

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-

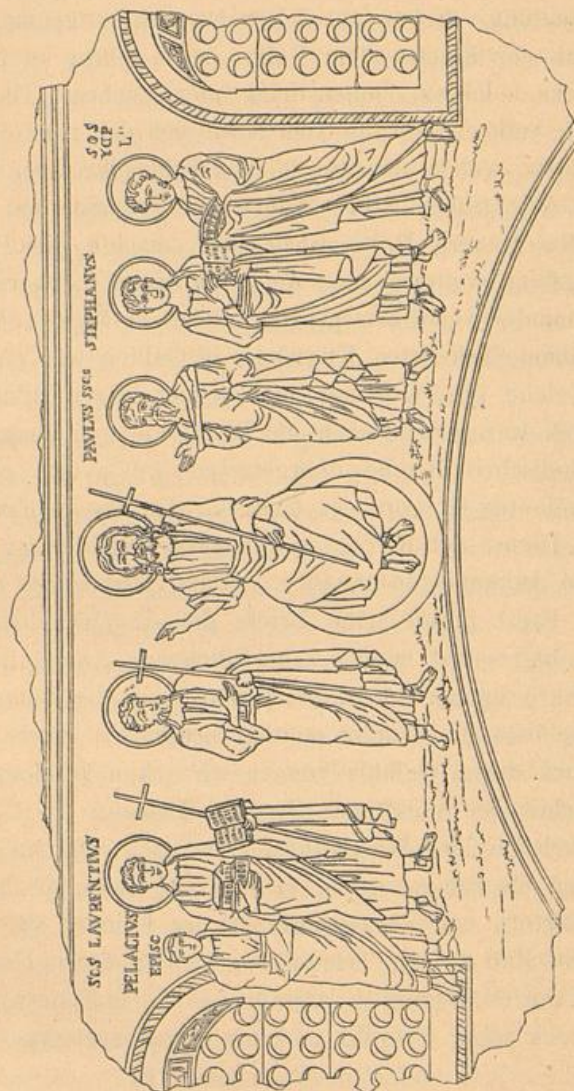
¹⁾ Liber pontificalis oder Catalogus Romanorum Pontificum bei Muratori. Scr. Tom. III. Es steht fest, dass der Bibliothekar Anastasius im 9. Jahrhundert, dem man früher den ganzen älteren Theil dieses Sammelwerkes zuschrieb, nur der Fortsetzer einer schon im 7. Jahrhundert und zwar mit Benutzung von 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 wallfahreteten, 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 unverstandenem 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 schlechtester 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.

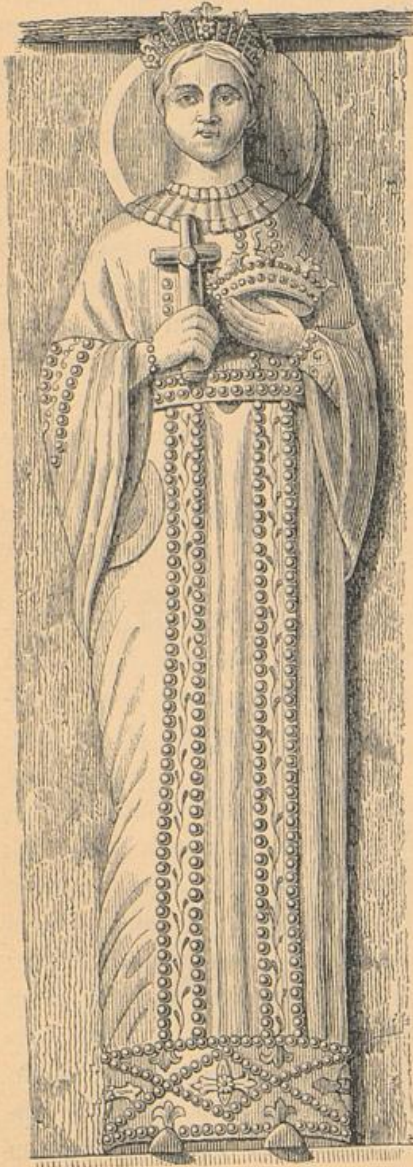


Fig. 133.



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.

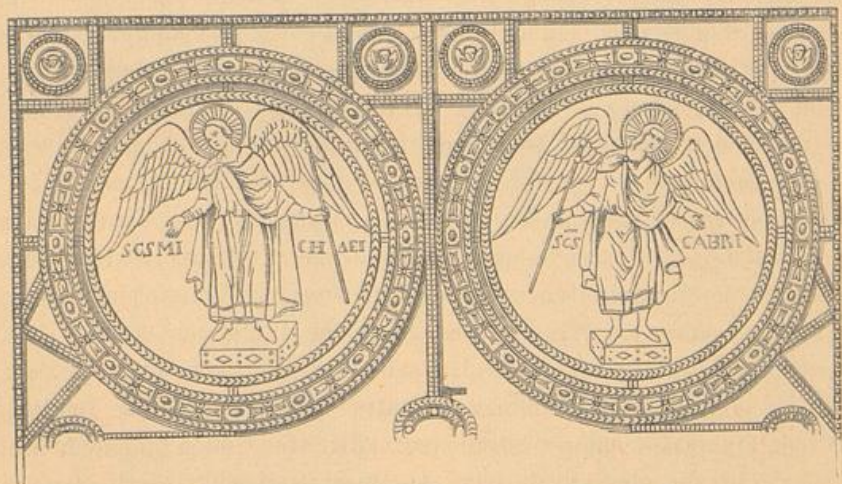
Nur in den Kleinkünsten, die zum persönlichen Luxus und zum Schmuck der Kirchen fortdauernd gebraucht wurden, namentlich in der Goldschmiedekunst erhielt sich ihre Tradition noch immer. Aber gerade hier machten die sauber gearbeiteten Kostbarkeiten der griechischen Kaiserstadt, die als Geschenke oder 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 Sturmschritten

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 Gewaltigkeit 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.

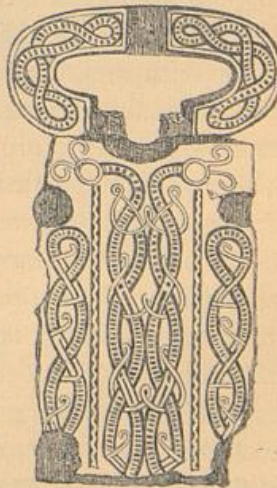
diesen Gräbern, zunächst in den Gegenden wo der Einfluss römischer Civilisation am Stärksten gewesen war, am Rhein, im Gebiete des Mains und der oberen Donau, in der Schweiz, in Frankreich, also in den Sitzen der alemannischen, burgundischen, fränkischen Völker, dann aber auch bei den Angelsachsen in 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

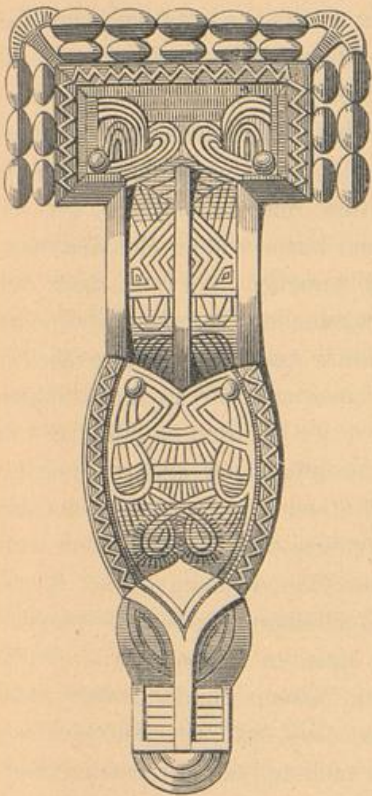
Umschwunges geltend, so dass die vom Centrum ausgehenden Linien statt der geraden, eine gebogene Gestalt annehmen und als Voluten schliessen. Wenn die Spirale den Hauptbestandtheil einer solchen Flächenverzierung bildet, erscheint sie gewöhnlich nicht einfach, sondern wiederholt, so dass von dem Endpunkte 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

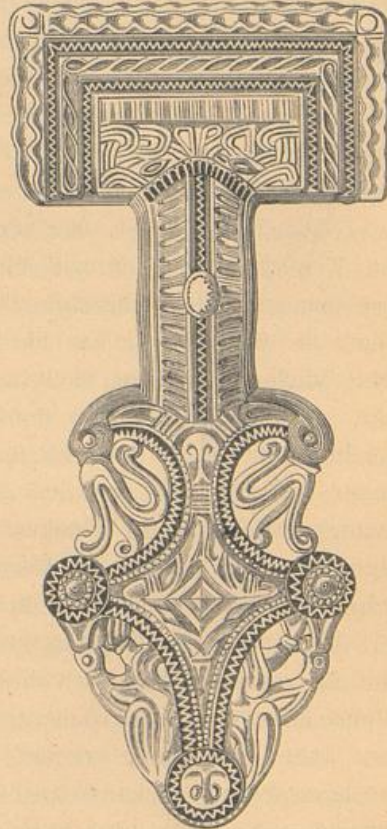
germanischer Tracht, vorübergehend nachgeahmt sei¹⁾. Die gewöhnliche römische Fibula besteht nämlich bloss aus einem plastisch geformten Bügel, an welchem oben die Nadel, unten der Haken haftet²⁾, oder allenfalls aus einem schmalen sich anschliessenden Gliede zur Bedeckung des unteren Theiles der Nadel. 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.

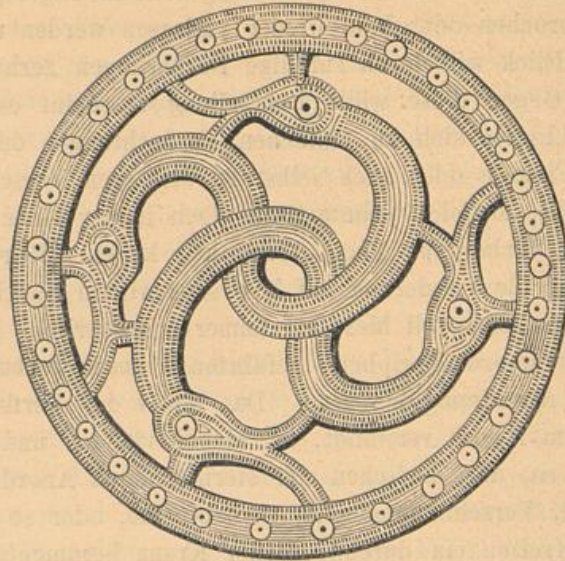
weniger geregeltes ist, so dass darin Formgedanken angeregt, aber nicht deutlich ausgesprochen oder bald wieder verlassen werden und das Ganze auf den ersten Blick wie durch zufällige Berührungen zerhackt oder verletzt aussieht. Gegen diese wilde Behandlung erscheint es dann versöhnend, wenn die Linien 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 „Wümmern“ 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.

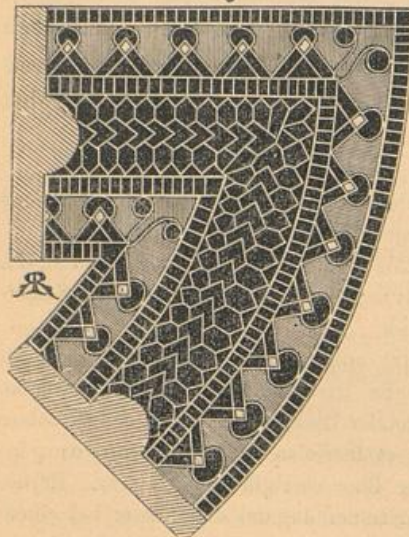
⁵⁾ Die Handschrift im Kloster la Cava bei Neapel, in welcher diese Zeichnungen vorkommen, stammt zwar erst aus dem 11. Jahrhundert, die Zeichnungen selbst scheinen aber nach älteren Vorbildern copirt zu sein. Vgl. v. Hefner-Alteneck, Trachten des chr. M.-A. I. Taf. 19. Weiss, Kostümkunde M.-A. S. 496.

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).

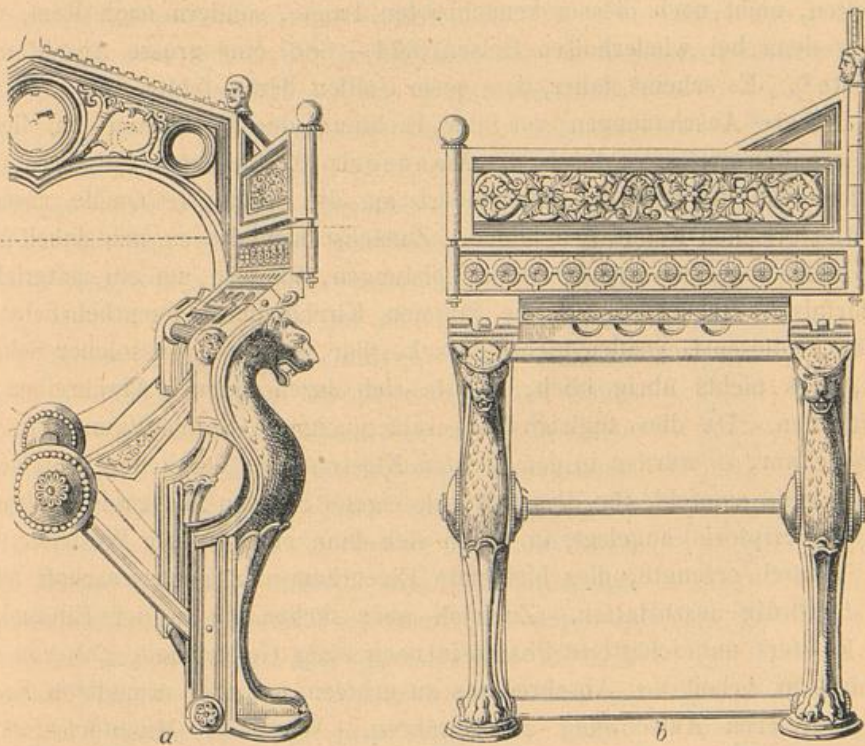
Die südlichen und mittleren Theile Galliens, aus denen Eligius stammte und mit denen jetzt durch die fränkische Monarchie die nördlichen Gegenden in nähere Berührung traten, waren überwiegend romanisch und

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.

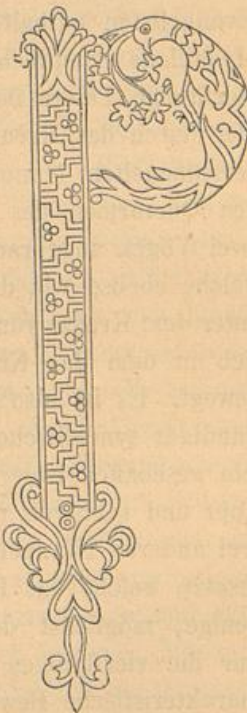
Nähere Anschauungen von der Richtung des Formsinnes in dieser Zeit erhalten wir nur durch die Manuscripte, die auch für diese Gegenden vom 6. oder 7. Jahrhundert an die wichtigste Quelle unserer kunsthistorischen Kenntnisse bilden. Zunächst handelte es sich dabei freilich keinesweges um künstlerische 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 Zeugnis, 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.

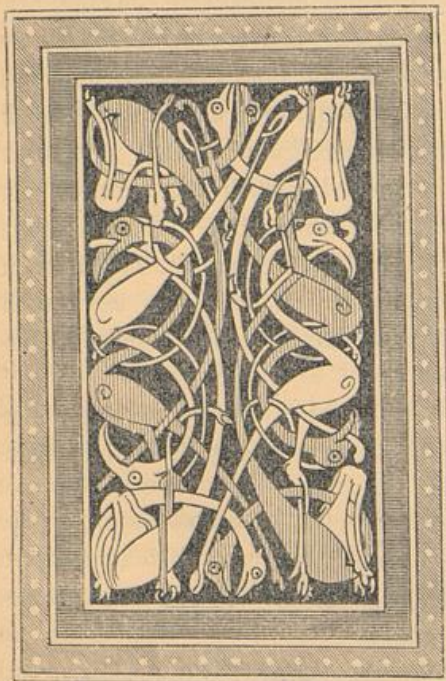
³⁾ Nr. 69. Andere irische Codices dieser Bibliothek sind Nr. 1 (Evangeliarium) und Nr. 50 (Mauricii Senonensis de Missa carmen). Vgl. meine *Kunstgeschichte* I. Aufl. Bd. IV. 2. S. 463 und Sighart, *Gesch. d. bild. K. in Bayern*. I. S. 33.

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.

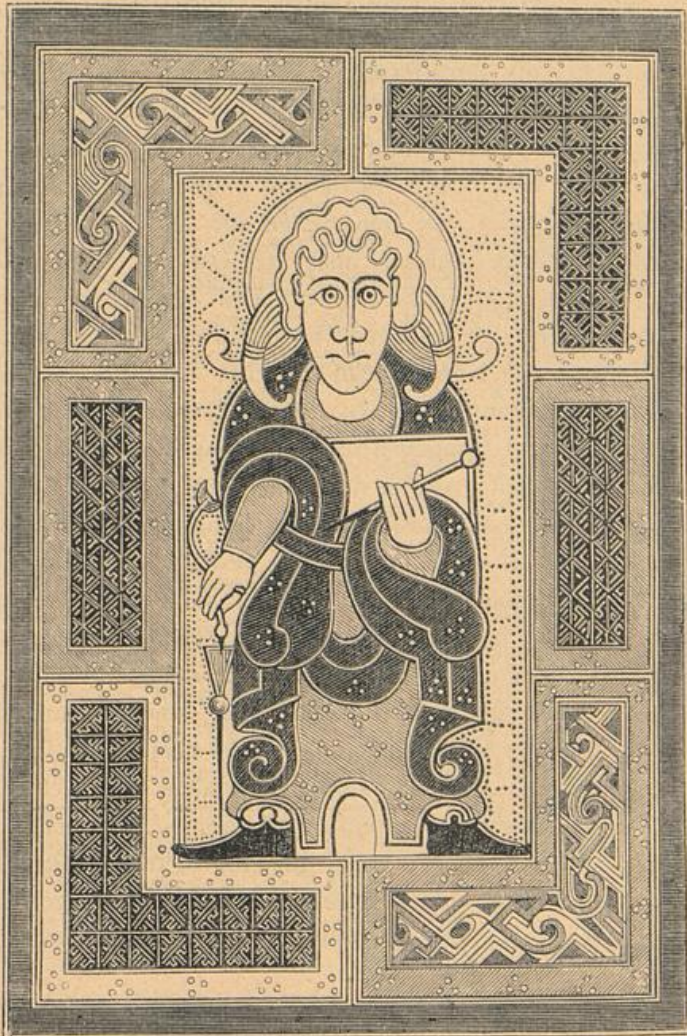
Gestalt des Kreuzes ist also das Centrum stark betont, und diese Gruppe centraler Formen bildet so den hervorragenden Inhalt des Ganzen, neben welchem die anderen Felder nur als dienend erscheinen, die an den Ecken des ganzen Ornaments als fester Abschluss, gleichsam als Beschlag, mit schachbrettartiger 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 Kirchengeräthe 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.

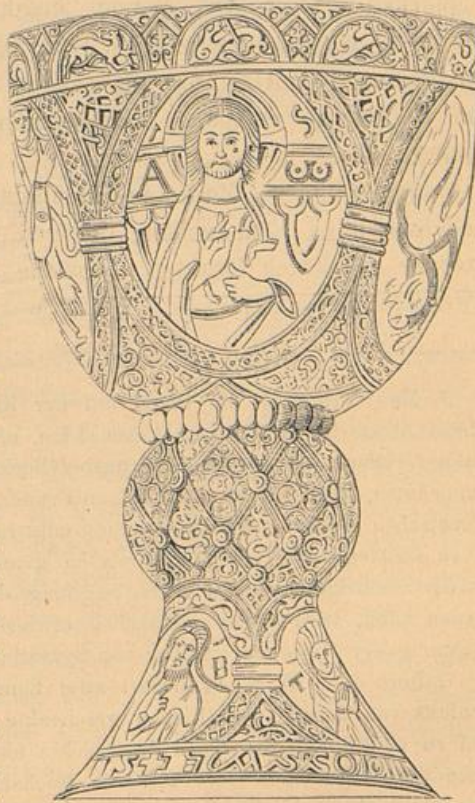
Abgesehen von den, durch irische Hände gefertigten Manuscripten dieses schweizerischen Klosters können wir eine so vollkommene Nachbildung der irischen Kunst, wie sie das Cuthbertbuch schon am Ende des 7. Jahrhunderts zeigt, auf dem Continente nicht nachweisen. Der Kunst-

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 Geschmackes 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

Reliquienschrein 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 Aehnlichkeit 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 Evangeliarium 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.

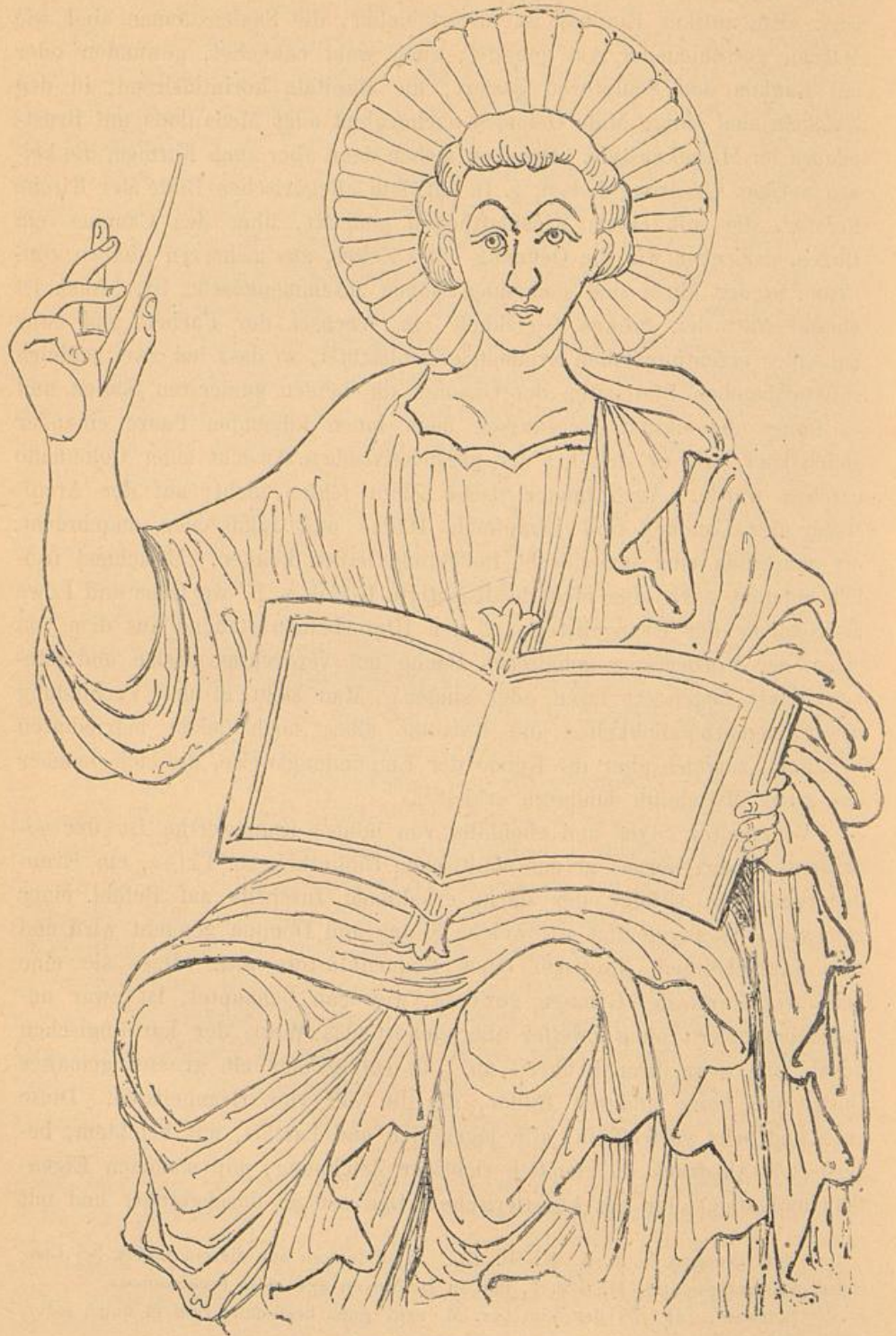
Bögen reich geschmückt und ausgebildet und Thiere vielfach angebracht sind. Ein antiker Einfluss ist unverkennbar; die Säulenstämme sind wie Marmor verschiedener Art gebildet, auch wohl cannelirt, gewunden oder mit Ranken und Sculpturen geziert, die Kapitäle korinthisirend; in den Zwickeln sind einige 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 Gotschalk 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 Evangeliarium 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 Evangeliarium 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 Jugendlichen 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⁾.

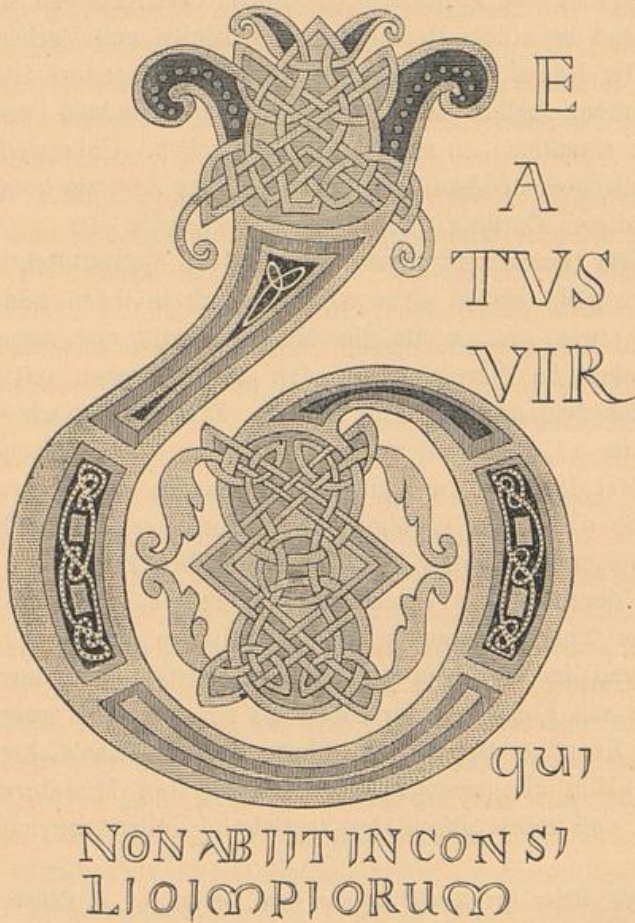
In Beziehung auf das Gegenständliche finden wir also keine Spur eines Einflusses der byzantinischen Schule. Bei der Technik, namentlich bei der Farbe, mag indessen ein solcher, aber wohl nur durch Vermittlung der Italiener, stattgefunden haben. In der Zeichnung ist die Uebereinstimmung mehr eine scheinbare, 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 Gesamtförm 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 beigefügte 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