

## Achstes Kapitel.

**Plastik und Malerei dieser Epoche in Italien.**

Werfen wir unseren Blick auf Italien, so finden wir es auch in diesen Künsten den nordischen Ländern nachstehend, ja in noch entschiedenerem Verfall, als in Beziehung auf Architektur. Während wir in jenen Ländern schon künstlerische Motive und die Anfänge zur Bildung eines besseren Styls, mindestens den Geist der Ordnung wahrnehmen, sehen wir hier eine Rohheit und Gleichgültigkeit des Sinnes, welche an's Unglaubliche streift und völlige Missgestalten hervorbringt. Wenn die italienischen Kunstforscher früher einen völligen Untergang und ein nachheriges Wiederaufleben der Kunst annahmen, so hat diese, freilich unrichtige und jetzt aufgegebene, Ansicht hier mehr als irgendwo den Schein der Wahrheit. Denn selbst die Zahl künstlerischer Versuche war in Italien gering, wenigstens sind, ungeachtet der Localpatriotismus der Einheimischen und das Interesse der Fremden den Boden hier sorgfältiger als anderswo durchforscht haben, verhältnissmässig wenige bekannt geworden. Dazu kommt, dass die verschiedenen Leistungen hier regelloser und abweichender sind, nicht einmal die nationale Verwandtschaft oder den Schulzusammenhang zeigen, wie in den nördlichen Ländern. Jene Klosterschulen, welche eine feste Technik ausbildeten, welche ihre Kolonien an andere Orte sendeten, sich ihre Arbeiten mittheilten und dadurch eine Gleichförmigkeit des Styls vermittelten, fehlten hier, oder waren doch wirkungslos, weil der lernbegierige Eifer und der beharrliche Fleiss, den besonders die Deutschen zeigten, weil der Reiz der Neuheit, den die Künste der Civilisation dort ausübten, mangelte. Die Leistungen waren mehr persönlicher Zufälligkeit unterworfen; natürliche Anlagen, der Einfluss vorhandener antiker Vorbilder und andere günstige Umstände bewirkten, dass Einzelne Erträgliches leisteten, während man sich an anderen Orten mit dem geringsten Maasse begnügte. Dazu kam denn auch die grosse Verschiedenheit der örtlichen Verhältnisse, die sich hier in noch höherem Grade, wie in der Architektur geltend machte. In gewissen Gegenden bemerken wir byzantinische, in anderen nordische Einflüsse, in einigen mildert die Nachwirkung des altchristlichen Styls die vorherrschende Rohheit, in anderen tritt dieselbe ganz unverhüllt hervor. Einzelne Erscheinungen aus dem Anfange der Epoche zeigen noch Besseres. In den Miniaturen zweier italienischen Evangelien in der Pariser Bibliothek aus dem neunten und zehnten Jahrhundert bemerkte Waagen noch eine ziemlich richtige Behandlung der Gewänder, den würdigen, ernsten Ausdruck der altchristlichen Kunst, in-

dividuelle Auffassung, wohlverstandene Bewegungen; selbst das spätere beider Manuscripte zeigt noch nächst den deutschen Handschriften das meiste Kunstverdienst<sup>1)</sup>. Auch in der monumentalen Kunst wurde an einzelnen Orten noch Besseres geleistet. In der kleinen Felsenkirche S. Nazaro e Celso in Verona finden wir eine dreifache Schicht auf erneuertem Bewurf über einander angebrachter Malereien, von denen die spätesten, da schon die ersten nicht wohl früher als in's achte Jahrhundert gesetzt werden können, wahrscheinlich dem zehnten Jahrhundert, einer Herstellung nach der Verwüstung der Kirche durch die Ungarn, zuzuschreiben sind. Auch diese tragen noch immer den, wenn auch etwas entstellten Typus der Mosaiken, längliche Figuren, freie, würdige Bewegungen, antike Gewandung und die hohlen Wangen, welche diesem Typus eigenthümlich sind<sup>2)</sup>. Sie unterscheiden sich sehr vortheilhaft von den Arbeiten des elften und selbst des zwölften Jahrhunderts. Auch die künstlerische Wirksamkeit einzelner Italiener in den nordischen Ländern lässt darauf schliessen, dass das natürliche Talent des begabten Volkes und die alte künstlerische Tradition noch nicht alle Kraft verloren hatte. Dahin gehört zunächst jener Johannes, welchen Otto III. nach Deutschland rief und dessen Malereien im Münster zu Aachen Bewunderung hervorriefen<sup>3)</sup>. Ferner jener schon erwähnte Abt Wilhelm von St. Benigne in Dijon, der, ein geborner Lombarde, die Kunst in Frankreich eifrigst beförderte und zu seiner Unterstützung Künstler aller Art aus seinem Vaterlande zu sich kommen liess<sup>4)</sup>, und jener italienische Maler Transmundus, welchen Erzbischof Adalbert von Bremen noch in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts in seinen Diensten hatte<sup>5)</sup>. Allein, wenn es wirklich künstlerische Verdienste waren, denen diese Männer ihren Ruf verdankten, so bildeten sie Ausnahmen von der Regel. Denn im Ganzen stand die Kunst in Italien nach dem allmäligen Sinken, das wir schon seit der Longobardenherrschaft beobachtet haben (Band III. S. 573), gerade jetzt auf der untersten Stufe des Verfalls. Es kam ihr kein Verständniss entgegen, und wo sich ausnahmsweise ein solches regte, fehlten die ausführenden Hände. Selbst die

1) Waagen a. a. O. III, S. 260, 267.

2) Abbildungen bei Orti Manara, *l'Antica capella presso la chiesa di S. Nazaro e Celso*. Verona 1841. Rumohr (I, 194) will sie mit v. d. Hagen (Br. in die Heimath II, 62) in die Zeit vor Karl d. G. setzen, woran aber jene dreifache Wiederholung der Malerei hindert.

3) *Qua probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum,  
Picta domus Caroli, rara sub axe poli.*

So in seiner Grabschrift bei Fiorillo, *G. d. z. K. in Deutschland I*, 76.

4) Siehe oben S. 508.

5) Fiorillo a. a. O. II, 109.

Kleinkünste, die bisher noch in einer gewissen Uebung geblieben waren, erloschen fast gänzlich. Wie weit dies ging, beweist das im christlichen Museum des Vaticans bewahrte Elfenbein-Diptychon, welches zufolge der barbarischen Inschrift von dem Abte des um 882 gegründeten Klosters Rambona oder Arabona (in der Mark Ancona) der Gönnerin desselben, der Herzogin Agiltrude, Gemahlin des nachherigen Kaisers Guido von Spolet, verehrt wurde. Es zeigt auf dem einen Flügel Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, Sonne und Mond und noch höher die segnende Gestalt Gottes über ihm, darunter die Wölfin, Romulus und Remus säugend, auf dem andern die Jungfrau Maria zwischen sechsflügeligen Cherubim und unter ihr schwebend eine weibliche Figur mit Fackel und Palme. Also eine eigenthümliche und neue Zusammenstellung von anspruchsvollen Symbolen, dabei aber die rohste, stumpfste Ausführung, wie Rumohr richtig sagt, „das allererdenklichste Ungeschick“<sup>1)</sup>. Etwas besser ist dann eine andere Elfenbeinarbeit italienischen Ursprungs, nämlich das noch jetzt im Dome zu Mailand bewahrte Weihwassergefäß, welches zufolge seiner Inschrift Erzbischof Gottfried (973—978) der Kirche schenkte, um es beim Empfange des Kaisers zu gebrauchen. Unter fünf rundbogigen Arcaden sind die Jungfrau mit dem Kinde und die vier Evangelisten, alle sitzend dargestellt, wenigstens ohne Verzerrung, die Jungfrau selbst in ziemlich würdiger Form, aber das Ganze denn doch noch sehr steif und ohne irgend ein belebendes Motiv<sup>2)</sup>.

Miniaturen kommen nur in kleiner Zahl und niemals mit dem Aufwande von Kunst und Pracht vor wie in Deutschland. Wir finden keine Spur einer Kunstpflege, wie dort unter den Ottonen, nicht einmal die eines einzelnen Klosters, in welchem die Beschäftigung mit solchen Arbeiten herkömmlich war, oder eines Fürsten, der diesen edeln Luxus begünstigte. Die wenigen erhaltenen Miniaturen sind mit geringen Mitteln, mit dilettantischer Sorglosigkeit, ohne Interesse und Wärme ausgeführt. Wo sie sich mit hergebrachten Gegenständen beschäftigen, schliessen sie sich an antike Vorbilder an, dies aber selten mit erträglichem Erfolge, wie in einem Kalendarium der laurentianischen Bibliothek zu Florenz, und meistens nur in der stumpfen und äusserlichen Wiederholung hergebrachter Züge, wie in dem einen von Agincourt publicirten Terenz des Vaticans<sup>3)</sup>. Von einer selbstständigen Regung des Formensinnes, wie in der karolingischen Kunst, ist keine Spur zu entdecken, und auch bei neuen und anziehenden Aufgaben äussert sich dieselbe Gleichgültigkeit und Rohheit des Sinnes.

<sup>1)</sup> Ital. Forsch. I. 241. Eine, jedoch wenig gelungene Abbildung bei Agincourt Scult. XII. 26., eine bessere bei E. Förster, Denkmale der ital. Bildnerei.

<sup>2)</sup> Bock in den Mitth. der k. k. Cent.-Comm. Bd. V. 147. Agincourt Sc. XII. No. 22, 23.

<sup>3)</sup> Rumohr a. a. O. S. 352 ff. Agincourt Mal. Taf. 35.

Dies zeigt sich besonders bei gewissen nur in Italien vorkommenden und zu einem populären Gebrauche bestimmten Pergamentmalereien. Sie beziehen sich auf die heilige Nacht vor dem Ostagete, in welcher die Kirche das Herabsteigen Christi zur Unterwelt, also seinen Sieg über Tod und Hölle und die bevorstehende Auferstehung feierte, zugleich die Weihe der Osterkerze vollbrachte, und den Frühlingsgedanken, welche Inhalt und Jahreszeit des Festes hervorriefen, einen Anklang gestattete. Der Hymnus, der dabei gesungen wurde, begann mit dem Worte: Exultet (*Exultet turba angelorum*; es frohlocke der Engel Schaar), weshalb man die Feier kurzweg mit diesem Worte zu bezeichnen pflegte. In diesem Hymnus wurde zunächst der Sieg über die Hölle als die kriegerische That eines grossen Königs (*tanti regis victoria*) gefeiert, es galt also einen ritterlichen Ton anzuschlagen. Zugleich aber lag darin die Sühne der alten Schuld des menschlichen Geschlechts und das Opfer des Gottessohnes, was denn Erinnerungen sowohl an den Sündenfall als an das Leiden des Herrn, bussfertige und klagende Gedanken erweckte. Aber vor Allem war es ein Freudenfest; das gefallene Menschengeschlecht, ja alle Creatur, und endlich als Vertreterin derselben die Mutter Aller, die Erde war erlöst, und zu gleicher Zeit die Mutter des geistigen Lebens, die *Mater ecclesia*, begründet, geboren. Es war also eine höchst umfassende Feier, die eine kaum zu bewältigende Fülle von Gedanken und Bildern anregte, und nach Maassgabe der zu Gebote stehenden geistlichen Kräfte und der Verhältnisse der Gemeinde grössere oder geringere Ausdehnung erhalten konnte. Es war darin, wie es scheint, eine grosse Freiheit gegeben; wir finden in den verschiedenen Exemplaren stets verschiedene Bearbeitungen. Ein nothwendiger Bestandtheil des Festes war aber die Weihe der Osterkerze und dies hatte die für uns überraschende Folge, dass die Entstehung des Wachses und die Schilderung der Bienenzucht jedenfalls in den Hymnus aufgenommen und meist ziemlich ausführlich behandelt wurde. Die Bienen gehören zu den Naturerscheinungen, die dem Mittelalter besonders imponirten. Winzig von Körper, aber allen anderen Thieren vorangehend am Verstande, an Ordnung, an Kunstfertigkeit erscheinen sie wunderbar und geheimnissvoll; in der Unterordnung unter eine Königin, in der Keuschheit ihrer Arbeiter, in der klösterlichen Disciplin sind sie fast ein Gleichniss der Kirche. Die Abhaltung dieser sinnreichen und ausgedehnten Feier erforderte, besonders da ihr Inhalt nicht ein allgemein vorgeschriebener war, dass der fungirende Priester den mit Noten versehenen Text vor Augen habe. Zugleich war es aber wünschenswerth, der Gemeinde das Verständniss durch Abbildungen zu erleichtern. Diesem doppelten Zwecke genügte man nun dadurch, dass man auf einer oft aus vielen Stücken zusammengesetzten Pergamentrolle von etwa 10 Zoll Breite Schrift und

Bilder anbrachte, jedem der einzelnen Sätze des Textes eine entsprechende Abbildung beifügte, jedoch beide in entgegengesetzter Richtung, so dass die oberste Zeile des Textes und das oberste Ende des Bildes an einander stiessen, und, während der Geistliche den Text vor Augen hielt, das Bild, von der Brüstung des Ambo herabhängend, sich in richtiger Stellung dem Volke zeigte. Mehrerer solcher Exultet-Rollen sind uns, wenn gleich meistens lückenhaft, erhalten; so zwei oder drei in Pisa in dem Amtshause des Doms (Opera del Duomo)<sup>1)</sup>, eines in der Bibliothek des Klosters S. Maria sopra Minerva in Rom aus dem elften<sup>2)</sup>, und endlich das schönste und ausführlichste in der Bibliothek Barberini daselbst aus dem 12. Jahrhundert<sup>3)</sup>. Die begleitenden Malereien sind, wie gesagt, in ihren Gegenständen nicht vollkommen gleich, haben aber immer einen dem populären Zwecke entsprechenden derb phantastischen Charakter. Christus, als Besieger der Hölle von den Engelschaaren gefeiert, erscheint immer als Imperator in halbantiker, ritterlicher Tracht, mit dem Schwerte an der Seite und mit der Krone. Die Mutter Erde ist eine nackte Frau, die an ihrer Brust einen Stier und eine Schlange nährt. Niemals fehlt eine Darstellung des Lebens der Bienen; man sieht sie (und zwar in unverhältnissmässiger Grösse) Blumen umschwärmend oder an ihnen saugend, und in ihr durch hellfarbige Waben bezeichnetes Bienenhaus einkehrend von Menschen gepflegt und besorgt. Am Schlusse kommen stets Gebete für den Papst, den Kaiser und den Grafen oder Herzog vor, wobei dann der Text Lücken für den Namen des jedesmaligen Inhabers dieser Würden hat, während die Bilder ein für allemal gegeben sind, also mit völliger, naiver Verzichtleistung auf Porträtähnlichkeit. An Schmuck hat man es nicht ganz fehlen lassen; die Bilder und die Sätze der Schrift sind in Bändern von Riemengeflecht eingerahmt, die grossen Buchstaben aus verschlungenen

<sup>1)</sup> E. Förster, Beiträge S. 78 ff. und Gesch. der ital. Kunst I. 182. spricht nur von einer solchen Rolle. Ich fand (ausser der auch von Förster erwähnten Rolle mit Darstellungen aus dem Leben Christi) deren drei, in welchen sich dieselben Gegenstände wiederholten; die eine eine Copie aus dem 13. Jahrhundert nach dem einen der beiden anderen, dem elften angehörigen Originale.

<sup>2)</sup> Das Exultet dieser Bibliothek ist mit dem Pontificale eines Bischofs Landulphus (Aginc. Mal. Taf. 37, 38, wozu auch die Benedictio fontis tab. 39 gehört), der aber nicht zu Capua im neunten, sondern zu Genua im elften Jahrhunderte lebte, zusammengebunden. Dies mag erklären, dass Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. 55 und 78 (der deutschen Uebersetzung S. 48 und 68) es nicht erkannt haben und es als „Darstellungen aus der Passionsgeschichte“ bezeichnen. Es scheint übrigens, dass auch hier Fragmente von zwei Exemplaren verbunden sind, da mehrere Gegenstände, der Limbus, die Kerzenweihe, die Kreuzigung sich wiederholen. Ob das früher in Agincourt's Besitz befindliche Exultet (tab. 53, 54) sich darunter befindet, wäre näher zu untersuchen.

<sup>3)</sup> Vgl. Aginc. Taf. 55, Crowe p. 78 (68).

Ranken gebildet, in dem Exultet der Minerva findet sich der Versuch einer grossen Initiale karolingischen Styles. Die Zeichnung der Figuren hat noch hin und wieder Anklänge an altchristlichen Styl, z. B. in dem schwerfälligen senkrechten Fall der Gewänder, der geraden Haltung der Figuren in der Vorderansicht mit weit auseinandergestellten Füßen. Der Ausdruck der Bewegungen ist manchmal ziemlich gelungen z. B. auf dem *Noli me tangere* des Barberinischen Exultet. Aber die Zeichnung ist mit starken schwarzen Umrissen ausgeführt, meistens schattenlos, die des Nackten, z. B. an der Terra oder an dem Gekreuzigten, und die Behandlung der Gesichter durchweg sehr roh.

Von Wandmalereien, welche diesen Miniaturen entsprechen, sind zunächst die zu nennen, welche neuerlich in der Benedictinerkirche San Elia, nahe bei Nepi, auf dem Wege von Rom nach Cività Castellana entdeckt sind, und auf denen sich die Brüder Johannes und Stephanus nebst ihrem Neffen Nicolaus als Maler und zugleich als Römer nennen<sup>1)</sup>. Die Nische der Apsis enthält eine Composition, welche noch ganz an die römischen Mosaiken, namentlich an S. Cosma e Damiano erinnert. In der Mitte, unter der im Scheitel der Wölbung aus Wolken herabweisenden Hand Gottes, Christus auf einem grünen Hügel stehend, aus dem die vier Flüsse hervorspringen, zur Rechten Paulus und demnächst, durch eine Palme von ihm getrennt, Elias, zur Linken Petrus und ein (jetzt nicht mehr erkennbarer) anderer Heiliger. Unter diesem Gewölbgebilde zwei Streifen; der erste mit den zwölf Lämmern zwischen Jerusalem und Bethlehem, der zweite mit dem thronenden Christus zwischen Engeln und weiblichen Heiligen. Die unteren Bilder der Chornische sind nur noch theilweise kennbar; Propheten und apokalyptische Scenen. Wie die Wahl des Gegenstandes ist auch die Ausführung den Mosaiken verwandt. Die Figuren sind mit starken, schwarzen Umrissen gezeichnet, die Modellirung ist durch Strichlagen von Halbtinten, durch aufgesetzte weisse Lichter und durch schwarze Striche in den Falten bewirkt. Auch der Ton der angewendeten Deckfarben entspricht sehr dem kräftigen Glanze des Mosaiks. Man könnte glauben, dass diese Römer ihre Beschäftigung hauptsächlich in der Herstellung beschädigter Mosaiken durch gemalte Zusätze gefunden, und sich dadurch so an die Beschränkung dieser Technik gewöhnt hatten, dass sie die Vorzüge freier, malerischer Behandlung gar nicht mehr kannten. Daher ist auch ihr Werk von geringem Werthe, es sind flauere, unplastische Gestalten, ohne Leben und Ausdruck.

<sup>1)</sup> Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. I. 58 (51 der deutschen Uebersetzung), welche auf diese Malereien aufmerksam gemacht haben, und denen ich die Beschreibung entlehne.

Nicht von grösserem Werthe sind die merkwürdigen Wandmalereien in der neuerlich wieder zugänglich gewordenen unteren Kirche von S. Clemente in Rom, Scenen aus der Geschichte dieses römischen Localheiligen und andere Gegenstände darstellend. Auch hier nähert sich der Farbenton sowohl wie der meist trübe Ausdruck der mit dicken Umrissen gezeichneten Gestalten den Mosaiken. Die Haltung der Figuren ist gewöhnlich in steifer Vorderansicht, die Bewegungen sind spröde.

Sculpturen des elften Jahrhunderts, deren Entstehungszeit völlig sicher wäre, können wir kaum aufweisen; fast scheint es, dass die Uebung dieser dem Dilettantismus schwerer zugänglichen Kunst ganz aufgehört hatte. Was sich dahin zählen lässt, übertrifft jene Malereien noch an Ungestalt. Wie weit dies gehen konnte, beweist vor Allem eine Thür der Kirche S. Zeno zu Verona, an welcher auf achtundvierzig Tafeln von Kupfer, mit welchen sie belegt ist, in getriebener Arbeit Geschichten des alten und neuen Testaments und aus dem Leben des Titularheiligen dargestellt sind<sup>1)</sup>. Hier ist in der That das Aeusserste der Unform und Unschönheit gegeben; man würde glauben, Fratzen zu sehen, mit denen rohe Knaben spielen, oder Götzenbilder irgend eines barbarischen Volkes vom Nordpol, wenn wir nicht die bekannten heiligen Gegenstände herausverstünden. Auch die Annahme, dass der Bildner durch dieses Uebermaass des Hässlichen, durch die missgestalteten, zwerghaften Körper, die gewaltigen Köpfe, den weitgeöffneten Mund, die glotzenden Augen Schrecken erregen wollte, reicht zur Erklärung nicht aus, da auch die ehrwürdigsten Gestalten und die anmuthigsten Momente eben so behandelt sind. Allerdings ist die Technik, in welcher die Arbeit ausgeführt ist, eine schwierige, die auch in besseren Zeiten oft misslingt, aber dennoch ist es unbegreiflich, wie ein Mann, dem man solche Arbeit übertrug, wie die Besteller, welche sie ihm gaben, so alles Gefühls nicht bloss für Schönheit, sondern selbst für Anstand beraubt sein konnten, um diesen Darstellungen, denen jetzt ihr Alterthum Entschuldigung und einen Nimbus des Ehrwürdigen giebt, den Platz an heiliger Stelle einzuräumen.

Bei diesem äussersten Mangel an Technik und Geschmack ist es erklärbar, dass die Werke byzantinischer Kunst trotz der Erstarrung, die in ihnen herrschte, sehr bedeutend erschienen, und dass Männer von

<sup>1)</sup> Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone, S. 11 und Taf. 5 und einige Abbildungen in grösserem Maassstabe bei Chapuy moyen age monumental, No. 90. Eine Inschrift oder Nachricht über die Entstehungszeit der Thüre fehlt gänzlich; vergleicht man sie mit den Sculpturen am Aeusseren der Façade, die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts herkommen, so wird es sehr wahrscheinlich, dass die Thüre dem 11. Jahrhundert angehört.

Bildung und Gefühl ihre Augen dorthin richteten. Wir sind ziemlich genau unterrichtet, wann dies geschah.

Die Verbindung Italiens mit Byzanz war auch in künstlerischer Beziehung niemals ganz unterbrochen. Im Exarchat von Ravenna und im Herzogthume Friaul<sup>1)</sup> waren griechische Reminiscenzen zurückgeblieben, die Handelsstädte Amalfi, Pisa, Genua und vor Allem Venedig standen fortwährend in lebendigem Verkehr mit dem byzantinischen Reiche, im südlichen Italien und in Sicilien waren die Bewohner selbst theilweise zu Griechen geworden. Dass in Sicilien auch die Kunst eine völlig byzantinische war, haben wir schon gesehen. Die Kirchenspaltung zwischen Byzanz und Rom hatte den Verkehr auch in geistlicher Beziehung noch nicht völlig unterbrochen. Selbst in und um Rom gab es Aebte, welche zur griechischen Kirche gehörten und den besonderen Gebräuchen derselben folgten, ohne darin gestört zu werden, und derselben Ruhe und Freiheit genossen Klöster und Kirchen des lateinischen Ritus zu Konstantinopel<sup>2)</sup>. Zur Zeit des Bilderstreits hatten sich griechische Mönche nach Rom geflüchtet und Klöster eingeräumt erhalten<sup>3)</sup> und noch später wirkte der h. Nilus, ein griechischer Mönch aus Calabrien, in Rom wie in Konstantinopel und stiftete dicht bei Rom, in Grottaferrata eine Kolonie griechischer Mönche. Aber auch wo solche unmittelbare Verbindung nicht mehr stattfand, hatte sich manches Griechische aus früherer Tradition erhalten. Griechische Namen finden sich unter den Römern dieser Zeit nicht selten<sup>4)</sup>, griechische Ausdrücke blieben namentlich in künstlerischer Beziehung in Gebrauch. Das Wort: Ikon findet sich bei Anastasius dem Bibliothekar und bei Leo von Ostia, etwas entstellt als Ancona blieb es bei den Venetianern bekanntlich noch spät die gewöhnliche Bezeichnung für Bildtafeln. In einem Manuscript des Doms zu Lucca, anscheinend aus dem neunten Jahrhundert, welches Recepte zur Bereitung von Farben für verschiedene malerische Zwecke giebt, finden sich im lateinischen Texte viele entstellte griechische Wörter, die darauf hindeuten, dass man wenigstens gewisse technische Dinge schon frühe von den Griechen gelernt hatte<sup>5)</sup>. Indessen bedeutende Resultate hatte diese Verbindung bis zur

<sup>1)</sup> Die in Stuck ausgeführten Gestalten in der Kapelle zu Cividale (bei Gailhabaud Vol. II), wahrscheinlich aus dem 8. Jahrh., haben griechisches Kostüm und stellen griechische Heilige dar. Vgl. Eitelberger in den Mitth. der k. k. C.-C. Bd. IV. S. 334.

<sup>2)</sup> Neander K. G. IV, 636.

<sup>3)</sup> Unter Paul I. (757—768). Lib. pont. II, p. 129. Vgl. auch oben Band III. S. 569.

<sup>4)</sup> So hiess der lasterhafte Papst Benedict IX, der Sohn des Albericus, vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl Theophylakt.

<sup>5)</sup> Muratori Antiqu. Italiae, Diss. 24. Besonders scheint sich dieser griechische

zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts im Allgemeinen nicht gehabt; der italienischen Kunst fehlte selbst die Kraft, sich eine bessere Technik anzueignen. Um diese Zeit aber, gerade als der Verfall seine höchste Stufe erreicht hatte, entstand ein lebendigerer, ausschliesslich künstlerischer Verkehr, der auch auf die einheimische Kunstübung zurückwirkte. Ein Beispiel dieses Verkehrs haben wir schon früher kennen gelernt, nämlich jene ehernen Thüren, welche in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts von den Pantaleonen von Amalfi in Konstantinopel bestellt und dem Dome von Amalfi, der Paulskirche zu Rom und noch drei oder vier anderen süditalienischen Kirchen geschenkt wurden<sup>1)</sup>. Eine noch vollständigere Anschauung von diesem Verkehre mit Byzanz und überhaupt von dem Kunsttreiben dieser Zeit und Gegend erhalten wir durch die Chronik des nachherigen Cardinals Leo von Ostia. Der Verfasser erzählt darin die Schicksale seines früheren Klosters, Monte Cassino, und besonders die Thaten seines Lehrers und Abts Desiderius. Beide, Desiderius und Leo, gehörten wie ihr Zeitgenosse Gregor VII. der strengeren Richtung an, die dem Verfall der Kirche entgegenarbeitete. Es ist begreiflich, dass diese Partei, wie sie die Herrlichkeit der Kirche in jeder Beziehung herstellen wollte, auch auf die äussere Ausstattung der Kirchengebäude Werth legte, und dass in ihr ein Gefühl für Ordnung und Anstand erwachte, welches die Verwilderung überall, also auch in der Kunst, nicht dulden wollte. Daher ging denn Desiderius, sobald er zur Leitung des berühmten und mächtigen Klosters berufen war, ans Werk, um es würdiger zu schmücken. Auf einer Reise nach Amalfi sah er im Jahre 1062 die dort befindlichen ehernen Thüren, die, wie der Chronist sagt, seinen Augen sehr wohl gefielen, und alsbald sandte er das nöthige Maass nach Constantinopel um ähnliche für seine Kirche zu erhalten<sup>2)</sup>. Bald darauf (1066) begann er den Neubau einer Kirche, und zwar wie wir aus der Beschreibung und den Maassen sehen, einer Basilika von mässigen Verhältnissen<sup>3)</sup>. Dazu war byzantinische Hülfe nicht nöthig; der Abt sandte zwar aus, um geschickte Künstler herbeizurufen, aber er bemühte sich nur um Amalfitaner und Lombarden. Die Amalfitaner mochten vermöge der Lage und Handelsverbindungen ihrer Stadt einen Einfluss griechischer Schule erfahren haben,

Ursprung auf die Anbringung von Gold und Silber zu beziehen: Crisographia, Crisocollon, Crisorantista und Argirosantista.

<sup>1)</sup> Vgl. oben Band III. S. 266 ff.

<sup>2)</sup> Leo Ostiensis Chron. Casin. bei Muratori Scr. IV, 431 ff. Lib. III, c. 20.

<sup>3)</sup> Die Länge betrug 105, die Breite 43, die Höhe nur 28 Ellen (Cubitus), auf jeder Seite standen 10 Säulen. Auch eine Vorhalle (atrium, quod nos Romana consuetudine Paradysum vocamus) wurde angelegt, mit der Länge von 77 $\frac{1}{2}$ , einer Höhe aber nur von 15 $\frac{1}{2}$  Ellen.

die Lombarden waren wahrscheinlich nur Steinarbeiter, wie sie die Thäler am südlichen Abhange der Alpen stets lieferten, die eher von deutscher als von byzantinischer Weise berührt sein konnten. Nach Rom wandte sich der Abt zu diesem Zwecke nicht, wohl aber war er zuvor in Person dahin gereist, um Säulen, Basen, verzierte Gebäckstücke und farbigen Marmor zu kaufen. Man sieht, Rom war die Fundgrube antiker Fragmente für Nahe und Entfernte, es lieferte aber noch keine Arbeiter. Endlich war der Bau soweit vorgeschritten, dass man an die feinere Ausschmückung, namentlich an Musivgemälde in der Chornische und Vorhalle und an Belegung des Fussbodens dachte. Zu diesem Zwecke sandte der Abt nun wieder Boten nach Byzanz, um Künstler zu miethen, die in beiden Arten der Arbeit erfahren waren (*artifices peritos in arte musaria et quadrataria*). Bei dieser Gelegenheit macht denn nun der Chronist eine Anmerkung, die von den Schriftstellern der italienischen Kunstgeschichte viel besprochen und in der That nicht unwichtig ist. Der Abt habe, sagt er, die jungen Leute des Klosters sämmtlich in diesen Künsten unterrichten lassen, damit Italien, wo die Uebung derselben seit fünfhundert und mehr Jahren unterblieben sei, ihrer nicht ferner entbehre<sup>1)</sup>. Es ist unzweifelhaft, dass der kirchliche Schriftsteller sich nicht genau unterrichtet hatte; schon in Rom hätte er aus den Inschriften in den Kirchen entnehmen können, dass vor viel kürzerer Zeit, vielleicht noch vor 70 Jahren, daselbst Mosaiken gefertigt waren. Allein immerhin bleibt das Zeugniß eines einsichtigen, erfahrenen Mannes stehen, dass der Abt von Monte Cassino, obgleich er Rom wohl kannte und sich wohl erkundigt hatte, wo Hülfe zu suchen sei, obgleich er Künstler aus der Lombardei bei sich hatte, die ihm weitere Auskunft geben konnten, Arbeiter in Mosaiken nicht näher als aus Byzanz erlangen zu können glaubte, dass er diesen Kunstzweig in Italien für völlig erloschen und vergessen ansah<sup>2)</sup>. Auch beschränkte sich der Kunstverkehr von Montecassino mit Constantinopel nicht auf diesen Kunstzweig. Denn weiterhin, als Desiderius einen Altar durch eine mit Gemmen und Email reich verzierte Tafel schmücken wollte, sendete er deshalb wiederum einen der Brüder nach Constantinopel, welcher dort vom Kaiser Romanos sehr gut aufgenommen wurde und die

<sup>1)</sup> Leo a. a. O. c. 29. Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra Latinitas intermiserat, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque monasterii pueros eisdem artibus erudiri.

<sup>2)</sup> Muratori l. c. Diss. 24. hat sich die Mühe gegeben, Leo's historische Angaben durch Thatsachen zu widerlegen, und Cicognara (II, 46) sucht wenigstens aus italienischem Patriotismus der Stelle ihr Gewicht zu entziehen. Richtig würdigt sie Rumohr a. a. O. I, 287.

Gelegenheit zur Anschaffung des nöthigen Materials und zur Ausführung der Arbeit erhielt. Dabei ist es denn sehr merkwürdig, dass der, zu diesem Zwecke ausgewählte, ohne Zweifel künstlerisch gebildete Mönch die plastischen Gestalten, deren man zu dem Werke bedurfte, selbst aus Silber anfertigt und vergoldet, die Malereien aber durch griechische Hände, durch griechische Kunsterfahrenheit, wie es im Text heisst, anfertigen lässt<sup>1)</sup>. In der Malerei erkannte und benutzte man also die grössere Meisterschaft der Griechen, während die Sculptur, wie es scheint, mehr lateinischen Händen überlassen blieb. Ueberhaupt war der Unterschied griechischer und einheimischer Kunst eine offen zugestandene Sache; als Desiderius später auch dem Kloster einen künstlich ausgelegten Fussboden giebt, wird dieser von Leo ausdrücklich als ein byzantinisches Kunstwerk bezeichnet<sup>2)</sup>. Die Arbeit jener Griechen in Montecassino imponirte den Italienern; Leo ergeht sich in ausführlichem Lobe der Mosaiken, in denen man die Thiere belebt, alles frisch und grünend, in dem vielfarbigen Marmor Blumen in der lieblichen Mannigfaltigkeit des Frühlings zu sehen glaube. Nicht bloss ihm ging es so, die Pracht der neu erbauten Kirche wurde weithin berühmt, so dass bei der Einweihung im Jahre 1071 ein grosser Zulauf des Volks statt fand, nicht bloss um den verehrten Abt, sondern auch, wie Leo ausdrücklich hinzufügt, um den berühmten Tempel zu sehen. Auch die fromme Kaiserin Agnes, die Wittve Heinrichs III., die damals in Italien lebte, kam dahin um das Kloster zu besuchen.

Desiderius legte, wie Leo ferner erzählt, eine förmliche Kunstschule an; er liess die Novizen nicht bloss in jener musivischen Kunst unterrichten, sondern bereitete sich auch unter den Seinigen geschickte Künstler in allen Arbeiten, die aus Gold, Silber, Erz, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gyps oder Stein gefertigt werden<sup>3)</sup>. Dass auch hier Griechen die Lehrer

<sup>1)</sup> Leo Ost. a. a. O. c. 33. E quibus (iconibus) decem praedictus frater apud Constantinopolin crasso argento sculpsit ac deauravit, rotundas vero omnes coloribus ac figuris depingi graeca peritia fecit.

<sup>2)</sup> *Clastrum lapideis pavementis byzantiae artificii stravit* a. a. O. In der Chronik des Klosters la Cava bei Neapel wird, ohne dabei der Anwesenheit griechischer Künstler zu erwähnen, der musivische Fussboden nur *opus graecanicum* genannt, und Cicognora (II, 48) will diesen Ausdruck, da schon Plinius (H. N. Lib. 36, c. 25) von *pavimentum graecanicum* spreche, nur als eine Bezeichnung der Gattung, aus welcher nicht auf byzantinische Künstler geschlossen werden könne, erklären. Allein bei dem Vorgange von Montecassino ist jedenfalls nicht daran zu denken, dass nur diese Reminiscenz den Chronisten zu einem zweideutigen Ausdrucke verleitet habe.

<sup>3)</sup> *Non autem de his tantum*, heisst es in der oben angeführten Stelle weiter, *sed et de omnibus artificiis quaecumque ex auro, argento, aere, ferro, vitro, ebore, ligno gipso vel lapide patari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit.*

gewesen, ist nicht gesagt und bei der Genauigkeit der übrigen Angaben nicht anzunehmen, auch zeigt das Beispiel jenes nach Constantinopel gesendeten Bruders, dass es schon einheimische Künstler gab; aber dass jene theils von Griechen an Ort und Stelle, theils in Byzanz gefertigten Werke durch ihren Styl einen Einfluss auf diese Schule hatten und dass diese Schule wiederum über die Grenzen des Klosters hinauswirkte, ist mindestens sehr wahrscheinlich<sup>1)</sup>.

Der künstlerische Verkehr dieser süditalischen Gegenden mit Byzanz war zwar nur ein vorübergehender, der das Gefühl der Einheimischen nicht völlig unterjochte, sondern ebensowenig sie anregte und eine Reaction hervorrief. Aber ebensowenig war er fruchtlos, sondern hinterliess manche bleibenden, oder doch noch lange wirkenden Eindrücke. Sehr deutlich sehen wir dies an den ehernen Thüren, welche durch die obenerwähnte Freigebigkeit der Pantaleonen in diesen Gegenden ein beliebter Schmuck der Kirchen geworden waren. Bis um das Jahr 1087 dauerten die Bestellungen solcher Thüren in Constantinopel fort. Am Anfange des zwölften finden wir Italiener im Besitze derselben Technik. So am Grabe des Boemund von Antiochien († 1110) in Canosa, wo sich ein Rogerius von Amalfi, und am Dome zu Troja (1119), wo sich ein Oderisius Berardus aus Benevent als Verfertiger nennt<sup>2)</sup>. Beide geben noch, wie die Byzantiner, die heiligen Gestalten in flachem Niello, aber doch treten sofort Aeusserungen des abendländischen Geschmacks für das Plastische hinzu. Roger brachte, neben jenen steifen und geisterhaften Heiligen, Medaillons mit maurischen Verzierungen oder mit zierlichen, durch Thiergestalten belebten Bandverschlingungen an, und Oderisius wusste durch die kräftige Gliederung der einrahmenden Stäbe und durch die in grosser Zahl angebrachten Löwenköpfe und Drachen dem Ganzen einen mehr plastischen Charakter zu verleihen. Hatte man sich so mit dem plastischen Gusse vertraut gemacht, so konnte es nicht ausbleiben, dass man auch die heiligen Gestalten, wie man es in der Steinsculptur gewohnt war, in vollem Relief darzustellen wünschte. Schon um die Mitte des Jahrhunderts scheint dies zur Ausführung gekommen zu sein, und um das Jahr 1170 trat ein einheimischer Künstler, Barisanus von Trani auf, der solche Thüren in kräftigem Relief

<sup>1)</sup> Eine gelegentliche Aeusserung Leo's ergiebt einen anderweiten künstlerischen Verkehr zwischen Italien und Constantinopel. „In illo tempore venerunt super cacumina montis Moscio de monte Casino Oelintus sculptor et Aldo architectus et Bateus pictor, qui Constantinopolim expulsi quia Domino Teodorico favebant in Italiam reversi (sie waren also Italiener oder doch schon in Italien gewesen) per castella et eremos sculpebant et extruebant et pingebant.“ Leo Ost, bei Felix de Verneilh a. a. O. S. 127.

<sup>2)</sup> Vgl. H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Taf. 10, 11. Taf. 35—37.

und mit wohlgegliederter und arabeskenhaft geschmückter Einrahmung herzustellen wusste und mehrere grosse Kirchen damit versorgte. Allein trotz dieser Emancipation im Technischen behält er und behalten seine Nachfolger in der Zeichnung der Gestalten noch einen Anklang des Byzantinischen.

Sehr viel nachhaltiger war der Einfluss der byzantinischen Kunst auf das venetianische Gebiet. Seit der Blüthezeit der Schule von Ravenna bestand hier eine Neigung zu byzantinischem Geschmack, welche durch den Handel der Venetianer und durch ihre politischen Beziehungen stets neue Nahrung erhielt. Wir sprachen schon von dem Bau der Marcuskirche, von der berühmten Pala d'oro und anderen griechischen Kunstwerken im Schatze dieses Nationalheiligthums. Dass auch griechische Künstler hierher kamen, können wir (wenigstens für diese frühe Zeit) nicht urkundlich beweisen, indessen ist es sehr wahrscheinlich. Unter den ehernen Thüren der Marcuskirche befindet sich eine (die zur rechten Seite des Haupteinganges), welche jenen, aus Constantinopel gekommenen süditalischen vollkommen gleicht und durchweg mit griechischen Inschriften versehen ist; man wird, obgleich es an jeder Nachricht darüber fehlt, nicht zweifeln dürfen, dass auch sie in Byzanz selbst gearbeitet ist<sup>1)</sup>. Dagegen ist eine zweite, die des Haupteinganges, obgleich ebenfalls in Niello und überhaupt ganz ähnlich, gewiss in Venedig selbst ausgeführt. Die Heiligen sind sämmtlich solche, die in der abendländischen Kirche vorkommen, zum Theil sogar venetianische Localheilige; ihre beigeschriebenen Namen sind durchweg lateinisch und endlich findet sich auf einer Stelle die Inschrift: Leo de Molino hoc opus fieri jussit. Dieser Leo war aber im Jahre 1112 Procurator von S. Marco. Wir haben also eine Nachahmung jener byzantinischen Arbeit vor uns, wie sie um dieselbe Zeit in Süditalien stattfand, aber ganz ohne eine Regung des abendländischen Geistes, ohne einen Versuch plastischen Schmuckes. Dazu kommt, dass die Behandlung namentlich der Gewänder, völlig byzantinischer Weise entspricht, und dass nur die Namen der Heiligen lateinisch, die Bibelstellen aber, welche einige derselben auf Spruchbändern zeigen, griechisch lauten. Wir haben daher alle Ursache, eine Ausführung durch byzantinische, aber in Venedig wohnende Arbeiter anzunehmen<sup>2)</sup>. Natürlich schloss aber dieser byzantinische Einfluss den italienischen nicht ganz aus. Dies beweisen unter Anderem

<sup>1)</sup> Die gewöhnliche Annahme, dass sie aus der Sophienkirche stamme und nach der Einnahme von Constantinopel durch die Kreuzfahrer hierher gelangt sei, wird durch das Datum der zweiten, sogleich zu erwähnenden Thüre, die um 1112 ihr nachgeahmt wurde, widerlegt. Vgl. Cicognara III. 343 und Taf. 7 no. 8—10.

<sup>2)</sup> Vortreffliche Abbildungen dieser Thüre von Camesina in dem Jahrbuch der k. k. Central-Commission Band IV.

die etwa dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörigen Säulen, welche die Kuppel über dem Hauptaltar der Marcuskirche tragen, indem die heiligen Geschichten an ihrem Schaft, in starkem Relief gearbeitet, überhaupt mehr altchristlichen als byzantinischen Styls, und endlich mit lateinischen Inschriften bezeichnet sind.

So sehen wir also auf verschiedenen Stellen das Eindringen byzantinischer Kunst und eine Anerkennung derselben durch die Italiener, zugleich aber auch das Bestreben der Aneignung ihrer Verdienste und der Bildung eigener Kunstschulen. Allerdings trat dies zunächst an solchen Stellen hervor, wo eine stärkere Berührung mit Griechen und griechischer Kunst standfand. Aber es lag in der Natur der Sache, dass das Gefühl der eigenen Verwilderung, das Bestreben nach besseren, geregelteren Formen, das sich bei Desiderius und Leo zeigte, weiter um sich griff und auch auf die inneren Gegenden Italiens Einfluss gewann. Dies um so mehr, da es mit den reformatorischen Bestrebungen der Kirche zusammenhing die unter Gregor VII. den Sieg davon trugen und sich über ganz Italien verbreiteten, und da jener Desiderius als Victor III. Gregor's Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle, Leo selbst Cardinal wurde. Rumohr sieht daher mit Recht schon in dem Mosaik der Tribune von S. Clemente in Rom, dessen Thiere und Blumengewinde sehr an jene Beschreibung von Montecassino erinnern, und das bei der Herstellung der Kirche unter Paschalis II., in den Jahren 1099—1118 entstanden sein muss<sup>1)</sup>, eine Arbeit dieser von jenen Griechen abgeleiteten Schule.

Hieraus erklären sich denn die Spuren byzantinischer Technik und Form, die wir nun durch ganz Italien verbreitet finden. Zu einer ungetheilten Herrschaft gelangte dies fremde Element freilich keinesweges. Es entsprach einem Bedürfnisse, das man empfinden musste, indem es technische Hilfsmittel und Regeln gab, welche die Rohheit und Willkür der Formen mildern konnten. Es fand seine Stütze in dem Geiste der Ordnung, der sich durch die neue hierarchische Schule in der Geistlichkeit, der sich auch in den Städten, aus politischen Rücksichten, geltend machte. Aber es war doch ein zu äusserliches Mittel, es konnte die innere Zerrissenheit und Verwilderung nicht aufheben, es berührte nicht einmal die Stelle, wo der Sinn des Volkes empfänglich war, wo er die Sprache der Form verstanden hätte. In allen Beziehungen war die Bevölkerung des neueren Italiens auf die Entwicklung des individuellen Lebens hingewiesen. Sie bildete noch keine Nation, sondern nur ein Gemisch verschiedener Volksstämme, wo jeder Einzelne noch seinen Ursprung fühlte, jeder seine

<sup>1)</sup> Beschr. Roms III, 1, 578. Abbildung bei Bunsen, die Basiliken des christlichen Roms, Tab. 33.

Zwecke verfolgte, wo die Leichtigkeit des Lebens und die Gunst des milden Himmels die körperlichen und geistigen Kräfte schnell reifte, wo die Ueberreste antiker Civilisation, so schwach sie sein mochten, zu verständiger, kalter Auffassung hinleiteten, während der Reiz zum Genusse zu stark war, um eine grosse Begeisterung für Uebersinnliches aufkommen zu lassen. Im städtischen Leben, im Handel und Gewerbe, in dem Ringen nach persönlicher Freiheit und Macht zeigte sich die Kraft des Volkes, auf eine Regelung der weltlichen Verhältnisse war sie gerichtet. So lange dies praktische Bestreben noch so weit von seinem Ziele war, konnte der Sinn für feinere Genüsse sich nicht regen. Eine Kunst, welche Lebensfülle, Kraft und Anmuth ausgedrückt, welche das Gefühl von dieser Seite berührt hätte, würde dennoch vielleicht schon jetzt Anklang gefunden haben, wie sie sie in der That etwa hundert Jahre später fand; für die starre Würde, die hagere Zierlichkeit der byzantinischen Formen konnte man sich nicht erwärmen, sie nicht einmal, wenn sie durch technische oder kirchliche Rücksichten Eingang fanden, recht verstehen. Unwillkürlich traten daher neben ihnen derbe oder naive Züge in störender und unharmonischer Verbindung hervor, oder es regte sich sogar ein Geist des Widerstrebens, der sich nun um so wilder und unschöner äusserte. Eine grössere Einheit des Styles entstand mithin keinesweges; jene hergebrachte rohe Weise blieb mehr oder weniger neben der strengeren Schule bestehen, und die Werke der nächstfolgenden Zeit, vom Ende des elften bis in die zweite Hälfte des folgenden Jahrhunderts, gehören bald der einen, bald der anderen Richtung an, oder zeigen beide in unverbundener Mischung. Im Wesentlichen war daher eigentlich nichts gewonnen, und diese feineren Künste blieben, während die Architektur schon einen Aufschwung nahm, im Ganzen noch auf derselben niedrigen Stufe.

Auch gingen die Studien des Byzantinischen offenbar nicht sehr weit. In den Miniaturen finden wir wohl Anklänge an einzelne uns als griechisch bekannte Compositionen<sup>1)</sup>, nicht aber Copien ganzer fortlaufender Werke. Selbst den wichtigsten Vorzug der Byzantiner, ihre Farbentechnik, eigneten sich die Italiener nicht in dem Grade wie die Deutschen an, obgleich sie, wie erwähnt, Recepte aus jener Schule aufbewahrten. Ihre Technik blieb fortwährend roh. Der Einfluss des Griechischen bestand daher wohl nur in der Annahme ähnlicher Körperverhältnisse und Zeichnung, beruhte mehr auf einer durch kirchliche Beziehungen vermittelten Geschmacksveränderung, als auf fortgesetztem künstlerischem Verkehr. Ein Exultet aus Agincourt's

<sup>1)</sup> So fand Förster (Beiträge, S. 78) in dem Exultet in Pisa eine Composition der Präsentation im Tempel, welche mit der bei Aginc. Taf. 88 nach einem griechischen Bilde gegebenen augenscheinlich übereinstimmte.

Sammlung (Taf. 53 und 54), das, wie die Namen der darin genannten Personen ergeben, um 1070 und zwar in Benevent, also unfern von Montecassino und von den griechischen Gegenden Unteritaliens, entstand, verräth dennoch keinen speciell byzantinischen Einfluss. Stärker ist er in einer Chronik aus dem Kloster S. Vincenzo am Volturno vom Jahr 1108, obgleich sich darin neben vielem Barbarischen auch freiere Züge des italienischen Sinnes finden. Auch in den Miniaturen des in der Vaticana bewahrten Lobgedichtes auf die Markgräfin Mathildis, das der Priester und Mönch Donizo aus dem Kloster Canossa im Jahre 1115 seiner Gönnerin überreichte (Aginc. Taf. 66), lassen die langgezogenen Figuren, die Gewandbehandlung, die Geräthe, selbst eine gewisse affectirte Zierlichkeit nicht daran zweifeln, dass der Verfasser byzantinische Kunst kannte. Indessen blickt bei den überaus ungeschickt und haltungslos gezeichneten, starren und ausdruckslosen Gestalten doch auch wieder eine Aehnlichkeit mit nordischer Weise, die an den Fürstenhöfen Italiens nicht unbekannt sein konnte, durch.

Wandmalereien, die wir mit einiger Sicherheit in diese Zeit setzen könnten, sind selten. Die in der kleinen Kirche S. Urbano alla Caffarella bei Rom, (ziemlich reiche Compositionen aus der evangelischen Geschichte und den Legenden der Heiligen Urbanus und Laurentius, höchst mangelhaft in der Zeichnung, aber nicht ohne Leben und Ausdruck), tragen in den schlanken Verhältnissen der Gestalten und selbst in der Tracht die Spuren byzantinischen Einflusses. Der Name ihres Malers Bonizzo ist darauf angegeben, nicht aber die Zeit der Stiftung<sup>1)</sup>; sie möchten nicht älter als vom Schlusse des elften Jahrhunderts sein. Aehnlich, doch wohl etwas jünger, sind die Malereien aus dem Leben verschiedener Heiligen, welche aus S. Agnese in Rom in das christliche Museum des Laterans gebracht sind. In den Wandgemälden der Capella del Martirologio in St. Paul vor den Mauern Roms mischen sich Einwirkungen verschiedener Art. Die übermässig schlanken Verhältnisse, das Streben nach einer gewissen Eleganz der Linie und nach Zartheit (das sich namentlich auf dem Hauptbilde in den neben dem Kreuze Christi schwebenden Engeln zeigt) verrathen einen byzantinischen Einfluss, während Tracht und Stellung der anderen Gestalten noch einen Anklang des Antiken oder Altchristlichen

<sup>1)</sup> Mit Recht bezweifelt Rumohr a. a. O. I, S. 277 die Richtigkeit der auf den Copien der barberinischen Bibliothek gegebenen, in ziemlich unglaublicher Weise geschriebenen Jahreszahl 1011, obgleich die Beschr. Roms III, I, 642 sie noch ohne weitere Bemerkung für ächt annimmt. Dagegen geben diese (mit völliger Schonung ihrer alten Umrisse übermalten und sehr wohl kennbaren) Malereien durchaus keine Veranlassung, sie, wie Rumohr will, um das Jahr 1200 zu setzen. Abbildungen bei Aginc. Taf. 94, 95.

geben. Sie werden bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein<sup>1)</sup>.

Bedeutender sind einige Mosaiken römischer Kirchen; das bereits erwähnte in S. Clemente (vor 1118), und die theils an und neben der Tribune, theils am Aeusseren der Vorhalle von S. Maria in Trastevere angebrachten, jene unter dem Pontificat Innocenz II. (um 1140), diese unter dem Eugen's IV. (1145—1153) gefertigt. In den letzten ist selbst die Tracht der klugen und thörichten Jungfrauen, wenn die Gestalten mit Heiligenscheinen und Krügen wirklich diese Bedeutung haben, völlig byzantinisch. In dem ersten ist das byzantinische Element gemildert und giebt den lebensfrischeren Zügen des erwachenden italienischen Geistes nur eine höhere Würde. Hier ist, so viel mir bekannt zum ersten Male, die Verherrlichung der Jungfrau in der Art dargestellt, dass sie mit Christus den reich geschmückten Thron theilt. Die Gewandung, namentlich des Christus, ist wohl verstanden und würdig. Das ganze Bild in seiner Farbenpracht, mit dem zierlichen, zeltartigen Ornamente, das den oberen Theil der Concha ausfüllt, bereitet uns schon auf die grossartigen Gestalten vor, die im dreizehnten Jahrhundert die eigenthümliche italienische Kunst einleiteten, und ist unstreitig das bedeutendste Werk dieser Epoche.

Uebersaus reichhaltigen Inhalts ist das kolossale Mosaik, das im Dome von Torcello bei Venedig die westliche Wand im Inneren in ihrer ganzen Höhe bedeckt. Es stellt, wie auch sonst häufig vorkommt, dem Hinaus-tretenden, der seine Andacht verrichtet hat, die letzten Dinge vor Augen, die er bei der Rückkehr in die Welt zur Warnung vor der Sünde im Gedächtnisse behalten soll. Oben im Giebelfelde der Wand sehen wir die Kreuzigung; dann Christus zur Unterwelt herabsteigend, mit gewaltigem Schritte die Pforten der Hölle zertrümmernd, Satan zu seinen Füssen, rings umher die Patriarchen des alten Bundes. Darauf das jüngste Gericht, in mehreren Abtheilungen; zuerst Christus in der Glorie als Welt-richter, von der Jungfrau und Johannes, so wie von den Aposteln umgeben; unter ihm auf einem Altar das Buch mit sieben Siegeln, daneben posaunenblasende Engel. Dann die Auferstehung; Erde und Meer geben ihre Todten heraus. Darauf die Scheidung der Gerechten und Ungerechten, der Engel mit der Wagschale, Engel und Teufel (diese als kleine schwarze Gestalten dargestellt), die Seligen und Verdammten empfangend. Endlich das Brustbild der fürbittenden Jungfrau und zu ihren Seiten theils das

<sup>1)</sup> Die roh ausgeführten Malereien, mit denen die Kirche von S. Pietro in Grado auf dem Wege von Pisa nach Livorno ausgestattet ist, sind durch Uebermalung ent-stellt, und scheinen eher dem 13. Jahrh. als dieser Frühzeit anzugehören. Vgl. Ru-mohr I. 345 und Förster Beiträge S. 85. und Gesch. d. ital Kunst I. 327.

Paradies, dessen Pforte Petrus nebst einem Engel bewacht, und in dessen Innerem die kolossale Gestalt Abrahams, die Seligen in Kindergestalt in seinem Schoosse haltend, sitzt, theils die Hölle, wo die Verdammten durch Feuer und Schlangen gequält werden. Die grösseren Inschriften sind lateinisch, doch finden sich bei einzelnen Gestalten auch griechische Beischriften und die Tracht, namentlich der Erzengel, welche wie eine Ehrenwache zur Seite des Herabsteigens zur Unterwelt aufgestellt sind, ist entschieden byzantinisch. Auch unterscheidet sich der Styl des Werkes sehr wesentlich von dem des gegenüberstehenden musivischen Bildes in der Chornische. Dieses, die Jungfrau mit dem Kinde zwischen mehreren Heiligen und die zwölf Apostel darstellend, hat noch Anklänge an die einfache Haltung des altchristlichen Styles; hier dagegen sind die Gestalten und Gesichtszüge länglicher, die Bewegungen heftiger, die Gewänder schon mehr mit Falten überladen, die Motive künstlicher und conventioneller geworden. Der Dom zu Torcello hat im Jahre 1008 eine durchgreifende Herstellung erhalten. Jenes Mosaik der Apsis wird daher erst um diese Zeit, wenn auch vielleicht mit Benutzung älterer Fragmente, ausgeführt, das grosse westliche Mosaik dagegen erst am Anfange des 12. Jahrhunderts, unter dem Einflusse einer andern künstlerischen Strömung entstanden sein, die ohne Zweifel mit dem fortgeschrittenen Ausbau der Marcuskirche zusammenhing.

Ausserhalb Roms und der venetianischen Inseln wüsste ich nichts Aehnliches aus dieser Zeit aufzuweisen. Ein musivisches Bild an der Façade von S. Frediano in Lucca, das dem zwölften Jahrhundert anzugehören scheint, ist einfacher, freier von den Spuren byzantinischen Einflusses, aber auch sehr viel roher.

Tafelbilder sind noch seltener. Das einzige sicher datirte aus dieser Zeit ist ein Crucifix mit Momenten aus der Passionsgeschichte in kleinen Bildern am Stamme des Kreuzes im Dome von Sarzana, dessen unverdächtige Inschrift den Namen des Malers Guillelmus und die Jahreszahl 1138 enthält<sup>1)</sup>. Es sind lange Gestalten, hager und mit geringer Modellirung, jedoch ohne die specifische Gewandung und Farbenbehandlung der griechischen Schule. Ohne Zweifel sind viele Tafelbilder dieser Zeit untergegangen oder übermalt, indessen kann es auch sein, dass gerade in diesem Kunstzweige, dessen byzantinische Arbeiten häufig in den Handel kamen, die einheimische Kunst weniger Uebung erlangte.

Sculpturen aus dem elften Jahrhundert können wir kaum aufweisen. Vielleicht wird das Stück eines Frieses, das jetzt im Campo santo von

<sup>1)</sup> Abbildung bei Rosini im Atlas Taf. A. Vgl. den Text Vol. II, S. 295. Anno milleno centeno terque deno octavo pinxit Guillelmus et haec metra finxit.

Pisa aufgestellt ist, und auf welchem ein gewisser Bonus Amicus den Heiland mit den Zeichen der Evangelisten und einem David unendlich roh darstellte, noch diesem Jahrhundert angehören<sup>1)</sup>.

Besser können wir den Zustand der Sculptur an den Bauten beobachten, die seit dem Beginn des zwölften Jahrhunderts im nördlichen Italien entstanden. Hier fehlt überall jede Spur griechischen Einflusses, sei es, dass er sich überhaupt auf die Sculptur oder auf diese Gegenden nicht erstreckte, oder dass ihm die freie Selbstthätigkeit der Steinarbeiter, die sich in diesen Bauschulen bildete, zurückwies. Vielleicht stand ihm sogar ein nordischer Einfluss, vermittelt durch eben diese, aus den Alpenthälern oder gar aus Deutschland stammenden Arbeiter, entgegen<sup>2)</sup>. Bei einigen mehr ornamentalen Sculpturen, z. B. an S. Michele in Pavia, scheint in der That ein solcher stattgefunden zu haben; wir sehen darin die architektonische Regelung des Plastischen, die Neigung zu schlanken Formen und gedrängten Linien, welche sich in Deutschland und Frankreich entwickelte. Von den meisten anderen Arbeiten dieser Art gilt dies nicht. Ihre kurzen, breiten, vollen Gestalten, der derbe, naturalistische Ausdruck, die naiven Züge entsprechen keineswegs der an Manier anstreichenden, steifen Haltung, die aus der Unterwerfung des Plastischen unter die architektonische Regel des Nordens entstand, sondern den breiten, leeren Formen der italienischen Baukunst. Zu den ältesten dieser Sculpturen gehören die Darstellungen aus dem alten Testamente an der Façade der Kathedrale zu Modena<sup>3)</sup>, als deren Bildner ein gewisser Wiligelmus unbekanntes Vaterlandes genannt wird, und die, da der Bau des Domes 1099 begonnen wurde, in das erste Viertel des zwölften Jahrhunderts fallen werden. Die Zeichnung ist sehr formlos und unbeholfen, aber mit einem sichtbaren Bestreben nach Ausdruck und Wirkung. Sehr ähnlich sind die Reliefs aus dem alten und neuen Testamente nebst den Darstellungen des Monatskreises, der Sage vom Theoderich u. a. an der Façade von S. Zeno in Verona<sup>4)</sup>, und wiederum die um 1135 voll-

<sup>1)</sup> Opus quod videtis Bonus Amicus fecit. Pro eo orate. Ohne Andeutung des Jahres.

<sup>2)</sup> Die Geschichte der italienischen Sculptur dieser Zeit ist weniger bearbeitet, als die der Malerei, da Cicognara hier unbrauchbar ist, indem er seine ziemlich dürftigen Notizen über die Plastik vom elften bis vierzehnten Jahrhundert bunt durcheinander wirft (Lib. III, cap. 2).

<sup>3)</sup> Abbildungen bei Cicognara Taf. 7, No. 14, und bei Aginc. Sculpt. Taf. 21, No. 6. — Inter sculptores quanto sis dignus honore Claret sculptura nunc Wiligelme tua. Vgl. Cicognara a. a. O. III, 109. Aus dem auf dem Steine abbrevirten Worte: Claret hat man irrig einen Zunamen machen wollen.

<sup>4)</sup> Salvete in aeternum qui sculpsit ista Guillelmus. (Sic!) — Hic exempla traheant laudes Nicolai. — An der Lunette:

endeten an der des Domes zu Ferrara<sup>1)</sup>. Hier wird der Bildner Nicolaus genannt, und an S. Zeno geben die Inschriften die Künstlernamen Nicolaus und wiederum, wie in Modena, Wilhelm (hier jedoch Guillelmus geschrieben). Sollte man hier eine Identität der Personen annehmen dürfen, was der Zeit nach allerdings möglich und bei der Aehnlichkeit des Styles nicht unwahrscheinlich ist, und überdies rücksichts des Nicolaus durch die Wiederholung der, seinen Namen enthaltenden Phrase in Verona und in Ferrara auffallend unterstützt wird<sup>2)</sup>, so würde dies darauf hindeuten, dass diese Kunstrichtung hier noch nicht sehr verbreitet gewesen sei. Jedenfalls aber zeigt die Uebereinstimmung des Architektonischen und des Plastischen an diesen Façaden einen engen Schulzusammenhang, und zwar in beiden Künsten, und eine gemeinschaftliche Richtung auf eine neue, freilich noch nicht klar gedachte Form, welche die altchristlichen Typen verliess und von byzantinischer Weise unberührt blieb.

Nicht ganz so frei war sie vielleicht von nordischen Einflüssen. Wir sprachen schon oben (S. 452) von jenen grossen, kreisförmigen Fenstern an der Façade der lombardischen Kirchen und von der denselben beigelegten Bedeutung des Glücksrades. In S. Zeno zu Verona wird nun dieser Gedanke in ausführlichen, diesem Fenster beigeschriebenen Versen ausgesprochen und demnächst das Fenster selbst in einer im Inneren der Kirche befindlichen Inschrift, welche den Bildner desselben, Briolotus, mit überschwenglichem Lobe preist<sup>3)</sup>, ausdrücklich als „rota fortunae“ benannt.

Artificem gnarum qui sculperit hec Nicolaum  
Omnes laudemus Christum Dominumque rogemus  
Celorum regnum tibi donet ut ipse supernum.

Vgl. Abbildungen und Inschriften bei Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone.

<sup>1)</sup> Anno milleno centeno ter quoque deno  
Quinque superlatis struitur domus hec pietatis.  
Artificem gnarum qui sculpserit hec Nicolaum  
Huc concurrentes laudent per secula gentes.

<sup>2)</sup> Die Uebereinstimmung des ersten Verses mit dem dritten in den beiden vorstehend angeführten Inschriften ist um so bedeutungsvoller, als die Abweichung der folgenden Verse sich dadurch erklärt, dass die Ferrareser Inschrift nur noch einen zweiten Vers brauchen konnte, die Veroneser aber die Aufgabe hatte, einen grösseren Raum zu füllen. Dies zur Bestätigung der schon von Kugler (K.-G. N. Ausg. S. 522) geäusserten Vermuthung über die Identität des Urhebers beider Werke. Die Annahme, dass Nicolaus aus Ficarolo sei, ist eine unbegründete Hypothese des Ferraresen Barufaldo (Cicognara IV, 417).

<sup>3)</sup> Quisque Briolotum laudet quia dona meretur u. s. w. Er wird (wenn, wie es scheint, die ganze lange und durch Abbrüviaturen und Sprachfehler dunkle Inschrift auf ihn zu beziehen ist) darin sublimis und ein Verendus homo nimium quem fama decorat genannt. Orti Manara a. a. O. S. 17.

Aus dieser wiederholten Erwähnung kann man schliessen, dass der Gedanke, dem Rundfenster die Bedeutung des Glücksrades beizulegen, der am Münster zu Basel ungefähr gleichzeitig und in reicherer Ausbildung vorkommt, in Italien noch den Reiz der Neuheit hatte, und dass er, der überhaupt mehr der scholastischen Auffassung des Nordens entspricht, von dorthier eingeführt war. Ich habe schon erwähnt, dass auch sonst die Darstellungen der architektonischen und der freieren Plastik an diesen Bauten nach dem Norden hinweisen. Allein jedenfalls war dieser Einfluss in Beziehung auf plastische Formbildung viel geringer, als in baulicher Beziehung. Während die nordische Plastik der Architektur untergeordnet war, ging die italienische ihren eigenen Weg und suchte unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen. Sie that dies zwar noch in sehr unbeholfener, unklarer Weise, um so unbeholfener, weil ihr die Leitung der architektonischen Regel abging, weil ihre Gestalten mit den antikischen Ornamenten, die man noch beibehielt, nicht übereinstimmten, aber sie wurde auch so von ihren Zeitgenossen verstanden und mit Jubel begrüsst.

Ein deutlicher Beweis für diese schon jetzt beginnende Würdigung der Kunst sind die wortreichen Inschriften, mit denen diese Monumente, in bedeutungsvollem Gegensatze gegen das Schweigen der nordischen Kunst<sup>1)</sup>, bedeckt sind. Ihre Ruhmredigkeit kann uns kindisch vorkommen; wir lächeln, wenn die Urheber dieser, plumpen, unausgebildeten Gestalten mit Daedalus verglichen<sup>2)</sup>, wenn von ihrem allzugrossen Ruhme gesprochen, wenn verheissen wird, dass die Völker sie durch alle Jahrhunderte loben sollen. Wir dürfen desshalb aber nicht die Anmaassung der Künstler anklagen; allerdings liebten diese schon jetzt, ihre Namen auf ihren Werken zu verewigen, aber wo sie es selbst thaten, auf den Bildern, geschah es in bescheidener Form, etwa um sich der Fürbitte der Beschauer oder der Gnade Christi zu empfehlen. Es hing eher mit der Selbstzufriedenheit der Vorsteher des Baues zusammen, welche der Dankbarkeit ihrer Mitbürger einen Fingerzeig geben wollten. Aber es lässt

<sup>1)</sup> Künstlernamen kommen auch in unseren Bauten vor, aber sehr selten lobende und auch dann mässig gehaltene, wie z. B. im Kloster Neuwerk in Goslar, wo die auf dem Spruchzettel eines Engels befindliche, in ihrem vorderen Theile nicht lesbare Inschrift mit den Worten schliesst: vide, laudando viro lapicide.

<sup>2)</sup> Nicht bloss der Urheber der gewaltig rohen Sculpturen an der Porta romana zu Mailand, Anselmus, wird, wie sogleich zu erwähnen „alter Daedalus“ genannt (Millin, Lombardie, d. Uebers. I, 119, und v. d. Hagen, Briefe, I, 294), sondern auch Busketus am Dome zu Pisa (Cicognara II, 93) mit diesem mythischen Künstler verglichen und über ihn gestellt, weil dieser nur in dem dunklen Labyrinth, jener in einem glänzenden Tempel seinen Ruhm habe. Es ist charakteristisch für den schülerhaften Zustand der Kunstkenntniss und die damit verbundene Neigung zu Beziehungen auf das Alterthum, dass gerade dieser Name wiederholt gebraucht wurde.

doch darauf schliessen, dass der Sinn für die Bedeutung der Kunst schon mehr verbreitet war, und dass die neue Richtung der Plastik Anklang fand.

Weitere Fortschritte machte die Sculptur freilich zunächst noch nicht. Wir finden sie in Mailand dreissig oder vierzig Jahre später in derselben, ja, fast in vermehrter Rohheit, und zwar dies an einem Werke, das den Ruhm der Stadt verherrlichen sollte, an der Porta romana (1167—1171), welche nach der Herstellung der durch Kaiser Friedrich zerstörten Stadt in der neuerbauten Stadtmauer angebracht und mit Reliefs verziert wurde, welche den glücklichen Einzug der Bürger und ihrer Bundesgenossen darstellten. Dies wird denn auch in langen Versen erklärt, der Baumeister, Girardus de Castianego, die mit der Aufsicht über den Bau betrauten Beamten werden genannt, der Bildner Anselmus wird wieder als zweiter Daedalus gepriesen. Aber die Reliefs selbst sind von äusserster Rohheit und Formlosigkeit, in Gedanken und Absicht sogar weit unter den Reliefs jener vorhergenannten Kirchen<sup>1)</sup>.

Auch in Toscana war die Plastik, ungeachtet der grösseren Uebung in Marmorarbeiten und der feineren Ornamentik, nicht weiter vorgeschritten; sie war vielleicht etwas regelmässiger, etwas mehr von architektonischen Rücksichten geleitet, aber dafür weniger naiv und ausdrucksvoll, und in der Zeichnung der Gestalten nicht einsichtiger. Das Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, auf dem sich der Meister Robert nennt, und welches vielleicht vom Jahr 1151 ist<sup>2)</sup>, hat noch unendlich rohe Arbeit, ungeschlachte Köpfe und Hände, die Gewandung mit Falten überladen. Nicht viel besser ist die Arbeit des Gruamons, der am Architrav von S. Andrea in Pistoja mit seinem Bruder Adeodatus eine Anbetung der Könige ausführte und hier, so wie an einem anderen Bildwerke, an S. Giovanni fuor civitas daselbst, das Prädicat Magister bonus erhielt, das sich auch bei anderen Künstlern dieser Gegend findet,

<sup>1)</sup> Abbildungen in Giulini's Memorie di Milano VI, 397 ff., und einige bei Aginc. Sculpt. Taf. 26, No. 25—27.

<sup>2)</sup> Rumohr I, 262. Förster Beiträge S. 10. giebt ein Fac-simile der Inschrift, nach welchem dieselbe die Worte: CLI Robertus Magister . . . enthält. Der Name ist allerdings auch jetzt noch deutlich, die Jahreszahl im Originale zu erkennen, ist mir bei sorgfältiger Prüfung der sehr verwischten Züge nicht möglich gewesen. Auch ist ein so nacktes Hinstellen der Jahreszahl sehr unwahrscheinlich. Die Reliefs sind bei einer Reparatur in unrichtige Stellung gebracht. Man erkennt darunter 1) den Durchgang durch das rothe Meer, 2) Moses die Gesetzestafeln empfangend, 3) die Geburt Christi, 4) St. Michael, den Satan besiegend, der als Drache am Boden liegt. Das Erste ist bekanntlich ein oft gebrachtes Symbol der Taufe, der Inhalt des Ganzen aber ungefähr der, dass die Taufe auf den Namen Christi die Tilgung der im Gesetze gerügten Sünde gewähre.

und zuweilen einen Beinamen gebildet zu haben scheint<sup>1)</sup>. Seine Weise ist geordneter und ruhiger, als die jener Meister von Modena und Verona, aber auch steifer und leerer, seine Figuren sind kaum besser gezeichnet. Geringer noch ist jener Biduinus, von dem in S. Casciano, unfern Pisa, ein Relief mit der Erweckung des Lazarus und dem Einzuge Christi herrührt. Obgleich es schon von 1180 ist und das Verfahren des Meisters in der Inschrift als ein gelehrtes gepriesen wird (*docte peregit*), ist die Arbeit unendlich roh und zugleich steif. Die Apostel, welche dem Herrn in militärischer Ordnung folgen, sind einer das treue Abbild des andern; wie Säcke liegen, wie Förster beschreibt, die Gewänder um den Leib, die Falten ziehen sich wurmartig und parallel über die eingenähte Gestalt, deren Theile und Bewegung sie nothdürftig bezeichnen. Etwas besser, doch immer noch sehr steif und unbedeutend, sind die Reliefs desselben Meisters über der Thüre von S. Salvatore (jetzt S. Carità) in Lucca, anscheinend die Legende des heiligen Nicolaus darstellend<sup>2)</sup>. Auch die Reliefs einer aus der abgetragenen Kirche S. Piero Scheraggio in Florenz nach der vorstädtischen Kirche S. Leonardo daselbst gebrachten Kanzel sind noch sehr roh, aber sie zeugen von Gedanken und Empfindung und übertreffen im Stylgefühl jene lombardischen Sculpturen. Sie werden daher jedenfalls erst am Ende dieser Epoche entstanden sein<sup>3)</sup>. Wir sehen also um diese Zeit die Plastik noch auf einer sehr niederen Stufe.

Arbeiten in Erz sind hier seltener. Das einzige, mit Sicherheit dieser Epoche angehörige Werk in Toscana ist eine Thüre am südlichen Kreuzschiffe des Domes zu Pisa, vielleicht vom Anfange des zwölften Jahrhunderts. Sie enthält innerhalb einer schlichten und kräftigen, aber etwas schwerfälligen Einrahmung Reliefbilder aus dem Leben Christi. Die Compositionen sind figurenreich und verständlich angeordnet, aber ohne lebendige Bewegung, die Gestalten länglich und steif, aber ohne Seelenausdruck. Das Ganze ist keinesweges so hässlich und wild, wie jene oben erwähnte Thür von S. Zeno in Verona, aber es ist doch noch stumpf und geistlos, ohne feineres Gefühl. Man hat die Arbeit dem Pisaner Bonannus zuschreiben wollen<sup>4)</sup>, von dem wir wissen, dass er im Jahre 1180 eine

<sup>1)</sup> Vasari hat das Wort für einen Namen gehalten. Vgl. darüber Cicognara III, 129 und Rumohr I, 256. S. den Fries von S. Andrea bei Aginc. Sc. T. 27.

<sup>2)</sup> Förster S. 8 und Rumohr I, 261.

<sup>3)</sup> Rumohr I, 252 (der sie ausführlicher beschreibt) will sie dem elften Jahrhundert vindiciren, Förster a. a. O. 12 setzt sie in die zweite Hälfte des zwölften, und weist eine Aehnlichkeit der von ihm mitgetheilten Kreuzabnahme mit der Darstellung desselben Gegenstandes durch Nicolo Pisano am Dome zu Lucca nach. Diese Aehnlichkeit schliesst aber die frühere Entstehung nicht aus, auf welche die grosse Verschiedenheit des künstlerischen Werthes schliessen lässt.

<sup>4)</sup> So noch Cicognara II, 101, während Serradifalco (*Del duomo di Monreale etc.*

Thüre für die Façade dieses Domes gegossen hat, die aber bei dem Brande des Jahres 1596 untergegangen ist, und von dem eine andere, von 1186 datirte Thüre noch jetzt in Monreale bei Palermo existirt. Indessen soll diese letzte weniger unvollkommen sein, als die jetzt in Pisa befindliche, auch spricht die Baugeschichte dieses Domes dafür, dass diese am Kreuzschiffe befindliche Thüre bald nach der Vollendung dieses Theiles der Kirche und mithin lange vor der Zeit der uns bekannten Arbeiten des Bonannus entstanden ist. Auch wenn man nach jener Thüre in Monreale urtheilt, erscheint er indessen, obgleich er berühmt genug war, um in Sicilien zu concurriren, noch keinesweges als ein bedeutender Künstler.

Nicht viel besser ist endlich der Styl auf dem in Silber getriebenen Antependium, welches Papst Coelestin II. in den Jahren 1143 oder 1144 im Dome zu Città di Castello stiftete, nur dass hier ein grösserer Einfluss des byzantinischen Styles, aber auch mit aller Trockenheit desselben, wahrzunehmen ist<sup>1)</sup>.

Es ist ausser Zweifel, dass die darstellenden Künste in dieser Epoche in Italien auf einer niedrigeren Stufe stehen als in Deutschland und Frankreich, und es ist wichtig, sich über die Ursachen dieser Erscheinung aufzuklären. Es genügt nicht, auf die politischen Verhältnisse hinzuweisen; Deutschland war seit dem Tode Heinrich's III., bald nach der Mitte des elften Jahrhunderts von seiner Höhe gesunken und durch Parteikämpfe geschwächt und zerrissen; Frankreich war noch nicht geeinet und besonders der Süden, wo die Kunst sich hob, war leidenschaftlich aufgeregt und beunruhigt. Italien dagegen begann sich zu heben: der Gegensatz der germanischen und romanischen Bevölkerung verschwand allmählig, die zahlreichen Städte, in deren Mauern sich stets Ueberreste antiker Bildung und Wohlhabenheit erhalten hatten, ermuthigten sich zu neuem Selbstgefühl. Sie hatten Mittel und Musse zu grossartigen kirchlichen Bauten und unterliessen nicht, diese mit plastischen Werken schmücken zu lassen. Wenn dann diese so plump und geistlos ausfielen, wie es wirklich der Fall ist, und dennoch von den Stiftern in so pomphaften Worten gepriesen wurden, so kann die Ursache nicht in politischen Hinderungen, sondern nur in einem geistigen Mangel liegen. Auch zeigt sich bei näherer Betrachtung sehr bald, worin derselbe besteht. In Be-

Appendice, p. 62) und Rosini (St. d. P. Lib. I, c. 3) widersprechen. Die freilich sehr unzuverlässigen Abbildungen der Thüre von Monreale, welche Serradifalco, Tab. IV, und Rosini geben, scheinen in der That auf einen mehr entwickelten Styl hinzudeuten, als jene in Pisa erhaltene Thüre zeigt. Auch ist der Grund, dass Bonannus auf jene beiden Thüren seinen Namen setzte und sich hier keine Inschrift findet, keinesweges unerheblich.

<sup>1)</sup> Agincourt Sc. Taf. XXI.

ziehung auf das Verhältniss der Kunst zur Natur haben sich beide, die Künstler des Nordens und die italienischen, nichts vorzuwerfen; von der Schönheit der natürlichen Gestalt, ja selbst von der Nothwendigkeit, ihre Bildung zu studiren, haben sie beide noch keine Ahnung; grobe Fehler der Zeichnung, hässliche Verzerrungen kommen daher hier wie da, selbst in den grössesten, mit einem Aufwande technischer Arbeit hergestellten Werken fast beständig vor. Allein diese Fehler haben einen verschiedenen Charakter. In den italienischen Werken verrathen sie nichts als Gleichgültigkeit und Rohheit. Da ist keine Spur von einer künstlerischen Absicht, keine Regung der Phantasie, und das überschwengliche Lob, welches dem Meister in den beigeschriebenen schwülstigen Versen ertheilt wird, beweist deutlich, dass auch das Publikum nichts Besseres verlangte. Die Kunst kann nur da gedeihen, wo neue Gedanken und Gefühle sich durcharbeiten, denen sie Ausdruck zu leihen vermag. Davon war in Italien noch keine Spur. Die Jahrhunderte lang fortgesetzte, ermüdende Wiederholung der immer mehr entarteten antiken Formen hatte den Sinn so abgestumpft, dass man zwar die äussere Uebung der Kunst gewohnheitsmässig, gleichsam als ererbtes Recht forderte, aber ihr kein geistiges Bedürfniss entgegenbrachte. In den nordischen Werken sind vielleicht noch auffallendere Unrichtigkeiten, noch grellere Missverständnisse gewisser aus der antiken Kunst überlieferter Formen. Aber wir erkennen darin, im Gegensatze gegen die stumpfe Selbstzufriedenheit der Italiener, Leben und Bewegung, geistige Elemente, die nach einer Aeusserung ringen, eine rüstige, jugendliche Thätigkeit der Phantasie. Nach den ersten, fast spielenden Regungen des germanischen Formensinnes in der kalligraphischen Ornamentik der karolingischen Zeit war sie jetzt mit den ernsteren Aufgaben der Architektur beschäftigt. Zugleich aber und ehe diese so weit herangereift war, um plastischen Schmuck zu erzeugen und in das Verständniss der organischen Form einzuführen, forderte das Bedürfniss der christlichen Frömmigkeit die Fortsetzung der aus alchristlicher Zeit stammenden bildnerischen Thätigkeit. Das war denn eine verfrühete Aufgabe; es blieb nichts übrig als in die rohe, fast kindische Zeichnung der karolingischen Figuren den tieferen Ausdruck hineinzulegen, den die jetzige Zeit verlangte, was denn zum Theil schreiende Missverhältnisse hervorbrachte. Aber wo nur eine mässige natürliche Begabung des Ausführenden zu Hülfe kommt, erkennen wir, dass auch die auffallendsten Verzeichnungen instinctmässig gewählte Ausdrucksmittel sind, die der bereitwillig entgegenkommenden Phantasie des Volkes ein Verständniss eröffneten. Die unverhältnissmässige Grösse der Augen, Hände und Füsse, die unbeholfen heftigen, unmöglichen Bewegungen sind allerdings eine Folge der Nichtbeachtung der Natur, zugleich aber auch des Wunsches, die Motive der

handelnden Personen und die dramatische Bedeutung des Moments recht eindringlich zu betonen<sup>1)</sup>. Auf die Länge aber konnte dies weder dem religiösen Bedürfnisse, noch dem ästhetischen Gefühle vollkommen genügen. Jenes forderte wenigstens für die heiligen Gestalten eine grössere Ruhe und Würde; dieses war an Symmetrie, an klare Gegensätze und Verhältnisse, an Harmonie der Linien gewöhnt. Daher denn eine veränderte Behandlung, die sich an altchristliche Vorbilder anschloss, zugleich aber den Einfluss der Architektur, als der vorherrschenden Kunst, durch eine geometrische Strenge und die Hinneigung zum Geradlinigen und Parallelen verrieth. An Naturstudien, an die Nothwendigkeit, den Organismus der menschlichen Gestalt näher kennen zu lernen, dachte Niemand. Eine Zeit, die überall Eingriffe überirdischer Mächte zu sehen glaubte, deren Anschauungen ganz in dem schroffen Gegensatze des Himmlischen und Irdischen wurzelten, konnte sich auch in der Kunst nicht in den Grenzen physischer Gesetzlichkeit, in dem Alltagslaufe der Natur halten. Eher entsprach ihr das willkürliche Eingreifen der Phantasie, die sich denn auch im Gegensatze, aber auch unter dem Schutze jener geometrischen Strenge, lustig bewegte und nicht unterliess, auch Seitenblicke auf die Natur zu werfen. In der Ornamentik der Manuscripte, in den Rankengewinden der Architektur werden die Linien allmähig voller und nehmen mehr und mehr die Gestalt stylisirter Pflanzen an, unter die sich auch wohl Figuren mischen. Humoristische Gestalten, von bald anmuthigem, bald täpischen Charakter mehren sich auf den Rändern der Bücher und werden selbst von den Steinmetzen an unscheinbaren Stellen der Kirchen angebracht. Daneben finden wir dann auch in den historischen Miniaturbildern oft den Versuch des Eingehens auf feinere psychologische Motive, zwar noch schüchtern und mit einer gewissen Befangenheit, aber gerade dadurch in anmuthiger, jugendlich naiver Weise. Während dessen war dann aber die Architektur so weit gediehen, dass sie plastischen Schmuck in grösseren Dimensionen forderte und somit der Kunst eine neue und schwere Aufgabe stellte, in gewissem Sinne die Lösung eines Widerspruches. Denn es kam darauf an, die Gestalten in mindestens natürlicher Grösse und in körperlicher Rundung, also in einer Weise darzustellen, welche den Vergleich mit der Natur herausforderte, und zugleich sie den architektonischen Linien, also einem der menschlichen Natur fremden Gesetze zu unterwerfen. Die Schwäche des Naturgefühls und die Stärke des architektonischen Sinnes erleichterten indessen eine Annäherung und vorläufige Lösung dieser Aufgabe, welche der erregten Phantasie des gläubigen Volkes das Bild der durch das Gesetz der Kirche gebändigten

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. das oben S. 633 erwähnte Manuscript aus Prüm.

und geheiligten Welt und des Eingreifens höherer Mächte in die Wirklichkeit gewährte und sie mit Ehrfurcht und heiligem Schrecken erfüllte, die Künstler aber zur Bereicherung ihrer Kunstsprache und zur näheren Betrachtung der Natur anleitete.

---

Neuntes Kapitel.

### Die byzantinische Frage.

Unzweifelhaft ging die Kunst dieser Epoche von der römischen und altchristlichen aus, zweifelhaft und bestritten ist es dagegen, ob und in welchem Maasse sie auch von der byzantinischen Kunst, die allerdings aus derselben Wurzel erwachsen, indessen bereits eigenthümlich gestaltet oder erstarrt war, geleitet wurde. Bekanntlich hat man eine Zeitlang diesen Einfluss für so gross gehalten, dass man die gesammte abendländische Kunst dieser Epoche mit der byzantinischen zusammenwerfen, sie nach dieser benennen zu dürfen glaubte. Seitdem man sowohl unsere einheimische als jene morgenländische Kunst und ihre Verschiedenheit besser kennen gelernt hat, wird dies zwar nicht mehr in solcher Ausdehnung behauptet, indessen ist man dennoch nicht völlig darüber einig, ob und in welchem Umfange ein Einfluss von Byzanz auf die abendländische Kunst stattgefunden hat, und es giebt noch Viele, welche ihm eine grosse Bedeutung beizulegen geneigt sind. Es scheint daher angemessen, diese Frage, zu deren Beantwortung sich uns bisher nur einzelne Beiträge darboten, die aber alle Länder und alle Kunstzweige berührt, hier selbstständig und im Zusammenhange zu betrachten.

Zunächst wird man sich dabei vergegenwärtigen müssen, in wie weit der Verkehr, der, überhaupt und abgesehen von der Kunst, zwischen dem byzantinischen Reiche und dem Abendlande stattfand, uns berechtigt oder nöthigt, einen künstlerischen Einfluss anzunehmen. Die bleibende Anerkennung und Nachahmung einer ausländischen Kunst findet sich immer nur da, wo man dem Volke, dem sie angehört, auch sonst eine geistige Ueberlegenheit zugesteht. Die Griechen des Alterthums waren den Römern, die Italiener und Franzosen des sechszehnten und achtzehnten Jahrhunderts den anderen abendländischen Nationen nicht bloss in der Kunst, sondern zugleich auch in der Literatur, in Sitten und Gebräuchen Vorbilder. Jedenfalls aber setzt eine solche Aufnahme des Fremden einen lebendigen internationalen Verkehr voraus. Der des Abendlandes mit dem byzantinischen Reiche war stets ein sehr schwacher. Im Anfange des Mittelalters