

Aber sie übertrifft beide Länder in der Vielseitigkeit und Individualität verschiedenartiger Leistungen. Selbst die französische Schule, deren Energie und Consequenz wir die Ausbildung des Systems verdanken, deren allgemein verbreiteter, man möchte sagen unfehlbarer feiner Geschmack allen Werken der Zeit Ludwig's IX. ein so bestimmtes Gepräge verleiht, bewegt sich doch in einem viel engeren Gedankenkreise. Vergleichen wir nur den Kölner Dom, der an Grossartigkeit der Conception und in gediegener Ausführung mit den reichsten der französischen Kathedralen wetteifert und sie übertrifft, mit der schlichten Anmuth der Elisabethkirche in Marburg, mit der ausgebildeten Hallenform der Kathedrale von Minden, mit der strengen Backsteinarchitektur von Chorin, so haben wir schon eine Fülle von verschiedenartigen, zum Theil der deutschen Kunst ausschliesslich angehörigen und höchst fruchtbaren Motiven. Namentlich ist die Mannigfaltigkeit der Choranlagen bedeutsam; während man in Frankreich an allen grösseren Bauten nur das freilich fruchtbare Thema des Kapellenkranzes variierte, finden wir bei uns auch diese Form, nicht bloss am Rhein, sondern selbst im entfernten Osten in Lübeck, daneben aber den blossen Umgang ohne Kapellenkranz, wie am Dome zu Halberstadt, den einfachen, aber durch die vorwaltende Längenrichtung der Vorlage und durch die lichte Höhe seiner schlanken Fenster wirksamen Polygonschluss, die kleeblattförmige Anordnung von Marburg, die anmuthige Verbindung verschiedener Nischen wie in Xanten und Oppenheim, die Erweiterung des Raumes innerhalb des siebenseitigen Umfanges wie in der Klosterkirche zu Berlin, und können selbst die, wenn auch bizarre und nicht gelungene, doch eigenthümliche Anordnung des Regensburger Domchores als einen Beweis der Vielseitigkeit und erfinderischen Thätigkeit anführen, welche der deutschen Kunst noch eine weite Zukunft verhies.

Achtes Kapitel.

Die Malerei in ihren verschiedenen Zweigen.

Im rein natürlichen Entwicklungsgange, wie wir ihn bei den Griechen in seiner normalsten Weise wahrnehmen, beginnt die Blüthe der darstellenden Künste erst dann, wenn die der Architektur bereits ihr volle Reife erlangt hat und sich zu entblättern anfängt. In dieser Epoche war es anders, sie halten vielmehr mit jener gleichen Schritt, nehmen seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts einen neuen Aufschwung, durchlaufen eine Zeit

der Gährung und des Ueberganges, und gewinnen etwa hundert Jahre nach jener ersten Erregung einen festen wohlgeordneten Styl. Diese ungewöhnliche Erscheinung beruht darauf, dass beide Künste, die darstellenden und die Architektur, eine ungewöhnliche Stellung zu einander hatten. In jenem bloss natürlichen Zustande bilden sie in gewissem Sinne Gegensätze. Sie sind verwandt und bedürfen eine der anderen; die Baukunst fordert zu ihrer vollendeten Erscheinung die Hülfe der darstellenden Kunst, und diese gedeihet nur auf der Grundlage des architektonischen Styles. Allein dennoch können sie nicht lange mit voller Kraft neben einander bestehen; die Architektur bringt ihre edelsten Erzeugnisse hervor, während das individuelle Leben noch unter der Herrschaft strenger Gesetzlichkeit beschlossen, die darstellende Kunst gedeihet erst, wenn ihm eine grössere Freiheit gestattet ist. Ihre Blüthe öffnet sich am schönsten, wenn jene schon den Keim des Verfalles in sich aufgenommen hat. Beide gehören zwei auf einander folgenden Epochen des Volkslebens an; die eine der früheren, in welcher die Gemüther vorzugsweise von den höchsten Dingen beschäftigt werden, die andere der späteren, wo individuelle Verhältnisse grösseres Interesse in Anspruch nehmen.

In unserer Epoche erscheint dieser Gegensatz wie im Leben so auch in der Kunst gemildert. Das christliche Gesetz hat nicht die Sprödigkeit des natürlichen, die christliche Freiheit löst das Gesetz nicht auf. Die ganze mächtige Erhebung des Zeitalters ging von dem Freiheitsgefühl der Völker aus, aber dies Gefühl war zugleich religiöse Begeisterung, war von der Kirche selbst genährt und gab ihr neue Belebung. Beide schritten einmüthig fort.

Ebenso auf künstlerischem Gebiete; die christliche Kunst hat nicht eine einmalige Blüthe, sondern ist der Erneuerung fähig; sie stellt der Architektur nicht die unerlassliche Forderung reinsten architektonischer Gesetzlichkeit, sondern gestattet ihr auch plastische und malerische Elemente in reichem Maasse in sich aufzunehmen. Und von diesen ging die ganze künstlerische Bewegung dieses Zeitraumes aus. Was die ruhige Würde des romanischen Styles störte und ihm eine decorative Tendenz aufnöthigte, war eben die Regung des plastisch-malerischen Sinnes, aber das Resultat dieser Gährung war nicht der Verfall, sondern eine höhere Blüthe der Architektur, ein neuer Styl, der jenes hinzutretende Element in sich aufgenommen und bewältigt hatte. Der gothische Styl ist von plastischen und malerischen Motiven durchdrungen. Seine ganze Erscheinung, besonders die wunderbar belebte Perspective des Inneren erstrebt malerische Wirkung; seine frei aufsteigenden Fialen, seine reichgestalteten Bündelpfeiler sind plastische Gebilde; die weichgeschwungenen Profile, das Maasswerk der Fenster, der überall hervorbrechende Blätterschmuck athmen freies, organisches Leben.

Die Leistungen der anderen Künste sind ihm nicht bloss ein zufälliger Schmuck, sondern Theile seines Organismus; die tiefen Höhlungen der Portale, die Tabernakel der Strebepfeiler, die Nischen der Gallerien fordern mit Nothwendigkeit Statuen, die weiten Oeffnungen der Maasswerkfenster figurenreiche Glasgemälde. Die Architektur kam also den darstellenden Künsten mehr als je entgegen.

Eben so sehr aber waren diese zu ihrem Dienste bereit und geeignet. Was sie in anderen Zeiten der Architektur entfremdet, der Sinn für die belebte Natur, hatte jetzt eine Richtung, die sich noch enge dem Architektonischen anschloss. Allerdings war das Selbstgefühl erwacht; der Mensch in seiner Kraft und Schwäche, in seinen Empfindungen und sittlichen Aeusserungen war der Gegenstand eines warmen Interesses geworden, welches den Blick schärfte und zu Beobachtungen führte. Dies erkennen wir denn auch an den künstlerischen Darstellungen, so viel es die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Kunstzweige gestattet; die menschlichen Gestalten werden lebendiger und ausdrucksvoller als bisher, zeigen feinere moralische Züge, höheres dramatisches Leben, selbst ein besseres Verständniss des Gliederbaues, und die häufigere Anwendung der gleichzeitigen Tracht verräth, dass der Zeichner mehr aus der Wirklichkeit als aus früherer Kunsttradition schöpfte. Auch für die äussere Natur war das Gefühl empfänglicher geworden; die Minnesänger schwelgten in Frühlingswonnen, und die Frömmigkeit war sich einer erhöhten Stimmung bewusst, wenn sie Gott nicht bloss in Worten, sondern in den Wundern seiner Schöpfung erkannte. Aber diese Regungen des Natursinnes gingen nicht weiter als das Interesse, welches sie hervorbrachte, sie waren subjective, flüchtige Gefühle und gaben keine bleibende Anschauung. Der Glaube an die Richtigkeit der eigenen Empfindung und an die Wahrheit der von der Kirche ausgelegten Offenbarung war so stark, dass man in den Erscheinungen der Dinge nichts als die Bestätigung beider suchte, und nicht ahnete, dass sie einen selbständigen, objectiven Gehalt hätten. Man ging von dem schönen und in gewissem Sinne annehmbaren Gedanken aus, dass die ganze Natur mit dem Zwecke geschaffen sei, den Menschen im Glauben zu bestärken¹⁾, aber man fühlte nicht, dass es dazu vor Allem eines richtigen Verständnisses der Schöpfung bedürfe; man erwartete auch diese Glaubensstärkung nur aus schriftlicher Ueberlieferung und es war fast unbekannt, dass man das Auge zu eigener Beobachtung öffnen könne. Dies Verhältniss zur Natur ist ein uns so fremdes, dass es wohl der Erläuterung durch ein ohnehin hierher gehöriges Beispiel bedarf.

¹⁾ Wie es Peter der Picarde in seinem sogleich näher zu erwähnenden Physiologus naïv ausdrückt: Car totes les créatures que Diex cria en tere, cria il par home et par prendre essample de foi en èles et de créance.

Wir besitzen eine Reihe von Handschriften sogenannter Bestiarien, in welchen Thiere freilich nicht sowohl beschrieben als wegen gewisser ihnen beigelegter Eigenschaften als Symbole theologischer oder moralischer Sätze betrachtet werden; wahrscheinlich liegt ihnen ein älteres und zwar griechisches Werk zum Grunde, das aber fortwährend bis in's fünfzehnte Jahrhundert neue und sehr abweichende Bearbeitungen erhalten hat und an das nur dadurch erinnert wird, dass die Bearbeiter sich stets auf den unbekanntem Verfasser des ursprünglichen Werkes beziehen, den sie schlechtweg als Physiologus, als Naturlehrer, bezeichnen ¹⁾. Da kann es nun nicht überraschen, wenn sie diesem Gewährsmann bei fabelhaften oder orientalischen Thieren unbedingt folgen; allein auch bei denen unserer Gegend und selbst bei gewöhnlichen Hausthieren beziehen sie sich in gleicher Weise auf ihn und sprechen ihm die unglaublichsten Dinge nach. Sie kennen also nur die Autorität und haben noch keine Ahnung von der Pflicht eigener Prüfung und Beobachtung. Zwar gab es einzelne schärfer blickende Männer; Albert der Grosse bezweifelt manche dieser Fabeln des Physiologus als unglücklich, stützt seinen Widerspruch bei anderen auf die Erfahrung, etwa auf die Berichte der Jäger; Roger Bacon erklärt sogar in Worten, deren Klang in ganz andere Zeiten versetzt, die Erfahrung (*experimentum*) für die beste Weise des Erkennens. Allein diese Männer standen noch allein. Von einem Schüler Alberts, dem Thomas Cantimpratanus, besitzen wir ein Buch: *de rerum natura*, welches ohne die in den Bestiarien vorwaltende symbolische Beziehung eine ziemlich nüchterne Beschreibung von Thieren und Pflanzen enthält. Dennoch sind in einer, auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag bewahrten, in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gefertigten Abschrift die zahlreichen Miniaturen ohne die mindeste Rücksicht auf Naturwahrheit, selbst da, wo sie sich aufdringen musste; namentlich sind die Bäume fast alle gleich, mit etwas gebogenem Stamme und einer birnförmig zugespitzten Krone, ohne die entfernteste Andeutung der verschiedenen Bildung ihrer Aeste gezeichnet. Die Fichte unterscheidet sich von der Eiche nur durch etwas höheren Stamm und kleinere Krone und gleicht sowohl dem Mandelbaum als der Cypresse. Nur dadurch kommt der Maler zuweilen der Phantasie des Lesers zu Hülfe, dass er auf jener stets gleichgestalteten

¹⁾ Vgl. besonders Cahier und Martin, *Mélanges d'Archéologie*, Paris 1847 ff., Vol. II, p. 85, 106—232, Vol. III, p. 203 ff., wo Auszüge aus mehreren Bearbeitungen zusammengestellt sind, namentlich aus der prosaischen Peters aus der Picardie und der gereimten Wilhelms aus der Normandie, beide vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die letzte ist später (Hippeau, *le bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, Paris 1852) ganz edirt. Vgl. ferner Dr. Heider, *Physiologus nach einer Handschrift aus Göttweih im Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen* 1850 Bd. 2, Heft 3 u. 4.

Krone Einzelheiten der wirklichen Pflanze, bei der Eiche Blätter und Eicheln, bei dem Apfelbaum Früchte, bei dem Rosenstock Blumen aufgezeichnet hat. Freilich geht diese Nichtbeachtung der Wirklichkeit bei Thieren nicht ganz so weit wie bei Pflanzen; schon die Thierfabel zeigt ein reges Mitgefühl, welches auf die Darstellung einwirken musste. Aber wenn auch die Bewegungen verständlich und lebendig sind, ist doch die Form noch überall sehr ungenau, selbst bei dem Lieblingsthier dieser ritterlichen Zeit, dem Pferde, auch für das nachsichtigste Auge anstössig. Villard de Honnecourt rühmt sich zwar, den Löwen nach der Natur gezeichnet zu haben, aber wahrscheinlich hielt er dies nur bei dem fremden Thiere für nothwendig, nicht bei den einheimischen, die jeder vor Augen hatte; und auch bei dem Menschen bleiben seine Naturstudien, wenn es überhaupt solche sind, nur bei dem allgemeinen Umriss stehen. Man zeichnete nach der Erinnerung oder nach älteren Kunstwerken, die ja auch in Villard's Skizzenbuche vorherrschen, gönnte der äusseren Erscheinung nur eine flüchtige und befangene Betrachtung, und begnügte sich daher auch in der Kunst mit unbestimmten oder unrichtigen Formen. Gerade aber hier, bei dem edelsten und schwierigsten Theile der künstlerischen Aufgabe, bei der menschlichen Gestalt, kam etwas Anderes zu Hülfe; das warme Gefühl, die poetisch angeregte Stimmung der Zeit ersetzte in gewissem Grade, was an objectiver Kenntniss fehlte, und lehrte die Künstler die angemessene und selbst schöne Form finden. Und so wurde dieser Mangel fast zu einem Vorzuge. Denn da der Körper von innen heraus nach geistigen Motiven entstand, wurde der Ausdruck derselben sehr viel inniger und wahrer; die Künstler konnten ungehemmt durch kleinliche Details unmittelbar auf ihr geistiges Ziel hinarbeiten und sich mancher Mittel bedienen, welche einer naturalistisch mehr durchbildeten Kunst versagt gewesen wären und doch die Phantasie mächtig erregen, so dass diese in mancher Beziehung unvollkommenen Kunstwerke durch die Wärme des Gefühls und durch den Ernst der religiösen Ueberzeugung ihrer Urheber oft stärker wirken, als die Erzeugnisse einer viel vollendeteren Technik.

Ausserdem gewährte aber diese Schwäche des Naturalistischen den Vortheil einer innigeren Verschmelzung der darstellenden Kunst mit der Architektur. Eine völlig gereifte selbständige Plastik und Malerei wäre nicht fähig gewesen, so in die architektonischen Zwecke einzugehen, wie es der gothische Styl forderte; die unbestimmten und flüssigen Formen dieser jugendlichen Kunst schmiegeten sich leicht der architektonischen Gliederung an und verschmolzen mit ihr zu einem Ganzen. Diese Verbindung war der Architektur günstig, indem die diagonalen und gerundeten Linien der Plastik die Strenge rechtwinkliger Anordnung milderten; sie war aber auch für die darstellende Kunst kein feindlicher Zwang, sondern ihr eigenes Bedürfniss.

Der Formensinn war hinlänglich gereift, um die Haltungslosigkeit ihrer schwankenden Gestalten zu fühlen und eine Regel zu suchen, die er nur in der Architektur finden konnte. Daher gab man den Bildwerken, auch da, wo sie nicht mit den Gebäuden zusammenhingen, gern eine architektonische Einrahmung und bildete die Gestalten selbst unter dem Einflusse des architektonischen Styles. Dies geschah sogar anfangs mit einer einseitigen Strenge, welche das Leben fast zu byzantinischer Starrheit herabdrückte. Aber allmählig erlangte die Kunst durch diese strenge Schule ein feines Gefühl für räumliche Verhältnisse und Reinheit der Linie, für Klarheit der Anordnung und Harmonie des Ganzen, und endlich unter wachsender Erstar- kung des Naturgefühls einen edlen, wirklich plastischen Styl und jene maass- volle, schlichte Haltung, welche, gleichweit von kalter Gleichgültigkeit und weichlicher Sentimentalität, bei der Darstellung religiöser Gegenstände un- entbehrlich und auch für die künstlerische Auffassung des Lebens so günstig ist. Dies Entgegenkommen der verschiedenen Künste, das Vorherrschen des Stylistischen in der Darstellung und des Plastisch-Malerischen in der Architektur war eben nicht ein zufälliges Ereigniss, eine Folge der Schwäche und Unklarheit, sondern eine Aeusserung des mächtigen Bestrebens dieser Zeit nach voller Einheit des Subjectiven mit dem Allgemeinen des geistigen Lebens. Es gewährte daher auch den unschätzbaren Vorzug eines Zusam- menwirkens der Künste, wie es keiner anderen Zeit gegeben war und das zu den herrlichsten Resultaten führte.

Eine Wirkung dieses einenden Strebens war dann auch, dass das sym- bolische Element in dieser Epoche eine neue Gestalt annahm. Jene rohe und dunkle Thiersymbolik, die stets wiederkehrenden, nur sehr unbestimmter Deutung fähigen Kämpfe von Menschen und Ungeheuern, welche an Wänden und Kapitälern hervorbrachen ohne in innerem Zusammenhange mit der Archi- tektur zu stehen, verschwanden sofort. Nur die bekanntesten, durch alte Tradition ehrwürdigen thierischen Symbole, die Taube, die Zeichen der Evangelisten, der Pelikan, der Drachen unter den Füßen der Jungfrau und ähnliche werden bei- behalten; ausserdem wird die thierische Gestalt wohl zuweilen in einer, dem Symbolischen verwandten Weise bald als leichter, phantastischer Schmuck, bald in humoristischer oder satirischer Bedeutung gebraucht, meistens aber dient sie vermöge einer natürlichen und rein künstlerischen Symbolik zur Belebung gewisser Stellen des architektonischen Gerüsts und gewissermaassen zur Erläuterung ihrer Function. Dahin gehört es, wenn die Regenrinnen, welche, um das Gebäude gegen Beschädigung zu sichern, weit hinausragen müssen, die Gestalt von ungeheuerlichen speienden Thieren annehmen, dahin ferner, wenn an der Kathedrale zu Laon aus den obersten Arcaden der Thürme kolossale vierfüssige Thiere die langen Hälse vorstrecken, gleichsam neugierig in die Tiefe hinabblickend, dahin auf anderem Gebiete die Ver-

wendung von Drachen, Schlangen und anderen biegsamen Thierleibern zu den Initialen der Handschriften. Dagegen bleibt die Personification abstracter Begriffe beliebt; die hergebrachten Figuren dieser Art werden meistens beibehalten und durch neue vermehrt, aber auch bald in handelnde Bewegung gesetzt, und es entsteht, an Stelle der bloss traditionellen Symbolik, durch eine Verbindung scholastischer und poetischer Elemente die bewusste Allegorie. Vor Allem aber ist jene feine Symbolik des Raumes, von der ich schon früher gesprochen habe ¹⁾, für diese Epoche charakteristisch, indem sie ganz auf der innigen Verbindung des Architektonischen und Bildlichen beruht und besonders an Werken der decorativen Kunst ein sehr eigenthümliches Mittel gewährt, durch abstracte Raumverhältnisse feinere geistige Beziehungen auszudrücken.

Der Zusammenhang der einzelnen Zweige der darstellenden Kunst war nicht mehr derselbe wie in der vorigen Epoche. Während sie dort alle in den nämlichen Klosterschulen gelehrt, häufig von denselben Händen geübt wurden, war jetzt die härtere Arbeit, namentlich die Steinsculptur, fast ausschliesslich auf die Laien übergegangen, die Miniaturmalerei dagegen, welche noch immer die Schule der gesammten malerischen Technik bildete, den Klöstern oder der Geistlichkeit verblieben. Dies schloss nun zwar nicht aus, dass die verschiedenen Künste auf allen Entwicklungsstufen eine gewisse Gleichförmigkeit behielten; dieselben geistigen Einflüsse machten sich in allen geltend; die Bildung war schon eine mehr verbreitete und allgemeinere, und ein reger Wettstreit trieb zur Beachtung der Schwesterkünste. Aber jene technische Trennung und die nähere oder entferntere Beziehung der einzelnen Kunstzweige zur Architektur bedingte doch einen verschiedenen Gang der Entwicklung, welcher uns auch hier nöthigt, sie gesondert zu überblicken.

Ich beginne hiebei mit den verschiedenen Zweigen malerischer Technik und zunächst mit der Miniaturmalerei, weil sie am freiesten von dem Einflusse des architektonischen Elementes war und daher deutlicher erkennen lässt, wie die geistigen Regungen und das Gefühlsleben der Zeit an und für sich auf die darstellende Kunst einwirkten ²⁾.

Man wird natürlich keine plötzlichen und durchgreifenden Veränderungen erwarten. Während des ganzen Laufes der Epoche bestanden die

¹⁾ Band IV, S. 291 ff.

²⁾ Auch über die Miniaturen dieser Epoche vgl. besonders das bereits oben angeführte Prachtwerk von Jules Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance*, Paris 1864, 4 vol. und 2 vol. Album.

Malereien noch immer in blossen Zeichnungen mit mehr oder weniger starken, meist schwarzen Umrisslinien, in welche die Lokalfarben ohne oder mit geringer Schattirang eingetragen waren. Architekturen und Bäume sind noch immer conventionell gestaltet, die Hintergründe einfarbig, golden oder teppichartig gemustert. Die Zeichnung der Figuren ist namentlich anfangs keinesweges correcter; die Füsse sind meistens zu klein, die Hände, besonders bei bedeutsamer Bewegung, oft zu gross, die Körper mager, die Bewegungen eckig und gewaltsam, die Gesichter von regelmässig ovaler Form mit sehr grossen Augen, geschwungenen Brauen, kleinem Munde, starken Backenknochen, gerader, noch mit fast kalligraphischen Zügen gezeichneter Nase. Aber mehr und mehr macht sich ein Gefühl für Ordnung, Regelmässigkeit und natürliche Bewegung geltend. Die Linien werden fester und einfacher, die Falten der Gewänder weniger gehäuft, knapper dem schon besser verstandenen Körperbau angefügt. Der erstarrte Mosaikentypus wird aufs neue zu feierlicher Würde belebt. Der Gedanke tritt deutlicher hervor, die herkömmlichen Momente der heiligen Geschichte werden ausführlicher charakterisirt, neue, bisher noch nicht dargestellte hinzugefügt, die ethischen Motive stärker betont. Allegorische oder aus dem Leben genommene Gegenstände werden mit Liebhaberei eingeschaltet, in dem den heiligen Schriften vorausgehenden Kalender werden immer häufiger neben den Sternbildern auch die genreartigen Szenen der häuslichen Beschäftigungen jedes Monats angebracht. Auch bei den Darstellungen aus der heiligen Geschichte haben die Nebenfiguren schon oft das Kostüm der Zeit.

Vor Allem regt sich der Farbensinn. In den zum kirchlichen Gebrauche oder zur Privatandacht vornehmer Personen bestimmten Manuscripten sind die Bilder in einer sehr sorgsam behandelten Guaschmalerei ausgeführt, mit pastos aufgetragenen, auf der Oberfläche geglätteten kräftigen Farben, deren Gegensätze durch die Anwendung eines glänzenden Goldgrundes gemildert und harmonisch verschmolzen werden. Daneben bildet sich dann eine andere, leichtere Manier, die besonders in wissenschaftlichen oder poetischen Werken angewendet wird, indem die Zeichnung hier nur leicht und mit wenigen Farben angetuscht, in den Lichtern das Pergament ungedeckt gelassen ist. Und gerade bei dieser leichteren, mehr dilettantischen Behandlung bewegt sich die Empfindung am freiesten; wir sehen ein oft erfolgreiches Bestreben, das dramatische Leben, die geistigen Motive eindringlich darzustellen.

In Deutschland¹⁾ war das wichtigste Denkmal aus der Frühzeit der

¹⁾ Für deutsche Malerei vgl. G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. I, Stuttgart 1862, von S. 16 an, und Sighart, Gesch. der bild. Künste im Königreich Bayern, S. 261 ff. u. 340 ff.

Epoche der von der Herrad von Landsperg, Aebtissin des elsassischen Klosters Hohenburg oder St. Odilien, in den Jahren 1159 bis 1175 geschriebene, lange in der städtischen Bibliothek zu Strasburg bewahrte, leider im Jahre 1870 verbrannte Hortus deliciarum, eine Art Encyclopädie des Wissenswürdigsten, welche die Verfasserin ohne Zweifel zum Gebrauche ihrer Nonnen aus vielen Schriftstellern zusammengetragen hatte¹⁾. Wenn der Text daher auch keine selbständige Arbeit der Herrad²⁾ ist, so waren um so mehr die zahlreichen und ausführlichen Bilder ihr eigenes Werk, und man sieht deutlich, dass sie diese als den wesentlichsten und nützlichsten Theil ihrer Arbeit betrachtete. Sie dienen nicht nur zur Belebung des trockenen Wortes, sondern recht eigentlich zur Erklärung der darin enthaltenen Lehren. Sie begleiten daher jedes Einzelne; so werden z. B. bei dem Gleichnisse vom Gastmahle die Gegenstände, durch welche die Geladenen sich entschuldigen, der verkaufte Meierhof, die fünf Joch Ochsen, das Weib, welches der Eine freien will, dargestellt. Oft aber geht die Malerin auch weit über den Text hinaus und giebt durch ausführliche Beischriften erklärte, neue Gedanken. Die Anordnung des Werkes folgt der Bibel, beginnt mit der Schöpfung, geht von da durch das alte und neue Testament bis zum jüngsten Gerichte und schliesst mit philosophischen Betrachtungen. Wissenswerthes mehr weltlicher Art ist dann gelegentlich eingeschaltet; so wird bei dem Thurmbau zu Babel, als dem Anfange menschlicher Thätigkeit, von den sieben Künsten und den neun Musen gehandelt, beim Durchgange durch das rothe Meer ein Verzeichniss der Meere, Meerbusen und Flüsse, bei der Apostelgeschichte eine Aufzählung der römischen Kaiser, bei Erwähnung des himmlischen Jerusalems die Lehre von den zwölf vornehmsten Edelsteinen und ihrer mystischen Bedeutung vorgetragen. Sehr reich und neu ist die Verfasserin in symbolisch allegorischen Vorstellungen. Die Einheit des alten und neuen Testaments wird durch eine Gestalt mit zwei Köpfen, der eine des Moses, der andere Christi, versinnlicht, die Heilung der Sünde durch die Geschichte eines siebenfach Aussätzigen, der durch siebenfache Busse Genesung erlangt, die fortdauernde Wirksamkeit Christi in der Kirche durch einen Weinkelter, in welchem Christus steht, während alle Glieder der Kirche Trauben zuschütten. Nicht müde wird die Verfasserin, den Kampf mit dem Laster darzustellen. Da sieht man in einer Reihe von Bildern die Tugenden und Laster als bewaffnete Frauen mit einander streiten, dann wieder erscheint der angefochtene Mensch als Ulysses, den die Sirenen locken.

¹⁾ Eine gründliche Beschreibung und zahlreiche Abbildungen giebt Chr. H. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Stuttgart 1818.

²⁾ Sie selbst sagt: . . . „Hunc librum qui intitulatur hortus deliciarum ex diversis sacrae et philosophicae scripturae floribus, quasi apicula, Deo inspirante, comportavi“.

Besonders interessant ist die Darstellung der Himmelsleiter, die zu der Krone des Lebens führt. Ritter und Weltdame, Geistliche und Mönche mancher Art sind schon auf höheren oder niederen Stufen angelangt, werden aber durch die Lockungen der Welt, der Ritter durch Ross und Reisige, die Dame durch Kleiderpracht, der Priester durch Tafelfreuden und sein Liebchen, die Nonne durch die buhlerischen Reden des Priesters, die Mönche durch ihren verborgenen Schatz und durch die weichliche Ruhe des Bettes herabgezogen. Selbst der Einsiedler, der schon hoch oben steht, erliegt der letzten Versuchung, der übermässigen Freude an seinem Gärtchen. Sie fallen alle den lauernden Teufeln entgegen, während nur die christliche Liebe, die Caritas, von Engeln geschirmt, zum höchsten Lohne gelangt. Die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, die Thaten des Antichrists, das jüngste Gericht mit Hölle und Himmel werden dann, jeder dieser Gegenstände auf mehreren Blättern, dargestellt, und andere vielfach interessante Allegorien hinzugefügt.

Der künstlerische Werth dieser Malereien ist freilich sehr bedingt. Die Zeichnung ist dilettantisch ungleich und unvollkommen, die Gesichter sind oft ausdruckslos, die Augen gross und stier, die Gewandfalten nach byzantinisirender Weise gehäuft und oft unrichtig gelegt. Die ziemlich dunklen Farben, mit denen die Blätter gedeckt sind, machen keinen Anspruch auf Kraft oder Harmonie. Von Individualität hat die Malerin noch keine Vorstellung; auf dem Schlussblatte, wo alle zu ihrer und ihrer Vorgängerin Zeit im Kloster lebenden Nonnen brustbildlich und mit Beischrift des Namens dargestellt sind, gleicht eine völlig der andern ohne eine Spur von Charakteristik. Aber dennoch erkennt man an anderen Stellen eine scharfe Beobachtung des Lebens, und ein Gefühl für die ethische Bedeutung der Formen. Die heiligen Gestalten sind in alterthümlicher Tracht und Haltung nicht ohne Würde dargestellt, bei anderen Gegenständen dagegen Kleidung und Geräthe nach damaligem Gebrauche sehr kenntlich gegeben. Die Gebärden und Bewegungen des Körpers sind durchweg sehr lebendig und sprechend; oft findet man feine, der Natur abgelauschte Züge, oft eine gelungene Darstellung schwieriger und ungewöhnlicher Erscheinungen. Dahin gehört z. B. die Gestalt eines Besessenen, der mit unbekleidetem Oberkörper dahintaumelt, das lange Haar über das Gesicht fallend, die Hände gebunden. So ist ferner die Superbia, der weltliche Stolz, sehr eigenthümlich und lebendig; eine weibliche Figur in phantastischer Tracht mit fliegenden Gewändern, auf gallopirendem Rosse sitzend, mit geschwungenem Speere. In den Kämpfen ist das Gefühl für ritterliche Haltung unverkennbar, auf der oben erwähnten Darstellung der Tugendleiter das Herabfallen charakteristisch verschieden und lebendig dargestellt. Die reiche Phantasie und die Auffassungsgabe der Verfasserin machen sich überall geltend, und das Ganze giebt, ungeachtet

der mangelhaften Technik, ein sehr anschauliches Bild von dem geistigen Zustande der Zeit. Namentlich sehen wir darin recht deutlich, wie die neuen Gedanken, welche Scholastik und Poesie erzeugten, auch neue Mittel der Versinnlichung forderten und dadurch zu Vorstellungen führten, für

Fig. 122.



Hortus deliciarum.

welche die ältere Kunst keine Vorbilder gab und die nur aus dem Leben genommen werden konnten.

Aehnlich in der Kühnheit allegorischer Erfindung sind die Miniaturen eines aus dem Kloster Niedermünster bei Regensburg stammenden Evan-

geliariums in der königlichen Bibliothek zu München¹⁾, vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Sehr merkwürdig ist darin namentlich eine Darstellung der Kreuzigung als des Sieges über den Tod. Christus am Kreuze, aber mit der Königskrone und dem Purpurgewande bekleidet, neigt sein Haupt zur Rechten zu einer bekrönten weiblichen Gestalt in reichem Gewande, die als Vita, das ewige Leben, bezeichnet ist, während auf der anderen Seite des Kreuzes Mors, der Tod, schlecht bekleidet, mit zerbrochener Lanze und Sichel, am Halse verwundet, umsinkt. Dabei ist aber die künstlerische Ausführung sehr viel vollendeter; die Zeichnung, obgleich noch durchweg byzantinisirend, verräth Schönheitssinn und feines Gefühl, die Farbe ist sauber und harmonisch behandelt.

Eines der reichsten und bedeutendsten Werke der deutschen Miniaturmalerei ist ein Evangelienbuch, welches der Mönch Herimanus aus der Benediktinerabtei Helmershausen an der Diemel (coenobium Helwardense) auf Befehl seines Abtes Konrads II. (1170 — 1180), für Herzog Heinrich den Löwen verfertigt²⁾. Von Karl IV. nach Prag entführt, befand es sich dort im Domschatz, bis es 1861 in den Besitz des Königs Georg von Hannover übergang³⁾. Es ist in der That ein goldenes Buch (fulgens liber auro) mit der prächtigsten Ornamentik, mit zahlreichen Initialen und mit Bildern ausgestattet, welche in den langen Gestalten, in dem Faltenwurf und in dem Typus der Köpfe zwar noch byzantinischen Einfluss zeigen, aber durch Verständniss der Bewegungen, durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks überraschen. Die Gemälde sind biblischen und zum Theil allegorischen Inhalts (Tugenden, welche die Laster besiegen). Besonders merkwürdig ist ein grosses Blatt, welches eine allegorische Krönung Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin darstellt. Oben thront Christus zwischen Heiligen, aus den Wolken zu seinen Füßen ragen zwei Hände vor und setzen Kronen auf die Häupter von Heinrich und Mathilde, welche sie, von ihren fürstlichen Vorfahren umgeben, knieend empfangen⁴⁾.

Vom Ende des zwölften Jahrhunderts an mehren sich die Spuren tech-

¹⁾ Kugler Museum 1834, S. 164 (kl., Schr. I, 83), und Förster Gesch. d. d. Kunst I, 104. Das im Text beschriebene Blatt publicirt bei E. Förster, Denkmale, Bd. II, zu S. 13.

²⁾ Ambros, der Dom von Prag, 1858, S. 293 ff. und F. Culemann, das Evangelium Herzog Heinrichs des Löwen², Neue Hannoversche Zeitung 1861, Nro. 222, 224, und in besonderem Abdruck.

³⁾ Nicht im Welfenmuseum sondern im Privatbesitze des Königs (jetzt zu Hitzing) befindlich.¹

⁴⁾ Mit Recht legt Culemann, im Widerspruch zu Höfler, dieser Krönung keine politische sondern eine religiöse Bedeutung bei, die sich auf die Thaten des Herzogs für das Reich Gottes bezieht.

nischer und geistiger Verbesserungen. Man trennte sich zögernd vom Alten. In einem Pontificale des Erzbischofs zu Mainz vom Jahre 1183 in der grossen Bibliothek zu Paris¹⁾ und in einem Evangeliarium der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel vom Jahre 1194²⁾ zeigen sich bei noch sehr roher und ungelinker Zeichnung schon glänzende Guaschfarben. In einem

Fig. 123.



Initiale aus dem Psalter des Landgrafen Hermann.

Gebetbuche aus dem Kloster der h. Ehretrud zu Salzburg vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in der Bibliothek zu München finden wir sogar die Jungfrau noch mit der Bleischrift: Sca Theotocos. Aber die Würde der

¹⁾ Waagen, Künstler und Kunstwerke in England und Frankreich III, 292.

²⁾ Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1849. S. 36.

altchristlichen Typen ist besser verstanden und oft so grossartig wiederbelebt, dass wir an die Madonnen des Cimabue und des Guido da Siena erinnert werden¹⁾. Daneben macht sich dann der Geist der neuen Zeit vornehmlich in den Initialen geltend, welche jetzt, meistens mit schönem Schwunge der Linie und kühner Phantasie, statt des Riemenwerks aus Pflanzen oder Thieren gebildet und mit darin angebrachten Figuren in bedeutungsvolle Verbindung gebracht sind, wie es das in der Abbildung mitgetheilte, aus einem geflügelten Drachen gebildete S aus dem unten zu erwähnenden Psalter des Landgrafen Hermann zeigt²⁾. In einem Manuscript in Wolfenbüttel enthalten die Pflanzenwindungen des Buchstaben B den Stammbaum Christi, der aus Abrahams Lende hervorwächst³⁾; in einer Handschrift der Confessionen des h. Augustin in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart giebt der Buchstabe M eine auch sonst häufig vorkommende Darstellung der Sünde, indem zwei Säulen und ein zwischen sie gestelltes nacktes Weib die senkrechten Grundstriche, zwei Schlangen, welche, um jene geschlungen, sich zu den Brüsten des Weibes herabbiegen und daran nagen, die oberen Verbindungsstriche bilden. In einem Breviarium derselben Bibliothek aus dem Kloster Zweifalten ist vor der Legende der h. Margaretha der Anfangsbuchstaben B sehr sinnreich zur Darstellung ihrer Geschichte benutzt, indem die runden Theile des Buchstabens durch einen Drachen gebildet sind, der in der unteren Abtheilung mit geöffnetem Rachen die kniende Heilige bedroht, während im oberen Felde der Tyrann stolz auf einer römischen Sella curulis sitzt, indem er sich mit den Armen an den herumgeschlungenen Ranken festhält⁴⁾.

Auch das der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörige Psalterium nocturnum aus dem Cistercienserinnenkloster zu Trebnitz, jetzt in der königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau, in welchem die zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments, alle in ganzer Grösse der Blätter, sich trotz vieler Mängel in der Auffassung der

¹⁾ So Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 147 u. Handbuch I, S. 20 bei einem wahrscheinlich aus den Rheingegenden stammenden Psalterium in der Stadtbibliothek zu Hamburg.

²⁾ Der Buchstabe selbst kommt ganz ähnlich in einem Psalterium rheinischen Ursprungs in der Bibliothek zu Paris (fonds de l'oratoire Nro. 32; vgl. Labarte, Album, Bd. II, Taf. 91) vor, welches noch starke byzantinische Anklänge enthält und daher noch dem Anfange des XII. Jahrhunderts angehören mag. Erst in dem im Texte angeführten Codex ist aber der Mann hinzugefügt, welcher in den Rachen des Ungeheuers mit der Lanze stösst, und so ist dies ein interessantes Beispiel der Bereicherung überlieferter Typen durch die allmälige Arbeit der Phantasie.

³⁾ Schönemann a. a. O., Nro. 47, S. 39.

⁴⁾ Kugler a. a. O. I, 59.

Form durch die feierliche Würde der heiligen Personen auszeichnen, überrascht durch die ornamentale Schönheit der Initialen¹⁾. In dieser phantasiervollen Ausschmückung der Initialen steht endlich eine im böhmischen Museum zu Prag bewahrte Handschrift der sogenannten *Mater verborum*, d. h. eines lateinischen Universal-Lexicons, unerreicht da. Die Malereien bestehen nur darin, dass jedesmal bei Beginn eines Buchstabens in der lexi-

Fig. 124.



Initiale aus dem Codex Mater verborum zu Prag.

calischen Folge eine Initiale aus Pflanzengewinden und Thieren eintritt, welche oft bildliche Darstellungen ohne Beziehung auf den Inhalt des Lexicons enthält. Die Figuren sind unter Einwirkung byzantinischer Vorbilder

¹⁾ A. Schulz, *Schlesiens Kunstleben*, S. 9, und Abbildungen auf Taf. I und II, ders., *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung*, Breslau 1866, S. 183.

lang gezogen und schwach in der Zeichnung, manchmal aber erwacht dennoch ein selbständiges, sogar anmuthiges Naturgefühl und fast immer ist die Bildung der Buchstaben aus Pflanzen- und Thiergestalten und die Verbindung der historischen Scenen mit der Form der Initialen höchst sinnreich und geschmackvoll. Der erste Buchstabe A füllt eine ganze Blattseite und hebt sich in prächtigen Farben von dem goldenen Grunde ab¹⁾. Sein Arabeskengeflecht geht in geflügelte Drachen aus, und innerhalb der Ornament-Ver-schlingungen tauchen figürliche Bildungen auf: eine Halbfigur der Ceres, ein lustiger Geigenspieler in eleganter Tracht, ein Teufelchen, das einen männlichen Kopf an den Haaren reisst, eine Eule zwischen zwei Affen. Zwei Priestergestalten stehen zu beiden Seiten des Buchstabens. In dem N erscheint die Heimsuchung, in dem Q der Erzengel Michael, welcher auf den Drachen tritt; die Form des R ist benutzt, um in der oberen Abtheilung den reichen Mann bei Tafel, in der unteren den armen Lazarus darzustellen. Das darauf folgende S giebt dann die Fortsetzung der Geschichte, unten den reichen Mann im Höllenpfuhle, oben den Armen in Abrahams Schoosse, wobei der Buchstabe selbst noch eine Art Commentar enthält, indem die beiden Enden Oeffnungen bilden, in deren oberen eine menschliche Gestalt hineinsteigt, und aus deren unterer eine Schlange herauszischt. An den Verzierungen des Y hängen Weintrauben und auf den Gewinden wiegen sich ein naschender Affe und eine pflückende, halbnackte Gestalt mit langem Haar. (Fig. 124.) Mitunter ist das Historische bloss durch die Arabeske des Buchstabens gegeben, so bei dem D, wo neben den Worten: *Salva me domine* in den Rankengewinden eine betende weibliche Gestalt und ein Mönch, der mit einem Fuchs ringt, vorkommen, und bei dem L, wo einem Manne, der aus dem Rachen eines Ungeheuers herausgezogen wird, die Worte beigeschrieben stehen: *Ab inferis educe me*. Einige Male bestehen die Initialen auch bloss aus Thierkörpern, so dass dieselbe phantastische Richtung, welche noch in dem Alphabet des Meisters E. S. von 1466 die Kupferstichliebhaber anzieht, schon so frühe eintritt. Von Bedeutung ist endlich der Buchstabe P, weil er uns die Namen des Schreibers und des Malers sowie die Entstehungszeit mittheilt. In der oberen Rundung erscheint die Madonna, unten zwei verehrende Mönche, der Scriptor Vacerodus und der Illuminator Mirozlaus nebst der Jahrzahl 1202²⁾.

Wie das phantastische Element tritt auch das symbolische in neuer

¹⁾ v. Quast u. Otte, Zeitschrift, I, Taf. XI.

²⁾ Nicht 1102, denn das Zeichen über der mittleren Ziffer der Jahrzahl $\hat{M}CII$ bedeutet deren Verdoppelung. Beschrieben von Wocel in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Bd. V., S. 33 ff., nebst Holzschnitten. Vgl. auch Passavant bei v. Quast u. Otte a. a. O., S. 193 f.

Weise hervor. So ist in einem Psalterium aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar (Bibliothek zu Wolfenbüttel) Christus am Kreuze in bedeusamer Einrahmung gegeben; neben den Kreuzesarmen stehen nämlich zur Rechten Maria und Johannes der Täufer, zur Linken Johannes der Evangelist und Melchisedek mit dem Kelche; beide Gruppen in kleiner Dimension und auf der Aussenseite in runder Einfassung, so dass sie mit zwei Medaillons, am oberen und unteren Rande des Rahmens, das eine die Gestalt der Kirche, das andere die der Synagoge enthaltend, wieder ein Kreuz andeuten. Die Gegensätze einerseits des alten und neuen Bundes, andererseits des Fleisches und Blutes Christi, der Verheissung und Erfüllung sind also sinnreich mit einander verflochten. Dazwischen sind dann noch friesartig oberhalb des Kreuzes Moses mit der ehernen Schlange und die Träger mit der Traube von Eskol, unten Abrahams Opfer und das Passahlamm vor dem Auszuge aus Aegypten, also symbolische Beziehungen auf den Opfertod Christi, angebracht, deren Verschiedenheit wieder an jene ersten Gegensätze erinnert. Andere Vorzüge hat ein noch reicher ausgestattetes, aus Mainz stammendes Evangeliarium in der Bibliothek zu Aschaffenburg¹⁾. Der Maler steht hier so sehr auf dem Boden der alten Kunst, dass er das Wasser des Jordan bei der Taufe, des Sees, auf dem Christus wandelt, nur durch einförmige Schnörkel angedeutet hat. Aber die Bewegungen der Figuren sind ungeachtet einzelner Mängel der Zeichnung frei und leicht, die Köpfe ausdrucksvoll, und die sehr vollständige Reihe von Bildern aus der evangelischen Geschichte enthält eine Fülle neuer und wohl beachtenswerther Motive. Nahe verwandt ist ein in Bamberg befindliches und wahrscheinlich auch dort entstandenes Psalterium²⁾, in welchem sich bei gleicher technischer Vollendung der neue Geist schon deutlicher ausspricht. David, die Lyra spielend, sitzt, wie wir es auch sonst bei der Darstellung Musicirender im dreizehnten Jahrhundert finden, mit zierlich gekreuzten Füßen, Goliath giebt den Ausdruck plumpen Uebermuthes sehr treffend, Christus empfängt die Taufe in einer fast ritterlichen Haltung, und entsteigt dem Grabe so triumphirend, wie es dem Besieger des Todes geziemte. Nicht minder bedeutend und den beiden eben genannten Werken ähnlich ist das in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart befindliche, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1196 — 1216) geschriebene Psalterium³⁾, welches uns auch wegen seiner sichern Zeitbestimmung wichtig ist. In der Zahl

¹⁾ Waagen, Kunstwerke in Deutschland I, 376 ff.

²⁾ Waagen a. a. O. I, 103 ff.

³⁾ Waagen a. a. O. II, 199, sowie Handbuch S. 20 und besonders Kugler kl. Schr. I, 69, mit Zeichnungen. Auch Dibdin, a bibliographical tour in France and Germany, 1821, giebt eine Abbildung.

der Bilder und in der Mannigfaltigkeit neuer Motive steht diese Handschrift zwar den beiden obenerwähnten, wahrscheinlich etwas jüngeren, nach, übertrifft sie dagegen in der Ausführung, und besonders im Schönheitsgefühl. Sehr eigenthümlich ist, wie hier nach der Verschiedenheit der Gegenstände ältere byzantinisirende und neuere Formen wechseln. Der Kalender enthält bei jedem Monate in der architektonischen Einrahmung unten einen Apostel, oben wie gewöhnlich die angemessene Wirthschaftsbeschäftigung; jene sind von überaus langen Proportionen, in der Gewandbehandlung und im Schnitte des Kopfes völlig typisch, diese haben kurze Gestalten und sehr genremässige Haltung. In den Bildern des Textes hält die Zeichnung gewissermaassen die Mitte: sie schliesst sich an die typische Auffassung an, verräth aber durch grosse Einfachheit und Bestimmtheit einen Einfluss der Sculptur. Am Schlusse des Buches endlich befinden sich die Bildnisse des Landgrafen und der Könige von Böhmen und Ungarn, jeder mit seiner Gemahlin, und zwar mit augenscheinlichem Bestreben nach Porträtähnlichkeit.

Neben diesen Miniaturen, in welchen der neue Geist sich nur gleichsam verstohlen und schüchtern äussert, kommt dann jene zweite Klasse auf, in welcher er frei und ungehemmt, fast gewaltsam hervorbricht. Sie gehören alle zu Handschriften ritterlicher oder geistlicher Gedichte, oder beziehen sich auf Legenden von poetischer Tendenz oder endlich auf die Apokalypse, durchweg also auf Schriften, bei denen der Maler nicht durch die Ehrfurcht vor der Tradition oder durch die Pflicht kirchlicher Pracht gebunden war, und mit Gegenständen zu thun hatte, welche das Gefühl erregten. Die technische Behandlung dieser Bilder ist sehr anspruchlos, es sind bloss Federzeichnungen, zwar in farbiger Einrahmung und auf farbigen Hintergründen, aber theils nur durch den Wechsel schwarzer und rother Tinte der Umrisse belebt, theils mehr oder weniger, aber immer nur leicht, colorirt. Auch die Zeichnung ist nicht vollendeter, als in jenen anderen Manuscripten, die Gesichter sind statt des hergebrachten Ovals mehr eckig, mit hervortretendem Untertheile, übrigens aber auch hier ausdruckslos, oder von zu starkem, übertriebenem Ausdruck, die Augen zu gross, die Gewänder weniger steif, aber dafür flatternd. Ein wesentlicher Vorzug dieser Zeichnungen besteht dagegen in ihrer dramatischen Lebendigkeit und in der wirksamen Benutzung der Gebehrden für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, namentlich des Schmerzes. Man wird oft überrascht, wie diese Zeichner bei aller Unvollkommenheit ihrer Körperkenntniss mit wenigen Strichen durch die Biegung des Körpers, durch die Bewegung der Hände das Gefühl des Moments in sprechender, ergreifender Weise auszudrücken vermögen. Sie stehen darin völlig auf dem Standpunkte der Dichter, von welchen sie angeregt sind, die feinere psychologische Motivirung, die ihren Ausdruck im Gesichte

finden müsste, ist schwach, dagegen das Phantastische, Unvorbereitete, Leidenschaftliche oft höchst wirksam. Wie es scheint, wurde diese Kunstweise vorzugsweise in Bayern geübt, also in Süddeutschland, wo auch die Poesie vorzugsweise blühte; wenigstens stammen mehrere der Handschriften, in denen wir sie kennen lernen, aus diesen Gegenden. So zwei Manuscripte der Berliner Bibliothek: zuerst die deutsche Eneid des Heinrich von Veldeke, wo jene Gebehrdensprache neben der Unvollkommenheit der Zeichnung überrascht. Die Phantasie des Künstlers zeigt sich ungemein thätig; ruhige Vorgänge, Gespräche, Liebesscenen haben in der That den Ausdruck von Zartheit und ritterlicher Sitte, bei lebhaften Momenten, wie bei dem Sturm auf Troja und den Darstellungen von Kämpfen tritt das energische Ringen nach lebendiger Schilderung in kühnen Bewegungen zu Tage, bei denen es freilich an Verrenkungen und an Zügen von Lahmheit und Ungeschick nicht fehlt. Dann das Gedicht des Mönchs Wernher von Tegernsee vom Leben der Maria, bei welchem die Lebendigkeit der Darstellung sich mit dem Ausdrücke sanfter Anmuth, den der Stoff erforderte, verbindet¹⁾, mögen auch die Figuren zu lang, die Extremitäten oft nach Art kalligraphischer Schnörkel verzogen sein. In einzelnen Fällen, besonders in der Klage der Frauen nach dem Kindermord, treten sogar eine überraschende Poesie der Auffassung, ein kühnes Pathos auf. Beide scheinen am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden.

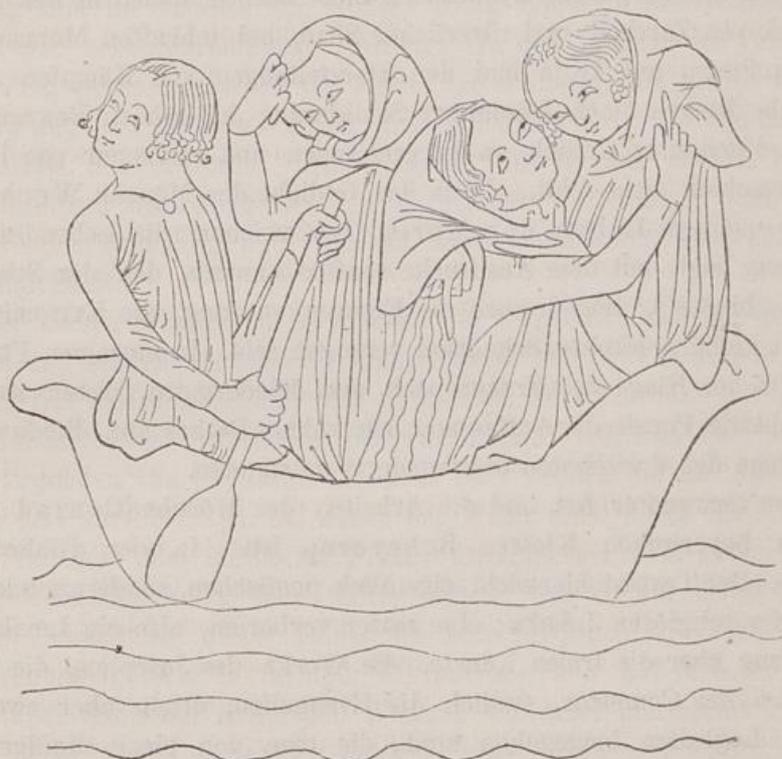
Sehr verwandter Art sind die Arbeiten des Mönchs Conrad aus dem ebenfalls bayerischen Kloster Scheyern, jetzt in der Bibliothek zu München. Der Text ist hier nicht eigentlich poetischen, sondern wissenschaftlichen oder religiösen Inhalts; eine *mater verborum*, also ein Lexikon, eine Abhandlung über die freien Künste, die Werke des Josephus, die *Historia scholastica* des Comestor, endlich die Evangelien, denen aber zwei phantastische Legenden beigegeben sind, die eine von einer sündigen, aber durch ihre Busse und den Schutz der Jungfrau geretteten Aebtissin, die andere die auch sonst oft dargestellte Geschichte des Theophilus, eine Art Faustsage. Die Bilder beziehen sich meistens auf diese Legenden oder sind apokalyptischen Inhalts. Die Zeichnung ist hier sicherer, mehr naturgemäss, nicht ohne Styl- und Schönheitsgefühl, hat aber die eckigen Formen des Gesichts, die flatternden Gewänder und die dramatische Lebendigkeit mit jenen gemein. Auch reicht die Zeit der Arbeit schon bis in das zweite

¹⁾ Kugler in seiner Dissertation: *De Werinhero, saeculi XII. Monacho* (1831) und in den *kl. Schr.* I, S. 12 und 38, mit Zeichnungen. — Vgl. Sighart, *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern*, S. 271 ff. und 266 ff. Dass der Mönch von Tegernsee der Autor des „Liet von der Maget“ sei, wurde zuerst bestritten von Feilalik, in der *Publication des Textes*, Wien, 1860.

Viertel des Jahrhunderts¹⁾. Der Mönch schrieb und malte im Auftrage des Abtes Conrad (1206—1216) und seines Nachfolgers Heinrich (1216—1259) und kommt im Jahre 1251 zum letzten Male vor.

In den *Carmina Benedictoburana* der Münchner Hofbibliothek, einer aus dem Kloster Benediktbeuern stammenden Sammlung weltlicher Lieder, ist die Schlankheit der Gestalten übertrieben, sonst aber das Naturgefühl lebendiger, die Ausführung sauber und zierlich. Darstellungen des Glücks-

Fig. 125.



Miniatur aus dem Tristan der Bibliothek zu München.

rades, des Waldes mit seinen Thieren, einzelnes Mythologische, Trinkgelage, Liebesscenen, zum Beispiel die anmuthige Gruppe eines Jünglings, welcher einem Fräulein Blumen überreicht, sind herauszuheben²⁾.

¹⁾ Kugler a. a. O., S. 84, wieder mit Zeichnungen. Sighart, a. a. O. S. 274 ff., desgl. Aehnlich, nur minder bedeutend sind die Miniaturen einer dritten Handschrift der Berliner Bibliothek (Ms. theol. latin. 4^o, 140), welche Legenden und am Schlusse die Paraphrase des hohen Liedes von Willeram enthält. Auch sie scheint aus den bayerischen Gegenden zu stammen, wenigstens nennt sich darin in etwa gleichzeitiger Schrift als Besitzer ein Gotscalcus aus Lambach. Kugler daselbst, S. 7 und 37.

²⁾ Sighart, a. a. O. S. 272. — Herausgegeben von Schneller in den Publicationen des Literar. Vereins, Stuttgart, 1847, Bd. XVI, mit Abbildungen.

Den fortschreitenden Einfluss der ritterlichen Poesie erkennen wir in den Bildern des in der Schweiz geschriebenen Tristan der Münchener Bibliothek¹⁾, wo die langgestreckten Figuren, die etwas geschlitzten Augen, die zierlichen und maassvollen Bewegungen schon einen Ausdruck der Sentimentalität des Geistes und ritterlicher Courtoisie geben (Vgl. die Abbildung). Sehr merkwürdig ist endlich eine Bilderbibel in der fürstlich Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in welcher sich ein Laie Welleslaus als Stifter oder Maler nennt, und in der bei einer phantastischen Auffassung der heiligen Gegenstände auch jene leichte und phantastische Zeichnungsmanier durchgeführt ist. Das Werk besteht nur aus Bildern mit Inschriften, ohne weiteren Text, im Ganzen in der Ordnung der Bibel, doch so, dass nach dem Buche der Könige eine unbiblische Geschichte des Antichrists, eine Art Merlinssage, eingeschaltet ist. Satan äfft darin das göttliche Erlösungswerk nach, ein Engel der Verkündigung, aber mit Krallenfüssen, erscheint nicht einer reinen Jungfrau, sondern einem schon in sündlicher Umarmung begriffenen Liebespaare; in Babylon wird dann der Antichrist geboren, Teufel leisten die Geburtshülfe, er unterwirft sich, aber schon erwachsen, der Beschneidung, lässt sich als Gott anbeten u. s. f. Dann werden wir sogleich in die Mitte der evangelischen Geschichte eingeführt, welche mit apokalyptischen Szenen schliesst, und an die sich die Geschichte der Einführung des Christenthums in Böhmen und das Martyrium des h. Wenceslaus anschliesst. Der Codex ist also in Böhmen entstanden und zeigt, da man in der grossen Zahl von mehr als 700 Bildern verschiedene Hände erkennt, dass sich hier eine jener benachbarten bayerischen verwandte Schule gebildet hatte. Es sind leichte, aber flüssige Federzeichnungen, die durch stärkere und schwächere Linien den Unterschied des äusseren Umrisses und der inneren Gliederung andeuten, mit höchst lebendiger dramatischer Bewegung, im Naturalistischen schon weitergehend als jene ersterwähnten Werke. Der Schönheitssinn ist auch hier keineswegs vorwaltend, Hände und Köpfe sind oft zu gross, der Mund meist klein, und dann wieder, wo er zum Reden geöffnet ist, zu gross. Die Pferde sind sehr lebendig, die Reiter mit gesenkten Fussspitzen in guter, ritterlicher Haltung. Die Erfindung ist phantastisch keck, doch auf möglichste Verständlichkeit berechnet. Das rothe Meer ist wirklich dunkelroth gefärbt, die dreihundert Wölfe mit brennenden Schwänzen in der Geschichte des Samson sind wenigstens durch sechszehn in vier Reihen aufgestellte Thiere repräsentirt, an denen die Flammen durch weisse Streifen mit rothen Rändern

¹⁾ Kugler a. a. O., S. 88. Sighart a. a. O. S. 344. Da die Handschrift nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Strassburg, sondern auch die Fortsetzung des Ullrich von Türheim enthält, wird sie erst nach dem 13. Jahrhundert entstanden sein.

dargestellt sind. Die Färbung ist im Anfange und Ende des Codex sehr leicht und oft graciös, in der Mitte voller aber schwerer. Tracht und Zeichnung lassen darauf schliessen, dass die Arbeit noch vor 1250 gefertigt sei¹⁾. Sehr anschaulich wird der Gegensatz zwischen der Zeichnungsmanier und den wirklichen Malereien, wenn Arbeiten beider Art in demselben Manuscript zusammenstehen, wie in dem grossen Antiphonale des St. Petersstiftes zu Salzburg, wo die Federzeichnungen als zart und geistvoll geschildert werden, während die auf planirtem Goldgrunde mit fetten Guaschfarben ausgeführten Gemälde ihnen nachstehen²⁾.

Bald nach der Mitte des Jahrhunderts trat indessen eine Veränderung ein, welche ohne Zweifel mit dem Aufkommen des gothischen Styles zusammenhängt, aber keinesweges unbedingt vortheilhaft ist. Sowohl diese kecken, dilettantischen aber ausdrucksvollen Federzeichnungen, als die kräftige, harmonische Guaschmalerei verschwinden, und an ihre Stelle tritt eine neue Manier, welche gewissermaassen zwischen beiden die Mitte hält. Die mit festen, breiten Strichen angegebenen Umrisse sind mit stark deckenden, aber glanzlosen und oft grell neben einander gestellten Lokalfarben ausgefüllt, in welche dann wieder die einzelnen Theile und die Gewandfalten mit leichteren schwarzen Linien, ohne weitere Schattirung hineingezeichnet sind. Die Fleischtheile sind weisslich gefärbt, mit rothen Flecken der Wangen, der Farbeindruck ist meist unruhig und bunt. Die Zeichnung ist noch immer mangelhaft, aber doch sicherer, gleichmässiger und freier von auffallenden Unrichtigkeiten, die Haltung der Figuren meist gerade, oft schon mit leichter Biegung der Hüften, die Füsse, fast immer zu klein und stets schwarz bekleidet, sind auswärts gestellt, das Oval des Gesichts ist voll, der Mund klein, das Auge zu gross; das Haar, mit kräftigen Federstrichen gezeichnet, fällt auf beiden Seiten des Kopfes mit gleicher, voller Locke herab. Die letzten Ueberreste des byzantinisirenden Styles sind verschwunden, aber dafür die Anklänge an die Würde der altchristlichen Typen sehr viel seltener und schwächer geworden. Die Gewänder sind nicht mehr flatternd, die Falten weniger gehäuft, mehr geradlinig; die Bewegungen ruhiger, aber auch nicht mehr so sprechend und dramatisch wie in jenen früheren Federzeichnungen; die Gesichter ohne oder mit grellem conventionellem Ausdruck. Die Bäume behalten ihre bisherige, pilzartige Gestalt, die Gebäude noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts meist romanische

¹⁾ Vgl. Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 148, von dem ich in so weit abweiche, als er die Jahre 1260 — 1280 annimmt.

²⁾ Vgl. über diesen Codex, der nach ziemlich zuverlässigen historischen Zeichen um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein muss, eine ausführliche Beschreibung von G. Petzold im deutschen Kunstbl., 1852, S. 301.

Formen. Die Hintergründe sind nicht mehr einfach blau oder roth gefärbt, sondern entweder mit starkem Blattgold belegt oder mit tapetenartigen Mustern verziert, meist schachbrettartig. Im Ganzen ist der Gewinn ein sehr zweideutiger; die dilettantischen und unbeholfenen Aeusserungen lebendiger Empfindung und typischer Würde, die Schönheit kräftiger Farben sind einer mehr gleichmässigen, aber auch oft handwerksmässig gleichgültigen, stylgerechten Behandlung geopfert. Man muss diese Aenderung zunächst der Richtung zuschreiben, welche die Architektur und die von ihr geleitete Plastik dem Geschmacke gaben; doch mögen auch andere Umstände darauf eingewirkt haben. Die Klöster, in denen die Miniaturmalerei bisher ihren Sitz gehabt hatte, waren nicht mehr die Stätten der regsten Kunstthätigkeit; das städtische Gewerbe hatte sie überflügelt, sie empfingen aus zweiter Hand. Ueberdies waren die Benediktiner erschlaft, die Cistercienser der Kunst weniger geneigt, sogar von eigener Ausübung derselben durch ein ausdrückliches Verbot abgehalten, die Bettelorden durch ihre ganze Stellung nicht dazu geeignet. Endlich hatte auch die Wissenschaft statt der der Kunst günstigen Richtung auf klassische Literatur die scholastische angenommen und beschäftigte die begabten Geister auf einem anderen Felde. Daher erklärt sich auch, dass die Zahl deutscher Miniaturwerke aus dieser Zeit geringer ist und dass nur wenige sich durch reichere Pracht auszeichnen. Zu den grösseren und bestimmt datirten Handschriften dieser Art gehört eine Bibel in vier Bänden in der Bibliothek zu Würzburg (fol. max. Nro. 9), welche nach der darin enthaltenen Inschrift im Jahre 1246 von den Mönchen des dortigen Dominikanerklosters geschrieben und auf Kosten des Abtes mit derben, aber geistlosen Miniaturen auf Goldgrund geschmückt wurde, dann eine andere Bibel in zwei Foliobänden auf der Gymnasialbibliothek zu Coblenz, die im Jahre 1281 vollendet wurde, und deren Miniaturen Kugler einfach, strenge, meist geradlinig, statuarisch in gothischer Weise, aber ziemlich roh fand ¹⁾. Etwas besser sind die Zeichnungen in der Sammlung von Minneliedern aus Kloster Weingarten in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart, die jedenfalls älter ist als der Manesse'sche Codex in Paris und vielleicht schon in das dritte Viertel des Jahrhunderts fällt ²⁾. In einem böhmischen Werke aus dieser Zeit, in der Breznicer Bibel im vaterländischen Museum zu Prag, wo sich der Maler

¹⁾ Kleine Schriften II, 344.

²⁾ Waagen, Kunstwerke in Deutschland II, 200, Handbuch I, S. 41 und Kugler a. a. O. I. 75, 76. — Herausgegeben von F. Pfeiffer u. F. Fellner in der Bibliothek des Literar. Vereins, Bd. V, Stuttgart 1843, mit den Bildern. Pfeiffer setzt die Handschrift in den Anfang des 14. Jahrhunderts, während Fellner, nach Styl und Tracht in den Bildern, das Ende des 13. Jahrhunderts annimmt.

Bohuse aus Leitomischl mit der Jahreszahl 1259 genannt hat, ist zwar die Zeichnung, namentlich des Nackten, schwach, aber die Haltung der Figuren weniger statuarisch als in jenen deutschen Arbeiten, vielmehr weich, sogar ziemlich graciös, aber unkräftig¹⁾. Die Hintergründe sind hier, das erste Beispiel dieser Art in Deutschland, tapetenartig gemustert, und die ganze Behandlung nähert sich mehr der gleichzeitigen französischen, als der deutschen Weise, so dass man versucht wird, einen unmittelbaren Einfluss der französischen auf diese slavische Schule anzunehmen. In dieselbe Zeit mag ein Missale deutschen Ursprungs gehören, das vor wenigen Jahren für das germanische Museum erworben worden²⁾. Die Initialen, deren Ornamentik im Geist des romanischen Styls gehalten ist, zeigen im Blattwerk doch schon gothische Motive und sind vielfach mit bildlichen Darstellungen aus der heiligen Schrift von grosser Anmuth und Reinheit des Styles gefüllt.

Die französische Miniaturmalerei hat im Ganzen denselben Entwicklungsgang wie die deutsche, aber mit etwas anderem Erfolge. Auch hier unterscheiden wir jene beiden Klassen von Miniaturen, die eine mit anspruchslosen, leicht colorirten, aber lebensvollen und naiven Federzeichnungen, die andere schwächer im geistigen Ausdrucke, aber mit ausgeführten Malereien in Guaschfarben und Gold. Allein auch jene Arbeiten in Zeichnungsmanier sind hier eleganter, mit feinerer Behandlung der Farben, geringeren Verstössen der Zeichnung³⁾, dagegen aber auch minder ausdrucksvoll und lebendig. Das Bestreben nach formaler, technischer Eleganz ist hier stärker als in Deutschland, das Bedürfniss individueller, geistiger Aeusserung geringer. Die Guaschmalerei ist hier gleich vom Anfang der Epoche an häufiger angewendet und besser ausgebildet, aber die typischen Gestalten haben nicht die ergreifende Würde, die allegorischen Darstellungen

¹⁾ Waagen (deutsches Kunstblatt 1850, S. 149) glaubt die Arbeit um 1300 setzen zu müssen; allein auf Fol. 296 des Codex, wo der Schreiber Spignaus von Ratibor und der Maler Bohuse dargestellt und genannt sind, findet sich ganz deutlich die oben angegebene Jahreszahl. Beide sind ihrer Tracht zufolge Laien. Der Maler ist mit einer langen Tunica, einem nach antiker Weise umgeworfenen Mantel und einer herabfallenden Mütze bekleidet.

²⁾ Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1867, Nro. 4, mit zwei Holzschnitten (Nro. 21, 897 des Museums).

³⁾ Einen Psalter von 1200 — 1250, der in Frankreich, aber nach den darin vorkommenden Heiligen für England gemalt ist, jetzt im britischen Museum (Addit. 16,975) schildert Waagen in der englischen Bearbeitung seines Reisewerks (Treasures of Art in Great Britain, London 1854. Vol. I, p. 111) als eine ausgezeichnete Leistung dieser Art.

nicht die Tiefe, die Initialen nicht den phantastischen Reichthum und freien Schwung der Linien, wie in den deutschen Miniaturen. Dagegen bemerkt man in der Haltung der Figuren frühe das Gefühl für Anstand und Zierlichkeit, in den Genrebildern und komischen Figuren, welche hier schon häufiger vorkommen, eine behagliche Heiterkeit. Dies alles finden wir schon in der Chronik des Klosters Cluny, welche von 1188—1215 fortgesetzt ist, in einem aus dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts stammenden Psalter, welcher der Mutter Ludwigs IX. angehört haben soll, in einem etwas späteren Psalter, wo die statuarische Haltung der Figuren und die den Glasgemälden ähnliche Anordnung der Gruppen schon einen Einfluss der gothischen Architektur zeigt, und endlich in einer etwa um 1250 geschriebenen französischen Uebersetzung der Apokalypse¹⁾. In dieser ist etwas mehr dramatisches Leben, aber wir vermischen doch auch hier eine tiefere Auffassung der phantastischen Gegenstände; die hell und grell gemalten Bilder gehen nur auf grobe Versinnlichung der Textesworte aus, und die graciöse, oft affectirte Haltung der Figuren contrastirt gegen den Ernst der apokalyptischen Geschichte.

Aus diesen Anfängen entwickelte sich jedoch eine feste Schule. Dante bringt in einer bekannten, oft angeführten Stelle die Miniaturmalerei in eine besondere Verbindung mit Paris; bei der Begegnung mit einem italienischen Miniaturmaler bezeichnet er nämlich dessen Kunst als die, welche in Paris Illuminiren genannt werde²⁾. Diese Worte scheinen anzudeuten, dass zu Dante's Studienzeit noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Miniaturmalerei in Paris vorzugsweise blühte und, abweichend von anderen Orten, einen eigenen technischen Namen hatte, ein wirkliches Gewerbe bildete. Und dies ist auch aus anderen Gründen sehr wahrscheinlich. In Paris, der einzigen Universität diesseits der Alpen, wo die Wissbegierigen aller Länder zusammenströmten, musste nothwendig auch der stärkste Umsatz von Büchern statt finden. Durch die längere Pflege der Wissenschaften war hier ein Vorrath von Handschriften aufgehäuft, wie an keinem anderen Orte, während andererseits das literarische Bedürfniss der Lehrer und Studirenden und der Wunsch der Fremden, sich bei ihrer Rückkehr in ihre Heimath das nöthige Material zur Fortsetzung oder Anwendung ihrer Studien zu verschaffen, eine Nachfrage erzeugte, welche durch diesen Vorrath nicht

¹⁾ Vgl. über diese und die später erwähnten Manuscripte ausführlichere Nachrichten, freilich aber auch zum Theil von den meinigen abweichende Urtheile bei Waagen, K. und K. in Frankreich III, 284 ff. Die zweite der genannten Handschriften befindet sich in der Bibliothek des Arsenal, die übrigen sind in der grossen Bibliothek zu Paris.

²⁾ Purgat. XI. 76: Non se' tu Oderisi — L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte — Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

befriedigt werden konnte. Der Besitz von Büchern war sehr bald auch ein Gegenstand der Prunksucht und Eitelkeit geworden; schon im Jahre 1189 klagte man darüber, dass einzelne Studenten mit ihren, durch goldene Buchstaben geschmückten Büchern den Platz auf den Bänken der Hörsäle beschränkten¹⁾. Dieser gesteigerten Nachfrage konnte daher nur durch neue Abschriften genügt werden, deren Anfertigung ausschliesslich oder doch vorzugsweise den Klöstern anheimfiel, da sie allein den dazu nöthigen Büchervorrath besaßen und an die Arbeit des Abschreibens gewöhnt waren. Es lag nahe, aus dieser Thätigkeit, wie aus anderen minder geistigen, eine Quelle der Einnahme zu bilden. Auch fehlte es dazu nicht an Aufmunterung. Ludwig IX., durch das Beispiel eines saracenischen Fürsten bewogen, legte gleich nach seiner Rückkehr von dem ersten Kreuzzuge eine Bibliothek zum Gebrauche der Studirenden an, in welche er jedoch, um den Vorrath vorhandener Bücher nicht zu vermindern, nicht aufgekauft, sondern nur für diesen Zweck neu abgeschriebene Exemplare aufnahm²⁾. In seinem Testamente vertheilte er diese Bücher an vier verschiedene Klöster, und diese werden nicht ermangelt haben, daraus dem Sinne des Königs entsprechend den Vortheil zu ziehen, dass sie Abschriften für den Verkauf anfertigten. Hieraus erklärt sich auch, dass, ungeachtet jener Nachfrage, noch kein eigentlicher, freier Buchhandel entstand. In der Sammlung von Statuten der Pariser Gewerbe vom Jahre 1258 kommt noch keine solche Innung vor; in der Steuerrolle von 1313 werden zwar mehrere Buchhändler genannt, die aber alle noch mit einem anderen Gewerbe, namentlich als Schenkwirthe oder Trödler, aufgeführt sind³⁾. Auch waren sie, wie ein Beschluss der Universität vom Jahre 1275⁴⁾ ergibt, eigentlich nur Mäkler (*Stationarii qui vulgo librarii appellantur*), bei welchen diejenigen, welche Bücher verkaufen wollten, dieselben mit Bestimmung des Preises niederlegten, damit sie von ihnen durch Anschlag angezeigt und demnächst den sich Meldenden verkauft würden. Das gewerbliche Unternehmen ging also von den Abschreibern, muthmasslich den Klöstern, aus, welche eben als Gewerbetreibende den Absatz durch eine dem Geschmacke der Käufer entsprechende Ausstattung zu befördern suchten. Ueberall aber war dieser Geschmack schon auf eine gewisse Eleganz gerichtet. In Bologna, das für Italien ebenso den Büchermarkt bildete wie Paris für die nördlichen Länder, sah man vorzugsweise

¹⁾ Wood, *Hist. univers. Oxon.* bei Meiners. *Historische Vergleichung* II, 538.

²⁾ Duboulay, *Hist. Univ. Paris.* III, p. 122, 392.

³⁾ Depping, *Réglements sur les arts et métiers de Paris* (in der *Collection de documents inédits pour l'histoire de France*) Introduction p. LXXVIII.

⁴⁾ Duboulay, *Hist. Univ. Par.* III 419, und Crévier, *Hist. de l'Univ. de P.* II, 66.

auf kostbare, gleichsam gemalte Schrift¹⁾, in Paris dagegen, wie Dante's Aeusserung und die vorhandenen Manuscripte beweisen, auf Miniaturen. Dieser gewerbliche Betrieb musste natürlich auch auf die Behandlung dieser Malereien einwirken. Sie waren nicht mehr die langsame Arbeit eines müssigen Mönchs, der seine zurückgehaltenen Empfindungen darin für künftige Klostergenossen niederlegte, sondern wurden für Fremde und ohne besonderes Interesse angefertigt²⁾. Dagegen kam diesem Gewerbe zu statten, dass es in einer Zeit aufblühte, wo die gothische Architektur dem Geschmacke eine feste Richtung gab und die Plastik und Glasmalerei anschauliche Vorbilder gewährten. Schon in einem Manuscript vom Jahre 1266 über die Wunder der h. Jungfrau (Mss. franc., Nr. 7987) finden wir den Styl, der hierdurch entstand, ganz ausgebildet, seine höchste Leistung ist aber ein bilderreicher Psalter (Suppl. lat. 636), welcher nach einer darin befindlichen, späteren, aber sehr glaubhaften Notiz für Ludwig den Heiligen gefertigt war³⁾. Das Manuscript, ein Octavband, enthält zunächst auf 76 Blättern die biblische Geschichte von Abel und Kain bis zur Krönung Sauls, gleichsam als Einleitung zu den Psalmen, deren Text darauf folgt und nur mit zum Theil historiirten Initialen verziert ist. Alle jene Bilder haben denselben Hintergrund, eine zierliche Architektur reinsten gothischen Styls, in den Details auffallend an die Sainte Chapelle von Paris erinnernd, zwei

¹⁾ Der Jurist Odofredus in Bologna klagt im Anfange des 13. Jahrhunderts, dass die Schreiber zu Malern würden und die Kostbarkeit der Schrift die Bücher vertheuere. Meiners a. a. O.

²⁾ Die Steuerrolle v. J. 1292 (Collection de doc. inéd. sur l'histoire de France) zählt 13 Enlumineurs auf, deren gewerbliches Verhältniss schon daraus hervorgeht, dass 9 in einer und derselben Strasse wohnen, 12 wenigstens im Stadttheile der Universität. Es gab ausserdem ein rue aux écrivains, in welcher 19 parcheminiers wohnten. Springer, Paris im 13. Jahrhundert, Leipzig 1856, S. 110.

³⁾ Die wesentlichen Worte dieser Notiz lauten: Cest Psaultrier fu saint Loys et le donna la royne Jehanne d'Evreux au roy Charles filz du roy Jehan l'an de nre. S. mil troyz cens soissante e neuf et le roy Charles présent, filz dudit roy Charles, le donna a madame Marie de France sa fille religieuse à Poyssi, le jour Saint-Michel l'an mil IIIIC. Die Notiz stammt aus dieser letzten Zeit (1400), und es ist durchaus glaubhaft, dass sich im Königlichen Hause eine richtige Tradition über die Schicksale des kostbaren Buches erhalten hatte. Auch giebt der Styl der Miniaturen, wenn er auch einen Uebergang von dem des dreizehnten zu dem des vierzehnten Jahrhunderts bildet, keine dringende Veranlassung, ihre Anfertigung mit Waagen a. a. O. S. 301 erst gegen 1300 zu setzen, da man annehmen darf, dass für den König ein ausgezeichnete Arbeiter ausgewählt wurde, dessen Weise später Nachahmung fand. Mehrere Gründe, welche die Annahme des Ursprungs unter Ludwig IX. unterstützen, werde ich im Texte anführen. Waagen hat dann auch selbst diese Ansicht später zurückgenommen, wie die Notizen für seine beabsichtigte Geschichte der Miniaturmalerei in seinem handschriftlichen Nachlasse ergeben. — Proben in Labarte, Album, II, pl. 92.

Spitzbögen, deren Mittelpfeiler dazu dient, die zwei historischen Momente, die auf den meisten Blättern zusammengestellt sind, zu scheiden. Die Leisten dieser Architektur und die Gründe hinter den Figuren sind golden, die Farben harmonisch und von kräftigem dunklem Ton, aber in geringer Zahl und oft wiederholt. So ist jene Architektur stets azurblau und bräunlichroth und zwar dergestalt von Blatt zu Blatt wechselnd, dass jede beider Farben einmal den Fenstern, und dann den Füllungen gegeben ist, und ebenso kehren dieselben Farben mit gleicher Abwechslung an den Gewändern wieder. Die Gesichter sind weisslich mit aufgesetzter Wangenröthe und sehr pastos aufgetragenen Lichtern, die Locken stets mit zierlichem Schwunge. Die Zeichnung ist sicher und gewandt, die Darstellung stets auf wenige Figuren beschränkt, deren Haltung ein Bestreben nach Anstand und ritterlicher Eleganz verräth. In den Kämpfen und an einzelnen Nebenfiguren, namentlich an Mönchen und Nonnen, finden wir Spuren eigener Beobachtung des Lebens, im Ganzen hat aber die Darstellung eher etwas Conventionelles. Der Ausdruck ist verständlich, aber matt, Jacob ringt mit dem Engel sehr sanft und Samson bricht die Säule mit Grazie; die „vaillant Dame qui a nom Debora“, wie sie in der auf der Rückseite des Blattes befindlichen Inschrift heisst, sitzt sehr zierlich auf demselben Pferde mit einem wohlgerüsteten Ritter. Ueberall ist die möglichste Decenz beobachtet; nicht bloss Cain und Abel, sondern auch der trunkene Noah sind vollständig bekleidet, Potiphar ist in vollem Kostüme und stehend, als sie dem keuschen Joseph den Mantel entreisst. Selbst das geplagte Aegypten, oberhalb nackt, um an den Umrissen seine Beulen zu zeigen, ist am unteren Theile des Körpers durch einen Mantel züchtig verhüllt. Die Initialen der Psalmen enthalten Hergänge aus dem Leben Davids auf gemusterten Hintergründen, welche bei geeigneten Momenten, z. B. bei dem 27. Psalm, wo das: Dominus est illuminatio mea et salus mea durch einen auf den König herabfallenden goldenen Regen versinnlicht ist, oder da wo er anbetet, mit einer Hindeutung auf König Ludwig selbst, seine gewöhnlichen Wappenzeichen, nämlich die Lilien abwechselnd mit dem Thurme, dem Wappen seiner Mutter Blanka von Kastilien, enthalten ¹⁾).

Wir sehen also hier im Wesentlichen dieselbe Richtung, die wir auch in Deutschland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben, aber mit besserem Erfolge ausgeübt. Die Miniaturmalerei hat den Anspruch auf-

¹⁾ Ganz ähnlichen Styls sind die Miniaturen in dem in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand (sub H. 106.) bewahrten Codex moralischer Abhandlungen, welcher nach der Inschrift für König Philipp III. im J. 1279 vollendet und ihm wie das Dedicationsbild ergiebt, überreicht wurde. Der Verfasser, ein Dominikanermönch Laurentius, hat darin die darzustellenden Gegenstände dem Maler vorgeschrieben.

gegeben, die Tiefe des in der Schrift ausgesprochenen Gedankens zu erreichen oder gar weiter auszuführen; sie will nicht mehr belehren, sondern dem Auge schmeicheln, sie strebt nach glatter, leichtfasslicher Form und gefälliger Färbung. Die Ursachen dieser Geschmacksveränderung sind sehr klar; aus einer Zeit unruhigen Strebens sind wir in eine Zeit fertiger und selbstzufriedener Bildung gelangt. Durch den gothischen Styl, die scholastische Wissenschaft und das Ritterthum hatte man feste Geschmacksregeln, Begriffe und Sitten, die alles beherrschten, und den schwankenden aber lebendigen und individuellen Dilettantismus der ersten Hälfte dieser Epoche weder brauchten noch duldeten. Alle diese Ursachen wirkten in Frankreich viel früher und mächtiger, und es ist daher natürlich, dass die Erfolge hier auch eher reiften als in Deutschland.

In den englischen Miniaturen bemerken wir schon am Anfange der Epoche eine Annäherung an den französischen Styl; jene phantastische Zeichnungsmanier der angelsächsischen Schule verschwindet, die Köpfe erhalten das völlige Oval wie in Frankreich, die Zeichnung wird fester und lehnt sich mehr an antike Motive an, endlich kommt auch die solide Guaschmalerei auf Goldgrund, wie man sie jenseits des Kanals übte, mehr und mehr in Anwendung. Es war ein Sieg der mehr formellen Sinnesweise der französisch gebildeten Normannen über das mehr innerliche und phantastische Wesen des sächsischen Stammes. Indessen erkennen wir noch Ueberreste jener älteren Weise; die Gestalten sind noch schlanker als dort, die Gewänder oft flatternd, die Bewegungen heftiger und ausdrucksvoller. Auch äussern sich schon jetzt manche britische Eigenthümlichkeiten; die realistische Tendenz in den genreartigen Bildern des Kalenders und in der häufigen Anwendung der einheimischen Tracht, die starke Betonung von Motiven der Herzlichkeit und Innigkeit, der ausgelassene Humor neben dem Ernst der religiösen Darstellungen. Andererseits aber erhalten sich die Spuren der byzantinisch-antiken Tradition, die hier erst so spät eingedrungen war, auch länger als in anderen Gegenden. Beispiele des Uebergangs von jener älteren zu dieser neueren Weise geben mehrere Miniaturwerke aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, namentlich eine Bibel (Cotton. Nero. C. IV.), und ein reich mit sehr eleganten Initialen geschmücktes Psalterium (Regia I. D. X.), beide im britischen Museum zu London, und der Kommentar des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford, von etwa 1170, wo aber der Maler Hugo (denn er hat sich darin porträtirt und genannt) einen ungewöhnlichen Sinn für Formen-

schönheit entwickelt¹⁾. Später finden wir dann die Guaschmalerei vollständig ausgebildet und mit einer Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben, wie bei keiner anderen Nation, freilich aber nun auch mit mehr schematischer Zeichnung und mit geistlosen und lahmen Motiven. Beispiele dieser Kunstrichtung sind ein Psalter des britischen Museums (Arundel, Nro. 157); etwa um 1210, wo die Schwäche des geistigen Theiles der Arbeit mit der geschmackvollen Farbenbehandlung auffallend contrastirt, und die etwas spätere Bibel in der Bibliothek des Arsenaus zu Paris, in der sich ein Laie Manerius aus Canterbury als Schreiber nennt²⁾. In einem schon gegen 1250 geschriebenen Psalter des britischen Museums (Landsdown, Nro. 420) interessiert uns, bei starker Rohheit der Zeichnung und grosser Schönheit der Farben, das frühe Hervortreten des humoristischen Elements. So enthält von zwei gegenüberstehenden Initialen die eine den singenden und von einem Violinspieler begleiteten König David, die andere aber ein Concert, in welchem Esel, Ochse, Hase, Schwein, Ziegenbock und andere Thiere verschiedene, mit bizarrer Absicht ausgewählte Instrumente spielen.

Die ausgezeichnetesten Leistungen englischer Miniaturmalerei finden wir endlich in zwei Manuscripten des britischen Museums, beide mit Schriften des bekannten englischen Historikers Matthaeus Parisiensis. Das eine, das grössere Geschichtswerk des von 1241 bis 1259 arbeitenden Mönches und zwar vielleicht in eigenhändiger Schrift (Mss. Regia, 14, C. VII), enthält ausser anderen Malereien ein grosses Blatt, auf welchem der Verfasser selbst nebst der von ihm angebeteten Jungfrau dargestellt ist, zwar nur in leicht colorirter Federzeichnung, aber von grosser Schönheit und edler Bildung der Jungfrau und des sie liebkosenden Kindes. In der zweiten Handschrift (Cott. Nero, D. I) sind die kleineren Werke des Matthaeus von überaus lebendigen Federzeichnungen historischen Inhalts begleitet, während eine, die ganze Folioseite einnehmende Gestalt Christi als Weltrichter, obgleich nur mit der Feder gezeichnet und leicht illuminirt, von so würdiger Auffassung, Haltung und Gewandbehandlung ist, dass sie an italienische Kunst erinnert. Der Urheber des Bildes nennt sich darauf als frater Wilhelmus, von Geburt ein Engländer, aber zweiter Genosse des heil. Franciscus, so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass italienische Vorbilder auf seinen Geschmack eingewirkt haben.

Einigen Einfluss auf diese Blüthe der englischen Miniaturmalerei, namentlich auf die Ausbildung des Farbensinnes, können wir der Kunstliebe des Königs Heinrich III. (1216 — 1272) zuschreiben, der, wie wir weiter unten sehen werden, die Plastik und noch mehr die Wandmalerei vielfach

¹⁾ Waagen, Treasures of Art. Vol. I, p. 147, 149, 153. Vol. III, p. 91.

²⁾ Waagen, K. und Kw. in England und Frankreich III, 288.

beschäftigte, und auch die Miniaturmalerei nicht vergass, wie wir denn namentlich wissen, dass er für die Kapelle zu Windsor schöne Antiphonarien bestellte ¹⁾.

Die Wandmalerei stand in dieser Epoche der Miniaturmalerei noch sehr nahe; sie unterschieden sich in der That nur durch die Dimensionen. Selbst die Technik war fast dieselbe; auch jene gab nur eine Zeichnung in schwarzen Umrissen auf einfarbigem Hintergrunde mit Lokalfarben und geringer Schattirung; auch sie arbeitete mit Wasserfarben, vielleicht mit einem Zusatze von Leim, auf trockenem Grunde. Die Frescomalerei war noch unbekannt. Nicht minder glich sich die geistige Aufgabe; das Belehrende oder Erbauliche war die Hauptsache, und die Malerei gab an den Wänden ebenso wie in den Büchern meist nur eine Uebersetzung gewisser Textesworte. Ohne Zweifel war daher auch die Miniatur die Schule der Wandmaler. Die Ausschmückung der Kirchen mit heiligen Gestalten war noch nicht ein schwer zu erlangender kostbarer Schmuck, sondern ein Erforderniss, auf das man nur bei höchster Dürftigkeit verzichtete und dem man mit den bereiten Mitteln ohne ängstliche Kritik genügte. Gewiss wurde daher oft der bewährteste der Miniaturmaler ohne Weiteres auf das Gerüste berufen.

Allein aus der Sache selbst ergaben sich doch wichtige Unterschiede. Die dilettantische Keckheit, mit welcher die Miniaturen ihr noch unsicheres Naturgefühl auszusprechen wagten, die dramatische Lebendigkeit, welche sie ihren Zeichnungen zu geben wussten, die phantastischen und humoristischen Aeusserungen, welche sie sich erlaubten, waren hier ausgeschlossen; die Grösse der Gestalten, die Heiligkeit der Räume, die Verbindung mit der Architektur nöthigten zu grösserem Ernste und zu einer einfacheren mehr statuarischen Haltung. Indessen auch so war die Malerei vermöge ihrer leichteren Mittel und ihrer loserer Verbindung mit der Architektur nicht so gebunden wie die Sculptur, und konnte eher als diese der Empfindung Raum geben und die typische Strenge der Gestalten mildern und beleben. Sie erlangte auf diesem Wege wirklich bedeutende Erfolge.

Vor Allem können wir dies von Deutschland rühmen, wenigstens sind hier die meisten und bedeutendsten Ueberreste aufgefunden ²⁾. Der

¹⁾ Pauli, Geschichte von England, III, S. 855.

²⁾ Eine sehr reiche Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und Durchzeichnungen mittelalterlicher Wandgemälde ist für das Kupferstichcabinet des Berliner Museums

rasche Fortschritt des gothischen Styles entzog der französischen Malerei die ihr nothwendigen Wandflächen, während in Deutschland das lange Beharren bei den romanischen Formen entweder schon eine Folge der malerischen Neigung oder doch ein dieser Kunst günstiger Umstand war, indem es ihre Ausbildung in eine Zeit reiferen Stylgefühls hinein verlängerte. Die Zahl solcher Wandmalereien muss in Deutschland überaus gross gewesen sein; fast in allen alten Kirchen, wo man die spätere Tünche

Fig. 126.



Zwei Evangelisten. Schwarzrheindorf.

zu entfernen versucht hat, sind wenigstens Spuren derselben zum Vorschein gekommen.

Sehr bedeutend sind schon die, welche in der früher erwähnten Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, und zwar in der unteren Kirche, aufgefunden und, da sie sich nur über den ursprünglichen Theil der Anlage, der die Gestalt eines griechischen Kreuzes hatte, nicht über die westliche Verlängerung erstrecken, nach der uns bekannten Geschichte des Monumentes vor dem Tode des Stifters, also in den Jahren von 1151 bis 1156, entstanden sein müssen. Dem entspricht auch ihr

angelegt worden. — Ausführliche Würdigung der deutschen Wandmalereien bei H. G. Hotho, Geschichte der christlichen Malerei, Stuttgart 1867.

Styl völlig. Die Chornische enthält oben Christus in der Herrlichkeit, umgeben von den zwölf Aposteln, einem heiligen Bischofe und zwei Engeln, während an der abschliessenden Wand darunter die vier Evangelisten, an ihren Schreibpulten sitzend, und ausserdem in einer Nische noch eine etwas grössere schreibende Gestalt zu sehen sind. Die südliche Halbkuppel zeigt die Verklärung, die nördliche die Kreuzigung Christi, die westliche, (damals über dem Eingange des Gebäudes) die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Die je vier Felder der rechteckigen Gewölbjoche in allen Kreuzarmen sowie das Mittelquadrat enthalten zwanzig Darstellungen, die aus dem Buche des Propheten Ezechiel geschöpft sind und sich auf dessen Visionen von der dritten Zerstörung Jerusalems und von dem neuen Jerusalem beziehen. In den Bildern des östlichen Kreuzarmes, von denen zwei leider fehlen, und in denen des südlichen, sind verschiedene Offenbarungen Gottes an den Propheten dargestellt, in dem westlichen seine Visionen von den Greueln des Götzendienstes in dem Heiligthum des Herrn, die der Prophet durch ein Loch in der Wand erblickt, und von der Verehrung der Baalstatue in dem Vorhofe; in dem nördlichen sein Gesicht von dem hereinbrechenden Strafgerichte Gottes. Die grösseren Bildfelder der Vierung sind den Weissagungen von dem neuen Jerusalem gewidmet: der Prophet erblickt am Eingang der heiligen Stadt den Engel des Herrn, er misst auf dessen Geheiss ihre Ringmauern, er sieht das neue Versöhnungsoffer am Altar, der Herr zieht durch das Ostthor in sein Heiligthum ein, während erhabene Engelgestalten zu beiden Seiten schweben. Endlich enthalten noch vier Nischen in den Schmalwänden des südlichen und des nördlichen Kreuzarmes thronende Kaiser oder Könige und die Fensterwandungen des westlichen Armes bärtige Gestalten, welche von gewappneten Kriegerern niedergestossen werden. An den vier, das mittlere Gewölbe einschliessenden Gurtbögen endlich ist die Unterseite an dem nach Osten gelegenen mit fünf Medaillons, deren eines das Brustbild eines stattlichen Ritters enthält, an den drei anderen mit Rankengewinden und städtischer Architektur verziert. Der Styl dieser Gemälde ist sehr imponirend, die Figuren sind von strenger, noch byzantinischer Zeichnung, die Gewänder mit Faltenstrichen überhäuft, die Rankengewinde vom schönsten Schwunge der Linien. Der häufig vorkommende Mäander zeigt noch das Vorherrschende antiker Form, während die durch den typisch gehaltenen Christus aus dem Tempel verjagten Handelsleute in ihren heftigen, karikirten Bewegungen schon eine naturalistische Regung zeigen. Auch die Evangelistengestalten (vgl. die Abbildung) zeichnen sich durch die Lebendigkeit der Motive, die sprechenden Bewegungen aus, wenn auch die Beinstellung meist noch conventionell ist. Auffallend ist, wie entschieden überall die Umrisse der nackten Körperformen durch die Gewandung hindurchscheinen. Der

Farbenton ist dunkel, die Hintergründe sind blau mit grüner Einrahmung, auch in den Arabesken sind diese beiden Farben vorherrschend¹⁾.

Noch wichtiger sind die bereits vor einer Reihe von Jahren von der Uebertünchung befreiten, wohl erhaltenen Deckengemälde im Kapitelsaale des Klosters zu Brauweiler, unfern von Köln. Der Saal ist von sechs, durch zwei Säulen getragenen und so in zwei Reihen getheilten Kreuzgewölben bedeckt, deren Kappen die Gemälde enthalten (Fig. 127). Auf dem mittleren Gewölbe der zweiten, hinteren Reihe, dem Eintretenden gerade gegenüber, sieht man das Brustbild des Erlösers in kolossaler Dimension mit aufgehobener segnender Rechten, umgeben von Propheten und kriegerischen Helden. Auf den fünf anderen Gewölben erkennt man Einsiedler, Märtyrer verschiedener Art, kämpfende Helden und eine Reihe anderer Szenen, welche dem oberflächlichen Beschauer kaum zusammenzugescheinen, dennoch aber einen sehr bestimmten Zusammenhang haben²⁾. Das Ganze bildet nämlich eine Predigt von der Kraft des Glaubens zur Ueberwindung der Welt, und zwar nach Anleitung einer bestimmten Schriftstelle, des elften Kapitels im Hebräerbriefe. Der Maler folgt fast Wort für Wort seinem inhaltsschweren Texte, und hat sich aus dem ganzen Schatze legendarischer Ueberlieferung die Belege für denselben gesucht. Da sieht man zunächst auf zwei Gewölben solche, welche durch den Glauben gesiegt haben; dann Magdalena und den guten Schächer, welche „Verheissungen erlanget“ (v. 33); Daniel und die h. Thekla, welche „der Löwen Rachen verstopfet“; Cyprian, den wunderthätigen Magus, und Justina, welche „des Feuers Kraft ausgelöscht“ (v. 34); den h. Aemilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen“, indem das Schwert der Legende zufolge durch ein Wunder sich in der Hand des Henkers zurückbog: den König Ezechias, welcher durch seinen Glauben und Jesaias Fürbitte noch

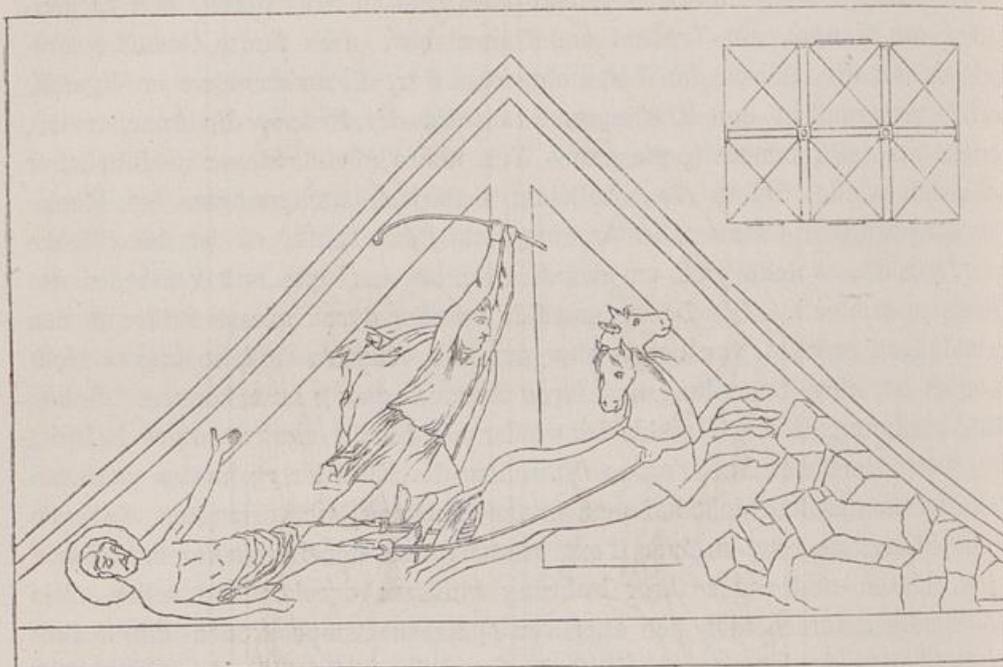
¹⁾ Vgl. Andreas Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, 1846, und in dem Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Heft X, welcher jedoch nur das von ihm entdeckte Bild der Vertreibung kannte, während die übrigen erst später durch Herrn Hohe aufgedeckt sind. Die Erklärung der Wandgemälde ist geliefert worden von P. J. Peiffer in der Bonner Zeitung, 1863, Nr. 221, 227, 239, 285. — Einige Abbildungen auch bei Guhl u. Caspar, Atlas, Taf. 49 a, aber zum Theil nach früheren incorrecten Zeichnungen von Hohe, die dieser später berichtigt hat, z. B. ist einer der Engel des zuletzt beschriebenen Deckenbildes in eine Maria mit dem Kinde, der Evangelist Fig. 126 links in eine Spinnerin verwandelt. — Die Malereien der Unterkirche sind stark restaurirt, die in der Oberkirche später zum Vorschein gekommenen, stehende Heilige in der Chornische u. s. w., sind fast noch gänzlich durch die Tünche verborgen.

²⁾ Wir verdanken die Erklärung dem Scharfsinne A. Reichensperger's, der sie in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde Bd. XI (1847) bekannt gemacht hat. Einzelaes auch bei Guhl u. Caspar a. a. O.

Lebenserhaltung erlangt, und mithin „kräftig wird aus der Schwachheit“; Simson mit dem Eselskinbacken, der „stark geworden im Streite“, und einen anderen alttestamentarischen Helden, welcher „der Fremden Heere darniederlegt.“ Dann folgen auf zwei anderen Gewölben die Märtyrer, welche für den Glauben muthig geduldet haben, der h. Simeon, der gekreuzigt, der h. Hippolyt, der von Pferden geschleift wurde, und andere, welche „sich haben lassen zerschlagen, auf dass sie eine bessere Auferstehung erlangten“ (v. 35). Petrus, welcher „Bande und Gefängniss erlitt“ (v. 36), Stephanus und der Prophet Jesaias, welche „gesteinigt und zersäget“ sind (v. 37), Hiob, der „umhergegangen in Schafpelzen und Ziegenfellen, mit Mangel, mit Trübsal und Ungemach“. Das fünfte Gewölbe endlich enthält die, „deren die Welt nicht werth war, die umhergeirrt in Wüsten, auf Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde“, die Anachoreten, welche als vollkommenste, die ganze Welt überwindende Sieger ausführlicher behandelt sind. Selbst die, vielleicht malerisch weniger günstige Menge der dargestellten Glaubenshelden entspricht dem Texte; es ist die „Wolke von Zeugen“, welche sich um den Erlöser als Anfänger und Vollender des Glaubens sammelt. Die Deckengemälde werden durch grosse Bilder in den Schildbögen ergänzt, von denen aber nur vier erhalten sind, so dass es nicht möglich ist, ihre Bedeutung und ihren Zusammenhang zu erkennen. Schon die Anordnung dieser Gemälde ist wieder ein höchst merkwürdiges Beispiel der mittelalterlichen Auffassung; wir sehen, die Künstler rechneten auch bei den Wandmalereien nicht auf momentane Wirkung, sie verlangten sinnende Betrachtung, sie setzten einen Text voraus, den der Beschauer mitbringen oder ablesen und unter ihrer Führung langsam durchdenken sollte. Die Anordnung unterscheidet sich aber von späteren Compositionen durch ihre Einfachheit; sie ist nur schriftgemäss, ruhig forterzählend, nicht nach scholastisch-architektonischen Gegensätzen gegliedert. Eben so wenig bemerkt man den Hang zum Phantastischen und Ungeheuerlichen, oder die naturalistische Naivetät der Miniaturen. Der Künstler ist durchaus ernst und seiner Aufgabe auf geradem Wege folgend. Die Raumvertheilung ist ihm nicht überall geglückt; die einzelnen Compositionen sind oft ziemlich ungeschickt in die freilich unbequemen dreieckigen Felder der Gewölbkappen gedrängt. Aber die Zeichnung ist fest, verständig und durch ihre Einfachheit grossartig, das Nackte zwar steif und mager, aber keineswegs schematisch; die Gewänder sind faltenreich, doch ohne Ueberladung, die Bewegungen lebendig und sprechend. Die Verhältnisse sind nicht übermässig lang, die Gesichter haben wohl das mehr zugespitzte Oval bei breiterem Oberkopfe, aber doch nicht die charakteristisch hervorstehenden Backenknochen des byzantinischen Styles; überhaupt ist ein eigentlich byzantinischer

Einfluss nicht bemerkbar¹⁾. Wohl aber zeigen die knappe, lakonische Weise des Ausdrucks, die oft reliefartige Anordnung, die Gewandmotive, noch Ueberreste antiker Tradition. Die Gestalt des Simson ist fast die eines antiken Heros und die Gruppe des von den Rossen geschleiften Märtyrers Hippolyt (vgl. die Abbildung) könnte, mit Ausnahme der steifen Gestalt des Heiligen selbst, von einem, den Sohn des Theseus darstellenden Bildwerke abstammen. Ueber die Entstehungszeit dieser Malereien besitzen wir keine Nachricht; die Architektur des Saales deutet auf die letzten Decennien des

Fig. 127.



St. Hippolyt. Kapitelsaal zu Brauweiler.

zwölften Jahrhunderts, und der Styl der Malereien entspricht dieser Zeit sehr wohl.

Später (1855) hat man auch in der Chornische der Kirche desselben Klosters sehr bedeutende Wandgemälde gefunden und aufgedeckt. In der Halbkuppel der Nische sieht man Christi kolossale Gestalt in der Glorie auf einem Throne sitzend, zwischen den Zeichen der vier Evangelisten, darunter knieend in kleiner Dimension einen Abt mit dem Bischofsstabe und einen Mönch, wahrscheinlich den Stifter und den Maler, zu beiden Seiten in ganzer

¹⁾ Reichensperger glaubt an der aufgehobenen Hand des Erlösers den griechischen Ritus des Segnens zu erkennen; mir scheint auch hier die gewöhnliche lateinische Form beabsichtigt und nur durch eine ungeschickte Verkürzung undeutlich geworden zu sein.

Gestalt je drei Heilige. Das Ganze ist von Ornamentstreifen eingerahmt, welche sich den Fenstern und den dieselben verbindenden kleineren Nischen anschliessen und mit Medaillons von geflügelten Engeln ausgestattet sind. Weiter unten sieht man noch zehn alttestamentarische oder allegorische Figuren unter spitzen Kleeblattbögen, mit Spruchbändern und mit dem Zeigefinger der erhobenen Rechten nach oben weisend, in sehr mannigfaltigen, durch die Rundung der Chornische motivirten Wendungen. Die eine dieser

Fig. 128.



Aus der Kirche zu Brauweiler.

Figuren ist als Sapientia bezeichnet. Dem Styl nach ist die Arbeit jünger als die des Kapitelsaaes (vgl. die Abbildung). Die Figuren, namentlich die Heiligen neben der Glorie, sind übermässig lang, mit kleinen Köpfen und dünnen Armen, die Gesichter haben ein gefälliges Oval und nicht sehr grosse Augen. Die durchweg langen Haare fallen in der im dreizehnten Jahrhundert üblichen wellenförmigen Weise herab. Der Wurf des Mantels ist bei allen Gestalten charakteristisch verschieden und erinnert schon an die Plastik der gotischen Schule. Die Falten sind mässig und dem Körperbau wohl ent-

sprechend. Besonders die Gestalt Christi ist in jeder Weise würdig und imponierend, gerade aufblickend, ruhig und noch an den Mosaikentypus erinnernd, und das Ganze macht durch die geschickte Benutzung des Raumes und den ernstesten Ausdruck der Gestalten eine grossartige und befriedigende Wirkung. Der Grund der oberen Darstellung ist blau mit goldenen Sternen,

Fig. 129.



Aus der Taufkapelle zu St. Gereon.

in den Einfassungen herrscht die grüne Farbe, doch kommt auch schon das Mennigroth, das erst in der Zeit des gothischen Styles beliebt wurde, in den Gewändern und Randverzierungen häufig vor. An der Lehne des Sessels steigen Spitzen empor, welche den Fialen gleichen, und die Epheublätter, von welchen die Rauten und Medaillons der Einrahmung durchzogen sind, erinnern an gothische Behandlung. Wir dürfen daher die Entstehungszeit

wohl erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts setzen, wo die gothische Architektur schon einigen Einfluss auf die Malerei hatte ¹⁾.

Ausser diesen bedeutenden Werken finden sich in den Rheinlanden noch vielfache, wenn auch an sich geringe Spuren der ehemals vollständigen Bemalung von Kapellen und ganzen Kirchen aus dieser Epoche ²⁾. So in Köln in den Krypten von St. Maria im Kapitol und St. Gereon, in einer Nebenkapelle an St. Severin und am Triumphbogen in St. Ursula. In der kleinen achteckigen Taufkapelle von St. Gereon in Köln ist sogar die vollständige, sehr geschickt der unregelmässigen Architektur angepasste Wandmalerei aufgedeckt; Gestalten von Heiligen, theils einzeln, theils paarweise, von Säulen und Bogenumrahmung im Uebergangsstyl eingeschlossen: Catharina, Helena, zwei Bischöfe, zwei ritterliche Heilige, Kaiser Constantinus, Laurentius und Stephanus, über dem Eingang ein Engel, in den Gewölbefeldern über dem flachen dreiseitigen Schluss der segnende Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, von schlichter, aber sehr edler Haltung, mit geradliniger Gewandung, an den Mänteln noch mit ziemlich gehäuften Falten. Sie werden bald nach der Beendigung der Kapelle selbst, im Jahre 1227, ausgeführt sein ³⁾. Auch St. Cunibert war ganz übermalt; die noch an einigen Pfeilern erhaltenen überlebensgrossen statuarischen Gestalten mehrerer Heiligen im reichen bischöflichen Ornat zeigen eine feste Zeichnung mit freiem, lebendigem Faltenwurf und gehören etwa der Zeit um 1270 an; ebenso die imposante Composition des Weltgerichts in der Chornische und einige Darstellungen aus der Legende der Heiligen Nicolaus und Antonius ⁴⁾. Zu den Wandmalereien dürfen wir auch die zehn auf einzelne Schiefertafeln gemalten Apostel in St. Ursula zu Köln rechnen, welche zufolge der auf einer derselben befindlichen Inschrift im Jahre 1224 ausgeführt sind und höchst wahrscheinlich zur Bekleidung der Brüstung des Orgelechores, mithin zu architektonischer Verwendung, bestimmt waren. Die Köpfe sind später übermalt, die Verhältnisse der Figuren breit und kurz, die Gewandung aber, wie immer nur colorirte Zeichnung ohne Schatten, ist ziemlich stylvoll und würdig ⁵⁾. Ausserhalb Köln sind noch in St. Castor zu Coblenz eine Verkündigung und mehrere Köpfe, in roherer Zeichnung aber

¹⁾ Auch diese Malereien hat Herr Hohe aufgedeckt. Vgl. seine Nachrichten im deutschen Kunstblatt 1855, S. 326 und 355.

²⁾ Vgl. Kugler, kl. Schr. II, 283.

³⁾ Vgl. auch Organ für christl. Kunst, 1860, S. 250, Abbildungen auch bei Gull und Caspar, und farbig bei Gailhabaud, l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

⁴⁾ Hotho a. a. O. S. 193 und Organ für christl. Kunst, 1863, Nr. 9.

⁵⁾ Eine Abbildung im Organ für christl. Kunst, 1858, Nr. 7.

mit weiss aufgesetzten Lichtern, im Dome zu Worms mehrere Figuren, darunter eine Madonna von kolossaler Grösse, erhalten.

Nächst den Rheinlanden hat Westphalen die bedeutendsten Wandgemälde aufzuweisen¹⁾, sämmtlich erst in neuester Zeit aufgedeckt. Die ältesten derselben scheinen die im Chore und in den Seitennischen des Patroclus-Münster in Soest zu sein; sie werden als überaus grossartig, dem Mosaikentypus entsprechend geschildert und gehören ohne Zweifel noch dem zwölften Jahrhundert an. In der Halbkuppel Christus auf dem Regenbogen thronend, von einem riesigen, mandelförmigen Nimbus umgeben, mit den Zeichen der Evangelisten; darunter kolossale Figuren von 15 bis 16 Fuss Länge, in welchen die volle Beherrschung der Form bei so gewaltigen Dimensionen ein wichtiges Zeugniß für die Technik dieser Zeit giebt. Weiterentwickelt sind die Malereien in dem Marienchörchen am nördlichen Kreuzarme: die thronende Madonna nebst den anbetenden Königen, Engeln und Heiligen, unter denen auch St. Patroclus auftritt²⁾, und vor Allem die Bilder der zu demselben Stifte gehörenden, aber allein stehenden St. Nicolauskapelle³⁾. In der Halbkuppel des Chores der thronende Heiland mit Maria, Johannes dem Täufer und den Bischöfen Ulrich und Patroclus, darunter, zwischen und in den Fensterleibungen der Nische und an der daran stossenden nördlichen Wand, die zwölf Apostel, an der südlichen dagegen der h. Nicolaus von Engeln und verehrenden Personen kleinerer Dimension umgeben. Die Apostel stehen jeder in einer gemalten kuppelförmigen oder mit einem Kleeblattbogen gedeckten Nische, welche oberhalb von Thürmchen geschlossen ist, aus denen kleine bartlose und also weibliche oder jugendliche Gestalten in halber Figur heraustreten. Diese sind ungeflügelt, doch mit dem Heiligenscheine, führen Reichsapfel, Scepter, Kelch oder Palmzweig in der Hand, und sollen daher Engel oder Tugenden darstellen. Die Ausführung besteht wieder nur in colorirter Zeichnung, ohne Spur von Schattirung, mit Vergoldung an den Nimben und einzelnen Ornamenten. Die Zeichnung ist sehr eigenthümlich. Die Hauptfiguren, sämmtlich ganz von vorn dargestellt, ihre unter den Gewändern hervorstehenden Füsse etwas auseinander gerückt, erscheinen fast wie schwebend. Das Oval des Gesichtes ist unten fein zugespitzt, die Augen sind nicht zu gross, die Haare frei-

¹⁾ Vgl. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig 1853, S. 321 ff. Der Verfasser selbst hat durch die Entdeckung mehrerer dieser Wandgemälde die Reihe der späteren Nachforschungen eröffnet.

²⁾ Im Organ für christl. Kunst 1864, von S. 200 an, genau beschrieben.

³⁾ Abbildungen einiger Figuren aus dieser Kapelle bei Lübke a. a. O. Taf. 29, bei E. Förster, Denkmale, Bd. V, in Guhl und Caspar's Atlas, und endlich in grösserer Zahl im Organ für christliche Kunst 1851 und 1852. — Beschreibung im Organ für christl. Kunst, 1863 von S. 88, und 1864 von S. 115 an.

wallend, noch ohne die spätere conventionelle Wellenlinie. Der Umriss des Körpers, dem sich die Gewandung eng anschliesst, bildet eine weiche Biegung, die Gewänder, gut fallend und dem Körper entsprechend, sind in viele Falten gebrochen, und haben nach unten zu etwas Flatterndes. Einigemal ist diese Häufung der Falten, besonders wo die geringe Kenntniss des Körperbaues den Maler auf Abwege führte, unschön und überladen, im Ganzen geben aber diese weichen, ich möchte sagen ätherischen Formen den Gestalten einen grossen Reiz. Der Künstler liebt das Jugentliche, unter den Aposteln sind mehrere bartlos, aber auch sonst ist er bestrebt gewesen, ihnen sowohl in den Köpfen als in den Gewandmotiven Mannigfaltigkeit und Individualität zu geben. Besonders sind die Engelköpfchen über den Aposteln mit dem schön geschwungenen Fall ihres Lockenhaares überaus zart und reizend. Offenbar ist die Arbeit um einige Decennien jünger als die des Kapitelsaales, aber etwas älter als die der Chornische von Brauweiler. Schon bei den Miniaturen konnten wir wahrnehmen, und bei den Sculpturen, namentlich der Grabmonumente, werden wir diese Wahrnehmung bestätigt finden, dass in Deutschland zwischen der byzantinisirenden Behandlung im Anfange der Epoche und der geradlinigen, statuarischen Haltung, welche unter dem Einflusse der gothischen Architektur aufkam, eine Zeitlang ein Geschmack an bewegteren Formen, an mehr rundlichen Linien und flatternden Gewändern herrschte. Dieser Uebergangszeit gehören auch diese Malereien an, nur dass sie eine der schönsten Leistungen derselben sind. Nach einer urkundlichen Notiz haben Dechant und Kapitel des Patroclustiftes im Jahre 1231 einem Maler Everwin ein Haus vergeben; es ist daher nicht unmöglich, dass dieser Maler, der hiernach mit dem Stifte in Verbindung stand, auch der Meister dieser Kapelle gewesen.

Dass diese Schule nicht auf Soest beschränkt war, ergeben die nicht minder bedeutenden Wandmalereien in der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund¹⁾. Wahrscheinlich waren die Wände der ganzen, aus drei ungefähr gleichhohen Schiffen von je zwei Kreuzgewölben bestehenden Kirche mit Malereien bedeckt, indessen haben nur die des Chores und der die beiden Seitenschiffe abschliessenden Seitennischen aufgedeckt werden können. Die letzten haben nur je eine Figur oder Gruppe, die eine St. Johannes den Täufer mit dem Lamme, die andere einen Localheiligen mit Schutzfliehenden. In dem quadratisch gebildeten Chorraume waren dagegen die Gewölbkappen ebenso wie die drei Wände bemalt. Am Gewölbe sieht man Christus in der Glorie von Engeln getragen, St. Johannes, den Lieblingsjünger des Herrn, und zwei andere Heilige; an den Wänden sind die Malereien um das Fenster jeder Wand in zwei Reihen gruppiert. Die untere enthält die Apostel, paar-

¹⁾ Einzelne Köpfe und Halbfiguren bei Lübke a. a. O. Taf. XXX.

weise zusammengestellt; die obere auf der östlichen Wand die Verkündigung, der Engel durch das Fenster von der Jungfrau getrennt, auf den anderen Wänden einzelne Heilige. In technischer Beziehung sehen wir hier insofern einen Fortschritt, als die Köpfe und Gewänder mit dunkleren Tönen derselben Farbe schattirt sind; an der Zeichnung vermissen wir das feine Schönheitsgefühl der Nicolaikirche in Soest; die Umrisslinien sind gröber, die Augen grösser, die Bewegungen eckig und gewaltsam, der Faltenwurf von kleinlichen Brüchen. Dagegen übertrifft der Maler jenen älteren Kunstgenossen in der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Motive und in der Bedeutsamkeit der Köpfe. Der Engel der Verkündigung, welcher mit fliegendem Gewande und ausgebreiteten Flügeln seinen Eifer in der Ausführung des göttlichen Befehls ausdrückt und den Raum an der Seite des Fensters sehr geschickt ausfüllt, die Jungfrau, die mit prachtvollem Purpurgewande bekleidet die offenen Hände erschrocken oder in demüthiger Abwehr vorstreckt, sind gelungene Gestalten; St. Johannes der Evangelist, mit edler Gesichtslinie, grossen, dunklen Augen, hochgeschwungenen Brauen und fliegenden Locken, ist eine wirklich überraschende Conception. Uebrigens waren auch die Gewölbgurten, Gesimse und Fenstereinfassungen und die untere Arcatur bemalt, die Nimben mit ihren Mustern in dem weichen Stuck vertieft eingedrückt, sie sowie die Diademe, Säume und Verzierungen der Gewänder reich vergoldet, so dass man über die Pracht dieser Ausstattung einer blossen Dorfkirche im hohen Grade erstaunen muss. Die Kirche selbst stammt erst aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, die Malereien werden daher um die Mitte desselben ausgeführt sein.

Dem künstlerischen Werthe nach untergeordnet, aber seines Inhaltes wegen merkwürdig, ist ein grosses, aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammendes Wandgemälde im Nordarme des westlichen Kreuzschiffes des Domes zu Münster¹⁾. Es hat nämlich mehr eine politische als religiöse Bedeutung, indem es die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofs von Münster, der hier durch den h. Paulus als Patron des Domstiftes repräsentirt wird, darstellt, und ist durch das Kostüm der darauf abgebildeten friesischen Landleute und durch die Gegenstände, welche sie als Tribut darbringen, interessant.

Ausserdem finden sich noch in vielen Kirchen Westphalens, selbst in übrigens schmucklosen Dorfkirchen²⁾, grössere oder geringere malerische Ueberreste, welche, obgleich meistens nur von handwerksmässiger Ausführung, doch zeigen, wie verbreitet das Bedürfniss malerischen Schmuckes hier war.

¹⁾ Vgl. Kunstblatt 1843, S. 123. — Abbildung bei E. Förster, Denkmale Band VII.

²⁾ Die Aufzählung bei Lübke a. a. O. S. 333.

In den sächsischen Gegenden sind in der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg nur geringe Spuren des ehemaligen reichen malerischen Schmuckes erhalten, welche auf historische Compositionen apokalyptischen Inhaltes schliessen lassen. In der Klosterkirche Neuwerk zu Goslar enthält die Halbkuppel der Chornische die Gestalt der Himmelskönigin, thronend mit Krone und Scepter, das bekleidete Kind auf dem Schoose, von sieben Tauben, den Gaben des heiligen Geistes, umgeben; daneben Petrus und Paulus und zwei kniende Donatoren. Der Kopf der Jungfrau ist nicht ohne Würde, die Gewandung noch mit vielen Strichen ausgeführt, aber doch grosse Formen andeutend, das Ganze, wahrscheinlich bald nach Vollendung der Kirche um 1200 ausgeführt¹⁾, nicht ohne Grossartigkeit. Viel umfassender waren die Wandgemälde der Liebfrauenkirche zu Halberstadt²⁾. Die ältesten derselben sind die der sogenannten Capella sub clauastro, einer abgesonderten Kapelle neben dem Chore, Maria mit dem Kinde stehend im blauen Kleide und Purpurmantel, neben ihr vier Apostel, diese in weissen Untergewändern und verschiedenfarbigen Mänteln. Die gerade, ziemlich steife Haltung der Figuren, die prachtvollen, zierlich gelegten Gewänder die Farbenwahl und ein Mäander in der Einfassung deuten auf eine frühe Entstehung, etwa gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Jüngeren und vollendeteren Styles waren die Gemälde der Kirche selbst, welche wir jedoch seit der im Jahre 1845 erfolgten Restauration des Gebäudes nur noch in modernen, wenn auch mit Hülfe von Durchzeichnungen gefertigten Nachbildungen besitzen. Die Chornische war vollständig ausgemalt; in der Halbkuppel die Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen je drei Heiligen; darunter zwischen und neben den drei rundbogigen Fenstern vier Heilige. Alle diese Figuren hatten jedoch mehrfache, auf einander gelegte Uebermalungen, die letzte noch im fünfzehnten Jahrhundert, erhalten, während nur die darunter befindlichen vier Rundbilder, historischen, aber nicht mehr erkennbaren Inhalts, unberührt geblieben waren. In den übrigen Theilen der Kirche waren die Gemälde nur zwischen den Oberlichtern angebracht und zwar, wie sich aus der Verbindung des Rankenornamentes mit dem an den Gewölben ergab, erst nachdem diese statt der bisherigen Holzdecken eingefügt waren, was wahrscheinlich von 1274 bis 1284 geschah, da damals, wie Ablassbriefe dieser Zeit ergeben, ein bedeutender Bau stattfand. Auf

¹⁾ Ohne Zweifel sind die Donatoren des Gemäldes, welche wahrscheinlich (s. oben S. 239) um 1200 lebten, auch die Gründer der Kirche.

²⁾ Vgl. die ausführliche Beschreibung v. Quast's, der diese Bilder noch vor der Restauration sah, im Tüb. Kunstbl. 1845, S. 222, Publicationen bei Quast u. Otte, Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst, Bd. II, Taf. XII. — Der Prophet Daniel, grösser, bei E. Förster, Denkmale, Bd. I.

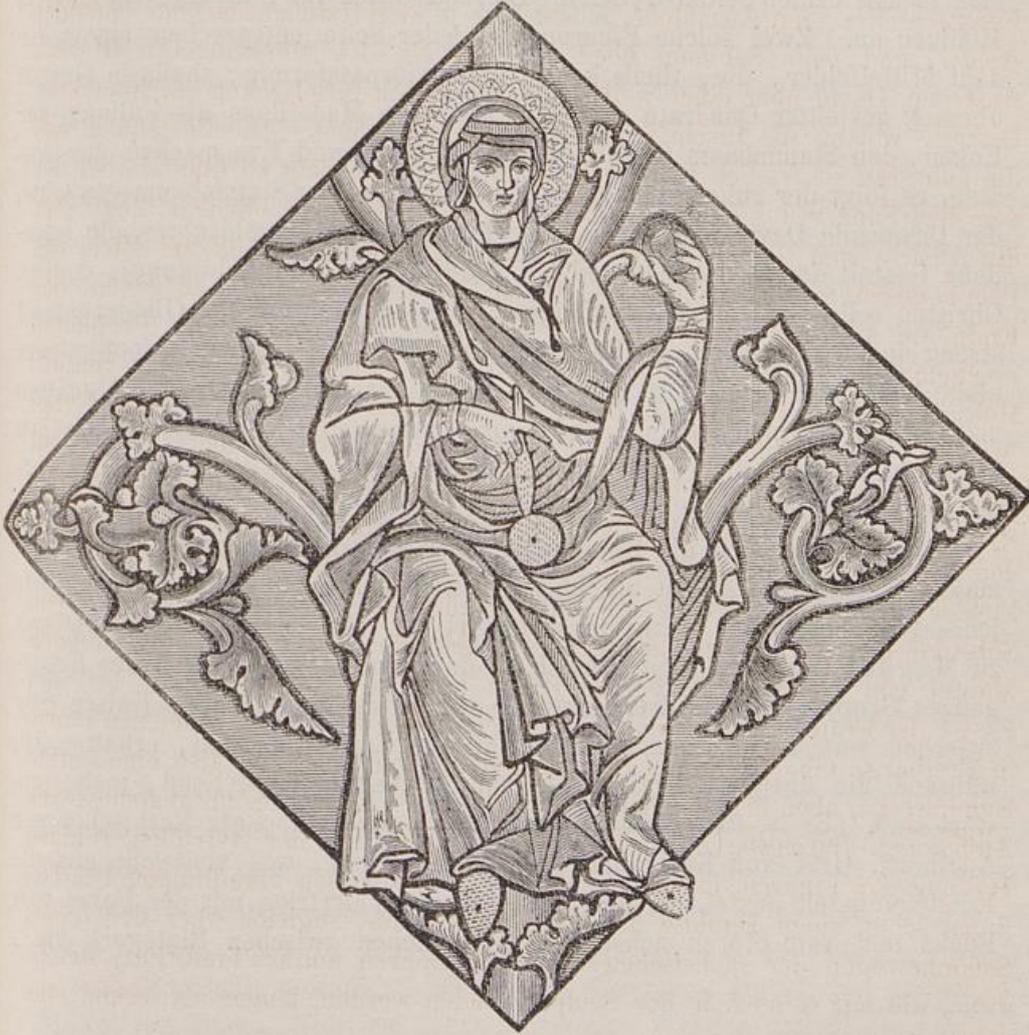
einem unter den Fenstern fortlaufenden, mit romanischem Blattwerk verzierten Bande stehen zwischen den auf die Ecke der Fenster und als Einfassung derselben gemalten Säulen einzelne Gestalten, im Langhause die kleinen, im Vorchore die vier grossen Propheten. Der Beschauer gelangte also zwischen den Sehern, welche die Jungfrau vorherverkündigten, zu ihrer Herrlichkeit, welche von christlichen Heiligen gefeiert wird. Von der Regel, stets eine einzelne, ganze Figur zu geben, machen nur die westlichsten Fensterpfeiler eine Ausnahme, indem hier je zwei Halbfiguren über einander stehen, und zwar Salomon über der Königin des Morgenlandes (Regina Austriae), David über einer weiblichen, nur durch ihre Locken geschmückten Gestalt, welche die Inschrift als Ecclesia bezeichnet. Die Beziehung auf die Jungfrau ist freilich bei der Königin von Saba nicht so klar als bei der von dem Sänger der Psalmen vorausgeschauten Kirche, offenbar liegt aber die Absicht zum Grunde, dem weiblichen Element, welches am Ziele der Prophetenreihe erscheinen sollte, schon hier einen Ausdruck zu geben, das Ende am Anfange schon malerisch anklingen zu lassen. Die Propheten erscheinen als ernste, würdige, meistens bärtige Männer, fast alle in ruhiger Haltung, doch auch einige in lebhaftem Vorschreiten, mit stets veränderten Motiven der Stellung und des Faltenwurfes, dessen Bedeutsamkeit und Schönheit bewundernswürdig ist. Nur eine der Gestalten hat nicht die langen, weiten, feierlichen Gewänder der übrigen, sondern enganschliessende, bis zu den Fussspitzen hinabreichende, mit goldenen Stickereien verzierte Beinkleider, einen kurzen, über der Hüfte gegürteten Rock, der sich über dem Schenkel des zurücktretenden rechten Beines öffnet, und einen goldgesäumten Mantel von gleicher Länge, das Haupt mit einer niederen Tiara bedeckt. Es ist der Prophet Daniel und seine Tracht, ganz wie an der goldenen Pforte in Freiberg, ein Nachklang der sogenannten phrygischen, also eine antike Reminiscenz, aber in einer dem Geschmache ritterlicher Eleganz angemessenen Auffassung. Durchweg zeigen also diese Malereien in der stylvollen, ruhigen Haltung der Figuren, in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrisslinien schon einen Einfluss des gothischen Styles, zugleich aber den feinen Schönheitssinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition, welche diese, wie wir es auch in der Sculptur finden werden, länger als irgend eine andere bewahrte.

Deutlicher und in anderer Weise bemerken wir den Einfluss des gothischen Styles in den gekrönten Gestalten, welche je eine auf jedem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, unmittelbar auf den Stein, ohne Bewurf gemalt sind¹⁾. Das

¹⁾ Abbildungen bei Puttrich, II. Abtheilung, Bd. I, und in Kugler's kl. Schr. I, 175 f.

etwas vollere Oval des Gesichtes, die schlanken Taillen, die geraden Faltenlinien, die ganz ritterliche Haltung, endlich auch die Linien auf den Kronen und selbst die sparsamen Ueberreste der Ornamente am Fusse der Bildfelder lassen keinen Zweifel, dass auch sie erst nach der Mitte des dreizehnten

Fig. 130.



Aus dem Deckengemälde der Michaeliskirche zu Hildesheim.

Jahrhunderts entstanden sind. Wahrscheinlich sollen sie fürstliche Personen, Wohlthäter des Klosters, darstellen, bei denen das neue Element ritterlichen Anstandes stärker als bei heiligen Gestalten hervortrat.

Etwas älter wird ein anderes, bedeutenderes Werk dieser Gegenden

sein, die Malerei an der Balkendecke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim, merkwürdig auch als das einzige erhaltene grössere Beispiel dieses den Nachrichten zufolge so oft angewendeten prachtvollen Schmuckes. Sie besteht aus drei neben einander herlaufenden Reihen, die von einem äusseren Rande umgeben sind. Dieser enthält zwischen romanischen Rankengewinden Medaillons mit den Halbfiguren von Propheten und Patriarchen, welche die Geburt des Heilandes verkündigten oder vorbildlich andeuteten. Ihnen schliessen sich in den beiden Seitenstreifen die Einzelgestalten von Evangelisten, Engeln, Heiligen an. Zwei solche Figuren auf jeder Seite entsprechen einem der acht Mittelfelder, die, theils kreis- oder vierpassförmig, theils in Gestalt übereck gestellter Quadrate und mit kleineren Medaillons als Füllung der Ecken, den Stammbaum Christi enthalten: Adam und Eva machen den Anfang, es folgt der ruhende Abraham, von welchem der Stammbaum erwächst, der thronende David und drei andere Könige seines Geschlechtes, die feierliche Gestalt der thronenden heiligen Jungfrau (vgl. die Abbildung), endlich Christus selbst auf dem Regenbogen. Die architektonische Gliederung ist streng und wirkungsvoll, die Farbe überaus schön und reich und doch wieder nicht bunt, die Zeichnung fest und schon mit den geradlinigen Umrissen und breiten Formen, welche auf einen entfernten Einfluss des gothischen Styles hindeuten, die Arbeit wird daher etwa gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sein¹⁾.

Hieran mag sich die Erwähnung einer andern, wenigstens der Wandmalerei verwandten Arbeit anschliessen, welche in noch höherem Grade wie jenes Deckengemälde einzig in ihrer Art ist. Im Klosterhofe des Domes zu Magdeburg sieht man nämlich an den oberen Stockwerken des Kreuzganges Gruppen von je drei Figuren, von denen die mittlere, Kaiser Otto zwischen seinen Gemahlinnen Adelheid und Edith thronend, erhalten ist, während die übrigen, Erzbischöfe von Magdeburg darstellend, meist zerstört sind. Es ist für achtzehn Raum, und der achtzehnte Erzbischof war Adalbert, Graf von Kafernberg, gestorben 1234, was vielleicht auf die Entstehungszeit deutet. Unten zieht sich ein Thierfries, mit der Fabel vom Fuchs und vom Storch nebst andern ähnlichen zwischen Blattwerk hin²⁾.

¹⁾ Publicirt von J. M. Kratz, Deckengemälde der St. Michaelsk. zu H., 1 Blatt in Farbendruck, 1856. — Zwei Mittelfelder auch bei E. Förster, Denkmale B. V. Ein anderes kleineres Deckengemälde fand Passavant in einem Saale des Hospitals zu Gent, der 1228 erbaut ist; es stellt Christus und die Jungfrau nebst Engeln dar, und ist von roher, den Tafelbildern in St. Ursula in Köln ähnlicher Zeichnung. Tüb. Kunstbl. 1843, Nr. 54.

²⁾ Rosenthal, Dom zu Magdeburg, Lief. 5, Taf. 6, Nr. 17. — Mittelgruppe bei E. Förster, Denkm. B. V. — Zeichnungen im Berliner Museum.

Die Art der Ausführung, blosse Umrisszeichnungen, die in den Mörtelgrund geritzt sind, gestattete allerdings keine feineren Züge, aber sie zeigt die Handfestigkeit, den Muth und die bildnerische Lust dieses Jahrhunderts, welches alle Mittel und jede Stelle benutzte und überall keine nackten Wände duldete.

Das grösste Werk deutscher Wandmalerei ist im Dome zu Braunschweig gefunden¹⁾. Wahrscheinlich war die ganze Kirche bemalt, da man auch an einzelnen Pfeilern des Langhauses Gestalten oder Farbenspuren wahrnimmt; jedenfalls war der ganze östliche Theil der Kirche mit Malereien geschmückt, leider aber sind die der Chornische bei der im Jahre 1815 nothwendig gewordenen Erneuerung ihres Gewölbes unerkannt zu Grunde gegangen, und auch im nördlichen Kreuzflügel blieben nur einzelne Fragmente bestehen. Dagegen sind die Gemälde des Chorquadrates vor der Nische, des Gewölbes der Vierung und des südlichen Kreuzarmes erhalten, freilich aber durch eine viel zu weit gehende Restauration, welche manchmal eine völlige Erneuerung war, entstellt. Wir finden hier nicht, wie in den meisten bisher betrachteten Kirchen, einzelne statuarische Gestalten, sondern durchweg historische Hergänge die in innere Verbindung gebracht sind. Im Mittelpunkte der Vierung als Schlussstein des Ganzen sehen wir in einem Medaillon das Lamm mit Kreuzesfahne und Kelch; ihm entsprechend am Rande dieses Gewölbes einen Mauerkranz mit zwölf Thürmen, aus welchen die Apostel hervortreten, auf ihren Spruchbändern die Worte des Glaubensbekenntnisses; unterhalb derselben, in den Ecken des Gewölbes, acht Propheten mit Schriftstellen von der Herrlichkeit Zions. Sie stehen daher hier als Grundsteine des himmlischen Jerusalems, das durch jenen Mauerkranz versinnlicht wird. Der Raum zwischen dem Lamm und der Mauer ist dann noch in sechs Felder getheilt, in welchen Anfang und Ende der Heilslehre dargestellt sind; die Geburt, die Präsentation im Tempel, die drei Marien am Grabe, Christus auf dem Wege nach Emmaus und demnächst mit den beiden Jüngern am Tische, und endlich die Ausgiessung des heiligen Geistes. Das Gewölbe des Chorquadrates zeigt dann den Stammbaum Christi, noch an dem trennenden Gurtbogen Adam und Eva, darauf in von Weinlaub umrankten Medaillons Abraham, David und endlich die Mutter des Herrn. Von den daran stossenden Wänden enthält die nördliche zunächst die Geschichte Abels und Cains, Opfer, Mord und Strafe, die süd-

¹⁾ Eine ausführliche Beschreibung gibt Dr. Schiller in seinem angeführten Werke über die mittelalterlichen Bauten Braunschweigs, S. 26—47. — Zwei Figuren bei E. Förster, Denkmale, Bd. I, ein Prophet und eine der thörichten Jungfrauen. In Gailhabaud, *Parchitecture et les arts*, Bd. II, eine Tafel in Farben: die Enthauptung des Johannes und die Geschichte der Herodias, in Bd. IV Ornamentales.

liche theils Moses, wie er den Herrn im feurigen Busche schaut und wie er die eiserne Schlange aufrichtet, theils Abraham, der die Engel bewirthe und seinen Sohn zu opfern bereit ist. Auf beiden Seiten im Scheitel des Bogenfeldes Gott Vater, dort vom Regenbogen umstrahlt das Opfer Abels annehmend, hier im feurigen Busche. Im südlichen Kreuzarme enthält das Gewölbe in seinen vier Kappen Christus mit der Jungfrau gemeinschaftlich thronend nebst den vierundzwanzig Aeltesten und Engelchören. An der östlichen Wand, über der Seitenapsis, sind neben und zwischen den beiden Fenstern die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Niedersteigung zur Hölle dargestellt, und zwar so, dass der zum Himmel auffahrende Heiland in die Spitze des Bogens gerückt ist; an der südlichen Wand die klugen, an der westlichen die reuig klagenden thörichten Jungfrauen, denen zwei kolossale Engelsgestalten den Eingang in die Himmelspforte versagen. Diese oberen Theile lassen hiernach einen Gedankeninhalt erkennen, dessen Zusammenhang freilich durch den Untergang der Chornische lückenhaft wird, sich aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ergänzen lässt. Da der Stammbaum Christi am Gewölbe des Chorquadrates schon mit der Jungfrau schloss, kann die Halbkuppel der Chornische kaum etwas anderes als den thronenden, in seiner Gemeinde gegenwärtigen Erlöser enthalten haben. Auf ihn bezogen sich dann die sämtlichen Gemälde des Chorquadrates als alttestamentarische, vorbildliche Hinweisungen auf den Messias, während die Vierung ihn in seiner Zukunft und Verklärung im himmlischen Jerusalem zeigte, auf welches sich im südlichen Kreuzarme die Lehre von der Auferstehung und von der Berufung der durch die klugen Jungfrauen angedeuteten Seligen bezog. Im nördlichen Kreuzflügel war dann vielleicht (da Norden in der Symbolik des Mittelalters stets die Bedeutung des Finstern hatte) das Gericht mit seinen Schrecken weiter ausgemalt, während im Langhause, wie die an dem ersten Pfeiler aufgefundenen Kaiserbilder vermuthen lassen, die weltliche Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem versinnlicht war. Ausser diesen oberen in sich zusammenhängenden Gemälden befanden sich an den Wänden des Chorquadrates und des südlichen Kreuzarmes andere, mehr historischen Inhalts und zwar in mehreren durch Gurte getrennten über einander stehenden Reihen, reliefartig, in chronologischer Folge ohne architektonische Gliederung. Unter der Geschichte Abels ist die Johannes des Täufers sehr ausführlich gegeben, auf der gegenüberstehenden Wand unten Moses und Abraham in den beiden oberen Reihen die Legende des h. Blasius, des Schutzheiligen der Kirche, dessen Reliquien Heinrich der Löwe aus dem Orient hierhergebracht hatte, in der unteren dagegen die kürzer vorgetragene Geschichte des Thomas Becket, der jenem später als Mitpatron beigegeben wurde. In gleicher Weise sind an den unteren Wänden des südlichen Kreuzflügels die Legende

der Auffindung des h. Kreuzes durch die Kaiserin Helena und Scenen aus der Leidensgeschichte mehrerer Märtyrer, des h. Stephanus und Sebastian und anderer, dargestellt. Endlich befinden sich an den Pfeilern der Vierung kolossale Gestalten, an dem nordöstlichen Johannes der Täufer, mit Beziehung zugleich auf das himmlische Jerusalem im Gewölbe und auf sein daneben dargestelltes irdisches Leben, an den beiden südlichen Pfeilern dagegen der heilige Blasius neben seiner Legende, und dann nach dem Kreuzarme gewendet, einander gegenüber, eine weibliche und eine männliche fürstliche Figur. Die Gegenüberstellung des Täufers und des Bischofs deutet auf die Verbindung alttestamentarischer und christlicher Seligen in dem Reiche des Herrn; übrigens ist eine nähere Beziehung dieser historischen Gegenstände auf die darüber dargestellten symbolischen wenigstens nicht klar. Nur wer — wie der Verfasser dieses Buches — die Bilder des südlichen Kreuzarmes von der Tünche befreit und, wenn auch beschädigt, doch noch vor der jetzigen Ueberarbeitung gesehen hat, kann einen Begriff von der ursprünglichen Formauffassung, der Farbe und der Wirkung der schönen ornamentalen Umrahmungen haben. Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grelen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meistens ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten und der die Localfarben nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab. Die feinen und edlen Typen der Köpfe, die hier indess etwas spitz Zulaufendes haben, die schlanken Gestalten, die Verzierungen erinnern vielfach an die Decke von St. Michael zu Hildesheim, nur dass diese in der Eintheilung noch schöner, im Charakter noch strenger und würdevoller ist¹⁾. Die Zeichnung der verschiedenen Theile lässt darauf schliessen, dass sie nicht bloss, wie schon der Umfang der Arbeit annehmen lässt, von mehreren Händen, sondern auch nicht völlig aus gleicher Zeit herkommen. In den symbolischen Darstellungen des Chorquadrates und in der Geschichte Johannes des Täufers sind altchristliche Typen und byzantinisirende Anklänge vorherrschend; die legendarischen Hergänge, besonders die Auffindung des Kreuzes, zeigen dagegen eine freiere, naive Auffassung, ohne jene typische Strenge und zugleich ohne den gewaltsamen Lebensdrang der Uebergangszeit. Die sehr grossartigen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen und die Kolossalfiguren an den Pfeilern scheinen einer mittleren Zeit anzugehören, indem sie noch strenge, aber doch schon höchst bewegt und mit freier

¹⁾ Damit übereinstimmende Bemerkungen finden sich in den handschriftlichen Notizen in Waagen's Nachlass. — Vergl. auch Hotho, a. a. O., S. 179 ff.

Linienführung gezeichnet sind. Wo die Handlung im Innern eines Gebäudes vorgeht, ist dies durch eine Architektur angedeutet, welche den Durchschnitt eines Gebäudes mit seinen Dächern und Thürmchen in einem schlanken Rundbogenstyl, mit Einmischung von Kleeblattformen zeigt. Unterhalb der historischen Malereien des Chors fand man einen gemalten Teppich, und zwar in bunten prismatischen Farben, die wohl bezweckten, den Gemälden selbst eine mehr harmonische und ruhige Haltung zu sichern. Nach allem diesem dürfen wir annehmen, dass die früheren dieser Gemälde vielleicht schon im ersten Viertel, die aus dem Leben der Schutzpatrone etwa um die Zeit, wo auch der h. Thomas als solcher anerkannt war, was zuerst in einer Urkunde von 1238 ersichtlich ist, endlich die Auffindung des h. Kreuzes nach der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sind. Die ruhige Haltung der Gestalten, die geradlinig fallenden, breiteren Massen der Gewänder, die schlichte, immer unumwunden auf das Ziel gerichtete Darstellung des Historischen, die Technik, endlich der Charakter des Architektonischen sprechen hier für diese spätere Zeit.

Auch in Holland sind wenigstens in einem Falle Wandgemälde des dreizehnten Jahrhunderts dem zerstörenden Eifer der dortigen Reformation entgangen. Sie befanden sich in der 1212 gegründeten und 1263 geweihten Johanniskirche zu Gorkum, und sind vor dem Abbruche derselben im Jahre 1845 entdeckt und uns in anscheinend treuen, in der königlichen Bibliothek im Haag bewahrten Kopien erhalten. Ihre Anordnung war sehr einfach; sie gaben nur eine Chronik der Heilslehre, welche in sechs Reihen von je acht Bildern an der Wand des Chores erzählt war. Nur dreizehn dieser Bilder, theils aus dem ersten Buche Mosis, theils aus dem Leben des Heilands waren kenntlich. Die Formen sind derb und ohne Schönheitssinn, die Umrisse in starken, schwarzen Linien gezeichnet, die nackten Körper fast ohne Details, die Gewandung ist einfach und dem Körper ziemlich entsprechend, aber styllos, der Ausdruck oft roh und hart, die Farbe ohne Schattirung aufgetragen. Der Urheber stand also auf keiner hohen Stufe der Kunst. Bemerkenswerth ist aber der heitere und naive Naturalismus, der schon hier die künftige Richtung der holländischen Kunst andeutet. Nur in den Zügen Gottes und Christi ist ein Anklang an die typischen Züge, übrigens schliesst sich der Maler an die Erscheinungen seines Landes und seiner Zeit an. Die Thiere der ersten Schöpfung geben sich deutlich als Schafe, Schweine, Gänse und Kaninchen zu erkennen, die Bäume des Paradieses tragen gemeine Aepfel, am Boden sind Blumen und Blätter von unverhältnissmässiger Grösse zerstreut. Einige Male mischen sich auch scherzhafte Züge ein, wie die spätere niederländische Malerei sie liebte, bei der Scene des trunkenen Noah und seiner Söhne nascht hinter dem Rücken seiner Herren ein Bock an den Trauben des Stockes, bei der Vertreibung

aus dem Paradiese unterhält sich die einsam zurückgebliebene Schlange durch Abnagen der Blätter¹⁾.

Im südlichen Deutschland ist die Zahl erhaltener Wandmalereien dieser Epoche geringer. In Franken und Schwaben finden wir figurenreiche Darstellungen des dreizehnten Jahrhunderts nur in zwei kleineren kirchlichen Gebäuden. In der Schlosskapelle zu Forchheim²⁾ unfern Bamberg die Verkündigung, einige Propheten, das jüngste Gericht, jedoch in kleinerer Dimension, endlich als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige. Die Ausführung ist roh, aber die Motive sind bedeutend, und die stylgemässe, noch nicht durch das gothische Formprincip beherrschte Zeichnung lässt auf die Mitte des Jahrhunderts schliessen. Einen bessern Zusammenhang bilden die Malereien des Chors der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwalde³⁾; über dem Chorbogen die Verkündigung, am Gewölbe Christus und die Zeichen der Evangelisten in fünf Medaillons, an der Hinterwand Christus mit erhobener Rechten, neben ihm knieend Moses die Gesetztafeln, Johannes der Täufer das Lamm darreichend, welche ungewöhnliche Darstellung die Vereinigung von Gesetz und Gnade in Christus mit manchen sinnreichen Nebenbeziehungen andeuten dürfte. Die Gestalten sind hier übermässig schlank und die Köpfe gross, das Ganze ist aber nicht ohne Würde und anscheinend noch in das dreizehnte Jahrhundert fallend. Ausserdem kommen noch mehrere Apostelgestalten, die aber schon sehr verblichen sind, am Peterschore im Bamberger Dom vor. Dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehören zwölf Wandgemälde aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf bei Eichstädt an, welche jetzt auf dreizehn Tafeln in dem bayerischen Nationalmuseum zu München bewahrt werden. Sie erzählen die Geschichte des Daniel und der drei Männer im Feuerofen höchst lebendig und in grosser Ausführlichkeit. In ihnen herrscht die reinste Gothik in den architektonischen Motiven, und die langgezogenen Figuren mit weicher Kopfneigung in graziöser Haltung erinnern an die Handschriften-Malereien aus der genannten Zeit⁴⁾.

Manche Reste sind in der Oberpfalz vorhanden: in der Damenstiftskirche Obermünster zu Regensburg war die östliche Apsis mit einem

¹⁾ Eine ausführliche Beschreibung dieser Malereien habe ich im Tüb. Kunstbl. 1847, S. 29 gegeben. Seitdem in Farbendruck publicirt von L. J. F. Jansen, de muurschilderijen der S. Janskerk te Gorinchem.

²⁾ Waagen, Kunstw. und K. in Deutschland I, 146.

³⁾ Grüneisen, Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Tüb. Kunstbl. 1840, Nro. 96 ff.

⁴⁾ Ausführlich beschrieben in dem von Messmer und Kuhn verfassten Führer durch das bayr. Nationalmuseum, München 1868. Eine Abbildung bei Sighart a. a. O. zu S. 340.

grossen jüngsten Gericht bemalt, von welchem noch eine Reihe höchst würdevoller Figuren — wahrscheinlich aus dem Ende des 12. Jahrhunderts — übrig ist¹⁾. Ein besser erhaltenes, wohl etwas späteres Werk ist die in der Annakapelle derselben Kirche aufgedeckte Ausgiessung des heiligen Geistes. Nicht weit von Regensburg, in der runden Todtenkapelle zu Perschen ist die Kuppel mit zwei Reihen einzelner Gestalten bemalt; der thronende Christus in der Glorie, umgeben von den Aposteln auf goldenen Stühlen, darüber die Madonna mit Engeln und weiblichen Heiligen. Die langgezogenen Figuren in strenger Haltung scheinen etwas alterthümlicher als die zuletzt geschilderten Arbeiten, zeichnen sich aber durch eine edle Grossartigkeit aus.

In Oesterreich sind mehrere kleinere Kapellen mit Wandbildern geschmückt. Dem Ende des 12. Jahrhunderts mögen diejenigen im Chor der erhaltenen Kapelle zu Sieding²⁾ angehören, der ersten Hälfte des 13. die sehr pathetische Anbetung der Könige in der Concha des Rundbaues zu Mödling³⁾ und die neuentdeckten Gemälde der Dreikönigskapelle zu Tulln⁴⁾. Die bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung in den österreichischen Provinzen befinden sich aber an einer der südlichsten Stellen des deutschen Ostens, in dem Dome zu Gurk in Kärnthen. Die Bilder in der unteren Vorhalle rühren erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert her, weit älter und werthvoller sind dagegen diejenigen des darüber gelegenen Nonnenchores, der aus der ursprünglichen Bestimmung der Kirche zu einem Jungfrauenstifte herzustammen scheint⁵⁾. Hier sieht man zunächst auf der östlichen Stirnwand, über den Bogenöffnungen nach dem Mittelschiffe, die

¹⁾ Vgl. über die oben erwähnten und noch einige Arbeiten in Bayern Sighart a. a. O. mit Abbildungen auf S. 601 und 662 f.

²⁾ Mittheilungen der k. k. Centralcommission, III. S. 221.

³⁾ Ebenda, S. 263 ff, mit Abbildungen.

⁴⁾ Mittheilungen B. XVI, p. CXXIX. — Eine Zusammenstellung noch anderer österreichischer Monumente mit Wandgemälden ebenda S. 131.

⁵⁾ Vgl. die Beschreibung der Kirche und der Malereien, welche der Entdecker derselben, F. v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Kunst-Archäologie 1855, S. 69 gegeben hat. Schon 1071 war das ehemalige Nonnenkloster in einen Bischofsitz mit einem Chorherrenstifte verwandelt; wie es zugegangen, dass dennoch der Nonnenchor noch im dreizehnten Jahrhundert mit so prachtvollen Malereien geschmückt ist, bedarf einer näheren Aufklärung. Vielleicht war ungeachtet jener Umwandlung dennoch ein Nonnenkloster neben dem Chorherrenstifte beibehalten, vielleicht diente die Loge nur für die Aufnahme fürstlicher Personen und erhielt in dieser Eigenschaft jenen Schmuck. Ausführliche Beschreibungen und Würdigungen von Schellander und von Ankershofen in den Mittheilungen der Central-Commission, II, S. 289 ff. und von C. Haas in den Denkmalen des österr. Kaiserstaates, II, S. 166 ff. Neuerdings sind gute Publicationen erschienen in den Mittheilungen B. XVI, S. 126—141.

Jungfrau mit dem Christuskinde unter prächtiger Architektur mit schlanken Säulen, auf einem Throne, zu dessen Füßen, wie bei dem Salomonischen, Löwen stehen. Von dem Bogen der Architektur fliegen sieben Tauben

Fig. 131.



Wandmalerei aus dem Dome zu Gurk.

die Gaben des heiligen Geistes, ihrem Haupte zu, und neben ihr, theils an der hohen Rücklehne ihres Sitzes, theils in drei Arcaden auf jeder Seite

stehen oder sitzen reichgekleidete Frauengestalten mit dem Nimbus und meist mit einer Krone, acht an der Zahl, durch die Inschriften, soweit solche noch vorhanden, als Tugenden bezeichnet. Auch ihnen zu Füßen sind Löwen angebracht, die auf den Stufen einherschreiten und emporklettern. Alle diese Gestalten haben eine gewisse Grossartigkeit der Haltung und Strenge der Zeichnung, welche auf einen stärkeren byzantinischen Einfluss hinzudeuten scheint. Die Bilder der Schildbögen auf der Nord- und Südseite in dem östlichen Joche des Nonnenchors sind nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen, das Gewölbe enthält die Erschaffung des Adam, Gottes Gebot an das erste Menschenpaar, und den Sündenfall, während das letzte Bild, die Vertreibung aus dem Paradiese, erloschen ist. Ein Gurtbogen zeigt dann auf seiner Unterseite die Leiter Jakobs, auf welcher Engel zu dem in der Mitte befindlichen Bilde des Herrn aufsteigen. Das westliche Kuppelgewölbe giebt die Darstellung des himmlischen Jerusalem in ganz ähnlicher Weise, wie wir sie im Dome zu Braunschweig kennen gelernt haben; in den Zwickeln die vier grossen Propheten, dann ein mächtiger Mauerkranz von verschiedenfarbigen Steinen mit Aposteln und Engeln in seinen Rundbögen, und in den vier Ecken mit höher hinaufsteigenden Thürmen, welche in der Mitte des Gewölbes einen Doppelkreis tragen, das Lamm mit der Siegesfahne im inneren Kreise, im äusseren Ringe die Zeichen der Evangelisten. Die drei Schildbögen dieses Joches endlich enthalten historische Darstellungen, die heil. drei Könige, welche zu Rosse zum Christkinde ziehen, den Einzug Christi in Jerusalem und die Verklärung des Heilandes, während unter den Hauptbildern ein Fries mit Medaillons von Kirchenvätern und weiblichen Heiligen angebracht ist. Auch dieser Bildercyklus ist nicht nur der Räumlichkeit mit bewundernswürdigem Geschick angepasst, sondern auch in geistiger Hinsicht tief sinnig angeordnet und entwickelt. In dem knappen Raume sind die Hauptmomente der Heilslehre, Sündenfall und Erlösung, sowie das Walten der Kirche zusammengedrängt, und über dem Leben Christi auf Erden baut die Zukunft des himmlischen Reiches sich auf. In den Gewänden kommen scharfe, eckige Brüche vor, die Beinstellung ist hie und da gesucht, im Wesentlichen aber sind Haltung und Geberden edel und ausdrucksvoll, mitunter von tiefer Empfindung, was besonders die thronende Madonna zeigt, die das Kind an sich schmiegt und liebkost. Auch die guten Proportionen der Figuren sind bemerkenswerth, und der Künstler wusste sogar mit der Schilderung des Nackten fertig zu werden. Leider haben auch diese Malereien bedeutend gelitten, dennoch macht der Ernst der Gestalten, die grossartige Anordnung der Räume, die durch das tiefe Blau der Hintergründe harmonisch gestimmte Farbenpracht einen tief ergreifenden Eindruck. Obgleich die Anordnung der Gruppen und Farben noch einen alterthümlichen Charakter trägt, beweist doch die Gestalt der wiederholt

angebrachten Vierblätter und Vierpässe, so wie der schon gothisch stylisirten Blumen an den Gewölbgräten, endlich die spitzbogige Form der Westfenster, dass die Gemälde erst im dreizehnten Jahrhundert ausgeführt sind. Nähere Auskunft geben uns zwei Stiftergestalten, welche in den Zwickeln der grossen Bogenöffnungen unter dem Throne der heiligen Jungfrau Platz gefunden haben; sie sind als Otto electus und als Dietrich episcopus bezeichnet. Der Erste kann nur der Salzburger Dompropst Otto sein, der 1214 zum Bischof gewählt wurde, aber noch im selben Jahre vor der Weihe starb, der zweite ist offenbar Dietrich II, der 1254—1279 die bischöfliche Würde bekleidete¹⁾, und so ist uns durch diese beiden Persönlichkeiten wohl Anfang und Ende der Arbeiten nachgewiesen. Damit stimmt überein, dass gerade vom Ende des zwölften Jahrhunderts bis zum Jahr 1226 zahlreiche Maler in Gurker Urkunden vorkommen²⁾.

In der Schweiz finden sich alte Deckenmalereien, wohl noch aus dem 12. Jahrhundert, in der Kirche zu Zillis, im Canton Graubünden³⁾. Die flache Decke enthielt ursprünglich in 153 Feldern, von denen aber mehrere nicht mehr erhalten sind, Darstellungen aus der Geschichte Christi, nach der Bibel und nach den apokryphen Evangelien, und in der äussersten Reihe auf allen Seiten Sirenen, Meerungeheuer und andere fabelhafte Thiere. Die Figuren sind auffallend gedrunken, der Charakter ist durchweg ein alterthümlicher, in Tracht und Geberden tauchen zahlreiche byzantinische Reminiscenzen auf.

Die Tafelmalerei war in dieser Epoche noch von sehr geringer Bedeutung. Schon die Technik, wie wir sie in Miniaturen und Wandmalereien kennen lernen, musste davon zurückhalten; diese einfachen, gefärbten Umrisszeichnungen ohne Schattirung und Relief der Gestalten genügten wohl in dem kleineren Maassstabe des Buches oder bei der architektonischen Einrahmung und der Entfernung der Wandgemälde, nicht aber für die mittlere Dimension und die nähere Betrachtung der Tafelbilder. Auch waren Altargemälde, welche später die wichtigste Aufgabe der Tafelmalerei bildeten, damals noch nicht üblich oder doch nur sehr selten angewendet. Die Rückseite des Altars diente gewöhnlich zur Aufbewahrung von Reliquien und erhielt daher ihren Schmuck durch das in Metall oder Stein gearbeitete Behältniss derselben. Zwar ist auch jetzt häufig von gemalten Altartafeln (*tabulae altaris*) die Rede, allein in den meisten Fällen ersieht man, dass damit entweder die Platten des Altar-

¹⁾ Dietrich I. (1179—1194) ist wohl zu früh.

²⁾ Vgl. v. Ankershofen a. a. O.

³⁾ R. Rahn in den Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft, zu Zürich, Heft XXXVI, (1872), mit Abbildungen.

tisches oder die Tafeln bezeichnet sind, mit welchen man an Stelle der sonst gebräuchlichen Vorhänge (Antependia) den unteren Theil des Altartisches bedeckte¹⁾, welche, wenn sie gemalt waren, doch eine einfachere, mehr architektonische Behandlung erforderten. Allerdings wird dann in anderen Fällen ausdrücklich von gemalten Tafeln über dem Altare gesprochen; allein wahrscheinlich dachte man dabei, wie wenigstens aus einigen Urkunden klar hervorgeht, nicht an eigentliche Gemälde, sondern an colorirte Reliefs²⁾. Zwar giebt Theophilus, der sein Buch: *Diversarum artium schedula*, wahrscheinlich schon in der vorigen, spätestens aber im Anfange dieser Epoche schrieb³⁾, eine ausführliche Anleitung zu Malereien auf glatten Holzplatten und zwar ausdrücklich mit Erwähnung figürlicher Darstellungen auf denselben und mit Beziehung auf Tafeln der Altäre. Allein er setzt diese Tafeln mit blossen Thüren, sowie mit Schilden, Sätteln, Foldstühlen und Bänken in eine Kategorie, so dass man dabei wohl nicht an sehr geschätzte künstlerische Arbeiten denken darf⁴⁾. Dies wird auch durch die im Jahre 1258 verzeichneten Statuten der Pariser Innungen bestätigt. Hier kommen nämlich die Maler zwei Mal vor, im Titel 78 mit den Sattlern verbunden, wo-

¹⁾ Ducange, Gloss. s. v. *tabula altaris*.

²⁾ Dies gilt namentlich von dem Beschlusse des Generalkapitels der Cistercienser vom Jahre 1240: „*Quoniam de curiositate tabularum, quae altaribus ordinis superponuntur, clamosa insinuatio venit ad capitulum generale, praecipitur, ut omnes tabulae depictae diversis coloribus amoveantur aut colore albo colorentur.*“ Martene et Durand, *Thesaur. anecdot.* IV, 137, 3. Wäre hier an eigentliche Gemälde gedacht, so würde ganz einfach die Fortschaffung angeordnet sein, da ein „Coloriren“ mit weisser Farbe bei dem Mangel der Schattirung hier keinen Sinn gehabt und ein blosses Ueberstreichen die Kirche entstellt haben würde. Man dachte also an colorirte Reliefs und verlangte, da nur die bunte Farbe, nicht das Bildwerk Anstoss erregte, ihre Ueberweisung. Guill. Durandus im *Rationale divinerum officiorum* Lib. I, cap. 3, Nro. 17 spricht zwar ausdrücklich davon, dass man die Bilder der Kirchenväter zuweilen auf der Rücktafel des Altars male (*Generaliter autem SS. Patrum imagines quandoque in parietibus ecclesiae quandoque in posteriori altaris tabula quandoque in vestibis sacris pinguntur*). Allein da es ihm nur auf die Gegenstände ankam, ist schwerlich anzunehmen, dass er die Technik wirklicher Malerei und bemalter Plastik sorgfältig sondern wollen.

³⁾ Vgl. B. IV. S. 241.

⁴⁾ Er beginnt lib. III, c. 17 (ed. de l'Escalopier, p. 31) mit den Worten: *Tabulae altariorum sive ostiorum sic componuntur*, und spricht dann in den nächsten Kapiteln von einfachem Anstrich der Thüren und von Sätteln und der Malerei von Figuren, Thieren, Vögeln oder Blattwerk, welche an ihnen üblich war. Im folgenden Kapitel kommt dann die berühmte Stelle, aus welcher man früher und wiederum neuerlich gefolgert hat, dass die Oelmalerei schon vor den Eyck's bekannt gewesen. Der Verfasser spricht nämlich von Oelfarben, die auf Holz gebraucht werden können; allein er bemerkt auch, dass diese Farben wegen der Nothwendigkeit des Trocknens in der Sonne in *imaginibus* zu langwierig und deshalb nicht wohl anwendbar seien.

bei dann natürlich nur an Wappenmalerei zu denken ist¹⁾, und im Titel 62 mit den Bildschnitzern. Diese Innung der *Paintres et taillières ymagiers* beschäftigte sich ausschliesslich oder vorzugsweise mit heiligen Bildern, und ihre Mitglieder waren von der Pflicht des Wachtendienstes befreit, weil ihr Gewerbe im Dienste des Herrn und seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche ausgeübt werde²⁾. Sie dürfen nach dem Inhalt des Statuts in allen Arten von Holz, Stein, Knochen, Horn und Elfenbein und in allen Arten redlicher Malerei arbeiten, allein die näheren Vorschriften über die Ausübung des Handwerkes beziehen sich nur auf plastische Werke, so dass auch hierdurch wahrscheinlich wird, dass der Kirchendienst nur solche forderte, und der Unterschied zwischen den Malern dieser Innung und den mit den Sattlern verbundenen darin bestand, dass jene die reichere Bemalung kirchlicher Statuen und Reliefs ausführten, während diese auf kleinere Flachmalereien und zwar meistens heraldischer Art angewiesen waren. Ueber die Gliederung dieser Gewerke in Deutschland haben wir nicht so genaue Nachrichten, indessen finden wir wenigstens zahlreiche Fälle, in denen dieselbe Person als Maler und Bildschnitzer bezeichnet wird³⁾. Auch wissen wir, dass die Maler hier gewöhnlich mit den Schildmachern (*Clipeatores*) verbunden waren⁴⁾, und deshalb schon im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit dem Namen Schilderer bezeichnet wurden. Eine bekannte, oft angeführte Stelle im *Parcival* des Wolfram von Eschenbach ergibt nun zwar, dass diese ursprünglichen Wappenmaler schon eine gewisse künstlerische Bedeutung hatten, indem der Dichter die Schönheit seines jugendlichen Helden bei seinem ersten Ausritte durch die Bemerkung preist, dass kein Schilderer von

¹⁾ Depping, in den bereits angeführten *Réglements sur les arts et metiers de Paris*, p. 206.

²⁾ Depping a. a. O. p. 158: „par la raison que leurs mestiers n'appartient fors que au service de nostre seigneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise.“

³⁾ Z. B. Alexander, *incisor imaginum et pictor*, welcher im Jahre 1280 das Stadtsiegel von Lübeck sticht. Mithoff, *mittelalterliche Künstler Niedersachsens*. Hannover, 1866, S. 7.

⁴⁾ Wahrscheinlich war dies schon um 1205 in Magdeburg der Fall; Fiorillo II, 168. Jedenfalls wird es für Köln [und Maestricht durch die sogleich anzuführenden Verse im *Parcival* in Verbindung mit den Bezeichnungen in den kölnischen Schreinsbüchern (Merlo, die Meister der altkölnischen Malerschule) nachgewiesen. Bekanntlich erhielten sich ähnliche Verbindungen noch lange. Die im J. 1348 von Karl IV. bestätigte Prager Innung umfasste Maler, Bildhauer, Glaser, Schildmacher und Goldschläger (Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, S. 66), und die Statuten der Malergilde von Padua vom Jahre 1441 legen ihr noch das ausschliessliche Recht bei, Schilde mit Leder zu bedecken (Gaye *Carteggio d'Artisti* II, p. 44).

Köln oder Maestricht ihn besser gemalt haben würde¹⁾. Indessen darf man diese Aeußerung nicht zu hoch anschlagen, und namentlich nicht daraus folgern, dass diesen Schilderern auch schon höhere, namentlich religiöse Aufgaben übertragen wurden. Denn unserem ritterlichen Dichter mag schon die Erinnerung an eine ziemlich heraldische, aber straff zu Rosse sitzende und in frischen Farben ausgemalte ritterliche Gestalt, wie sie vielleicht nur als Träger des Wappens auf dem schon nach damaliger Sitte an der Grabstelle aufgehängten Schilde vorgekommen sein mochte²⁾, genügt haben. Wohl aber geht daraus hervor, dass keine höhere, etwa von Geistlichen betriebene Tafelmalerei blühte, indem dann der Name des niederen, handwerksmässigen Betriebes nicht zur Bezeichnung einer höheren Leistung gebraucht worden wäre.

Nach allem diesem dürfen wir uns wenigstens nicht wundern, wenn die Zahl und der Kunstwerth der auf uns gekommenen Tafelgemälde aus dieser Epoche überaus gering ist. Das älteste derselben möchte ein s. g. Antependium sein, welches aus dem Walpurgiskloster zu Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gekommen ist, der Heiland in der Glorie mit vier Heiligen, Augustinus nebst Johannes dem Täufer, Walpurgis und Helena, einfache, schwach colorirte schattenlose Umrisse von strengem und herbem Style³⁾. Sehr viel bedeutender ist ein grosses Altarwerk der Wiesenkirche in Soest, welches im Jahr 1858 aufgefunden wurde, nachdem es bis dahin durch ein grösseres Gemälde verdeckt war. Das Mittelbild enthält den Heiland am Kreuz, oben Gruppen von Engeln und die Gestalten der Kirche und der Synagoge, unten Johannes mit den klagenden Frauen und die bestürzten Widersacher. Jederseits ein kreisförmiges, von einem Quadrat umrahmtes Seitenfeld: Christus vor den beiden Hohenpriestern und die Marien am Grabe. Leise, feierlich gemessenen Schrittes nahen sie und erblicken die grossartige Erscheinung des Engels mit dem Scepter und mit ausgebreiteten Flügeln, der auf dem fortgewälzten Steine sitzt und auf das leere Grab zeigt; seitwärts, in kleinerer Dimension ein Knäuel schlafender Krieger. Strenges Blattwerk bildet die Umrahmungen, in den Zwickeln befinden sich kleinere Halbfiguren. Alle Darstellungen heben sich in gediegener Färbung mit schwärzlichen Umrissen vom Goldgrund ab. Die Scene am Grabe, besonders die Gestalt des Engels, ist nicht eine vollständig neue Erfindung, sie kommt in ähnlicher Weise wiederholt in Italien vor und wird auf ein byzantinisches Vorbild zu-

¹⁾ Von Kölne noch von Mästricht kein Schiltaere entwerfe im baz, denn als er üfem orse saz. Parz. 158, 14.

²⁾ Vgl. Ducange Glossarium s. v. Clypeus sepulchris militum appensus.

³⁾ Lübke a. a. O., S. 334. — Aquarelle im Berliner Kupferstichcabinet.

rückgehen¹⁾. Aber das Verdienst des Künstlers, der das überlieferte Motiv so zart und vollendet durchgeführt, ist darum nicht minder gross. Die noch ziemlich gestreckten Figuren sind voll Erhabenheit und Adel, in ruhig fliessende, fein gefaltete Gewänder gehüllt, jede Geberde hat den

Fig. 132.



Tafelgemälde aus der Wiesenkirche zu Soest.

Charakter des individuell Beseelten und überall wacht inmitten des alten Stils ein neues geistiges Streben auf.

Ungefähr gleichzeitig, vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts

¹⁾ Vgl. v. Quast in der Zeitschrift f. christl. Arch. und Kunst, II, S. 283, mit Abbildungen, die auch im 8. Bande von E. Försters Denkmälern wiederholt sind. Auch auf einem Buchdeckel in vergoldetem Silber von byzantinischer Arbeit, das aus der Abtei von St. Denis stammend, sich jetzt im Louvre befindet, kommt dieselbe Gestalt des Engels vor. Vgl. Labarte a. a. O. Album I. pl. 26.

mögen zwei Tafeln in der Nicolaikapelle des Domes zu Worms sein, einzelne Heilige auf gemustertem Goldgrunde¹⁾, etwas jünger, etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, eine Tafel mit Momenten aus der Passionsgeschichte in der Klosterkirche von Heilsbronn bei Nürnberg²⁾. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint endlich ein Antependium in der Klosterkirche zu Lüne bei Lüneburg zu stammen, auf welchem Christus in der Glorie und daneben in acht kleineren Bildern Szenen aus der Kindheit und aus der Passionsgeschichte des Heilandes unter Spitzbögen und in steifer aber fester Zeichnung dargestellt sind³⁾. Endlich können wir hieher noch die Malereien rechnen, mit welchen die Thüren eines Schrankes in der Kathedrale von Noyon verziert sind⁴⁾; einfache Figuren auf gemustertem Grunde vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ohne erheblichen Kunstwerth, wohl aber bei der Seltenheit solcher Möbeln aus dieser Epoche als ein Beispiel ihrer Ausstattung merkwürdig.

Wichtiger waren mehrere andere Zweige der zeichnenden Kunst, namentlich das Graviren in Metall und die Teppichstickerei. Schon Theophilus giebt ausführliche Anleitung zum Graviren; er beschreibt die Instrumente, durch welche man Figuren, Vögel, Thiere und Blumen in dieser Weise darstellen und demnächst durch farbige Ausfüllung der Umrisse als Nigellum anschaulich machen könne. Meistens diene diese Technik nebst der mit ihr verbundenen Emailmalerei und in Verbindung mit der Plastik zur Ausstattung von Kirchengewandstücken, in welcher Beziehung ich weiter unten auf sie zurückkommen muss. Indessen wurde sie doch auch schon auf grösseren Tafeln, zu Altarvorsätzen oder ähnlichen Zwecken, oder gar zu Grabplatten verwendet. Die meisten solcher gravirten Grabplatten stammen zwar erst aus dem vierzehnten Jahrhundert, indessen kamen sie im westlichen Frankreich schon früher vor, und auch in Deutschland beweist die des Bischofs Yvo in St. Andreas zu Verden, dass man sich schon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an eine so grosse Arbeit wagte.

Häufiger war der Gebrauch der Teppiche, welche theils als Dorsalia die Rücklehnen der Chorstühle bedeckten, theils an Festtagen die Wände

¹⁾ Kugler, *Gesch. d. Malerei*, zweite Ausg. I, 167, und *D. Kunstblatt* 1854, S. 41.

²⁾ Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* I, 310. Dagegen dürfte das (überdies sehr übermalte) Altarbild in der Jakobskirche zu Nürnberg (daselbst S. 264) schwerlich schon in das dreizehnte Jahrhundert gehören: die undeutliche, in Ziffern geschriebene Jahreszahl scheint bei einer Restauration im 15. Jahrh. hinzugefügt.

³⁾ Waagen, im *D. Kunstbl.* 1850, S. 148.

⁴⁾ Vgl. Vitet, *Descr. de la Cath. de Noyon*; Didron, *Annales archéol.* IV, 369, und Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier* I, p. 10, wo auch eine farbige Abbildung gegeben ist. Die Malereien sind übrigens nicht unmittelbar auf dem Holze, sondern auf einer an demselben befestigten Leinwand ausgeführt.

der Kirchen schmückten. Verzeichnisse aus dem zwölften Jahrhundert und der grosse Vorrath, welcher trotz aller Beraubungen und Zerstörungen sich noch jetzt in einzelnen Kirchen erhalten hat¹⁾, können uns eine Vorstellung von ihrer vielfachen Anwendung geben. Die feinsten und elegantesten Arbeiten dieser Art waren im Orient, im byzantinischen Reiche oder in muhamedanischen Gegenden, verfertigt und durch den Handel hierher gebracht, und enthielten zuweilen historische Darstellungen, meistens aber mannigfache Muster mit Thiergestalten und Pflanzengewinden²⁾; der Geschmack daran hatte sich so sehr im Abendlande eingebürgert, dass noch im dreizehnten Jahrhundert in Paris zwei besondere Innungen von Teppichwebern bestanden, von denen die eine vornehmere, saracenische, die andere nur einheimische Teppiche lieferte³⁾. Aber schon längst hatten sich auch die Klöster mit dieser Art von Arbeit beschäftigt und nach dem vorherrschenden Triebe der Zeit sie auch zu historischen Darstellungen benutzt. Vor allem geschah dies in den Nonnenklöstern, denen es die ihnen am Meisten zusagende Beschäftigung gewährte, aber auch von Mönchen wurde es mit strenger Technik betrieben, wobei man zum Theil besonders dafür ausgebildete Arbeiter (tapetiarii) hatte, welche sich an die ausgedehntesten Gegenstände wagten, so dass z. B. ein Teppich im Kloster Wessobrunn die apokalyptischen Visionen enthielt⁴⁾.

Ich begnüge mich hier, ein Werk dieses Nebenzweiges der zeichnerischen Kunst anzuführen, weil dasselbe für die Richtung des deutschen Kunstsinnes bezeichnend ist: die in dem Schatze der Stifskirche von Quedlin-

¹⁾ Vgl. über die Teppiche im Dome zu Mainz in der Mitte des zwölften Jahrhunderts, Kugler Gesch. d. Mal., 2. Ausg. I, 171. — Im Dome zu Halberstadt (Kugler kl. Schr. I, 131) und in der Lorenzkirche zu Nürnberg finden sich jetzt noch bedeutende Sammlungen von Teppichen, von denen einzelne dort wohl aus dem elften oder zwölften, hier aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen.

²⁾ Die Literatur über diesen Gegenstand (vgl. Bd. IV, S. 246) ist durch die Mittheilungen über die „*étoffes historiées*“ von Cahier und Martin in den *Mélanges d'Archéologie* (Vol. II, p. 101 und 233 ff., III, 116 und 289) und besonders durch die auf 37 Blättern gegebenen höchst vortrefflichen farbigen Abbildungen, so wie durch das wichtige Werk von Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en occident, principalement en France, pendant le moyen âge*, Vol. I, Paris 1852, bedeutend bereichert.

³⁾ Depping a. a. O., S. 126. Die „*Tapissiers de tapis sarrasinois*“ sind, wie die *Peintres ymagiers*, vom Wachtdienste befreit, weil sie, wie wiederum ausdrücklich angeführt ist, nur für die Kirche und für hohe Personen, für den König, Grafen und Edelleute, arbeiteten. Den „*Tapissiers de tapis nostrez*“ ist solche Gunst nicht verliehen.

⁴⁾ S. die näheren Anführungen und Belege bei Fiorillo, Deutschland I, 298.

burg aufbewahrten, wahrscheinlich unter der Leitung einer um 1200 lebenden Aebtissin Agnes gewirkten Teppiche¹⁾ mit Darstellungen aus der Vermählung des Mercurius mit der Philologie [nach dem schon früher erwähnten Werke des Marcianus Capella. Der Gegenstand war noch aus den klassischen Bestrebungen der Ottonenzeit her beliebt und schon damals auf Teppichen behandelt²⁾, vielleicht hatte daher der Zeichner ein älteres Vorbild, aus dem er das Kostüm entlehnte; aber nicht bloss dieses, sondern die ganze Auffassung und Haltung verräth Verständniss und Sinn für die Schönheit der antiken Kunst. Die Zeichnung des Nackten ist frei, richtig und mässig, der Faltenwurf einfach und entsprechend, die Gebehrden sind anmuthig und würdig, einige Gestalten von wahrhaft überraschender und ausgezeichneter Schönheit. Besonders gilt dies von zwei Stücken dieses Teppichs, von dem, auf welchem sich Mercur selbst und unter anderen Gestalten auch die Psyche (hier Sichem genannt), und von dem, worauf sich Pudicitia, Fortitudo und Prudentia befinden, während die anderen zu demselben Teppich gehörigen Stücke [weit geringer und offenbar nach Vorzeichnungen eines anderen Meisters gearbeitet sind. Die Behandlung ist auch dadurch interessant und lehrreich, dass sie zeigt, wie diese vorübergehende Belebung der antiken Form dazu dienen konnte, den Uebergang von der byzantinisirenden Weise zu dem späteren, am Ende der Epoche aufkommenden Style zu bilden. Indem nämlich der Künstler die unnatürliche und unerfreuliche Trockenheit jenes älteren Styles vermeiden, frischeres und volleres Leben geben will, indem er hierbei die Antike im Auge hat, geht er doch schon über das Maass derselben hinaus, und streift an jene breitere, sinnlichere Form, die in der Sculptur des gothischen Styles ihre Ausbildung erhielt.

Frankreich und England sind an Ueberresten der Malerei aus dieser Epoche viel ärmer als Deutschland, vielleicht nur aus dem Grunde, dass in beiden Ländern der spätere Zeitgeschmack und die Stürme der Religionskriege und der Revolution gründlicher zerstörend gewirkt haben. Wenigstens belehren uns in Beziehung auf England eine Reihe urkundlicher Nachrichten, dass die Wandmalerei hier unter der Regierung Heinrich's III.

¹⁾ Vgl. Kugler und Ranke, Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 147 und S. 75, auch (mit einer Abbildung) in Kugler's kl. Schr. I, 635. Eine andere Abbildung in den Kunst-Denkmalern in Deutschland, 5. Lief. (Schweinfurt 1845).

²⁾ In Ekkehard's Casus Sii. Galli (Pertz Monumenta, Vol. II) wird erzählt, dass die Herzogin Hedwig im zehnten Jahrhundert dem Kloster einen Teppich mit demselben Gegenstande geschenkt habe.

(1216—1272) blühte und in grossem Umfange betrieben wurde. Heinrich war ein schwacher, unzuverlässiger Fürst, aber der Kirche ergeben und ein so eifriger Gönner und Beförderer der Kunst, wie ihn das Mittelalter bisher noch nicht gehabt hatte. Er hatte beständig in äusseren Kriegen und mit inneren Unruhen zu kämpfen und war, wie die meisten Fürsten seiner Zeit, fast immer in Geldverlegenheit. Aber gerade jetzt nahm der Handel der britischen Insel einen ausserordentlichen Aufschwung, neuentdeckte Gold-, Silber- und Kupferminen vermehrten den Nationalreichtum in unerwarteter Weise¹⁾, und diese Gunst der Umstände machte es ihm möglich, die Mittel für die Befriedigung seiner Kunstliebe von seinem Volke zu erlangen. Eine Reihe von Befehlen, die in den Archiven erhalten sind²⁾, giebt uns eine Anschauung von dem Umfange dieser königlichen Kunstpflege. Gleich nach seiner Grossjährigkeit, im zwölften Jahre seiner Regierung, finden wir den ersten Auftrag zur Ausmalung eines königlichen Zimmers, in späteren Jahren, besonders von etwa 1248 an, werden die Bestellungen häufiger und umfassender. Die meisten betreffen Kapellen und Gemächer des Königs und der Königin in den Schlössern zu Winchester, Westminster und Windsor, im Tower zu London und in Guildford, doch wird auch die von Heinrich neuerbaute Kirche der Westminsterabtei und das Kloster zu Glastonbury reichlich bedacht. Die Aufträge sind zum Theil sehr unbestimmt; des Königs Gemach in Winchester soll mit denselben Geschichten, welche früher darin dargestellt waren, ein anderes Zimmer daselbst mit Geschichten des alten und neuen Testaments, die nicht näher bezeichnet sind, ausgemalt werden³⁾. Später werden wenigstens die Gegenstände genauer angegeben, einige Male auch mit näherer Aeusserung über die Art der Ausführung. Häufig wird die Anwendung guter Farben (*bonis* oder *optimis coloribus*) oder eine würdige Ausführung (*uti melius et decentius fieri potest*) anempfohlen, bei zwei Cherubim sogar ausdrücklich vorgeschrieben, dass sie heiteren und freundlichen Antlitzes sein sollen (*cum hilari vultu et 'jocoso*). Die Gegenstände sind meist, auch in den Wohnzimmern, religiösen Inhalts; doch kommt auch

¹⁾ Siehe darüber Lappenberg's von Pauli fortgesetzte Geschichte von England, III, S. 843 ff.

²⁾ Diese Urkunden von Vertue gesammelt und aus seinen Notizen bei Walpole, in den *Anecdotes of painting*, theils in Vol. I der ersten, theils in der späteren Prachtausgabe angeführt, sind bei Fiorillo, *Gesch. d. z. K.* Bd. V, S. 91 ff. gut zusammengestellt. Einige Nachträge dazu liefert noch Pauli a. a. O. Dass ein Bilderhandel existirte, wird durch eine interessante Notiz bewiesen. Im Jahr 1233 befiehlt der König, Bilder des heiligen Johannes des Evangelisten und Stephanus machen zu lassen, oder, wenn solche vorhanden, zu kaufen (*vel emi si prompte inveniatur*), Eastlake, *materials for the history of oil painting*, S. 560.

³⁾ Fiorillo a. a. O. S. 91 und 94.

die Darstellung eines Spieles oder Wahlspruches¹⁾, die von Scenen aus der Historie von Antiochien, einer damals beliebten Romanzensammlung über den Kreuzzug König Richard's²⁾, und endlich die Geschichte Alexander's vor. Besonders berühmt war das im Jahre 1834 durch Brand zerstörte gemalte Zimmer („Painted chamber“) im Palast von Westminster, des unter Heinrich III. seinen Schmuck erhalten hatte. Der Saal war 80 Fuss lang, 26 Fuss breit und 31 Fuss hoch. Die Malereien waren später durch Teppiche aus der Zeit Carls II. bedeckt und wurden erst im Jahre 1800 bei Gelegenheit einer Herstellung wieder aufgefunden³⁾. Die Befehle, welche sich auf künstlerische Arbeiten beziehen, sind meistens an die gewöhnlichen Beamten des Königs, an die Vicegrafen, Sheriffs, Kastellane oder an den Schatzmeister gerichtet, und bezeichnen keinen bestimmten Maler, so dass die Wahl desselben und die weitere Anordnung der Malereien anscheinend dem Beamten überlassen war. Doch kommen auch besondere Aufseher der Arbeiten vor, an welche die Zahlungen geleistet werden sollen und denen die künstlerische Leitung eher anvertraut werden konnte. So anfangs der Goldschmidt Odo, wie man vermuthet hat ein Deutscher, dann dessen Sohn Edward, welcher Abt von Westminster geworden war. Bei den Malereien aus der *Historia Antiochiae* wird dieser noch weiter an Thomas Espervir verwiesen, der ihm das Nähere sagen soll, und also mündliche Instructionen des Königs haben musste. Vom Jahre 1250 an finden sich dann auch namhaft gemachte Maler, mit denen der König selbst Rücksprache genommen hatte und sich darauf in seinem Befehle bezieht (*sicut rex ei injunxit*), offenbar um den Malern dem Beamten gegenüber grössere Freiheit zu gewähren. Diese Maler sind gleichzeitig ein Bruder Wilhelm, Mönch zu Westminster, ein anderer Willielmus, der den Beinamen Florentinus hat⁴⁾, und endlich ein Magister

¹⁾ Bei Walpole a. a. O. S. 6, aus dem Jahre 20 der Regierung. Der Auftrag lautet wörtlich dahin, das Spiel (*ludum*): Wer nicht giebt, was er hat, erlangt nicht was er wünscht, zu malen; sehr wahrscheinlich sagte aber der Spruch dem freigebigen Könige zu, so dass er ihn als seine Devise behandelte.

²⁾ Wie es scheint, wurden dabei Miniaturen benutzt, wenigstens lässt sich der König einige Zeit vorher „*librum magnum Gallico idiomate scriptum, in quo continentur gesta Antiochiae et regum aliorum*“ übersenden. Fiorillo a. a. O. S. 99 und 103.

³⁾ Eine Beschreibung des Saals haben zwei Franziskanermönche aus Irland geliefert, welche auf einer Reise nach Jerusalem im Jahr 1322 auch London besuchten (Manuscript jetzt in der Bibliothek von Benet's College in Cambridge). Nach ihnen waren darin alte Kriegsgeschichten der Bibel „*ineffabiliter depictae*“. In der That war dort die Geschichte der Makabäer, dann aber auch die Eduards des Bekenners dargestellt. Vgl. Brailey and Britton, *History of Westminster Palace* S. 419.

⁴⁾ Walpole, Cap. 24, und nach ihm Fiorillo (S. 100) halten beide Wilhelm, den Mönch von Westminster und Wilhelm den Florentiner, für dieselbe Person; wohl mit Unrecht, da beide Maler fast gleichzeitig (im Jahre 44 der Regierung des Königs) mit

Walter. Alle drei erhalten die Bezeichnung als Maler des Königs, und jener Wilhelm von Florenz wurde auch später zum Aufseher der Arbeiten im Schlosse zu Guildford ernannt. Meistens handelt es sich um Wandmalereien, doch ist auch die Tafelmalerei nicht unberücksichtigt; die Geschichten der Heiligen Nicolaus und Catharina und die Jungfrau Maria sollen für verschiedene Stellen der Westminsterkirche auf Tafeln gemalt werden¹⁾. Von dem künstlerischen Werthe dieser Arbeiten oder anderer englischer Malereien aus dieser Epoche können wir freilich nicht näher urtheilen, da es an erheblichen Ueberresten gänzlich fehlt²⁾, indessen zeigt die veränderte Form der Aufträge, die Namhaftmachung der Maler und die Zuziehung eines Italieners die wachsende Theilnahme des Königs, auch geben sowohl die Sculpturen, die wir weiter unten kennen lernen werden, als die oben erwähnten Miniaturen ein Zeugniß von bedeutenden Fortschritten des Kuustsinnes, die sich auch in der Wand- und Tafelmalerei geäußert haben müssen.

In Frankreich ist äusserst Weniges erhalten. Aus dem zwölften Jahrhundert stammen ihrem Style nach die Gestalten Christi und einiger Heiligen an den Wänden der uralten Kirche St. Jean in Poitiers³⁾, aus

Malereien an verschiedenen Orten, der eine in Windsor, der andere in Guildford beauftragt wurden. Ueberdies wird der Florentiner auch später niemals als Frater bezeichnet, was bei einem Mönche nicht leicht unterblieben wäre, und endlich mag die stets wiederholte, umständliche Benennung des Frater Wilhelmus als Mönch von Westminster gerade darauf deuten, dass man ihn von jenem anderen gleichnamigen Maler unterscheiden wollte. Eher wäre denkbar, dass jener Frater Wilhelmus natione Anglus, S. Francisci socius secundus, den wir als den Maler einer Miniatur in den Schriften des Math. Parisiensis kennen gelernt haben, mit dem Mönch von Westminster identisch ist. Die Verschiedenheit jener beiden William ist bewiesen bei John Gage Rokewode, Account of the Painted chamber, in „Vetusta Monumenta“, London 1842, namentlich dadurch, dass Wilhelm der Florentiner täglich nur 6 Denare, William von Westminster aber 2 Schillinge erhält.

¹⁾ Fiorillo a. a. O. S. 93 und 97. Die Anweisung von drei Eichen an den Sacristan von Glastonbury „ad imagines inde faciendas et ponendas in ecclesia sua“ ist gewiss nicht (wie Fiorillo a. a. O. annimmt) auf Gemäldetafeln, sondern auf plastische Arbeiten zu beziehen.

²⁾ In der Galilaea der Kathedrale von Durham und im Chore der Westminsterkirche einige, jedoch kaum noch kenntliche Figuren. Auch die in den Vetusta monumenta, Vol. III, tab. 3, mitgetheilten Abbildungen der wahrscheinlich um 1280 in der Magdalenenkapelle bei Winchester gefertigten Malereien sind unbedeutend. Eine vollkommene Serie ist 1858 in Chalgrave Church, Oxfordshire, aufgedeckt worden, rührt aber wohl kaum noch aus dem XIII. Jahrhundert her. Der geringe Sinn für decorative Anordnung und Theilung der Wandflächen ist hier auffallend; Archaeologia, vol. XXXVIII, S. 421, mit Abbildungen.

³⁾ Mérimée, Voyage dans l'Ouest, p. 380. Publicirt in den Archives de la comm. des mon. hist.

dem dreizehnten die umfangreichen, aber sehr zerstörten Wandmalereien in der Krypta der Kathedrale von Chartres, geringere Ueberreste in der Kirche zu Fretigny derselben Diöcese, in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, ein Bild der Jungfrau über dem Portale einer alten Kapelle im Dome zu Rheims. Vielleicht gehören auch die Gemälde im Chore der kleinen Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-Presles in der Champagne, der Heiland als Weltrichter mit Heiligen und Engeln, noch in diese Epoche¹⁾. Unter den Wandmalereien in der Kirche S. Philibert in Tournus rühren nur einige Fragmente in der Krypta und die Bemalung der Gurtbögen mit Ornamenten und Thierbildungen aus dem dreizehnten Jahrhundert her, und jedenfalls war die Kirche nicht ganz, sondern nur stellenweise bemalt²⁾. In Lothringen weist das Refectorium der Templer in Metz, ein zweischiffiger Saal, heut ein Magazin der Citadelle, Malereien des dreizehnten Jahrhunderts auf³⁾, in Belgien sind solche in den Kreuzschiffen der Kathedrale von Tournay entdeckt worden. Ein Bild scheint eine Darstellung des himmlischen Jerusalems zu sein, eine Gruppe von Engeln, unter welchen — laut Beischrift — Michael und Gabriel in reichen Tuniken; in der Ferne Mauern und Thürme. Ein zweites enthält eine Scene aus der Legende der heiligen Margaretha, die, mit der Spindel im Arme Schafe hütend, von dem Präfecten Olybrius von Antiochien erblickt und weggeführt wird⁴⁾.

Die geringe Zahl dieser Ueberreste lässt sich nicht bloss dadurch erklären, dass die Richtung, welche die Architektur seit dem Anfange der Epoche nahm, der Wandmalerei in den Kirchen die Fläche entzog. Denn in Kapitelsälen, Kreuzgängen und Schlössern blieb noch Raum genug, und doch haben wenigstens die französischen Archäologen uns keine Nachrichten gegeben, welche, wie in England, auf grössere Unternehmungen dieser

¹⁾ Organ für christl. Kunst, 1855, S. 288. Der Berichterstatter findet die Malereien denen von Ramersdorf ähnlich, welche nach meiner Meinung erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzurechnen sind.

²⁾ Vgl. Archives de la comm. des mon. hist., Text, S. 13. Andere dort vorhandene Wandbilder, z. B. das in den Archives publicirte jüngste Gericht, gehören erst dem vierzehnten Jahrhundert an.

³⁾ Viollet-le-Duc, dict. de l'archit. VII, S. 94 ff.; Revue archéologique, B. X, 1853.

⁴⁾ Näher beschrieben, mit Abbildungen, durch Abbé Voisin im Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1865. Vgl. Michiels, 2. Aufl. II, S. 401. — Die älteren romanischen Partien zeigen auch noch Spuren malerischer Ausschmückung. Auch im Hôpital de la Biloque in Gent und im Schlosse Nieuport sind Malereien entdeckt worden, ziemlich grob, mit schwarzen Umrissen, ohne wesentliches Interesse. Michiels, 2. Aufl., I, S. 412.

Art schliessen lassen. Man darf daher wohl annehmen, dass die Wandmalerei vernachlässigt war. Auch ist dies sehr wohl erklärlich. Die raschen Fortschritte der Architektur, die Begeisterung, mit der sie verfolgt wurden, nahmen die künstlerischen Gemüther so sehr in Anspruch, dass eine Kunst, welche ausserhalb dieser Strömung lag, keine grosse Anziehungskraft üben konnte. Dies musste um so mehr die Wandmalerei treffen, als inzwischen eine andere Art der Malerei aufgekommen war, die mit dem gothischen Style so enge zusammenhing, dass sie für ihn fast eine nothwendige Ergänzung, er für sie wenigstens die natürliche Einrahmung bildete.

Ich spreche von der Glasmalerei. Allerdings war sie nicht eine neue, dem gothischen Style gleichzeitige Erfindung, vielmehr hatte sie bei seinem Entstehen schon eine gewisse Ausbildung erlangt. Aber er ergriff sie mit Eifer und wandte sie in ausgedehnterem Maasse an.

Ihre Erfindung fällt vielmehr in eine ziemlich frühe Zeit und ist wie die meisten Erfindungen in ein gewisses Dunkel gehüllt. Wie es scheint, wurde sie durch die mangelhafte Technik der Glasfabrikation, welche von den Römern auf das Mittelalter übergegangen war, erleichtert und befördert. Farbloses Glas war schon bei den Römern seltener und theurer gewesen, als farbiges, auch war die Zubereitung desselben so unvollkommen, dass es, wo wir es an antiken Geräthen finden, meist einen blauen oder grünen Anflug hat. Im früheren Mittelalter verstand man noch weniger es zu bereiten und kannte nur farbiges dunkles Glas, so dass noch ein Dichter des zwölften Jahrhunderts bei der Schilderung des Sardonyx den Vergleich brauchen konnte, das er „schwarz wie Glas“ sei. Glasfenster waren den Römern und ebenso den Erbauern der alten christlichen Basiliken unbekannt gewesen; erst seit dem vierten Jahrhundert werden sie erwähnt, und zwar immer als etwas Kostbares und Seltenes. Das Bedürfniss der nordischen Gegenden, wo man nicht einmal wie in Italien ihre Stelle durch durchscheinenden Marmor oder Alabaster ersetzen konnte, begünstigte ihre Verbreitung; allein man war in der Bereitung grösserer Tafeln eben so unerfahren, wie in der des farblosen Glases, so dass diese Fenster nur aus verschiedenfarbigen kleinen Stücken bestanden. Daher war es denn fast eine Nothwendigkeit, dass man diese Vielfarbigkeit zu regeln und eine Art von musivischem Muster hervorzubringen suchte, was dann wieder bei dem vorherrschenden Drange nach Darstellungen heiliger Gegenstände den Wunsch anregen musste, in gleicher Weise Figuren zusammensetzen zu können¹⁾.

¹⁾ Vgl. ausser den Bd. IV S. 243 angeführten Werken: Abbé Texier, *Hist. de la peinture sur verre en Limousin*; Marchand, *Verrières de la cath. de Tours*, Hucher, *Vitraux de la cath. de Mons*; Capronnier, *Vitraux de la cath. de Tournai*, mit Text

Indessen war dieser letzte Schritt keineswegs leicht, indem man denn doch im Besitze wenigstens einer mit dem Glase verschmelzbaren Farbe sein musste, um die Gesichtszüge und andere Details hineinzeichnen zu können.

Wo diese wichtige Erfindung gemacht ist, steht nicht völlig fest. Jedenfalls weder in England, wo man sie erst um 1200 nachweisen kann, und wo die Glasfabrikation auch später noch so zurückblieb, dass man farbige Gläser aus Rouen verschrieb¹⁾, noch in Italien, wo sie wahrscheinlich nicht vor dem vierzehnten Jahrhundert in Anwendung kam²⁾. Die ältesten solchen Fensterschmuck erwähnenden Nachrichten sind vom Ende des zehnten Jahrhunderts und weisen auf Deutschland, Lothringen und das östliche Frankreich. Der Danksagungsbrief des Abtes von Tegernsee in Bayern an den Stifter des Klosters, in welchem er den Farbenreichtum und die Malereien der neuen Fenster rühmt, lässt es zwar zweifelhaft, ob dabei an wirkliche Gemälde, oder nur an Muster, welche durch blosse Zusammensetzung farbiger Glasstücke gebildet waren, zu denken ist³⁾. Dagegen enthielten die Fenster der Klosterkirche von St. Remy in Rheims, welche

von Decamps und le Maître d'Austaing; E. Didron, *Histoire de la peinture sur verre en Europe*, *Annales archéol.* B. XXIII; E. Lévy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe, et particulièrement en Belgique*, Brüssel 1854—1860. Viollet-le-Duc, *Dict.* IX, 373, s. v. vitrail.

¹⁾ Fiorillo, V, 135; vgl. mit Gessert, *Gesch. der Glasmalerei*, S. 65.

²⁾ Wenn Leo von Ostia von dem Abt Desiderius von Monte Casino unter anderem rühmt: *Illud (den Kapitelsaal) vitreis fenestris consternens colorum varietate depinxit*, spricht er offenbar nicht (wie Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, annimmt) von wirklichen Glasmalereien, sondern nur von dem farbigen Scheine, mit welchem die Gläser das Innere des Raumes bemalten.

³⁾ Der Brief des von 983 bis 1001 dem Kloster vorstehenden Abtes Gozbert an einen nicht näher bekannten Grafen Arnold nach Pez *Thesaurus Anecdotorum* Tom. VI, Pars 1, p. 122, bei Gessert, a. a. O. S. 25 ganz abgedruckt, sagt nämlich: *Merito pro vobis Deo supplicamus, qui locum nostrum talibus honoribus sublimastis, qualibus nec priscorum temporibus comperti sumus, nec nos visuros esse sperabamus. Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se miratur insoliti operis varietates.* Der Abt spricht also von einem ungewöhnlichen Schmucke, von welchem er noch nicht einmal durch Erfahrung Kenntniss gehabt habe. Indessen kann sich dies, da die Ausstattung der Kirche in Tegernsee und wahrscheinlich auch in den benachbarten Klöstern so ärmlich gewesen war, dass man sich begnügt hatte, die Fenster mit alten Lappen zu schliessen, recht wohl auch auf bloss farbige mosaikartige Muster des Glases bezogen haben. Und eben so wenig lässt der Ausdruck: *discoloria picturarum vitra*, mit Sicherheit auf Figurenmalerei schliessen, vielmehr würde der dankbare und volltönende Worte liebende Abt schwerlich eine Anspielung auf die heiligen Gestalten, wenn die Fenster solche enthalten

der neue Erzbischof Adalbert stiftete, bereits Historien, so dass das erste Beispiel wirklicher Glasmalerei in Frankreich vorkommt, aber als Stiftung des deutschen von Metz hierher berufenen, kunstliebenden Erzbischofs¹⁾.

Eine andere frühzeitige Erwähnung führt uns nach Burgund, indem der Verfasser einer Chronik von St. Benigne in Dijon bei Erwähnung der h. Pascasia, deren Reliquien hier bewahrt wurden, bemerkt, dass das Martyrium derselben auf einem im Kloster bewahrten alten Glasfenster gemalt sei. Hier wird also von wirklicher Glasmalerei gesprochen, indessen steht weder die Lebenszeit des Chronisten noch der Zeitpunkt der Anfertigung des von ihm erwähnten Gemäldes fest, so dass beide erst in das zwölfte Jahrhundert fallen können²⁾.

Zuverlässig ist nur, dass Theophilus die Glasmalerei und zwar ganz in dem Umfange, wie sie in dieser Epoche geübt wurde, kannte, da er vollständige Anleitung zu ihrer Ausführung giebt. Da er im zwölften Jahrhundert und zwar in Deutschland schrieb, so steht dadurch fest, dass damals diese Kunst hier bekannt war. Allein freilich ist dann sogleich zu erwähnen, dass er in wiederholten Aeusserungen in Beziehung auf Farbenreichtum und Farbenschönheit der Fenster Frankreich den Vorzug giebt³⁾, dass also diese neue Kunst, wenn in Deutschland erfunden, jedenfalls frühzeitig nach Frankreich übergegangen sein und dort einen dankbaren Boden gefunden haben musste.

Auch haben wir andere Spuren, dass sie hier frühe verbreitet war. Schon im elften Jahrhundert erhielt das Kloster St. Hubert in den Ardennen, also an der damaligen Westgrenze Deutschlands, seine als schön gerühmten Fenster durch einen zu diesem Zwecke aus Rheims berufenen Künstler⁴⁾. In der Provinz von Limoges, welche durch die schon längst

hätten, unterdrückt haben. Vgl. Gessert und Wackernagel a. a. O., welche in dem Briefe wirklich ein Zeugniß für vollständige Glasmalerei zu finden glauben, mit Kugler, *Gesch. d. Mal.* I, 174, der nur den Beweis der Buntfarbigkeit darin findet.

¹⁾ Vgl. oben IV, S. 244. — Pertz, *Monum. Scr.* III, p. 613.

²⁾ *Chron. S. Benign. Divion.* bei d'Achéry, *Spicil.* tom. II, p. 383: *Ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura.* Die Chronik schliesst zwar mit dem Jahre 1052, allein sie deutet keinesweges an, dass der Chronist um diese Zeit lebte, und noch weniger sagt dieser, wie Emeric David, *Hist. de la peinture au moyen âge*, ed. Jacob., p. 79, annimmt, dass dies Glasgemälde aus der älteren, durch Karl den Kahlen restaurirten Kirche herstamme. Es liegt daher gar kein Grund vor, das unbestimmte „antiquitus facta“ auf die Zeit dieses Königs, oder gar, wie die Benedictiner von St. Maure in der *Hist. litt. de la France* VI, 66, und ihnen beistimmend der neuere Herausgeber des Theophilus, Robert Hendrie p. XI der Vorrede, auf die Karls des Grossen zu beziehen.

³⁾ Vgl. Bd. IV S. 241 und S. 243. Anm. 2.

⁴⁾ *Historia Andagienis monast.* c. 12, bei Martene et Durand *Amplissima collectio* I, 423: *Illuminavit quoque oratoria pulcherrimis fenestris, quodam Rogerio conducto* Schnaase's *Kunstgesch.* 2. Aufl. V.

betriebene verwandte Technik der Emailmalerei dazu befähigt war, hat man Glasmalereien vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, wenn auch nur mit Mustern, nicht mit Figuren gefunden¹⁾. Im zweiten Viertel des Jahrhunderts giebt die Regel der Cistercienser vom Jahre 1134, indem sie Glasmalerei in den Kirchen des Ordens verbietet, ein Zeugniß, dass diese schon sehr verbeitet sein mussten²⁾, und gleich darauf, um 1140, wussten die Mönche der Klöster Bonlieu (Creuze) und Obasine (Corrèze) dieser Regel und zugleich ihrem Geschmack dadurch zu genügen, dass sie die Fenster ihrer Kirchen in grauem Glase mit Blattverschlingungen und Mustern ausfüllten, welche milderes Licht und einen gefälligen Anblick gewährten³⁾. Um dieselbe Zeit liess aber auch der schon oft genannte Abt Suger für seine Kirche zu St. Denis eine Reihe von gemalten Fenstern ausführen, von denen nach dem ausführlichen Berichte seines Lebensbeschreibers jedes eine ziemlich grosse Zahl chronologisch oder symbolisch verbundener historischer Gegenstände enthielt. Die meisten dieser Fenster sind bei den späteren Herstellungen der Kirche untergegangen, einige jedoch erhalten, welche uns Auskunft über die Behandlung und Anordnung des anscheinend überreichen Stoffes geben. In jedem derselben befinden sich nämlich auf blauem, von rothen Streifen rautenförmig durchkreuzten, und von einer helleren Einrahmung umschlossenen Grunde neun Medaillons, drei in der Spitze des Bogens, die sechs unteren je zwei neben einander zwischen den geraden Fensterwänden, jene nur mit Arabesken, diese mit historischen Darstellungen. Die Figuren sind darin von sehr kleiner Dimension und die historischen Momente, so inhaltreich sie erscheinen, vermöge der dem Mittelalter geläufigen andeutenden Sprache, immer nur durch wenige Gestalten dargestellt. So enthält das eine dieser Fenster die Geschichte Mosis, darunter auch den Durchgang durch das rothe Meer, mit symbolischer Deutung auf die Taufe⁴⁾. Der Bericht macht ausdrücklich geltend, dass Pharaos Reiter im Meere ertrinken⁵⁾; auf dem Bilde sehen wir das Medaillon in seiner unteren Hälfte durch eine gelb und roth gefärbte Linie getheilt, oberhalb welcher fünf Juden von Jehova geleitet, dessen Haupt im kreuzförmigen Nimbus am Scheitel des

ab urbi Remensi, hujus artis peritissimo. Stenzel, Geschichte der fränkischen Kaiser I, 141, und Lasteyrie a. a. O.

¹⁾ Caumont, Bulletin monumental XII, 441.

²⁾ Art. 82: Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Bei Lasteyrie a. a. O. S. 44.

³⁾ Texier in Didron's Annales archéologiques X, 81, in einem Auszuge aus seiner Histoire de la peinture sur verre en Limousin. — Vgl. oben S. 316.

⁴⁾ Quod baptisma bonis, hoc militia Pharaonis
Forma facit similis causaque dissimilis.

⁵⁾ Ubi Pharao cum equitatu suo in mare demergitur.

Kreises erscheint, ruhig schreiten, während darunter Pharao, das Rad eines Wagens auf seinem Gewande, der Kopf eines Pferdes und der einer zweiten menschlichen Gestalt genügen, um den Untergang seines Heeres anzuzeigen. Ein anderes Fenster zeigt uns Christus und die Jungfrau in mannigfachen mystischen Beziehungen, darauf in einem Medaillon auch Suger selbst, im Mönchskleide, aber durch die Beischrift bezeichnet, vor der Jungfrau am Boden liegend¹⁾. Ein drittes enthält nur Arabesken. Die Zeichnung der Figuren ist ziemlich roh und steif, die Gewänder sind aus winzigen Glasstücken zusammengesetzt und wenig schattirt, die starken Eisenstäbe, welche bei der Grösse des ungetheilten Fensters unentbehrlich waren, durchschneiden zwar nicht die Medaillons, wohl aber den Grund; aber dennoch macht das Ganze durch die überaus klare Anordnung und durch die glückliche Wahl der kräftigen Farben einen sehr befriedigenden Eindruck²⁾. Suger legte grossen Werth auf diese Malereien, die sein Lebensbeschreiber Werke von wunderbarer Arbeit und grosser Kostbarkeit nennt; er hatte zu ihrer Verfertigung Meister aus verschiedenen Nationen, die er nicht näher bezeichnet, wahrscheinlich aus dem Limousin und aus Deutschland versammelt; er bestellte nach ihrer Vollendung einen eigenen Aufseher zu ihrem Schutze und zu etwanigen Herstellungen³⁾, aber er deutet mit keinem Worte an, dass diese Kunst noch eine neue sei.

In der That steht sein Unternehmen auch nicht allein. An mehreren Orten, durchweg im westlichen Frankreich, sind historische Glasmalereien erhalten, welche nach dem Style ihrer Zeichnung und übereinstimmenden Nachrichten theils älter, theils nicht viel jünger zu sein scheinen. So in der Kathedrale St. Maurice in Angers, welche von 1125 bis 1149 gewölbt wurde und wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit ihre älteren Fenster erhielt, welche abgesehen von ihrer minder klaren Anordnung, im Style denen von St. Denis völlig gleichen und sich vor den späteren, sehr eleganten Glasmalereien durch ihre harmonische Farbenbehandlung günstig auszeichnen⁴⁾. Aehnlich sind andere in St. Père in Chartres, Ste. Radegonde in Poitiers, im romanischen Schiffe der Kathedrale von Mans. In St. Trinité in Vendome stammt eine Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie von sehr grosser Dimension und bewundernswürdig fester Zeichnung, nicht ohne feierliche

¹⁾ Bei Labarte, Album II; pl. XCIV.

²⁾ Abbildungen bei Lasteyrie a. a. O. Taf. 3—7, bei Levy Tf. III, IV, bei Gailhabaud, l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

³⁾ Sugerius de rebus in administratione sua gestis, bei Duchesne, Hist. Francor. Script. IV, 348 ff.: Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem — tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus. — Tuitioni et refectioni earum ministerialem magistrum constituimus.

⁴⁾ Mérimée, Voyage dans l'Ouest, S. 333.

Würde aber im strengsten byzantinisirenden Style, nach begründeten Vermuthungen aus dem Jahre 1180¹⁾. Schon 1155 stifteten, wie wir urkundlich wissen, der Graf Robert von Dreux und seine Gemahlin in der Abteikirche zu Braine-le-Comte Fenster, auf denen ihre Bildnisse zu sehen waren, und welche sie von der Königin Eleonore von England, ihrer Verwandten, zum Geschenke erhalten hatten. Ohne Zweifel hatte diese, deren Gemahl erst im Jahre vorher den englischen Thron bestiegen hatte, sie nicht in England, sondern in ihren angestammten französischen Provinzen, vielleicht in Limoges, fertigen lassen²⁾. Auch besitzen wir im Chore der Kathedrale von Poitiers einige Fenster, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von diesem Königspaaire geschenkt, und wenn auch nicht vor dem Tode Heinrich's (1189), so doch vor dem seiner Gemahlin (1204) hierher gestiftet sind. Namentlich gilt dies von dem mittleren der Ostwand. Es unterscheidet sich von den Fenstern in St. Denis vortheilhaft durch grössere Dimension der Figuren und durch eine sinnreichere Eintheilung. Oben in der Spitze sehen wir nämlich den Heiland in der von Engeln getragenen Glorie, in der Mitte die Kreuzigung mit mannigfachen Nebenfiguren, unten in den verschiedenen Theilen eines Vierblattes die Marien am Grabe und die Martyrien der Apostel Petrus und Paulus, und schliesslich die Bilder der beiden königlichen Stifter. Die Zeichnung ist überaus strenge, Christus noch ganz im Mosaikentypus, die Haltung der Engel und anderer Nebenfiguren höchst bewegt, fehlerhaft doch ausdrucksvoll, aber die ganze Anordnung zeigt ein feineres rhythmisches Gefühl, und das Störende der unerlässlichen Eisenbarren ist sehr geschickt dadurch gehoben, dass sie theils als Scheidung der verschiedenen Bildflächen, theils in Zusammenhang mit den Balken des Kreuzes angebracht sind und die Figuren ungeachtet ihrer grösseren Dimensionen niemals durchschneiden³⁾.

Mit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts wurde der Betrieb dieses Kunstzweiges sehr viel lebendiger und erfolgreicher; man kann etwa zwanzig französische Kirchen aufzählen, in denen Fenster aus den ersten Decennien erhalten sind, und jedes weitere Jahrzehent fügt eine grössere Zahl hinzu. Ungeachtet der Zerbrechlichkeit des Materials und der grossen Verheerungen, welche die Zeit, der Vandalismus der Aufklärungsperiode

¹⁾ Abbildungen einiger dieser Fenster bei Lasteyrie a. a. O., der eben beschriebenen Madonna bei Gailhabaud l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

²⁾ Gessert a. a. O. S. 63 und 85 hält sie ohne Grund für englische Arbeit. Wir haben schon oben (S. 197) bemerkt, dass Heinrich II. und seine Gemahlin gern die Kunstfertigkeit ihrer französischen Unterthanen beschäftigten, und nichts berechtigt uns, eine so frühe Ausübung der Glasmalerei in England anzunehmen.

³⁾ Eine Abbildung dieses Fensters in Auber, Hist. de la cath. de Poitiers.

und die Revolution angerichtet haben, fällt noch jetzt selbst dem flüchtigen Reisenden die grosse Zahl prachtvoller, grossentheils noch aus diesem Jahrhundert herrührender Glasmalereien in den französischen Kirchen auf. Offenbar hängt die Blüthe dieser Kunstgattung mit der fortschreitenden Entwicklung des gothischen Styls zusammen, der bei seinen weiten Fensteröffnungen ihrer nothwendig bedurfte. Es würde unmöglich und überflüssig sein, alle noch erhaltenen Glasgemälde dieser Epoche oder auch nur alle Kirchen aufzuzählen, in denen sich solche finden. Die Kathedrale von Bourges hat allein 183 Fenster dieser Art von unvergleichlicher Farbenpracht¹⁾, die von Chartres 146 und darunter noch viele aus diesem, einige, wie sich aus der Lebenszeit der darauf genannten Stifter ergibt, noch aus den ersten Decennien desselben Jahrhunderts²⁾. Von gleicher Schönheit sind die im Chore der Kathedrale von Mans. In der Kathedrale von Rheims sind die unteren Fenster zwar unter Ludwig XIV. zerstört, die oberen aber noch in ihrer alten Pracht erhalten; in der von Amiens bestehen wenigstens noch die des Chors, darunter das eine mit dem Namen des Stifters und der Jahreszahl 1269. In den Kathedralen von Troyes, Tours, Rouen³⁾, Chalons-sur-Marne, Soissons und Clermont in der Auvergne sind meistens in den Chören noch prachtvolle Fenster aus dieser Zeit, in der Ste. Chapelle zu Paris noch bedeutende Ueberreste aus der Zeit Ludwig IX. erhalten. Die Kathedrale der Hauptstadt, einst durchgängig mit Glasmalereien geschmückt, hat sie leider mit einem Schlage verloren, nicht durch Kriegswuth oder den Fanatismus einer rohen Volksmasse, sondern auf Befehl des Kapitels, das im Jahre 1741 sie durch weisse Scheiben ersetzen liess. Pierre Leveil, selbst Glasmaler und Geschichtschreiber der Glasmalerei, war mit der Ausführung dieser Maassregel beauftragt und berichtet darüber in seinem Werke⁴⁾, ohne auch nur ein Bedauern auszusprechen. Das mittlere Fenster des Chors enthielt Christus zwischen der Jungfrau und Johannes dem Täufer, die der Seitenwände unter jedem der zwei Bögen kolossale 18 Fuss hohe Gestalten von Bischöfen, Patriarchen und Propheten. Glück-

¹⁾ Vgl. das ausgezeichnete Prachtwerk Martin et Cahier, Monographie (Vitraux) de la Cath. de Bourges.

²⁾ Ein Fenster mit Scenen aus der Sage Carl's des Grossen und Rolands bei Lasso, Monographie de la cath. de Chartres und in den Annales archéol. Bd. 24, p. 349. Anderes bei Lévy, Tf. X, XI, bei Gaillabaud a. a. O. B. II.

³⁾ Auf einem Fenster ist der Name des Verfertigers genannt und zwar als aus Chartres gebürtig: Clemens Vitrierius Carnotensis. Lasteyrie, Taf. 33. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassung des Bildes hier noch genau das Arabeskenmuster hat, wie auf einem der Fenster des Suger, die mehr als hundert Jahre früher entstanden waren.

⁴⁾ Leveil, Traité pratique et historique de la peinture sur verre.

licherweise sind indessen die grossen Rosenfenster der drei Façaden dieser Zerstörung entgangen und geben uns noch eine Probe der alten Pracht. Sie enthalten in kleinen, den inneren und äusseren Strahlen der Rose eingezeichneten Medaillons auf tiefblauem Grunde, im Anschlusse an die Bedeutung der darunter befindlichen Portalsculpturen, das westliche und nördliche die Jungfrau mit dem Kinde dort von Propheten, Zeichen des Thierkreises, Monatsarbeiten und Tugenden, hier von alttestamentarischen Königen und Propheten umgeben¹⁾, das südliche die Glorie der Märtyrer. Sie sind da die Kreuzfaçaden erst um 1257 erbaut wurden, eine Arbeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Fenster der Sainte-Chapelle sind sämmtlich während der Revolution abhanden gekommen, und nur einzelne Fragmente finden sich noch im Privatbesitze²⁾. Schöne Proben aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts enthält der Chor der Kirche St. Urbain in Troyes, hier aber wird die Auffassung bereits realistischer, und die Behandlung nähert sich dem Styl der Miniaturen³⁾.

Dieser frühe und eifrige Betrieb der Glasmalerei erstreckte sich in Frankreich genau so weit wie die Herrschaft des gothischen Styles. Nächsten Provinzen Ile-de-France und Champagne ist er besonders in Burgund verbreitet, aber die Fenster in den Kirchen Notre-Dame zu Dijon und Notre-Dame zu Semur, obwohl schon aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, sind noch etwas alterthümlicher im Charakter; ebenso das schöne Radfenster im südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Lausanne⁴⁾. In Lothringen und in Belgien finden sich grösstentheils nur Glasgemälde aus dem vierzehnten Jahrhundert⁵⁾, in den südlichen Provinzen sind sie sogar auch da noch selten.

Deutschland kann sich bei Weitem nicht gleichen Reichthums rühmen, wie Frankreich. Aus jener Zeit, von der der Brief des Abtes Gozbert spricht, ist uns begreiflicherweise nichts geblieben; aber auch dem zwölften Jahrhundert, und zwar seiner Spätzeit, können wir nur fünf Oberlichter im Dome zu Augsburg zuschreiben, einzelne alttestamentarische Gestalten von sehr steifer Haltung mit breiten von vorn gesehenen Gesichtern, verzierten Gewändern und jüdischen Mützen⁶⁾. Selbst Glasmalereien des

¹⁾ Dieses abgebildet bei Lasteyrie, Taf. 21.

²⁾ Labarte, Album II, Taf. XCV.

³⁾ Viollet-le-Duc, Vol. IX, S. 431 und 434 mit Abbildungen.

⁴⁾ Lübke, die alten Glasgemälde der Schweiz, abgedruckt in dessen kunsthist. Studien, Stuttgart 1879, S. 407.

⁵⁾ Spärliche Fragmente von Glasbildern des XIII. Jahrhunderts in der Kathedrale von Tournay und in Ste. Gudule zu Brüssel bei Lévy, pl. VIII.

⁶⁾ In der Südwand des Mittelschiffes. — Vgl. Theodor Herberger, die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg, 1860, mit farb. Abbildungen.

dreizehnten besitzen wir nur in sehr mässiger Zahl, aus früherer Zeit und in rundbogigen Fenstern fast nur am Rheine und in Westphalen. Hier in der Chornische des Patroclus-Münsters zu Soest einzelne Gestalten als Ueberreste grösserer Compositionen, in der kleineren Kirche zu Legden im Münsterlande dagegen ein vollständiges Fenster, in rhythmisch geordneten Kreisbildern der Stammbaum Christi, ausgehend von dem als Kreuz gestalteten paradiesischen Baume des Lebens, schliessend mit dem thronenden von den sieben Tauben des heiligen Geistes umgebenen Christus¹⁾. In der Stiftskirche zu Büken an der Weser sind sodann drei sehr schöne Chorfenster, freilich mit starken neueren Ergänzungen, erhalten, welche in zahlreichen Darstellungen die Geschichte Christi, des heiligen Nicolaus und des heiligen Maternianus erzählen. Die beiden Seitenfenster schliessen schon im Spitzbogen, aber in den architektonischen Umrahmungen und im Blattwerk überwiegen noch die Formen des romanischen Styles²⁾. Bedeutender sind die Fenster der Chornische von St. Cunibert in Köln, drei grössere und mehrere kleinere, ohne Zweifel um die Zeit der Einweihung 1247 entstanden und vollkommen dem edlen spätromanischen Style dieser Zeit entsprechend. An dem mittleren Fenster, dessen Inhalt die über einander dargestellten Hauptmomente der Geschichte Christi, Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt mit begleitenden Engeln und Propheten bilden, ist ausser der Farbenschönheit auch die räumliche Anordnung zu rühmen, die geschickte und künstliche Verbindung von Medailons und Halbmedaillons mit gewissen, den schlanken Fensterwänden parallelen senkrecht aufsteigenden Linien, und die Verwendung des Eisengerüsts zu einer kräftigen Betonung dieses architektonischen Grundgedankens³⁾. Die beiden anderen grösseren Fenster zur Seite enthalten Scenen aus dem Leben des heiligen Cunibert, die kleineren Fenster einzelne Heilige, unter denen namentlich die weiblichen sich durch Schlankheit und Zartheit, verbunden mit feierlicher Haltung, auszeichnen. Dass man dies Fenster schon damals als etwas Ausgezeichnetes anerkannte, beweist der Umstand, dass es in einem der beiden Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr in verkleinerter Nachbildung vorkommt, indem dasselbe nicht nur jene fünf geschichtlichen Scenen mit ganz ähnlichen Motiven wiederholt, sondern auch in seiner Einrahmung eine Abbreviatur der dort angewandten reicheren

¹⁾ Lübke a. a. O., S. 335.

²⁾ Farbige publicirt in den mittelalt. Baudenkmälern Niedersachsens, Heft 11 und 12, Hannover, 1866.

³⁾ Boisserée, Niederrhein, Taf. 72. — Aquarelle der übrigen Fenster in dem Kupferstichcabinet zu Berlin.

Formen giebt¹⁾. Auch die Glasmalereien in den rundbogigen Fenstern der Kirche zu Neuweiler im Elsass, starre Gestalten in einfacher Haltung, werden noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören²⁾. Die meisten übrigen Glasmalereien dieser Provinzen sind dagegen jünger und finden sich in gothischen Maasswerkfenstern. Die der Klosterkirche zu Altenberg bestehen, soweit sie noch aus dem dreizehnten Jahrhundert herrühren, der Cistercienserregel gemäss nur aus grau in grau ausgeführten, aber sehr geschmackvollen Mustern und Blumengewinden³⁾, die in der Kirche zu Wimpfen im Thale, jetzt im Museum zu Darmstadt, geben dagegen auf farbigem, teppichartig oder mit Rankengewinden verziertem Grunde in einzelnen Medaillons die Geschichte Christi mit alttestamentarischen Parallelen in derber, kräftiger Zeichnung⁴⁾. Bedeutender ist im Strassburger Münster die Reihenfolge deutscher Könige und Wohlthäter des Stiftes, welche, an ihrer Spitze die anbetenden heiligen drei Könige und das Christuskind, die Fenster des nördlichen Seitenschiffes füllen. Es sind einzelne statuarische Gestalten, je eine in jedem Bogenfelde unter einem gothischen Baldachin, aber in edler Form und stylvoller Gewandung und in prachtvollen wohlgewählten Farben ausgeführt⁵⁾. Einige Ueberreste, Darstellungen der thronenden Madonna, Brustbilder Christi und der heiligen Jungfrau in Blattwerkumrahmung, welche eine Mischung romanischer und frühgothischer Behandlung zeigen, befinden sich in dem nördlichen Arm des Kreuzganges der Klosterkirche Wettingen bei Baden in der Schweiz⁶⁾. Ausserhalb dieser westlichen Provinzen kommen Glasgemälde noch seltener und fast nur sporadisch vereinzelt vor. So finden sich in österreichischen Klöstern einige werthvolle Arbeiten, selbst aus früher Zeit. Heiligenkreuz besitzt herrliche Fenster theils mit Teppichmustern theils mit farbigen Gestalten einiger Für-

¹⁾ Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde, I, Taf. 9.

²⁾ Lasteyrie, a. a. O., Taf. 1.

³⁾ Abbildungen bei Schimmel, Altenberg.

⁴⁾ Müller a. a. O., Taf. 18.

⁵⁾ Mit Recht nimmt Kugler, *Gesch. d. Malerei I*, 2. Auflage, 205 an, dass dem Johann von Kirchheim, *pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi*, welchen man in einer Urkunde vom Jahre 1348 entdeckt hat, nur die in der 1331 gestifteten Katharinenkapelle vorhandenen Glasgemälde (vgl. Schreiber, *das Münster z. Strassburg*, S. 69), und nicht (wie bei Lasteyrie a. a. O., Taf. 40) die jener Königsreihe zuzuschreiben sind, wogegen ich seinem ungünstigen Urtheil über diese (vgl. auch *kl. Schr.* II, 517) keineswegs beistimmen kann. — Viollet-le-Duc, *Dict.* IX, p. 444 geht von Vorstellungen aus, die er nur auf Grund der französischen Stylentwicklung gewonnen, wenn er diese Strassburger Fenster schon in das XII. Jahrhundert setzt.

⁶⁾ Publicirt von Lübke, *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, Band XIV, Heft 5.

sten aus dem Babenberger Hause, in Umrahmungen und mit Blattwerk, das noch entschieden romanischen Styls ist¹⁾. Auch in Klosterneuburg werden von den Glasmalereien, welche den 1279—1291 gebauten Kreuzgang schmückten noch einige jetzt an anderer Stelle willkürlich zusammengefügte Reste bewahrt, die an der Grenze dieser Epoche stehen²⁾. Die zweitheiligen Maasswerkfenster enthielten Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testamente sowie aus Legenden der Heiligen, mitunter in sichtlicher Nachahmung des berühmten in demselben Kloster befindlichen Verduner Email-Altars, von dem später die Rede sein wird, gut componirt, anmuthig in den Typen der weiblichen und jugendlichen Köpfe, wie in den Bewegungen, dabei doch in reiner, strenger und schöner Zeichnung.

Im mittleren Deutschland können wir noch weniger aufweisen. In der Elisabethkirche zu Marburg in sehr zerstörten Fenstern äusserst geschmackvolle Muster auf farbigem Grunde³⁾, im Dome zu Halberstadt wenig bedeutende Ueberreste, ferner noch ein Fenster mit dem gekreuzigten Heiland und den Stiftern im Chor der Klosterkirche zu Heilsbronn⁴⁾, das ist wohl ziemlich Alles, was wir dem dreizehnten Jahrhundert mit Sicherheit zuschreiben können. Allerdings ist auch bei uns Vieles durch Unfälle, falschen Geschmack oder Vernachlässigung zerstört, allein schwerlich mehr als in Frankreich, und selbst die Nachrichten über Arbeiten aus dieser Epoche⁵⁾, lassen nicht auf eine grosse Thätigkeit dieses Kunstzweiges schliessen. Dass diese Erscheinung nicht durch Mangel an technischem Geschicke oder an Farbensinn zu erklären ist, beweist ebensowohl die Vortrefflichkeit der wenigen erhaltenen Glasgemälde als die lange Blüthe der Wandmalerei. Wir kommen daher zu dem bemerkenswerthen Resultate, dass in Frankreich die neue Gattung, in Deutschland die ältere Kunst der Wandmalerei die grössere Neigung für sich hatte. Und dies erklärt sich denn auch schon vollkommen aus der Baugeschichte beider Nationen, obgleich es noch tiefere Gründe haben mag. Der gothische Styl forderte und begünstigte die Fenstermalerei

¹⁾ Publicirt von Camesina, Jahrbuch der k. k. Centralcommission, Bd. III, S. 190 und Taf. XXIII—XXVII, farbig in den mittelalterl. Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates, Taf. V. Die Grisailen ebenda, Taf. VI und Jahrbuch, Bd. II, S. 279 und Tafel.

²⁾ Publicirt von Camesina, Jahrbuch der k. k. Centralcommission, Bd. II, S. 170 und Tafeln, in sehr schöner und correcter Darstellung. Vgl. dort die urkundlichen Nachweise im Text über das Vorkommen von Glasmalern in Klosterneuburg schon seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, und die Notizen S. 186, welche darthun, dass wenigstens einige Fenster noch aus den Schlussjahren dieses Jahrhunderts herrühren.

³⁾ Moller, Denkmäler, II, Taf. 16.

⁴⁾ Von Stillfried, Alterthümer des Hauses Hohenzollern.

⁵⁾ Gessert, a. a. O., S. 70 ff. meist nach Fiorillo's zerstreuten Allegaten.

während er jener anderen Kunst die Wandflächen entzog. Dem romanischen Gebäude war dagegen der Farbenglanz der Glasgemälde nur ein, wenn auch erwünschter, doch entbehrlicher Schmuck, während er, abgesehen von der Schwierigkeit, das Glas unbeschadet der Zeichnung in den grossen ungetheilten Fenstern zu festigen, mit der hergebrachten Wandmalerei nicht wohl harmonirte. Neben den durchglänzten prachtvollen Farben des Glases erscheinen Wandgemälde, namentlich nach der Technik des dreizehnten Jahrhunderts, matt und trübe, während wiederum ihre strengere, besser durchgebildete Zeichnung die Unvollkommenheiten jener schwierigen Technik auffälliger macht. Es ist daher begreiflich, dass die Deutschen, so lange ihre Bauwerke mehr den romanischen Charakter trugen, die Kosten reicher ausgestatteter Fenster sparten und sich mit den trüben kleinen Scheiben, welche die damalige Glasfabrikation bot, begnügten, um ihre Wände mit ernsteren Kunstleistungen zu schmücken.

In England hat der puritanische Eifer von Cromwell's Soldaten so gründlich aufgeräumt, dass man sich nicht wundern kann, wenn die Zahl der Ueberreste dieser zerbrechlichen Gattung gering ist. Indessen ist es wahrscheinlich, dass schon unter Heinrich II. und Eleonore, welche wir bereits als Stifter von Glasgemälden kennen gelernt haben, diese Kunst aus ihren französischen Provinzen auch nach England übertragen wurde, auch finden wir in den Seitenschiffen des Chors der Kathedrale von Canterbury Glasmalereien auf tiefblauem Grunde, welche denen von St. Denis und Angers gleichen und mithin wohl schon bald nach der Vollendung dieses Chors um 1180 entstanden sein mögen. Aus dem dreizehnten Jahrhundert haben wir die Bestellungen Heinrich's III. für ausgedehnte Glasmalereien in einigen Kapellen in Westminster und in seinem Schlosse in Northampton und zwar in einer Weise, welche darauf schliessen lässt, dass diese Kunst damals in England schon sehr verbreitet war¹⁾. Auch sind in den Kathedralen von York und Lincoln, in Becket's Crown in Canterbury und an einigen anderen Orten noch schöne Glasgemälde erhalten, die dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts angehören dürften. Dennoch aber scheint der ganze Kunstzweig nicht sehr geblüht zu haben, da man, wie schon angeführt, noch im vierzehnten Jahrhundert farbige Gläser gern aus Rouen kommen lies.

Die Technik der Glasmalerei blieb übrigens in Deutschland und Frank-

¹⁾ Fiorillo, *Gesch. d. z. K.*, Bd. 5, S. 92 und 103. Auffallend ist namentlich die eine dieser Bestellungen (Liberat. 36, Henr. III, Mandatum vic. Northampton, quod fieri faciat in castro North. fenestras de albo vitro, et in eisdem historiam Lazari et Divitis depingi), indem daraus hervorzugehen scheint, dass auf weisses Glas gemalt werden sollte. Wahrscheinlich aber wollte der König nur anordnen, dass die Fenster im Ganzen aus farblosem Glase bestehen, aber, etwa in einem Medaillon, jene Malerei enthalten sollten.

reich, und also gewiss auch in England während des ganzen Laufes dieser Epoche dieselbe, wie sie schon Theophilus beschreibt. Man kannte nur eine Farbe, welche sich durch Brennen mit dem Glase vereinigte, und zwar eine schwarzgraue, das s. g. Schwarzloth, man musste daher das Bild aus so vielen verschiedenen Stücken schon in der Fritte gefärbten Glases zusammensetzen, als es Farben enthalten sollte, und benutzte jenen Farbstoff nur zur Hineinzeichnung der Details und der Schatten. Man entwarf zu diesem Zwecke, wie Theophilus lehrt, das Bild des ganzen Fensters auf einem dazu vorbereiteten Brette, schnitt dann die einzelnen Glasstücke, indem man sie auf jenes Brett legte, nach den durchscheinenden Umrissen, bemalte und brannte sie, und verband sie endlich mit Blei zu einem Ganzen. Bei Ornamenten in der Einfassung des Bildes und in Gewändern oder bei Spruchzetteln bestrich man auch wohl den ganzen Streifen mit jener Farbe und zeichnete dann die Verzierungen oder die Buchstaben mit dem Stiele des Pinsels hinein. Dazu kam nun noch, dass die damalige Glasfabrikation nicht leicht grosse Tafeln gewährte, so dass der Maler grössere Felder derselben Lokalfarbe aus mehreren, oft sehr kleinen Stücken zusammensetzen und durch Blei verbinden musste. Man gab deshalb auch selten historische Darstellungen von grossen Dimensionen, sondern brachte lieber mehrere kleinere an, oder richtete sich, wenn doch grössere Figuren gegeben werden sollten, so ein, dass die Verbindung durch Blei auf Theile traf, wo sie weniger auffiel, etwa auf den Gürtel oder auf tiefer beschattete Falten. Man liebte deshalb auch verzierte Gewänder und gab meistens teppichartige, nicht einfache Hintergründe, um die Farbenflächen zu brechen und das Blei weniger auffallend anbringen zu können. Die Zahl der Farben ist nicht gross, Blau, Roth und Gelb, alle in mehreren Tönen, auch wohl Violett, Grün und Braun. Farbloses Glas ist wenig gebraucht und, obgleich schon an sich trübe, meist noch durch Farbenaufstrich gemildert; am meisten kommt es in den Randverzierungen vor. Gesichter und andere Fleischtheile sind zuweilen weiss, häufiger von einem gelblichen, lederfarbigen Tone.

Bei dieser geringen Zahl von Farben war es durchaus nöthig, mit ihnen so abzuwechseln, dass die einzelnen Gegenstände sich von einander ablösten und das Ganze einen gefälligen Eindruck machte. Schon Theophilus giebt eine darauf hindeutende Vorschrift; er rath auf hellen Gründen saphirblaue, rothe oder grüne Gewänder, auf Gründen von dunkler Farbe weisse Gewänder anzubringen. In den Monumenten finden wir dies Princip noch mehr ausgebildet und sehr sorgfältig beobachtet. Die Einrahmung hat einen überwiegend hellen Ton, die Gründe sind fast immer dunkel, in den französischen Glasmalereien meistens blau, in den deutschen mehr roth. In den historischen Bildern werden dann die Farben des Grundes vermieden und die demnach übrig bleibenden Farben in wiederkehrender Abwechslung des

Hellen und Dunklen angewendet. So ist auf dem Fenster, welches Suger's Bild enthält, der Grund tiefblau mit rothen sich durchkreuzenden Streifen, die Einfassung der Medaillons ein breiter, sich stark absetzender Streifen desselben Roth, dafür kommen aber diese Farben im Inneren der Medaillons gar nicht mehr vor; sie haben vielmehr einen dunkelgrünen Grund, auf dem die Figuren und anderen Gegenstände abwechselnd braun, hellgrün, gelb, grau und weiss gehalten sind. In einem derselben, wo sieben Reiter erscheinen, wechselt dies in der Art, dass je drei neben einander stehende Pferde weiss, gelb und grün in derselben Folge, das siebente allein stehende wieder weiss, und die Gewänder abwechselnd gelb, grau, weiss und braun sind. Man sieht, dass die Maler sich um naturalistische Wahrheit selbst nach den bescheidenen Anforderungen dieser Epoche nicht viel kümmerten, sondern lediglich auf Deutlichkeit der Zeichnung und gefälligen Wechsel der Farbe bedacht waren.

Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts traten einige Aenderungen ein, indem man theils grössere Tafeln zubereiten lernte, theils ausser dem Schwarzloth noch einige andere, zur Verglasung geeignete Farben entdeckte, die aber doch nur selten angewendet wurden. Dazu kam, dass die bisherige Anordnung der Compositionen den breiteren, durch mehrere Pfosten in schmale und hohe Felder getheilten Maasswerkfenstern nicht völlig entsprach. Man wagte daher in diesen Feldern einzelne, statuarische Gestalten von grösserer Dimension (in Notre-Dame von Paris waren sie 18 Fuss hoch) anzubringen, gab ihnen hellere Gewandfarben und statt des tepichartigen einen einfarbigen Grund, dessen Fläche man durch einen gothischen Baldachin verminderte. Indessen waren jene Verbesserungen der Technik nicht allgemein bekannt, diese Aenderungen der Anordnung von zweideutigem Werthe, und wir finden daher noch immer Fenster, in denen man dem alten Principe treu blieb. Im Ganzen unterscheiden sich daher die Arbeiten der verschiedenen Abschnitte dieser Epoche nur durch die Zeichnung, durch die gewaltsameren Bewegungen oder die steifere Haltung der früheren und den mehr statuarischen und einfacheren Styl der späteren Zeit.

Bei den technischen Schwierigkeiten, mit denen die Glasmalerei zu kämpfen hatte, musste sie nicht bloss auf naturalistische Wahrheit, sondern auch auf den tieferen Ausdruck und die Bedeutsamkeit, welche die Wandmalerei und Plastik ihren Gestalten geben konnten, verzichten. Aber in der That war dieser scheinbare Mangel eher ein Vorzug, indem er sie ganz von selbst in den eigentlichen Grenzen ihrer Aufgabe hielt. Die Wandmalerei und die Plastik haben die feste Mauer hinter sich, sind daher von ihr, wenigstens dem Gedanken nach, ablösbar und können ohne Verletzung des architektonischen Gefühls mit selbständiger Bedeutsamkeit auftreten. Bei

der Glasmalerei fällt diese Sonderung fort; das Glas des Fensters ist ein Theil der umschliessenden Wand mit einer bestimmten architektonischen Function; es hat dem Inneren das Licht zuzuführen, und muss diese Aufgabe in einer Weise lösen, welche dem Geiste und der Stimmung des gesamten Bauwerks und seiner Glieder entspricht, ohne sich durch allzubestimmte und concentrirte Zeichnung diesem Zusammenhange zu entziehen. Wie sich diese Aufgabe in der Kirche, und zwar in der Kirche des Mittelalters näher gestaltete, kann keinem Zweifel unterliegen. Sie durfte das Licht nicht als das weisse und kalte geben, welches die Dinge der Welt in ihrer verständigen, selbstsüchtigen Trennung beleuchtet, sondern als das Himmelslicht, als Quelle aller Schönheit, zur Farbenpracht des Regenbogens entfaltet. Sie durfte und musste auf diesem Farbengrunde auch das Höchste der Schöpfung, den Menschen in seiner Heiligung erscheinen lassen, aber immer so, dass er der göttlichen Ordnung, die hier durch die architektonische repräsentirt wird, sich unterordne.

Allerdings setzte die Lösung dieser Aufgabe voraus, dass die übrige Architektur in demselben Geiste behandelt war, und namentlich das Element der Farbe, das sich an den Fenstern in seinem höchsten Glanze zeigen sollte, in sich aufgenommen hatte. Neben weissen Wänden erscheint die Glasmalerei als ein bunter, willkürlicher Flecken, neben bemalten das weisse Fenster wie eine Lücke. Der Gebrauch farbiger Fenster hing daher in der romanischen Architektur mit der Gewohnheit durchgeführter Wandmalereien zusammen und erlangte im gothischen Style um so höhere Bedeutung, weil derselbe die Wandmalereien, für die er keine Flächen besass, aufgab, aber die Farbe beibehielt und sie, indem er sie als das Mittel nicht historischer Darstellung, sondern architektonischen Ausdruckes benutzte, nur um so inniger mit dem Ganzen verschmolz. Er färbte die feinen Glieder, in welche sich die Massen auflösten, mit verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen, die tragenden mit helleren, die blos füllenden und verbindenden mit dunkleren, die verticalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Blattwerk der Kapitäle mit Gold. Auch die Sculptur war von dieser Regel nicht ausgenommen, auch sie prangte in Gold und Farben, nicht bloss im Innern der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Neben dieser durchgeführten Polychromie erschien dann die Glasmalerei als die höchste Steigerung des alle Theile durchdringenden, aber an den undurchsichtigen Steinen nur in elementarer und architektonischer Bedeutung entwickelten farbigen Lebens. Allerdings können wir nicht behaupten, dass in allen gothischen Gebäuden eine vollständige Färbung bestand; häufig mag sie sich auf den Chor beschränkt, häufig ganz gefehlt haben. Aber sie war doch als Postulat gedacht und jedenfalls waren die Wände nicht überweisst, sondern behielten die natürliche, durch die Zeit erhöhte und durch die Schatten

der reichen Gliederung belebte dunkle Farbe des Steines, die schon an sich in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse zu den farbigen Fenstern stand.

Das Mittelalter ist in ästhetischen Dingen schweigsam; die geistlichen Schriftsteller besprechen die Malereien nur in Beziehung auf ihre Gegenstände, die Chronisten und Biographen sind nur bemüht, die Freigebigkeit des Stifters oder die reiche Ausstattung ihrer Kirche zu rühmen. Um so wichtiger ist es, dass wir wenigstens eine Aeusserung eines Künstlers haben, der zu Kunstgenossen spricht und die Auffassung schildert, mit der man diese Vielfarbigkeit betrachtete. Es ist wieder der so oft erwähnte Theophilus. Nachdem er nämlich in den beiden ersten Büchern seines Werkes von der Malerei auf Wänden, Tafeln und Fenstern gehandelt hat, leitet er das dritte, in welchem er von der Bereitung des Kirchengengeräths sprechen will, durch eine feierliche Vorrede ein, in welcher er die Künstler, für die er sein Werk bestimmt, über etwanige Zweifel zu beruhigen und in ihrem Streben zu ermuthigen sucht. Durch den Mund Davids, so beginnt er, habe Gott uns belehrt, dass er an der Pracht seines Tempels Gefallen finde. Darum solle der Künstler fest glauben, dass der Geist Gottes sein Herz erfüllet habe und durch die sieben Gaben des heiligen Geistes ihn leiten werde. Von diesen beseelt, redet er ihn dann weiter an, schmückst du, vertrauensvoll zum Werke schreitend, das Haus Gottes mit aller Zierde, stattest Wände und Decke mit verschiedener Arbeit und mannigfachen Farben aus und giebst dem Beschauer ein Bild des himmlischen Paradieses, das in bunten Blumen blühet, in Gras und Blättern grünet, damit er Gott den Schöpfer in seinen Geschöpfen preise und als wunderbar in seinen Werken rühme. Das Auge, fährt er fort, weiss nicht, wohin es sich wenden soll; die Decke glänzt wie ein reiches Gewand, die Wände sind ein Bild des Paradieses; wenn es die leuchtenden Fenster betrachtet, ist es von der unaussprechlichen Schönheit des Glases und von der Mannigfaltigkeit prächtiger Farben entzückt¹⁾. Er schliesst hieran die Ermahnung, nun, nachdem das Haus des Herrn geschmückt sei, das noch Fehlende zu ergänzen und auch die Geräte zum Dienste des Altars in gleicher Weise auszustatten.

¹⁾ His virtutum stipulationibus (durch die Gaben des h. Geistes) animatus, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine folisque virentem et Sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere humanus oculus cui operi primum aciem infliget; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur.

Ich weiss keine Stelle, welche wie diese uns eine so befriedigende, so sehr durch die Kunstwerke bestätigte Auskunft über die Stimmung der mittelalterlichen Künstler gewährte. Sie gingen, wie es nicht anders zu erwarten und zu wünschen war, von religiösen Empfindungen aus, stützten sich auf Worte der Schrift, erwarteten ihre Begeisterung von den Gaben des heiligen Geistes. Aber diese Religiosität war nichts weniger als ascetisch strenge oder trübe; jene moderne Auffassung, welche an den Glasgemälden die mystische, ehrfurchterweckende Dunkelheit bewundert, war ihnen fremd. Ueberall, wo derselben erwähnt ist, wird vielmehr die Mannigfaltigkeit ihrer Farben, die Menge des durchscheinenden Lichtes gerühmt. Wenn Albrecht von Scharfenberg in seiner Bearbeitung des Titurel bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch alle Theile mit den kostbarsten Edelsteinen verziert darstellt, wenn er die Fenster aus Beryllen und Krystallen zusammensetzt, die soviel Tag einliessen, dass das Auge davon verletzt sei¹⁾, wenn er die „Reichheit“ des ganzen Gebäudes überall rühmt, so sind das zum Theil Uebertreibungen eines schwülstigen Dichters des vierzehnten Jahrhunderts. Aber es liegt ihnen doch noch das Gefühl der älteren Generation zum Grunde, welches Theophilus schildert; auch er möchte alle Pracht und allen Glanz in der Kirche vereinigen. Offenbar hängt seine künstlerische Begeisterung mit einem warmen Gefühle für die heitere Schönheit der Natur zusammen. Freilich ist sie nicht Gegenstand und Aufgabe seiner Kunst; diese beschäftigt sich nicht mit der gemeinen, irdischen Welt, sondern mit einer verklärten, deren Vorstellung sie in der Seele des Beschauers hervorrufen will. Aber die Farben dieser verklärten Natur nimmt sie eben aus der wirklichen. Theophilus will ausdrücklich, dass der Beschauer der Kirche die Wunder Gottes in der Schöpfung preise; er erinnert an die Blumen des Frühlings, an das Grün in Wäldern und Thälern, er verschmähete es nicht, den Glanz eines schillernden Gewandes zur Vergleichung heranzuziehen. Wenn das Mittelalter kein scharfes Auge für das Einzelne der Natur hatte, weil es darin nur symbolische Beziehungen suchte, so war es doch höchst empfänglich für das Ganze der natürlichen Erscheinung, für den reichen Farbenglanz, der mit tausendstimmigem Chore den Schöpfer preist und die Menschenseele erfreut, und wusste die leuchtendsten Farben,

¹⁾ San Marte, Leben und Dichten Wolfram's von Eschenbach, Th. II, S. 122:

Berillen und Cristallen

Waren da für Glas gesetzt;
 Dadurch begunde fallen
 Des Tags so viel, das leicht da wär' geletzet
 Ein Aug', ob es die Länge frevenlicher
 Darin sehende wär'.

die kräftigsten Töne aus der Natur in das künstlerische Werk zu übertragen. Diese Farbenlust war das vermittelnde Element zwischen der kirchlichen Strenge und der überströmenden Jugendkraft des Zeitalters. Gerade durch diese Verbindung wurde die Kunst des Mittelalters so stark und so wirksam; sie war erhaben und doch populär, der strenggläubige ernste Mönch und der lebensfrohe, jugendlich kräftige Laie, die scholastische Kirchenlehre und Symbolik und die Naturgefühle, welche den ritterlichen Sängern erfüllten und im Volksliede einen ahnungsvollen Ausdruck hatten, fanden in ihr gleiche Befriedigung; alle Extreme waren in dem wunderbaren Accorde ihrer vielfarbigen Pracht verschmolzen und versöhnt.

Selbst an den Fussböden, bei denen die neuere Zeit seit dem siebenzehnten Jahrhundert sich fast immer mit farblosen oder höchstens mit einfach wechselnden Fliesen begnügte, äusserte sich dies allgemeine Gesetz der Vielfarbigkeit. Allerdings stammte der Gebrauch musivischer Auslegung des Bodens aus der antiken Welt, war von ihr auf die italienischen Basiliken und demnächst in die der nördlichen Länder übergegangen. Während aber die dazu erforderliche Technik dort bald so vergessen wurde, dass man, wie wir durch Leo von Ostia wissen, im elften Jahrhundert byzantinische Arbeiter herbeirufen musste, erhielt sie sich diesseits der Alpen länger und wurde theils zu bloss decorativer Ausstattung, theils aber auch zu historischen oder symbolischen Darstellungen benutzt. Schon im elften Jahrhundert wird der vielfarbige Schmuck des Bodens rühmend erwähnt¹⁾, und eine tadelnde Aeusserung des h. Bernhard beweist, dass im folgenden auch figürliche Darstellungen hier gewöhnlich waren²⁾. Auch haben sich aus dieser Zeit manche Ueberreste oder Beschreibungen erhalten, welche diese Darstellungen als sehr umfassend erweisen. Im Dome zu Hildesheim fand man einen solchen Mosaikboden, auf welchem die Tugenden und zwei historische Scenen, von denen das Opfer Abrahams noch erkennbar, von einer Einrahmung umschlossen waren, welche auf der oberen Seite das Symbol der Dreieinigkeit, ein dreifaches Gesicht, unten die Personificationen der vier Elemente, an den Seiten aber Vita und Mors, also das menschliche Leben zwischen Gott und der Natur enthielt³⁾. Verwandte Gedanken waren in dem Mosaikboden des Chores von St. Remy in Rheims ausgeführt; denn

¹⁾ Abt Eberhard von Tegernsee († 1091) „pavimentum in choro et in ecclesia vario lapidum artificio decoravit“. Pez, Thesaur. III, 3, 315, bei Wackernagel a. a. O. S. 135.

²⁾ Ep. ad Wilhelmum Abb. (Opp. I, 544): At quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium.

³⁾ Piper, Christl. Kunstmythol. II, 700.

auch hier sah man zunächst dem Altare Abraham's Opfer und andere alttestamentarische Symbole für den Tod Christi, im vorderen Raume aber die Erde, eine männliche, auf dem Okeanos sitzende Gestalt, umgeben von den vier Paradiesesflüssen, Jahreszeiten und Tugenden, so wie weiterhin von den zwölf Monaten und Sternbildern¹⁾. Auch das Mosaik, welches im dreizehnten Jahrhundert in der Kathedrale von Canterbury vor dem Schreine des Thomas Becket angebracht wurde, enthält durch Zusammensetzung von farbigen Steinen auf Medaillons von dunklem Marmor die Gestalten und Zeichen von Tugenden und Lastern, Sternbildern und Monaten.

Anfangs bediente man sich zu diesem Zwecke, ganz nach römischem und italienischem Vorbilde, des natürlichen Steines, so gut man ihn hatte; noch die Gestalt des Abtes Gilbertus von Laach, auf seiner, jetzt im Museum zu Bonn befindlichen Grabplatte aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und einige nicht mehr erkennbare Darstellungen legendarischer Hergänge in der Krypta von St. Gereon in Köln, welche um 1200 entstanden zu sein scheinen, sind mit grossen Würfeln natürlichen Steines ziemlich roh ausgeführt²⁾. In England, wo man schon frühe nach dem Auslande hinblickte und fremde Künstler und Stoffe benutzte, suchte man sogar in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die erneuerte italienische Technik des Mosaiks sich anzueignen. Das im Jahre 1260 oder 1270 errichtete Grabmal Eduard's des Bekenner's in der Westminsterabtei ist von einem Petrus³⁾, der sich römischer Bürger nennt, in der Weise der Cosmaten und in Marmor musivisch geschmückt, und in dem Marmor-mosaik, unter welchem der im Jahre 1283 verstorbene Abt Richard de Ware ruhet, rühmt die Inschrift wortspielend, dass er die Steine, welche er jetzt trage, aus Rom hierher getragen habe⁴⁾.

An anderen Orten, wo man die Kunst mit einheimischen Mitteln befriedigen musste, kam man indessen schon im zwölften Jahrhundert darauf, den Mangel an Marmorstücken durch glasierte Ziegel zu ersetzen, denen man vor dem Brennen durch Aufstreichen anderer Erdarten verschiedene Farben gab. Man begnügte sich dabei aber nicht mit dem blossen Farbenwechsel viereckiger Platten, sondern gab den Steinen nach Maassgabe einer

¹⁾ Dom Marlot, Hist. de la Ville de Rheims II, 542, bei Didron Annal. archéol. X. 61 ff.

²⁾ Kugler kl. Schr. II, 284.

³⁾ Dass es nicht (wie Vertue und Walpole annehmen) Pietro Cavallini gewesen sein kann, ist ausser Zweifel, da dieser später lebte. Fiorillo, G. d. z. K. Bd. V, S. 108. In der Inschrift ist das Jahrzehent (sexageno oder septuageno) nicht mehr deutlich.

⁴⁾ Abbas Richardus de Wara, qui requiescit hic, portat lapides, quos huc portavit ab urbe.

zum Grunde gelegten Zeichnung verschiedene ineinandergreifende Formen und erlangte so sehr mannigfaltige Muster. Die älteste uns bekannte Arbeit dieser Art, wiederum in dem Bau des Suger im Chore von St. Denis, zeigt eine fortgeschrittene Technik und einen grossen Reichthum der Erfindung. Der Boden jeder einzelnen Kapelle besteht nicht aus einem einzigen, sondern aus vielen, streifenförmig nebeneinander herlaufenden, sehr originellen Mustern. Bald sind es gelbe und schwarze, verschiedenartig zusammengesetzte Polygone oder Dreiecke, bald rothe und schwarze Kreislinien, die sich auf einem Grunde von unglasirten Steinen durchschneiden, bald endlich eiförmige Figuren, welche zu dreien aneinandergestellt ein sphärisches Dreieck umschliessen. Eines dieser Muster besteht aus schwarzen Quadern mit der französischen Lilie in gelber Farbe, wobei aber jede dieser Quadern aus sieben Stücken zusammengesetzt ist, von denen drei die Lilie, vier den Grund bilden. Mehrmals sind auch grössere Ziegel, kreisförmige, viereckige, polygone oder künstlicher gestaltete, in der Mitte durchbrochen und durch einen entsprechenden Stein von anderer Farbe ausgefüllt. Einige Male wurde dies Verfahren auch zur Ausführung von Figuren auf Grabsteinen benutzt; so in St. Bertin in St. Omer auf dem Grabe des schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts verstorbenen Sohnes des Grafen Robert von Flandern, und im Kapitelsaale zu Jumièges sogar bei einer Reihe von Aebten. Die Körper sind dabei aus einzelnen, durch Mastix verbundenen farbigen Ziegelstücken zusammengesetzt, also in ganz ähnlicher Weise wie in der Glasmalerei. Dagegen erhielten die Fussböden nun durchgängig nur Muster, wahrscheinlich weil man die Kostspieligkeit figurirter Darstellungen scheute, da sie nur durch eigends dazu gefertigte Formen gebildet werden konnten. Im dreizehnten Jahrhundert erfand man jedoch ein Mittel, die Procedur zugleich zu vereinfachen und zu vervollkommen. Man drückte nämlich in den weichen Thon des geformten Ziegels eine in Holz geschnittene Figur von beliebiger Zeichnung ein, füllte dann diese Vertiefung mit anders gefärbte Erde, und erlangte so auf demselben Steine ein mehrfarbiges Bild, dem man auch freiere Zeichnung geben konnte als vermittelt blosser Zusammensetzung einzelner Steine. Daher bestehen die Fussböden nun meistens aus Blumen und zierlicheren Arabesken, abwechselnd mit Löwen, Adlern, Greifen und ähnlichen Thieren, welche, in beliebiger Ordnung wiederkehrend, einen sehr reichen und würdigen Steinteppich bilden. Die geschmackvollste Leistung dieser Art ist der Boden des quadraten Kapitelsaales im Kloster St. Pierre-sur-Dive in der Normandie. Die Anordnung ist nämlich so, dass um ein Medaillon in der Mitte des Saales acht concentrische Kreise sich herumlegen, jeder aus Steinen gleicher Zeichnung zusammengesetzt, aber von den anderen verschieden, während endlich die Ecken wieder andere Motive enthalten. Die Farben sind nur Schwarzbraun und ein weissliches

Gelb¹⁾, und zwar so, dass in den inneren Kreisen stets gelbe Zeichnung auf schwarzem Grunde, in den äusseren, anfangs abwechselnd, nachher überwiegend, schwarze Zeichnung auf gelbem Grunde steht, so dass sich dann die Ecken, in welchen wieder die dunkle Farbe vorherrscht, von dem nächsten Kreise scharf absetzen und durch ihre Farbenverwandtschaft mit den inneren das Ganze zusammenschliessen. Zuweilen finden sich auch statt dieser bedeutungslosen Figuren symbolische, das Kreuz, das Lamm, der Pelikan, die Zeichen der Evangelisten, einige Male auch menschliche Gestalten. Unter den Fragmenten eines Fussbodens, welche jetzt in einer Seitenkapelle der Kathedrale von St. Omer gesammelt sind, erkennt man die sieben freien Künste mit ihren Attributen, die Monate, mancherlei Thiere, einen Elephanten, einen Centaur, endlich auch die Bilder mehrerer Ritter zu Ross und in voller Rüstung, mit einer Umschrift, welche sie nennt und als Geschenkgeber und zwar einzelner Steine bezeichnet²⁾. Dem Style nach ist die Arbeit vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Im Priorate der Kathedrale von Ely, in der Kapelle des Priors John von Crowdon sind vor dem Altar Adam und Eva, ihre Figuren lederfarbig und aus mehreren Ziegeln zusammengesetzt, nebst dem Baume der Erkenntniss und mehreren Thieren dargestellt³⁾. In der längst abgebrochenen Kathedrale zu Hamburg war sogar ein Denkmal des Papstes Benedict V. mit seiner Gestalt in natürlicher Grösse und mit Heiligengestalten an den Seiten derselben ganz in Ziegeln ausgeführt, deren zwölf jene grosse Gestalt bildeten, dem Style nach im dreizehnten Jahrhundert⁴⁾.

Der Hauptsitz dieser Technik scheint das nördliche Frankreich, besonders die Normandie gewesen zu sein, wenigstens sind hier die zahlreichsten und bedeutendsten Ueberreste⁵⁾; auch findet man in englischen Urkunden,

¹⁾ Das Gelb ist in allen diesen Ziegelmustern vorherrschend und zwar deshalb, weil der weisse Pfeifenthon, welcher als ein vorzugsweise geeigneter Stoff überall angewendet wurde, durch die Glasur eine gelbliche Farbe erhält.

²⁾ Z. B. Fulco filius Johannis de Sancta Adelgunda dedit istum lapidem in honorem Sancti Andomari. — Vgl. Gailhabaud l'architecture etc. Bd. II und Ann. archéol. Vol. XII, S. 137 mit Abbild.

³⁾ Allerdings wahrscheinlich erst vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

⁴⁾ Acta Sanct., Propylaeon Maji p. 164.

⁵⁾ Die französische Literatur über diesen Gegenstand ist nachgerade sehr reichhaltig. Vgl. zunächst Caumont, Bull. momum. 1848, p. 712, und im Abécédaire d'Archéologie, sowie eine Reihe von Aufsätzen in Didron's Annales archéologiques, Vol. IX, X, XI und XII. Ausserdem sind mehrere bilderreiche Werke angekündigt und theilweise erschienen: Wallet, Descr. du pavé de l'ancienne Cath. de St. Omer; Emile Amé, les carrelages émaillés du moyen âge et de la renaissance dans le dép. de l'Yonne, mit 50 farbigen Tafeln; Ed. Fleury, Etude sur le pavage émaillé dans le dép. de l'Aisne, mit 200 Zeichnungen; endlich Alfred Ramé, Etudes sur les carrelages

dass solchen Ziegeln noch spät der Name der normannischen beigelegt wird. Indessen hat man auch in England an mehreren Orten vereinzelte Ueberreste und neuerlich im Kapitelhause von Westmünster einen fast ganz erhaltenen Boden von Ziegelmosaik entdeckt¹⁾, welche sämmtlich noch aus dem dreizehnten Jahrhundert zu stammen scheinen²⁾.

Nicht minder sind fast in allen Gegenden Deutschlands Ueberreste entdeckt. Zu den ältesten gehören die aus dem Kloster Altenzelle stammenden, welche jetzt im vaterländischen Museum zu Dresden bewahrt werden, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, wie jene französischen Mosaikböden des zwölften, durch sinnreiche Zusammenfügung verschiedenegeformter Ziegelstücke ein sehr geschmackvolles Muster bilden. Aus derselben Zeit stammen dann auch die, mit welchen der Chor der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ausgelegt ist, und die in der benachbarten Kapelle zu Althof gefundenen. Sie sind schon nach der zweiten Verfahrungsweise gearbeitet und enthalten auf einzelnen viereckigen Tafeln von rothbraunem Grunde Centauren, Drachen, Löwen und andere Thiere. Die jetzige Kirche zu Doberan ist erst im vierzehnten Jahrhundert erbaut, die Ziegel sind aber aus dem älteren Bau beibehalten, indem einige derselben Art sogar in der schon 1219 — 1232 errichteten Fürstengruft gefunden sind. Auch weist der Styl auf das dreizehnte Jahrhundert. Sehr merkwürdig ist, dass einige dieser Ziegel mit denen der romanischen Kirche des 1147 gestifteten Cistercienserklosters zu Hovedöe bei Christiania in Norwegen so genau übereinstimmen, dass sie nothwendig mit denselben Formen³⁾ ge-

historiées du XII. au XVII. siècle. Decorde, pavage des églises dans le pays de Bray, 1858. Einen sehr lehrreichen Artikel enthält auch das Dictionnaire de l'Architecture von Viollet-le-Duc, Vol. II, p. 259 ff.

¹⁾ Vgl. den Bericht über diese Entdeckung in der *Archaeologia brit.* XXIX, p. 390. — Die Zeitschrift *The Reliquary*, vol. XI, 1870 — 71, theilt ein schönes Ziegelmosaik in der Kirche zu Wirksworth, Derbyshire mit, neu entdeckt durch Herrn Llewellyn Jewitt, der im Texte angiebt, dass solche Ziegel zu Repton fabricirt wurden.

²⁾ Vgl. den Artikel *Tiles for paving* in Parker's *Glossary of Architecture* und die daselbst gegebenen Abbildungen.

³⁾ Lisch (Blätter zur Geschichte der Kirchen zu Doberan und Althof, Schwerin 1854), welcher diese merkwürdige Thatsache mittheilt und mit Abbildungen belegt, will darin ein Argument zu Gunsten der früher erwähnten Hypothese einer Einwirkung norwegischer Kunst auf die südlicheren Länder finden. Allein offenbar ist der Zusammenhang ein anderer. Hovedöe war eine Stiftung des erst kurz vorher gegründeten Klosters Kirkstall in England, und bekanntlich standen die Cistercienserklöster in der ersten Zeit des Ordens in enger Verbindung mit den Mutterklöstern. Ohne Zweifel hat daher das norwegische Kloster bei jenen Ziegeln nicht norwegische, sondern französisch-englische Technik angewendet. Auch Doberan war aber ein Cistercienserkloster, und so ist es sehr denkbar, dass es nicht bloss die Arbeit von Hovedöe

macht sein müssen. Auch in Lübeck¹⁾ hat man bedeutendere, und an mehreren Orten des südlichen Deutschlands geringere Ueberreste dieser Technik gefunden.

Wahrscheinlich schmückte man mit solchen glasierten Ziegeln hauptsächlich die Chöre, Kapitelsäle und überhaupt solche Räume, welche dem Zulaufe des Volkes und mithin der Abnutzung durch schwere Tritte weniger ausgesetzt waren, und begnügte sich im Schiffe der Kirchen entweder mit einfarbigen, gemusterten oder mit abwechselnden glasierten und rauhen Steinen. Ueberdies führte die im dreizehnten Jahrhundert aufkommende Sitte, das Schiff mit Grabsteinen zu belegen, zur Zerstörung der älteren Fussböden, so dass wir von denselben hier überall keine Spuren gefunden haben. Indessen hat sich bis auf die neueste Zeit im Mittelschiffe mehrerer Kathedralen oder Hauptkirchen eine eigenthümliche Fussbodenverzierung musivischer Art erhalten, welche man Labyrinth oder Bittgang genannt hat, und die aus einer durch dunkleren Stein in der Fläche des Fussbodens bezeichneten spiralförmig oder sonst künstlich gewundenen und dem Mittelpunkte zulaufenden Linie besteht. Das einzige noch erhaltene Exemplar, im Dome zu Chartres, ist kreisförmig²⁾, die von St. Quentin, Arras, Amiens waren achteckig, das von Rheims in gleicher Form, aber mit vier kleineren achteckigen Figuren daneben, das von St. Bertin in St. Omer viereckig und endlich das in der Kathedrale zu Poitiers nach einer erhaltenen Zeichnung³⁾ oval. Man vermuthet, dass der Zweck dieser sonderbaren Verzierung gewesen, den Gläubigen als Wallfahrtsweg zu dienen, den sie, sei es als Surrogat für eine Pilgerung nach Jerusalem, sei es zur Erinnerung an den schweren Gang des Heilandes vom Hause des Pilatus zum Calvarienberge, den Schlangenwindungen der Linien folgend, betend und vielleicht auch auf den Knien in etwa einer Stunde zurücklegen konnten. Dass sie dazu an einigen Orten benutzt worden, ist sehr wahrscheinlich⁴⁾, indessen ist bei keinem eine bildliche Andeutung dieses Zweckes gefunden, vielmehr war in dem von Amiens das Bildniss des Stifters der neuen Kirche, des Bischofs Eberhard, und des Baumeisters, und in dem zu Rheims der Architekt nebst vier Werkmeistern dargestellt, was eher darauf hindeutet, dass es ein Kunststück der Arbeiter bei Vollendung des Baues gewesen sei. Uebrigens scheint dieser

nachgeahmt, sondern wirklich selbst die hölzernen Formen der Figuren von dort, wo sie nicht mehr gebraucht wurden, erhalten hat.

¹⁾ Milde, Denkmäler bild. Kunst in Lübeck, Heft 2, 1848.

²⁾ Dies und einige der unten erwähnten publicirt bei Gailhabaud a. a. O. Bd. II.

³⁾ Auber, Hist. de la cath. de Poitiers, Vol. I, p. 296.

⁴⁾ Wenigstens versichert dies Wallet, description de la crypte de St. Bertin, in Beziehung auf das Labyrinth von Arras. Ob dies aber ihre ursprüngliche Bestimmung gewesen und ob es kirchlich gebilligt worden, ist mindestens sehr zweifelhaft.

räthselhafte Schmuck von Frankreich ausgegangen zu sein, da er in Deutschland nur ein Mal, und zwar in St. Severin zu Köln¹⁾, in England, soviel mir bekannt, gar nicht entdeckt worden.

Neuntes Kapitel.

Die Plastik.

Im Anfange der Epoche eilte die Malerei der Sculptur voraus; durch die Miniatur von den neuen geistigen Regungen belebt, als Wandmalerei heilsamer architektonischer Zucht unterworfen, schien sie im Besitze aller Mittel zur Ausbildung eines neuen, den Bedürfnissen des Zeitalters entsprechenden Styls. Allein das natürliche Gesetz, welches der Sculptur den Vorrang giebt, war wohl modificirt, aber nicht aufgehoben; ein fester, bleibender und maassgebender Styl konnte nur durch die Darstellung in voller körperlicher Rundung erlangt werden. Sobald diese ihn ausgebildet hatte, etwa um 1250, zögerte die Malerei nicht, sich ihm zu unterwerfen, wie wir denn dies bei der Betrachtung ihrer einzelnen Zweige wahrgenommen haben.

Freilich hatte die Sculptur einen längeren Weg zu durchschreiten, eine strengere Schule durchzumachen. Ehe sie es wagen durfte, sich der Natur zu nähern, musste sie sich völlig der ursprünglichen Rohheit entwinden, Maass und Verhältnisse an der Architektur erlernen, sich den geraden Linien und den scharf geschnittenen Profilen dieser herrschenden Kunst anbequemen. Dadurch erklärt sich die auffallende Erscheinung, dass während die Malerei schon freieren Regungen Raum giebt, die Sculptur sich nach der entgegengesetzten Seite hinwendet, und eine Strenge des Styls ausbildet, welche die des früheren byzantinisirenden der Malerei noch übertraf.

Am auffallendsten ist dies gerade in dem Lande, in welchem bald darauf die Sculptur freieren Styls ihre reichsten Blüten trug, im nördlichen Frankreich²⁾. In derselben Zeit, wo die Baukunst den Weg kühner Neuerungen mit Entschiedenheit betrat, an denselben Bauwerken, welche dazu die erste Anregung gaben, bildete sich hier eine plastische Schule der alterthümlichsten Art. Zu ihren frühesten Leistungen gehören die Portale

¹⁾ Kreuser, der christl. Kirchenbau, I, 145.

²⁾ Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. VIII, S. 96, s. v. Sculpture. — W. Lübke, Gesch. der Plastik, 2. Auflage. Leipzig 1871, Buch IV, Cap. II u. III.