläfe sich losreisende Frau, die das neue Licht wie einen Schmerz beinahe zu empfinden scheint, zeigt das Erwachen aus dem Todeschlummer zur Unsterblichkeit.« In der Charakterisierung liegt die ganze herbe, jeder Weichheit entfaltende Größe *Michelangelo's*. Seine männlichen Gestalten gleichen dem farnesischen *Herkules*; ihre Glieder sind voll und schwer, voll strotzender, elastischer Kraft. In den weiblichen Gestalten liegt kein mädchenhafter Schimmer, sondern etwas »kolossal Frauenhaftes«. »Diese Frauen sind keine *Iphigenien*, sondern erscheinen Schwestern der *Lady Macbeth*.« (*Grimm*).

Von *Vasari* wissen wir, daß in der That das Bildnis *Giuliano's* zwischen die Gestalten der Erde und des Himmels zu stehen kommen sollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypressen geschmückt und in Trauer gekenkt, beweint den Verlust *Giuliano's*; der Himmel streckt lächelnd die Arme nach oben und freut sich, daß ihm durch die Seele des Herrschers neuer Schmuck verliehen wird« ... »Zeit und Raum, also das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen und nimmt teil an seinem Schicksale. Glieder des Universums hüllen sich in Trauer oder zeigen sich

bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei *Giuliano* erweisen sich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daß bei *Lorenzo*, dessen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Personifikationen von Zeit und Raum thätig auftreten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entsprechen, so sollten gewiß auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Gestalten, Teile des Weltraumes darstellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat sich keine Nachricht

Fig. 215.

Grabmal *Paul III.* in *St. Peter* zu Rom.Bildh.: *Guglielmo della Porta.*

erhalten, welche Personifikationen *Michelangelo* beim *Lorenzo*-Denkmale außer der *Aurora* und dem *Crepuscolo* vorschwebten, so wenig als wir Näheres über die vier Flüsse wissen, welche er sich ursprünglich zu Füßen der Sarkophage gelagert dachte. (Springer.)

Aehnlich wie auf das Denkmal des *Gonzaga*, so hat *Michelangelo* auch auf die Papstgräber in der *St. Peterskirche* zu Rom, besonders auf das Grabmal *Paul III.* (Fig. 215) eingewirkt. Das Grabdenkmal *Paul III.* aus dem Hause *Farnese* († 1549) ist wohl das bedeutendste der Papstgräber und das Kunstwerk des *Guglielmo della*

485.
Grabmal
des Papstes
Paul III.
in *St. Peter*
zu Rom.

Porta (geb. um 1500 in Porlezza bei Mailand, † 1579 in Rom). *Michelangelo* selbst hatte es als Wanddenkmal für die innere Seite eines Kuppelpfeilers bestimmt; im XVII. Jahrhundert wurde es an der heutigen Stelle im Chor aufgestellt.

Jedoch entsprach die Annahme *Michelangelo's* nicht dem Wunsche des Bestellers, des Kardinals *Farnese*, und des Urhebers des Werkes. Nach diesem sollte das Denkmal ursprünglich frei im Raume, unter dem mittleren Bogen unter der Kuppel, von *St. Peter* stehen, dem hervorragendsten Platze der ganzen Kirche, der einst für das Denkmal des *Julius* bestimmt war. Auch dieses Denkmal kam nicht in dem beabsichtigten Umfang zur Aufstellung; von ihm wurden zwei Figuren der Tugenden im Palazzo *Farnese* zu Rom aufgestellt, wo sie noch stehen. Die würdige Figur des Papstes besteht aus Bronze, die Begleitfiguren — rechts die Klugheit mit den Zügen der Mutter des Papstes, links die Gerechtigkeit mit den Zügen der *Giulia Farnese*, der Schwägerin des Papstes aus Marmor. *Reumont* fand in der Gestalt des Papstes »das männliche, auf geistige Kraft begründete Selbstbewußtsein aufs schärfste ausgedrückt«.

486.
Grabmal
Rangoni
zu Reggio.

Als ein Nachahmer *Michelangelo's* schuf *Prospero Clementi* aus Reggio als sein Hauptwerk das Grabmal des Bischofs *Ugo Rangoni* im Dom zu Reggio. Was bei *Michelangelo* Kraft und Ursprünglichkeit, das wurde bei seinen Nachfolgern falsches Pathos. Letzteres kommt in der sitzenden Statue des Bischofs und in den Putten am Sarkophag, in noch höherem Maße in den Reliefs der Tugenden am Unterteil des Grabmales zum Ausdruck.

487.
Grabmal
Brézé
zu Rouen.

Während in Italien das Wanddenkmal bis zum glänzenden Gipfelpunkt des *Marzupini*-Grabes und der Mediceer-Gräber emporstieg, fand auch in Frankreich eine Weiterentwicklung aus der Gotik in die Renaissance statt, ohne jedoch das die Renaissance eine höhere Wirkung erreicht hätte, als sie die Denkmäler aus der Uebergangszeit von der Gotik zur Renaissance in sich schloß. Das Grabmal des Seneschals der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Marienkapelle der Kathedrale von Rouen, von *Diana von Poitiers* um 1535—44 errichtet (Fig. 216). Es baut sich in schwarzem Marmor und Alabastrer in zwei Geschossen auf; das untere ist durch eine korinthische Doppelstellung, das obere durch zwei Karyatidenpaare gegliedert; letztere stellen den Triumph und die Treue, und die Klugheit und den Ruhm dar. Sie sind für die strenge architektonische Komposition zu stark bewegt. Hinter den Säulen kniet links *Diana von Poitiers* als Witwe, während rechts die Jungfrau mit dem Kinde steht. Hinter dem Sarkophag stand einst die aufrechte, mit allen Zeichen feiner Würde bekleidete Statue des Verstorbenen. Wäre sie auch vorhanden, sie würde den Gesamteindruck stören. Im Bogen die vollrunde Reiterstatue des *Brézé* in voller Panzerung auf einem im Pasgang schreitenden Rosse. Man hat mit dem Denkmal *Jean Goujon* in Verbindung gebracht; nur die liegende Figur des Verstorbenen könnte er gemeißelt haben; doch sind keine Beweise dafür vorhanden. Die Madonna dürfte von *Nicolas Quesnel* sein. Gekrönt wird das Denkmal durch einen Nischenaufbau mit allegorischer Figur und durch Greife mit Schilden.

488.
Grabmal
Rybiſch
zu Breslau.

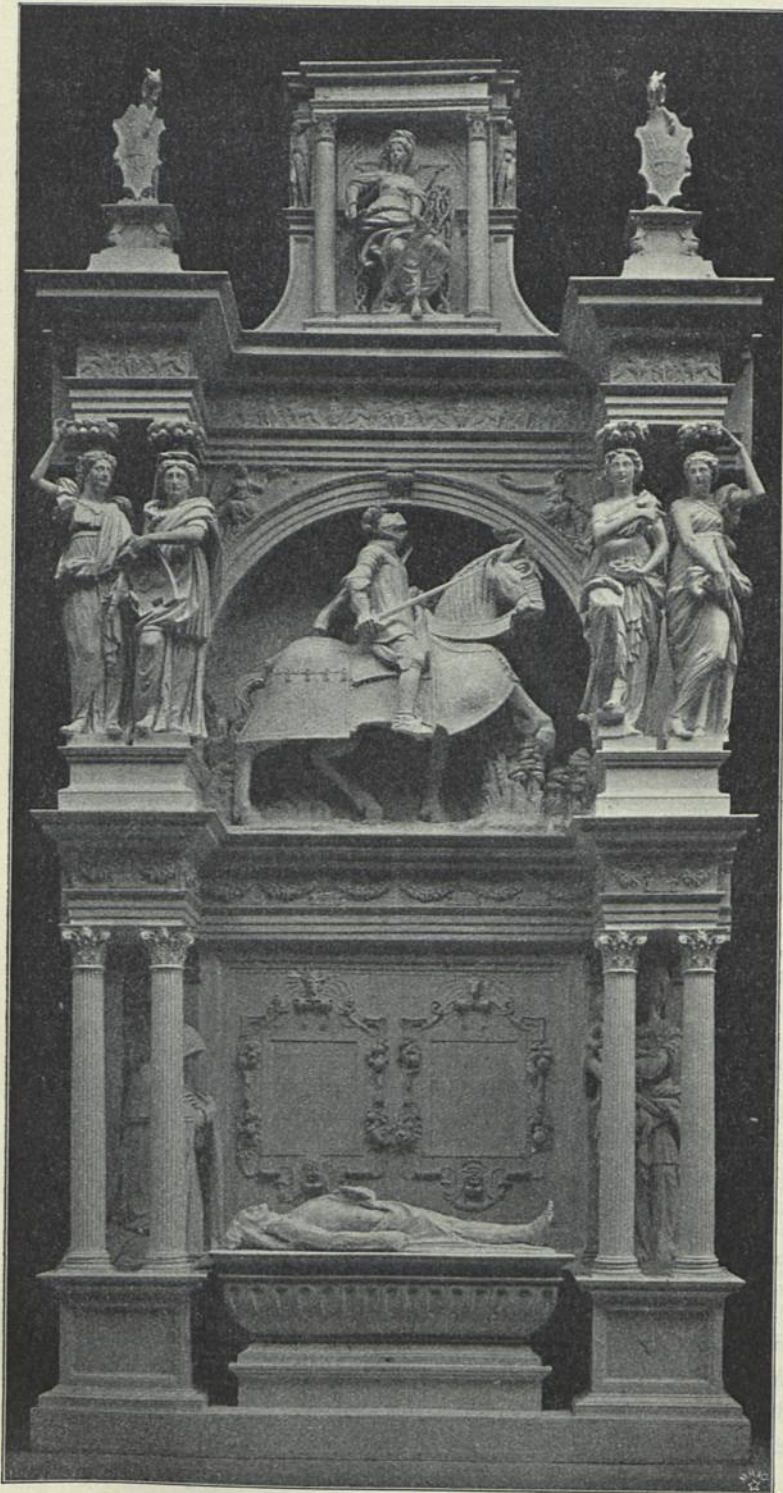
Auch die deutsche Renaissance besitzt hochentwickelte Beispiele des Wanddenkmales, mit die bedeutendsten im Freiburger Domchor, die *Mackowsky* (a. a. O.) beschrieben hat; es ist eine den ganzen Chor umfassende Denkmalanlage von größter Pracht.

Das Grabmal des kaiserlichen Rates Dr. *Heinrich Rybiſch* († 1544) in der Elisabethkirche zu Breslau gehört gleichfalls zu den bedeutenderen Werken der deutschen Renaissance. Es wurde bereits bei seinen Lebzeiten in den Jahren 1534—39 angefertigt und zeigt den Stifter unten als Flachbild, oben vollrund.

Es verdient nach *Lutsch*²³⁵⁾ Beachtung, »dafs das ruhige Liegen im Mittelalter unter der Herrschaft des Humanismus zum traumgequälten Schlaf, wie bei Bischof *Johann V. Turzo*, oder wie hier zum

²³⁵⁾ Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler. Breslau 1903. Textband, Spalte 352.

Fig. 216.

Denkmal des *Louis de Brézé* in der Kathedrale zu Rouen ²³⁶⁾.Bildh.: *Nicolas Quésnel* (?), *Jean Gonjon* (?).

wissenschaftlichen Studium fortchreitet, sich dann unter der Nachwirkung der Reformation und bei herzlicher, wenn auch engherziger Aneignung der Heilswahrheiten zur aufrechten Vereinigung unter dem Kreuze des Heilandes, wie bei der verammelten, damals noch evangelischen Familie *Schaffgotsch*, oder zum inbrünstigen Gebete des Einzelnen, wie auf der Grabtafel *Christoph's von Gersdorf* in See. religiös vertieft, um im Zeitalter der Aufklärung sich der repräsentativ-gehaltenen, selbstbewußten Auffassung des knieenden Kardinalbischofs *Friedrich Landgrafen von Hessen* in der Elisabethkapelle des Breslauer Domes zu zuwenden.

Im Laufe der Entwicklung von der Frührenaissance zum Barock wurden die Denkmäler und mit ihnen auch die

Wanddenkmäler immer redfeliger; sie versuchten, zum Beschauer zu sprechen und in ihm verwandte Stimmungen hervorzurufen. Während die Frührenaissance sich auf eine rein sachliche Gestaltung des Grab- und Wanddenkmales beschränkte und höchstens dem ornamentalen und figürlichen

489.
Denkmal
des Marfchalls
von Sachfen
zu Strafsburg.

²³⁶⁾ Nach dem Gipsabgufs.

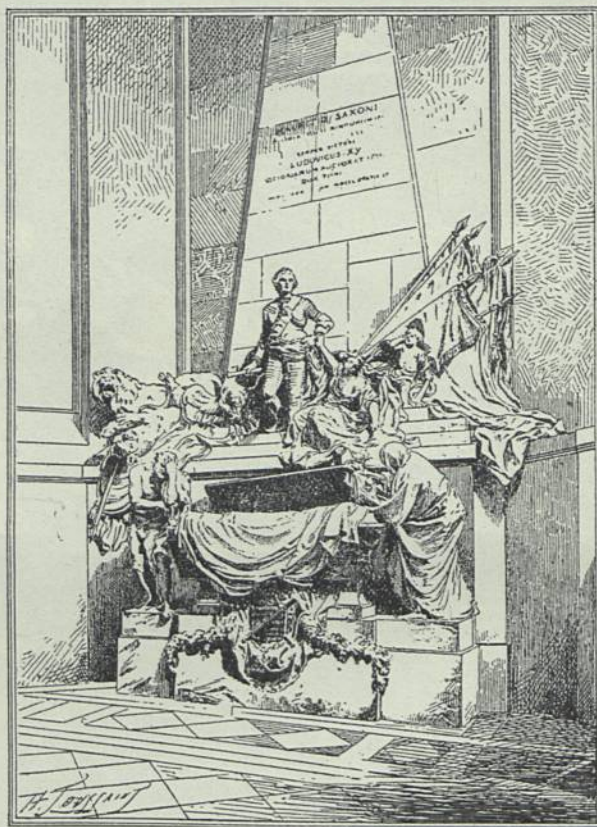
Schmuck die Rolle der Auszeichnung, der Hervorhebung des Denkmals zuliefs, trat die Hochrenaissance schon mit symbolischen Erwägungen an den Beschauer heran, und der stille, symbolische Zustand steigerte sich in der Barockkunst bis zum redfeligen und selbst sentimentalischen Ausdrucke der Denkmäler. Im Beschauer eine sentimental mitempfindende Stimmung hervorzurufen, ist bei reichster Bewegung ein Hauptziel der Bildnerei der Barock- und Rokokokunst. Beispiele dafür sind das Denkmal des Marschalls von Sachsen in Straßburg und das Denkmal des Generals *Rodt* in Freiburg i. Br.

Im Chor der St. Thomaskirche zu Straßburg, an der Stelle des ehemaligen Hochaltars, steht das Denkmal des Marschalls von Sachsen, welches *Ludwig XV.* dem Sohne der Gräfin *Aurora von Königsmarck* und des Königs *August I.* von Polen und Kurfürsten von Sachsen errichten liefs. Es ist eine vielbewegte Marmorgruppe von *Pigalle*, welche 1776 nach angeblich 20jähriger Arbeit vollendet wurde (Fig. 217).

Sie stellt den Marschall dar, wie er im Begriff ist, in den Sarg zu steigen, welchen der skelettartig gebildete Tod öffnet, während eine weibliche Figur, Frankreich, ihn zurückzuhalten sucht. Zur Seite, auf die Keule gelehnt, träumt Herkules. An der linken Seite befindet sich eine Gruppe von Wappentieren der drei vereinigten Mächte, welche der Marschall in den sächsischen Kriegen besiegte, und zwar der österreichische Adler, der holländische Löwe und der englische Leopard, über zerbrochenen Fahnen. Das Ganze ist eine Allegorie im Sinne und Geschmack jener Zeit, jedoch mit Feinheit und Lebhaftigkeit ausgearbeitet. Das Grabmal trägt die Inschrift: »Mauritio Saxoni, Curlandiae et Semigalliae Duci, summo regiorum exercituum Praefecto, semper victori, Lud. XV. victoriarum auctor et ipse dux poni iussit. Ob. 30. Nov. 1750, aetatis 55« (*Moritz von Sachsen*, Herzog von Kurland und Semgallen, dem obersten Befehlshaber der königl. Heere, dem stets Siegreichen, setzte dieses Denkmal Ludwig XV., der Urheber der Siege und selbst Anführer).

Im Münster zu Freiburg ist bemerkenswert das aus dem XVIII. Jahrhundert stammende Grabdenkmal des Generals *von Rodt* (Fig. 218) von dem für die Dreifamstadt berühmten Bildhauer *Christian Wenzinger*. Dieser war Maler, Bildhauer und Architekt in einer Person, und aus der Vereinigung dieser Eigenschaften ist ein Werk entstanden, welches *Geiges*²³⁷⁾ als eine meisterhafte Schöpfung bezeichnet, die ganz die launige und graziöse Anmut des Rokoko atmet.

Fig. 217.



Denkmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg.

Bildh.: *Pigalle*.

490.
Grabmal
Rodt
im Münster
zu Freiburg.

²³⁷⁾ In: Unserer lieben Frauen Münster. Freiburg 1896.

Fig. 218.

Grabdenkmal des Generals v. Rodt im Münster zu Freiburg²³⁸⁾.

Bildh.: Christian Wenzinger.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Wenzinger wurde 1710 zu Ehrenfletten bei Freiburg geboren und genoß seine künstlerische Ausbildung in Paris. Seine Werke befinden sich hauptsächlich in Freiburg und St. Gallen. Sie stehen alle unter dem Einfluß des französischen Rokoko; er scheint seine Studien an den Werken *Boucher's* und *Meiffonier's* gemacht zu haben. Er starb am 1. Juli 1797; auf seinem Grabstein auf dem alten Friedhof in Freiburg stehen die Worte: »Er durchlebte ein Jahrhundert; durch ihn leben Jahrhunderte.« Das Denkmal, welches die Grundform des Obelisken und des Sarkophags miteinander vereinigt, lehnt sich an die Münstermauer an und enthält im reichen figürlichen Beiwerk einen in der Zeit liegenden sentimental Zug. Eine Inschrift auf einem am Sarkophag herabhängenden Löwenfell enthält die Mitteilung über die Stiftung des Grabmales durch die vier überlebenden Söhne des Generals.

Die Zeit des *Louis XVI.* und des frühen Empire zeigt Ansätze, wieder mehr Ruhe in die Denkmäler zu bringen, zunächst in der Architektur, während das figürliche Element noch die volle rauschende Bewegung der Barockkunst befitzt, wenigstens noch in den berühmten Denkmälern des Münsters der Zisterzienserabtei zu Salem.

Auf das Ansuchen des frommen Ritters *Guntram von Adelsreute* im Jahre 1134 entfandte Abt *Christian* von Lützel i. E. Mönche und Laienbrüder mit ihrem zukünftigen Abte *Frowin* nach Salmansweiler, später Salem; sie gründeten dort das Kloster. Dem Ritter *Guntram* und anderen Förderern des Klosters wurde nun unter Abt *Robert Schlecht* (1778—1802) das Denkmal

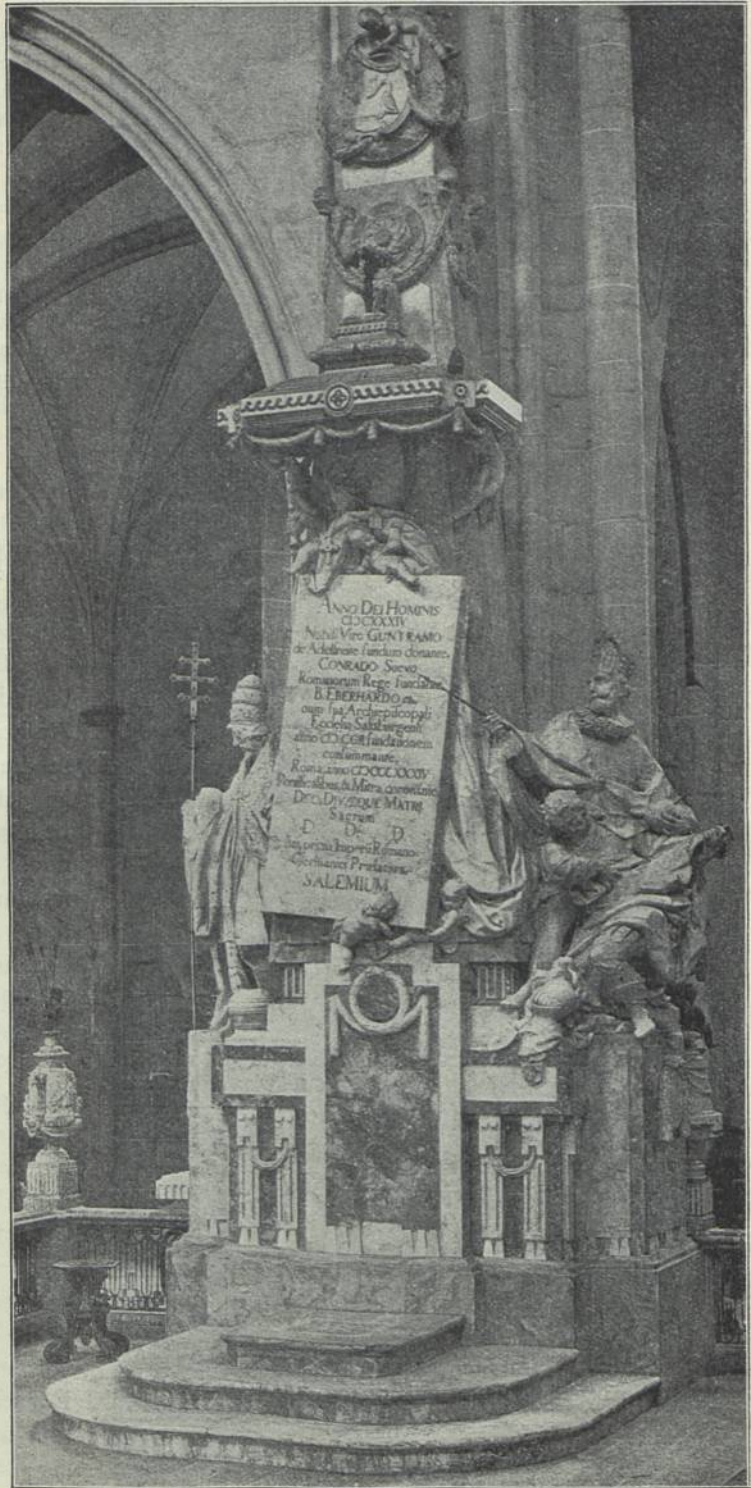
497.
Denkmäler
in der
Zisterzienser-
Abtei
zu Salem.

²³⁸⁾ Nach: Unferer Lieben Frauen Münster. Freiburg 1896.

links im Chore (Fig. 219) errichtet.

Unter dem gleichen Abte wurde auch ein Grabmal der Aebte, rechts vom Hochaltar, errichtet (siehe die Tafel bei S. 219). Der Meister dieser Arbeiten dürfte *Johann Georg Wieland*, der Schwiegerohn des Bildhauers *Johann Georg Dürr*, gewesen sein, welcher unter Abt *Anselm II. Schwab* aus Füßen (1746—88) die innere Ausstattung des Münsters mit Altären u. f. w. im Stil *Louis XVI.* in der Hauptsache durchführte. *Georg Dürr* starb schon 1779²³⁹⁾.

Mit der zunehmenden Strenge der Architektur und des ganzen Aufbaues der Denkmäler wurde mit dem Uebergang aus dem XVIII. in das XIX. Jahrhundert auch das figürliche Element, hauptsächlich unter dem Einfluß der Antike, in strengere, einfachere, sachlichere, natürlichere Formen gebracht. Eines der schönsten Beispiele, ein Werk, welches mit Glück die Wirkung der Grabmäler der italienischen Hochrenaissance



Denkmal des Gründers des Klosters Salem im Münster zu Salem.
Bildh.: *Johann Georg Wieland*.

492.
Denkmal
des Grafen
von der Mark
zu Berlin.

²³⁹⁾ Die zwei angeführten Abbildungen sind entnommen aus: *AUFLEGER, O.* Altäre und Skulpturen des Münsters zu Salem etc. München 1892.

Fig. 220.

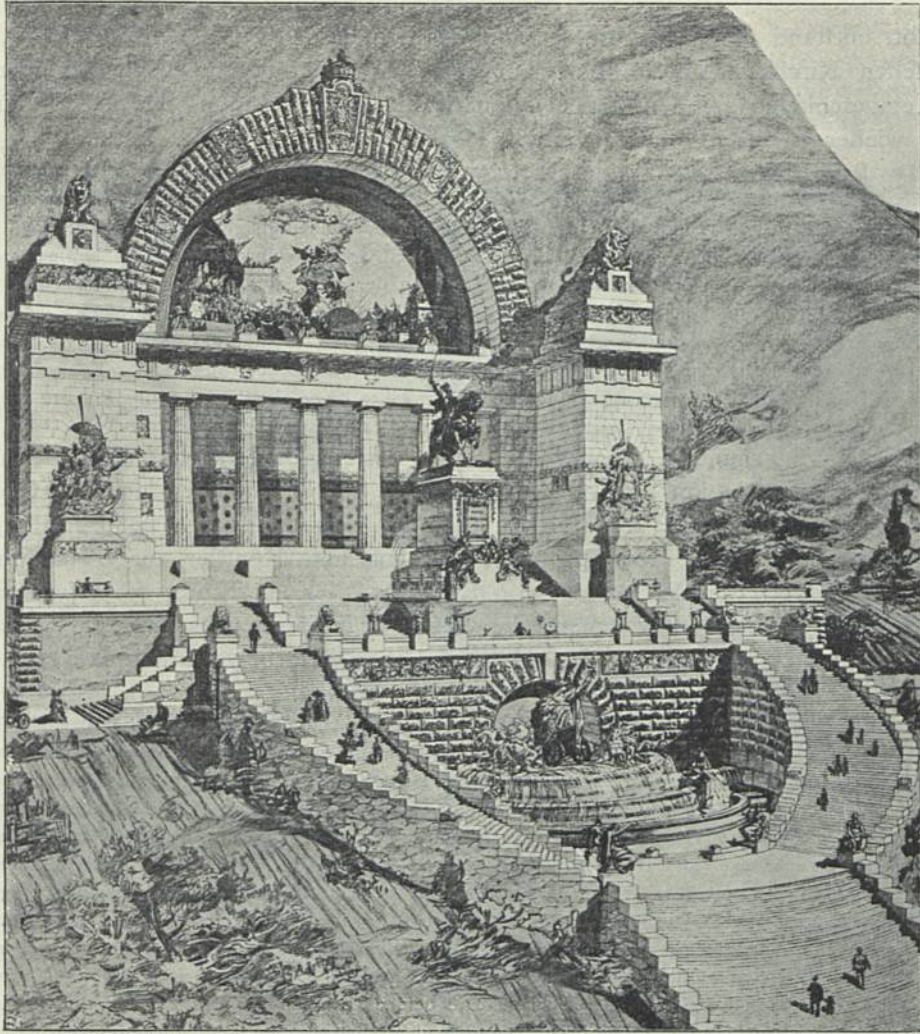
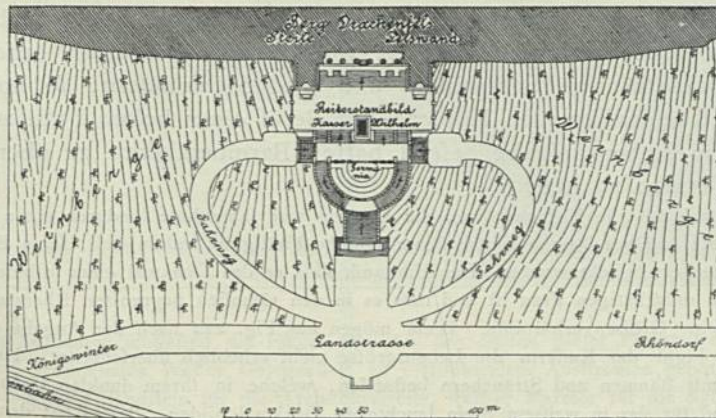


Schaubild.

Fig. 221.



Lageplan.

Entwurf zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal für die Rheinproviz.

Arch.: *Jacobs & Wehling.*

anftrebt, entftand in Berlin. Im Denkmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheen-ftädtifchen Kirche zu Berlin hatte *Gottfried Schadow* (1764—1850) einen neuen Weg eingefchlagen, »indem er bei aller Idealität der Auffaffung der ungefchminkten Natur wieder zu ihrem Rechte verhalf«²⁴⁰⁾.

Das Denkmal war zuerst *Taffaert* übertragen und follte nach einer Idee des Malers *Puhlmann* in der malerifch-dekorativen Weife der Garten- und Brunnenfculpturen gehalten werden. *Schadow* verwarf diefen Entwurf und fchuf das heutige fchöne Denkmal mit der holden Jünglingsfigur. »Wohl liegt ihr das Studium der Antike zu Grunde, nicht aber fo, als habe fich *Schadow* durch irgend ein bestimmtes Werk beeinflussen laffen, fondern nur in dem Sinne, daß er von der antiken Skulptur gelernt, auf der Grundlage des eingehendften Studiums der Natur die letztere feinen Idealen dienftbar zu machen.« (*Dobbert.*) Das Denkmal (fiehe die Tafel bei S. 226) entftand im Jahre 1790; es war das erfte gröfsere Werk des Künftlers, und es mußte die Darftellung des Knaben, eines natürlichen Sohnes des Königs *Friedrich Wilhelm II.*, in ihm in befonderem Mafse den Trieb erwecken, von der Unnatur des Rokoko zur Natur und zur menfchlichen Natürlichkeit zurückzukehren. Und dies ift ihm meifterhaft gelungen.

493.
Entwurf
zu einem
Kaifer *Wilhelm*-
Denkmal.

Im XIX. Jahrhundert brachte die grofse Periode nach 1870 einige bedeutende Entwürfe zu Wanddenkmälern oder folche felbft hervor, welchen meift als Gedanke die hiftorifchen Ereigniffe der Zeit zu Grunde liegen. Im Juli 1889 forderte die Provinzialverwaltung der Rheinprovinz die deutichen Künftler zur Teilnahme an einem Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kaifer *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz auf, in welchem die Geftalt des Denkmals und die Wahl des Standortes völlig freigegeben waren. An diefem Wettbewerb nahmen die Architekten *Jacobs & Wehling* mit dem Entwurf in Fig. 220 u. 221 teil.

Darin fuchten die Verfaffer den Fehler des Niederwalddenkmals zu vermeiden; bei diefem erfeinen die Figuren aus der Nähe zu groß, aus der Ferne nicht mehr erkennbar. Sie entwarfen ihr Denkmal daher nicht für die Höhe eines Berges, aber auch nicht für eine Infel; fondern, um es den Einflüssen des Hochwassers und des Eisganges des Rheins zu entziehen, planten fie das Denkmal in mäfsiger Höhe und als eine gleichwertige Verbindung von Kunst und Natur. An der Strafe von Königswinter nach Rhöndorf erhebt fich eine zum Drachenfels gehörende steile Felswand, für deren Abhang das Denkmal gedacht ift. Für die Architektur ift ein großer Maßstab gewählt, damit fich das Denkmal gegen die Felsmaffen behaupten kann. Die dorifchen Säulen haben 2,40 m unteren Durchmesser und 14 m Höhe; der Bogen hat eine äußere Breite von 40 m; er umfchließt ein Mosaikgemälde mit der Darftellung der Kaiferproklamation von Versailles. Im Mittelpunkte der Anlage fteht das Reiterftandbild Kaifer *Wilhelm I.*; Stärke und Milde begleiten den Sockel. Die beiden Gruppen vor den Pylonen ftellen *Hermann den Cherusker* als Vernichter der Feinde Deutschlands und Streiter aus dem deutsch-franzöfifchen Kriege dar.

494.
Denkmal
der Kaiferin
Augusta
zu Koblenz.

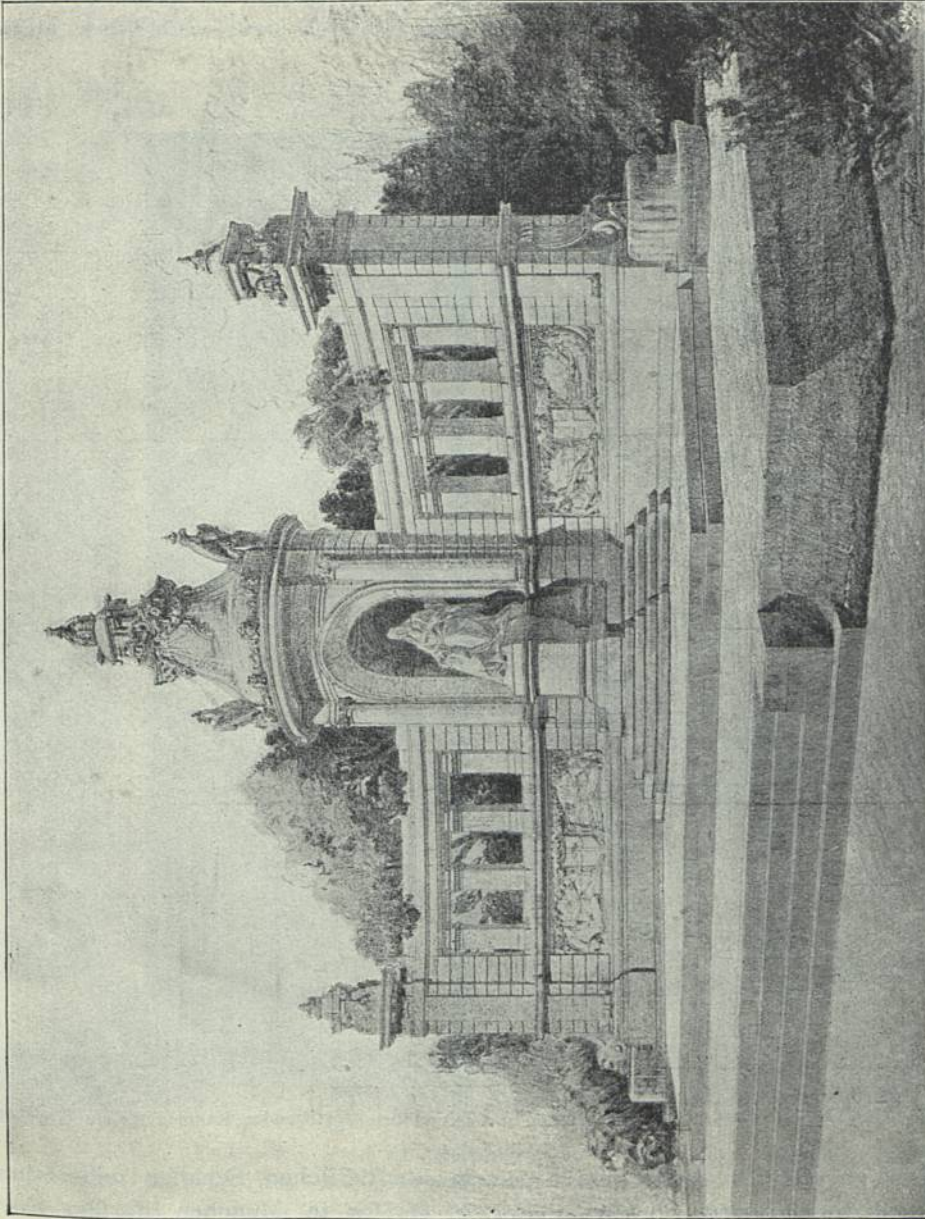
Am 18. Oktober 1896 wurde in Koblenz das Denkmal der Kaiferin *Augusta*, der Gemahlin Kaifer *Wilhelm I.*, enthüllt. Der Entwurf dazu ift aus einem Wettbewerb hervorgegangen, in welchem *Bruno Schmitz* Sieger blieb. Haben die Denkmäler, welche Kaifer *Wilhelm* errichtet worden find und noch errichtet werden, mehr den Charakter von Schlachten- und Siegesdenkmälern, fo kommt in dem Denkmal der Rheinanlagen zu Koblenz der Beruf einer hohen Frau zum Ausdruck, die es fich zur Lebensaufgabe gefetzt hatte, Barmherzigkeit zu üben, in Not zu helfen und Wunden zu heilen.

Das Denkmal fteht in Koblenz, weil die Kaiferin vier Jahrzehnte hindurch einen großen Teil des Jahres hier verlebte und von hier aus ihre famaritanifche Thätigkeit walten liefs; feine Errichtung ift aus freiwilligen Spenden ermöglicht worden. Der Umftand, daß es das Denkmal einer in befcheidener Zurückhaltung wirkenden mildthätigen Frau ift und daß es in den räumlich begrenzten Rheinanlagen fteht, war beftimmend für feine Gröfsenverhältniffe. Diefe mögen aus Fig. 222 nach der Angabe ermessen werden, daß die fitzende Figur der Kaiferin die Lebensgröße nicht erheblich überfchreitet. Die Umgebung des Platzes ift dicht mit Bäumen und Sträuchern beftanden, welche in ihrem dunklen Grün einen wirkungsvollen Hintergrund für das in weißem Stein leuchtende Denkmal bilden. Diefes hat den Charakter eines Wand- und Baldachindenkmals mit feitlichen Flügelbauten. Die fitzende Statue fteht vor einer durch

²⁴⁰⁾ Siehe: DOBBERT, E. Gottfried Schadow. Zeitfchr. f. Bauw. 1887.

jonische Säulen gegliederten Nische, welche in ihrem oberen Teile durch trompenartige Vorkragung in einen baldachinartigen Ueberbau übergeht, der in eine reichgebildete Bekrönung des Bildhauers *August Vogel* ausklingt. Die Flügelbauten sind in zwei Zonen gegliedert, deren obere in eine durchbrochene Pfeilerstellung mit quadratischem Querschnitt aufgelöst ist, während die untere, sockelartig wirkende Zone durch figurliche Reliefs einen vornehmen Schmuck erhalten hat. Stärker betonte pfeilerartige Ecklöfungen

Fig. 222.



Denkmal der Kaiserin *Augusta* in den Rheinanlagen zu Koblenz.
Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Fr. Moß* und *Aug. Vogel*.

mit bekrönenden Aufbauten schliessen die Flügel ab. An den Seiten dieser Endpfeiler wie auch an der Rückseite ist dem sprudelnden Wasser Gelegenheit zu erfrischendem Ausströmen geboten. Das Material des Denkmals ist weißer Sandstein für die Architekturteile, weißer Marmor für die figurlichen Teile und Granit für die Brunnenschalen. Der figurliche Teil des Denkmals ist unter dem Meißel von *Friedrich Moß* entstanden. Die aus weißem carrarischem Marmor gebildete Statue ist sitzend dargestellt, das Haupt

mit einem Diadem gefchmückt, von welchem ein faltenreicher Schleier herabfällt; dadurch ist ein malerisches Element in das Bildwerk gebracht. Mit künstlerischer Meisterschaft ist das prächtig umfüamte Gewand angeordnet und mit dem in Renaissanceformen gehaltenen Lehnstuhl zusammengebracht. Das mit großer Treue dem Leben nachgebildete, leicht zur Seite gewandte Antlitz atmet Sanftmut und Milde, Ruhe und Hoheit; diese Eigenschaften sind zum nicht geringsten Teil die Ursache, daß die Statue den sympathischen Mittelweg zwischen realistischer Porträtdarstellung und zwischen der mehr formalen Idealstatue einhält. Die figürlichen Reliefs beziehen sich einestheils auf die Thätigkeit der Kaiserin im Dienste der leidenden Menschheit, andererseits auf die Oertlichkeit. Die sie und die Statue umschließende Architektur

Fig. 223.



Zwei Kaiser-Denkmal am Giebichenstein bei Halle a. S.

Bildh.: *Jos. Kaffack.*

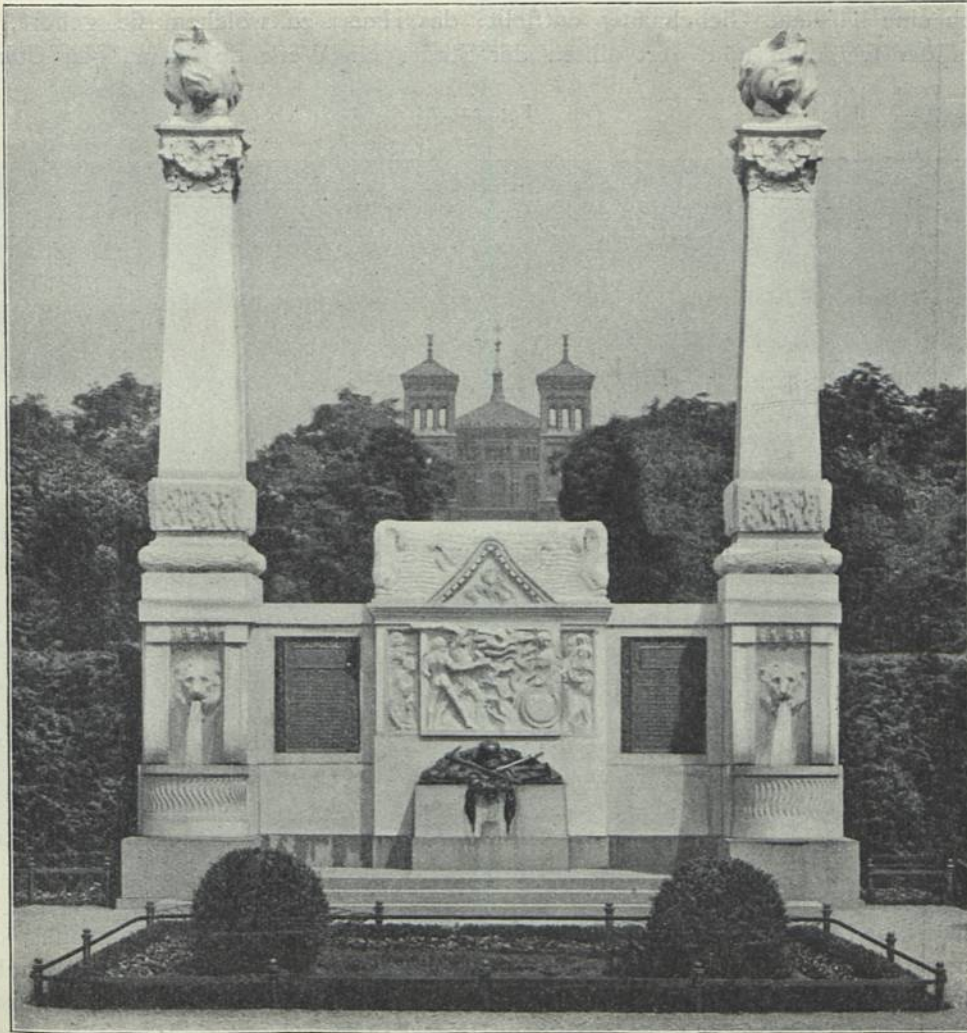
ist ein mit dekorativer Meisterschaft entworfener und ausgeführter glänzender Rahmen für eine vortreffliche bildhauerische Leistung.

Ein ungestümes Werk des in seinem künstlerischen Schaffen unberechenbar gewesenen verstorbenen Bildhauers *Rudolf Maison* in München ist sein Entwurf »Friedensdenkmal« (siehe die Tafel bei S. 300), ein Werk glänzendsten bildnerischen Könnens. Der Entwurf stellt die Segnungen des Friedens nach der wogenden Schlacht und nach den Greueln des verheerenden Krieges dar; er hat die Bedeutung eines künstlerischen Protests gegen die Ueberlieferung. Als es sich in München darum handelte, der neu angelegten Prinz-Regentenstraße den monumen-

talen Abchlufs nach Often zu geben, und in einem darauf bezüglichen Preisausschreiben durch das Programm eine Säule mit Friedensgenius gefordert war, gab *Maisson* der Aufgabe die hier dargestellte, meisterhafte Lösung.

Das Modell ist der mittlere Teil eines dreiteiligen Triumphbogens, den *Maisson* sich als Abchlufs der StraÙe dachte. Die beiden seitlichen Durchgänge sollten offen bleiben und sich in ruhiger Haltung

Fig. 224.



Feuerwehrdenkmal am Mariannenplatz zu Berlin²⁴¹⁾.

Arch.: *Ludwig Hoffmann*; Bildh.: *Aug. Vogel*.

abheben von dem Furioso der plastischen Komposition. Ueber die Leichen von Gefallenen, deren nackte Körper von den Schlangen der Zwietracht umschlungen werden, stürmt in wilder Wucht das Gespann des Krieges einher, auf ihm die Figur des Krieges mit der Brandfackel, ihm zur Seite die Furie der Zerstörung. Herrlich sind die Rosse modelliert, vortrefflich die ungestüme Bewegung dieser Gruppe in Gegensatz gebracht zur ruhigen Haltung der Friedensgöttin, die, mit dem Oelzweige in der Hand, hinter der Gruppe als Ankündigerin einer Periode des Wiederaufbaues emporksteigt.

496.
Zwei Kaiser-
Denkmal am
Giebichenstein
bei Halle.

Ein eigenartiges Wanddenkmal schuf *Jof. Kaffack* (1850—90) am Giebichenstein bei Halle, indem er die natürliche Felswand als Hintergrund für eine allegorische Gruppe — geflügelter Genius, der den Drachen der Zwietracht getötet, hält das Doppelporträt-Medaillon der Kaiser *Wilhelm I.* und *Friedrich III.* — benutzte (Fig. 223).

497-
Dombau-
Denkmal
für Köln.

Zu einem Dombau-Denkmal für Köln machte *Stübben* im Jahre 1899 einen Vorschlag, dessen Ziel war, vor der Westfront des Domes, auf dem Domkloster, ein Wanddenkmal in großem Stil zu schaffen. Die Südseite des Domklosters wird durch eine hässliche Giebelmauer entstellt; das Haus, zu welchem sie gehört, ist eines der schönsten und wertvollsten der Stadt, ein Werk des damaligen Kölner

Fig. 225.



Relief in Fig. 224²⁴¹⁾.

Domwerkmeisters *Friedrich Schmidt*. Es gibt keine Stelle in der Umgebung des Domes, die so hervortritt, die jedem Besucher der Stadt, der vom Hauptbahnhof kommt, sich so frei darbietet und zugleich eine so bedeutame Lage zur Hauptfront des Domes einnimmt, wie die Brandmauer des *Schäben'schen* Hauses. Der Raum verbietet es leider, auf den *Stübben'schen* überaus interessanten Entwurf näher einzugehen.

498.
Feuerwehr-
denkmal
der
Stadt Berlin.

Das von der Stadt Berlin errichtete Feuerwehrdenkmal ist ein monumentales Erinnerungszeichen an die ein halbes Jahrhundert hindurch erprobte gemeinnützige Thätigkeit der Berliner Feuerwehr und an die Männer, die im Dienste ihres schweren Berufes den Tod gefunden haben. Das Denkmal (Fig. 224 u. 225²⁴¹⁾ erhebt sich auf dem mit Anlagen und Springbrunnen geschmückten Mariannenplatz; seine Front

²⁴¹⁾ Fakf.-Repr. nach: HOFFMANN, L. Neubauten der Stadt Berlin. Bd. III. Berlin 1904. Bl. 22 u. 23.

wendet sich der Waldemarstraße zu, während im Hintergrunde die Türme der Thomaskirche sichtbar werden. Diese Lage hat die von *Ludwig Hoffmann* entworfene Gestaltung des Werkes bestimmt. Das Ganze ist als eine monumentale Architektur gedacht, in welche sich die bildnerischen und dekorativen Teile einfügen.

Die ornamentalen Modelle hat *August Vogel* geschaffen; sein eigenes Werk ist die plastische Hauptkomposition des Mittelteiles (Fig. 225). Das Denkmal, das in Breite und Höhe etwa 8 m mißt, baut sich auf einem dreistufigen Granitsockel aus wetterfestem Ravaggione-Marmor auf. Entsprechend der ersten

Fig. 226.



Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* auf dem Jerusalemer Kirchhof zu Berlin²⁴²⁾.

Arch. u. Bildh.: *Bruno Schmitz*.

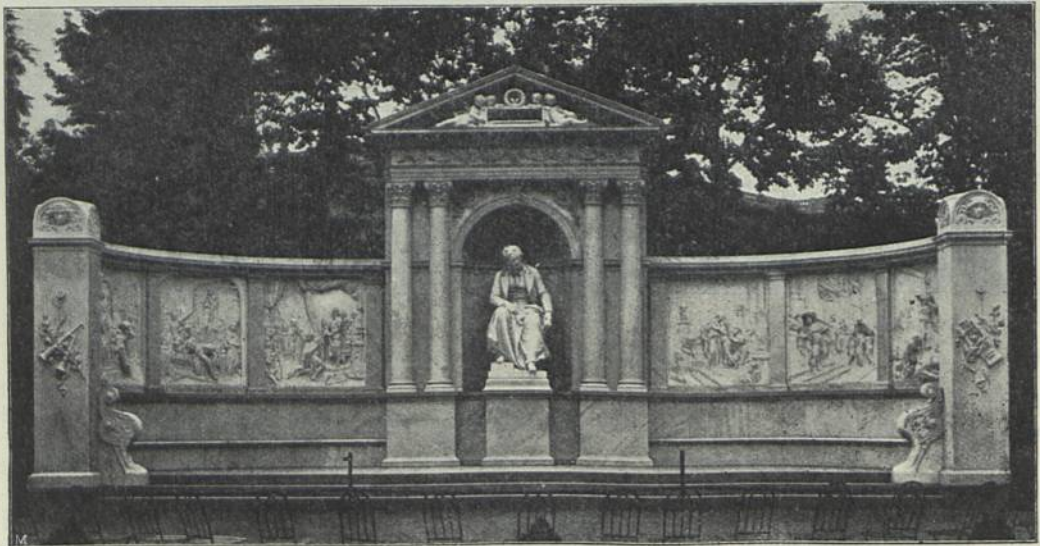
Bedeutung des Werkes sind seine Formen schlicht und ernst gehalten. Die Marmorarchitektur besteht aus einem zurücktretenden niedrigeren Mittelteil, dessen Höhe bis zur Spitze des Giebelfeldes etwa 4 m beträgt; sie wird seitlich abgeschlossen von zwei aufragenden Pylonen. Die bildnerische Hauptdarstellung befindet sich in der Mitte des niedrigeren Teiles der Architektur, die bekrönt wird von einem mit Mohnblumen gezierten Giebelfelde, an das sich stilisierte Wellen mit Delphinabschlüssen anfügen. Die Hauptfläche darunter veranschaulicht im Relief die Bekämpfung des entfesselten Elements: einer Hydra mit tausend züngelnden Schlangenköpfen. Ihr tritt Herkules mit erhobener Keule entgegen; Pallas steht zur Seite mit Schild und Stab, als treue Schirmerin der Städte. In mehr zurücktretenden Reliefs an beiden Seiten zeigen sich Angehörige aller Stände, die Hilfe in Feuersgefahr erwarten: links eine Kranken-

²⁴²⁾ Fakt.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt.

Fig. 227.

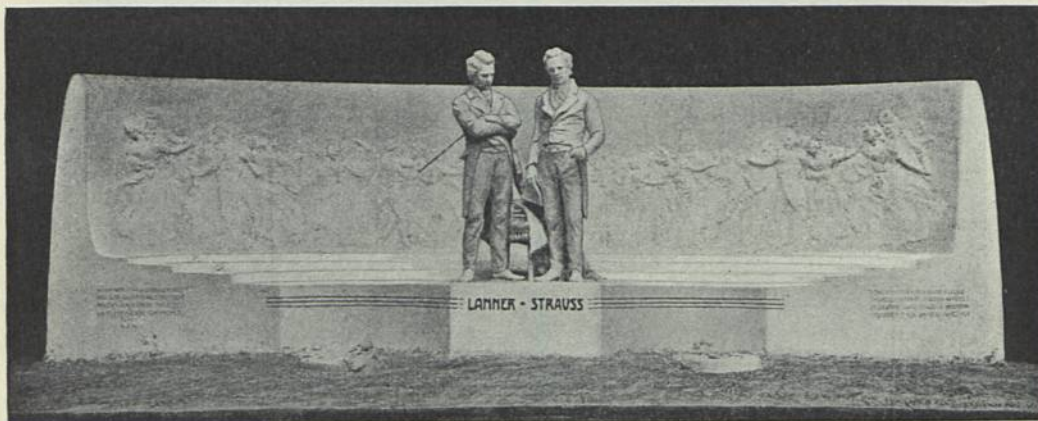
Denkmal für *Albrecht v. Gräfe* zu Berlin.

Fig. 228.

*Grillparzer*-Denkmal zu Wien.Bildh.: *K. Kundmann & Rud. Weyr.*

pflegerin mit ihrem knieenden Schützling; ein Geiziger, der ängstlich seinen Schatz hütet; ein Ritter und ein alter Fürst; rechts ein knieendes Mädchen mit einem Kinde; ein Narr, der die Gefahr nicht erkennt; ein lorbeerbekränzter Dichter, der noch über andere Dinge zu sinnen scheint, und ein Künstler, dem *Vogel* feine eigenen Züge zu geben versucht hat. Unter dem Relief steht ein mit dem Berliner Bären gezielter Marmorsockel, auf welchem in Bronze die mit einem Eichenkranz geschmückten Geräte der Feuerwehr, Axt, Schlauch, Signalthorn, Strickleiter und Helm, zu einem Stillleben geordnet sind. An den Hauptteil der Mittelarchitektur gliedern sich zwei Seitenteile. Diese sind zwei von Strickleiter und Lorbeer eingefasste Bronzetafeln. Auf einer Kartusche steht: »In werktätiger Menschenliebe fanden den Tod: darunter folgen die Namen der 15 Männer der Feuerwehr in zeitlicher Folge, die im Dienste den Tod fanden. Sinnreichen Schmuck haben auch die abschließenden Pylonen erhalten. Am Fusse der glatten, viereckigen, sich ein wenig verjüngenden Pfeiler zeigen sich stilisierte Wellen mit Blattwerk und darüber ein breites Ornament aus Tropfstein. Aus den Löwenköpfen sprudelt das Wasser in vorgelagerte Becken. Die frei behandelten Kapitelle der Pylonen sind mit Festons und Zweigen von Lorbeer umrankt; auf ihrer Bekrönung lodern Flammen. Die Gesamtkosten betragen rund 80000 Mark. Das Denkmal ist umgeben von einer tiefgrünen Tuyahecke; vor den Stufen breitet sich ein Parterre von Buchsbaum und Epheu aus.

Fig. 229.

*Straufs-Lanner-Denkmal zu Wien.*

(Nach dem Modell.)

Bildh.: *Franz Seifert.*

Im Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* entwarf *Bruno Schmitz* ein Wanddenkmal (Fig. 226), welches trotz kleineren Maßstabes den Charakter einfacher Größe und wuchtiger Monumentalität nicht entbehrt.

Im Jahre 1882 schuf *Rudolf Siemerling* (1835—1905) am Garten der Charité in Berlin das Denkmal des Augenarztes *Albrecht v. Gräfe* (Fig. 227), eines der inhaltreichsten Wanddenkmäler der neueren Zeit. Es entstand in einer Zeit, in welcher die Frage der Polychromie der Plastik die Künstlerschaft lebhaft bewegte. Die durchgeistigte Bronzegehalt des berühmten Augenarztes steht vor einer Nische, die mit grün glasierten Kacheln ausgekleidet ist. Zu beiden Seiten schlossen sich an die Nische farbige Terrakottenreliefs an mit Darstellungen der Leiden der Krankheit des Auges von ergreifender Wirkung. Unter den Reliefs zieht sich als Schriftband das Dichterwort hin:

»O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges —
Alle Wesen leben vom Lichte.
Jedes glückliche Geschöpf — die Pflanze
Selbst, kehrt freudig sich zum Lichte.«

499.
Grabdenkmal
für die
Familie *Wolff*.

500.
Denkmal
für den
Augenarzt
v. Gräfe
zu Berlin.

501.
Grillparzer-
Denkmal
zu Wien.

Ihm verwandt in der Anlage ist ein österreichisches Werk: das 1889 im Volksgarten zu Wien errichtete *Grillparzer-Denkmal*, ein geschwungenes Wanddenkmal, welches nach Fig. 228 eine von korinthischen Doppelfäulen flankierte Nischen-

Fig. 230.



Denkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung 1683
im Stephansdom zu Wien.

architektur mit Giebelbekrönung zeigt, in der die sitzende Statue des Dichters von *K. Kundmann* aufgestellt ist.

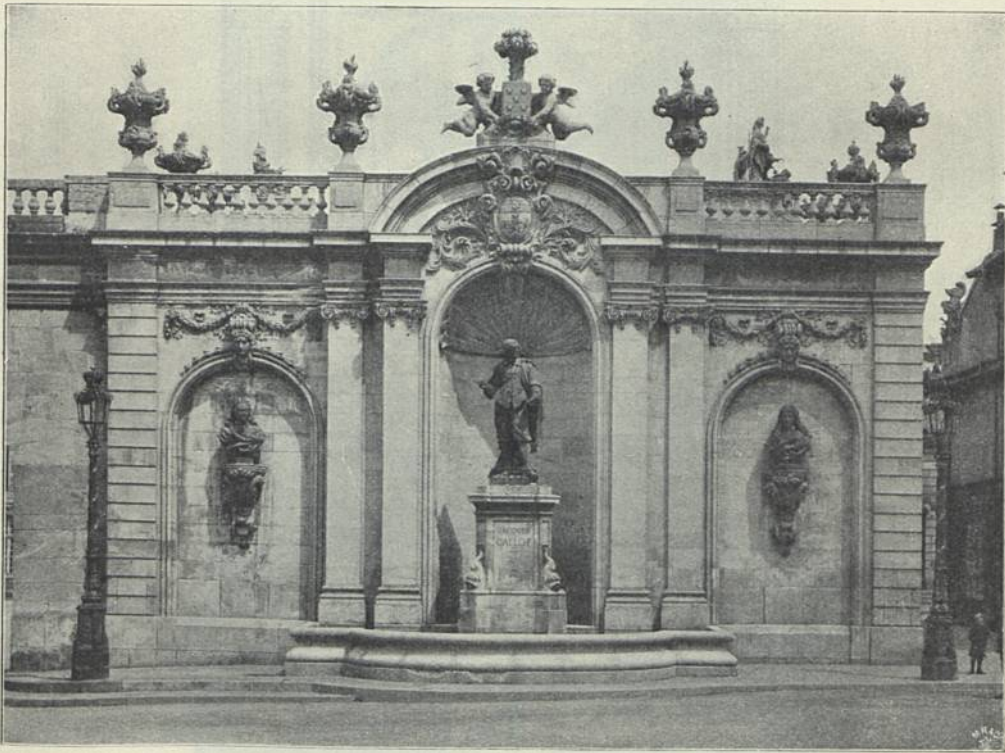
Der Dichter sitzt ernst und sinnend, die Rechte auf die Sitzlehne gestützt, den Mantel lose über die Beine geschlagen; die Linke hält ein halbgeöffnetes Buch. Das Standbild besitzt große Naturtreue

und atmet gefammelte Ruhe. An den Innenwänden der geschwungenen Flügel rechts und links des Nischenaufbaues befinden sich Reliefs mit Darstellungen aus den Werken des Dichters, und zwar links aus der »Ahnfrau«, »Traum ein Leben« und »König Ottokar«, rechts aus »Sappho«, »Medea« und »Hero und Leander«. *Rudolf Weyr* hat die dramatische Wirkung dieser Reliefs nicht allein durch die glückliche Wahl der Szenen, sondern auch durch die ungemein freie und malerische Haltung erreicht. Es liegt eine getragene, weihevollte Stimmung über dem Ganzen, dessen mangelnde stilistische Einheit weniger empfunden wird, weil die Darstellungsform des plastischen Teiles eine so verschiedene ist: vollrunde Gestalt und Reliefs.

Nach dem Entwurfe des Bildhauers *Franz Seifert* (geb. 1866 in Wien und ein Schüler *Hellmer's*) gelangte auch das *Straufs-Lanner-Denkmal* als ein eigenartiges Wanddenkmal in Wien zur Ausführung (Fig. 229).

502.
Straufs-Lanner-
Denkmal
zu Wien.

Fig. 231.



Statue des *Jacques Callot* zu Nancy.
Bildh.: *Laurent*.

Das Denkmal gelangte im Rathauspark, an der Stadiongasse, zur Aufstellung. Die beiden charakteristischen Porträtfiguren der Walzerkönige sind in patinierter Bronze ausgeführt, das Flachrelief der geschwungenen Wand, welches die Bedeutung der Figuren erläutert, in Sterzinger Marmor. Das Ganze erhielt in Anlage und Aufbau einen grünen Hintergrund.

Am 13. September 1894 wurde an der nordwestlichen Wand der Turmhalle des ausgebauten Turmes des Stephansdomes in Wien als eines der bedeutendsten Wanddenkmäler der Neuzeit das figurenreiche Erinnerungsdenkmal an die Befreiung Wiens von der 60tägigen Belagerung durch die Türken am 12. September 1683 feierlich enthüllt (Fig. 230).

503.
Befreiungs-
denkmal
in St. Stephan
zu Wien.

Das im Jahre 1883, am Tage der 200jährigen Wiederkehr dieses Ereignisses beschlossene und durch *Edmund Hellmer* mit einem Aufwande von rund 94 000 Gulden geschaffene Denkmal sollte sich in

seinem allgemeinen Aufbau den Wanddenkmälern der Dogen in *Santi Giovanni e Paolo* und in den *Frari* in Venedig, sowie den Grabmälern der italienischen Frührenaissance anschließen. Die Wahl des Aufstellungsortes ergibt zahlreiche sinnreiche Beziehungen zu dem Ereignis. Von der Höhe des Stephans-turmes, dem Wahrzeichen der alten Kaiserstadt, pflegte *Graf Rüdiger von Starhemberg*, der Verteidiger Wiens, die feindlichen Truppenbewegungen unter *Kara Mustafa* zu beobachten, und die größte Glocke

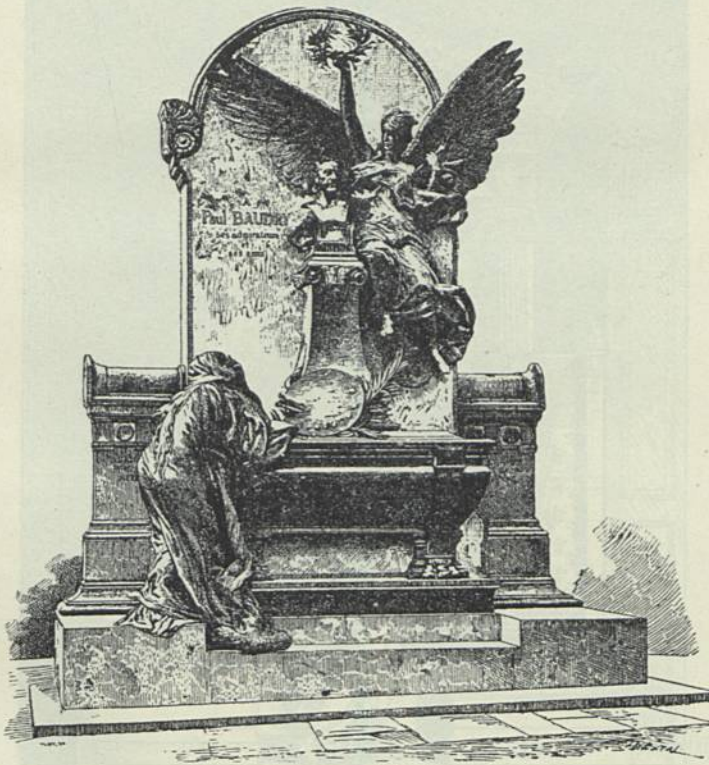
Fig. 232.

Grabmal *Michelangelo's* auf dem Cimetière de l'Est zu Paris.Arch.: *Pascal*.

des Turmes ist aus dem Geschützmetall gegossen, welches von den Türken erbeutet wurde. Der architektonische Teil des Aufbaues des Denkmales ist in rotem Salzburger, der figurale Teil in Carrara-Marmor, alles ornamentale Beiwerk in Bronze ausgeführt. Auf breitem Sockel, der in einer Inschrifttafel aus grauem Karftmarmor die Namen der Teilnehmer des großen Befreiungskampfes trägt, erheben sich zwei korinthische Säulenpaare, mit ihrem Gebälk einen Triumphbogen umrahmend, vor dem *Graf Rüdiger von Starhemberg*

hoch zu Ross, das über einen Türkenleichnam schreitet, thront, umjubelt von der aus dem Thor drängenden Bürger- und Studentenschaft unter Führung des Rektors der Wiener Universität *Paul von Sorbait*. Trotz des würdigen und heroischen Ausdruckes des Helden zeigen Ross und Reiter doch einen heiteren Zug, gleichsam die Freude des Sieges. Ueber der Hauptfigur schwebt ein Genius mit dem Lorbeerkranz, und in die niedrige Attika sind die Worte gegraben: »Gloria victoribus.« Der Mittelteil des Sockels wird von zwei Postamenten flankiert, auf denen die lebensgroßen Standbilder des Bischofs von Wiener-Neustadt, des *Grafen Kollonich*, und des Bürgermeisters *Liebenberg* stehen. Auf dem Gebälk erhebt sich ein reicher Aufbau mit dem Wappen der Stadt Wien, gekrönt von einem Madonnenbild in einem weiten Strahlenkranz. Zu den Seiten dieses Oberbaues knien Papst *Innocenz XI.* und Kaiser *Leopold I.* in betender Stellung. Auf den Verkröpfungen der Säulenpaare befinden sich zwei Gruppen, einerseits Kurfürst *Johann Georg von Sachsen* und Herzog *Karl von Lothringen*, andererseits König *Johann Sobieski*

Fig. 233.

Grabmal für *Paul Baudry* auf dem Père Lachaise zu Paris.Bildh.: *Merciè & Dubois*.

von Polen und Kurfürst *Max Emanuel* von Bayern, die Heerführer in der Befreiungsschlacht. Durch eine mäßige Vergoldung wird das zur vollen Wirkung des figurenreichen Bildwerkes erreicht, was bei der ungünstigen Beleuchtung der Turmhalle besonders notwendig erschien. Ein warmes und lebhaftes Empfinden für die Darstellung prägt sich in dem Denkmal aus.

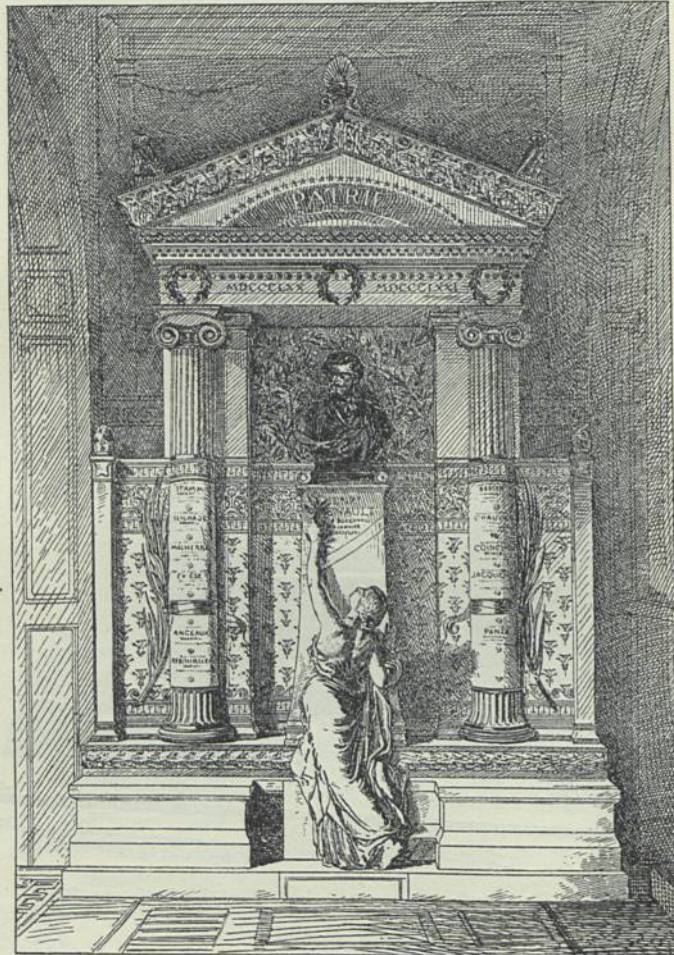
Eine reiche Ausbeute an Wanddenkmälern bietet die französische Kunst. Ein verhältnismäßig schlichtes, seine Bedeutung mehr durch die es umgebende Architektur gewinnendes Werk ist das Denkmal des Kupferstechers *Jacques Callot* in Nancy (1592—1635). Es ist ein Bronzestandbild von *Laurent* mit umgebender alter Barockarchitektur (Fig. 231).

504.
Callot-Denkmal
zu Nancy.

505.
Grabdenkmal
Michelet's
zu Paris.

Auf dem Offriedhof in Paris wurde nach einem Entwurfe von *J. L. Pascal* ein Grabdenkmal des Historikers *J. Michelet* (1798—1874) errichtet, welches gleich dem vorhergehenden zu den einfacheren französischen Wanddenkmälern zählt (Fig. 232). Das Denkmal zeigt zwischen umrahmenden korinthischen Säulen einen Sarkophag als Hochrelief mit einer symbolischen Figur der »Geschichte« mit Hinweis auf den Ausspruch *Michelet's*: »*L'histoire est une résurrection.*«

Fig. 234.



Denkmal für *Henri Regnault* in der *École des Beaux-Arts* zu Paris.

Bildh.: *Barrias & Chapu.*

506.
Denkmal
Baudry's
zu Paris.

Mit der Grundauffassung im Grabmal *Michelet's* verwandt sind die Denkmäler für *Baudry* und *Regnault* in Paris. Das Denkmal des Malers *Paul Baudry* (1828—86) auf dem *Père Lachaise* ist ein gemeinsames Werk der Bildhauer *Antonin Mercié* (geb. 1845) und *Paul Dubois* (1829—1905) in Paris (Fig. 233). Vor einer Grabwand steht ein Sarkophag mit der symbolischen Figur der Trauer; darüber erhebt sich auf einer Stele die Büste des Malers, begleitet vom Genius des Ruhmes.

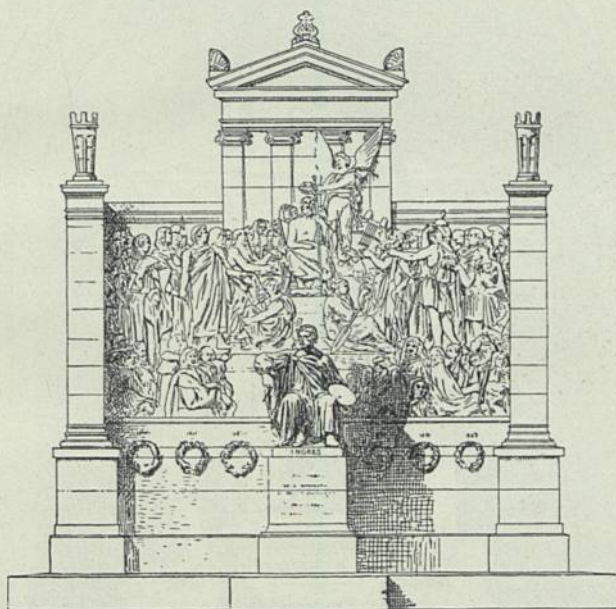
Das Denkmal des Malers *Henri Regnault* (1843—71) in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris (Fig. 234) rührt in seinem bildnerischen Teil gleichfalls von zwei Künstlern her. *Regnault* fiel im 28. Lebensjahre bei der Verteidigung von Paris 1871. Die »Jugend« von *Chapu* (1833—91) huldigt der Büste des Malers von *Ernest Barrias* (1841—1905). An den Schäften der jonischen Säulen der Architektur sind die Namen der Schüler der Pariser Kunstschule verzeichnet, die 1870—71 fielen.

507.
Denkmal
Regnault's
zu Paris.

Im Jahre 1871 wurde in Montauban, der Hauptstadt des französischen Departements Tarn-et-Garonne, ein Denkmal für den hier geborenen Maler *Jean Auguste Dominique Ingres* (1780—1867) errichtet, bei welchem die Denkmalwand, vor der die sitzende Statue des fruchtbaren Malers aufgestellt wurde, in Reliefdarstellung eine Apotheose des von *Ingres* für seine Kunst bevorzugten klassischen Altertums darstellt (Fig. 235).

508.
Ingres-
Denkmal
zu Montauban.

Fig. 235.



Denkmal für *Jean Auguste Dominique Ingres* zu Montauban.

Mit den Denkmälern *Berryer's* und *Coligny's* folgt die französische Denkmalkunst dem Typus der Mediceergräber.

Das Denkmal des berühmten royalistischen Advokaten *Pierre Antoine Berryer* (1790—1868) im *Palais de Justice* zu Paris (Fig. 236) ist ein Wanddenkmal, bestehend aus der Figur des Advokaten im malerischen Talar, eingerahmt von einer dorischen Architektur, und am Fusse des Sockels die Figuren der Treue und der Beredsamkeit. Das Denkmal ist gleichfalls ein Werk des Bildhauers *Henri Mich. Antoine Chapu* (1833—91).

509.
Denkmal
Berryer's
zu Paris.

Vor dem *Temple de l'Oratoire*, in der Rue St. Honoré zu Paris, der alten, im XVII. Jahrhundert erbauten Kapelle der Oratorianer, die im Jahre 1811 den Calvinisten zum Gottesdienste übergeben worden ist, wurde 1888 das Denkmal des Admirals *Gaspard de Coligny* errichtet, jenes Führers der Hugenotten, der in den Kämpfen der Bartholomäusnacht 1572 sein Leben verlor. Das Denkmal (Fig. 237)

510.
Denkmal
des Admirals
Coligny
zu Paris.

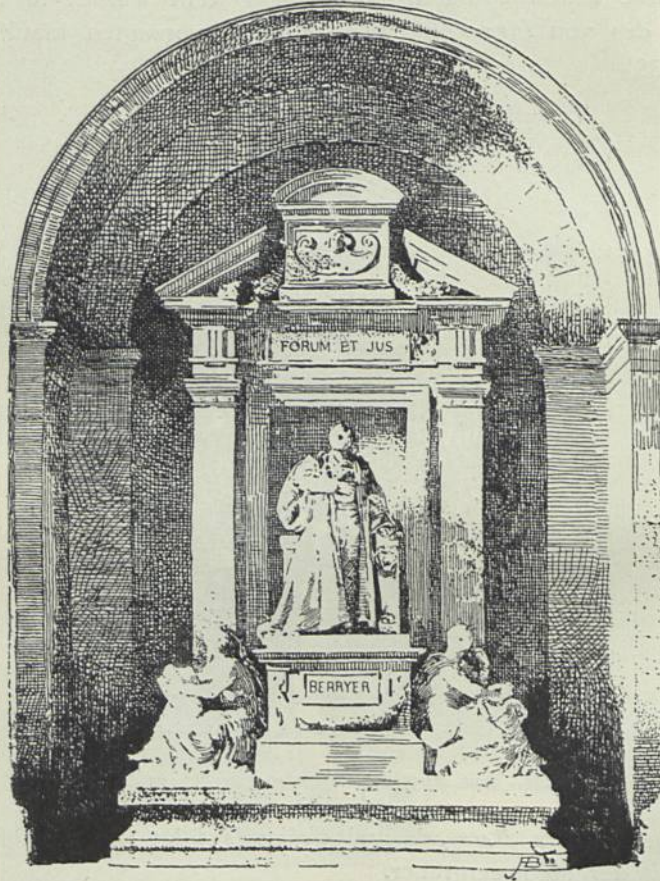
gehört zu den vornehmeren der neueren Wanddenkmäler. Seinen architektonischen Aufbau entwarf *Scellier de Gisors*; feinen bildnerischen Teil schuf *Gust. Ad. Dés. Crauk* aus Valenciennes, ein Schüler von *Pradier* (geb. 1827).

511.
Denkmal
Alphand's
zu Paris.

Ungleich reicherem Aufbau als diese beiden Werke zeigt ein Denkmal der jüngeren Kunstperiode Frankreichs.

Am 14. Dezember 1899 ist in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris das Denkmal enthüllt worden, welches die Stadt Paris dem großen Leiter ihrer baulichen

Fig. 236.



Denkmal für *Pierre Antoine Berryer* im *Palais de Justice* zu Paris²⁴³⁾.

Bildh.: *Chapu*.

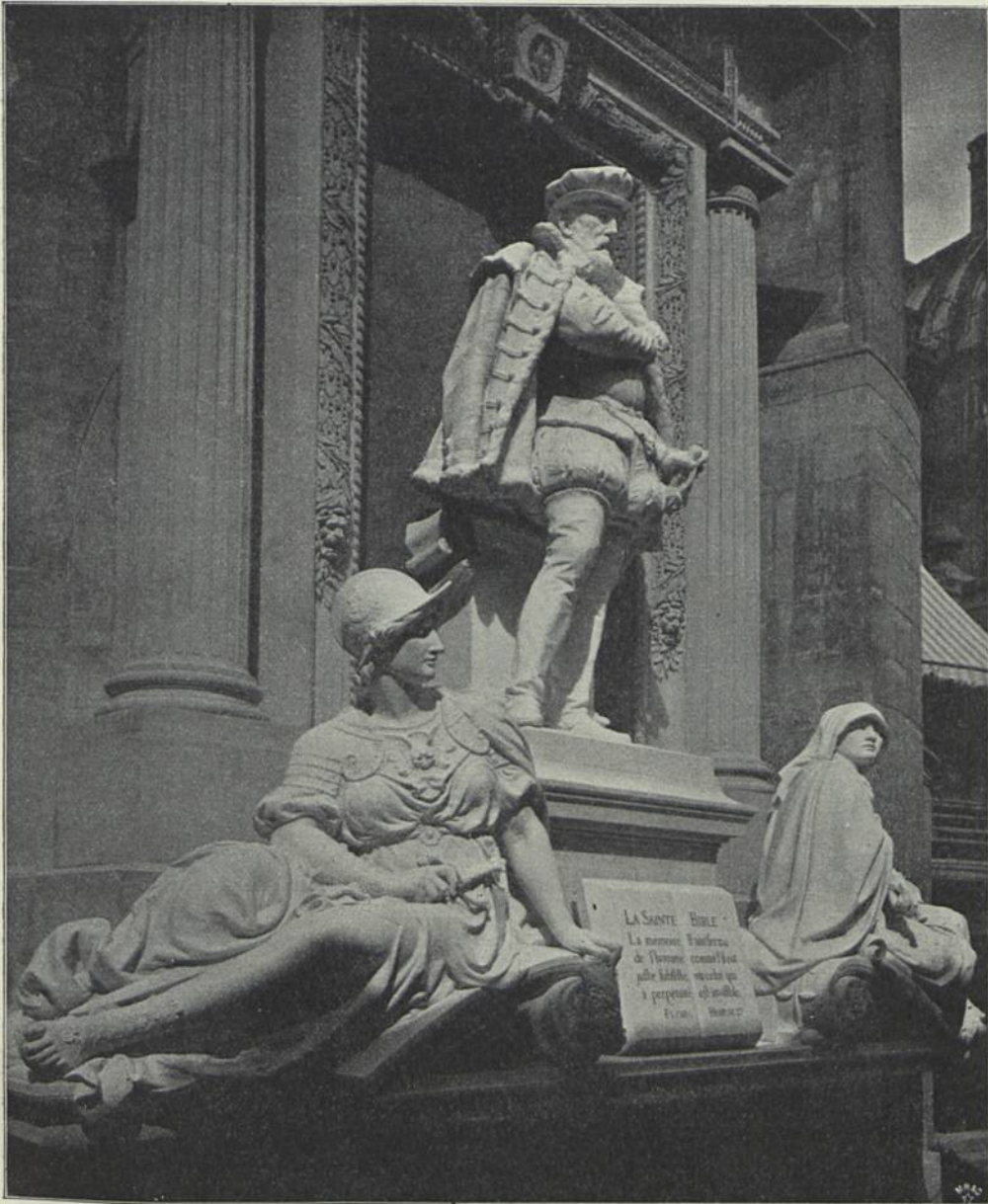
Arbeiten *Alphand* zu setzen sich entschlossen hatte: eines der bedeutendsten Werke der zeitgenössischen Denkmalkunst, ein Wanddenkmal von eigenartiger Gestaltung und größter Vollendung des plastischen Teiles. Das Denkmal ist ein gemeinsames Werk des Bildhauers *Jules Dalou* und des Architekten *E. Formigé* in Paris.

Alphand bildet den überragenden Teil einer Mittelgruppe des Denkmals, die aus ihm und seinen vier Mitarbeitern, dem Ingenieur *Huet*, dem Maler *Roll*, dem Architekten *Bouvard* und dem Bildhauer *Jules Dalou* besteht. In dieser Weise hat sich der Künstler selbst ein Denkmal gesetzt. Die Anordnung

²⁴³⁾ Fakf.-Repr. nach: *American architect*, Bd. 24, Nr. 655.

der Anlage geht aus der Tafel bei S. 209, sowie aus dem Grundriß in Fig. 238 hervor. Der Aufbau ist im Gedanken außerordentlich schlicht, in der Durchführung ebenso reich. An die lebenswahre Mittelgruppe schließen sich Flügel mit den Basreliefs der Handwerker der städtischen Arbeiten, Gärtner,

Fig. 237.

Denkmal des Admirals *Gaspard de Coligny* zu Paris.Arch.: *Scellier de Gisors*; Bildh.: *Guß. Ad. Déf. Crauk*.

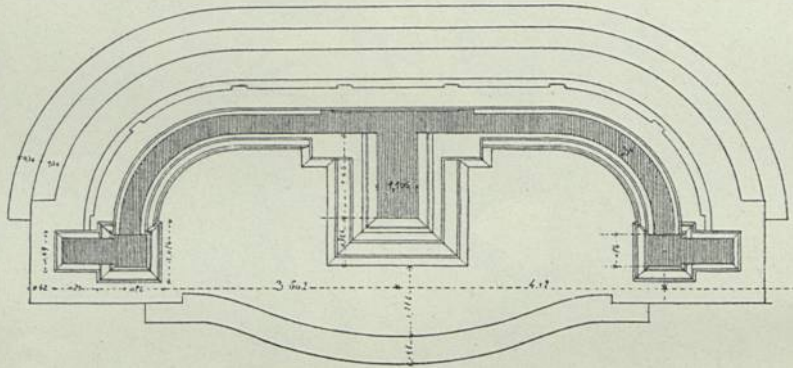
Pflasterer, Erdarbeiter u. f. w., aus dem Stein und für den Stein geschaffen, in trefflicher Stilisierung, ohne aber die moderne Realität der Dinge zu verleugnen. Das Material ist feinkörniger, geschlossener, homogener Kalkstein aus den Brüchen von *Léchaillon*.

512.
Totendenkmal
auf dem
Père Lachaise
zu Paris.

So bedeutend dieses Denkmal ist, so wird es doch noch von einem bedeutenderen überboten: von dem am 1. November 1899 auf dem *Père Lachaise* in Paris eingeweihten Totendenkmal, dem »*Monument aux Morts*« des Bildhauers *Paul Albert Bartholomé*. Nie ist ein Denkmal geschaffen worden, welches so viel persönliches Erlebnis seines Urhebers darstellt, wie dieses Totendenkmal.

Paul Albert Bartholomé wurde 1848 in Thiverval geboren und widmete sich bis 1886 der Malerei als ein geachteter Vertreter des *Plein-air*. Da trat im Jahre 1887 das Ereignis ein, welches einen völligen Umschwung im Schaffen des Künstlers herbeiführte. Sein Weib, das er grenzenlos liebte, wurde ihm jäh entzogen, und als er aus der Betäubung des ersten Schmerzes sich wieder zum künstlerischen Schaffen durchgerungen hatte, verfuhrte er seiner Trauer in einem Kunstwerke Ausdruck zu geben. Zunächst in einem gemalten Kunstwerke. Doch seiner Empfindung ward auf diesem Wege kein Genüge, er rang nach einem monumentaleren Ausdruck seines Schmerzes, um zunächst nur ein Grabmal für seine Gattin zu schaffen. Er schuf einen ergreifenden Christus am Kreuz, der mit tiefstem Mitleid auf die Tote unter ihm blickte. Jedoch sein Stoff wuchs ihm bei der Arbeit; der Gedanke des Werkes erweiterte sich, und er entschloß sich, ein allgemeines Totendenkmal zu schaffen, ein Werk, in welchem der tobende Widerstand alles

Fig. 238.



Grundriß des Denkmals für *Alphand* in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.

(Siehe die Ansicht auf der Tafel bei S. 209.)

Erfahrenen gegen die graufame Gewalt und Vernichtung des Todes schrill aufschreit, das aber ohne die Vertröstung auf das Jenseits lediglich durch die Erkenntnis des Naturnotwendigen wieder veröhnt. So entstand der Entwurf für das Werk, das 1895 im Pariser Salon erschien und einen so tiefgehenden Eindruck machte, daß Staat und Stadt beschloßen, das Werk zu erwerben und es für den *Père Lachaise* in dem feinen weißen Sandstein, der in Euville bei Commercy in der Champagne gebrochen wird, ausführen zu lassen. Es steht in der Achse der Hauptallee des Einganges des Friedhofes vor einem Rasenabhang, zu dessen Höhen beiderseits Treppen emporführen. Die Tafel bei S. 214 gibt eine Gesamtansicht des Denkmals mit der Art seiner Aufstellung, während Fig. 239 in größerem Maßstabe den plastischen Teil des Werkes nach dem Modell zeigt.

Die Beurteilung des großen Werkes hat einen merkwürdigen Zwiespalt in demselben herausgefunden. Es ergibt sich nach *Nordau* für das nähere Studium ein eigentümliches Mißverhältnis zwischen dem Tragisch-Erhabenen, dem Abstrakt-Künstlerischen des Werkes als Ganzem, zwischen der hohen und weihvollen Stimmung des Gesamteindruckes, und dem künstlerischen Inhalte der Einzelheiten. Wenn man indes den Versuch macht, in die Einzelheiten einzudringen, so wirkt das groß und edel angelegte Denkmal mit voller Macht auf Phantasie und Stimmung durch die schlichte Strenge und natürliche Größe des Aufbaues, durch den unmittelbaren Ausdruck eines reichen, durch den Schmerz aufgewühlten Gefühlslebens, sowie durch den düsteren Ernst, mit welchem dem Beschauer sein einstiges Schicksal gezeigt wird. In diesen 14 Figuren, die nur wenig über das Naturmaß hinausgehen, jedoch in ihrer Sprache so ergreifend den über das Menschliche hinausgewachsenen Schmerz verkünden, in welchen das namenlose Grauen vor der letzten und schwersten Stunde des Lebens wie die Katastrophe eines düsteren Dramas

Fig. 239.



Totendenkmal auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

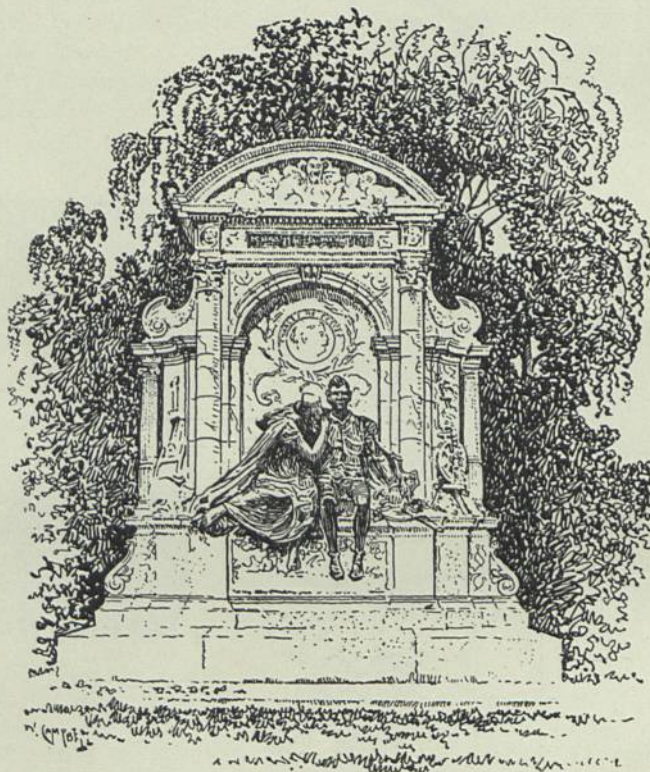
Nach dem Modell des Bildhauers *Paul Albert Bartholomé*.

auf uns wirkt, in diesen Figuren liegt ein Künstlerschickfal, das erschütternd wie ein Notfchrei zu uns ruft. Der Beschauer wird zum Mitleidenden des Künstlers, darin liegt die vornehmste und überwältigende Wirkung des seltenen Werkes.

513.
Decoster-
Denkmal
zu Brüssel.

Ein eigenartiges, jedoch weit bescheideneres Wanddenkmal als das vorhergehende besitzt Brüssel: das Denkmal für *Charles Decoster*, den Verfasser der Legende des *Tiel Ulenspiegel*, wurde 1894 aux etangs d'Ixelles, Place St. Croix in Brüssel, durch den am 29. Dezember 1862 in Brüssel geborenen *Charles Samuel* errichtet (Fig. 240). Die Hauptgruppe des schönen Wanddenkmales stellt die Helden aus der Erzählung »Ulenspiegel« dar. Das ungemein warme Leben dieser Gruppe

Fig. 240.



Denkmal für *Charles Decoster* zu Brüssel.

wird ergänzt durch das köstliche Leben des Kindertympanons, welches das Denkmal oben abschließt²⁴⁴).

514.
O'Reilly-
Denkmal
zu Boston.

Diesen Werken feien noch drei amerikanische Denkmäler angereicht. Das *John Boyle O'Reilly*-Denkmal in Boston ist eine Art doppelseitigen Wanddenkmales. An der Vorderseite entspricht die Darstellung dem persönlichen Inhalte des Denkmals; an der Rückseite (Fig. 241) ist der Allegorie das Feld überlassen. Vor einer mit einem Kreuz aus Flechtornament geschmückten Steinwand sitzen in etwas über Lebensgröße in Bronze die Figuren Patriotismus, Erin und Poesie. Der Bildhauer des Denkmals ist *Daniel C. French*; die Architekten sind *Walker & Kimball*.

²⁴⁴) Siehe auch: *La sculpture Belge contemporaine*. Taf. 50.

In ausgesprochenster Weise als Wanddenkmal geschaffen ist das Denkmal des Obersten *Robert Gould Shaw* in Boston, ein gemeinfames Werk der Architekten *Mc Kim, Mead & White* und des Bildhauers *Augustus St. Gaudens*. Fig. 242 u. 243 überheben den Verfasser näherer Angaben über Anlage und Ausführung des Denkmals.

515.
Shaw-
Denkmal
zu Boston.

Fig. 241.



Allegorische Gruppe an der Rückseite des *John Boyle O'Reilly*-Denkmals zu Boston²⁴⁵⁾.

Arch.: *Walker & Kimball*; Bildh.: *Daniel C. French*.

Von den gleichen Künstlern (*Augustus St. Gaudens* als Bildhauer und *Mc Kim, Mead & White* als Architekten) stammt ein Wanddenkmal auf dem Astorplatz in New York, welches die New Yorker Bürger dem Andenken des *Peter Cooper*, des Begründers der *Cooper*-Vereinigung zur Förderung von Wissenschaft und Kunst, errichtet haben. Auch hier enthebt uns die Abbildung einer weiteren Schilderung (Fig. 244).

516.
Cooper-
Denkmal
zu
New York.

²⁴⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: *American architect*.

Fig. 242.

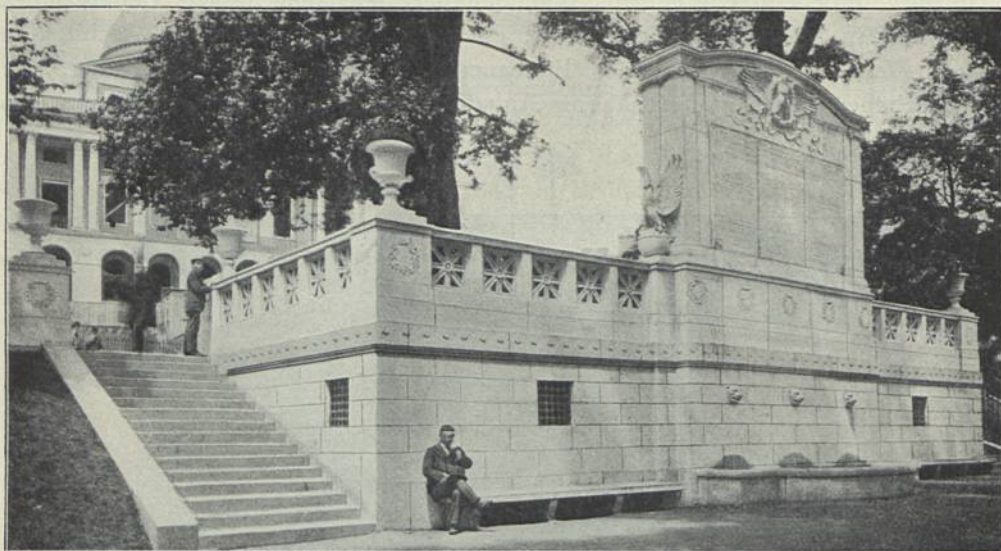
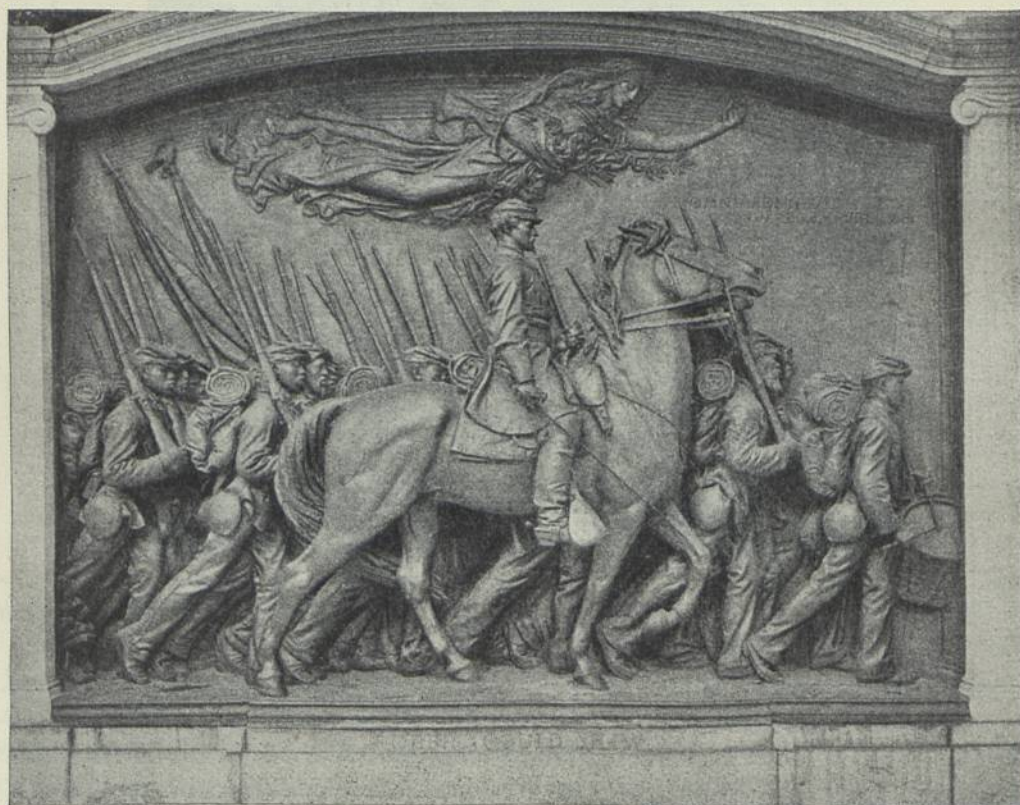


Fig. 243.



Denkmal für den Oberst *Robert Gould Shaw* zu Boston ²⁴⁶⁾.

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Augustus St. Gaudens*.

²⁴⁶⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Fig. 244.



Denkmal für *Peter Cooper* zu New York ²⁴⁷).

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Augustus St. Gaudens*.

217) Fakf.-Repr. nach: *American architect*.

n) Offarien.

517.
Allgemeines.

Die Offarien oder Beinhäuser sind aus dem Kultus der Friedhöfe hervorgegangen und erlangten erst später Denkmalcharakter. In den meisten Fällen hat das Offarium die Form einer Kapelle, die an sich auch erhalten bleibt, wenn sich über ihr ein Denkmalaufbau auftürmt. Die Bretagne besitzt noch eine große Zahl von Beinhäusern aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. In Frankreich und Italien werden sie mit den Klöstern und Kirchen verbunden und bilden Bestandteile der äußeren oder inneren Architektur. Wenn sie als selbständige Anbauten auftreten, erhalten sie meist eine anziehende Form, wie das Offarium (*Offuaire*) von Faouët, welches *Viollet-le-Duc*²⁴⁸⁾ veröffentlicht.

Ueber Offarien aus Elfas-Lothringen berichtet *Blind* in einem Aufsatz des »Globus«²⁴⁹⁾. Im Elfas lassen sich die Beinhäuser von der Schweizer Grenze bis Weisenburg und gegen Westen bis tief nach Lothringen hinein verfolgen. Heute sind sie meist verschwunden, und wo sie noch erhalten sind, liegen sie vorwiegend innerhalb der Friedhöfe, wie in Lupstein, Zabern, Epfig, Scharrachbergheim, Schorbach, oder doch auf dem Boden ehemaliger Begräbnisplätze (Kayfersberg), deren Reste sie aufnahmen; zum Teil auch bilden sie, wie die Meywihrer Kapelle bei Ammerschweyer, die St. Sebastianskapelle bei Dambach, die einzigen Reste längst entwundener Ortschaften. Auch architektonisch sind die Beinhäuser von Interesse; es sind romanische und gotische, Barock- und Renaissancebauten vertreten. Ueberall hat sich ferner die Sage dieser Altertümer bemächtigt und führt die Schädel bald auf die Einfälle der Engelländer (1365 und 1375) oder der Armagnacs (1444), bald auf den Bauernkrieg (1525) oder auf die Schlachten des 30jährigen Krieges zurück.

Auf Grund der Inschriften mehrerer Offarien sei darauf hingewiesen, in wie eigenartigem und zugleich verschiedenartigem Sinne diese mächtigen und mit ihren bis über 10000 Schädeln in der That impofanten »*Memento mori*« die Volksphantasie beeinflussen. Da ist es bald nur der bedauernde Weheruf über die große Zahl der in einer Gruft vereinigten Opfer des unerbittlichen Todes, dem wir in der Inschrift des Offariums in der abgebrochenen gotischen Kirche von Scherweiler begegnen:

»Ist nicht eine sondere Klag
Dreysehn Tausend in einem Grab?«

In Kayfersberg hatte offenbar mehr das Gefühl der alles gleichmachenden Majestät des Todes vorgeherrscht, begleitet von einer gewissen Befriedigung, daß dieser Tod keinen Unterschied kennt und wenigstens im Grabe Hoch und Niedrig, Arm und Reich friedlich nebeneinander bettet. Die Inschrift des Beinhauses, dessen Eingang die Jahreszahl 1463 trägt, lautet:

»So ist's recht,
Da liegt der Meister bei seinem Knecht.«

Wie eine Warnung klingt endlich der Spruch eines lothringischen Beinhauses:

»Liebe Brüder und Schwestern,
Wir waren noch gestern

²⁴⁸⁾ In: *Dictionnaire de l'architecture française etc.*, Bd. IV, S. 451.

²⁴⁹⁾ Skizzen aus elfäsisch-lothringischen Offuarien.

Stark und gefund wie ihr:
O feht, morgen feid ihr wie wir« —

derselbe Gedanke, dem man ja auch fonft häufig auf Grabesinschriften begegnet.

Erft die neuere Zeit hat den Offarien Denkmalcharakter gegeben; fie nahmen ihn hauptfächlich in Oberitalien an. Südlich vom Gardafee liegt die lombardifche Ebene, das gefchichtliche Leichenfeld von Europa. Hier kämpfte 452 nach Chr. der Hunnenkönig *Attila* und legte das verheerende Feuer an Aquileja, Padua, Vicenza, Verona, Bergamo und eine Reihe anderer Städte; hier foll *Marcus Aurelius Claudius* 200000 Goten vernichtet haben, und hier war in der Neuzeit die Stätte der italienifchen Unabhängigkeitskriege von 1848—66. Diefen Kämpfen find die feinernen Wahrzeichen von San Martino della Battaglia, von Solferino, von Cuftozza, von Palestro, von Melegnano u. f. w. gewidmet. Sie beherrschen die lombardifche Ebene.

Das Offarium von San Martino ift die ehemalige Familienkapelle der Grafen von *Tracagni*. Hier ruhen die Gebeine der bei San Martino Gefallenen. Es befitzt nicht felbst Denkmalcharakter; diefer wird vielmehr von dem nur wenige Schritte entfernten, 74^m hohen Turm von San Martino della Battaglia aufgenommen, welcher am 15. Oktober 1893 zum Gedächtnis des Königs *Viktor Emanuel II.* eingeweiht wurde. Der Turm ift ein fich verjüngender Cylinder von 14^m Durchmesser auf einem 20^m hohen Rundbau von 23^m Durchmesser. Er ift ein Werk der Ingenieure *Monterumici* von Treviso und *Cavalieri* von Bologna. Das Innere enthält Darftellungen aus der Zeit der italienifchen Unabhängigkeitskämpfe der Jahre 1848—70, und zwar der Schlacht von Goito, der Verteidigung von Venedig, der Schlachten von Cernaja und San Martino, der Einnahme der Porta Capuana und der Porta Pia, fowie der Schlacht von Cuftozza.

518.
Offarium
von
San Martino.

Aehnlich liegen die Verhältniffe beim Offarium von Solferino. Etwa 12^{km} füdlich von San Martino liegt der Turm der alten Bergfefte Solferino, die »*Spia d'Italia*«, die »Wacht Italiens« genannt. Er entftand fchon im XI. Jahrhundert und war dem Verfall nahe, als eine italienifche Gefellfchaft mit patriotifchen Tendenzen ihn zur Gedenkstätte für die Tapferen umwandelte, die am 24. Juni 1859 bei Solferino den Heldentod ftarben. Die benachbarte Kirche di San Pietro ift das Beinhaus von Solferino.

519.
Offarium
von
Solferino.

Die Ueberreste von etwa 7000 Kriegern follten hier liegen. Die Kirche ift im Inneren durch jonifche Pilafter gegliedert, und fämtliche Wandflächen, fowie die Pilafter- und die Friesflächen find mit Schädeln gefüllt. Ueber dem Hauptgefims findet die furchtbare Dekoration eine Fortfetzung in Gebeinen und wieder Schädeln.

520.
Offarium
von
Cuftozza.

Das Offarium von Cuftozza (Arch.: *Giacomo Franco*) ift zum Gedächtnis der beiden Schlachten errichtet, welche die italienifchen Truppen in den Jahren 1859 und 1866 auf den Hügeln von Cuftozza den Oefterreichern lieferten. Es wurde mit einem Aufwande von rund 95000 Lire in der zweiten Hälfte der fiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erbaut.

Es hat die Gefamtform eines Obelifken, deffen fockelartiger Unterbau eine fchlichte Kapelle enthält, unter welcher eine Krypta für die Gebeine angelegt ift. Das Material ift Kalkftein von den Brüchen von Ongarina bei Verona und Marmor von Sant' Ambrogio und Mazzurega. Die fchlichte Form wurde durch die Beftimmung beeinflusst, dafs das Denkmal von weither gefehen werden könne. Seine Höhe beträgt etwa 37^m 250).

250) Siehe: *Revue gén. de l'Arch.* 1881, Pl. 41 u. 42.

Fig. 245.

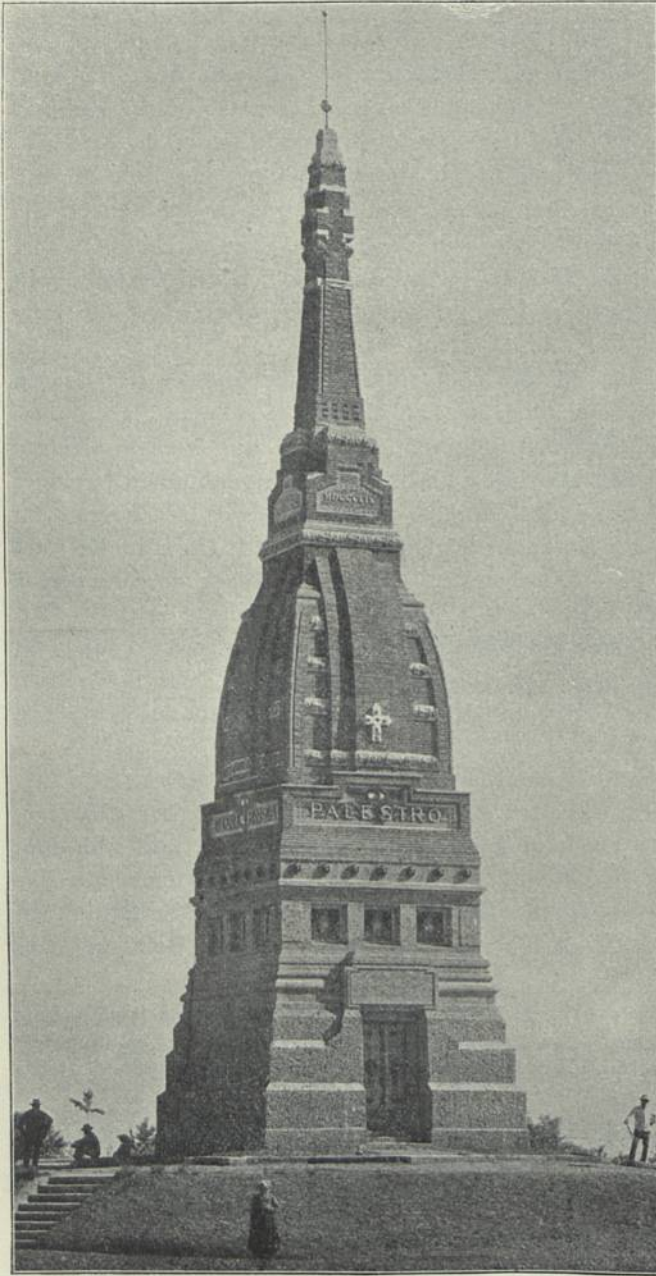


Fig. 246.

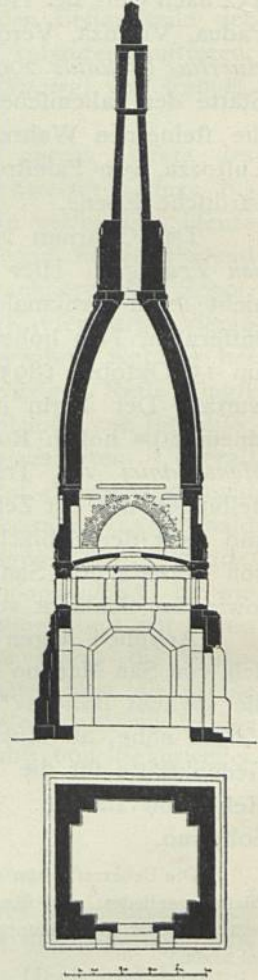
Lotrechter und wägrechter
Schnitt.

Schaubild.

Offarium zu Palestro.

Arch.: Sommaruga.

Eine reichere und namentlich für die Kunst des modernen Italiens charakteristischere Form besitzt das Ossarium von Palestro, welches nach dem Entwurf des Architekten *Giuseppe Sommaruga* im Jahre 1893 errichtet wurde (Fig. 245 u. 246). Das Ossarium umschließt die Überreste der in der Schlacht von Palestro am 30. Mai 1859 gefallenen Kämpfer. Das Denkmal beanspruchte eine Summe von 27 000 Lire.

521.
Ossarien
zu
Palestro
und
Melegnano.

Es hat 6,50 m Seitenlänge des quadratischen Grundrisses und erhebt sich zu einer Höhe von 32,50 m. Der Unterbau ist Kalkstein von Brembate; der kuppelartige Aufbau und der krönende Obelisk bestehen aus Backstein mit Werksteingliederung und Mosaikschmuck²⁵¹⁾.

Am 19. Juni 1904 wurde das Beinhaus von Melegnano, einem Städtchen etwa 20 km südlich von Mailand, eingeweiht. Darin liegen die Reste der am 8. Juni 1859 gefallenen Oesterreicher und Franzosen.

Das Gefecht bei Melegnano war eine Waffenthat untergeordneter Bedeutung, ein Nachstoß der Franzosen gegen die nach der Schlacht von Magenta sich zurückziehenden Oesterreicher. Aber schon in früheren Jahrhunderten war der Boden reichlich mit Blut getränkt worden. Bei Melegnano, dem alten Marignano, fand im September 1515 die berühmte Schlacht statt, in der *Franz I.* die im Dienste der heiligen Liga stehenden Schweizer besiegte, dadurch Mailand eroberte und den Ruf der Schweizer, die als unbefiegbar gegolten hatten, erschütterte. Wenige Kilometer von Melegnano entfernt liegt Lodi, wo der junge *Buonaparte* 1796 die Oesterreicher schlug.

Das Bauwerk ist eine Schöpfung des Bildhauers *Donato Barcaglia*. Es erhebt sich inmitten des alten Friedhofes und besteht aus Granit; am unteren Teile trägt es ein Reliefband mit Darstellungen aus dem Gefecht. Der Bau verjüngt sich nach oben und wird von einer Gruppe aus carrarischem Marmor gekrönt. Eine der beiden Figuren dieser Gruppe hält eine Fackel hoch in der Rechten und stellt den Ruhm dar; die andere, die Pietas, legt einen Lorbeerkranz nieder.

o) Maufoleen reicherer Form.

Die Bezeichnung »Maufoleum« ist abgeleitet von dem Grabmal, welches die Königin *Artemisia* von Karien ihrem Gemahl, dem König *Mausolos* oder *Mausollos*, zu Halikarnassos errichten ließ. Da dieses Grabmal einen ungewöhnlichen Reichtum des architektonischen Aufwandes aufwies, so ist es üblich geworden, nur die bedeutenderen architektonischen Anlagen über einem oder mehreren Gräbern, die lediglich Denkmalbestimmung haben, mit der Bezeichnung »Maufoleum« zu belegen. Den Höhepunkt der Entwicklung erreicht das Maufoleum über sein gewaltiges Vorbild hinaus, welches zu den sieben Wundern der Alten Welt gezählt wurde, bei den Römern, welche Prachtbauten von einem architektonischen Reichtum errichteten, die selbst die ägyptischen Begräbnistempel übertrafen. In den späteren Zeiten, namentlich den frühchristlichen, verminderte sich der architektonische Aufwand so erheblich, daß die ehemaligen Riesenbauten zu zwar künstlerisch sehr bedeutungsvollen, aber an Umfang bescheidenen Kapellenbauten zusammenschumpften. Die Art der Anlage ist fast ausschließlich diejenige des Zentralbaues, und zwar entweder so, daß dieser, wie bei den Römern, einen vollen Baukörper bildet, aus welchem nur die Grabkammern ausgepart sind, oder so wie in der späteren Zeit, daß ein stattlicher Innenraum zur Aufstellung von Sarkophagen und anderen Denkmälern gebildet wird.

522.
Entstehung.

Das Maufoleum zu Halikarnassos, das Grabmal des Königs *Mausolos* (oder nach der Inschrift *Mausollos*) von Karien, welches ihm seine Gemahlin und Schwester *Artemisia* errichten ließ, ist eines der merkwürdigsten Bauwerke, welche uns aus dem klassischen Altertum in Trümmern überkommen sind, und ist typisch für eine

523.
Maufoleum
zu
Halikarnassos.

²⁵¹⁾ Nach: *L'Edilizia moderna* 1893.

ganze Reihe späterer Bauten geworden. Es ist auf Grund einer uns von *Plinius* überlieferten Beschreibung der Gegenstand zahlreicher Wiederherstellungsversuche von Archäologen und Architekten gewesen. Namentlich englische und deutsche Architekten, meist jedoch die ersteren, haben wiederholt und mit mehr oder weniger Glück seine ursprüngliche Gestalt nach der Beschreibung darzustellen versucht. Schon *Sir Christopher Wren* und sein Münder *Hawksmoor* unternahmen den Versuch; sie stützten sich auf *Plinius* und den Dichter *Martial*, der in »*De Spectaculis*« (Epig. I) von dem Denkmal sagte: »*Aëre nec vacuo pendentia mausolea.*« Dann folgte der Wiederherstellungsversuch von *Cockerell*, welchen wir in Fig. 247 bis 249²⁵²⁾ wiedergeben, dem sich *Watkiss Lloyd* und *Edward Falkner* bei ihren Versuchen angeschlossen. Nun kamen die Entdeckungen von *Sir Charles Newton*²⁵³⁾; die zahlreichen Funde, die er machte, kamen in das Britische Museum. Die Folge waren weitere Wiederherstellungsversuche von *Pullan* und *Newton*; ihnen folgte *Fergusson* und als jüngster *Edmund Oldfield* mit Versuchen aus den Jahren 1893 und 1894. *Murray* hat in seinem Katalog über 17 Versuche vor und 10 Versuche nach den Ausgrabungen *Newton's* (1856—58) berichtet.

Das Mausoleum bildete den Mittelpunkt der von *Mausolos* in grossem Massstabe und nach einheitlichem Plan neu begründeten Stadt Halikarnass, die ihm an Stelle seiner alten Residenz Mylasa im Binnenlande Gelegenheit zur Seeherrschaft geben sollte. *Mausolos* gedachte es mit erlesenen Kunstwerken so zu schmücken, daß es zu den sieben Weltwundern gezählt werden würde. Das Werk ist sicher von *Mausolos* begonnen worden; der Beginn der Arbeiten ist auf etwa 360 vor Chr. anzusetzen. Beim Tode des *Mausolos* (353) war es bereits so gefördert, daß eine würdige Beisetzung mit großer Leichenfeier erfolgen konnte.

Das Mausoleum bestand aus einem Unterbau von 129 m Umfang. Auf ihm erhob sich ein tempelartiges, von 36 Säulen gebildetes Grabmal (Heroon). Dieses war gekrönt durch einen pyramidenartigen Aufbau von 24 Stufen, welcher auf einer oberen Plattform, von einer Quadriga gezogen, die in doppelter Lebensgröße (8 m hoch) gehaltenen Statuen des *Mausolos* und der *Artemisia* trug. Die gesamte Höhe des Denkmals betrug 44 m. Als seine Architekten werden *Satyros* und *Pythios* genannt; nach *Adler* soll jedoch *Satyros* der Urheber des Entwurfes sowohl für das Mausoleum wie für die Stadtanlage sein. Als Bildhauer waren am Mausoleum *Skopas*, *Bryaxis*, *Timotheos* und *Leochares* tätig, von welchen jeder die bildnerischen Arbeiten einer Seite des Denkmals ausführte, und *Pythios*, welchem die Gruppe der Spitze übertragen war. Auch *Praxiteles* wird unter den Bildhauern genannt. Nach dem Tode der *Artemisia*, etwa 348 oder 347 vor Chr., wurde das Werk von den genannten Meistern ohne Aussicht auf Lohn, nur ihres eigenen Ruhmes halber vollendet. Die Vollendung unter *Hyaricus* ist auf etwa 345 vor Chr. festzusetzen. Den Unterbau umgab ein Fries mit der Darstellung eines Amazonenkampfes. Es scheint bis zum XII. Jahrhundert erhalten geblieben zu sein; in dieser Zeit berichtet der byzantinische Bischof *Eustathios* von ihm. Von da ab verfiel es, teils durch Witterungseinflüsse, zum gröfseren Teil aber durch Menschenhände; im Beginn des XVI. Jahrhunderts diente das Denkmal als bequemer Steinbruch für die Johanniter von Rhodos, welche 1522 aus ihm das Schloß von Budrum bauten.

Von alten Schriftstellern schrieben *Plinius*, *Hyginus* und *Martial* über das Denkmal. *Plinius* berichtet im 5. Kapitel des 36. Buches seiner im Jahre 50 nach Chr. geschriebenen Naturgeschichte über das Denkmal folgendes: »*Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxin et Timotheum et Leucharem de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. Sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo Cariae regulo, qui obiit Olympiadis centesimae sextae anno secundo. Opus id ut esset inter septem miracula ii maxime artifices fecere. Patet ab Austro et Septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circuito pedes CCCCXI; attollitur in altitudinem viginti quinque cubitus; cingitur columnis triginta sex. Pteron vocavere. Ab Oriente caelavit Scopas, a Septentrione Bryaxis, a Meridie Timotheus, ab Occasu Leochares; priusque quam peragerint, regina obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto jam id gloriae ipsorum artisque monumentum judicantes: hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex. Namque supra Pteron pyramis altitudine inferiorem aequavit, viginti quatuor gradibus in metae cacumen se con-*

²⁵²⁾ Nach: *Builder*.

²⁵³⁾ *Discovering at Halicarnassus*. London 1862.

trahens. In summo est quadriga marmorea quam fecit Pythis. Haec adjecta centum quadraginta pedum altituaine totum opus includit.» Das Wesentlichste dieser Beschreibung ist oben deutsch wiedergegeben.

Hyginus, ein Zeitgenosse des Vitruv, schreibt: »*Monumentum regis Mausoli lapidibus lychnicis altum pedes LXXX; circuitus pedes MCCCXL.*« Diese verschiedenen Angaben sind mit den zahlreichen Funden des Denkmals im Britischen Museum in Uebereinstimmung zu bringen.

Außer der bekrönenden Quadriga und vielleicht den aufgefundenen Reliefplatten ist die Einordnung alles übrigen Schmuckes bis heute Hypothese gewesen, und zwar oft weit auseinander gehende Hypothese.

Fig. 248.

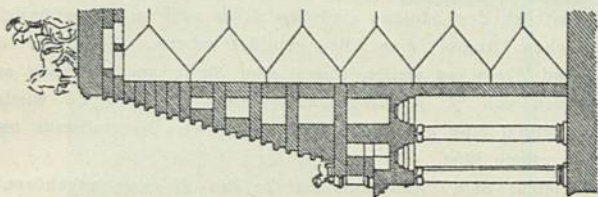


Fig. 249.

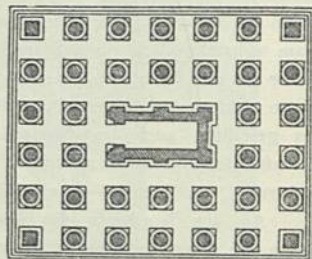
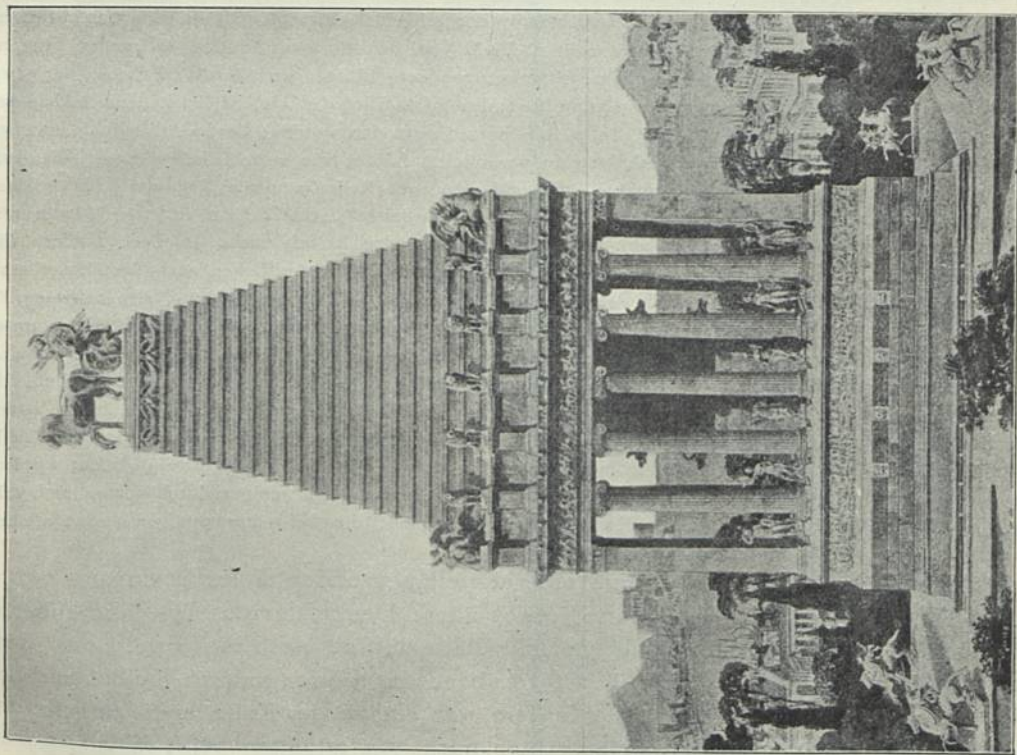


Fig. 247.



Wiederherstellungsversuch des Mausoleums zu Halikarnass von Cockerell 252).

Die aufgefundenen Reste zerfallen in zwei Hauptgruppen: in vollrunde, statuarische Ueberreste und in die Reliefs. Von der Quadriga sind zahlreiche Stücke erhalten; besondere Auszeichnung verdienen die kraftvollen, auf Fernwirkung berechneten Pferdeteile. Auf dem Wagen des Viergespanns standen eine männliche Figur in reich gefaltetem Gewand, *Mausollos*, und eine gleiche weibliche, seine Gemahlin *Artemisia*. *Mausollos* ist in voller Manneskraft dargestellt, mit halblangem Haar und kurzem Vollbart. Er ist nach *Ulychs* voll Energie und Willenskraft; das lange, über einen Chiton herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der in der Linken eine Waffe oder ein Scepter trug. — Die weibliche Gestalt hat

entsprechende Mafse; sie ist mit einem fein gefältnen Untergewand bekleidet, über dem ein Obergewand schleierartig vom Kopfe herunterfällt. Aus der ruhigen Haltung und großen Standficherheit beider Figuren hat Stark geschlossen, daß sie nicht auf dem Wagen auf der Spitze des Denkmals, sondern vielleicht im Inneren der Tempelcella standen. Gegen diese Annahme läßt sich Wesentliches so lange nicht einwenden, als nicht gegenteilige Beweise gefunden werden.

In der Nähe des Bauwerkes wurden die Ueberreste einer größeren Anzahl von Löwen gefunden, von welchen sich 14 gleichfalls im Britischen Museum befinden. Die Löwen haben bis zum Kopfe eine Höhe von 1,39 m, eine ruhige, aufrechte Haltung und zeigen den Kopf teils nach rechts, teils nach links gewendet. Irgend welche Erkennungszeichen für die Art der Aufstellung sind nicht vorhanden. Sie werden in der verschiedensten Weise mit dem Bauwerke in Verbindung gebracht. Nach *Urlichs* standen sie am wahrscheinlichsten auf den Stufen und zwischen den Säulen; »indessen ist es auch nicht unmöglich, daß sie an der Nordseite, nach Art der ägyptischen Dromoi, eine Allee gebildet haben«. *Stark* setzt sie auf die Stufen der oberen Pyramide; *Pullan* und *Fergusson* weisen ihnen eine Stelle am Unterbau an. Dies geschieht auch im Wiederherstellungsversuch von *J. J. Stevenson*, während *Cockerell* sie wieder am Fusse der Pyramide annimmt. Die Löwen zeigen eine glückliche Verbindung von Naturalismus und Stilisierung, die sich gut in eine Architektur einordnen läßt.

An der Nordseite des Denkmals, vielleicht dem Tätigkeitsbereiche des *Bryaxis* angehörend, wurden die Fragmente einer Reiterfigur gefunden, über die *Newton* in seinen »*Travels*« berichtet, daß das Pferd meisterhaft modelliert sei, daß die bäumende oder ansprengende Bewegung die ganze Gestalt ergreife, und »die schwere, feste Marmorasse scheint vor unseren Augen sich zu biegen und zu springen, als wenn die verborgene Energie des Tieres plötzlich ganz hervorgerufen und in einer Bewegung vereinigt wäre«. Auch über diese Figur gehen die Ansichten weit auseinander. *Newton* hält sie für einen karischen Fürsten oder Heros, *Fergusson* für eine Amazone u. s. w. Von den übrigen Funden vollrunder Figuren sind zu nennen: verschiedene Torfi männlicher Figuren; von der Ostseite, wo *Skopas* arbeitete, der etwa 2,00 m hohe Torfo einer auf viereckigem Throne sitzenden männlichen Gestalt, vielleicht ein bekleideter Zeus. Ferner sind zahlreiche Köpfe und Reste von Statuen gefunden worden, deren Aufstellung unsicher ist. Gegen die Aufstellung in den Interkolumnien der Säulen spricht die verschiedene Größe; die Aufstellung in der Cella ist ohne Anhaltspunkte. Die aufgefundenen Relieffragmente sind von sehr verschiedenem künstlerischem Werte, so daß man bisweilen an Hilfsarbeiter dachte. Dem ist aber *Brunn* mit Recht entgegengetreten. »Wir hätten also bei der Beurteilung der Reliefe nicht Gefallen, sondern die Meister selbst ins Auge zu fassen. Müssen wir also diesen neben dem Vortrefflichen auch die Mängel und Schwächen beimeffen, die ja übrigens in den verschiedenen Serien in sehr ungleichem Mafse auftreten, so darf man meines Erachtens nicht außer acht lassen, daß der Fries, einen so großen Platz er unter unseren Trümmern vom Mausoleum einnehmen mag, von dem ganzen plastischen Schmucke des kolossalen Gebäudes einen verhältnismäßig bescheidenen Bestandteil bildete, daß neben ihm drei andere Reihen von Reliefs nachweisbar sind, die vielleicht, ja zum Teil höchst wahrscheinlich dieselbe Ausdehnung hatten wie der Amazonenfries, und daß alle diese Reliefe wiederum durch die Reihen von zum großen Teile kolossalen Statuen tief in den Schatten gestellt und zur Bedeutung von Beiwerken hinabgedrückt wurden. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn wir im Frieze hier und da weniger durchdachten und vollendeten, vielmehr rasch hingeworfenen Kompositionen begegnen, die bei einer weniger umfangreichen Arbeit vielleicht vermieden worden wären«²⁵⁴).

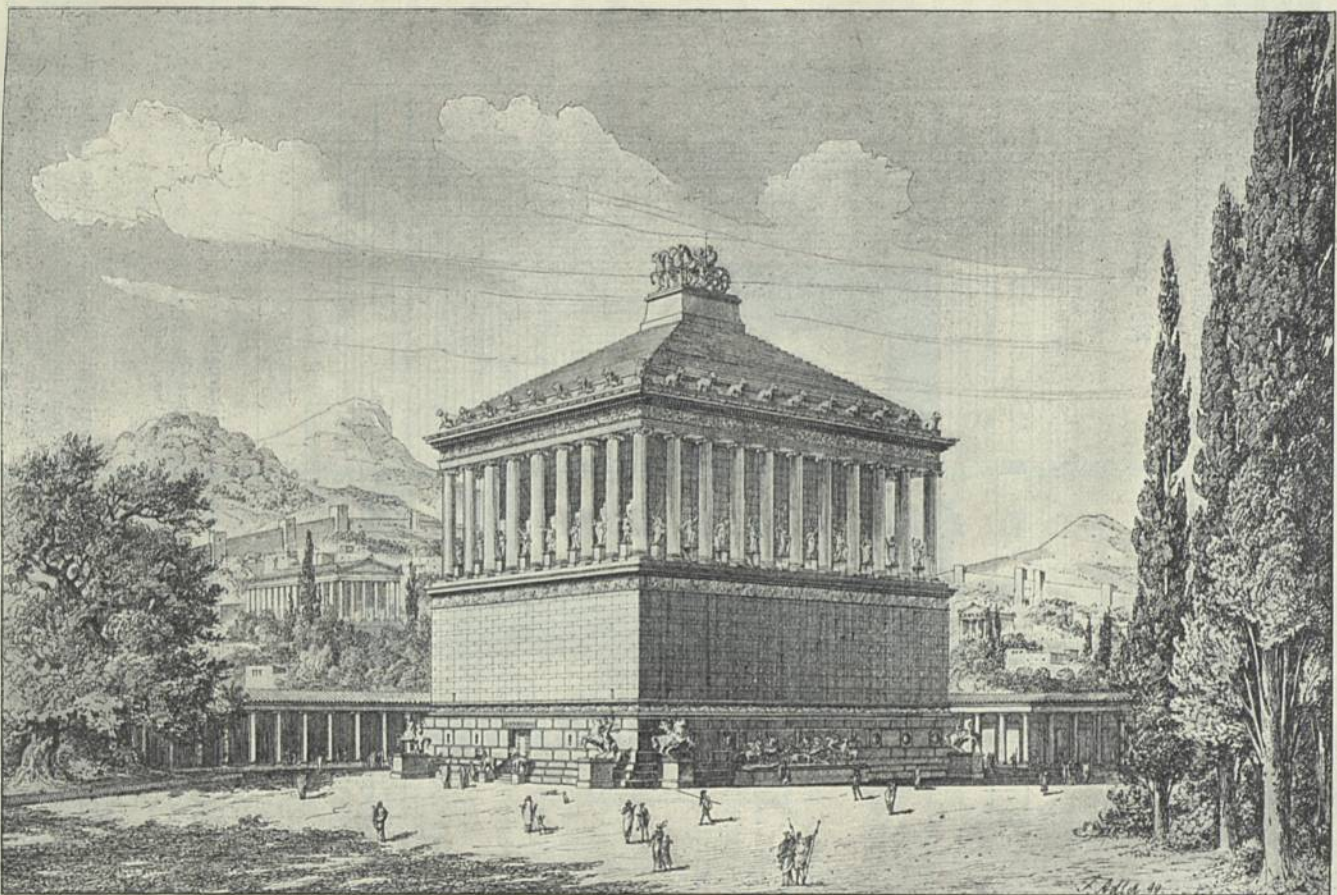
Einen sehr bemerkenswerten Wiederherstellungsversuch dieses Denkmals unternahm *Adler*²⁵⁵). Zwei benachbarte, etwas ältere Denkmäler des IV. Jahrhunderts, die auch *Mausolos* wahrscheinlich gekannt hat, dürften nach *Adler* anregend und befruchtend auf den Architekten gewirkt haben: das Löwengrab zu Knidos und das Nereidendenkmal von Xanthos. Das erstere war ein an der Küste hoch aufgestelltes Grabmal und Siegeszeichen, welches Athen nach 394 errichten ließ; seine Quadratseite beträgt 12,16 m und seine Höhe 16,86 m. Das letztere ist wesentlich kleiner; es ist 6,68 m breit, 10,03 m lang und 11,20 m hoch. *Perikles*, Satrap von Lykien, ließ es sich bald nach der Wiedereroberung der abgefallenen Hafenstadt Telmissus 372 vor Chr. als Grab- und Siegesdenkmal errichten.

²⁵⁴) Siehe auch: *OVERBECK*, J. Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1882. Bd. II, S. 109 — ferner: *The Mausoleum and its sculptures. Builder* 1893, 15. April — und: *A new restoration of the Mausoleum. Builder* 1896, 22. Februar — sowie der Nachtrag in: *Builder* 1896, 7. März — endlich: *Builder* 1896, 5. Sept., S. 185, 262.

²⁵⁵) Siehe: *Zeitschr. f. Bauw.* 1900, S. 1 u. Bl. 1—5.

Die Annahmen *Adler's* sind in Fig. 250 bis 252 ²⁵⁶⁾ dargestellt. Nach ihm war die wichtigste Eigenschaft des Mausoleums seine bedeutende Höhe von 45,92 m, vermöge deren der Bau zu einem weitgehenden

Fig. 250.



Mausoleum zu Halikarnafs.
Wiederherstellungsversuch von *Adler* ²⁵⁶⁾.

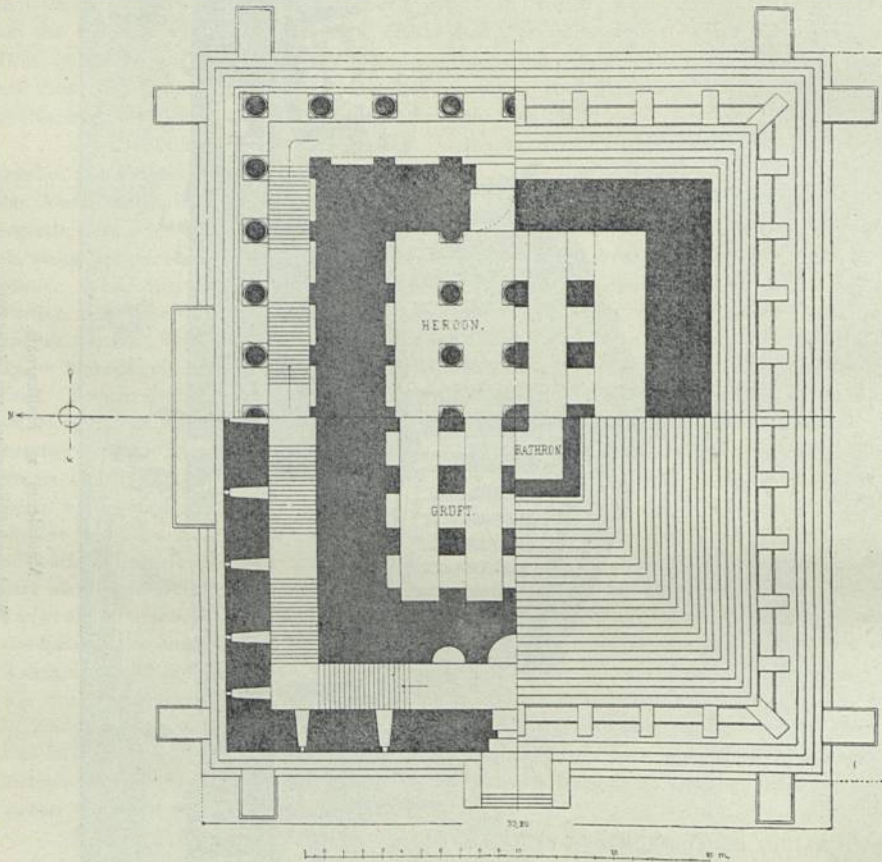
Mittelpunkte der Stadt, ja zu einem Seezeichen gemacht werden konnte, ähnlich der Athena Promachos auf der Akropolis von Athen. Durch diese Höhe war der Götterbau bedingt; er entsprach der

²⁵⁶⁾ Fakt.-Repr. nach ebendaf., Bl. 1 u. 2.
Handbuch der Architektur. IV. 8. b.

Bedingung im Bauprogramm, die geforderten Räume nicht mehr nebeneinander, sondern übereinander anzuordnen. Unter Benützung der genannten Vorbilder »hat der griechische Kunstgenius unter besonders günstigen Verhältnissen das Neue und Eigenartige geschaffen, was uns im Mausoleum entgegentritt«. Für die künstlerische Ausstattung des Aeußeren des Mausoleums kam eine Angabe bei *Lucian* in Betracht, in der es heißt: »Weder an Größe noch an Schönheit kommt ihm eines gleich. Es prangt mit den vollendetsten Kunstwerken, mit Statuen von Menschen und Pferden aus dem kostbarsten Marmor, wie man kaum an einem Tempel finden wird.« An einer anderen Stelle heißt es, es sei das Muster der prachtvollen und hochgebauten Gräber. *Pausanias* sagt von ihm, seine Größe sei so hervorragend und die Ausstattung mit jeder Art von Schmuck so prachtvoll, daß selbst die Römer es hoch bewunderten und alle ihre großen

Fig. 251.

Fig. 252.



Mausoleum zu Halikarnafs.

Grundriß in vier Höhen ²⁵⁶⁾.Wiederherstellungsversuch von *Adler*.¹/₄₀₀ w. Gr.

Grabmäler Mausoleen nannten. *Adler* schließt hieraus, owie mit Rücksicht auf die reiche Ernte an plastischen Funden bei den Ausgrabungen, »daß der Unterbau in schicklicher Höhe mit Reiterbildern und ganzen Gruppen von Schlacht- und Jagdszenen besetzt gewesen ist und auch die Säulenhallen des Mittelbaues den statuarischen Schmuck von Götter-, Heroen- und Familien-, Stand- und Sitzbildern nicht entbehrt haben werden«.

Dieses Denkmal griechischer Kunst wurde der Ausgangspunkt für alle zentral angelegten Denkmalbauten, welche man gemeinhin mit dem Namen der Mausoleen bezeichnet hat. Ueber ihr Vorbild in Anlage und Reichtum hinaus gingen sie bei

den Römern, um hier nach dem Zurücklegen einiger Vorstufen im Grabdenkmal des *Hadrian* den Gipfel von Glanz und Pracht in der römischen Kaiserzeit zu erreichen. Der *Tumulus* in höchster architektonischer Steigerung und Bereicherung wurde typisch. Vom Grabmal der Plautianischen Familie an der Via Tiburtina bis zum Grabmal des *Augustus* und des *Hadrian* werden alle Zwischenstufen architektonischer Ausbildung eines bestimmten Motivs abgewandelt.

Die bekannteste Weiterbildung des Motivs des Grabmales zu Halikarnafs zeigt das Grabmal des Kaisers *Hadrian* in Rom (*Moles Hadriani*). Der Kaiser kannte es aus eigener Anschauung.

525.
Grabmal des
Hadrian
zu Rom.

»Sicherlich nach eigenen Plänen bauend, ist er bestrebt gewesen, ein Kolossalwerk zu schaffen, welches in Höhe, Festigkeit, Reichtum an plastischen Werken und Kostbarkeit der Materialien sowohl das Mausoleum des *Augustus*, als auch das Grabmal des *Mausolos* weit übertreffen sollte. Die Brüstung hielt er fest; aber dem quadratischen Unterbau folgte ein nahezu massiver Cylinder mit der Gruftkammer und einer äußeren peripheralen Säulenhalle, und den Abschluss bildete, wie am gegenüberliegenden Mausoleum des *Augustus*, wieder ein Cypressenhügel mit der Statue des Kaisers. Zwei ältere erhaltene Beschreibungen bestätigen den statuarischen Reichtum in Erz und Marmor, sowie das kostbare Material. Im ganzen muß es ein imposanter, aber schwerfälliger und ideenloser Bau gewesen sein, und dieses Urteil wird durch andere Schöpfungen dieses Herrschers, welcher sich für einen großen Architekten gehalten hat, ohne es zu sein, wie z. B. in Athen, Nismes und Tivoli, bestätigt« (*Adler*).

Das Denkmal wurde 136 nach Chr. errichtet und besteht aus einem Unterbau aus Travertinquadern, der im Grundriß ein Quadrat von 104 m Seitenlänge bildet. Der Unterbau war 31 m hoch; auf ihm erhob sich ein mächtiger Rundbau. Die Außenseiten des Baues waren früher mit Marmor bekleidet und mit Statuen geschmückt. Im Jahre 537 wurde das Bauwerk als Verteidigungsturm gegen die Goten benutzt und die Statuen als Wurfgeschosse verwendet. Die Grabstätte des *Hadrian* befindet sich im Mittelpunkt der Anlage; dort ruhen seine Gebeine in einem Porphyrfarg.

Auf Grund neuer Ausgrabungen, die in den Jahren 1888 und 1889 unternommen wurden, hat *Borgatti* mit Hilfe *Monanni's* einen künstlerisch wenig wahrscheinlichen Wiederherstellungsversuch unternommen und darüber die unten genannte Schrift²⁵⁷⁾ veröffentlicht. Neben *Borgatti* haben sich zahlreiche andere Architekten mit Wiederherstellungsversuchen des Denkmals beschäftigt. *Vaudremer* in Paris ordnete auf dem niedrigen Unterbau eine korinthische Säulenordnung an, krönte sie mit einer Attika und entwickelte über dieser einen hohen Stufenkegel, auf welchen er nach dem Vorbilde des Mausoleums von Halikarnafs ein Viergespann mit dem Kaiser *Hadrian* stellte. In anderen Versuchen, u. a. von *Canina*, wird im Gegensatz zu der hier erstrebten breiten Lagerung auf dem quadratischen Untergeschoß zunächst ein weiteres quadratisches Geschoß errichtet, über ihm zwei runde Säulengeschoße angeordnet, auf diesen ein Steinkegel aufgetürmt und letzterer mit dem bronzenen Pinienzapfen gekrönt, welcher in den vatikanischen Gärten aufbewahrt wird. In allen diesen Fällen ist es die Grundform des *Tumulus*, in große Abmessungen gesteigert und auf das reichste architektonisch ausgebildet, die allen Versuchen den Hauptumriß gibt. Von den Abmessungen entsteht ein anschauliches Bild, wenn man erfährt, daß die Seite des außen aus Travertin, innen aus Gußmauerwerk gebildeten Unterbaues 104 m beträgt und daß derselbe zur Höhe von 31 m ansteigt, jetzt jedoch mehr als zur Hälfte im Boden steckt. Die Wiederherstellungsversuche von *Canina*, sowie die Versuche von *Borgatti* und *Monanni* zeigen Fig. 253 u. 254²⁵⁸⁾.

Der ehemalige badische Oberbaudirektor *A. Weinbrenner* verschmolz die Motive

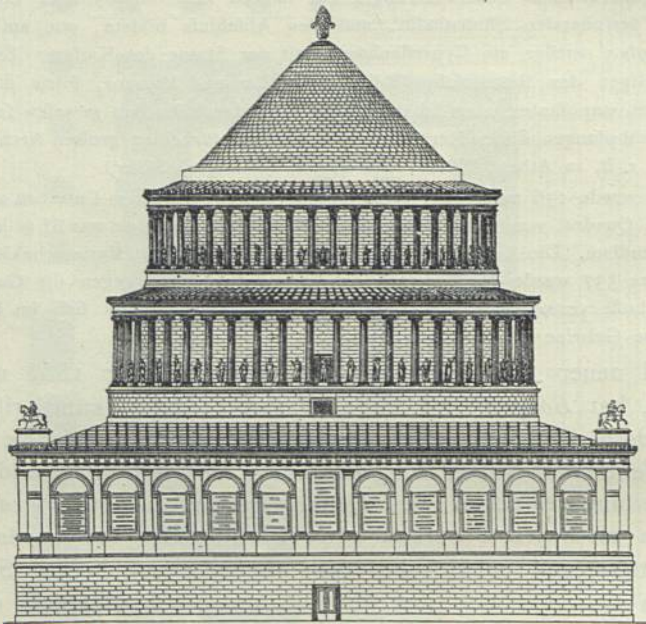
²⁵⁷⁾ *Il Castel Sant' Angelo in Roma. Storia e descrizione.* Rom 1890.

²⁵⁸⁾ Fakt.-Repr. nach: Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 296 u. 297.

des Maufoleums von Halikarnafs und des Grabmales des *Hadrian* bei einem Entwurf aus dem Jahre 1814 für ein Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig.

Strabo (66 vor Chr. bis 24 nach Chr.) schildert das Verdienst von *Pompejus*, *Caesar* und *Augustus* um die bauliche Umgestaltung Roms und behandelt insbesondere die Bauten des Marsfeldes und eines demselben benachbarten Feldes, das umgeben war von einer Menge Säulenhallen, Lufthainen, drei Schauspielhäusern, einem Amphitheater und prächtigen, aneinander stossenden Tempeln. »Daher haben die Römer, welche diesen Platz als einen hochheiligen betrachten, auch die Denkmäler der berühmtesten Männer und Frauen daselbst aufgestellt. Das merkwürdigste darunter aber ist das sog. Maufoleum, ein großer, auf hoher Grundmauer aus weißem Marmor

Fig. 253.



Grabdenkmal des Kaisers *Hadrian* zu Rom.
Wiederherstellungsversuch von *Canina* 258).

aufgeführter, bis zur Spitze mit immergrünen Bäumen dicht bedeckter Erdhügel neben dem Flusse. Auf dem Gipfel steht eine eiserne Bildsäule des Kaisers *Augustus*; unter dem Erdhügel aber sind seine, seiner Verwandten und Freunde Gräber, und hinter ihm befindet sich ein großer, die reizendsten Spaziergänge enthaltender Hain. In der Mitte des Feldes zeigt sich die Umfassungsmauer des Platzes, wo er verbrannt wurde, gleichfalls von weißem Marmor, ringsum von einem eisernen Gitter umgeben, inwendig aber mit Pappeln besetzt« ²⁵⁹).

Dieses großartige Grabmal, welches *Augustus* nach den Angaben *Strabo's* und *Suetori's* für sich und seine Dynastie im Jahre 27 vor Chr. auf dem Marsfelde in Rom errichten ließ, zeigt zwar keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Grabmal des *Mausolos*, ist aber wohl doch von ihm beeinflusst. Denn nach *Adler* war es seinem Grundgedanken nach »ein hochragendes, baumbestandenes Hügelgrab auf

²⁵⁹) Siehe die Abbildung in Teil II, Band 2 (Schlußkapitel) dieses »Handbuches«.

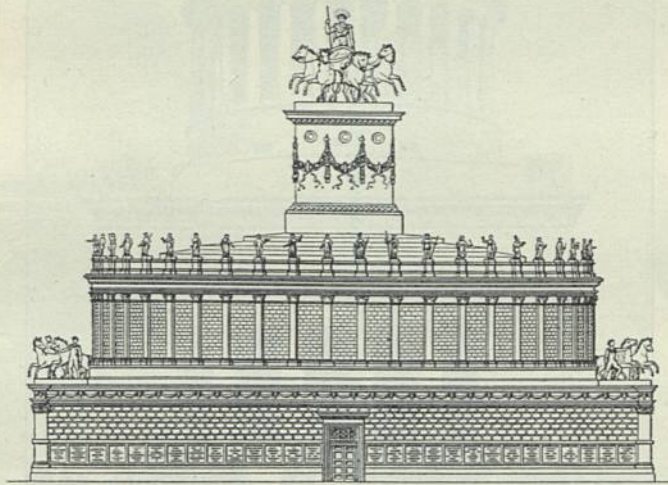
kreisförmiger, mit Nischen besetzter Marmorwand von 88 m Durchmesser. Auf dem Gipfel stand das Erzbild des Kaisers; im Inneren aber, mit der Außenmauer unmittelbar verbunden, lag ein Kranz von gewölbten Kuppelräumen für die Aufstellung der Aschenkisten. Ob dem Architekten das Paneion in Alexandria als Vorbild gedient hatte, läßt sich nicht mehr erweisen.

Auf die vorhin dargestellten griechisch-römischen Vorbilder geht das *Grant-Maufoleum* in New York (Fig. 255²⁶⁰) zurück, welches am 27. April 1897 eingeweiht wurde. *Grant* starb am 23. Juli 1885. In den 5 Jahren nach seinem Tode wurde die Angelegenheit eines Denkmals für ihn betrieben und, nachdem eine entsprechende Summe erreicht war, ein Wettbewerb erlassen, aus welchem *Duncan* mit einem Entwurf als Sieger hervorging, der an die griechisch-römischen Denkmalbauten dieser Art anknüpfte.

526.
Grant-
Maufoleum
zu
New York.

Es war ein Zentralbau mit einer Apfide in der Hauptachse, in welcher, ähnlich wie bei der Aufstellung des Sarkophags *Napoleon I.* im Invalidendom zu Paris, der Sarkophag in einem offenen Unter-

Fig. 254.

Grabdenkmal des Kaisers *Hadrian* zu Rom.Wiederherstellungsversuch von *Borgatti & Monanni*²⁶⁸).

geschloß aufgestellt gedacht war. Als Denkmalplatz war *Riverside Park* am *Hudson* in Aussicht genommen und auch gewählt. Das Denkmal sollte von weithin sichtbar sein. Es ist in der Ausführung gegenüber dem Entwurf des Wettbewerbes wesentlich vereinfacht worden. Die chorartige Apfide der Längsachse wurde unterdrückt, der Zentralbau stärker betont und die Öffnung für den Sarkophag in die Mitte des Baues verlegt. Zu dem Denkmal sollten vom *Hudson* grofsartige Freitreppenanlagen emporführen; der Gedanke wurde aber verlassen. Der Aufbau ist zweigeschoßig. Auf einem würfelförmigen Unterbau von etwa 30 m Seitenlänge mit dorischer Säulenstellung setzt ein jonischer Rundbau auf, über welchem eine Rundpyramide den Abschluß des Denkmals bildet. Der im Wettbewerbsentwurf geplant gewesene reiche Figurenschmuck des Säulenvorbaues, wie der Attika und der Spitze wurde, ohne Zweifel zu Gunsten der strengeren und geschlosseneren Erscheinung des Denkmals, verlassen²⁶¹).

Das *Maufoleum* des *Diokletian* zu *Spalato* bildet einen Teil des Palastes des *Diokletian*, welcher 299 nach Chr. begonnen wurde.

Es ist außen achteckig, mit einer Säulenhalle umgeben, innen rund, mit 8 vorgestellten, 9 m hohen Säulen und liegt an einem vom Peristyl des Palastes zugänglichen eingebauten Hofe. Das *Maufoleum* steht

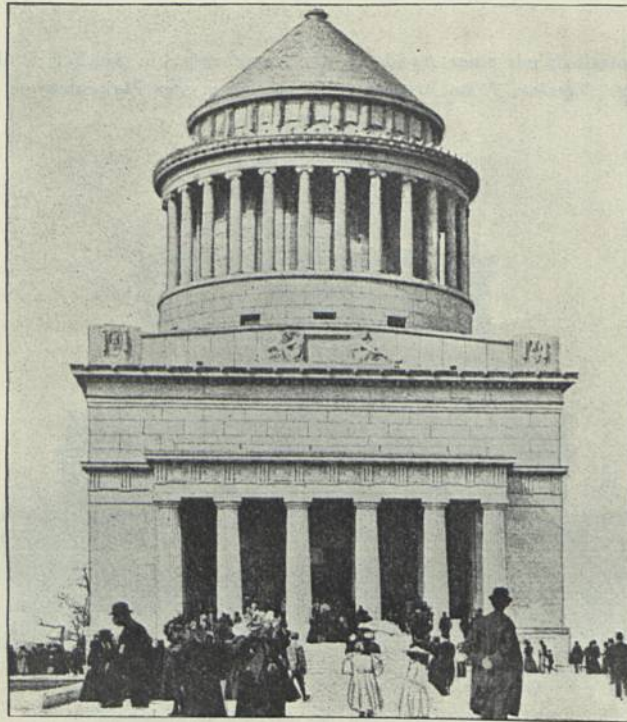
527.
Maufoleum
des
Diokletian
zu *Spalato*.

²⁶⁰) Fakf.-Repr. nach: *Builder* 1897, 25. Sept.

²⁶¹) Siehe auch: *American architect* 1890, Nr. 773.

auf einem 3,50 m hohen, aus Quadern gefügten Unterbau. Die äußere Achteckseite mißt 8 m. Der Säulengang des Aeußeren bestand aus 22 korinthischen Monolithen von 6 m Höhe; die wagrechten Decken trugen Kassetenschmuck. Unter dem Kuppelraum befindet sich eine Krypta; ersterer hat 13,30 m Durchmesser und 21,50 m Höhe. Die Gliederung der Höhe nach erfolgt durch die schon erwähnte korinthische Säulenstellung mit verkröpftem reichem Konfolengebälk und durch eine darüber gestellte Zwergsäulenstellung, gleichfalls korinthisch und gleichfalls das Gebälk verkröpft tragend. Dieses Gebälk ist das Vermittelungsgefims zur Kuppelwölbung, die schuppenartig einsetzt. Unter dem Gesims zieht sich ein reicher, figürlicher Fries hin. Die Prachtfarkophage *Diokletian's* und seiner Gattin *Prisca* liefs Erzbischof *Johann* von Ravenna im VII. Jahrhundert entfernen. Vor dem vierfäuligen Eingangsportikus lagerten zwei ägyptische Sphinxen aus schwarzem Syenit.

Fig. 255.

Grant-Maufoleum zu New York ²⁶⁰⁾.

528.
Maufoleum
zu St.-Remy.

Das Maufoleum zu St.-Remy, ein kleineres Denkmal dieser Art aus der letzten Zeit der Republik, erhebt sich pyramidal in drei Stockwerken und schließt damit an die griechisch-römische Ueberlieferung an.

529.
Maufoleen
im
römischen
Afrika.

Reich ist der Boden des ehemals römischen Afrika an Maufoleen und hervorragenden Grabmälern. Wenn *Paul Gauckler* in seinem unten genannten Werke ²⁶²⁾ dieses Land als das Ruinenland *par excellence* bezeichnet, so wird dies durch den ungewöhnlichen Luxus, der in den Städten dieses römischen Kolonisationsgebietes entfaltet worden ist, glaubhaft.

Zahllos sind die aufgefundenen Kolumbarien und Maufoleen, kostbar die darin eingeschlossenen Ueberreste. Prächtige Maufoleen in Form von Tempeln oder Türmen liegen in jetzt verlassenen Gegenden. Im äußersten Süden von Tunis, bei

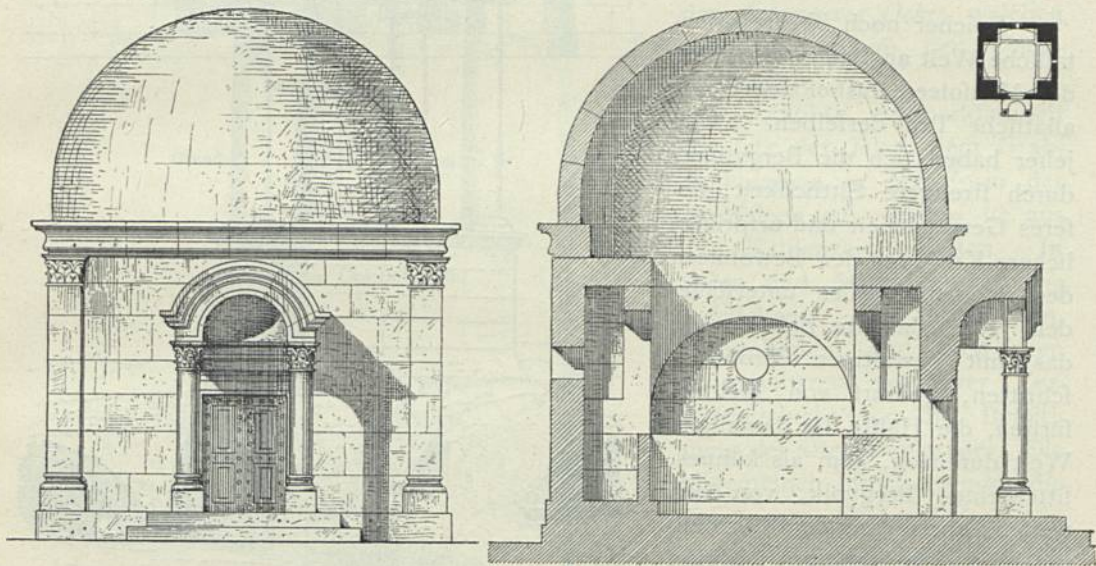
²⁶²⁾ *L'archéologie de la Tunisie.*

El-Amrouni, auf dem Wege von Karthago nach Ghadames, wurde 1894 ein Maufoleum in Form eines 16 m hohen, zweigeschossigen Turmes von viereckigem Grundriss entdeckt, welcher auf einem gewölbten Unterbau ruht und von einer Pyramide überragt wird.

An der Vorderseite befand sich die Eingangsthür, darüber zwischen zwei Pilastrern als Basreliefs das Bildnis des Verstorbenen und seiner Frau, dabei die zweisprachige Grabchrift, lateinisch und nepunisch. Die anderen Seiten waren mit je zwei Reihen von drei Reliefbildern geschmückt, die, einander entsprechend, denselben Mythos in anderer Form darstellten. Die Darstellungen sind: *Orpheus*, die wilden Tiere zähmend; *Orpheus*, die *Eurydike* aus dem Reiche der Toten zurückführend, und *Herkules*, die *Alceste* aus der Unterwelt geleitend.

Ein anderes Bauwerk punischer Herkunft ist das aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. stammende Maufoleum von Dugga. In dem Werke vereinigen sich ägyptische und griechische Kunsteinflüsse.

Fig. 256.

Grabmal des *Bizzos* zu Ruweha.

Auf einem quadratischen Unterbau von sechs Stufen erhebt sich das untere Stockwerk, an den Ecken durch glatte Pilastrer gegliedert. Drei Seiten haben nur Fensternischen, die vierte eine in das Innere führende Oeffnung. Die Kapitelle der Pilastrer werden durch eine stark einwärts geschwungene Volute gebildet, aus der je drei halberblühte Lotosblumen hervortreten. Ueber dem ersten Geschoss ruht auf drei weiteren Stufen ein zweites, reicher geschmücktes Stockwerk. Dasselbe ist in den Flächen durch acht Dreiviertel-, an den Ecken durch vier kannelierte Vollsäulen jonischen Stils gegliedert. Ueber dem auf diesen Säulen ruhenden Gebälk lagern wieder drei Stufen; auf ihnen erhebt sich eine hohe Attika, über ihr noch eine Pyramide. Auf den Stufen standen Reiterstatuen, an den Ecken der Attika geflügelte Figuren; die Spitze der Pyramide trug einen Löwen. Die Seiten der Attika waren durch Basreliefs mit Quadrigen geschmückt. Begraben war in dem Bauwerke ein Prinz einer berberisch-punischen Dynastie, die das Land von Thugga beherrschte.

In allen diesen Werken der antiken Baukunst ist es ausschliesslich der Zentralbau, der ihre Form beherrscht. Der Zentralbau, die Rotunde sind auch — mit einigen Ausnahmen — das leitende Motiv für die nunmehr viel einfacher werdenden Maufoleen der frühchristlichen Zeit; der Grundgedanke der Anlage geht auch auf

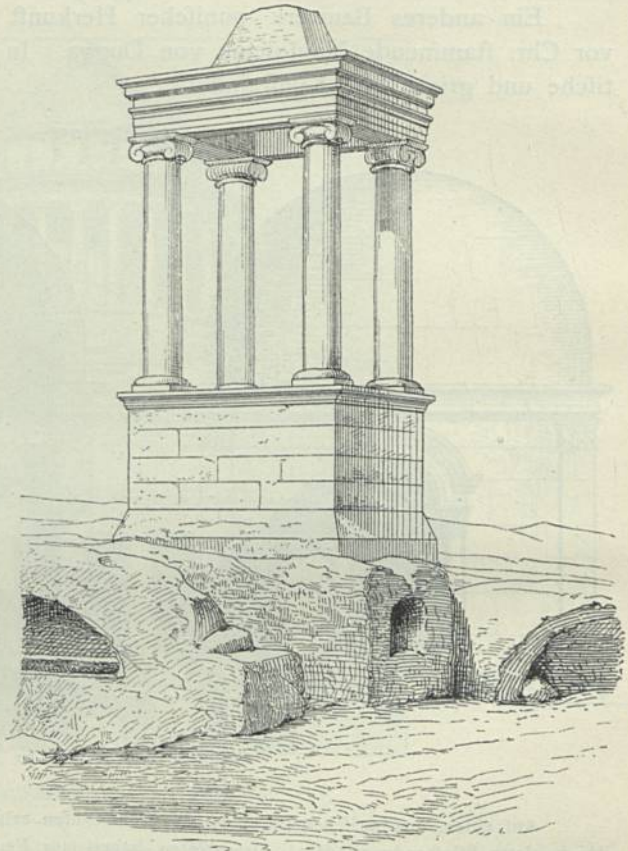
die Grabkirche über. *Santa Constanza* bei Rom ist vielleicht die Grabstätte zweier Töchter *Konstantin's*; die Grabkirche der *Galla Placidia* in Ravenna (um 440) und das Mausoleum *Theodorich des Großen* († 526) vor den Thoren Ravennas zeigen die zentrale Form. Fast alle Formen des Mausoleums schließt das Gebiet der zentral-italischen Architektur ein. Stellt das Grabmal des *Bizzos* zu Ruweha die einfache Quadratform mit Kuppel dar (Fig. 256) und gibt das Grabmal zu Dana (Fig. 257) ein Bild des hochragenden Grabdenkmales, welches im mehrgeschossigen Säulenbau gipfelt, z. B. im Grabmal des *Diogenes* zu Hâfs (Turmbau); so ist in den Mausoleen zu Mudscheleja (Fig. 260), Chirbet-Hâfs und Ruweha (Fig. 258 u. 259) der Typus der Cella mit Säulenvorhalle in *antis* gegeben.

537.
Mausoleen
des
Orients.

Reicher noch ist die orientalische Welt an Bauten im Sinne der Mausoleen, insbesondere der asiatische Teil derselben. Von jeher haben sich die Bergvölker durch strengere Sittlichkeit, tieferes Gemütsleben und ursprünglichere Kraft von den Bewohnern des flachen Landes unterschieden. Auch das alte Baktrervolk, das mit gewaltigen Erobererschritten, geführt von Heldenfürsten, die Hälfte der damaligen Welt durchzog, kam als kühnes, sittenreines Bergvolk, von den weisen Lehren einer dem Christentum nahe verwandten Religion auf tief ethischer Grundlage erfüllt, zu Macht und Ehre und damit wieder zu Verweichlichung und Verderben. Die anfangs natürliche Superiorität der Anführer ward zu einer göttlichen Verehrung der Könige; groß daher die Sorgfalt, die man dem Baue und der Ausstattung der Königsgräber widmete, denen man inmitten prächtiger Parkanlagen, in der Nähe der Paläste, Paradies genannte Plätze anwies (Pollack). Ein Beispiel dafür und ein hervorragendes Denkmal persischer Baukunst überhaupt ist das Grabdenkmal des siegreichen *Cyrus* (*Kurus*), dessen weisse Marmorruinen noch heute beim alten Pafargadä in der Sonne schimmern. In diesen, wie auch in den frühchristlichen Denkmälern verschwimmen vielfach die Grenzen der einzelnen Denkmalgattungen.

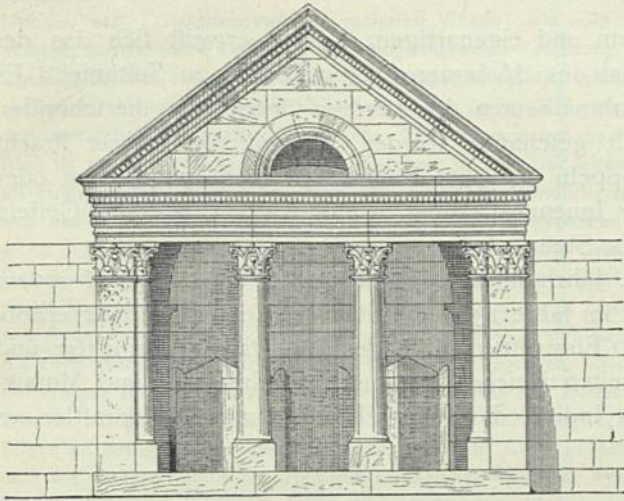
Der im Grundriß viereckige Unterbau des Grabmales erhebt sich pyramidenförmig in sieben aus weissen Marmorquadern gefügten Stufen; auf dem letzten Stufenabfatze steht ein tempelähnlicher Bau mit

Fig. 257.

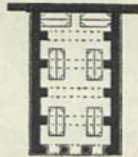


Grabmal zu Dana.

Fig. 258.



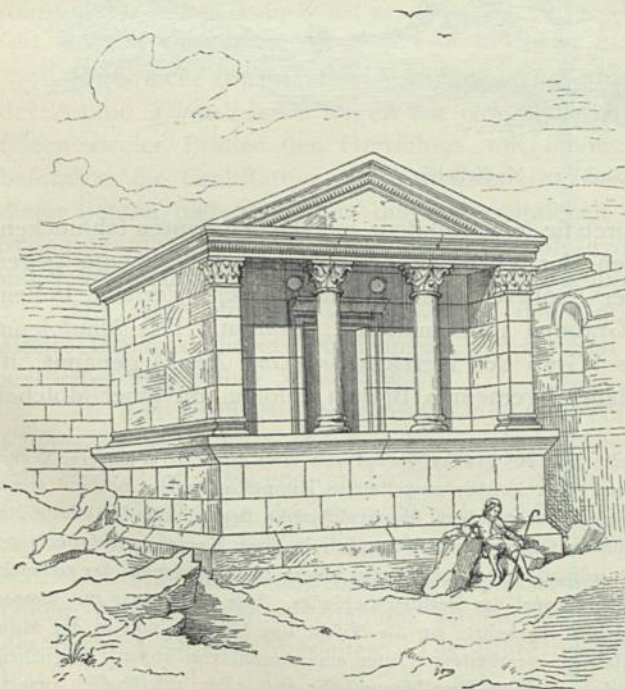
Grundriss.



1/500 w. Gr.

Grabmal zu Chirbet-Häfs.

Fig. 259.



Grabmal zu Ruweha.

Giebeldach und einer sehr kleinen Thür, die zur Grabkammer im Innern führte. Dort stand der goldene Sarg des Eroberers, goldene Sessel und Geräte daneben, welche *Alexander d. Gr.* noch vorgefunden und unberührt gelassen hatte; kostbare Gewänder und Teppiche babylonischer Arbeit dienten zu weiterem Schmucke. Ein Peribolos mit Säulengang umgab das Grabgebäude (siehe Fig. 52, S. 370).

Die später errichteten Königsgräber, von denen 8 in Naksch-i-Rustam bei Tschil Minar erhalten sind, darunter die Gräber des *Darius* und des *Artaxerxes Ochis*, weichen von der Anlage des *Cyrus*-Grabes ab.

Erhöhte Aufmerksamkeit wendete der Islam dem Grabdenkmalbau in der Form der Mausoleen zu. Wenig ist aus der Kalifenzeit erhalten. In Asien und Afrika sorgten die türkischen, feldschukischen, mongolischen und tatarischen Kriegscharen mit ihrer Zerstörungsfucht für die Beseitigung der alten Denkmäler. Die allgemeinen Moscheen oder die besonderen Grabmoscheen, in welchen die mohammedanischen Herrscher damals beigesetzt wurden, sind verschwunden. Nur was in späterer Zeit entstand, ist erhalten. Der feldschukische Fürst *Aladdin Knikabad* ließ im XIII. Jahrhundert an der Moschee Uhlu Dschami in Erzerum sein Grabmal als Anbau errichten. In einem von spitzbogigen Säulennarkaden umgebenen Hofraum stand das mit einer Kuppel gekrönte Mausoleum. Nur als Trümmer auf uns gekommen ist das gleichfalls aus dem XIII. Jahrhundert nach Chr. stammende

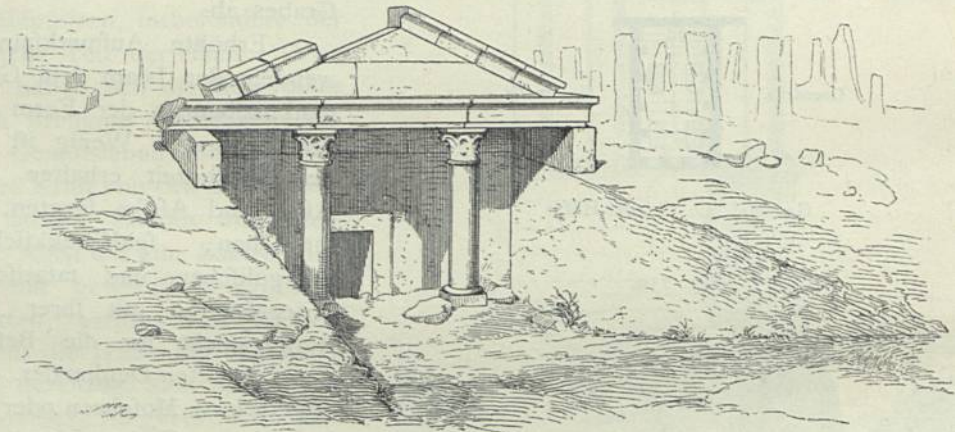
Grabmal des Tatarenchans *Ghasan*, welches 1294 als Anbau an die Moschee von Täbriz errichtet wurde.

Als ein Denkmal von reichem und eigenartigem Aufbau erweist sich das der folgenden Zeit angehörige Grabmal des *Mohammed Khodabendah* zu Sultanieh. Es ist ein interessanter Typus der Grabmalbauten des näheren Orients, wo die schönsten Mausoleen der orientalischen Welt geschaffen wurden, Bauten von großer Pracht und Stilharmonie, weite, von Kuppeln gekrönte Räume mit meist polygonem oder kreisrundem Grundriss, mit reicher Innenausstattung in Mosaikarbeit, in edlem Gestein oder in graziöser Ornamentation in Stein.

Als für Samarkand im XIV. Jahrhundert das goldene Zeitalter eintrat, indem der weise und kunstfinnige *Timur* im Jahre 1369 die Stadt zu seiner Residenz erhob, da liefs er in seine damals 150000 Einwohner zählende Hauptstadt Werkmeister und Künstler aus allen Teilen des weiten Reiches kommen: Architekten und Mosaikbildner aus Schiras, Bildhauer aus Indien, Töpfer aus Kaschan und Stuckkünstler aus

532.
Mausoleen
zu
Samarkand.

Fig. 260.



Grab zu Mudfcheleja.

Ispahan und Damaskus, und liefs durch sie seine Residenz mit reichen Bauten schmücken. 34 Jahre vor seinem 1405 inmitten der Vorbereitungen zu einem Feldzuge gegen China erfolgten Tode liefs sich der Eroberer von ganz Mittelasien, Persien, Indien, Bagdad, Damaskus u. f. w. sein Grabmal in Samarkand bereiten. Das Mausoleum *Timurleng's* oder *Tamerlan's*, das »Grab des Herrschers« (*Gur Emir*) genannt, ist eine großartige Anlage, welche dem allgemeinen Brauch zufolge mit einer Moschee verbunden ist.

Vor dem zentralen Kuppelbau befindet sich ein großer Vorhof von etwa 40×45 m äußerer Weite, an den Ecken mit Treppentürmen bereichert. Der kostbar ausgestattete Kuppelbau erhebt sich auf einem Quadrat von 10 m Seitenlänge; innerhalb einer rechteckigen Marmorschranke liegen acht Grabsteine, in einer Seitennische ein neuntes; die eigentlichen Ueberreste befinden sich in einer Krypta. *Rohrbach* entwirft folgende Schilderung²⁶³⁾: Durch eine niedrige Thür betrat ich das Innere des Mausoleums, das vielleicht den halben Umfang hat wie das Innere der Kuppel des Berliner Schlosses. Der Boden war mit kleinen Fliesen gepflastert; an der Südwestseite, Mekka zugekehrt, lag die Nische des Mihrab, und in der Mitte umgab ein niedriges, durchbrochen aus Alabaster gearbeitetes Gitter eine Anzahl von hohen, länglichen, farkophagähnlichen Grabsteinen. Die Wände waren bis über Manneshöhe von einer ursprünglich pracht-

²⁶³⁾ In: Preufs. Jahrbücher.

vollen, aber stark beschädigten, unschön mit dazwischengefrichenem Gips ausgebefferten Bekleidung aus polygonalen Platten eines onyxähnlich schimmernden Steines bedeckt; weiterhin nach oben fahen die mit Nischen und Stalaktitengewölben gezierten Wände, wie alles hier, grau getüncht aus, und eine ziemlich dumpfe, unerfreuliche Luft und ganz ungenügende Beleuchtung trugen nicht dazu bei, den Eindruck dieses Raumes, in dem ein solches Stück Weltgeschichte schläft, erhaben oder erschütternd zu gestalten. Ich trat an den merkwürdigen Nephritblock heran, der die Stelle bezeichnete, unter der in der Tiefe der Leichnam des »gottgeliebten« großen Emirs ruht, Der mit Schriftzügen von wunderbarer Feinheit geschmückte Grabstein ist wegen der Dimensionen des Stückes, in dem das feltene Mineral hier auftritt, viel bewundert und oft eingehend beschrieben worden. Scheinbar ein Monolith, ist der grünlich-schwarze Block in Wirklichkeit aus zwei gleich großen, sehr genau aneinandergepassten Stücken zusammengefügt, gegen 2 m lang, 40 cm breit und 30 cm hoch. Er enthält eingemeißelt die Genealogien *Timur's* und *Dschingis-Chan's*, das Datum des Todes *Timur's* und merkwürdigerweise die Erzählung, wie *Timur's* Urahn *Alaukuwa* von einem Sonnenstrahle befruchtet ward, der von oben durch eine Oeffnung in ihr Zelt drang. Der Stein ist von sechs anderen marmornen Grabmalern umgeben, unter denen Freunde und Verwandte *Timur's* ruhen. An einer Wand des Mausoleums ist ein Heiliger begraben, an dessen Ruhestätte eine rohe, hölzerne Stange mit einigen schmutzigen Lappen daran aufgepflanzt ist. Dieses seltsame Zeichen wird von jedem frommen Moslem mit großer Ehrfurcht betrachtet; denn jene Zeugstücke sind die Gebettücher, auf denen fromme Pilger an heiligen Orten gekniet haben, vielleicht sogar in Mekka oder in der Omarmoschee zu Jerusalem, und die sie am Grabe des Heiligen als Zeichen höchster Verehrung zurückgelassen haben. Eine kurze Treppe führte mich hinunter in das gänzlich schmucklose eigentliche Grabgewölbe, eine Art Krypta, unter der Kuppelhalle, wo eine schwarze, mit Inschriften überdeckte Marmortafel die Stelle bezeichnete, an der die Gebeine des Fürsten beigefetzt waren, genau unter dem Nephritdenkmal, das oben darüber lag. Hier herrschte feierliche Ruhe; keine störenden Ueberreste einstigen Prunkes, keine Profanierung des gewaltigen Geistes, der um dieses von dem großen Toten noch bei seiner Lebzeit erbaute Grabmal schwebte.

In der Nähe der Medresse-Moschee Bibi-Chanim in Samarkand liefs *Timur* seiner Lieblingsfrau ein Mausoleum errichten. Es war in gleicher Weise ein Kuppelbau wie die prächtigen Grabstätten, welche *Timur* seinen Verwandten auf dem Gräberhügel Schach-Sinda (»Der lebende König«, nach einer Sage) errichten liefs.

Zu dem von Mauern umschlossenen Hügel führt ein großer und reicher Portalbau im Sinne der zentralasiatischen Thorbauten; er soll 1434 von dem Nachfolger *Timur's*, von *Ulug Beg*, errichtet worden sein. Acht Kuppelbauten und eine größere Anzahl kleinerer Bauten ohne Kuppel bedecken den Grabhügel.

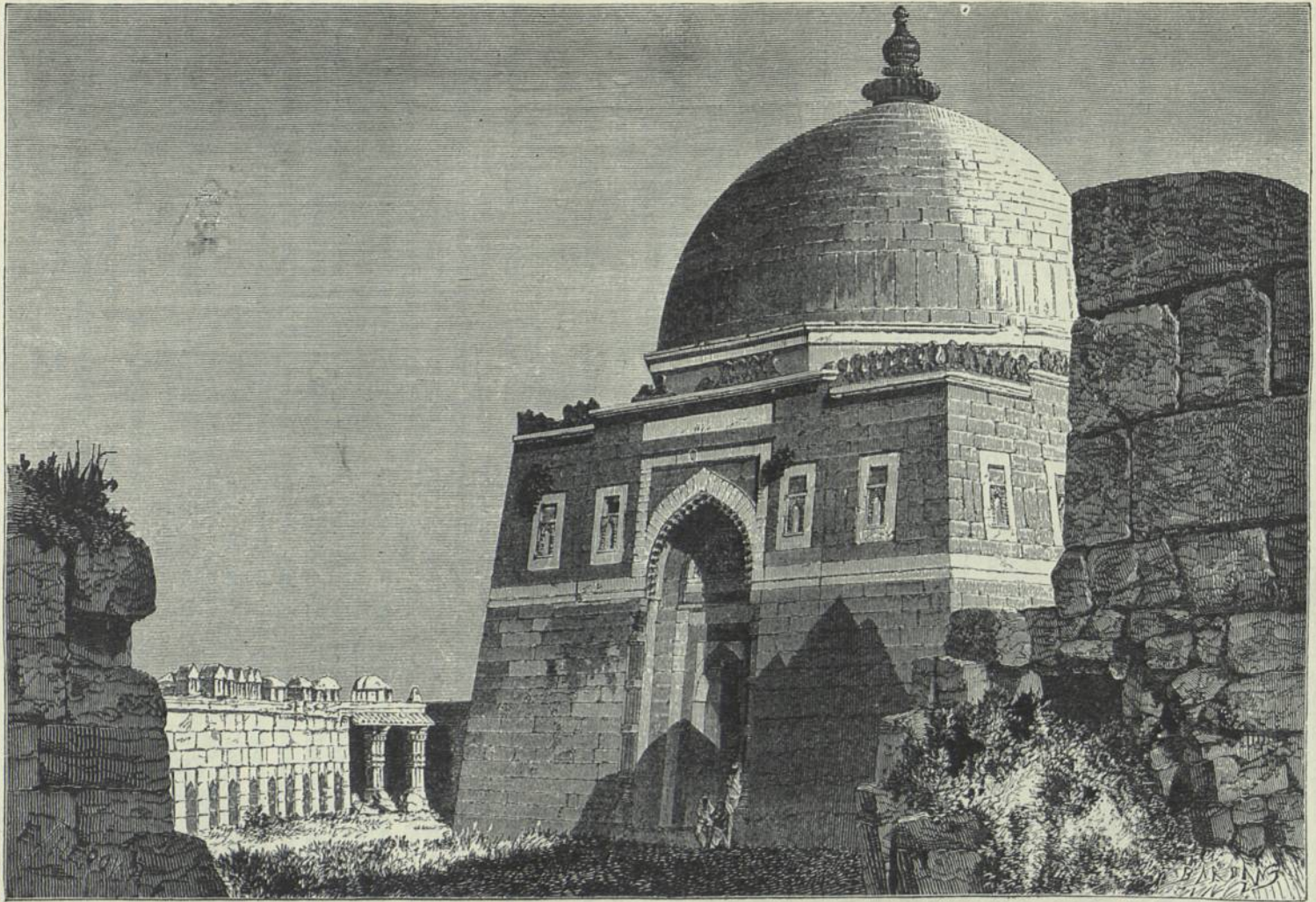
Eine reiche ornamentale Aufschmückung erhielt der hohe Kuppelbau des Grabes der Amme *Timur's*. Es folgen ein Grabdenkmal der Schwester *Timur's*, die Mausoleen zweier Brüder des Herrschers mit schönen musivischen Arbeiten, und insbesondere die Grabstätten zweier Schwestern *Tamerlan's*. Der Grundriß der meisten dieser Bauten besteht in dem durch Wandnischen erweiterten Würfel, aus dem durch Stalaktitengürtel ein Uebergang geschaffen ist in die schlicht geformte, aber meistens mit reichem musivischen Schmuck bedachte Kuppelschale.

Mit einer Moschee verbunden ist das Grabmal des *Schach-Sinda*. Als das älteste Denkmal dieses Gräberhügels gilt ein von *Timur* 1360 erbautes, jedoch eingestürztes Mausoleum *Scha-Arap*.

Zu den reichsten der arabisch-indischen Anlagen gehört das Mausoleum des Kaisers *Akbar* zu Sikrandra bei Agra, welches von *Dschehan* 1603 ausgeführt wurde. Auf einem Unterbau von quadratischem Grundriß und rund 100 m Seitenlänge erhebt sich in 5 Geschossen der etwa 30 m hohe Bau, im Reichtum der Entwicklung die antiken Mausoleen bei weitem übertreffend.

Das Mausoleum des Sultans *Tughlak Shah* bei Delhi (Fig. 261) möge uns mit seinem schlichten Grundgedanken der Anlage zu den mohammedanischen Mausoleen des näheren Orients überleiten. Die Blüte derselben ist in den Kalifengräbern von Kairo zu erblicken (Fig. 262), die sich aus Mausoleen und Grabmoscheen zu einer höchst bedeutenden Denkmalfstadt vereinigen. Das arabische Mausoleum besteht aus

Fig. 261.

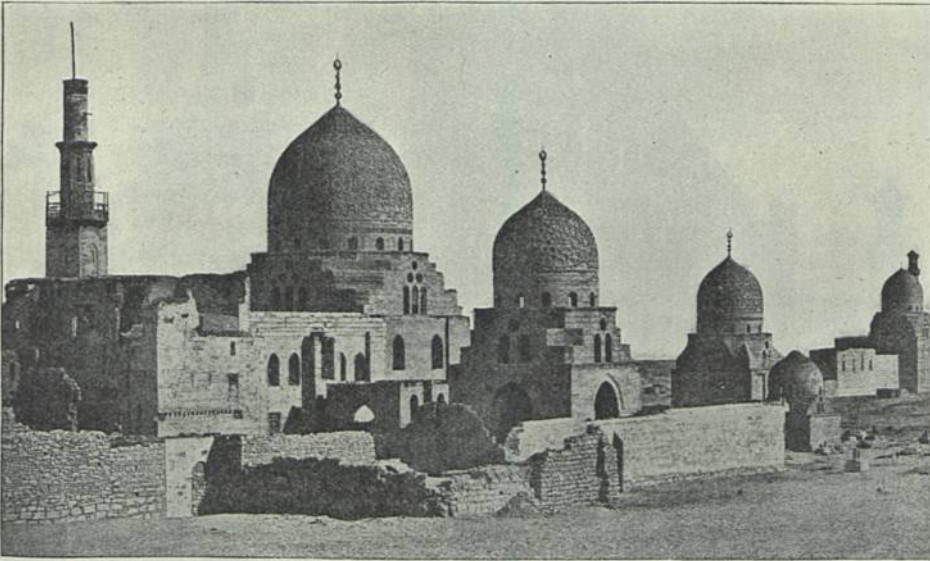


Grabdenkmal des Sultans *Tughlak Shah* bei Delhi.

einem würfelförmigen Raum, dessen Abchluss nach außen durch Zinnen hergestellt ist und der durch eine Kuppel gekrönt wird. Diese Kuppeln wurden lediglich der Eindeckung der Maufoleer vorbehalten. Außerordentlich erfindungsreich sind die Mohammedaner in der Bildung des Ueberganges aus der quadratischen Form des Unterbaues in die runde der Kuppel. Eines der schönsten Beispiele ist das Grabmal des Sultans *Solimân-ibn-Selîm* in Kairo, aus dem Jahre 931 mohammedanischer Zeitrechnung (Fig. 263). Einem Heiligen errichtete man an der Stelle, an der er starb, ein einzeln stehendes Maufoleum; diese Bauten werden deshalb auch außerhalb der Städte an Wegen und Flüssen angetroffen. Das in Fig. 264 bis 266 dargestellte Maufoleum des *Schech Ru'ÿy* zu Kairo aus dem XVIII. Jahrhundert ist ein solches Grabdenkmal.

Eine Gruppe sehr bemerkenswerter Maufoleer des näheren Orients hat *Eduard Jacobsthal* in der unten genannten Zeitschrift²⁶⁴⁾ beschrieben. Sie zeigen einen im

Fig. 262.



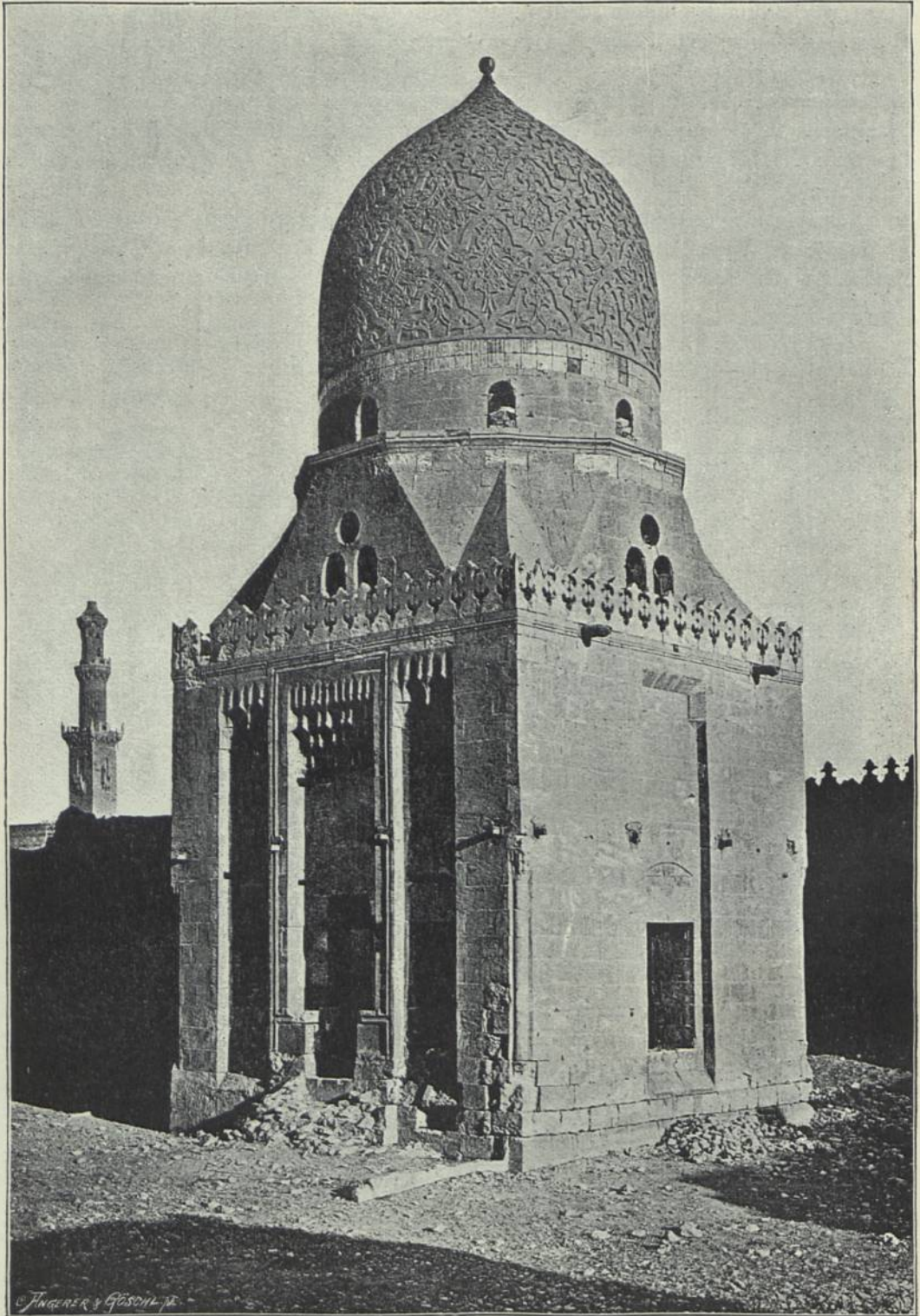
Kalifengräber zu Kairo.

Grundriffs insofern abweichenden Typus, als sie an Stelle der quadratischen Grundriffsform die polygonale, sechs- und zehneckige, setzen. Das Maufoleum des *Mahmud Pascha* in Konstantinopel wurde wahrscheinlich 1474 errichtet.

Seine charakteristische Inschrift lautet: »Der Stifter der Wohlthätigkeitsanstalten, der an Charaktereigenschaften Preiswerte, die Quelle der Gültigkeit, der Vollkommene, der neue Diener des Sultans, Mahmud der Edle, ging, vergewaltigt, zur Seligkeit. Er starb — Gott sei ihm gnädig! — gepriesen als Märtyrer, als Weltabgewandter (frommer Mann) 878.« Das Maufoleum ist ein regelmäßiges Achteck von 7,20 m innerem Durchmesser, mit einer flachen Kuppel bedeckt, und erweckt vor allem Interesse durch den schönen Flächenschmuck: Einlagen von glasierten Thonornamenten in den feinkörnigen Kalkstein als Flächen zwischen den architektonischen Gliederungen.

Die gleiche Grundform, jedoch pyramidalen Abschluss, hat das Maufoleum des *Fusuf Ibn Kutajir*, welches 1162 zu Nachtschewan im Thale des Araxes erbaut wurde. Der äußere Durchmesser des Achteckes beträgt 7,50 m, seine Höhe bis zum Beginn

²⁶⁴⁾ Deutsche Bauz. 1888, S. 469; 1899, S. 513.



Grabmal des Sultans *Solimân-ibn-Selim* in Kairo.

Fig. 264.

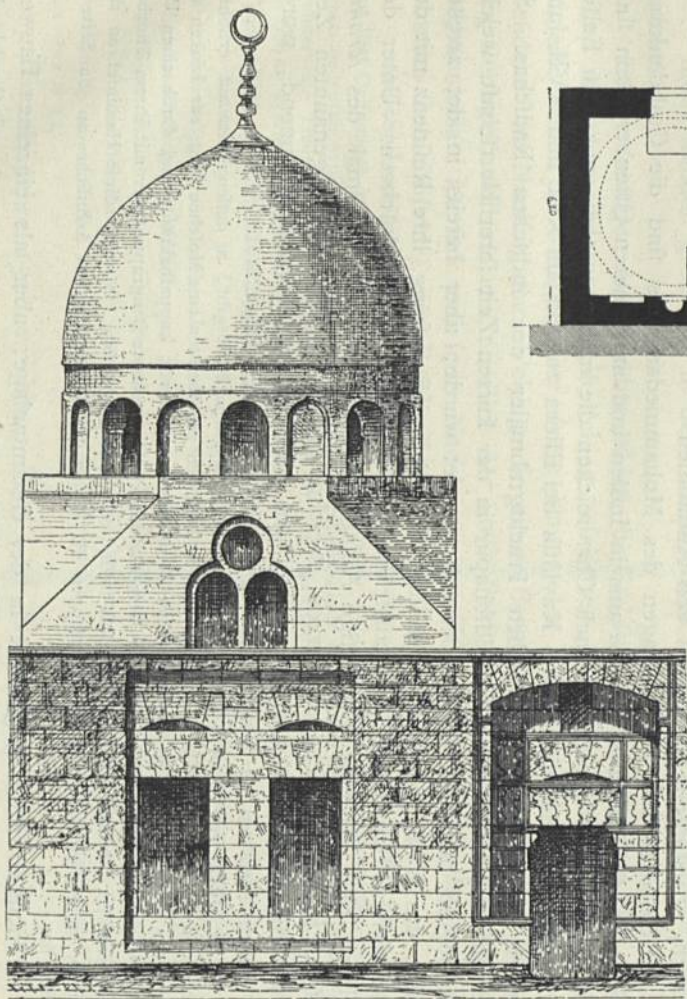


Fig. 265.

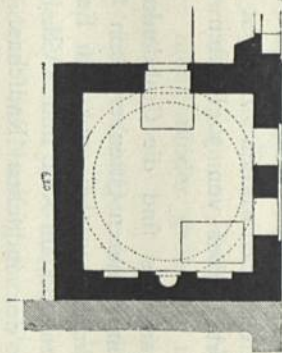
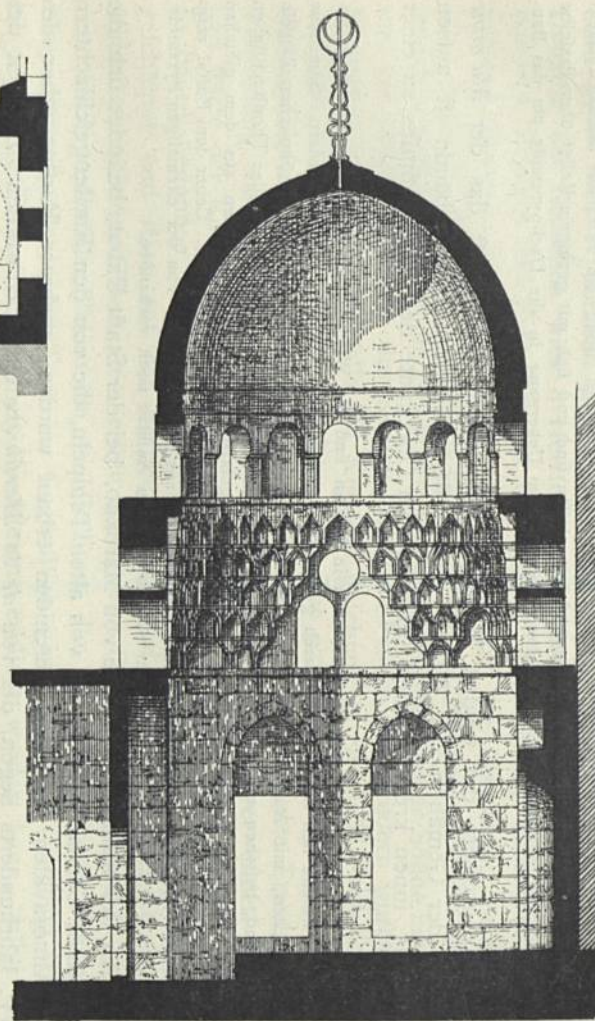


Fig. 266.



Mausoleum des *Schech Ru'ey* zu 'Kairo.

der Dachpyramide 8,00 m. Das Kuppelgewölbe und die massive Turmpyramide sind noch erhalten.

Das Äußere zeigt eine sehr einfache Gliederung: flach vorpringende Rahmen aus Ziegelstein umfassen die Wände, deren Flächen mit Ziegelstückmosaik ausgefüllt sind; ein Fries aus kufischen Buchstaben aus Ziegelsteinen, die in das Mauerwerk eingelassen sind und sich mit geringem Relief über dasselbe erheben, zieht als Abschluss der senkrechten Mauern beim Uebergang in die Dachpyramide um das Bauwerk herum.

Das größere der beiden Mausoleen von Nachtschewân ist das der *Mu'mine Châtîn*, der Gemahlin des *Ildegiz*, und 1186 vollendet. Das Gebäude ist außen zehneckig, innen kreisrund und steigt bis zur Oberkante des Hauptgesimses zu einer Höhe von 21 m an.

Wie bei vielen derartigen Zentralbauten in Persien sind die Wandflächen durch Umrahmungen gegliedert, in welche sich flache, oben durch gebrochene Bogen geschlossene Nischen eingliedern. Sämtliche äußere Flächen, mit Ausnahme der lotrechten Leibungen der Nischen, die aus gewöhnlichen Ziegeln gemauert sind, bestehen aus einem Mosaik aus kleinen Ziegeln, geformten Backsteinen oder Thonbuchstaben und Stuck; ein durch türkisblau emailierte Ziegel eingefasster Fries mit Buchstaben aus dem gleichen Material umzieht auch hier das Bauwerk unter dem stalaktitenartigen Hauptgesims. Ueber dem Portal zeigt eine Inschrift den Namen des Architekten: *Ibn Abi-Bekr* aus Nachtschewân. Von der ehemaligen Pyramide, in welche das Bauwerk endete, sind nur die polygonalen Anfätze noch vorhanden.

An der atlantischen Küste von Marokko, bei der Stadt Rabat, befindet sich die Totenstadt Challa, wo inmitten von alten Tempeln, die von den Fürstengeschlechtern der Almoraviden und der Mereniden erbaut wurden, mehrere Fürstengräber des XIV. Jahrhunderts liegen, die von *de la Martinière* entdeckt wurden. Zur Zeit des *Leo Africanus* stand Challa in Blüte. Man sah dort Gräber von 30 Fürsten und Emiren, größtenteils Eroberern von Andalusien.

Gefördert von den Anlagen des Mohammedanismus sind die Grabdenkmalbauten des Buddhismus, wie sie uns in Indien und im ferneren Osten erhalten sind. Auf die Zeit um etwa 1000 nach Chr. reichen die monumentalen, aus dem Felsen gehauenen Grabdenkmäler von Kaylâffa bei Ellora zurück; im XVI. und XVII. Jahrhundert entstanden die reichen Prachtgrabmäler der indischen Radshas. So schmückten die Sultane von Bidschapur in der kurzen Zeit ihrer Herrschaft, welche mit Beginn des XVI. Jahrhunderts begründet wurde, aber bereits in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in das Mongolenreich aufging, ihre Residenz mit den prächtigsten Bauwerken: fast ausschließlich Grabmäler und Moscheen. Unter den ersteren ragt als eine großartige Anlage insbesondere das Grabmal des *Ibrahim Adil Schah* zu Bidschapur hervor, welches *Heider* in der unten genannten Zeitschrift²⁶⁵⁾ dargestellt hat. Zum Teil aus einer älteren Periode stammend, wurde es durch *Ibrahim* zu Beginn des XVII. Jahrhunderts ausgebaut.

Es besteht aus einem Thorbau, welcher Zutritt zu einem Hofe gibt, in dessen Mitte auf erhöhter Terrasse in der Achse ein Teich angelegt ist, von welchem zur Rechten eine Moschee steht, zur Linken dagegen das eigentliche auf den quadratischen Grundriss komponierte, kuppelbekrönte und durch einen Umgang bereicherte Grabmal liegt. *Heider* bemerkt dazu: »Die gesamte Baugruppe aber mit ihrem Thorbau, den Terrassen, Türmen, Kuppeln ist selbst in Indien kaum übertroffen, so reich diese Halbinsel an derartigen, im großen komponierten Baugruppen ist, denen der Occident nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat.«

Nicht so reich gegliedert in der Gesamtanlage, aber als einzelnes Bauwerk reicher im Aufbau ist das aus dem XVII. Jahrhundert stammende Grabmal des Radshas von Alvar. Es besteht aus einem zentralen Hauptbau mit Hauptkuppel und vier Nebenkuppeln und wurde auf einer hochgelegenen Terrasse errichtet,

²⁶⁵⁾ In: Zeitschr. d. öst. Ing.- u. Arch.-Ver. 1896, S. 677.

welche an ihrer Peripherie mit einem Umgang verschieden gestalteter Tempelchen umfäumt ist.

Die Grabstätte der Könige von Golconda, welche von 1507—1687 regierten, etwa 10 km von Hyderabad gelegen, ist eine umfangreiche Denkmalanlage. Die Dynastie der Golconda wies 8 Herrscher auf; davon ruhen 7 mit ihren Frauen, Kindern, Brüdern und Eunuchen bei Hyderabad. Jeder König baute sich während seiner Lebenszeit ein Mausoleum mit aller Pracht. Die Mausoleen wurden, etwa 50 m hoch, auf steinernen Terrassen errichtet und mit Kuppeln gekrönt. Ein unterirdisches Geschoß nahm die steinernen Särge des Königs, seiner Söhne und Töchter und die religiösen Bücher des Königs auf. Den Frauen und Brüdern wurden eigene Mausoleen errichtet, gleichfalls mit Kuppeln geschmückt. Auch die Haupteunuchen erhielten Mausoleen, jedoch ohne Kuppeln. Die einzelnen Denkmäler waren durch Gartenanlagen voneinander getrennt. Bildhauerei, die Kunst des Emails und die Vergoldung waren zum Schmuck der Anlage in reichem Maße verwendet. Der achte und letzte der Könige von Golconda, *Abu-l-Haffan*, hatte gleichfalls ein Mausoleum zu bauen begonnen, wurde aber vom Mogol-Kaiser *Aurangzeb* in Gefangenschaft geschleppt und starb auf der Festung Daulatabad. Die Grab- und Denkmalfstadt wurde von *Khutub Shaah*, dem ersten König von Golconda, begründet.

535.
Grabstätte
der Könige
von
Golconda.

Diese Denkmäler stellen die reichste Form dar, zu welcher in der Stupa (»die Körperverbergende«) oder Tope ein Gegenstück gegeben ist, in welchem vielleicht die einfachste Form des indischen Mausoleums erblickt werden kann, selbst dann, wenn es von einem Kranze hoher, stehender Granitsteine umgeben ist. Anderer Art, aber nicht minder großartig in der Gesamtanlage, sind die Grabstätten des fernen Ostens.

Die großartigen *Ming*-Gräber bilden die Grabstätte von 13 Kaisern der chinesischen *Ming*-Dynastie, welche in Peking residierten. Die Dynastie der *Ming*-Kaiser regierte von 1348—1644. Der dritte Kaiser der Reihe, *Yung-loh*, verlegte die Residenz von Nanking nach Peking. In einem Bergthal der Ausläufer des Ta hang ling-Gebirges, westlich und nördlich der Stadt Peking, legte Kaiser *Yung-loh* einen Begräbnisplatz für sich und seine Nachfolger an. *Hildebrand* gibt in der unten genannten Zeitschrift²⁶⁶⁾ eine Beschreibung der Anlage.

536.
Ming-Gräber
bei
Peking.

»Bei dem Dorfe Nan Tsun nördlich von Peking öffnet sich eine Thalschlucht, in welcher ein mächtiges, mit fünf Öffnungen versehenes, weiß glänzendes Marmorthor steht, das in der wildromantischen Umgebung einen bedeutungsvollen Eingang zu dem dahinter liegenden Thale bildet, und durch dessen Bogen die wundervolle Thalperspektive mit den Kaisergräbern sich aufthut.« In einer Entfernung von etwa 1 Li (= 556 m) erscheint ein zweites großes dreibogiges Thor, etwa $\frac{3}{4}$ Li dahinter ein drittes, pavillonartiges Thorgebäude mit Halbkreisöffnungen. Daran reiht sich in der Verlängerung der Zufahrtstraße in einer weiteren Entfernung von $\frac{1}{2}$ Li eine große Figurenavenue von 36 Kolossalstandbildern, welche die hier mit Platten belegte, 20 m breite Gräberstraße beiderseits auf 1 Li Länge einfassen und nach altchinesischer Religionsauffassung die Wächter und Beschützer der Grabstätten bilden. Im Gelände hinter der Figurenreihe zeigen sich in weitem Halbkreis einzelne Gebäudegruppen mit hoch herausragenden Tempelhallen, die Grabstätten der Kaiser, jede der 13 Gruppen mit dunklem Fichten- und Eichenpark umgeben. Die Ausdehnung der baulichen Anlagen beträgt in der Längsachse etwa 16 Li bei einer Breite der Thalsohle von etwa 8 Li.

Das im Jahre 1541 errichtete *Peilo* oder Eingangsthor (siehe Fig. 379) hat Ähnlichkeit mit einem römischen Triumphthor. Es ist mit seinem dreistufigen Unterbau aus weißem Marmor errichtet; seine mittlere Öffnung hat 5,50 m Weite; die Seitenöffnungen haben je 4 m. Das ganze Bauwerk ist nach *Edkins* 50 engl. Fufs

²⁶⁶⁾ Centrabl. d. Bauverw. 1893, S. 37.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

hoch und 90 engl. Fufs lang. Das zweite Thor, das *Ta-hung-men* oder grofse rote Thor, mit drei Oeffnungen, fteht auf einem Marmorfockel, ift aber im übrigen verputzt und rot angeftrichen. Das dritte Thor ift ein turmartiges Bauwerk von quadratifchem Grundrif. Es erhebt fich auf vier gemauerten Pfeilern mit Rundbogen und überdeckt mit feinem offenen Untergeschofs eine feinerne Schildkröte von 12 Fufs Länge, welche eine Gedenktafel des Kaisers *Kienlung* trägt. Ueber dem Bogen erhebt fich das treppenartig abgefetzte Dach. Das Mauerwerk ift verputzt und rot angeftrichen. Vier Steinfäulen mit Greifen umgeben das Gebäude.

Ueber die eine halbe engl. Meile lange Allee von Figuren, die etwa zu $\frac{2}{3}$ aus Tieren und zu $\frac{1}{3}$ aus Menschendarstellungen befehen, berichtet *Simpfon*, dafs fie einander paarweife gegenüberftehen, den Kopf dem Weg zugekehrt. Zuerft kommen zwei liegende Greife, dann zwei ftehende; darauf folgen zwei ruhende Kamele, hierauf zwei ftehende; in der gleichen Reihenfolge kommen Elefanten, Efel und Pferde. Die menschlichen Figuren fcheinen *Simpfon* die von Kriegern und Priestern zu fein. Weitere Angaben über diefen eigenartigen Dromos gibt *Edkins*; er führt auch 2 Einhornpaare an. Nach ihm find die Elefanten 13 engl. Fufs hoch, 7 Fufs breit und 14 Fufs lang. »Nach den Tieren kommen die Zivil- und Militärmandarinen, fechs auf jeder Seite. Jede Figur befeht aus nur einem Stein (Marmor). Die Militärfiguren zeigen bis auf die Kniee reichende Röcke mit engen Aermeln. Eine runde Mütze bedeckt Kopf und Ohren und hängt bis zu den Schultern herab. Die linke Hand hält ein Schwert, die rechte einen Stock oder Ju-i. Die Zivilbeamten haben lang herabhängende Aermel und eine Schärpe um den Leib, welche mit langen Quaften bis zu den Füfsen herabreicht. Sie tragen eine viereckige Mütze. Der Gürtel zeigt Stickerie mit viereckigen Feldern.« Die Figuren find im ägyptifchen oder affyriſchen Sinne ſtilifiert. Diefe Steinfiguren erinnern in ihrer rituellen Bedeutung an die ägyptifchen Grabfiguren. Gleich diefen wurden fie dem Grabe beigegeben »wie eine Prozefſion von Wärtern und Dienern, welche dem Verftorbenen bei Lebzeiten aufwarteten«.

Wie *Hildebrand* berichtet, teilt ſich in kurzer Entfernung hinter den Steinfiguren die Gräberſtrafse und »führt in verſchiedenen Richtungen nach den einzelnen Grabſtellen. Der Hauptweg, annähernd in der Achſe der Gräberſtrafse, ſteigt aufwärts zu dem Grabe Kaiſer *Yung-loh's*, welches das hervorragendſte der Gräber ift. In der Gefamtanordnung nicht weſentlich voneinander verſchieden, bildet jede Begräbnisſtelle eine mit einer Mauer umfriedigte grofse Gebäudegruppe.

Die Grabanlage *Yung-loh's* ift umfangreicher als die meiften Tempelanlagen in der Umgebung Pekings. Durch den Eingangshof und zwei kleinere Hallen gelangt man zur grofsen Haupthalle, aufgebaut auf marmorner Unterbau, zu welchem Marmortreppen mit ſchön verzierten Geländern hinaufführen. Das Hallendach wird von acht Reihen Holzpfeilern, jede Reihe vier Pfeiler tief, getragen. Die einzelnen Pfeiler haben 12 engl. Fufs Umfang und find 32 Fufs hoch und aus einem Stamm gefchnitten; das Holz dazu foll aus Yünnan und Burmah herbeigefchafft worden fein. Die Halle ift 210 Fufs lang und 90 Fufs tief. Sie enthält einen Opfertifch mit Blumengefäfsen, Leuchtern und einer Räucherurne; hinter dem Tifch befindet ſich ein Schrein mit einem kleinen hölzernen Tablett, auf welchem der Name des Kaisers ſteht. Hierauf kommt man durch einen zweiten Hof, der wie die vorhergehenden mit ſchönen Fichten und Eichen bepflanzt ift. Dahinter folgt das eigentliche Grabmal, ein breiter Grabhügel von etwa 150 Fufs Höhe, der mit Bäumen bepflanzt ift. Den Eingang zum Grabe bildet eine Halle, von der der Gang zum Grabe herabführt; auf der Spitze des Grabhügels befindet ſich eine Gedenktafel mit des Kaisers Beinamen: *Cheng-tſjuwenhuang-ti*, d. h. »der erhabene Vorfahr und die Wiſſenſchaft fördernde Kaiſer«. Die ganze Gebäudeanlage ift in einem guten Zuſtande erhalten und macht mit den gelb, grün oder hellblau glafierten, gefchweiften Ziegeldächern und hohen Thoren einen ebenfo reizvollen, wie ernſten und grofsartigen Eindruck

Hier ist eine Anlage geschaffen, wie sie in ihrer Gesamtanordnung vornehmer und einer Kaisergrabstätte würdiger von einem Künstler wohl nicht erdacht worden ist . . . Es ist die künstlerisch vollendete, innige Verbindung von Natur und Kunst; . . . keine scharfen Gegensätze trennen das Gräberthal von dem umrahmenden Gebirge; es ist ein einheitliches, harmonisches Bild, bei dessen Anblick der Beschauer nicht zu fagen vermag, wo die Kunst anfängt und die Natur aufhört.«

Diesen Beispielen des näheren und des ferneren Orient hat das Abendland, was die Anlage anbelangt, nicht so großartige Bauten an die Seite zu stellen, wohl aber hinsichtlich der künstlerischen Gestalt. Das Mausoleum erscheint auch hier vielfach als Teil einer diesem Zwecke nicht im Ganzen unterworfenen Bauanlage. Ein Beispiel dafür ist die Königsgruft im Escorial, 38 km von Madrid. Diese Grabstätte der Könige Spaniens liegt unter der Hauptkapelle der eigentlichen Escorialkirche, die einen Teil des in Form eines Hofes aufgeführten gesamten Gebäudegruppe ausmacht und die in ihrer erhabenen Majestät ergreifend ist.

Das Pantheon selbst besteht aus einer geräumigen Krypta in Form eines Oktogons, zu der man auf einer prächtigen, mit Marmor und verschiedenfarbigem Porphyrtreppe hinabsteigt. Das Innere der Königsgruft ist von großer Einfachheit. In der einen Ecke erhebt sich ein Altar, überragt von einem Bronzekreuz. An den acht Seiten des Oktogons befinden sich vier übereinander gestellte Reihen von Nischen, deren jede einen schwarzen, von Löwenklauen getragenen Marmorarkophag einschließt, der auf einem erhöhten Katafalk aus vergoldeter Bronze ruht. Jeder Sarkophag trägt auf einem kleinen Schildchen den Namen des Toten. Von etwa 80 Särgen haben diejenigen der Könige an der rechten, die der Königinnen an der linken Wand aufstellung gefunden. Ein benachbartes Gewölbe enthält die Leichname der Infanten und der ohne Nachkommenschaft verstorbenen Herrscherinnen Spaniens. Eine Legende erzählt, daß der erste spanische Souverän, der im »Podridero« ausgesetzt wurde, *Philipp II.* war. Dies kann jedoch nicht zutreffen; denn *Philipp II.* starb 55 Jahre vor Errichtung des kgl. Pantheons. Wahrscheinlich ist es der im Jahre 1700 verstorbene *Carlos II.*, der als erster in der Königsgruft eine Ruhestätte fand. Ein altes spanisches Hofzeremoniell schreibt vor, daß kein spanischer König bei Lebzeiten die Schwelle der Eingangspforte des Escorial überschreiten darf. Diese seit dem Tode des kaiserlichen Mönches *Karl V.* bestehende Ueberlieferung ist allerdings mehrfach von seinen Nachfolgern gebrochen worden, so auch, wie es heißt, von *Alfons XII.*, der die Katakomben des Escorial noch kurz vor seinem frühzeitigen Tode aufgesucht haben soll, um am Sarge seiner heißgeliebten Gemahlin *Mercedes* zu beten. Bekanntlich hat auch Kaiser *Friedrich III.* auf seiner spanischen Reise als Kronprinz den Grabstätten der spanischen Könige einen Besuch abgestattet.

In dieser Königsgruft werden die Ueberreste nicht unmittelbar nach dem Tode beigefetzt, sondern sie ruhen zuerst eine Zeitlang im Podridero.

Das »Podridero« (wörtlich: Ort der Fäulnis) ist ein kleines und enges Gruftgewölbe in den Kellergeschossen des altherühmten Klosters. Ein uralter Gebrauch schreibt vor, daß der Leichnam für eine längere oder kürzere Reihe von Jahren im »Podridero« beigefetzt wird, um dort einen natürlichen Mumifizierungsprozeß durchzumachen. Mindestens aber muß der Körper 6 Jahre lang in dem vermauerten und durch Kalk hermetisch verschlossenen Gewölbe ruhen. Nach Jahren, wenn mit Sicherheit anzunehmen ist, daß der Konservierungsprozeß vollendet ist, wird das Gewölbe erbrochen, der Sarg geschlossen und nach den gleichfalls im Escorial gelegenen königlichen Katakomben, dem »Panteon de los Reyes« gebracht, um hier endgültig beigefetzt zu werden.

13 Jahre nach seinem Tode hat man 1898 auch *Alfons XII.* aus dem Podridero endgültig in der Königsgruft des Escorial beigefetzt. Der Sarg fand neben dem Sarkophag *Karl III.* seine aufstellung.

Für die verstorbenen Mitglieder des Hauses Savoyen-Acaja hat die italienische Königsfamilie das savoyische Fürstengrab in Pinerolo einrichten lassen.

Pinerolo war im Mittelalter über ein Jahrhundert lang die Residenz des savoyischen Hauses, und in der zu Anfang des XIII. Jahrhunderts gegründeten Kirche *San Francesco* daselbst haben folgende Mitglieder der Familie ihre letzte Ruhestätte gefunden: *Philipp* von Acaja (gest. 1334), *Giacomo* von Acaja (gest. 1367), *Amadäus* von Acaja (gest. 1402), *Ludwig* von Acaja (gest. 1418), dessen Gemahlin *Bona* von Savoyen (gest. 1432), *Amadeus*, Sohn des Herzogs *Amadeus VIII.* (gest. 1431), *Peter* von Savoyen, Bischof

537.
Escorial
bei
Madrid.

538.
Savoyisches
Fürstengrab
zu
Pinerolo.

von Genf (gest. 1458), und *Karl I.*, der Kriegerische, Herzog von Savoyen (gest. 1490). Die Kirche *San Francesco* wurde infolge von Baufälligkeit zu Anfang des XIX. Jahrhunderts dem Erdboden gleich gemacht; an ihrer Stelle liegt heute der Garten des Klosters der Josephinerinnen. Im Jahre 1895 liefs König *Humbert* hier nach den Gebeinen seiner Vorfahren Nachforschungen anstellen, die auch von Erfolg begleitet waren, und ordnete alsdann den Bau einer neuen Gruft an der rechten Seite des Schiffes von *San Maurizio* an, wo die Ueberreste von acht Fürsten 1898 von neuem beigelegt wurden.

539.
Mausoleum
zu
Nancy.

Die *Chapelle Ducale* oder *Chapelle Ronde* in Nancy ist das Erbbegräbnis der Herzöge von Lothringen. Die Kapelle wurde 1608—11 erbaut, ist reich mit schwarzen Marmorfäulen etc. geschmückt und hat eine besonders kunstvolle Kuppel, deren ganze Weite mit in Stein gehauenen Engelsköpfen verziert ist, die sich bis zum Schluß der Wölbung entsprechend verkleinern. An dieser Stätte ruhen 79 Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Lothringen.

540.
Mausoleum
zu
Ludwigsburg.

Die Kapelle mit der Fürstengruft in Ludwigsburg bildet einen Teil des Schlosses, das Herzog *Eberhard Ludwig* 1706 wegen eines Streites mit Stuttgart anlegen liefs. Die Kapelle, ein Werk des italienischen Baumeisters *Donati Giuseppe Frisoni*, entstand 1715—23 in zierlichem Rokokoistil.

Die mittlere Kuppel der Kapelle zierte ein Deckengemälde von *Carlo Carloni*, während die drei anderen Deckengemälde vom Hofmaler *Luca Antonio Columba* ausgeführt sind, der auf Empfehlung des Prinzen *Eugen von Savoyen* an den württembergischen Hof kam. Die feinen Stuccaturarbeiten lieferten *Diego Carlotti* und *Ricardo Retti*. Unter der Kapelle dehnt sich die von *Schubart* befungene »Fürstengruft« mit evangelischer und katholischer Abteilung aus. In der Fürstengruft ruhen sämtliche regierende Fürsten von *Eberhard Ludwig* bis König *Friedrich* und Königin *Mathilde*. Die letzte Beisetzung war die der Herzogin *Albrecht* von Württemberg. Insgesamt ruhen 32 Familienmitglieder des württembergischen Fürstenhauses in der Ludwigsburger Schloßkirchengruft: 15 evangelische und 17 katholische; beide Abteilungen scheidet der Sarg des 1797 gestorbenen Herzogs *Friedrich Eugen*.

541.
Hohenzollern-
Mausoleum
zu Heilsbronn.

Ein *Hohenzollern*-Mausoleum mit Totenschildern, Votivtafeln, Grabmalern, Familienwappen u. s. w. der burggräflich-hohenzollernschen Familie ist das Mausoleum in Heilsbronn, wo die Burggrafen von Nürnberg eine Beisetzungstätte hatten.

542.
Cappella
di San Pietro
Martire
zu Mailand.

Die *Cappella di San Pietro Martire* in *San Eustorgio* zu Mailand, auch Portinari-kapelle genannt, wurde von *Pigello Portinari*, dem Florentiner Geschäftsträger der *Medici*, »als eigene Grabstätte und als Zeichen kirchlicher Gesinnung, vielleicht aber auch als eine Huldigung für die *San Pietro* und seiner Grabkirche besonders zugethane Fürstin *Bianca Maria*« gegründet. Nach der Chronik des Dominikaners *Gaspere Bugati* (1524—28) wurde die Kapelle 1462 begonnen, 1468 vollendet, »vortrefflich im architektonischen, wie im malerischen Schmuck«. Dies trifft zu; denn der Innenraum ist eine selten feine Architekturleistung von sehr glücklicher dekorativer Ausstattung; das Aeußere ist bei aller Verschiedenheit der Erscheinung graziös im Aufbau. Als Maler wird *Vincenzo Vecchio* genannt, während der Architekt nicht bekannt ist. Die Kapelle ist eines der köstlichsten Werke der italienischen Frührenaissance und reiht sich würdig der alten Sakristei von *San Lorenzo* und der *Pazzi*-Kapelle von *Santa Croce*, den beiden Werken des *Brunellesco*, an.

Die Kapelle²⁶⁷⁾ baut sich auf quadratischem Grundriss auf. Vier Halbkreisbogen tragen einen niedrigen Tambour mit entzückenden Engelgestalten, über dem sich die Kuppel mit der Laterne wölbt. *Meyer* mag wohl recht haben, wenn er sagt, kein Innenraum der gesamten toskanischen Frührenaissance vermöge sich mit dieser fröhlichen und dabei doch so fein abgestimmten, durchaus einheitlichen Farben- und Lichtwirkung zu messen²⁶⁸⁾. »Architektur, perspektivische Freskomalerei und Stuccoplastik klingen hier zu einem unvergleichlich harmonischen Akkord zusammen. In den Zwickeln halten gemalte Engel auf ge-

²⁶⁷⁾ Abgebildet in: MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance. Berlin 1897.

²⁶⁸⁾ Eine farbige Darstellung des Innenraumes ist nach einem Aquarell von *L. Pogliaghi* gegeben in: *Arte italiana decorativa* 1895, Taf. 45 u. 46.

malten Konfölen reliefierte Wappenschilder; überall wird der thatfächliche, baulich gegebene Raum durch perspektivische Malerei fortgesetzt, so besonders an den großen Medaillons der Zwickel, die, eingefasst von mächtigen weissen, reliefartig auf rotem Grund gemalten Ranken, scheinbar röhrenartig vertieft werden, um den gemalten Gestalten der sitzenden Kirchenväter Aufnahme zu gewähren; ähnlich auch in den 8 nicht als Fenster dienenden Tondi des Tambours mit ihren Brustbildern gemalter Heiliger. An dem stattlichen Friesband unter dem Kuppeltambour ist der große Engelreigen in vielfarbiger Stuccoplastik ausgeführt, während die den Hintergrund bildenden Arkaden und ihre Balustrade, von einzelnen kleinen plastischen Zuthaten (z. B. Pfeilerkapitellen) abgesehen, wiederum nur gemalt sind. Aber auch durch die nur gemalten Oeffnungen blickt überall der blaue Himmel hinein, und selbst die großen Fresken aus der Geschichte des *San Pietro Martire* in den Schildbogen sind in ihrer ganzen Komposition, in der Anordnung ihrer baulichen Hintergründe und selbst in ihrer Farbestimmung mit der architektonischen und dekorativen Eigenart des Baues in Einklang gesetzt. In der Kuppel selbst tönt die schwarz-weiße Musterung der Tragebogen und der Zwickelmedaillons in den ebenfalls schwarz-weißen doppelten Umrahmungen der Tondi und Rundfenster und in den 16 weissen Rippen fort. In den Kappen endlich herrscht eine bunte Schuppenmusterung, in welcher zartes Rot, Goldgelb, Grün und Blau schichtenweis aufeinander folgt, ähnlich wie an Cherubimflügeln: das Ganze hier gleichsam eine köstliche, buntfarbige, luftige Flügeldecke, durch deren centrale Oeffnung wiederum das Licht der wirklichen Sonne hereinstrahlt, das von höchster Stelle herabgrüßende bunte Wappenschild des Stifters vergoldend.«

Das köstlichste Kleinod der inneren Ausschmückung der Kapelle ist der in farbigem Stucco-Hochrelief gehaltene entzückende Engelreigen des Tambour. Ich kann auch in feinen Schilderungen nichts Besseres thun, als den Ausführungen *Meyer's* zu folgen. »Das Thema selbst ist in der italienischen Renaissancekunst traditionell. Jugendliche, mehr noch durch ihren Liebreiz, als durch ihre Flügel zu Engeln erhobene Mädchengestalten, Blumen streuend, im Reigen vereint — das ist in der Florentiner Malerei die Verkörperung der himmlischen Herrlichkeit, in welcher die Gottheit waltet. So zeigt es beispielsweise *Botticelli's* Gemälde der ‚Krönung Mariae‘ in der Florentiner Akademie. Indischer Festbrauch findet darin seine Verklärung. Unwillkürlich wird man an den Mädchenchor gemahnt, der mit blumengeschmückten Bäumchen, Canzonetten singend, in Florenz den Maimonat zu begrüßen pflegte. Noch weit unmittelbarer aber führt in die Stimmung dieses Bildfrieses der Portinarikapelle die Schilderung ein, welche *Filarete* in seinem Traktat vom festlichen Empfang des Fürsten im Haus des *Carindo* entwirft. Da treten beim Mahle größere und kleinere Kinder in prächtigen Gewändern auf und beginnen beim Klang der Musik und unter Gefang halb französischer, halb italienischer Canzonen einen Reigentanz, lange Blumenketten in den Händen. Aehnlich sind die etwa lebensgroßen Gestalten vor der gemalten Balustrade am Tambour der Kapelle. Ein musikalischer Rhythmus tönt aus ihren Bewegungen, wie sie, die an Bändern aufgehängten Frucht- und Blumenbündel hin und her schwingend, im Tanzschritt mit köstlicher Grazie dort den Reigen schlingen. Bald stehen sie ruhig, von ihren hochgefügten, hellen, gesterntten und gemusterten Gewändern züchtig umschlossen, bald schreiten sie eilig und energisch bewegt einander entgegen, wobei die leichten Kleider sich bauschen und lüften, die schön geformten Arme, die Füße und — zuweilen in antiker Art seitlich hochgerafft — selbst die Beine bis übers Knie enthüllend. Meist sind es kraftvoll entwickelte Mädchengestalten, aus derberem Stoff als die Engel, welche in den Fresken der Kapelle ihr Wesen treiben, die Lieblingskinder der Kunst *Vincenzo Foppa's*, mit denen sie höchstens die goldenen Locken, die Form und Farbe der Flügel und zuweilen die Schönheit teilen. Sie haben etwas durchaus Florentinisches und scheinen den Figuren auf der Florentiner Orgelbalustrade des *Luca della Robbia*, ja selbst den drallen Buben *Donatello's* innerlich verwandt. Auch die Formenbehandlung unterstützt diese Analogie. . . .«

In dieser Kapelle steht die prächtige Marmorarca für *San Pietro da Verona*, den strengen, in den Wäldern von *Barlassino* 1252 ermordeten Dominikaner-Inquisitor, dessen Kopf Erzbischof *Otto Visconti* als Reliquie aufbewahren liefs. Die Arca ist ein Werk des *Giovanni Balducci* in Pisa (1339). Auf 8 Säulen mit Laubkapitellen, vor welchen 8 Statuen von Tugenden mit trefflicher Gewandung stehen, ruht der Sarkophag, mit 8 Reliefs von geringerer Hand geschmückt, welche Ereignisse aus dem Leben des Märtyrers darstellen. Diese Reliefs sind durch Statuetten von Petrus, Paulus, Euforgius, Thomas von Aquino und der 4 Kirchenlehrer voneinander getrennt. An den Seiten des Deckels befinden sich die Reliefbildnisse der Stifter, oben Engelstatuetten und ein Tabernakel, unter welchem die Madonna, *San Pietro Martire* und St. Domenikus sitzen (siehe Fig. 189, S. 492).

Die italienische Renaissance kennt außer diesem Werke noch zwei Werke: die wunderbare Mediceerkapelle in Florenz und die *Colleoni*-Kapelle in Bergamo, beides leuchtende Werke in der Denkmalkunst einer großen Zeit; von diesen war

bereits unter m (Wanddenkmäler) eingehend die Rede. Von ihnen aus sind fruchtbare Anregungen nach dem Norden gegangen, z. B. nach Freiberg und nach Stadthagen.

Maria Giovanni Noffeni aus Lugano war gegen Ausgang des XVI. Jahrhunderts (1594) der leitende Meister des kurfürstlich sächsischen Begräbnisbaues am Dom zu Freiberg. Hier hatte es sich darum gehandelt, als Verlängerung des Chores einen eigenen Raum für die Aufstellung von Bronzedenkmälern zu schaffen. Man wählte als Anchluss an den mittelalterlichen Kirchenbau einen mächtigen Gewölbebau in italienischen Formen.

Dieses große Grabdenkmal der sächsischen Fürsten am Chor des Domes von Freiberg (siehe die nebenstehende Tafel) enthält zwischen Säulen aus farbigem Marmor die im Gebete verweilenden, vergoldeten Bronzestatuen des Herzogs *Heinrich des Frommen* († 1541), der Herzogin *Katharina*, der Kurfürsten *August I.*, *Christian I.* und *Johann Georg I.* († 1656), der Kurfürstin *Anna* (Ende des XVI. Jahrhunderts) von *Carlo de Cesare*. Die Porträtstatuen erscheinen mit Treue der Natur nachgebildet und zeigen in der Behandlung der Kostüme die technische Meisterschaft der Italiener. Die Statuenreihe wird ergänzt durch einen Altaraufbau mit den Bronzestatuen der Gerechtigkeit und Liebe, Glaube und Hoffnung, sowie durch 10 große und 16 kleine gravierte Bronzeplatten mit Bildnissen der fürstlich sächsischen Familie aus der Zeit von 1541—1617. Sie werden dem in dieser Zeit in Freiberg lebenden Erzgießer *Wolf Hilger* zugeschrieben.

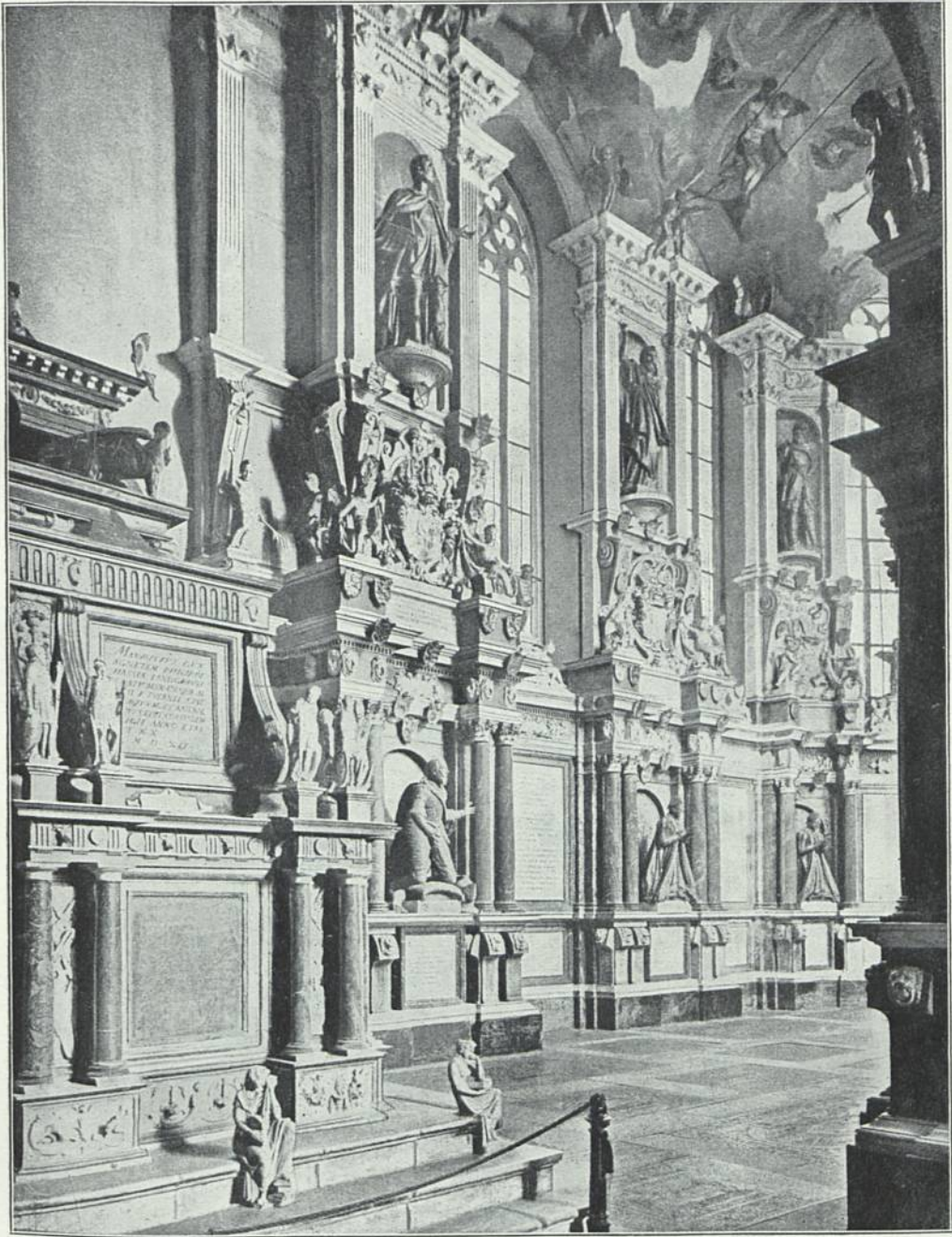
Während die Altarstatuen an die Werke des *Jacopo Sansovino* erinnern, zeigen die Fürstenstatuen Verwandtschaft mit Arbeiten von *Leone Leoni*. Ueber den Fürstenstatuen und zu Seiten des Altares stehen in Nischen die Gestalten der 8 Propheten Micha, Joel, Jeremias, Daniel, Zacharias, Maleachi, Hofea und Jesaias²⁶⁹⁾.

544.
Mausoleum
zu
Stadthagen.

Die alte Hanfaftadt Stadthagen, die frühere Hauptstadt von Schaumburg, besitzt in einem hinter dem Chor der gotischen Martinikirche in den Jahren 1609—25 errichteten Kuppelbau als Begräbnisstätte für den Fürsten *Ernst von Schaumburg-Holstein* (1600—22) und seine Nachfolger ein deutsches Mausoleum ersten Ranges. Ueber das interessante Werk entnehmen wir einem Aufsatze von *Haupt*²⁷⁰⁾, daß Fürst *Ernst* schon früh an die Bereitung seines Grabmales dachte und die Mediceerkapelle in Florenz zum Vorbild nahm. *Adrian de Vries*, der damals im Zenith seines Ruhmes stand und von welchem die dortige Gegend zahlreiche bedeutende Bildwerke besitzt, wurde berufen, das Denkmal zu schaffen, »welches auf einem Sockel den Sarkophag des Verstorbenen, umgeben von vier schlummern den Kriegern, als Bekrönung den auferstehenden Christus zeigen sollte, so die Auferstehung in allgemeinsten Auffassung, zugleich angewandt auf den hier Bestatteten, darstellend«. Für das Denkmal wurde ein eigener Raum geplant, nach Art der Mediceerkapelle in Florenz. In seiner Mitte sollte es aufgestellt werden; »aber unter Vermeidung der dort gemachten Fehler, deren hauptsächlichste, die peinliche Leere in der Mitte zwischen den prunkhaften Dekorationen der Gräber ringsum, die ungünstige Grundrißform, die allzu gleichmäßige Beleuchtung und die ungeschickte Lage des Einganges in einer Ecke, zu vermeiden waren«. Es konnte deshalb nur

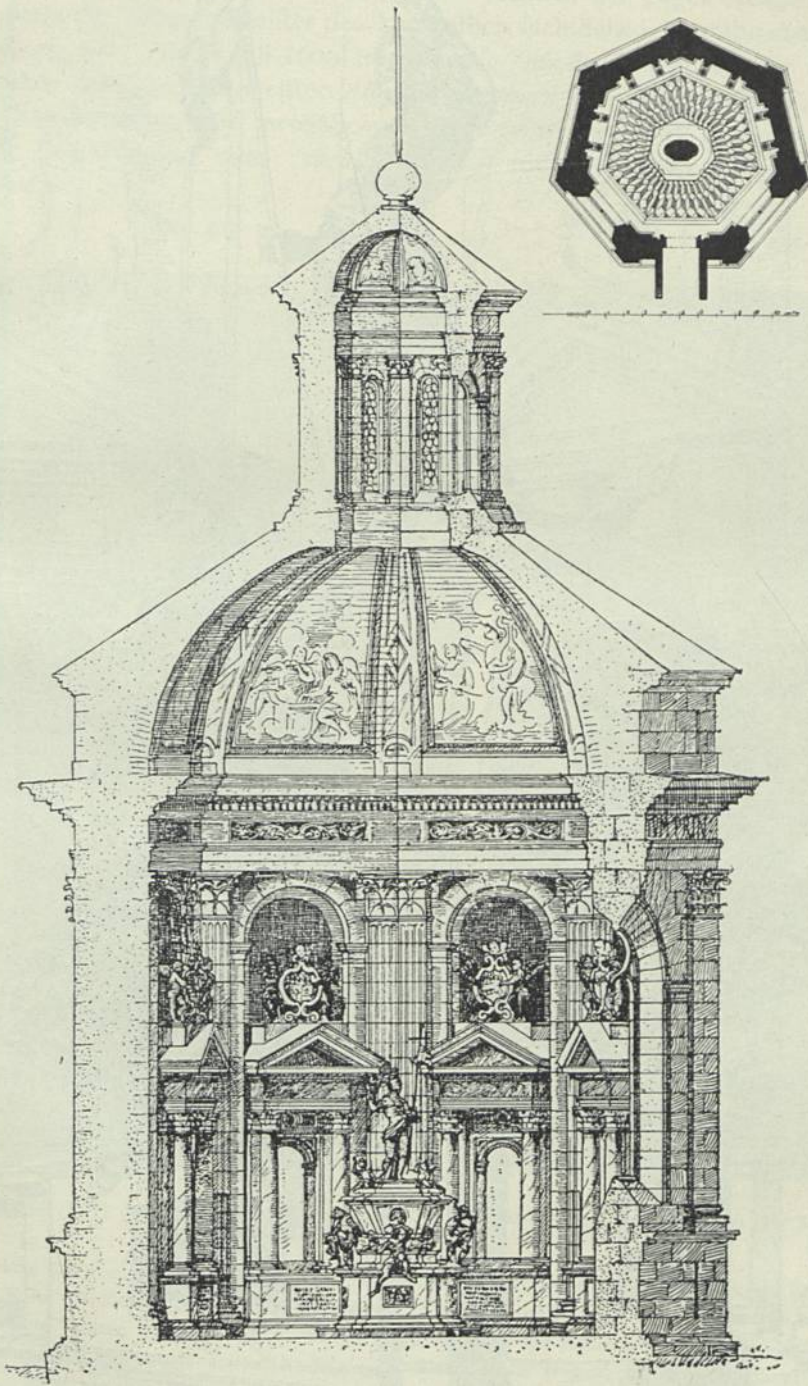
269) Siehe: MACKOWSKY, a. a. O.

270) Nach: Zeitschr. f. bild. Kunst. Neue Folge, Bd. VII, S. 8.



Domchor mit der Fürstengruft zu Freiberg.

Fig. 267.



Mausoleum des Fürsten *Ernst von Schaumburg* zu Stadthagen ²⁷⁰.

Fig. 268.



Grabmal im Mausoleum des Fürsten *Ernst von Schaumburg* zu Stadthagen ²⁷⁰).

ein Künstler berufen werden, der die Verhältnisse der Mediceerkapelle genau kannte. Als solchen gewann man *Maria Giovanni Noffeni*, der gegen Ausgang des XVI. Jahrhunderts der leitende Meister des kurfürstlich sächsischen Begräbnisbaues am Dome zu Freiberg war. Am 8. Juli 1609 traf von *Noffeni* das Modell zu der Grabkapelle und mit ihm der Steinmetzmeister *Albrecht Duthhorn* aus Dresden in Bückeburg ein und der Bau begann. Mit zweijähriger Pause wurde er 1625 durch *Antonius Boten* zu Ende geführt, und zwar, nachdem *Ernst* 1622 gestorben war, durch seine Gattin *Hedwig*.

Fig. 269.



Fig. 270.



Figuren vom Grabmal des Fürsten *Ernst von Schaumburg* im Mausoleum zu Stadthagen²⁷⁰).

Die Grabkapelle (Fig. 267 bis 270²⁷⁰) bildet im Grundriß einen siebenneckigen Kuppelbau. »Diese seltene Form ist hier höchst logisch entwickelt. Vier Epitaphien, die des Fürsten, seiner Gemahlin, sowie seiner Eltern, sollten ringsum stehen; der Eingang sollte in der Achse sein; eine gleichmäßige Beleuchtung im Rücken des Beschauers sollte Denkmal und Raum ohne Gegenlicht ruhig erhellen. Dies ergibt zusammen, zwei gleichmäßige Fensterachsen angenommen, sieben Achsen ringsum. Ueber dem Eingange ist das dritte Fenster angelegt, zwischen Kirche und Kuppelraum ein Gang eingebaut, um die Fenster nicht durch den Kirchenchor verdunkeln zu lassen.« Die Architektur ist aus Fig. 267 zu ersehen; die Kapelle hat 10^m lichte Weite und 24^m lichte Höhe. Der Bau besteht im Aeußeren und Inneren aus Oberkirchener Sandstein, die 8 freistehenden Säulen und der Fußboden aus weißem, grauem und schwarzem

Marmor. Ueber den Giebelfeldern der Epitaphien halten zwei geflügelte Putten in einer Cartouche je ein Allianzwappen. Der Sockel enthält in viereckigem Felde lateinische Distichen zum Lobe der Toten. Die Gewölbe sind mit Fresken geziert.

»Das ganze bis jetzt Besprochene bildet aber nur den Rahmen für das eigentliche Denkmal, des *Adrian de Vries* Meisterwerk (Fig. 268 bis 270). Die Ausführung der Bronzen erfolgte zu Prag in den Jahren 1618—20. Die einzelnen Stücke sind bezeichnet: *Adrianus Fries* f. 1620, *Adrianus Fries Hagienfis* *Batavus* fecit 1618, 1619 ff. Der Aufbau des Monuments ist derart einheitlich und vorzüglich, daß wir dem Bildhauer die gefamte Komposition gleichmäßig zuschreiben müssen und wohl annehmen dürfen, daß der Marmorsockel und Aufbau nach genauem Modell deselben in Italien angefertigt und hierher transportiert ist.« Im einzelnen ist der bewegte Aufbau aus Fig. 268 zu ersehen. Das Denkmal umgeben 4 Wächtergestalten, 2 auf viereckigem Postament. »Diese 4 *Guardini*, etwas über lebensgroß, gehören sicher zu den malerischsten und prachtvollsten Arbeiten der neueren Plastik. Die beiden seitlichen sitzen noch in tiefsten Schlaf verfunken auf Speer und Bogen gestützt, der auf der Rückseite scheint zu erwachen, der nach vorn fährt erschreckt und geblendet in die Höhe. Die schlanken und fehnigen Krieger, ihr reiches Muskelspiel, ihre lebhaftige Bewegung und Wendung, die malerische Behandlung des Gewandes und der Waffen, alles das wirkt mit der lebendigsten Silhouette zu einer ganz außerordentlichen Erscheinung zusammen. Zwischen den Wächtern trägt ein kleiner schwarzmarmer Sockel von gleicher Grundform wie der untere 4 Löwen, auf deren Rücken der schräg gefäßartig sich erweiternde Sarkophag sich erhebt. Diese Löwen sind das wenigst Erfreuliche des Ganzen; allzu klein im Maßstab, sind sie hager und nicht geschickt bewegt. Dagegen ist das ovale Relief der Vorderseite des Sarkophags, das Porträt des Verstorbenen, von hervorragender Schönheit, sowohl was die bedeutende Auffassung des mächtigen viereckigen Kopfes mit dem wallenden Haar und dem kurzen Knebelbart anbelangt, wie in Bezug auf die prächtige Ausgestaltung des Harnisches, des Spitzenkragens, des Gewandes und des sonstigen Beiwerkes.

Auf der Rückseite zeigt das Gegenstück in Relief Saturn mit Stundenglas und Hippe, auf dem Himmelsbogen mit den Zeichen der Monate sitzend; ebenfalls wieder ein hochmalerisches und prächtig behandeltes Relief. Auf dem Sarkophag an den 4 Ecken sitzen wieder 4 Bronzestatuen, geflügelte Putten in mannigfaltiger Bewegung, die den Auferstehenden umgeben, den Gläubigen gen Himmel weisend.

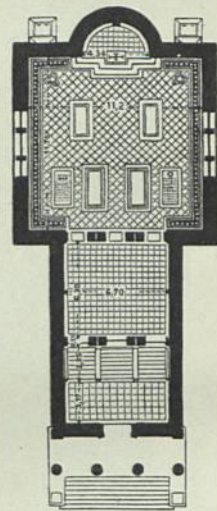
Den großartigen Abschluß des Aufbaues bildet die Kolossalstatue des auferstehenden Christus, gen Himmel deutend, die Kreuzesfahne in der Linken. Der Maßstab dieser Figur ist fast um $\frac{1}{3}$ größer als derjenige der Wächter; mächtig sind ihre Formen gebildet; von großartigem Wurf und Schwung erscheint die Gestalt des Erlösers, die sich, lebhaft bewegt, auf das linke Bein stützt, die linke Hüfte stark vorgeschoben, den Kopf ein wenig theatralisch nach rechts gedreht. Die ganze Gestalt ist hochbedeutend und mächtig aufgefaßt, freilich nicht ganz ohne Manierismus, der Kopf schön und von ausdrucksvoller Milde. So baut sich das ganze Denkmal auf, von mannigfaltigstem Umriss der einfassenden Bronzen, doch von ruhigster Monumentalität durch den höchst edlen architektonischen Körper des Sockels und des Sarkophags. Ich wüßte keinen ähnlichen Aufbau jener Zeit, der in gleichem Maße Großartigkeit und Monumentalität mit Leichtigkeit und edlem Umriss vereinigte.«

Diesen Werken seien einige Grabbauten der neuesten Zeit angeschlossen.

Das Maufoleum zu Charlottenburg war ursprünglich die Grabstätte *Friedrich Wilhelm III.* von Preußen und seiner Gemahlin *Luise*, sowie später Kaiser *Wilhelm I.* und der Kaiserin *Augusta*. Der Bau, in Form eines dorischen Tempels, wurde 1810, unmittelbar nach dem Tode der Königin *Luise*, nach einem Entwürfe von *Schinkel* durch *Joh. Heinrich Gents* begonnen und 1842 durch *Hesse*, 1889 durch Hof-Bauinspektor *Geyer* erweitert (Fig. 271).

Die vierfäßige dorische Vorhalle der Hauptfront wurde 1826 in geschliffenem märkischen Granit als Ersatz des Sandsteines ausgeführt. Die ursprüngliche Anlage aus dem Jahre 1810 dient jetzt als Eintrittsraum, bzw. Vorhalle, während die Sarkophage in einem durch zwei große halbkreisförmige Fenster erleuchteten Räume von 11^m im Geviert Aufstellung gefunden haben. Dem Eingange zunächst stehen

Fig. 271.



Maufoleum
zu Charlottenburg.

die Sarkophage der Königin *Luiſe* und *Friedrich Wilhelm III.* (von *Rauch*) und dem Altar zunächſt die-
jenigen *Wilhelm I.* und der Kaiſerin *Auguſta* (von *Encke*). Unter dem Hauptraum befindet ſich die Gruft mit
den eigentlichen Särgen der Königin *Luiſe*, *Friedrich Wilhelm III.*, der Kaiſerin *Auguſta*, *Kaiſer Wilhelm I.*,
des Prinzen *Albrecht*, der Fürſtin *Liegnitz* und die Urne mit dem Herzen König *Friedrich Wilhelm IV.*

Fig. 272.

Kaiser *Friedrich III.* Mausoleum zu Potsdam.

Ansicht 271).

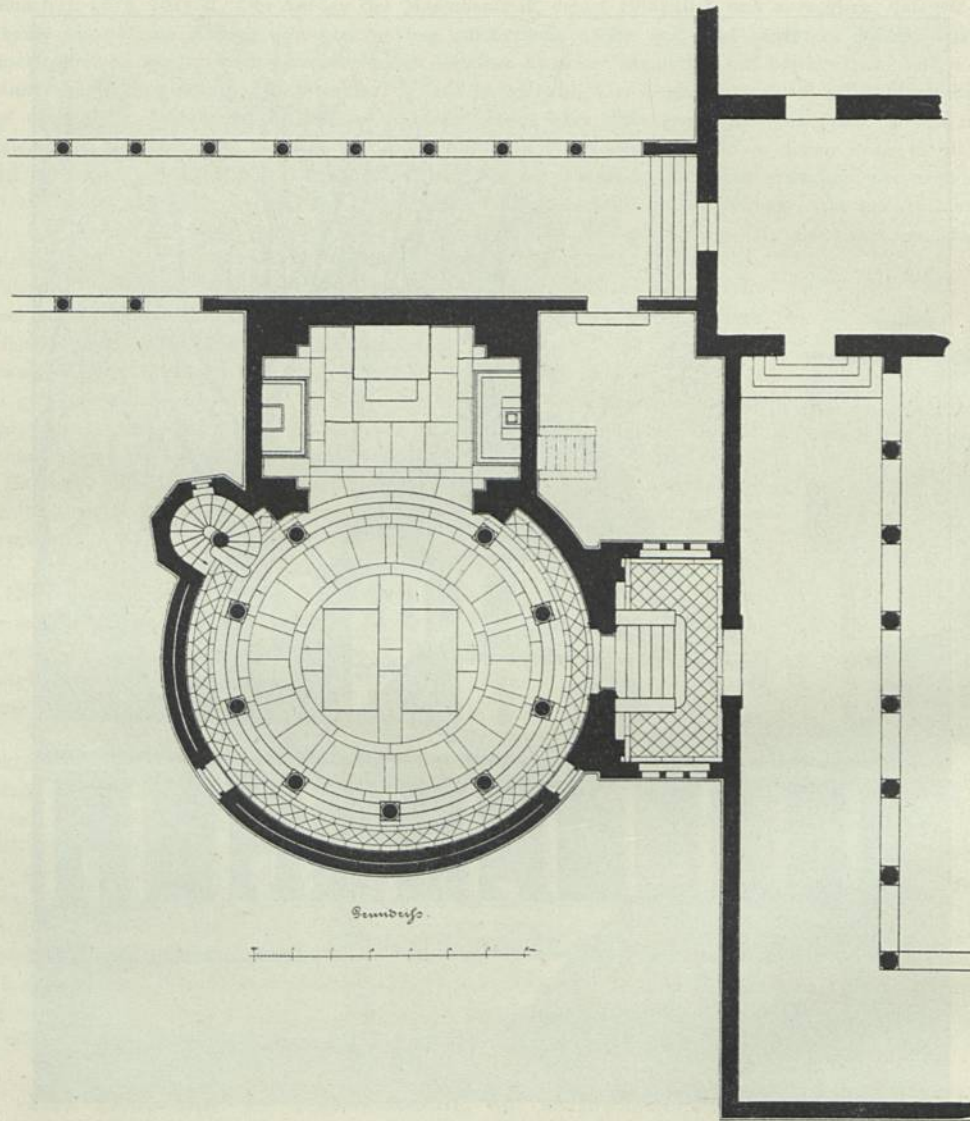
Arch.: *J. C. Raschdorff*.

Das Mausoleum Kaiser *Friedrich III.* in Potsdam ist eine 1890 nach den Ent-
würfen von *J. C. Raschdorff* nach dem Vorbilde der Kapelle zu Innichen in Tirol
erbaute runde, kuppelbekrönte Grabkapelle, welche im Anschluß an den Kreuzgang
der Friedenskirche (Basilika) in Potsdam errichtet wurde (Fig. 272 u. 273).

546.
Kaiser
Friedrich III.
Mausoleum
zu
Potsdam.

Die Kapelle hat einen inneren Durchmesser von etwas mehr als 10,50 m. Sie ist aus Sandstein aufgeführt und enthält einen Umgang aus Labradorfäulen. In der Mitte ruhen die von *Reinhold Begas* gemeißelten Sarkophage des Kaisers (1831—88) und der Kaiserin *Friedrich* (1840—1901). Im rechteckigen Chorausbau steht links vom Altar das Grabmal des Prinzen *Waldemar* von Preußen (1868—79),

Fig. 273.

Kaiser *Friedrich III.* Mausoleum zu Potsdam.

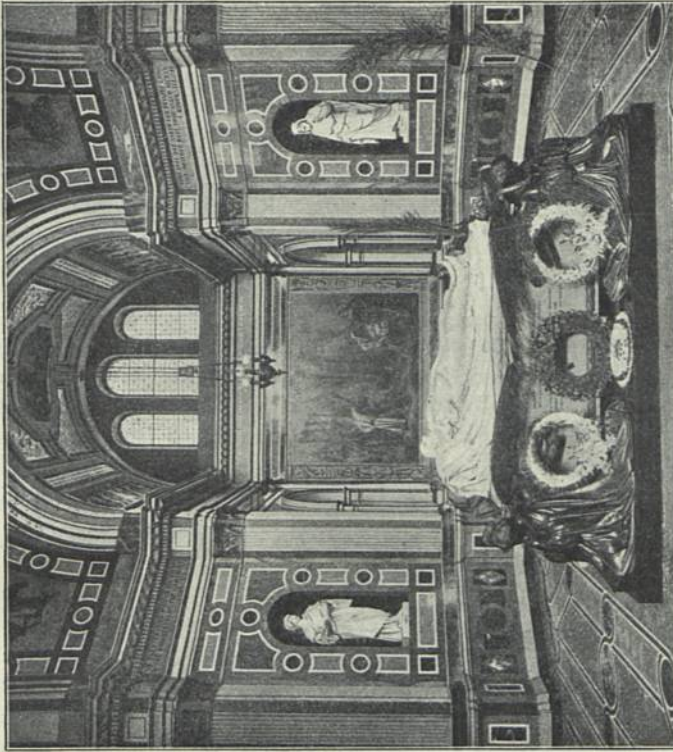
Grundrißs 271).

Arch.: *F. C. Raschdorff.*

rechts vom Altar das Denkmal des Prinzen *Sigismund* von Preußen (1864—66), beide in ihrem architektonischen Teile von *Raschdorff*, in ihrem figürlichen von *Reinhold Begas*.

Stattlich und prächtig, inmitten von Sträuchern und Bäumen, mit den dunklen Schatten der Cypressen auf feinen Mauern lagernd, erhebt sich das Grabmal »*Albert des Guten*« auf dem königlichen Grundstück zu Frogmore (Fig. 274 u. 275). Das

Fig. 275.



Inneres.

Mausoleum zu Frogmore.

Fig. 274.

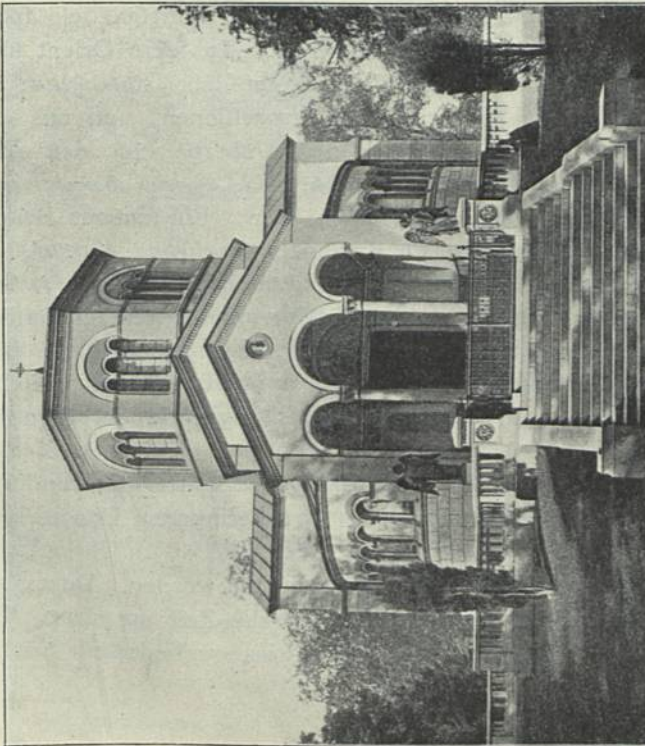


Schaubild.

Mausoleum ließ die Königin *Viktoria* im Jahre 1862 aus eigenen Mitteln erbauen. Die Kosten beliefen sich auf 4 Mill. Mark.

Der Grundriß ist in der Form eines griechischen Kreuzes gehalten, aus dessen Mitte sich ein 21 m hoher Kuppelbau erhebt, während Kreuzarme sich nach Norden, Süden, Osten und Westen erstrecken. Das Portal trägt in Bronzebuchstaben eine lateinische Inschrift, die in der Uebersetzung lautet: »Seine trauernde Witwe, die Königin, hat befohlen, alles, was von dem Prinzen Albert sterblich ist, in dieser Grabstätte zu bewahren. A. D. 1862.

Lebewohl, Geliebter! Hier will ich endlich bei dir ruhen; mit dir will ich in Christo wieder auferstehen«. In der Mitte des glänzend ausgestatteten Gebäudes, unmittelbar unter der Kuppel und auf einer Plinthe von schwarzem Marmor ruhend, steht der Sarkophag von grauem Granit, welcher die Ueberreste des Prinz-Gemahls deckt. An den vier Ecken des Sarkophags befinden sich in Bronze gegossene Engel in knieender Stellung, mit gefalteten Händen und ausgestreckten Flügeln. Auf der rechten Seite des Deckels ruht eine Figur aus weißem Marmor, die den Prinz-Gemahl in Feldmarschallsuniform darstellt. Auf der linken Seite des Raumes unter dem Sarkophag ruhen die sterblichen Ueberreste der Königin *Viktoria*, die hier am 2. Februar 1901 beige-
setzt wurden.

Das *Bismarck-*
Mausoleum im Sachsen-
walde bei Friedrichruh
ist ein Werk des Archi-

548.
Bismarck-
Mausoleum
im
Sachsenwalde
u. a.

tekten *Schorbach* in Hannover. Auf einer Anhöhe vor dem Schloß gelegen, wurde es als ein romanischer Bau errichtet, dessen strenge Formgebung, dessen herber, schlichter Charakter zusammen mit der Umgebung etwas Düsteres und Einfames haben.

Im Grundriß ist das Mausoleum, in welchem die Ueberreste des Fürsten *Bismarck* und seiner Gemahlin am 1. April 1900, an seinem Geburtstage, beigesetzt wurden, einfach gegliedert. An einen niedrigen Langhausbau von 4 Systemen schließt sich ein in Höhe des unteren Geschosses quadratischer, in seiner oberen Erhebung, mit welcher er den Langhausbau überragt, achteckiger Zentralraum an, unter welchem die Särge aufgestellt wurden. Ein rechteckiger Ausbau in der Längsachse bildet eine Art Altarnische. Die gefamte Länge des Bauwerkes erreicht etwa 27 m. Der achteckige Zentralraum ist durch ein spitzes Zelt Dach in Kupfer abgedeckt. Die Beleuchtung des Langhauses erfolgt durch die Rundbogenfenster, diejenige des Zentralraums durch Mehrpafsenster, die in der Höhe sitzen, in welcher das Achteck beginnt. Das Material ist cyklopisches Granitmauerwerk für den Sockel und Sandstein für den Aufbau. Der Zentralraum erreicht eine Höhe von 12 m bis zur Dachspitze, die über einer Kugel ein Kreuz trägt.

Hier sind anzureihen das Mausoleum der Herzogin von Kent in Frogmore (Windfor), ein kuppelgekrönter Rundtempel mit einer ihn umziehenden jonischen Säulenarchitektur, vor dem Ganzen eine Freitreppenanlage; das nach den Entwürfen *Schwechten's* in Berlin errichtete Mausoleum in Delfau, das *Koffuth-Mausoleum* für Budapest²⁷²⁾ u. f. w.

p) Baldachin-Denkmäler.

549.
Ableitung.

Das Baldachindenkmal geht in seinem Ursprung auf den Orient zurück. Hier war der Baldachin ein Mittel der Vornehmen zum Schutze gegen die Sonne oder zur Erhöhung ihres Ansehens. Aus diesem Brauch entwickelte sich schon im Orient die symbolische Uebertragung des Baldachins auf Gräber u. f. w., die mit Auszeichnung bedacht werden sollten. Ein Beispiel ist das indische Grabmal in Fig. 276²⁷³⁾, vielleicht ein Werk aus der Zeit des *Ibrahim Adil Schah*, etwa um 1600, ein spätes Beispiel einer schon vor Christus einsetzenden Entwicklung. Aus dem Orient übernahm der christliche Kultus das Motiv des Baldachins (französisch: *Baldaqin*; italienisch: *Baldacchino*), ein Traghimmel bei feierlichen Prozessionen, und aus dem Kultus ging es bald in die Kunst über und wurde zum Ueberbau für den Altar (*Ciborium*, *Tabernaculum*, *Umbraculum*; griechisch: *κιβώριον* = *Arca Tabernaculum*), für den Sarkophag mit den Gebeinen eines Märtyrers u. f. w. Ein schönes Beispiel dieser Art ist das Grabmal des 1256 gestorbenen Kardinals *Guglielmo Fieschi*, des Neffen *Innocenz IV.*, des von *Manfred* schwer bedrängten römischen Legaten *Apuliens*, in *San Lorenzo fuori le mura* bei Rom. Der Kardinal wurde in einem antiken Sarkophag bestattet (Fig. 277²⁷⁴⁾, welcher eine Vermählungsfeier aus dem III. Jahrhundert nach Chr. zeigt. Den Sarkophag überdacht ein auf zwei antiken jonischen Säulen ruhendes Tabernakel mit Wandmalereien: im Hintergrunde der segnende Heiland, links die Madonna.

550.
Baldachin-
Denkmäler
zu
Bologna.

Der Baldachin begleitet die Denkmäler durch das ganze Mittelalter hindurch. Es sei u. a. an die beiden Sarkophagdenkmäler in Bologna erinnert. Das kleinere der beiden Denkmäler auf der *Piazza San Domenico* oder *Galileo* zu Bologna ist 1289 aus alten Teilen auf neuem Unterbau wieder aufgerichtet worden. Den Oberbau, vielleicht mit Ausnahme des Helms, verfertigt *Mothes* in die Zeit um 1100. Das Denkmal besteht aus hohem, mit Ecklisenen und Bogenfries gegliedertem Sockel,

²⁷²⁾ Siehe: Leipz. Illustr. Zeitg. 1902, S. 583.

²⁷³⁾ Fakf.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. I, S. 25.

²⁷⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: *Builder* 1893, 1. April.

auf welchem vier Säulen stehen, die den rundbogigen, mit spitzer Pyramide abgeschlossenen Baldachin tragen, unter welchem der Sarkophag steht. Das Denkmal diente der jetzt ausgestorbenen Familie *Foscherari*. Das grössere der beiden Baldachin-Denkmalen wurde 1300 zu Ehren des Prokonfuls *Rolandino Passeggieri*, des Hauptes der guelfischen *Geremei*, errichtet und diente späterhin als Begräbnisstätte der *Corretori di Notari*, wenn sie in diesem Amte starben. Neun grössere Säulen tragen eine Platte; auf dieser steht der Sarkophag, umgeben von einer spitzbogigen Arkadenstellung mit Pyramidendach als Baldachin (siehe Fig. 150, S. 459).

In diese Reihe gehören auch die hochbedeutenden Fürstengräber im Dom von Palermo; sie beschreibt ausführlich *Lübke*²⁷⁵). Diese Grabmäler, die aus der Glanzzeit mittelalterlicher Kunst stammen, und die in zwei Kapellen rechts vom Eingang des Domes vom Platze aus stehen, »machen einen Eindruck, mit dem

551.
Fürstengräber
im Dom zu
Palermo.

Fig. 276.



Indisches Baldachin-Grabmal²⁷⁵).

sich nichts Aehnliches aus der ganzen mittelalterlichen Epoche messen kann. Zu der grossen künstlerischen Bedeutung, zu der mit seltenem Ernst und strenger Arbeit aufgenommenen edlen antiken Auffassung, zu der fürstlichen Pracht der Durchführung gefellen sich historische Erinnerungen von höchster Bedeutung, so dass die Wirkung dieses mächtigen Ganzen zu feierlicher Erhabenheit, zu weihervoller Stimmung sich erhebt.

Es sind die Grabmäler *Roger II.* von Sizilien († 1154), des tapferen und weisen Herrschers, der mit ebensoviele Klugheit als Glück die Errungenschaften seines heldenhaften Vaters befestigte und das sizilische Königthum begründete; seiner Tochter *Constantia* († 1198), die durch ihre Vermählung mit Kaiser *Heinrich IV.* den sizilischen Thron an die Hohenstaufen brachte; ferner ihres Gemahls *Heinrich VI.*, der ein Jahr vorher (1197) starb, und ihres Sohnes Kaiser *Friedrich II.* Daneben noch zwei kleinere Grabmäler der Gemahlin Kaiser *Friedrich's*, *Constantia*, und *Peter II.*, Königs von Sizilien.

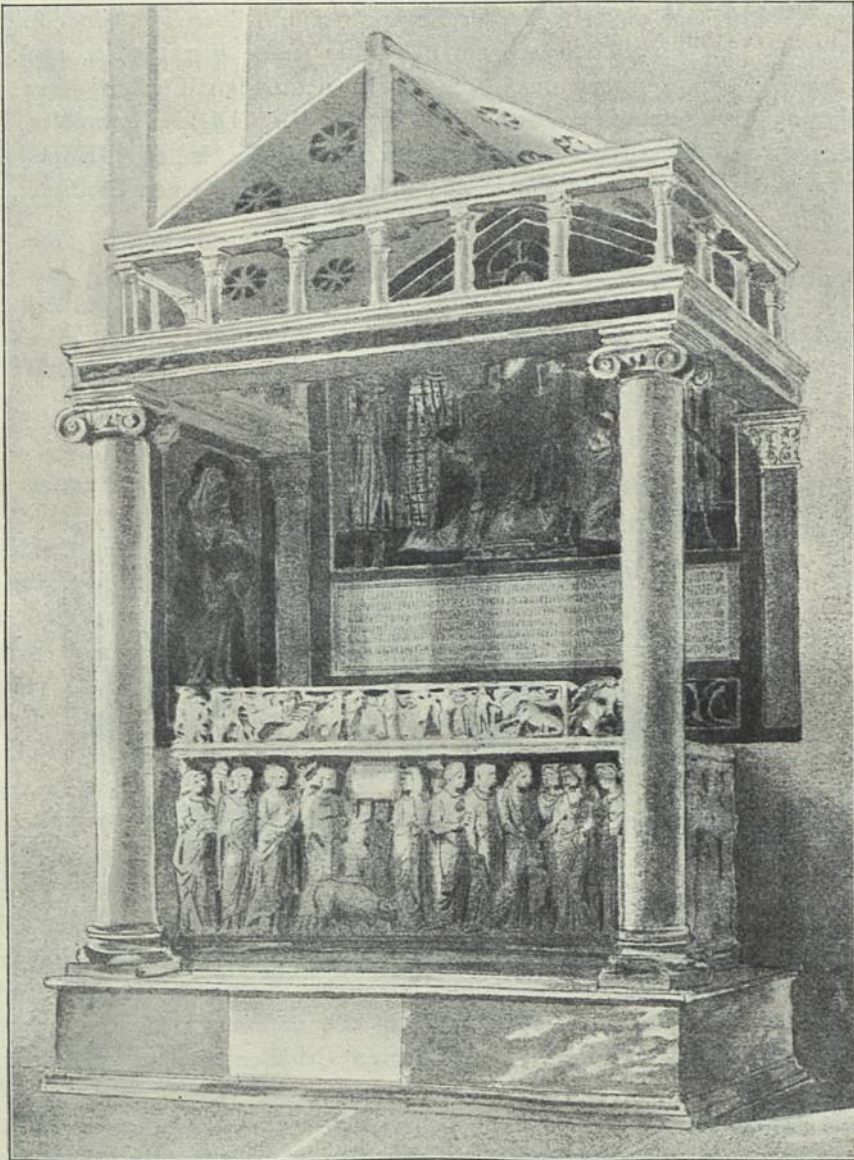
Die vier Hauptmonumente sind von gleicher Analogie: ein mächtiger Porphyrsarkophag, nach antiker Weise angeordnet, ist auf einem erhöhten Stufenbau aufgestellt; über ihm erhebt sich schützend ein Baldachin

²⁷⁵) In: Mittheilungen der k. k. Centralkommission, S. 230.

in Form eines antiken Tempeldaches in strenger, einfacher Steinkonstruktion, mit feinen Architraven auf sechs paarweise gestellten Säulen ruhend; in jeder der beiden Kapellen stehen zwei Monumente hintereinander. . . .

Der Sarkophag *Roger's* (1185—87) ist ganz schlicht aus Porphyrlplatten wie ein kleines Haus mit

Fig. 277.



Grabmal in *San Lorenzo fuori le mura* bei Rom.

Giebeldach gebildet, welches auf knienden marmornen Männergestalten von starrem Ausdruck ruht. Den unteren Rand des Sarkophags umzieht ein in Marmor zierlich ausgeführter Palmettenfries. Der Baldachin ruht hier auf sechs Marmorfäulen, deren Schäfte mit reichen Mosaikmustern rot, grün und schwarz im Zickzack geschmückt sind. Die Basis der Säulen ist eine gut gebildete attische; die zierlichen Marmor kapitelle zeigen in feiner Weise die mit Verständnis nachgeahmte korinthische Form. Der Architrav,

ebenfalls aus Marmor, ist gleich den marmornen Dachsparren mit Mosaiken farazenischen Charakters geschmückt und mit einem Palmettenfries bekrönt, der ebenso am Giebel emporgeführt ist.

Am Denkmal der *Constantia*, Roger's Tochter, ist der Baldachin ganz übereinstimmend mit jenem behandelt, in dem gleichen prächtigen, reich mosaizierten Marmorbau. Nur haben die Säulenbasen hier eine höhere Gestalt, weil sie aus zwei Kehlen zwischen drei kräftigen vorspringenden Pfählen bestehen. Der mittlere derselben ist mit Mosaiken zierlich bedeckt, die das Muster eines Bandgeflechtes nachahmen. Die Mosaiken der Säulenschäfte dagegen wechseln mit Sternen, Zickzacks und Rauten. Der Sarkophag, aus Porphy, hat hier eine entwickeltere Form, die nach oben mit einem Giebeldach, nach unten mit einer halbkreisförmigen Rundung endet und an jeder Seite von einem geschweiften Fuß aufgenommen wird. Auf dem Giebelfeld sieht man eine Krone, auf dem Kreisfeld ein Kreuz, auf der anderen Seite einen Adler. Alles dies ist, wohl auch durch das schwer zu bearbeitende Material bedingt, plump und ungechickt geformt.

Das Denkmal Kaiser *Heinrich VI.* muß ungefähr gleichzeitig mit dem seiner Gemahlin angefertigt sein; denn die Ausführung des Sarkophags ist mit jenem bis auf die einzelnen Profile fast übereinstimmend. Nur die symbolische Ausschmückung zeigt hier an der Vorderseite ein Epheublatt in einem Ringe, an der Rückseite die Krone. Dagegen ist hier auch der Baldachin samt seinen Säulen ganz aus Porphy; es tritt die spezifisch normannisch-italienische Prunkdekoration der Mosaiken zurück vor einem strengeren, einfacheren Ernst der Behandlung. Die Säulen haben auch hier eine Basis mit drei Pfählen und ein etwas schwer gebildetes, eigentliches Blattkapitell. Der Architrav ist mit einem streng antikifizierenden Gesimse bekrönt.

Auch das Denkmal Kaiser *Friedrich II.* hat einen einfachen porphyrynen Baldachinbau, wie das Denkmal seines Vaters; in der Einzelbehandlung lassen sich jedoch einige Aenderungen des architektonischen Formen sinnes erkennen. So haben die Säulen eine vereinfachte attische Basis von steiler, schwerer Profilierung, die außerdem an vier Säulen mit dem Eckblatt verbunden ist. Die Kapitelle zeigen eine streng schematische, etwas leere korinthische Form. Am reichsten ist der Sarkophag ausgebildet. Seine Füße sind als zwei mächtige ruhende Löwen gestaltet, roh in den fast fratzenhaften Köpfen, aber in den übrigen Körperteilen nicht ohne Naturbeobachtung. Die Löwen halten teils Tier-, teils Menschenfiguren in den Tatzen. An der Vorderseite sieht man die Krone, an der Rückseite das Kreuz. Auf dem Deckel befinden sich sechs Medaillons mit Reliefdarstellungen: Christus, die Madonna und die Evangelisten-Symbole. Die Profilierung des Sarkophags zeugt von demselben streng antikifizierenden Geiste, der auch am Gesimse des Architravs Löwenköpfe als Wasserspeier angebracht hat.*

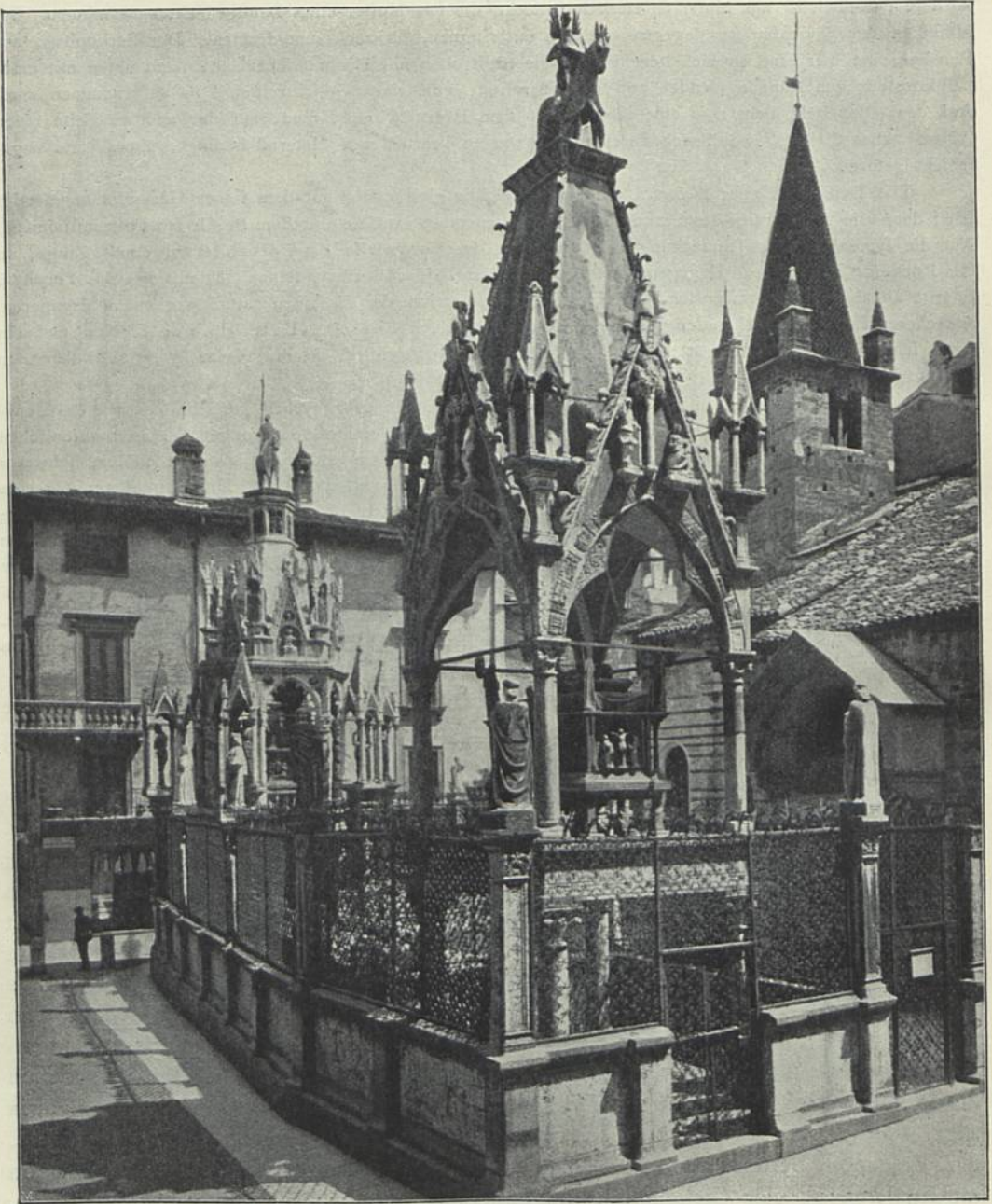
Es verflossen etwa 2 Jahrhunderte, und im Norden von Italien entstand eine Gruppe von Denkmälern von nicht minder eigenartiger Bedeutung wie diejenigen der Kaisergräber im Dom von Palermo.

In Verona entstammen dieser Zeit die ältesten der Scaliger-Gräber drei halb in die Erde gesunkene Särge ohne Inschrift, aber mit der vom Adler überstiegenen Leiter. Die Deckel haben Eckakroterien, die Särge Eckfäulchen. Dann folgt das an der Mauer von *Santa Maria antica* angebrachte Grab des 1261 zum *Capitano del Popolo* ernannten, 1277 verstorbenen *Maftino I.*, ehemals beschattet von einem 1850 noch bestehenden, jetzt zertrümmerten Baldachin aus 6 Platten mit einem Knauf auf der Spitze. Aehnlich, aber etwas reicher und dem Stil nach etwas früher, also wohl um 1250 gearbeitet, ist das Grabmal eines Geistlichen über dem rundbogigen Thore des Vorhofes einer kleinen Kirche. Auf einer von Konsolen getragenen Platte steht der von zwei liegenden Löwen gestützte Sarkophag, dessen Vorderseite zwischen gewundenen Eckfäulchen und zwei Wappen eine thronende Maria zeigt, vor welcher der Verstorbene kniet; auf dem Deckel liegt die Porträtstatue. Der Baldachin besteht aus vier Säulen mit korinthisierenden Kapitellen, Spitzbogen mit Rankenfries, vier Giebeln mit steigendem Rundbogenfries und vierseitiger Pyramide. Vielleicht ist es das Grabmal des *Castelbarca* im Vorhof von *Sant' Anastasia*, was dann noch vor seinem Tod (1320) gearbeitet sein mußte (siehe Fig. 152, S. 460).

1328 starb *Cangrande*; sein Grabmal steht über der Thür der 1280 neu-geweihten Kirche *Santa Maria antica* zu Verona, der alten Scaliger-Hofkapelle, in

welcher 1035 der erste Scaliger begraben wurde. Auf den weitausladenden Kapitellen der Thürpfoften liegt eine Platte, und darauf steht der Baldachin mit

Fig. 278.

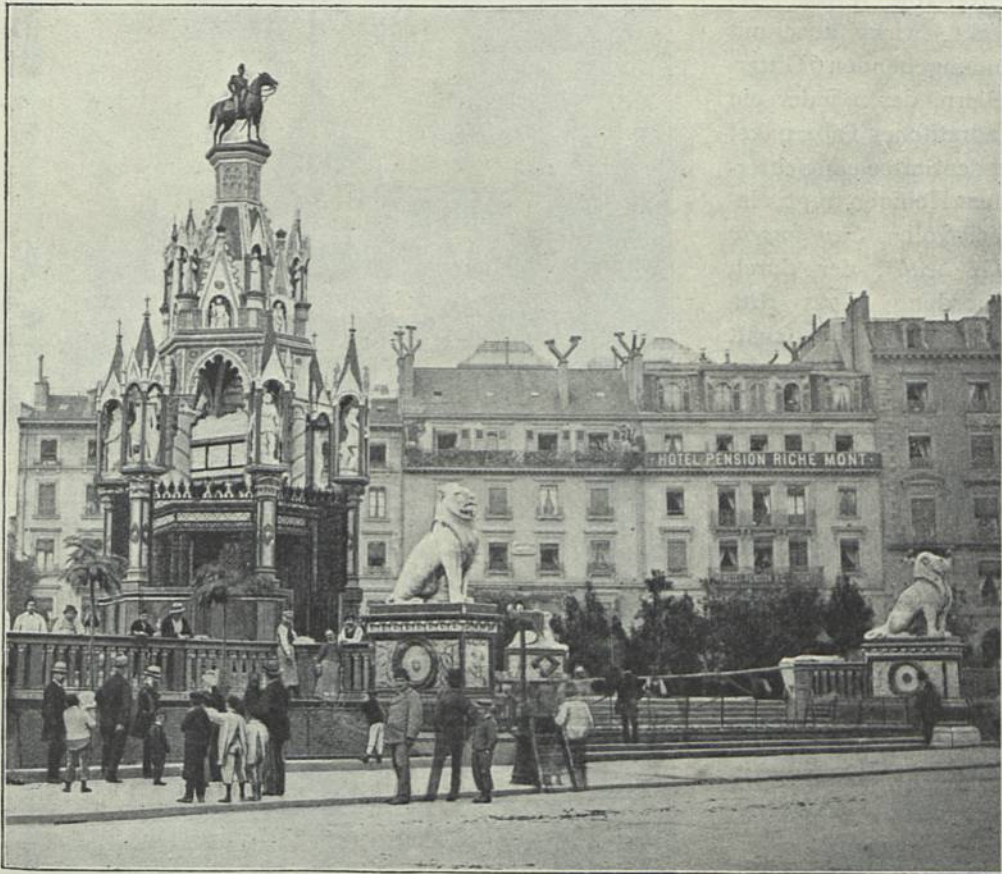


Scaliger-Gräber zu Verona.

Spitzbogen, Spitzgiebel und sehr steilem Helm, auf dessen Gipfel die Reiterstatue des Verstorbenen das Denkmal krönt. Am nächstfolgenden Grabmal des

Mastino II. della Scala (Fig. 278) steht der elegante Sarkophag mit vier Engeln an den Ecken auf einer von vier Säulen getragenen Platte unter einem gleichfalls von vier Säulen getragenen Baldachin, zwischen dessen schlanken Giebeln sich ein mit Kriechblumen besetzter Helm erhebt, der ebenfalls eine Reiterstatue trägt. *Mastino II.* starb 1351; er liefs das Denkmal aber noch bei Lebzeiten durch *Perino da Milano* errichten. Unter *Mastino II.* machten sich schon Anzeichen des Niederganges der Macht des Hauses *della Scala* geltend, und je mehr das Ansehen sank, desto prächtiger wurden die selbst errichteten Denkmäler. Das psychologische Motiv dafür liegt

Fig. 279.

Denkmal des Herzogs *Karl* von Braunschweig zu Genf.

auf der Hand. Das grösste und prunkvollste dieser Grabmäler, das sechseckige, liefs *Canignorio* für sich 1370 von *Bonino da Campione* arbeiten. Dieser *Bonino* dürfte aus dem Campione am Gardasee stammen. Das von ihm geschaffene Denkmal ist fast zu reich verziert. Das Werk ist auf sechseckigem Grundrifs aufgebaut. Sechs Säulen mit Gebälk bilden den Unterbau, auf welchem der Sarkophag steht, der von dem reich gegliederten Baldachin (*Padiglione*) überschattet ist. Unter Tabernakeln stehen am Unterbau die 6 Statuen der Heiligen *Quirinus*, *Georg*, *Martin*, *Valentin*, *Sigismund* und *Ludwig*; in den Nischen der Giebel des *Padiglione*, der im übrigen

an den Ecken wieder mit Tabernakeln geziert ist, sind die christlichen Tugenden zur Darstellung gelangt. Die Spitze krönt wieder das Reiterstandbild des *Canfignorio*. Es ist ein Werk von reichem malerischem Reiz, welches mit den anderen Denkmälern zusammen ein glanzvolles Bild gotischer Denkmalkunst in Italien zeigt. Freilich, das Denkmal wird durch das hohe, auf den abgestutzten Helm gefetzte Postament der Reiterstatue etwas gedrückt, wirkt aber mit den umgebenden 6 Gitterpfeilern, deren jeder ein quadratisches Tabernakel mit der Statue eines ritterlichen Heiligen trägt, eindrucksvoll. *Canfignorio della Scala*, der durch Ermordung seines Bruders 1359 die Herrschaft erlangte, starb 1375. Er verschönerte die Stadt und errichtete sich das Denkmal selbst; er soll für dasselbe 10 000 Goldgulden ausgegeben haben. Das Grabdenkmal des *Canfignorio* zeigt die Eigenschaften des lombardischen Trecentostils: die Durchdringung des gotischen Formenspieles mit antiken Elementen in einer reifen, abgeklärten Weise. Die Art der Verwendung der schmückenden Teile, die Aufnahme von Medaillonköpfen und geflügelten Putti, die starke Betonung der wagrechten Gliederung, alles das ist schon Geist der Renaissance. Diese Gräber bieten im Verein mit

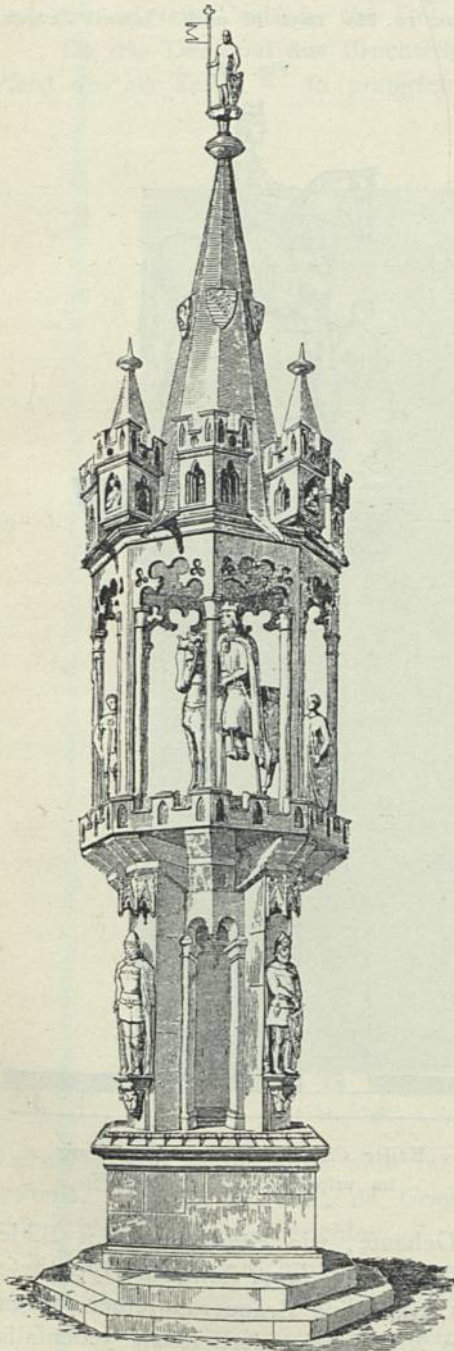
Fig. 280.

Kaiser Otto-Denkmal auf dem Alten Markt zu Magdeburg²⁷⁶⁾.

²⁷⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: PETERS, O. Magdeburg und seine Baudenkmäler. Magdeburg 1902.

den vielen in die Außenwände, Innenmauern und Fußböden des Domes, der Kirchen *Sant' Elena*, *Eufemia*, *Santi Apostoli*, *San Fermo Maggiore* u. s. w. eingelassen und den in den Klöstern *Sant' Anastasia*, *Santi Nazario e Celso* angelegten Gräbern — unter welchen besonders

Fig. 281.



Kaiser Otto-Denkmal zu Magdeburg
nach Pomarius ²⁷⁷).

genannt seien in *San Fermo e Rustico* das Grabmal des *Giovanni della Scala* 1359, in *San Giovanni in sacco* das Grabmal des *Spinetta Malaspina* 1352, beide in der Anlage ähnlich den vorhin genannten Scaliger-Gräbern; im Dom das Grabmal des Bischofs *Notker* von 928, das des Kardinals *Adelard* von 1210, dasjenige des *Bonincontro* von 1298 — ein reiches Bild der Entwicklung der lombardischen Gotik.

Eine Nachahmung der Scaliger-Gräber aus neuerer Zeit ist das Denkmal des Herzogs *Karl* von Braunschweig im *Jardin des Alpes* zu Genf (Fig. 279), welches 1879 durch den Bildhauer *Nicolas Cain* (geb. 16. November 1822 in Paris) vollendet wurde. Als sich der mit den übelsten Charaktereigenschaften behaftete Regent 1870 in Genf niederliefs und nach seinem Tode (1873) dieser Stadt sein bedeutendes Vermögen hinterliefs, stellte er die Gegenverpflichtung, ihm ein großes Reiterstandbild zu errichten. Die Verpflichtung wurde eingegangen, aber von der Stadt Genf in demselben Sinne ausgeführt, wie sich die Stadt Berlin der Verpflichtung in Sachen der *Simon Blad'schen* Erbschaft zu entledigen trachtete. Man hielt die Wiedergabe der Persönlichkeit in sehr bescheidenem Mafsstab.

Ein sehr verschieden beurteiltes Baldachin-Denkmal besitzt Deutschland: das Baldachin-Denkmal Kaiser *Otto's* auf dem Alten Markt in Magdeburg, das berühmte Wahrzeichen der Stadt (Fig. 280 bis 282 ²⁷⁷). Ueber dasselbe bemerkt der Stadtarchivar *Dr. Max Dittmar* ²⁷⁸) folgendes:

»Das Denkmal des Kaisers *Otto*, vielleicht ein Symbol der Gerichtsbarkeit, welche man von diesem größten Gönner der Stadt ableitete, soll nach früher allgemein verbreitet gewesener und durch eine frühere Inschrift am Denkmal selbst scheinbar auch beglaubigter Annahme Kaiser *Otto dem Grofsen* als ein Zeichen der Dankbarkeit der Magdeburger bereits im Jahre seines

553.
Denkmal
des Herzogs
von
Braunschweig
zu Genf.

554.
Denkmal
Kaiser *Otto's*
zu
Magdeburg.

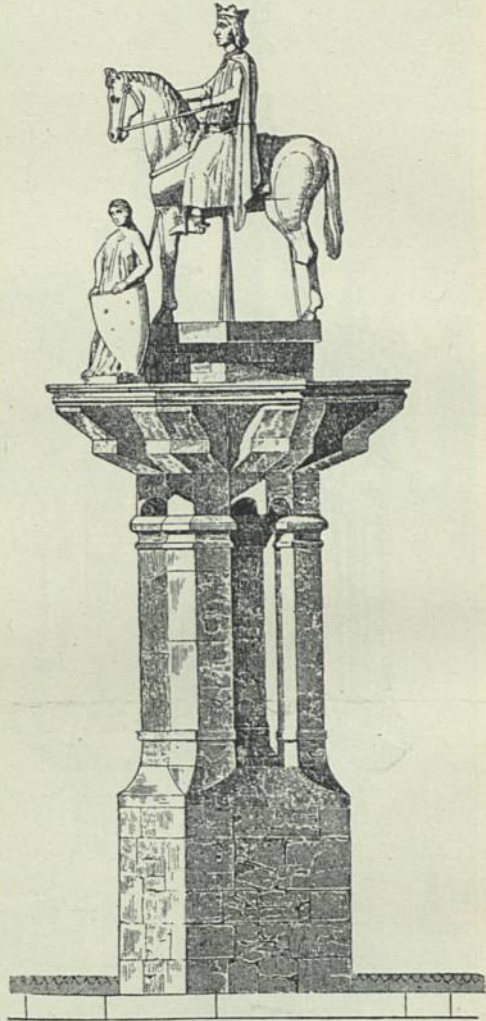
²⁷⁷) Fakf.-Repr. nach ebendaf.

²⁷⁸) Ebendaf.

Todes (973) errichtet worden sein. Die Erbauungszeit des Denkmals ist aber wahrscheinlich erst in das Ende des XIII. Jahrhunderts zu setzen; auch ist das Postament wohl früher als der (alte) gotische Baldachin erbaut worden, und vermutlich sind die Kostümierung der unterhalb des Kaisers stehenden Figuren und die Umänderung der Basis gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts erfolgt. Soweit ermittelt, wird das Denkmal in gedruckten Werken zuerst in *Botho's Sachsenchronik* (1492) erwähnt; die erste Abbildung davon gibt *Pomarius* in seiner 1579 in Wittenberg erschienenen ‚Chronica der Sachsen und Niederfachsen‘ (Fig. 281). Bei der Zerstörung der Stadt am 10. Mai 1631 ist nach *Vulpius' Zeugnis* ‚dieses zierliche Monumentum unverfehrt stehen geblieben, ungeachtet es nur etliche wenige Schritte vom Rathause entfernt‘; doch entwendete ein Kroat das auf seiner Spitze stehende und den heiligen Mauritius darstellende vergoldete ‚Männchen‘, und in den nächsten Jahren nach der Zerstörung scheint das Denkmal durch Vandalismus sehr gelitten zu haben. Die letzte bedeutendere Erneuerung des Denkmals vor 1631 war 1540 erfolgt; bei dieser Gelegenheit wurden sechs kupferne Erker an der Spitze des Türmchens errichtet. Auch wurde es 1579 anlässlich der Huldigung des Administrators *Joachim Friedrich* renoviert. Die erste Renovierung nach 1631 erfolgte 1651, und aus dieser Zeit stammt auch der heutige Baldachinbau, ‚ein völlig neues Werk aus der Zeit der Spätrenaissance‘, und der die Spitze desselben bildende zweiköpfige Adler (Fig. 280). Später fanden Renovierungen 1817, 1856 und schließlich 1889 und 1890 statt. Bei der letzten Wiederherstellung wurde das Denkmal mit einem eisernen Gitter und mit einer Epheuumrankung versehen. — Das Material zu allen Teilen des Denkmals mit Ausnahme des Baldachins und des Kerns des Unterbaues ist ein feinkörniger, ziemlich weicher und wahrscheinlich aus der Gegend von Groß-Salze stammender Sandstein, der bei der Wiederherstellung 1889—90 sich zum Teil als äußerst verwittert erwiesen hat; zum Baldachin und zu der erst 1817 erneuerten Umkleidung des Unterbaues scheint Sandstein von Seehaufen verwendet worden zu sein. Der ursprünglich viereckige Sockel besteht mit Ausnahme der aus Sandstein angefertigten Eckquadern aus Bruchsteinen von Grauwacke. Die Ritterfiguren sind nicht mehr alt, doch im alten Sinne erneuert. Bemerkenswert sind die Gefellenwetzstellen. »

Ueber die Frage, ob der Baldachin von Anfang an als ein organischer Bestandteil des Denkmals vorhanden gewesen ist, hat *v. Quast* eine eingehende Untersuchung veranstaltet²⁷⁹⁾. Nach seiner Meinung wäre es wohl möglich, das Reiterstandbild nach Fig. 282 als unter freiem Himmel stehend anzunehmen. Es ist nicht erwiesen, daß das Gehäuf, wie *Pomarius* es im Bilde überliefert hat, nicht ein späteres gewesen sein könne; ja *Quast* stellt die Hypothese auf, daß die Statuen des Kaiser *Otto*-Standbildes schon eine Erneuerung einer älteren Darstellung aus der ersten Hälfte oder Mitte des XIII. Jahrhunderts seien. Jedenfalls

Fig. 282.



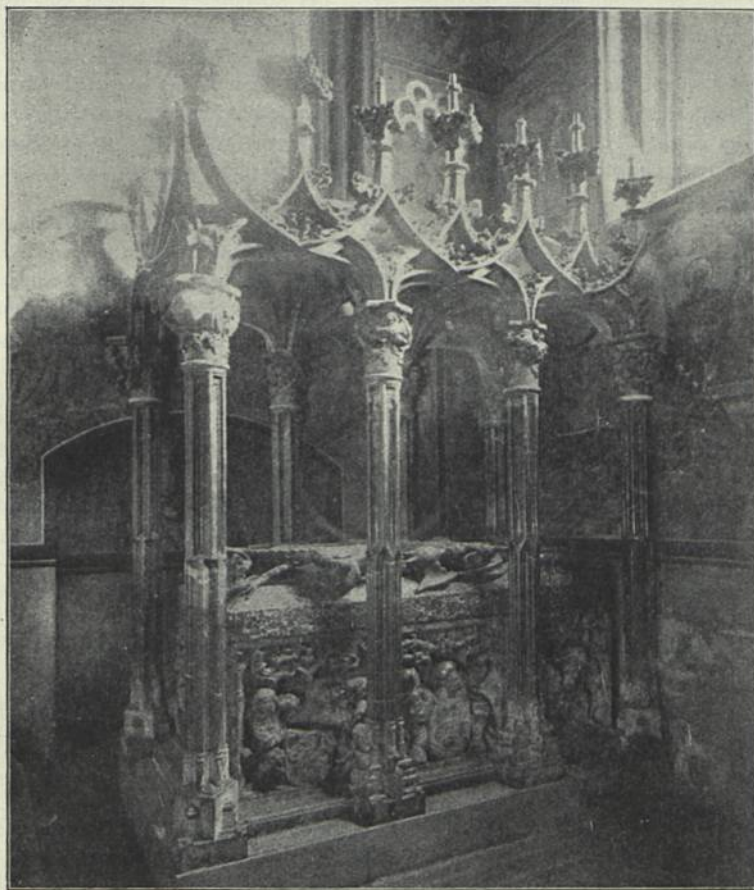
Kaiser *Otto*-Denkmal zu Magdeburg
im ursprünglichen Zustand²⁷⁷⁾.

²⁷⁹⁾ In: *QUAST, F. v.* Die Statue Kaiser *Otto's* des Großen zu Magdeburg. *Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst* 1856, Bd. I.

darf man für die wesentlichsten Teile des Denkmals, für Sockel und Figuren, die sicher zusammengehören, mindestens das Ende des XIII. oder den Anfang des XIV. Jahrhunderts in Anspruch nehmen. Nach *Quast* ist das Denkmal ferner nicht ein eigentliches Kaiserdenkmal, sondern ein symbolisches Denkmal, es wäre, wie die Rolandfäulen, als eine Verkörperung des Gedankens des Städterehtes anzusehen, und zwar als ein Vorläufer der Rolandfäulen.

Da das Denkmal aus Bruchteilen zusammengesetzt ist — der Reiter aus 7, das Pferd aus 10 Teilen — so prangten Ross und Reiter ehemals in einem goldenen

Fig. 283.

Grabmal des Königs *Kasimir Jagello* zu Krakau.

Ueberzug; ob damit auch eine teilweise Bemalung verbunden war, bleibe dahingestellt, ist aber möglich, da *Gengenbach* und *Vulpius* in alten Nachrichten von einem weissen Pferde berichten.

Und nun durchschreiten wir wieder einige Jahrhunderte und wenden uns nach Osten, um hier einige bemerkenswerte Baldachin-Denkmäler aufzufuchen.

Zu beiden Seiten des Haupteinganges in die Domkirche am Wawel zu Krakau erheben sich zwei Kapellen: zur Rechten die heilige Kreuz- und heilige Geistkapelle, von *Kasimir Jagello* und seiner Gemahlin *Elisabeth* von Oesterreich 1471 erbaut.

Sie heißt nach dem Gründer auch die Jagellonische Kapelle. Sie ist reich mit Grabdenkmälern besetzt. Vor allem ragt *Wit Stwoszcz's* Meisterwerk hervor: der Sarkophag des Königs *Kasimir Jagello*, neben dem Altare der schmerzreichen Jungfrau Maria, in der Ecke der West- und Südwand dieser Kapelle (Fig. 283). Darüber berichtet *v. Lepkowski*:

»Dieses Denkmal ist im Spitzbogenstil der letzten Epoche erbaut, in rotem, geflecktem Tatrarmarmor gehauen, und besteht aus einem mit prächtigem Baldachin bedeckten Kastenlager, darauf der König in Lebensgröße ruht . . . in Stein gehauen, im schön drapierten, mit Perlen und Edelsteinen reich besetzten Krönungsornate . . . Auf einem reichen Kissen ruht das gekrönte Haupt mit magerem Greifengeficht und kurzem, zugestutztem Schnurrbart. In der Linken hält der König das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel; beiderseits liegen rücklings zu des Königs Knien Löwen in gekrönten Helmen und halten Schilde . . . Zu des Königs Füßen ein Schild mit dem doppelten Kreuz des lithauischen Wappens und daneben auf dem oberen Gesimse des Denkmals die Inschrift: *Fit Stvos (fecit Stvos)*. Auf dem unteren Gesimse des Sarkophags, worauf die Platte ruht, ist das Jahr 1492 eingegraben. Auf den Platten, welche die Seiten der in Rede stehenden königlichen Lagerstätte bilden, erheben sich inmitten der ausgeschweiften, mit Krabben und Laubwerk geschmückten Bogen das polnische und lithauische Wappen, von Gestalten verschiedener Stände, welche des Königs Tod mit Wehmut beklagen, getragen, und zwar: zu des Königs Füßen das Wappen Polens, seitwärts in drei Abteilungen das lithauische Wappen, das des Landfruchs Dobrzyn und das ruthenische Wappen.

Acht schlanke hohlgekehnte Pfeiler stützen einen Baldachin, der aus den Säulenknäufen in leichten, miteinander verflochtenen, doppelt gekrümmten Bogen, auf welchen sich Blätter und Krabben ranken, in die Höhe emporchieft. Auf den Kapitellen der Pfeiler sind erhaben geschnitzte Szenen zu schauen . . . Auf dem ersten (dem Eingange in die Kapelle nächsten) Säulenknäufe steht Gott Vater, mit der Rechten auf die Erdkugel gestützt; ein Engel durchbohrt mit dem Speer den geflügelten Drachen. Auf der anderen Seite der Kugel reicht Gott Vater dem vor ihm knieenden Christus das Kreuz.

Auf dem zweiten Säulenknäufe schweben drei geflügelte Engel in der Luft und umkreisen das Kapitell. Auf dem dritten Säulenknäufe tötet *Samson* den Löwen. *David* und *Goliath*. Auf Goliaths Schild ist am Rande die Inschrift: *Jorig Huebek* von . . . angebracht. Es ist der Name eines Steinmetzen aus Passau, des Gehilfen von *Wit Stwoszcz*. Auf dem vierten Säulenknäufe zeigt Gott Vater dem *Noë* den Regenbogen (Buch Mosis I. IX. 18). *Noë* und seine drei Söhne (1. Mosis IV, 21—28). Auf dem fünften Säulenknäufe erscheint *Joseph* im Schlafe ein Engel und ermahnt ihn, *Maria* nicht zu verlassen (Evang. Matth. 1, 20). Den sechsten Säulenknäufe erklären Inschriften auf schwebenden Bändern: *Ave Maria*, und *Ecce Virgo concipiet*. Auf dem siebenten Säulenknäufe: Christi Geburt und Abnahme vom Kreuze. Auf dem achten Säulenknäufe das letzte Gericht. Da, wo die Bogen des Baldachins sich kreuzen und zu Fialen emporchiefsen, standen noch im XVII. Jahrhundert Statuen, wie dies aus bischöflichen Visiten erhellt.

Das Denkmal des *Wladislaus Jagello* ist in allgemeinen Umrissen demjenigen des *Kasimir Jagello* ähnlich; es steht in der entgegengesetzten Ecke der Kapelle, neben dem heil. Dreifaltigkeitsaltar. Das Denkmal stand früher in der Kirche selbst, von allen Seiten frei, so daß man rings um dasselbe herumgehen konnte. Nach dem Jahre 1745 wurde es in die Kapelle versetzt. Aus dem Umstand, daß es ganz den Charakter des Renaissancestils trägt, läßt sich die Vermutung ableiten, es sei nicht unmittelbar nach des Königs Tode (im Jahre 1434), sondern erst am Ende des XV. oder am Anfang des XVI. Jahrhunderts errichtet worden. Mit dem Baldachin bedeckte es *Sigismund I.* im Jahre 1525, als er den Bau dieses Denkmals vollendete.

»Vier Platten in rötlichem Marmor bilden den rechtwinkeligen Sarkophag, welchen eine Tafel, darauf der König in Hautrelief ruht, deckt. Am unteren Gesimse des Denkmals verfolgen Jagdhunde einen Falken — es ist dies das Symbol des Todes; denn man schenkte für gewöhnlich nach des Ritters Tode dem Falken die Freiheit. — Auf den Seitenplatten sind in acht Abteilungen Schilde in Hautreliefs, von drapierten Gestalten getragen, mit den Wappen Polens und Lithauens, dann der Landschaften Filehne, Dobrzyn, außerdem die Wappen von Ruthenien, Kalisch, Trozk und Leczyca angebracht. Auf der oberen Platte ruht der König, das Haupt auf Löwen, die ihm statt des Kissens dienen, gestützt, und zertritt mit den Füßen die Hydra; in der Rechten hält er das Scepter, in der Linken den Reichsapfel, ihm zur Seite

liegt ein Schwert. Unter dem halb zurückgeworfenen Mantel sieht man ein bis an die Kniee reichendes, mit einem Gürtel umschnalltes Kleid. Aus dem bartlosen Gesicht ist der Ausdruck der Ruhe und des Todes zu lesen.

Den Sarkophag deckt ein prächtiger, freistehender Baldachin. Acht teils runde, teils sechseckige, mit reichen Kapitellen verzierte Pfeiler verbanden ebenso viele Arkaden und stützten das Gesimfwerk. Den Himmel schmückten Kassetten, in deren zehn Feldern außer den Adlern und dem lithauischen Wappen Blumen und Ornamente angebracht sind. Die Pfeiler sind von Marmor; der Baldachin dagegen, ganz in Gips gekehlt, war hie und da vergoldet. Der Schöpfer dieses Denkmals ist unbekannt. Was den Baldachin anbelangt, so kann man fast mit Bestimmtheit behaupten, daß derselbe nach der Zeichnung des *Bartholomäus Florentino*, der um jene Zeit die Jagellonische Kapelle baute und das königliche Schloß ausschmückte, ausgeführt sei²⁸⁰⁾.

Zu den schönsten Baldachin-Denkmalern der Grabkunst zählen die Denkmäler der 1511—36 in gotischem Stil erbauten Kirche Notre-Dame in Brou, einer mit der Hauptstadt des Departements Ain, Bourg, vereinigten Ortschaft: das Mausoleum *Philipp des Schönen*, die Denkmäler seiner Mutter *Margarete von Bourbon* und seiner Gemahlin *Margarete von Oesterreich* (Fig. 284 bis 286). Brou-en-Bresse, in der ehemaligen französischen Grafschaft La Bresse, zwischen Rhône, Saône und dem Ain, ist durch seine Kirche und durch Grabmäler aus der Zeit des lebhaftesten Ueberganges von der Gotik zur Renaissance, die als einheitliches Kunstwerk in den Jahren 1511—36 entstanden, zum Glanzpunkte der Kunstthätigkeit Burgunds geworden.

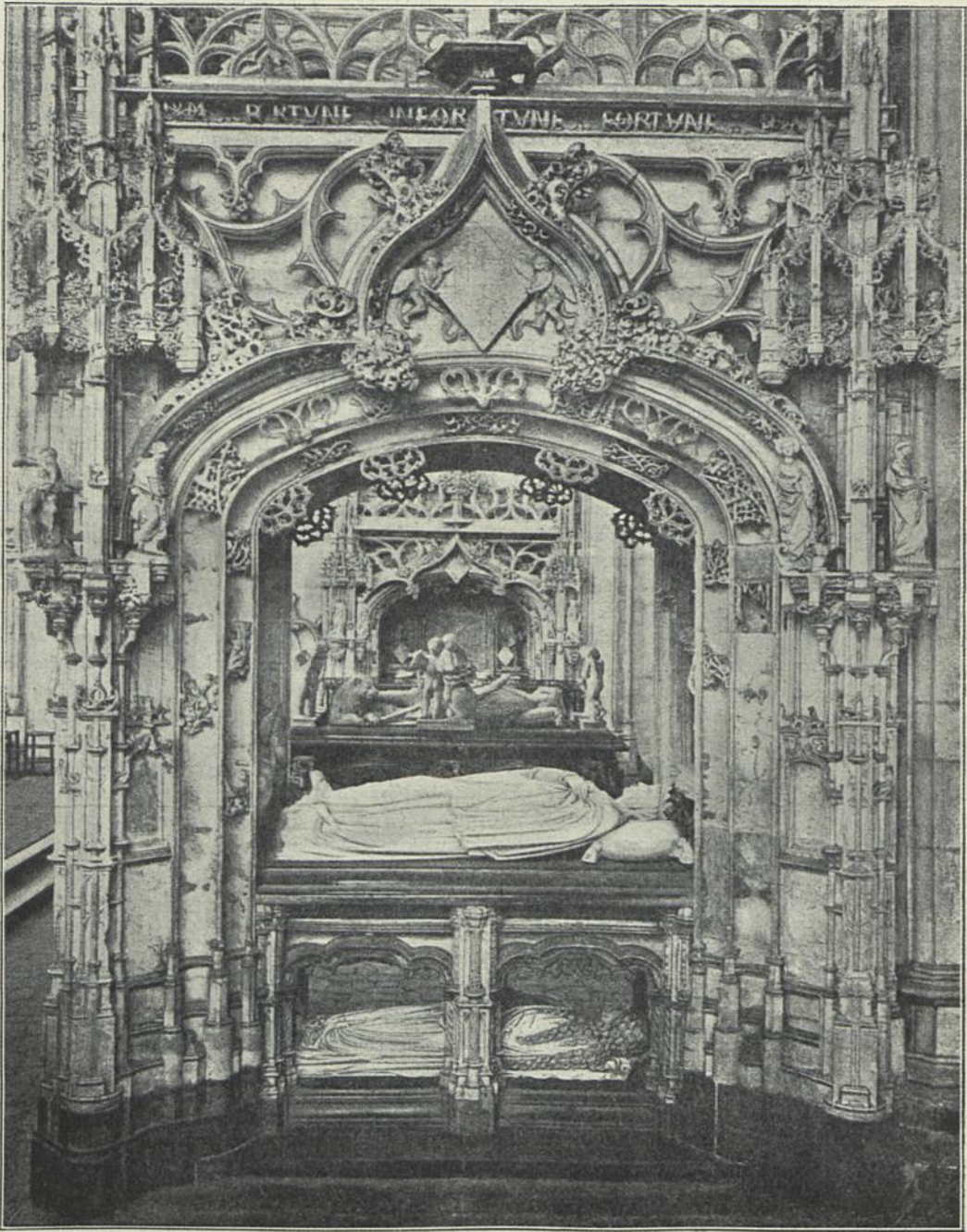
Die Geschichte der Entstehung der Kirche ist die folgende. *Philipp II.*, Herzog von Savoyen, brach im Jahre 1490 bei der Jagd seinen Arm. Seine Gemahlin *Margarete* gelobte, eine Benediktiner-Abtei und -Kirche zu bauen, wenn er gesunde. Und er wurde wieder gesund; aber sie starb drei Jahre nachher, ehe sie ihr Gelübde erfüllen konnte. Ihre Schwiegertochter unternahm es, den Plan der Herzogin auszuführen. *Margarete von Oesterreich*, die nunmehrige Begründerin der Kirche, war Regentin der Niederlande, Tochter *Maximilian I.*, Kaisers von Deutschland und Erzherzogin von Burgund; Kaiser *Karl V.* von Spanien war ihr Neffe. Aus diesen vielfachen Beziehungen ergaben sich die Errichtung der Kirche in Burgund, die kaiserliche Pracht ihrer Ausführung und der Umstand, daß an den Kunstwerken die flämische Kunstsprache die herrschende ist. *Margarete* fandte niederländische Künstler und Handwerker nach Brou, das Werk auszuführen. Architekt der Denkmäler war *Van Beughen* oder *Van Boglem*, ihr Bildhauer *Conrad Meyt*. Ueber die Anfertigung der Statuen *Philipp's* und der beiden *Margareten* wurde in Lille ein aus dem Jahre 1526 stammender Vertrag zwischen der Gründerin der Anlage und dem Bildhauer *Conrad* gefunden. Die ganze Kirche ist ein Liebesdenkmal *Philipp's* und der beiden *Margareten*. Ueberall erscheinen die Initialen P und M, und überall die Marguerite als Sinnblume. Auch der Wahlspruch der *Margarete von Oesterreich*: »Fortune infortune forte une« wiederholt sich. *Margarete* erlebte nicht die Vollendung ihres Werkes, und es wurde auch nicht den Benediktinern, sondern den Augustinern übergeben. Die Kirche mit ihrem kostbaren Inhalt ist heute Nationaldenkmal und von *Dupasquier* in einer großen Monographie beschrieben worden.

Die drei Denkmäler sind im Chor der Kirche in einer Flucht derart aufgestellt, daß von dem an einen Pfeiler gelehnten Denkmal der *Margarete von Oesterreich* durch den reichen Ueberbau hindurch ein Blick auf das Denkmal *Philipp des Schönen* und auf das Wanddenkmal der *Margarete von Bourbon* möglich ist. Alle drei Denkmäler bilden eine künstlerische Einheit und vereinigen auf sich den höchsten Reichtum architektonischer und bildnerischer Formensprache. Der Ueberbau des Denkmals der *Margarete von Oesterreich* entspricht der Umrahmung des Denkmals der *Margarete von Bourbon*, während das Denkmal *Philipp's* ohne Ueberbau geblieben ist, dafür aber mit 6 Putten, die Schilde und Rüstteile halten, gekrönt wurde. So ist unter den Denkmälern der Rhythmus beobachtet. Der Sitte der Zeit folgend, sind die Verstorbenen doppelt dargestellt: im unteren Teile der Tumba, die auf das reichste gegliedert ist, die Gestalt, so, wie sie wohl in den Sarg gebettet wurde; auf

556.
Denkmäler
in
Notre-Dame
zu Brou.

²⁸⁰⁾ Nach: Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1860, S. 296.

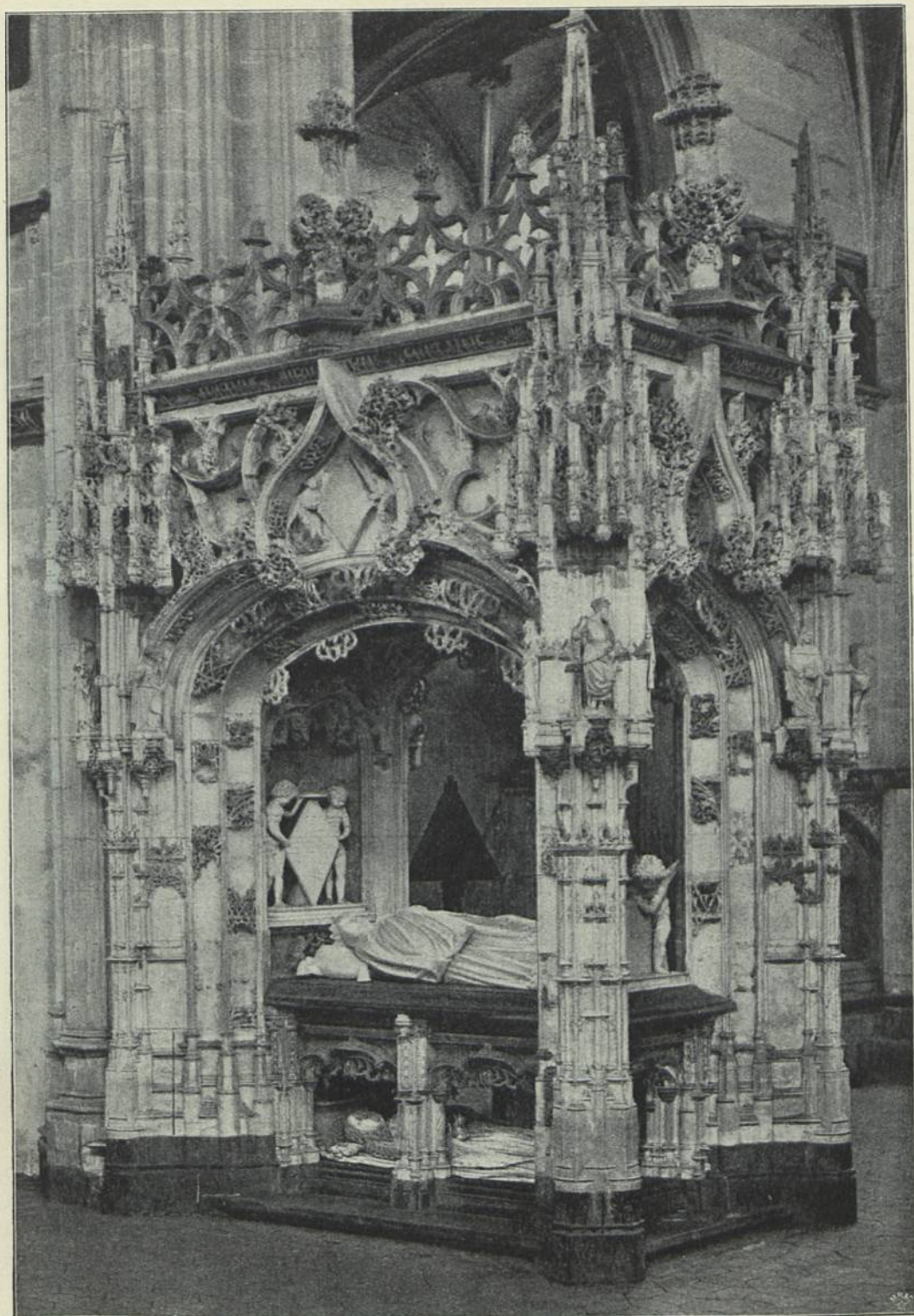
Fig. 284.



Grabdenkmal der *Margarete von Oesterreich*, *Philipp des Schönen* und der *Margarete von Bourbon* in der Kirche *Notre-Dame* zu Brou²⁸¹⁾.

²⁸¹⁾ Fakf.-Repr. nach: *Builder* 1897, 10. April.

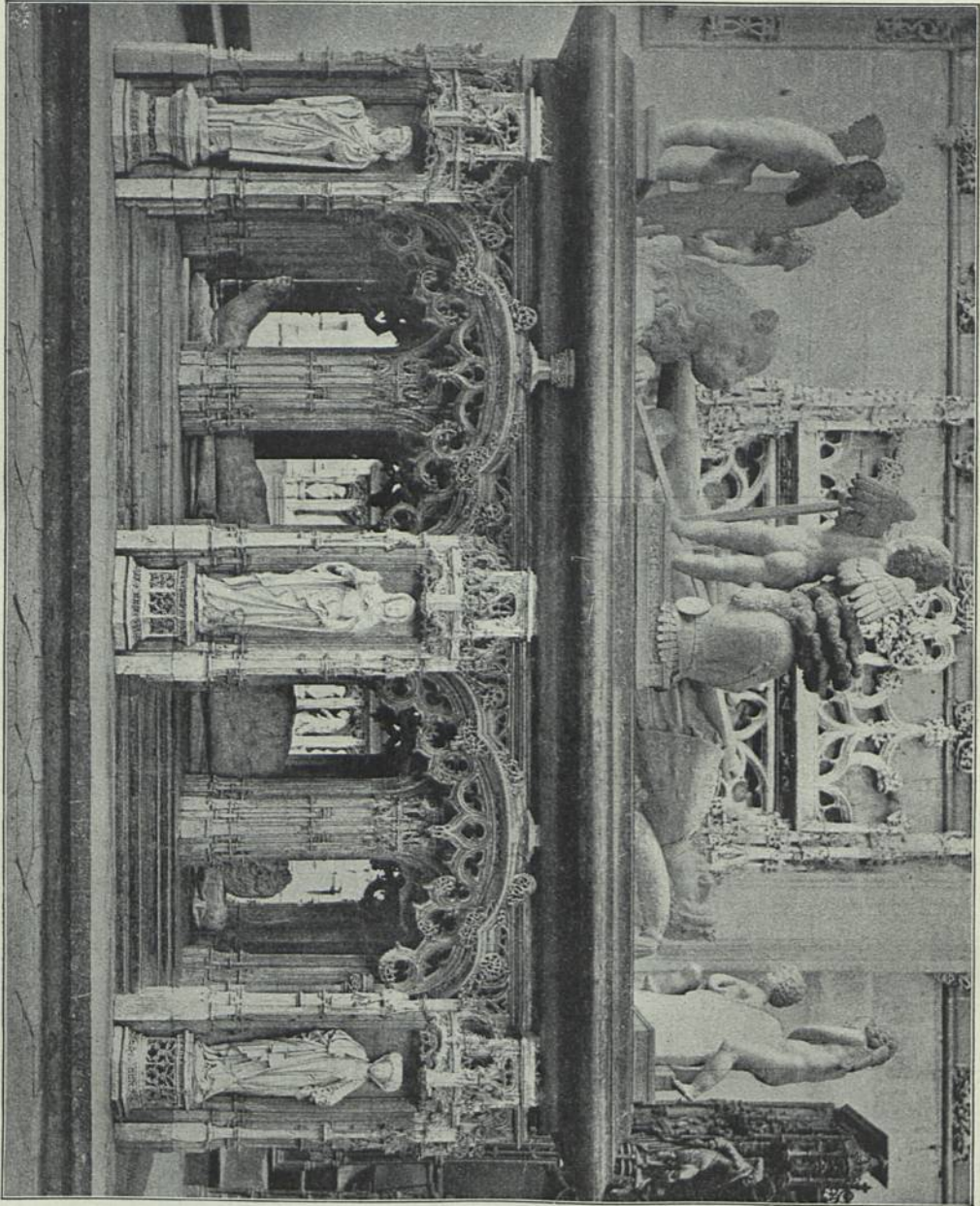
Fig. 285.



Maufoleum der *Margarete von Oesterreich* in der Kirche zu Brou.

der Deckplatte die Gestalt im reichsten Schmuck der Gewänder, Waffen, mit Krone u. f. w.

Die Kirche von Brou gehört zusammen mit der Kapelle von San Juan de los Reyes in Toledo, dem Grabmal König *Johann II.* und der *Isabella* von Portugal in



Grabmal des *Philipp-le-Bon* in der Kirche zu Brou.

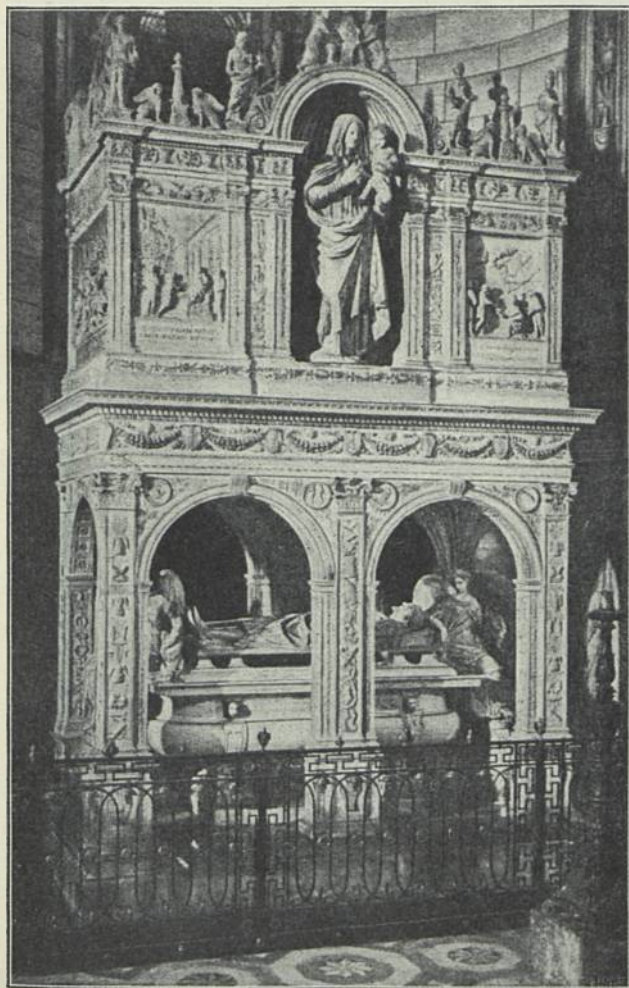
Fig. 286.

der Cartuja von Miraflores bei Burgos (siehe die Tafel bei S. 184), dem herrlichen Werke des *Gil de Siloe* (1489—93), sowie der Kapelle *Heinrich VII.* in Westminster zu der Gruppe ungefähr gleichzeitiger Werke, die zum Reichsten und Schönsten zählen, was europäische Bildnerkunst je geschaffen hat.

Auch die Renaissance hat eine Reihe von Baldachin-Denkmalern von höchster Bedeutung hervorgebracht. Im Querhaus der Kirche der Certosa bei Pavia steht das grandiose Grabdenkmal des *Giangaleazzo Visconti*, eines der schönsten Grabdenkmäler Italiens, an dem schon die Spätrenaissance Anteil hat (Fig. 287). Es ist das Denkmal des Stifters der Certosa, 1490 begonnen, aber erst 1562 vollendet. Der Entwurf ist von *Galeazzo Pellegrini*.

557.
Visconti-
Grabmal
in der Certosa
bei Pavia.

Fig. 287.



Grabmal des *Giangaleazzo Visconti* in der Kirche der Certosa bei Pavia.

Das Untergeschoß besteht aus einer durch sehr graziöse korinthische Pilaster gegliederten Rundbogenstellung, zwei Bogen an den Langseiten, je einer an den Kurzseiten, alles reich mit Ornamenten geschmückt. Sie umgeben die auf dem Sarkophag ruhende Gestalt des Stifters, welchem später die beiden sitzenden Gestalten des Ruhmes und des Sieges zugesellt wurden. Ein dreiteiliges Gefims mit reichen Fruchtgehängen trennt das Untergeschoß vom Obergeschoß. In diesem erscheint in hoher Nische eine Madonna mit Kind, neben ihr frische Reliefs aus dem Leben *Galeazzo's*. Die Madonna ist von *Benedetto de Brioschi*, die sechs Reliefs des Obergeschoßes von *Antonio Amadeo* und *Giacomo della Porta*. Auf der Rückseite entspricht der Nische der Madonna eine Nische mit der sitzenden Statue des Visconti im Stil des XV. Jahrhunderts. Die Bekrönung bilden wappenhaltende Genien, Sphinxen u. s. w. Der Entwurf des architektonischen Aufbaues stammt von *Giovanni Cristoforo Romano*.

Neben der Certosa ist die Abteikirche von St.-Denis das Museum der hervorragendsten Grabdenkmäler. Eines der glänzendsten dieser Denkmäler, wenn nicht das glänzendste, ist das Grabmal *Ludwig XII.* (Fig. 288). Das Denkmal wurde in den ersten Monaten des Jahres 1517 in Tours begonnen und 1531 vollendet. Man begann mit dem architektonischen Teil, auf wel-

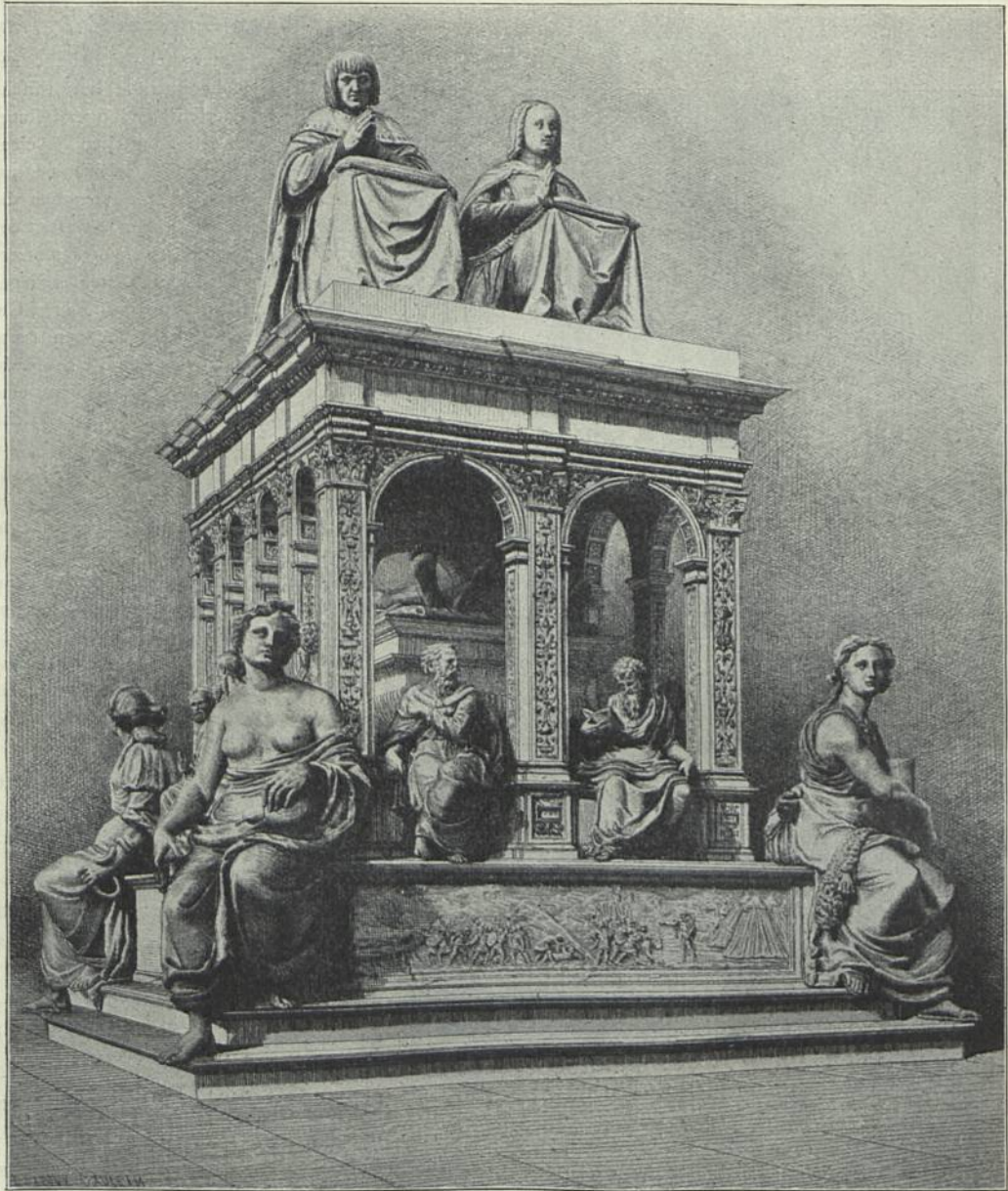
558.
Grabmal
Ludwig XII.
zu
St.-Denis.

chen Umstand eine Inschrift an einem der kleinen Pilaster an der Vorderseite des Denkmals deutet, wo die Jahreszahl 1518 eingemeißelt ist. Es ist das Werk des älteren *Fean de Jusfe* (1485—1549), dem *Jusfe de Jusfe* (1505—58) als Mitarbeiter zur Seite stand.

Die *Jusfe* kamen aus Italien und führten den Familiennamen *Betti*, sie waren in der Nachbarschaft von Florenz zu Hause. *Jusfe de Jusfe* war ein Neffe des älteren *Fean de Jusfe*.

Von der Gestalt des Denkmals gibt Fig. 288 eine deutliche Vorstellung. An den vier Ecken des Sockels sitzen die Gestalten der vier Kardinaltugenden. Hinter ihnen erhebt sich über der Tumba mit dem nackten Leichnam des Königs ein Ueberbau, der an den beiden Kurzseiten je zwei, an den Lang-

Fig. 288.



Denkmal *Ludwig XII.* in der Abteikirche zu Saint-Denis²⁸²⁾.

Arch.: *Jean de Jusse*; Bildh.: *Jean de Jusse, Jusse de Jusse* und *Antoine de Jusse*.

seiten je vier Bogenstellungen mit einer Gliederung von korinthischen Pilastern enthält. Unter jedem Bogen sitzt eine Apostelgestalt. Auf dem Ueberbau knieen in Festkleidung, betend, *Ludwig XII.* und

²⁸²⁾ Nach: PALUSTRE a. a. O.

feine Gemahlin. Das Motiv der betenden Figuren geht auf das Denkmal *Louis XI.* in Cléry von *Guido Paganino* zurück, wo der König knieend vor dem Bilde der Jungfrau dargestellt ist. Das Motiv der Darstellung der Figuren auf der Plattform auf das Denkmal *Karl VIII.* Es wird ebenso getadelt, wie der ungleiche Maßstab der Figuren, nach welchem die Tugenden größer sind als die Apostel. Als man *Bernini* das Denkmal *Franz I.* mit seinen zahlreichen Plattformfiguren zeigte, soll er gesagt haben: »*Stanno qui molto male*«²⁸³). Man fragt sich ferner, was die Apostel hier zu thun haben. »*Sans doutes ils figuraient déjà au tombeau de Louis d'Orléans et de Valentine de Milan, élevé par ordre de Louis XII. dans la chapelle des Céléstins de Paris (aujourd'hui à Saint-Denis). Mais ce n'est pas une raison suffisante pour sortir de nouveau, à ce sujet, des saines traditions.*«

Es ist nun augenscheinlich, daß *Jean de Jusse* nicht das ganze Denkmal gemacht hat, wenn auch den größten Teil. Zweifellos sind der Leichnam und die beiden knieenden Figuren von seiner Hand, die er auch über dem ganzen übrigen Denkmal walten liefs. Bei den Figuren der Apostel und der Tugenden aber dürfte man die Hand des *Jusse de Jusse (Giusto di Giusto)* erkennen, während den ganzen dekorativen Teil des Denkmals, insbesondere die 24 Pilasterfüllungen, der Vater des *Giusto, Antonio de Jusse* (1479—1519) meißelte, der früh starb, aber bis an sein Ende thätig war. *Antonio de Jusse* wird von *Palustre* auch als der Urheber der Reliefs am Sockel betrachtet; sie stellen dar: *Ludwig XII.*, den Uebergang über die Berge bei Genua erzwingend; Einzug des Königs in die Stadt; die Schlacht von Agnadel; die Unterwerfung des venetianischen Generals *Alviano*. Durch ihre flache Erhebung ordnen sich die figurenreichen und bewegten Basreliefs trefflich der Architektur unter; sie sind durchaus malerisch komponiert und lediglich Schmuck, nicht von ausgesprochen selbständiger Bedeutung.

Ungeachtet mancher Ungleichheiten erregte das Grabmal *Louis XII.* in St.-Denis damals wie auch heute noch die allgemeine Bewunderung. War das Denkmal *Louis XII.* das Werk von Bildhauern, von welchen *Jean de Jusse* tüchtige architektonische Kenntnisse besafs, so liegt bei einem anderen Denkmal der Abteikirche von St.-Denis der Schwerpunkt in seinem architektonischen Aufbau.

Das Denkmal *Franz I.* in St.-Denis (Fig. 289 u. 290) ist in seinem Aufbau ein Werk des *Philibert de l'Orme*. Der Grundriß hat die Form eines griechischen Kreuzes, der architektonische Aufbau ist reicher wie der des Denkmals *Louis II.*; die Architektur bleibt Hauptsache; der bildnerische Teil tritt gegen sie zurück. Der Architekt machte aus dem Grabmal einen Triumphbogen in römischen Sinne und verband so in geschickter Weise zwei Gedanken miteinander.

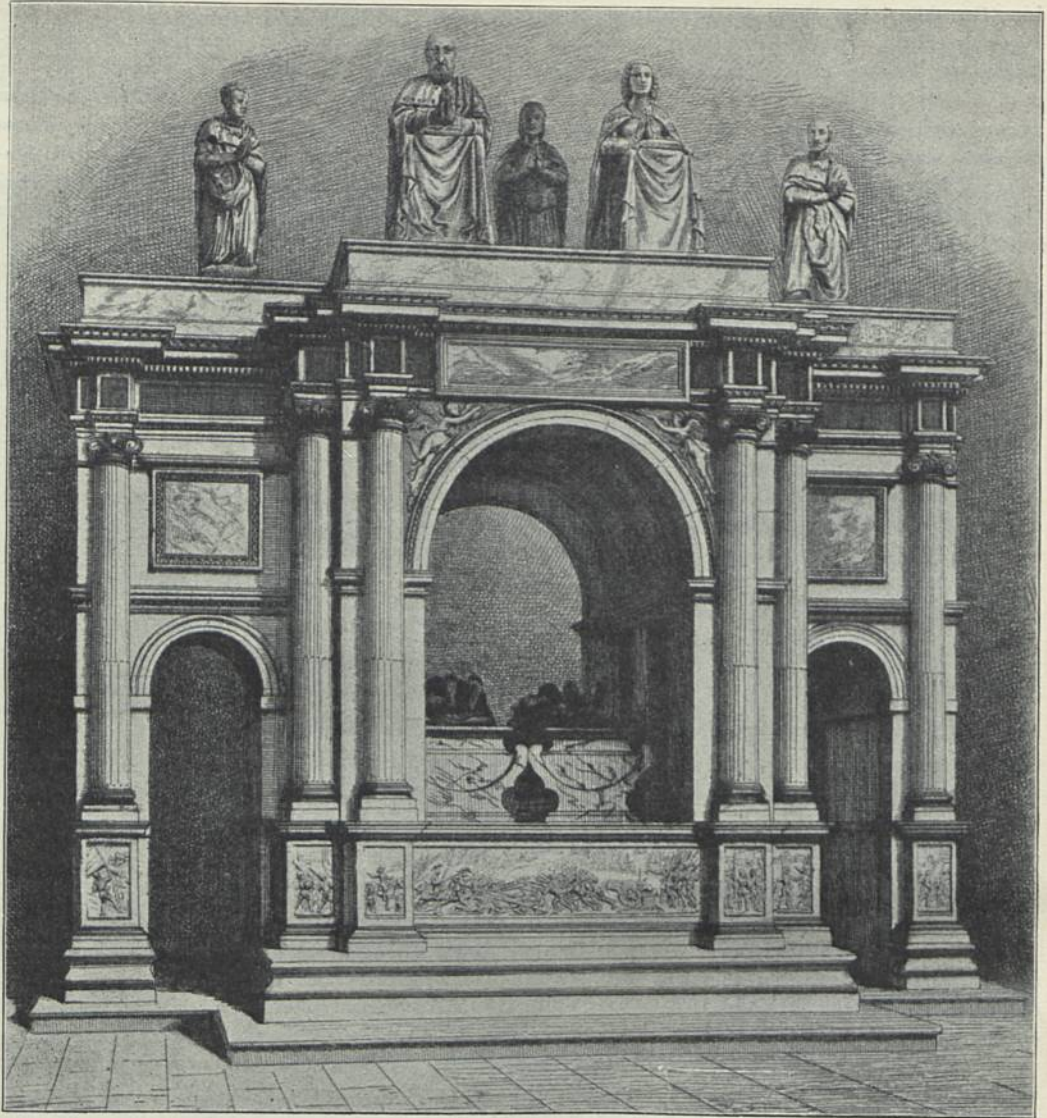
Mitarbeiter des Architekten war für die Hälfte der Basreliefs *Pierre Bontemps*, der vom Januar 1549 ab am Denkmal arbeitete; doch scheint sich die Mitarbeit *Bontemps'* nicht auf die Basreliefs beschränkt zu haben; denn er wird als der Urheber der beiden auf den Sarkophagen ruhenden Figuren genannt, die er im Verlaufe von drei Jahren ausführte, wie er auch mit den Figuren des Dauphin und des Herzogs von Orléans auf der Plattform in Verbindung gebracht wird. Noch im Zusammenhang mit einer dritten Figur wird er genannt, mit jener der *Louise de Savoie*, der Mutter *Franz I.*; aber diese Statue scheint niemals ausgeführt worden zu sein. Auf der Plattform knien *Franz I.*, die Königin *Claude*, der junge Dauphin *François*, der zweite Sohn *Charles d'Orléans* und die Prinzessin *Charlotte*. *Palustre* fragt, wem anders denn *Philibert de l'Orme* die knieenden Figuren des Königs und der Königin hätte anvertrauen können, als dem Künstler der wunderbaren liegenden Figuren der Sarkophage, *Pierre Bontemps*? Demnach wären also sämtliche Freisiguren des Denkmals von *Bontemps*.

An der bildnerischen Ausschmückung der Außen- und Innenseiten des Denkmals sind *Ambroise Perret, Jacques Chanterel, Germain Pilon* und *Ponce Jacquiau* beteiligt.

Philibert de l'Orme hatte Schwierigkeiten, das geräumige Denkmal *Franz I.* in der engen Abteikirche zu St.-Denis aufzustellen. Diese Schwierigkeiten suchte *Katharina von Medici* bei dem von ihr in Auftrag gegebenen Denkmal *Heinrich II.* dadurch zu umgehen, daß sie für daselbe den Bau einer besonderen Kapelle, der *Valois-Kapelle*, im Anschluß an die Kirche vorfah. In der Mitte dieser Kapelle sollte das in bescheidener Abmessung gehaltene Denkmal aufgestellt werden. Es war nur etwa ein Drittel so groß wie das Denkmal *Franz I.*; es hatte 14 Fuß

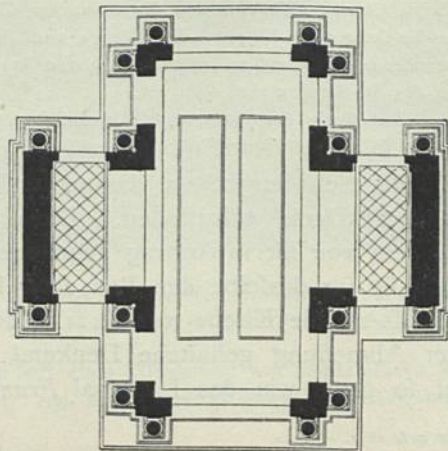
559.
Denkmal
Franz I.
zu
St.-Denis.

²⁸³) Siehe: *Gazette des beaux arts* 1881.



Grabmal *Franz I.* in
der Abteikirche zu
St.-Denis ²⁸²).

Arch.: *Philibert de l'Orme.*



Bildh.: *Pierre Bontemps,*
Germain Pilon, Ambroise
Perret, Jacques Chanterel,
Ponce Jacquiau.

Höhe, 10 Fufs Breite und $12\frac{1}{2}$ Fufs Länge. Das Mafsverhältnis dürfte sich demnach auf den Rauminhalt der beiden Denkmäler beziehen. Die Kapelle war als ein ungewöhnlich reich gegliedertes, im Inneren und Aeußeren mit Säulenstellungen und Nischen gefchmücktes kreisrundes Werk gedacht²⁸⁴).

Sie wurde 1560 begonnen, war aber beim Tode der *Katharina*, nach 29 Jahren, noch nicht vollendet, wurde überhaupt nie vollendet und 1719 als gefahrdrohend wieder abgetragen. Die Kapelle follte Notre-Dame-la-Rotonde heißen; *Pierre Lescot* entwarf ihren Plan. Sie mafs 30 m im äußeren Durchmesser; eine dorische und eine jonische Ordnung gliederten das Innere, welches eng war und um das in feiner Mitte stehende Denkmal nur wenig Raum liefs. Dies kam daher, weil den Innenraum noch ein Kranz von 6 Kapellen umzog.

War nun *Pierre Lescot* der Meister der Kapelle, so stand er sicher auch dem Denkmal selbst nicht fern. Fig. 291 bis 293 geben eine Darstellung des schlichten Aufbaues des Denkmals, wozu bemerkt sein möge, dafs das Intercolumnium der Langseiten durch je zwei Säulen geteilt wird. Das Denkmal, das 1558 beinahe vollendet war, wurde erst 1594, unter *Henri IV.*, aufgestellt.

Man hatte längere Zeit angenommen, dafs die bildnerischen Teile sämtlich von *Germain Pilon* herühren; indessen war auch *Frémyn Rouffel* an den Arbeiten beteiligt; von ihm rührt das Basrelief der Charité her. An den drei anderen Reliefs, welche die Treue, die Hoffnung und die guten Werke darstellen, arbeitete *Laurent Regnaudin*. Jedenfalls zwei der stehenden Eckfiguren, die Tugenden darstellend, wurden von *Ponce Jacquiau* angelegt. Die knieende Statue *Heinrich II.* ist ein Werk des *Dominique Florentin*; von ihm stammt auch die Klugheit. Die im Inneren des Denkmals liegende Statue der Königin aus Marmor ist von *Jérôme della Robbia*; die andere liegende Figur, *Heinrich II.*, sowie die knieende Statue der *Katharina von Medici* sind von *Germain Pilon*.

Nach dem Plane der *Katharina von Medici* sollten sich um das Grabmal *Heinrich II.* die Grabmäler ihrer vier Söhne reihen. Aber die gleichen unruhigen Zeiten, welche die Vollendung der Kapelle der *Valois* verhinderten, waren auch die Ursache, dafs dieser Plan nicht zur Ausführung kam.

Ungleich reicher als diese ausgeführten Denkmäler sind zwei Denkmalentwürfe (Fig. 294 u. 295), welche *Geymüller* in seinem »Thesaurus« veröffentlicht. Er schreibt beide Entwürfe, von welchen sich der eine in der Sammlung des Herzogs von *Aumale* in Chantilly, der andere im Louvre befindet, dem *Agostino Busi*, genannt »il *Bambaja*«, zu und hält sie für Studien zu einem Denkmal des *Gaston de Foix*. Als Ort und Zeit der Entstehung nimmt er Mailand um 1515 an. Die Entwürfe zeigen verwandten Aufbau, der Entwurf in Chantilly ist schlichter, der im Louvre reicher. Nach der perspektivischen Darstellung sind es ausgesprochene Freigräber im Sinne der Denkmäler von St.-Denis.

Ein streng architektonisch aufgebautes Denkmal von zierlicher Detaillierung ist ein Bischofsgrabmal im Chorumgang der Kathedrale zu Narbonne, dessen Figur fehlt, weil sie vermutlich, wie *Lübke* zutreffend bemerkt, in der Revolution zerstört wurde. Nach der *Lübke'schen* Abbildung²⁸⁵) gehört das Denkmal zu den Baldachin-Denkmalern.

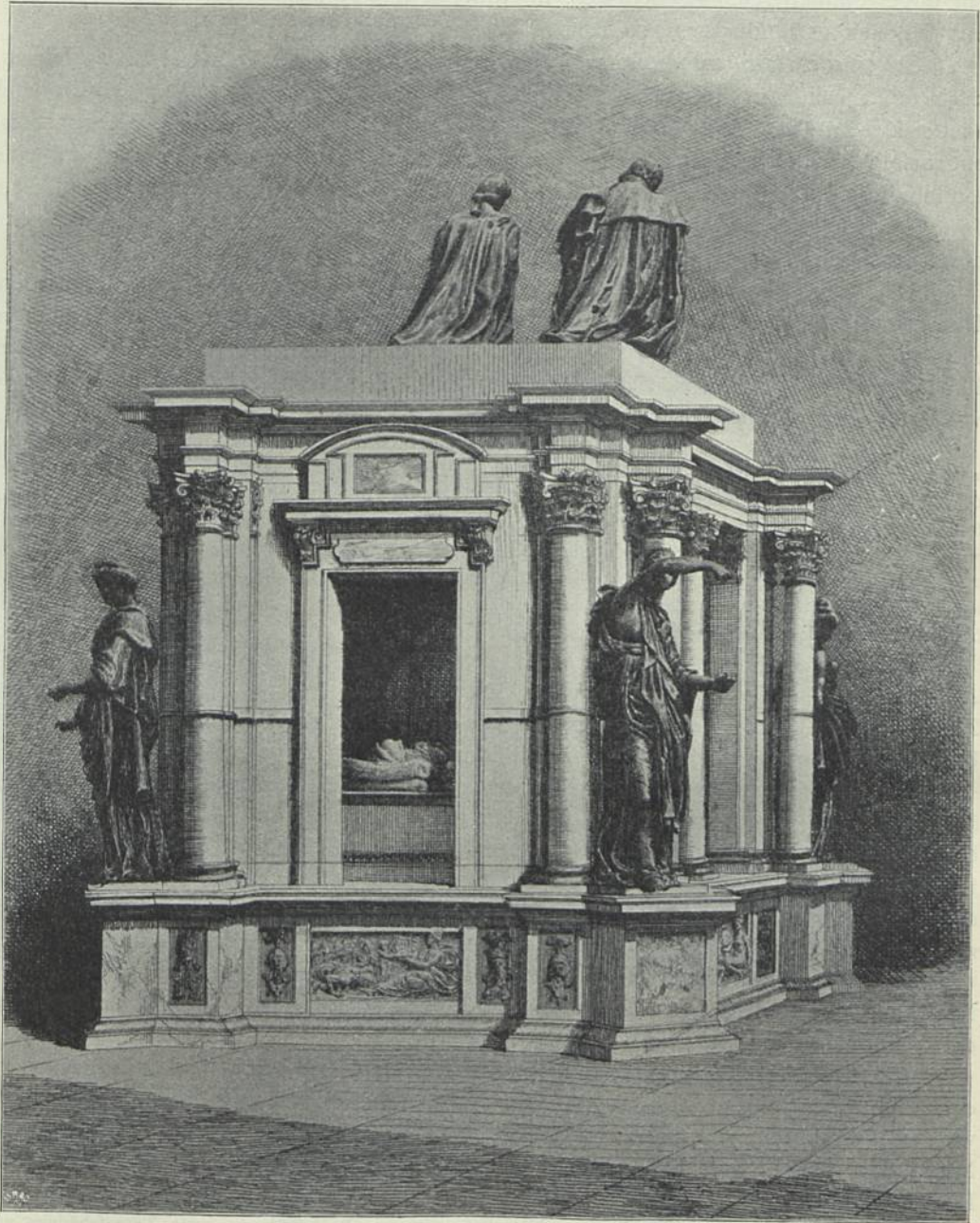
Ueber einem sockelartig gegliederten Unterbau mit zwei Relieffüllungen mit Totenschädeln und Knochen erhebt sich die reiche und zierliche Baldachinbrüstung. Die Flächen zwischen den Postamenten der Baldachinstützen sind in eine zierliche Nischenarchitektur mit sechs kleinen Figürchen aufgelöst. Die Postamentflächen sind mit italienischem Rankenornament gefüllt. Das Dach des Baldachins tragen feithich Säulen, in der Mitte ein Pfeiler, dessen vertiefte Fläche wieder reich gefchmückt ist. Das dreiteilige

²⁸⁴) Abgebildet in: PALUSTRE, a. a. O., Bd. II, S. 109.

²⁸⁵) In: BURCKHARDT, J., W. LÜBKE & C. GURLITT. Geschichte der neueren Baukunst. Teil II: Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1895. S. 387.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Fig. 291.



Grabmal *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici* in der Abteikirche zu St.-Denis ²⁸⁶⁾.

Arch.: *Pierre Lescot*; Bildh.: *Germain Pilon, Dominique Florentin, Jérôme della Robbia* u. a.

²⁸⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: PALUSTRE, a. a. O.

Fig. 292.



Katharina von Medici. (Bildh.: *Germain Pilon.*)

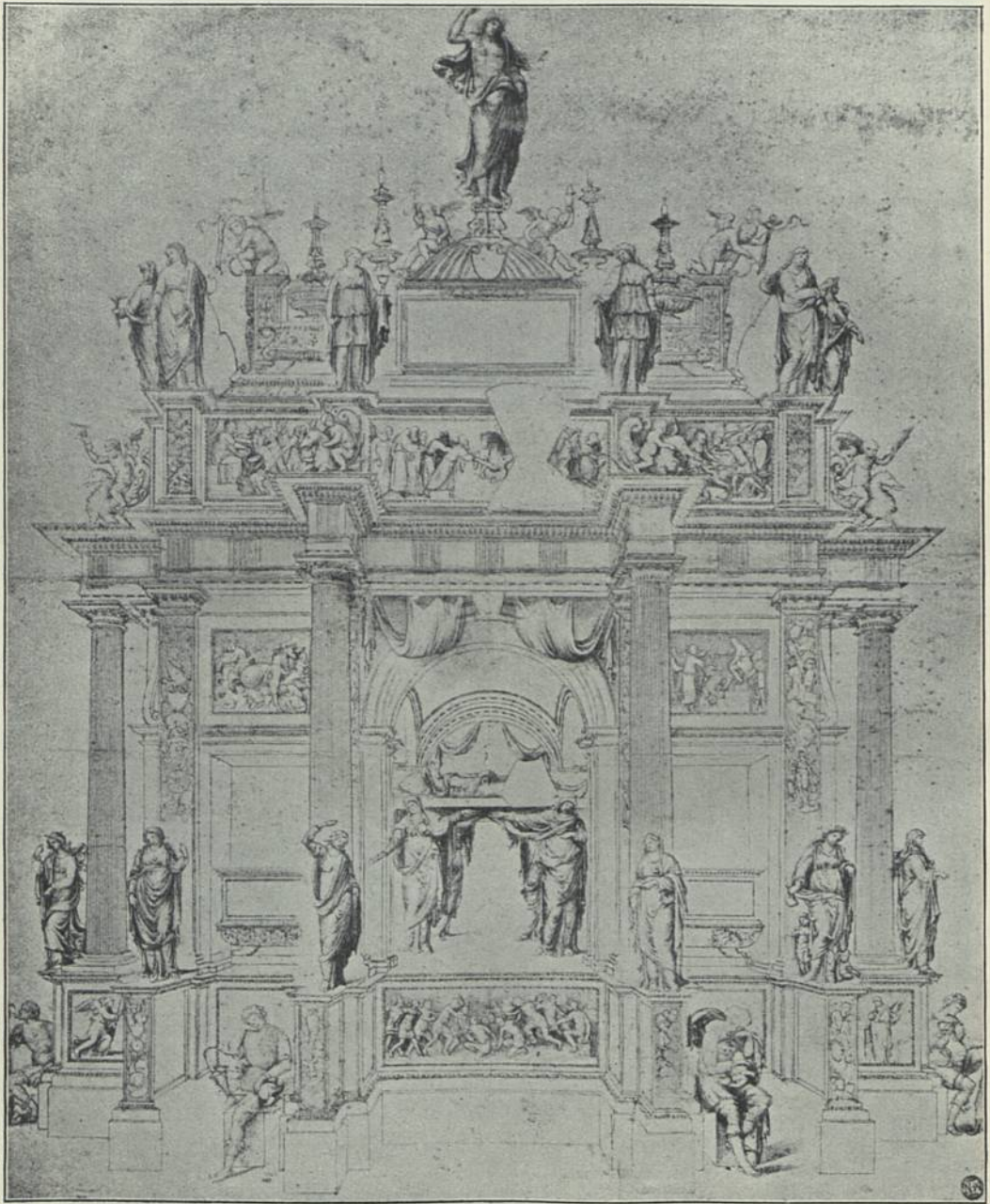
Fig. 293.



Henri II. (Bildh.: *Dominique Florentin.*)

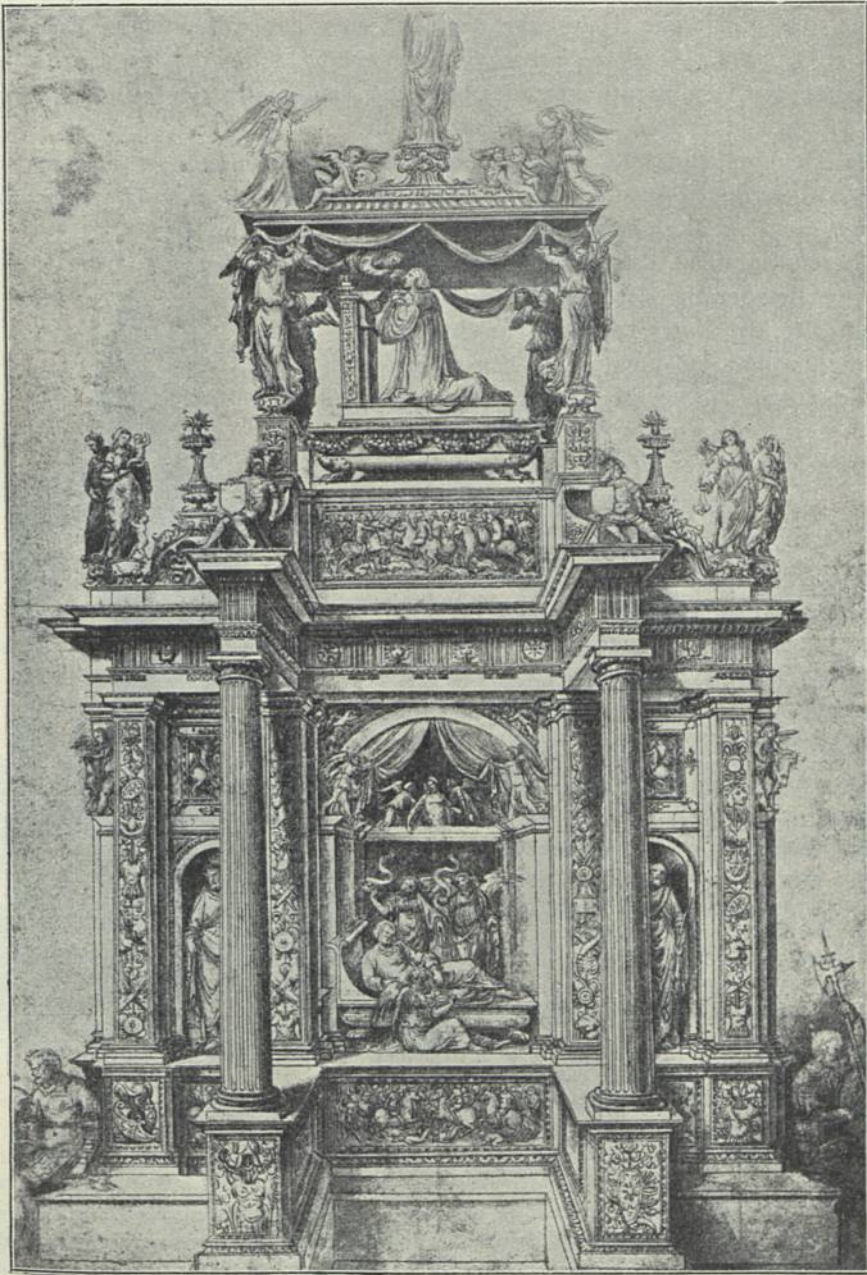
Bronzefiguren vom Grabmale *Heinrich II.* zu St.-Denis.

Fig. 294.

Studien für das Denkmal des *Gaston de Foix* (?)²⁸⁷⁾

²⁸⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: GEYMÜLLER, H. v. Thesaurus.

Fig. 295.



zu Mailand von *Agostino Busti*, genannt »*il Bambaja*« ²⁸⁸).

²⁸⁸) Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Gebälk ist über den Stützen verkröpft und in den Friesen durch kleine Säulchen triglyphenartig geteilt, während das übrige mit Engelsköpfchen geziert ist.

561.
Votivdenkmal
auf dem
Hohen Markt
zu Wien.

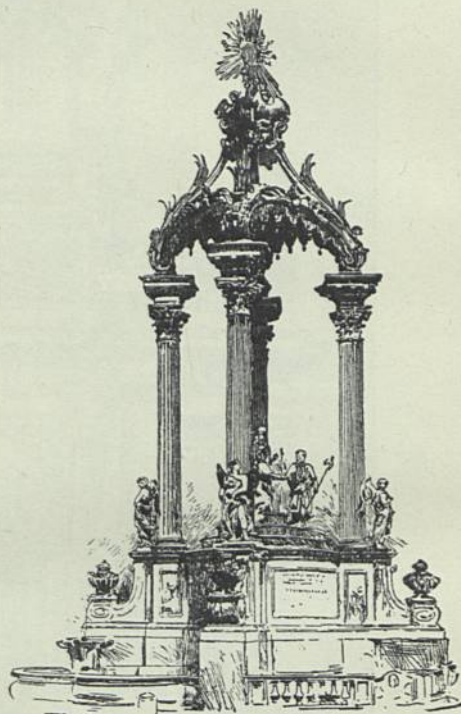
Unter *Karl VI.*, dem letzten Kaiser des habsburgischen Mannesstammes, wurde 1732 das schon von *Leopold I.* geplante Votivdenkmal auf dem Hohen Markte in Wien für die glückliche Heimkehr *Karl VI.* aus dem spanischen Erbfolgekriege errichtet (Fig. 296). *Antonio Corradini* aus Venedig schuf das Figürliche, während der Urheber des Gesamtentwurfes des heutigen Denkmals der Sohn *Johann Bernhard Fischer's von Erlach, Joseph Emanuel*, ist.

Das Denkmal soll²⁸⁹⁾ die Gemahlin des Kaisers *Leopold* angeregt haben: »*Persuase la religiosissima Signora a Leopoldo di alzare a San Giuseppe un colosso di marmo.*« Die Berichterfasser aber erzählen übereinstimmend, daß, als der römische König zur Belagerung der Festung Landau abgehen sollte, der Vater 1702 die Errichtung eines prachtvollen Denkmals zu Ehren *St. Joseph's* auf dem Hohen Markt zu errichten gelobte. Erst 1706 wurde das Denkmal zunächst in provisorischer Weise in Angriff genommen. Das heutige Denkmal wurde erst 23 Jahre später begonnen.

Das Denkmal von 1706 war »ein Modell nach der rechten Größe auf dem hohen Markte zu Wien«. Nach *Hg.*²⁹⁰⁾ stand das Denkmal von 1706 auf zwei Stufen mit barocker Grundrislinie; Postamente mit schönen Eisengittern umfriedeten es. Der Unterbau stieg in zwei sechseckigen, in Felder eingeteilten Geschossen empor; an den abgekanteten Ecken sprangen Konfolen mit großen Vasen vor. Auf dem Unterbau erhoben sich sechs korinthische Säulen, die eine Figurengruppe umgaben; ihre schönen Kapitelle trugen ein nach innen gekrümmtes Gebälk mit Verkröpfungen und ornamentiertem Fries. Darauf ruhte eine leicht gewölbte durchbrochene Kuppel aus sechs mit Palmenzweigen und Sternen geschmückten Voluten. In der Mitte bildeten Wolken mit dem strahlenumgebenen Auge Gottes den Abschluß. An den Unterbau schlossen sich rechts und links Postamente flügel förmig an, welche die Statuen der Demut und Herzensreinigkeit trugen. Die Hauptseite des hohen Unterbaues war mit Reliefs geschmückt: im Kreise stehende Männer, unter ihnen *Tobias* mit dem Fische und *Joseph* mit dem Stabe, ein sitzender, in ein Buch schreibender Engel. *Hg.* führt das Motiv dieses ersten Denkmalentwurfes auf das *Bernini'sche* Tabernakel von *St. Peter* in Rom zurück und will in dem Denkmal im übrigen eine große Hinneigung zu der Richtung des *Andrea dal Pozzo* bemerken.

Zwischen 1721 und 1725 wahrscheinlich wurde das vorstehende hölzerne Modell beseitigt und 1729 mit dem Neubau des heutigen Denkmals begonnen. Dasselbe weicht erheblich von dem Modell des Jahres 1706 ab. Der Grundriß ist verschieden; der Sockel ist niedriger; es hat statt der seitlichen Statuen Wasserbecken, statt sechs nur vier Säulen, ein anderes Umfassungsgeländer, tieferstehende Vasen und Engelsgestalten und eine verschiedene Bedeckung. Das Dach hat im Sinne der damaligen Zeit einen schabrackenartigen Schmuck mit Quasten erhalten. Die unter dem Baldachin stehende Gruppe ist von *Corradini*.

Fig. 296.



Votivdenkmal auf dem Hohen Markt zu Wien.
Bildh.: *Antonio Corradini*.

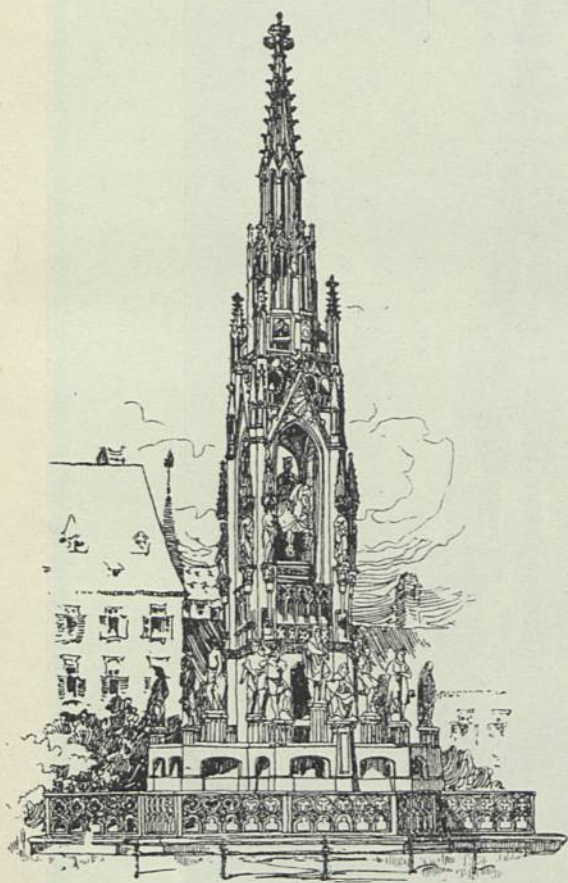
²⁸⁹⁾ Nach: *Vita della Augusta Imperatrice Leonora*. Venedig 1725. S. 168.

²⁹⁰⁾ In: *Des Fischer von Erlach Leben und Werke etc.* Wien 1895. S. 478.

In der Reihe der modernen Baldachin-Denkäler mögen zwei Denkmäler der österreicherisch-ungarischen Monarchie den Anfang machen: ein Denkmal Cisleithaniens, das Brunnendenkmal für *Franz I.* in Prag und ein Denkmal Transleithaniens: das *Hentzi*-Denkmal in Budapest.

Das Franzensmonument am Franzens-Quai in Prag (Fig. 297) wurde 1845 errichtet und ist ein 23 m hoher gotischer Brunnen in Form eines Baldachins, unter welchem das Bronze-Reiterbild des Kaisers *Franz I.* steht. Das Kaiserbild umgeben

Fig. 297.

Denkmal *Franz I.* zu Prag.Arch.: *Kranner*; Bildh.: *Joseph Max*.

die allegorischen Figuren von Kunst und Wissenschaft, Handel und Gewerbe u. f. w. Um den Fuß des Denkmals sind die allegorischen Gestalten der ehemaligen 16 Kreise des Landes Böhmen und der Stadt Prag gruppiert. Der Entwurf des Ganzen ist ein Werk *Kranner's*, während der plastische Teil den Bildhauer *Joseph Max* zum Urheber hat.

Das *Hentzi*-Denkmal in Budapest, welches auf der Ofener Seite, in der fog. Festung, vor dem Honved-Ministerium auf dem St. Georgsplatz errichtet wurde, wurde am 11. Juni 1852 enthüllt. Dasselbe verewigt das Andenken des österreicherischen Generals *Heinrich Edler v. Hentzi* und der österreicherischen Soldaten, die bei der Einnahme der Ofener Festung 1849 den Tod gefunden haben. Das Denkmal ist ein gotisches Baldachin-Denkmal; auf drei Stufen und fechseckigem Sockel erhebt sich der fechseckige Baldachin mit Wimpergen und begleitenden Figürchen an den Stützen, unter welchem eine allegorische Gruppe: eine Engelsgestalt, die einen gefallenen Krieger beschirmt, aufgestellt ist. Den oberen Abschluss des Denkmals bildet eine gotische

562.
Denkmal
Franz I.
zu Prag.563.
Hentzi-
Denkmal
zu
Budapest.

Spitze mit Kreuzblume. Ueber fein Schickfal²⁹¹⁾ vergl. Art. 306 (S. 259).

Auf dem Wege nach England, welches die reichste Ausbeute an Baldachin-Denkälern darbietet, sei das Denkmal *Leopold I.* von Belgien im Park von Laeken bei Brüssel erwähnt. Das Denkmal erhebt sich seit 1880 auf der Montagne du Tonnerre (Fig. 298). Es ist neunseitig; die Seite mißt 6,50 m. In feinem architektonischen Teile ist es ein Werk des Architekten *Louis de Curte* in Brüssel, während das Standbild des Königs von *W. Geefs* herrührt. Eine Wendeltreppe führt zu einer oberen Plattform.

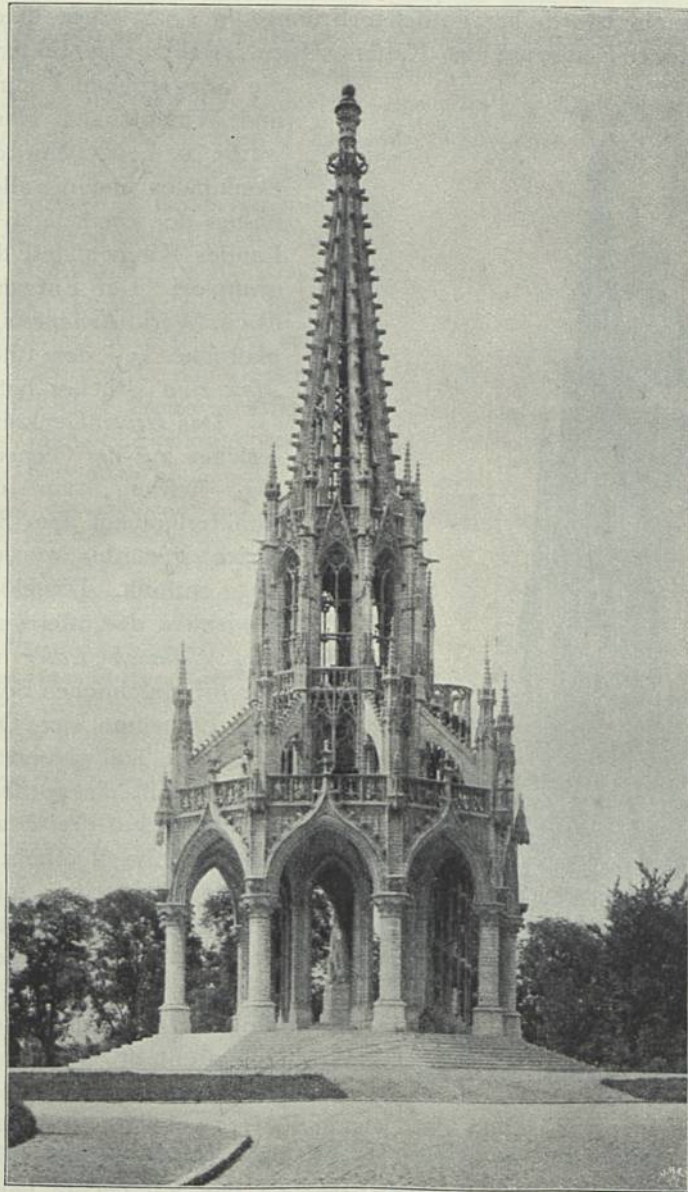
564.
Denkmal
Leopold I.
zu Laeken.

291) Eine Abbildung dieses Denkmals ist zu finden in: Illustr. Zeitg. 1896, 10. Mai.

565.
Denkmal
Wellington's
in *St. Paul*
zu London.

Die Reihe der englischen Denkmäler eröffne das Denkmal des Herzogs von *Wellington* in der Paulskirche zu London (Fig. 299), ein bedeutendes Werk des verstorbenen Bildhauers *Alfred Stevens*. *Wellington* starb 1852; seinem Denkmal

Fig. 298.

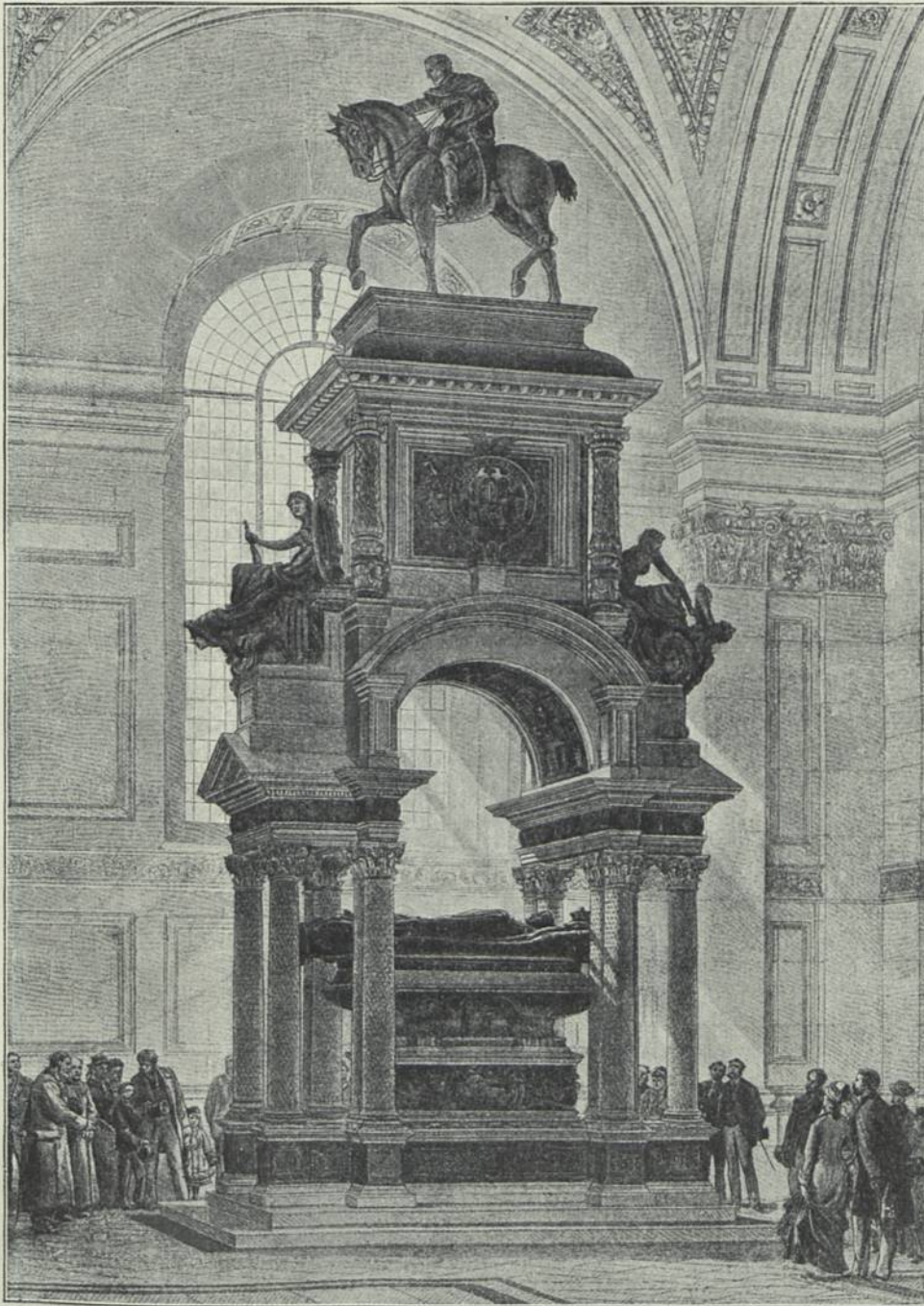


Denkmal *Leopold I.* von Belgien im Park von Laeken.
Arch.: *Louis de Curte*; Bildh.: *W. Geefs*.

wurde eine ganze Kapelle eingeräumt, deren Abmessungen aber zu klein für die Würdigung des hoch ansteigenden Werkes sind.

Die liegende Bronzefigur des Herzogs ruht auf einem hohen Sarkophag unter einem reichen, von 12 korinthischen Säulen getragenen Marmorüberbau. An den Kurzseiten sind je zwei Säulen vor-

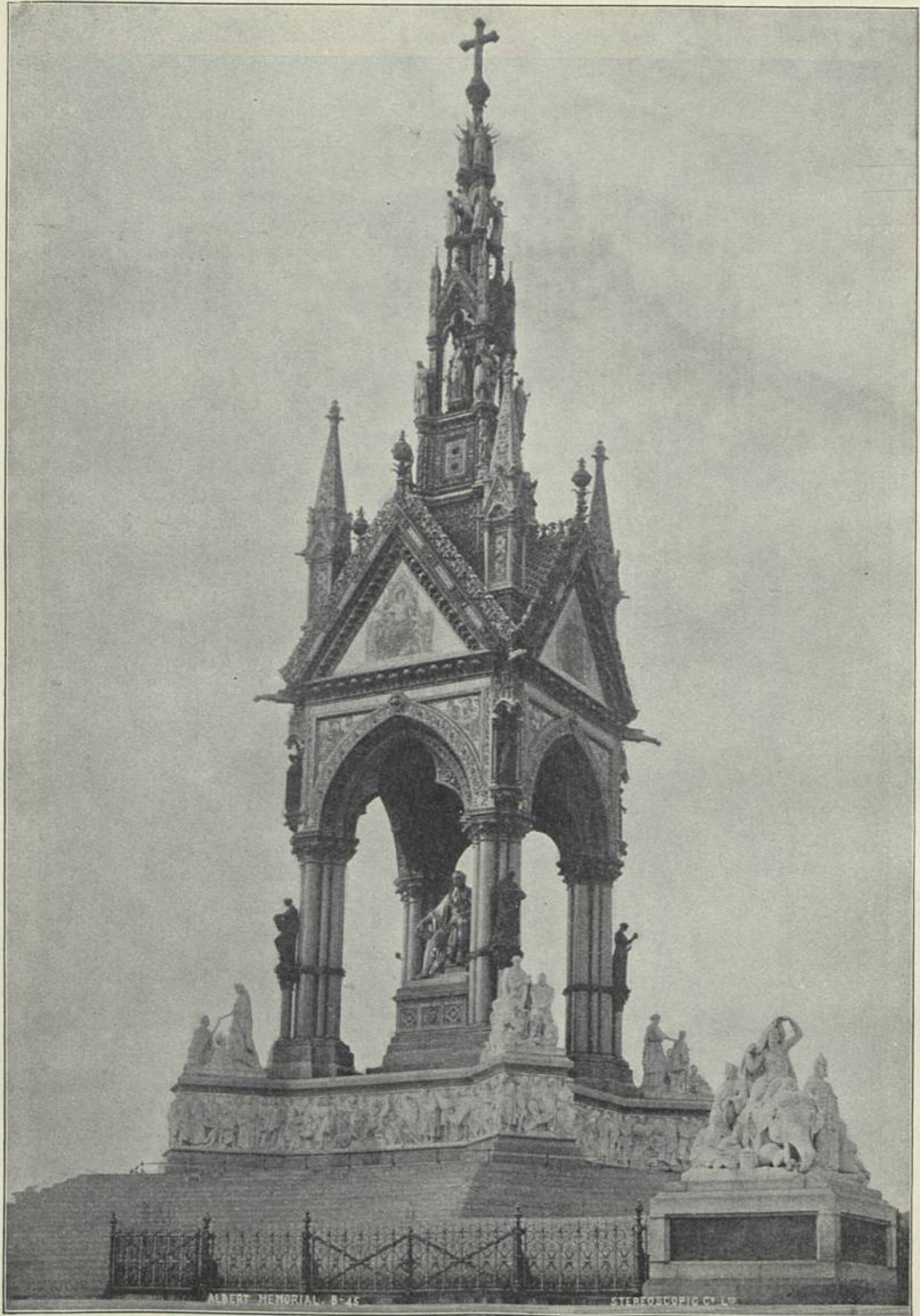
Fig. 299.



Wellington-Denkmal in der Pauls-Kathedrale zu London.

Bildh.: *Alfred Stevens.*

Fig. 300.



Albert-Denkmal zu London.

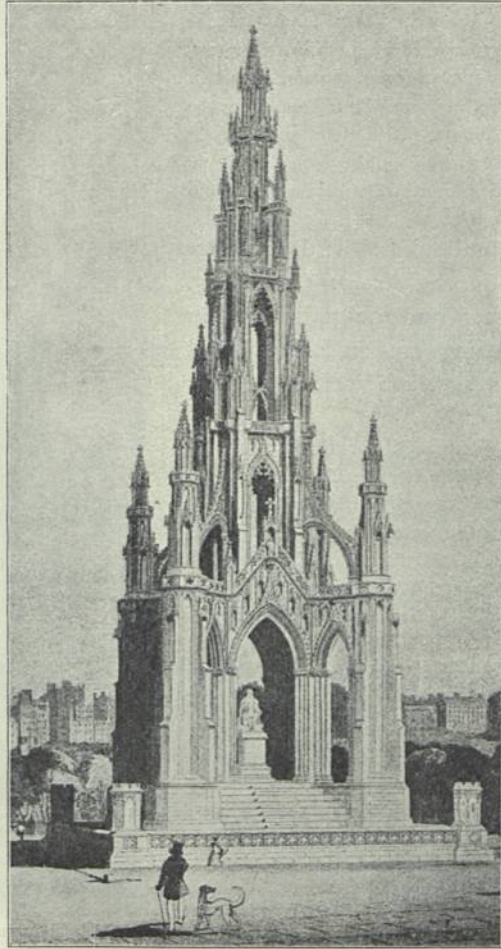
Arch.: *G. G. Scott.*

gezogen und bilden durch Verkröpfung neben dem Bogen zwei Postamente, auf welchen zwei Gruppen sitzen; die eine mit dem Inhalte: die Wahrheit, der Lüge die Zunge ausreisend; die andere: die Tapferkeit, die Feigheit niedertretend. Ein an den Ecken durch Säulen gezielter Aufbau trägt heraldischen Schmuck. Das Denkmal sollte durch die Reiterfigur *Wellington's* gekrönt werden.

Die materiell bedeutendsten beiden englischen Baldachin-Denkmäler sind das *Albert-Memorial* in London und das *Walter Scott-Denkmal* in Edinburgh. Südlich von *Kenfington Gardens* in London, zwischen *Queens Gate* und *Prince of Wales Gate*,

566.
Albert-
Denkmal
zu London.

Fig. 301.



Walter Scott-Denkmal zu Edinburgh.

Nach dem Entwurf von *G. Kemp*.

erhebt sich das Denkmal, welches die englische Nation dem 1861 gestorbenen Prinzgemahl *Albert* mit einem Aufwande von 120000 £, von welchen die Hälfte durch freiwillige Beiträge einkam, widmete (Fig. 300). Sir *G. Gilbert Scott* fertigte den Entwurf an.

Dasselbe steht auf einer quadratischen Stufenplattform, an deren vier Ecken sich große Marmorgruppen der vier Erdteile, Europa von *Macdowell*, Asien von *Foley*, Afrika von *Theed* und Amerika von *Bell* erheben. Auf der Plattform folgt zunächst ein weiterer Stufenunterbau, auf welchem der Sockel des

Denkmales ansetzt. Dieses steigt bis zu einer Höhe von 53^m an; der Sockelfuß mißt 12^m, der Fuß des in der Diagonale sich vorlagernden Postaments 3^m. Der Sockel trägt einen ringsum laufenden figürlichen Fries, welcher 169 Porträtfiguren von Künstlern aller Zeiten enthält. An der Südseite sind es Dichter und Musiker, an der Ostseite Maler, sämtlich von *Armistead*; an der Nordseite sind die Architekten, an der Westseite die Bildhauer, beide Gruppen von *Philip*, dargestellt. Die nur in der Diagonale vorgezogenen Ecken dieses Unterbaues werden durch die Marmorgruppen Ackerbau, Industrie, Handel und Baukunst geschmückt. Nun steigt auf gekuppelten Säulen der Baldachin auf; an den Säulen vier kleine Bronzefiguren, darüber neben den Spitzbogen, unter kleinen Baldachinen, weiterer figürlicher Schmuck. Die 4,50^m hohe sitzende Gestalt *Albert's* vom Bildhauer *Foley* ist von vergoldeter Bronze. Reich gegliedert ist der in ein Kreuz endigende Baldachinaufbau. Bronze, Vergoldung, farbige Steine und Mosaik sind in großer Pracht am Aufbau verwendet. Am Baldachin, friesartig ringsum laufend, befindet sich die Inschrift: »Queen Victoria and Her People to the memory of Albert, Prince-Consort, as a tribute of their gratitude for a life devoted to the public good.« Trotz aller Pracht bleibt der Eindruck des Denkmals ein rein äußerlicher.

Fig. 302.

567.
Scott-
Denkmal
zu
Edinburgh.

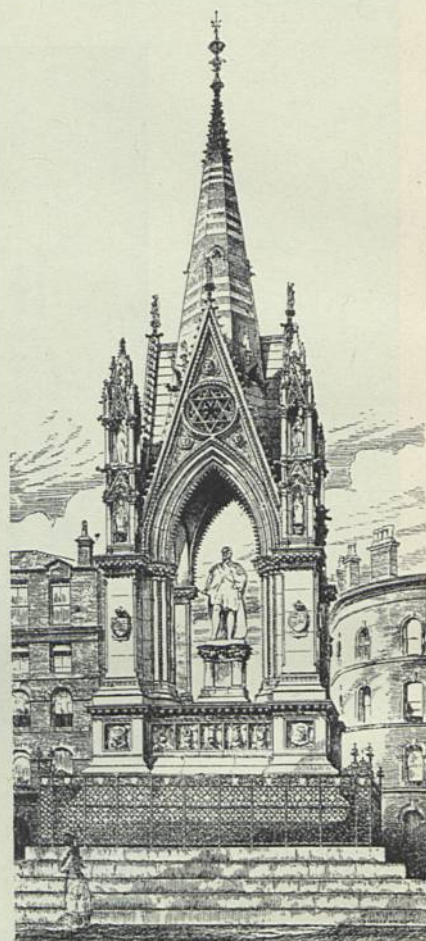
Ein Riesen-Baldachindenkmal ist das *Walter Scott*-Denkmal zu Edinburgh (Arch.: *G. Kemp*). Es türmt sich noch höher und vielgestaltiger in die Luft als das *Albert-Memorial* in London und läßt die eigentliche Statue noch weit mehr verschwinden (Fig. 301).

Ein stalagmitenartiges Werk zahlloser Fialen steigt in die Luft, um schließlich aus vielfacher Zerklüftung in eine Spitze zu endigen. Das Baldachingewölbe ist durch diagonal heraustretende Spitzbogen entlastet, welche in gotische Spitzen endigen. Das Denkmal ist im Stil der »*Gothic revival*« entworfen, »*but Gothic had not fairly been revived then*«. Wenn man durch seine Gestalt den romantischen Charakter der Dichtungen von *Walter Scott* andeuten wollte, so ist dies in nur bescheidener Weise gelungen. Wohl entspricht seine materielle Größe der Bedeutung des 1771 in Edinburgh geborenen Dichters; denn, am Hauptstraßenzuge der malefischen Stadt stehend, überragt es weitaus und kirchturmartig seine Umgebung; es entspricht aber auch sein künstlerischer Gehalt nicht demjenigen der Werke des schottischen Schriftstellers.

Das Baldachin-Denkmal hat nach dem Vorbilde des *Albert*-Denkmals in London und des *Scott*-Denkmals in Edinburgh eine weite Verbreitung über England gefunden. Das Denkmal vor dem Rathause in Bradford ist ein Denkmal für Sir *Titus Salt*, welcher in England zuerst die Fabrikation von Alpaka einfuhrte und die musterhafte Fabrikanlage »*Saltaire*« im Westriding von Yorkfhire bei Bradford schuf.

568.
Albert-
Denkmal
zu
Manchester.

Völlig auf das Motiv des Londoner *Albert*-Denkmals geht auch das *Albert*-Denkmal in Manchester zurück. Es steht vor dem von *Waterhouse* errichteten Rathause, mit dessen Architektur es eine augenscheinlich gewollte Uebereinstimmung zeigt. Das Denkmal ist ein Werk des Architekten *Thomas Worthington* (Fig. 302) und 1867 errichtet.



Albert-Denkmal zu Manchester²⁹²⁾.
Arch.: *Worthington*.

²⁹²⁾ Fakf.-Repr. nach: *Builder* 1896, 7. Nov.

Es ist weniger groß und mit weniger kostbaren Materialien ausgestattet wie das Londoner Denkmal, geht aber wie dieses auf die Anregungen zurück, welche die Baldachin-Denkmäler der gotischen Periode in Italien gaben. Als es errichtet wurde, geschah dies mit der ausgesprochenen Absicht, den Stil anzuwenden, »which prevailed in Florence and throughout Tuscany between the ages of Giotto and Brunelleschi (1336—1440)«. Das Umwerrungsgitter zeigt die meiste Uebereinstimmung mit italienischen Vorbildern.

Fig. 303.



Denkmal der Jungfrau von Orléans auf dem Hügel von Bon-Secours bei Rouen.

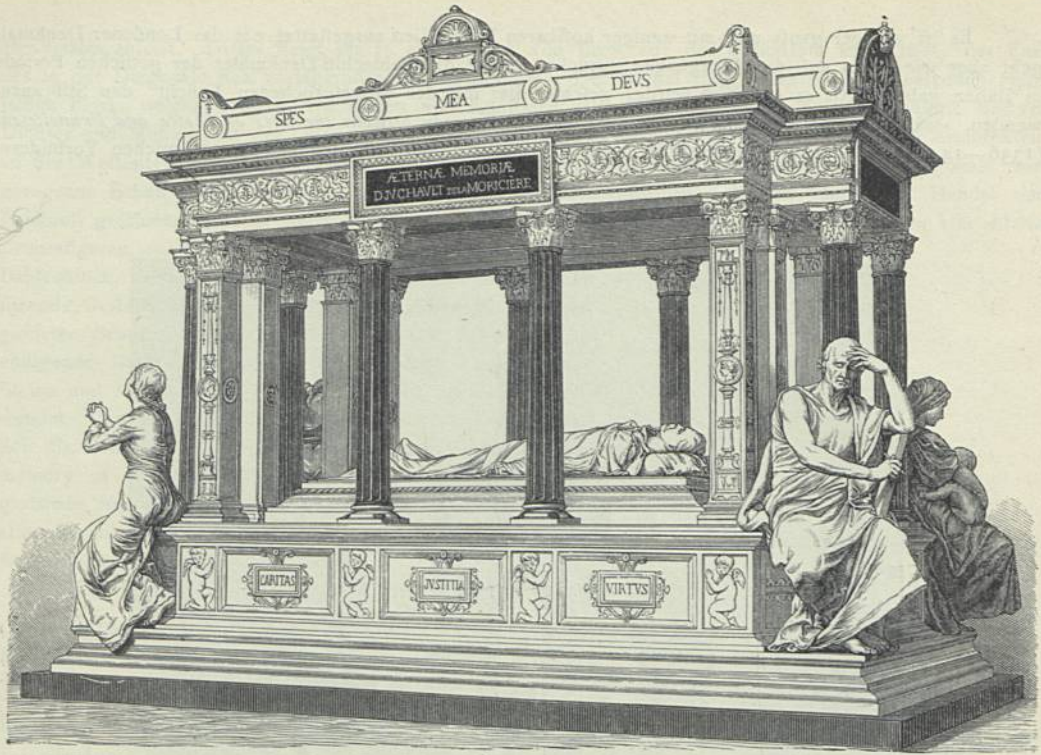
Arch.: *Juſte Liſch*; Bildh.: *Ernſt Barrias*.

Auf dem Hügel von Bon-Secours bei Rouen, vor der Wallfahrtskirche Chapelle de Blossville-Bon-Secours, ſteht das in den Jahren 1890—92 errichtete Denkmal der *Jeanne d'Arc* (Fig. 303), der man 1431 in Rouen den Prozeß machte und die man dort verbrannte. Es iſt ein bedeutendes Baldachin-Denkmal im Stil der franzöſiſchen Renaissance nach dem Entwurf von *Juſte Liſch*.

Auf einem hohen Terraffenunterbau aus Ziegel- und Sandſtein erhebt ſich die dreiteilige Anlage: ein ſechsſeitiger, reicher Mittelbaldachin mit der Statue der Jungfrau von *Ernſt Barrias*, und zwei ſeit-

569.
Denkmal
der
Jeanne d'Arc
bei Rouen.

Fig. 304.



Grabmal des Generals *Lamoricière* in der Kathedrale zu Nantes²⁹⁸⁾.
Arch.: *Boitte*; Bildh.: *Paul Dubois*.

Fig. 305.



Gruppe der *Caritas*
in Fig. 304²⁹⁸⁾.

²⁹⁸⁾ Aus: *Zeitchr. f. bild. Kunst*, Bd. 17.

liche Baldachine von quadratischem Grundriss, mit den Statuen der heil. Margarete und der heil. Katharina. Die Spitze des Hauptbaldachins krönt der Erzengel Michael.

Früher noch als dieses Werk entstand zu Nantes in der Kathedrale St.-Pierre, die schon das Grabmal *Franz II.*, Herzogs der Bretagne (siehe Fig. 190 u. 191, S. 493 u. 494), befaß, das Hauptwerk des reichen Lebenswerkes des am 18. Juli 1829 in Nogent-sur-Seine geborenen Bildhauers *Paul Dubois*, zugleich eine der edelsten und technisch vollendetsten Arbeiten der modernen französischen Plastik überhaupt: das Grabmal für den General *Lamoricère*, welches dort Verehrer und Parteigenossen des tapferen Generals 1879 errichtet haben. Der architektonische Entwurf, der sich an die Grabmäler der Renaissance in St.-Denis anschließt, stammt von *Boitte*. Das Denkmal (Fig. 304 u. 305) ist ein Hochgrab mit Baldachin-Ueberbau.

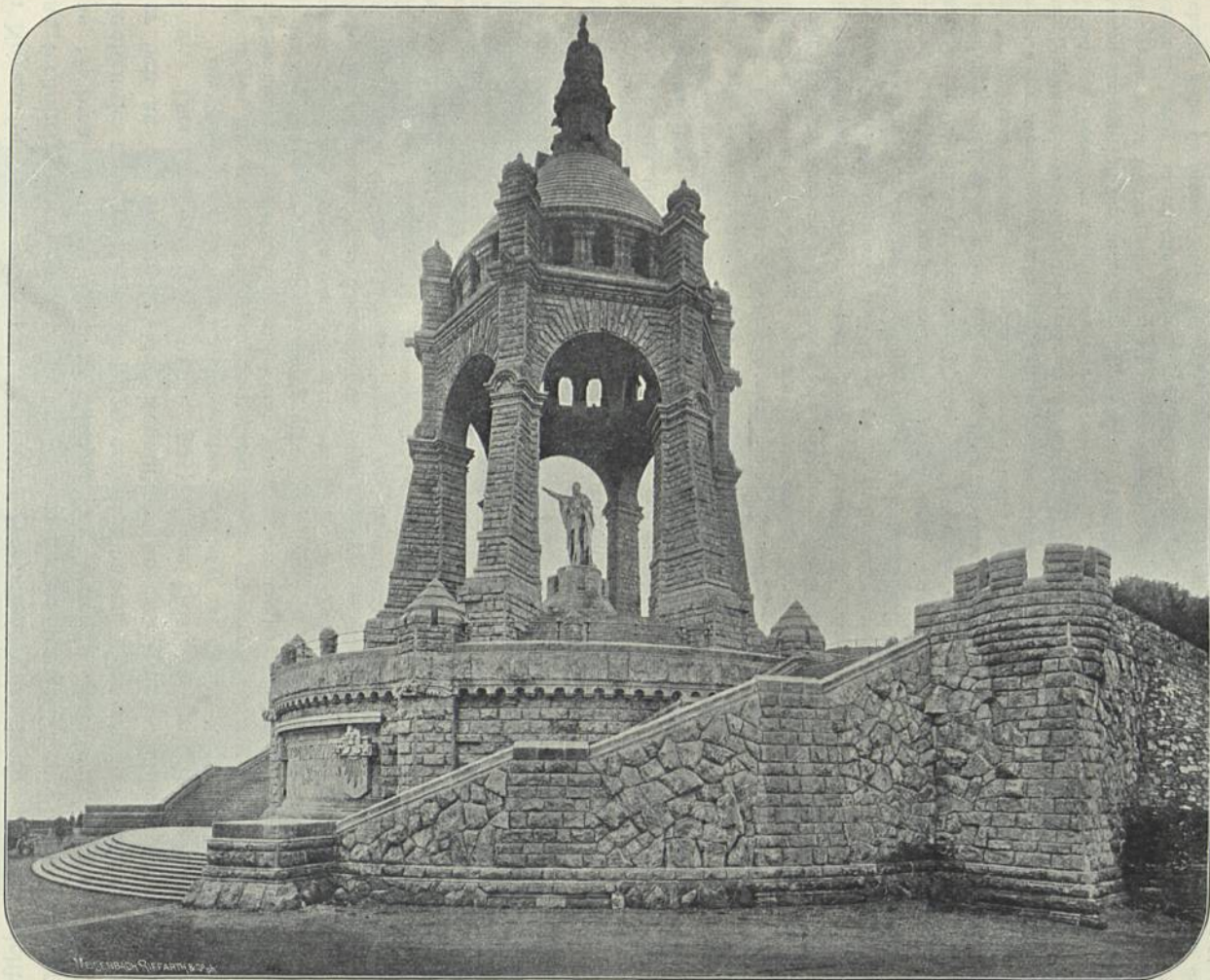
570.
Lamoricère-
Denkmal
in der
Kathedrale
zu Nantes.

Die Tumba steht auf einem Stufenunterbau und trägt die Gestalt des Toten. Ueber ihr erhebt sich ein von Pfeilern und Säulen getragener Ueberbau von graziöser Gliederung im Stil der Florentiner Frührenaissance in zweierlei Material. Durch Vorziehen des mittleren Teiles der kurzen Seitenteile sind an den vier Ecken einpringende Winkel gebildet, in welchen die symbolischen Gestalten der vier Haupttugenden des Toten, des Glaubens, der christlichen Liebe, der Weisheit und des kriegerischen Mutes sitzen. *Dubois* hat in dem herrlichen Denkmal sein Bestes gegeben. »Zunächst in der Bekleidung des architektonischen Gerüsts mit den dekorativen Formen der florentinischen Frührenaissance. Alles vereinigt sich hier: Schwung der Zeichnung im Ornamentalen, Lieblichkeit der Motive im Figürlichen, zarte Vollendung der Ausführung. Sodann in der Hauptfigur des Monuments. Keusche Einfachheit, imponierende Hoheit erfüllen dieses Marmorbild eines Helden. Der General liegt da, bedeckt von einem Leichentuche, dessen strenge Faltenzüge die Formen des Körpers maßvoll accentuieren, mit feiner Rechten ein Kreuzifix auf die Brust pressend. Der allein unverhüllte Kopf zeigt in breiter, markiger Behandlung, die jeder müßigen Feinheit der Modellierung aus dem Wege geht, die edeln ruhigen Züge; das offene Auge fixiert zuversichtlichen Blickes die Devise feines Geschlechtes, die in goldenen Lettern an der Decke prangt: ‚Spes mea Deus.‘ Und nun erst die vier allegorischen Gestalten, die um den Toten Ehrenwache halten! Man hat in einigen ihrer Motive — wie bei dem ‚Mut‘ und bei der ‚Weisheit‘ —, in manchen Details ihrer Formen und Gebärden — wie an der Kopfbildung und der Halswendung der ‚Caritas‘ —, in der breiten, massigen und doch nicht schweren Behandlung der Gewänder — insbesondere an der ‚Caritas‘ und der ‚Weisheit‘ — das unmittelbare Vorbild *Michelangelo's* betont, und es ist nicht zu leugnen, daß dem Beschauer beim ersten Anblick der enge Rapport des modernen Bildners zu seinem großen Meister auffällt. Aber wie selbständig steht er ihm doch auch wieder gegenüber, indem er Formen und Motive, die an diesen mahnen, mit dem Ausdruck eigenen Wesens erfüllt. In der That, bei keinem früheren Werke kommt das menschlich tiefe Empfinden, das Bedürfnis voller Wahrhaftigkeit, die Zartheit des Gefühls, die die Persönlichkeit des Meisters kennzeichnete, in künstlerisch vollendeter Weise zur Geltung. Deshalb treten uns diese Gestalten auch so sehr als warme, individuelle Gebilde entgegen; sie sind nicht kalte Allegorien, sondern belebte Symbole dessen, was sie bedeuten sollen. Diese süße, innige Mädchengestalt, die in langem, anschließendem Gewande mit halb erhobenen Armen und zum Gebet geöffneten Lippen mit ihren in die Unendlichkeit verlorenen Blicken die Gottheit sucht, vor der sie im nächsten Moment anbetend niederfinken wird, sie zeigt uns den verkörperten ‚Glauben‘; der majestätische Greis, der in einen mächtig gefalteten Mantel gehüllt, das gedankenschwere Haupt in die eine Hand stützt, um mit der anderen die Schätze der Erfahrung eines langen Lebens auf die Schrifttafel in seinem Schoße aufzuzeichnen, wird uns zum Sinnbild der Weisheit, des Denkens; die Mutter, die im einfach und doch so ausdrucksvoll drapierten Kleide des Volkes den Säugling an ihrer Brust und den schlummernden Knaben im Schoße mit liebenden Armen umfängt, ist sie nicht die ‚Liebe‘ selbst? Die herrliche Jünglingsgestalt mit offenem, bewußtem Blicke, in voller Rüstung, das Schwert in der einen Hand, die andere voll Kraftgefühls auf den Schenkel stützend, bereit, im nächsten Moment zur Verteidigung aufzuspringen, und doch ohne Haftgefühl, voll sicherer Ruhe da sitzend, ist sie nicht der im Helden symbolisierte kriegerische ‚Mut‘? So weht uns denn aus diesen Gebilden mit unennbarem Reiz und in einer plastischen Vollendung, die keinen Vergleich mit irgend gleichzeitig Geschaffenen zu scheuen braucht, wohl der Geist der Renaissance entgegen, aber für unser heutiges Empfinden wiederbelebt, uns näher gebracht durch den Meißel eines ganzen, eines im besten Sinne des Wortes modernen Künstlers.« (C. v. Fabriczy.)

Gleichwie die Befreiung Frankreichs aus englischer Gewalt, so war die Befreiung Deutschlands von französischem Druck, der siegreiche Krieg der Jahre 1870—71

571.
Denkmal an der
Porta Westfalica.

Fig. 306.



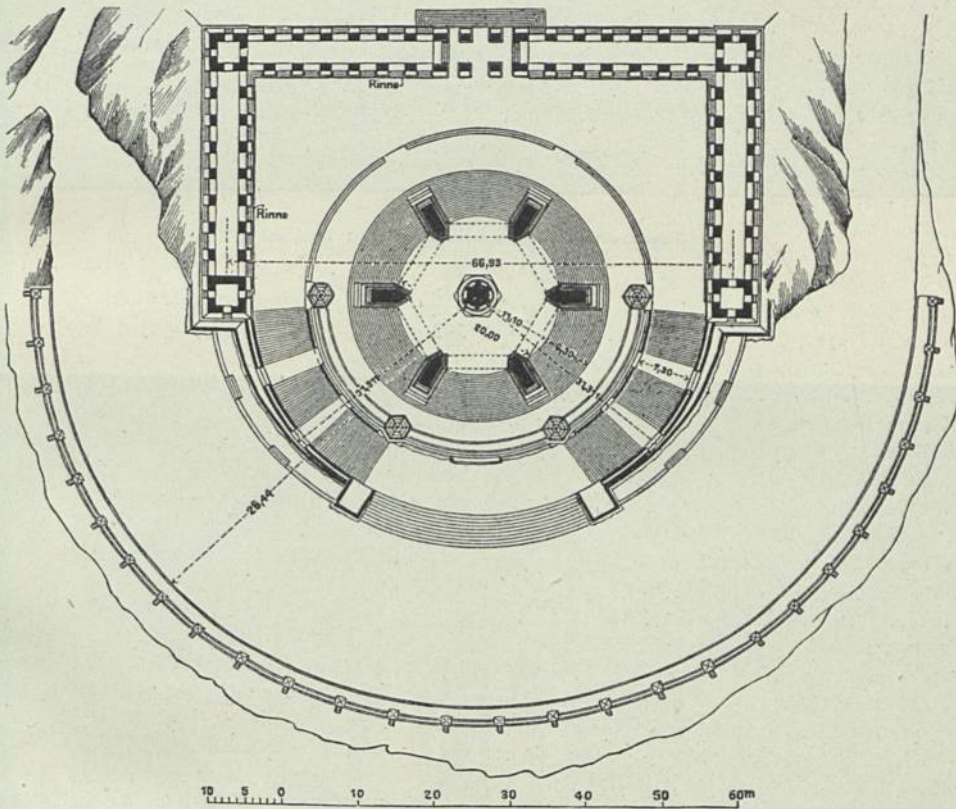
Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Wittekindsberge der Porta Westfalica.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Caspar v. Zumbusch*.

Anlaß zu großen Denkmälern. Am 18. Oktober 1896 wurde auf dem Wittekindsberge der Porta Westfalica das Baldachin-Denkmal eingeweiht, welches die Westfalen durch *Bruno Schmitz* dem deutschen Kaiser *Wilhelm I.* errichten ließen (Fig. 306 u. 307).

Am Südfuße der Weserkette eine geraume Zeit hinziehend, um eine Durchbruchstelle zu finden, tritt endlich die Weser durch die Porta in das Flachland hinaus. Zwei Bergfäulen bilden die große Naturpforte, durch die der Fluß sich drängt, der östliche Jakobsberg und der um 100 m höhere, zu rund 290 m ansteigende westliche Wittekindsberg, an dessen Ostflanke das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal sich lehnt (Fig. 308), als ob es dem Massiv des Gebirges entwachsen sei. Die untere Ringterrasse des Denkmals setzt sich kühn an die steile Flanke des Berges; auf ihr liegt die Inschriftfläche mit den Treppenanlagen und über

Fig. 307.



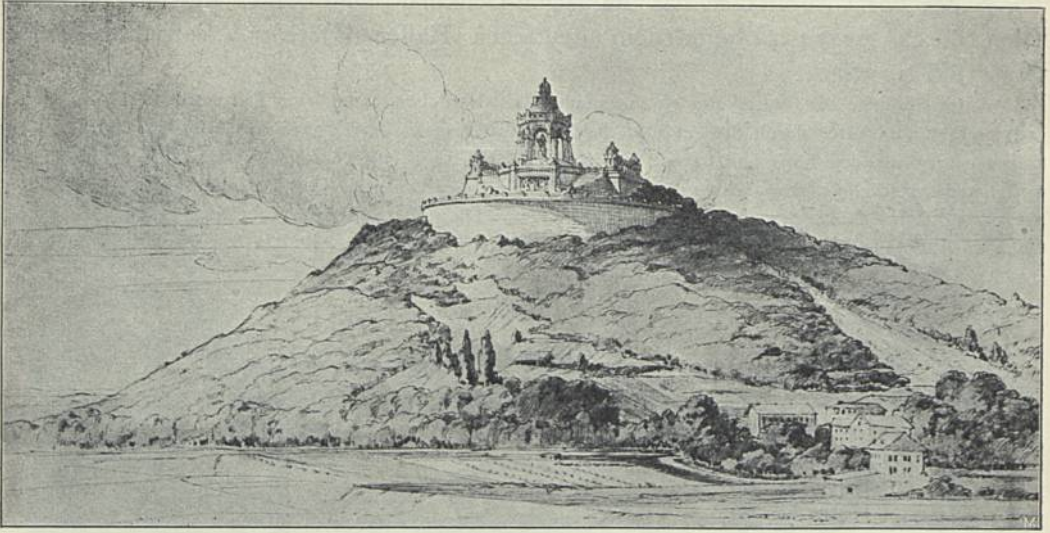
Grundriß zu Fig. 306.

dieser die Hochterrasse mit dem Baldachin, in welchem das 7 m hohe eiserne Standbild des Kaisers in der Uniform der Gardes du Corps steht, den linken Fuß vorgestellt und die Rechte segnend erhoben, während die Linke sich auf den Pallasch stützt. Ueber der Kuppel des Baldachins erhebt sich die Kaiserkrone. Vom Fuße der unteren Terrasse bis zum Kreuze der Krone ergibt sich eine Höhe von 88 m, die dem Denkmal eine unvergleichliche Wirkung in die Ferne gibt, auf welche seine ganze Anlage berechnet ist.

Im Jahre 1889 bewilligte der westfälische Provinziallandtag 500 000 Mark zur Errichtung des Denkmals. Man hatte zuerst auch die Hohensyburg bei Hagen als den Ort der Errichtung ins Auge gefaßt; doch einigte man sich bald zur Porta Westfalica. Unter 58 Entwürfen erhielt der von *Bruno Schmitz* den ersten Preis, und als man in dem Bildhauer *v. Zumbusch* in Wien, einem Sohne der Roten Erde, den Darsteller der bronzenen Statue gewonnen hatte, begannen im Sommer 1892 die Vorarbeiten des Baues.

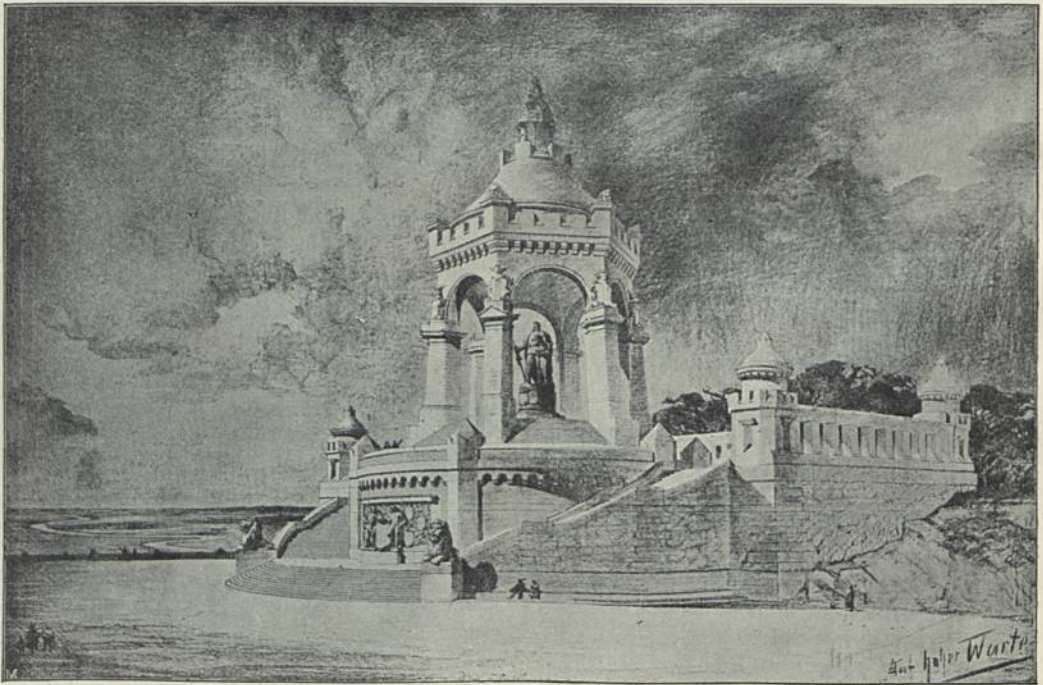
»Uralt ist die Straße, auf welche man vom Denkmal fast senkrecht hinabschaut. Sie ist der Ver-

Fig. 308.



Gefamtanicht des Wittekindsberges mit Denkmal.

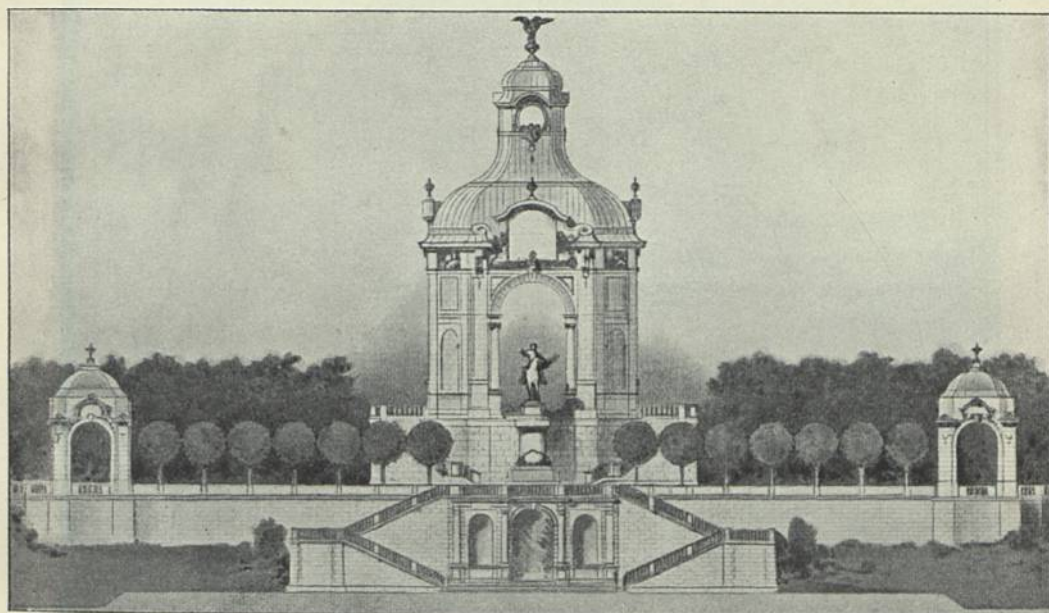
Fig. 309.



Entwurf zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Wittekindsberge der Porta Westfalica bei Minden von *Bruno Schmitz*.

bindungsweg zwischen Elbe, Wefer und Rhein. Auf ihm drang einst wahrscheinlich *Tiberius* nach dem Norden Germaniens vor; an ihr legte er sein Winterlager an. Ihm folgten *Varus* und *Germanicus*, beide weniger glücklich als ihr Vorgänger; dann sehen wir 718 *Karl Martell* hier die Wefer berühren; auch *Karlmann* (743) und *Pipin* (753) treten hier auf, und zwar an einem Orte *qui dicitur Rimi* (Rehme-Oeynhaus), und vor allen *Karl der Große*, dessen Züge gerade dem großen Gebirgsdreieck im Nordosten Westfalens gelten, das vom Süntal und Osning gebildet wird und eine großartige Naturfeste darstellt, in der dann auch die Hauptschlachten im fränkisch-sächsischen Kriege vorkamen. In *Einhard* werden eine Reihe von Orten genannt, die uns keinen Zweifel über die Gegenden lassen, die *Karl der Große* mit Feuer und Schwert verwüstete, so Detmold (Theotmelli), Lübbecke (Hlidbeki), Uffeln (Miduffuli), Verden (Ferdi), Rehme (Rimi) und Minden (Mimda), Orte, die heute im engeren oder weiteren Kreise das Denkmal umringen. In diesen eichengekrönten Bergen verlor *Varus* Sieg und Leben, verfuhrte *Germanicus* vergebens, den Spuren *Tiberius'* zu folgen, obgleich er sich rühmte, solches gethan zu haben. Drüben an jenem Höhenzuge, der nur wenig über den Wald hervortritt und vom Denkmal aus deutlich zu erkennen

Fig. 310.

Hocheder's Entwurf zu einem Friedensdenkmal für München²⁹⁴⁾.

ist, fand die Schlacht an den Landwehren statt, in der *Germanicus* die Luft verlor, den Spuren des *Tiberius* zu folgen, wozu ihm der halbe Sieg bei Idistavifus vielleicht den Mut erweckt hatte.

In der weiteren und engeren Umgebung des Denkmals haben die Sagen vom Herzog *Wittekind* ihre silbernen Fäden gewoben; hat doch der Berg, dem das Mal gleichsam entwachsen ist, den Namen des alten Sachsenkämpfers angenommen. Hoch oben auf seinem Kamme liegen die Wallreste eines alten Sachsenlagers.*

Das Denkmal ist nicht in der Gestalt zur Ausführung gelangt, in der es ursprünglich geplant war. Aus der perspektivischen Ansicht in Fig. 309 geht hervor, daß eine doppelte Pfeilerstellung im rechten Winkel es umgeben sollte. Daß sie weglieb, hatte Gründe, welche in der unten genannten Quelle²⁹⁵⁾ nachgelesen werden mögen.

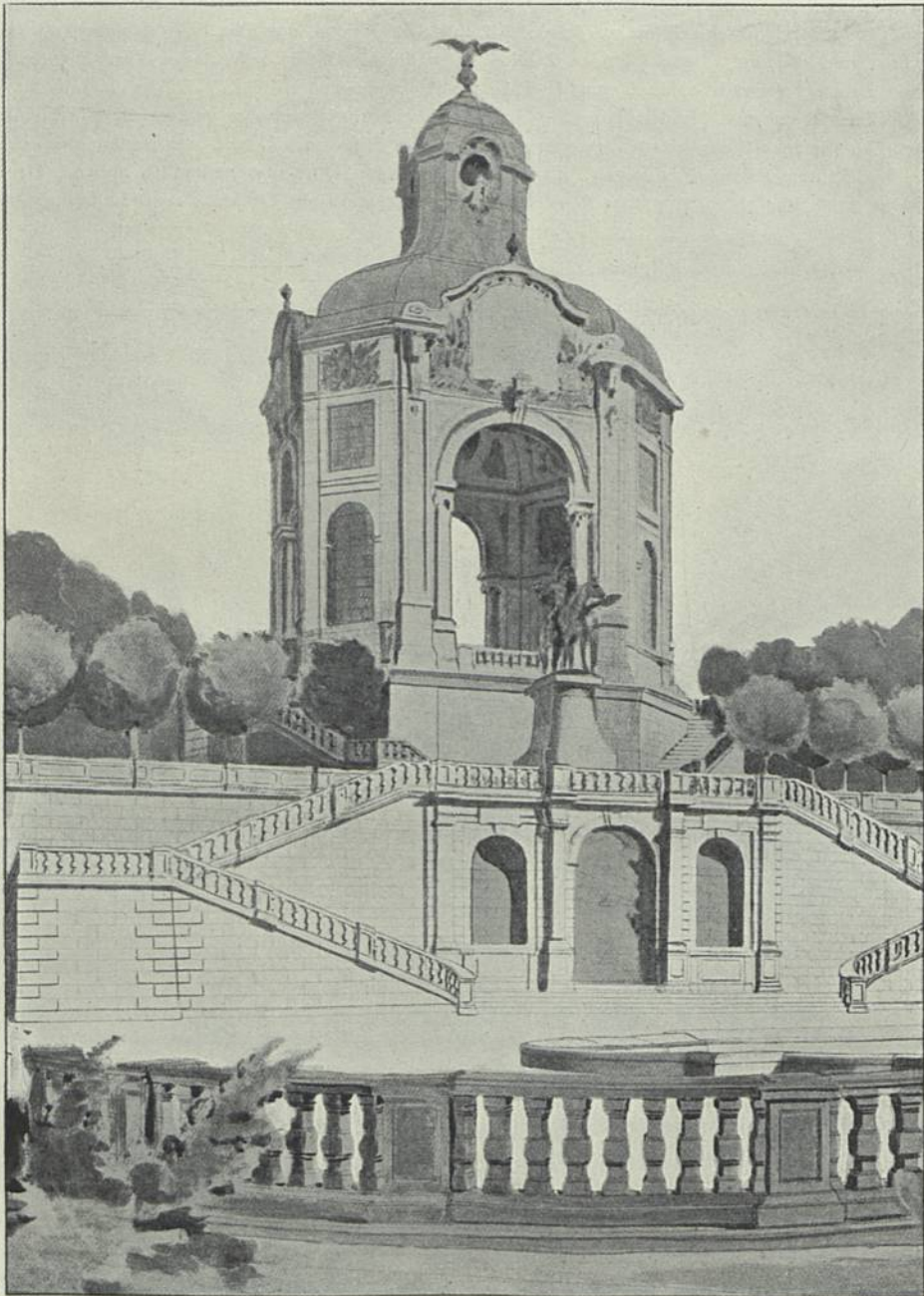
Noch so mancher am Denkmal beabsichtigte Schmuck wurde weggelassen: so

²⁹⁴⁾ Fakt.-Repr. nach: Kunst u. Handwerk 1900.

²⁹⁵⁾ Deutsche Bauz. 1898, S. 1.

die beiden Löwen an den Treppenwangen, das große Relief mit den Städtewappen an der Stirnseite der oberen Terrasse, die Bemalung des Gewölbes im Baldachin und

Fig. 311.



Hocheder's Entwurf zu einem Friedensdenkmal für München ²⁹⁴).

anderes; der zuerst angenommene Plattenbelag der Terrasse ist durch eine Kies-schüttung ersetzt.

Nicht im vollen Sinne Baldachin-Denkmal, weil die Hauptfigur nicht unter einer Ueberdeckung steht, aber doch nahe an den Charakter der Baldachin-Denkmal heranreichend, sind zwei bayerische Werke. Der Entwurf von *Karl Hocheder* zu einem Friedensdenkmal auf der Höhe von Bogenhausen im Zuge der Prinzregentenstraße in München geht von dem Gedanken aus, an Stelle einer nicht zur Masswirkung aus großer Entfernung tauglichen Säule, wie sie zur Ausführung gelangt ist, einen baldachinartigen Kuppelbau nach Fig. 310 u. 311 als Abschluss einer Straßenperspektive zu errichten. Das Denkmal mit seinem Treppenunterbau bildet gewissermaßen den öffentlichen Brückenkopf der im Zuge der Prinzregentenstraße die Hof überspannenden Prinzregentenbrücke.

572.
Hocheder's
Entwurf
zu einem
Friedens-
denkmal für
München.

Fig. 312.



Kriegerdenkmal bei Edenkoben²⁹⁶⁾.
Arch.: *Martin Dülfer*; Bildh.: *August Drumm*.

Ein zweites Denkmal, ebenfalls an die siegreichen Jahre 1870—71 erinnernd, wurde im Herbst 1899 auf dem Werderberge bei Edenkoben in der Rheinischen Pfalz enthüllt. Das eigenartige Denkmal ist ein gemeinsames Werk des Architekten *Martin Dülfer* und des Bildhauers *August Drumm*, beide in München.

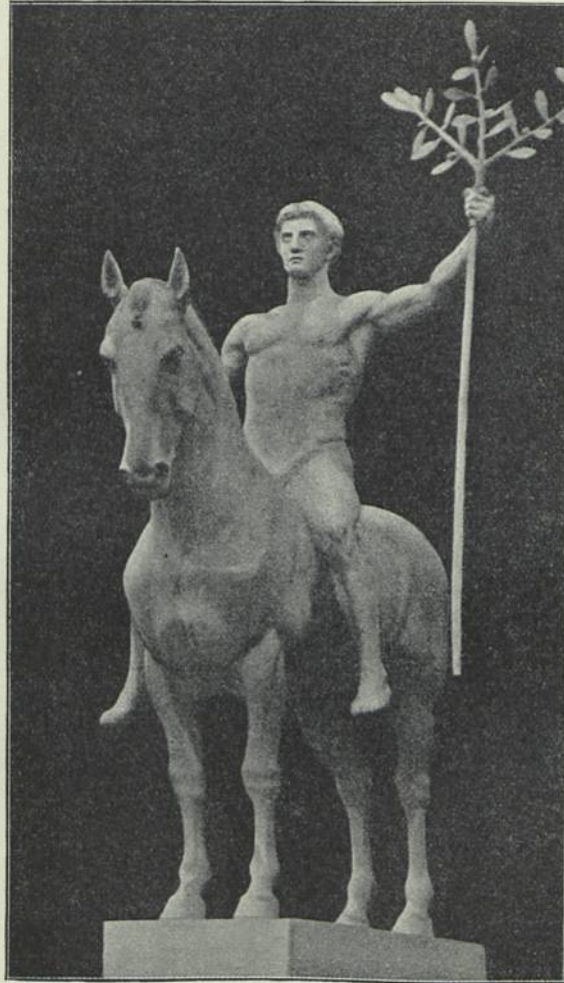
573.
Krieger-
denkmal
bei
Edenkoben.

Der Standort des Friedens- und Kriegerdenkmals bei Edenkoben ist eine weit in die Rheinebene sichtbare, bewaldete Berghöhe, an die sich das Denkmal nach Fig. 312 terrassenartig anschmiegt. Auf einer durch niedrige Bruchsteinmauern gebildeten unteren Erdterrasse erhebt sich eine zweite Terrasse, zu welcher an den beiden Enden der Vorderseite Freitreppen emporführen. Auf ihr steht der vierseitige Baldachin, an welchen sich, das Denkmal an der Rückseite abschließend, niedrige geschlossene Mauern angliedern, die eine rechtwinkelige Fortsetzung nach vorn finden und die als eigentlicher Denkmalsplatz betrachtete obere Terrasse nach den Seiten abschließen. Der Baldachin ist eine Rundbogenhalle, die im Hintergrunde durch eine Nische erweitert ist. Vor der Halle erhebt sich auf hohem Postament die kraftstrotzende Gestalt eines Jünglings auf einem starkknochigen Pferde. Zaum- und fattellos sitzt er auf dem

²⁹⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: *Kunst u. Handwerk*, Jahrg. 50, Heft IX.

schweren Rofs, weit in die Ebene hinausblickend und in der Rechten das Friedenssymbol, den Oelzweig, emporhaltend (Fig. 313). Im Inneren der Halle ist lediglich die Apfide reich geschmückt. In der Achse an der Wand sind die drei Hermenbüsten König *Ludwig's II.*, Kaiser *Wilhelm's* und des Prinzregenten *Luitpold* aufgestellt, zwischen ihnen, die Büsten zu einer künstlerischen Einheit verbindend, zwei edle Frauengestalten, Krieg und Frieden, in halbrunder Form, sich die Hand reichend (Fig. 314). Zu den Seiten dieser Gruppe sind Inschriftentafeln eingelassen, mit Verzeichnung der Kriegsthaten der bayerischen Armee, und mit Aussprüchen Kaiser *Wilhelm's* und König *Ludwig's*. Ein in der Höhe der Büsten hinziehender

Fig. 313.

Vom Denkmal in Fig. 312²⁹⁶).

Fries zeigt die Medaillonbildnisse von *Moltke*, *Bismarck*, *von der Tann* und *Hartmann*. Den übrigen Teil der Wand bis zum Kämpfer bedecken die polychromen Wappen der deutschen Bundesstaaten. Von der Kuppel leuchtet eine musivische Darstellung der deutschen Kaiserkrone, über ihr die fagenhaften Raben, feithch stilisierte Bäume. Das Spruchband: »Einigkeit macht stark« verbindet diese Gruppe.

Am 16./28. August 1898 wurde in Moskau ein Baldachin-Denkmal für Kaiser *Alexander II.* eingeweiht, welches nach Anlage und Gröfse zu den bedeutenderen Denkmälern seiner Art zählt (Fig. 315 bis 317). An diesem Werke, welches, wie eine Inschrift sagt, »aus den freiwilligen Spenden des ruffischen Volkes erbaut ist« und

die Widmung trägt: »Dem Andenken Kaiser *Alexander II.* sein dankbares Volk,« wurde seit 1893 gearbeitet, nachdem zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zur Gewinnung eines Entwurfes ein internationaler Wettbewerb eröffnet worden war. Die Kosten werden mit 1,5 Mill. Rubel angegeben.

Das Denkmal steht am südlichen Abhang des Kremlhügels; es wendet seine Rückseite der Moskwa, seine Vorderseite der Gruppe der Kremlgebäude zu. Es liegt zwischen dem Spafskischen und dem Tainitzkij-Thor und fällt mit einem etwa 17^m hohen Unterbau gegen das Flussthal ab. Breite seitliche Treppen führen zum unteren Teil des Kremlgartens hinab. Den Entwurf zum Denkmal lieferten die russischen

Fig. 314.

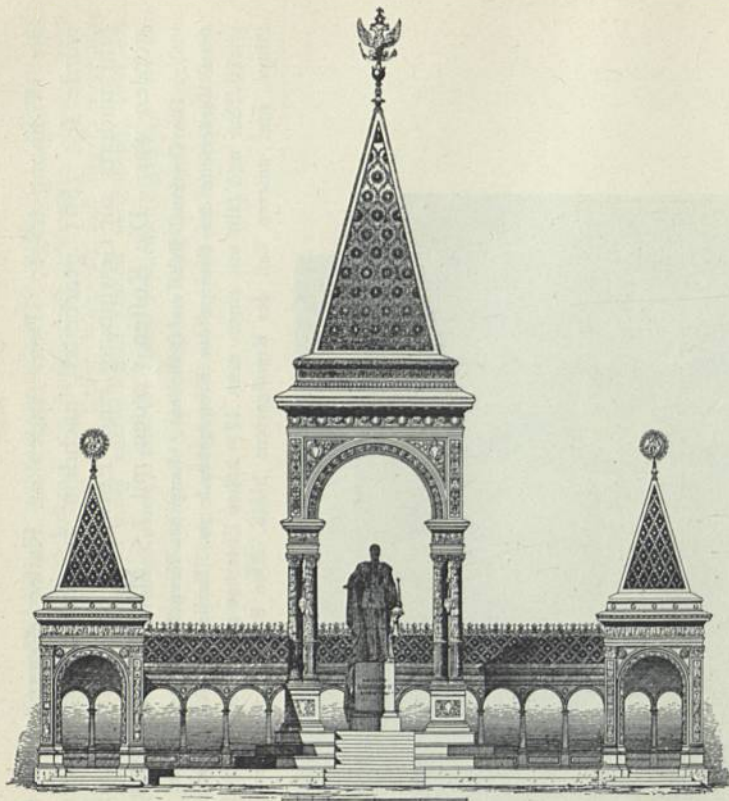


Hermenauffstellung aus dem Inneren des Friedens- und Siegesdenkmales zu Edenkoben²⁹⁶).

Bildh.: *August Drumm.*

Architekten *N. W. Sultanow* und *P. W. Schukowski*. Sein Gedanke ist außerordentlich einfach: ein großer Baldachinbau mit pyramidenförmigem Dach, umgeben auf drei Seiten von einer rechtwinkligen, gleichseitigen Hallenarchitektur, die gegen die Vorderansicht wieder in Baldachine endigt. Der Grundgedanke des Aufbaues ist durchaus russisch-moskovitisch; im Einzelnen zeigt er viele Anklänge an die italienische Renaissance und die asiatisch-moskovitische Pracht, die schon eine Eigentümlichkeit der Kremlbauten ist. Unter dem mittleren Baldachin steht die einfache Bronzestatue *Alexander II.*, ein Werk des Bildhauers *A. M. Opekuschin*. Das Standbild hat eine Höhe von etwa 5^m und steht auf einem Postament von finnländischem Granit. Die Gesamtbreite der Vorderansicht des Denkmals beträgt 32^m; der Doppeladler des Baldachins steigt bis zu einer Höhe von 37^m über Straßenskrone an. Der Baldachin wurde mit

Fig. 315.

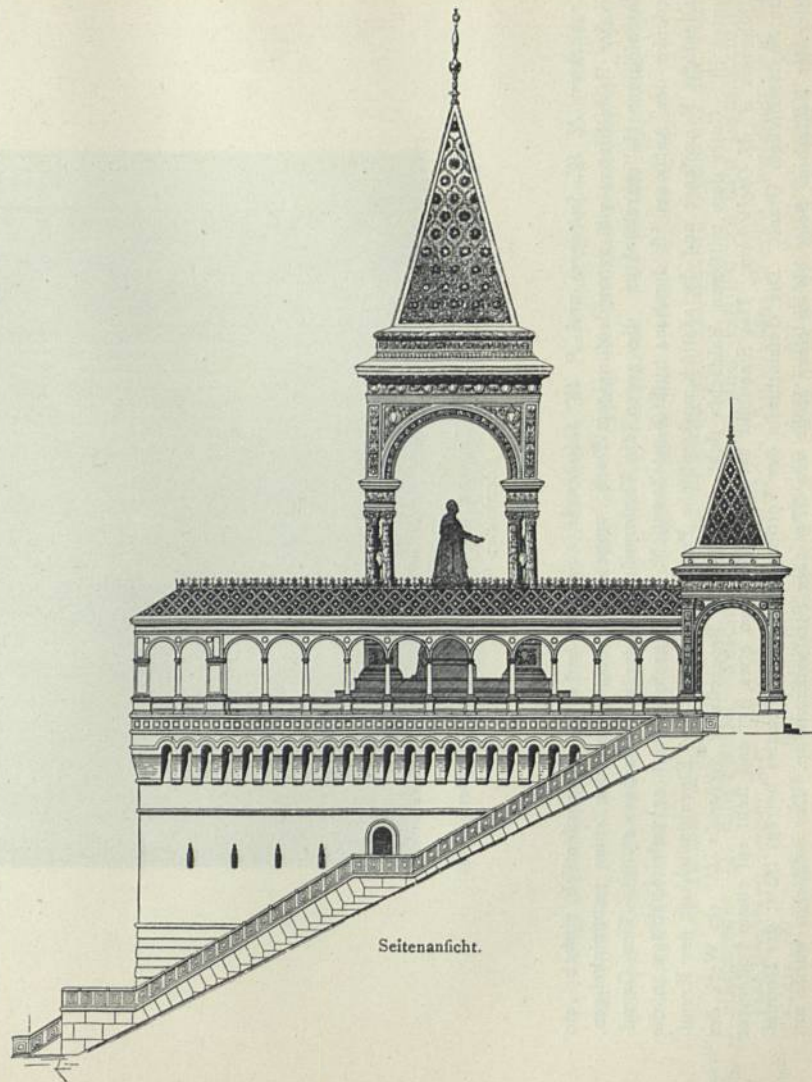


Vorderansicht.

Denkmal Kaiser *Alexander II.*
zu Moskau.

Arch.: *N. W. Sultanov & P. W. Schukowski.*

Fig. 316.

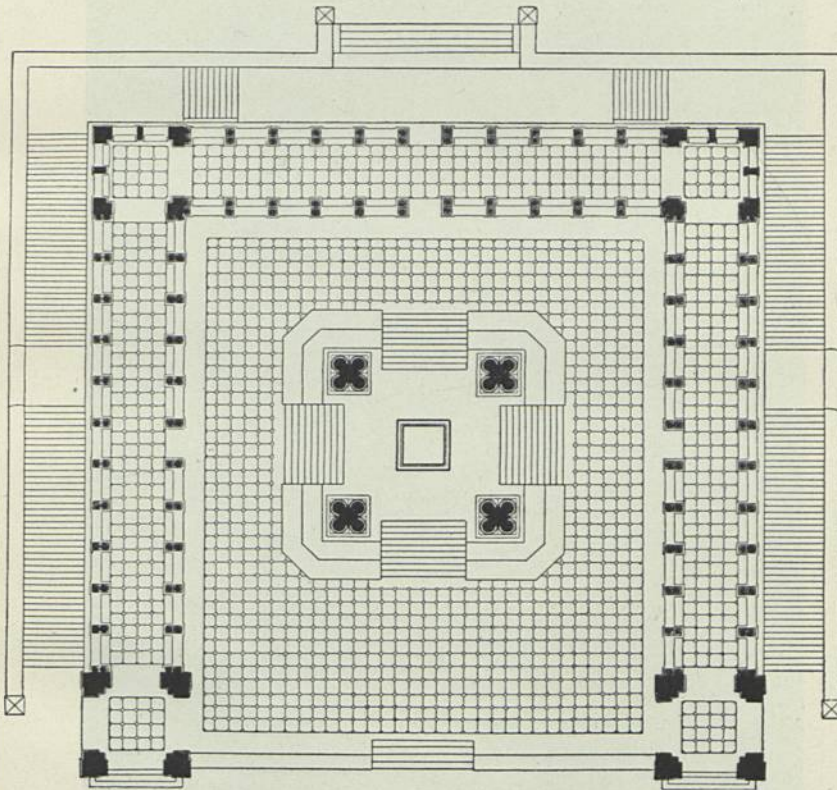


Seitenansicht.

oxydierten und im Feuer vergoldeten Ornamenten aus Bronze geschmückt: sein Dach zeigt Reliefbronzeplatten mit dunkelgrünem bis schwarzem Emailgrund. Die Ornamente sind vergoldet, so daß sich der Eindruck eines Brokatgewebes ergibt. Die um den Baldachin laufende Galerie oder Halle ist an der Decke durch venetianische Meister mit den Mosaikporträts von 33 russischen Herrschern von *Wladimir dem Heiligen* bis *Nikolaus I.* geschmückt. Der Baldachin ist aus rotem finnischem Granit; die ihn umgebenden Hallen bestehen aus weißem Sandstein. Der Mittelbaldachin trägt den großen bronzenen, vergoldeten Doppeladler des russischen Staatswappens; die beiden Seitenbaldachine sind bekrönt durch das Wappen des Hauses *Romanow*, bestehend aus Greif mit Schwert und Schild, und das Wappen der Stadt Moskau, bestehend aus dem Ritter Georg mit dem Drachen.

Bemerkenswert sind auch einige neuere Grabmäler, welche in Form von Baldachin-Denkmalern ausgeführt worden sind. So z. B. das Grabmal der Familie

Fig. 317.



Grundriss zu Fig. 315 u. 316.

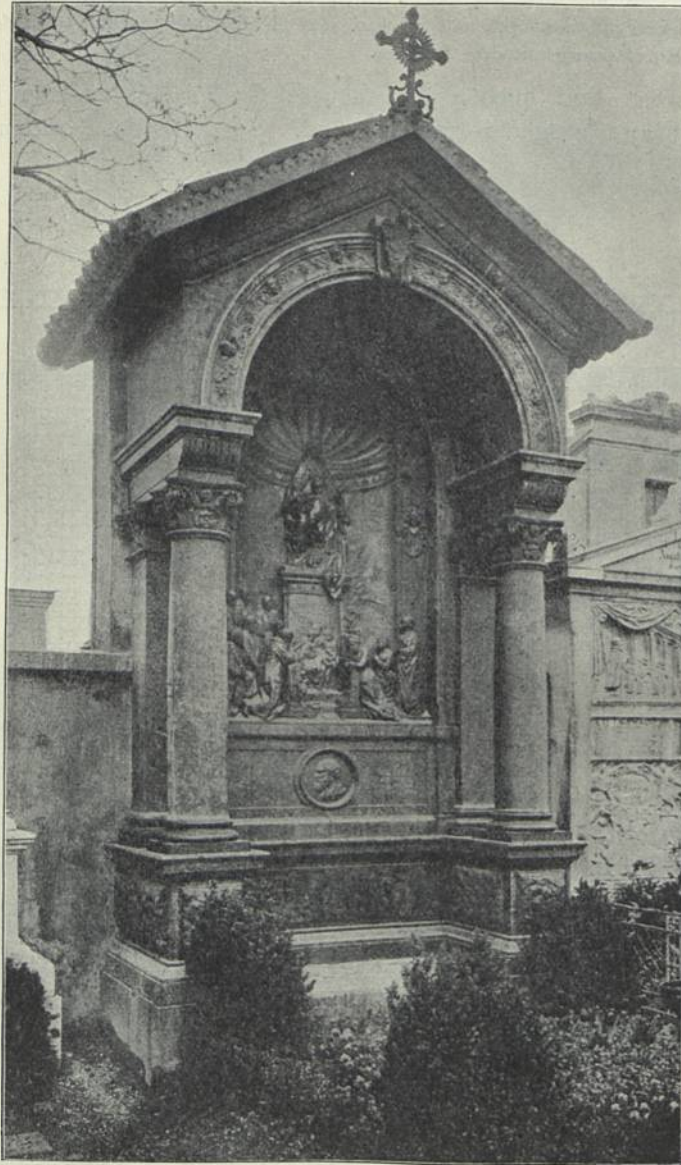
Miller zu München (Fig. 318; Arch.: *Romeis*; Bildh.: *v. Miller jr.*), das Grabmal der Familie *Ploetz* zu München (Fig. 319; Arch.: *Rauecker*; Bildh.: *Gamp*), das Grabmal der Familie *Borromeo* zu Oreno (Fig. 320; Arch.: *Bagatti-Valsecchi*) u. f. w.

Ein sehr eigenartiges Baldachin-Denkmal der neueren belgischen Schule ist das Denkmal für *Charles Rogier* auf dem Friedhof von St. Josse-ten-Noode, ein Werk des am 3. Februar 1855 in Brüssel geborenen Bildhauers *Isidore de Rudder*. Der Gegensatz zwischen der weichen weiblichen Bronzefigur und

der strengen Schwere des dorischen Ueberbaues über dem Sarkophag ist sehr wirksam²⁹⁷).

Zum Schluss sei noch ein amerikanisches Beispiel angeschlossen: der Entwurf

Fig. 318.



Grabmal der Familie *Miller* zu München²⁹⁸).

Arch.: *Leonh. Romeis*; Bildh.: *Ferd. v. Miller jr.*

zu einem Ehrengrab für einen Architekten, ein zweigeschoffiger Kuppelbaldachin mit reichem figürlichem Schmuck (Fig. 321).

²⁹⁷) Siehe: *La sculpture Belge contemporaine*. Berlin. S. 29.

²⁹⁸) Fakf.-Repr. nach: ALBERT. *Moderne Grabdenkmäler Münchens*.

Fig. 319.



Grabmal der Familie *Ploetz* zu München ²⁹⁸).

Arch.: *Th. S. Rauecker*; Bildh.: *L. Gamp*.

q) Turmbauten.

576.
Grabmal
des
Abfalom
bei
Jerusalem.

Für die ersten Stufen der Entwicklung der Turmbauten sind die formalen Grenzen nicht scharf gezogen. Je nach der subjektiven Auffassung wird man diese Stufen entweder noch den Maufolecn zuzählen können, oder man kann in ihnen auch bereits die Anfänge der Turmentwicklung erblicken. Dies wäre z. B. der Fall für das Harpyiendenkmal von Xanthos und das sog. Grabmal des *Abfalom* bei Jerusalem (Fig. 322).

Letzteres ist zum Teil in den gewachsenen Felsen gehauen, der für den gesamten durch jonische Säulen mit Triglyphenfries gegliederten Unterbau benutzt wurde, während von der Hohlkehle ab der Aufbau in selbständigen Werksteinen erfolgte. Das Grabmal hat quadratische Grundform; über dem an die Form der ägyptischen Hohlkehle erinnernden Hauptgesimse erhebt sich eine hohe, einfach gegliederte Attika, die als Sockel für den zylindrischen, in einen Kegel mit Knauf endigenden Abschluss dient. *De Sauley* gibt die Seitenlänge des Grundriffsquadrates mit 6,30 m an.

577.
Grabmal
zu Hâfs.

Aehnliche Zweifel, wenn auch schon etwas gemildert, können noch bei Bauten wie dem Grabmal zu Hâfs in Syrien (Fig. 323) entstehen. Hier jedoch zeigt die zweigeschossige Entwicklung einen entschiedenen Grundzug nach der Höhe.

578.
Grabmal
der Julier
bei
St.-Remy.

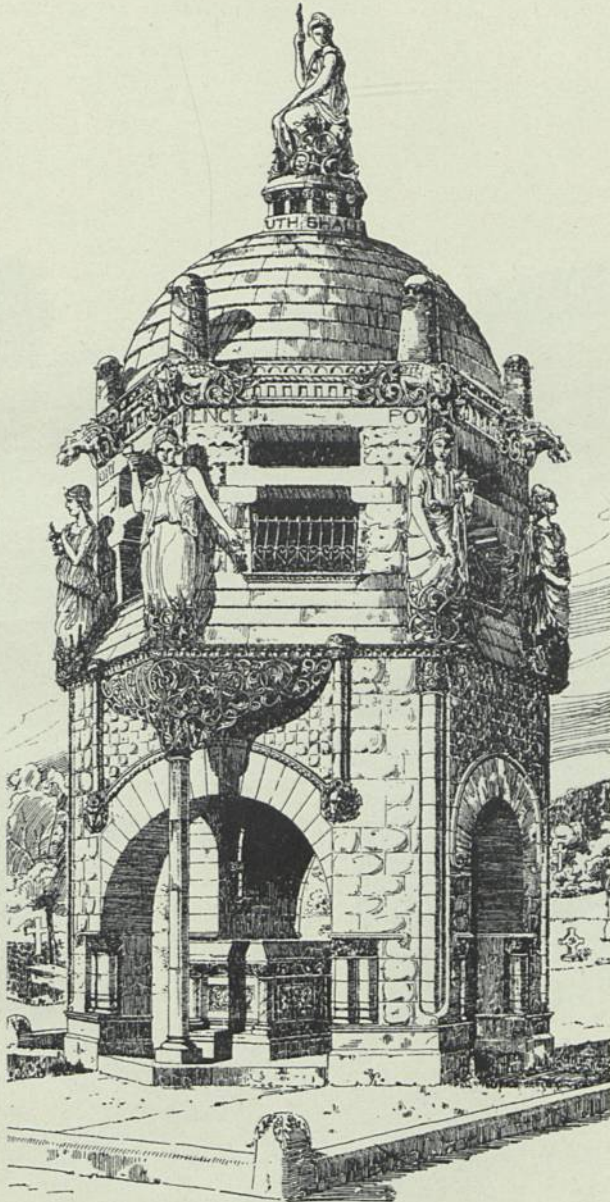
Dieser Grundzug ist noch schärfer ausgesprochen im Grabmal der Julier bei St.-Remy in Frankreich (Fig. 324), einem der besterhaltenen römischen Denkmäler auf gallischem Boden.

Fig. 320.

Grabmal der Familie *Borromeo* auf dem Friedhof zu Oreno²⁹⁹⁾.Arch.: *G. Bagatti-Valsecchi.*

Auf einem quadratischen Sockelunterbau mit reichem Relieffschmuck erhebt sich, durch 4 korinthische Eckfäulen eingefasst, die im Grundrißs quadratische Rundbogenstellung des Hauptgeschosses, abgeschlossen durch das dreiteilige Hauptgesims. Hierauf türmt sich als zweites Geschoss ein korinthischer Säulrundbau mit kegelförmiger Bekrönung.

Fig. 321.

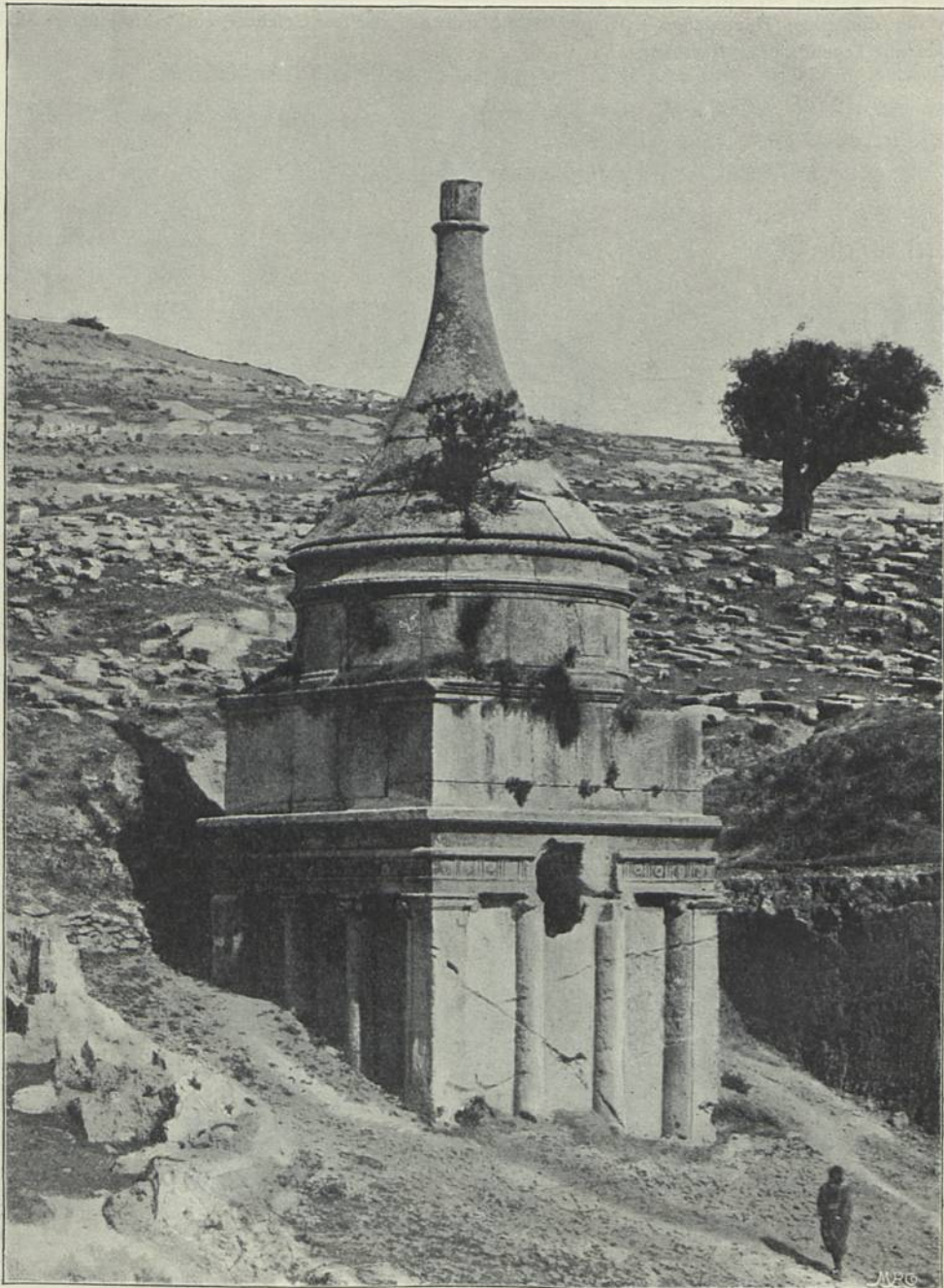
Entwurf für das Ehrengrab eines Architekten³⁰⁰⁾.

Das Harpyiendenkmal zu Xanthos in Lykien wurde 1838 von *Sir Charles Fellows* aufgefunden und in seinen wertvolleren Teilen in das Britische Museum zu London gebracht. Es ist ein turmartiges Grabdenkmal, welches aus einem Kalksteinblocke

579.
Harpyien-
denkmal
zu Xanthos.

³⁰⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: *American architect* 1889, 17. Aug.

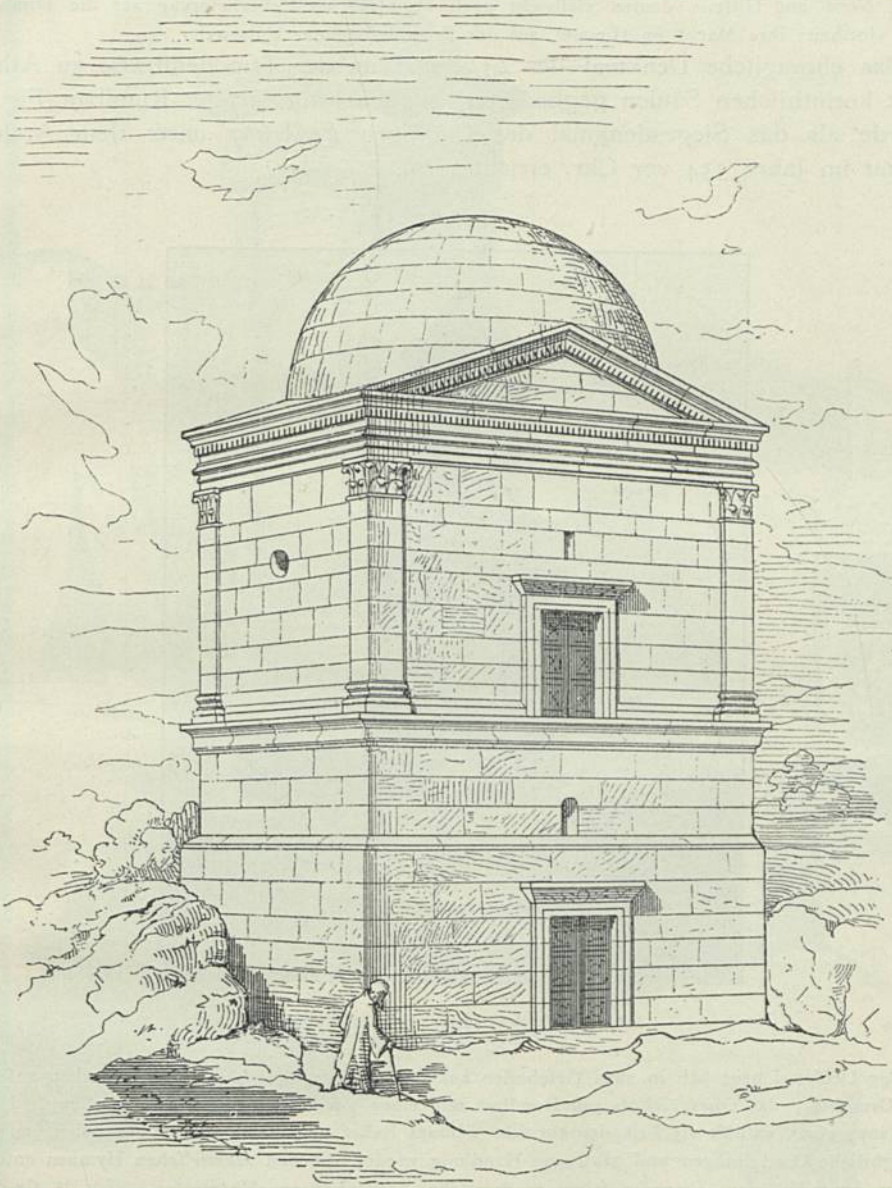
Fig. 322.

Grabmal des *Absalom* bei Jerufalem.

von quadratischem Querschnitt und von 6^m Höhe besteht, auf dem ein hoher figürlicher Fries aufsetzt; hinter ihm befindet sich die Grabkammer zur Aufbewahrung von Aschenbehältern. Es ist wahrscheinlich auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts vor Chr., zu Ausgang der 60. Olympiade oder zu Beginn der 70., errichtet worden.

Das ringsum freistehende Denkmal, dem sich einige in der Nähe stehende Denkmäler von ähnlicher Gestaltung anschließen, ist bis zum Fries ohne jede Gliederung und über demselben durch ein kleineres Gefims abgeschlossen. Der etwa 5 m über dem Boden beginnende Fries ist 90 cm hoch und besteht an jeder Seite aus 3 weißen Marmorplatten. Unter Berücksichtigung des Steinschnittes beträgt die Länge

Fig. 323.

Grabmal zu Hâfs⁸⁰¹⁾.

des Frieses an der Ost- und Westseite 2,37 m, an der Süd- und Nordseite 2,15 m. Die Form des ganzen Denkmals ist zweifellos asiatisch und findet sich in den Beschreibungen wieder, welche *Strabon* und *Arrianos* vom Grabe des *Kyros* geben. Der Inhalt der bildnerischen Darstellungen, die sorgfältig gearbeitet sind und an zahlreichen Spuren erkennen lassen, daß ihre Wirkung durch Bemalung verstärkt war, ist

⁸⁰¹⁾ Nach: Vogüé, M. DE. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77.

folgender: Auf der dem Untergang des Lichtes zugewandten westlichen Seite sitzen links und rechts der Grabesthür, über welcher eine säugende Kuh als Symbol der nährenden Kräfte sich befindet, die Göttin des Lebens und die Göttin des Todes. Der ersteren nahen sich drei Frauengestalten, welche ein Ei, eine Blüte und eine Granatfrucht als Zeichen des keimenden Lebens, der Lebensblüte und der Fruchtbarkeit und Reife tragen. Die beiden Kurzseiten gegen Süden und Norden stellen Harpyien mit kleinen Figuren in den Armen, vielleicht die Symbolik des entführten Lebens, dar. Drei sitzende männliche Figuren an der Süd-, Nord- und Ostseite deuten vielleicht nach orientalischer Ueberlieferung auf die Dreiheit der höchsten Gottheit: ihre Macht im Himmel, auf der Erde und in der Unterwelt.

Das choragische Denkmal des *Lyfikrates* an der Tripodenstrasse zu Athen ist ein mit korinthischen Säulen gegliederter, zierlicher turmartiger Rundbau (Fig. 325). Er wurde als das Siegesdenkmal des Choragen *Lyfikrates* unter dem Archonten *Euainetos* im Jahre 334 vor Chr. errichtet³⁰²⁾.

580.
Denkmal
des
Lyfikrates
zu Athen.

Fig. 324.

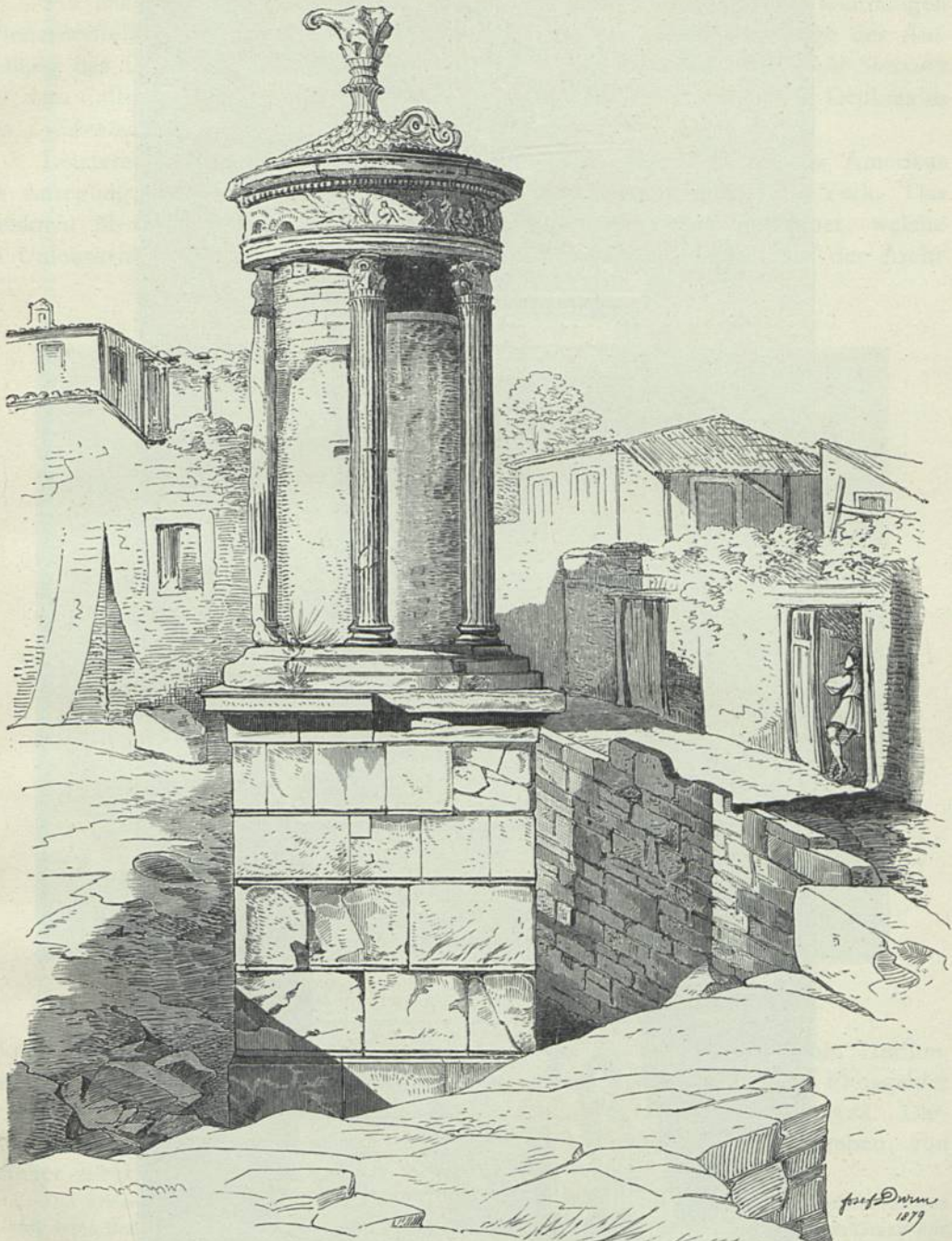


Grabmal der Julier bei St.Remy.

Das Denkmal baut sich in zwei Geschossen auf. Das Untergeschoß ist ein Quaderbau auf quadratischem Grundriß, das Obergeschoß ein Rundbau mit einer korinthischen Halbfäulenstellung. Das dreiteilige Hauptgesims enthält als Frieszier ein sehr schönes Relief im Charakter der Praxiteleschen Schule; es hat figürliche Darstellungen und gibt eine Handlung wieder, die den *Homer'schen* Hymnen entnommen ist. Den jugendlichen *Dionysos* fahen tyrrhenische Seeräuber am Meeresufer, und da sie ihn für einen Königssohn hielten, der ein hohes Lösegeld versprach, brachten sie ihn gefesselt auf das Schiff.

³⁰²⁾ »Choragos oder Choregos hieß in Athen derjenige, der auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben ließ. Der Chor hieß nach seinem Choragen, und wenn er in der Aufführung den Sieg davontrug, erhielt der Choragos den Siegeschrengpreis, der unter anderem in einem ehernen Dreifuß bestand, der öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehen, die die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüße fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, die ‚Dreifüße‘ oder ‚Tripodenstrasse‘ genannten Straße statt, und zwar standen die Dreifüße auf dem Dache eines eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchens.« (OVERBECK, a. a. O., Bd. II, S. 120.)

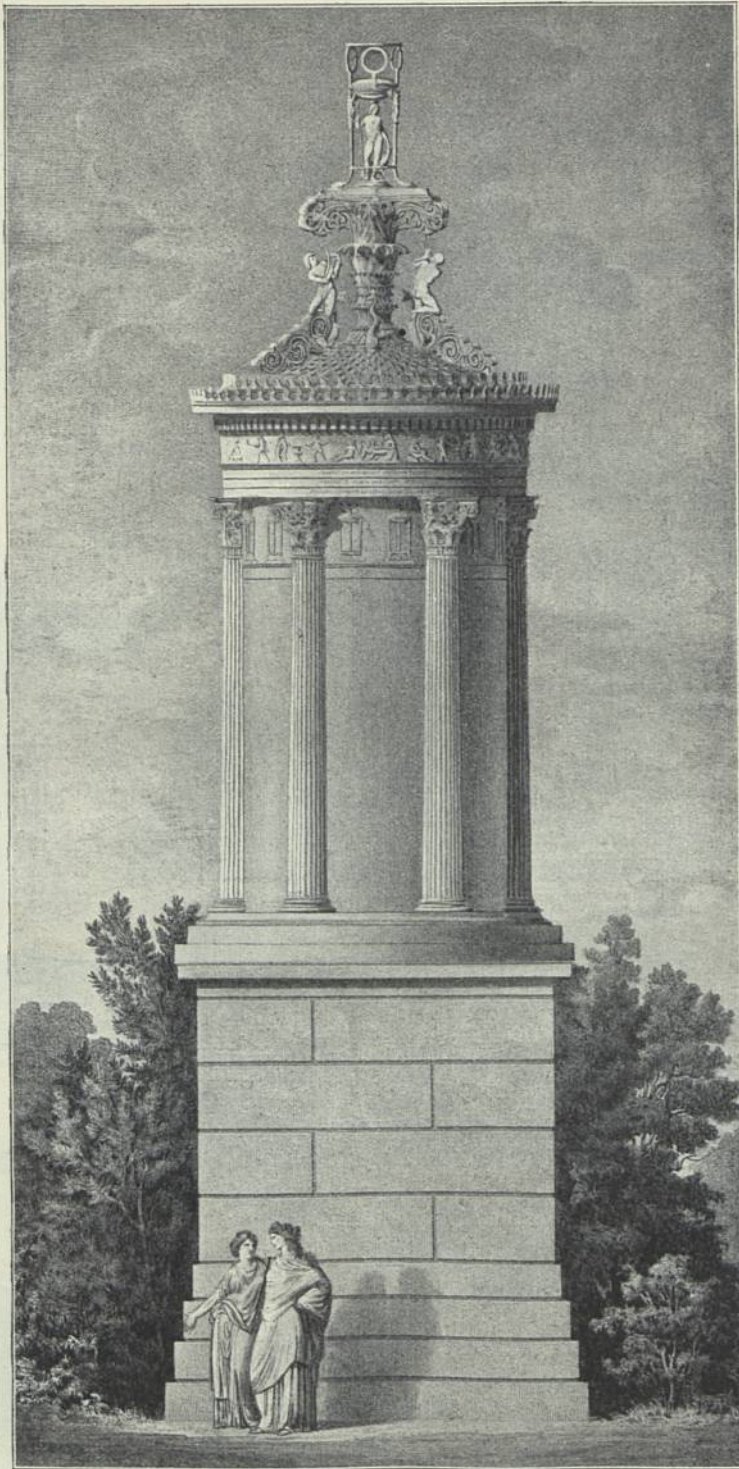
Fig. 325.



Choragisches Monument des Lysikrates. Athen.

X. A. Closs

Fig. 326.



Wiederherstellungsentwurf für das Denkmal des *Lyfikrates* zu Athen
von *Theophil v. Hansen* ³⁰³⁾.

303) Nach: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1868.

Da erschien *Dionysos* in Gestalt eines Löwen, und die entsetzten Seeräuber sprangen in das Meer und wurden in Delphine verwandelt.

Für das zierliche Denkmal hatte *Theophil v. Hansen* in Wien einen feinsinnigen Wiederherstellungsversuch gemacht (Fig. 326), der namentlich die Frage der Aufstellung des Dreifusses zu lösen unternahm³⁰⁴). — Ein Denkmal für *Dugald Stewarts* auf dem Calton-Hill in Edinburgh ist eine Nachbildung des choragischen Denkmals des *Lyfkrates*.

Letzteres hat auch für eines der bedeutendsten neueren Denkmäler Amerikas als Anregung gedient: für das Soldaten- und Matrosendenkmal zu New York. Das Denkmal ist den Soldaten und Matrosen der Stadt New York gewidmet, welche im Unionskriege die Union verteidigten. Es wurde nach dem Entwurf der Archi-

58r.
Soldaten-
und Matrosen-
denkmal
zu New York.

Fig. 327.



Soldaten- und Matrosendenkmal zu New York³⁰⁵).

tekten *Stoughton & Stoughton* und *Paul E. Duboy* im Riverside-Park am Hudson, zwischen der Mündung der 89. und 90. Straße, in erhöhter Lage, das Flussgebiet beherrschend, errichtet. Die gesamte Denkmalanlage zeigen Fig. 327 u. 328. Danach ist das Denkmal von einer reichgegliederten Terrassenanlage umgeben, von welcher zur Linken Treppenanlagen zum Hudson hinabführen.

Das kreisrunde Denkmal steht auf einer kreisrunden Plattform, die von Marmorbalkustraden umzogen ist und deren Boden aus einem Mosaik von Ziegelsteinen und Bändern aus Marmor besteht. Aus Granit sind die Treppenstufen, und aus Granit sind auch die unterste Stufe, sowie der Sockelfuß des Denkmalturmes, der im übrigen aus Marmor besteht. Eine Gesamtansicht des Denkmals nach der Natur gibt Fig. 327. Auf einem energisch profilierten kreisrunden Unterbau erheben sich 12 korinthische Säulen von 10,80 m Höhe. Das Innere enthält, durch eine einzige Thür zugänglich, eine runde, durch 5 halbkreisförmige

³⁰⁴) Siehe: Zeitschr. f. bild. Kunst 1868, S. 233 ff.

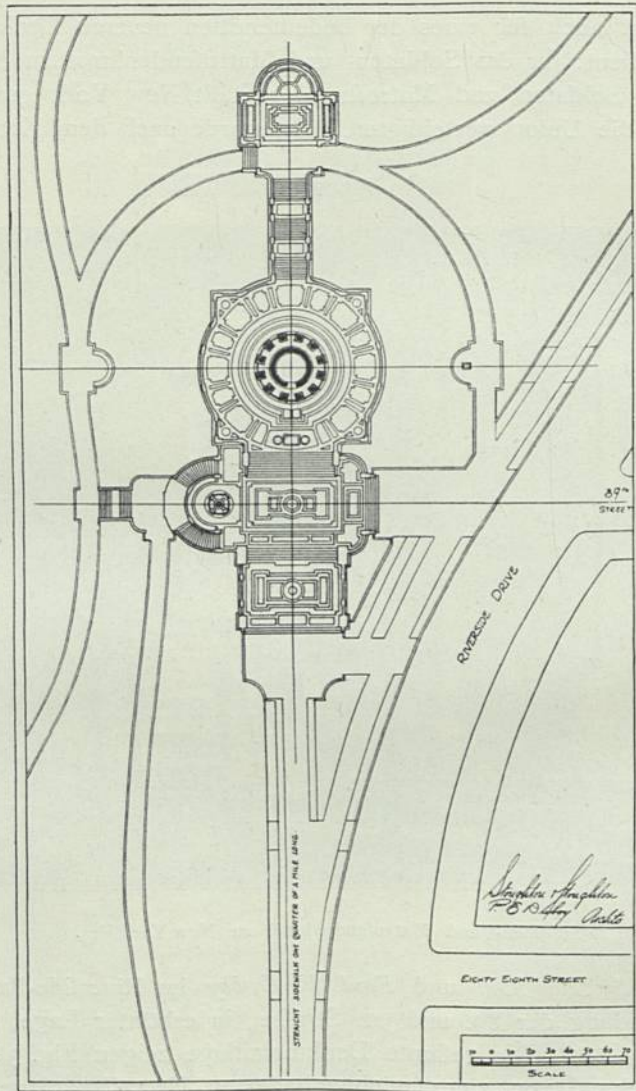
³⁰⁵) Fakt.-Repr. nach: *House and garden*.

Nischen erweiterte Kammer von 4,80 m Durchmesser und 14,04 m Höhe; die Nischen dienen zur Aufstellung von Trophäen. Das gefamte Innere besteht gleichfalls aus weißem Marmor. Das Denkmal erhebt sich bis zu einer Gesamthöhe von rund 29 m über die Plattform; der Aufsendurchmesser an den Säulen beträgt 10,50 m.

582.
Grabmal
zu Amrith.

Zu entschiedenstem Ausdruck kommt das Streben nach der Höhe bereits beim Grabmal der Nekropole zu Amrith in Phönizien (Fig. 329). Dieser Rundturm

Fig. 328.



Lageplan und Grundriß zu Fig. 327³⁰⁵).

ist der besterhaltene der hier gelegenen Denkmäler. Er zeigt eine dreifache Abtreppe; sein Sockel ist durch vier derbe Löwen bereichert; die übrigen Abtreppe sind durch Zinnen geschmückt.

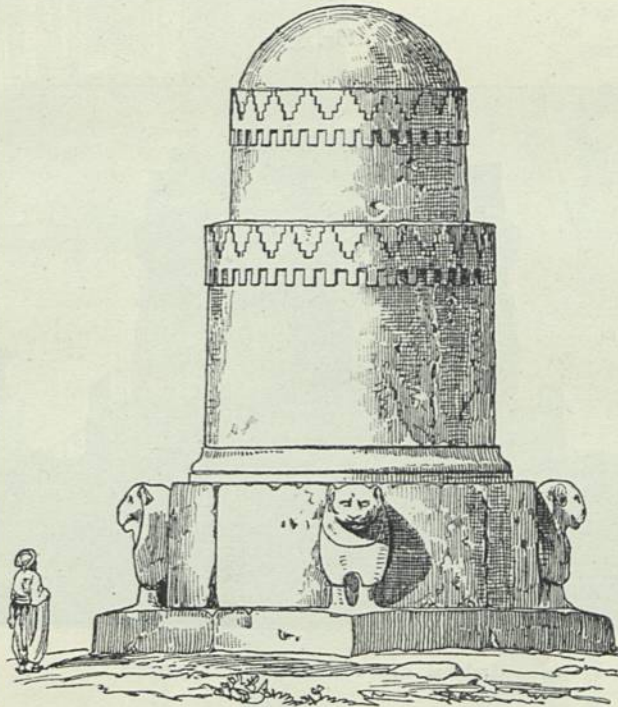
583.
Grabmal des
Theodorich
bei Ravenna.

So groß in historischer Beziehung der Schritt von diesem Denkmal bis zum Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna ist, so viel Verwandtes zeigen beide Denkmäler in der Grundform des Aufbaues.

Das Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna (Fig. 330) liegt etwa 1 km vor der Porta Serrata, an der Straße nach dem Porto cesenatico, in einer fruchtbaren, gut angebauten Flachlandschaft. Die Grabkirche heißt heute *Santa Maria della Rotonda*; in dem um 840 geschriebenen Manuskript des *Agnellus* heißt es von Theodorich: »sepultus est in Mausoleum quod ipse aedificari iussit extra portas Artemetoris quod usque hodie vocamus ad Farum ubi est Monasterium Sae. Mariae quae dicitur ad memoriam Regis Theodorici.«

Die Annahme, daß *Amalafuntha*, *Theodorich's* Tochter, das Denkmal errichtet habe, wird durch den Bischof *Maximian* (546—552) widerlegt, welcher berichtet: »se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato et saxum ingentem, quem superponeret, inquisivit.« Das Denkmal liegt auf einem Gelände etwa 3,75 m unter der Höhe der jetzigen Straße. Es stellt einen zweigeschoffigen, turmartigen Aufbau

Fig. 329.



Grabmal zu Amrith.

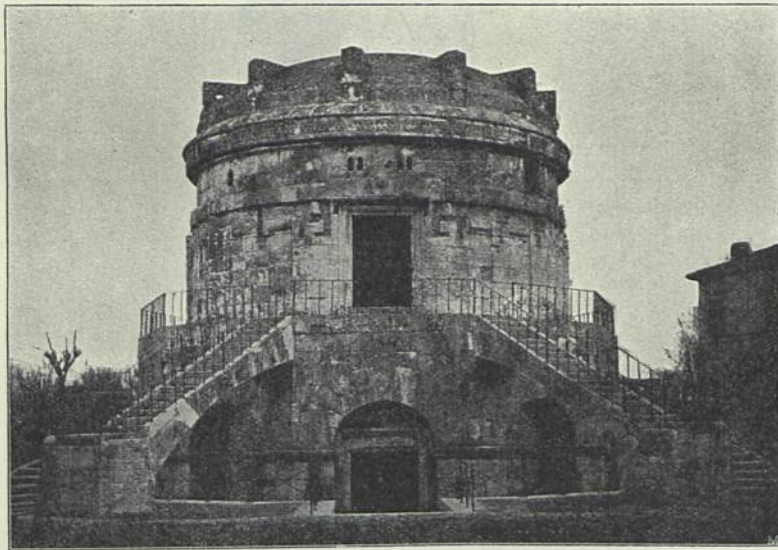
dar; das untere Geschoß entwickelt sich aus einem Zehneck, dessen Seiten durch Bogennischen gegliedert sind. Das Obergeschoß befaßt einen gleichfalls im Zehneck gebildeten Bogenumgang, welcher von einem Rundbau mit dem mächtigen kugelsegmentförmigen Monolith abgeschlossen wurde. Zum Umgang führen symmetrisch angelegte, gebrochene, auf Bogen veretzte Treppen empor. Trotz einer von *Ribuffi* im »*Guida di Ravenna*« gegebenen Nachricht, daß diese Treppen 1780 angelegt wurden, hält *Mothes*, der eine recht überzeugende Wiederherstellung des interessanten Denkmals gibt³⁰⁶⁾, daran fest, daß mit Rücksicht darauf, daß »die Technik der kühnen Treppenbogen so trefflich ist und so genau mit derjenigen des Gebäudes übereinstimmt«, die Treppen schon dem ursprünglichen Bau angehörten und im genannten Jahre vielleicht nur wiederhergestellt wurden. Um nun die auffallende Ungleichheit des Geländes zu erklären, nimmt *Mothes* nicht etwa eine spätere Erhöhung des letzteren an, sondern ergänzt die Treppenanlage so, »daß der auf das Grab Zukommende vom Podest aus gerade hinab- oder seitwärts hinaufsteigen kann«. Der von *Mothes* angenommene Podest würde etwa 2 m über dem Unter-

³⁰⁶⁾ In: Die Baukunst des Mittelalters in Italien etc. Jena 1882. S. 200 ff.

geschofs-Fußboden, etwa 1,75 m unter der jetzigen Straßenhöhe, liegen; um so viel wäre vielleicht eine Erhöhung der Strafe denkbar. »Man würde sich dann eine einem Wallgraben ähnliche Vertiefung von etwa 4 m Breite und 2 m Tiefe rings um das Denkmal zu denken haben, wodurch auch die Anlage der Treppen auf Bogen sich erst völlig rechtfertigt und dieselben durchaus nicht ‚wunderlich gebrochen‘ erscheinen. Nachgrabungen würden hierüber Gewißheit zu bringen vermögen, auch darüber, ob nicht die 1810 gefundenen Pfeiler- und Gitterreste zu einer Brüstung um diesen Graben gehört hätten.« *Moths* findet in dem Denkmal »viel eher Aehnlichkeit mit den ersten christlichen Rundgräbern als mit der auf vierseitigem Unterbau stehenden *Moles Hadriani*. Die das Untergeschofs umgebenden Bogen-nischen, die oben den Bau viel weniger massiv, ja kühner erscheinen lassen als jene *Moles*, weichen auch von den Rundgräbern ab, ’erinnern aber an die Unterbauten zu Terracina. Die Verzahnung dieser Bogen und der Eingangsthüre erinnert an Spalato.«

Ueber die Aufstellung des Sarkophags gehen die Ansichten weit auseinander. *Moths* nimmt an, dafs der eigentliche Sarg im Untergeschofs unter einer Deckenlichtöffnung des Gewölbes stand, die im Obergeschofs mit einem Geländer umgeben war und ihr Licht durch eine Dachlichtöffnung erhielt, die sich in der das Bauwerk deckenden Steinschale befand. Ueber der letzteren Lichtöffnung »erhob sich auf

Fig. 330.



Grabmal des Theodorich bei Ravenna.

Säulen unter einem Baldachin ein Prunkfarkophag. Diese Vermutung, der ich aber nur als folcher . . . Ausdruck gebe, würde alle Traditionen und Sagen miteinander veröhnen und zugleich den germanischen Sitten und Anschauungen wie dem altchristlichen Brauch entsprechen«. Es ist nun nicht zu leugnen, dafs ein folcher Baldachin mit Prunkfarkophag zugleich einen wirkungsvollen bekrönenden Abschluß des Baues ergeben würde. Die Wahrscheinlichkeit dafür wird erhöht durch den Umstand, dafs auf der Oberseite der Kuppel sich eine länglich viereckige Platte befindet, die Vertiefungen enthält, in welchen »vier Säulen gestanden haben sollen, die den Sarkophag, und andere, welche einen ehernen Baldachin darüber trugen«. *Francesco Scotto* berichtet darüber im *Itinerario d'Italia* von 1747 folgendes: »La coperta è un solo sasso intero, di dentro concavo, con un' occhio nel mezzo, che illumina la chiesa;« und weiter: »Sopra il medesimo forono già quattro colonne, che sostenevano il sepolcro del Re Teodorico, fatto di porfiro tutto d'un pezzo lungo otto piedi, e alto quattro, con il coperchio di bronzo figurato assai bene che vogliono fabbricategli da Amalafunta sua figliuola, ma essendo stato per ingordigia distrutto da' Soldati di Ludovico XII, Re di Francia; non si conosce adesso che pochi vestigii del medesimo.« Während also der Baldachin mit dem Sarkophag im Anfang des XVI. Jahrhunderts (etwa um 1510) fremden Plünderern zum Opfer fiel, ist der eigentliche Sarg mit der Leiche des *Theodorich* vielleicht schon durch *Belisar* gefchändet worden; denn bereits *Agnellus* berichtet in seiner »*Vita S. Joh.*«, die Porphyurne stehe vor dem Eingang des Mona-

steriums, was hier wohl das Grabmal bedeutet; »ut mihi videtur esse, sepulcro projectus est, et ipsa urna ubi jacuit ex lapide porphyretico valde mirabilis, ante ipsius monasterii aditum posita est«. Mothes fügt hinzu: »Mag der Sarkophag nun von hier nach *San Sebastian* geschafft worden sein, oder mag eine Ver-

Fig. 331.

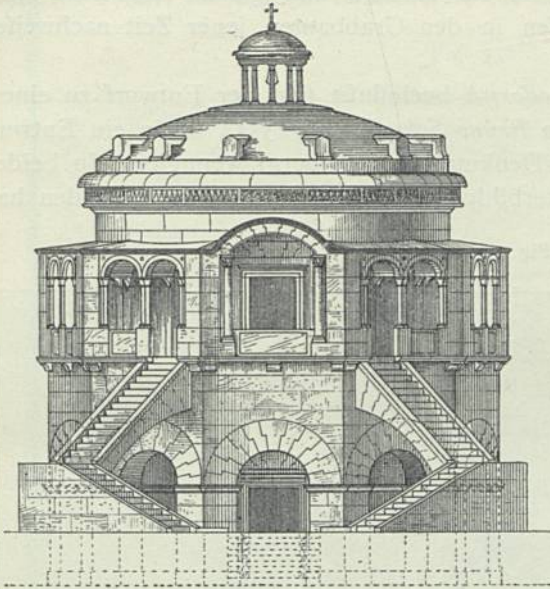


Fig. 332.

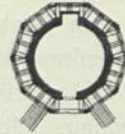


Fig. 333.

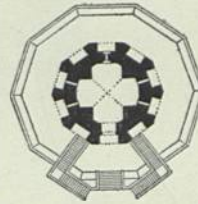
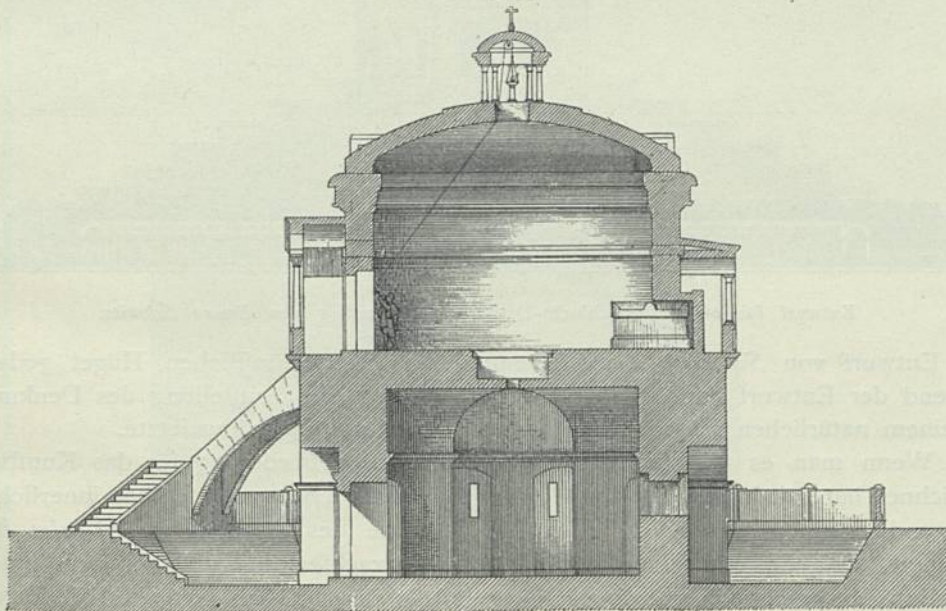


Fig. 334.



Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna nach dem Wiederherstellungsversuch von *A. v. Effenwein*.

wechfelung vorliegen; im Jahr 1564 wurde eine Porphyurne, die bei *San Sebastian* stand und für *Theodorich's* Sarg galt, an der rechten Eckklifene des Palastes (des *Theodorich* in Ravenna) nebst Inschrift eingemauert.« Weitere Ausführungen über das merkwürdige Denkmal, namentlich über formelle und

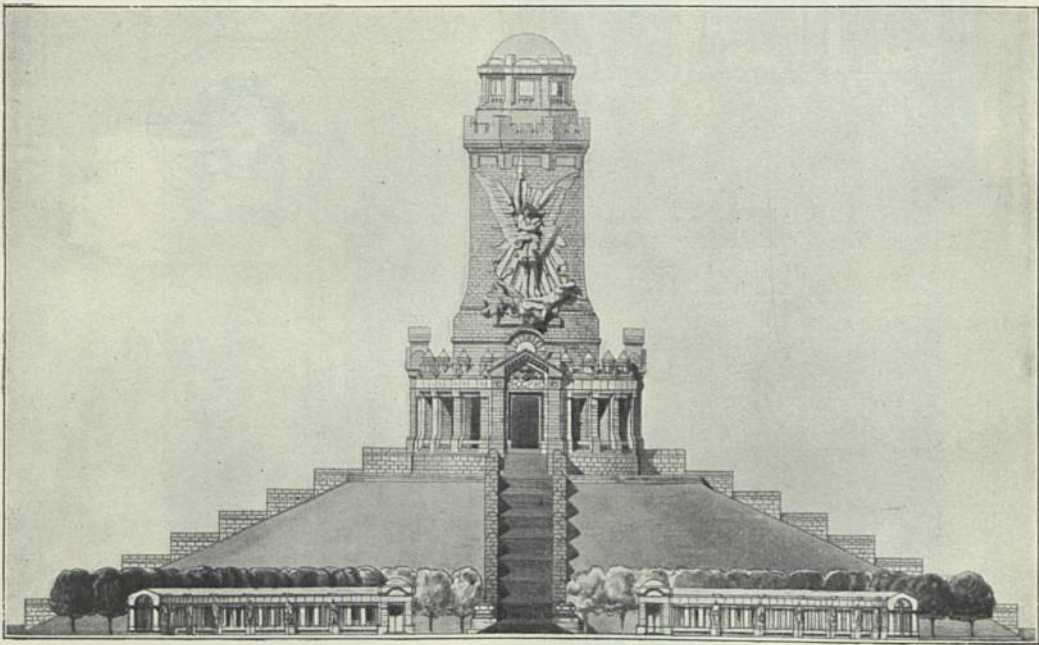
technische Einzelheiten, sowie die Rechtfertigung für feinen Wiederherstellungsversuch wolle man bei *Mothes*³⁰⁷⁾ nachlesen, wo auch³⁰⁸⁾ ein Gefamurteil über das Werk zu finden ist.

Einen Wiederherstellungsversuch des Denkmals von *v. Effenwein* zeigen Fig. 331 bis 334. Die Laterne hält *Holtzinger* für wenig wahrscheinlich; die beiden zum Obergeschoß führenden Treppen hält er für modern und glaubt zahlreiche Analogien zu unzugänglichen Obergeschoßen in den Grabbauten jener Zeit nachweisen zu können.

584.
Zwei Entwürfe
für Turm-
denkmäler.

Offenbar vom Grabmal des *Theodorich* beeinflusst sind der Entwurf zu einem Völkerfchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Bruno Schmitz* (Fig. 335), sowie ein Entwurf von *Joseph Reuters* zu einem *Bismarck*-Denkmal für Hamburg, wengleich in beiden Fällen eine durchaus selbständige Weiterbildung des Grundmotivs stattgefunden hat.

Fig. 335.



Entwurf für ein Völkerfchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Bruno Schmitz*.

Der Entwurf von *Schmitz* ist als Krönung für einen künstlichen Hügel gedacht, während der Entwurf von *Reuters* (Fig. 336 u. 337) die Aufstellung des Denkmals auf einem natürlichen Hügel der Elbanlagen in Hamburg voraussetzte.

585.
Bismarck-
Maufoleen
von
Wilhelm Kreis.

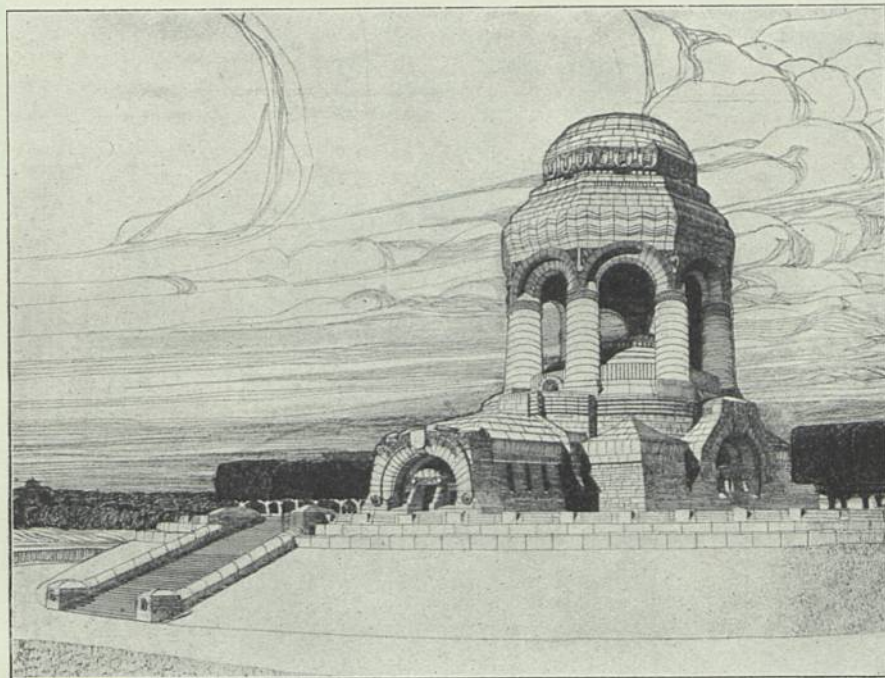
Wenn man es mit Recht als eine notwendige Forderung für das Kunstwerk bezeichnet hat, daß dasselbe im Künstler wahrhaft lebe und von ihm innerlich erfaßt und ergriffen werde, so lassen die Entwürfe des Architekten *Wilhelm Kreis* erkennen, daß sie mit seiner Persönlichkeit verwachsen sind und aus dem Inneren einer in sich geschlossenen, abgeklärten und in ihren Zielen sicheren Individualität kommen. Namentlich die Entwürfe für *Bismarck*-Denkmäler und -Maufoleen. Auch sie gehen im Grundgedanken auf das Denkmal zurück, welches vor den Thoren Ravennas einfame Wacht hält und welches durch sein Herüberklingen in die Gegen-

307) A. a. O.

308) S. 209 ff.

wart feine ewige Jugend beweist. In der Durchführung des Einzelnen jedoch bewahrt der Künstler volle Freiheit und läßt eine große und tiefe Empfindung in der Monumentalität des Aufbaues und in der Anwendung und Durchbildung der architektonischen und schmückenden Einzelmotive erkennen. Fig. 338 u. 339 geben ein verwandtes Motiv, die eine in einfacherer, die andere in reicherer Ausbildung wieder.

Fig. 336.



Ansicht.

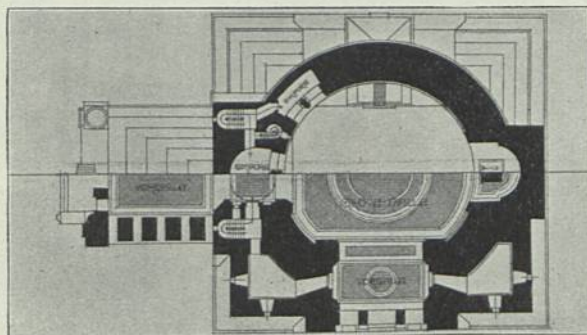


Fig. 337.

Grundriss.

Entwurf zu einem *Bismarck*-Denkmal für Hamburg von *Joseph Reuters*.

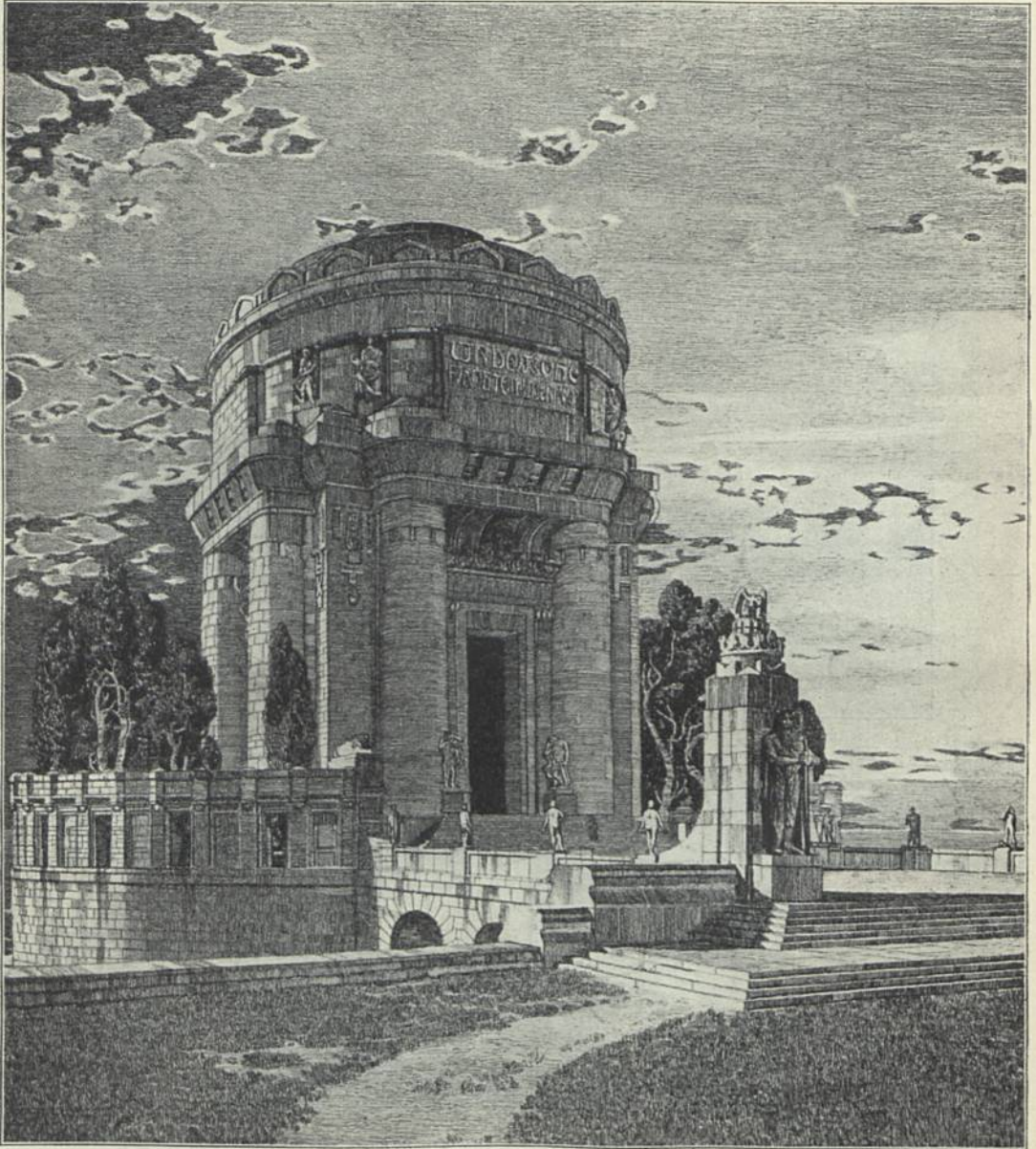
Im Grabmal des *Diogenes* zu Hâfs in Kleinasien (Fig. 340 bis 342) ist ein Motiv angeschlagen, welches die römische Kunst schon in reichstem Maße in den Septizonien ausgebildet hatte.

In Milet deckte *Wiegand* als Endpunkt der römischen Wasserleitung auf dem Marktplatz ein Brunnenhaus auf, das sich als ein hervorragendes Prachtgebäude mit zahlreichen Bildwerken erwies. Das

586.
Grabmal
des
Diogenes
zu Hâfs.

zweigeschossige Bauwerk maß in der Front 19m; es gibt einen Anhaltspunkt für die Prachtbrunnen, welche die Römer Septizonien oder Nymphäen nannten und die sich über alle römischen Besiedelungen verteilten. Das große Wasserchloß des *Septimius Severus* in Rom ließ Papst *Sixtus* im XVI. Jahrhundert niederlegen.

Fig. 338.

Entwurf zu einem *Bismarck*-Mausoleum von *Wilhelm Kreis*.

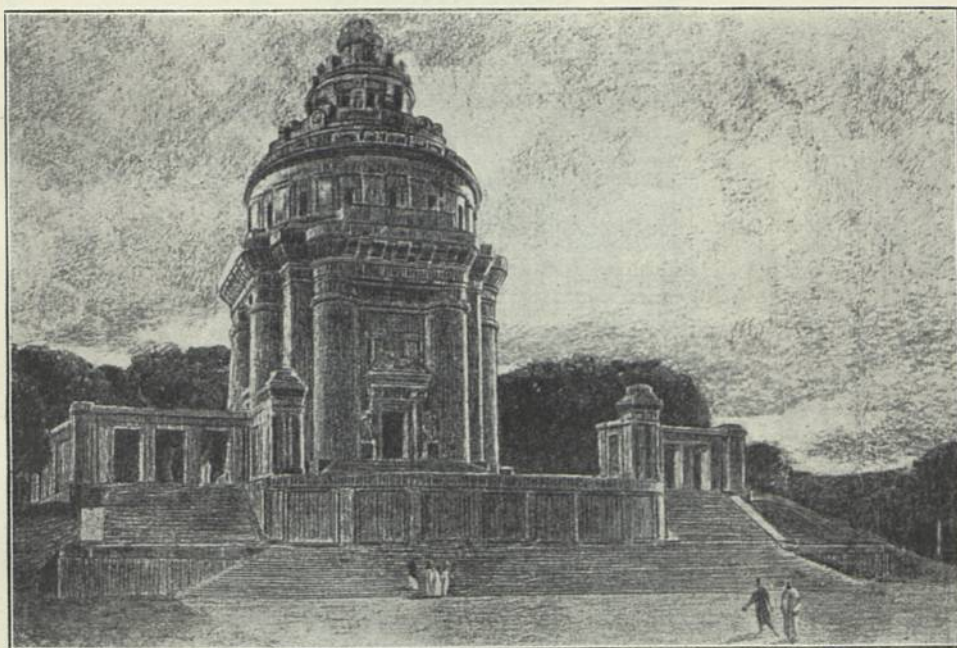
587.
Schinkel's
Denkmal
für
*Friedrich
den Großen.*

Bei feinen Entwürfen zu einem Denkmal *Friedrich des Großen* in Berlin wählte *Schinkel* unter anderen Formen auch eine Denkmalform, welche nach Fig. 343 u. 344 »einigermaßen nach der Form der alten Septizonien gebildet ist und den Vorteil gewährt, daß es bei seiner bedeutenden Höhe und seiner Ausdehnung nach der

Breite eine große Wirkung aus der Ferne machen und der Ansicht der ganzen Stadt einen bedeutenden Schmuck verleihen würde.

»Das Ganze bildet in drei Hauptgeschossen 12 offene korinthische Hallen, deren Wände mit Malerei bedeckt sind. Auf einer breiten Treppe gelangt man zur Eingangshalle, in welcher die bronzene Statue des Königs, auf einem Throne sitzend, die große Nische des Hintergrundes ausfüllt. Thüren in den Diagonalwänden verbinden die vier Säulenhallen jedes Geschosses. Eine geräumige Treppe führt im Inneren des Turmes zu den oberen Geschossen. Fußböden und Gebälke der Hallen bestehen aus freigelegener Eisenkonstruktion, bei welcher jeder Teil eine in sich vollendete architektonische Form zeigt und angemessen verziert ist. Damit rings um das turmartige Gebäude keine Traufe entsteht, sind die Fußböden sämtlicher Geschosse gegen die Mitte geneigt und lassen dahin das Regenwasser abfließen. . . . Das dritte Geschoss wird überflogen durch ein geschlossenes viertes als Krönung, welches von geringerer Ausdehnung ist und innerlich die gewölbte Reliquienkammer umfaßt. Eine Siegesgöttin erhebt sich über

Fig. 339.



Entwurf zu einem *Bismarck-Mausoleum* von *Wilhelm Kreis*.

demselben. Goldene Gitterwerke von untermischten Verzierungen und figürlichen Darstellungen bilden die Brüstungen der verschiedenen Plattformen und Hallen des Monumentes. Inschriften und bezügliche Figurengruppen schmücken den Unterbau.

Das Motiv des römischen Septizoniums kehrt in größerer oder geringerer Abwandlung auch in anderen Denkmalentwürfen dieser noch immer antik denkenden Zeit, welcher doch die Befreiungskriege und das beginnende Wiedererwachen des Volksbewußtseins vorangegangen war und die in einer ausgesprochenen Bewegung im Sinne einer Erziehung zum Nationalbewußtsein begriffen war, wieder. Wir haben hier den Blick nach Weimar zu wenden; ich meine das Pentazonium Vimariense, das Denkmal, welches der Stadtrat von Weimar im Jahre 1825 zum Andenken an die 50jährige Regierungs- und Vermählungsfeier des Herzogs *Karl August* mit der Herzogin *Luise* durch *C. W. Coudray* entwerfen liefs. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung ist in Art. 285 (S. 243) gegeben.

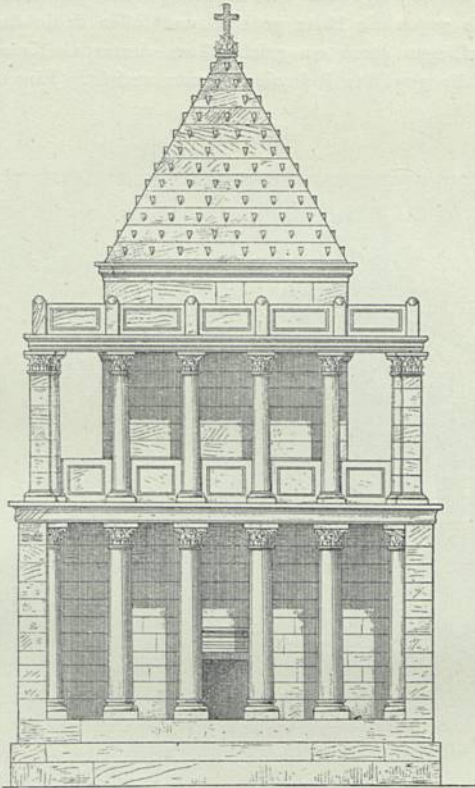
588.
Pentazonium
Vimariense.

589.
Secundiner-
Säule
bei Igel.

Noch ein anderes römisches Denkmal, ein Denkmal der römischen Besiedelung in Germanien, hat einem neueren Denkmal die Grundform geliehen. Die Secundiner-Säule bei Igel und das *Bismarck*-Denkmal auf der Rottmannshöhe am Starnberger See stehen in einer nicht zu verkennenden künstlerischen Beziehung zu einander.

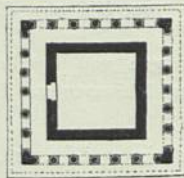
Etwa zwei Stunden von Trier, im Dorfe Igel, an der Trier-Luxemburger StraÙe, steht das schönste Römerdenkmal diesseits der Alpen: die sog. Igeler Säule, welche

Fig. 340.



Anficht. — $\frac{1}{200}$ w. Gr.

Fig. 341.



$\frac{1}{500}$ w. Gr.

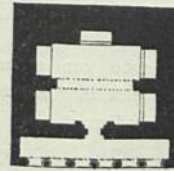


Fig. 342.

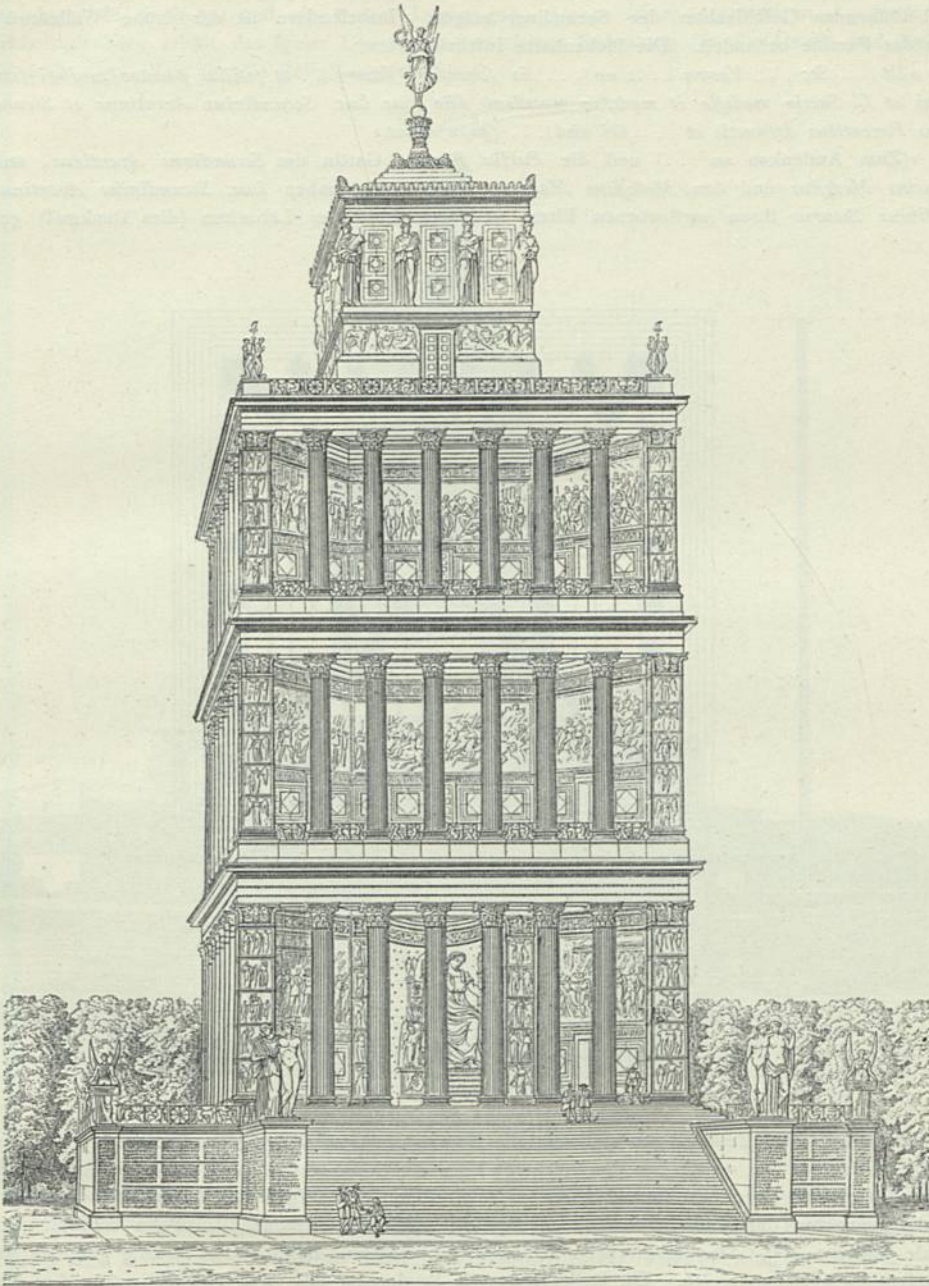
Grabmal des *Diogenes* zu Háfs³⁰⁹⁾.

Goethe zum Gegenstand einer Betrachtung gemacht hatte, in welcher er sagte, daß ihm kein Denkmal bekannt sei, bei welchem »gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichtum mit folcher Kühnheit und Großartigkeit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen«.

Das aus Sandstein errichtete Denkmal, im Volke »Heidenturm« genannt, hat quadratischen Grundriß von etwa 4,8^m Seite und erhebt sich in 3 Hauptteilungen bis zu einer Höhe von etwa 21,4^m. Ueber

³⁰⁹⁾ Nach: *VOGUÉ*, M. DE, a. a. O.

Fig. 343.



Schinkel's Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich den Großen zu Berlin ³¹⁰⁾.

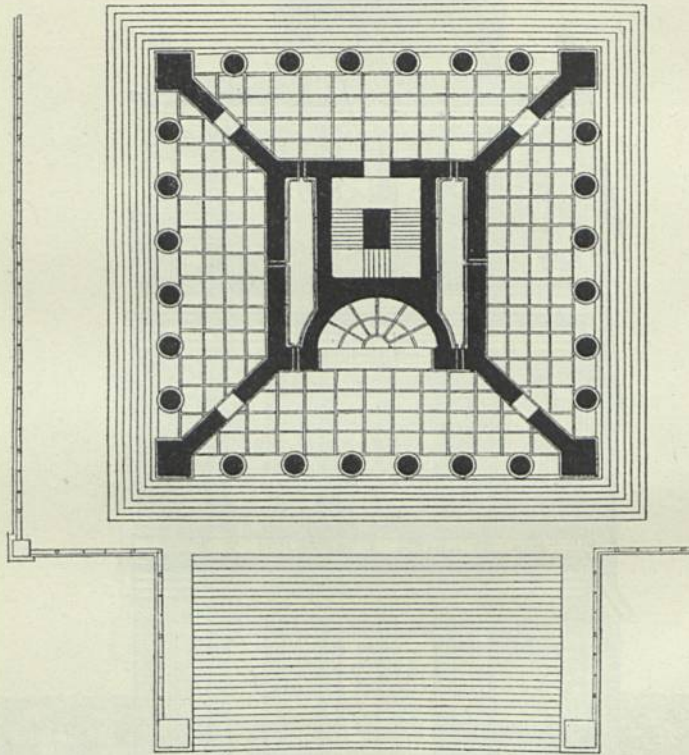
³¹⁰⁾ Nach: SCHINKEL, a. a. O.

die architektonische Gliederung gibt die Tafel bei S. 85 Rechenschaft. Das Denkmal, welches vermutlich aus der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts nach Chr. stammt, ist mit guterhaltenen, von der architektonischen Gliederung umrahmten Reliefs geschmückt, welche, vermischt mit Allegorien und Fabeln, Darstellungen aus dem Leben des vermutlich in der Gegend anässig gewesenen, durch Fabriken und Handel blühenden Geschlechtes der Secundiner zeigen. Insbesondere ist der frühe Wellentod eines Sohnes der Familie behandelt. Die lückenhafte Inschrift lautet:

»Dt . . . Sec . . . Vocam . . . : no . . . is secundini secur . . . et publicae pacatae conjugii secundini aventini et L. Saccio modesto et modestio macedoni filio ejus Luc. Secundinius Aventinus et Secundinius Securus Parentibus defunctis et . . . sibi vivi . . . (posu)erunt.«

»(Zum Andenken an . . .) und die *Publica Pacata*, Gattin des *Secundinus Aventinus*, und den *L. Saccius Modestus* und den *Modestius Macedo*, seinen Sohn, haben *Luc. Secundinius Aventinus* und *Secundinius Securus* ihren verstorbenen Eltern und sich selbst bei Lebzeiten (dies Denkmal) gesetzt.«

Fig. 344.



Grundriis zu Fig. 343.

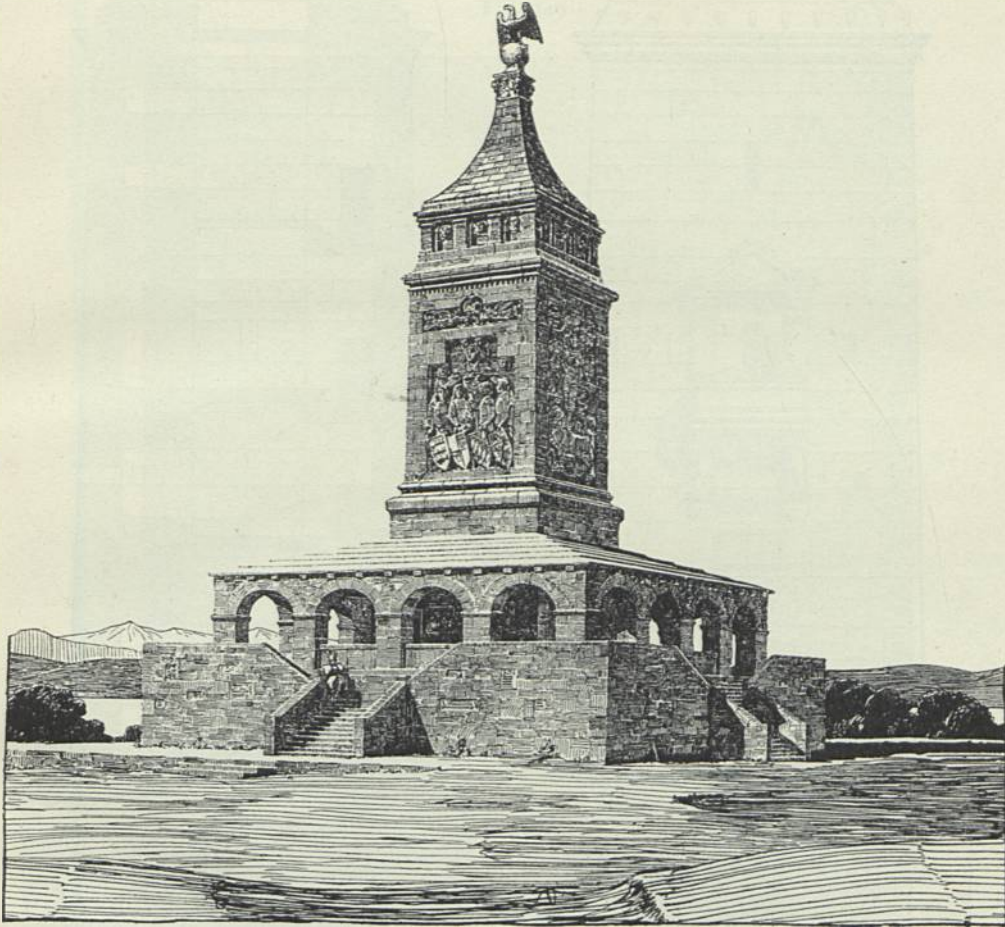
In der fehlenden ersten Zeile mögen vielleicht die Namen der Großeltern gestanden haben³¹¹). Der hier errichtete turmartige Bau wurde von den reicheren Einwohnern bevorzugt. »Mit feiner geschweiften Kuppe und ihrer Bekrönung durch ein korinthisierendes Kapitell mit der aufgesetzten Artischocke finden wir ihn an Grabmonumenten der Neronischen Zeit in Aquileja und übereinstimmend in Petra wieder, gleichwie im Thale Jofaphat«³¹²). Der bildnerische Schmuck, der einstmals durch Farbe kräftig gehoben war, ist außerordentlich beziehungsreich. Ein Relief zeigt das Bruderpaar mit dem Totenführer im Anschluss an eine Komposition der griechischen Kunst. Andere Reliefs haben mythologischen Inhalt. »Gemeinsam ist« (nach *Gräven*) »den drei Bildern des Herakles, des Ganymedes und des Hylas der Grundgedanke, das Menschen nach kurzem Erdendasein durch ihre Vereinigung mit den Göttern, sei es des Himmels, sei es des Wassers, die Unsterblichkeit erlangt haben. Die Entstehungszeit unseres Denkmals war erfüllt von

³¹¹) Siehe auch: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1895, S. 265.

³¹²) Siehe Teil II, Bd. 2 (2. Aufl.: S. 765) dieses »Handbuchs«.

der tiefen Sehnsucht nach dem ewigen Leben. Dieses Sehnen war der Grund, daß die eleufinischen Mysterien und andere Geheimkulte, daß die Mithrasreligion so weite Verbreitung fanden; denn sie alle versprachen den Eingeweihten das Fortleben nach dem Tode. Dieses Sehnen hat dem Christentum die Wege gebahnt und die Herzen empfänglich gemacht für die Religion, welche die sicherste Gewähr für die Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben gab. Durch seinen eigenartigen Ausdruck des Unsterblichkeitsglaubens erhält das Igeler Denkmal neben seiner Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte auch einen Wert für die Religionsgeschichte.»

Fig. 345.



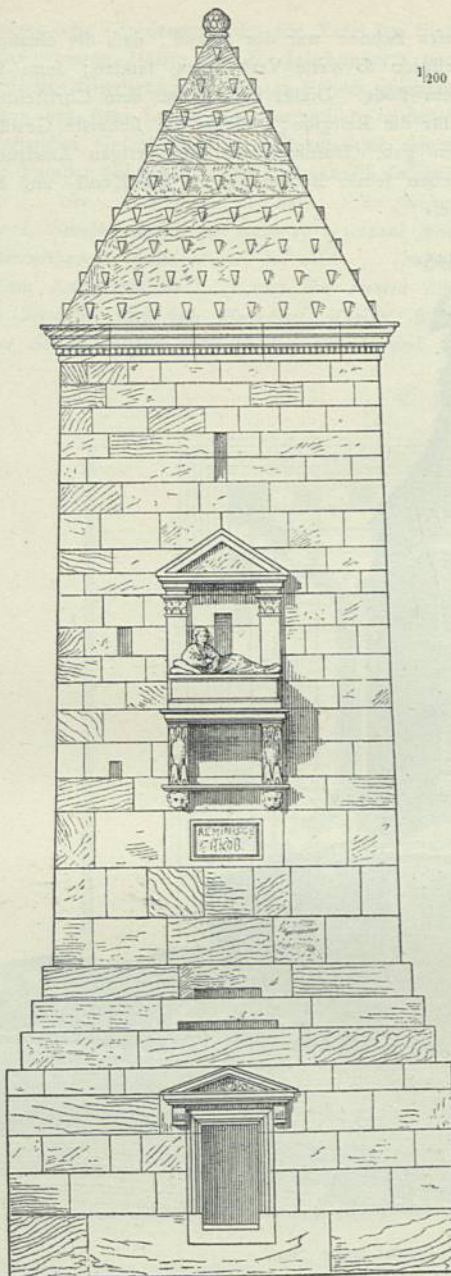
Bismarck-Denkmal am Starnberger See.

Arch.: Theodor Fischer; Bildh.: H. Flosmann & Gg. Wrba.

Der Entwurf zum *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See ist aus einem engeren Wettbewerb hervorgegangen, zu welchem *Hocheder* eine Bauanlage nach Art eines alten Palas mit Treppen-, Hallen- und Terrassenanlagen vorgeschlagen hatte. Die Voreingenommenheit eines Teiles des bayerischen Volkes gegen alles »Großdeutsche« jedoch war die Veranlassung, eine weniger nationale Denkmalform zu wählen. Die Wahl fiel auf den Entwurf von *Theodor Fischer*, der das Motiv der Igeler Säule aufnahm und es durch vorgelagerte Hallen- und Treppenanlagen bereicherte. Die Gesamtlage des Denkmals gibt Fig. 345. Der Bau wurde in den Jahren 1896—99 aufgeführt; die Bildwerke an ihm rühren von *H. Flosmann* und *Gg. Wrba* her.

590.
Bismarck-
Denkmal
am
Starnberger
See.

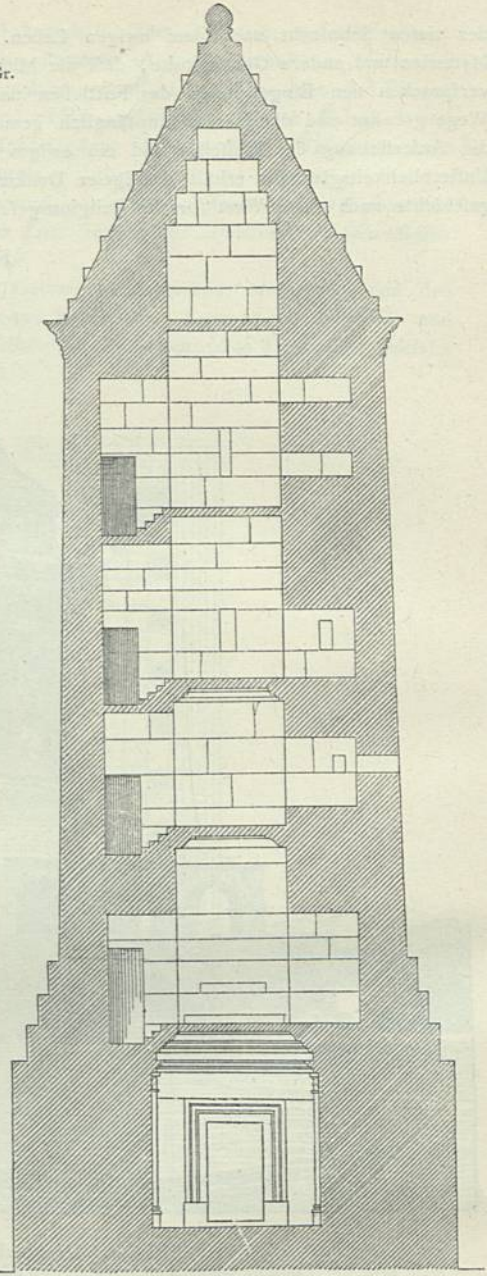
Fig. 346.



Anficht.

Fig. 347.

$\frac{1}{200}$ w. Gr.



Lotrechter Schnitt.

Fig. 348.

Grundriß.



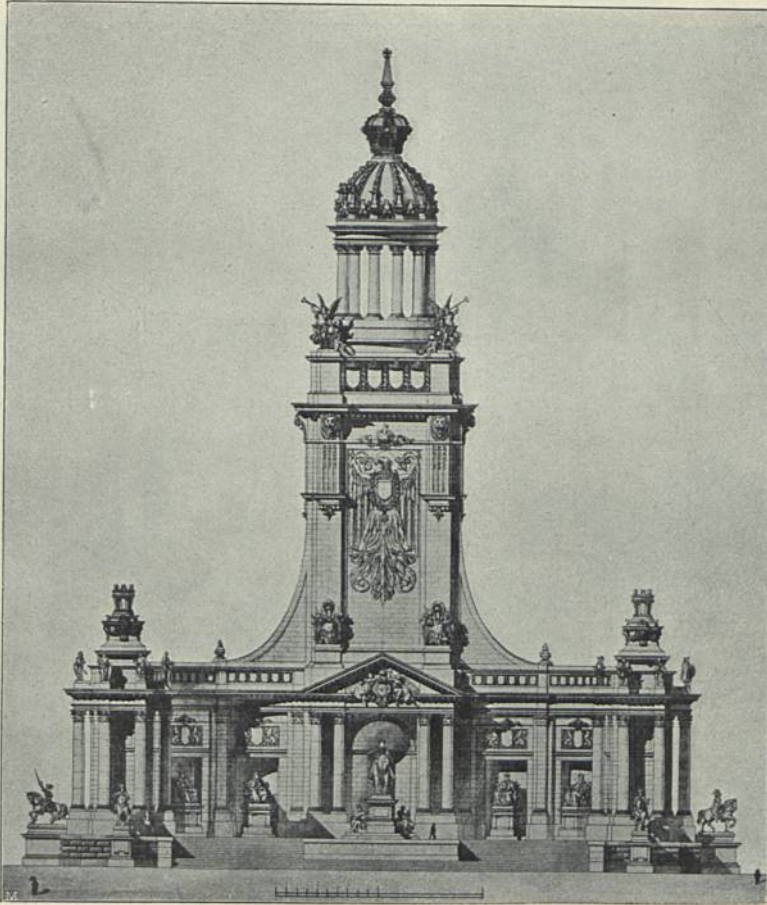
$\frac{1}{500}$ w. Gr.

Grabmal des *Famlichus* zu Palmyra ³¹³⁾. Wiederherstellungsversuch.

313) Nach: Vogüé, M. de, a. a. O.

Die Seitenlänge des Hallenunterbaues beträgt 18^m, die Höhe des ganzen Denkmals über dem Gelände 27^m. Bildwerk schmückt den Turm an allen Seiten. Die Nordseite als Hauptseite enthält ein Sinnbild der deutschen Einheit: Germania, die vier Bruderstämme unter ihrem Schutz vereinigend. Auf der Ostseite sind der deutsche Norden und Süden durch zwei männliche Gestalten, welche die Krone beschützen, dargestellt, auf der Westseite der Krieg mit der Zwietracht. An der Südseite prangt das Wappen *Bismarck's*. Ein Spruchband enthält den Wahlspruch *Bismarck's*: »*In trinitate robur.*« Die deutsche Volkslage, das deutsche Märchen, deutsche Sitten, Gebräuche und Volksvorstellungen und deutsches Volksleben bilden den Inhalt des übrigen Schmuckes. Umfangreich ist auch der heraldische Schmuck des

Fig. 349.



Entwurf zu einem Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Berlin³¹⁴.
Arch.: *P. Graef & R. Streiter.*

Werkes. Das Material ist Kalkstein; als Baufumme waren dem Künstler 150 000 Mark zur Verfügung gestellt.

Mit dem Grabmal des *Jamlichus* zu Palmyra tritt die Entwicklung schon in den ausgesprochenen Turmbau ein (Fig. 346 bis 348). Das Grabmal wurde 83 nach Chr. errichtet; es hat fünf durch Plattendecken getrennte und durch Treppen miteinander verbundene Geschosse. Die beiden untersten Geschosse waren reich durch architektonische Gliederungen, Bildwerk und Malerei geschmückt, während die oberen

591.
Grabmal
des
Jamlichus
zu
Palmyra.

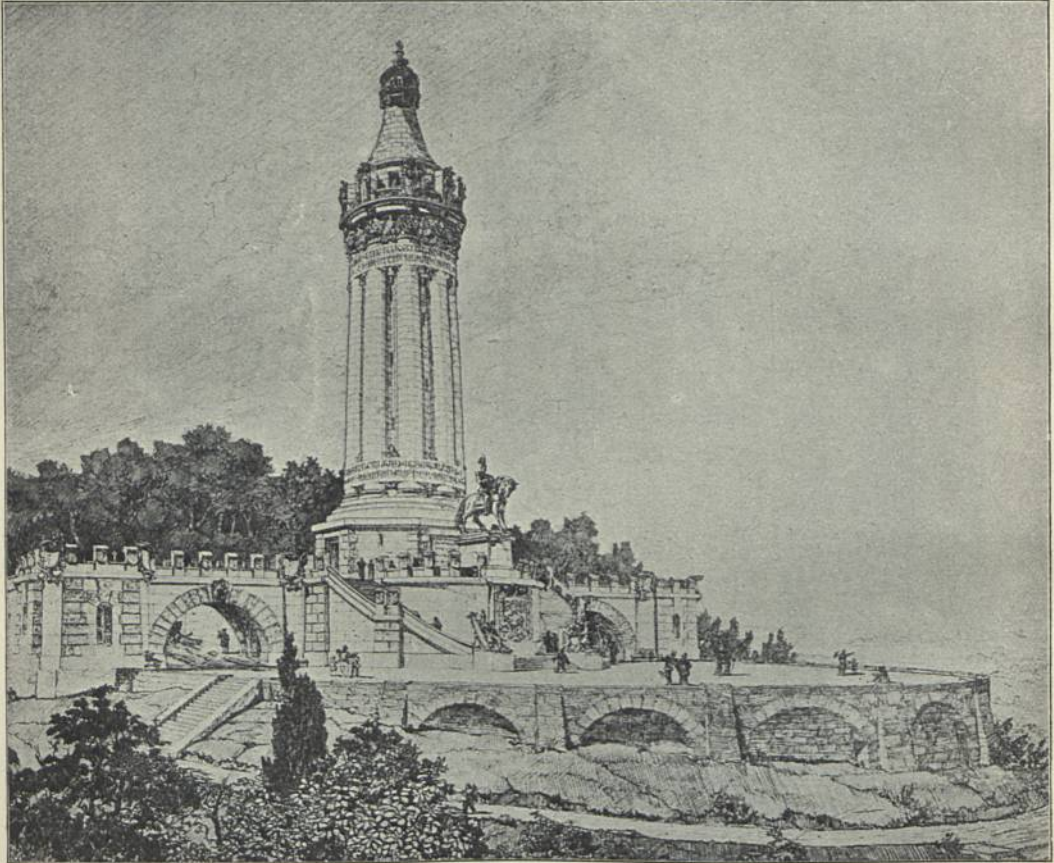
³¹⁴) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk.
Handbuch der Architektur. IV. 8 b.

Geschoffe einfacher ausgestattet waren. *Durm* beurteilt das Aeufsere als »einfach, aber elegant«.

592.
Turmbauten
für Kaiser
Wilhelm I.

Die wiederholten Wettbewerbe für Entwürfe zu einem Denkmal des Deutschen Kaisers *Wilhelm I.* haben eine große Reihe von Turmbauten hervorgerufen. Wir erwähnen von ihnen lediglich den Entwurf von *Graef & Streiter* für ein Denkmal in Berlin, einen Turmbau, dessen Fuß durch eine reiche Architektur verbreitert ist (Fig. 349), sowie einen Entwurf zu einem Kaiserdenkmal auf dem Wittekindsberge

Fig. 350.



Entwurf zu einem Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* auf dem Wittekindsberge der Porta Westfalica.
Arch.: *Reuter & Fischer.*

der Porta Westfalica von *Reuter* und *Theodor Fischer* (Fig. 350), eine straffe Turmanlage von energischem Wachstum. Ihnen seien angeschlossen ein dekorativer Entwurf von *Otto Rieth* (Fig. 351), sowie der Kaiser *Wilhelm*-Turm auf dem Karlsberge an der Havel bei Berlin von *Franz Schwechten* (Fig. 352).

Der am 22. März 1899 enthüllte Turm erhebt sich zu einer Höhe von 55 m über dem Gelände und von 105 m über dem Spiegel der Havel. Eine Freitreppe gibt zunächst Zutritt zu einer 4 m hohen quadratischen Terrasse von 25 m Breite aus Rochlitzer Porphyrsandstein. Auf ihr erhebt sich der Turm auf der Grundfläche eines Quadrats von 10,50 m Seitenlänge, vorn durch zwei Treppentürme, rückwärts durch zwei ähnliche Türme bereichert. Dieser Teil des Turmes enthält eine Gedenkhalle. Eine innere

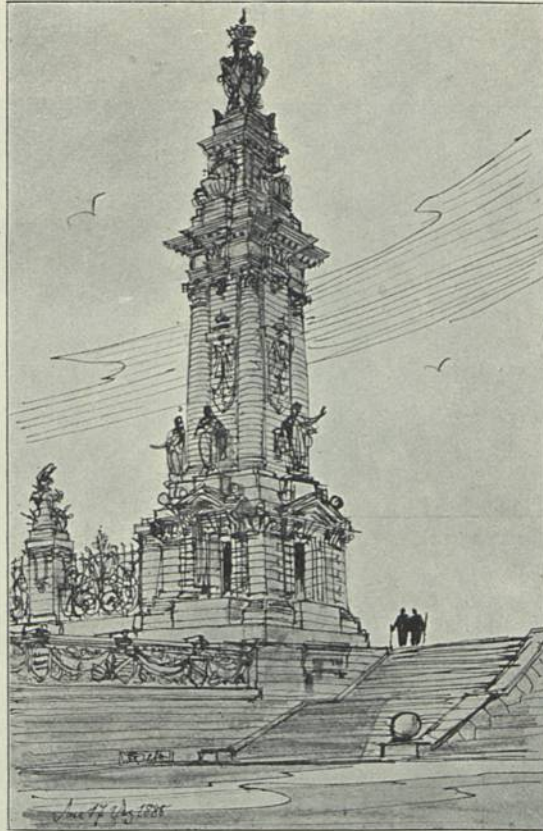
Turmtreppe führt zu der 36 m über Gelände liegenden Plattform. Der Turm ist als märkischer Backsteinbau im Klosterformat unter Anwendung von glasierten Steinen durch den Kreis Teltow errichtet.

Einen wuchtigen *Bismarck*-Turm für Asch in Böhmen schuf *Wilhelm Kreis* nach Fig. 353.

Das cyklopisch gedachte Werk erhält seine Umrisslinie durch die 4 Rundfäulen, welche die Ecken armieren, im untersten Gefchofs den Charakter der Strebepfeiler annehmen und über der Plattform stumpf endigen. Das Denkmal klingt in eine zylindrische Krönung mit kegelförmiger Spitze aus.

593.
Bismarck-
Turm
für Asch.

Fig. 351.



Denkmalturm nach dem Entwurf von *Otto Rieth*.

In Italien gehört zu den neueren Denkmaltürmen der am 15. Oktober 1893 eingeweihte Turm zu San Martino, der zum Gedächtnis des Königs *Viktor Emanuel* errichtet wurde. Ihn entwarf *Giacomo Frizzoni* von Bergamo auf Grund einer Bau-
summe von 600 000 Lire als einen Rundturm von 74 m Höhe, dessen unterer Durchmesser 20 m beträgt.

594.
Turm
zu
San Martino.

In der Höhe von 16 m setzt sich der Turm zu einer Plattform ab. Der obere Abschluss ist wieder als Plattform mit Zinnenkranz gebildet. Im unteren Gefchofs enthält er eine reichgeschmückte gewölbte Halle, in welcher das Bronzestandbild *Viktor Emanuel's* (Bildh.: *Dal Zotto*) und die Büsten der acht Generale (Bildh.: *Pisani*) aufgestellt sind, welche den Befreiungsfeldzug mitmachten.

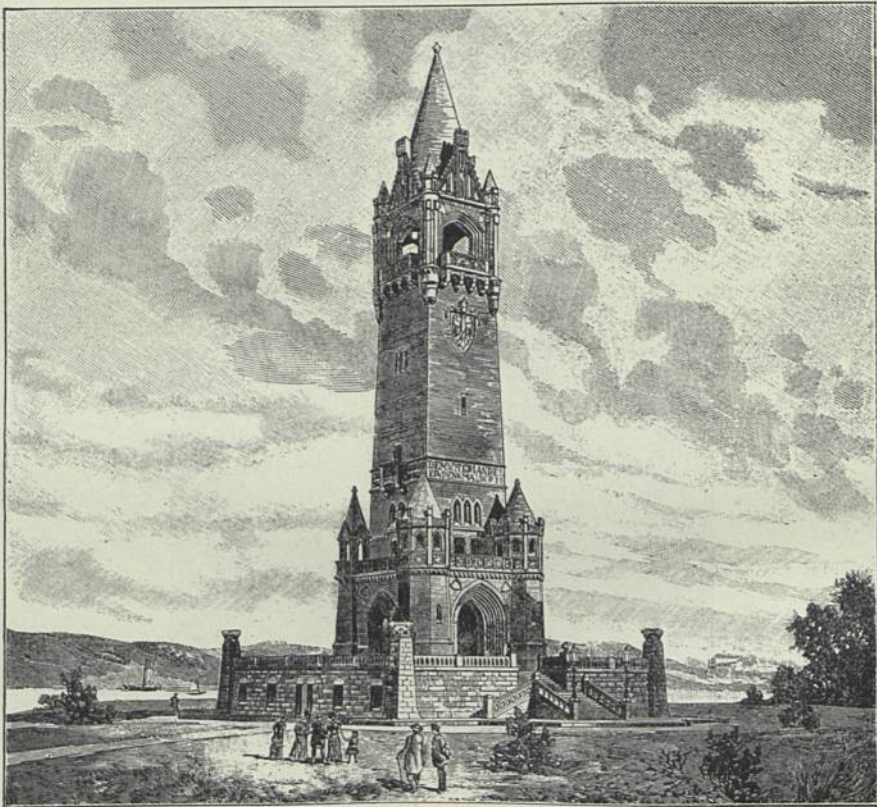
Als ein amerikanisches Beispiel für einen Turmbau sei das *Garfield*-Denkmal in Cleveland (Ohio) (Fig. 354³¹⁵) angeführt, ein Werk von *George Keller*.

595.
Garfield-
Denkmal
zu Cleveland.

³¹⁵) Nach: *American Architect* 1890.

Der aus Ohio-Sandstein erbaute Turm hat einen Durchmesser von 15 m und steigt zu einer Höhe von 54 m über Geländehöhe an. Entgegen der sonstigen Gepflogenheit ist der Gedenkhalle eine Vorhalle vorgelagert, welche durch Relieffrieze mit lebensgroßen Figuren geschmückt ist, die den Präsidenten *Garfield* als Haupt der Vereinigten Staaten, als Redner, Lehrer und Soldaten schildern. Die eigentliche Gedenkhalle ist rund; in ihrer Mitte steht das Marmorstandbild des Präsidenten vom Bildhauer *Alexander Doyle*. Polierter Granit, farbiger Marmor, venetianisches Mosaik und Goldgrund bilden die Dekorationsmittel der Ausstattung. Ein achteiliger Fries mit Darstellungen des Krieges, der Arbeit, der Literatur, der Eintracht, der Gesetze, der Gerechtigkeit u. f. w. umzieht als musivischer Schmuck den Raum. Andere musivische Darstellungen, sowie farbige Glasfenster enthalten weibliche symbolische Figuren der 13 ursprünglichen Staaten der Union, sowie des Geburtsstaates des Präsidenten, Ohio. Die Kosten des am 30. Mai 1890 enthüllten Werkes haben etwa 3 Mill. Mark betragen.

Fig. 352.

Kaiser *Wilhelm*-Turm auf dem Karlsberge an der Havel bei Berlin.Arch.: *Franz Schwechten*.

596.
Kaiser
Wilhelm-
Denkmal
auf dem
Kyffhäuser.

Das bedeutendste Turmdenkmal ist das am 18. Juni 1896 enthüllte Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser (Arch.: *Bruno Schmitz*), zugleich ein Höhen-
denkmal von wuchtigster Erscheinung (Fig. 355 bis 365).

Eine besondere Bedeutung in den Sagen der deutschen Kaisergeschichte hat das Kyffhäusergebirge dadurch erlangt, daß an dieses sich die Messiashoffnung der Wiederkehr des Reiches knüpfte, und es ist daher nicht auffallend, daß der Kyffhäuser es war, auf welchem sich das erste Denkmal, welches dem Gedanken des wiedergewonnenen Reiches gewidmet war, erhob.

Das Denkmal ist eine Schöpfung des Verbandes der deutschen Kriegervereine. Der Entwurf dazu wurde auf dem Wege eines öffentlichen Wettbewerbes gewonnen, aus welchem *Bruno Schmitz* mit einer so groß und einfach angelegten und deshalb packenden Arbeit als Sieger hervorging, daß ihm die Ausführung übertragen wurde. Als Standort wurde das Bergplateau gewählt, auf welchem sich der sog. *Barbaroffa-Turm* als letzter Rest eines vermeintlich hohenstaufischen Kaiserschloßes erhebt. Un-

Fig. 353.

*Bismarck-Turm zu Asch.*Arch.: *Wilhelm Kreis.*

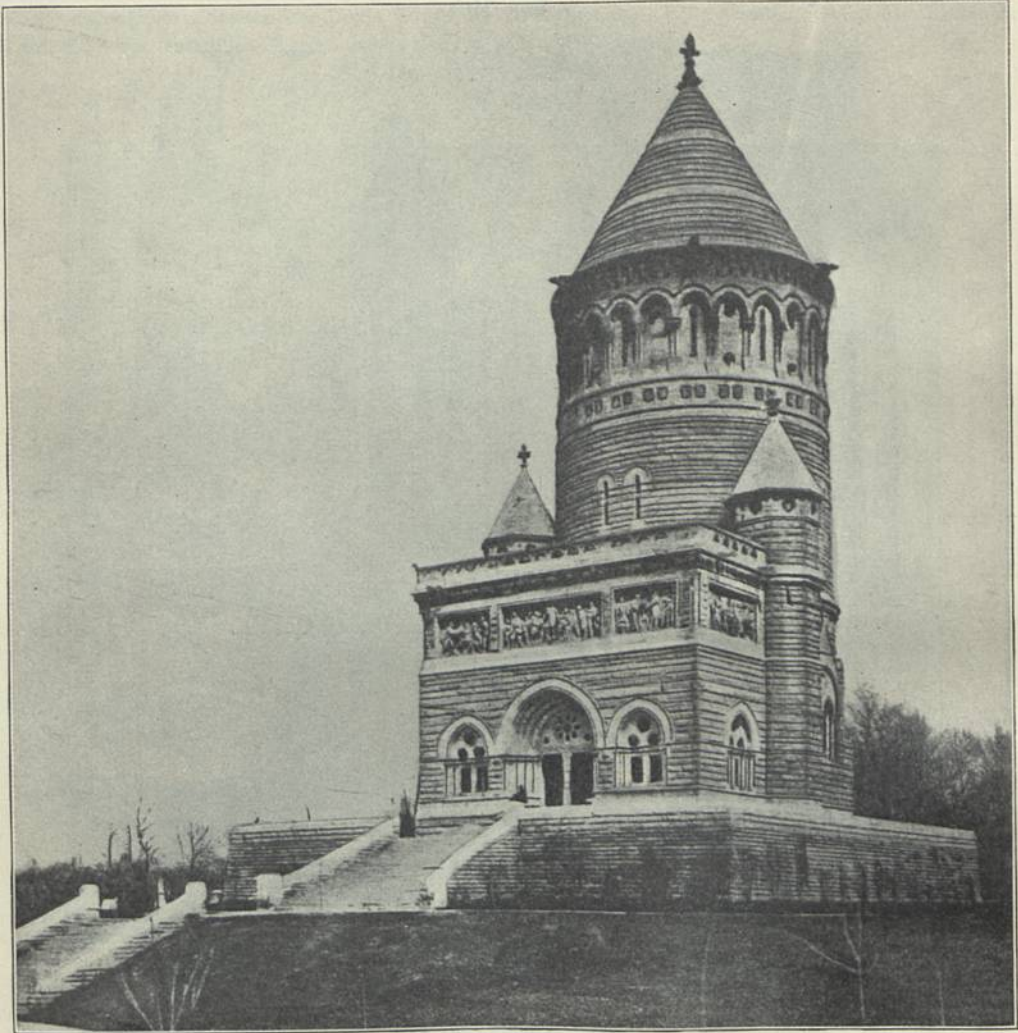
vergleichlich ist die Lage. Im Herzen Deutschlands, in der Goldenen Au, zwischen dem Harz und dem Thüringer Wald, weithin die Gelände beherrschend und allenthalben auf Erinnerungstätten historischer Begebenheiten weisend, steht heute das Denkmal da, ein stolzer Turmbau mit Vorhof und Terrasse, ein dem ewigen Felsen abgerungenes dauerndes Wahrzeichen deutscher Treue und deutscher Kraft.

Der Wettbewerbentwurf ist nicht unverändert zur Ausführung gelangt. Ursprünglich bestand die Abicht, eine künstlerische Verbindung zwischen dem alten *Barbaroffa-Turm* und dem neuen Denkmal her-

zustellen (Fig. 356). Die wesentlichsten Veränderungen beziehen sich aber auf die Gestaltung des Vorhofes und auf die obere Endigung des Turmes.

Das Denkmal ist ein Turmdenkmal von schlichter Umrifslinie und zeigt als solches auf die weiten Entfernungen, aus welchen bei feiner bevorzugten Lage eine Betrachtung möglich ist, eine kernige, mit dem Berge verwachsende Masse, in welcher alle Einzelheiten verschwinden. Der Befucher gelangt zunächst auf die große Ringterrasse, welche das Felsplateau abgrenzt und von einer einfachen Steinbrüstung um-

Fig. 354.



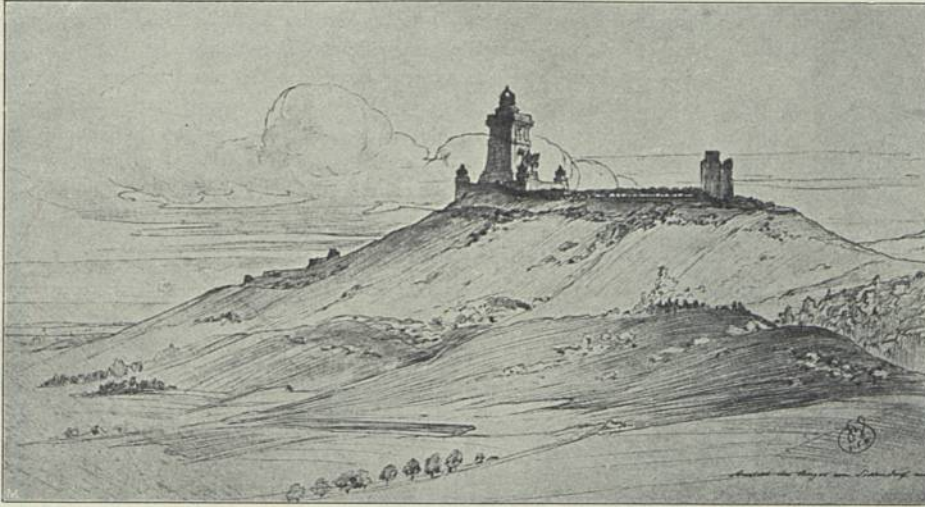
Garfield-Denkmal zu Cleveland.

Arch.: *George Keller*; Bildh.: *Alexander Doyle*.

geben wird. Die Böschungsmauern der Ringterrasse haben eine Bogengliederung erhalten, welche sich auf den gewachsenen Felsen aufsetzt. Die Längsausdehnung des Denkmalplateaus beträgt bis zu den westlichen Teilen des Denkmalunterbaues nahezu 130 m. Auf dieser Fläche erhebt sich das eigentliche Denkmal wieder auf dem gewachsenen Felsen, der in seiner natürlichen Formation sowohl an der Nord- wie an der Südseite, wie namentlich auch im *Barbarossa-Hof* in glücklicher Weise für die künstlerische Erscheinung des Werkes verwertet ist und ungefucht und kraftvoll aus der ebenen Terrassenfläche zu dem Cyclopengemäuer des Aufbaues überleitet.

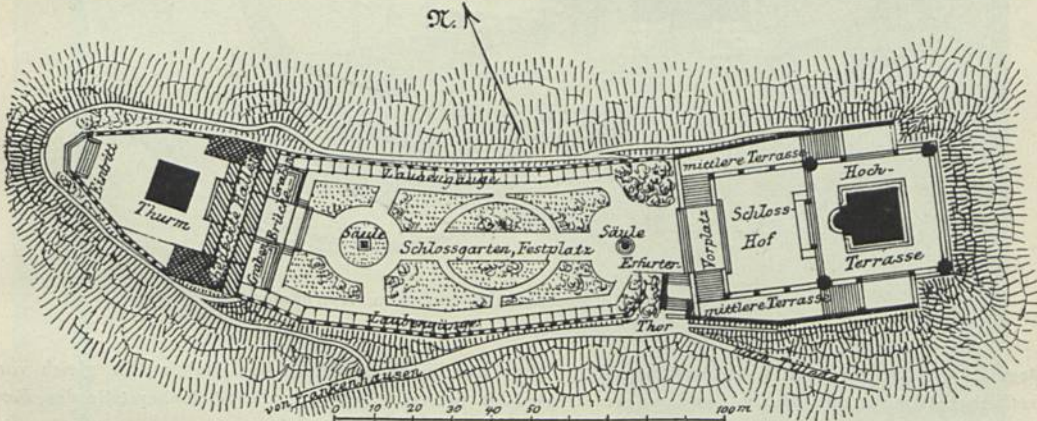
Von der Ostseite führt eine breite Freitreppe auf ein Treppenplateau (Fig. 358), in welches eine dreiteilige Bogenhalle verfunken zu fein scheint, die den *Barbarossa-Hof* nach Osten abgrenzt und auf gekuppelten romanischen Säulen ohne Basen, aber mit Kapitellen ruht, deren Motive der Geschichte der Hohenstaufenzeit entlehnt sind und die durch den Bildhauer *August Vogel* eine stilistische Durchbildung erfahren haben, welche in ihrer grossen, eckigen, jede Weichheit ausschliessenden Weise eine vortreff-

Fig. 355.



Anficht des Berges von Sittendorf aus.

Fig. 356.

Lageplan der Verbindung des Denkmals mit dem *Barbarossa-Thurm*.

Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser.

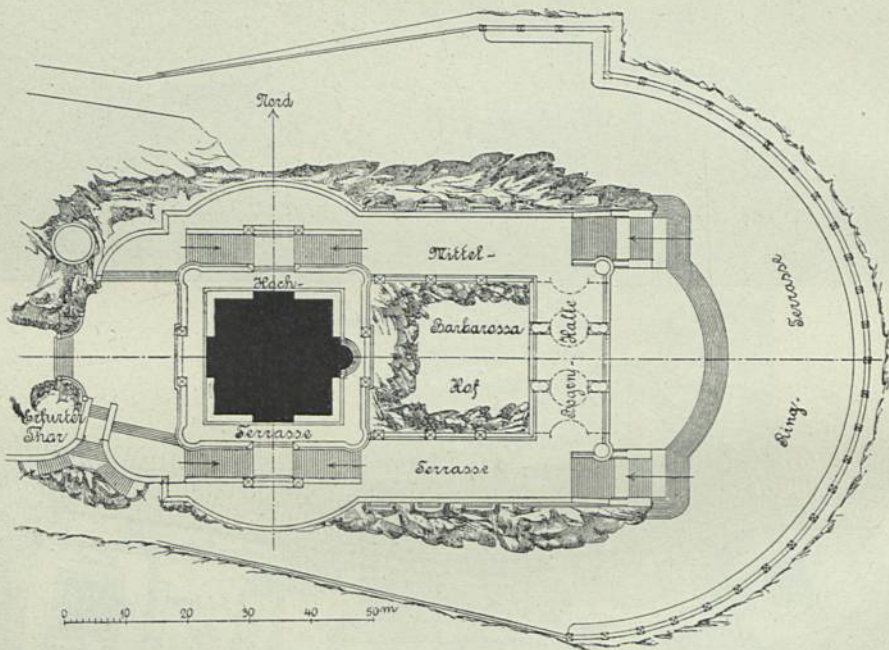
Arch.: *Bruno Schmitz*.

liche Uebereinstimmung mit dem architektonischen Teil des Denkmals zeigt (Fig. 362). Auch nach Norden und Süden ist der *Barbarossa-Hof* durch Bogenhallen geöffnet (Fig. 360). Sie ruhen jedoch nicht auf Säulen, sondern sitzen in gedrungener Weise mittels sich verbreitender Quaderpfeiler auf dem Felsen auf, zu dessen unregelmässigen Bildungen sie einen möglichst ungezwungenen Uebergang zu gewinnen trachten. An der westlichen Seite des Hofes ruht in einer Bogennische (Fig. 361), deren reiche ornamentale Behandlung der Stilfassung der Säulen entspricht, die sitzende Gestalt des Kaisers *Barbarossa*, ein ausgezeichnetes Werk des Bildhauers *Nicolaus Geiger*, eine Gestalt, die in Auffassung und Haltung dem

schönen Bilde entspricht, welches die historische Sage, bereichert durch edle Züge phantasierender Dichter, in unseren Erinnerungen weckt (Fig. 359).

Um den *Barbarossa*-Hof zieht sich an der nördlichen, an der südlichen und an der östlichen Seite über der erwähnten Hallenarchitektur die Mittelterrasse hin, zu welcher von Osten her zwei stattliche Treppentläufe führen und welche sich in der Nord-Südachse des Denkmals segmentförmig erweitert. Von ihr aus ergeben sich wirkungsvolle Einblicke in den *Barbarossa*-Hof und Ausblicke zum Denkmalturm, die alle Einzelheiten desselben erkennen lassen. Von der Mittelterrasse aus führen nördlich und südlich des Turmes je zwei Treppentläufe zu einem Treppentpodest, welcher der Hochterrasse vorgelagert ist. Die letztere umzieht als ein etwa 5 m breiter Flächenstreifen den Turm und bildet in dieser bescheidenen Ausdehnung mehr den eigentlichen Turmfuß, als eine Terrasse im herkömmlichen Sinne des Wortes. Der Turm selbst erhebt sich unter starker Verjüngung, die namentlich in der der Gesamterscheinung des Denkmals günstigsten Diagonalansicht zur Wirkung gelangt (Fig. 358). In den eigentlichen Turmkörper leiten fußelartige Bildungen über, die an den Ecken mit Masken geziert sind, welche in symbolischer Weise

Fig. 357.



Grundriß des Kaiserdenkmals auf dem Kyffhäuser.

Arch.: Bruno Schmitz.

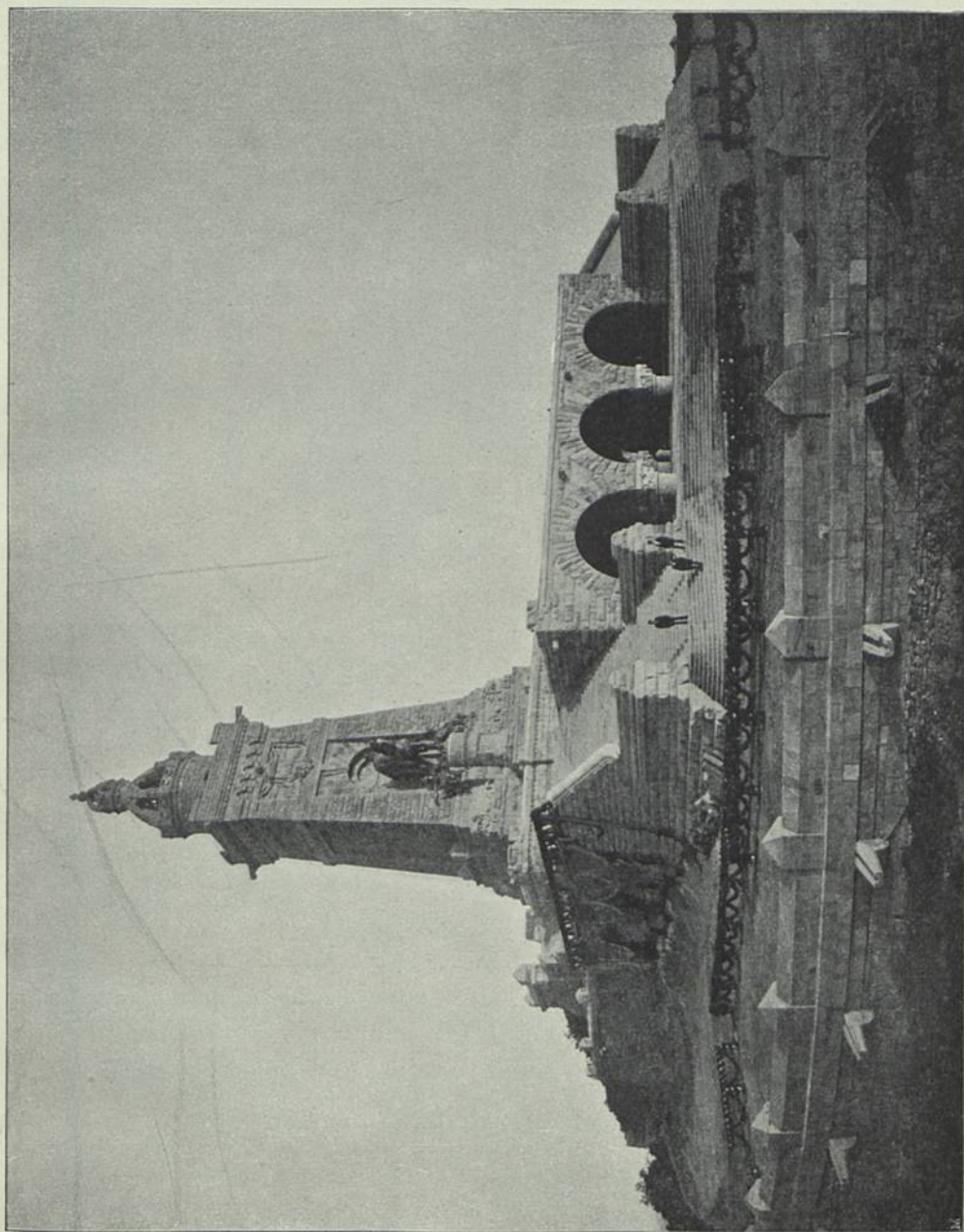
Begriffe wie Zwiertacht u. f. w. darstellen (Fig. 363) und in ihrer stilistischen Haltung in gleich vortrefflicher Weise in den Gesamtcharakter des Denkmals sich einfügen wie die Säulenkapitelle des *Barbarossa*-Hofes. Auch sie sind von *August Vogel* modelliert.

Der in abgeschwächter Rustikaquaderung durchgeführte Turmbau zerfällt in zwei Teile, in den höheren unteren, aus welchem an der Vorderseite die Bogennische für das Reiterstandbild des Kaisers ausgeschnitten ist, und in einen niedrigeren oberen, welcher in friesartiger Auffassung heraldische Motive, an der Vorderseite in streng romanischer Auffassung den Reichsadler, enthält. Ein gut abgewogener, mächtig ausladender Bogenfries bildet das Hauptmotiv des an den Ecken mit Wasserpeiern versehenen Hauptgesimses, welches in eine Brüstung der oberen Turmterrasse übergeht und mit dieser zusammen den Turmbau abschließt, ohne jedoch in das im Turmaufbau sich fortsetzende Wachstum des Turmes eine Unterbrechung zu bringen.

Bis hierher herrscht eine schöne Einheitlichkeit im Denkmal. Ihr gegenüber fällt auf die mangelnde Übereinstimmung des von *E. Hundrieser* geschaffenen Reiterstandbildes und seiner Begleitfiguren mit dem Gesamtcharakter des Denkmals. Die in Kupfer getriebene Gruppe, die für mein Gefühl mit dem Denk-

mal zusammengehen sollte, wie es mit der *Barbarossa*-Gruppe so glücklich erreicht ist, die aber durch das Aufstellen auf einem vorgezogenen halbrunden Postament schon im architektonischen Grundgedanken vom Denkmal losgelöst ist, mit welchem die Nische eine nur notdürftige Verbindung herstellt, entfernt sich durch die ihr vom Bildhauer verliehene Formgebung, obwohl an sich bedeutend, noch weiter vom Denkmal.

Fig. 358.

Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser³¹⁶⁾.

Die Ausgestaltung des Inneren des Denkmals zu einer Gedächtnishalle in seinem unteren Teile zu einer Treppenanlage zur Besteigung des oberen Plateaus in seinem aufgehenden Teil und die hieraus sich ergebenden konstruktiven Anordnungen sind aus dem Schnitt Fig. 364 zu ersehen.

³¹⁶⁾ Nach einer Aufnahme von Hofphotograph *Tellmann* in Mühlhausen.

Fig. 359.

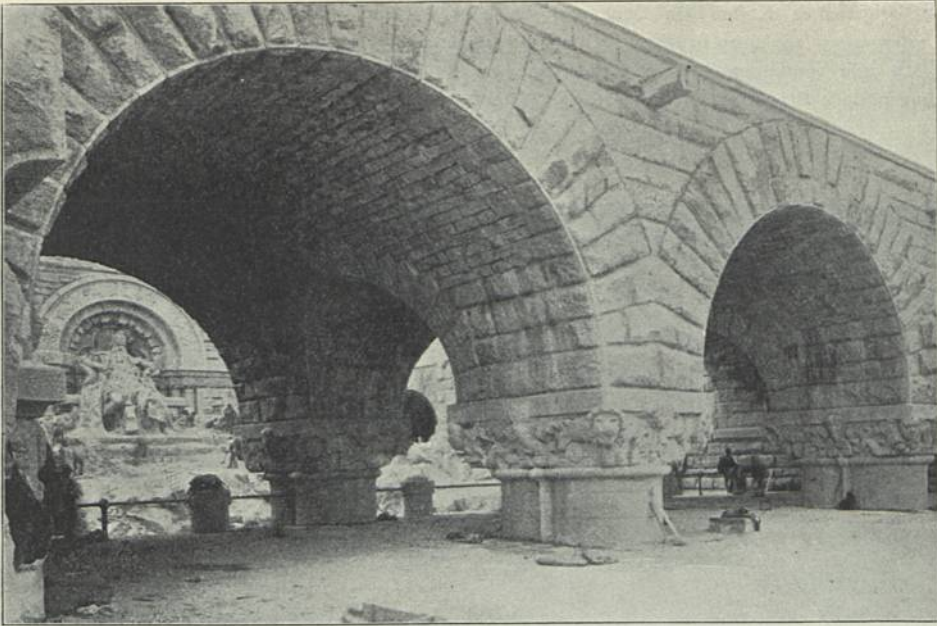


Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser.

Barbarossa-Figur des Vorhofes.

Bildh.: *Nicolaus Geiger*.

Fig. 360.



Durchblick in den Vorhof.

Fig. 361.



Barbareffa-Statue.

Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser³¹⁶).

Die gesamten Kosten des Denkmals belaufen sich auf rund 1 300 000 Mark. Das Steinmaterial wurde vorwiegend aus zwei Brüchen auf dem Kyffhäuser selbst gewonnen.

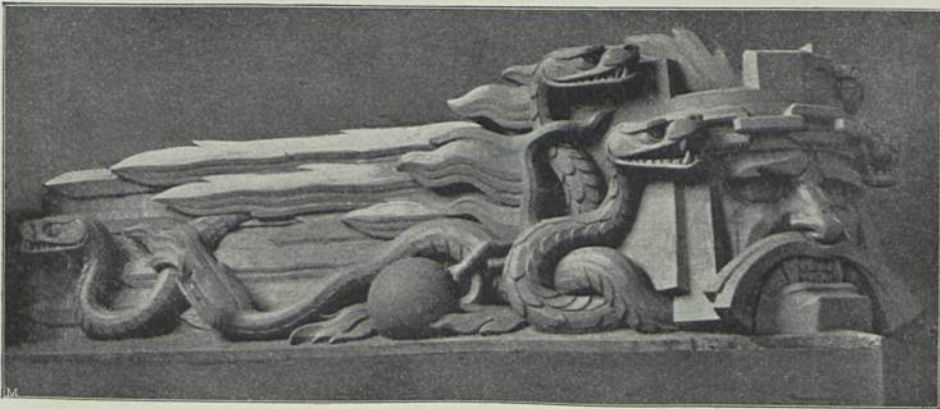
Mit ihm wurde ein Denkmal geschaffen, welches als ein ragender Markstein an einer neuen Entwicklungsperiode der deutschen Denkmalkunst steht, die, wenn nicht alle Anzeichen trügen, eine glück-

Fig. 362.



Säulenkapitell der Vorhalle.

Fig. 363.



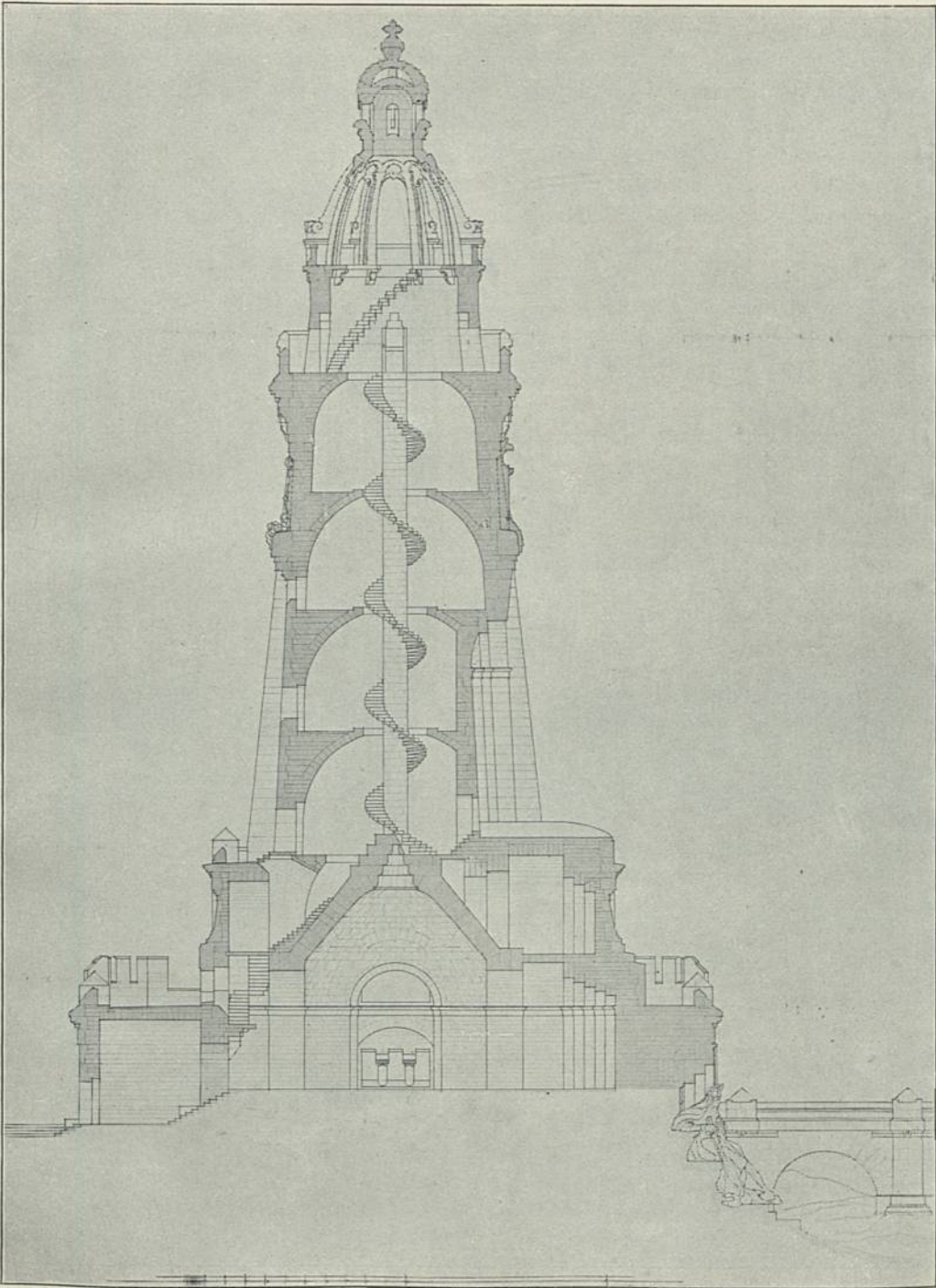
Ornament am Fusse des Turmes.

Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser.

lichere fein wird als die verfloßene. Dafs an diesem Umfande die Architektur ein hervorragendes Verdienst hat, ist kaum zu leugnen und dafs dieses Verdienst zum nicht geringsten Teil *Bruno Schmitz* als einem Bahnbrecher zufällt, kann ebensowenig bestritten werden.

Die alte und die neueste Kunst schufen eine Reihe von Denkmälern, die eine Mittelstellung einnehmen zwischen dem Mausoleum und dem Turmbau. Im römischen

Fig. 364.



Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser.

Lotrechter Schnitt.

Fig. 365.



Kaiser *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuser.

Seitliche Ansicht von der Ringterrasse aus.

Altertum sind es die Tropäen. Den Brauch, Tropäen aufzurichten, pflegten die Römer als eine griechische Ueberlieferung.

Das Grabmal der *Caecilia Metella* an der Via Appia bei Rom ist das bekannteste und das besterhaltene Denkmal dieser Art aus der römischen Zeit. Das Denkmal (Fig. 366) war der noch erhaltenen Inschrift in Marmor gemäfs den Manen

Fig. 366.



Grabmal der *Caecilia Metella*
in der Campagna bei Rom.

der »*Caeciliae Q. Cretici F. Metellae Craffse*«, einer Tochter des *Metellus Creticus*, welcher mit *Pompejus* über den Anteil an der Unterwerfung der Kretenser (68 vor Chr.), im Streit lag, geweiht.

Caecilia war die Tochter des *Licinius Craffus*, unter *Caesar* Quästor in Gallien. Ihrem vornehmen Stande entsprach das Grabmal. Es erhebt sich auf einem quadratischen Unterbau, dessen äussere Bekleidung aus Marmor oder anderem Material (Travertin) zur Zeit *Poggio's* verschwunden ist, als ein gewaltiger Rundbau von 29,50 m Durchmesser. Ursprünglich sind die gut erhaltene Bekleidung aus Travertinquadern, der schöne Marmorfries mit den auf das Totenopfer hinweisenden Stierschädeln (*Capo di Bove*), unter sich verbunden durch Blumengehänge und die Inschrift. Spätere, mittelalterliche Zuthat ist der Zinnenkranz; mit ihm wurde das des *Tumulus* oder Kegels beraubte Denkmal bekrönt, als das Grabmal Turmbau *Bonifacius' VIII.* und der Campagnabarone wurde. Das Innere enthält in dem starken Mauerkern eine etwa 8,50 m im Durchmesser haltende Grabkammer. In ihr wurde unter dem Pontifikat *Paul III.* der prachtvolle Sarkophag gefunden, der im Hofe des Palazzo Farnese in Rom steht. Auf diesem Maufoleum waren ehemals nach römischem Brauch auch Trophäen aufgestellt, ähnlich wie beim Denkmal der *Plautier* bei Tivoli, dem Denkmal des *Munatius Plancus* bei Gaëta und anderen römischen Denkmälern.

Ein hellenistisches Tropäon bei Ephesus besteht aus einem quadratischen Sockel, auf dem sich ein zweigeschossiger Säulenrundbau erhebt, dessen kegelförmige Endigung die Trophäe krönt (Fig. 367). Diese Form diente *Niemann* als Vorbild für die Wiederherstellung der *Tropaea Augusti* bei La Turbie. Diese kurz vor Christi Geburt errichtete Trophäe, von der heute noch stattliche Reste übrig sind, weist sehr bedeutende

Masse auf. Auf einem quadratischen Sockel von rund 40 m Seitenlänge erhebt sich das würfelartige erste, mit einem Relieffries gezierte Geschofs und auf ihm der zweigeschossige Säulenrundbau, der durch ein Kegeldach gedeckt, während das Ganze durch die Waffentrophäe in Verbindung mit freien plastischen Figuren gekrönt wird (Fig. 368³¹⁷).

317) Vergl.: BENNDORF, O. *Le trophée d'Auguste près de Monaco. (La Turbie.)* Paris 1904.

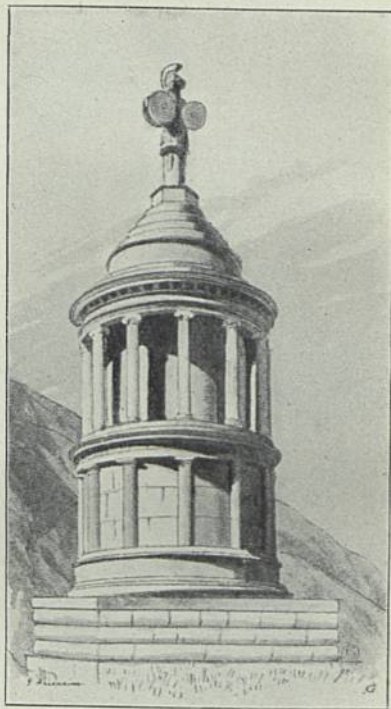
598.
Tropäon
des
Trajan
bei
Adamkliffi.

Wie in den Pyrenäen das Tropäon des *Pompejus*, oberhalb Monaco dasjenige des *Augustus*, an der Elbe jenes des *Drusus*, an der Wefer das des *Germanicus*, so erhob sich an der Donau das Tropäon des *Trajan*.

Beim Dorfe Adamkliffi in der Dobrußscha, in einsamer Lage in kahler Gegend, entdeckten im Jahre 1837 eine Gruppe preussischer Offiziere, die unter der Führung *Moltke's* in den Diensten des Sultans *Mahmud II.* standen, die Trümmer eines römischen Siegesdenkmales, welches in seiner Zerstörung die Form eines Rundturmes von 27 m Durchmesser und 18 m Höhe hat. Auf freier Höhe stehend, beherrscht das Denkmal meilenweit das Land. Die Türken gaben ihm den Namen Adamkliffi, Menschenkirche, von seinem einstigen Skulpturenschmuck abgeleitet, ein Name, der dann auf das benachbarte Dorf überging. Das Denkmal bildet einen Markstein in der römischen Kaisergeschichte und ist eine der denkwürdigsten Bauleistungen, welche die Antike der nördlichen Nachwelt überlief. *Niemann* machte einen Wiederherstellungsversuch des Denkmales³¹⁸⁾.

Das Denkmal wurde im Jahre 109 nach Chr. geweiht. Zwei Jahre hatte seine Errichtung durch die baugewöhnten Soldaten des Kaisers *Trajan*, wahrscheinlich nach den Plänen des Hofarchitekten *Apollodor* von Damaskus, beansprucht. Zwei Stunden von Adamkliffi, in der Tiefe des Thales von Enidſche, wurden Steinbrüche geöffnet. Mit ihrem Material wurde das Siegeszeichen des durch *Trajan* 107 nach Chr. glücklich beendeten dacischen Krieges errichtet. In kolossalen Buchstaben prangte sein Name am Gipfel neben dem des Kriegsgottes. Es war eine auf die Gemüter der Barbaren berechnete Siegespredigt, die der Architekt zu entwerfen hatte. Auf einem gewaltigen turmartigen Unterbau sollte die in Stein nachgebildete kolossale Trophäe, wie sie aus dem griechischen Heldenzeitalter auf die Denkmalkunst übergegangen war, errichtet werden. Das Siegeszeichen war die Hauptfache, die Architektur lediglich Basis. Die Trophäe bestand aus dem üblichen Baumstamm, an dessen Aeste die Waffen gehängt und über dessen Spitze der Helm gestülpt wurde. Es galt, die Trophäe möglichst kolossal zu gestalten, ihr ein dauerndes Postament zu geben und sie in unnahbarer Höhe aufzupflanzen. Sie erhielt 12 m Höhe; den Baumstamm bildeten ovale Trommeln von 2 m Durchmesser. Darauf folgten zwei gigantische Blöcke mit dem Rumpfe und den oberen Schilden; den Beschluß machte der verlorene Helm, den man bekränzt denken darf. Mit besonderem Prunk wurde der Panzer ausgestattet, der über einem Schuppenhemde ruhte, einen kaiserlichen Adler und eine Relieffdarstellung *Trajan's* erhielt, wie dieser kämpfend die Barbaren niederreitet. Beinschienen wurden dem Stamme angefügt, Lanzen und Feldzeichen den Schultern aufgesteckt, der ganze Aufbau, wie *Benndorf* ausführt, durch Statuen gefesselter Barbaren vollendet, welche als Schlachtopfer dastanden. Die gewaltige Last ruhte auf einem massiv aus Steinquadern aufgeschichteten viereckigen Turme, der zu größerer Sicherheit rings in weitem Umkreise einen festen Mantel von steinhartem Gufswerk erhielt. Diese innere Konstruktion wurde dann nach außen mit architektonischen Schmuckformen verkleidet: einem ringsum laufenden siebenstufigen Unterbau, einer mächtig hohen zylindrischen Mauer, welche oben, zwischen zwei Ornamentfriesen, 54 metopenartige Relieffelder und einen bekrönenden Kranz von Zinnen erhielt, auf denen wieder Barbaren, an Baumstämme gebunden, zur Darstellung kamen; darüber schliesslich das konisch aufsteigende Dach, aus Schuppen gebildet. In der einstigen Vollendung hatte die Anlage einen

Fig. 367.



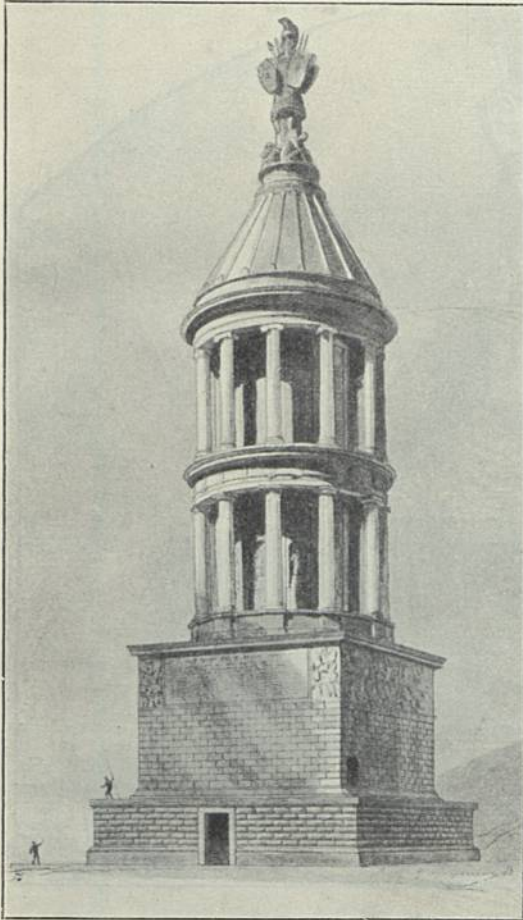
Hellenistisches Tropäum bei Ephesus.

³¹⁸⁾ Das Monument von Adamkliffi (*Tropaeum Trajani*). Unter Mitwirkung von *Otto Benndorf* und *George Niemann* herausgegeben von *G. Tocilesco*. Wien 1895.

größten Durchmesser von 27^m und mit Inbegriff des Tropäums eine Gesamthöhe von 32^m. Die äußere Steinverkleidung des Denkmals war durch Klammern zusammengehalten; sie wurde aber trotzdem vom gemauerten Kern gelöst. Wann dies geschah, darüber besitzen wir keine Nachricht. Ein Erdbeben dürfte die bekrönende Trophäe herabgestürzt haben und Barbarenhände vollendeten die Zerstörung. Fig. 369 gibt eine Ansicht des Denkmals nach dem Wiederherstellungsversuch von *Benndorf* und *Niemann* in ihrem genannten Werke.

Von den neueren Denkmälern dieser Reihe ist eines der frühesten das *Hermann-Denkmal* auf der Grotenburg bei Detmold, das bereits am 9. Juli 1838 begonnene, aber erst am 16. August 1875 geweihte Werk des Bildhauers *E. v. Bandel* (Fig. 370).

Fig. 368.

*Tropaea Augusti.*Rekonstruktion nach *Niemann*.

Denkmal geweiht werden. Ueber die bei ihm verfolgten Gedanken der Gestaltung äußerte sich der Künstler, *Bruno Schmitz*:

»Ein Turm, eine Säule, eine Statue von noch so gigantischen Abmessungen hätten der Eigenart und Meinung nie entsprechen können, welche mit dem Völkerschlacht-Denkmal zum Ausdruck gebracht werden sollte. Hier galt es nicht, einem einzelnen Helden oder mehreren die ewige Huldigung darzubringen. Der Held des Denkmals ist das ganze deutsche Volk, welches sich erhob und nicht rastete im Kampfe, bis der Korfe und seine Armee weggejagt waren vom deutschen Boden. So mußte sich auch das Denk-

599.
Hermann-
Denkmal
auf dem
Teutoburger
Walde.

Die Geschichte dieses Denkmals ist bereits in Art. 267 (S. 230) geschildert. Das urwüchsiges Werk hat sich nicht zu allen Zeiten gleicher Wertschätzung erfreut. Wer es unter den künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet, nach welchen heute die Denkmäler gewürdigt werden, die nationalen Charakter haben und kraftvolles Deutschtum ausströmen, wird dem Denkmal auf dem Teutoburger Walde keine Sympathien nicht vorenthalten können. Ueber die Schicksale des Werkes hat sich sein Schöpfer an der unten genannten Stelle ausführlich ausgesprochen und dabei auch eingehende konstruktive Angaben gemacht³¹⁹).

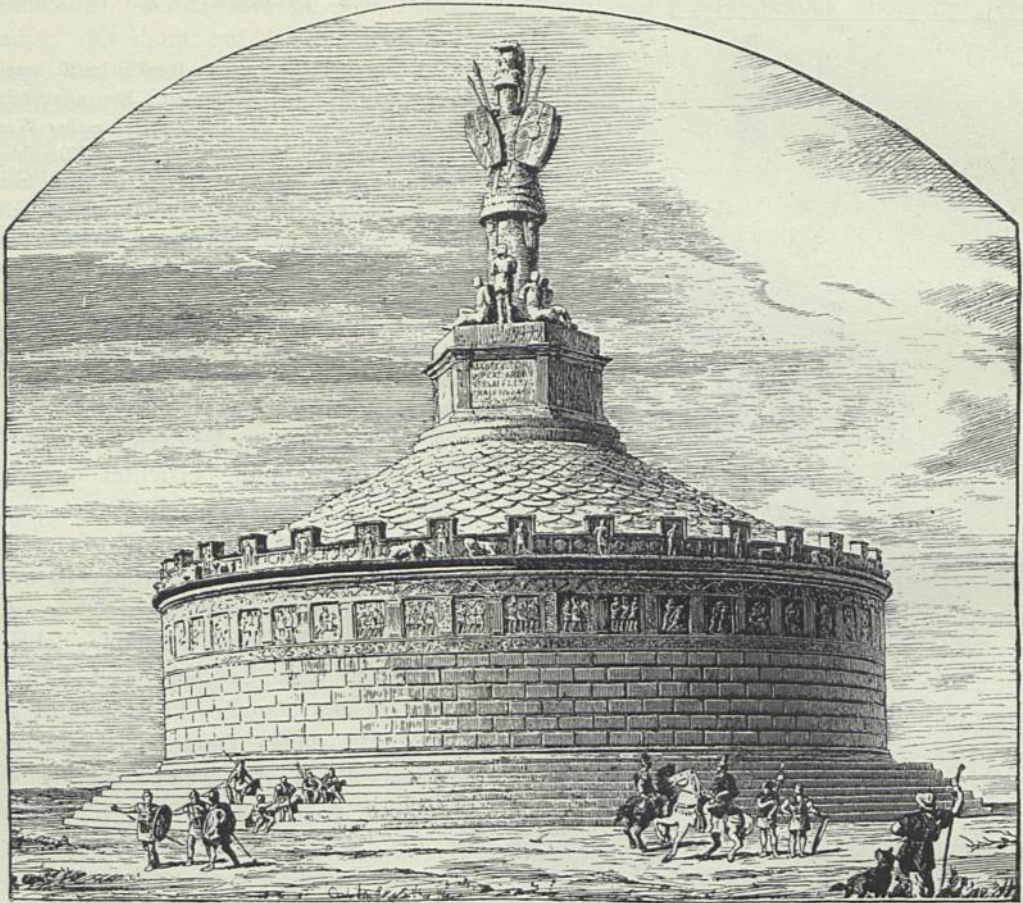
»Dafs auf den Feldern bei Leipzig ein Ehren Denkmal errichtet werden muß, das dem spätesten Enkel noch sage, was daselbst im Oktober des Jahres 1813 geschehen, darüber ist wohl in ganz Deutschland, ja wohl in der ganzen Welt nur eine Stimme«, schrieb kurz nach der Schlacht von Leipzig *Ernst Moritz Arndt*. Trotzdem ist die Geschichte dieses Denkmals eine der wechselvollsten geworden, die je ein Denkmal gehabt hat. Sie ist bereits in Art. 266 (S. 227) geschildert. Erst unseren Tagen war es vorbehalten, die Arbeiten am Denkmal tatsächlich in Angriff zu nehmen. Im Jahre 1913, der hundertjährigen Wiederkehr des Jahres der Befreiungskriege, soll das

600.
Völkerschlacht-
National-
denkmal
bei Leipzig.

³¹⁹) Siehe: Zeitschr. d. Arch.- u. Ing.-Ver. zu Hannover 1861, Sp. 25 u. Bl. 184.
Handbuch der Architektur. IV, 8, b.

mal auf breiter Grundlage erheben, in klaren Umrissen und hoch empor, in urkräftiger Gestaltung aufragend, wie ein großes Volk, das sich erhebt. Schon die Basis des Ganzen wurde durch Erdanschüttung bis zu 30 m über die Umgebung erhöht. An den feitlich sich abfenkenden Erdwällen, die mit Bäumen bepflanzt werden, ist gleichsam ein heiliger Hain gewonnen, der das Ganze umschließt. Vor dem Denkmal breitet sich in tiefer gelegtem Becken ein See aus, und auf solcher Basis erhebt sich der Pyramiden-Unterbau mit feinen Treppen als Sockel des steileren Hallenbaues. Gegen den See zu fällt der Sockel in fenkrechten Cyklopenmauern ab, und in diese ist als Mittelfigur ein mächtiger deutscher Michel eingefügt, zu dessen Füßen allegorische Figuren die deutsche Volkserhebung versinnbildlichen.

Fig. 369.



Tropäum zu Adamklissi.

Rekonstruktion nach *Beundorf* und *Niemann*.

Steiler emporsteigend erhebt sich auf dem Sockel der oben abgestumpfte Pyramidenbau einer Befreiungshalle, geöffnet nach allen vier Seiten durch mächtige, ein Drittel der Breiteite in der Mitte freilassende Thorbogen. Während also im Gesamtumriss die Pyramidenform gewahrt bleibt, ist hier die in scharfer Linie aufstrebende Mauer in ein gigantisches Pfeilmotiv aufgelöst. Die Halle selbst ist baulich in drei Stockwerke geteilt, welche sich aber dem Beschauer als ein ganzes und ungeheures Kuppelgewölbe darstellen. Zwei Reihen von Fensteröffnungen unterhalb der zweiten und dritten Gewölbeverjüngung führen das Licht zu den Wänden und zur Decke. Die erste, untere Abteilung zeigt nur plastischen Schmuck. An den Pfeilern erheben sich mächtige Eichenstämme, ihre Aeste und Zweige nach oben ausladend, und vor ihnen halten vier Riefengestalten Wache, die deutschen Tugenden der Tapferkeit, Mäßigung, Gerechtigkeit und Güte. Auf Wappenschildern sind die Namen der Helden und Sänger der Zeit ein-



Burfchenschafts-Denkmal auf der Göpelskuppe bei Eifenach.

Arch.: *Wilhelm Kreis.*

gemeinselt. Im zweiten Felde zeigt ein ringsum geführtes Freskobild den Zug der deutschen Helden vom Zeitalter *Karl des Großen* bis zu den Befreiungskriegen nach Walhall, das sich leuchtend und überleuchtet von der vergoldeten Decke des Kuppelschlusses im dritten Geschoße aus dem Bilde heraushebt.»

Der Ort des Denkmals ist ein Gelände im Süden der Stadt Leipzig, zwischen der Reitzenhainerstraße und dem Südfriedhof; von hier können das Schlachtfeld bei Leipzig und die Stadt vollständig übersehen werden.

Fig. 370.



Hermann-Denkmal auf der Grotenburg bei Detmold.
Arch. u. Bildh.: E. v. Bandel.

herzustellen zwischen dem Burschenschaftsgedanken und dem Reichsgedanken.

Das Denkmal ist ein zentraler Rundpfeilerbau nach dem Entwurf von *Wilhelm Kreis* und nach der nebenstehenden Tafel, sowie Fig. 373 u. 374. Weit in die

³²⁰⁾ WUSTMANN, G. Aeltere Pläne zu einem Denkmal der Völkerschlacht (Grenzboten 1888) und: SPITZNER, A. Das Völkerschlacht-National-Denkmal, das Denkmal der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutschlands (Denkschrift des »Deutschen Patriotenbundes« vom Jahre 1897).

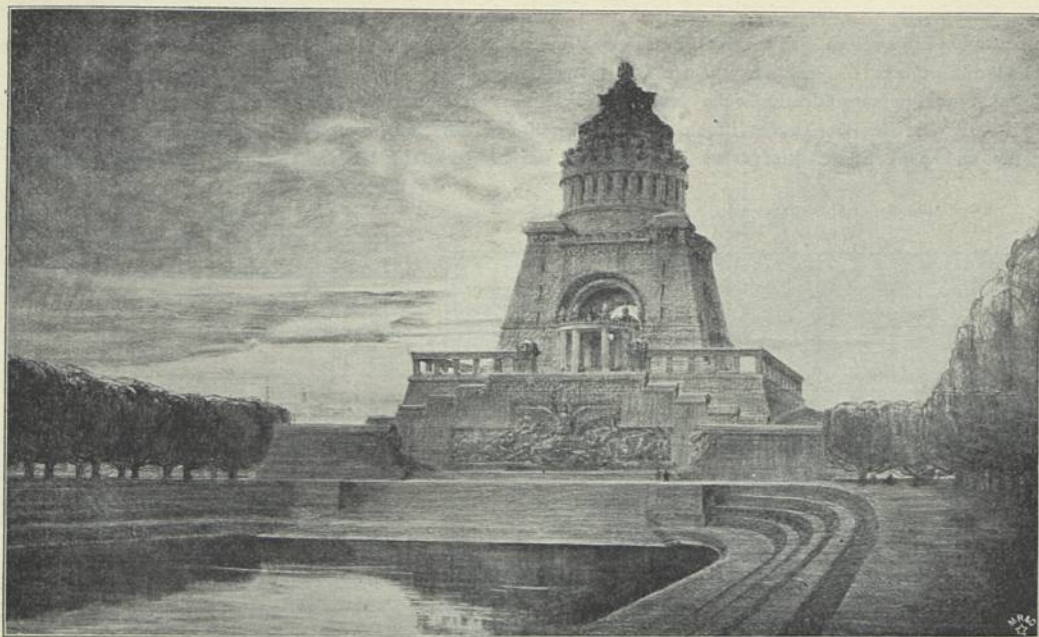
Das Denkmal ist als der monumentale Abschluss einer Pracht- und Feststraße angenommen, welche vom Königsplatz aus in gerader Linie auf das Denkmal zuführt und etwa 3 km lang und 40 m breit ist.

Welche Wandelungen der Denkmalgedanke im Laufe der Zeiten durchmachte, darüber unterrichten uns zwei Schriften³²⁰⁾. Ueber die Wandelungen der letzten Jahre legen unsere Abbildungen Rechenschaft ab. Die Tafel bei S. 227 zeigt den im zweiten Wettbewerb mit dem I. Preis gekrönten Entwurf von *Wilhelm Kreis* in Dresden; Fig. 371 u. 372 stellen den ersten für die Ausführung berechneten Entwurf von *Bruno Schmitz*, der zunächst noch ohne Berücksichtigung der Kosten aufgestellt war, dar, während die Tafel bei S. 229 einen Entwurf wiedergibt, der mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Mittel gegen Fig. 371 eine wesentliche Einschränkung des Reichtums des architektonischen Gedankens veranschaulicht.

In die Reihe der nationalen Denkmäler der in Rede stehenden Gruppe gehört auch das Burschenschaftsdenkmal bei Eisenach. Ursprünglich als ein Denkmal der im Jahre 1870—71 gefallenen Burschenschafter gedacht, wurde im Laufe der Entwicklung des Denkmalgedankens dieser dahin erweitert, daß das Denkmal auch dem Andenken der um die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches verdienten Männer gewidmet sein sollte. Ja es versucht in allgemeiner Bedeutung eine monumentale Verbindung

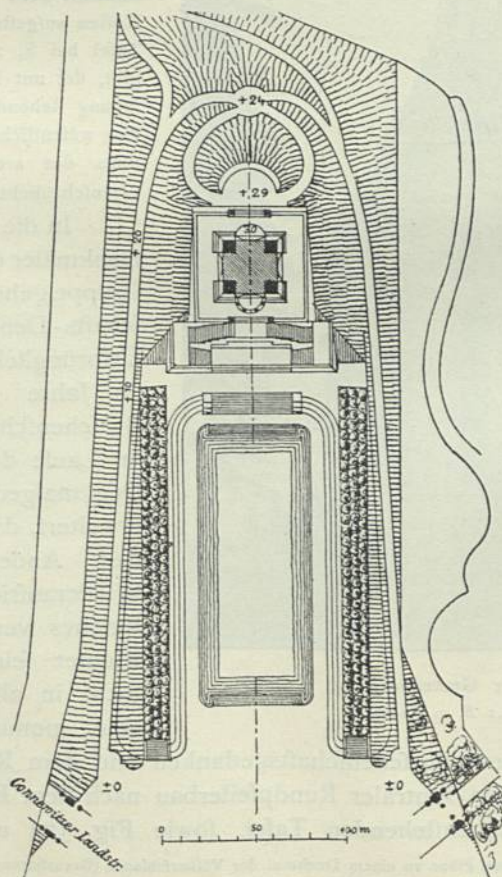
601.
Burschenschaftsdenkmal
bei Eisenach.

Fig. 371.



Anficht.

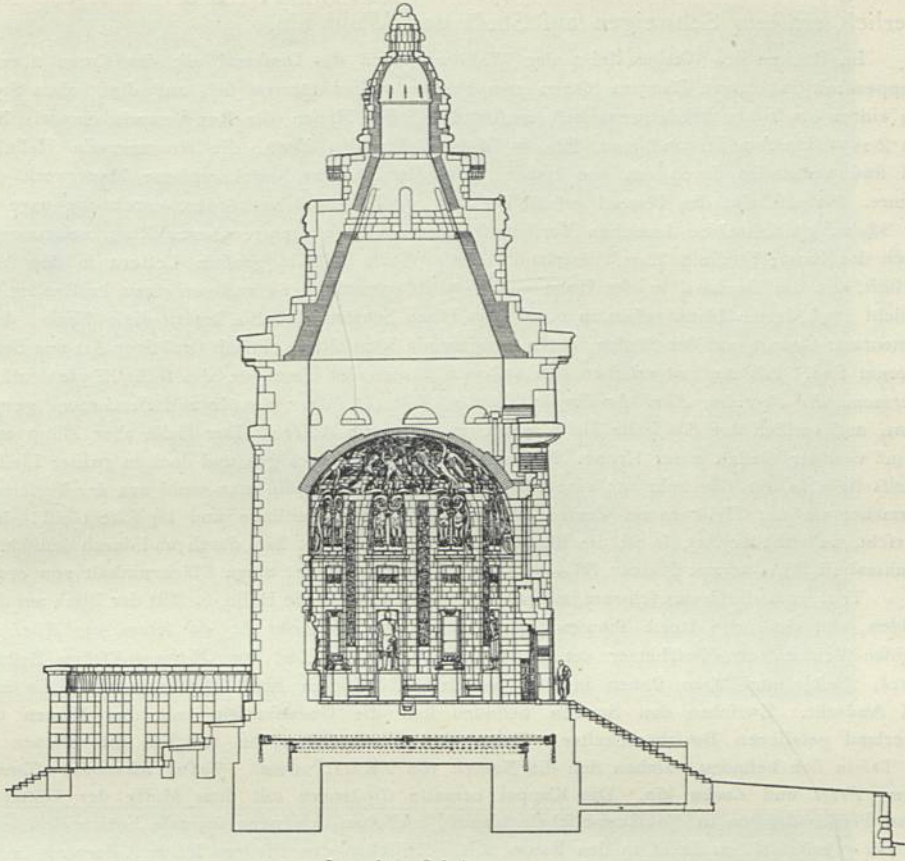
Fig. 372.
Grundriß.



Arch.:
Bruno Schmitz.

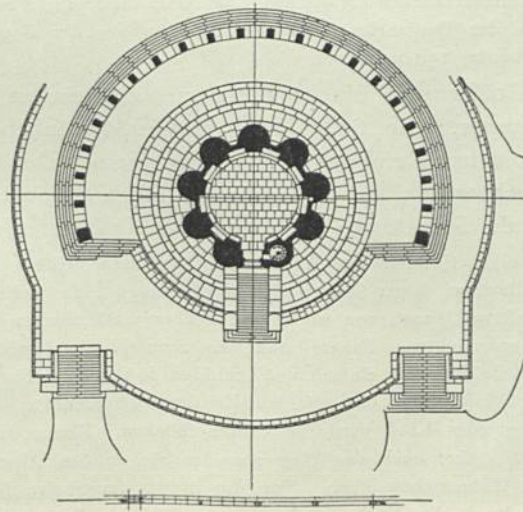
Völkerchlacht-Denkmal bei Leipzig.

Fig. 373.



Lotrechter Schnitt.

Fig. 374.
Grundriß.



Arch.:
Wilhelm Kreis.

Burschenschafts-Denkmal zu Eifelnach.

Thüringer Lande hinaus schaut es von der Göpelskuppe gegenüber der Wartburg in feierlich ernstem Schweigen auf Stadt und Wald hin.

Im Rücken des Werkes steigt der Wald auf, den das Denkmal mit der Krone überragt. Zwei Treppen mit mächtigen Rampen führen zum Plateau. Hier türmen sich auf drei hohen Stylobatstufen, von einem 5 m hohen Pfeilerkranz halb umschlossen, die Massen des Rundtempels empor. Neun Säulen von 2,25 m Durchmesser und etwa 12,50 m Höhe fassen den Kern, die monumentale Halle, zusammen und sind verbunden durch das von hohen, schmalen Fenstern durchbrochene Mauerwerk des Kuppelraumes. So erscheint der Tempel geschlossen und wuchtig und verkörpert durch die enge Verbindung der Säulen gleichsam die deutschen Burschenschaften als starken untrennbaren Ring, zusammengeschmiedet durch das Band: Freiheit, Ehre, Vaterland. Diese Worte sind in großen Lettern in den Architrav gemeißelt, der das Denkmal in der Höhe von 17 m zusammenschließt und von einem kraftvollen, schwer und schlicht gegliederten Hauptgesims in etwa 20 m Höhe bekrönt ist. So lagert diese Masse, der Ausdruck elementarer Gewalt, auf den Säulen, deren dorisierende Kapitelle in einfach struktureller Art von tiefen Scharten getrennt sind. Als Aufbau erheben sich auf zwei Stufen der Tambour, die sechs Köpfe deutscher Männer (*Hermann der Befreier, Karl der Große, Luther, Albrecht Dürer, Goethe und Beethoven*), gewaltige Kragsteine, und endlich der 6 m hohe Helm, umgeben von neun Adlern. Der Helm aber klingt aus in einem Knauf von der Gestalt einer Krone. Mit weithin wirkendem zackigen und doch in großer Linie gehaltenen Umriss steht so der Bau bekrönt; eine Eigenart der Gestaltung, die man wohl aus der Verschmelzung von Germanentum mit Hellenentum deuten könnte. Ist der einheitliche und logische Geist, der in allem herrscht, hellenischer Art, so ist die Phantasie, die hier gewaltet hat, durch und durch deutsch. Das ganze Denkmal ist 33,50 m, mit Plateau 36,00 m hoch. Das Plateau hat einen Flächeninhalt von etwa 2000 qm.

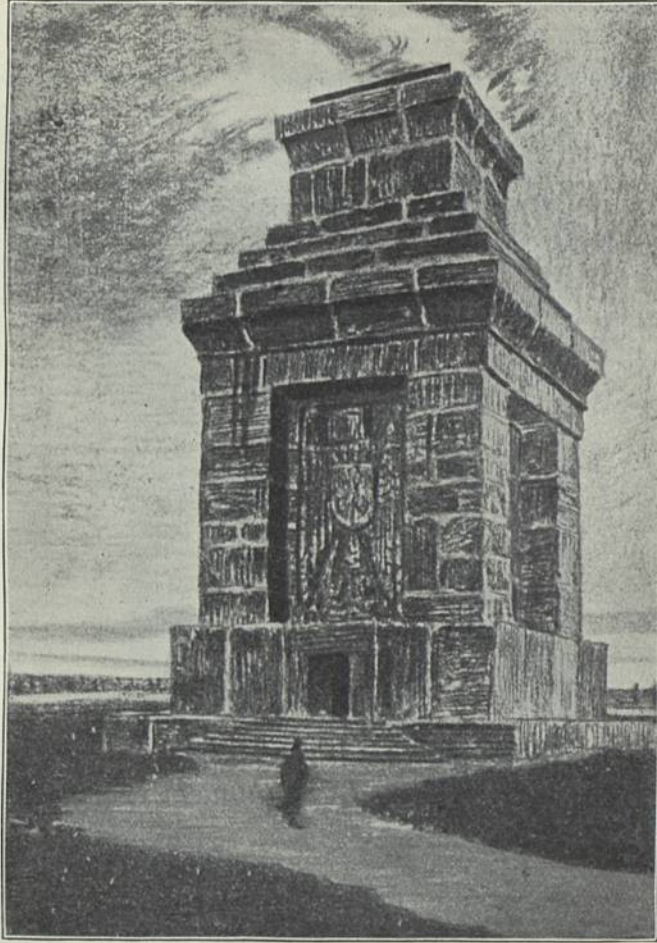
Tritt man durch das schwere, metallbeschlagene Thor in die Halle, so fällt der Blick auf die deutschen Helden, die das neue Reich schufen. Da steht Kaiser *Wilhelm I.*; da sehen wir *Karl August* von Sachsen-Weimar, den Beschützer der Burschenschaft in der Zeit der *Metternich'schen* Beschlüsse. *Bismarck, Moltke* und *Roon* stehen in der von tiefem, heiligem Ernst durchzogenen Halle zur Mahnung und Andacht. Zwischen den Statuen befinden sich die Gedenktafeln mit den Namen der für das Vaterland gefallenen Burschenschafter. Ueber den Flachnischen, in welchen die Statuen stehen und die Tafeln sich befinden, ziehen sich die Namen von *Fichte, Arndt, Jahn, Riemann, Horn, Scheidler, Oken, Fries* und *Luden* hin. Die Kuppel bemalte *Gußmann* mit dem Motiv der Götterdämmerung. Neun Pfeiler dringen in die Kuppelschale hinauf, zwischen sich neun schmale Fenster frei lassend, durch die ein grünlich-blaues Licht in den Raum fällt. Zwischen den Pfeilern leiten Adlerpaare in die Malerei der Kuppel über. Die Halle hat einen Durchmesser von 9,50 m und eine Höhe von rund 12 m. Die als Hochrelief behandelten Statuen haben eine Höhe von 2,70 m; *Wilhelm I.* und *Roon* schuf *Selmar Werner, Moltke* und *Bismarck August Hudler, Karl August* von Weimar *Hofaeus*. Die Eingangsthür ist von *Karl Grofs*; die ornamentalen Bildhauerarbeiten figürlichen Charakters sind von *Martin Pietzsch*, die übrigen von *J. Esche*. Das Material des Denkmals ist rauher Kalkstein aus der Gegend von Meiningen und Ebenhausen; die Bau summe betrug 190 000 Mark.

602.
Bismarck-
Säulen.

Zu turmartiger Größe und Macht ragen an zahlreichen Orten Deutschlands die *Bismarck-Säulen* empor. Sie sind der Dank der deutschen Studentenschaft für den ersten Kanzler des neuen Reiches. Nicht ein einzelnes Denkmal von blendender Pracht sollte dem schlichten Helden durch die deutschen Studenten erstehen, sondern zahlreiche Denkmäler als Gemeingut der deutschen Volksgenossen.

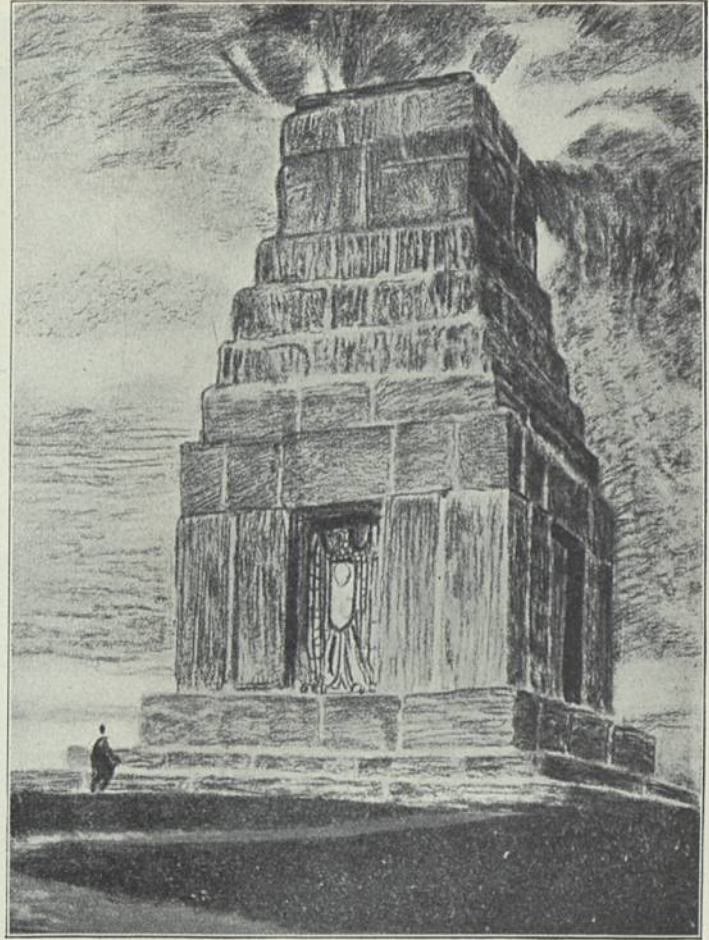
»Wie vorzeiten die alten Sachsen und Normannen über den Leibern ihrer gefallenen Recken schmucklose Felsenfäulen auftürmten, deren Spitzen Feuerfanale trugen, so wollen wir unserem *Bismarck* zu Ehren auf allen Höhen unserer Heimat, von wo der Blick über die herrlichen deutschen Lande schweift, gewaltige granitne Feuerträger errichten. Ueberall soll, ein Sinnbild der deutschen Einheit, das gleiche Zeichen erstehen in ragender Größe, aber einfach und prunklos, in schlichter Form auf massivem Unterbau, nur mit dem Wappen oder Wahlspruch des eisernen Kanzlers geschmückt. Keinen Namen soll der gewaltige Stein tragen; aber jedes Kind wird ihn deuten können. Kommt ihr vom Westen unseres Reiches hinüber zur Ostmark, führt euch der Weg von der See zu den Alpen, überall, wo Deutsche wohnen, werdet ihr daselbe Wahrzeichen sehen. Von der Spitze der Säulen sollen aus ehernen Feuerbehältern Flammen weithin durch die Nacht leuchten; von Berg zu Berg sollen die Feuer mächtiger Scheiterhaufen grüßen; deutschen Dank sollen sie künden; das Höchste, Reinste, Edelste, was in uns wohnt, sollen sie offenbaren, heiße innige Vaterlandsliebe, deutsche Treue bis zum Tode.«

Fig. 375.



Kennwort: »Eroika«.

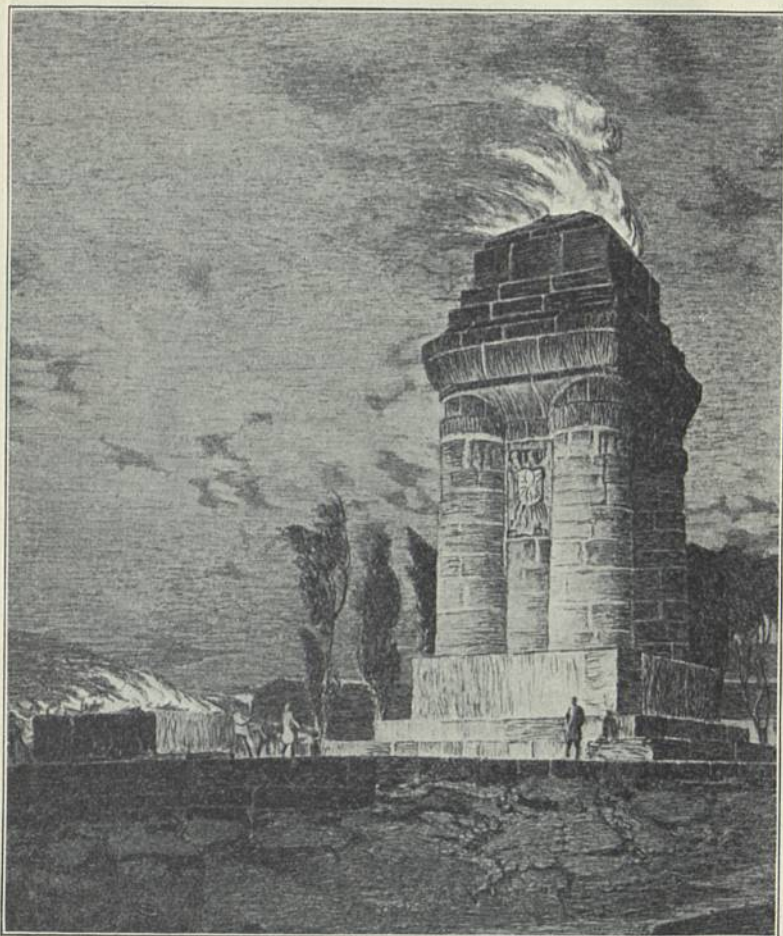
Fig. 376.



Kennwort: »Wuotan«.

Preisgekrönte Entwürfe für eine *Bismarck-Säule* von *Wilhelm Kreis*³²¹).

Fig. 377.



Preisgekrönter Entwurf für eine *Bismarck-Säule* von *Wilhelm Kreis* ³²¹).

Kennwort: »Götterdämmerung«.

Fig. 378.



Bismarck-Säule bei Erfurt.

Arch.: *Wilhelm Kreis*.

So schrieben die deutschen Studenten am Ende des Todesjahres des Kanzlers (1898). Allerorten erheben sich bereits die Wahrzeichen deutschen Dankes für geschichtliche Heldenthaten. Ihre Form gab ihnen wieder *Wilhelm Kreis* als Sieger in einem Wettbewerb. In diesem war für das Denkmal die größte Einfachheit gefordert, da die Denksteine abseits der Städte, an weithin sichtbaren Stellen, errichtet werden sollten und sonach mit einer Fernwirkung zu rechnen war. Die Höhe war mit mindestens 10 m anzunehmen und als Material härtester deutscher Granit zu wählen. Die Herstellungskosten sollten 20000 Mark nicht überschreiten; es sollte da, wo diese Mittel nicht aufgebracht werden konnten, eine leichte Verkleinerung des Entwurfes möglich sein.

Die Entwürfe »Götterdämmerung« (Fig. 377), »Wuotan« (Fig. 376) und »Eroika« (Fig. 375) wurden preisgekrönt. [Der Entwurf »Götterdämmerung« wurde vielfach zur Ausführung gewählt, und wie weit die Ausführung mit dem Entwurf übereinstimmt, möge ein Vergleich der *Bismarck-Säule* bei Erfurt (Fig. 378) mit Fig. 377 zeigen.

Unter die Turmdenkmäler ist auch das russische Denkmal einzureihen, das am 17. Dezember 1898 in San Stefano bei Konstantinopel zum Gedächtnis der im türkisch-russischen Kriege 1877—78 Gefallenen errichtet wurde³²²). Das im Jahre 1883 nach den Entwürfen und unter der Leitung des Obersten *Peschkoff* begonnene Denkmal besteht aus einem breit gelagerten Unterbau mit großen Freitreppen aus Granit und französischem Kalkstein für die Gliederungen. Der Unterbau enthält die Ueberreste der Krieger; über ihm erhebt sich eine Gedächtniskapelle mit stattlichem Turm.

Die Jahrtausendfeier des ungarischen Königreiches hat ein Turmdenkmal auf der *Hunyady-Burg* hervorgerufen.

Daselbe wurde auf der Anhöhe errichtet, welche die Ruinen dieser Burg bedecken, und ist ein 35 m hoher Turm, dessen Kuppel von einer vergoldeten Kugel gekrönt ist, die einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln trägt. Ueber dem Thoreingange befinden sich die Statue der Hungaria und das ungarische Staatswappen.

An der äußersten Grenzwacht der Monarchie gelegen, ist das Semliner Millenniumsdenkmal ein weithin sichtbares Wahrzeichen des historischen Abschnittes, den es verewigt.

r) Ehren- und Triumphbogen.

1) Dauernde Bauten.

Es ist die allgemeine Annahme, daß die Triumphbogen und Ehrenpforten römischen Ursprunges seien; indessen ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie bereits auf etruskischen Brauch zurückgehen und daß sie auch in China schon in frühester Zeit nicht unbekannt waren. Ich vermag das Alter der beiden in Fig. 379 u. 380 abgebildeten chinesischen Ehrenpforten nicht anzugeben. Vermutlich sind sie nachchristliche Werke, die aber gleichwohl eine solche Durchbildung zeigen, daß sie nicht Anfänge einer Entwicklungsreihe sein können, sondern als Endglieder derselben betrachtet werden müssen. In beiden Fällen, sowohl im Eingangsthor zu den Ming-Gräbern bei Peking wie in der Ehrenpforte zwischen Kiu-fu und dem *Confucius-Grabe*, handelt es sich um großgedachte Werke von fünf Oeffnungen, in reichster Weise mit Ornamenten geschmückt. Die Frage, wie weit die Anfänge der Entwicklungsreihe, deren Endglieder diese beiden Thore sind, zurückgehen, und welche Formen diese Anfangsglieder hatten, muß ich hier offen lassen. Es ist bei dem hohen Alter der

603.
Russisches
Denkmal
zu
San Stefano.

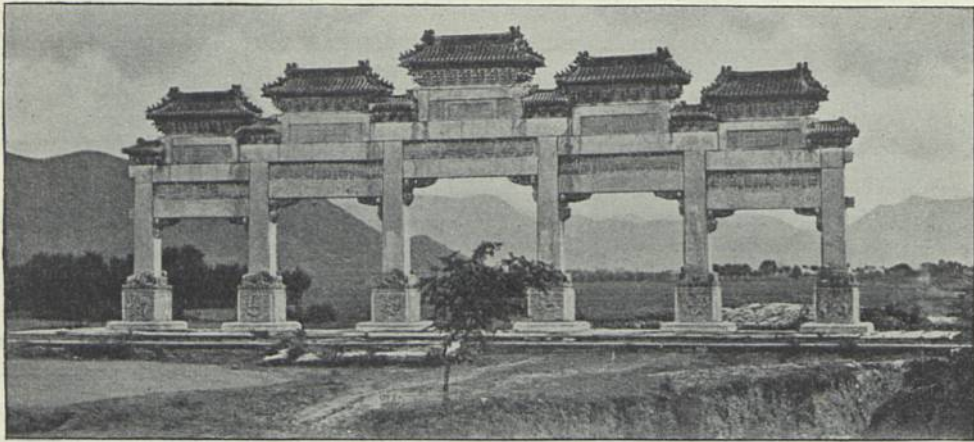
604.
Ungarische
Millenniums-
denkmäler.

605.
Chinesische
und
etruskische
Bauten.

³²²) Siehe: *Graphic* 1898, S. 840.

chinesischen Kultur möglich, daß sie über die etruskischen Denkmäler hinausgehen. Denn die ungewöhnlich reiche Durchbildung des *Arco di Augusto* und der *Porta Marzia*

Fig. 379.



Eingangsthor zu den Ming-Gräbern bei Peking.

Fig. 380.

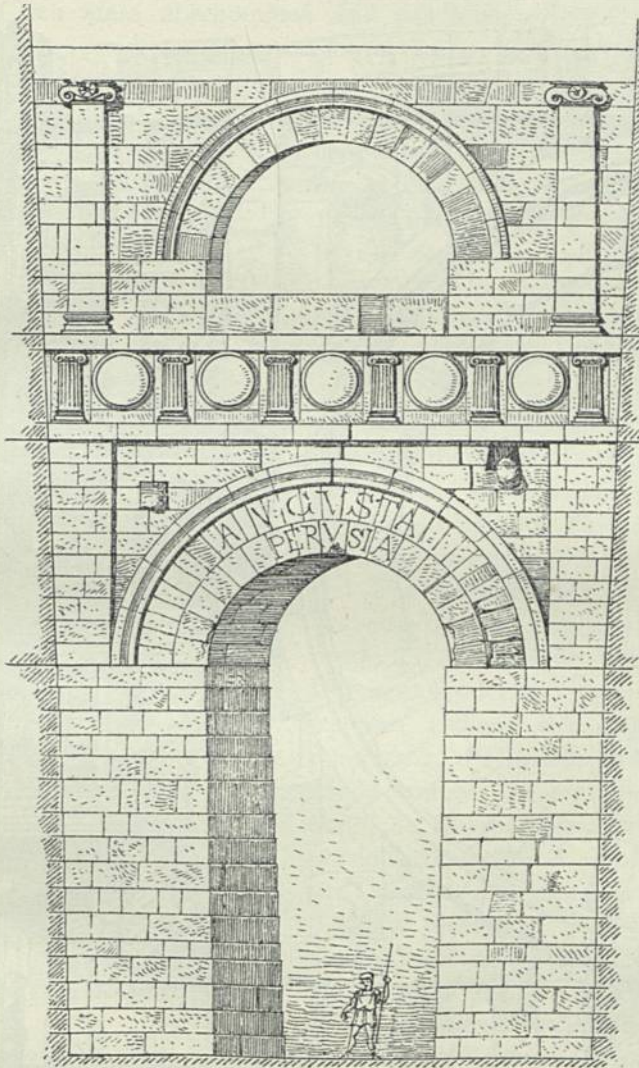


Kaiserliche Ehrenpforte zwischen Kiu-fu und dem *Confucius*-Grab.

im alten Perugia, dem heutigen Perugia, schließt die Vermutung nicht aus, daß diesen Thoren eine höhere Bedeutung als die von Stadthoren beiwohnte. Vielleicht

waren sie in demselben Mafse Denkmalbauten einer frühen Zeit, wie sie eine spätere Zeit in den reicher durchgebildeten Thoren, welche festlichen Veranlassungen ihre Errichtung oder Umgestaltung verdankten, ausgebildet hat. Der *Augustus*-Bogen (Fig. 381) besteht aus einer hohen, schmalen Durchlaßöffnung, welche durch einen breiten Rundbogen abgeschlossen ist. Ueber dem Bogen entwickelt sich eine wag-

Fig. 381.



Arco di Augusto in Perugia.

rechte Gliederung, bei welcher die Pilasterstellung mit Schilden an das Triglyphengesims mit Metopen erinnert. Ueber der Horizontalgliederung entwickelt sich eine zweite Rundbogenöffnung, welche durch jonische Pilaster flankiert ist.

Reicher ist die *Porta Marzia*; doch auch bei ihr zeigt die schmückende Gliederung oberhalb des Bogens eine gleiche Tendenz wie die des *Augustus*-Bogens, wemgleich die Pilasterstellung bedeutender auftritt und die Metopen zu selbständigen Intervallen

mit figürlichem Schmuck sich erheben. Fig. 382 gibt die *Porta Marzia* nur vom Kämpfer ab, ohne den Unterteil. *Durm* weist die oberen Teile der Thore der Augusteischen Zeit zu³²³). Doch ist die Formensprache zweifellos etruskisch.

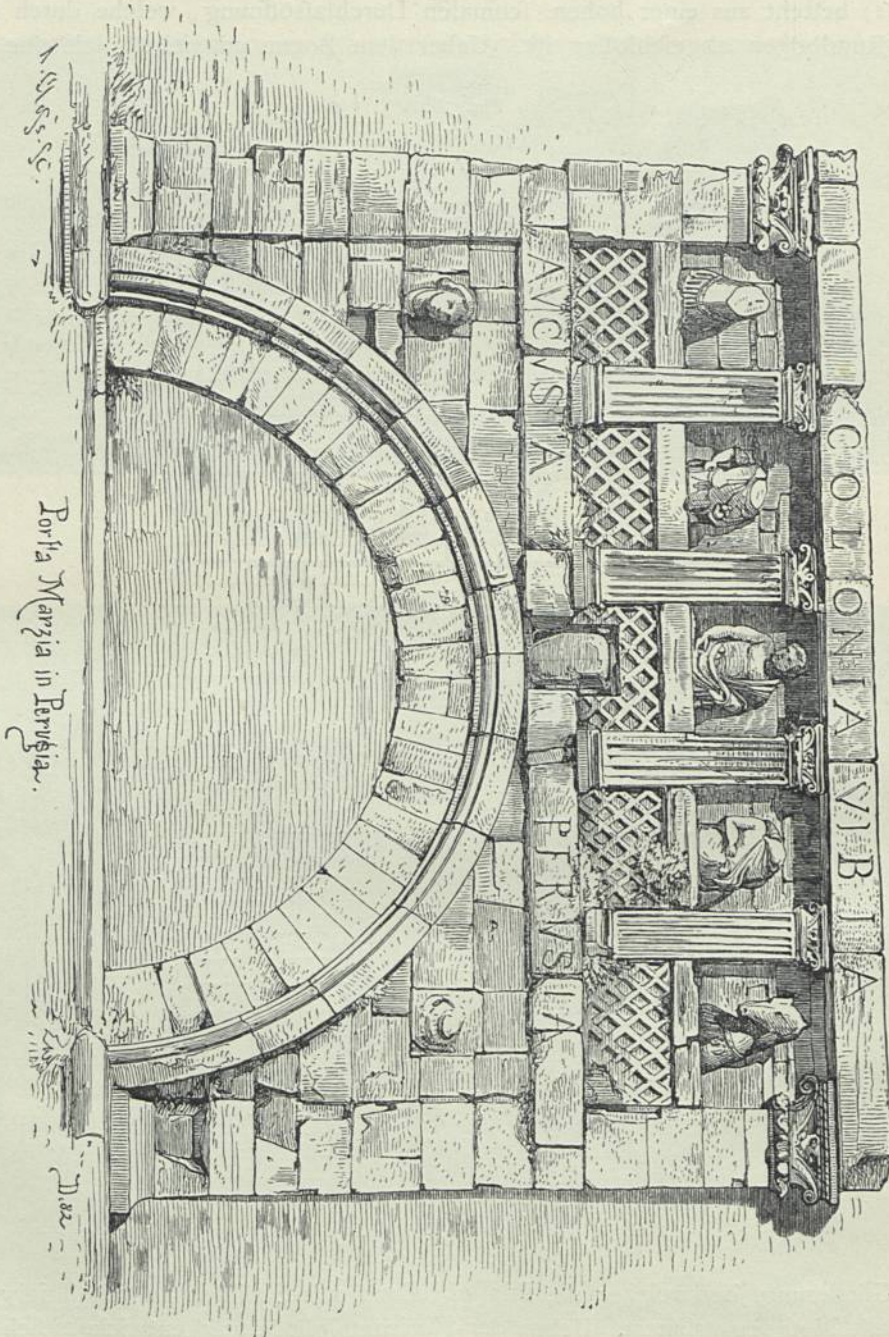


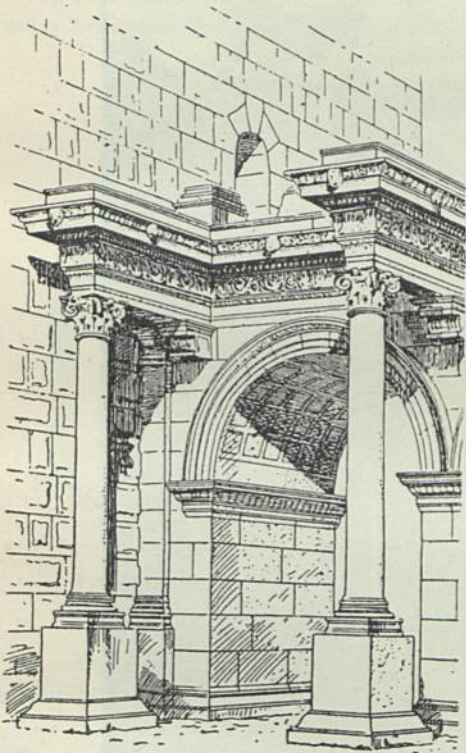
Fig. 382.

Diese Bogen waren, wenn sie die von uns angenommene Bedeutung wirklich hatten, Urfänge in der Entwicklung dieser Denkmälerreihe, nach welchen uns die verbindenden Zwischenglieder bis zu den römischen Werken fehlen.

³²³) Siehe Teil II, Bd. 2 dieses »Handbuches«.

Der Triumphbogen in der heute noch wiederholten Form verdankt seine Entstehung dem alten römischen Brauch, siegreichen Feldherren und ihren Heeren einen feierlichen Einzug in Rom zu bereiten. Vor der Regierungszeit des *Augustus* waren die Triumphzüge zahlreich; *Augustus* beschränkte sie, noch mehr *Vespasian*, so daß sie schließlich nur noch den Kaisern zukamen. Hatte der Feldherr den Antrag zu einem triumphalen Einzug in Rom gestellt, so wurden bei der Bewilligung desselben die Kosten auf den Staat übernommen und das Volk erteilte dem Feldherrn das Recht, für den Tag des Triumphes das Imperium in der Stadt zu besitzen. Es rief ihm in jubelndem Geschrei das »Jo triumphe« zu; den etwaigen Uebermut des Feldherrn aber dämpfte die Warnung: »Bedenke, daß du ein Mensch bist.« Der Zug

Fig. 383.

Kleinasiatischer Triumphbogen ³²⁴).

nahm auf dem Marsfeld Aufstellung, zog durch die *Porta triumphalis* in den Circus Flaminius, trat durch die *Porta Carmentalis* in die Stadt ein und ging über das Velabrum, das Forum boarium, durch die Via Sacra und über das Hauptforum zum Kapitol. Hier verrichtete der Triumphator ein Dankgebet, opferte und weihte Jupiter einen Teil der Beute. Ein Gastmahl schloß den Triumphtag. Die römischen Triumphzüge wurden in der Provinz vielfach nachgeahmt; der ihnen zu Grunde liegende Gedanke hat sich durch alle Folgezeiten hindurch bis heute erhalten.

Der Triumphbogen (*Arcus* oder *Fornix triumphalis*) war meistens ein freistehendes, thorförmiges Gebäude, entweder mit einem Durchgang oder mit drei Durchgängen, von welchen vielfach der mittlere der Hauptdurchgang, die beiden anderen Nebendurchgänge waren. In einzelnen Fällen wurden sämtliche Durchgänge auch gleich groß und gleichwertig gestaltet. Der obere Abschluss der Durchgänge war meistens halbkreisförmig.

Auf dem ganzen Wege, welchen der Triumphzug des Feldherrn zu durchmessen hatte, bis er auf dem Kapitol angelangt war, wurde vorübergehender Straßenschmuck auf-

606.
Bedeutung
des
Triumph-
bogens.

607.
Form
des Triumph-
bogens.

gestellt und angeordnet, und dieser nicht dauernde Schmuck war lange Zeit der einzige, durch welchen die Siegesfeiern ausgezeichnet wurden. Es war ein leichter Schmuck ohne Bogen. Erst im Laufe der Zeit kam der Brauch auf, beim Eintritt in die Stadt hölzerne Ehrenpforten zu errichten und diese mit Trophäen und Kriegsbeute zu schmücken. Unter dem Kaiserreich verwandelte sich das Holz dann in monumentaleres Material, in Stein, Marmor und Bronze.

In Rom sind teils nur in trümmerhaftem Zustande, teils verhältnismäßig gut erhalten die Triumphbogen des *Drusus*, des *Titus*, des *Septimius Severus* und des *Constantinus*. Als Ehren- und Durchgangsbogen sind aufzufassen die Bogen des

³²⁴) Fakf.-Repr. nach: LANCKORONSKI, C., G. NIEMANN & E. PETERSEN. Städte Pamphiliens und Pisidiens. Wien 1890.

Gallienus, des *Fanus* und des *Dolabella*. In den ehemals römischen Provinzen sind erhalten der Triumphbogen des *Augustus* zu Rimini, die Triumphbogen zu Sufa, Aofta, Fano, die Triumphbogen des *Trajan* zu Ancona und Benevent, der Triumphbogen des *Hadrian* zu Athen, derjenige des *Marius* zu Orange in Frankreich. Ferner sind noch aus alter Zeit erhalten die Triumphbogen zu Pola, Verona, St.-Remy in Südfrankreich, sowie Capara in Spanien.

Fig. 384.



Caracalla-Bogen zu Tebessa.

608.
Einfache
Formen:
einbogige
Ehrenpforten.

Die einfachste Form des römischen Triumphbogens besteht aus nur einer im Halbkreis überdeckten Oeffnung, wie das Beispiel aus Kleinasien (Fig. 383³²⁴) zeigt. In den meisten Fällen ist die Oeffnung von Pilastern, halben, Dreiviertel- oder vollrunden Säulen begleitet. In dem Beispiel aus Kleinasien sind die Säulen, vermutlich um größeren bildnerischen Schmuck zu tragen, so weit vorgeschoben, daß zur Unterstützung des Gebälkes noch Konsolen angeordnet werden mußten. Das Thor des *Caracalla* in Tebessa (Nordafrika; Fig. 384), gleichfalls ein römisches Werk, hat auch nur eine Oeffnung, die von je einer korinthischen Doppelsäulenstellung flankiert ist.

609.
Triumphbogen
zu Sufa.

Zu den einfacheren Formen gehört weiter der Triumphbogen des *Augustus* zu Sufa (siehe den Grundrifs in Fig. 390, sowie Fig. 385 u. 386).

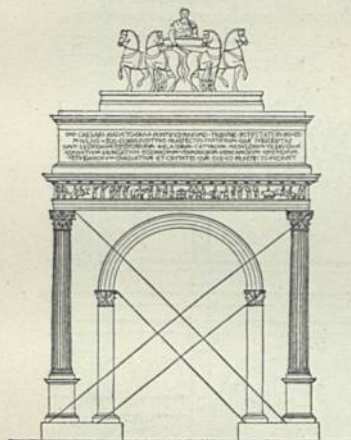
Sufa am Mont-Cenis, das alte Segusio, war zur Zeit des Kaisers *Augustus* Hauptstadt des Königreiches des *Cottius*. Nach der Einverleibung des Königreiches in das römische Reich liefs *Augustus* den *Cottius* als Präfekten an der Spitze feiner Völkerschaften. Zum Dank dafür errichtete *Cottius* dem *Augustus* im Jahre 8 vor Chr. den heute noch erhaltenen Bogen nördlich von der Stadt auf der Strafsse, die von Italien nach Gallien führte. Der Bogen ist 13,50 m hoch und 12,00 m breit; seine Tiefe beträgt 7,30 m. Die Durchgangsöffnung hat eine lichte Weite von 5,90 × 8,80 m und ist von korinthischen Pilastern flankiert, während die Ecken durch korinthische kannelierte Dreiviertelfäulen ausgezeichnet sind. Der an allen vier Fassaden umlaufende Fries enthält Opferscenen.

Ein ungleich reicheres Werk ist der Triumphbogen des *Trajan* in Ancona, der 115 nach Chr. durch *Apollodor*, den Architekten des *Trajan*-Forums in Rom, entstand (siehe den Grundrifs in Fig. 391, sowie Fig. 387 u. 396). Er wurde dem Kaiser als ein Denkmal des Dankes für die Wiederherstellung des Hafens errichtet und besteht aus Marmor.

610.
Triumphbogen
zu
Ancona.

Eine breite Freitreppe führt zu dem stattlichen Bogen hinauf, der 9 m breit und 14 m hoch ist und dessen Architektur eine Gliederung durch korinthische Halbfäulen mit Verkröpfung von Hauptgesims und Attika erhalten hat. Zwischen den Säulen befand sich einft Erzhelm, und es schmückte die Attika die Reiterstatue *Trajan*'s; zu ihrer Seite standen Frau und Schwester des Kaisers. Die Inschrift sagt, der Senat habe das Denkmal zu Ehren *Trajan*'s, seiner Frau und Schwester (*Plotina* und *Marciana*) setzen lassen, und zwar in Anerkennung der Hafenverbesserungen durch den Kaiser.

Fig. 385.



Triumphbogen des *Augustus*
zu Sufa.

Der *Arco d'Augusto* in Rimini ist ein einbogiges Erinnerungsdenkmal, welches im Jahre 27 vor Chr., in dem Jahre, in dem *Octavian* den Titel *Augustus* erhielt, zur Verherrlichung des augusteischen Strafsenbaues errichtet wurde (Fig. 397).

611.
Arco
d'Augusto
zu
Rimini.

Der 14 m hohe Bogen besteht aus Travertin; seine Oeffnung ist 8,80 m breit. Die architektonische Gliederung erfolgt durch je eine korinthische Säule mit verkröpftem Gebälk. Ueber dem Bogen geht ein Giebdreieck in die Attika über. Die Bogenzwickel werden durch Medaillons geziert; diese enthalten auf der Hafen- und Stadtseite die Köpfe von Neptun mit Dreizack, Venus mit Taube; auf der Seite gegen den Borgo Jupiter mit Blitz und Mars mit Rüstung. Die Attika hat heute einen mittelalterlichen Zinnenauflatz aus Backstein.

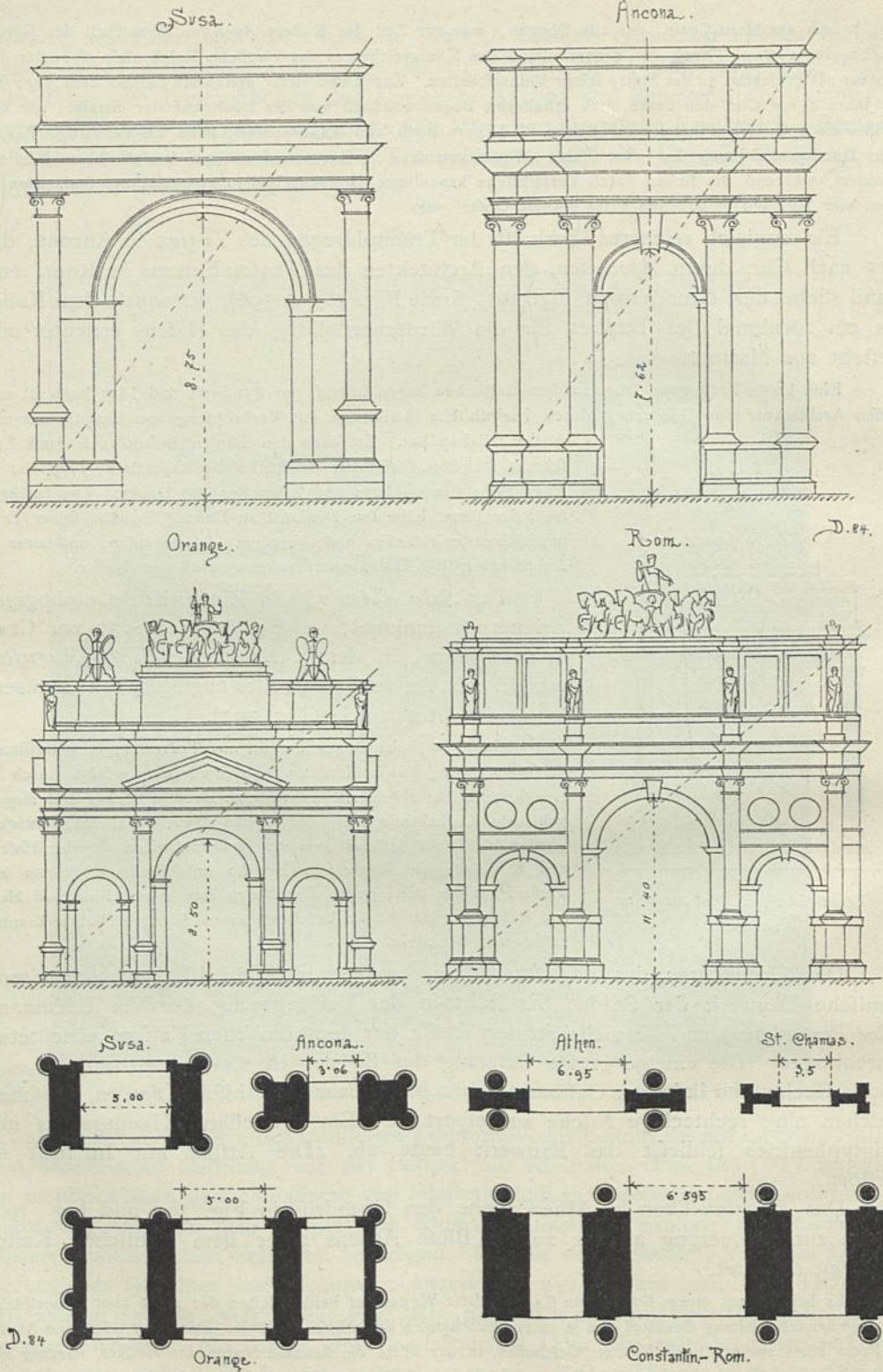
Der Ehrenbogen des *Augustus* (*Arco onorario*) in Aosta ist das besterhaltene römische Bauwerk der Stadt. Er steht in der Verlängerung der *Via Decumana* (*Rue Prétorienne*) und ist vielleicht der älteste der den römischen Kaisern errichteten Ehrenbogen. Die einzige grofse Oeffnung des Bogens ist 9,00 m breit und 11,50 m hoch. Rechts und links der Oeffnung stehen je ein Paar korinthischer Säulen, zwischen welchen eine rechteckige Nische ausgespart ist. Ein dreiteiliges Hauptgesims mit Triglyphenfries schliesft das Bauwerk heute ab. Die Attika mit Inschrift ist zerstört.

612.
Ehrenbogen
zu Aosta.

Das *Hadrian*-Thor in Athen (siehe den Grundrifs in Fig. 392 und Fig. 398) wurde zur Erinnerung an die zweite Blüte Athens unter dem römischen Kaiser *Hadrian* errichtet.

Es besteht aus einem Bogen von 6,50 m lichter Weite, auf beiden Seiten der nicht über Mauerflärke hinausgehenden Leibung flankiert von je einer freistehenden korinthischen Säule. Das Thor trägt eine Attika in Form eines zweiten korinthischen Geschoffes, in der Mitte die sitzende Statue des Kaisers, darüber ein Giebdreieck. Die Architektur des Ganzen ist eine wenig harmonische, besonders in dem Gegenfatze der grofsen Eckpilaster und der freien Säulen auf Postamenten.

Fig. 386 bis 395.



Zusammenstellung einiger römischer Triumphbogen-Systeme.

Der Triumphbogen des *Trajan* zu Benevent (Fig. 399) wurde in den Jahren 114 und 115 nach Chr. auf Befehl des Senats zu Ehren des Kaisers und zur Eröffnung der großen Straße von Benevent nach Brindisi zur Wiederherstellung der *Via Appia* errichtet.

613.
Trajan-Bogen
zu
Benevent.

Die gut erhaltenen und nicht durch moderne Wiederherstellung entstellten Skulpturen werden an Bedeutung denjenigen des *Konstantin*-Bogens in Rom gleichgestellt. Allerdings sind sie nicht mit dem Werke geschaffen, sondern von einem alten Triumphbogen, welchen der Senat dem *Trajan* zu Ehren seiner Feldzüge gegen die Dacier und Parther in Rom errichten ließ, nach Benevent übertragen worden. Auch die eigenen Skulpturen des Triumphbogens von Benevent zeigen Beziehungen zu den großen Ereignissen der Regierung des *Trajan*, und zwar sowohl in Kriegs- wie in Friedenszeiten. Der zweite dacische Krieg, die

Fig. 396.



Triumphbogen des *Trajan* zu Ancona³²⁵⁾.

Umwandelung Daciens in eine römische Provinz und der Triumpheinzug *Trajan's* in Rom nach diesem Erfolge, sowie eine Reihe friedlicher Ereignisse, wie die Eröffnung eines Hafens, der Empfang fremder Gefangenen u. f. w., sind in den Bildwerken dargestellt.

Der *Trajan*-Bogen in Benevent ist einer der schönsten Ehrenbogen Italiens und verdient mit Recht seinen Beinamen der *Porta Aurea* oder des »Goldenen Thores«.

Der Bogen ist aus parischem Marmor, 15,50 m hoch und von einer 8,50 m breiten Öffnung durchbrochen. Die Gliederung erfolgt auf jeder Seite durch vier korinthische Säulen, zwischen welchen der plastische Schmuck zonenartig angeordnet ist. Die Bogenzwickel werden durch Siegesengel mit der Charakteristik von Donau und Rhein gefüllt. Nach einer Inschrift der Attika wurde der Bogen im 18. Tribonat des Kaisers errichtet und dem »Fortissimo Principi« geweiht. Die plastischen Darstellungen erstrecken sich über beide Fronten in ähnlicher Anordnung.

³²⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: *La construction moderne*.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

614.
Pompejanischer
Bogen.

Den fälschlich fog. Triumphbogen des *Nero* an der Hinterseite des Jupiter-tempels in Pompeji hat *Weichardt* nach Fig. 400 wiederherzustellen versucht. Er ist der grösste der bis jetzt bekannten Bogen in Pompeji. Sein architektonischer Aufbau mit den die Oeffnung flankierenden rechteckigen Nischen wird unter Anlehnung an Motive der *Porta maggiore* in Rom versucht.

Von den römischen Bauten der Hauptstadt des französischen Departements Doubs, Befançon, des alten Vefontio, ist der jetzt als Thor (*Porte noire*) dienende Triumphbogen (Fig. 401) der bedeutendste.

Fig. 397.



Triumphbogen des *Augustus* zu Rimini.

Vefontio, die Hauptstadt der Sequaner, wurde von *Caesar* 58 vor Chr. erobert und zu einem wichtigen römischen Waffenplatze gemacht. Der Bedeutung des Ortes entsprechend ist auch der Bogen ein grösseres Werk seiner Art, wenn auch seine architektonische Gliederung — zwei Geschoffe korinthischer Säulen übereinander mit verkröpftem Gebälk — nicht zu den glücklicheren der römischen Triumphalbauten gehört.

615.
Janus-Bogen
zu Rom.

Die merkwürdigste der einbogigen römischen Triumphpforten ist der *Janus*-Bogen in Rom (*Arco di Giano*, Fig. 402). Es ist ein Bogen aus griechischem Marmor, welcher den Eingang zu dem geschlossenen Forum boarium bildete und, da er am Kreuzungspunkte zweier Strassen stand, zwei sich kreuzende Durchgänge mit vier gleichen Fronten hat (*Janus quadrifrons*).

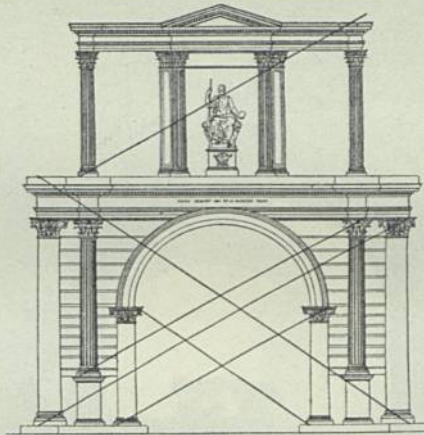
Die architektonische Erfindung ist an ihm nicht zu einer überzeugenden Gestaltung gelangt; denn das Werk ist weniger schön als eigenartig. Auch die Füllung der freien Flächen der vier Fronten mit je 12 in zwei Geschossen aufgereihten Nischen spricht nicht für eine hervorragende Erfindungsgabe. Was in den Nischen stand, ist nicht mehr zu ermitteln. Die Schlusssteine der Bogen zeigen figürlichen Schmuck. Attika und Hauptgesims fehlen; es ist möglich, daß das heute 12^m hohe Denkmal mit ihnen einen etwas günstigeren Eindruck machte als in der verstümmelten Form, die es heute zeigt. Es ist wahrscheinlich, daß der Bogen zur Feier des Einzuges des *Konstantin* nach dem Siege über *Maxentius* errichtet ist.

Die bedeutendste unter den einbogigen Ehrenpforten ist der Triumphbogen des *Titus* an der Südostseite des Forums in Rom (Fig. 403 bis 405), bedeutend sowohl nach dem welthistorischen Ereignis — Zerstörung Jerusalems und Unterwerfung der Israeliten (70 nach Chr.) —, dessen Andenken er in einem berühmten Relief festhält, wie auch nach seinem architektonischen Aufbau und dem künstlerischen Werte seines bildnerischen Schmuckes.

Der Bogen steht auf der Höhe des Forums, zu welcher die heilige Straße (*Summa Sacra Via*) hinauflieg, auf der *Velia*. Nach der Inschrift der Attika wurde der Bogen im Jahre 81 nach Chr. unter *Domitian* dem schon unter die Götter veretzten Kaiser *Titus* geweiht. Der Aufbau ist verhältnismäßig

616.
Titus-Bogen
zu Rom.

Fig. 398.



Hadrian-Thor zu Athen.

schlicht, aber sehr edel. Auf einem schön gegliederten Sockel erheben sich kannelierte und nichtkannelierte Dreiviertelsäulen der Kompositaordnung und rahmen die in gutem Verhältnis stehende Durchgangsöffnung ein. Die geschlossenen Flächen zwischen den Säulen sind lediglich architektonisch gegliedert und ohne plastischen Schmuck. Das dreiteilige Hauptgesims ist ein Konsolengesims; über der Oeffnung ist es verkröpft und vorgezogen, und dieser Teil trägt auf dem Fries plastischen Schmuck. Letzterer füllt auch die Bogenzwickel und zeichnet den Bogenschlußstein aus. Die Gesamthöhe des Triumphbogens beträgt 15,50^m, von welchen die Attika 4,50^m beansprucht. Die Attika, die einstmals mit einem Viergespann geschmückt war, trägt zwei Inschriften: nach der Seite des Kolosseums die antike Inschrift zu Ehren des *Divus Titus*, nach der anderen Seite eine der Wiederherstellung des Bogens unter *Pius VII.* gewidmete Inschrift. Der Hauptschmuck des Bogens ist auf die Bogenleibung verlegt in eine Höhe, in welcher er mit Erfolg gewürdigt werden kann. Die beiden Triumphalreliefs rechts und links unterhalb des Kämpfers sind das Schönste und Edelste der dekorativen Plastik der Römer. In diesen Reliefs erscheinen lebensvolle Modellierung, Fluß der Darstellung, edle Behandlung der Gewandung und des Beiwerkes in einem in der römischen Kunst sonst nicht erreichten Grade. Das eine Relief zeigt den Kaiser *Titus*, von der Viktoria bekrönt, auf der Triumphalquadriga, deren Rosse von der Roma geführt werden. Ihn begleiten 12 Likatoren, sowie Krieger, Bürger u. s. w. mit Kränzen und Lorbeerzweigen. Das andere Relief ist das berühmtere; es stellt den Triumphzug des *Titus* über die Israeliten und die Fortführung der Tempelbeute von Jerusalem mit dem siebenarmigen Leuchter dar (Fig. 405). Diese Reliefs und mit ihnen die römischen Triumphalreliefs überhaupt sind von

Philippi zum Gegenstande einer eingehenden Darstellung gemacht worden³²⁶). *Philippi* versucht den Nachweis, den Ursprung der römischen Triumphalreliefs aus der Malerei darzuthun und damit ihre Komposition nach malerischen Gesichtspunkten und ihre perspektivische Behandlung zu erklären. Die Triumphal-

Fig. 399.



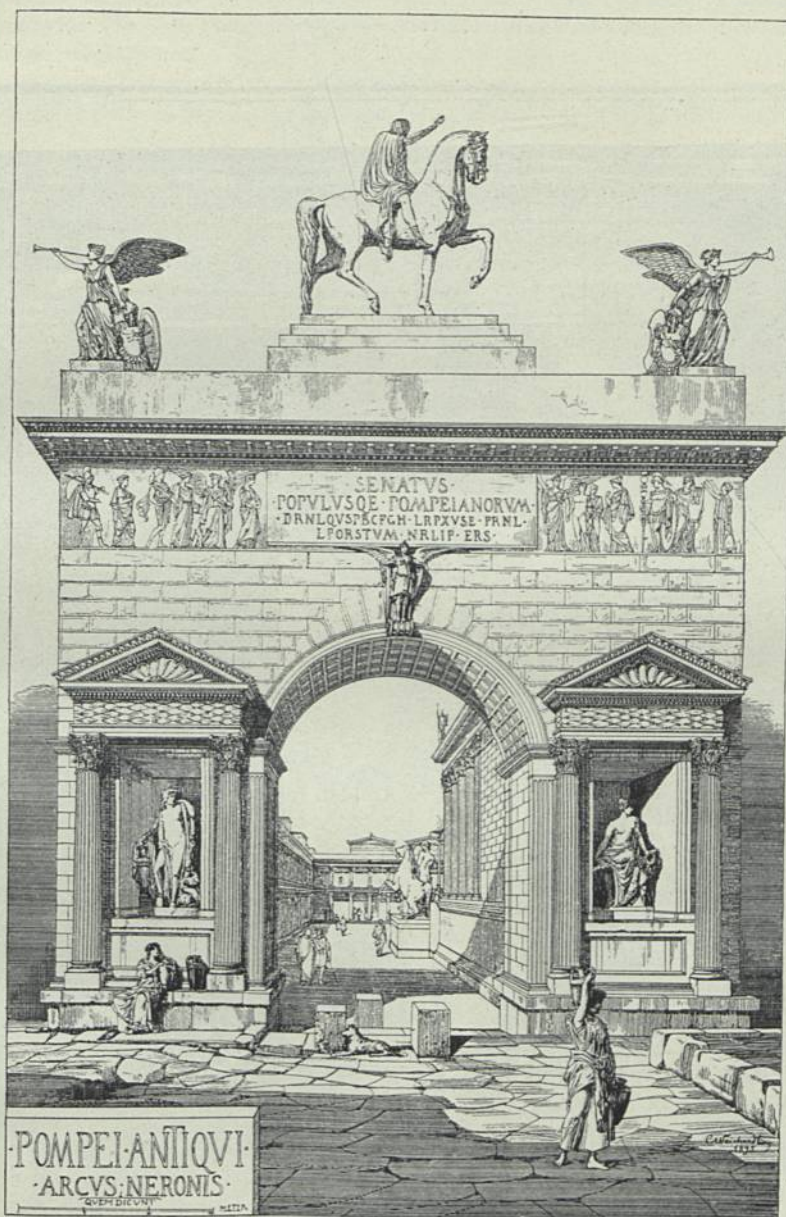
Triumphbogen zu Benevent.

reliefs der Kaiserzeit sind nach ihm deshalb so malerisch komponiert, weil sie ursprünglich Gemälde waren, Gemälde auf Holz oder auf Leinen, deren Darstellungen die Thaten der Triumphatoren verherrlichten und

³²⁶) Siehe: PHILIPPI, A. Ueber die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte. Leipzig 1872.

die, nachdem sie früher bei den Triumphen selbst an den vorübergehenden Aufbauten als Gelegenheitsbilder gedient hatten, dann an den bleibenden Denkmälern der Triumphe in Stein überfetzt wurden. *Philippi* geht von dem ersten bedeutenderen, in Rom erhaltenen Denkmal der Triumphalkulptur aus, von

Fig. 400.

Nero-Bogen zu Pompeji ³²⁷⁾.

den Reliefs im Inneren des *Titus*-Bogens. »Es ist in der That ein dekoratives Prachtstück ersten Ranges, nicht nur reich an trefflichen Details, ausdrucksvollen Charakterköpfen, würdigen, kräftigen Männergestalten von vorzüglicher Bewegung und Gewandung, sondern vor allem ein Bild wirklichen Lebens, frisch und

³²⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: WEICHARDT, C. Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig 1897.

keck der Natur abgewonnen, wie nur irgend ein Werk hellenischer Kunst. Und doch wie verschieden von dieser, besonders durch die Vertiefung der Bildfläche und die Anwendung verschiedener Relieffchichten

Fig. 401.



*Porte noire zu Befançon*³²⁸⁾.

vom völligen Hochrelief bis zum zartesten Flachrelief im Hintergrunde. Dies haben die römischen Bildhauer nicht nur malerisch in ihr Werk hineingefühlt, sondern aus der Malerei in die Plastik übernommen.

³²⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: GURLITT, C. Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1900. Taf. 1.

Seit dem Ende des IV. Jahrhunderts vor Chr. ist uns die Ausübung der Wandmalerei durch römische Künstler, wenn auch nicht gerade die der Malerei historischen Stils und Inhalts, bezeugt. An den gemalten Schmuck der Tempel und Hallen reihte sich die leichtere Dekorationsmalerei der Privathäuser und die von Hellas herübergekommene Sitte, Tafelbilder in die Wände einzulassen und sie mit der dekorativen Bemalung der letzteren zu verbinden, welche zur Zeit des *Plautus* († 184 vor Chr.) in Rom bereits allgemein war. Durch diese Ausbreitung der Malerei und die damit Hand in Hand gehende Aufnahme der farbigen Marmorinkrustation wurde die Skulptur als dekorative Kunst beiseite geschoben und zugleich dem malerischen Stil des Reliefs vorgearbeitet.

Neben diesen Triumphreliefs besitzt der Bogen noch die prächtige Kassettenierung der Tonne mit dem Kaiser, von Adlern zu den Göttern getragen, und auf dem etwa 0,50 m hohen Fries der beiden Front-

Fig. 402.

Janus-Bogen (*Arco di Giano*) zu Rom.

seiten über dem Bogen den auf den Triumphzug folgenden Opferzug: geschmückte Rinder, Priester, Opferdiener, Soldaten, der Fluß Jordan u. f. w.

Als einbogige Thore sind noch der Bogen des *Drusus* auf der *Via Appia* bei Rom, die mit einer geraden Ueberdeckung versehene und mit schönen Skulpturen geschmückte Ehrenpforte der Wechsler und Handeltreibenden auf dem Forum boarium in Rom, neben der Kirche *San Giorgio* in Velabro, zu nennen, ein sehr eigenartiges Bauwerk, welches diese Berufskreise dem *Septimius Severus*, seiner Gattin *Julia* und seinem Sohne *Caracalla* (*Antoninus*) errichteten (*«argentarii et negotiatores boarii»*).

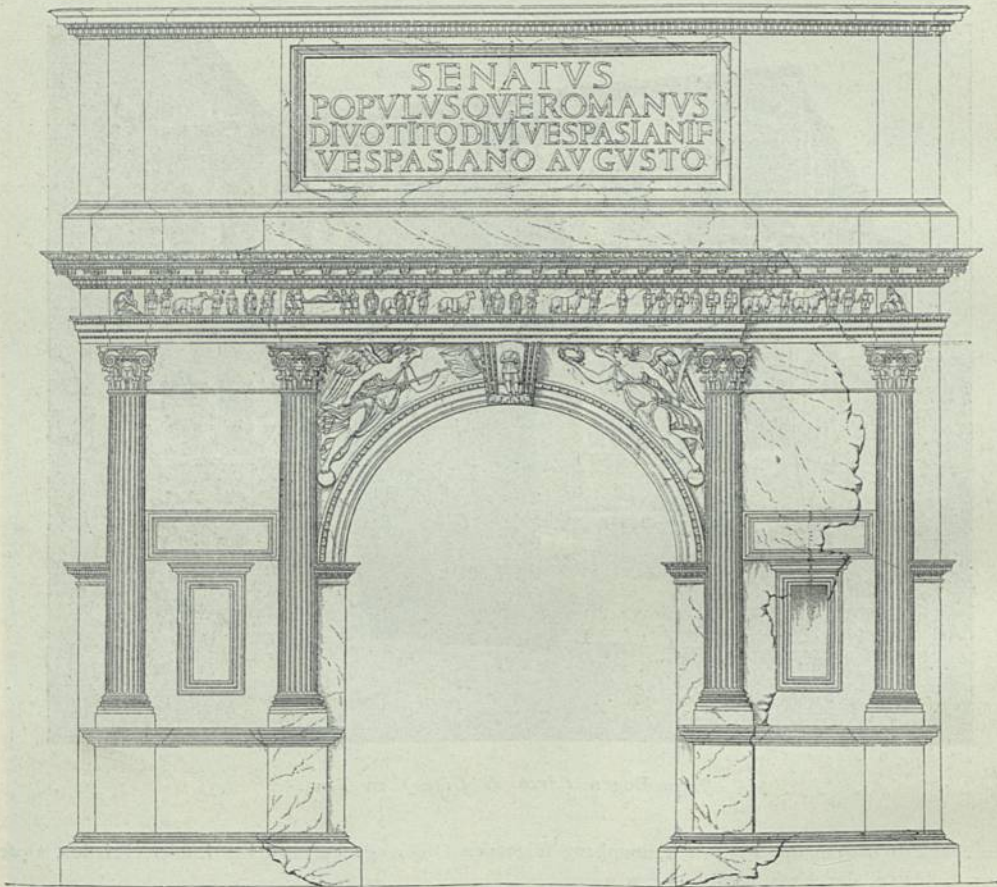
Die Pforte besteht aus Backstein und ist mit Marmorplatten belegt. Ihre bemerkenswerteste Eigentümlichkeit ist der gerade obere Abschluss. Die Gliederung erfolgt durch reich geschmückte Kompositapilafter. Der alle Flächen überziehende figürliche Schmuck stellt Opferfeste dar.

617.
Zweibogige
Triumphbogen.

Selten sind die zweibogigen Pforten; sie gehen auf das Motiv der *Porta maggiore* in Rom (Fig. 406) zurück. Diefes ist das Denkmal der Vollendung zweier Wasserleitungen, der *Aqua Claudia* und des *Anio novus*.

Die beiden Leitungen gehen durch die beiden oberen Attiken. Die Inschriften der drei Attiken melden, daß Kaiser *Claudius* 52 nach Chr. die nach seinem Namen benannte Wasserleitung gründete und daß *Vespasian* (71) und *Titus* (81) sie wiederherstellten. Die Gliederung ist eine interessante und wichtig monumentale. Die beiden ursprünglich 14^m hohen Thoröffnungen werden getrennt und begrenzt durch Pfeiler mit kleineren Oeffnungen, die durch rustizierte korinthische Säulen mit Gebälk und Giebelbedachung umrahmt sind. Das Material ist Travertin. Erst unter *Aurelian* wurde der Doppelbogen als Teil der

Fig. 403.



Titus-Bogen auf dem Forum zu Rom.

Stadtmauer benutzt und diente als doppeltes Stadthor, weshalb er im Mittelalter »großes« Stadthor, *major, maggiore*, genannt wurde. Der Bogen leitet rechts die *Via Labicana*, links die *Via Praenestina* durch. 1840 wurde das Thor einer Wiederherstellung unterzogen.

Ganz abweichend, eine uninteressante architektonische Komposition ohne Einheit, ist die *Porta Borsari* in Verona, ein zweibogiges Thor aus der späteren römischen Kaiserzeit, nach einer Inschrift dem *Gallienus* gewidmet und vielleicht 265 nach Chr. von seinen Baumeistern *Kleodamos* und *Athenaios* erbaut, aber vielleicht einst ein Triumphthor. Das Thor hat drei Geschosse: im unteren die beiden Thoröffnungen

mit Giebeln, darüber zwei Geschoße mit je sechs Rundbogenöffnungen, umrahmt von Architektur. Auch der *Arco de' Leoni* in Verona, vielleicht ein noch späterer Bau als die *Porta Borsari*, ist nicht in die Reihe der eigentlichen römischen Triumphporten zu setzen. Wie weit dem gallo-römischen Thore zu Langres im französischen Departement Obermarne Denkmalcharakter zuzusprechen ist, stehe dahin. Der Triumphbogen des *Germanicus* in Saintes aber, der Hauptstadt des französischen Arrondissements im Departement der Niedercharente, dürfte zu den bedeutenderen Werken zählen; denn Mediolanum Santornun war zur Römerzeit eine blühende Stadt und hatte ein großes Amphitheater.

Fig. 404.



Titus-Bogen auf dem Forum zu Rom.

Die höchste Entwicklung erfährt der römische Triumphbogen in den dreibogigen Anlagen. Das schönste Beispiel dafür ist der Triumphbogen des *Konstantin* in Rom (siehe den Grundriss in Fig. 395, sowie Fig. 407 u. 408). Der Bogen wurde nach dem Siege bei der Milvischen Brücke 313 nach Chr. begonnen; die Widmung fand 315 bei der Decennaliafeier statt, wobei die Vicennalia, die Feiern nach 20 Jahren, gelobt wurden. Diefem Gelöbnis gibt der Triumphbogen monumentalen Ausdruck.

Die Widmungsinfschrift an der Attika lautet: »Imp[eratori] Caef[ari] Fl[avio] Constantino Maximo || P[ro] F[elici] Augusto S[enatus] P[ro]p[ul]us Q[ue] R[omanus] || Quod instinctu divinitatis, mentis || magnitudine cum exercitu suo || tam de tyranno quam de omni eius || factione uno tempore iustis || rempublicam ultus est armis || arcum triumphis insignem dicavit.« (Dem Kaiser Flavius Constantinus, dem Größten,

618.
Dreibogige
Anlagen:
Konstantin-
Bogen
zu Rom.

Frommen, Glücklichen, Erhabenen, widmet Roms Senat und Volk, weil er auf Antrieb der Gottheit und durch seines Geistes Größe mit seinem Heere sowohl am Tyrannen [Maxentius] als auch an seiner ganzen Partei zu gleicher Zeit das Vaterland mit gerechten Waffen gerächt hat, diesen Triumphbogen.) Der Bogen ist von allen römischen Triumphbögen am besten erhalten. Er hat drei Durchgänge, deren Tonnen jedoch nicht kassettiert sind. Der mittlere Durchgang ist 11,50, die beiden seitlichen sind nur 7,50 m hoch. Die architektonische Gliederung erfolgt an jeder Seite durch vier freistehende korinthische Säulen aus Giallo antico, die auf reich mit Bildhauerarbeiten geschmückten Postamenten stehen und über dem verkörpften Gebälk 8 Statuen aus phrygischem Marmor tragen, welche Dacier darstellen. Die Statuen sind 1734 ergänzt worden. Sie sind aus *Trajan's* Zeit und bestätigen die Annahme, daß auch andere bildnerische Schmuckteile des Bogens, insbesondere die Reliefs, aus der Zeit dieses Kaisers, ja wahrscheinlich von dessen Bogen auf der *Via Appia* stammen. Dies bestätigt unter anderem auch der auffällige Unter-

Fig. 405.



Vom Titus-Bogen zu Rom.

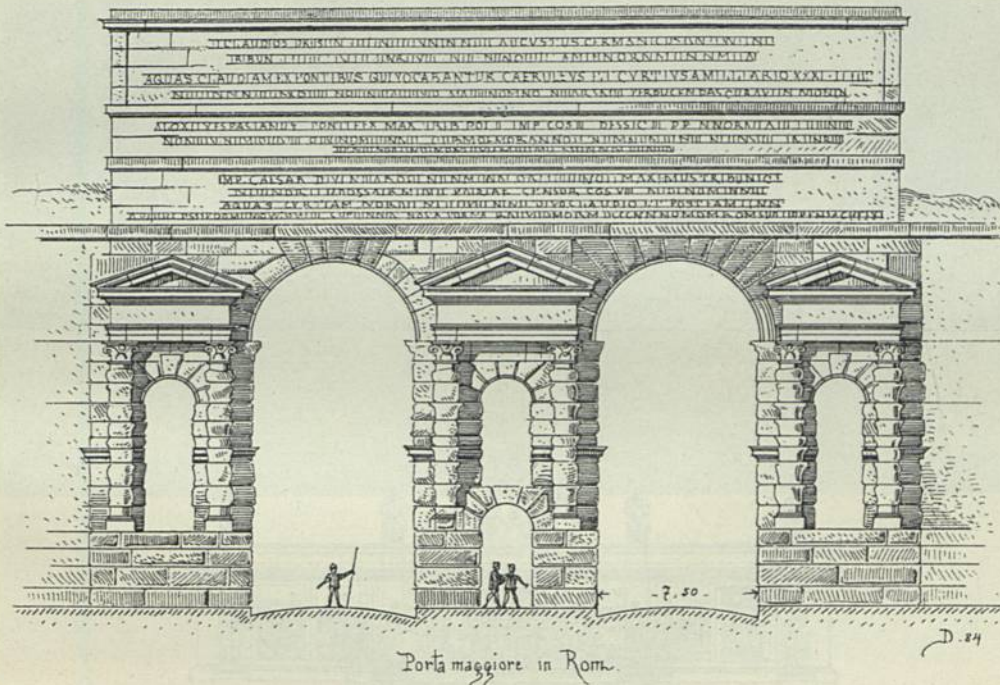
schied, der zwischen den Skulpturen aus der *Trajan*-Zeit und zwischen den Arbeiten aus der Zeit des *Konstantin* herrscht. Vom Denkmal *Trajan's* stammen die 8 rechteckigen Platten der Attika mit Darstellungen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers *Trajan*. Auch die beiden Reliefs der Kurzseiten der Attika, sowie die beiden Darstellungen im mittleren Durchgang, die zusammen einen fortlaufenden Fries mit dem Kampf der Römer gegen die Dacier bilden, sind in gleicher Weise Kunstwerke der Zeit des *Trajan*, wie die acht Medaillonreliefs mit Darstellungen aus dem Privatleben des Kaisers, die über den Seitendurchgängen eingelassen sind. Die Gruppe von Bildwerken, die auf die *Trajanische* Zeit zurückgehen und die in Komposition und Bewegung zu dem Schönsten der römischen Kunst gehören, erheben sich weit über die Darstellungen, mit welchen der Bogen in der Zeit *Konstantin's* geschmückt wurde. So sind namentlich die Frieße über den Seitendurchgängen mit Szenen aus den Heerzügen des *Konstantin* rohe Werke einer verfallenden Kunst. Der Bogen war über den Dacierfiguren wohl ehemals mit Trophäen und über dem Hauptbogen mit einer Quadriga bereichert.

Der Triumphbogen des *Septimius Severus* auf dem Forum in Rom (Fig. 409 u. 410) wurde 203 nach Chr. zu Ehren des Kaisers und seiner Söhne *Caracalla* und *Geta* zur Feier der Siege über die Parther, Araber und Adiabener erbaut. Der Bogen hat drei kassettierte Durchgänge, einen größeren Haupt- und zwei kleinere Nebenbogen.

619.
Triumphbogen
des
*Septimius
Severus*
zu Rom.

Da der Bogen erheblich (2,65 bis 3,50 m) über der Fläche des Forums liegt, so führen Stufen zu den Eingängen empor. Beim mittleren Durchgang fand zur Ermöglichung der Durchfahrt eine Sandanschüttung statt. Die architektonische Gliederung erfolgt auch hier durch korinthische Säulen auf Postamenten mit Relieffschmuck. Da die Inschriften der Attika durchlaufen, so trugen die Säulen keine Figuren, sondern wohl niedrige Trophäen als Bekrönung. Die Säulen sind aus prokonnesischem, die übrigen Teile des Bogens mit Ausnahme des Unterbaues, der aus Travertin besteht, aus pentelischem Marmor. Auf der Attika standen einst das bronzene Sechsgespänn mit der sieggekrönten Statue des Kaisers, sowie viel-

Fig. 406.



leicht noch Reiter- und Standfiguren. Die Reliefs mit Kriegs- und Triumphscenen zeigen bereits den starken Niedergang der plastischen Kunst und weisen dem Bogen, obwohl er früher entstand wie der Triumphbogen des *Konstantin*, seine künstlerische Stellung später an als diesem, dessen plastischer Hauptschmuck, wie erwähnt, aus der Zeit des *Trajan* stammt. Der Bogen ist 23 m hoch und 25 m breit.

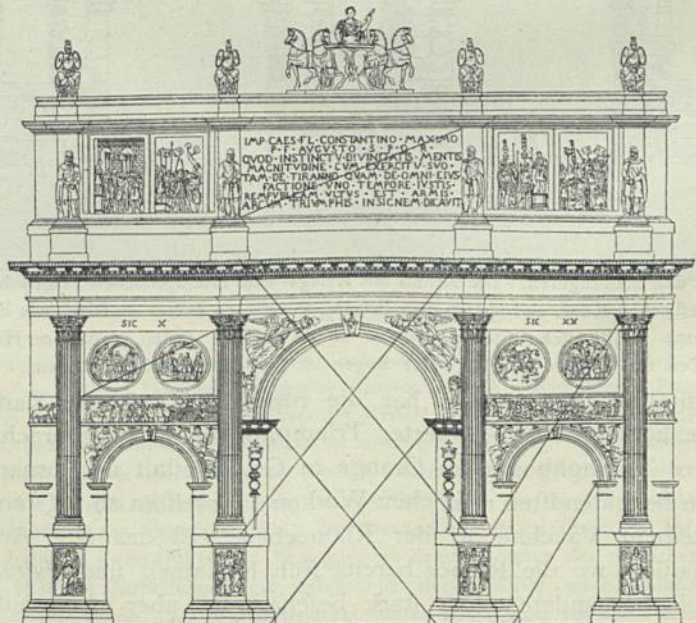
Auf nichtitalienischem Boden hat die römische Kunst der Kaiserzeit gleichfalls eine Reihe höchst bemerkenswerter Triumphbogen hervorgebracht. Von ihnen schließt sich der Triumphbogen zu Orange in Grundgestalt und ornamentaler Ausschmückung den bedeutendsten römischen Werken am meisten an. Orange, im französischen Departement *Vaucluse* in der Rhôneebene, ist das alte *Arausio* im narbonensischen Gallien, wo die Römer bereits früh hinkamen und *Julius Caesar* eine römische Kolonie begründete. Der stark beschädigte, aber noch aufrechte Bogen (siehe den Grundriß in Fig. 394, sowie Fig. 411) hat drei Durchgänge, weicht aber in seinem übrigen Aufbau stark von den Bogen des Mutterlandes ab.

620.
Triumphbogen
zu
Orange.

Fig. 407.



Fig. 408.



Triumphbogen des *Konstantin* zu Rom.

Die Gliederung erfolgt durch korinthische Dreiviertelfäulen, über welchen Verkröpfungen mit Verdachungen durchgeführt wurden. Der ornamentale plastische Schmuck in den Flächen des Bogens überwiegt den figürlichen, der hauptsächlich in vollrunden Gruppen der in zwei Abfätzen übereinander aufgebauten Attika bestanden haben wird.

Fig. 409.

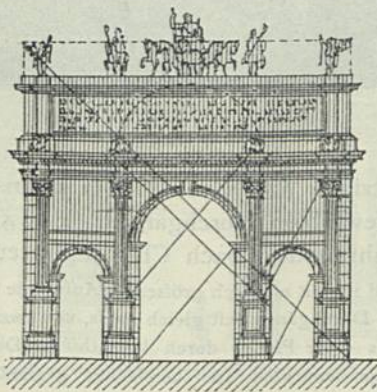


Fig. 410.

Triumphbogen

Septimius

zu



des

Severus

Rom.

Ein schönes Ehrenthor mit drei Durchgängen, trefflich erhalten, ist zu Timgad, im nördlichen Afrika, aufgedeckt worden (Fig. 412 u. 413).

Timgad, im Altertum Thamugadi (Thamutuda, Thamugas und Tamugada) genannt, liegt im Departement Constantine, nicht weit vom alten Lambessa, und war das Standquartier der berühmten

621.

Trajan-Bogen
zu
Timgad.

dritten Legion. Die von *Trajan* im Jahre 100 erbaute Stadt hatte eine Blütezeit von $4\frac{1}{2}$ Jahrhunderten durchlebt, als *Belisar* Nordafrika eroberte. Die Siege des byzantinischen Feldherrn führten zu Thaten, die an das Verfahren der Russen im Jahre 1812 erinnern; denn die eingeborene maurische Bevölkerung verwüfete die Felder und zerstörte die Städte, damit die Eroberer sich nicht im Lande festsetzen könnten. Da ist auch *Thamugadi* zu Grunde gegangen und hat dann unter dem Schlamm, den die Regengüsse von den Bergen herabspülten, unter dem Sande, den der *Scirocco* herbeitrug, länger als zwölf Jahrhunderte verborgen gelegen. So wurde das afrikanische *Pompeji* uns erhalten. Ein Triumphbogen mit drei Thoren, der mit Säulen und mit Statuen geschmückt ist, steht noch fast ganz aufrecht. Seine Formen erinnern etwa an die römische Architektur von *Palmyra*. Der Aufbau ist der der römischen Triumphforten mit dem Unterschied, daß über den Nebenportalen Oeffnungen sind und die korinthischen Säulen durch Verkröpfungen und geschwungene Verdachungen zu Rivaliten zusammengezogen wurden, die den Hauptbogen seitlich begrenzen. Auf dem Forum von *Timgad* stand ein Tempel des Sieges, und es befanden sich hier in Reihen aufgestellte Postamente, auf welchen die Bildsäulen der Kaiser und berühmter Männer gestanden haben.

Fig. 411.



Triumphbogen zu Orange.

622.
Römischer
Triumphbogen
zu Reims.

Am Westende der jetzigen *Rue Henri IV.* in Reims steht ein reicher römischer Triumphbogen mit drei gewölbten Durchgängen (Fig. 414), dessen Entstehungszeit wohl in das III. bis IV. Jahrhundert nach Chr. zu setzen ist.

Er heißt *Porte de Mars* und ist mit ungleich größerem Aufwande angelegt als alle übrigen Triumphbogen; denn einmal sind die drei Durchgänge fast gleich groß, und zweitens sind sie durch so breite Mauerpfeiler voneinander getrennt, daß diese Pfeiler durch korinthische Doppelstellungen mit architektonisch gegliederten und mit Ornament geschmückten Zwischenflächen gegliedert werden mußten. Die Reliefs stellten die Monate dar; nur sieben derselben sind noch erhalten; die übrigen fehlen in gleicher Weise wie das Hauptgesims und die Attika.

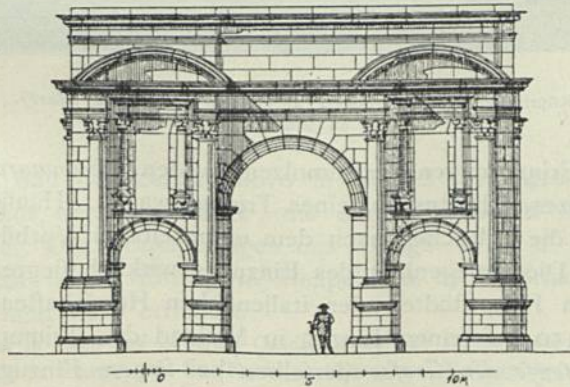
Die Triumphforte des Mars in Reims ist wohl die bedeutendste der spät-römischen Werke, die über alle die Gebiete zerstreut sind, auf welche die Römer ihre Eroberungen ausdehnten. Denn das erste, was sie nach der Kolonisation eines

neuen Gebietes thaten, das war die Anlage von Foren, Tempeln und Triumphbogen als Zeichen ihrer Macht. In den frühchristlichen und in den Zeiten der

Fig. 412.



Fig. 413.



Trajan-Bogen zu Timgad (Nordafrika).

Völkerwanderung waren die sittlichen Anschauungen über die Lebensverhältnisse so verändert, daß an die Errichtung derartiger Werke nicht gedacht werden konnte. Auch das Mittelalter kannte sie nicht.

Erst als die Renaissance einzog und sich auf die Antike stützte, kamen sie wieder auf. *Burckhardt* schrieb in seiner »Kultur der Renaissance in Italien« ein eigenes Kapitel: »Der moderne Ruhm.« Es bauen »die Poeten-Philologen an einem allgemeinen Pantheon des Weltruhms; sie schreiben Sammelwerke: von berühmten Männern, von berühmten Frauen, oft in unmittelbarer Abhängigkeit von *Corn. Nepos*, *Pseudo-Sueton*, *Valerius Maximus*, *Plutarch* (*Mulierum virtutes*) *Hieronimus* (*de viris illustribus*) u. f. w. Oder sie dichten von visionären Triumphzügen und idealen olympischen Versammlungen, *Petrarca* namentlich in seinem *Trionfo della fama*, *Boccaccio* in seiner *Amorosa visione*, mit Hunderten von Namen, wovon mindestens drei Viertel dem Altertum, die übrigen dem Mittelalter angehören.« Die Entwicklung führte im Gefolge davon zur Nachahmung der antiken Triumphzüge. Man lebte so im Altertum, daß selbst die Gedanken des Christen-

Fig. 414.

Römischer Triumphbogen zu Reims (*Porte de Mars*).

tums mit antiken Erinnerungen verschmolzen wurden. *Savonarola* stellt in seinem »Triumph des Kreuzes« Christus auf einen Triumphwagen. Häufiger als diese geistlichen Trionfi waren die weltlichen nach dem unmittelbaren Vorbilde eines römischen Imperatorenzuges. Die Gelegenheit des Einzuges wirklich siegreicher Eroberer bot sich häufiger in den Hauptstädten der italienischen Herrschaften, und wenn auch *Francesco Sforza* 1450 bei seinem Einzug in Mailand den Triumphwagen ausschlug, so bediente sich *Alfonso der Große* deselben bei seinem Einzug in Neapel (1443), enthielt sich aber des Lorbeerkranzes. »Im übrigen war *Alfonso's* Zug (durch eine Mauerbrefche und dann durch die Stadt bis zum Dom) ein wunderbares Gemisch von antiken, allegorischen und rein possierlichen Bestandteilen. Der von vier weissen Pferden gezogene Wagen, auf welchem er thronend saß, war gewaltig hoch und ganz vergoldet; zwanzig Patrizier trugen die Stangen des Baldachins von Goldstoff,

in dessen Schatten er einherfuhr.« Es kann nicht überraschen, daß dieses Ereignis eine monumentale Verkörperung erfuhr.

Die italienische Renaissance hat in Neapel zwei Werke geschaffen, die zu den schönsten Ehrenpforten zählen: die *Porta Capuana* und den Triumphbogen des Castel Nuovo. Die *Porta Capuana* (Fig. 415) wurde 1484—95 errichtet; sie ist zwischen zwei gewaltige Festungstürme eingezwängt, behauptet aber neben dem glatten Mauerwerk dieser Türme ihre schöne plastische Wirkung.

624.
Ehrenpforten
zu
Neapel.

Die Türme tragen die Inschrift: *L'Onore* und *La Virtù*. Die schönen Bildwerke im Charakter der Frührenaissance stammen vom Florentiner *Giulio Majano*. Sie bestehen in den graziösen Trophäen des Bogens, in den Engelgestalten der Zwickel, in den Statuen der beiden Protektoren der Stadt: *San Gennaro* und *Sant' Agnello* u. f. w. Leider wurde das Thor 1658 durch eine Wiederherstellung wesentlich entstellt. Das Thor war zur Zeit der Aragonesen der Haupteingang in die Stadt.

Fig. 415.



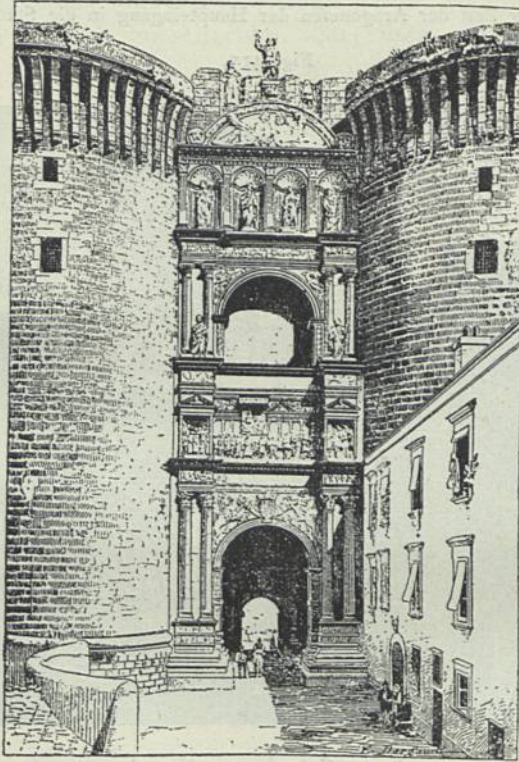
Porta Capuana zu Neapel.
Arch.: *Giulio da Majano*.

Der ernste Bau des Castel Nuovo in Neapel (Fig. 416 u. 417) schließt das graziöse »Siegesthor der Renaissance, die durch ihn ihren öffentlichen Einzug in Neapel hielt«, ein. Der Triumphbogen des Königs *Alfons I.* von Aragonien wurde zum Andenken an seinen Einzug in Neapel am 27. Februar 1443 von *Pietro di Martino* von Mailand 1470 errichtet.

In ihm kommt in noch viel höherem Grade als bei der *Porta Capuana* die eigenartige Wirkung zum Ausdruck, die durch Einzwängen des Thores zwischen zwei Festungstürme und durch den Gegensatz zwischen der massigen Erscheinung des Turmrundes und der spielend leichten Gliederung des Thores entsteht. Im Aufbau bekunden sich weniger die strenge Geschlossenheit und Monumentalität der Antike als die »sinnvolle Anmut der neu erwachenden Kunst«. Als beteiligt an dem reichen Schmuck von Bildwerken werden genannt: *Giuliano da Majano*, *Isoia* von Pifa, *Andrea* (ein Schüler *Donatello's*) und *Salvestro* von Acquila. Der untere Durchgang ist beiderseits von je einem Paar korinthischer Säulen begleitet. Die Verkröpfungen des Gebälkes über denselben setzen sich nach oben fort. Auf dem Fries des ersten

Gebälkes befindet sich die Inschrift: »*Alphons*, spanischer, sizilischer, italischer König, der Fromme, Gnädige, Unbesiegte.« Das zweite Geschoß zeigt eine reiche figürliche Darstellung: die Verherrlichung des Triumphzuges des Königs mit den Volksvertretern, der Geistlichkeit, der Musik, mit dem König auf dem Triumphwagen, dem Gefolge. Das dritte Geschoß ist durch eine jonische Doppelsäulenstellung gegliedert, vor welcher Figuren stehen. Es zeigt einen großen, tiefen Bogen, der heute leer ist. Das darüber folgende niedrige Geschoß ist durch korinthische Pilaster in vier Nischenfelder geteilt; die Nischen enthalten die allegorischen Figuren je einer Regententugend. Ein segmentförmiges Tympanon mit liegenden Flußgöttern schließt den Bogen ab. Dieses Tympanon ist dem übrigen gegenüber fremd und ein späterer Zusatz des *Giovanni da Nola*. Ueber dem Tympanon stehen die verstümmelten Statuen der Heiligen *Michael*, *Antonius* und *Sebastian*. In der Bogenleibung befinden sich treffliche, im malerischen Reliefstil komponierte Bronzereliefs

Fig. 416.



Triumphbogen des *Alfons von Aragonien*
im Castel Nuovo zu Neapel.

vom Jahre 1462, von *Guglielmo Monaco* und *Isaia von Pisa*, Werke zur Verherrlichung der Kriege des Königs *Ferdinand I.* gegen die Barone (Fig. 417).

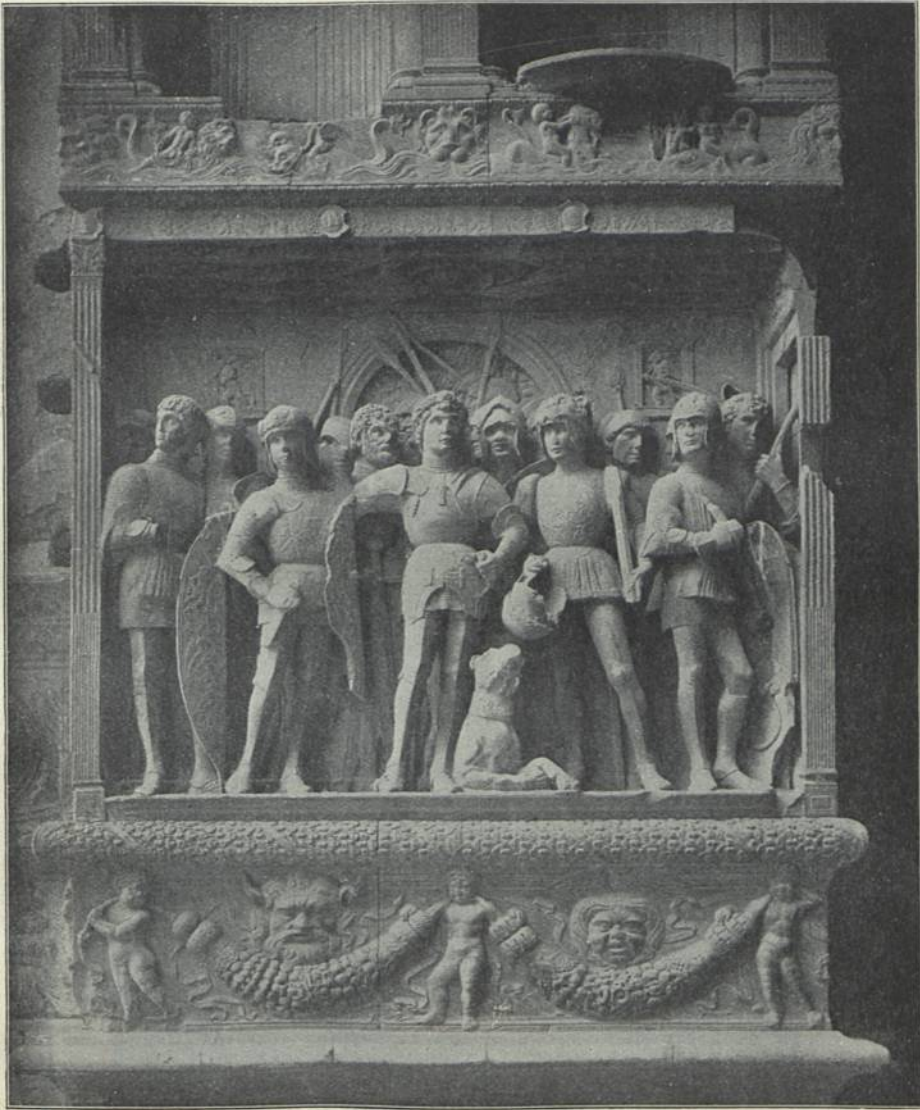
2) Triumphbogen als Festdekoration.

Dem dauernden Triumphbogen geht häufig der Triumphbogen als Festdekoration voran. Vielleicht hat letztere von Italien ihren Ausgang genommen, wo sie bei ihrem Aufkommen, etwa im XV. Jahrhundert, zunächst im leichten Gerüststil ausgebildet wurde, der erst mit dem Eintritt in die Hochrenaissance und die Barockkunst in die schwereren Formen übergang, die sich dem aus Stein gefügten Werke nähern.

625.
Triumphforte
für *Karl V.*
zu
Brügge.

Als Kaiser *Karl V.* als Kronprinz seinen Einzug in Brügge hielt, wurde ihm eine Triumphpforte errichtet, welche aus zwei Pfeilern bestand, deren vordere Fläche mit einem zierlichen Ornament aus Putten und Laubwerk, im Charakter der niederländischen Renaissance, geschmückt war. Zwischen Atragal und Kapitell

Fig. 417.



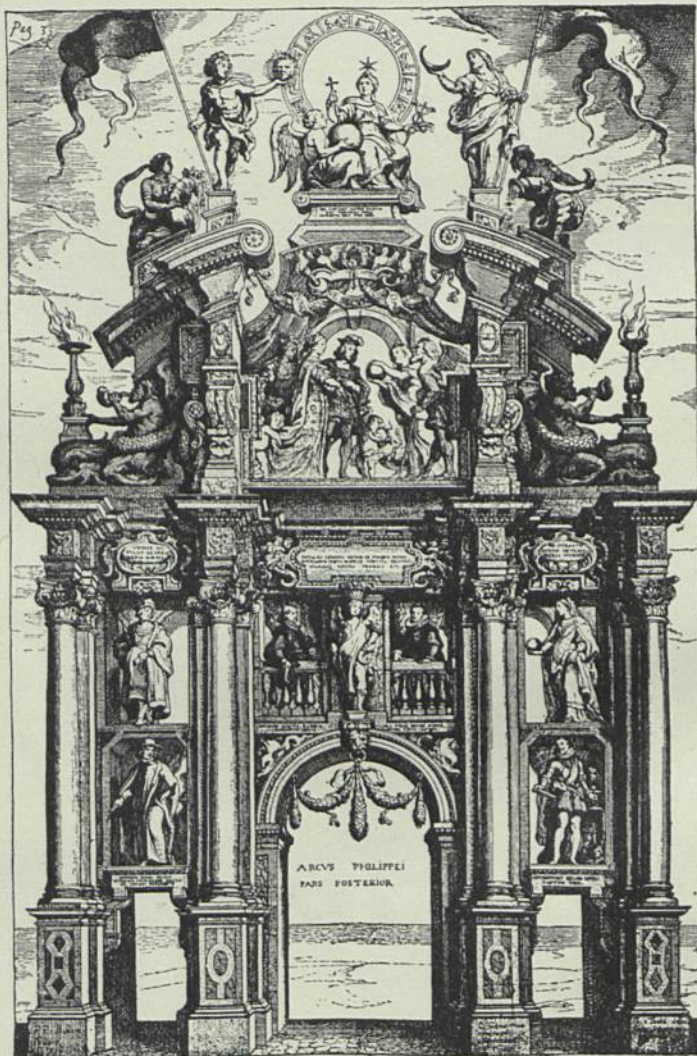
Relief am Triumphbogen des *Alfonso von Aragona* im Castel Nuovo zu Neapel.

dieser Pfeiler waren Wappen aufgesetzt. Zwischen die Pfeiler spannte sich ein Stichbogen, mit Medaillenköpfen und Laubgehängen geziert, und auf dem das Ganze abdeckenden geraden Gebälk stand in der Mitte eine vasenartige Bekrönung, während auf den beiden Enden figürliche Darstellungen: ein Krieger im Kampf mit einem Drachen und ein Krieger im Kampf mit einem Löwen, in der ungefähren

Anordnung des Akroterienfchmucks die Umrifslinie belebten. Das ganze Werk war in den Formen der niederländifchen Frührenaiffance gehalten.

Im Gegenfatz dazu fand eine Ehrenpforte in Brügge 1515, aus dem gleichen Anlaffe errichtet, welche im mittelalterlichen Thorburgenftil gehalten war. Das Burghthor beftand gewiffermaßen aus drei zufammengerückten fechseckigen

Fig. 418.



Triumphbogen für Philipp II.

Nach Gevaerts (1635).

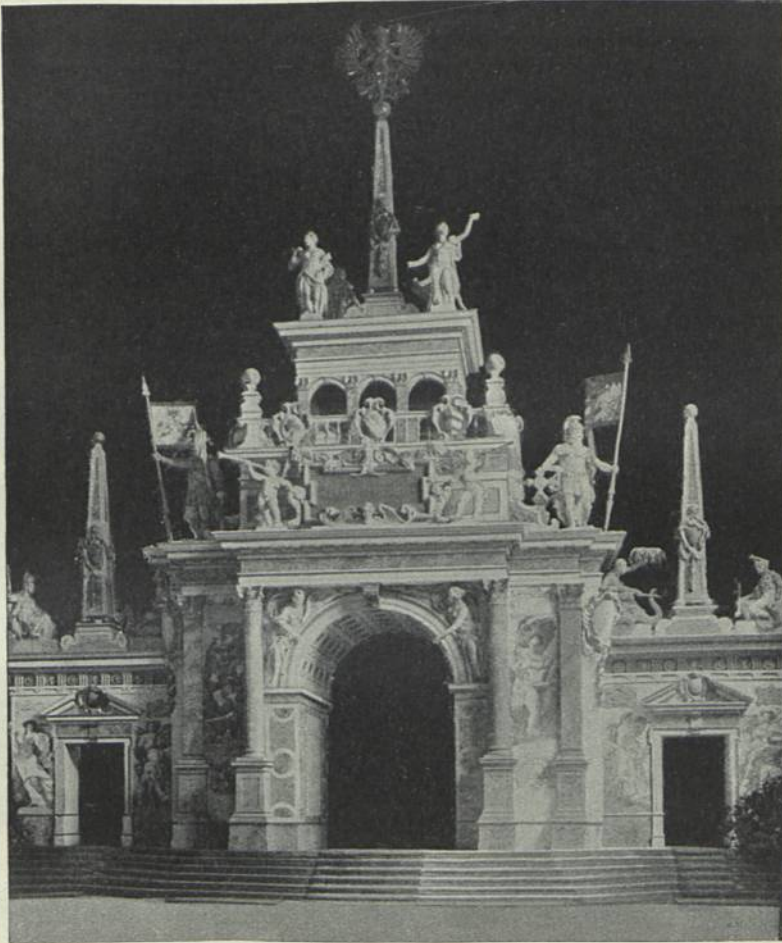
Türmen mit terrassenartiger Abstufung und Zinnen, die mit Posaunenbläsern belebt waren. Der mittlere Turm war an Umfang der bedeutendere; ihn krönte ein von zwei Löwen gehaltenes mächtiges Wappenschild von Spanien.

626.
Triumphbogen
für Heinrich II.
zu Lyon
und Paris.

In Lyon war beim Einzug *Heinrich II.* im Jahre 1548 ein zweibogiger Triumphbogen errichtet, der mit einem Doppelbrunnen, die Flüsse Rhône und Saône darstellend, in Verbindung gebracht war.

Eine Triumphpforte aus zwei gleichen Bogen wurde errichtet, als *Heinrich II.* im Jahre 1549 in Paris einzog. Die Bogen waren durch korinthische Säulen und ein reich verziertes Gebälk umrahmt. Vor der mittleren Säule in der Hauptachse des Bogens saß die *Lutetia*. Die Endsäulen waren durch fackelhaltende Sphinxen, das Ganze durch das Ehwappen *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici*, von weiblichen Figuren begleitet, bekrönt.

Fig. 419.



Nachahmung der Triumphpforte des Kaisers *Mathias* (1612) in Nürnberg auf der Landesausstellung zu Nürnberg 1896.

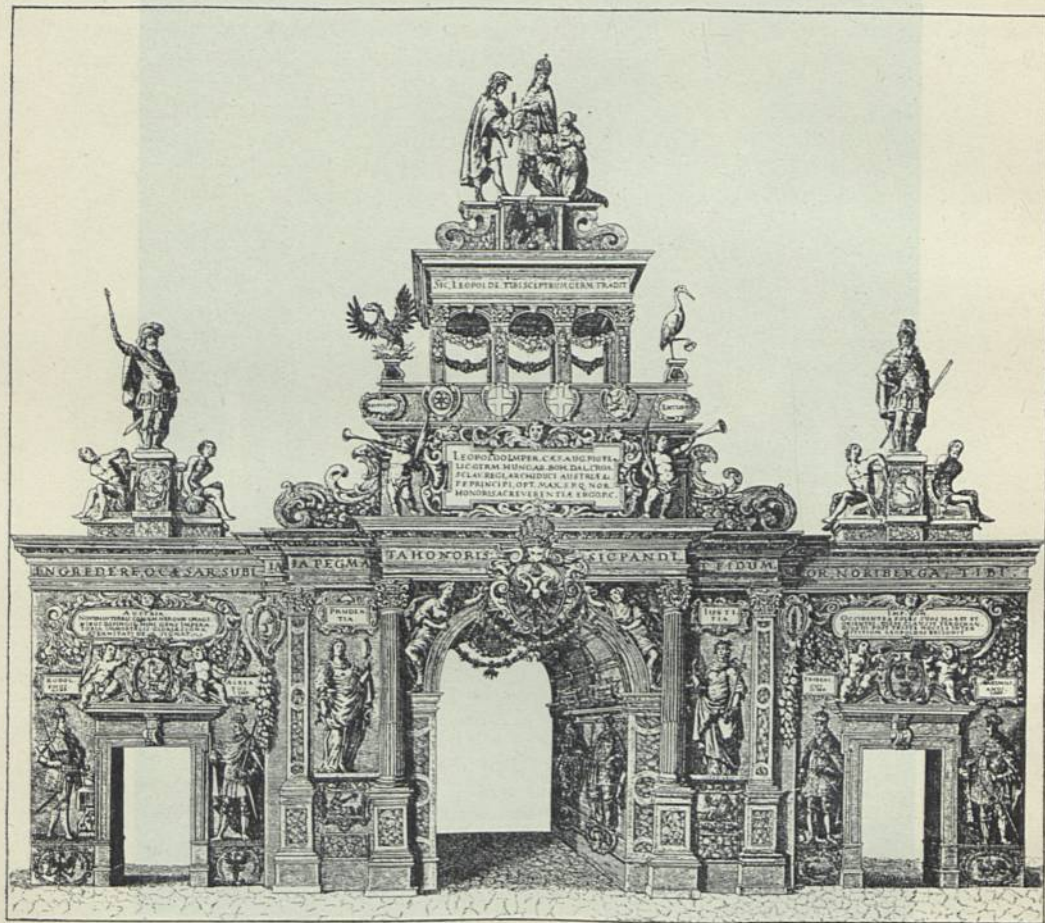
Der Maler *Otto Venius* (1556—1634) entwarf für den Einzug des Erzherzogs *Albrecht* und der Erzherzogin *Isabella* 1599 in Antwerpen einen Triumphbogen ganz im Stil der Spätrenaissance. Nach *Ysendyck* bildete derselbe ein im Rundbogen überdecktes Thor, durch eine korinthische Säulenstellung mit Figurennische seitlich eingefast; darüber erhob sich ein abgestufter Aufbau in mehreren Geschossen, mit einem allegorischen Bild geschmückt und bekrönt von einer Nische mit einer sitzenden Kaiserfigur.

Jacopo Tatti, genannt *Sanfovino*, entwarf für den Einzug *Leo X.* in Florenz (1514) Triumphbogen und wurde dadurch in weiteren Kreisen bekannt.

Albrecht Dürer zeichnete den Triumphbogen für Kaiser *Maximilian* und gab ihn in den Jahren 1522 und 1523 in einer Veröffentlichung von 92 Tafeln in Holzschnitt heraus.

627. *Rubens* trat mit seiner reichen Phantasie an die Spitze der niederländischen Triumphbogen im Festdekoration; die Stiche des *Theodor van Tulden* enthalten zahlreiche seiner glänzenden Ornamentfich. In Antwerpen war in diesem Sinne *Sebastian Slotz* (1655—1726)

Fig. 420.

Nürnberger Triumphbogen für den Kaiser *Leopold* aus dem Jahre 1658.

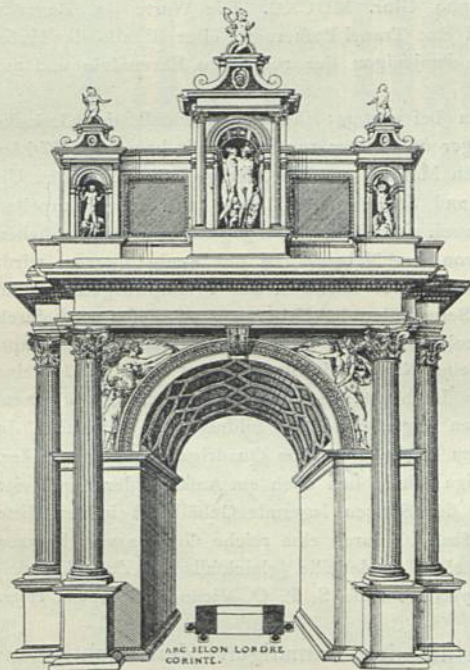
thätig; auch ein von *Gaspard de Craijer* (1584—1669) im Jahre 1636 errichteter Triumphbogen, sowie die Festdekorationen des *Jacob Colin* zum Einzuge Kaiser *Karl VI.* in Gent (1717) gehören hierher. Hielt sich indessen *Rubens* immer noch in maßvollen, von architektonischen Erwägungen gezogenen Grenzen, so ging nach ihm das zunehmende rauchende Fortissimo der Barockkunst auch mehr auf die Tagesdekoration über. Der Triumphbogen zum Feste der heil. Gudula in Brüssel, den *P. de Cafmeyer* 1717 herausgab, ähnlicher Festschmuck, welchen *Jean Thibaut* 1735 entwarf und in Brüssel ausführte, sowie der wenige Jahre später (1739)

von *Hans van der Heijden* aus Amsterdam entworfene Festschmuck vertreten die reichere Auffassung. Mit welchem überquellenden Reichtum die Festdekorationen hier betrieben wurden, möge ein Ornamentfisch (Fig. 418) mit einem Triumphbogen für *Philipp II.* nach *Gevaerts* 1635 zeigen.

Auch Deutschland liefs es bei den Festaufzügen und Ehrenpforten dieser Zeit an schmückendem Reichtum nicht fehlen, wie die Ehrenpforte des Kaisers *Mathias* in Nürnberg 1612 (Fig. 419) und der im Motiv fast übereinstimmende Nürnberger Triumphbogen für Kaiser *Leopold* aus dem Jahre 1658 zeigt (Fig. 420). Auch *Leonhard Christoph Sturm* (1669—1729) widmete sich der Festdekoration und zeichnete Entwürfe für Ehrenpforten zum Einzug König *Friedrich I.* in Frankfurt a. O.

Die französischen Ornamentstecher haben sich viel und in glücklicher Weise mit dem Triumphbogen beschäftigt. In

Fig. 421.



Ducerceau's Entwurf für eine Triumphpforte.

Fig. 421 ist ein Beispiel von *Ducerceau* (*Androuet*, 1510—84), in Fig. 422 u. 423 sind zwei Beispiele des fruchtbaren Meisters *Daniel Marot* (1660—1710) gegeben: das Beispiel der französischen Renaissance ein einfacher Bogen mit korinthischer Säulenstellung und graziöser Attika, die beiden Beispiele der Barockkunst mit allem dem rauschenden Dekorationswerk, über welches das XVII. und XVIII. Jahrhundert in Frankreich verfügten.

Aus Italien, wo der Gebrauch, bei Festaufzügen auf der Strasse Triumphpforten zu errichten, am frühesten geübt wurde, kam er auch nach Wien. Seit dem XV. Jahrhundert waren die Städte Italiens Zeugen glänzender mythologisch-historischer Aufzüge; Wien folgte dem Beispiel hauptsächlich, wenn der Kaiser von der Wahl und Krönung in Wien seinen Einzug hielt oder eine kaiserliche Braut festlich empfangen werden sollte. Im Festzug (*Pompa*) entfaltetes Stadtobergkeit und Bürgerschaft allen Glanz. Das Hauptmotiv der bei

628.
Triumphbogen
zu Wien.

folchen Anlässen errichteten Ehrenpforten waren die an das Karyatiden- oder Telamonenmotiv erinnernden Riesenfiguren, welche dem Formenkreis der südländischen Prachtarchitekturen entnommen waren und an die Gefangenen des *Michelangelo* anknüpften.

»An diesem Orth«, meint *Johann Wagner von Wagenfels*, ein gleichzeitiger Chronist, »schicke es sich nicht übel, der zwei künstlichen Triumph-Porten, so im Jahre 1690 bei dem prächtigen Einzuge Ihrer Kön. Majestät, der selber vor dem Crönungs-Tag aus dem Reich Siegesprangend zurückkommen, von dem Kunst- und Sinnreichen Herrn *Fischer* mit Verwunderung der gantzen Welt allhier seind aufgerichtet worden, mit mehreren zu gedenken.« Auf den Einzug *Josef's* wurden zwei Medaillen geschlagen, die der Bildhauer *Joh. Ignaz Bendel* modellirte; sie tragen Abbildungen der beiden Ehrenpforten. Der kleinere Triumphbogen wurde

von den fremden Niederlägern, d. h. Handelsleuten, errichtet, auf dem Stock-im-Eisenplatz, der gröfsere vom Wiener Magiftrat.

Nach *Hg*³²⁹) hat der eine Portalbau drei Durchgänge im Rundbogen, der mittlere Bogen über die anderen herausgehoben und zu beiden Seiten von einer jonifchen Säule flankiert. Die Seitenflügel neben der Hauptöffnung werden von gewaltigen Postamenten gebildet, durch deren Mittelachse die Nebenthore führen. Neben den Seitenöffnungen steht wieder je eine jonifche Säule. Auf den grofsen Postamenten steigt rechts und links eine hohe Spiralfäule nach dem Vorbild der *Trajan-Säule* frei empor, die Windungen mit erhabenem Bildwerk gefchmückt; auf dem toskanifchen Kapitell steht eine Statue. Den Fufs der Säulen verdecken für Infchriften bestimmte Velamina (Tücher, Felle, Vliese). Neben jedem dieser Gegenstände³³⁰) fitz an den Seiten eine Figur. Hinter den Säulen zieht die Attika durch die ganze Breite des Baues. Auf dem verkröpften Gebälke befinden sich die Figuren zweier Gefangener. Die Brüstung der Attika wird durch Draperien malerifch verhüllt. An den Enden der Attika stehen wieder je zwei Statuen. Der Aufbau in der Mitte über dem grofsen Bogen ist in zwei niedrigen Abstufungen gedacht, in deren Mitte sich eine Cartouche befindet. Auf dem Gebälk fitzen wieder gefesselte Gestalten; in der Mitte aber ragt eine gewaltige Weltkugel empor, auf welcher Figuren und Wolken sich befinden. Der Avers der Medaille trägt die Infchrift: Leopoldo Mag. Eleonorae Aug. Josepho. Glor. MDCXC. Die Worte des Reverfes lauten: Arcum Hunc Triumphalem Negotiatores Privilegati Ex: Tranei Pofuerunt. Hier ist also das Motiv des dreithorigen römifchen Triumphbogens verbunden mit demjenigen der römifchen Ehrensäule und mit dem Motiv der Weltkugel.

Der gröfsere Triumphbogen übertrifft den erfteren bei weitem; ihm lag gleichfalls der Gedanke des *Konftantin-Bogens* zu Grunde, der aber reiner, mächtiger und klarer zum Ausdruck kam, weil *Fischer* hier keine Verfuche mit Spiralfäulen und fonftigen fremden Motiven machte. Er gab der römifchen Urforn nur über der Attika einen Mittelaufbau. Mittel- und Seitenportale stehen zwischen gekuppelten Säulenpaaren korinthifcher Ordnung, fo dafs die Fassade durch vier Säulenpaare gegliedert war. Sie haben gleiche Höhe und stehen auf Postamenten, deren Höhe von den Nebenthoren nur wenig überragt wird, während der Hauptbogen zu imponanter Wölbung emporsteigt. Der Mittelteil des Triumphbogens hat im Grundrifs eine gröfsere Tiefenbemessung erhalten wie die Seitenteile; der Uebergang zu diesen wird durch eine einwärts gefchwungene Linie vermittelt. Im Intercolumnium der Säulenpaare neben dem Haupteingange befindet sich unten eine stehende Figur, oben eine Nische mit Statue. Das Gebälk trägt eine Balustrade. Auf den Seitenflügeln sind über den Thoren Infchrifttafeln, darüber Nischen mit Figuren. Auch die Attika ist mit Figuren besetzt; die Thorleibungen zeigen gleichfalls bildnerifchen Schmuck. In der Mitte der Attika befindet sich eine von vier bäumenden Rossen gezogene Quadriga mit Wagenlenker, über den Seitenteilen Trophäengruppen. Ueber die Quadriga erhebt sich noch ein Aufbau, der durch vier Hermen-Karyatiden als Stützen gegliedert ist. Das über den Stützen lagernde Gebälk ist in der Mitte bogenförmig gefchwungen, feitlich horizontal. Dieser Aufbau ist durch eine reiche Gruppe von Figuren gekrönt. Die Reversinfchrift der diese Triumphpforte darstellenden Medaille (gleichfalls von *Bendel* modelliert) lautet: Leopoldo Magno Eleonorae Augustae Josepho Gloriofo S. P. Q. Viennensis Arcum Hunc Triumphalem Pofuit. MDCXC.

Um den Eindruck dieser Ehrenpforten in der damaligen Zeit richtig zu würdigen, ist es nötig, ihre Umgebung zu berücksichtigen. In den mittelalterlichen, engen Strafsen standen noch nicht die stolzen Adelspaläfte, die sich erst in den nächsten Jahrzehnten durch die Kunst *Fischer's*, *Hildebrand's* und anderer hier erheben follten. Auch die kirchlichen Prachtgebäude waren nur ganz vereinzelt schon errichtet. Das kleine, gotifche Haus mit schmaler Front und spitzem Giebel beherrfchte die schmale Gasse, und nur hie und da wurde der mittelalterlich enge Charakter durch ein gröfser angelegtes Renaissancehaus unterbrochen. Dieser Gegenfatz mußte die Wirkung der in fchwungvollstem Barock errichteten Triumphpforten wesentflich steigern.

Diese aus dem Gegenfatz hervorgehende Wirkung war auch noch bei dem 1699 von *Fischer von Erlach* in Wien errichteten Triumphbogen vorhanden. Am 24. Februar dieses Jahres fand der feierliche Einzug des neuvermählten Kaisers

³²⁹) Siehe: FISCHER VON ERLACH, a. a. O., S. 157.

³³⁰) Welcher Gegenstände? *Hg* ist in der Beschreibung architektonifcher Werke oft etwas unklar.

Fig. 422.

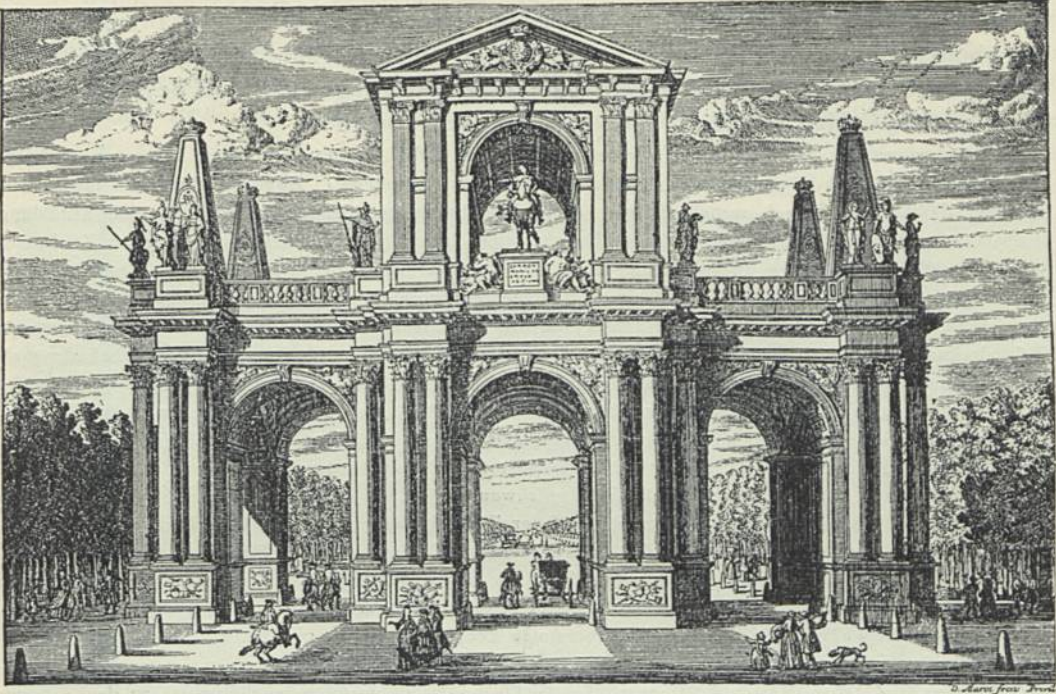
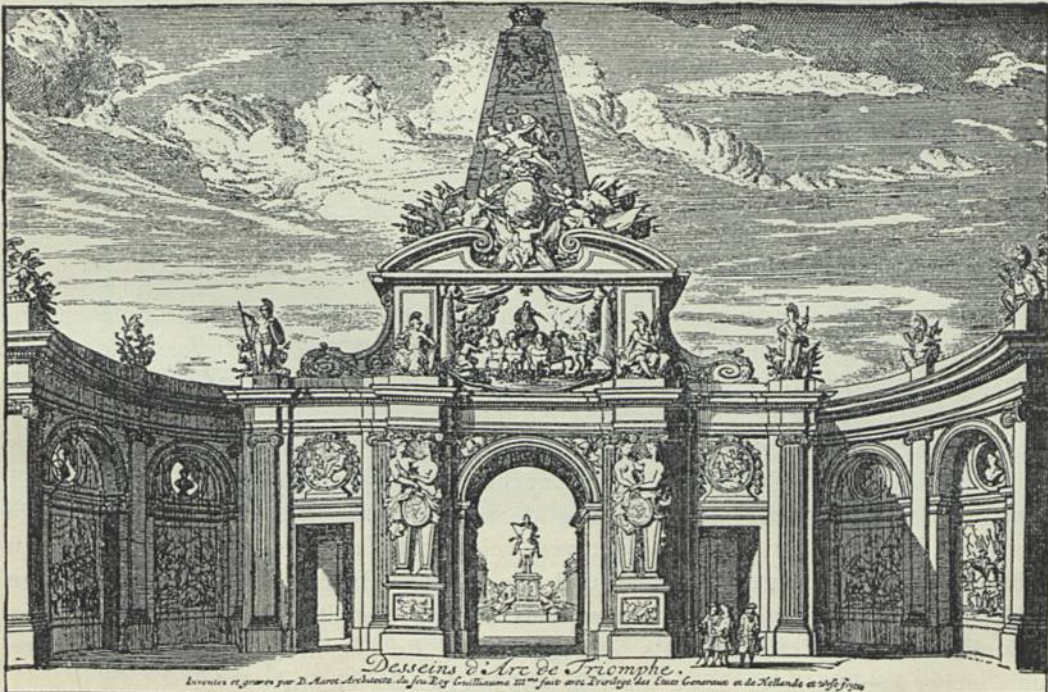


Fig. 423.



Triumphbogen nach Daniel Marot.

Josef I. und seiner Gemahlin, der Prinzessin *Amalia Wilhelmine* von Braunschweig-Lüneburg, statt. *Fischer's* Auftrag bestand in einer »Triumph-Pforte, welche zu Wien von dem Herrn Niederlägern daselbst zum Einzuge und zum Beylager Seiner Weiland Kayf. Maj. *Josephi I.* Ao. 1699 erbauet worden«³³¹).

Fuhrmann, ein Schriftsteller aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, sagt: »Drey unvergleichlich treffliche Triumph-Bögen gaben dem Gesichte ein großes Vergnügen.« Zwei derselben sind mit Sicherheit auf *Fischer von Erlach* zurückzuführen. Von der Ehrenpforte der Niederläger ist eine Abbildung vorhanden, welche *Delfenbach* für *Fischer's* »Entwurf einer historischen Architektur« nach einer Zeichnung *Fischer's* gestochen hat. Die Pforte nimmt, nach *Ilg*, die ganze Breite der StraÙe ein; ihr Unterbau ist an den Ecken von korinthischen Säulen auf hohen Postamenten begrenzt. Zwischen den Säulen steht auf einer Konsole je eine weibliche Statue. Die Pforte hat drei Durchgänge: zwei kleinere seitliche mit gerader Ueberdeckung und einen mittleren größeren mit Korbogen. Ueber den Seiteneingängen befinden sich Reliefs. Zwei männliche Karyatiden stützen zwischen dem Haupt- und den Nebeneingängen das Gebälk. Eine Cartouche über dem Korbogen, von Ruhmesgöttern mit Pofaunen, die in den Bogenzwickeln schweben, gehalten, stellt das Urteil des *Paris* dar. Ein durchbrochenes Geländer, mit weiblichen Gestalten mit Kränzen auf den Ecken und mit Adlern mit ausgebreiteten Flügeln in der Mitte, krönt den unteren Teil des Triumphthores, das im Grundriß konkav geschwungen ist, so daß die Seitenteile vortreten. Den oberen Teil des Thores bildet ein kreisrunder, offener Tempel, der auf zwölf kannelierten korinthischen Säulen ruht und von welchem nach beiden Seiten Flügel auslaufen, die von Ecksäulen getragen werden. Ueber dem reich ornamentierten Architrav des Tempels erhebt sich eine Flachkuppel; die Flügel haben flache Dächer. Die Kuppel wird von einer sitzenden weiblichen Figur bekrönt, die Flügelbauten von zehn stehenden weiblichen Figuren. In den Intercolumnien der Säulen stehen gleichfalls Figuren. In der mittleren breitesten Oeffnung ist der kaiserliche Bräutigam als Cäsar zu Pferde, von Strahlen umgeben, dargestellt; vor ihm stehen Mars und Minerva. In der Komposition herrschte im Gegensatz zu den anderen Schöpfungen *Fischer's von Erlach* das malerische Element mit einer Hinneigung zum Stile der *Gallibidena* vor.

Eine Erläuterung findet der festliche Aufwand in dem Umstand, daß der mit großen Hoffnungen begrüßte junge *Josef* als der österreichische »*Roi soleil*« betrachtet wurde. Darauf deutet auch ein Distichon auf einer Ansicht des Schlosses Schönbrunn hin:

Sol Ubi Romanus Curis Percurret Orbem,
Hoc Pulchro Fessos Fonte Relaxat Equos.

Hier ist der schmeichelnde Vergleich *Josef's* mit dem Sonnengotte, der seine müden Rosse im »schönen Brunnen« erfrischt, gezogen.

3) Dauernde Bauten der Spätrenaissance und der neueren Zeit.

Die *Porte St.-Denis* zu Paris gehört zu der Gruppe jener Triumphbögen, welche durch einen schlichteren architektonischen Grundgedanken von den römischen und den späteren Triumphpforten abweichen. Sie wurde 1671—72 auf Kosten der Stadt von *François Blondel* (1618—86) zum Andenken an die Siege in Flandern und in der Franche-Comté errichtet. Fig. 424 enthebt uns einer weiteren Beschreibung des interessanten Thores mit den Bildhauerarbeiten von *Girardon*, das *Gurlitt* vielleicht etwas zu kühl beurteilt, wenn er es »nüchtern und akademisch« nennt. Er steht hier offenbar unter der Gegenwirkung der überschwenglichen Beurteilung, welche der *Abbé Laugier* über das Thor gibt, von welchem er sagt, »es gäbe nichts Majestätischeres als die überragende Größe und den schönen Aufbau seines im Halbkreis geschlossenen Bogens, nichts Richtigeres als die ihn begleitenden Ornamente, nichts Männlicheres und Kräftigeres als die Figuren und Reliefs, nichts besser Gezeichnetes und nichts von stolzerer Linie als sein abschließendes Gefims«³³²).

³³¹) Siehe *Fischer's* Entwurf einer historischen Architektur, Buch IV, Taf. 1.

³³²) Siehe: GURLITT, S. 158.

Schon vor der Errichtung der *Porte St.-Denis* war *Blondel* mit ähnlichen Bauten beschäftigt. Im Jahre 1665 bereits errichtete er in Verbindung mit einer Brücke über die Charente bei Saintes einen Triumphbogen und vergrößerte 1672 den für *Heinrich II.* am Ende der *Rue St.-Antoine* in Paris erbauten, später wieder abgetragenen

Fig. 424.



Porte St.-Denis zu Paris.

Arch.: *François Blondel*; Bildh.: *Girardon*.

Triumphbogen. Die Stelle des Bogens war an der heutigen *Place de la Bastille*. Die Arbeit *Blondel's* beschränkte sich darauf, unter möglicher Schonung des älteren Werkes des *Clement Mëtzeau* mit den Skulpturen des *Jean Goujeon*, der mittleren Hauptöffnung an jeder Seite eine Nebenöffnung anzugliedern.

In dieser Zeit, zu Anfang der siebziger Jahre, erfolgte der wohl in ähnlichem Sinne gehaltene Umbau der schon 1792 wieder abgetragenen *Porte St.-Bernard* am *Boulevard St.-Germain*, eines Thorbaues mit zwei Oeffnungen. Die in diese Gruppe noch gehörige *Porte St.-Martin*, die 1674 aus Anlaß der endgültigen Eroberung der Franche-Comté errichtet wurde, entwarf ein Schüler *Blondel's*: *Pierre Bullet*. Sie hat eine große Mittel- und zwei kleinere Seitenöffnungen. *François Girardon* aus Troyes (1627—1715) begann die Bildhauerarbeiten an der *Porte St.-Denis* in Paris, die von *Michel Augier* fortgesetzt wurden. *Martin van den Bogaerd*, genannt *Desjardins* (geb. zu Breda 1640, gest. 1694), arbeitete einen Teil der Basreliefs an der *Porte St.-Martin* in Paris. Im gleichen Jahre errichtete *Blondel* zu Ehren *Ludwig XIV.* ein Thor mit zwei Bogen auf dem Quai *St.-Bernard* in Paris; *Tuby* schmückte es mit Basreliefs. Aehnlich wie die *Porte St.-Martin* in Paris ist der gleichfalls *Ludwig XIV.* gewidmete Triumphbogen in Montpellier, jedoch besser in den Verhältnissen. *Lebrun* entwarf einen Triumphbogen für die *Place Dauphine* in Paris und erinnerte dabei an Vorbilder des *Rubens*, indem er zu beiden Seiten des Thores Doppelhermen, darüber ein Bild in barockem Rahmen anordnete und das Ganze durch eine von einem Genius überragte Pyramide bekrönte. Neu war der Gedanke eines Triumphbogens bei *St.-Gervais*; dieser wurde von einem Felskegel bekrönt, auf welchem Apoll und die Mufen zwischen Palmen, alles in naturalistischer Plastik dargestellt, erschienen³³³). *Gurlitt*³³⁴) berichtet über einen Triumphbogen nach Entwürfen von *Perrault*, der 1670 zu Ehren *Ludwig XIV.* und zum Andenken an seine Siege über die Niederlande auf der *Place du trône* in Paris errichtet wurde, aber schon 1716 wieder dem Abbruch verfiel, da er nur teilweise aus Stein, größtenteils aus Gips errichtet war.

»Der Bogen übertraf in den Mafsen alle römischen. Die drei Durchlässe waren nach Vorbild des *Konstantin*-Bogens angeordnet. Große korinthische Säulenpaare flankierten sie. Ueber diesen war das Gefims verkröpft, darüber an Stelle der Statuen breite Trophäen mit gefesselten Kriegerern aufgestellt. Die Attika schmückten Reliefs und die Inschrifttafel. Reliefs befanden sich auch über den Seitenthoren; in den Interkolumnien wie am Louvre mit Bandwerk angeheftete Medaillons. Aber der gerade Abchluß durch die Attika widersprach doch dem Empfinden der Zeit. *Perrault* setzte ein mächtiges Piedestal über denselben, welches die Reiterstatue des Königs trug. So stiegen die Verhältnisse wieder in das Mächtige. Das ganze Denkmal war 53,80 m hoch und 54,60 m breit und dabei gewifs höchst wirkungsvoll.«

Den römischen Triumphporten, insbesondere dem Triumphbogen des *Konstantin*, entsprechen in der Auffassung auch der Triumphbogen, welchen der lothringische Architekt *Jean Nicolas Jadot* (1710—61) für den nach Toskana übersiedelten Herzog *Franz III.* von Lothringen³³⁵) im Jahre 1745 an der *Porta San Gallo* zu Florenz errichtete³³⁶), und der von *Emmanuel Héré de Corny* (1705—62) errichtete Triumphbogen der *Place Stanislaus* in Nancy. Einen verwandten architektonischen Grundgedanken zeigt auch die *Porte Stanislaus* in Nancy von *Claude Nicolas Mique* (1714—83).

Im Jahre 1712 schuf der in Genua am 14. November 1668 von deutschen Eltern geborene Architekt *Johann Lukas von Hildebrand* einen monumentalen Einfaßbogen unter der Reichskanzlei vom Michaelerplatz in Wien in den inneren Burghof. Der schöne Bogen wurde 1728 wegen des Baues der neuen Reichskanzlei durch *Fischer von Erlach* wieder abgeriffen. Das Thor verherrlichte das Andenken

630.
Denkmalthore
zu Wien,
Madrid und
Stettin.

³³³) Siehe: GURLITT, a. a. O.

³³⁴) Ebendaf.

³³⁵) Ebendaf. fügt *Gurlitt* hinzu, der Bogen sei für den Einzug *Franz I.*, des Gemahls der *Maria Theresia*, errichtet worden.

³³⁶) Abgebildet ebendaf., S. 273.

an den Einzug *Karl III.* von Spanien, der als Kaiser *Karl VI.* seinen Einzug in die Hofburg hielt. Die nördliche Seite des Thores war reich geschmückt, die südliche weniger reich. Die Inschriften verfasste *G. A. Heraeus*. Ausführliche Nachrichten finden sich über das Thor im Wiener Diarium vom Jahre 1712.

Im Jahre 1778 wurde unter der Regierung *Karl III.* vom italienischen Architekten *Francisco Sabatini*, einem Schüler *Vanvitelli's*, das Thor von Alcalà in Madrid erbaut, ein Prunkthor mit drei rundbogigen mittleren und zwei wagrecht abgedeckten seitlichen Durchgängen, stark gegliedert durch jonische Dreiviertelsäulen, in der Attika der Seitenteile mit Trophäen und Putten geschmückt, im mittleren Teil durch einen Aufbau mit Inschrifttafel ausgezeichnet³³⁷). Das Thor stellt sich als ein Beispiel des schon unter *Fernando VI.* (1746—59) beginnenden Neuklassizismus dar, der unter dem Stiefbruder *Fernando's*, unter *Carlos III.*, zur vollen Herrschaft bei Anlehnung der ihn ausübenden italienischen Künstler an *Palladio* und *Vignola* gelangte.

Zwei Thore in Stettin: das »Berliner Thor« und das »Königsthore« (Fig. 425 bis 427³³⁸), verdanken einem gemeinsamen Ereignis ihre Entstehung. Der 1719 abgeschlossene Friede von Stockholm gab König *Friedrich Wilhelm I.* von Preußen den freien Besitz von Stettin und Alt-Vorpommern. Als ein Denkmal dieser Besitzergreifung und zugleich zum Ausbau der Stadt ließ er die beiden Thore errichten.

Die lateinische Inschrift des Berliner Thores sagt auf deutsch: »Friedrich Wilhelm, König von Preußen, hat das Herzogtum Stettin, das den Brandenburgischen Kurfürsten abgetreten, den Herzögen von Pommern als Lehen wieder gegeben, später durch das Verhängnis an die Schweden gekommen war, durch richtigen Vertrag und für richtiges Geld bis zur Peene gekauft, erworben und wiedergewonnen im Jahre 1719 und hat das Brandenburger Thor erbauen lassen.« Es hieß früher so, um gegen Schweden die brandenburgischen Erbanprüche zu betonen, wurde aber seit 1740 Berliner Thor genannt. Der äußere Teil des Thores wurde 1725—26, der innere Teil erst 1740 unter *Friedrich dem Großen* fertiggestellt. Ueber den Urheber des Entwurfes ist nichts bekannt. Als Bildhauer der äußeren Seite wird *Damaft* in Berlin, als derjenige der inneren Seite *Meyer* genannt. Das Außenportal des Thores ist reich und kraftvoll in der Ornamentation des Barocks, mit unzweifelhaften holländischen Anklängen gehalten, das Innenportal einfacher. Die Thore bildeten ehemals einen Teil der Festungswerke; heute sind sie von aller Umgebung losgelöste Denkmäler. Die Nische der Innenseite füllt heute eine Brunnengruppe von *R. Felderhoff* in Berlin. Das Denkmal und sein reicher Trophäenschmuck waren ehemals reich vergoldet.

Das Königsthore wurde in den Jahren 1726—27 erbaut. Als Architekt wird *Gerhard Cornelius de Walrave*, als Bildhauer *Damaft* genannt. Das Thor ist edler in seinen Verhältnissen und reicher und gleichmäßiger in seinem ornamentalen Schmuck. Dieser verteilt sich auf die Füllungen zwischen den dorischen Pilastern, auf das Feld über der Durchgangsöffnung, auf die ganze Attika und auf die Trophäengruppen auf derselben. Auch hier klingt stark der Einfluß der damaligen antikisierenden niederländischen Bilderei durch. Fig. 426 zeigt die reichere Innenseite. Auf der Außenseite findet sich an Stelle des königlichen Namenszuges der schwarze Adler, und in den Feldern der Attika lagern die Gestalten von Mars und Herkules. Beide Thore sind glückliche Werke der Dekorationsarchitektur des ersten Viertels des XVIII. Jahrhunderts.

Zwei Thore in Potsdam tragen in ausgesprochener Weise den Charakter des Triumphthores. Das einfachere und ältere ist das 1752 durch *Joh. Boumann* den Älteren ausgeführte »Berliner Thor«; es hat einen mittleren Durchgang von 3,50 m lichter Weite, welcher an der Außenseite beiderseits von einem Paar korinthischer Säulen eingerahmt ist. Ueber den Säulen stehen auf einer Attika vier Figuren in Rüstung, nebst dem verzierten Schlussstein Werke des Bildhauers *Heymüller*. Die innere Seite zeigt eine Gliederung ohne Säulen. Das »Brandenburger Thor«, 1770 durch *Georg Chr. Unger* erbaut, ist ungleich reicher (Fig. 428). Es ist nach *Manger*

631.
Denkmalthore
zu
Potsdam.

³³⁷) Siehe: *EBE, G.* Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen etc. Teil VI: Spätrenaissance. Berlin 1897. S. 920.

³³⁸) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk.

Fig. 425.



Berliner Thor zu Stettin.

Außenfeite ³³⁸).

eine »Nachahmung des Trajanischen Triumphbogens zu Rom«. Gleich dem Berliner Thor waren an dasselbe niedrigere Seitenteile angebaut, die heute entfernt sind, so daß das Thor frei steht. Das Thor erreicht bis Oberkante Attika eine Höhe von 15 m; die Durchfahrt ist 5 m breit. Die Innenseite des Thores wurde durch *Karl*

Fig. 426.



Königsthür zu Stettin.
Innenseite.

v. *Gontard* entworfen; die Trophäen an dieser Seite sind von *Senne* und *Wohlers*. Die figürlichen Darstellungen in den Bogenzwickeln der Außenseite sind von *Gerrin*, die Zierungen der Attika von *Fenner*.

Ein Jahr nach seiner Krönung als Kaiser hatte *Napoleon I.* den Sieg bei Austerlitz erfochten und die Koalition, die sich gegen ihn gebildet hatte, gesprengt. Bei

632.
Arc de l'Étoile
zu Paris.

feiner Rückkehr nach Paris schuf er als bleibende Erinnerungszeichen an seine siegreichen Unternehmungen die *Vendôme-Säule*, den *Arc de l'Etoile*, und den Triumphbogen auf dem Karussell-Platz im Hofe der Tuileries. An Stelle des *Arc de l'Etoile* sollte ursprünglich ein Denkmal in Form einer Pyramide errichtet werden; der Ge-

Fig. 427.

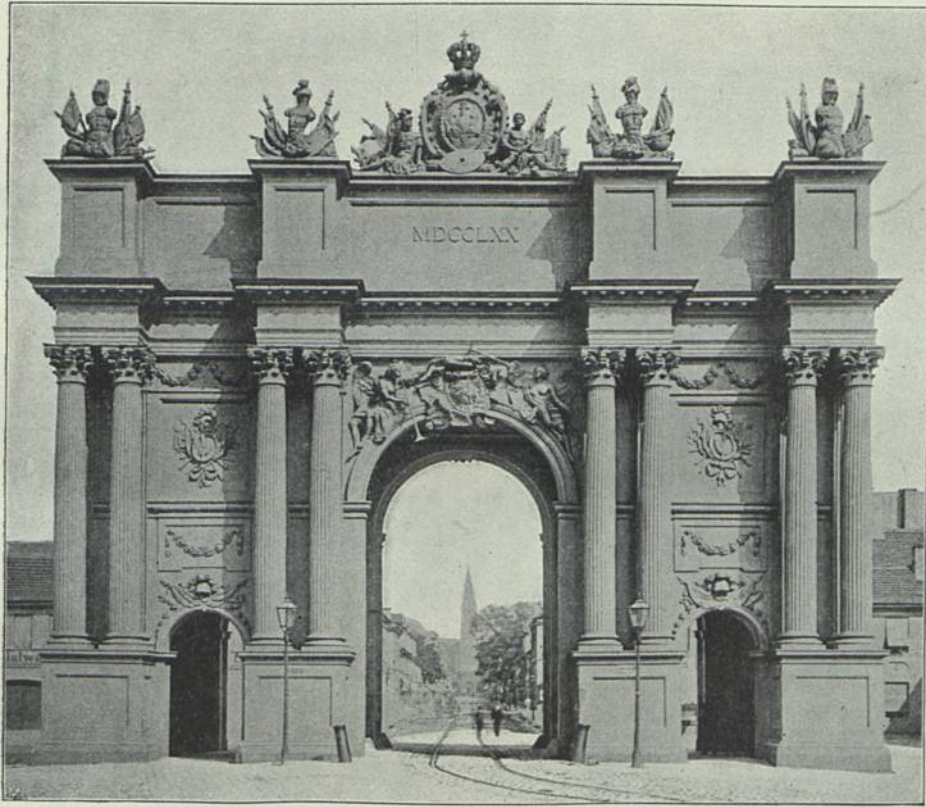


Berliner Thor zu Stettin.
Innenseite ³³⁸).

danke wurde aber zu Gunsten eines Triumphbogens verlassen. Um seine Gestaltung kämpften zwei Architekten miteinander: *Raymond*, ein Anhänger der Baukunst des *Palladio*, der eine dreibogige Triumphpforte mit statuenbekrönter freier Säulengliederung schaffen wollte, und *Chalgrin*, ein Klaffizist, welcher ein Denkmal mit einem Bogen und großen Flächen zur Darstellung der Geschichte der Republik und des

Kaiserreiches und ihrer Siege vorzuschlug. Sowohl über die Form des Denkmals wie auch über seinen Platz gingen die Meinungen weit auseinander. Eine Kommission von Architekten kam zu keinem Ergebnis, so daß nach der einen Lesart *Napoleon* selbst eingriff, die *Barrière de Chaillot*, den heutigen *Rond-Point de l'Etoile* als Platz und den Entwurf von *Chalgrin* als Form des Denkmals bestimmte, während nach einer anderen Annahme *Fontaine* die Entscheidung herbeigeführt habe. Die größere Wahrscheinlichkeit der Annahme neigt zu Gunsten des Einflusses *Napoleon's*, und wenn er thatächlich der maßgebende war, so muß die Sicherheit bewundert werden,

Fig. 428.



Brandenburger Thor zu Potsdam.

Arch.: *Georg Chr. Unger*.

mit welcher er den in jeder Beziehung geeigneten Platz wählte und mit der er die auf eine weite Fernwirkung berechnete Form des Denkmals bestimmte. Allen gegenteiligen Meinungen gegenüber möchte ich der Ansicht Ausdruck geben, daß keine andere Bogenform dem Denkmal die gleich günstige Fern- und Nahwirkung gesichert haben würde, wie der grandiose Einbogen mit den mächtigen Pfeilern. Das Urteil *Lübke's*: »Es ist eine schwerfällige, ungliederte Masse, klotzartig aufragend, ohne Beziehung zum Verkehr des Lebens, da das Motiv des Thores nur als Vorwand benutzt ist, um auf großen Mauerflächen die Gloire des Kaiserreiches ausbreiten zu können,« ist durchaus zu verwerfen.

Es war *Chalgrin* nicht beschieden, das Denkmal, dessen Gründungsarbeiten er noch überwachen konnte, zu vollenden. Nach seinem 1811 erfolgten Tode leitete

Fig. 429.



Arc de Triomphe de l'Étoile zu Paris.

Arch.: *Chalgrin*; Bildh.: *Rude, Cortot, Etex* u. a.

die Arbeiten fein Bauführer *Gouffé*; sie schritten aber so langsam vorwärts, daß bei *Napoleon's* Sturz das Denkmal nur wenig über den Erdboden hervorragte und erst 1836, jedoch genau nach *Chalgrin's* Plänen, vollendet wurde. *Ludwig Philipp*

liefs den Bau durch *Blouet* »zur Ehre der französischen Armee in Spanien und des Herzogs von *Angoulême*« vollenden. Die Kosten des Baues werden mit gegen 10 Mill. Franken angegeben (Fig. 429).

Das Bauwerk ist 49^m hoch und 45^m breit. Seine Tiefe ist 22^m; sie ist gegeben durch die Durchdringung seitlicher Durchgänge. Die große Bogenöffnung ist 14,60^m breit und 29,20^m hoch; die seitlichen Bogenöffnungen sind 8,45^m breit und 16,00^m hoch. Zu beiden Seiten des großen Hauptbogens wurden an beiden Hauptfronten lebhaft bewegte Gruppen unter Anlehnung an die Wandfläche aufgestellt, und zwar in unserer Abbildung rechts eine Gruppe von *Rude* mit der Darstellung des Abmarsches der republikanischen Truppen 1792 zur Verteidigung des Vaterlandes unter dem Gefang der Marfeillaife, ein Werk, ausgezeichnet durch leidenschaftliche Bewegung und durch die Durchdringung des antiken Stilgefühls mit dem modernen Naturalismus. Im Relief darüber ist der Tod des Generals *Marceau* bei Altenkirchen von *Lemaire* dargestellt. Die linke Gruppe ist eine Apotheose *Napoleon's* von *Cortot* und hält sich in viel zahmeren Grenzen wie das kühne Werk *Rude's*. Darüber gelangte zur Darstellung die Gefangennahme

Fig. 430.



Arc de Triomphe du Carrousel³³⁹⁾.

Arch.: *Percier & Fontaine*.

des Paschas von Rumelien durch General *Murat* nach der Schlacht von Abukir von *Seurre*. Auf der Gegenseite des Thores stehen zwei Gruppen von *Etex*: der Widerstand des französischen Volkes gegen die Verbündeten 1814 und der Friede von 1815. Die Füllungen darüber zeigen die Erstürmung der Brücke von *Arcole* und die Einnahme von *Alexandria*, beide von *Feuchères*. Den Raum über den beiden Seitenthoren schmückte *Marochetti* mit den Darstellungen der Schlacht bei *Jemappes* und der Schlacht von *Austerlitz*. Der Fries des Hauptgesimses stellt Ausmarsch und Rückkehr des französischen Heeres von *Brun*, *Jacquot*, *Laitié* und *Rude* dar. Auf den Schilden der Attika sind die Namen der bedeutendsten Siege der Republik und *Napoleon's* verzeichnet, im Inneren die Namen der Heerführer der Republik und des Kaiserreiches bis *Napoleon III*. Siegesgöttinnen in Basrelief von *Bosio*, *Valcher*, *Debay* und *Espercieux* verzeichnen die Namen. Eine 14^m hohe Gruppe von *Falguières*: Frankreich auf einer Quadriga, das Vorurteil und den Irrtum vernichtend, krönt den Bogen.

Der *Arc de Triomphe du Carrousel* (Fig. 430) wurde durch *Napoleon I.* zur Verherrlichung seiner Siege von 1805 und 1806 durch *Percier* und *Fontaine* zu errichten

³³⁹⁾ Fakt.-Repr. nach: DUMAS, F. G. *Paris. Ses vues, places, monuments, théâtres.* Paris 1889.

befohlen. Der Bogen follte *Arc d'Austerlitz* heissen, geht aber stets nur unter dem genannten Namen.

Er ist eine um $\frac{1}{3}$ verkleinerte Nachbildung des Bogens des *Septimius Severus* in Rom und 14,60 m breit, 19,50 m hoch und 6,65 m tief. Seine Massenverhältnisse sind für den grossen Platz zu klein. *Fontaine* wollte den Platz durch eine mittlere Gebäudegruppe teilen; *Napoleon* jedoch entschied sich für den ungetheilten Platz mit den Worten: »Was gross ist, ist immer schön; ich kann mich nicht entschliessen, einen Platz in zwei Teile zu teilen, dessen Hauptreiz ja gerade die Grösse fein foll.« Der Bogen besitzt drei Durchgänge und ist durch korinthische Säulen aus rotem Marmor mit Basen und Kapitellen aus Bronze gegliedert. Die Säulen tragen über dem verkröpften Gebälk vor der Attika Soldatenfiguren aus Marmor. Die vier Reliefs über den kleinen Durchgängen stellen dar: Schlacht bei Austerlitz, Kapitulation des österreichischen Generals *Mack* bei Ulm, Friedensschluss zu Tilfit und Einzug in München. An den Schmalseiten gelangten zur Darstellung der Einzug in Wien und der Friedensschluss zu Prefsburg. Früher stand auf dem Triumphbogen die Quadriga (die vier Pferde) des *Lysippos*, welche *Napoleon* von der Markuskirche in Venedig nach Paris überführen liess. Auf dem Triumphwagen sollte seine eigene Statue im Imperatorenkostüm aufgestellt werden. *Napoleon* aber liebte nicht das Vorstellen des Persönlichen in dieser Weise, so dass die Statue im Louvre aufgestellt wurde und der Wagen leer blieb. Dies veranlasste den Pariser Sarkasmus zu der Inschrift, die sich eines Nachts auf dem Bogen fand: *A Napoleon — le char l'attend (le charlatan)!* Nach 1814, als die vier Rosse wieder nach Venedig zurückgebracht waren, wurde unter *Ludwig XVIII.* ein von *Bojso* modelliertes Viergespann »Die Restauration« aufgestellt.

633.
Triumphbogen
in
Rußland.

Bei seiner dauernden Abhängigkeit vom Westen ist auch Rußland dem Vorgehen der westeuropäischen Länder gefolgt und hat den Triumphbogen bei sich eingeführt. Die an den wenigen Werken jedoch zur Anwendung gelangte Kunst steht durchgehends auf der Stufe, auf der mit geringen Ausnahmen alles in Rußland steht, was nicht auf unmittelbare westliche Einführung zurückzuführen ist.

Unter die Triumphbogen dieser Art ist z. B. der 22,50 m breite »Generalstabsbogen« in St. Petersburg zu rechnen. Er ist ein Teil des grossen Generalstabsgebäudes, das unter *Nikolaus I.* errichtet wurde.

Der Bogen hat breite, gedrückte Verhältnisse. Ueber einem Sockel erhebt sich ein niedriges Quadergeschoß, auf dem die Archivolte aufsetzt. Zu den Seiten des kassettierten Bogens tragen je zwei korinthische Säulen, zwischen welchen sich Standbilder und Wappen befinden, das Konfolengebälk. Die Bogenzwickel enthalten geflügelte Genien. Vor den Pfeilern des Untergeschoßes stehen Trophäengruppen. Ueber dem Hauptgesims erhebt sich eine Attika, auf ihr ein Sechsgespann mit der Siegesgöttin, von zwei Kriegern rechts und links geführt.

Der Narwa'sche Triumphbogen in St. Petersburg (die *Triumphalnaja worota*) steht an der nach Riga führenden Strafse, an der Stelle, an welcher sich vordem ein hölzerner Triumphbogen befand, der 1815 zum Einzuge *Alexander I.* errichtet wurde. Der neue Triumphbogen wurde 1834 nach den Plänen von *Staffow* aus Granit errichtet. Neben dem einzigen grossen Bogen befindet sich rechts und links eine korinthische Doppelftellung mit weitem Interkolumnium, in welchem die Statuen altrussischer Krieger stehen. Vor der mit Inschriften geschmückten Attika stehen Engelgestalten. Auf der Attika erhebt sich ein lebhaft bewegtes Sechsgespann von *Clodt*.

Die »Moskauer Triumphpforte« in St. Petersburg wurde in den Jahren 1833—39 nach *Staffow's* Plänen zur Erinnerung an die in Persien, der Türkei und Polen geführten Feldzüge errichtet. Sie besteht aus zwölf dorischen Säulen, die ein Gebälk mit Basreliefs, Engelgestalten darstellend, tragen.

Auch Moskau besitzt zwei Triumphpforten: den Triumphbogen, welcher die Stadt nach dem Petrowskij-Park hin abschliesst, und die »Rote Pforte«.

Letztere stellt einen wenig geschmackvollen Triumphbogen mit drei Thoren dar, von dessen roter Grundfarbe die weissen Säulen und Ornamente grell abstechen. Die Reliefs und die vergoldete Bronzestatue des Ruhmes, welche die Pforte krönt, sollen die Erinnerung an die Kaiserin *Elisabeth Petrowna* lebendig erhalten, in deren Krönungsjahr die Pforte 1742 auf Kosten der Moskauer Kaufmannschaft errichtet wurde.

Zwei Thore der Neuzeit verlassen die römische Ueberlieferung und knüpfen an die griechische Kunst an: das Brandenburger Thor in Berlin und die Propyläen

634.
Brandenburger
Thor
zu Berlin.

Fig. 431.



Stadtseite.

Fig. 432.



Aufsensemite.

Brandenburger Thor zu Berlin.

Arch.: *Karl Gotthard Langhans*; Bildh.: *Gottfried Schadow*.

in München. *Karl Gotthard Langhans* (1733—1808) und *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850) waren die Schöpfer des einen, *Leo v. Klenze* (1784—1864) und *Ludwig Schwanthaler* (1802—48) die Schöpfer des anderen Thores.

Das Brandenburger Thor in Berlin (Fig. 431 u. 432) trat an die Stelle eines älteren Thorbaues am Quarré, dem heutigen Pariser Platz, der 1734 erbaut wurde. Er wurde 1788 abgebrochen, um dem Neubau Platz zu machen. Dieser wurde in den Jahren 1789—93 mit einem Kostenaufwande von mehr als einer halben Million Mark errichtet.

Die heutige Anschauung hat die kritische Stellung zur künstlerischen Bedeutung von *Langhans* wesentlich geändert. Namentlich der Gegensatz, in dem *Schadow* sich zu ihm befand, und aus welchem heraus die Beurteilung des Meisters in *Schadow's* »Kunstwerke und Kunstansichten«³⁴⁰ stattfand, hat die Bedeutung von *Langhans* zu schmälern verfuht. Wenn *Schadow* schrieb: »War es Mißtrauen gegen eigene Ideen oder Bequemlichkeit, genug, *Langhans* entlehnte gern. Auf feinen Reifen hatte er feine Mappen gefüllt und eine Wiederholung anerkannter Meisterwerke dünkte ihm sicherer als neue Originale«; so geht dieses Urteil angefichts des Brandenburger Thores unbedingt zu weit. Mag er Eklektiker von großer Gewandtheit gewesen sein und mag er das Werk des *Le Roi* über Athen noch so eifrig studiert und den

Fig. 433.



Freigelegtes Brandenburger Thor zu Berlin.

Gedanken für ein neues Thor den Propyläen in Athen entlehnt haben, es steckt in der wesentlich veränderten Ausführung und in der feinen Anpassung an die Verhältnisse des Platzes noch so viel eigene künstlerische Gestaltungskraft, daß *Schadow's* Beurteilung ihre Berechtigung verliert und *Langhans* zu den bedeutendsten Architekten Berlins am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts gezählt werden muß. Ist die künstlerische Großthat, die er hier leistete, durch spätere, etwa durch den bedeutendsten, durch *Schinkel*, übertroffen worden?

Das Bauwerk ist 62,50 m breit und 11,00 m tief. Es hat fünf Durchfahrten: eine mittlere von 5,65 m Breite und je zwei seitliche von 3,80 m Breite. Die Durchfahrten sind durch geschlossene Querwände voneinander getrennt. Je sechs dorische Säulen von 14 m Höhe auf jeder Seite, in Profilierung und Verhältnissen wesentlich von den antiken Vorbildern abweichend, tragen ein dreiteiliges Triglyphengebälk, auf welchem eine Attika ruht. Die Attika ist über dem mittleren Durchgang vorgezogen und zu einem Postament mit Stufenbau für das Siegesgespann von *Schadow* gebildet. Die Quadriga wurde von *Jury* und *Köhler* in Potsdam in Kupfer getrieben und sollte vergoldet werden. Die Vergoldung jedoch unterblieb infolge der Einholung eines Gutachtens der Akademie der Künste. Durch die Entführung der Siegesgöttin nach Paris 1807 und durch ihre Wiederaufstellung im Jahre 1814 wurde das Thor in der Erinnerung des Volkes ein Denkmal der Befreiungskriege. Der ornamentale Schmuck ist auf das Postament des Viergespannes, auf

³⁴⁰) Berlin 1849.

die Metopen des Hauptgesimfes und auf die teilenden Querwände verteilt. Dem Thor zur Seite, in den Pariser Platz vorgezogen und eng an die den Platz umfäumenden Gebäude angegeschlossen, sind niedrigere dorische Bauten mit Giebeln, welche den Maßstab des Hauptthores in glücklicher Weise feigern. Zwei ähnliche Anbauten lagen auf der Seite nach dem Tiergarten, umschlossen einen inneren Hof und waren nach aufsen durch Pilaster gegliedert. Sie wurden, nachdem die Mauer gefallen war, welche die Stadt umgab und in welcher der Bau des Thor war, 1868 durch *Strack* in der heutigen Weise umgebaut.

Neuerdings haben sich Bestrebungen geltend gemacht, die seitlichen Anbauten mit den anschließenden Häusern des Pariser Platzes ganz zu entfernen, um das Thor nach Fig. 433 freizulegen und seitliche Durchblicke zu den vor dem Thor aufgestellten Denkmälern zu schaffen, ein Gedanke, der die Wirkung von Thor und Platz auf das schwerste beeinträchtigen müßte.

Die Propyläen in München (Fig. 434 u. 435) bilden den mittleren der drei großen Monumentalbauten, aus welchen König *Ludwig I.* den Königsplatz schuf. *Ludwig*, welcher *Byron* in Italien gekannt hatte und das lebhafteste Interesse am griechischen Befreiungskampfe nahm, veranlaßte ihre Errichtung zum Gedächtnis an den griechischen Unabhängigkeitskampf. Jedoch ein halbes Jahrhundert liegt zwischen dem ersten Gedanken zur Glyptothek und der Vollendung der Propyläen. So spiegeln sich im Königsplatz nicht nur das künstlerische Bekenntnis seines königlichen Bauherrn, sein großes Wollen und seine große Gefinnung wieder, die unbeirrt von den Jünglingsjahren bis ins Greifenalter angehalten haben, sondern er enthält auch das Lebenswerk seines Architekten *Leo v. Klenze*.

Denn mit der Glyptothek begann er dieses Lebenswerk; an ihr reifte sein Können, und mit dem Bau der Propyläen schloß es kurz vor seinem Lebensende ab. Die Glyptothek wurde durch *Klenze* in den Jahren 1816—30 erbaut; sie zeigt jonischen Stil. Ihr gegenüber entstand durch *Ziebland* — 1845 vollendet — das Kunstausstellungsgebäude; die Propyläen wurden 1846 begonnen und 1862 vollendet. Am Tage nach der Einweihung (30. Oktober 1862) zog König *Otto* von Griechenland († 1867) in München wieder ein. Das Thor besteht aus drei Teilen: aus dem dorischen, sechsäuligen Mittelbau, mit jonischem innerem Ausbau, und den seitlichen hochgezogenen Flügelbauten; letztere für den Wagenverkehr, die Mittelöffnung für den Fußgängerverkehr. Das Material des Thores ist Marmor; es ist geziert mit plastischen Darstellungen aus dem griechischen Befreiungskampfe und der Regierung *Otto I.* von Griechenland von *Schwanthaler* und *Jos. Schefzky*.

Neben der Baugruppe des Königsplatzes besitzt München eine zweite in sich geschlossene Baugruppe monumentalen Gepräges: die Ludwigsstraße.

Die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts war für Münchens architektonische Ausgestaltung eine wichtige Periode; in dieser Zeit nahm es die Physiognomie an, die ihm wohl für immer sein charakteristisches Gepräge verleihen wird. Schon 1816 war mit dem Abtragen der Mauern und Thore zwischen der Residenz und der Theatinerkirche (Schwabingerthor) und dem Ausfüllen der Wallgräben begonnen worden, und zwei Jahre später stand im Entwurf bereits der gerade Straßenzug gegen Norden fest, der seit dem 8. August 1822 die Bezeichnung »Ludwigsstraße« führt. König *Ludwig I.*, damals noch Kronprinz, verlieh ihr durch seine Bauten den Eindruck einer *Via triumphalis*; das Kriegsministerium, von *Leo v. Klenze* 1821—30 erbaut, mit seiner offenen Bogenhalle machte den Anfang. Die Ludwigskirche von *Fr. v. Gärtner*, zu der am 25. August 1829 der Grundstein gelegt wurde, folgte, und die Gruppe der Universität schloß die Straße ab.

König *Ludwig* hatte schon bei Gelegenheit seines ersten Aufenthaltes in Rom den Gedanken gefaßt, einen der römischen Triumphbogen nachbilden zu lassen; die Ludwigsstraße bot zur Aufstellung die passendste Gelegenheit. *Fr. v. Gärtner*, der am eigentlichen Südende der Straße in der Feldherrnhalle nach dem Vorbilde der Loggia dei Lanzi in Florenz einen wirkungsvollen Abschluß gegen die Altstadt bereits geschaffen hatte, erhielt den Auftrag, ein gleiches im Norden zu thun. Er legte seinem Entwurfe die Formen des *Konstantin*-Bogens in Rom zu Grunde und fand hierfür die Zustimmung *Ludwig's*.

635.
Propyläen
zu
München.

636.
Siegesthor
zu
München.

Am 12. Oktober 1843 wurde unter Hinweis auf die Erhebung Deutschlands gegen *Napoleon I.*, an die sich mit dem Verträge von Ried am 8. Oktober 1813 auch Bayern angegeschlossen hatte, feierlich der

Fig. 434.

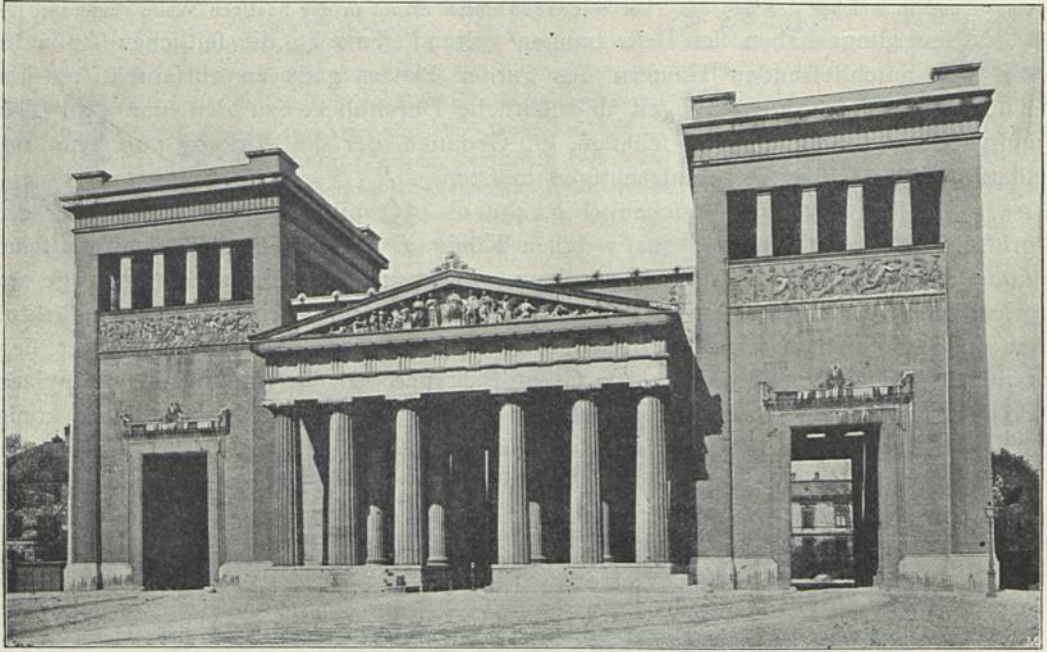
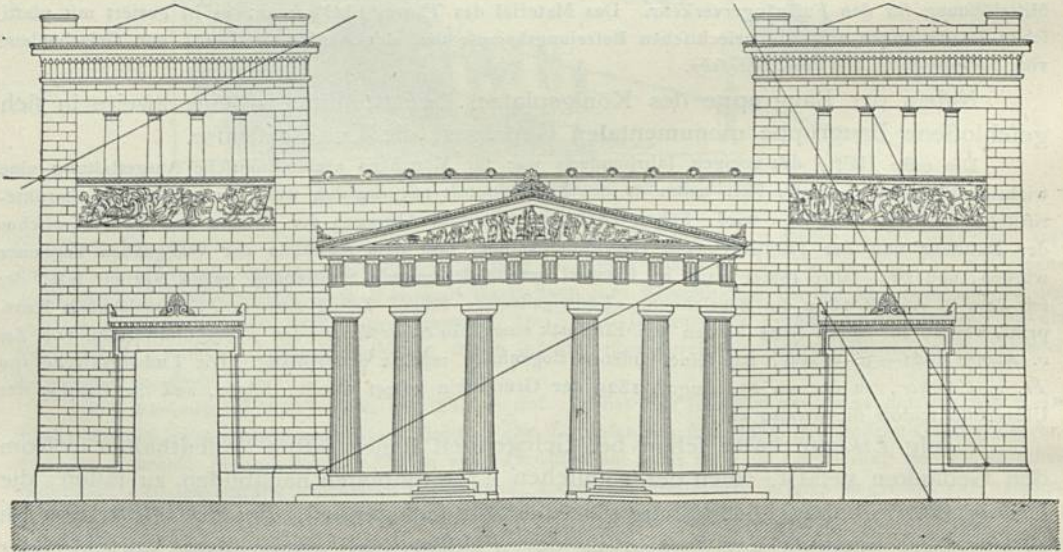


Fig. 435.



Propyläen zu München.

Arch.: *Leo v. Klenze.*

Grundstein zu dem Prachtthore gelegt. *Fr. v. Gärtner* erlebte indes die Vollendung nicht mehr; er starb am 21. April 1847, und *Eduard Metzger* führte das Werk zu Ende. *Johann Martin v. Wagner*, ein

in Rom lebender Bildhauer und Archäologe, hatte die Entwürfe und kleinen Modelle zu den Bildhauerarbeiten geliefert. Als man jedoch daranging, sie in die erforderliche Größe zu übertragen, ergab sich die Notwendigkeit vielfacher Aenderungen. So verlieh *Friedrich Brugger* der Figur der Bavaria auf dem Siegeswagen mehr Realistik und Leben, und *Joh. Halbig* that das gleiche mit dem Löwengepann; auch *Leeb*, *Schöpf*, *Wiedemann*, *Landberg* und *Sanguinetti* versuchten, die stark akademischen Viktorien und Reliefs mit mehr Leben zu erfüllen.

Fig. 436.



Siegesthor zu München.

Arch.: *Fr. v. Gärtner* u. *Eduard Metzger*; Bildh.: *Johann Martin v. Wagner*, *Friedrich Brugger* u. a.

Im Herbst 1850 war das Thor (Fig. 436) bis auf die bekrönende Bronzegruppe fertig. Von dieser selbst waren erst zwei der mächtigen Löwen gegossen, nachdem der Guß des ersten Löwen mißglückt war. Obwohl also das symbolische Siegesgespann noch fehlte, entschloß man sich dennoch zur feierlichen Einweihung am 15. Oktober, dem Geburtstag der regierenden Königin *Marie* und dem Namenstag der Königin *Therese*, Gemahlin König *Ludwig I.*

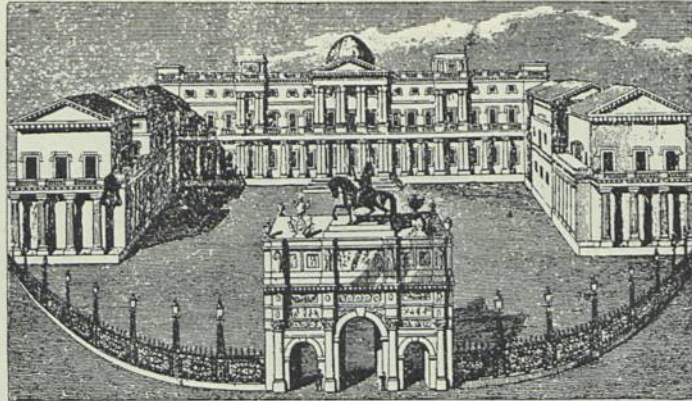
Mit einem Kostenaufwand von 420 580 Gulden war das Siegesthor erbaut worden. Die Skulpturen

kosteten 111380 Gulden, wovon *Wagner* 20000 für die Modelle erhielt; 31021 Gulden wurden für den ornamentalen Schmuck verausgabt, und 68000 Gulden kosteten das Modell und der Erzguß der Quadriga, die erst zwei Jahre später, 1852, auf dem Siegesthor aufgestellt wurde.

637.
Triumphbogen
zu London.

Aus London seien zwei Triumphbogen erwähnt. Zunächst der marmorne Triumphbogen am *Cumberland-Gate* des Hydepark, welchen *Georg IV.* ursprünglich

Fig. 437.



»Marble Arch« vor dem Buckingham-Palast zu London.

für 80000 £ am Eingang zum Buckingham-Palast errichtete (Fig. 437) und welcher 1851, nach Vollendung des Erweiterungsbaues des Palaftes, durch *Blore* an diese Stelle veretzt wurde.

Fig. 438.



Modell für die Quadriga auf dem Thorweg am Hydepark-Corner zu London.

Bildh.: *M. C. Wyatt.*

Ein zweiter Triumphbogen war der Greenpark-Bogen des Hydepark, der 1846 errichtet, jedoch bereits 1853 wieder abgebrochen und auf *Constitution Hill* in London wieder aufgebaut wurde. Der Bogen hat eine Oeffnung mit einer korinthischen Doppelsäulenstellung. Seine Quadriga ist von *Adrian Jones*.

Die Form eines Triumphbogens mit drei Durchgängen zeigt auch der Thorweg am Hydepark-Corner in London, der 1828 nach *Burton's* Plänen errichtet wurde.

Seine Reliefs sind Nachbildungen der *Elgin-Marbles*; den Entwurf einer Quadriga für ihn von dem Bildhauer *M. C. Wyatt* gibt Fig. 438 wieder.

Erwähnt sei noch, daß bei dem im Jahre 1901 stattgehabten Wettbewerb um ein *Viktoria-Denkmal* zu London zwei hervorragende Entwürfe einen Triumphbogen vorgesehen hatten: derjenige von Dr. *Rowand Anderson* und jener von *Ernest George*, ersterer ein-, letzterer fünfboigig. Die unten genannte Zeitschrift³⁴¹⁾ bringt die betreffenden Abbildungen.

Es kann nicht überraschen, daß bei seiner Abhängigkeit von der alten Kultur Europas auch Amerika den Triumphbogen in seinen Denkmälerschatz aufnahm.

638.
Triumphbogen
in Nordamerika.

Fig. 439.



Fig. 440.



Triumphbogen zu Brooklyn³⁴²⁾.

Arch.: *John H. Duncan*; Bildh.: *Frederick W. Macmormics*.

Der Gedächtnisbogen für *Leland Stanford*, welcher von den Architekten *Shepley, Rutan & Coolidge* anschliessend an die Gebäude der Stanford-Universität zu Palo Alto in Kalifornien 1898–99 errichtet wurde, ist ein Bogen von geschlossener Masse, aus gelbem San José-Sandstein erbaut, über dessen einziger Oeffnung ein gegen 3,50 m hoher Fries mit der Darstellung des Fortschrittes der Zivilisation in England den Mauerkörper umzieht. Ein florentinisches vorgekragtes Bogengesims schließt den in der Masse an den *Arc de l'Etoile* in Paris erinnernden Bogen ab.

³⁴¹⁾ *Builder* 1901, Nov. 16 u. 23.

³⁴²⁾ Fakt.-Repr. nach: *American architect* 1901, Dez. 14.

Der Gedächtnisbogen ist 26,20 m hoch und 26,40 m breit; die Rundbogenöffnung allein hat 13,40 m Weite und bis zum Scheitel 14,30 m Höhe³⁴³.

Unzweifelhaft auf das Vorbild des *Arc de l'Etoile* in Paris geht der Triumphbogen zurück, welcher in Brooklyn nach den Entwürfen des Architekten *John H. Duncan* und des Bildhauers *Frederick W. Macmormics* zum Gedächtnis der »Verteidiger der nordamerikanischen Union während der Jahre 1861–65« errichtet wurde (Fig. 439 u. 440). Die Verschmelzung des Postaments des *Leopardi* in Venedig mit dem Bogen ist keine glückliche.

Fig. 441.



Triumphbogen der Weltausstellung zu Chicago³⁴⁴.

Arch.: *Charles B. Atwood*.

Wenn auch nicht zu den Dauerbauten, so doch auch nicht für rasch vorübergehende Zwecke diente der Triumphbogen, welcher auf der Weltausstellung zu Chicago von *Charles B. Atwood* errichtet worden ist (Fig. 441).

639.
Friedensbogen
zu
Mailand.

Vielleicht die bedeutendste Nachahmung eines antiken Triumphbogens ist der Friedensbogen in Mailand (*Arco della Pace*) an der *Porta Sempione* (Fig. 442), zugleich ein treffendes Beispiel für den Uebergang einer Augenblicksdekoration in

³⁴³) Siehe: *American architect* 1899, 4. Febr.

³⁴⁴) Fakf.-Repr. nach: *American architect*.

ein monumentales Denkmal. Der Bogen wurde im Jahre 1806 auf Veranlassung der Municipalität von Mailand als Augenblicksdekoration aus Holz errichtet, als Prinz *Beauharnais* mit seiner Gemahlin *Amalie* von Bayern die Lombardei als Vize-

Fig. 442.

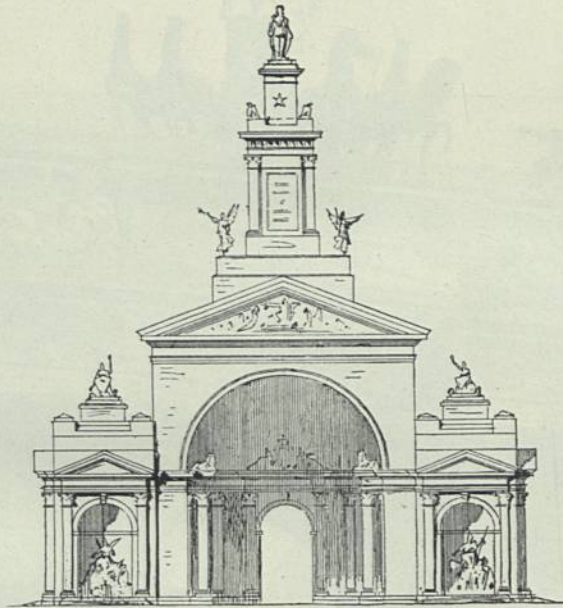
Friedensthor (*Arco della Pace*) zu Mailand³⁴⁵⁾.Arch.: *Luigi Cagnola*; Bildh.: *Marchesi, Monti* u. a.

könig beherrschte. Der Bogen gefiel so, daß beschlossen wurde, ihn in Marmor zu übertragen. Er wurde nach den Entwürfen von *Luigi Cagnola* von Mailand mit einem Aufwande von 4 Mill. Lire in den Jahren 1807 ff. erbaut.

³⁴⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: Durch ganz Italien. Zürich 1901.

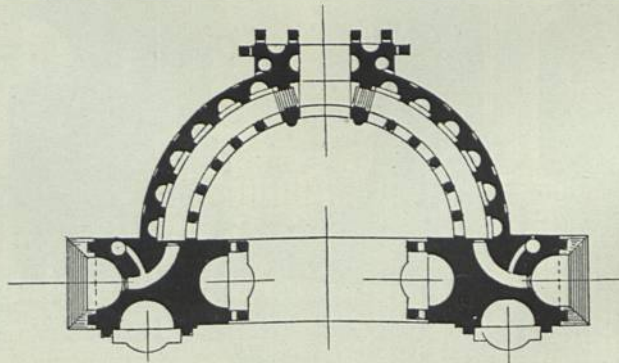
Der Bogen hat nach dem Vorbild des Triumphbogens des *Konstantin* in Rom drei Durchgänge; die korinthischen Säulen neben den Nebendurchgängen sind verkröpft und mit dem Gebälk vorgezogen, so daß daselbe auf der Stadtseite die allegorischen Flussfiguren Po und Tefin als Hauptflüsse der Lombardei (von *Cacciatori*), auf der Außenseite die Hauptflüsse Venetiens, Etsch und Tagliamento, trägt. Die Reliefs über den kleinen Bogen der Vorderseite stellen dar: Rheinübergang, Stiftung des lombardo-venetianischen Königreiches, Einnahme von Lyon, nämlich von *Marchesi*; ferner Schlacht von Kulm von *Monti*, Einzug *Franz I.* in Mailand 1825 von *Cacciatori* und Einnahme von Dresden von *Pacetti*. An den beiden

Fig. 443.



Ansicht.

Fig. 444.



Grundriß.

Entwurf für das *Viktor Emanuel*-Denkmal zu Rom von *Guglielmo Calderini*.

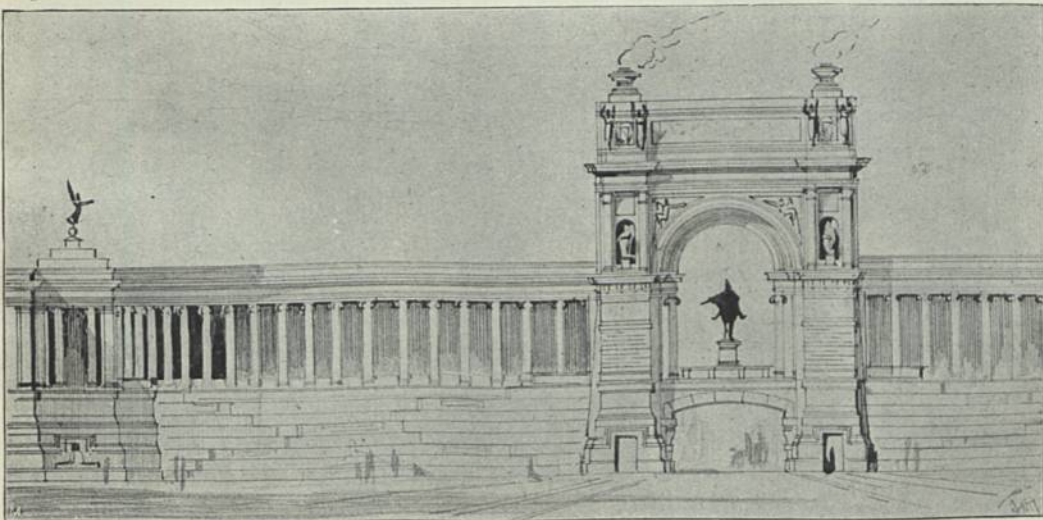
Schmalseiten sind dargestellt die Schlacht von Leipzig von *Marchesi* und die Schlacht von Arcis sur Aube von *Somani*. An der Außenseite sind die entsprechenden Darstellungen links: Stiftung des Ordens der eisernen Krone und Kongress von Wien von *Perabò*, sowie Einnahme von Paris von *Acquisti*; rechts: Einzug der Verbündeten in Paris von *Rusca*, Friede von Paris und Einzug der Oesterreicher in Mailand 1814, beide von *Monti*. An den Innenwänden des großen Bogens befinden sich: die Heilige Allianz von *Monti* und der Kongress zu Prag von *Acquisti*. Den Bogen krönt eine Friedensgöttin auf sechsspännigem Siegeswagen, ein meisterhaft modelliertes Erzwerk von *San Giorgio* in Mailand; an den vier Ecken reiten in diagonaler Richtung Viktorien.

Fig. 445.



Stadtseite.

Fig. 446.



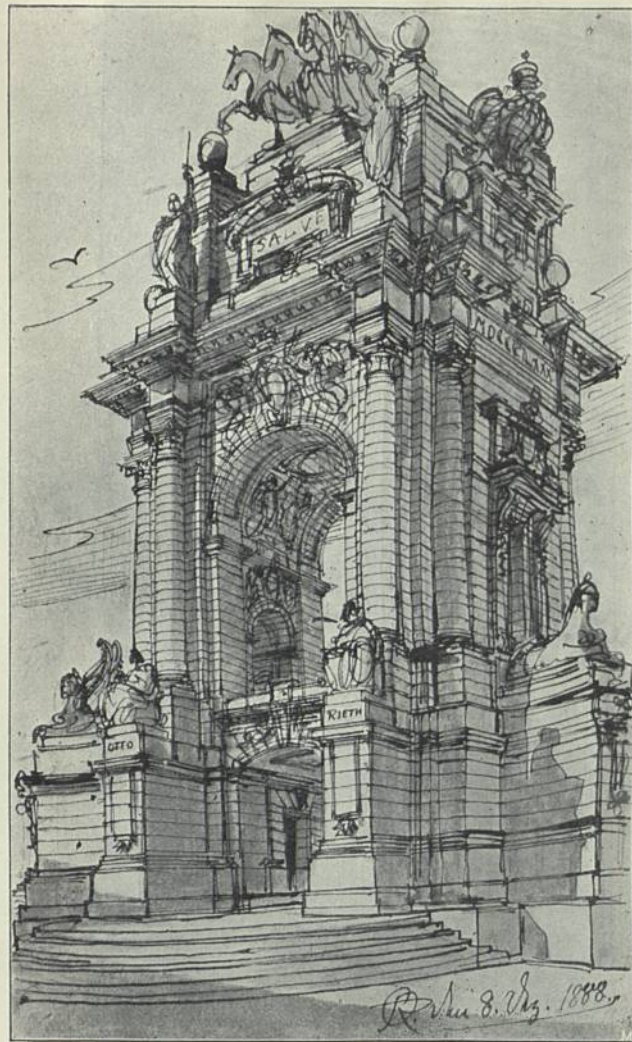
Aussenseite.

Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* auf der *Piazza di Termini* zu Rom.

Fig. 447.



Fig. 448.



Zwei Entwürfe für Triumphbogen von *Otto Rieth*.

Der Bogen spiegelt in interessanter Weise die Geschichte des ersten Viertels des XIX. Jahrhunderts wider. Er sollte ursprünglich als ein Denkmal der Verbindung Frankreichs mit Italien durch die neue Simplonstrasse gelten. Jedoch mit dem Sturze *Napoleon's* und dem späteren Eindringen der Oesterreicher änderte sich die geschichtliche Bedeutung des Bogens. Er wurde nunmehr ein Friedensdenkmal und 1822 dem Kaiser *Franz I.* als dem Wahrer des Friedens geweiht. Der Inhalt seines bildnerischen Schmuckes, der anfangs ganz von Motiven der Siege des ersten französischen Kaiserreiches beherrscht war, ging allmählich in Darstellungen der Niederlage über. In der weiteren Entwicklung der Dinge jedoch wurden Inschriften, die dem Glücke der Lombardei unter Oesterreich gewidmet waren, 1859 in Inschriften zum Preise von *Viktor Emanuel* und *Napoleon III.* umgewandelt. Sie lauten jetzt an der Außenseite: »Beim Einzug der Befreier *Napoleon III.* und *Viktor Emanuel* mit ihren ruhmvollen Armeen löschte das jubelnde Mailand die knechtischen Inschriften dieses Marmors aus und schrieb die Unabhängigkeit Italiens darauf.« Auf der Stadtseite steht: »Den Hoffnungen des italienischen Reiches unter dem Schutze *Napoleon I.* weihten die Mailänder den Bogen 1807; glücklich befreit von der Knechtschaft, stellten sie denselben 1859 wieder her.«

Schließlich seien noch vier Entwürfe für neuzeitliche Triumphbogen bildlich mitgeteilt: zwei Entwürfe für das *Viktor Emanuel*-Denkmal zu Rom (Fig. 443 bis 446), der eine von *Guglielmo Calderini*, und zwei Entwürfe von *Otto Rieth* (Fig. 447 u. 448).

640.
Vier
Entwürfe.

s) Denkmalbrücken.

Die Brücke als Denkmal steht unter den Bauwerken ihrer Art vereinzelt da. Mit geringen Ausnahmen bloß aus dem unmittelbaren Bedürfnisse entstanden, welches der zunehmende Verkehr hervorgerufen hat, tritt nur selten der Fall ein, daß bei der Anlage einer Brücke mit dem realen Zweck ein ideales Ziel verbunden werden kann. London-Bridge in London, obwohl ein monumentales Bauwerk ersten Ranges, ist lediglich ein Verkehrsmittel, und selbst Waterloo-Bridge erhebt sich, obgleich ein historischer Name sie auszeichnet und sie durch ihre bauliche Anlage zu den schönsten Brücken zählt, nicht über den Rang des Verkehrsmittels. Die Neuzeit hauptsächlich scheint es zu sein, welche auch der Brücke Denkmalcharakter gab und ihr eine diesem Charakter entsprechende künstlerische Ausstattung verlieh. Der Pont d'Jéna in Paris wurde 1806—13 zur Erinnerung an die Schlacht von Jena gebaut und mit Adlern, sowie mit vier Gruppen von Rossbändigern geschmückt. Ein griechischer, ein römischer, ein gallischer und ein arabischer Rossbändiger zieren die Postamente der beiden Landseiten der Brücke. Der Pont de l'Alma in Paris wurde 1856 erbaut und zur Erinnerung an den Krimkrieg benannt. Sein Schmuck ist demzufolge ein kriegerischer: vier Soldatenfiguren, und zwar ein Zuave und ein Infanterist der Linie von *Dieboldt*, ein Artillerist und ein Jäger von *Arnaud*. Dem Pont Neuf in Paris, von 1578—1604 erbaut, kann, obwohl ihn das Reiterstandbild *Heinrich IV.* von *Lemot* zierte, welches ein älteres Werk des *Giovanni da Bologna* ersetzt, ebenfowenig eigentlicher Denkmalcharakter zugesprochen werden wie der Langen Brücke in Berlin, auf welcher das *Schlüter'sche* Reiterstandbild des Großen Kurfürsten aufgestellt wurde. Eher, jedoch auch nicht mit voller Berechtigung, könnte dieser Charakter dem Pont de la Concorde in Paris zugesprochen werden, der 1787—90 durch *Perronet* aus Steinen der Bastille erbaut und durch

641.
Charakter
der
Denkmal-
brücke.

Napoleon I. mit den Statuen von acht berühmten, auf dem Schlachtfeld gefallenen Generalen geschmückt wurde, die dann in der Restauration entfernt und durch zwölf Statuen berühmter Männer des französischen Geisteslebens ersetzt wurden.

642.
Geschichtlicher
Ueberblick.

Es hat jedoch schon im Altertum nicht an einer monumentalen, über das einfache Bedürfnis hinausgehenden Behandlung der Brücken gefehlt. Namentlich in der Baukunst der Römer bildet der monumentale Brückenbau einen Glanzpunkt. Der Ponte d'Augusto in Rimini, 14 und 21 nach Chr. errichtet, ist eine der berühmtesten antiken Brücken, und die Engelsbrücke in Rom, der alte Pons Aelius, 134 nach Chr. durch *Hadrian* in der Richtung auf sein Grabmal, die heutige Engelsburg, angelegt, wurde in ihrer Bedeutung durch die Päpste noch gesteigert, indem sie unter *Clemens VII.* 1530 am Aufgang die Statuen des Apostels Paulus von *Paolo Romano* und des Petrus von *Lorenzetto*, sowie durch *Clemens IX.* die zehn Passionsengel nach Entwürfen *Bernini's* erhielt. Auch die sechzehnboigige maurische Brücke, welche Cordova mit seiner Vorstadt Campo de la Verdad verbindet und von *Philipp II.* durch einen dorischen Triumphbogen ausgezeichnet wurde, sowie der Puente de Alcántara in Toledo, ein monumentaler Brückenbau aus der Zeit *Alfons des Weisen* (1258) und des Erzbischofs *Pedro Tenorio* (1380), durch mächtige Thorbauten ausgezeichnet, erreichen die Würde und Größe des Denkmalbaues, wenn auch eine Erinnerung, wie es scheint, nicht ausdrücklich mit ihnen verbunden ist. Aehnlich verhält es sich mit den Berliner Brücken des XVIII. Jahrhunderts. Als *Friedrich Wilhelm I.* von 1732 ab die Beseitigung der Festungswerke des Großen Kurfürsten betrieben hatte, wurden eine Reihe steinerne Brücken gebaut, die in besonderer Weise durch architektonische Aufbauten ausgezeichnet und von den ersten der damaligen Architekten, von *Nehring*, dem älteren und jüngeren *Boumann*, *Gontard*, *Langhans* und *Unger* entworfen wurden. Die 1687 durch *Nehring* erbaute Mühlendammbücke, die mit Kolonnaden geschmückt war, wurde für die folgenden Brücken das Vorbild, und es entstanden nun in ähnlicher Weise mit Säulenaufbauten und figürlichem Schmuck 1780 nach dem Entwurfe von *Unger* die Jägerbrücke, 1776 nach dem Entwurfe von *Gontard* die Spittelbrücke, 1777—83 nach den Entwürfen des gleichen Meisters durch *Boumann* die Königsbrücke (Fig. 449) und 1789 nach dem Entwurfe von *Langhans* die Mohrenbrücke. Die Aufbauten über der Fahrbahn der letztgenannten drei Brücken stehen heute noch an ihrer Stelle, freilich seltsam genug in der neuen Umgebung. Sie lassen mit den Resten der 1787 durch *Langhans* erbauten Herkulesbrücke, sowie der durch den älteren *Boumann* 1774 erbauten Opernbrücke, an deren Stelle heute die *Schinkel'sche* Schloßbrücke (1822—24) steht und von welcher die Figurengruppen auf dem Leipziger Platz noch erhalten sind, eine Periode des Berliner Brückenbaues erkennen, welche an monumentaler Gefinnung keiner der wenigen bekannten Denkmalbrücken nachsteht. Diese Periode fand durch *Schinkel* und *Strack* (Belle-Alliance-Brücke, 1874—76) einen Abschluss. Sie war eine Periode, die durch die Prachtliebe des Kurfürsten *Friedrich III.* eingeleitet und durch *Friedrich den Großen* nach dem Siebenjährigen Kriege, als derselbe durch königliche Immediatbauten seine Hauptstadt in großem Stil zu verschönern begann, fortgesetzt wurde.

643.
Kurfürsten-
brücke
zu Berlin.

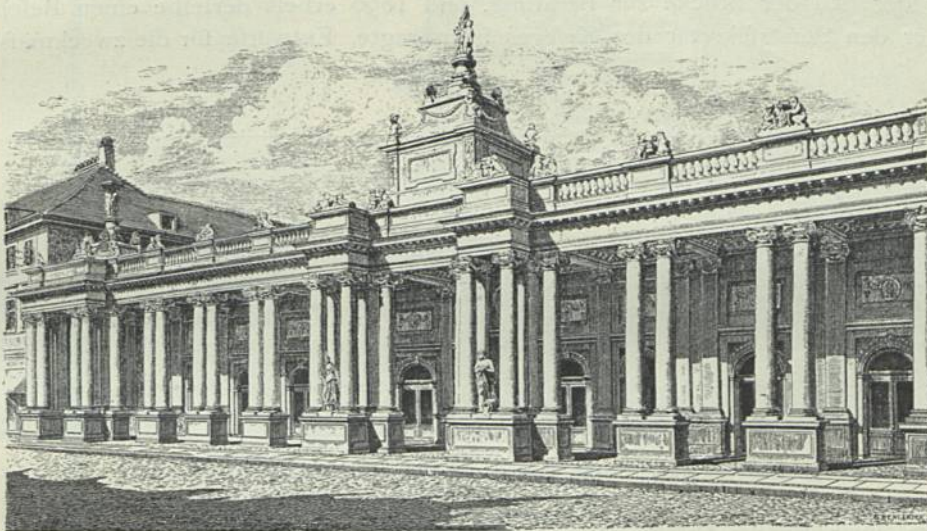
Die Lange oder Kurfürsten-Brücke machte den Anfang. Sie war als eine ausgesprochene Denkmalbrücke gedacht; denn ihren Bau begann Kurfürst *Friedrich III.* 1692 mit der Absicht, seinem großen Vater, dem Großen Kurfürsten auf derselben ein Denkmal zu setzen. Dies beweisen eine Medaille von *Falts* vom Jahre 1692,

fowie eine Abbildung in *Beger's »Thesaurus«* I, welche beide eine Reiterstatue in Verbindung mit der Brücke zeigen. Die Brücke wurde nach den Entwürfen von *Nehring* und unter seiner Leitung erbaut. Aufser dem *Schlüter'schen* Reiterdenkmal sollte sie reichen bildnerischen Schmuck tragen. »Zwölf Figuren der Seegötter und Najaden«, die *Küster* erwähnt, standen wohl auf den Vorpfeilern. Sie sind heute nicht mehr vorhanden. Aus der Darstellung auf der genannten Medaille und aus der Abbildung in *Beger's »Thesaurus«* geht ferner hervor, daß auch für das steinerne Brückengeländer Statuen von Göttern und Göttinnen vorgesehen waren. Ihre Ausführung unterblieb. In diesem Schmuck wäre sie wohl eine der reichsten der tatsächlich zur Ausführung gelangten Denkmalbrücken gewesen.

Auf eine merkwürdige Denkmalbrücke über den Rhein aus der Zeit etwa, als die Berliner Brückenbauperiode begann, sei noch hingewiesen. Das Rheinthor in Altbreifach, im Jahre 1654 durch *Ludwig XIV.*, der damals Breifach in Besitz

644.
Brücke
zu
Altbreifach.

Fig. 449.



Kolonnaden an der früheren Königsbrücke zu Berlin³⁴⁶⁾.

Arch.: *Gontard*.

hatte, errichtet, erhebt sich in Anklängen an den Stil der Veroneser Festungsarchitektur als ein mächtiger Quaderbau gegen das Elsass und gab als Brückenkopf durch eine mittlere Bogenöffnung Zugang zu einer heute verschwundenen Jochbrücke, die über den Rhein nach dem Elsass führte.

Ueber der Durchgangsöffnung befindet sich das Lilienwappen der Bourbonen; zu den beiden Seiten der Oeffnung stehen in Nischen die Standbilder des Herkules und des Cäsar, und über diesen sind die Medaillonreliefs der Bildnisse *Ludwig XIV.* und seiner Gemahlin in den Stein gehauen. Neben den Obeliskten, welche die seitlichen Endungen des Westportals bekrönen, kauern je zwei gefesselte Germanen, welche in enger Beziehung zu einer jetzt verschwundenen Inschrift einer Tafel des giebelgekrönten Aufbaues standen. Dieses Zeichen schrankenlosen gallischen Hochmutes lautete:

»*Limes eram Gallis, nunc porta et janua fis;
Si bergunt Galli, nullibi limes erit.*«

Zu deutsch etwa:

»Einst der Gallier Grenze, bin jetzt ihnen Thor ich und Brücke;
Schreiten die Gallier fort, gibt's keine Grenzen für sie.«

³⁴⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: *BORRMANN, K.* Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.

Durch diese Inschrift werden Thor und Brücke zu einer in ihrer Bedeutung merkwürdigen Denkmalbrücke.

645.
Schloßbrücke
zu
Berlin.

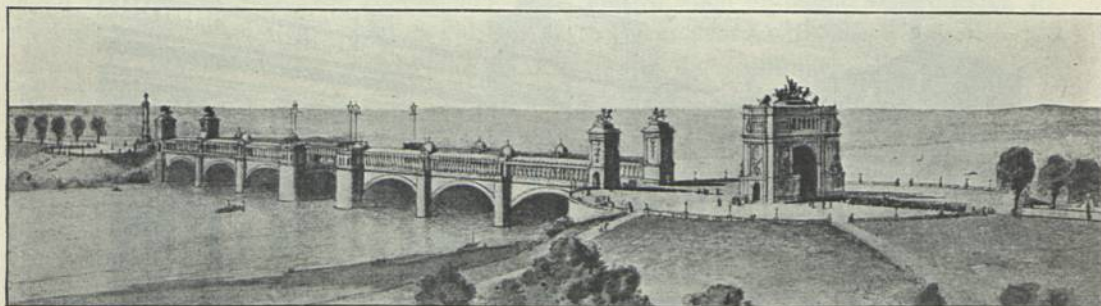
Die die erste Periode des Baues Berliner Monumentalbrücken abschließende Schloßbrücke entstand nach den Entwürfen *Schinkel's* 1822—24. Sie ist nicht infolge eines Ereignisses, an das sie unmittelbar erinnern soll, eine Denkmalbrücke als vielmehr infolge des Inhaltes ihrer künstlerischen Ausstattung.

Seit 1853 zieren sie auf hohen Postamenten 8 Marmorgruppen überlebensgroßer Figuren, und zwar auf der südlichen Balustrade: α) Nike lehrt den Knaben Heldengeschichte, von *Emil Wolf*; β) Pallas unterrichtet den Jüngling in den Waffen, von *Schievelbein*; γ) Pallas reicht dem Kämpfer die Waffen, von *Möller*; δ) Nike krönt den Sieger, von *Drake*. Die Gruppen der nördlichen Balustrade stellen dar: α) Nike richtet den verwundeten Krieger auf, von *Wichmann*; β) Pallas fordert den Krieger zu neuem Kampfe auf, von *Alb. Wolf*; γ) Pallas schützt den fechtenden Jüngling, von *Blüser*, und δ) Iris führt den siegreich Gefallenen zum Olymp, von *Wredow*. Es ist un schwer zu erkennen, daß die Brücke mit diesem Schmuck ein Denkmal der Erinnerung an die Befreiungskriege sein sollte.

646.
Brücke
über den
Potomac bei
Washington.

Der Gedanke einer Denkmalbrücke über den Potomac bei Washington hat amerikanische Architekten bis in die neueste Zeit beschäftigt. Seit 1886 steht im Senat der Bau der Brücke zur Beratung, und 1890 erließ derselbe einen Beschluß, welcher den Staatssekretär des Krieges beauftragte, Entwürfe für die zweckmäßigste

Fig. 450.



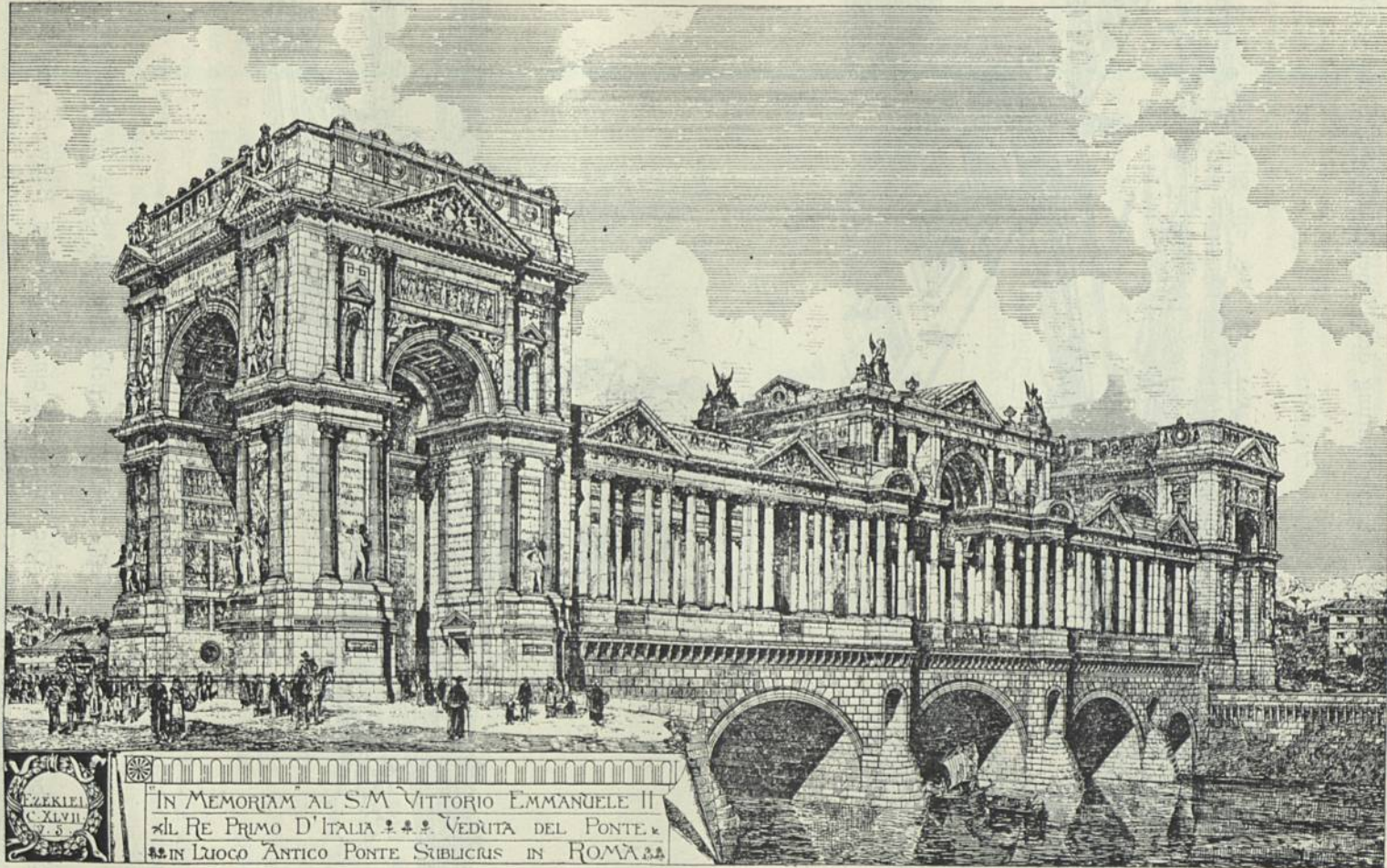
Keller's Entwurf für eine Brücke über den Potomac im Zuge der New York Avenue zu Washington ³¹⁷⁾.

Anlage einer Brücke bei der New York Avenue in Washington über den Potomac zur Verbindung mit dem Nationalfriedhof der Vereinigten Staaten in Arlington, jenseits des Flusses, aufzustellen. Es sollte eine Denkmalbrücke werden, und es fand für sie ein Wettbewerb statt, der indessen ein wesentliches künstlerisches Ergebnis nicht gehabt zu haben scheint. Deshalb haben sich mehrfach Architekten der Union in selbständiger Weise mit Entwürfen für die Brücke beschäftigt. Ein Entwurf des Architekten *George Keller* aus Hartford ist in Fig. 450 dargestellt.

Auf die Brücke, welche im Zuge der New York Avenue, einer der Hauptdiagonalstraßen Washingtons, gedacht ist, führen von beiden Seiten Baumalleen, ähnlich den Champs-Élysées in Paris, zu. Vor den beiden Brückenköpfen münden die Alleen auf große, kreisrunde Brückenvorplätze von etwa 150m Durchmesser; auf dem Vorplatze der Washingtoner Seite steht nach dem Vorbilde des *Arc de l'Étoile* in Paris und aufser Zusammenhang mit der Brücke selbst ein Triumphbogen nach Art des Pariser, mit genügend Flächenentwicklung, um an ihm die Geschichte des nordamerikanischen Krieges darzustellen. Die Brücke selbst eröffnen an beiden Seiten turmartige Aufbauten, zwischen welchen Säulenstellungen entlang ziehen. Das Bauwerk besteht aus 6 festen Bogen, die in der Mitte der Brücke von einer Durchlaßöffnung unterbrochen sind. Auf dem Rund der Arlingtonseite ist die Aufstellung einer Rostralfäule mit der Statue der »Concordia« gedacht.

³¹⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: *American architect* 1900, 3. Dez.

Fig. 451.



Brade's Entwurf zu einer Denkmalbrücke für *Viktor Emanuel* zu Rom³⁴⁸⁾.

³⁴⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: *The architect.*

Eine andere Auffassung dieser Denkmalbrücke ist die nach den Entwürfen der Architekten *Schmidmeyer & Pelz* zur Ehrung des Generals *Ulysses Grant* geplante

Fig. 452.

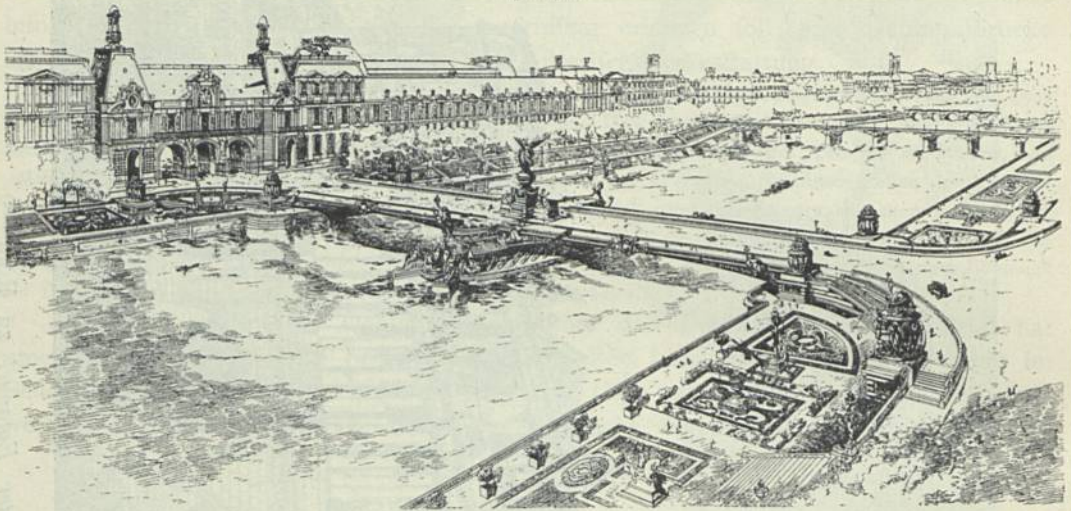
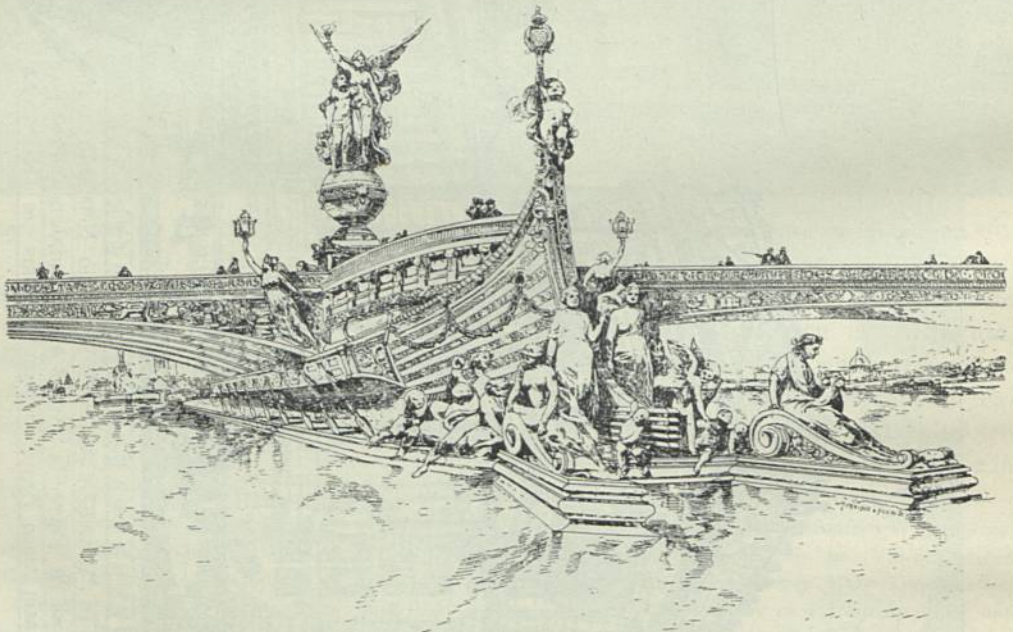


Schaubild.

Fig. 453.



Pfeilerkopf.

Bérard's Entwurf für eine Triumphalbrücke über die Seine zu Paris³⁴⁹⁾.

Brücke über den Potomac. Die Brücke ist ein turmreiches Bauwerk und durchaus im deutsch-romanischen Sinne entworfen.

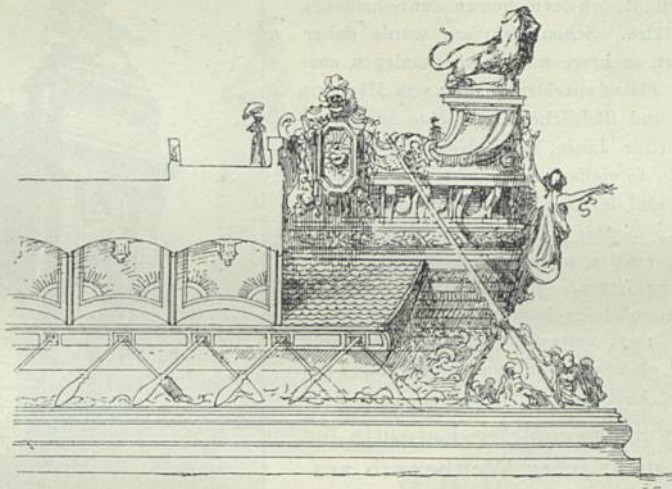
³⁴⁹⁾ Fakf.-Repr. nach: *L'architecture* 1896.

Paarweise angeordnete Rundtürme mittelalterlichen Stils schmücken in verschiedenen Abständen die Ufer- und die Vorflutpfeiler, werden aber überragt von den burgenartigen Haupttürmen, welche sich über den beiden mittleren Stropfteilern erheben und Gedächtnishallen enthalten für die Aufstellung der Statuen der berühmtesten Unionsfeldherren, sowie zur Auslage von Erinnerungen an den Bürgerkrieg. Der Umstand, daß die Architekten der Brücke Deutsch-Amerikaner sind, läßt die starken Anklänge an den deutschen Burgenbau erklären.

So großartig die Auffassung dieser Brückenentwürfe ist, so wird diese Auffassung durch den Entwurf zu einer Denkmalbrücke für *Viktor Emanuel* in Rom von *Daniel Brade* in London (Fig. 451) übertroffen. Mit dem Entwurf nahm der Architekt teil an dem allgemeinen Wettbewerb für das Denkmal *Viktor Emanuel II.* zu Rom im Jahre 1883. Die Brücke sollte den Tiber nahe oder an der Stelle kreuzen, an welcher der alte römische Pons Sublicius, den *Horatius Cocles* gegen *Porfena* verteidigte, stand. Drei mächtige Triumphpforten in der Mitte und an den beiden Enden der steinernen Bogenbrücke, verbunden mit Brückenkolonnaden, sollten den architektonischen Aufbau über der Fahrbahn bilden, und alles

647.
Denkmalbrücke
für
*Viktor
Emanuel*
zu Rom.

Fig. 454.



Pfeilerkopf zu Fig. 452³⁴⁹).

war mit reichem plastischen Schmuck gedacht. Travertin, Marmor und Bronze waren die in Aussicht genommenen Materialien.

Eine »Triumphalbrücke« über die Seine hat im Jahre 1896 *Edouard Bérard* in Paris entworfen (Fig. 452 bis 454). Die Brücke sollte die Seine im Zuge der drei Durchgangsöffnungen des durch *Lefuel* errichteten Teiles der Tuileries überschreiten. Sie war in armiertem Beton gedacht und sollte mit Bildwerk aus getriebenem Kupfer oder Blei geschmückt werden.

648.
Triumphal-
brücke über
die Seine zu
Paris.

Bérard wählte den Beton, weil er der Meinung war, daß in großen Konstruktionen allein angewendet das Eisen niemals eine befriedigende künstlerische Wirkung geben könne. Er unterschätzt die Bedeutung des Eisens für die moderne Konstruktion keineswegs, hält seine Einführung in die Konstruktion der Gegenwart vielmehr für einen großen Gewinn, ist aber der Meinung, daß es künstlerisch lediglich als Knochengerüst zu verwenden sei.

Daß dem Mittelpfeiler die für seine konstruktive Bedeutung ihm nicht zukommende Form des Schiffes gegeben wurde, wird mit dem Umstande begründet, daß er das Schiff im Wappen der Stadt Paris symbolisieren sollte. Die Hauptfiguren sollen »Frankreich« und die »Kunst« darstellen, die Nebenfiguren die Zuflüsse der Seine. Auf der Mitte der Brücke erhebt sich eine Gruppe: der »Ruhm Frankreichs«; die

Zugänge zur Brücke sind durch acht Statuengruppen mit berühmten Männern der französischen Kultur geschmückt gedacht.

Auch *Otto Rieth* hat sich in feinen Skizzen mehrfach mit dem Gedanken der »Monumentalbrücke« beschäftigt. Einer der schönsten Entwürfe findet sich in »Folge I« seiner »Skizzen« und ist bezeichnet: »Monumentaler Brückenpfeiler als Triumphbogen« (Fig. 455).

649.
Brücke
zu
Charlottenburg.

Mit einem großen und in Deutschland seltenen Plane einer Monumentalbrücke trat zu Anfang des neuen Jahrhunderts die Stadt Charlottenburg vor die deutsche Künstlerenschaft. Ein Gegenstück zum Brandenburger Thore wollte die Stadt am westlichen Ausgangspunkte des Tiergartens, an der Gemarkungsgrenze von Berlin und Charlottenburg, schaffen. Ein monumentaler Bau sollte entstehen, welcher der Reihe der Denkmäler im Tiergarten einen würdigen westlichen Abschluss zu geben bestimmt war.

Charlottenburg, eine Stadt von 200000 Einwohnern, entbehrte bis dahin bis auf ein im Westend gelegenes Kaiser *Wilhelm*-Standbild noch des monumentalen Schmuckes der Straßen und Plätze. Schon mehrfach wurde daher der Gedanke erörtert, mehrere mit Schmuckanlagen ausgestattete öffentliche Plätze mit Denkmälern von Männern der vaterländischen und städtischen Geschichte zu zieren. Man gedachte in erster Linie, dem Kaiser *Friedrich*, dessen Lebensgang in so vielfachen Beziehungen an Charlottenburg anknüpft, und der Gemahlin des ersten Preußenkönigs *Friedrich I.*, *Sophie Charlotte*, der Gründerin Charlottenburgs, Denkmäler auf dem Luisenplatz, bezw. dem Wilhelmsplatz zu setzen. Wirtschaftliche Aufgaben dringlicher Natur ließen diesen Plan lange in den Hintergrund treten. Erst 1905 erstand ein Kaiser *Friedrich*-Denkmal, und zu gleicher Zeit wurde der Bau der Charlottenburger Brücke begonnen.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für letztere war ein mehrfacher Wettbewerb ausgeschrieben. Für die Gestaltung des Denkmals wurde den Künstlern der weiteste Spielraum gelassen. Es war lediglich der Wunsch ausgesprochen, Personen aus dem preussischen Königshause und denkwürdige Vorgänge und Ereignisse aus dem preussischen Staats- und dem Charlottenburger Stadtleben auf dem Denkmal in Stein und Erz zur Darstellung zu bringen. Wenn man auch nicht hoffte, etwas dem Brandenburger Thor Ebenbürtiges zu errichten, so sollte das neue Charlottenburger Thor doch nicht unter dem Eindruck des Brandenburger Thores an Größe und Bedeutung zu weit zurückstehen.

Der Wettbewerb brachte eine Reihe künstlerisch höchst bedeutsamer, meist jedoch der Oertlichkeit nicht entsprechender Entwürfe. Fig. 456³⁵⁰⁾ zeigt den mit dem I. Preis bedachten Entwurf des ersten Wettbewerbes von *Pützer*, Fig. 457³⁵¹⁾

Fig. 455.



Monumentaler Brückenpfeiler
als Triumphbogen.
Entwurf von *Otto Rieth*.

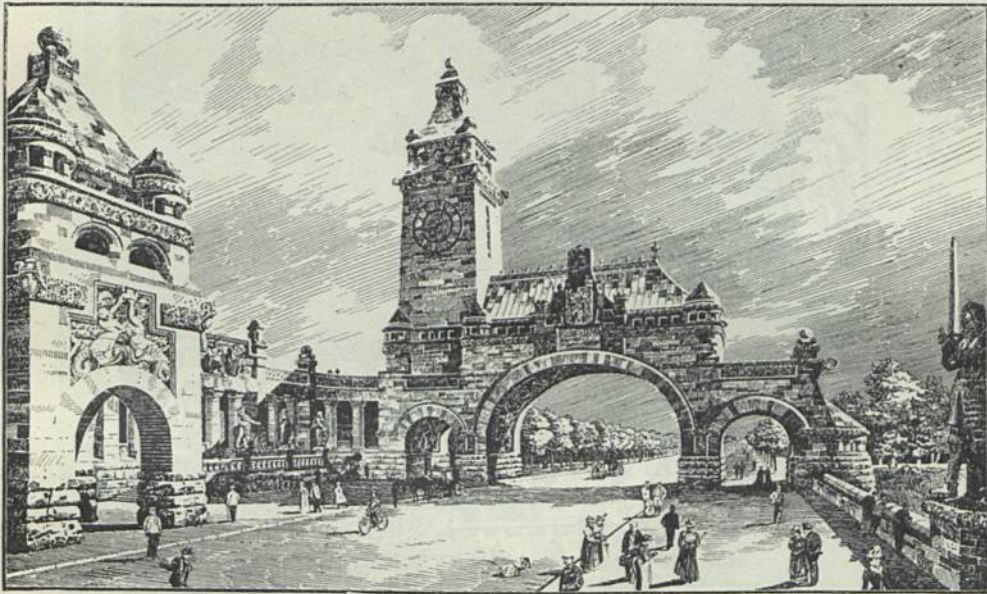
350) Fakf.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt 1900, Abb. 369.

351) Fakf.-Repr. nach ebendaf. 1901, Abb. 3.

den Entwurf des gleichen Verfassers des zweiten Wettbewerbes. Der Unterschied beider Entwürfe liegt auf der Hand. Im ersten Falle ein monumentales Stadthor in mittelalterlichen, nicht der Oertlichkeit entsprechenden Formen, im zweiten Falle eine lebhaft bewegte, offene, antikisierende Brückenarchitektur mit reichem plastischem Schmuck.

Auch der Entwurf von *Winter*³⁵²⁾ zeigt den geschlossenen, mit Türmen versehenen Stadtbogen. An die *Barrière du trône* in Paris erinnerte ein Entwurf von *Fautschus*, in welchem die Brücke selbst sehr schlicht gestaltet wurde, vor ihr aber zwei strenge Säulenaufbauten angeordnet wurden, die zur Seite der StraÙe stehen, so daß der StraÙenzug an sich nicht unterbrochen wird³⁵³⁾. In einem weiteren Entwurf ist der hierin liegende Gedanke: nicht ein eigentliches Stadthor, zu welchem der Wortlaut der Bedingungen des Wettbewerbes die Veranlassung

Fig. 456.



Pützer's preisgekrönter Entwurf im I. Wettbewerb für die Charlottenburger Brücke³⁵⁰⁾.

war, zu schaffen, sondern der mächtigen Charlottenburger Allee eine ununterbrochene Entwicklung zu lassen, zu Gunsten einer unterbrechenden Arkadenarchitektur aufgegeben. Diese Arkadenarchitektur erinnert an die Kolonnaden der älteren Berliner Brücken, z. B. an die Königskolonnaden³⁵⁴⁾.

Die bedeutendste, zur tatsächlichen Ausführung gelangte Denkmalbrücke ist die von hoher politischer Bedeutung umgebene Brücke *Alexander III.* über die Seine in Paris (Fig. 458 u. 459).

Die seit dem Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zunächst vorsichtig versuchte, dann lauter und lauter betriebene Annäherung der französischen und der russischen Politik, die dann bei gelegentlichen Festlichkeiten mit dem Ausdruck überschäumender Leidenschaft gefeiert wurde, hatte schließlich zu einem Bündnis geführt, welchem die im Zuge der Invaliden-Esplanade zu errichtende Brücke als

650.
Brücke
Alexander III.
zu Paris.

³⁵²⁾ Siehe ebendaf. 1900, Abb. 373.

³⁵³⁾ Siehe die Wiedergabe dieses Entwurfes ebendaf. 1900, Abb. 379.

³⁵⁴⁾ Siehe die Wiedergabe dieses Entwurfes ebendaf. 1901, Abb. 113.

bleibende Erinnerung zu dienen bestimmt wurde. Die Brücke hatte eine doppelte Bedeutung: sie sollte einerseits tief im Volksempfinden wurzelnde politische Maßnahmen von höchster vitaler Bedeutung verherrlichen, und sie sollte andererseits ein glanzvoller Bestandteil der Weltausstellung des Jahres 1900 werden. Dieser doppelten Bedeutung hatte der architektonische Ausdruck des Bauwerkes zu entsprechen. Mit ungewöhnlich reichen Mitteln wurde dieses Ziel erreicht. In ihrer konstruktiven Anordnung sowohl wie in ihrer architektonischen Durchbildung ist die Brücke, selbst mit dem Pariser Maßstabe gemessen, ein Bauwerk von hervorragender Bedeutung, in welchem sich die Kühnheit des Konstrukteurs mit dem feinen Kunstsinne des Architekten zu einem vornehmen zeitgenössischen Werke vereinigt.

Fig. 457.

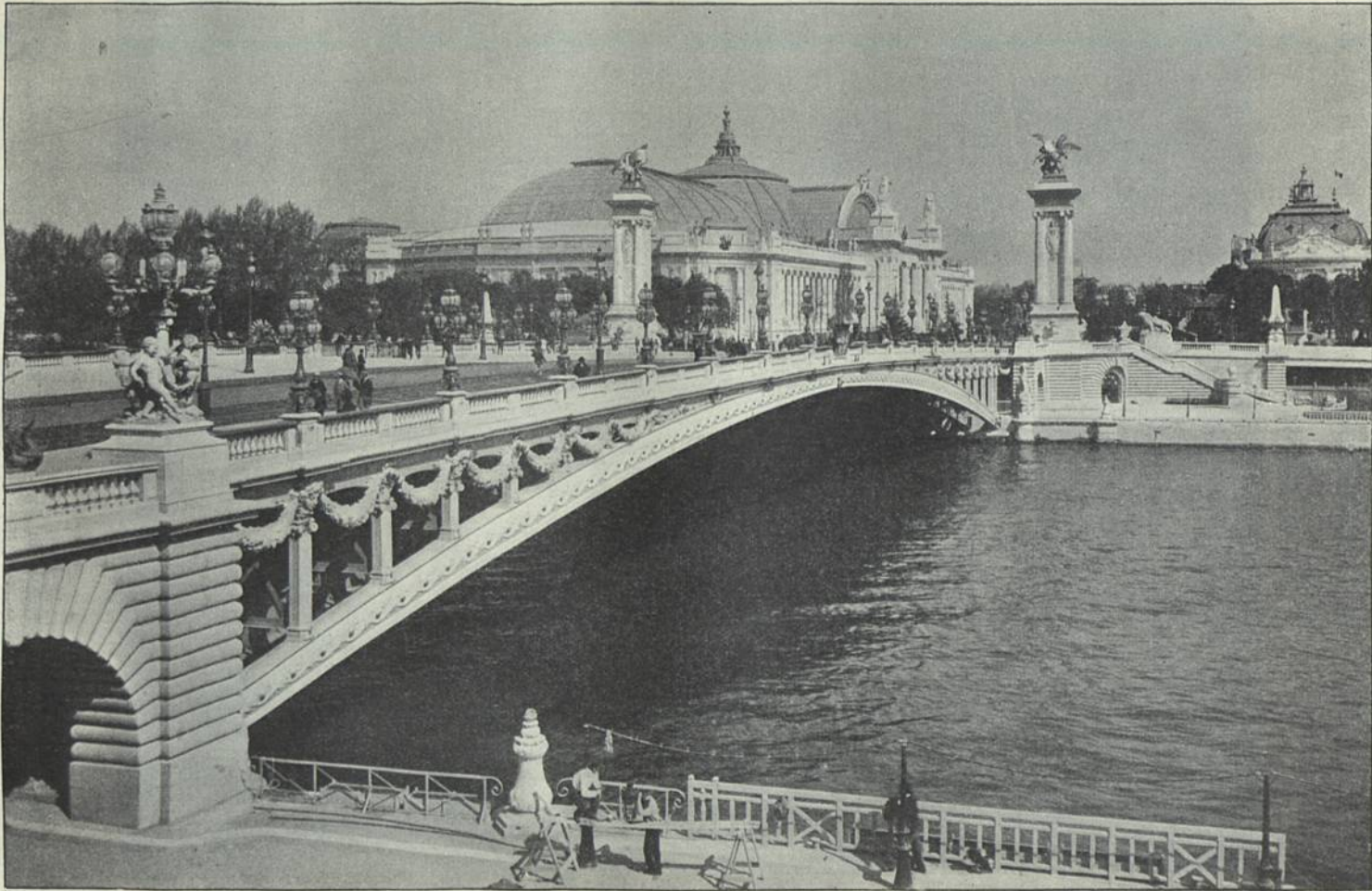


Pützer's Entwurf im II. (engeren) Wettbewerb für die Charlottenburger Brücke³⁵¹).

Der Entwurf des künstlerischen der Brücke ist ein gemeinsames Werk der Architekten *Cassien-Bernard* und *Gaston Cousin* in Paris. Der Charakter der Triumphalbrücke, konstruktive Anordnungen, sowie Maßnahmen des Verkehrs waren an den beiden Ufern Ursache für einen nicht gewöhnlichen architektonischen Aufwand.

Die Anordnung der Widerlager, Durchfahrten für die Straßenbahn, Durchgänge an der Uferstraße und monumentale Treppenanlagen von dieser zur Höhe der Brücke sind neben den Ufermauern die umfangreichen architektonischen Bestandteile, welche durch Pylonen gekrönt werden und mit diesen zusammen eine geschlossene Masse bilden, zwischen die sich die Eisenkonstruktion in kühnem Bogen spannt. In

Fig. 458.



Alexander-Brücke zu Paris.

Arch.: Cassien-Bernard & Gaston Coufin.

grofs wirkendem Steingefüge sind die Unterbauten hergestellt; Obelisken, Löwen und vielgestaltige Vasen bereichern die Balustraden und krönen die Endpunkte derselben. Vor den mit Schiffsschnäbeln gezierten Postamenten der Säulenpylone sitzen in vornehmer Haltung die Gestalten der Gallia in den vier grofsen

Fig. 459.



Endpfeiler zu Fig. 458.

Zeitaltern der französischen Geschichte: in der Zeit *Karl des Großen*, der Renaissance, *Ludwig XIV.* und der dritten Republik. Auf dem Quai d'Orfay: das Frankreich der Renaissance von *Coutan* und das Frankreich *Ludwig XIV.* von *Marquette*; auf dem Cours-la-Reine: das Frankreich des Mittelalters von *Lenoir* und das heutige Frankreich von *Michel*. Von Genien geführte Flügelpferde in glänzender Vergoldung und

lebhaft bewegter Haltung krönen in nicht glücklicher Vermittelung, weil sie ohne Attika fast unmittelbar auf dem Gebälk aufsetzen, die mit Cartouchen gezierten, durch jonische Eckfäulen reich gegliederten Pylonen. Auf der Seite des Cours-la-Reine, auf dem rechten Seineufer, sind es die beiden Gruppen: Vox pacis von *Frémiet*, am Quai d'Orfay, dem linken Ufer, die beiden Gruppen: Vox gloriae von *Steiner* und *Granet*. An den beiden Zugängen zur Brücke wurden je zwei Gruppen von Löwen mit Genien aufgestellt, von welchen die Gruppe am Quai d'Orfay von *Dalou*, die am Cours-la-Reine von *Gardet* herrühren. Die Balustraden sind mit Genien des Waffers von *Morice* und *Massoule* geschmückt. Bemerkenswert ist, dass ursprünglich die vier Statuen vor den Pylonen Frankreich unter *Ludwig IX.*, Rußland unter *Peter dem Großen*, das moderne Frankreich und das moderne Rußland hätten darstellen sollen; statt dessen wurden die zwei Rußland verkörpernden Standbilder durch Frankreich unter *Karl dem Großen* und Frankreich zur Renaissancezeit ersetzt. Auf die Frage nach dem Grunde dieser Aenderung wurde geantwortet, »man könne nie wissen, was geschehen werde, und es wäre bedauerlich, wenn in den Beziehungen zwischen Frankreich und Rußland ein Wandel einträte und die Standbilder dann in einer Volksbewegung verflümmelt würden«.

So vereinigen sich die größten Mittel zur künstlerischen Gestaltung eines politischen Symbols, und von der reichgeformten, goldglänzenden Kuppel des Invalidenpalastes mit dem Grabmale des ersten *Napoleon* über die Alexanderbrücke hinweg zu den Kunstpalästen ergibt sich eine Prunkstrafse, die aus dem unmittelbaren Glanz der Gegenwart, der feinen Rückhalt in dem russischen Bündnis findet, hinüberleitet zu einer großen Vergangenheit, die in Rußland ein jähes Ende gefunden hat. So launisch spielt das Schicksal mit den Geschicken der Völker.

t) Denkmalstraßen und Denkmalplätze.

Der Gedanke der Denkmalstraßen geht bis in die frühesten Zeiten der alten Kunst zurück; er ist weder der Kunst des näheren noch der des fernen Orients fremd. In der ägyptischen Kunst findet er sich im Keime bereits in den Sphinx- und Widderalleen, welche den Zugang zu den Vorhöfen der großen Tempelbauten bildeten. In der ostasiatischen Kunst findet er sich in Verbindung mit monumentalen Grabanlagen der vornehmen Geschlechter und der kaiserlichen Dynastien. Das Grabdenkmal eines koreanischen Edelmannes (Fig. 460) zeigt den merkwürdigen Figurenschmuck in gleicher Weise wie die Zugänge zu den Kaisergräbern der chinesischen Herrscherfamilien. Der Zugang zu den Kaisergräbern bei Schehol oder Dschehol (chinesisch Tsching-te), der Distrikthauptstadt in der chinesischen Provinz Petschili, außerhalb der Großen Mauer, ist eines der hervorragendsten Beispiele dieser Art; die Art der Anordnung zeigt Fig. 461. Sie findet sich in ähnlicher Weise bei den Gräbern der *Ming*-Dynastie (1368—1644) bei Nanking. Hier sind in einer langen Zugangsstrafse zu den eigentlichen Grabbauten beiderseits abwechselnd Tier- und Menschenfiguren von merkwürdiger Stilisierung aufgestellt. In der Umgebung von Mukden endlich finden sich die Gräber zweier mandchurischer Kaiser: das eine in Peiling, das andere in Fuling. *Krahmer* berichtet in seinem Werke »Rußland in Ostasien«, für die jetzige Dynastie in China sei Mukden ein Wallfahrtsort, »weil die Gräber der ersten Herrscher aus dem Hause Mandschu in seiner Nähe liegen«. Die Mandschu-Dynastie kam 1644 auf den Thron; der erste chinesische Herrscher aus dem Hause der Mandschu starb 1661.

Fuling ist das ältere der beiden Denkmäler und das größere und schönere. Mehrere Pforten mit künstlerischem Schmuck schließen mehrere Abschnitte der Park- oder Waldanlagen ab, bis man zu einem Hauptwaldweg kommt, der in gerader Linie zum Eingang des Grabes führt. Zu beiden Seiten dieses Weges stehen eine Reihe steinerner Tierbilder in übernatürlicher Größe: Pferde, Kamele, Elefanten, Fabeltiere, je zwei einander gegenüber und sechs auf jeder Seite des Weges. In Peiling findet sich eine ähnliche Anlage; hier sind die Tiere gut erhalten, während in Fuling die Pflanzenwelt von ihnen Besitz ergriffen hat und die Phantasie der Fratzen durch ihren Zauber mildert.

Bedeutender ist die etwa 2 km lange »Geisterallee«, die zu den Kaisergräbern der *Ming*-Dynastie bei Nanking leitet. Auf ihr legten die Kaiser die letzte Fahrt zu ihrer ewigen Ruhestätte zurück, und wie die ostasiatische Phantasie in weitgehendem Grade von dem Leben und der guten oder bösen Einwirkung der Geister beherrscht wird, so wurden den Gräbern, um die Seelen der großen Toten vor den Anfechtungen der bösen Geister zu schützen, Tierfiguren beigegeben, welche Wache halten.

Am Beginn der Allee stehen zwei Schildkröten, die Obeliskn tragen; es folgen liegende und stehende Löwen, roh gearbeitet, und je zwei gleichartige Tierfiguren einander gegenüber; weiterhin je zwei liegende und stehende Kamele, sowie liegende und stehende Elefanten; endlich je zwei liegende und stehende Pferde und Hunde. Den Schluß der Allee bilden je zwei ruhende und aufrecht stehende Krieger, die in der Durchbildung an die Bildwerke der Assyrier erinnern und Aehnlichkeit mit den Figuren der Kaiser-

Fig. 460.



Grabdenkmal eines koreanischen Edelmannes.

gräber von Schehol haben. Da Nanking bis 1405 die Residenz der Kaiser aus dem Hause *Ming* war, so kann hieraus auf das Alter der künstlerisch sehr ungleichen Figuren geschlossen werden.

652.
»Heiliger Weg«
bei Milet.

Unserer heutigen Auffassung steht ein griechisches Beispiel einer antiken Denkmalstrasse näher, und zwar: der »Heilige Weg« des didymäischen Apollo bei Milet. Vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäischen Apollo bei Milet führte eine etwa $\frac{1}{2}$ km lange Prozessionsstrasse, welche mit Statuen besetzt war. Es waren bekleidete Sitzbilder in Marmor, dem Kreise der altjonischen Kunst angehörend. Die Statuen waren von verschiedener Gröfse, doch sämtlich überlebensgrofs. Eine der ihnen beigegebenen Inschriften lautet: »Ich bin Chares, Kleifi's Sohn, Archon von Teichiusa. Ein Weihgeschenk an Apollon.« Daraus geht hervor, dafs es nicht Götter und Göttinnen, sondern männliche und weibliche Persönlichkeiten waren, welche ihre Bildnisstatuen dem altberühmten Orakelheiligtum weihten.

Die an Kunstwert verschiedenartigen Statuen zeigen unter sich eine Entwicklung von etwa einem Menschenalter; sie sind der 50. bis 60. Olympiade zuzuweisen. Ausdruck und Haltung der Figuren, von welchen 10 durch *Newton* für das Britische Museum erworben wurden, sind steif und bewegungslos; die in

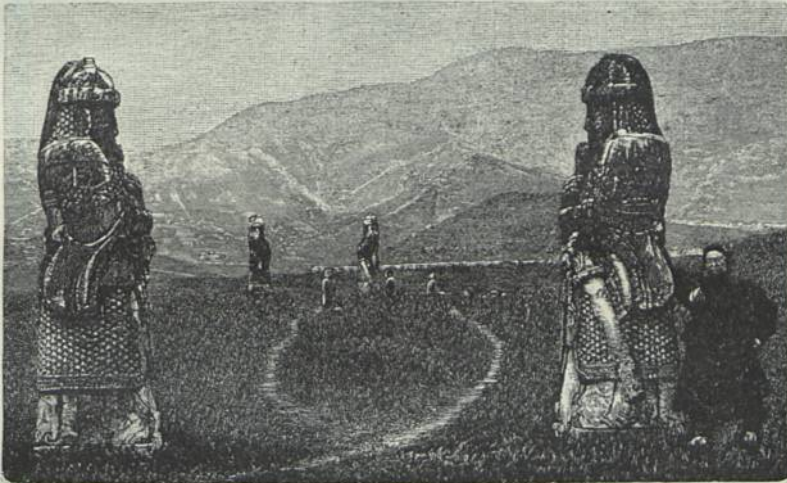
großen Zügen gehaltene künstlerische Behandlung ist schwerfällig, plump und weichlich. Deutet die Anordnung auf ägyptische Einflüsse, auf das hier gegebene Vorbild der Sphinxalleen, so widersprechen der Beziehung zu Aegypten die Figuren selbst. Ihre abgerundete Weichheit steht im Gegensatz zur architektonischen Strenge der ägyptischen Auffassung und deutet vielmehr auf chaldäische und assyrische Vorbilder hin.

Mit den Statuen zusammen aufgestellt waren eine Anzahl Marmorlöwen von strenger, typischer Behandlung, und nicht ohne Naturbeobachtung. Auch von ihnen befinden sich zwei im Britischen Museum. Beide Löwen erinnern in Auffassung und Stilisierung lebhaft an ägyptische Werke gleicher Art.

Ilg berichtet in seinem Buche über *Joh. Bernhard Fischer von Erlach*³⁵⁵), daß der am 20. November 1708 gestorbene Bildhauer *Paul Strudel* 1696 den Auftrag erhielt, eine Reihe lebensgroßer Statuen der Habsburgischen Fürsten aus Marmor anfertigen zu lassen, »das Erzhaus von Oesterreich lebensgroß in weißem Tyroler Marmor«. Als er starb, waren 15 Statuen, nicht alle, vollendet. Als Aufstellungsplatz der stattlichen Figurenreihe war das sog. Paradiesgarten in Wien bestimmt, welches seit dem XVI. Jahrhundert sich an dem Platze befand, auf welchem später

653.
Galerie
Habsburgischer
Fürsten
zu Wien.

Fig. 461.



Zugang zu den Kaisergräbern bei Schehol.

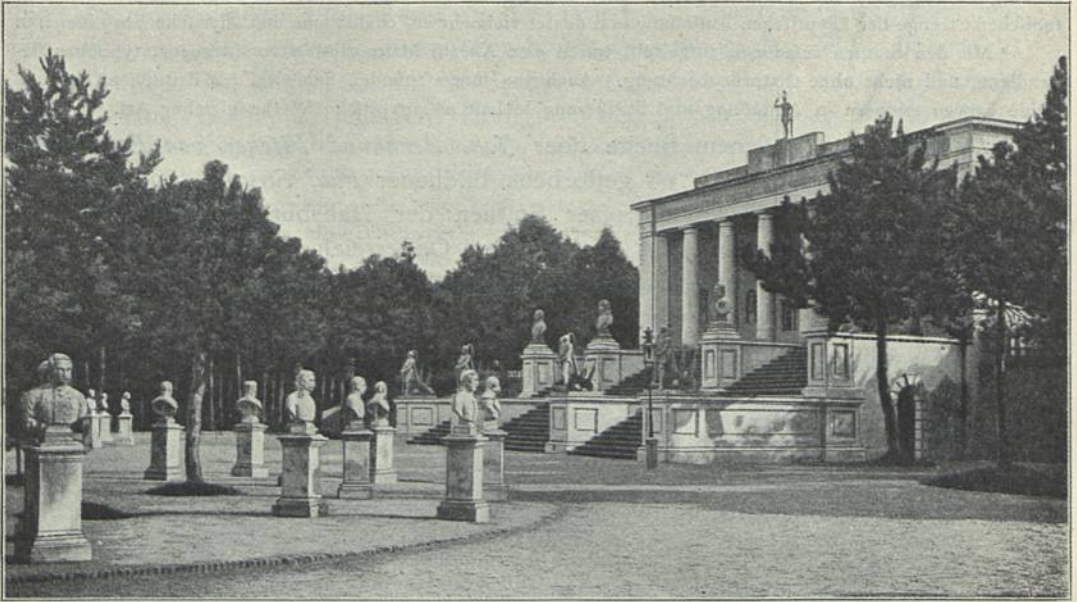
Fischer von Erlach's Winterreiterschule und dann das alte Burgtheater errichtet wurden. Eine Zuschrift der Hofkammer an das Oberhofmeisteramt vom 28. April 1710 erfucht, die vier von *Paul Strudel sel.* hinterlassenen Statuen zu den schon »in dem Kayf. Paradeys-Gärtel« aufgestellten zu bringen.

Nach Errichtung der genannten Gebäude hatten die Statuen wechselnde Schicksale. Nach Vollendung der Hofbibliothek in Wien wurden 16 dieser Statuen im großen Saale derselben aufgestellt, wo sie sich heute noch befinden. Die übrigen Statuen waren zunächst an einem unbekanntem Ort aufgestellt, kamen aber dann in den Erdgeschosssaal im oberen Belvedere, wo sie noch 1800 standen. Von hier schleppte sie der Schloßhauptmann von Laxenburg, *Riedl von Leuenstern*, in die Franzensburg dafelbst und stellte sie im Kreis im Habsburgerfaal auf.

In Paris hatte *Ludwig XVIII.* den tüchtigsten Bildhauern den Auftrag erteilt, die Brücke *Ludwig XVI.* mit zwölf Statuen von Feldherren aus der französischen Kriegsgeschichte zu schmücken. *David d'Angers* hatte den großen Condé übernommen.

³⁵⁵) S. 110.

Fig. 462.



Ruhmestempel und Büsten von Feldherren aus den Feldzügen 1848—49 in Italien und Ungarn.

Fig. 463.



Teil der Heldenallee.

Ruhmesstätte der österreichischen Armee bei Wetzdorf³⁵⁶⁾.

³⁵⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: Leipz. Illustr. Zeitg. 1903, 9. April.

Eine eigentliche Denkmaltrasse im heutigen Sinne, zugleich einen Vorläufer der Siegesallee in Berlin besitzt Oesterreich in der Ruhmesstätte der österreichischen Armee bei Wetzdorf. Im Jahre 1849 erbaute der Armeelieferant *Joseph Pargfrieder* auf seinem Herrnsitz bei Wetzdorf in Niederösterreich ein Mausoleum für den ihm befreundeten Feldmarschall *Radetsky*, welches durch die Aufstellung zahlreicher Denkmäler zu einer Ruhmesstätte des österreichischen Heeres erweitert wurde. Den Hintergrund der in einem Park gelegenen Anlage bildet eine offene sechsfüßige dorische Halle, bekrönt von einer Statue des Mars. Zu ihr führt eine stattliche Freitreppe empor, geschmückt mit Büsten großer Feldherren. Vor dem Ruhmes-tempel (Fig. 462) steht die Klio zwischen zwei Rondeaus.

Das eine derselben ist an seinem Umfang mit 24 Büsten der Helden der italienischen Feldzüge der Jahre 1848 und 1849, das andere mit 24 Büsten der Helden aus den ungarischen Kämpfen der gleichen Jahre geschmückt. Etwa 30m vom Tempel liegt das Grab *Radetsky's*; von ihm aus zweigt die Heldenallee ab, die zur Kaiserallee führt (Fig. 463). In der Mitte der Rondeaus stehen 15m hohe, von Viktorien gekrönte Säulen. Auf dem Ruheplatz der Freitreppe stehen die Sockelbüsten der Feldherren *Daun*, *Prinz Eugen*, *Erzherzog Karl* und *Laudon*; in den Nischen der Säulenvorhalle der Ruhmeshalle die Büsten der Verteidiger der Festungen *Ofen*, *Karlsburg*, *Arad*, *Peschiera* und *Temesvar* in den Jahren 1848 und 1849. Die Postamente der erhöhten Balustraden zu beiden Seiten des Ruhmes-tempels tragen die Büsten von 16 Feldmarschällen. Vor den Balustradenflügeln stehen auf hohen Sockeln die lebensgroßen Statuen der Marschälle *Radetsky* und *Wimpffen*. Den Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet das Grabmal *Radetsky's*, ein 21m hoher Obelisk. Die Heldenallee enthält in Baumnischen die Büsten von 44 Feldherren, die in früheren Zeiten die Heere Oesterreichs zu Schlacht und Sieg geführt haben, darunter *Fruindsberg*, *Zriny*, *Pappenheim*, *Tilly*, *Wallenstein*, *Aldringen*, *Gallas*, *Piccolomini*, *Ludwig von Baden*, *Rüdiger von Starhemberg*; die Kaiserallee, die vom Heldenplatz radial zur Heldenallee führt, zeigt die Sockelbüsten von 22 Herrschern des Hauses Habsburg, mit Einschluß der *Maria Theresia*. Den Abschluß gegen die Heldenallee bildet die Statue des jugendlichen Kaisers *Franz Josef I.* Neben den Bauwerken finden sich auf dem Heldenberg drei lebensgroße Standbilder und 142 Sockelbüsten österreichischer Herrscher und Heerführer vereinigt. Der Kunstwert der Gesamtanlage ist nicht sehr hoch³⁵⁷⁾.

Das bedeutendste Beispiel einer Denkmaltrasse ist die Siegesallee zu Berlin (siehe Fig. 464 u. 465, sowie die Tafel bei S. 756). Am 27. Januar 1895 schrieb Kaiser *Wilhelm II.* an den Magistrat und die Stadtverordneten zu Berlin:

„Ein Vierteljahrhundert ist nahezu verflossen, seitdem das deutsche Volk, dem Ruf der Fürsten folgend, sich in Einmütigkeit erhob, um fremden Angriff abzuwehren und nach, wenn auch mit schweren Opfern erkämpften Siegen die Einheit des Vaterlandes und die Wiederbegründung des Reiches errang. Meine Haupt- und Residenzstadt Berlin hat an der Entwicklung, welche dem deutschen Städtewesen dadurch beschieden ward, reichen Anteil genommen, und sind die städtischen Behörden mit Hingebung und Erfolg bemüht gewesen, die kommunalen Einrichtungen der Stadt ihrer Stellung im Reich entsprechend auszugestalten. Als Zeichen Meiner Anerkennung für die Stadt und zur Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit unseres Vaterlandes will Ich daher einen bleibenden Ehrenschnuck für Meine Haupt- und Residenzstadt Berlin stiften, welcher die Entwicklung der vaterländischen Geschichte von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reiches darstellen soll. Mein Plan geht dahin, in der Siegesallee die Marmorstandbilder der Fürsten Brandenburgs und Preussens, beginnend mit dem Markgrafen *Albrecht dem Bären* und schließend mit dem Kaiser und König *Wilhelm I.*, und neben ihnen die Bildwerke je eines für die Zeit besonders charakteristischen Mannes, sei er Soldat, Staatsmann oder Bürger, in fortlaufender Reihe errichten zu lassen. Die Kosten der Gesamtausführung will Ich auf Meine Schatulle übernehmen. Indem Ich Mir die weiteren Bestimmungen vorbehalte, freue Ich Mich, dem Magistrat und den Stadtverordneten hiervon an Meinem heutigen Geburtstag Kenntnis zu geben.“

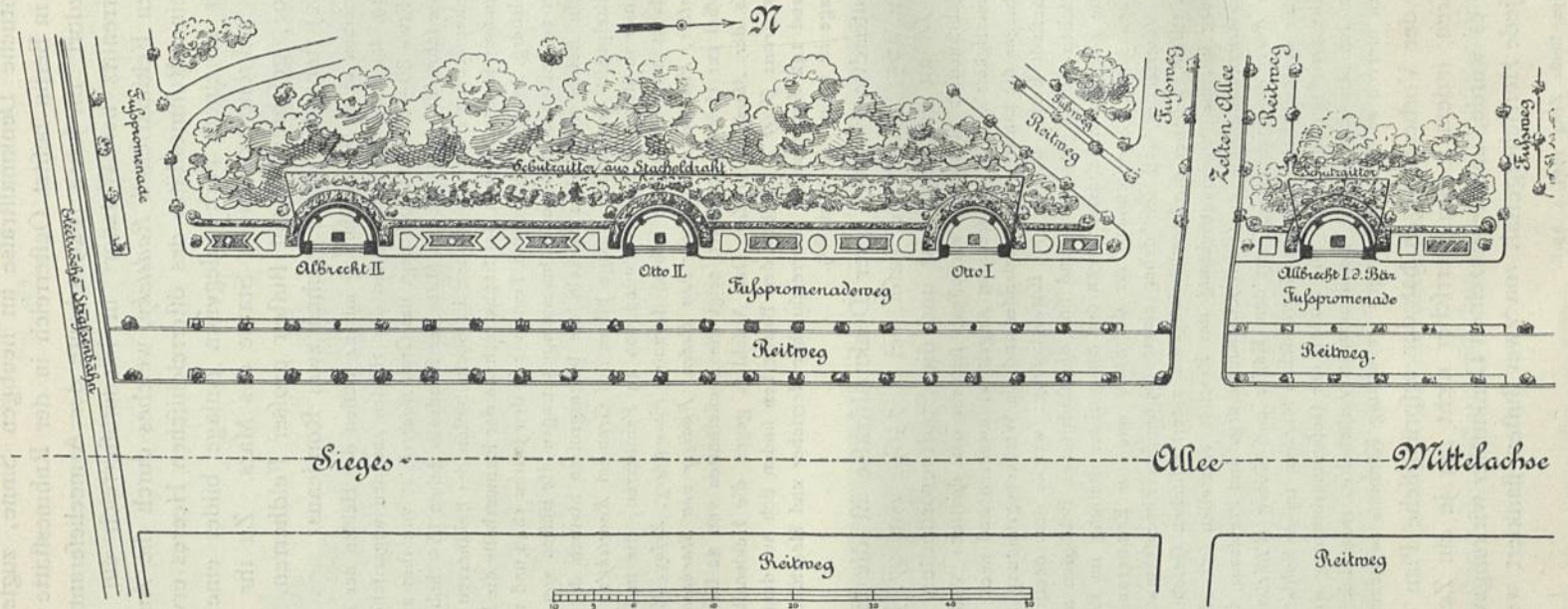
Im Laufe der Vorbereitungen hat der ursprüngliche Plan eine wesentliche Erweiterung erfahren, indem jedem Herrscher nicht nur je ein Zeitgenosse beigegeben wurde, sondern es wurde, um die einzelnen Denkmäler wirkungsvoller zu machen, angeordnet, daß jede Herrschergestalt von zwei Büsten flankiert werde, die sich auf der

654.
Ruhmesstätte
bei
Wetzdorf.

655.
Siegesallee
zu
Berlin.

³⁵⁷⁾ Siehe: Leipz. Illustr. Zeitg. 1903, 9. April.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Fig. 464.



Siegessäle

Allee

Mittelachse

Siegessäle im Tiergarten zu Berlin.

Teil des Lageplanes.

Marmorwand der das Standbild des Herrschers im Halbkreis umschließenden Bank aufbauen. Nach der Fußnote eines Berichtes von *Kofer*³⁵⁸⁾ hat Kaiser *Wilhelm II.* als Prinz die Anregung zur Errichtung der Statuen der Siegesallee aus der Erinnerung an die Festdekoration der Straße »Unter den Linden« in Berlin anlässlich der Einholung der siegreichen Truppen im Jahre 1866 erhalten. Die »Linden« waren damals in eine *Via triumphalis* umgewandelt, in welcher die Statuen der Hohenzollern, in zwei Reihen angeordnet, aufgestellt waren.

Die ersten Gruppen der Siegesallee wurden am 22. März 1898 enthüllt, während die Feier der Vollendung der Denkmalstraße am 18. Dezember 1901 im Königl. Schlosse zu Berlin durch eine weithin beachtete Kunstrede des Kaisers begangen wurde.

Der Plan zur Siegesallee ist vom Geschichtschreiber des preussischen Königshauses, *Kofer*, entworfen worden. Nach demselben ist die Siegesallee, welche sich von der Viktoriastraße bis zur Siegessäule des Königsplatzes erstreckt, derart mit 32 Standbildern nebst Begleitfiguren besetzt, daß auf jede Seite der

Fig. 465.



Von der Siegesallee zu Berlin³⁵⁹⁾.

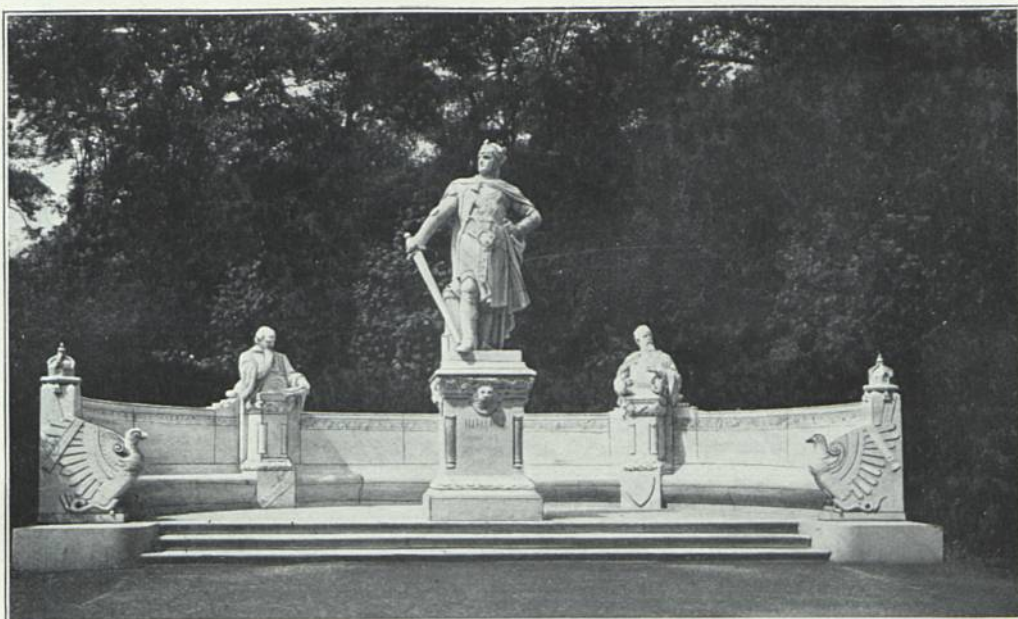
Allee 16 Standbilder kommen. Die Reihe der historisch geordneten Standbilder beginnt auf der westlichen Seite am Königsplatz und schließt auf der östlichen Seite am gleichen Platze. Am südlichen Ende der Allee ist die Reihenfolge durch den Rolandbrunnen (siehe Fig. 486) unterbrochen, der hier seine Stellung in der unmittelbaren Nähe des Kurfürsten *Friedrich II., des Eisenzahnes*, erhalten hat, auf dessen Anordnung der alte Berliner Roland vernichtet wurde. Für die einzelnen Gruppen wurde ein Betrag von je rund 50000 Mark aufgewendet. Die baukünstlerische Leitung der Anlage der Siegesallee hatte zuerst *Halmhuber*, dann *Spitta*. Die Anordnung ist allen Denkmalgruppen gemeinsam: in der Mitte erhebt sich auf einer Stufenterrasse ein mäßig hohes Postament mit der Gestalt der brandenburgischen und preussischen Fürsten in Marmor. In geringem Abstand umgibt das Postament im Halbkreis eine Marmorbank, die nach der Straßenseite einen dekorativen Abschluß hat. Rechts und links der Statuen erheben sich von der Rückenwand der Bank Sockel mit den Halbfiguren der Zeitgenossen der Fürsten. Der Stil von Postament und Bank nebst ihrer Ornamentation sind der Regierungszeit des betreffenden Fürsten angepaßt (siehe die umstehende Tafel, sowie Fig. 464 u. 465).

Die einzelnen Gruppen sind die folgenden:

³⁵⁸⁾ In: Hohenzollern-Jahrbuch, Bd. II.

³⁵⁹⁾ Fakf.-Repr. nach: Gartenkunst, Jahrg. II.

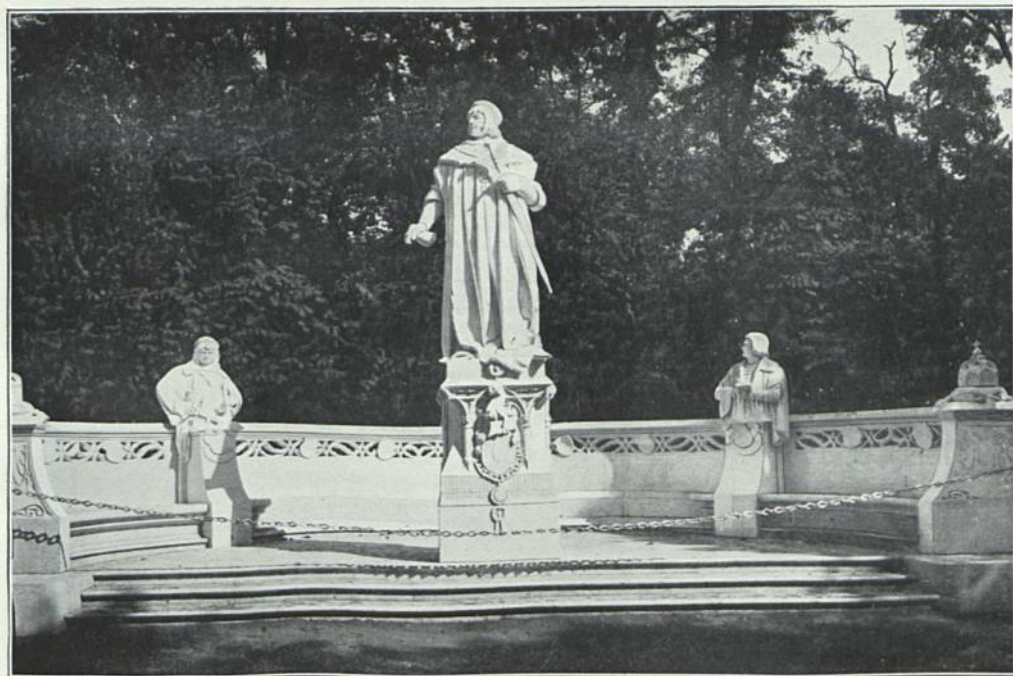
- 1) Markgraf *Albrecht der Bär* (1134—70); Nebenfiguren: Bischof *Wiger* von Brandenburg und Bischof *Otto* von Bamberg. Ausgeführt von *Walter Schott*.
- 2) Markgraf *Otto I.* (1170—84); Nebenfiguren: Abt *Sibold* von Lehnin und Wendenfürst *Pribislav*. Ausgeführt von *Max Unger*.
- 3) Markgraf *Otto II.* (1184—1204); Nebenfiguren: *Johann Gans zu Putlitz* und *Heinrich von Antwerpen*. Ausgeführt von *Joseph Uphues*.
- 4) Markgraf *Albrecht II.* (1205—20); Nebenfiguren: *Hermann von Salza* und *Eike von Repkow*. Ausgeführt von *Johannes Bäse*.
- 5) Markgraf *Johann I.* (1226—66) und Markgraf *Otto III.* (1226—67); Nebenfiguren: Schultheiß *Marsilius* und Propst *Simeon* von Berlin. Ausgeführt von *Max Baumbach*.
- 6) Markgraf *Johann II.* (1266—81); Nebenfiguren: Graf *Günther von Lindow und Ruffin* und Ratsmann *Konrad Belitz*. Ausgeführt von *Reinhold Felderhoff*.
- 7) *Otto IV.* mit dem Pfeil (1267—1308); Nebenfiguren: *Johann von Busch* und *Droyseke von Kröcher*. Ausgeführt von *Karl Begas*.
- 8) Markgraf *Waldemar* (1308—19); Nebenfiguren: *Siegfried von Feuchtwangen* und Minnefänger *Heinrich Frauenlob*. Ausgeführt von *Reinhold Begas*.
- 9) *Heinrich das Kind* (1319—20); Nebenfiguren: *Wratislaw IV. von Pommern* und Ritter *Wedigo von Plotho*. Ausgeführt von *August Kraus*.
- 10) *Ludwig der Aeltere* (1323—51); Nebenfiguren: Kanzler *Johann von Buch* und Burggraf *Johann II.* von Nürnberg. Ausgeführt von *Ernst Herter*.
- 11) Markgraf *Ludwig II.* (1351—65); Nebenfiguren: *Hasso der Rote von Wedel* und *Friedrich von Lochem*. Ausgeführt von Graf *Görz-Schlitz*.
- 12) *Otto von Wittelsbach, der Faule* (1365—73); Nebenfiguren: *Thilo von Brügge*, Münzmeister von Berlin und *Thilo von Wardenberg*, Bürgermeister von Berlin. Ausgeführt von *Adolf Brütt*.
- 13) Kaiser *Karl IV.* (regiert in der Mark 1373—78); Nebenfiguren: *Dietrich Portitz*, Erzbischof von Magdeburg, und Hofmeister *Klaus von Bismarck*. Ausgeführt von *Ludwig Cauers*.
- 14) Kaiser *Sigmund* (1378—97, 1411—15); Nebenfiguren: *Lippold von Bredow*, Landeshauptmann, und *Bernd Ryke*, Bürgermeister von Berlin. Ausgeführt von *Eugen Börmel*.
- 15) Kurfürst *Friedrich I.* (1415—40); Nebenfiguren: Graf *Hans von Hohenlohe* und *Wendt von Henburg*. Ausgeführt von *Ludwig Manzel*.
- 16) Kurfürst *Friedrich II., der Eiserne* (1440—70); Nebenfiguren: Kanzler *Sesselmann* und Bürgermeister *Blankenfelde*. Ausgeführt von *A. Calandrelli*.
- 17) *Albrecht Achilles* (1470—86); Nebenfiguren: *Eybs zu Eybburg* und *Werner von der Schulenburg*. Ausgeführt von *Otto Lessing*.
- 18) Kurfürst *Johann Cicero* (1486—99); Nebenfiguren: *Buffo von Alvensleben* und *Eitelwolf von Stein*. Ausgeführt von *Albert Manthe*.
- 19) *Joachim I. Nestor* (1499—1535); Nebenfiguren: Kardinal *Albrecht von Brandenburg* und *Dietrich von Bülow*. Ausgeführt von *Johannes Götz*.
- 20) Kurfürst *Joachim II. Hektor* (1535—71); Nebenfiguren: Markgraf *Georg zu Ansbach* und Bischof *Matthias von Jagow*. Ausgeführt von *Harro Magnussen*.
- 21) Kurfürst *Johann Georg* (1571—98); Nebenfiguren: Graf *Lynar* und Kanzler *Distelmeyer*. Ausgeführt von *Martin Wolff*.
- 22) Kurfürst *Joachim Friedrich* (1598—1608); Nebenfiguren: *Johann von Löben* und Graf *Hieronymus von Schlick*. Ausgeführt von *Norbert Pffretzschner*.
- 23) Kurfürst *Johann Sigismund* (1608—19); Nebenfiguren: Burggraf *Fabian zu Dohna* und Landeshauptmann *Thomas von dem Knesebeck*. Ausgeführt von *Peter Breuer*.
- 24) Kurfürst *Georg Wilhelm* (1619—40); Nebenfiguren: Graf *Adam von Schwarzenberg* und Oberkammerherr von *Burgsdorff*. Ausgeführt von *Kuno von Uechtritz*.
- 25) Der Große Kurfürst (1640—88); Nebenfiguren: *Otto Freiherr von Schwerin* und Generalfeldmarschall von *Derfflinger*. Ausgeführt von *Fritz Schaper*.
- 26) Kurfürst *Friedrich III.* (1688—1701), nachmals König *Friedrich I.* (1701—13); Nebenfiguren: *Eberhard Freiherr von Dankelmann* und *Andreas Schlüter*. Ausgeführt von *Gustav Eberlein*.
- 27) *Friedrich Wilhelm I.* (1713—40); Nebenfiguren: Fürst *Leopold von Anhalt-Deschau* und *Heinrich Rüdiger von Ilgen*. Ausgeführt von *Rud. Siemering*.
- 28) *Friedrich der Große* (1740—86); Nebenfiguren: Feldmarschall *Schwerin* und *Johann Sebastian Bach*. Ausgeführt von *Joseph Uphues*.



Markgraf Albrecht der Bär.

Nebenfiguren: Bischof *Wiger* von Brandenburg und Bischof *Otto* von Bamberg.

Bildh.: *Walter Schott.*



Albrecht Achilles.

Nebenfiguren: *Eybs zu Eybsburg* und *Werner von der Schulenburg.*

Bildh.: *Otto Lessing.*

Denkmäler in der Siegesallee zu Berlin.

29) *Friedrich Wilhelm II.* (1786—97); Nebenfiguren: *Immanuel Kant* und *Graf Johann Heinrich Kasimir von Carmer*. Ausgeführt von *Adolf Brütt*.

30) *Friedrich Wilhelm III.* (1797—1840); Nebenfiguren: *Feldmarschall Blücher* und *Freiherr vom Stein*. Ausgeführt von *Gust. Eberlin*.

31) *Friedrich Wilhelm IV.* (1840—61); Nebenfiguren: *Alexander von Humboldt* und *Bildhauer Christian Rauch*. Ausgeführt von *Karl Begas*.

32) *Kaiser Wilhelm I.* (1861—88); Nebenfiguren: *Otto von Bismarck* und *Feldmarschall Helmut von Moltke*. Ausgeführt von *Reinhold Begas*.

Ueber die gärtnerischen Anordnungen der Siegesallee siehe die in Fußnote 359 genannte Zeitschrift³⁶⁰⁾.

So häufig der Gedanke einer Nachahmung der Siegesallee anderwärts aufgetreten ist — die Neubauten der Isarbrücken in München sollten die Statuen der bayerischen Fürsten von *Thaffilo I.* bis zum Prinz-Regenten *Luitpold* tragen; der Volksgarten in Wien sollte eine Denkmallallee deutsch-österreichischer Dichter erhalten; die *Champs-Elysées* in Paris sollten zu einer Ruhmesallee von Schriftstellern und Künstlern werden, während in der Verlängerung der Nikolausbrücke zum Invalidendom die Esplanade zu einer *Voie triomphale* ausgestaltet gedacht war; und selbst in St. Petersburg wurde der Gedanke erörtert —, so wenig hinterläßt das Urbild des Gedankens einen völlig befriedigenden Eindruck. Die Frage: »Wie verhält sich das Denkmal nach Form und Inhalt zu der Aufgabe, den Dargestellten nach dem idealen Gesamtgehalt seines geistigen Wesens und Wirkens zu veranschaulichen?« kann nur von wenigen Gruppen in befriedigendem Sinne beantwortet werden. Ohne Zweifel besteht im Künstler ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis der jedesmaligen Aeußerungsformen zum entsprechenden Inhalte des Aeußerungsdranges. Betrachtet man die Statuenreihe unter diesem Gesichtspunkte, so sind es nur wenige Gruppen, die den höher organisierten Beschauer beschäftigen. Der Siegesallee war ein didaktisches Ziel gesteckt; sie sollte Jugend und Volk für den dynastischen Gedanken werben. Und *David d'Angers* sagte einmal: »*Un marbre ou un bronze fait avec âme est un flambeau à guider les nations.*« In der Siegesallee wollten wir bei allem historischen und repräsentativen Gepränge Menschen vor uns sehen; statt dessen aber sehen wir in der Mehrzahl der Statuen form- und farblose Wesen, die infolgedessen einen Einfluß auf Jugend und Volk nicht gewinnen können.

Auch als Gesamtkunstwerk begegnet die Anlage ernsten Ausstellungen. Sie zerfällt wie eine Schriftzeile des Setzers, der ein Unglück zugestoßen ist; es fehlt ihr die architektonische Zusammenfassung, die künstlerische Einheit. Was zu retten war, wollte *Hahnhuber* noch retten, indem er vorschlug, an Stelle des heutigen Rolandbrunnens die Allee mit einem Triumphbogen abzuschließen und so der architektonischen Siegessäule ein Gegengewicht zu geben. Wir wollen nicht darüber rechten, daß in der Anordnung dieser Denkmaltraße eine zu große Anzahl von plastischen Gebilden auf zu kleinem Raume vereinigt sind. Griechen und Römer, die doch auch etwas von dem befaßen, was man ein feines künstlerisches Gefühl nennt, haben an ihren Festorten die Statuen noch dichter zusammengedrängt, ohne daß, wie es scheint, der Beschauer dadurch im Genuße gestört wurde. Die Tripodenstraße von Athen, der heilige Hain von Olympia, die Akropolis von Athen, die Foren von Rom und Pompeji, sowie eine große Zahl von Städten der römischen Kolonien mögen einen ähnlichen Eindruck hervorgerufen haben. Aber es war nicht der Eindruck einer in sich zerfallenden Anlage; denn die antiken Anlagen entwickelten sich auf einer architektonischen Grundlage, und diese fehlt der Siegesallee.

³⁶⁰⁾ Jahrg. II, Heft 5, S. 85.

Da es unmöglich war, alle Gruppen einem Künstler zu übertragen, und da eine solche Vereinigung des gesamten Werkes in einer Hand nicht einmal erwünscht war, so blieb nur übrig, die notwendige Einheit in einer gleichmäßigen architektonischen Anordnung und Verbindung der einzelnen Gruppen zu suchen. Diese architektonische Grundlage war um so notwendiger, als die Gruppen nicht in Bronze und dunklem Steinmaterial ausgeführt wurden, sondern in weißem Marmor, der sich in starkem Gegensatz vom dunklen Laub der gärtnerischen Umgebung abhebt. Im übrigen bewegt sich die Statuenreihe in der Siegesallee in der gleichen Richtung fort, welche die monumentale Skulptur in der Hauptstadt des Reiches in den ersten 10 Regierungsjahren Kaiser *Wilhelm II.* eingeschlagen hat. Die großen plastischen Werke dieser Zeit sind nicht mehr Einzelfiguren, sondern ausgedehnte Gruppen und Anlagen, bei denen auch die Architektur in reichem Maße herangezogen wurde. Schon das *Luther-Denkmal* ist eine Vereinigung plastischer Gestalten, die sich nicht mehr, wie die Sockelfiguren früherer Denkmäler, der Hauptfigur unterordnen, sondern nebeneinander selbständige Geltung für sich beanspruchen. Die Statuenreihe in der Siegesallee ist die ausgedehnteste und umfangreichste Anlage. Wenngleich bei der Anordnung dieser Denkmäler ein einzelner Wille maßgebend gewesen ist, so scheint hier doch eine Art naturnotwendiger Entwicklung vorzuliegen. Auch die griechische Kunst hat eine ähnliche Wandelung durchgemacht, und auf die Einzelfiguren eines *Phidias* und *Myron* folgten die großen Gruppendenkmäler und figurenreichen Anlagen von *Scopas*, *Lysippos* und *Praxiteles*.

In politischer Beziehung glaubte man an Stelle des vorwiegend brandenburgischen oder preussischen Charakters der Anlage in einer Stadt, die doch zur Hauptstadt des Reiches geworden sei, mehr eine deutsche Anlage, getragen vom Reichsgedanken, wünschen zu müssen. Eine Wiederaufnahme des leitenden Gedankens, den einst *Ludwig I.* von Bayern durch die Errichtung der Walhalla bei Regensburg zu verwirklichen trachtete, wünschte man in der künstlerischen Ausgestaltung der Siegesallee verwirklicht zu sehen; sie sollte sein »eine Walhalla aller derer, die in der Geschichte und im Herzen des deutschen Volkes leben, es sei ein römischer Kaiser deutscher Nation, wie *Friedrich Barbarossa*, es sei ein Handwerksmann und Volksdichter, wie *Hans Sachs*, ein Meister der Töne, wie der Komponist des ‚Freischütz‘, oder ein Erfinder, wie *Werner von Siemens*«. Eine plastische Verkörperung des deutschen Geistes- und Volkslebens wünschte man, nicht lediglich brandenburgische Geschichte, zum Teil recht unrühmliche Geschichte. Aber damit ist auch der Kern der Frage berührt. »Wer möchte behaupten, daß die askanischen, bayerischen und luxemburgischen Markgrafen Brandenburgs und selbst die ersten hohenzollernschen Kurfürsten im heutigen Zeitbewußtsein auch nur entfernt noch derart lebten, daß man sie in einem notdürftig historisch beglaubigten Abbild oder gar in einer frei erfundenen Phantasiefigur freudig wiederzuerkennen und zu ihnen in eine seelische Beziehung zu treten vermöchte? Sie sind für die heutige Generation genau so körperlose Schemen wie die zahllosen, aus dunkler Vergangenheit ausgegrabenen Figuren der vielberufenen Historienmalerei, die nun längst schon selig entschlummert ist und auch dadurch, daß man hier und da noch immer nicht an ihr Hinscheiden glaubt, nicht wieder zum Leben erweckt werden kann. Einer innerlich durchaus verwandten Historienplastik ist damit im voraus ihr Urteil gesprochen. Vermag sie günstigenfalls durch technisches oder dekoratives Geschick zu wirken, so wird sie doch niemals imstande sein, zur Seele des Beschauers zu sprechen und damit tief und dauernd zu fesseln.« (F.d.)

Es scheint, daß der Gedanke der Berliner Siegesallee den Grundgedanken für eine Denkmalanlage der Königin *Viktoria* von England in London gegeben hat. Die geschichtliche und künstlerische Bedeutung dieses Denkmalgedankens ist bereits in Art. 345 (S. 291) gewürdigt. Man plante eine Denkmalanlage größten Stils in Verbindung mit Buckingham Palace. Gleich beim Bekanntwerden der endgültigen Absichten des Denkmalaus schusses hatte die Zeitschrift »*Builder*« zwei Vorschläge für eine Gestaltung der architektonischen Umgebung des Denkmals gemacht, die wir in Fig. 466, 467³⁶¹⁾ wiedergeben. Nach dem einen Vorschlag (Fig. 466) war beab-

656.
Denkmal der
Königin
Viktoria
zu London.

Fig. 466.

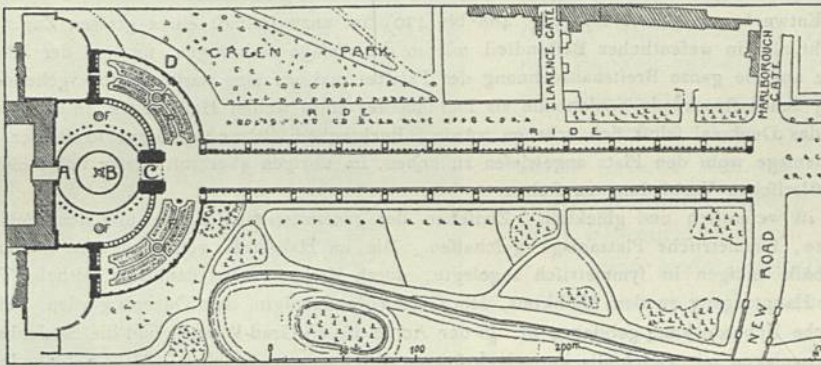
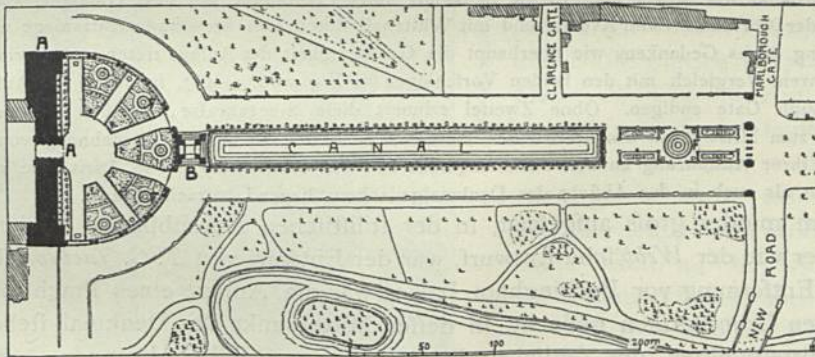


Fig. 467.



Vorschläge des »*Builder*« für ein Denkmal der Königin *Viktoria* zu London³⁶¹⁾.

sichtigt, dem Palaste eine neue Fassade zu geben, vor dieser das Denkmal bei *B* aufzustellen und es im Halbkreis mit einer Säulenstellung zu umfassen, die einen Triumphbogen *C* in der Hauptachse einschließen sollte. Bei *F* waren Springbrunnen, bei *P* ornamentale Blumenparterres gedacht. Die eigentliche *Mall* sollte eine ununterbrochene architektonische Anlage mit der Gelegenheit zur Aufstellung von Bildwerken bilden. In dem zweiten Vorschlage (Fig. 467) war das Wasser zur künstlerischen Mitwirkung herangezogen und vor dem Denkmal *B*, das an der Peripherie eines Halbkreises aus architektonischen Gestaltungen liegen sollte, der um die erneuerte, monumental

³⁶¹⁾ *Builder* 1901.

gestaltete und nach Norden verlängerte Schloßfront geschlagen war, ein breiter Kanal angeordnet.

In beiden Vorschlägen follten die Denkmalanlagen, um sich auch im Hinblick auf die Kosten innerhalb gewisser Grenzen zu halten, an der Allee-*strafse* New Road aufhören. Inzwischen hatte der Denkmalauschuß fünf Architekten zu einem engeren Wettbewerb für die architektonische Gestaltung der Denkmalumgebung eingeladen und den Entwurf des Architekten *Aston Webb* zur Ausführung gewählt. Der Gedanke, das Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu errichten und die *Mall* zu einer großen Sieges-*strafse* mit der Grundlage des Viktorianischen Zeitalters auszugestalten, ist ein guter, und der Umstand, daß der Palaß keinen architektonischen Wert beansprucht, erhöht die Freiheit des Denkmalgedankens.

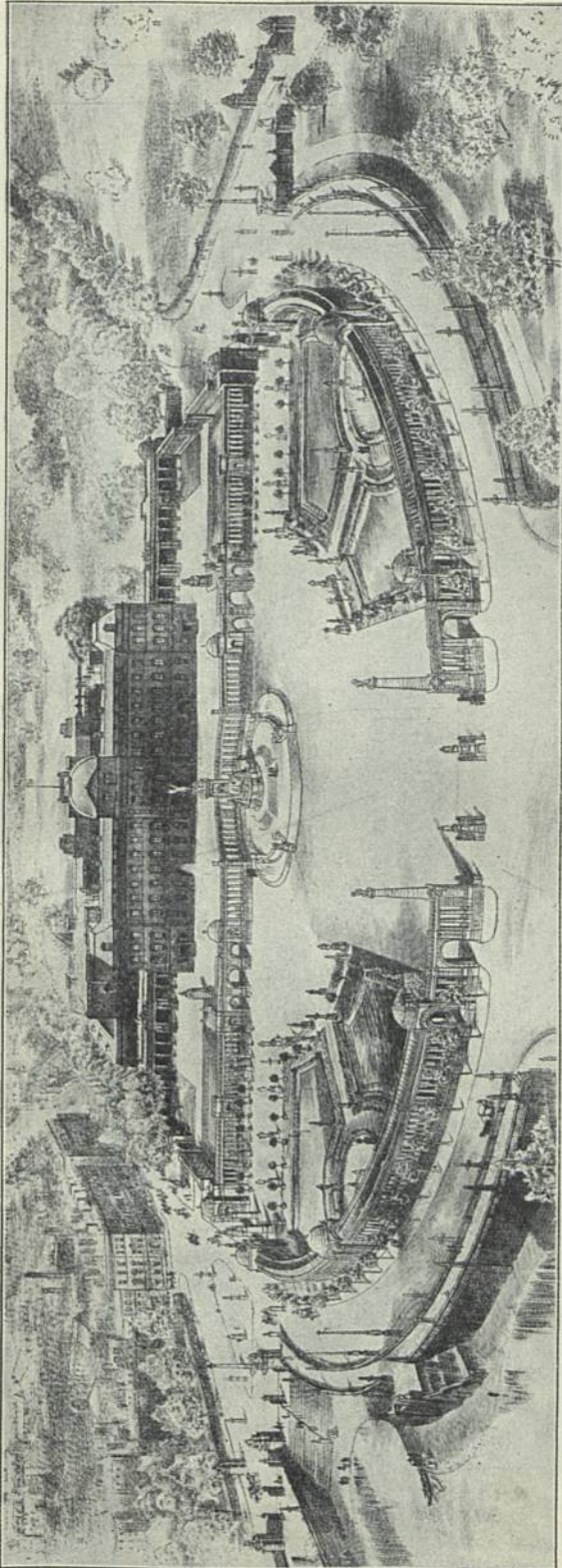
Der Entwurf von *Aston Webb* (Fig. 468 bis 470) hat unzweifelhaft einen großen Zug. Der Palaß selbst ist nicht als ein wesentlicher Bestandteil mit in die Anlage einbezogen, sondern der Künstler schuf vor ihm eine auf die ganze Breitenausdehnung des Palaßes und auf eine darüber hinausgehende nördliche Verlängerung sich erstreckende Säulenhalle als Durchmesser eines weiten Halbkreises, in dessen ungefährem Mittelpunkt das Denkmal selbst sich erheben würde. Buckingham Palace erscheint so in der Bedeutung, der Denkmalanlage wohl den Platz angewiesen zu haben, im übrigen aber mit dieser selbst nicht in einer engeren künstlerischen Verbindung zu stehen.

Dies ist wesentlich und glücklich. Zwischen der genannten Säulenhalle und dem Palaße ist eine wohlgeordnete, symmetrische Platzanlage geschaffen. Die im Halbkreis geschwungenen Säulenhallen mit geradem Gebälk endigen in symmetrisch angelegte, durch Kuppelbauten flankierte seitliche Thorbauten, während der Hauptzugang zu dem Halbkreis, dem Garten der Königin, dem Queen's garden, frei und ohne architektonische Ueberdeckung geblieben ist. In der Achse des 45 Grad-Winkels sind die Säulenhallen durch große Brunnenanlagen mit gleichfalls kuppelgekröntem Mittelbau unterbrochen. Als ein besonderer Vorzug in der Anlage der Sieges-*strafse* sind die Durchführung der senkrecht zu dieser gehenden Hauptverkehrsadern und die Schaffung von platzartigen Erweiterungen an diesen Stellen zu betrachten. Solche Denkmalplätze sind angelegt worden in der Achse von Marlborough Gate und in der des Waterlooplatzes. Der wertvollste Gedanke der Anlage aber ist die Schaffung einer Verbindung mit dem Trafalgarplatze, mit dem Strand, mit der Northumberland Avenue und mit Whitehall durch eine kreisrunde Platzanlage mit Brunnen. Die Bedeutung dieses Gedankens wie überhaupt die Großartigkeit der Anlage treten recht springend in die Augen bei ihrem Vergleich mit den beiden Vorschlägen in Fig. 466 u. 467, in denen die Anlagen schon bei Marlborough Gate endigen. Ohne Zweifel erinnert diese Sieges-*strafse*, welche vom Denkmal der Königin bis zum Mittelpunkt des kreisrunden Platzes bei Charing Cross eine Ausdehnung von rund 1 km besitzt, nach ihrer Ausführung an den Tuileriengarten und die *Champs-Elysées* in Paris, die zu erreichen man vielleicht als auch in der Absicht des Denkmalgedankens liegend betrachten darf.

Kaum minder groß aufgefaßt, in der stilistischen Durchbildung vielleicht noch interessanter wie der *Webb'sche* Entwurf, war der Entwurf von *T. G. Jackson* (Fig. 471). In kurzer Entfernung vor Buckingham Palace war die Anlage eines Prachtforums von rechteckigen Grundformen gedacht, in dessen Mittelpunkt das Denkmal stehen sollte. In den Mittelpunkten der seitlichen Blumenparterres follten Brunnen- und andere Denkmäler aufgestellt werden. In dieses Forum mündet die in drei parallele Alleen aufgelöste *Mall*; die beiden seitlichen Alleen waren für den öffentlichen Wagenverkehr, die mittlere für den Fußgängerverkehr gedacht und vor den anderen einmal durch eine beiderseitige Befetzung mit Statuennischen, sodann aber an ihrem dem Palaß entgegengesetzten Ende durch den Abschluß mit einem Triumphbogen ausgezeichnet. Auch *Jackson* erstrebte eine Verbindung mit Trafalgar Square.

Erhalten diese Denkmal-*strafsen* ihre Bedeutung durch die auf ihnen aufgestellten Denkmäler, so erhält die im Zuge der Prinz-Regenten-*strafse* in München die Ifar überschreitende Brücke ihre Bedeutung durch das Friedens- und Siegesdenkmal, auf welches sie hinführt und mit welchem sie eine Strafen- oder Platzeinheit bildet (Fig. 472).

Fig. 468.



Vogelshaubild. — Aufsicht von Westen.

Die *Plaza del Oriente* in Madrid verdankt ihre Entstehung im Anfang des XIX. Jahrhunderts *Joseph Bonaparte*, der in Madrid durch Niederreißen von ganzen Häufervierteln Luft schaffen wollte und daher vom Volke *Rey Plazuelas* genannt wurde. Er schuf den Platz gegenüber dem königlichen Palaß als eine kreisrunde Anlage, an dessen Peripherie die *Reyes-Standbilder* in Verbindung mit Bänken aufgestellt wurden, die für die Attika des Schlosses bestimmt waren (Fig. 473). In der Mitte erhebt sich das berühmte Reiterstandbild *Philipp IV.* von dem Florentiner *Pietro Tacca*.

Eine anders gestaltete Platzanlage von höchster künstlerischer Bedeutung besitzt Neapel in der *Piazza del Plebiscito*. Sie erhält ihre Charakteristik durch die an der Westseite gelegene Kirche *San Francesco di Paola*, mit einer davor gelagerten Halbkreishalle. Kirche und Halle wurden 1817—32 durch *Pietro Bianchi* im Auftrage *Ferdinand I.*, der sie bei seiner Wiedererlangung des Königreiches Neapel 1815 gelobt hatte, als ein klassizistischer Kuppelbau errichtet. Die Halle zählt 44 dorische Säulen von *Pozzuoli-Basalt* und reiht sich zu beiden Seiten an den Säulenportikus der Kirche an (Fig. 474). Die Halle umschließt die in wohl abgewogener Entfernung aufgestellten beiden bronzenen Reiterstandbilder des Königs *Karl III.* von *Canova*, und des Königs *Ferdinand I.* von *Canova* (Pferd) und *Cali* (Statue).

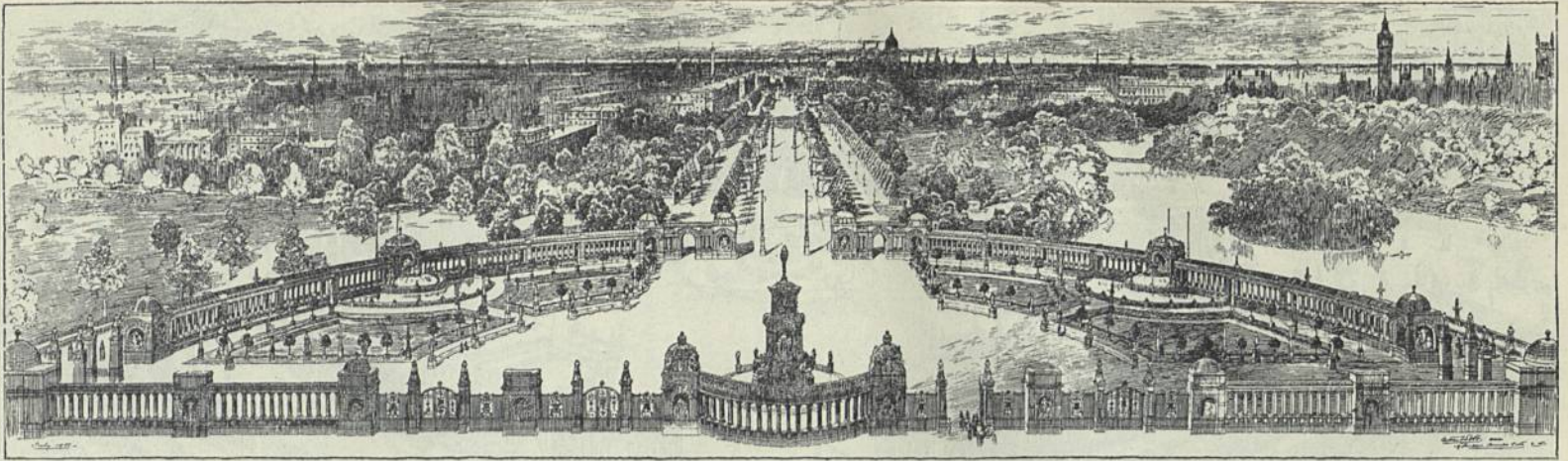
Einen ähnlichen Gedanken verfolgt der Architekt *Willis Polk*

658.
Plaza del Oriente
zu Madrid.

659.
Piazza del Plebiscito
zu Neapel.

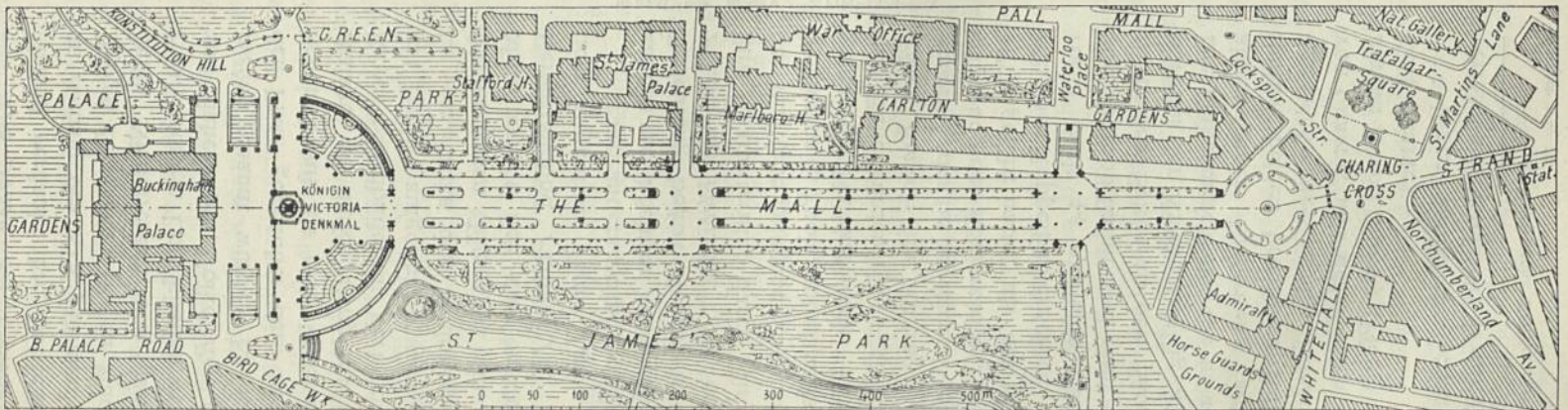
660.
Platzanlage
für
San Francisco.

Fig. 469.



Vogelfchaubild. — Ansicht von Buckingham Palace aus.

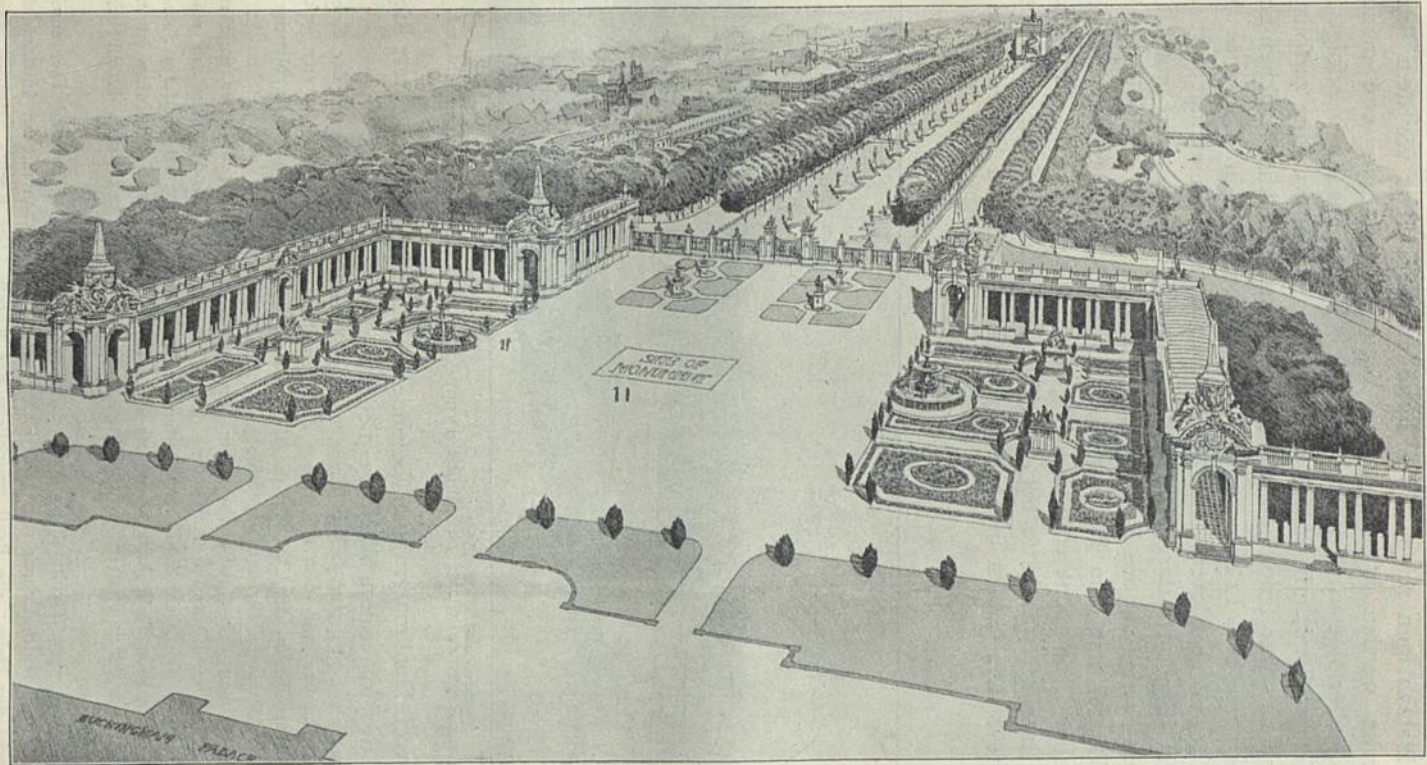
Fig. 470.



Lageplan.

Webb's Entwurf für ein Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu London ³⁶²).

Fig. 471.



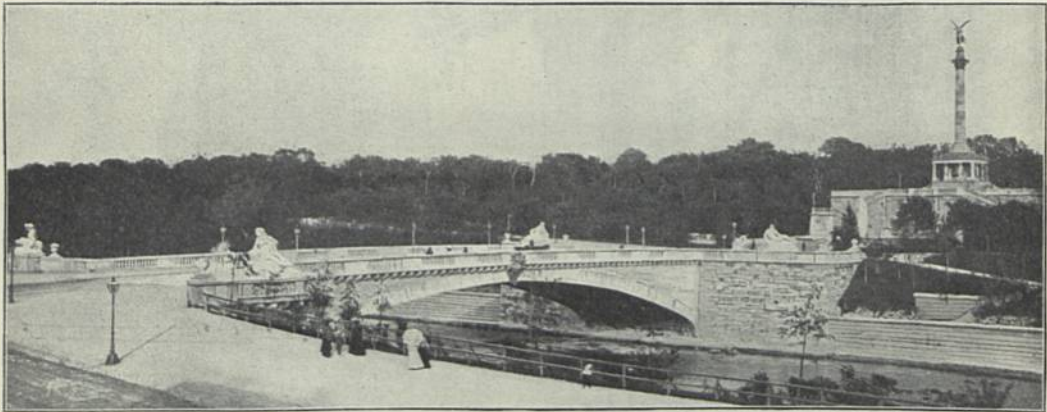
Jackson's Entwurf für ein Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu London³⁶²).

für eine Platzanlage von San Francisco (Fig. 475), nur dafs an Stelle des Säulenportikus die hier vierreihige Säulenhalle durch ein Triumphbogenmotiv unterbrochen ist.

66x.
Platz vor dem
Brandenburger
Thor
zu Berlin.

Diese Platzanlagen zeigen, was hätte aus dem Platz vor dem Brandenburger Thor in Berlin werden können, wenn seine Umgestaltung von monumentaleren Gesichtspunkten erfolgt wäre, als sie nach den Entwürfen *Ilne's* erfolgt ist, und die architektonischen Mittel, mit denen er gegliedert wurde, weniger zersplittert worden wären. Der Platz war schon seit alters Gegenstand der künstlerischen Erwägungen; beim Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Denkmal Kaiser *Wilhelm I.* in Berlin verfolgten *Ende & Böckmann* in Gemeinschaft mit *Hartung* in Berlin den in Fig. 476 dargestellten Gedanken. Der Entwurf enthält schon die Anregung zur Freilegung des Brandenburger Thores und der räumlichen Verbindung des Pariser Platzes mit dem Platz vor dem Thore. Vor der Verwirklichung dieses Gedankens aber kann nicht eindringlich genug gewarnt werden. Im übrigen zeigt auch dieser Entwurf, was hätte bei energischerer Zusammenfassung der Mittel erreicht werden können. Die beiden mittleren Landzungen vor den Säulenhallen wären zur

Fig. 472.



Prinz-Regentenbrücke zu München mit dem Friedens- und Siegesdenkmal.

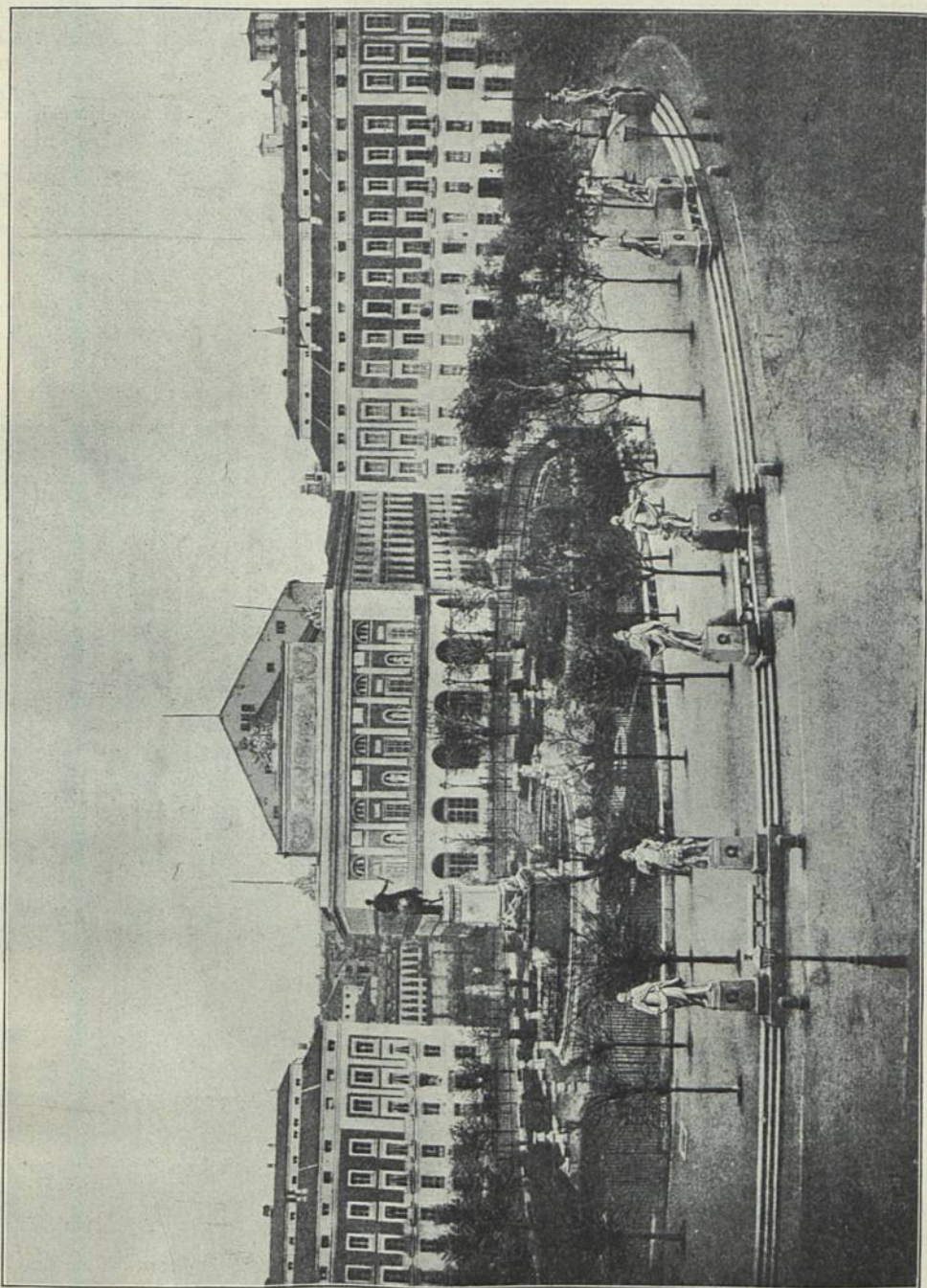
Auffstellung von Denkmalgruppen besonders geeignet gewesen; statt dessen wurde der Platz in der folgenden Weise gegliedert.

Die Gesamtanlage gruppiert sich in einem umfangreichen Halbkreise, der von der Friedensallee, der Charlottenburger Chaussee und dem Ahornsteig durchschnitten wird, und umfasst vier geforderte Teile: nach innen, zu beiden Seiten der Chaussee, die Denkmalanlagen und nach außen die Marmorbrunnen. Der Fahrweg wird von Marmorbalustraden abgeschlossen, die mit gleichartigen Vasen geschmückt sind; dadurch ist vor den vier Teilen der Anlage ein Platz zur Betrachtung geschaffen. Der Stilcharakter ist ein maßvolles Barock. Die dekorative Ausstattung haben *August Vogel* und *Widemann* modelliert. Die figürlichen Teile am Kaiser *Friedrich*-Denkmal stammen von *Adolf Brütt*, am Kaiserin *Friedrich*-Denkmal von *Fritz Gerth*. Die vier Teile der Anlage zeigen verwandte Grundform; gemeinsam ist ihnen ein halbkreisförmiger Abschluss durch eine Nische, die sich zu beiden Seiten mit einem durchbrochenen Barockries und Marmorbänken fortsetzt.

Die Anlage mit dem Denkmal Kaiser *Friedrich's* zwischen Chaussee und Friedensallee stellt den Herrscher in der Blüte seines Lebens dar. Der Kaiser erscheint angethan mit der Uniform der Kürassiere. Das Haupt bedeckt der Helm; die Brust umschließt der Kürass. Die Rechte hält den Marschallstab, die Linke ruht am Degen. Die Figur erhält einen monumentalen Abschluss durch den zurückgeschlagenen Mantel des Schwarzen Adlerordens. Die Büsten von *Blumenthal* und *Helmholtz* stehen zu beiden Seiten der Figur an den vorderen Ab schlüssen der von Taxus eingefassten Nische; sie erheben sich auf schlanken,

hermenartig gestalteten, festongeschmückten Sockeln, rechts der Feldmarschall, links der Gelehrte. *Blumenthal* trägt einfache Generalsuniform mit umgelegtem Mantel, ohne Kopfbedeckung. *Helmholtz* erscheint im Professorentalar. Die Marmorwand der Nische ist auf fünf Feldern mit verbundenen Eichen-

Fig. 473.



Plaza del Oriente zu Madrid 363).

und Lorbeerzweigen ausgestattet. Die Balustraden tragen an den Ecken Kugelabschlüsse. Das Ganze dehnt sich in einer Länge von etwa 25^m aus.

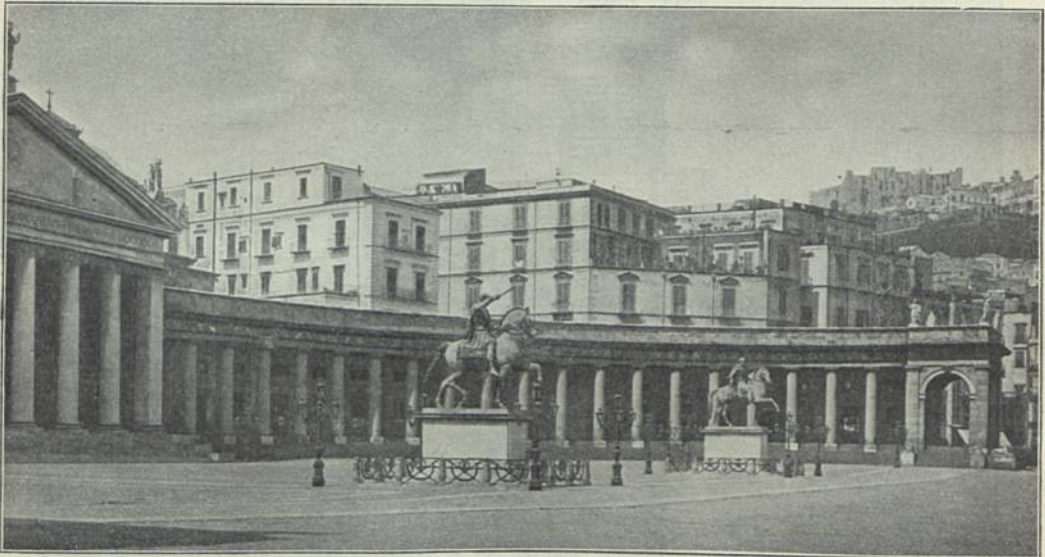
363) Fakf.-Repr. nach: *American architect* 1889, Nr. 708.

Die Kaiserin *Friedrich* erscheint im anschließenden Kleid, auf der Brust den Stern und quer über der Taille das Band des Schwarzen Adlerordens. Das Kleid ist unten von einer Bordüre aus Rosen, Kleeblättern und Distelzweigen umfäumt, die auf Großbritannien und Irland hindeuten. Um die entblößten Schultern ist der Krönungsmantel gelegt, der die Figur freilässt und zu beiden Seiten in großen Falten über die Plinthe herabwallt. Zur Seite der Kaiserin befinden sich die Marmorbüsten des Philosophen und Historikers der Philosophie *Eduard Zeller* und des geistvollen Chemikers *August Wilhelm v. Hofmann*: *Zeller* in schlicht bürgerlicher Gewandung, *Hofmann* im Professorenalar.

Die großen Marmorbrunnen auf beiden Seiten der Denkmäler sind in der sie umrahmenden Architektur im wesentlichen so gestaltet wie die monumentalen Anlagen; nur die Wand der Nische enthält fünf wasserspeiende Masken, von schmalen Tropfsteinplatten getrennt, und auf den Ecken stehen je zwei, einander zugewandte Adler mit halbgeöffneten Schwingen. Das Halbrund der Nische setzt sich in den Bassins fort, in denen die Marmorbrunnen aufgebaut sind. Der untere Schaft auf achteckigem Sockel zeigt in einer Cartouche mit Gehängen das Initial des Kaisers und trägt die große Schale, über der sich eine zweite kleinere Schale erhebt. Masken schmücken ihre runde Fläche; oben tritt ein vafenförmiger Abschluss heraus, von dem das Wasser stufenweise herabprudelt.

Das Material der Anlage ist Laaser Marmor; die Gesamtanlage erforderte 470 000 Mark. Alles Künstlerische genügt nur sehr mäßigen Ansprüchen.

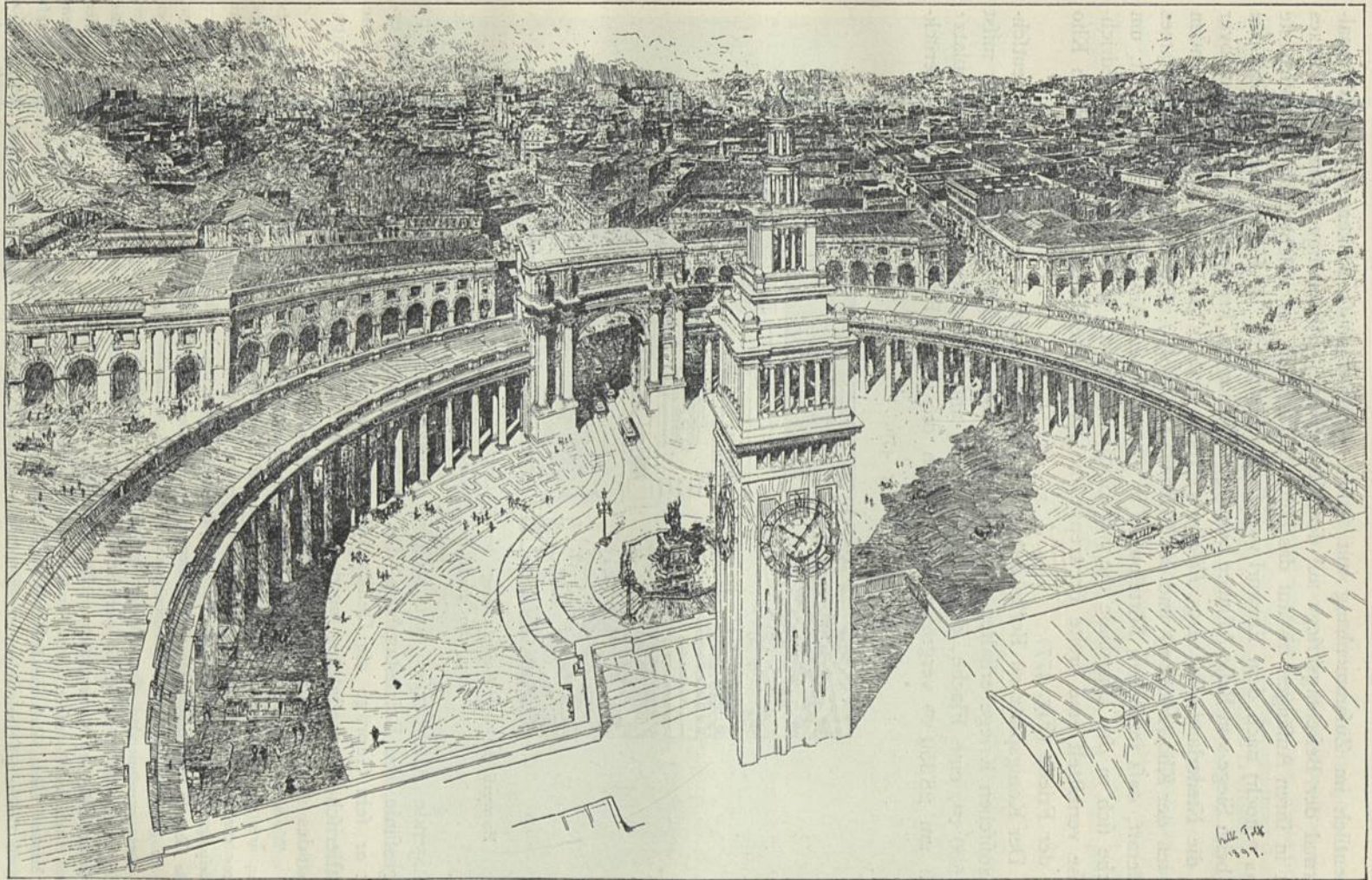
Fig. 474.

*Piazza del Plebiscito zu Neapel.*

662.
Belle-Alliance-
Platz
zu Berlin.

Der Belle-Alliance-Platz zu Berlin gehört zu den drei älteren größeren Platzanlagen — Pariser Platz, Leipziger Platz — die unter *Friedrich Wilhelm I.* in der Zeit von 1734—37 entstanden sind. Er ist ein Rondell von 25 870 qm Fläche. Seine künstlerische Ausgestaltung beschäftigte schon *Friedrich Wilhelm IV.* Von diesem ist eine Skizze vorhanden, nach welcher der Platz auf der südlichen Hälfte von einer mehrfachen Säulenreihe umzogen gedacht war, in deren Mitte eine Art Siegesthor, ähnlich den Propyläen von Athen oder dem Brandenburger Thor, einen Durchgang nach dem Kreuzberg bilden sollte. Man muß voraussetzen, daß um die Zeit, als die Skizze entstand, vor dem früheren Halleischen Thore noch alles unbebaut war, an Stelle der heutigen Gitschiner und Königgrätzer Straße noch die alte Stadtmauer stand und an Stelle des erst 1850 erbauten Schiffahrtskanals noch der Landwehrgraben sich hinzog. *Schinkel* hat sich mehrmals mit einer Umgestaltung des Platzes beschäftigt,

Fig. 475.



Willis Polk's Entwurf für eine Platzanlage zu San Francisco ³⁶⁴).

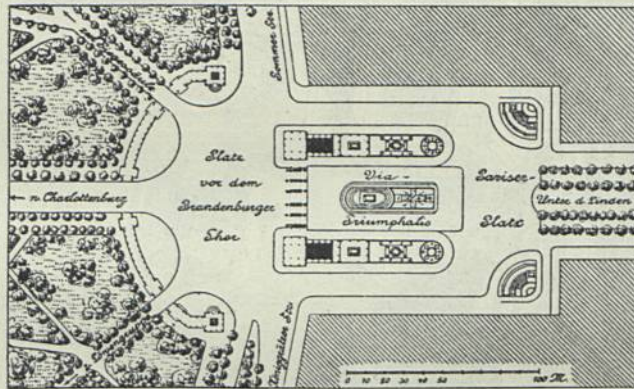
³⁶⁴) Fakf.-Repr. nach: *American architect* 1901, Nr. 1337.

namentlich im Zusammenhang mit feinen großartigen Gedanken für ein Nationaldenkmal der Befreiungskriege auf dem Kreuzberg. Die heutige Gestalt des Platzes geht in ihren Anfängen bis auf das Jahr 1843 zurück, in welchem die Friedenssäule (18,83 m hoch) nach dem Entwurf von *Cantian* entstand. Ihr folgten die vier Gruppen der beim Siege von Belle-Alliance beteiligten Nationen: Preußen, England, Hannover und die Niederlande von *Aug. Fischer* († 1866) und an der Freitreppe die sitzenden Statuen der Klio (*Hartzer*) und des Friedens (*A. Wolff*). Die Anordnung des Platzes ist derart, daß in seinem Mittelpunkt in gärtnerischen Anlagen die Säule steht, um welche sich in der Diagonale die vier Gruppen lagern. In der Achse der Friedrichstraße vermittelt eine breite Freitreppe die Höhenunterschiede. An ihr stehen Klio und der Friede (Fig. 477).

663.
Königsplatz
zu Berlin.

Der Königsplatz zu Berlin hat seinen Denkmalcharakter erst nach dem deutsch-französischen Kriege erhalten. Er gehört zu den größten Plätzen Berlins; er mißt 105 500 qm, eine Fläche, die sich durch den anschließenden »Kleinen Königsplatz« noch um 28 350 qm vergrößert und durch die in der Platzwirkung mit zu berücksichtigen ist.

Fig. 476.



Entwurf für die Ausgestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Thor zu Berlin von *Ende & Föckmann*, sowie *Hartung*.

sichtigende Alfenstraße eine weitere Ausdehnung erfährt. Durch die *Strack'sche* Siegessäule, das Reichstagshaus, die Denkmäler von *Bismarck*, *Moltke* und *Roon* erhält er sein Gepräge als Denkmalplatz des neuen Deutschen Reiches. Für seine künstlerische Ausgestaltung wurden bald nach Vollendung des deutschen Reichstagsgebäudes mehrfache und eingehende Erwägungen angestellt.

Wo wir Plätze sehen, die ähnliche Verhältnisse und Abmessungen zeigen wie der Königsplatz, da finden wir sie künstlerisch geordnet, und wo die Abmessungen hinter den Abmessungen des Königsplatzes zurückbleiben, zeigen sie zum überwiegenden Teil glückliche Verhältnisse. So der Augustusplatz in Leipzig, der Lustgarten in Berlin. Bei der Platzanlage im Anschluß an den Zwinger in Dresden durfte *Semper* bei bescheidener Breitenentwicklung eine so bedeutende Längenentwicklung schaffen, weil er in dem zunehmenden Vortreten der einzelnen Gebäude gegen die Hauptwache gesehen oder bei dem zunehmenden Zurücktreten gegen den Zwingerhof eines der bedeutendsten künstlerischen Mittel in der Hand hatte, die perspektivische Wirkung zu einer solchen zu machen, daß sie über die Längenentwicklung hinwegtäuschte. Bei der Anlage des Burgplatzes in Wien durch denselben Künstler ist ein ähnliches Bestreben, wenn auch nicht in gleichem Umfange, zu erkennen, und es tritt außerdem das Moment hinzu, daß die Baumasse des Burghores in einer Weise den Platz teilt und so Rechenschaft über die Größe gibt, wie es bei der Siegessäule des Königsplatzes nicht der Fall ist. Denn *Semper* wollte trotz dieses trennenden Moments die Platzanlage als eine geschlossene, ganze zusammengefaßt wissen; dies

beweisen die von ihm für die Ringstraße geplanten, die Hofmuseen mit den neuen Hofburgflügeln verbindenden Triumphthore. — Auch die künstlerischen Erörterungen für die Anlage des Rathausplatzes in Wien bilden eine interessante Vorgeschichte für die künstlerische Umgestaltung des Königsplatzes. Seine Größenverhältnisse und seine heutige gärtnerische Anlage haben in der Art, wie sie zu den umgebenden Gebäuden in Beziehung treten, schon seit Jahren die leitenden künstlerischen Kreise zu lebhaften Erwägungen darüber veranlaßt, auf welche Art die Platzanlage einer künstlerischen Umgestaltung unterworfen werden könne. Die bedeutendsten Wiener Künstler haben Entwürfe dafür angefertigt, und wenn die Neuanlage bis heute nicht durchgeführt wurde, so liegt es nicht an künstlerischen Gründen. Die hauptsächlichste der bekannteren Platzanlagen, die mit dem Königsplatz in Beziehung gebracht werden können, ist die *Place de la Concorde* in Paris. Auch bei ihr waren die ungewöhnlichen Größenverhältnisse der Grund einer künstlerischen Umgestaltung; sie hat nach den Plänen des aus Köln gebürtigen Architekten *Hittorf* stattgefunden.

Fig. 477.



Belle-Alliance-Platz zu Berlin.

Paul Wallot hat nun einen Plan für die Umgestaltung des Königsplatzes entworfen, der in Fig. 476 u. 477 zur Darstellung gebracht ist. Der Grundgedanke desselben ist, daß der Künstler, um die ungewöhnlichen Größenverhältnisse zu beherrschen, in den großen, maßlosen Platz einen kleineren Platz von leicht zu übersehenden Abmessungen legte, so daß der kleine Platz einen Maßstab für den großen bildet.

»Der kleinere Platz in dem vorliegenden Entwurf — der Platz im Platz — umfaßt«, wie wir den Ausführungen des Künstlers entnehmen, »die Siegessäule mit den beiden Springbrunnen. Er ist durch Bildwerke, welche durch Balustraden unter sich verbunden sind, vom übrigen Platz abgeschlossen, ohne aufzuhören, einen Teil desselben zu bilden. . . Die Springbrunnen sind in Form massiger Aufbauten der Siegessäule näher gerückt. Denn es ist nicht gut, daß diese Säule allein stehe und die Blicke ausschließlich auf sich lenke.« Die den Entwurf begleitende Erläuterung gedenkt auch der ungünstigen Wirkung der gärtnerischen Anlagen. » . . diese Gebäude, welche immerhin eine Höhe von 2 bis 3^m erreichen können und welche die Gärtner mit Vorliebe zur Anwendung bringen, zerstören die ‚Platzwirkung‘ vollständig. Sie machen jeden Durchblick in erheblicherem Maße unmöglich, als dies selbst Bäume zu thun im Stande sein würden. Sie verhindern im Sommer den Durchzug frischer Luft, ohne Schatten zu

penden.« Dem Künstler schwebte nun eine gärtnerische Behandlung des Platzes vor, ähnlich wie sie der Platz vor den Propyläen in München aufweist, ohne Baum und Strauch. Die äußerste Grenze wäre eine gärtnerische Behandlung, wie sie etwa der Pariser Platz oder der Mittelteil des Schloßplatzes in Karlsruhe im Sommer zeigen, Beispiele, bei welchen die Flächen durch Blumenanlagen, niedrige, pyramidenförmige Nadelholzbäume, die nie über eine gewisse Höhe hinausgehen, und im höchsten Falle durch dünnstämmige Kübelbäume mit kleinen Kronen belebt werden. Die Wirkung der etwa 80 m breiten und 300 m langen Durchsicht auf das Karlsruher Schloß ist in Bezug auf die künstlerische Erscheinung dieses Bauwerkes eine sehr zu beachtende. Dem Verkehr ist durch *Wallot* volle Rechnung getragen worden. »Auf vorliegendem Entwurfe sind alle vorhandenen Fahrstraßen, auch über den Platz hinweg, durchgeführt, und ebenso sind die Springbrunnen nicht in die Fahrstraße, sondern neben dieselbe gesetzt . . . Als Umfchließung des Gesamtplatzes ist eine mehrfache Baumreihe gedacht, deren Stämme durch lebende Hecken verdeckt sind, um dem Platze und vielleicht auch Statuen u. f. w., wie sie im Laufe der Jahre aufgestellt werden können, einen ruhigen Hintergrund zu gewähren. Ausschließlich die großen, 25 m breiten Wege vor diesen Baumwänden und die Plätze um die Springbrunnen sollen dem Wagenverkehr unzugänglich sein.« Der Entwurf schließt nicht aus, daß an der Einmündung der Siegesallee auf den Königplatz und am korrespondierenden Punkte der gegenüberliegenden Seite architektonische Bildungen von größerer Massenentfaltung aufgerichtet werden können, welche als beherrschende Punkte in der Platzumfassung und zugleich als Gegengewicht zu der Masse der Siegessäule in der Querachse des Königplatzes gelten können.

Die Aufstellung des *Bismarck*-Denkmales vor dem Reichstagsgebäude gab nun *Wallot* Veranlassung, einen weiteren Entwurf (Fig. 480) zu verfuchen. Die Gegenüberstellung des früheren Zustandes (Fig. 481) wird den Entwurf leicht erläutern. Der

Wallot's Entwurf für die Umgestaltung des Königplatzes zu Berlin.

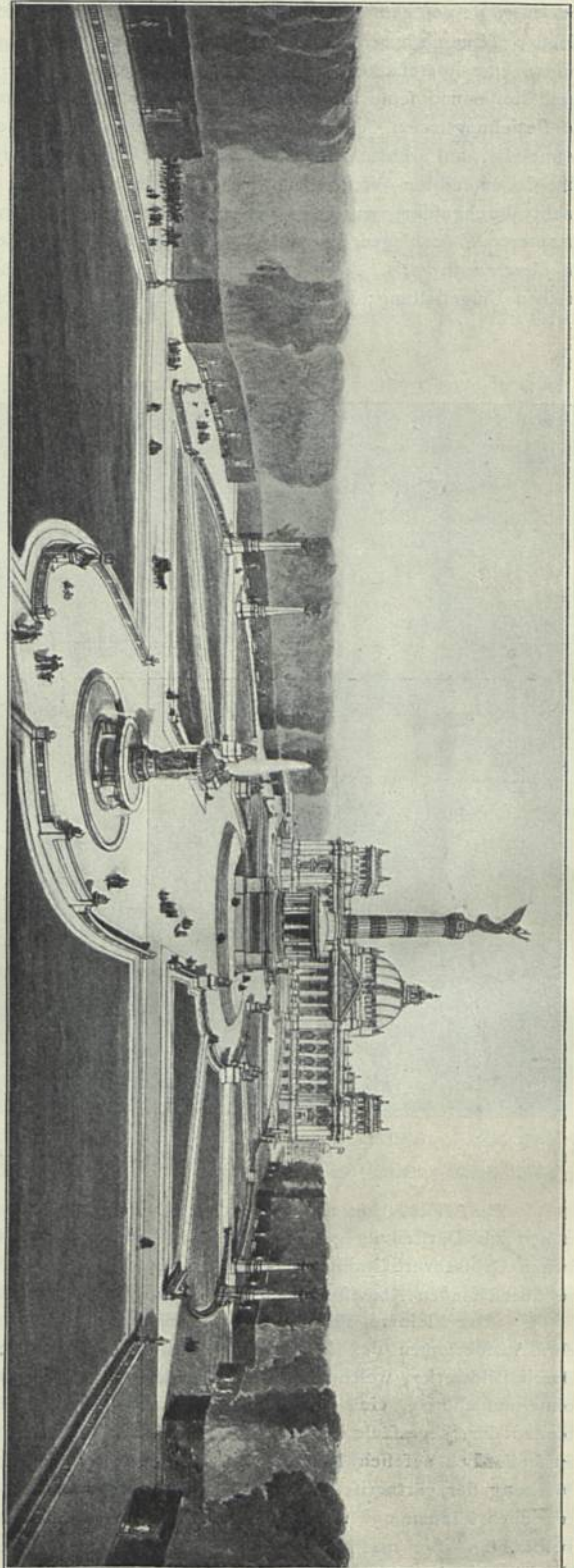
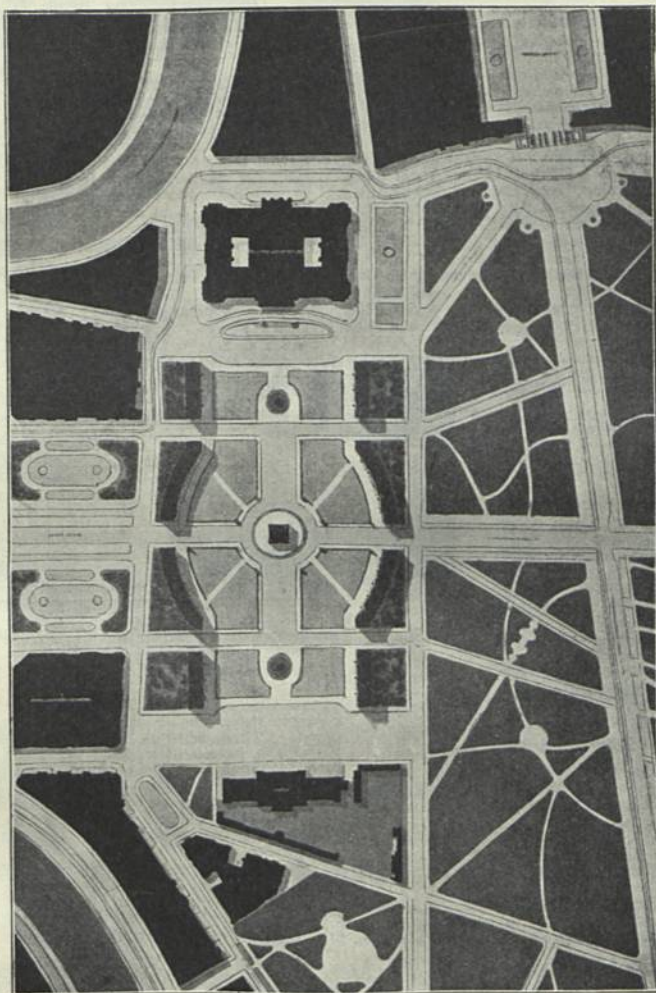


Fig. 478.

Grundgedanke des früheren Entwurfes, den Königsplatz durch Abtrennung von zwei durch Baumwände eingefassten Streifen zu verkleinern, ist beibehalten; auch das Durchlegen der Verkehrswege ist geblieben. Dagegen sind eine Reihe wesentlicher Verbesserungen vorgeschlagen.

Die wichtigste unter ihnen ist, daß die frühere, der Kreisform des inneren Mittelstückes angepaßte Ausrundung der Baumwände aufgegeben ist. Der »Platz im Platze« wird dadurch nicht nur kleiner, also

Fig. 479.



Lageplan zu Fig. 478.

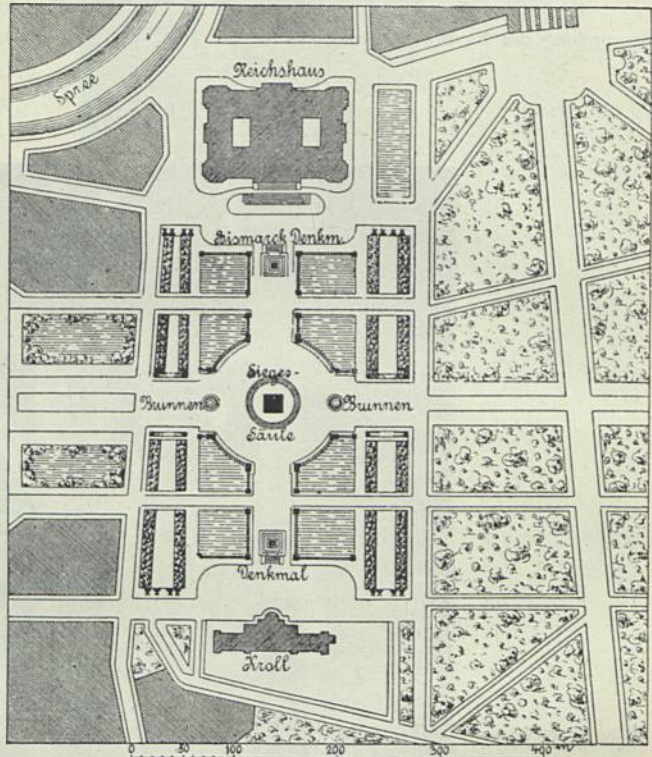
übersichtlicher, sondern es fallen auch alle Verkürzungen und Ueberschneidungen fort, welche die Klarheit seines Eindruckes beeinträchtigen könnten. Die mittlere Verbindung zwischen Siegesallee und Alfenstraße ist erheblich breiter gehalten; hier sollen nunmehr in der Querachse des Platzes die beiden hochragenden Springbrunnen Aufstellung finden, deren frühere Standorte in der Längsachse für das *Bismarck*-Denkmal und ein Gegenstück desselben (vielleicht ein *Moltke*-Denkmal) ausersehen sind. An den Kopfseiten der einschließenden Baumwände sind dekorative Architekturen — etwa in Triumphbogenform — geplant. Die Einfassung der inneren Flächen des Platzes soll, wie früher, durch Balustraden erfolgen.

Keiner dieser bedeutenden Entwürfe hat eine Berücksichtigung gefunden; dagegen ist eine gärtnerische Umgestaltung des Platzes erfolgt, die jedoch keine Lösung feiner Gestaltung gebracht hat, wenn sie auch kleinere Verbesserungen im Gefolge hatte, deren Grundgedanke auf die *Wallot'schen* Vorschläge zurückgeht.

Zunächst wurde eine gerade Fortsetzung der Siegesallee auf die Siegessäule zu geschaffen, indem zwei von den schmalen Rasenteilen zu einem vereinigt, die Fußwege zu beiden Seiten verlegt, die störenden Bäume entfernt und Nischen zu Ruhebänken ausgepart wurden. Dadurch wurde eine gerade Verbindung zwischen Siegesallee und Siegesdenkmal geschaffen und der Unterbau des letzteren wieder sichtbar, die Siegessäule als natürlicher Abschluss der historischen Denkmalgruppen in der Siegesallee in diese Anlage einbezogen. Nördlich von der Siegessäule findet die Siegesallee ihre gleichartige Fortsetzung in der Alsenfranse bis zur Spree. In ähnlicher Weise wurde eine zweite Achse durch den Königsplatz von Ost nach West gelegt. Zu diesem Zwecke sind auch hier je zwei Rabatten zu einem breiten Mittelstück vereinigt, die störenden Bäume beseitigt und die Dornhecken möglichst erhalten. Wie für das *Bismarck-Denkmal*, so ist auf der anderen Seite von der Siegessäule für das *Moltke-Denkmal* genügender Platz und ein freier Ueberblick über alle Kunstschöpfungen auf dem Königsplatze geschaffen.

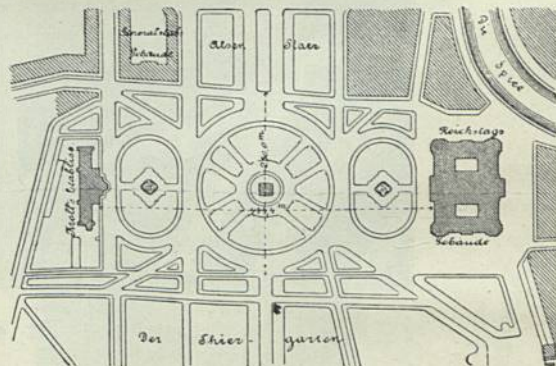
Der Königsplatz in München, die monumentale Schöpfung des Königs *Ludwig I.*, ist ein Denkmalplatz vornehmster Art. Er hat eine rechteckige, dem Quadrat sich nähernde Form, zeigt zur Linken das Kunstausstellungsgebäude, zur Rechten die Glyptothek und besitzt in der Hauptachse das Durchgangsthor, die Propyläen. Seitlich derselben ist der Platz durch eine monumentale Mauer abgeschlossen. Der Platz selbst ist völlig kahl, lediglich als Grasfläche angepflanzt. Er bildet einen ruhigen Auschnitt aus dem

Fig. 480.



Wallot's abgeänderter Entwurf.

Fig. 481.



Früherer Zustand.

Königsplatz zu Berlin.

Münchener Verkehr und war ursprünglich völlig abgeschlossen gedacht. *Bulle* fand in der *Maillinger-Sammlung* unter nachgelassenen Zeichnungen *Klenze's* einen Bauplan, auf dem um diese drei Hauptgebäude sechs langgestreckte, niedrig gedachte Gebäude rechteckig so gruppiert sind, daß der Platz ringsum völlig geschlossen erscheint. Diese Verbindungsbauten sind nicht ausgeführt worden, weil König *Ludwig I.* nach seiner Thronentsagung sich zu großen Ersparnissen bei den damals noch im Bau begriffenen Monumentalbauten, den Propyläen und der Kehlheimer Befreiungshalle, genötigt sah und andere Bauten überhaupt nicht mehr in Angriff nahm. So ist auch der Königsplatz unvollendet geblieben.

Wie *Klenze* im einzelnen die Verbindungsgebäude ausführen wollte, ist bis jetzt noch nicht festzustellen gewesen. Diesen Angaben fügt *Bulle* eine Betrachtung an über eine etwaige Umbauung des Königsplatzes nach Art eines griechischen heiligen Bezirkes. Solche Plätze waren stets von niedrigen Hallen umgeben, so daß man sich innerhalb des Bezirkes von der Außenwelt abgeschlossen fühlte und die Weihe, die über den Tempeln lag, durch nichts Profanes gestört wurde. Gegenüber den niedrigen Hallen erschienen dann die Tempel mächtig und erhaben. Wenn nun rechts und links an die Propyläen solche Hallen anstießen und flügelartig an die Glyptothek ansetzten, so würde der Platz wirkungsvoll eingerahmt werden, und die Monumentalbauten König *Ludwig I.* würden sich doppelt wirkungsvoll herausheben, da ein niedriges Gebäude ein daneben stehendes größeres im Maßstabe steigert. Ähnliche Pläne sind schon früher häufig erörtert worden. Die jetzt gegebene neue Anregung ist deshalb wichtig, weil sie zeigt, daß *Ludwig I.* selbst die Geschlossenheit des Platzes gewollt hat, aber nicht mehr ausführen konnte.

u) Rolandfäulen.

Die Bestimmung der unter dem Namen Rolandfäulen, Rulandfäulen, Rolandbilder, Rutlandsbilder, Hruotlandsbilder (»Hruot« so viel als Ruf, Ruhm), die Märkte der Städte der norddeutschen Tiefebene, besonders in Niedersachsen, der Mark Brandenburg und Schleswig-Holstein schmückenden, vielfach roh gearbeiteten, fast immer streng und linkisch stilisierten steinernen Bildfäulen, wie sie sich in Bremen, Magdeburg, Nordhausen, Halle, Brandenburg, Perleberg, Stendal, Zerbst, Wedel, Mühlen, Obermarsberg bei Arolsen, Neustadt, Questenberg bei Sangerhausen, Belgern, Zehden in der Neumark und an zahlreichen kleineren Orten fanden und noch finden, und wie sie auch Berlin besessen haben soll, ist, so vielseitig die Forschung an sie herangetreten ist, noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Daß sie Zeichen der Gerichtsbarkeit waren oder die Reichsfreiheit einer Stadt zum Ausdruck bringen sollten, läßt sich nicht immer nachweisen; für wahrscheinlicher kann gehalten werden, daß sie als sichtbare Zeichen des Marktrechtes der Städte, auf deren Markt sie sich erhoben, galten. Wie sie bei dieser Bedeutung zu dem Namen des Helden Roland der Karlsage kommen, ist noch weniger erforscht wie ihre Bedeutung an sich. Wie weit der Held aus *Einhard's »Vita Caroli Magni«* mit diesen Ueberresten früh-mittelalterlichen Städtewesens zusammenzubringen ist, ist heute um so weniger mehr nachzuweisen, als die Säulen tatsächlich auf weit zurückliegende Zeiten zurückzugehen scheinen, wofür die rohe und steife Form, die an uralte Götzenbilder erinnert, spricht. Diese Erinnerung in Verbindung mit der Rolandage ist es, durch welche die Säulen ihre mythische Bedeutung erlangt haben und durch welche sie in das moderne Denkmalwesen für nicht alltägliche Vorwürfe eingeführt wurden.

Die Forschung ist den Rolandfäulen, die meist eine männliche Figur ohne Kopfbedeckung, mit Mantel und Schwert, in Wechsel mit Reichsapfel und Krone darstellen, eifrig nachgegangen, ohne zu übereinstimmenden Ergebnissen zu gelangen.

So viele Forscher, so viele Ansichten³⁶⁵⁾. Vielleicht das übersichtlichste Bild der Forschung gab *Sello* in der unten genannten Schrift³⁶⁵⁾. Er gibt aus Anlaß des 500jährigen Bestehens des jetzigen Rolandbildes in Bremen eine Geschichte dieses Rolands, der in der fortschreitenden Entwicklung seiner Bedeutung zugleich die Geschichte der deutschen Rolande überhaupt darbietet. »Diese Rolande aber verkörpern ein Stück deutscher Städtegeschichte.« *Sello* zeigt, daß jede Phase der Entwicklung des Rolandgedankens im deutschen Städtewesen als Ausfluß der Zeit, in der sie entstand, verschieden von der anderen ist und somit ihre Berechtigung hat. Diese Wandelung der Bedeutung der Rolande stellt zugleich die Wandelung in einem Teil der Entwicklung des deutschen Städtewesens dar. *Sello* hat in 138 Orten Rolande gefunden, ohne die Orte mit Rolandstandbildern aber dadurch zu erschöpfen. Auch haben nicht alle Rolandbilder die höhere Bedeutung, die sie als typische Erscheinungen in der langen Entwicklungsreihe gelten läßt.

666.
Entwicklungs-
geschichte.

Ueber die Entwicklungsgeschichte der Rolande jedoch kommt *Sello* zu Ergebnissen, die durch spätere Forscher völlig umgestoßen sind. Nach *Sello* wurden in den in der Frühzeit des Mittelalters, im X. Jahrhundert, gegründeten sächsischen Städten, z. B. Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg und anderen, Königsstandbilder errichtet, die jedoch nicht Sinnbilder irgend eines Rechtes oder Vorrechtes, einer Verleihung oder einer Machtbefugnis waren, die vielmehr lediglich aus künstlerischen Gründen, aus Gefallen an Bildwerken, auf öffentlichen Plätzen errichtet wurden. Das Volk war es dann, welches ihnen im Laufe der Zeiten die Bedeutung zuschob, die sie durch ihre Entstehung nicht hatten; es erblickte in ihnen Zeichen der städtischen Entwicklung, und sie standen neben dem Kreuz, dem Zeichen der Marktbedeutung der Städte. Es kann nicht auffallen, daß dann die Königsstandbilder auch von Städten nachgeahmt wurden, die nicht die Bedeutung von Königsstädten hatten, z. B. vom damaligen Berlin, von Halle oder Hamburg. Allmählich schwand die ursprüngliche Bedeutung der Standbilder aus dem Gedächtnis des Volkes, und sie wurden zu städtischen Wahrzeichen. Nun hatte im Volksgefühl schon frühe die Gestalt *Karl des Großen* eine lebhafte Rolle gespielt. Seit dem XII. Jahrhundert ist die Volksanschauung geneigt, seinem Einfluß allen Fortschritt, alles Schöne zuzuweisen. Ein klassisches Beispiel dafür ist Bremen, wo man zuerst 1186 die Verleihung der städtischen Freiheit *Karl dem Großen* zuschrieb, trotzdem sie mit dem gleichen Unrecht ein Jahrhundert früher *Otto I.* zugewiesen wurde. Auf Grund dieser Ideenverbindung wurde auch das Bremer Standbild mit *Karl dem Großen*, der Karlsfage zusammengebracht, was durch das Rolandbild der altdeutschen Dichtung (1131) und die Legende (Pseudo-Turpin) gefördert wurde. Schon 1366 wurde in Bremen der Paladin *Karl des Großen* mit dem Standbild zusammen genannt. Im Kampfe zwischen Städten und Territorialherren wurden die Stadtbilder dann zu Beweisstücken der »Kaiferfreiheit«.

³⁶⁵⁾ Siehe: SELLO, G. Der Roland zu Bremen. Herausgegeben von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins in Bremen. Bremen 1901.

BÉRINGER, Die Rolande Deutschlands. (Festschrift des Vereins für die Geschichte Berlins.) Berlin 1890.

STAPPENBECK. Ueber die Rolande. Märk. Forschungen, Bd. IV, 1847.

SCHNEIDER, L. Der Roland von Berlin. Berlin 1878.

ZÖPFL. Altertümer des deutschen Reichs und Rechts. Leipzig 1861.

SOHM. Entstehung des deutschen Städtewesens. Leipzig 1890.

BREMEN, W. V. Die Rolandssäulen im Lichte neuerer Forschung. Daheim 1903.

HELMANN, K. Die Rolandbilder Deutschlands in dreihundertjähriger Forschung und nach den Quellen. Halle 1904.

JOSTES, F. Roland in Schimpf und Ernst. Zeitschr. f. rhein. u. westfäl. Volkskunde, Heft 1.

SCHRÖDER, R. Die Stellung der Rolandssäulen in der Rechtsgeschichte. (Festschrift des Vereins für die Geschichte Berlins.) Berlin 1890.

erlangten somit stadt- oder staatsrechtliche Bedeutung und wurden in dieser Bedeutung bald von den siegreichen Stadtherren beseitigt, wie in Bremen 1366, bald von den siegreichen Bürgern wieder in monumentaler Weise ersetzt (1404). Aus den hölzernen Bildern wurden steinerne, und entsprechend ihrer erhöhten Bedeutung wurden sie in ihrer Größe zum Maßstabe der mehrfachen Menschengröße gesteigert. Nun wurde aus der Rolandfäule ein Gattungsname, der seit dem XV. Jahrhundert bis heute geblieben ist.

Wir stehen also nun vor der Thatfache, daß *Sello* die Rolandfäulen für ursprüngliche Königsbilder erklärt; *Schröder* sieht in ihnen Markt- und Stadtzeichen, *Rietfel* Wahrzeichen der höheren Gerichtsbarkeit und *Platen* gar Nachfolger der alten heidnischen Donarbilder.

Hermann Berdrow hat diese verschiedenen Bedeutungen in den folgenden Ausführungen zusammengefaßt.

»Ausgehend von der Thatfache, daß sich die örtliche Verbreitung der Rolandfäulen nahezu mit derjenigen des Wortes ‚Weichbild‘ deckt, hat man den Roland für eine Verkörperung des städtischen *wicheldes* erklärt. Wenn hinsichtlich der Bedeutung dieses Ausdruckes nur Gewisheit und Einigkeit unter den Gelehrten herrschte. Aber während einige das Wort für gleichbedeutend mit ‚Ort- oder Stadtbild‘ nehmen, erklären andere es als Stadt- oder Marktrecht, woraus sich zweierlei nach ganz verschiedenen Richtungen gehende Erklärungen ergeben. Die erste behauptet, die Rolandbilder seien entstanden aus einer Neuformung der alten Stadt- oder Weichbilder, d. h. der Kreuze, die als Zeichen des Königsfriedens und mit den Symbolen deselben — Handschuh, Schwert, Fahne, Hut oder Schild — geschmückt an den Stätten, wo Markt gehalten wurde, Aufstellung erhielten und aus bloßen Marktzeichen allmählich zum Mittelpunkte des gesamten kommunalen Lebens wurden. Diese Umformung habe sich frühestens um das Ende des XIII. Jahrhunderts, und zwar hauptsächlich im Bereiche des sächsischen und thüringischen Rechtes vollzogen. Die nächste Bestimmung des Rolands sei also keine andere gewesen als die eines monumentalen Trägers der üblichen Marktzeichen. Sobald man die wahre Bedeutung des Weichbildkreuzes nicht mehr verstand, mußte ein Kreuz als Träger von Schwert, Schild u. f. w. mehr oder weniger roh und abgeschmackt erscheinen; daher die Umwandlung. Diese Deutung hat manches für sich; nur läßt sich eine solche Umformung im Gebiet der Rolande nirgends nachweisen, während da, wo die alten Stadtkreuze in Menge vorhanden waren, bezw. noch sind, in Süd- und Westdeutschland, kein einziger Roland zu finden ist.

Die zweite Erklärung sagt: Im frühen Mittelalter war es Gebrauch, hohe, geschälte Bäume oder Pfähle (Gerichtsbäume, Dingbäume) aufzurichten, an denen Schwert und Schild des Königs als Wahrzeichen des obersten Richters, in dessen Namen Recht gesprochen wurde, befestigt waren. Diese bezeichneten stets jene Orte, an denen gedinget, d. h. Recht und Urteil gesprochen wurde. An Stelle des Gerichtspfahles trat später eine Statue des Königs selbst: der Ruland oder Roland. Die Rolandfäule ist also in erster Linie Gerichtsfäule, und zwar eine Blutfäule, die anzeigt, daß an dem betreffenden Ort Gericht über Hals und Hand gehalten wurde.

Eine dritte Auslegung sieht in ihnen nichts weiter als einfache Marktzeichen, d. h. nicht Symbole eines dem betreffenden Ort verliehenen Marktprivilegs, sondern dekorativ behandelte Träger ortsüblicher Zeichen des eröffneten jeweiligen Marktes, des Strohweiches, der Freifahne, des Handschuhes oder Schwertes. Doch auch diese am wenigsten gewundene Erklärung gibt uns keinen Aufschluß darüber, weshalb solche allmählich kunstmäßiger ausgestalteten, in gigantischem Maße und in Königstracht ausgeführten Marktzeichen auf ein enges Gebiet beschränkt blieben, und weshalb man sie als Rolande bezeichnete. Daß dabei an den historischen Roland, den Helden mittelalterlicher Epen, zu denken sei, ist nicht wahrscheinlich. Es müßte dann doch wenigstens bei einer der älteren Rolandfäulen das aus der Dichtung bekannte Horn Olifant angedeutet sein, wie das bei dem im Jahre 1610 neu errichteten Roland zu Belgern der Fall ist.

Daß die lebhafteste, auf strenge, logische Scheidung verwandter Begriffe wenig erpichte Phantasie unserer Vorfahren in den Rolandfäulen, gleichviel welches ihr Ursprung sei, später Verkörperungen oder Symbole städtischer Privilegien und Freiheiten sah, ist leicht erklärlich. Spricht doch von solchen Freiheiten schon die Inschrift auf dem Schilde des Bremer Rolands:

Vryheit do ik ju openbar,
De Karl und manig Vorst vorwar

Deffer Stadt gegewen hat,
Des danket Gode, is min raht.« —

(Freiheit thu' ich euch offenbar,
Die Karl und mancher Fürst fürwahr
Dieser Stadt gegeben hat,
Des danket Gotte, ist mein Rat.) — (Fig. 482.)

668.
Rolande
als
Spielfiguren.

Da sind nun jüngst zwei Forscher aufgetreten, welche für die steinernen Riefen der öffentlichen Plätze der Städte der norddeutschen Tiefebene, die »früheren Geschlechtern ein Palladium, den gegenwärtigen ein Rätsel«, einen völlig anderen Ursprung gefunden zu haben glauben. Wie in der Fußnote 365 (S. 774) bereits erwähnt, schrieb *Heldmann* ein Buch: »Die Rolandsbilder Deutschlands in dreihundertjähriger Forschung und nach den Quellen«, und *Jostes* einen Aufsatz: »Roland in Schimpf und Ernst«. Beide Forscher gelangen zu dem Ergebnis, in den Rolanden ursprünglich hölzerne Spielfiguren zu sehen, wodurch ihre Bedeutung als Denkmalstatuen wesentlich herabgedrückt würde. Eine Beschreibung des Spieles, zu dem sie dienten, und welches aus dem französischen Quintainenspiel hervorgegangen ist, haben wir aus Münster. Dort stand auf dem Markte ein hölzernes, um einen eisernen Zapfen umlaufendes Bild mit einer runden Scheibe in der rechten, einem Narrenkolben in der linken Hand. Gegen die Scheibe stachen die Spielenden, meist aus der Reihe der reichen Bürgeröhne, mit Speeren. Der Roland lief dann um, und wenn sich derjenige, der gestochen hatte, nicht schnell entfernte, bekam er einen Schlag mit dem Narrenkolben.

Der erste steinerne Roland war wahrscheinlich derjenige zu Bremen (Fig. 482) und ist ein Werk des Bürgermeisters *Johann Hemeling*, der durch urkundliche und chronikalische Fälschungen der Stadt gewisse »Freiheiten« beilegte und als Zeichen dieser erdichteten Freiheiten den Roland mit dem Kaiserchild und der bekannten Inschrift: *Vryheit do ik ju openbar . . .* errichten ließ, nachdem das alte Holzbild zerstört worden war.

Neben dem Bremischen wurde der Hallische Roland für die Weiterentwicklung von Einfluß. Er ist ein Beispiel dafür, daß die Rolandfiguren keineswegs überall die gleiche Entwicklung durchmachten oder daß ihnen allenthalben die gleiche Bedeutung beiwohnte. Denn der Hallische Roland war von Anfang an keine Spielfigur, sondern das Bild des Gerichtsherrn, des Burggrafen von Magdeburg, und bekam den Rolandnamen erst lange nach seiner Errichtung. Der Roland von Halle hat dann den Rolanden, die seit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts in der näheren und weiteren Umgebung Magdeburgs entstanden, als Vorbild gedient. Vor allem sind in den märkischen Städten die Rolande durchweg Gerichtswahrzeichen gewesen. Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts setzen sich dann nach und nach Einflüsse des Bremischen Rolands durch: jetzt werden die Rolande allmählich als Symbole politischer Rechte und Freiheiten angesehen. Der Magdeburger gelangte zu seiner Bedeutung ebenfalls durch Fälschungen.

Jostes hat nun diesen Denkmälern die Beziehung auf Roland, den fagenhaften Paladin *Karl des Großen*, genommen und für den Namen eine neue Erklärung gefunden. Der Vorgänger der Spielfigur war, so führt er aus, ein einfacher, auf einem Pfahl drehbarer Querbalken, der im Vorüberreiten mit Lanze oder Schwert zu treffen war. Ein solcher Apparat hieß *rota*, *rulla*, *rolla*, das Verbum dazu *rotulare*, *rullare* (umlaufen), französisch *rollar*, neuhochdeutsch »rollen«. Diese

rolla konnte, wie *Jofes* weiter zeigt, auch *rollans* heißen und mußte fogar *fo* heißen, als der Balken zur menschlichen Figur wurde. Durch Volksetymologie wurde daraus »Roland«. Mit dem karolingischen Helden hatten also die Bildsäulen nichts zu thun.

Das Verbreitungsgebiet der Rolandfiguren ist nicht allzu groß; es beschränkt sich in der Hauptsache auf das Land zwischen Weser und Oder. Der Bremer Roland steht an der westlichsten Grenze des Gebietes. Von hier geht die Gebietsgrenze

669.
Verbreitungs-
gebiet.

Fig. 482.



Rolandfäule zu Bremen³⁶⁶⁾.

südlich bis Obermarsberg bei Arolsen, zieht dann östlich nach Sangerhausen und Halle, nimmt die früheren Gebiete der Wenden, sowie die heutige Mark Brandenburg ein und findet in der Oder die östlichste, im Holsteinischen die nördlichste Grenze. Innerhalb dieser Grenzen hat man versucht, drei Gruppen von Rolandstädten zu unterscheiden. Die nördlichste Gruppe ist die um Hamburg, welches im frühen Mittelalter eine Rolandfigur besaß, der das Volk die Bedeutung des Symbols der Reichsfreiheit beilegte und welche demzufolge umgestürzt wurde, als Hamburg 1375 wieder unter holsteinische Herrschaft kam. Zu dieser Gruppe zählen Wedel an der Unterelbe, nördlich von Hamburg, und Bramstedt in Holstein. Der Roland von Wedel (Fig. 483) hat wenig von dem besonderen Charakter der Rolandfiguren. Er ist eine Königsfigur in Rüstung, mit Krone, Apfel und Schwert. Er ähnelt vielmehr den süddeutschen Marktfiguren als den Rolanden der norddeutschen Tiefebene. Ähnlich verhält es sich mit dem Roland von Bramstedt, der bei seiner letzten Erneuerung im Jahre 1827 die Tracht eines römischen Kriegers erhielt.

Den Mittelpunkt der zweiten Gruppe bildet Magdeburg. Um dasselbe gruppieren sich Halberstadt, Quedlinburg, Kalbe, Gardelegen, Zerbst, Stendal und Buch bei Tangermünde. Der Roland am Rathaus von Hal-

berstadt (Fig. 484) zeigt die meiste Verwandtschaft mit dem Roland von Bremen, sowohl in Gewand wie in Schwert, Schild und Rüstung. Ob er oder seine hölzernen Vorgänger als Zeichen des Markt-, Zoll- und Bannrechtes gelten können, welche Bischof *Hildeward* 996 vom Kaiser erwarb, bleibe dahingestellt. Es wird sich schwer nachweisen lassen, daß dieser Roland in so frühe Zeiten zurückgeht. Auf durchaus späte Zeit geht der Roland in Buch bei Tangermünde (Fig. 485) zurück. Seine Stilistik ist die des Beginnes des XVIII. oder des Ausganges des XVII. Jahrhunderts. Ist es bei den sonstigen Rolandfiguren kindliche Unbeholfenheit, die ihnen

³⁶⁶⁾ Nach der Wiederholung im Germanischen National-Museum zu Nürnberg.

Gestalt verleiht, so ist es in Buch künstlerisches Unvermögen. Im Mittelpunkt der dritten und märkischen Gruppe steht der Roland von Brandenburg a. H.; sein Roland ist noch wohl erhalten und erscheint seit 1347 im Abbild auf den Siegeln und Wappen der Neustadt. Auch er war ursprünglich aus Holz geschnitten und wurde erst 1402 in Stein überetzt. Das heutige Steinbild ist nicht das ursprüngliche mehr; es ist eine wiederholte, wenn auch treue Nachbildung. Der Brandenburger Roland, dem auch der Berliner ähnlich gewesen sein dürfte, weicht von den übrigen Figuren

Fig. 483.



Rolandfäule zu Neuwedel.

Fig. 484.



Rolandfäule zu Halberstadt.

ab (Fig. 486). Auch er ist barhäuptig, hält das Schwert in der Rechten, besitzt aber nicht den Schild.

670.
Rolandfäulen
in Berlin.

Auch Berlin hatte ehemals einen Roland, ein Umstand jedoch, der bis zur Wiederauffindung des Berlinischen Stadtbuches im Jahre 1834 unbekannt war. In zwei Stellen desselben wird von einem Roland gesprochen, der demnach um 1390, um welche Zeit das Buch geschrieben wurde, vorhanden gewesen sein mußte. Der Standpunkt des Denkmals jedoch läßt sich nicht mehr bestimmen, da über seine Errichtung und Entfernung nichts Urkundliches auf uns gekommen ist. Der Wortlaut des Stadtbuches läßt nach *Béringuer* die Annahme zu, daß sowohl auf dem Molkenmarkte —

fünf Häuser vom Chor der Nikolaikirche — als auch in der Nähe der Petrikirche je ein Roland sich befunden habe. »Während des Kampfes der norddeutschen Städte mit den Landesherren galten die Rolande als Zeichen einer von *Karl dem Großen* verliehenen, die Hoheit der Landesherren beschränkenden Privilegierung. Daraus entwickelte sich in einzelnen Städten der Begriff der ‚Reichsfreiheit‘. Die Opposition der Städte gegen die Landesherren, die maßgebend gewordenen, wenn auch geschichtlich falsche Auffassung, daß jene Privilegien nicht bloß zum Besten der Städte, sondern den Städten direkt verliehen seien, führte zur Um-

Fig. 485.



Rolandssäule zu Buch bei Tangermünde.

Fig. 486.



Rolandssäule zu Brandenburg a. H.

deutung der Rolandbilder in diesem Sinne. Und wenn die Bürger Berlins und Cölns vielleicht auch der Ansicht waren, daß ihr Roland ein Beweis dafür sei, daß sie vom deutschen Kaiser Vorrechte erhalten hätten, die die Rechte des Landesherren schmälerten, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß Kurfürst *Friedrich II.*, um den Berlinern recht klar zu machen, daß ihre vermeintlichen Privilegien nur auf falscher Wiedergabe der Thatfachen und auf Anmaßung beruhten, die Beseitigung des Rolands in den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts befohlen hat« (*Béringuer*).

671.
Künstlerische
Ausbildung
der
Rolandfäulen.

Recht beträchtlich ist die lange Reihe der noch ganz oder in Resten erhaltenen Rolandfiguren. Im Vergleich zeigen sie den gemeinschaftlichen Zug meist ziemlich roher und handwerksmäßig ausgeführter Standbilder. Dabei stellen sich uns diese Kolossalfiguren, wie *Berdrow* ausführt, zumeist in Gestalt eines aufrechtstehenden, ursprünglich barhäuptigen Jünglings von ernster, gebietender Haltung, in Ritterrüstung, in der erhobenen Rechten das entblößte Schwert, zur Linken den Schild, dar. Eine Anzahl Rolande, vor allem der Bremer, Halberstädter, Zerbster und Brandenburger, zeigen in Haltung und Rüstung eine bemerkenswerte Aehnlichkeit mit der oft abgebildeten Statue Kaiser *Karl IV.* in den Königlichen Museen zu Berlin. Sie stellen unter den erhaltenen Rolanden den ältesten Typus dar und fallen, nach der Plattenpanzerung zu schliefsen, in das Ende des XIV. Jahrhunderts. Zwei von ihnen, der zu Bremen und der zu Halberstadt, tragen den lang herabwallenden Fürstenmantel und auf dem Schilde den doppelköpfigen Reichsadler. Tracht und Bewaffung des ausgehenden Mittelalters, bei späteren Erneuerungen vielfach modernisiert, zeigen die zum Teil behelmten Rolande von Kalbe, Stendal, Buch, Perleberg, Burg und Belgern, während die Wahrzeichen der thüringischen Orte Nordhausen, Neustadt unterm Hohnstein und Queftenberg einen ganz eigenartigen Typus bilden. Sie tragen mit Posaumenten verchnürte Röcke, die bei den beiden ersten dalmatikaartig lang herabfallen, sind mit Kronen geschmückt und sehen entsprechend ihrer Entstehungszeit, der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, sehr modern aus. Auch das aus derselben Zeit stammende Bild des Rolands zu Halle ist mit langem Gewande bekleidet. Merkwürdigerweise trägt der Neustädter Roland das Schwert an der Hüfte und hebt die rechte Hand zum Schwur empor. Dafs die Rolandfäulen ursprünglich ihren Platz angefihts des Rathauses hatten, ist bekannt; ihre späteren Schicksale haben ihnen nicht selten auch einen Platzwechsel auferlegt. Dafs sie ferner auch, vermutlich heraldisch, bemalt waren, ist für den selbstverständlich, welcher die mittelalterliche Farbenfreudigkeit nachempfinden kann.

Ueber die Gestalt des ehemaligen Berliner Rolands gibt es nur Vermutungen. *Fidicin* nimmt ihn nicht ohne Wahrscheinlichkeit aus Holz an. Einen hölzernen Roland besafs der Flecken Potzlow in der Uckermark; einen gut erhaltenen hölzernen Roland besitzt die Stadt Nordhausen. Und auch Zehden in der Neumark verfügt über den Torso eines hölzernen Rolands. Will man sich seine Gestalt vergegenwärtigen, so kann man ein Bild derselben nur gewinnen durch einen Vergleich der Rolandfäulen der Mark Brandenburg, die vor dem Jahre 1448 errichtet wurden. Das nächste Vergleichsbild ist der Brandenburger Roland, der bereits 1315 erwähnt wird und 1404 eine Wiederherstellung erfahren hat. Der 5,33 m hohe Kolofs von Brandenburg a. H. ist es denn auch, der in reiner Nachbildung, wenn möglich in der alten, heraldischen Farbengebung, welche das Urbild im XIV. und XV. Jahrhundert trug, vor dem neuen Märkischen Museum zur Aufstellung gelangen soll.

672.
Bemalung
der
Rolandfiguren.

Zur Erörterung der Bemalungsfrage hat in erster Linie die Wiederherstellung des Bremer Rolands Veranlassung gegeben. In einem Berichte der Bremer Bau- deputation an den Senat heifst es:

»Es ist unzweifelhaft, dafs die Statue von ihrem Bildner ursprünglich in Farben gedacht ist, weil die ritterliche, von einem Fürstenmantel zum Teil bedeckte Tracht der Figur, die im Stein nur oberflächlich angedeutet ist, ohne Farben nicht gebührend zum Ausdruck kommt. Mehrere ältere Abbildungen des Rolands zeigen ihn uns in der That in Farben, und urkundliche Ueberlieferungen beweisen, dafs die Bemalung im Laufe der Jahrhunderte mehrfach erneuert worden ist. Wahrscheinlich hat sie bis gegen den Ausgang des XVIII. Jahrhunderts, also etwa 400 Jahre lang, bestanden, ist dann aber zu Anfang des

vorigen Jahrhunderts, als in ganz Deutschland mit den schweren Zeiten, die es durchzumachen hatte, ein jäher Niedergang der bildenden Kunst eintrat, der auch die in neuerer Zeit beseitigte graue Ueberfärbung des bunten Ziegelbaues des Rathauses ermöglichte, durch einen grauen Anstrich ersetzt worden. Die Reste dieser grauen Bemalung sind ebenfalls vor etwa 25 Jahren wieder entfernt worden, wobei die Spuren der alten Bemalung zu Tage traten. Seither ist der Anblick des Rolands, an dem eiserne Klammern und die zu verschiedenen Zeiten notwendig gewordenen Flickarbeiten, die nur hie und da durch grüne Flechtenwucherungen etwas verhüllt sind, offen zu Tage treten, recht unerfreulich (Fig. 487). Die Kommission ist daher sowohl aus historischen wie aus ästhetischen Gründen zu der Ueberzeugung gekommen, daß die Wiederherstellung der Farbe an dem Rolandstandbilde dringend erwünscht sei. Es dürfte daher, zumal

Fig. 487.



Rolandfäule zu Bremen.

in einer Zeit, die mit dem glänzenden Aufschwunge der bildenden Kunst der Farbe auch an Werken der Baukunst und der Skulptur ihr Recht zurückgegeben hat, dem Sinne der Bremischen Bevölkerung entsprechen, wenn der Roland aus Anlaß seines 500jährigen Jubiläums im Geiste des alten Meisters, der ihn einst geschaffen hat, farbig wiederhergestellt wird. Die Bemalung muß mit möglichst wetterbeständigen Farben in diskreter Weise ausgeführt werden . . .“

Bei den Untersuchungen, die *F. v. Quast*³⁶⁷⁾ führte, kam er zu dem Ergebnis, daß in dem merkwürdigen Denkmal *Otto des Großen* zu Magdeburg (siehe Fig. 280 ff., S. 596 ff.) eine symbolische Darstellung zu erblicken sei; nicht ein Denkmal in dem gewöhnlichen Sinne, sondern ein Wahrzeichen der von Kaiser *Otto* der Stadt Magdeburg verliehenen Gerichtsbarkeit. Das Denkmal wäre, ähnlich wie die Rolandfäulen, als eine Verkörperung des Gedankens des Städterechtes anzusehen. Allerdings fällt auf, daß das Beispiel einer hoch zu Ross sitzenden, die Kaisergewalt repräsentierenden Figur in dieser Bedeutung sonst nirgends gefunden wird und man sich mit den bekannten Rolandfiguren begnügte. Nun weist aber *Peters*³⁶⁸⁾ darauf hin, daß auch in Magdeburg neben dem Kaiser *Otto* eine Rolandfigur stand. »Da als sicher angefahren werden darf, daß die Rolandstandbilder überall nicht über das XV. Jahrhundert zurückgreifen, da ferner die Kaiser *Otto*-Figur ein wesentlich höheres Alter hat, so wird letztere als die ursprünglichere Dar-

673.
Roland
von
Magdeburg.

stellungsart ohne weiteres anerkannt werden müssen. Nach dem ‚Chronikon‘ von 1672 wird ausdrücklich berichtet, daß Anno 1459 ‚der Roland zu Magdeburg auff dem Markte angerichtet‘ ist. Nach *Vulpinus* ist Anno 1419 ‚der Roland um Pfingsten von Holze neu erbaut und auff den Marckt gesetzt, als er sich aber baufällig gemacht hat an. 1459 ein steinerner mit Gold und Farben wohlgeputzter Roland auffgerichtet‘.

Daß man gerade in Magdeburg das Bild des Stifters der Stadt und Wohlthäters derselben gewählt hat, daß man damit dem städtischen Selbstbewußtsein in ganz besonderem Maße gerecht werden wollte, wenn man dem kaiserlichen Schutzherrn selber auf dem Markte als Sinnbild der Städtefreiheit und Gerichts-

367) In: Die Statue Kaiser Otto des Großen zu Magdeburg. Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst 1856, Bd. I.

368) In: Magdeburg und seine Baudenkmäler. Magdeburg 1902. S. 154.

barkeit ein hochragendes, imponierendes Denkmal stiftete, erschien hier nur natürlich. Der außerordentlich bedeutamen Stellung Magdeburgs unter den deutschen Städten des frühen Mittelalters kam ein solcher Vorzug zu. Wird doch auch in Braunschweig der uralte romanische Löwe auf dem Domplatz in ganz ähnlicher Weise als ein auf den Löwenherzog *Heinrich* verweisendes Symbol gedeutet! Erst später also gelangte man zur typischen Gestalt eines gewappneten Ritters, des Rolands, der mit hoch erhobenem Schwerte auf dem hervorragendsten Platze der Stadt als Hüter des Rechtes erscheint und der neben dem viel bedeutameren Kaiserbild aufgestellt wurde, aber schon lange verschwunden ist. „An 1631 in der Eroberung hat der wütende Soldat solchen Roland, welchen E. E. Rath an 1540 schön renoviren lassen, demoliret und zerfchlagen.“ *Gengenbach*, dessen Chronik 1678 geschrieben wurde, fügt hinzu, daß der Roland auch „bifs diese Stunde nicht wiederaufgebaut ist“.

Von einem dritten Gerichtszeichen auf dem Alten Markt kann berichtet werden, nämlich von dem vergoldeten Hirsch, der südlich vom Kaiser *Otto*-Denkmal errichtet war und, wie der Roland nördlich deselben, dem Frevler am Gesetze mahnend vor Augen stand. Nach *Wiggert* wurde das Schöffengericht unter dem Symbol des Hirschchens abgehalten, und es ist auch zu vermuten, daß gefonderte Gerichtsverfahren sich mit den Oertlichkeiten des Kaisers *Otto* und des Rolandstandbildes verknüpften.«

Auch die Ritterfiguren auf den süddeutschen Marktplätzen, z. B. in Durlach, Pforzheim, Bretten, Gengenbach, Oehringen, Markgröningen, Weilderstadt, Mergentheim u. s. w., haben die Bedeutung der Rolande des nördlichen Deutschlands gehabt. Sie drücken, wie manche von diesen, das Marktrecht und die politische Selbständigkeit der Städte aus, und man gab ihnen häufig die Züge der Landesfürsten, für die man eine besondere Dankbarkeit empfand. *Wagner* ³⁶⁹⁾ behandelt diesen Gegenstand ausführlicher. Die Figur des Markgrafen *Karl II.* von Baden am Marktbrunnen in Durlach, die heute jedoch nicht mehr an ihrer alten Stelle, sondern auf dem Schloßplatz steht, ist eine der schönsten dieser Figuren und charakteristisch für die süddeutsche Auffassung (Fig. 488).

Die Gegenwart hat nun eine Reihe bemerkenswerter Nachahmungen des Rolandbildes hervorgerufen. Kaiser *Wilhelm II.* errichtete die Statuen der Siegesallee in Berlin und gab mit denselben der Reichshauptstadt eine chronologische Folge der Herrscher Brandenburgs und Preussens. Zu gleicher Zeit bot er der Stadt Berlin das Modell einer Rolandfigur mit der Bedingung an, daß die Stadt die Bildsäule für den Molkenmarkt ausführen lasse. Als die städtische Kunstdeputation das Anerbieten ablehnte, ließ der Kaiser am südlichen Ende der Siegesallee den Rolandbrunnen durch *Otto Lessing* errichten. Er verkörperte in der Siegesallee das monarchische Prinzip und stellte ihm im Rolandbrunnen das Symbol der Stadtfreiheit, das demokratische Prinzip gegenüber. Der Rolandbrunnen, 1902 enthüllt, ist ein Nachfolger des Berliner Rolands, von welchem

Fig. 488.

Vom Marktbrunnen
zu Durlach ³⁷⁰⁾.

674.
Marktfiguren
in Süd-
deutschland.

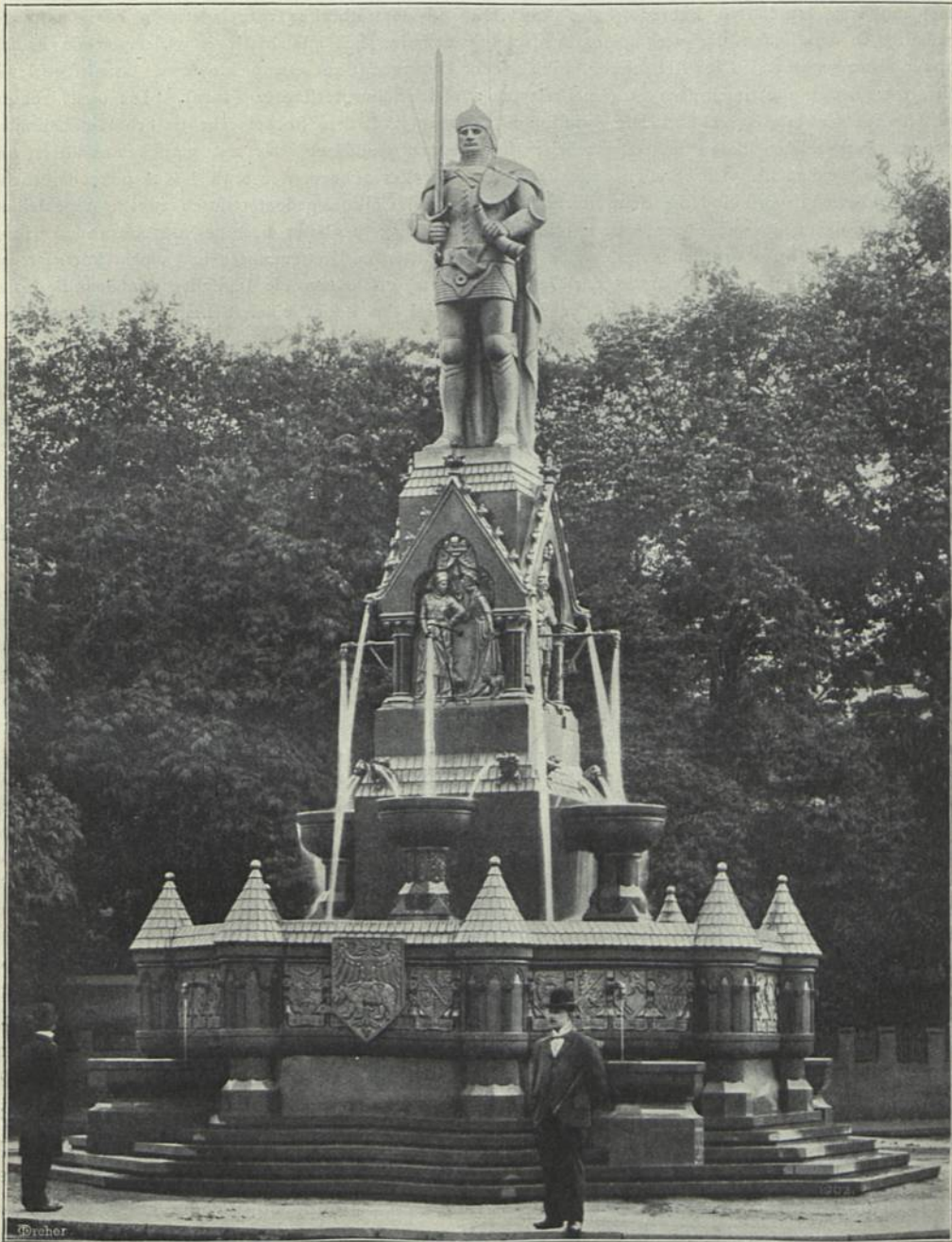
675.
Rolandbrunnen
zu
Berlin.

³⁶⁹⁾ In: Die Statue des Markgrafen *Karl II.* von Baden in Durlach im Zusammenhang mit süddeutschen Brunnenfiguren. *Zeitchr. f. d. Geschichte des Oberrheins.*

³⁷⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: *Denkmalpl. 1902.*

man annimmt, daß er im Jahre 1448 im Kampfe der Stadt gegen den Kurfürsten *Friedrich II., den Eisenzahn*, zugleich mit der Selbstherrlichkeit verloren ging (Fig. 489).

Fig. 489.



Rolandbrunnen zu Berlin.
Bildh.: *Otto Lessing*.

Der Rolandbrunnen erhebt sich auf fünf Granitstufen zu einer Höhe von 11 m und hat gotischen Charakter. Das Becken wird umrahmt von einer achteckigen Brüstung aus rotem Granit mit Aus-

bauten an den Ecken und aufgesetzten vergoldeten Dächern. Die äußere Beckenumfriedigung ist geschmückt mit einem mattgoldenen Wappenfries, der das mittelalterliche Berlin heraldisch verewigt und die Wappen der damaligen Geschlechter vereinigt. An vier Seiten werden die Wappen von vergoldeten Wasserpeiern unterbrochen. Im Inneren des Beckens ragt der würfelförmige, reichgeschmückte, etwa 7 m hohe Rolandsockel auf; er ist aus rotem norwegischen Granit. Den Grund bildet ein viereckiges Postament; auf schwarzpolierten Labradorsäulen sind ihm rote Granitbecken vorgelagert, in die das Wasser sprudelt. An den Ecken der vergoldeten Abdachung befinden sich gleichfarbige wasserpeiende Froschgruppen launiger Art. Die Abdachung bildet den Uebergang zu einem kleineren Granitsockel, an dessen vier Seiten die Inschriften eingemeißelt sind: »Die Schwesterstädte« (vorn), »Die Geschlechter« (links), »Die Gewerke« (rechts), »Die Zunftlosen« (hinten). Auf dem Sockel erheben sich vier Labradorsäulen mit vergoldeten Basen und Kapitellen; diese tragen ein Dach, das mit gotischen Krabben und Kreuzblumen geziert ist. Die Säulen umschließen mit der Verdachung vier etwa 1,80 m hohe figurliche, vergoldete Reliefs: vorn sind die Schwesterstädte Berlin und Cölln angedeutet durch zwei wohlgekleidete Frauen, von denen aber eine der anderen die »Krallen« zeigt; begleitet sind sie von Katze und Hund. Die Geschlechter (links) werden verkörpert durch einen Ritter im Kettenpanzer und einem Patrizier, angethan mit der Schube; als Vertreter der Gewerke (rechts) erscheinen ein Fleischer mit dem Beil und ein Schneider mit der Schere, und an der Rückseite zeigt das Relief einen Schmied und einen Bauer mit Dreschflügel und Krug.

Die 3,75 m hohe Gestalt des Rolands ist aus grauem Granit; nur die Teile der Rüstung, die glänzendes Metall darstellen sollen, wie Helm, Schild, Schienen, Spangen u. s. w., sind poliert. Die Gestalt zeigt den strengen, steifen, mittelalterlichen Charakter. Ueber der Rüstung wallt bis zum Boden der Mantel hernieder. Den Kopf bedeckt der Helm mit aufgeschlagenem Visier. Der rechte, halb erhobene Arm, der sich aus den geschlossenen Steinformen löst, hält steif und gerade das vergoldete freistehende Schwert; in der Linken hat der Roland das Horn Olifant; auf der linken Schulter trägt er den Schild.

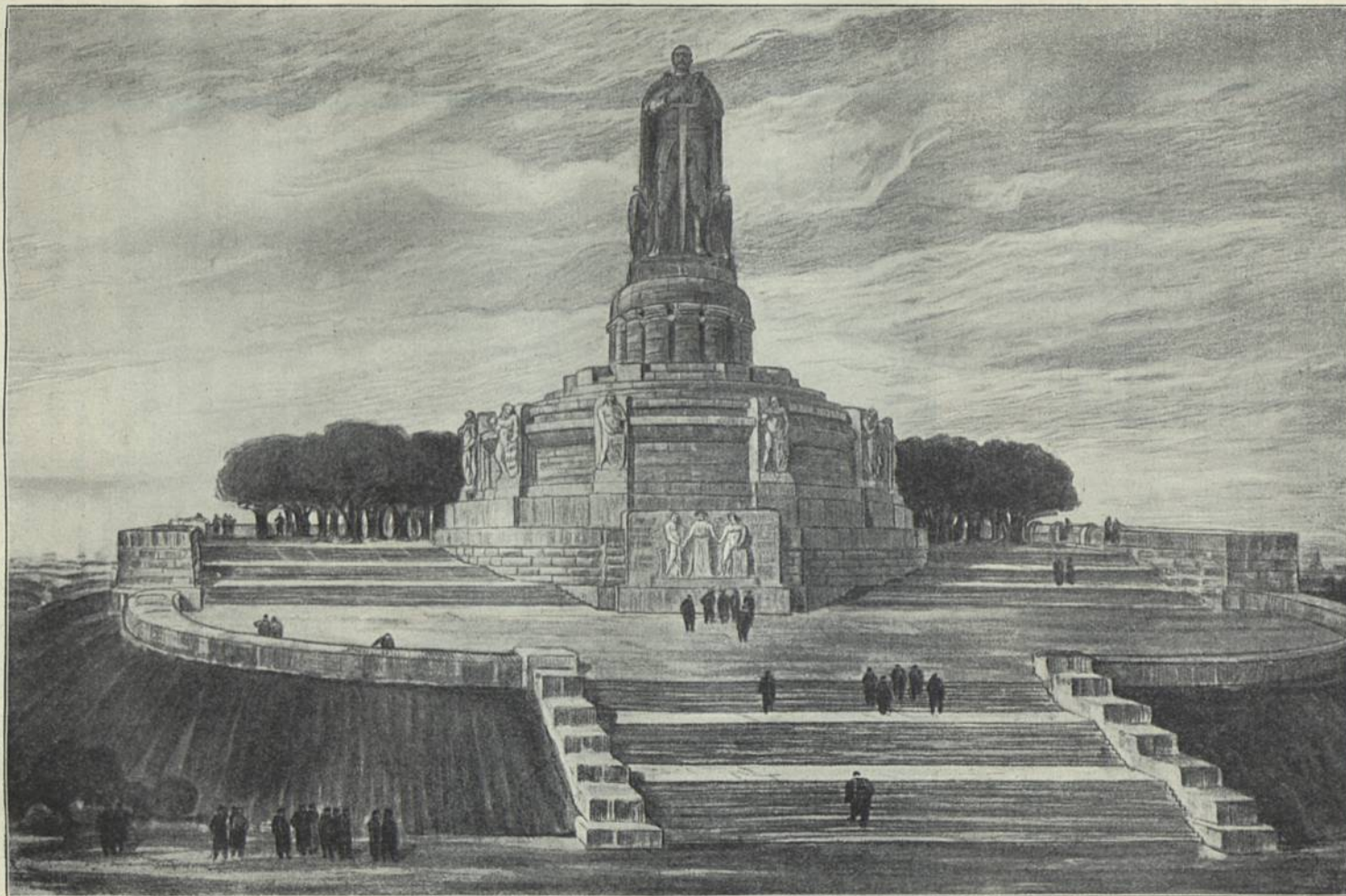
Das bedeutendste moderne Rolandbild erhält Hamburg in seinem *Bismarck-Denkmal* (Fig. 490 u. 491).

Am 30. Juli 1898 starb Fürst *Otto v. Bismarck*. An einem mythischen Tage, am 1. April 1815, geboren, erreichte er das mythische Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur sein Ende, sie umgab schon seinen Lebensabend seit seinem Scheiden aus dem Dienste. Sein warnendes Wort wurde zum Worte des Propheten; die Periode *Bismarck'scher* Staatskunst lebte fort und lebte, solange ihr Träger lebte. Erst nach seinem Hinscheiden hatte das deutsche Volk das Gefühl, daß nunmehr der Abschnitt deutscher Zeitgeschichte zu Ende sei, der den gewaltigen Namen des *Bismarck'schen* führt. Nun trat allerorten das Bestreben hervor, sein Andenken zu erhalten. Sein Andenken aber konnte nicht in der überkommenen Art festgehalten werden. Schon in Frankfurt a. M. sollte dem großen Kanzler ein Denkmal *Schilling's* errichten, welches seine vom Herkömmlichen abweichende Form auf den Ausspruch stützt, den *Bismarck* 1867 that: »Setzen wir Deutschland in den Sattel, reiten wird es schon selber«: eine Germania hoch zu Ross, das bereit zum Ansprung ist, *Bismarck* daneben, dem Ross die Zügel lassend. Urwüchsig faßte die deutsche Studentenschaft ihren Plan. Ueberall in deutschen Landen, wo ein kräftiges Gemeinwesen unter dem Schutze des geeinten Vaterlandes emporblühen konnte; wo die Alten sich freuen, daß der Traum ihrer Jugend so herrlich in Erfüllung gegangen; wo die Jungen von der erstrittenen Machtstellung des Reiches den Blick auf hohe, weltumspannende Ziele richten, sollen zum ewigen Gedächtnis des Kanzlers »*Bismarck-Säulen*« errichtet werden.

Suchen die *Bismarck-Säulen* nach ihrer eigenartigen Gestalt ihren Eindruck auf das Volk in dem Umfande, daß sie sich allerorten an hervorragenden Punkten erheben, so tritt das Hamburger *Bismarck-Denkmal* an die Spitze aller *Bismarck-Denkmal*er durch seine überwältigende Gestalt. Es ist ein Werk des Architekten *Emil Schaudt* und des Bildhauers *Hugo Lederer* in Berlin. Die Künstler standen vor der Aufgabe, die Gestalt *Bismarck's* aus der Zeitgeschichte monumental herauszuheben und dem Denkmal das Gepräge einer Erscheinung zu geben, die in sich die Vollendung eines großen, schöpferischen Zeitabschnittes deutscher Geschichte trägt und so der Ausdruck eines über die Zeit weit hinausragenden Gedankens ist.

Das Denkmal erhebt sich auf einer Anhöhe des Elbparkes, an der Grenze zwischen Hamburg und Altona; es ist aus größerer Entfernung von dem mit Seeschiffen belebten Fahrwasser der Elbe zu sehen. Jeder, der aus Deutschland hinausfährt auf das Weltmeer, erhält von ihm eine letzte Erinnerung an

Fig. 490.



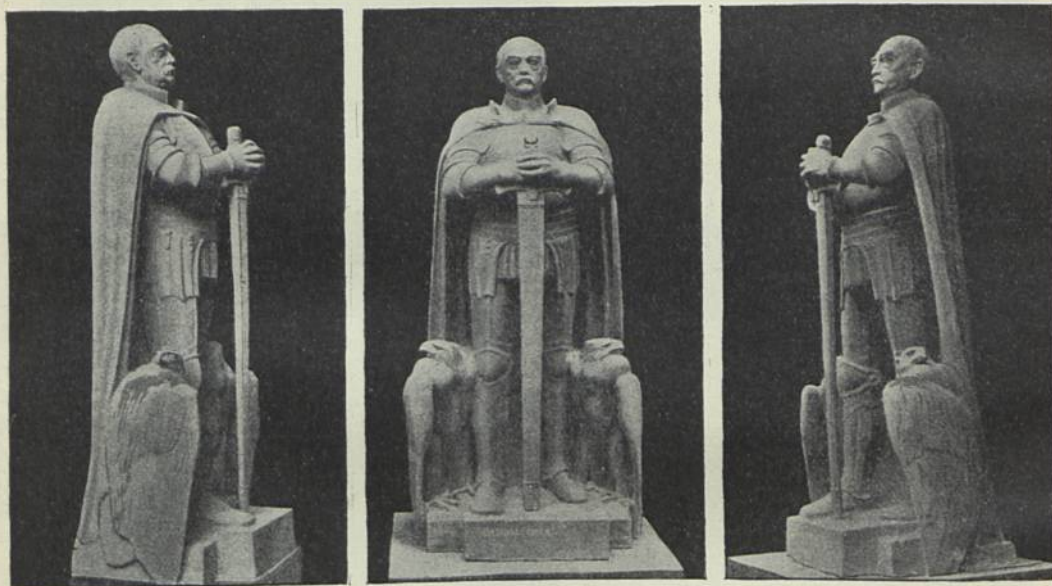
*Bismarck-Denkmal zu Hamburg*³¹¹⁾.

Arch.: *Emil Schaudt*; Bildh.: *Hugo Lederer*.

³¹¹⁾ Fakf.-Repr. nach: *Deutsche Bauz.* 1902, Nr. 6

eine große Heimat, und jeder, der vom Weltmeer nach Deutschland heimkehrt, wird beim ersten Betreten deutschen Bodens durch das Denkmal an die großen Zeiten deutschen Heldenkampfes gemahnt. Es ist das Denkmal, in welchem »die sich im Volksbewusstsein allmählich vollziehende Steigerung der Gestalt *Bismarck's* ins Heldenhafte« ausprägt, das Denkmal, an welches die deutsche Künstlerchaft die durch eine lange Kette von Enttäuschungen genährte Hoffnung knüpfte, daß es ein monumentaler Protest sein werde gegen eine Kunst des landläufigen Tagesgeschmackes; eine Kunst, die nicht mehr wie früher ein Stück künstlerischer Gewissensforschung, sondern mehr und mehr ein Teil materiellen Erwerbslebens geworden ist, das Denkmal, von dessen heifsumfrittener Gestalt die Kreise nicht lassen wollten, welche in der Monumentalkunst mehr sehen als die Befriedigung eines oberflächlichen Triebes, welche von ihr verlangen, geistige Phänomene in eine dauernd beachtete, sinnlich wahrnehmbare Form zu kleiden. Kein anderes auf deutschem Boden bringt das Wesen des Schöpfers des neuen Reiches so zum Ausdruck, jenes Wesen, welches dieser selbst im preussischen Staatsministerium in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in die Worte kleidete: »Wenn ich etwas will, so will ich es heute und morgen und will es jede Stunde und jede Minute, bis der Zweck erreicht ist.« Wille und Ziel! Die Welt als Wille und Vor-

Fig. 491.



Gestalt *Bismarck's* in Fig. 490.
(Nach dem Modell.)

stellung! Wer hätte es gedacht, daß das Hauptwerk des Frankfurter Philosophen des Pessimismus, welches nicht durch Zufall in der politischen Leere nach den Befreiungskriegen entstanden ist und welches diese Welt als die schlechteste unter den möglichen Welten darstellte, auf der einen Seite schon nach 50 Jahren eine so glänzende tatsächliche Widerlegung erfahren und auf der anderen Seite eine ebenso glänzende Verherrlichung durch das Denkmal am Strande der Elbe finden würde!

Welt und Wille, Wille und Vorstellung, das ist das Hamburger *Bismarck*-Denkmal. In seiner einfachen Größe, in seiner überwältigenden Gestalt, in seiner machtvollen Erscheinung ist es die überzeugende Verkörperung der langsam gereiften Frucht des Gedankens, der politischen Ausprägung der geistigen Bildung, der Triumph der Kulturarbeit eines Jahrhunderts. Es ist ein Werk, welches seine Größe in sich selbst trägt, das durch seine Errichtung zeigt, daß mit dem Reiche auch ein Volk geworden ist. Sein Inhalt ist Geschichte und Leben, sein Held ein Mensch im Sophokleischen Sinne, nach welchem vieles Gewaltige lebt, doch nichts gewaltiger als der Mensch.

Wäre es möglich gewesen, diesen Eindruck ungewöhnlicher Größe mit den überlieferten Mitteln der Plastik zu erreichen? Der Wettbewerb, aus dem das Denkmal gewonnen wurde und der nach dem Urteile eines der Preisrichter, nach einem Worte des Archäologen *Georg Treu*, »wie kaum ein anderer

ein Bild von all dem verwirrenden Widerstreit darbot, der in der Gegenwart der deutschen Kunst herrscht, aber auch von ihrem Reichtum*, er beantwortet die Frage mit einem bestimmten Nein.

Fig. 492.



Bismarck-Denkmal im Bayenthal bei Cöln.

Arch.: Arnold Hartmann.

Hier standen alle Richtungen, welche in der Gegenwart um ihre Berechtigung kämpfen, nebeneinander; »der kühlere Eklektizismus früherer Zeit neben dem erstarrten Wirklichkeitsinn der neueren; Erzeugnisse zierlicher Zuckerbäckerei neben dem plastischen Bombast und der theatralischen Schaustellung, die gegenwärtig für offizielle Denkmäler an der Tagesordnung sind«. Daneben aber auch Entwürfe, »die ihre Wirkung in echt steinmässiger Schlichtheit und Geschlossenheit, in Wucht und Grösse suchen — und zwar sowohl im Bau wie im Bildwerk. Es ist das die entschlossene Abkehr von der eingerissenen Veräußerlichung der Kunst, ihrer Abhängigkeit von der Nachahmung des Fremdländischen in Vergangenheit und Gegenwart, das Ringen nach Schlichtheit, Innerlichkeit und Kraft, kurz, nach einer manchmal noch etwas ungechlachten, aber doch ausgesprochen deutschen Eigenart in Wurf und Werk. Mit hoffender Seele erkennen und begrüßen wir diesen starken jungen Trieb unserer neuen Kunst. Hamburg hat diesem bodenwüchsigem Sinn durch seinen freien Wettbewerb den Mut zum Erfinden gegeben.« Und diese neue Kunst ist im wesentlichen eine Weise der Baukunst. Der Hamburger Wettbewerb hat es überzeugend dargethan, dafs in erster Linie die Architektur dazu berufen ist, Werke von monumentaler Grösse zu schaffen, deren Inhalt gegenüber die Plastik mit ihren überkommenen Mitteln sich als unzulänglich erwiesen hat. Die Grenzen der Kunst, über die so viel gestritten wurde, namentlich seit *Lessing* seinen »Laokoon« geschrieben und damit das künstlerische Hervorbringen von mehr als einem Jahrhundert in den spanischen Schnürleib der ästhetischen Kunstgesetze gezwängt hatte, wurden allenthalben durchbrochen und bestehen heute kaum mehr in der Erinnerung. Die Zeiten sind vorbei, in welchen der Künstler den »grofsblumigen Schlafrock« der Aesthetik anlegte, in dem man sich gerne zeigte, weil er bequem und geeignet war, manchen Schaden, manchen Mangel zu verdecken. Das künstlerische Auge ist heute unbeschadet der Verehrung aller Ideale mehr auf das Wirkliche denn auf das Abstrakte,

mehr auf die natürliche Empfindung denn auf ästhetische Seiltänzerei gerichtet. Daraus entspringt die Erkenntnis der Unzulänglichkeit rein plastischer Mittel für grofse Vorwürfe. *Herder* hat es einmal in seinen »Ideen« ausgesprochen, man müsse bei allen Denkmälern nicht blofs auf die Urfachen sehen, die

folche befördern, sondern auch auf die Wirkungen, die dadurch gefördert werden, denn kein Kunstwerk stehe tot in der Geschichte der Menschheit. Hamburg war von den *Herder'schen* Ideen voll erfüllt, als es die so weite Kreise ziehende Bewegung für sein *Bismarck*-Denkmal einleitete. Es kann seinen *Bismarck* rufen lassen:

Ich bin des Reichs geharnschter Mann,
Wer mich angreift, muß ein Schwert han.

677.
Bismarck-
Denkmal
zu Cöln.

An den Typus der Rolandsfäulen erinnert auch das *Bismarck*-Denkmal im Bayenthal bei Cöln, ein Werk von *Arnold Hartmann* (Fig. 492³⁷²). Es wurde 1903 errichtet und zur Sonnwendfeier geweiht.

Es erhebt sich aus Basaltlava und Grauwacke bis zu einer Höhe von 30 m und trägt eine schmiedeeiserne Schale, in welcher Erdöl entzündet wird. Die vor dem Turm stehende Rolandfigur mißt von den im Unterbau angedeuteten Füßen bis zum Scheitel 15 m und ist in den Schultern 5 m breit. Das Denkmal soll später mit einem halbkreisförmigen Steingehege von 18 m Halbmesser umgeben werden. Die Bildhauerarbeiten sind von *Adolf Berchem* in Cöln. Die Kosten betragen 48 000 Mark. Das Denkmal erhebt sich an der Stelle, wo der Vorortgürtel auf die Rheinpromenade stößt, etwa 50 m vom Rhein³⁷²).

v) Antike Altarbauten.

678.
Zeusaltar
zu
Pergamon.

Eine Reihe der antiken Altarbauten hatte ausgesprochenen Denkmalcharakter; ihre Errichtung wurde veranlaßt durch den Gedanken der Festhaltung des Gedächtnisses an ein wichtiges Ereignis. So wurde, wie man annimmt, der große Zeusaltar der Burg zu Pergamon durch *Eumenes II.* um 180 vor Chr. zur Verherrlichung seines Sieges über die Gallier vor den Thoren von Pergamon errichtet. Der Altar, der eines der glänzendsten Denkmäler griechischer Plastik ist und nunmehr im Pergamon-Museum zu Berlin (Fig. 493) zur Aufstellung gelangte, besteht aus einer rund 35 × 38 m messenden Terrasse, die an allen Seiten von einer zierlichen jonischen Säulenhalle umgeben war und zu welcher eine mächtige Freitreppe von 24 Stufen emporführte. Der große Fries mit seinen Kolossalgestalten befand sich aufsen am Unterbau (Gigantomachie); er zeigt in dramatischer, charaktvoller Darstellung und mit einer wunderbaren Beherrschung der Technik den Kampf der von Zeus und Athene geführten Götter mit den Giganten. Der kleinere Fries enthält mehr Szenen aus dem intimeren Leben von Telephos, dem Lokalheros von Pergamon; er befand sich mit seinen kleineren Figuren an einer Rampe im Inneren des Unterbaues.

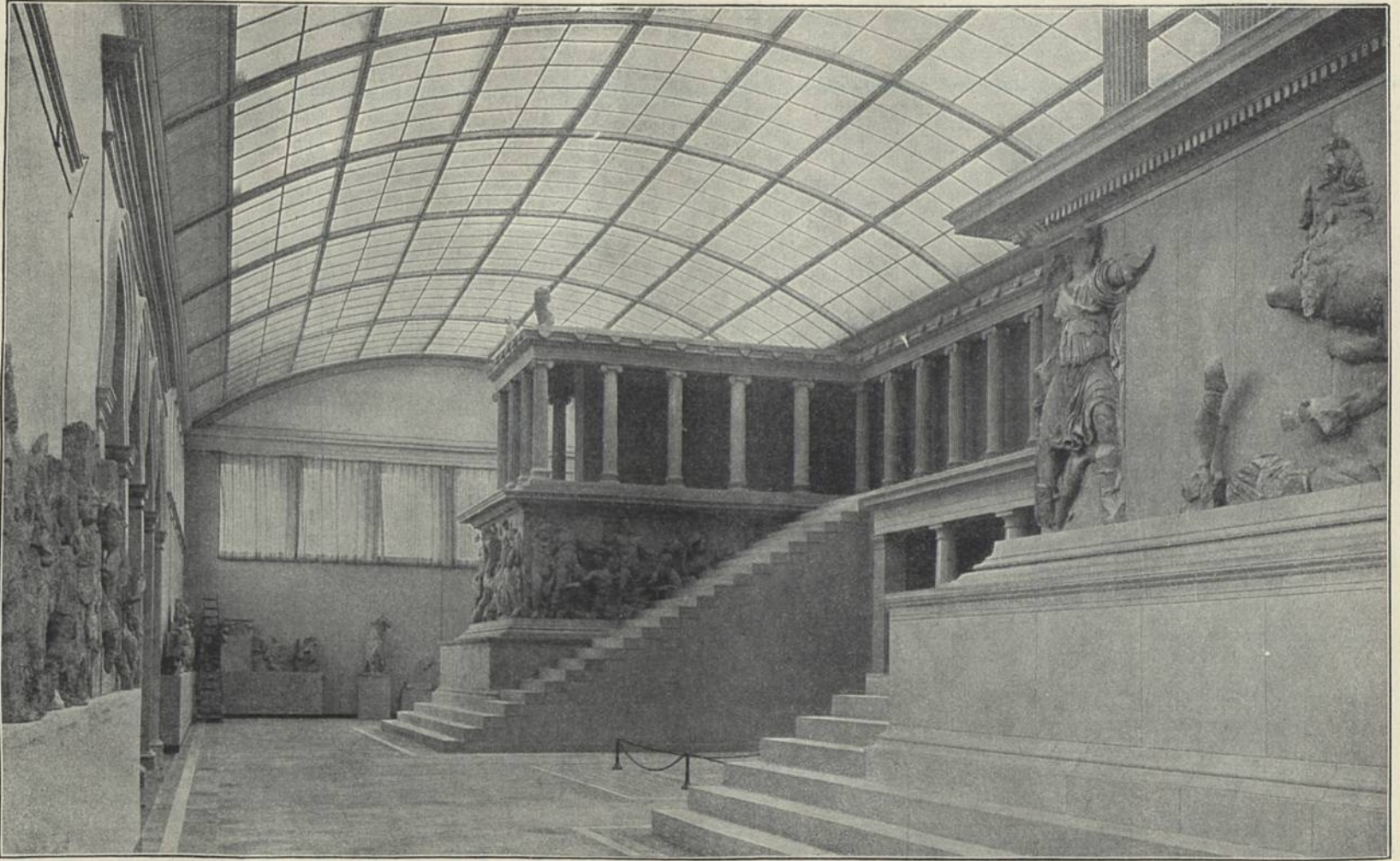
Der Marmorbau des Pergamonaltars hat nur als Unterbau für einen Opferherd gedient. Wir haben uns diesen als einen langgestreckten, rechteckigen, vielleicht ringsum abgeboßten Aufbau zu denken, der die westliche Hälfte des Podiums einnahm. Der Opferaltar muß etwa 3 m die Ringhalle überragt haben; seine Höhe über der Fläche der großen Plattform betrug 6 m. So auffällig es scheinen mag: am Pergamonaltar, auf den der höchste Aufwand von Material und künstlerischer Arbeit verwendet ist, bleibt ein eigentümlicher Rest von Altertümlichkeit bestehen: seinen Kern und seine Spitze bildet ein Opferherd von der kunstlosesten aus Urzeiten überkommenen Gestalt. Auch ihm aber ist nach Möglichkeit künstlerische Form geliehen durch den marmornen, mit zierlichem Gebälk abgedeckten, vielleicht mit lebhaft bewegten Götterbildern rings bekrönten Unterbau, der mit seiner großen glatten Mauerfläche inmitten der Gestaltenfülle des Telephosfrieses dem ganzen Bau einen Mittelpunkt gab, wie er der religiösen Bedeutung und dem Denkmalcharakter des Opferherdes entspricht.

679.
Friedensaltar
des
Augustus
zu Rom.

»Ein weltgeschichtliches Denkmal ersten Ranges« nennt *Petersen* das große Werk der Augusteischen Periode, dessen Freilegung im Jahre 1902 beschlossen wurde.

³⁷²) Siehe den Grundriß dieses Denkmals in: *Centrabl. d. Bauverw.* 1903, S. 506.

Fig. 493.



Zeus-Altar zu Pergamon im Pergamon-Museum zu Berlin ³⁷³⁾.

³⁷³⁾ Aus: Zeitschr. f. bild. Kunst 1902, S. 94.

Da, wo der heutige Corfo von Rom den Campus Martius durchschneidet, an der Ecke der Via in Lucina, wurden die Ueberreste der *Ara Pacis Augustae* aufgedeckt. Um nach den glücklichen Kriegen des Kaisers *Augustus* in Gallien und Spanien den nunmehr im ganzen römischen Reiche herrschenden Frieden zu feiern und zu verewigen, beschloß der Senat im Jahre 13 vor Chr. die Errichtung eines prächtigen Denkmals. Der Bau erforderte vier Jahre; die Einweihung erfolgte unter großen Festlichkeiten am 31. Januar des Jahres 9.

Das Aeußere (siehe den Wiederherstellungsversuch in Teil II, Bd. 2 dieses »Handbuches«³⁷⁴) bestand aus einer rechtwinkeligen, 11,64^m langen und 10,60^m breiten Einfriedung aus lunensischem Marmor, mit zwei Eingängen: den einen, an der Front, gegen die Via Flaminia (jetzt Corfo *Umberto I.*) gerichtet, den anderen an der Rückwand, gegen das Marsfeld (jetzt noch Campo Marzio). Aus der Höhe der Eingangschwelle, welche 3,59^m beträgt, schließt man, daß das Hauptportal ungefähr 7,50^m hoch war. Die Fassade rechts und links vom Hauptportal ist in vier gleiche rechtwinkelige Flächen geteilt; die beiden unteren sind mit Pflanzenornamenten geschmückt, die beiden oberen mit figürlichen Basreliefs, welche erst einige Zeit nach der Einweihung eingefügt wurden. Sie stellen die Einweihungsprozession dar: Priester, Vestalinnen, Senatoren, Patrizier, Liktoren, Mitglieder der kaiserlichen Familie, lorbeerbekrönt und Olivenzweige tragend. Von den Mitgliedern der kaiserlichen Familie wurden *Augustus* selbst, *Livia Antonia*, *Germanicus* und *Julia*, die Tochter des *Augustus*, mit Sicherheit erkannt.

Im Inneren erhebt sich die Ara, eine rechteckige Marmorpyramide, zu der Stufen führen. Auch die Ara ist mit Basreliefs geschmückt. Im Altertum war die Pyramide auf drei Seiten von hölzernen Säulen eingeschlossen, die in Stierköpfe endigten. Die Mäuler derselben dienten zur Befestigung der Blumen- und Fruchtgewinde, die die Säulen miteinander verbanden.

Die Fassade der *Ara Pacis Augustae* wurde bereits im XVI. Jahrhundert abgebrochen; ihre Teile befinden sich zerstreut in den Diokletianthermen (dem jetzigen Nationalmuseum), in der Villa Medici (auf dem Monte Pincio), im Vatikanischen Museum, in den Uffizien zu Florenz und im Louvre zu Paris.

Ein Wiederherstellungsversuch von *Petersen*³⁷⁵ läßt die Bedeutung des Denkmals erkennen. Mit ihm hatte Rom ein Werk erhalten, das in feiner Weise von »des Reiches Herrlichkeit« sprach wie der Parthenon in Athen und der Gigantenaltar in Pergamon. Was *Horaz* in seinen Liedern vom Ruhme des Kaisers und von den Segnungen seiner Regierung sang, war hier in bildender Kunst zu monumentalem Ausdruck gebracht. Was an Motiven und Kunstformen in der Augusteischen Periode ausgebildet und uns überliefert wurde, ist in der »*Ara Pacis*« zu einem großen Gesamtbilde vereinigt. Es ist daher vielleicht nicht zu viel gesagt, wenn wir sie als »das« Werk der Augusteischen Kunst bezeichnen.

Aber allerdings: »Ganz anders hatten die pergamenischen Könige in dem großen Gigantenaltar von dem Ruhme ihrer Herrschaft gesprochen. Das war ein Siegesdenkmal, und in lauten, jubelnden Tönen trug die leidenschaftlich gesteigerte Darstellung, die allegorisch in der Niederwerfung der Giganten durch die Götter die Thaten der Herrscher verherrlichte, die Kunde von ihrer Kraft und Größe in die Welt hinaus. In Rom wollte man den Frieden feiern. So war ähnlich schon in Athen der vielgefeierten Nike die Friedensgöttin Eirene zur Seite getreten in dem schönen Bilde der mütterlichen Frau, die den Knaben Plutos auf dem Arme trägt. Aber wenn hier die Lage der politischen Verhältnisse, wie sie sich im beginnenden IV. Jahrhundert für Athen gestaltet hatten, und das ganz in Milde aufgehende Bild der Eirene selbst auf den Gedanken führen kann, als habe etwas wie ein Ermatten, wie ein Schwinden der Siegesfreudigkeit die Erfindung des neuen künstlerischen Ausdruckes für den kriegerischen Erfolg eingegeben, so bleibt ein derartiger Gedanke vom römischen Friedensmonument fern. Stolz und fest schreitet die Prozession in dem Friedenszuge einher, ein lebendiges Bild von unbezwinglicher Macht, stolz und in kühler, vornehmer Ruhe, in die jeder laute Ton von Begeisterung, wie sie das stürmische pergamenische Siegesdenkmal erfüllt, wie ein Mißklang hineingeklungen hätte. Es sind verschiedene Zeiten und verschiedene

³⁷⁴) 2. Aufl.: Fig. 809, S. 738.

³⁷⁵) Siehe: PETERSEN, E. *Ara Pacis Augustae*. Mit Zeichnungen von G. Niemann. Wien 1902. (Zweiter Band der Sonderchriften des österreichischen archäologischen Institutes.)

Nationen, deren Charakter sich in den beiden Werken des Altars der Attaliden und der *Ara Pacis* widerpiegelt* (*Winter*).

Ein gewaltiges Denkmal, gleichfalls ein Altar, wurde zum Gedächtnis an den Krieg der Römer gegen die Parther auch in Ephefos, der Hauptstadt Kleinasiens, zwischen 166 und 169 nach Chr. errichtet. Bedeutende Ueberreste des Werkes wurden 1903 durch Ausgrabungsarbeiten des k. k. österreichischen Archäologischen Instituts gefunden. Es wurden dreizehn 2 m hohe Platten in einer Gesamtlänge von 18 m als ein Teil des Relieffchmuckes des Denkmals aufgedeckt.

680.
Altarbau
von Ephefos.

Man sieht auf den Platten lebendig bewegte Kampffcenen zwischen Barbaren zu Pferde und Römern zu Fuß, ein Stieropfer. Religionsgeschichtliches Interesse bieten drei zusammenhängende Platten: auf einem von drei Hirschkühen gezogenen Wagen fährt nach rechts eine weibliche Gestalt in bauschigem Gewand, einen Köcher auf dem Rücken tragend, nach deutlichen Anfätzen auf den Schultern geflügelt. Zu Füßen des Dreigespannes lagert eine Frau mit nacktem Oberkörper, die ein Ruder im Arme hält und den linken Ellenbogen auf einen Seedrachen stützt. Vor der Lenkerin des Wagens schwebt ein bis auf den im Rücken nachflatternden Mantel nackter Knabe, der Wagensdienste zu leisten scheint; den Abschluss bildet eine ruhig stehende weibliche Gestalt in doppeltem Gewande, das Oberkleid schleierartig über den Hinterkopf gezogen. Die Hauptfigur ist Selene, der Knabe Hesperos, die verhüllte Frau Nyx (Nacht), die gelagerte Frau am Boden Thalassa, das Meer. Ein bis auf eine charakteristische figürliche Ausnahme entsprechendes Gegenstück liegt auf zwei weiteren Platten vor. Hauptfigur ist hier aber auffälligerweise nicht Helios, sondern eine geharnischte Kriegergestalt. Man wird kaum zweifeln können, daß hier in bewußter Absicht an Stelle des allschauenden Gottes der weltbeherrschende Kaiser gesetzt ist.

Von großer Bedeutung ist eine Platte mit zwei Figuren; letztere sind durch den erhöhten Standplatz deutlich vor den übrigen hervorgehoben und durch das zwischen ihnen von einer der beiden Dienerfiguren gehaltene Scepter als Kaiser charakterisiert. Es kann sich nur um eine Doppelherrschaft handeln, wie sie zuerst in *Marc Aurel* und *Lucius Verus* auftritt; dazu stimmt, daß beide Köpfe bärtig waren. In den Schlachtdarstellungen treten bewaffnete römische Fußsoldaten und berittene Kämpfer einander gegenüber, letztere durch die Tracht als asiatische Barbaren gekennzeichnet. Diese Darstellungen machen die Beziehung auf den Partherkrieg des *M. Aurel* und *L. Verus* (162—166 nach Chr.) sehr wahrscheinlich; gesichert wird sie dadurch, daß der bei den Wiederherstellungsarbeiten in Wien an eine der beiden Hauptfiguren angepaßte Kopf die Züge des *Marc Aurel* trägt.

w) Denkmäler besonderer Art.

Eine besondere Kunstform von denkmalartigen Weihegeschenken sind die in Griechenland mehrfach nachgewiesenen Statuen, die in ehernen Dreifüßen aufgestellt sind. Drei Statuen dieser Art stammen aus dem VI. bis V. Jahrhundert vor Chr.: die eine ist die von *Kalon* von Aegina angefertigte Kora; die beiden anderen, diejenige der Artemis und der Aphrodite, hatte *Gitiadas* gearbeitet.

681.
Griechische
Denkmäler.

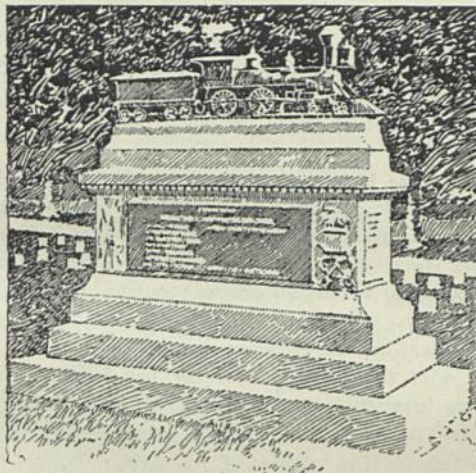
Die Sieger von Plataeae (Olympiade 75, Jahr 2 = 478 vor Chr.) stifteten einen mit Goldblech beschlagenen Schlangendreifuß nach Delphi. Er wurde, feines Goldes beraubt, von *Konstantin* nach Byzanz veretzt und diente in byzantinischer Zeit als Fontäne. Als Beschützer und Wächter des heiligen Gerätes dienten Schlangen, welche die Mittelstütze des Dreifüßes umringelten. Auf den Schlangenableibern sind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perfer teilnahmen. Der Rest des Denkmals, die sog. »Schlangensäule« auf dem Atmeidan zu Konstantinopel, mißt in der Höhe 4,50 m, aus welchem Maß auf die Größe des ganzen Denkmals geschlossen werden mag.

Denkmäler besonderer Art waren auch die choregischen oder choragischen Denkmäler, Bildwerke, die zur Erinnerung an einen in den griechischen Festspielen

mit Hilfe eines Chores errungenen Sieg gestiftet wurden. Sie wurden in Athen in der Dreifufstraße aufgestellt. Das bedeutendste und besterhaltene dieser Denkmäler ist dasjenige des *Lyfkrates*. Es ist in Art. 581 (S. 640) ausführlicher behandelt und wurde 334 vor Chr. errichtet; als Bekrönung trug es einst einen bronzenen Dreifufs. Es war dem Dionysos geweiht und enthielt in dem am Gebälk das Denkmal umziehenden Relieffries einen Hinweis auf eine hervorragende That des Gottes: die Befrafung der tyrrhenischen Seeräuber.

An das choragische Denkmal des *Lyfkrates* schliefsen sich andere choragische Denkmäler an; so das Denkmal des *Thrafyllos*, 320 vor Chr. vor der Grotte eines Bergabhanges in Athen errichtet, ein dorischer Pfeilerbau mit einem dreiteiligen Gebälk, dessen Fries einen Schmuck aus Lorbeerkränzen trägt. Ueber dem Gebälk erhob sich eine Attika mit der Figur des Dionysos. — Das choragische Denkmal

Fig. 494.

Denkmal für *Andrews Raid* zu Chattanooga.

des *Nikias*, 320—19 errichtet, vor dem Felsen der Akropolis stehend, hatte eine sechs säulige Front.

In der Art des lustigen Genre sind einige Denkmalentwürfe von *Albrecht Dürer* gedacht. Zum Andenken an eine Schlacht will er ein Kanonenrohr auf einem Postament aufrichten und auf die vier Ecken desselben Pulverfässer und Geschützkugeln setzen. Auch einen Denkmalentwurf für einen Trunkenbold hat er gemacht. Einen Sieg über aufständische Bauern denkt er sich verherrlicht durch folgendes Denkmal: »Auf die unterste Stufe setzt er Gruppen von Kühen, Schafen, Schweinen und dergl. An die Ecken des Postaments rät er, Körbe mit Käse, Butter, Eiern, Zwiebeln und dergl. zu setzen. Auf diesem Unterbau baut er einen Haferkasten auf, über den ein Kessel gestürzt ist. Auf letzterem steht ein mit einem Teller zugedeckter Käfenapf, auf dem Teller ein Butterfafs, auf diesem ein Milchkrug, der wieder eine Korngarbe mit eingebundenen Mistgabeln, Dreschflegeln und dergl. trägt. Darüber steht ein Hühnerkorb mit einem Schmalzhafen, auf welchem ein trauernder, mit einem Schwerte durchstochener Bauer sitzt.«

682.
Denkmal-
entwürfe
von
Albrecht Dürer.

Das *Richard Smith*-Denkmal am Eingang zum Fairmount-Park in Philadelphia hat die Form eines aus zwei nicht verbundenen Teilen bestehenden Parkthores. Diese Teile sind viertelkreisförmig geschwungen, bestehen aus einem *Palladio*-Bogenmotiv, welches nach außen ein hoher Pfeiler mit Postament und Reiterstatue, nach innen ein ähnlicher Pfeiler mit darauf gestellter hoher Säule mit Statue abschließt.

683.
Richard Smith-
Denkmal
zu
Philadelphia.

Durch eine fachliche Darstellung dem Beschauer die Bedeutung des Denkmals unmittelbar zu sagen, wurde im Denkmal von *Andrews Raid* zu Chattanooga, der Hauptstadt der Grafschaft Hamilton im nordamerikanischen Staate Ten-

684.
Raid-Denkmal
zu
Chattanooga.

Fig. 495.



Denkmal für *Robert Louis Stevenson* zu San Francisco.

nessee, versucht (Fig. 494). Das Denkmal zeigt auf zwei Stufen ein dreiteiliges längliches Postament und auf ihm eine Lokomotive zur Andeutung des Inhaltes des Lebenswerkes *Raid*'s.

In der fachlichen Darstellung verwandt, jedoch mit unterlegter symbolischer Bedeutung, ist das Denkmal des Schriftstellers und Dichters *Robert Louis Stevenson* zu San Francisco in Kalifornien (Fig. 495).

685.
Stevenson-
Denkmal
zu
San Francisco.

Das Denkmal besteht aus einem etwa 4 m hohen Granitblock, auf welchem ein Bronzeschiff im Charakter der Schiffe des XVI. Jahrhunderts, mit windgeschwellten Segeln, aufgestellt ist. Das Schiff soll die romantischen Neigungen und die Wanderlust des Dichters versinnbildlichen. Auf der Vorderseite des Denkmals ist eine lange Inschrift eingemeißelt, eine Stelle aus der Christpredigt des Dichters. Die Stelle lautet: »*To be honest, to be kind, to earn a little, to spend a little less; to make upon the whole,*

a family happier by his presence; to renounce when that shall be necessary and not be embittered; to keep a few friends, but these without capitulation; above all on the same grim condition to keep friends with himself.

»Here is a taste for all that a man has of fortitude and delicacy.«

686.
Lucknow
in Indien.

Ein interessantes und lehrreiches Beispiel dafür, wie man ein großes geschichtliches Ereignis bei der Nachwelt dauernd in lebendiger Erinnerung erhalten kann, bietet die Stadt Lucknow in Indien. Die Stadt ist durch die Geschichte des Militäraufstandes vom Jahre 1857 berühmt, in welchem der größte Teil der von den Engländern bewaffneten eingeborenen Truppen rebellierte. Der Befehlshaber von Lucknow, *Lawrence*, stand einer Uebermacht gegenüber, widerstand aber mit seiner kleinen Schar 6 Monate in einem befestigten Teile der Stadt.

»Man hat nun,« schreibt *W. Böckmann*³⁷⁶, »diese That dadurch verewigt, daß man den Ort des Kampfes und die Trümmer, welche Zeugnis von demselben ablegen, so weit als angängig konserviert und vor weiterem Verfall geschützt hat. Eine Anzahl Ruinen stattlicher massiver Gebäude, darunter die ehemalige Residenz des Gouverneurs, liegt heute malerisch von Schlinggewächsen überwuchert in einem prächtigen Park, der stellenweise begrenzt ist von den Bruchstücken einer Festungsmauer und alter Thore. Alles zeigt deutlich die Spuren eingeschlagener Flinten- und Kanonenkugeln . . . Verschiedene Monumente ehren die hier gefallenen Anführer der Verteidiger, darunter auch den tapferen General *Lawrence*; kleine Marmortafeln, an den Ruinen angebracht, verewigen die Namen von Bürgern und Soldaten, die an der betreffenden Stelle ihr Leben ließen.«

687.
Cité-Denkmal
zu Paris.

Ein eigenartiges Denkmal war in Paris geplant. Entsprechend dem Sinn des Wahlspruches im Wappenschilder der Stadt: *»Fluctuat nec mergitur«*, welcher sich auf ein auf den Wellen treibendes Schiff bezieht, war beabsichtigt, das Wappenschiff zu einem Denkmalbau zu machen.

Dieser Bau sollte mitten in der Stadt an der Spitze der Insel »Vert-Galant«, der mitten in der Seine gelegenen Cité-Insel, seinen Platz finden, hinter dem Pont-Neuf, um den zur Zeit der Ueberschwemmung die Wasser raufchen. Die Form der Insel, die kühn sich vorstreckende Landzunge, regte die Phantasie des Künstlers *Moncel* an: sie erschien ihm wie der Bug eines von den Fluten geschaukelten Fahrzeuges. Es sollte das Schiff samt Aufbau und Bildsäule, das vor der genannten Insel vor Anker liegen wird, 20 m hoch und 16 m lang, die die Stadt Paris versinnbildlichende Statue allein 8 m hoch werden. Der Sockel, welcher die Lutetia trägt und aus dem Mittelteil des Schiffes herausragt, wird von der Erdkugel gekrönt, in die die zwölf Zeichen des Tierkreises eingegraben sind. Unterhalb der Säule ist, wie im heraldischen Wappen der Stadt, der Festungsgürtel von Paris durch vier Festungstürme veranschaulicht. An der Stelle, wo das Vorderteil des Schiffes aus der Wasserfläche hervorragt, erhebt sich eine von zwei Delphinen flankierte allegorische Figur. Das Denkmal war ganz in Stein und das Ornamentale in vergoldeter Bronze oder Kupfer ausgeführt gedacht.

x) Bauwerke mit Denkmalcharakter.

688.
Babylonisches
Pantheon.

Die Beispiele dafür, daß ganze Bauwerke mit Denkmalcharakter errichtet werden, gehen hoch in das babylonisch-assyrische und ägyptische Altertum hinauf. *Delitzsch* berichtet³⁷⁷ über ein babylonisches Pantheon »Efigila« (»hochragendes Haus«).

Sumulaïlu, der zweite König der ersten babylonischen Dynastie, hatte im vierten Jahre seiner Regierung durch die Erbauung der »großen Mauer« von Babylon den Grund zur Selbständigkeit dieser Stadt gegenüber Sippar und anderen mächtigen Städten Nordbabyloniens gelegt und späterhin für Marduk, den Stadgott von Babylon, einen herrlichen Thron aus Silber und Gold, auch ein Bildnis der Gemahlin Marduks, der Göttin Zarpanit, anfertigen lassen. Sein Sohn *Zabum* baute darauf den Tempel Efigila in der zweiten Hälfte des III. Jahrtausends vor Chr. Und als dem Enkel *Zabum's*, dem König *Hammurabi*, das große Werk gelungen war, Nord- und Südbabylonien zu einem Staate mit Babylon als Hauptstadt zu

³⁷⁶ In: Reise nach Indien. Als Manuskript gedruckt. Berlin 1893.

³⁷⁷ In: Mitt. d. Deutschen Orient-Gesellschaft.

vereinen, ward Eſagila (von den Semiten auch Eſakkil genannt) das Nationalheiligtum Geſamtbabyloniens. Nach mannigfachen Schickſalen wurde Eſagila durch *Sanherib* gänzlich zerſtört, jedoch durch *Aſſarhaddon* wieder aufgebaut. Der thatkräftigſte Beſchützer Eſagilas wurde *Nebukadnezar*, zugleich der opferfreudigſte Verehrer des in Eſagila wohnenden Gottes Marduk. Unendliche Schätze an Edelmetallen und Edelgeſtein und Geſchenken aller Art brachte *Nebukadnezar* dem Tempel Eſagila fortwährend dar. Die Wände machte *Nebukadnezar* aus gediegenem Gold »ſonnenhell«; die erleſenſten Zedern vom Libanon dienten, mit Gold überzogen und auf der unteren Fläche mit Juwelen beſetzt, als Bedachung. Auch die Wände der Gemächer Zarpanits und Nebos wurden mit Gold überkleidet, und alle Tempelgeräte aus maſſivem Gold hergeſtellt. . . .

Aehnliche Bauten kannte das alte Aegypten: die Memnonien. Darunter ſind Tempelanlagen verſtanden, »die der König bei ſeinen Lebzeiten ſich baut, um darin Gegenſtand eines Kultus zu werden«. Der Kultus hat Verwandtſchaft mit dem Kultus der Perſonen in den gewöhnlichen Gräbern, mit dem Unterſchiede, daß die Könige ſchon bei Lebzeiten als gottähnliche Perſonen betrachtet wurden. So wurde im Tempel von Semne *Ufertefen III.* durch *Thutmes III.* als Gott in ſeinem Namen angebetet. Die Darſtellung iſt von der Inſchrift begleitet: »Er iſt vorhanden in jeglicher lebendigen Geſtalt . . . gleich dem Ptah . . .«. Ein Beiſpiel für ein ſolches Memnonium iſt der *Ramſes*-Tempel von Abydos.

689.
Aegyptiſche
Memnonien.

»Im Inneren deſſelben befand ſich, nach *Pietſchmann*, eine Statue *Ramſes II.*, und Darſtellungen im Vorhofe veranſchaulichen uns pomphaſte Feſtzüge, welche der König zu Ehren ſeiner eigenen Bildſäule, als der Verkörperung des ihm innewohnenden, mit ſeinem Ableben zur Vollendung gelangenden göttlichen Prinzips in Scene ſetzt. Wir haben hier einen Tempel, der eigens zur Aufbewahrung und Verehrung der Statue geſtiftet worden iſt. Auf der ſüdlichen Außenwand des Tempels befinden ſich Abbildungen von allerlei Opfergaben, nebt einer Inſchrift, in welcher *Ramſes II.* voller Befriedigung von den Vorkehrungen berichtet, die er getroffen hat, damit ſeinem Ka, jener Bildſäule, zu den gebührenden Zeiten eine Reihe von Gaben verabfolgt werden könne.« In einem Saale ſteht die Bildſäule des Königs, vielleicht eine nur kleine Statue, jedenfalls aber nicht die einzige. *Mariette* fand eine Gruppe, welche den König zwiſchen zwei Gottheiten ſitzend darſtellt. »Auch prangte rings vor den Pfeilern des Vorhofes das Bild des Königs in Geſtalt von fog. Oſiris-Karyatiden. . . .«

In der Geſtalt der von ihm aufgeſtellten Statue weilt der König bei Lebzeiten und nach dem Tode unter den hier verehrten Göttern von Abydos und lebt, ſeiner irdiſchen Würde entſprechend, als eine Art Gott fort. Ihr Ka oder Schemen iſt ihnen von den Göttern verliehen, alſo überirdiſchen Urſprunges. Einen ſolchen Tempel zu ſeiner Verehrung konnte ein König gründen, wo er wollte. Wie es ſcheint, hatten ſchon einzelne Herrſcher der erſten thebaiſchen Periode in entlegeneren Landesteilen ſich Tempel gegründet, »in denen als Genoffe der darin angebeteten Ortsgottheiten der königliche Stifter der Verehrung teilhaftig wurde, Tempel, wie ſie aus der zweiten thebaiſchen Periode in Oberägypten und Nubien noch in genügender Zahl vorhanden ſind«. Die Herrſcher dieſer zweiten Periode bauten ſich alſo Gedächtnistempel, welche *Pietſchmann* zum Unterſchiede von den Reichstempeln, d. h. Tempeln oder Gotteshäuſern, an denen viele Könige, ja Generationen von Herrſchern bauten, Königstempel zu nennen vorſchlägt, d. h. alſo Tempel, welche die Stiftung einzelner Könige ſind, deren Perſon ſtark hervortritt.

»Den Aegyptern ſcheint allerdings eine ſtrenge Unterſcheidung zwiſchen dieſen beiden Klaffen von Tempeln fernegelegen zu haben. Ihre Herrſcher, vornehmlich aber die Könige des zweiten thebaiſchen Reiches, beſeelte dazu zu ſehr das Verlangen, ihren Namen in der Nachwelt glänzen zu laſſen, durch Verherrlichung der Götter die eigene Perſon zu verherrlichen. . . . Und verſchönerte oder erweiterte ein Herrſcher einen von den Reichstempeln, ſo that er dies nicht allein ‚ſeinem Vater Ammon‘ oder irgend einem anderen Gotte zuliebe, lediglich des frommen Zweckes halber, ſondern ebenſo ſehr ſich ſelber zum Gedächtnis oder, wie es die Inſchriften zu nennen pflegen, *em mennu-f*, zu ſeiner Verewigung‘, alſo in derſelben Abſicht, die, nur unumwundener, auch in der Aufſchmückung der Memnonien zu Tage

tritt und ihren funeren Charakter verwischt. Das Fortleben des Namens, das Fortbestehen im Bilde hatte im ägyptischen Altertume eine höhere Bedeutung als bei uns; es knüpfte sich daran ein Stück wirklicher Unsterblichkeit.

Ein im Wesen begründeter Unterschied zwischen den thebaischen Memnonien und den ägyptischen Tempeln, die einzelne Könige ihrer eigenen Göttlichkeit errichteten, besteht nicht. So ist der Seti-Tempel von Abydos ein Memnonium und der Tempel, den sich *Amenophis III.* zu Soleb erbaute, führt die Bezeichnung Mennu Chæmmât, d. i. Memnonium, Verewigung des Chæmmât, d. h. *Amenophis III.*

Hierher gehören auch die Tempelanlagen von Deir-el-bahari, die ihren Ursprung auf eine Grabkapelle *Thutmes I.* und seiner Gemahlin *Ahmes* zurückführen. *Thutmes II.* erweiterte die Anlage, welcher die Königin *Makarâ Chnumamen Hatafu* ihre besondere Aufmerksamkeit widmet. Ihre Verdienste würdigte sie durch Aufzeichnungen ihrer Thaten und Stiftungen an den Wänden.

Auch Bauten als Siegesdenkmäler scheinen die Aegypter errichtet zu haben. So halten *Mariette* und *Dümichen* den sog. Königspavillon von Medinet Habu »für einen zum Andenken an die glorreichen Thaten des Königs errichteten Siegesturm, für ein Monument von der Art der römischen Triumphbogen«³⁷⁸⁾.

Bei der engen Verbindung von Staatswirtschaft und religiösem Kultus im griechisch-römischen Altertum ist es sehr erschwert festzustellen, welcher Anteil vieler antiker Bauten ihrem Charakter als Denkmalbauten gebührt. Es sei z. B. an das Trajaneum zu Pergamon erinnert³⁷⁹⁾. Bei seiner Errichtung bestand die Aufgabe, die römische Staatsreligion zu heben und den Kaiferkultus in den kleinasiatischen Provinzen des römischen Reiches zu beleben, mit anderen Worten, dem Kultus des regierenden Kaifers eine glänzende und möglichst eindrucksvolle Stätte zu schaffen. Die Kolossalbilder der Kaifer *Trajan* und *Hadrian*, welcher letztere das Trajaneum vollendete, wurden in der Tempelcella aufgestellt. So waren die Kaiferstatuen gewiss die eigentlichen Kultbilder des Heiligtumes. Daher ist es schwer, den Denkmalcharakter dieser Bauten von ihrer religiösen Bestimmung zu trennen. In Kap. 6 u. 7 des vorhergehenden Hefes finden sich weitere Ausführungen hierüber. Nur vereinzelt erhalten wir Kunde von einer ausgesprochenen Denkmalbestimmung der Bauwerke. Ein Beispiel sei das Philippeion zu Olympia, von *Philipp von Macedonien* zur Erinnerung an den Sieg von Chaironeia gestiftet. Es war ein Rundbau mit 18 jonischen Säulen im Aeußeren und 9 korinthischen Halbsäulen im Inneren. Das Bauwerk enthielt die Porträtstatuen der macedonischen Königsfamilie und war somit ein Heroon *Philipp's*.

Ueber ein anderes Gebäude mit verwandter Bestimmung wird aus Sparta berichtet. Unter den mehrfach gewidmeten spartanischen Siegesweihgeschenken aus Anlaß der Schlacht bei Aegospotamoi wird auch die sog. »persische Halle« am Markte in Sparta genannt. Sie war schon in früherer Zeit aus persischer Beute gegründet und scheint um 420 bis 400 vor Chr. umgebaut und erweitert worden zu sein. Nach *Pausanias* waren über ihren Säulen die Bildnisstatuen hervorragender Perfer, wie *Mardonios*, und persischer Bundesgenossen, wie der *Artemisia von Halikarnafs*, angebracht, wie *Overbeck* meint, vielleicht in der Art als Dreiviertelreliefs wie die Figuren an der Halle »Las Incantadas« in Thessalonike.

Ein weiteres Werk dieser Art ist der Tempel der Nike Apteros auf der

378) Siehe: DÜMICHEN, J. Photographische Resultate einer auf Befehl *Wilhelm's I.* nach Aegypten entsendeten archäologischen Expedition. Berlin 1871. S. 21 ff.

379) Siehe: FABRICIUS, E. Das Trajaneum zu Pergamon. Beil. z. Allg. Ztg. 1896. Nr. 68. — Ferner: STILLER, H. Königliche Museen zu Berlin. Altertümer von Pergamon. Bd. V, 2: Das Trajaneum. Berlin 1895.

füdlichen Böschungsmauer der Akropolis von Athen, der Ἀθηνᾶ Νίκῃ geweiht; es war ein Denkmalbau, von dem eine frühere Annahme bestand, daß er als Denkmal der Siege *Kimón's* über die Perfer vor der 80. Olympiade errichtet worden sei. Nunmehr aber hat man diese Ansicht als unbegründet bezeichnet und setzt die Gründung des Tempels in die Perikläische Zeit. Der Tempel ist in sehr bescheidenen Abmessungen, etwa 6×9 m, ausgeführt, aber eine Perle der attisch-jonischen Architektur.

Der Tempel besitzt einen figurenreichen, 0,45 m hohen Fries, in dem in lebhaft bewegten Figuren die Schlacht von Plataeae dargestellt ist. Um den Tempel zieht sich gegen einen dreieckigen, spitzwinkligen Abgrund eine 0,96 m hohe Marmorbalustrade mit figürlichen Reliefs, die Beziehungen zum Tempel haben. Die Figuren sind Siegesgöttinnen, Dienerinnen der Athena, die mit der Aufstellung der Siegesbeute und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer beschäftigt sind. *Kekulé* und *Michaelis* beziehen die Darstellungen auf die Siege des *Alkibiades* bei Abydos, Kyzikos und Byzanz um 407 vor Chr.

Auch die nachchristliche Zeit hat in allen Perioden Bauwerke mit Denkmalcharakter geplant und errichtet. Nur einzelne seien genannt.

691.
Nachchristliche
Zeit.

»Der Dom zu Pisa ist ein Denkmal des herrlichen Sieges der Pisaner über die Sarazenen, der Erstürmung von Palermo im Jahre 1063. Gott zu Ehren, der ihnen den Sieg verliehen hatte, beschloß die Bürgerschaft einmütig, gleichwie die Venezianer ihre Markuskirche errichteten, einen Dom zu erbauen, und die reiche Siegesbeute erlaubte ihnen, diesen Bau so kostbar und großartig auszugestalten, daß er alle italienischen Kirchenbauten seit *Konstantin* übertraf«³⁸⁰).

In der Nähe von Lissabon liegt das Kloster Noffa Senhora da Victoria, gewöhnlich Batalha genannt, das gewaltige Denkmal der portugiesischen Unabhängigkeitschlacht von Aljubarrota (1385), zugleich das Mausoleum des Königsstammes von Aviz. »Batalha« heißt auf deutsch »die Schlacht«, und dieser Name ist denn auch der Kathedrale durch die Jahrhunderte hindurch bis in unser modernes Zeitalter geblieben. »So ist denn das herrliche Monument ein nationales Schlachten- und Siegesdenkmal, und der Volksglaube versichert, daß die heilige Jungfrau, der der Hauptaltar gewidmet ist, ihren Schild über den ritterlichen Portugiesen hielt und ihnen als christliche Minerva zum Siege über die erdrückende Uebermacht der Castellaner verhalf.« (E. v. Ungern-Sternberg.)

Im Jahre 1630 wurde infolge eines Gelübdes des Senats von Venedig aus Anlaß der Pest von 1630 nach dem Entwürfe des *Baldassare Longhena* (1604—82) die Kirche *Santa Maria della Salute* in Venedig begonnen, die berühmte Zentral-Kuppelkirche, mit einem wirkungsvollen Triumphbogen als Eingang. 1683 errichtete *Giuseppe Sardi* (1630—99) die Fassade von *Santa Maria Zobenigo* in Venedig als eine Stiftung des Feldherrn *Antonio Barbaro*, »das Ganze mehr ein Ruhmesdenkmal als eine Kirchenfassade, prahlerisch reich, ohne jeden Anklang kirchlichen Sinnes«³⁸¹).

Zur Verherrlichung des glorreichen Sieges bei Lepanto beschloß der Rat von Venedig, der *Madonna del Rosario* eine Kapelle bei SS. *Giovanni e Paolo* zu errichten, die als ein Weihgeschenk für die heilige Jungfrau in ihrer Pracht auf alle Zeiten hinaus den Ruhm der venezianischen Waffen über die Ungläubigen verkünden sollte. Alles sollte geleistet werden, was an Herrlichkeit die damalige Kunst in Venedig zu leisten vermochte. Mit der Arbeit wurde *Alessandro Vittoria* betraut. 1867 wurde die Kapelle ein Raub der Flammen.

380) Siehe: SCHUMANN, P. Der Dom zu Pisa. Berlin 1900.

381) Siehe: GURLITT, a. a. O., S. 319.

Eine Motiv-Denkmalkirche ist auch die von *Filippo Juvara* (geb. 1685 in Messina) errichtete Superga bei Turin. In der Schlacht von Turin im Jahre 1706 wurde Herzog *Viktor Amadeus* von Piemont, neben welchem auch Prinz *Eugen* focht, von den Franzosen und Spaniern schwer bedrängt. Beide bestiegen im August 1706 den Hügel der Superga, entdeckten von hier aus die Fehler in der Aufstellung des Feindes und errangen dadurch einen glänzenden Sieg. Herzog *Viktor Amadeus* gelobte infolgedessen die Errichtung einer herrlichen Basilika, zu welcher am 20. Juli 1717 der Grundstein gelegt und welche am 1. November 1731 geweiht wurde.

Von *Jean Charles Delafosse* (1734—89) besitzen wir Entwürfe zu einer Ruhmeshalle und zu einem Pantheon. Letzteres ist über einem ovalen Grundriss als ein Kuppelbau mit jonischer Säulengliederung gedacht; erstere ist ein eingeschossiger dorischer Bau mit Triglyphengefims und einem mittleren, trophäen- und reliefgeschmückten Aufbau. *Gurlitt* hat beide in dem unten genannten Werke³⁸²⁾ veröffentlicht.

Als ein gewaltiges Ruhmesdenkmal für den *Herzog von Marlborough* liefs die englische Nation das Schlofs Blenheim bei Oxford durch den Architekten *John Vanbrough* (1666—1726) errichten³⁸³⁾. »Die Nation erbaute daselbe als Dank für ihren Helden. . . . Nicht nur die Machtfülle des berühmten Feldherrn, sondern auch die Gröfse des ihm huldigenden Staates sollte veranschaulicht werden.«

Eine der bedeutendsten Denkmalkirchen der Spätrenaissance und vielleicht aller Zeiten ist die Motivkirche, die *Karl VI.* in Wien durch *Fischer von Erlach* errichten liefs: die Karlskirche. Alle Ergebnisse des römischen Studienaufenthaltes *Fischer's*, alle Baugedanken aus dem antiken Rom und dem Rom der Renaissance: die Säulenhalle mit Giebel, die Kuppel, der Triumphbogen, die Triumphalfäulen, sind in ihr »wie in einem jener phantasievollen Kupferstiche des *Piranesi* zu wunderbarem Einklang aneinandergesetzt«.

Die hervorragendste französische Denkmalkirche ist das Pantheon in Paris, durch welches die französische Nation nach dem Vorbilde von *Santa Croce* zu Florenz und der Westminsterabtei zu London ihren großen Männern eine gemeinsame Ruhestätte geben wollte, gewissermaßen als Fortsetzung der Ueberlieferungen der Kathedrale von Saint-Denis. Das heutige Gebäude ist ein Werk des XVIII. Jahrhunderts. Der Neubau der alten Kirche Ste.-Geneviève in Paris durch *Soufflot* (1755) erfolgte infolge eines Gelübdes, welches *Louis XV.* während einer Krankheit in Metz gethan hatte. In seinen wechselfollen Schicksalen war der Kuppelbau bald Kirche, bald Pantheon; die dritte Republik verlieh ihm wieder den Charakter als Ruhmeshalle und schmückte ihn mit Fresken.

Sie stellen Vorgänge der französischen Geschichte dar, welche in ihren Anfängen an die Legende streift, wie die wunderbare Bekehrung des Frankenkönigs *Chlodwig* durch seine fromme Gemahlin *Clotilde*, den heiligen Bischof *Remigius* und beider Freundin, das gottselige Mädchen *Geneviève*, die spätere Schutzheilige von Paris, der das Pantheon nach kirchlichen Begriffen geweiht ist. Ein Fries zeigt den heiligen *Remigius* mit seiner Schar Neophyten, ein Werk des Malers *Joseph Blanc*, der zum Freundeskreise *Gambetta's* gehörte. Nach Art der alten Meister hatte dieser Künstler den Einfall, die Züge des berühmten Staatsmannes und einiger seiner Jünger, so auch *Clémenceau's*, im Frieze zu verewigen, als ahnte er, dafs die Familie *Gambetta's* seine Ueberführung nach dem Pantheon nicht gestatten würde, und als wolle er ihm da ein Denkmal setzen. *Chlodwig* und *Clotilde*, deren Heiligsprechung fast gleichzeitig mit derjenigen

³⁸²⁾ GURLITT, C. Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Klassizismus etc. Stuttgart 1888.

³⁸³⁾ Abgebildet ebendaf., S. 360 ff.

des Bischofs *Remigius* erfolgte, haben ihre Kolossalstandbilder in der Vorhalle des Pantheons; im Inneren deselben, auf der rechten Langseite, erzählen die Wände die Geschichte des Bauernmädchens *Geneviève* von Nanterre, welches durch sein Gebet den Sinn des Hunnenkönigs *Attila* so wandte, daß er sein Vorhaben, Paris zu belagern, aufgab und auf seinem Eroberungszuge unverhofft, als in der Stadt schon Schrecken und Verwirrung herrschten, eine andere Richtung einschlug. *Puvis de Chavannes* hat in lichter Farbengebung, altertümelnder Zeichnung und naivem Vortrag die Kindheit der Heiligen geschildert. Andere haben ihre Wunderthaten im Bilde vorgeführt, und *Jean Paul Laurent* zeigt die neunzigjährige Greisin auf ihrem Sterbelager, umringt von andächtigen Verehrern.

So kann man in den Fresken des Pantheons die Anfänge des christlichen Paris und Anklänge an die neueste Kunst- und Literaturgeschichte finden.

Das ruhmvollste Beispiel dieser Art ist die Westminsterabtei in London. Ihr sind an anderer Stelle des vorliegenden Heftes ausführliche Mitteilungen gewidmet. Ihre Vergrößerung ist seit Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher Entwürfe der englischen Künstlerschaft, in erhöhtem Maße seit dem Tode der Königin *Viktoria*. Einen großgedachten Vorschlag der Angliederung einer kaiserlichen Denkmahalle an die Abtei haben die Architekten *J. P. Seddon & E. B. Lamb* gemacht und an der unten genannten Stelle veröffentlicht³⁸⁴).

Die Befreiung Moskaus von der Franzosenherrschaft war die Ursache eines Gelübdes *Alexander I.*, mit einem Aufwande von 20 Mill. Rubel durch den Architekten *Thon* die Erlöserkirche in Moskau erbauen zu lassen. Sie ist eine Kuppelkirche, zu welcher der Grundstein im September 1839 gelegt wurde. Die Gedenktage von großen Schlachten der Befreiungskriege sind durch Heilige dargestellt, deren Fest auf den betreffenden Schlachtag fällt; so ist der Jahrestag der Schlacht bei Leipzig (7. Oktober) durch den heil. Sergius, der Tag der Schlacht bei Kulm (18. August) durch den heil. Laurus verewigt.

Die Paulskirche in Frankfurt a. M. zu einer Gedenk- und Ehrenhalle der deutschen Einheits- und Freiheitsbewegung umzugestalten, ist als ein beachtenswerter Vorschlag angeregt worden. »Die Paulskirche gleicht mit ihrer gewaltigen Säulerei schon jetzt mehr einer Ruhmeshalle als einer Kirche. Denkt man sich den Altar und die Kanzel hinweg und ersetzt durch ein stattliches Portal, den Mittelraum vom Gestühl befreit, die Wandflächen mit historischen Gemälden geschmückt, so würde eine stattliche Erinnerungshalle entstehen.«

Die Schloßkirche zu Wittenberg als ein Denkmal des Protestantismus, das *Melanchthon*-Haus in Bretten und das *Luther*-Haus in Plauen als Denkmäler seiner Urheber, das *Shakespeare*-Gedächtnishaus in Stratford on Avon und viele andere Gebäude gehören hierher.

Im Jahre 1897 ist dem Deutschen Reichstag ein Gesetzentwurf zugegangen, in welchem die Mittel zu Vorarbeiten für die Errichtung einer Gedenkhalle zu Ehren der 1870—71 gefallenen oder schwer verwundeten deutschen Krieger gefordert wurden. Es bestand die Absicht, vor dem Brandenburger Thor in Berlin ein Bauwerk zu errichten, das sich rechts und links von der Charlottenburger Chaussee im Halbrund vor das Thor legen sollte. Die mit dem Plan verfolgte Absicht war die folgende.

»Ein Denkmal, das die Namen aller derer vereinigte, welche im Feldzuge von 1870—71 gefallen sind oder schwer verwundet wurden, fehlt noch; es fehlt jene Halle, an deren Mauern gleichsam die Dankbarkeit der Nation zum ewigen Gedächtnis die Namen derer schrieb, die vor dem Feinde fielen oder schwer verwundet wurden, und so alle, vom ruhmreichen Führer bis zum einfachen Mann aus dem Volke, vereinigte, wie sie als ‚ein Volk in Waffen‘ vereinigt gegen den Feind standen. Soll solch ein archi-

692.
Krieger-
Gedenkhalle
für Berlin.

³⁸⁴) *Builder*, Bd. 86, S. 339 ff.

tektonisches Namenbuch deutscher Kämpfer in Dankbarkeit gegen die Gefallenen und Verwundeten, zur Aneiferung für künftige Geschlechter geschaffen werden, so kann dies nur an der Stelle geschehen, wo der deutsche Kaiser seines Amtes waltet, wo die Abgeordneten aus dem ganzen Reiche sich zur Beratung versammeln und von wo aus die Antriebe des Volkslebens hinauswirken bis zu den Grenzen des deutschen Landes und überall dorthin, wo Deutsche wohnen. Dafs ein solcher Bau in künstlerischen Zusammenhang mit der Umgebung, und durch die Wahl des Platzes in ideellen Zusammenhang mit anderen Denkmälern gebracht werden mufs, die sich auf die Grofsthaten unserer Väter und der noch lebenden Generation beziehen, das ergibt sich von selbst.«

Nicht ohne Berechtigung wurde darauf hingewiesen, dafs derartige Namenslisten um so eindrucksvoller wirken, je kürzer sie sind; die wenigen Namen in einer Dorfkirche fagen denen, welche sie lesen, mehr als die tausend Namen, welche auf manchem grossen Kriegerdenkmal angebracht sind. Wie die hunderttausend Namen wirken würden, welche in der geplanten Gedenkhalle verzeichnet werden müfsten, ist kaum zweifelhaft.

Die Mittel für den Bau, der unterblieb, waren mit 2 Mill. Mark veranschlagt.

693.
Norddeutsche
Walhalla.

Noch andere Gedanken tauchten auf. In der »Deutschen Rundschau« gab *Hermann Grimm* am Schlusse eines Aufsatzes über das 200jährige Bestehen der Akademie der Künste in Berlin die Anregung, eine Art »Walhalla« in der Umgebung von Berlin zu schaffen. Er führte aus:

»Dem deutschen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entrisfen werden, dafs sein geschichtlicher Adel auf dem beruhe, was seine Denker thaten. Unsere kriegerischen Siege feiern wir mit Recht; in der geistigen Arbeit aber sind wir uns unserer Zusammengehörigkeit am reinsten bewußt, wie die Griechen einst. Das deutsche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichsten Vollbringer seiner geistigen Arbeit in Bildnissen und Büsten zusammenstehen. England hat seine Westminsterabtei, Frankreich sein Pantheon. In der Umgegend von Berlin sollte ein Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden. In vollem Umfange sollte er dastehen, wie er einst in Olympia stand, und sein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht sein. Deutschland würde ein Denkmal seiner Gröfse darin besitzen, das, sobald es einmal dastände, unentbehrlich erschiene. Für unsere Generale haben wir die Ruhmeshallen des Zeughauses als ideale Wohnung. Unsere Helden des Gedankens aber stehen in Sitzungssälen, Vorplätzen und sonstwo vereinzelt herum, wo niemand sie suchen würde. Es bedürfte nur eines geringen Aufwandes von Mühe und Material, um das friedliche Nationalheiligtum des griechischen Volkes als ein neues Denkmal der deutschen friedlichen Arbeit wieder aufzurichten.« *Grimm* dachte wohl offenbar nicht an die Walhalla bei Regensburg.

Der Gedanke fand ebenfowenig Widerhall, wie der einige Jahre darauf aufgetauchte der Errichtung eines deutschen Pantheons. Bemerkenswert erscheint mir, anzuführen, wie *Anton Hallmann*, einer der scharfsinnigsten Berliner Künstler der Mitte des vorigen Jahrhunderts, sich zu solchen Gedanken stellte³⁸⁵).

»Es ist viel über den Kultus des Genius geredet worden, man hat vorgeschlagen, um der Kunst ein Feld anzuweisen, patriotische Hallen zum Gedächtnis grosser Männer zu bauen, sogar die Meinung aufgestellt, dafs ein solcher Kultus überhaupt eine neue Religion werden könne; dem sei nun, wie ihm wolle, übrigens ist es klar, dafs die Erkennung des Genius im Menschen einen unendlichen Einflufs auf den ihn begreifenden Teil der Menschen ausübt, warum denn also, allein schon materiell genommen, ein so wichtiges Anregungsmittel unseren Kirchen entziehen, die, sollte man dergleichen Pläne ausführen, noch verlässener stehen würden; im Gegenteil aber erhielt dadurch die Verehrung des Geistes ihren natürlichsten Platz, d. h. in Bezug auf Gott.

Man nehme nur Beispiele, die Walhalla, so schön die Idee auch für den gebildeten Teil des Publikums sein mag, wird, abgesehen von dem Stile, worin sie erbaut ist, dennoch den grössten Teil der Menschen kalt lassen, ebenso das Pantheon zu Paris; interessant kann der Besuch solcher Tempel immer sein, auch erhebend, aber nie im eigentlichen Sinne erwärmend; denn es fehlt der Form nach wenigstens die belebende Ader, die von Jahrhundert zu Jahrhundert und Geschlecht zu Geschlecht in gleichem Pulschlag die Herzen rührte und erfüllte, der durch die Kunst verfinnlichte Gedanke an Gott und seine Nähe. Das schönste Beispiel hiervon gibt gewifs die Westminsterabtei zu London; wahrlich in diesem

³⁸⁵) Siehe: HALLMANN, A. Kunstbestrebungen der Gegenwart. Berlin 1842. S. 74.

Heiligtum atmet die Größe Englands, und wenn der Ausländer auch englische Anmaßung und Uebermut unwillig erträgt, diesem Eindrucke gibt er sich freudig hin! Dies ist wirklich *„The glory of the nation“*; die dort in Gott ruhen, sie strebten für das Edelste, das Höchste; sie strebten für die Menschheit, und nichts erweckt und stärkt so sehr als der Anblick dieser Kirche, den Glauben an die Größe des Schöpfers und an die Würde der Menschheit.« —

In einem Programmwurf zu einem neuen Berliner Dom macht *Hallmann*³⁸⁶⁾ den Vorschlag, in einer mittleren Gedächtnishalle die Bildnisse und Statuen berühmter Männer aufzustellen, und zwar so, daß die der Vorzeit Angehörigen in den obersten Reihen als Bilder, die noch nicht so lange Gestorbenen aber unten als Statuen erschienen, als unserer Zeit näher, gleichsam noch unter uns wandelnd.

In der gleichen Schrift tritt er mit Wärme dafür ein, in einem Hauptstaats-Verwaltungsgebäude zu Berlin eine »National-Geschichtshalle« zu schaffen und durch sie der Kunst ihr angeborenes Feld wieder zurückzugeben, um sie thätig sein zu lassen an den Bestrebungen der Menschheit.

»Wer ging je durch den Dogenpalast in Venedig, ohne durchzittert zu werden, ohne erfasst zu werden von der Größe der Zeit und der Macht, die ihn erstehen liefs? Und wenn die gemalten Thaten der stolzen Republik, die längst hinabgesunken ist, noch solchen Eindruck auf den Fremden zu machen im Stande sind, wie müssen sie ihrer Zeit auf die gewirkt haben, deren Thaten sie waren! Daher auch die unüberwindliche Sehnsucht der Venezianer nach dem Anblick ihrer majestätischen Stadt, wo Größe aus jedem Säulengange spricht, wo Triumphe von den Wänden herabglänzen. . . .

Preußen, durch einen der ersten Geister, die je lebten, durch *Friedrich II.*, neu geschaffen . . . sollte nicht ein Gebäude haben, worauf die Nation mit Stolz blickte, sollte keinen Tempel haben für sein Pallium, sollte nicht sagen, dort ist der Sitz unserer Regierung, dort geh hinein, Fremdling, und sieh, wie eine große Nation den Wert dessen zu erkennen weiß, was ihre Väter mit Gut und Blut erkaufte und erkämpft haben; dort seht, ihr deutschen Brüder, wie aus wahrer Erkenntnis der Würde einer Nation nur allein die Liebe zum gemeinfamen Vaterland, das eigentliche hohe und edle Nationalgefühl erstehen kann. . . .

Durch eine Vorhalle von bedeutender Abmessung, hauptsächlich geziert mit den Reiterstatuen der 5 preussischen Könige bis auf *Friedrich Wilhelm IV.*, von denen auch schon der Folge nach *Friedrich II.* über dem Portal den Mittelpunkt bildet, tritt man in eine 80 Fufs breite und 240 Fufs lange Halle, welche ich die »National-Geschichtshalle« nenne, indem ihre Dekoration die Geschichte Preußens zum Gegenstand hat; diese Darstellungen der Hauptmomente der Landesgeschichte in 10 großen und einer Menge kleiner Bilder zerfallen in 2 Hälften: in die Thaten des Krieges und diejenigen des Friedens. . . .

Aus dieser geschichtlichen Halle tritt man, also gleichsam durch die Resultate und Erfahrungen derselben geleitet, in das Zentrum der Geschichte, einen kreisrunden gewölbten Raum, in dem durch 9 verschiedene Portale die neun 14 Fufs breiten Treppen, welche in die betreffenden Ministerien führen, ausmünden. In der Mitte dieses Raumes, welcher zugleich die Mitte des ganzen Gebäudes ist, würde dann die Statue des erhabenen Gründers des Gebäudes den würdigsten Platz finden; in der Mitte der Geschichte der Gegenwart, in der Mitte seiner Zeit, welche Er um sich und die sich um Ihn bewegt. — Die Portale der verschiedenen Ministerien sowohl nach außen wie nach der Zentralhalle im Inneren sind mit den auf die jedesmalige Thätigkeit derselben sich beziehenden Emblemen, Figuren und Reliefs geziert. . . .

Was *Hallmann* hier vorschlug, ist in seinem tiefsten Grunde ohne Zweifel auf die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kelheim zurückzuführen. Und wenn er auch glaubte, sich gegen die Form wenden zu müssen, in welcher der Grundgedanke hier verwirklicht wurde, so tritt er doch diesem Gedanken an sich durchaus bei.

Die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kelheim sind die beiden steinernen Zeugen des glühendsten Patriotismus eines jungen Königssohnes. An dem Tage, an dem *Napoleon I.* in Berlin einzog, am 17. Januar 1807, faßte der im Jahre 1786 geborene bayrische Kronprinz, der nachmalige König *Ludwig I.*, den vom erhabenen Idealismus eingegebenen Gedanken, »im vollsten unmittelbarsten Gefühle aller Völkern über das gemeinfame Vaterland ausgegossenen Beschimpfungen,

694.
Vorhänge
Hallmann's.

695.
Walhalla
bei
Regensburg.

³⁸⁶⁾ Siehe: Kunstbestrebungen der Gegenwart. Berlin 1842. S. 75.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

sich selber zum Troste und zur Erhebung, gegenüber dieser vergänglichen Komödie fremden Siegesgepräuges dem unvergänglichen weltgeschichtlichen Ruhm der ganzen germanischen Vorzeit ein künstlerisches Ehrendenkmal zu errichten, ein Denkmal, in dessen Anblick sich, wie er selbst in dem Entschlusse es zu gründen, die gemischthandelte deutsche Mitwelt dereinst auch den begeisterten Mut fammeln möge, das ihrem betäubten Nacken auferlegte Joch durch einen kühnen Entschlusse der Selbstermannung wieder abzuwerfen. Dieses dem vergangenen und zukünftigen deutschen Ruhme, gleichsam den zürnenden Walküren Germanias gelobte Denkmal war die Walhalla.« Im Jahre 1804 hatte der Kronprinz zum ersten Male Italien bereift, und 1806 kam er in Begleitung *Napoleon's* nach Paris.

Der Anblick des Pantheons bestärkte ihn in dem Gedanken, eine »Ruhmeshalle für deutsche Geisteshelden« zu errichten. Noch als Kronprinz im Jahre 1814, ehe der Pariser Friede geschlossen war, erlies er in den öffentlichen Blättern ein Preisausschreiben an die deutschen Architekten. Danach sollte das Gebäude »Walhalla« heißen und Raum zur Aufstellung von Büsten und zum Anbringen von Inschriften bieten. Es sollte ein längliches Viereck sein mit einem sich frei herumziehenden Säulengang und auf dreifachem Sockel ruhen; es sollte keine Wohnräume, sondern nur eine große Halle enthalten. Breite und Länge waren nicht vorgeschrieben; doch sollte es ein großes Gebäude sein, in antikem Geschmacke entworfen und mit einer Pforte aus Erz geschlossen. Der Bauplatz war gleichfalls nicht bestimmt; doch sollte er in einer freien Gegend mit sanfter Anhöhe und Baumgruppen liegen. Weiter heißt es: »Zum allgemeinen Augenmerkmale diene, daß nicht Zierlichkeit, sondern gediegene Größe die erste Bedingung ist, am besten, wenn beide vereinigt werden können; besser noch, es zeige sich als würdige Nachahmung des Großen im Altertume, denn als minder schöne Selbsterfindung.«

Von den eingelieferten Plänen konnte keiner der Ausführung für würdig erachtet werden. Der Kronprinz wandte sich daher 1821 an den damals 37jährigen Architekten *Leo v. Klenze*, dessen Plan denn auch die Grundlage der späteren Ausführung bildete.

Noch in Berlin, unter dem unmittelbaren Eindruck des Einzuges *Napoleon I.*, war der Kronprinz mit *Rauch* in Verbindung getreten, um diesen für die Arbeiten an dem großen Werke zu gewinnen. Mit *Johannes v. Müller* beriet er die geschichtlichen Momente, die dem Werke seinen geistigen Inhalt geben sollten. Schon während eines Aufenthaltes am Hofe des Fürsten *von Thurn und Taxis* in Regensburg im Jahre 1810 wählte der Kronprinz eine Landschaft voll poetischer Schönheit und reich an geschichtlichen Erinnerungen, um in ihr sein ideales Werk zu verwirklichen.

»Wo die mit dunklen Forsten bedeckten Granitberge des Bayerwaldes ihren Fuß in die Wellen des Donaufstromes tauchen, von der Kuppe des Breuberges herab, sollte der blendende Marmorbau, vom Sonnenlicht umflutet, hinausleuchten in die weiten Gauen, hinüber zu dem Hügelgelände von Abensberg und Eggmühl, wo der Königssohn selbst die tapferen österreichischen Schlachthaufen auf Geheiß des gallischen Imperators zu Boden ringen helfen mußte; nach rückwärts, wo hinter dem Schatten der Wälder bei Wenzenbach die Tschechen vor dem kaiserlichen letzten Ritter in eiliger Flucht den Rücken wandten; stromaufwärts, wo die malerischen Ruinen der nahen uralten Burg Donaustauf an den tieftraurigen Zwist des Schwedenkrieges mahnen und wo aus der Ferne die Glocken von den Türmen Regensburgs herüber tönen, des gewaltigen Römerbollwerkes an der Germanengrenze, dessen Mauern gebaut wurden, als die Markomannen, die trutzigen Vorfahren der Bayern, die römische Weltmacht in ihren Fugen erschütterten, Regensburgs, der Residenz der Agilulfinger Herzoge, der Karolinger Könige und des immerwährenden Reichstages!« (*Arnold.*)

Bald, nachdem *Ludwig* am 12. Oktober 1825 den bayrischen Thron bestiegen hatte, veranlaßte er — schon im Frühjahr 1826 — *Klenze*, in der gewählten Gegend den passendsten Bauplatz zu bestimmen. Es wurde eine Felsenhöhe bei Donaustauf erworben und durch Straßsen zugänglich gemacht. Am 18. Oktober 1830 wurde der Grundstein gelegt und am 18. Oktober 1842 die Vollendung des Baues gefeiert, mit dem Wunsche des Königs, »daß alle Deutschen stets so zusammenhalten möchten, wie die Steine dieses Bauwerkes«. (Siehe die Tafel bei S. 215 u. Fig. 496.)

Eine mächtige, zweimal sich teilende und wiedervereinigende, auf cyklopischem Mauerwerk ruhende Marmortreppe steigt in sechs Abfätzen vom Fusse des Berges bis zu den gewaltigen, in fünf Terrassen abgestuften Substruktionen des Tempels empor, eine Fülle von Ausichten in die lachende Landschaft und wechselnder Ansichten des Baues gewährend. Die gefamte Anlage mit Einschluß des Tempels ist 55,00 m breit und 124,80 m lang. Der letztere selbst misst in der Länge 66,80 m, in der Breite 31,60 m und in der Höhe 20,22 m. 96 m über dem Stromspiegel krönt er als der Hauptteil des Gebäudes die Kuppe des Berges. 52 Säulen, von denen 8 und 6 in zweifacher Reihe den Vordergiebel tragen und eine Vorhalle bilden, während 17 Säulen, unter Einschluß der Ecksäulen gezählt, die Langseiten bilden, umschließen als Peripteros die als längliches Viereck gestaltete Halle, deren Länge 48,50 m, deren Breite 14,30 m und deren Höhe 15,00 m beträgt. Nach der Höhe ist die Halle in zwei Gefchoffe geteilt, deren oberes einen Umgang bildet. Nach der Tiefe dagegen zerfällt die Halle durch vorspringende Pfeiler in drei Abteilungen; dem Eingang gegenüber schließt der säulengetragene Opisthodomus die Halle ab. Die Beleuchtung empfängt das in jonischem Stil gehaltene Innere durch die weiten Oeffnungen der über eisernem Sparrenwerk liegenden, mit Bronzekaffettierungen und Goldornamenten reich gezierten Decke aus vergoldeten Kupferplatten. Unter den goldenen Strahlen des hereinflutenden Sonnenlichtes verschmelzen die Farben und die Formen des Baues und feines ornamentalen Schmuckes in wunderbarer Harmonie; hell leuchtet das gelbweiße Marmorfaik des Fußbodens; in tiefen Tinten ruhen die roten Marmorwände; leuchtend strahlt der blendend weiße Marmor der Büsten und der Wandtafeln mit den Goldlettern des hoch die Halle umziehenden Frieses und der göttlichen Walküren. Pracht und Kunst reifen den Beschauer zu enthusiastischer Bewunderung hin; die Brust schwillt, und die Herzen heben sich in heiligem Gelöbnis für das deutsche Vaterland, seine Ehre und Gröfse!

Im Inneren zieht sich, rings um die Wände, in der Höhe der die Cella abteilenden Halbäulen, ein großer Marmorfries, dessen Reliefs Deutschlands Vorgeschichte in acht Abteilungen — von der Auswanderung der Germanen aus ihren kaukasischen Ursitzen bis zur Bekehrung zum christlichen Glauben durch *Bonifacius* — vor Augen führen, Schöpfungen *Martin Wagner's* (geb. in Würzburg 1777, gest. in Rom 1858) und seiner Gehilfen *Schöpf* und *Pettrich*. Die Wandpfeiler des unteren Stockwerkes der Halle gehen nicht bis zum oberen durch, sondern hier tragen Walküren als Karyatiden das obere Gebälk; sie sind nach *Schwanthaler's* Entwurf von feinen Schülern in Marmor gehauen. Die Sprengwerke der drei Dachbinder zeigen nach *Wilhelm Lindenschmit* (geb. 1806, gest. 1848 in Mainz) und *Johann Stiglmayer* (geb. 1791 in Bruck, gest. 1844 in München) die Hauptperioden der nordischen Götterlehre nach der Edda: die Schöpfung, die Blütezeit und die Götterdämmerung.

In den Wandfeldern unter dem Fries stehen auf Konsolen und Sockeln in sechs Gruppen die Marmorbüsten der »Walhallagenossen«, und in den oberen Wandfeldern über ihnen erglänzen in Goldbuchstaben auf weissen Marmor tafeln 64 Namen derjenigen, von welchen kein Bildnis auf unsere Tage gekommen ist. Mit Einrechnung der Statue des Königs *Ludwig* und der Büste Kaiser *Wilhelm's* beläuft sich die Zahl der Walhallagenossen auf 167; Raum ist für die Aufstellung von 200 Büsten vorhanden.

Der König hat damit, wie es auf einer Inschrift heisst, »versucht, unsterblich zu machen alle, die sich hervorgethan haben mit dem Schwerte oder der Leier, dem Zepter oder dem Kreuz, mit Griffel oder Meißel, durch Wort oder durch That«. Auch eine »Halle der Erwartung« sollte angelegt werden für solche, die noch lebten und erst nach ihrem Tode in die Walhalla zu verpflanzen wären; diese blieb aber unausgeführt, »aus Gründen, die der Architektur ferne lagen«, wie *Klenze* sagt.

Die Mitte der Gruppen nehmen die von *Christian Rauch* (geb. 1777 in Arolsen, gest. 1857 in Dresden) in Begeisterung geschaffenen Gestalten der Walküren ein, die, und zwar eine jede in anderer Art, den Helden den Siegeskranz reichen; sie gehören zu den herrlichsten Gebilden, welche der Meißel je geschaffen hat. — Die Büsten sind von verschiedener Gröfse, die älteren, aus der Zeit vor der Erbauung der Walhalla stammenden, kleiner und von verschiedenem Kunstwert, obwohl mit ihrer Herstellung hervorragende Künstler beauftragt waren, darunter ausser *Rauch* und *Ludwig Schwanthaler* Meister wie *Tieck*, *Schadow*, *Eberhard*, *Widemann*, *Dannecker*, *Riefschel*, *v. Bandig*, *Halbig*, *Schöpf*.

Die Auswahl der Walhallagenossen hat König *Ludwig* nach eigenem Ermessen, wenn auch unter dem Beirat *Johannes v. Müller's*, getroffen.

Interessant sind die Bestimmungen *Ludwig's* über das fernere Schickfal der Walhalla.

In einem Kodizill zu seinem Testament bestimmte der König am 29. Dezember 1857: »1. Die Walhalla und was zu ihr gehört vermache ich Deutschland, meinem großen Vaterlande. Ueber die Aufnahme in dieselbe hat der Bundestag, im üblichen Geschäftsgang, wenn kein Plenum, durch Stimmenmehr-

heit zu entscheiden, bei Gleichheit derselben das Präfidium den Ausschlag zu geben. Früher nicht als 10 Jahre nach dem Tode des Betreffenden kann Aufnahme stattfinden. — 2. Bayerns Ruhmeshalle und was zu ihr gehört, vermache ich Bayern, meinem engeren Vaterlande.« In einem Kodizill vom 14. Mai 1862 heisst es im Eingang: »Würde, was Gott verhüten möge, der Deutsche Bund aufhören, so fällt die Walhalla an Bayern als Staatseigentum, für die, was ich Bayerns Ruhmeshalle betreffend verfügt, ebenfalls dann zu gelten hätte. Würde später wiederum ein Bund Deutschland vereinigen, würde Walhalla aufs neue ein Eigentum Deutschlands, so hat wieder ins Leben zu treten, was ich in Ansehung ihrer verfügt.« — Damals, Anfangs 1869, war der Deutsche Bundestag zerfallen und das Deutsche Reich noch nicht erstanden; so beschloß denn auch die bayerische Kammer nahezu einstimmig die Uebernahme der Walhalla auf den Staat Bayern, der auch jetzt noch budgetmäsig für den Unterhalt forgt. Heute aber vereinigt wiederum ein Bund Deutschland, und das Anrecht, welches König *Ludwig I.* seinem »großen Vaterlande« an dieser Ruhmeshalle vermacht hat, ist in Kraft.

Fig. 496.

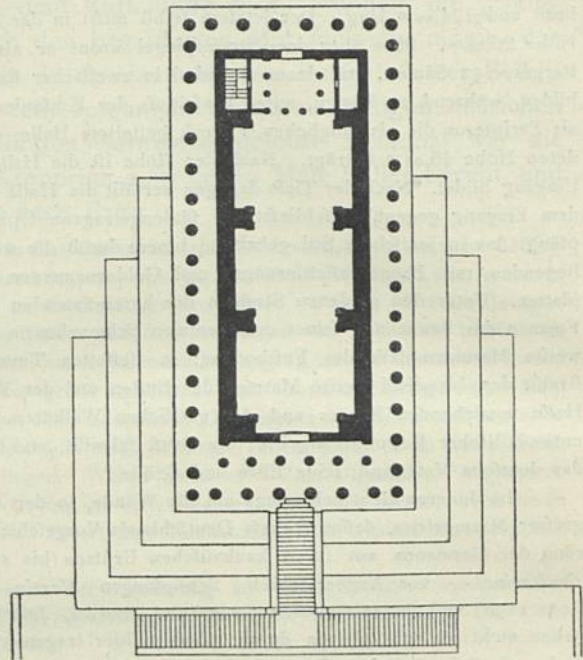
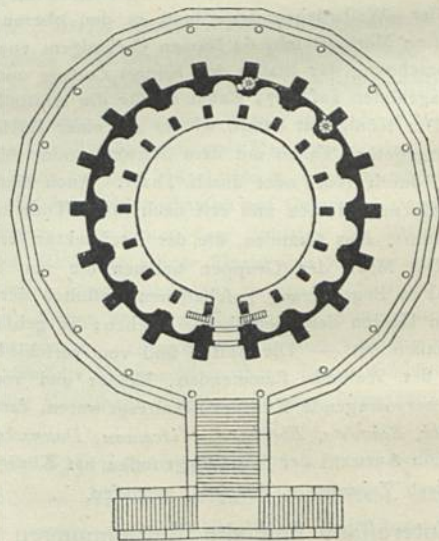
Walhalla bei Regensburg.
1/1000 w. Gr.

Fig. 497.

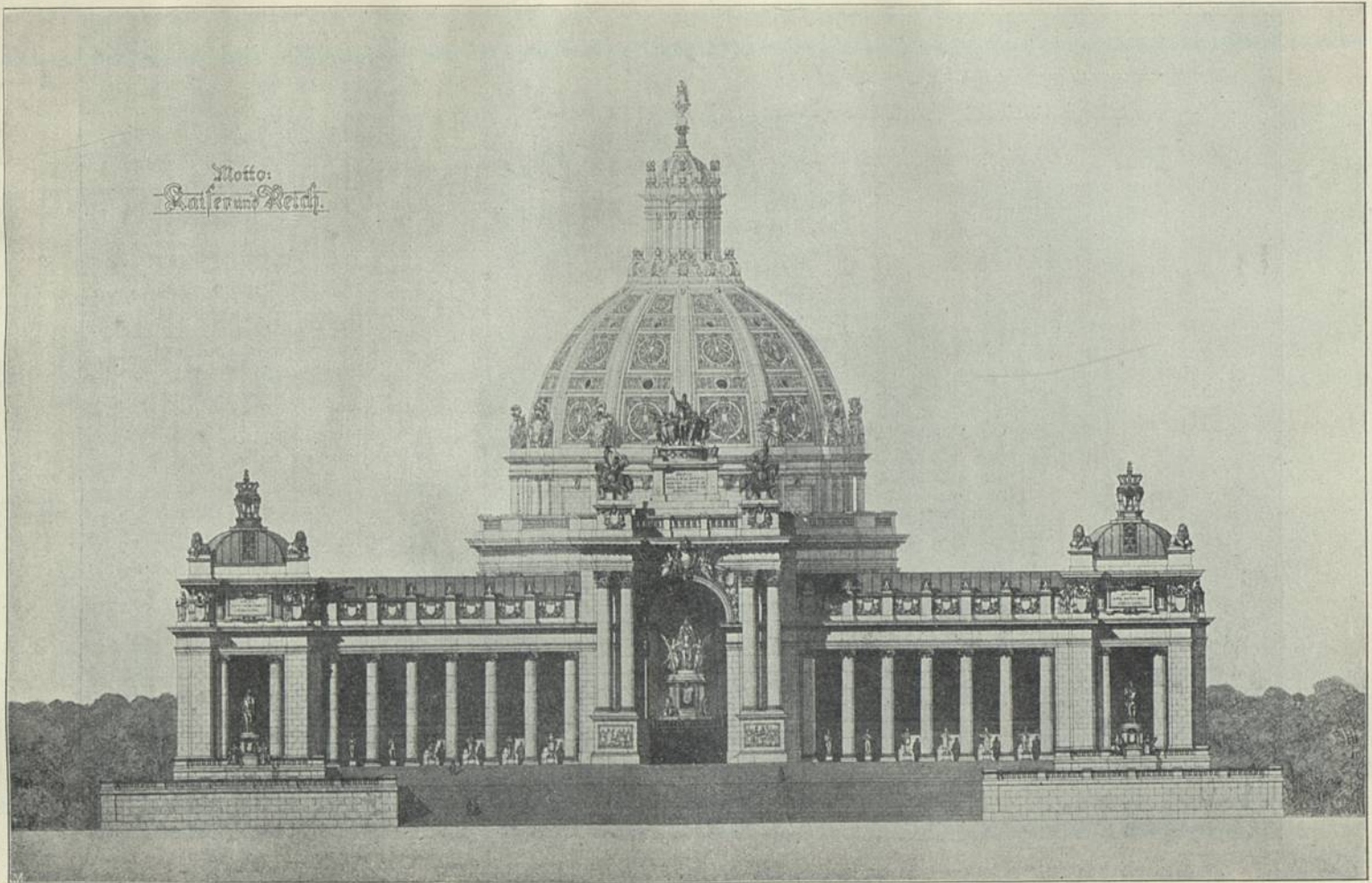
Befreiungshalle bei Kelheim.
1/1000 w. Gr.

696.
Befreiungshalle
bei
Kelheim.

Durchaus verschieden von der Erscheinung der Walhalla ist diejenige der Befreiungshalle bei Kelheim. Baut sich erstere auf rechteckiger Grundform auf, so hat letztere die Gestalt eines runden Kuppelbaues, mit welchem der König, durch eine Reise nach Griechenland in den Jahren 1835—36 angeregt, neben der den Geisteshelden des deutschen Volkes geweihten Walhalla auch noch ein Denkmal zur Erinnerung an die Erhebung Deutschlands 1813 und insbesondere an die Schlacht bei Leipzig errichten wollte. Der Architekt *Friedrich v. Gärtner* erhielt den Auftrag, einen Entwurf aufzustellen; er schuf eine Kuppelhalle mit Arkadenumgang, zu der am 19. Oktober 1842, einen Tag nach der Einweihung der Walhalla, der Grundstein gelegt wurde. Als Bauplatz hatte der König eine 24 km oberhalb Regensburg an der Donau gelegene Höhe bestimmt. Die Gründung verursachte umfangreiche Arbeiten, so daß dieselbe, als *Gärtner* 1847 starb, noch nicht vollendet war. Die Fortführung

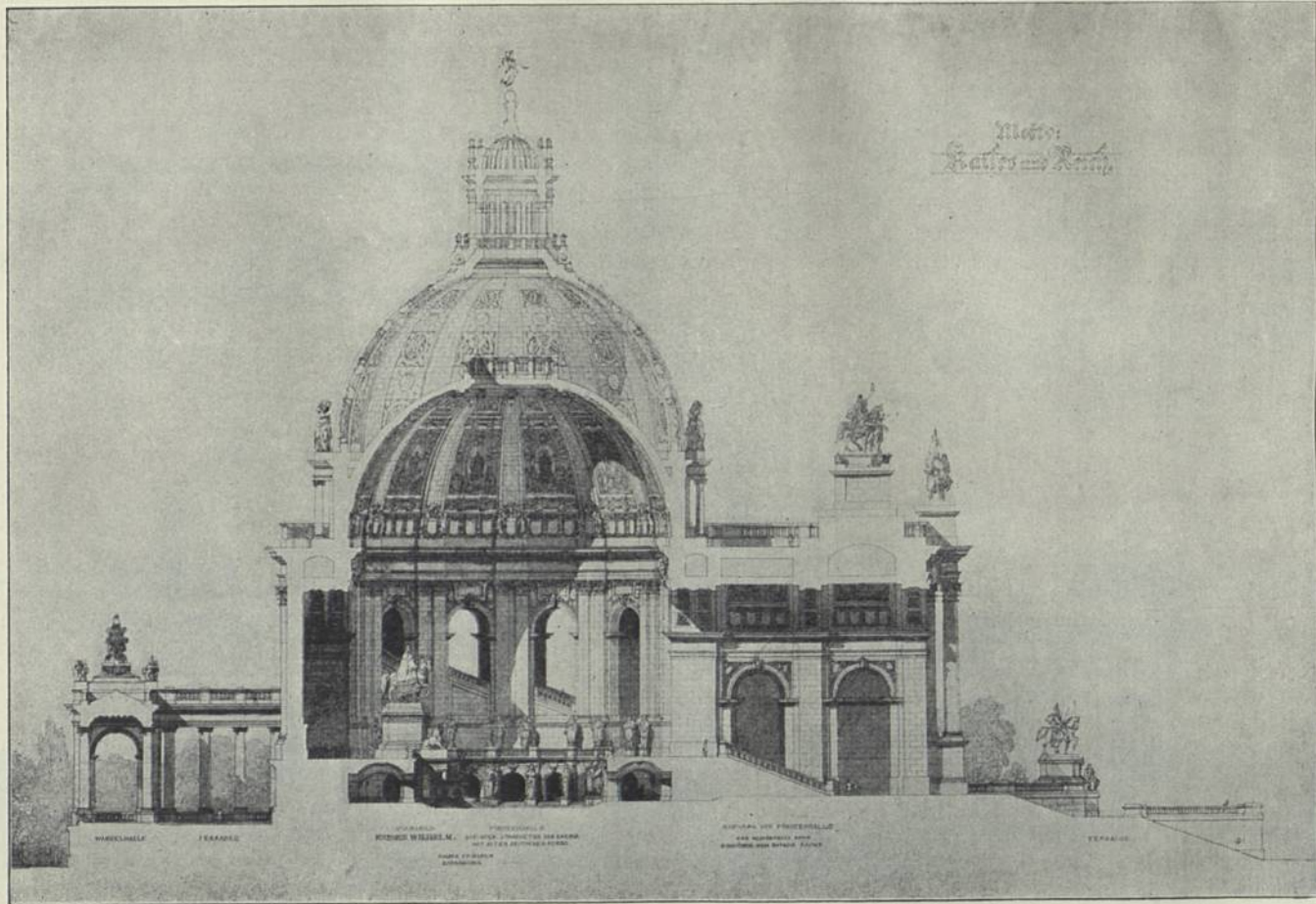
Die Gründung verursachte umfangreiche Arbeiten, so daß dieselbe, als *Gärtner* 1847 starb, noch nicht vollendet war. Die Fortführung

Fig. 498.



Entwurf von *W. Rettig & P. Pfann* zu einem Denkmal für *Wilhelm I.* zu Berlin.

Fig. 499.



Querschnitt zu Fig. 498, 500 u. 501.

Entwurf von H. Kreyer & W. Pöhlmann zu einem Denkmal für Wilhelm I. zu Berlin.



Fig. 500.

Innere.

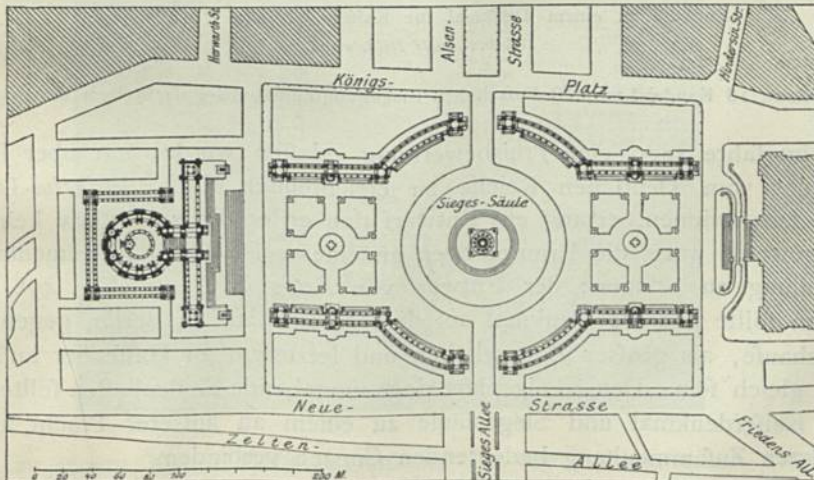


Fig. 501.

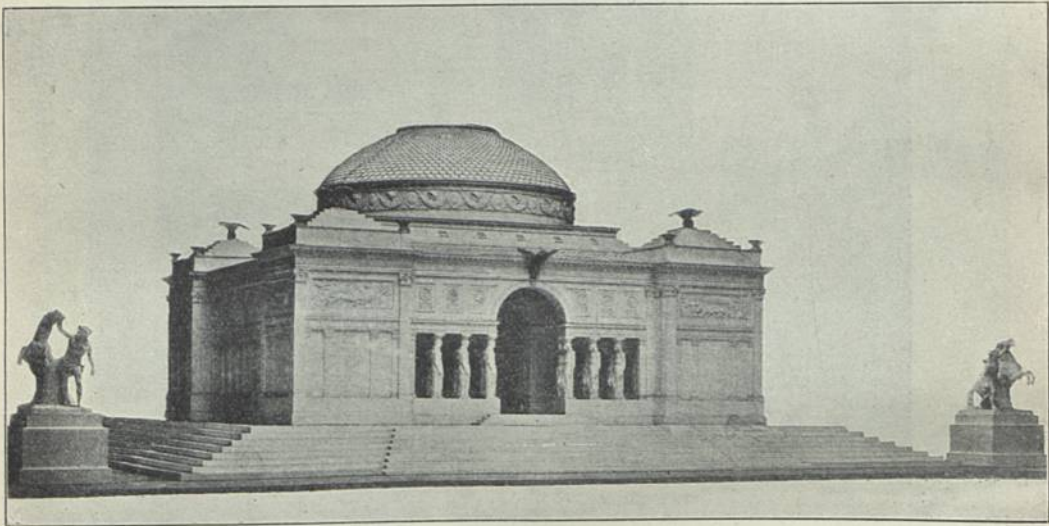
Lageplan.

Entwurf von Rettig & Pfann zu einem Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Berlin.

des Baues wurde *Klenze* übertragen, welcher den Entwurf wesentlich umgestaltete. Erft am 18. Oktober 1863, dem 50jährigen Jahrestage der Schlacht bei Leipzig, und nachdem König *Ludwig* bereits seit 1848 die Regierung niedergelegt hatte, konnte die Einweihung stattfinden.

Die Tafeln bei S. 215 u. 232 geben den Anblick des wenig gelungenen Aeusseren und den überwältigenden Eindruck des Innenraumes, Fig. 497 feinen Grundrifs wieder. Der Innenraum hat 25 m Durchmesser und 35 m Höhe. Bemerkenswert sind die Pracht der Ausführung, der reiche Schmuck durch den Umgang mit 72 Säulen, und die 34 germanischen Siegesgöttinnen von *Schwanthaler* aus carrarischem Marmor, welche sehr schön wirken, die 17 Bronzefiguren aus französischem Geschützmetall mit Schlachtenamen, die Beleuchtung des Raumes durch das 7 m weite Deckenlicht in der Kuppel. Auf einer dreistufigen Terrasse von 7 m Höhe erhebt sich der Bau 66 m hoch. Das Material ist durchweg Marmor in schöner Arbeit. Ueber den Arkaden sind 18 Namen deutscher Heerführer und 18 Namen von eroberten Festungen angebracht. Eigentümlich ist die Wiederkehr der Zahl 18 im Organismus des Bauwerkes als Anspielung auf den 18. Oktober, das Datum der Völkerschlacht bei Leipzig. Es ist ein Achtehneck mit

Fig. 502.

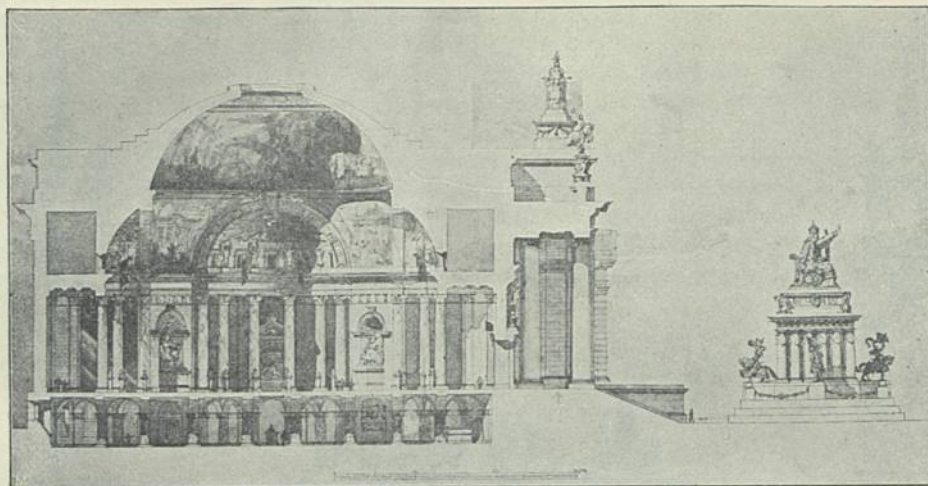
Entwurf zu einem Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Berlin.Bildh.: *Adolf Hildebrand.*

18 Strebepfeilern, 18 Kandelabern, 18 Fufs hohen Siegesjungfrauen, 18 Fufs breitem Umgang, 180 Fufs hoch u. f. w.

Als im Jahre 1889 eine Preisbewerbung erlassen wurde, um über Platz und Gestalt eines vom Deutschen Reiche zu errichtenden Kaiser *Wilhelm*-Denkmales Gedanken zu gewinnen, errang ein Entwurf den ersten Preis, der wie kein anderer geeignet gewesen wäre, die Erinnerungen an eine große Zeit in monumentaler Form zur Darstellung zu bringen: der Entwurf von *Rettig & Pfann* (Fig. 498 bis 501). Nach diesem sollte sich das Denkmal auf dem Königsplatz in Berlin, gegenüber dem Reichstagsgebäude, als großer Bau erheben und letzterem an Masse der äusseren Erscheinung gleich sein. Den Königsplatz rings umgebende Säulenhallen sollten Reichstagsgebäude, Kaiserdenkmal und Siegessäule zu einem an äusserer Pracht und durch feinen inneren Zusammenhang bedeutenden Ganzen verbinden.

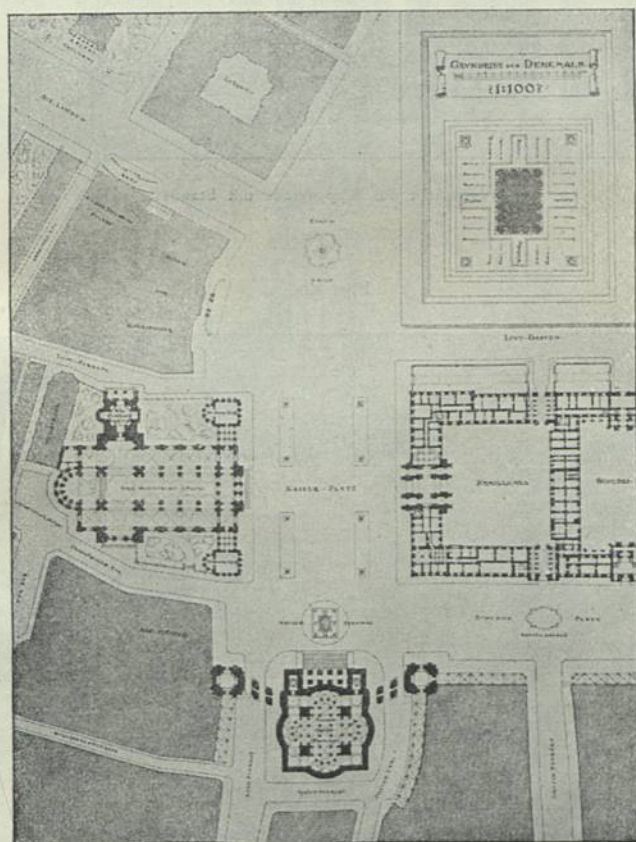
Das Denkmal besteht nach dem Entwurf aus einer 130 m langen Säulenhalle und einem dahinterliegenden, 40 m weiten Kuppelbau. Es liegt auf einer 6 m hohen Terrasse; der Fußboden des Kuppelraumes

Fig. 503.



Querschnitt.

Fig. 504.

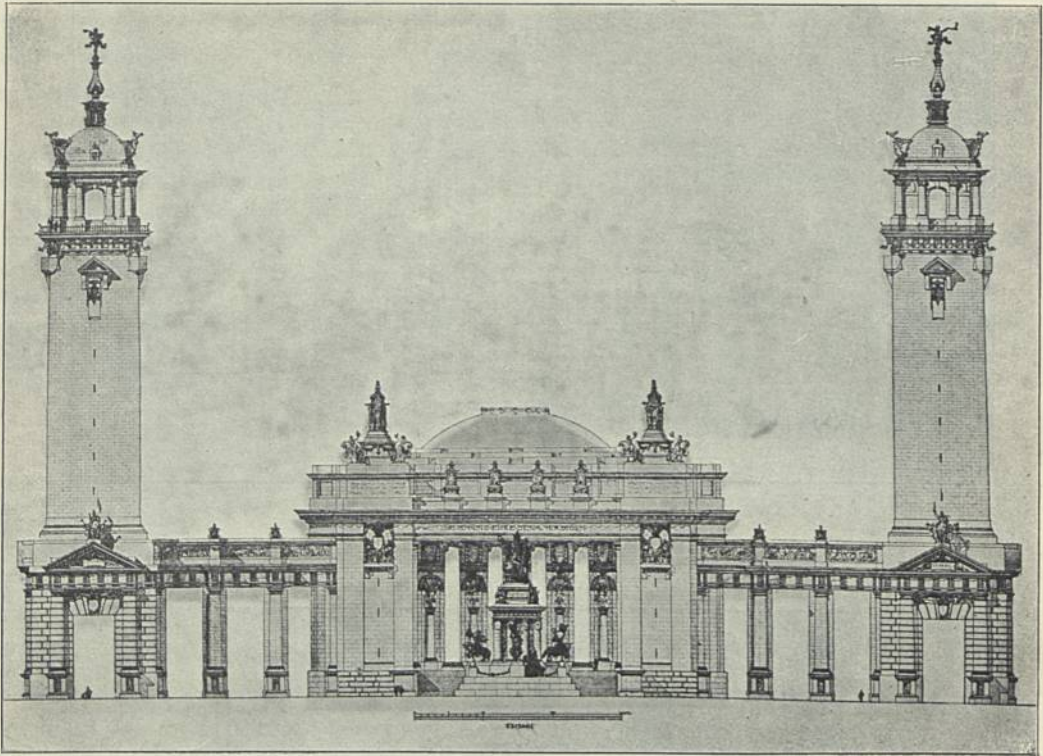


Lageplan.

Entwurf zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal für die Schloßfreiheit zu Berlin.

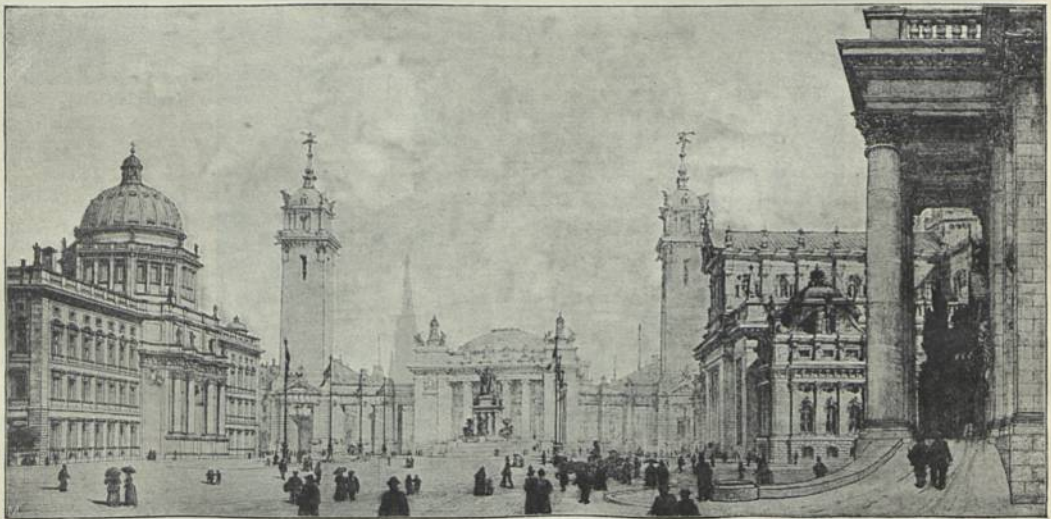
Arch.: *Theodor Fischer*.

Fig. 505.



Vorderansicht der Kuppelhalle mit Standbild.

Fig. 506.



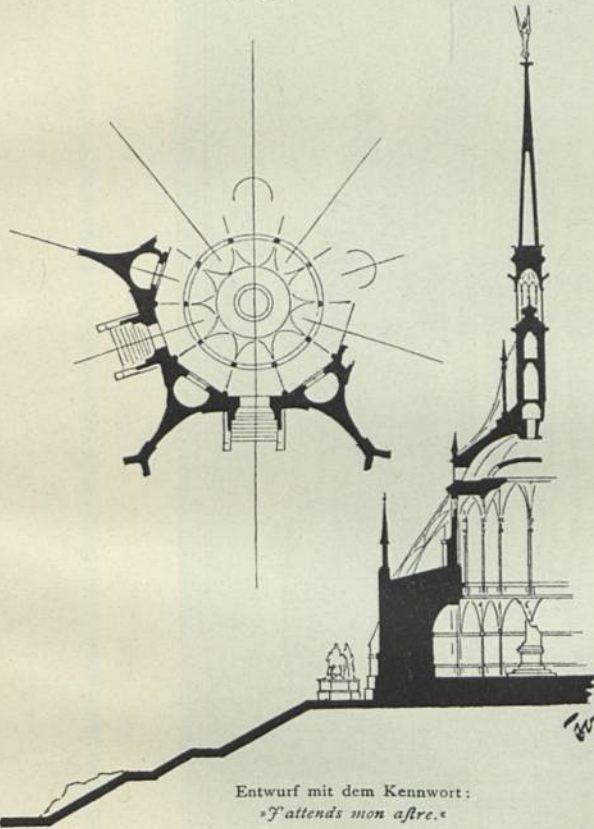
Entwurf zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal für die Schloßfreiheit zu Berlin.

Arch.: *Theodor Fischer*.

liegt um 4,50 m höher als derjenige der Säulenhalle und wird von der letzteren durch einen 10 m breit aufsteigenden Treppenlauf erreicht. Aus der Mitte des Fußbodens des Kuppelraumes ist ein 20 m weiter Raum ausgeschnitten, dessen Fußboden 5 m tiefer liegt als derjenige des oberen Kuppelraumes. Der Zugang zu diesem unteren Raum erfolgt von der Säulenhalle aus, zu beiden Seiten der großen Mittelstreppe. Die Terrasse trägt außerdem eine freie Säulenhalle, welche den großen Rundbau nach dem Tiergarten hin umgibt.

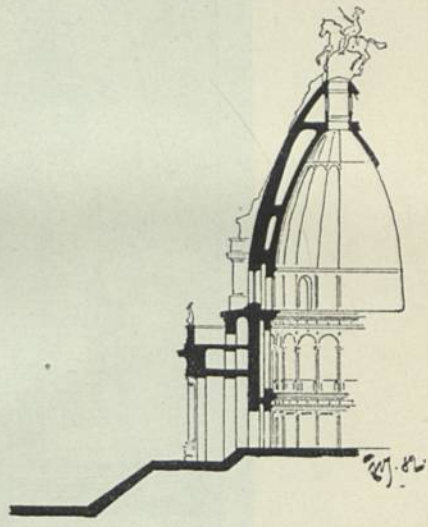
Das Gewölbe der Kuppel wird von einer doppelten Reihe Quaderpfeiler getragen; die Wölbung ist durch eine weite runde Oeffnung durchbrochen. Alle Oeffnungen der Wölbung und der umfassenden Mauern sind ohne jeden Verschluss gedacht, so daß das Denkmal des Kuppelraumes mit seiner Umgebung gleichsam unter freiem Himmel steht. Die äußere Kuppel ist aus hellem Granit gewölbt und mit ehernen, vergoldeten Reichsadlern geschmückt. Im Kuppelraum ist das vergoldete Bronze-Reiterstandbild des Kaisers

Fig. 507.



Entwurf mit dem Kennwort:
»J'attends mon aître.«

Fig. 508.



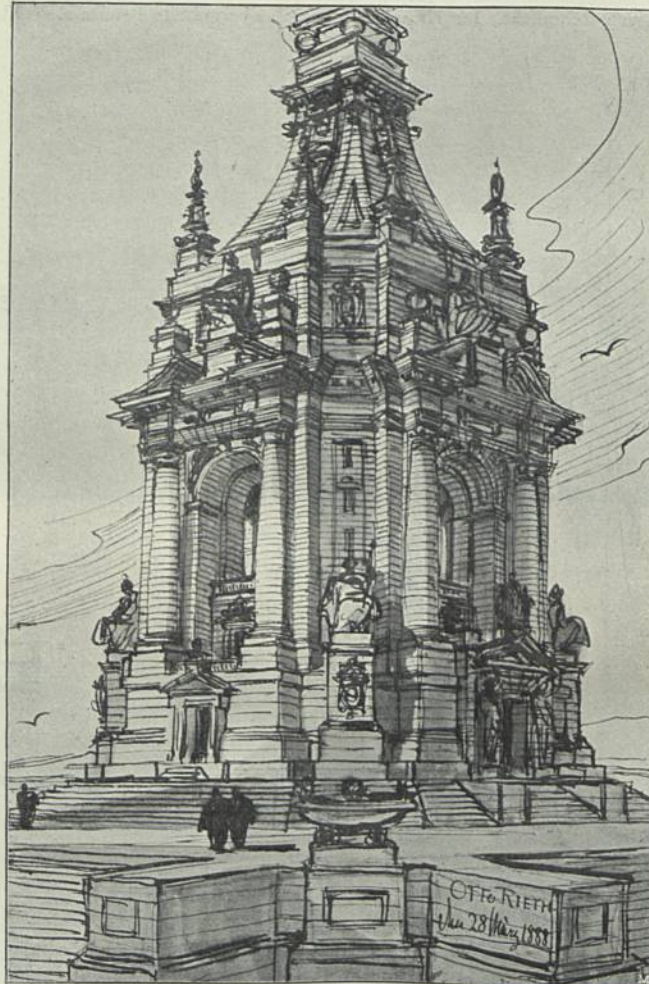
Entwurf von
Eduard Benjamin Giordano.

Entwürfe zu einem Denkmal für König *Viktor Emanuel* zu Rom.

aufgestellt gedacht. Das Denkmal reicht mit seinem Unterbau hinab in den unteren Raum, welcher als Sinnbild des »unterirdischen Schlosses« das Denkmal des Kaisers *Friedrich Barbarossa* enthält. Im oberen Kuppelraum stehen ringsum die in Bronze gegossenen Standbilder der deutschen Fürsten, die das Deutsche Reich begründet haben; vor den Pfeilern des unteren Raumes die Kaiser des alten Reiches in Stein, zu beiden Seiten sich anschließend an den vom Glanz des neuen Reiches erwachenden Kaiser *Rotbart*. Die große Säulenhalle ist durch ein Gemälde der Schlacht am Teutoburger Wald geschmückt gedacht, in den Wolken die alten Götter im Kampf mit den römischen Gottheiten. Dieser Darstellung der ersten Regung deutscher Kraft und Einigkeit sollte sich die Darstellung der Errichtung des neuen Reiches anschließen. Vor diesen Gemälden sind die Standbilder der Dichter, Staatsmänner und Feldherren aufgestellt, die für die Einigung des deutschen Volkes gedacht und gekämpft haben; auf der oberen Terrasse die Reiterdenkmäler der hervorragendsten Führer in diesem Kampf.

An der gleichen Preisbewerbung waren zwei weitere künstlerisch bedeutame Entwürfe beteiligt, die an dieser Stelle berücksichtigt zu werden verdienen: die Kuppelhalle *Hildebrand's*, eine feierliche Komposition mit einer schönen Karyatidenreihe (Fig. 502), und der Entwurf von *Theodor Fischer* (Fig. 503 bis 506) für einen Denkmalbau auf der Schloßfreiheit. Um an dieser Seite des Königl. Schloßes ein monumentales Forum zu schaffen, machte *Fischer* den Vorschlag, den hier befind-

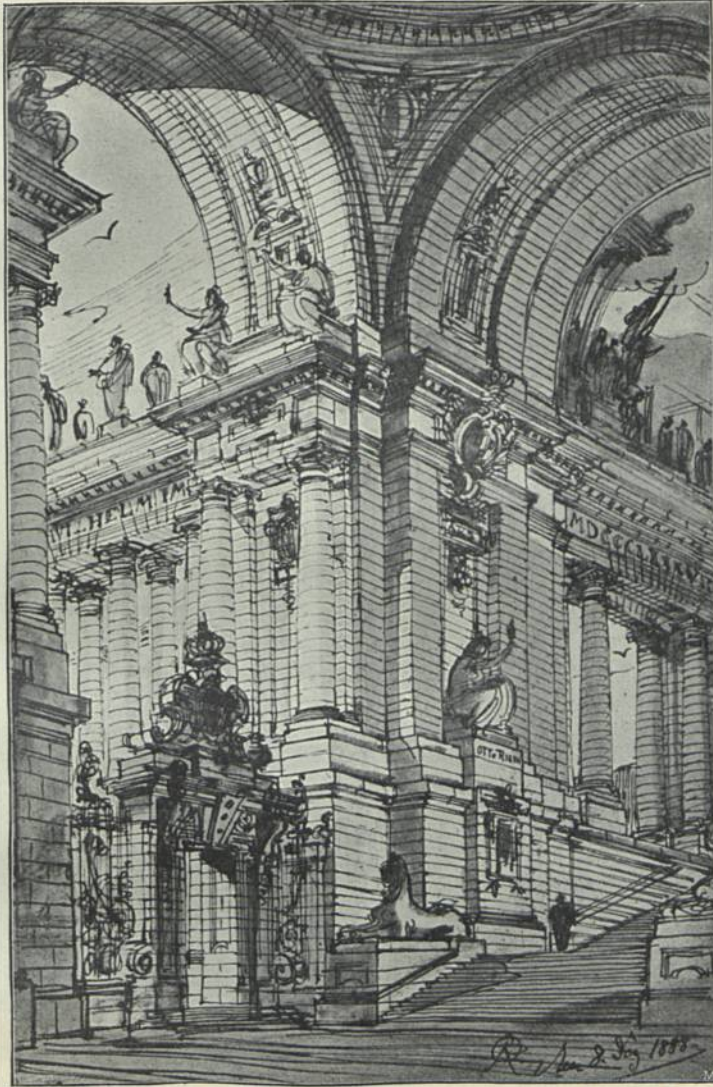
Fig. 509.

Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

lichen Spreearm zu überwölben, gegenüber dem *Eofander's*chen Portal des Schloßes, und rückwärts anstossend an die *Werder's*che Kirche, eine königliche Hofkirche zu errichten, um in der Längsachse des von Schloß und Hofkirche begrenzten »Kaiferplatzes« das Kaiserdenkmal aufzustellen. Dem Denkmal gedachte er eine reiche Kuppelhalle mit Grabkirche als Hintergrund zu geben. Sieht man von den die Einheit der Platzerscheinung störenden Türmen zu beiden Seiten der Kuppelhalle ab, so bleibt ein künstlerischer Gedanke von hoher Schönheit.

Der im Jahre 1882 zur Entscheidung gelangte Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Denkmal für *Viktor Emanuel* in Rom zeitigte eine Anzahl Kuppelbauten, welche in sich Denkmalcharakter haben sollten und bei welchen das Standbild nur gewissermaßen dekorative Beigabe war. Zwei Skizzen solcher Entwürfe zeigen Fig. 507 u. 508.

Fig. 510.

Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

Die großen und monumentalen Aufgaben, welche um die Wende und zu Beginn der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die deutsche Künstlerschaft bewegten — die Entwürfe zum Reichstagshause in Berlin, zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* in Rom, an denen zahlreiche deutsche Künstler beteiligt waren, sowie der Wettbewerb betreffend das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in Berlin hatten

698.
Denkmal-
entwürfe
von
Otto Rieth.

einzelne Künstler zu einer feltenen Fruchtbarkeit und zu einem Gedankenreichtum gebracht, der in der deutschen Baukunst seit *Schinkel* nicht mehr beobachtet wurde und weithin die Beachtung des Auslandes hervorrief. Der fruchtbarste unter den hier in Betracht kommenden Künstlern, ein moderner *Piranesi*, ist *Otto Rieth* in Berlin, von dessen künstlerischem Schaffen die in dieses Kapitel gehörenden Fig. 509 bis 514 beredte Beispiele sind.

Fig. 511.

Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

699.
Denkmal
menschlicher
Arbeit von
J. Hoffmann.

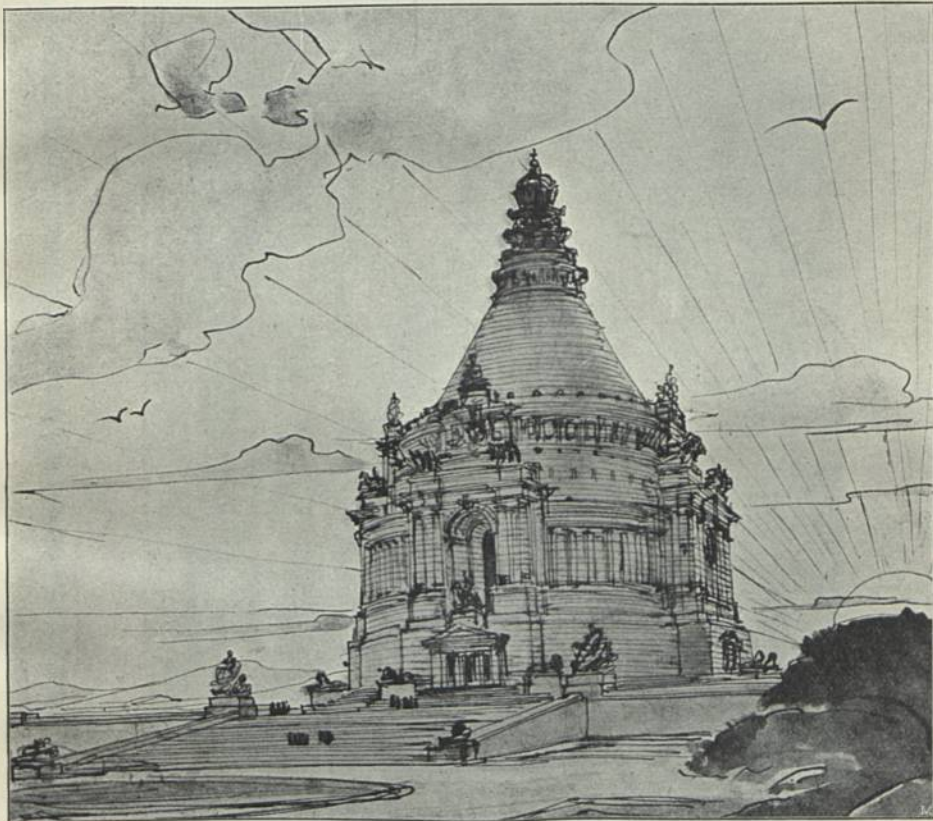
Als ein Denkmal menschlicher Arbeit, als eine Verherrlichung der sozialen Errungenschaften der Menschheit, ist ein Entwurf aufgefasst, mit welchem *Jos. Hoffmann* in Wien, ein Schüler *Otto Wagner's*, sich um ein Rom-Reisestipendium bewarb. Die Baugruppe (Fig. 515 bis 517³⁸⁷), die eine Art Völker-Kongresspalast darstellt, ist als eine Inselanlage auf internationalem Gebiete, also im Meere gedacht. Eine

³⁸⁷) Fakf.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. I.

monumentale Drahtseilbrücke verbindet die Insel mit dem Festlande. Der Zugang zu ihr wird hier durch einen großen Platz mit Kolonnaden, Triumphbogen, Hafenanlagen und Leuchttürmen eingeleitet, so daß bereits auf dem Festlande das Architekturbild der Insel vorbereitet wird.

Auf der Insel selbst betritt man zunächst einen Vorplatz, der durch Kolonnaden und zwei hohe Ruhmes Säulen von einer großen Forumanlage getrennt ist. An der letzteren liegen die Gebäude, als ihr Mittelpunkt eine Ruhmeshalle oder ein Pantheon. Durch letzteres und seitwärts von ihm gelangt man auf den Tempelhof mit dem Tempel der Wahrheit. Treppenanlagen, Balustraden, Springbrunnen und Gartenanlagen beleben das Bild und umfassen die streng symmetrische Form der Insel.

Fig. 512.

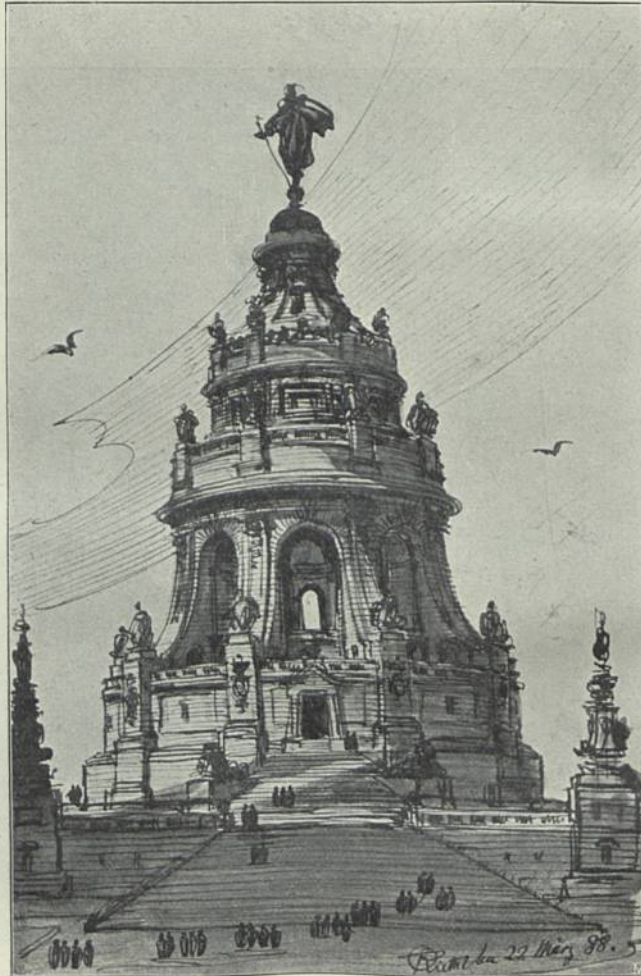
Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

Als die 30jährigen Arbeiten der Ableitung der Durance, der Anlage des Kanals von Marseille, unter der Leitung des Chefindgenieurs *Montricher* beendet waren, wollte die Stadtverwaltung von Marseille zur Erinnerung hieran ein monumentales Wasserschloß errichten. Der neue Kanal brachte der Stadt Reinheit und Gesundheit; sie entbehrte bis dahin des Süßwassers; er machte auch zugleich ihre Umgebung fruchtbar. Diese Wohlthaten wollte die Stadt durch ein großes Kunstwerk feiern und erbaute das Palais von Longchamp. Die natürliche Gestaltung der Baustelle erleichterte den Plan der Errichtung eines Wasserschlosses mit Kaskaden. Im Laufe der Bearbeitung erweiterte sich das Bauprogramm, und man beschloß, dem Wasser-

700.
Palais
de Longchamp
zu
Marseille.

schlofs ein Kunst- und ein naturhistorisches Museum anzugliedern. Die Anlage (Fig. 518 bis 520) schuf in den Jahren 1862—70 der Architekt *H. Espérandieu*. Das Gebäude entwickelt sich in einer Länge von 135 m senkrecht zur Achse des Boulevard de Longchamp. Den Mittelteil nimmt das Wasserschloß mit der allegorischen Gruppe der Durance mit dem »Getreidebau« und »Weinbau« von *Callifanne* ein. Außer diesem waren Mitarbeiter des Architekten die Bildhauer *Eugène*

Fig. 513.

Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

Lequesne, Cavalier und *Gilbert*. Die Baukosten haben rund 4115000 Franken betragen.

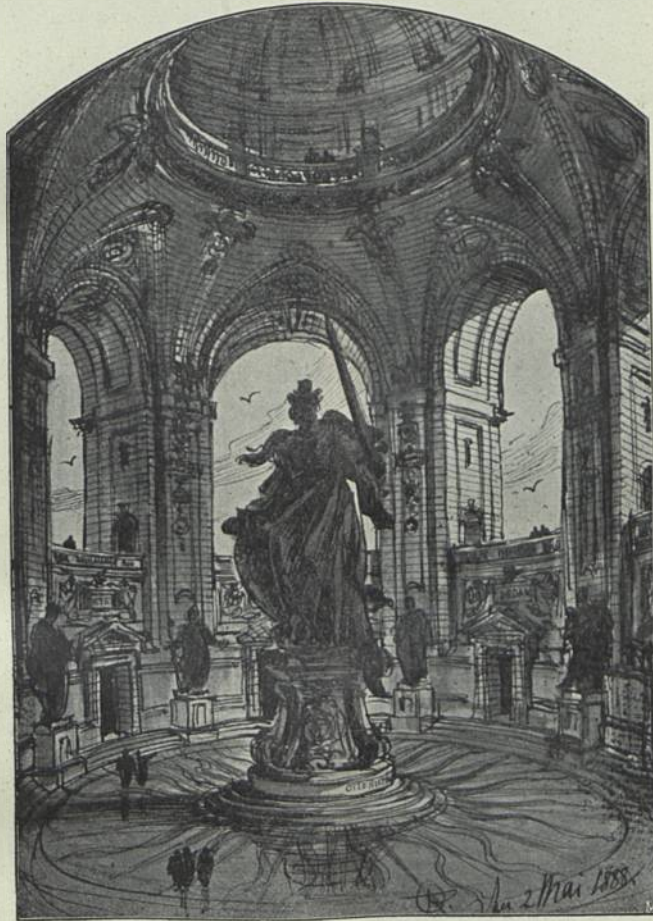
701.
Gedächtnis-
kapelle in der
Rue
Jean Goujon
zu Paris.

Im Jahre 1901 wurde in Paris, in der Rue Jean Goujon, die Gedächtniskapelle vollendet, die zum Andenken der Opfer des Wohlthätigkeitsbazars errichtet wurde, der an derselben Stelle abgehalten und durch einen Brand zerstört wurde, bei welchem zahlreiche Menschenleben zu Grunde gingen. Der Entwurf des Architekten

A. Guilbert nahm eine kuppelgekrönte Kapelle mit Unterkirche an, an welche sich rückwärts ein Garten mit Kreuzgang und Klosterwohnungen für den Dienst der Barmherzigkeit anschließen sollten. In diesem Grundgedanken ist die Anlage nach Fig. 521 bis 523³⁸⁸⁾ zur Ausführung gelangt.

Das Ganze zeigt eine glückliche Erscheinung, deren Wirkung nicht zum geringsten Teile dadurch erreicht wurde, daß die Kapelle selbst sowohl von der Straße wie von den seitlich anstossenden Nachbargebäuden abgetückt ist, wodurch ihr eine selbständige Entwicklung gegeben werden konnte. Das

Fig. 514.



Inneres des Denkmals in Fig. 513.

Innere der Kapelle hat reiche Malereien von *Albert Maignan* und hinter dem Hauptaltar eine Kolossalstatue der heil. Jungfrau von *Daillon* erhalten.

Ehrenhallen der Wissenschaft haben die wissenschaftlichen Institute der Alten und der Neuen Welt seit langem zu schaffen begonnen. Die Universität Wien besitzt in ihrem Arkadenhof eine solche Ehrenhalle, in welcher seit der Eröffnung des neuen Universitätsgebäudes am 11. Oktober 1884 etwa 30 Denkmäler von Gelehrten

702.
Ehrenhallen
der
Wissenschaft.

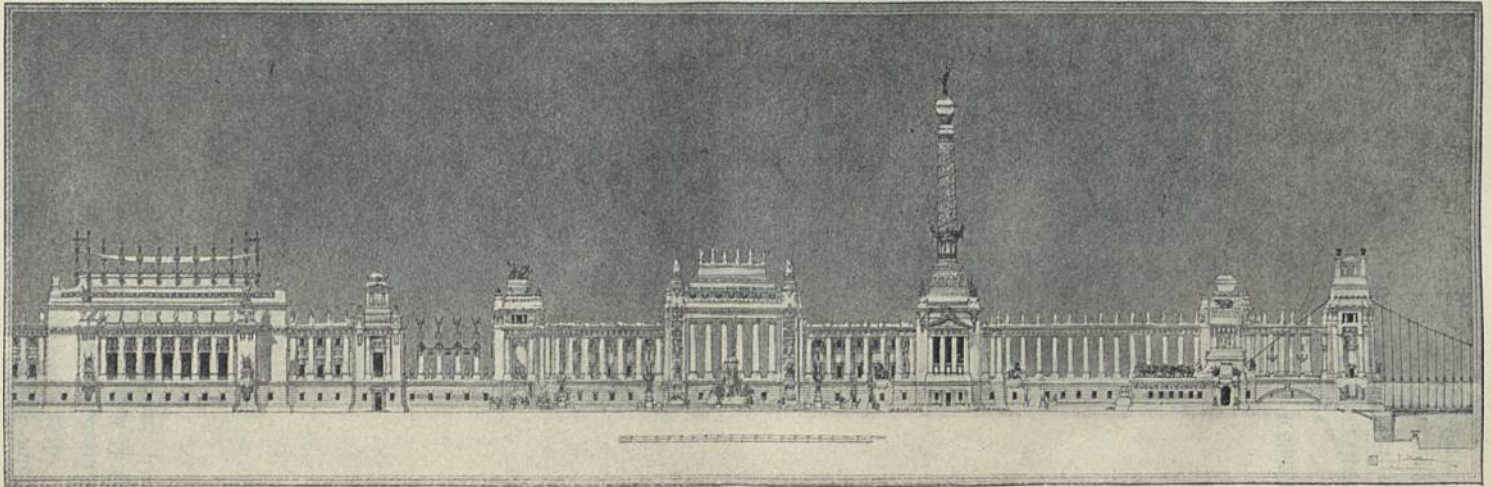
³⁸⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: *L'architecture*.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Fig. 515.



Anficht gegen den Zentralbau.

Fig. 516.

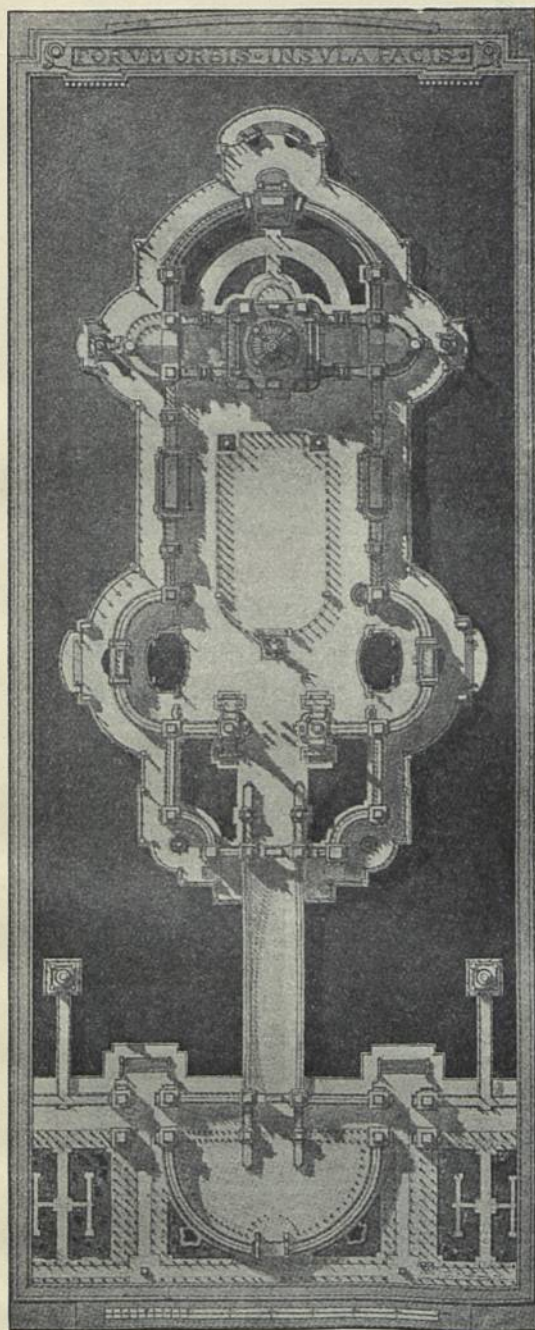


Josef Hoffmann's Entwurf für ein



Denkmal menschlicher Arbeit³⁸⁷⁾.

Fig. 517.



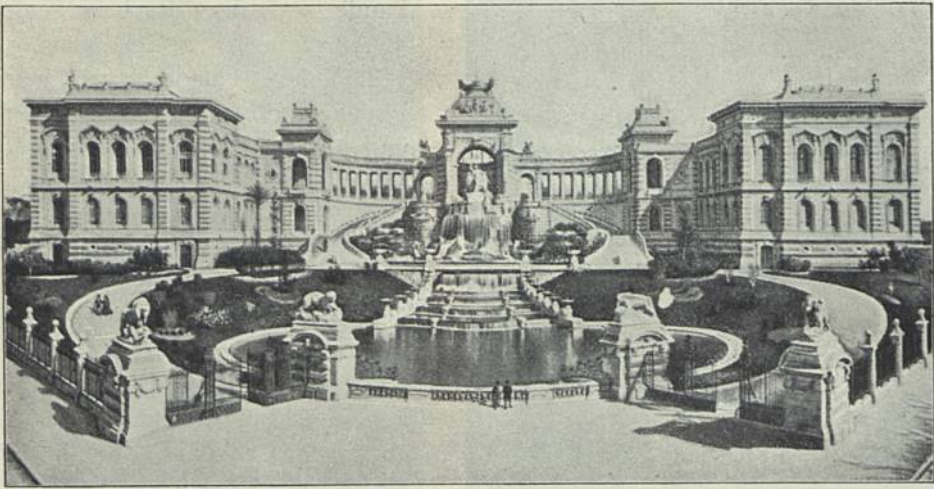
Grundriss zu Fig. 515 u. 516.

— Statuen und Büsten — Aufstellung gefunden haben. Unter ihnen befinden sich 9 Vertreter der Heilkunde, 5 der Rechtswissenschaft, 3 Astronomen, 2 Schulmänner, je 1 Physiologe, Paläontologe, Chemiker, Physiker, Botaniker, Nationalökonom und Kunstgelehrter; Geschichtsschreiber fehlen.

Es ist einmal angeregt worden, das Andenken hervorragender Persönlichkeiten der Litteratur und Wissenschaft, wenn durchaus diese Erinnerung in Marmor oder Bronze erfolgen sollte, in Büsten und nicht in voller Gestalt festzuhalten. Einem ähnlichen Gedanken verleiht *Henry Bidou* im »*Journal des Débats*« Ausdruck, indem er betont, daß es hier in erster Linie auf den Kopf ankomme. Tatsächlich ist der Gedanke bereits im »*Institut*« in Paris, der Gesamtheit der fünf französischen Akademien: der *Académie française*, der *Académie des inscriptions et belles lettres*, der *Académie des sciences*, der *Académie des beaux-arts* und der *Académie des sciences morales et politiques*, verwirklicht. In dem Saale, in dem die gewöhnlichen Sitzungen des Instituts stattfinden, erheben sich zwei Galerien, auf denen die Marmorköpfe der verstorbenen Mitglieder der fünf Akademien stehen. Sie sind die Ehrenhalle der französischen Wissenschaft. Jedes lebende *Membre de l'Institut de France* ist zugleich Kandidat für dieses »Pantheon« der Büsten. Dort finden sich Musiker, Romandichter, Maler, volkswirtschaftliche Schriftsteller; die Trennung der verschiedenen Akademien ist aufgehoben; alle Mitglieder des Instituts, die sich

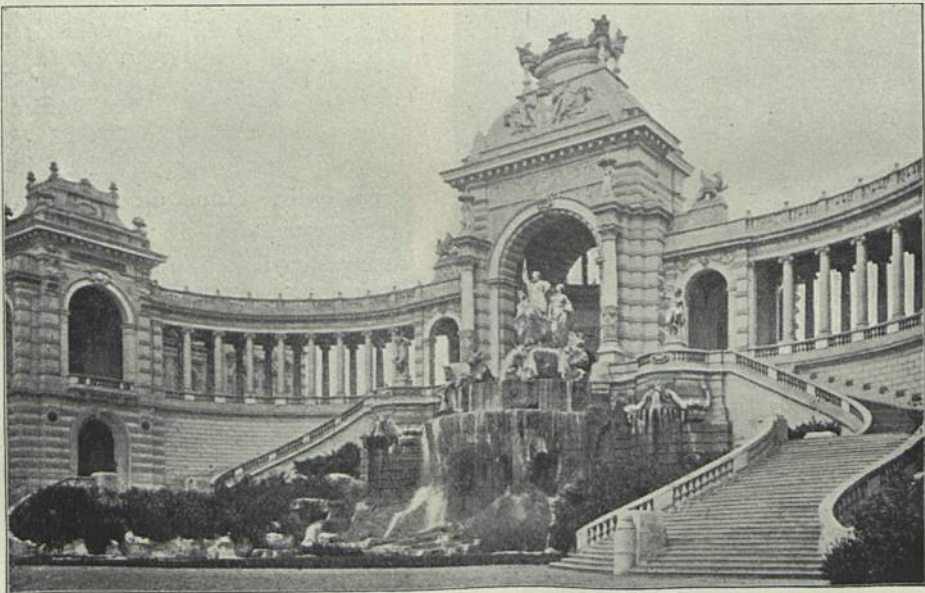
durch ihre Werke eine Anwartschaft auf die »Unsterblichkeit« bereits bei Lebzeiten erworben haben, finden sich nach dem Tode im Abbilde im Kuppelbau am Quai Conti zusammen.

Fig. 518.



Gesamtanlage.

Fig. 519.



Teilanficht.

Palais de Longchamp (*Musée des Beaux-Arts*) zu Marseille.

Arch.: *Espérandieu.*

Fig. 520.

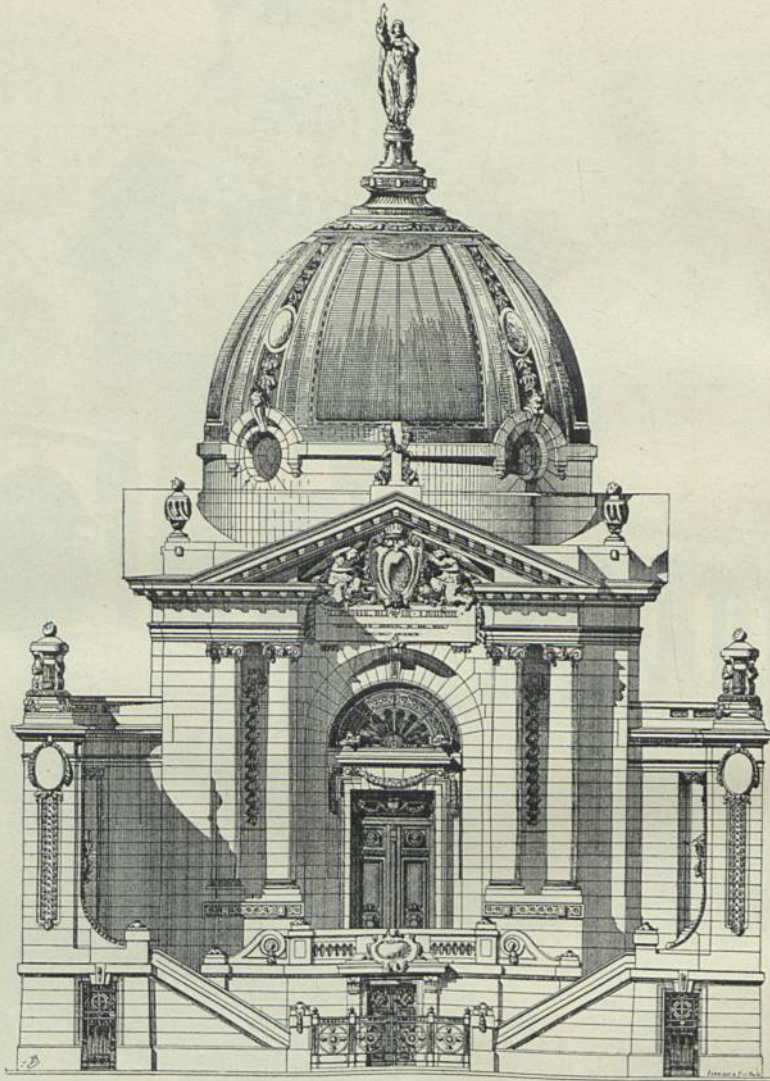


Mittelbau.

Palais de Longchamp (*Musée des Beaux-Arts*) zu Marseille.

Die Universität zu New York hat sich einen eigenen Ruhmestempel geschaffen, den die Architekten *Mc Kim, Mead & White* errichteten (Fig. 524³⁸⁹).

Fig. 521.



Ansicht.

Gedächtnishalle in der

³⁸⁹) Fakf.-Repr. nach: *American architect*, Sept. 14., 1901.

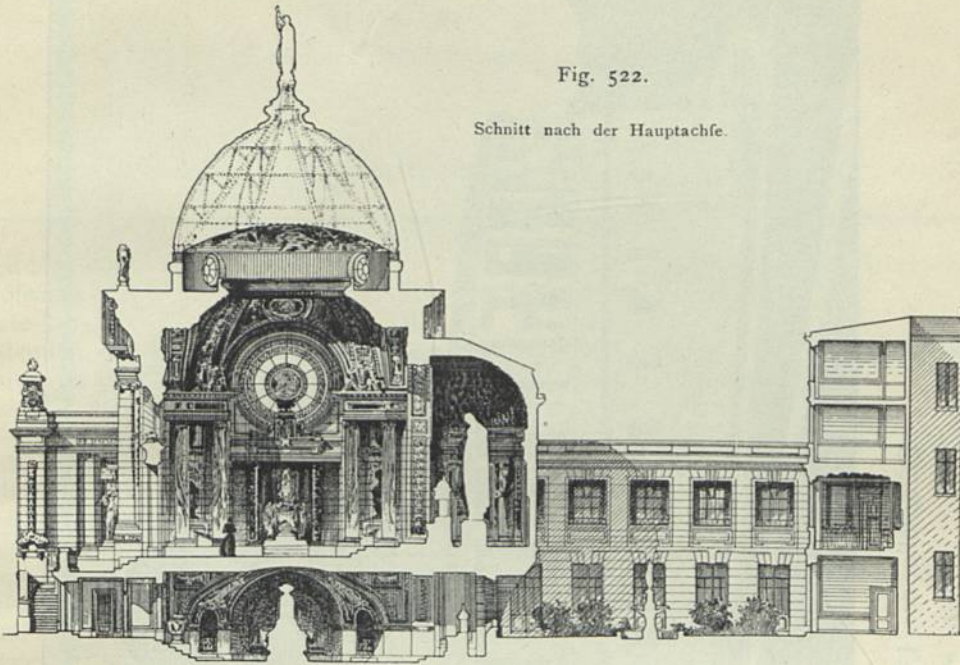
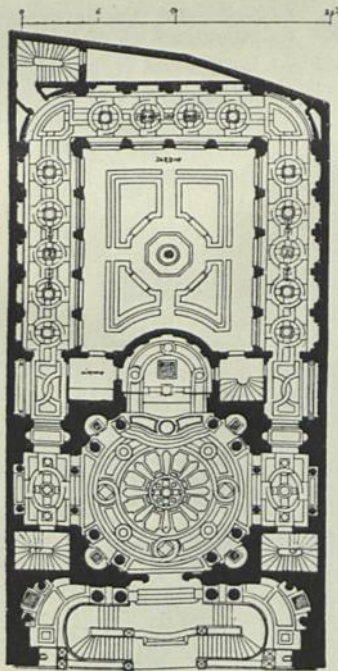


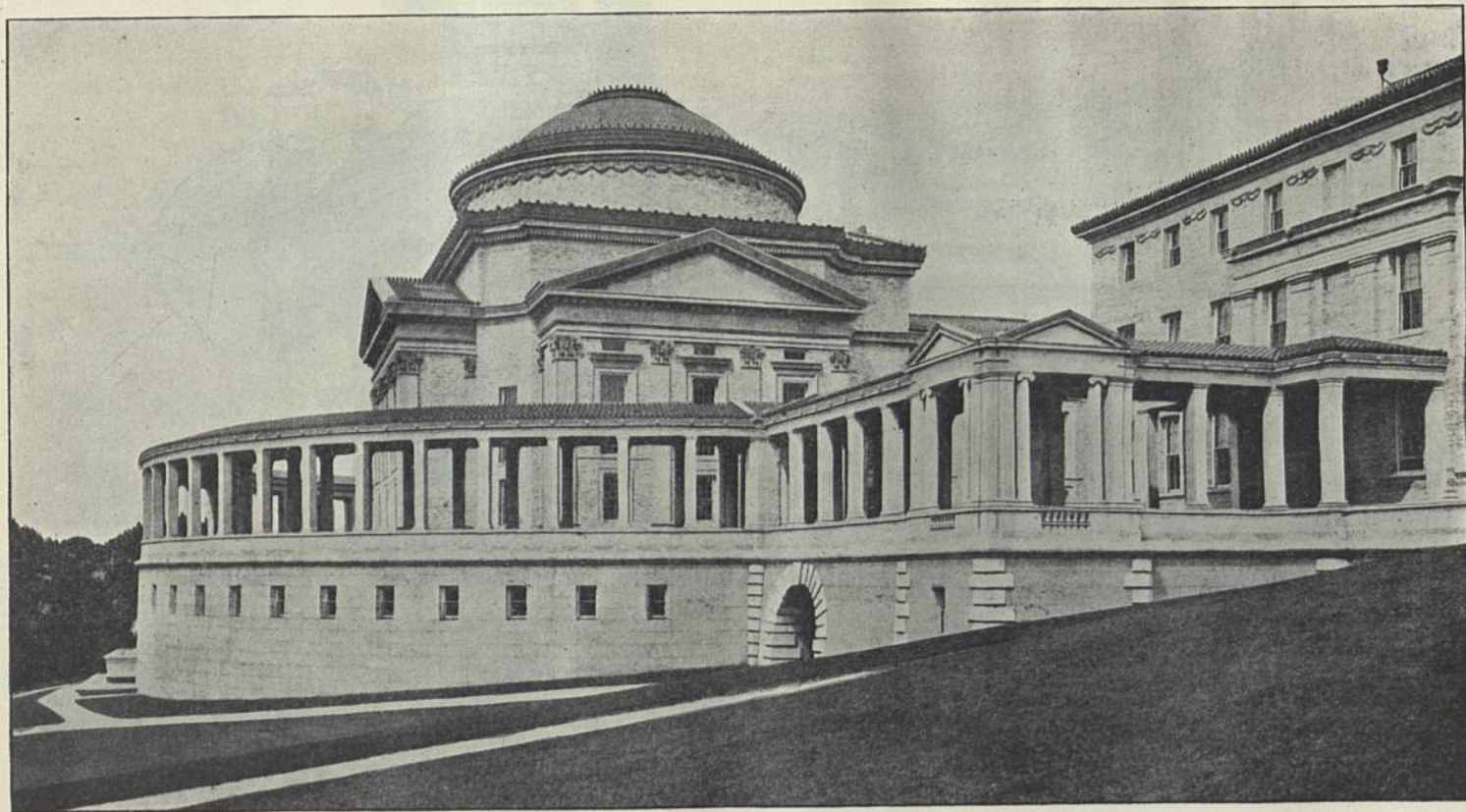
Fig. 523.



Rue Jean Goujon zu Paris³⁸⁸).



Fig. 524.



Ehrenhalle der Universität zu New York ³⁸⁹).

Arch.: *Mc Kim, Mead & White.*



Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von
 Dr. phil. u. Dr.-Ing. **Eduard Schmitt**,
 Geheimer Baurat und Professor in Darmstadt.

Alphabetisches Sachregister.

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers	III	5		Baustoffe. Technik der wichtigeren Baustoffe	I	1	1
Aborte	III	5		Bazare	IV	2	2
Akademien der bildenden Künste .	IV	6	3	Beherrbergung. Gebäude für Beherbergungszwecke	IV	4	
Akademien der Wissenschaften .	IV	4	2	Behörden, Gebäude für	IV	7	1
Akustik. Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik	III	6		Beleuchtung, künstliche, der Räume	III	4	
Altane	III	2	2	Beleuchtungsanlagen	IV	9	
Altchristliche Baukunst	II	3	1	Bellevuen und Belvedere	IV	4	2
Altersversorgungsanstalten	IV	5	2	Besserungsanstalten	IV	7	1
Alumnate	IV	6	1	Bestattungsanlagen	IV	8	4
Anlage der Gebäude	IV	1/8		Beton als Konstruktionsmaterial .	I	1	1
Antike Baukunst	II	1/2		Bibliotheken	IV	6	4
Aquarien	IV	6	4	Blei als Baustoff	I	1	1
Arbeiterwohnhäuser	IV	2	1	Blindenanstalten	IV	5	2
Arbeitshäuser	IV	5	2	Blitzableiter	III	6	
„	IV	7	1	Börsen	IV	2	2
Architekturformen. Gestaltung nach malerischen Grundsätzen	I	2		Botschaften. Gebäude f. Botschaften	IV	7	1
Archive	IV	6	4	Brüstungen	III	2	2
Armen-Arbeitshäuser	IV	5	2	Buchdruck und Zeitungswesen . .	IV	7	1
Armen-Versorgungshäuser	IV	5	2	Büchermagazine	IV	6	4
Asphalt als Material des Ausbaues	I	1	1	Bürgerschulen	IV	6	1
Ateliers	IV	6	3	Bürgersteige, Befestigung der . .	III	6	
Aufzüge	III	3	2	Byzantinische Baukunst	II	3	1
Ausbau. Konstruktionen des inneren Ausbaues	III	3/6		Chemische Institute	IV	6	2
Materialien des Ausbaues	I	1	1	Concerthäuser	IV	6	3
Aussichtstürme	IV	4	2	Dächer	III	2	4
Aussteigeöffnungen der Dächer . .	III	2	5	Massive Steindächer	III	2	5
Ausstellungsbauten	IV	6	4	Metalldächer	III	2	5
Badeanstalten	IV	5	3	Nebenanlagen der Dächer	III	2	5
Badeeinrichtungen	III	5		Schieferdächer	III	2	5
Balkendecken	III	2	3,a	Verglaste Dächer	III	2	5
Balkone	III	2	2	Ziegeldächer	III	2	5
Balustraden	IV	10		Dachdeckungen	III	2	5
Bankgebäude	IV	2	2	Dachfenster	III	2	5
Bauernhäuser	IV	2	1	Dachformen	III	2	4
Bauernhöfe	IV	2	1	Dachkämme	III	2	5
„	IV	3	1	Dachlichter	III	2	5
Bauformenlehre	I	2		„	III	3	1
Bauführung	I	5		Dachrinnen	III	2	2
Bauleitung	I	5		Dachstühle. Statik der Dachstühle	I	1	2
Baumaschinen	I	5		Dachstuhlkonstruktionen	III	2	4
Bausteine	I	1	1	Decken	III	2	3
Baustile. Historische und technische Entwicklung	II	1/7		Deckenflächen, Ausbildung der . .	III	3	3
				Deckenlichter	III	2	3,b
				„	III	3	1
				Denkmäler	IV	8	2

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

— < HANDBUCH DER ARCHITEKTUR. > —

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Desinfektionsanstalten	IV	5	4	Geflügelzüchtereien	IV	3	I
Desinfektionseinrichtungen	III	5		Gehöranlagen, landwirtschaftliche	IV	3	I
Einfriedigungen	III	2	2	Geländer	III	2	2
„	IV	10		Gerichtshäuser	IV	7	I
Einrichtung der Gebäude	IV	1/8		Gerüste	I	5	
Eisbehälter	III	6		Gesandtschaftsgebäude	IV	7	I
Eisen und Stahl als Konstruktionsmaterial	I	1	1	Geschäftshäuser	IV	2	2
Eisenbahnhochbauten	IV	2	4	Geschichte der Baukunst	II		
Eisenbahn-Verwaltungsgebäude	IV	7	1	Antike Baukunst	II	1/2	
Eislaufbahnen	IV	4	2	Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Elastizitäts- und Festigkeitslehre	I	1	2	Baukunst der Renaissance	II	5/7	
Elektrische Beleuchtung	III	4		Gesimse	III	2	2
Elektrotechnische Laboratorien	IV	6	2,b	Gestaltung der äusseren und inneren Architektur	IV	1	
Entbindungsanstalten	IV	5	2	Gestüte	IV	3	I
Entwässerung der Dachflächen	III	2	5	Getreidemagazine	IV	3	I
Entwässerung der Gebäude	III	5		Gewächshäuser	IV	6	4
Entwerfen der Gebäude	IV	1/8		Gewerbeschulen	IV	6	I
Entwürfe, Anfertigung der	I	5		Gewölbe. Statik der Gewölbe	I	1	2
Erhellung der Räume mittels Sonnenlicht	III	3	1	Gewölbte Decken	III	2	3,b
Erholung. Gebäude für Erholungszwecke	IV	4		Giebelspitzen der Dächer	III	2	5
Erker	III	2	2	Glas als Material des Ausbaues	I	1	I
Etrusker. Baukunst der Etrusker	II	2		Glockenstühle	III	6	
Exedren	IV	10		Gotische Baukunst	II	4	
Exerzierhäuser	IV	7	2	Griechen. Baukunst der Griechen	II	1	
Fabrik- und Gewerbeswesen	IV	7	1	Gutshöfe	IV	3	I
Fahnenstangen	III	2	5	Gymnasien	IV	6	I
Fahrradbahnen	IV	4	2	Handel. Gebäude für die Zwecke des Handels	IV	2	2
Fahrstühle	III	3	2	Handelsschulen	IV	6	1,b
Fäkalstoffe-Entfernung aus den Gebäuden	III	5		Heilanstalten	IV	5	1/2
Fassadenbildung	IV	1		Heizung der Räume	III	4	
Fenster	III	3	1	Herbergshäuser	IV	4	I
Fenster- und Thüröffnungen	III	2	1	Herrensitze	IV	2	I
Fernsprechdienst, Gebäude für	IV	2	3	Hippodromgebäude	IV	6	6
Fernsprecheinrichtungen	III	3	2	Hochbaukonstruktionen	III	1/6	
Festhallen	IV	4	1	Hochbaukunde, allgemeine	I	1/5	
Festigkeitslehre	I	1	2	Hochlicht	III	3	I
Findelhäuser	IV	5	2	Hochschulen	IV	6	2
Fluranlagen	IV	1		Hof-Anlagen	IV	1	
Flussbau-Laboratorien	IV	6	2,b	Hofflächen, Befestigung der	III	6	
Formenlehre des Ornaments	I	3		Holz als Konstruktionsmaterial	I	1	I
Freimaurer-Logen	IV	4	2	Hospitäler	IV	5	I
Freitreppen	III	6		Hotels	IV	4	I
„	IV	10		Hydrotechnische Laboratorien	IV	6	2,b
Fundamente	III	1		Ingenieur-Laboratorien	IV	6	2,b
Fussböden	III	3	2	Innerer Ausbau	III	3/6	
Galerien und Passagen	IV	2	2	Innungshäuser	IV	4	2
Garten-Architektur	IV	10		Institute, wissenschaftliche	IV	6	2
Gartenhäuser	IV	10		Irrenanstalten	IV	5	2
Gasbeleuchtung	III	4		Islam. Baukunst des Islam	II	3	2
Gasthöfe	IV	4	1	Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser)	IV	5	I
Gebäranstalten	IV	5	2	Justizpaläste	IV	7	I
Gebäudebildung	IV	1		Kadettenhäuser	IV	7	2
Gebäudelehre	IV	1/8		Kaffeehäuser	IV	4	I
Gefängnisse	IV	7	I	Kasernen	IV	7	2
				Kaufhäuser	IV	2	2
				Kegelbahnen	IV	4	2

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

—> HANDBUCH DER ARCHITEKTUR. <—

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Keramik in der Baukunst	I	4		Metалldächer	III	2	5
Keramische Erzeugnisse	I	1	1	Militärbauten	IV	7	2
Kinderbewahranstalten	IV	5	2	Militärhospitäler	IV	5	1
Kinderhorte	IV	5	2	Ministerialgebäude	IV	7	1
Kinderkrankenhäuser	IV	5	1	Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Kioske	IV	4	2	Mörtel als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Kirchen	IV	8	1	Museen	IV	6	4
Kirchenbau, romanischer u. gotischer	II	4	3	Musikzelte	IV	4	2
Kleinkinderschulen	IV	6	1	Naturwissenschaftliche Institute	IV	6	2,a
Kliniken, medizinische	IV	6	2,b	Oberlicht	III	3	1
Klubhäuser	IV	4	2	Observatorien	IV	6	2,b
Kocheinrichtungen	III	5		Ornament. Formenlehre d. Ornaments	I	3	
Komposition, architektonische	IV	1		Ortsbehörden	IV	7	1
Konstruktionselemente	III	1		Paläste	IV	2	1
Konstruktionsmaterialien	I	1	1	Panoramen	IV	4	2
Konversationshäuser	IV	4	2	Parlamentshäuser	IV	7	2
Konzerthäuser	IV	6	3	Passagen	IV	2	2
Kostenanschläge	I	5		Pavillons	IV	10	
Krankenhäuser	IV	5	1	Pensionate	IV	6	1
Kreisbehörden	IV	7	1	Pergolen	IV	10	
Kriegsbaukunst, romanische und got.	II	4	1	Perrons	III	6	
Kriegsschulen	IV	7	2	Pferdeställe	IV	3	1
Krippen	IV	5	2	Pflanzenhäuser	IV	6	4
Küchenausgüsse	III	5		„	IV	9	
Kühlanlagen	III	6		Pflegeanstalten	IV	5	2
Kunstakademien	IV	6	3	Physikalische Institute	IV	6	2,a
Kunstgewerbeschulen	IV	6	3	Pissoirs	III	5	
Künstlerateliers	IV	6	3	Postgebäude	IV	2	3
Kunstschulen	IV	6	3	Proportionen in der Architektur	IV	1	
Kunstvereinsgebäude	IV	4	2	Provinzbehörden	IV	7	1
Kupfer als Baustoff	I	1	1	Quellenhäuser	IV	4	2
Kurhäuser	IV	4	2	Rampen, äussere	III	6	
Laboratorien	IV	6	2	Rampen, innere	IV	3	2
Landhäuser	IV	2	1	Rathäuser	IV	7	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft	IV	3	1	Raum-Architektur	IV	1	
Laufstege der Dächer	III	2	5	Raubbegrenzende Konstruktionen	III	2	
Lebensmittel-Versorgung. Gebäude für Lebensmittel-Versorgung	IV	3	2	Raubbildung	IV	1	
Leichenhäuser	IV	5	1	Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege	IV	7	1
Leichenschauhäuser	IV	7	1	Reinigung der Gebäude	III	5	
Logen (Freimaurer)	IV	4	2	Reitbahnen	IV	4	2
Lüftung der Räume	III	4		Reithäuser	IV	7	2
Lungenheilstätten	IV	5	2	Renaissance. Baukunst der	II	5/7	
Luxuspferdeställe	IV	3	1	Renaissance in Italien	II	5	
Mädchenschulen, höhere	IV	6	1	Renaissance in Frankreich	II	6	
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh	IV	3	2	Renaissance in Deutschland, Hol- land, Belgien und Dänemark	II	7	
Markthallen	IV	3	2	Rennbahnen	IV	4	2
Marställe	IV	3	1	Restaurants	IV	4	1
Maschinenlaboratorien	IV	6	2,b	Rollschlittschuhbahnen	IV	4	2
Materialien des Ausbaues	I	1	1	Romanische Baukunst	II	4	
Material-Prüfungsanstalten	IV	6	2,b	Römer. Baukunst der Römer	II	2	
Mauern	III	2	1	Ruheplätze	IV	10	
Mechanisch-technische Laboratorien	IV	6	2	Saalanlagen	IV	1	
Medizin. Lehranstalt. d. Universität.	IV	6	2	Saalbauten	IV	6	3
Messpaläste	IV	2	2	Sammlungen	IV	6	4
Metalle als Materialien des Ausbaues	I	1	1	Sanatorien	IV	5	2
				Schankstätten	IV	4	1
				Schaufenstereinrichtungen	IV	2	2

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Scheunen	IV	3	1	Tierhäuser	IV	3	1
Schieferdächer	III	2	5	Träger. Statik der Träger	I	1	2
Schiesshäuser	IV	7	2	Treppen	III	3	2
Schiessstätten	IV	4	2	Treppen-Anlagen	IV	1	
Schlachthöfe	IV	3	2	Trinkhallen	IV	4	2
Schlafhäuser	IV	4	1	Turmkreuze	III	2	5
Schlösser	IV	2	1	Turnanstalten	IV	6	1
Schneefänge der Dächer	III	2	5	Universitäten	IV	6	2
Schulbaracken	IV	6	1	Veranden	IV	4	2
Schulbauwesen	IV	6	1	Veranschlagung	I	5	
Schulen	IV	6	1	Verdingung der Bauarbeiten	I	5	
Schützenhäuser	IV	4	2	Vereine. Gebäude für Vereinszwecke	IV	4	
Schwachsinnige, Gebäude für	IV	5	2	Vereinshäuser	IV	4	2
Schwimmanstalten	IV	5	3	Vereinigungsstätten, öffentliche	IV	4	1
Seitenlicht	III	3	1	Verkehr. Anlagen zur Vermittlung			
Seminare	IV	6	1	des Verkehrs in den Gebäuden	III	3	2
Sicherungen gegen Einbruch, Feuer,				Gebäude für Zwecke des Verkehrs	IV	2	2
Blitzschlag, Bodensenkungen und				Verkehrswesen	IV	7	1
Erderschütterungen	III	6		Versicherungswesen	IV	7	1
Siechenhäuser	IV	5	2	Versorgungshäuser	IV	5	2
Sonnenlicht. Versorgung der Ge-				Verwaltung. Gebäude für Verwal-			
bäude mit Sonnenlicht	III	3	1	tung	IV	7	1
Sonnenwärme. Versorgung der Ge-				Vestibül-Anlagen	IV	1	
bäude mit Sonnenwärme	III	4		Viehmärkte	IV	3	2
Sparkassengebäude	IV	2	2	Villen	IV	2	1
Speiseanstalten für Arbeiter	IV	4	1	Volksbelustigungsgärten	IV	4	1
Speisewirtschaften	IV	4	1	Volkskaffeehäuser	IV	4	1
Sprachrohre	III	3	2	Volksküchen	IV	4	1
Spüleinrichtungen	III	5		Volksschulen	IV	6	1
Stadthäuser	IV	7	1	Vordächer	III	6	
Städtebau	IV	9		Vorhallen	IV	1	
Ställe	IV	3	1	Vorräume	IV	1	
Ständehäuser	IV	7	2	Wachgebäude	IV	7	2
Statik der Hochbaukonstruktionen	I	1	2	Wagenremisen	IV	3	1
Stein als Konstruktionsmaterial	I	1	1	Waisenhäuser	IV	5	2
Sternwarten	IV	6	2,b	Wandelbahnen und Kolonnaden	IV	4	2
Stibadien	IV	10		Wände und Wandöffnungen	III	2	1
Strafanstalten	IV	7	1	Wandflächen, Ausbildung der	III	3	3
Stützen. Statik der Stützen	I	1	2	Wandverschlüsse, bewegliche	III	3	1
Stützmauern	III	6		Warenhäuser	IV	2	2
Synagogen	IV	8	1	Wärmeinrichtungen	III	5	
Taubstummenanstalten	IV	5	2	Wärmestuben	IV	5	2
Technische Fachschulen	IV	6	1	Waschanstalten	IV	5	4
Technische Hochschulen	IV	6	2,a	Wascheinrichtungen	III	5	
Technische Laboratorien	IV	6	2,b	Waschtischeinrichtungen	III	5	
Telegraphen. Haus- und Zimmer-				Wasserkünste	IV	10	
telegraphen	III	3	2	Wasserversorgung der Gebäude	III	4	
Telegraphengebäude	IV	2	3	Windfahnen	III	2	5
Tempel. Griechischer Tempel	II	1		Wirtschaften	IV	4	1
„ Römischer Tempel	II	2		Wohlfahrtsanstalten	IV	5	
Terrassen	III	6		Wohnbau, romanischer und gotischer	II	4	2
„	IV	10		Wohnhäuser	IV	2	1
Theater	IV	6	5	Zenithlicht	III	3	1
Thonerzeugnisse als Konstruktions-				Ziegeldächer	III	2	5
materialien	I	1	1	Zink als Baustoff	I	1	1
Thorwege	IV	1		Zirkusgebäude	IV	6	6
Thür- und Fensteröffnungen	III	2	1	Zufluchtshäuser	IV	5	2
Thüren und Thore	III	3	1	Zwangs-Arbeits Häuser	IV	7	1







BIBLIOTEKA GŁÓWNA

353653/1