

Viertes Buch.

Anfänge christlich-germanischer Kunst.

Das Karolingische Zeitalter.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Es giebt einzelne Stellen in der Geschichte, wo wir deutlicher als an anderen die leitende Hand der Vorsehung wahrzunehmen glauben. Eine solche Stelle ist das Zusammentreffen des Christenthums mit den germanischen Völkern; hier scheint eine Vorherbestimmung erkennbar, welche diese Religion und diese Nationalität für einander geschaffen hatte; nur durch das Evangelium konnte diesen Völkern ihre höhere Entwicklung zu Theil werden, und nur durch diese Völker konnte das Christenthum völlig in freies, gestaltetes Völkerleben übergehen.

Wir sahen schon, wie es unter den weströmischen Imperatoren und im byzantinischen Reiche nur in verkümmelter Gestalt erschien; eine altergebrachte Civilisation und Sitte, auf ganz anderer Grundlage beruhend, vielleicht selbst ein klimatisches Element südlicher Natur stand mit der neuen Lehre im Widerspruch. Es war dafür gesorgt, während sie hier ihre erste dogmatische Begründung erhielt, dass ihre sittlichen Anforderungen einen fruchtbareren Boden fänden. Fern von der Wiege des Christenthums, in den Wäldern Germaniens war das Volk vorbereitet, dem es vor Allen zusagte, das hier gleichsam müßig ruhte, bis die Zeit der Bestimmung kam. Schon Tacitus, der die Deutschen schildert lange ehe das Christenthum zu ihnen kam, er selbst ein Römer im vollen Sinne des Wortes, ohne Ahnung von dem inneren Geiste der christlichen Lehre, beschreibt uns ihren Charakter so, dass wir die Grundzüge einer dem Christenthume verwandten Anlage nicht verkennen können. Selbst ihre Religion, so hartnäckigen Widerstand sie dem Christenthum entgensetzte,

enthielt demselben günstige Elemente. Sie war nicht eine rohe Naturanbetung, sondern ein Polytheismus mit mehr oder weniger ausgebildeten Göttersagen, aber zugleich mit einer Richtung auf das Allgemeine und Uebersinnliche, welche durch jene Göttersagen selbst die Ahnung einer tieferen Bedeutung durchschimmern liess. Dies verhinderte das Gedeihen der gestaltenden Kraft, welche die Götter zu lebensvollen Individuen macht, gab aber auch Raum für eine höhere, mehr geistige Lehre. Damit stimmte denn auch der Cultus überein. Die Germanen, sagt Tacitus, halten nicht dafür, die Götter in Mauern einzuschliessen oder die Grösse der Himmlichen nach der Aehnlichkeit menschlicher Gestalt zu bilden. Die Fassung des Satzes gehört dem Römer an, die Thatsache aber wird im Wesentlichen richtig sein. Sie hatten, wenigstens in dieser Frühzeit, weder Götterbilder noch Tempel, sondern verehrten die Götter in heiligen Hainen¹⁾; das Waldesdunkel, die freie Natur schien ihnen der der Gottheit würdigste Aufenthalt. Die Götter waren zwar nicht an diese Bäume, an diese Localität gebunden; man dachte sie sich als freie Persönlichkeiten, welche diesen Ort nach ihrem Willen verlassen, an anderer Stelle weilen, und dann wieder dahin zurückkehren konnten²⁾. Aber der Hain war doch ihr vorzüglichster Sitz; er war von ihnen erfüllt, weshalb es bei einigen derselben Sitte war, sie nur mit gebundenen Händen zu betreten, gleichsam in Anerkennung menschlicher Ohnmacht und göttlicher Gewalt. Neben diesem reinen und abstracten Cultus gab es dann freilich schon zu den Zeiten der ersten römischen Berichterstatter vielfache abergläubische Gebräuche, aber meistens nur solche, die auf Erregung des Schreckens berechnet waren, nicht sinnlich verlockende. Blutige Opfer waren gewöhnlich, selbst Menschenopfer nicht selten, meistens von Gefangenen oder zu diesem Zwecke erkauften Slaven, manchmal aber auch von Volksgenossen. In den Hainen wurden die Schädel der geopfertem Thiere oder schreckende Bilder gewisser, diesen Göttern geheiligter Thiere aufgestellt, die man dann, um den Eifer der Kämpfenden zu steigern oder den Feinden Furcht einzuflöszen, mit in die Schlachten führte. Aber bei alledem gab jenes

¹⁾ Da die Priester in diesen Hainen wohnten und da man die Feste der Götter in denselben beging, konnte es darin nicht ganz an Gebäuden fehlen. Tacitus (Annal. I. 51) erzählt von dem „bei diesen Völkern berühmten Tempel“ der Tanfana, den Germanicus dem „Boden gleich machen liess“. Da man einen Widerspruch mit jenem allgemeinen Satze nicht annehmen kann, so wird er hier das Wort: Templum im weiteren Sinne des Wortes für die Einfriedigung des heiligen Ortes genommen haben.

²⁾ So die Göttin Hertha (Tac. Germ. c. 40), welche von Zeit zu Zeit nach ihrem den Priestern bekannt gemachten Willen in verhülltem, nicht geöffnetem Wagen durch das Land zog, verehrt und friedensstiftend, bis sie, der Menschen gesättigt, zurückkehren gebot. Auch hier wird man nicht an eine wirkliche Statue der Göttin zu denken haben, sondern höchstens an irgend ein Symbol.

fromme Naturgefühl, welches dem Cultus in den Hainen zum Grunde lag, die Scheu vor der Grösse Gottes, welche seine bildliche Darstellung vermied, die Unbestimmtheit der Göttersagen und die Ahnung einer dahinter verborgenen höheren Wahrheit, Anknüpfungspunkte für das Christenthum. Es war jedenfalls eine Religion, in welcher das subjective Element, die Empfindung, sei es der Ehrfurcht oder des Schreckens, vorherrschte, und das Objective, das Bild der Gottheit, nicht den Grad sinnlicher Realität erhalten hatte, wie bei anderen heidnischen Völkern, geistiger oder schwankender geblieben, und der Berichtigung empfänglicher war. Auch gab es unter den mythischen Vorstellungen des germanischen Heidenthums manche, welche eine Deutung im christlichen Sinne duldeten.

Dazu kam dann eine Reinheit der Sitte, welche die Germanen scharf von den anderen heidnischen Völkern unterschied und ihnen die Anforderungen des Christenthums leichter machte. Die Ehe war nicht bloss in der Regel monogamisch, sondern auch strenge und heilig gehalten, das Familienleben innig und fest; Sklaven und Hörige wurden mit Milde und Wohlwollen, den Kindern des Hauses gleich behandelt. Untreue und Unkeuschheit wurden hart gerügt, Enthaltbarkeit der Jugend als geboten und ehrenhaft betrachtet. Tacitus belegt dies alles durch Anführung mancher Einzelheiten und zollt ihnen das unbedingteste Lob; dass ihn dabei nicht etwa der Unwille über die römische Sittenverderbniss zu weit geführt, ergiebt sich dadurch, dass auch Cäsars nüchterner Bericht mit ihm übereinstimmt. Selbst in dem unstäten Leben der Völkerwanderung erhielt sich diese Sittenreinheit noch lange; Salvian, ein am Rhein geborener Römer und katholischer Priester, der sein Buch von der göttlichen Weltregierung um die Mitte des fünften Jahrhunderts schrieb, erklärt die Siege, die Gott den Germanen gegeben, aus ihrer grösseren Sittenreinheit. Er vergleicht das Leben der aquitanischen Römer mit dem der arianischen Gothen, ihrer Herren, und stellt ihnen diese als Muster vor. Er rühmt die Vandalen, dass sie unter der entarteten römischen Bevölkerung von Africa eine bessere sittliche Ordnung hergestellt haben¹⁾.

Nicht minder günstig waren die politischen und rechtlichen Anschauungen der Germanen. Hier war der Einzelne nicht wie bei den Orientalen an seine Kaste, nicht wie bei den Griechen durch die festen Gesetze seiner Stadt gebunden. Nur das Band der Familie vereinigte die Germanen, und auch dieses theils nur in einzelnen rechtlichen Beziehungen, die nicht die ganze Person betrafen, theils nur als natürliche Anhänglichkeit des Gefühls. Alle übrigen Verbindungen erschienen als freie, selbst gewählte Verbrüderungen. Der Wille des Einzelnen war für ihn

¹⁾ De gubernatione Dei. lib. IV. c. 7. 12. 14. lib. VII. c. 3—16.

einziges, aber auch unverbrüchliches Gesetz, so sehr, dass wenn er sich selbst als den Preis des Würfels setzte, sich in Sklaverei verspielte, er auch dieser Verpflichtung, da er sie einmal übernommen, Genüge leisten musste. Nicht nach Stammesrecht, nicht nach den Beschlüssen der Gemeinde, sondern aus persönlicher Achtung wählten sich Männer und Jünglinge einen tapferen Führer, um ihm bis in den Tod zu folgen. Ihn zu verlassen, war die grösste Schmach; Treubruch und Meineid wurden aufs Höchste geahndet. Wenn der Freie über sich verfügt hatte, war es unänderlich. Nicht bloss die Männer, sondern auch die Frauen waren freier. Keine Spur von orientalischer Absonderung, selbst in die Schlachten folgten sie. Und hohe Achtung wurde dem tiefen, durch äussere Gründe weniger irgeleiteten Gefühle der Frauen gezollt, man verehrte in ihnen einen Geist der Wahrsagung. Durchweg also finden wir neben kriegerischer Härte und männlichem Stolze Züge von Milde und Weichheit des Gemüthes und eine Empfänglichkeit für das Reine und Zarte, wie kein anderes heidnisches Volk sie dem Christenthum entgegenbrachte.

Allein diese innere Verwandtschaft sollte erst spät zu Tage kommen; die damaligen Germanen waren nicht im Stande, sie zu empfinden. An Nationalgötter gewöhnt betrachteten sie den Christengott nur als den Gott der ihnen feindlich gegenüberstehenden Römer, widerstrebten ihm mit derselben Hartnäckigkeit, welche sie diesen ihren Feinden entgegensetzten, hielten an ihren angestammten Göttern mit derselben Treue, mit der sie sich an das selbst übereilt gegebene Wort gebunden glaubten. Auch hatten sie wohl die Ahnung einer Gefahr, die ihnen von dieser Seite drohete. Ihre ganze Verfassung, das ganze, keinesweges so einfache System ihres Staats- und Familienlebens stand in engster Verbindung mit ihrer Götterlehre und ihrem Cultus. War dies durch uralte Tradition und anerzogene Ehrfurcht erstarkte Band zerrissen, so liess sich nicht absehen, wohin die ungebändigte Freiheitsliebe und Kriegslust, die Neigung zu particularistischer und persönlicher Sonderung führen würde. Das Christenthum an sich hatte keinen staatenbildenden, keinen wehrhaften Charakter; es setzte also eine fest bestehende Ordnung voraus. Es wies auf höhere Güter hin, und auf dem Boden der alten Welt hatte uralte Bildung die Völker dafür empfänglich gemacht; den Germanen ging dieses Verständniss ab. Die antike Civilisation war also die nothwendige Vermittlerin zwischen dem Christenthum und den Germanen; nur dadurch, dass diese sich mehr oder weniger römischer Gesetzlichkeit und Bildung unterwarfen, war es möglich, dass jenes tiefer bei ihnen eindrang. Dagegen aber sträubten sie sich und steigerten sich in ihrem Widerstreben, bis allmählig im Laufe der Jahrhunderte unter der Gunst besonderer Umstände mehr und mehr bald einzelne Individuen, bald einzelne Stämme sich bekehrten.

Gerade diese Bekehrungen bewiesen aber, dass jene Scheu, welche die Leiter der germanischen Stämme bisher zurückgehalten hatte, nicht ohne Grund gewesen war. Wenn rohe Völker die Bildung nicht in sich allmählig erzeugen, sondern von aussen her empfangen, so ist es natürlich, dass sie sich zuerst daraus nur das allgemein Menschliche, dessen Nutzen sie leicht einsehen, aneignen, also mehr das Sinnliche, welches auch der Eigensucht des Menschen am Meisten verwandt ist und am Leichtesten in Verderbniss übergeht. Dazu kam denn, dass die damalige römische Sitte keinesweges eine christlich durchbildete, sondern von der Verderbniss des antiken Heidenthums vielfach entstellte war, und dass also bei den Germanen die Laster der Civilisation mit ihrer natürlichen Rohheit in Verbindung traten. So geschah es, dass diese deutschen Völker, statt durch ihre Bekehrung und durch die Ordnung römischer Sitten zu gewinnen, nur lasterhafter, unklarer wurden. Das Evangelium, indem es nicht bloss äussere Opfer, sondern inneren Glauben, freie Zustimmung und persönliches Bekenntniss fordert, stellt den einzelnen Menschen viel höher, als jene Volksreligionen, welche ohne Ansprüche auf eigene Prüfung von einem Geschlechte zum anderen sich vererbten. An rohe, zur Willkür gewöhnte Menschen gebracht, musste es anfangs die Kraft des eigenen selbstsüchtigen Willens noch stärken, indem es dieselbe so hoch ehrte. Der Aufruf zur Reue und Besserung musste die Gemüther, so lange sie noch nicht die starke Naturkraft der Leidenschaft bewältigt hatten, eher aufreizen, und nach schneller Busse eben so schnellen Rückfall herbeiführen. Aber dennoch war dieser Weg der einzige, um das Christenthum tief in das innere Leben der Menschheit einzuwurzeln.

Die ersten, welche einen gewissen Grad von Cultur erlangten, waren die Gothen, die Westgothen im südlichen Frankreich und in Spanien, und die Ostgothen, die unter dem grossen Theoderich nach Italien kamen. Sie scheinen die bildsamsten, mässigsten unter den Deutschen der Völkerwanderung gewesen zu sein. Schon dass sie sich in kirchlicher Beziehung, selbst als sie unter Katholiken lebten, zur arianischen Lehre bekannten, zu einer Lehre, welche in die Geheimnisse des Glaubens eine rationalistische Begreiflichkeit hinein zu bringen sucht, zeigt einen weltlich-verständigen aber weniger tiefen Sinn. In Italien, in dem gebildetesten Lande des Westens, wo sie vereinzelt unter Römern lebten, begriffen sie die höhere Cultur wenigstens soweit, um die äusseren Vortheile derselben, Ordnung und Gesetzlichkeit, Glanz und Bequemlichkeit sich aneignen zu wollen. Zwar fehlte es nicht, dass sie oft im Bewusstsein ihrer Kraft mit Verachtung auf die Römer herab sahen, auch blieben sie persönlich von ihnen getrennt, da nach germanischer Ansicht nicht das Land, sondern die Herkunft das Recht bestimmte, nach welchem ein jeder lebte. Theoderich versuchte es

schon, beide verschiedenen Stämme seiner Unterthanen zu verschmelzen; er umgab sich mit römischen Beamten, erliess Edicte im prunkenden Curialstyle der Kaiser, und stellte sich als den Beschützer der Künste und der Ueberreste des Alterthums dar. Indessen erlangten seine Gothen dadurch nur eine gefährliche Halbcultur, äussere Tünche bei innerer Rohheit, welche ihre alte Treue wankend machte und ihre Kraft lähmte. Nach sehr kurzer Zeit schon konnten sie, uneinig unter einander, den Kampf mit den Feldherren Justinians nicht mehr bestehen, und bald darauf wurde Italien eine leichte Beute der Longobarden.

Auch diese bekannten sich anfangs und grösstentheils zur arianischen Lehre, sie waren aber weniger bildsam und aneignend als die Gothen; der germanische Geist erhielt sich daher bei ihnen reiner, sie mischten sich weniger mit den Römern. Ihre Regierung nahm niemals den monarchischen Charakter an, wie die Theoderichs, sondern die Könige hingen mehr von ihren Grossen und Anführern ab, während diese wieder mit ihren unmittelbaren Untergebenen in ähnlichem Verhältnisse standen; das Lebensverhältniss fing an sich auszubilden. Auch in einzelnen Lebenszügen erkennen wir den deutschen Charakter bei ihnen deutlicher, das Romantische der Liebe, das Wohlgefallen an abenteuerlichen Ritterthaten, Gefühle, die erst viel später ihre poetische Ausbildung erlangten, werden hier bemerkbar¹⁾. Aber daneben behielten sie auch in Italien die rohe, verwilderte Sitte, die sie aus ihren früheren Lagerplätzen in slavischen Ländern mitgebracht hatten, ja sie steigerten sich hier noch, wie berauscht durch die Genüsse des Südens, in zügelloser Leidenschaft. Der Einfluss der Kirche war selbst dann, als ihre Könige katholisch geworden waren, nur vorübergehend; der römische Bischof hatte harte Tage unter ihnen. Durch ihre längere und strenge Gewaltherrschaft mischte sich ohne ihren Willen der Charakter der römischen und germanischen Bewohner des Landes, und sie bildeten dadurch die Grundlage des späteren italienischen Volksthum.

Reiner erhielt sich der deutsche Geist bei den Franken, welche in Gallien eine, wenn auch romanisirte, doch ursprünglich mehr verwandte Nation beherrschten. Sie waren die ersten Germanen, welche statt des arianischen, das katholische Christenthum ergriffen, das mehr geeignet war, tiefe Begeisterung und poetische Regungen zu erwecken. Auch hier aber trug weder das Christenthum sogleich seine schönsten sittlichen Früchte, noch zeigte sich der germanische Charakter ohne Weiteres von seiner besseren Seite, in seiner tiefen Treue und Zuverlässigkeit; vielmehr entwickelte sich unter den Königen des ersten Stammes, den Merowingern,

¹⁾ Alboin und Rosamunde; zierlicher und romantischer die Werbung Autharichs um die baierische Königstochter Theodelinde (Paul Diac. lib. II. c. 29, 34; Gibbon c. 45).

ein Zustand von wilder Ruchlosigkeit, wie ihn die Geschichte kaum zu irgend einer Zeit gekannt hat. In den Familienzweigen dieses Hauses kämpften sie nicht bloss mit wilden, aber ehrlichen Waffen, sondern Treubruch und Verrath, List und heimlicher Mord sind gewöhnlich, und man liest mit Entsetzen, was die Geschichtschreiber ruhig und selbst ohne Verwunderung in ihren Chroniken, wie alltägliche Vorfälle, erzählen. Es wird hier im höchsten Grade deutlich, wie die oberflächliche Bildung und der verführerische Reichthum, welchen sie von den Römern überkamen, den rohen Sinn der Germanen verwirrte¹⁾. Indessen so übel, wie bei den herrschenden Geschlechtern, sah es im Kern des Volkes wohl nicht aus. Wenn auch roh und verwildert, waren diese Franken doch für die Lehren der Kirche und für die besseren Eingebungen des Gefühls nicht taub. Eine kräftigere und reinere Generation ging aus dem Volke hervor, die letzten Sprösslinge der entarteten Merowinger wurden in die Einsamkeit des Klosters verwiesen, und die Nachkommen Pipins von Herstatt bestiegen den Thron.

In Karl dem Grossen sehen wir schon eine ächt christliche und ächt deutsche Gestalt. Niemals hat die Geschichte einem Regenten mit grösserem Rechte als ihm den Namen des Grossen gegeben; sein redlicher Wille, sein Scharfsinn, seine Feldherrntalente, seine Thätigkeit sind wahrhaft bewundernswerth. Wie unterscheidet er sich von jenen Herrschern des byzantinischen Reiches, welche, im Innern ihres Palastes vegetirend, die Regierung ihren Dienern überliessen. Er ist unermüdlich; bald finden wir ihn auf den Schlachtfeldern der entferntesten Länder, in Italien, bei den heidnischen Sachsen, in der spanischen Mark; bald ist er mit den friedlichen Aufgaben des Regenten und selbst des Hausvaters beschäftigt. In diesem neuen Reiche war alles zu ordnen; Karl leitete alles selbst. In zahlreichen Gesetzen gab er Bestimmungen für die Verwaltung des Staates und der Kirche, für Schulbildung und Rechtspflege, und in die Ausführung seiner Vorschriften griff er überall selbst ein. Auf seinen Meierhöfen prüft er die Wirthschaftsführung, in den Klöstern besucht er die Schulen; wo er nicht selbst sehen kann, müssen seine Sendgrafen und Bischöfe das Land durchstreifen und ihm berichten.

Römische Kirche, Gelehrsamkeit, Kunst galt ihm hoch; in jeder Beziehung lehnte er sich an römische Traditionen an. Wie seine Vorfahren führte er den Titel eines Patricius und nicht unvorbereitet empfing er vom Papste Leo die Kaiserkrone. Ungeachtet schon drei Jahrhunderte seit dem Untergange des abendländischen Reiches verflossen waren, lebte in den Völkern die Erinnerung an die Einheit des Reiches und an seinen

¹⁾ Reich an interessanten Sittenschilderungen aus dieser Zeit ist: Loebell, Gregor von Tours, Leipzig 1839.

Mittelpunkt Rom, und die Erneuerung der Kaiserwürde war daher vom grössten Einflusse. Allein dabei war Karl weit davon entfernt, seine Nationalität zu verläugnen. Er sammelte deutsche Volkslieder, gab den Monaten deutsche Namen; er trug fränkische Kleidung und suchte durch Spott wie durch Gesetze seine Franken abzuhalten, sie mit römischer zu vertauschen. Beide Elemente, römische Cultur und deutsche Kraft wollte er offenbar mit einander verschmelzen, aber das römische, als das Neue, das Schwierigere, das für den Dienst der Kirche Erforderliche nahm seine Sorge in höherem Maasse in Anspruch. Er verschrieb Lehrer und Hilfsmittel aus Italien und vertheilte sie in den Klosterschulen, welche die Mittelpunkte der Bildung in den Provinzen werden sollten; er ging im Eifer des Lernens voran; Latein sprach er, griechisch verstand er wenigstens, gern wohnte er den grammatischen und theologischen Unterhaltungen seiner Hofgelehrten bei; er lernte rechnen und noch in alten Tagen versuchte er freilich mit geringem Erfolge die kriegerische Hand im Schreiben zu üben. Wir sehen hier an ihm selbst den Mangel der einfachsten Vorbildung bei einem scharfen Blicke und einem selbstständigen Urtheile über die wichtigsten Dinge. Er war ein treuer Sohn der römischen Kirche, aber blind folgte er auch ihren Entscheidungen nicht. Dies zeigte sich besonders bei einer merkwürdigen Veranlassung, die mit unserem Gegenstande in näherer Beziehung steht, nämlich bei Gelegenheit des Bilderstreites im byzantinischen Reiche. Dieser Streit hatte im Ganzen auf das Abendland geringe Einwirkung; die römischen Bischöfe erklärten sich entschieden gegen die Ansicht der bilderstürmenden Kaiser und der bereits festgestellte Gebrauch der Bilder in den Kirchen blieb überall bestehen. Erst als es der Kaiserin Irene gelungen war, den Zwist beizulegen und durch den Beschluss eines Concils die Bilder in ihre Rechte einzusetzen, als sie dann diesen Beschluss dem Papste Hadrian zur Mittheilung an die abendländischen Fürsten übersendete, liess sich ein Widerspruch gegen diese den Bildern zu günstig gehaltene Entscheidung vernehmen. Karl selbst nahm daran den eifrigsten Antheil, ein Buch, welches seine Grundsätze darüber enthielt (die s. g. libri Carolini) wurde verfasst und ein Concil zu Frankfurt am Main unter seinem eigenen Vorsitze gehalten, in welchem die versammelten Bischöfe sich seinem Willen gemäss gegen den Bilderdienst erklärten. Auf die Kunst selbst hatte dieser Beschluss keinen Einfluss; das Ansehen der Bilder erhielt sich nach wie vor. Karl erklärte ausdrücklich, dass er sie keinesweges verachte, selbst aus den Kirchen nicht verbanne, wenn ihnen nur nicht Anbetung gezollt werde; er war vielmehr ein beharrlicher Gönner der Kunst und sorgte auf das Eifrigste für die Erhaltung der vorhandenen und für die Ausführung neuer Malereien. Es zeigt sich aber, wenn ich nicht irre, in diesem Widerstreben der Frau-

ken der verständig nüchterne Sinn der Germanen, derselbe, welcher sie früher dem Arianismus geneigt gemacht hatte, der aber auch mit ihrer sinnlichen Rohheit im Zusammenhange stand.

Karls Bemühungen, Bildung und Gelehrsamkeit unter seinen Deutschen zu verbreiten, konnten natürlich nicht augenblicklich grosse Erfolge herbeiführen. Es bedurfte dazu der Arbeit vieler Generationen, und seine Nachfolger hatten weder die Einsicht noch die Kraft, um das von ihm begonnene Werk fortzusetzen und zu vollenden. Aber dennoch ging die Saat, die er ausstreute, nicht verloren; er hatte dafür gesorgt, dass sie auf die richtige Stelle, auf die einzige fruchtbare, die sich ihm darbot, fiel. Er wusste, dass bei den Verhältnissen seiner Zeit nur die Kirche vermochte, die Trägerin und Pflegerin geistiger Bildung zu werden; er erkannte aber auch, dass sie augenblicklich dazu nicht vorbereitet war. In Italien selbst, am Sitze des Oberhauptes der Kirche, war trotz mancher Ueberreste römischer Sprache und Cultur der wissenschaftliche Sinn völlig erloschen, die Kirchengzucht erschlaft. Unter der fränkischen Geistlichkeit herrschte eine Unwissenheit und Rohheit, von der wir uns kaum eine Vorstellung machen können¹⁾. Allerdings stand es hier im Norden nicht ganz so schlimm wie in Italien. Es gab wenigstens einige Klöster, welche strengere Sitten und die für den Kirchendienst nothwendigen Schulstudien bewahrten. Es gab auch einzelne tiefer blickende Männer, welche die höheren Ziele der Wissenschaft und Kunst ins Auge gefasst hatten und danach mit bewundernswerther sittlicher Kraft und Jugendfrische strebten. Aber ihre Zahl war klein und die Kluft zwischen ihnen und dem grossen Haufen ihrer Standesgenossen zu bedeutend, um ihnen eine rasche und erhebliche Wirksamkeit zu gestatten. Da griff denn Karl mit seinem schlichten, klaren Sinne und seiner kräftigen Hand die Sache an beiden Enden an. Durch die Anforderung strengerer Kirchengzucht, durch bessere Besetzung der oberen geistlichen Stellen, durch gesetzliche Vorschriften und ermahnende Rundschreiben an Bischöfe und Aebte, durch persönliche Theilnahme am Kirchendienste auf seinen Reisen und ernste oder scherzhafte Rügen der Verstösse, durch Herbeischaffung von Grammatikern und sonstigen Elementarlehrern aus Italien suchte er wenigstens die Anfangsgründe des Wissens und des Anstandes in Kirchen und Klöstern zu ver-

¹⁾ Schon die Anekdoten, mit welchen der Mönch von St. Gallen Kaiser Karl den Kahlen belustigte, können als Beweis dafür gelten; so sehr sie im Einzelnen übertrieben und entstellt sein mögen, muss ihnen doch eine allgemeine Wahrheit zum Grunde gelegen haben. Aber auch Karls eigene Briefe und Verordnungen (Jaffé a. a. O. S. 349, 369, 372, 382) geben hinlängliche Beweise dafür. Es musste sehr arg sein, wenn es nöthig war, die Geistlichen, ehe man sie zur Vollziehung der Taufe zuließ, zu prüfen, ob sie den Glauben und das Vaterunser hersagen könnten.

breiten und Ehrgeiz des Lernens zu wecken. Daneben aber sammelte er jene hervorragenden Männer an seinem Hofe, suchte durch diese Gemeinschaft ihren Muth zu erhöhen, ihren Gesichtskreis zu erweitern und sie vor pedantischer Einseitigkeit und Aeusserlichkeit zu bewahren. Vor Allem aber nährte er bei ihnen mit richtigem Takte das Gefühl für die Zusammengehörigkeit gelehrter und künstlerischer Thätigkeit, den Sinn und die Liebe für die Kunst, als das wirksamste Bildungsmittel des Volkes. Sein Hof wurde dadurch fast eine hohe Schule der Kunst und Gelehrsamkeit, in der auch begabte jüngere Leute, von den Kloostervorständen empfohlen, Aufnahme fanden, um das hier Erlernte später in ihren Klöstern auszuüben und zu lehren. Dazu kam dann, dass er aus dem Kreise seiner gelehrten und kunstgeübten Freunde die Aebte entnahm, welche er den Klöstern vorsetzte; Alcuin wurde Abt von St. Martin in Tours, Angilbert von Centula (St. Riquier) bei Abbeville, Ansigis zuletzt des wichtigen Klosters Fontanella in Flandern, Eginhard, obgleich in der Ehe lebend, Vorstand mehrerer geistlicher Stiftungen. Der Geist, der in Karls Umgebungen genährt war, fand daher zahlreiche Pflanzstätten, stärkte die verwandten Bestrebungen, die unabhängig von ihm in anderen Klöstern aufgekommen waren, und erlangte, wenn auch noch nicht eine volksthümliche Geltung, so doch eine breitere Basis. Karls Wirken war in der That der Ausgangspunkt der weiteren geistigen Entwicklung. Die Klöster, welche er gestiftet oder gefördert hatte, wurden Asyle der Bildung in den Stürmen der kommenden Jahrhunderte, die Gesetze, welche er gab, erhielten einige Ordnung in der allgemeinen Verwirrung, und vor Allem war er selbst ein Vorbild der späteren Herrscher deutschen Stammes.

Der Weg, den er eingeschlagen hatte, germanische und romanische Elemente zu verschmelzen war gewiss der richtige; aber dennoch hatten diese Bemühungen auch nachtheilige Erfolge. Bei der hergebrachten Rohheit, bei dem Mangel aller Vorbildung musste der Lerneifer oft in ein geistloses, unverständenes Aufnehmen übergehen, oft ermatten. Schon Karl selbst erfuhr dies an seinen Klosterschulen, und nach seinem Tode trat es noch häufiger ein. Während an einzelnen Orten die anregende Begeisterung des Lehrers oder die überwiegenden Fähigkeiten einiger Mitschüler einen Eifer hervorriefen, der in eine kindische Freude an vereinzelt Sätzen, an einer trockenen und schwerfälligen Nachahmung des römischen Styles in Prosa oder Versen überging, versank man an anderen wieder in eine träge Nachlässigkeit, in der dann die angelernten Lehren bald seltsam entstellt wurden. Der Kampf zwischen dem Lerneifer und der angeborenen rohen Unbehilflichkeit gab natürlich den Franken eine schülerhafte Stellung, welche in mancher Beziehung die freie Entwicklung des Geistes unterdrücken und lähmen musste.

Vor Allem nachtheilig wirkte dies denn auf dem Gebiete, wo freie Entschliessung am Nöthigsten ist, auf dem moralischen. In vielen Beziehungen standen die christlichen Lehren mit den Gebräuchen der germanischen Völker, die sie in den unruhigen Jahrhunderten der Völkerwanderung angenommen hatten, in Widerspruch. Selbst bei Karl tritt oft der Barbar noch sehr stark heraus. Dass er die Sachsen durch seine eiserne Hand zwang, die christliche Taufe mit heidnischem Herzen zu empfangen, lag vielleicht, so sehr es unseren Gefühlen widerstrebt, im Gange der Zeit. Aber die furchtbaren Grausamkeiten, die er bei dieser Gelegenheit beging, und ohne Rüge beging, können keine Rechtfertigung finden, und unter den fränkischen Bischöfen gab es keinen Ambrosius, der den blutbefleckten Kaiser von der Schwelle der Kirche zurückgewiesen hätte.

Noch waren ganze Regionen im Gebiete der Sittlichkeit unangebaut. An eine feste Ehe, an eine bleibende Häuslichkeit waren diese wilden Helden nicht gewöhnt; wenigstens den Fürsten scheint das Herkommen in dieser Beziehung keine Grenzen gestellt zu haben. Die merowingischen Könige hatten ohne Widerspruch ihrer Geistlichen mehrere Frauen gehabt, zu Karls Zeit stand zwar die bessere Theorie fest, aber freilich musste man der eingewurzelten Unsitte noch häufig nachsehen¹⁾. Dies ist nur ein Beispiel, wie in unzähligen Fällen selbst die Grundlagen der Sittlichkeit noch fehlten. Dazu kam dann noch, dass auch auf der römischen Seite manches zweifelhaft war. Derselbe Conflict zwischen christlichen Tendenzen und heidnischen Sitten und Gesetzen, wie im byzantinischen Staate, war auch in Italien. Hier aber schöpften die fränkischen Gelehrten ihre Weisheit; daher war denn auch bei ihnen vieles ungewiss; sie schwankten zwischen dem Bedürfnisse der Belehrung aus den alten Autoren und der Furcht vor ihrem unchristlichen Geiste. Wir finden, dass der weltkluge und gründlich gelehrte Alcin sich in seinem Alter Vorwürfe über seine Gelehrsamkeit macht, weil sie nicht ohne Studium der heidnischen Schriftsteller erlangt sei.

Wir begreifen daher, wie schwankend das Gebäude germanischer Lebensformen war, das Karl mit glühendem Eifer und kräftiger Hand eifertig errichtete. Mit Recht hat man bemerkt, dass er überall schaffen und durchsetzen wollte, was nur gepflegt sein will, damit es werde. Man darf es ihm nicht vorwerfen, denn durch diese gewaltsamen Mittel brach er

¹⁾ Ueber die Duldung der Geistlichen in dieser Beziehung vgl. Loebell a. a. O. S. 270 und Eginhard vita Car. M. c. 18, 19. Wie wenig feststehend der Begriff einer monogamischen Ehe noch war, zeigt, dass sogar Geistliche noch in Vielweiberei zu leben versuchten. „Si sacerdotes plures uxores habuerint, sacerdotio priventur, quia secularibus deteriores sunt“ (Capitul. A. D. 769).

die Bahn, welche zu ebenen es Jahrhunderte bedurfte; aber es ist einleuchtend, dass sein Werk nun nicht in gleicher Weise fortschritt, dass unter seinen Nachfolgern die Elemente der Zerrüttung, die seine starke Hand bewältigt hatte, mächtig hervorbrachen, und die höchste Verwirrung eintrat.

Aeussere Umstände trugen zu dieser Verwirrung bei; die Bruderkriege und Thronstreitigkeiten unter Karls Enkeln, die Schwäche dieser Fürsten, dann die verheerenden Einfälle der Ungarn und Normannen. Allein schon diese ungünstigen Ereignisse hatten innere Gründe; ohne solche wären sie abgewendet oder unschädlich gemacht worden, ohne solche hätten sich kräftige Charaktere gebildet, welche der Noth des Augenblickes glücklichen Widerstand leisten konnten. Es waren höchst eigenthümliche Verhältnisse, unter welchen Karl seine Völker zurückliess, Verhältnisse, wie sie wohl niemals in der Weltgeschichte wieder vorgekommen sind, die man sich schwer ganz vergegenwärtigen, bis in das Einzelne ausmalen kann.

Den Deutschen der Völkerwanderung, den Gothen und selbst den Franken, erschien die römisch-christliche Civilisation so sehr als ein Ganzes, als ein noch Bestehendes, dass sie sich ohne Weiteres darin zurechtfinden zu können meinten. An ihre Nationalität dachten sie nicht weiter, sie wollten sie zwar nicht aufgeben, aber sie waren bei Weitem nicht scharfsichtig genug, um eine Gefahr für sie zu ahnen; sie nahmen es weder mit dem Deutschen noch mit dem Römischen sehr ernst, fassten nur das Aeusserliche ins Auge. Sie mussten dies vielleicht, denn jeder Tag hat seine Sorge und schon das Nächste beschäftigt uns vollkommen. Bei Karl waren die Dinge schon weiter gediehen und sein tiefer, kräftiger Geist war nicht geneigt, sich mit dem Oberflächlichen zu begnügen. Seine Franken sollten die römische Wissenschaft und Gesittung recht gründlich erwerben, sie sollten aber dabei nicht aufhören, Deutsche zu sein. Er durchdrang also mit einem prophetischen Blicke die Absichten der Vorsehung, er wollte, was der Erfolg der späteren Jahrhunderte als das Richtige gezeigt hat. Er täuschte sich nur darin, dass er das, was nur im langsamen Schritte der Jahrhunderte durch die Anstrengungen und Versuche vieler Generationen erreicht werden konnte, für eine ausführbare Aufgabe seiner Regentenweisheit hielt. Aber dieser Irrthum ist der gewöhnliche hochbegabter Männer, vielleicht nothwendig um ihnen Muth und Kraft zu verleihen. Dadurch erschien Karl und seine Zeit den folgenden Jahrhunderten in einem idealen Lichte; er hatte mit grossen kühnen Zügen entworfen, was sie im Einzelnen unter Zweifeln und Kämpfen auszuführen hatten.

Wäre seine Herrschaft, wie die der Gothen auf Italien und das südliche Frankreich, auf Gegenden althergebrachter, tiefgewurzelter Civilisation

beschränkt gewesen, so würde dennoch seine Begünstigung des deutschen Elementes fruchtlos gewesen sein; die Germanen würden sich unter der dichten Bevölkerung verloren, dem einheimischen Charakter nur eine schwache Färbung gegeben haben. Sie hatte aber ihren Sitz im Norden von Gallien, wo römische Sitte viel weniger verbreitet, die Zahl fränkischer Ansiedler viel grösser war, sie umfasste auch den ganz unberührten, jungfräulichen Boden von Deutschland. Dadurch bekam das germanische Element in dem ganzen weiten Reiche eine viel grössere Kraft; bei allem Mangel an höherer Ausbildung, bei aller Demuth, mit der es sich den christlichen und römischen Lehren unterwarf, übte es dennoch eine geheime, aber wirksame Reaction dagegen aus. Diese Reaction erhielt dadurch einen sehr eigenthümlichen Charakter, dass sie völlig unbewusst war; man wollte nur christlich, nur römisch sein, während die deutsche Natur sich immer wieder hervordrängte. Begreiflicher Weise war dies im höchsten Grade lähmend, es brachte einen Zwiespalt in die innersten Regungen des Gemüthes; sie dachten, sie fühlten als Deutsche, freilich auch als rohe, sinnliche, verwilderte Deutsche, aber diese Gedanken und Gefühle waren begleitet von dem Bewusstseins ihres barbarischen Ursprungs, von dem Zweifel wie weit sie nach dem höheren, besser belehrten Urtheile des Priesters, des Gelehrten statthaft und richtig sein möchten. Dazu kam denn noch die Unsicherheit aller Pflichten und Rechte bei einer Menge von neuentstehenden Verhältnissen, welche gegenseitige Ansprüche begründete und einen wilden Kampf der Eigensucht und Leidenschaft erzeugte. Diese Unsicherheit nahm immer mehr zu; die Entstehung, die Grenzen der königlichen Gewalt, ihr Verhältniss zu den Grossen, die Rechte der Besitzer an ihren Gütern, die Erbrechte, die Familienverhältnisse, alles war unbestimmt, durch die Vermischung römischer und deutscher Begriffe streitig. Man sieht hier die Quellen endlosen Haders. Dabei erzeugte dann die Heftigkeit ungezügelter Begierden und die Gewohnheit leidenschaftlicher That Frevel aller Art, Bruderkriege, Kämpfe zwischen Vater und Sohn, Entführungen fürstlicher Jungfrauen und ähnliche Erscheinungen, welche selbst auf den höchsten, von dem schwachen Lichte der Geschichte beleuchteten Punkten der damaligen Zeit so oft vorkommen, und also in niedrigeren Regionen gewiss noch viel häufiger gewesen sein werden. Dann folgen Verträge, welche wieder gebrochen werden, wirkliche oder vermeintliche Verletzungen, und neue Kämpfe, bis endlich die Kirche strafend und mit Bussvorschriften sich geltend machte. Es ist begreiflich, dass bei diesem Zustande der Dinge sich eine feste Gesinnung nicht leicht, wenigstens nicht im bewegten Leben bilden, und die bessere Eigenthümlichkeit des deutschen Charakters noch nicht zum Vorschein kommen konnte. Es lag eine Kluft zwischen dem natürlichen Gefühle und der geistigen Bildung.

Dies zeigt sich ganz unmittelbar an der Sprache. Bekanntlich waren die deutschen Dialecte zur Zeit der Völkerwanderung für den schriftlichen Gebrauch noch nicht bearbeitet. Zwar hatten die Gothen schon frühe gelungene Versuche gemacht, allein bei ihrer Zerstreung unter der Mehrzahl der Römer in Italien und im südlichen Gallien gewann sofort das Lateinische mit seiner kirchlichen Autorität und seiner ausgebreiteten Literatur die Oberhand; es wurde die allgemeine Sprache der Wissenschaft und der Geschäfte, ja selbst für den brieflichen und mündlichen Verkehr der Gebildeten und für den poetischen Ausdruck. Karl liess zwar die deutschen Lieder sammeln, aber diese vereinzelte Gunst blieb unwirksam. Wichtiger war es, dass im 9. Jahrhundert ein Mönch im Elsass, Ottfried, sich gedrungen fühlte, die Evangelien in fränkische Verse zu übertragen; er bemühte sich, nicht ohne Klage über die Unfügsamkeit des rauhen Dialectes, die römischen Buchstaben den deutschen Lauten anzupassen. Allein dieser erste Beginn einer deutschen Literatur konnte nur geringe Folgen haben, im Wesentlichen blieb noch Jahrhunderte lang das Lateinische ausschliessliche Schriftsprache. So waren denn also die Gebildeten oder Gelehrten von der naiven Empfindung des Volkes gesondert, sie konnten ihre Gedanken und Gefühle nicht in voller Frische und Unmittelbarkeit, sondern nur in Uebersetzungen geben. Wer es weiss, wie sehr die Sprache nicht bloss ein willkürliches Mittel der Mittheilung ist, sondern der Lebensathem des Volkes, die Verbindung der innersten Gefühle mit der grossen Natur, in welcher unser Geist ins Leben tritt und sich selbst verstehen lernt, fühlt es, wie lähmend dies einwirken musste. Jede warme Empfindung kam erstarrt und trocken aus dem Munde hervor, jeder eigenthümliche Gedanke konnte nur soweit mitgetheilt werden, als der Sprachschatz des Redenden es gestattete.

Indessen konnte es nicht fehlen, dass mehr und mehr germanische Elemente selbst in diese Latinität, noch vielmehr in die Gedanken, welche darin ausgesprochen wurden, in das System moralischer und rechtlicher Ansichten eindringen. Dadurch musste denn zunächst die Verwirrung noch steigen, endlich aber eine neue Formbildung entstehen, in welcher beide Elemente verschmolzen waren. In Karls Schöpfungen waren diese Elemente nur mechanisch gemischt, unter seinen Nachkommen geht der Prozess chemischer Zersetzung vor sich, in welchem dann zuletzt neue Gestaltungen sich krystallisiren. Erst bei dem Erlöschen des karolingischen Hauses in Deutschland und in Frankreich werden uns diese sichtbar, und mit dem Auftreten neuer Geschlechter in beiden Ländern beginnt der Bildungsprozess der neuen christlich germanischen Welt, das eigentliche Mittelalter. Die karolingische Epoche ist für dieses eine Vorstufe, mehr der Abschluss der Völkerwanderung, als der Beginn des Mittelalters; sie

enthält nur die Stoffe, welche die spätere Entwicklung verarbeitet, zeigt nur die Grundlagen, auf welchen diese beruht.

Auch in der Geschichte der Kunst begrenzt sich diese Periode sehr bestimmt gegen die darauf folgende des Mittelalters; wir sehen in ihr noch ganz römische Erscheinungen, aber mit einzelnen, zum Theil bedeutenden Spuren germanischen Geistes vermischt, während erst später, etwa unter der Regierung Otto's I. in Deutschland, der Beginn einer neuen Formbildung sichtbar ist, die dann in steter Entwicklung das Mittelalter hindurch sich fortsetzt.

Zweites Kapitel.

Erste Leistungen germanischer Architektur.

Gothen und Franken.

Cäsar und Strabo betrachten die Germanen noch als halbnomadische Völker, die keine festen, gegen Frost und Hitze schützenden oder zum Bewahren von Vorräthen geeigneten Gebäude besäßen; sie erklären daraus den Wechsel der Aecker und ihre Wanderlust¹⁾. Auch Tacitus, obgleich er sie als in wohlgeordnetem Gemeinwesen lebend und ackerbauend kennt, schildert ihre Architektur als sehr unvollkommen. Sie haben, sagt er in einer berühmten, oft angeführten Stelle, keine Städte, dulden nicht einmal engverbundene Häuser; jeder lässt sich nieder, wo ihm eine Quelle, ein Feld, ein Hain gefällt. Selbst in den Dörfern, fügt er hinzu, sei jedes Haus von weitem Raume umgeben, zum Schutze gegen Feuersgefahr oder aus Unkenntniss des Bauens. Nicht einmal Bruchsteine oder Ziegel wären bei ihnen im Gebrauche, sie bedienten sich formlosen Materials, ohne auf Schönheit oder Zierde zu sehen²⁾. Worin dieses formlose Material bestanden, ob aus Lehm mit Holz verbunden, wie Vitruv die gewöhnliche Bauweise der Gallier, oder aus Brettern und Weidengeflecht, wie Strabo die Häuser der Belgier beschreibt, oder, wie die gedachten Worte auch übersetzt werden können, aus rohen, unvollkommen bearbeiteten Baumstämmen, ist nicht angedeutet³⁾. Ohne Zweifel gab es in dieser Beziehung

¹⁾ Caesar de bello gall. VI. 22. Strabo lib. VIII. c. 1.

²⁾ Tac. Germ. c. 16. Materia ad omnia utuntur informi et citra speciem et delectationem.

³⁾ Vitruv. lib. 2. c. 1. Strabo IV. 4. Die Häuser der Markomannen in den Reliefs der Antoninssäule scheinen kreisförmige, aus senkrecht eingerammten Baumstämmen gebildete Hütten.

verschiedene locale Gewohnheiten. Dass aber Holz der vorherrschende Bestandtheil war, ergibt sich schon aus der Gewohnheit der römischen Feldherren, bei ihren flüchtigen Streifzügen auf deutschem Gebiete die von den Einwohnern verlassenen Häuser zu verbrennen, und wird auch von den Geschichtschreibern ausdrücklich bemerkt¹⁾. Auch die deutsche Sprache giebt ein Zeugniß sowohl für die Herrschaft des Holzbaues, als für den Mangel architektonischer Vorbildung; das Gothische des Ulfilas und das Angelsächsische haben für die Thätigkeit des Bauens kein anderes Wort als: Zimmern²⁾ und noch heute sind die Bezeichnungen selbst der gewöhnlichsten Theile des Gebäudes (z. B. Pforte, Dach, Mauer, Fenster) lateinischen Ursprungs. Endlich lässt auch die Anhänglichkeit an den Holzbau, die sich bei allen Völkern nördlich der Alpen bis tief in das Mittelalter hinein, ja in einigen Gegenden bis heute erhielt, auf seine frühe Herrschaft schliessen.

Ungewiss ist nur, wie weit dieser Holzbau künstlerisch ausgebildet war. Wenn Tacitus den Häusern der Germanen jede „Schönheit oder Zierde“ abspricht, so wird man das nicht allzu genau nehmen dürfen. Die klassisch gebildeten Römer und Griechen hatten wenig Sinn für fremde Kunst und Tacitus wird davon sicher keine Ausnahme gemacht haben; auch fügt er jener eben angeführten Stelle sofort eine Aeußerung hinzu, die ihr in gewissem Maasse widerspricht. Emige Stellen ihrer Gebäude, sagt er, bestreichen sie sorgsam mit einer Erde, die so rein und leuchtend ist, dass sie Malerei und farbige Zeichnung nachahmt³⁾. Worin diese Zeichnung bestanden, deutet er nicht an, und wir dürfen dabei keine bedeutende Kunstleistung voraussetzen. Aber es beweist doch, was wir ohnehin nach dem Bildungsstande, den er seinen Germanen giebt, vermuthen dürfen, dass sie nicht gleichgültig gegen alle Zierde waren, und lässt daher schliessen, dass sie auch bei der Bearbeitung des Holzes nicht ganz formlos verfahren sein, sondern bereits einen gewissen Schmuck erstrebt haben werden, über dessen Beschaffenheit wir zwar nicht aus der Zeit des Tacitus, aber wohl aus der der Völkerwanderung einige Andeutung besitzen.

¹⁾ Herodian lib. 7. c. 2 sagt bei Gelegenheit des Feldzuges des Maximinus Thrax im J. 238 ganz allgemein, dass das Feuer die Häuser der Deutschen so leicht zerstöre, weil sie meistens aus Holz beständen. Ammian. Marc. XVII. 1 und XVIII. 2 nennt auch noch die Gebäude der schon etwas civilisirten Alemannen, gegen welche Kaiser Julian kriegte „gebrechlich“ (saepimenta fragilium penatium). Vgl. auch Tacitus Ann. I. 54.

²⁾ Goth. timrjan, angels. getimbrian. Vgl. Lappenberg, Gesch. v. England I. 170 und einen Aufsatz von Alwin Schultz in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. VIII. 332.

³⁾ Quaedam loca diligentius inlinunt terra, ita pura ac splendente, ut picturam ac lineamenta colorum imitetur.

Vor Allem gehört dahin der Bericht eines gewissen Priscus, der im Jahre 448 im Gefolge einer byzantinischen Gesandtschaft zu der Residenz des Attila, im heutigen Oberungarn zwischen der Donau und der Theiss, gelangte, und den Palast desselben, so wie den davon gesonderten seiner Gemahlin sah¹⁾. Von dem ersten bemerkt er nur, dass er von Holz und wohlgeglätteten Brettern erbaut, auch mit einem hölzernen Umgange und mit Thürmen versehen gewesen sei. Von dem zweiten spricht er etwas ausführlicher; eine gemeinsame Einfriedigung habe zahlreiche einzelne Gebäude umschlossen, welche theils mit genau in einander gefügten und mit Schnitzwerk²⁾ verzierten Brettern bekleidet, theils aus sehr sorgfältig und geschickt geradlinig behauenen Balken gebildet gewesen, denen kreisförmig gebogene Holzstücke dergestalt aufgelegt waren, dass diese Kreise vom Boden anfangend allmählig höher nach oben hinaufstiegen. Diese letzte Beschreibung ist freilich nicht deutlich, im Uebrigen aber erkennen wir doch eine sehr ausgebildete Holzbaukunst, mit einer vielleicht phantastischen, aber anscheinend ziemlich reichen Ausschmückung. Dass die Hunnen diese Architektur nicht mitgebracht hatten, ist gewiss; als sie Europa betraten, waren sie in fast thierischer Wildheit, und ein gleichzeitiger, glaubhafter Berichterstatter bemerkt ausdrücklich, dass sie den Schutz der Gebäude verschmäheten³⁾. Die Paläste ihres Königs konnten daher nur von dem Volke, unter dem er sein Lager aufgeschlagen hatte, von dem unter dem Namen der Mösogothen bekannten Zweige des grossen gothischen Stammes, errichtet sein, und sind mithin als Leistungen dieses Stammes zu betrachten, welche wir auch bei den anderen Zweigen desselben, den Ost- und Westgothen, voraussetzen dürfen. Ueber die Art des Schnitzwerkes an diesen Palästen können wir aus den Worten des Priscus nur soviel schliessen, dass es weder Abbildungen natürlicher Gegenstände enthielt, weil dies ihm eine bequemere Bezeichnung geboten haben würde, als das von ihm gebrauchte unbestimmte Wort, noch einen architektonischen Charakter hatte, weil es sich auf Brettern der Bekleidung mithin an Stellen befand, die keine bauliche Function hatten. Es werden daher phantastische Linienzüge gewesen sein, wie das Messer des Arbeiters in dem nachgiebigen Material des Holzes sie leicht hervorbringt und wie wir sie ungefähr um dieselbe Zeit an Schmucksachen germanischer Völker nachweisen können, deren nähere Betrachtung, weil mit den anderen Künsten zusammenhängend, erst weiter unten erfolgen kann. Die Missionsberichte vom 6. Jahrhundert an erwähnen häufig der hölzernen, von den Bekehrern verbrannten oder zer-

¹⁾ Excerpta de legationibus in dem Corpus script. historiae Byzantinae. Bonnae 1829. p. 187, 197.

²⁾ Die Worte: *ἐκ σανίδων ἐγγλύφων* können nicht wohl anders übersetzt werden.

³⁾ Ammian. Marc. lib. 31. c. 2. „Aedificiis nullis unquam tecti“.

störten Götzenhäuser der heidnischen Germanen, aber ohne architektonische Details. Nähere Nachrichten besitzen wir von den prachtvollen Tempeln, welche im 9. oder 10. Jahrhundert von den an die Stelle germanischer Bewohner vorgedrungenen slavischen Völkern errichtet waren, indessen zeigen sie bereits den Einfluss christlicher Cultur und können daher nicht mehr als Beispiele ursprünglicher germanischer Formbildung gelten. Die Götzentempel zu Rethra, wahrscheinlich im heutigen Mecklenburg, zu Stettin, zu Arcona auf der Insel Rügen waren künstlich, zierlich, wunderbar, wie die verschiedenen Berichterstatter es bezeichnen, von Holz erbaut, und an den Aussenwänden von sorgfältig ausgeführter Sculptur glänzend; in ihrem Inneren standen grosse in Holz oder Metall ausgeführte Götzenbilder, und jene Wandsculptur zeigte Menschen und Thiere, die Gestalten und die Bilder ihrer Götter und Göttinnen¹⁾. Wir finden daher hier eine Vorliebe für bildliche Darstellung selbst menschlicher Gestalten, während man sich bei den reingermanischen und keltischen Völkern mit phantastischer Ornamentik begnügte. Das angelsächsische Beowulflied, indem es ein einst prachtvolles, jetzt verlassenes Schloss ergreifend schildern will, spricht von den wunderhohen Mauern, die von Wurmbildern schillern, und deutet damit unzweifelhaft auf die kühnen, phantastischen Verschlingungen von Drachen und ähnlichen Thieren hin, die wir an den noch heute erhaltenen, aber vielleicht schon bis in das 12. Jahrhundert hinaufreichenden norwegischen Holzkirchen, und auf irischen Monumenten verschiedener Art vorfinden²⁾.

¹⁾ Thietmar Merseb. Chron. lib. IV. c. 17 bei Pertz Scriptor. III. (Mon. V.) p. 812 von Rethra sprechend: *Fanum de ligno artificiose compositum, quod pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum. Hujus parietes variae deorum dearumque imagines mirifice insculptae . . . exterius ornant.* Den Haupttempel von Stettin beschrieb ein Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg (1124—1129) als wunderbar und künstlich erbaut, inwendig und auswendig mit bemalten Sculpturen bedeckt, die aus der Wand hervorragend, Menschen und Thiere darstellten. Anonymus Bambergensis bei Ludewig Script. rer. Episc. Bamberg. col. 680. Bei dem Tempel zu Arcona auf der Insel Rügen ist der Zusammenhang mit christlicher Cultur am Deutlichsten, da die Insel schon früher zur Annahme des Christenthums gezwungen und der Cultus des Götzen Swantewit durch den des christlichen Heiligen Sanctus Vitus vorübergehend verdrängt gewesen war. Der Tempel, welchen der Dänenkönig Waldemar I. im Jahre 1167 vorfand und zerstörte, war von Holz in zierlicher Arbeit, an seinen Aussenmauern mit sorgfältig ausgeführtem Schnitzwerk, dessen Inhalt zwar hier nicht angegeben ist, der aber, da sich im Innern des Heiligthums die kolossale Statue des Götzen, zwar in barbarischer Gestalt, mit vier Köpfen, aber mit künstlicher Ausführung des Gewandes befand, jenen anderen wendischen Heiligthümern verwandt gewesen sein wird. Vgl. Saxo Grammaticus, Hist. Danica rec. Müller, Havniae 1839. Vol. I. p. 661 u. 822.

²⁾ Vgl. v. 2263—67 des Beowulfliedes und Moritz Heyne, über die Lage und Construction der Halle Heorot im Beowulfliede. Paderborn 1864. Von den norwegischen Holzkirchen und den irischen Ueberresten später.

Bei der langen Wanderschaft vieler dieser Völker verlor sich die Uebung dieser heimischen Baukunst, und sobald sie auf römischem Boden sesshaft wurden, gaben sie dieselben völlig auf. Die Unterhaltung der Häuser und Paläste, welche sie nun bezogen, blieb den Händen überlassen, die sie errichtet, und bei Neubauten strebten sie die solide Pracht des Steinbaues, die sie nun würdigen gelernt hatten und auf die jener Holzstyl keine Anwendung fand, zu erreichen. Sie bedienten sich daher der einheimischen Werkmeister und liessen ihnen so sehr freie Hand, dass sich selbst bei den für germanische Fürsten errichteten Gebäuden kaum eine Spur deutschen Einflusses zeigt.

Sehr deutlich können wir dies bei dem deutschen Stamme beobachten, der sich übrigens als der bildungsfähigste zeigte, bei den Ostgothen in Italien. Theoderich wünschte sich mit dem Glanze römischer Imperatoren zu umgeben, und seinen neuen Unterthanen nicht als ein Barbar, sondern als der Schützer und Erhalter ihrer Civilisation und ihrer Künste zu erscheinen. Schon diese politische Rücksicht konnte ihn veranlassen, die Baukunst zu begünstigen; es scheint aber auch, dass er selbst empfänglich für feinere Eindrücke war. Seine Edicte und die Briefe seines Geheimschreibers Cassiodor enthalten interessante Beweise, dass er von dieser Kunst gross dachte. Es ist ein schönes Amt, sagt er in der Bestallung seines Schlossbaumeisters, ein durchaus ruhmbringender Auftrag, fernen Zeitaltern zu übergeben, was die staunende Nachwelt loben muss. Auch im Schmucke, heisst es an einer anderen Stelle, wolle er den Alten nicht weichen, denen er durch die Beglückung des Jahrhunderts gleich komme. Theoderich war klug genug, um es einzusehen, dass die entarteten Römer, wie sie schon längst germanische Trachten angenommen, auch gegen die Einschwärzung fremder Bauformen nicht spröde sein würden; er hätte dadurch sogar imponiren können. Allein er machte keinen solchen Versuch; vielmehr ist er am Meisten für die Erhaltung der älteren Monumente besorgt. Ich habe schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass diese späteren Römer eine unbegrenzte Verehrung für die Wunderwerke ihrer Vorfahren zur Schau trugen; dieselben Gesinnungen finden wir auch bei Theoderich, wenigstens in den Edicten, die sein römischer Rathgeber verfasste. Freilich erkennen wir in diesen Aeusserungen, in welchen sich die Neigung des gealterten Roms zum schwülstigen Redeprunk mit der Verwunderung des barbarischen Herrschers mischt, kaum noch die römische Architektur. Er rühmt die Schlankheit der Säulen¹⁾, die wie aufgerichtete

¹⁾ Cassiodor VII. 15. Quid dicamus columnarum junceam proceritatem? „Was sollen wir von der binsenartigen Schlankheit der Säulen sagen?“ Die Uebertreibung in dem Beiworte ist nicht auffallend bei dem Style dieses Schriftstellers. Viel-

Speere die gewaltigen Massen der Gebäude tragen, er bewundert die hohlen Kanäle der Säulen, die man für fliegend halten möchte oder aus Wachs gebildet, da sie doch aus hartem Metalle seien. Es ist begreiflich, dass Manche in neuerer Zeit hierin die Andeutung eines neuen, eigenthümlichen Baustyls zu finden, dass sie sogar den Styl des 13. Jahrhunderts, den man später den gothischen nannte, schon hier zu entdecken geglaubt haben. Allein noch im Verlaufe desselben Schreibens erfahren wir, wo der Verfasser das Vorbild seiner Beschreibungen hatte; es ist in Rom, dahin verweist er den Baumeister, zu dem er spricht, dort wird er Besseres sehen, als er gelesen, Besseres, als er erdenken kann. Nur durch die Neuheit des Materials sollen sich seine Gebäude von denen der Alten unterscheiden. Nichts ist daher gewisser, als dass auch die Kunst, deren Uebung Theoderich begünstigte, die römische war, dass sie im Wesentlichen unverändert beibehalten wurde. Wie er sich überall mit Römern umgab, wie Cassiodor, Boethius, Symmachus seine Rathgeber waren, so gehörte auch sein Baumeister Aloisius und sein Bildhauer Daniel den Einheimischen an¹⁾. Die Gebäude, welche wir aus der Zeit der ostgothischen Herrschaft in Italien besitzen, bestätigen dies. Wir haben schon oben bei Gelegenheit der byzantinischen Baukunst und ihrer Anwendung in Ravenna von einigen Kirchen in dieser Residenz des Gothenfürsten gesprochen, die unter seiner Regierung oder bald nachher errichtet wurden, und wir sahen, dass sie sich genau theils an die Formen des römischen Basilikenbaues theils an den Styl der beginnenden neugriechischen Baukunst anschlossen. Nicht bloss die kirchlichen Bauten, sondern auch die Ringmauern, mit denen er Verona umgab, und die Befestigungen seiner Burg zu Terracina sind ganz in römischer Technik ausgeführt²⁾. Von dem Palaste des Königs in Ravenna besitzen wir zunächst eine fast gleichzeitige, aber freilich nicht sehr zuverlässige Abbildung in den Mosaiken von St. Apollinare nuovo; es sind offene Säulenhallen mit Vorhängen, ähnlich wie wir sie auch auf spät-römischen und byzantinischen Bildwerken dargestellt finden³⁾. Ausserdem bezeichnet die Tradition die Vorderseite des jetzigen Franciscanerklosters als einen Ueberrest des Palastes, was zwar neuerlich wegen der

leicht würde man besser: *junctam proceritatem* lesen, was denn eine rhetorische Wendung sein würde, um die sich wiederholenden schlanken Stämme der Säulenreihen anzudeuten.

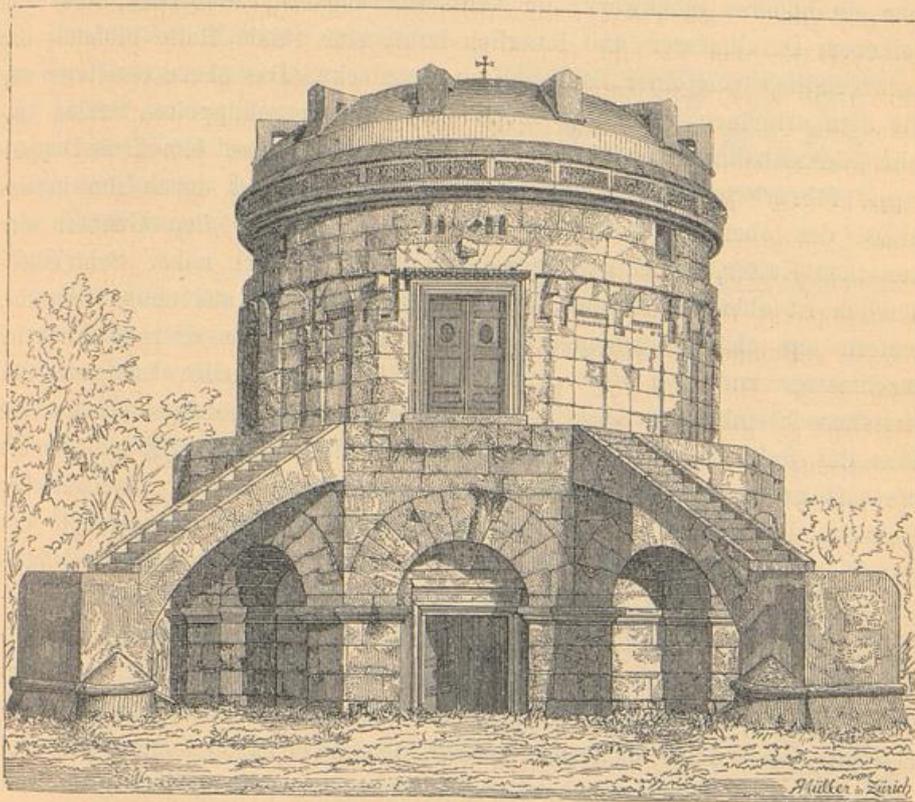
¹⁾ Cassiodor II. 99. III. 19.

²⁾ Krieg von Hochfelden, *Gesch. d. Milit. Arch.* S. 147.

³⁾ Vgl. Rahn, *Ein Besuch in Ravenna* (in v. Zahns *Jahrbüchern der Kunstwissenschaft*, I. und in besonderem Abdrucke) Taf. II. Ueber die Lage und Gestalt des Palastes giebt C. P. Bock in den *Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden* 1844. S. 46 ff. nähere Auskunft.

nachlässigeren Bautechnik bezweifelt¹⁾, aber dennoch bei der örtlichen Lage des Baues und nach dem Charakter seiner Anordnung wahrscheinlich ist. Jene in S. Apollinare dargestellte Façade mag etwa den Eingang zu den Prachträumen, diese erhaltene Mauer eine Rückseite gebildet haben. Auch sie ist spät-römischen Stils, mit einer vorspringenden Arcadenreihe

Fig. 120.



Mausoleum Theoderichs in Ravenna.

im Obergeschoss, ähnlich wie im Diocletianspalaste von Salona, jedoch neben spät-römischen oder byzantinisirenden auch mit einigen fremdartigen Details, namentlich mit einem Säulenkapitäl, in welchem man eine Reminiscenz der Holzarchitektur vermuthen könnte²⁾. Indessen gestattet die Nachlässigkeit der Ausführung und die Möglichkeit einer auf einer tieferen Stufe des architektonischen Verfalls ausgeführten Reparatur keinen sicheren Schluss.

Die merkwürdigste Reliquie aus Theoderichs Zeiten ist sein eigenes

¹⁾ So von Hübsch a. a. O. S. 91 und von Unger a. a. O. S. 345.

²⁾ Abbildungen der Details und genauere Angaben bei Rahn a. a. O. S. 285 ff. Abbildungen der ganzen Façade bei v. Quast, Ravenna, Taf. VII. Fig. 12. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

Mausoleum, das er sich vor den Thoren von Ravenna noch bei seinem Leben errichten liess, und das jetzt unter dem Namen S. Maria della Rotonda als Kirche dient. Es ist ein einfaches massenhaftes Gebäude in vortrefflichster Quadertechnik ausgeführt. Zunächst ein zehneckiger Unterbau, massiv, nur von Gängen in Kreuzform durchschnitten, deren Mittelpunkt wahrscheinlich zur Aufstellung des Sarkophags bestimmt war. Darüber ein höheres Stockwerk, im Aeusseren ebenfalls zehneckig, aber von kleinerem Durchmesser und innerlich hohl, eine runde Halle bildend; das Ganze endlich von einer flachen Kuppel gedeckt. Das obere Geschoss war (wie man erkennen kann) von einem Porticus von gekuppelten Säulen umgeben, der sich durch Rundgewölbe an die Mauer anschloss. Eine freie Doppeltreppe führte von Aussen her in diesen Porticus und durch ihn in das Innere des oberen Geschosses. Das Ganze kam so den Gräbern der römischen Kaiser, namentlich dem des Hadrian, ziemlich nahe. Sehr eigenthümlich ist aber die Kuppel, denn sie besteht nicht aus einem Gewölbe, sondern aus einem einzigen Felsstücke, das mehr als dreissig Fuss im Durchmesser und drei Fuss Dicke hat. Diese ungeheure Last aus den istrischen Steinbrüchen hierher zu schaffen und besonders sie auf die Höhe des Gebäudes, vierzig Fuss über dem Boden, zu erheben, war ein wahrhaft grossartiges Unternehmen, ein Beweis bedeutender mechanischer Technik. Dieser einfache und kühne Gedanke mag in dem Haupte des

Fig. 121.

Vom Mausoleum
Theoderichs.

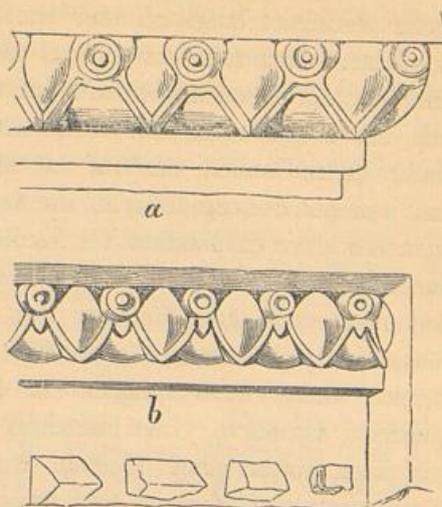
Gothenkönigs entstanden sein, er mag dabei an die Hügelgräber und Felsmassen, unter denen seine Vorfahren ruheten, gedacht haben und erlangte, indem er diesen Riesenstein dem den römischen Kaisergräbern nachgebildeten Monumente auflegte, eine ähnliche Verbindung römischer Bildung mit germanischer Kraft, wie er sie in seinem Reiche anstrebte. Auch unter den Ornamenten des einfach gehaltenen ernstesten Baues finden sich neben den römischen einige fremdartige, bei denen man einen Einfluss germanischen Geschmackes vermuthen darf. Dahin gehört zunächst ein herzförmiges Muster auf einem schmalen Streifen des Thürgestells, dann aber besonders eine sehr originelle Verzierung, welche an dem mächtigen und kühn profilirten Kranzgesimse unter der Kuppel, also an höchst bedeutungsvoller Stelle, und dann wieder mit gewissen Veränderungen an den Gesimsen der zwanzig rechteckigen Mauerblenden des Obergeschosses vorkommt, und die wir zangenförmig nennen können, indem sie aus dreieckigen Figuren zusammengesetzt ist, die einem geöffneten Cirkel oder einer Zange gleichen, und deren schräg gegeneinandergestellte Schenkel oben durch einen aus mehreren concentrischen Kreisen gebildeten Knopf

zusammengehalten werden. An dem Gesimse der Mauerblenden kommt dies Ornament in zwei verschiedenen Formen vor (Fig. *a* und *b*), beide Male aber so, dass diese Zangen weiter geöffnet und mit Erhöhungen verbunden sind, welche an den antiken Eierstab erinnern; an dem Kranzgesimse dagegen sind sie dichter aneinandergerückt und haben die Eigenthümlichkeit, dass einer der beiden Schenkel an seinem Fusse in eine Spirallinie ausläuft¹⁾.

War dies eine Einwirkung des germanischen Geschmackes, so ist es bemerkenswerth, dass sich derselbe nur hier, an dem den grossen Gothenkönig persönlich betreffenden Monumente geltend macht, während alle anderen Bauten seiner Regierung nur römische Formen zeigen und in den Berichten über dieselben neben den Baumeistern auch römische Bildhauer und Mosaicisten als unentbehrliche Gehülfen angeführt werden. Der byzantinische Einfluss auf Theoderichs Bauten war nur gering; die Meister, welche für ihn arbeiteten, hatten ihre Vorbilder in Rom. Erst nach seiner Zeit, als Ravenna durch Justinians glückliche Kriege der Sitz des kaiserlichen Statthalters, des Exarchen, wurde, gelangte hier der Styl des östlichen Reiches zur ausgedehnten Anwendung. Hin und wieder mag man sich auch in anderen Gegenden Italiens daran angeschlossen haben, namentlich an der östlichen Küste, wo der Verkehr mit dem oströmischen Reiche niemals ganz aufhörte. Im Allgemeinen behielt man dagegen in Italien den Baustyl der letzten Zeiten des untergehenden römischen Reiches bei.

Durch den Einfall der wilden Horden Alboins, durch die verheerenden Kriege, in welchen die Longobarden sich zu Herren des unglücklichen

Fig. 122.



Vom Mausoleum Theoderichs.

¹⁾ Die Anordnung des Zangenornaments am Kranzgesimse ist nach der Schilderung von Rahn a. a. O. S. 42 noch viel merkwürdiger als es die Zeichnung bei v. Quast, Ravenna, Taf. VII. Fig. 27 zeigt. Je neun solcher Zangen nämlich bilden eine Gruppe, in welcher auf beiden Seiten, also immer an vier Zangen, die unteren Spiralen die gleiche, aber der anderen Seite entgegenlaufende Richtung haben, während unter der neunten, mittelsten Zange ein Kreuzchen das Zusammentreffen beider Reihen bezeichnet. Es ist also hier schon eine charakteristisch germanische Behandlung des Symmetrischen.

Landes machten, wurde die Dürftigkeit, Muthlosigkeit und Verwirrung noch mehr gesteigert, zugleich aber auch der Zusammenhang mit Byzanz abgeschnitten. Man fuhr daher fort, nach bisheriger Weise zu bauen, und die Kirchen, die einzigen Gebäude, auf welche einige Sorgfalt verwendet wurde, mit den Fragmenten alter Monumente auszuschnücken. Die Longobarden selbst übten keinen Einfluss auf die italienische Baukunst aus¹⁾. Roher und weniger bildungsfähig als die Gothen lernten sie erst allmählig die Vorzüge der alten Civilisation des Landes und einer soliden Architektur kennen und machten auch dann keinen Anspruch auf Eigenthümlichkeit, sondern bedienten sich ohne Weiteres der einheimischen Werkmeister, deren aus römischer Zeit stammende zünftige Verfassung sich erhielt²⁾, und deren Rechte durch Verordnungen der longobardischen Könige geschützt und geregelt wurden³⁾. Die Bauleute werden in diesen Verordnungen stets mit dem auffallenden Worte: *Magistri Comacini* bezeichnet, dessen Ursprung und Bedeutung bestritten ist, in dem Einige darin bloss den in barbarischem Latein gebildeten Namen der zur Maurergenossenschaft gehörigen Meister (*Co-macini*), Andere eine Hindeutung auf die Comasken, die Anwohner des Comer Sees, als hervorragende Mitglieder und vielleicht

¹⁾ Aeltere Schriftsteller nahmen an, dass unter den Longobarden in Italien ein neuer architektonischer Styl entstanden sei. Diese Ansicht ist aber von Cordero de' conti di S. Quintino, *dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda*, Brescia 1829, vollständig und gründlich widerlegt. Die Gebäude, auf welche man sich bezog, namentlich S. Michele zu Pavia, gehören dem 12. Jahrhundert an. Dagegen schreibt Cordero a. a. O. S. 217 ff. mit grosser Wahrscheinlichkeit die weiter unten im Texte genannten Kirchen zu Lucca und zu Brescia der Longobardenherrschaft zu.

²⁾ Leo, *Geschichte von Italien*. I. S. 85.

³⁾ Das Gesetzbuch des Königs Rotharis, † 652, (abgedruckt bei Muratori *Script. T. I. P. II.*) enthält Bestimmungen über körperliche Beschädigungen bei Gelegenheit eines Baues und unterscheidet dabei (ganz im Sinne des römischen Rechts) zwischen dem Falle wo der Baumeister als Unternehmer das ganze Gebäude für einen bestimmten Preis zu liefern, und dem wo er nur einzelne Arbeiten oder die Leitung des Baues gegen tägliche Vergütung übernommen hat. In jenem Falle haftet der Meister, in diesem der Bauherr für den Schaden. Eine neuerlich aufgefundene longobardische Verordnung, wahrscheinlich des Königs Luitprand († 743) giebt einen Tarif für verschiedenartige Maurerarbeiten, wobei ein *opus gallicum* und ein *opus romanense* erwähnt und mit geringerer Bezahlung als die eigentliche Mauer (*murum*) angesetzt sind. Ausdrücke, deren für die Geschichte der Baukunst wünschenswerthe Erklärung noch nicht in befriedigender Weise gegeben ist, die aber auch darauf hindeuten, dass eine longobardische Bauweise selbst in technischer Beziehung nicht vorkam. Vgl. den Abdruck bei Promis, *regum longobardorum leges de structoribus* 1846 (*Archivio storico*, Appendice 1846. Tom. III. p. 707; v. Reumont im *Kunstblatte* 1847 Nr. 30) bei C. Baudi a Vesmes, *Edicta regum Longob. Augustae Taurinorum*. 1855 und neuerlich in Pertz *Monum. Hist. Germ. Legum* Tom. IV. ed. Fridericus Bluhme. Einige kritische Bemerkungen bei Krieg von Hochfelden a. a. O. S. 376.

Stifter dieser Genossenschaft zu finden glauben¹⁾. In dem einem wie in dem anderen Falle würde aber das Wort, sei es dass es Comasken sei es dass es nur die bestehende Genossenschaft bezeichnet, darauf hindeuten, dass diese Meister wenigstens überwiegend Einheimische waren. Jedenfalls bestätigen die freilich geringen Ueberreste der von den longobardischen

¹⁾ Die erste Ansicht, schon von Ducange in seinem Glossarium aufgestellt und neuerlich von Bluhme a. a. O., S. 176 wieder aufgenommen, stützt sich darauf, dass *macio* oder *machio* (später im Französischen: *Maçon*) schon nach Isidor von Sevilla Orig. lib. 19. c. 8) und nach dem in der vaticanischen Bibliothek bewahrten von Angelo Mai (Tom. VII. S. 567) herausgegebenen Glossarium einen Maurer bedeutet, was denn mit der Vorsatzsylbe: *Co* eine natürliche Bezeichnung für die vereinigten Maurermeister ergebe. Dennoch dürfte die zuerst von Muratori (*Antiquitates*. Diss. 24) geltend gemachte Ableitung von *Como* den Vorzug verdienen. Die klassischen Schriftsteller (Plin. H. N. II. 103. III. 19. Plin. jun. IX. ep. 7. IV. ep. 30. Virgil Georg. II. v. 159) kennen zwar das Wort: *Comacinus* nicht. Der Comer See heisst bei ihnen *Lacus Larius*, das von der Stadt *Como* gebildete Adjectiv: *comensis*. Allein wahrscheinlich war es im vulgären Sprachgebrauche anders, da schon das *Itinerarium Antonini* (ed. Parthey & Pinder, S. 133) die zwischen *Chiavenna* und der Stadt *Como* gelegene Station: *Ad lacum Comacenum* nennt, und dieser vulgäre Sprachgebrauch wurde später vorherrschend. Paul Warnefried, *Hist. Longobardorum*, nennt eine im Comer See liegende Insel, die in der damaligen Geschichte eine gewisse Wichtigkeit erlangte, stets: *Insula comacina*, und noch heute heissen die Anwohner des Comer See's *Comaschi* und das zu diesem See führende Thor von Mailand: *Porta comasina*. Existirte aber dieser vulgäre Sprachgebrauch, so ist es sehr unwahrscheinlich, dass man ein gleichlautendes Wort mit anderer Bedeutung aus *Co-* und *Machio* gebildet haben sollte. Die Annahme, dass die Maurergenossenschaft ihren Namen vom Comer See erhalten habe, ist auch keinesweges so unwahrscheinlich, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. Die Anwohner des Comer See's und seiner Nebenthäler erlernen noch heute vorzugsweise das Handwerk der Maurer und Steinmetzen, um damit im Auslande zu verdienen. Eine grosse Zahl von Inschriften ergiebt, dass das ganze Mittelalter hindurch die Baumeister der grösseren Kirchen, besonders der *Lombardei*, aus dieser Gegend (*Cumanæ dioceseos*) stammten, und dass sie ihr Handwerk nicht einzeln, sondern in Gemeinschaft mit Verwandten oder Landsleuten betrieben. Noch im Jahre 1473 bildeten in *Siena* die *Magistri Lombardi* eine besondere Genossenschaft, die mit den städtischen Meistern sich vereinigte. Viele dieser „*Lombarden*“ stammen zufolge ihrer Unterschrift unzweifelhaft aus der Gegend des Comer See's, und eine nähere Nachforschung würde dies wahrscheinlich bei allen ergeben. Es werden in der That *Comasken* gewesen sein, die ausserhalb der *Lombardei* sich lieber nach dieser grösseren Provinz, als nach ihrer minder bekannten speciellen Heimath benannten. Im Anfange der Longobardenherrschaft, wo die verheerenden Züge der Barbaren und der griechisch-gothische Krieg die offenen und reichen Gegenden viel stärker heimgesucht hatten, als die schwer zugänglichen und dürrftigen Thäler des Comer See's, mochte übrigens das Uebergewicht der *Comasken* noch viel grösser sein, wie später. Die Geschichte, wie sie Paul Warnefried berichtet, zeigt, dass diese Gegenden die Zuflucht der Römer des offenen Landes wurden und den Longobarden längeren Widerstand leisteten. Es ist daher sehr denkbar, dass ihre Bewohner die künstlerische Tradition besser bewahrten und dadurch später die Erneuerer und Leiter der Collegien der Bauleute wurden.

Königen herrührenden Bauten, dass sie im römischen Style errichtet waren. Von den Palästen, von dem der Königin Theodelinda, der als prachtvoll, mit Gold und Malereien geschmückt, geschildert wird, von dem des Königs Bertari in Pavia, den Paulus Diaconus von „wunderbarer Arbeit“ nennt, von dem Lustschlosse des Königs Luitprand zu Olona ist nichts auf uns gekommen, und der einzige, palastartige Bau, welcher den longobardischen Fürsten mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, der Palazzo delle torri zu Turin ist so sehr römischer Technik, dass er sich kaum von wirklich römischen Bauten unterscheidet¹⁾. Eher können wir glauben noch einige Kirchen longobardischer Stiftung zu besitzen; so S. Frediano und S. Michele in' Lucca und S. Salvatore (jetzt ein Militärmagazin) in Brescia. Sie sind sämmtlich basilikenartig mit antiken Fragmenten und einem Ueberrest antiker Technik, aber freilich auch mit grösserer Nachlässigkeit und stärkeren Spuren wachsenden Verfalls als bisher erbaut. Auch die grössten von longobardischen Königen erbauten Kirchen, die der Königin Theodelinde zu Monza und die, welche Luitprand neben seinem Schlosse zu Olona errichtete, waren den geringen Ueberresten und den Beschreibungen zufolge basilikenartig²⁾.

Die neueren Italiener, von der Zeit der Renaissance an bis auf unsere Tage, pflegen die Schuld des Verfalls der antiken Kunst, der schon früher begonnen hatte und unter der Herrschaft der Longobarden rasch wuchs, so beharrlich den Barbaren zuzuschreiben, dass die Frage, ob es sich wirklich so verhält, wohl genauerer Prüfung bedarf. Es ist wahr, dass das schöne, durch die Jahrhunderte des Sieges und der Herrschaft bereicherte Land die Begierden jener Völker mächtig reizte und Schweres von ihnen zu erdulden hatte. Im 5. Jahrhundert drängten sich hier die Wogen der Völkerwanderung. Gleich anfangs zogen die damals noch von der Cultur unberührten Westgothen mehrere Jahre lang raubend umher; Rom selbst zahlte ihnen ein bedeutendes Lösegeld, das man durch das Einschmelzen kostbarer, in edlen Metallen gegossener Kunstwerke aufbrachte, und wurde dennoch ein Jahr darauf von ihnen belagert und eingenommen. Später (452) verwüstete Attila Oberitalien. Drei Jahre darauf erlitt Rom eine vierzehntägige Plünderung durch die Vandalen, wobei Genserich eine ganze Schiffsladung von werthvollen, ohne Zweifel metallenen Statuen fortführte, die dann auf dem Wege nach Africa unterging. Auch die Schaaren Odoaker's verlangten Beute und Aecker, und selbst Theoderich, der am

¹⁾ Vgl. darüber das angeführte Werk von Cordero S. 287 und die bei diesem so wie in Osten, Bauwerke in der Lombardei, Taf. I. gegebene Abbildung, mit Krieg v. Hochfelden a. a. O. S. 161 ff., der den Ursprung dieses Gebäudes in römische Zeit zu setzen geneigt ist.

²⁾ Cordero a. a. O. S. 197.

Ende des Jahrhunderts dem unglücklichen Lande Ruhe gab, musste seine Gothen durch eine Theilung des Bodens befriedigen. Also schwere Bedrängnisse, grosse Vermögensverluste, auch selbst arge Zerstörungen edler Kunstwerke hatten die Eingeborenen zu beklagen; allein dass davon die Kunst tödtlich betroffen wäre, kann man nicht annehmen. Die beutelustigen Barbaren werden sich schwerlich dabei aufgehalten haben, die kolossalen Gebäude der Städte zu zertrümmern, die Statuen, mit Ausnahme der metalenen, zu beschädigen. Rom wenigstens war bei dem Einzuge Theoderichs noch so prächtig, dass ein Bischof seines Gefolges glaubte, sich danach eine Vorstellung von dem himmlischen Jerusalem machen zu dürfen¹⁾, und dass der König selbst in einem Edicte von dem zahlreichen Volke der Statuen, von den Heerden eherner und steinerner Rosse sprechen konnte, welche die Stadt schmückten und die er dem Schutze des dazu angestellten Beamten empfahl²⁾. Auch die Uebung der Kunst war durch diese Ereignisse nur vorübergehend unterbrochen. Theoderichs Prachtliebe fand noch eine grosse Zahl von Meistern aller Kunstzweige vor, welche ihm dienen konnten. In einem in seinem Auftrage verfassten Rescripte an den Hofbeamten, der den Bau des Palastes leiten sollte, werden sie namentlich angeführt und diesem überwiesen³⁾. Bald nach Theoderichs friedlicher Regierung brach dann freilich der Krieg zwischen dem byzantinischen Kaiser und den Gothen aus, der für den Bestand der alten Kunstwerke vielleicht verderblicher war als jene Raubzüge der wandernden Barbaren. Rom selbst wurde im Laufe von 16. Jahren (536—552) fünfmal von den kriegführenden Parteien eingenommen, hatte mehrere, zum Theil langanhaltende Belagerungen, wiederholt Hungersnoth und in Folge derselben verheerende Seuchen auszuhalten, und war ein Mal fast leer, da Totila die Einwohner vertrieben hatte. In diesem Kriege war es auch bekanntlich, dass die im Mausoleum Hadrians von den Gothen belagerten griechischen Truppen die darauf befindlichen herrlichen Statuen auf die Angreifer hinabstürzten, so dass einige der ersten Zierden unserer Museen nach einem Jahrtausende aus dem Graben, der die Engelsburg umgiebt, zu Tage gefördert wurden. Allein auch diese Zerstörungen trafen doch nur einzelne Gebäude der gewaltigen, so reich geschmückten Stadt. Noch nach diesen Vorfällen nennt Belisar in einem an den Gothenkönig Totila gerichteten Schreiben sie die schönste Stadt unter der Sonne und warnt ihn vor der Zerstörung so vieler Werke, welche die Kunstliebe langer Jahrhunderte gestiftet. Noch un-

¹⁾ Vita B. Fulgentii Episc. in Bibl. max. P. P. Tom. IX. p. 9 bei C. P. Bock in den Jahrb. des Vereins der rhein. Alterthumsfreunde, Heft 5, 1844.

²⁾ Cassiodor Variarum. Lib. VIII. Formul. 13 („populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum“).

³⁾ Cassiodor Variarum Lib. VII. ep. 5.

zweideutiger ist Procop in seiner nach der Beendigung des Krieges geschriebenen Geschichte, indem er von den zahlreichen Statuen des Phidias und Lysipp spricht, die unter anderen Schätzen griechischer Kunst dort öffentlich aufgestellt seien. Erst nach der Beendigung des Krieges erreichte das Unglück allmählig höhere Stufen. Jene Verheerungen waren vorübergehende Krankheiten gewesen, erst jetzt äusserte sich ein zehrendes Siechthum, das immer weiter um sich griff. Rom selbst war durch das langjährige Ausbleiben der Spenden, auf welche die Bewohner der Weltstadt angewiesen waren, und durch die dadurch entstandene Verarmung, durch wiederholte Ueberschwemmungen, Hungersnoth, Pest, sogar Erdbeben, durch die steten Bedrohungen der Longobarden, welche das Land bis an die Thore der Stadt verheerten, so heruntergekommen, dass Papst Gregor der Grosse am Ende des 6. Jahrhunderts in einer seiner Predigten sie als völlig verfallen und verödet, als leer darstellen und die erschütternden Worte, mit denen der Prophet Ezechiel das ungehorsame Jerusalem bedroht, auf sie anwenden konnte. Und ähnlich waren die Zustände im ganzen Lande. Die Verarmung, die durch die Versiegung der Erwerbsquellen und den Steuerdruck schon in den letzten Zeiten des römischen Reiches begonnen, dann durch die Kriege und Raubzüge der Barbaren und durch die Landtheilungen der Gothen und Longobarden gesteigert war, wuchs naturgemäss immer mehr, während die beständigen Fehden der longobardischen Fürsten unter sich die Bevölkerung in steter Sorge und Unruhe erhielten. Daher denn eine Entmuthigung und Verwilderung, welche der Kunst ihre Kräfte entzog. Jeder dachte in dieser Noth der Zeiten nur an sich, an seine Erhaltung, an seinen Vortheil, an Materielles; wer konnte da noch die Freiheit des Geistes haben, sich in das Schöne hinein zu denken, sich an ihm zu erfreuen? Man fuhr freilich fort zu bauen; das persönliche Bedürfniss sowohl wie die kirchliche Stimmung machten ihre Anforderungen geltend. Man gefiel sich sogar noch in einer gewissen Pracht oder glaubte damit Gott zu dienen. Aber man begnügte sich mit der äusserlichen Leistung und hatte weder Sinn noch Maassstab für die feinere Ausführung. Daher denn die zunehmende Gleichgültigkeit, die Zusammenstellung verschiedener antiker Fragmente ohne innere Uebereinstimmung und ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche architektonische Bedeutung, die stumpfe Formbildung, wenn man einzelne Theile ergänzen oder nachahmen wollte, die sorglose und unordentliche Technik. Wie weit der Verfall selbst in Rom gediehen war, beweist ein Schreiben des Papstes Hadrian I. an Karl den Grossen vom Jahre 780, in welchem er behufs Herstellung der den Einsturz drohenden Balkendecke der Peterskirche von dem Kaiser nicht bloss das Geschenk der dazu nöthigen Baumstämme, sondern auch die Zusendung eines Meisters erbittet, der fähig sei, diese

Herstellung, so wie es früher gewesen sei, zu bewirken. Es scheint also, dass er einen solchen Meister nicht besass¹⁾.

Wichtiger für die abendländische Bildung als Italien begannen nun die nördlichen Länder zu werden. In Gallien hatten sich die Westgothen in den reichen südlichen Provinzen ebenso und selbst mit grösserer Gewandtheit wie die italienischen Ostgothen an einheimische Sitte und Cultur gewöhnt. Ihre Könige schmückten Villen und Paläste durch die kunstreiche Hand römisch-gallischer Werkmeister, deren Kenntnisse und Geschick dadurch in Uebung blieben. In diesen Gegenden, die überhaupt von römischer Cultur tiefer durchdrungen waren, erhielt sich auf diese Weise ein Ueberrest antiker Technik und selbst antiken Styls ununterbrochen; wir können ihn noch sehr weit im Mittelalter erkennen²⁾. Schwächer war das römische Element im Norden von Frankreich und geringer die Bildungsfähigkeit der Franken; indessen bemühten sich auch die merowingischen Fürsten in ihrer Weise um alte Cultur und gewiss war die architektonische Praxis auch in den von ihnen beherrschten Gegenden nur eine minder reine Befolgung römischer Lehren. Im ganzen Gallien erhielt sich daher noch die alte Bauweise, wenn gleich mit grossen localen Verschiedenheiten. In einigen Provinzen bestand zwar noch neben dem regelmässigen Quaderbau, den man bei kostbaren Anlagen anwendete und als römische Weise bezeichnete, eine leichtere Constructionsart, sei es in Holz oder in Bruchsteinen, welche man die gallische nannte, und von der dahin gestellt bleiben muss, wie sie sich zu römischem Mauerwerk verhielt³⁾. In anderen

¹⁾ Jaffé, Monumenta Carolina, S. 210, Nr. 67 der päpstlichen Briefe. Die Bitte um Zusendung des Meisters könnte vielleicht einen andern Grund gehabt haben, nämlich den, dem Kaiser oder seinen mit der Ablieferung beauftragten Beamten den Verdacht oder Vorwand übermässiger Forderung zu benehmen. Allein dem steht entgegen, dass bei einer ähnlichen Forderung von Balken für andere, nicht näher bezeichnete also ohne Zweifel kleinere und weniger prachtvolle Kirchen von einem Meister, der den Umfang der Sendung bestimme, nicht die Rede ist.

²⁾ Es scheint sogar, dass auch Gothen das römische Handwerk erlernt hatten, und mit den Einheimischen wetteiferten. Venantius Fortunatus (lib. 2. c. 9): „Quod nullus veniens Romana gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus“. Ebenso wenig wie in den gothischen Gegenden fehlte es im mittleren Frankreich an Arbeitern; die Berichte Gregor's von Tours über die von seinen Vorgängern und von ihm selbst ausgeführten Bauten und Herstellungen („artificum nostrorum opere“) ergeben dies unzweifelhaft. Indessen scheinen jene gothischen Gegenden den Vorrang gehabt zu haben, denn nach ihnen benannte man im nördlichen Frankreich die dahin berufenen südfranzösischen Werkleute. Der Verfasser der Vita S. Audoëni (Act sanct. 24. Aug. p. 818), ein Schriftsteller des 10. Jahrhunderts sagt von der Peterskirche zu Rouen, dass sie „quadris lapidibus, manu gothica a primo Lothario constructa“ gewesen sei.

³⁾ Von der Amantiuskirche zu Rouen (632) heisst es: basilicam . . . non Gallicano ritu minutis ac rudibus, sed quadratis ac dedolatis lapidibus exstruendam curavit (Mabillon Annal. Tom. I. p. 328. Kreuser, Christl. Kirchenbau I. 257). Der Bischof

dagegen, namentlich da, wo reiche, befestigte Städte Mittelpunkte römischer Bildung geworden waren, erhielt sich römische Prachtliebe und römische Kunstübung aller Art. Die Gedichte des Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers († nach 600) und die Nachrichten des Bischofs Gregor von Tours († 594) lassen die Bauthätigkeit in Gallien in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, namentlich in den bischöflichen Städten noch sehr gross erscheinen. Nach den freilich poetisch ausgeschmückten Schilderungen, welche der erste in seinen Versen giebt, waren die zahlreichen, in den verschiedensten Gegenden Galliens erstehenden Kirchen noch in voller Pracht, mit goldglänzenden Mosaiken und mit Marmorsäulen geschmückt. Die eifertige und oberflächliche Bekehrung Chlodwigs (496) hatte die Gelegenheit zur Ausbreitung des Christenthums unter den Franken geboten, welche jetzt ihre Früchte trug, und den Bischöfen die Mittel gewährte und die Aufgabe stellte, diese jugendliche Begeisterung durch die Pracht des Cultus zu nähren. In der Regel wurde diese römische Kunst nur auf Kirchen verwendet; die Franken, obgleich reich und üppig geworden, richteten ihre Wohnungen noch nach alter, einfacher Sitte ein. Ihre Zimmer waren mit Teppichen, die Bänke und Sessel, auf denen sie nach aufgehobener Mahlzeit noch lange zu zechen pflegten, mit Polstern bedeckt, sie liebten, mit goldenen Gefässen zu prunken; aber ihre Häuser lagen mit Scheunen und Ställen in einer Einfriedigung, und selbst städtische Gebäude waren noch oft von Holz, durch Nägel zusammengehalten, durch deren Herausziehen man sie zerstören konnte¹). In den römisch gebildeten Städten und bei den Abkömmlingen der Römer erhielt sich aber auch in dieser Beziehung ein höherer Luxus. Namentlich erweckte ein Schloss, welches um 563 der Erzbischof Nicetius von Trier und zwar nicht in dieser noch immer wohlerhaltenen Stadt, sondern auf einem Berge an der Mosel, wo noch jetzt ein Ueberrest der späteren Burg Bischofstein steht, errichten liess, die Bewunderung der Zeitgenossen. Die Mauer, welche den weiten, auch Aecker enthaltenden Raum umschloss, war mit dreissig Thürmen befestigt, das Schloss selbst auf Säulen ruhend und so hoch, dass Venantius Fortunatus es einen zweiten, dem Berge aufgesetzten Berg nennt²). Die Kirchen behielten in Gallien noch durchgängig die Basili-

von Cahors erbaute um 630 seine bischöfliche Kirche non quidem nostro gallicano more, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnis quadrisque saxis (Excerpta ex vita S. Desiderii ap. Bouquet t. III. p. 331). Vielleicht war das in dem Gesetze des Königs Luitprand (s. oben S. 516) tarifirte opus gallicum ebenfalls ein Bau in Bruchsteinen. Uebrigens wurde, besonders im nördlichen Frankreich, auch noch häufig in Holz gebaut.

¹) Greg. Tur. Hist. Franc. IX. 35. X. 27. III. 15. V. 33 etc. Alwin Schultz in den Mitth. d. k. k. Central-Commission VIII. 336.

²) Venantius Fortunatus, Carm. lib. III. c. 12. Wenn Fiorillo (I. 384) und Otte

kenform. Gebäude, welche wir dieser Zeit mit Sicherheit zuschreiben könnten, sind nicht erhalten; dagegen hat uns der Geschichtschreiber der Merowinger, Gregor von Tours, ziemlich ausführliche Beschreibungen zweier grosser Kirchen, die vor und zu seiner Zeit gebaut wurden, hinterlassen. So dunkel manche der von ihm gebrauchten Bezeichnungen sind, so geht doch soviel daraus hervor, dass es längliche Gebäude, in Kreuzform, mit runder Chornische, mit Säulen im Inneren und mit gerader Decke von mässiger Höhe waren, mithin Basiliken¹⁾. In den späteren Zeiten des

(Gesch. der deutschen Baukunst S. 48) nach dem Vorgange des trierischen Localhistorikers Hontheim annehmen, dass italienische Werkleute diese Burg ausgeführt, so ist das eine unerwiesene Vermuthung. Der Brief des Bischofs Rufus von Octodurus, in welchem er dem Nicetius „artifices de partibus Italiae accitos“ empfiehlt oder zuweist, lässt nicht ersehen, dass es Bauleute, und noch weniger, dass sie zum Bau dieser Burg bestimmt gewesen. Es kann an römisch gebildeten Handwerkern in Trier noch nicht gefehlt haben.

¹⁾ Die Basilika zu Clermont beschreibt er (Hist. Franc. lib. II. c. 16) als „150 Fuss lang, 60 breit, bis zur Decke im Hauptschiffe 50 Fuss hoch (in altum infra capsum usque ad cameram pedes 50); vorn eine runde Apsis, auf jeder Seite Flügel habend von zierlicher Construction, so dass das ganze Gebäude in Kreuzform ist, mit 42 Fenstern, 70 Säulen, 8 Thüren“. Binterim (Denkwürdigkeiten IV. Abth. 1) und neuerlich Hübsch a. a. O. S. 108 wollen das Wort camera durch Gewölbe übersetzen. Allein es hat in der klassischen Literatur nicht selten und ebenso in der mittelalterlichen die Bedeutung einer Balkendecke, und wird namentlich von Gregor von Tours kurz vorher in diesem Sinne gebraucht. Er erzählt nämlich in cap. 14, dass der Bischof Perpetuus die kleine Zelle, welche er über dem Grabe des h. Martin zu Tours vorgefunden, abgebrochen, dabei aber die „Camera“ dieser Zelle, weil sie zierlich gearbeitet gewesen, herausgenommen und in einer anderen von ihm zu Ehren der Apostelfürsten gebauten Basilika angebracht habe. Eine solche Versetzung konnte natürlich nur mit einer Holzdecke, nicht mit einem Gewölbe vorgenommen werden. Zweifelhafte ist das Wort capsum; es bedeutet den Rumpf eines Körpers und kann daher wohl auf das Schiff bezogen werden. Allein ob das Ganze oder welcher Theil? Da Gregor es bei der Höhe anführt und er ohne Zweifel die höchste Stelle des Gebäudes im Auge hatte, so muss es das Mittelschiff sein. Auffallend ist die grosse Zahl der Säulen, namentlich weil sie so viel grösser ist als die der Fenster; wahrscheinlich sind die Säulen einer Gallerie mitgezählt, schwerlich war die Basilika fünfschiffig. Die Paulskirche hatte 80, die alte Peterskirche in Rom noch mehr Säulen; aber dann wäre die Breite im Verhältniss zur Länge grösser geworden. Wie Mothes (Basilikenform S. 49) dazu kommt, eine Kreuzungskuppel anzunehmen, ist mir unerklärlich. Besonders da er selbst annimmt, dass die Schiffe nicht gewölbt, sondern mit einer Baldendecke versehen waren. Dunkler ist die andere Beschreibung, die der Basilika des h. Martin in Tours (eod. cap. 14). Habet in longitudine pedes 160 (nach anderen Lesarten 155), in latum 60, in altum usque ad cameram 45, fenestras in altario 32, in capso 20, columnas 41, in toto aedificio fenestras 52, columnas 120, ostia 8, 3 in altario, 5 in capso. Hier entsteht denn eine grosse Schwierigkeit dadurch, dass in altario 32 Fenster und mithin mehr sind als in capso, im Schiffe. In der Ausgabe des Greg. Tur. von Guadet und Taranne (Paris 1836) ist eine Restauration versucht, nach welcher das altarium (da es

merowingischen Geschlechtes, während der wilden Kämpfe, welche das Land verwüsteten, litt ohne Zweifel auch die Baukunst; indessen fehlte es doch nicht an Gelegenheit zu einzelnen prachtvollen Bauten, und in den geringen Ueberresten derselben finden wir noch immer unverkennbare Nachbildungen römischer Formen¹⁾. Römische Mauertechnik endlich erhielt sich nicht bloss im Süden Frankreichs, sondern selbst in den weniger romanisirten westlichen und nördlichen Gegenden bis in das 11. Jahrhundert²⁾.

Anders waren die Verhältnisse in England; römische Sitte und Technik hatten die entfernte Insel nur schwach berührt und waren nach dem Abzuge der römischen Heere völlig vergessen. Die Angelsachsen bedienten sich daher hier anfangs ausschliesslich des Holzbaues, und erst nach ihrer Bekehrung zum Christenthume, begannen sie steinerne Kirchen zu bauen. Edwin von Northumberland umgab die hölzerne Kapelle, in der er getauft war, gleich darauf (627) mit einem Steinbau; sein Bekehrer, St. Paulinus, errichtete massive Kirchen in Lincoln und in York. Allein es fehlte viel, dass diese neue Bauweise sofort Wurzel fasste, noch immer wurden daneben Kirchen in Holz gebaut, und als ein halbes Jahrhundert später die Saat des Christenthums reicher aufging und das Bedürfniss nach neuen und soliden kirchlichen Bauten wuchs, fehlte es an dazu geeigneten Arbeitern. Man wandte sich daher nach dem benachbarten Gallien; der Abt Benedict Biscopius, ein Eingeborener, der mit unermüdlicher Thätigkeit für die Civilisation seines Vaterlandes wirkte, reiste und sandte wiederholt nach Gallien (672—674), um Maurer, welche einen Steinbau herstellen konnten, und Leute, die in der in

über dem Grabe des Heiligen gebaut) eine kreisrunde Form erhält. Allein die Stelle scheint verdorben und lückenhaft. Es bleibt unerklärbar, woher im Schiffe eine ungerade Zahl der Säulen entstehen können, und wodurch die Zahl der Säulen im Ganzen sich so gewaltig gesteigert habe. Unwahrscheinlich ist es, dass der sorgsame Bischof eine so eigenthümliche Construction wie die vorausgesetzte nicht besonders gerühmt haben würde. Die Restaurationen beider Kirchen, welche Hübsch a. a. O. T. 48 giebt, sind ganz willkürlich und unwahrscheinlich.

¹⁾ So liess Dagobert I. die Abteikirche von St. Denis (von deren Erneuerung im 12. Jahrhundert später die Rede sein wird) prachtvoll ausschmücken; sie prangte mit Marmor, edeln Metallen und Teppichen. Hier und in der Kirche von Montmartre so wie in der Abteikirche von Jouarre hat man Kapitäle mit schlechter Nachahmung antiker Formen gefunden, welche der merowingischen Zeit anzugehören scheinen. *Rév. de l'Arch.* 1841. p. 289.

²⁾ Besonders beliebt war die Verbindung von Steinen verschiedener Farbe oder von Ziegeln und Steinen, oder das Mauerwerk mit schräger Lagerung der Steine (fischgrätenartig), immer also Constructionsarten, die einen malerischen Effect geben. Beispiele sind das Kirchlein St. Jean zu Poitiers, die Kirchen zu Savenières, St. Eusèbe zu Gennes (beide im Dép. Maine und Loire) und die unter dem Namen Basse-Oeuvre bekannte alte Basilika zu Beauvais. S. die beiden ersten bei Gailhabaud. Die Kirchen zu Poitiers und Beauvais vielleicht noch aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, die anderen jünger.

England noch unbekanntes Kunst des Glasmachens erfahren waren, herbeizuholen¹⁾. Auch sein Freund Bischof Wilfred liess Maurer aus Gallien und selbst aus Rom kommen²⁾ und es entstanden nun noch im Laufe des 7. Jahrh. mehrere bedeutende Kirchen im Quaderbau, der nun hier noch entschiedener als schon in Frankreich den Namen des Römerbaues erhielt³⁾. Grösstentheils scheinen diese Kirchen Basiliken gewesen zu sein⁴⁾, indessen finden sich auch einige ungewöhnliche Anlagen; namentlich war die von Wilfred angelegte Marienkirche zu Hexham ein Rundbau, vielleicht mit vier Kreuzarmen⁵⁾. Allein diese Bauthätigkeit genügte nicht einmal, die

¹⁾ Bedae, Hist. abb. Wiremuth. Benedictus — Galliam petens, coementarios, qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum morem facerent; — misit legatarios Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britanniis incognitos ad cancellandas ecclesiae porticumque et coenaculorum ejus fenestras adducerent etc. Lappenberg, Geschichte von England I. 170.

²⁾ Nach Richard Hagulst, lib. I. c. 5 verschrieb er aus Rom, Italien und Frankreich: caementarios et quoslibet alios industrios artifices.

³⁾ Der Nachfolger Benedicts, Abt Ceolf von Wiremuth sendet (710) dem Pictenkönige architectos qui romano more ecclesiam ex lapide construerent. Mabillon Annales Tom. II. p. 39 und Beda, Hist. eccl. lib. 5. c. 21.

⁴⁾ Bischof Wilfred baute in Ripon, „basilicam polito lapide . . . variis columnis et porticibus suffultam“. Eddius, vita Wilfr. cap. 17.

⁵⁾ Construxerat b. Wilfridus in eodem vico ecclesiam in honore beatissimae virginis Mariae opere rotundo, quam quatuor porticus quatuor respicientes mundi climata ambiebant. Acta SS. Bened. Saec. III. Part. I. p. 210. Dass auch die von demselben Bischof gebaute Andreaskirche zu Hexham ein Rundbau gewesen, wie man angenommen, steht keinesweges fest. Sie scheint nach der Beschreibung des Eddius im Leben Wilfrids cap. 22 ein rechtwinkliger Bau (mirabili longitudine et altitudine murorum), und wenn sie zugleich, wie der Beschreiber hinzufügt: variis linearum anfractibus viarum, aliquando sursum, aliquando deorsum, per cochleas circumducta war, so deuten diese dunkeln Worte eher auf Treppen, die zu Emporen führten, als auf einen Rundbau. Indessen muss der Bau doch ungewöhnlich gewesen sein, da unser Berichterstatter versichert, dass er nicht davon gehört habe, dass dieseits der Alpen irgend eine andere, so gebaute Kirche existire (neque ullam domum aliam talem aedificatam audivimus). Noch weniger war (wie Prof. Bock in Brüssel im Bulletin de l'Acad. de Belgique. 1850. S. 45 annimmt) die von Alcuin (741—780) errichtete Kirche zu York ein Polygonbau. Dass Alcuin (de Pontif. Eccles. Ebor. bei Gale S. 729) sie eine Basilika nennt, ist zwar nicht dagegen geltend zu machen, da auch das Aachener Münster gewöhnlich diesen Namen erhält. Aber es ist auch nichts in Alcuins Beschreibung, was darauf schliessen liesse, dass sie eine andere als die gewöhnliche Basilikenform gehabt habe. Die „columnae suppositae quae stant curvatis arcibus“ sind nur bogentragende Säulen, und die Verse

Pulchraque porticibus fulget circumdata multis
Plurima diversis rotinens solaria tectis.

lassen nur auf Emporen und verschiedene Höhe der einzelnen Theile schliessen. Erst unter König Alfred (872—901) finden wir wieder einen Centralbau in England in der Klosterkirche Adelingia (Athelney), wo aber, wie es scheint, die Enge des Raumes die Veranlassung gegeben. W. Malmesbury, de gest. Pontif. Angl. p. 145. Eine Zusammen-

nationale Gewohnheit des Holzbaues auch nur bei Kirchen völlig zu verdrängen und vermochte noch weniger Werke von bleibender Bedeutung hervorzubringen.

Einen höheren Aufschwung nahm die Baukunst des Nordens erst da, als die fränkischen Länder unter Karl dem Grossen zu einem mächtigen Reiche vereinigt waren.

Karl, der überhaupt in dem Bestreben nach römischer Civilisation dem Theoderich glich, war wie dieser nicht unempfänglich für Pracht und Glanz, und hielt es der kaiserlichen Würde, die auf ihn überging, angemessen, auch wahrhaft kaiserliche Denkmäler zu hinterlassen. In den ersten Decennien seiner Regierung nahmen ihn die steten Kriege, welche seine Gegenwart auf entfernten Schlachtfeldern forderten, und die Herstellung einer geregelten Verwaltung im Frankenreiche vollkommen in Anspruch; auch musste er sich erst die geeigneten Männer zur Ausführung seiner Gedanken heranbilden. Aber nachdem dies Nothwendige erreicht war, wandte er sich mit gleicher Energie der Befriedigung seiner Kunstliebe zu. Offenbar hatte ihn der Anblick der grossartigen Bauten von Rom und Ravenna tief ergriffen; er wollte die Pracht dieser ehemaligen Herrschersitze auf seinen neuen Staat übertragen. Er nahm daher, nach der in Italien selbst herrschenden Sitte, keinen Anstand den Palast Theoderichs in Ravenna zu diesem Zwecke zu plündern, liess sich vom Papste Hadrian die Erlaubniss ertheilen, Mosaiken, Marmor und ähnliche Prachtgegenstände daraus zu nehmen¹⁾, und schritt bald darauf zur Ausführung seiner Pläne. Er hörte es gern, wenn seine Dichter Aachen ein zweites, ein werdendes Rom nannten²⁾, und begann in seinen Residenzen zu Ingelheim, Nymwegen und Aachen Paläste zu bauen, welche die Bewunderung seiner Zeitgenossen erweckten. Für die gottesdienstlichen Bedürfnisse zu sorgen, die Kirchen anständig und reichlich auszustatten, trieb ihn seine Frömmigkeit ebenso sehr als seine Sorge für die Civilisation des Landes; der Kirche wandte sich daher seine Baulust in höherem Maasse zu. Eine Sage erzählt³⁾, dass er so viel Kirchen gestiftet, als Buchstaben im Alphabet, und dass er jeder einen goldenen Buchstaben von grossem Werthe geschenkt habe; eine Erfindung die wahrscheinlich die Zahl der kirchlichen Bauten Karls eher verkleinert als vergrössert, aber doch zeigt, wie das Volk seine Munificenz in geistlichen Stiftungen anerkannte. In einer Schrift, welche stellung dieser Beschreibungen giebt Britton Vol. V. und der 1846 bei Parker in Oxford erschienene Companion to the Glossary of terms.

¹⁾ Jaffé, Monumenta Carolina, S. 268. Das Schreiben des Papstes ist nicht datirt, und ergiebt durch seinen Inhalt nur, dass es zwischen 781 und 791 entstanden sein muss.

²⁾ Angilbertus Carmen de C. M. bei Pertz Scr. II. „Roma secunda“ „venturae moenia Romae“.

³⁾ Königshoven Chronik, ed. Schilter S. 103.

wenn auch nicht von dem Kaiser selbst, doch in seinem Namen und Auftrage verfasst ist¹⁾, vergleicht er die Kirchen seines Reiches mit denen des byzantinischen, und rühmt, dass während diese an Licht und Weihrauch, ja selbst an Erhaltung des Daches Mangel litten, die seinigen sogar mit Gold und Silber, mit Edelsteinen und Perlen ausgestattet seien. Er sorgte durch Gesetze, dass jeder, dem die Erhaltung einer Kirche obliege, diese Pflicht erfülle, er liess ihren baulichen Zustand durch seine Sendgrafen besichtigen²⁾.

Von seinen Schlössern ist uns nichts erhalten, doch geben gleichzeitige Schriftsteller in Prosa und in Versen Beschreibungen, aus denen sich wenigstens so viel ergibt, dass sie höchst prachtvoll und grossartig waren und ähnlich wie die Paläste der römischen und byzantinischen Kaiser aus vielen einzelnen Gebäuden bestanden. Wenn es in einer poetischen Schilderung des Ingelheimer Palastes heisst, dass er tausend Eingänge und tausend Höfe habe, so ist das ohne Zweifel nicht buchstäblich zu nehmen, aber es deutet doch darauf hin, dass eine grosse Zahl von einzelnen Sälen und Häusern bestand³⁾. Von dem Palaste zu Aachen erzählt ein anderer Schriftsteller, dass die Wohnungen der Hofbeamten so um das Palatium herum geordnet gewesen, dass der Kaiser durch das Gitter seines Obergeschosses die Aus- und Eingehenden habe beobachten können; dass ferner diese Nebengebäude auf Säulen geruht hätten, so dass unter ihnen nicht bloss Kriegersleute und Diener, sondern auch das Volk Schutz gegen Regen und Schnee, gegen Sonnengluth und Kälte fanden⁴⁾. Von den Wandgemälden, mit denen diese Paläste geschmückt waren, von den Schätzen, welche sie enthielten, wird weiter unten die Rede sein. Alle diese Pracht ist verschwunden; ein Paar Kapitäle im Museum und im Dome zu Mainz, gewöhnliche spät-römische Arbeit korinthischen Styles, einige Säulen im

¹⁾ In den berühmten und unten näher zu erwähnenden *Libri carolini*.

²⁾ Neander *K. G.* III. 488. *Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis quomodo structae aut destructae sint, in tectis, in maceris, sive in parietibus, sive in pavimentis, nec non in pictura etc.* *Capit. ann.* 807. c. 7. Aehnliche Vorschriften wiederholt er häufig. *Baluz. Capit. reg. Franc. t. I.* p. 460. 612. 783. 855. 933.

³⁾ Ermoldus Nigellus, *Carmen rerum Ludovici P. gestarum* (bei Pertz *Script. II.*) *Lib. IV. v. 181:*

Quo domus alta patet, centum perfixa columnis,
Quo reditus varii, tecta que multimoda,
Mille aditus, reditus, millenaque claustra domorum.

Der Palast zu Ingelheim, obgleich nach Eginhards ausdrücklicher Bemerkung (cap. 17) von Karl angefangen, wurde erst unter der Regierung seines Sohnes vollendet.

⁴⁾ *Monachus Sangallensis. Lib. I. c. 30* (bei Jaffé *Monum. Carol. S. 661*). Die letzterwähnte Einrichtung erinnert an die italienische, besonders in der Lombardei am Fusse der Alpen herrschende Sitte unter den Rathhäusern Säulenhallen anzulegen, in welchen

Schlosshofe zu Heidelberg, alle aus Ingelheim stammend, einige Fragmente von Säulenstämmen und Mauern daselbst an Ort und Stelle¹⁾, sind die einzigen erhaltenen Ueberreste dieser glänzenden Hallen.

Einen grossen Eindruck machte den Zeitgenossen der Gedanke Karls, den Rhein bei Mainz trotz seiner Breite von fünfhundert Schritten mit einer ganz von Stein errichteten Brücke zu überspannen. Schon in den früheren Jahren seiner Regierung hatte er hier eine Brücke vollendet, welche auf mächtigen Steinpfeilern ruhte, aber übrigens aus Holz bestand. Ein Jahr vor seinem Tode brannte dies Holzwerk ab und er beschloss nun und begann sie ganz von Stein herzustellen. Dies gewaltige Unternehmen wurde aber durch seinen Tod unterbrochen und noch achtzig Jahre nach demselben sah ein Dichter, dessen Verse uns erhalten sind, die in gleichen Abständen zwischen den Fluthen des Stromes emporragenden Steinmassen, und beklagt, dass ein so grosses Werk nun für immer unvollendet bleiben werde²⁾.

Von den kirchlichen Monumenten des Kaisers ist uns nur ein einziges geblieben, aber auch ein höchst wichtiges, die Kirche in Aachen, mit manchen Veränderungen zwar, aber im Ganzen noch vollständig. Schon die Zeitgenossen scheinen sie als die höchste Kunstleistung des Jahrhunderts betrachtet zu haben; wenn von Karls Bauthätigkeit die Rede ist, steht sie überall voran³⁾. Und in der That kann man sie als die höchste architektonische Leistung der Zeit betrachten, vollkommen ausreichend, um daran die Richtung und den Umfang der Kenntnisse derselben zu ermessen.

Die Gestalt der Kirche ist nicht die der Basiliken, sondern schliesst sich an die römisch-byzantinischen Central- und Kuppelbauten an. Ihre Bestimmung als Schlosskapelle und zugleich als Grabmonument des Stifters mochte die Wahl dieser Form herbeigeführt⁴⁾, der Anblick von S. Vi-

das Volk Schutz gegen das Wetter findet. Vgl. übrigens über diese Paläste im Allgemeinen Fiorillo, Deutschland I. 29, über die Lage des Aachener C. P. Bock in den Jahrbüchern der rhein. Alterthumsfreunde Heft 5.

¹⁾ Nähere Auskunft darüber giebt v. Cohausen in Heft 5 der: Abbildungen von Mainzer Alterthümern. Mainz 1852.

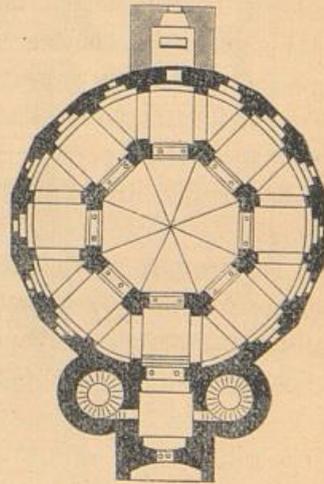
²⁾ Poeta Saxo. lib. V. v. 443 ff. Jaffé, Monum. Carol. p. 619. Eginhard Vita C. M. cap. 17. Der Mönch von St. Gallen spricht in dunkler Rede davon, dass der Brückenbau durch geregelte Theilnahme von ganz Europa zu Stande gekommen sei. Monachus Sangall. Lib. I. c. 30 bei Jaffé a. a. O. S. 661. Vielleicht hatte hier schon ein römischer Brückenbau bestanden, den Karl benutzte.

³⁾ Eginhard nennt diese Kirche und die Mainzer Brücke „inter praecipua“, der Poeta Saxo zeichnet sie noch stärker aus.

⁴⁾ Die Vermuthung, welche Prof. Bock in Brüssel im Bulletin de l'acad. de Bel-

tale in Ravenna dafür eingenommen haben. Wenigstens stimmt sie in den Maassen ziemlich mit diesem Vorbilde überein, während übrigens der Plan durchaus selbstständig ist und wesentlich davon abweicht. Sie besteht nämlich zwar wie S. Vitale aus einem inneren achteckigen, von einer hohen Kuppel überwölbten Raume, umgeben von einem Umgange geringerer Höhe, der sich in zwei Stockwerken gegen den Mittelraum öffnet, ist aber viel einfacher, man kann wohl sagen zweckmässiger, construiert¹⁾. Der Umgang ist nämlich nicht wie dort ebenfalls achteckig, sondern sechszehneckig, und zwar so, dass seine Seiten denen des innern Achtecks gleich sind und sich zu ihnen abwechselnd parallel und diagonal verhalten. Es ist dadurch erreicht, dass der Umgang abwechselnd in quadratische und dreieckige Felder zerfällt, jene den Seiten des inneren Achtecks entsprechend und im unteren Umgange mit Kreuzgewölben, diese an die inneren Pfeiler anstossend und mit einem, dem Kreuzgewölbe verwandten aus drei Kappen bestehenden Gewölbe überspannt. Acht starke Pfeiler ohne Kapitäle stützen im Innern den Mittelbau und tragen auf einfachen Kämpfergesimsen die Bögen des Untergeschosses, über welchen dann auf einem kräftigen Gesimse die bedeutend, etwa um die Hälfte höheren Arcaden des zweiten Stockwerks sich erheben, welches zwar ebenso wie das untere Geschoss durch halbkreisförmig geöffnete, auf Wandpfeilern ruhende Zwischenwände in sechzehn abwechselnd quadratische und dreieckige Felder getheilt, aber in anderer Weise überwölbt ist. Die Aussenwände dieser Empore haben nämlich bei Weitem nicht dieselbe Höhe wie jene nach Innen geöffneten Arcaden, so dass das auf den Zwischenwänden ruhende Tonnengewölbe nach dem mittleren Achteck hin ansteigt und so demselben zugleich als kräftige Strebe dient. Ueber den Arcaden erhebt sich dann die senkrechte Mauer des inneren Achtecks mit geringer Höhe,

Fig. 123



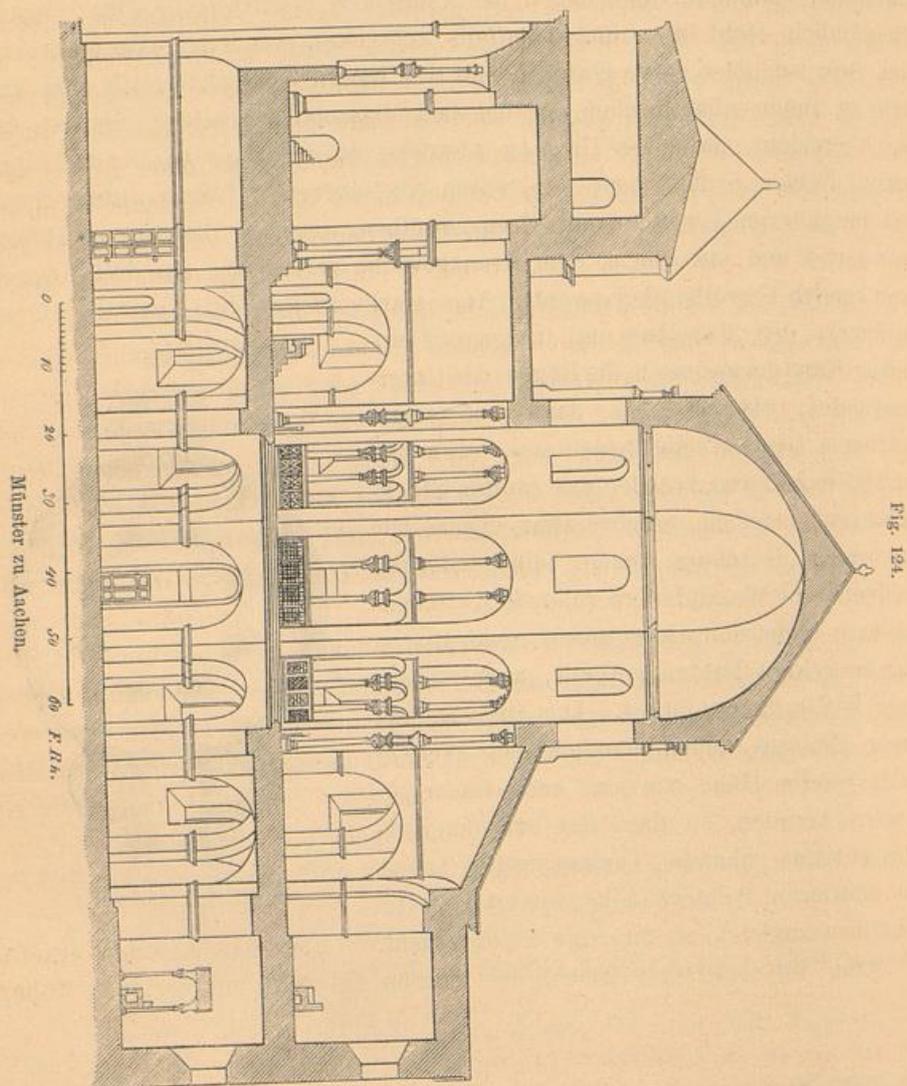
Münster in Aachen.

gique 1850. S. 45 ausgesprochen, dass eine in den Jahren 741—780 in York erbaute Polygonkirche das Vorbild gewesen, ist durchaus unerwiesen. S. über diese Kirche in York oben S. 525. Anm. 5.

¹⁾ Aufnahmen von Franz Mertens in der Wiener Bauzeitung 1840. S. 135, dann bei E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst II. S. 41 ff., Isabelle Edif. circ. tab. 54, 55. Hübsch a. a. O. Taf. 49. Die Spannung der Kuppel beträgt etwa 50, die Höhe des inneren Achtecks etwa 100 Fuss.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

die aber genügt, acht ziemlich grosse rundbogige Fenster aufzunehmen, über denen dann das Ganze mit einer, nicht wie in S. Vitale kugelförmigen, sondern in acht Kappen gebrochenen Kuppel schliesst. Die ganze Anlage ist also sehr viel einfacher, klarer, nüchterner, als die von S. Vitale; die statische Berechnung ist eine durchaus richtige, aber auch unverhüllte. Der Urheber des Planes hat sich die Aufgabe klar vor Augen



gestellt und immer den kürzesten Weg gewählt. Auf die volle Kugel-
fläche der Kuppel, auf den Parallelismus eines inneren und äusseren Octo-
gons hat er verzichtet, aber dafür auch die künstliche Anlage der Halb-
kuppeln und die schwierige Ueberleitung aus dem Achtecke in die Kreis-
fläche der Kuppel vermieden und das erste Beispiel eines einfach und

consequent durchgeführten Strebesystems gegeben, das trotz ziemlich mangelhafter technischer Ausführung den Jahrhunderten und der Zerstörung Trotz geboten und weiteren Erfindungen vorgearbeitet hat¹⁾.

Dieser einfachen und strengen Anlage wurde dann ein reicher Schmuck angepasst. Jene oberen Arcaden, deren unverhältnissmässig weite Oeffnungen an sich etwas leer erscheinen mussten, wurden durch eine eigenthümliche doppelte Säulenstellung gefüllt. Je zwei freistehende Säulen etwa von halber Höhe der Arcade durch drei Bögen unter sich und mit den Seitenwänden verbunden, trugen ein Gesims, von welchem dann zwei andere kleinere, jenen unteren entsprechende Säulen bis zu dem Bogen der Oeffnung aufstiegen, in dessen innere Leibung sie ohne irgend eine architektonische Function durch ein auf ihrem Kapital ruhendes formloses Pfeilerstück eingriffen. Die Schäfte dieser Säulen sind in den Dimensionen und im Stoffe ungleich, theils von edlen Marmorarten, theils von Granit, bald polirt, bald rauh, die Kapitäle theils korinthisch theils compositer Ordnung, beide augenscheinlich nicht für dies Gebäude gemacht, sondern aus verschiedenen antiken Gebäuden entnommen. Auch bemerkt Eginhard ausdrücklich, dass Säulen, die der Kaiser aus Rom und Ravenna herbeigeschafft habe, in der Kirche verwendet seien, wobei er, da keine anderen Säulen darin vorkommen, nur diese gemeint haben kann. Es ist daher wohl möglich, dass das Vorhandensein dieser mühsam über die Alpen geführten, kostbaren Säulen, für deren constructive Verwendung der in schlichter Consequenz durchgeführte Pfeilerbau keine Stelle darbot, und demnächst der Vergleich der nackten und schmucklosen Arcaden mit dem reichen Formenspiel der durch die Halbkuppeln motivirten Säulenstellungen in S. Vitale, während oder nach der Vollendung des Baues den Gedanken dieser bloss prunkenden, überflüssigen Anordnung erzeugt hat²⁾. In Italien ist eine solche, soviel wir wissen, nicht vorgekommen, wohl aber findet sie sich in der Sophienkirche von Constantinopel, nur nicht, wie hier, an offenen Bögen, sondern an den kolossalen Fenstern, wo dann diese Säulen-

¹⁾ Im südlichen und mittleren Frankreich bedeckte man sehr frühe das Mittelschiff der Basilika mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe oder die über denselben befindlichen Emporen aber mit halben Tonnengewölben, welche sich also als Strebebögen an die obere Wand anlehnten. Die steil ansteigenden Tonnengewölbe über den Emporen des Aachener Münsters haben dieselbe Bedeutung und können so als Vorbilder jener Anordnung angesehen werden, welche dann später wieder wesentlich zur Bildung des Strebesystems der Gothik beitrug.

²⁾ Eginhard, Vita C. M. cap. 26. Hübsch a. a. O. nimmt mit Beziehung auf eine mir unbekannt Abhandlung des Prof. Bock in Brüssel an, dass diese Säulenstellungen dem Gebäude nachträglich hinzugefügt seien. Nach jener Stelle Eginhards kann das nur in der im Texte angedeuteten Weise gedacht werden, wo es denn allerdings wahrscheinlich ist.

stellung ein nützliches und selbst nothwendiges Rahmenwerk zur Sicherung der schweren, in Marmor ausgeführten und durch die Marmorscheiben belasteten Fenstersprossen bildete¹⁾.

Von der sonstigen reichen Ausstattung des Inneren mit Marmor und anderen glänzenden Stoffen, deren Eginhard erwähnt, ist wenig übriggeblieben. An der Kuppel und selbst in den Fensterleibungen, und daher wahrscheinlich auch an den grossen dazu so sehr geeigneten Wölbungen der Emporen waren Mosaiken angebracht. Auch an Metallschmuck fehlte es nicht; vier zweiflügelige, zum Theil sehr grosse eiserne Thüren, mit regelmässiger Eintheilung in mehrere Felder, und die Broncegitter der Empore sind noch jetzt erhalten; diese mit sehr zierlichen, meistens antiken Vorbildern nachgeahmten Mustern, aber doch mit charakteristischer Auswahl und in eigenthümlichem, rhythmischem Wechsel, auf den ich später zurückkommen muss²⁾. Mit diesem Reichthume der Ausstattung steht die Dürftigkeit und Unvollkommenheit der architektonischen Gliederung in einem eigenthümlichen Gegensatze. Der ganze Innenraum zeigt eigentlich nur die nackte Structur des Achtecks mit den für die Verbindung mit dem Umgange nöthigen Bogenauschnitten. Die Pfeiler sind nichts als die Winkel dieses achteckigen Baues; das Kämpfergesims des unteren Stockwerkes ist in starrer und ärmlicher Weise profilirt, den oberen Arcaden fehlt selbst dieser bescheidene Versuch einer Gliederung. Das Aeussere des Umganges ist später so verändert, dass sich die ursprüngliche Anordnung nicht mehr erkennen lässt. Dagegen ist der senkrechte Theil des Kuppelbaues noch erhalten, und zeigt ohne weitere Ausbildung der Flächen an den Ecken des Achtecks eine den Strebepfeilern ähnliche Mauerverstärkung, welche oben ziemlich gedankenlos von einem roh gearbeiteten korinthischen Kapitale bekrönt ist. Dazu kommt, dass das Technische in der Behandlung des Steins, sowohl in den Verzierungen als im Mauerwerk, überaus nachlässig und roh ist und selbst hinter den Arbeiten der spät-römischen Zeit bedeutend zurücksteht.

Ziehen wir die Summe aller dieser Erscheinungen, so finden wir das verständige Element dem Künstlerischen und Technischen vorausgeeilt. Der Meister dieses hervorragenden Baues ist mit den statischen Gesetzen wohl

¹⁾ Salzenberg a. a. O. Taf. 17. Die Anordnung in der Sophienkirche ist, obgleich, die unorganische Verbindung der oberen Säulen mit dem Bogen auch hier vorkommt, dennoch weniger anstössig, weil die Kapitäle nicht korinthisch, sondern als ausladende Würfel gestaltet sind, und die Trennung beider Säulenreihen nicht durch Bögen, sondern durch einen einfachen Architrav bewirkt ist. Der Gedanke des Rahmens ist dadurch deutlicher ausgesprochen.

²⁾ Dass Thüren und Gitter aus Karls Zeit stammen ergibt sich, in Verbindung mit dem Charakter der Arbeit aus ihrer Erwähnung bei Eginhard Vita C. M. cap. 26.

vertraut gewesen und hat die Kühnheit und Kraft gehabt, sie wenn auch im Sinne und auf Anregung römischer Vorbilder doch in neuer und selbstständiger Construction anzuwenden. Dagegen ist ihm der Sinn für die feinere künstlerische Durchbildung, für organische Gliederung und für die Entwicklung des Ornaments aus der Construction noch nicht angeschlossen; er behandelt den Schmuck wie einen willkürlichen Zusatz, ohne inneren Zusammenhang mit dem Ganzen, und lässt sich dabei unbedingt von römischen Vorbildern leiten. Dazu kam, dass ihm die Unterstützung geschickter Handwerker fehlte. Die Bildung, welche selbst bei den begabten und gelehrten Männern eine noch neue und oberflächliche, aus der Verstandesregion noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war, hatte auf die niedrigere Klasse noch weniger Einfluss haben können. Die nachlässige Behandlung des Steines, die ungleiche und ungenaue Durchführung aller Formen zeigt dass die rohe Hand der Werkleute noch nicht fähig war, sich an Ordnung und Regel zu binden.

Ueber den Urheber des Planes haben wir keine Nachricht¹⁾. Dass Ansigis, der nachherige Abt des Klosters Fontanelle, und vor ihm Eginhard die Leiter des Baues gewesen, wie von neueren Schriftstellern angenommen wird, ist nicht unwahrscheinlich, aber auch nicht erwiesen²⁾. Beide waren kunstverständige und während des Baues in Aachen im Dienste Karls lebende Männer. Eine glaubhaft berichtete Inschrift in der Kirche selbst nannte einen sonst unbekanntem Meister Otto als den, der den Bau vollendet habe³⁾. Im Uebrigen kennen wir die Geschichte des Baues ziemlich genau. Etwa im Jahre 796 begonnen, wurde die Kirche im Jahre 804 geweiht. Im 14. Jahrhundert wurde das ursprüngliche, kleine und viereckige zweistöckige Altarhaus⁴⁾ im Osten der Kirche abgebrochen und durch den noch jetzt bestehenden prachtvollen hohen Chor verdrängt,

¹⁾ Der Mönch von St. Gallen (lib. I. c. 28 bei Jaffé a. a. O. S. 659) schreibt den Plan dem Kaiser selbst zu (*fabricare propria dispostione molitus*), was natürlich bei dem selbst des Schreibens unkundigen Helden nur in sehr allgemeinem Sinne richtig sein kann.

²⁾ Kugler, *Baukunst* I. 408. Otte, *Gesch. d. d. Baukunst* I. 70. Pertz *Scr.* II. 427. Ansigis war „*Exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio*“, und zwar unter der Oberleitung Eginhards. Aber man kann unter diesem Ausdrücke schwerlich eine architektonische Function verstehen; er bezog sich vielmehr auf die Werkstätten für kleinere Kunstwerke, welche Karl in Aachen unterhielt. Jaffé a. a. O. S. 490.

³⁾ *Insignem hanc dignitatis aulam Karolus caesar magnus instituit; egregius Odo magister explevit, Metensi fatus in urbe quiescit.* Diese Inschrift, als eine in der Kapelle befindliche bezeichnet, fand Jaffé in einem Wiener Codex von einer Hand des zehnten Jahrhunderts vermerkt. Dasselbst S. 536.

⁴⁾ Seine Gestalt ist durch Ausgrabungen im Jahre 1861 ausser Zweifel gesetzt. *Organ für christl. Kunst* 1861. S. 274.

später das Aeussere durch Hinzufügung anderer Nebenkappen verändert, im 18. Jahrhundert endlich auch das Innere, selbst das damals noch erhaltene Kuppelmosaik durch Stuccatur im damaligen Style bedeckt und verdorben. Im Jahre 1794 wurden dann die Säulen aus den Arcaden ausgebrochen und nach Paris geschleppt, von da aber im Jahre 1813 grösstentheils zurückgebracht, und bei der seit 1844 begonnenen Restauration wieder in früherer Weise aufgestellt. Aber trotz aller dieser Veränderungen ist der Kern des Karolingischen Baues erhalten, und die Phantasie kann sich den Glanz der Kaiserkrönung in diesen Hallen vergegenwärtigen. Noch steht der Kaiserstuhl und bauliche Eigenthümlichkeiten bestätigen die Sage, dass vom Boden des Münsters aus am Krönungstage eine hohe Treppe in das obere Stockwerk des Umganges hineinführte.

Es ist merkwürdig, dass wir hier im Norden sowohl in der Anlage des ganzen Gebäudes, als in den Säulenstellungen der Arcaden eine Annäherung an den byzantinischen Styl finden, der selbst in Italien nur wenig angewendet war. Eine unmittelbare Einwirkung byzantinischer Künstler ist dabei keinesweges anzunehmen; Karl liess, wie sein Chronist erzählt, zum Bau der Aachener Kirche kundige Männer aus weiter Ferne, aus allen Ländern diesseits des Meeres¹⁾ herbeikommen; an Griechenland, von woher man nicht leicht durch die unwirthlichen Gegenden ungarischer und slavischer Völker zu Lande, sondern zur See zu kommen pflegte, dachte man also in dieser Beziehung nicht, sondern nur an Italien und die verschiedenen gallischen Provinzen. Wohl stand der Kaiser mit byzantinischen Herrschern in freundlicher Verbindung; er empfing Gesandtschaften und Geschenke von ihnen; er verstand selbst griechisch und unter seinen Mönchen gab es manche die sich gern durch einen griechischen Ausdruck einen Schein der Gelehrsamkeit gaben. Aber nichts deutet darauf hin, dass dieser Verkehr oder diese Studien sich auf Künstlerisches erstreckten²⁾. Keiner der karolingischen Schriftsteller, auch nicht Eginhard, der doch selbst Künstler war und sich um bauliche Angelegenheiten so sorgfältig bekümmerte, dass er selbst den Vitruv studirte, lässt uns spüren,

¹⁾ Monach. S. Galli de Vita Car. M. I. c. 28. Ex omnibus regionibus cismarinis. Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschland I. S. 31 weicht daher, wenn er die Werkmeister aus „Italien und Griechenland“ kommen lässt, von seiner Quelle ab, und noch mehr, wenn er (eod. S. 19) operarios transmarinos als herbeigeholt anführt.

²⁾ Der Beschreiber der Bauten des Ansigis in Fontanelle nennt die Bibliothek Pyrgiscos (Thürmchen), den Kapitelsaal Beleterion, ohne Zweifel für Buleuterion (Rathversammlung), was um so sicherer nicht von griechischen Technikern herkommt, sondern nur ein Prunken mit nicht einmal vollständig verstandenen griechischen Vocabeln ist, als er selbst kurz vorher gesagt hatte, dass Ansigis nur Arbeiter von dieser seit des Meeres gehabt habe. Gesta abb. Fontanellensium bei Pertz, Monumenta II.

dass man auch nur das Dasein einer eigenthümlichen byzantinischen Kunst ahnete. Italien dagegen, das der Kaiser selbst gesehen, hatte ihm tiefen Eindruck gemacht, die Werke der römischen Imperatoren und vielleicht die seines grossen Vorgängers in der Verschmelzung römischer und germanischer Sitte, des Theoderich, waren es, denen er nacheiferte. Selbst die Materialien seines Baues nahm er grösstentheils aus Italien; Quadersteine wurden zwar auch aus den Mauern von Verdün, Säulen aus Trier, aber die edleren Stoffe, Marmor, Mosaiken und Säulen aus Rom und Ravenna herbeigeschafft. Sogar eine Reiterstatue Theoderichs musste sich die Aufstellung in dem Palaste zu Aachen gefallen lassen. Die Quellen, aus welchen Karl und seine Gehülfen ihre Kunstansichten schöpften, waren also durchaus römische, die Schriften des Vitruv, die Bauten von Rom und Ravenna. An die Einführung eines neuen Geschmacks dachten sie nicht, sondern nur an Erhaltung des alten, der schon seit der Römerzeit in diesen gallischen Gegenden einheimisch war. Wenn daher der Plan der neuen Kirche sich an den von S. Vitale anschloss, so erklärt sich das ganz einfach aus der engen Verbindung mit Ravenna. Anders verhält es sich freilich mit der Säulenstellung in den Arcaden, welche in der That direct von der Sophienkirche, da nur da Aehnliches vorkommt, entlehnt sein wird. Aber freilich genügte zu dieser Entlehnung, da die Ausführung eine ganz andere ist, schon die Anschauung oder Beschreibung eines Laien, und überhaupt ist es entscheidend, dass wir in den Details überall keinen Anklang an byzantinische Architektur finden. Die Kapitäle, sowohl im Inneren der Kirche als an den Pilastern der Kuppel, sind durchweg römische, zum Theil von alten Gebäuden herrührend, zum Theil aber auch von Arbeitern der Zeit nachgebildet.

Der Eindruck, den dieser Bau auf die Gemüther der Zeitgenossen und der folgenden Geschlechter machte, lässt sich aus den Nachahmungen erkennen, die theils noch jetzt vorhanden, theils uns durch Berichte bekannt sind. Karl selbst liess in seinem Palaste zu Nymwegen¹⁾, sein Sohn Ludwig in Theodonis villa, dem heutigen Thionville, die Schlosskapelle²⁾, der Bischof Notker zu Lüttich im Jahre 981 eine Johanniskirche³⁾ nach diesem Vorbilde erbauen. Auch von der längst zerstörten Walburgiskirche zu Gröningen vermuthet man dasselbe⁴⁾. Sehr merk-

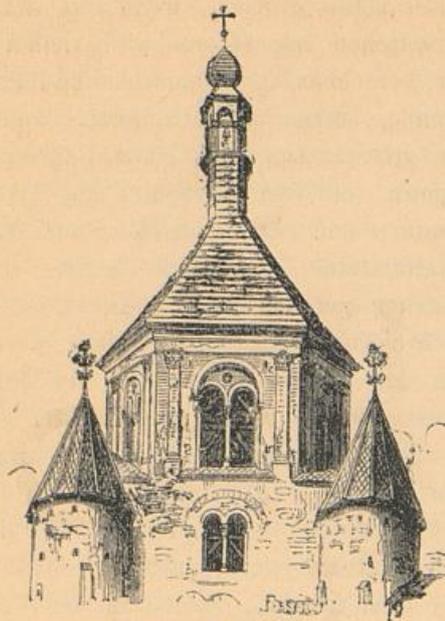
¹⁾ Die noch jetzt bestehende Kapelle, anscheinend eine Erneuerung aus dem 12. Jahrhundert, lässt noch den Grundplan erkennen. A. Oltmanns, *déscription de la chapelle carlovingienne etc. de Nimègue*. 1847.

²⁾ Der Continuator Reginonis (Pertz, *Mon. Ser. I. p. 618*) erwähnt bei der Zerstörung dieser Kapelle im J. 939 ihrer Erbauung „*instar Aquensis*“.

³⁾ Fiorillo, *Deutschland*, II. S. 88. Der noch jetzt erhaltene, im vorigen Jahrhundert hergestellte Bau hat eine dem Aachener Münster ähnliche Anlage.

⁴⁾ Oltmanns a. a. O. p. 48 und Kugler, *Gesch. d. Baukunst* II. 362.

Fig. 125.



Octogon am Münster zu Essen.

und Ottmarsheim behufs der Empore eines Nonnenchors, jenem Vorbild nachgeahmt wurde³⁾.

Als eine Nachahmung der „Basilika zu Aachen“ (denn diesen, ohne Rücksicht auf die Form, von den grossen Kirchen Roms hergeleiteten Ehrentitel gab man schon seit Eginhards Tagen dem Münster) nennt ein Chronist des zehnten Jahrhunderts dann auch die kleine Kirche zu Germigny-les-Prés (Dép. Loiret); welche noch bei Karls Leben von dem Bischof Theodulphus von Orléans erbaut wurde, und die noch jetzt, wie wohl nur als Chor zu einem später angebauten Langhause erhalten ist.

¹⁾ Vgl. eingehende Untersuchungen nebst Abbildungen bei v. Quast und Otte, Zeitschrift für chr. Arch. u. Kunst Bd. I. S. I ff.

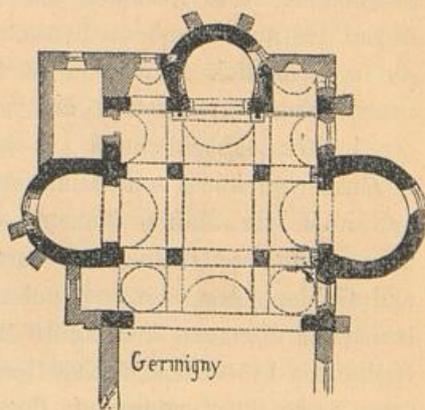
²⁾ Jacob Burckhardt in den Mitth. d. Gesellsch. für vaterl. Alterthümer in Basel. 1844. Meine im Kunstbl. 1843 Nr. 24 und in der ersten Auflage dieser Kunstgeschichte Bd. III. S. 497 aufgestellte Ansicht, dass der Bau noch dem 9. Jahrhundert zuzuschreiben sei, habe ich bereits Bd. IV. 2. S. 101 der 1. Aufl. zurückgenommen.

³⁾ Beide Kirchen, die von Ottmarsheim und die erwähnte Kölner Kirche erhielten ihre Weihe durch Papst Leo IX. bei seinem Aufenthalte in Deutschland (1049–1054). Die Entdeckung und Bekanntmachung der jetzt verborgenen Stelle in S. Maria verdanken wir v. Quast (Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Bd. XIII. S. 180 ff.) Vgl. über alle diese Nachbildungen Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 85 ff., der mit Recht darauf aufmerksam macht, dass in den genannten drei Fällen die Ausstattung der für den Sitz der Nonnen bestimmten Empore die Veranlassung zur Nachahmung jener Säulenstellung gab.

würdig ist dann der westliche Chor der Stiftskirche in Essen, wahrscheinlich aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts, der mit drei Polygonseiten schliesst und mit einem achteckigen Thurmbau bekrönt ist, welche beide genaue Nachbildungen der entsprechenden Theile der Aachener Kirche sind¹⁾. Eine vollständige verkleinerte Copie des ganzen Münsters mit geringen und leicht zu erklärenden Abweichungen in den Details ist dann die noch wohlerhaltene Kirche des Nonnenklosters zu Ottmarsheim im Elsass, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts²⁾, während gleichzeitig, in der Kirche S. Maria zum Capitele in Köln wenigstens eine Arcade mit der doppelten Säulenstellung wiederum wie in Essen

Der Vergleich bezieht sich aber ohne Zweifel nicht auf die bauliche Anordnung, sondern auf die kostbare Ausstattung, von der noch jetzt ausser einigen Stuckornamenten das grosse Mosaikbild der Altarnische erhalten ist¹⁾. Der Bau selbst ist ganz anderer Art, aber wohl für die karolingische Zeit charakteristisch. Er ist nämlich weder polygonisch noch mit einer grossen Kuppel versehen, sondern ein Quadrat, das durch vier in ihrer Mitte quadratisch aufgerichtete Pfeiler und die von ihnen nach den Aussenwänden geschlagenen Bögen in neun Felder getheilt ist, von denen das mittlere als ein viereckiger, aber nicht überwölbter Thurm über den Umgang emporragt, in welchem die vier gleichen Kreuzarme mit hohen Tonnengewölben, die vier Eckquadrate aber theils ebenfalls mit Tonnengewölben, theils mit kleinen Kuppeln gedeckt sind, und endlich jene in Osten und auf beiden Querarmen mit ziemlich tiefen Apsiden zusammenhängen. Der Plan hat also eher eine Verwandtschaft mit kleineren byzantinischen Kirchen als mit dem Aachener Münster, aber er hat mit diesem das Bestreben nach ungewöhnlichen An-

Fig. 126.



Germigny-les-Prés.

¹⁾ Abbildungen mit einem von Mérimée verfassten Texte in César Daly, *Révue de l'Arch.* VIII, pl. X, u. XI, p. 113. Albert Lenoir, *Archit. monastique.* II, p. 29, 107, 126 ff. Der Chronist beginnt mit den Worten: (Theodulphus) basilicam miri operis, instar videlicet ejus quae Aquis est condita, aedificavit, setzt dann aber hinzu: Aemulatus in hoc facto magnum Karolum, qui ea tempestate Aquisgrani palatio tanti decoris aedificaverat ecclesiam, ut in omni Gallia nullam habebat similem (*Gall. Christ.* VIII, p. 1420. Mabillon *Annal. Bened.* II, p. 317). Es scheint also und ist sehr begreiflich, dass der Chronist nur an die gleiche Pracht des Schmuckes dachte. Kuglers Annahme (*Gesch. der Baukunst.* II, 212), dass der gegenwärtige Bau, weil dem Aachener Münster unähnlich, nicht der des Theodulphus sei, ist nicht haltbar. Denn die Aechtheit der Altarnische ist durch das darin befindliche Mosaik, die der Kreuzconchen durch ihre genaue Uebereinstimmung mit jener, dadurch aber verbürgt, dass die ursprüngliche Anlage im Wesentlichen dem jetzigen Bau identisch gewesen, was nicht ausschliesst, dass einige Details später verändert sind. Allerdings wird, wie Kugler geltend macht, in einem ebenfalls noch dem zehnten Jahrhundert angehörigen Berichte eines Brandes gedacht, aber in einer Weise, welche nicht auf Zerstörung des Gebäudes, sondern nur auf Beschädigung des Schmuckes schliessen lässt. Theodulphus habe, so heisst es in dem Berichte, dort eine Kirche von so wunderbarer Arbeit erbaut, dass sie, bevor sie einen Brand erlitten (antequam igne cremaretur), in ganz Neustrien ihres Gleichen nicht gehabt habe. Die Technik des Mauerwerkes entspricht, nach dem Urtheile der französischen Berichterstatter (vgl. Viollet-le-Duc. VIII, 472) der karolingischen Zeit.

ordnungen gemein, das der karolingischen Zeit eigen war, und von dem wir später noch andere Beispiele kennen lernen werden.

Die Pflege der Wissenschaften und Künste war nach Karls Tode nicht mehr an den Höfen seiner Nachfolger zu suchen; sie fand ihren Sitz nunmehr in den Klöstern, namentlich in den grossen deutschen Klöstern von St. Gallen, Hirschau, Fulda und Corvey, die in der allgemeinen Zerstörung und Verwilderung wie ruhige Inseln eines aufgeregten Meeres erscheinen. Die frommen und gelehrten Männer, welche an der Spitze dieser Institute standen, betrachteten es bald als ihre wichtigste Aufgabe, die ursprünglich klein und dürftig angelegten Kirchen durch neue und prachtvollere zu ersetzen und mit Bildwerk und Metallen zu schmücken. Sie hielten daher Schulen, in welchen fähige Novizen nicht bloss in der Schönschreibekunst und Miniaturmalerei, sondern auch in der Architektur und allen verwandten Künsten unterrichtet wurden. Die Chroniken sind voll von der Aufzählung der vortrefflichen Baumeister, Maler, Bildschnitzer und Goldarbeiter, die sich unter diesen Geistlichen hervorthaten, die Lebensbeschreibungen der Aebte liefern zahlreiche Nachrichten über sie; die Reihe der klösterlichen Künstler, welche sich noch weithin in das Mittelalter erstreckt, beginnt mit ihnen. Die Beschreibungen ihrer Bauten, an denen es ebenfalls nicht fehlt, sind freilich fast immer dunkel und schwülstig; die mönchischen Erzähler lieben es, sie durch symbolische Beziehungen zu würzen. Indessen verdienen sie um so mehr Beachtung, als die Zeit und der langerhaltene Reichthum dieser berühmten Abteien nur wenige Spuren jener frühen Thätigkeit übrig gelassen hat.

Aus der grossen Zahl dieser Klosterbauten will ich einige erwähnen; zunächst solche, bei denen der Zusammenhang mit der Bauschule von Aachen augenscheinlich ist. Die Abtei Centula in der Picardie (später St. Riquier, unfern Abbeville) wurde durch Angilbert, den Günstling Karls, in den Jahren 793—814 mit reicher Unterstützung seines Gönners neu und so prachtvoll erbaut, dass man behauptete, es seien dazu Marmorsäulen aus Rom und Ravenna verwendet. Der alte Bau ist längst unkenntlich geworden; nach einer Zeichnung in einem Manuscripte, welche von Mabillon publicirt ist, enthielt das Kloster drei Kirchen, von denen die grösste, eine Basilika mit einem Kreuzschiffe und einem demselben ähnlichen Vorbau, mit den beiden anderen durch Mauern verbunden war und so in einem unregelmässigen Vierecke die Klostergebäude umschloss¹⁾. In der Abtei Fontanelle (St. Wandrille, unfern Rouen), welche der Kaiser dem Ansigis, der unter Eginhards Leitung Vorsteher der Werkstätten in

¹⁾ Vgl. Hariulfi Vita Angilb. abb. in Mabillon Act. SS. ord. Bened. Saec. IV. P. 1. p. III. und 112. Die Länge der Hauptkirche bildete die vierte Seite.

Aachen gewesen war, übertrug, fand dieser bereits acht Kirchen vor, so dass er seine Baulust nur an den Klostergebäuden üben konnte, die er in symmetrischer Anlage aus festen Steinen und mit reicher künstlerischer Ausstattung vollendete. Unter den Kirchen war die Hauptkirche 290 Fuss lang, also ohne Zweifel eine mächtige Basilika, während von einer anderen erwähnt wird, dass sie eine Empore (Solarium) habe, was an eine Verwandtschaft mit dem Aachener Münster zu denken gestattet¹⁾.

Wichtiger als diese französischen Klöster ist Fulda, das im Jahre 744 unter der Leitung des h. Bonifacius gestiftet, nach dem Martyrium dieses hochverehrten Bekehrers im Jahre 755 seine Grabstätte, und als solche das Ziel zahlreicher Pilger wurde. Schon vor dem Tode des ersten Abtes Sturmius († 779) war die ursprünglich in einer Einöde errichtete Abtei von einer Bevölkerung von etwa 4000 Seelen umgeben, und die Zahl der Mönche so gewachsen, dass eine Erweiterung der Kirche nöthig wurde. Seinem Nachfolger, dem Abte Baugulf, genügte auch dies nicht er benutzte das Talent eines bauverständigen Mönches, Ratgar, zur Errichtung einer grossartigen Basilika mit einer östlichen Apsis und einem davorgelegenen Kreuzschiffe (transversa domus), welche demnächst als Ratgar zur Würde des Abtes emporgerückt war (802) noch den Zusatz einer westlichen Apsis erhielt und so das erste Beispiel der nachher in Deutschland oft vorkommenden doppelhörigen Kirchen gab. Sein Nachfolger Eigil liess unter Leitung eines andern baukundigen Mönchs Racholf diesen beiden Chören prachtvolle Krypten mit Gewölben, die auf Säulen ruheten, hinzufügen²⁾, und überhaupt den Bau dieser Salvatorskirche vollenden, welche im Jahre 819 die Weihe erhielt. Ausser dieser Hauptkirche hatte schon Ratgar zwei kleinere Kirchen bauen lassen, zu denen dann noch durch den Abt Eigil ein eigenthümlicher Bau hinzukam, die St. Michaelskirche, auf dem innerhalb der Clausur belegenen Begräbnissplatze der Mönche, geweiht 820, die, einer der wenigen unschätzbaren Ueberreste aus dieser Zeit, trotz einiger späteren Aenderungen und Anbauten im Wesentlichen erhalten ist³⁾. Die Beschreibung dieses Baues, welche der Mönch Candidus, Zeitgenosse Eigil's, in der metrischen Biographie desselben giebt und die prosaischen Klosterchroniken im Westlichen wiederholen, betrachtet ihn

¹⁾ Gesta abbatum Fontanellensium bei Pertz Scr. II.

²⁾ Nachrichten über diese Bauten geben die Klosterchroniken von Fulda und besonders die metrische Biographie des Abtes Eigil durch den Mönch Candidus bei Brower, Sidera Germaniae p. 20 ff. und Antiqu. Fuld. p. 103 ff. und bei Mabillon, Act. Sanct. Ord. Ben. T. V. — Einige Auszüge daraus bei Fiorillo Deutschland I. S. 46. Vgl. auch die Chronik in Böhmer, Fontes rerum Germanicarum. III.

³⁾ Vgl. die von dem Vereine für Hessische Geschichte und Landeskunde durch v. Dehn-Rotfelser herausgegebene Beschreibung: Die S. Michaelskirche zu Fulda, Kassel 1866, mit vortrefflichen Zeichnungen.

als ein Kunstwerk von tiefer symbolischer Bedeutung. Auf Einem Steine ruhend, dann auf acht Säulen und Bögen emporsteigend, und endlich wieder mit Einem Steine schliessend, bedeute der Rundbau die Christenheit als Gottes lebendigen Tempel, der auf Christus gegründet und durch ihn vollendet vermöge der acht Seligkeiten sich zu ihm erhebe¹⁾. Der Bau selbst erklärt diese allegorische Deutung. Er besteht nämlich zunächst aus einer Krypta von $39\frac{1}{2}$ Fuss im Durchmesser, innerhalb welcher eine cylindrische Mauer den tonnenförmig überwölbten Umgang von dem Mittelraume scheidet, dessen ebenfalls ringförmiges niedriges Tonnengewölbe in der Mitte auf Einer Säule ruhet. Ueber dieser Krypta befindet sich dann eine Rotunde, in welcher acht im Kreise aufgestellte Säulen Rundbögen und vermittelt derselben einen cylindrischen Mauerkörper tragen, der ohne Zweifel ursprünglich oberhalb des Umganges durch eine Kuppel geschlossen war. Jene Mittelsäule der Krypta und der Schlussstein des Gewölbes, verbunden mit jenen acht Säulen genügten dem frommen Dichter für seine Symbolik²⁾. Im elften Jahrhundert hat das Gebäude mehrere Aenderungen erlitten. Zuerst wurde der Umgang der Krypta durch acht ungefähr in der Richtung der Radien eingebaute Scheidemauern in einzelne Zellen getheilt, in welchen besonders strenge Klosterbrüder sich jahrelanger Einsamkeit unterwarfen. Gegen Ende dieses Jahrhunderts aber verband der Abt Ruthard mit dieser Kirche eine Propstei, was dann eine Vergrößerung derselben nöthig machte. Es wurde daher nicht nur ein kleines Langhaus mit einem westlichen Thurme angebaut, sondern auch die Rotunde erhöht, über dem Umgange durch Anlegung einer Empore, welche durch vier von einer Säule getheilte Oeffnungen den Einblick in den Mittelraum hatte, der dann mit seiner cylindrischen Mauer thurmartig darüber hinausragte und oben mit einer Balkendecke statt des Kuppelgewölbes schloss. Die ursprünglichen Theile des Baues tragen vollkommen das Gepräge der ka-

¹⁾ S. die Verse des Candidus daselbst S. 4. Einfacher die Schilderung der Chronik bei Böhmer a. a. O. S. 162: Sed et aliam ecclesiam in cymiterio rotundam mira arte typice composuit, uno lapide tota domus imminens subterius, uno lapide tota superius conclusa. Dass (wie Otte, Gesch. d. Bauk. S. 90 annimmt) Rabanus Maurus, der allerdings sich damals im Kloster befand und die Einweihung des Baues durch ein Gedicht feierte, auch der Leiter desselben gewesen, ist unerwiesen, und dass man damit eine Nachahmung des heiligen Grabes beabsichtigt, unwahrscheinlich. Die h. Grabeskirche enthielt zwölf Säulen „nach der Zahl der Apostel“ und nicht acht nach der der Seligkeiten und gerade diese Zahlenspiele waren es, auf die man Gewicht legte. Die Worte jenes Gedichtes, welche Dehn-Rotfelser a. a. O. S. 5 zum Beweise anführt, erklären sich vielmehr dadurch, dass schon damals (822) ein Altar „zum Kreuze und Grabe Christi“ in dem Kirchlein errichtet war.

²⁾ Man braucht also nicht mit Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern, anzunehmen, dass ein mächtiger Deckstein zum symbolischen Zwecke auf der Laterne der Kuppel angebracht gewesen.

rolingischen Epoche. Das Mauerwerk ist überaus roh aus kleinen Bruchsteinen gebildet und unterscheidet sich schon von den Zellenmauern des elften Jahrhunderts, welche aus grösseren, besseren Bruchsteinen bestehen¹⁾. Die stämmige Mittelsäule der Krypta hat einen einfachen Pfahl zur Basis und als Kapitäl eine rohe, nur die allgemeinen Umrisse wiedergebende Nachahmung des ionischen. Die ebenfalls noch sehr stämmigen Säulen der Oberkirche haben attische Basen ohne Eckblätter, und Käpitäle, welche den korinthischen und compositen ziemlich sorgfältig, aber ohne feineres Gefühl und unfrei nachgebildet, und zum Theil durch eine spätere Hand, welche den Säulen eine stärkere Verjüngung geben wollte, beschädigt sind. Ihre Deckplatten haben fast dieselbe starr schematische Profilierung wie das Kämpfergesimse an den Pfeilern des Aachener Münsters, und die auf denselben aufsetzenden Bögen glatte Leibungen ohne alle Gliederung²⁾.

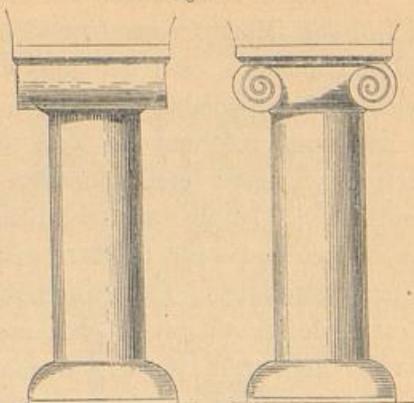
Fulda stand mit der Kunstschule von Aachen in regem Verkehre, und es scheint dass Aachen in den anderen Künsten, Fulda aber in der Architektur den Vorrang hatte. Denn den jungen Mönch Brun (Candidus), der sich nachher als Maler hervorthat, schickte eben jener Abt Ratgar, den die Chroniken wiederholt als klugen Baumeister (*sapiens architectus*) bezeichnen, nach Aachen, damit er sich unter Eginhards Leitung ausbilde, während umgekehrt Eginhard, wenn es sich um architektonische Fragen, um den Sinn gewisser Ausdrücke des Vitruv handelte, darüber durch einen ihm vertrauten jungen Mann in Fulda Auskunft einziehen liess, wo man sie ihm an gewissen Vorbildern erläutern werde³⁾.

¹⁾ Eine Abbildung dieses verschiedenen Mauerwerks vor seiner neuerlichen Bedeckung mit Anwurf nach J. F. Lange bei Krieg v. Hochfelden a. a. O. S. 200 und bei Otte S. 91.

²⁾ Auffallend ähnliche Säulen sind in einer späteren Kapelle des im Jahre 802 gegründeten Ludgeriklosters zu Helmstädt eingebildet, ohne Zweifel also ein Ueberrest des übrigens verschwundenen karolingischen Baues. Dehn-Rotfelfer a. a. O. und Reise-skizzen der niedersächsischen Bauhütte. Bl. 3, 4, 5.

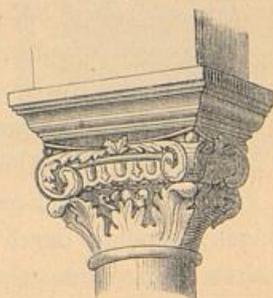
³⁾ S. d. Schreiben Eginhards an seinen „Sohn“, den sonst unbekanntten Vussin

Fig. 127.



In der Krypta der Michaeliskirche zu Fulda.

Fig. 128.



Aus der Michaeliskirche zu Fulda.

In engen Beziehungen zu dem karolingischen Hause stand die Abtei zu Lorsch (Monasterium Laurishamense) im Rheinthale zwischen Darmstadt und Mannheim¹⁾. Bei der Einweihung eines Neubaues im Jahre 774, an welchem die Nachahmung antiken Styles gerühmt wurde (more antiquorum et imitatione veterum) war Karl der Grosse mit seiner Gemahlin und seinen Prinzen zugegen; etwa hundert Jahre später wurden hier Ludwig der Deutsche († 876) und sein Sohn Ludwig der jüngere († 882) nebst mehreren der ihrigen und zwar in einer zu diesem Zwecke von ihnen erbauten Grabkirche bestattet²⁾. Ein gewaltiger Brand zerstörte im Jahre 1090 das Kloster, dessen theilweise jetzt noch bestehende Kirche erst im 12. Jahrhundert hergestellt wurde. Dennoch hat sich hier ein kleines, aber sehr merkwürdiges karolingisches Gebäude erhalten.

Es ist augenscheinlich nicht eine Kirche oder Kapelle, sondern nur eine Vorhalle oder ein Eingangsthor, das, etwa 34 Fuss breit und 23 Fuss tief, auf jeder seiner breiten Seiten drei rundbogige Oeffnungen hat, welche in sorgfältig behauenen Quadern ausgeführt durch vier Halbsäulen compositer Ordnung, etwa in der Weise römischer Triumphbögen flankirt sind. Ueber dieser Halle besteht ein zweites Stockwerk, welches durch zehn kleine, 5 Fuss hohe cannelirte Pilaster mit ionischen Kapitälern neun, den drei unteren Arcaden entsprechende Abtheilungen erhält, die dann aber nicht durch Bögen, sondern durch Spitzgiebel, die durch zwei zierlich profilirte Balken ohne horizontale Grundlinie gebildet werden, verbunden sind³⁾. Darüber trug ein von Consolen unterstütztes starkes Kranzgesimse das wie man an den Seitenwänden erkennt, ursprünglich flach angelegte Dach.

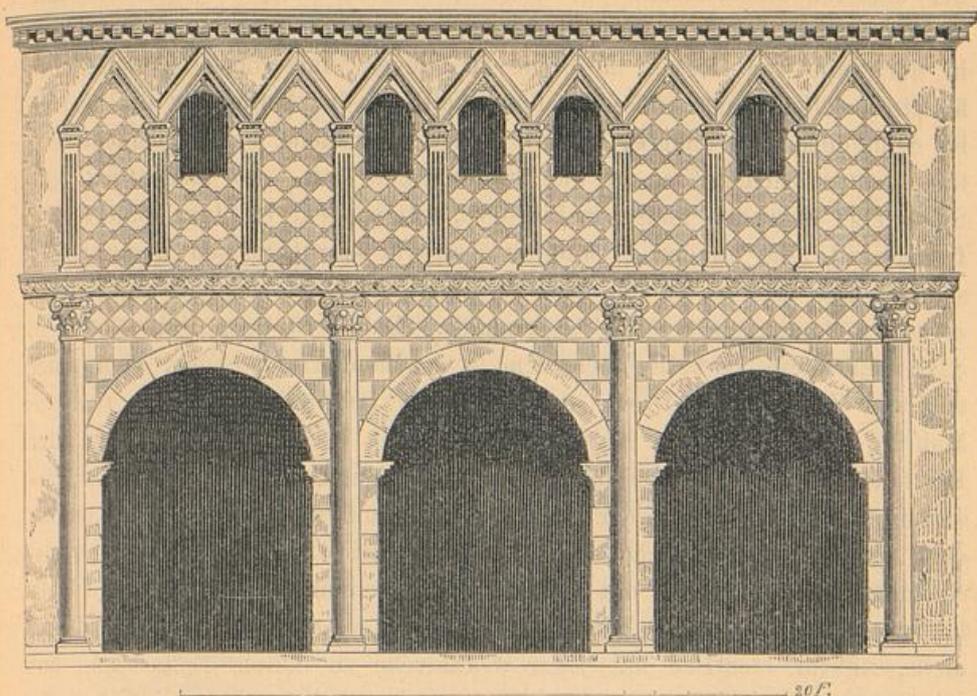
bei Jaffé, Monum. Carolina S. 478. Der Text ist offenbar entstellt; dass die Capsella quam dominus E(igil) columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit, nicht, wie Fiorillo I. 25 und Andere angenommen haben, ein nach antiken Gebäuden angefertigtes elfenbeinernes Modell bedeuten könne, ist wohl gewiss. Selbst an ein elfenbeinernes Reliquienbehältniss mit architektonischen Formen wird man kaum denken dürfen, sondern nur an ein wirkliches Gebäude, vielleicht an die Michaeliskirche mit ihren den verschiedenen antiken Säulenordnungen entlehnten Kapitälern, wobei dann freilich nicht bloss das Wort: capsella, sondern auch das „eburneis“ einer Aenderung bedürfen würde. Immerhin scheint aber, wenn auch diese Worte unerklärt bleiben, soviel festzustehen, dass Eginhard die Erklärung der Vitruvischen Kunstausdrücke aus Fulda zu erlangen hoffte.

¹⁾ Nicht zu verwechseln mit dem erst im 12. Jahrh. gegründeten Kloster Lorch (Monast. Laureacense) bei Schwäbisch-Gmünd.

²⁾ Die Hauptstelle im Chron. Lareshamense scheint zwar Ludwig den jüngeren als den Erbauer zu nennen, kann aber auch, bei Voraussetzung einer Ungenauigkeit des Ausdrucks, auf seinen Vater gedeutet werden, und jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass dieser die von ihm ausgewählte Grabstätte auch schon selbst erbaute. Vgl. Dr. Savelsberg im deutschen Kunstblatte 1851. S. 164.

³⁾ Abbildungen bei Moller, Denkm. d. deutschen Baukunst. I. Taf. 1—4, bei Gailhabaud Bd. II., in Försters Denkmälern I. Taf. 11—14 und an andern Orten.

Fig. 129.



Durchgangshalle zu Lorsch.

Zu diesen reichen architektonischen Details kommt noch, dass alle müssigen Stellen der Wand, die Zwickel der unteren Arcaden, der Fries zwischen den compositen Kapitälern, die von den ionischen Pilastern und Giebeln umschlossenen Felder schachbrettartig mit rothen und weissen Steinen ausgelegt sind. Die Ausführung ist im Ganzen eine sehr sorgfältige, und verräth eine genaue Kenntniss römischer Architektur, wenn auch zuweilen mit ungewöhnlicher Verwendung. Die attischen Basen, die Akanthusblätter und Voluten der compositen Kapitäle, das palmettenartige Blattwerk an dem Gurtgesimse über diesen Kapitälern und der dasselbe begrenzende Perlenstab stehen spät-antiken Vorbildern noch sehr nahe. Die ionischen Kapitäle des oberen Stockwerkes sind zwar schwerfällig und überladen, und die Canneluren an den Pilastern ungewöhnlich behandelt, aber auch hier ist die Arbeit sorgfältig, und die ganze technische Ausführung des Mauerwerkes unterscheidet sich durch ihre Präcision sehr auffallend von der Nachlässigkeit, die wir an dem Kaiserbau zu Aachen wahrnehmen.

Dieser Umstand macht dann die Entstehungszeit zweifelhaft. Man kann nicht annehmen, dass diese sorgfältige Behandlung hier schon vor der Weihe des Jahres 774 eingetreten sei, da Karl bei seiner Schlosskapelle im Jahre 793 sich mit sehr viel weniger geübten Arbeitern begnügen musste. Man hat daher, um die Verbindung antiker Formen mit

der besseren Mauertechnik zu erklären, die Vermuthung aufgestellt, dass es eine Arbeit des 12. Jahrhunderts sei, wo sich allerdings, und zwar ganz in der Nähe von Lorsch, im Dome zu Speyer, einigermaassen Aehnliches findet¹⁾. Allein auch dieses ist nicht haltbar; die Auffassung der Antike ist denn doch eine andere, und die ganze Anordnung so wie manche Details deuten entschieden auf die karolingische Zeit. So namentlich jene Spitzgiebel über den ionischen Pilastern, welche dem 12. Jahrhundert sehr fremd sind, aber an den Architekturformen in karolingischen Manuscripten sehr häufig, und in frühen, der karolingischen Zeit nahestehenden französischen Bauten einige Male vorkommen. Daher ist denn wahrscheinlich, dass auch diese Vorhalle noch dem 9. Jahrhundert angehöre, aber einer späteren Zeit desselben, wo die anhaltende Bauhätigkeit schon tüchtige Maurer und Steinmetzen herangebildet hatte. Hier bietet sich nun der Umstand dar, dass jene Grabkirche Ludwigs des Deutschen bei ihrer wiederholten Erwähnung in der Chronik stets mit dem Zusatze vorkommt: *quae dicitur varia*, welche die bunte genannt wird, und dass die Ausstattung unserer Vorhalle mit wechselnden rothen und weissen Steinen vollkommen diesem Beiworte entspricht. Allerdings gestattet nun ihre Form nicht, sie für identisch mit jener Grabkirche zu halten²⁾, sie kann nur als Eingangsthor und zwar bei ihrer grossen Ausdehnung nicht bloss zu einer Grabkirche, errichtet sein. Wohl aber darf man vermuthen, dass sie, weil in demselben Geschmack, auch von demselben Bauherrn, welchen die Chronik ohnehin wiederholt als Wohlthäter des Klosters rühmt, gestiftet sei, was dann nicht gerade in den Jahren 876 oder gar 882, sondern schon in der früheren Zeit der Regierung Ludwig des Deutschen geschehen sein kann. Jedenfalls ist das kleine Monument eine wichtige Ergänzung der Baugeschichte, weil es uns zeigt, dass der Anstoss, den Karl der Grosse der Baukunst gegeben, trotz der Schwäche seiner Nachfolger noch längere Zeit fortwirkte, und eine solidere Technik und schärfere Auffassung der Antike erzeugte, zugleich aber auch, statt der unbedingten Nachahmung derselben die wir im Aachener Münster fanden, schon neuen Formen Raum gab. Ich reehne dahin zunächst jene Verbindung der Pilaster durch Spitzgiebel, in der wir vielleicht ein germanisches Ele-

¹⁾ Auch ich habe mich früher zu dieser Ansicht bekannt. *Gesch. der bild. K.* Bd. III. S. 492.

²⁾ Wie dies Dr. Savelsberg in dem oben angeführten verdienstlichen Aufsatz, dem wir die Hinweisung auf jene Grabkirche verdanken, gethan. Vgl. dagegen Kugler, *Gesch. der Baukunst*, I. 411. Der Umstand, dass die Halle später durch Zumauerung der einen Ausgangsseite und durch Anbringung von Thüren in den Arcaden der andern in eine Kapelle verwandelt worden, steht natürlich den Schlüssen über ihre ursprüngliche Bestimmung nicht entgegen.

ment, die Neigung für scharfe Winkel und gebrochene Linien, die sich schon am Mausoleum Theoderichs äusserte, zu erkennen haben. Dann aber auch jene bunte Mauerbekleidung mit Steinen verschiedener Farben, zu der gewiss Italien mit seinem Marmorreichtum die Anregung gegeben hatte, welche in der Farbenlust des deutschen Volkes einen fruchtbaren Boden fand.

Haben wir uns bisher mit einzelnen Ueberresten klösterlicher Baukunst begnügen müssen, so ist es um so erwünschter, dass wir ein Document besitzen, welches uns eine lebendige Anschauung von dem Umfange und der Einrichtung der grossen deutschen Klöster gewährt. Es ist der Bauriss von St. Gallen. Ueber der Zelle des frommen irischen Missionars, der hier im Jahre 640 gestorben war, war bald ein Kloster entstanden, welches von Irländern und Einheimischen bevölkert, als ein Sitz irischer Gelehrsamkeit schon in der Mitte des 8. Jahrhunderts in grossem Ansehen stand, dann aber durch die Bedrückungen des Bischofs von Constanz bedeutend litt, und erst unter Ludwig dem Frommen die Herstellung seiner Rechte und den freien Genuss seiner Mittel erlangte. Der kräftige Abt Gozpert (816—832) beschloss daher einen grossartigen Neubau, der ungefähr 822 begonnen im Jahre 830 oder 832 zur Einweihung der Kirche führte. Auf diesen Neubau bezieht sich nun der in der Bibliothek des Klosters erhaltene Bauriss, welcher auf einem aus mehreren Häuten zusammengesetzten gewaltigen Pergamentblatte ($3\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$ Fuss) die ganze klösterliche Anlage mit allen Nebengebäuden umfasst. Der Urheber des Planes ist uns nicht bekannt. Aus dem kurzen auf das Pergament gesetzten, in höflichem, aber herablassenden Tone gehaltenen Begleitschreiben scheint hervorzugehen, dass er ein höher gestellter oder älterer Bischof oder Abt gewesen, der von dem Abte Gozpert um seinen Rath ersucht, in dieser Weise antwortet¹⁾. Dass es Eginhard gewesen, wie Mabillon und Andere, oder ein gewisser Gerung, Baumeister Ludwigs des Frommen, oder Rabanus Maurus, damaliger Abt zu Fulda, wie Neuere vermuthet, ist völlig unerwiesen und sogar unwahrscheinlich²⁾. Zur vollständigen Aus-

¹⁾ Ferdinand Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820, im Facsimile herausgegeben, Zürich 1844. Das Anschreiben S. 11. Danach noch mehr verkleinerte Copien bei Otte, Gesch. d. d. Baukunst, bei Lenoir Arch. monast. u. a. a. O.

²⁾ Keller a. a. O. S. 10. Otte a. a. O. S. 93. Dass Rabanus Maurus Architekt gewesen steht nicht fest. Die ihm zugeschriebenen Bauten in Fulda waren nur von ihm als Abt angeordnet, und die Auszüge aus dem Vegetius, welche er dem König Lothar übersandte (Krieg v. Hochfelden, Militärarchitektur, S. 193), handelten nicht von Bauten, sondern von dem Exercitium der Recruten, und waren eine harmlose philologische Leistung. Jedenfalls würde der gelehrte Mann nicht so schlechte Hexameter gemacht haben, wie sie sich auf dem Bauriss finden. Auch bei Eginhard fehlt jeder

führung ist der Plan nicht gekommen; er passt in der That nicht einmal auf die Beschaffenheit des Terrains. Allein er ist deshalb nicht minder wichtig, da er uns die Ansichten der Zeit von solcher grossartigen Klosteranlage und zugleich die Verfahrungsweise damaliger Architekten kennen lehrt. Schon das Technische der Zeichnung verdient Beachtung, weil es neben sehr gründlicher Ueberlegung einen Mangel der einfachsten Hilfsmittel zeigt. Die Zeichnung ist im Wesentlichen ein Grundriss, aber manche Theile z. B. rundbogige Thüren und Arcaden und die emporragenden Schornsteine sind in verticaler Darstellung hineingezeichnet. Die Maassverhältnisse sind ohne Zweifel berücksichtigt, aber ein Maassstab fehlt und die schriftlich hineingesetzten Hauptdimensionen der Kirche können diesen Mangel nicht völlig ersetzen und gestatten nur ungefähre Schlüsse, zumal da die Mauern stets ohne Angabe ihrer Dicke nur durch einen einfachen Strich bezeichnet sind. Die Hauptsache scheint dem Urheber des Planes gewesen zu sein, Anleitung zur zweckmässigen Anordnung der vielen verschiedenen, durch die Bedürfnisse und Geschäfte eines solchen Klosters bedingten Baulichkeiten zu geben. Er bezeichnet daher in seinem Schreiben an Gozpert den Plan als ein Beispiel für die „Stellung der Werkstätten“ (de positione officinarum exemplata). Dies hat ihn dann aber auch zu der für uns besonders werthvollen Vorsicht veranlasst, sich über die Bestimmung der Gebäude in ziemlich ausführlichen Beischriften zu äussern, die er, charakteristisch für die gelehrte Spielerei dieser Jugendzeit der Wissenschaft, meistens in gebundener Rede, den Hexametern ungenau nachgebildet, zum Theil mit eingestreuten Reimen verfasste¹⁾.

Die ganze Anlage bildet ein nach den Himmelsgegenden orientirtes Rechteck mit dem Eingange in Westen, dessen Breite von Süden nach Norden etwa 300, dessen Tiefe etwa 400 Fuss beträgt, und das in seinem Inneren etwa vierzig grössere und kleinere Gebäude enthält. Die grosse Kirche, ebenfalls genau orientirt und mit westlichem Eingange, liegt der Tiefe nach ungefähr in der Mitte, der Breite nach aber bedeutend mehr gegen Norden, so dass sich um sie herum vier der Grösse nach ungleiche und in ihrer Bedeutung verschiedene Gruppen von Gebäuden bilden. Die westliche Gruppe, die ganze Breite der Anlage einnehmend, ist gewissermaassen nur ein Aussenwerk. Sie umfasst nämlich die Gebäude für den landschaftlichen Betrieb der Klostergüter, die Ställe für Pferde, Rindvieh, Schafe, Ziegen, Schweine, ein Haus für die Knechte und ihre Aufseher,

Beweis, dass er praktischer Baumeister gewesen; selbst der obenangeführte Brief an den Vussinus spricht dagegen.

¹⁾ So das Distichon auf dem zur Kirche führenden Wege:

Omnibus ad sanctum turbis patet haec via templum
Quo sua vota ferant unde hilares redeant.

und ein grosses Gebäude, dessen Beischriften unleserlich geworden sind, das aber etwa als Wohnung der Wirthschaftsbeamten und zur Bewahrung der Werkzeuge dienen musste. Diese profane Gruppe ist dann von dem eigentlichen Kloster durch eine Mauer geschieden, die nur an einer Stelle durchbrochen ist, und zwar durch einen breiten Weg, welcher zwischen diesen Oekonomiegebäuden hindurch, aber wieder durch Mauern von ihnen getrennt den einzigen Zugang für das Publikum bildet, und gerade auf die Kirche zu und rechts und links an ihr vorbei zu den übrigen Localitäten führt. Es ist nicht zu verkennen, dass bei dieser Anordnung auch an die Möglichkeit einer Vertheidigung und des leichten Abschlusses des Weges gedacht war.

Die südlich von der Kirche gelegene Gruppe ist dann der eigentliche Sitz des klösterlichen Gemeinwesens. Hier liegt zunächst das Claustrum im engeren Sinne des Wortes; um den geräumigen viereckigen Hofplatz herum der Kreuzgang, dessen eine unmittelbar an die Kirche anstossende Seite zugleich als Kapitelsaal dient, während seinen drei anderen Seiten drei grosse zweistöckige Gebäude entsprechen, der östlichen das, wie die Beischrift ausdrücklich anführt, heizbare Wohnhaus (*calefactoria domus*) der Mönche mit dem darüber gelegenen Schlafsaal, der südlichen das Refectorium mit der Kleiderkammer, der westlichen der Keller mit den Vorrathsräumen. Mit dem Wohnhause ist das Wasch- und Badehaus, mit dem Speisesaale die Küche und das Back- und Brauhaus durch Gänge verbunden, während weiterhin noch mehrere, für den Lebensunterhalt und die Bedürfnisse des Klosters dienende, umfassende Gebäude einzeln, aber reihenweise liegen. Darunter ein Stall für Pferde und Ochsen, ein grosser Kornspeicher, mehreren Häuser für die Vorarbeiten des Brauens und Backens, Fruchtdarre, Stampfmörser, Handmühlen u. s. f., vor Allem aber das geräumige Haus der Handwerker. Der beigeschriebene Hexameter belehrt uns bloss, dass dies Haus unter der Leitung dessen stehe, welcher für die Bekleidung Sorge¹⁾. Allein es handelte sich um eine viel ausgedehntere gewerbliche Thätigkeit; denn ausser Walkern, Gerbern, Schustern haben auch Schwertfeger, Schildmacher (*scutarii*), Drechsler, Eisen- und Goldschmiede hier Werkstätten. Endlich hat noch in dieser Gruppe, jedoch ausserhalb der Clausur, das Gasthaus für gemeine Fremde und Pilger, nebst der für dasselbe bestimmten Küche und Bäckerei, Platz gefunden.

Im Gegensatz zu dieser zwar durch die Clausur abgeschlossenen, aber vielköpfigen und mit der Befriedigung leiblicher Bedürfnisse beschäftigten Gemeinschaft trägt die auf der anderen, nördlichen Seite der Kirche gelegene, sehr viel kleinere Gruppe den Charakter vornehmer, aber frei-

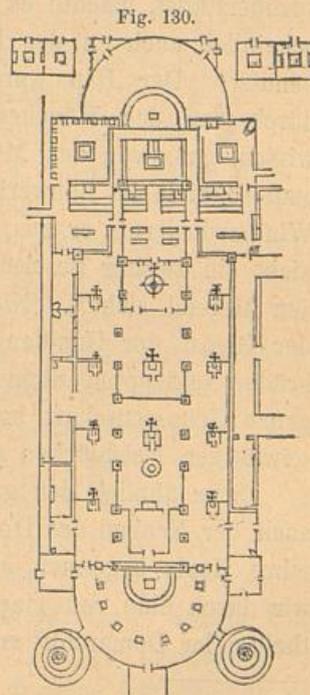
¹⁾ Haec sub se teneat fratrum qui tegmina curat.

williger und bedingter Zurückgezogenheit. Sie enthält nur drei grössere Häuser, jedes von eigenem Hofraum umgeben. Zuerst das Haus für die vornehmeren Gäste des Klosters mit einem grossen Speisesaale, Wohn- und Schlafgemächern, Pferdeställen und einem angrenzenden Küchengebäude. Dann die Schule für auswärtige Zöglinge mit Räumen für den Unterricht und für die Erholung und mit Kammern für die Lehrer, während das Haupt der Schule seine besondere Wohnung jenseit des alle diese Gebäude verbindenden Weges in einem gegenüberliegenden, an die Kirche angebauten Häuschen hat. Endlich das stattliche Haus des Abtes, in den Chroniken des Klosters gewöhnlich Aula oder Palatium genannt, mit offenen Säulenhallen an beiden Seiten, mit Gemächern mancher Art, mit einem Nebengebäude für Küche, Dienerschaft und Bäder, und durch einen, wahrscheinlich oberhalb des allgemeinen Verbindungsweges angelegten Gang mit der Kirche verbunden. An diesem ruhigen Orte ist dann auch in der Ecke zwischen dem Kreuzarme der Kirche und dem Presbyterium die Bibliothek angebracht, unter der sich im Erdgeschosse die Stube der Schreiber befindet.

Die vierte Gruppe, die nämlich, welche hinter der Kirche den ganzen östlichen Raum füllt, besteht aus solchen Anlagen, welche durch ihre Bestimmung Stille verlangen, zunächst das Krankenhaus der Brüder und die Schule für Novizen und für die dem Kloster gewidmeten Knaben (Oblati); beide in gleicher Eintheilung und Grösse mit einem Hofe und Kreuzgange in ihrer Mitte, getrennt durch ein Kirchengebäude, welches vermöge einer Scheidemauer in ihrer Mitte zwei ganz gleiche, kleine, gesonderte Kirchen, die eine für die Kranken, die andere für die Schüler bildet. Ausser dem Küchen- und Badhaus, das hier wie überall von dem Hauptgebäude getrennt ist, hatte das Krankenhaus noch mehrere Dependenzien, ein Häuschen für die des Aderlasses und der Purganz bedürftigen Patienten, das Wohnhaus des Arztes, in welchem die Apotheke und ein Schlafzimmer für besonders gefährdete Kranke befindlich, und endlich einen Garten für officinelle Kräuter. Neben der Novizenschule liegt der grosse Friedhof, bei welchem der Urheber des Planes sogar die Bäume vorgeschrieben hat, mit denen er bepflanzt werden sollte, dann der ebenfalls sehr ausgedehnte Küchengarten nebst dem Hause des Gärtners, und endlich ein Hof mit den Ställen für Hühner und Enten, der in der südöstlichen Ecke des Ganzen liegend sich an die früher erwähnten Wirthschaftsräume des Klosters anschliesst.

Der ganze Plan interessirt uns zunächst als ein Bild des damaligen Klosterlebens; er zeigt uns die vielfachen Bedürfnisse, die es mit sich führte, und die sorgfältige Rücksicht auf Gesundheit und Bequemlichkeit, die sich schon damals ausgebildet hatte. Er hat aber auch ein unmittelbares kunsthistorisches Interesse, weil er uns neben einer gewissen Unbe-

holfenheit technischer Sprache und Hilfsmittel eine grosse Kraft und Geschicklichkeit zeigt, complicirte Verhältnisse zu ordnen und in grosse Massen von rhythmischer Wirkung zu bringen¹⁾. Es bleibt uns nun noch, das wichtigste dieser Gebäude zu betrachten, die Kirche. Sie ist eine Basilika, aber schon mit manchen Abweichungen von dem italienischen Herkommen und mit einer neuen Feststellung der rhythmischen Verhältnisse. Die ganze Länge misst 200 Fuss, die Breite des Mittelschiffes vierzig, die der Seitenschiffe zwanzig. Das Kreuzschiff ist ohne Seitenschiffe, besteht aus drei Quadraten von der Breite des Mittelschiffes und tritt mit mässiger Ausladung über die Seitenmauern des Langhauses hinaus. Jenseits des Querarmes hat nur das Mittelschiff als Presbyterium mit der daran anstossenden Apsis eine Verlängerung, während in den Ecken des Kreuzes zwei kleinere Gebäude, die schon erwähnte Bibliothek und auf der anderen Seite die Sakristei, angebracht sind. Dass das Mittelschiff über die Seitenschiffe hinausragte und Oberlichter hatte, ist schon deshalb anzunehmen, weil an die Seitenmauern durchweg andere Häuser angebaut waren, welche keinen Raum für Seitenfenster übrig liessen. Die Pfeiler waren, nach der Zeichnung zu schliessen, Rundstämme auf viereckiger Plinthe. Ueberraschend ist, wie sehr der ganze Raum durch kirchliche Anordnungen besetzt war. In den Seitenschiffen standen und zwar nicht an den Wänden, sondern in der Mitte, je vier Altäre. Im Mittelschiffe folgten einander durch Schranken abgeschlossene Localitäten, zwischen denen nur schmale Gänge blieben. Ganz im Westen Chorus und dann wieder im Osten der Musikchor (Chorus psallentium), dieser am Fusse der zum Presbyterium führenden Stufen; dazwischen die Taufkapelle mit dem runden Taufbrunnen und einem Altare, demnächst ein Altar des Salvators, darauf der runde Ambo zum Vorlesen des Evangeliums. Jeder der Kreuzarme hatte ausser den Eingängen zur Krypta einen auf zwei Stufen erhöhten Altar. Für eine Gemeinde war also kaum Platz.



Grundriss der Klosterkirche von St. Gallen.

¹⁾ Nähere Details über die einzelnen Gebäude geben Keller und Otte a. a. O. Jener hat indessen mehr das archäologische kirchenhistorische Element im Auge gehabt, und daher die Gebäude nach einer Art Rangordnung ihres Werthes betrachtet, ohne Rücksicht auf die architektonische Anordnung.

Der in architektonischer Beziehung wichtigste Umstand war dann, dass auch im Westen wie auf der Ostseite eine Apsis ausgebaut war, welche die Anlegung eines mittleren Portals und einer ausgebildeten Façade ausschloss. Statt dessen war die Apsis äusserlich von einer concentrischen, halbkreisförmigen Säulenhalle, und diese wieder von einem gleichgestalteten Hofe umgeben, in welchen jener oben erwähnte, durch die Oekonomiegebäude führende Weg mündete, und aus dem man durch anscheinend kleine Thüren rechts und links in die Seitenschiffe gelangen konnte. Für die Mönche des Klosters, die Gäste, die Schüler und den Abt bestanden ausserdem kleine Eingänge. Aus jenem halbkreisförmigen Hofe gelangte man dann auch zu zwei Thürmen, welche symmetrisch, aber ohne unmittelbare Verbindung mit der Kirche, der Westseite vorgebaut waren.

Ich erwähnte schon, dass der Plan nicht vollständig zur Ausführung gekommen sein kann; ein kleiner Fluss, der unfern der Grabstätte des Gallus und der dadurch bedingten Stelle der Kirche in tiefem Felsbette vorüberfliesst, machte es unmöglich. Wohl aber wurde er theilweise, wahrscheinlich auch an der Kirche, bei dem bald darauf begonnenen Neubau benutzt. Der Bau wurde, wie wir durch mehrere Berichte besonders durch den des Mönches Ermenrich aus dem nahen Kloster Reichenau wissen, ganz von den Mönchen ausgeführt. Nirgends, versichert er, habe man so viele im Bauwerke erfahrene Männer gefunden, wie hier. Was ist Winihardus, ruft er aus, wenn nicht Daedalus selbst, was Isenricus, wenn nicht ein zweiter Beseleel, er in dessen Hand man stets, ausser am Altare, den Meissel sieht¹⁾. Nicht bloss die künstlerische Arbeit, sondern auch der Dienst der Handlanger wurde von den Mönchen besorgt; die Laienbrüder schlepten Steine, Kalk und Sand herbei²⁾. Manchmal war die ganze Genossenschaft beschäftigt; so als es galt die grossen Säulen aus gewaltigen Felsblöcken aufzurichten.

Sehr ähnlich den grossen Kirchen von Fulda und St. Gallen scheint auch der Neubau des Doms zu Köln gewesen zu sein, welcher im Todesjahre Karls begonnen erst 873 seine Weihe erhielt, und dessen Gestalt wir durch eine von einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts uns mitgetheilte, im Domarchiv vorgefundene alte Beschreibung kennen³⁾. Auch er

¹⁾ Quid est Winihardus nisi ipse Daedalus? Vel quid Isenricus nisi Beseleel secundus? Vgl. Keller a. a. O. S. 12.

²⁾ In der Inschrift einer Kapelle, die ebenfalls Winihardus als Leiter des Baues nennt:

fascis portantibus omnes
Pauperibus monachis lapidum calcisque et arenae.

Das Wort Pauper heisst hier wie sonst im Mittelalter; ununterrichtet, ungebildet.

³⁾ Gelenius, de Coloniae Agripp. magnitudine p. 231, und danach bei Fiorillo Deutschland I, 394.

war eine Basilika von bedeutender Länge, mit zwölf Oberlichtern auf jeder Seite, mit zwei Chören und darunter befindlichen Krypten, und mit zwei auf beiden Seiten des westlichen Chores befindlichen Thürmen, die aber nicht wie der Dom selbst von Stein, sondern von Holz erbaut waren.

Im Ganzen blieb, besonders bei grösseren Kirchen, die Basilikenform vorherrschend und zwar mit gerader Decke und Rundsäulen wie in Italien. Indessen zeigten sich doch bald gewisse Aenderungen, welche wir näher betrachten müssen, weil sie die Keime der späteren, selbstständigen Entwicklung des nordischen Kirchenbaues enthalten.

Zuerst gehörte dahin ein Streben nach festen Regeln. Während man in Italien im sicheren Besitze alter Tradition sich manche Freiheiten erlaubte, suchte man hier nach Vorschriften, die vor Missgriffen bewahrten. Die schwankende Regel der Orientirung fixirte sich nun dahin, dass der Altarraum stets das östliche Ende der Kirche bildete, das Verhältniss zwischen dem Mittelschiffe und den Seitenschiffen dahin, dass man diesen gerade die halbe Breite von jenem gab. Die Vermehrung der Altäre, die seit dem 6. Jahrhunderte Sitte geworden war, machte eine Vergrößerung wünschenswerth und führte dazu, dass man das Querschiff, das in den italienischen Basiliken nur zuweilen vorkam, bei allen grösseren Kirchen adoptirte, dann aber auch, um die dadurch angedeutete Gestalt des Kreuzes deutlicher zu machen, den oberen Arm dieses Kreuzes durch eine Fortsetzung des Mittelschiffes vor der Apsis verlängerte. In den italienischen Basiliken war der Chor nur um eine oder zwei Stufen über das Langhaus erhöht; jetzt erhielt er eine viel höhere Lage. In der Kirche von St. Gallen muss man sieben Stufen steigen. Es kann sein, dass dabei der Wunsch, die höhere Geistlichkeit vom Volke zu trennen¹⁾, mitwirkte; häufiger aber war der Grund der, dass man für die Grabstätte eines verehrten Heiligen einen würdigen, gesonderten, den Andächtigen zugänglichen Raum zu haben, und über dieser Gruft die Mysterien des Cultus zu feiern wünschte, wozu sich dann die Apsis und das mit ihr verbundene Presbyterium am Besten eignete. Die Gräber der Märtyrer, die man schon frühe unter dem Presbyterium und so anzulegen liebte, dass man durch ein vergittertes Fenster darauf hinabsehen konnte, gaben dazu die Veranlassung; sobald man den Chor um einige Stufen erhöhte, erhielt das Grab eine hinlängliche Höhe, um als selbstständige Kapelle für zahlreiche fromme Besucher zu dienen. Wann die erste wirkliche Krypta entstanden ist, wird sich schwerlich nachweisen lassen; sobald das Grab eines Heiligen die Frommen anzog

¹⁾ Wie dies das römische Pontificalbuch (der s. g. Anastasius der Bibliothekar) bei der durch Paschalis I. (820) ausgeführten Erhöhung des Chores der Peterskirche angiebt.

und dadurch eine Quelle der Bereicherung für die Kirche wurde, war der Gedanke ein sehr natürlicher¹⁾. Jedenfalls gab es im 8. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland Krypten und somit höher gelegte und durch mehrere Stufen zu ersteigende Presbyterien.

Damit hängt dann jene Eigenthümlichkeit zusammen, die wir an mehreren der obenerwähnten Kirchen wahrgenommen haben, die Anlage zweier Chornischen, auf den beiden schmalen Seiten der Kirche, in Westen wie in Osten. Man hat sich bemüht, den Zweck dieser später in Deutschland sehr beliebten und an den meisten Domkirchen ausgeführten Einrichtung zu erforschen und dabei mannigfache Vermuthungen aufgestellt, die jetzt keinen Vertheidiger mehr finden²⁾. Die einfache und richtige Erklärung scheint die, dass man ausser dem Heiligen, dem die Kirche oder das vorher auf dieser Stelle vorhandene kirchliche Gebäude geweiht war, einem zweiten, dessen Reliquien man besass oder dem man sonst eine ausge-

¹⁾ Viollet-le-Duc, Dictionnaire s. v. Crypte (IV. 449) hält eine unter dem Seminar in Orléans entdeckte Krypta für die, welche Childebert I. über der Grabstätte des h. Avitus um 534 bauen liess. Mothes (Baukunst u. Bildhauerei Venedigs. I. 34) schreibt die Krypta unter dem Dome zu Torcello der ersten Anlage desselben (641) zu. Gewiss ist, dass schon die unter dem Abte Ottmar (720—760) erbaute Kirche von St. Gallen eine wirkliche Krypta hatte. Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 52.

²⁾ Kugler (Handbuch 1. Aufl. S. 356 und Gesch. d. Baukunst I. 414) nahm an, dass die zwei Apsiden dazu gedient hätten, die beiden Sängerkhöre der Mönche, den Chor des Abtes und den des Priors aufzustellen. Allein abgesehen davon, dass es überaus zweckwidrig gewesen wäre, diese Chöre, deren Wechselgesang rasch einfallen sollte, durch die ganze Länge der Kirche zu trennen, hätte man dazu keiner zweiten Apsis bedurft, da man, wie in den älteren italienischen Basiliken so auch hier, den Chor gar nicht in der Apsis, sondern im Mittelschiffe des Langhauses aufstellte. Die ganze Hypothese ist wohl nur durch den modernen Sprachgebrauch, der Chor und Apsis verwechselt, entstanden, während man im neunten Jahrhundert beide Begriffe ganz getrennt hielt. Boisserée in der zweiten Ausgabe der Denkm. d. Bauk. am Niederrhein S. 9 vermuthet ganz unerweislich und unwahrscheinlich eine Nachahmung der h. Grabkirche zu Jerusalem. Förster, (Gesch. d. d. Kunst I. 27) sieht die doppelchörigen Kirchen als eine Vereinigung zweier Kirchen an, was auch in einigen Fällen richtig sein mag, aber nicht immer passt. Die Vereinigung zweier Kirchen konnte allerdings zu einer solchen Anlage führen, aber nur weil sie die Verpflichtung auflegte, zwei Heilige in gleich bedeutsamer Weise zu feiern, was aber auch aus anderen Gründen eintreten konnte. Im Wesentlichen übereinstimmend mit der im Texte ausgesprochenen Ansicht ist v. Quast (Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst I. 276) der auch das Beispiel der Basilika des Reparatus zu Orléansville v. J. 336 anführt, welche ebenfalls eine westliche Concha als Grabstätte hatte (vgl. oben S. 127, 128 und den Plan bei Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 372), und somit zeigt, wie natürlich es war, diese Stelle zu solchem Zwecke zu benutzen. Indessen ist darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hier (so wie in der ähnlichen Basilika zu Hermenthis in Aegypten, Descr. de l'Egypte. Antiqu. pl. 97) um eine eingebaute Nische, nicht wie in unsern deutschen Bauten um eine äusserlich hervortretende Apsis handelt, so dass das Resultat in der Form ein ganz anderes war.

zeichnete Verehrung schuldete, eine würdige, der östlichen Apsis ähnliche Stelle bereiten wollte. In Fulda hatte der heilige Bonifacius selbst den Hauptaltar dem Salvator geweiht und dabei musste es bewenden, auch nachdem der Leichnam des grossen Apostels der Deutschen selbst hierher gebracht und das Ziel frommer Wallfahrten geworden war. Man stellte den Sarkophag desselben daher anfangs mitten in der Kirche, in der Vierung des Kreuzes auf, fand dann aber, dass der Zufluss der Frommen an dieser Stelle hinderlich oder dass der Ort nicht bedeutend genug sei, und erbaute daher die westliche Apsis und etwas später die Krypta unter derselben¹⁾. In St. Gallen enthielt die östliche Apsis einen Altar des heiligen Paulus, die westliche einen des heiligen Petrus; diese war nur um eine Stufe erhöht, also wahrscheinlich ohne Krypta, unter jener dagegen befand sich die grosse Krypta mit dem Grabe des heiligen Gallus. Ob das Kloster Reliquien der beiden Apostelfürsten besass, ist unbekannt, aber wahrscheinlich, da vor der Erbauung dieser neuen Kirche die ältere Hauptkirche dem heiligen Paulus, dagegen eine im Inneren des Klosters befindliche, zum ausschliesslichen Gebrauche der Mönche bestimmte Kapelle dem heiligen Petrus gewidmet war. Hier wird daher der Grund für die Errichtung der zweiten Apsis darin gelegen haben, dass man keinen von beiden Heiligen die bisherige Ehrenbezeugung schmälern wollte²⁾. Aehnlich mag es sich mit dem Dome zu Köln verhalten haben, wo beide Chöre Krypten hatten und der östliche dem Petrus, der westliche der Jungfrau gewidmet war.

Allein die Bestimmung, welche man der westlichen Apsis gab, genügt noch nicht ganz zur Erklärung ihrer Anlage. Die Absicht einem zweiten Heiligen eine ausgezeichnete Stelle der Verehrung zu bereiten, konnte auch auf andere Weise erreicht werden; man hätte ihm, wie es in St. Gallen mit dem Altar des Salvators geschah, den Ehrenplatz in der Mitte des Hauptschiffes einräumen, man hätte statt der westlichen Wand eine der Seitenmauern zum Eingange in eine stattliche Nebenkapelle durchbrechen können. Wie wenig jene Absicht gerade zu dieser Art der Erfüllung nöthigte, ergibt sich daraus, dass die doppelchörige Anlage nur in Deutschland mit Einschuss von Lotharingen, nicht im eigentlichen Frankreich, nicht in England und in Italien aufkam³⁾. Es gehörte ein eigenthümlicher Mangel

¹⁾ Candidus (s. oben S. 539 Anm. 2) zählt unter den Theilen der Fuldaer Kirche auf: *ad crucem ubi martyr Bonifacius primum fuerat tumultatus* und später: *in absida occidentali ubi martyr Bonifacius quiescit*.

²⁾ Die Inschriften auf dem Plane scheinen diesen Hergang zu bestätigen. In der östlichen Apsis: *Hic Pauli dignos magni celebramus honores*; in der westlichen: *Hic Petrus ecclesiae pastor sortitur honores*. Kein anderer Altar hat eine solche Inschrift; man räumte jedem der beiden Apostel einen abgeschlossenen Raum ein.

³⁾ In Frankreich hat nur die Kathedrale von Nevers eine westliche Apsis, da die

oder eine eigenthümliche Richtung des architektonischen Gefühls dazu, um die klare Anordnung der Basiliken, in welcher alle Theile ihre Bestimmung so deutlich aussprechen, aufzugeben und eine Anlage zu bilden, welche Anfang und Ende nicht unterscheiden liess. Es genügt nicht, auf die Formlosigkeit hinzuweisen, welche den Deutschen aus ihrer heidnischen Zeit her anhaftete und durch ihre eifrigen, aber kaum erst begonnenen gelehrten Studien noch nicht aufgehoben sein konnte; es kam vielmehr auch ein positives Element, ein Wohlgefallen an dieser wunderlichen Anlage hinzu. Sehr deutlich zeigt sich dies an der Doppelkirche, welche auf dem Bauriss von St. Gallen zwischen dem Krankenhause und der Novizenschule angebracht ist. Die Aufgabe war, zwei kleine Kirchen zum gesonderten Gebrauche für jedes der beiden gedachten Institute so aneinander zu rücken, dass sie ohne zu viel Raum einzunehmen, beide ihrer ganzen Länge nach von einander trennten. Das konnte denn in mannigfacher Weise geschehen, und wenn der Urheber des Planes unter den vielen sich ihm darbietenden Anordnungen gerade die wählte, dass beide Kirchen zusammen wie eine längliche Basilika mit Apsiden in Osten und Westen erschienen, so war das seine Vorliebe für die Form, welcher er sogar das Opfer brachte, den Altar der einen beider Kirchen auf ihre Westseite zu verlegen. Diese Vorliebe aber erklärt sich vielleicht durch den Einfluss der Kirche von Aachen, deren sechzehneckiger Umgang dem Kreise schon sehr nahe kam. Hatte man an dieser Centralstelle künstlerischer Bildung sich für die Vorzüge des Rundbaues, für die Gleichheit der gegenüberstehenden Seiten erwärmt, so ist es begreiflich, dass dies auch auf die Basilikenform, welche man bei grossen Kirchen nicht aufgeben konnte, einwirkte. Das Resultat dieser Einwirkung war dann jene doppelchörige Anlage, die man in der That als eine Verbindung des Rundbaues mit dem Basilikentypus betrachten kann. Denn die beiden Nischen in Osten und Westen bilden, wenn man sie sich vereinigt denkt, ein Kuppelgebäude, dessen Bedeutung, auch wenn seine beiden Hälften durch das dazwischen gelegene Langhaus getrennt sind, noch sehr fühlbar ist. Der Plan von St. Gallen verräth uns, dass man die Einbusse, welche die Eingangsseite

von Besançon und von Verdun zu Deutschland gehörten. Die Annahme von Viollet-le-Duc (Diction. I. 209), dass die von Namatius in Clermont erbaute Kirche eine westliche Apsis gehabt habe, beruht auf einer irrigen Auslegung der Beschreibung bei Gregor von Tours. Diese beginnt mit der Altarnische (*in ante absidem rotundam habens*), spricht aber von keiner zweiten. Die im J. 675 erbaute Kirche zu Abbendon in England welche nach Bentham, *Historical remarks on the Saxon churches*, 3. Aufl. S. 53 „120 Fuss lang und am westlichen wie am östlichen Ende rund“ war, und die Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, die bei einer Erweiterung eine westliche Apsis erhalten hatte, sind zufällige Ausnahmen, welche in beiden Ländern keine Wiederholung fanden.

durch diesen neuen Zusatz erlitt, wohl fühlte. Der Urheber desselben hat es versucht, den Vorhof und die Säulenhalle, welche in den Basiliken vor dem Eingange lagen, soviel wie möglich damit zu verbinden. Aber auch dabei beherrschte ihn der Gedanke des Centralbaues, er bildete sowohl die Säulenhalle, als den dieselbe umgebenden Hof als concentrische, die Apsis umrahmende Halbkreise, obgleich diese Anlage keinen sehr befriedigenden Eindruck geben konnte.

Will man dies einen byzantinischen Einfluss nennen¹⁾, so war es doch nur ein unbewusster, der nicht direct vom Orient her, sondern über Ravenna und Aachen nach Deutschland gelangte, und ohne Nachahmung anderer byzantinischer Formen nur zur Anwendung des Centralbaues auf den von Italien überlieferten Basilikentypus führte. Diese Verbindung war dann aber ein neuer, dem deutschen Geiste zusagender Gedanke, der nicht nur die Beibehaltung jenes westlichen Chors durch längere Zeit bewirkte, sondern auch, wie wir später sehen werden, noch weitere architektonische Ausbildung erhielt.

Auch ein anderer wichtiger Bestandtheil des späteren kirchlichen Bausystems gehört seiner Entstehung nach dieser Epoche an, obgleich Ort und Jahr derselben nicht genau nachzuweisen sind; ich meine die Kirchentürme. Die altchristlichen Basiliken hatten sie nicht und dem byzantinischen Style waren sie unbekannt. Erst gegen das Ende des 7. Jahrhunderts (675) und am Anfange des 8. (734) wird hin und wieder ein „Thürmchen“ (*turricula* oder *turriculum*) an Kirchen erwähnt, und zwar meistens mit einem Zusatze, aus dem hervorgeht, dass die Thürmchen die Glocken enthielten; ja es wird sogar ausgesprochen, dass dies kirchliche Sitte sei²⁾. Diese frühesten Beispiele gehören sämmtlich dem fränkischen Reiche an³⁾; in Italien fällt die früheste Erwähnung eines Glockenthurmes erst in das Jahr 770, wo Papst Stephan III. ihn der Peterskirche angebaut haben soll; und selbst diese Nachricht ist nicht völlig sicher⁴⁾. Auch

¹⁾ Wie dies von Viollet-le-Duc, Dict. I. 209, 210 in zu unbedingter Weise gesehen ist.

²⁾ Gesta abb. Fontanellensium (Pertz Scr. II. p. 284) . . . campanam in turricula ejusdem (basilicae) collocandum ut moris est ecclesiarum . . . facere praecepit. Einhartus de translatione b. Marcellini et Petri, lib. 3. c. 15 bei Surius, de probatis SSorum historiis, Col. Agr. 1579. Turricula quae signa basilicae continebat.

³⁾ Das Beispiel von 675, einem Nonnenkloster in Laon, das von 734 der Abtei Fontanella bei Rouen. Vgl. Unger, zur Geschichte der Kirchentürme in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1860, S. 21 ff.

⁴⁾ Sie findet sich nämlich nur in einer einzigen Handschrift des römischen Pontificalbuches (Anastasius) und ist daher verdächtig. Beschr. Roms II. Abth. 1. S. 64. Hübsch a. a. O. S. 34 glaubt einige Glockenthürme in Ravenna schon in das fünfte

die Erfindung der Glocken¹⁾ war dieser Zeit nicht lange vorhergegangen. Die Römer hatten sich wohl kleiner Schellen bedient, z. B. um die Zeit des Badens in den Thermen anzuzeigen, allein grössere, von hoher Stelle weithin schallende Glocken hatten sie nicht gekannt. Auch der altchristlichen Zeit waren sie fremd; die oft wiederholte Behauptung, dass sie schon von Paulinus von Nola († 393) erfunden seien, ist, wie jetzt anerkannt, irrig, ja selbst die freilich schon im 9. Jahrhundert von dem gelehrten Walafrid Strabo ausgesprochene Annahme, dass sie aus Italien stammten, eine zweifelhafte Folgerung aus dem italienischen Namen der Glocke: Campana. Vielmehr scheinen sie eher im Norden aufgekommen zu sein, wofür schon der Umstand spricht, dass das Wort: Glocke, das sich selbst in Frankreich bis auf unsere Tage erhalten hat, germanischen Ursprungs ist. Sehr frühe finden wir Glocken bei den Iren erwähnt; das im Jahre 565 gegründete irische Kloster auf der Hebrideninsel Jona scheint sogleich eine Glocke erhalten zu haben²⁾. Sicher ist, dass Gregor von Tours († 598) die Glocken und ihre Bestimmung, die Mönche zu den Horen zusammen zu rufen, als etwas Bekanntes voraussetzt³⁾. Am Anfange des 7. Jahrhunderts soll, freilich nach einer späten Nachricht, der Papst Sabinianus, (604—606) in Rom die Einrichtung getroffen haben, die Tageszeiten durch Glockenzeichen zu verkünden, und jedenfalls lässt der Name Campana, der nun noch innerhalb dieses Jahrhunderts auch bei nordischen Schriftstellern vorkommt, auf eine Verbesserung der Glocken durch italienische Technik oder durch die Anwendung des altberühmten campanischen Erzes (aes Campanum) schliessen. Es ist möglich, dass man bis dahin sich im Norden nur eiserner, aus zusammengenieteten Platten gebildeter Glöckchen bedient hatte, und erst durch die Italiener gegossene Glocken von Erz kennen lernte. Im 8. Jahrhundert wurde aber die Kunst des Glockengusses auch im fränkischen Reiche geübt. So schon 734 im Kloster Fontanella bei Rouen und demnächst in grösserem Maassstabe unter Karl dem Grossen, der sich die Verbreitung der Glocken sehr angelegen sein liess. Aber noch nach seinem Tode gab es geschmiedete Glocken

Jahrh. setzen zu können; allein die Gleichartigkeit der Backsteine mit denen der Kirchen, auf die er sich allein stützt, ist kein genügender Beweis.

¹⁾ Vgl. H. Otte, Glockenkunde, Leipzig 1858, und einen vortrefflichen Aufsatz eines Ungenannten in Grüneisen und Schnaase, christl. Kunstbl. 1866. S. 81 ff.

²⁾ Die Nachricht, dass ein kunstfertiger irischer Mönch, Dagaeus, 300 Glocken, 300 Bischofstäbe, 300 Evangelienbücher gefertigt habe, klingt zu mythisch, um ihr Beweiskraft beizulegen. Vgl. Wattenbach in v. Quast und Otte Zeitschrift für christl. Archäologie I. 22.

³⁾ Gregor Tur. Hist. Franc. III. 18: Signum ad matutinas motum est; im Leben des Nicetius von Lyon: Iussit signum ad vigiliis commovere.

der oben beschriebenen Art¹⁾ und selbst die bedeutendsten gegossenen Glocken, namentlich die am Aachener Münster, waren wie wir aus einer Erzählung über die Anfertigung derselben schliessen können, von geringer Grösse²⁾. Aber dennoch machte sich die dem nordischen Geiste zusagende Poesie des Glockengeläutes immer mehr geltend. Man begnügte sich nicht mehr mit einer Glocke; Karl liess für seine Schlosskirche zu Aachen zwei giessen und in grossen Klöstern besass man eine noch grössere Zahl, die man bei feierlichen Gelegenheiten alle ertönen liess³⁾. Schon Alcuin betrachtet die Glocke als einen Verkündiger der Kirche, und sagt, dass sie in der Leidenszeit Christi verstumme, weil auch die Predigt schweige⁴⁾. Auch wurde es schon damals üblich, den Glocken durch einen feierlichen Akt einen Namen beizulegen, so dass Karl der Grosse in einem Capitulare vom Jahre 789 sich bewogen fand, diese „Glockentaufe“ als einen Missbrauch zu untersagen.

Glocken von so geringem Umfange, wie diese, bedurften nicht gerade mächtiger Thürme; es genügte dazu ein dem Dache aufgesetztes Thürmchen. Wenn man aber aus anderen Gründen der Kirche oder dem Kloster einen kräftigen Thurm oder thurmartigen Bau anfügte, so verstand es sich von selbst, dass man diesen auch für die Glocken benutzte und so jenes Thürmchen ersparte. Solcher Gründe mochten sich aber mannigfache finden⁵⁾. Zunächst der der Vertheidigung. Zu allen Zeiten, wo man nicht durch die geordnete Wirksamkeit der Staatsgewalt gegen plötzliche Ueberfälle gesichert ist, hat man gesucht, in den Kirchen selbst oder in den dazu gehörigen Thürmen Zufluchtsstätten und Vertheidigungsmittel zu bereiten. Von den irischen Thürmen und von den Kirchen in Siebenbürgen⁶⁾

¹⁾ Ein solches Glöcklein, aus der Cäcilienkirche zu Köln stammend, wird im städtischen Museum daselbst bewahrt. Es mag schon aus der Zeit vor Karl herrühren, aber noch Walafrid Strabo, Abt zu Reichenau 842—849, (*De exord. & increment. rer. eccl.*) unterscheidet geschmiedete und gegossene (*productilia* und *fusilia*) Glocken und setzt beide als bestehend voraus. Otte, *Handbuch der Kunst Archäologie* 4. Aufl. S. 244.

²⁾ Otte a. a. O. mit Beziehung auf die Erzählung des Mönchs von St. Gallen, lib. I. c. 29, Pertz *Scr.* II. 744. Jaffé a. a. p. 660.

³⁾ Schon bei dem Tode des Abts Sturm in Fulda († 779) wurden „*omnes gloggae*“ geläutet. *Christl. Kunstbl.* a. a. O. S. 107.

⁴⁾ Unger a. a. O. S. 61.

⁵⁾ Klein (die Kirche zu Grossenlinden bei Giessen, 1857) und besonders W. Weingärtner (*System des christl. Thurmbaues*, 1860) haben sich bemüht, die Thürme als Träger einer uralten, auf das Christenthum übergegangenen Symbolik, eines Licht- und Grabcultus nachzuweisen. Die künstliche Hypothese, die schon an dem ganz profanen Gebrauche des Thurms in der griechisch-römischen Architektur scheitert, ist überdies in dem oben angeführten Aufsätze von Unger gründlich und für immer widerlegt.

⁶⁾ Von den irischen Thürmen wird im nächsten Bande die Rede sein; über

ist dies anerkannt, und auch in Frankreich finden sich zahlreiche kirchliche Bauten, bei denen diese Absicht nicht zu verkennen ist, und unter denen, obgleich die Mehrzahl jünger, sich auch einige aus karolingischer Zeit befinden¹⁾. Auch in Karls weitem Reiche und besonders unter der Regierung seiner Nachfolger war, besonders bei der einsamen Lage vieler Klöster, eine solche Vorsicht keineswegs überflüssig. Wenn auch nicht eines Vertheidigungsthurmes bedurfte man doch einer hochgelegenen Warte, um das Herannahen von Feinden oder Freunden von Ferne zu beobachten und zeitige Vorkehrungen zu treffen. Es war damit ein Zweck gegeben, der sich mit dem der Glockenstube naturgemäss verband. Ein ausdrückliches Zeugniß dafür bietet uns der Bauriss von St. Gallen, auf welchem in einem der beiden runden Thürme vor dem Eingange zur Kirche die Worte eingeschrieben sind: Aufgang um das Ganze zu überschauen (*Ascensus per cocleam ad universa superinspicienda*). Diese Worte schliessen sich der in die kreisförmige Peripherie des Thurmes eingezeichneten Spirallinie an; sie haben daher zunächst nur die Bedeutung, diese Linie als die Wendeltreppe zu bezeichnen, nicht die, alle Zwecke, zu denen der Thurm dienen konnte, zu erschöpfen. Aber sie nennen bei dieser Gelegenheit doch einen dieser Zwecke und verdienen daher nähere Beachtung. Dass dabei an eine bauliche, wirthschaftliche Besichtigung der Gebäude gedacht sei, etwa der Dächer behufs ihrer Instandhaltung, ist sehr unwahrscheinlich; dazu waren diese alleinstehenden, selbst von den nächsten Theilen des Kirchendaches entfernten Thürme nicht geeignet. Sie gestatteten nur eine allgemeine Uebersicht der ganzen, weiten Anlage und der Umgegend, und jene Worte sollen daher nichts andeuten, als den Zweck einer Warte. Zu diesem Zwecke aber hätte ein einziger Thurm vollständig genügt, und es ist nicht denkbar, dass man bloss der Symmetrie halber die grossen Kosten eines zweiten Thurmes angewendet haben würde. Die Anlage zweier Thürme und ihre Stellung vor der Kirche zu beiden Seiten der Mündung des einzigen Weges, der zwischen den Wirthschaftsgebäuden hindurch in das Kloster führte, lässt daher nicht zweifeln, dass auch hier an Vertheidigung gedacht war, was der Urheber des Planes als etwas, das sich von selbst verstand, ebenso wenig bemerken zu müssen glaubte, als die Anbringung der Glocken, die ohne Zweifel auch in diesen Thürmen stattfand.

Dazu kam dann aber wohl schon um diese Zeit noch ein Anderes. Der Begriff, dass der Thurm ein nothwendiger, oder doch natürlicher Bestandtheil jeder Kirche sei, hatte sich ohne Zweifel noch nicht gebildet,

Siebenbürgen s. Mith. d. k. k. Central-Comm. III. 259 und Gesch. d. bild. Künst 1. Aufl. VII, 680.

¹⁾ Viollet-le-Duc, Dict. s. v. clocher, III. 288.

wohl aber musste es für vornehmere Kirchen und grössere Klöster bald zur Ehrensache werden, dass ihnen ein so hervorragendes Zeichen ihrer Macht und Bedeutung, ein in vielen unvorhergesehenen Fällen nützlicher Bau nicht fehle. Karls Münster zu Aachen hatte zwar keinen hohen Thurmbau aber die Eingangshalle im Westen war von zwei Treppenthürmchen flankirt, welche zunächst auf die Empore, dann aber über diese hinaus in eine, zwar später veränderte, aber gewiss schon ursprünglich angelegte Glockenstube führten, und hatte dadurch ein thurmartiges Ansehen. An dem Dom zu Köln wurden zu beiden Seiten der westlichen Apsis zwei Rundthürme angebracht, welche nicht wie der Dom selbst von Stein, sondern von Holz waren, und daher schwerlich zur Vertheidigung, sondern nur als Warte und zur Zierde dienen konnten. Auch finden wir, dass Ansigis als Abt von Fontanelle (823—835) den dort befindlichen Thurm durch einen Pyramidalaufsatz erhöhte, was nur die Absicht gehabt haben kann, ihn stattlicher zu machen.

Dass man den Thürmen schon eine kirchliche Bedeutung beilegte, ergibt sich daraus, dass sie häufig oben einen Altar enthielten, der vorzugsweise den Erzengeln geweiht war, offenbar vermöge einer Gedankenverbindung theils zwischen dieser höchsten, weit über dem Boden erhobenen Stelle des Kirchengebäudes und der überirdischen Natur der Engel, theils zwischen der Bedeutung des Thurmes als Warte und dem Wächteramte dieser Führer der himmlischen Heerschaaren¹⁾. Die architektonische Form des Glockenthurmes stand noch nicht fest, indessen scheint es, dass die Rundform, die wir in St. Gallen und Köln finden, die beliebteste war²⁾. Von einer organischen Verbindung der Thürme mit dem Kirchenbau war noch keine Rede, indessen stellte man sie in Deutschland doch nicht, wie es in Italien geschah, vereinzelt, sondern symmetrisch und mit einer Be-

¹⁾ In Fontanelle stand der Glockenthurm auf einer kleinen, dem h. Michael gewidmeten Basilika. Auf dem Baurisse von St. Gallen ist vermerkt, dass oben (in summitate) auf dem einen Thurm ein Altar [des h. Michael, auf dem anderen des h. Gabriel sei. Im Kloster Centula (St. Riquier) waren in dem thurmartigen Vorbau sogar die drei Erzengel, Michael, Gabriel und Raphael mit Altären bedacht. Auch der Thurmbau, in welchem der Abt Witigowo in Reichenau im Jahre 991 die Glocken aufhing, war dem h. Michael geweiht (Purchardi, Gesta Witigowonis bei Pertz. Mon. VI. p. 630) und in St. Germain-des-Prés bei Paris wird ein Altar b. Michaelis „in magna turri“ bei Gelegenheit eines daran gefeierten Festes erwähnt. S. das Werk des D. Bouillart über dieses Kloster, Pièces justificatifs. p. 167.

²⁾ In Centula waren nach einer alten Zeichnung runde Glockenthürme, möglicherweise noch die, welche Angilbert im J. 799 errichtet hatte. Alb. Lenoir Arch. monast. I. p. 27. Auch sonst haben die ältesten Thürme, in Deutschland an den Domen zu Mainz, Worms und Merseburg, in Italien in Ravenna und an S. Lorenzo in Verona, die runde Form.

ziehung auf die Westseite der Kirche neben derselben auf, wie wir dies von St. Gallen und von dem Dome zu Köln wissen ¹⁾).

Wir sehen daher in mehr als einer Beziehung neue Elemente und Motive aufkommen, aber sie sind überall noch vereinzelt und lassen noch nicht einmal die Anfänge eines neuen Systems erkennen. Dies war nicht bloss in den östlichen Gegenden des karolingischen Reiches, über die wir in dieser Zeit besser unterrichtet sind, sondern ebenso in den westlichen und südlichen Provinzen der Fall, obgleich dieselben den Vorzug einer grösseren, ererbten Cultur hatten. Vielmehr bildete sich hier noch weniger wie dort eine geistige Uebereinstimmung, aus der allein eine Gleichheit des künstlerischen Ausdruckes hervorgehen konnte. Die klimatische Verschiedenheit der Provinzen, die Einflüsse, welche diese von den Küsten der sie begrenzenden Meere erhielten, die ungleiche Zusammensetzung der Bevölkerung brachten hier noch grössere Abweichungen hervor. Die Zerrüttung des Landes unter der kraftlosen Herrschaft der späteren Karolinger und bei den Verwüstungen der Normannen hemmten die Mittheilung in noch höherem Grade, und der Zufall der Erhaltung antiker Vorbilder in einigen, roher Versuche in anderen Gegenden erzeugte in den verschiedenen Districten sehr abweichende Formen, die dann herkömmlich wurden. Bedeutende neue Bauten, welche eine Epoche in der Geschichte bilden könnten, sind hier nicht aufzuweisen. Im Ganzen herrschte der Basilikentypus vor, indessen fanden in gewissen Diöcesen auch byzantinische Formen Eingang. Wir erkennen diesen Zustand erst in der folgenden Periode, wo bei grösserer Bauthätigkeit diese verschiedenen Localschulen sich mehr ausbilden, und müssen uns daher vorbehalten, später darauf zurückzukommen.

Die architektonischen Erscheinungen auf deutschem Boden geben ein mehr einheitliches, klareres Bild. Auch hier traten, nachdem Karl's scharfblickendes Auge sich geschlossen, wilde, unruhige Tage ein, wilder vielleicht als dort, weil die ursprüngliche Rohheit noch weniger gebrochen war. Aber die vereinzelt, klösterlichen Bildungsstätten, die wie Inseln aus den stürmisch bewegten Wellen hervorragten, blieben in innerem Verkehr,

¹⁾ Einige Verse des Venantius Fortunatus (Opp. lib. 3. c. 7), in welchen er die Kirche zu Nismes besingt, erwecken auf den ersten Blick die Vorstellung einer von mächtigen Thürmen (propugnacula) flankirten Façade, und sind in diesem Sinne nicht bloss von Klein und Weingärtner in ihren oben erwähnten Schriften, sondern auch von englischen Schriftstellern, welche dieselben Verse mit geringen Veränderungen auf den vom König Ina im J. 708 erbauten Dom von Glastonbury angewendet fanden, gedeutet. Unger a. a. O. S. 26 hat indessen unwiderlegbar nachgewiesen, dass die Verse nicht von Thürmen, sondern von den Reliquien der Apostel Petrus und Paulus sprechen, welche poetisch als Bollwerke und Warthürme des Glaubens dargestellt werden.

schöpften aus denselben Quellen, hatten ein gemeinschaftliches Streben. Es ist merkwürdig, dass sich germanische Traditionen in ihren baulichen Leistungen fast gar nicht geltend machen, nicht einmal in dem geringen Maasse, wie es an dem Grabmale Theoderichs unter einer ganz romanischen Bevölkerung geschehen war. Gerade das beförderte jene Gleichförmigkeit. Locale Verschiedenheiten, die Eigenthümlichkeiten der deutschen Stämme hatten keinen Einfluss auf die neuen Schöpfungen; das ganze wissenschaftliche und künstlerische, d. h. klösterliche Deutschland stand sich gleich; Alle sind wenigstens in dieser baulichen wie in manchen anderen Beziehungen nichts anderes als Schüler der von der Kirche gebrachten römischen Lehre. Und sie verfahren dabei mit einer einfachen, logischen Consequenz, beginnen zunächst mit dem Allgemeinen; die Anordnung der Gebäude, die Symmetrie der Theile, der mathematische Grundgedanke beschäftigen sie vorzugsweise. Das Technische, die statische Festigkeit, die Rücksichten der Bequemlichkeit und Sicherheit werden zwar nicht vernachlässigt, aber sie haben daneben eine Vorliebe für künstliche Formen, welche den Scharfsinn reizen und zugleich das fromme Spiel symbolischer Deutung begünstigen. In allem diesem schliessen sie sich an antike Vorbilder an, aber doch mit geistiger Freiheit und mit frischem Blicke, nicht ohne das Verdienst scharfsinniger, neuer Erfindung. Anders verhält es sich mit den Details; was dort als Einfachheit und Consequenz anspricht, erscheint hier fast als Rohheit und Geistlosigkeit. Alle die feinen Einzelheiten, in welchen das individuelle Gefühl des Baukünstlers sich äussert, sind stumpf oder nachlässig ausgeführt, die Profile auf das Nothdürftigste reducirt, schwunglos und schwer oder in schematisch lebloser Nachahmung antiker Motive; Fenster und Thüren ohne alle feinere Gliederung, die Arcaden mit geradliniger Leibung. Von jenem Reichthume plastischer Formen, den die spätere römische Architektur verschwendete, von Palmetten, Eier- und Perlstäben, und wie diese Ornamente sonst heissen mögen, ist hin und wieder ein sparsamer, gleichgültiger Gebrauch gemacht. Ionische und korinthische Kapitäle, Canneluren und Basen der Säulen sind zwar beständig nachgeahmt, aber mit Missverständnissen oder stumpfer Behandlung. Selbst das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls ist nicht viel mehr als skizzirt. Dabei wird dann aber andererseits der Schmuck wieder zwecklos und überflüssig verwendet, wie jene Säulenstellungen in den oberen Arcaden des Aachener Münsters oder wie die korinthischen Pilaster an der Aussenseite der Kuppel. Im Allgemeinen giebt uns auch hier die Architektur ein Bild der Zeit. Es sind die Anfänge einer höheren Bildung, die aber nicht auf diesem Boden gewachsen, sondern von Aussen her überliefert sind. Der Verstand ist bereits in gewissem Grade gereift und eignet sich die neuen Begriffe und Vorschriften an, das Gefühl ist aber

noch nicht soweit durchbildet, um sich in den feineren Details zu bethätigen, und die zurückgedrängte nationale Auffassung setzt dem Neuen einen bald trägen bald wilden und trotzigen Widerstand entgegen.

Drittes Kapitel.

Plastik und Malerei im Karolingischen Zeitalter.

Erster Abschnitt.

Italien.

Von einem eigenen bildnerischen Style, den die Germanen bei ihrer Ansiedelung in den römischen Provinzen mitgebracht hätten, kann noch weniger die Rede sein, als von eigener Architektur. Zwar spricht schon Tacitus von den Thierbildern, welche sie aus den heiligen Hainen in die Schlacht führten, und später scheinen die von römischer Sitte berührten deutschen Stämme sogar wirkliche Götzenbilder gehabt zu haben. Von dem Gothenkönig Athanarich († 382) wird berichtet, dass er das Holzbild eines gothischen Gottes an die Häuser seiner des Christenthums verdächtigen Unterthanen fahren lassen, um sie, wenn sie Verehrung und Opfer weigerten, zu bestrafen. In den Lebensbeschreibungen der Bekehrer des 5. und 6. Jahrhunderts ist häufig auch von Bildsäulen der Götter in den Tempeln der heidnischen Deutschen, sogar von ehernen und vergoldeten, ein Mal auch von Votivbildern geheilter Gliedmaassen die Rede¹⁾. Bei diesen Votivbildern ist es ausdrücklich bemerkt, dass sie in Holz geschnitzt waren; dasselbe wird ohne Zweifel auch bei den älteren Thiergestalten und bei den Götterbildern der Fall gewesen sein, wenn diese nicht gar, wie noch die von Karl dem Grossen umgestürzte Irmensäule bloss in einem den Gott symbolisch repräsentirenden Holzblocke bestanden. Oft mögen sie auch römische Arbeit, die durch Kauf oder als Beute in die Hände der Deutschen gekommen war, und in seltenen Fällen rohe Nachahmungen solcher schon entarteten römischen Plastik gewesen sein. Wie wenig die Bedingungen höherer Bildnerie vorhanden waren, beweisen

¹⁾ Jac. Grimm, deutsche Mythologie. 1. Aufl. S. 52, 78, 81. Gregor. Tur. de vita Patrum c. 6. Membra secundum quod unumquemque dolor adtigisset, sculpebat in ligno.

die Versuche der Darstellung menschlicher Gestalten, die wir auf germanischen Schmucksachen selbst noch des 7. und 8. Jahrhunderts finden. Sie sind von völlig kindischer Rohheit. Diese schwachen und kaum lebensfähigen Anfänge einer darstellenden Kunst verschwanden dann aber sofort mit dem altgermanischen Heidenthum; sobald die deutschen Völker sich der Kirche unterwarfen, nahmen sie auch ihre Kunst an, sobald sie mit dem höheren Luxus der Romanen wetteifern wollten, waren es auch die bei diesen üblichen Formen, welche sie zu besitzen wünschten. Auch die Anführenden waren in diesen ersten Jahrhunderten germanischer Herrschaft durchgängig Römer; höchstens bei den Westgothen im südlichen Frankreich scheinen Ausnahmen vorgekommen zu sein, nicht in Italien, dem eigentlichen Sitze abendländischer Kunst. Die Ostgothen, obgleich nicht unempfänglich für den Werth höherer Bildung, glaubten sich doch ausschliesslich zum Waffendienste berufen, und überliessen die Künste des Friedens den Eingeborenen. Aus diesen wählte Theoderich seine Rathgeber, ihnen gehörten auch die zahlreichen Künstler an, die er in jenem schon oben erwähnten Rescripte dem Beamten, der den Bau seines Palastes leiten sollte, zur Verfügung stellt. Von den zahlreichen Kunstwerken, die er anordnete, besitzen wir zwar wenig oder nichts, aber schon die Art, wie sie erwähnt werden, lässt erkennen, dass sie in Styl und Technik römisch waren. Nach der Sitte der römischen Kaiser sorgte auch er für die Aufstellung seines Bildnisses in den grösseren Städten, bediente sich aber dazu, wahrscheinlich weil der Zustand der Plastik es rathsam machte, häufig der musivischen Kunst. Dies war der Fall in Pavia, obgleich er wie Agnellus beiläufig erzählt reitend dargestellt war, ebenso in Neapel, wo man das Auseinanderfallen des Bildes als ein böses Omen ansah¹⁾. An seinem Palaste zu Ravenna waren zwei solcher musivischen Bilder, von denen das eine ausser der Gestalt des Königs auch die Personificationen von Rom und Ravenna enthielt, jene, weil durch Theoderich zu neuer Macht erhoben, mit Helm und Lanze prangend, diese noch mit dem Joche Odoaker's beladen und Hülfe flehend. Indessen gab es auch eherne Statuen von ihm. Vor dem Eingange seines Palastes in Ravenna stand eine kolossale Reiterstatue, welche Karl dem Grossen so gefiel, dass er sie nach Aachen transportiren und vor seinem Palast aufstellen liess²⁾, und dass auch bei seinen Nach-

¹⁾ Agnellus Lib. Pontif. bei Muratori Scr. T. II. P. 1. p. 123. Procopius de bello goth. Lib. 1. c. 24. vgl. mit den richtigen Bemerkungen Rumohr's Ital. Forschungen. I. 283. Ob die Bilder des Königs in Rom, deren Verletzung die Tochter des Symmachus angeklagt wurde, auch musivisch oder von anderer Technik waren, muss dahin gestellt bleiben.

²⁾ Vgl. C. P. Bock: Die Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theoderich vor dem Palaste Karls des Grossen zu Aachen, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthums-

folgern eherne Statuen nichts Ungewöhnliches waren geht daraus hervor, dass Theodat in einem an Justinian gerichteten Friedensvorschlage unter Anderem sich verpflichtete, seine Bilder sei es in Erz oder in anderem Stoffe nicht allein, sondern nur mit denen des Kaisers und zwar zur Linken aufstellen zu lassen¹⁾.

Die Kunstliebe Theoderichs blieb dann auch nicht ohne Frucht. Vor seiner Regierung, um die Mitte des 5. Jahrhunderts, hatten die römischen Künstler schon nicht mehr mit den griechischen zu wetteifern vermocht; die in St. Paul vor den Mauern Roms und in S. Maria Maggiore ausgeführten Mosaiken stehen in Technik und Styl denen nach, welche um dieselbe Zeit in Ravenna auf Befehl der Galla Placidia unter griechischem Einflusse ausgeführt wurden. Die unmittelbar nach dem Tode des grossen Gothenkönigs entstandenen Mosaiken in S. Cosma e Damiano zu Rom sind dagegen wieder besser, in der Ausführung feiner und in der Composition wahrhaft grossartig und würdig, wohl geeignet den folgenden Jahrhunderten, wie es in der That geschah, als Vorbild zu dienen.

Der gothische Krieg machte dieser Nachblüthe ein Ende, und als der Frieden hergestellt war, trat unter der drückenden Herrschaft der Longobarden jener Zustand allmäliger Abnahme der Kräfte ein, den wir schon oben geschildert haben. Dennoch erlosch die Kunst nicht ganz, und namentlich war Rom der Schauplatz fortdauernder künstlerischer Thätigkeit.

Die Kunst an sich war es freilich nicht, welche man suchte, auf einen Ausdruck der innersten Gefühle in äusseren Gestaltungen kam es nicht an; aber das kirchliche Bedürfniss forderte die Kunst, und soweit dies reichte, liebte und übte man sie. Die Gegenstände frommer Verehrung sollten den Gläubigen nicht bloss in sinnlicher Gestalt nahe gebracht werden, sondern auch in einem strahlenden Glanze erscheinen, welcher dem nicht nachstand, mit dem die weltlichen Herrscher sich umgaben. Die Kaiser und die Glieder ihres Hauses hatten angefangen ihre Schätze diesem frommen Zwecke zu widmen, die heiligen Stellen mit Mosaiken und Bildern, und vorzugsweise mit Kirchengeräth in edlen Metallen zu schmücken. Jetzt ging diese Pflicht auf die römischen Bischöfe über, deren im ganzen Abendlande immer mehr steigendes Ansehen ihnen die Mittel und den Beruf dazu verlieh. Mit grosser Freigebigkeit bedachten sie daher die berühmten Kirchen ihrer Stadt, zu denen schon damals die katholischen

freunden im Rheinlande. Heft 5 (1844). Der Verfasser dieses gründlich durchgeführten Aufsatzes beweist überzeugend, dass das von Agnellus erwähnte Gerücht, welches die Statue dem Kaiser Zeno zuschrieb, wahrscheinlich ungegründet und sie unmittelbar für Theoderich ausgeführt sei.

¹⁾ Procop. a. a. O. L. I. c. 6 (Vol. II. p. 29). Ueber die in Rom befindlichen, angeblich von der Tochter des Symmachus beschädigten „*εἰκόνας*“ eod. Lib. III. c. 20 (II. 365).

Christen der entfernten Länder wallfahrteten; wir besitzen eine Sammlung von Lebensbeschreibungen dieser frühen Kirchenfürsten, welche hauptsächlich mit der Aufzählung solcher Weihgeschenke angefüllt ist¹⁾. Während der harten longobardischen Herrschaft wurden diese Stiftungen zwar seltener, aber sie blieben keinesweges aus, ja sie erlangten in gewissem Sinne eine höhere Bedeutung. Schon an sich musste die zunehmende Verwilderung den Wunsch der Kirche, dem Volke durch Glanz zu imponiren und es durch Bilder zu belehren, immer dringender machen. Dazu kam dann aber, dass gerade während der tiefsten Noth sich den römischen Bischöfen eine Aussicht öffnete, welche dem kirchlichen Schmucke ihrer Residenz eine sehr viel höhere Wichtigkeit gab. Während die arianischen Longobarden Italien bis zu den Mauern Roms verheerten, machte die Herrschaft des römischen Bischofs in weiter Ferne die wichtigsten Eroberungen. Unter den zwar nicht minder verwilderten, aber gleich anfangs (496) zum katholischen Christenthume bekehrten Franken in Gallien war eine Generation aufgewachsen, welche ihre frommen und sehnsüchtigen Blicke nach Rom richtete. Zugleich waren denn auch die Westgothen in Spanien vom Arianismus zur katholischen Kirche übergetreten (586), und endlich gelang es (597) den Sendboten Gregors des Grossen, die frische Kraft der Angelsachsen für den Dienst der Kirche zu gewinnen und ihr hier die eifrigsten und demüthigsten Anhänger zu erziehen. Schon jetzt leitete dieser fromme und staatskluge Papst durch seine Briefe die Angelegenheiten weit entfernter Nationen und selbst minder scharfblickende Augen mussten erkennen, dass aus den Trümmern des kaiserlichen Roms der Baum einer Macht emporwachse, der bald die Länder weithin beschatten werde.

Den Ausdruck dieses Gefühls können wir schon in einem Kunstwerke nachweisen, welches der Vorgänger Gregors, Pelagius II. (578—590), um die Zeit der Bekehrung der Westgothen, aber auch während der heftigsten Bedrängniss durch die Longobarden, wie die alte Inschrift ihm nachrühmt, „unter den Schwertern und Zornausbrüchen der Feinde“ stiftete²⁾. Es ist dies das musivische Bild an dem Triumphbogen der auf dem Grabe des hochverehrten römischen Märtyrers Laurentius vor den Thoren Roms errichteten Basilika, noch jetzt, wiewohl in einer durch späteren Umbau verän-

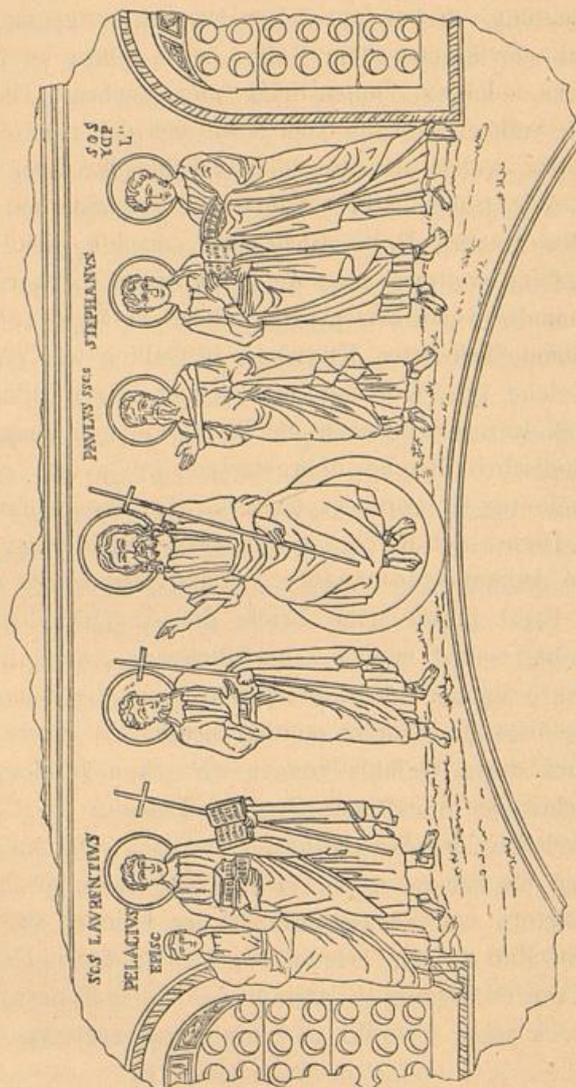
¹⁾ Liber pontificalis oder Catalogus Romanorum Pontificum bei Muratori. Scr. Tom. III. Es steht fest, dass der Bibliothekar Anastasius im 9. Jahrhundert, dem man früher den ganzen älteren Theil dieses Sammelwerkes zuschrieb, nur der Fortsetzer einer schon im 7. Jahrhundert und zwar mit Benutzung von Aufzeichnungen des 4. und des 6. Jahrhunderts angefertigten Arbeit war. Vgl. Röstel in d. Beschr. Roms. I. 207 und Piper, Einleitung in die monumentale Theologie S. 315.

²⁾ Mira fides! Gladios hostiles inter et iras
Pontificem meritis haec celebrasse suis.

Beschr. Roms III. 2. p. 314.

dernten Stellung, erhalten. Es hat insofern eine Aehnlichkeit mit dem Mosaik von S. Cosma e Damiano, als auch hier Christus die Mitte zwischen je drei Gestalten einnimmt, unter denen die Apostel Petrus und Paulus voranstehen und zuletzt der Stifter, Papst Pelagius, erscheint. Aber

Fig. 131.



Mosaik aus S. Lorenzo bei Rom.

dort ist Christus in Wolken schwebend, also als himmlische Erscheinung, hier aber auf der Weltkugel sitzend, also als Herr der Welt dargestellt. Dies war zwar keine neue hier zum ersten Male vorkommende Erfindung, denn schon in der Concha von S. Vitale zu Ravenna (547) thront Christus auf der Weltkugel. Allein was in Ravenna ein frommes harmloses Phantasiebild war, gewann in der Herrscherstadt der alten Welt eine ganz andere Bedeutung, zumal da der Heiland hier nicht wie dort von zwei En-

geln, sondern von den beiden Apostelfürsten begleitet ist. Es war daher ein unzweideutiges Symbol der Herrschaft Christi durch seine Stellvertreter, die römischen Bischöfe, über die Welt. Dass es so aufgefasst wurde, kann man auch daraus schliessen, dass dieselbe Darstellung nun in Rom mehrere Male wiederholt wurde. In der Chornische von S. Teodoro am Fusse des Palatin, und in einer der Seitennischen von S. Costanza ist Christus ebenfalls auf der Weltkugel dargestellt, dort wiederum von den Apostelfürsten und ein Paar anderen Heiligen begleitet, hier nur mit einem Apostel, dem er ein Buch übergibt, also muthmasslich wieder S. Petrus. Beide Mosaiken sind zwar nicht inschriftlich datirt und selbst ihr Styl ist durch Reparaturen und durch Uebermalung einzelner Stellen alterirt, aber Composition, Tracht und Technik, soweit man sie für erhalten oder beibehalten ansehen darf, entsprechen keiner Zeit besser, als dem Ende des 6. oder dem Anfange des 7. Jahrhunderts¹⁾. Auch S. Giorgio in Velabro scheint eine ähnliche musivische Darstellung gehabt zu haben²⁾.

¹⁾ Das Mosaik der zweiten Seitennische in S. Costanza enthält Christus stehend zwischen zwei Aposteln, von denen einer eine Rolle mit den Worten: Dominus dat pacem hält; darunter Gebäude, welche Jerusalem und Bethlehem darstellen werden, vier Lämmer und mehrere Palmbäume. Vgl. Agincourt Mal. Tab. XVI. Nr. 2. — Ciampini, de sacris aedificiis tab. 32, und Crowe und Cavalcaselle a. a. O. I. S. 11 setzen die Mosaiken dieser Seitennischen in die Zeit des Gebäudes, also in die Constantinische, was bei dem ersten vermöge seiner völligen Unbekanntschaft mit stylistischer Kritik erklärbar, in dem modernen Werke aber, dessen Verfasser den allerstärksten Gebrauch von derselben machen, unverständlich ist, da selbst eine oberflächliche Vergleichung dieser Mosaiken mit den dem Gebäude gleichzeitigen des Umganges ihnen die kolossale Verschiedenheit der Technik sowohl wie der Vorstellungsweise gezeigt haben würde. Plattner (Beschr. Roms. III. 2. 452) und Burckhardt (Cicerone S. 741) gehen zu weit nach der anderen Seite, indem sie diese Mosaiken der Seitennischen in die Zeit Papst Alexanders IV. (1254—1261) verweisen, weil von diesem eine neue Weihe des Gebäudes berichtet wird. Allein auch dies ist unmöglich, wenn man ihren noch überwiegend altchristlichen Styl und ihre Technik mit der Richtung vergleicht, welche die Kunst in Rom schon in dem jedenfalls vor 1254 entstandenen Mosaik von S. Maria in Trastevere und anderen römischen Werken des 13. Jahrhunderts zeigt. Die rohe Technik verbunden mit dem Mangel späterer byzantinischer Einflüsse sprechen für die im Texte angegebene Zeit, welche auch dadurch bestätigt wird, dass die Mosaiken in S. Appollinare in Classe zu Ravenna, deren Entstehung im 7. Jahrhundert durch die Bildnisse des Kaisers Constantin († 685) und seiner Söhne Heraclius und Tiberius feststeht, in der technischen Behandlung eine auffallende Aehnlichkeit mit diesen Mosaiken von S. Costanza haben. An dem Mosaik von S. Teodoro sind einige Figuren ganz erneuert, aber die des Petrus und des Christus entsprechen völlig eben dieser Zeit.

²⁾ Die Chornische von S. Giorgio enthält jetzt kein Mosaik, sondern eine Frescomalerei vom Ende des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts, in der mehrere Nebengestalten, z. B. der ritterliche St. Georg nebst seinem Rosse auch der Erfindung nach dieser späteren Zeit angehören, welcher dagegen der auf der Weltkugel thronende Hei-

Unter Gregor dem Grossen hatte Rom noch schwerere Tage; ich habe schon seiner energischen Schilderung des Verfalles der Stadt gedacht. Grössere künstlerische Stiftungen werden auch nicht von ihm berichtet, aber dennoch zeigt er sich als Freund und Gönner der kirchlichen Kunst. Einem Mönche, der ihn um Bilder angeht, sendet er die des Christus und der Maria, des Petrus und Paulus, und den Bischof von Marseille, der in seinem Eifer gegen götzendienerische Neigungen gewisse Heiligenbilder hatte zerbrechen lassen, tadelt er und spricht dabei das berühmte, nachher so oft wiederholte Wort aus, dass man die Bilder nicht anbeten, aber aus ihnen lernen solle, was anzubeten sei, indem die Malerei den Unwissenden die Stelle der Bücher ersetzen müsse¹⁾. Und zugleich trug dieser Papst durch seine legislatorische Weisheit und durch Vorschriften für die Ordnung des Cultus, die er von den Trümmern des alten Roms aus in alle abendländischen Reiche sendete, mehr als einer seiner Vorgänger dazu bei, die Macht des neuen, geistlichen Roms zu begründen. Das Gefühl des Herrscherberufes, die Pflicht, den nordischen Pilgern, die nun immer zahlreicher dorthin wallfahrteten, tiefe und würdige Eindrücke zu gewähren, wick nun nicht mehr von dem Stuhle Petri, und schon seine nächsten Nachfolger begannen trotz ihrer Armuth und Bedrängniss aufs Neue ihre Kirchen reich zu schmücken. Es ist charakteristisch, dass Honorius I. (625—638) die vergoldeten Ziegel des Tempels der Venus und Roma auf das Dach der Peterskirche versetzte; es war ein Symbol der Uebertragung der Herrschaft von dem alten heidnischen auf das christliche Rom. Derselbe Papst eröffnet aber auch die Reihe von Mosaiken des 7. und 8. Jahrhunderts, die uns noch jetzt erhalten sind. Sie stehen den älteren an Pracht und Goldglanz nicht nach, vielmehr ist das Gold eher reichlicher verwendet. Auch zeigen die pomphaften Inschriften, welchen Werth man darauf legte; keine einzige unterlässt es, den Metallglanz, das Gold, die Pracht ausdrücklich zu rühmen²⁾. Im Style dagegen unterscheiden sie sich von jenen früheren mannigfach und durchaus in ungünstiger Weise. Die

land so wenig entspricht, dass man ihn für die Nachahmung eines hier bestandenen Mosaikbildes halten muss.

¹⁾ Greg. M. Epist. Lib. IX. ep. 52. ep. 105. vgl. Lib. XI. ep. 13. *Gentibus prolectione pictura est. Saltem in parietibus videndo legunt, quod legere in codicibus non valent.*

²⁾ An dem von Honorius I. gestifteten Mosaik von S. Agnese beginnt die Inschrift: *Aurea concisis surgit pictura metallis*, dem dann in elf anderen Versen Vergleiche dieses Glanzes mit dem der Aurora und der vom Morgenroth gefärbten Wolken, des Mondes und des Pfauenschweifes, alle schwülstig ausgemalt, folgen. Man sieht, der Gedanke des Glanzes beschäftigt den Verfasser der Inschrift vielmehr als die Heiligkeit der dargestellten Gestalten. Anfangsverse einiger anderen Inschriften s. S. 574 Anm. 1. Bei allen schliesst der erste Hexameter mit dem Worte: *metallis*.

Technik ist roher, die Zeichnung schlechter, die Farbentöne sind ohne Uebergänge grell nebeneinander gestellt, die Züge der Gesichter starr, mit grossen, glotzenden Augen, in krankhafter Abmagerung der Wangen, meist mit unnatürlich niedrigem Schädel, die Bewegungen steif und in ermüdendem Parallelismus wiederholt, die aus der Antike beibehaltenen Gewandmotive missverstanden. Neben diesen Spuren der Unkenntniss und Nachlässigkeit finden sich dann aber auch die einer Annäherung an die gleichzeitige griechische Kunst. Während die antiken Gewänder bei Christus und den Aposteln beibehalten werden, kommt bei anderen Heiligen die steife und überladene byzantinische Hoftracht auf, statt der freieren Haltung findet sich nun die unbedingte Durchführung der Vorderansicht, statt der wirksamen Zusammenstellung weniger Gestalten die Häufung der Figuren zu gleichgültigen Massen. Wenn früher Christus stets den Mittelpunkt bildete, tritt nun die Jungfrau mehr und mehr an seine Stelle. Es mag sein, dass manche dieser Züge nicht unmittelbar durch Entlehnung aus der byzantinischen Kunst, sondern durch die gleichartigen Veränderungen der religiösen Ansichten und der Gebräuche entstanden sind. Der Cultus der Jungfrau, die Verehrung mönchischer Ascetik stieg hier wie dort, der byzantinische Luxus fand sowohl bei den vornehmen Italienern als bei den Barbarenfürsten und zum Theil auch in der Kirche Nachahmung. Aber es ist auch sehr erklärlich, dass die Künstler im Gefühl ihrer Schwäche auf die in steter Uebung gebliebene Kunst des östlichen Reiches hinblickten oder von ihren Gönnern darauf hingewiesen wurden. Gewisse Gegenstände des künstlerischen Luxus, Teppiche, Emails, Schmucksachen mancher Art, wurden ohnehin im Orient allein oder doch feiner und sorgfältiger gearbeitet, als in Italien, kamen daher vielfach durch den Handel hierher, und wurden nachgeahmt. Dieser Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst wurde dann im 8. Jahrhundert noch bedeutend verstärkt und zwar durch ein Ereigniss, welches gerade eine entgegengesetzte Wirkung beabsichtigte.

Ich meine den im Orient ausbrechenden Bilderstreit. Auch im Abendlande waren die Meinungen getheilt, aber die Meisten, selbst die, welche eine abgöttische Verehrung befürchteten und ihr vorbeugen wollten, glaubten doch der Einwirkung der Bilder auf das Volk nicht entbehren zu können, und die Päpste stellten sich mit Entschiedenheit auf ihre Seite. Theils aus Ueberzeugung, theils aber auch aus politischen Gründen hielten sie es für angemessen, jenem gewaltsamen Eingriffe der byzantinischen Kaiser in eine kirchliche Angelegenheit kräftig entgegenzutreten. Sie waren so die Vertheidiger einer populären Sache und erlangten zugleich eine wünschenswerthe Selbstständigkeit. Sie wurden daher noch eifrigere Förderer kirchlichen Schmuckes als sie schon bisher gewesen waren, und ge-

währten mit Freuden den griechischen Mönchen, die als Bilderfreunde verfolgt wurden, die Aufnahme auf römischem Boden. Es wurden eigene Klöster für sie gestiftet¹⁾ und es war natürlich, dass man ihnen Gelegenheit zur Ausübung ihrer Kunst gab, dieselbe mit Wohlgefallen betrachtete und, da ihre Ueberlegenheit unverkennbar war, nachahmte. Rom selbst wurde dadurch vorübergehend eine Colonie griechischer Kunst; die grosse Zahl griechischer Ausdrücke, welche im Pontificalbuche bei den Stiftungen Hadrians I. und Leos III. vorkommen, sind ein Beweis dieses griechischen Einflusses²⁾. Es ist indessen zu bemerken, dass diese Ausdrücke sich meistens auf Arbeiten der Goldschmiedekunst beziehen, und so verrathen, bei welchem Kunstzweige man sich der griechischen Arbeiter am Meisten bediente. Die Prachtliebe der Päpste nahm dann, als sie durch die fränkischen Siege von der Bedrängniss durch die Longobarden befreit und durch die Schenkungen Pipinus und Karls des Grossen bereichert waren, einen noch grösseren Maassstab an. Hadrian I. (772—795) verwendete, wie sich aus den Angaben des Pontificalbuches berechnen lässt, mehr als dreitausend Pfund Goldes und fast zweitausend Pfund Silbers auf kirchlichen Schmuck³⁾ und seine Nachfolger Leo III. und Paschalis gingen noch weiter.

Wir müssen uns die Pracht, in welcher die römischen Kirchen jetzt erschienen, als eine höchst glänzende und reiche denken, von allen Seiten strahlte Gold und Silber. Eine Beschreibung der alten Peterskirche vom Ende des achten oder Anfang des neunten Jahrhunderts giebt uns davon eine lebendige Anschauung. Bildwerke und Altäre, sogar zum Theil der Fussboden der Krypta waren vergoldet; Silberplatten bedeckten das Hauptportal, die Balken unter dem Triumphbogen und über einzelnen Altären, sogar den Weg vom Choreingange bis zur Confession⁴⁾. Man sieht, das Bedürfniss prachtvoller Geräthe genügte der frommen Freigebigkeit nicht, man kannte in der Verwendung des edeln, strahlenden Metalls keine Grenzen. An Festtagen wurden Teppiche aufgehängt, die mit Gold und edeln Steinen

¹⁾ Lib. pontificalis im Leben Pauls I. und Hadrians.

²⁾ S. d. Aufzählung dieser griechischen Kunstwörter und die näheren Citate bei Labarte a. a. O. Th. I. 118, 119. Derselbe Schriftsteller macht (Th. IV. S. 108) auch darauf aufmerksam, dass im 7. und 8. Jahrhundert mehrere, aus griechischen oder griechischer Kunst zugänglichen Gegenden stammende Päpste regierten. So Johann IV. (640—642) aus Dalmatien, Theodor (642—649) aus Palästina, Agathon (678—682) und Sergius (678—701) aus Sicilien, und Johann VII. (705—707), der schlechtweg als griechischen Ursprungs bezeichnet wird. In der That mag auch dies den Einfluss der byzantinischen Kunst begünstigt haben.

³⁾ Piper, a. a. O. S. 337, 346.

⁴⁾ Bunsen in der Beschreibung der Stadt Rom. II. Abth. 1. S. 75 ff.

prangten. Auch Malereien wurden vielfältig angebracht; ganze Kirchen waren damit geschmückt.

Von diesen Malereien selbst sind uns keine, wenigstens keine erheblichen und zweifelsfreien Ueberreste geblieben¹⁾, wohl aber gewähren die erhaltenen Mosaiken eine ziemlich genügende Anschauung der Wandelung des Stils. Als Ausgangspunkt mögen dabei die erwähnten, dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörigen Mosaiken von S. Lorenzo dienen; sie zeigen, im Vergleich mit denen von S. Cosma e Damiano, die bereits überraschend vorgerückte Rohheit und Stumpfheit des Gefühls, harte Züge, grosse, stiere Augen, breite, schwere Umrisse, unverständene Zeichnung und nachlässige Ausführung, aber noch keinen byzantinischen Einfluss. In dem von Honorius I. (625—638) gestifteten Bilde in der Apsis von S. Agnese ist dieser unverkennbar; nicht nur der Schmuck mit dem die Heilige bekleidet ist, sondern auch die schlanken Verhältnisse der Figuren deuten darauf hin. Die Technik ist nicht besser wie dort und die Composition eher trocken und dürftig; aber die beiden männlichen Gestalten neben der Heiligen, Papst Honorius, die von ihm erbaute Kirche darbringend, und ein Apostel, wahrscheinlich S. Petrus²⁾, sind nicht unwürdig, und in der Haltung und dem freilich fast zu kleinen Kopfe der heiligen Agnes ist der Ausdruck von Jungfräulichkeit, Anmuth und Reinheit nicht ganz misslungen. Bedeutender ist die figurenreiche Darstellung in dem Oratorium S. Venanzio beim Baptisterium des Laterans, auf welcher die Bildnisse der Päpste Johann IV. (640—642) und Theodorus (642—649) die Zeit der Entstehung fixiren. Die Gestalten Christi und zweier Engel, welche im oberen Theile der Concha als halbe Figuren auf Wolken schweben, zeigen noch wohlverstandene Reminiscenzen des altchristlichen Styles. So auch die Jungfrau, die unter dem Heilande nach alter Weise mit aufgehobenen Händen betet. Dagegen ist in dem reichen musivischen Schmucke des Triumphbogens das byzantinische Element stärker vertreten; die acht auf den beiden Seiten neben der Concha stehenden Heiligen meistens in byzantinischer Tracht, alle in der Vorderansicht, mit den senkrechten Falten der Gewandung und der gleichen, vorschriftsmässigen Stellung der auswärts

¹⁾ Einige Katakombenmalereien im Coemeterium S. Pontiani, darunter ein Christuskopf, der bei Aringhi I. S. 379, bei Aginc. tab. 10 Nr. 9 und endlich bei Crowe I. p. 9, aber überall ungenügend, hier besonders sehr modernisirt dargestellt ist, werden dieser Zeit angehören. Von den bei Rumohr, Ital. Forsch. I. S. 246 erwähnten Wandmalereien in S. Prassede ist nur noch die Gruppe der Jungfrau Maria (hier ohne Kind) mit den beiden heiligen Schwestern Praxedis und Pudenziana, im byzantinischen Costüm und ausdruckslos, erhalten.

²⁾ Aginc. Peint. Tab. XVII. Nr. 2. Auch die folgenden Mosaiken sind sämmtlich auf dieser Tafel bei Agincourt dargestellt, zwar in sehr kleinen Zeichnungen, welche indessen doch die Composition erkennen lassen.

gerichteten Füße erinnern lebhaft an das Gefolge Justinians auf dem Wandbilde von S. Vitale in Ravenna. Das kleinere musivische Bild in S. Stefano rotondo, ebenfalls eine Stiftung des Papstes Theodorus, hat die eigenthümliche Darstellung eines mit Edelsteinen geschmückten Kreuzes (*crux gemmata*) mit dem Medaillon Christi darüber, also eine Andeutung der Kreuzigung ohne die gehässige Realität des schmachvollen Todes, und daneben zwei spätere Heilige in geistlicher Tracht, deren Köpfe, wie es von nun an gewöhnlich ist, schattenlos und leer sind. Noch steifer ist der in vollem byzantinischen Staat dargestellte S. Sebastian in S. Pietro ad Vincula, aus der Stiftung Papst Agathon's (678—682).

Vom Tode Agathon's (682) bis zum Regierungsantritte Leo's III. hören wir zwar von einigen Malereien und Mosaiken in den römischen Kirchen, doch ist nichts davon erhalten¹⁾. Das Wenige indessen, was wir von den zahlreichen Stiftungen dieses prachtliebenden Papstes (795—816) besitzen, zeigt uns im Wesentlichen noch denselben Styl, wie vor dieser Lücke. In der Kirche S. Nereo ad Achilleo, die er an dieser Stelle neu erbauen liess, gehören ihm noch die Mosaiken am Triumphbogen. Sie sind ihrem Gegenstande nach neu und anziehend; das historisch biblische Element tritt nämlich mehr hervor, als man es bisher gewohnt war. Christus erscheint in der Mitte der Composition in ganzer Gestalt, mit goldenem Gewande bekleidet und von dem ovalen Nimbus, der sog. Mandorla, umgeben, neben ihm schweben aber zwei jugendliche Gestalten in weissen Gewändern, und auf den niedrigeren Theilen des Bogens sieht man drei Apostel am Boden liegend und ihre Toga vor das Gesicht erhebend, wie um ihre Augen gegen blendendes Licht zu schützen. Es ist also die Transfiguration, welche zwar schon zu Ravenna in S. Apollinare in Classe im 6. Jahrhundert vorgekommen war, aber nur in symbolischer Andeutung, indem das Kreuz im Nimbus zwischen den namentlich bezeichneten Halbfiguren Moses und Elias schwebt, während sie hier in zwar stylgemässer, aber doch im Wesentlichen realistischer Darstellung erscheint. Daneben sieht man auf jeder Seite der Wand die Jungfrau nebst einem Engel, das eine Mal sie allein auf einem Sessel anscheinend die Verkündigung empfangend, das andere Mal mit dem Kinde, das zwar noch nicht segnend, sondern mit zusammengehaltenen Händen, aber doch schon nach byzanti-

¹⁾ Das aus der Peterskirche stammende, seit 1636 in S. Maria in Cosmedin bewahrte musivische Fragment, die Jungfrau mit dem Kinde und St. Joseph nebst dem knienden Donatar (Aginc. tab. 17 Nr. 8) kann, wenn auch in einer von Johann VII. (705—707) gestifteten Kapelle gefunden, unmöglich der Zeit dieses Papstes angehören. Die Technik ist roh, aber der feine, etwas sentimentale Ausdruck der Köpfe, und die eigenthümliche, von byzantinischer Weise sehr verschiedene Schlankheit der Körper sind mit dem 8. Jahrhundert unvereinbar und deuten entschieden auf das 12. oder 13.

nischer Weise gerade und ernsthaft auf dem Schoosse der Mutter sitzt. Die Ausführung ist nicht bloss ebenso roh, wie früher, sondern noch matter und lebloser, die Gewandlinien sind gerade und ohne Schwung, die Umrisse der Gesichter breite rothe Striche, die Köpfe ganz ohne Schatten, die Körper nur mit schwacher Andeutung derselben.

Zu den bedeutendsten baulichen Unternehmungen Leo's gehörte die Einrichtung eines grossen Festsaaes (Triclinium) im lateranischen Palast, welcher zum Empfange fürstlicher Personen und zu feierlichen Mahlzeiten am Weihnachts- und Osterfeste diente, und den er mit Säulen von Porphyr und weissem Marmor, mit Gemälden und Mosaiken reich ausschmückte. Der Saal selbst existirt lange nicht mehr; doch war eine der grossen Tribunen, welche ihn auf drei Seiten zierten, noch im vorigen Jahrhunderte erhalten, wo man sie abbrach, aber in einer zu diesem Zweck errichteten Nische eine Copie des Mosaikbildes ihrer Wölbung anfertigen liess¹⁾. Sie ist uns wichtig, weil sie wenigstens von der Anordnung dieser durch ihren Gegenstand merkwürdigen Composition eine zuverlässige Anschauung gewährt. Man sieht am Gewölbe den Heiland, welcher nach der Auferstehung in die Mitte seiner Jünger zurückkehrt. Neben dem Gewölbe ist auf der einen Seite der Heiland auf dem Throne dargestellt, und vor ihm knieend der Papst Sylvester und der Kaiser Constantin; jener empfängt von Christus die Schlüssel, dieser eine Fahne, also die Zeichen geistlicher und weltlicher Gewalt. Auf der anderen Seite sehen wir in entsprechender Darstellung den heiligen Petrus auf dem Throne, und vor ihm die knieenden Gestalten des Papstes Leo selbst und Karls des Grossen, von denen jener das Pallium, dieser wiederum die Fahne aus den Händen des Apostels annimmt. Die Copie scheint eine ziemlich treue und lässt den Charakter jener Frühzeit noch sehr wohl erkennen. Dennoch sind die Köpfe Leo's und Karl's, also gleichzeitiger und in Rom wohlbekannter Fürsten, ebenso leer und allgemein gehalten, wie die übrigen, so dass die Urheber des Originals, wie es scheint, nicht einmal den Gedanken porträtartiger Darstellung hatten.

Ein besonders eifriger Gönner der Kunst war Leo's Nachfolger Paschalis (817—824), indem er in seiner kurzen Regierung drei Kirchen Roms, S. Prassede, S. Cecilia und S. Maria in Domnica, mit umfangreichen, durch Inschriften und sein Monogramm bezeichneten Mosaiken ausstattete. In S. Prassede ist ausser der Chornische nebst ihren Umgebungen auch noch eine Seitenkapelle, in welcher er die Reliquien von vierzig Märtyrern

¹⁾ Es ist dies die bekannte Nische neben der heiligen Treppe. S. Plattner in der Beschreib. der Stadt Rom. III. 1. 552, vgl. S. 546 und die Abbildung bei Gutensohn und Knapp Taf. 43.

niederlegte, in dieser Art geschmückt und zwar diese nicht bloss im Inneren, sondern auch auf ihrer Eingangsseite und so reich und goldstrahlend, dass das Volk ihr den Namen des „Paradiesesgartens“ gegeben hat. Bemerkenswerth sind an diesen Mosaiken schon die Gegenstände, weil sie zugleich die zunehmende Gedankenarmuth und den wachsenden Mariencultus zeigen. In S. Prassede und in S. Cecilia sind die Mosaiken der Chornische und zum Theil auch ihrer Umgebungen aus S. Cosma e Damiano entlehnt; sogar die Inschriften sind Nachahmungen der dortigen mit schwachen und ziemlich barbarischen Abänderungen¹⁾. Nur der Fries oberhalb der Concha in S. Cecilia giebt etwas Neues, nämlich statt der dort und noch in S. Prassede befindlichen apokalyptischen Bilder die thronende Jungfrau mit dem Kinde, und neben ihr auf jeder Seite ein Engel und je fünf gekrönte Frauen, vielleicht die klugen Jungfrauen aus dem evangelischen Gleichnisse, und dahinter Gebäude, muthmasslich Bethlehem und Jerusalem. Es ist also eine Nachahmung der gewohnten Darstellung Christi und der zwölf Aposteln, hier in ziemlicher gedankenloser Weise in das Weibliche übersetzt²⁾. Es ist interessant, wie die Jungfrau immer höher steigt. In S. Nereo ed Achilleo unter Leo III. erscheint sie zum ersten Male in den Mosaiken des Chores, aber noch an einem Seitenplatze, in S. Cecilia thront sie schon in der Mitte des Frieses über dem Haupte Christi, aber doch noch in kleinerer Dimension. In S. Maria in Domnica endlich (jetzt gewöhnlich: in Navicella genannt), hat Christus die Stelle eingenommen, welche Maria eben inne hatte; er erscheint am Fries in kleiner Dimension, während Maria in kolossaler Grösse in der Concha thront, das Kind in voller Vorderansicht auf ihrem Schoosse, neben ihr auf beiden Seiten die dicht gedrängten Schaaren geflügelter und bekleideter Engel, deren zahllose Menge durch die übereinander emporragenden Nimben angedeutet ist, zu ihren Füssen knieend des Papstes winzige Gestalt. An den Pfeilern zur Seite der Nische stehen dann zwei Männer, wahrscheinlich Propheten, welche auf die Jungfrau hinweisen³⁾. Gerade diese neue Composition zeigt das Erlöschen des künstlerischen Verständnisses am Stärksten. Während bisher, selbst noch in S. Nereo ed Achilleo, die Figuren sich vortrefflich dem

¹⁾ In S. Cosma e Damiano lautet der erste Vers: *Aula Dei claris radiat speciosa metallis*; in S. Prassede: *Emitat aula pie variis decorata metallis*; in S. Cecilia: *Haec domus ampla micat variis fabricata metallis*. Auch Versmaass und Sprache bekunden den wachsenden Vorfall.

²⁾ Nur das Mosaik der Nische ist in S. Cecilia erhalten, das Uebrige bei einer Restauration im vorigen Jahrhundert untergegangen und uns nur durch die bei Agincourt, Tab. 17. Nr. 14 wiederholte Abbildung in Ciampini Vet. Mon. II. Tab. 51 bekannt. Beschr. Roms III. 3. 638.

³⁾ Aginc. Tab. 17. Nr. 15. Beschr. Roms III. 1. 494.

Raume anfügten, ist hier alles schwer und lastend. Statt der schwebenden Gestalt Christi, wie man sie in S. Cosma e Damiano vor Augen hatte, der plumpe, viereckige Thronessel der Jungfrau, die so kolossal gehalten ist, dass sie obgleich sitzend mit ihrem Haupte an die Spitze des Bogens reicht; statt der Nebengestalten mit luftigen Zwischenräumen und mit rhythmischem Wechsel der Haltung die festen Massen der dichtgedrängten Engelschaaren mit den aufgehäuften Nimben. Freilich lassen auch die Mosaiken in S. Prassede und S. Cecilia trotz der Entlehnung des Motivs aus S. Cosma e Damiano in der Ausführung den Mangel des feineren Gefühls erkennen; an Stelle lebensvoller, wechselnder Bewegung ist überall starrer Schematismus getreten. Die drei Nebengestalten auf jeder Seite des Heilandes, die dort durch die Annäherung des mittleren Heiligen an die Christus zunächst stehenden Apostelfürsten einen sehr fühlbaren Rhythmus bilden, sind hier alle gleich hoch und in gleichen Abständen soldatisch nebeneinander gestellt; die vier und zwanzig Aeltesten ihre Kronen darreichend, auf jeder Seite drei Reihen von je vier übereinander emporragender Gestalten, haben die Arme alle in gleichem Winkel gebogen, und geben also feste Massen mit einem ermüdenden Parallelismus der Linien. Selbst die Blumen auf dem Fussboden und die Früchte und Blumen in dem am Rande der Concha aus Vasen aufsteigenden Kranze sind mit steifer Symmetrie vertheilt. Die Körper sind hölzern, die Gesichter zwar keinesweges finster, das ascetische Element herrscht weniger vor, als auf früheren Mosaiken, aber sie sind dafür glatt, ausdruckslos, fast ohne Schattirung. Die Tracht der weiblichen Gestalten ist byzantinisch, die der Apostel und Engel antik, aber mit unverständlichem Faltenwurf. Auch der Typus Christi ist verändert, das Gesicht länglich und spitz, aber mit breiter Stirn und grossen, starren Augen.

Noch tiefer steht dann das Mosaik der Chornische in S. Marco zu Rom, auf dem der Papst Gregor IV. (827—844) als Stifter erscheint. Die Composition schliesst sich wieder an die von S. Cosma e Damiano an; aber die Gestalten sind nicht mehr schwebend oder auf dem gemeinsamen Boden stehend, sondern einzeln auf Piedestals gestellt, und dabei von steifester Haltung und schlechtesten Zeichnung. Breite Umrisslinien, langgedehnte Körper, eckige Gesichter mit grossen starren Augen und grellen weissen Lichtern auf dem Nasenrücken und den Wangen zeigen, dass man das Gefühl für Einheit und Harmonie im äussersten Grade verloren hatte¹⁾.

¹⁾ Das Mosaik in S. Francesca Romana, welches Kugler (Gesch. der Malerei I. 81) und Andere auf Grund einer Nachricht des Liber pontificalis c. 105, 37 (die aber nur ganz unbestimmt von Malereien spricht) dem Papst Nikolaus I. (858—867) und folglich der karolingischen Zeit zuschreiben, scheint mir etwa dem 11. oder gar 12. Jahrhundert anzugehören. Es trägt schon Spuren des wiedererwachenden architektonischen Gefühls.

Die wachsende Macht des päpstlichen Stuhls und die eifrige Pflege, welche Leo III. und Paschalis der Kunst widmeten, hatten also nicht vermocht, den bereits begonnenen Verfall aufzuhalten. Gerade in dieser Zeit war er rasch vorgeschritten.

Im übrigen Italien sah es nicht besser aus. Die Schuld lag keinesweges an einer directen, feindlichen Einwirkung der Longobarden. Obgleich roher und spröder als die Gothen lernten sie doch bald die Kunst als einen höheren Luxus schätzen, und sobald sie sich zur katholischen Kirche bekannten, unterliessen sie nicht, ihre Frömmigkeit durch Stiftungen von Kirchenschmuck und Bildwerken zu bezeugen. Schon die Königin Theodelinde, welche die Kathedrale zu Monza bauete und mit reichen Geschenken ausstattete, liess in ihrem Palaste in derselben Stadt grosse Gemälde von Thaten der Longobarden ausführen, von denen der etwa zweihundert Jahre später lebende Geschichtschreiber dieses Volkes rühmt, dass man darin die Tracht und Haltung der damaligen Longobarden, namentlich die Art wie sie das Haar geschoren, deutlich erkennen könne¹⁾. König Luitprand (712—743) liess eine Basilika, in der Nähe seines Lustschlosses Olona, und die Kirche S. Pietro in Pavia, welche dadurch den Namen in coelo aureo erhielt, mit Mosaiken, und ein Herzog Anthimus eine von ihm zu Neapel erbaute Kirche mit Malereien²⁾ schmücken. Dass die Kirche S. Johann in dem Städtchen Gravedona am Nordende des Comer Sees Gemälde besass, welche im Jahre 823 schon vor Alter verblasst waren, also wahrscheinlich aus der Longobardenzeit stammten, ergiebt eine Nachricht in den Annalen von Fulda über ein wunderbares Erglänzen dieser Bilder³⁾. Von allen diesen longobardischen Leistungen ist aber nichts erhalten, und selbst aus der karolingischen Zeit können wir in Italien ausserhalb Roms nur ein einziges grösseres Werk malerischer Technik nachweisen, nämlich das Mosaik in der Chornische von S. Ambrogio in Mailand, um 832 gestiftet⁴⁾. Es enthält auf Goldgrund die kolossale Gestalt Christi, auf hohem Throne sitzend, mit streng typischem Antlitz. Neben ihm stehen die heiligen Gervasius und Protasius, und darüber schweben die Erzengel Michael und Gabriel, Kronen darbringend. Unten noch einige Brustbilder von Heiligen in kleinerer Dimension, zur Seite endlich Palmen und die Städte Mediolanum und Turonica, beide durch bunte, kuppelartige Kirchen repräsentirt, durch deren geöffnete Thüren man den heiligen Ambrosius sieht, dort, wie er am Altare fungirt, hier wie er dem auf der Bahre lie-

¹⁾ Paul. Diac. de gest. Long. Lib. IV. c. 23 bei Muratori Scr. I. 241.

²⁾ Dasselbst Lib. VII. c. 58 und Piper, a. a. O. S. 366.

³⁾ Annal. Fuld. ad ann. 823 bei Pertz Scr. T. I. p. 358.

⁴⁾ Eine freilich nicht charakteristische Abbildung bei du Somérard, L'art au moyen age. Album, série IX. pl. 18.

genden heiligen Martinus die Leichenrede hält. Es bezieht sich dies auf die Legende, dass der mailändische Heilige vom Altare wunderbarerweise nach Tours versetzt sei, um dem so eben verstorbenen heiligen Martinus die letzte Ehre zu erweisen. Die Ausführung hat manche Mängel mit den gleichzeitigen römischen Mosaiken gemein, die dicken Umrisse, die grossen starren Augen, die bleiche, leichenhafte Farbe der Gesichter mit dem grellen Roth der Lippen und der Wangen; aber sie ist technisch sauberer, zeigt ein besseres Verständniss der antiken Gewandmotive und lebendigere Bewegung. Die Inschriften über den beiden Erzengeln sind griechisch, wenn auch incorrect, und auch bei den lateinisch geschriebenen Namen, selbst bei dem des Ambrosius, sind griechische Buchstaben eingemischt, während dann wie gewöhnlich ausführliche lateinische Verse folgen. Auch die stylistische Verschiedenheit deutet darauf hin, dass die Arbeit zwar von abendländischen Händen ausgeführt sei, aber unter einem stärkeren byzantinischen Einflusse, als in Rom; ein Einfluss, der sich aus dem engeren Zusammenhange mit Ravenna und den anderen östlichen Küstenländern und aus dem Umstande erklären lässt, dass sich im übrigen Italien nicht wie in Rom eine wenn auch entartete künstlerische Tradition erhalten hatte, und Einzelne daher im Gefühle ihrer Schwäche und des Uebergewichts der byzantinischen Kunst leicht darauf kommen konnten, bei dieser Hülfe zu suchen.

Noch tiefer als die malerische Technik war die Plastik gesunken. Auch im griechischen Reiche war sie vernachlässigt; aber es blieb doch noch soviel künstlerisches Wissen und Vermögen, um im Falle des Bedürfnisses einfacheren Aufgaben zu genügen. In Italien war sie im 8. Jahrhundert fast verschollen; von der Uebung des Erzgusses¹⁾, von grösseren Statuen in Stein ist keine Spur. Den Verfassern des *Liber pontificalis* ist selbst das Wort: *Statua* nicht mehr geläufig; sie brauchen stets das Wort: *imago*, ohne die Technik zu bezeichnen, auch da wo der Zusammenhang ergibt, dass es sich von plastischen Arbeiten handelt²⁾. Reliefs in Stein wurden wohl ausgeführt, allein die wenigen, deren Entstehung in dieser Zeit feststeht, zeigen die wachsende Rohheit. Schon das aus der alten Kathedrale zu Monza in die jetzige übertragene Relief vom Ende des 6. Jahrhunderts, ein Denkmal des Dankes für die Schenkungen der Königin Theodelinde, ist steif und roh, aber im Vergleiche mit dem, von dem longobardischen Herzog Pemmo um 738 in Cividale in Friaul gestifteten Altare kann man es noch stylvoll nennen. Hier sind in der That die auf

¹⁾ Hadrian I. (772—795) liess zwar an der Peterskirche eine eiserne Thüre anbringen, es war aber eine aus Perugia herbeigeführte, ohne Zweifel antike Thüre.

²⁾ *Lib. pontif.* ed. J. Vignolius, Romae 1742. Vol. II. p. 105. Labarte a. a. O. Vol. I. p. 337.

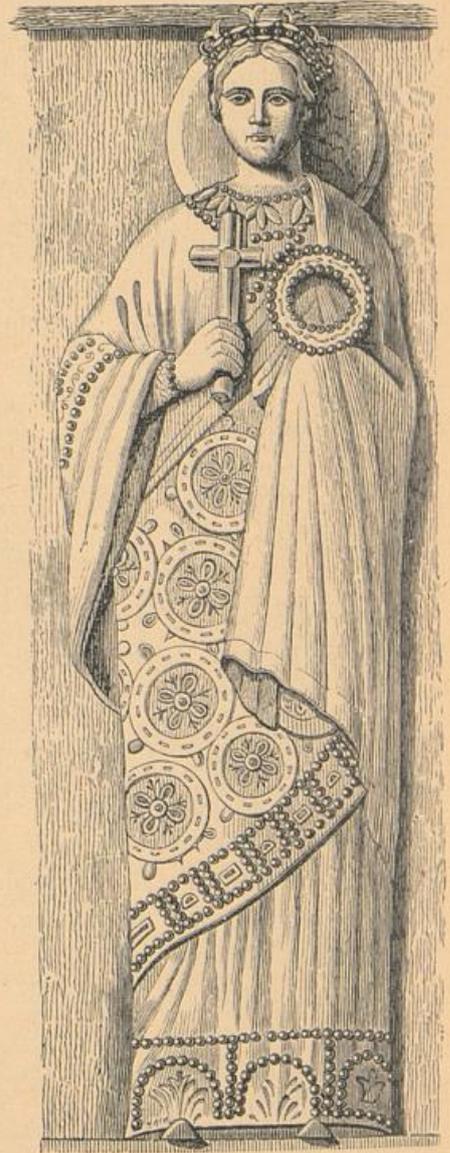
Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

allen vier Seiten angebrachten Reliefs das Aeusserste barbarischer Stumpfheit und Formlosigkeit. Die Gesichter sind breite Ovale auf dünnem Halse, in denen die Andeutungen von Nase und Mund und die unglaublich grossen,

Fig. 132.



Fig. 133.



Reliefgestalten aus Cividale.

glotzenden Augen ohne Vermittlung angebracht sind; die Gewänder zeigen kaum eine Spur der darunter befindlichen Körper, und die Arme der Engel, welche die aus einer Art Blätterkranz gebildete Glorie Christi halten,

haben Arme von einer Länge, die fast der des ganzen Körpers gleichkommt¹⁾. Es war daher sehr begreiflich, dass die Stifterin einer zu einem Nonnenkloster gehörigen kleinen Kirche desselben Städtchens, eine ebenfalls noch im 8. Jahrhundert lebende longobardische Herzogin, zur Ausschmückung derselben griechische Künstler herbeizog; denn solchen müssen wir die acht überlebensgrossen Heiligengestalten zuschreiben, welche, an den Wänden dieses Kirchleins in Stuckrelief ausgeführt (Fig. 132, 133), in Körperbildung, feierlicher, steifer Haltung und schmuckreicher Tracht vollkommen das Gepräge der byzantinischen Kunst und zwar in nicht unwürdiger Weise tragen²⁾. Allein griechische Künstler waren im Binnenlande nicht so leicht zu erlangen, wie in den Küstenländern des adriatischen Meeres, und so kam es denn, dass die Plastik immer mehr erlosch und in Vergessenheit gerieth.

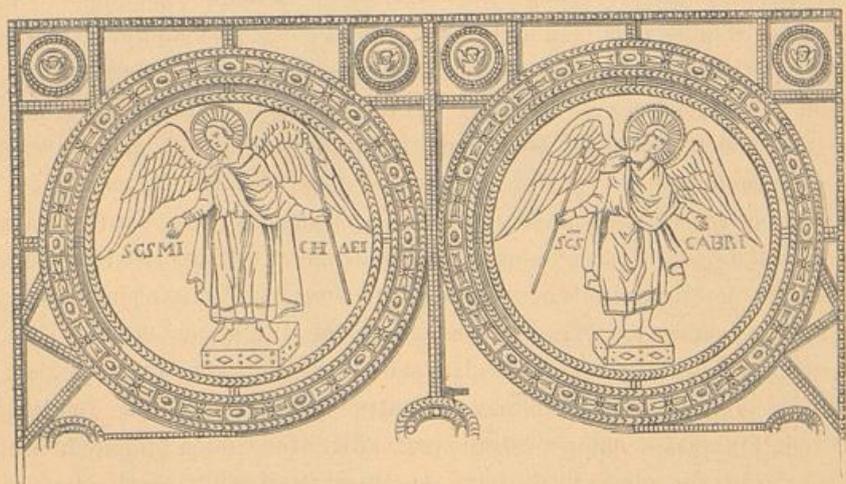
Nur in den Kleinkünsten, die zum persönlichen Luxus und zum Schmuck der Kirchen fortdauernd gebraucht wurden, namentlich in der Goldschmiedekunst erhielt sich ihre Tradition noch immer. Aber gerade hier machten die sauber gearbeiteten Kostbarkeiten der griechischen Kaiserstadt, die als Geschenke oder durch den Handel auch jetzt häufig nach Italien kamen, den einheimischen Meistern eine bedenkliche Concurrenz und nöthigten sie, besonders wo Figuren darzustellen waren, in Ermangelung einheimischer Vorbilder diese fremden Werke nachzuahmen. Schon unter den Schätzen der Domkirche zu Monza, welche erweislich oder wahrscheinlich aus den Schenkungen der Königin Theodelinde und Gregors des Grossen herkommen, ist die byzantinische Form vorherrschend, selbst da wo die Arbeit abendländisch zu sein scheint. Einen Beweis, wie diese Nachahmung der byzantinischen Kunst fortschritt, und zu welchen günstigen Resultaten sie unter der Hand eines geschickten Meisters führen konnte, gewährt ein grossartiges Werk in S. Ambrogio zu Mailand. Es ist die prachtvolle, aus vergoldeten silbernen Platten zusammengesetzte Bekleidung, welche den Hauptaltar dieser Kirche auf allen vier Seiten umgiebt, zufolge der Inschriften von dem Erzbischof Angilbert (seit 827) gestiftet und von einem Goldschmiedmeister Wolvinius gefertigt. Stark erhabene, durch Edelsteine, Emails und Filigranarbeit reich verzierte Leisten theilen die vier verschiedenen Tafeln nach wechselnden, zum Theil sehr gefälligen Motiven in zahlreiche kleine Felder, in denen dann bildliche Darstellungen in getriebener Arbeit ausgeführt sind. Die Vorderseite zeigt in dieser Weise den thronenden Erlöser in einem ovalen Felde, mit welchem die

¹⁾ Vgl. Eitelbergers Bericht nebst Abbildungen in dem Jahrbuch d. k. k. Centr.-Comm. B. IV. S. 245.

²⁾ Vgl. Lenoir bei Gailhabaud und die Mittheilungen der k. k. Central-Commission Bd. IV. 322.

sich daran anschliessenden Zeichen der Evangelisten die Form eines Kreuzes bilden, in dessen vier Ecken je drei Apostel gruppirt sind. Zu beiden Seiten dieses mittleren Theiles ist in je sechs Bildern (einige jetzt in moderner Ergänzung) die evangelische Geschichte von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes erzählt. Die Rückseite giebt dann die Geschichte des heiligen Ambrosius nebst den Tafeln, auf welchen dieser verehrte Localheilige den Stifter (Domnus Angilbertus) und den Meister (Magister Phaber Wolvinus) segnet. Die beiden Seitenwände aber enthalten die Bilder theils erwachsener und geflügelter Engel, theils der Heiligen, deren Reliquien im Altare niedergelegt sind¹⁾. Einige Compositionen, z. B. die Verklärung, wo von dem Haupte Christi ausgehend zehn Strahlenbündel eine dem Rade ähnliche Gestalt bilden, sind augenscheinlich byzantinischen Ursprungs. Auch zeigen die Figuren oft in ihren stumpfen Gesichtszügen, in der unvollkommenen Verbindung der Glieder, so wie in der slavisch demüthigen Biegung der Knie und des Rückens die Fehler dieser Schule. Aber die Bewegungen sind lebendig und sprechend, und

Fig. 134.



Aus der Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand.

besonders bei den Engeln, zuweilen von freier Schönheit und Anmuth, die Compositionen meistens einfach und verständlich, die Gewänder keinesweges mit Falten überladen, sondern eher derb und schlicht, aber den Bewegungen entsprechend. Auch die Technik, namentlich die Ausführung der Filigranarbeit und der Emails, und der Geschmack der Palmetten und Mäander an der Einrahmung sind noch sehr anerkennenswerth. Es ist die bedeutendste plastische Arbeit des Zeitalters.

Am Stärksten ist die italienische Plastik dieser Zeit wohl noch durch

¹⁾ Vgl. in der deutschen Ausgabe des Agincourt, Sculptur Taf. 26. a. b. c.

Elfenbeinarbeiten vertreten. Zwar ist die Zahl derjenigen, bei denen sich dies durch Inschriften oder sonst mit urkundlicher Sicherheit darthun liesse¹⁾, überaus klein, auch ist das künstlerische Element an ihnen allen zu wenig ausgebildet und zu schwankend, um feste Daten zu geben. Aber doch besitzen wir viele, bei denen wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass sie nur in diesen Jahrhunderten und nur in Italien entstanden sein können, weil die darin in Bewegungen und Motiven vorherrschenden antiken Reminiscenzen den Ursprung in späterer Zeit und in germanischen Ländern, und dann wieder die Aeusserungen einer derben Rohheit den byzantinischen Ursprung ausschliessen. Das Studium dieser kleinen Werke ist sehr anziehend. Sie sind freilich nicht von hohem Kunstwerthe, aber sie geben neben den gewissermaassen officiellen Aeusserungen des Zeitgeistes in den Mosaiken, einen Einblick in den Gedankenkreis des Volkes, in die Vorstellungen und Empfindungen, die sich hier zu neuen Formen heranbildeten²⁾. Die Bestimmung dieser Elfenbeingeräthe war, obgleich sie später meistens in die Kirchenschätze gelangten, bei vielen ursprünglich eine profane. Dies ergibt sich schon daraus, dass sie nicht selten heidnische Darstellungen, aber mit dem Kunstgepräge des 4. bis 6. Jahrhunderts enthalten. Ein Reliquiarium in einer Kirche zu Sitten in der Schweiz trägt die Reliefgestalten des Aesculap und der Hygiea, ohne Zweifel um es als ein Gefäss für Heilmittel im Besitze eines Arztes oder eines Leidenden zu bezeichnen. Im Kirchenschatze von Xanten enthält eine Pyxis die Darstellung des Achilles auf Skyros, den die List des Odysseus aus seiner weiblichen Verkleidung hervorlockt; ein passendes Emblem für ein Schmuckkästchen³⁾. Auf anderen solchen Gefässen sind Bacchuszüge, Jagden, Thierkämpfe, athletische Gruppen, Hirtenscenen, die keine christliche Anspielung erkennen lassen. Eine Pyxis im Museum zu Wiesbaden enthält in sehr plumper, formloser Ausführung mehrere Hergänge, die auf Aegypten und ägyptischen Cultus Beziehung haben, und darunter den Flussgott Nil umgeben von Kindergestalten mit unverkennbarer Reminiscenz an die berühmte, jetzt im Vatican bewahrte Statue; ein Umstand, der geradezu auf Entstehung in Rom schliessen lässt⁴⁾. Man sieht

¹⁾ Eins der wenigen Beispiele ist die freilich in stylistischer Beziehung wenig bedeutende Kreuzigung auf der Pax des Herzogs Ursus in Cividale. Vgl. Eitelberger a. a. O. im Jahrbuch Bd. IV.

²⁾ Vgl. oben S. 221 die Literatur der Elfenbeinschnitzkunst. Für die Mittheilung der daselbst gedachten Sammlung des Herrn Prof. E. aus'm Weerth spreche ich demselben hiermit meinen Dank aus.

³⁾ Vgl. die Abbildung bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkm. von jenem in dem Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde, 1857, S. 32, von diesem Th. I. Taf. 17.

⁴⁾ Die Zeit, wann die erst unter Leo X. wieder ausgegrabene Gruppe verschüttet

aus diesen Werken, wie lange sich noch heidnische Beziehungen geltend machten. Unter den Elfenbeingefässen mit christlichen Gegenständen werden einige cylindrische und verschliessbare Hostienbüchsen (Pyxides) zu den ältesten gehören. Sie stehen in den Gedanken und in der Auffassung den althechristlichen Sarkophagen oft noch sehr nahe. Christus erscheint jugendlich, bartlos, mit lockigem Haupthaar und ohne Nimbus, die einzelnen Hergänge sind ganz wie dort ohne Begrenzung oder innere Verbindung neben einander gestellt und auch sonst in derselben Weise behandelt. Auf zwei solchen Gefässen, das eine im Besitz des Herrn Hahn zu Hannover, das andere im Hotel Cluny zu Paris, wiederholen sich dieselben Gegenstände; die Heilungen des Blindgeborenen, des Gichtbrüchigen, des Aussätzigen, der blutflüssigen Frau, die Erweckung des Lazarus, das Gespräch mit der Samariterin. Auf anderen kommen die Geschichte des Jonas, die der drei Männer im feurigen Ofen, oder auch Gruppen von Aposteln vor¹⁾. Der Ausführung nach sind aber diese Gefässe sehr verschieden; von den beiden ersterwähnten ist das eine auch stylistisch den Sarkophagen verwandt; es ist dieselbe verständige und nicht unedle, aber trockene und etwas stumpfe Körperbildung und Haltung. Das andere dagegen, obgleich offenbare Nachahmung jenes ersten oder eines gemeinschaftlichen Vorbildes, hat schon unbehülfliche und unverständene Bewegungen und Gewandmotive und unförmliche, starre Gesichter. Wir werden das eine dieser Gefässe den späteren Sarkophagen gleichzeitig, also in das fünfte oder sechste Jahrhundert, die anderen aber erheblich später, vielleicht schon in das achte setzen müssen, obgleich die Motive auch hier noch dieselben wie in den früheren sind. Dagegen finden sich nun zahlreiche andere Schnitzwerke, bei welchen etwas Neues hinzukommt, nämlich eine gewaltsame Beweglichkeit und ein Streben nach dramatischem Ausdrucke, welches jenem milden Style der althechristlichen Kunst ganz fremd war²⁾. Dies erkennen wir schon an der übrigens noch ziemlich frühzeitigen Darstellung der drei Männer im feurigen Ofen in der erwähnten Sammlung zu Hannover, wo sie in Barbarentracht und mit der phrygischen Mütze bekleidet sowohl im Feuer als vor dem Könige mit fliegenden Gewändern, aufgehobenen Hän-

worden, ist unbekannt, und kann leicht in die späteren Jahrhunderte des Mittelalters fallen.

¹⁾ Vgl. Fr. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, Hannover 1862, in welcher der Besitzer Abbildungen und Beschreibung mittheilt. Ueber das Gefäss im Hotel Cluny s. du Somérard a. a. O. V. Serie pl. 37.

²⁾ Die Pyxis zu Werden mit der Darstellung der Geburt Christi, auf welcher Maria in wahrhaft königlicher Grossartigkeit erscheint (E. aus'm Weerth, a. a. O. Bd. II. Taf. 17, 1) dürfte byzantinisch sein; die mit der Geschichte des Jonas in der Hahnschen Sammlung mit ihrer weichen, aber verschwommenen Behandlung des Nackten ist verdächtig oder doch zu zweifelhaft, um historisch beachtet zu werden.

den und lächelnden Gesichtern lebhaft gestikuliren. Besonders tritt dies aber da hervor, wo es sich um Gegenstände handelt, für welche die Sarkophagenplastik keine Vorbilder gab und die Künstler daher ganz auf ihre Phantasie angewiesen waren, namentlich bei dem Leben der Maria, das jetzt bei der wachsenden Verehrung für sie und bei dem Interesse, das die romanhafte Erzählung der apokryphen Evangelien erregte, eine beliebte Aufgabe wurde. Ein interessantes Beispiel giebt wieder ein Gefäss bei Hahn, auf welchem die Verkündigung, die Reise nach Bethlehem, bei der die auf dem Esel reitende Maria von Joseph unterstützt wird, und die Geburt mit manchen ungewöhnlichen Nebenumständen dargestellt sind. Die Köpfe sind schwer und plump mit grossen, glotzenden Augen, die Bewegungen aber und die durch sie bedingten Gewandmotive oft von grosser Schönheit, augenscheinlich noch von ziemlich wohlverstandenen antiken Figuren entlehnt, und besonders ist die durchgängige sprechende Lebendigkeit zu bewundern. Alle Figuren sind in Action, selbst Ochs und Esel sind mit kühner Wendung des Halses dahin gelangt, das Kind verehrend anzublicken. Von ähnlicher Lebendigkeit, wenngleich sonst vielfach abweichend und bedeutend schöner sind die Reliefs am Deckel eines Evangeliariums der Pariser Bibliothek. Das Manuscript stammt zwar erst aus dem neunten Jahrhundert, ist aber viel kleiner als diese Tafeln, welche ihrem Style nach italienische Arbeit des sechsten Jahrhunderts zu sein scheinen. Jeder der beiden Deckel besteht aus fünf zusammengesetzten Elfenbeintafeln, von denen die mittlere immer eine thronende Gestalt nebst zwei Begleitern enthält, das eine Mal Maria mit dem Kinde nebst erwachsenen Engeln, das andere Mal Christus durch den Kreuznimbus bezeichnet, aber sonderbarerweise in fast greisenhafter Haltung, nebst zwei Aposteln¹⁾. Ueber beiden thronenden Figuren wiederholt sich die Darstellung eines von zwei fliegenden, den antiken Victorien verwandten Engeln getragenen Kranzes mit dem darin befindlichen Kreuze. Zu den Seiten und in dem breiten unteren Felde sind geschichtliche Darstellungen aus dem Leben Jesu, dort die Jugendgeschichte bis zum Einzuge in Jerusalem, hier Heilungen nebst den Szenen der Samariterin und des Lazarus. Die Figuren sind allzukurz, die Gewänder schwer und wulstig, aber die Gesichter lebendig und von feinem Ausdruck, die Bewegungen edel und sprechend. Besonders das Gespräch zwischen Maria und dem verkündigenden Engel, wo beide in Demuth wetteifern, ist ungemein anziehend. Nur bei dem Einzuge in Jerusalem, wo die wie ein Ross gestaltete Eselin des Herrn und die mit Palmzweigen ihm folgenden Jünger in wahren Sturmschritte

¹⁾ Suppl. lat. Nr. 99 bis. Waagen, K. u. K. W. III. 699 hält die thronende greise Gestalt für Gott Vater; allein eine solche Darstellung in dieser Zeit wäre unerhört.

einhergehen, ist die Bewegung zu gewaltsam. Diese Gewaltsamkeit kurzer Figuren wiederholt sich denn auch auf den späteren Elfenbeinschnitzwerken, die wir für italienische Arbeit etwa des achten oder neunten Jahrhunderts halten dürfen, und von denen ich nur eine Pyxis in der gedachten Sammlung zu Hannover und einige Tafeln im Hotel Cluny¹⁾ nennen will. Ueberall sind es kurze breite Figuren in wulstigen Gewändern, mit starren Augen, unmässig grossen Händen und Füssen und in gewaltsam ausschreitender Haltung.

Wir sehen daher die italienische Kunst in allen ihren Zweigen in einem zunehmendem Verfall. In den Mosaiken hat er mehr die Gestalt der Erstarrung und Ermüdung, in den plastischen Werken die der Verwilderung, aber überall liegt dieselbe rohe Gleichgültigkeit gegen die natürliche Form, derselbe Mangel an Harmonie und Schönheitsgefühl zum Grunde. Auch die byzantinische Kunst hatte mit ungünstigen Umständen zu kämpfen, mit dem Drucke einer despotischen Regierung und eines starren Religionssystems, mit den Stürmen des Bilderstreites, die, wenn sie auch vorübergingen, doch die Kunst in ihrer Freiheit bleibend beschränkten. Aber trotz alledem, wie weit waren beide, die italienische Kunst und die byzantinische, die im vierten Jahrhundert noch fast gleichstanden, im achten auseinandergegangen, wie schnell war der äusserste Verfall, der dort noch Jahrhunderte zögerte, hier schon eingetreten.

Es ist wichtig, sich über die Ursachen dieser Erscheinung klar zu werden. Dass die Zerstörung der antiken Kunstwerke durch die Barbaren nicht so durchgreifend war, wie man eine Zeit lang annahm, haben wir schon gesehen; wäre sie es aber auch gewesen, so liesse sich dadurch das plötzliche Sinken des Geschmacks bei den Künstlern keinesweges erklären. Ein geistreicher französischer Schriftsteller unserer Tage²⁾ hat daher versucht, diese Anklage in anderer Weise zu begründen. Nicht die Zerstörungswuth, sondern gerade die Gunst der Germanen sei die Ursache des Verfalls gewesen. Die Künstler, obgleich durchweg oder meistens Lateiner, hätten sich nach dem Geschmacke der Barbaren, als ihrer Gönner richten, und daher ihren Werken den Ausdruck des Unzusammenhängenden, Abgerissenen, Uebertriebenen, den rohe Völker lieben, ja sogar ihren Gestalten die Nationalzüge ihrer Herren geben müssen, woran sich dann endlich die Frömmigkeit der Beschauer gewöhnt und nun diese Formen bleibend gefordert habe. Allein man braucht nur einen Blick auf jene Mosaiken oder auf die Schriften Cassiodors zu werfen, um sich von

¹⁾ du Somérard, Album, Série V. pl. XI. Tome I. p. 420.

²⁾ Vitet in einem Aufsätze im Journal des Savants 1862. S. 173 ff. Es ist fast unglaublich, dass der sonst so scharfsichtige Kunstkenner selbst in dem Mosaik von S. Cosma e Damiano teutonische, ja scandinavische Gesichtszüge entdecken will.

dem Ungrunde dieser Hypothese, wenigstens in Beziehung auf die Gothen, zu überzeugen. Die hohlwangigen, finsternen Gesichter der Mosaiken mit ihren niedrigen Stirnen haben in der That wenig Anspruch darauf, für Bildnisse der blonden, kriegerischen Germanen zu gelten, und der Geheimschreiber Theoderichs wendet seine ganze Beredtsamkeit auf, um die Künstler zu ermahnen, die alten Werke zu studiren und ihnen in allen Stücken zu folgen. Ebensowenig aber kann man eine solche Einwirkung von den Longobarden voraussetzen. Sie suchten zwar nicht wie der Gothenkönig sich römischen Geschmack anzubilden, aber sie machten auch keinen eigenen geltend; sie brauchten, wie wir sahen, die Hände, die sich gerade darboten, zuweilen die rohesten, dann aber auch bessere, ja selbst, wenn es an einheimischen Künstlern fehlte, griechische. Die Schuld jenes Verfalles fällt daher jedenfalls auf die einheimische Bevölkerung zurück, auf die Abnahme ihres Gefühles, ihres Schönheitssinnes. Dass dem so ist, ergibt sich denn auch auf das Unzweifelhafteste nicht bloss aus den geschichtlichen Hergängen, sondern selbst aus der Sprache. Der Verfall der Literatur war freilich schon vor dem Einfalle der Barbaren eingetreten, und traf Byzanz nicht minder wie Italien. Allein dort erhielt sich doch noch die Sprache in ihrem logischen Bestande, während hier auch diese mehr und mehr verdarb. Man braucht nur in die zahlreichen Briefe der Päpste zu blicken, um sich von der Tiefe dieser geistigen Corruption zu überzeugen. Die Briefe Gregors d. Gr. († 604) sind noch würdig und lassen den Zusammenhang mit der klassischen Latinität erkennen, die Briefe Hadrians I. (772—795) sind geradezu barbarisch. Falscher Gebrauch der Casus, eine schwankende Orthographie, die durch ihre Unsicherheit und Unrichtigkeit beweist, dass man sich des Ursprunges der Wörter nicht mehr bewusst war, unerhörte, grammatisch unmögliche Wortbildungen¹⁾, unklare Sätze und andere schülerhafte Fehler drängen sich. Dazu dann weitschweifige, überladene Umschreibungen, plumpe Schmeicheleien, kriechende Phrasen, beschimpfende Bezeichnungen der Gegner, und das nicht etwa ausnahmsweise bei besonders erregenden Ereignissen, sondern als stehende Beiwörter. Wenn der Verfall sich schon an der Sprache, welche der Natur der Sache nach sich am Längsten zu erhalten pflegt, wenn er in Rom, das sich verhältnissmässig rein von der Mischung mit barbarischem Blute erhalten hatte, und zwar an dem Oberhaupte der Kirche so weit vorgeschritten zeigte, wie sehr begreiflich ist es, dass auch in den Künsten der Sinn für Schönheit und Wohlordnung, ja selbst für Klarheit und Bestimmtheit, für die Logik der Formen mehr und mehr schwand.

¹⁾ Der Papst nennt Karl d. Gr. wiederholt: *Vestra triumphatorissima excellentia*, bezeichnet dessen Briefe als *nectareas nimisque mellifluas syllabas* oder *praeulgidos atque nectareos apices*.

Die Ursachen dieses geistigen Verfalls liegen zum Theil schon in der Noth der Zeiten. Wenn einer Reihe von Generationen die Sorge für die Existenz zur Hauptsache geworden ist, findet der Sinn für feinere Eindrücke keine Nahrung. Man hat nicht mehr die Gemüthsruhe, ihnen nachzugehen, begnügt sich mit oberflächlichen Andeutungen, findet mehr und mehr Gefallen an grobsinnlichen Reizungen und übertriebenem Ausdruck. Dazu kamen dann aber tiefere Gründe. Zu der Vermischung christlicher Ansichten und Gefühle mit antiken Begriffen und Vorstellungen, die schon beim Bestehen des römischen Reiches einen Zwiespalt in die Gemüther gebracht hatte, kam nun noch die Vermischung der Völker. Germanen und Römer empfanden verschieden, und es konnte nicht fehlen, dass die Denkungsweise der einen Nation theilweise auf die andere überging. Die Römer waren zwar die Gebildeteren, des Wortes mächtigen; die Germanen schienen nur zu empfangen. Aber dieser Schein täuschte. Nicht bloss das Wort ist mittheilend, sondern auch die That, und auf diesem Gebiete waren die Germanen die kräftigeren. Ohne es zu wissen nahmen daher die Römer mehr und mehr von germanischen Empfindungen und Sitten an, und gerade die Herrschaft der hartnäckigen Longobarden war in dieser Beziehung wirksamer als die der nachgiebigeren und bildungsfähigen Gothen. Diese Annahme fremdartiger Elemente war verhängnissvoll für beide Theile, am Meisten aber für die Römer, als die Vertreter des geistigen Lebens. Die Germanen verloren zwar an sittlicher Haltung, aber sie waren bei ihrem bloss praktischen Handeln durch dunkeln Trieb, durch Begierden und Eigennutz einfach bestimmt. Jene aber, die sich in Worten oder in Kunstgestalten äussern sollten; waren einem tiefen inneren Zwiespalt unrettbar verfallen. Sie hatten überlieferte Worte und Phrasen, welche mit der ihnen innewohnenden Consequenz sie fortzogen, obgleich sie ihren Empfindungen nicht völlig entsprachen, und dann wieder Empfindungen, die noch nicht reif und kräftig genug waren, um sich einen Ausdruck zu verschaffen. Sie konnten daher auch nur unklare, oberflächliche Aeusserungen hervorbringen, die kein genügendes Bild einer inneren Anschauung gaben, und mussten mehr und mehr den Sinn für den Zusammenhang von Form und Gedanken verlieren.

Zweiter Abschnitt.

Nördlich der Alpen.

Ogleich ohne monumentale Architektur und höhere Bildnerei waren die Germanen um die Zeit ihrer Bekehrung zum Christenthume nicht ganz ohne Kunstübung und ohne Regungen eines eigenen Geschmacks¹⁾. Zwar jene mehr oder weniger kunstvollen Erzarbeiten, welche aus den ältesten, über den ganzen Norden Europa's verbreiteten Grabhügeln, neben kunstlosen, nur auf Befriedigung des Bedürfnisses berechneten Geräthen und Waffen und rohen, etwa durch Aneinanderreihen bunter Steine gebildeten Schmucksachen zu Tage gefördert sind, dürfen wir weder ihnen noch der vermeintlichen höheren Civilisation eines von ihnen verdrängten keltischen Urvolkes zuschreiben. Die gleiche Mischung des Erzes und die Gleichartigkeit der Arbeit, die bei der Entstehung unter so vielen halbcivilisirten Völkern nicht denkbar wäre, und die Uebereinstimmung der Technik mit ähnlichen Funden im Süden Europa's machen die Annahme eines einheimischen Ursprunges unhaltbar. Bei einigen dieser Erzarbeiten ist ihr Ursprung aus den Werkstätten Etruriens unverkennbar, die älteren aber werden von Phönikern herkommen, welche, wie wir wissen, schon frühe die Wege kannten, um von der Ostsee Bernstein, aus den britischen Inseln Zinn zu holen, und denen solche Fabrikate ihrer Industrie als Tauschmittel dienten²⁾.

Ausser jenen frühesten Grabhügeln sind aber altgermanische Gräber entdeckt, welche nach dem Zeugnisse der darin gefundenen Gegenstände der Zeit des Verfalls der römischen Herrschaft in diesen Gegenden und des Entstehens selbstständiger germanischer Staaten angehören und vom Ende des 4. Jahrhunderts bis in die Tage Karls des Grossen reichen. In

¹⁾ Das Verständniss der in dem Folgenden näher erwähnten germanischen Schmucksachen ist wesentlich gefördert durch die gründlichen und scharfsinnigen Forschungen von Ludwig Lindenschmit in Mainz. Vgl. zunächst dessen Abhandlung über eine besondere Gattung von Gewandnadeln aus deutschen Gräbern des 5. und 6. Jahrhunderts in den: *Abbildungen von Mainzer Alterthümern*, Heft III. 1851. Dann: *die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, Mainz 1857 ff. und endlich: *Vaterländische Alterthümer der fürstl. hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen*, Mainz 1860; alle mit vielen Abbildungen, das letzte eine umfassende wissenschaftliche Behandlung des ganzen Gegenstandes enthaltend.

²⁾ Vgl. darüber Lindenschmit, *Hohenzollernsche Sammlung*. S. 73 ff. u. 164 und Nilsson, *die Ureinwohner des skandinavischen Nordens*, Hamburg 1863, nebst Nachträgen 1865 und 1866.

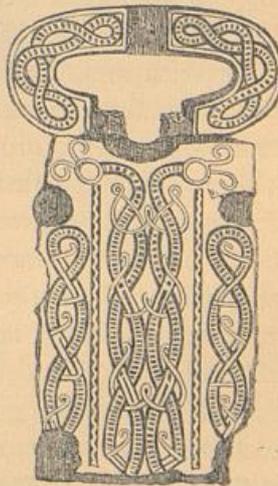
diesen Gräbern, zunächst in den Gegenden wo der Einfluss römischer Civilisation am Stärksten gewesen war, am Rhein, im Gebiete des Mains und der oberen Donau, in der Schweiz, in Frankreich, also in den Sitzen der alemannischen, burgundischen, fränkischen Völker, dann aber auch bei den Angelsachsen in England, und endlich in Scandinavien, finden sich zahlreiche in Bronze oder Silber gegossene und zum Theil vergoldete Waffenstücke und Schmucksachen, Gewandnadeln, Schnallen, Riemenbeschläge u. s. f., welche zwar in den Hauptformen mit ähnlichen römischen Arbeiten übereinstimmen, in den Verzierungen aber wesentlich abweichen und einen eigenthümlichen Charakter haben, der, abgesehen von geringen localen Verschiedenheiten, bei allen diesen germanischen Stämmen wiederkehrt. Man wird daher annehmen müssen, dass diese Arbeiten von Germanen selbst oder allenfalls für sie von den unter ihrer Herrschaft stehenden Provincialen, freilich vermittelt der als Erbtheil römischer Cultur auf sie übergegangenen Giesskunst und mit Anlehnung an römische Formen, aber doch mit Regungen ihres eigenen Geschmackes ausgeführt sind.

Wir werden später sehen, dass dieselbe Geschmacksrichtung sich nicht bloss bei Germanen, sondern auch bei den Irländern geltend machte, ja sogar bei diesen in gewissen Kunstzweigen stärker und mit unverkennbarem Einflusse auf die weitere Entwicklung der germanischen Kunst hervortrat. Diese Thatsache scheint für die von älteren Forschern aufgestellte und noch heute von Einigen vertheidigte Ansicht zu sprechen, dass diese Verzierungsweise nicht von den Germanen, sondern von dem durch sie verdrängten grossen Stamme der Kelten, zu dessen geringen Ueberresten auch die Irländer gehören, ausgegangen und von den Deutschen nur angenommen sei. Allein die Annahme einer früheren, eigenthümlichen Cultur der Kelten ist nicht haltbar, und es ist wahrscheinlicher oder mindestens ebenso wahrscheinlich, dass dieser Geschmack entweder ein Gemeingut aller nordischen Nationen Europa's gewesen, oder dass er bei den Deutschen entstanden, auf die Irländer übergegangen, von ihnen aber mit einer rückichtslosen Consequenz ausgebildet sei, die dann wieder in gewissen Kunstzweigen auf die Germanen zurückwirkte. Jedenfalls äusserte er sich zuerst bei den Germanen und zwar zunächst bei den von römischer Cultur berührten Stämmen und zwar in dem Momente, wo das Aufhören römischer Herrschaft sie in die Lage brachte, für die Befriedigung ihrer Luxusbedürfnisse selbst zu sorgen. Bis auf die erste Quelle geistiger Tradition zurückzugehen ist die Geschichte selten im Stande, am Wenigsten hier, wo es sich nicht um einen künstlerisch ausgebildeten Styl, sondern um wenig bestimmte Anfänge handelt, die sehr wohl mehreren Völkern gemein sein konnten. Jedenfalls endlich interessiren diese ersten Kunstregungen uns bei den Germanen am Meisten, weil wir bei ihnen ihre weitere Ent-

wickelung und ihre Reaction gegen die römische Form beobachten können und dadurch ein Verständniss späterer Erscheinungen gewinnen.

Die Verschiedenheit dieser germanischen von den römischen Arbeiten zeigt sich, wie schon gesagt, weniger an ihren Hauptformen als an der Behandlung. Während der römische Schmuck plastische, deutlich ausgesprochene Gliederung und Profile hat, zeigt der germanische meistens ganz ebene Oberflächen; während die Verzierungen an jenem meistens bestimmt ausgeprägte, der antiken Architektur entnommene oder pflanzenartige Bildungen oder Thiergestalten, Sphinxen, Vögel u. dgl. darstellen, bestehen sie hier aus mehr oder weniger flach eingritzten oder geschnittenen Linien, welche keinesweges so klare, benennbare und abgeschlossene Formen, sondern ein phantastisches willkürliches Spiel mit geometrischen Elementen bilden, mit dem dann die ganze Fläche dicht bedeckt ist. Die dabei verwendeten Linien sind theils gerade, theils gekrümmte, theils zusammengesetzte. Die geraden Linien kommen meistens als gebrochene vor, und zwar dann in spitzen oder stumpfen Winkeln, etwa als Zickzack oder in Rauten, selten rechtwinkelig wie im antiken Mäander. Unter den gebogenen Linien ist neben dem Kreise und Kreissegmenten auch die Wellenlinie und endlich besonders die Spirale oder Volute beliebt. Für die Zusammenstellung sind die vorherrschenden Motive der Parallelismus, das Flechtwerk und die radförmige Bewegung. Parallele Strichlagen gerader, gebrochener oder gekrümmter Linien werden zur Bedeckung einzelner Theile und zwar gewöhnlich so verwendet, dass Strichlagen verschiedener Richtung an einander grenzen und die symmetrisch entsprechenden Theile gleiche Strichlagen erhalten. Concentrische Kreise kommen fast nur bei kreisförmigen Stücken vor. Das vorzugsweise beliebte Motiv ist die Durchkreuzung, und zwar in vielfach variirter Weise; bald als Mattengeflecht, so dass zwei parallele Strichlagen im rechten Winkel, bald als Bandgeflecht (*entrelac*, im Deutschen Strick oder auch Zopf, Fig. 135), so dass zwei oder mehrere gleiche Streifen in regelmässiger Wiederkehr derselben Krümmung durcheinander geflochten sind, oder endlich als Knoten oder Verschlingung, wo dann entweder biegsame, weiche Bänder oder aus spröderem Stoffe bestehende, schärfere Ecken bildende Streifen, etwa Riemen, nicht zu einem fortlaufenden Flechtwerk, sondern behufs eines Abschlusses

Fig. 135.



Aus Dallens in der Schweiz.

durcheinander gezogen sind (Fig. 136), wodurch dann verwickelte Figuren entstehen, die das Auge zur Verfolgung ihres Ganges reizen und ihm Räthsel aufgeben. Werden ganze Kreise zur Verzierung verwendet, so herrscht mei-

Fig. 136.



Riemenbeschlag aus Wiesenthal in Baden.

Fig. 137.



Gürtelschnalle aus Worms.

stens die centrale Beziehung vor, so dass vom Mittelpunkte ausgehende Radien einen Stern bilden und dadurch das Motiv für andere in die dadurch gebildeten Ecken zu legende Verzierungen geben. Dabei macht sich dann oft der Gedanke des

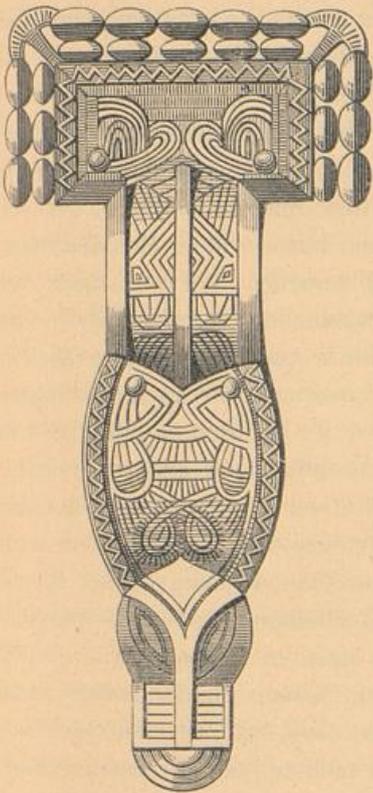
Umschwunges geltend, so dass die vom Centrum ausgehenden Linien statt der geraden, eine gebogene Gestalt annehmen und als Voluten schliessen. Wenn die Spirale den Hauptbestandtheil einer solchen Flächenverzierung bildet, erscheint sie gewöhnlich nicht einfach, sondern wiederholt, so dass von dem Endpunkte der einen Spirale eine etwa die Gestalt einer steigenden Welle annehmende Linie ausgeht, welche sich dann wieder spiralförmig aufrollt und in gleicher Weise sich weiter ergiesst.

Da schon jede einzelne dieser Verzierungsarten unendlicher Variationen fähig war und nichts entgegenstand, sie in wechselnde Verbindungen und Combinationen zu bringen, so eröffnete sich der Phantasie ein wahrhaft unbegrenztes Feld. Jede Individualität, jede Laune, ja selbst eine zufällige Wendung des Instrumentes konnte etwas Neues hervorbringen, und es scheint, dass der deutsche Geschmack gerade hierauf Werth legte, indem bei den vielen Hunderten solcher Schmucksachen, die bereits entdeckt und in unsere Museen gekommen sind, sich kaum irgendwo eine völlige Wiederholung nachweisen lässt.

Die reichste Entwicklung dieser Verzierungsart finden wir an einem bei Männern und Frauen vorzugsweise beliebten Stücke des germanischen Schmuckes, an der grossen Gewandnadel (fibula), welche dazu diente, den Mantel auf der Brust zusammenzuhalten. Schon die Römer brauchten sie in zwei verschiedenen Formen, die beide auch bei den Germanen zur Zeit der römischen Herrschaft Aufnahme gefunden hatten. Die eine war scheibenartig, so dass sowohl der Ansatz der beweglichen Nadel als der zur Befestigung derselben bestimmte Haken an derselben Platte haftete, welche kreisförmig oder vermöge des Ausschnittes der Mitte ringartig, oder endlich auch wohl viereckig gestaltet, immer aber flach und ungebogen war. Die andere Art hatte einen nach aussen gekrümmten, zur Aufnahme der Gewandfalte bestimmten Bügel. Beide Gattungen erhielten sich auch bei den germanischen Arbeitern, aber die letzte durchgängig in einer grösseren, weiter ausgebildeten Gestalt, die zwar auch bei den Römern nachgewiesen werden kann, aber in so seltenen Beispielen, dass man zweifeln darf, ob sie von ihnen ausgegangen, oder nur, wie andere Stücke

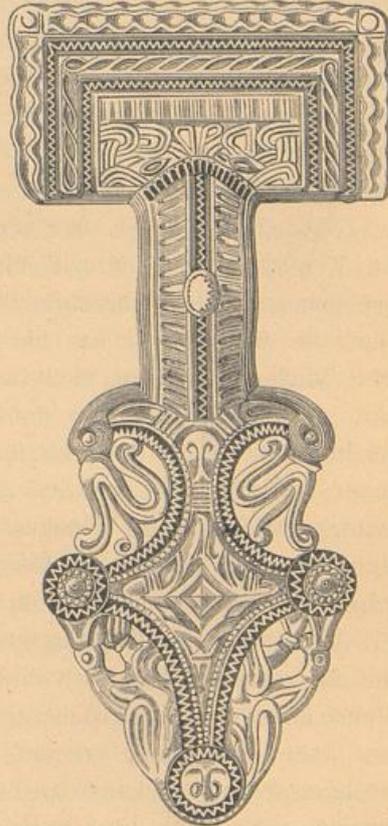
germanischer Tracht, vorübergehend nachgeahmt sei¹⁾. Die gewöhnliche römische Fibula besteht nämlich bloss aus einem plastisch geformten Bügel, an welchem oben die Nadel, unten der Haken haftet²⁾, oder allenfalls aus einem schmalen sich anschliessenden Gliede zur Bedeckung des unteren Theiles der Nadel. Die germanische Fibula hat dagegen ausser dem Bügel noch zwei Theile, nämlich oberhalb desselben ein Kopfstück in Form eines Schildes, das breiter als der Bügel, viereckig oder halbkreisförmig gestaltet

Fig. 138.



Fibula aus Andernach.

Fig. 139.



Fibula aus Nordendorf in Bayern.

¹⁾ Von römischen Bildwerken ist nur das Diptychon des halberstädter Domschatzes (Zeitschrift des thüringisch-sächsischen Vereins, VII. Bd. 2) zu nennen, auf welchem der Consul und seine Begleiter und sogar der Kaiser solche Gewandnadeln tragen. Zugleich aber enthält dies Diptychon, das man etwa in das fünfte Jahrhundert setzen darf, auch Gruppen germanischer Gefangenen und lässt also auf specielle Beziehungen zu den Deutschen schliessen. Auch die wenigen römischen Exemplare dieser Form in unseren Sammlungen scheinen aus den Rheingegenden zu stammen und können also möglicherweise auf den Absatz unter Germanen berechnet sein.

²⁾ Lindenschmit, vaterländ. Alterth. Taf. 38 und Weiss, Kostümkunde, Alterthum S. 983.

und oft an seinem oberen Rande mit kräftigen Knöpfen besetzt ist, unterhalb desselben aber einen Körper oder Griff, der von der Breite des Bügels ausgehend, meistens sich erweitert und demnächst wieder unten zusammenzieht. Für diese Erweiterung giebt es dann zwei Formen, die eine eiförmig, wo der Abschluss eine stumpfe längliche Gestalt annimmt, die andere rautenförmig und zwar mit sphärischen, einwärts gebogenen Seiten. Diese Art (Fig. 139) ist die elegantere und nähert sich mehr antiker Weise, indem der Uebergang von dem Bügel zur Raute und die nöthige Verstärkung der oberen Ecke derselben durch kühne Schwingungen ausgefüllt ist, welche sich den concaven Aussenseiten der Raute anschmiegen und zuweilen eine der heraldischen Lilie ähnliche Blume bilden oder sich sogar frei von der Masse lösen. Die andere Art ist derber, aber auch origineller und charakteristischer. Jene ist bei den Angelsachsen¹⁾, diese bei den Franken und Alemannen vorherrschend. Beide sind dann aber in ihrer Oberfläche durch hervorragende Streifen eingerahmt und getheilt. Das Kopfstück ist jedesmal mit einer seiner Form entsprechenden halbkreisförmigen oder viereckigen Einrahmung versehen und nur nach dem Bügel zu offen; dieser hat ausser den einrahmenden Streifen gewöhnlich einen mittleren, der ihn theilt und also schlanker und biegsamer erscheinen lässt. An dem Körper tritt der Umriss der Raute und der an ihren Spitzen angebrachten Kreise plastisch hervor, und bei der eiförmigen Bildung sind ausser den dieselbe umrahmenden Streifen häufig noch andere hineingezeichnet, welche breite Flächen theilen und gliedern. Bei den rautenförmigen Spangen besteht die Verzierung ausser den bereits erwähnten blattartigen Schwingungen gewöhnlich in inneren Wiederholungen der Raute; bei der eiförmigen Gattung ist sie unendlich mannigfaltiger. Zuweilen sind die einzelnen kleineren Felder alle in gleicher Weise, etwa mit Parallelstrichen derselben Richtung oder mit einfachem Bandgeflecht²⁾, häufiger aber verschieden verziert, und zwar so, dass das Mittelfeld sich von gleichgestalteten symmetrischen Seitenfeldern auch in der Verzierung unterscheidet, wobei denn durch sehr einfache Mittel, durch den Wechsel gerader oder gebogener, horizontaler, verticaler oder schräger Strichlagen, durch Gruppen von Verschlingungen und Verknüpfungen ein mehr oder weniger klares, der Gesamtförmigkeit der Spange entsprechendes ornamentistisches Bild hervorgebracht wird. Bei beiden Gattungen der Spangen kommt es vor, dass bei grösserer Tiefe der Einschnitte das Linienspiel ein kühneres und

¹⁾ Vgl. J. G. Akerman, *Remains of pagan Saxendom*, London 1855. pl. VII. XVI. etc.

²⁾ Z. B. die Spange aus Selzen bei Lindenschmit, über e. besondere Gattung von Gewandnadeln, Taf. II. Fig. 5 oder die aus Nordendorf, im K. Antiquarium in München, bei Lindenschmit, heidnische Alterthümer, Heft 10. Taf. 8. Fig. 5.

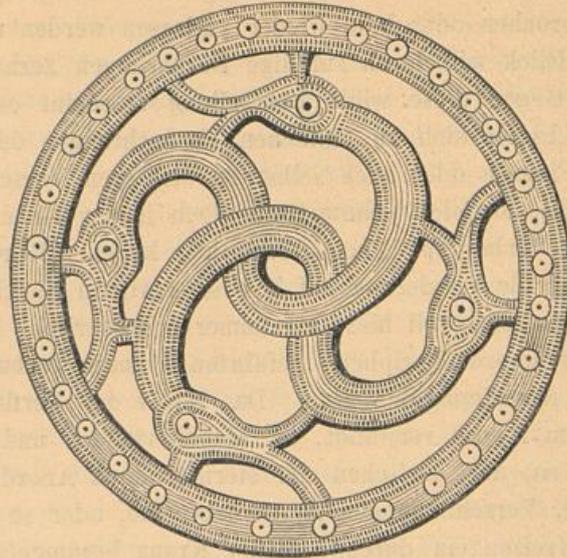
weniger geregeltes ist, so dass darin Formgedanken angeregt, aber nicht deutlich ausgesprochen oder bald wieder verlassen werden und das Ganze auf den ersten Blick wie durch zufällige Berührungen zerhackt oder verletzt aussieht. Gegen diese wilde Behandlung erscheint es dann versöhnend, wenn die Linien sich zu einfachen Verflechtungen oder kreis- oder spiralförmigen Figuren oder auch selbst zu dichteren Verschlingungen zusammenziehen, die, obgleich phantastisch, doch immer einen Abschluss erkennen und eine verborgene Regel vermuthen lassen. Regelmässiger und anmuthiger pflegt die Verzierung auf kreisförmigen Nadeln oder andern Schmucksachen zu sein, weil hier fast immer concentrische Kreise mit radialen, vom Centrum zur Peripherie geführten Figuren verbunden sind und zu einer klaren Anordnung hinleiten. Das Motiv der Verflechtung, durch seine Curven dem Kreise verwandt, ist hiebei vielfach und glücklich benutzt, entweder so, dass zwischen der sternförmigen Anordnung, die vom Centrum ausgeht, Verschlingungen angebracht sind, oder so dass zwischen concentrischen Kreisen ein durchflochtener Kranz herumgeführt ist. Hier sind denn auch die Spiralen, als dem Kreise gleichartige Formgedanken, gern und harmonisch angebracht¹⁾.

In diese abstracten Linienspiele mischen sich dann Reminiscenzen natürlicher Erscheinungen, die aber hier nicht leicht dem Pflanzenreiche, sondern überwiegend thierischen Gestalten angehören. Dies tritt schon bei geradliniger Ornamentation ein; parallele Linien werden zu einander geneigt, so dass sie an die Spitze eines thierischen Kopfes erinnern, was dann die Neigung hervorruft, eine Andeutung stierender Augen hinzuzufügen; ein geradliniger Stamm, der sich zu zwei, nach jeder Seite hin aufsteigenden Curven entfaltet, giebt durch Hineinsetzung je eines kleinen Kreises in diese Curven einen Anklang an den oberen Theil eines menschlichen Gesichtes, dem auch unschwer eine Andeutung des Mundes beigegeben werden kann²⁾. Viel stärker und kühner zeigt sich aber dies Phantasiespiel bei der Anwendung gebogener oder durchflochtener Linien, wo dann alsbald Schlangen und Drachen oder Vögel und andere Thiergestalten mit langen, schlangenartigen Hälsen daraus auftauchen. Oft sind diese Andeutungen so leicht, dass der Beschauer zweifeln kann, ob der Arbeiter sie beabsichtigt, manchmal sind sie aber vollständig ausgebildet. In kreisförmigen, mit Oesen versehenen, zum Tragen am Halsbande bestimmten Zierstücken von durchbrochener Arbeit sind Schlangenbilder oder ähnliche Ungeheuer nicht selten (Fig. 140); in den Kreisen an den Ecken der rautenförmigen

¹⁾ Ausgezeichnet schöne Schmucksachen dieser Art sind in angelsächsischen Gräbern gefunden. Akerman a. a. O. tab. 3, 11, 29.

²⁾ Dies kommt weniger in fränkischen und alemannischen als in angelsächsischen Arbeiten vor. Vgl. Akerman a. a. O. pl. VII. pl. XVI.

Fig. 140.



Zierscheibe aus Meckenheim am Niederrhein.

Spange kehrt die Andeutung eines Menschenantlitzes oft wieder (Fig. 139), und die untere Spitze des eiförmigen Griffes an der anderen Gattung ist meistens zu der Gestalt eines thierischen Kopfes ausgebildet, zwar in greller schematischer Auffassung, aber oft durch leuchtende Augen von rothem Glase noch schärfer charakterisirt und belebt (Fig. 138).

Fragt man nach der Vorschule dieser Ornamentik, so kann man nicht zweifeln, dass sie in der Holzschnitzerei zu suchen ist. Das geringe Relief, die Art und Verbindung der Strichlagen, die Schwingungen und Verschlingungen der Curven entsprechen völlig dieser Technik und deuten darauf hin, dass die Formen des Gusses nach geschnitzten hölzernen Vorbildern gemacht sind. Auch fehlt es nicht an sonstigen Beweisen. In den Gräbern, den ausschliesslichen Quellen unserer Kenntniss dieser Zeit, konnten sich Holzarbeiten in der Regel nicht erhalten; in dem einzigen Falle aber, wo eine ungewöhnliche Bestattungsweise Schutz gegen die Feuchtigkeit des Bodens gab, sind in der That neben verschiedenen gedrechselten Geräthen auch einige Holztafeln unbekannter Bestimmung mit eingeschnittenen Verzierungen gefunden, welche denen unserer Schmucksachen gleichen und augenscheinlich aus derselben Schule stammen¹⁾. Dass

¹⁾ In den im Jahre 1846 am Lupfen bei Oberflacht im württembergischen Schwarzwalde nahe der badischen Grenze entdeckten alemannischen Gräbern (vgl. in den Jahreshften des württembergischen Alterthums-Vereines. III. Taf. 9 und den Bericht der Herren W. Menzel und von Dürrich) war die Bestattung der Leichen zum Theil in sogenannten Todtenbäumen bewirkt, d. h. in grossen, in der Mitte durchschnittenen und ausgehöhlten Eichenstämmen, und diesem soliden Verschluss verdanken wir die

man im 6. Jahrhundert am merowingischen Hofe neben einem grossen Luxus mit Goldarbeiten Werke der Holzschnitzerei noch hoch hielt, beweist ferner eine vereinzelt Nachricht, die uns Gregor von Tours aufbewahrt hat. Die Königin Brunhilt schickte nämlich nach Spanien neben Geschenken von Gold, auch zwei hölzerne Schalen, von der Art die man, wie der Geschichtschreiber hinzufügt, *bacchinon* (Becken) nannte, welche mit Gold und Edelsteinen verziert waren¹⁾. War der Holzbau, wie wir gesehen haben, bei den Germanen und im ganzen Norden Europa's durchweg herrschend, und wurden die vornehmeren Gebäude, wie es der Palast Attila's unter den Mösogothen und noch im 12. Jahrhundert die Tempel der slavischen Anwohner der Ostsee und die christlichen Kirchen in Norwegen, beweisen, durch Schnitzwerk verziert, so ist es natürlich, dass diese angestammte Technik auch auf die Arbeit in anderen Stoffen einen Einfluss behielt. Bemerkenswerth ist auch, dass jene Neigung, die Linienzüge in phantastische Thierformen übergehen zu lassen, wie an unseren Schmucksachen, so auch an den Holzbauten bestand. In der oben, bei Besprechung der Baukunst erwähnten Stelle des angelsächsischen Gedichtes *Beowulf* wird bei der Beschreibung eines Palastes von den „wunderhohen Mauern, von Wurmbildern schillernd“ gesprochen, und die wilden Verschlingungen von Drachen und anderen phantastischen Thieren an den alten norwegischen Kirchen sind ohne allen Zweifel nicht erst an diesen christlichen Bauten aufgekommen, sondern aus altheidnischer Tradition stammend.

Man hat diese Bilder durch die Annahme erklären wollen, dass Schlangen bei den Germanen ein Gegenstand heidnischer Verehrung gewesen. Allein die Nachrichten, die man auf einen solchen Cultus gedeutet hat, beweisen denselben keinesweges²⁾, und die Erscheinung der Bilder an

Erhaltung der darin den Bestatteten mitgegebenen hölzernen Gegenstände. Für uns sind darunter besonders die s. g. Todtenschuhe merkwürdig, Holzplatten, unbekannter Bestimmung in einer einem Schnabelschuh ähnlichen Form, deren reiche mit dem Schnitzmesser ausgeführte, in Kreisen und geradlinigen Figuren bestehende Verzierung der auf unseren Schmucksachen befindlichen nahe verwandt ist. Vgl. Lindenschmit, *Alterthümer unser heidnischen Vorzeit*. Bd. II. Heft 7. Taf. 5.

¹⁾ Greg. Tur. Hist. Franc. IX. 28. Die Stelle ist zwar nicht ganz klar, scheint aber diesen Sinn zu haben. *Brunichildis regina jussit fabricari ex auro ac gemmis mirae magnitudinis clypeum, ipsumque cum duobus pateris ligneis, quae vulgo bacchinon vocant, eisdem similiter ex gemmis fabricatis et auro, in Hispaniam regimisit.*

²⁾ Adam von Bremen sagt von den Lithauern, dass sie Drachen und Vögel anbeteten (*lib. IV. c. 17. Dracones adorant cum volucris*) und eine Chronik von Mailand (*Muratori Scr. XVI*) versichert von den Longobarden, dass sie eine goldene Viper und gewisse Bäume verehrt hätten. Allein die Lithauer sind keine Germanen und diese Chronik ist zu spät, um als glaubhaftes Zeugniß über longobardisches Heidenthum zu gelten. Etwas erheblicher scheint auf den ersten Blick eine Aeusserung des

unseren Monumenten ist eher geeignet, diese Vermuthung zu widerlegen, als sie zu unterstützen. Sie treten überall offen und in harmloser Weise auf, niemals gesondert, vorbereitet, umrahmt, sondern mit den gleichgültigen Linien des Ornamentes gemischt, aus ihnen hervorgehend. Ihre Bedeutung ist gerade die des Zufälligen, nicht die einer bedeutsamen, erwarteten Erscheinung. Auch darf man nicht übersehen, dass diese Andeutungen thierischer Formen keinesweges immer Schlangen oder ähnliche Thiere, sondern auch Schädel von Pferden oder Stieren enthalten, und dass sogar Menschenköpfe dabei vorkommen. Es sind einfach Phantasiespiele, wie sie überall entstehen, wo man sich nicht von vorn herein natürlicher Formen, sondern blosser Linien als Ornament bedient. Die Phantasie, von Bildern der Wirklichkeit erfüllt, kann sich nicht lange im Abstracten erhalten; irgend eine schwache Aehnlichkeit erweckt in ihr die Erinnerung an einen natürlichen Gegenstand und reizt sie, das Bild desselben anzudeuten. Allerdings hängt es dann von Stimmung und Gewöhnung ab, welche Bilder sich in dieser Weise vordrängen und nach Gestaltung ringen, und es ist charakteristisch, dass die germanische Phantasie sich nicht den milden und geregelten Erscheinungen der Pflanzenwelt, sondern dem Thierleben, und zwar wilden, schädlichen, drohend aufgefassten Thieren zuwendet. Und da mag man denn wohl an die Jahrhunderte des germanischen Heidenthums, etwa an jene Thierbilder denken, welche die Priester aus den heiligen Hainen in die Schlacht führten, zum Schrecken der Feinde und zum Antriebe für ihre Landsleute. Aber auch dies war nur eine Wirkung der bereits aus allgemeineren Ursachen entstandenen geistigen Richtung. Es war die Stimmung eines an das Dunkel nordischer Wälder, an den Kampf mit einer rauhen Natur und mit menschlicher Leidenschaft, an Jagd- und Kriegsszenen, an das Schauerliche, Wilde, Drohende gewöhnten Volkes, eine Stimmung, die mehr noch durch die Erlebnisse der Völkerwanderung als durch den heidnischen Cultus in bleibenden Wohnsitzen genährt sein mochte. Auch lag noch etwas anderes dabei zum Grunde; die grübelnde Richtung des germanischen Sinnes, der sich überall nicht mit der heiteren, äusseren Erscheinung der Natur begnügen konnte, sondern nach tieferen, dahinterliegenden Gründen forschte, und daher eine Neigung zum Abstracten, ein Wohlgefallen an dem Räthselhaften, Ver-

h. Bonifacius, in welcher er seinen Zeitgenossen, den Bischof von Canterbury ermahnt, Gewänder mit Randverzierungen, welche die Bilder von „Würemern“ enthielten (*ornamenta vestium latissimis clavis vermium imaginibus clavata*), nicht zu dulden, weil sie eine die Wiederkehr des Antichrists verkündende Ueberlieferung desselben seien. Lindenschmit, hohenzollernsche Sammlung, S. 70. Allein auf einen Schlangendienst deuten diese Worte denn doch keinesweges; es folgt aus ihnen nur, dass der heilige Mann die Beibehaltung jener aus heidnischer Zeit stammenden Tracht für gefährlich oder anstössig hielt.

wickelten, Ueberraschenden, Wunderbaren hatte, das wir noch in den Ueberresten altgermanischer Poesie bei Angelsachsen und Scandinaviern so deutlich erkennen. Jene Thiergebilde sind daher nicht eine selbstständige Erscheinung, sondern stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit jenen abstracten Linienspielen, bilden gewissermaassen den Rückschlag oder die Kehrseite derselben.

Spuren derselben Geschmacksrichtung können wir auch an der Tracht der germanischen Völker nachweisen. Von den Angelsachsen wissen wir durch eine Aeusserung des h. Bonifacius, dass sie an den Gewändern Randverzierungen mit Bildern von „Würmern“ hatten, was er als eine heidnische Sitte rügt¹⁾. Ob Aehnliches auch bei den anderen germanischen Stämmen vorkam, ist nicht bekannt, wohl aber macht sich das Motiv der Durchflechtung häufig bemerkbar, namentlich an der Bekleidung der Beine. In der Zeit des Tacitus und noch später trugen sie, wie es scheint, Knie, Schenkel und Waden unverhüllt²⁾. Seit dem 7. Jahrhundert aber wurden leinene Unterbeinkleider üblich, welche mit Schenkelbinden und aufwärts geschnürten Schuhriemen bedeckt wurden³⁾. Diese verschiedenen Riemen und Binden, bunt geschmückt und zum Theil mit goldenen Zierräthen versehen, vorn und hinten kreuzweise durchschnürt, mussten, wie wir aus der ausführlichen Beschreibung der altfränkischen Festtracht Karls des Grossen ersehen, einen sehr bunten und reichen Anblick geben⁴⁾. Von der Tracht der longobardischen Könige besitzen wir Abbildungen (Fig. 141), die noch weitere Verwandtschaft mit der Verzierungsweise jener Schmucksachen zeigen⁵⁾. Besonders merkwürdig ist dann das Fragment einer vor etwa elf Jahren in Ravenna ausgegrabenen Rüstung, welches in der Bibliotheca classensis daselbst unter dem willkürlichen Namen der Rüstung Odoakers bewahrt

¹⁾ S. oben S. 595. Anm. 2.

²⁾ So war es noch an der festlichen Tracht der westgothischen Fürsten. Sidonius Apollinaris. III. 20. Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 493 ff.

³⁾ Paul Warnefried, Hist. Long. I. c. 24. 25. IV. c. 22. Eginhard, Vita C. M. c. 23. Fascioli crura et pedes calciamenti constringebat. (Er umschnürte die Schenkel mit Binden und die Füße mit Schuhen.)

⁴⁾ Monachus Sangallensis, lib. I. c. 34. Erat antiquorum ornatus vel paratura Francorum: calciamenta forinsecus aurata, corrigiis tricubitalibus insignita, fasciolae cruales vermiculatae; et subtus eas tibialia vel coxalia linea, quamvis ex eodem colore tamen opere artificiosissimo variata. Super quae et fasciolas in crucis modum, intrinsecus et extrinsecus, ante et retro, longissimae illae corrigiae tendebantur. Er beschreibt als Augenzeuge die Tracht, in der er in seiner Jugend den Kaiser bei einem Besuche in St. Gallen gesehen habe.

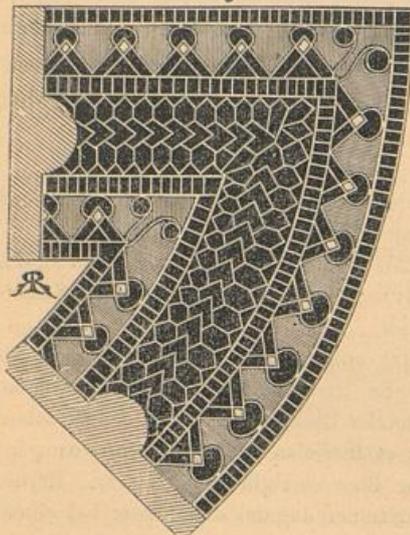
⁵⁾ Die Handschrift im Kloster la Cava bei Neapel, in welcher diese Zeichnungen vorkommen, stammt zwar erst aus dem 11. Jahrhundert, die Zeichnungen selbst scheinen aber nach älteren Vorbildern copirt zu sein. Vgl. v. Hefner-Alteneck, Trachten des chr. M.-A. I. Taf. 19. Weiss, Kostümkunde M.-A. S. 496.

Fig. 141.



König Rachis. Longobardische Tracht.

Fig. 142.



Fragment einer Rüstung aus Ravenna.

wird, wahrscheinlich aber von den Ostgothen herrührt¹⁾. Ihre von allem Römischen weit abweichende Verzierung besteht nämlich in einem Netze von filigranartigen, zarten Goldleistchen, das mit Edelsteinen oder Glasflüssen ausgefüllt, dann aber durch ein Band eingerahmt ist, auf welchem sich jenes zangenförmige Ornament wiederfindet, das wir in Stein ausgeführt am Mausoleum des Theoderich in Ravenna wahrgenommen haben. Ob dies Ornament genau in derselben Gestalt an Schmucksachen im Norden der Alpen vorkommt, muss ich dahingestellt sein lassen, aber die Formbildung, die Zusammenstellung

¹⁾ Rahn, Ravenna in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I. S. 295. Vgl. oben S. 515. Fig. 122.

von geradlinigen Elementen und Kreisen, und die Verwendung von Edelsteinen und Glasflüssen ist ganz ähnlich wie dort.

Denselben Zusammenhang zwischen der Ornamentation der Schmucksachen und der Bauten, den wir hier vorfinden, dürfen wir auch in anderen Fällen annehmen. Bei einer Herstellung des Domes zu Genf sind unter dem Fussboden der mittelalterlichen Kirche einige Gesimsstücke gefunden, die von dem früheren, am Ende des fünften Jahrhundert, von den burgundischen Königen begonnenen Bau herkommen müssen; sie sind mit Bandverschlingungen verziert, welche denen der Schmucksachen, wie man sie ebenfalls auf burgundischem Boden gefunden, ganz nahe verwandt sind¹⁾. Auch in norditalienischen Bauten des früheren Mittelalters kommen nicht selten Wandverzierungen vor, die in complicirten Verschlingungen oder in der Nachahmung von Mattengeflechten bestehen. Die Entstehung dieser Steinarbeiten unter longobardischer Herrschaft ist zwar nicht nachzuweisen und meistens unwahrscheinlich. Aber wenn auch späteren Ursprunges, vielleicht selbst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert sind sie doch der römischen Tradition zu fremd und jener altgermanischen Ornamentation zu sehr verwandt, als dass wir ansetzen dürften, sie für Aeusserungen germanischen Sinnes und germanischer Tradition, ausgehend von der mit den Abkömmlingen des longobardischen Stammes gemischten Bevölkerung, zu halten²⁾. Noch viel weniger kann dann bei ähnlichen Formen im Norden der Alpen der Zusammenhang mit jener altgermanischen Geschmacksrichtung zweifelhaft sein.

Auch im Norden kam nach der Gründung germanischer Königreiche jene einheimische Kunstweise immer mehr mit römischen und byzantinischen Einflüssen in Berührung. Nicht bloss die Kirche, die hier wie überall die Vertreterin römischer Civilisation war, wirkte dahin, sondern auch der eigene weltliche Sinn der Germanen. Das Beispiel der Römer, bei denen es in der Kaiserzeit Mode geworden war, sich mit Schmuck zu behängen, die eigene barbarische Freude an dem Glänzenden und Prunkenden, und endlich die durch Jahrhunderte wilder Kriegführung gereizte und erblich gewordene Habsucht trafen zusammen, um den Luxus in dieser Beziehung auf das höchste zu steigern. Während die geringeren Freien sich mit

¹⁾ Blavignac, Histoire de l'Architecture sacrée dans les anciennes évêchés de Genève etc. p. 50.

²⁾ Zahlreiche Beispiele solcher Steinarbeiten finden sich in S. Ambrogio in Mailand, besonders in der Vorhalle. Vgl. auch Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkmalern des österr. Kaiserstaates II. S. 21 und S. 26 (Weiss a. a. O. S. 734). Dann in S. Michele und in S. Pietro in cielo d'oro zu Pavia sowohl an der Façade wie im Inneren. Selbst in S. Clemente zu Rom an der Balustrade des Chores ist ähnliches Flechtwerk.

Gussarbeiten in Erz oder Silber begnügten, liebten die Fürsten und Grossen Schätze von Gold und Edelsteinen, glänzenden Schmuck und kostbare Geräthe aufzuhäufen, welche zur Verherrlichung der Feste und zu gelegentlichen Geschenken dienend, ein Gegenstand der Begierde und ein Zeichen und Mittel der Macht wurden. Die Geschichte dieser Königsgeschlechter ist reich an Nachrichten, welche den Umfang dieser Schätze und die rücksichtslose Sucht des Erwerbes zeigen. Die Kunst der Goldschmiede war daher an diesen Höfen eine sehr gesuchte und einträgliche und wurde sehr frühe auch von germanischen Händen geübt. Schon im 5. Jahrh. wird von einer Königin der Rugier, Gisa, berichtet, dass sie Goldschmiede, welche ausdrücklich als barbarischen Volksstammes bezeichnet sind, einsperren liess, damit sie die von ihr bestellten Arbeiten förderten¹⁾. Auch finden sich Schmucksachen mit anscheinend deutschen Namen²⁾. Daneben aber dauerte der Handel mit Gold- und Silberwaaren des Auslandes, anfangs aus Italien und bald wohl ausschliesslich aus Byzanz ununterbrochen fort. Gregor von Tours schildert gelegentlich einen Grafen, der auf dem Markte zu Paris, in den Läden der Kaufleute Schmucksachen besichtigt und unter den verschiedenen Gattungen wühlt; es scheint danach schon eine grosse Zahl solcher Gegenstände feilgeboten zu sein. Dass diese Kaufleute zum Theil Fremde waren, ergibt sich aus den Gesetzen der Westgothen, wo ausdrücklich von überseeischen Handelsleuten die Rede ist, welche Gold, Silber, Kleidungsstücke und Schmuck feil hielten. Auch in Karls des Grossen Capitularien werden Gold, Silber und Gemmen zu den Gegenständen gerechnet, welche man vorzugsweise bei den Kaufleuten finde³⁾. Es ist begreiflich, dass die deutschen Arbeiter von den Leistungen der byzantinischen Goldschmiede, welche sie auf diesem Wege zu Gesicht bekamen, zu lernen suchten; es musste hier so gehen, wie immer, das Land älterer Technik behält auch bei weiteren Fortschritten den Vorrang. Ebenso aber werden die byzantinischen Fabriken solcher Kostbarkeiten es nicht verschmähet haben, sich nach dem Geschmacke der Barbaren, bei denen sich ihnen ein so günstiger Markt öffnete, zu richten. Es musste daher eine Wechselwirkung eintreten. Natürlich sind Werke so kostbaren Stoffes nicht leicht erhalten; selbst die welche frühzeitig als Geschenke oder Vermächnisse

¹⁾ S. des Engyppus Leben des h. Severin, Cap. 3, bei Petz, Script. rer. Austr. I. p. 64. Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern I. 8.

²⁾ Lindenschmit, vaterl. Alterth. (Sammlung Hohenzollern) S. 65. (Troyon, bracelets et agraffes antiques. Taf. III. 1.)

³⁾ Greg. Tur. Hist. Franc. lib. VI. c. 32; Labarte a. a. O. I. 429. — Lex Wisigothorum lib. XI. tit. 3. Si quis transmarinus negotiator aurum argentum vestimenta vel quaelibet ornamenta provincialibus nostris vendiderit. — Carol. M. Capitulare anni 806. — Lindenschmit a. a. O. S. 61.

in den Besitz der Kirchen gekommen waren, sind fast ohne Ausnahme später Opfer eines Raubes oder des veränderten Geschmacks der Inhaber geworden, und wir besitzen in der That nur solche, welche unter der Erde verborgen gewesen waren und in neuerer Zeit entdeckt sind. Der erste Fund dieser Art, die Waffen und Schmucksachen des merowingischen Königs Childerich († 481) in seinem Grabe zu Tournay, kam schon im 17. Jahrhundert ans Licht; alle anderen gehören der neuesten Zeit an. Die bedeutendsten darunter sind der Schatz von Gourdon unfern Chalons-sur-Saone (1845), wahrscheinlich von dem Könige Sigismund von Burgund († 524) stammend, und der von Guerrazar bei Toledo (1858), bei welchem sich mehrere nach einer damaligen Sitte zum Aufhängen über den Altären bestimmte Kronen befinden, von denen die eine den Namen des westgothischen Königs Recesvinthus (649—672) trägt¹⁾. Die meisten dieser Prachtwerke scheinen byzantinisch oder doch, wenn von einheimischen Händen im Anschluss an byzantinische Weise gemacht. Der Styl ist nicht mehr in dem Grade charakteristisch wie an jenen Erzarbeiten; sie wirken mehr durch die Feinheit der vorzugsweise in Filigranarbeit ausgeführten Verzierungen und durch die glänzenden Farben der Edelsteine und Glasflüsse, mit denen sie geschmückt sind, als durch die Form. Aber sie geben eine Anschauung von der Pracht, mit der diese Fürsten sich umgaben. Wichtiger für die Geschichte der nordischen Kunst ist der freilich minder prachtvolle, merowingische Goldschmuck, der neuerlich (1866) bei Wieuwerd in der holländischen Provinz Friesland ausgegraben worden. Ganz oder doch grösstentheils von fränkischen Händen

¹⁾ Diese neuen Schätze sowohl wie die Ueberreste aus dem Grabe des Childerich befinden sich in den Pariser Sammlungen. Ueber die umfangreiche Literatur, welche sie hervorgerufen haben, vgl. Labarte a. a. O. Vol. I. p. 450—507, welcher auch pl. 29—32 vortreffliche Abbildungen von einigen der wichtigsten Gegenstände giebt. Zu den bedeutendsten ähnlichen Funden gehören der im J. 1837 zu Petreosa in der Wallachei entdeckte und jetzt im Museum zu Bukarest bewahrte Schatz (vgl. darüber die Comptes rendues de l'Acad. des Inscriptions, 1865. S. 224 und das daselbst gerühmte mir unzugänglich gebliebene Werk eines rumänischen Archäologen Odebasto, dann aber den ebenfalls von Abbildungen begleiteten Bericht von Dr. Fr. Bock in den Mitth. der k. k. C.-Comm. 1868. S. 105 ff.) und die im Jahre 1859 in Ungarn auf der Puszta Bakod unfern Kolosza entdeckten Kostbarkeiten im Museum zu Pesth (vgl. Joseph Arnetz in den Mitth. 1860. S. 102 ff.). Beide scheinen für germanische Fürsten, und zwar vor dem Einfall der Hunnen in diese Gegenden gearbeitet zu sein und zwar zum Theil von römisch-byzantinischen Goldarbeitern, zum Theil von Nachahmern derselben. Die Vorliebe für Auslegung mit farbigen Steinen und Glasflüssen in zellenartiger Fassung und für Ausfüllung der Flächen durch mannigfach gewendete parallele Strichlagen ist beiden mit den fränkischen Schmucksachen gemein. Auch Thierbilder kommen bei beiden vor; unter dem Schatze der Puszta Bakod zwei gleiche goldene Arminge mit Drachenbildern mit schuppenartig gezeichnetem Leibe und leuchtenden Augen, in dem von Petreosa auffallend häufig Vögelköpfe mit krummem Schnabel.

und zwar wie die zahlreichen, dabei benutzten Münzen darthun, um die Mitte des 7. Jahrhunderts gearbeitet, lässt er das Verhältniss dieser einheimischen Kunst zur byzantinischen näher erkennen. Die vorherrschenden Motive sind die wohlbekannten germanischen, Bandgeflechte und Verschlingungen, zum Theil auch mit Einmischung von Schlangenköpfen, verbundene Spiralen und kühne Schwingungen. Aber die Filigranarbeit ist von untadeliger Feinheit, Glasflüsse oder Edelsteine sind reichlich verwendet, und an dem Goldbeschlage einer Gürtelschnalle sind die Verschlingungen in einer einfachen und durch kräftig hervortretende Knöpfchen plastisch betonten Anordnung, welche den mildernden Einfluss einer mehr geregelten Kunst nicht verkennen lässt¹⁾.

Eine Anschauung von dem Betriebe der fränkischen Goldschmiedekunst im 7. Jahrhundert giebt die Geschichte des heiligen Eligius (St. Eloi). In einer Werkstätte zu Limoges, dem nachher so berühmten Sitze solcher Technik, ausgebildet, wandte er sich jung nach Paris, wurde hier als ausgezeichnete Goldschmied den Königen Chlotar († 628) und Dagobert († 639) bekannt und erwarb sich durch seine Geschicklichkeit und Redlichkeit das Vertrauen derselben in solchem Grade, dass er ihr unentbehrlicher Rathgeber, gewissermaassen ihr allmächtiger Minister wurde und die bischöfliche Würde erlangte, in der er dann zum Heiligen stieg²⁾. Authentische Werke von ihm besitzen wir nicht. Er hatte einen goldenen Sessel für König Chlotar gearbeitet und dies hat zu der Vermuthung geführt, dass ein Sessel aus Bronze, jetzt im Louvre, der im Kloster von St. Denis bewahrt wurde und nach einer alten, schon vom Suger bezeugten Tradition für den Stuhl Dagoberts galt, eine Wiederholung desselben sei. Es ist ein Faltstuhl mit Pantherköpfen und dem entsprechenden Füßen, der sich offenbar an antike Vorbilder anschliesst und daher nicht füglich in sehr viel späterer Zeit entstanden sein kann, wo es denn bemerkenswerth ist, dass sich daran kaum eine Spur germanischen Geschmacks erkennen lässt (Fig. 143).

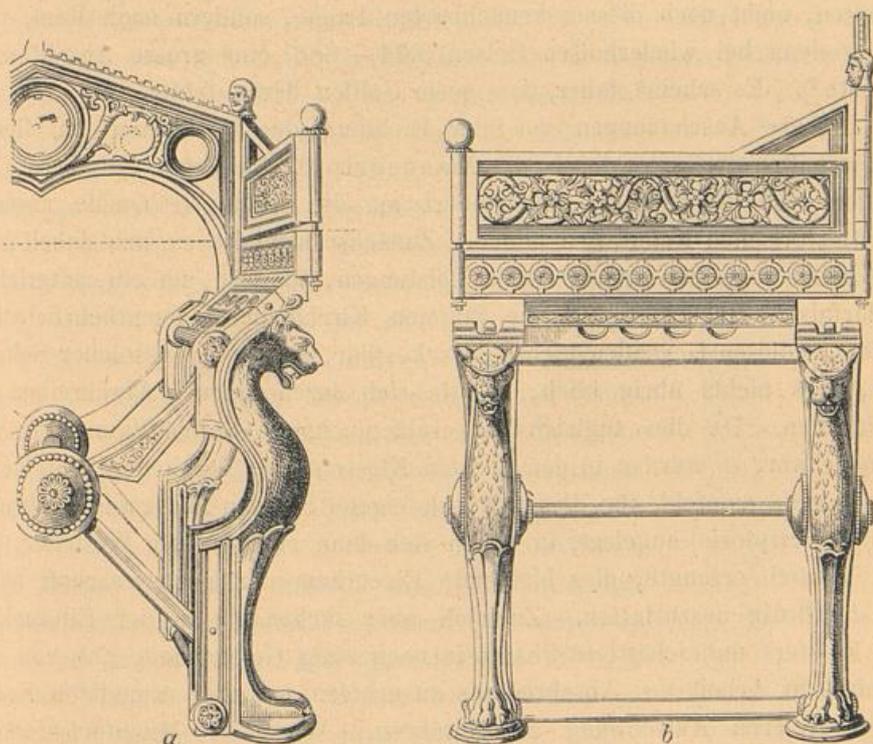
Die südlichen und mittleren Theile Galliens, aus denen Eligius stammte und mit denen jetzt durch die fränkische Monarchie die nördlichen Gegenden in nähere Berührung traten, waren überwiegend romanisch und

¹⁾ Der fränkische Ursprung der Arbeit ist besonders dadurch erwiesen, dass bei Weitem die meisten der durch angefügte Oesen zu einem Halsschmucke verwendeten 29 Münzen aus fränkischen Münzstätten herkommen. Vgl. darüber den von Abbildungen begleiteten Aufsatz von Janssen in den Jahrbüchern des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 43 (1867). S. 57 ff. Der gelehrte Verfasser hat demselben S. 88, 89 ein Verzeichniss zahlreicher anderer Funde und ihrer Literatur hinzugefügt.

²⁾ Audoeni Vita S. Eligii bei d'Achéry Spicilegium V. p. 157.

hatten die Ueberreste römischer Cultur und Kunst ungefähr ebenso bewahrt wie Italien. Gregor von Tours erzählt wiederholt von Malereien in den Kirchen, theils schon aus dem 5. Jahrhundert, theils aus seiner eigenen Zeit, spricht von den Künstlern als von einheimischen und scheint die Ausmalung der Kirchen mit heiligen Geschichten fast als selbstverständlich zu betrachten. Indessen mochte der Verfall doch schon etwas weiter vorgeschritten sein, als dort. Bei Erwähnung des um die Mitte des 5. Jahrhunderts lebenden Bischofs von Clermont, Namatius, erzählt Gregor von der Gemahlin desselben, dass sie eine von ihr in der Nähe dieser bischöflichen Stadt gegründete Kirche mit Gemälden habe schmücken wollen. Dabei habe sie denn selbst die Arbeit geleitet, indem sie, das Buch im Schoosse

Fig. 143.



Der Sessel Dagoberts.

haltend und die Hergänge vorlesend, den Malern angedeutet habe, was sie an den Wänden darstellen sollten¹⁾. Wie man auch diesen Bericht auslegen möge, der, weil von einem auf der Höhe seiner Zeit stehenden Manne ausgehend, nicht etwas Missverstandenes oder Unerhörtes aussagen

¹⁾ Greg. Tur. Hist. Francorum Lib. II, c. 16, 17. . . . tenebat librum in sino suo, legens historias actionum antiquarum pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent.

kann, immerhin lässt er auf eine durchaus stumpfe und handwerkliche Kunstübung schliessen.

Auch in den nördlichen Theilen von Gallien gab es Städte römischer Fundation, in denen sich Ueberreste und Tradition früherer Kunst erhalten hatten. Eine Kirche in Köln wurde, wie Gregor von Tours erwähnt, wegen des Glanzes ihrer Mosaiken vom Volke „ad sanctos aureos“, zu den goldenen Heiligen, benannt¹⁾. Aber die Verwilderung war doch viel weiter vorgeschritten; von umfassenden Malereien wird uns, selbst bei der prachtvollen Ausstattung der Klosterkirche von St. Denis durch König Dagobert, nichts berichtet, und der englische Abt Benedict Biscopius, der die kirchliche Kunst in seinem Vaterlande zu beleben wünschte, rief zwar Maurer und Glasmacher aus Gallien herbei, wandte sich aber um Gemälde zu erhalten, nicht nach diesem benachbarten Lande, sondern nach Rom, von wo er denn bei wiederholten Reisen (674—686) eine grosse Anzahl mitbrachte²⁾. Es scheint daher, dass es in Gallien daran fehlte.

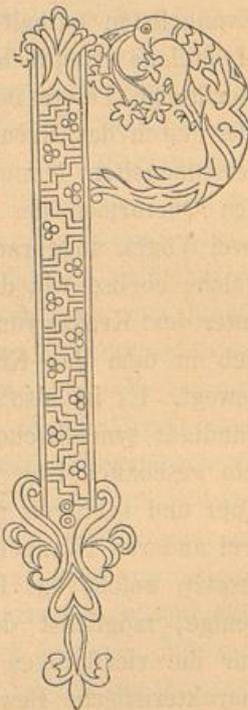
Nähere Anschauungen von der Richtung des Formsinnes in dieser Zeit erhalten wir nur durch die Manuscripte, die auch für diese Gegenden vom 6. oder 7. Jahrhundert an die wichtigste Quelle unserer kunsthistorischen Kenntnisse bilden. Zunächst handelte es sich dabei freilich keinesweges um künstlerische Leistungen, sondern um ein materielles Bedürfniss. Bücher, selbst die für den Kirchendienst unentbehrlichsten, waren in diesen Gegenden nicht bloss kostbar, sondern von solcher Seltenheit, dass nichts übrig blieb, als sie sich durch eigenes Abschreiben zu verschaffen. Da dies zugleich eine sehr geeignete Beschäftigung für die Mönche war, so wurden in den meisten Klöstern, wie der heilige Bonifacius es dringend empfahl, für diesen Zweck eigene Schulen und ruhige Schreibstuben (Scriptoria) angelegt, in denen sich dann ein gewisser Wetteifer und der Wunsch erzeugte, dies bleibende Eigenthum der Genossenschaft möglichst würdig auszustatten. Zugleich aber suchte die in der Einsamkeit des Klosters unbeschäftigte Phantasie nach einer Gelegenheit, sich von der monotonen Arbeit des Abschreibens zu erholen und der ermüdeten Feder einen freieren Aufschwung zu gewähren. Wirkliche Miniaturmalereien kommen in diesen frühesten Manuscripten nicht vor; viele der Schreiber

¹⁾ Greg. Tur. De gloria martyrum. Lib. I. c. 62.

²⁾ Für die Klosterkirche von Wiremuth. Die Bilder der Jungfrau Maria und der Apostel für die Decke, evangelische Geschichten für die südliche, apokalyptische für die nördliche Seite des Schiffes; für Kloster Jarrow einige Bilder mit typischen Parallelen des alten und neuen Testaments, Isaac, der das Holz zu seinem Opfer und Christus, der das Kreuz trägt; die eherne Schlange und die Kreuzigung. Beda Hist. Abb. Wiremut, ed. 1664. p. 6. Mabillon, Ann. T. I. ad ann. 685. Lappenberg, Gesch. v. England. I. 168.

hatten vielleicht solche nicht einmal gesehen, da auch in Italien dieser Luxus nicht häufig vorkam, und jedenfalls fehlten ihnen dazu Vorbilder und Anleitung. Der bildnerische Trieb machte sich daher an den Initialen geltend und legte ihren Zügen verwandte Naturerscheinungen unter, wozu sich dann, da die menschliche Gestalt der ungeübten Hand zu schwer war, thierische Bildungen empfahlen. So finden wir denn schon frühe in westgothischen und fränkischen Manuscripten Initialen, an denen Thierbilder angebracht sind. Im Anfange sind es häufig Fische, gewiss nicht wegen ihrer mystischen Deutung auf den Namen Christi, die bei so häufiger Wiederholung keinen Sinn gehabt hätte, sondern nur weil ihre wenig gegliederte Gestalt leicht zu zeichnen war, und sich sowohl den senkrechten als den gekrümmten Strichen der Buchstaben anfügen liess¹⁾. Einen höheren Reiz hatten dann die Gestalten der Vögel, besonders der grösseren Gattungen, etwa der in der jagdlustigen Zeit so beliebten Falken oder der geschmeidigen Papageien, deren stets wechselnde Biegungen schon im Käfige dem Auge ein angenehmes Spiel und Krümmungen boten, die sich den verschiedensten Formen des Alphabetes anschmiegen. Liess man ihn etwa mit geöffnetem Schnabel an einem senkrechten Striche, wie an der Stange des Käfigs, spielend nagen, oder gar an einem Blatte, das sich daraus abbog, beissen, und gab dann dem Körper eine solche Biegung, dass er erst mit der Spitze des Schweifes jene senkrechte Linie wieder berührte, so hatte man eine Form, welche dem Anfangsbuchstaben D oder dem Kopfe des P sehr wohl entsprach und zugleich der willigen Phantasie des Beschauers ein kleines Genrebild vorhielt. Natürlich ermuthigte dieser Erfolg zu weiteren Versuchen; man wagte es, etwa ein aufgerichtetes, anspringendes oder kletterndes vierfüssiges Thier, ein phantastisches, schlangenartiges Ungeheuer, dann zwei kämpfende Thiere, oder gar einen Menschenkopf anzubringen, der dann freilich mit übergrossen Augen und unklaren Zügen nicht sehr anziehend ausfiel. Neben diesen kühnen Leistungen kommen dann aber immer auch an-

Fig. 144.



Aus der Bibliothek zu Laon.

¹⁾ In einer dem 7. Jahrhundert angehörigen Handschrift der Naturgeschichte des Isidorus Hispalensis in der Bibliothek zu Laon ist die ganze Ueberschrift: Liber primus aus solchen, wie man sie neuerlich genannt hat, ichthyomorphischen Buchstaben zusammengesetzt. Ed. Fleury, Les Manuscrits à Miniatures de la Bibl. de Laon, 1865. Taf. I.

dere Initialen vor, die nur mit Riemengeflechten oder Linienverschlingungen, ganz in der Weise jener Schmucksachen, ausgefüllt sind. Oft, besonders wo die technischen Mittel noch unvollkommen, die Federn breit, Tinte und Farben dickflüssig und trübe sind, erscheint das Ganze wie ein kindisches Spiel. Daneben aber finden sich auch wieder, namentlich bei den dem damaligen Geschmack so sehr zusagenden Thierbildern, Züge von Talent und nicht ungefällige Erfindungen.

Nach solchen Versuchen erwachte dann auch wohl in dem Schreiber die Lust, sich von dem Zwange der Buchstabenform zu befreien und selbstständige Zeichnungen zu geben, so weit es eben seine Kenntnisse gestatteten. So finden wir in einer fränkischen Handschrift vom Anfange des 8. Jahrhunderts¹⁾, die Weltgeschichte des Orosius enthaltend, eine Zeichnung, die, obgleich durch ein Paar Farbentöne gehoben, dennoch ganz innerhalb der kalligraphischen Sphäre bleibt. Sie stellt nämlich ein durch schematische Blumen verziertes Kreuz mit fünf Medaillons dar, von denen das in der Mitte das Lamm, die an den vier Kreuzesenden die Zeichen der Evangelisten enthalten. Das Kreuz ist dann durch einen der Breite der Medaillons entsprechenden viereckigen Rahmen umschlossen, in welchem vierfüssige Thiere mit heftigen Gebärden sich bewegen, während in den vier durch das Kreuz und den Rahmen gebildeten Feldern oben die etwas verstümmelten Monogramme der Namen Jesus Christus, unten aber, an den Querarmen des Kreuzes an Ketten hängend, hier zwei Fische, dort zwei Vögel, angebracht sind. Die letzten stellen ohne Zweifel Tauben vor, welche ebenso wie die Fische als Symbole der Jünger Christi dienen, die unter dem Kreuze vor den Angriffen der wilden Meute gesichert sind, welche sich in dem das Kreuz umschliessenden, die Welt andeutenden Rahmen bewegt. Es ist also nicht eine Erläuterung des Textes, sondern ein selbstständiges symbolisches Bild, das aber freilich mit den bescheidensten Mitteln geschaffen ist. Der Engel des Matthäus ist der einzige menschliche Kopf und sehr roh und einfach, mehr angedeutet als gezeichnet; bei den drei anderen Evangelisten sind zwar die Thierköpfe auf menschliche Körper gesetzt, welche das Buch auf der Brust halten, aber diese sind nur durch wenige, möglichst der geraden Linie sich annähernde Striche gegeben. Nur die vierfüssigen Thiere in der Einrahmung haben mannigfaltige und charakteristische Bewegungen und zeigen das Verständniss für das Thierleben, welches uns das ganze Mittelalter hindurch überrascht.

Während aber diese Zeichnungen trotz ihrer Unvollkommenheit und Rohheit doch noch ein Wohlgefallen an der natürlichen Erscheinung verrathen, finden wir daneben eine Zahl von anderen, ungefähr gleichzeitigen

¹⁾ Ebenfalls in der Bibliothek zu Laon; eine Abbildung in dem angeführten Werke von Fleury Taf. 2.

Manuscripten, deren Zeichnungen mit sehr viel grösserer Sorgfalt und Feinheit ausgeführt sind, zugleich aber noch viel weniger der Natur entsprechen, ja fast absichtlich von ihr abzuweichen scheinen. Man hat diese auffallende Manier, da man sie zuerst in angelsächsischen Manuscripten kennen lernte, früher dieser Nation zugeschrieben, während man jetzt weiss, dass das eigentliche Vaterland dieses Styls nicht das angelsächsische England, sondern Irland, und dass er von hier aus, wie zu anderen Nationen, so auch zu den Angelsachsen gekommen ist, bei denen er indessen nur vorübergehend Aufnahme fand. Die grüne Insel nahm in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters eine eigenthümlich bevorzugte Stellung ein. Frühzeitig, vielleicht schon vor dem Untergange der römischen Herrschaft in Britannien und zwar nicht von Rom oder einem anderen Lande des Occidents aus, sondern von orientalischen Missionarien¹⁾ bekehrt, blieb es dann von den Stürmen der Völkerwanderung, welche die anderen Länder verwüsteten, unberührt, und konnte so die Keime des neuen Glaubens, die dort nur schwer Wurzel fassten, im Frieden gründlich reifen lassen. Der Geist der Nation neigte sich zu mönchischer Ascetik; es entstanden daher zahlreiche, blühende Klöster, welche sich durch Sittenstrenge und theologische Gelehrsamkeit auszeichneten, und deren Ruf schon vom sechsten Jahrhundert an lernbegierige junge Männer aus anderen Ländern herbeizog. Zugleich aber erwachte nun unter den einheimischen Bewohnern dieser überfüllten Klöster, nachdem sie ihr eigenes System vollendet hatten, die diesen nordischen Völkern angeborene Wanderlust²⁾. Bekehrungsreisen zu den stammverwandten, aber noch heidnisch gebliebenen Bewohnern des heutigen Schottlandes, dann der Verkehr mit den ihnen in wissenschaftlichen Studien ebenbürtigen angelsächsischen Klöstern machten den Anfang³⁾. Gallien und Belgien, wo die unter der schwachen Herrschaft der Merowinger in Verfall gerathene Klosterzucht einer Herstellung bedurfte, waren das nächste Ziel ihrer Wanderungen. Bald aber erstreckten sich ihre Wege weiter; vereinzelt oder in Schaaren bald um heilige Stätten zu besuchen bald um die dem Gerüchte nach wankende Klosterzucht zu heben, durchpilgerten sie Deutschland und Italien. Ueberall wurden sie wegen ihrer Sittenreinheit und Gelehrsamkeit gern aufgenommen und mit Bitten zu längerem Verweilen bestürmt. Manche dieser frommen Männer liessen sich dadurch zu bleibendem Aufenthalte und zur Stiftung eigener Klöster bewegen. St. Columban gründete 590 ein solches in den Vogesen, 613 das von Bobbio in der Lombardei, St. Gallus 614 das berühmte,

¹⁾ Neander, Kirchengeschichte I. 122.

²⁾ *Natio Scotorum, quibus consuetudo peregrinandi jam paene in naturam conversa est.* Vita S. Galli. II. § 47. Pertz, Monum. T. II. p. 30.

³⁾ Lappenberg, Gesch. v. England. I. S. 174 ff.

später nach seinem Namen benannte in der Schweiz, St. Kilian hinterliess in Franken, wo er 687 den Märtyrertod starb, zahlreiche Jünger. Die Grabstätten dieser Heiligen wurden neue Anziehungspunkte für ihre pilgernden Landsleute, die dann nicht bloss in den von diesen gestifteten, sondern auch in anderen Klöstern gern gesehene Gäste waren. Neben ihrer Frömmigkeit und Gelehrsamkeit waren sie auch wegen ihrer Kenntniss der sogenannten freien Künste und ihrer praktischen Kunstfertigkeit geschätzt, namentlich als Lehrer der Musik, der Mathematik und vor Allem der Schreibekunst, die in ihren heimischen Klöstern besonders gepflegt und zu manchen Eigenthümlichkeiten ausgebildet war. Schon frühe werden unter ihnen vorzügliche Schreiber oder auch Büchermaler genannt, welche wie Beda versichert, im Besitze besonders dauerhafter, aus Muscheln gefertigter Farben waren¹⁾. Ihre gewöhnliche Schrift war weicher, als die der Franken und mit grosser Genauigkeit ausgeführt, dabei aber auch mit manchen Eigenthümlichkeiten. Unter anderem bedienten sie sich an gewissen bedeutsamen Stellen, namentlich auf den Anfangsseiten wunderlicher, rechtwinkliger Buchstaben. Aber auch ihre gewöhnliche Minuskel wich von der Schreibweise des Continents erheblich ab, so dass im Kloster St. Gallen, das fast eine irische Colonie war, der Verfasser eines Katalogs der Bibliothek in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts sich bewogen fand, die zwei und dreissig in irischer Schrift geschriebenen Bücher von den anderen zu sondern und in eine eigene Liste zu bringen²⁾. Ausserdem waren ihre Codices mit einem damals auf dem Continent noch neuen Luxus ausgestattet. Sie zuerst führten die Sitte ein die Anfangsseiten mit wenigen Zeilen und besonders mit einem oder einigen kolossalen Initialen zu füllen, und fügten dann auch andere sehr eigenthümliche Verzierungen und sogar Malereien von trefflicher Farbe hinzu.

Solcher irisch geschriebenen Bücher ist noch eine grosse Zahl erhalten, hauptsächlich natürlich in Grossbritannien; darunter viele reich verzierte. Fast alle sind Evangelienbücher und werden von den englischen Archäologen durch stets beibehaltene, meistens von einem Besitzer oder von dem darin benannten oder sonst ermittelten Schreiber hergenommene Namen bezeichnet. Am Reichsten an solchen Prachtwerken ist die Bibliothek von Trinity College in Dublin. Hier ist zunächst das grösste und prachtvollste zu nennen, das Book of Kells mit seinen gigantischen Initialen, zahllosen Ornamenten und einer dass gewöhnliche Maass übersteigenden Zahl von

¹⁾ Dr. Ferd. Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. Bd. VII. Heft 3. 1851. S. 72 und S. 70.

²⁾ „Libri scottice scripti“, da bekanntlich Irland im Mittelalter den Namen Scotia inferior führte. Keller a. a. O. S. 61.

Miniaturen; dann das Book of Armagh, das durch das bekannte Todesjahr seines Urhebers (698) ein festes Datum hat, und das Leabhar (Liber) Dimma. In England besitzt die Bibliothek des Erzbischofs von Canterbury in Lambeth-Palace zu London das Evangeliarium von Mac Durnan, die Bodleyana das von Mac Regol († 820), die Kathedrale von Lichfield das von St. Chad, S. John's College in Cambridge einen Psalter. Das berühmte Cuthbertbuch im britischen Museum (Cotton. Nero. D. IV.) gehört nur insofern hierher als es irisch geschrieben ist, während die Miniaturen einen abweichenden Charakter haben¹⁾. Dagegen ist das Evangeliarium der grossen Pariser Bibliothek, welches nach einer darin verzeichneten Tradition von dem Apostel der Friesen, dem heiligen Willibrord, nach Frankreich gebracht sein soll, wirklich irische Arbeit²⁾. In Italien fand irische Kunstfertigkeit wohl nur im Kloster Bobbio in der Lombardei Aufnahme; zwei Missalien in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, von denen das eine zufolge der Erwähnung im Kalender unter Kaiser Arnulph (888—899) geschrieben zu sein scheint, geben davon Zeugniß, beweisen aber in der Ausführung der Ornamente, dass der Geist des Landes diesem Style nicht günstig war. In Deutschland fand diese Kunstweise durch den Einfluss des heiligen Kilian und seiner Genossen in Franken Eingang, wie dies mehrere dort entstandene Handschriften der Universitätsbibliothek zu Würzburg beweisen, unter denen besonders ein Codex der Briefe des Paulus wichtig ist³⁾. Sonst hat in Deutschland nur noch die Dombibliothek zu Trier ein und zwar sehr interessantes Evangeliarium dieser Art, dass indessen nur durch Schenkung dahin gekommen ist, auch schon neben den specifisch irischen Formen andere Einflüsse erkennen lässt. Ein Hauptsitz dieser Schule war endlich das Kloster St. Gallen, dessen Bibliothek noch jetzt eine Anzahl hervorragender Leistungen besitzt, und von dem auch die in anderen Bibliotheken der Schweiz bewahrten irischen Handschriften herrühren werden⁴⁾.

Der Werth dieser Manuscripte besteht für uns vorzugsweise in den Ornamenten, welche theils der Schrift als Einrahmung ganzer Blattseiten

¹⁾ Die beste Kunde von irischer Kunst und von den in Grossbritannien befindlichen Manuscripten giebt das Prachtwerk J. O. Westwood, *Palaeographia sacra pictoria*, London 1843—1845. 4. mit vielen farbigen Abbildungen.

²⁾ Früher Suppl. lat. Nr. 693, jetzt Nr. 9389 lat. Waagen, *Künstl. u. K. W.* III. 241 und Labarte a. a. O. III. 85.

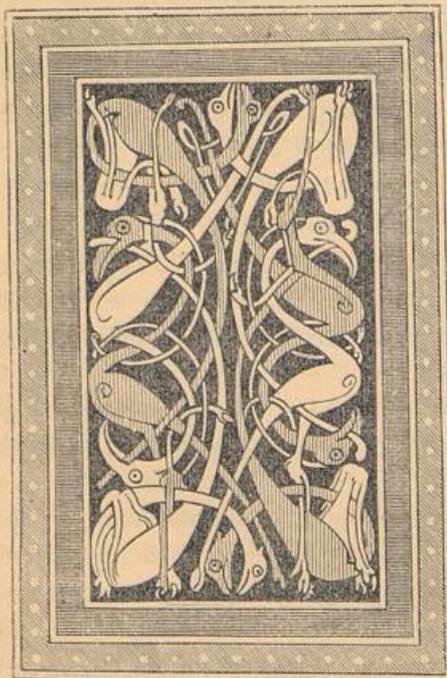
³⁾ Nr. 69. Andere irische Codices dieser Bibliothek sind Nr. 1 (Evangeliarium) und Nr. 50 (Mauricii Senonensis de Missa carmen). Vgl. meine *Kunstgeschichte* I. Aufl. Bd. IV. 2. S. 463 und Sighart, *Gesch. d. bild. K. in Bayern*. I. S. 33.

⁴⁾ Ausführliches über dieselben, besonders in dem angeführten, von ausgezeichneten Abbildungen begleiteten Aufsätze von Keller, und demnächst in einem Berichte von Waagen im *Deutschen Kunstblatte* 1850. S. 83.

Schmaase's *Kunstgesch.* 2. Aufl. III.

oder einzelner Theile derselben beigegeben, theils über die zu kolossaler Grösse ausgedehnten Initialen ergossen sind, und in einigen Fällen ganze Blattseiten füllen. Das System dieser Ornamentik lässt sich trotz der unendlichen Mannigfaltigkeit, in der sie sich bewegt, sehr wohl bestimmen. Es besteht darin, dem zu verzierenden Raume, also dem Einrahmungsstreifen des Blattes, oder der Initiale oder endlich der ganzen Blattseite, zunächst eine geometrische Eintheilung in verschiedene, nach einem wohlüberlegten Plane symmetrisch geordnete, theils rechteckige, theils in anderer künstlicherer Form gestaltete Felder zu geben, diese Felder mit Einrahmungen zu versehen, den Innenraum derselben aber durch höchst verschiedene, immer aber in einer theils absoluten, theils nur bedingten Symmetrie wiederkehrenden Verzierungen zu füllen. Diese Verzierungen sind fast niemals der Einrahmung parallel, sondern im Wesentlichen diagonalisch. Bestehen sie aus geraden Linien, so sind diese entweder zickzackartig oder stufenweise gebrochen, oder sie geben ein Gitterwerk mit rautenförmiger Durchkreuzung oder andere etwa mäanderartige Figuren. Sehr viel häufiger bestehen sie aber aus gebogenen Linien, die in mannigfachster Weise

Fig. 145.



Aus einem irischen Codex in St. Gallen.

durcheinander geschlungen sind; bald als einfaches Bandgeflecht, bald aber und vorzüglich als reichere, complicirte Verschlingung von schlangenähnlichen Körpern mit bald abnehmender, bald anschwellender Stärke, die nicht an Pflanzen, sondern an thierische Bildungen erinnern, auch gewöhnlich deutlich thierische Köpfe erhalten und durch ihre kühnen Schwingungen in Verbindung mit zarten, aber nicht minder bewegten Linien oft sehr reizende Zeichnungen bilden. Endlich aber kommen als die höchste Leistung kalligraphischer Kunstfertigkeit Ornamente vor, in denen Spirallinien vorherrschen und in mannigfacher Weise sich auf- und abrollen. Einige Male sind auch jene schlangenartigen Thiere in der Art verwendet, dass sie direct und ohne weitere Einrahmung vermöge der ihnen zugemutheten Biegsamkeit und Dehnbarkeit ganze Blattseiten einfassen. Die Formgedanken dieser Ornamente sind dann stets durch Färbung betont, bei der auch wieder

sehr bestimmte Regeln beobachtet und sehr harmonische Resultate erzielt sind. Es bedurfte dazu nur weniger Farben; im Innern der reichen Ornamentfelder mit Spiralen oder mit Schlangengewinden sind es nur drei oder vier, ein sehr kräftiges und gleichmässiges Schwarz als Grund, und ein leichtes, durchsichtiges Gelb nebst einem milden dunklen Roth für die eigentliche Zeichnung, wobei dann beide als Gegensätze behandelt sind, also bei geradlinigen Durchkreuzungen schachbrettartig wechseln, bei Schlangenwindungen aber zwei verschiedene in sich zusammenhängende und sich durchschlingende Thierkörper kennzeichnen. Weiss, wo es hinzutritt, wird dann nur in leichten Linien angebracht, die entweder die lichtesten Stellen betonen oder sich spielend oder netzartig durch die kräftigeren Gestaltungen hindurchziehen. Neben diesen durch ihre kühne Zeichnung und die Gegensätze der Farben kräftig wirkenden Feldern sind andere in Zeichnung und Farbe bescheidener gehaltene, gleichsam als Füllungen angebracht, meist mit einfachen gelben Bandverschlingungen auf einem gelblichrothen, also nicht stark differirenden Grunde. Alle diese verschiedenen Felder sind endlich durch schmale, abwechselnd grüne und blaue Streifen eingefasst, deren neutrale Farbe die lebendigeren Töne jener Felder in milder Weise verbindet. Am Glänzendsten bewährt sich diese Ornamentik da, wo sie nicht bloss auf Einrahmungen und Initialen angewendet ist, sondern ohne Schrift oder Bild eine ganze Seite füllt, mithin die Ansprüche eines selbstständigen Kunstwerks macht, sie aber auch in der That erfüllt. Ein vorzügliches Beispiel giebt das decorative Blatt in dem Evangeliarium Nr. 51 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, bei dem ich mich daher einen Augenblick aufhalten will. Die Mitte des Blattes wird von einem gleichseitigen (griechischen) Kreuze eingenommen, das mit zierlichen Spiralen auf schwarzem Grunde verziert ist. In die vier Winkel dieses Kreuzes sind dann, durch grüne und blaue Umrisstreifen davon getrennt, vier Rechtecke hineingelegt, welche dem Verhältnisse der Blattseite in verkleinertem Maasse entsprechend von grösserer Höhe als Breite sind, in beiden Beziehungen aber weit über die Kreuzarme ausladen. Auch sie sind wie das Kreuz auf schwarzem Grunde in Roth, Gelb und Weiss verziert, aber nicht mit Spiralen, sondern mit den volleren Formen verschlungener Drachen, jedes dieser Felder in verschiedener Zeichnung, aber doch so, dass immer die beiden einander schräg gegenüberstehenden, das linke des oberen und das rechte des unteren Paares und umgekehrt, mit einander verwandt sind, jene mit feineren und eckig gelegten Thiergestalten unter einem Netze weisser Fäden, diese mit kühneren Biegungen vollerer Formen ¹⁾. Durch diese diagonale Beziehung und die rechtwinkelige

¹⁾ Die Wirkung des ganzen Blattes würde nur durch farbige Nachahmung anschaulich gemacht werden können, wie dies in vortrefflicher Weise bei Keller a. a. O.

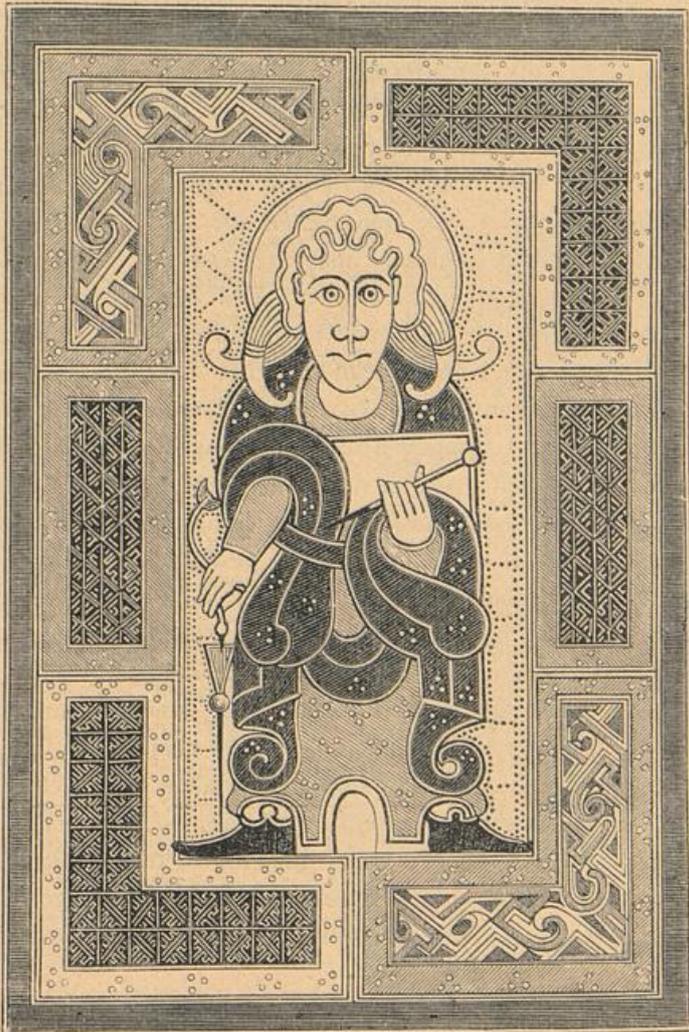
Gestalt des Kreuzes ist also das Centrum stark betont, und diese Gruppe centraler Formen bildet so den hervorragenden Inhalt des Ganzen, neben welchem die anderen Felder nur als dienend erscheinen, die an den Ecken des ganzen Ornaments als fester Abschluss, gleichsam als Beschlag, mit schachbrettartiger Verzierung, die dazwischen gelegenen schmalen Streifen als blosse Füllungen mit fortlaufender, einfacher Bandverschlingung. Das Ganze ist also eine wohlüberlegte Composition, welche durch die Schönheit und Harmonie der Farben das Auge fesselt und durch die mannigfachen Beziehungen ihres Inhalts die Phantasie anregt und beschäftigt. Zu diesen Vorzügen kommt dann noch die höchste Präcision der Zeichnung. Alle diese aus kühn geschwungenen oder eckigen Figuren zusammengesetzten Muster sind mit einer Feinheit, Genauigkeit und Sicherheit ausgeführt, dass man kaum begreift, welche Instrumente dazu gedient und durch welche Mittel die Ausführenden sich die symmetrische Haltung der oft so bizarren Linien gesichert haben. Es lässt sich auf diesem abstracten Gebiete kaum Schöneres denken.

Die irischen Schreibekünstler blieben aber bei diesen Resultaten nicht stehen, sie versuchten sich sofort auch in Figurenmalereien; fast jede ihrer reicher ausgestatteten Handschriften enthält solche. Hier aber überraschen sie uns, wie in jenen Ornamenten durch Schönheit, durch eine barbarische, ja fast unbegreifliche Hässlichkeit. Auch diese Arbeiten sind nichtsweniger als roh, sondern mit denselben feinen und gewandten Federzügen sauber gezeichnet, mit denselben Farben colorirt, aber sie geben die Natur in einer so leblosen und bizarren, schematisch erstarrten und dann doch wieder verzerrten Weise wieder, dass sie unser Gefühl auf das Aeusserste verletzen. In dem Evangeliarium des Willibrord in Paris hat sich der Urheber der Handschrift begnügt die Zeichen der Evangelisten zu geben, von denen dann der Adler und der Löwe, wenn man eine heraldische Auffassung voraussetzt, noch verständlich sind. Aber bei den Zeichen des Lucas und des Matthäus, die der Schreiber selbst als „Imago vituli“ und „Imago hominis“ einführen zu müssen glaubt, hört diese Verständlichkeit auf; es sind wunderliche Federzüge, welche die Gewohnheit spiraler Schwingung erkennen lassen, und in den von ihnen begrenzten Flächen mit verschiedenen bunten Farben, gelb, roth, violett ausgeführt sind. Die Gestalt des Menschen ist aus sieben Figuren oder Federzügen zusammengesetzt; oben das farblose Oval des Gesichts mit gelben Haaren, dann der Leib durch die beiden schlauchartig gebildeten Arme begrenzt, demnächst die Schenkel, zwei Ovale, gelb mit einem rothen Kreise im Inneren, und end-

Taf. 9 geschehen ist. Ich habe mich begnügen müssen, eines der im Texte erwähnten in den Ecken des Kreuzes liegenden Vierecke nachbilden zu lassen, Fig. 145.

lich die Beine, zwei fast halbmondartige, nach aussen geöffnete Gebilde. In den meisten anderen Evangeliarien sind nicht bloss die Zeichen, sondern die menschlichen Gestalten der Evangelisten gegeben, allerdings mit etwas mehr Annäherung an die Natur, aber gerade dadurch um so auffallender. Die Zeichnung ist nicht bloss ganz flach, ohne Schatten und Modellirung,

Fig. 146.



Der Evangelist Johannes aus dem Codex des Mac Durnan in Lambeth Palace, London.

sondern auch in den Umrissen durchweg in kalligraphischen Schnörkeln ausgeführt. Die Gestalten sind sitzend gedacht, wie dies die hervortretenden Theile des Sessels, Lehne und Füsse, und die Kürze des Körpers nicht bezweifeln lassen. Aber die Sessel sind ohne Unterschied von Sitz und Lehne nur wie ein Gitterwerk gegeben und die Körper erscheinen, weil

der Leib sich ohne Andeutung seines Zurücktretens unmittelbar an das Knie anschliesst, wie stehende, aber verkrüppelte Figuren, denen die Schenkel fehlen. Noch auffallender ist dann die Behandlung des Gesichtes, das stets farblos und in der Vorderansicht gehalten, das Bestreben zeigt, seine einzelnen Theile auf feste, kalligraphischer Uebung und Kunst entsprechende Federschwingungen zu reduciren. Augenbrauen und die Begrenzung des Nasenrückens bilden auf jeder Seite einen symmetrischen Zug, in dessen sphärische Winkel die grossen, stieren Augen hineingezeichnet sind. Zwei andere, symmetrische, oft spiralförmig geschwungene Züge bilden die Nasenflügel, an die sich die den Einschnitt der Oberlippe bezeichnenden Parallelen anschliessen. Der Mund ist durch einen einfachen oder aus zwei parallelen Zügen bestehenden Schnörkel gebildet, in seiner Mitte stets mit abwärtsgehender Spitze, an den Seiten oft mit rundlicher Senkung. Diese wesentlichsten Züge kehren aber keinesweges stets in derselben Weise wieder, sondern sind vielfach variirt und bereichert. Zuweilen hat es dem Zeichner beliebt das Ohr ganz nach vorne zu wenden, oder auch, so wenig die Haltung des Kopfes dazu geeignet war, die Unteransicht der Nase zu zeigen, was dann beides zu künstlichen Schnörkeln Gelegenheit gab. In anderen Fällen ist dagegen die Zeichnung vereinfacht; es kommen zuweilen kleinen Engelköpfe vor, in denen der Zeichner beide Augenbrauen nebst der Nase mit einem ununterbrochenen Federzuge angedeutet, in die dabei gebildeten Winkel zwei kreisförmige Augen gesetzt, den Mund aber fortgelassen hat. Das Haupthaar ist bald wie eine hohe Perrücke mit wellenförmigen Umrissen, bald in kühngeschwungenen, einander durchkreuzenden Locken, gezeichnet, oder auch zu wunderlichen Zöpfen gestaltet¹⁾. Auch die Farbe des Haares ist ganz willkürlich; in einem Evangeliarium in St. Gallen ist es bei dem Evangelisten Johannes blau mit rothen Punkten, bei den anderen hellgelb oder mit sich kreuzenden bald gelben bald rothen Locken. Die Gewandung macht ebensowenig Ansprüche an Naturwahrheit. Der Zeichner benutzt nur die allgemeinsten Grundzüge der Körperbildung, um dadurch ein nach seiner Meinung gefälliges Linienspiel hervorzubringen. Er giebt dem Mantel auf den Schultern mit oder ohne

¹⁾ Für Zöpfe wird man auch die hornartigen Gebilde halten müssen, welche auf unserm Bilde vom Hinterkopfe ausgehend sich über den Schultern kreuzen. Die Gesichtszüge sind hier noch ziemlich einfach und weniger von der Natur abweichend, während die Codices von St. Gallen, deren Zeichnungen zum Theil dem obenangeführten Aufsätze von Keller beigelegt sind, noch viel auffallendere Schnörkel enthalten, die zum Theil mit Spitzen von den Wangen nach dem Munde zu auslaufen, oder selbst die Umrisse des Kopfes zweifelhaft machen. Auf der hier beigelegten Abbildung ist auch das am Boden stehende Tintenfass und die Feder zu beobachten, bei der man freilich nicht deutlich ersehen kann, wie sie gedacht ist.

Falten einen senkrechten Fall, durchschneidet diese Richtung dann auf beiden Seiten durch den Ueberwurf über die Arme, und sucht nun auf irgend eine Weise durch im Wesentlichen symmetrische, aber auch wohl durch kleine Abweichungen pikant gemachte Schwingungen, über deren Rechtfertigung aus der Körperbildung und der Eigenthümlichkeit des Stoffes er sich keine Sorge macht, einen Abschluss der Bewegung hervorzubringen.

Man kann nicht zweifeln, dass hier nicht bloss Verstösse gegen Natur und Wahrheit aus Rohheit und Unwissenheit vorliegen, sondern dass gerade eine solche Behandlung beabsichtigt war, und dass man nicht eine naturgemässe Darstellung, sondern ein symmetrisches Linienspiel für die Aufgabe der Kunst hielt. Das Bild wurde nur als eine künstliche, verzierte Schrift angesehen; es genügte, wenn es lesbar war, d. h. den ohnehin schon vorbereiteten Leser erkennen liess, dass hier der Evangelist gemeint und durch eine saubere, mühsame Leistung, die einen in Linien und Farben gefälligen Anblick darbot, gefeiert sei. Auf natürliche Schönheit und Richtigkeit, auf Ausdruck oder eine tiefere geistige Bedeutung machte man bei dieser Auffassung keinen Anspruch. Zu dieser kalligraphischen Figur gehört dann stets ein reich verzierter Rahmen, der niemals, wie man es bei einem wirklichen Bilde stets rathsam finden würde, gleichartig sich um das Ganze herumlegt, sondern wie die selbstständigen Ornamente aus mehrfachen Mustern in rhythmischer Zusammenstellung besteht.

Einige dieser Handschriften enthalten dann ausser den Bildern der Evangelisten auch andere historische Darstellungen, und gerade diese sind besonders charakteristisch für das irische System. Vor Allem gilt dies von der Kreuzigung Christi, welche wir drei Mal besitzen, in dem Evangelarium von St. Gallen Nr. 51, in dem Psalter in St. John's College zu Cambridge und endlich in dem Würzburger Codex der Briefe des heiligen Paulus¹⁾. Die beiden ersten sind einander sehr verwandt; sie enthalten ausser dem Gekreuzigten die zwei Kriegsknechte mit Schwamm und Lanze und oberhalb der Kreuzarme Engel. Christus ist nicht stehend, sondern hängend gedacht, aber ohne dass man Nägel an den Händen und an den mehr im Profil gezeichneten Füssen sieht. Er erscheint meistens bartlos. Der Körper ist vollständig bedeckt, aber nicht wie auf anderen gleichzeitigen Darstellungen durch eine Tunica mit Aermeln, sondern durch einen Mantel oder richtiger durch einen oder mehrere schmale Streifen Tuch, von denen der Körper von den Schultern bis über die Knie um-

¹⁾ Abbildungen der beiden ersten bei Keller a. a. O. Taf. 5 und bei Westwood pl. 18. — Das Bild des Würzburger Codex hat die verdiente Abbildung noch nicht erhalten.

wickelt ist. Dies giebt dann Gelegenheit zu den regelmässigsten Verschlingungen, indem jener Streifen zuerst abwärts vom Nacken nach beiden Ellenbogen und von diesen zurückgeführt, dann quer über den Leib gelegt und endlich zwischen den Beinen festgesteckt mit einer fast kreisförmigen Biegung abschliesst. Es ist kaum möglich, sich von der Gestalt und Befestigung dieses Gewandes eine Vorstellung zu machen. Noch deutlicher zeigt die Färbung, dass man an Natur gar nicht dachte. Auf dem Bilde in St. Gallen sind die nackten Arme Christi roth, die Füsse blau, während das Gesicht farblos ist. In dem Codex von Cambridge scheint der Körper mit rothen Aermeln und Hosen bekleidet. Noch phantastischer ist die Darstellung in dem Würzburger Codex; Christus erscheint nämlich hier nicht mehr nach altchristlicher Weise unbärtig, sondern mit kolossalem, abschreckend hässlichen, von schwarzem Barte umgebenen Antlitz dann aber in einem Gewande, das sich schuppenartig oder wie Gefieder eines Vogels in abwechselnd rothen und gelben Falten um seinen Körper legt. Der Stamm des Kreuzes ist schwarz mit rothen Punkten, und an den Armen desselben hängen die Kreuze der beiden Schächer. An ein Bild der wirklichen Erscheinung ist also hier fast noch weniger gedacht. Dagegen sind die roth geflügelten Engelsköpfe bei dem guten und die fast wie schwarze Käfer dargestellten Teufel bei dem bösen Schächer nicht vergessen, und am Fusse dieses grösseren Bildes ist dann, freilich in kindisch schwacher Zeichnung, noch eine allegorische Darstellung angebracht wie wir sie sonst in irischen Malereien nicht finden. Christus mit den Aposteln auf dem See fahrend hat nämlich das Kreuz als Angel ausgeworfen, woran einige Fischlein anbeissen, während andere sich abwenden. Man sieht wie sich neben jener kalligraphischen Tendenz schon die Neigung regt, das Bild selbst zur Gedankenerweckung zu benutzen. Sehr interessant sind dann auch die Malereien in dem ebenfalls schon erwähnten Evangeliarium in der Dombibliothek zu Trier. Der Schreiber und Maler, der sein: *Thomas scripsit* merkwürdigerweise gerade auf Bilder setzt, ist in irischer Schule, vielleicht in St. Gallen erzogen, hat aber demnächst nach italienischen oder byzantinischen Vorbildern studirt. Die Brustbilder der weissgekleideten Apostel in den Medaillons über den wie gewöhnlich durch Säulen getheilten Canones unterscheiden sich in Farbenwahl und Behandlung von den anderen Miniaturen, und nähern sich ganz entschieden dem italienischen Mosaikenstyl. Die Erzengel Michael und Gabriel, welche ebenfalls in weissen Gewändern und dabei nach byzantinischer Weise mit langem Scepter in den Händen ein Titelblatt zum Evangelium Matthäi bilden, sind ähnlichen Styls. Dagegen sind nicht bloss die Initialen, sondern auch die meisten anderen Bilder entschieden irisch. Sehr merkwürdig ist eine auf einem besonderen Blatte dargestellte, auf den ersten Blick räth-

selhafte Figur. Oben ist es die Gestalt eines Greises, der, ein Schwert und eine Blume (so wenigstens schien es mir) in den Händen haltend, die Arme auf der Brust kreuzt, während unten über den menschlichen Füßen, ungefähr wie Saum und Zipfel verschiedener über einander gezogener Gewänder, die Haut des Löwen und des Stieres und die Klauen des Adlers herabhängen. Es ist ein Symbol der Evangelienharmonie, die viergestaltige Einheit, der Tetramorphos, wobei dann die Greisengestalt des Oberkörpers vielleicht den Evangelisten Matthäus oder die Personification des Begriffes, den Evangelisten schlechthin, darstellen könnte¹⁾.

Uebrigens äusserte sich die Kunstfertigkeit der Iren nicht bloss an den Manuscripten, sondern auch in Metallarbeiten. Schon frühe werden unter ihren Mönchen auch solche, welche sich als Goldschmiede und Erzgiesser (*aurifices* und *aerarii*) auszeichneten, unter den Schätzen ihrer Kirchen kostbare mit Gold und edeln Steinen besetzte, von Einheimischen gefertigte Kirchengewerthe aller Art genannt. Namentlich war es Gebrauch, jene kunstreich verzierten Evangelienbücher auch in kostbaren Kapseln (irisch: *Cumhdach*) von Erz oder Silber zu bewahren. Die Verzierungen dieser Geräthe, namentlich solcher Kapseln und der Reliquienschreine, von denen, wie man versichert, jede grössere Kirche wenigstens einen besass, waren ganz in demselben Geschmack ausgeführt wie die Ornamente der Miniaturen; sie bestanden aus gebrochenen Stäben, Spiralen, Schlangengewinden oder Drachen in durchbrochener Arbeit, enthielten aber selten menschliche Gestalten²⁾.

Es ist begreiflich, dass die irische Ornamentik den germanischen Völkern imponirte; es lagen ihr dieselben Motive zum Grunde, von denen sie bei ihren ersten künstlerischen Leistungen ausgegangen waren. Aber was sie tastend und principienlos, mit geringer technischer Sorgfalt versucht hatten, trat ihnen hier in geregelter, schulmässiger Ausbildung, in wohlüberlegten mit den trefflichsten Materialien durchgeführten Compositionen entgegen. Es war daher natürlich, dass sie sich diese Vorzüge durch Nachahmung anzueignen suchten. Allein zu der Consequenz, auch die Figuren wie kalligraphische Ornamente zu behandeln, konnten sie sich dennoch nicht entschliessen. Es gehörte die Abgeschlossenheit der nordischen Insel, die völlige Unkenntniss wirklicher Kunst, eine eigenthümliche starre Denkungsart zu der Beibehaltung dieser Darstellungsweise. Unter anderen

¹⁾ Der Tetramorphus, wie ihn das Malerbuch vom Berge Athos (§ 73. S. 100) beschreibt, hat das Gesicht des Engels, und ist auch sonst anders gestaltet. Ein byzantinischer Einfluss steht also hier nicht fest.

²⁾ Vgl. Keller a. a. O. S. 69. Abbildung eines irischen Reliquariums in der *Transactions of the R. Irish Academy* Bd. XVIII. 1.

Völkern, bei denen sie nicht entstanden war, denen sie als ein vollendetes System zugeführt wurde, konnte sie sich nicht halten.

Dies zeigte sich schon in sehr früher Zeit bei den ersten und nächsten Schülern der Iren, bei den Angelsachsen. Das berühmte sogenannte Cuthbertbuch im britischen Museum (Cotton. Mss. Nero D. IV.), ein Evangeliarium, das wie die Inschrift ergibt, im Kloster auf der Insel Lindisfarne zu Ehren Gottes und des heiligen Cuthbert von Eadfrith und drei anderen Mönchen, nach dem Tode des ersten (687) und vor der Erhebung des Letzten zur bischöflichen Würde (698) verfertigt ist¹⁾, ist in der Schrift und Ornamentik im Wesentlichen ein Werk irischer Kunst. Aber die Figuren der Evangelisten sind schon ganz anders gestaltet. Die Gesichter sind zwar noch unbelebt, mit grossen starren Augen und allzu kleinen Ohren, die Schattenseite der Nase ist durch eine etwas steife, dem Nasenrücken fast parallele Linie begrenzt, die Haare an Haupt und Bart sind in Stränge gelegt, aber alles nicht mehr mit phantastischen Schnörkeln, sondern mit einem Hinblick auf die Natur. Die Haltung der Gestalten ist nicht mehr reine Vorderansicht, sondern im Halbprofil, so dass die Stellung des Schreibenden ganz verständlich wird, wenn auch der Körper mehr Profil ist wie das Gesicht. Gesicht und Hände haben Fleischfarbe, wenn auch ohne Modellirung, an den Händen ist sogar eine Beobachtung der verschiedenen Muskeln ersichtlich. Auch die Gewänder lassen die antike Form erkennen und nur das ist auffallend, dass die Falten von anderer Farbe sind als die lichten Stellen, z. B. im grünen Mantel des Matthäus roth. Dass der Maler byzantinische Miniaturen kannte, wird schon dadurch wahrscheinlich, dass er den Heiligen das griechische Beiwort, *o agius*, wie wohl mit lateinischer Endung, giebt, und lässt sich auch aus einzelnen Zügen seiner Arbeit vermuthen; und schon diese wiewohl sehr oberflächliche Kenntniss machte es ihm unmöglich, sich in Beziehung auf die Figurenbildung ganz dem irischen Geschmack anzuschliessen. In der Ornamentik selbst geschieht dies dagegen mit voller Meisterschaft. Die prachtvollen, mit Ornamenten ohne Bild oder Schrift gefüllten Blätter, die hier nach der ausschliesslich irischen Sitte jedem Evangelium vorausgehen, sind nicht minder kunstreich, wie das oben beschriebene Blatt dieser Art in St. Gallen.

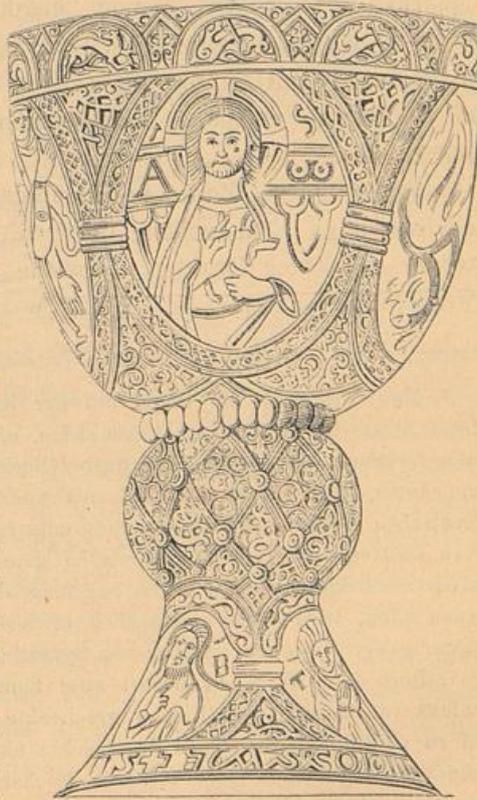
Abgesehen von den, durch irische Hände gefertigten Manuscripten dieses schweizerischen Klosters können wir eine so vollkommene Nachbildung der irischen Kunst, wie sie das Cuthbertbuch schon am Ende des 7. Jahrhunderts zeigt, auf dem Continente nicht nachweisen. Der Kunst-

¹⁾ Vgl. Waagen, K. u. K. W. I. 134, besonders aber Westwood a. a. O. Taf. 45 nebst dem dazu gehörigen Texte.

trieb in den fränkischen Klöstern war bis dahin, dass Karl der Grosse ihn wieder belebte, äusserst gering; die meisten fränkischen Manuscripte dieser Zeit sind ohne Miniaturen und bloss mit jenen rohen, gezeichneten Initialen, die wir oben kennen lernten, versehen¹⁾.

Erst im Anfange der Regierung Karls des Grossen finden wir unterschiedenen Einfluss der irischen Kunstweise auf deutsche Arbeiten, und zwar zunächst an einem sehr merkwürdigen Werke anderer Technik. Es ist dies ein Altarkelch von vergoldetem Kupfer in der Benediktinerabtei zu Kremsmünster in Bayern, zufolge einer darauf befindlichen Inschrift ein Geschenk des Bayernherzogs Tassilo und seiner Gemahlin und mithin zwischen der Stiftung des Klosters (772) und der Absetzung des Herzogs (788) entstanden. Die Form ist höchst primitiv, schwer, aber nicht ohne eine einfache Würde. Eine gewaltige Trinkschale, unten kugelförmig gerundet, oben weit über die Grenze der Halbkugel erhöht und erweitert, ruht auf einem hohlen Körper, der aus einem grossen Knopf und dem trichterförmig auslaufenden Fusse besteht. Diese ganze Oberfläche des Kelches ist dann durch Niellogravirung reich verziert, und zwar so, dass an der Trinkschale Medaillons mit den Bildern Christi und der Evangelisten, am Fusse aber vier trotz der beigeschriebenen Buchstaben nicht erklärbare Brustbilder von Heiligen angebracht und sowohl die Einrahmungen aller dieser Medaillons als die dreieckigen Felder zwischen ihnen mit Riemengeflechten oder kühneren Verschlingungen ganz ausgefüllt sind²⁾. Zum Theil könnte man diese Ornamente einfach aus der eigenen, germanischen Kunstübung, wie wir sie an den früheren Schmuck-

Fig. 147.



Tassilokelch zu Kremsmünster.

¹⁾ Fleury, *Bibl. de Laon*. p. 30.

²⁾ Vgl. in den Mittheilungen der k. k. Central-Comm. Bd. IV. (1859) S. 6 ff. den Aufsatz von Franz Bock nebst den beigefügten Abbildungen. Sighart, Bayern, I. 29.

sachen kennen, herleiten. Allein gewisse Züge, das rautenförmige Muster, welches am Knopfe des Kelches das Flechtwerk sondert und umschliesst, und besonders die kühnen Drachengebilde, welche am oberen Rande der Cuppa in halbkreisförmiger Umrahmung vorkommen, lassen auf eine Steigerung jenes germanischen Geschmacks durch den irischen Einfluss schliessen. Selbst die Zeichnung der Figuren in den Medaillons deuten auf einen solchen. Sie haben zwar nicht ganz die geometrische Regelmässigkeit der irischen Figuren; die Evangelisten sind nicht mehr in der Vorderansicht, ihre Sessel zum Theil ganz deutlich im Profil gezeigt, und die freilich höchst barbarische und wilde Zeichnung der Körper lässt mehr oder minder auf eine dem entsprechende Haltung schliessen. Aber die Köpfe sind dessen ungeachtet alle ganz nach vorn gewendet, und die Andeutung der Augenbrauen und Nase in einer ununterbrochenen Linie, der den Mund bezeichnende Schnörkel, die grossen, starren Augen sind mit den irischen Miniaturen, besonders mit den weniger sorgsam behandelten Nebenfiguren völlig übereinstimmend¹⁾. Auch die in steifster Symmetrie strickartig gezeichneten und zu hohen Perrücken oder wunderlichen Locken angeordneten Haare erinnern daran²⁾.

Einige andere Werke in Elfenbein, Erz oder ähnlichen Stoffen, welche vielleicht noch dem achten Jahrhundert vor der Einwirkung Karls des Grossen angehören könnten, übergehe ich, weil ihre Entstehungszeit nicht erweislich ist³⁾. Grössere Plastik war ein unbekanntes Ding und selbst

¹⁾ Man vergleiche die Engel auf der Kreuzigung in dem irischen Psalter in St. Johns College in Cambridge (Westwood a. a. O. pl. 18) mit den grösseren Zeichnungen der Figuren an unserem Kelche bei Bock a. a. O. — Einen byzantinischen Einfluss anzunehmen, finde ich durchaus keinen Grund. Die dem Christuskopfe beige-schriebenen griechischen Buchstaben: $\Lambda - \omega$ sind allgemein verbreitet, und alle anderen Buchstaben sind entweder beiden Alphabeten gemein oder ausschliesslich lateinisch. Dass aus der vermeintlich griechischen Segnung der Christushand überall nichts gefolgert werden kann, wird unten ausführlich erwiesen. Die wildgeschwungene, phantastische Zeichnung der Gestalten ist aber von byzantinischem Style soweit entfernt wie möglich,

²⁾ Bock a. a. O. S. 44 erklärt zwei Leuchter in Kremsmünster für gleichzeitige, ebenfalls von Tassilo dem Kloster geschenkte Werke. Allein wenn auch Technik und Stoff so vollständig mit denen des Kelches übereinstimmen sollten, wie er es annimmt, bliebe die Möglichkeit einer späteren Nachahmung oder auch Umarbeitung denkbar und sehr viel glaubhafter als die Annahme, dass die zum Theil plastisch gebildeten, zum Theil doch in ganz anderem Geiste gedachten, einer ganz anderen Fabelwelt angehörigen Thiere des Leuchters mit der leichten phantastischen Ornamentik des Kelches gleichzeitig sein könnten.

³⁾ So der Bischofstab des h. Erhard im Schatze des Niedermünsters zu Regensburg von schwarzem Büffelhorn mit sehr kräftigen Bandverschlingungen und einem Schlangenhaupte, dann das der h. Kunigunde zugeschriebene Reliquienkästchen aus Bamberg im Nationalmuseum zu München. Sighart a. a. O. I. 27, 28. — Ueber den

die höhere Malerei war während der Auflösung aller rechtlichen Ordnung unter den letzten Merowingern gewiss so gut wie erloschen, da wir in der von ihr abhängigen Technik der Manuscripte keine Spur ihrer Einwirkung wahrnehmen.

Dritter Abschnitt.

Karl der Grosse.

Es ist ein glücklicher Zufall, dass wir über die Ansichten dieses grossen Förderers der Kunst nicht bloss durch seine Wirksamkeit, sondern auch durch schriftliche Aeusserungen unterrichtet sind. Die sogenannten Carolinischen Bücher¹⁾, durch welche er in den Bilderstreit eingriff, waren zwar nicht von ihm selbst, sondern von einem seiner Gelehrten, wahrscheinlich von Alcuin, aber doch in seinem Namen und gewiss unter seinem unmittelbaren Einflusse niedergeschrieben. Sie hatten natürlich auch keinen ästhetischen, sondern einen kirchlich-politischen Zweck; aber die religiöse Frage über die kirchliche Zulässigkeit der Bilder hatte auch eine nicht zu umgehende ästhetische Seite. Durch den Bilderstreit war die naturgemässe Bedeutung der Kunstwerke verdunkelt; man kannte sie eigentlich nur noch als Gegenstände der Anbetung oder des Hasses. Beide streitenden Theile, Bilderfreunde und Bilderfeinde, waren von richtiger Würdigung der Kunst gleich weit entfernt, und man darf wohl sagen, dass diese allseitige Verkennung zu ihrem Verfall wesentlich beigetragen habe. Karls gesunder Sinn tritt nun beiden Parteien entgegen. Sein nächster Zweck ist der religiöse; er will der an heidnische Sitte streifenden Verehrung der Bilder ein Ende machen, dabei verweilt er am Längsten und mit grösster Energie. Aber er schliesst sich ebenso wenig den bisherigen Feinden der Bilder an; er will diese ebenso wenig zerstören. „Nec frangimus, nec adoramus“, sagt er ausdrücklich; wir zerstören sie nicht, aber wir beten sie auch nicht an. Indem er sie gestattet, bestimmt er dieser Absicht gemäss ihren Werth; sie sollen nämlich zum Schmucke der Kirche und zur Erinnerung an vergangene Begebenheiten dienen. Er vindicirt ihnen also ihre Stellung als Kunstwerke und erkennt die Berechtigung, aber auch die Schranken derselben an. Auf Details lässt er sich dabei

Reliquienschein des h. Wilibrord in Emmerich (Ernst aus'm Weerth. Taf. 2, 3) vgl. v. Quast, Zeitschrift II. 45. 189.

¹⁾ Oben S. 500. Vgl. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, S. 219 ff. Caroli M. de impio imaginum cultu ed. Heumann, Hannov. 1731.

freilich nicht ein, aber doch kommt eine auffallende und beachtenswerthe Aeusserung vor. Er tadelt es nämlich und findet es schriftwidrig, dass die Maler den Abgrund, die Erde, Flüsse, Sonne, Mond u. s. w. in menschlicher Gestalt, oder dass sie Unnatürliches, etwa Körper mit zwei Köpfen oder mit theils menschlichen theils thierischen Gliedmaassen, darstellten. Die Absicht des Verfassers ist dabei zunächst, heidnischen Vorstellungen entgegenzutreten, die Personification der Naturkräfte, die Bildung von Fabelwesen zu verhüten. Aber schriftwidrig kann man diese Vorstellungen doch nur in dem Sinne nennen, dass die Schrift die natürlichen Dinge in ihrer wirklichen Gestalt schildert und voraussetzt; schriftwidrig ist daher naturwidrig und der Tadel mithin gegen die Abweichung von der Natur oder das willkürliche Schaffen der Phantasie gerichtet. Ob diese Rüge strenge gemeint war, muss dahin gestellt bleiben; jedenfalls erreichte sie ihren Zweck nicht. Jene Personificationen erhielten sich noch lange im künstlerischen Gebrauche, und die Geschöpfe nordischer Phantasie kamen noch mehr als bisher in Aufnahme. Aber ein Streben nach Wahrheit im natürlichen und historischen Sinne, im Gegensatze gegen die idealistische Vorstellungsweise des Alterthums und der altchristlichen Zeit, ein realistischer Zug, wie er in jener Rüge angedeutet ist, machte sich in der That in der karolingischen Kunst geltend.

Jedenfalls war Karl, wenn auch ein Gegner der Anbetung, doch ein Freund der Bilder, und zwar ein sehr eifriger. Als solchen bewährte er sich in allen Handlungen seiner Regierung. Gemälde in den Kirchen behandelt er als etwas Nothwendiges und Selbstverständliches. In den Instructionen, durch welchen er seinen Sendgrafen und Bischöfen die Aufsicht über die Kirchen anempfiehlt, ist beständig auch der Gemälde gedacht, für deren Erhaltung und Herstellung sie sorgen sollten. Bei den Kirchen seiner eigenen Jurisdiction sind die benachbarten Bischöfe und Aebte ausdrücklich autorisirt, Wand- und Deckengemälde anzuordnen. Vor Allem waren dann seine Paläste reich mit Malereien ausgestattet. Von dem in Aachen wissen wir, dass darin seine Siege in Spanien und die sieben freien Künste, ohne Zweifel in verschiedenen Räumen, dargestellt waren. Näher sind wir über den Palast zu Ingelheim unterrichtet¹⁾, der sehr umfassende Malereien enthielt. In der grossen Halle des Palastes waren nur weltliche Hergänge dargestellt, eine Art von weltgeschichtlicher Uebersicht und zwar auf der einen Seite die Geschichte der heidnischen, auf der

¹⁾ Ermoldi Nigelli carmen (bei Pertz, Monum. Ser. Vol. II.) Lib. IV. v. 181 ff. Die Worte: „Regia namque domus late persculpta nitescit“ beziehen sich nicht (wie man geglaubt hat) auf die bildlichen Darstellungen im Inneren, so dass man dieselben für Reliefs halten müsste, sondern auf die Pracht der architektonischen Details. Im Verlaufe der Beschreibung der dargestellten Gegenstände kommt auch das Wort: pingitur wieder vor.

anderen die der christlichen Welt. Jene erste Reihe, bei der ohne Zweifel ein römisches Geschichtsbuch, wahrscheinlich das des christlichen Africaners Orosius zum Grunde gelegt war, beobachtete weder die Chronologie noch lässt sie eine deutliche Regel der Wahl erkennen. Auf Cyrus folgt erst Ninus und in der griechischen Geschichte ist dem Tyrannen Phalaris ein, wenn man nach den Versen des Beschreibers schliessen darf, ziemlich ausgedehnter Raum gegönnt. Dann kommen Romulus mit Remus, also die Erbauung Roms, darauf Hannibal und nun die Weltreiche, erst das Alexander's, dann das römische, dies wie es scheint in einem Gesamtbilde zusammengefasst. Dass das germanische Heidenthum dabei ganz übergangen ist, kann bei Karl einigermassen überraschen, und belehrt uns, dass trotz des patriotischen Selbstgefühls, welches er bei der Sammlung der deutschen Heldenlieder und in anderen Beziehungen zeigte, schon für ihn, wie für das spätere Mittelalter, die vorchristliche Geschichte nur auf römischer Tradition beruhete. Um so reichlicher ist dann das germanische Element auf der anderen Seite der Halle, in der Geschichte der christlichen Helden vertreten. Nicht mit Unrecht bezeichnet der poetische Beschreiber sie seinem Herrn (Ludwig dem Frommen, an den das Gedicht gerichtet ist) gegenüber als *Gesta paterna*, Thaten seiner Väter¹⁾; denn die Thaten Constantins und Theodosius bilden nur eine Einleitung zu den fränkischen Grossthaten, von denen uns die Besiegung der Friesen durch Karl Martell, und Aquitaniens durch Pipin genannt werden, worauf dann die Kaiserkrönung Karls und der Sachsenkrieg den Beschluss machen. Wie hier in Festsäle die Thaten der Könige, waren in der Schlosskirche die Thaten Gottes (*inclita gesta Dei* sagt Ermold), die heilige Geschichte, und auch diese in einer ähnlichen Zweitheilung vorgeführt, auf der einen Seite Paradies, Sündenfall, Abel und Cain und so fort das alte Testament, auf der anderen die Geschichte Christi von der Verkündigung an bis zur Himmelfahrt²⁾. Es ist an beiden Bildercyklen bemerkenswerth, wie schon bei dieser ersten grossen Leistung germanischer Kunst der Parallelismus und die encyklopädische Richtung hervortraten, die Neigung die That-sachen in umfassenden Zusammenhang zu bringen und in sich zu gliedern, also Tendenzen, die in der ganzen mittelalterlichen Kunst und Wissenschaft vorherrschend blieben.

¹⁾ *Parte alia tecti mirantur gesta paterna*

Atque pia fidei proximiora magis.

²⁾ Ob die Kreuzigung selbst dargestellt, ist nicht ganz klar. Die Worte: „*More hominis voluit ut Deus ipse mori*“ könnten auch einen anderen Act der Passionsgeschichte, der Christi freiwilligen Todesgang in Erinnerung brachte, eine Gerichtsscene oder die Kreuztragung andeuten. Auch die Auferstehung fehlt; denn gleich nach dem angeführten Verse folgt: *Ut surgens propriis apparuit ipse ministris*. Also die Erscheinung in der Versammlung der Apostel, nicht die Auferstehung selbst.

Auch die kostspielige Kunst des Mosaiks wurde von Karl angewendet. Namentlich war die Kuppel des Münsters zu Aachen in dieser Technik mit einem Bilde geschmückt, welches erst im Anfange des vorigen Jahrhunderts zerstört und uns durch eine freilich wenig genügende Abbildung bekannt ist¹⁾. Es enthielt die Gestalten Christi und der vier und zwanzig Aeltesten der Apokalypse, also einen auch in Italien beliebten Gegenstand, aber in sehr wirksamer, neuer Anordnung, indem Christus auf der Weltkugel thronend von Engeln und dem gestirnten Himmel umgeben auf den Beschauer herabblickt, während jene apokalyptischen Nebenfiguren auf der Erde stehend und in sehr viel kleinerer Dimension durch das leidenschaftliche Bestreben ihre Kronen darzureichen die Bedeutung jener himmlischen Erscheinung wirksam betonen. Auch an entlegener Stelle, in der kleinen Kirche zu Germigny-les-Prés (Loiret), ist noch ein musivisches Bild der karolingischen Zeit erhalten, zufolge der darunter befindlichen Verse eine Stiftung des Abtes Theodulphus (um 806). Der Gegenstand ist eigenthümlich; die Bundeslade mit der darauf liegenden Schrift von Cherubim bewacht und darüber die Hand Gottes; alles auf Goldgrund in streng symmetrischer Anordnung²⁾.

Dass Karl auch die Plastik zu schätzen wusste, ergibt sich schon daraus, dass er die eiserne Reiterstatue Theoderichs von Ravenna über die Alpen wegführte, um sie in Aachen vor seinem Palaste aufzustellen³⁾. Mit diesem Vorbilde zu wetteifern, vermochten nun zwar seine Künstler nicht, Statuen von Erz oder von Stein, die unter ihren Händen entstanden, sind nicht bekannt⁴⁾; was sehr begreiflich ist, da die Plastik auch in Italien und selbst in Byzanz nicht mehr gedeihen wollte. Wohl aber gelang es ihm, den Erzguss, den man in Rom im 8. Jahrh. kaum noch übte, wieder zu beleben. Der vier grossen ehernen Flügelthüren und der Broncegitter im Aachener Münster habe ich schon oben erwähnt⁵⁾; auch die Schlosskirche zu Ingelheim hatte eiserne, zum Theil vergoldete Thüren⁶⁾. Die Ornamentik der Aachener Gusswerke zeigt überall die Absicht, sich an antike Form anzuschliessen; bei den Thüren geht dies soweit, dass man an directe Nachahmung bestimmter Vorbilder denken könnte, während doch gewisse

¹⁾ Ciampini, Vet. Monum. II. Taf. 41, und danach Agincourt, Malerei Taf. 17. Nr. 12 und Ernst aus'm Werth. Th. II. Taf. 32 n. 11.

²⁾ Alb. Lenoir, Archit. monastique. II. p. 144, 145. Die Anordnung hat einige Ähnlichkeit mit der „göttlichen Liturgie“ der byzantinischen Kunst. S. oben S. 292.

³⁾ Vgl. das Gedicht des Walafrid Strabo bei Bock in den Jahrbüchern d. rhein. Alterthumsfreunde, Heft 5. 1844.

⁴⁾ Die kleine Reiterstatue Karls d. Gr., welche ehemals der Kathedrale von Metz gehörte und noch neuerlich auf der Pariser Ausstellung erschien, ist ein späteres Werk.

⁵⁾ S. oben 532.

⁶⁾ Ermoldus Nigellus: Aerati postes, aurea ostiola.

Verstöße gegen die Regel und Ordnung und die Ungenauigkeit der Arbeit verrathen, dass diese von Neulingen in diesem Style ausgeführt und geleitet sei. An den Gittern macht sich zwar ein germanisches Element fühlbar, aber doch sind die Details antiken Ursprungs. Dies gilt selbst von dem Netzwerke theils rechtwinkelig, theils diagonal sich durchschneidender Stäbe, mit welchem die inneren Felder des Gitters gefüllt sind; es erinnert zwar an das bei den Germanen beliebte Motiv der Verflechtung, aber es kommt auch und zwar in ganz ähnlichen Mustern an Gittern auf römischen Reliefs aus ziemlich früher Zeit und an erhaltenen Steingittern in den Katakomben vor¹⁾. Die antike Kunst, sonst ausschliesslich an rechtwinkelige Verbindungen gewöhnt, hatte für das Gitter die diagonale Durchschneidung gebilligt, ohne Zweifel als einen Ausdruck für den leichten, durchsichtigen Abschluss im Gegensatz gegen die feste, tragende Mauer. Die fränkischen Arbeiter fanden daher hier in dem antike Vorrathe Vorbilder, die ihrem nationalen Geschmacke zusagten. Dass sie nicht darauf ausgingen, sich von der Antike zu emancipiren, zeigt sich an den Details; die Einrahmungen jener Muster sind zum Theil durch gerades Gebälk auf cannelirten Pilastern hergestellt, die Rosetten an den Durchkreuzungspunkten ganz in römischer Weise gebildet. Aber die Nachahmung ist eine weniger directe, freiere; Basis, Kapitäl, Canneluren und Gebälk sind willkürlich und ohne Verständniss ihrer organischen Bedeutung behandelt. Deutlicher zeigt sich dann aber das germanische Gefühl in dem vielfachen Wechsel jener Muster und in dem diesem Wechsel zum Grunde liegenden Rhythmus. Auch an spätrömischen Gittern sind zuweilen mehrere Muster nebeneinandergestellt, aber es ist dann ein einfaches Alterniren, während hier ein eigenthümliches, complicirtes System durchgeführt ist, das, als höchst charakteristisch, eine nähere Betrachtung verdient.

In jeder Bogenöffnung der Empore besteht das Gitter aus vier Feldern gleicher Grösse, jedoch mit verschiedener Zusammenstellung und Ausstattung. Der leitende Gedanke ist zunächst, die Beziehung zwischen den gegenüberliegenden Seiten des Octogons dadurch zu betonen, dass sie und nur sie ganz gleiche Gitter erhalten. Es entstehen dadurch vier Paare von verschiedener Anordnung; von diesen vier Paaren stehen dann wieder je zwei in engerer Beziehung zu einander, so dass zwei Klassen von Anordnungen gebildet sind. In der einen sind Pilaster zur Trennung der

¹⁾ Antike Bronze-Gitter haben sich nicht erhalten. Aus guter römischer Zeit sind die Reliefs mit Darstellung von Gittern bei Winkelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten (W. Werke ed. Fernow. Bd. I. Taf. XV. XVI). Spätere Beispiele an dem Piedestal des Obeliskens zu Constantinopel und sonst (Agincourt, Sculpt. Taf. X XII. 9. VIII. 32. Malerei VII. 10 und 11). — Auch in S. Vitale bestanden Bronze-Gitter die indessen nicht erhalten, sondern im 17. Jahrhundert durch neue ersetzt sind.

vier Felder angewendet und die Muster in diesen Feldern ganz gleich. In der anderen dagegen besteht statt der Pilaster und ihres Gebälkes eine einfache, aus Blattwerk und verwandten antiken Formen gebildete Einrahmung, und die vier Felder haben nicht durchweg gleiche, sondern zwei verschiedene Muster. Innerhalb jeder dieser beiden Klassen treten aber dann noch wieder bedeutsame Verschiedenheiten ein, welche offenbar bezwecken, den Gedankengang der Formbildung stärker ins Licht zu stellen. Von den beiden Anordnungen mit Pilastern hat nämlich nur die eine die Muster direct zwischen den Pilastern, während sie bei der anderen innerhalb der Pilaster noch eine besondere Einrahmung haben; diese bildet also offenbar den Uebergang zu der zweiten Klasse, wo die Pilaster ganz abgeworfen werden und nur die Einrahmung bleibt. In dieser anderen Klasse hat die Verschiedenheit die Bedeutung, das Gesetz des Alternirens der Muster, also den Gegensatz dieser Klasse zu der Gleichheit der Muster in der anderen zu betonen. Bei der einen der zu dieser Klasse gehörigen Gattungen haben nämlich die beiden inneren und die beiden äusseren Felder Gleichheit der Muster (1=4, 2=3), und erst in der anderen tritt der wirkliche Wechsel (1=3, 2=4) ein¹⁾. Es sind also mehrere symmetrische Beziehungen, die sich gleichsam durchflechten. Zuerst die Gleichheit der gegenüberstehenden Seiten, also Beziehungen, welche sich im Centrum des Achtecks durchkreuzen; dann peripherische Bewegung, das Alterniren der beiden Klassen, der mit vier gleichen und der mit zwei gepaarten Mustern; und endlich dann noch eine Steigerung, indem die wechselnd eintretenden gepaarten Muster wieder ein verschiedenes Gesetz der Paarung haben. Es ist ein Formenspiel im Grossen, wie man es auf den germanischen Schmucksachen im Kleinen hatte, die Vorübung für eine Kunst, in der Mannigfaltigkeit und Individualisation vorherrschen sollten²⁾.

Das Giesshaus, aus welchem diese grossen Erzwerke hervorgingen, war in Aachen selbst, anscheinend in der Nähe des Palastes³⁾, eine der

¹⁾ In diesem letzten Falle ist die Gleichheit des zweiten und des vierten Feldes nicht vollständig; es ist zwar dasselbe Muster, aber anders gewendet, so dass was zuerst horizontal, nachher vertical gebraucht ist. Es kann dies aber bei der quadratischen Form des Musters ebensowohl ein Versehen als Absicht sein.

²⁾ Ich muss einige feinere Beziehungen, die noch hineinspielen, übergehen, um nicht zu weitläufig zu werden. Vgl. übrigens die Abbildungen bei Gailhabaud, *l'architecture du V. au XVI. siècle*, Paris 1851. Vol. III. und danach bei Ernst aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, Taf. 32. Gailhabaud in seiner sehr ausführlichen Betrachtung kann sich nicht entschliessen, die Arbeit einer fränkischen Werkstätte zuzuschreiben. Schon die Mängel der Technik, dann aber auch der eigenthümliche, dem antiken Princip nicht entsprechende symmetrische Wechsel und endlich die Zustände von Italien gestatten indessen keine andere Annahme.

³⁾ Vgl. *Mon. Sangallensis*. Lib. I. c. 28, 29.

Musterwerkstätten, welche Karl hier unter seinen Augen und unter der Leitung der von ihm an seinen Hof gezogenen kunstsinnigen Männer hatte. Vorstand dieser Werkstätten und überhaupt einer der hervorragenden Genossen dieses Kreises war Karls nachheriger Lebensbeschreiber Einhart (Eginhard), der von fränkischen Aeltern in der Maingegend geboren, im Kloster zu Fulda in den Wissenschaften und in der Kunst unterrichtet, wegen seiner Begabung schon frühe an den Hof nach Aachen berufen wurde. Hier verschaffte ihm sein künstlerisches Talent die Gunst seines Herrn, der ihm nach der Sitte dieses lernbegierigen Hofes den Beinamen des Beseleel beilegte, jenes Mannes, den nach den biblischen Worten (2 Mos. 31 v. 3) Gott erfüllt hatte mit Weisheit und Verstand „künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz, edle Steine zu schneiden und einzusetzen und zu zimmern in Holz, zu machen allerlei Werk.“ Welchen Kunstzweig er vorzugsweise geübt, erfahren wir nicht, obgleich er wiederholt in Prosa und Versen wegen seiner Kunst gerühmt wird¹⁾. Die Annalen des Klosters zu Fulda nennen ihn einen höchst erfahrenen Meister verschiedener Künste (*variarum artium doctorem peritissimum*), Rhabanus in einer für ihn gedichteten Grabschrift sagt, dass er vielen durch seine Kunst genützt und für seinen Fürsten viele Werke vollendet habe. Die Künstleryerkstätte im Palast zu Aachen, an der Ansigisus, Abt von Fontanelle, als Dirigent (*exactor operum regalium*) angestellt war, stand unter der Oberleitung Einhart's; allein auch die Aufgaben dieser Werkstätte sind uns unbekannt. Der Abt von Fulda schickte einen jungen Mönch seines Klosters, Bruun, nach Aachen zu Einhart, um unter ihm sich in der Kunst zu vervollkommen, und dieser Bruun trat nachher in Fulda als Maler auf, so dass man annehmen könnte, dass dies auch die Hauptthätigkeit Einhart's gewesen wäre. Allein in einem Gedichte des Bischofs Theodulph von Orleans, welches die emsige Geschäftigkeit des kleinen

¹⁾ Die gewöhnliche Annahme, dass Eginhard Baumeister gewesen, entbehrt des Beweises. Der Beiname Beseleel deutet nicht darauf hin. In dem mosaïschen Berichte erscheint dieser kunstbegabte Mann nur als der Verfertiger der einzelnen Theile und Geräthe der beweglichen Stiftshütte, und dass das Karolingische Zeitalter ihn nicht für einen Architekten hielt, geht daraus hervor, dass bei dem Bau des Klosters St. Gallen der Beschreiber den Baumeister Winihardus mit Daedalus vergleicht, mit Beseleel aber den plastischen Künstler, der stets mit dem Meissel in der Hand gefunden werde. Ebenso wenig ist der mit Wahrscheinlichkeit dem Eginhard zugeschriebene Brief an einen gewissen Vussin, den er seinen Sohn nennt, für seine praktische Beschäftigung mit der Architektur erweisend. Er zeigt nur, dass der Schreiber des Briefes den Vitruv las und sich um das Verständniß der bei diesem vorkommenden Kunstaussprüche bemühte. Aber er spricht dabei auch von einem ähnlichen, bei Virgil vorkommenden Worte, und erscheint daher vorzüglich als Philologe. Vgl. oben S. 533 und Jaffé a. a. O. S. 478 und 490.

Mannes in seinem kleinen Hause mit gutmüthigem Humor schildert, wird er eingeführt, wie er bald Bücher oder andere mühevollere Werke trage, bald aber Pfeile oder Wurfspiesse bereite¹⁾. Es scheint daher, dass er sich, wie es bei den gleichzeitigen Künstlern der Klöster überaus häufig war, mit allen oder doch mit vielen Künsten befasste; es war eben eine Zeit der ersten Anfänge, wo man mit geringer Kritik, aber mit grosser Lernbegierde und Unerschrockenheit an das Werk ging. Und gerade diese Vielseitigkeit mochte Einhart dem Könige als den geeigneten Mann für seine ebenso vielseitigen Unternehmungen erscheinen lassen.

Welche Kunst Karl besonders begünstigt, ist nicht ersichtlich, indessen gewiss nahmen darunter, nach der allgemeinen Sitte der Zeit, die Kleinkünste eine hervorragende Stelle ein. Karl kleidete sich gewöhnlich, wie wir durch Eginhards Bericht wissen, in einfacher fränkischer Tracht, indessen pflegte er doch ein Schwert mit goldenem oder silbernem Griff und Gehenk zu tragen, und bei Festlichkeiten erschien er in golddurchwirktem Kleide, an Schuhen und am Diadem mit Gold und Edelsteinen, mit goldener Nadel zur Befestigung des Mantels. Die Kunst der Goldschmiede wurde daher von ihm nicht weniger als von den merowingischen Fürsten in Anspruch genommen. Noch reicher war dann die Pracht seiner Gemahlin und seiner Töchter; wir haben eine Schilderung des Anzuges, in dem sie zur Jagd ritten, welche die äusserste Häufung von Goldschmuck erkennen lässt²⁾. Karl selbst, so einfach seine Lebensweise war, liebte es sich mit kostbarem Geräthe zu umgeben. Selbst die Schreibtafeln, welche er stets unter seinem Kopfkissen hatte, um in schlaflosen Nächten seine Hand im Schreiben zu üben, waren Elfenbeinplatten von seltener Grösse und auf ihren Aussenseiten mit Sculptur versehen³⁾. Wie kolossal aber der Reichthum des Geräthes in seinen Gemächern gewesen sein muss, geht aus seinem Testamente hervor, in welchem er ein Drittel desselben für seine Erben und zu Almosen genügend hielt und an den anderen zwei Dritteln alle Kathedralen der ein und zwanzig Erzdiöcesen seines Reiches Theil nehmen liess. Von einzelnen Stücken werden dabei nur vier Tische genannt, über die er, als über die werthvollsten Gegenstände, besonders disponirt, der eine von Gold, die drei anderen von Silber, aber dafür bedeutsam verziert, einer mit einem Plane von Constantinopel, der zweite mit dem von Rom, ein dritter mit der Zeichnung der Welttheile und Sternbilder. Es ist schwer sich von der Art dieser Zeichnungen und von der Bestimmung dieser Tische

¹⁾ S. die Beläge für diese Angaben bei Jaffé a. a. O. S. 491, 492.

²⁾ Angilbertus Carmen de Carolo M. Lib. III. v. 186 ff. bei Pertz, Scr. II. 396. Vgl. auch Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 508.

³⁾ Ekkehard, Casuum S. Galli continuatio bei Pertz Scr. II. p. 88 und Eginhard, Vita Car. M. c. 25.

eine deutliche Vorstellung zu machen. Ihr Inhalt lässt aber vermuthen, dass sie von Karl selbst zu seiner Belehrung und dann ohne Zweifel, wenigstens die ersten, an Ort und Stelle in Byzanz und Rom bestellt waren ¹⁾.

Karl stand mit seiner Kunstliebe gewiss schon ursprünglich nicht ganz allein; das Bedürfniss nach wissenschaftlicher Bildung und nach der damit zusammenhängenden Kunst war in der Kirche damals zu stark, als dass nicht Einzelne auch unter den fränkischen Geistlichen es empfunden haben sollten. Aber die meisten waren bei dem Regierungsantritte Karls zu verwildert und unwissend, als dass man sogleich an sie herantreten konnte. Seine Bestrebungen nach Verbreitung höherer Bildung mussten daher mit den Rudimenten beginnen; er musste zufrieden sein, wenn die Priester die Worte der lateinischen Gebete richtig sprachen, im Chorgesange nicht allzu grobe Verstösse begingen. Aber schon im Laufe seiner Regierung änderte sich dies in hohem Grade. Indem er den Bisthümern und den bedeutenderen Klöstern Männer vorsetzte, welche dem gelehrten Kreise des Hofes näher getreten waren und dort Liebe für Kunst und Wissenschaft eingesogen hatten, schuf er überall Mittelpunkte, welche diese Gesinnung förderten und verbreiteten. Fulda, St. Gallen, Reichenau, St. Denis bei Paris, dann die Klöster, mit denen er seine näheren Freunde belieh, St. Martin in Tours unter Alcuin, Centula (St. Riquier bei Abbeville) unter seinem Günstlinge Angilbert, Fontanella unter Ansigis, dem ehemaligen Vorstände der Künstlerwerkstätte im Aachener Palast, St. Martin in Metz, dann die Bischofssitze von Orléans, Cambrai u. a. wurden nun Schulen nicht bloss der Wissenschaft, sondern auch der Kunst, in welchen sich zahlreiche Schaaren lernbegieriger Jünglinge, zum Theil aus entfernten Gegenden sammelten. Es war in diesen Klöstern ein sehr reges Treiben, oft mit pedantischem Anstrich, zuweilen mit derber Komik oder mit gewaltsamen Aeusserungen, welche die noch nicht überwundene Rohheit durchblicken lassen, immer aber mit jugendlicher Empfänglichkeit und Begeisterung ²⁾. Man nahm es dabei mit der Kunst sehr ernsthaft; auch die Ge-

¹⁾ Die Bedeutung dieser Tische ist um so mehr zweifelhaft, als es Sitte gewesen zu sein scheint, dergleichen in den Kirchen aufzustellen. Karl vermacht den mit der Zeichnung von Constantinopel der römischen Peterskirche, den mit der von Rom der Kathedrale zu Ravenna, und schon sein Vater Pipin hatte der Peterskirche im J. 761 einen Tisch geschenkt, der als fulgens bezeichnet wird, also ohne Zweifel von edeln Metallen war, und seine Stelle wie es schien in der Confession bei oder über dem Grabe des Apostels erhielt. Jaffé a. a. O. S. 93, 94. Das Wort: Mensa durch Schüssel zu übersetzen (Fiorillo I. 36) ist hienach offenbar unzulässig.

²⁾ Die lebendigsten Einblicke in dieses klösterliche Treiben gewährt uns die Chronik von St. Gallen (Casus Santi Galli), besonders die Fortsetzung von Ekkehard IV. Pertz, Ser. II. p. 78.

lehrten, denen die eigene Uebung versagt war, suchten nach ihrer Weise mitzuwirken. Der berühmte Alcuin verfasste poetische Inschriften, in denen er die Kunstwerke erläutern oder zugänglich machen wollte. Rhabanus Maurus kam gar auf den wunderlichen Einfall, Poesie und Bild zu verbinden, indem er durch besonders ausgezeichnete Buchstaben in seinen Gedichten Figuren, nicht bloss rein lineare, wie das Kreuz, sondern auch menschliche, z. B. Christus am Kreuze zwischen Cherubim und Seraphim andeutete¹⁾. Andere gelehrte Geistliche liebten es, den Künstlern Gegenstände vorzuschreiben, wodurch erklärlicher Weise eine allegorische Richtung gefördert wurde. So schildert der Bischof Theodulphus von Orléans zwei Gemälde, die er selbst angeordnet hatte. Das eine zeigte in der Mitte die Erde in Gestalt der Cybele, einen Knaben an der Brust, eine Schlange am Arme, Früchte neben sich, also ungefähr dieselbe Gestalt, welche wir auf mehreren Elfenbeintafeln am Fusse der Kreuzigung finden, dann im Umkreise die Amphitrite, welche die Flüsse verschlingt, und in den Ecken die vier Winde mit aufgeblasenen Backen. Das andere sollte den Zusammenhang der Wissenschaften anschaulich machen, durch einen vom Erdboden aufsteigenden Baum, in dessen Aesten und Zweigen die sieben freien Künste, die vier Cardinaltugenden, und endlich die Weisheit mit Ethik und Physik, jedes an gebührender höherer oder niederer Stelle angebracht waren²⁾. Solche gelehrten Vorwürfe erhielten hauptsächlich in Miniaturen ihre Anwendung, während man für grössere, kirchliche Aufgaben historische oder doch hergebrachte Gegenstände wählte. Auch gingen die wirklich begabten Künstler schon ihre eigenen Wege, und lernten praktisch suchen und finden, was ihnen Noth that. Es wird berichtet, dass sie fremde Länder durchwanderten, um sich zu vervollkommen³⁾, dass man die ausgezeichneten Meister, deren Namen schon jetzt weithin genannt und verbreitet waren⁴⁾, auch in andere Klöster rief, um dort ihre Kunst auszuüben und junge Schüler heranzubilden. Talentvolle junge Mönche wurden von den Aebten in andere Klöster, oder selbst, wie es bei jenem Bruun aus Fulda der Fall war, in die Werkstätten von Laien

¹⁾ In einer Handschrift des Orosius in der Bibliothek zu Laon (vgl. Fleury a. a. O.) ist ein Beispiel ähnlicher Künstelei erhalten, indem auf der letzten Seite der Vorrede ein Kreuz dadurch gebildet ist, dass die oberen 8 Zeilen kurz, dann die nächsten 7 lang, und darauf wieder 17 Zeilen kurz geschrieben sind.

²⁾ Näheres über alle diese Angaben bei Piper a. a. O. S. 270 (Alcuin), 301 (Rhabanus), 299 (Theodulfus).

³⁾ Tutilo — multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras. Ekkehard a. a. O. bei Pertz S. 97.

⁴⁾ Die Mönche in Mainz erkennen Tutilo, der sich auf der Durchreise daselbst in einem Gasthause aufhält, als hominem in fama vulgatum. Dies und die folgenden Nachrichten über Tutilo daselbst S. 94 ff.

geschickt, um sich auszubilden. Es war ein reges Wanderleben, das den Austausch der Ideen und die Verbreitung technischer Mittel mächtig beförderte. Meistens versuchten sich die künstlerisch begabten Männer in allen Fächern; Tutilo in St. Gallen († 915), den wir durch die lebensvolle Schilderung Ekkehard's besser kennen als irgend einen anderen dieser Künstlermönche, war Goldarbeiter, in getriebener Arbeit vorzüglich bewandert, Elfenbeinschnitzer, Plastiker auch in grösseren Werken, Maler, dabei aber auch Flötenbläser und Sänger, lateinischer Dichter und endlich eine joviale Natur und bei athletischer Körperkraft zu derben Scherzen und energischen Züchtigungen vermeintlicher Uebelthäter wohl geneigt. Die Nothwendigkeit, sich auf bestimmte Kunstzweige zu beschränken, war noch nicht anerkannt; indessen trat es naturgemäss ein, dass einige sich nur in einem Fache geltend machten, ja dass sogar einzelne Klöster für gewisse Kunstzweige vorzugsweise berühmt wurden, an welche sich dann andere im Falle des Bedürfnisses wendeten. Sintram in St. Gallen, von dem der Chronist versichert, dass die ganze Welt diesseits der Alpen seine Finger bewundere, war eben nur Kalligraph, und unter den Klöstern pflegte St. Denis, dem Beispiel seines heiligen Eligius folgend, vorzugsweise die Goldschmiedekunst, während Reichenau im Bodensee (Augia dives) die berühmteste Schule der Malerei war und ganze Schaaren solcher Künstler anderen Klöstern lieh¹⁾.

Ueber die Mittel, deren sich Karl bediente, um die Kunst in seinem verwilderten Reiche zu heben, wird uns nichts Näheres berichtet. Im Allgemeinen finden wir, dass Italien, obgleich schon im tiefsten Verfall, sein Vorbild und seine Quelle war. Wenn gewisse Bücher in seinem Reiche fehlen, erbittet er sie sich vom Papste; um seine fränkische Geistlichkeit im Kirchengesange zu üben, werden Italiener als Lehrer angestellt. Es ist daher kaum zu bezweifeln, dass er auch italienische Künstler zugezogen haben wird. Zur Benutzung der aus Italien herbeigeschafften Fragmente, zur Ausführung von Mosaiken waren sie geradezu unentbehrlich, aber auch für die grossen Wandmalereien in den Palästen zu Ingelheim und Aachen dürfte seinen Franken die Uebung und die künstlerische Tradition gefehlt haben, die sich in Italien noch einigermaassen erhalten hatte und gerade um diese Zeit durch die aus ihrem Vaterlande während des Bilderstreits vertriebenen griechischen Mönche aufs Neue belebt war. Allein keiner dieser fremden Künstler wird uns genannt und jedenfalls verweilten sie nicht lange. Denn alle die Männer, welche Karl an die Spitze seiner

¹⁾ Als der Abt Grimaldus von St. Gallen zur Zeit Ludwig des Frommen um 854 sein Palatium erbaute, gehörten die Baumeister dem eigenen Kloster an, die Maler aber dem von Reichenau. Ekkehard a. a. O. S. 68.

künstlerischen Unternehmungen stellte, die Vorsteher seiner Künstlerwerkstatt im Palast zu Aachen, die Aebte der Klöster, in denen die Kunst blühte, alle die zahlreichen Künstler, die sich in den Miniaturwerken nennen oder von den Klosterchroniken gerühmt werden, sind Einheimische. So schon der Maler der frühesten karolingischen Miniaturen, Godescalc, und die Urheber der umfangreichsten Wandmalereien, Bruun, der in Fulda unter dem Abte Eigil (817—822), und Madalulfus aus Cambray, der unter dem Abte Ansigis in Fontanelle malte¹⁾. Ja es kommt vor, dass solche fränkischen Künstler sich rühmen, die Italiener übertroffen zu haben²⁾. Indessen enthält dieses Selbstlob das stillschweigende Zugeständniss, dass die Italiener, wenn auch nicht ihre persönlichen Lehrer doch das Vorbild waren, dem sie gleichzukommen gestrebt hatten, was denn theils durch eigene Studien in Italien, von denen wir hin und wieder Spuren finden, theils aber auch durch italienische Werke, namentlich Miniaturen, die in die nordischen Klöster kamen, vermittelt sein kann. Jedenfalls aber stand auch die einheimische Kunst schon in einem unmittelbaren Zusammenhange mit der Antike, der in manchen Beziehungen inniger war, wie bei den Italienern. Schon die gelehrten Studien, welche in denselben Klöstern und zum Theil von denselben Männern betrieben wurden, wiesen auf die Antike hin; Karls eigene Umgebungen gingen in der Begeisterung für dieselbe voran, und es scheint fast, dass sich auch bei den Laien eine eigenthümliche Vorliebe für antike Kunstwerke und eine Sammlerneigung bildete, welche freilich mit barbarischer Habsucht und dem Reize des Wunderbaren zusammenhing, den solche Kunstwerke mit anderen fremdländischen Dingen theilten³⁾. Nicht minderes Ansehen genossen byzantinische Arbeiten und man benutzte, abgesehen von den Geschenken, welche Karl selbst bei seinen Verhandlungen mit dem östlichen Kaiserhause erhielt, jede durch Gesandtschaftsreisen oder sonst sich darbietende Gelegenheit, um sich mit solchen zu versehen⁴⁾. Es fehlte also in den Kirchenschätzen und in den

¹⁾ S. über Bruun die Stellen bei Fiorillo, Deutschland I. 47, über Madalulfus die Gesta abb. Fontanellensium bei Pertz Scr. II. 296.

²⁾ So der Schreiber der Bibel von S. Calisto in Rom:

Ingobertus eram referens et scriba fidelis

Grafidos Ausoniae aequans superansque tenore — Mentis

³⁾ Nach den Erzählungen des Bischofs Theodulphus von Orléans waren antike Gemmen, Münzen, Gefässe, wie man sie damals noch häufig fand, dann auch arabische Teppiche und Münzen für hochgestellte, dem Hofe nahestehende Personen, Sendgrafen und Richter so verführerische Gegenstände, dass man sie häufig zu Bestechungen benutzte. Ihm selbst wurde in dieser Weise ein antikes Gefäss mit den Arbeiten des Hercules in getriebener Arbeit angeboten, Piper a. a. O. S. 299.

⁴⁾ Der Bischof Halitcharius von Cambray, von Ludwig d. Fr. im J. 828 nach Constantinopel gesandt, kommt zurück mit Reliquien und mit geschnitzten Elfenbeintafeln, die er dort angekauft. Gesta episc. Cameracensium bei Pertz, Monumenta IX. S. 416.

Häusern der Grossen nicht an antiken oder byzantinischen Vorbildern, welche gelegentlich zu Nachahmungen benutzt werden konnten. Ein Beispiel solcher autodidactischen Benutzung geben die Miniaturen in einem Sacramentarium der Pariser Bibliothek (Nr. 12048 lat.), das, aus der im Jahre 804 gestifteten Abtei Gellone bei Toulouse stammend und derselben muthmaasslich bei ihrer Stiftung geschenkt, vielleicht einige Jahrzehnte älter sein wird. Die Ornamentation ist noch der irischen ähnlich, dagegen finden sich darin schon einige Bilder, welche, obgleich in der Zeichnung sehr ungeschickt und in der Farbe schwach, doch unverkennbar beabsichtigen, die natürliche Erscheinung wiederzugeben, und dabei, namentlich in den die Gestalt römischer Victorien nachahmenden Engeln eine Rücksicht auf antike Vorbilder erkennen lassen¹⁾.

Neben solchen dilettantischen und rohen Versuchen entstand dann aber, wie es scheint in den Umgebungen des kunstliebenden Fürsten selbst, der Wunsch, die gegebenen Elemente zu wirklich künstlerischer Gestaltung zu bringen. Durch eine Verbindung der kalligraphischen Ornamentik der irischen Manuscripte mit mehr vollendeten und in besseren Farben ausgeführten Miniaturbildern, und durch Verwendung kostbarer Materialien, des trefflichsten Pergaments, des Goldes und des Silbers zur Schrift und zur Verzierung der Initialen konnte man Prachtexemplare der heiligen Schriften herstellen, welche einen wahrhaft harmonischen Eindruck machten, und würdig waren auf den Altären und Leseputen der Kirchen wie auf den Tischen der Grossen zu prangen. Das früheste dieser, wie man sie mit Recht bezeichnet, karolingischen Miniaturwerke ist ein Evangelistarium, das auf Karls Befehl gefertigt, von ihm später der berühmten Abtei St. Saturnin zu Toulouse geschenkt wurde, wo es bis zur Revolution verblieb und endlich auf manchen Umwegen in das Museum des Louvre gelangt ist. In den Schlussversen nennt sich der Verfertiger Godescalc, indem er dabei des Königs und seiner Gemahlin Hildegard als der Besteller und der Vollendung im Jahre 781 gedenkt, ohne jedoch seinen Wohnort anzugeben²⁾. Hier zuerst findet sich der Luxus der Gold- und Silberschrift auf violetter oder purpurfarbenem Pergament und der eigenthümlich reichen Ornamentation der karolingischen Manuscripte. Jedes Blatt hat eine Einrahmung und einen Streifen, der die beiden Columnen der Schrift trennt, beide durch wechselnde, bald in antiker Form, bald in Verschlingungen gebildete Muster gefüllt. In den Initialen sind die Riemenschlingungen vorherrschend, doch sind sie durchweg mehr geregelt

¹⁾ Eine Abbildung in *Le moyen age et la renaissance*, T. II. pl. 3.

²⁾ Man vermuthet, dass er mit einem gleichnamigen Diacon zu Lüttich, von dem man Nachricht hat, identisch sei. Westwood ad tab. 24.

als in der irischen Kunst und nach einem anderen Principe colorirt, nicht mehr mit den starken Gegensätzen von leuchtenden Tönen und dunkeltem Schwarz, dagegen aber mit reichlicher Anwendung des Goldes, das in der irischen Kunst nicht vorkommt. Endlich sind dann sechs Bilder darin angebracht, jedes eine ganze Seite einnehmend; die vier Evangelisten, ein jugendlicher, thronender Christus und endlich eine allegorische Darstellung. Es ist ein Brunnen unter einem auf Säulen ruhenden Dache, auf welchem Vögel verschiedener Art sitzen, die in der altchristlichen Kunst beliebten Pfauen, dann aber auch Enten, Fasanen und andere, die keine bekannte symbolische Bedeutung haben. Andere Thiere, Hirsche, aber auch Vögel nähern sich unten dem Brunnen, der wie die beigeschriebene Hinweisung auf Kapitel 3 des Ev. Matthäi ergibt, als der Brunnen des Lebens oder der Taufe aufzufassen ist. Die Ausführung dieser Bilder zeigt noch sehr

Fig. 148.



Christus aus dem Evangelarium des Godescalc.

mässige Fortschritte. Die Körperverhältnisse sind schwankend und unrichtig, die Gesichter längliche Ovale mit grossen glotzenden Augen, die Hände kolossal, die Füsse zu klein. Die Farben sind noch immer hart und roh nebeneinandergestellt; die Carnation ist ein ins Bräunliche fallendes Roth mit aufgesetzten weissen Lichtern. Indessen ist im Vergleich mit den irischen Miniaturen doch schon ein starker Schritt der Annäherung an die Natur zurückgelegt; die Figuren sind nicht mehr bloss kalligraphische Zeichen, sondern haben schon eigenes Leben und bestimmten Ausdruck. Der jugendliche Christus mit dem schlicht herabfallenden gescheitelten Haare, der lehrend erhobenen Rechten, dem zur Rede geöffneten Munde und den grossen, wie

¹⁾ Selbst Labarte, obgleich sonst sehr geneigt, jede Besserung aus Byzanz herzuleiten, giebt dies hier in vollstem Maasse zu. a. a. O. III. 92.

kennen; die Gewänder sind nach freilich oft missverstandenen antiken Motiven behandelt, auch die Farbe deutet auf italienische Tradition. Zugleich aber bemerkt man auch schon eigene Beachtung der Natur; eben jener Christus mit seinem etwas gedehnten Gesichte, der langen Oberlippe und dem schlicht herabfallenden blonden Haare trägt augenscheinlich deutsche Züge¹⁾.

Als dieser Codex entstand waren Karls Kunstbestrebungen noch in ihren Anfängen; erst in demselben Jahre, wo Godescalc seine lange Arbeit vollendete, trat er seinen zweiten Zug nach Italien an, auf dem er länger verweilte. Die Bauten in Aachen und Ingelheim waren noch nicht begonnen, von Wandmalereien noch nicht die Rede. Aber auch während und nach der Vollendung dieser grossen Werke konnte ihr Einfluss auf die Zeitgenossen kein rascher sein. Dies beweisen denn auch die wenigen Codices, welche wir noch in die Lebenszeit Karls setzen dürfen. Nur bei zweien haben wir äussere Gründe, welche diese Annahme unterstützen. Der eine ist ein Evangelarium, welches aus dem Kloster Centula (St. Riquier) bei Abbeville in die Bibliothek dieser Stadt gekommen ist, und von Karl seinem Lieblinge Angilbert, den er zum Abt dieses Klosters machte, im Jahre 793 geschenkt sein soll²⁾. Das zweite, eine Bibel in der Bibliothek zu Bamberg, ist zufolge der darin befindlichen Verse auf Befehl eines Alcuin geschrieben, der, weil er auch mit dem Namen Albinus bezeichnet wird, kein anderer sein kann als Karls berühmter gelehrter Freund; höchst wahrscheinlich ist die Arbeit daher im Kloster St. Martin zu Tours, dessen Abt er war, und in welchem er seine letzten Lebensjahre in Zurückgezogenheit zubrachte, und zwar kurz vor seinem Tode (804) begonnen, da sich darin, was der fromme Mann nicht selbst angeordnet haben wird, sein Bildniss mit der Namensbeischrift befindet³⁾. Beide

¹⁾ Mehrere der Miniaturen dieses Codex sind bei Taylor & Nodier, Voyage dans l'ancienne France, Languedoc, I. tab. 12 ff. und bei du Somérard, l'art au moyen age Série VII. pl. 39, 40 publicirt; der Brunnen des Lebens auch bei P. Lacroix, le moyen age et la renaissance, der Christus bei Louandre Taf. 7, in Dibdin, bibliographical tour, II. 37, und besonders bei Westwood a. a. O. Taf. 24.

²⁾ Ich entnehme die Nachrichten über diese mir unbekannt gebliebene Handschrift hauptsächlich aus Labarte a. a. O. III. 94. Stylproben daraus bei du Somérard Serie VIII. pl. 2.

³⁾ Waagen, K. u. K. W. in Deutschland I. 91 findet mit Recht Aehnlichkeiten mit der Pariser Bibel Karls des Kahlen, welche sich aber daraus erklären lassen, dass beide Handschriften in demselben Kloster ausgeführt sind, und daher nicht den Schluss auf gleichzeitige Entstehung rechtfertigen, für welche (wie Waagen selbst bemerkt) die Ausführung hier zu roh ist. Die wichtigsten Verse der Inschrift lauten wie folgt:

Jusserat hos omnes Christi deductus amore

Alcuinus ecclesiae famulus perscribere libros.

Wie es sich mit der seit wenigen Decennien im britischen Museum verwahrten Bibe

Handschriften entsprechen durch ihre Pracht, sowie durch den Styl ihrer sparsamen Figurenmalereien dem Geschmacke dieser Frühzeit.

Einige andere Manuscripte kann man ohne ausdrückliche Nachricht wegen der Aehnlichkeit des Styls noch der Lebensdauer Karls zuschreiben. Das bedeutendste derselben ist ein aus St. Médard in Soissons stammendes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (früher Nr. 686, jetzt Nr. 8850 lat.), welches sowohl in der goldenen Schrift und in den Verzierungen wie in den Gegenständen der bildlichen Darstellungen der Arbeit jenes Gottschalk vom Jahre 781 noch sehr ähnlich, aber in jeder Beziehung von höherer künstlerischer Vollendung ist. Der irische Einfluss ist hier geringer, das Anlehnen an die Antike stärker. Die Initialen enthalten zwar noch durchweg Riemenverschlingungen, aber die Randverzierungen, obgleich augenscheinlich oft mit rascher Hand hingeworfen, sind häufiger mit Blumengewinden, Edelsteinen und besonders mit unzähligen, oft sehr reizenden Variationen des Mäander verziert, als mit germanischen Motiven. Die Farben sind überwiegend dunkel und kräftig, violett und dunkelblau herrschen vor, daneben finden sich dann auch wohl goldene Verzierungen und Blumengewinde auf weissem Grunde, aber das helle Gelb, das in den irischen Miniaturen eine so grosse Rolle spielt, kommt fast gar nicht, helles Roth und Blau nur selten vor. Unter den acht Bildern finden wir die Gegenstände des Codex von 781 sämmtlich wieder, den jugendlich gestalteten Christus, hier freilich auf Wolken thronend und mit dem Kreuzestabe, die vier Evangelisten, und den Brunnen des Lebens. Das allegorische Element ist dann aber so überwiegend, dass es durch drei Bilder vertreten ist, jedes mit reichem architektonischen Hintergrunde. Das erste ohne Brunnen, aber mit den Zeichen der Evangelisten und dem Lamm der Apokalypse nebst den vier und zwanzig Aeltesten, scheint eine Darstellung der Kirche; die beiden anderen aber wiederholen den Brunnen des Lebens, jedoch mit einer grösseren Zahl und Mannigfaltigkeit der Thiere. Was diesem Gegenstande die Ehre der Wiederholung verschaffte, ist nicht wohl zu ersehen, wenn man nicht annehmen will, dass der Maler die Darstellung nur als eine Arabeske betrachtet, als einen Schmuck, ähnlich jenen rein decorativen Blättern in den irischen Manuscripten, wobei ihn dann seine Vorliebe sowohl für Architektur wie für Thiergestalten leitete. Denn diese Vorliebe beweist er auch an der Ausstattung der Canones, wo Säulen und

verhält (Mss. add. 10,546; bei Westwood a. a. O. Tab. 25), in welcher ebenfalls Alcuins Name genannt und eine an einen Carolus gerichtete Dedication enthalten ist, muss ich dahin gestellt sein lassen. Nach Westwoods Urtheil und nach der von ihm mitgetheilten Probe ist sie in Schrift und Bildern der später zu erwähnenden Bibel des Grafen Vivian so ähnlich, dass man sie wie diese der Zeit Karls des Kahlen zuschreiben müsste.

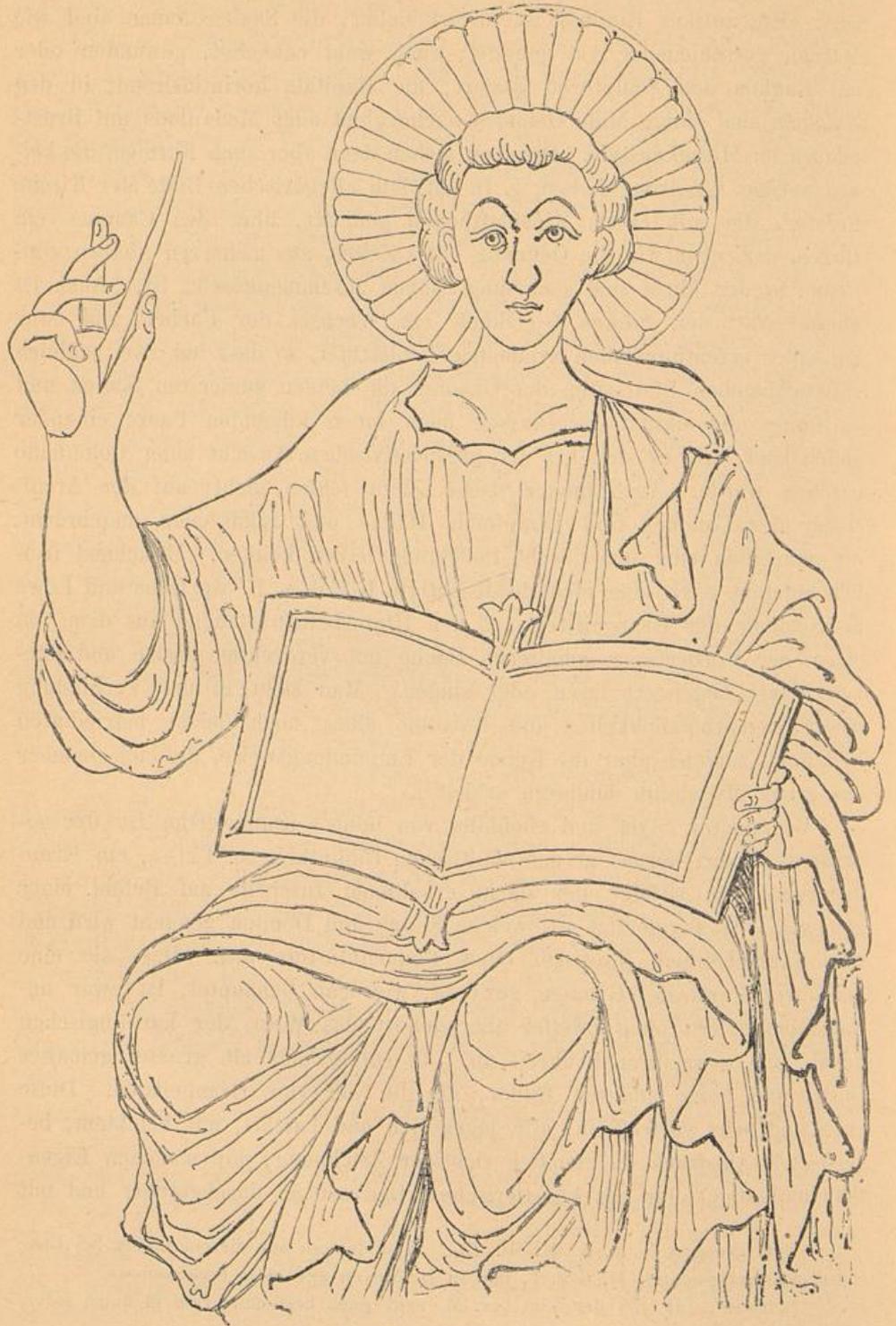
Bögen reich geschmückt und ausgebildet und Thiere vielfach angebracht sind. Ein antiker Einfluss ist unverkennbar; die Säulenstämme sind wie Marmor verschiedener Art gebildet, auch wohl canelirt, gewunden oder mit Ranken und Sculpturen geziert, die Kapitäle korinthisirend; in den Zwickeln sind einige Male Gemmen nachgeahmt oder Medaillons mit Brustbildern im Mosaikenstyle. Daneben stehen dann aber auch Formen, die keinen antiken Ursprung haben, z. B. auf dem allegorischen Bilde der Kirche Fenster, die mit einem Kleeblattbogen gedeckt, über den Canones ein Bogen, der, etwa wie die Oeffnung eines Zeltes, aus mehreren kleinen concaven, in der Mitte sich senkenden Bögen zusammengesetzt ist. Auch ist überall statt der antiken Gleichheit ein Wechsel der Farben und zwar mit einer eigenthümlichen Symmetrie beobachtet, so dass bei zwei zugleich aufgeschlagenen Blattseiten der Canones die beiden äussersten Säulen und so ferner die darauf von aussen nach innen folgenden Paare einander gleich sind, wie es sich bei der perspectivischen Ansicht einer Colonnade ergeben würde. Auch humoristische Züge fehlen nicht; auf der Architektur der Canones sind kämpfende Hähne und Jagdscenen angebracht, die unmöglich eine symbolische Bedeutung haben können. Manchmal freilich entsteht auch eine nicht beabsichtigte Komik z. B. wo Ochs und Löwe als Symbole der Evangelisten auf den Hinterbeinen stehend aus dem von einem der Vorderfüsse gehaltenen Buche mit verdrehtem Halse und offenen Maule begeistert lesen oder singen. Man sieht in der Verbindung dieser Eigenthümlichkeiten die Naivetät eines noch leicht befriedigten Zeitalters, zugleich aber die Keime der Empfindungsweise, die sich nachher das ganze Mittelalter hindurch erhielt¹⁾.

Verwandten Styls und ebenfalls von hohem Kunstwerthe ist der sogenannte Codex aureus in der städtischen Bibliothek zu Trier, ein Evangeliarium, das zufolge der darin erhaltenen Inschrift auf Befehl einer gewissen Ada angefertigt ist, welche Mater und Domina genannt wird und also wahrscheinlich Aebtissin eines Nonnenklosters war. Dass sie eine Schwester Karls des Grossen gewesen, wie man behauptet, ist zwar unwahrscheinlich²⁾; ohne Zweifel aber gehört das Werk der karolingischen Schule und zwar ihrer Frühzeit an. Es enthält nur ein grosses gemaltes Initial und keine anderen Bilder, als die der vier Evangelisten. Diese aber sind sehr vortrefflich; alle jugendlich und bartlos, mit belebtem, begeisterten Ausdruck, in ziemlich richtiger Zeichnung, mit manchen Eigenthümlichkeiten, aber mit künstlerischem Bewusstsein durchgeführt und mit

¹⁾ Vgl. Waagen, K. u. K. W. III. 237. Abbildungen aus diesem Codex bei Louandre, Arts somptuaires, pl. 6 u. 7, und in Le Moyen age et la renaissance.

²⁾ Eginhard, cap. 18 der Vita Car. M. sagt ganz bestimmt: Erat ei unica soror, nomine Gisla.

Fig. 149.



Aus dem Codex aureus zu Trier.

verständiger Behandlung der antiken Gewandung¹⁾. Es sind keine vollendeten Kunstwerke, aber erfreuliche Aeusserungen eines frischen Gefühls und des Verständnisses alt-christlicher Kunst.

Auch bei dem Tode des grossen Kaisers war ungeachtet seiner langen Regierung (768—814) das Werk der Civilisation seines Volkes noch lange nicht vollendet; aber die Anregung, die von ihm ausgegangen war, wirkte nach. Viele der aus seinem Kreise hervorgegangenen Kunstfreunde, Eginhard, Ansigis, Angilbert, Theodulphus lebten noch lange, und auch abgesehen von diesen hervorragenden Persönlichkeiten waren die Klöster, welche er zu Pflanzstätten der Wissenschaft und Kunst gemacht hatte, von seinem Geiste erfüllt, und vermochten nun, nach Vollendung des Nothwendigen, auch an Verschönerungen zu denken. Gerade unter der Regierung von Karls ungleichem Sohne, dem schwachen Ludwig dem Frommen, entwickelte sich jener Kunsteifer der Klöster, von dem ich oben gesprochen, recht glänzend. In Fulda, in St. Gallen, in Fontanelle und in zahlreichen anderen Domstiftern und Klöstern wurden, wie uns die Annalen dieser Institute berichten, umfangreiche und kunstvolle Gebäude errichtet und grosse Wandmalereien ausgeführt. Und auch die Miniaturmalerei stockte ohne Zweifel nicht. Zwar besitzen wir kein Werk, welches aus der Zeit Ludwigs des Frommen datirt wäre, aber ziemlich zahlreiche, welche nach ihren Dedicationsversen der seiner Söhne angehören. Die beiden ältesten unter denselben, ein Evangeliarium, aus dem Kloster St. Martin in Metz, das dem Kaiser Lothar bald nach der Herstellung des Landfriedens durch den Vertrag von Verdun (843), und eine Bibel, welche Karl dem Kahlen im Kloster St. Martin in Tours in den Jahren 850—853 überreicht wurde²⁾, mögen zum Theil ihre Ausführung schon unter der Regierung Ludwigs des Frommen erhalten haben. Daran reihen sich zwei andere, beide ebenfalls für Karl den Kahlen, den grossen Förderer dieses Kunstzweiges gefertigt. Zuerst ein Psalterium (im Museum des Louvre), welches beim Leben der Kaiserin Hermentrude und also vor 869, aber wahrscheinlich nicht lange vor diesem Jahre, entstanden ist, dann das Evangeliarium von St. Emmeran in der Bibliothek zu München vom Jahre 870. In jenem

¹⁾ Vgl. Kugler, kl. Schr. II. 337, von woher auch die beigefügte Durchzeichnung entnommen. Labarte a. a. O. S. 92 nennt ein mir unbekannt gebliebenes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 11,759), welches dem Codex des Gottschalk noch näher stehe als die obengenannten Arbeiten.

²⁾ Jenes in der Pariser Bibl. Nr. 266 lat., dieses früher daselbst Mss. lat. Nr. 1, jetzt im Museum des Louvre. Vgl. Waagen a. a. O. III. 245. 253 und Labarte III. 102 ff., wo auch die Rechtfertigung jener Daten gegeben ist. Abbildungen aus beiden bei Louandre a. a. O. pl. 12—18., aus der Bibel Karls d. K. in Dibdin bibliographical tour I. 162 und in *Le moyen age et la renaissance*.

nennt sich als Urheber ein gewisser Liuthart, in diesem anscheinend derselbe Liuthart, jedoch in Gemeinschaft mit einem Berengar¹⁾. Endlich macht dann den Abschluss dieser Reihe die Bibel von S. Calisto in Rom, das reichste aller dieser Werke, welche ebenfalls für einen Kaiser Karl ausgeführt ist, wahrscheinlich aber nicht für Karl den Kahlen, sondern für Karl den Dicken und dann in den Jahren 881—888, zwischen seiner Krönung und seinem Tode²⁾.

Ausser diesen für die Könige gefertigten besitzen wir noch einige andere Handschriften von ähnlicher Pracht, deren Datum sich mit ziemlicher Sicherheit bestimmen lässt. Das vorzüglichste unter ihnen ist ein aus Metz stammendes Sacramentarium der Pariser Bibliothek (Nr. 9428 lat.), von dem man wegen seiner Aehnlichkeit mit jenen ersterwähnten Monumenten vermuthet, dass es für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls des Grossen, der hier im Jahre 855 als Bischof starb, verfertigt sei. Es enthält eine grosse Zahl von kleineren Darstellungen, die sämmtlich innerhalb der Initialen angebracht sind, und vielleicht den kleinen Dimensionen es verdanken, dass sie einen günstigeren Eindruck machen, als die meisten anderen Karolingischen Miniaturbilder³⁾. Dann aber gehören hieher einige Codices der Bibliothek zu St. Gallen, vor Allem ein Psal-

¹⁾ Im Psalterium ist der Name zwar Lithuardus, in dem Evangeliarium von St. Emmeran aber Liuthard geschrieben, indessen ist eine solche Verschiedenheit der Orthographie (welche im Psalterium vielleicht dem Verse zu Liebe gewählt war) bei der Latinisirung des deutschen Namens sehr erklärbar, und die Identität wahrscheinlich. Vgl. darüber Labarte III. 120 und besonders im Texte zu pl. 89 des Albums. Waagen a. a. O. S. 254. Louandre pl. 19—21.

²⁾ Die frühere Meinung, welche den Codex Karl dem Grossen zuschrieb, ist bei der jetzigen näheren Kenntniss dieser Epoche nicht haltbar. Man nennt daher gewöhnlich Karl den Kahlen, während Waagen im deutschen Kunstbl. 1850. S. 92 sich für Karl den Dicken entscheidet. Für Karl den Kahlen spricht nun zwar, dass mehrere der Bilder in der Bibel von S. Calisto solchen in der Pariser Bibel Karls des Kahlen sehr nahe stehen und daraus entlehnt scheinen, und dass das Bildniss des Kaisers dem in jener ähnlich sieht. Aber jene Entlehnung war auch unter einer späteren Regierung sehr möglich, und diese Aehnlichkeit ist bei der Schwäche der Karolingischen Kunst wenig bedeutend. Wichtiger scheint es, dass dies Bildniss in dem römischen Exemplar nicht die fränkische Krone, sondern das kaiserliche Stemma trägt, und dennoch jugendlicher erscheint als Karl der Kahle bei seiner Kaiserkrönung sein konnte, was also für seine Neffen spricht. Paläographische und kunsthistorische Gründe haben bei der Frage keinen erheblichen Einfluss, da Karl der Kahle die kaiserliche Krone erst im Jahre 875 erhielt, also nur wenige Jahre früher wie Karl der Dicke. Abbildungen sämmtlicher in dieser Bibel enthaltenen Bilder, allerdings aber sehr ungenügende, giebt Agincourt, Peint. tab. 40—45. In diesem Codex ist es, wo der Schreiber Ingobertus (scriba fidelis nennt er sich) sich ausdrücklich den italienischen Malern gleichstellt und sie übertroffen zu haben glaubt (grafidos Ausoniae aequans superansque).

³⁾ Vgl. Labarte a. a. O. S. 114 und Waagen S. 255.

terium, welches mit goldener und silberner Schrift auf Purpurgrund, mit prachtvollen Initialen und kleinen hauptsächlich in den Bögen der Canones angebrachten Miniaturen geschmückt, auch den Namen des Urhebers enthält, eines Mönches Folchardus, der wie er hinzufügt, das Buch auf Befehl des Abts Hartmotus (um 871) ausgeführt habe¹⁾. Es ist eins der schönsten Denkmäler dieser Art, die wir besitzen. Ein zweites ebenfalls sehr prachtvolles Psalterium verräth einen Nachahmer des Folkard, dessen Zeichnungen aber steifer gerathen sind. Endlich giebt es dann noch eine grosse Zahl von Werken derselben Schule, die theils bloss mit Initialen, theils auch mit Figurenbildern versehen sind, über deren Entstehung wir aber keine ausdrücklichen Angaben haben, so ein Missale, das den in Metz ausgeführten Manuscripten besonders verwandt ist²⁾, und ein aus St. Denis stammendes Evangeliarium, das wegen mancher Eigenthümlichkeiten noch unten erwähnt werden wird³⁾, beide in der Pariser Bibliothek (Nr. 9385 und 1141).

Ueberblicken wir diese Denkmäler im Ganzen, so finden wir sie im vollsten Zusammenhange mit den oben erwähnten, unter der Regierung Karls des Grossen entstandenen; es sind durchweg dieselben Tendenzen, dieselben Grundzüge, aber in weiterer Ausbildung und mit einigen Veränderungen. Die Technik hat Fortschritte gemacht, die Farben sind glänzender, harmonischer, nicht ganz so unvermittelt nebeneinander gestellt, wie in dem Manuscript des Gottschalk, die Palette ist reicher. Sie nähern sich manchmal byzantinischer Behandlung, in einigen Fällen sogar so sehr, dass selbst die grünlichen Fleischtöne vorkommen, die für diese charakteristisch sind. Indessen zeigt sich dieser byzantinische Einfluss doch nur vereinzelt und schwach. Statt der gebrochenen und vermittelten Farben der byzantinischen Malerei sind die Töne hier kräftig, rein, vorherrschend dunkel, in der Carnation gewöhnlich rothbraun und dabei unvermittelt nebeneinandergestellt, so dass die Wirkung oft eine grelle ist. Seit der Bibel Karls des Kahlen wird es Gebrauch, die Lichter in den Gewändern mit Gold zu erhöhen, was der byzantinischen Kunst in dieser Zeit noch fremd war⁴⁾. Auch in ihren Neuerungen sind also die fränkischen Künstler selbstständig. In der Zeichnung sind ihre Fortschritte gering; sie ist noch immer mit ziemlich dicken, mit der Feder gezeichneten Umrissen ausge-

¹⁾ Hunc praeceptoris Hartmoti jussa secutus Folchardus studuit rite patrare librum. Auch hier lässt der gewählte Ausdruck keinen Zweifel, dass Schreiber und Maler eine Person waren. Die Gründe für die Annahme, dass von den zwei Aebten desselben Namens der um 871 lebende der Besteller war s. bei Waagen im D. K. Bl. 1850. S. 91.

²⁾ Labarte a. a. O. S. 116. Louandre Taf. 22 ff.

³⁾ Waagen, K. u. K. W. III. 258.

⁴⁾ Wie dies auch Labarte a. a. O. S. 108 anerkennt.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

führt, und verräth gleich wenig Schönheitssinn und Körperkenntniss. Manche Eigenthümlichkeiten z. B. die dicken und langen Köpfe mit schweren Nasen und eckigen Gesichtsformen mögen von nationalen Zügen herrühren, aber die Missverhältnisse der Körpertheile, die glotzenden Augen, die allzu kleinen Füße und übergrossen Hände mit langen an den Spitzen auswärts gebogenen Fingern, der lose Zusammenhang der Glieder, die unsichere, schwebende Haltung der Figuren, die ungeschickten gewaltsamen Bewegungen und andere ähnliche Fehler sind nur der unvollkommenen Ausbildung des Formensinnes zuzuschreiben. Indessen können wir dennoch ein gewisses Wachsen des künstlerischen Gefühls und der künstlerischen Kraft wahrnehmen. In der Zeit Karls des Grossen begnügen sich die Urheber dieser Werke meistens mit bereits typisch ausgebildeten Gestalten, mit den Evangelisten und dem thronenden Christus. Wenn sie sich an neue Erfindungen wagen, so sind es solche, welche keine neue Bildung menschlicher Gestalten erfordern. Die Vorliebe für allegorische Darstellungen, welche in dem Evangelarium von St. Médard zu Soissons drei solche Bilder hervorgebracht hat, hängt offenbar damit zusammen, dass man hier mit architektonischen und thierischen Formen ausreichte, allenfalls mit Hinzunahme einiger typischen Gestalten, die man vorbereitet fand. Allmählig aber wächst der Muth; seit dem Evangelarium Lothars darf bei Andachtsbüchern für die Könige das Dedicationsbild nicht fehlen, auf welchem der Herrscher auf seinem Throne, meistens mit einigen Nebenpersonen, wenigstens mit zwei kriegerischen Begleitern, von denen der eine das Schwert, der andere Lanze und Schild trägt, dann auch wohl mit allegorischen Gestalten, mit den vier Kardinaltugenden, mit zwei Frauen, welche, wie es in dem Codex von St. Emmeran beigeschrieben ist, Francia und Gotia, also das nördliche Frankreich und das den Westgothen abgenommene südliche, bedeuten.

In der Bibel Karls des Kahlen zu Paris ist überdies der ganze Hergang der Ueberreichung ausführlich dargestellt; der Graf Vivianus, der obgleich Laie und Kriegsmann Abt des Klosters St. Martin zu Tours war, ist mit seinen elf Mönchen vor dem Kaiser erschienen. An vollste Porträtähnlichkeit ist freilich dabei nicht zu denken; die Züge der Könige haben durchweg denselben Typus, ein langes Oval mit starker gerader Nase und dem Bart auf der Oberlippe. Aber die Absicht des Porträts ist doch vorhanden und stärkere Unterschiede, z. B. die des Alters sind wohl erkennbar. Und damit war denn ein neues und weites Feld geöffnet. Bisher hatte man sich mit der Wiederholung typisch festgestellter Gestalten begnügt; sobald die Phantasie gelernt hatte, sich die Ereignisse des Tages zu vergegenwärtigen, der natürlichen Erscheinung nachzugehen, konnte sie auch daran denken, ältere, durch die Ueberlieferung erzählte Gegenstände

durch künstlerische Darstellung anschaulich zu machen. Der Zweck der Kunst, wie ihn Karl in den karolinischen Büchern ausspricht, war damit zum Bewusstsein der Künstler gekommen. Indessen hatten anfangs nur wenige den Muth zu neuen Erfindungen, und wir können einigermaassen beobachten, wie er allmählig wuchs.

Einen schwachen Anfang macht schon die obenerwähnte, in Bamberg befindliche Bibel Alcuins; aber sie giebt nur einige rohe, silhouettenartig mit Gold und Silber ausgefüllte Federzeichnungen der Schöpfungsgeschichte. Die ersten wirklichen Bilder von neuer Erfindung enthält jene Bibel Karls des Kahlen aus St. Martin in Tours mit der ausführlichen Darstellung der Ueberreichung; es sind acht grosse, das ganze Blatt einnehmende, meistens aus mehreren Szenen bestehende Malereien. Indessen ist auch hier der Kreis, in welchem sie sich bewegen, noch ein eigenthümlich beschränkter. Den Anfang macht die in drei übereinander gestellten Bildern erzählte Geschichte des heiligen Hieronymus, der als der Uebersetzer und Vermittler der heil. Schrift solche Auszeichnung verdiente. Darauf folgt die Schöpfungsgeschichte, ebenfalls in drei Bildern, die Erschaffung der ersten Aeltern, der Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese. Dann vor dem zweiten Buche Mosis der Empfang und die Verkündung des Gesetzes, und vor den Psalmen David mit der Harfe umgeben von seinen Schreibern und Sängern. Soweit das alte Testament. Vor dem neuen als allgemeines Titelblatt Christus in der Glorie, mit den vier grossen Propheten und den vier Evangelisten; demnächst vor den Episteln die Geschichte Pauli und endlich ein Blatt mit einigen Szenen aus der Apokalypse.

Indessen fand diese Neuerung nicht sogleich Nachahmung. Das Evangeliarium Lothars schliesst sich noch ganz dem früheren Herkommen an und giebt nur die vier Evangelisten nebst dem thronenden Christus. Das Psalterium Karls des Kahlen enthält neben dem Bilde des Kaisers und dem des heiligen Hieronymus, der in der gewöhnlichen Stellung der Evangelisten, schreibend dargestellt ist¹⁾, wenigstens ein interessantes Titelblatt, auf welchem David, hier nicht als König, sondern als Künstler gedacht, mit blossem Haupte, kurzer Tunica, leichtem Mantel und nackten Beinen die Harfe spielt, während seine vier Genossen, in gleicher Tracht, nur ohne Mantel ihn umgeben, der eine tanzend, die anderen verschiedene Instrumente spielend. Die Anordnung ist sehr einfach; die Figuren sind ohne Andeutung der Localität in zwei Reihen übereinander gestellt, in höchst gewaltsamer Bewegung, aber ziemlich gut gezeichnet und bei dem Tänzer mit einer Haltung, die an antike Kunst erinnert, während das

¹⁾ Farbige Abbildungen dieser Miniatur bei Louandre, der beiden andern bei Labarte Taf. 89.

Fig. 150.



David und seine Genossen aus dem Psalterium Karls des Kahlen.

Ganze einen phantastischen, lebhaft bewegten Sinn zeigt, der die antike Haltung überschreitet. Das Sacramentarium aus Metz, welches man dem Bischof Drogo zuschreibt, ist dann freilich sehr reich an Erfindungen, aber nur in kleinen, sämtlich in den Initialen angebrachten Bildern, bei denen diese Umrahmung und die kleine Dimension dem Künstler die Arbeit bedeutend erleichterte und ihm Muth gab, seinen Eingebungen zu folgen.

Wie schüchtern man bei der Erfindung selbstständiger Compositionen war, die nicht in der Form des Buchstabens einen Halt hatten, beweist die reichhaltigste Sammlung karolingischer Miniaturen, die Bibel von S. Calisto in Rom. Sie enthält ein und zwanzig grosse Folioseiten mit Bildern, meistens mehrerer Hergänge, geht auch etwas mehr in das Innere

der heiligen Geschichten ein, aber doch eigenthümlich zögernd. Dies zeigt sich zunächst schon darin, dass der Urheber dieser Illustrationen, Ingobertus, sich dabei augenscheinlich an die fünf und zwanzig bis dreissig Jahre früher entstandene Bibel Karls des Kahlen anschliesst, und die in diesem ersten Versuche erfinderischer Kraft enthaltenen Bilder, wenn auch zum Theil mit Veränderungen wiederholt. Dazu kommen dann freilich zahlreiche neue, aber nicht gerade sehr glücklich durchgeführte Erfindungen. Sie beziehen sich überwiegend auf das alte Testament und lassen kaum die Gründe erkennen, die bei ihrer Wahl maassgebend waren. Die Geschichten Mosis und Davids sind ausführlicher behandelt, dann aber auch die Kriege Josuas und selbst das Buch Judith und das der Maccabäer haben ihre Illustration erhalten. Die Anordnung dieser neu erfundenen Bilder unterscheidet sie erheblich von den übernommenen. Auch hier sind zwar, wie dort, mehrere Momente auf einer Tafel dargestellt, aber während sie in der Bibel Karls des Kahlen völlig getrennt, jedes auf eigenem, geradlinigem Boden übereinander geordnet waren, sind sie hier zu einem Ganzen ohne Scheidelinien verschmolzen, in welchem sie dann in ziemlich unklarer Weise sich aneinander reihen oder übereinander schweben, so dass eigentlich keine der Figuren einen festen Stand erhält. Offenbar sind die Begriffe des Malers über die Regeln der Composition und über Perspective noch ganz unentwickelt. Das neue Testament ist viel stiefmütterlicher behandelt; zu den wenigen Darstellungen, für welche jene ältere Bibel die Anleitung gab, ist nur eine neue Composition hinzugekommen, welche oben die Himmelfahrt des Herrn und darunter die Ausgiessung des heiligen Geistes darstellt. Nicht bloss die Kindheit Christi, sondern auch die Passionsgeschichte mit Einschluss der Kreuzigung, also gerade die Hergänge, welche bald darauf die unermüdlich wiederholten Aufgaben der Kunst wurden, sind also ganz übergangen.

Der Grund dieser auffallenden Auslassung kann indessen nur in dem Mangel an Erfindungskraft oder an geeigneten Vorbildern gelegen haben, nicht in einer principiellen Abneigung gegen diese Gegenstände. Die altchristliche Scheu vor der Darstelluug des Herrn in dem Momente seines höchsten Leidens war längst verschwunden. Seit dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts können wir mehrere Bilder der Kreuzigung nachweisen, das älteste in dem bereits erwähnten syrischen Evangeliarium der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz, das laut Inschrift im Jahre 586 durch einen gewissen Rabula ausgeführt ist¹⁾. Ungefähr um dieselbe Zeit sah aber

¹⁾ Eine sehr kleine Abbildung dieser Miniatur bei Agincourt Taf. 27, Nr. 5, eine vortreffliche bei Labarte pl. 80. Das merkwürdige Spottbild des Gekreuzigten, welches, vor einigen Jahren in den Ruinen der Kaiserpaläste gefunden, im Museum Kircherianum zu Rom bewahrt wird (vgl. Gerhard, Archäol. Anzeiger 1858. S. 160 und Ferd. Becker,

Gregor von Tours in Narbonne im südlichen Frankreich in einer Kirche ein Bild des Gekreuzigten, und zwar hier nicht wie in jenem syrischen Manuscript mit vollem Gewande, sondern bloss mit einem leinenen Schurz¹⁾. In den alten Sitzen klassischer Kunst, in Griechenland und Italien, scheint sich die Abneigung gegen diese Darstellung des Leidens etwas länger erhalten zu haben, indessen war doch schon unter den Bildern, welche der englische Abt Biscopius im Jahre 686 aus Rom nach England brachte, eine Darstellung des Gekreuzigten²⁾, und im Jahre 705 liess sogar Papst Johann VII. in der Peterskirche selbst, wie Anastasius erzählt, ein musivisches Bild ausführen, auf dem Christus am Kreuze und zwar wieder bekleidet und zwischen den Schächern gezeigt war. Bei den nordischen Völkern fand dieser ernste Gegenstand frühe Anklang; selbst die irischen Schreiber, wie wir sahen, wagten sich daran. Auch in karolingischen Manuscripten können wir ihn nachweisen, jedoch zuerst nur in kleinerem Maassstabe, in Initialen, wo der Zeichner sich schon eher dem Gegenstande gewachsen glaubte; so in dem eben erwähnten Sacramentarium aus Metz, und in einem ebenfalls aus Metz stammenden Missale der Pariser Bibliothek (Nr. 1141 anc. fond lat.). Jenes erste Bild zeigt trotz seiner Kleinheit schon eine vorgeschrittene symbolische Ausbildung des Gegenstandes; neben dem Kreuze stehen ausser Maria und Johannes die auch später dabei vorkommenden Gestalten der Kirche und des Judenthums, jene als eine Frau mit der Siegesfahne, welche das Blut aus der Seitenwunde in einem goldenen Kelche auffängt, dieses durch einen Mann, muthmaasslich Moses repräsentirt. Am Fusse des Kreuzes ist dann ferner, soviel ich weiss hier zum ersten Male, eine gewaltige Schlange angebracht, offenbar als Symbol der durch das Kreuz überwundenen Macht der Sünde oder des Teufels. Ausser diesen Initialbildern kommen dann auch in anderen Manuscripten, die obgleich nicht genau datirt doch entschieden karolingischen Styls sind z. B. in dem Evangeliarium aus St. Denis (Nr. 257 der Par. Bibl.) grössere Darstellungen der Kreuzigung vor, mit weiterer Ausbildung der Symbolik. Namentlich erscheinen hier oben neben dem Kreuze

das Spott-Crucifix. Breslau 1866) ohne Zweifel das Werk eines Heiden, vielleicht schon aus dem dritten Jahrhundert, berechtigt nicht, wie Einige wollen, zu der Annahme, dass auch die Christen schon damals Bilder der Kreuzigung gehabt hätten, erklärt vielmehr ihre Scheu vor solcher Darstellung.

¹⁾ Greg. Tur. in der Schrift: De gloria martyr. l. 1. c. 23, die er nach seiner eigenen Angabe im Jahre 593 beendete. „Pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum.“ Nur der Mangel vollständiger Bekleidung scheint ihm aufgefallen zu sein, nicht die Darstellung selbst, die also danach hier schon keine ungewöhnliche gewesen sein muss.

²⁾ Filium hominis in cruce exaltatum. Hist. abb. Wiremuth. ed. 1664 p. 6 und Lappenberg, Gesch. v. England. I. S. 168.

Sonne und Mond, die demnächst für lange Zeit diese Stelle behaupteten, ohne Zweifel mit Beziehung auf die Verfinsterung der Himmelslichter und die dadurch ausgesprochene Trauer der Natur, welche dann auf mehreren Elfenbeintafeln des 10. und 11. Jahrhunderts noch kräftiger dadurch ausgesprochen ist, dass man, wie am Haupte des Kreuzes die Himmelslichter, so am Fusse desselben die allegorischen Gestalten der Terra und des Oceanus anbrachte. Bei den Details der Kreuzigung liess man sich völlige Freiheit. Christus ist bald bekleidet, bald bis auf den Schurz nackt, bald, wie in dem Evangeliarium Nr. 257 der Pariser Bibliothek auch in diesem Momente jugendlich und bartlos, bald, wie in dem Missale Nr. 1141, bärtig gehalten. Hier, wo die Initiale T. zu diesem Bilde benutzt ist, entbehrt auch das Kreuz des oberen Armes, der sonst nicht fehlt.

Diese Unabhängigkeit von den bisherigen Vorurtheilen erkennen wir dann auch in anderen Beziehungen. Die Darstellung Gottes des Vaters in menschlicher Gestalt, welche sich schon die Katakombenkunst in der Regel nicht erlaubt, sondern sich mit der Andeutung einer vom Himmel herabreichenden Hand begnügt hatte, wurde auch später von der Kirche vermieden und war im byzantinischen Reiche nach den Unterscheidungen, welche der Bilderstreit hervorgerufen hatte, völlig verpönt. Die fränkischen Miniaturmaler des 9. Jahrhunderts nahmen dagegen nicht Anstand, in den Bildern der Schöpfungsgeschichte den Herrn selbst auftreten zu lassen; ein Verfahren, welches fast unvermeidlich war, wenn man diese wichtigen Ereignisse so wie die Schrift sie erzählt und die Phantasie sie sich vorstellt, dem Auge versinnlichen wollte, und welches denn auch später im Abendlande fortwährend beibehalten wurde. In anderen Fällen dagegen, wo es hergebracht war oder angemessen schien, z. B. bei der Verleihung des Gesetzes auf dem Sinai oder auf den Bildern der Könige, hier als Andeutung des göttlichen Schutzes, wurde die aus den Wolken reichende Hand beibehalten. Auch in Beziehung auf die Gestalt Christi war kein Typus feststehend; im Ganzen ist die altchristliche Sitte, ihn jugendlich und ohne Bart zu bilden, vorherrschend, indessen kommt er auch sowohl in der Glorie wie bei seinem Auftreten in evangelischen Hergängen bärtig vor. Dies letzte ist namentlich in den beiden Bibeln, in der Pariser Karls des Kahlen und in der von S. Calisto der Fall, dagegen ist hier nun Gott Vater in der Schöpfungsgeschichte mit jugendlichem, bartlosem Gesicht dargestellt, so dass die aus der antiken Welt stammende Verbindung der Begriffe des Göttlichen und des Jugentlichen sich auch hier noch bestehend zeigt.

Ueberhaupt ist der Einfluss antiker Anschauungen auf die karolingische Kunst ziemlich stark und eher zu- als abnehmend. Bei den Tänzern in Davids Begleitung mit ihren leichten Bewegungen und dem hoch-

geschwungenen Gewande, bei den nackten, nur mit einem Schleier verhüllten Halbfiguren der Fortitudo und Temperantia auf dem Davidbilde in der Bibel Karls des Kahlen, in einer grossen Initiale im Anfange derselben Bibel, wo Helios wie ein römischer Imperator gekleidet auf einer Biga, Luna auf einem von zwei Stieren gezogenen Wagen steht, bei den Gemmen, die manchmal in den Ornamentbändern angebracht sind, liegt augenscheinlich eine Reminiscenz an antike Kunstwerke zum Grunde. Die Personificationen der Tugenden haben durchweg antiken Charakter, und der Flussgott Jordan liegt als Greis mit seiner Urne zwischen den Kriegsschaaren des Josua. Die Arcaden, welchen die sogenannten Canones, die Parallelstellen der Evangelienharmonie, eingeschrieben sind, ruhen auf Säulen mit marmorartigem, oft cannelirtem Schaft und korinthisirenden Kapitälern. In einem Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 257) findet sich eine Nachahmung der ionischen Basis, während die vielen Kuppeln, welche namentlich in der Bibel von S. Calisto vorkommen, sogar auf byzantinische Architektur hinweisen. Die Anfangsbuchstaben, deren Form noch in dem Evangeliarium des Gottschalk durchweg die der bisher üblichen Minuskeln war, nehmen jetzt häufig die Gestalt der antiken Uncialen an.

Aber alle diese Anklänge an die Antike sind mit eigenthümlichen, neuen Zügen gemischt. Wenn die Apostel und andere heilige Gestalten mit antiker Toga, die Krieger mit römischer Rüstung bekleidet sind, so hat dafür das Volk gallisch-fränkische Tracht, mit enganliegendem Rocke, kurzen, am Knie gebundenen Hosen und unwickelten Stiefeln. Die Christusgestalt in der Glorie erinnert wohl an italienische Mosaiken, aber die Glorie selbst ist nicht wie bisher oval, sondern rautenförmig gestaltet, wie in Vorahnung gothischer Architektur. Die korinthisirenden Säulen der Canones tragen zwar meistens einfache Rundbögen, oft aber auch phantastische Formen, steile Giebel, spitze oder gezackte Bögen. Die römischen Buchstaben sind in einer der antiken Kunst ganz fremden Weise geschmückt. Ueberhaupt erstreckt sich die Tradition des Antiken nur auf das Gegenständliche, nicht auf die Form. Von dem Anlehnen an die Kunstgesetze der Antike, wie es in der byzantinischen Kunst vorherrschte, ist hier keine Spur. Statt des festen Bodens, auf welchem die alte Kunst die Figuren stellte, geben die fränkischen Maler ein unbestimmtes Terrain, das der Phantasie überlässt, wie sie sich den Zusammenhang vorstellen will; statt des ruhigen, selbst bis zur Steifheit gehenden Anstandes eine heftige, oft bizarre und kaum erklärbare Heftigkeit, statt des auf Reminiscenzen an antike Plastik beruhenden conventionellen Faltenwurfes fliegende Gewänder mit vielen kleinlichen und regellosen Strichen. Antike Traditionen, aber überaus entfernte und abgeschwächte mischen sich mit neuen, bedeutungsvollen, aber noch unklaren und gährenden Anschauungen

und geben wunderliche Erscheinungen, die einem an durchbildete Kunstformen gewöhnten Auge anstössig sind. Aber wenn die Urheber dieser Bilder den Vorzug traditioneller Schule entbehrten, den die Byzantiner und selbst noch die Italiener vor ihnen voraus hatten, so waren sie dafür weniger durch die überlieferte Form gebunden. Sie sprechen eine rauhe, aus verschiedenen Elementen gemischte Sprache, aber es gelingt ihnen sich darin verständlich zu machen. Wenn man sich durch die Mängel der Zeichnung nicht abschrecken lässt, erkennt man in den ungeschickten Bewegungen die Motive der Handelnden, in den eckigen Gesichtern den Ausdruck mannigfacher, oft feiner Empfindungen. Selbst das Auge, trotz seiner übertriebenen Grösse, wirkt oft sprechend¹⁾, und der deutsche Typus in den Gesichtern erklärt manche Züge. Einzelnes, wie etwa der Ausdruck der Demuth und Innigkeit oder die Bedeutung rascher Bewegungen, ist vollkommen verständlich und gelungen, Anderes vielleicht bis zum bäurisch Plumpen oder Burlesken übertrieben, aber doch nicht bedeutungslos, und man entdeckt, wenn man sich erst an die Derbheit der Darstellung gewöhnt hat, oft eine recht frische und selbst poetische Auffassung des Gegenstandes.

Man hat die Fortschritte dieser karolingischen Miniaturen im Vergleich mit den früheren häufig einem byzantinischen Einflusse zugeschrieben, und die Möglichkeit eines solchen ist keinesweges zu bestreiten. Von der persönlichen Anwesenheit griechischer Künstler im Frankenreiche erfahren wir zwar nichts; keiner der zahlreichen Schriftsteller, welche die Kunstpflege Karls in Versen oder in Prosa rühmen, erwähnt solcher weithergekommenen Gäste. Der Ausdruck, den der Mönch von St. Gallen von Karl und der Geschichtschreiber des Klosters Fontanelle von dem kunstliebenden Abte Ansigis gebraucht, dass sie nämlich Künstler aus allen Ländern diesseits des Meeres herbeigerufen²⁾, scheint sogar darauf berechnet, die Griechen auszuschliessen, und der Umstand, dass der selbstzufriedene Ingobertus seine Leistungen nur mit denen italienischer, nicht mit denen griechischer Künstler vergleicht, lässt selbst eine Unbekanntschaft mit diesen vermuthen. Allein wenn es auch nur Italiener waren, von denen die Franken lernten, so konnte schon dadurch ein griechischer Einfluss entstehen, da jene neuerlich durch die in Folge des Bilderstreits in Italien aufgenommenen byzantinischen Mönche mit ihrer Technik vertraut geworden waren. Auch können byzantinische Miniaturen nicht ganz gefehlt haben³⁾. Forscht man

¹⁾ Schon die Geschichte der Judith aus der Bibel von S. Calisto bei Agincourt Taf. 43 kann trotz der Unvollkommenheit der Durchzeichnung als Beweis dafür dienen.

²⁾ S. oben S. 534.

³⁾ Schon Karls Vater, der kriegerische Pipin, liess sich, wie wir aus einem Briefe des Papstes Paul I. ersehen, um 736 mehrere griechische Bücher schicken (Jaffé, Mo-

nun aber nach den Spuren griechischen Einflusses in den Miniaturen selbst, so darf man natürlich alle die Formen, welche Gemeingut der gesammten altchristlichen Kunst waren und sich auch in Italien erhalten hatten, z. B. die Darstellung Christi in jugendlicher Gestalt, die Beischrift seines Namens in den aus griechischen Buchstaben gebildeten Zeichen, der Gebrauch allegorischer Personificationen, der Tugenden, Flussgötter, des Helios und der Luna und Aehnliches nicht dahin rechnen. Mehr Gewicht legte man bis auf die neueste Zeit auf eine feine Aeusserlichkeit, auf die Haltung der Finger an der aufgehobenen rechten Hand Christi und anderer heiliger Gestalten. Man nahm nämlich an, dass dieser bei der Darstellung Christi gewöhnlich vorkommende Gestus die Bedeutung des Segnens habe, setzte dann ferner voraus, dass die bei der priesterlichen Segensertheilung bestehende Verschiedenheit der abendländischen und morgenländischen Kirche eine ursprüngliche gewesen sei, und folgerte daraus, dass abendländische Kunstwerke, bei denen dieser vermeintliche Segen dem griechischen Ritus entsprach, unter dem Einflusse der byzantinischen Kunst entstanden seien. Man glaubte darin ein leichtes und zuverlässiges Beweismittel für diesen Einfluss gefunden zu haben, von dem man freigebigen Gebrauch machte, und das man auch auf die karolingischen Miniaturen anwandte, und, da in ihnen jene Handbewegung nicht die Form des lateinischen, sondern des griechischen Segens zu haben schien, auch bei ihnen auf einen byzantinischen Einfluss schloss¹⁾.

Die Voraussetzungen dieser noch jetzt herrschenden Ansicht bedürfen aber grosser Beschränkungen. Zwar besteht in beiden Kirchen ein verschiedener Gebrauch bei der Ertheilung des feierlichen Segens. Nach lateinischem Ritus werden die drei ersten Finger ausgestreckt, die beiden andern niedergelegt, um so die dabei angerufene Trinität zu versinnlichen. In der griechischen Kirche ist die Haltung weniger einfach, so nämlich, dass sich der Daumen mit dem vierten Finger kreuzt, während die beiden dazwischen stehenden aufrecht gehalten werden, wobei der Dritte sich ein wenig krümmt. Man glaubte so den Namen des Heilandes anzudeuten, indem die gekreuzten Finger das X (Christos), der ausgestreckte und der gekrümmte aber das Jota und Sigma (C) und so den Namen Jesus darstellten²⁾. Wann diese Verschiedenheit sich gebildet, scheint nicht genau

numenta Carolina S. 101), und Karl, der selbst griechisch verstand, wenn er es auch schlecht aussprach (Eginh. Vita C. M. c. 25), wird unter der grossen Zahl von Büchern, in seiner Bibliothek (eod. c. 31) gewiss auch reich geschmückte byzantinische Codices besessen haben.

¹⁾ Waagen a. a. O. III. 236.

²⁾ Schon das Malerbuch vom Berge Athos (bei Schäfer S. 418) giebt diese Erklärung und beweist so die feststehende Tradition.

ermittelt zu sein; die lateinische Form wurde von Innocenz III. für feierliche bischöfliche Segensertheilungen zum Gesetz erhoben¹⁾, die griechische mag schon seit dem 11. Jahrhundert in Aufnahme gekommen sein. Dass aber zu karolingischer Zeit, wo die Trennung der beiden Kirchen noch gar nicht ausgesprochen war, eine solche Verschiedenheit bestand, ist schwerlich anzunehmen²⁾.

Jedenfalls ist die Voraussetzung, dass die aufgehobene Rechte Christi stets die Bedeutung der feierlichen Segensertheilung habe, unbegründet; sie ist vielmehr ein, schon aus dem Alterthume überkommenes Zeichen der Anrede oder des Lehrens, findet sich schon frühe und nicht selten in der antiken Kunst, und wird auch in christlicher Zeit ohne Bedenken bei heidnischen Gestalten, z. B. bei dem Virgil in der vaticanischen Handschrift angewendet. Wie wenig man dabei noch im 6. Jahrhundert an Segenertheilung dachte, ergibt eine Stelle des Paulus Silentarius in der poetischen Verherrlichung der Sophienkirche von Constantinopel; er beschreibt nämlich ein Christusbild und zwar mit folgenden Worten:

Die Finger der Rechten

Hebt er empor, als verkünd' er das Wort der ewigen Wahrheit,
In der Linken das Buch, das da zeugt von den göttlichen Reden.

Er sieht also in der erhobenen Hand, die wir als Segen zu deuten gewohnt sind, nur einen die Rede begleitenden Gestus; eine Auslegung wodurch beiläufig gesagt, die Verbindung der aufgehobenen Rechten mit dem in der Linken gehaltenen Buch eine viel bessere Erklärung erhält, als man ihr sonst zu geben vermochte. Verhielt es sich so, so waren natürlich jene feineren Unterschiede in der Haltung der Finger gleichgültig und dem Geschmack des Künstlers überlassen. Daher erklärt es sich denn, dass man, nicht bloss in der altchristlichen mit Einschluss der karolingischen Zeit, wo eine feste Regel über die Haltung der Finger des segnenden Priesters noch gar nicht bestand, sondern auch später, nachdem eine solche angenommen war, jene ältere freiere Auffassung sich noch erhielt. Selbst Innocenz III., der das Ausstrecken dreier Finger zur Vorschrift erhob, liess in der Peterskirche einen Christus darstellen, dessen

¹⁾ Die gewöhnlichen Benedictionen der Priester werden mit gerade gehaltener Hand und den fünf zusammengeschlossenen Fingern ertheilt.

²⁾ Der erste Schriftsteller, der diese Verschiedenheit geltend machte, scheint Leo Allatius (1586—1669), ein zur lateinischen Kirche übergetretener Grieche zu sein. *De consensione*, lib. III. c. 18. Ihre Anwendung auf die Kunstgeschichte beruht auf Ciampini, *de sacr. aedif.* c. 4. sect. 2 und ist durch Didron, *Iconographie chrétienne* p. 212 und 415 wieder mehr in Uebung gekommen. Ausführliche Angaben über das Geschichtliche der Form des Segens bei Binterim, *Denkwürdigkeiten der christkatholischen Kirche*, Bd. VII. Abth. 2.

Hand jene vermeintlich griechische Haltung hat, und noch später nahm der Maler des Manessischen Codex keinen Anstand den lebendigen Vortrag an den Minnesängern durch die aufgehobene Hand mit den drei ausgestreckten Fingern zu bezeichnen¹⁾.

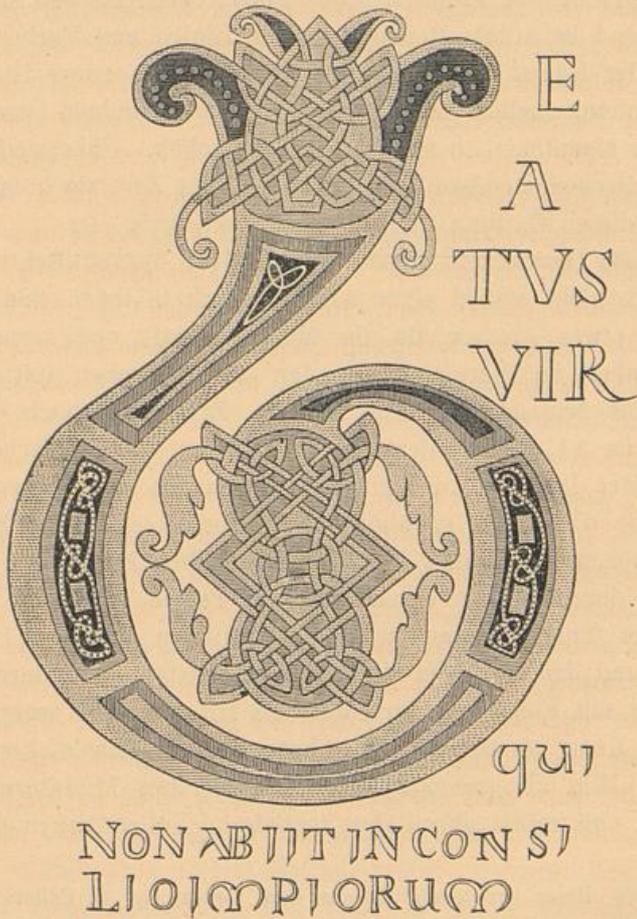
In Beziehung auf das Gegenständliche finden wir also keine Spur eines Einflusses der byzantinischen Schule. Bei der Technik, namentlich bei der Farbe, mag indessen ein solcher, aber wohl nur durch Vermittlung der Italiener, stattgefunden haben. In der Zeichnung ist die Uebereinstimmung mehr eine scheinbare, auf dem gemeinsamen Mangel an klarer und gründlicher Kenntniss der Natur beruhend. Aber die Ursachen und das Maass dieses Mangels sind verschieden. Während die Byzantiner nicht zu eigenen Naturstudien gelangen, weil sie einen Reichthum antiker Anschauungen und darin ein Surrogat für dieselben besitzen, sind die Franken durch ihre Rohheit davon zurückgehalten, weil es ihnen an Unterscheidung und Verständniss für die Mannigfaltigkeit des Lebens und den Reichthum der Natur fehlt. Bei den Byzantinern sind die Figuren besser gezeichnet, von feinerem, edlerem Ausdrucke und die Compositionen klarer geordnet, während die fränkischen Maler nur den Vorzug grösserer Naivetät und Gedankenfreiheit, aber ohne die Mittel genügenden Ausdruckes haben.

Vollkommen schwindet aber jeder Schein eines inneren Zusammenhanges, wenn man auf die Ornamentik der karolingischen Handschriften sieht. Auch sie enthält antike Details, Mäander, Akanthusblätter, Rankengewinde und Anderes; sie schliesst sich in den Initialen an die antike Schrift an. Aber vorherrschend sind Formgedanken ganz anderer Art; der durchgeführte und in Gegensätze gebrachte Parallelismus, das Princip der Durchflechtung oder Verschlingung von gleich breiten Riemen oder Bändern oder von schwellenden Körpern, dieselben Gedanken, die wir in den germanischen Schmucksachen und in den irischen Manuscripten erkannten. Nur dass sie hier bedeutend vervollkommenet, mit den antiken Elementen zu einem System verschmolzen, und mit einer überraschenden

¹⁾ Ueber den letzten Umstand vgl. Dr. Alwin Schultz in seiner Dissertation: *Quid de corporis humani pulchritudine Germani Saec. XII. et XIII. senserint*. Breslau 1866. S. 28. Das Verdienst, den bisherigen Irrthum zuerst widerlegt zu haben, gebührt hauptsächlich Kortüm, der in den Anmerkungen zum Paulus Silentarius (S. 47 des Anhangs zu Salzenbergs altchristlichen Denkmalen) die Frage eingehend erörtert. Damit stimmt überein, was Martigny, *Antiquités chrétiennes* S. 84 s. v. Bénir beibringt. Schon vor beiden hatte der Jesuit Cahier (*Martin & Cahier Mélanges d'Archéologie*, Vol. I) bei Gelegenheit des Elfenbeins an dem Psalter Karls des Kahlen in der Pariser Bibliothek, wo David eine dem lateinischen Segen ähnliche Handbewegung macht, darauf hingewiesen, dass dies dieselbe Bewegung sei, welche bei den Alten die Absicht oder den Anfang des Redens bezeichne.

Meisterschaft und Eleganz durchgeführt sind. Die Behandlung der Initialen, also des hervorragenden Bestandtheils dieser Ornamentation, ist noch sehr mit der irischen verwandt. Innerhalb der breiten und hohen Grundstriche der kolossalen Buchstaben sind durch symmetrische oder doch der Gesamtform angemessene Abtheilungen einzelne den Umrissen entsprechende Felder gebildet, welche von der lichten Hauptfarbe des Buchstabens umrahmt auf dunklerem Grunde Verzierungen enthalten, wäh-

Fig. 151.



Initiale aus einem karolingischen Psalter im britischen Museum.

rend dann an den Enden der Grundstriche oder in den von denselben umschlossenen offenen Räumen aus den umrahmenden Linien sich reiche, vielfach verschlungene Figuren entwickeln, welche dann wieder mit kecker Wendung in den Körper des Buchstabens sich hinüberziehen. Oft gehen sie in Blattform, als Pflanzenarabeske, über, oft in Thiergestalten, namentlich in Vogelköpfe, zuweilen mischen sich Drachen und auch andere Unthiere, oder sogar scherzhafte Vorstellungen, stossende Böcke, ein Fuchs

mit einem Männchen und dergleichen ein. Dieses Bandwerk ist hauptsächlich an den Initialen angewendet, während in den Einfassungen der Seiten die antiken Pflanzenornamente Gewinde, Herzblätter u. s. w. vorherrschen. Fast durchgängig aber zeigen diese Ornamente in Zeichnung und Farbe einen sehr feinen und edlen Styl, eine Empfänglichkeit für die Schönheit der Linie, für Massen und Vertheilung, für eine kräftige, wohlthätige Farbenwirkung, welche im höchsten Grade überrascht. Vorzüglich gilt dies von den Figuren, welche nicht auf römischen Vorbildern beruhen. In ihnen herrscht eine kräftige, runde Form, eine freie und sichere Schwingung; sie sind bei allem Reichthume der Linien und Farben einfach und klar, bei aller Künstlichkeit voll und mächtig. Besonders ist die harmonische Verbindung heller und gebrochener mit dunkeln und bestimmten Farben sehr eigenthümlich und oft überaus schön. Unbezweifelt sind diese Arabesken die bedeutendste Kunstleistung dieser Zeit, sie können aber auch als Muster dieser Gattung für alle Zeiten dienen¹⁾.

Für diese Ornamentik geben die damaligen byzantinischen Manuscripte kein Vorbild, nicht einmal einen Anreiz. Auch in ihnen sind die Anfangsbuchstaben etwas grösser als die übrige Schrift und etwas reicher geschmückt; aber im Vergleich mit den karolingischen Initialen sind sie klein und unbedeutend, steif und reizlos. Erst lange nach der karolingischen Zeit, im 11. Jahrhundert kamen auch auf byzantinischen Boden bedeutungsvollere Initialen vor, aber es waren die aus Figuren zusammengesetzten, die wir früher erwähnt haben, eine unerfreuliche Zwittergattung zwischen Bild und Schrift. Noch weniger aber kennt die byzantinische Kunst jene durchgeführte Ornamentation, welche durch die äussere Verbindung oder innere Verwandtschaft der Initialen mit der Einrahmung der Blattseiten und den sonstigen Verzierungen entsteht, und durch welche der ganze Codex mit Einschluss der Bilder als ein organisch verbundenes Werk decorativer Kunst erscheint. Die byzantinische Schule kennt eben nur Schrift und Bild als gesonderte Leistungen; ihre Miniaturen sind durch Einrahmung und selbst durch ihre technische Vollendung möglichst selbst-

¹⁾ Beispiele dieser Ornamentation aus dem Codex von S. Calisto (vormals in S. Paul) in Rom, bei Agincourt, Malerei Taf. 45, andere in dem oben angeführten Werke von Fleury über die Bibliothek zu Laon und an vielen anderen Orten, besonders aber in dem Werke des Grafen Bastard. Die beigegefügte Abbildung ist aus einem Psalter des britischen Museums entlehnt, der (auf Grund einer aus dem 15. Jahrh. herrührenden Bemerkung) für ehemaliges Eigenthum des Königs Athelstan gilt, jedenfalls aber fränkische Arbeit aus karolingischer Zeit ist. Sie ist gewählt, weil sie die karolingische Verzierungsweise sehr deutlich zeigt und weil das kleine Format des Codex die Mittheilung einer ganzen Seite gestattete. Sie giebt die Anfangsworte des ersten Psalms und ist dadurch ungewöhnlich, dass die Initialen nicht nach dem grossen B, sondern nach dem kleinen b gebildet ist. Vgl. Westwood a. a. O. Tab. 22.

ständig gemacht und ohne irgend eine Vermittlung mit der Schrift. Selbst als während des Bilderstreites ein Verlangen nach harmlosen Ornamenten entstand, bildete man diese als besondere Vignetten. Der Charakter des Unorganischen, nur mechanisch Verbundenen ist daher wie in der byzantinischen Baukunst so auch hier herrschend, während in den karolingischen Manuscripten sich ein, ohne Zweifel nicht klar empfundenes, aber doch schon wirksames Streben geltend macht, das Ganze zu einer organischen Einheit zu erheben.

An dieser Ornamentik der Manuscripte können wir noch innerhalb der karolingischen Epoche ein Fortschreiten wahrnehmen; in den Handschriften aus der Zeit Karls des Kahlen ist der Schmuck nicht bloss prachtvoller und ausgedehnter, sondern auch harmonischer, als in denen, die unter seinem grossen Ahnherrn entstanden waren. Von den höheren Künsten lässt sich dies kaum behaupten. Grössere Malereien aus der Zeit der späteren Karolinger sind nicht erhalten, grössere plastische Werke werden schwerlich ausgeführt sein. Als ein sicheres Beispiel des plastischen Styls dieser Zeit können wir nur zwei grosse Elfenbeinreliefs am Deckel eines Evangeliariums der Klosterbibliothek von St. Gallen aufzeigen, die höchstwahrscheinlich von der Hand des berühmtesten Künstlers dieses Klosters, des oben erwähnten Tutilo († 915) herkommen. Die eine Tafel zeigt in ihrer Mitte Christus, der jugendlich und bartlos mit erhobenen Händen in einer ovalen Glorie thronet, welche ringsumher von Figuren umgeben ist; auf jeder Seite des Ovals ein schwebender, sechsflügeliger Cherubim; am oberen und unteren Ende desselben die Zeichen der Evangelisten; daneben in den Ecken der Tafel die Evangelisten selbst in nicht ungeschickt wechselnden Momenten des Schreibens, Johannes und Matthäus greisenhaft, die beiden anderen jung; endlich oben Sol und Luna, Halbfiguren in antiker Tracht, beide mit Fackeln, jener mit dem Strahlenkranz, diese mit der Mondsichel, unten aber Oceanus und Terra, ruhende, halb-bekleidete Gestalten, jener mit der Wasserurne und einem Seeungeheuer, diese mit dem Füllhorn und mit einem Knaben an der vollen Brust. Die zweite Tafel enthält zwei Darstellungen, zuerst „Ascensio See Marie“, die Jungfrau mit aufgehobenen Händen stehend, neben ihr auf jeder Seite zwei Engel, dann eine Episode aus der Legende des heiligen Gallus, der Heilige in Mönchstracht zwischen Bäumen des Waldes, dem auf seinen Befehl ein Bär, aufrecht stehend, mit den Vorderfüssen einen Baumstamm bringt, und dafür von ihm, wie mit Wiederholung der Figuren dargestellt ist, zur Belohnung ein Brod erhält. Beide Tafeln sind durch diese figürlichen Darstellungen nicht völlig gefüllt und der Künstler hat daher auf beiden oben ein kleineres Feld mit prächtigen Akanthusranken angebracht, auf der zweiten Tafel mit einem Thierkampfe, einem Löwen der ein Kind

überfällt. Beide Rankenfelder sind in antiker Weise behandelt, vom schönsten Schwunge der Linie und vortrefflich ausgeführt; das zweite augenscheinlich nach einem spätrömischen oder byzantinischen Schnitzwerke, das sich noch in derselben Bibliothek befindet. Die figürlichen Darstellungen können sich mit der Schönheit dieser ornamentalen Arbeit nicht messen. Auch hier ist zwar der Einfluss der Antike nicht zu verkennen; aber schon bei den allegorischen Figuren, die übrigens am besten gelungen, sind die feineren Theile, Gesichter, Füße, Arme sehr plump. Noch übler ist es aber den übrigen Gestalten ergangen; sie sind überaus schwerfällig, steif, mit Missverhältnissen der Körper, bei den sitzenden Evangelisten mit falscher Stellung der Füße, und überall mit unglücklicher Gewandbehandlung. Die Tracht ist nämlich die antike, aber mit einer Häufung paralleler Falten und mit einem willkürlichen Wurf einzelner Theile, der noch lebhaft auf irischen Styl hinweist. Auch bei den sechsflügeligen Cherubim werden wir an diesen erinnert, namentlich durch die beiden oberen Flügel, die in unglaublicher Wendung rückwärts gebogen den Kopf umrahmen¹⁾. Der Künstler ist offenbar nur bemüht gewesen, schwunghafte, symmetrische Linien hervorzubringen, ohne sich darum zu kümmern, wie dies mit dem Bau eines Flügels vereinbar sei. Wir sehen also fast ein Jahrhundert nach dem Tode Karls an einem Werke des berühmtesten Künstlers seiner Zeit den Sinn für das Organische noch wenig gefördert und jene abstracte Richtung, welche nur nach mathematischer Regel und steifer Symmetrie strebt, noch

¹⁾ Ekkehard IV. in seinen *Casus Sti Galli* erzählt, dass der Abt Salomon aus dem Schatze des Erzbischofs Hatto von Mainz dem Kloster zwei gewaltige Elfenbeintafeln geschenkt habe, welche einst Karl der Grosse besessen und im Bette unter seinem Kissen gehabt, um sich in schlaflosen Nächten darauf im Schreiben zu üben. Von diesen Tafeln sei eine mit vorzüglichem Schnitzwerk versehen, die andere aber bloss geglättet gewesen, und habe nun erst durch Tutilo im Auftrage des Abtes Schnitzwerk erhalten. Der Herausgeber dieser Klosterchronik, Ildephons von Arx, bezieht diese Nachricht auf unsere beiden Tafeln und hält, wie er in der Anmerkung bemerkt (*Pertz Script. II. S. 89*), die mit dem thronenden Christus für die ursprünglich mit Sculptur versehene, die andere aber für die des Tutilo. Allein gewiss mit Unrecht; der Styl der Arbeit ist so übereinstimmend, dass sie beide von einer Hand herkommen, und, da das aus der Geschichte des Gründers genommene Bild auf St. Gallen hinweist, den hier lebenden einzigen Künstler in diesem Zweige, dem Tutilo zugeschrieben werden müssen. Wie dies mit jener Chronikennachricht zu vereinigen, kann dahin gestellt bleiben. Tutilo war 915 gestorben (*eod. p. 101*); Ekkehard IV. erst um 980 geboren und lebte bis um 1036 (*eod. S. 75*). Er schrieb daher jedenfalls hundert Jahre nach jener Arbeit und kann schlecht unterrichtet gewesen sein. Erklärt er doch, das Todesjahr Tutilo's nicht zu kennen (*p. 101*), obgleich es im Nekrologium des Klosters vermerkt war. Es kann aber auch sein, dass jene Tafeln, von denen er spricht, nicht auf uns gekommen und dies andere sind. Jedenfalls ist die Aehnlichkeit des Stils hier entscheidend. Endlich noch die Bemerkung, dass Tutilo die Abtswürde, mit der ihn unsere Kunsthistoriker zu beschenken pflegen, niemals erlangte.

vorwaltend. Aber auch hier finden wir neben diesen Mängeln der figürlichen Darstellungen das Gefühl für ornamentale Schönheit in hohem Grade entwickelt, obgleich es sich hier nicht in der neuen eigenthümlich germanischen Weise, wie in den Manuscripten, sondern nur an der Nachahmung antiker Vorbilder geltend macht.

Viertes Kapitel.

Betrachtungen über die karolingische Kunst.

Die karolingische Kunst nimmt auf der Stufenleiter der Schönheit keine hervorragende Stelle ein. Nur in einer leichten, sehr entbehrlichen Gattung leistet sie Ausgezeichnetes. In den höheren Kunstzweigen ist sie unbefriedigend; die Architektur ist nur eine stumpfe, unvollkommene Nachahmung der Antike, die schwachen Versuche darstellender Kunst zeigen theils ebenfalls ein misslungenes Anschliessen an römische Vorbilder theils eine rohe und unbehülfliche Auffassung des Lebens. Aber sie ist lehrreich, vortrefflich geeignet, die Gesetze der geschichtlichen Entwicklung der Kunst darzulegen, die Vorurtheile, die dem Verständniss derselben entgegenstehen, zu zerstreuen. Wir dürfen uns daher ihrer näheren Betrachtung nicht entziehen.

Sehr merkwürdig ist zunächst, dass sich neben dem Schönheitsgefühl in Linien und Farben der handschriftlichen Ornamentation, neben der Festigkeit und Präcision ihrer Ausführung jene gewaltige Rohheit der figürlichen Darstellung erhielt. Den Augen, die für jene Linienführung und Farbenwirkung empfänglich waren, hätte auch die Schönheit der Natur, so sollte man meinen, nicht entgehen, den Händen, welche den Federzügen den wohlberechneten Schwung zu geben wussten, auch die Wiedergabe der natürlichen Form nicht misslingen können, wenigstens nicht bis zu diesen groben Abweichungen von der Natur, den übergrossen Augen, den verrenkten Armen und Füßen u. s. f. Dazu kommt dann noch, dass diese Fehler nicht bloss begangen wurden, sondern auch ungerügt blieben, dass nicht bloss die Künstler sich damit begnügten, sondern auch die Zeitgenossen sie nicht wahrnahmen. Sie rühmten vielmehr diese mangelhaften Zeichnungen, sie waren von ihnen völlig befriedigt. Wir finden zahlreiche Stellen, wo es heisst, dass die Gestalten gemacht wären, als ob

sie lebten¹⁾. Es war also jedenfalls nicht der Mangel der darstellenden Hand, sondern der Auffassung der Natur; man sah sie ungefähr so, wie sie in diesen Bildern erscheint.

An irgend ein äusseres Hinderniss, etwa an eine ascetische Verachtung der Natur, ist nicht zu denken. Nicht einmal bei den Mönchen, welche die Miniaturen ausführten; ihre Figuren zeigen keine Spur von Kasteiung und Abmagerung, sie sind vielmehr derb und voll, und die Thiergestalten, welche sie in Initialen und sonst willkürlich anbrachten, beweisen, dass ihre Phantasie gern in der Natur weilte. Und noch weniger bei den Laien, für welche diese Bücher bestimmt waren; Krieg, Jagd- und Landleben hielten die vornehmen Franken in beständiger Berührung mit der Natur. Wenn sie sie nicht verstanden, wenn sie mit so unvollkommener Darstellung zufrieden waren, musste dies in etwas Anderem liegen. Zum Theil ohne Zweifel in der Rohheit der Sitten. Es gehört eine gewisse sittliche und geistige Durchbildung dazu, sich in die Dinge zu versenken, sie nicht bloss als Gegenstände des Gebrauches und der Begierde, sondern um ihrer selbstwillen aufzufassen. Die Sitte wirkt auch auf die Erscheinung zurück; ist die sittliche Richtung der Menschen eine schwankende, unklare, sinnliche, so bleiben auch ihre Bewegungen, der Ausdruck ihrer Mienen, die Bildung ihrer Züge roh und unverständlich.

Dazu kommt dann aber, dass die Darstellung des individuellen Lebens eine Vorbildung des Formensinnes fordert, welche sich nur in dem Gebiete abstracter Verhältnisse, in der allgemeinen architektonischen Region erlangen lässt. Wir finden daher bei allen Völkern, dass der Schönheitssinn sich zuerst im Abstracten und Allgemeinen übt, dass die Kunst mit Formspielen anfängt, von deren Bedeutung sie keine Rechenschaft zu geben hat, und erst spät zur Darstellung des Wirklichen und Individuellen übergeht. Erst wenn die Architektur den Sinn für Maassverhältnisse, für die Bedeutung der Linien und Massen, für die Wirkungen des Lichtes erschlossen hat, ist eine künstlerische Auffassung des Lebens möglich. Aber auch die Architektur tritt im Leben der Völker nicht sogleich nach ihrem nationalen Erwachen hervor, sondern bedarf langer Vorübung, welche sie theils an Einzelheiten der noch kunstlosen Bauten, theils und hauptsächlich aber an leichteren Aufgaben, am Geräthe, an der Tracht, an Waffen und Aehnlichem erlangt. Erst wenn durch diese harmlose, fast spielende Thätigkeit der Geschmack gefestiget und zugleich die religiöse politische Bildung soweit gediehen ist, um nationales Selbstbewusstsein zu

¹⁾ Z. B. Agnellus (Vit. S. Maximiani c. VI. in Murat. Ser. rer. Ital. t. II. part. 1. p. 108) von Teppichen, in welchen die Wunder Christi eingewebt sind: *In carne omnes vivae sunt.* — Fortun. lib. I. carm. 12: *Artificemque putes hic animasse feras*

geben, entsteht die Architektur des Volkes, unter deren leitendem Einflusse demnächst allmählig die anderen Künste Gestalt gewinnen.

Die Geschichte gewährt uns selten oder nie vollkommene Anschauungen dieses Hergangs. Allerdings treffen wir bei rohen, zu höherer Entwicklung unfähigen oder nicht gelangten Völkern jene ersten Vorarbeiten, Verzierungen an Waffen und Geräthen, die nicht ohne Geschmack ausgeführt sind, während eine ausgebildete Architektur und ernsthafte bildnerische Leistungen ihnen völlig fehlen. Aber wir wissen dann nicht, ob und wie diese Anfänge zu wirklicher Kunst geführt haben würden. Bei den Culturvölkern dagegen hat die vollendete Kunst meistens jene Vorarbeiten so vollständig vertilgt oder verdeckt, dass nichts mehr von ihnen zu erkennen ist. Nur der lange Zeitraum, der bei diesen Völkern zwischen den ersten Aeusserungen ihrer geistigen Bildung und den ältesten uns bekannten Kunstwerken liegt, verräth, dass diesen, so primitiv sie der entwickelten Kunst gegenüber erscheinen, frühere, allmähliche Vorübungen vorhergegangen sein müssen, über deren Beschaffenheit uns dann vereinzelte Nachrichten und die Gestalt jener ältesten Kunstleistungen einige Andeutungen geben.

Bei den Germanen allein erlaubt uns die grössere chronologische Nähe und die Fülle des Materials einen tieferen Einblick. Wir sahen in den oben betrachteten Schmucksachen ihre ersten künstlerischen Anfänge, wir treffen sie in der karolingischen Epoche in weiterer Entwicklung, aber immer noch auf einer Vorstufe und dabei im ungleichen Kampfe mit einer fremden übermächtigen Civilisation. Auch die früheren Culturvölker haben schwerlich Alles sich selbst zu verdanken; wo wir die Geschichte ihrer Frühzeit kennen, finden wir, dass sie Ueberlieferungen älterer Nationen empfangen und benutzten. Aber diese Traditionen waren vereinzelt, von mehreren Seiten zusammentreffend, dem empfangenden Volke auf seinem heimischen Boden zugeführt und wurden durch den Einfluss der eigenen sittlichen und religiösen Anschauungen bald ihres fremden Charakters entkleidet und mit einheimischen Elementen verschmolzen. Hier dagegen stand die ganze bisherige Civilisation aller Völker, wie sie im römischen Reiche zu einer Einheit verwachsen und durch langjährige Uebung erstarkt war, der schwachen, unsicheren Bildung der germanischen Stämme gegenüber. Ihre nationale Eigenthümlichkeit war zwar zu tief begründet, um sich ganz römischer Weise hinzugeben, aber nicht stark genug, um davon unberührt zu bleiben. Sie erhielt sich nur im steten Kampfe und somit in innerer Beziehung und gewissermaassen in Abhängigkeit von ihr, bis endlich mit der Bekehrung zum Christenthum auch jener Widerstand aufhörte. Aber indem sie nun redlich und eifrigst strebten, sich die ihnen von der Kirche zugeführte römische Bildung anzueignen, machte sich unwillkürlich und fast gegen ihren Willen ihre in jenem

langen Kampfe erstarkte nationale Eigenthümlichkeit geltend. Der äussere Kampf war zum inneren Zwiespalt geworden, der in allen ihren Aeusserungen erkennbar ist, und der auch jene auffallende Verschiedenheit ihrer Kunstleistungen erklärt. Bei allen höheren Aufgaben waren sie ungeübte, und durch das innere Widerstreben ihrer Nationalität gehemmte Schüler, und nur bei untergeordneten Leistungen, wo keine Vorbilder sie hinderten dem nationalen Gefühl zu folgen, bewegten sie sich mit Freiheit und sicherer Hand. Erst in der folgenden Epoche, nachdem die römische Civilisation an Kraft verloren, die germanische Nationalität sich weiter entwickelt hatte, fand dieser Zwiespalt seine Lösung und es bildete sich eine Anschauungsweise, in welcher beide Elemente, das römische und das germanische, zu einer neuen Gestalt verschmolzen waren.

Die karolingische Zeit ist daher die letzte, wo wir hoffen dürfen, die germanische Eigenthümlichkeit in künstlerischer Beziehung noch in ihrer Reinheit zu erkennen, und so das Mittel zu gewinnen, ihre Spuren auch in jener späteren Gestaltung aufzusuchen. Freilich ist dies nicht ganz leicht. Die Individualität der Völker entwickelt sich, wie die der Einzelnen nur allmählig; die ersten Anfänge der Kunst gleichen sich überall in gewissem Grade. Der menschliche Geist beginnt überall damit, sich selbst, seine Anforderungen kennen zu lernen, er arbeitet aus sich heraus und seine erste künstlerische That ist, die Elemente der Form, die Gegensätze und symmetrischen Beziehungen, sich zu versinnlichen. Er lehnt sich dabei gern an die Erscheinungen an, welche er bei seinen ersten technischen Arbeiten hervorgebracht hat, die gewöhnlich dieselben, weil die leichtesten, sind, und hauptsächlich in der Bearbeitung des Holzes und im Flechtwerk bestehen. Es kann daher nicht befremden, wenn wir fast überall, selbst bei höchst entlegenen und viel tiefer stehenden Völkerschaften Züge wahrnehmen, die der Ornamentation jener germanischen Schmucksachen verwandt sind. Selbst bei den Wilden auf den Inseln der Südsee kommen an Kähnen, Waffen, Geräthen u. s. f. Verzierungen durch parallele Lagen von geraden oder gebogenen Strichen, Verflechtungen wie Tauwerk oder wie Matten, kühn geschwungene Züge, Kreise und Spirallinien, mithin dieselben Elemente und in ganz ähnlichen Verbindungen vor, wie auf germanischen Schmucksachen. Es ist merkwürdig, dass dies schon bei diesen rohen Völkern zu höchst geschmackvollen Anordnungen führt¹⁾. Aehnliche Motive kommen dann auch in der Frühzeit der Culturvölker vor. Noch die Säule vom Schatzhause des Atreus zu Mykenae, dieser vereinzelte, un-

¹⁾ Vgl. Owen Jones, Grammatik der Ornamente, Taf. I—III. und die den Text begleitenden Holzschnitte. Besonders schön und merkwürdig ist ein Ruder aus Neuseeland, Taf. III. Nr. 5 und 8. Auch die Tätowirung der Haut besteht oft in Spiralen.

schätzbare Ueberrest des frühesten griechischen Alterthums, ist an ihrem Stamme mit im Zickzack gelegten Bändern und innerhalb derselben mit aneinander gereihten Spiralen, also in einer Weise verziert, welche der germanischen sehr nahe kommt. Auch das Motiv des Bandgeflechtes ist keineswegs eine ausschliesslich deutsche Erfindung. In assyrischen Denkmälern lässt es sich nachweisen. In der Blüthezeit griechischer Kunst ist es ein beliebter Schmuck des Pfahls an der Basis, dem es den Ausdruck des schwellenden, elastischen, durch diese Bänder zusammengedrängten Stoffes giebt. Auch als Bezeichnung horizontaler Glieder oder des Umschliessenden kommt es schon an griechischen Monumenten und besonders häufig an römischen Mosaiken vor, wo es der Technik zusagte. Man darf dabei nicht an eine Uebertragung denken; es war eben eine einfache Form, auf welche verschiedene Zeiten und Völker hingeführt wurden.

Erst im Gebrauche dieser Formen zeigt sich die germanische Eigenthümlichkeit; während sie bei allen anderen Völkern nur gelegentlich, vereinzelt, mit bestimmter Bedeutung und in einfachster Weise angewendet waren, sind sie hier die beliebtesten, vorherrschenden und demnächst auch weiter ausgebildeten Ornamente. Aus dem einfachen, auf regelmässiger Wiederkehr derselben Biegungen beruhenden Bandgeflecht entsteht nun die complicirte Verschlingung, welche in mehr oder weniger dichten, wechselnden und unberechenbaren Wendungen eines oder mehrerer bald riemenartig spröder, bald weicher und beweglicher, auch wohl schlangenartig schwelender Körper besteht und an einem beliebigen Punkte durch das Verbergen oder sichtbare Hervortreten des Endes abschliesst. Statt der einfachen, klar zu Tage liegenden Regelmässigkeit ist also ein künstliches Formenspiel gegeben, welches dazu auffordert, nach seiner Regel zu forschen, und dadurch den Eindruck des Geheimnissvollen und Räthselhaften oder auch, wenn sich jene Riemen zu Thiergebildern gestalten, den des Schauerlichen, Schreckenenerregenden macht. In den karolingischen Miniaturen ist dann diese Richtung weiter entwickelt der Ausdruck des Schauerlichen, Wilden, Dunkeln ist verschwunden, aber die Neigung zu abstracten Formen und überraschenden Zusammensetzungen, zu künstlichen Beziehungen und kühnen Uebergängen in Thiergebilde geblieben und zu einem sinnreichen Spiele ausgebildet, in dem sich die Phantasie mit wunderbarer Meisterschaft ergeht. Es ist ein Spiel ohne äussere Zweckbestimmung und mit dem Scheine subjectiver Willkür, das aber, weil an die traditionelle Form der Buchstaben sich anschliessend und mit einem Aufwande von Kunstmitteln, zur Zierde der heiligen Bücher ausgeführt, einen ernsten Charakter annimmt und sich bald als ein andächtiger, festlicher Schmuck darstellt.

Erst bei der Vergleichung dieser Ornamentik mit der Kunst anderer

Völker werden wir uns der Gründe und des Umfanges ihrer Verschiedenheit bewusst. Die ganze alte Welt hatte ein so feines Phantasiespiel nicht gekannt; ihre Ornamente waren Bilder von Naturgegenständen oder Andeutungen der plastischen Form. Bei den Aegyptern herrscht das Natur-element so sehr, dass selbst die Säule eine Nachbildung der Blume wird. Bei den Griechen finden wir zwar in der dorischen Baukunst strenge, lineare Ornamente, aber sie sind offenbar nur die Trabanten der architektonischen Linien, nur die feinen inneren Schwingungen der mächtigen Töne des grossen Accordes; im ionischen und korinthischen Style gehen sie zum Theil zwar darüber hinaus, aber dann auch sofort in Thier- und Pflanzengestalten über. Und ebenso wie in der Baukunst verhalten sich die Ornamente der Vasen und anderer beweglicher Gegenstände. Sie sind entweder bildnerischer oder tektonischer Art, sie bleiben in dem Kreise der Naturgesetze.

Schon in den letzten Zeiten des römischen Reiches versucht die Phantasie sich von diesen zu emancipiren, durch überraschende, willkürliche Zusammenstellungen zu wirken, und in der byzantinischen Kunst bringt diese neue Richtung schon neue Formen hervor. Namentlich an den Kapitälern kommt eine Ornamentation auf, welche weder an Naturgebilde noch an die architektonische Function dieses wichtigen Gliedes erinnert, sondern in selbstständigen und eigenwilligen Linienspielen besteht. Auf ihrer Höhe finden wir dann diese Richtung bei den Arabern; sie sind unbestritten die Meister in diesem anmuthigen, abenteuerlichen Spiele, in der geistreichen, spitzfindigen Durchführung des Bedeutungslosen, in dem Märchen der Linie. Mit Recht hat die Arabeske von ihnen den Namen. Daneben ist dann aber sofort die irische und fränkische Ornamentik zu nennen, die obgleich in phantastischer Bildung mit den Arabesken wetteifernd, ganz unabhängig von den Arabern und selbst von jenen byzantinischen Anfängen, aus germanischen oder doch nordischen Elementen entstand¹⁾. Aehnliche Wirkungen setzen ähnliche Ursachen voraus; wir dürfen daher vermuthen, dass die Entstehung der gleichen Richtung bei den sonst so verschiedenen Völkern, auf einer, ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft beruhe.

¹⁾ Man hat aus dem kurzen diplomatischen Verkehr Karls d. Gr. mit dem Kalifen auf einen künstlerischen Einfluss schliessen wollen. Allein abgesehen davon, dass derselbe an und für sich nicht dazu geeignet war, steht dem auch der augenscheinliche Zusammenhang der fränkischen Kunst mit den früheren germanischen Schmucksachen und den irischen Manuscripten entgegen; auch war die arabische Kunst in dieser Frühzeit kaum soweit entwickelt, um diesen Einfluss auszuüben. Noch weniger konnte ein solcher von den Byzantinern ausgehen, die, wie wir gesehen haben, gerade in dieser Beziehung keine Vorbilder gaben.

Ein Gemeinsames von hoher Bedeutung ist nun, dass sie alle Schüler einer schriftlichen Offenbarung sind, und die Frage ist nicht zu umgehen, ob dies mit jener künstlerischen Richtung zusammenhängen könne. Ein gewisser Zusammenhang der Schrift mit phantastischer Ornamentik ist augenscheinlich. In den Buchstaben selbst liegt ein phantastisches Element; sie bestehen aus Formen, deren Ursprung aus Naturbildern oder bestimmten Gesetzen, wenn ein solcher stattgefunden, nicht mehr zu erkennen ist und die dem Auge räthselhaft und fremdartig entgegentreten. Daher dienten den Arabern die Koranstellen vermöge ihrer Schriftzüge geradezu als Wandschmuck, und jene irische und fränkische Ornamentik entwickelte sich aus den Federzügen des Schreibers. So war also bei beiden die Schrift wenigstens die äussere Veranlassung oder ein Mittel zu jenen Arabeskenspielen.

Allein die Veranlassung ist nicht der Entstehungsgrund; sie würde unbenutzt geblieben sein, wenn nicht schon eine Neigung dazu vorhanden gewesen wäre. Den Griechen fiel es niemals ein, ihre Buchstaben zu Ornamenten zu gestalten, sie kannten keine anderen Verzierungen als die von Naturgebilden oder aus der organischen Bedeutung der Form hergeleiteten. Selbst als Byzantiner entschlossen sie sich schwer und spät die Initialen freier zu behandeln.

Der wahre Grund jener phantastischen Richtung liegt daher tiefer, nicht in der Schrift selbst, sondern in der Anlage der Völker, welche sie zum Schriftthum, zur Annahme und Ausbildung einer auf schriftlicher Offenbarung beruhenden Religion geeignet macht. Es giebt allerdings einen Unterschied zwischen den Völkern der Naturreligion und denen der Offenbarung oder der Schrift. Jedes erfordert eine andere Begabung. Zur Ausbildung einer reichen, in gewissem Grade befriedigenden Naturreligion gehört ein inniges Verständniss der Natur, ein Gemeinleben mit ihr, welches dann durch die Verwandlung der Naturmächte in göttlich menschliche Gestalten veredelt, ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte und ein Behagen gewährt, das der Offenbarung keinen günstigen Boden, wenigstens kein Bedürfniss und keine Sehnsucht entgegenbringt. Soll sie die richtige Stätte finden, so muss sie an Völker gelangen, die nicht so wie jene mit der Natur verwachsen und von ihr befriedigt sind, sondern hinter ihr ein höheres Geheimniss ahnen, und daher die ihnen gebrachte Lösung mit dankbarer Empfänglichkeit aufnehmen. Jenes erzeugt eine objective Stimmung, die in künstlerischer Beziehung zu plastischer Wirklichkeit und Fülle hinneigt, dies eine vorwaltende Subjectivität und Innerlichkeit, welche sich gern in freien, phantastischen Vorstellungen ergeht.

Der Gegensatz zwischen solchen Völkern hängt zum Theil mit der

Beschaffenheit ihres Wohnsitzes zusammen. Die Griechen in dem schönsten Lande der Welt erzeugten die vollkommenste Naturreligion, die Germanen in ihren nordisch rauhen Wäldern, und die Araber, die Wanderer der Wüste, waren für die Aufnahme der ihnen zugeführten Lehre vorbereitet. Aber er hat auch seinen historischen Grund. Schon in der alten Welt fanden wir Völker, deren Religion in einen Gegensatz zur Natur trat und daher mehr den Charakter der geoffenbarten als der natürlichen hatte; ich meine nicht bloss die Juden, sondern auch die Perser. Aber bei beiden war die geistige Lehre noch an ein Naturelement gebunden. Das Wort Zoroasters hatte nicht die Bedeutung göttlicher Erleuchtung sondern die der Einsicht eines weisen Mannes in göttliche Dinge; schon durch ihre Tendenz auf Nützlichkeit war seine Lehre an die Wirklichkeit geknüpft. Das Judenthum aber haftete an der natürlichen Abstammung des Volkes und an seinen äusseren Schicksalen; es war mehr Negation der Naturgötter, als selbstständige, den Einzelnen befreiende Weltreligion. Bei beiden war daher ihre abweichende religiöse Stellung ohne positive künstlerische Resultate. Auch bei den Griechen und Römern zeigten sich diese nicht sofort, nachdem die nicht mehr haltbare Naturreligion der Offenbarung Raum gegeben hatte. Die angestammte Auffassung der Natur erhielt sich noch Jahrhunderte lang, wenn auch getrübt, und nur bei den neu hinzutretenden, durch ihre Begabung für die Offenbarung vorbestimmten Völkern treten die ersten Keime einer neuen Richtung, wenn auch noch in sehr unscheinbarer Gestalt an das Licht. Auch bei ihnen geschah dies aber mit einer, in ihrer Lehre begründeten specifischen Verschiedenheit. Der Islam fasst die Sonderung des Geistigen und des Natürlichen schroff und ungemildert auf, er erkennt in der Natur nicht die Wirkungen Gottes, achtet ihre Gesetze nicht als göttliche, hält den Begriff des göttlichen Willens und der Vorherbestimmung mit aller Consequenz fest; Allah ist ein Despot wie die irdischen Herrscher des Morgenlandes, nur ein grösserer. Im Christenthume dagegen steht zwar die Offenbarung und der Wille Gottes hoch und frei über der Welt und ihren Gesetzen, aber auch diese sind Gottes Schöpfungen, sie werden geehrt, und beides, Göttliches und Irdisches, steht in einem im Einzelnen vielleicht schwer anzugebenden, aber nicht zu verkennenden Zusammenhange. Auch hatte die Schrift für die Christen nicht ganz denselben, ausschliesslichen Werth wie der Koran; dieser war das durch den Propheten gegebene abstracte Gesetz, während die heiligen Schriften der Christen, wie sehr man sie auch als unmittelbare Eingebungen Gottes ansehen mochte, doch immer theils auf die Geschichte des jüdischen Volkes, theils auf die Persönlichkeit Christi, auf seine göttlich-menschliche Erscheinung hinwies. Das Christenthum ist daher auf Schrift und Natur zugleich angewiesen, und es liegt nur in der menschlichen

Schwäche, dass die Vereinigung des Gegensatzes nicht leicht und mit einem Male, sondern allmählig, stufenweise erreicht wird. Bei den Völkern des Islam ist deshalb auch die Arabeske die einzige Aeusserung des Formsinnes, anmuthig und lockend, aber unfruchtbar; bei den Christen trägt sie dagegen gleich anfangs den Keim zu höherer Entwicklung in sich.

Dieses frühzeitige, den höheren Gattungen voraneilende Hervortreten des arabeskenartigen Ornamentes in der abendländischen Kunst giebt uns wesentliche Aufschlüsse über ihren Charakter und ihre Richtung. Um diese aber in ihrer vollen Wichtigkeit aufzuzeigen, ist vorher auf eine verwandte Erscheinung auf einem anderen Gebiete, auf dem der Poesie, aufmerksam zu machen. Auch hier nämlich zeigt sich bei den abendländischen und besonders bei den germanischen Völkern eine formelle Eigenthümlichkeit sehr viel früher, als die tiefere Durchbildung ihres moralischen Charakters, nämlich in der Anwendung des Reimes.

Bekanntlich hatten die Griechen und Römer ihn nicht; ihre Versmaasse bestanden in dem regelmässig durchgeführten, rhythmischen Wechsel langer und kurzer Sylben, ohne andere Bezeichnung des Ausganges der Verse als durch den Ablauf dieses Maasses. Für die Wirkung des Gleichklanges waren sie nicht unempfindlich, sie brauchten ihn aber nur selten und niemals in nothwendigem Zusammenhange mit dem Versmaasse, sondern immer nur als zufällige, überraschende Andeutung der Uebereinstimmung einzelner Begriffe oder wegen eines bestimmten, beabsichtigten Wohlklanges. Ebenso anerkannt ist dagegen die Wichtigkeit und fast Unerlässlichkeit des Reimes für die Poesie der modernen, christlichen Völker des Abendlandes. Wir sehen daher hier einen durchgreifenden Unterschied des Formgefühles, und es ist höchst bemerkenswerth, dass sich derselbe auch hier zuerst in dieser Periode geltend macht.

Schon die Dichter der lateinischen, christlichen Hymnen des 4. und 5. Jahrhunderts sagten sich von der Herrschaft der antiken Versmaasse los; sie mochten ihnen kalt und, besonders als seit der Zeit des Ambrosius der gemeinsame Kirchengesang üblich wurde, zu künstlich erscheinen. Statt derselben wählten sie einfachere Formen, vorzugsweise vier- oder achtfüssige Jamben oder Trochäen, wie sie auch schon bei den Römern in Volks- und Soldatenliedern vorgekommen waren, welche in ihrem Rhythmus und in ihrer correspondirenden Wiederholung einige Aehnlichkeit mit dem Tonfall der antithetischen Verse der alttestamentarischen Poesie hatten. In dieser Wiederkehr gleichtönender, zweitheiliger Versmaasse lag denn schon ein Element, welches den Reim erleichterte und fast darauf hinführte. In der That finden sich hier auch schon frühe einzelne gereimte Stellen, aber diese Form kam dennoch nicht zum vollen Bewusstsein und zu weiterer Ausbildung, und die gelehrten Dichter der karolingischen Zeit

kehrten sogar in ihren Hymnen wieder zu den antiken Maassen zurück¹⁾. Erst durch eine Regung des germanischen Volksgeistes kam der Reim in allgemeinen Gebrauch.

Die alten Germanen und ihre Stammverwandten, die skandinavischen Völker hatten ebenfalls den Reim in unserem Sinne des Wortes noch nicht, allein der feststehende Gebrauch der Alliteration zeigte sie schon für den Gleichklang empfänglich. Es ist nicht zu verkennen, dass der Reim mit der Wortbildung der Sprachen in engem Zusammenhange steht²⁾. Die alten Sprachen mit ihren langen Flexionsendungen, welche sich an die kurzen Stammsylben anhängen, sind schon deshalb für den Reim wenig geeignet, weil er nothwendig auf jene weniger bedeutsamen Endungen fallen müsste. Die nordischen Sprachen waren es aus einem anderen Grunde nicht, wegen der vorherrschenden Einsylbigkeit und Härte ihrer Wörter; allein ebensowenig besaßen sie die festausgeprägte Geltung der Sylben, welche eine Bedingung der antiken Versmaasse war. Sie bedurften daher zu ihrer poetischen Behandlung einer anderen Regelmässigkeit, welche ihnen nach alter Volksgewohnheit durch den Gleichklang, zunächst in der Form der Alliteration, gegeben wurde. Diese Form und ihr Gebrauch bei den nordischen Völkern vor der Annahme des Reimes zeigt also schon eine Anlage für denselben, welche es nicht gestattet, seine spätere Ausbildung bloss dem Vorgange jener christlichen Hymnen zuzuschreiben; es ist vielmehr sehr merkwürdig, dass auch hier das Christliche und das Germanische nach derselben Richtung hinwiesen.

¹⁾ Vgl. Daniel, thesaurus hymnologicus, Hal. 1841, desselben hymnologischen Blütenstrauss, Halle 1840, und Fortlage, Gesänge christlicher Vorzeit (in Uebersetzungen), Berlin 1844. Der h. Ambrosius († 397) und Prudentius haben noch keinen Reim, dieser braucht aber zuerst das Maass der achtfüssigen Trochäen, und man bemerkt an den Ausgängen der Verse schon eine Neigung zur Assonanz. Ob der dem Papste Damasus († 348) zugeschriebene gereimte Hymnus in dieser Form ächt ist, mag dahin gestellt bleiben, dagegen wendet der h. Augustinus († 430) den Reim schon wiederholt an, aber unregelmässig und zufällig; auch fand er nicht sogleich Nachfolge. Noch Fortunatus (um 600) scheint den Reim eigentlich nicht zu kennen; in seinem berühmten, mächtigen Kirchenliede: *Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium*, ist offenbar etwas Reimartiges beabsichtigt, aber es kommt gewöhnlich nur zur Assonanz. Jetzt finden sich immer mehr Spuren des Reims; so in dem bekannten Liede des Paulus Diaconus († gegen 800): *Ut queant laxis resonare fibris*. Allein Alcuin und sein Schüler Rhabanus Maurus († 856) brauchen in ihren Kirchenliedern Hexameter und selbst das sapphische Maass. Erst bei Notker († 912) finden sich in der lateinischen Kirchenpoesie deutliche Reimspiele.

²⁾ Es versteht sich, dass diese Bemerkungen den Gegensatz der Metrik und der gereimten Poesie nur in rein formeller Beziehung ins Auge fassen, und daher die tieferen, ebenfalls schon im Wesen der Sprache begründeten Gegensätze der Quantität und des Accents nicht berühren.

Oft hat man die Entstehung des Reimes bloss durch jene Eigenthümlichkeit der Sprache erklären, und daraus, wie aus einer natürlichen Nöthigung, herleiten wollen. Allein diese Nöthigung ist keine äusserliche; die Sprache ist nicht ein dem Nationalgeiste auferlegter Zwang, sie ist sein eigenstes, wenn auch im Einklange mit den natürlichen Verhältnissen vollbrachtes Werk, der treue Ausdruck seines inneren Wesens. Auch war diese Nöthigung nicht vorhanden. Die germanischen Dialekte, für die Schrift und für jede Cultur noch unausgebildet, schlossen sich in jugendlicher Fügbarkeit den antiken Sprachen an. Das Gothische des Ulfilas trägt deutliche Spuren griechischen Einflusses; der härtere Sinn des fränkischen Stammes, von den geographischen Verhältnissen unterstützt, widerstand zwar kräftiger, aber dennoch zeigen die ältesten deutschen Sprachproben, welche auf uns gekommen sind, eine Einwirkung der lateinischen Formen, namentlich auch in der Beziehung, welche dem Reime ungünstig war, in der Ausbildung langer Flexionsendungen. Es würde leichter gewesen sein, in diesen Sprachen Verse nach antiken Maassen zusammenzubringen, an welchen der unkritische Geschmack der Zeit keinen Anstoss genommen hätte, als sie zu gereimten Dichtungen zu verwenden. Es war daher nur die innere, zugleich christliche und germanische Richtung auf das Musikalische, Wohl lautende des Reimes, welche zu dieser Form hietrieb, und welche in der germanischen Sprache ein besser dazu geeignetes Mittel fand, als in der lateinischen, ungeachtet der Veränderungen, die sie bei dem Verfall der alten Literatur erlitt. Diese Neigung wirkte nun aber auf die Sprache ein, bildete sie mehr und mehr für diesen Zweck, sonderte die begrifflichen Bestimmungen als Hilfwörter von dem bedeutungsvollen Stammworte, und brachte nun bald wirkliche Reime in der neuen Sprache hervor. Bei den ersten deutschen und christlichen Versen, in der poetischen Version der Evangelien durch den Mönch Ottfried ist der Reim, wenn auch noch roh und unvollkommen, doch schon anerkannte und beständig durchgeführte Regel. Er fand nun allgemeine Nachahmung, sowohl in deutschen als in lateinischen Dichtungen, und behauptete demnächst auch in den übrigen Nationalsprachen des Abendlandes seine unbedingte Herrschaft¹⁾.

¹⁾ Die Ueberreste gothischer Sprache und das älteste Fragment eines deutschen Heldengesanges, das berühmte Hildebrandslied aus dem 8. Jahrh. haben nur Alliterationen, keinen Reim. Selbst noch die mit Ottfrieds Gedicht gleichzeitige niedersächsische Evangelienharmonie ist nur alliterirt. In lateinischer Rede brauchte man dagegen in Deutschland auch bei germanischen Stoffen (wie in dem Walter von Aquitanien des Mönches Ekkehard aus dem 10. Jahrh.) den Hexameter, und die skandinavische Sprache blieb auch in der Edda bei Alliterationen stehen. — Die Geschichte des Reimes in ihrer Beziehung auf die Sprache bedarf noch näherer Untersuchung, völlige Aufklärung

So zeigt sich also in der germanischen Welt der Reim, das Formprincip der neu entstehenden und künftigen Poesie, ungefähr gleichzeitig mit den ersten Regungen eines neuen Formprincipes für die bildende Kunst. Beide treten in ähnlicher Weise hervor, unbemerkt und anspruchslos neben der bewussten Nachahmung antiker Vorbilder; der Reim in den deutschen, für das Volk bestimmten Versen neben den lateinischen Poesien der gelehrten Dichter in Hexametern und im sapphischen Maasse, die Arabeske neben den antiken oder byzantinischen Formen der Architektur und der höheren bildenden Kunst. Wir dürfen daher einen inneren Zusammenhang vermuthen, natürlich nicht einen unmittelbaren des Reimes und jener Ornamente, wohl aber des Gefühles, welches beide hervorrief. Freilich nimmt der Reim eine andere Stelle in der Dichtkunst ein, als die Arabeske in der bildenden; diese erscheint neben den übrigen Schöpfungen wie ein zufälliger Zusatz, der sie nicht berührt, während der Poesie irgend eine Form, die des Reimes oder des regelmässigen Wechsels langer und kurzer Sylben oder eine ähnliche, nothwendig ist. Aber dennoch kann die Ausbildung des Reimes auf demselben Formgefühl beruhen, welches auch die Arabeske erzeugt.

In dieser Vermuthung werden wir bestärkt, wenn wir auf die Völker sehen, bei denen der Reim vorkommt. Früher, als bei den Deutschen, finden wir ihn bei den Arabern; schon in den frühesten ihrer Dichtungen vor Muhammed, in den s. g. Moallakats, ist er angewendet. An eine Uebertragung von ihnen zu jenen ist gleichwohl nicht zu denken, man hatte im Abendlande von diesen arabischen Versen nicht die entfernteste Kenntniss. Noch früher war der Reim auch bei den Indern in Gebrauch, ohne dass eine Verbindung zwischen ihnen und den Arabern angenommen werden kann. Er war bei allen diesen Nationen, getrennt entstanden, bildete sich auch in verschiedener Weise aus.

Der Völkerkreis des Reimes ist daher nicht ganz derselbe, wie der der Arabeske; das Gemeinsame, welches ihn in so verschiedenen Zonen hervorrief, muss daher auch von dem, welches jener zum Grunde lag, verschieden sein. Wir wollen versuchen, es aus der Beschaffenheit der gereimten Poesie zu entdecken.

In den antiken Versmaassen hat jede Sylbe eine Bedeutung; sie wird nicht bloss gezählt, sie ist nicht bloss eine Sylbe überhaupt, sondern eine charakterisirte, lange oder kurze Sylbe. Indem sich nun diese Sylben

würde sie wohl nur dann erhalten, wenn man die Veränderungen der Musik oder doch des musikalischen Sinnes unter der Einwirkung des Christenthumes und der germanischen Nationalität näher nachzuweisen vermöchte. Einzelne Bemerkungen darüber gab schon Herder in dem 2. Theile der Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst (Sämmtl. W. Bd. 16. S. 15 ff.).

nach einer bestimmten Regel aneinander schliessen, im vorgeschriebenen Gange ein Ganzes bilden, erscheint dieses nach einem festen Gesetze gegliedert, in welchem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf. Dies ist nichts Künstliches und Conventionelles; vielmehr entsteht überall schon unwillkürlich in der prosaischen Rede ein Rhythmus durch die Verbindung der Worte; das Gefühl ordnet sie gern so, dass ihr Tonfall dem beabsichtigten Ausdrucke entspricht. Der Dichter erkennt nur dies Naturgesetz und bildet es aus. Die metrische Haltung des Gedichtes ist daher nur die künstlerische Regelung einer natürlichen Form; sie gleicht dem Umriss einer natürlichen, etwa menschlichen Gestalt auch darin, dass kein einzelner Strich oder Punkt selbstständig da steht, keiner willkürlich hingesezt werden kann, sondern jeder gerade so beschaffen sein muss, wie es in dem Gesetze liegt. Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und den gleichgültigen, bloss ausfüllenden Sylben, wie in den gereimten Versen, ist daher hier durchaus nicht vorhanden. Das Ganze bildet eine vollkommene Einheit.

Im Reime herrscht dagegen das Princip des Gegensatzes und des Unterschiedes. Zwischen den wenigen bedeutsamen Sylben stehen viele, welche keine andere formelle Bedeutung haben, als die Entfernung jener anderen abzumessen. Diese haben daher keine Verbindung unter sich, sie erhalten sie erst durch den Reim. Der Gleichklang steht vereinzelt unter Ungleichem, er tritt dazwischen als eine plötzliche, unvermittelte Uebereinstimmung. Sich frei und mit blosser Symmetrie gehen lassen und durch einen kühnen Wurf zur Regelmässigkeit zurückkehren, das ist das Gesetz der gereimten Poesie. Man sieht, wie darin die spielende Phantasie eine viel grössere Freiheit hat; unter den gleichgültigen, frei hinfliessenden Worten erscheint das Wort des Reimes überraschend, wie eine Art Wunder. In der regelmässigen Verkettung der gemessenen Sylben herrscht dagegen durchweg ein festes Gesetz, eine Nothwendigkeit, wie in der plastischen Gestaltung der Naturkörper.

Der Reim geht daher aus einer Neigung zum Phantastischen und aus einer Stimmung hervor, in welcher der Gegensatz der Dinge, die Antithese, eine besondere Wichtigkeit hat. Bei den Arabern und bei den Germanen haben wir diese Richtung schon oben beobachtet; auch bei den Indern aber hat der grosse Gegensatz der Dinge, der Gegensatz von Ewigkeit und Vergänglichkeit, von schwelgerischem Geniessen und höchster Steigerung des Entbehrens, eine entschiedene Wichtigkeit, er verbindet sich hier bei den Brahmanen mit dem ganzen Reichthume eines polytheistischen Götterkreises, und tritt bei den Buddhisten mit aller Schärfe hervor. Mit diesen Völkern müssen wir aber auch die Juden in Verbindung bringen, bei denen der Gedanke des Gegensatzes noch tiefer aus-

gebildet, der Schwung der Phantasie noch kühner und voller ist. Hier finden wir nun in der hebräischen Poesie, wenn auch nicht die Form des Reimes, doch etwas sehr Verwandtes, die freie, von keinem festen Gesetze, sondern nur von einem feineren Gefühle geleitete Folge der Worte, und ihre Anordnung zu einer Antithese¹⁾.

Das geistige Element, welches bei allen diesen Völkern den Reim oder etwas Aehnliches hervorbrachte, ist daher hauptsächlich die Neigung zur Auffassung des Gegensatzes. Es hat hienach eine allgemeinere Bedeutung als das welches der Arabeske zum Grunde liegt, ist aber dessen Basis; denn die schriftliche Offenbarung ist gerade die entschiedenste Form des antithetischen, der Natur gegenüber tretenden Geistes. In der alten Welt gehört diese antithetische Richtung vorzugsweise dem Orient an. Die Culturvölker Europas, die Griechen und Römer mit ihren Vorgängern, sagen sich entschieden davon los, sie betrachten Himmel und Erde als eine grosse Einheit; bei ihnen verschwindet daher auch der Reim völlig, sie kennen nur die gegliederte, plastische Form des Maasses. Durch die Germanen kam jene Richtung wieder auf, sie brachten ein orientalisches Element in das europäische Leben und verschmolzen es mit den Resultaten jener klassischen Bildung, die sie als Erbschaft empfangen. Man kann diese Bemerkung in vielen Beziehungen weiter durchführen, und vielleicht darin die Eigenschaft finden, welche den neueren Europäern den universellen Charakter verleiht, und sie fähig macht, auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenartigsten Nationen einzugehen. Sie ist aber auch für das Verständniss der bildenden Künste, wie sie sich unter den Händen der germanischen oder halbgermanischen Völker entwickelten, vielfach wichtig. Gewiss trug die Bekanntschaft mit den hebräischen Dichtungen und ihrer formellen und geistigen Antithese dazu bei, diese Neigung zu begünstigen; dass man sie aber nicht ausschliesslich daher leiten darf, geht schon daraus hervor, dass bei den Byzantinern dieselben Vorbilder diese Wirkung nicht hervorbrachten. Die eigenthümliche Weise, wie dieses geistige Element bei den Germanen im Reime sowohl wie in der bildenden Kunst sich äusserte, zeigt endlich noch deutlicher, dass es seine Wurzel in ihrer Nationalität hatte.

Denn auch hier gestaltete sich das Princip des Gegensatzes und der Gebrauch des Reimes bei diesen Völkern nicht gleich, sondern in individueller Verschiedenheit. Bei den Juden finden wir auch hier eine Formlosigkeit, welche es zu fester künstlerischer Ausbildung nicht kommen lässt

¹⁾ Zuweilen geht schon hier die Antithese zum Gleichklange über, z. B. Jesaias 5. v. 7 (in de Wette's Uebersetzung): Er harrete auf Gutthat und siehe da Blutbad, auf Beglückung und siehe da Bedrückung.

Bei den Indern spricht sich in ihrem langgegliederten Versbau die ganze Weichlichkeit ihres Wesens aus. Bei den Arabern herrscht auch im Reime dasselbe Spiel zierlicher Willkür, wie in der Arabeske. Bei den christlich-germanischen Völkern endlich kommt es, wiewohl erst allmählig, noch nicht in dieser frühen Periode, und mit manchen Schwankungen und Uebergängen, zu einer geregelteren Ausbildung der gereimten Poesie. Ich darf dies nur andeuten, da die weitere Ausführung und Vergleichung dieser Verschiedenheiten im Gebrauche des Reimes mit den geistigen Eigenthümlichkeiten dieser Völker mich zu weit von meiner eigentlichen Aufgabe ablenken würde.

Dagegen bedarf es noch einiger Bemerkungen über die Verwandtschaft des Formprincipes, das sich in jener fränkischen Ornamentik, mit dem, welches sich im Reime zeigt, und über das Verhältniss dieses Formprincipes zu dem der griechisch-römischen Kunst. In dieser nahm die Ornamentation entweder die Gestalt eines natürlichen Gegenstandes an, oder wo dies (wie im Mäander, im Eierstabe und sonst) nicht der Fall war, folgte sie doch einem bestimmten Gesetze; nach diesem formte sie sich und lief so in horizontaler Richtung stets sich wiederholend einfach fort, ohne dass sich irgendwo ein Absatz, ein Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, sich ineinander spiegelnden Seiten bildete. Sie hatte vorherrschend die Bedeutung der Reihe. In der fränkischen Ornamentik ist dagegen die geradlinige Verzierung (z. B. die innerhalb der Initialen) nur eine Wiederholung, ein Reflex der äusseren Umriß, während die gekrümmte Linie sich frei und ohne ein nöthigendes Gesetz bis zu einem Höhenpunkte bewegt, dann sich umwendet und denselben Gang in entgegengesetzter Richtung wiederholt, endlich abbricht wie sie angefangen und so ihren Lauf in steter Erneuerung symmetrischer Wiederkehr vollendet. Jede Seite einer solchen Verschlingung ist nur der Abdruck der anderen, das Gesetz freier Uebereinstimmung ist es, das sie beherrscht. Wir sehen daher zwei verschiedene, sich entgegenstehende Formprincipien; in der antiken Kunst das der fortlaufenden Einheit, in der christlichen das der Wiederkehr oder der Zweiheit. Indessen während durch jene antike Einheit jedes Glied fest in sich zusammenhängend und daher von den anderen gesondert ist, beruht hier die äussere Zweiheit auf einer inneren geistigen Einheit. Denn ihre beiden zunächst getrennten Seiten sind durch ihre Stellung und durch ihre zwar nicht völlige, aber doch relative Gleichheit aufeinander bezogen, sie deuten auf einen inneren Mittelpunkt hin und sind durch diesen zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, das sein Gesetz in sich selbst trägt, nicht bloss in einer äusseren Begrenzung. Diese innere Einheit der einzelnen Theile giebt dann aber zugleich das Gesetz des Ganzen in ihrer Wiederholung.

Bei der Vergleichung des antiken Versmaasses mit dem Reimgesetze finden wir ganz dieselben Verhältnisse. Dort den festbegrenzten, geschlossenen Vers, der sein Gesetz in ununterbrochenem Verlaufe geradlinig erfüllt, hier das Abspringen und die Wiederkehr nach einer freien, ungemessenen Bewegung; dort die Einheit, hier die Zweiheit, der aber wieder eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient. In der bildenden Kunst sowohl als in der Poesie erscheint dies neue Stylgesetz in dieser Periode noch unvollkommen, es macht sich noch gleichsam zufällig geltend. Aber die Anlage dazu ist schon in diesen frühesten Anfängen vorhanden, und wir werden sehen, wie es später mehr und mehr auch in der höheren Kunst hervortritt. Da es auf der Verbindung entgegengesetzter, mannigfaltiger Formen beruht, die einem Mittelpunkte angehören, so können wir es vorläufig das Gesetz der Gruppierung nennen, welches dann dem Gesetze der Reihe, das in der alten Kunst herrscht, entgegensteht. Wollten wir bei der bildenden Kunst allein stehen bleiben, so könnten wir es das malerische Princip im Gegensatze zu dem Reliefstyl nennen, mit welchen dann die symmetrische Wiederkehr im Reime und der fortlaufende Gang des antiken Verses sich als höchst verwandt erweisen. Wir könnten dann darauf hindeuten, dass schon in den ersten christlichen Bildwerken diese symmetrisch-malerische Form sich zeigte¹⁾.

Dies führt uns auf eine zweite tiefere und mehr innerliche Verwandtschaft zwischem dem Reime und dem bildnerischen Sinne, welcher sich in dieser fränkischen Kunst schon geltend macht. Die Regel des antiken Versmaasses ist in der Natur begründet, sie geht aus dem Tonfall der Rede, aus dem Ausdrücke unmittelbar hervor. Aber mit dem Wesen des Wortes hat sie wenig oder gar nichts gemein, für dieses ist sie etwas ganz Aeusserliches; sie misst alles nach dem einförmigen Maasse von Länge und Kürze, die Mannigfaltigkeit der Bedeutung ist ihr gleichgültig. Im Reime dagegen kommt auch der Sinn der Worte in Betracht, und auch darin liegt ein Naturelement. Es ist ausser Zweifel, dass die Laute des Wortes keinesweges ganz willkürlich und ohne Beziehung auf die Bedeutung sind. Wenigstens gilt dies von der ersten Entwicklung der Sprache; bei den Stammwörtern ist eine Verwandtschaft des Lautes mit der Bedeutung nicht zu verkennen, gewisse Laute sagen einer Vorstellung zu, sie kehren in Wörtern ähnlicher Bedeutung wieder, werden bei geringen Abweichungen des Sinnes mit Modificationen gebraucht. Zum Theil ist die Verknüpfung gewisser Töne mit gewissen Begriffen so in der menschlichen Natur begründet, dass sie sich bei allen oder vielen Völkern findet, zum Theil beruht sie nur auf einer Gewöhnung, deren Ursprung nicht aufzu-

¹⁾ S. oben S. 90.

zeigen ist. Bei weiterer Ausbildung der Sprache herrscht zwar das Bedürfniss der Unterscheidung mannigfacher und freier Begriffe so sehr vor, dass darüber die erste Abstammung der Wörter vergessen wird, indessen behalten doch jene frühen Eindrücke noch ihre Kraft. Der Klang des Wortes hat daher eine Bedeutung, die wir eine musikalische nennen müssen, weil sie die Aeussere eines Geistigen und Individuellen im Reiche der Zeit und des Tones ist. Auch die Länge und Kürze der Sylben hängt, jedoch nur in den Stammsylben, mit dem Klange und der Bedeutung zusammen, bei der grammatischen Biegung und in der Zusammensetzung mehrerer Wörter geht aber diese Beziehung völlig verloren; für das Metrum ist daher jene Klangbedeutung des Wortes ganz gleichgültig, die Wörter werden wie Bausteine im Ebenmaasse aneinandergefügt. Im Reime dagegen tritt das Individuelle des Lautes deutlicher hervor, es wird durch die Wiederholung herausgehoben. Ist nun auch in einer entwickelten Sprache die Zahl der bedeutsam klingenden Worte nicht so gross, dass an diese Beziehung bei jedem Reime gedacht werden könnte, so wird doch dies musikalische Element der Rede in der gereimten Poesie vorzugsweise erhalten, und der Reim wird dem Dichter ein Mittel, durch die Art und den Wechsel der Klänge die Wortgebiete, in welchen sich seine Gedanken bewegen, und dadurch die Stimmung, aus welcher das Gedicht fiesst, auszudrücken¹⁾. Es ist nun bemerkenswerth, dass in der deutschen Sprache dies Bedeutsame des Lautes vorzugsweise gefunden wird; noch jetzt, nach den Einwirkungen so vieler fremdartiger Elemente, ist unsere Sprache reich an Wörtern, deren Klang bezeichnend ist. Sie war daher für die Anwendung des Reimes besonders geeignet.

Ganz ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit der Farbe. Auch sie ist an den Dingen charakteristisch, der höchsten Mannigfaltigkeit fähig und dadurch den feinsten Eigenthümlichkeiten sich anschliessend, dabei nicht bloss, wie das Maass, eine äussere, vergleichende Rücksicht, sondern wie der Klang eine selbstständige Aeussere der inneren Kraft. Sie kann daher als ein Ausdruck des Innersten, wenn ich so sagen darf: der Seele der Dinge, gelten, und ist es auch in der Wirklichkeit oft. Indessen verhält es sich hier ungefähr ebenso wie mit dem Klange der Worte in der Sprache; nur am Ursprünglichen, bei den Gattungen oder bei besonders kräftigen Dingen behält die Farbe diese Geltung, bei anderen wird sie durch Zufälligkeiten bestimmt. Auch die Kunst bedient sich ihrer daher nicht bloss in jener speciellen Beziehung,

¹⁾ Feine Bemerkungen in dieser Beziehung giebt die sehr beachtenswerthe Schrift von Poggel: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, Münster 1836.

als charakteristisch für den einzelnen dargestellten Gegenstand, sondern sie benutzt sie im Ganzen, um durch die Wahl und Verbindung der Farben, welche im Bilde erscheint, ein Allgemeines, eine Region des geistigen und körperlichen Lebens, eine Stimmung, auszusprechen. Ganz so wie in der Poesie der Reim erhält also die Farbe eine mehr subjective als objective Anwendung.

Ueberdies giebt es bei beiden einen noch unbestimmteren Gebrauch. Das Ohr wird durch den Klang der Reime auch dann ergötzt, wenn eine so tiefe künstlerische Durchbildung, wie zum Ausdrucke der Stimmung erforderlich, nicht vorhanden. Das Auge erfreut sich mit grösserem Rechte an einem harmonischen Wechsel der Farben, auch wo keine bestimmten Gegenstände dargestellt sind, kein Werk der höheren Kunst beabsichtigt ist. Farbe und Klang erscheinen hier nur als Elemente, die höherer Gestalt fähig sind, sie geben nur Ahnungen ihrer höheren Bedeutung und gewähren eine unbestimmte, aber nicht verächtliche Anregung des Sinnes.

Der Reim der karolingischen Zeit und selbst des späteren Mittelalters ist meistens nur in dieser Beziehung angewendet. Nach den ersten Versuchen Ottfrieds schritt die Ausbildung der deutschen Sprache keinesweges rasch vor, während die romanischen Sprachen noch viel später hervortraten. Zwar machte sich der germanische Sinn auch im Lateinischen geltend und der Reim wurde in ihr fast durchgängig angewendet. Allein in der gealterten, todten Sprache war an ein Herausheben der Bedeutung nicht zu denken, höchstens als Wortspiel oder als Antithese (also gerade durch den auffallenden, aber meistens zufälligen Gleichklang des Nichtverwandten) kommt eine Rücksicht auf die Bedeutung vor. Bis zu dem Ausdrucke der Stimmung erhoben sich aber diese lateinischen Dichtungen nicht; nur bei geistlichen Liedern, und meistens auch da nur aus der späteren Zeit des Mittelalters findet man dies, und zwar oft in grosser Schönheit¹⁾; in der Regel dagegen liegt dem Reime bloss eine kindische Freude an dem Klingeln der Worte zum Grunde, es ist die erste Regung eines musikalischen Sinnes.

Auf ganz ähnlicher Stufe finden wir denn auch den Farbensinn in den Werken des frühen Mittelalters. An den einzelnen dargestellten Gegenständen ist die Farbe schwach und weit entfernt von tieferem Aus-

¹⁾ Die lateinische Sprache, obgleich für mannigfaltige Anwendung des Reimes nicht passend, eignet sich vortrefflich für das Kirchenlied; der Feierlichkeit, dem Gewaltigen, Uebermächtigen sagen ihre vollen Vocale wohl zu, und selbst die wiederkehrenden Flexionsendungen sind diesem Ausdrucke günstig, wie das volle, weite, schleppende Kleid dem ernsten Feste. Anderer Meinung ist, vielleicht in allzuweit getriebener Consequenz, Poggel a. a. O. S. 122.

drucke; noch weniger ist an eine künstlerische Behandlung des Farbentones ganzer Bilder zu denken. Dagegen ist in den Arabesken und später auch in der Polychromie der Gebäude eine wohlthätige, harmonische und oft überraschend neue Zusammenstellung der Farben anzuerkennen.

Wir sehen daher in beiden Beziehungen eine Regung des Sinnes in neuer Richtung, in unbestimmter Allgemeinheit und in harmlosem Spiele, nicht in der Anwendung auf Individuelles oder in der Gestaltung ernster Werke. Es bedurfte erst einer weiteren Durchbildung der Nationen, ehe der Sinn sich dazu erheben konnte.

