

Sechstes Kapitel.

Plastik und Malerei.

Die wichtige Eigenthümlichkeit des Mittelalters, dass neben der Roheit eines noch heranzubildenden Volkes die Tradition eines früheren, civilisirteren Zustandes in Geltung blieb, hatte auch auf die Gestalt der darstellenden Künste einen entscheidenden Einfluss. Sie verlieh der Technik eine besondere Bedeutung. Der Natur der Sache nach ist die Technik von der geistigen Richtung der Kunst abhängig; der Gedanke einer gewissen Darstellungsweise regt sich, obgleich noch unklar, in einem Volke, ehe es den Besitz der Kunstmittel hat. Er tritt daher schon an den ersten Versuchen hervor, erschafft sich allmählig bestimmtere Formen und entwickelt sich zugleich technisch und geistig. Hier war es anders. Obgleich der Geist der Antike lange entwichen war, ging die Technik nicht ganz unter und erhielt der Kunst ein äusserliches Dasein, in welchem die neue, dem Mittelalter angemessene Richtung sich nur langsam entwickelte. Rohe, noch unklare Gedanken äusserten sich daher in feineren, aber erstorbenen Formen.

Manches trug dazu bei, dieser Technik ein erhöhtes Interesse zu leihen. Der Gebrauch von malerischen und plastischen Darstellungen und von feinerem Geräth war herkömmliches Bedürfniss der Kirche; die Technik war also ein Mittel des Kirchendienstes, wurde mit Sorgfalt bewahrt, in Klosterschulen gelehrt und von vielen Händen mit Eifer geübt. Zugleich aber war sie doch nicht in dem Grade geheiligt und traditionell festgestellt, wie die Glaubenslehren und die gesammte schriftliche Ueberlieferung, und gestattete eine grössere Freiheit. Das künstlerische Gefühl, wo es sich irgend regte, warf sich daher auf die Technik. Sie war aber auch, da eine Theilung der Arbeiten überall noch nicht eingetreten war und Theorie und Praxis sich noch in denselben Händen fanden, ein Gegenstand gelehrter Forschung. Sie wurde daher mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit künstlerischer Vorliebe betrieben, jede Nachricht der alten Schriftsteller, alle Naturkenntniss und Erfahrung, die man erlangte, benutzt, der ausdauerndste Fleiss bewiesen. Auch der Mangel der Civilisation war der Technik an sich nicht ungünstig. Denn während der heutige Künstler alles Material durch fabrikartige Bereitung erhält und sich bloss dem geistigen Theile seiner Aufgabe widmet, musste der des Mittelalters alle Vorbereitungen selbst bewirken oder doch leiten, und wurde nur von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, dass er darüber mehr und

richtiger nachdachte, als unsere Fabrikanten und selbst als die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen Werkes nicht durch eigene Ausübung kennen, und es ist begreiflich, dass dadurch, trotz aller besseren Kenntnisse und Hilfsmittel, die neueren Werke den alten den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präcision mehr oder weniger einräumen müssen. Dieser Vorzug der Technik erhielt sich durch das ganze Mittelalter, obgleich während desselben die Bedingungen des Kunstbetriebs eine wesentliche Veränderung erfitten. Bis ins dreizehnte Jahrhundert wurden Plastik und Malerei nebst den verwandten Künsten vorzugsweise von Mönchen und Clerikern geübt. Hier erklärt sich denn die sorgsame bis ins kleinste Detail liebevolle Durchführung aus den Verhältnissen dieser Künstler. Da weder die Zeit ihnen knapp zugemessen war, noch die pecuniären Vortheile, die ja ihnen meistens nicht einmal persönlich zufielen, für sie bestimmend sein konnten, hinderte sie nichts, allen Fleiss anzuwenden, um das Werk möglichst gut herzustellen. Sobald die Kunst in die Hände der Laien überging, war es natürlich, dass die Bezahlung der Werke für deren Tüchtigkeit maassgebend wurde. Der zünftige Meister wollte und musste Geld erwerben, um selbst und mit den Seinigen leben zu können, und so ist es denn erklärlich, dass er nicht an alle Arbeiten seine volle Kraft setzte, vielmehr billige Bestellungen leichter behandelte oder seinen Gesellen, ja Lehrlingen zur Ausführung überwies. Die mönchischen Künstler waren überdies aus den Begabtesten der Brüder gewählt. Jetzt wurde auch wohl ein Knabe bei einem Maler oder Goldschmied in die Lehre gegeben, ohne dass man nach seinem Beruf zur Kunst fragte; er lernte, wurde Gesell und Meister und übernahm auch solche Bestellungen, welche eine künstlerische Behandlung forderten. Allein dennoch lagen in diesem zünftigen Betriebe Elemente, die der Kunst, vorzugsweise in ihrer technischen Beziehung, aber auch darüber hinaus, zu Gute kamen. Die Meister fühlten sich nicht als Künstler im modernen Sinne des Wortes; sie waren zunächst Handwerker. Aber aus dieser innigen Verbindung von Kunst und Handwerk erwuchs einmal den höher begabten Meistern der Vortheil, dass sie schon durch den gewöhnlichen Handwerksbetrieb, den ihre Gesellen und Lehrlinge besorgen konnten, eine gesicherte Existenz hatten, welche sie in den Stand setzte, ihre eigenen Arbeiten ohne Sorgen auszuführen. Dann aber bekamen auch die gewöhnlichsten Handwerksarbeiten einen künstlerischen Charakter, der heut noch, nach so langen Jahrhunderten, die Bewunderung aller Sachverständigen erregt. Es hing dies zusammen mit der Organisation und Begrenzung der Zünfte, welche keinesweges mit der der Künste zusammenfiel, sondern sich mehr nach dem Material und der Bearbeitung richtete, und daher die künstlerischen Arbeiten demselben Handwerke zuwies, das auch die groben, dem materiellen

Nutzen dienenden Producte desselben Stoffes lieferte. Die Maler waren nicht bloss je nach dem städtischen Bedürfnisse mit andern ähnlichen Handwerken, mit Glasern, Goldschlägern, Tischlern zu einer Innung vereinigt, sondern ihr eigenes Geschäft erstreckte sich auch weit über das Künstlerische hinaus. Sie waren Schildmacher (Schilderer), selbst Sattler, weil dabei nach ritterlicher Sitte Wappen und andere decorative Malereien vorkamen; die Anfertigung von Statuen und Reliefs in Holz, die stets mit natürlicher Farbe bemalt (gefasst) wurden, gebührte ihnen. Die Rothgiesser fertigten neben Kesseln und Pfannen auch Glocken, Taufbecken, Statuen und Epitaphien. Die Goldschmiede hatten alle Arbeiten in edeln Metallen, Email, Niello, Filigran; sie waren Münzgraveure und Siegelstecher. Die Kunst des Kupferstichs ging im fünfzehnten Jahrhundert von ihnen aus. Die Kunst der Plastik wurde daher bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein von ganz verschiedenen Zünften geübt; in Stein von den Steinmetzen, die auch die Baumeister waren, in Holz von den Malern, in Bronze von den Rothgiessern, in edeln Metallen von den Goldschmieden. Es ist richtig, dass dies den Sinn für die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Kunstzweige, für den Gegensatz des Plastischen und Malerischen nicht förderte, wohl aber diente es dazu, das Gefühl für die Gesamtwirkung des Künstlerischen zu stärken und selbst den geringeren Arbeiten mitzuthellen.

Aus dem Gegensatze zwischen dem Kunstbetriebe durch Mönche und Geistliche und dem durch die Zünfte, erklären sich manche sonst befremdende Erscheinungen von selbst. Bis ins 13. Jahrhundert, bis zu der Zeit in der die Klosterchroniken und Annalen dürftiger und seltener werden und Städtechroniken an ihre Stelle treten, sind wir über die Künstlergeschichte ziemlich gut unterrichtet. Der die Jahrbücher abfassende Mönch theilt uns gern mit, was in seinem Kloster oder in benachbarten und befreundeten Conventen an Denkmälern geschaffen wird, nennt die Namen seiner kunstreichen Brüder und fügt oft Näheres über dieselben hinzu. In den Städtechroniken werden wir meist vergeblich nach solchen Angaben suchen, weil die zünftigen Künstler in socialer Beziehung eine zu untergeordnete Stellung einnahmen, als dass ihrer in einer Geschichte der Stadt hätte Erwähnung geschehen können. Sie selbst aber haben (mit alleiniger Ausnahme der italischen Meister, die ihre Namen gern in rühmenden Inschriften verewigten) nichts gethan, um das Andenken an sich lebendig zu erhalten. Sie haben bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts so wenig ihren Namen auf ihre Werke gesetzt, als dies andere Handwerker noch heut zu thun pflegen, theils weil ihnen das stolze Künstlerbewusstsein fehlte, theils aber auch, weil sie meist nicht allein, sondern mit Beihülfe von Gesellen und Lehrlingen ihre Arbeiten ausführten. Selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als es üblich wurde die Werke zu bezeichnen

brachten sie meistens nicht ihren vollen Namen, sondern höchstens ein Monogramm darauf an. So ist es denn sehr schwierig die Urheber vorhandener Werke zu ermitteln. In den städtischen Urkunden sind freilich noch zahlreiche Namen von Malern und andern Mitgliedern künstlerischer Handwerke erhalten, aber die daraus zu schöpfenden Notizen reichen nicht aus, um ein Bild von der Thätigkeit und Wirksamkeit dieser Männer zu entwerfen, und gestatten meistens noch weniger, ihnen bestimmte Werke zuzuweisen oder für die nicht bezeichneten Arbeiten die Meister ausfindig zu machen.

Die Technik beruhete auf einer auch durch den Uebergang der Kunst aus den Händen der Geistlichen in die der Laien nicht unterbrochenen Tradition. Mönchischer Fleiss hatte mindestens vom 11. Jahrhundert an begonnen technische Regeln und Recepte zur Anfertigung von Farben aufzuzeichnen und zu sammeln, und diese Sammlungen, in den Klöstern bewahrt und copirt, wurden nachher auch von den weltlichen Künstlern benutzt. Eine ziemliche Anzahl solcher Anleitungen zur Technik ist uns noch in Handschriften aus der Zeit vom 11. bis zum 14. Jahrhundert erhalten ¹⁾, und dass die späteren Künstler nicht verschmäheten, sich aus diesen Aufzeichnungen ihrer klösterlichen Vorgänger zu belehren, wissen wir durch eine ausdrückliche Bemerkung des Cennino, eines späten Giottesken aus dem 15. Jahrhundert ²⁾. Bei Weitem die merkwürdigste unter diesen Abhandlungen und ein Beweis für die Ausdehnung und Gründlichkeit dieser technischen Studien ist die Schrift eines Priesters und Mönchs Theophilus, wahrscheinlich eines Deutschen aus dem 11. oder 12. Jahrhundert ³⁾,

¹⁾ Handschriften dieser Art aus dem 11. und 12. Jahrhundert finden sich in den Bibliotheken von Leyden, Salzburg, Valenciennes, aus dem 14. und 15. in denen von München, Strasburg, Trier, Nürnberg, Innsbruck u. s. w. Ein grösseres für die Geschichte der Malerei wichtiges Manuscript in der Bibl. von Montpellier ist in dem Catalogue général des Ms. des bibl. publ. des Départements I (Paris 1849) publicirt. Frühen Ursprungs scheint die Abhandlung eines Italieners Heraclius: *De coloribus et artibus Romanorum*, welche bei Raspe, *a critical essay on oilpainting*, London 1781, mitgetheilt ist. Von einigen anderen Manuscripten dieser Art giebt Eastlake, *Materials for a history of oilpainting*, London 1847, Nachricht.

²⁾ Cennini in s. *Trattato* cap. 40 von der Bereitung einer bestimmten Farbe sprechend: *Ne troverai assai recette, specialmente pigliando de frati.*

³⁾ Vgl. besonders Theophile, *prêtre et moine, essai sur divers arts* (*Diversarum artium schedula*) traduction accompagnée du texte latin, par M. de l'Escalopier, Paris 1843, in 4. Eine spätere Ausgabe ist durch Robert Hendrie zu London 1847 besorgt. Die Zeit des Theophilus wird theils nach dem Verfahren und den Kunstwerken, die er schildert, theils nach dem Alter der Handschriften zu beurtheilen sein. Lessing, der bekanntlich zuerst auf die Wichtigkeit dieser Schrift aufmerksam machte (*Vom Alter der Oelmalerei* aus dem Theophilus Presbyter 1774), verlegt ihre Entstehung in das neunnte, Hendrie in das elfte Jahrhundert, während Guichard in der Vorrede zu der Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. IV.

in welcher umständliche Vorschriften für fast alle Zweige der Sculptur und Malerei aufgezeichnet sind. Sie gewährt eine lebendige Anschauung von der Sorgfalt dieser mönchischen Künstler, von den mühsamen und schwierigen Handarbeiten, denen sie sich unterwarfen, und von dem Geiste, der sie dabei leitete. Wir werden gleichsam in ihre Werkstätte eingeführt und gewinnen so ein Verständniss ihrer Arbeiten, das uns auf anderem Wege schwerlich zu Theil geworden wäre. Man erstaunt über die Fülle technischer Kenntnisse, welche sie schon so frühe besaßen, und entdeckt darunter manche, deren vollständige Benutzung erst einer späteren Zeit gelang.

Der klösterliche Fleiss kam den kleineren Werken mehr als den grösseren zu Statten. Zunächst und am häufigsten zeigt er sich in den Miniaturen¹⁾ der Codices, die in allen Gegenden des Abendlandes und in allen Jahrhunderten des Mittelalters so zahlreich gefertigt wurden, dass wir noch jetzt eine überaus grosse Menge besitzen. Wenn die Reinheit des ornamentistischen Geschmacks und die Pracht der Ausstattung nicht immer dieselbe blieb, wie im karolingischen Zeitalter, so ist doch bei allen die dauerhafte Farbe und bei den meisten die geschickte Anwendung des Goldes auf dem Pergament zu bewundern. Auch die Tafelmalerei wurde stets betrieben, obgleich von ihren, minder gut verwahrbaren, Werken weniger erhalten ist. Theophilus zeigt, mit welcher Sorgfalt auch hier verfahren wurde. Zuerst wurden die Bretter ausgewählt, mit künstlich bereitetem Leim aneinander gefügt, getrocknet, mit dem Eisen geglättet, mit Pergament oder Leinwand überzogen, und dann dieser Ueberzug mit einer aus Leim und Gyps gemischten Masse grundirt und mit Schachtelhalm glatt gerieben. Erst hierauf trug man dann die Farben auf. Für die

erwähnten französischen Ausgabe sie in das dreizehnte setzt. Dies wird nun zwar dadurch widerlegt, dass die in der Bibl. von Wolfenbüttel befindliche älteste Handschrift nach Ebert, Handschriftenkunde I. 34, aus dem elften, nach Schönemann, System der Diplomatik aus dem zwölften Jahrhundert zu stammen scheint. Die Schilderung der Kunstwerke (z. B. die Beschreibung eines Weihrauchgefässes. lib. III. c. 50) deutet aber in der That erst auf die Spätzeit des 12. Jahrhunderts. Für den deutschen Ursprung des Theophilus sprechen der Gebrauch einzelner deutscher Kunstwörter, dann die Art, in welcher er Deutschlands und der anderen Nationen gedenkt, endlich der Umstand, dass alle Handschriften in Deutschland gefunden sind oder von daher stammen, wie dies Guichard a. a. O. p. LVII. und Hendrie a. a. O. p. XXV anerkennen, obgleich der letzte daneben die Möglichkeit lombardischer Abstammung annimmt.

¹⁾ Das Wort Miniatur im Sinne von Handschriftengemälde ist dem Mittelalter völlig fremd. Minium ist Mennig und miniator ist der Schreiber, der die rothen Ueberschriften der Capitel mit dieser Farbe schrieb. Als man seit dem 12. Jahrhundert für diese Titel Cinober (rubrica) verwendete, wurde der Schreiber Rubricator genannt. Der Maler hiess Illuminista oder Illuminator, eine gemalte Handschrift codex illuminatus oder picturatus, livre ymaigié oder enluminé.

Mischung derselben hatte man die mannigfachsten Recepte, bei denen Eiweiss und Gummi als Bindemittel dienten. Die Farbenbereitung ist bei den Miniaturen und Tafelmalereien eine durchaus gleiche, [wie denn überhaupt in den nördlichen Ländern die Tafelmalerei sich aus der Miniaturmalerei entwickelt und in der Sorgfalt der Ausführung beständig mit derselben eine grosse Verwandtschaft zeigt, während in Italien die Wandmalerei die maassgebende Kunst ist, neben welcher die Tafelmalerei zunächst nur eine untergeordnete Stellung einnimmt. Die in Harz- oder Eiweissfarben ausgeführten Gemälde erhielten durch den zuletzt aufgetragenen Firniss einen solchen Glanz, dass sie häufig den Oelgemälden völlig gleichen; da indessen die Farben schnell trockneten, so ist bei ihnen die Gefahr des Nachdunkelns nicht vorhanden gewesen. Wenn nun auch das Mittelalter den Gebrauch der mit Oel angeriebenen Farben recht wohl [kannte, so hat es dieselben doch, weil sie zu schwer trockneten, nie zu Kunstmalereien, sondern nur zu Anstricharbeiten verwendet. Die Wandmalerei, mit der die bedeutenderen Kirchen fast durchweg geschmückt waren und die daher zahlreiche Hände beschäftigte, geschah meistens nach sehr sorgfältiger Glättung des Bewurfs, jedoch nur auf trockenem oder angefeuchtetem, nicht auf frischem Kalke; erst gegen das Ende des Mittelalters kam die eigentliche Frescomalerei auf.

Dazu kam dann eine neue Erfindung, die, ihrem architektonischen Effecte nach schon oben besprochene Glasmalerei¹⁾. Die Kunst, Gläser zu färben, war eine alte und überlieferte, allein wirkliche Glasmalerei wurde erst dadurch möglich, dass man die einzelnen zu einem Bilde zu verbindenden Glasstücke mit einer im Feuer verglasten Masse zu schattiren vermochte. Alter und Gegend dieser Erfindung kennen wir nicht genau, indessen können nur Deutschland oder Frankreich darauf Anspruch machen. Dort werden schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts Glasmalereien und zwar mit historischen Darstellungen erwähnt. Hier finden sich so frühe urkundliche Nachrichten nicht, dagegen wird bald darauf, im 11. oder 12. Jahrhundert, den Franzosen der Vorrang in diesem Kunstzweige zugesprochen, den sie im 13. unzweifelhaft einnahmen²⁾. Jedenfalls hatte

¹⁾ Die Literatur der Glasmalerei ist sehr ausgedehnt, ich begnüge mich: Gessert, *Gesch. d. Glasmalerei* (1839), Wilh. Wackernagel, *die deutsche Glasmalerei* (1855) und das mit prachtvollen Abbildungen ausgestattete, noch unvollendete Werk von F. de Lasteyrie, *histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, anzuführen. Auch die *Monographie de la Cathedrale de Bourges* von Martin und Cahier, hin und wieder *Didron's Annales archéologiques*, und für Deutschland Müller's *Katharinenkirche zu Oppenheim* geben vortreffliche, farbige Abbildungen von Glasgemälden.

²⁾ Der Abt Gotzbertus zu Tegernsee (983—1001) dankt einem Gönner des Klosters für die Verschönerung der Kirche und bemerkt dabei, dass jetzt erst die goldene Sonne

man in beiden Ländern schon im 12. Jahrhundert vollständige Glasgemälde, die beiden folgenden Jahrhunderte fügten neuentdeckte Vortheile und künstlerisch wichtigeren Gebrauch dieser Mittel hinzu, und erreichten so eine Schönheit der Farbe und des Tones, welche kaum in den neuesten Leistungen dieser wiederhergestellten Kunst erreicht sein möchte. Es kann sein, dass auch hier die Zeit mit dem edlen Roste, den sie den Kunstwerken giebt, günstig gewirkt hat, obgleich Andere dies leugnen und das, was man ihr zuschreiben möchte, für absichtlich angelegt erklären¹⁾. Gewiss ist, dass es unsern Künstlern schwer wird, sich den Anforderungen dieser Gattung so zu fügen, wie es den alten Meistern natürlich war, und dass die schöne Wirkung jener alten Glasgemälde nur durch eine sehr sorgfältige Farbenwahl und vielleicht durch Verzichtleistung auf gewisse, mit diesem Kunstzweige unvereinbare, Erfolge erlangt werden kann.

Eine andere, einigermaassen verwandte Technik, die Emailmalerei, wurde zuweilen für die Darstellung von Gestalten, mehr aber für die ornamentistische Ausschmückung von Geräthen angewendet. Sie war keinesweges allgemein verbreitet, sondern auf gewisse Gegenden beschränkt, welche die Ueberlieferung entweder aus altrömischer Zeit oder von Byzanz her empfangen hatten, und sie, wie es scheint, fabrikmässig und für den Handel ausübten. Vorzüglich gilt dies von Köln und den benachbarten niederrheinischen Gegenden, später aber von der Provinz von Limoges im westlichen Frankreich, von der die ganze Gattung den Namen als Opus

„per discoloria picturarum vetra“, den Fussboden bescheine. Pez, Thesaurus VI, l. 122. bei Fiorillo. I. 198. Der Mönch Richer in St. Remy rühmt von der durch den Erzbischof Adalbero (968—989) errichteten Kirche, dass sie fenestris diversas continentibus historias beleuchtet sei. Pertz, Monum. Vol. V. p. 613. Adalbero war aber ein Deutscher und früher Canonicus in Metz gewesen. Theophilus dagegen, obgleich Deutscher und im 12. Jahrhundert schreibend, stellt Frankreich voran. So schon in der Vorrede, wo er die Leistungen der verschiedenen Völker aufzählt (Quidquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia), und noch unzweifelhafter, wo er von der Technik der Glasmalerei spricht (Lib. 2. c. 12): Franci in hoc genere peritissimi.

¹⁾ Der Vorzug der alten Glasgemälde besteht darin, dass sie durchscheinend, nicht durchsichtig sind, d. h. dass nur so viel Licht durchfällt, als nöthig ist, um die Farben zu zeigen, nicht aber so viel, dass es sie modificiren oder gar farbigen Schein auf die gegenüberliegenden Mauertheile werfen kann. L. Bertrand, Peinture sur verre, notice sur les travaux de M. Vincent Larcher. Troyes 1845, behauptet, dass dies durch eine auf der äusseren Fläche des Glases angebrachte Glasur (couvert vitifié) bewirkt sei; Franck in Köln (Domblatt 1846, Nro. 20 ff.) bestreitet dies nach angestellten chemischen Versuchen und nimmt an, dass dieser Ueberzug nur durch den Verwitterungsprozess, und also durch die Zeit entstanden sei. Wahrscheinlich waren aber auch die alten Glasgemälde schon ursprünglich weniger durchsichtig als die neueren, weil das Glas dunkler, rauher und dicker war, und besonders, weil man die Farben anders zusammensetzte und grosse hellfarbige Stellen vermied.

de Limogia oder Lemovicinum erhielt ¹⁾. Das Email des Mittelalters zerfällt in technischer Beziehung hauptsächlich in zwei Klassen. Bei dem Zellenemail (*émail cloisonné*, im Mittelalter *electrum* genannt) wurden die Umrisse der Zeichnung in dünnen Goldstreifen auf eine Goldplatte aufgelöthet und in die dadurch entstandenen Zellen oder Kästchen die farbigen Emailmassen eingetragen und eingeschmolzen. Das Grubenemail (*émail champlévé*) wurde dagegen auf Kupferplatten und in der Art ausgeführt, dass man die Stellen, welche farbig erscheinen sollten, vertiefte, die Umrisslinien der Zeichnung aber stehen liess. Jenes erste Verfahren ergab eine zierlichere, aber auch mühsame und kostspielige Arbeit und war dadurch auf kleinere Dimensionen beschränkt. Das zweite war wohlfeiler und fruchtbarer, gestattete daher grössere und zahlreichere Anwendung. Indessen fielen die Umrisslinien immer etwas breit aus, was bei ornamentalen Zeichnungen kein Hinderniss war, bei Figuren aber doch missfiel. Man beschränkte sich daher später darauf, nur den Hintergrund oder auch die Gewandmassen zu vertiefen und farbig zu emailliren, die Figuren aber oder doch die Fleischtheile stehen zu lassen, zu vergolden und sie nur mit gravirter Zeichnung der Innenlinien zu versehen. Später, etwa im 13. Jahrhundert, kam dann eine dritte Art auf, das durchsichtige Reliefemail (*émail translucide sur relief*), bei welchem man, gewöhnlich auf einer Silberplatte, die Theile, welche rund erscheinen sollten, in ganz flachem Relief ausarbeitete, und dann dies mit durchsichtigem Email bedeckte, welches nun durch seine der wechselnden Höhe des Reliefs entsprechende verschiedene Dicke eine die Rundung darstellende Schattirung ergab. Das s. g. Maleremail, welches darin besteht, dass man auf einer Schicht undurchsichtigen Emails die Zeichnung mit dem Pinsel aufträgt und dann festschmilzt, gehört erst dem 16. Jahrhundert an.

Neben dem Email ist das Niello zu erwähnen, bei dem man die Umrisse und Schattirung der Zeichnung in die Platte (gewöhnlich in Silber) eingrub und sie mit einer dunkeln Masse ausfüllte, welche dann eingeschmolzen wurde.

¹⁾ Die Priorität der Deutschen, namentlich von Köln, Lüttich, Maestricht und Verdun, also überhaupt der damals zu Deutschland gehörigen lotharingischen Gegend, ist jetzt auch von den meisten französischen Forschern anerkannt. Vgl. *Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins* par M. M. de Quast & F. de Verneille. Paris 1860. Labarte, *Hist. des arts industriels* II. 219 ff. III. 590 ff. A. Darcel, *Gazette des beaux arts*. IX. 184. XV. 295. Ser. 2. Vol. III. p. 434 ff. Ch. de Linas in *Weale's Beffroi*. Tome III. Der Abt Suger in St. Denis lässt die Emails, deren er zum Schmucke seiner Kirche bedarf, durch aurifabros Lotharingos fertigen. Erst im 12. Jahrh. scheint die Technik nach Limoges verpflanzt; am Ende desselben kommt aber schon der Name Opus Lemovicinum vor (Durange Gloss. s. v. Limogia anno 1197).

Ein anderer Nebenzweig der Malerei, die Teppichweberei und Stickerei, war im Mittelalter sehr beliebt und häufiger als in unsern Tagen angewendet. Man trug gestickte Kleider, in früherer Zeit mit weitläufigen Figurendarstellungen, später mehr mit Wappen, schmückte Altäre, Chorstühle und die Wände oft ganzer Kirchen mit Teppichen, brauchte sie als Vorhänge oder Kissen, bekleidete damit die Gemächer in den Schlössern der Grossen, um die Kälte der steinernen Mauern abzuwenden, und führte sie im Kriege zur Bereitung von Sitzen und als Zelte mit sich ¹⁾. Die Stickerei wurde von Frauen geübt, besonders von denen der nördlichen Länder. Im 11. Jahrhundert bewunderten Franzosen und Normänner die gestickten Kleider des britischen Adels und erkannten an, dass die englischen Frauen alle anderen in Arbeiten dieser Art übertrafen. Man nannte sie desshalb geradezu *Opus anglicum* ²⁾. Aber auch die Deutschen waren, wie ein französischer Chronist bezeugt, in dieser Kunst sehr erfahren ³⁾. Otto III. trug einen Mantel mit Scenen aus der Apokalypse, welchen wahrscheinlich die Aebtissin von Quedlinburg gearbeitet hatte. Oft wurde diese Art der Arbeit sehr im Grossen getrieben; die berühmte Tapiserie von Bayeux, 210 Fuss lang und 19 Zoll hoch, ist eine Stickerei auf Leinwand mit leinenen Fäden ⁴⁾. Die gewebten Teppiche waren zum Theil ausländisches Fabrikat, von Byzantinern oder Arabern gefertigt, sehr früh begann man aber auch im Abendlande, sich damit zu beschäftigen ⁵⁾. So liess schon der Abt von St. Florent in Saumur um 985 grosse Teppiche mit bildlichen Darstellungen in seinem Kloster weben, wie dies eine dabei

¹⁾ Achille Jubinal, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*. Paris 1840. Dieser vielfältige Gebrauch wurde dann auch durch sehr verschiedene Namen bezeichnet als *Aulaea*, *Cortina*, *Dorsale*, *Bancale* und dann mit mehrfachen Veränderungen der Endung *Tapes*, *Tapetiae* u. s. f.

²⁾ Achille Jubinal, *les tapisseries historiées* (Prachtwerk, Paris 1838 Fol.) in der Schlussbetrachtung. *Strutt, Dress and Habits of the people of England*, ed. Planché. p. 69.

³⁾ Wilhelm von Poitou: *Germani harum artium peritissimi*.

⁴⁾ Von dem Fleisse, den die Nonnen noch in späterer Zeit auf Stickereien verwendeten, geben die grossen Teppiche aus dem 14. bis 16. Jahrh., welche in den Klöstern Lüne und Ebsdorf im Lüneburgischen und Wienhusen bei Celle bewahrt werden, eine Anschauung. Die des Klosters Lüne sind dadurch merkwürdig, dass sie, obgleich nach darauf befindlichen Datum um 1504 ausgeführt, in Zeichnung und Schrift offenbar eine Arbeit des 14. Jahrh. nachahmen. Ueber die in Wienhusen s. die vortrefflichen Abbildungen bei Mitthof, *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte*, Abth. 2.

⁵⁾ In Paris gab es im 13. Jahrh. eine Zunft der: *tapissiers de tapis saracinois*. *Depping, Réglemens sur les arts et métiers de Paris* (in der collection de documents inédits pour l'histoire de France), p. 126.

erzählte Anekdote ausser Zweifel setzt ¹⁾. Bald arbeiteten die Klöster nicht bloss für ihren eigenen Gebrauch, sondern auch für den Handel. Namentlich im Poitou scheinen schon im 11. Jahrhundert grössere Fabriken bestanden zu haben, wenigstens bestellt der Bischof von Vercelli im Jahre 1025 bei dem Grafen Wilhelm von Poitou ein „tapetum mirabile“, welches dieser zusagt, wenn er ihm Länge und Breite angegeben haben werde, und bald darauf bietet derselbe Graf dem Könige von Frankreich bei einer Unterhandlung über ein gemeinschaftliches Unternehmen neben einer Summe baaren Geldes hundert Stücke Tapeten an ²⁾. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese mechanische Arbeit dem Style der Zeichnung, der sich in der freieren Kunst ausgebildet hat, folgt, und dass sie, selbst bei höchster technischer Vollendung, hinter den gegebenen Vorbildern zurückbleibt. Dieser Abstand ist aber um so grösser, je weiter die Kunst in lebendiger Darstellung vorgeschritten ist, und war daher im früheren Mittelalter ziemlich gering, so dass die allerdings kleine Anzahl älterer Werke dieser Art ohne Bedenken mit unter den Belegen für den jedesmaligen Styl in Betracht kommt.

Die Uebung in Elfenbein zu schneiden war sehr verbreitet, und fand vielfache Anwendung bei Crucifixen, Statuen, Hausaltären, bei kleinen Reliefs auf Bücherdeckeln, bei Prachtsätteln, Spiegelkapseln und Schmuckkästchen ³⁾. Zu der würdigen Ausstattung der heiligen Schriften, besonders derjenigen, welche bei den öffentlichen Festen auf den Altären und auf den Pulten der geistlichen Sänger lagen, gehörte auch, dass der Einband mit Gold, edeln Steinen, antiken Cameen, mit durchbrochenen Metallplatten oder endlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt war ⁴⁾.

Sehr fruchtbar war das ganze Mittelalter an Goldschmiedearbeiten; die Kirche liebte den Glanz der edlen Metalle und die Frömmigkeit der Reichen zog diese werthvollen Gaben vor. Nach alten Verzeichnissen und bei Berücksichtigung desjenigen, was von diesen, allen Angriffen des Eigennutzes und des Bedürfnisses vorzugsweise ausgesetzten Werken noch übrig geblieben ist, können wir nicht zweifeln, dass alle begüterten und begün-

¹⁾ Martene et Durand *Amplissima collectio* V. col. 1106 und 1107. Die ganze mehrfach interessante Stelle ist in beiden angeführten Werken von Jubinal abgedruckt.

²⁾ S. die Belege bei Jubinal a. a. O. und bei Emeric David *Hist. de la peinture au moyen âge* p. 120.

³⁾ Uebrigens verstand man, wie die oben erwähnten Sammlungen technischer Recepte beweisen, während des ganzen Mittelalters, das Elfenbein zu erweichen, und dann, nachdem man es geformt, wieder zu härten.

⁴⁾ Eine auserlesene Sammlung solcher Einbände findet sich im Domschatze zu Trier. Theophilus *Div. art. schedula* (ed. l'Escalopier p. 233): *Opus interasile — tabulae et laminae argenteae super libros cum imaginibus, floribus ac bestiis et avibus.*

stigten Kirchen grosse Schätze dieser Art besassen. Man fertigte nicht bloss die kleineren Geräthe aus edeln Metallen, sondern bekleidete auch die Altäre mit Tafeln und Vorsätzen in getriebenem Golde ¹⁾, und pflegte, besonders in manchen Gegenden, die Reliquien der Heiligen in grossen Schreinen zu bewahren, die in Form einer Kirche gestaltet mit Figuren in getriebener Arbeit und mit Ornamenten in Email und Filigran reich verziert waren ²⁾. Auch die schwere Kunst des Erzgusses wurde vielfach im Grossen betrieben und zu Taufbecken ³⁾, Grabplatten mit lebensgrossen Figuren ⁴⁾, und sogar zu gewaltigen Flugelthuren der Kirchen ⁵⁾ verwendet. Frühe Sitze dieses Kunstzweiges scheinen Deutschland und die wallonischen Gegenden der Niederlande gewesen zu sein ⁶⁾.

¹⁾ Die bedeutendste erhaltene Altartafel ist die angeblich von Kaiser Heinrich II. im Dome zu Basel gestiftete. Sie befindet sich jetzt im Museum von Cluny zu Paris; Näheres über die bestrittene Zeit ihrer Entstehung im 7. Kapitel des folgenden Buches. Vgl. Kugler im D. Kunstbl. 1857. S. 377.

²⁾ Am Niederrhein sind noch jetzt viele erhalten. In Frankreich scheinen sie besonders in der Diöcese von Limoges üblich gewesen zu sein. Nach der (von du Somerard in der hist. de l'art au moyen age angefuhrten) Versicherung des Abbé Texier lässt sich daselbst die Zahl der vorhanden gewesenen auf 2500 annehmen, wovon noch 274 an Ort und Stelle sind. Im übrigen Frankreich waren sie selten; die in der Kirche von Mozac bei Riom in der Auvergne und die Chasse de S. Taurin in der Kathedrale von Evreux (Gally Knight, Normandie Kap. 21, in der Uebersetzung von Lepsius S. 144) sind die einzigen, welche ich angefuhrte finde.

³⁾ Das zu Hildesheim (abgebildet bei Kratz der Dom zu Hildesheim Bd. II.) und das in der Bartholomauskirche zu Lüttich (Didron, Annales archéol. Vol. 5. p. 27 ff.) aus dem 11. und 12. Jahrh. sind die bedeutendsten der früheren Zeit. Später kommen sie häufiger vor.!

⁴⁾ Das Grabmonument des Gegenkonigs Rudolph von Schwaben, gest. 1080, im Dome zu Merseburg, bei Puttrich, Th. I. Abth. 2. Taf. 8, scheint das älteste Denkmal dieser Art; die schönen Grabplatten der Bischöfe Eberhard und Gottfried im Dome zu Amiens aus dem 13. Jahrh. (das erste in Willemin Monuments français abgebildet) beginnen die Reihe derselben in Frankreich.

⁵⁾ Ueber die zahlreichen, aus Byzanz stammenden ehernen Thüren in Italien s. Bd. III. S. 267. Italienische Arbeit sind schon die des Barisanus von Trani und des Bonannus von Pisa aus dem 12. Jahrh. In Deutschland sind die schmucklosen Thüren des Doms zu Mainz und des Münsters zu Aachen, diese schon von Karl dem Grossen, jene vom Erzbischof Willigis 1007 gestiftet, und die mit Reliefs geschmückten im Dome zu Hildesheim (1015) und in dem zu Augsburg zu nennen. Manche (z. B. die von Petershausen vgl. Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. 295) sind untergegangen, aber die Thüren am Dom zu Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) und die s. g. Korssunschen Thüren in Nowgorod (vgl. Adelungs Schrift über dieselben) scheinen von deutscher Arbeit zu sein. Der Abt Suger versah seine Kirche zu St. Denis mit ehernen Thüren, auf welchen die Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi ciselirt waren (Didron Iconographie p. 9).

⁶⁾ Besonders der kleine Ort Dinant an der Maass, nach welchem Künstler dieser

Freistehende Statuen wurden nicht leicht in Erz gegossen, da man auf den Altären Gemälde vorzog und bei architektonischem Bildwerk das Material der Gebäude beibehielt. Dies war aber nicht Marmor, der ohnehin im Norden selten ist, sondern nur der weiche und deshalb leicht zu handhabende Sandstein. In der Bearbeitung desselben hatten die Werkleute, besonders in der Zeit des gothischen Styls, eine grosse Fertigkeit, welche das Mittel wurde, die Dome mit einer kaum zählbaren Menge von Gestalten zu bevölkern, was dann aber in Verbindung mit der Unscheinbarkeit und Wohlfeilheit des Materials die Folge hatte, dass man die Bildwerke mit geringen Ansprüchen auf Vollendung behandelte. Noch leichter und wohlfeiler, und daher ein im Inneren von Kirchen und Häusern wie auf Strassen und Wegen noch mehr angewendetes Material der Sculptur war das Holz, und wir können annehmen, dass unzählbare Arbeiten dieser Art zu Grunde gegangen sind. Figürliche Darstellungen in Holz, Statuen und Reliefs, wurden fast ohne Ausnahme vollständig als plastische Gemälde behandelt, nämlich, ganz wie die Holztafeln der Maler, auf einem Gypsgrunde mit Farben und Vergoldung bedeckt. Decorative Werke der Holzschnitzerei, namentlich die vorzüglichste Gattung derselben, die mit ornamentalem und bildnerischem Schmucke reich versehenen Chorstühle¹⁾, behielten die natürliche, allenfalls ursprünglich durch sparsame Vergoldung gehobene Farbe des Holzes.

Noch günstiger als an den höheren Gattungen der Kunst zeigte sich die Solidität der Technik und die Vorzüge der engen Verbindung des Handwerkes mit der Kunst an solchen Arbeiten, die eigentlich nur dem Nutzen dienen. Sie sind überall, wo die Bestimmung des Gebäudes einen grössern Aufwand gestattete, nicht nur von musterhafter Präcision, sondern zugleich mit einer künstlerischen Freiheit und mit einer Sicherheit des Stylgefühls ausgeführt, die uns im höchsten Grade überraschen. Dies gilt zunächst von Schreinerarbeiten, von Schränken, Tischen und anderem ähnlichen Geräth für kirchlichen oder häuslichen Gebrauch²⁾. Besonders auffallend ist es aber an den Werken der Schlosser und Schmiede, wo die harte Arbeit des Hammers in einer Weichheit und in kühnen, geschmackvollen Formen erscheint, wie wir sie sonst nur an edleren Stoffen gewohnt sind³⁾. Beschläge und Schlösser an Kirchenthüren und Schränken, Gitter, eiserne

Art im nördlichen Frankreich den Namen Dinandiers und Dynans erhielten. Didron Annal. arch. V. 27.

¹⁾ Biggenbach, die Chorgestühle des M.-A. in v. Quast u. Otte Zeitschrift II. 161 ff.

²⁾ Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier. p. 3. und Dict. de l'Arch. s. v. menuiserie.

³⁾ Vgl. v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst d. M.-A. 1861. Viollet-le-Duc, Dict. de l'Arch. s. v. Serrurerie. Annales archéologiques I. 121. XII. 51. Im Hotel Cluny wird ein Waffeisen bewahrt, welches (ohne Zweifel für den

Lichtträger u. s. w. sind niemals in spröden, geradlinigen und rechtwinkligen Verbindungen, sondern stets in schwunghaften Linien oder Mustern, mit stylisirten Blumen oder anderen anregenden Bildungen, und dies in solcher Weise ausgeführt, dass sie mit der Erscheinung des Gebäudes in zwangloser Harmonie erscheinen und demselben zur Zierde gereichen. Man wird kaum annehmen dürfen, dass die Baumeister hier überall eingegriffen und den Meistern der anderen Gewerke Zeichnungen gegeben haben, und jedenfalls gehörte auch dann ein sehr durchbildetes Stylgefühl dazu, diese so vollständig zu verstehen und mit den Mitteln des eigenen Handwerks auszuführen. Es war der Segen der engen Verbindung des Handwerks mit der höheren Kunst, welcher jenem diese Vollendung gab.

Dieser Ueberblick der verschiedenen Zweige technischer Thätigkeit zeigt, dass es weder an Mitteln noch an vielfacher Gelegenheit zur Kunstübung fehlte. Fragen wir nun aber nach dem Stylgedanken, der sich darin geltend machte, so tritt er uns keinesweges mit solcher Klarheit entgegen, wie etwa in der griechischen Kunst, vielmehr finden wir mannigfaltig verschiedene, schwankende Formen, deren innere Einheit sich dem Auge des späteren Betrachters leicht entzieht.

Bei näherem Eingehen indessen erkennen wir verschiedene Klassen von Bildwerken, welche durch ihre Behandlungsweise ebenso von einander unterschieden sind, wie die architektonischen Style und auch wie diese auf eine chronologische Entwicklung hindeuten. Die erste Klasse lässt zwar in gewissen allgemeinen Zügen das durch die Baukunst geweckte Gefühl für Styl und Ordnung erkennen, ist aber in der Auffassung des Figürlichen noch völlig unklar, roh, schwankend, gewaltsam, wobei indessen manchmal neben der vorherrschenden Unschönheit und Unrichtigkeit der Gestalten anziehende naive Aeusserungen des erwachenden Gefühles hervortreten. Das Gemeinsame der zweiten Klasse ist dagegen ein Bestreben nach Regelmässigkeit, das aber, da ihm die Kenntniss der Natur fehlt, sich durch Uebertragung geometrischer Verhältnisse auf die Körperbildung in mehr oder weniger unbeholfener Weise äussert. Dabei sind aber zwei verschiedene, wenn auch oft gemischte Einwirkungen zu unterscheiden. Das erwachende Bewusstsein des Mangelhaften und Rohen jener ersten Leistungen veranlasste zunächst, dass man die der Römerzeit noch näher stehenden altchristlichen oder byzantinischen Arbeiten, die durch den Handel in das Abendland kamen, Miniaturen, Emails, Elfenbeinschnitzereien, zu Vorbildern

klösterlichen Gebrauch bei einem bestimmten Feste gearbeitet) die Trinität und evangelische Hergänge darstellt. Dasselbst XIII. 311.

nahm und ihre allerdings steifen und ungelenten, aber doch regelmässigeren Formen nachzuahmen suchte. Dies war nun zwar ein Fortschritt gegen die bisherige Formlosigkeit, aber es gab doch nur den Eindruck eines äusserlichen Zwanges, der Abtödtung, nicht der geistigen Durchbildung des Lebens. Dazu kam dann aber bald ein anderes, zwar ähnlich, aber günstiger wirkendes Element, nämlich der Einfluss der Architektur, die ja bei allen Völkern die nothwendige Vorschule für die künstlerische Auffassung des Lebens ist und sie durch die geometrisch geregelte Auffassung der menschlichen Gestalt den Weg zum Verständniss ihrer höheren Schönheit finden lehrt. Dies architektonische Element mischte sich aber hier mit jener aus der traditionellen Kunst hergeleiteten steifen Regelmässigkeit und wurde dadurch in seiner Wirksamkeit gehemmt. Statt das Nothwendige in der Bildung der Gestalten zu betonen, begnügte man sich oft mit einer willkürlichen geometrischen Regelung, gab dem Faltenwurfe einen sinnlosen Parallelismus und den Körpern eine der Natur widersprechende Länge. Allmähig aber drang die Wahrheit durch; es entstanden Werke von zwar strenger, aber würdiger Haltung, von feierlichem, aber doch schon Bewegung andeutendem Faltenwurfe, mit geregelten, aber doch schon ausdrucksvollen Zügen, in denen sich die strenge Schönheit der architektonischen Linie mit dem einfach aber grossartig ausgedrückten Gedanken des Gegenstandes verbindet. Für die ernsten kirchlichen Aufgaben war daher dieser Styl nicht ungeeignet, selbst die höchste von allen, die Darstellung des Weltenrichters am jüngsten Tage, hat darin zuweilen, ungeachtet und sogar vermittelt der im naturalistischen Sinne unvollkommenen Zeichnung eine Hoheit und Würde, welche uns ergreift, wie die Schilderung des „Rex tremendae majestatis“ in dem alten Kirchenliede. Endlich aber unter dem Einflusse der sich immer kühner entwickelnden Architektur und der weiter vorschreitenden Civilisation entstand eine dritte Klasse von Bildwerken. Die Künstler, in der Schule des strengen Styls zu grosser technischer Gewandtheit und Sicherheit herangebildet, streiften mehr und mehr den Zwang des Typischen ab, um ihren eigenen Empfindungen zu folgen. Jetzt wurden die Gestalten natürlicher, heiterer, voller; das architektonische Element hatte nur den wohlthätigen Einfluss, die natürliche Form auf einfache Linien zu reduciren, eine volle, kräftige Gewandung, die reine Ovalform des Gesichts, gute, wenn auch nicht nach dem Maassstabe griechischer Schönheit zu prüfende Verhältnisse hervorzubringen. Jetzt konnten sich auch anmuthige Züge entwickeln; diese reinen und klaren Formen gaben den Gestalten einen Ausdruck von Unschuld, Einfalt und Demuth, und gestatteten eine naive Heiterkeit, welche die ernsten Gegenstände uns näher bringt. Auch hier bleibt noch der Mangel vollkommener Durchführung der natürlichen Gestalt, aber er dient dem künstlerischen Zwecke und verhütet

jene völlige Selbstständigkeit der Plastik, welche sie zu der architektonischen Verwendung ungeeignet gemacht haben würde.

Ich werde der Kürze halber diese drei Klassen mit dem Namen des rohen, des strengen und des freien Styles bezeichnen. Ersterer entspricht im Allgemeinen den ersten Anfängen der romanischen Architektur, der zweite findet sich in der Zeit, wo diese ihrer Vollendung entgegengeht, der letzte hängt mit dieser Vollendung selbst und mit dem frühgothischen Style zusammen und ist zwischen 1150 und 1300 am Glänzendsten entwickelt. Im 14. Jahrhundert machte sich das Bestreben nach lebensvollere Ausdrucke weicher, individueller Gefühle geltend, aber auch dies noch unter dem bestimmenden Einflusse der Architektur und mit einer typischen, durch überlieferte Regeln geleiteten Körperbildung. Die Künstler beabsichtigten allerdings die Natur wiederzugeben, aber sie kannten noch nicht das unmittelbare Studium derselben, sondern folgten ohne Weiteres ihrer Erinnerung und ihrer Phantasie. Erst mit dem 15. Jahrhundert ging man näher auf die Einzelheiten der natürlichen Erscheinung ein und gerieth dadurch auf andere Wege, die zur neueren Kunst führten.

Dies sind etwa die Entwicklungsstufen der mittelalterlichen Kunst; sie bilden zwar im Ganzen wirklich chronologische Epochen, deren Grenzen sich aber nicht für alle Länder in gleicher Schärfe ziehen lassen. Die verschiedenen Stylarten werden oft zu gleicher Zeit neben einander geübt, je nachdem das Bedürfniss der Regel oder das Bestreben nach Lebendigkeit vorherrschte.

Dieses Schwanken ist die Ursache, dass Viele die Einheit des Stylgedankens in dieser Kunst völlig verkannt haben. Selbst die meisten Kunstgeschichtschreiber, namentlich die früheren und noch heute die Italiener¹⁾ suchten daher das Interesse dieser Periode nur darin, dass ihre schülerhaften Leistungen die Grösse der zu überwindenden Schwierigkeiten, den langsamen Gang des Aufsteigens aus der Barbarei zeigen, und uns empfänglicher und dankbarer für die Verdienste der modernen Kunst machen könnten. Sie erklärten dann die lange Dauer dieser Entwicklung durch die auf der Kunst lastende Herrschaft der Kirche, welche den Nachahmungstrieb unterdrückt und den freien Hinblick auf die Natur verkümmert habe, oder durch den Stumpsinn eines verwilderten Geschlechts, welches die Schönheit der Antike nicht verstanden habe und dadurch auf Abwege gerathen sei. Beides ist gleich falsch, aber die Vorurtheile, die dieser irrigen Ansicht zum Grunde liegen, sind so tief eingewurzelt, dass sie noch heute auf die Urtheile über einzelne Kunstwerke einen Einfluss ausüben. Ihre

¹⁾ z. B. Rosini, Cicognara und der in seinen Kunstansichten völlig italienisch gebildete Agincourt. Allerdings hat für Italien diese Ansicht eine gewisse Wahrheit.

Widerlegung mag uns daher den Weg zum richtigeren Verständniss dieser Kunstepoche bahnen.

Allerdings stand die Kunst des Mittelalters in gewissem Sinne im Dienste der Kirche; ihre Darstellungen enthielten meistens nur heilige Gegenstände oder wurden an Kirchen angebracht, und selbst Bilder aus dem gemeinen Leben standen gewöhnlich in einem Zusammenhange, der ihnen eine religiöse Bedeutung gab, sie stellten z. B. die zwölf Monate, als den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung, dar. Nur in den Miniaturen wurden Gegenstände aller Art behandelt, aber dann mehr mit dem Zwecke der Erläuterung, als mit künstlerischen Ansprüchen, und meistens auch hier mit religiöser Beziehung, da diese ja auch in den Schriftwerken vorherrschte. Allein dies war keine lästige Knechtschaft, sondern der freie innere Zug der Kunst selbst, eine Nothwendigkeit nicht nach kirchlicher Vorschrift, sondern nach den inneren Gesetzen der Kunst. Denn diese geht niemals aus dem Nachahmungstriebe hervor, sie hat es nie ausschliesslich mit der materiellen Erscheinung zu thun; ihr Bestreben ist vielmehr immer auf das geistig Bedeutsame gerichtet, und dieses fand sie in dieser Zeit nur in der Kirche. Daher strebte die Kunst auch keinesweges dahin, diese Verbindung zu lösen, vielmehr zog sie sie immer fester. Anfangs finden wir noch grössere Werke weltlichen Inhalts, wie jenes Bild im Schlosse zu Merseburg, in welchem Heinrich I., nach dem Berichte eines Zeitgenossen, seinen Sieg über die Ungarn verherrlichen liess ¹⁾. Allein in der Blüthezeit des Mittelalters werden Beispiele dieser Art immer seltener, die Kunst wird immer mehr kirchlich ²⁾, und erst am Ende des Zeitraums

¹⁾ Liutprand (l. 2. c. 31. bei Pertz M. M. Ser. III. p. 294) scheint zwar im Irrthume gewesen zu sein, wenn er die Schlacht selbst in die Gegend von Merseburg verlegt (Giesebrecht, Gesch. d. d. Kaiserzeit I. 232, 812). Allein daraus folgt nicht, dass auch seine Angabe über das Gemälde, von dem er in Ausdrücken eines Augenzeugen spricht (*Hunc vero triumphum ad Merseburg rex in superiori cenaculo domus per zographiam, id est picturam, notare praecepit, adeo ut rem veram potius quam veri similem videas*), unrichtig sei. Es ist sehr möglich, dass gerade dieses Bild, das er bei seinem langen Aufenthalte in Deutschland am Hofe Otto's I. gesehen haben musste, ihn zu dem Irrthume verleitete, dass der Sieg selbst in der Nähe dieser Stadt erfochten sei.

²⁾ Sie wurde sogar officiell in diesem Sinne betrachtet; in den, bald nach der Mitte des 13. Jahrh. auf Veranlassung des Prevot von Paris niedergeschriebenen Statuten der Gewerbe werden die Bildschnitzer und Maler von dem Dienst der Schaarwache aus dem Grunde befreit, weil ihre Gewerbe keine andere Bestimmung haben, als zum Dienst unseres Herrn oder seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche. (*Li ymagier peintre sont quite del guet, quar leurs mestiers les aquite par la reison de ce que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre Seingneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise. Depping, Reglemens sur les arts et métiers d'Etienne Boileau, in der Collection de documents sur l'histoire de France, p. 158*). Im Jahre

finden sich wieder, und auch da nur kleinere, Kunstwerke weltlicher Art. In der That verhielt sich die Kunst hier nicht anders wie die altgriechische, die auch nur religiöse Gegenstände kannte; sie war auf dem richtigen Wege nach ihrem höchsten Ziele und gab nur deshalb andere Resultate wie die griechische Kunst, weil die Religion eine andere war. Die Schwäche der griechischen Götterlehre machte die Stärke der Kunst aus; sie hatte die Aufgabe die unbestimmten Gestalten schwankender Sagen und Naturanschauungen zu verkörpern und zu beseelen, sie trat daher mit hohem Selbstgeföhle auf. Die christliche Kunst kann niemals diese Stellung einnehmen, die des Mittelalters musste aber auch die Schwächen der Religiosität ihrer Zeit theilen. Alle Mängel, die wir an der Sitte der Zeit wahrgenommen haben, finden sich daher auch in der Kunst wieder, die Unbestimmtheit der Charaktere, das Schwankende und Rohe, welches eine Vielheit der Formen hervorbringt, und doch wieder eine innere Einförmigkeit, welche selbst die natürliche Verschiedenheit der Geschlechter verwischt. Wie im Leben herrscht auch in der Kunst das weibliche Element vor, Frauen gelingen ihr am besten, männliche Gestalten nur in priesterlicher Haltung mit ernster Würde, und auch da noch mit einem milden, der Weiblichkeit verwandten Zuge. An die Darstellung ritterlicher Kraft wagte sie sich nicht, weil sie für die Charakterisirung individueller Gemüthsstimmungen und leidenschaftlicher Momente nicht wohl geeignet war. An Porträts im eigentlichen Sinne des Worts war in der Frühzeit des Mittelalters nicht zu denken; diese lassen sich mit Bestimmtheit erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen; und auch da fast nur auf Grabsteinen. Hier erstreben sie nun zwar allerdings eine Art von Aehnlichkeit, aber nur in den allgemeinsten Zügen oder in äusserlichen Einzelheiten; für eigentliche Individualität war der Sinn noch nicht erwacht. Die Kunst hielt sich in dem engen Kreise einfacher Motive und fand ihre höchste Aufgabe in der Demuth. Und wie diese Eigenschaft im Leben über ihre wahre Bedeutung hinaus gesteigert war, so erscheint sie auch in der Kunst oft nicht bloss als ein sanfter, einzelnen Gestalten verliehener Charakterzug, sondern als der vorherrschende Ton der ganzen Darstellung, als eine unmittelbare Aeusserung des Künstlers. Da er nicht hoffen konnte, die hohen Gegenstände seiner Aufgabe in der sinnlichen Erscheinung zu erschöpfen, so suchte er die Kluft fühlen zu lassen, welche das Irdische

1303 wurde sogar festgesetzt: *Que nus ymagiers, fors ceus qui taillent ymages de sains, ne seront tenus pour ymagiers.* Dadurch sollten ohne Zweifel nicht die Darsteller weltlicher Gegenstände, sondern nur diejenigen Arbeiter in Schnitzwerk ausgeschlossen werden, welche keine Figuren, sondern etwa Messerschalen u. dgl. machten, und die Fassung des Ausdrucks zeigt nur, dass man keine andere Figurenarbeit als die von Heiligen anerkannte.

vom Göttlichen, das Sichtbare vom Unsichtbaren trennt, oder hatte doch keinen Antrieb, seine Darstellung zu vervollkommen, da er nur eine Erinnerung an das heilige Ereigniss, nicht ein wahres Abbild desselben zu geben brauchte. Daher oft das Matthe, Handwerksmässige, oft das Trockene, Lehrhafte und deshalb Uebertriebene der Auffassung. Dies sind Schwächen, die man wenigstens für eine grosse Zahl der mittelalterlichen Werke zugeben muss; aber sie erscheinen bei näherer Betrachtung in minder ungünstigem Lichte. Manches, was auf den ersten Blick ein Fehler zu sein scheint, ist doch ein Motiv, ein Mittel, wodurch der Künstler seinen Gedanken verständlichen wollte, und das, wenn wir in diesen einzugehen geübt sind, eine Bedeutung und selbst eine Schönheit hat. Ja man kann sogar im Allgemeinen behaupten, dass gewisse Vorzüge der mittelalterlichen Kunst durch den Mangel an voller Naturwahrheit und Charakteristik bedingt waren.

So abweichend und schwankend die Darstellung der menschlichen Gestalt in den verschiedenen Zeiten und Stylen des Mittelalters erscheint, liegt ihr doch immer eine gleiche Auffassung der Natur zum Grunde; nur freilich eine andere als die antike oder die nach antiken Vorbildern in der neueren Kunst angenommene. Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, wo sie häufig zu Tage standen, unberührt vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewusste Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas Anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehre mit ihr, verstanden ihre Winke, und verliehen schon den frühesten, unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntniss strebende Liebe. Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und daher sinnlich verführerische Natur. Es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder gar künstlerisch zu studieren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zum Grunde lag, war richtiger und selbst inniger als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.

Daher ist es begreiflich, dass die Künstler des Mittelalters für die antike Schönheit keinen Sinn hatten. Denn diese setzt die ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter voraus und ignorirt die Verkettung

und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthume dagegen ist diese so wichtig, dass es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht in einsamer Grösse, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachtet. Diesen Ausdruck der Liebe und somit eines Bedürfnisses, einer Beschränkung, den die mittelalterliche Frömmigkeit selbst bei den göttlichen Gestalten verlangte, fand sie in der Antike nicht. Diese war ihr daher nicht bloss unverständlich, sondern auch ungenügend, gab ihr nicht einmal den Wunsch näheren Verständnisses.

Allein diese Unempfänglichkeit für das antike Ideal beruhete nicht auf einem Mangel an Idealität überhaupt. Die ganze geistige Richtung des Mittelalters war ja überwiegend ideal; die Vorstellung von der Entartung der gegenwärtigen Welt setzte eine höhere, bessere Welt voraus. Die Kunst, deren Gegenstände überwiegend dieser letzten angehörten, konnte daher nicht umhin, nach einem würdigen Ausdruck für dieselbe zu streben. Aber dieses ihr Ideal war ein ganz anderes, bildete fast einen Gegensatz zu dem der griechischen Welt. Für diese war der Begriff individueller, aber über das gemeine Maass hinaus gesteigerter Kraft die Grundlage der religiösen Anschauungen und des künstlerischen Ideals; ihr Olymp bestand aus einem Kreise energisch durchbildeter, geistig verschiedener Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Die Ansprüche des Mittelalters waren bescheidener; statt des Ausdrucks individueller Kraft forderten sie den der sittlichen Reinheit, der Liebeswärme und Demuth, statt der Mannigfaltigkeit der Charaktere die gleiche Unterordnung unter den göttlichen Willen. Die antike Kunst schuf daher Heroen, deren Anblick die Phantasie mächtig ergreift und sich ihr tief einprägt; die christliche durfte die Grenzen der Gleichheit nicht weit überschreiten, musste ein gewisses mittleres Maass einhalten. Selbst für die göttlichen Gestalten standen ihr keine höheren Formen zu Gebote; sie würde durch solche jene Einheit des christlichen Himmels aufgehoben haben. Sie unterschieden sich daher von den Heiligen und Menschen nur wenig, höchstens durch eine abstracte, ruhige Würde, und können eine äussere Auszeichnung, etwa durch grössere Dimensionen oder durch den Nimbus, nicht füglich entbehren.

Daraus ergaben sich dann andere Bedingungen der mittelalterlichen Idealität. Die griechischen Idealgestalten sondern sich von einander; um in ihrer ganzen Schönheit und Eigenthümlichkeit zu erscheinen, will jede Göttergestalt allein betrachtet werden. Das christliche Ideal dagegen setzt Gemeinsamkeit voraus; Gott in seiner einsamen Grösse ist undarstellbar, wir können ihn nur als schaffenden Gott in seiner Beziehung zu den Menschen denken, seinen Thron umgeben Schaaren von Engeln und Heiligen, und die Menschen sind nur als Theilnehmer an den Hergängen der Heils-

geschichte Gegenstände der Darstellung. Die griechische Kunst liebt es, den Körper ganz oder theilweise entblösst zu zeigen; nur so ist die Fülle der Kraft und Individualität zu erkennen. Die christliche Kunst vermeidet das Nackte. Es mag sein, dass dazu anfangs die Strenge der christlichen Sitte und die Scheu vor heidnischer Verderbniss, dann die ascetische Befangenheit der mönchischen Künstler und endlich fortdauernd der Mangel an Gelegenheit zum Anblick und Studium des Nackten beigetragen haben. Aber jedenfalls war auch kein Bedürfniss dazu vorhanden; der unbekleidete Körper würde dem Gefühlsausdrucke, auf den es der christlichen Kunst ankam, Abbruch gethan und die Verschiedenheiten der Geschlechter und der Individuen stärker herausgehoben haben, als es der Gleichheit der Heiligen günstig war. Die Gewandung war daher hier eine Nothwendigkeit; ihre Behandlung diente dazu, die Gleichartigkeit der zu einer Klasse gehörigen Gestalten, oft sogar die vorherrschende Stimmung auszudrücken.

Auch die griechische Plastik hatte die Architektur zu ihrer Lehrmeisterin, und eine Epoche gehabt, in der sie die Gestalten in geometrischer Strenge auffasste. Aber schon da verrathen die völligen Glieder und die stark angespannten Muskeln das gesteigerte Kraftgefühl, das im Begriffe ist, die Schranken der alterthümlichen Regel zu sprengen, und bald darauf erlangte die Plastik völlige Selbstständigkeit. Die mittelalterliche Kunst sagte sich nie ganz von der Architektur los; die weichen Motive, die in ihr vorherrschten, bedurften solcher Stütze. Daher denn zunächst die Erscheinung, dass der strenge Styl hier günstiger wirkt als auf griechischem Boden. Der freistehenden, nackten, kraftstrotzenden Statue war die geometrische Regelmässigkeit ein äusserer, widernatürlicher Zwang. Bei durchweg bekleideten, in ruhigem Beisammensein, sitzend oder stehend, dargestellten, und daher mehr oder weniger in der Vorderansicht erscheinenden Gestalten ist die streng symmetrische Behandlung, die sich vorzugsweise an dem gleichgültigen und fügsamen Stoffe des Gewandes äussert, nicht bloss nicht verletzend, sondern bedeutsam. Sie versinnlicht im Gegensatze gegen die leidenschaftliche Erregtheit des weltlichen Lebens die Ruhe und Unveränderlichkeit himmlischer Zustände. Sie stimmt endlich harmonisch zu der feierlichen Stille der Kirche. Die geometrische Regelmässigkeit ist daher das Mittel der Idealbildung, soweit sie auf diesem Standpunkte ausführbar war.

Den späteren Generationen genügte dies nicht mehr; die Poesie hatte das Auge für feinere Schattirungen des sittlichen Ausdrucks empfänglich gemacht und das Gefühl für die Anmuth der Natur erweckt; schon im Leben beobachtete man die Schönheit der Gestalten und den Reiz der Bewegungen nach gewissen, mehr oder weniger festgestellten Geschmacks-

regeln¹⁾. Die Kunst strebte, diesen höheren Ansprüchen gerecht zu werden, sie versuchte die Eigenthümlichkeiten der Geschlechter und Altersstufen auszudrücken, gab den Gestalten in Gesichtsbildung und Körperformen, Mienen und Bewegungen grössere Naturwahrheit und Freiheit. Auch die Gewandung musste, frei von ängstlicher Symmetrie, den Ausdruck unterstützen. Dem blossen Relief zog man nun die volle Rundung vor. Die Begeisterung für diese neue, freie Kunstrichtung erzeugte eine ungewöhnliche Leichtigkeit und Freudigkeit des künstlerischen Schaffens, eine zahllose Menge von Statuen entstand in verhältnissmässig kurzer Zeit. Aber auch dieser freie Styl blieb in enger Beziehung zur Architektur. Seine Hauptaufgaben fand er an den Gebäuden selbst, an solchen Stellen, die architektonisch den plastischen Schmuck forderten oder doch sich für ihn eigneten, und wenn einmal die Pietät eines Privatmannes ein vereinzelt Heiligenbild stiftete, gab man ihm wenigstens ein architektonisches Gehäuse. Selbst auf Gemälden umfasste ein solches die einzelnen Gestalten oder Gruppen. Diese Verbindung war nicht eine bloss äusserliche, sondern machte sich auch an der Bildung der Figuren geltend. Sie wurden in den ihnen angewiesenen Raum hineincomponirt, die architektonische Anordnung hatte daher Einfluss auf die Wahl der Motive, auf die Art ihrer Ausführung und besonders auf die Gewandbehandlung, welche sich nun mehr oder minder der Linienführung des geltenden Baustyls anschloss, wenigstens nicht mit ihm in Widerspruch stehen durfte. Diese Abhängigkeit von der Architektur war aber keinesweges ein Nachtheil für die bildnerische Thätigkeit; das was von ihr gefordert und beabsichtigt war, wurde dadurch eher begünstigt als gehemmt. Auf heroische Kraftäusserung und Selbstgenügsamkeit hatte sie es nicht abgesehen, sondern auf bedingte Vorzüge und Tugenden, die das Bewusstsein des Endlichen und das Bedürfniss der Unterordnung und des Anschliessens voraussetzten, auf männliche Festigkeit und Treue, auf weibliche Innigkeit und Unschuld, auf kindliche Anmuth und Naivetät, auf christliche Frömmigkeit, Demuth, Sehnsucht, Liebeswärme. Alle diese Eigenschaften konnten naturwahrer, schlichter, liebenswürdiger gegeben werden, wenn die architektonische Anordnung die Figuren unter einem sie gemeinsam bestimmenden Gesetze umfasste, als wenn die isolirte Aufstellung ihnen einen Schein der Selbstständigkeit verliehen haben würde, dem der Ausdruck weicher Hingebung oder demüthiger Haltung widersprach. Daher erreichte denn auch jetzt die ideale Tendenz des Mittelalters ihren Höhepunkt; sie schuf Gestalten, die uns oft durch Züge von grosser Naturwahrheit, Innigkeit und Wahrheit anziehen, während sie durch die architek-

¹⁾ Vgl. die Dissertation von Dr. Alwin Schultz, *Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII et XIII. senserint*, Breslau 1866.

tonischen Elemente ihrer Bildung und Gewandung das Gepräge tragen, einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören. Freilich haben sie nicht, wie die griechischen Ideale, die hohe Bedeutung, sich als Vertreter ganzer Gebiete des physischen und geistigen Lebens unserer Vorstellung tief und unvergesslich einzuprägen; ja sie ertragen kaum eine strenge kritische Betrachtung im Einzelnen, weil diese leicht Verstösse gegen den natürlichen Körperbau ergeben würde. Aber akademische Richtigkeit ist nicht das höchste Ziel der Kunst, und die Intentionen der Künstler wirken in dieser einigermaassen skizzenhaften Behandlung vielleicht lebendiger, als es bei studirter Ausführung der Fall sein würde. Das Steinbild erhält dadurch etwas von dem Ausdrucke des Werdens, des Momentanen, welcher den Erscheinungen der Wirklichkeit oft einen Reiz giebt, der in der ausgeführten künstlerischen Darstellung nur allzu leicht verschwindet.

Die Bedeutung der mittelalterlichen Plastik ist daher nicht in ihren einzelnen Gestalten, sondern nur in den grossen, durch diese gebildeten Gruppen, zu erkennen, und diese Gruppen erheischen die Verbindung mit der Architektur. Die antike Kunst hatte diesen Begriff der Gruppe nicht gehabt. Die Gruppe, welche in der letzten griechischen Epoche aufkam und die Verschlingung von Gestalten im Drange eines entscheidenden Momentes darstellte, duldet keine architektonische Schranke; die Giebelgruppen der älteren griechischen Kunst waren durch sich selbst verständliche Darstellungen einer äusseren Handlung, welche sich nur der ihnen gebotenen architektonischen Umrahmung fügten. Die christliche Gruppe dagegen, welche keine äussere Handlung, sondern ein ruhiges Beisammensein, innerliche Beziehungen und Verhältnisse zu versinnlichen hatte, vermochte dies nur durch die Stellung der Figuren in einem gegebenen Raume. Hierdurch bekam der Raum an sich eine eigenthümliche Bedeutsamkeit. Eine gewisse Symbolik des Raums liegt in der Natur der Dinge, die Sprache aller Völker bezeugt sie, indem sie die Begriffe von Höhe, Niedrigkeit u. s. f. auf geistige Beziehungen anwendet, und auch die bildende Kunst hat sie stillschweigend immer berücksichtigt. Allein in der Antike, wo das äusserliche, thatkräftige Leben vorherrscht, blieb sie untergeordnet; jetzt erst wurde sie selbstständig wirksam. Nicht dass dies zum Bewusstsein kam oder zu einer conventionellen Regel ausgebildet wurde, aber es leuchtete dem künstlerischen Gefühle ein und wurde von ihm benutzt. Die Reihe bezeichnet eine Genossenschaft, die symmetrische Beziehung eine relative Gleichheit und einen Gegensatz; die Einheit zweier symmetrischer Reihen ist durch ihre stufenweise Annäherung und durch eine mittlere sie verbindende Gestalt angedeutet, welche, weil sie allein steht, einen höheren Rang als jene anderen, scharenweise auftretenden Gestalten einnimmt. Die Gruppe erforderte daher eine architektonische Anordnung, welche die Bedeutung der

Raumverhältnisse bestimmte und ihr die Benutzung derselben möglich machte.

Diesem Bedürfnisse der Plastik kam dann aber auch die Architektur entgegen. Beide Künste waren von demselben Geiste zu einem gemeinschaftlichen Ziele geleitet. Auch die Baukunst des Mittelalters hatte die Tendenz, Gruppen zu bilden, ihren einzelnen Gliedern den Ausdruck der Unselbstständigkeit und der Beziehung auf andere, ergänzende Glieder zu geben. Schon der romanische Bau liess dies erkennen; der gothische Styl, indem er vom Boden aufwärts alle grösseren Massen in feine verticale Glieder auflöste, welche nur durch gruppenhafte Verbindung Haltbarkeit gewannen, ging darin bis auf die äusserste Grenze, und kam endlich auf Stellen, wo architektonische Mittel nicht mehr ausreichten und er die Plastik herbeirufen musste, um die Empfindungen, welche er angeregt hatte, vollkommen auszusprechen. Eine solche Stelle war das Portal; wenn dasselbe als Einleitung in den reich entfalteten Innenbau die ganze Fülle gegenseitiger Beziehungen, die Einheit der zahllosen Einzelheiten zu einem grossen Ganzen energisch und ergreifend ausdrücken sollte, bedurfte es des Bildwerks, das dann, da es sich bei Kathedralbauten an drei Portalen wiederholte, auch den übrigen Theilen der Façade nicht entzogen werden durfte. Man erhielt dergestalt eine aus symmetrischen Statuenreihen und Reliefs gebildete Gesamtdarstellung, welcher, da sie der Einheit, aber auch der architektonischen Gliederung der Façade entsprechen musste, ein einiger, aber doch reicher und ähnlicher logischer Gliederung fähiger Gedanke zum Grunde gelegt und in seinen mannigfachen Beziehungen entwickelt werden konnte. Man besass darin ein Mittel die tief-sinnigsten Systeme, welche sich sonst der Kunst entziehen, in ihrer Sprache auszudrücken und anschaulich zu machen, und es entstanden in dieser Weise grossartige Compositionen, wie sie keine andere Zeit aufweisen kann. Wir werden später einige Beispiele geben, und begnügen uns hier mit der Bemerkung, dass die Anwendung dieser gewaltigen plastischen Werke, da sie in der That Darstellungen auf einer Fläche waren, eine malerische sein musste, so dass die unteren, dem Auge des Beschauers zunächst stehenden Theile den Vordergrund bildeten, die weiteren übereinander aufsteigenden Reihen aber die Bedeutung des Entfernten, perspectivisch Erschauten annehmen.

Während aber das malerische Princip schon auf die Architektur selbst und auf diese architektonische Plastik einwirkte, kam es in der Malerei selbst nicht zu weiterer Ausbildung als dort. Sie beschränkte sich vielmehr auf einzelne statuarisch aufgestellte Gestalten oder auf Compositionen von mässiger Figurenzahl, gab ihnen aber keine natürlichen Umgebungen oder höchstens, wo es die Verständlichkeit erforderte, die Andeutung eines

architektonischen Raums oder der Bäume eines Gartens, und füllte den übrigen Theil der Fläche durch Vergoldung oder durch einen blauen oder rothen Ton oder gar durch ein tapetenartiges Muster. Es war dies nicht etwa eine Zurückhaltung, der man sich wegen mangelhafter Kenntniss der Licht- und Luftperspective unterworfen hätte; der Grund war tiefer. Der materielle Zusammenhang des Naturlebens hatte für das Mittelalter kein Interesse; seine Religiosität fragte nur nach dem persönlich Bedeutsamen, und konnte, weil sie die Dinge in Beziehung auf Gott aufzufassen eilte, sich nicht bei der Natur aufhalten. Auch die Kunst war mehr auf die poetische und symbolische als auf materielle Wahrheit gerichtet und konnte jene Unbestimmtheit und Allgemeinheit der Gestalten, welche Bedingung ihrer Idealität, aber mit der naturgemässen Ausführung der Umgebungen nicht vereinbar war, nicht aufgeben. Es war daher eine geistige Nothwendigkeit, welche die Malerei innerhalb derselben Grenzen hielt, die der Plastik durch die Natur ihres Stoffes gestellt waren. Daher liebte sie den Goldgrund, welcher den durch die Farbe erweckten Gedanken an die wirkliche Natur ausschliesst und der Erscheinung eine ideale Haltung giebt, und ersetzte ihn da, wo er wie in Wand- und Glasmalereien nicht ausführbar war, durch einen leuchtenden Farbenton, der jede Möglichkeit einer Verbindung mit den Gestalten ausschloss und ihre Umrisse scharf abstieß. Bei dieser Behandlungsweise war die Malerei denn auch weniger als die Sculptur geeignet, grosse umfassende Compositionen aufzunehmen. Ihr wurden daher nicht die höheren symbolischen Aufgaben, sondern mehr historische, legendarische Gegenstände zugewiesen, welche sie in vielen einzelnen, linienweise aneinander gereihten Feldern, wie in chronologischer Erzählung darstellte. Nur an gewissen Stellen, in den Gewölbefeldern und in den Glasgemälden der Fenster, trat sie in so nahe Beziehung zur Architektur, dass auch sie sich zur Durchführung grösserer Gedanken eigneten.

Man kann nicht leugnen, dass die Plastik und in noch höherem Grade die Malerei im Mittelalter, nicht zu voller Entwicklung gekommen sind, nicht die Höhe ergreifender Poesie und realer Wahrheit erlangt haben, deren sie fähig sind. Aber die Mängel der einzelnen Künste kamen der Gesamtwirkung aller zu Gute. Indem jene sich von der Architektur, ihrer gemeinsamen Mutter, weniger entfernten, diese aber vermöge ihrer eigenen Richtung den darstellenden Künsten entgegenkam, bildeten sie in ihrer Gemeinschaft ein Ganzes von reinsten und vollster Harmonie, wie es nur die Zeiten höchster Kunstblüthe erreicht haben. Für die Architektur und Plastik wurde dies dadurch erleichtert, dass das Gewerbe der Steinmetzen beide Künste umfasste. Aber auch die Malerei, obgleich sie schon frühe in andere Hände überging, hielt sich in den Schranken, welche der Gesamtwirkung günstig waren. Wandmalereien mit perspectivischer Tiefe

und kräftiger Modellirung der Gestalten bilden stets eine in sich begrenzte Einheit, die sich mehr oder weniger von dem architektonischen Zusammenhange löst; durch die einfarbigen Hintergründe, die statuarische Haltung und leichte Ausführung der Figuren behielten sie den Charakter der Flächendecoration, und dienten dem architektonischen Zwecke. Das war nicht etwa ein bewusstes, der Architektur gebrachtes Opfer oder gar ein gehorsam befolgter Befehl des Baumeisters; auch die Tafelbilder, bei denen dies nicht der Fall sein konnte, sind ebenso behandelt. Die Maler wussten es nicht anders, sie dachten nicht naturalistisch, sondern dem Architekten ähnlich. Die Künste sonderten sich nicht völlig von einander; der Baumeister gab dem Gebäude selbst eine farbige Ausstattung, welche das Verständniss seiner Gliederung erleichterte, der Bildner bemalte die Statuen mehr oder weniger, und gab den Reliefs farbige Hintergründe, welche die plastischen Figuren und Ornamente deutlicher hervortreten lassen, der Maler begnügte sich mit ähnlicher Darstellung der Figuren auf der Fläche. Die Künstler fassten nicht die Interessen ihrer speciellen Kunst allein ins Auge, sondern waren sich ihrer Bestimmung für das Ganze bewusst. Deshalb kann man dann aber auch die mittelalterlichen Werke nur in den Umgebungen, für die sie geschaffen, mit Sicherheit beurtheilen; manche Figur, deren auffallende, zu lange oder zu kurze Proportionen verletzen sobald man sie von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt, gewinnt, sobald man sie wieder an derselben aufstellt.

Diese Uebereinstimmung besteht nicht bloss bei den höheren Leistungen, sondern erstreckt sich auf sämtliche Kleinkünste und auf die verwandten Gewerbe. Nicht bloss die eigentlichen Bauhandwerker, Schmiede, Schlosser, Schreiner, sondern auch Goldschmiede, Holz- und Elfenbeinschnitzer nahmen durchweg, auch da, wo sie bewegliche, nicht für feste Stellen bestimmte Werke arbeiteten, ihre Intentionen aus der Architektur. Selbst Stickereien und Gewebe, sogar die Gestaltung der Buchstaben lassen ihren Einfluss erkennen. Diese Nachahmung architektonischer Formen konnte selbst, wie es in der späteren Zeit der Gothik besonders in der Goldschmiedekunst der Fall war, zur Uebertreibung und zum Fehler werden. Aber in der Blüthezeit der mittelalterlichen Kunst beruhete ihre hohe Wirkung auf dieser Einheit des Stylgesetzes, das alle Theile, von den grossen baulichen Formen der Kirche bis zu dem kleinsten Prunkgeräthe des Altars und bis zu dem eisernen Thürbeschlage durchdringt, und in der bürgerlichen Architektur, in allem Hausrath, in allen Kleidern und Waffen wiederkehrt.

Nach diesen Betrachtungen über Plastik und Malerei in ihren allgemeinen Bedingungen bleibt uns noch übrig, einige einzelne Darstellungsformen und Eigenthümlichkeiten zu betrachten, welche sich mehr oder weniger durch die ganze Zeit des Mittelalters erhielten. Dahin gehören zunächst gewisse Zeichen und Formen von symbolischer Bedeutung, welche durch das Bedürfniss oder durch die Unzulänglichkeit der rein künstlerischen Mittel in Aufnahme gekommen waren und sich erhielten.

Zuerst der Heiligenschein¹⁾. Er ist ein eigentliches, aber auch wohl erklärbares Symbol, das man nicht erst, wie Einige versucht haben, aus der Nachahmung eines in südlichen Gegenden vorkommenden Phänomens zu erklären braucht. Der moralische Eindruck einer bedeutenden Erscheinung gleicht so sehr dem physischen, den das von einem leuchtenden Gegenstande ausstrahlende Licht machen würde, dass die Phantasie fast nicht umhin kann, ihn mit Worten oder Vorstellungen, die daher entlehnt sind, zu bezeichnen. Auch den Alten war diese Vorstellung nicht fremd, ihre Bildner konnten zwar einer Andeutung dieses Glanzes entbehren, weil die körperliche Schönheit ihrer Gestalten schon eine ähnliche Wirkung hervorbrachte, aber ihre Dichter verschmäheten dieses Mittel nicht, sie schilderten die erscheinenden Götter mit einer leuchtenden Wolke (nimbus) umgeben²⁾. Indessen kennt die älteste christliche Kunst, die der Katakomben, den Heiligenschein noch nicht, und zeigt dadurch, dass er nicht aus heidnischer Ueberlieferung, sondern aus eigenem Bedürfnisse in der christlichen Kunst in Gebrauch kam. Zuerst finden wir ihn in den Mosaiken von Ravenna, aber er hat hier, wie überhaupt auf byzantinischem Boden, nicht die ausschliessliche Bedeutung des Heiligen, sondern zunächst noch die des Hohen und Vornehmen. Auf griechischen Münzen des 5. und 6. Jahrhunderts sind Kaiser und Kaiserinnen, in den Miniaturen auch allegorische Figuren, gewisse Gestalten des alten Testaments und selbst der Teufel dadurch ausgezeichnet³⁾. Auch im Abendlande kommt Aehnliches, jedoch nur selten vor⁴⁾. Anfangs hatte die runde Scheibe, wie es scheint,

¹⁾ Vgl. Didron's gründliche Abhandlung über den Nimbus, *Iconographie chrétienne* (Paris, 1843, 4.) S. 26—165.

²⁾ Virgil, *Aen.* II. 616. Pallas — nimbo effulgens; ausführlicher IX. 110 bei der Erscheinung der Rhea. Der Scholiast Serbius erklärt den nimbus als: fulvidum lumen, quod deorum capita tingit. Vielleicht versuchten auch schon die alten Maler diese dichterische Vorstellung anzudeuten. Auf einem herculanischen Bilde scheint wenigstens die Circe in ihrer Erscheinung vor Aeneas von einer Art Heiligenschein umgeben zu sein.

³⁾ Der Teufel in der Geschichte des Hiob in einem griech. M. S. der Pariser Bibl. (Didron in C. Daly, *Revue de l'Arch.* 1840. p. 1649 ff.); Jesaias in einem M. S. der vaticanischen Bibliothek (Agincourt Malerei tab. 46).

⁴⁾ Biblische Gestalten werden ohne Unterschied damit bezeichnet. So sind an den

mehr die Bestimmung verstorbene Wesen zu bezeichnen, weshalb man den lebenden Personen, um sie kenntlich zu machen, eine viereckige Einrahmung des Kopfes ¹⁾ gab. Erst später wurde der runde Kranz um das Haupt das nothwendige Zeichen der Heiligkeit. Nun aber schien es erforderlich, den Herrn des Himmels vor seinen Schaaren auszuzeichnen. Man gab daher Christus, und dann auch, wegen der Einheit des Sohnes mit dem Vater, Gott dem Schöpfer einen eigenthümlichen Nimbus, indem man in die Scheibe ein Kreuz einzeichnete, das unter dem Haupte liegend gedacht war, so dass nur die Spitze und die beiden Seitenarme sichtbar wurden. Später liess man statt dessen und in gleicher Form Strahlenbündel oder auch Lilien vom Haupte ausgehen. Eine weitere Ausbildung erhielt der Heiligenschein als Glorie, die den ganzen Körper umgiebt. In dieser Form wird er nur bei Gott, Christus und zuweilen bei der Jungfrau, jedoch immer in solchen Darstellungen angewendet, wo sie in den Wolken schwebend gedacht werden. Gewöhnlich bildet diese Glorie nach der Form des Körpers ein Oval, manchmal spitz, manchmal stumpf, manchmal von einem Kreisbogen durchschnitten, welcher als Sitz oder als Ruhepunkt der Füße dient. Er bezeichnet also den Thron von Regenbogen, von dem die Apokalypse (4, 2) spricht, und die Glorie ist mithin nur eine Abbeviatur der Wolken oder des im freien Raume von der ganzen Gestalt ausgehenden Glanzes ²⁾. Zuweilen traten auch Unterschiede der Farbe bei den verschiedenen Klassen der Heiligen ein. So haben im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg die Apostel, Märtyrer und Bekenner einen goldenen, die Propheten und Patriarchen einen silbernen, die Seligen nach Maassgabe ihrer Tugendleistungen einen rothen, grünen oder gelben Nimbus. Gewöhnlich begnügte

Domen zu Rheims und zu Laon nicht bloss die klugen, sondern auch die thörichten Jungfrauen, und in lateinischen Manuscripten einmal Judas und die Köpfe des apokalyptischen Thieres mit dem Nimbus versehen.

¹⁾ So auf den Mosaiken am Triclinium Leonis in Rom und in St. Apoll. in classe in Ravenna. Didron a. a. O. Ciampini (Vol. II.) zählt 8 Beispiele dieser Art in Italien auf. Johannes Diaconus sagt bei Gelegenheit der von Gregor d. Gr. angeordneten Bilder seiner Altäre: *Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam.*

²⁾ Zuweilen hat die Glorie auch die Form eines vierblättrigen Kleeblattes, was indessen ohne Bedeutung, bloss eine architektonische Umgestaltung ist. Wegen ihrer ovalen Gestalt wird sie oft Mandel (besonders in Italien) genannt. Man könnte daran erinnern, dass die Dreieinigkeit mit der Mandel verglichen wurde, die aus Faser, Schale und Kern besteht (Grimm. goldene Schmiede. S. XXX). Indessen wahrscheinlich ist daran ebenso wenig gedacht, als an die mystische Fischblase (*Vescia piscis*), von der besonders englische Archäologen (Kerrich in der Archäol. britt. XIX. 37) und auch v. Hammer (Wiener Jahrb. Bd. 78. S. 49) viele Worte gemacht haben. Auf Siegelu kommt übrigens eine ähnliche ovale Einfassung, offenbar ohne alle Bedeutung vor.

man sich aber allen Bewohnern des Himmels den gleichen Kranz zu geben, der dann bei farbigen Darstellungen meistens golden oder blau war ¹⁾.

Ein wichtiger Gegenstand symbolischer Deutung sind demnächst die Thiere. Man darf zwar nicht, wie einige Archäologen wollen, bei jeder der unzähligen Gestalten dieser Art in der Architektur und Plastik des Mittelalters eine Bedeutung annehmen, allein in vielen Fällen war allerdings eine solche beabsichtigt. Dahin gehören zunächst die altchristlichen, durch das Herkommen geheiligten Symbole des Lammes für den Heiland und der Thierzeichen für die Evangelisten; allein schon die anderen, aus derselben Quelle stammenden symbolischen Thiere, z. B. die Taube, der Löwe, der Pfau u. s. w. werden wohl zuweilen, aber keinesweges immer mit einer symbolischen Beziehung gebraucht. Im Ganzen scheint es, dass Thiergestalten im Mittelalter nicht leicht als Symbole für heilige Wesen gebraucht wurden; schon die Ehrfurcht vor der Tradition gestattete nicht, das Heilige in anderer, als hergebrachter Gestalt zu behandeln ²⁾. Freieren Spielraum hatte die allegorisirende Phantasie auf dem Gebiete des Bösen. Die bekannte halbthierische Gestalt des Satan mochte sich in der Vorstellung des Volkes schon länger ausgebildet haben, fand aber in der Kunst erst später Eingang. Dagegen liebte man frühe den bösen Feind oder die einzelnen Laster unter wirklich thierischer Gestalt, die Anfechtung unter dem Bilde eines Kampfes darzustellen. Dazu wählte man nach dem Vorgehen einzelner Bibelstellen feindliche, gefährliche Thiere oder auch fabelhafte, schreckenerregende Ungeheuer. Namentlich schwebten den Meistern dabei die Thiere vor, welche der 90. Psalm der Vulgata nennt: Super

¹⁾ Der Name *Corona* wurde im Mittelalter behalten; da der Heiligenschein aber gewöhnlich nicht in Form eines Kranzes oder Reifes, sondern einer Scheibe angewendet wurde, so erklärte man ihn auch als das Bild eines Schildes, mit welchem Gott seine Heiligen schütze. Herrad von Landsperg (bei Didron, *Icon.* p. 290) verbindet beide Erklärungen: *Lumina quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto muniuntur.* Aehnlich Wilh. Durand. *Rationale div. off.* lib. I. c. 3.

²⁾ In der oft vorkommenden *Sirene* glauben französische Archäologen ein Symbol entweder der durch die Taufe gereinigten Seele oder der göttlichen Gnade zu erkennen (Piper a. a. O. S. 385). Allein diese aus dem Alterthum überlieferte und der Wunderliebe des Mittelalters zusagende Gestalt hat entweder keine Bedeutung oder die antike der „Verlockung“, gegen welche auch der Christ sein Ohr verstopfen muss. So wird sie auch im Texte der Herrad von Landsperg (vgl. Engelhardt a. a. O. S. 46) ausgelegt. In gewissen Fällen kommt sie jedoch in einer Weise vor, welche diese Auslegung nicht gestattet und auf eine schwer zu errathende Symbolik schliessen lässt. So namentlich am Nordportale der Stephanskirche zu Beauvais, wo im Tympan selbst der Kopf einer gekrönten Frau zwischen zwei solchen Meerfräulein hervortritt. Eine Abbild. b. Taylor u. Nodier, *voy. dans l'ancienne France (Picardie)*.

aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Luther verdeutscht auch die Thiernamen (Ps. 91. v. 13): Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen; das Mittelalter aber hielt an jenen klangreichen Namen unbekannter Thiere fest, und schon die Kirchenväter hatten begonnen, sie mit der Freiheit, welche die Fabeln der alten Welt ihnen gewährten, auszumalen. Von dem Aspis wusste man nach Ps. 57 (bei Luther 58. v. 5), dass er sein Ohr verstopfe, und gab ihm deshalb einen Schlangenschweif und einen Kopf mit deutlich erkennbarem Ohre, etwa wie der eines Hundes. Von dem Basiliscus las man in den Schriften der Alten, dass er, der König der Schlangen, eine Krone trage. Man bildete daher auch ihn unten als Schlange, gab ihm aber dabei den Körper eines Hahns¹⁾.

Bei diesen unbekanntem Thieren lag es also nahe, eine geheimnisvolle Bedeutung zu vermuthen. An sie reiheten sich gewisse fabelhafte Geschöpfe, von denen man in den Schriften der Alten Nachricht fand, oder deren Namen sonst in Umlauf kamen, wie jener Manicorus, dem noch der Lehrer des Dante, Brunetto Latini, ein bluthrothes menschliches Antlitz mit gelbem Auge, den Schweif eines Scorpions, Vincentius von Beauvais aber auch einen Löwenleib, dreifache Zahnreihen und das Zischen der Schlange beilegte, und den dieser als ein Sinnbild des Satans und der dreifachen Begierde der Fleischeslust, Augenlust und Hoffahrt schildert. Aber auch gewöhnliche und bekannte Thiere erhalten von den Schriftstellern des Mittelalters oft eine symbolische Deutung. Die Commentatoren der heiligen Schrift hatten damit den Anfang gemacht, indem sie bei jeder Bibelstelle, wo eines Thieres gedacht ist, allerlei allegorische Nutzenwendungen auf menschliche Laster entwickelten, und die Lehrbücher der Naturgeschichte, namentlich die wegen der den Thieren gewidmeten Vorliebe besonders häufig vorkommenden „Bestiarien“, liebten es durch diese Deutungen ihren Beschreibungen einen höheren Werth zu verleihen²⁾. Ein unter dem Titel: Physiologus, wahrscheinlich ursprünglich griechisch und vielleicht schon im

¹⁾ Am Portal des Doms zu Amiens finden sich unter der Gestalt Christi wirklich Löwe und Drache, Aspis und Basiliscus in der beschriebenen Weise und also mit unzweifelhafter Beziehung auf die Worte des Psalms. Vgl. die scharfsinnige Erklärung dieses merkwürdigen Portals von Jourdain und Duval in Bull. monumental. Vol. 7. p. 145 ff.

²⁾ So Philipp von Than, ein Engländer des 12. Jahrh. in der Vorrede zu seinem Liber bestiarum (herausgegeben von Wright, London 1841): Liber iste bestiarius dicitur, quia in primis de bestiis loquitur, secundario de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Sunt autem animalia quae natura a Christo prona atque ventri obedientia; in hoc denotatur pueritia. Sunt etiam volucres in altum volantes, quo designantur homines caelestia meditantis. Et natura est lapidis quod per se est immobilis; ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis.

fünften Jahre geschriebenes Werk lag den zahlreichen, durch die Fabeln und Mythen der nordischen Völker bereicherten Bearbeitungen in Prosa und Versen zum Grunde ¹⁾. Allein eine Zusammenstellung der in diesen Werken enthaltenen Deutungen ergibt schon, dass die Schriftsteller sich keinesweges bemüheten, dieselben fest auszuprägen, sondern dass sie vielmehr gern mehrfache Beziehungen häuften, um ihre Werke desto lehrreicher und erbaulicher zu machen. Ein fester, in der bildlichen Darstellung ohne wörtliche Erklärung einleuchtender Sinn entstand auf diese Weise nicht ²⁾, und eine allgemein verständliche Thiersymbolik wäre daher nur dann möglich gewesen, wenn die bildende Kunst selbstständig jene schwankenden Deutungen fixirt hätte. Diese würde dann aber auch uns, wie den Zeitgenossen, aus den Bildwerken klar werden, was aber keinesweges der Fall ist. In einigen Fällen erkennen wir zwar durch den Zusammenhang des Bildwerks, dass eine wirkliche Symbolik beabsichtigt war, und die Thiergestalten den Feind, die alte Schlange nach dem biblischen Sprachgebrauche, oder die einzelnen Laster nach der Unterscheidung des Mittelalters bezeichneten ³⁾. In anderen lässt die Zusammenstellung der

¹⁾ Vgl. A. Martin, *Mélanges d'Archéologie* Vol. II. p. 85 ff. Vol. III. p. 203 ff., welcher besonders über die in der Pariser Bibl. vorhandenen Handschriften berichtet. — Dr. Heider, *Physiologus*, nach einer Handschrift aus Kloster Göttweih, im *Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen* 1850. Bd. II. Heft 3 u. 4. — Hippeau, *Le bestiaire divin de Guillaume, clere de Normandie, trouvère du XIII. siècle*. Paris 1852. Vgl. Eduard Koloff, *sagenhafte und symbolische Thiergesch.* im *M.-A.* in *Raumer's hist. Taschenbuche*, vierte Folge, VIII.

²⁾ Eine ungewöhnlich gelehrte französische Dame, Frau Felicie d'Ayzac, will sogar (in einem in Cesar Daly's *Révue de l'Architecture*, Vol. 7. col. 65 ff. abgedruckten Aufsätze) den Regenrinnen, welche aus den Thürmen von St. Denis hoch über dem Kirchendache dem Auge kaum sichtbar hervorragen, eine symbolische Bedeutung beilegen, und giebt bei dieser Gelegenheit eine reiche Blumenlese von allegorischen Deutungen aus den Schriftstellern des Mittelalters, denen sie eine Tabelle über die mehrfachen Auslegungen jedes einzelnen Thieres beifügt. Allein gerade diese Tabelle widerlegt sie; denn wenn so der Hund die verschiedenen Bedeutungen von Neid, Zorn, Trägheit, Geiz, Gefrässigkeit und Wollust hat, so konnte seine Darstellung auch keine bestimmte Vorstellung, sondern höchstens die allgemeine eines Lasters geben.

³⁾ Es sind nur wenige Fälle, wo die Deutung der Thiere als Sünde ausser Zweifel ist. In N. D. du Port zu Clermont in Auvergne ein Mann, der eine Schlange bekämpft, mit der Inschrift: *Irascit occidit*; ein Kampf zwischen Menschen und mancherlei Thieren: *Daemones contra virtutes pugnant*; auf dem Schilde eines Kriegers: *Caritas* (Mallay *Essai sur les églises du Dep. de Puy-de-Dome*. Moulins 1841). Im Kreuzgange zu Moissac in der Provence ein Nashorn mit Flügeln: *Serpens anticus (sic!) qui est Diabolus*: (*Voyage dans l'ancienne France*). Zuweilen sind auch die sieben Hauptsünden durch Schlangen dargestellt, welche die sündhaften Theile des Körpers benagen, beim Stolze den Kopf, beim Neide das Herz, beim Geize die Hände, bei der Lässigkeit die Füße u. s. f. So findet sich wenigstens in der Vorhalle derselben Kirche zu Moissac eine Frau, welcher der Teufel zuspricht, während eine Schlange sie in die Brust beisst,

Thiere wohl auf eine Absicht schliessen, die sich aber durch die Ungenauigkeit der Darstellung und durch die Dunkelheit des symbolischen Gedankens der Deutung entzieht¹⁾. Wenn hier ein specieller, aber undeutlich ausgedrückter symbolischer Gedanke zum Grunde lag, ist es in andern Fällen ein hergebrachter, wenn auch nicht genau begrenzter und formulirter. An Leuchtern der romanischen Zeit findet sich fast immer, dass Fuss und Schaft mit phantastischen, drachenartigen, wildverschlungenen Thieren bedeckt oder daraus gebildet sind, die unter einander oder mit Menschen kämpfen. Offenbar sollte dadurch, wie auch einmal in der Inschrift ziemlich deutlich ausgesprochen ist, der Gegensatz von Licht und Finsterniss, von dem Kampfe gegen das Reich der Finsterniss und Sünde, zu dem das Licht, die Predigt des Evangelii, verpflichte, angedeutet werden, was dann den Künstlern ein erwünschtes Motiv zu belebter Ausstattung gab²⁾. Häufig aber dienen die Thiergestalten offenbar nur, um einem

als Symbol der Wollust. Charles Dumoulin im Bulletin monumental. Vol. 7. p. 193 zählt 8 ähnliche Beispiele aus dem südlichen Frankreich auf, in welcher Gegend diese Symbolik am meisten beliebt gewesen zu sein scheint. Uebrigens würden die Laster auch öfters in menschlicher Gestalt dargestellt. So am Portale des Doms von Tournay, wo eine weibliche Figur mit einer Lanze einen geharnischten Mann niederstösst, jene durch Inschrift als Humilitas, dieser als Superbitas (sic!) bezeichnet. Le Maître d'Anstaing, Rech. sur la cath. de Tournay. I. p. 302.

¹⁾ So ist bei dem Relief in Gernrode (Putrich, Taf. 21) eine allegorische Bedeutung nicht zu bezweifeln. Eine betende Gestalt nimmt das mittlere Feld ein; die Einrahmung ist fast durchgängig mit Thieren in ziemlich grosser Dimension gefüllt. Oben das Lamm mit dem Kreuze, also das unzweifelhafte Symbol Christi, zwischen zwei Adlern und zwei Löwen in Verbindung mit den menschlichen Gestalten Johannes des Täufers und eines Apostels. Unten allerlei geringe Thiere, die freilich nur zum Theil erkennbar sind, Schweine, Gänse, Hasen u. dgl. Auf den Seitenbalken wieder ein Löwe und Adler. Soll vielleicht durch diese niedrigen und unreinen Thiere unter den Füßen der betenden Gestalt (eine heilige oder doch eine fromme Wohlthäterin des Klosters) die Welt, durch jene königlichen in der Umgebung Christi der Himmel, zu dem sie sich erhebt, angedeutet sein? Dass übrigens (wie Otte, noch in der neuesten Auflage seines Handbuches der Kunst-Archäologie S. 877 annimmt) die reinen und unreinen Thiere des mosaischen Gesetzes als Symbole des Lichts und der Finsterniss gegolten hätten, wird hierdurch noch nicht bestätigt und ist auch sonst nicht erweislich, wenn auch einmal bei dem Gegensatze von Lamm und Wolf der Verfasser der beigeschriebenen Verse die Begriffe von Reinheit und Unreinheit herbeizieht. Der Adler, den das mosaische Gesetz zu den unreinen Thieren zählt, kommt im Mittelalter nie in solcher Bedeutung vor.

²⁾ Vgl. A. Springer, Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern in den Mittheil. d. k. k. Central-Commission 1860. Bd. V. S. 309 ff. Auf einem aus Glocester stammenden, jetzt im Kensington Museum zu London befindlichen Leuchter, an welchem bei geringer Dimension etwa fünfzehn menschliche und mehr als vierzig fabelhafte thierische Gestalten mit pflanzenartigem Blattwerk und Gestängel die kühnsten Verschlingungen bilden, lautet die Inschrift:

Gegenstände den Charakter der Würde oder des Reichthums zu geben; so auf gewebten Gewändern, wo Greife, Einhörner, Löwen, Adler und selbst Elephanten so sehr üblich waren, dass man die Gewebe nach diesem Schmucke classificirte ¹⁾, und Thiere überhaupt als gewöhnlichen Zierrath ansah ²⁾. Diese edlen Thiere erschienen gleichsam als Trabanten der Macht und des Vornehmen. So findet man Löwen, besonders in Italien, häufig an den Kirchthüren als kräftige Wächter, oder unter dem Fusse der Säulen zum Zeichen der Macht der Kirche ³⁾, so stehen sie an der Façade des Strassburger Münsters wie eine Trabantenwache neben den Statuen Salomo's und der Jungfrau. In demselben Sinne liebte man Adler als ein unbestimmtes Symbol der Hoheit in Palästen anzubringen.

In anderen Fällen, wo die Thiere mehr als blosses Ornament sind, dienen sie doch nicht einer kirchlichen Symbolik, sondern einem harmlosen, aber derben Humor. Oft sind sie geradezu aus der damals so sehr

Lucis onus; virtutis opus; doctrina refulgens
Praedicat ut vitio non tenebratur homo.

(Des Lichtes Last, der Tugend Werk, die leuchtende Lehre predigt, dass der Mensch sich nicht vom Laster verfinstern lasse). Vgl. Arthur Martin in den *Mélanges d'Archéologie*. Vol. IV. Tab. 32, 33. Eine Abbildung auch bei Labarte, *Arts industriels*.

¹⁾ So bei Anastasius dem Bibliothekar im Leben Greg. IV. im Jahre 827: *vestem aliam cum leonibus habens*. p. 161 ... *veste de olosero cum gryphis et unicornibus*; in dem des Stephanus im Jahre 885: *Vela serica ... duo ex his aquilata, et leonata nonaginta* (p. 103 und 126). Im Kloster St. Florent zu Saumur war an solcher Festtagen der Abt *elephantinis vestibus*, der Prior *leoninis* bekleidet (Martene et Durand, *Amplissima collectio*, Tom. V. col. 1102).

²⁾ So heisst es im Lohengrin (ed. Görres, p. 60): Das bette wohlgezieret was mit golde rich und seiden, manic tier darin gewoben. Bekannt sind die trefflichen seidenen Gewebe, gewöhnlich byzantinischer, oft auch wohl arabischer Fabrikation, welche an vielen Orten gezeigt werden und meistens aus der Zeit der Kreuzzüge herkommen, deren Verzierungen gewöhnlich in mannigfach gestellten Adlern und anderen Thieren bestehen. So u. a. in dem aufgefundenen alten Kleiderschatze der Marienkirche zu Danzig, im Dom zu Metz u. s. f.

³⁾ Man hat darin Wappenthier zu entdecken geglaubt und zuweilen mag man auch solche Beziehungen hineingelegt haben. So ist der Greif das Wappen von Perugia, der Wolf das von Siena, und am Palazzo publico der ersten Stadt ist ein Greif angebracht, der einen Wolf zerreisst. Bekanntlich hält man den Löwen gewöhnlich für das Zeichen der guelfischen Partei, wo dann die menschliche oder thierische Gestalt zwischen den Klauen die ghibellinische andeuten würde. Indessen findet sich dasselbe Symbol auch in ghibellinischen Städten und selbst in Frankreich, wo jene Deutung unmöglich ist. Obgleich ausserhalb des Mittelalters liegend mag hier auch als ein Zeugniss der kirchlichen Tradition die Aeusserung des Erzbischofs Carl Borromeus angeführt werden, der auf seiner 4. Provinzialsynode neben anderen Vorschriften über den Kirchenbau die Anbringung von Löwen an den Thüren billigt, weil dadurch nach dem Vorgange des Salomonischen Tempels die Wachsamkeit der Kirchenobern angedeutet werde.

beliebten und verbreiteten Thierfabel, namentlich auch aus dem Reinecke Fuchs entnommen ¹⁾. Dies war schon im 13. Jahrh. so häufig, dass ein strengerer Dichter den Geistlichen seiner Zeit vorwirft, dass sie in ihren Münstern Isengrin und sein Weib eher darstellen liessen, als das Bild unserer lieben Frauen ²⁾. Diese Thierfabeln hatten eine mehr oder minder moralische Bedeutung und eigneten sich vortrefflich zur Darstellung, es war daher sehr natürlich, dass man sich diese nicht versagte. Nach unseren Sitten würde dies der Bestimmung eines kirchlichen Raumes widerstreben; das Mittelalter lebte aber zu sehr in der Kirche, diese fiel mit der Welt so vielfältig zusammen, dass man eine solche Mischung des Ernstes und Heitern nicht unschicklich fand. Die Thierfabel ist an sich satyrisch und in diesem Sinne wurde sie hier aufgefasst, und zwar meistens so, dass die Satyre unmittelbar die Geistlichen und Mönche traf und ihre Unwissenheit, Sinnlichkeit, Habsucht u. s. f. geisselte. Daher erscheint dann, und zwar innerhalb der Kirchen, der Fuchs, welcher den Hühnern predigt ³⁾ oder der Esel, welcher liest, lehrt, Schach oder Harfe spielt, in der Mönchskutte oder gar in geistlicher Tracht ⁴⁾. Man hat darin wohl eine geheime Opposition der Laien gegen die Kirche gesucht; das ist sie aber gewiss in den seltensten Fällen ⁵⁾; in den meisten ging die Satyre von Geistlichen und Mönchen selbst aus, welche der Würde ihres Standes nichts zu vergeben glaubten, wenn sie die schlechten Mitglieder desselben verspotteten. Der Standesgeist, welcher sich hütet die Blößen der Seinigen aufzudecken,

¹⁾ Am grossen Portal zu Amiens der Rabe auf den Zweigen des Baums, unter welchem der Fuchs steht, der Storch, welcher aus dem Rachen des Wolfs den Knochen herausholt. Beides hier wohl mit moralischer Deutung auf die Gefahr der Verführung und des Lasters.

²⁾ „En leurs moustiers ne font pas faire si tost l'image Nostre Dame com font Ysengrin et sa fame.“ So der Prior Gaultier de Coinsi vor 1236. *Annal. archéol.* II. p. 269.

³⁾ Dies oft in Frankreich, besonders im südöstlichen (*Bulletin de comité historique des arts et monum.* II. 686), aber auch in Deutschland, z. B. am Dom in Brandenburg (Otte in den *Mitth. d. Thür.-Sächs. Vereins.* VI. 48).

⁴⁾ Ich erinnere nur an die bekannten Reliefs dieser Art in Freiburg und Strassburg; ähnliche finden sich in sehr vielen alten Kirchen.

⁵⁾ Wie in dem Bildwerke in der Vorhalle von Kloster Laach, wo der Teufel dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, eine Schriftrulle mit den Worten: *Peccata Romae*, die Sünden Roms, vorhält. In Chauvigny auf einem reich verzierten Kapitäl eine sitzende Frau mit der Unterschrift: *Babilonia magna meretrix-Roma*. Mérimée in seinen *Reisenotizen* (*Ouest*, p. 485) ist der Meinung, dass das letzte Wort der Zusatz eines Hugenotten sei. Da die Schriftzüge den übrigen gleichen, so scheinen mir die Gründe, welche er anführt, nicht überzeugend. Auch war ja der Zorn gegen die Sünde der höheren Geistlichkeit zu Rom im ganzen Mittelalter bei den frömmsten Katholiken nichts Seltenes. Vgl. Walther von Châtillon's Lied „propter Syon non tacebo“ u. v. a.

gehört den Zeiten eines wankenden Ansehens an und war der Kirche des Mittelalters noch fremd. Auch scheute die Geistlichkeit weder das Heitere noch die weltliche Poesie. Auf dem unteren Theile des Sitzes der Chorstühle ¹⁾ finden sich fast immer lächerliche Karrikaturgestalten; auf der Rückseite heiliger Bilder brachte man wohl auch lustige Geschichten aus der Legende an ²⁾; und die anmuthigen Stoffe der Ritterpoesie wurden oft genug, manchmal mit moralischer Nebenbeziehung, in den Kirchen angebracht. So finden sich in christlichen Domen die Helden der Tafelrunde, Ywein mit dem Löwen, Lancelot auf der Schwertbrücke ³⁾, so ferner der kluge und doch betrogene Zauberer Virgil, auch Pyramus und Thisbe, die schöne Melusina, der grosse Aristoteles, den seine Weisheit nicht gegen die Schalkhaftigkeit der reizenden Kampaspe schützt, und ähnliche Gegenstände ⁴⁾.

¹⁾ Der sog. Misericordia, weil die ermüdeten Domherren bei dem Theile des Dienstes, dem sie stehend beiwohnen mussten, sich darauf lehnen konnten. Ich führe keine Beispiele dieser Art an, weil sie zu häufig sind. Wer nähere Erklärung der einzelnen Theile der Chorstühle und ihres historischen Ursprungs sucht, findet sie in dem interessanten Aufsätze von Jourdain und Duval über die „Stalles“ des Doms zu Amiens in den Mem. des Antiq. de la Picardie, VII. p. 81 ff.

²⁾ So auf der Rückseite einer hölzernen Kanzel in St. Fiacre bei Faouret in der Bretagne der h. Martin, den der Teufel zum Lachen reizt, indem er während der Messe das Geschwätz zweier alter Weiber aufzeichnet. Freilich schon von 1480 (Annal. archéol. III. p. 11 ff.).

³⁾ Die meisten dieser Gegenstände sind vereinigt an den Kapitälern von St. Pierre zu Caen, um 1308. Vgl. Abbé de la Rue, Essai hist. sur la ville de Caen, 1820. Roland mit dem Schwerte Durindana kommt am Dome, Diedrich von Bern an St. Zeno in Verona vor.

⁴⁾ Der strenge Philosoph hatte die Schwäche seines grossen Zöglings gegen Kampaspe getadelt; sie rächte sich, indem sie ihn, vor den Augen des lauschenden Königs, durch ihre Ueberredungskünste bewog, sich den Zaum anlegen zu lassen und auf allen Vieren sie zu tragen. Dies war der Inhalt des sog. Lai d'Aristote, einer besonders beliebten Sage. Sie findet sich z. B. im Dome zu Lyon, wo einmal sehr ausführlich an einem Kapitale (Annal. archéol. VI. 145) die ganze Geschichte, dann am Portal eine Episode daraus mit mehreren anderen Gegenständen vorkommt, welche die Schwäche der Männer und die Sünde der Frauen lehren, Adam und Eva, der Zauberer Virgil, Samson und Delila, Herodias (Bull. I. 85); ferner an den Chorstühlen im Dome zu Rouen, und an einem Kapitale in den Grands Augustins zu Paris (Ann. arch. III. 11), an den Chorstühlen des Münsters zu Lausanne (v. d. Hagen, Br. in die Heimath), an einem Kapitale in St. Pierre in Caen (Ders., Bildersaal, p. 84). Eine Novelle von vornehmen deutschen Pilgern, die des Diebstahls beschuldigt sind, auf Glasgemälden in mehreren franz. Kirchen (Bull. I. 196. II. 121). Die Wölfin mit Romulus und Remus in Rottweil und in Brandenburg (Piper I. 444), Pyramus und Thisbe im Chor des Münsters zu Basel. Andere Darstellungen aus Ritterromanen, deren Inhalt schwer zu errathen ist, sind nicht selten.

Diese Beispiele zeigen, dass man keinesweges darauf ausging, überall nur Gegenstände heiliger oder ernster Art anzubringen, dass man die Kirchen vielmehr als das einzige Feld der Bildnerei wie ein grosses Bilderbuch behandelte, in welchem Alles, was die Phantasie reizte und beschäftigte und was künstlerischer Darstellung fähig war, seine Stelle fand. Kein Wunder also, dass in einem Zeitalter, das die Jagd, das Landleben, die Thierfabel so sehr liebte, auch die Thiere als solche und ohne symbolische Bedeutung eine grosse Rolle spielten. Entscheidend ist es, dass man die Sache im Mittelalter selbst so betrachtete.

Wir besitzen aus der Zeit vom 12. bis zum 15. Jahrhundert eine Reihe von Stellen, in welchen geistliche Schriftsteller der Thierbilder, theils mit scharfem Tadel, weil sie der Würde eines kirchlichen Orts widersprächen, theils mit Lob wegen ihrer lebendigen Ausführung, gedenken, ohne dass dabei auch nur die leiseste Beziehung auf ihren symbolischen Inhalt vorkommt¹⁾, die doch nicht ausbleiben konnte, wenn dieser gewöhnlich

¹⁾ So aus dem 12. Jahrh. die oft citirte Stelle des h. Bernhard Opp. I. 544, in welcher er gegen die Thierbilder in den Klöstern eifert, ohne einer möglichen symbolischen Bedeutung zu gedenken. „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid saevi homines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantis? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram retro trahens dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo, si non pudet ineptiarum, cur vel non pudet expensarum.“ So noch am Ende des 15. Jahrh. der Bayerische Abt Angelus Rumpferus (Pez. Thes. anecd. I. p. 478): „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leaenae, quid dracones? quid denique caetera animalia?“ Er nennt gerade Thiere, deren symbolische Bedeutung in der Bibel begründet war, und bei denen die lehrhafte Absicht, auf welche er dringt, nahe lag, würde also gewiss die Entschuldigung, welche man ihm entgegensetzen konnte, erwähnt haben, wenn er sie befürchtet hätte. A. Martin, *Mélanges d'Arch.* I. 120 und Heider, die Kirche zu Schöngrabern wollen die Bedeutung dieser Stellen dadurch entkräften, dass sie annehmen, die Strenge dieser mönchischen Schriftsteller werde ungeachtet der darin enthaltenen Symbolik solche Darstellungen als zerstreuend oder mit heidnischen Vorstellungen gemischt, verworfen haben. Allein wenn das der Fall wäre, würden sie es nicht unterlassen haben, den Vorwand einer tiefen, frommen Bedeutung ausdrücklich zu widerlegen. Dazu kommt denn, dass andere Geistliche auch bei der lobenden Erwähnung von Thierbildern die symbolische Beziehung ganz unberücksichtigt lassen. So schildert um das Jahr 1200 Brompton (bei Hurter, *Innocenz*, Th. IV. S. 687) das Grabmal der Rosamunde zu Clifford

da gewesen wäre. Diese völlig eingeweihten Männer nahmen also eine solche Symbolik nicht an oder hielten sie für so wenig verbreitet, dass es nicht der Widerlegung bedurfte. Wir dürfen nicht weiter gehen als sie, und daher die symbolische Bedeutung nicht als Regel, sondern nur als Ausnahme betrachten. Der heitere Sinn, die Freude an mannigfaltigen Formen, nicht eine finstere Absichtlichkeit brachte diese Gebilde hervor. Die Geistlichen selbst mochten allenfalls ihr Wohlgefallen an diesem Schmucke damit rechtfertigen, dass er dem Beschauer einen heilsamen Schrecken einflösse, den Künstlern war diese Symbolik nur ein Vorwand, um sich in phantastischen Bildern zu ergehen. In vielen Fällen erkennen wir deutlich, dass groteske Figuren und Thiere bloss durch ein Phantasiespiel, das durch die ungewöhnliche Gestalt eines im Bau verwendeten Steines angeregt war ¹⁾, entstanden sind. Allein auch sonst werden wir überall, wo diese Gestalten als Nebenfiguren im Laubwerk der Kapitäle und in den Ranken der Friese, ferner als Eckblätter der Säulenfüsse, als Consolen, als Regenrinnen oder sonst mit einem architektonischen Zwecke vorkommen, sie als blosser Arabeske ansehen und nur da, wo sie an besonders auffallenden Stellen als selbstständiges Relief angebracht sind, die Möglichkeit einer symbolischen Beziehung annehmen dürfen ²⁾. Zuweilen scheint es dem Bildner gefallen zu haben, eine Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren, wie ein Lehrbuch dieses Theils der Naturkunde, anzubringen, und so einen schmalen Fries, dessen Form zu anderen Sculpturen sich nicht

als „*admirabilis architecturae, in qua conflictus pugilum, gestus animalium, volatus avium, saltus piscium quasi movere conspiciantur*“. Auf lebendige Darstellung kam es also an. So wird auch bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch im Titulrel wiederholt von „Reben, Laub und Meerwundern“ in einer Zusammenstellung gesprochen, die es recht anschaulich macht, dass es sich hier um blosses Ornament handelt.

¹⁾ Sehr oft werden architektonischen Details Formen gegeben, die, wenigstens in gewisser Entfernung, ein menschliches Gesicht bilden. So an Kragsteinen (*Glossary of arch.* Oxford 1845. s. v. Corbel) an Würfelkapitälern (Paulinzelle bei Puttrich. Bl. 16). Karyatidenartige Figuren in komischen Verzerrungen sind in allen Zeiten des M.-A. üblich; z. B. Freiburg an der Unstrut bei Puttrich Bl. 5. An einem Kapitäl zu Arnstadt (Puttrich Bl. 8) ein Mann, welcher gebückt durch seine Beine die Kirche ansieht u. s. f.

²⁾ Wer des Theophilus *Diversarum artium schedula* in dieser Beziehung prüft, kann unmöglich an eine strenge Symbolik der Thiergestalten glauben. Er verlangt, dass der Goldschmied siegelartige Stempel habe mit Blumen, Thieren, Vögeln, Drachen, die mit den Hälsen und Schwänzen verkettet, Reitern, die gegen Drachen, Löwen, Greifen kämpfen u. dgl., um sie in Silber zu treiben, nennt auch eine Zahl von weltlichen und kirchlichen Geräthen, wo dies geschehen könne, deutet aber mit keiner Sylbe darauf hin, dass dabei auf die symbolische Bedeutung Rücksicht zu nehmen sei. Vgl. c. 71. 74. 77.

eignete, zu benutzen¹⁾. Gewisse Gestalten wiederholen sich ohne Zweifel nur deshalb so oft, weil sie auffallend waren und die Neugier reizten; so die Centauren²⁾, und gewiss auch die Sirenen und andere „Meerwunder“, die der Beschreiber von Monsalwatsch als einen Schmuck seines wunderbaren Tempels nennt. Andere Vorstellungen, welche an bedeutenden Stellen sich oft finden, z. B. die Vögel, welche aus einem Gefässe trinken, haben vielleicht ursprünglich eine symbolische Bedeutung gehabt, sind aber später ohne weitere Erinnerung daran als hergebrachtes Ornament wiederholt. Zu den Fällen, wo dieses Herkommen oder die noch nicht ganz vergessene Symbolik als ein Vorwand für die Darstellung von Lieblingsgegenständen diente, gehören ohne Zweifel die Kämpfe zwischen bewaffneten Menschen und Thieren, welche an mehreren Orten an schmalen, senkrechten Theilen, an achteckigen Pfeilern oder an Thürpfosten zusammengedrängt erscheinen³⁾, und die Jagdscenen, welche zuweilen selbst an höchst bedeutender Stelle, z. B. am Aeusseren des Chors, vorkommen⁴⁾.

Sonderbar genug ist es, dass uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zum Grunde lag, keine Erklärung überliefert ist. Dahin gehören die Thiere, welche man auf Grabsteinen regelmässig unter

¹⁾ So an der Vorhalle der Klosterkirche von Stadt-Ilm. Puttrich Abth. 1. Th. 1. Bl. 16 und S. 33. Aehnlich an der Kirche zu Andlau im Elsass. Auf dem Brunnen aus St. Denis, der jetzt in der école des beaux arts in Paris aufgestellt ist, und auf einem Grabrelief des 12. Jahrh. in Souvigny im Bourbonnois finden sich ebenfalls Sammlungen verschiedener wirklicher und fabelhafter Thiere mit Namensbeischriften.

²⁾ Eine Reihe von Beispielen der Darstellung von Centauren im M.-A. giebt Piper a. a. O. S. 396, denen noch Gernode (Puttrich S. 48. Note 3), Ilmenstadt in der Wetterau (Müller's Beiträge Heft 2), das Portal von Borgo di S. Donino bei Parma, endlich neben den ehernen Thüren von Augsburg und Nowgorod auch die von Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) nachzutragen sind. Ueber die Sirenen s. oben S. 265 Anm.

³⁾ z. B. an einem Portal in Tournay (vgl. Niederl. Briefe S. 430), an einer Säule der Krypta zu Freysingen (Quaglio, Denkm. d. M.-A. in Bayern).

⁴⁾ Cahier in den Mélanges d'Archéologie I. p. 23 glaubt bei Jagdscenen eine symbolische Absicht annehmen zu dürfen, weil bei den kirchlichen Schriftstellern das Bild der Jagd und des Jägers wiederholt vorkomme, und zwar bald in dem Sinne, dass die bösen Geister, welche die Menschen verfolgen, bald aber auch die Apostel und Prediger, welche die Sünder fangen d. i. bekehren wollen, als Jäger geschildert werden. Schon diese Zweideutigkeit der Allegorie macht eine ernsthafte Anwendung derselben in bildlichen Darstellungen unwahrscheinlich, und in einzelnen Fällen (z. B. am Aeusseren des Chores der Stiftskirche zu Königslutter, wo solche Jagdscenen in sehr kleinen Dimensionen in den Bogenfeldern des Frieses angebracht sind, vgl. die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens Bd. I. Taf. 12), macht es die Art der Ausführung geradezu undenkbar, dass man eine moralisch-allegorische Belehrung dadurch mittheilen wollen. Eher könnte man annehmen, dass der mönchische Künstler, der sich diese Erinnerung an Waidlust erlaubte, sich durch Hinweisung auf eine solche Deutung vor Vorwürfen geschützt habe.

den Füßen der Leichen wie eine Bank angebracht findet. Gewöhnlich sind es bei Fürsten und Rittern Löwen, bei Damen Hunde, bei Bischöfen und Aebten Drachen. Löwe und Drache erinnern an die schon erwähnte, und auf die Kirche angewendete Verheissung des 90. Psalms: Auf Löwen und Drachen wirst du treten; zumal da bei Bischöfen auch wohl beide Thiere zusammen vorkommen¹⁾. Allein dagegen spricht wieder der Hund, den man als Sinnbild der Treue auslegen möchte, und dem entsprechend dann der Löwe als Sinnbild der Stärke erscheinen müsste; denn man kann schwer glauben, dass eine und dieselbe Art der Symbolik bald activ, bald passiv gebraucht sein sollte. Die Hunde zu den Füßen der Damen könnten schlechtweg die Schooshunde darstellen, für welche bekanntlich die Damen des Mittelalters eine grosse Vorliebe hatten; allein dies ist dann kaum vereinbar mit der nur symbolisch zu erklärenden Gestalt des Löwen zu den Füßen ihres Gemahls. Zuweilen findet sich aber auch unter den Füßen der Ritter ein Satan oder Wilder, so dass dann dadurch nicht eine Eigenschaft des Bestatteten, sondern vielmehr das Unrecht oder die Sünde, welche er zertrat, bezeichnet ist²⁾. Vielleicht mochte dabei etwas sehr Aeusserliches mitsprechen. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füße aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und nach einem passenden Gegenstande suchte, bei dessen Wahl dann eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mitsprach. Indessen ist es richtig, dass zuweilen auch

¹⁾ So bei dem Bischof von Ely († 1254; bei Stothard, *monumental effigies*) und bei Siegfried III. von Mainz († 1250; Müller, *Beiträge* I. S. 21). Auch Frauen haben zuweilen Löwen; so die Landgräfin von Hessen (1376) in der Elisabethk. zu Marburg (bei Möller) und die Königin Berengaria, Gemahlin Richards Löwenherz († 1219; bei Stothard a. a. O. S. 19).

²⁾ Auf dem Grabmale des Markgrafen Dittmar und seines Sohnes (1350) in der Kirche zu Nienburg an der Saale stehen beide verschiedenartigen Symbole nebeneinander, indem unter den Füßen des Vaters der Löwe, unter denen des Sohnes eine wilde Menschengestalt mit behaartem Körper und einer Keule liegt (Puttrich, I. Abth. I. Bd. Bl. 12). Unter den Füßen eines Grafen in der Kirche zu Querfurt (Puttrich II. 2. Bl. 9), und unter denen eines französischen Ritters in der Kirche zu Montdidier Dép. Somme (Bull. II. 604) sind zwei Hunde oder ein Hund und ein Löwe im Kampfe, womit vielleicht irgend eine specielle Nebenbeziehung auf das Leben des Bestatteten (wohl schwerlich die Unterdrückung der Zwietracht unter seinen Vasallen) angedeutet ist. Auf dem Grabe eines englischen Ritters ist auch dem Löwen noch ein Hund zugesellt, indessen der Name des Letzten (Jakke) beigeschrieben, so dass also nur das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Thieres erhalten werden sollte (Cotman, *Sepulchral Brasses of Norfolk* p. XIII.). Auf zwei anderen Rittergräbern zu Lynn in Norfolk finden sich Teufel, von denen der eine einen Hund, der andere ein Huhn würgt (eod. tab. 2, 3). Das Grabdenkmal Heinrich's II. von Schlesien, der in der Tartarenschlacht 1242 fiel, zeigt den Herzog auf einem Mongolen stehend (Luchs, *schlesische Fürstenbilder*).

Statuen, namentlich die der Jungfrau, gekrönte diabolische Gestalten oder Drachen oder Löwen unter ihren Füßen haben, womit dann unzweifelhaft ein Sieg über den Fürsten der Finsterniss angedeutet ist¹⁾.

Ueberblicken wir die verschiedenen Fälle der Anwendung der Thierbilder, so ist unverkennbar, dass ihre Auslegung eine sehr schwankende war. Es verhält sich damit ganz ähnlich wie mit der symbolischen Auslegung der Bestandtheile des Kirchendienstes und des Kirchengebäudes (S. 211). Die symbolische Bedeutung war nicht die Ursache für den Gebrauch der Formen, sondern fand sich erst hinterher ein. So auch hier. Die altgermanische Neigung sich mit dem Thierleben zu beschäftigen, war aus der heidnischen Zeit auf die neuen christlichen Nationen übergegangen, hatte in der Waidlust Nahrung und in der Thierfabel und in den erbaulichen Bestandtheilen der Bestiarien eine unverfängliche Form erhalten. Die Phantasie erfüllte sich daher gern mit solchen Bildern und eignete sie sich von allen Seiten her an. Zu den bekannten christlichen Symbolen dieser Art kamen die Fabelwesen der griechischen Mythologie, Greife, Sirenen, Centauren u. s. f., die man an antiken Denkmälern oder in altchristlichen Sculpturen und Miniaturen vorfand, und demnächst die bizarren Thiergruppen auf den schon im frühen Mittelalter so sehr beliebten orientalischen Geweben, die bald nachgeahmt und zu einem häufig wiederkehrenden Motiv architektonischer Decoration wurden²⁾. Nicht die symbolische Bedeutung, sondern die eigene Neigung reizte daher zunächst die Arbeiter ihren Meissel oder ihre Feder an Thiergebilden zu versuchen und mit ihnen die schwerfällige Form des Baugliedes oder die monotone Arbeit des Manuscripts zu beleben. Aber sofort regte sich dann auch bei Anderen der Wunsch, diese Gestalten zu deuten, auch an ihnen den tieferen Sinn,

¹⁾ In der Kirche zu Wechselburg haben die (hölzernen) Statuen der Jungfrau und des Johannes menschliche Figuren unter ihren Füßen, welche Puttrich (Bl. 10 und S. 24) als Judenthum und Heidenthum erklärt. Die zwei (steinernen) Statuen einer ritterlichen und einer priesterlichen Gestalt am Eingange des Chors derselben Kirche (Bl. 3 und 12) treten auf den Löwen und den Drachen. Auf Glasgemälden im westlichen Chor des Doms zu Naumburg sind unter den Füßen verschiedener Heiligen niedergedrückte menschliche Figuren mit Kronen und mit beigeschriebenen wunderlichen Namen: Astrages, Hirtacus, Mendeus u. s. w. zu sehen. Lepsius (bei Puttrich im betr. Hefte S. 21) deutet sie auf überwundene Heidenfürsten, was bei dem langen Zwischenraume zwischen der Unterdrückung des Heidenthums und der Stiftung dieser Glasgemälde wohl nicht wahrscheinlich ist. Eher sind die Namen aus irgend einer Dämonologie genommen. Auf Heidenfürsten könnte man vielleicht die gekrönten Gestalten deuten, welche an den uralten Statuen der Kaiser Otto I. u. II., so wie des St. Johannes im Domchore zu Magdeburg sich befinden. Indessen ist auch dies unsicher.

²⁾ Vgl. A. Springer, Teppichmuster als Bildmotive. Mitth. d. k. k. Central-Commission. 1860. Bd. V. S. 67.

den man überall voraussetzte, nachzuweisen, wozu dann die bilderreiche Sprache der Kirchenväter und die symbolischen Vorarbeiten der mönchischen Autoren zahlreiche Anknüpfungspunkte darboten. Aber alle diese Deutungen waren eben nur Meinungen Einzelner, welche nie zu allgemeiner, gesetzlicher Geltung gelangten, leicht eine andere Wendung erhielten und dem Künstler eine grosse Freiheit liessen. Nur da wird man daher mit Sicherheit eine symbolische Absicht annehmen können, wo Inschriften oder ungewöhnliche Züge eine solche unzweifelhaft andeuten.

Auch Pflanzen haben zuweilen eine symbolische Bedeutung, aber gewiss noch viel seltener als Thiere. Im Zeitalter des romanischen Styls hinderte daran schon der Umstand, dass man die Pflanzenornamente in einer conventionellen Form bildete und also dem Zuschauer keinen Namen bot, welcher auf die hergebrachten Gleichnisse hindeutete. Daher wissen denn auch die Symboliker nur von einer sehr allgemeinen, in der That ziemlich matten Beziehung, indem sie Blumen und fruchttragende Bäume für ein Zeichen der guten Werke erklären, die aus der Wurzel der Tugenden hervorspriessen ¹⁾. Später als man die Pflanzen besser darstellte und also die Mittel zu einer specielleren Symbolik hatte, war der Sinn nicht mehr darauf gerichtet und man fragte mehr nach solchen Pflanzen, welche sich gut darstellen liessen, als nach ihrer Bedeutung. Daher sind Symbole dieser Art sehr selten. Selbst der Weinstock, der in der Schrift so oft vorkommt, und dessen Vergleich mit Christus die Mystiker bis ins Kleinste durchgeführt hatten ²⁾, wurde nicht häufig benutzt oder doch nicht vor anderen Pflanzen, die keine fromme Nebenbeziehung hatten, ausgezeichnet. Zu den wenigen Fällen einer nachweislichen Symbolik dieser Art gehört der Mittelpfeiler des Portals am Dom zu Amiens, wo Christus auf Drachen und Löwen, Aspis und Basiliscus stehend abgebildet, und am Stamme des Pfeilers darunter zunächst Weinlaub und noch tiefer Rose und Lilie, offenbar nach dem hohen Liede, angebracht sind ³⁾. Schon aus diesem Beispiele ergibt sich, was überhaupt in der Natur der Sache liegt, dass Pflanzen wie alle anderen leblosen Sachen sich nicht zu einer selbstständigen Symbolik eignen, sondern erst in Verbindung mit dargestellten Personen, als deren Attribut, bedeutsam werden. Wenigstens gilt dies von der bildenden Kunst; die Blumensprache und ähnliche Räthselspiele gehören nicht

¹⁾ Durand. Rationale. Lib. 1. c. 3. Flores et arbores cum fructibus ad repraesentandum fructus bonorum operum ex virtutum radicibus provenientium.

²⁾ So der h. Bernhard in einem Werke von 30 Kapiteln (*Vitis mystica, seu tractatus de passione domini super: Ego sum vitis vera*), wo Kultur, Nutzen, Blätter, Früchte des Weinstocks auf die Tugenden und auf die Geschichte Christi angewendet werden.

³⁾ Vgl. die schon angeführte Beschreibung dieses Portals durch Jourdain und Duval im Bull. mon. XI.

hieher und kommen auch im eigentlichen Mittelalter nicht vor. Dagegen war es bei der grossen Zahl der Heiligen, bei der Gleichförmigkeit ihrer Charaktere, und bei der Schwäche dieser Kunst in scharfer Ausprägung des Individuellen mehr oder weniger nöthig, sie durch beigefügte Gegenstände näher zu bezeichnen. Die meisten dieser Attribute sind rein historischen Ursprungs; es sind Marterwerkzeuge oder Gegenstände eines dem Heiligen zugeschriebenen Wunders oder Erinnerungen an seinen Stand und seine Schicksale in der Welt. Die Aufzählung aller dieser Kennzeichen, die allerdings sehr wichtige Hilfsmittel für die Erklärung der Monumente sind, gehört nicht zu meiner Aufgabe ¹⁾. Ich beschränke mich darauf, die Auffassung der höchsten und ältesten Gestalten der christlichen Kirche in ihren wesentlichsten Zügen zu schildern ²⁾.

Gott Vater wird das ganze Mittelalter hindurch ohne Scheu dargestellt, obgleich zuweilen auch noch eine aus den Wolken reichende und durch den Kreuznimbus ausgezeichnete Hand ihn andeutet ³⁾. Anfangs gleicht er Christus vollkommen ⁴⁾. Im 13. Jahrh. beginnt eine kleine Verschiedenheit, die man am deutlichsten in Miniaturen bei der Darstellung der Trinität wahrnimmt; Gott Vater wird etwas bejahrter, voller, kräftiger aufgefasst. Noch im 14. Jahrh. stellt ihn zwar Pietro von Orvieto im Campo santo von Pisa in der Schöpfungsgeschichte jugendlich mit schwachem Barte dar, im Allgemeinen aber wird er älter gebildet, mehr als der „Alte der Tage“ betrachtet. Im 15. Jahrh. wird die Aehnlichkeit mit Christus schwächer; Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums in Florenz und Benozzo Gozzoli im Campo santo in Pisa zeigen den Herrn mit langem fliessenden Barte, jener lässt sogar schon eine leise Einwirkung des antiken Jupiterideales bemerken, obgleich schlanker, milder, christlicher behandelt.

¹⁾ Vgl. darüber (v. Radowitz) *Iconographie der Heiligen*. Berlin 1834. *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*, Frankf. a. M. 1839. — *Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet*. Hannover 1843. — *Otte, Abriss einer kirchl. Archäol. des M.-A.* Nordhausen 1845. S. 124. Derselbe, *Kunst-Arch.* 4. Aufl. S. 923, 950.

²⁾ Hauptwerk dafür Didron, *Iconographie chrétienne*, (Paris 1843. 4.) unter dem sonderbaren Titel: *Histoire de Dieu*. Auch in den Noten zu der Uebersetzung des von ihm aufgefundenen griechischen Malerhandbuchs (*Manuel d'Iconographie chrétienne*, Paris 1845. 8) hat derselbe Forscher eine Menge Notizen über diesen Gegenstand niedergelegt.

³⁾ So auf dem Altar des Wolvinus in St. Ambrogio in Mailand (Agincourt. *Sc.* tab. 26. c), am Dom zu Ferrara und an dem zu Sens (Didron *Icon. chr.* p. 212), im Hortus deliciarum bei der Seligkeitsleiter (Engelhardt a. a. O. Tafel 9).

⁴⁾ z. B. in den Malereien von St. Savin im westlichen Frankreich selbst in der Schöpfungsgeschichte. Vgl. *Peintures de St. Savin mit Text von Mérimée*. In karolingischen Miniaturen ist Gott sogar zuweilen (Aginc. *Mal.* tab. 43), aber nicht immer (dieselbst tab. 41) unbärtig dargestellt. Vgl. Band. III. S. 647.

Im Ganzen hat die Darstellung in diesem späteren Jahrhundert nicht gewonnen, indem sie natürlicher, ist sie auch greisenhafter, bürgerlicher geworden, und verliert den Ausdruck der Hoheit, den die unvollkommeneren Bilder des Mittelalters erkennen lassen. Dazu kommt, dass nun auch an die Stelle des idealen oder antiken Kostüms, das bisher beibehalten war, eine reiche geistliche oder kaiserliche Tracht trat, und dass man Gottes Haupt mit der päpstlichen Tiara oder der kaiserlichen Krone schmücken zu müssen glaubte. Erst die grossen italienischen Meister des 16. Jahrh., Raphael und Michelangelo, schufen einen wahrhaft bedeutenden Typus Gottes, der aber freilich wieder an das Jupiterideal streifte und bei den Späteren leicht dahin übergang.

In der Darstellung Christi herrschte das historische Element vor; er erscheint in menschlicher Gestalt und in bestimmten schriftmässigen Momenten. Von allen bloss symbolischen Zeichen hat sich nur die Figur des Lammes erhalten, die in den Bogenfeldern der Portale ziemlich oft vorkommt¹⁾. Der Fisch dagegen ist zwar als Arabeskenfigur sehr gewöhnlich, aber wohl schwerlich jemals als Symbol des Heilandes gebraucht²⁾. Auch der gute Hirte ist verschwunden³⁾, und die Auffassung des Heilandes als eines bartlosen Jünglings verliert sich allmähig⁴⁾. Ebenso wenig war es beabsichtigt, ihn hässlich darzustellen; jener Streit der alten Kirchenlehrer war verschollen, man dachte ihn als den Schönsten unter den Menschenkindern, und wenn das Bild dennoch hässlich ist, so trägt das Ungeschick des Bildners die Schuld, der ihn nur ernst, strenge, schreckend darstellen wollte. Denn dies ist nun die herrschende Auffassung; er wird als gereifter, kräftiger Mann gedacht, oft mit dem unverkennbaren Ausdruck des Drohens. Man sieht ihn daher gewöhnlich nur in den prägnanten Momenten, wo seine Göttlichkeit und ihre Heilswirkung hervortritt. Der gründlichste Symboliker des Mittelalters (Durandus im *Rationale* lib. I. cap. 3) spricht es geradezu aus, dass der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfe, entweder auf dem Throne sitzend, oder an schmachvollen Kreuze hängend, oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich, als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in

¹⁾ z. B. in Wechselburg. Puttrich Taf. 6.

²⁾ Ganz vergessen war das griechische Buchstabenspiel doch nicht; auf dem Siegel des Doms von Aberdeen liegt Christus als Fisch in der Krippe. *Glossary of Archit.* s. v. Fish.

³⁾ An einem Kapitäl in St. Nectaire in der Auvergne soll er sich dennoch finden. *Bull. du comité hist. des arts etc.* I. 2. p. 54.

⁴⁾ In einzelnen Fällen bildete man ihn bei der Nebeneinanderstellung am Kreuze bärtig, nach der Auferstehung bartlos. *Didron a. a. O.* S. 281.

der Hand. Es ist halb offen, und dann gewöhnlich mit den Schriftworten: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben, beschrieben, oder geschlossen, wo es dann das apokalyptische Buch bedeutet, welches nur er, der Löwe vom Stamme Juda, zu öffnen vermag ¹⁾. Diese vierte Form hinzugerechnet wird die Bemerkung des Symbolikers durch die Denkmäler bestätigt; andere Momente aus dem Leben des Erlösers kommen wenigstens an den bedeutsameren Stellen der Kirchen nicht vor, diese aber sehr häufig, ja sie dürfen in grösseren Kirchen nicht fehlen.

Gehen wir die Eigenthümlichkeiten dieser Hauptdarstellungen durch, so ist zunächst die Tracht des Erlösers in allen erwähnten Momenten, so verschieden sie sind, in der Regel und wenigstens in der früheren Zeit dieselbe; eine einfache lange Tunica mit langen Aermeln, unbedecktes Haupt und unbekleidete Füße. Alle Personen der Gottheit, sowie die meisten der Propheten und sämtliche Apostel wurden so bekleidet; die antike Tracht, welche man bei diesen ältesten Gestalten mit treuer Beobachtung der Tradition beibehielt, wurde auch das Zeichen einer höheren Würde.

Das Christuskind auf dem Schoosse der Jungfrau wird, wenigstens in der ersten Hälfte des Zeitalters nicht von ihr gehalten, sondern sitzt frei und aufrecht auf ihren Knien, „residet“, wie Durandus bezeichnend sagt, „in gremio matris“; es thront schon hier. Auch ist es in Zügen und Formen mehr ein kleiner Mann, als ein Kind, bekleidet, ernsthaft vor sich blickend, die Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend oder lehrend erhoben ²⁾. Im 13. Jahrh. wird die Scene allmählig menschlicher, die Mutter umfasst das Kind, es hält noch Globus oder Buch, segnet noch und ist bekleidet, aber es ist kleiner und in Haltung und Mienen kindlicher. Im 14. Jahrh. geht man in dieser Richtung weiter, namentlich die stehenden Statuen der Jungfrau werden immer freier und drücken das Kind recht innig und mütterlich an die Brust. Die Bahn ist damit gebrochen, und der Uebergang zu der häuslichen Auffassung der h. Familie, die später beliebt wurde, gemacht.

Die Kreuzigung, welche die altchristliche Kunst vermied (vgl. Bd. III, 83 und 645), kommt jetzt überaus häufig in allen Dimensionen, Formen und Stoffen vor. In den grossen Reliefs der gothischen Portale ist sie

¹⁾ Durand. Rat. lib. I. c. 3. Divina majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda. Et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat quod ipse est lux mundi et via, veritas et vita. Beide Darstellungen finden sich gleich oft.

²⁾ Der Gedanke, in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief (aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire; vgl. Mérimée Midi p. 336 und Caumont im Bull. mon. XI): In gremio matris residet sapientia patris.

gewöhnlich mit dem dritten Hauptgegenstande, dem Gericht, in Verbindung gebracht, so dass neben dem Kreuze in zwei Reihen über einander, unten die irdischen Zeugen des Hergangs, oben die Apostel und Heiligen als Theilnehmer der himmlischen Glorie angebracht sind. Bei den kleineren sehen wir ausser der Jungfrau und dem Evangelisten Johannes häufig die symbolischen Gestalten des Judenthums und der Kirche, jenes mit verbundenen Augen, diese mit Kreuz und Kelch. Oft strömt dann in diesen Kelch das Blut aus den Seitenmalen, um die Kirche als Inhaberin des wahren Blutes, das sie im Abendmahle spendet, zu bezeichnen ¹⁾. In Wechselburg hält ein am Boden liegender Mann diesen Kelch, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, nach der Sage vom Gral. Endlich steht das Gefäss auch ohne Weiteres unter den Füßen Christi ²⁾. In einem Evangeliarium aus Niedermünster in der Münchener Bibliothek sind die neben das Kreuz gestellten Gestalten als Vita und Mors, Leben und Tod, bezeichnet, jene mit reichem Gewande und bekrönt, dieser bleich, halbnackt und schlecht bekleidet, mit einer tiefen Wunde am Halse, mit zerbrochener Lanze und Sichel ³⁾. Nicht selten sieht man unter dem Boden des Kreuzes eine Leiche im Grabe; es ist Adam, welcher der Sage zufolge auf der Schädelstätte bestattet war ⁴⁾, der Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt ⁵⁾. Auf den Eggestensteinen bei Horn in Westphalen ist unter dem Kreuze ein Menschenpaar, Mann und Weib, von einem Drachen umschlungen, dargestellt, anscheinend also die Hölle oder die Sünde symbolisirt. Das Kreuz ist zuweilen wie ein Palmstamm gebildet als Symbol der Lebenserneuerung oder auf Gemälden grün und mit Rinde bedeckt ⁶⁾, als Zeichen seiner fortdauernden Kraft. Oefter scheint Christus frei am Kreuze zu stehen, indem er der Jungfrau oder

¹⁾ In den Miniaturen des Hortus deliciarum reitet die Gestalt der Kirche auf einem Thiere, dessen 4 Köpfe die Zeichen der Evangelisten zeigen. Engelhardt, Herrad, S. 40.

²⁾ So auf einem Elfenbeinrelief aus dem 11. Jahrhundert bei Didron p. 277.

³⁾ Kugler, Museum f. bild. Kunst. 1834. S. 164.

⁴⁾ Jacobus a Voragine, Legenda aurea, cap. 53.

⁵⁾ So auf einem im Museum der Ritterakademie zu Lüneburg aufbewahrten sehr ausgezeichneten Fusse eines Crucifixes aus dem 12. oder 13. Jahrh. Das Gestell auf vier Löwenfüßen ruhend, über denen vier Jünglinge, die Paradiesesströme andeutend, Urnen ausgiessen, hat oben eine Wölbung und bedeutet, wie die Inschrift ausdrücklich meldet den Erdkreis (assignans orbem). Auf der Höhe desselben liegt Adam im Sarge und die Inschrift besagt: Adae morte novi redit Adae vita priora (sic!). Aehnliche Darstellungen des Zusammenhangs zwischen Christus und Adam führt an Dr. Heider, die roman. Kirche zu Schöngrabern S. 131.

⁶⁾ Jenes auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod, auf Elfenbeinreliefs in Monza (Millin Reise in der Lombardei I. 603), dieses auf Glasgemälden in mehreren französischen Kirchen (Didron p. 421).

Johannes die Hand reicht ¹⁾. Gewöhnlich dagegen ist er mit Nägeln angeheftet, aber bald mit vier, bald mit drei Nägeln, indem dann beide Füße über einander gelegt und von Einem Nagel durchbohrt sind. Vier Nägel sind die ältere Form; so viele soll die Kaiserin Helena gefunden haben ²⁾, und man hatte an diese Zahl allerlei symbolische Erklärungen geknüpft. Uebrigens brauchten, wie es scheint, im 13. Jahrh. Ketzer Crucifixe mit drei Nägeln; daher eiferten denn die Zeitgenossen dagegen ³⁾. Indessen gestattete auch die Dreizahl fromme Deutungen, die Symboliker liessen daher beide Formen gelten ⁴⁾ und die Kunst entschied sich für die geringere Zahl ⁵⁾, die eine bessere Haltung des Körpers hervorbrachte. Gleichzeitig änderte sich auch die Tracht des Gekreuzigten; die lange Tunica, welche früher den Körper ganz verhüllte, wird schon im 12. Jahrh. kürzer, im 13. und noch allgemeiner im 14. vertritt ein Schurz um die Hüften ihre Stelle ⁶⁾. Auch wird der nunmehr grossentheils unbedeckte Körper mehr und mehr natürlich und lebendig, der Kopf mehr zur Seite gewendet und geneigt, der Leib nicht mehr wie sonst auswärts gebogen, sondern mehr eingezogen.

In throno, wie Durandus sagte, also als verkürzter Heiland und Herr der Welt, wird Christus bald in der Glorie nur von Engeln oder von den Zeichen der Evangelisten umgeben, bald in der mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts gebildet. In beiden Fällen hat er gewöhnlich die rechte Hand aufgehoben, in der linken das Buch; aus seinem Munde gehen zwei Schwerter nach beiden Seiten aus. Die Zweischneidigkeit des Schwertes, von welcher in Apokal. 19, 15 gesprochen wird, war schon von Albertus magnus ausgelegt, als die doppelte Macht, durch welche die Gerechten vertheidigt, die Ungerechten bestraft werden; spätere Auslegung machte daraus zwei Schwerter,

¹⁾ Auch dies wieder auf den Korssunschen Thüren (vgl. Adlung über dieselben), ferner auf einem Taufbecken im Elsass (Caumont, Cours d'Antiquités VI. p. 44 und p. 87).

²⁾ Nach der Erzählung des Gregor von Tours (Mirac. I. 6), während Ambrosius und andere frühere Berichtersteller sich nicht darüber äussern.

³⁾ Hurter im Leben Innocenz III. Th. II, 231. Lucas Tudensis und der Papst selbst erklären sich für die Vierzahl.

⁴⁾ Wilh. Durandus (im Rationale lib. VI. De die parasceves) führt die Erklärungen für beide an. Die drei Nägel bedeuten den dreifachen Schmerz des Herrn, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuss musste oben, der linke unten liegen, um die Herrschaft des Geistigen über das Sinnliche anzudeuten.

⁵⁾ So schon im 13. Jahrh. an der L. Fr. Kirche zu Trier, in Schulpforte, am Freiburger Münster, an der Lorenzk. in Nürnberg.

⁶⁾ Nach den deutschen gereimten Marienlegenden hatte Maria Magdalena, als man den Heiland nackt kreuzigen wollte, ihr Kopftuch zum Schurze dargeboten.

das Schwert der Gnade zur Rechten, das der Verdammniss zur Linken ¹⁾ und die Kunst nahm diese Lehre, welche ihr eine symmetrische Anordnung erlaubte, gern auf. Später setzte man auch wohl an die Stelle des Schwertes der Gnade eine Lilie ²⁾. Die Tracht ist auch in dieser Darstellung des Verklärten dieselbe wie ich sie früher geschildert habe, doch kommt zuweilen noch eine Krone hinzu ³⁾. Wenn die Evangelistenzeichen ihn umgeben, sind sie gewöhnlich so geordnet, dass der Engel und Adler oben, der Löwe und Stier unten, und zwar die Zeichen des Matthäus und Marcus zur Rechten angebracht wurden, weil, wie der Symboliker ⁴⁾ sagt, die Geburt und Auferstehung die Freude Aller, der Tod (welchen das Opferthier des Lucas andeutet) der Schmerz der Apostel war. Die Stellung des Johannes ergab sich von selbst, da er als der Repräsentant der Himmelfahrt oben sein musste.

Die anderen evangelischen Hergänge kommen, wie erwähnt, in den Kirchen seltener vor, und wenn es geschieht, nicht vereinzelt, sondern so, dass sie den ganzen Zusammenhang des Lebens oder der Passion Christi geben, oder mit anderen Gegenständen in symbolischer Verbindung stehen. Es ist auch dies eine charakteristische Verschiedenheit von der neueren Kunst, auf die ich noch zurückkommen werde; man konnte nichts Vereinzelt dulden und hielt einen einzelnen herausgerissenen Moment, mochte er noch so figurenreich und wichtig sein, nur für ein Fragment. Daher waren denn nur solche Darstellungen des Heilandes selbstständig anwendbar, welche gleichsam die Endpunkte seiner Geschichte zusammenfassten, wie jene drei angeführten.

Wie bereits oben (S. 55) bemerkt wurde, liebte man es, den prophetischen Zusammenhang des alten Testaments mit dem neuen in durchgeführten Parallelen der in beiden vorkommenden verwandten Ereignisse anschaulich zu machen. Man ging jedoch noch weiter und bildete eine dreifache Gliederung der Parallelen, die schon im 12. Jahrhundert vollkommen festgestellt wurde. Man theilte nämlich die gesammte biblische Geschichte in drei Epochen, die einander genau entsprechen sollten: in die Zeit vor Moses (*ante legem*), in die gesetzliche (*sub lege*) und in die des neuen Bundes (*sub gratia*) ⁵⁾, und fand nun in diesen drei Epochen

¹⁾ Rupertus, Abt von Deutz, bei Jourdain und Duval über das Portal des Doms zu Amiens in Caumont's Bull. monum. Vol. XII.

²⁾ Dies findet sich auf deutschen und niederländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrh. häufig, kommt dagegen auf italienischen, so viel ich weiss, nicht vor.

³⁾ So bei Orcagna im Campo santo zu Pisa.

⁴⁾ Durandus liber 3, caput 4.

⁵⁾ *Tria sunt tempora, per quae praesentis saeculi spatium decurrit. Primum est tempus naturalis legis. Secundum tempus scriptae legis. Tertium tempus gratiae. Primum*

Thatsachen heraus, die, einander gegenüber gestellt, nachweisen sollten, dass nicht bloss die Erscheinung des Heilandes, sondern auch dessen ganzes Leben in den Geschichten des alten Testaments prophetisch angezeigt worden sei. Die Verkündigung des Isaak und des Simson wird der des Herrn gegenüber gestellt; Abraham und Melchisedek, die Königin von Saba, entsprechen der Anbetung der Könige; der Verrath des Judas steht in Parallele zum Morde des Abel und des Abner. Schon im Emailaltarwerke von Klosterneuburg (1181) finden wir diese dreifache Parallelisirung vollkommen durchgeführt, und in den sogenannten Armenbibeln und Heilspiegeln, sowohl in den geschriebenen und mit Miniaturen gezierten des 14. Jahrhunderts, als in den in Holz geschnittenen des 15. Jahrhunderts, ist sie fast in der gleichen Weise behandelt. Dieselben Typen werden in den Cyclen der Glasgemälde u. s. w. angewendet¹⁾.

Ausser diesem durchgeführten Parallelismus der biblischen Hergänge suchte man dann auch innerhalb derselben nach einzelnen symbolischen Beziehungen; so musste z. B. die Dornenkrone Christi aus drei Dornen geflochten sein, um die drei Stufen der Busse, Zerknirschung, Beichte und Genugthuung (*contritio, confessio, satisfactio*) anzudeuten (Durandus lib. VI). Indessen folgten die Bildner hier wohl mehr dem Herkommen, als dass sie sich dieser Feinheiten bewusst waren, und nur äusserst selten erlaubten sie sich Entstellungen des Natürlichen zu einem allegorischen Zwecke²⁾. Ungeachtet aller symbolischen Regeln und Vorschriften gestattete man eine grosse Freiheit in der Wahl und Ausstattung der Gegenstände. So wird Christus auch einige Male mit Flügeln dargestellt, bald bei der Auferstehung, bald auch bei der Kreuzigung, um auf jene hinzudeuten³⁾, dann auch später bei der Vision des h. Franz von Assisi nach der Legende. Eine andere

ab Adam usque ad Moysem. Secundum ab Moyse usque ad Christum. Tertium a Christo usque ad finem saeculi. In primo genere continentur pagani, in secundo genere Judaei, in tertio genere Christiani. Ista tria genera hominum ab initio nunquam ullo tempore defuerunt. — Hugonis de Sancto Victore Opera (Mog. 1617) III. 403. de Sacramentis fidei I. VII. 12. bei Heider, der Altaraufsatz im regul. Chorherrenstift zu Klosterneuburg (Bericht des Wiener Alterth.-Ver. IV. — Wien 1860) p. 27.

¹⁾ Vgl. Heider a. a. O. p. 28 ff. und dessen Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters in dem Jahrbuch der k. k. Central-Commission, Band 5.

²⁾ In den in der Bbl. im Haag bewahrten genauen Copien der Wandmalereien aus der abgebrochenen Kirche in Gorkum findet sich, dass die Wundenmale als Rosen gestaltet sind. Die Malereien scheinen aus dem 13. oder 14. Jahrh. zu sein. Dieser allegorische Zug steht aber in so früher Zeit allein. Kunstbl. 1847 Nr. 8.

³⁾ Bei der Auferstehung auf der alten Bronce Thür am Dome zu Pisa, am Kreuze mehrmals in Frankreich. Bull. II. 311. 642.

zuweilen vorkommende Darstellung Christi ist die, dass sein Haupt von 7 Tauben zur Bezeichnung der 7 Gaben des heil. Geistes umgeben ist ¹⁾.

Der heil. Geist wurde, wenn er allein vorkommt, immer und ausschliesslich unter dem biblischen Symbole der Taube, die durch den Kreuznimbus charakterisirt ist, dargestellt. Nur dann, wenn er als dritte Person der Gottheit in der Trinität erscheint, nimmt er zuweilen, jedoch auch nicht immer, menschliche Gestalt an. Da indessen dieses geheimnissvolle Dogma nicht zu den gewöhnlichen Gegenständen gehörte, welche man dem Volke in den Kirchen darbot, so bildete sich für die Darstellung desselben kein fester Typus. Wir finden die Trinität im Mittelalter meistens nur in Miniaturen, und hier sehr verschieden aufgefasst, indem bald die Gleichheit, bald die Verschiedenheit der Personen hervorgehoben wird. In jenem ersten Sinne sind drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung, auf einer Bank sitzend ²⁾ oder gar von Einem Mantel umgeben dargestellt. Die Tunica ist oft weiss oder grau, oft aber auch die Tracht eine reiche priesterliche. Zuweilen sind sie zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute bezeichnet; z. B. Gott mit der Weltkugel, Christus mit dem Kreuze, der Geist mit dem Buche ³⁾, oder in verschiedener Haltung, etwa Christus in der Mitte, die Jungfrau krönend. Nicht selten erscheinen Gott Vater und Christus in gleicher priesterlicher oder idealer Tracht, der heilige Geist aber als Taube; wo dann die Aufgabe war, ihre Einheit zu bezeichnen. In dem berühmten, mit Miniaturen von niederländischen Meistern geschmückten Brevier der Marcusbibliothek sitzen die beiden Hauptpersonen mit gleichem Antlitz und mit gleicher rother Tunica bekleidet, Christus nur durch das an ihn gelehnte, auf der Weltkugel stehende Kreuz bezeichnet, auf einer Bank, jeder mit einer Hand das Scepter haltend, auf dem die Taube ruhet. In einem französischen Manuscripte sitzen sie in gleicher Weise, aber beide mit päpstlicher Tiara geschmückt, Christus wieder mit der Weltkugel, gemeinschaftlich das Buch haltend, während die Taube, zwischen ihnen schwebend, mit ihren ausgebreiteten Flügeln die Lippen beider berührt. Oft aber bezieht sich

¹⁾ In Chartres auf einem Glasgewölbe sind der Symmetrie halber nur sechs. Les artistes du moyen âge, sagt Didron mit Recht, ne s'embarassaient pas pour peu. Wenn es der Raum erforderte liessen sie fort oder setzten zu. Was schadete es, da man es doch verstand? Im Münster zu Freiburg finden sich diese 7 Tauben auch bei der Jungfrau, sonst nur bei Christus.

²⁾ So auf Miniaturen im Hortus deliciarum der Herrad. (Engelhard a. a. O. S. 29), und von Jehan Fouquet bei Brentano. Hier sogar eine zweite Darstellung, wo eine der drei durchaus gleichen Gestalten von der Bank aufgestanden ist, um die Krönung der Jungfrau zu vollziehen. Beispiele aller Art bei Didron Icon. chr. p. 551 ff.

³⁾ Didron. S. 446 nach einem franz. Manuscript.

die Darstellung auf die Lehre vom Ausgange des heil. Geistes; so in der verticalen Form, welche allein noch in neuerer Zeit vorkommt, wo Gott Vater den gekreuzigten Sohn hält und die Taube aus dem Munde Gottes sich auf Christus herablässt. Zuweilen sind sie denn auch wohl getrennt gehalten, wie in der Peterskirche zu Merseburg ¹⁾, wo in drei Medaillons der Vater, das Lamm und die Taube mit Inschriften gegeben sind, die sie als Schöpfer, Erlöser und Erleuchter der Welt nennen. Einige Male endlich ist die Trinität in der sinnlichsten Einheit dargestellt, als Eine Gestalt mit dreifachem Antlitz, eine Auffassung, welche später (1628) Urban VIII. als ketzerisch verbot ²⁾.

Die Jungfrau ist natürlich ein unendlich oft wiederkehrender Gegenstand. Auch bei ihr hält die Kunst sich mehr auf dem einfach historischen Boden. Ihre apokryphe Lebensgeschichte kommt in Miniaturen und auch in den Kirchen vor und die Propheten werden oft mit den auf sie gedeuteten Stellen ihrer Schriften neben sie gestellt. Dagegen macht die Kunst von den s. g. Marialien, d. h. von den zahlreichen symbolischen Beziehungen auf die Jungfrau, welche man in der Gerte Aarons, in dem Vliesse des Gideon, das allein vom Thau unberührt blieb, und in anderen alttestamentarischen Hergängen, sowie in der fabelhaften Geschichte vieler Thiere, des Einhorn, Phönix, Löwen zu finden glaubte, noch keine Anwendung, obgleich sie in prosaischen und poetischen Werken schon vielfach benutzt wurden. Ihre bildliche Darstellung gehört erst dem 15. Jahrhundert an, wo näher davon zu sprechen ist.

Propheten und Apostel erscheinen immer im antiken Costüme, mit langer Tunica, mit oder ohne Mantel, meist mit unbedecktem Haupte und unbedeckten Füßen. Die Propheten sind gewöhnlich höheren Alters, mit langem fließenden Barte, und unterscheiden sich oft dadurch, dass sie Schriftrollen, während die Apostel Bücher halten; man wollte dadurch andeuten, dass jene nur unvollkommene, verhüllte, diese die klare und entfaltete Kenntniss des Heils besaßen ³⁾. Die einzelnen Apostel und Propheten wurden keinesweges sorgfältig unterschieden. Bei diesen gaben die meistens geöffneten Schriftrollen Gelegenheit ihren Namen oder prophetische

¹⁾ Puttrich II. 1. Bl. 9.

²⁾ Didron a. a. O. S. 583.

³⁾ Durandus Rationale I. c. 3. Ante Christi adventum fides figurative ostendebatur et quoad multa implicata erat. Ad quod ostendendum patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis, per quos quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero apostoli in Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt. Die Kunst richtete sich keinesweges streng nach dieser Definition und gab (wie Didron Manuel p. 305. 306 nachweist) auch den Patriarchen und Propheten oft Bücher in die Hand.

Stellen anzuführen; bei den Aposteln fehlten solche Mittel. Petrus und Paulus sind durch Schlüssel und Schwert charakterisirt, auch ist die typische Erscheinung beider schon ziemlich sicher festgestellt: ersterer wird als Greis mit weissem Haupthaar und Bart, bald auch mit kahlem Haupte und der bekannten Petruslocke, der andere als jugendlich-kräftiger Mann mit dunklem Haar und langem Barte dargestellt. Johannes ist durch den Kelch mit der Schlange bezeichnet, weil nach der Legende das Gift, das ihm in einem Becher gereicht wurde, als er das Kreuz über dem Tranke machte, in Gestalt einer Schlange entwich. Ueber die körperliche Beschaffenheit der Apostel Andreas und Bartholomäus enthält das Werk des Bischofs Durandus bestimmte Angaben, die jedoch von den Künstlern nicht streng befolgt wurden¹⁾. Die anderen Apostel sind meistens ohne Attribut, die Beifügung der Marterinstrumente ist keinesweges gewöhnlich; es kam mehr darauf an, die Schaar der Apostel im Ganzen, als sie einzeln darzustellen. Die Patriarchen dagegen sind, wie es ihre Geschichte mit sich brachte, verschieden behandelt; so ist Moses durch die Hörner²⁾, Aaron durch priesterliche Tracht, David durch die Harfe bezeichnet, und andere in ähnlicher Weise. Ebenso verhielt es sich mit den späteren christlichen Heiligen; auch sie wurden durch ihre, dem Volke vermöge der an ihren Festtagen vorgetragenen Legenden bekannten Attribute bezeichnet. Im Gegensatz gegen das antike Costüm der biblischen Gestalten erschienen diese Heiligen stets in moderner Tracht und zwar in der, welche zur Zeit des Künstlers üblich war und mit den damals geltenden Abzeichen des Standes, dem sie nach der Legende angehörten. Die Anforderung historischer Genauigkeit des Costüms lag dem Mittelalter noch fern, und dieser Anachronismus, weit entfernt Bedenken zu erregen, diente dazu, den Beschauern das Verständniss der Darstellung zu erleichtern und die Wirkung lebendiger zu machen.

Die Engel werden, wie es für Mittelwesen dieser Art und Sendboten der Gottheit fast bei allen Völkern herkömmlich war, mit Flügeln abge-

¹⁾ Durandus Rationale (Ven. 1568). I. VII. c. 38 und 25. Die Beschreibung des Andreas lautet sehr allgemein; er sei schwärzlich, mit langem Barte, mittlerer Grösse darzustellen. Die des Bartholomäus ist ausführlicher, aber auch dunkler; sie ist u. A. in Otte, Handbuch d. Kunst-Arch. Aufl. 4. S. 927 abgedruckt. Auch von der Gestalt des Evangelisten Marcus giebt Durandus Nachricht, c. 44 eod. Es ist bemerkenswerth, dass diese Personalbeschreibungen keinesweges mit denen des Malerbuches vom Berge Athos (S. oben Band III. S. 294) übereinstimmen.

²⁾ 2 Mos. 34, 29. Das Wort: strahlen oder wie Luther übersetzt: glänzen, kommt von: Horn her, weil die Hörner der Thiere strahlenartig vom Kopfe ausgehen. Daher in der Vulgata: *facies cornuta*, was dann von den Künstlern als ein bleibendes Abzeichen des Moses behandelt wurde.

bildet. Man band sich aber nicht genau an die biblische Beschreibung der Cherubim, sondern liess es gewöhnlich bei zwei Flügeln bewenden. Indessen blieb doch jene Tradition nicht ganz unbenutzt, und man findet in einzelnen Fällen Engel mit vier oder sechs Flügeln ¹⁾, in anderen wenigstens an Stelle der Beine die Gewänder in Flügel endigend ²⁾, oder doch so flatternd, als ob sie nur einen Oberkörper verhüllten. Selbstständige Darstellung erhält der Erzengel Michael; Gabriel wird nur dargestellt als himmlischer Bote, also in Verbindung mit anderen Gestalten, Raphael nur in Gemeinschaft mit dem Sohne des Tobias. Ausserdem kommen die Engel nur in Scharen, als Begleiter Gottes oder Christi, als ein Theil der himmlischen Glorie vor. Auch werden die verschiedenen Klassen und Chöre der Engel in der Regel nicht unterschieden ³⁾. Sie sind immer bekleidet und zwar mit einer einfachen langen Tunica oder den Diakonenkleidern, und tragen, wenn sie ohne andere Bedeutung in der Glorie vorkommen, Kronen, Palmen, Rauchgefässe oder musikalische Instrumente. Der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung führt bekanntlich eine Lilie. Michael erscheint schon frühe beim jüngsten Gericht mit der Waage; die ritterliche Rüstung, die ihn als Vorkämpfer der himmlischen Heerschaaren bezeichnet, möchte sich wohl nicht vor dem 14. Jahrh. finden.

Teufel erscheinen meistens im jüngsten Gerichte oder bei Gelegenheit von Christi Höllenfahrt, in plumper menschlicher Gestalt, roth, grün, blau, schwarz gefärbt, mit behaartem Leibe, langen thierischen Ohren, starkem Gebiss, Klauen an Händen und Füssen ⁴⁾. Die Pforte der Hölle öffnet sich häufig in Form eines weiten Rachens, und schon frühe sieht man Satan in grösserer Dimension im Inneren der Hölle sitzen und die Sünder zermalmen.

Ausgeführte und künstliche Allegorien kommen häufiger in den Minia-

¹⁾ Auf einem Altar (Heideloff Ornamentik des M.-A. Lief. 8. pl. 3) ein Cherub mit vier Flügeln. Mit sechs auf einer Sculptur am Dom zu Chartres, wo überdies die mittleren Flügel mit Augen besät sind und der Engel auf einem Rade steht. Didron in den *Annales archéol.* I. p. 156.

²⁾ So auf dem jüngsten Gerichte des Orcagna im Campo santo zu Pisa. In Deutschland habe ich diese Form nicht gefunden, vielmehr haben sämmtliche Engel hier immer den ganzen menschlichen Körper. Auf deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. kommen auch Engel mit ganz befiedertem Körper vor.

³⁾ In der byzantinischen Kunst ist dies gewöhnlich. In Frankreich bemerkte Didron wenige Beispiele; am Südportale und ausserdem auf einem Glasgemälde des Doms zu Chartres, in Vincennes in der sainte Chapelle, in Cahors in einer südlichen Kapelle des Doms.

⁴⁾ Cum subito superveniens malignus spiritus in tam terribili forma ignem ex ore et naribus sulphureum efflantem, oculis micaatibus ignem, corpore nigerrimo, unguibus ultra mensuram praevalidis. Vita s. Liutbirgae c. 30.

turen¹⁾ und Teppichen²⁾, als in der kirchlichen Plastik vor³⁾. Dagegen finden sich hier die in den Metaphern und Gleichnissen der Bibel genannten Personen wie historische dargestellt. So Abraham, der die Auserwählten in Gestalt nackter Kinder im Schoosse hält⁴⁾, so ferner überaus häufig die klugen und thörichten Jungfrauen. Diese sind theils mit dem jüngsten Gericht in Verbindung gebracht⁵⁾, theils mit der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige⁶⁾. Sie sind meistens gleich gekleidet und unterscheiden sich nur durch die Haltung der Lampen, welche bei den thörichten Jungfrauen umgewendet sind, zum Zeichen, dass sie leer von Oel. Zuweilen ist aber auch ihre Tracht verschieden, indem die klugen Jungfrauen züchtig im Nonnenschleier verhüllt, die thörichten weltlich geschmückt erscheinen. Ein grelles Lächeln, das man oft bei ihnen bemerkt, deutet nicht immer auf

¹⁾ Mehrere der Art in dem Hortus deliciarum, deren Beschreibung und theilweise Abbildung in dem angeführten Buche von Engelhardt. Z. B. Christus als Fischer, der mit der Angel seines Kreuzes die Köpfe der Patriarchen und Propheten aus dem Rachen Leviathans hervorzieht. Mithin eine Allegorie des Descensus ad inferos. In einem Manuscript (Liber pontificalis) der Bibliothek von Rheims findet sich eine gelehrte Darstellung der Musik. Aer, die Luft, mit ausgestreckten Armen und Beinen ist in der Mitte eines Kreises; neben seinem Haupte die Sonne mit sieben, der Mond mit vier Strahlen. Zwischen seinen Armen Pythagoras und Arion, zwischen den Beinen Orpheus (vielleicht als musikalische Repräsentanten der drei anderen Elemente), rings umher im Kreise die neun Musen, und endlich in den Ecken des Blatts die vier Winde.

²⁾ Z. B. auf dem Teppich im Schatze des Stiftes zu Quedlinburg die Vermählung des Mercurius mit der Philologie. Kugler kl. Schr. I. 635.

³⁾ Im Kreuzgange zu Moissac ist an zwei benachbarten Kapitälern die Hierusalem (sic!) sancta und die Babilonia magna dargestellt; jenes als eine viereckige Burg, in der man Lesende, Predigende, Büssende, auf ihren Mauern Bewaffnete in der Vertheidigung begriffen, sieht. Die Babilonia ist achteckig, und enthält wohlbeleibte sinnliche Männer, geschmückte Frauen, Musik und andere weltliche Beschäftigungen. Wahrscheinlich mit Anspielung auf die Stelle des Augustinus (de civit. Dei lib. XIV. cap. 28): *Fecerunt itaque civitates duas amores duo: terrenam scilicet amor sui usque ad contentum Dei: coelestem vero amor Dei usque ad contentum sui* (Annales arch. XII. S. 190).

⁴⁾ An der Westseite der Kathedrale von Lincoln, an St. Trophime in Arles u. s. w. Im Manuscript der Herrad sitzt er auf einem Throne zwischen Palmen.

⁵⁾ So am Dome zu Basel, an dem zu Rheims am Nordportal, an dem zu Rouen (portail des Libraires), in St. Denys, an St. Germain l'Auxerrois in Paris, am Südportal des Strassburger Münsters.

⁶⁾ So an der L. Fr. Kirche zu Trier und am Nordportal des Domes zu Chartres. Am Dom zu Amiens sind beide Beziehungen verbunden, denn auf dem mittleren Thürpfosten ist die Jungfrau mit dem Kinde, im Tympan des Portals aber das jüngste Gericht (Jourdain und Duval Beschreibung dieses Portals in Caumont's Bull. monum. XII. p. 101). Die Beziehung auf das jüngste Gericht ist klar und in der Schrift (Matth. c. 25) begründet, die auf die Geburt ist dunkler und scheint darauf hinzudeuten, dass nur die Geburt Christi in der Seele ihr jene himmlische Klugheit verleihen könne.

die Eitelkeit der Letzten hin, da es auch an heiligen Gestalten als ein verfehlter Ausdruck der Freundlichkeit vorkommt. Am grossen Portal zu Amiens ist den klugen Jungfrauen ein kräftiger mit Blättern und Früchten bedeckter Baum beigegeben, an welchem Lampen hängen und in dessen Laub Vögel sitzen, den thörichten aber ein entlaubter, in dessen Stamm die Axt steckt. Offenbar der gute Baum und der schlechte, welcher abgehauen und in's Feuer geworfen werden soll, von welchem Matthäus in der Bergpredigt und Lucas bei dem unfruchtbaren Feigenbaume sprechen.

Andere häufig vorkommende Personificationen sind die bereits erwähnten der Kirche und Synagoge, jene mit Kreuz und Kelch oder mit dem Buche, diese mit verbundenen Augen. Ferner die Tugenden und die sieben Künste. Beide erscheinen fast immer in weiblicher Gestalt, wie Durandus sagt, weil sie besänftigen und nähren ¹⁾. Die Paradiesesflüsse, als halbnackte männliche Gestalten mit Urnen, werden häufig mit den vier Kardinaltugenden zusammengestellt ²⁾ und Sonne und Mond bei der Kreuzigung nach wie vor durch menschliche von einem Kreise umschlossene Köpfe bezeichnet.

Hiermit ist aber auch der Kreis der symbolischen Gestalten, deren sich die bildende Kunst bediente, geschlossen. Man sieht, ihre Zahl ist klein und die Bildner gingen noch weniger als die Dichter über die Grenzen der Tradition hinaus. Selbst innerhalb derselben suchten sie nicht nach neuen, symbolisch bedeutsamen Gegenständen; die ausgeführten Gleichnisse der Evangelien, welche im 16. Jahrh. vielfach dargestellt wurden, gelangten noch nicht dazu, und noch weniger versuchte die Kunst sich an weiter entwickelten Allegorien, wie sie wohl bei Kirchenlehrern und Dichtern vorkamen. Vor Allem in der bildenden Kunst zeigt sich daher der Unterschied der mittelalterlichen Symbolik von der modernen Allegorie; diese giebt sich als eine menschliche Erfindung, jene als eine, der Willkür entzogene, auf die Offenbarung gegründete Ueberlieferung. Daher unterscheiden sich die symbolischen Personificationen des Mittelalters so wenig von den historischen Gestalten, dass ihre Zusammenstellung einen durchaus harmonischen Eindruck macht, während uns in modernen Bildern die Vermischung allegorischer Figuren mit wirklichen Gestalten verletzt. Freilich ist dabei noch eine andere Verschiedenheit beider Kunstepochen wirksam.

¹⁾ Virtutes in mulieris specie designantur, quia mulcent et nutriunt Lib. I. cap. 3. Der Grund passt auch auf die Wissenschaften, die freilich im Sinne des Mittelalters eine Art der Tugenden sind. Doch giebt es auch Ausnahmen von jener Regel; in Moissac, Civray, Parthenay und an anderen Orten in Frankreich sind die Tugenden (in Moissac mit beigefügten Inschriften) als bewaffnete Männer dargestellt, und gewiss hat man häufig bei den Kämpfen zwischen Männern und Thieren an den Kampf der Tugend gegen das Laster gedacht.

²⁾ So auf dem Taufbecken im Dom zu Hildesheim. Kratz, d. D. z. H., Taf. 12.

In der modernen Kunst sind die historischen Gestalten naturalistisch aufgefasst, hier in einer idealen, sie den symbolischen Figuren annähernden Allgemeinheit. Dort sind sie von wirklicher Natur umgeben und mit den Allegorien in einen der Wirklichkeit nachgeahmten Zusammenhang gebracht; hier stehen beide nur neben einander auf einem architektonischen oder idealen Hintergrunde. Die Verschiedenheit liegt daher auch in dem Gesetze der Composition, welches in neuerer Zeit naturalistisch, in den Bildwerken des Mittelalters symbolisch ist. Die symbolische Auffassung der Gestalten steht daher mit dieser Raumsymbolik in nothwendigem inneren Zusammenhange, beide ergänzen einander. Auf anderem als diesem symbolischen Boden würden diese Gestalten fremdartig erscheinen und bei anderen, naturalistisch aufgefassten Gestalten würde diese Raumsymbolik ihre Bedeutung verlieren; vereint aber verleihen beide der mittelalterlichen Kunst einen eigenthümlichen Charakter. Sie versetzt uns weniger in die Wirklichkeit und erweckt das individuelle Mitgefühl nicht in dem Grade, wie die moderne Kunst, sondern bleibt mehr im Reiche des Gedankens. Aber dadurch gestattet sie der dichtenden Phantasie und dem sinnenden Verstande eine freiere Entfaltung, vermag in tiefere Gedankenbeziehungen einzugehen, sie mit plastischer Kraft vor die Seele zu führen und zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. Einige Beispiele werden dies zeigen.

Eine der geistreichsten Compositionen dieser Art befindet sich am Freiburger Münster, und zwar nicht an der Façade, welche hier durch das Vortreten des einzigen Thurmes vor den Schiffen keine Fläche darbot, sondern in der Vorhalle, welche unter diesem Thurme zum Eingangsportale der Kirche führt. Diese Vorhalle bildet einen vierseitigen Raum, dessen eine Seite durch das äussere Eingangsthor durchbrochen ist, während die gegenüberliegende das vertiefte, in die Kirche führende Portal enthält. Dieses hat wie gewöhnlich ein grosses Relief in seinem Bögenfelde und Statuen neben der Thüröffnung; die Seitenwände der Vorhalle aber enthalten nun noch eine Reihe von Figuren in gleicher Höhe und im Anschluss an jene Statuengruppen des Portals. Auf jeder Seite der Eingangsthüre stehen drei, an jeder Seitenwand elf, in der Füllung des Portals auf jeder Seite vier Figuren. Auf der Seitenwand rechts vom Eingange sehen wir nun die 7 freien Künste und die 5 thörichten Jungfrauen, an welche sich die Statuen in der Vertiefung des Portals anschliessen. Zuerst die bekannte Gestalt des Heidenthums oder der Synagoge, mit der Binde um die Augen und dem zerbrochenen Stabe, darauf in enger Gruppe für eine Figur gerechnet die beiden Figuren der Maria und Elisabeth, zusammen die Heimsuchung, dann in den beiden folgenden Nischen die Gestalten der Maria und des Engels, zusammen die Verkündigung bildend. Auf der gegenüberliegenden Seite dagegen stehen an der Wand zunächst fünf Gestalten des

frommen, den Herrn erwartenden Judenthums (Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena)¹⁾, dann die fünf klugen Jungfrauen, endlich Christus selbst als der Bräutigam, der ihnen winkt. Daran reihen sich in den Wänden des Portals zuerst die allegorische Gestalt des Christenthums, dann die drei Magier, in anbetender Stellung gegen die auf dem Mittelpfeiler der Thüre angebrachte Statue der Jungfrau mit dem Kinde gewendet. Der Gegensatz beider Seiten ist klar. Die zu unserer Linken (mithin, worauf zu achten ist, zur Rechten der Jungfrau am Mittelpfeiler) zeigt die Verheissung, den Glauben, der auf den Herrn hofft, repräsentirt durch die auf den Messias harrenden Juden, die klugen Jungfrauen, die Kirche selbst, und endlich die Magier, welche dem Stern folgen; die andere Seite die Weltlichkeit, nämlich die weltlichen Wissenschaften²⁾, die thörichten Jungfrauen, die ihr Oel in Eitelkeit verbrennen, das Gesetz, dessen Stab gebrochen ist. Aber auch hier ist der Weg des Heils nicht ganz verschlossen; wenn die Seele, wie Elisabeth, in Demuth die höher Begnadigte anerkennt, oder wie die Jungfrau selbst dem Rufe der Verkündigung folgt, den Heiland in sich aufnimmt, gelangt sie noch zu dem gemeinsamen Ziele. Die Jungfrau Maria ist daher recht eigentlich die Mittlerin; sie führt die Welt zum Heile zurück und ist das Ziel der Verheissung³⁾. Im Bogenfelde ist nun Christi Geschichte auf Erden und zugleich

¹⁾ Welche Gründe diese sonderbare, unchronologische Ordnung bestimmt haben, ob vielleicht ein Rangverhältniss der Heiligkeit, wage ich nicht zu entscheiden. Die Magdalena mit dem Salbengefäss in der Hand gleicht einigermaassen den klugen Jungfrauen, und mag daher diese äusserliche Rücksicht bestimmt haben, sie neben dieselben zu stellen, wie sie denn auch im Gedanken mit ihnen verwandt und zugleich auf eine lehrreiche Weise verschieden ist.

²⁾ Die Stellung der Wissenschaften ist nicht immer so ungünstig. Im Portal der alten Kirche zu Déols bei Chateau-roux (Dép. des Indre auf der Strasse nach Limoges) ist im Tympan Christus mit den vier Evangelisten; in den Bögen: — 1, Engel, das Lamm in der Mitte; — 2, die 7 Künste, die Philosophie in der Mitte; — 3, die Monate. Die Wissenschaften bilden also einen Uebergang zwischen dem Naturleben der Menschen und dem Himmel. Dagegen erscheinen sie in dem in unserem Texte gegebenen Beispiele und auch sonst entschieden als profan, dem Heiligen entgegengesetzt. Auf dem Bilde der Verherrlichung des h. Thomas von Aquin in der Kapelle degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz stehen zu den Füßen des grossen Theologen zur Linken die 7 Schulwissenschaften, jede mit einem heidnischen Vertreter (Pythagoras, Euklid u. s. f.), zur Rechten aber 7 geistliche Künste, die verschiedenen Zweige der Theologie und Jurisprudenz, jede mit einem Geistlichen.

³⁾ Die Deutung der ersten Figuren neben der Thüre ist schwieriger. Auf der Seite der Verheissung finden wir nämlich die Wollust und Verleumdung durch Unterschriften bezeichnet und neben ihnen einen Engel, an den sich dann erst Aaron und die folgenden im Text erwähnten Figuren anreihen. Auf der anderen Seite dagegen gehen die h. Margaretha und h. Katharina der Astronomie, die den Reigen der Künste er-

seine Wiederkehr am Tage des Gerichts dargestellt. Die Composition zerfällt der Höhe nach in drei durch kleine Bogenfriese getrennte Abtheilungen, von denen aber die beiden unteren aus je zwei, über einander gestellten Reihen bestehen. Die unterste Abtheilung enthält zur Rechten des Beschauers (also auf der Seite der Weltlichkeit) die Geburt Christi und die Ankunft der Hirten, zur Linken (auf der Seite der Verheissung) Geschichten aus der Passion Christi. Dann in der oberen Reihe die Auferstehung, und zwar dort die der Sünder, welche ihre Grabsteine mit Mühe erheben, hier die der Gerechten, welche frei und froh einhergehen; diese von einem Engel, jene von einem händeringenden Teufel geführt. In der zweiten Abtheilung nimmt Christus am Kreuze in etwas grösserer Dimension die ganze Mitte ein; das Kreuz ist auch hier als zackiger Baumstamm dargestellt, der Schädel, das Zeichen des besiegten Todes, liegt darunter. Am Fusse des Kreuzes sieht man zur Rechten Maria und Johannes und hinter ihnen Selige, zur Linken die Kriegsknechte und hinter ihnen Verdammte, welche ein Teufel fortzieht. Die Scheidung der Menschen, wie sie sich am Kreuze zeigte, ist daher mit der, welche der Auferstehung folgt, in Verbindung gebracht. In einer oberen Reihe über den Armen des Kreuzes sitzen dann auf beiden Seiten die Apostel und es beginnt also schon das himmlische Ereigniss, welchem die dritte Abtheilung gewidmet ist. Denn hier ist nun Christus als Weltrichter dargestellt auf dem Throne sitzend, Maria und Johannes, wie gewöhnlich, fürbittend neben ihm knieend; Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen stehen und schweben umher. Das ganze Relief enthält daher, um es zusammenzufassen, die Geschichte des Heils und des Gerichts, der Erde und des Himmels, und zwar so, dass der irdische Hergang, obgleich nach menschlicher Betrachtungsweise der Vergangenheit angehörig, als die Ursache des Gerichts, mit den Wirkungen, der Scheidung der Gerechten und Ungerechten am jüngsten Tage, verschmolzen ist. Es ist speciell die Geschichte Christi, und zwar so, dass sie von seiner Geburt bis zu seiner Wiederkunft aufwärts und von dieser in ihren Wirkungen wieder abwärts steigt. Zeit und Raum verschwinden für diese Betrachtung der Ewigkeit, und die entfernten Momente rücken nach ihrer inneren Verbindung zusammen¹⁾.

öffnet, voraus. Es könnte damit gesagt sein, dass durch die Sünde und ihre Erkenntniss, welche der Engel andeuten müsste, der Weg zum Heile und zur gläubigen Aufnahme der Verheissung hingehe, während auf der anderen Seite die natürliche Reinheit zur natürlichen, ungenügenden Weisheitsliebe und dadurch zur Eitelkeit führe. Die Erklärung scheint indessen zu gesucht und nicht ganz im Geiste des Mittelalters, so dass ich sie nur als eine Hypothese gebe. — Vielleicht sind auch bei einer Reparatur einzelne dieser Gestalten vertauscht.

¹⁾ Ganz ähnlich, aber weniger geistreich, ist die Darstellung im Bogenfelde des Portals der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Die kleinen Statuetten in den Bögen über der Thüre stellen im Allgemeinen die himmlische Glorie dar, welche den Heiland im Bogenfelde umgiebt. Der innerste an dieses Relief grenzende Bogen enthält zwölf Engel, und zwar die der einen Seite Kronen, die der anderen Rauchfässer tragend, vielleicht als eine abgekürzte Andeutung der verschiedenen Engelschöre, etwa der Throne oder Herrlichkeiten durch die Kronen, der Tugenden durch die Rauchgefäße, wahrscheinlicher bloss als Andeutung der Hymnen, welche sie zur Ehre des Himmelskönigs singen. Der zweite Bogen enthält vierzehn Propheten, der dritte sechzehn alttestamentarische Könige, der vierte achtzehn Patriarchen. Ausserdem ist aber in der Spitze jedes dieser vier Bögen noch eine aufrecht stehende Gestalt, gewissermaassen ein plastischer Schlussstein, angebracht. In der Reihe der Engel ein Engel mit einer Sonne, in den drei anderen Reihen die Personen der Trinität; und zwar über den Propheten der heil. Geist in der Stellung eines Betenden mit aufgehobenen Händen, über den Königen Christus mit Schwert und Weltkugel, als König der Könige, über den Patriarchen endlich Gott der Schöpfer, der ihnen allein bekannt war. Endlich stehen aber auch wieder diese Himmelskreise mit den Statuen in den Thürgewänden, über denen sie sich befinden, in inniger Verbindung. Auf der rechten Seite des Beschauers befindet sich unter der Engelreihe auch der Engel der Verkündigung, der also unmittelbar aus der über ihm befindlichen Schar herabgestiegen zu sein scheint, unter den Propheten die Jungfrau, der Gegenstand ihrer Visionen, über der Visitation aber beginnt die Königsreihe mit David, aus dessen Stamme das Heil hervorgeht, welches Elisabeth begrüsst. Auf der gegenüberstehenden Seite hat von den drei Magiern der erste, unter der Königsreihe, eine ruhige aufrechte Haltung und deutet also die königliche Würde an. Der zweite weiset mit der Hand auf die Jungfrau und erscheint mithin prophetisch, wie die über ihm beginnende Reihe. Der dritte endlich kniet und ist daher anbetend wie die Engel, auch schwebt über ihm ein Engel, der also aus der Schar seiner darüber befindlichen Brüder herabgestiegen erscheint, um als Stern die Weisen des Morgenlandes zu führen. Es liegt augenscheinlich in der Folge dieser Reihen eine Steigerung von der irdischen Königswürde, zum Prophetenthum und endlich zu der anbetenden Anschauung. Der Zusammenhang der Patriarchen mit dem Christenthum und dem Judenthum ist an sich deutlich, sonderbar nur, dass unmittelbar über der Gestalt der Kirche Eva, über der der Synagoge Adam steht, womit entweder eine sehr tiefe, mystische Andeutung oder gar keine gegeben ist.

Es ist uns, die wir an eine leichtere, mehr naturalistische Kunst gewöhnt sind und von ihr eine unmittelbare Verständlichkeit und eine Einwirkung auf die Stimmung erwarten, vielleicht schwer, uns mit dieser tief-

durchdachten Composition zu befreunden. Die Zeitgenossen aber waren nicht nur mit dieser Symbolik im Ganzen vertraut, sondern ihnen waren auch die einzelnen Beziehungen mehr oder weniger geläufig; sie waren daher im Stande schnell die Bedeutung des Ganzen zu würdigen und dadurch Lust zu gewinnen, nun auch in langsamerer Betrachtung das Einzelne durchzugehen. Dann aber verstanden sie auch die feineren Motive im Gesichtsausdruck und in der Wendung der Gestalten, auf welche der Künstler durch jene symbolischen Beziehungen geführt war, und durch welche er versucht hatte, dieselben zu versinnlichen.

Ich habe diese Composition so ausführlich beschrieben, weil sie nicht bloss eine der sinnreichsten, sondern auch eine der conservirtesten ist. Denn leider ist ein so genaues Verständniss nur in wenigen Fällen möglich, weil theils die Figuren mehr oder weniger fehlen oder bei Reparaturen ganz unpassend versetzt sind, theils aber auch die Beziehungen dunkel, und aus irgend einem wenig oder gar nicht bekannten theologischen Schriftsteller entnommen waren.

Ein Beispiel, wie man die Darstellungen der verschiedenen Portale in Zusammenhang brachte, gewährt das Münster in Strassburg. Das Mittelportal giebt den eigentlich historischen Theil der Heilslehre. Unten am Mittelpfeiler die Jungfrau, auf den Seiten alttestamentarische Könige und Propheten, gleichsam ihr physischer und geistiger Stammbaum. Im Bogenfelde ist die Geschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt dargestellt, und in den Bögen geben kleine Gruppen das Wesentliche des alten und neuen Testaments. Von aussen anfangend enthält der erste Bogen die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains, der zweite die Patriarchen, der dritte die Martyrien der Apostel, der vierte die Gestalten der Evangelisten und Kirchenlehrer, der fünfte endlich Wunder Christi, welche offenbar wegen ihres Vorranges und ihrer Verbindung mit den Darstellungen des Bogenfeldes mit Verletzung der historischen Reihe die innerste Stelle einnehmen. Das Seitenportal zur Linken des Beschauers zeigt im Tympan die Jugendgeschichte Christi, die Anbetung der Könige, Mariä Reinigung, den Kindermord, die Flucht. Die Statuen bestehen grösstentheils in gekrönten Jungfrauen, Tugenden, welche die Laster niedertreten, vielleicht auch Sibyllen nebst einem Propheten. Am anderen Seitenportale zeigt das (zerstört gewesene aber treu hergestellte) Relief des Bogenfeldes die Auferstehung und das Gericht, während in den Statuen die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam angebracht sind.

Alle drei Portale stehen also in einem inneren Zusammenhange, den der Beschauer wie im Buche von der Linken zur Rechten lesen soll. Zuerst die vorbereitende Gnade, die Tugend, verbunden mit den lieblichen Scenen der Kindheit Christi, überhaupt also die ahnungsvolle Frühzeit. Im Mittel-

portal die eigentliche Heilslehre durch die Propheten verkündigt, durch die alttestamentarische Geschichte vorbereitet, in Christi Erdenwandel geoffenbart, in der Kirche verherrlicht. Dann im dritten Portale die letzten Dinge, die grosse Lehre der Wachsamkeit in den Jungfrauen, die Hinweisung auf das Gericht.

Die Bedeutung des Mittelportals wird dann endlich noch durch eine Darstellung in dem über demselben aufsteigenden Spitzgiebel versinnlicht. Hier sehen wir nämlich zunächst Salomo auf seinem Throne. Nach der biblischen Beschreibung (1 Kön. K. 10. v. 19) hatte dieser Thron, der seines Gleichen in anderen Königreichen nicht fand, sechs Stufen, darauf an beiden Seiten zwölf Löwen, endlich noch zwei Löwen an den Lehnen stehend. So ist er denn auch hier dargestellt, aber nicht in genauer Nachbildung, sondern in einer aus der Architektur hervorgehenden Andeutung. Im Inneren des gewaltigen Spitzgiebels ist nämlich ein kleinerer, noch immer spitzer, aber doch flacherer Giebel gezeichnet, auf dessen beiden Aussenseiten zwölf Stufen mit liegenden oder hockenden, und zwei höhere mit aufrechtstehenden Löwen, die Lehnen repräsentirend, angebracht sind. In der Spitze dieses Giebels ist nun der Sitz Salomon's, etwas höher über ihm aber sitzt die Jungfrau als Himmelskönigin mit Krone und Weltkugel und mit dem Kinde, und sind nun beide so verbunden, dass die auf der Lehne stehenden Löwen mit ihren Vorderfüssen das Fussgestell des Sitzes der Jungfrau berühren. Der Gedanke ist also der, dass die Herrlichkeit des irdischen Königs nur vorbereitend war, dass sie nur zur Erhöhung der himmlischen Glorie Christi und seiner Mutter dient. Oben in der Spitze des Giebels sieht man dann noch das Haupt des Schöpfers, mit kreuzförmigem Nimbus und mit fliessendem Barte, vielleicht bei irgend einer Reparatur modernisirt. Rings umher um die Jungfrau standen früher in den Wandfeldern der Architektur andere Heiligengestalten, welche in der Revolution verschwunden sind ¹⁾, dagegen sind an den äusseren Seiten des Spitzgiebels noch musicirende Engel und in den Bogenzwickeln unter ihnen, so wie an den Stufen unter den Füssen der Löwen, noch allerlei Thiere und menschliche Figuren erhalten, welche den Sieg der himmlischen über die feindlichen Mächte wenigstens im Allgemeinen andeuten.

Ebenso zusammenhängend ist die Darstellung in den drei Portalen des Doms zu Amiens. Das erste zeigt die Geschichte der Jungfrau; sie steht am Mittelpfeiler, umgeben von Gestalten, welche die Prophezeiung und ihre Geschichte bis zur Geburt andeuten; Salomon, die Königin von

¹⁾ Schweighäuser in der Beschreibung des Strassburger Doms in Chapuy Cathéd. franç. S. 21. Note 1. Eine genügende Abbildung des Portals und Giebefeldes in den Denkmälern d. Bauk. d. M.-A. am Oberrhein. 3. Lief. Taf. 7.

Saba, die drei Magier, Herodes, dann Verkündigung, Visitation und Präsentation in sechs Figuren. Im Tympan ihre weitere Geschichte bis zu ihrer Krönung im Himmel, in den Bögen Engel und ihre Genealogie. Das Mittelportal giebt nun wieder das Höhere. Am Pfeiler die kolossale Gestalt Christi, rings umher die der 12 Apostel; unter Christus Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk, also das Böse von ihm überwältiget, unter den Aposteln in Medaillons 12 Tugenden und darunter eben so viele Laster; an den Thürpfosten in kleinen Reliefs senkrechter Ordnung die klugen und thörichten Jungfrauen. Im Bogenfelde dann das jüngste Gericht in einer grandiosen, ernsten Darstellung; in den Bögen die himmlische Glorie, zuerst Engel, welche gerettete Seelen aufnehmen, dann die bekannte Reihenfolge seliger Scharen, Jungfrauen, Märtyrer, Bekenner (jene wohl wegen der Verwandtschaft mit den Engeln ihnen zunächst gestellt), dann die 24 Alten der Apokalypse, zuletzt alttestamentarische Gestalten. Das dritte Portal endlich giebt die Geschichte der Kirche, repräsentirt durch die Legende eines Localheiligen, des h. Firmin, der auf dem Mittelpfeiler steht und von anderen Heiligen umgeben ist. Hier also ist die Geschichte Christi recht strenge als der eigentliche Kern der Heilslehre zwischen die Prophezeiung und die Kirche gestellt. Bemerkenswerth sind die Darstellungen in den Medaillons unter den Statuen; am Portale der Jungfrau enthalten sie allegorische Beziehungen auf diese, an dem mittleren, wie erwähnt, die Tugenden und Laster, an dem letzten endlich die Zeichen des Thierkreises; also zuerst prophetische Poesie, dann die ernste Moral, endlich das Naturleben mit Einschluss der durch die Sternbilder als Repräsentanten des Verlaufes der Zeit angedeuteten Geschichte.

Zu den reichsten Werken der Sculptur gehören die Vorhallen der Kreuzschiffe am Dom zu Chartres, welche zusammen nach Didron's Berechnung, freilich mit Einschluss der kleinen Statuetten, mehr als achtzehnhundert Figuren enthalten. Sie stellen nach der Auslegung dieses Archäologen die ganze Encyclopädie, das ganze Gebäude historisch religiösen Wissens dar. Die südliche Halle ist rein historischen Inhalts; sie beginnt mit der Aussendung der Apostel, umfasst die Geschichte einiger Heiligen und endet mit dem jüngsten Gerichte. Dagegen ist die nördliche Halle sehr eigenthümlich. Sie giebt nämlich die vorchristliche Geschichte bis zum Tode der Jungfrau, mit Einschluss der physischen und geistigen Naturgeschichte; sie beginnt also mit der Schöpfung, betrachtet dann nach der Austreibung aus dem Paradiese die Natur in ihrer Beziehung auf den Menschen, den Kalender mit dem Wechsel der Landarbeiten, die Handwerke, die Künste, geht darauf die Tugenden ¹⁾ durch, und gelangt nun erst zur

¹⁾ Die Tugenden erscheinen in sehr grosser Zahl. An 14 grossen Statuen derselben befanden sich Inschriften, von denen: Virtus, Libertas, Honor, Velocitas, Forti-

heiligen Geschichte, welche auch das Leben Christi umfasst und mit der Krönung der Jungfrau schliesst. Es ist sehr merkwürdig, dass auch hier, wie in Freiburg, die Jungfrau mit dem Naturleben in Verbindung gebracht ist.

In diesem Falle, wie in vielen anderen, gab also die gewaltige Anhäufung der Statuen nur eine Art von chronologischer Encyclopädie, ähnlich den grossen Sammelwerken der Wissenschaft. Allein auch dies beruhete auf symbolischen Mitteln; auf der Symbolik des Raums, und auf der Uebung, leise Andeutungen und die kürzesten Abbreviaturen zu gebrauchen und zu verstehen.

Diese Symbolik war nicht auf die Plastik an der Architektur beschränkt, sondern machte sich bei allen anderen Kunstleistungen geltend. Sehr bedeutsam und schön erscheint sie namentlich an Kirchengewölben, wo oft aus dem phantastischen Spiele der Ornamente Gestalten hervortreten, welche die Bestimmung des Gefässes zart und tief sinnig darstellen. Da sieht man an den Rauchgefässen die drei Männer im feurigen Ofen, deren Gestalten daran erinnern, wie aus der Flamme des Herzens das inbrünstige Gebet, dem Weihrauchdufte gleich, zum Herrn emporsteigt, welches dann noch durch einen Engel auf der oberen Spitze des Gefässes versinnlicht ist ¹⁾. So sind an Taufbecken die Paradiesesströme mit den Tugenden, die Ausgiessung des heil. Geistes mit Wundern und Zeichen, die sich durch Wasser äusserten, in sinnreiche Verbindung gebracht ²⁾. An Glocken brachte man die Zeichen der Evangelisten, als der Verkündiger des Heiles an ³⁾. Von der üblichen Behandlung der Leuchter habe ich schon oben gesprochen. Ebenso fand diese Symbolik auf die Malerei Anwendung, besonders in Wand- und Deckengemälden, wo dann die Form der Kreuzgewölbe, deren vier Kappen jedes Mal ein Ganzes bilden, welches sich doch wieder an die benachbarten Kreuzgewölbe anschliesst, eine günstige Gelegenheit gab, ein grösseres Ganzes in mehreren Abschnitten von relativer innerer Einheit, gleichsam ein Gedicht in mehreren Gesängen, darzustellen ⁴⁾. Auch in Miniaturen finden sich zuweilen symbolisch zusammen-

tudo, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas, Securitas kennbar waren. Es sind also mehr Eigenschaften als Tugenden in unserem Sinne des Worts.

¹⁾ So an einem kupfernen Gefässe bei Didron, *Annal. arch.* IV. p. 293.

²⁾ z. B. das Taufbecken im Dome zu Hildesheim (Kratz d. d. z. H. II. S. 195), das in S. Bartholomäi zu Lüttich (Niederl. B. S. 533. Didron, *Annal. arch.* V. p. 27 ff.).

³⁾ Didron, *Annal. arch.* VIII. 262. Becker und v. Hefner, *Kunstwerke u. Geräthschaften d. M.-A.* I. Taf. 68.

⁴⁾ Ein ausgezeichnetes Beispiel geben die Gemälde der (nunmehr abgebrochenen) Kapelle von Ramersdorf bei Bonn, die ich in einem im Kölner Domblatt 1846. Nro. 24 und im Taschenbuche: Vom Rhein (Essen 1847) abgedruckten Aufsätze beschrieben habe. Vgl. Kugler, *Handb. d. Gesch. d. Mal.* 2. Aufl. I. 192.

gestellte Bilder¹⁾. Schon die gewöhnliche Anordnung der miniirten Breviarien, wo den evangelischen Hergängen ohne Veranlassung des Textes die entsprechenden vorbildlichen Historien des alten Testaments zur Seite gestellt sind, gehört in dies Gebiet. Es ist schon ein räumlicher Parallelismus. Besonders geistreiche Zusammenstellungen finden sich endlich in Glasmalereien, namentlich spät romanischer Kirchen, wo die Fenster noch keine innere Eintheilung durch Maasswerk erhielten und dennoch zu gross waren, um durch ein einzelnes Bild ausgefüllt zu werden. Denn hier wurden nun mehrere grössere und kleinere Bilder in verschiedenen geformten Umgrenzungen bedeutungsvoll gruppiert, so dass jedes für sich einen geschichtlichen Inhalt hatte, mehrere zusammen in symbolischer Beziehung standen, und das Ganze dieser Gruppen endlich einen wichtigeren Gedanken andeutete, während es zugleich durch die geometrische Anordnung dem Auge Befriedigung gewährte. Als Beispiel führe ich ein Fenster des Domes zu Bourges an, welches die Leidensgeschichte Christi mit symbolischen Beziehungen enthält. In der Mitte der Höhe des lang und schmal gestreckten Fensters sieht man in einem Medaillon die Kreuzigung, daneben auf der einen Seite die Kirche, das Blut auffangend, auf der anderen die Synagoge. Oberhalb und unterhalb dieser Gruppe sind grössere Medaillons und zwar in Gestalt eines Vierblatts, in welchem in dem inneren Kreise des oberen die Auferstehung, in dem des unteren die Kreuztragung in grösseren Bildern dargestellt, und beide von je vier symbolisch darauf bezogenen alttestamentarischen Hergängen in kleinerem Maassstabe umgeben sind²⁾. Diese beiden Gruppen nehmen, die erste oben, die zweite unten den grösseren Raum des Fensters ein, während die Kreuzigung in der Mitte wieder mit zwei halben Medaillons, die unten am Fusse und oben in der Bogenspitze des Fensters angebracht sind, in symmetrischer Beziehung steht³⁾. Das

¹⁾ In einem Evangeliarium zu Bamberg aus dem 11. Jahrh., Christus in der Glorie, in derselben oben Uranus ein hellblau-grauer männlicher, unten Tellus ein brauner weiblicher, rechts Sol ein rother männlicher, links Luna ein blauer weiblicher Kopf. Also die vier Elemente in Beziehung auf Stelle, Geschlecht, Farbe polarisch entgegengesetzt. Kugler im Museum 1834. S. 163 und im Handb. d. Gesch. d. Mal. 1. Aufl. II, 9.

²⁾ Neben der Auferstehung die Erweckung der Tochter der Witwe in Sarepta durch Elias; Jonas aus dem Rachen des Fisches kommend; David mit dem Pelikan; endlich der Löwe (vom Stamm Juda oder auch mit Beziehung auf die Sage, dass der Löwe seine Jungen durch Gebrüll ins Leben rufe). Bei der Kreuztragung das Weib mit dem Holze. 3 Kön. K. 17. v. 8—13; das Osterlamm; Abrahams Opfer; Abraham auf dem Gange dazu.

³⁾ Das untere scheint keine andere Bedeutung zu haben, als das Metzgergewerk als Stifter des Fensters zu bezeichnen. Auf dem oberen sind: Filii Joseph dargestellt, Ephraim dem Manasse vorgezogen, 1 Mos. Cap. 48. v. 14 also eine Erinnerung an den Gegensatz der Kirche gegen die Synagoge, der geistigen Erwählung gegen das äussere Recht des Alters.

Ganze zeigt also fünf Abtheilungen, zwei grössere, getrennt und begrenzt von drei kleineren; die grösseren und die kleineren wie durch ihre Form, so durch den Inhalt verbunden, und die mittelste Abtheilung durch die Verbindung des Gekreuzigten mit der Kirche und Synagoge gleichsam den Schlüssel der ganzen Composition enthaltend ¹⁾.

Diese Beispiele werden genügen, um die Bedeutung dieser Raumsymbolik zu zeigen ²⁾. In manchen Fällen mag man sie als ein müssiges Spiel des Scharfsinnes ansehen, welches das Gemüth kalt lässt. In anderen entsteht nur eine blossе Sammlung von allerlei Wahrheiten und Nachrichten. Wenn aber diese Bildergruppen in einem wahrhaft künstlerischen Sinne gedacht, wenn sie mit geistreicher Benutzung der symbolischen Abbreviaturen ausgeführt sind, ist ihnen eine grosse eigenthümliche Schönheit nicht abzusprechen. Ich will zugeben, dass diese Schönheit nicht eine ausschliesslich plastische ist, allein sie gehört doch der bildenden Kunst an; sie beruht auf einer Durchdringung plastischer und architektonischer Elemente. Denn nur eine grosse Feinheit des architektonischen Sinnes machte es möglich, vermöge der Stellung der einzelnen Figuren oder Gruppen ihre innere Beziehung zu einander auszusprechen. Wie kraftlos ist eine wörtliche Auseinandersetzung der Hergänge gegen den Eindruck, welchen die Seele durch das Auge empfängt, wenn es von oben nach unten geleitet, den Gegensatz des Irdischen und Himmlischen, oder in den symmetrischen Beziehungen die innere Verbindung verschiedener Gegenstände, ihre Vermittelung durch einen dritten Hergang wahrnimmt. Man besass dadurch ein Mittel, die tiefsten Gedanken mit plastischer Klarheit auszusprechen, Gedanken, welche einer anderen Künstrichtung unzugänglich geblieben wären.

Die vollständige Entwicklung dieser Raumsymbolik gehört der Zeit des gothischen Styls an, also gerade der Zeit, wo die Kunst nicht mehr von Geistlichen und Mönchen, sondern von zünftigen Meistern betrieben wurde. Indessen versteht es sich von selbst, dass diese nicht die eigent-

¹⁾ Vgl. dieses und andere ähnliche Glasgemälde in dem Prachtwerke von Martin und Cahier, Monographie de la Cathedrale de Bourges. Paris 1841—1844.

²⁾ Im Dom von Canterbury ist auf einem Glasgemälde die Hochzeit zu Cana dargestellt, daneben auf einer Seite die sechs Menschenalter, auf der anderen die damit parallelisirten sechs Weltalter (Adam, infantia; Noe, pueritia; Abraham, adolescentia; David, juvenus; Jeremias, virilitas; und endlich Christus, als das Ende des weltlichen Lebens, senectus). Auf der Hochzeit sind sechs Krüge und die Umschrift sagt nun:

Hydria metretas capiens est quaelibet aetas,

Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

Dem Krüge, der die Flüssigkeit fasst, gleicht jegliches Alter; Wasser ist seine Geschichte, der Wein ihre Allegorie. Die Geschichte jenes Wunders ist also das Symbol der Symbolik selbst, die auf jeglichen irdischen Verlauf Anwendung findet.

lichen Urheber dieser umfassenden und tiefsinnigen Compositionen sein konnten; es fehlte ihnen die dazu nöthige scholastische und theologische Bildung. Die leitenden Gedanken wurden ihnen daher ohne Zweifel von gelehrten Geistlichen vorgeschrieben. Aber bei der weiteren Ausbildung des Planes war dann wieder das künstlerische Urtheil nöthig, so dass das Ganze nur durch eine gemeinsame Arbeit des Gelehrten und des Künstlers, durch ein entgegenkommendes Verständniss beider zur Vollendung gelangen konnte. Es war ein Verhältniss einigermassen vergleichbar dem, welches heute zwischen dem Dichter des Operntextes und dem Componisten statt findet, nur dass dramatische Dichtung und Musik einander denn doch sehr viel näher stehen, als scholastische Gelehrsamkeit und Kunst. Um so mehr ist es dann zu bewundern, dass die gemeinschaftliche Arbeit in dem Grade gelungen ist, wie wir es an den Werken finden, dass diese schlichten Meister das Interesse der an sich so trockenen symbolischen Beziehungen so tief zu empfinden und innerhalb dieses scholastischen Rahmens eine solche Fülle von Leben und Anmuth zu entwickeln vermochten. Wir sehen daran recht deutlich, wie sehr der Geist des Mittelalters, trotz der starken Betonung aller Gegensätze, ein in sich einiger und harmonischer war.

In gewissem Sinne kann man behaupten, dass erst in diesen Compositionen die mittelalterliche Kunst ihre Höhe erreichte. Die sentimentale oder ruhige Frömmigkeit einzelner Gestalten erschöpfte das religiöse Gefühl des Mittelalters nicht. Dies beruhte ganz auf jenem grossen Gedanken welcher Kirche, Staat und Wissenschaft beherrschte, auf dem Gedanken, dass alle Dinge trotz ihrer Gegensätze ein einiges, reich gegliedertes, aber doch menschlichem Geiste verständliches und geoffenbartes Ganzes bildeten, das sich von jedem Standpunkte aus verschieden, aber doch immer als solches darstellte. Die Kunst vermochte es allein, diesen grossen Gedanken ohne schwerfällige scholastische Formeln in lebendiger Anschauung der Seele vorzuführen. Sie besass darin vor jeder naturalistischen Kunst einen Vorzug, der für manche Mängel entschädigt, zumal da er mit diesen Mängeln zusammenhängt. Denn nur dadurch wurde die Ausführung dieser grossen gedankenvollen Werke möglich, dass der Sinn über manche Anforderungen leicht hinweg sah, und mit einer kindlichen Naivetät auch in unvollkommenen Formen grossen Aufgaben nachging.