



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

B. Bildende Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

von Dänemark aus Christenthum und Dienstbarkeit empfangen, Pommern stand, um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, ebenfalls in abhängigem Verhältnisse zu Dänemark, so dass jene Erscheinungen einen natürlichen Begleiter der Zeitumstände bilden.¹

Es ist bekannt, dass bereits seit dem zehnten Jahrhundert, lange vorher, ehe Columbus seine folgenreiche Entdeckungsreise antrat, die kühnen Seefahrer des europäischen Nordens nach den Inseln und Küstenländern von Nord-Amerika hinübergeschifft waren und dort Niederlassungen gegründet hatten. Die jüngsten historischen Forschungen haben sich diesem alten, nachmals vergessenen Verkehr zwischen beiden Welttheilen mit grossem Interesse zugewandt und zahlreiche Urkunden über denselben ans Licht gefördert. Auch künstlerische Zeugnisse sind bereits bekannt geworden. So hat man in Grönland die Ruinen dreier Rundgebäude entdeckt, die, aus dem früheren Mittelalter herrührend, vermuthlich zu dem Zwecke der Baptisterien erbaut waren, zwei davon in der Nähe der Kirchen von Igalikko und Kakortok belegen. Merkwürdiger jedoch als diese ist ein andrer Baurest, der zu New-Port auf Rhode-Island (an der Küste der nordamerikanischen Freistaaten) noch gegenwärtig aufrecht steht; es ist ein Rundbau von 23 Fuss Durchmesser, getragen von acht schweren Rundpfeilern mit roher Deckplatte, über denen sich Halbkreisbögen wölben. Auch dies Gebäude war ohne Zweifel ein Baptisterium; von dem niedrigeren Umgange, der dasselbe vermuthlich umgab, ist indess keine Spur mehr vorhanden. Man meint, dasselbe sei von Bischof Erik, der im J. 1121 nach „Vinland“ zog, seine Landsleute zu bekehren und die schon bekehrten im Glauben zu stärken, errichtet worden.² Das Denkmal, das unverkennbar, ob auch in roher Form, das Gepräge des europäischen romanischen Styles trägt, bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu jenen urthümlichen Monumenten im fernerer Süden des Welttheiles, unter denen es gleichwohl manche Altersgenossen zu zählen scheint.

B. BILDENDE KUNST.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die bildende Kunst des romanischen Styles liegt uns eine ungleich weniger umfassende Kunde vor als über die Architektur, sowohl was das Verhältniss ihrer Ausbreitung im Allgemeinen, als

¹ Näheres über die genannten Gebäude s. in meiner Pommerschen Kunstgeschichte. — Noch in beträchtlich später Zeit und bei einer, keineswegs geschmacklosen Behandlung wiederholt sich jene Kapitälform an mittelalterlich pommerschen Bauwerken.

² Jahresbericht der k. Gesellschaft für nord. Alterthumskunde, 1840.

was die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an ihren Werken ersichtlich werden, anbetrifft. Dieser Mangel erklärt sich, wenigstens zum Theil, dadurch, dass sie langsamer und später als die Architektur sich zu einiger Bedeutung entwickelt hat und dass zugleich von ihren Werken beträchtlich mehr untergegangen ist. Zum grossen Theil ist es aber auch das noch allzu geringe historische Interesse, was solchen Mangel verschuldet hat; denn nicht blos die, auf das Auge noch weniger erfreulich wirkenden Werke, auch die bedeutendsten und grossartigsten des in Rede stehenden Styles, die wir bis jetzt kennen, sind häufig nur durch zufällige Entdeckung bekannt geworden. Gleichwohl scheint es, dass wir wenigstens für den allgemeinen Gang und für die gegenseitigen Verhältnisse der Entwicklung eine zureichende Anschauung haben.

Es ist bei der Betrachtung der altchristlichen Kunst bemerkt worden, wie dort am Schlusse der Periode viel mehr das Wohlgefallen an prächtigem und äusserlich werthvollem Material, als das Streben nach geistreicher und irgendwie lebenvoller Durchbildung vorherrschte; wie im Gegentheil die occidentalische Kunst in eine tiefe Barbarei versunken war und nur bei den Byzantinern sich, ob auch nur traditionell, ein grösserer oder geringerer Gedankenreichtum und technischer Geschmack erhalten hatten. Das waren die Verhältnisse, als das neue Leben unter den occidentalischen Völkern zu erwachen begann. Natürlich konnte unter solchen Umständen die Kunst, die es mit der Bestimmtheit des individuellen Gedankens und der individuellen Gestalt zu thun hat, sich nicht plötzlich in neuer Richtung zeigen; geschah dies doch auch bei der Architektur, die doch auf den allgemeinen Ausdruck des Geistes, auf die allgemeinen Gesetze der Erscheinung hinausgeht, nur allmählig und stufenweise. So darf es uns nicht befremden, wenn wir in der Bildnerei der romanischen Periode zunächst die Elemente der altchristlichen unmittelbar aufgenommen und fortgepflanzt sehen, wenn z. B. auch hier zunächst die Freude an prächtig blinkenden Stoffen, d. h. mehr ein Streben nach Dekoration als die Verbildlichung eines tieferen Gedankens, vorherrscht, und wenn — was einen sehr wichtigen Punkt ausmacht — Technik und Behandlungsweise, Styl, Gedankenrichtung zumeist von den Byzantinern, die allein noch im Besitz einer gewissen Kunstbildung waren, entlehnt werden, um nach solchem Vorbilde zu einer eignen künstlerischen Thätigkeit zu gelangen.¹ Es ist fast befremdlich, in der bildenden Kunst des

¹ Hier ist vor Allem des gründlichen Unterschiedes zwischen Italien und dem Norden zu gedenken. Italien, theilweise noch unter oströmischer Botmässigkeit, war allerdings in mehr als einer Beziehung ganz von der byzantinischen Kunst abhängig; neben dem daher entlehnten Styl der Malerei lebt ein altchristlich-abendländischer nur in vereinzelt Regungen fort; Metallarbeiten werden sogar unmittelbar aus Byzanz bezogen. Dagegen fügt sich doch die Architektur niemals vollständig diesem Zwange und die Steinsculptur bleibt schon deshalb frei davon, weil Byzanz seit dem Bilderstreite gar keine

Occidents zu dieser Zeit so viel byzantinisches Element und überhaupt byzantinische Grundlage zu finden, während dies in der Architektur in ungleich geringerem Maasse oder nur in einzelnen Ausnahmen der Fall ist.

Indess zeigt sich bei solchen Verhältnissen doch auch schon von früh an das Streben des selbständig erwachten Geistes. Dahin gehört u. a. bereits der Umstand, dass neben jenen Werken, die vorzugsweise nur auf schimmernde Dekoration ausgehen, zugleich ernstere Kunststoffe (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) zur Anwendung kommen, dass namentlich das edle Material der Bronze zu mannigfach bedeutsamen Werken verwandt wird. Wichtiger ist es, auch im Inhalt und in der Fassung der Darstellungen eine selbständige Richtung des Geistes wahrzunehmen. Es ist jene altchristliche Weise der Symbolik, in ihrer späteren, reichen und mannigfaltigen Ausbildung, wie man sie von den Byzantinern überkam, was hiezu den Anlass gab; man ging mit neuer Kraft auf diese tief sinnigen Gedankenspiele ein, man fügte neue Erfindungen den alten bei und entwickelte solcher Gestalt, unter allegorischer Hülle, einen Reichthum innerer Anschauungen, der nicht selten, und um so mehr, als die Formenbildung an sich in der früheren Zeit nicht eben erfreulich wirkt, in hohem Grade überrascht. Aber auch in der äusseren Behandlung tritt zu den byzantinischen Motiven eine gewisse Strenge und Bestimmtheit des Sinnes, die von der inhaltslosen Trockenheit und Starrheit, wodurch jene charakterisirt werden, wesentlich abweicht. Alles dies wird besonders in den Miniaturen der Manuscripte bemerklich, in denen wir die Gesetze der Entwicklung am zureichendsten verfolgen können. Doch erst gegen den Schluss der Periode entfaltet sich die romanische Bilderei in ihrer vollen Selbständigkeit. Mit frischer Lebenskraft ausgerüstet, wirft sie nunmehr das beengende byzantinische Gewand ab und behält hievon nur den grossartig bedeutsamen Zuschnitt bei, der aber viel weniger von den Byzantinern selbst,

Vorbilder dieser Art mehr darbot. Im Norden aber bleibt selbst die Malerei und die Metallarbeit ungleich unabhängiger von Byzanz als in Italien; stossweise trifft die byzantinische Technik (z. B. in Miniaturen und Emailwerken) mit dem einheimischen, barbarisirt-altchristlichen Styl zusammen, ohne ihn überwinden zu können; vielmehr bringt sie nur dessen innere Willkür durch ihre Zierlichkeit recht zur Erscheinung. Bei näherer Betrachtung findet sich als einzige Aehnlichkeit ein steifer, conventionell gebundener Styl, welcher aber in Byzanz das Symptom des Erstarrens und Absterbens, im Norden dagegen die Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Kunsttriebes ist. In allem Einzelnen weichen die gewöhnlich „byzantinisch“ genannten Kunstwerke des Nordens von den echt byzantinischen bedeutend ab; die Körperbildung ist eine ganz andere, mit grossen Köpfen und Extremitäten, der Faltenwurf in runden, vorzugsweise parallelen Linien geführt, der Typus jugendlich, u. s. w., wovon die echt byzantinische Kunst das gerade Gegentheil aufweist. Wir werden unten auf diese Unterschiede zurückkommen.

als aus den frühesten Zeiten der altchristlichen Kunst, da diese sich unmittelbar aus der Antike hervorgebildet hatte, herrührt. Hoher majestätischer Ernst und eine wahrhaft classische Würde, doch verschwibert mit jener Milde und sehnsuchtsvollen Hingebung, die nur das Eigenthum der christlichen Kunst sind, leuchten aus den glücklichsten Werken dieser Zeit tief ergreifend hervor. Es ist darin ein Streben nach Läuterung der Formen ersichtlich, das wiederum auf gleiche Weise an die Antike erinnert, wie wir Aehnliches in so vielen Einzelheiten bei den spätromanischen Architekturen bemerkt haben; es finden sich selbst Erscheinungen, welche auch hier die entschiedenste und, für ihren Zweck, erfolgreichste Nachahmung der Antike bekunden.

Es war der germanische Volksgeist, durch den diese selbständigen künstlerischen Regungen ins Leben gerufen und ihrer Entwicklung entgegengeführt wurden. Deutschland vornehmlich gebührt das Verdienst, in diesem Betracht das Bedeutendste geleistet zu haben; nur hier sehen wir eine Entwicklung vor uns, die sich am Schlusse der Periode zu reiner und gediegener Blüthe gestaltet.¹ (In den übrigen, vorherrschend germanischen Ländern kennen wir nur wenig Erhebliches.) Italien erscheint die bei weitem grösste Zeit dieser Periode hindurch unfähig zu eigentlich künstlerischen Leistungen, und erst am Schlusse derselben, und gewiss zum Theil durch deutschen Einfluss gehoben, zeigt sich auch hier ein höchst grossartiges und bedeutsames Streben im Bereiche der Kunst. Die Blüthe der romanischen Bildnerei gehört in Italien erst dem Verlaufe des dreizehnten, selbst noch den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts an, während in Deutschland schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine neue Entwicklung nach abweichender Richtung (die Ausbildung des germanischen Styles) vor sich geht.

Die folgenden Bemerkungen über das Einzelne in den Fächern der bildenden Kunst sind in der Weise zusammengestellt, wie sie, nach dem Verhältniss unsrer Kenntnisse, die bequemste Uebersicht gewähren.

¹ Als eine Hauptursache für den ersten lebendigeren Aufschwung der bildenden Kunst in Deutschland führt man gewöhnlich die Verbindung des sächsischen Kaiserhauses mit dem byzantinischen und den dadurch, angeblich, hervorgebrachten regeren Verkehr zwischen beiden Reichen an. Ohne Zweifel war jenes Verhältniss nicht ganz ohne Einfluss; da es an sich aber im Wesentlichen nur auf die Interessen der Höfe beschränkt blieb (es beruht, der Hauptsache nach, auf der Person der griechischen Kaiserstochter Theophania, der Gemahlin Otto's II., und auf der durch sie vermittelten griechischen Bildung ihres Sohnes, des früh verstorbenen Otto III.), so wäre jene umfassende Aufnahme byzantinischer Technik hiedurch allein gewiss nicht veranlasst worden, wären nicht zugleich allgemeinere und tiefer liegende Gründe vorhanden gewesen.

§. 2. Die deutsche Sculptur der romanischen Periode.

(Denkmäler, Taf. 47. C. XIV.)

a) Metallarbeiten.

Die ersten bedeutenderen Werke, durch welche die bildende Kunst in der Periode des romanischen Styles zu bezeichnen ist, gehören dem Fache der Metallarbeit an. Diese stehen zugleich, vornehmlich sofern sie für dekorative Zwecke bestimmt waren, in einem näheren Verhältniss zu den Werken der altchristlichen Kunst.

Unter ihnen sind vorerst, als eine eigenthümliche Kunstgattung, die überhaupt für die kunsthistorische Forschung die wichtigsten Anknüpfungspunkte gewährt, die Siegel zu nennen, die in Metall gravirt und sodann in Wachs (an den schriftlichen Urkunden und zu deren Bestätigung) ausgedruckt wurden. Besonders wichtig sind die Siegel, die von einzelnen Personen (nicht von Corporationen) geführt wurden, für die in Rede stehende Periode vornehmlich die der Kaiser, die das Bildniss der letzteren enthalten. In ihnen sehen wir das Allgemeine des Entwicklungsganges der Kunst deutlich vor uns. Die Siegel der sächsischen Kaiser, im zehnten Jahrhundert, lassen noch immer, ob auch in roher Arbeit, einen Nachklang antiker Auffassung und Behandlung bemerken. Mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts, mit den Siegeln Heinrichs II., wird dagegen eine entschieden byzantisirende Darstellungweise bemerklich, die sich im Verlauf desselben, auch im zwölften Jahrhundert, weiter fortbildet, in eigenthümlicher und nicht ungünstiger Weise an den Siegeln Friedrichs I., aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Noch mehr entwickelt erscheint sodann der künstlerische Styl an den Siegeln Friedrichs II., in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; auch macht sich hiebei jene neue Aufnahme classischer Motive mit Entschiedenheit bemerklich. Gleichzeitig aber zeigen sich, in andern Siegelbildern, bereits die Elemente des germanischen Styles.¹

Dann ist von den Prachtgeräthen und Schmuckarbeiten zu sprechen, welche der kirchliche Luxus hervorrief. Werke solcher Art wurden, wie bereits angedeutet, in der Frühzeit der romanischen Periode mit ähnlichem Aufwande beschafft, wie dies in den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst der Fall gewesen war; aber auch das ganze Zeitalter des in Rede stehenden Styles hindurch sehen wir wenigstens die Neigung dazu lebendig. Der Glanz der sächsischen Kaiserherrschaft veranlasste es, dass zunächst besonders in Deutschland die Hauptsitze des kirchlichen Lebens mit solchen Werken aufs Reichlichste ausgestattet wurden. Die Schilderungen, die uns

¹ Es ist über die Siegelkunde in kunsthistorischem Belang noch äusserst Weniges vorgearbeitet. Vgl. meine Notizen in der Beschreibung u. Gesch. der Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 94; und in der Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin befindl. Kunstsamml., S. 21.

von den Schätzen einzelner Kirchen, aus dem Schlusse des zehnten und dem Anfange des eilften Jahrhunderts, aufbewahrt sind, erinnern an das Bild jenes prächtigen Schmuckes, dessen sich die Hauptkirchen von Rom zur Zeit Karls des Grossen erfreuten. Wie in der vorigen Periode, so war es auch jetzt ein Hauptziel der Prachtliebe, wenigstens den Hauptaltar mit einer Tafel zu schmücken, welche in Goldblech getriebene Reliefs enthielt, und die Stellen bei mittelalterlichen Autoren, welche dergleichen erwähnen, lassen sich zu Hunderten zählen.¹ Wo möglich wurde auch der Altartisch selbst ringsum mit getriebener Arbeit in Goldblech umgeben. Gewöhnlich waren diese Prachtstücke mit bemalten Holzthüren verschlossen, und nur an Festtagen liess man sie in vollem Glanze strahlen. Auch an den Reliquiarien war Stoff und Form in verschwenderischer Fülle aufgewandt; eine Menge antiker Gemmen erhielten daran ihre oft sonderbar unpassende Stelle. Alle Altargeräthe waren in entsprechender Weise verziert und oft in ganz willkürlicher Weise gestaltet; es gab silberne Räucherbecken in Gestalt von Kranichen, Giesskannen in Gestalt von Löwen und Drachen. Ungeheure Kronleuchter, oft von getriebenem und vergoldetem Silberblech, hingen von der Decke nieder, zahlloser anderer Schmucksachen nicht zu gedenken. Man ist versucht zu glauben, dass die grösste damals überhaupt vorhandene Masse edler Metalle in diesem Kirchenschmuck verarbeitet gewesen sei. — Wir besitzen z. B. noch die Schilderung von den Kirchenschätzen des Mainzer Domes, deren kostbarste Werke von dem Erzbischofe Willigis (gest. 1011) geschenkt waren.² Unter diesen werden die mannigfaltigsten Gefässe und Geräthe für den Altardienst, zum Theil von kolossaler Form, Alles aus edeln Metallen oder edeln Steinen gearbeitet, auch Pracht-Teppiche und Gewänder in grosser Anzahl namhaft gemacht. Als eine der merkwürdigsten Arbeiten (die freilich vorzugsweise geeignet ist, die noch barbarische Kunststufe jener Zeit erkennen zu lassen) ist ein kolossales Crucifix zu nennen: das Kreuz desselben war mit Goldplatten überzogen, die über lebensgrosse Gestalt des Erlösers war ebenfalls ganz aus Gold gearbeitet, und zwar so, dass die Glieder in den

¹ Wir erwähnen hier von den zahllosen Schriftstellern jener Zeit blos das Buch des Abtes Suger von St. Denis: *De rebus in administratione sua gestis*, bei Duchesne, *scriptores* Tom. IV., weil hier eine ganze Anzahl goldener Tafeln und Altarvorsätze beschrieben und die bei der Verfertigung waltenden Rücksichten genauer berührt werden. Suger zog z. B. lotharingische, also deutsche Goldarbeiter den französischen vor, obschon sie mit dem Golde verschwenderischer umgingen. Auch für allen übrigen Kirchenschmuck, für die Baugeschichte und die Glasmalerei ist diese um die Mitte des zwölften Jahrhunderts verfasste Schrift statt vieler andern als Hauptquelle zu nennen.

² Vgl. Wetter, *Geschichte u. Beschreibung des Domes zu Mainz*, S. 155. — *Conradi episcopi Chronicon*.

Gelenken auseinander genommen werden konnten; die Augen bestanden aus Karfunkelsteinen; Juwelen und Reliquien füllten die innere Höhlung des Leibes aus; das Goldgewicht des Werkes betrug 600 Pfund. Ueber die Verfertiger dieser Arbeiten wissen wir Nichts; eine derselben, ein aus einem Onyx geschnittenes Gefäss in Gestalt eines Drachens, welches zum Aufbewahren des Weihrauches diente, trug griechische Inschrift, deutet somit nach Byzanz.

Aehnlich reich war der Schatz des Domes von Hildesheim; von diesem hat sich noch eine bedeutende Anzahl interessanter Arbeiten aus früherer und späterer Zeit erhalten.¹ Für die in Rede stehende Zeit ist hier besonders die Thätigkeit des Bischofs Bernward (gest. 1022) hervorzuheben, und um so mehr, als Bernward sich keineswegs damit begnügte, Arbeiten aus der Fremde zur Ausstattung seiner Kirche zu sammeln, sondern selbstthätig den Kunstbetrieb förderte, grössere und kleinere Werke unter seiner unmittelbaren Leitung ausführen liess, auch mit eigener Hand dergleichen zum Schmucke der Hildesheimischen Kirchen fertigte. Es wird eine namhafte Anzahl von Prachtgeräthen angeführt, die er selbst gearbeitet hatte; unter den wenigen, die von diesen erhalten sind, ist besonders ein Kreuz von 20 Zoll Höhe (gegenwärtig in der Magdalenenkirche zu Hildesheim) namhaft zu machen, welches mit Goldplatten bedeckt, und mit einer Menge von Edelsteinen und Perlen, sowie mit zierlicher Filigranarbeit geschmückt ist. In derselben Kirche werden zwei Leuchter von 17 Zoll Höhe, aus einer Composition von Gold und Silber bestehend, aufbewahrt, die mit zierlichem Rankengeflecht und figürlichen Darstellungen versehen sind, und die, der Inschrift zufolge, Bernward durch seinen Lehrling giessen liess.

Aber auch für die Ausführung grösserer und eigentlicher Kunstarbeiten sorgte Bischof Bernward, und diese vornehmlich gewähren uns eine Anschauung von der ersten Ausübung der höheren Bildnerei in Deutschland. Es sind zwei grössere Bronzewerke, wohl die ersten der Art, die in Deutschland entstanden. Das eine besteht aus den ehernen Thürflügeln des Domes von Hildesheim, der Inschrift zufolge vom J. 1015. Zwar hatte bereits Willigis für den Dom von Mainz zwei (ebenfalls noch vorhandene) ehernen Thürflügel² giessen lassen, doch enthalten deren Flächen keine bildnerischen Darstellungen; zu bemerken ist aber, dass auf der alten Inschrift dieser Mainzer Thüren ausdrücklich bemerkt wird, sie seien das erste Werk solcher Art, welches seit Karl dem Grossen (d. h. seit den Bronzethüren, die dieser für den Münster von Aachen giessen liess) gefertigt worden. Auf den Feldern der

¹ J. M. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II.

² Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 3. S. 11.

Thüren von Hildesheim, die im Ganzen eine Höhe von etwas über 16 Fuss haben, sind, im Hautrelief, acht Scenen aus der Geschichte der ersten Menschen und ebensoviel aus der Geschichte Christi — die Sünde und die Erlösung von der Sünde — dargestellt. — Das andre Werk, dessen Vollendung in das Jahr 1022 fällt, ist eine eiserne Säule, ursprünglich in der Kirche S. Michael aufgerichtet, gegenwärtig auf dem Domhofe von Hildesheim stehend. Der Schaft der Säule hat $13\frac{1}{2}$ Fuss Höhe. Er ist mit Reliefs geschmückt, welche in achtundzwanzig Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthalten; die Reliefs winden sich schneckenförmig von der Basis bis zur Spitze empor, — offenbar nach dem Vorbilde der Trajanssäule oder der des Marc Aurel, was auf eine merkwürdige Weise die (im Uebrigen freilich sehr naive) Beobachtung antiker Kunstformen verräth. Auf dem (nicht mehr vorhandenen) Kapitäl der Säule erhob sich ein Crucifix.¹ — Der Styl beider Werke gibt eine vollkommene Anschauung des eben aus der Verwilderung emporstrebenden, auf altchristlicher Grundlage beruhenden abendländischen Styles, welcher an der Säule in roherer, an den Pforten in zierlicherer Weise sich ausspricht.

Andere Bronzewecke reihen sich den ebengenannten im Verlaufe des elften Jahrhunderts an. Mit Uebergang derjenigen, die wiederum nur als kirchliche Prachtgeräte zu bezeichnen sind (z. B. grossen Kronleuchtern, deren mehrere vorkommen), nenne ich hier die wichtigsten und für die kunsthistorische Entwicklung vorzüglichst bedeutenden, soweit ich von solchen eine nähere Kenntniss habe. Zunächst die mit Reliefdarstellungen geschmückten ehernen Thürflügel am Dome von Augsburg, gefertigt im Jahr 1070.² Diese bestehen aus einer grossen Anzahl kleiner Reliefplatten, einige mit biblischen Scenen, andere mit mythischen Figuren (z. B. mit der Figur eines Centauren), die Mehrzahl mit Darstellungen, deren Bedeutung nicht wohl zu enträthseln ist. Im Styl ist hier nur sehr wenig byzantinisches Element zu bemerken; vielmehr spricht sich, bei grosser Rohheit der Behandlung, schon ein selbständiger Formensinn, auch ein lebendiges Gefühl in der Bewegung aus. — Sodann das Grabmonument des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben, im Dome von Merseburg, bald nach dessen Tode, im Jahr 1080, gefertigt: eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königs in wenig erhabenem Relief vorstellt; der Styl hier in vorherrschend wirklich byzantinischem Gepräge, aber schlicht und streng, und nicht ohne ein gewisses Gefühl von Würde.³ — Derselben Periode gehört

¹ Kratz, a. a. O. — Müller, Beiträge I, T. 14.

² So P. v. Stetten, Kunst- und Handw. Geschichte von Augsburg, I, S. 460. Anderweitig werden die Jahre 1048 und 1088 als die Zeit der Verfertigung angeführt. — Die Abbildung der Thürflügel bei Quaglio, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Bayern, T. 9. ist gänzlich ungenau und falsch.

³ Vgl. Delhier, in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, I, Heft 2,

ferner der sogenannte Crodo-Altar zu Goslar, in der kleinen Kapelle, welche einen Ueberrest des Domes bildet, an. Die Seitenflächen dieses Altares bestehen aus Bronzeplatten, welche vielfach durchbrochen sind und in diesen Oeffnungen ohne Zweifel den, zu jener Zeit beliebten Schmuck an Steinen und Krystallen trugen. Vier knieende Figuren bilden die Träger des Altares (so aber, dass die ursprüngliche Verbindung gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist).

Die Arbeit an diesen Figuren ist ungemein streng; Styl und Behandlung möchten etwa zwischen den beiden vorgenannten Werken in der Mitte stehen.¹ — Auch der Kaiserstuhl, der vor Zeiten im Dome von Goslar stand, jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin befindlich, ist als ein Werk des eilften Jahrhunderts zu betrachten. Seine Lehnen werden von stark gegossenen, durchbrochenen Ranken- und Blumen-Ornamenten gebildet, deren ganzer Charakter sehr entschieden auf jene Zeit deutet.

So führt uns die Mehrzahl dieser Werke einen beachtenswerthen Kunstbetrieb vor, der wiederum den sächsischen Landen angehört. Auch aus dem zwölften Jahrhundert sind uns einige ähnliche Zeugnisse für diese Gegend erhalten. Dahin gehört das eiserne Standbild eines Löwen, ein Denkmal Heinrichs des Löwen, auf dem Domplatze zu Braunschweig; die Arbeit desselben ist streng und herb, gewissermaassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Dann die Bronzebekleidung von ein Paar Thürflügeln in der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts; das daran enthaltene Bild des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg deutet auf die Gegend, in welcher sie gearbeitet wurden. (Wie und wann sie nach Nowgorod gekommen, ist unbekannt.) Sie enthalten eine grosse Menge biblischer Scenen, so wie allegorischer, mythologischer und Bildniss-Figuren. Ueber den künstlerischen Charakter lässt sich, ausser einer allgemeinen Uebereinstimmung mit den deutschen Arbeiten des zwölften Jahrhunderts, aus der veröffentlichten Abbildung wenig folgern. Als Verfertiger des Werkes werden, in schriftlich, Riquin und Waismuth genannt.² — Als eine Arbeit von höchst bedeutendem Kunstwerthe wird das, mit seinem Deckel sechs Fuss hohe eiserne Taufbecken im Dome von Hildesheim gerühmt. Es ist mit Reliefdarstellungen biblischen und allegorischen Inhaltes bedeckt und wird von den knieenden Gestalten der vier

S. 22. Dem beigefügten grossen Kupferstich fehlt es in etwas an der nöthigen Strenge. — Kleinere Abbildung bei *Puttrich*, *Denkm.*, II, Lief. 1 u. 2, Taf. 8.

¹ Vgl. meine Notizen im Museum, *Blätter f. bildende Kunst*, I, S. 227.

² *Adelung*, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod.

Paradiesesströme getragen. Der Styl entspricht, soviel mir darüber mitgetheilt ist, dem der meisterhaften Steinarbeiten deutscher Kunst vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, von denen weiter unten die Rede sein wird.¹

Im Obigen ist bemerkt, dass jene Prachtarbeiten, die vornehmlich dem Bereich der Goldschmiedekunst angehören, wie im Anfange, so auch im weiteren Verlauf der Periode des romanischen Styles erscheinen. Doch sind die bedeutenderen Werke dieser Art, die wir, als der späteren Zeit der genannten Periode angehörig, kennen, durch ein entschiedneres Streben nach eigentlich künstlerischer Wirkung ausgezeichnet. Es sind besonders Reliquienschreine und Altartafeln. Die Flachtheile, besonders die Leisten und Friese, sind häufig mit Email belegt, welches entweder zierliche Ornamente oder auch figürliche Zeichnungen darstellt; in letztern pflegen die Umrisse in der goldnen Unterlage ausgespart, oder auch nur durch gravirte Linien angedeutet zu sein. Die ganze Technik ist hier offenbar byzantinisch, was sich bei der Vergleichung mit ächt constantinopolitanischen Arbeiten, z. B. der Pala d'oro von St. Marco in Venedig, unwiderleglich darthut. — Als eine merkwürdige Arbeit ist zunächst der über vier Fuss lange vergoldete Sarkophag des h. Godehard im Dome von Hildesheim anzuführen, der vermuthlich bald nach dem J. 1131 gearbeitet wurde und mit den Bildern der Apostel und anderer heiliger Gestalten geschmückt ist.² — Vorzüglich bedeutend ist die Altartafel Heinrich II. (fünf Relief-Figuren in reicher architektonischer Einrahmung, ohne Email), die nach der neuerlich erfolgten Zerstreung der Schätze des Domes von Basel verkauft wurde; sie gilt als ein von Kaiser Heinrich II. gestiftetes Werk, verdankt indess ihre gegenwärtige Beschaffenheit, in Rücksicht auf die freie Ausbildung des Styles und manche Besonderheiten der Darstellung, ohne Zweifel (falls es überhaupt das alte Stück ist) einer Umarbeitung, die am Schlusse der romanischen Periode vorgenommen sein muss.³ — In dieselbe Zeit eines entwickelten Styles gehört die Vorderseite eines Altartisches zu Kumburg, bei Schwäbisch Hall; diese ist zugleich durch ungemein schöne emailirte Farben-Ornamente ausgezeichnet.⁴ — In der Kirche zu Kaiserswerth befindet sich der Reliquienschrein des h. Luidbertus, mit Hochrelief-Figuren an den Seiten und Flachreliefs am Dache, im Styl bereits der germanischen Zeit verwandt;

¹ Kratz, a. a. O. S. 195. Die Abbildung, T. 12, Fig. 2, ist sehr ungenügend.

² Kratz, a. a. O., S. 133, T. 9, Fig. 1.

³ Die goldne Altartafel Kaiser Heinrich II., mit einem grossen lith. Umrissblatt. — Vgl. meine näheren Bemerkungen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1837, S. 114. Es ist zu bemerken, dass das Alter des Werkes nicht durch inschriftliche Angabe bestimmt wird. — Der jetzige Besitzer ist Hr. Oberst Theubet in Basel.

⁴ Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 27 u. 28.

die Ornamente zum Theil von zierlicher Emailarbeit. — Von ähnlichem Styl ist das Hauptdenkmal dieser Gattung, der Sarkophag der h. drei Könige im Dom zu Köln (gegen 1200). In prachtvollster architektonischer Einfassung, mit Email und dritthalbhundert antiken Gemmen, sind an den Seiten die Relief-Figuren der Apostel und Propheten angebracht; im Verhältniss zum Stoffe ist die Durchbildung dieser Gestalten etwas mangelhaft und selbst roh, die Motive aber würdig. — Aus etwas früherer Zeit rührt der Schrein mit den Gebeinen Karls des Grossen im Domschatz zu Aachen her. Andere bedeutende Reliquiarien dieser Art in St. Maria in der Schnurgassen, St. Ursula und andern Kirchen zu Köln, in der Kirche zu Deutz, in der Stadtkirche zu Siegburg u. s. w.; Sammlungen von meist kleineren Reliquiarien in der königl. Kunstkammer zu Berlin,¹ im Museum zu Darmstadt, in der städtischen Bibliothek zu Trier (Hermes'sche Sammlung), im Wallraff'schen Museum zu Köln, im Louvre u. a. a. O. Andre Reliquiarien und Kirchengeräthe sind durch Beimischung zierlicher Filigran- und Elfenbeinarbeit interessant; so dasjenige in der Klosterkirche zu Sayn (nach 1204?), das Altare portatile der Liebfrauenkirche zu Trier (mit Bestandtheilen aus verschiedenen Zeiten, vom zwölften bis zum vierzehnten Jahrhundert), ein Reliquarium vom Anfang des zwölften Jahrhunderts in St. Matthias bei Trier, u. s. w. Die Form ist meist die einer länglichen Kapelle, bisweilen mit einem erhöhten Mittelschiff, doch kommt auch (z. B. im Museum zu Darmstadt) die Nachahmung von Polygonkapellen vor. — Von den noch vorhandenen Kronleuchtern ist der von Friedrich dem Rothbart gestiftete im Dom von Aachen und die beiden ebenfalls aus dem zwölften Jahrhundert stammenden im Dom von Hildesheim zu nennen. Es sind kreisrunde, an Ketten aufgehängte Bänder von Metall, an welchen ringsum kleine Thürme und Thore und dazwischen Ornamente und Sprüche angebracht sind. Der grössere Hildesheimer Kronleuchter, von riesigem Umfang, stellt das himmlische Jerusalem dar; die zwölf Thore, von zierlich durchbrochener romanischer Arbeit, tragen die Namen der Propheten, die zwölf Thürme die der Apostel; das Band ist mit einem reich ornamentirten Zinnenkranz versehen.

Eine besonders hohe Ausbildung der Metallarbeit scheint bereits seit dem neunten Jahrhundert im Wallonenlande, namentlich in der Gegend von Dinant, statt gefunden zu haben, so dass noch bis gegen Ende des Mittelalters in Nordfrankreich der Erzguss und die getriebene Arbeit davon den Gattungsnamen Dinanderie, die betreffenden Künstler denjenigen der Dinandiers oder Dynans erhielten.

¹ Vgl. meine Notizen in der Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 14; und in der *Pommer'schen* Kunstgeschichte, S. 166.

Das einzige erhaltene Hauptwerk ist das eiserne Taufbecken zu St. Barthélemy in Lüttich,¹ gegossen im J. 1112 durch Lambert Patras aus Dinant. Dasselbe steht auf zwölf eisernen Rindern; die ringsum angebrachten Reliefs stellen die Taufen des Johannes und der Apostel dar. An Adel und Schönheit des Styles, Kenntniss des Nackten und trefflicher Gewandung steht dieses so frühe Werk den unten zu erwähnenden deutschen Steinsculpturen aus späterer romanischer Zeit (in Freiberg, Wechselburg u. s. w.) in keiner Weise nach.

b) Schnitzwerke in Elfenbein und Holz.

Wie diese Arbeiten, so sind auch Schnitzwerke in Elfenbein, die insgemein ebenfalls zu dekorativen Zwecken dienen (namentlich als Reliquienbehälter und zur Verzierung von Bücherdeckeln) in der Periode des romanischen Styles nicht selten. Sie gewähren der kunsthistorischen Betrachtung mehrfaches Interesse; nur ist ihr Alter in der Regel leider nicht durch äussere Gründe zu bestimmen.

So ist zunächst ein Reliquienkasten zu nennen, der sich unter den Schätzen der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und als ein Geschenk König Heinrichs I. betrachtet wird. Die grösseren Schnitzwerke, die an ihm befindlich sind, haben in der That ein Gepräge, welches, ob auch barbarisch roh, doch noch an Arbeiten der karolingischen Periode erinnert und somit (indem sich zugleich einzelne neue Stylmotive bemerklich machen) als Bezeichnung des zehnten Jahrhunderts gelten darf. Die kleineren Stücke entsprechen der feineren, aber höchst manierirten Behandlungsweise, die sich im elften Jahrhundert durch Nachahmung der byzantinischen Kunst verbreitete. — Ein zweiter Reliquienkasten dagegen, ebendasselbe, der urkundlich vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts herrührt — er enthält die Gestalten der zwölf Apostel und die zwölf Figuren des Thierkreises — lässt das geläuterte Kunststreben dieser späteren Zeit deutlich erkennen.²

Sehr interessant sind sodann die Elfenbeinschnitzwerke, welche die Deckel einiger grossen Handschriften schmücken, die aus den Bambergischen Domschätzen herkommen und gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München aufbewahrt werden. Zum Theil sind diese Arbeiten mehr oder weniger entschieden in byzantinischer Weise gehalten, zum Theil aber gehören auch sie derselben Spätzeit

¹ Vgl. *Didron, Annales archéologiques*, Bd. V. (1845, Juliheft). — Die nächsten authentischen Werke der Schule von Dinant finden sich von da an erst wieder im vierzehnten Jahrhundert; es ist ein Singepult und ein Candelaber in der Kathedrale von Tongern, beide 1372 von *Johannes Joses* aus Dinant gefertigt. (*Waagen*, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstblatt, 1847.)

² Ueber beide siehe meine näheren Notizen in der Beschreibung u. Geschichte der Schlosskirche von Quedlinburg, S. 137, ff.

des romanischen Styles an, und es finden sich bei ihnen selbst bereits merkwürdige Annäherungen an die Eigenthümlichkeiten der klassischen Kunst. So ist z. B. an dem unteren Deckel einer dieser Handschriften (B. No. 3) eine Darstellung der Verkündigung enthalten, die auf den ersten Anblick an Werke römischer Kunst gemahnt. Ausserdem sind diese Arbeiten zugleich durch mancherlei geistvolle Symbolik interessant.¹

Indem ich Andres der Art, dergleichen sich in verschiedenen Kunstkabinetten vorfindet, übergehe, mache ich nur noch ein höchst merkwürdiges und ausgezeichnetes Werk namhaft. Dies ist ein beträchtlich grosses Crucifix von Elfenbein im Dome von Bamberg, welches der Sage nach bereits im J. 1008, als ein Geschenk Kaiser Heinrichs II., dorthin gekommen sein soll. Der Körper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für die Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch starr. Das Ganze der Figur ist aus sechs Stücken zusammengesetzt; einige Theile gehören einer neueren Restauration an. Ob die Arbeit aus einer früheren, glücklicheren Periode der byzantinischen Kunst herrühre, oder ob sie, was auch hier das Wahrscheinlichste ist, zur Zeit jenes merkwürdigen Aufschwunges der deutschen Sculptur am Schlusse der romanischen Periode gefertigt sei, mag bis auf eine nähere Untersuchung dahingestellt bleiben. — Als einzige Holzsculptur von höherer Bedeutung ist die Thür des nördlichen Querschiffes von St. Marien im Capitol zu Köln,² aus dem elften Jahrhundert, zu nennen. In sechs- und zwanzig Feldern, durch strengromanische Ornamente geschieden, ist die heilige Geschichte von der Verkündigung bis zum Pfingstfest in Hochrelief ausgeschnitten; ungeschickte, haltungslose Figuren mit grossen Extremitäten; die Gewandung sehr einfach, doch nicht sinnlos.

c) Stein-Sculptur.

Werke einer selbständig bedeutsamen Sculptur in Stein sind vor dem zwölften Jahrhundert ziemlich selten. Es scheint, dass bis dahin jene vorwiegend dekorative Richtung des bildnerischen Sinnes und die Ausführung eherner Denkmale, an denen ebendasselbe Streben nach Dekoration wenigstens einen wesentlichen Antheil hatte, für die erste Zeit die vorhandenen künstlerischen Kräfte in sich aufzehren mussten. Eine früher für sehr alt angesehene Arbeit ist durch die jüngste Forschung in das zwölfte Jahrhundert versetzt worden: die grosse Reliefdarstellung der Abnahme vom Kreuz, an der Fläche eines der Extersteine (Eggostersteine)

¹ Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1834, S. 162, f. (No. 5 — 8).

² Vgl. *Gailhabaud*, Denkm. Lief. 87 — 90.

bei Horn im Fürstenthum Lippe.¹ Der Styl dieser einfach edeln und würdig gedachten Composition, die zugleich mit einigem eigenthümlich symbolischem Beiwerk versehen ist, erscheint nach der neuesten Abbildung als ein für diese Zeit verhältnissmässig noch sehr streng romanischer. — Was sich an deutscher Steinsculptur mit einiger Zuverlässigkeit dem eilften Jahrhundert zuschreiben lässt, trägt entschieden ein Gepräge primitiver Strenge, so z. B. die grossen Reliefplatten mit dem Erzengel Michael und mit einzelnen Heiligen an der Michaeliskapelle auf Hohenzollern, die streng und starr, auch mit einzelnen, seltsam conventionellen Eigenthümlichkeiten, dabei aber nicht gänzlich ohne eine gewisse Erhebung des Sinnes gearbeitet sind.² — Ganz kindisch roh sind die Reliefs phantastischen und legendarischen Inhaltes, welche die Pfosten und den Bogen an der Thür des Pfarrhofes zu Remagen (am Rhein) bedecken. — Dagegen zeigt ein Relief in der Crypta des Münsters zu Basel, sechs Apostel darstellend, jene Strenge mit einem edlern Geschmack verbunden. — Vom Beginn des zwölften Jahrhunderts ab mehren sich solche Arbeiten, zunächst besonders durch das architektonische Bedürfniss hervorgerufen, welches, bei dem fortschreitenden Streben nach Vollendung und Ausbildung, die bedeutsamsten Theile des Bauwerkes, z. B. die Portale, durch Bildwerk auszustatten und in demselben die Bestimmung des Ganzen auszusprechen nöthigte. Auch in diesen Sculpturen herrscht insgemein das Gepräge des strengromanischen Styles, häufig noch ohne eine höhere Läuterung und geistige Belebung der Form, vor. Die Composition ist oft einfach und typisch-würdevoll, bei dramatischen Momenten dagegen in der Regel höchst ungeschickt und durch keine Art von Ausdruck gehoben oder verdeutlicht. Das Nackte ist meist breit und roh behandelt; der Faltenwurf besteht aus zahlreichen geschwungenen Parallel-Linien. Bei aller Steifheit behalten diese Figuren doch insgemein etwas Bewegliches und Rundes, was sie von der byzantinischen Auffassungsweise angenehm unterscheidet.

¹ *Massmann*: Der Egsterstein in Westphalen, Weimar 1846.

² Eine Abbildung wird bei *Frhr. v. Stillfried*, Alterthümer des erl. Hauses Hohenzollern, Lief. 3, erfolgen. — Als ein höchst wichtiges Werk des eilften Jahrhunderts müsste der Marmorsarkophag des Bambergischen Bischofes Suidger, nachmaligen Papstes Clemens II. (gest. 1047), welcher sich im Dome von Bamberg befindet, aufgeführt werden, wäre derselbe (wie man zwar gewöhnlich annimmt) unmittelbar nach dessen Tode gefertigt. Der ganze Styl widerspricht solcher Annahme jedoch und scheint vielmehr auf die Zeit des Ueberganges von der romanischen zur germanischen Periode, gegen 1250, zu deuten; wobei zugleich zu bemerken ist, dass die einzig vorhandene Inschrift am Deckel aus neuerer Zeit herrührt. An italienische Arbeit des eilften Jahrhunderts zu denken (wie man ebenfalls gewollt hat), verbietet der gänzlich barbarische Zustand der italienischen Kunst in dieser Zeit. Uebrigens ist das Werk seiner eigenthümlichen symbolischen Vorstellungen wegen sehr beachtenswerth.

Nach manchen Anzeigen darf man wohl eine ursprüngliche Bemalung voraussetzen. — Arbeiten solcher Art, von untergeordnetem oder mittlerem Werthe, finden sich fast in jeder Portal-Lunette jener Zeit. Zu den merkwürdigern gehört das Relief von St. Cäcilia zu Cöln (mit Spuren der von blauem Glas eingelegten Augen) und dasjenige von St. Pantaleon ebenda (jetzt im Museum, streng und sauber gearbeitet); sodann jenes über dem Neuthor zu Trier (Christus zwischen zwei Heiligen) u. s. w. Von ganzen Portal-Dekorationen mit Reliefs zu den Seiten und oben möchten diejenigen am Grossmünster zu Zürich (vielleicht schon um 1100) und am Münster zu Basel (Thür des nördlichen Querarmes, sehr roh und conventionell) zu den sachlich merkwürdigsten gehören, während diejenigen am südlichen Querarm der Kathedrale von Tournay¹ (um 1100, die Geschichte Davids, mancherlei phantastische Darstellungen u. s. w.) durch Strenge des Styles und scharfe, zierliche Behandlung sich auszeichnet. — Als ein ganz eigenthümliches und von dem sonst in Deutschland üblichen Style abweichendes Werk sind die Sculpturen an dem Portale der Schottenkirche zu Regensburg, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zu nennen; halb als Dekoration behandelt, enthalten sie höchst räthselhafte, mystisch-phantastische Vorstellungen, in einer Weise der Formenbildung, die, gleich den älteren Theilen der Architektur dieses Gebäudes, auf fremdländischen Einfluss zu deuten scheint. — Unter den damals noch ziemlich seltenen Grab-Reliefstatuen ist die am Chor von St. Marien im Capitol zu Cöln eingemauerte Figur der Plectrudis aus dem zwölften Jahrhundert durch ihren streng schematischen Styl, unter den freistehenden Statuen dagegen die im südlichen Seitenschiff derselben Kirche befindliche Madonna (aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts?) durch ihre gefühlvolle Anmuth bemerkenswerth.

Den höheren Aufschwung und die grossartigste Entfaltung der romanischen Sculptur finden wir, als ein neues Zeugniß für die Blüthe der norddeutschen Cultur, vorzugsweise in den sächsischen Gegenden. Zu bemerken ist, dass man hier, als Material für die betreffenden Werke, vorerst nicht den von Natur harten Stein anwandte, den zu bewältigen eine ausgebildete Technik und ein vollkommen sicheres Bewusstsein dessen, was man schaffen will, nöthig ist; sondern dass man sich einer weicheren und erst nach Vollendung der Arbeit erhärteten Stuckmasse bediente, die sich der Hand und dem Streben des Künstlers leichter fügte. In solcher Art sehen wir schon eine Reihe nicht ganz bedeutungsloser Figuren gearbeitet, welche einen Einbau in der Kirche von Westergöroningen bei Halberstadt schmücken und den Erlöser und die Apostel vorstellen; sie gehören der Zeit um das J. 1100 an und

¹ Waagen: Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstblatt, 1847.

lassen die Nachahmung des byzantinischen Styles zwar noch in schwerer und strenger, doch auch manierloser Weise erscheinen.¹ — Ungleich bedeutender ist eine andre Reihenfolge von Relief-Figuren, die sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Wänden, welche den Chor von den Flügeln des Querschiffes abtrennen, befinden. Sie stellen den Erlöser, die h. Jungfrau und die Apostel, alle sitzend, dar und sind, bei mancherlei byzantinisch-conventionellen Elementen, durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung, durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel der Köpfe, soweit solche nicht verletzt sind, ausgezeichnet.² — Aehnlich verdienstvoll, aber noch zu weiterer Vollendung entwickelt, scheinen die stehenden Relief-Figuren, welche sich in der Michaeliskirche zu Hildesheim, an denselben Chorwänden, befinden. Höchst bedeutend sodann die Halbfiguren, Christus und zwei Heilige, in dem Halbrund über dem Hauptportal von St. Godehard zu Hildesheim. In der Kirche zu Hecklingen sind zwischen den Hauptbogen grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln angebracht, welche der späteren Zeit des romanischen Styles anzugehören scheinen.³ Alle diese Arbeiten bestehen aus Stuck.

Ihnen reihen sich zunächst die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes an. Zu diesen gehören: die beträchtlich erhabenen Reliefs an den Wänden, welche den älteren Chor auf der Ostseite (den Georgenchor) von den Nebenräumen abtrennen, auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern Seite den Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten vorstellend. In dem Styl dieser Sculpturen erkennt man wiederum die byzantinische Grundlage, selbst mit mancherlei manierirter und verschrobener Eigenthümlichkeit; dabei aber sind sie im Einzelnen durch Ernst, Würde und Kraft ausgezeichnet, besonders die beiden Hauptdarstellungen des Erzengels und der Verkündigung; die letztere ist, trotz der conventionellen Behandlung, schon als ein Werk voll grossartig ernsten und lebendig bewegten Gefühles hervorzuheben. Aehnlichen Styl haben die Sculpturen an dem nördlichen Portal auf der Ostseite des Domes, Madonna und verschiedene Heilige, unter diesen Heinrich II. und Kunigunde mit Nimben (somit bestimmt nach 1146 gearbeitet); sowie die an dem grossen Portal der Nordseite.

Zur gediegensten Vollendung erhebt sich ein Cyclus von Sculpturen, welche den östlich sächsischen Gegenden angehören. Sie finden sich in der Kirche von Wechselburg und an der goldnen

¹ S. meine Notizen in der Beschreibung und Geschichte der Schlosskapelle zu Quedlinburg, etc., S. 103.

² S. meine Notizen und Abbildung im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1833, S. 102.

³ Puttrich, a. a. O. I, Lief. 7.

Pforte des Domes von Freiberg im Erzgebirge. Meister und Zeit ihrer Anfertigung sind, wie bei den vorgenannten Arbeiten, unbekannt; ihre Uebereinstimmung, die an ihnen hervortretende, organisch gesetzmässige Entwicklung des künstlerischen Styles deutet aber mit Bestimmtheit, wenn nicht auf die Hand eines und desselben Meisters, so doch auf eine, in sich harmonisch ausgebildete Schule; ihre ganze Eigenthümlichkeit, der Styl der Architekturen, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung stehen, lässt die Zeit am Schlusse der romanischen Periode, somit entweder das Ende des zwölften oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, die frühern Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts erkennen. Es ist die Grundlage des byzantinischen Styles, die auch an diesen Arbeiten ersichtlich wird. Damit aber verbindet sich ein frisches, klares Lebensgefühl, welches alles Einseitige, alles äusserlich Conventiönelle und Willkürliche dieses Styles verbannt, wohl aber die grossartigen und feierlichen Grundmotive desselben mit erneuter Kraft und Frische auffassen und zu einer hohen Schönheit ausbilden lehrt. Wie diese Grundmotive auf der classischen Kunst beruhen, so führt ihre neue Belebung auch auf Formen, welche der Antike völlig verwandt erscheinen, zum Theil in einer Weise, dass man unmittelbare Studien nach den Werken der letzteren voraussetzen möchte; obschon es, nach dem heutigen Standpunkte unsrer historischen Kenntnisse, vorerst noch gerathen sein dürfte, auf solche Annahme kein zu entschiedenes Gewicht zu legen. Denn auf der andern Seite ist der Sinn und Geist, der sich in diesen Gestalten ausspricht, doch wesentlich verschieden von denen des classischen Alterthums; es ist vielmehr zugleich, bei aller Hohheit, eine Innigkeit, eine hingebende Milde darin, die nur aus dem eigensten künstlerischen Gefühle hervorgehen konnte und die vor Allem als das eigenthümliche Element christlicher Kunst bezeichnet werden muss. — Das früheste der in Rede stehenden Werke ist die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg, ein Bau nach der Art der alten Ambonen, oberwärts mit Reliefsculpturen geschmückt: der thronende Erlöser in der Mitte, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben, Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts, zu seinen Seiten; dann das Opfer Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, als Symbole des Opfertodes Christi und der Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain, welche das irdische Opfer darbringen. In diesen Werken tritt, bei der Darstellung einfacher, aber sehr durchgebildeter Schönheit, jene Verwandtschaft mit der Antike aufs Bedeutsamste hervor, vorzüglich an der Gestalt des Erlösers und den Halbfiguren von Abel und Cain; aber ungleich weniger absichtlich und einseitig, als etwa in den Werken des jüngeren italienischen Meisters Nicola Pisano. Die Ausführung ist trotz des rohen Materiales (Sandstein)

höchst vollendet. Das Ganze war ursprünglich, wie auch die folgenden Werke, mit farbiger Bemalung versehen. — Jünger ist die goldne Pforte zu Freiberg.¹ Innerhalb der reichen Architektur entwickelt sich hier eine vielgestaltige Composition voll tief sinnigen Inhaltes, die Bedeutung des christlichen Glaubens für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltend. Freie Statuen stehen zwischen den Säulen des Portales; in ihnen erkennt man Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkünder des neuen sind. In dem Halbrund über der Thüröffnung ist die Anbetung der Könige dargestellt, die Madonna in feierlicher Würde in der Mitte sitzend — die Repräsentantin der Kirche, der die irdische Welt sich beugt. In den Bogenwölbungen umher verschiedene Reihen anderer Figuren: eine eigenthümliche Darstellung der Dreieinigkeit, Engel, Apostel und andre Zeugen des neuen Bundes; in dem äussersten Bogenrande auferstehende Todte, oder vielmehr, wie ihre ganze Auffassung andeutet, auferstehende Selige, die somit die Zukunft der Gläubigen vergegenwärtigen. So reich die Erfindung im Ganzen ist, eben so lebendig ist alles Einzelne gefühlt und bewegt, Alles durchaus frei und voller Anmuth, Alles im weichsten und edelsten Schwunge der Linien gebildet. Besonders die Anbetung der Könige ist durch die vollendete Zartheit der Ausführung ausgezeichnet; bei den Auferstehenden ist die Kenntniss des Nackten und die Mannigfaltigkeit der Stellungen im höchsten Grade überraschend. — Das dritte Werk ist der Altar zu Wechselburg, ein eigenthümlicher Bau im spätromanischen Style, unterwärts mit einigen Reliefgestalten, Figuren des alten Testaments, oberwärts mit den kolossalen Statuen des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes versehen. Hier wird der Styl noch freier und weicher geschwungen, als an den Freiburger Arbeiten, doch sind die Gestalten minder kühn entworfen und minder sorgfältig behandelt; einzelne Figuren sind auch schon Wiederholungen von denen der goldnen Pforte. Uebrigens hat die, zumeist wohlerhaltene Bemalung gerade hier vorzüglichen Werth. — Als das jüngste Werk endlich, vielleicht erst aus der spätern Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, erscheint ein Grabstein in der Wechselburger Kirche, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin enthält. Die Gestalten sind höchst kräftig und lebenvoll, mit stark geschwungenen Gewändern, hervorgearbeitet, der Styl vollkommen unabhängig von der älteren Tradition.

Zu bemerken ist, dass der Styl in diesen sämtlichen Werken von der Grundlage des streng romanischen mehr und mehr abweicht und sich im gleichen Maasse bereits den Eigenthümlichkeiten

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 8.

des germanischen Styles annähert, am Deutlichsten, wie eben bemerkt, in der letztgenannten Arbeit.¹

§. 3. Die italienische Sculptur der romanischen Periode.
(Denkmäler, Taf. 48. C. XV.)

a) Metallarbeiten.

Zwei verschiedene Style beherrschen die italienische Sculptur der romanischen Periode: der schon sehr erstarbene byzantinische und der verwilderte italisch-langobardische. Auf höchst merkwürdige Weise vertheilen sich dieselben auch dem Stoff und den Gattungen nach; die Metallarbeiten folgen mehr dem erstern, die Steinsculpturen mehr dem letztern; sodann ist die Flachdarstellung und das Flachrelief mehr byzantinisch, das Hochrelief und die freie Sculptur mehr abendländisch. Diess erklärt sich dadurch, dass für die Metallarbeit fortwährend einzelne Werke im Orient bestellt und dann in Italien nachgeahmt wurden, die freie Steinsculptur dagegen im Osten völlig aufgehört hatte und auch das Relief nicht sehr bedeutende Pflege fand. Italien war daher in letzterer Beziehung zu einer selbständigen, wenn auch barbarischen Kunstübung genöthigt.

Die Schmuckarbeiten, deren man zur Ausstattung der Kirche bedurfte, wurden vorzugsweise in Constantinopel gearbeitet. Solcher Art ist z. B. die goldene Tafel über dem Hauptaltar von S. Marco in Venedig, eine grosse Anzahl von (im spätern Mittelalter neu eingefassten und zusammengestellten) Goldplatten mit Emaildarstellungen von unglaublicher Feinheit, aber durchaus erstarbenem Styl; im J. 976 zu Constantinopel bestellt. — Eine andere Gattung bilden die mit Darstellungen in Niello (Agemina) geschmückten ehernen Kirchthüren, wobei die eingegrabenen Umriss der Figuren mit edlen Metallen ausgelegt wurden. Solcher Art waren die (seit dem Brande von 1823 verschwundenen) Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, deren Darstellungen mit Silber- oder Goldfäden, sowie mit Schmelzwerk ausgefüllt und die im J. 1070 durch „Stauracius den Giesser,“ wie die Inschrift besagte, in Constantinopel gefertigt waren.² So die ähnlich gearbeiteten Thüren in dem Heiligthum auf dem Berge Gargano (Königr. Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, welche sich zur rechten Seite des Haupteinganges in die Kirche befinden; die letzteren sollen sogar unmittelbar von der Sophienkirche zu Constantinopel herkommen.

Diesen Arbeiten ist zunächst noch eine beträchtliche Anzahl

¹ Vgl. über die genannten Werke *Puttrich*, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Liefer. 1 — 3; und den Aufsatz von *Schorn* in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV.

² *d'Agincourt*, Sculptur, T. 13—20.

anderer Bronzethüren, aus dem elften und zwölften Jahrhundert, anzuschliessen, die sich an solchen Orten Italiens finden, wo die Einflüsse byzantinischer Cultur vorherrschend waren, so dass auch bei ihnen theils die Beschaffung im Auslande, theils durch byzantinisch gebildete Künstler vorausgesetzt werden mag. Von den meisten derselben haben wir übrigens bis jetzt keine nähere Kunde; einige sind nur mit Ornamenten, ohne figürliche Darstellung, geschmückt. Dahin gehört die Hauptthür von S. Marco zu Venedig, ganz im byzantinischen Style, doch mit lateinischen Inschriften. Dahin ferner in Unter-Italien und Sicilien:¹ die der Kathedrale von Amalfi (1062); die von S. Salvatore zu Atrani (1087); die der Kathedrale von Salerno, der letztgenannten ungefähr gleichzeitig; die von Canosa, aus dem zwölften Jahrhundert; die der Kathedrale von Troja (ihrer zwei, vom Jahr 1119 und von 1127); die der Schlosskapelle von Palermo; die der Kathedrale von Benevent (die Kirche S. Bartolommeo, ebendasselbst, besass früher Bronzethüren vom J. 1150); die von Ravello; die eine Thür, vom J. 1176, am Dom von Trani, u. A. m.

Anders verhält es sich mit denjenigen Bronzethüren, welche statt der Niellen Reliefs enthalten; hier tritt der barbarisch-abendländische Styl ein, so weit wir nach den uns bekannten Denkmälern und nach den Abbildungen der übrigen urtheilen können. So zunächst die zweite Thür des Domes von Trani, mit dem Namen des Verfertigers: Barisanus. Auch die Kathedrale von Monreale auf Sicilien hat zwei Bronzethüren, von denen die eine, inschriftlich, von dem ebengenannten Barisanus herrührt und in achtundzwanzig Feldern Relief-Gestalten von Aposteln und Heiligen enthält, die sich schon durch eine gewisse Würde auszeichnen.² Die andre ist von dem Pisaner Bonannus im J. 1186 gefertigt; über den Kunstwerth der letzteren liegt keine nähere Kunde vor.³ — Derselbe Bonannus hatte im J. 1180 eine Bronzethür für das Hauptportal des Domes von Pisa gegossen, die am Ende des sechzehnten Jahrhunderts unterging. Man schreibt ihm die Fertigung noch einer andern zu, die sich an einer Seitenthür desselben Domes befindet; in den Reliefdarstellungen der letzteren ist übrigens noch kein Schritt zu künstlerischer Entwicklung wahrzunehmen. — Noch roher und unförmlicher sind die Bronzereliefs am Portal von S. Zenone zu Verona, über deren Alter indess nichts bekannt ist. — Dagegen ist die Bronze-

¹ Vgl. die Uebersicht dieser Arbeiten bei *Serradifalco, del duomo di Monreale*, p. 62, no. 22. — Das oben erwähnte Werk von *Baltard, Recherches sur les mon. et l'hist. des Normands etc.* enthält zierliche, aber vollkommen unzuverlässige Abbildungen der meisten dieser Thüren.

² *Serradifalco*, T. XII.

³ Die Abbildung bei *Serradifalco*, T. IV. ist schlecht und gibt keine Anschauung.

thür im Baptisterium des Laterans zu Rom, welche in eine der Seitenkapellen führt, sehr beachtenswerth, obgleich sie, ausser der gravirten Darstellung von Architekturen, nur eine einzelne Relieffigur, diese aber in sehr würdiger Fassung, enthält. Doch rührt dies Werk, der Inschrift zufolge, bereits aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, vom J. 1203, her; als Verfertiger nennen sich die Brüder Hubertus und Petrus aus Piacenza.¹

Als Goldschmiede-Arbeit des zwölften Jahrhunderts ist die silberne Altarbekleidung im Dome von Città di Castello zu nennen, welche um das J. 1143 gefertigt ward. Sie zeigt eine ziemlich trockne Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise.² Derselben Periode scheint auch die, bereits früher erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand anzugehören.³

b) Stein-Sculptur.

Zunächst sind hier die wenigen in byzantinischem Style gearbeiteten Reliefs zu beseitigen, welche hin und wieder in Italien vorkommen. Der byzantinische Styl war, hauptsächlich seit dem Bilderstreit, des plastischen Darstellungsprincips so völlig entwöhnt, dass auch diese Sculpturen nicht viel mehr denn in Marmor übersetzte Gemälde sind. Die interessantesten finden sich in S. Marco zu Venedig hie und da an Pfeilern und Wänden; auch ein älteres, aus Byzanz selbst hergebrachtes Madonnenrelief ist in der Zenokapelle dieser Kirche eingemauert.

Die Steinsculptur abendländischen⁴ Styles, welcher weit die meisten italienischen Werke dieser Zeit angehören, tritt hier seit dem Schlusse des eilften Jahrhunderts mit einem gewissen Anspruch auf Geltung auf, sofern nemlich die Arbeiter häufig ihre Namen, zum Theil auch allerlei preisende Beiwörter neben ihre Werke gesetzt haben. Doch werden die Erwartungen, die ein solches Verfahren hervorzurufen geeignet ist, durch die Anschauung dieser Werke nur wenig erfüllt; bei weitem die Mehrzahl der letzteren erhebt sich, die ganze Periode des zwölften Jahrhunderts hindurch, trotz der oft sehr feinen Behandlung nur wenig über den Standpunkt einer rohen Barbarei.⁵ Es ist wohl charak-

¹ *d'Agincourt*, Sculptur, T. 21. no. 7. — Vgl. v. *Rumohr*, Ital. Forschungen I, S. 267.

² *d'Agincourt*, a. a. O., no. 13.

³ Vgl. oben S. 391, Anm. 2.

⁴ Vgl. besonders *Fr. K.*, Anfänge der ital. Kunst, im *Schorn'schen Kunstbl.* 1826, no. 73 — 80. — v. *Rumohr*, ital. Forschungen I. S. 250, ff.

⁵ Die am meisten in die Augen fallenden Unterschiede zwischen diesem Styl und dem byzantinischen bestehen in der rundlichen, zum Breiten neigenden Körperbildung, den breiten, jugendlichen Köpfen, den runden, parallelen Falten der oft bauschigen und flatternden Gewänder, endlich in der lebhaften, wenn auch nicht sonderlich lebendigen Bewegung.

teristisch für italienische und für deutsche Kunst, dass jene von früh an darauf Bedacht nimmt, den Ruhm sicher zu stellen, dessen der Meister theilhaftig zu sein wünschte, während diese sich still in das Werk versenkt und den Geist statt des Buchstabs sprechen lässt. Aber der Buchstab ist den Augen der Menschen verständlicher als der Geist; und wir Deutsche selbst haben bis auf diese Stunde die grossen Meister unserer Heimath fast unbeachtet gelassen, und wir haben die Italiener vielfach studirt und bewundert, auch da, wo sie tief unter jenen stehen und wo sie das Licht, das ihnen leuchtete, nur vom Norden her empfangen.

Zunächst finden sich in S. Marco zu Venedig, neben jenen byzantinischen Reliefs, auch gleichzeitige und vielleicht selbst frühere abendländische Sculpturen; die vier Säulen des Haupttabernakels, über und über mit frei aus dem Stein gearbeiteten Geschichten bedeckt, (die der vordern Säule rechts in bedeutend besserem Styl, als die übrigen); mehrere Statuetten an den innern Portalen u. s. w. — Auch in denjenigen Gegenden Italiens, welche am längsten oströmisch geblieben waren, ist die Steinsculptur vollkommen abendländisch. So an zwei grossen Marmortafeln (ehemaligen Theilen des Ambon) in S. Restituta zu Neapel, welche in je 15 Feldern die Geschichte Simsons, Christi u. A. m. enthalten; an den sämtlichen alten Marmorsculpturen des Domes von Salerno (um 1080) u. s. w. In der letztgenannten Kirche wird auch eine elfenbeinerne Altarvorsatztafel mit Darstellungen aus der heil. Geschichte aufbewahrt, welche demselben Styl angehört, in den Intentionen übrigens nicht bedeutend ist.

Sodann sind, in der genannten Periode, einige Künstler zu besprechen, welche in der Lombardei thätig waren. Hier nennt sich, als einer der ersten, ein gewisser Guillelmus (Wilhelm), der im J. 1099 Reliefdarstellungen am Dome von Modena, zu meist Scenen der Schöpfungsgeschichte, fertigte, ängstlich plumpe und unerfreuliche Werke, die nicht einmal diejenige Bestimmtheit haben, welche das, (obschon starre) Gesetz des byzantinischen Styles veranlasst. Etwas später erscheint derselbe Arbeiter an der Façade von S. Zenone zu Verona, wo die Sculpturen zur linken Seite des Einganges, Scenen des neuen Testaments, von seiner Hand herrühren. Die Sculpturen zur rechten Seite, Scenen der Schöpfungsgeschichte, sowie die über dem Portal, welche den heil. Zeno und andre Gegenstände enthalten, rühren von einem gewissen Nicolaus her; diese Arbeiten zeichnen sich durch den ersten Beginn für Naturbeobachtung und durch eine, wenn auch mässige Aufnahme byzantinischer Motive vor jenen aus.¹ Im J. 1135 sind von eben diesem Nicolaus (jetzt Nicolo da Ficarolo genannt)

¹ Abbildungen bei Orti Manara, *dell' ant. basilica di S. Zenone maggiore in Verona*.

die Sculpturen an der Façade des Domes von Ferrara gearbeitet, eine Darstellung des Weltgerichtes, Scenen der Passion Christi, u. dergl., in denen wiederum ein wenig mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit ersichtlich wird.¹ — Beträchtlich jünger, als die ebengenannten, und von höherer Bedeutung ist Benedetto Antelami, der zu Parma arbeitete. Im dortigen Dome findet sich von seiner Hand eine Reliefdarstellung der Kreuzigung, zum Theil symbolisch behandelt, vom J. 1178, die sich durch verständige Composition, durch Empfindung und selbst durch Geschmack auszeichnet, obgleich namentlich das Nackte noch sehr mangelhaft erscheint. Andre Arbeiten desselben Künstlers, seit dem J. 1196, sieht man am Baptisterium. Neuerlich werden ihm auch die Reliefs an der Area unter dem Hochaltar des Domes zu Parma und einige Sculpturen an der Kathedrale von Borgo S. Donino muthmasslich beigelegt, kleinerer Arbeiten nicht zu gedenken.

Sodann machen sich in Toscana verschiedene Bildhauer bemerklich.² Unter diesen dürfte die Aufführung der folgenden genügen. Zunächst ein gewisser Robertus, von dem im J. 1151 der Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca mit (für jetzt noch unverständlichen) Vorstellungen versehen wurde, die, roh und unförmlich, doch ein gewisses Stylgefühl nach Art der Byzantiner erkennen lassen. Sodann Gruamons, der um 1166 zu Pistoja arbeitete; von ihm rührt die Sculptur an dem Architrav der dortigen Kirche S. Andrea (Anbetung der Könige)³ und an dem Architrav der Seitenthür von S. Giovanni Fuorcivitas (Abendmahl) her, auch diese Arbeiten wenigstens durch den Sinn für Raumeintheilung bemerkenswerth. Dagegen sind die späteren Arbeiten eines gewissen Biduinus, an der Façade der Kirche von Casciano, unfern von Pisa, und an S. Salvatore zu Lucca, in die Zeit um 1180 fallend, wiederum gänzlich barbarisch und stylos. — Im Gegensatz gegen diese aber lassen einen wirklich beginnenden Aufschwung der Kunst die Sculpturen an den Portalen des Baptisteriums von Pisa, besonders die an der östlichen Thür, erkennen, die, ob auch noch ohne sonderliche Durchbildung, doch Sinn für angemessene Verhältnisse, für Bewegung und Anordnung verrathen. So auch die Reliefdarstellungen an einer Kanzel in der Kirche S. Leonardo bei Florenz (früher in der dortigen Kirche S. Piero Scheraggio). —

Was indess an den italienischen Sculpturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts und etwa vom Anfange des folgenden näherer Beachtung werth erscheint, steht gleichwohl noch auf einer beträchtlich niedrigen Stufe. Wie ein leuchtendes Meteor schwingt sich

¹ Ueber die vorgenannten Werke vgl. *Gaye*, im Kunstblatt, 1826, no. 77. — Ueber Antelami vgl. Kunstbl. 1846, No 62.

² *E. Förster*: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, S. 8, ff.

³ *d'Agincourt*, Sculptur, T. 27, no. 1.

über diese Stufe das Genie eines jüngeren Meisters empor, dessen Werke wiederum zu den bedeutendsten Erscheinungen gehören, welche die Kunstgeschichte kennt. Dies ist Nicola Pisano, der um das Jahr 1200 geboren ward und bis in die sechziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts hinab in erfolgreicher Thätigkeit blieb.¹ Seine Erscheinung, inmitten eines, noch fast gänzlich unentwickelten Zustandes der Kunst, gleicht einem Wunder, und wir vermochten dieselbe seither auch nicht wohl anders zu betrachten; aber das Wunder hat sich gelöst und hat sich dem Gange organischer Entwicklung gefügt, seiß wir jenen Aufschwung der deutschen Kunst und die glänzende Entfaltung desselben in den Werken von Wechselburg und Freiberg, die jedenfalls vor die Blüthezeit des Nicola Pisano fallen, kennen gelernt haben. Gewiss war es eine Einwirkung von Seiten jener sächsischen Schule, welche den italienischen Meister zu seiner Ausbildung förderte und ihn auf diejenige Richtung hinwies, welcher er seinen eigenthümlichen Ruhm verdanken sollte. Urkunden liegen uns darüber zwar nicht vor, aber das gegenseitige Verhältniss der Werke spricht deutlich genug. Auch wissen wir, dass zu jener Zeit (wie auch im vierzehnten Jahrhundert und noch später) deutsche Meister häufig in Italien arbeiteten; freilich sagt der Altmeister der italienischen Kunstgeschichte, Vasari, wohlmeinenden Sinnes, sie hätten dies gethan, nicht schnöden Gewinnes halber, vielmehr um in der Kunst etwas zu lernen; wir indess werden sagen dürfen: sie thaten es, weil man ihre Arbeit wohl zu schätzen wusste, und sie brachten die höhere Ausbildung in der Kunst mit sich, die sie daheim gelernt hatten.

Einen näheren Vergleich zwischen den Werken des Nicola Pisano und denen jener sächsischen Meister können wir für jetzt noch nicht durchführen;² wohl aber erkennen wir in dem Allgemeinen der Auffassung und Behandlung, in der Grossheit des Charakters, der die erhabenen, aus dem christlichen Alterthum überlieferten Elemente neu zu beleben und auszubilden trieb und der in solcher Art eine eigenthümliche Annäherung an das Gebiet der Antike hervorbrachte, die verwandte Richtung. Vornehmlich sind es die Sculpturen des Altares von Wechselburg, welche diese Verwandtschaft bezeugen.

¹ E. Förster, Beiträge etc., S. I, ff. — Einzelne Abbildungen bei *d'Agincourt, Sc.*, T. 22, no. 7—9; *Cicognara, Storia della scultura*; I, t. 8—16.

² Die Anbetung der Könige an der goldnen Pforte zu Freiberg und die Darstellung desselben Gegenstandes an Nicola's Kanzel zu Pisa scheinen in einigen beachtenswerthen Motiven übereinzustimmen, obschon der räumliche Einschluss verschieden ist, auch das erstere Werk, durch seinen zugleich symbolischen Inhalt, eine eigenthümliche Auffassung gebot. Zu bemerken ist, dass bei diesem ein Engel mit einem Stabe in der Hand zur Seite der Madonna steht und dass derselbe ähnlich bei Nicola Pisano wiederkehrt, obgleich hier nur eine historisch-dramatische Scene beabsichtigt war. Man hat den Engel hier als eine Personification des Sternes, der die Könige leitete, erklärt.

Aber während bei den deutschen Meistern Inhalt und Form im schönsten Gleichgewichte blieben, fasste der Italiener, nicht ohne Einseitigkeit, die Durchbildung der Form als den Hauptpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen ins Auge. Darin brachte er es allerdings, schon äusserlich durch das edlere Material des Marmors begünstigt, zu einer merkwürdigen Vollendung; wenigstens sind es, in den meisten Fällen, nur untergeordnete Einzelheiten, die in seinen Werken noch auf die befangnere Entwicklungsperiode der Kunst zurückdeuten. Und während bei den Deutschen die Annäherung an die Antike keusch und fast unbewusst, nur als die Blüthe, die mit innerer Nothwendigkeit aus der Gesamtheit ihres Strebens hervorgehen musste, erscheint, so wandte sich Nicola Pisano mit voller Absicht und Entschiedenheit dem Studium der Antike zu, welche seinem Streben das gediegenderste Vorbild zu geben schien. Sein Auge ward so erfüllt von dem Wunderglanze des Alterthums, dass er die Bedeutung der Aufgaben, welche seine eigne Zeit erforderte, gänzlich vergass; die Gestalten, welche die Religion der Versöhnung und der Verklärung des Irdischen feiern sollten, erhielten unter seiner Hand ein Gepräge, das sie den Göttern und den Heroen der alten Welt gleich machte; gleich diesen haben sie in sich ihr Genüge und ihre Befriedigung, und es ist wenigstens eine sehr seltne Ausnahme, wenn in ihnen jener Zug einer innerlichen Hingebung, eines sehnennden Gemüthes bemerklich wird.

Nur das einzige Jugendwerk des Nicola Pisano, welches uns bekannt ist, trägt noch das Gepräge der eigentlich christlichen Kunst. Dies ist ein Relief der Abnahme vom Kreuz, an der Vorderseite des Domes von Lucca, im Halbrund über der linken Eingangsthür, gearbeitet im J. 1233. Noch mannigfach schwer, auch befangen im Einzelnen der Form, zeichnet sich dasselbe durch die Tiefe der Empfindung und ebenso bereits durch die Grossartigkeit des Sinnes aus. — In seiner ganzen Eigenthümlichkeit und in deren bedeutungsvollster Entfaltung erscheint dagegen der Meister an den Sculpturen der Kanzel im Baptisterium von Pisa, vollendet 1260. Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst. Ueber den Säulen und Bögen sind zunächst eine Reihe allegorischer Gestalten, sowie Propheten und Evangelisten dargestellt; die Hauptarbeiten sind die Reliefs an der Brüstung: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. — Jünger ist eine zweite Kanzel, im Dome von Siena, deren Fertigung Nicola im J. 1266 übernommen hatte und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo, sowie seines Sohnes Giovanni (die in ihrer selbständigen Ausbildung der folgenden Periode der Kunst angehören) ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung, wie die von Pisa, doch ist sie reicher an Darstellungen und in deren Composition zum Theil minder einfach. In den allegorischen Figuren erkennt man vorzugsweise

die eigne Hand des Meisters, die hier zu noch höherer Vollendung strebt, in den Reliefs der Brüstung tritt ersichtlich die Beihülfe seiner Schüler hervor und, ohne Zweifel durch diese veranlasst, eine gewisse Hinneigung zum germanischen Styl. — Ein ähnliches Verhältniss gibt sich an den Sculpturen zu erkennen, welche den Sarkophag des heil. Dominicus in der Kirche St. Domenico zu Bologna schmücken (d. h. an denen, welche nicht in jüngerer Zeit hinzugefügt sind). Früher galt dies Werk als eine der ersten Jugendarbeiten des Nicola. Das völlig Unstatthafte solcher Annahme hat neuerlich Veranlassung gegeben, ihm dasselbe ganz abzusprechen; von andrer Seite ist dagegen die Meinung aufgestellt worden, dass es seiner späteren Thätigkeit angehöre und zwischen die beiden Kanzeln von Pisa und Siena falle.¹ — Ein kleines Hochrelief im Museum zu Berlin, den Beato Buonaccorsi in halber Figur, von zwei Engeln in einem Tuche gehalten darstellend, wird mit vieler Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Nicola zugeschrieben.² Der Kopf des Seligen ist schön individuell.

Die Richtung des Nicola Pisano beruhte zu sehr in seiner persönlichen Eigenthümlichkeit und stand zu sehr im Widerspruch gegen die Interessen, welche die Geister jener Zeit erfüllten, als dass sie — abgesehen freilich von der allgemeinen technischen Ausbildung, die durch ihn in die italienische Sculptur eingeführt war, — eine sonderliche Nachfolge hätte gewinnen können. Seine namhaften Schüler wandten sich von dieser Richtung ab. Nur ein Werk ist anzuführen, welches eine weitere Nachahmung seines Styles erkennen lässt, dies sind die Sculpturen einer Kanzel in S. Giovanni Evangelista (Fuorcivitas) zu Pistoja, von einem deutschen Bildhauer, dessen Name unbekannt ist, gefertigt.³

§. 4. Die nordische, vornehmlich deutsche Malerei der romanischen Periode.
(Denkmäler, Taf. 49. C. XVI.)

Der Entwicklungsgang der Malerei in der Zeit des romanischen Styles legt sich uns besonders in den Miniaturbildern der Handschriften deutlich dar. Diese lassen uns eine sehr umfassende Thätigkeit erkennen, zunächst vornehmlich in Deutschland, dann auch in Frankreich und den Niederlanden.⁴

Die frühere Zeit des zehnten Jahrhunderts erscheint uns auch in diesen Arbeiten noch als der unmittelbare Uebergang aus der Periode der altchristlichen Kunst; die Arbeiten, welche dieser Zeit angehören, tragen in der Hauptsache noch das Gepräge des karo-

¹ Gaye, im Schorn'schen Kunstblatt, 1839, no. 22.

² Vgl. Waagen, im Kunstbl. 1846, no. 61.

³ Cicognara, I, T. 39.

⁴ Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 261, ff. und mein Handbuch der Gesch. der Malerei etc. II, S. 7, ff.

lingischen Zeitalters. Anders aber wird es in den späteren Jahren des zehnten Jahrhunderts, in denen sich, besonders in Deutschland, eine eigenthümliche Entwicklung unter byzantinischem Einflusse hervorbildet. Das Conventielle der byzantinischen Kunst, zugleich aber auch die ihr eigne feine Technik, die lebhaft wechselnde Färbung, die Anwendung goldner Zierden u. dergl. werden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt; im Verhältniss gegen die steigende Barbarisirung, welche man in den späteren Arbeiten des karolingischen Styles wahrnimmt, sind diese Elemente nicht als ungünstige zu bezeichnen, wenn sie auch mit dem fortwährend zu Grunde liegenden verwilderten Styl einen keinesweges angenehmen Contrast bilden. Unter den Werken solcher Art sind namentlich mehrere Evangelienhandschriften anzuführen, welche auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigt wurden: eine, aus dem Kloster Epternach stammend, in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Doch begnügte man sich nicht mit trockner Nachahmung dessen, was man etwa in byzantinischen Mustern vorgefunden. Im Gegentheil wird in diesen Bildern bald ein lebendiger Geist sichtbar, der zur Erscheinung ringt und der in solchem Streben mancherlei eigenthümliche Darstellungen zu Tage fördert. Die Symbolik des christlichen Alterthums, wie dieselbe theils aus altchristlicher Zeit her vorhanden, theils neu durch die Byzantiner überliefert war, gab Anlass zu vielgestaltigen Compositionen, welche dem erwachten, ob auch noch unstät umherschweifenden Gedanken zum Ausdruck dienen sollten; die phantastische Sinnesrichtung leitete besonders auf die räthselhaften Bilder der Apokalypse, die man jetzt mit besondrer Liebhaberei zu bestimmten Formeln ausprägte. Das erregte Gefühl trieb zu mancherlei hastiger, schroffer, seltsamer Geberde und Bewegung, welche die conventionelle, überlieferte Form zu einer lebenvollen umgestalten sollte. Freilich aber lag gerade in diesem letzteren Verhältniss ein fast unauflösbarer Zwiespalt, und so darf es nicht befremden, wenn daraus häufig ein abenteuerlich verzwicktes und verkrüppeltes Wesen hervorging. Während so die Form an sich aufs Neue entartete, entwickelte sich jedoch in der Färbung ein ganz eigenthümlicher Schönheitssinn; die Gründe dieser Malereien, in zart gebrochenen Regenbogenfarben wechselnd, die Farben der figürlichen Darstellung, mit solcher Einrichtung harmonisch übereinstimmend, umfassen das Auge zuweilen mit einem fast phantasmagorischen Reiz. In solcher Art sind die bedeutendsten deutschen Miniaturen des elften Jahrhunderts gearbeitet, namentlich die in denjenigen Handschriften, welche, aus dem Domschatze von Bamberg stammend, gegenwärtig in der Hofbibliothek von München bewahrt werden.

Neben dies, auf eigne Weise umgebildete byzantinische Element tritt ein andres, in welchem man die urthümlich germanische

Gefühlswaise erkennen darf. Es ist jene mehr ornamentistisch strenge und mehr in scharfen Umrissen zeichnende als malerisch ausführende Behandlungsweise, als deren erste Beispiele die, schon früher besprochenen, Miniaturen der angelsächsischen Manuscripte zu bezeichnen sind.¹ Diese Gattung bildnerischer Darstellung war allerdings schematisch wie die byzantinische; aber sie war aus dem ersten, selbständig erwachenden Kunstgeföhle hervorgegangen, welches nur nach bestimmter Umgränzung der Form rang, während der byzantinische Schematismus auf dem völlig entgegengesetzten Punkte, eines absterbenden und erstarrenden Geföhles, stand. Jene hatte das Streben nach weiterer Entwicklung in sich, und sie musste somit auf eine entschiedene, sichere, feste Darstellung der Form günstig einwirken. Durch ihren Einfluss sehen wir denn auch die eben besprochenen Verkrüppelungen sich allmählig wieder mindern und, vornehmlich in den früheren Zeiten des zwölften Jahrhunderts, eine grössere Strenge und Klarheit der Darstellung sich entwickeln. Theils herrscht hiebei eine mehr malerische Behandlungsweise nach Art der Byzantiner, theils eine mehr zeichnende vor. Das ornamentistische Streben zeigt sich ebenfalls von Bedeutung, namentlich in den grossen, buntverzierten Anfangsbuchstaben, die häufig Figürliches und Ornament in sinnreicher Verschlingung enthalten.

Doch war die Form an sich, bis zu der eben genannten Periode, mehr nur ein Sinnbild, nur eine Hieroglyphe für den Gedanken, als dessen unmittelbarer Ausdruck gewesen. Erst im späteren Verlauf des zwölften Jahrhunderts zeigt sich in den Miniaturen der Sinn für die Erscheinungen des Lebens aufgethan und das Bestreben, auf das Vorbild der Natur mit einem gewissen Bewusstsein einzugehen. So gewinnen auch hier die altüberlieferten Typen allmählig das Gepräge einer freieren Würde; der Gedanke entwickelt sich klarer und verständlicher; das Gefühl, besonders das leidenschaftlich bewegte, tritt anschaulich und ergreifend hervor. In all diesen Beziehungen bildet die nationale Poesie, die von jener Zeit ab sich reich und lebenvoll entwickelte, ein wichtiges Förderungs-mittel. Auch ihre Erzeugnisse, schriftlich aufgefasst, wurden mit Bildern versehen, welche sich somit dem Leben und seinen mannig-fach wechselnden Verhältnissen energischer anschliessen mussten und nicht wohl umhin konnten, der dichterischen Stimmung, ob zum Theil auch nothgedrungen, zu folgen. Gerade diese Bilder sind häufig nur wenig ausgeführt (oft nur gezeichnet); dennoch sind auch sie sehr bemerkenswerthe Zeugnisse für den Aufschwung der Kunst am Schlusse der romanischen Periode. Einige Beispiele dieser Art, aus der späteren Zeit des zwölften und vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, mögen hier genügen. Zunächst der

¹ Vgl. oben S. 400 und 401.

sogenannte „Hortus Deliciarum“ in der Bibliothek zu Strassburg, dessen Malereien durch mancherlei eigenthümliche Symbolik und Beobachtung des Lebens, so wie im Einzelnen durch eine gewisse Grossheit der Gestaltung anziehen. Sodann verschiedene, aus Baiern stammende Werke: die Handschrift der Eneid des Heinrich von Veldeck, in der Bibliothek von Berlin, unausgebildet in den Gestalten, dennoch durch sorgliche Aufmerksamkeit auf den gesammten Verkehr des Lebens und durch lebhaft charaktervolle Bewegungen beachtenswerth. — Das Gedicht des Werinher von Tegernsee vom Leben der Maria, gleichfalls in der Berliner Bibliothek, in einzelnen Darstellungen durch naive Anmuth, in andern durch grossartiges Pathos ausgezeichnet; — die Handschriften des Conrad von Scheyern (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), mit flüchtigeren, doch ebenfalls nicht ohne grossartigen Sinn gefertigten Zeichnungen in der Bibliothek von München. — Diesen gegenüber ein Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200), in der k. Privatbibliothek zu Stuttgart, dessen Bilder sorgfältig, mehr nach byzantinischer Weise gearbeitet sind, die aber in solcher Richtung im Einzelnen einen merkwürdigen Sinn für idealschöne Form verrathen.

Die Wandmalerei ward während der in Rede stehenden Periode in Deutschland nicht minder fleissig geübt, als die Büchermalerei. So liess z. B. schon König Heinrich I. in seinem Palaste zu Merseburg den Sieg, den er über die Ungarn erfochten hatte, bildlich darstellen. Auch an sehr zahlreichen anderweitigen Kunden über Werke der Art fehlt es nicht; mancherlei Ueberreste oder sonstige schwache Spuren an den Wänden und Decken der Kirchen jener Zeit bezeugen es, neben den schriftlichen Nachrichten, dass die heiligen Gebäude reichlich und, wie wir glauben, durchgängig durch solche Werke geschmückt wurden. Zumeist indess ist die weisse Mauertünche, mit der ein jüngeres, rationelles Zeitalter diese Räume ausgestattet hat, den alten Arbeiten nur allzu verderblich gewesen; während wir für den grossartig bedeutsamen Aufschwung der deutschen Sculptur schon gegenwärtig eine Reihenfolge von Werken nennen können, ist uns dies für die Wandmalerei versagt, obgleich mit Zuversicht anzunehmen ist, dass sie jener nicht wird nachgestanden haben, und dass uns noch manche werthvolle Entdeckungen (vielleicht unter jener Tünche) bevorstehen dürften. Von den bis jetzt bekannt gewordenen Wandgemälden diesseits der Alpen sind diejenigen der Kirche von S. Savin (Depart. de la Vienne) durch ihr hohes Alter (seit 1023, die jüngsten etwa um 1150) vorzüglich wichtig; es sind alttestamentliche, legendarische und apokalyptische Scenen, so wie zahlreiche einzelne Heilige und Propheten, letztere in den Füllungen der Hauptbogen. Was davon der ältesten Hand angehört, zeigt bei geflissentlich einfachster,

(zum Theil nur zwei- bis dreifarbig) Ausführung einen höchst merkwürdigen und engen Zusammenhang mit dem spät-römischen Styl und einen grossen Reichthum lebensvoller Intentionen.¹ — Unter den deutschen Arbeiten stellen wir die Malereien an den Gewölben im Kapitelsaale des Klosters Brauweiler bei Köln (1200 ?) obenan. Ausser Christus mit mehreren Heiligen sind hier biblische und legendarische Scenen dargestellt: die Bewährungen im Glauben (Daniel in der Löwengrube, die drei Männer im Feuerofen, Simson u. s. w.), und die Bewährungen im Leiden (Hiob, Stephanus, die Märtyrer u. s. w.).² Der Styl ist edel romanisch, die Geberde deutlich und lebendig. Geringere Reste finden sich in der Kirche von Schwarzrheindorf (1151 — 1156), in der Crypta von S. Marien im Capitol zu Köln, in derjenigen der Stiftskirche zu Quedlinburg, im Kloster Neuwerk zu Goslar, im Dom zu Worms u. s. w. Aus verschiedenen Zeiten, vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert, stammen die zum Theil sehr bedeutenden Malereien in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, meist würdige, statuarische Gestalten. Endlich müssen wir die Malereien an der einen Querwand des jüngeren, westlichen Chores im Dome zu Bamberg (des Peterschores) anführen, die, gleich diesem Theile des Gebäudes, ohne Zweifel aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Sie stellen einzelne Heilige in sehr würdiger Fassung der Gestalten vor; auch sie sind erst in jüngster Zeit von der Mauertünche, die sie bedeckt hatte, befreit worden. — An Tafelgemälden deutscher Kunst ist für jene Zeit bis jetzt ebenfalls nur wenig, und nicht sonderlich Namhaftes, bekannt geworden, wenn man nicht die auf Schieferplatten gemalten Apostel in S. Ursula zu Köln (1224 ?) dahin rechnen will. Einzelne Tafelbilder finden sich noch hie und da zerstreut, z. B. im Provinzial-Museum zu Münster, in einer Nebenkapelle des Domes zu Worms u. a. a. O. — Von den bemalten Holzdecken der Basiliken ist nur die höchst ausgezeichnete von S. Michael in Hildesheim erhalten, welche zwischen zwei reich eingefassten Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen in acht grössern Feldern die Vorfahren Christi enthält. Die ganze dekorative Anordnung ist höchst geschmackvoll, das Figürliche von ernstem und gemessenem spätromanischem Styl.³ — Von Mosaiken dieser Zeit sind diesseits

¹ *Peintures de l'église de St. Savin, Depart. de la Vienne, Paris 1844.* (Prachtwerk). — Einzelnes ist mitgetheilt bei *De Caumont, Bulletin monumental, Série II, tom. II, 1846, p. 193.*

² Diese Deutung schon bei *A. Simons*: „Farbenschmuck mittelalterlicher Bauwerke;“ die Beschreibung des Einzelnen in dem betreffenden Aufsatz von *Reichensperger*, beides in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, XI, 1847.

³ In unserer Geschichte der Malerei (I, 150) ist die letzte Zeit des zwölften Jahrhunderts dafür angenommen; nach neuern gefälligen Mittheilungen sind

der Alpen nur sehr geringe Reste (am Fussboden der Crypta von S. Gereon in Köln, im Museum zu Bonn u. s. w.) auf uns gekommen, deren rohe Behandlungsweise glaublich macht, dass dergleichen den damaligen Künstlern schon nicht mehr geläufig gewesen sei.

Teppiche mit gestickten oder gewirkten bildlichen Darstellungen, als Schmuck der Schlösser und mehr noch der Kirchen, waren vielfach verbreitet. Der zahlreichen Arbeiten solcher Art, welche der Mainzer Dom enthielt, ist bereits gedacht worden. Einige interessante Werke sind unsrer Anschauung aufbehalten. Zu diesen gehört, als eins der frühesten und merkwürdigsten, ein grosser Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Die Arbeit wurde durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, am Ende des eilften Jahrhunderts, oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des zwölften, gefertigt und befindet sich gegenwärtig in der Kunst- und Alterthums-Sammlung zu Bayeux.¹ Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, und durch ihren Ursprung, steht sie gleichwohl in Betracht des Kunstwerthes auf bedeutend niedriger Stufe. — Gewirkte Teppiche vom Schluss des zwölften Jahrhunderts, mit biblischen Vorstellungen, doch ebenfalls von ziemlich rohem Styl, bewahrt man im Dome von Halberstadt; Fragmente von andern, aus derselben Zeit, in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Die letzteren sind durch ihre eigenthümlichen Darstellungen (die Hochzeit des Mercur mit der Philologie), sowie im Einzelnen durch den ausgebildeten Adel des Styles sehr beachtenswerth.

Als eine völlig neue Gattung der Kunst tritt in der in Rede stehenden Periode die Kunst der Glasmalerei hervor. Ihre Erfindung gehört, wie es die vollste Wahrscheinlichkeit hat, Deutschland an, vermuthlich Baiern, und fällt, wie es scheint, in die spätere Zeit des zehnten Jahrhunderts. Die ersten Glasmalereien, von denen wir eine Kunde haben, schmückten die Kirche des Klosters Tegernsee, und waren dorthin um den Schluss des zehnten Jahrhunderts gestiftet worden. Deutsche Meister waren es, die im Verlauf der Zeit die Kunst nach den übrigen Ländern verbreiteten. Aus der späteren Zeit des romanischen Styles haben sich verschiedene Arbeiten solcher Art in Deutschland (z. B. im Schiff des Domes von Augsburg), in Frankreich und England erhalten. Sie bestehen aus einfacher Umrisszeichnung, die von

wir jedoch veranlasst, das Werk in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu versetzen.

¹ *d'Agincourt*, Malerei, T. 167. — *A. Jubinal*, *les anciennes tapisseries historiées du 11. au 16. siècle*; Paris, seit 1838.

colorirten, durchsichtig glänzenden Gläsern ausgefüllt wird.¹ Von einigen damals weitberühmten Werken, den unter dem Abte Suger um 1150 für die Stiftskirche von St. Denis gefertigten Glasgemälden, sind daselbst noch einige Reste erhalten, welche die ganze primitive Unbehülflichkeit dieser Gattung erkennen lassen.²

§. 5. Die italienische Malerei der romanischen Periode.
(Denkmäler, Taf. 49. C. XVI.)

Wie die Sculptur, erscheint die Malerei in Italien bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts in einen roh abendländischen und einen von Byzanz entlehnten Styl getheilt. Der erstere war im eilften Jahrhundert auf einer sehr tiefen Stufe der Entartung angelangt, in welcher jedoch bereits wieder die Anzeichen einer neuen Belebung sich bemerkbar machen. Von den Werken untergeordneter Gattung mag es genügen, hier die rohen Federzeichnungen einer Handschrift aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts anzuführen, welche sich in der Bibliothek des Vaticans zu Rom befindet und das Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Gräfin Mathilde enthält;³ vielleicht gehören auch die sehr verdorbenen Wandmalereien von S. Urbano bei Rom in diese Zeit (1011). Ein offenkundiger Fortschritt zeigt sich zuerst in den Mosaiken der Tribuna von S. Maria in Trastevere zu Rom (1139—1153), welche bei aller Rohheit der Formgebung doch schon einen gleichmässig entwickelten romanischen Styl und eine beträchtliche Lebendigkeit der Darstellung erkennen lassen. Diesen schliessen sich die Mosaiken von S. Clemente (erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und von S. Francesca Romana (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), sowie auch die Wandmalereien der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura (um 1217) u. a. m. an, während andre gleichzeitige Arbeiten in Rom, z. B. das Tribunenmosaik von S. Paul (1216—1227), die Wandgemälde in einer Nebenkapelle von SS. Quattro Coronati u. a. m. sich näher dem byzantinischen Styl anschliessen.

Dieser hatte nämlich, von der politischen Zerrissenheit Italiens und von fortdauernden Handelsverbindungen begünstigt, seine Herrschaft über die italienische Malerei scheinbar noch fester begründet als früher, und auf ihn und seine zierliche Technik sahen sich z. B. die unteritalischen Normannen angewiesen, als es sich um die Ausschmückung ihrer neuen Kirchen- und Palastbauten handelte. So entstanden, wie es scheint, durch eine in jenen Gegenden schon längst vorhandene Schule griechischer oder von Griechen erzogener

¹ Gessert, Geschichte der Glasmalerei. (Die S. 68 angeführten und, nach Fiorillo, dem J. 1188 zugeschriebenen Glasmalereien des Domes zu Goslar sind eine Arbeit moderner Zeit.)

² Abbildungen u. a. bei *Du Sommerard*, a. a. O.

³ *d'Agincourt*, Malerei, T. 66.

Mosaisten die Mosaiken des Domes von Salerno (um 1080) und diejenigen in den normannischen Basiliken Siciliens, namentlich in der Kirche S. M. dell' Ammiraglio und der Schlosskapelle zu Palermo (nach 1140), in der Kathedrale von Cefalu und in der Kathedrale von Monreale (nach 1174). — In derselben Weise war auch Venedig vollkommen vom byzantinischen Styl abhängig, als die Mosaicirung der Marcuskirche, seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, begonnen wurde. Die ältern Mosaiken im Innern derselben geben in der That das vollkommenste Bild eines gänzlich abgestorbenen Styles, verbunden mit sorgsamer und prachtvoller Ausführung.

Eine neue Regung in der italienischen Malerei tritt dann am Schlusse des zwölften und am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein, indem sich eine Vermittelung zwischen der byzantinischen Darstellungsweise und dem neubelebten abendländischen Elemente bildet.¹ Dies geben zunächst wiederum verschiedene Mosaik-Arbeiten zu erkennen, die den byzantinischen Typus theils in einer gewissen eigenthümlichen Würde auffassen, theils, von demselben ausgehend, zugleich mehr bewusste Aeusserungen des Lebens entfalten. Dahin gehören z. B. die Mosaiken in der Capella S. Zeno und an den Wänden des rechten Querarms von S. Marco zu Venedig; ebenso das grosse Mosaik des Domes von Torcello bei Venedig, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht, welches durch die Fülle der Gedanken und durch die Lebendigkeit der Darstellung ausgezeichnet ist. Nicht minder die Mosaiken, verschiedenartige biblische Darstellungen enthaltend, welche das Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz ausfüllen; die wichtigsten derselben sind von einem Mönche Jacobus (1225), von einem etwas spätern, Andrea Tafi, und einem Griechen Apollonius verfertigt. — An einem andern, ebenfalls nicht bedeutungslosen Mosaik, welches die Vorderseite des Domes von Spoleto schmückt, hat der Verfertiger, Solsernus, seinen Namen und das Datum des Jahres 1207 genannt. — Ein vollkommen ausgebildeter, abendländisch-romanischer Styl von grosser Fülle und Lebendigkeit spricht sich endlich in denjenigen Mosaiken aus, welche die Gewölbe und Lunetten des um die Marcuskirche zu Venedig umherlaufenden Umganges schmücken und Geschichten des alten Testaments darstellen.

Andre Arbeiten derselben Zeit und Richtung gehören dem Fache der Wandmalerei an. Unter solchen sind, als Werke in ziemlich strengem Style, die in der Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, in denen die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind, zu erwähnen. Sodann als Werke eines bedeutenderen Fort-

¹ Vgl. mein Handbuch der Geschichte der Malerei, I, S. 268, ff. — Einzelne Abbildungen bei *d'Agincourt*.

schrittes, die Wandmalereien im Baptisterium von Parma, der Zeit um das J. 1230 angehörig. Ausser den Figuren von Aposteln, Propheten, Heiligen u. dergl. enthalten diese die Geschichte des Täufers Johannes und zeichnen sich durch die mächtige, zwar noch bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit der Bewegungen aus. — Andre, übrigens minder bedeutende Wandmalereien in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (an der Altarnische) schreibt man einem gewissen Giunta von Pisa zu, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein jetzt verlorne Tafelbild trug. — Als ein merkwürdiges Tafelgemälde, welches die byzantinischen Typen mit einer gewissen eigenthümlichen Würde erfasst, ist ein grosses Madonnenbild in S. Domenico zu Siena zu nennen; der Inschrift zufolge malte dasselbe Guido von Siena im J. 1221.

Nach solchen Anfängen entwickelte sich in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Zwar beharren noch manche Künstler bis tief in's vierzehnte Jahrhundert hinein bei der byzantinischen Darstellungsweise (so z. B. die Schule der Byzamani in Otranto, deren meist kleine und miniaturartige Bildchen indess durch beträchtliche landschaftliche Hintergründe merkwürdig sind, — mehrere davon im Museo cristiano des Vaticans), und auch bei den Uebrigen erscheint das byzantinische Element in dieser Zeit (während in Deutschland sich das neue Gesetz des germanischen Styles bereits mit Entschiedenheit bemerklich macht) noch grossentheils als die charakterische Grundlage. Aber mit grösserer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferem Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, dass die hohe Meisterschaft in der Form, welche Nicola Pisano sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniss einer ähnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne, wenn auch seltene Motive lassen es sogar erkennen, dass auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluss war. Doch hielten die Maler ungleich entschiedener, als die Bildhauer an der auf jenen altchristlichen Principien beruhenden Grundlage, von welcher sie ausgegangen waren, fest.

Unter diesen ist zuerst der Florentiner Giovanni Cimabue zu nennen, geboren 1240, gestorben bald nach 1300. Das früheste seiner Werke, so viel man von diesen kennt, ein grosses Madonnenbild, welches gegenwärtig in der Akademie zu Florenz bewahrt wird, trägt noch vorherrschend den Charakter der byzantinischen Kunst. Ein zweites Madonnenbild, in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, mit Engeln auf den Seiten und zahlreichen Medaillons, welche die Brustbilder von Heiligen enthalten, auf dem Rande, entfaltet sich zu grösserer Freiheit; die Form wird edler und mehr

naturgemäss, die malerische Durchbildung zarter. — Als die bedeutsamsten Werke, die man ihm zuschreibt, sind die grossräumigen Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi (am oberen Theil der Wände des Langschiffes und an den Gewölben dieses Raumes) anzuführen. Sie enthalten auf der einen Seite Darstellungen aus der Geschichte des alten, auf der andern aus der Geschichte des neuen Testaments; die Handlungen sind hier durchweg mit Geist entwickelt und durch ein grossartiges Pathos belebt, wenn auch noch nicht bis in's Detail durchgebildet. Unter den Gewölbmalereien ist besonders die mittlere zu berücksichtigen, welche die Brustbilder heiliger Personen und blumige Ornamente mit Genien enthält; in den letzteren erkennt man ziemlich entschieden die Beobachtung der Antike. — Ein späteres Werk des Cimabue, das Mosaik der Haupttribuna des Domes von Pisa, gibt keinen genügenden Maassstab seiner Richtung, insofern der altübliche byzantinische Typus ihm hier hemmend entgegentrat.

Jünger, wie es scheint, als Cimabue, ist der Sieneser Duccio di Buoninsegna. Dieser Meister bezeichnet die vollendete Entfaltung der in Rede stehenden Kunstrichtung; an künstlerischer Kraft ist er nur dem Nicola Pisano zu vergleichen. Sein Hauptwerk, welches sich vollkommen rein auf unsre Zeit erhalten hat, gehört bereits dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts an. Es ist eine im J. 1311 vollendete Tafel, für den Hauptaltar des Domes von Siena gemalt; sie war auf ihrer Vorderseite und auf ihrer Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachmals von einander getrennt und als zwei besondre Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält in einer beträchtlichen Anzahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Ohne das altgeheiligte Gesetz der Kunst zu verlassen, vielmehr durch dasselbe in seinem eigenthümlichsten Wollen genährt und gestärkt, entfaltete der Meister in diesen kleinen Bildern einen Geist, der die höchste majestätische Würde, wie die erschütterndste Leidenschaft, den grössten Reichthum des Gedankens, wie die edelste Anmuth der Form und das naive Spiel des Lebens zur Erscheinung zu bringen vermochte. Freilich wurde die Durchbildung des Einzelnen durch den kleinen Maassstab dieser Darstellungen begünstigt, indem dadurch manche Ansprüche, welche ein grossräumiges Werk hervorbringen musste, nothwendig ferngehalten blieben. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Figuren, eine Madonna mit Heiligen. Auch hier ist die Durchbildung, besonders in den Köpfen, sehr beachtenswerth; in den Linien der Gewandung zeigt sich hier bereits eine Hinneigung zum germanischen Styl. — Von andern gleichzeitigen Künstlern, wie Margaritone (Margheritone) von Arezzo und Tommaso degli Stefani von Neapel, ist wenig Beglaubigtes mehr vorhanden; den erstern, welcher als Maler der

Richtung des Cimabue folgte, werden wir bei Anlass des germanischen Baustyles nochmals anzuführen haben.

Schliesslich ist noch verschiedener grosser Mosaikarbeiten zu gedenken, welche, gleichzeitig mit der Thätigkeit der eben genannten Meister, am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden. Mehrere derselben schliessen sich theils im Styl, theils in der Gedankenrichtung, wiederum den byzantinischen Vorbildern mit grösserer Strenge an. Dahin gehören: eine Krönung der Maria im Dome von Florenz und eine Himmelfahrt der Maria im Dome von Pisa, von dem Florentiner Gaddo Gaddi (st. 1312) gearbeitet; — das Tribunenmosaik in der Kirche S. Miniato bei Florenz (1297) u. a. m. — Andre dagegen zeigen dieselben Fortschritte zu einer neuen und höhern Belebung der Form, wie die Werke des Cimabue und Duccio. Von diesen nennen wir: die grossen Mosaiken in den Altartribunen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore zu Rom, beide mit Darstellungen, die eine reichhaltig, aus altchristlichen Elementen hervorgegangene Symbolik enthalten (1287—1292), von Jacobus Turriti oder Toriti und Jacobus de Camerino gefertigt, die der letztgenannten Kirche ganz besonders feierlich und grossartig; die Mosaiken an der alten Façade von S. Maria Maggiore, von Philippus Rusuti (um 1300); zwei Grabmäler von dem Cosmaten Johannes in S. Maria sopra Minerva und S. Maria Maggiore; das Mosaik einer Seitennische in S. Restituta zu Neapel u. a. m.