Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne : ein Bild der Welt aus dem XIII. Jahrhundert

Autor(en): **Rahn, Johann Rudolf**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich**

Band (Jahr): **20 (1878-1879)**

Heft 1: 2

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-378822

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die

Glasgemälde

in

der Rosette der Kathedrale von Lausanne.

Ein Bild der Welt

aus

dem XIII. Jahrhundert.

Von

J. Rudolf Rahn.

Zürich.
In Commission von Orell Füssli & Co.
Druck von David Bürkli.
1879.

Die

Glasgemälde

in

der Rosette der Kathedrale von Lausanne.

Ein Bild der Welt

aus

dem XIII. Jahrhundert.

Von

J. Rudolf Rahn.

Zürich.

In Commission von Orell Füssli & Co.

Druck von Zürcher & Mitte.

1871.

Wer die kirchliche Kunst in ihren tonangebenden Schöpfungen erforschen und schätzen gelernt hat, der kennt die unermessliche Fülle bildnerischen Schmuckes, mit dem man die mittelalterlichen Dome und Kathedralen auszustatten pflegte. Die von Reims, Paris und Amiens enthalten eine jede an die zwei- bis viertausend Statuen allein und die Zahl der Figuren, welche in den Glasgemälden der Kathedralen von Chartres, Bourges und Le-Mans vereinigt sind, hat man auf wenigstens drei-, vier- und fünftausend berechnet. [1]) Man denke sich dazu die Fülle anderer Zierden: Malereien an Wänden und Gewölben; den Schmuck der Fussböden mit figurenreichen Mosaiken; Altäre, Leuchter und die mächtigen Lichtkronen, diese wie jene mit einem Aufwande von Bildwerken und Statuetten geziert; historische und allegorische Figuren sogar auf den Bleidächern angebracht, wie ein solches jetzt noch die Kirche Notre-Dame zu Châlons-sur-Marne besitzt [2]) — wohl hat seit der Pharaonenzeit die Kunst keines Volkes einen solchen Bilderreichthum geschaffen.

Eine Kathedrale wie die von Chartres in den Tagen ihres Glanzes war eine Welt, ein Abbild der Universalgeschichte in des Wortes voller Bedeutung; denn lange nicht den heiligen Schriften allein haben die Bildner und Maler des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts ihre Gedanken und Stoffe entlehnt; sie haben zurückgegriffen auf die Geschichten und Fabeln des heidnischen Alterthums, aus der Literatur und dem Sagenschatze der eigenen Vergangenheit geschöpft, dann wieder hineingeschaut ins Tagesleben, und in Formen und Farben übersetzt, was Wissenschaft und Wunderglaube, Poesie und Wirklichkeit ihnen immer zu denken und zu schauen gegeben.

Man muss, will man diese Bilderlust des Mittelalters begreifen, die vielseitigen Dienste erwägen, welche die Kirche in damaliger Zeit zu erfüllen hatte: Erweckung zur Andacht, Belehrung und Unterhaltung, das Alles sollte dem Gläubigen geboten werden, der den heiligen Pforten sich nahete.

Xixtus episcopus plebi Dei stand schon im V. Jahrhundert auf einem von Sixtus III. gestifteten Mosaik in der römischen Basilika S. Maria Maggiore geschrieben, und »sanctæ plebi Dei« — dem heiligen Volke Gottes — hat noch im XVI. Jahrhundert ein Priester von S. Nizier zu Troyes ein dort gemaltes Glasfenster gewidmet. [3]) Mehr als ein Jahrtausend lang hat also der Gedanke von der volksthümlichen Bedeutung der kirchlichen Bilder und Zierden sich forterhalten. Allein auch andere Nachrichten, Beschlüsse der Synoden, Aussprüche von Kirchenvätern und sonstige Aeusserungen hervorragender Kleriker giebt es genug, welche die Meinung von dem heilbringenden Nutzen der Bilder bestätigen und die Ziele erläutern, welche die Kirche damit erreichen wollte. Anzufangen mit den Schriften Paulinus

[1]) Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu par M. Didron. Paris 1843 (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par l'ordre du Roi et par les soins du ministre de l'instruction publique. Troisieme série. Archéologie. Instructions du comité historique des arts et monuments), pag. 1.

[2]) Viollet-le-Duc; Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIme au XVIme siècle. Paris 1864. Vol. VII, p. 211.

[3]) Didron a. a. O. p. 5.

Nolanus [1]), einem Ausspruche Gregors des Grossen im VI. [2]), des Walafried Strabo im IX. Jahrhundert [3]), sind dergleichen nachzuweisen bis ins XI. Jahrhundert, da die Synode von Arras entschied: was die Ungelehrten nicht durch Lesung der heiligen Schriften sich aneignen könnten, das erblickten sie in den Gestalten der Gemälde. [4])

Nun ist es begreiflich, dass solche Lehren einer systematischen Grundlage nicht entbehren konnten. Schon in den altchristlichen Mosaiken ist ein Streben nach fester Ordnung und planmässiger Gruppirung der einzelnen Bilder zu beobachten. Sie waren die Fundamente, auf denen das Mittelalter weiter baute. Die einfache Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Scenen erweitert sich zur dreifachen Parallele, derart, dass bald nach innerer Verwandtschaft, bald nach äusserer Gleichheit der Handlung einem neutestamentlichen Vorgange in zwei Bildern entsprechende Episoden aus dem alten Bunde, und zwar aus der Zeit vor und nach der mosaischen Gesetzgebung gegenübergestellt wurden. [5])

Das waren biblische Vorstellungen, mit denen sich andere, legendarischen Inhaltes zu Cyklen von oft erstaunlichem Umfange verbanden. Allein dabei blieb man nicht. Bei der Anschauung des Mittelalters, der zu Folge alle Dinge dazu dienen sollten, den Glauben an die göttliche Allmacht und Weisheit zu stärken, lag es nahe, den Kreis der Vorstellungen auch über das religiöse Gebiet hinaus zu erweitern, derart, dass nun auch profane Stoffe mit Rücksicht auf eine christlich moralische Verwendung gewählt und mit den übrigen Vorstellungen zu einem Lehrgebäude auf weitester Grundlage verwendet wurden.

Schon ältere Schriftsteller: Isidorus Hispalensis, Beda, Rhabanus Maurus u. A. hatten die Grundlagen dazu geschaffen. Eine Fülle von Kenntnissen von der Natur und den menschlichen Dingen war aus dem klassischen Alterthum überliefert worden. Allein das war ein chaotisches Wissen, dessen Besitz, sofern er der Kirche ein nutzbringender werden sollte, einer festen Gliederung und christlicher Interpretationen nothwendiger Weise bedurfte. Diese Ziele zu erreichen, war das Streben der Encyklopädisten und das Ergebniss ihres Schaffens eine Vereinigung alles religiösen und weltlichen Wissens zu einem auf symbolischen Rücksichten beruhenden Systeme. Die Kenntnisse von der Natur, Geschichte und heiligen Doctrin in ihren mannichfaltigen Wechselbeziehungen und mit steten Hinweisungen auf Gott, den Schöpfer und Lenker des Universum, sollten in Einem Zusammenhange dem Leser vorgeführt und ihm auf diese Weise ein Bild der Welt — eine imago mundi, oder, wie der Mönch Vincentius von Beauvais im XIII. Jahrhundert sich ausdrückte, ein speculum majus geboten werden.

In diesem letzteren Werke hat die mittelalterliche Encyklopädie ihren grossartigen Abschluss gefunden. In drei Theilen führt der gelehrte Dominikaner die ganze Summe der damaligen Kenntnisse vor: in einem speculum naturale, doctrinale und historiale. Dort, in dem ersten Theile mit Gott und den himmlischen Mächten beginnend, geht er über zu der Beschreibung der sinnlichen Welt; er zählt die Schöpfungstage auf und knüpft daran die Betrachtung sowohl der Natur Gottes als der geschaffenen Werke und zuletzt des Menschen als des Bandes der ganzen körperlichen und geistigen Natur.

Im zweiten Theile wird vom Sündenfall der Ausgang genommen, um zu zeigen, durch welche Mittel der Mensch zur Tugend und Weisheit zu führen sei; das sind die Wissenschaften und aller Weisheit

[1]) Die betreffenden Stellen a. a. O. p. 7.

[2]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1869. Bd. III, p. 568.

[3]) A. a. O. Bd. IV, p. 330.

[4]) Kugler, Geschichte der Malerei. 2. Auflage. Bd. I, p. 145. Vgl. auch Didron a. a. O. p. 6.

[5]) Andere Parallelen bei Kugler a. a. O. p. 133.

Ziel: die Theologie. Der dritte und letzte Theil enthält die Geschichte von der Schöpfung bis zur heidnischen Welt, und dann, von den Wundern der Märtyrer und Heiligen berichtend, bis zu der die nahe Ankunft des Antichrist verkündenden Gegenwart, worauf die Beschreibung des jüngsten Gerichtes das Ende bildet.

Man darf die Bedeutung solcher Werke für die Kunstgeschichte nicht übersehen, denn oft haben die darin niedergelegten Theorien ihre unmittelbare Verkörperung durch die bildenden Künste gefunden. So hat Didron eine mit dem speculum majus des Vincentius von Beauvais übereinstimmende Gedankenfolge in dem statuarischen Schmuck der Kathedrale von Chartres nachzuweisen versucht, [1]) und ähnliche Parallelen, beschränkt auf einzelne Theile der mittelalterlichen Encyklopädien, sind unter den Schöpfungen der Plastik und Malerei gar manche zu finden.

So will es manchmal scheinen, als ob gewisse Vorstellungen, die zum Schmucke mittelalterlicher Bauten gehören, nur zufällige Aeusserungen seien der Künstlerlaune, einer Lust am Räthselhaften und in offenem Widerspruche stehend mit der kirchlichen Umgebung, in der wir sie schauen. Das kommt davon her, dass solche Zierden entweder nur Reste sind einer grösseren Bilderfolge, deren Lücken wir nicht mehr zu ergänzen vermögen. Oefters jedoch ist eine Umgebung bildnerischen Schmuckes noch wohl erhalten, allein man vergisst es, dieselbe zu Rathe zu ziehen, und doch will das Einzelne nichts bedeuten, erst im Zusammenhang mit anderen Vorstellungen, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein cyklisch geordnetes Ganzes erfüllt es sein Gesetz.

Man täuscht sich daher sehr, wenn man die Gebilde der mittelalterlichen Phantasie schlechtweg für Räthsel und Capricen, für Producte eines unwissenden und barbarischen Zeitalters hält. Viele Bildwerke romanischen Stils mögen die Meinung von einer phantastischen Willkür bestätigen; aber seit dem Beginn der gothischen Aera hat eine höhere Gesetzmässigkeit in der Gliederung bildlicher Cyklen nicht mehr gefehlt. Wie eben damals die Theologie in den grossen dogmatischen Lehrgebäuden die ganze Summe des überlieferten Wissens resümirte, so nahm auch die Kunst an dieser ordnenden und sammelnden Thätigkeit Theil. Dieselbe grossartige Logik, die sich in dem constructiven Organismus der frühgothischen Bauten bewährt, sie ordnet ein Volk von Statuen, das diese Dome belebt, und schafft Gedankenkreise, die einen hohen Begriff von dem Wissen und Fühlen jener Zeit erwecken.

Zu den auf mittelalterlichen Denkmälern immer wiederkehrenden Darstellungen gehören die Zeichen des Thierkreises und die Monatsbilder. Schon auf einem vermuthlich aus dem VII. Jahrhundert stammenden Mosaikfussboden, den Renan aus einer um 652 gegründeten Kirche in Sour (Tyrus) für die Sammlung des Louvre erworben hat, sieht man in einer Reihe von Medaillons die Personificationen der Monate, der Jahreszeiten und der Winde dargestellt. [2]) Auf Mosaiken, zum Schmucke der Fussböden, scheinen Dergleichen während des früheren Mittelalters überhaupt mit Vorliebe abgebildet worden zu sein. Reste eines solchen aus dem X. Jahrhundert stammenden Musives sind in S. Giovanni Evangelista in

[1]) A. a. O. p. 15 u. f. Vgl. dagegen Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres. Paris et Chartres 1850. p. 66, n. 3.

[2]) Abbildungen in Didron's Annales archéologiques. Vol. XXIII et XXIV.

Ravenna erhalten; [1]) von Werken des folgenden Jahrhunderts sind die Mosaikfussböden in den Abteikirchen von Tournus [2]) und S. Remy in Reims [3]) durch Beschreibungen bekannt und Fragmente eines dritten, den Erzbischof Anno um 1069 vermuthlich durch italienische Künstler ausführen liess, in der Krypta von S. Gereon in Köln erhalten geblieben. Noch grösser ist die Zahl der bekannten Werke aus dem XII. Jahrhundert: Thierkreis und Monatsdarstellungen bald als vereinzelte, bald beide Folgen in Parallelen gesetzt, finden sich auf den Fussbodenmosaiken von S. Prospero Maggiore in Reggio und der Kathedrale von Otranto; [4]) in Oberitalien in S. Savino zu Piacenza, [5]) dem Dom von Aosta [6]) und der Kirche S. Michele zu Pavia. [7]) Aus Frankreich sind Zeichnungen von ähnlichen Arbeiten in S. Bertin zu S. Omer [8]) und zwei Kapellen in der Abteikirche von S. Denis [9]) bekannt, und schliesslich als Hauptwerke dieser Art aus dem XIII. Jahrhundert die Mosaikfussböden im Baptisterium von Florenz, der Kirche S. Miniato al Monte daselbst [10]) und der Kathedrale von Canterbury [11]) zu nennen.

Zuweilen sind der Thierkreis und die Monatsbilder die einzigen Darstellungen geblieben; in den meisten Fällen jedoch sind Spuren anderer Bilder vorhanden, welche auf den Zusammenhang mit einem weiteren Ideenkreise schliessen lassen. Bald sind es solche, die einen dogmatischen Lehrgang verrathen: Personificationen der Tugenden und der freien Künste; das Labyrinth und der Kampf des Theseus mit dem Minotaurus, dem Davids Sieg über Goliath als Gegenbild zur Seite steht. Anderswo dagegen überwiegt das kosmographische Element: den Sternbildern und Monatsdarstellungen sind die Personificationen der vier Paradiesflüsse beigesellt, die der Elemente und Himmelsgegenden; fremdartige Thiere, Elephanten u. dgl. und seltsame Halbwesen, wie man sie auf dem Fussbodenmosaik in S. Michele zu Pavia sieht.

Gewiss ist anzunehmen, dass die Künstler in keinem Falle diese Bilder selber erfunden, oder die ihnen aus den mannichfaltigen Gebieten des damaligen Wissens zu Theil gewordenen Anregungen nur dazu verwendet haben, um eine Summe zufälliger Zierden zu schaffen, sondern wer diese Bilder sah, der musste sie auch verstehen, und in der Lage sein, dieselben den damals bekannten und allgemein geläufigen Gedankenkreisen einzuordnen.

[1]) Der Mosaikfussboden in S. Gereon zu Cöln, restaurirt und gezeichnet von Toni Avenarius, nebst den damit verwandten Mosaikfussböden Italiens herausgegeben von E. Aus'm Weerth. Festschrift des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden zum Geburtstage Winkelmann's am 9. December 1872 und 1873. Bonn 1873. p. 4, n. 4.

[2]) Didron, Annales archéologiques. Vol. XVII, p. 121. E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, in der Revue archéologique. 1876, Juillet à Décembre. Vol. XXXII, p. 412.

[3]) Didron, Annales archéologiques. Vol. X, p. 64; vol. XVII, p. 120, n. 5. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847. Bd. I, p. 28.

[4]) Müntz a. a. O.

[5]) Aus'm Weerth a. a. O. Taf. VIII, p. 18.

[6]) A. a. O. Taf. IX, p. 17, und Didron, Annales archéologiques. Vol. XVII.

[7]) Aus'm Weerth Taf. IV, p. 14.

[8]) Viollet-le-Duc a. a. O. vol. VI, p. 406. Aus'm Weerth p. 12. Essai sur la mosaïque de S. Bertin par Alex. Hermand. S. Omer 1834. Wallet, Description d'une crypte et pavé mosaïque de S. Bertin. S. Omer 1863. (Diese beiden letzteren Werke sind uns leider unzugänglich geblieben.)

[9]) Viollet-le-Duc vol. VI, p. 404, vol. V, p. 15 (mit Abbildung), vol. IX, p. 552. Didron, Annales archéologiques, vol. XVII, p. 120, datirt diese Mosaiken noch aus dem XI. Jahrhundert. Vgl. auch Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1851. I. Bd., 2. Abthlg., p. 384.

[10]) Aus'm Weerth a. a. O. p. 4, n. 4, mit Abbildung des Mosaiks in der Taufkapelle auf p. 22.

[11]) Schnaase a. a. O. Bd. V, p. 561.

Diese Voraussetzung wird denn auch bestätigt durch den Umstand, dass wir dieselben Vorstellungen als typisch wiederkehrende Erscheinungen unter den plastischen Zierden gewahren. Schon seit dem X. Jahrhundert sind vereinzelte Darstellungen von Thierkreiszeichen unter den kirchlichen Sculpturen nachzuweisen; die ältesten wohl an den Kapitälen in S. Germain-des-Prés in Paris, [1]) aus dem XI. Jahrhundert solche an dem Westthurm der unweit Cöln gelegenen Abteikirche von Brauweiler [2]) und dem ehemaligen Hauptportal der Kathedrale von Tournai in Belgien. [3]) Grösser ist die Zahl der Sternbilder und Monatsdarstellungen aus dem XII. Jahrhundert, [4]) und seit dem Beginn der gothischen Aera waren dergleichen beinahe an jeder grössern Kathedrale Frankreichs zu schauen. [5])

Erwägt man nun die Continuität, mit der sich diese Bilderfolgen unter den christlichen Kunstvorstellungen erhalten haben und ihre übereinstimmend wiederkehrende Verbindung mit gewissen Gebäudetheilen: den Façaden, Vorhallen und Portalen, so liegt es wohl nahe, der Annahme beizupflichten, dass es sich keineswegs um die Vorstellung eines bloss astronomischen Cyklus, eines einfachen Calendariums gehandelt habe, sondern dass noch andere, höhere Gesichtspunkte zur Wahl dieser Stoffe mitbestimmend geworden seien. Es ist daher nöthig, auch die übrigen Gegenstände ins Auge zu fassen, welche an den Kirchenportalen in der Regel von dem Thierkreise umschlossen sind.

So sieht man an dem aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts stammenden Hauptportal der Abteikirche von Vézelay in Burgund die Kolossalfiguren des Heilandes in seiner Glorie und der Apostel, umrahmt von einer Anzahl kleinerer Bildwerke. Sie stellen am Sturz des Bogenfeldes, gegenüber den Sünden und Lastern, die Tributpflichtigen des Klosters vor, wie sie dem Stifte die Erträgnisse der Jagd, der Fischerei und ihrer Felder überbringen. Dann, den Halbkreis der Lünette umrahmend, folgen eine Reihe räthselhafter Figuren, Repräsentanten vielleicht der fernen und unbekannten Welttheile, von denen die Kunde aus den Schriften der Alten in die der Kirchenväter und sodann in die Literatur der Moralisten und Kosmographen übergegangen ist. Endlich, den Abschluss des Ganzen, den Inhalt einer Folge von Medaillons auf der äussersten Archivolte, machen die Zeichen des Thierkreises und die Monatsbilder. [6])

Einen ähnlichen Schmuck zeigt das nördliche Seitenportal an der um 1170 erbauten Westfaçade der Kathedrale von Chartres. Inmitten des Thierkreises und der Monatsbilder ist die Himmelfahrt des

[1]) Piper a. a. O. I, 2. p. 290.

[2]) E. Aus'm Weerth, Kunstdenkmale des Mittelalters in den Rheinlanden. Bonn 1868. I. Abthlg., III. Bd., p. 39.

[3]) B. du Mortier, fils, Étude sur les principaux monuments de Tournai. Tournai 1862. p. 47.

[4]) In Italien an den Portalen von S. Marco in Venedig (Didron vol. XIV, p. 165), S. Zeno in Verona (Schnaase Bd. IV, p. 710), am Dom von Lucca (Aus'm Weerth p. 4, n. 4), Modena (Didron vol. XIV, p. 166), Piacenza (a. a. O.). In Frankreich an den Portalen der Abteikirchen von Vézelay (Viollet-le-Duc vol. IX, p. 551) und S. Denis, an den Kirchen S. Ursain in Bourges (a. a. O. Bd. VIII, p. 203), Surgères (Aus'm Weerth p. 4, n. 4), Ste Geneviève zu Paris (a. a. O.), Avalon (Ferd. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France. Paris 1853. p. 80, n. 2), von Pritz bei Laval (Aus'm Weerth a. a. O.), den Kathedralen von Autun (a. a. O.) und Chartres (Westfaçade).

[5]) Notre Dame zu Paris, Kathedralen von Chartres (nördliches Querschiff), Sens, Senlis, Amiens, Reims, ferner nach Aus'm Weerth p. 4, n. 4, an den Kathedralen von Bourges, Cambrai, Poitiers, Bordeaux, den Kirchen von Bourg-Argental, Civray, Arras, Auxerre, Issoire, Bazas (Piper Bd. II, p. 291), S. Pompain (Deux-Sèvres). Auber, Histoire et théorie du symbolisme religieux. Paris et Poitiers 1871. Tome III, p. 427. In Deutschland finden sich Monatsbilder aus dem XIII. Jahrhundert am Portal des Münsters von Strassburg und in Glasgemälden des Münsters von Freiburg im Breisgau.

[6]) Viollet-le-Duc a. a. O. tome VII, p. 388 u. f.

Heilandes dargestellt. Diese Sculpturen bilden ein Ganzes mit denen des Hauptportales und der südlichen Nebenpforte; sie vereinigen sich zusammen zu einem Hymnus auf die Herrlichkeit und das Reich des Heilandes, [1]) und wieder dieselben Gedanken mit dem grossartigsten Aufwande statuarischen Schmuckes bis zur Glorie des Weltenrichters oder der Jungfrau durchgeführt, liegen den Portalsculpturen von S. Denis, Notre Dame zu Paris, von Senlis, Reims und Amiens, von Strassburg und Freiburg i. Br. zu Grunde. [2])

Es hält nicht schwer, die Bedeutung dieser Vorstellungen gerade in solchem Zusammenhange zu verstehen. Schon die Stelle, an der sie so häufig wiederkehren, ist hiefür bezeichnend. Fast immer nämlich sind es die Portale, welche mit Monatsbildern und den Thierkreiszeichen geschmückt zu werden pflegten. Nun muss man die Gesetze kennen, nach welchen der Inhalt der plastischen Zierden an solcher Stelle sich ordnet. Diese Gesetze entsprechen genau dem Gedanken, der in der Structur der Portale ausgesprochen ist. Ihre allmäliche Erweiterung nach Aussen mit einem Wechsel kraftvoller Gliederungen an Pfosten und Bögen giebt, wie Schnaase vortrefflich erläutert, [3]) das Bild einer himmlischen Glorie, welche an den leuchtenden Glanz und den raschen Umschwung des Firmamentes erinnert. Wie lag es da nahe, dass auch der Plastiker diesen Gedanken aufgriff, und denselben noch mehr zu veranschaulichen trachtete. Er that es, indem er den Kern des Ganzen, die heiligsten Gestalten und Scenen, welche den Schmuck der Lünette bilden, mit den himmlischen Chören der Engel und Seligen, der Heiligen und Märtyrer umgab, und schliesslich die Kraft des Höchsten, von welchem der Umschwung des Himmels angeregt und geordnet wird, auch durch die Sternzeichen und die Bilder der Monate, die Vorstellungen des Zeitlaufs auf Erden, dem Beschauer vor Augen führte.

Und in diesem Sinne haben sie auch die Zeitgenossen gedeutet. Am ausführlichsten wohl hat sich darüber Vincentius von Beauvais geäussert. Im dritten Buche des speculum doctrinale, de rustici operis industria, zählt er die ländlichen Arbeiten auf, die man in den verschiedenen Monaten zu verrichten pflegt. Er stellt sie dar als eine Pflicht, die Gott den Menschen überwiesen habe, Er, der die Sonne scheinen lasse und durch sie der Erde Gedeihen und der Arbeit seinen Segen verleihe. [4]) Nicht die trockene Illustration eines Calendariums war es, welche die Bilder mit dergleichen Vorstellungen erzweckten, sondern vielmehr die einer Predigt, die den Gläubigen mahnen sollte, dass Gott, der im Tempel wohnt, der Urheber und Lenker alles dessen sei, was im Himmel und auf Erden geschehe, und so gedeutet, als Hinweisungen auf die ewigen Wahrheiten und Ziele der Christen, sind denn auch die weiteren Symbole verständlich, die Darstellungen der Tugenden und Laster, der klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w., die man so häufig mit diesen Bilderkreisen in Parallele setzte. [5])

Nun schliesst das nicht aus, dass Sternzeichen und Monatsbilder wohl auch noch in anderem Sinne verwendet wurden, derart, dass man zunächst an ihre natürliche kosmographische Bedeutung dachte und

[1]) Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres. Paris et Chartres 1850. p. 50.

[2]) Vgl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. IV: Freiburg i. Br. p. 291; Strassburg p. 295; Amiens p. 296. Ueber Freiburg vgl. auch C. P. Bock, Der Bildercyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Freiburg i. Br. 1862.

[3]) Bd. IV, p. 134.

[4]) Auber, Histoire et théorie du symbolisme religieux vol. III, p. 454, n. 1, erinnert hiebei an verschiedene Bibelstellen.

[5]) Portale von S. Marco in Venedig, Strassburg, S. Pompain (Deux-Sèvres) (Auber a. a. O. p. 427), Westliche Rosette in Notre-Dame zu Paris, Glasgemälde über den Galerien der Seitenschiffe des Münsters zu Freiburg im Breisgau etc.

sie demnach in einem Zusammenhange vorführte, der ihnen erst mittelbar eine dogmatische Bedeutung verlieh. So ist diess in Chartres der Fall, wo diese Bilderfolgen zum zweiten Male an dem herrlichen Nordportal des Querschiffs erscheinen. Mit der Schöpfungsgeschichte beginnt hier die Reihe der statuarischen Compositionen. Man sieht Gott Vater, wie er aus seiner Ruhe heraustritt, um Himmel und Erde und was sie belebt zu schaffen. Dann folgen die Geschichten der Voreltern bis zur Vertreibung aus dem Paradiese und eine Schilderung alles Natürlichen in Beziehung auf den Menschen. Dem Thierkreis und den Monatsbildern reihen sich die Personificationen der Handwerke, der Künste und die der Tugenden an, und nun erst setzt die heilige Geschichte ein bis zum Leben des Heilandes und der Krönung der Jungfrau, welche den Abschluss bildet. Man sieht, nur episodisch, im Gefolge der Schöpfungsgeschichte, sind hier Stern- und Monatsbilder als rein kosmographische Zeichen einem reich gegliederten Vorstellungskreise eingeordnet.

Aus einer solchen Stellung erklärt sich die weitere Ausführung, welche der Zeitkreis durch eine Reihe anderer Typen erhielt. An dem Hauptportal der Markuskirche in Venedig erscheinen zur Seite des Heilandes, dessen Brustbild im Scheitel der Archivolte zwischen den Monatsbildern figurirt, die Personificationen der Sonne und des Mondes. [1]) Dieselben Bilder sieht man an der Kathedrale von Piacenza, hier abermals mit dem Zodiakus in Verbindung gebracht und gefolgt von drei Winden und zwei Sternen, die durch Beischriften als Angelus stella und Angelus stella commeta bezeichnet sind. [2]) Die vier Paradiesflüsse ferner, die Personificationen von Tag und Nacht, des Sommers und Winters haben die Bildner am Nordportale von Chartres dargestellt, und wie schon zu Anfang des XII. Jahrhunderts in Vézelay allerlei Fabelwesen das Bild der Welt veranschaulichen sollten, so hat auch in Sens zu Ende desselben Jahrhunderts eine Reihe verwandter Geschöpfe am Hauptportal der Kathedrale ihre Stelle gegenüber den Monatsillustrationen gefunden. [3])

An Stoffen aller Art, auch wenn es sich um die Ausführung eines rein kosmographischen Themas handelte, fehlte es mithin nicht. Allerdings ist in den oben genannten Cyklen die Erweiterung eine bloss partielle geblieben; sie geschah durch Hinzufügung der Sterne hier, der Paradiesflüsse dort, sowie durch andere Personificationen, die man vereinzelt im Gefolge der Monatsbeschäftigungen und Thierkreiszeichen zur Darstellung brachte. Allein es ist anzunehmen, dass auch eine methodische Behandlung, die Vereinigung aller derartigen Vorstellungen zu einem festen in sich abgeschlossenen Cyklus, schon damals in schriftlicher oder bildlicher Form versucht worden sei.

Für die byzantinischen Künstler war hiefür im Malerbuche vom Berge Athos eine directe Anweisung gegeben. Der Maler, heisst es da, der »die vergängliche Zeit dieses Lebens« darzustellen habe, ziehe einen kleinen Kreis, in welchem die Figur der Zeit oder der Welt zu malen sei. Dann schlage er über Kreuz, diesem Centrum sich anschliessend, 4 Halbkreise. Sie sollen die Jahreszeiten enthalten, durch Männer oder Frauen repräsentirt, welche die jeweilig üblichen Hantirungen verrichten. Wieder ein Kreis umgiebt diese Rosette, gefolgt von 2 concentrischen Bändern, deren eines die Namen der Monate gefolgt von den Thierkreiszeichen, und das äusserste die 7 Altersstufen vom Kinde bis zum Greise weist. Zwei Engel, als Tag und Nacht bezeichnet, drehen den Kreis. [4])

[1]) Didron, Annales archéologiques. Vol. XIV, p. 165.

[2]) A. a. O. p. 166.

[3]) Eine Probe davon bei Viollet-le-Duc Bd. II, p. 4.

[4]) Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec introduction et des notes par M. Didron, traduit du

Und auch den Abendländern fiel es nicht schwer, sich die Anregungen zu derartigen Vorstellungskreisen aus einer Reihe allgemein bekannter und verbreiteter Werke zu verschaffen. Man brauchte nur die Schriften der Encyklopädisten zu lesen, von Isidorus Hispalensis bis auf Vincentius v. Beauvais hinab, um jeden nur wünschbaren Aufschluss und ganze Systeme zu finden, nach denen ein Bild der Welt in Formen und Farben zu geben war.

Eine derartige Quelle mögen des Honorius Augustudunensis drei Bücher de imagine mundi gewesen sein. [1]) Honorius scheint ein Deutscher und seine Heimat nicht Autun, sondern Augsburg gewesen zu sein. [2]) Er lebte, wie er selber angibt, im Anfang des XII. Jahrhunderts zu Kaiser Heinrichs V. Zeit. In dem eben genannten Werklein ist der erste Theil einer Beschreibung aller natürlichen Dinge gewidmet. Den Anfang macht die Schöpfungsgeschichte und eine Beschreibung der Erde, des Paradieses zuerst und seiner 4 Flüsse. Dann folgen der Reihe nach die drei bekannten Welttheile mit Aufzählung ihrer Länder, Bewohner und mannichfaltigen Eigenthümlichkeiten. Indien mit seinen Pygmaeen und Macrobiten giebt dem Verfasser Anlass, seine Kenntnisse von den übrigen Fabelwesen, den Hundsköpfigen, Arimaspen, Cyclopen, Einfüsslern und allerhand Wunderthieren zu entwickeln. Eine Beschreibung der Hölle beschliesst den Abschnitt von der Erdkunde. Nun kommen die übrigen Elemente: Wasser und Luft mit ihren Bewohnern und schliesslich das Feuer. Hier ist die Stelle, wo der Verfasser den Uebergang zu den Planeten und Thierkreiszeichen findet. Er knüpft daran eine Erörterung des Calendarium und schliesst mit der Aufzählung weiterer Gestirne bis zu dem coelum coelorum in quo habitat Rex Angelorum.

Das ist so eines der Systeme, wie sie den damaligen Schriftstellern geläufig waren, und welche geradezu den Text zu einer ganzen Reihe von bildlichen Compositionen geben. So sind ähnliche Gegenstände auch häufig von den Glasmalern behandelt worden. Zunächst in den Spitzbogenfenstern der gothischen Kathedralen; in Chartres z. B. wo ein um 1217 gemaltes Fenster an der Südseite des Chorumganges unter der thronenden Figur des Heilandes die ganze Folge der Monatsbilder und Thierkreiszeichen enthält. [3]) Die Ersteren wieder und die Tugenden, sowie eine Anzahl merkwürdiger Darstellungen aus dem Bergwerkleben sieht man in den Glasgemälden, welche die westlichen Rosetten und die Fenster hinter den Galerien der Seitenschiffe im Münster zu Freiburg i. Br. schmücken.

In solcher Stellung freilich, wo sich die Compositionen wohl oder übel nach den hohen und schmalen Feldern der Spitzbogenfenster zu richten hatten, war eine ausgiebige Entwickelung des Themas nur selten möglich. Man musste sich darauf beschränken, die einzelnen Darstellungen reihenweise aneinander zu fügen, was dem Begriff von einem Weltbilde und dem System der Gliederung, die ein solches voraussetzte, directe widersprach.

Einen um so grösseren und den günstigsten Spielraum überhaupt boten dagegen die mächtigen Rosetten oder Radfenster, die man in Frankreich regelmässig an den Eingangsfronten der Kathedralen und sehr häufig auch an den Façaden der Querschifflügel anzubringen pflegte. In der That keine Stelle

manuscrit byzantin, le guide de la peinture par P. Durand. Paris 1845. pag. 408. Und Uebersetzung von G. Schäfer: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855. p. 382. Das Schema reproducirt bei Piper. Bd. II, p. 336.

[1]) Mundi synopsis sive de imagine mundi libri 3 ab Honorio Solitario Augustudunense. Spiræ ap. Bernardum Albinum. 1583.

[2]) W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Berlin 1878. 4. Aufl., II. Bd., p. 197.

[3]) Bulteau a. a. O. p. 252.

hätte es geben können, die zur Anbringung einer derartigen Bilderfolge geeigneter gewesen wäre. Die hervorragende Stellung der Rosetten, ihre Kreisform und radiale Gliederung durch Stäbe und Zwischenöffnungen von jeglicher Form und Grösse, welche, diese, wie jene, auf ein gemeinsames Centrum zurückweisen, das Alles forderte, sobald es sich um den Schmuck mit Glasgemälden handelte, zur Wahl eines Themas auf, das seiner Natur nach die concentrische Gruppirung einer Folge von Einzelnbildern verlangte. Und Motive mannichfaltiger Art boten sich hiefür zur Auswahl dar. So haben Glasmaler des XII. Jahrhunderts die Rosette an der Westfaçade der Kathedrale von Chartres mit einer ausführlichen Darstellung des jüngsten Gerichtes geschmückt. Die beiden anderen Radfenster im Querschiffe stammen aus dem XIII. Jahrhundert. Sie enthalten das eine die Glorie der Madonna, die hier umgeben von 4 Tauben, 4 Throni, ihren königlichen Vorfahren und den 12 kleinen Propheten erscheint. Gegenüber, in der südlichen Rosette, ist in ähnlicher Weise die Herrlichkeit Christi geschildert. Er ist dargestellt inmitten der 4 Evangelistenembleme und Weihrauch spendender Engel, während die äussersten Kreise, zwei an der Zahl, in einer Reihenfolge von Medaillons die 24 Aeltesten der Apokalypse enthalten. [1]) Oder wir sehen anderswo, im Querschiff der Kathedrale von Lyon, die eine Rosette mit der Geschichte der guten und der abtrünnigen Engel [2]) und gegenüber, in der zweiten, die Hauptmomente der Weltschöpfung und der Erlösung dargestellt. [3])

Sodann waren bereits romanische Bildner auf die sinnreiche Idee gekommen, den Radfenstern auch eine symbolische Bedeutung zu verleihen, derart, dass man sie zur Darstellung des Glücksrades benutzte. Ein Beispiel hievon gibt u. A. die aus dem XII. Jahrhundert stammende Rosette am nördlichen Querschiff des Basler Münsters, und dieser Gedanke einmal aufgegriffen, war es auch in der That kein weiter Schritt mehr, denselben noch mehr auszuführen, derart, dass man mit der Schilderung des wechselnden Glückes, gerade so, wie es im Malerbuche vom Berge Athos vorgeschrieben steht, auch die des Zeitkreises und der Welt verband, oder dann diese beiden letzteren Darstellungskreise auch unabhängig von dem Glücksrade zur Anschauung brachte.

Das älteste uns bekannte Beispiel einer solchen mit den Bildern des Zeitkreises ausgeschmückten Rosette gibt diejenige an der Westfaçade von Notre-Dame zu Paris. Hier scheint die modern ergänzte Mitte das Bild der Madonna eingenommen zu haben, umgeben von ihren königlichen Vorfahren, denen in weiterem Umkreise die Personificationen der Tugenden und Laster und schliesslich die noch erhaltenen Bilder des Zodiakus und der Monatsbeschäftigungen folgten. [4])

Einen zweiten noch besser erhaltenen Cyklus, eine vollständige Imago mundi, bilden zusammen die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale in Lausanne, denen die folgende Beschreibung gewidmet sein soll.

Die Kathedrale von Lausanne ist der Hauptsache nach ein Bau des XIII. Jahrhunderts. Ihre Errichtung scheint unmittelbar nach einem Brande begonnen zu haben, der im Jahre 1235 ein kaum

[1]) Die nähere Beschreibung dieser drei Rosetten bei Bulteau p. 191 u. f.

[2]) Vgl. hiezu Schnaase Bd. IV, p. 63.

[3]) Die eine dieser Rosetten, die Erstere, wurde 1240 gestiftet. D. Meynis, Les anciennes églises paroissiales de Lyon. Lyon 1872. p. 134. Jacques, L'église primatiale de S. Jean et son chapitre. Lyon 1837. p. 29.

[4]) Ferdinand de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. Paris 1853. pag. 138.

erst vollendetes Münster zerstört hatte. 1275 war der Neubau so weit vorgeschritten, dass Gregor X. dessen Weihe im Beisein Rudolfs von Habsburg und eines zahlreichen Gefolges geistlicher und weltlicher Herren vollziehen konnte. Aber noch einmal brach eine schwere Katastrophe über die Kathedrale herein. Die Kunde davon giebt ein Erlass des Bischofs Martin von Genf vom Jahr 1299, durch welchen er den Geistlichen seiner Diöcese berichtet, es sei die Kathedrale zu Lausanne von einer Feuersbrunst so schwer betroffen worden, dass die Mittel der dortigen Baukasse (fabrica) zur Deckung der neuen Auslagen nicht mehr hinreichten, und sie demnach die Gläubigen auffordern möchten, sich an den bevorstehenden Sammlungen mit reichen Opfern zu bethätigen. [1])

Es ist unbekannt, welche Theile der Kathedrale zunächst und besonders von dieser Katastrophe betroffen wurden. War es die Bedachung, welche die Flammen zerstörten, oder hatte der Hauptsitz des Feuers im Westen der Kathedrale gelegen? Beides ist denkbar, und würde sich hieraus der schlimme Zustand der Gewölbe wie die späteren Constructionen und manche Unregelmässigkeiten in der westlichen Hälfte des Schiffes erklären. Jedenfalls scheinen die östlichen Theile sammt Querschiff und Chor von den unmittelbaren Wirkungen des Brandes verschont geblieben zu sein. Hier sind die sämmtlichen Constructionen, sowie die Details aus Einem Gusse geschaffen und sie tragen ohne Ausnahme die charakteristischen Merkmale, welche dem Stile des XIII. Jahrhunderts entsprechen.

Aber es gibt noch ein anderes Moment, woraus sich die Vermuthung von der Integrität dieser östlichen Theile zu bestätigen scheint. Im Jahre 1849 hatte man in der Pariser Bibliothek das Skizzenbuch des Villard von Honnecourt entdeckt, eines französischen Architekten, der um die Mitte des XIII. Jahrhunderts lebte. Villard gehörte zu den vielseitig begabten und gebildeten Künstlern, wie sie das Mittelalter noch bis zum XIII. Jahrhundert aufzuweisen hatte. Er ist durch halb Europa gewandert, studirend, zeichnend, schreibend, was ihm auf seinen Fahrten der Aufmerksamkeit würdig und für die Ausübung des eigenen Berufes nutzbar erschien. So hat er auch Lausanne besucht und dort die damals noch im Bau begriffene Kathedrale gesehen. Diess bezeugt ein Vermerk, den er in seinem Skizzenbuche verzeichnet hat: »ista est fenestra in Losana ecclesia«. »C'est une ronde veriere de le glise de Lozane.« Diese Worte stehen neben einer Skizze geschrieben, welche die Rosette im südlichen Querschifflügel vorstellen soll. [2]) Man muss diese Zeichnung freilich mit den Augen eines mittelalterlichen Künstlers betrachten, um die Identität des hier dargestellten Objectes mit dem noch vorhandenen Originale constatiren zu können; aber gewisse charakteristische Merkmale hat Villard doch festgehalten, und dass die jetzige Rosette in der That dem XIII. Jahrhundert ihren Ursprung verdankt, und, wie sie damals geschaffen wurde, intact erhalten geblieben ist, wird Niemand bestreiten, der die eigenthümliche Formenstrenge frühgothischer Constructionen und Ziergliederungen kennt.

Diese Rosette, welche mit einem äusseren Durchmesser von nahezu 9 mètres die ganze obere Frontbreite des südlichen Querarmes einnimmt, [3]) gehört zu den schönsten und effectvollsten Werken dieser

[1]) Die erste Kunde von diesem Documente hat Hisely im Anzeiger für Schweizer. Alterthumskunde 1860 p. 149 veröffentlicht. Die Urkunde ist vollständig abgedruckt im XIV. Bande der Mémoires et documents, publiés par la société d'histoire et d'archéologie de Genève. Genève 1862. p. 278 u. f. (N. 265).

[2]) Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIme siècle, manuscrit publié en facsimilé, annoté etc. etc. par J. B. A. Lassus, ouvrage mis à jour après la mort de M. Lassus et conformément à ses manuscrits par A. Darcel. Paris 1858. Das genannte Croquis findet sich auf Taf. XXX. Ebendaselbst auf der vorhergehenden Tafel eine Aufnahme der Rosette.

[3]) Siehe den Langschnitt der Kathedrale in meiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz p. 365.

Art, welche aus frühgothischer Zeit erhalten sind. Besonders reich und kraftvoll erscheint sie von Aussen gesehen, wo unten 3 hohe Spitzbogenfenster und hart über dem Kreise die Arcaden einer Zwerggalerie sich öffnen, mit sammt den Strebepfeilern die viereckige Umrahmung der Rosette bildend. Im Uebrigen sind, was die Rosette selber betrifft, die Gliederungen und Zierden an der Innen- und Aussenseite die gleichen. Ein starkes Profil von Wulsten und einer tiefeingezogenen Hohlkehle gebildet, umschliesst in Kreisform das Ganze. Die Mitte bezeichnet ein übereck gestelltes Quadrat. Jeder Seite desselben schliesst sich ein Halbkreis an; dazwischen sind ebenso viele Dreiviertelskreise angeordnet, in Kreuzform vortretend und mit ihren Scheiteln auf das äusserste Kreisrund stossend. Es blieben somit nur noch 4 grosse Zwischenfelder übrig, die derart belebt wurden, dass man zwischen den Dreiviertelskreisen die Ecken eines aufrechten, dem Ganzen untergelegten Quadrates vorspringen liess und schliesslich 8 kleine massive Zwickel mit sogenannten Dreipässen durchbrach. In ähnlicher Weise, nur leichter und durchsichtiger sind die übrigen Theile der Rosette gegliedert: das mittlere Quadrat, die Halb- und Dreiviertelskreise und die Ecken des untergelegten Quadrates. Jedes dieser Compartimente enthält nach Maassgabe seiner Form und Grösse eine Anzahl kreisrunder Oeffnungen, die bald zu vieren, bald zu fünfen gruppirt und von sphärischen Dreiecken oder kleeblattförmigen Ausschnitten begleitet sind, so dass, mit Ausnahme jener äussersten fast massiven Zwikel, die ganze Rosette in ein gitterartiges Steinwerk aufgelöst erscheint. Den Reiz dieser originellen, kräftigen und dabei doch eleganten Zeichnung erhöht noch der Wechsel verschiedenartiger Profilirungen, von Rundstäben und Kehlen, welche die Kreistheile umrahmen, und derberen Formen aus Platten, eckigen Gliederungen und Blattreihen gebildet, die zur Einfassung des mittleren und des grossen untergelegten Quadrates dienen.

Gewiss war es von Anfang an auf eine Ausstattung dieses Fensters mit Glasmalereien abgesehen, und wirklich geben sich, wenn man von den sogleich augenfälligen späteren Zuthaten absieht, die sämmtlichen Bilder der Rosette als Werke des XIII. Jahrhunderts zu erkennen.

Allerdings sind auch unter diesen alten Werken die Bestandtheile verschiedener Cyklen auseinander zu halten. Ausser den sogleich zu erwähnenden Darstellungen, die als namhafte Reste der ursprünglich für die Rosette bestimmten Zierden zu gelten haben, sieht man mehrere Episoden aus dem Leben Johannis des Täufers, dann die Jünger des Heilandes, wie sie zum Grabe des Auferstandenen kommen. Auf einen anderen Zusammenhang hinwiederum deutet die verflickte Inschrift Penitencia, und gleichfalls nicht hieher gehörig sind die Darstellungen der Weissagung aus der Luft und dem Feuer. Es muss eine Zeit gegeben haben, da mit den sämmtlichen bisanhin noch vorhandenen Glasgemälden aufgeräumt, und was davon tauglich erschien, dazu benutzt worden ist, um die in der Rosette befindlichen Lücken zu füllen. So hat man fortgewirthschaftet, geschmacklos und heillos bis in unser Jahrhundert hinein. In den Jahren 1817 und 1822 wurden, scheint es, die letzten Glaserarbeiten vorgenommen. [1]) Zeugniss davon sind die Glasmosaiken, Sterne u. dgl. vorstellend, und mag auch damals wieder ein Vorrath heraldischer Scheiben aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert verflickt worden sein. Der heutige Zustand der Rosette ist ein

[1]) Description monumentale de l'église Notre-Dame, ancienne cathédrale de Lausanne, par J. D. Blavignac, architecte. Lausanne et Genève 1846. p. 18, n. 3. Blavignac scheint der Erste gewesen zu sein, der diese Rosette einer näheren Beschreibung (p. 18) gewürdigt hat. Dann folgten G. Champseix in einem Aufsatze über die Kathedrale von Lausanne (Revue universelle des arts publiée par Paul Lacroix. 1855. Tome II, p. 194), E. H. Gaullieur in R. Blanchet's Lausanne dès les temps anciens, Lausanne 1863, p. 116, und Lübke, Ueber die alten Glasgemälde in der Schweiz, Zürich 1866 (wieder abgedruckt in dessen Kunsthistorischen Studien, Stuttgart 1869), endlich — mit Abbildungen einiger Medaillons — Rahn's Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz p. 567.

derartiger, dass ohne schleunige Hülfe diese ältesten und interessantesten Glasmalereien, welche die Schweiz besitzt, einem sicheren Ruine entgegengehen.

Ueberschaut man die Glasgemälde, welche aus dem XIII. Jahrhundert stammen, so stellt sich bald der Zusammenhang heraus, der zwischen einzelnen Bildern und mehreren Gruppen derselben besteht. Man erkennt die Illustrationen der Jahreszeiten, Monatsbilder und Bestandtheile des Thierkreises. Von den Elementen sind die Personificationen von Wasser, Feuer und Luft mit Namen bezeichnet und auch die der Erde nachzuweisen. Den Paradiesflüssen Geon und Tigris stehen die Winde zur Seite, und schliesslich gewahrt man in einer Reihe von Halbmedaillons die dem Mittelalter geläufigen Vorstellungen von Fabelwesen: den Hundsköpfigen, Kopflosen, einen Vieräugigen, den Pygmäen u. s. w.

Kein Zweifel, dass diese Bilder von jeher zum Schmuck der Rosette gehörten und Theile eines Cyklus waren, dessen ursprüngliche Gliederung sich ohne Schwierigkeiten reconstruiren lässt. Nur die mittleren Oeffnungen, fünf grosse Kreise, die sich kreuzförmig in dem übereck gestellten Quadrate gruppiren, lassen die Frage offen, welche Motive dieses Centrum geschmückt haben möchten.

Alle sonst genannten Vorstellungen sind Bestandtheile eines abgeschlossenen Ganzen, zu dem sich Parallelen in noch vorhandenen Monumenten, wie in schriftlichen Aufzeichnungen aus dem XII. und XIII. Jahrhundert finden. Als eine solche ist bereits des Honorius Augustudunensis imago mundi genannt worden. Das erste Buch derselben, das die natürlichen Dinge behandelt, schliesst mit dem Coelum coelorum in quo habitat Rex Angelorum. Fast wie eine Illustration dazu nehmen sich die 1217 gestifteten Glasgemälde eines Fensters in der Kathedrale von Chartres aus. [1] Hier sind in einer dreifachen Folge von Medaillons die Monatsbilder und der Zodiakus dargestellt, über denen, im Scheitel des Fensters, zwischen dem *A* und *Ω*, Gottvater oder der Heiland thront. Wieder in demselben Zusammenhange erscheint das Bildniss Christi an dem Hauptportale der Markuskirche in Venedig. Weiss man ferner, wie oft die Monats- und Sternbilder auch sonst noch die Vorstellungen des Heilandes und seiner Glorie umgaben, und erinnert man sich der Bedeutung, die solche Cyklen nach mittelalterlicher Auffassung besassen, so liegt es in der That sehr nahe, auch hier — in der Rosette von Lausanne — das Bildniss Gottvaters oder des Heilandes als ursprüngliche Mitte vorauszusetzen.

Diess angenommen, kann auch kein Zweifel über den Inhalt der umgebenden Kreise bestehen. Wie man schon in den Chormosaiken der altchristlichen Zeit den Heiland inmitten der Evangelisten oder ihrer Embleme darzustellen pflegte, so erscheint er wieder in unzähligen Werken der mittelalterlichen Kunst: in Wandmalereien, Miniaturen, Glasgemälden, wie als Muster eines solchen die Rosette im südlichen Querflügel der Kathedrale von Chartres genannt worden ist.

Hinwiederum ist endlich die Verbindung der Evangelistenbilder mit solchen Vorstellungen, wie sie die Rosette von Lausanne schmücken, seit den ersten christlichen Jahrhunderten nachzuweisen. Schon Cyprianus, in einem 256 geschriebenen Briefe, hat die Paradiesflüsse als Sinnbilder der Evangelisten ausgelegt, und Isidorus von Sevilla († 636) dieses Gleichniss dem Mittelalter überliefert. [2] In einer Menge von Kunstwerken ist die Gegenüberstellung dieser beiden Gruppen nachzuweisen. Beispiele davon unter den heimischen Monumenten geben der romanische Leuchterfuss im Dom zu Chur und das prächtige aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts stammende Kreuz im Kloster Engelberg. [3]

[1] Bulteau a. a. O. p. 252.

[2] Piper, Mythologie und Symbolik Bd. I, 2, p. 516.

[3] Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz p. 278 u. 286. Andere Beispiele bei Piper a. a. O. p. 517 u. f.

Aber es fehlt auch an Kenntnissen von weiteren Parallelen nicht. Im ersten Buche seines Geschichtswerkes hat Rodulfus Glaber, ein Mönch von Cluny, der in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts lebte, ein Schema de divina quaternitate gegeben, in dem er der Reihe nach die Evangelisten und die Elemente, die Kardinaltugenden mit den Sinnen, Paradiesflüssen und Weltaltern zusammenstellt. [1]) Von derartigen Parallelen war ein Uebergang zu kosmographischen Vorstellungskreisen leicht zu finden. Es zeigt diess der 1090 gestiftete, aber leider nur noch aus älteren Beschreibungen bekannte Mosaikfussboden, der sich ehedem in der Abteikirche S. Remy in Reims befand. Ausser alt- und neutestamentlichen Scenen, den Propheten, Aposteln und Evangelisten waren die Personificationen der freien Künste und Kardinaltugenden dargestellt und schliesslich die ganze Reihe der Zeit- und Weltbilder zu sehen: die von den vier Paradiesflüssen und den Jahreszeiten umgebene Erde, die Monate, der Thierkreis und die Himmelsgegenden. [2])

Mit der Darstellung Gott-Vaters im Bilde Christi, und rings um den Schöpfer und Regierer der Welt die Verkündiger seines Wortes, so geschmückt wird man sich ursprünglich die Mitte der Rosette zu denken haben. [3])

Die Folge der übrigen Bilder ist leicht herauszufinden. Theils ist ein Anhalt dazu in den Grössenverhältnissen gegeben, theils auch sind ganze Gruppen in der alten Anordnung stehen geblieben. So die Monatsbilder, die dreimal in den Halbzirkeln, welche dem übereck gestellten Quadrate sich anschliessen, in regelmässiger Folge die Personificationen der betreffenden Jahreszeiten umgeben. Es folgen sodann, in der Mitte der Dreiviertelskreise, die Elemente. Luft und Feuer, an ursprünglicher Stelle, sind derart placirt, dass die Erstere dem Frühling, und letzteres dem Sommer entspricht, eine Gruppirung, die auf alter Tradition zu beruhen scheint, und nach welcher dem Herbst die Erde und dem Winter das Wasser an die Seite zu stellen wäre. [4]) Rings um die Elemente sind je zu dreien die Thierkreiszeichen gruppirt, neben denen aber, da sich die Zahl der betreffenden Medaillons auf 16 beläuft, noch vier weitere Bilder figuriren mussten, die der Sonne und des Mondes, welche beide erhalten sind, und die Personificationen des Tages und der Nacht vielleicht, an deren Stelle die Reconstruction auf der Uebersichtstafel die aus der Luft und dem Feuer weissagenden Frauen zeigt.

Den Cyklus schliessen die Paradiesflüsse, Monstren und Winde. Jene fanden ihre Stelle in den grossen kreisrunden Oeffnungen, welche das aufrechte Quadrat mit seinen Ecken umgiebt. Geon und Tigris haben ihre alten Plätze in der oberen Hälfte der Rosette bewahrt; Euphrat und Phison fehlen; ihre Bilder sind auf der Uebersichtstafel als ergänzte charakterisirt. Jedem dieser Medaillons stehen zwei halbe zur Seite. Hier sieht man die Fabelwesen und Monstren, welche bis auf zwei, die beiden untersten, noch vorhanden sind. Endlich zuäusserst, in den von dem Hauptkreise begrenzten Zwickeln,

[1]) Glabri Rodulphi cluniacensis monachi historiarum sui temporis libri quinque l. I, c. 1. Bei Bouquet, Recueil des historiens des Gaules et de la France, Paris, tome X, 1760, und Duchesne, Historiæ Francorum scriptores. Paris 1641. Tome IV, p. 1 u. f. Vgl. auch W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Berlin 1878. 4. Aufl. Bd. II, p. 161.

[2]) Didron, Annales archéologiques. Vol. X, p. 64. Vol. XVII, p. 120. Piper a. a. O. I, p. 28.

[3]) Didron, a. a. O. Vol. XVII, p. 391. Quatre fleuves, quatre vertus, quatre prophètes et quatre évangélistes tous fertilisant la terre et l'homme!

[4]) Dieselbe Anordung wiederholt sich auf einem Wandgemälde in der Kirche zu Sophades in Thessalien, ein Bild der Zeit umgeben von den Jahreszeiten und Elementen, den Menschenaltern, Sonne und Mond, Tag und Nacht. Piper a. a. O. p. 336. Schäfer, Das Malerbuch vom Berge Athos p. 385. Didron, Manuel d'iconographie p. 412.

figuriren die Winde, 8 an der Zahl, von kleinen kreisrunden Medaillons umschlossen, mit denen sich jedesmal zwei andere, einfache Rosetten enthaltend, zu einem Dreipasse verbinden. Den Rest der ursprünglichen Ausstattung bilden eine Menge von Blattornamenten; sie dienen zur Füllung der kleeblattförmigen Oeffnungen und sphärischen Ausschnitte, welche zwischen den Medaillons die verschiedenen Felder beleben.

Es ist bereits gesagt worden, in welchem Zustande des Verfalles sich die Rosette befindet. Nicht bloss hat man zahlreiche Bilder von ihrer alten Stelle weggenommen und sie, oft verkehrt, in andere Oeffnungen versetzt, sondern es sind auch an diesen Einzeldarstellungen die brutalsten »Restaurationen« mit einer solchen Consequenz vollzogen worden, dass kaum mehr Eine derselben intact erhalten sein möchte.

Wie schwierig schon darum es wird, sich ein Bild von der ursprünglichen Gesammtwirkung zu verschaffen, so kömmt noch dazu, dass die Stellung der Rosette eine für den Beschauer sehr ungünstige ist. Von unten betrachtet erscheint ihr Schmuck als ein Wirrsal unzähliger farbiger Theilchen. Nur mit bewaffnetem Auge ist es möglich, die einzelnen Bilder zu erkennen und die Grundzüge eines cyklischen Zusammenhanges herauszufinden. Ein Studium der Details ist ausgeschlossen; man muss sich zu diesem Behufe in die oberen Stockwerke verfügen, in die dem Querschiff vorgebaute Kapelle, in die Triforien gegenüber, oder auf einen nicht einmal meterbreiten Laufgang, der sich am Fuss der Rosette befindet. Aber hier wie dort ist nur die Betrachtung einzelner Theile möglich und auch diese stellen sich meist in verkürzter Ansicht dar. Es geht daraus hervor, welche grosse Hindernisse sich einer Aufnahme entgegenstellten und wie sehr eine solche, die vorliegende Publication, die Forderung milder Beurtheilung seitens der Kenner erhebt.

Die Blätter, die unsere Abhandlung begleiten, vereinigen die sämmtlichen noch vorhandenen Bilder die von jeher in die Rosette gehörten; dazu kommen einige Proben von Ornamenten und drei Glasgemälde, die ebenfalls Werke des XIII. Jahrhunderts, aber erst nachträglich in die Rosette verflickt worden sind. Ergänzungen oder Weglassungen sind bei diesen Detailaufnahmen vermieden worden, soweit diess ohne Eintrag für die Deutlichkeit der Abbildungen geschehen konnte. [1]) Die Absicht des Zeichners war es, mit möglichster Treue die Glasgemälde in ihrem gegenwärtigen Zustande wiederzugeben. Die Reconstruction des Ganzen und der einzelnen Bilder sollte auf einem besonderen Blatte, der Uebersichtstafel versucht werden. Sie enthält eine geometrische Aufnahme der Rosette, für deren fleissige und genaue Ausführung uns Herr Maurice Wirz, Architekt in Lausanne, zu grossem Dank verpflichtet hat. In diese Aufnahme sind nun die sämmtlichen Glasgemälde eingezeichnet, in derjenigen Anordnung, wie sie oben als die muthmasslich ursprüngliche beschrieben worden ist. Ebenso wurde der Versuch gemacht, kleinere Defecte sowohl, als die fehlenden Bilder überhaupt zu ergänzen. Zu diesen letzteren gehören die Glasgemälde des mittleren Quadrates. Von den Monatsbildern waren Februar und December, von den Thierkreiszeichen Wassermann, Steinbock, Stier, Krebs und Schütz durch neue Vorstellungen zu ersetzen. Es fehlen weiter, ausser den Paradiesflüssen Euphrat und Phison, zwei Monstren in dem unteren Theile der Rosette. Der Zeichner hat diese Lücken mit den Vorstellungen eines Einfüsslers und Satyrs ausgefüllt und schliesslich die Windrose mit Zephyr, Corus und Septentrio vervollständigt. Alle diese Ergänzungen wurden, soweit sich ein Anhalt bot, nach entsprechenden Vorstellungen in älteren oder gleichzeitigen Cyklen ausgeführt und von den originalen Parthien dadurch unterschieden, dass sie, während diese

[1]) Die meisten Ergänzungen enthält die Zeichnung der Johannisscheibe auf Taf. VIII. Auf Taf. V, Thierkreisbilder, ist der Kopf des Löwen ergänzt.

durch die starken Züge der Verbleiung als wirkliche Glasgemälde charakterisirt sind, als einfache Zeichnungen mit gleichmässigen Conturen erscheinen.

Fast mit Bestimmtheit lässt sich vermuthen, dass nicht einheimische Künstler den Schmuck der Rosette verfertigt haben. Ist doch die Kathedrale von Lausanne selber nach fremden Mustern erbaut, ein Denkmal des allmächtigen Einflusses, mit dem die französische Architektur die gesammte Bauthätigkeit des XIII. Jahrhunderts beherrschte. Franzosen werden den Entwurf, Franzosen den Bau des Münsters besorgt und geleitet haben. Wie nahe lag es unter solchen Verhältnissen, dass mit den ausübenden Kräften auch Kunstwerke hinüberkamen, besonders solche, deren Transport sich ohne Schwierigkeiten bewerkstelligen liess. Von Alters her hatten die Franzosen in der Glasmalerei Vorzügliches geleistet. Schon der Presbyter Theophilus, vermuthlich ein Deutscher, der im XII. Jahrhundert ein Lehrbuch über die Künste verfasste, hebt mehrfach der Franzosen Superiorität in dieser Technik hervor, [1]) und noch im XIII. Jahrhundert, davon zeugen die grossartigen Bilderfolgen, die fast in jeder französischen Kathedrale erhalten sind, dürfte die dortige Production an Güte und Leistungsfähigkeit die der anderen Länder übertroffen haben. Für die Herkunft unserer Glasgemälde aus Frankreich spricht aber auch ihr Vergleich mit dortigen Werken. Gewisse Specialitäten wie die Behandlung des Terrains und der Bäume, die Wahl und Zusammenstellung der Farben, auch manche Eigenthümlichkeiten, die sich in der Formgebung und Auffassung der Figuren und besonders der Köpfe bemerkbar machen, alle diese Züge kehren beispielsweise in den Fenstern der Kathedralen von Sens und Chartres wieder.

Ihrer Ausführung nach repräsentiren die Glasgemälde von Lausanne die erste Stufe einer einfachen Mosaikentechnik, wonach die verschiedenen Farbentheile jeder für sich in Blei gefasst werden mussten. Aufgeschmolzen sind nur Braun und Schwarzloth, die für die Zeichnung und Schattirung verwendet wurden. [2]) Die Palette besteht aus Weiss, Roth, Blau, Gelb und Grün. Die meisten dieser Farben kommen in verschiedenen Nüancen vor, ebenso die gebrochenen Töne: Fleischroth, ein bald röthliches, bald ins Braune gebrochenes Violett (Purpur), Weinroth und Braungelb.

Was die Compositionen als solche betrifft, so war eine ausführliche Behandlung der Gegenstände schon wegen der Kleinheit des Raumes ausgeschlossen. Für die meisten Motive war überdiess ein traditioneller Typus vorhanden, oder konnte man sich mit einer symbolischen Andeutung des Herganges begnügen. So bei den Monatsbildern, wo jeweilig nur Eine Figur als Repräsentant der üblichen Beschäftigungen und Lustbarkeiten erscheint; so bei den Jahreszeiten wieder, die gleich den Elementen durch eine einzige allegorische Figur versinnbildlicht sind. Sämmtliche Vorstellungen, mit Ausnahme der Fabelwesen, sind von einem kreisrunden Medaillon umschlossen. Der Grund, von dem sie sich abheben, ist blau, ohne Musterung oder sonstige Decorationen. Eine Ausnahme von dieser Regel machen bloss die Bilder des Feuers und des Wassers; dort scheint der Grund von rother Farbe gewesen zu sein,

[1]) Schedula diversarum artium des Mönches Theophilus, herausgegeben von Alb. Ilg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Wien 1874. Bd. VII. pp. XLIII, 11. u. 113.

[2]) Auf dem Bilde des Frühlings sieht man eine weisse Rose mit gelbem Kerne. Dieser letztere ist mit den umgebenden Blättern auf einem und demselben Stücke und demnach mit Schmelzfarbe gemalt. Es ist diess der einzige unter den alten Bestandtheilen, auf dem wir die Verwendung des Silbergelbes zu constatiren vermochten, und die Vermuthung, es möchte diese Blume erst später hieher verflickt worden sein, mithin eine sehr naheliegende. Die Anwendung des Silbergelbes als partieller Auftragfarbe dürfte vor dem XIV. Jahrhundert kaum stattgefunden haben. Die ältesten uns bekannten Beispiele davon liefern die um 1322 für das Kloster Hauterive verfertigten, jetzt in der Stiftskirche von S. Nicolas zu Freiburg befindlichen Chorfenster.

hier ist er grün und durch eingezeichnete Wellenlinien als Fluth charakterisirt. Ein breites waagrechtes Band, das bald nur auf einer, bald zu beiden Seiten der Figuren die Mitte des Kreises durchzieht, enthält die Namen der betreffenden Vorstellungen. Die Buchstaben, Majuskeln, sind öfters von Ornamenten begleitet, die gleich der Schrift bald weiss, bald gelb aus dem braunen oder mit Schwarzloth überzogenen Grunde herausgeschafft wurden. Die Umrahmung besteht aus einer rothen Bordüre, zuweilen von anderen Farben gefolgt, so auf den Bildern der Jahreszeiten, wo zierliche Blattornamente die blaue Borte beleben. Ebenso kommt wohl eine äusserste Bordüre hinzu, in Form eines Perlsaumes, der weiss aus dem schwarzen Grunde ausgespart ist.

Der Charakter der Figuren trägt alle Merkmale des Uebergangs von dem romanischen zu dem gothischen Stile. Bei meistens schlanken Verhältnissen sind sie lebendig bewegt und kräftig silhouettirt, wodurch die deutliche Sichtbarkeit der Compositionen, selbst auf beträchtliche Entfernung, gewahrt ist. Für die nackten Theile ist ein helles Rosa oder Fleischroth gewählt, selten sind sie beinahe farblos. [1]) Die Modellirung ist mit wenigen aber frischen und effectvollen Pinselzügen grau oder braun erzeugt. [2]) Ein höherer Ausdruck in den Gesichtern fehlt; doch giebt es einzelne recht gut individualisirte Köpfe und ist den jugendlichen Erscheinungen besonders eine anmuthige Bildung der Züge eigen. Hände und Füsse sind hell aus dem dunklen Grunde ausgespart. In der Nähe betrachtet erscheinen sie krankhaft mager, mit langen dünnen Fingern, die klumpig enden. Allein das sind Züge, die sich in allen gleichzeitigen Glasmalereien wiederholen und ihre Berechtigung in der Rücksicht auf Material und Technik haben. In derjenigen Entfernung geschaut, auf welche die Wirkung der Bilder berechnet ist, gewinnen diese Theile eine natürliche Form, die Silhouette ist klar, die Bewegung dreist und correct, weil die Ausstrahlung des hellen Glases jene scheinbaren Fehler vollkommen ausgleicht. Auf den Gewändern sind die Falten durch kräftige Züge angedeutet, zuweilen gefolgt von mehr oder weniger breiten Schattentönen. Manche dieser Draperien sind mit grosser Eleganz geordnet, ihre Massen deutlich gesondert und namentlich die Verhältnisse zwischen den leichten und schweren Faltenpartien vortrefflich abgewogen.

Mit überraschender Naturwahrheit sind einige Thiere gezeichnet, die Fische z. B. unter den Thierkreisbildern, deren jeder als Vertreter einer besonderen Species vortrefflich charakterisirt erscheint. Architekturen und Landschaften sind nur angedeutet. Der Boden besteht aus klumpigen Hügeln; bald sind sie wellenförmig specialisirt und mit Halmen, Lilien u. dgl. belebt; noch häufiger sieht man eine Folge von Aehren und Blättern, die bunt aus dem schwarzen Grunde herausgenommen sind. Aehnlich sind Bäume und Büsche behandelt; ein Bouquet von Blättern bedeutet die Krone, die gelb, grün oder roth aus einem dünnen Stengel herauswächst. Wolken erscheinen in Form eines breiten von oben herabhängenden Bogens mit wellenförmigem Saume, bald weiss, bald weinroth und mit kleinlich detaillirten wolkenartigen Schatten belebt.

Das höchste Lob gebührt den Ornamenten, welche zur Füllung der dreieckigen Ausschnitte zwischen den Medaillons verwendet wurden. Sie sind nur aus Blättern gebildet, aber zu prächtigen Combinationen verbunden, die eben die glückliche Mitte halten zwischen romanischer Kraft und der Eleganz des frühgothischen Stils. Die erstere Richtung liegt der Composition zu Grunde, während das gothische Element in der Detaillirung des Blattwerks und der feinen Bewegung der Ranken seinen Ausdruck findet. Von

[1]) März, Tigris, Ceffi.

[2]) Ohne jegliche Modellirung erscheinen die Köpfe auf den Bildern des Wassers, Feuers und der Weissagung aus dem Feuer.

demselben exquisiten Geschmacke zeugt die Wahl der Farben. In den kleineren Feldern kömmt Roth nur in den umrahmenden Bordüren vor; die Wirkung der Ornamente ist hier eine vorwiegend gebrochene, und diess mit Recht, weil sie als blosses Füllwerk auf eine decorative Unterordnung verwiesen sind. Nur in der Mitte, wo sich vier lilienförmige Oeffnungen mit den grössten Medaillons gruppiren, kömmt stellenweise Roth neben dem blauen Grunde vor; denn hier, wo die heiligsten Gestalten ihre Plätze hatten, galt es ebenso sehr durch eine gesteigerte Pracht der Ornamente die Bedeutung dieses Centrums hervorzuheben.

Das Gefühl, das man bei der Betrachtung aller Einzelnheiten empfängt, ist das einer hohen Achtung vor den Kenntnissen und dem Geschmack der mittelalterlichen Meister. Mit dem geringsten Umfange technischer Hülfsmittel galt es hauszuhalten; allein im Besitze des wahrhaft künstlerischen Tactes, der stets die Natur des Materials und der Technik zu benutzen lehrt, begabt mit der ganzen Frische einer naiven, jugendlichen Phantasie und befähigt, als Zeichner und Coloristen die höchsten Effecte einer decorativen Kunst zu entfalten, haben sie Werke hinterlassen, die wir um so mehr bewundern, als wir sie, trotz der vorgeschrittenen Kenntnisse und Mittel, zu übertreffen nicht mehr im Stande sind.

Den Eindruck eines grossen Verständnisses für die Gliederung cyklischer Compositionen im künstlerischen Sinne sowohl, als in Bezug auf den stofflichen Inhalt derselben macht aber auch das Werk als Ganzes betrachtet.

Wir versuchen es, die einzelnen Gruppen etwas näher zu beleuchten. Den Ausgangspunkt bilden, als die dem Centrum zunächst liegenden Theile, die Vorstellungen der Jahreszeiten und der Monate. Directe Verbildlichungen der Ersteren, in Gestalt der Horen, sind vielfach schon auf heidnischen Denkmälern nachzuweisen. Die Personificationen der Jahreszeiten sind meist bekleidet. Der Frühling hält Blumen in der einen und einen Hasen in der anderen Hand; Früchte und Aehren charakterisiren den Sommer, ein Rebzweig den Herbst; als eine verschleierte Frau, oder im Bilde eines mit Beute beladenen Jägers tritt der Winter auf.[1])

In ähnlicher Weise haben auch altchristliche Künstler die Jahreszeiten dargestellt.[2]) Solche Bilder gehörten zu der grossen Zahl derjenigen Motive, mit denen sich christliche Gedanken und Gleichnisse ausdrücken liessen, ohne Gefahr zu laufen, einen neutralen Boden verlassen zu müssen. Das Mittelalter schloss sich theilweise diesen Typen an; so bei den Bildern des Frühlings und des Sommers, welche das aus dem XII. Jahrhundert stammende Chronicon Zwiefaltense in der Königlichen Bibliothek in Stuttgart übereinstimmend mit der Schilderung bei Ovid[3]) und den aus römischen Denkmälern bekannten Darstellungen zeigt. Der Lenz ist leicht bekleidet und mit Blumen geschmückt, der Sommer nackt; wiederum leicht bekleidet und mit Früchten versehen erscheint der Herbst, und schliesslich der Winter mit warmen Gewändern und im Begriffe stehend, sich Stiefeln anzuziehen.[4])

[1]) Piper, Mythologie und Symbolik Bd. I, 2, p. 317 u. f.

[2]) A. a. O. p. 324 u. f. Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1865. Art.: Ciel et saisons.

[3]) Metam. II, 27—30.

[4]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1845. Bd. II, p. 189.

Es sind diess Vorstellungen, die im Wesentlichen mit den auf unserer Rosette abgebildeten übereinstimmen.[1]) Das Bild des Frühlings ist allerdings nur fragmentarisch erhalten. An Stelle des ursprünglich wohl mit Blumen umkränzten Hauptes hat man ein beliebiges Köpfchen verflickt. Es fehlt auch die linke Hand, die entweder, wie die rechte, einen Strauss oder die Rose hielt, die über der mit blauem Glase ausgesetzten Lücke erscheint. Die Kleidung besteht aus einem weissen Untergewande und einem langen Ueberwurfe, der ärmellos, von purpurner Farbe und mit Blumen und Blättern geschmückt ist. Purpurne und weisse Blumen sind auch auf dem blauen Grunde zerstreut. Den Sommer verbildlicht eine Frau. Sie ist nackt bis auf die Brust und den Unterleib, um die sich ein schmales weisses Gewandstück schwingt; so steht sie da, mit erhobenen Armen, umgeben von einer rothen Strahlenglorie, dem Symbol der Hitze, in welcher der Sommer glüht. Wieder durch eine Frau ist der Herbst personifizirt. Unbedeckten Hauptes und baarfuss, mit weissem Untergewande und einem violetten Mantel angethan, steht sie zwischen zwei Obstbäumen. In der Rechten hält sie eine Traube, der Gegenstand, den die Linke trug, ein Bouquet vielleicht, oder eine Birne, ist nicht mehr zu erkennen. Darüber ist auf Schwarz ein weisser Rebenzweig gezeichnet. Der Winter endlich erscheint als Mann. Eine Kapuze bedeckt das Haupt. Mit den emporgehobenen Händen scheint er eine Stange zu halten, deren Bedeutung aber nicht mehr zu ermitteln ist. So wandert er, mit einer kurzen mehrfarbigen Tunica und Strumpfhosen bekleidet, durch das Schneegestöber, das der Künstler durch graue mit weissen Löckchen und Spiralen belebte Glastheile veranschaulicht hat.

Jedes dieser Jahreszeitbilder ist umgeben von drei Medaillons, welche die Illustrationen der betreffenden Monate enthalten. An Vorbildern hiezu gebrach es den damaligen Künstlern nicht. In Werken der Plastik und der Malerei waren dergleichen die Menge zu schauen, Typen, die sich mit unwesentlichen Modificationen in den Monatsbildern vom XI. bis zum XIII. Jahrhundert wiederholen und auch in Schriftwerken dieser Zeit, wo bald in Prosa, bald in Versform der Monatsbeschäftigungen gedacht wird, ihre Parallelen finden. Eine Probe letzterer Art hat Auber in seinem Werke Histoire et théorie du symbolisme religieux[2]) aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts mitgetheilt. Nach den Jahreszeiten zusammengestellt, werden die Monate je zu dreien in einer Strophe mit ihren Beschäftigungen und Lustbarkeiten aufgezählt:

Poto, — Ligna cremo, — de vite superflua demo;
Do gramen gratum, — Mihi flos servit, — Mihi pratum;
Fenum declino, — Messes meto, — Vina propino;
Semen humi jacto, — Pasco sues, — Immolo porcos.

Es ist diess eine Zusammenstellung, die fast als Text zu den Monatsbildern in unserer Rosette gelten kann, und, wie sich aus dem Anhange (S. 29) ergiebt, in einer Reihe anderer, besonders französischer Monumente wiederkehrt. Unter dem Bilde des Janus haben schon die Alten den ersten Monat dargestellt.[3]) So erscheint er wieder in der Rosette von Lausanne, als zweiköpfiger Mann auf einem hohen mit Pelz behängten Throne sitzend. Dem einen Munde führt die Linke einen Becher zu; der andere geht leer aus und die Kanne steht abgewendet zur Seite — das verflossene Jahr hat alle seine Vorräthe aufgezehrt.[4])

[1]) Taf. V.

[2]) Paris et Poitiers 1871. Vol. III, p. 457.

[3]) Piper a. a. O. Bd. II, p. 380 u. f.

[4]) Ueber verwandte Darstellungen des Januar sowie der übrigen Monate in einer Reihe anderer Cyklen vgl. den Anhang S. 29.

Das Bild des Februar ist nicht mehr vorhanden. Nach Analogie eines Fussbodenmosaiks, das sich ehedem in der Chapelle Ste. Osmane in St. Denis befand, haben wir dasselbe durch die Vorstellung eines am Feuer sich wärmenden Alten ersetzt. [1])

De vite superflua demo — ein bärtiger Alter, das Haupt mit einer weissen Zipfelmütze bedeckt, beschneidet der März die Reben. Der Jüngling April tritt mit einem Blumenstrausse aus der offenen Gartenthüre. Wieder ein Jüngling, mit dem Falken auf der Hand, sprengt der Mai auf einem Schimmel einher. Den Juni (vom Glasmaler fälschlich als Julius bezeichnet) verbildlicht ein Mäher, ein Kornschnitter den Juli, und ein Drescher, mit der Getreideschwinge (Wanne) zur Seite, den Monat August. Unter dem Bilde eines Winzers hat der Künstler den September geschildert; October erscheint als Hirte; er steht neben einer Eiche, im Begriffe vermittelst eines Knüppels deren Früchte zur Aetzung für die Schweine herunter zu schlagen. Ein Schlächter, der mit hochgeschwungenem Beile einen Ochsen tödtet, repräsentirt den November. Das Bild des Decembers fehlt, nach Analogie der Monatscyklen in Chartres (Westfaçade und Glasgemälde) und S. Denis ist dasselbe durch die Darstellung eines tafelnden Mannes ersetzt.

Es folgen nun, als Schmuck der Dreiviertelskreise, die Personificationen der vier Elemente, umgeben von Sonne und Mond, Tag und Nacht (?) und den Thierkreiszeichen. Die Elemente nehmen jeweilig die Mitte, die übrigen Bilder die vier umgebenden Medaillons ein.

Die Lehre von den vier Elementen ist aus dem klassischen Alterthum in die christlichen Vorstellungskreise hinübergegangen [2]), und hier gewöhnlich im Zusammenhange mit der Schöpfungsgeschichte entwickelt worden. Auf heidnischen Denkmälern erscheinen die Elemente unter zweierlei Gestalt: im Bilde der Götter, die über sie oder in ihnen herrschen, oder in Gestalt der Thiere, welche die Elemente beleben. Aus der altchristlichen Epoche sind keinerlei Kunstvorstellungen der Elemente bekannt. Erst seit dem X. Jahrhundert kommen dergleichen auf; allein die Attribute, mit welchen diese Personificationen erscheinen, sind so vielfach schwankend, dass eine feste Regel für die Darstellung derselben nicht bestanden zu haben scheint.

Speciell die Bilder auf unserer Rosette betreffend konnte weder für das Eine noch für das Andere derselben eine entsprechende Darstellung unter den uns bekannten Denkmälern gefunden werden. Alle vier Elemente sind hier durch Frauen repräsentirt. [3]) Feuer, Wasser und Luft sind thronend dargestellt, mit entblösster Brust, neben welcher aber auf den beiden ersteren Bildern eine Lücke erscheint, so dass sich mit Sicherheit nicht feststellen lässt, welche Geschöpfe als die zu ernährenden der Künstler gezeichnet habe. Beim Feuer liegt die Vermuthung nahe, es möchte ein Salamander gewesen sein, beim Wasser, wo oben auf der grünen Fluth eine Wasserrose erscheint, deutet die Form der Lücke auf das ehemalige Vorhandensein eines Fisches hin. Als Gespane der Luft tritt ein kleiner gelber Drache auf. Alle diese Frauen sind nach antiker Weise mit einem weitfaltigen Untergewande und einem über die Schultern und den Unterleib sich drapirenden Mantel bekleidet. Beim Feuer ist das Erstere gelb, der Mantel grün; Wasser trägt ein weisses, die Luft ein grünes Untergewand; der Mantel des Ersteren ist röthlich purpurn und hier von weisser Farbe.

[1]) Abgeb. bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire. Vol. V, p. 15.

[2]) Piper a. a. O. p. 86 u. f.

[3]) Taf. IV.

Die Darstellung des vierten Elementes glaubt man erst zu vermissen. Allein dieses Bild ist bloss versetzt und seiner Beischrift beraubt worden; denn sicher ist keine andere Personification als die der Erde in dem Glasgemälde zu erkennen, das jetzt rechts unten in dem mittleren Quadrate seine Stelle hat. Es zeigt eine stehende Frau mit verschleiertem Haupt und einem langen Gewande, das, über die Füsse sich ausbreitend, die ganze Gestalt verhüllt. Die Rechte legt sie auf die Brust, der linke Arm, in dem sie vielleicht ein Füllhorn trug, ist nicht mehr vorhanden. Aus beiden Seiten der Figur spriessen je sechs abwechselnd rothe und grüne Halme empor. Gesicht, Hand und Gewandung sind einfärbig röthlich purpurn, was die Vermuthung nahe legt, es möchte dem Künstler aus irgend einer Quelle die Verwandtschaft der hebräischen Wörter für Erde (adama), Roth (adom) und Mensch (adam) zur Kenntniss gekommen sein. [1])

Von den Thierkreiszeichen[2]) sind Fische, Widder, Zwillinge, Löwe, Jungfrau, Waage und Scorpion erhalten; doch ist der Löwe allein an seinem ursprünglichen Standorte verblieben. Das ansprechendste dieser Bilder ist das der Jungfrau. Sie erscheint, mit der Rechten nach Oben weisend, in zeitgenössischer Tracht, mit verschleiertem Haupt, um Hals und Brust ein langes flatterndes Gewandstück geschlungen; über dem grünen Untergewande trägt sie einen purpurnen mit Pelz gefütterten Ueberwurf. In den Zwillingen, zwei bekleideten Jünglingen, glaubt man den Einfluss antiker Vorbilder zu erkennen. Die Waage wird, nach Analogie der meisten gleichzeitigen Zodiakuscyklen, von einer Jungfrau gehalten.

Ohne Zweifel gleichfalls zum Schmuck der Dreiviertelskreise gehörig, reihten sich dem Thierkreise die Personificationen der Sonne und des Mondes an.[3]) Sie erscheinen so, wie sie auf antiken Denkmälern zur Darstellung gelangten und unter dem Einflusse derselben in unzähligen christlichen Bildwerken und Malereien bis zum XIII. Jahrhundert wiederkehren: der Sonnengott Helios auf einer Quadriga, die Mondgöttin Selene auf einem von zwei Schimmeln gezogenen Wagen einherfahrend.[4]) Beide sind durch Nimben ausgezeichnet, seit Alexander das Attribut der Himmelsgottheiten.[5]) Sol hat eine rothe Strahlenglorie, Luna einen weissen Nimbus mit der hellrothen Mondsichel. Daneben, auf dem blauen Grunde, sind eine Anzahl rother Dupfen eingesetzt; sie bedeuten die Sterne am nächtigen Himmel, durch welchen die Göttin auf ihrer Biga fährt. Sol und Luna halten in der Rechten eine Fackel.

Vier grosse kreisrunde Medaillons nehmen die Ecken des untergelegten Quadrates ein. Sie enthielten die Personificationen der Paradiesflüsse, von denen aber nur die beiden oberen, Geon und Tigris erhalten sind.[6]) Ihre Bilder entsprechen den gewöhnlichen Darstellungen antiker Flussgottheiten; es sind Typen, die sich auf zahlreichen Denkmälern des Mittelalters wiederholen.[7]) Geon scheint weiblich, der

[1]) Wir verdanken diese Erklärung einer gütigen Mittheilung unseres Collegen Herrn Professor Dr. H. Steiner in Zürich.

[2]) Taf. V.

[3]) Taf. III u. IV.

[4]) Piper a. a. O. p. 116.

[5]) Stephani, Nimbus und Strahlenkranz. St. Petersburg 1859. Vgl. auch Didron, Iconographie chrétienne p. 87.

[6]) Taf. VI.

[7]) Ueber den Ursprung und Lauf der Paradiesflüsse haben sich Honorius Augustudunensis, Imago mundi lib. I, c. 10, und Vincentius von Beauvais, Speculum naturale V, 36 u. f. (Opp. ed. Bened. 1624, p. 329 u. f.), ausgesprochen. Dieselben Darstellungen der Paradiesflüsse, wie in der Rosette von Lausanne, finden sich z. B. an den Portalen der Kathedralen von Reims uad Chartres (nördliches Querschiff), auf den Fussbodenmosaiken von S. Remy in Reims

Tigris ein Mann zu sein. Beide sind nackt bis auf den Unterleib, um den sich ein grünes Gewandstück drapirt. Sie sitzen auf gewaltigen Urnen, denen, zu Füssen der Figuren sich ausbreitend, die Flüsse entströmen.

Wie diese grossen Rundbilder mit den Paradiesflüssen so sind auch die Halbmedaillons, welche paarweise dieselben begleiten, als geographische Illustrationen aufzufassen (Taf. VII). Sie enthalten — ursprünglich 8 an der Zahl — eine Auswahl von Halbwesen und Ungeheuern, Geschöpfe, die schon in den Köpfen der Alten gespuckt und nachmals die Phantasie der mittelalterlichen Künstler und Schriftsteller bis tief ins XVI. Jahrhundert hinein beschäftigt haben. Plinius, der im VI. und ausführlicher im VII. Buche seiner Naturgeschichte von diesen Geschöpfen berichtet,[1]) nennt als Gewährsmänner den Homer, Herodot, Ktesias, Aristeas Proconnesius, den Varro, Crates Pergamenus u. s. w. Ihm folgten Aelianus[2]), Solinus[3]), mit christlichen Auslegungen des hl. Augustinus,[4]) Isidorus Hispalensis,[5]) der liber monstruorum;[6]) im Weiteren die Gesta Romanorum,[7]) Honorius Augustudunensis,[8]) Vincentius von Beauvais,[9]) und von Mandevile bis auf Hartmann Schedel, Sebastian Münster und — wohl den Letzten, der nur noch scherzhaft von diesen Dingen spricht — den Simplicissimus des XVII. Jahrhunderts.[10]) Wo immer in mittelalterlichen Encyklopädien, Kosmographien, bei Geographen und Moralisten etc., von fremden und unbekannten Welttheilen die Rede ist, da kehren die Berichte von solchen Fabelwesen und Ungeheuern wieder.

Die Darstellungen in den Halbmedaillons unserer Rosette sind also wohlbekannt; dagegen ist es uns nicht gelungen, die Quelle nachzuweisen, aus der sich die Wahl gerade dieser Geschöpfe und die Namen erklären liessen, mit denen der Künstler dieselben bezeichnet hat. Bekannt (wiewohl durch mittelalterliche Schreibart verstümmelt) ist nur ein einziger Name, der des Pygmæen, der, wie die Alten, und nach ihnen die christlichen Schriftsteller von diesen Creaturen berichten, im Kampf mit einem Kraniche erscheint.[11]) Alle übrigen Namen sind entweder Umschreibungen, wie die Bezeichnung oculos in humeris für den Repräsentanten der bald Blemmyæ, Lemniæ, Leucani, Epistigi, Acephali[12]) und

(Didron, Annales archéologiques vol. X, p. 65), im Dom von Novara (Aus'm Weerth p. 19) und Aosta (a. a. O. Taf. IX, Didron a. a. O. vol. XVII).

[1]) Plinius, Hist. nat. l. VI, c. 30; VII, c. 2.

[2]) Aeliani de natura animalium libri XVII.

[3]) C. Julii Solini Collectanea rerum memorabilium. Recognovit Th. Mommsen. Berolini 1864.

[4]) De civitate Dei XVI, 8.

[5]) Originum sive Etymologiarum XI, 3.

[6]) Liber monstruorum de diversis generibus, ed. M. Haupt (Mauricii Hauptii opuscula vol. II, Lipsiæ 1876) p. 221 u. f. Eine Handschrift desselben Werkes aus dem IX. Jahrhundert besitzt die Stiftsbibliothek von St. Gallen in dem Codex N° 237. (cf. G. Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle 1875. p. 85.)

[7]) ed. Grässe. Dresden und Leipzig 1842. II. Thl., p. 129 u. f.

[8]) Lib. I, c. 11 u. 12.

[9]) Speculum naturale l. XXXI, c. 118 ff., ed. Bened. 1624. p. 2387—2397.

[10]) Vgl. meine Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz p. 569, n. 2, und Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1879 p. 156 u. f.

[11]) Plinius VI, 30, und ausführlicher lib. VII, c. 2. Augustinus VII, 2. Isidorus Hispalensis XI, 3. Liber monstruorum ed Haupt. Bd. II, p. 229. Honorius August. I, 11. Vincent. Bellov. XXXI, 128.

[12]) Blemmyæ Plinius V, 8. — Lemniæ Isidorus Hisp. XI, 3. — Leucani Vincentius Bellov. Spec. nat. XXXI, 127. — Epistigi Liber monstr. p. 229. Acephalus wird der Kopflose auf dem Fussbodenmosaik im Dom von Casale-Monferrate genannt (Aus'm Weerth a. a. O. Taf. X, dazu p. 20 des Textes).

wie immer genannten Geschöpfe, die als kopflose, mit dem Gesicht auf dem Rumpfe geschildert werden. Oder, wir finden missverstandene Ausdrücke aus Klassikern und Kirchenschriftstellern: Tetracoli heisst die Beischrift neben dem Vieräugigen, den der Künstler, vielleicht mit Anspielung auf die Stelle bei Plinius VI. 30, als Bogenschütze zu malen hatte.[1]) Wieder eine Verstümmelung des bei Plinius und Aelianus Cynamolgi lautenden Namens ist die Bezeichnung der Hundsköpfigen als Cinomologi.[2]) Ein fünftes Bild zeigt die Figur eines Mannes, der mit augenscheinlichem Behagen den Geruch einer Baumfrucht kostet. Bei der Gangesquelle, berichtet Honorius Augustudunensis, giebt es Andere, die nur vom Geruche einer gewissen Baumfrucht leben. Solche Früchte nehmen sie mit, wenn sie sich auf einen längeren Weg begeben, und sie sterben, wenn ihnen irgend ein übler Geruch begegnet. Aehnliches meldet Vincentius von Beauvais in seinem Speculum naturale.[3]) Die Quelle Beider ist Plinius,[4]) der diese Geschöpfe als Astomi bezeichnet. Die Beischrift unseres Bildes hat aber anders gelautet; man erkennt noch die Buchstaben . . ANG . . . IDA. Irgend eine uns unbekannte Quelle, vielleicht auch ein gelehrter Kleriker muss es also gewesen sein, der den Künstler veranlasst hat, auf fabelhafte an die Ufer des Ganges versetzte Anwohner den Namen der Gangaridae, eines wirklich dort angesiedelten Volkes, zu übertragen. Auf eine Stelle bei Solinus[5]) dürfte endlich die Aufschrift Ceffi auf dem sechsten Bilde zurückzuleiten sein. Man sieht hier eine nackte langbärtige Figur, die knieend die aus dem Boden wachsenden Kräuter kostet, oder von dem Geruche derselben sich nährt.

Den Beschluss des Ganzen machen die Darstellungen der Winde (Taf. VI und VII). Wie sie auf spätrömischen Denkmälern[6]) und zahlreichen Werken des Mittelalters abgebildet sind,[7]) so erscheinen sie auch hier als Profilköpfe mit weitgeöffnetem Munde, aus welchem der Wind in Gestalt von weissen züngelnden Flammen hervorgeht. Dagegen sind, statt der im Mittelalter viel häufiger angeführten Zwölfzahl,[8]) nur acht Winde dargestellt, was übrigens aus der Rücksicht auf die architektonische Gliederung der Rosette zu erklären ist. Fünf Bilder sind noch vorhanden und mit Namen versehen, zwei andere Medaillons, am Fuss der Rosette, mit unbemalten weissen Profilköpfen modern ergänzt. Das achte Medaillon ist mit allerlei alten Fragmenten verflickt. Uebrigens sind auch jene Originale, mit einziger Ausnahme des Euroauster, an ihrer ursprünglichen Stelle nicht mehr erhalten geblieben. Man hat sie, meistentheils verkehrt, in andere Oeffnungen der Dreipässe versetzt. Doch hält es nicht schwer,

[1]) Nisicastes, Nisitas quod significat ternûm et quaternûm oculorum viros, non quia sic sunt, sed quia sagittis præcipua contemplatione utantur.

[2]) Plinius VI, 30. Aelianus, De natura animalium XVI, 31. Nur Solinus XXX schreibt Cynomologi (C. Julii Solini collectanea rerum memorabilium. Recognovit Th. Mommsen. Berolini 1864. p. 147 [8].) Augustinus XVI, 8, Isidorus Hispal. XI, 3, der Liber monstruorum (a. a. O. p. 228) und Vincentius von Beauvais XXXI, 126, bezeichnen die Hundsköpfigen als Cynocephali.

[3]) Honorius August. I, 12. Vincent. Bellov. XXXI, 128.

[4]) Hist. nat. II, 2 (25).

[5]) ed. Mommsen 150. 1. Oder sollte auch hier ein beliebiger Name, der der fabelhaften Cephenes (Ovid, Metam. IV, 764; V, 1 u. 97) zur Bezeichnung dieser Geschöpfe gewählt worden sein?

[6]) So auf dem Denkmale von Igel bei Trier (Piper a. a. O. p. 436) und einem römischen Mosaik von Aventicum. Bursian, Aventicum Helvetiorum Heft V, p. 56 (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. XVI, 1. Abtheilung).

[7]) Ausser den bei Piper p. 440—472 citirten Beispielen ist auch die entsprechende Darstellung des Eurus in einer Federzeichnung des unter Abt Hartmut 872—883 geschriebenen Codex N° 621 (p. 42) der Stiftsbibliothek St. Gallen anzuführen.

[8]) Piper a. a. O. p. 461 u. f.

die ursprüngliche Anordnung wieder herzustellen. Den Anhalt dazu giebt sowohl die Richtung der einzelnen Köpfe, als die den Jahreszeiten entsprechende Orientirung der Windrose, die durch die Stellung des Euroauster zwischen Sommer und Frühling und die hieraus folgernde Correspondenz des Septentrio mit dem Winter bestätigt wird.[1]) Mit Ausnahme des weiblichen Auster sind sämmtliche im Originale noch vorhandene Winde durch männliche Büsten repräsentirt. Jener erscheint, wie der Euroauster, mit blonden, Subsolanus mit grauen, Austrozephyr mit braunen und Vulturnus mit weissen Haaren, was wieder für die Correspondenz der Winde mit den Jahreszeiten zu sprechen scheint.

Ausser den eben genannten Bildern, die von jeher in die Rosette gehörten, sind noch eine Anzahl anderer in derselben verflickt, ebenfalls Werke des XIII. Jahrhunderts, die aber zu verschiedenen von einander unabhängigen Cyklen gehört haben müssen. So die Scenen aus der Geschichte Johannis des Täufers. Man sieht den Heiligen, wie er seinen Jüngern den vor ihm stehenden Heiland zeigt.[2]) Ein zweites Bild zeigt den Täufer, der auf Befehl des Herodes gefangen genommen wird, weil er den Vierfürsten der Herodias wegen getadelt hatte (Taf. VIII).[3]) Dann folgen die Enthauptung Johannis[4]) und Herodes Gastmahl.[5]) Der Vierfürst thront neben einer Dame, die ein Hündchen zur Seite hat. Eine andere Figur gegenüber bringt etwas herbei; dieses Etwas kann aber nichts anderes sein, als das an dem rothen Nimbus erkennbare Haupt des Täufers, das in dem zunächst befindlichen Medaillon des anstossenden Halbkreises verflickt ist. Allem Anscheine nach gehörten diese Werke zu einem und demselben Fenster, in welchem die kreisrunden Medaillons, paarweise, oder in einfacher Reihe übereinander geordnet, von einem teppichartig, oder mit Blattranken gemusterten Grunde sich abhoben.[6]) Es war diess die allgemein übliche Gliederung romanischer und frühgothischer Glasmalereien, wovon sich in Frankreich aus dem XII. und besonders aus dem XIII. Jahrhundert zahlreiche Beispiele erhalten haben. Da ferner schon unter den ältesten Altären, welche die Kathedrale besass, auch ein solcher Johannis des Täufers erscheint,[7]) so wird man in einem demselben benachbarten Fenster den ursprünglichen Standort dieser Compositionen zu suchen haben.

[1]) Vgl. die Windrose bei Piper a. a. O. p. 463.

[2]) Mittelbild des unteren Halbzirkels rechts (vom Beschauer). Auf einer Schriftrolle liest man noch die Worte Agnus Dei (Johannes I, 36).

[3]) Matthæus XIV, 4. Die Inschrift auf dem Spruchbande des Johannes lautet: Non licet te habere uxorem. Das Bild befindet sich in der unteren Ecke links des untergelegten Quadrates.

[4]) Oberstes Medaillon des untersten Dreiviertelskreises.

[5]) Unterster Dreiviertelskreis, äusserstes Medaillon rechts.

[6]) Eine Probe der ersteren Art, von den aus dem XII. Jahrhundert stammenden Glasgemälden in S. Denis, giebt B. Bucher, Geschichte der technischen Künste Bd. I, Stuttgart 1875, p. 69 (wiederholt bei Woltmann, Geschichte der Malerei. Leipzig 1878. Bd. I, p. 311). Die Umrahmung der Medaillons mit Blattranken zeigt das bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire vol. IX, p. 403, abgebildete Fragment von den um 1230 gemalten Fenstern in der Kirche Notre-Dame zu Dijon.

[7]) Blavignac, Description, p. 20. „Outre le maître-autel on comptait plusieurs autres dans l'église: ceux de St. Denis, de St. Nicolas, de St. Jean-Baptiste et de Ste. Croix étaient fort anciens.“ Dann folgt die Aufzählung von 24 späteren, zwischen 1308—1515 gestifteten Altären, leider ohne Angabe ihrer uns unbekannten Standorte.

Auf das ehemalige Vorhandensein eines anderen Fensters mit der Passion des Heilandes scheint das gegenwärtig links unten in dem mittleren Quadrat befindliche Glasgemälde zu deuten, welches den Besuch der Apostel Petrus und Johannes beim Grabe des Auferstandenen zur Darstellung hat.[1]) In der Mitte steht das conisch geformte Grab, einem Kalkofen ähnlich, unten mit einer rundbogigen Oeffnung versehen und mit Horizontalstreifen von weisser, rother, gelber und grüner Farbe verziert. Rechts und links hält ein Engel die Wache; beide deuten nach dem Grabe hin, in dessen obere Oeffnung Petrus und Johannes herunterschauen.

Auch dieses Bild nebst den ehemals dazu gehörigen Scenen wird kaum in der Nähe der Rosette gestanden haben; dagegen giebt es noch zwei andere Glasgemälde und die Inschrift eines dritten, die auf einen nahen Zusammenhang mit den von jeher in der Rosette gewesenen Darstellungen deuten.

Jene Inschrift, die, nach dem Charakter der Buchstaben zu urtheilen, wie alle übrigen Glasgemälde, aus dem XIII. Jahrhundert stammt, lautet PENITENCIA[2]) Diess lässt auf das Vorhandensein einer Suite von Bildern schliessen, welche die Personificationen der Tugenden darstellten, und denen etwa, wie so häufig in mittelalterlichen Bildercyklen, die Allegorien der Laster gegenüberstanden.[3])

Jedenfalls hat eine derartige Parallele den Inhalt einer anderen Folge gebildet, als deren Bestandtheile sich die Personificationen der AERIMANCIA und der PIROMĀCIA zu erkennen geben.[4]) Beide treten als weibliche Gestalten auf; die Erstere von Vögeln umschwärmt, deren Einer auf der verhüllten Linken der Dame sitzt. Pyromantia ist ohne weitere Attribute stehend zwischen zwei Feuern abgebildet. (Taf. VI.)

Die Erklärung zu diesen Bildern ist schon bei Isidorus von Sevilla zu finden. Im VIII. Buche Originum zählt er in dem Abschnitte de magis die ganze Reihe der von den Heiden geübten Zaubereien, Beschwörungen und Wahrsagerkünste auf, zu denen er, nach Varro, auch die Aëromantia und Pyromantia rechnet.[5]) Den Gegensatz aber zu den freien Künsten hebt zum ersten Male mit aller Bestimmtheit Wilhelm von Malmesbury († 1141) hervor. Diese sind die erlaubten (licitæ), jene dagegen, d. h. Wahrsagerei und Beschwörungen, Deutung des Gesanges und Fluges der Vögel, die Beschwörung der Teufel und der Todten, werden als unerlaubte und schädliche bezeichnet.[6]) Und ähnlich urtheilt

[1]) Johannes XX, 3 u. f.

[2]) Diese Inschrift ist in dem untersten Medaillon des obersten Dreiviertelskreises in ein wildes Durcheinander von Glasscherben verflickt.

[3]) Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. IV, p. 66 u. f. Den dort p. 67, n. 1, aufgezählten Beispielen wären noch die wahrscheinlich ebenfalls aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Glasgemälde über den Galerien der Seitenschiffe im Münster zu Freiburg i. Br. beizufügen. Hier sind die Tugenden Pietas, Prudencia, Obediencia und Humilitas durch weibliche Gestalten personificirt. Jede hält einen Speer, dessen Spitze bald auf den einen, bald auf den anderen Gesichtstheil einer kleinen, zu Füssen der Tugenden befindlichen Halbfigur gerichtet ist. Pietas hält den Speer gegen den Mund eines Jünglings, Prudencia auf das Auge einer Frau, Humilitas auf den Scheitel und Obediencia auf das Ohr einer wiederum weiblichen Figur.

[4]) Beide befinden sich in den unteren Halbkreisen, die sich dem übereck gestellten Quadrate anschliessen, Aëromantia in dem Halbzirkel zur Rechten, Pyromantia in demjenigen links vom Beschauer.

[5]) Isidori Hispalensis, Episcopi, Originum sive etymologiarum liber VIII, c. 9. Opp. ed du Breul, Parisiis 1601, p. 108.

[6]) Piper, Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867. p. 539. William of Malmesburys Chronicle of the kings of England with notes and illustrations by J. A. Giles. London 1847. p. 172—181.

Johannes von Salisbury im XII. Jahrhundert, der ebenfalls die magischen Künste als maleficia von den artificiis unterscheidet. [1])

Darstellungen zweier dieser verpönten Wissenschaften sind also mit Namen bezeichnet unter den Glasgemälden der Kathedrale von Lausanne noch vorhanden. Gewiss, dass sie in ihrer Art nicht die einzigen waren, und dass, wenn andere ihnen zur Seite stunden, diese Serie nicht um ihrer selbst willen, sondern vielmehr mit Rücksicht auf einen bestimmten Gegensatz gewählt worden ist. Wie man nun häufig den Personfications der Tugenden die der Laster gegenüberzustellen pflegte, so wird eine ähnliche Folge von Gegenbildern, die der freien Künste, jene Personifications der unerlaubten Wissenschaften begleitet haben. Mit der Darstellung eines Weltbildes aber konnte diese wie jene der beiden Suiten in engster Verbindung bestehen, und die Vermuthung ist darum eine sehr nahe liegende, es möchten die drei unterhalb der Rosette befindlichen Spitzbogenfenster die Stelle gewesen sein, an der man sich ursprünglich die Bilder der Tugenden, diese mit oder ohne Gegenstücke, und die der freien und unerlaubten Wissenschaften zu denken hat.

Wie alle Bauten des Mittelalters in unserem Heimathlande, so hat auch die Kathedrale von Lausanne bis auf wenige Reste ihre ursprünglichen Zierden verloren. Vergeblich wird man daher die Bedeutung zu ermitteln suchen, welche die eben beschriebenen Werke innerhalb einer Gesammtheit von plastischen und malerischen Darstellungen besassen. In erster Linie dürfte an den Zusammenhang mit anderen, nicht mehr vorhandenen Glasmalereien zu denken sein. Indessen sind auch Beziehungen zu den Sculpturen der benachbarten Apostelpforte nicht ausgeschlossen. Hier ist die Herrlichkeit Christi und der Madonna geschildert, und die Vorstellungen sind ähnliche, wie sie das nördliche Querschiff der Kathedrale von Chartres schmücken, nur mit dem Unterschiede, dass hier der Aufwand mit plastischen Zierden ein ungleich grösserer ist. Zu den directen Anspielungen auf das Marienleben gesellen sich in Chartres die alttestamentlichen Vorbegebenheiten; ferner Schilderungen aus dem Naturleben, Personifications der Künste und Wissenschaften, der Tugenden und Laster u. s. w. Die meisten dieser Bilder finden wir in Lausanne in die benachbarten Fenster verwiesen, allein sie konnten nichts desto weniger im Anschluss an jene plastischen Zierden erdacht und erstellt worden sein, wie denn ausser den Portalsculpturen von Chartres auch die des Münsters von Freiburg im Breisgau die Glorie der Jungfrau in nächster Verbindung mit den Schilderungen des Naturlebens und des menschlichen Treibens zeigen. [2]) Endlich aber ist auch die Annahme gestattet, wonach die Rosettenbilder nebst den darunter befindlichen Darstellungen als ein Ganzes für sich zu gelten hätten, als ein Bild der Welt, das den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung versinnlicht, und als solches ebenso abgeschlossen dastünde wie die Sculpturen, die in der Vorhalle die Herrlichkeit des Heilandes und der Madonna schildern.

In der Schweiz sind Bilderfolgen von ähnlichem Umfange in äusserst geringer Zahl erhalten geblieben. Ein Hauptwerk aus dem romanischen Zeitalter sind die Deckenmalereien in der Kirche von

[1]) Piper a. a. O. Joannis Saresberiensis Policraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum. lib. I, 9 u. f. ed. J. Maire. Lugd. Batav. 1639. p. 35 u. f.

[2]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. IV, p. 291—298.

Zillis,[1]) ein anderes aus der reifen Epoche des gothischen Stils die Glasgemälde von Königsfelden im Aargau.[2]) Zwischen diesen beiden Denkmälern steht, als ein Hauptwerk frühgothischer Kunst, die Rosette von Lausanne. Der Kunstwerth ihrer Bilder kömmt dem der Glasgemälde von Königsfelden beinahe gleich, durch das vielseitige Interesse, welches ihr Inhalt erweckt, sind sie denselben überlegen, und kaum dürfte »ein Bild der Welt« so vollständig, wie es die Rosette von Lausanne enthält, unter den Werken der mittelalterlichen Glasmalerei überhaupt noch zu finden sein.

[1]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. XVII, Heft 6.

[2]) Denkmäler des Hauses Habsburg, herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Erklärung der Tafeln.

Tafel I u. **II.** Monatsbilder S. 20 u. f.

„ **III.** Jahreszeiten, Sonne und Ornamente S. 19 u. f. 22. 18.

„ **IV.** Elemente, Mond und Ornamente S. 21. 22. 18.

„ **V.** Thierkreiszeichen S. 22.

„ **VI.** Paradiesflüsse S. 22. Winde S. 24. Ornament aus dem mittleren Quadrate S. 19. Aëromantia und Pyromantia S. 26.

„ **VII.** Austrozephyr S. 24. Monstra S. 23.

„ **VIII.** Ursprünglich nicht in die Rosette gehörige Darstellung der Gefangennehmung Johannis des Täufers S. 25. Detail desselben Bildes. Ornamentfüllung der Dreipässe neben den Winden.

Zur **Uebersichtstafel** vgl. S. 16.

Anhang.

(Note 4 zu Seite 20.)

Januar: ähnliche zum Theil erweiterte Darstellungen finden sich unter den Portalsculpturen der Kathedralen von Amiens und Chartres (Westfaçade). Mit zerstörtem Haupte, so dass man nicht unterscheiden kann, ob der Tafelnde zwei Gesichter hatte, erscheint der Januar an der Westfaçade des Strassburger Münsters, am nördlichen Querschiff der Kathedrale von Chartres, an den Domportalen von Sens, Senlis, Reims, zu Paris am nördlichen Seitenportal der Westfaçade von Notre-Dame, sowie in den Glasgemälden der westlichen Rosette. — Eine andere Auffassung, wonach der Januar als Schliesser und Eröffner des Jahres zwischen zwei Pforten steht, findet sich an dem seitlichen Façadenportale der Abteikirche von S. Denis, auf dem Fussbodenmosaik im Dom von Aosta (abgebildet bei Aus'm Weerth Taf. IX und in Didron's Annales archéologiques Bd. XVII); endlich in dem um 1217 gestifteten Fenster im Chorumgang der Kathedrale von Chartres. Hier tritt der Januar mit drei Gesichtern auf. Ueber die Darstellung des Januar vergl. auch Piper, Mythologie und Symbolik, Bd. I, 2, p. 383 u. f. und Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu par M. Didron. Paris 1843. p. 546, n. 2.

Februar ist durch einen am Feuer sich wärmenden Mann repräsentirt in den Portalsculpturen der Kathedralen von Chartres (Westfaçade und nördliches Querschiff), Notre-Dame zu Paris (die Darstellung des Februar in der Rosette ist zerstört), Senlis, Sens, Amiens, Reims und Strassburg. Am Portale von S. Denis sind Mann und Frau beim Feuer vereinigt; der Erstere schürt die Flamme, die Gattin liest. Aehnliche Darstellungen wie die erstgenannten wiederholen sich am Hauptportal der Markuskirche in Venedig und auf dem Fussbodenmosaik im Dom von Aosta. Die einzige uns bekannte Ausnahme macht das Fussbodenmosaik in S. Savino zu Piacenza (abgeb. bei Aus'm Weerth, Taf. VIII), es zeigt einen Mann, der Holz fällt.

März. Dieselbe Darstellung eines die Reben beschneidenden Mannes in Chartres (sämmtliche drei Cyklen) und Notre-Dame zu Paris (Rosette). Bäume reinigend erscheint der März in Sens, Paris Notre-Dame (Portal), Strassburg, und auf dem Fussbodenmosaik im Dom von Aosta; schaufelnd in Senlis, S. Denis, Amiens und Reims. In den Fussbodenmosaiken von S. Michele zu Pavia (Aus'm Weerth Taf. IV) und S. Savino zu Piacenza erscheint der März unter der Gestalt des auf den Hörnern des Frühlings blasenden Zephyr (vergl. auch Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1873. p. 431); am Hauptportale von S. Marco in Venedig als Mars.

April. Von der in unserer Rosette befindlichen Darstellung weichen die betreffenden Monatsbilder in den sämmtlichen bisher genannten Cyklen ab. Entweder erscheint der April als ein Mann mit einem oder zwei Blumensträussen: Strassburg, Sens — hier eine Frau —, Chartres (nördliches Querschiff), Amiens, S. Michele zu Pavia, Dom von Aosta, oder mit jeder Hand einen Baumzweig fassend (S. Savino in Piacenza, Notre-Dame zu Paris, Portal (die betreffende Darstellung in der Rosette fehlt). In Reims gräbt der April neben einer Rebe; in S. Marco zu Venedig erscheint er als Jüngling, der in der einen Hand einen Zweig und über den Schultern ein Lamm trägt.

Der Mai, ein Reiter in Reims, Strassburg, Sens, Aosta und Piacenza. Neben dem weidenden Pferde stehend in S. Denis, Chartres (Westfaçade und Glasgemälde), Senlis. Ein Jüngling mit Blumenstrauss am Portal von Notre-Dame zu Paris (das betreffende Bild in der Rosette ist zerstört); zwischen zwei Bäumen stehend und einen Zweig des einen haltend in Amiens; mit Blumen bekränzt und einen Falken speisend am nördlichen Querschiff von Chartres; thronender Jüngling, von zwei Frauen gekrönt, in S. Marco zu Venedig; als Mäher in S. Michele zu Pavia.

Juni. Denselben Schreibfehler hat der Glasmaler in Chartres begangen (Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres. Paris & Chartres 1850. p. 253). Die Darstellung des Juni unter dem Bilde eines Mähers wiederholt sich in allen oben genannten Cyklen, mit Ausnahme des Portals am Notre-Dame zu Paris, wo der Juni als Garbenträger, und von S. Marco in Venedig, wo er als Aehrenschnitter erscheint. Zerstört sind die Junibilder in Reims und in Strassburg.

Juli. Entsprechende Darstellungen finden sich in den sämmtlichen oben genannten Bilderfolgen. Nur an den Portalen von Notre-Dame zu Paris (das Juli-Bild in der Rosette fehlt) nnd S. Marco in Venedig erscheint statt des Schnitters ein Mäher.

August, als Drescher in S. Denis, Chartres (Westportal und Glasgemälde), Senlis, Sens, Paris (Rosette von Notre-Dame), Amiens, Strassburg, Aosta; Schnitter in Chartres (nördliches Querschiff), Notre-Dame zu Paris (Portal). In S. Savino zu Piacenza erscheint der August als Küfer, in S. Marco zu Venedig als ein schlafender Jüngling.

September. Traubenlese und Keltern in Chartres (sämmtliche drei Cyklen), S. Denis, Senlis, Paris, Notre-Dame, Portal (das September-Bild in der Rosette zerstört), Aosta, S. Savino in Piacenza. Jüngling mit Traubenkorb in S. Marco zu Venedig. Sammeln von Baumfrüchten in Amiens und Sens. Die Septemberbilder in Strassburg und Reims sind nicht mehr zu erkennen.

October. Schweinehirt in S. Denis. Keltern: Amiens, Reims, Strassburg, Sens und Chartres (Glasgemälde). Obstlese: Chartres (Westportal). Säemann: Chartres (nördliches Querschiff), Paris (Notre-Dame, Portal und Rosette), Aosta, Piacenza. Die Erde grabend: S. Marco zu Venedig.

November. Schweinehirt: Sens und Chartres (Westportal und nördliches Querschiff). Schweineschlächter: Chartres (Glasgemälde), Senlis, S. Denis. Säemann: Amiens. Holzträger: Reims, Aosta. Vogelsteller: S. Marco in Venedig. Am Münster zu Strassburg erkennt man nur noch einen neben einem Baume stehenden Mann.

December. Schweineschlächter: Sens, Chartres (nördliches Querschiff), Paris (Portal von Notre-Dame), Amiens, Reims, Strassburg, S. Marco, Aosta, Piacenza. Tafelnder Mann: Chartres (Westportal und Glasgemälde), S. Denis. Hirte: Rosette von Notre-Dame zu Paris. Senlis: ein gebückter Mann geht in sein Haus.

Ueber das schwankende Verhältniss der Thierkreiszeichen zu den Monatsbildern vergl. Bulteau a. a. O. p. 55, n. 1; Viollet-le-Duc, Dictionnaire, art. Zodiaque und Auber, Histoire et théorie du Symbolisme religieux, Vol. III, p. 455. Paris & Poitiers 1871.

Den Januar vom Steinbocke begleitet zeigen, übereinstimmend mit dem Gedichte des Ausonius (Eclogarium, abgedr. in der Revue archéologique, nouvelle série, Juillet à Décembre 1876. Vol. XXXII, p. 411 u. f.) und Honorius Augustudunensis Imago mundi, lib. I, c. 91—103), die Monatscyklen von Chartres (nördliches Querschiff und Westportal) und S. Savino in Piacenza. — Die jetzige Aufeinanderfolge, wonach dem Januar der Wassermann entspricht, in Chartres (Glasgemälde), Notre-Dame zu Paris (Portal und Rosette), S. Denis (Westportal), Amiens, Strassburg und S. Marco in Venedig. In Reims ist die Folge ungewiss. — Die Thierkreiszeichen fehlen in Sens, Senlis, S. Michele zu Pavia und dem Dom von Aosta.

Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner, Zürich.

Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

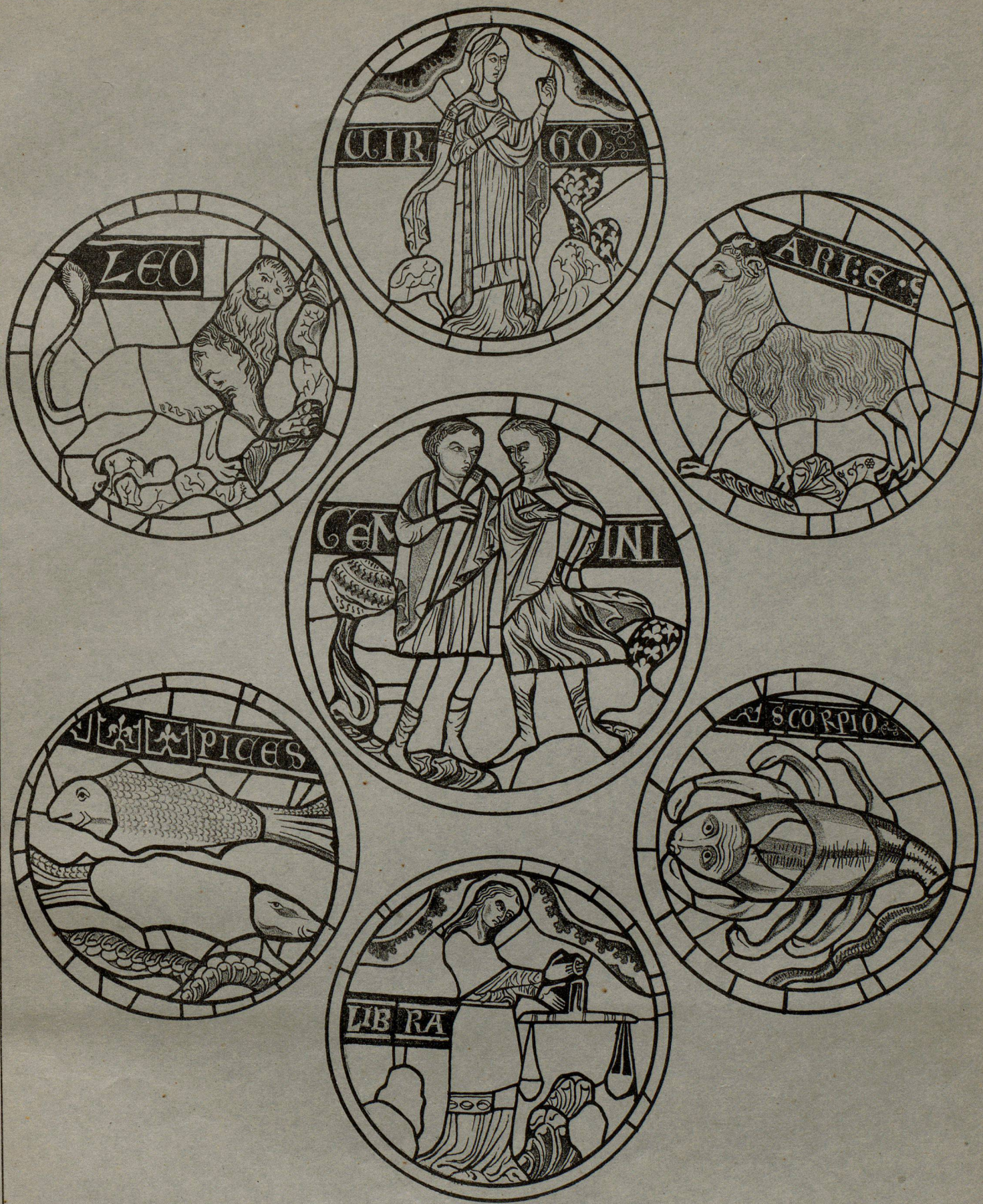
Druck v. J. Baumgartner, Zürich.

Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner, Zürich.

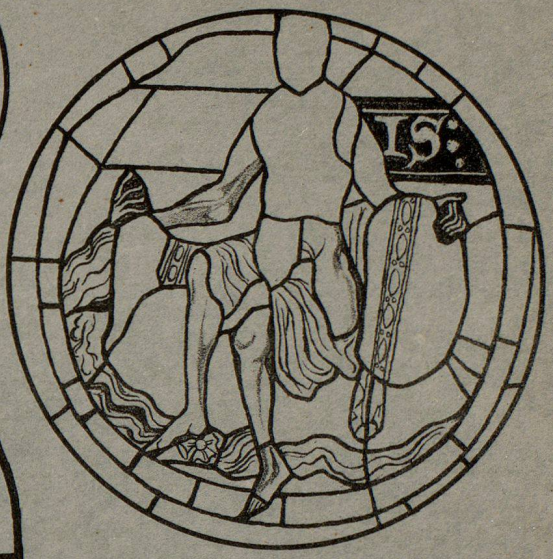
Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner, Zürich.



Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner, Zch.

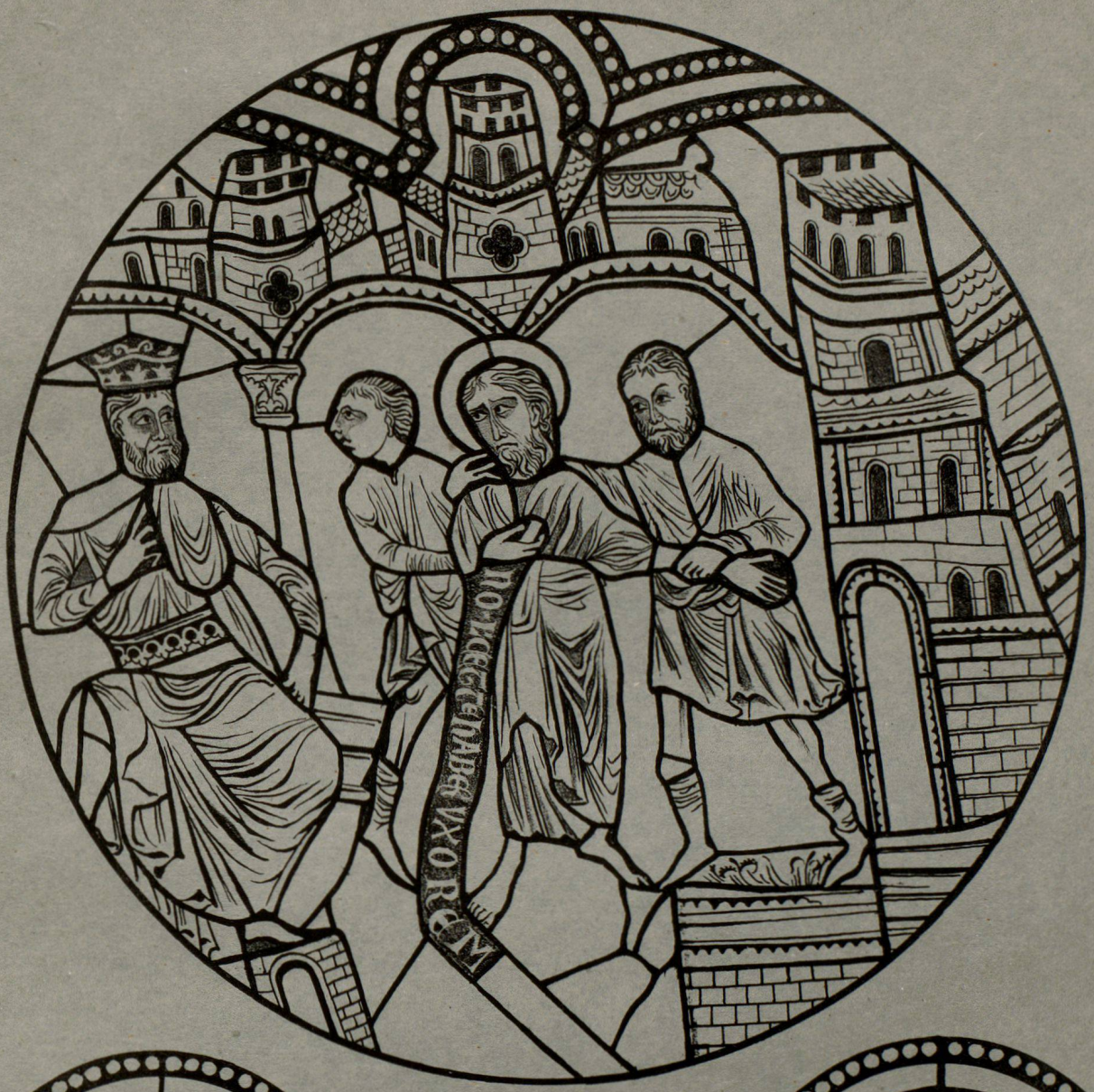


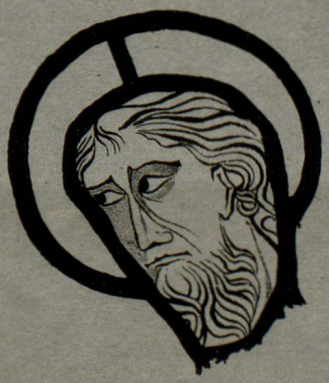
Aufgenommen & lith. von J. R. Rahn.

Druck von J. Baumgartner, Zürich.

Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner, Zürich.

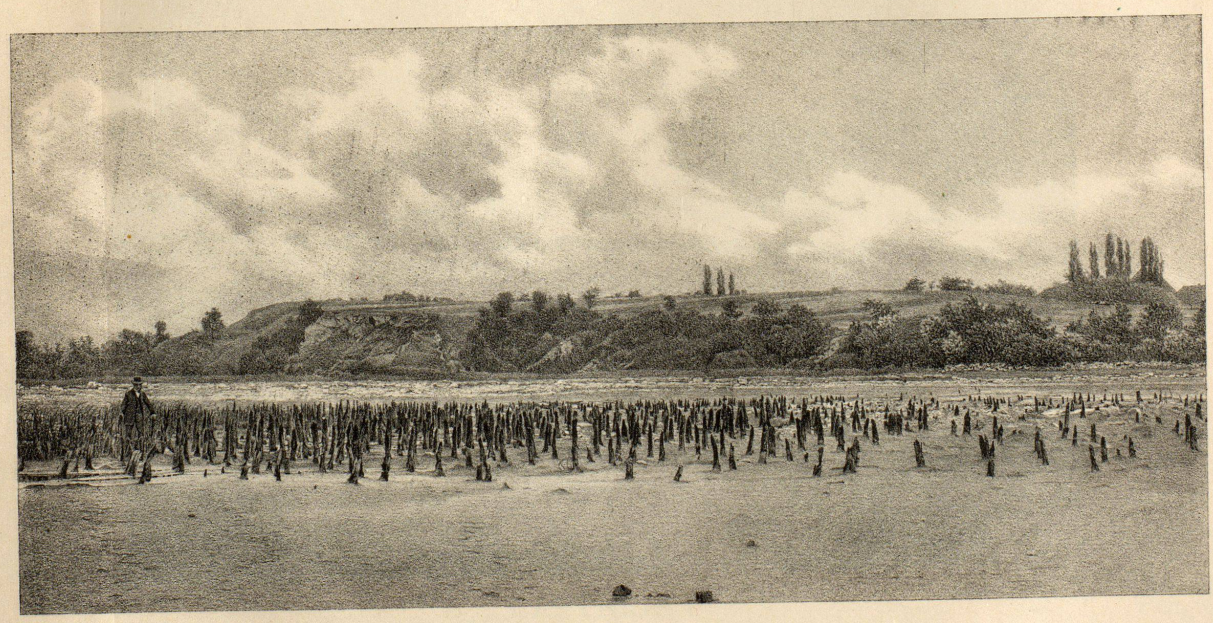




Aufgenommen u. lith. von J. R. Rahn.

Druck v. J. Baumgartner; Zürich.

MAURICE WIRZ ARCHITECTE.
I. R. RAHN.
0
1
2
3
4
5
6
7.
METRES.



MÖRIGEN
am Bieler See.

LATTRIGEN

am Bieler See.