

sächsischer Erbtheil hervorgebracht sind, und durch die Einwirkung örtlicher Verhältnisse und Gewohnheiten auch unter der Herrschaft der stammverwandten französischen Normannen Geltung behalten haben.

---

Siebentes Kapitel.

## Plastik und Malerei dieser Epoche in Deutschland, Frankreich und England.

In den darstellenden Künsten hat das geographische Element nicht die Bedeutung, wie in der Architektur; der Mensch steht in ihnen in unmittelbarer Beziehung zu der allgemeinen geistigen Grundanschauung, ohne durch das Mittelglied localer Verhältnisse bedingt zu sein. Sie zeigen daher auch in dieser Epoche nicht die Fülle provinzieller Gestaltungen, welche in der Architektur gleichsam aus der Eigenthümlichkeit des Bodens hervorsprossen, und namentlich stehen die nördlichen Völker, welche ich in der Ueberschrift genannt habe, einander so nahe, dass wir sie gemeinschaftlich betrachten können. Zwar sind auch hier ihre Leistungen nicht gleich, aber ihre Verschiedenheiten ergänzen sich und stellen in ihrem Zusammenhange den gemeinsamen Geist des Zeitalters deutlicher dar. Dagegen sind die Erfolge in den verschiedenen Kunstzweigen ungleich, so dass es geeignet scheint, diese einzeln ins Auge zu fassen.

Ich habe schon wiederholt erwähnt, dass die bildenden Künste dieser Epoche im inneren Werthe der Architektur nachstehen und erst später zur Reife gelangten. Allein dennoch sind sie beachtenswerther, als man gewöhnlich annimmt. Man pflegt gerade diese Epoche, namentlich bis zum Jahre 1050, als die Zeit des tiefsten Verfalles der Kunst zu bezeichnen, und in der That steht sie, wenn man auf das Verständniss der Natur als eine nothwendige Voraussetzung der darstellenden Künste sieht, im Ganzen auf einer überaus niedrigen Stufe, vielleicht selbst tiefer als die karolingische Zeit. Die natürlichen Formen erscheinen bald in rohester Auffassung, bald in unangenehmer und beleidigender Entstellung, manchmal sogar mit einer Auffassung, welche fast absichtlich sich von der Wahrheit zu entfernen und ein nur entfernt ähnliches, willkürliches Schema an ihre Stelle zu setzen scheint. Die meisten unserer Kunstfreunde und Künstler, welche, der Richtung unserer Zeit gemäss, die natürliche Wahrheit fast bis zum Vergessen der höheren stylistischen Rücksichten zu schätzen gewohnt sind, vermögen daher diesen Leistungen kein Interesse

abzugewinnen, und können sie als unbegreifliche Verirrungen eines rohen oder verschrobenern Sinnes nur mit Gleichgültigkeit betrachten. Allein dennoch muss man anerkennen, dass auch dieser scheinbare Verfall ein nothwendiger Durchgang war, dass er, wie sich im Einzelnen sehr vollständig nachweisen lässt, nicht auf Unfähigkeit des Auges und der Hand, sondern auf tieferen Gründen beruhte, und die Erlangung eines besseren Styles vorbereitete.

Wir glauben gewöhnlich, dass es zum Erkennen der natürlichen Erscheinung nur des physischen Auges bedürfe, dass daher ein Mangel an solcher Erkenntniss auf einer verschuldeten Unempfänglichkeit, ein Mangel der Darstellung auf Ungeschicklichkeit oder Rohheit beruhe. Allein in der That ist schon bei dem physischen Sehen für praktische Zwecke unser geistiges Wesen, unsere Phantasie mitwirkend; wir sehen nur worauf wir vorbereitet sind. Man braucht sich nur an die bekannte Thatsache zu erinnern, dass das Bild der äusseren Dinge verkehrt auf unsere Netzhaut fällt, und nur durch einen nicht nachweisbaren, uns selbst unbewussten Act unseres geistigen Wesens in die richtige Stellung gebracht wird, um sich zu überzeugen, wie mächtig diese instinctartige Einwirkung unseres Geistes auf unser Auge ist. Dies gilt denn offenbar in ästhetischer Beziehung noch viel mehr, als vom gemeinen Sehen. Die sichtbare Natur ist nur vermöge ihrer inneren Gesetzmässigkeit, und durch die Uebereinstimmung dieser Gesetze mit denen des von uns erkannten Geistes für uns wichtig. Wir verstehen daher die Natur nur in dem Lichte des Geistes, in dem wir aufgewachsen und herangebildet sind, wir können sie nur als schön darstellen, insofern unser Geist reif und geübt ist, in der Fülle der Erscheinung die ihm zusagenden Gesetze herauszufinden. Wir erkennen die Schönheit nur durch das Auge der Kunst, nur von dem Standpunkte eines bestimmten Styles aus. Denn der Styl ist eben das Resultat der allgemeinen Verhältnisse von Form und Farbe, welche dem jedesmaligen Geiste entsprechen.

In der Zeit, die wir zu betrachten haben, war nun allerdings eine Kunst und mit ihr eine bestimmte Auffassung der Natur überliefert, wenn auch nur in schon erbleichenden Traditionen. Aber diese Kunst war die antike, objective, die für den Ausdruck christlicher Empfindungen nicht genügte. Zwar war schon in der altchristlichen Kunst durch die blosser Kraft der Gegenstände der antike Reliefstyl gebrochen, aber die Form der Gestalten blieb davon unberührt und behielt selbst später in Byzanz und Italien das Gepräge der antiken Auffassung. Die nordischen Völker, obwohl für eine andere Gefühlsweise geschaffen, waren noch zu schwach und unentwickelt, um dieser seit Jahrhunderten ausgebildeten Anschauung eine andere entgegenzustellen; sie gaben ihr daher nach, suchten sich ihr

zu unterwerfen, ohne sie zu verstehen, geriethen aber dadurch mit sich selbst in inneren Widerspruch. Vor Allem kam es darauf an, wenigstens die Fundamentalgesetze eines neuen, dem christlich-germanischen Geiste entsprechenden Styles zu finden. Dies wäre aber jener mächtigen und durch das altchristliche Zeitalter geheiligten Kunsttradition gegenüber nur durch ein völliges Verzichten auf die in ihr gegebene, und mithin augenblicklich auf jede Naturauffassung, durch eine bewusste Rückkehr zur ursprünglichen Rohheit ausführbar gewesen, was denn eine sittliche Unmöglichkeit, ein Widerspruch gegen den menschlichen Bildungstrieb war. Man konnte also nicht umhin, zu jener antik stylisirten Natur seine Zuflucht zu nehmen, wodurch sich denn entgegengesetzte Stylprincipien mischten, deren Conflict unsichere und entstellte Formen hervorbrachte. Daher dieser chaotische Zustand, der allerdings auf den ersten Blick wenig erfreulich ist, in dem sich aber doch auch sehr bedeutende Lichtblicke einer jugendlich frischen, ahnenden Poesie finden.

Jedenfalls war dieses Suchen nach neuen Stylgesetzen, dieses Ringen mit der antiken Form, selbst die Flucht aus der einfachen, natürlichen Anschauung, der nothwendige Durchgang für die spätere Kunst. Allerdings verfahren diese Künstler dabei nicht in bewusster Weise, die Erfordernisse der Kunst waren ihnen eben so wenig klar, wie das Wesen der Natur. Ihr Bestreben ging vielmehr aus der abstracten Religiosität der Zeit hervor, die nur für das geschriebene Wort, nicht für die ewige Offenbarung der Schöpfung Sinn hatte, und mithin die heiligen Gestalten nur nach abstracten Rücksichten, ohne Hinblick auf die Natur, schmückte. Aber auch so war es eine That des richtigen Instinctes, durch welche die Kunst in Harmonie mit dem geistigen Wesen der Zeit gestellt und der Ausgangspunkt für weitere Entwicklung gewonnen wurde.

Am besten übersehen wir diesen Entwicklungsgang auf dem Gebiete der Miniaturmalerei<sup>1)</sup>, nicht bloss weil uns hier die vollständigste chronologische Reihe der Denkmäler vorliegt, sondern auch, weil hier bei leichterer Kunstübung der Geist sich freier äussern konnte und die Motive deutlicher zu Tage liegen.

Die karolingische Schule der Miniaturmalerei, so glänzende Früchte sie selbst noch unter den schwachen Nachfolgern ihres grossen Begründers trug, hatte keineswegs eine weite Verbreitung erlangt. Sie hatte ihren Sitz in wenigen Klöstern, von denen die meisten, (wie z. B. die fruchtbarsten von allen, die beiden Klöster des h. Martin zu Tours und zu

<sup>1)</sup> Der Zweck meines Werkes gestattet nicht, auf eine vollständige Aufzählung auch nur der bedeutendsten Miniaturen einzugehen; es muss mir genügen, Beispiele für die verschiedenen Richtungen dieses Kunstzweiges zu geben.

Metz) im westlichen Frankenreiche und in Lotharingen lagen, und hatte die östlichen Provinzen Deutschlands noch gar nicht berührt. Einen Beweis dafür gewähren die unendlich rohen, nur mit wenigen schwachen Farben angetuschten Federzeichnungen nicht nur des Wessobrunner Codex, der schon um 815 entstanden ist, sondern auch in der mehr als ein halbes Jahrhundert späteren Evangelienübersetzung des Ottfried (865—889)<sup>1)</sup>. Aber auch da, wo sie sich in einiger Uebung erhalten hatte, konnte die karolingische Kunst nicht lange befriedigen, es fehlte ihr ein einiges künstlerisches Princip. Das Auge, welches an der wohlberechneten Linienführung und an den feinen Verschlingungen der Initialen sich geübt hatte, suchte auch an den Figuren nach einer höheren Regel. Dazu kamen andere ungünstige Umstände. Die Schulen karolingischer Stiftung in Frankreich verfielen während der Unruhen, die den Sturz des karolingischen Hauses begleiteten, die Pflege der Bildung ging nach Deutschland über, unter ein roheres, von den Mittelpunkten antiker Cultur weiter entferntes Volk. Zwar erwachte gerade hier ein grosser Eifer für Wissenschaft und Kunst, aber gerade diese neu beginnende und unreife Gelehrsamkeit steigerte die Verwirrung der Vorstellungen, indem sie unklare Begriffe gab, die Kritik gegen den bisherigen rohen Naturalismus erweckte, ohne ein festes neues Princip zu gewähren. Man suchte nach grossartigen Motiven, man wollte die Würde altchristlicher Typen wiedergeben, wurde aber, weil man der nöthigen Naturanschauungen zum Verständniss dieser Vorbilder entbehrte, durch dieselben nur immer mehr irre geleitet, und kam nun zu gewaltsamen Verrenkungen und Formen, die der Natur widerprachen. Die Miniaturen lassen uns diesen Hergang sehr wohl erkennen. Während sie bis gegen das Ende des neunten Jahrhunderts sich noch ganz in der naiven Weise der karolingischen Schule erhalten, zeigen sie vom Beginne des zehnten an in der Figurenzeichnung etwas sprödere Formen, die mit dem Bestreben zusammenhängen, sich in der Körperbildung und Gewandung näher an die Antike anzuschliessen. So in einigen Codices der Bibliothek zu St. Gallen und in dem Evangelistarium des h. Ulrich von Augsburg (923—977) in der Bibliothek zu München<sup>2)</sup>. Etwas weiter geht ein Evangeliarum der Universitätsbibliothek zu Würzburg, das für den dortigen Bischof Heinrich (980—1018) gefertigt

<sup>1)</sup> Jener in der Bibliothek zu München, diese in der zu Wien. Waagen, Kunstdenkm. in Wien. II. 11.

<sup>2)</sup> Jene sind von Waagen im D. Kunstblatt 1850. S. 92. 93. 98. beschrieben, welcher überdies von einem andern, ebenfalls von dem h. Ulrich herrührenden Evangelienbuche im brit. Museum Nachricht giebt (Harleian. no. 2970.) Vgl. dessen Handbuch I. 7 und Treasures of Art in Great-Britain. I. 196.

ist<sup>1)</sup>. Von einem byzantinischen Einfluss ist hier keine Spur. Die Farbenbehandlung und die Zeichnung der Initialen hat noch im Wesentlichen den Charakter der karolingischen Kunst, aber die Figuren der Evangelisten verrathen die Nachahmung altchristlicher Typen und das Bestreben nach einer sie übertreffenden Grossartigkeit. Ihre Thierzeichen sind noch strenge und einfach, fast heraldisch; der Engel des Mattheus mit bräunlicher, kräftiger Carnation hat sogar einen recht gelungenen Ausdruck. Die schreibenden Heiligen, alle vor einem an zwei Säulen befestigten, stets in anderer Weise geöffneten Vorhange sitzend, sind sämmtlich bewegt gehalten und in verschiedenen Wendungen, die bei den beiden ersten Evangelisten und bei Johannes noch erträglich sind. Bei Lucas dagegen hat der Maler etwas Ausserordentliches leisten wollen; er zeigt ihn gleichsam in Verzückung, im Profil, mit zurückgelegtem Kopfe, das übergrosse, dieser Richtung des Hauptes nicht entsprechend gestellte Auge gen Himmel gehoben; der ganze Körper ist aber durch diese ungewöhnliche Haltung so verrenkt, selbst die Linie, welche er bildet, so unschön gebrochen, dass das Bild den widerlichsten Eindruck macht, den die Wahl von blauen, grünen und violetten Farbentönen, die am Hintergrunde und im Gewande angebracht sind, noch verstärkt. Und doch muss gerade diese Behandlung Beifall gefunden haben, da in einem späteren, seiner Behandlung nach dem Ende des elften Jahrhunderts angehörigen Evangeliarium<sup>2)</sup>, welche die Malereien des ersterwähnten Codex mit einigen Abweichungen copirt, gerade dieser Lucas genau wiedergegeben ist, während die anderen Evangelisten kleine Veränderungen erlitten haben.

Dies Bestreben nach Grossartigkeit, offenbar eine Reaction gegen den Naturalismus der karolingischen Figuren, musste sehr bald dahin führen, dass man sich, besonders in den deutschen Klosterschulen bei der Unterweisung zahlreicher Kunstjünger, nach einer festen Regel umsah, welche der steigenden Verwirrung der Anschauungen Grenzen setzte. Man konnte sie nur in einem engeren Anschliessen an die altchristliche Kunst finden, und musste also bedacht sein, die Zahl der Vorbilder zu vermehren. Altchristliche Werke grösserer Art fehlten aber hier, Italien war selbst im tiefsten Verfall, es war daher nichts natürlicher, als dass man die einzigen Kunstwerke, deren man habhaft werden konnte, die byzantinischen

<sup>1)</sup> Wie dies die gleichzeitigen, vorn eingeschriebenen Verse ergeben. M. perg. theol. fol. No. 66.

<sup>2)</sup> M. p. theol. quart. No. 4. der Univ.-Bibl. zu Würzburg. Die Farben haben hier nicht mehr die Schönheit und Intensivität, wie in dem erst erwähnten Codex, die Initialen nicht mehr den karolingischen Schwung der Linie, ein hinzugefügtes Bild der Verkündigung ist mehr byzantinisirend und der sogleich zu erwähnenden Bamberger Schule verwandt.

nämlich, welche durch den Handel oder durch Geschenke hieher kamen, als Studienmittel benutzte.

Es entstand dadurch ein byzantinisirender Styl, der sich über den ganzen abendländischen Norden verbreitete, der aber von Deutschland ausging. Man hat ihn mit der Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu in Verbindung gebracht, und wenn man auch bei der weiten Verbreitung dieses Styles nicht annehmen kann, dass dies Ereigniss oder der Einfluss einer einzelnen Fürstin ihn hervorgebracht habe, so ist es doch wahrscheinlich, dass die Werke, welche die Kaiserin aus ihrer Heimath mitgebracht hatte, und vielleicht auch Künstler, die durch sie herbeigezogen waren, dazu mitwirkten. Jedenfalls ist es thatsächlich, dass die ältesten Werke dieses Styles in einer Beziehung zu dieser Kaiserin und ihrem Gemahle stehen. Das wichtigste derselben ist ein Evangeliarium, jetzt in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha<sup>1)</sup>, einst im Besitze des Klosters Echternach im Luxemburgischen, dem es, nach alter und durch das Buch selbst beglaubigter Tradition, von dem kaiserlichen Ehepaare geschenkt sein soll. Wie jener verlorene Codex, den Otto II. dem Dome zu Magdeburg geschenkt hatte<sup>2)</sup>, ist auch dieser mit den Bildnissen eines Otto und der Kaiserin geschmückt. Da indessen nur diese den kaiserlichen Titel in der Beischrift zeigt, Otto aber als König bezeichnet ist, wird die Schenkung aus der Zeit herkommen, wo Theophanu als Vormünderin Otto's III. regierte (983—991)<sup>3)</sup>. Schon in den Beischriften der Miniaturen zeigen sich Spuren griechischen Einflusses. Auf dem Titelblatte zum Evangelium des Lucas sind Goldmünzen des Kaisers Constantin mit ihren griechischen Inschriften nachgemalt. Bei der Darstellung der Hochzeit zu Cana sind die Wasserkrüge mit dem griechischen, aber mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Worte Hygriae, auf dem Titelblatte ist der Erlöser, mit der, griechischen Ursprung verrathenden Beischrift: Regnator Olympi, bezeichnet. Wir entnehmen schon hieraus, dass nicht Griechen, sondern lateinisch gebildete Deutsche, aber mit Benutzung griechischer Originale, daran gearbeitet haben. Dies bestätigen auch die zahlreichen Malereien. Sie lassen drei Hände erkennen; die eine, von der die

<sup>1)</sup> Rathgeber, Beschreibung des herzoglichen Museums zu Gotha, 1835, S. 6—20. Der lateinische Name des Klosters (desselben, dessen ich bereits in architektonischer Beziehung gedacht habe) Epternacum oder Epternacum ist in der Volkssprache in Echternach umgewandelt. Rathgeber nennt das Kloster Epternach.

<sup>2)</sup> Chronicon Magdeburgense ap. Meibom. Ser. Rer. Germ. T. II, p. 276. Librum ex auro et gemmis imaginem ipsius et Theophaniae conjugis ejus continentem donavit. Vgl. Fiorillo I, p. 73.

<sup>3)</sup> Wie dies v. Quast in seiner Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. II. S. 250 geltend gemacht hat.

vorderen Blätter und zum Theil auch die Bilder der Evangelisten herühren<sup>1)</sup>, ist schon geübt im byzantinisirenden Style, eine zweite giebt un-  
gemein rohe Zeichnung mit gelber, eine dritte etwas bessere mit röthlicher  
Carnation. Wir erkennen also eine Schule, die sich heranbildet, und in  
der Einige bereits fortgeschritten, Andere noch durch die alte Gewohnheit  
gehemmt sind. Eigenthümlich sind auch die teppichartigen Muster der  
unbeschriebenen Blätter, welche die verschiedenen Evangelien trennen, und  
die nicht gemalt, sondern auf mechanischem Wege gedruckt zu sein  
scheinen. Höchst wahrscheinlich war dies ein byzantinisches Fabrikat, das  
an die Stelle des purpurfarbigen Pergaments, dessen man sich in der  
karolingischen Epoche bediente, getreten war; wie denn die Ehestiftungs-  
urkunde Otto's II., jetzt im herzoglichen Archiv zu Wolfenbüttel, ganz auf  
ähnlich verziertem Pergamente geschrieben ist. Dieselbe Gleichzeitigkeit  
einer älteren abendländischen und einer byzantinisirenden Kunstweise  
finden wir in einem, unter Otto's II. Regierung geschriebenen und mit den  
Porträts der drei ersten Könige des sächsischen Hauses geschmückten  
Evangeliarium der grossen Bibliothek zu Paris<sup>2)</sup>.

Sehr viel stärker als in diesen für die Kaiserin Theophanu und die  
Ottonen bestimmten Werken zeigt sich das byzantinische Element in denen,  
welche für Heinrich II. gefertigt wurden, also für einen Fürsten, der aus  
einer Nebenlinie des sächsischen Hauses stammend mit jener bereits ver-  
storbenen Fürstin nicht blutsverwandt war. Wir besitzen noch eine Reihe  
der zahlreichen und prachtvoll ausgestatteten Codices, welche auf Veran-  
lassung dieses Kaisers oder doch unter seiner Regierung für das Domstift  
zu Bamberg, seine begünstigte Stiftung, geschrieben wurden und theils  
noch jetzt in Bamberg bewahrt werden, theils von daher in die grosse  
königliche Bibliothek zu München<sup>3)</sup> gelangt sind. Unmittelbar byzantini-

<sup>1)</sup> Namentlich der greise Johannes, der mit weissem Barte, dunkeltem Gesichte und  
tiefliegenden Augen die beabsichtigte Wirkung sehr wohl hervorbringt.

<sup>2)</sup> Waagen a. a. O. S. 266. Der Codex (jetzt no. 10, 558 lat.) enthält nur fünf  
grosse Bilder; auf dem ersten den jugendlichen Christus in der Glorie auf Goldgrund  
mit einer langen griechischen Inschrift, auf den vier anderen die Evangelisten. Die  
Königsbilder sind nur Medaillons in der Einrahmung des Mattheus; die auf beiden  
Seiten haben die Bezeichnung Henricus rex Francorum, die beiden andere stellen die  
beiden Ottonen dar und sind, da auch der zweite (Otto junior) schon Imperator Augustus  
genannt ist, nach dem Tode Otto's I. gefertigt. Die Ausführung ist sehr sauber und  
entschieden byzantinisirend, aber die Initialen sind ganz im karolingischen Style und  
die griechische Inschrift ist fehlerhaft geschrieben, so dass die Ausführenden doch  
wohl nur deutsche Nachahmer, nicht, wie Labarte a. a. O. III. S. 132 ff. annimmt,  
Griechen gewesen sein werden.

<sup>3)</sup> Vgl. Waagen, K. u. K. W. in Deutschland. I. 89 ff., Kugler kl. Schr. I, 76 ff.,  
dessen Handbuch d. Gesch. d. Mal., 2. Ausg. I, 127, und Jaeck, Beschreibung der

schen Ursprungs, aber auch offenbar aus einer früheren Zeit stammend, sind an diesen Büchern nur einige Elfenbeinreliefs der Einbände, namentlich die vier Tafeln an den s. g. Gebetbüchern Kaiser Heinrich's und seiner Gemahlin, welche Christus und Maria, Petrus und Paulus noch im Mosaikentypus und mit griechischen Inschriften zeigen. Die Malereien und selbst die übrigen Elfenbeinarbeiten der Deckel scheinen von einheimischen Künstlern herzurühren, die aber nun schon eine andere, von der karolingischen abweichende und der byzantinischen sich annähernde Behandlungsweise angenommen haben. Die Farbe hat unleugbar gewonnen, sie ist zwar weniger pastos, aber mit reicherer Auswahl, in gebrochenen Tönen und feinen Uebergängen zum Theil sehr harmonisch behandelt. Die Gewänder haben nur in den Schatten die Localfarbe, während die Lichter weiss oder gelb erhöht sind. Unter den Farben ist blau und grün vorherrschend, doch kommt auch das Roth und zwar in einer den karolingischen Malern unbekannt, den Byzantinern gewöhnlichen Mischung vor. Besonders charakteristisch ist, dass das Fleisch nicht mehr den bräunlichen, gesunden Ton hat, sondern bleich, oft grünlich gehalten ist. Auch die Haare sind häufig grün oder roth, selten braun. Der Anspruch auf Naturwahrheit ist ganz aufgegeben. In einem Evangeliarium der Bamberger Bibliothek hat der Kaiser Heinrich, der auf dem Dedicationsblatte das Buch der Jungfrau Maria überreicht, sogar einen grünen Schnurrbart, und dies nicht etwa durch ein Verbleichen der Farbe, denn es ist dieselbe, welche auch auf Gewändern vorkommt und offenbar beabsichtigt ist. Auch die Zeichnung ist zwar fester, aber conventionell, halbverstandenen Vorbildern ohne Rücksicht auf die Natur nachgeahmt. Die Gestalten sind meist lang und hager, die Köpfe zum Theil greisenhaft, mit eingefallenen Wangen und stark hervortretenden Backenknochen, zuweilen auch in ganz rundem, mathematisch geregeltem Oval, die Augen gross und starr, die Bewegungen eckig, mit steifer Zierlichkeit oder mit kindischem Ungeschick; die Gewänder mit feingestrichelten Falten bedeckt, welche nach Art der antiken Sculpturen die Körpertheile bezeichnen sollen, aber der wahren Gestalt der Glieder nicht entsprechen oder sie doch vereinzelt und ohne richtige Verbindung wiedergeben. Der Ausdruck ist fast immer derselbe; es fehlt ihm nicht an Würde und Ernst, er verleiht aber oft den Gestalten etwas Leichenhaftes oder Verzerstes. Die Beiwerke sind ohne alle Rücksicht auf ihre natürliche Gestalt, bloss in

---

öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, 1831, der in der Einleitung Nachrichten über die von Bamberg nach München versetzten Codices giebt. Einige Abbildungen aus diesen, für Heinrich II. ausgeführten Handschriften giebt E. Förster, Denkmale der Bildnerei Vol. I. S. 31.

unvollkommener Nachahmung ihrer herkömmlichen, durch die antike Plastik influirten Darstellung gebildet, die Bäume wie Pilze mit breiten, schaufelartigen Aesten ohne Blätter, die Gebäude mit wunderlichen Kuppeln gedeckt, die Thüren und Säulengänge nach südlicher Weise mit Vorhängen versehen, die Sessel und Fussbänke in falscher Perspective. So machen diese Miniaturen allerdings einen ähnlichen Eindruck wie die byzantinischen, nur dass sie roher sind und den Ueberrest antiker Hoheit, den diese noch hatten, verloren haben.

Der Ursprung dieser Manuscripte aus der Zeit Heinrich's II. ist unzweifelhaft, sie enthalten meistens Beziehungen auf ihn oder seine Gemahlin, welche dieselben als Lebende vorraussetzen<sup>1)</sup>. Griechische Bezeichnungen kommen nur insofern vor, dass der Jungfrau zuweilen der Name Theotocos, aber ganz oder nur mit Beibehaltung des griechischen Anfangsbuchstabens in lateinischer Schrift beigefügt ist<sup>2)</sup>. Die Zeichner waren also Deutsche, bei denen nur der griechische Name der Mutter Gottes in Ansehen und Aufnahme gekommen war. Auch scheint es nicht, dass ihnen griechische Vorbilder vorlagen. Höchstens einige Gestalten der Evangelisten haben eine nähere Verwandtschaft mit byzantinischen Malereien; dagegen erhält sich in manchen Beziehungen der abendländische Gebrauch, namentlich ist Christus am Kreuze immer bloss mit dem Schurze, nicht nach griechischer Weise völlig bekleidet. Ueberhaupt finden sich keine Spuren byzantinischen Costüms; die heiligen Gestalten sind in hergebrachtem antiken Gewande, gemeine Gestalten schon in der Landestracht dargestellt<sup>3)</sup>. Auch sind die Compositionen derselben Gegenstände

<sup>1)</sup> In dem Codex der Apokalypse, bei Jaeck No. 311, jetzt A. II, 42, erscheint auf einem Blatte der Kaiser von zwei Aposteln gekrönt, mit der Beischrift: Utere terreno, coelesti postea regno. In dem Evangeliarium, No. 280 (jetzt A. II, 46) überreicht „Heinricus rex pius“ der Jungfrau Maria das Buch. In den s. g. Gebetbüchern Heinrich's und der Kunigunde finden sich Gebete für den Kaiser und die Kaiserin als für Lebende, sogar für ihre Nachkommenschaft, also offenbar noch mit einer Aussicht auf solche und zu einer Zeit geschrieben, als man die Kinderlosigkeit noch nicht für einen Beweis der Keuschheit des frommen kaiserlichen Ehepaars nahm.

<sup>2)</sup> Waagen (a. a. O. S. 99) irrt, wenn er annimmt, dass in dem erwähnten Evangeliarium No. 280 das Wort Theotocos mit griechischen Buchstaben unter Verwechslung des griechischen Sigma (C) mit dem K geschrieben sei. Es sind lateinische Lettern nur mit Ausnahme des Anfangsbuchstabens, man hat also das griechische Wort ausgesprochen und in die lateinische Orthographie übersetzt. Dies ergibt sich näher aus dem allerdings etwas späteren Missale S. Greg. (bei Jaeck, No. 604, p. XXIII, jetzt Ed. III, 11), in welchem auch der Anfangsbuchstabe (Th) lateinisch ist und übrigens dieselben Lettern wie dort beibehalten sind.

<sup>3)</sup> So ist in dem Evangeliarium No. 280 (A. II, 46) unter der Darstellung des träumenden Joseph ein schlafender Diener angebracht, der seine Schnürstiefeln neben

in den verschiedenen Handschriften verschieden und mithin selbstständig gedacht. Ja in einem Missale der Bamberger Bibliothek (bei Jaeck, Nro. 603, p. XXI, jetzt Ed. V, 4), dessen Alter zwar nicht näher beglaubigt, das aber im Styl der Miniaturen den beglaubigten Arbeiten aus der Zeit Heinrich's gleich steht, finden wir unverkennbare und sehr merkwürdige Spuren der erfindenden Thätigkeit des Zeichners. Diesem Codex sind nämlich zwei Blätter mit blossen unausgemalten Umrisszeichnungen vorgeheftet, während im Inneren des Codex neben anderen Bildern dieselben Compositionen völlig ausgemalt, aber mit sichtbaren Verbesserungen der Anordnung vorkommen. Die eine Zeichnung giebt die Auferstehung in der Art, dass das Grabgewölbe in Gestalt einer auf vier Säulen ruhenden Kuppel dargestellt ist; der mittlere Raum ist leer, in dem zur Linken des Beschauers sehen wir die drei Frauen, in dem zur Rechten den auf dem Sarkophage sitzenden Engel; zwei schlafende Krieger sind darunter in besonderer Einrahmung angebracht. Auf dem ausgeführten Blatte ist dagegen die eine der Frauen in den mittleren Raum vorgerückt, der Engel ist anders und besser gezeichnet, die Säulen haben nicht wie dort Würfelknäufe, sondern Blattkapitäle. Die zweite Zeichnung enthält die Himmelfahrt in der Weise, dass oben Christus in der Glorie steht, unten die zwei Engel und die zwölf Apostel zu beiden Seiten eines pilzartigen Baumes dicht und symmetrisch gruppirt sind; das ausgeführte Blatt hat den Baum fortgelassen und Maria hinzugefügt. Alles rührt offenbar von derselben Hand her; wir sehen also, dass der Zeichner auf eigene oder fremde Kritik die erste Anlage verworfen und mit Verbesserungen neu gezeichnet hat, während er selbst oder die mit dem Einbände beschäftigten Mönche denn doch auch jene Entwürfe bewahren wollten, und so dem Texte vorhefteten. Die künstlerische Erfindung ist daher schon in bewusster Thätigkeit. Auch die oft ausführlichen Allegorien dieser Handschriften zeigen manche Eigenthümlichkeiten, und eine Handschrift der Apokalypse, ebenfalls aus der Zeit Heinrich's, giebt allerdings in theils roher, theils manierter byzantinisirender Zeichnung eine Menge von derb phantastischen und wahrscheinlich neuen Compositionen.

Indessen erhielt sich auch noch neben der byzantinisirenden Behandlung der Farben der freiere Sinn für die antike Form und für natürliche Wahrheit, wie dies das in dem berühmten Kloster Reichenau am Bodensee<sup>1)</sup> für den Erzbischof Egbert von Trier (978—993) gefertigte, jetzt

---

sich gestellt hat und mit nackten Füßen, in kurzem Rocke, Beinkleidern, Strümpfen mit kreuzweisen Bändern, also ganz in fränkischer Tracht, auf einer Bank liegt.

<sup>1)</sup> Die Widmung an den Erzbischof nennt das Kloster zwar nicht Augia dives wie Reichenau gewöhnlich heisst, sondern Augia fausta, die Identität ist aber nicht zu

auf der städtischen Bibliothek daselbst bewahrte Evangelistarium zeigt, dessen zahlreiche Bilder zwar den Typus der Zeit tragen, aber doch in dem Ausdrücke der Köpfe und in der Schönheit der Gewandung die unmittelbare Nachwirkung römischer Tradition und in der Körperbildung germanische Anschauung und Naturbeobachtung zeigen. In einem andern, derselben Gegend angehörigen und fast gleichzeitigen Codex, nämlich in dem Antiphonarium der Pariser Bibliothek (Nro. 641. Suppl. latin), welches zufolge der alten und glaubhaften Inschriften im Kloster Prüm in der Eifel und zwar von 990—1001 ausgeführt ist, lässt nur der Gebrauch der Deckfarbe einen mittelbaren byzantinischen Einfluss erkennen, während die Compositionen davon völlig frei sind und in ziemlich ungeschickter, naturalistischer Zeichnung mit fränkischer Tracht und heftigen Geberden die Hergänge lebendig und mit verständlichem Ausdrücke darzustellen suchen<sup>1)</sup>.

An diese Miniaturen reihet sich ein Werk andrer Technik, das aber doch die Imitation einer Malerei enthält. Es ist ein Messgewand (Casula) mit einer figurenreichen in Goldfäden auf Purpurseide ausgeführten Stickerei, welches jetzt als ein Theil des ungarischen Krönungsornates im Schatze des Schlosses zu Ofen bewahrt wird, aber zufolge der darauf befindlichen ausführlichen Inschrift von dem Könige Stephan von Ungarn und seiner Gemahlin Gisela, Schwester Kaiser Heinrich's II., im Jahre 1031 der Marienkirche zu Stuhlweissenburg und zwar als eigne Arbeit der Königin geschenkt war<sup>2)</sup>. Ohne Zweifel lag solchen Arbeiten hoher Frauen, wie wir deren im Mittelalter mehrere finden, besonders wenn sie so strengen Styls und so gelehrten Inhalts sind wie diese, stets die Vorzeichnung eines Künstlers zum Grunde. In diesem einzigen Falle dürfen wir glauben, sie zu besitzen, und zwar in einer zweiten Casula von völlig gleicher Grösse und Gestalt, die aber nicht auf Seide gestickt, sondern

bezweifeln. Einige Abbildungen aus diesem Codex bei Kugler, kleine Schriften, II. 339, 340.

<sup>1)</sup> Vgl. Labarte, Arts industriels. Album. Tab. 90. — Andere Codices, welche das Fortbestehen germanischer Tradition neben der byzantinisirenden Schule beweisen, sind das Evangelarium etwa vom Jahre 1000 in der Münchener Bibliothek (IV. 2. b.; Waagen im D. Kunstbl. 1850 S. 98) und die drei Evangelarien des h. Bernward im Domschatze zu Hildesheim.

<sup>2)</sup> Die Entdeckung und Bekanntmachung dieses Kunstwerks verdanken wir dem Dr. Fr. Bock, der darüber in den Mittheilungen der k. k. C.-C. Bd. II (1857) S. 146 und in seiner: Geschichte der liturgischen Gewänder d. M. A. Bd. I. S. 162 berichtet, und in diesem Werke Taf. III. eine kleine und theilweise, in dem Prachtwerke: Die Kleinodien des h. römischen Reiches, Taf. XV., aber eine grössere Abbildung gegeben hat. Vgl. auch Bock's Bericht über die Ueberreste des ursprünglichen Futterstoffes unter dem seidenen Mantel in den Mittheilungen Band IV (1859) S. 257.

auf dem feinsten orientalischen Leinenstoffe (Byssus) in goldgelber Farbe mit fester Hand gemalt ist, übrigens aber denselben Inhalt und dieselben Inschriften enthält, wie jene Stickerei. Sie war früher längere Zeit im Schatze der kaiserlichen Burg zu Wien, ist aber neuerlich an die Kirche des Klosters Martinsberg bei Raab abgegeben und verdankt ihre Erhaltung ohne Zweifel dem Umstande, dass sie, wie der darunter gesetzte Futterstoff schliessen lässt, wirklich zum Kirchendienste benutzt wurde<sup>1)</sup>. Alle Materialien beider Exemplare, die Purpurseide, die Goldfäden, selbst das ursprüngliche Futter und endlich der Byssus, scheinen byzantinisches Fabrikat; allein der Künstler, von dem die Erfindung sowohl wie die Zeichnung herrühren, ist gewiss kein Grieche gewesen, sondern ein Abendländer<sup>2)</sup>. Der Inhalt der Composition giebt darüber keinen Aufschluss; sie besteht aus einfachen, an einander gereihten Heiligengestalten. Auch das Auffallende darin, nämlich die mehrmalige Wiederholung der Christusgestalt in ovalem Nimbus, ist in beiden Kirchen gleich ungewöhnlich<sup>3)</sup>. Aber die architektonischen Elemente, die spitze Form jenes ovalen Nimbus und das burgartige Mauerwerk, von dem die einzelnen Apostel

<sup>1)</sup> Die Geschichte beider Exemplare ist nicht ganz ohne Zweifel. Eine Zeit lang, namentlich im Jahre 1754, war das seidene Gewand verschwunden, so dass das im kaiserlichen Schatze befindliche Byssusgewand für das ursprüngliche Geschenk der Königin Gisela gehalten und von dem Jesuiten Frölich in einer besonderen Schrift als solches publicirt und beschrieben wurde. Vgl. Fiorillo G. d. z. K. in Deutschland I. 239 und Bock in den Mitth. II. 147. Dazu kommt dann, dass das seidene Gewand, ohne Zweifel um es weniger lastend zu machen, an seinen vorderen Rändern mit Verletzung der Figuren beschnitten ist, und dass genau dieselbe Verstümmelung sich auch an dem leichten Byssusgewande findet. Dieser Umstand könnte den Verdacht erwecken, dass dieses nicht die Originalzeichnung, sondern eine erst nach jener Aenderung gemachte Copie sei. Allein dann würde ihre Entstehung in eine späte Zeit fallen, welche sich bei der Nachahmung der alten Zeichnung verrathen müsste, und die daher Dr. Bock bei seiner, obgleich flüchtigen Betrachtung aufgefallen sein würde (Mitth. a. a. O. S. 150). Es scheint daher, dass man jene Beschneidung des Byssusgewandes vorgenommen hat, entweder um eine dem neueren Gebrauche fremde Häufung der Falten zu vermeiden, oder um es dem ehrwürdigen alten Krönungsmantel völlig gleich zu erhalten. Jedenfalls ist indessen mit Dr. Bock (Gesch. d. Gewänder, I. 162) eine nähere Untersuchung zu wünschen.

<sup>2)</sup> Bock ist geneigt, ihn für einen „byzantinischen Hofmaler“ zu halten.

<sup>3)</sup> Oben an einer jetzt verdeckten Stelle des mittleren Streifens die Hand Gottes, darunter (wie mir scheint) die Taube, dann im ovalen Nimbus Christus, stehend auf zwei Ungeheuern, bärtig, mit der Umschrift: *Hostibus en Christus prostratis emicat altus*, und darunter in gleichem Nimbus Christus nun bartlos, als schöner Jüngling und sitzend, mit der Umschrift: *Sessio regnantem notat et Christum dominantem*. Hier ist er von den 12 Aposteln umgeben, also in der Herrlichkeit seines Reiches, neben jenem streitenden Christus kommt aber noch mehrere Male eine Gestalt im ovalen Nimbus, wie es scheint stets Christus zwischen den Zeichen der Evangelisten, vor.

umrahmt sind, sind specifisch abendländisch, und unter den Engeln hat keiner die bei den Griechen beliebte Diakonentracht. Alle Inschriften sind nicht bloss lateinisch, sondern sogar in leoninischen Versen bestehend, und diese so genau in die für sie bestimmten Stellen gefügt, wie es nur bei grosser Uebung in dieser der byzantinischen Kunst fremden Aufgabe denkbar war. Nur die strenge Zeichnung und Gewandung hat einen Anflug des Byzantinischen, aber auch diesen mit manchen Abweichungen und in einer Weise, wie sie damals schon fast Gemeingut der deutschen Kunst war.

Ueberall war daher dieser byzantinische Einfluss ein sehr bedingter, er brachte nur in Beziehung auf die Technik, nicht auf die Auffassung Veränderungen hervor, er hing mit dem Streben nach Grossartigkeit, welches durch die veränderte Richtung der Zeit schon vorher aufgekommen war, enge zusammen, er wirkte keinesweges bloss unterdrückend, sondern in mancher Beziehung anregend und befreiend. Er führte die bis dahin unsicher umhertappende germanische Kunst in eine höhere, künstlerische Schule ein. Wir sahen oben (Band III. S. 640) in wie engem Kreise sich die karolingischen Miniaturmaler bewegten; an Muth fehlte es ihnen nicht, wohl aber an der Anleitung zum Erfinden. Sie wussten nicht, worauf sie zu rücksichtigen hatten, um den überlieferten Stoffen darstellbare Seiten abzugewinnen. Da kamen ihnen denn jetzt die byzantinischen Codices mit dem darin aufgehäuften Schatze von Darstellungen der meisten evangelischen Momente zu Hülfe, an denen sie nicht bloss Vorbilder zur Nachahmung, sondern auch eine Einsicht in die Thätigkeit des Erfindens gewannen, welche sie anlocken musste, sich selbst darin zu versuchen. Schon in jenem ottonischen Codex aus Echternach in Gotha kommen Darstellungen vor, die schwerlich direct aus byzantinischen Arbeiten entlehnt und noch stärker sind diese Germanismen in einem anderen (jetzt der Stadtbibliothek zu Bremen gehörigen) Evangelistarium, welches ebenfalls in Echternach, aber für Heinrich III., also etwa 50 Jahre später (um 1040) ausgeführt ist, und deutlich sowohl die Kenntniss des ebenerwähnten ottonischen, als jenes schon damals in Trier befindlichen für Erzbischof Egbert gefertigten Codex verräth<sup>1)</sup>. Wie in dem Codex von Gotha sind auch hier mehrere der Gleichnissreden dargestellt, (das grosse Abendmahl, die Arbeiter im Weinberge, die Geschichte des armen Lazarus) was offenbar einer byzantinischen Inspiration angehört und sich z. B. im Codex des

<sup>1)</sup> Eine Beschreibung des Bremer Codex nebst einigen Abbildungen und einer sehr nützlichen Vergleichung mit den beiden oben angeführten Handschriften von Gotha und von Trier giebt H. A. Müller in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission Band. VII (1862) S. 57 ff.

Egbert nicht findet, daneben aber kommen auch augenscheinlich neue Compositionen von feineren, geschichtlichen Momenten aus den Evangelien vor. Man sieht wie durch die Bekanntschaft mit der reifen und selbst überreifen Kunst die Phantasie und die Erfindungslust angeregt wurde.

In der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts verlor dies byzantinische oder aus pedantischer Schulgelehrsamkeit hervorgegangene Bestreben allmähig an Kraft. Dies hatte zwar nicht überall günstige Wirkungen; die Technik wurde häufig vernachlässigt, die erstarrten Züge der missverstandenen Antike mischten sich mit naturalistischen Rohheiten, unklare Gedanken brachten bei dem Unvermögen der Zeichner, sie naturgemäss auszudrücken, noch schlimmere und gewaltsamere Verrenkungen der Glieder hervor, als in der bisherigen Kunst. Einzelne Werke dieser Zeit stehen daher besonders in dieser, mehr technischen Hinsicht auf einer tiefen Stufe des Verfalls<sup>1)</sup>. Allein daneben treten doch schon jetzt die Spuren des erwachenden Gefühls für künstlerische Wahrheit hervor. Jene allzuegehäuften und durch feine Linien gezeichneten Falten, die wulstigen, widernatürlich runden Umrisslinien verschwinden, die Haltung und Gewandung der Gestalten ist zwar steif, aber einfacher. Die geraden, oft eckig gebrochenen Linien, die vorwaltende Neigung zu einer strengen Symmetrie, offenbar Aeusserungen des überwiegend architektonischen Sinnes, entsprechen zwar der Natur keinesweges, aber sie beleidigen das Auge weniger. Die Farben haben nicht mehr die weichen Uebergänge wie in der byzantinisirenden Zeit, sie sind oft hart und roh aufgesetzt, namentlich seitdem man anfang, die Röthe der Wangen neben der bräunlichen oder grünlichen Schattirung des Fleisches durch einen derben Punkt anzudeuten. Aber sie werden doch wieder pastoser und geben in Verbindung mit der reichlich angewendeten Vergoldung den Eindruck der Pracht und eines frischen, gesunden Wohlgefallens an kräftiger und harmonischer Färbung. In einzelnen Fällen höherer Begabung finden sich Darstellungen, in welchen sich das in der byzantinischen Kunst bewahrte Gefühl für Würde und Schönheit mit dem erwachenden Naturgefühl verbindet<sup>2)</sup>. In den Initialen kommt zuweilen noch die karolingische Ver-

<sup>1)</sup> Waagen (K. u. K. W. in Paris, S. 268) erklärt sogar die Zeit von 1000 bis 1150 für die des tiefsten Verfalls der deutschen Malerei, und nimmt noch in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ein ferneres Sinken (D. Kunstbl. 1850, S. 147) und als Ursache dafür „die tiefe, politische Zerrüttung dieser Zeit“ an. Dies ist indessen nicht unbedingt zuzugeben; ungeachtet der politisch ungünstigen Verhältnisse Deutschlands zeigten sich doch schon die Keime einer neuen Geistesrichtung.

<sup>2)</sup> So in der Darstellung der Geburt Christi in dem aus Deutschland stammenden Psalterium Fr. Bertholdi (Pariser Bibliothek, fonds de l'Oratoire no. 32) bei Labarte Album Taf. 91. Das starke Hervortreten der byzantinischen Tradition lässt darauf schliessen, dass die Arbeit noch dem Anfange des 12. Jahrhunderts angehört.

zierungsweise mit Balken und Riemengeflechten und dann ungeschickter und matter angewendet vor; mehr und mehr werden sie aber aus pflanzenähnlichen Rankengewinden mit eingemischten Thiergestalten gebildet, ähnlich den Ornamenten der Kapitäle und von kühnerem Schwunge der Linie als diese. Hier macht sich denn auch das phantastische Element, das durch jene byzantinisirende Richtung zurückgedrängt war, wieder und in viel lebendigerer Weise wie in den irischen oder karolingischen Miniaturen geltend. Verbindungen menschlicher und thierischer Theile, eigenthümliche, anregende Stellungen und Wendungen von Schlangen, Hunden, Vögeln sind schon jetzt gewöhnlich und unendlich variirt<sup>1)</sup>. Ueberhaupt regt sich die erfindende Thätigkeit nun viel kräftiger und tritt nicht selten wirklich sinnreich und bedeutend hervor. Aber freilich hat sie noch nicht gelernt, sich der Natur zu unterwerfen, von der vielmehr die Behandlung oft auch in den auffallendsten und ohne Schwierigkeit wiederzugebenden Eigenthümlichkeiten abweicht. Der Erdboden ist niemals einfarbig grün oder bräunlich gehalten, sondern durch blaue, grüne, rothe Klumpen, wie durch bunte Steine, repräsentirt, das Haupthaar, meist roth oder grün oder auch wohl gelb, wird in manchen Handschriften stets durch mehrere perückenartig und ganz symmetrisch über einandergestellte Lagen versinnlicht, die einzelnen Theile des Körpers erhalten, wo die Darstellung des Nackten unvermeidlich war, stets eine mehr oder weniger geometrisch geregelte Form. Dass dann die Wellen des Flusses, etwa bei der Taufe Christi im Jordan, den Unterkörper wie ein faltenreicher Vorhang bedecken, dass sich der heilige Geist wie ein dichter buntfarbiger Mantel auf die Apostel senkt, kann nicht befremden<sup>2)</sup>. Wie wenig diese Maler daran dachten, sich der Natur auch nur in der Anordnung des vorliegenden Hergangs zu nähern, mag die Beschreibung einer Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem, die sich in einem prachtvollen Evangelarium in der Universitätsbibliothek zu Prag findet, näher ergehen. Die ganze Höhe des grossen Blattes nehmen zwei Bäume ein, welche vom Boden mit hellgrünem Stamme aufsteigen, sich fächerartig zu Zweigen, doch ohne Blätter entwickeln, oben mit einer buntfarbigen Frucht schliessen und durch ihr Zusammenneigen die weitere Darstellung ein-

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. bei Labarte a. a. O. die wunderschöne Initiale S, sehr ähnlich dem in Kugler kl. Schr. I. S. 72. abgebildeten, fast 100 Jahr späteren Buchstaben.

<sup>2)</sup> Ich habe bei dieser Schilderung unter anderem ein Missale der Bamberger Bibliothek (Jaek a. a. O. No. 604 und pag. XXIII; jetzt Ed. III, 11), welches für einen Bischof Ellenhard von Freising (1052—1078) gefertigt ist, und das grosse Evangelarium aus der Kollegiatkirche des Wissehrad in der Universitätsbibl. in Prag (vgl. Waagen D. Kunstbl. 1850, S. 128), wahrscheinlich gegen 1129 entstanden und in Böhmen geschrieben, im Auge.

rahmen. In der Mitte reitet Christus auf der Eselin, unter ihm steht Volk, vor ihm breiten drei senkrecht über einander gestellte Männer Kleider aus, in den Zweigen sitzen Leute. Unter den Füßen der Eselin sind Palmblätter angebracht, sonst aber schwebt sie neben den Männern des Volks ohne Boden auf dem reichen Goldgrunde, der die leeren Stellen des Blattes bedeckt, nur Magdalena, welche dem Herrn nach der in der Schrift nicht begründeten und sonst, soviel ich weiss, nicht vorkommenden Erfindung dieses Malers bei dieser Gelegenheit die Füße küsst, steht auf dem bunten Fussboden. Auf die Darstellung eines natürlichen Herganges ist es also hiebei gar nicht abgesehen, der Gegenstand ist behandelt, wie wir es in der Arabeske gestatten; es kam dem Künstler nur darauf an, das Einzelne des wirklichen Hergangs durch eine symmetrisch oder sonst gefällig angeordnete Gruppe zur Anschauung zu bringen. Selbst diejenige Rücksicht auf eine naturgemässe Anordnung, welche die altchristliche und die byzantinisirende Kunst aus der Antike beibehalten hatten, ist hier verschwunden. Statt ihrer sind allgemeine, architektonisch-malerische Principien der Symmetrie, Harmonie und des Farbenschmucks eingetreten.

In vielen Fällen führte dies allerdings zu einer handwerksmässigen und geistlosen Behandlung, bei der man sich begnügte, die Hergänge in typischer Form darzustellen und durch Gold- und Farbenschmuck zu zieren<sup>1)</sup>. Nicht selten aber entwickelte sich daneben dennoch ein anerkanntes poetisches Element. So in einem Codex der Bamberger Bibliothek vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, welcher das Hohelied und den Propheten Daniel enthält. Besonders anziehend ist das dem ersten dieser beiden mystischen Bücher vorausgeschickte Bild. Das Blatt hat blauen Grund, der oben heller ist und also den Himmel andeutet. In der Mitte desselben sehen wir einen Heiligen, der einer in einem Becken stehenden Gestalt die Taufe ertheilt. Dahinter warten drei andere Täuflinge; von dem Taufbecken aus geht aber die Schaar der Getauften, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen in einem Zuge, der sich mit kühnem Schwunge der Linie erst abwärts, dann aufwärts wendet, und bis zu einer weiblichen Gestalt<sup>2)</sup> aufsteigt, welche auf röthlich angedeuteten Wolken stehend der ersten der herannahenden Frauen den Kelch darreicht. Erst hinter ihr, als das Ziel der ganzen Wanderung, sieht man den be-

<sup>1)</sup> Ein datirtes Beispiel hiefür ist das Pontificale des Bischofs Otto des Heiligen († 1139) in der Bibl. zu Bamberg, Jaeck a. a. O. No. 1013 und p. XXVIII. Waagen K. u. K. W. a. a. O. S. 103.

<sup>2)</sup> Waagen a. a. O. S. 101 und Jaeck a. a. O. No. 257, 258, pag. XII halten diese Gestalt für Christus, sie ist aber, wie ich genau geprüft habe, in Frauentracht mit bedecktem Haupte und ohne Kreuz im Nimbus.

kleideten Christus am Kreuze. Offenbar ist diese weibliche, den Kelch darreichende, die Siegesfahne haltende Gestalt die Kirche, die im Hoheliede gefeierte Braut Christi; zugleich ist aber durch den Zug der Gläubigen der wesentliche Inhalt der heiligen Dichtung, die Sehnsucht der Seele nach Gott, ausgedrückt. Die Zeichnung ist mangelhaft, aber man muss gestehen, dass die ganze Anordnung, die kühne, luftige Wanderung der Seelen durch Himmelsräume, den poetischen Gedanken, der dem Zeichner vorschwebte, bestimmt genug ausspricht, und dass gerade die phantastische Richtung der Kunst dazu behülflich war. Auch die folgenden Blätter, Christus in der Glorie unter den Chören der Engel und von dem unten stehenden Volke verehrt, dann der Traum des Nebucadnezar mit dem Sturz des Giganten auf ehernen Füßen, und endlich Daniel selbst, der dem Worte des Engels lauscht, sind, wenn auch minder bedeutend, doch gedankenreich und für diese Zeit gut ausgeführt.

Freilich sind die Miniaturen dieser Zeit sehr ungleich, und die Vorzüge der so eben erwähnten Blätter entstehen nicht durch die allgemein verbreitete Technik, sondern durch die poetische Begabung ihres Urhebers. Allein dennoch zeigen die angeführten Beispiele, wie sich, sobald nur die ersten Vorstufen überstiegen waren, der künstlerische Geist regte und in seinen noch unbeholfenen Versuchen weitere Erfolge vorbereitete.

Frankreich stand, wie in der Disciplin der Klosterschulen und in der Gelehrsamkeit, auch in Beziehung auf Miniaturmalerei während dieser Epoche hinter Deutschland zurück, zeigt aber doch schliesslich eine ähnliche Entwicklung. Die wenigen französischen Handschriften des zehnten Jahrhunderts, welche wir besitzen, sind von der äussersten Rohheit und auch in Beziehung auf Farbe und Vergoldung dürftig gehalten. Im elften Jahrhundert finden wir neben der Wiederaufnahme des karolingischen Initialenstils eine byzantinisirende Farbenbehandlung, die wohl von Deutschland hierher übertragen sein mochte, aber noch in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte dieses und dem Anfange des folgenden Jahrhunderts ist die Technik schwächer als dort<sup>1)</sup>. Uebrigens mischen sich auch hier altchristliche, typische Motive schon mit den phantastischen Gebilden, und ein Codex, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts und aus dem südlichen Frankreich stammend und die Apokalypse nebst dem Propheten Daniel enthaltend<sup>2)</sup>, zeigt in der malerischen Ausstattung dieser mystischen Bücher, dass auch hier der erfinderische Geist sich regte und besonders an phan-

<sup>1)</sup> Beispiele giebt Labarte a. a. O. III. 146. In einem Missale aus der Abtei St. Germain in der grossen Bibliothek von Paris kommt eine Kreuzigung Christi mit drei Nägeln vor; vielleicht das früheste Beispiel.

<sup>2)</sup> Waagen, K. u. K. W. in Paris. S. 272.

tastischen Gegenständen Gefallen fand. Im Ganzen nehmen wir also hier denselben Entwicklungsgang bei geringerer Production wahr.

Eigenthümlicher erscheint dieser Kunstzweig in England. Die angelsächsische Kirche hatte zwar die Oberherrschaft des Papstes anerkannt, aber doch eine grössere Selbstständigkeit und ein mehr nationales Element bewahrt, als die Kirchen der anderen Länder. Obgleich auch aus ihrem Schoosse bedeutende Gelehrte hervorgingen, und bei den Angelsachsen wie bei den Irländern Pilgerfahrten nach Rom zur Sitte geworden waren, konnte doch die Latinität nicht in dem Maasse wie bei den Völkern des Festlandes das Nationalgefühl unterdrücken. Die Landessprache blieb auch Kirchensprache, die heiligen Schriften wurden in Uebersetzungen verbreitet, das Trauformular war angelsächsisch und selbst die Messe wurde nie ganz in lateinischer Sprache gehalten<sup>1)</sup>. Daher erhielt sich denn der von Irland her eingeführte und einheimisch gewordene Kunststyl lange unverändert. Seit der Regierung König Aethelstan's (924—941) erhob sich indessen unter der Geistlichkeit eine Partei, welche strengere Kirchendisziplin durch engeres Anschliessen an den römischen Stuhl zu erreichen strebte und der es, besonders durch die Wirksamkeit des eifrigen Erzbischofs Dunstan, gelang, die Benedictinerregel in den englischen Klöstern einzuführen und diese mit den Klöstern des Festlandes in Verbindung zu setzen<sup>2)</sup>. Dies Bestreben öffnete dann auch der Kunstweise des Festlandes Eingang, und wir finden nun in mehreren Handschriften, besonders in einem Benedictionale, welches sich jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth befindet und für den Bischof Aethelwald von Winchester (970—984), einen eifrigen Anhänger Dunstan's und Beförderer gelehrter Studien, geschrieben ist, prachtvolle Malereien, welche neben altchristlichen Reminiscenzen und den Spuren des irisch-angelsächsischen Styls eine solide und feine Guaschmalerei in der Weise, wie sie sich auf dem Festlande gebildet hatte, zeigen<sup>3)</sup>. Bald darauf traten dann die verheerenden Dänenkriege ein, in welchen die Klöster zerstört und die Mönche zerstreut wurden, und als später, nachdem König Knud als alleiniger Herrscher des Landes die Kirchen und Klöster hergestellt und reich beschenkt hatte, und nun nach der kurzen Dauer der Dänenherrschaft (1016—1035) wieder angelsächsische Fürsten den Thron

<sup>1)</sup> Lappenberg, *Gesch. v. England* I, 196.

<sup>2)</sup> Lappenberg a. a. O. S. 399 und Neander's *K. G.* IV, 406.

<sup>3)</sup> Waagen *K. und K. W. in England* II, 441. Aehnliche Ornamentmalereien in einem *Evangelarium* in Trinity College zu Cambridge (Waagen a. a. O. S. 533), in zwei Handschriften in der öffentlichen Bibliothek zu Rouen und in mehreren des brit. Museums. So in den *Evang. des Königs Knud*, in dem *Cod. Arundelianus* no. 83, u. s. f. Abbildungen daraus bei Westwood, *Palaeographia sacra pictoria* tab. 22, 23.

bestiegen, gewann der einheimische Geist auf's Neue die Oberhand und äusserte sich nun in sehr eigenthümlicher, von dem Style des Festlandes abweichender Weise. Dies ergibt sich aus einer allerdings nicht grossen Zahl von Handschriften, deren Text ganz oder doch in den Interlinearversionen angelsächsisch ist und von denen nur äusserst wenige auf dem Continent anzutreffen sind, die meisten in englischen Sammlungen, besonders im britischen Museum bewahrt werden<sup>1)</sup>.

Allerdings sind diese Miniaturen keinesweges so prachtvoll wie die des Festlandes; Gold ist selten und schwach angewendet, die Initialen und Randverzierungen sind mit einem Anklange an irische Kunstweise steif und ärmlich behandelt, die Farben dünn und sparsam aufgetragen. Auf diesen ornamentistischen Theil ist also wenig Sorgfalt verwendet; die Rücksicht auf glänzende Ausstattung der heiligen Bücher, die auf dem Continente vorherrschte, ist fast ganz verschwunden. Die Zeichnungen sind blosse Illustrationen des Textes, welche ohne Einrahmung und Abschluss, in grösseren oder kleineren Lücken der Schrift, offenbar, wenn Schreiber und Zeichner nicht identisch waren, nach gemeinsamer Uebersetzung eingerückt sind. In eigentlich technischer Beziehung machen sie geringe Ansprüche; es sind leichte, sehr dilettantische Federzeichnungen, zuweilen ein wenig angetuscht, meistens aber blosse Umrissse jedoch in verschiedenen, den Gegenständen entsprechenden Farben. Die Figuren sind von übermässiger Länge, die Berge durch wunderliche Schnörkel angedeutet, die Linien oft unsicher, wie mit zitternder Hand gezogen; das Ganze ist skizzenhaft behandelt. Die Farben geben nur eine leichte Andeutung der Natur. Die Umrissse der Köpfe sind schwarzbraun, wie die der Baumstämme, andere nackte Körpertheile roth, die Blätter der Bäume blau, die Gewänder und andere Nebendinge wechselnd gefärbt. Man sieht oft, dass der Zeichner die Farbe, welche er gerade in der Feder hatte, soviel wie möglich benutzt hat; auf einzelnen Blättern ist Roth, auf anderen Blau oder Schwarzbraun vorherrschend. Aber man darf sich durch diese dilettantische und fast kindische Ausführung nicht von näherer Betrachtung dieser Zeichnungen abhalten lassen, sie sind in geistiger Be-

<sup>1)</sup> Die von Waagen K. u. K. W. III, S. 263 beschriebene Handschrift der Pariser Bibliothek (Msc. lat. No. 943) gehört zwar hierher, ist aber, wie er sie auch schildert, eine der schwächeren Arbeiten. Einige in England vorfindliche sind von ihm daselbst I, 138, und II, 27, 441, 515, 533 erwähnt, jedoch eigentlich nur in Beziehung auf ihre allerdings sehr mangelhafte Technik. Nach späteren Studien stimmte jedoch dieser bedeutende Kenner der Miniaturen zufolge mir gemachter mündlicher Aeusserung über den Werth der im Texte geschilderten Compositionen mit mir überein. Labarte, Arts industriels, III, 142. übergeht diese geistreichen Zeichnungen mit Stillschweigen.

ziehung höchst beachtenswerth, voller Gedanken und Leben, oft wirklich poetisch und geistreich.

Es sind meistens sehr figurenreiche Compositionen; die Zeichner wollen die im Texte ausgesprochenen Gedanken nicht bloss versinnlichen, sondern weiter ausführen, Neues anregen. Sie geben Anwendungen und mehrfache Beispiele, sie verfolgen die Consequenzen, und ihre Arbeit, wie sie aus reicher Phantasie und sorgfältiger Ueberlegung hervorgegangen ist, erfordert auch eine eingehende Betrachtung. Am ausführlichsten wird ihre Darstellung allerdings bei schreckenerregenden oder kriegerischen Scenen; die Qualen der Verdammten in der Hölle sind durch eine Mannigfaltigkeit von Stellungen und Marterwerkzeugen repräsentirt, welche an Dante's Gedicht oder an Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert. Auch bei Schlachten sind sie unerschöpflich an bedeutsamen Motiven, welche sie selbst bei den schwierigsten Bewegungen mit Kühnheit und überraschender Leichtigkeit und durchweg verständlich ausführen. Aber auch das Grossartige ist oft gelungen; so bei der Darstellung der Schöpfung in einer Bibel des britischen Museums (Cotton. Tib. VII.) wo Gott Vater, Wagschale und Zirkel in den Händen haltend, zum Zeichen, dass er alles nach Maass und Gewicht (Weish. Sal. 11, 22) bildete, oben in der Glorie schwebt, während unten im bewegten Meere Fische wimmeln, in der Luft Vögel schweben. Der Gedanke des einigen Schöpfers, der aus seiner Macht den weiten Raum mit Geschöpfen zu bevölkern beginnt und das Leben hervorruft, tritt uns sehr bedeutsam entgegen. Ungeachtet dieser Empfänglichkeit für das Grossartige ist aber der Zeichner von jener starren Würde des altchristlichen Styls, welcher die byzantinisirende Richtung nachstrebte, sehr weit entfernt, es herrscht vielmehr das bewegteste Leben. Alle Gewänder sind flatternd, wie vom Wirbelwinde durchweht, alle Gestalten in heftiger Bewegung. Selbst die Körperlänge, welche ihnen gegeben ist, trägt dazu bei, ihrer Haltung etwas Schwunghaftes zu geben, selbst das Zitternde der Zeichnung erhöht den Ausdruck des Erregten. Man fühlt, der Darsteller ist von der gewaltigen Bedeutung der dargestellten Momente selbst erschüttert, er theilt seine Empfindung ohne den Umweg einer mühsamen Technik in anspruchsloser und naiver Weise mit. Durchweg finden wir neue Gedanken. In der erwähnten Bibelhandschrift sind am Eingange Mors und Vita dargestellt; aber das Leben hat hier geradezu Christi bekleidete Gestalt angenommen und der Tod erscheint nackt, geflügelt, von Schlangen umgeben. So hat denn diese, auch sonst wohl vorkommende Darstellung die bestimmteste Bedeutung erhalten; Christus ist das Leben, die Sünde der Tod.

Die bekannteste der Handschriften dieses Styls ist die durch den Mönch Cadmon verfasste angelsächsische poetische Uebersetzung der

Genesis und des Propheten Daniel in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford<sup>1)</sup>, wahrscheinlich um die Mitte des elften Jahrhunderts entstanden. Sie gehört indessen vielleicht zu den frühesten, aber gewiss nicht zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Schule und wird namentlich von den Zeichnungen in der erwähnten Bibelhandschrift und in zwei Psalterien im britischen Museum (Harl. 603 und Cotton. Tiber. C. VI) weit übertroffen. Hier werden die Darstellungen, ungeachtet ihrer anspruchslosen Technik, wahrhaft ergreifend. Auch sie sind sehr figurenreich, aber es ist nichts Müßiges darin, alles voller Gedanken und Leben<sup>2)</sup>. Man erstaunt, wie sehr dem Künstler ohne eigentliches Studium die schwierigsten Körperbewegungen gegenwärtig sind. Der Teufel, der eine Frau bei den Haaren zu Boden zieht, sein Knie in ihre Knie gestemmt (f. 56 des ersten Psalters), der Engel, welcher die Häuser der Ungerechten mit dem Hammer zerschlägt (f. 50), die fliegenden Engel, welche die Glorie des Herrn stützen (f. 29), der Gerechte, welcher trotz herabreissender Teufel, von Engeln gehoben und empfangen, zum Himmel aufsteigt (f. 17), sind wirklich ausgezeichnete Gestalten. Die Worte des Psalmisten: *Omnes gentes plaudite manibus*, sind auf's Reichste commentirt; wir sehen die Stadt des Herrn, zu der von allen Seiten die Schaaren der Völker ziehen, wir sehen ihre Führer mit gen Himmel gerichtetem Haupte die Hände zum Beifallklatschen erhoben. Auch die Thiere, namentlich Pferde und Hunde, sind höchst lebendig. Die Schlankheit der Gestalten könnte zu der Annahme eines byzantinischen Einflusses führen; auch deuten die Geräthe, z. B. die Tische mit ihren Löwenfüßen, die Gebäude mit flachen Dächern und Kuppeln auf Kenntniss antiker oder byzantinischer Formen hin. Aber vorherrschend ist die Beobachtung des Lebens, die eigene

<sup>1)</sup> Waagen a. a. O. II, 27. Facsimiles einiger Zeichnungen sind in Dibdin's Decamerone Bd. I bekannt gemacht, wo sich auch p. LXXV Proben aus besseren Handschriften finden.

<sup>2)</sup> Cahier, *Mélanges d'Archéologie* I. tab. 45 theilt einige Zeichnungen aus dem Psalt. Harl. 603 mit, namentlich die geistreiche Illustration des Ps. 56 (57 der Luth. Uebers.). Nach Westwood a. a. O. tab. 43. ist dieser Psalter eine Copie nach dem im Trinity College zu Cambridge befindlichen Psalterium tripartitum Edwini. Bemerkenswerth ist in dem letzten das überschwengliche Lob, welches dem Schreiber (und Maler) darin gespendet wird. Am Schlusse des Buches ist nämlich sein Bildniss, in ganzer Figur, schreibend und mehr als einen Fuss lang, gegeben, mit der Umschrift:

*Scriptorum princeps ego, nec obitura deinceps  
Laus mea nec fama, qui sim, mea litera, clama.*

Worauf dann die Litera erwiedert:

*Te tua scriptura, quem signat picta figura,  
Praedicat Eadwinum fama per saecula vivum,  
Ingenium cujus libri decus indicat hujus.*

Empfindung. Auch ist die Tracht meistens die gleichzeitige des Zeichners; wir erkennen, dass die Füße der Gestalten mit kreuzweise gelegten Bändern bekleidet sind; bei der Darstellung David's unter seinen Spielern (f. 30 in dem zweiten Psalter) findet sich nicht bloss ein Violinist, sondern auch ein Jongleur, der Messer und Kugeln wirft. Die Teufel, mit Hörnern, Krallen, Flügeln und starken Stumpfnasen, sind mit wechselnder Charakteristik und mit Liebhaberei ausgeführt. Das nationale Element ist also überall vorwaltend.

Ueber die Entstehung dieses Styls habe ich mich schon geäußert. Er kam um die Mitte des elften Jahrhunderts, also nach dem Ende der Dänenherrschaft auf, und erhielt sich bis um die Mitte des zwölften, also noch unter der Herrschaft der Normannen. Man sieht daran, dass Kriege, selbst der verheerendsten Art, wenn sie auch die technische Ausbildung hindern, das poetische Element der Völker eher anregen, als unterdrücken, und dass die normannischen Sieger hier wie in der Baukunst die hergebrachte Weise der Besiegten annahmen oder doch sie gewähren liessen. Auf das Festland hatte dieser Styl natürlich keinen Einfluss, da man dort an vollkommenerer oder doch künstlicherer Formen gewöhnt war. Für die Geschichte bildet er aber eine sehr lehrreiche Erscheinung, indem er zeigt, wie weit der poetische Geist und die phantastische Richtung der damaligen Völker ohne die Hülfe, aber auch ohne die Hemmung künstlerischer Traditionen sich zu äussern vermochte. Derselbe Geist, der sich in den deutschen Miniaturen anfangs nur im Beiwerk der Initialen und Randverzierungen verräth und sich in den Darstellungen nur mühsam und allmähig Bahn bricht, hat sich hier unmittelbar und ohne die Zucht künstlerischer Schule an die höchsten Gegenstände gewagt. Allein wenn seine naive Poesie hier auch anregend und erfreulich ist, fühlen wir doch, dass ein Fortschritt auf diesem Wege nicht möglich war, und dass es erst einer tieferen Durchdringung des Stoffes und der Form bedurfte, um zu wirklich künstlerischen Leistungen zu gelangen.

Die Kenntniss der Miniaturmalerei ist für diese Epoche um so wichtiger, weil sie uns einigermaassen den Mangel an Denkmälern der Wandmalerei ersetzen muss. Diese höhere Gattung wurde, wie wir aus den schriftlichen Berichten wissen, gerade in dieser Epoche vielleicht mehr wie in irgend einer anderen Zeit geübt; fast jede grössere Kirche war damit geschmückt<sup>1)</sup>; allein nur überaus Weniges ist davon erhalten. Eine voll-

<sup>1)</sup> Zahlreiche Nachrichten dieser Art sind bei Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland, und bei Emeric David, Histoire de la peinture au moyen age, und nach diesen in

kommene Gleichheit des Styls mit dem der Miniaturen dürfen wir nicht annehmen. Bei kleinen Dimensionen konnte man sich manches erlauben, manche Versuche wagen, die sich bei grösseren Werken von selbst verboten, auch ältere oder byzantinische Vorbilder benutzen, die man für jene nicht immer zur Hand hatte. Man musste sich daher bei diesen einfacher verhalten. Dies bestätigen auch die wenigen auf uns gekommenen Ueberreste. Die Technik ist die allereinfachste, blosse Zeichnung ziemlich schlicht und geradlinig in dicken, schwarzen Umrissen, ausgefüllt mit gleichmässig aufgetragenen Farben, ohne Schattirung und Mitteltöne. Uebrigens waren die Verhältnisse der Gestalten kolossal, die historischen Darstellungen figurenreich, so dass die Ausschmückung so vieler und ganzer Kirchen eine grosse Uebung und Gewandtheit bei den Malern voraussetzt. Von der Anordnung solcher umfassenden Wandmalereien besitzen wir noch einige Schilderungen. In der Klosterkirche zu Petershausen bei Constanz liess der Abt Gebhard, welcher sie im Jahre 983 zu bauen angefangen, die Wände durchweg mit Gemälden bedecken, und zwar zur Linken mit Geschichten des alten, zur Rechten mit solchen des neuen Testaments, im Chor aber mit den Bildern der Jungfrau und der zwölf Apostel. Ueberall wo die Gestalt des Herrn vorkam, hatte sie, wie der Chronist ausdrücklich rühmt, einen goldenen Heiligenschein<sup>1)</sup>. Nicht minder reich waren zufolge der noch vor dem zwölften Jahrhundert verfassten Beschreibung die Wandmalereien in der Klosterkirche von Benedictbeuern. An den Wänden des Langhauses waren zunächst zweiunddreissig einzelne Gestalten, meistens Heilige aus dem Benedictinerorden, wahrscheinlich kolossal und paarweise zwischen den Fenstern angebracht. Darunter zehn historische Darstellungen, auf jeder Seite fünf, ohne Zweifel über den Scheidbögen und unter dem Fenstersimse. Sie gaben die Geschichte der Jungfrau von der Verkündigung bis zum Wiederfinden des Knaben Jesus im Tempel in neun Bildern und endlich die Marter des heiligen Innocenz. Im Inneren des Chors an den beiden Seitenwänden sah man zwei Reihen von Gestalten, oben die Apostel, unten wieder zwölf mönchische Heilige, zum Theil dieselben wie im Langhause, alle, auch jene unteren, hingewendet nach der Concha, in welcher die Himmelfahrt des Herrn dargestellt und durch die zwei weissgekleideten Männer, welche die Apostel (nach Apostelgeschichte 1, 10) anredeten, mit den Gestalten derselben in Verbindung gebracht war. Darüber in der Wölbung Christus auf dem Himmelsthron<sup>2)</sup>. Wir sehen

Kugler's Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Ausg. I, 126 ff. zusammengestellt, worauf ich verweise.

<sup>1)</sup> Chronicon Petershusanum bei Usseman Germania sacra. T. I. p. 307. Fiorillo I. p. 294.

<sup>2)</sup> So erkläre ich das Wort: Seditio ejus. Die ganze Beschreibung nach Pez

also eine sehr einfache und übersichtliche Zusammenstellung, die sich auch durch die Bedeutung der Gegenstände an die Architektur anschliesst; im Langhause die ausführliche Darstellung des einleitenden historischen Hergangs, im Chor der höchste entscheidende Moment, zu welchem das Hinschauen der Apostel und Heiligen (auch den Augen der Beschauer die Richtung giebt.

Unter den in Deutschland erhaltenen Wandmalereien des Mittelalters sind nur wenige, welche wir dieser Epoche, der Zeit vor 1150, zuschreiben dürfen. Das merkwürdigste derselben befindet sich auf der Insel Reichenau im Bodensee, in der Vorhalle der Stiftskirche St. Georg zu Oberzell an der Aussenseite der die Eingangsthüre enthaltenden Apsis<sup>1)</sup>. Es enthält das jüngste Gericht, oder genauer genommen den Beginn desselben; Christus in der Glorie, daneben die Jungfrau, zu beiden Seiten oben fliegende Engel mit den Marterwerkzeugen, dann die zwölf sitzenden Apostel, unter ihnen auf der Erde die Auferstehung der Todten. Die Zeichnung, Haltung und Gewandung der Gestalten, ihre schlanke Körperbildung, die übermässige Zierlichkeit der Hände und Füsse verrathen einen starken byzantinischen Einfluss, auch der wohlgebildete Mäander, welcher das ganze Gemälde oben umrahmt, beweist den Zusammenhang mit der Antike. Reichenau war seit karolingischer Zeit der Sitz einer Malerschule; selbst in dem benachbarten kunstreichen Kloster St. Gallen hatte man um 850 zu der malerischen Ausstattung der Wohnung des Abtes berühmte Maler aus Reichenau herbeigerufen<sup>2)</sup>. Unser Gemälde kann dieser frühen Zeit nicht angehören, sondern erst dem zehnten oder elften Jahrhundert und beweist, dass auch diese Schule dem damals in Deutschland herrschenden byzantinischen Einflusse sich hingegeben hatte<sup>3)</sup>. Die Gewänder sind überwiegend licht, in wechselnden Farben, auffallender Weise aber alle Fleischtheile, der halbentblösste Körper des Weltenrichters, Köpfe, Hände und Füsse der bekleideten Gestalten, selbst der Jungfrau und der fliegenden Engel, endlich die zum Theil nackten Auferstehenden

Thesaurus T. III. P. III p. 614 und Meichelbeck, Chron. Benedictobur. p. 96. bei Fiorillo a. a. O. I, 178 und bei Sighart, Bayern. I. 130.

<sup>1)</sup> Eine farbige Abbildung nebst genauer Beschreibung dieses bereits 1846 entdeckten Gemäldes giebt F. Adler, Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland, Berlin 1870.

<sup>2)</sup> *Aula palatinis perfecta est ista magistris*

*Insula pictores transmiserat augia claros.*

Ekkehard bei Pertz Scr. II p. 68.

<sup>3)</sup> Nach Giesebrecht, Gesch. d. deutschen Kaiserzeit 3. Aufl. Bd. I. S. 324 beherbergte Reichenau im zehnten Jahrhundert mehrere griechische Mönche. Es ist möglich, dass dies mit der daselbst bestehenden Malerschule und auch mit dem Styl unseres Gemäldes im Zusammenhange stand.

schwarz. Auch auf einem Bilde der Kreuzigung, welches unter jenem Hauptbilde in einer kleinen, von Consolen getragenen Nische angebracht ist, sind die beiden Seitengestalten in gleicher Weise schwarz, und nur der Körper des bloss mit einem Schurze bekleideten Gekreuzigten hat natürliche Farbe. Man wird diese Eigenthümlichkeit, für welche mir weder in Deutschland noch in der byzantinischen Kunst ein zweites Beispiel bekannt ist, nicht der Absicht des Malers, sondern nur einem Zufalle, einer chemischen Zersetzung der ursprünglichen oder bei einer Uebermalung angewendeten Farbe zuschreiben können<sup>1)</sup>.

Etwas jünger als dies Gemälde werden diejenigen sein, welche sich in einem Vorraume der Klosterkirche auf dem Nonnberge in Salzburg erhalten haben<sup>2)</sup>. Es sind fünf fast lebensgrosse Halbfiguren, jede in einer Nische, unbekannte bischöfliche oder fürstliche Heilige darstellend, alle völlig in der Vorderansicht, mit regelmässiger, symmetrischer Bildung des Gesichtes, die älteren, geistlichen Gestalten mit eingefallenen Wangen, die jüngeren mit fein zugespitztem Oval (Fig. 175). Eine gewisse Verwandtschaft mit Byzantinischem ist auch hier noch erkennbar, aber dies fremde Element ist schon in das Leben übergegangen; die Behandlung der Temperafarbe zeugt von grösserer Kunstübung, die Auffassung der Gestalten von selbstständigem, bewusstem künstlerischen Gefühl. Wir werden die Entstehung etwa in den Anfang des zwölften Jahrhunderts versetzen können.

Ungefähr gleichzeitig werden dann die Wandgemälde im Chor des Patroclus-Münsters in Soest sein, kolossale, 15 bis 16 Fuss hohe, statuarische Gestalten in gemalten Wandnischen und darüber in der Halbkuppel der Apsis der thronende Christus in einem riesigen Nimbus nebst den Zeichen der vier Evangelisten, alles in strengem, grandios einfachem Styl<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Adler a. a. O. S. 13 hält zwar dafür, dass die schwarze Farbe der ursprünglichen Herstellung angehört, und vermuthet, dass der Maler damit in kindlich naiver Weise eine dem Zwecke des Bildes besonders entsprechende Wirkung beabsichtigt habe. Eine solche Absicht ist aber höchst unwahrscheinlich und die Ermittlung, ob die schwarze Farbe ursprünglich oder durch eine spätere zufällige Veränderung herbeigeführt sei, sehr unsicher. Schwarze Madonnenbilder, durch Kerzendampf und Weihrauch gefärbt oder in Nachahmung so geschwärtzter Bilder gleich anfangs so gemalt, kommen allerdings vor. Dass aber bei grösseren Compositionen alle Gestalten schwarz gefärbt sind, ist unerhört.

<sup>2)</sup> Vgl. Dr. Gustav Heider, mittelalt. Kunstdenkmale in Salzburg, in dem Jahrbuch der k. k. Central-Commission Bd. 2. S. 18 ff. und Taf. 1. 2.

<sup>3)</sup> Vgl. Lübke (der im Jahre 1851 diese Gemälde unter der Tünche entdeckte und von ihr befreite) Mittelalt. Kunst in Westfalen S. 321. Derselbe im Organ für christliche Kunst 1851 S. 62. Ueber sonstige Fragmente von Wandmalereien dieser Zeit s. Sighart, Bayern S. 131 (über dem Gewölbe im Dome zu Augsburg) und Adler a. a. O. passim.

Wie es scheint war besonders Deutschland reich an solchen Wandgemälden, während sie im nördlichen Frankreich seltener vorkamen, vielleicht weil der Gebrauch von gewebten Teppichen, die als kostspieliger für eine höhere Gattung des Schmuckes galten, vorgezogen wurde<sup>1)</sup>. Auch

Fig. 175.



Auf dem Nonnberge bei Salzburg.

hat sich in diesen Gegenden wenigstens ein höchst merkwürdiges Werk dieser Art erhalten, der Teppich von Bayeux. Er besteht, wie ich schon früher erwähnt habe<sup>2)</sup>, aus einem nur 19 Zoll hohen, aber 210 Fuss langen Leinwandstreifen und wurde in der Kathedrale von Bayeux bei

<sup>1)</sup> Wie Emeric David a. a. O. p. 109 vermuthet.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 246.

gewissen Festen an den Kirchenwänden aufgehängt. Grossentheils verdankt er seine Berühmtheit seinem Inhalte. Denn da er die Geschichte der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm im grossen Detail und mit manchen Abweichungen von den Berichten der Chronisten darstellt, und jedenfalls in einer von dem Hergange nicht sehr entfernten Zeit gefertigt ist, so hat er fast den Werth einer urkundlichen Quelle für die englische Geschichte. Die Verehrung, welche die Engländer ihm deshalb widmen, hat die Vermuthung, dass die fleissige und fromme Gemahlin des Eroberers, die Königin Mathilde, ihn mit ihren Frauen gearbeitet habe, in Umlauf gebracht; Andere haben dagegen kritische Einwendungen erhoben<sup>1)</sup> und die Meinung aufgestellt, dass vielmehr eine andere Mathilde, die Tochter Heinrich's I., die nach dem Tode ihres Gemahls, des deutschen Kaisers Heinrich V., noch bis 1167 lebte, die Urheberin sei, wodurch denn die Arbeit aus dem elften in das zwölfte Jahrhundert gerückt werden würde<sup>2)</sup>. Weder das Eine noch das Andere scheint erwiesen, und die Kunstgeschichte kann die Frage über die persönliche Stifterin oder Urheberin dieses Werkes auf sich beruhen lassen, da es unbezweifelt dem Style und Inhalte nach dieser Gegend und spätestens der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehört<sup>3)</sup>. In kunsthistorischer Beziehung giebt es einen ferneren Beweis, dass der starre, byzantinisirende Styl in diesen nordischen Gegenden nicht vorherrschte. Die Darstellungen des Teppichs zeigen vielmehr, wie die angelsächsischen Miniaturen, einen entschiedenen, dreisten Naturalismus; bei einer grossen Rohheit der Zeichnung in den feineren Theilen, welche freilich durch die Art der Arbeit gesteigert ist, sind doch die Hergänge sehr lebendig aufgefasst, die Motive naiv und bezeichnend, die Bewegungen dreist und richtig verstanden. Besonders sieht man den ritterlichen Hergängen an, dass der Zeichner mit ihnen vertraut war und sie mit Vorliebe behandelte; die Kämpfe, die Erstürmung von Schlössern, die Eile reitender Boten, deren fliegendes Haar vom Winde rückwärts gewendet ist, weiss er sehr gut zu schildern.

Dieser Teppich, wie er überhaupt ein überaus reiches Material für Culturgeschichte und Kostüm giebt, gewährt uns auch eine Anschauung über die Anwendung der Wandmalerei in England. Bei dem Begräbniss

<sup>1)</sup> Vorzüglich die, dass Robert Wace, der um 1162 die Geschichte der Eroberung besang, obgleich Canonicus an derselben Kathedrale, den Inhalt des Teppichs nicht gekannt zu haben scheint.

<sup>2)</sup> Eine Uebersicht der weitläufigen, meist in der *Archaeologia britannica* verhandelten Controverse giebt Jubinal im Text seiner *Tapisseries historiques*.

<sup>3)</sup> Es ist zweimal in vortrefflichen, farbigen Darstellungen edirt; das eine Mal auf Kosten der brittischen Alterthumsgesellschaft durch den für eine solche Aufgabe vorzugsweise geeigneten Zeichner Stothard, später in Achille Jubinal, *Tapisseries historiques*, Paris 1838.

König Edwards sind nämlich die Säulen, auf denen die Kirche ruhet, sämmtlich und zwar an Stämmen und Kapitalen verschiedenfarbig; selbst die acht Fenster, welche in gleichen Abständen, aber (wie wir es in Bauten dieser Epoche so oft finden) in grösserer Zahl als die darunter stehenden fünf Arcaden, angebracht sind, haben abwechselnde Farben, bald gelb, bald blau, und scheinen mithin von gefärbtem Glase gewesen zu sein; dagegen sind die Wände dazwischen weiss gelassen. Dies erklärt sich auch sehr leicht, da diese Wandfelder, wie wir wissen, im englischen Style mit plastischer Ornamentation bedeckt waren, und mithin für höhere Malerei keinen Raum gewährten. Auch der eigenthümliche Styl der angelsächsischen Miniaturen lässt darauf schliessen, dass die Malerei sich hier nicht für und durch monumentale Anwendung ausgebildet hatte, und endlich deutet auch die Seltenheit urkundlicher Nachrichten über solche darauf hin<sup>1)</sup>. Zwar wird die Deckenmalerei des Domes zu Canterbury von zwei sehr urtheilsfähigen Chronisten<sup>2)</sup> in einer Weise gerühmt, welche vermuthen lässt, dass sie nicht bloss in farbigen Mustern bestand. Allein gerade das gesteigerte Lob führt auf die Vermuthung, dass dieses unter der bischöflichen Regierung des berühmten Anselm und mithin sehr wahrscheinlich von normannischen oder noch weiter hergekommenen Arbeitern ausgeführte Werk etwas in England Ungewöhnliches war.

Im mittleren Frankreich sind dagegen zahlreiche Ueberreste von Wandmalereien erhalten, deren Alter freilich unsicher ist, die aber theilweise wohl noch in dieser Epoche entstanden sein mögen. Sie zeigen meistens denselben einfachen Styl, den wir in Deutschland fanden. Dies gilt namentlich von den, durch ihren eigenthümlichen Gegenstand<sup>3)</sup> merkwürdigen Fresken an den Gewölben der Krypta des Domes zu Auxerre, und von der kolossalen Christusgestalt, die bis zur Revolution in der Concha der Abteikirche von Cluny zu sehen war, und wenigstens nach der, freilich nicht sehr genauen, erhaltenen Zeichnung<sup>4)</sup> eine vereinfachte

<sup>1)</sup> Fiorillo, G. d. z. K. Bd. 5, S. 23 ff. Bemerkenswerth ist, dass Heinrich I. († 1135) die Zimmer seiner Gemahlin im Schlosse zu Nottingham mit den Thaten Alexanders des Grossen ausmalen liess. Dasselbst S. 46.

<sup>2)</sup> Gervasius in seiner früher erwähnten Beschreibung des Domes zu Canterbury: *Coelum ligneum egregia pictura decoratum*, und Wilhelm von Malmesbury (*de Gest. Pontif. angl. l. c. p. 214*): *Splendore fucorum et pulchritudinis gratia ars spectabilis rapiebat animos*. Dieser fügt jedoch an einer anderen Stelle ausdrücklich hinzu, dass diese, von dem Prior Ernulf unter dem Pontificat Anselms errichtete Kirche „*adeo splendida*“ gewesen, *ut nihil tale possit in Anglia videri*.

<sup>3)</sup> Christus auf weissem Rosse reitend und umgeben von vier gleichfalls berittenen Engeln, offenbar mit Anspielung auf Apokalypse Kap. 19. Eine Abbildung bei Didron, *Icon. chret.* S. 315.

<sup>4)</sup> Alex. Lenoir, *Musée des Monumens français*. Paris, 1800. 8o. Tom. II, p. 11.

Auffassung des Mosaikentypus gehabt zu haben scheint. Abweichend davon ist dagegen das nicht bloss für Frankreich, sondern überhaupt bedeutendste Werk dieser Epoche, die grosse Wandmalerei, die man in der Kirche von St. Savin im Poitou (Dep. Vienne) entdeckt und durch

Fig. 176.



Decorative Malerei aus St. Savin.

sehr sorgfältige Nachbildungen bekannt gemacht hat<sup>1)</sup>. Es mag sein, dass in diesen westlichen Gegenden, wo die Teppichweberei schon im Anfang des elften Jahrhunderts fabrikmässig betrieben war, wo in dem benach-

<sup>1)</sup> Peintures de St. Savin, auf Veranlassung und Kosten des Ministers des öffentlichen Unterrichts herausgegeben, mit Text von Mérimée.

barten Limousin die Emailmalerei viele Hände beschäftigte, sich eine eigene Kunstrichtung gebildet hatte. Gewiss aber bestand in diesem Kloster eine Schule mit bleibender Tradition, da die umfassenden Gemälde zwar verschiedene Hände, aber eine, durch mehrere Generationen in derselben Richtung fortgesetzte künstlerische Ausbildung zeigen. Ueber das Zeitalter dieser localen Blüthe haben wir keine urkundliche Nachricht, Styl und Kostüm berechtigen zu der Annahme, dass die vorgefundenen Gemälde von dem Ende des elften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts ausgeführt sind. Alle Theile der Kirche waren farbig geschmückt, die Säulen marmorartig, die Archivolten mit einem breiten Bande wechselnder Verzierungen, Wände und Gewölbe mit grossen Gemälden, in der Vorhalle aus der Apokalypse, in den Gewölben des Schiffes aus dem alten Testament, im Chor aus dem Evangelium, in der Krypta aus den Legenden des Schutzheiligen und des heiligen Cyprian. Die Zeichnung ist fest und sicher mit rother Farbe aufgetragen und mit wenigen einfachen Farben gefüllt. Die Compositionen sind sehr einfach, nur das Nothwendige enthaltend, noch ohne eine entschieden malerische Tendenz, mehr reliefartig, wenn auch nicht in der Profildarstellung. Das Terrain ist meist durch parallele Linien angedeutet, Bäume und andere Nebensachen sind ohne Spur von Naturnachahmung, nur conventionelle Zeichen, die zur Erklärung des Hergangs den Figuren beigegeben sind. Obgleich die Scenen meistens im Freien vorgehen, findet sich keine Andeutung, dass die Figuren Schatten werfen. Das Kostüm ist sehr einfach gehalten und verräth nicht die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Landes oder Zeitalters, fast alle Figuren sind in blosser Kopfe, in langem, einfarbigem Gewande ohne byzantinischen Schmuck, mit einfachem, an die Antike erinnernden Faltenwurf. Die Reiter haben weder Sporen noch Steigbügel. Die Gestalten selbst sind übermässig lang, mit tänzelndem Gange und leichten, zierlichen Bewegungen. Gott Vater erscheint durchweg in den Zügen des Heilandes, zuweilen, z. B. bei der Erschaffung der Himmelslichter und bei der Anbetung des Noah, in wahrhaft grossartiger Haltung<sup>1)</sup>. Ueberhaupt sind die Gemälde, ungeachtet aller Mängel, keinesweges ohne künstlerische Wirkung; sie imponiren gerade durch ihre Einfachheit; das Hohe und Bedeutsame der Gegenstände ergreift um so mächtiger, weil es von dem Kleinlichen der gemeinen Wirklichkeit frei ist, und die strenge Haltung der überschuldenen Figuren macht einen geheimnissvollen, feierlichen Eindruck. Leider steht dieses wichtige Denkmal der Wandmalerei so allein, dass es uns unmöglich ist, Näheres über seine Entstehung zu erforschen.

---

<sup>1)</sup> Grossartig gedacht ist auch der Engel, welcher dem Pharaon die Fluthen entgegenreibt.

Der Styl erinnert allerdings an byzantinische Miniaturen, aber die Compositionen zeigen zugleich solche Eigenthümlichkeiten und so viel dramatische Lebendigkeit, dass man sie einheimischen Künstlern zuschreiben muss und



Wandgemälde aus St. Savin.

keinen Grund hat, die Thätigkeit griechischer oder durch ihren Einfluss gebildeter Künstler in dieser entlegenen Gegend anzunehmen<sup>1)</sup>. Auch ist

<sup>1)</sup> Wie dies von Mérimée a. a. O. und v. Viollet-le-Duc, s. v. Christ. III, p. 240

die Formbildung derjenigen, welche wir an den Sculpturen des südlichen Frankreichs, besonders in Burgund, finden, verwandt, so dass wir eher einen Einfluss dieser plastischen Schule vermuthen möchten.



Wandmalerei in der Kapelle du Liget.

Indessen ist es wahr, dass man in einer Kapelle der benachbarten Provinz Touraine, in der Kapelle du Liget (Indre et Loire) Wandgemälde noch strengeren, und noch mehr an byzantinische Schule erinnernden Styles gefunden hat, die es zweifelhaft machen, ob hier wirklich ein Einfluss griechischer Kunst stattgefunden oder nur die Einwirkung des architektonischen Sinnes ähnliche Resultate hervorgebracht hat<sup>1)</sup>. Welches aber auch der Ursprung dieser Gemälde sein möge, jedenfalls sind sie ein merkwürdiger Beweis, dass sich an einzelnen Stellen Schulen bildeten, die, wenn auch aus der allgemeinen Richtung des Zeitgeistes hervorgehend, doch weit von der gewöhnlichen Behandlung abwichen.

Sehr auffallend, aber nicht unerklärbar ist, dass das südliche Frankreich, das Heimathland der feinen Sitte, des Lebensgenusses und der Poesie, so arm an Spuren der Wandmalerei ist. Die einheimischen Archäologen selbst wissen nur ein einziges Beispiel zu nennen, N. D. zu Digne im Departement Basses Alpes. Ohne Zweifel hängt diese Erscheinung mit dem Verfall der Klosterzucht und Klosterschulen in diesen Gegenden, von dem ich schon gesprochen habe, zusammen. Man hat berechnet, dass von den 120 geist-

geschichte. Auch hier, wie in anderen Fällen, kann man bemerken, wie der Schluss auf byzantinischen Einfluss, den man aus der Form des Segens ziehen will, täuschend ist. Hier z. B. hat er in den meisten Fällen die Form des lateinischen Ritus, nimmt aber bei dem Christus der Vorhalle eine, dem vermeintlichen griechischen Ritus ähnliche Form an, indem der Daumen durch eine undeutliche Verkürzung der Hand vorliegend erscheint. Vgl. übrigens was bereits Band III, S. 651. über die Bedeutung des als Segen gedeuteten Gestus gesagt ist.

<sup>1)</sup> Abbildungen dieser Malereien sind in den Archives des monuments historiques publicirt. Vgl. auch Viollet-le-Duc a. a. O. VII. 69.

lichen Schriftstellern, welche innerhalb der Grenzen des heutigen französischen Reiches im neunten Jahrhundert lebten, mehr als hundert und darunter alle bedeutenderen dem Norden angehören<sup>1)</sup>. Gelehrsamkeit, Schreibekunst und Miniaturmalerei hingen aber genau zusammen, und in der That sind denn auch die Miniaturen aus dieser Gegend sehr selten<sup>2)</sup>. Der Wandmalerei fehlte also die Vorschule, aus welcher sie hervorzugehen pflegte. Ihr fehlte aber auch wohl die Aufforderung, weil die niedrigen und schlecht beleuchteten Kirchen dieser Gegend sich wenig für sie eigneten, und weil man die plastische Ausstattung des Aeusseren mehr liebte. Alle künstlerischen Kräfte wendeten sich hier der Sculptur zu.

In der Sculptur war im Anfange dieser Epoche die Thätigkeit eine viel geringere, sei es, dass die grösseren Schwierigkeiten abhielten oder dass das kirchliche Bedürfniss weniger dazu trieb. Nur eine Gattung scheint in früher und beständiger Uebung geblieben zu sein, das Elfenbeinrelief, das zu kleinen, den antiken Diptychen ähnlichen Altärchen, zur Verzierung des Einbandes kostbarer Handschriften, zu Weihkesseln oder auch zu weltlichen Zwecken, zu Jagdhörnern, Trinkgeräthen u. dgl. verwendet wurde. Unsere Bibliotheken und Sammlungen enthalten daher eine beträchtliche Anzahl solcher Werke, bei denen aber die Bestimmung der Entstehungszeit schwierig ist, zumal da es meistens an äusseren Anhaltspunkten fehlt, indem selbst das Alter der Handschriften, an denen sie vorkommen, nicht entscheidend ist, weil ebensowohl ältere Arbeiten dieser Art bei späteren Handschriften, als auch jüngere bei nachheriger Erneuerung des Einbandes benutzt sein können. Ueberdies scheinen gerade solche kleineren Arbeiten aus byzantinischen, oder vielleicht auch aus frühen italienischen Werkstätten häufig durch den Handel in die nordischen Länder gekommen zu sein, wenigstens finden sich hier zahlreiche Elfenbeinschnitzwerke, welche der Antike noch sehr nahe stehen und zugleich eine Gewandtheit der Technik zeigen, die wir bei den klösterlichen Arbeiten aus der Frühzeit dieser Epoche nicht voraussetzen dürfen. Dahin gehören unter anderen einige Reliefs in der Würzburger Universitätsbibliothek, zum Theil mit griechischen Beischriften, auf denen die heiligen Gestalten in guten Proportionen und mit sehr reinem Faltenwurf, zum

<sup>1)</sup> Fauriel, Hist. de la poésie provençale, I, p. 240.

<sup>2)</sup> Waagen, a. a. O. S. 272, giebt nur ein in der Bibliothek zu Paris gefundenes Beispiel südfranzösischer Miniatur, den allerdings interessanten, oben S. 639 erwähnten Codex aus dem Kloster des heiligen Severus im Departement „des Landes“.

Theil auch in byzantinischer Tracht gegeben und unter Schirmdächer von feinsten filigranartiger Ausarbeitung gestellt sind<sup>1)</sup>; dahin ferner ein ausgezeichnet schönes Relief der Auferstehung Christi, ehemals in der Sammlung des Professors von Reider in Bamberg, jetzt im Nationalmuseum zu München, auf welchem über der Kuppel des das Grabgewölbe Christi darstellenden Tempels ein Baum mit tief ausgearbeitetem Laube und Vögeln in seinen Zweigen aufsteigt, wie Waagen<sup>2)</sup> mit Recht sagt, an Schönheit der Erfindung, Reinheit der Formen und Feinheit der antiken Gewandmotive ein kleines Wunder. Sie alle dürften byzantinischen Ursprungs und dem sechsten bis achten Jahrhundert angehörig sein. Dagegen scheint eine Maria mit dem Kinde von ausgezeichneter Schönheit und Freiheit der Behandlung an einem mit sehr rohen Miniaturen versehenen Evangeliarium der städtischen Bibliothek in Leipzig, und der sehr reiche Schmuck eines Evangeliariums der Pariser Bibliothek<sup>3)</sup>, aus Italien zu stammen. Diese Vorbilder fanden dann aber in unseren Klöstern Nachahmung, wie dies zahlreiche, ohne Zweifel hier gearbeitete Reliefs beweisen, die, wenn auch mit Einmischung einheimischer Motive, doch im Wesentlichen byzantinisirend sind. Dahin gehören mehrere aus der Zeit Heinrichs II. in München<sup>4)</sup> und Bamberg, und endlich ein, durch seinen reichen Inhalt interessantes, mit dem Bildnisse der Aebtissin Theophanu (um 1051) versehenes im Schatze der Stiftskirche zu Essen, und viele andere. Daneben aber bildete sich auch ein zwar sehr roher, aber ausdrucksvollerer Styl, von dem z. B. die Arbeiten an einem der Zeit Heinrichs I. zugeschriebenen Reliquienkästchen im Schatze der Schlosskirche zu Quedlinburg<sup>5)</sup> die Darstellung der Kreuzigung auf dem früher erwähnten Echternacher Codex in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha<sup>6)</sup>, ein grosses Relief mit der Hochzeit zu Cana, der Vertreibung aus dem Tempel und der Heilung des Blinden

<sup>1)</sup> Ausser dem Relief mit dem Martyrium des heiligen Kilian ist das mit Christus, Maria und Johannes dem Täufer und das mit dem die Jungfrau verehrenden heiligen Nicolaus (Ms. perg. theol. in fol., No. 66 und No. 68) zu nennen. Vgl. Waagen, K. und K. W. in Deutschland, I, S. 369. Vgl. auch C. Becker und J. v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des M. A. I. Taf. 1 und 16. das Relief mit der Jungfrau und des h. Nicolaus, so wie das mit dem Martyrium des h. Kilian.

<sup>2)</sup> Waagen a. a. O. S. 116. Abbild. bei Förster Denkmale Bd. IV. Taf. 1.

<sup>3)</sup> Suppl. lat. No. 99 bis; Waagen, K. und K. W. in Paris, S. 699.

<sup>4)</sup> Das eine die Taufe, zwei in verschiedener Weise die Kreuzigung und darunter die Auferstehung darstellend. S. Beschreibungen bei Kugler kl. Schr. I. 79. und bei Sighart, Bayern S. 109 ff. Abbildungen bei Förster Kunstgesch. II. 60 und Denkmale Bd. II, bei Martin, Mélanges d'Archéologie II. pl. 4. und bei Massmann, der Eggestein Taf. 2. a.

<sup>5)</sup> Kugler und Ranke a. a. O. S. 137.; Kugler kl. Schr. I. 628.

<sup>6)</sup> S. die Abbild. in v. Queist u. Otte Zeitschrift II. 243.

in der Universitätsbibliothek zu Würzburg, ein aus dem Kloster Reichenau am Bodensee stammendes mit der Fusswaschung und Kreuzigung, früher in meinem Besitze, jetzt im Museum zu Bonn, ein demselben sehr ähnliches aus der Sammlung Wallerstein<sup>1)</sup>, und endlich drei Tafeln im städtischen Museum zu Köln<sup>2)</sup>, zeugen. Wichtig, weil durch seine Inschrift annähernd datirt, ist ein Weihkessel mit der Darstellung der Passion Christi, welcher einem Kaiser Otto überreicht ist, vielleicht schon Otto I., da noch keine Anklänge an byzantinischen Styl darin zu finden sind.<sup>3)</sup> Die Figuren sind hier gewöhnlich kurz, alle feineren Theile, Hände und Füsse, Mund, Nase und Auge übermässig gross, die Bewegungen heftig und mit einem Streben nach Ausdruck und Bedeutung gegeben; sie sind daher in allen Beziehungen von byzantinischen Arbeiten verschieden, an welche man höchstens in der Behandlung der Gewandfalten einen Anklang findet. Dabei beweist aber die zierliche Ausarbeitung der mit Akanthus und ähnlichen antiken Ornamenten verzierten Ränder, dass die plumpen Formen der Gestalten weniger dem Mangel an technischem Geschick, als dem noch unklaren Bestreben nach Wahrheit und Gefühlsausdruck zuzuschreiben sind. Am Schlusse der Epoche wird endlich auch auf diesem Gebiete die phantastische Richtung und die günstige Einwirkung des architektonischen Styles bemerkbar, wie dies unter anderen die Reliefs eines Evangeliariums der Würzburger Bibliothek (M. perg. theol. in fol. no. 67) beweisen, in welchen mehrere Thiere, das Lamm mit dem Schwein, dem Bären, dem Löwen und mehreren Vögeln, unter ausgezeichnet schönen, vollen Blattgewinden im Style des zwölften Jahrhunderts angebracht sind.

Eine ungewöhnliche Bedeutung hatte in dieser Zeit die Goldschmiedekunst; statt wie in unsern Tagen unter dem Einfluss der höheren Künste zu stehen, wurde sie die tonangebende, auf alle sowohl plastischen als malerischen Bestrebungen einwirkende Kunst. Alle jene Ursachen, welche in den letzten Jahrhunderten des römischen Reichs und bei den Germanen die Vorliebe für den Besitz künstlicher Arbeit in edeln Metallen hervorgebracht hatten (vgl. oben Band III S. 599), bestanden noch, während zugleich durch den immer weiter ausgedehnten Cultus der Heiligen und der Reliquien, durch den grösseren Reichthum der geistlichen Anstalten und die steigende Pietät der Laien der Luxus der Kirchen gewaltig gewachsen war. Dazu kam, dass die gerade in diesem Kunstzweige mustergültigen Arbeiten der byzantinischen Werkstätten noch

<sup>1)</sup> Abgebildet in E. Förster's Denkm. d. Bildnerei III. S. 21.

<sup>2)</sup> Davon die eine die Kreuzigung darstellende bei Massmann a. a. O. Taf. 2, b.

<sup>3)</sup> Vgl. die Abbildung bei Förster Denkmale Band V. S. 37. Eine Beschreibung in einer Schrift von Kaentzeler, Aachen 1856. Vgl. v. Quast und Otte, Zeitschrift II. p. 48.

immer zahlreich in das Abendland gelangten und Vorbilder nicht bloss der Technik, sondern auch des geregelten, von der Antike hergeleiteten Styls in malerischer und plastischer Form gaben, an denen es den höheren Künsten fehlte. Die Goldschmiedekunst erschien daher neben der Miniaturmalerei und anderen Kleinkünsten als die gelehrte Kunst, welche einen Einfluss auf alle andern Künste ausübte. Dies nöthigt uns, etwas näher auf den Gang ihrer Entwicklung einzugehen.

Besonders Deutschland war es, wo diese Technik einheimisch wurde. Neben den allgemeinen Ursachen, welche in der segensreichen Herrschaft der Ottonen und der besseren Ordnung der Verhältnisse lagen, und neben dem geduldigen Fleisse, der zu den Charakterzügen des deutschen Volkes schon damals gehörte, wirkte dazu auch der lebendigere Verkehr mit, in welchem Deutschland mit den Ländern antiker Cultur, mit Italien und dem byzantinischen Reiche stand. So verhielt es sich schon zur Zeit der Vermählung Otto's II. mit einer griechischen Prinzessin. Unter der reichen Ausstattung, welche nach dem Zeugnisse der gleichzeitigen Geschichtschreiber Theophanu aus Constantinopel mitbrachte<sup>1)</sup>, waren ohne Zweifel die Werke der Goldschmiedekunst, theils als persönlicher weiblicher Schmuck, theils als Prunkgegenstände der Andacht zahlreich vertreten und wohl geeignet, Wünsche nach ähnlichem Besitze sowohl bei den vornehmen Damen des Hofes als bei den Vertretern der Kirchen hervorzurufen. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, dass, entweder im unmittelbaren Dienste der Kaiserin oder aus Speculation, hin und wieder byzantinische Arbeiter nach Deutschland gekommen sind. Diese werden dann von den Geistlichen, die an der Spitze von bischöflichen oder klösterlichen Werkstätten standen, gern aufgenommen worden sein und so deutsche Schüler herangebildet haben, bei denen sich aber bald neben

<sup>1)</sup> Die Ausdrücke der gleichzeitigen Chronisten sind sämmtlich sehr allgemein und unbestimmt; der griechische Kaiser habe seine Nichte gesendet cum claris oder magnificis muneribus (Widukind l. III. c. 74 und Thietmar l. II. c. 9. bei Pertz Scr. III. p. 465 und 748); sie habe aurum et argentum infinitum mitgebracht (Benedicti Chron. bei Pertz Scr. III p. 718). Indessen ist nicht bloss wahrscheinlich, dass sich darunter bedeutende Schmucksachen befunden haben, sondern es wird dies auch durch eine merkwürdige Aeusserung bestätigt. In den um 1067 in St. Emmeram geschriebenen Visiones Othloni erzählt nämlich der Verf. Folgendes: „Einer frommen Frau sei in einer Nacht die Kaiserin Theophanu in kläglicher Gestalt erschienen und habe ihr geklagt, dass sie in ihrem Leben den überflüssigen und üppigen Frauenschmuck (superflua et luxuriosa mulierum ornamenta), dessen man sich in Griecheuland zu bedienen pflege, nach Germanien und Francien gebracht, und, indem sie sich damit mehr als menschlicher Natur zieme umgeben, andere Frauen verleitet habe, Aehnliches zu erstreben und dadurch zu sündigen. Dies sei die Schuld, für welche sie büsse.“ Noch lange nach dem Tode der Kaiserin hatte sich also die Erinnerung an den reichen Schmuck, in dem sie einherging und den sie einfuhrte, erhalten.

der erlernten Technik ihre deutsche Eigenthümlichkeit geltend machte. Einige noch erhaltene ziemlich sicher datirte deutsche Arbeiten des zehnten und elften Jahrhunderts lassen diesen Hergang und namentlich die in dieser Weise erfolgte Verpflanzung der feinen Technik des Emails nach Deutschland deutlich erkennen. Wir haben schon oben (S. 245) von den beiden Arten dieser Technik, dem Zellenemail (*émail cloisonné*) und dem Grubenemail (*émail champlevé*) gesprochen. Jene war die bei den Byzantinern ausschliesslich angewendete, diese bildete sich bei den Deutschen aus. Wir können diese Wandlung ziemlich genau verfolgen. Auf dem Deckel jenes aus Echternach stammenden Evangeliencodex der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, von dem wir oben sprachen und der durch Theophanu, aber bereits unter der Regierung ihres Sohnes, Otto's III., in den Jahren von 985 bis 991 gestiftet war, ist zwar die Elfenbeinschnitzerei und selbst die Arbeit der in Gold getriebenen Figuren von deutscher Hand. Die fünfzig ornamentalen Emails dagegen, welche an dem Rande des Deckels mit eben so vielen durch Edelsteine und Filigran verzierten Goldtäfelchen wechseln, entsprechen so vollkommen der byzantinischen Technik, dass sie — da sie der Gestalt nach und bei dem rhythmischen Wechsel ihrer Muster eigens für diese Stelle gemacht zu sein scheinen — auf einen in Deutschland arbeitenden Griechen schliessen lassen<sup>1)</sup>. Wir sehen also, dass Theophanu noch etwa 15 Jahre nach ihrer Vermählung mit Otto II. einen solchen zur Hand hatte. Aber gleichzeitig, ja sogar noch einige Jahre früher kommen in Deutschland Emails vor, welche in gleicher Technik, aber in unvollkommener Zeichnung und mit abweichenden Farben und mithin augenscheinlich von deutschen Schülern jener Griechen ausgeführt sind. Sicher datirte Werke dieser Art sind das jetzt im Dome zu Limburg an der Lahn bewahrte Behältniss eines Stückes vom Stabe des h. Petrus, welches laut ausführlicher darauf befindlicher Inschrift im Jahre 980 durch den Erzbischof Egbert von Trier gestiftet ist, und ferner zwei reich verzierte Kreuze im Schatze der Stiftskirche zu Essen, auf welcher eine Aebtissin Mathilde (974—1011) als Geschenkgeberin dargestellt ist, und zwar auf dem einen in Gemeinschaft mit ihrem Bruder Herzog Otto, der schon 982 starb. Dazu kommen dann einige andere Werke, welche zwar kein so bestimmtes Datum haben, aber vermöge ihrer technischen Aehnlichkeit und nach wohl begründeten Vermuthungen ebenfalls noch der Zeit des sächsischen Kaiserhauses zuzuschreiben sind<sup>2)</sup>. An diesen Werken ist die Technik der Emails noch

<sup>1)</sup> Vgl. in v. Quast und Otte, Zeitschrift II. Tab. 17, die Abbildung nebst der Beschreibung von Bock und den Anmerkungen von v. Quast.

<sup>2)</sup> Näheres bei v. Quast, Beiträge zur Geschichte der ältesten Arbeiten in Schmelzwerk in Deutschland, in v. Quast und Otte, Zeitschrift II. S. 53, und bei E. aus dem

ganz die der Byzantiner, nur die unvollkommene Ausführung verräth die deutschen Arbeiter. Bald darauf aber zeigt sich eine technische Neuerung, der Uebergang vom Zellenemail zum Grubenemail. Während die Byzantiner nämlich die ganze Zeichnung durch auf die Platte aufgesetzte Goldfäden bewirkten und daher den Hintergrund ebenso wie die Figuren mit Email bedecken mussten, machten die deutschen Arbeiter die Erfindung, dass sie die Platte selbst als Grund benutzen und mithin das Email auf derselben ersparen könnten, wenn sie den ganzen für die Figuren bestimmten Raum in der dem Email entsprechenden Stärke vertieften und innerhalb dieser Vertiefung nur die Innenlinien der Zeichnung durch Goldfäden bildeten. Auch hiefür haben wir wenigstens ein bestimmt datirtes Beispiel, nämlich wiederum ein Kreuz der Stiftskirche zu Essen und zwar dieses mit dem Namen der Aebtissin Theophanu, welche von 1039 bis 1054 dem Kloster vorstand<sup>1)</sup>. Dies hatte dann bald die weitere Folge, dass man die ganze Zeichnung, also auch die Innenlinien durch Vertiefung der Platte bildete, und demnächst, dass man zu dieser nicht mehr Gold, sondern Kupfer nahm. In welchem Jahre und an welchem Orte dies zuerst geschah, können wir nicht genau angeben. Indessen unterliegt es kaum einem Zweifel, dass die Erfindung den Gegenden angehört, in denen wir sie, mindestens von der Mitte des zwölften Jahrhunderts an, einheimisch finden, nämlich den Diöcesen Trier und Köln und den benachbarten, mit ihnen zu dem damaligen Lotharingen gehörigen Diöcesen. Die Fülle solcher Kunstwerke, welche noch jetzt in diesen Gegenden erhalten ist, alle vereinzelt Nachrichten und die wenigen Namen der Verfertiger weisen auf sie hin<sup>2)</sup>. Noch um 1150 liess der berühmte Abt Suger von St. Denis, der so eifrig war,

Weerth in seinen rheinischen Kunstdenkmälern Band II. S. 22 ff. Band III. S. 21 und in seiner Festschrift: Das Siegeskreuz, Bonn 1866. S. 18 ff. Zu den nicht datirten, aber dennoch der Zeit der Ottonen zuzuschreibenden Emails gehören die älteren der deutschen Kaiserkrone. Der augenscheinlich später hinzugefügte Bügel derselben trägt die Inschrift Kaiser Conrad's. Vgl. v. Quast a. a. O. S. 258.

<sup>1)</sup> Vgl. v. Quast a. a. O. und E. aus'm Weerth Kunstdenkmäler B. II. S. 22. Dieselbe Technik hat auch ein viertes, nicht mit dem Namen der Geschenkgeberin bezeichnetes Kreuz in Essen.

<sup>2)</sup> Z. B. Eilbertus Coloniensis auf einem Tragaltar im Besitze des Königs von Hannover, Nicolaus von Verdun auf dem Altar von Klosterneuburg und auf dem Reliquarium von Tournai, Henricus custos, ein Mönch von Siegburg, auf dem daselbst befindlichen Annoschrein. Für die frühe Uebung des Email in Verdun zeugt auch die Nachricht in Hugonis Chron. bei Pertz Scr. X. p. 374, dass der Abt Richard im Kloster St. Vito (1004—1046) einen Schrein des Heiligen mit emaillirten Säulen anfertigen liess (columnae electro purissimo). Dass electrum Email sei, steht durch Theophilus fest, der es mit diesem Worte bezeichnet. Es ist auffallend, dass er nur das byzantinische Email (cloisonné) beschreibt, nicht die neue deutsche Weise. Wahrscheinlich betrachtete er diese als ein unwürdiges Surrogat.

seine Kirche mit den ausgezeichnetesten Werken zu schmücken, zur Anfertigung von Emails Goldschmiede „aus Lothringen“ kommen, und erst später wurde diese Technik auch im westlichen Frankreich, in Limoges und seiner Umgegend, einheimisch und hier mit solchem Erfolge betrieben, dass man Werke dieser Art geradezu als Limusinische bezeichnete<sup>1)</sup>. Beide Schulen, die rheinische und die westfranzösische, bestanden nun längere Zeit neben einander, beide arbeiteten in Grubenemail, indessen mit kennbaren Verschiedenheiten der Zeichnung und der Farben. Während in Deutschland die Klöster im Besitze dieser Technik blieben und sie mit mönchischem Fleisse ausübten, kam sie in Limoges in die Hände von schlichten Handwerkern, welche schneller, aber weniger genau arbeiteten.

Ebenso wie das Email zeigt auch die sonstige Praxis der Goldschmiedekunst ein Anlehnen an byzantinische Vorbilder. Die Vorliebe für Filigranarbeit, die Art der Fassung von Edelsteinen und Perlen, die häufige Anwendung des Niello, und oft auch der Styl der Figuren und Ornamente oder eine griechische oder gräcisirende Beischrift deuten darauf hin. Unter den zahlreichen Werken dieser Art ist die, der Stiftung Heinrich's II. zugeschriebene goldne Altartafel (Antependium) voranzustellen, welche ursprünglich dem Dome zu Basel gehörig sich jetzt im Museum des Hotel's Cluny in Paris befindet (Fig. 179). Die Stiftung durch Heinrich II. steht zwar nicht urkundlich fest, sondern beruht nur auf einer, jedoch schon seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren Tradition, ist indessen höchst wahrscheinlich. Die Mischung von Rohheit und byzantinischer Künstlichkeit ist ebenso charakteristisch wie die lateinische Inschrift, welche mit schwerfälliger Gelehrsamkeit auch griechische Worte aufnimmt<sup>2)</sup>. Daneben

<sup>1)</sup> Man hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Mönche des Klosters Grandmont bei Limoges mit denen von Siegburg bei Bonn in engerer Verbrüderung standen, und dass sie durch eine im Jahre 1181 in die rheinischen Gegenden gesendete Deputation Reliquien der elftausend Jungfrauen von Köln und Siegburg sich erbaten, welche ihnen dann in einem Reliquarium gesendet wurden, auf welchem sich die Bildnisse des Erzbischofs von Köln, Philipp von Heinsberg und des Abtes Gerhard von Siegburg befanden. Dieser Schrein, auf dem sich der Verfertiger nannte (Reginaldus me fecit) und der erst in der französischen Revolution zerstört wurde, war also unzweifelhaft rheinische Arbeit, und es ist nicht unmöglich, dass er diese Gegenden, in denen die Goldschmiedekunst schon längst eifrig geübt wurde, auf diese neue Technik hingeleitet hat.

<sup>2)</sup> Quid sicut Hel, Fortis, Medicus, Soter, Benedictus

Prospice terrigenas clemens mediator Usias.

Die erste Zeile bezieht sich auf die vier Erzengel, deren hebräische Namen durch die angeführten Worte übersetzt sind, und auf den heiligen Benedikt, der auf der Tafel dargestellt ist. Näheres über die Bedeutung der Verse in den *Annal. arch.* III, 359, und IV, 245. Vgl. W. Wackernagel, die goldene Altartafel von Basel, mit Abbild., Basel 1857. Die Stiftung durch Heinrich II. ist von Kugler (in der *Zeitschrift Museum* 1837. S. 144, jetzt in der *kl. Schr.* I. 486—489, und noch im *D. Kunstbl.* 1857.

ist dann ein Tragaltar im Schatze des Domes zu Paderborn zu nennen, dessen Nielloarbeiten zwar, wie sich aus ihren zahlreichen Inschriften und

Fig. 179.



E. ADEKASTUTTC.

Fragment der Altartafel aus Basel im Hotel Cluny.

S. 377) und von Heider (Mith. d. k. k. Central-Commission Bd. II. 1857. S. 107) aus stylistischen Gründen bestritten. Jener will die Arbeit sogar gegen 1200 setzen. Mir scheinen diese Bedenken ungegründet und ich glaube in Uebereinstimmung mit v. Quast in s. Zeitschrift II. S. 84 und mit Bernh. Stark, Städteleben, S. 430 die Tafel mit

den dargestellten Personen und Heiligen ergiebt, an jenem Orte selbst um das Jahr 1090 entstanden sind, aber doch die Bezeichnung der Mutter Gottes mit einem unorthographisch geschriebenen griechischen Worte geben<sup>1)</sup>. Neben diesen Inschriften kann man es für eine Spur byzantinischen Einflusses halten, dass in den Emails der Mäander, der Palmettenfries und ähnliche antike Ornamente vorherrschen, dagegen ist der Styl der Figuren hier keinesweges in dem Grade, wie in den Miniaturen, byzantinisirend; nur in der Häufung der Falten findet man einen Anklang daran, während Formen und Haltung kräftiger, breiter, freier, dabei aber freilich auch oft in hohem Grade unschön und roh sind. Ja, man findet Werke, bei denen dieser Naturalismus in Verbindung mit der Absicht, bedeutsam zu sein und zu imponiren, zu so grellen Formen führt, dass das Schauerliche in ihnen an der Grenze des Komischen steht<sup>2)</sup>.

Diese Rohheit des Naturgefühls erklärt es vollkommen, dass feiner gebildete Männer sich, um derselben abzuhelfen, wieder näher an antike Vorbilder anschlossen. Der Eifer für Kunst und Wissenschaft, den das Ottonische Haus begünstigte, hatte am Anfange des elften Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Nicht bloss die Klosterschulen waren jetzt Stätten künstlerischer Bildung, sondern auch auf den bischöflichen Stühlen sassen Männer, die für Wissenschaft und Kunst begeistert waren und sie auf alle Weise förderten, wie Willigis in Mainz, Meinwerk in Paderborn, Bernward in Hildesheim. Sie alle werden von verschiedenen Lebensbe-

---

Sicherheit dem 11. Jahrh. zuschreiben zu dürfen. — Auch das Antependium, dessen 17 Tafeln sich vereinzelt im Schatze des Aachener Münsters befinden (vgl. E. aus'm Weerth, rhein. Kunstdenkm. II. Taf. 34) wird dem 11. Jahrh. angehören. Dass auch dies von Heinrich II. gestiftet sei (wie Labarte, Arts industriels, Cap. IV. § 1. annimmt), ist indessen nicht erwiesen.

<sup>1)</sup> Auf einer der vier Platten ist Bischof Meinwerk (1009—1036) auf einer anderen ein Bischof Heinrich, entweder Heinrich I., Graf von Aslo (1084—1090), oder sein Nachfolger Heinrich II., Graf von Werl (1090—1127), dargestellt und in der den ganzen Kasten umgebenden Inschrift dieser Heinricus als der Stifter des Werkes genannt. (Offert mater pia Deus tibi hoc Sea Maria, Heinricus presul, ne vitae perpetuae exul etc.) Unter den Heiligen befinden sich die einheimischen Liborius und Kilianus, so wie auch die ausführlichen lateinischen Inschriften keinen Zweifel lassen, dass die Arbeit unter den Augen des Stifters gemacht ist. Die Jungfrau Maria ist aber als *Οὐ ἕγια θεοτοκος* (sic!) bezeichnet. Das Niello ist theils in Stahl, theils in Messing gearbeitet, der Styl hat indessen keinen entschieden byzantinischen Charakter. Im Organ für christliche Kunst 1861. S. 77, 90 wird mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, dass jener Heinrich II. der Stifter und ein Frater Rogkerus kurz vor oder um 1100 der Arbeiter gewesen. Dasselbst auch eine Abbildung.

<sup>2)</sup> Beispiele sind nicht selten. So die Tragaltäre zu München-Gladbach und im Schatze der Kirche zu Xanten. Vgl. Ernst aus'm Weerth, Rheinische Kunstdenkmäler Taf. XVII. und XXXI. Vgl. daselbst Th. II. S. 51.

schreibern mit fast gleichen Zügen geschildert; sie sind gelehrt, schon als Schüler ausgezeichnet, aber zugleich wahre Kunstenthusiasten, sie versuchen sich selbst in verschiedenartigen Arbeiten, ziehen kunstgeübte Männer an sich, legen Schulen an, führen auf ihren Reisen Zeichner mit sich, um zu copiren was ihnen auffällt, und unternehmen zu Hause grössere oder kleinere Werke. Es konnte daher nicht fehlen, dass diese lernbegierigen Männer von fremden und älteren Leistungen aller Art angeregt wurden, und ihr Auge bald auf griechische, bald auf antik römische Arbeiten warfen. Der bedeutendste unter ihnen war Bischof Bernward von Hildesheim († 1023), und glücklicherweise besitzen wir Werke, welche nach ihrer Inschrift oder nach glaubhafter Tradition ihm beigelegt werden müssen<sup>1)</sup>. Dahin gehört hauptsächlich die im Jahre 1015 zuerst an Ort und Stelle aufgerichtete eiserne Thüre des Domes. Sie enthält sechzehn Reliefs auf viereckigen, in zwei Reihen über einander stehenden Feldern, auf der einen Seite absteigend die Schöpfungsgeschichte bis zum Morde Abels, auf der anderen aufsteigend die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, und zwar die unteren vier Bilder die Kindheit bis zur Darbringung im Tempel, die oberen die Passion, beginnend mit der Scene vor Herodes. Hier finden wir nun nichts, was auf byzantinischen Einfluss hinwiese, die Gebäude sind, wie auf den Denkmälern des fünften und sechsten Jahrhunderts, durch Säulen mit dazwischen hängenden Vorhängen, welche Bögen oder Dächer tragen, angedeutet; die Tracht ist nicht die byzantinische, sondern die spätrömische, und theilweise sogar die gleichzeitige; die drei Könige haben nicht mehr die phrygische Mütze, sondern Kronen, kurze Tuniken und Beinkleider, Personen des Volkes auch wohl Binden statt der Strümpfe. Die Zeichnung ist äusserst roh, die Nasen sind plump, die Augen gross und starr; aber die Gestalten sind nicht in byzantinischer Weise lang und hager, sondern kurz, stämmig und derb, die Bewegungen stark, die Motive verständlich und naiv, das Relief nach Maassgabe der Entfernung, in welcher die Figuren gedacht werden, oder nach ihrer Bedeutung bald flacher, bald stärker, zuweilen sogar so, dass sich einzelne Gestalten weit aus der Fläche herausbiegen<sup>2)</sup>. Ein zweites, unter Bernward's Leitung ange-

<sup>1)</sup> Die Inschrift an der sogleich zu erwähnenden eisernen Thüre rührt zwar, da sie Bernward's als eines Verstorbenen erwähnt (*divae memoriae*), nicht von ihm selbst und nicht aus dem darin angegebenen Jahre 1015 her, ist aber offenbar nicht sehr viel jünger. Vgl. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II, S. 48. In der Reliquienkammer zu Hannover befindet sich eine Patene mit der Inschrift: *Bernwardus me fecit*. Auf dem kolossalen alten Crucifixe im Dome zu Braunschweig (Christus nicht bloss mit 4 Nägeln, sondern auch lebend, mit langer Tunica, ohne Dornenkrone) ist die Inschrift: *Bernwardus me fecit*, entdeckt. *Organ f. chr. Kunst* 1861. S. 245.

<sup>2)</sup> Abbildungen bei Kratz a. a. O., in Müller's Beiträgen zur deutschen Kunst und

fertigtes Kunstwerk ist ganz eigenthümlich; es ist eine über vierzehn Fuss hohe, in Erz gegossene Säule<sup>1)</sup>, welche an ihrem Stamme auf einem spiralförmig herumlaufenden Bande die Geschichte Christi enthält, und zwar gerade den Theil derselben, welcher auf der Thür ausgelassen war, nämlich von der Taufe im Jordan bis zum Einzuge in Jerusalem, in einer Reihenfolge von Gruppen. Der Gebrauch vereinzelter Säulen zum Schmucke der Kirche war Bernward nicht eigenthümlich, vielmehr in dieser norddeutschen Gegend ziemlich verbreitet; man pflegte sie neben die Altäre zu stellen. Man begann vielleicht damit, dass man die bisher dem heidnischen Cultus dienenden Götzensäulen auf diese Weise zum heiligen Dienste verwendete<sup>2)</sup>, benutzte aber auch schon frühe den Erzguss zu ähnlichem Zwecke. Dem Kloster Corvey schenkte der Bischof von Verden schon um 990 sechs bronzene Säulen, wenige Jahre darauf liess der Abt dieses Stiftes, Deuthemar, noch andere sechs durch einen im Kloster befindlichen Erzgiesser Gottfried, dessen Namen uns aufbehalten ist, verfertigen, und endlich gab im Jahre 1004 der folgende Abt Hosad dem Denkmale, welches er für den gelehrten Klosterbruder Widukind, den Geschichtschreiber der Sachsen, stiftete, die Gestalt einer Säule<sup>3)</sup>. Solchen Vorgängen folgte Bernward, indessen entlehnte er den Gedanken der plastischen Ausstattung des Säulenschaftes wohl unmittelbar von dem klassischen Vorbilde der Trajanssäule in Rom<sup>4)</sup>. Der Styl der Sculptur ist dem der Reliefs auf der Thüre ähnlich, nur roher und weniger gelungen, die Köpfe sind übermässig gross, die Nasen dick, die Auffassung ist mehr naturalistisch als typisch und oft kindlich naiv. Da, wo Christus auf dem Wasser geht, kräuseln sich die Wellen wie Locken zu seinen Füßen, und der Sohn des Königlichen (wie Luther übersetzt hat), dessen Heilung Joh. 4, 43 erzählt ist, sitzt mit der Krone auf dem Kopfe auf dem Schoosse des ebenfalls bekrönten, scepterhaltenden Vaters<sup>5)</sup>. Die Anordnung ist dagegen, wie es freilich bei der Aneinanderfügung der Sculpturen auf einem spiralförmig um die Säulen gewundenen Bande kaum

Geschichtskunde I, Taf. 14 bei E. Förster, *Denkm. der Bildnerei*. Bd. II. S. 20. Ein Gypsabguss im Berliner Museum.

<sup>1)</sup> Nach Dr. Kratz a. a. O. S. 62 (der, wie es scheint, dabei einer alten, jedoch von Bernward weit entfernten Handschrift folgt) ist sie im Jahre 1022 in der Michaeliskirche aufgestellt.

<sup>2)</sup> Eine steinerne Säule im Dome zu Hildesheim wird mit der, zufolge erhaltener Nachricht aus Eresburg dahin gebracht, Irmensäule für identisch gehalten Kratz a. a. O. S. 91.

<sup>3)</sup> Vgl. die darüber sprechenden Stellen der *Annales Corbejenses* (Leibnitz *Scr. rer. Brunsvic. T. II, p. 299 ff.*) bei Fiorillo *Gesch. d. z. K. in Deutschl. II, p. 7.*

<sup>4)</sup> Nachrichten und Abbildung der Bernwardssäule bei Kratz a. a. O. S. 61.

<sup>5)</sup> Die Vulgata nennt den Vater: Regulus, und Bernward nahm ihn also als König.

anders sein konnte, noch dem römischen Reliefstyle verwandt; die Figuren erscheinen meistens im Profil, die einzelnen Momente sind, wie auch an der Trajanssäule, oft durch einen Baum getrennt. Dass aber diese Behandlung, welche den christlichen Gegenständen so wenig zusagt, diesen Künstlern aus Bernward's Schule nicht natürlich, sondern nur durch die Säulenform und die Erinnerung an das römische Vorbild abgenöthigt war, sehen wir an den Sculpturen der Thüre, wo jede Spur des Reliefstyles verschwunden ist. Allein freilich ist das malerische Princip auch noch wenig erkannt, und der Mangel einer festen Regel der Anordnung und Raumeintheilung sehr fühlbar. Die Figuren stehen vereinzelt, auf den verschiedenen Feldern in sehr verschiedener Anzahl, bald nach malerischen, bald nach plastischen Anforderungen geordnet, bald in flachem Relief, bald hoch erhoben und selbst theilweise mit dem Oberkörper ganz frei aus der Fläche der Platte hervorragend.

Im Ganzen ist also die Richtung dieser Schule eine völlig naturalistische. Nur der allgemeine Gedanke ist von der Trajanssäule entlehnt, die flüchtigen Anschauungen in Italien genügten nicht, um die Hand des Arbeitenden zu leiten. Von byzantinischer Einwirkung ist noch weniger eine Spur; in Byzanz selbst hatte man ja seit dem Bilderstreite die grössere Sculptur ganz aufgegeben, man verzierte dort die ehernen Thüren mit flacher, eingegrabener Zeichnung. Schon das Unternehmen so grosser plastischer Arbeiten zeigt die Unabhängigkeit von byzantinischer Kunst. Auch die an sich nicht sehr bedeutenden Miniaturen gewisser Manuscripte, welche noch jetzt im Domschatze zu Hildesheim aufbewahrt werden, und nach unzweifelhaften Inschriften theils von Bernward selbst, theils für ihn geschrieben sind, haben höchstens im Auftrage der Farben Spuren der byzantinisirenden Richtung, schliessen sich aber in der Zeichnung der Figuren und im Style der Initialen noch ganz an die karolingische Zeit an.

Bernward's Bestrebungen standen nicht allein, namentlich wurden Metallarbeiten von grossem Umfange an mehreren Orten ausgeführt. Deutschland erlangte in diesem Kunstzweige auch im Auslande eine gewisse Berühmtheit<sup>1)</sup>. Der Säulen, welche in Corvey schon am Ende des zehnten Jahrhunderts durch einen namentlich bezeichneten Künstler gegossen wurden, habe ich schon gedacht. Ebenso liess Erzbischof Willigis von Mainz († 1011) eine eiserne Thüre von bedeutender Höhe, aber, wie

<sup>1)</sup> In der Schrift des Theophilus presbyter: *Quidquid auri, argenti, cupri vel ferri lignorum lapidumve solers laudet Germania*. In England rühmte man im elften Jahrhundert Metallarbeiten als „opere Teutonico“ gefertigt. Vgl. Fiorillo, *G. d. z. K. in Deutschland*, II, 272, nota a.

die karolingische am Münster zu Aachen, ohne Bildwerk giessen. Ungefähr gleichzeitig ist die eiserne Grabplatte des Erzbischofs Gisilarius († 1004) im Dome zu Magdeburg mit lebensgrosser, freilich überaus starr gebildeter Figur<sup>1)</sup>. Ebenfalls dem elften Jahrhundert, vielleicht schon der ersten Hälfte desselben, gehört dann die grosse, eiserne Flügelthüre am Dome zu Augsburg an, die jedoch nicht ein Ganzes, sondern aus einzelnen Tafeln zusammengesetzt ist, jede mit einer einzelnen Gruppe oder Figur, deren Beziehung und Gesamtinhalt räthselhaft scheint und um so schwerer zu entziffern ist, als sie wahrscheinlich nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zusammenhange angebracht sind, und sieben derselben völlige, vielleicht bei einer Reparatur und Vergrösserung der Thüre entstandene Wiederholungen bilden<sup>2)</sup>. Indessen wird man annehmen dürfen, dass sie, wie so viele der gleichzeitigen Denkmäler, den Kampf des Menschen mit der Sünde, seinen Sieg und die Erlösung in freilich abgerissenen Symbolen vergegenwärtigen sollen. Die Zeichnung ist sehr eigenthümlich, mit schlanken Gestalten und kleinen Köpfen, ziemlich ausdrucksvoll und lebendig, nicht ohne Unrichtigkeiten, aber auch nicht ohne Anmuth; von Plumpheit und byzantinisch starrem Wesen gleich weit entfernt. Es ist etwas von antikem Gefühl darin. Neben bekannten alttestamentarischen Gegenständen findet sich die räthselhafte Gestalt einer Frau, welche Küchlein Futter streuet und endlich, zwei Mal wiederholt, die antike Gestalt des Centauren<sup>3)</sup>. Ebenfalls der Frühzeit des elften Jahrhunderts ist der s. g. Crodoaltar in der Vorhalle des abgebrochenen Domes von Goslar zuzuschreiben; ein aus Erzplatten zusammengefügtter Altar, der auf vier knieenden männlichen Gestalten von überaus strenger Formbildung ruhet und deshalb früher für ein Werk der deutschen Heidenzeit galt<sup>4)</sup>. Dagegen lässt die Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben († 1080) im Dome zu Merseburg<sup>5)</sup> einen Einfluss des byzantinisirenden

<sup>1)</sup> Abbildung bei E. Förster, Denkmale der Bildnerei. Bd. III. S. 17.

<sup>2)</sup> Es ist vermuthet und sehr wahrscheinlich, dass ursprünglich zwei (gleiche) Thüren am Dome bestanden, aus deren Ueberresten dann diese eine zusammengestellt ist. Sieghart, Bayern, S. 119.

<sup>3)</sup> Abbild. bei E. Förster, Bildnerei Bd. II. S. 5. Quaglio, Denkm. der Baukunst des M.-A. in Bayern, Taf. 9. Einzelne Figuren giebt Kugler, Kl. Schr. I, 150, in sehr charakteristischer Zeichnung; eine ausführliche kritische Geschichte dieses Kunstwerkes nebst einem Versuche der vollständigen Erklärung der Domprobst v. Allioli: Die Bronzethüre des Domes z. A., 1853.

<sup>4)</sup> Mithof, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. III. Taf. 7.

<sup>5)</sup> Puttrich, Bd. I, Abth. 2, S. 19 und Bl. 8. Schon die Inschrift lässt kaum einen Zweifel, dass das Denkmal bald nach dem Tode des Königs gearbeitet war; man glaubt darin die Stimme eines Freundes zu hören, der loben, aber doch nichts sagen will was Anstoss erregen möchte. Er wird „rex merito plorandus“, eine „sacra victima“

Styles erkennen. Die Gestalt, etwa zwei Drittel der Lebensgrösse, ist im königlichen Ornate, mit langer Tunica, kurzem Oberwams oder Harnisch und langem Mantel bekleidet, alles mit Andeutung reicher Stickereien; es ist zwar nicht die Tracht des Hofes von Konstantinopel, aber doch etwas ihr Aehnliches. Der Mantel fällt in vollen, strenggehaltenen, aber natürlichen, nicht übermässig gehäuften Falten. Der Kopf steht in ganz senkrechter Haltung auf dem Körper, das Gesicht bildet ein sehr regelmässiges, etwas spitzes Oval, die Züge sind bewegungslos, die grossen, weit geöffneten Augen starr, die Ohren fast in der Höhe des Auges stehend, der Bart ist sorgfältig angedeutet. Der naive, rohe Naturalismus der Bernward'schen Reliefs ist also verschwunden, ein Gefühl für Ordnung und Symmetrie macht sich auf Kosten der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Formen geltend. Man scheint diese Strenge als eine Bedingung der höheren Kunst und als nothwendigen Ausdruck der Würde betrachtet zu haben. Wir sehen daher hier dieselben Motive, welche in der Miniaturmalerei mit der Aufnahme byzantinischer Technik in Verbindung zu stehen scheinen, ohne solche Beziehung und in einem, von byzantinischem Einflusse ganz unabhängigen Kunstzweige. Ein anderes Werk des Erzgusses in Sachsen, die als Träger eines Kandelabers dienende Statue eines Betenden oder Büssenden im Dome zu Erfurt<sup>1)</sup>, zeigt eine sehr ähnliche Behandlung, wird daher ungefähr gleichzeitig sein.

Sehr viel häufiger und mit besserem Erfolge als zu figürlichen Darstellungen wurden dann der Erzguss und die andern Zweige der Metallarbeit zu rein decorativen Werken verwendet, an denen menschliche Figuren gar nicht oder doch nur in kleinen Dimensionen vorkamen. Namentlich sind Leuchter und Lichtkronen aus dieser Epoche in Deutschland noch ziemlich zahlreich erhalten<sup>2)</sup>. Darunter zunächst Altarleuchter, meistens in geringer Dimension, aber in sehr charakteristischer, glücklich gewählter Form und durchweg nach der bereits oben geschilderten Symbolik (S. 268) den siegreichen Kampf des Lichtes gegen

---

genannt; es wird versichert, dass er „consilio gladioque“ ausgezeichnet, aber doch darauf hingewiesen, dass seine Eigenschaften für friedlichere Zeiten besser geeignet gewesen.

<sup>1)</sup> Puttrich (S. 12 des Heftes Erfurt) giebt die Inschrift und den Namen des Stifters nicht richtig an. Sie lautet: Wolframus. — Ora pro nobis Sca Dei genitrix. — Hiltiburg. — Ut digni officiamus gratia Dei, nennt also zwei Personen, die, wie es auf Denkmälern des Mittelalters häufig vorkommt, jeder sich mit einem frommen Spruche empfehlen. Ob sie nur die Stifter, oder ob beide oder einer bei der Arbeit selbst thätig waren, muss dahingestellt bleiben. Interessant ist das Kostüm; ein Wams mit einer Borte und eingenäheten Aermeln, die Haare in Streifen.

<sup>2)</sup> S. ein Verzeichniss derselben bei Otte, Kunstarchäologie 4. Aufl. S. 124 ff.

die Finsterniss versinnlichend. Zu den ältesten Leuchtern dieser Art, die wir besitzen, gehören die beiden, jetzt in der Magdalenenkirche zu Hildesheim befindlichen, welche laut ausführlicher Inschrift Bischof Bernward aus einer neuen Metallmischung fertigen liess<sup>1)</sup>, und die sehr ähnlich geformten und wahrscheinlich gleichzeitigen zu Kremsmünster<sup>2)</sup>.

In günstigster Weise zeigt sich das technische Geschick und der decorative Geschmack dieser Zeit an dem kolossalen siebenarmigen Leuchter der Stiftskirche zu Essen, welcher laut Inschrift von einer Aebtissin Matthilde und höchst wahrscheinlich um das Jahr 1000 gestiftet wurde<sup>3)</sup>. Der künstlerische Schmuck des ohne seinen steinernen Sockel über acht Fuss hohen, ursprünglich in Vergoldung und mit Edelsteinen prangenden Geräths besteht hauptsächlich in den verschiedenen, bald ringartig bald mehr prismatisch gebildeten Knäufen des Stammes und der Arme, diese sind aber mit so feinem Geschmack und in so vortrefflicher Arbeit ausgeführt, dass das Ganze einen höchst reichen und würdigen Eindruck macht. Es ist bemerkenswerth, dass die Muster, mit denen die Knäufe verziert sind, sich namentlich auch in der scharf accentuirten Ausarbeitung byzantinischen Geschmack anschliessen, während gewisse Streifen am Stamme unter den Knäufen Rankenverschlingungen enthalten, die noch einen Nachklang altgermanischen Schnitzwerkes geben.

Endlich ist hier noch ein Meisterwerk des Erzgusses zu erwähnen, welches der Spätzeit dieser Epoche angehört, der Candelaberfuss im Dome

Fig. 180.



Leuchter aus Kremsmünster.

<sup>1)</sup> Vgl. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II. S. 32. und Taf. 4 Fig. 2. Die Inschrift ist in mehr als einer Beziehung bemerkenswerth. Bernward hat den Leuchter *per puerum suum primo hujus artis flore* verfertigen lassen. Man war sich der beginnenden Kunstblüthe bewusst.

<sup>2)</sup> Man hat diese Leuchter mit dem Thassilokelche (s. oben Bd. III. S. 619) in Verbindung bringen wollen, sie gehören aber offenbar einer andern Vorstellungsweise und dem 11. Jahrh. an.

<sup>3)</sup> Vgl. eine sorgfältige Abbildung nebst Text bei Ernst aus'm Weerth rhein.

zu Prag. Man hat lange an der Sage festgehalten, dass er aus dem Tempel von Jerusalem stamme, und die Chronisten erzählen, dass König Wladislaus ihn im Jahre 1162 aus Mailand mitgebracht und in dem Dom seiner Hauptstadt gestiftet habe. Man könnte daraus folgern, dass es italienische Arbeit sei, allein Styl und Technik des Werkes sprechen dagegen und lassen auf deutschen Ursprung schliessen. Er besteht aus

Fig. 181.



Aus dem Kandelaberfusse im Dome zu Prag.

einer reichen Verschlingung von phantastischen Thieren und Rankenwerk mit mehreren männlichen Gestalten. Drei geflügelte, mehrköpfige Drachen tragen mit ihrem Leibe und Krallen das Ganze; auf jedem dieser Ungeheuer sitzt dann eine nackte männliche Gestalt, welche von Löwen und Drachen bedroht wird und mit ihnen zu kämpfen oder zu spielen scheint, während zwischen diesen nackten sich ebenso viele bekleidete Gestalten befinden, welche zwar an ihren Füßen von Drachen bedrohet, übrigens aber unangefochten sind und nur Pflanzenwerk in den Händen haben. Es ist also die gewöhnliche Symbolik der Leuchter, der Kampf des Lichtes mit der Finsterniss, der christlichen Seele mit der Sünde, hier mit der eigenthümlichen Wendung, das neben denen, die noch

Kunstdenkm. Taf. 28. und II. S. 36. Der siebenarmige Leuchter in Klostersneuburg bei Wien in etwas anderer Form, wie der zu Essen, aber in reicherer romanischer Ornamentation (Mithl. der k. k. Central-Comm. Band VI. 1861. S. 331) wird erst dem 12. Jahrh. angehören.

im Kampfe stehn, auch die gezeigt sind, die ihn überwunden haben. Die ganze Anordnung ist überaus sinnreich und schön, vermöge des prachtvollen Schwunges der phantastischen Gestalten, und indem alle Theile trotz ihrer kühnen, phantastischen Bildung einander an einzelnen Punkten berühren und so Festigkeit geben und den Guss möglich machten. Nur die menschlichen Gestalten sind unvollkommener und verweisen die Entstehungszeit in die Mitte des zwölften Jahrhunderts<sup>1)</sup>.

Um dieselbe Zeit entwickelte sich jene Schule von Metallarbeitern in der Gegend von Dinant an der Maas, also auf der Grenze des französischen und deutschen Sprachgebietes, im Wallonenlande, welche, wie ich schon erwähnt habe, so berühmt wurde, dass man die Künstler dieser Art im nördlichen Frankreich noch lange schlechtweg Dinandiers nannte. Auch hier ist sehr Weniges erhalten, indessen ist darunter ein ausgezeichnetes Werk, dessen auffallend frühes Datum in, wie es scheint, unwidersprechlicher Weise festgestellt ist, nämlich das Taufbecken, welches sich jetzt in der Bartholomäuskirche zu Lüttich befindet, und im Jahre 1112 oder wenig später auf Bestellung des Abtes Helinus für das Kloster Orval durch Lambert Patras von Dinant gegossen ist<sup>2)</sup>. Hier finden wir zum ersten Male in der Anordnung symbolische Zahlen und Beziehungen durchgeführt, aber allerdings noch einfacher, als sie in der späteren Epoche zu sein pflegen. Das Becken selbst ist rund und ruht auf zwölf Stieren, mit deutlicher Hinweisung auf das eherne Meer im Vorhofe des Salomonischen Tempels, und mit Anspielung auf die Apostel. An der Rundung des Beckens sind dann fünf Darstellungen angebracht, zuerst Johannes, den Juden Busse predigend, dann derselbe die Zöllner taufend, ferner die Taufe Christi, darauf die des Hauptmannes Cornelius, endlich Johannes der

<sup>1)</sup> Vgl. Abbildung und Beschreibung in den mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates, Bd. I. S. 197 und Taf. 35. Die Figur (eine der mittleren zwischen zwei Füßen) welche unsre fragmentarische Darstellung zeigt, ist zwar die schönste von Allen, aber doch nur dann vollständig zu würdigen, wenn man sie in Verbindung mit den reichverschlungenen Rankengewinden betrachtet.

<sup>2)</sup> Didron, *Annales archéol.* Vol. V, p. 21 ff. Den Namen des Künstlers giebt erst ein Chronist des vierzehnten Jahrhunderts (Jean d'Outremer) an; er mag daher bezweifelt werden, wie er denn auch in der That bedenklich klingt. Dagegen wird die Bestellung durch den im Jahre 1112 fungirenden Abt Helinus in einer der Zeit nach sehr nahe stehenden Chronik (Aegidii Aureae vallis Chron. bei Chapeauville, *Historia Pontificum Tungrensium*, Vol. II, p. 50), und zwar mit einer so genauen Beschreibung der dargestellten Gegenstände erzählt, dass an der Identität nicht zu zweifeln ist. Die Legende der Bekehrung des Craton findet sich in der *Legenda aurea* Cap. IX, de Seto Johanne ap. et evang. in der Ausgabe von Grässe S. 57. Eine nähere Beschreibung der Darstellungen in meinen niederl. Briefen S. 533. Abbildungen bei Didron a. a. O. und in Cahier et Martin, *Mélanges d'Archéol.* IV. p. 99 ff.

Evangelist, welcher der Legende zufolge den Craton, einen Philosophen von Ephesus, bekehrt. Dies Alles wird durch Beischriften ausser Zweifel gesetzt. Der Styl der Arbeit ist überraschend gut, die Haltung der Figuren

Fig. 182.



Vom Taufbecken in St. Bartholomäi zu Lüttich.

natürlich und ungezwungen, die Bewegungen sind edel, die Gewänder einfach und ohne Ueberladung mit Falten, die Krieger in voller Rüstung des zwölften Jahrhunderts, die Juden mit der bekannten spitzen Mütze dargestellt; wir würden ohne jene bestimmte Nachricht das Werk etwa fünfzig Jahre später gesetzt haben. Man sieht, das in einzelnen Fällen und bei begabten Meistern auch jetzt noch eine wohlthätige Rückwirkung antiken Styles, ohne byzantinisirende Erstarrung, sich erhielt.

Werke der Sculptur in Holz, Stein und Stuck, welche man dem elften Jahrhundert zuschreiben könnte, sind überaus selten. Sie zeigen zum Theil den Einfluss der byzantinisirenden Zeichnung der Miniaturen,

daneben aber doch mehr rohe und naturalistische Züge, vielleicht weil die Arbeit in diesen werthloseren oder derberen Stoffen weniger gelehrten Händen überlassen blieb. Unter den Arbeiten in Holz ist besonders die Thüre an St. Maria im Kapitol zu Köln zu nennen, welche in sehr zierlich geschnitzter Einrahmung eine Reihe von Feldern mit Darstellungen aus der evangelischen Geschichte enthält<sup>1)</sup>. Die Figuren sind kurz, die Bewegungen und Motive ziemlich roh und unbeholfen, doch nicht ohne Naivetät. Sodann gehören dahin drei Relieffiguren in der Vorhalle der Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg, Christus nebst den heiligen Dionysius und Emmeram darstellend; lebensgross, den Obertheil des Körpers vorgebeugt, die Füsse zusammengeschlossen, mit dem in engen Falten an den Körper sich anschliessenden Gewande, erinnern sie an ägyptische Mumien. Eine gleichzeitige Beischrift nennt den Abt Reginward, der sich zu den Füssen des Thrones Christi in einem Medaillon hat darstellen lassen, als den Stifter des Werkes und ergiebt somit, da dieser von 1049 bis 1064 dem Kloster vorstand, die Zeit der Entstehung. Diese merkwürdigen Werke sind ausserdem durch die noch wohl zu erkennende Polychromie von grossem Interesse<sup>2)</sup>. Noch roher sind die Steinarbeiten. So die Reliefs des Taufbeckens in der Schlosskirche zu Mousson, unfern Nancy, wahrscheinlich der im Jahre 1085 vollendeten Kirche gleichzeitig. Das Becken hat die Form eines sphärischen Vierecks, dessen vier Seiten durch Säulen getrennt sind; die Reliefs geben aus dem Leben Johannes des Täufers die Predigt, die Taufe des Volkes und die Christi, und eine durch einen Bischof vollzogene Taufe<sup>3)</sup>. Ebenso roh sind endlich die Reliefs an dem romanischen Portal des Pfarrhofes in Remagen<sup>4)</sup>.

Mit dem zwölften Jahrhundert begann auch die Sculptur bessere Formen und einen geregelteren Styl anzunehmen. Sie zeigt nun meistens

<sup>1)</sup> Boisserée, Denkm. der Bauk. am Niederrhein, Taf. 9; die Abbildung giebt indessen die derben Züge des Originals nicht genügend wieder. Vgl. die neuere Abb. bei Ernst aus 'm Weerth, Denkm. II, Taf. 40.

<sup>2)</sup> V l. v. Quast im Deutschen Kunstbl. 1852, S. 174, und Waagen, K. und K. W. in Deutschland, II, S. 109. Abb. bei Sieghart, a. a. O. S. 105.

<sup>3)</sup> Abbildungen bei Grille de Beuzelin, Statistique monumentale des Arrondissements de Nancy et de Toul, Paris 1837, Taf. 12. Bemerkenswerth ist, dass die Täuflinge mit Ausnahme Christi, der im Jordan steht, sich in einer hölzernen Bütte befinden, wie dies die herumgelegten Reifen deutlich zeigen. Die Tracht eines Kriegers im Kettenharnisch, mit spitzem Helm und Nasale und dreieckigem Schilde, gleicht ganz der auf der Tapissérie von Bayeux, und deutet mithin auch auf die Spätzeit des elften Jahrhunderts.

<sup>4)</sup> Vgl. Ernst aus 'm Weerth, rheinische Kunstdenkmäler Taf. 52. Bd. II. p. 46. Die Deutung der mystischen Figuren dieser Reliefs ist noch nicht gelungen. Riggenbach in den Mitth. der k. k. Central-Comm. Bd. V (1860). S. 60.

eine geradlinige Strenge der Zeichnung und eine Gewandbehandlung, welche dem Style der byzantinisirenden Miniaturen sich nähert, aber schwerlich von denselben entlehnt, sondern durch die vorgeschrittene Ausbildung des architektonischen Sinnes entstanden ist. Denn mit dieser Strenge verbindet sich hier ein selbstständiger, kräftiger Ausdruck, der von der preciosen und zahmen Haltung jener Malereien weit abweicht.

Fig. 183.



Relief vom Eggersteine.

Das grösste und älteste Bildwerk dieser Art ist das berühmte, mit Gestalten natürlicher Grösse in den lebendigen Fels gehauene Relief der Kreuzabnahme an den Eggersteinen bei Horn im Fürstenthum Lippe, das, früher nur durch unvollkommene Abbildungen bekannt, für älter gehalten und den karolingischen Zeiten zugeschrieben wurde, aber erst in

diese Epoche, und zwar gegen 1115, fällt<sup>1)</sup>. Es ist eine grossartige Composition, ernst und strenge, aber zugleich kräftig und würdig, mit sehr eigenthümlichen und wirksamen Motiven. Die übermässige Länge einiger Gestalten, namentlich des Christus, die herkömmliche Darstellung der Sonne und des Mondes in Medaillons neben dem Kreuze, die etwas langgezogenen Gesichtszüge des Heilandes, die strengen, regelmässigen Falten der Gewandung sind auch hier byzantinisirend; aber die Bewegungen, wenn auch zum Theil gewaltsam, durchweg kräftig und bezeichnend, die Motive wahr und empfunden, selbst der geradlinig fallende Faltenwurf ist eigenthümlich und dem Körper wohl entsprechend. In der weichen Haltung des weinenden Knaben, der die Sonne repräsentirt, lässt sich noch eine Spur antiken Geistes erkennen, während in der unter dem Fusse des Kreuzes befindlichen Gruppe der von einem Drachen umschlungenen betenden ersten Aeltern ein neues, phantastisches Motiv hervortritt<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. Massmann, der Egsterstein in Westphalen, Weimar 1846, und die begleitende vortreffliche Zeichnung des Bildhauers Bandel. Im Wesentlichen übereinstimmend ist die empfehlenswerthe Schrift von Dr. Giefers, die Egstersteine, Paderborn 1851. Unser Holzschnitt ist der Zeichnung von Bandel nachgebildet, jedoch ohne die untere Gruppe, deren Umrisse in dem Relief selbst zu sehr zerstört sind, um mit Sicherheit wiedergegeben zu werden. Die Jahreszahl 1115 findet sich nicht am Relief, sondern im Inneren der in den Felsen gehauenen Kapelle, und enthält wahrscheinlich das Jahr der Einweihung. Jedenfalls wird die Kapelle, da die Egstersteine erst 1093 an das Kloster Abdinghof gelangten, erst nach diesem Jahre hergestellt sein. Endlich lässt der Styl des Bildwerkes selbst, bei Berücksichtigung der ungewöhnlich grossen Dimension, der bewegten Haltung und der Schwierigkeit der Ausführung am Felsen, auf keine frühere Zeit schliessen.

<sup>2)</sup> Interessant und zweifelhaft ist die Frage nach der Bedeutung der Gestalt mit den Zügen des Heilandes, dem kreuzförmigen Nimbus und der Siegesfahne des Auferstandenen, welche über dem Kreuzesarme in halber Figur aufsteigt und die segnende Hand herabhält, und in deren Armen man überdies eine Kindesgestalt zu erblicken glaubt. Die Meisten erklären sie als die Gestalt Gottes des Vaters, welcher die Seele des Heilandes trägt, zur Versinnlichung der Worte: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist, während ein neuerer Beschreiber, der Maler Michaelis, in einer mir nicht zu Gesicht gekommenen und nur durch die Entgegnung von Giefers in Organ für christliche Kunst 1854, No. 6 bis 8, bekannt gewordenen Schrift dies bestreitet, und darin den auferstandenen Heiland sieht, welcher die durch sein Leiden und Auferstehen erlöste menschliche Seele emporführt. Beide Erklärungen sind schwer anzunehmen. Es widerstrebt nicht bloss dem apostolischen Dogma (wie Michaelis meint), sondern geradezu dem christlichen Gefühle, die Seele des Heilandes, der in seiner Gestalt aufsteht, zum Himmel fährt, und zur Rechten Gottes sitzt, wie die anderer Sterblicher von dem Leibe zu sondern, sie in der Kindesgestalt darzustellen, und nicht aus eigener Kraft, sondern auf des Vaters Arm aufsteigen zu lassen. Es ist aber ebensowenig der Geistesrichtung des Mittelalters entsprechend, das Abstractum der erlösten Menschheit und zwar in Kindesgestalt darzustellen. Ich gestehe, dass mir bei eigener Anschauung

Sehr viel geringer, obgleich der Zeit nach nahestehend, sind die Reliefs des Taufsteins zu Freckenhorst in Westphalen, welcher die Inschrift über die im Jahre 1129 erfolgte Weihe der Kirche enthält, und also wahrscheinlich gleich darauf entstanden ist<sup>1)</sup>. Nicht datirt, aber aus nicht viel späterer Zeit stammend, sind mehrere Reliefs in den Bogenfeldern der Portale. So am Dome zu Mainz über den Thüren des Willigis, wahrscheinlich vom Jahre 1135<sup>2)</sup>, an St. Cäcilia und an St. Pantaleon in Köln (das letzte jetzt im Museum dieser Stadt), an der Godehardskirche in Hildesheim, an einer Seitenhalle des Domes zu Soest, und endlich an zwei Thüren der Kirche zu Erwitte in Westphalen<sup>3)</sup>. In ihnen allen ist dieselbe typische Strenge, aber auch dieselbe Energie der Formen, wie auf den Reliefs der Egstersteine. Anderen Styles sind dagegen die Figuren am Aeusseren der Vorhalle des Domes zu Goslar, sie sind allzukurz, mit starren Zügen, aber roh gehalten, mit einfacher, an die Antike erinnernder Gewandung. Dennoch werden sie, wie die reiche, ornamentale Decoration der Säulen dieses Vorbaues anzeigt, erst im zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts entstanden sein<sup>4)</sup>. Auch mehrere vereinzelte Steinarbeiten mögen in diese Zeit gehören; so namentlich das angebliche Denkmal der Plectrudis am Aeusseren des Chores von S. Maria im Kapitol zu Köln<sup>5)</sup>, ein Relief mit sechs Aposteln in der Krypta des Münsters zu Basel<sup>6)</sup>, die kolossalen Statuen mehrerer Heiligen

des Reliefs, die (allerdings in Bandels Zeichnung bei Massmann sehr deutlich, in der dem Organ für christliche Kunst beigegebenen, aber nicht erkennbare) Kindesgestalt sehr zweifelhaft geworden ist. Ist sie, wie es mir wahrscheinlich ist, eine Täuschung, welche durch die halbzerstörten Umriss des Körpers und der auf die Schulter Christi herabfallenden Locken hervorgebracht wird, so würde man annehmen dürfen, dass der spätere Moment der Himmelfahrt zugleich mit der Kreuzigung dargestellt sei. Es würde dann dadurch der Gedanke der durch den Kreuzestod bewirkten Erlösung noch deutlicher ausgesprochen sein.

<sup>1)</sup> Lübke a. a. O. S. 372, wo auch einige andere, muthmaasslich gleichzeitige westphälische Sculpturen genannt sind.

<sup>2)</sup> Wenigstens ist die auf die Thüren gesetzte Inschrift von diesem Jahre, und daher muthmaasslich der Bau des Portals aus derselben Zeit. S. Müller, Beiträge, Heft 1, Taf. 3.

<sup>3)</sup> Das eine derselben, Christus zwischen den Zeichen des Johannes und Mattheus ist roh und steif, anscheinend auch von späterer Hand schlecht hergestellt, das andere, der Erzengel Michael den Drachen niederstechend, dagegen wirklich grossartig; die Abbildung, welche Massmann a. a. O. S. 46 nach Rauchs Zeichnung giebt, ist weniger strenge, als das Original, hat aber die Haltung sehr treu wiedergegeben.

<sup>4)</sup> Abbildungen in Gladbach's Fortsetzung von Moller's Denkmälern.

<sup>5)</sup> Boisserée a. a. O. Taf. 8.

<sup>6)</sup> S. eine Abbildung in (Burckhardt) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel. Basel 1842.

über den Säulen im Chore des Doms zu Magdeburg<sup>1)</sup>, und endlich das Taufbecken, ehemals in der Neumarktkirche, jetzt im Dome zu Merseburg<sup>2)</sup>. An diesem letzten sind die Gestalten der Propheten, welche hier (wie es auch sonst vorkommt) die Apostel auf ihren Schultern tragen, mit einer zwiefachen Tunica bekleidet, welche an byzantinische Tracht erinnert, aber wohl absichtlich gewählt ist, um den orientalischen Charakter der Propheten im Gegensatze gegen die mehr römische Tracht der Apostel anzudeuten. Es ist dies übrigens die roheste unter den angeführten Arbeiten, und möglicherweise etwas früherer Entstehung. Im Bogenfelde am Portale der Kirche zu Moosburg in Bayern findet sich neben den lateinischen Namen der anderen Heiligen die Jungfrau mit dem Worte Theotocos, Gottesmutter, in griechischer aber uncorrecter Schrift bezeichnet, während die Figuren (Christus sitzend zwischen stehenden und knieenden Heiligen), nur roh und steif sind, aber ohne eine Spur byzantinischen Einflusses<sup>3)</sup>. Ueberhaupt zeigen die Sculpturen dieser Zeit im südlichen Deutschland, in Schwaben, Bayern, Oesterreich und in der Schweiz mit Einschluss der französischen Cantone, nichts Byzantinisches, aber auch keinen Anfang stylistischer Durchbildung, sondern eine stumpfe, gleichgültige oder eine wildphantastische Behandlung, der es nur darauf anzukommen scheint, die Namen der Heiligen in Erinnerung zu bringen oder dunkle Symbole zu häufen.

Dagegen erkennen wir in den sächsischen Gegenden die Anfänge einer plastischen Schule, welche dann bis weit in das 13. Jahrhundert hinein im steten Fortschritte bleibt. Besonders bemerkt man dies an einer Reihe von, theils in Stein theils in Stuck ausgeführten, Reliefs, welche im Inneren der Kirchen an den Wänden derselben oder an der Brustwehr des Chores angebracht sind. Hier tritt nun schon eine nähere Einwirkung der Architektur ein, indem diese Gestalten oder Gruppen bald mit, bald ohne besondere Einrahmung an bestimmten Stellen des Baues angebracht sind, und mithin der Wirkung desselben entsprechen mussten. Das leisten sie denn auch in der That. Die Zeichnung der Figuren ist allerdings noch sehr unvollkommen; der Körper ist oft zu kurz, das Gesicht im Kinn und in der Nase fast rechtwinkelig heraustretend, die Augen sind allzutiefliiegend, die Ohren zu klein und unrichtig gestellt, die Bewegungen eckig und gespreizt, die Falten der Gewänder geradlinig und streng symmetrisch. Aber alle diese Mängel, welche uns in genauen Nach-

<sup>1)</sup> Abb. bei Förster, Bildnerei Bd. III. und Kugler kl. Schr. I. 123.

<sup>2)</sup> Puttrich a. a. O. Taf. 4.

<sup>3)</sup> Vgl. eine Abbildung bei Sieghart, Bayern S. 180, wo sich überhaupt eine Aufzählung hieher gehöriger Sculpturen der bayerischen Kirchen findet.

zeichnungen oder beim Anblick vereinzelter Gypsabgüsse<sup>1)</sup> schroff und verletzend entgegneten, werden, wenn man diese Bildwerke an ihrer ursprünglichen Stelle sieht, kaum bemerkt, oder doch durch den architektonischen Zusammenhang mit dem Gebäude selbst bedeutend gemildert. Wir empfinden hier nur den Eindruck kirchlicher Feierlichkeit, strengen Ernstes, ruhiger Kraft. Die ältesten unter diesen Bildwerken scheinen die Reliefs an der Aussenwand der Grabkapelle in der Kirche zu Gernode, symbolische Thiere und einige Heilige in kurzen, formlosen Gestalten zwischen Rankengewinden<sup>2)</sup>, und die in der Kirche zu Kloster-

Fig. 184.



Aus der Kirche zu Kloster-Gröningen.

wie die architektonische Bestimmung dieser Figuren den Bildner leitete, ihn in mancher Beziehung beschränkte, zugleich aber auch ihm ein günstiges Stylgesetz gab. Die Engel, obgleich in Bewegung und Haltung verschieden, sind alle mit weit ausgebreiteten, völlig symmetrisch gehaltenen und conventionell gezeichneten Flügeln dargestellt, und dadurch dem ihnen angewiesenen Raume, der, unten schmal, sich oben, vermöge

<sup>1)</sup> Z. B. an denen der grossen Wandreliefs aus der Michaeliskirche zu Hildesheim, die sich im Museum zu Berlin befinden.

<sup>2)</sup> Patrich, Band I. Abth. 1. Anhalt Bl. 22.

<sup>3)</sup> Patrich a. a. O. Taf. 31 bis 33. Die nothwendige Verbindung dieser Gestalten mit dem Gebäude macht es wahrscheinlich, dass sie noch in diese Epoche gehören, auch scheinen sie ihrem Style nach älter, als die in der folgenden anzugebenden sächsischen Sculpturen.

Gröningen bei Halberstadt, Christus und die Apostel darstellend, zu sein. Daran reihen sich ähnliche, aber bereits weicher behandelte (auch bereits der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts zuzuschreibende) Gestalten an den Chorbrüstungen in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und in Hamersleben, und die grossen Reliefs stehender Heiligen an den Wänden der Michaeliskirche zu Hildesheim. In allen diesen Fällen sind ruhig stehende oder sitzende Figuren gegeben; in der Klosterkirche zu Hecklingen sind aber in den Zwickeln der Scheidbögen schwebende Engel<sup>3)</sup> angebracht, und bei dieser schwierigeren Aufgabe wird es besonders klar,

der Biegung der Scheidbögen, nach beiden Seiten hin erweitert, vollkommen entsprechend. Die Gewänder sind mehr oder weniger flatternd und von grosser Mannigfaltigkeit der Motive, aber meistens symmetrisch gehalten, die Falten noch sehr strenge, aber doch der natürlichen Gestalt entsprechend, die Köpfe grossartig und nicht ohne Schönheitsgefühl. So schwebt diese ernste Schaar in feierlichem Fluge über der Kirche, und giebt derselben die schönste, in diesem Style erreichbare plastische Ausstattung<sup>1)</sup>.

In England finden sich kaum Anfänge eigentlicher Plastik; sie kommt nur, und auch dies selten, in Bogenfeldern der Portale, häufiger an den Köpfen oder Thiergestalten, welche als Consolen das Gesims stützen, vor, und ist überall sehr schwach und roh. Zu den ältesten Ueberresten gehören einige Taufsteine, welche mit figurenreichen Reliefs bedeckt sind, aber die Sculptur ist auch hier völlig barbarisch und fast kindisch, und selbst die unbehülliche Form, gewöhnlich das Becken ein schwerer viereckiger Klotz, von einem runden Stamme in der Mitte und von vier Säulen auf den Ecken getragen, zeigt den Mangel plastischen Sinnes<sup>2)</sup>. Auch das nördliche Frankreich, obgleich es in der folgenden Epoche auch in der Plastik einen so erfolgreichen Aufschwung nahm, können wir in der gegenwärtigen noch übergeln. Dagegen zeigt sich in den südlich der Loire gelegenen Provinzen schon vom Ende des elften oder vom Anfange des zwölften Jahrhunderts an, also etwa gleichzeitig mit der geistigen Erhebung dieser Gegenden, die zu den Kreuzzügen und zur provenzalischen Poesie führte, eine rege und bedeutsame plastische Thätigkeit, welche, ohne dass wir, wie in Deutschland, Vorstudien in der Miniaturmalerei oder in anderen Kleinkünsten nachweisen können<sup>3)</sup>, sofort

<sup>1)</sup> Eine genauere Aufzählung der deutschen Sculpturen aus romanischer Zeit mit literarischen Nachweisungen bei Otte, Kunstarchäologie 4. Aufl. S. 664, Vgl. auch Lübke, Plastik, 2. Aufl. S. 357 ff.

<sup>2)</sup> Beispiele von Taufsteinen dieser Art bei Britton Arch. Ant. Vol. V, und im Glossary III, 34. Der kostbarste derselben ist der zu Winchester, indem er aus schwarzem Marmor besteht, die Reliefs sind aber nicht minder barbarisch. Ein aus der Westminsterabtei stammendes Kapitäl, auf welchem eine Verleihung des Wilhelm Rufus an den Abt Gislebertus dargestellt ist, mit sehr rohen, kurzen Figuren bei Brailay und Britton, Hist. of Westm. pal. p. 445. und Tab. 35. a.

<sup>3)</sup> Die systematische Zerstörung, welche die französische Revolution über alle in den Kirchen befindlichen Metallarbeiten verhängte, mag den Mangel an solchen erklären, ohne Schlüsse über die ursprüngliche Kunstübung zu gestatten. Allein auch in Miniaturen und Elfenbeinarbeiten finden wir keine Spur einer erhöhten Thätigkeit dieser südlichen Provinzen. Es ist sehr erklärbar, dass auch die von Cluny ausgehende Reform der Klöster vermöge ihrer ascetischen oder kirchlich-politischen Richtung die Stiftung klösterlicher Kunstschulen nicht begünstigte. Diese strenge Partei rühmte sich ihrer Unwissenheit. Allerdings rügt dann der h. Bernhard den künstlerischen Luxus

am Aeusseren der Gebäude und mit Figuren in grösseren Dimensionen hervortrat. Dies geschah dann in den verschiedenen Provinzen zwar ungefähr gleichzeitig, aber nicht in gleicher Weise.

Am leichtesten war es in der eigentlichen Provence. Hier, wo die Steinarbeiter in der Uebung der feinen, antiken Ornamentik geblieben waren, wo zahlreiche Werke römischer und christlicher Kunst zu Tage standen, waren die Mittel gegeben, dem wiedererwachten Bedürfnisse zu genügen. Daher füllten sich denn bald die breiten, zu solcher Ausstattung einladenden Wandflächen dieser antikisirenden Kirchen mit Bildwerken, welche in der Haltung und Gewandung der Gestalten, so wie in der Anordnung der Reliefs ihren Zusammenhang mit der spätrömischen Kunst verrathen. Zu den bedeutendsten Bildwerken dieser Art gehören die an der Façade von St. Gilles im Departement Gard, von der ich in architektonischer Beziehung schon gesprochen habe. Sie werden, da der Bau 1116 begonnen war, wahrscheinlich noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein. Die Plastik ist hier so verschwenderisch angebracht, dass man, nach dem Ausdrucke Mérimée's, zehn prächtige Gebäude damit schmücken könnte. Sie zeigt aber auch eine überraschende Feinheit des Meissels. Die grösseren Figuren sind zwar von sehr strengem, fast hartem Ausdruck, die Gewänder mit feinen, parallelen Falten, mit Stickereien und nachgeahmten Edelsteinen überhäuft, in den kleineren Reliefgestalten dagegen entwickelt sich schon freieres Leben und feinerer Formensinn<sup>1)</sup>. Die Façade von St. Trophime in Arles ist mit ähnlichen Arbeiten geschmückt, die etwas später, jedenfalls aber nicht weit über die Mitte des Jahrhunderts (wie man annimmt 1154) zu setzen sind. Die Herrschaft dieser provenzalischen Schule erstreckt sich noch über die rauhe Auvergne; ein Seitenportal an der Hauptkirche des gebirgigen Landes, an Notre Dame du Port zu Clermont, ist ziemlich reich mit Sculpturen geschmückt, die zwar von gröberer Ausführung sind wie jene, aber in der Formbildung und Gewandung noch dieselben Motive zeigen. Auch die Anordnung ist ganz ähnlich; neben der Thüre lebensgrosse, statuarisch gehaltene Gestalten, über derselben in ruhigem, friesartigem Relief Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, endlich im Tympan der thronende Heiland zwischen zwei Cherubim<sup>2)</sup>.

Sobald wir uns nach Westen oder nach Norden weiter entfernen,

der Cluniacenser, aber dieser Luxus zeigte sich nur im äusseren Schmuck der Kirche und des Kirchendienstes, nicht in dem verborgenen Fleisse der Künstlerzelle.

<sup>1)</sup> Eine sehr gelungene Abbildung in der Voyage dans l'anc. France, eine kleinere in Chapuy moy. age monum.

<sup>2)</sup> S. oben S. 501 Chapuy, Moy. age monumental no. 77. Viollet-le-Duc s. v. Porte, VII. 401.

nimmt die Sculptur einen andern Charakter an. Anklänge an die Antike finden sich auch fernerhin, aber sie gehn von einem Geiste aus, der sich nicht mit der Wiederholung der abgestumpften, spätrömischen Plastik begnügt, sondern nach bewegteren Formen strebt, der mit tieferen Gefühlen und neuen, vielleicht noch unklaren, aber gehaltvollen Gedanken ringt, dem die Sculptur überdies nicht bloss ein hinzutretender Schmuck des bereits fertigen Gebäudes, sondern ein nothwendiger Bestandtheil der werdenden architektonischen Form ist. Dies geschieht dann in vielfach wechselnder Weise, indessen wird es genügen neben der provenzalischen zwei andere Schulen zu unterscheiden, die burgundische und die aquitanische. Jene geht vielleicht von Cluny aus, hängt wenigstens mit dem strengen, reformatorischen Geiste, der hier seinen Sitz hatte, zusammen; sie trägt ein durchaus ernstes, kirchliches Gepräge, in der Wahl der Gegenstände sowohl wie in der Ausführung. Diese ist überwiegend phantastisch, liebt es sich neben den rein kirchlichen Aufgaben in kühnen Allegorien und märchenhaften Gebilden zu ergehen.

Cluny selbst ist zerstört; was das gewaltige Mutterkloster in plastischer Beziehung gewährte, ist uns unbekannt, wohl aber sind noch zahlreiche, der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehörige Werke der burgundischen Schule erhalten. Einen grossen Reichthum derselben bewahrt die Abteikirche zu Vézelay bei Avallon. Einiges freilich in späteren Anbauten, mehr aber in dem noch jetzt erhaltenen, nach einem Brande von 1120 aufgeführten Schiffe der Kirche. Schon die Kapitäle sind hier fast alle mit interessantem, aber schwer zu deutendem Bildwerk historischen und phantastischen, meist drohenden Inhalts bedeckt. Indessen ist die Ausführung hier zwar von einer gewissen Energie, aber ziemlich roh; sie war vielleicht untergeordneten Arbeitern überlassen gewesen<sup>1)</sup>, während die künstlerischen Hände sich der Bearbeitung des westlichen, jetzt von der später errichteten Vorhalle umschlossenen, mächtigen Portals widmeten. Es ist überaus figurenreich; im Bogenfelde Christus in der himmlischen Glorie thronend, umgeben von den Aposteln, nebst einer Zahl von kleineren Reliefs, welche wie es scheint die allgemeine ihm dargebrachte Huldigung darstellen sollen; am Mittelpfosten Johannes der Täufer, an den Thürgewänden grosse Apostelgestalten, paarweise wie im Gespräche zu einander gewendet<sup>2)</sup>. Der Eindruck des

<sup>1)</sup> Zwei Kapitäle bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire II. p. 489, 490. Das eine giebt sehr phantastisch die Geschichte des goldnen Kalbes, aus dessen geöffnetem Maule bei dem Erscheinen der Gesetzestafeln ein hohlälchelnder Dämon ausfährt.

<sup>2)</sup> Bei Viollet-le-Duc a. a. O. das ganze Portal VII. 388., einzelne Theile in grösserer Dimension und charakteristischer Darstellung I. 27. III. 239. IX. 316.; die

ganzen Werks an seiner architektonischen Stelle ist ein sehr feierlicher, die Behandlung des Einzelnen aber sehr auffallend. Die Gewänder sind zwar im Allgemeinen antiker Tracht entsprechend, aber mit feinen Falten

Fig. 185.



Vom Portale der Kirche zu Vezelay.

überladen, welche den Körperbau mehr entstellen als zeigen. An gewissen Stellen, auf den Hüften oder Knien, wo ein Hervortreten des Körpers angedeutet sein soll, nähern sie sich der Spirallinie, an den Zipfeln erscheinen sie flatternd. Auch das Haar ist gestrichelt und läuft in Löckchen aus, und die Bewegungen des Körpers haben eine unnatür-

hier neben mitgetheilte Gruppe (Petrus im Gespräche mit einem zweiten Apostel, an einem Thürpfosten) VIII. 112.

liche, manierirte Gestalt. Der grandiose Christus in der Mitte des Bogensfeldes sitzend dargestellt zeigt uns den Oberkörper ganz in der Vorderansicht, die Knie aber nach seiner linken Seite gewendet. Aber der Kopf des Christus und die ganze Gestalt des an dem Mittelpfeiler stehenden Täufers sind von grossartigem Ernst und die Köpfe der Apostel geben überall einen verständlichen Ausdruck. Ob und welche Vorbilder auf diese Schule eingewirkt, ist kaum mit Sicherheit anzugeben. Gewiss nicht die spätrömische Sculptur mit ihren schweren und stumpfen Formen. Eher die byzantinische Kunst, an welche die Häufung der Falten erinnert, der aber die manierirte Beweglichkeit widerspricht<sup>1)</sup>. Man könnte aber auch in dieser Neigung an Spiralen und in der Häufung geschwungener Linien einen Anklang an altgermanischen Geschmack, eine Reminiscenz der von der germanischen Bevölkerung dieser Gegend, von den Burgundern, so fleissig geübten Holzschnitzerei vermuthen<sup>2)</sup>. Allein jedenfalls hatte sich dies mit Anschauungen aus antiken und christlichen Monumenten gemischt und war schliesslich durch das architektonische Stylgefühl und durch den mönchischen Sinn dieser Gegend und dieser Zeit bestimmt. Man konnte sich bedeutende Gestalten und Hergänge nur in gewaltsamer, von innern und äussern Kämpfen zeugender Erscheinung denken.

Einen Beweis des ernsten, fortschreitenden Strebens dieser Schule

<sup>1)</sup> Viollet-le-Duc nimmt hier zwar überall byzantinischen Einfluss an, und zwar in Folge der bei den Kreuzzügen gewonnenen Anschauung griechischer Bauten und Wandgemälde (Vol. VIII. p. 105—8), jedoch durch Nachahmung nach Frankreich gelangter Werke, wobei er zwischen den Schulen von Toulouse (S. 109. 125.) und von Cluny (S. 113) unterscheiden will, von denen jene Elfenbeinwerke, diese Miniaturen zu Vorbildern gehabt habe. Ich kann nicht glauben, dass man nicht in beiden Schulen alle Vorbilder, deren man habhaft werden konnte, benutzt habe, und finde eine Gewandbehandlung wie in dem Relief von Vézelay auch in byzantinischen Miniaturen nicht. Höchstens kamen ähnliche gewaltsame oder in Spiralen bewegte Faltenbrüche in den kleinen Figuren byzantinischer Emails vor, wo sie durch die schwierige Ausführung in aufzulegenden Goldfäden entstanden (z. B. Ernst aus'm Weerth, Siegeskranz a. a. O., Labarte Taf. 101—103., Jahrbuch der k. k. Central-Comm. Band III (1859) Taf. II). Allein es ist kaum glaublich, dass man diese kleinen Figuren bei der Ausarbeitung der grossen Steinreliefs vor Augen gehabt habe.

<sup>2)</sup> Viollet-le-Duc a. a. O. VIII. 122 bringt die Zeichnung eines Kapitäls bei, welches in der Krypta von S. Benigne zu Dijon (oben S. 509) eingemauert gefunden ist und also aus einem älteren, vor dem 11. Jahrh. untergegangenem und der burgundischen Zeit angehörigem Gebäude stammt; es ist aus Thierschädeln und schlangenartigen Ungeheuern, also ganz im nordisch-phantastischen Geschmacke gebildet. Er erinnert dabei daran, dass nach dem Zeugnisse des gleichzeitigen Kirchengeschichtschreibers Socrates die Burgunder durchgängig Schreiner (Holzschnitzer) gewesen seien. (Quippe omnes fere sunt fabri lignarii, et ex hac arte mercedem capientes semetipsos alunt. Hist. eccl. lib. VII. c. 30. Script. rer. Gallic. p. 604.)

giebt dann ein anders, nicht sehr viel jüngeres Bildwerk, welches, um 1150 entstanden, wohl das bedeutendste dieser Zeit sein möchte, das Bogenfeld des Portals an der Kathedrale von Autun. Es enthält die so

Fig. 186.



Kathedrale von Autun.

oft wiederholte Darstellung des jüngsten Gerichts, und zwar völlig im herben Style dieser Zeit, mit übermässig schlanken, meist neun bis zehn Kopflängen haltenden Figuren, mit den strengen, gehäuften Falten, aber zugleich mit einer Grossartigkeit, mit einer Lebendigkeit und Kühnheit der Bewegung, und in den schauerlichen, dantesken Scenen der Verdammniss mit einer Wahrheit der Motive, die uns recht anschaulich zeigt, welcher Kraft und Wirkung dieser Styl fähig war.

Das beigelegte Fragment giebt eine schwache Anschauung des Styles. Engel und Teufel sind kolossal, Menschen in kleiner Dimension. Unten sehen wir einen Engel, der mit der Posaune zur Auferstehung ruft; gleich über ihm ergreift aber ein Teufel mit seinen Zangen einige der eben Auferstandenen, unter denen ein Weib durch den Schlangenbiss an ihrer Brust schon die Strafe der Wollust empfindet. Weiter oben eine complicirte Gruppe gegenseitig sich unterstützender Teufel. Der grösste von ihnen erfüllt ein dreifaches Geschäft, indem er mit der Rechten einen armen Sünder, der bald auf die Wagschale kommen soll, festhält, mit der Linken den, der sich darin befindet, überwacht, und mit dem Rücken einen Satan trägt, der mit Anstrengung das Feuer anfacht, in welches oben ein thierköpfiger Teufel einen gekrönten Verbrecher hineinstürzt. Während dessen bewahrt ein Engel den Gerechten in der sinkenden Schale, dessen Seele dann oben schon zum Himmel aufsteigt, aber voller Mitleid sich die Ohren zuhält, in die das Geschrei der Verdammten eindringt. Alles ist verständlich und kräftig ausgedrückt, wir sehen das diabolische Lachen und die eifrige Arbeit der Teufel, die Angst der Verdammten, die Milde des Engels. Auch finden wir hier zum ersten Male den Namen des Urhebers beigelegt: Gislebertus me fecit, der in einer Inschrift zugleich ein Zeugniß seines Gefühls ablegt, indem er das Bewusstsein von der ernsten, tief ergreifenden Wirkung, die seine Arbeit ausüben musste, ausspricht und vielleicht sogar ein Bedauern, dass eine so strenge Aufgabe ihm geworden, andeutet<sup>1)</sup>.

Gehen wir dann zur Betrachtung der westlichen Region über, so finden wir im Süden mancherlei Einflüsse, die sich kreuzen und es nicht zur Bildung eines entschiedenen Styles kommen lassen. So namentlich in Toulouse, der mächtigen Hauptstadt dieser Gegend, wo wir neben einer sehr zahmen, byzantinisirenden Plastik auch freiere, mehr naturalistische Figuren, dann Thierbilder mit einer drohenden Energie, und endlich in der Ornamentation dem germanischen Geschmack verwandte Bandverschlingungen aber in eleganter, byzantinisirender Ausführung antreffen<sup>2)</sup>. Zu den ältesten Sculpturen dieser Gegend gehören die im Kreuzgange und in der Vorhalle des Klosters Moissac am Tarn, nordwestlich von Toulouse, da sie zufolge einer mit ihnen zusammenhängenden Inschrift von dem um das Jahr 1100 lebenden Abte Ansqulinus gestiftet sind. Die

<sup>1)</sup> Vgl. die Inschrift oben S. 330. Anm. 2. Eine vortreffliche Abbildung in du Somérad l'art au moyen age. Album, Série 3, aus welcher das hierneben abgedruckte Fragment (mit Benutzung von Caumont's Bull. mon. XVI, p. 605) entlehnt ist. Das wunderbar feine Profil des Christuskopfes bei Viollet-le-Duc, VIII. 115.

<sup>2)</sup> Viollet-le-Duc. Vol. VIII. S. 125. Byzantinisirende Sculptur S. 178, 179, 180. Vol. II. 500. 502.

Kapitäl des Kreuzganges sind, wie es in dieser Gegend überhaupt sehr häufig ist, grossentheils historiirt und geben einen Auszug aus der heiligen Geschichte, von der Schöpfung an bis zur Anbetung der Hirten und der Könige, dann die Parabel vom reichen Manne, die Geschichte verschiedener Märtyrer, und endlich eine Darstellung von Ungeheuern mit der Inschrift: Gog et Magog et serpens anticus qui est Diabolus. Nicht nur dieser Inhalt ist merkwürdig, sondern auch der Umstand, dass die ganze Reihenfolge dieser Kapitäl, welche nur zwei der vier Seiten des Kreuzganges einnimmt, auf den beiden anderen Seiten genau copirt ist, eine Naivetät, die zugleich beweist, dass diese Sculpturen, nicht an Ort und Stelle, sondern in der Werkstätte und vor der Aufstellung der ersten Reihe dieser Kapitäl gearbeitet sind. Ausserdem enthält der Kreuzgang an seinen Pfeilern die Gestalten von Heiligen, in weissem Marmor und lebensgrossen Relief, zwar mit roher Bildung des Kopfes, aber mit wohlverstandener Gewandung in unverkennbarem Anschluss an spätrömische Plastik<sup>1)</sup>. Sehr eigenthümlich und wegen ihrer Gegenstände viel besprochen sind die Sculpturen an den beiden Wänden der zum Portale der Kirche führenden Vorhalle. Sie geben auf der rechten Seite vier weibliche Figuren, wie man annimmt die Kardinaltugenden, darüber eine Reihe von Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, auf der linken Seite dagegen die beiden gemeinsten Todsünden, Geiz und Wollust, jener durch einen greisen Mann repräsentirt, der den vollen Geldsack gegen die Brust drückt, aber auch schon von einem zottigen und gehörnten Teufel gepackt wird, diese durch ein nacktes, von Schlangen umwundenes und gemartertes Weib. Der Tod des Geizigen und wiederum die Parabel vom reichen Manne, der den armen Lazarus in Abrahams Schoosse sieht, und endlich die Hölle mit ihren Martern, geben dann die unzweideutige Auslegung und vollenden die Busspredigt, welche die frommen Bildner bezweckten. Räthselhafter ist es, wenn dann weiter an den Pfosten des Portals neben den Fürsten der Apostel und zwei Propheten drei Paare aufrechtstehender Löwinnen dargestellt sind, die mit offenem Rachen und vorgestreckter Zunge kampfbereit einander die Vordertatzen auf die Schultern legen. Besonders diese Thiergestalten, dann aber auch jene erwähnten Reliefs, werden als ausserordentlich bedeutend geschildert. Das Relief ist weit ausladend, die Ausführung dreist und sicher, die Darstellung zwar gewaltsam und hart, aber in ihrer allerdings fast grausamen Energie von überraschender Wahrheit. Das Bogenfeld enthält die Darstellung des Heilandes mit den vier Evangelisten und den vierundzwanzig Alten der

<sup>1)</sup> Einige Abbildungen sind in der Voyage dans l'anc. France gegeben, die Gestalt des Petrus aus dem Kreuzgange bei Viollet-le-Duc a. a. O. VIII, 109, ein Kapitäl mit Thiergestalten aus der Vorhalle daselbst II, 493.

Apokalypse, aber in schwächerem Relief und roherer, geistloser Arbeit. Wir sehen hier neben einer stumpfen Nachahmung der Antike eine Neigung zu lehrhaften und phantastischen Andeutungen in dreister energischer Ausführung. Noch greller tritt dieser Contrast an der Klosterkirche zu Souillac (Dep. Lot) hervor, wo der Mittelpfeiler aus einer Verschlingung fabelhafter, einander beissender Thiere besteht, während die Apostel an den Thürgewänden in einem strengen, byzantinsirenden Style aufgeführt sind<sup>1)</sup>. Auch die umfangreiche, mit lehrhaften Inschriften ausgestattete Darstellung des jüngsten Gerichts am Hauptportal der Abteikirche zu Conques hat ähnliche phantastische Züge (S. oben S. 504). Je weiter wir nun nach Norden fortschreiten, in den Provinzen Guienne, Saintonge, Angoumois und besonders im Poitou, desto phantastischer und üppiger wird die Plastik. Wir haben schon oben bei der Betrachtung des Architektonischen (S. 541) den phantastischen Charakter der Sculpturen, mit denen man hier die Façaden bedeckte, geschildert. Es kann nicht befremden, dass diese aquitanische Gegend, welche in den Schicksalen und in der Sinnesweise so Vieles mit der Provence gemein hatte, wie diese frühe gebildet, gewerbthätig, für feineren Lebensgenuss empfänglich war und gleich anfangs an der provenzalischen Poesie thätigen Antheil nahm, auch die Neigung theilte, das Aeussere ihrer Gebäude mit bedeutungsvollen Gestalten zu schmücken. Eher muss es auffallen, dass sich diese Plastik von der der andern südfranzösischen Provinzen so sehr unterscheidet. Die Behandlung ist nicht so sauber und vollendet, hat weder die antike Klarheit, noch die starre typische Strenge, wie sie dort nebeneinander bestehen, ist dagegen naturalistisch derber und vor Allem im höchsten Grade wild und phantastisch. Während dort die architektonischen Linien übersichtliche Eintheilungen geben, zwischen denen die statuarischen Gestalten in bestimmt begrenztem Raume stehen, gleicht sie hier einer dichten Vegetation, welche auch die architektonische Gliederung überwuchert und selbst die zahlreich eingestreuten menschlichen und thierischen Gestalten mit geheimnissvollem Schatten umgiebt. Die burgundische Plastik, ihrerseits schon abweichend von der provenzalischen, hatte das dramatische Element schärfer betont, und war dahin gelangt, bestimmte Momente, wie jenes jüngste Gericht am Dome von Autun, ausführlich, aber klar zu entwickeln. An den Façaden der aquitanischen Bauten dagegen löset sich der Gedanke zu einer Arabeske auf, in der es schwer wird, den Zusammenhang zu fassen, welche dafür aber mit ihren Dunkelheiten die Phantasie mächtig anregt. An der Kathedrale von Angoulême erkennen wir, dass die in Medaillons und anderen

<sup>1)</sup> Viollet-le-Duc VIII. 166.

vereinzelt Wandfeldern zerstreuten Gestalten eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten. An N. D. la grande zu Poitiers waren, wie es scheint, ursprünglich nur Christus mit den zwölf Aposteln und andere Heilige reihenweise aufgestellt, aber so, dass die Menge der dazwischen angebrachten Ungeheuer und phantastischen Gebilde die Aufmerksamkeit auf sich zog und die Phantasie spannte<sup>1)</sup>. An der Kirche zu Ruffec sind die Kapitäle und Bögen des Hauptportals (vgl. oben S. 540 Fig. 151) mit phantastischen Thiergestalten von ziemlich grosser Dimension und sorgfältiger Ausführung bedeckt, die mit den kühnen Verschlingungen ihrer biegsamen Körper das Auge so sehr in Anspruch nehmen, dass es kaum Zeit findet, sich den wenig bedeutenden heiligen Gestalten an den oberen Theilen des Gebäudes zuzuwenden. An andern Kirchen sind Pflanzenornamente, Rankengewinde und Blattwerk oft in feiner und gewandter Ausführung überwiegend. Die Kirche zu Civray hat zwar eine Restauration erlitten, welche die ursprüngliche Stellung und Bedeutung der jetzt planlos angebrachten Statuen nicht mehr erkennen lässt; aber die Archivolten der Portale sind noch erhalten und zeigen heilige Gestalten, den Zodiacus nebst den Monatsbeschäftigungen neben Thiergebildern und Pflanzenornamenten in bunter Mischung. Zuweilen werden diese Thiergestalten auch hier eine allegorische Bedeutung haben, meistens aber kommen sie in so zahlreicher Wiederholung oder so regelmässigem Wechsel vor, dass daran nicht zu denken und eine rein decorative Absicht anzunehmen ist. Auch fehlt ihnen fast immer der drohende, warnende Charakter, der bei der symbolischen Verwendung vorzuherrschen pflegt; sie zeigen mehr das Bestreben gefällige Formen zu geben. Einige Male ist sogar die Stellung und Behandlung dieser Thiere von der Art, dass man darin die plastische Nachahmung eines Teppichmusters vermuthen muss, wie sie auf den aus orientalischen Fabriken stammenden, im ganzen Abendlande beliebten gewebten Stoffen aller Art vorzukommen pflegten<sup>2)</sup>. Aber zugleich sind dies dann Formen, welche denen der irischen Miniaturen einigermaassen gleichen. Es kann auffallen, dass dieser wildphantastische oder üppig decorative Styl der Plastik sich in derselben Gegend ausbildete, wo die Wandgemälde, wie die von St. Savin beweisen, einen so strengen, einfachen, bedeutungsvollen Charakter haben. Man könnte darauf die Vermuthung gründen, dass diese das Werk fremder, etwa byzantinischer

<sup>1)</sup> Vgl. bei Viollet-le-Duc a. a. O. VIII. S. 187 (Fig. 34) zwei Thiergruppen von dieser Façade.

<sup>2)</sup> Vgl. Springer, ikonographische Studien in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. Bd. V. (1860) S. 69. Auch Viollet-le-Duc, VIII. S. 186. erkennt die Imitation der Teppichmuster und die Verwandtschaft mit jenen irischen (er nennt sie sächsische) Manuscripten.

Künstler seien. Allein der Styl dieser Gemälde steht einer solchen Vermuthung entgegen; auch bedarf es ihrer nicht. Denn eine ähnliche, wie wohl minder starke Differenz zwischen der Sculptur und Malerei finden wir in dieser Epoche auch in anderen Gegenden. Die Sculptur war überall derber, volksthümlicher, durch den architektonischen Typus der Provinz bestimmt; sie wurde, wenn auch unter der Leitung von Geistlichen von den gemeinen Steinmetzen oder doch von Mönchen, die diesem Handwerke angehört hatten, betrieben. Die Malerei war mehr ein Gegenstand gelehrter Reflexion, und von einzelnen Individuen abhängig. Gerade wegen der Unbestimmtheit der allgemeinen Principien gingen aber diese individuellen Richtungen leicht sehr weit auseinander.

Die Eigenthümlichkeit jener Gemälde bedarf daher keiner weiteren Erklärung, wohl aber ist es wichtig, den Ursachen jener plastischen Richtung, welche die Plastik in dieser Gegend im Gegensatze gegen die andern Provinzen Frankreichs nahm, näher nachzuforschen. Wir dürfen sie, denke ich, in der Entstehungsgeschichte ihrer Bevölkerung suchen. Die Mischung der Elemente, aus denen die französische Nationalität hervorging, war damals noch eine sehr unvollkommene und ungleiche, und diese Ungleichheit äusserte sich, wie in anderen Beziehungen, so auch in der Kunst. In der Provence, wo die römische Bevölkerung durch ihre Zahl und ihre höhere Civilisation das germanische Element überwunden hatte, begnügte man sich mit der äusserlichen Nachahmung der Antike, die, wenn auch durch lange, gedankenlose Wiederholung abgestumpft, doch immer noch einen formellen Werth hatte. In den nördlichen Provinzen, im eigentlichen Francien, wo das germanische Gefühl zu stark, um sich ohne Weiteres römischer Tradition zu unterwerfen, und noch nicht dahin gelangt war, dieselbe sich anzueignen, war auch die Formbildung schwankend, mit Ausnahme jedoch der Normandie, wo das durch die scandinavische Einwanderung verstärkte, aber in eine einseitige Richtung hineingezogene germanische Element zwar keine Plastik, aber doch den sehr bestimmten volksthümlichen Geschmack für eine spröde, in abstracten Linienspielen bestehende, alle lebensvolleren Gestalten ausschliessende Ornamentik erzeugte. In der mittleren Zone Frankreichs waren beide Elemente mehr gemischt und dadurch vor einseitiger Herrschaft bewahrt; die antike Tradition war auch hier sehr bedeutend, aber doch nicht in so ununterbrochener und ausschliesslicher Geltung, und daher nicht so erschlaffend wie in der Provence, die germanische Thatkraft an sich stärker und durch die Berührung mit den nördlichen Provinzen weiter ausgebildet, zugleich aber doch durch antike Anschauungen und durch den Verkehr mit jenen südlichen Gegenden gemildert. Hier daher entwickelten sich zuerst die Keime einer neuen plastischen Kunst, jedoch mit dem sehr bemerkens-

werthen Gegensatze des Ostens und des Westens, der Schulen von Burgund und von Aquitanien. Jene mit ihrer ernsten, lehrhaften Tendenz, mit der vorwaltenden Richtung auf die menschliche Gestalt und auf bestimmten Ausdruck, mit ihrer faltenreichen Gewandung, der ein unvollkommenes Verständniss der Antike zum Grunde zu liegen scheint, hat für uns weniger Auffallendes; sie nähert sich, obgleich sie eine ungewöhnliche, manierirte Zeichnung hat, einerseits der deutschen, andererseits der provenzalischen Kunst. Dagegen macht uns die aquitanische Plastik mit ihrer Vernachlässigung der menschlichen Gestalten und dem Vorherrschen phantastischer Thiere und kühner Verschlingungen ihrer biegsamen Glieder einen fremdartigen Eindruck, der nur in den Ornamenten der irischen Miniaturen ein Analogon findet. Die Thiere haben zwar in dieser plastischen Schule eine höhere, mehr naturalistische Ausbildung, die menschlichen Gestalten sind nur roh und stumpf behandelt, nicht wie in jenen Miniaturen verzerrt und verschnörkelt, das Phantastische ist etwas gemildert. Aber die Aehnlichkeit ist unverkennbar<sup>1)</sup>. Es fragt sich, wie sie zu erklären ist. Dass diese Steinmetzen irische Manuscripte studirt und aus ihnen ihren Geschmack gebildet haben, ist unglaublich. Es ist zwar richtig, dass die damalige Kunst, weil sie die Natur nicht zu benutzen wusste, nach Vorbildern begierig war und sich daher leicht den Erzeugnissen einer andern Zeit und Technik anschloss. Wir wiesen schon oben darauf hin, dass in Aquitanien selbst und in anderen Gegenden die Thiergestalten der architektonischen Plastik sich oft als Nachahmung derer ergeben, welche auf den im Abendlande damals sehr beliebten orientalischen Geweben seit uralter Zeit herkömmlich waren. Aber diese Gewebe waren nicht im ausschliesslichen Gebrauch der Gelehrten, sondern als kirchliche Gewänder oder als Teppiche zur festlichen Bekleidung der Kirchen den Augen Aller vielfach dargeboten; sie erschienen fast wie Theile des Kirchengebäudes, deren Muster sich wohl auf anderen Theilen desselben fortsetzen durften. Auch war, bei den bescheidenen Ansprüchen der damaligen Kunst, die Uebertragung aus der technischen Sprache der Weberei in die der Plastik leichter als die geradezu unmögliche Verwandlung jener wunderlichen Federzüge in plastische Gebilde. Die Aehnlichkeit ist hier in der That eine entferntere, sie beruht nicht auf wirklicher Nachahmung, sondern nur auf einer gleichen Geschmacksrichtung.

<sup>1)</sup> Schon Viollet-le-Duc a. a. O. VIII. 185 erkennt diese Aehnlichkeit an und versinnlicht sie durch ausgewählte Beispiele. Er gelangt aber nicht dazu, den Grund derselben zu erkennen, weil er jene Manuscripte nach der älteren Bezeichnung der englischen Archäologen für angelsächsische (saxon) hält. Vgl. die Ornamentik der aquitanischen Bauwerke oben S. 540 mit der der irischen Miniaturen Band III. S. 610.

Und dafür liegt dann eine andere Erklärung sehr viel näher, die nämlich, welche sich aus der gleichen Abstammung der ursprünglichen Bevölkerung Galliens und der Iren ergibt. Wir wissen zwar nicht, ob jene irische Geschmacksrichtung ein Erzeugniss des keltischen Volkes war; wir finden ihre Spuren über das ganze nördliche Europa verbreitet, bei den Scandiviern, bei den Germanen der Völkerwanderung. Aber jedenfalls sagte sie dem keltischen Stamme besonders zu, da sie hier jene feinere Ausbildung in der Miniaturmalerei erlangte und noch spät, vielleicht noch im 12. Jahrhundert, auf die Architektur Einfluss hatte. In Gallien hat sich zwar die keltische Nationalität nicht so, wie auf jener entlegenen grünen Insel erhalten können; in den meisten Gegenden ist sie schon durch die römische Civilisation so in den Hintergrund gedrängt, dass man kaum noch einzelne, ihr angehörige Charakterzüge erkennt. Nur die nordwestliche Ecke des Landes, die rauhe Bretagne, ist, von römischer Cultur fast unberührt, bis auf unsre Tage keltisch geblieben, während südlich der Loire, in den milden, gewerbfleissigen Provinzen Aquitaniens, die Sprache nicht bloss romanisch, sondern sogar dem weichen Klange der provenzalischen verwandt ist. Der früheste Troubadour, den wir kennen, ist ein Graf von Poitiers, und die Sitten dieser Gegend werden im 12. Jahrhundert denen des südlichen Frankreichs ähnlich geschildert. Aber dennoch ist es wahrscheinlich, dass die Zahl der römischen sowohl wie der germanischen Ansiedler hier nie so gross gewesen ist, wie in der Nähe des Mittelmeers und des Rheins, dass daher das keltische Element, das überdies durch den Verkehr mit der nahen Bretagne und mit den keltischen Bewohnern der britischen Inseln stets genährt wurde, sich kräftiger erhielt, und bei dem Aufschwunge des nationalen Lebens und der Kunst im elften Jahrhundert sich geltend machte. Welche Mittelglieder dabei mitgewirkt haben, können wir nicht nachweisen, gewiss aber kam dieser keltischen Weise ihre Verwandtschaft mit dem germanischen Geschmacke, namentlich die gleiche Vorliebe für das Thierleben, und endlich, wenn sie dasselbe in gesteigerter Phantastik auffasste, der Geist dieser Epoche zu statten, der überall der Phantasie eine mehr als gewöhnliche Freiheit liess.

Wir dürfen hiemit unsre Umschau unter den bildnerischen Leistungen dieser Epoche bei den nordischen Völkern schliessen; eine grössere Häufung der Beispiele würde nicht rathsam sein. Ihre Bedeutung werden wir erst durch Vergleichung mit der gleichzeitigen italienischen Kunst richtig würdigen.