



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von
Berlin, [1888]

Zweiter Abschnitt.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95816](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95816)

Zweiter Abschnitt.

Die Epoche der Karolinger und der sächsischen Kaiser.

Wenn man die ganze Zeit von Karl dem Großen angefangen bis zum Beginn der Gotik, oder vielmehr zum Ausgange des romanischen Stils als eine einzige große Epoche betrachtet, als die Zeit der Vorbereitung und Ausbildung eines originalen mittelalterlichen, christlichen Stils, so muß man doch in diesem weiten Zeitraum, der mehr denn vier Jahrhunderte umfaßt, wieder drei Abschnitte unterscheiden. Den ersten Abschnitt bildet die Zeit der Karolinger, den zweiten das Jahrhundert der sächsischen Kaiser, den dritten die Blütezeit des romanischen Kunststiles, welche mit der Epoche des edleren Rittertumes, der epischen und der lyrischen Dichtung, zugleich mit der Hohenstaufenzeit zusammenfällt. Das gilt wie auf so vielen Gebieten der Kunst- und der Kulturgeschichte, so auch für die Geschichte der deutschen Kunstindustrie. Wir fassen die zwei ersten Abschnitte zusammen und widmen dem dritten ein besonderes Kapitel.

Man hat wohl die Epoche Karls des Großen und der Nachfolger aus seinem Geschlechte als eine Art Renaissance angesehen, als die erste Renaissance, als ein erstes Wiederaufleben oder Wiedererwecken der Kunst nach Art der Alten. Anderseits will man in ihr nur das endliche und völlige Aussterben aller Traditionen der antiken Kunst sehen, kaum noch ein Aufleuchten vor dem Tode. Richtig ist wohl weder das eine noch das andere, wenigstens auf unserem Gebiete. Die deutsche Kunstarbeit, sozusagen, hatte bereits begonnen, wie im vorigen Abschnitt nachgewiesen worden. Die germanischen Völkerschaften, welche von den romanisierten Provinzen des römischen Reiches Besitz ergriffen hatten und mehr oder weniger dauernde Staaten gegründet, hatten bereits ihr Eigenes der römischen Kunsttechnik hinzugebracht, und dieses ihr eigenes Element ging nicht verloren; es lebte in der karolingischen Zeit fort — Beispiele dessen sind die Malereien der Manuskripte — und gedieh im romanischen Stil zur höchsten Blüte. So muß man sagen, daß, wenn die Antike in dieser Zeit erstarrt, die Zeit doch schon ihr eigenes Kunstleben hatte, wie gering es auch war.

Denn das ist wieder zu viel gesagt, den Bemühungen Karls des Großen die Bedeutung einer Renaissance der Kunst zuzuschreiben. Die Erfolge waren klein, die Nachwirkung sehr zweifelhaft und in jedem Falle unbedeutend. Die Verpflanzung italischer Vorbilder, das Herbeischaffen antiker Säulen und Kapitäle, die Übertragung

altchristlicher Mosaiken, das alles weist nicht auf das Vorhandensein einer neu-schaffenden Kraft. Das Beste und Eigenste, was unter Karl und seinen Nachfolgern geleistet wurde, war die Miniaturmalerei und daneben allenfalls die Elfenbeinschnitzerei, beides Künste, welche bereits an anderer Stelle geschildert worden.

Für uns, in Bezug auf die Kunstindustrie, steht wieder im Mittelpunkte die Goldschmiedekunst, wie in der Zeit der Merowinger, und man kann auch von der Epoche Karls des Großen sagen: die Geschichte der Goldschmiedekunst ist die Geschichte der Kunstindustrie. Und noch mit größerem Recht, denn „am Golde hängt, nach Golde drängt doch alles“. In der That ist es so. Seit der Völkerwanderung ist es wie ein Goldfieber, das die Völker des Nordens ergriffen hat und nun auch in ihrer äußeren Erscheinung und in ihren Künsten zum Ausdruck gelangt. Das Römerreich hatte die Schätze eines Jahrtausends aufgehäuft, und die erobernden Barbaren wurden die glücklichen Besitzer. Die Könige und Fürsten der Goten, Franken, Burgunder legten sich Schatzkammern an. Karl der Große noch folgte dem Beispiel. Eine fränkische Prinzessin, die zu ihrem Verlobten, einem westgotischen König, geschickt wurde, nahm fünfzig Lastwagen, gefüllt mit Schätzen aller Art, mit sich, ein Reichthum, der ihr zum Verderben wurde. Und so waren nicht selten diese aufgehäuften Reichthümer Ursachen von Streit und Mord, wie man bei Gregor von Tours nachlesen mag. In diesen Schatzkammern wurzelt die Sage des Nibelungenhortes mit dem Verderben, das er seinem Besitzer bringt. Den Abglanz dieser Goldliebe, die Lust am „roten Golde“ und seinem blühenden Schein, lassen die Menschen und ihre Umgebung gleicherweise erkennen. Die Möbel werden vergoldet, Goldstoffe liefert Byzanz, das damals die Goldschmiedekunst vor allen anderen Künsten bevorzugte. In dieser Epoche geschieht es auch, daß die Schriften und Malereien ihren Goldgrund und ihre goldenen Lichter erhalten. Die Kleider der Vornehmen strogen von goldenen Vorten und Besatz, mit Gold sind Kopf und Fuß, Hauben und Schleier und Schuhe verziert. Karl der Große selber ging für gewöhnlich zwar einfach einher, außer bei großen festlichen Gelegenheiten, und nur sein Schwert war mit einem goldenen Knopf geschmückt, um so mehr Pracht und Glanz zeigen seine Gemahlin und Töchter, selbst wenn sie am frühen Morgen zur Jagd hinausreiten, wie es Angilbert in seinem Lobgedicht auf Karl den Großen beschreibt. Da glänzen goldene Kronen auf den Häuptern, goldene Spangen blühen auf der Brust, goldene Schnüre schlängeln sich durch die Haare, Gold und Edelsteine funkeln an der Kleidung, an Kopf, Hals, Armen und Händen.

Unter solchen Umständen mußte der große Kaiser bei seinen umfassenden Kunstbestrebungen auch der Goldschmiedekunst vor den anderen Kleinkünsten vorzügliche Sorge angedeihen lassen. Er bedurfte ihrer nicht bloß zum Glanz seines Hofes, sondern vor allem auch, die Kirchen, welche er gründete und baute, mit ihren Werken auszustatten. Wenn er Schätze sammelte, so waren es sicherlich nicht alles Werke, die er hatte machen lassen, oder die in seiner Zeit entstanden waren, aber ebensovienig fehlten sie. Die Kunst zu verbreiten, ordnete er an, daß in jeder seiner ihm gehörigen Ländereien ein Goldschmied sein sollte. Er begünstigte die Klöster und heiligen Stätten, in denen diese Kunst seit alters getrieben wurde, so St. Denys, wo einst der heilige Eligius gearbeitet hatte; er stellte mit Vorliebe Kunstbegabte und

kunstgebildete Männer an die Spitze der Klöster oder Diözesen. So verließ er Fontenelle an Ansigitis, der vordem die Werkstätte in Aachen geleitet hatte, St. Martin in Tours an den gelehrten und kunstverständigen Alcuin, St. Riquier bei Abbeville an Angilbert, der seinen Herrn als Dichter besang. Zum obersten Vorstand aller seiner Werkstätten hatte er Einhart gemacht, seinen späteren Biographen, der im Kloster zu Fulda erzogen und dort in allen Künsten, insbesondere aber, wie es scheint, in den Kleinkünsten ausgebildet worden. Er erhielt nach der Sitte des wissenschaftlichen Kreises, der den Kaiser umgab, den biblischen Beinamen Beseleel, das ist aber derjenige, der in Gold, Silber und Erz künstlich zu arbeiten, Steine zu schneiden und sie einzusetzen, auch in Holz zu zimmern verstand. Man kann also annehmen, daß Einhart vorzugsweise in Metallkünsten erfahren war. Nach der Weise der Zeit aber, welche noch keine Spezialisten bildete, die Kunst nicht individualisierte, war er wohl ein Meister in verschiedenen Künsten, *variarum artium doctor peritissimus*, wie ihn Rhabanus Maurus in einer Grabchrift nennt, indem er hinzufügt, daß er vielen mit seiner Kunst genügt und für seinen Fürsten viele Werke vollendet habe.

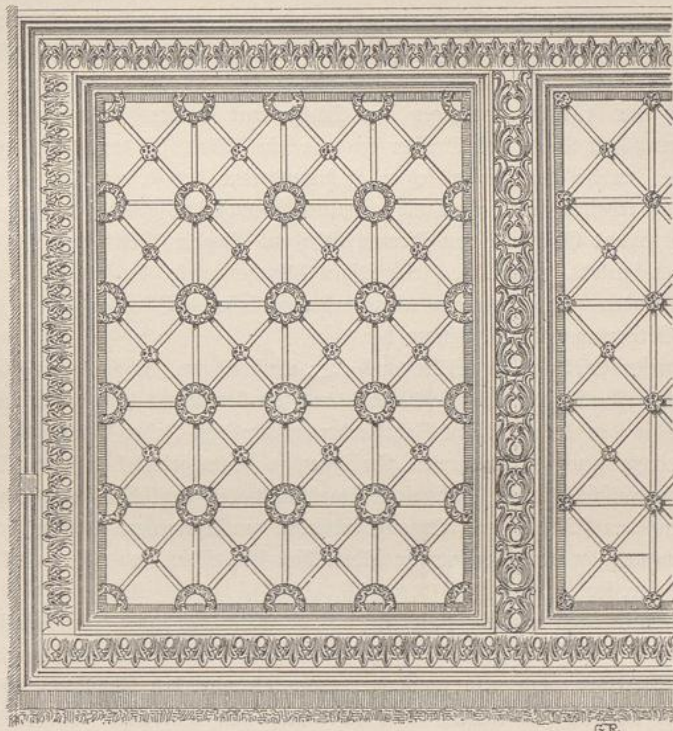
Von diesen Werken, so viele der Goldschmiedekunst angehört haben mögen, ist nun freilich nichts auf unsere Zeit gekommen, ebensowenig etwas, was mit Bestimmtheit auf Karl den Großen, auf seine Bestellung zurückgeführt werden kann. Die Miniaturmalerei und die Baukunst sind darin glücklicher. Die Arbeiten der Goldschmiedekunst sind zu Grunde gegangen, wie die Wandgemälde in den Palästen von Aachen und Ingelheim. Nur einige Bronzearbeiten größerer Dimensionen, die wenigstens in der Geschichte der Kunstindustrie erwähnt werden müssen, haben sich im Münster zu Aachen erhalten. *)

Es sind zwei große Thorflügel, welche den Haupteingang bilden, sechs kleinere, von denen vier dem Hauptthor zur Seite stehen, und zwei an der Ostseite des Oktogons, nebst acht Gitterschranken, welche sich auf der Empore des Oktogons befinden und die offenen Bogenhallen abschließen. Die großen Thüren sind einfach, je in acht Felder geteilt, die Felder flach und unverziert gelassen, aber von Ornamentbändern umgeben, das Ganze gleicherweise von Ornamentstäben umzogen. Nur zwei der Felder, diejenigen, welche der Höhe der greifenden Hand entsprechen, sind mit Löwenköpfen verziert, die ebenfalls in Erz gegossen sind und ehemals Ringe im Mause trugen. Ähnlich sind die kleineren Thüren, nur je in drei Felder eingeteilt. Anders jene acht Schranken, welche aus leichtem, durchsichtigem, in Rahmen gefaßtem Gitter bestehen. (Abb. 7.) Die Muster sind verschieden, doch so, daß die gegenüberstehenden sich entsprechen und so eine Art Symmetrie hergestellt ist. Die Zeichnung besteht aus geraden Linien und gerade gekreuztem oder gebrochenem Stabwerk mit diagonalen Stäben dazwischen und mit Rosetten oder ähnlichem Schmuck auf den Kreuzungen. Die Umrahmung ist zum Teil aus Stabwerk gebildet, mit durchbrochenem Ornament, zum Teil aus kannelierten Pfeilern mit Akanthuskapital, deren Architrav, die Brüstung bildend, mit Akanthusvoluten geschmückt ist.

Würde es nicht von Einhart in seiner Beschreibung des Münsters ausdrücklich versichert, man würde auf keine andere Zeit der Entstehung schließen können, als auf

*) Abgebildet bei Vock, Karls des Großen Pfalzkapelle. (S. die Abb.)

die karolingische Epoche. Es ist daher unnötig, etwas anderes anzunehmen, als daß diese Erzgußarbeiten noch auf Befehl Karls des Großen gemacht worden sind, und zwar in jener Werkstätte, welche sich zu Aachen selber neben dem Münster befand. Es ist möglich, daß italienische Künstler bei diesen Werken thätig waren, denn etwas, was an fränkische oder überhaupt deutsche Kunstmotive erinnert, wie sie aus den Grabstätten der merowingischen Zeit bekannt geworden, ist nicht dabei. Thore und Gitter sind in allem und jedem Nachklang antiker Kunst. Die Perlstäbe und Eierstäbe, welche die Thüren umrahmen, die Akanthuskapitälé und Akanthusvoluten, die



7. Bronzegitter aus dem Münster in Aachen.

Löwenköpfe, die Motive des Gegitters selbst, alles ist antike Reminiszenz, wie willkürlich auch in Anwendung und Zusammensetzung, wie unvollkommen, wie roh auch die Arbeit ist.

Ob es mit der Goldschmiedekunst Karls des Großen ähnlich gewesen, ob auch sie noch von klassischen Motiven erfüllt war, ist schwer zu sagen, wahrscheinlich ist es nicht. Wie gesagt, ist nichts von seiner eigenen Zeit auf uns gekommen, nichts von dem gewaltigen Schatze, den er hinterlassen. Von demselben testierte er nur ein Drittel an seine Erben, zwei Dritteile aber an die Kathedrales der einundzwanzig Erzdiözesen seines Reiches. Unter den Gegenständen befanden sich vier Tische, der eine

von Gold, die anderen drei von Silber, welche je mit einem Plane von Konstantinopel und Rom und mit einer Zeichnung der Weltteile und Sternbilder verziert waren. Woher sie stammten, wird nicht gesagt, doch die mit den Städteplänen waren wohl aus Byzanz und Rom gekommen, und auch der dritte wird in der einen oder der anderen dieser Städte entstanden sein.

Es wäre interessant zu wissen, wie weit die deutschen Motive aus den Gräbern der Alamannen und Franken, die, wie aus dem TassiloKelch ersichtlich, noch in karolingischer Zeit in den künstlerischen Dienst der Kirche getreten waren, auch an denjenigen Gegenständen, welche Karl der Große machen ließ, Anwendung gefunden hatten. Leider ist bei dem Mangel aller und jeder vorhandenen Beispiele nichts darüber zu sagen, noch zu wissen. Mit dem fortschreitenden Christentum hören die Gräber auf, Gegenstände des Lebens mit den Leichen in sich aufzunehmen, und die Kirche hat nur spärlich angefangen ihre Schätze und Geräte zu bewahren. Gerade die Regierungszeit Karls des Großen ist wie eine Lücke in der Folge der Kunstgegenstände, welche aus diesen letzten Jahrhunderten des ersten Tausends unserer Zeitrechnung erhalten sind. Nur die gemalten Manuskripte geben ein Zeugnis, daß jenes Gewirre und Geschlinge von Riemen, Bändern, Vögeln, Schlangen- und Dracheneibern noch fortlebt, wovon die gleichzeitigen Elfenbeintafeln, die doch oft an gleicher Stätte entstanden sind, wiederum nichts erkennen lassen. Offenbar gehen ganz verschiedene Strömungen nebeneinander her.

Zu diesen Strömungen gehört auch der Einfluß von Byzanz, der Einfluß der byzantinischen Kunstarbeit, wie sie damals im Zeitalter Karls des Großen und seiner Nachfolger, in den beiden letzten Jahrhunderten vor dem Jahre 1000, sich eigentümlich mit einem gewissen erneuerten Aufschwunge herausgebildet hatte. Wir haben diese „byzantinische Frage“ auch vom Standpunkt der deutschen Kunstindustrie aus zu erörtern, den Einfluß von Byzanz entweder zurückzuweisen oder in seiner Art und Begrenzung an den Kunstwerken selber, hier speziell an denen der Goldschmiedekunst, nachzuweisen.

Bekanntlich gab es eine Zeit, in welcher man die ganze nordalpinische Kunst Europas von den Zeiten der Karolinger bis zum Beginn des gotischen Stils für byzantinisch erklärte und also benannte. Man ist nun den Gründen nachgegangen, worauf der byzantinische Einfluß beruhen sollte, man hat nach den Verbindungen zwischen Byzanz und dem Westen geforscht und nach griechischen Künstlern gesucht, welche nach dem Abendlande gekommen und dort in ihrer Kunst gearbeitet hätten. In solcher Untersuchung hat man gefunden, daß die Architektur in Deutschland und in Frankreich ganz unabhängig von byzantinischer Art, ganz selbständig sich entwickelt habe; man hat von der plastischen Kunst dasselbe aussagen müssen, und die Malerei in den Manuskripten der Karolingerzeit erscheint fast in einem Gegensatz zur byzantinischen Art. Man hat von der Anwesenheit oder der Thätigkeit bestimmter griechischer Künstler in Deutschland sehr wenig entdecken können. Man weiß nur, oder es wird wenigstens gesagt, daß die griechische Prinzessin Theophanu, die Gemahlin Kaiser Otto's II., griechische Künstler mitgebracht habe; was diese aber, oder wie lange dieselben in Deutschland gearbeitet haben, ist nicht bekannt. Es wird auch gesagt, daß Bischof Meinwerk von Paderborn, einer der Begründer der Kunst im

Sachsenlande, griechische Künstler oder Arbeiter (*operarios graecos* — wenn die Lesart richtig ist) bei seinen Bauten beschäftigt habe. Auch von ihrer Thätigkeit, ihrem Einfluß weiß man nichts.

Man hat also mit gutem Grunde den Byzantinismus aus der Architektur, der Plastik und der Malerei dieses Zeitalters ganz, so ziemlich ganz hinausgewiesen, und es fragt sich nun, ob das mit der Goldschmiedekunst auch so der Fall ist. Direkte Nachrichten, außer etwa jener von den griechischen Künstlern der Kaiserin Theophanu, haben wir auch hier nicht, und wir sind im wesentlichen, von der Betrachtung der Zeitumstände abgesehen, auf die Kunstwerke und ihren Vergleich angewiesen. Zum Glück sind dieselben, wenn auch nicht aus der Regierungszeit Karls des Großen selber, doch von Karl dem Kahlen an, und mehr noch aus der Zeit der sächsischen und der fränkischen Kaiser in ziemlicher Zahl vorhanden. Einige davon, und zwar solche, welche bisher weniger in Berücksichtigung gezogen, stehen uns im Moment*) unter Augen und Hand, und sie sind es besonders, aus deren Untersuchung wir unsere Schlüsse ziehen.

Was die äußeren Umstände betrifft, so darf man wohl nicht außer acht lassen, daß damals die Goldschmiedekunst im griechischen Reiche in besonderer Blüte stand, daß gerade wie im Abendlande, gerade wie im fränkischen Reiche, die griechische Welt am Glanz des Goldes Vergnügen empfand und sein gleißender Schimmer, alles überdeckend, Kleidung und Gerät, Wände und Plafonds, für die mangelhafte Kunstarbeit einen Ersatz bieten mußte. Werke der griechischen Goldschmiedekunst kamen mannigfach nach dem Abendlande; sie kamen als Geschenke der griechischen Kaiser, sie kamen auf dem Wege des Handels, namentlich als Schmucksachen; die Kaiserin Theophanu brachte einen überaus reichen Schatz an Schmuck und Gerät mit sich, der, wie auch erzählt wird, die deutschen Frauen des Hofes ebenfalls veranlaßte, sich mit reicheren Zierden zu schmücken. Die stete Verbindung, welche unter den sächsischen Kaisern erneuert zwischen Italien und Deutschland entstanden, diezüge der Kaiser nach dem Süden, die Reisen der hohen Geistlichen nach Italien, boten auch Gelegenheit, nicht bloß italienische, sondern auch griechische Kunstgegenstände nach Deutschland zu bringen, denn damals, seit den Zeiten des Bildersturms, stand wenigstens die italienische Kunst direkt unter byzantinischem Einfluß. So hatte die deutsche Goldschmiedekunst die Möglichkeit, wenn nicht von griechischen Lehrmeistern, doch von griechischen Vorbildern zu lernen. Bestätigt das die Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke?

Wir stellen zur Charakterisierung des Unterschiedes zwei Kunstwerke der karolingischen Epoche einander gegenüber, von denen Zeit und Herkunft für uns völlig feststehen, einerseits das Gebetbuch Karls des Kahlen, vielmehr die beiden Decken**) desselben, andererseits ein Patriarchal- oder Doppelkreuz, das im Stifte Hohenfurt in Böhmen bewahrt wird.***) Jenes, eine deutsch-fränkische Arbeit, die erste, wie es

*) Bei Gelegenheit der Ausstellung kirchlicher Kunst im Österreichischen Museum im Sommer 1887. **) Abgebildet bei Labarte: *Histoire des arts industriels*, Album I, Taf. XXXVIII. XXXIX.

***) Abgebildet im Katalog der genannten kirchlichen Ausstellung und Mitteilungen der k. k. Centralkommission XVIII. 203.

scheint, von allen erhaltenen ihrer Art seit Karl dem Großen, fällt in die Jahre von 842 bis 869, während die Geschichte des Kreuzes von Hohenfurt, einer ebenso sicher byzantinischen Arbeit, bis in das achte Jahrhundert zurückgeführt wird. Lassen wir auch nur das neunte Jahrhundert als die Zeit der Entstehung gelten, so genügt das für unsere Untersuchung.

Die beiden Decken des Gebetbuches Karls des Kahlen bestehen aus Elfenbeintafeln, welche breit und reich mit einem Rande von vergoldetem Silber auf Holzrahmen gefaßt sind. Ob die Elfenbeintafeln byzantinisch oder deutsch sind, lassen wir dahin gestellt; es interessiert uns an dieser Stelle nicht. Die Goldschmiedearbeit daran ist gleich dem Manuskript im fränkischen Reiche entstanden. Sie trägt gar keine Charakterzüge von dem, was wir an echt byzantinischen Kunstwerken kennen, ebensowenig aber auch die charakteristischen Kennzeichen der Arbeiten aus den alamannischen und fränkischen Gräbern, weder ihr verschlungenes Ornament, noch ihre Tauschier- und Mosaiktechnik, noch ihr Email, noch das Zellenglas. Die breite Fassung der Elfenbeinplatte besteht aus vergoldetem Silberblech, das reich mit gerundet abgeschliffenen Steinen besetzt ist. Dieser überaus reiche Besatz mit Steinen en cabochon ist sofort als eine allgemeine Eigenschaft der nordalpinischen Goldschmiedarbeiten aus der Epoche der Karolinger und des nachfolgenden Jahrhunderts zu bezeichnen. Die Steine überdecken die ganzen Flächen, zuweilen gemischt mit antiken Gemmen, gewöhnlich nach Größe und Farbe symmetrisch gestellt, zuweilen auch ganz unregelmäßig; die geringen Zwischenräume sind meistens mit kleinen bruchstückartigen Zügen von aufgelötetem Filigran ausgefüllt.

Das ist nun auch hier auf den Decken des Gebetbuches der Fall — und auch nicht der Fall, denn es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der oberen und unteren Decke. Auf der oberen bilden kleine, in schrägem Kreuz übereinander gelegte Silberbändchen das Füllsel, während auf der unteren sich ein starkes gekörntes Silberfiligran in Windungen ausbreitet, die gitterartig mit Ringen an den Berührungspunkten verbunden sind, fast in Weise des Filigrans romanischen Stils oder späterer Eisengitter, so daß man in Versuchung kommt, für die untere Hälfte eine spätere Zeit anzunehmen. Auch sind die Steine nicht so willkürlich gestellt, sondern, von gleicher Rubinfarbe, hübsch im Kreuz geordnet. Die Arbeit selber, insbesondere der oberen Decke, erscheint bei weitem roher und primitiver, als man es an den byzantinischen Gegenständen und auch an jenen deutschen von wenig späterer Zeit zu sehen gewohnt ist. Insbesondere gilt dies von der Fassung der Steine — und das ist wiederum ein bedeutames Kennzeichen —, welche je auf der Unterlage eines rund oder oval geschnittenen vergoldeten Silberblättchens aufliegen und durch formlos übergebogenen Rand gehalten sind. Gerade auf die Fassung der Steine legte die byzantinische Goldschmiedekunst den höchsten Wert und wußte sie überaus zierlich und originell zu gestalten, wie es denn auch bei dem Hohenfurter Kreuz, einer verhältnismäßig sehr frühen Arbeit, in Wirklichkeit der Fall ist. (S. die Abb. 8.)

Dieses Doppelkreuz ist insofern eigentümlich gestaltet, als alle sechs Kreuzesenden in Lilienform auslaufen. Beide Seiten sind ganz mit goldener Pierde überdeckt, jedoch sind sie in ihrer künstlerischen Art verschieden. Die vordere Seite, in deren untere Vierung eine kleine goldene Christusfigur im Kreuz eingesetzt ist, — eine Änderung

und Zuthat viel späterer Zeit —, ist reich mit Steinen bedeckt, die sich inmitten von Filigran hoch von ihrer Fläche erheben, auf der Rückseite dagegen, welche nur wenige Steine zieren, liegt das Filigran auf der Grundplatte in gleicher Ebene, nur unterbrochen von kleinen Emailtäfelchen, so daß die Rückseite den Eindruck einer Fläche macht, die Vorderseite den eines Reliefs. Da ist nun zunächst als eigentümlich die Fassung der Steine bemerkenswert. Sie sitzen sämtlich in gehöhten, fast einen Zentimeter hohen Goldkapiteln und sind in denselben durch einen Golddraht gehalten, der sich wellig windet und so ein durchbrochenes Bändchen bildet, das überaus zierlich den Rand der Steine umzieht. Ganz entsprechend, um die Höhe der Steine zu erreichen und nicht zwischen ihnen zu verschwinden, sind die einzelnen Perlen, welche zwischen den Steinen oder am Rande stehen, auf Röhren wie auf kleine Säulchen gestellt und oben ähnlich wie die Steine umrandet und festgehalten. Um nicht in der Tiefe zu bleiben, hat sich das Goldfiligran, das in dichtem Gedränge, ganz anders wie auf dem Gebetbuche Karls des Kahlen, die Zwischenräume erfüllt, ebenfalls erheben müssen.

Es macht hier mit seinen engen Spiralwindungen und seinen Knötchen in der Mitte etwas unruhige Wirkung. Endlich ist nicht zu übersehen eine Schnur aus Golddraht gezogener kleiner Perlen, welche das Ganze als Bordüre umrandet, eine Zierde, die sich häufig auf byzantinischen Arbeiten, so im Schatz von St. Markus, findet.

Ganz anders auf der Rückseite. Das Filigran, wie gesagt, hat hier größere, glatte, nicht unterbrochene Flächen zur Verzierung, vielmehr zum Überziehen. Aus Goldbändchen bestehend, welche mit der einen scharfen Kante aufgelötet sind, zeigt es



S. Goldenes Kreuz von Hohenfurt.

die andere obere zierlich mit der Feile gekörnt. Die Bändchen laufen parallel senkrecht aufwärts und senden rechts und links ihre kleinen Spiralläste ab, die in der Mitte mit dem Knötchen endigen; das Ganze gleicht, flüchtig besehen, einem zierlichen geknoteten Netz. Der Unterschied von dem Filigran auf dem Gebetbuche Karls des Kahlen und auf anderen späteren Gegenständen deutscher Herkunft bereits romanischen Stils, z. B. eines großen Kreuzes, das sich auf Schloß Raudnitz im Besitz des Fürsten Lobkowitz befindet, ist so auffallend und so gegensätzlich, daß man nicht annehmen kann, beide Gegenstände stammen aus demselben Lande, von denselben Künstlern und derselben Kunstart.

Aber noch ein weiterer Unterschied von größter Bedeutung ist vorhanden. Während jenes Gebetbuch in keiner Weise mit Email verziert ist, zeigt eben die Rückseite des Hohenfurter Patriarchalkreuzes eine Reihe viereckiger und runder, in Zellschmelz verzierter Goldplatten, zwischen die filigranierten Platten so eingefügt, daß sie den ursprünglichen Schmuck bilden und nicht als spätere Zuthat betrachtet werden können. Daß diese Platten von griechischer Herkunft sind, von griechischen Künstlern gemacht — ob nun im Exarchat oder in Konstantinopel selbst —, darüber kann kein Zweifel sein, sie bekunden das ebensowohl durch die griechischen Beischriften, wie durch die auf ihnen dargestellten Heiligen, welche, wie Demetrios, Georgios, vorzugsweise griechische Heilige sind, wie durch den Vergleich mit zahlreichen Emailarbeiten im Schatz der Markuskirche in Venedig.

In solcher Verzierung mit Zellschmelz ist nun, neben der Fassung der Steine und Perlen und neben der Art des Filigrans, ein weiteres und entscheidendes Zeichen entweder von byzantinischer Herkunft, von byzantinischer Arbeit, oder von byzantinischem Einfluß, d. h. von Nachahmung byzantinischer Art und Kunst, zu sehen. Es mag zweifelhaft sein, ob die Römer bereits im vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung das Zellschmelz in Art der Byzantiner mit goldenen Zellen auf goldener Platte geübt haben, gewiß aber ist, daß von dieser Kunst sich in den nachfolgenden Jahrhunderten bis zum Ende der Karolinger auf nordalpinischem Boden nichts findet, was als fränkische, alamannische, als gallische oder deutsche Arbeit in Anspruch genommen werden könnte. Wann die Byzantiner diese Technik angefangen, ist nicht sicher gestellt, sie übten sie aber in der Epoche der Karolinger, in einer Zeit, wo sie im Norden nicht geübt wurde. Griechische Künstler haben sie vermutlich in der Zeit der Bilderstürmerei nach Italien gebracht und den italienischen Künstlern gelehrt, was solche Arbeiten mit lateinischen Beischriften erklärt, und griechische Künstler, wie diejenigen, welche die Kaiserin Theophanu nach Deutschland begleiteten, oder auch italienische, in griechischer Technik ausgebildete Künstler haben sie den Deutschen gelehrt. Denn daß sie auch hier, wenigstens im elften Jahrhundert, selbständig von der deutschen Goldschmiedekunst ausgeübt worden, lehrt die Beschreibung, welche Theophilus in seinem Kunstbuche (auf welches wir noch zurückkommen) von dieser Technik macht.

Halten wir an dem Gesagten fest, was Fassung der Steine, Filigran und Zellschmelz betrifft, so werden wir wenigstens Fingerzeige haben zur Entscheidung der Frage über die Herkunft einer Anzahl ausgezeichneten Goldschmiedearbeiten, welche der folgenden Periode, der Periode der sächsischen und fränkischen Kaiser, angehören.

In jener ausgezeichneten und berühmten Sammlung von Reliquiarien, welche einst den Schatz des Domes von Braunschweig bildete, dann in Hannover war und gegenwärtig als Besitz des Herzogs von Cumberland sich zu Wien im österreichischen Museum befindet, in dieser Sammlung giebt es ein kleines goldenes Kreuz, das nach einer traditionellen Sage durch Heinrich den Löwen von Konstantinopel nach Braunschweig gebracht sein soll. Die Sage ist durch nichts beglaubigt, aber sie könnte wahr sein, denn das Kreuz trägt in allem und jedem die echten Zeichen der byzantinischen Arbeit, und zwar der besten und feinsten Art. Die Ornamentplatten stehen auf den zierlichsten freien Arkadenreihen, die Steine sind aufs reichste gefaßt, die Perlen auf Säulchen gestellt oder bilden, auf Golddraht aufgezogen, eine Bordüre wie bei dem Hohenfurter Kreuz, das seine Goldfiligran ist ganz nach byzantinischer Art, ein in Zellenerschmelz auf goldener Platte ausgeführter Christus, welcher die Mitte des Kreuzes ziert, gleicht ganz den Schmelzarbeiten auf den bekannten Buchdeckeln der Markusbibliothek in Venedig, an deren byzantinischer Arbeit kein Zweifel obwaltet. Ebenso ist es mit den anderen Plättchen in Zellenerschmelz. Vier niellierte Täfelchen auf der Rückseite mit lateinischer Schrift über eingesehten Reliquien erweisen sich um so mehr als eine spätere Zuthat, als sie nicht aus Gold, sondern aus vergoldetem Silber bestehen, und sich in der Farbe ganz unterscheiden. Das Kreuz steht auf einem silbernen, vergoldeten Untersatz, den man nur anzusehen braucht, um sich zu überzeugen, daß Kreuz und Untersatz nicht dieselbe Herkunft haben können. Dieser Untersatz besteht aus einer kurzen Säule romanischen Stils, welche auf einem aus drei Löwenköpfen und drei Engeln phantastisch geformten Dreifuß ruht, wie dergleichen in der romanischen Stilepoche den Fuß von Leuchtern und Kandelabern zu bilden pflegt — offenbar eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts aus der niedersächsischen Schule.

Neben diesem byzantinischen Kreuzifix besitzt dieselbe Sammlung zwei andere Kreuze, welche man ebenso sicher als deutsche, speziell niedersächsische Arbeit bezeichnen kann, als welche sie auch eine Inschrift auf der Rückseite bezeugt. Beide, gleichgestaltet, bestehen aus einem einfachen hölzernen Kern, welcher allseitig mit Goldblech beschlagen ist. Die Vorderseite zeigt spärliches Goldfiligran mit plump auf Goldblättchen gefaßten Steinen und je vier goldene Platten in Zellenerschmelz, von denen die einen die Zeichen der Evangelisten enthalten, die anderen (auf jeder Platte gleicherweise) zwei einander gegenüberstehende, zum Aufschwung sich erhebende oder auch kampfbereite Vögel, natürlich mit symbolischer Bedeutung. Das Email dieser Platten ist sehr zerstört, läßt aber auch in dieser Gestalt noch eine rohe Nachahmung des byzantinischen Zellenerschmelzes deutlich erkennen. Damit stimmt die Inschrift, welche besagt, daß eine Gräfin Gertrudis diese Kreuze hat machen lassen, eines derselben, das mit den Vögeln, „pro anima Liudolfi comitis.“ Diese Gertrud, die Stifterin († 1077), war die Tochter des Grafen Arnulf von Gent und Gemahlin des Grafen Rudolf von Braunschweig († 1038). Da sie das Kreuz für die Seele des Gemahls hat machen lassen, so wird es auch im Jahre 1038 oder 1039 geschehen sein, und zwar in Braunschweig, wenigstens an niedersächsischer Fabrikstätte, was mit allem völlig zusammenstimmt.

Noch eine andere Stiftung derselben Gräfin Gertrudis befindet sich in der genannten Reliquiariensammlung. Es ist ein Tragaltärchen mit Porphyrrstein, rings

von Figürchen umgeben, die in Goldblech herausgetrieben sind und unter kleinen Arkaden in Zellschmelz stehen. Auch hier ist kein Zweifel über Zeit und Herkunft.

Ein anderes beglaubigtes Kunstwerk zeigt deutsches Zellschmelz fast schon um ein Jahrhundert früher in Anwendung, aber doch nicht früher, als die griechischen Künstler der Kaiserin Theophanu es gelehrt haben könnten. Im Domschatz zu Limburg an der Lahn befindet sich eine berühmte Reliquie, die Hälfte vom sogenannten



9. Kapsel für den Stab St. Petri in Limburg.

Stabe Petri, zu welcher Egbert, der Erzbischof von Trier, wo sich die Reliquie ursprünglich befand, eine kostbare Hülle oder Kapsel hat machen lassen.*) Diese Arbeit ist nach der Inschrift, welche über die merkwürdigen Schicksale der Reliquie bis dahin Aufschluß giebt, im Jahre 980 gemacht worden, und ohne Zweifel in Trier selbst, der alten Kaiserresidenz, der wir als einer Stätte der Kunstindustrie und des Emails insbesondere in dieser Epoche noch wieder begegnen werden. Der Stab selber ist mit Goldblech überzogen, aus welchem zehn Papstbilder in Medaillenform herausgetrieben sind, eine rohe Arbeit, nicht anders, wie man sie von deutschen Meistern dieser Zeit erwarten kann. Anders ist es auch nicht mit dem reichen Emailschmuck, der die Hülle des Knaufes bedeckt, samt den Steinen, in deren Fassung sich ebenfalls schon die Wirkung byzantinischer Vorbilder erkennen läßt, aber auch nur der Einfluß byzantinischer Kunst, nicht ihre Arbeit. So ist es mit dem Email. Es ist Zellschmelz auf Gold gleich dem byzantinischen, aber in allem diesem untergeordnet, in der Technik, in der Zeichnung, selbst in der Wahl der Farben. Es fehlt das Weiß der Augäpfel und das Rot der Lippen; Haare und Augenbrauen sind rot statt schwarz wie bei den Vorbildern; die Zeichnung der Haare ist sehr unnatürlich und unbeholfen; der einschließenden Goldfäden sind weniger als auf den byzantinischen Emails; die ganze Arbeit ist daher unvollkommener. Auch das

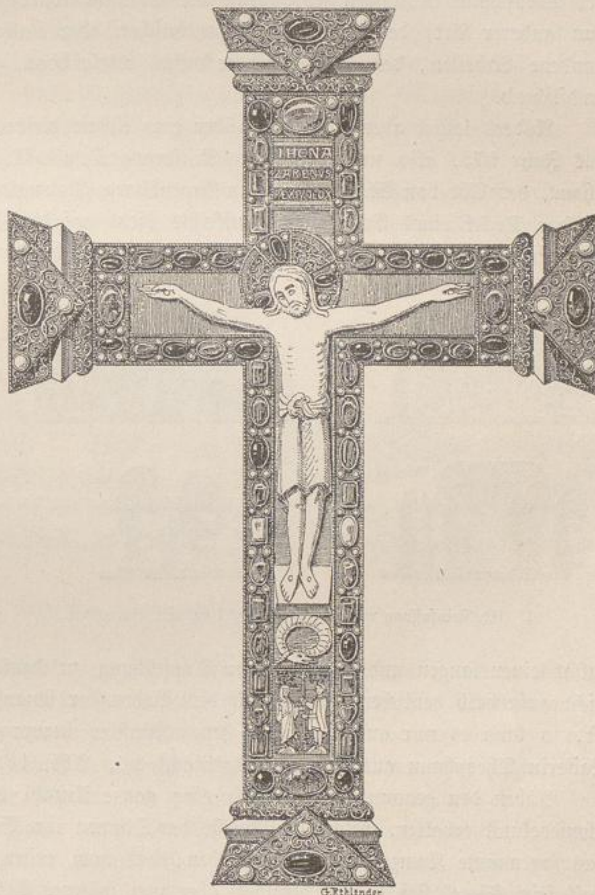
Ziligran, das nur wie bruchstückweise die Zwischenräume bedeckt, steht in Art und Ausführung hinter dem byzantinischen zurück. Vergleicht man diese Arbeit z. B. mit dem Patriarchenkreuz von Hohenfurt oder dem Kreuze Heinrichs des Löwen oder mit dem sogenannten Siegeskreuz der Kaiser Konstantin und Romanus, das sich gleichfalls im Schatz zu Limburg befindet und bei Ernst ausm Werth im genannten Werke

*) Abgebildet bei E. ausm Werth, das Siegeskreuz der Kaiser Konstantinus VII. und Romanus II. Tafel IV.

abgebildet ist, so sieht man deutlich, daß man es mit dem Versuche einer werdenden und lernenden deutschen Kunstübung zu thun hat. (Abb. 9.)

Auf dem gleichen Standpunkt stehen die oft genannten und beschriebenen Vortragkreuze im Stifte zu Essen. Es sind ihrer vier, von denen zwei genau der gleichen Zeit angehören.*) Diese beiden nennen als Stifterin eine Äbtissin Mathilde

und geben auch ihr Bild, eines zugleich mit einem Herzog Otto. (Abb. 10.) Dies führt darauf, daß unter Mathilde und Otto ein Geschwisterpaar zu verstehen ist, Enkelkinder Kaiser Otto's I. von dessen Sohn Ludolf. Mathilde, geboren 948, lebte bis zum Jahre 1011. Da aber Otto, Herzog von Schwaben und Bayern, bereits 982 gestorben, Mathilde aber zuerst 974 als Äbtissin erwähnt wird, so ist damit auch die Zeit der Entstehung des einen Kreuzes um 980 bestimmt. Das andere ist ihm so gleich, daß eine andere Zeit auch nicht angenommen werden kann. Ein drittes Kreuz trägt den Namen der Äbtissin Theophanu, einer



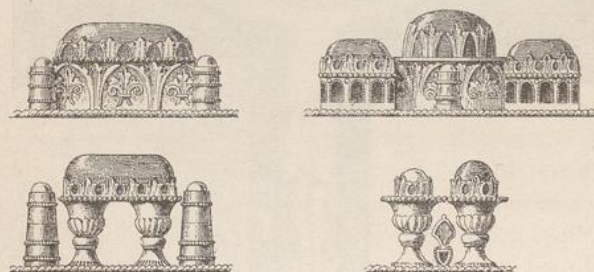
10. Vortragkreuz aus dem Stift Essen.

Enkelin Kaiser Otto's II. und der griechischen Theophanu, welche vom Jahre 1041—54 auf dem Stuhle der Abtei von Essen residierte. Dieses von ihr gestiftete Kreuz ist also um ein halbes Jahrhundert jünger, was sich auch mehrfach in fortgeschrittener Arbeit erkennen läßt. Das vierte Kreuz ist unbenannt und undatiert, gehört aber derselben Epoche an. Alle vier — wir wollen das Detail nicht wiederholen — zeigen

*) Abgebildet bei E. a. m. Werth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden, Taf. XXIV. XXV.

byzantinischen Einfluß, byzantinische Nachahmung, aber nicht byzantinische Arbeit. Sie können am Rheine gearbeitet sein, in Trier oder Köln, vielleicht auch in Essen selbst, denn das große Kloster kann immerhin wie andere seinen eigenen Goldschmied gehabt haben; vielleicht auch in Hildesheim, denn Essen war ein Jahrhundert früher von diesem Bistum aus gegründet worden und gehörte zu seiner Diözese. Aus der Verbindung mit dem kunstgeübten Bischof Bernward von Hildesheim kann wenigstens das Kreuz der Theophanu entstanden sein, denn die Goldschmiedarbeiten Bernwards sind nicht von anderer Art, deutsche unter byzantinischer oder italienischer Nachwirkung entstandene Arbeiten, den Vorbildern technisch vergleichbar, aber an Vollkommenheit nachstehend.

Anders lautet aber das Urteil über eine Arbeit dieser Epoche, welche etwa um das Jahr 975, also noch unter der Regierung Otto's II. und der Kaiserin Theophanu, der Abt von St. Emmeram in Regensburg, Romuald, hat machen lassen. Es ist der Deckel eines Evangelienmanuskripts (jetzt auf der Bibliothek in München*), welcher aus verschiedenen Elfenbeintäfelchen mit Hilfe reicher Goldschmiedarbeit zusammen-



11. Goldsteinfassung vom Evangeliendeckel aus St. Emmeram.

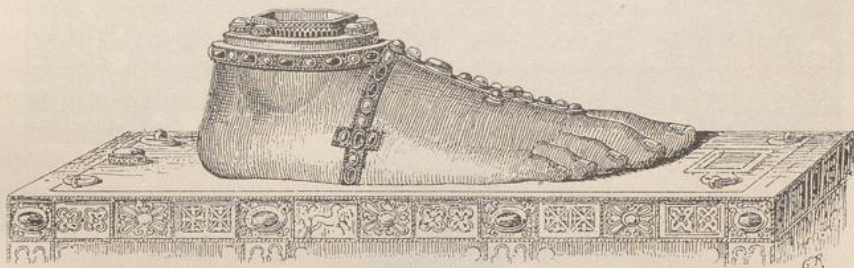
gestellt ist. Diese zeigt kein Email, aber den Schmuck der Steine und Perlen nach byzantinischer Art auf hohen Raffetten, mit offenen kleinen Arkadenreihen oder auf profilierten Miniatursäulchen, in so ausgezeichnete und kunstvoller Weise gefaßt, daß nur an das Re-

sultat einer langen und vollkommenen Kunstübung zu denken ist. Wenn das Werk nicht außerhalb deutschen Bodens, auf dem Boden der byzantinischen Kunst, entstanden ist, so kann es nur aus der Hand jener Künstler hervorgegangen sein, welche die Kaiserin Theophanu aus Byzanz mitgebracht hat. (Abb. 11.)

Neben den genannten sind noch eine ganze Anzahl anderer Werke der Goldschmiedekunst erhalten, welche der Epoche der Ottonen ihre Entstehung verdanken, z. B. das sogenannte Kreuz Lothars in Aachen, das vom ersten Lothar den Namen hat, weil sein Siegel sich darauf befindet, aber von späterer Arbeit ist; ferner die Deckel des Evangelariums Heinrichs II. in München, desgleichen des Evangelariums aus den Reichskleinodien in Wien, eines anderen im Schatz zu Essen, die Krone der heiligen Kunigunde in München und manches andere. Es würde zu weit führen, alles einzeln zu besprechen, doch kann einiges um besonderer Beziehungen und Rücksichten nicht übergangen werden. Von dieser Art ist eine ausgezeichnete Arbeit in Trier, das Reliquarium des heiligen Andreas in Form eines Tragaltärchens, ebenfalls eine Schöpfung des Erzbischofs Egbert, also etwa um das Jahr 980 ent-

*) Abgebildet bei Labarte a. a. O. Taf. XXXIV.

standen.*) Es ist ein Kästchen von Holz, mit Goldblech überzogen, das gleicherweise mit getriebener Arbeit, verschiedene Tierfiguren in teppichartigem Muster darstellend, mit Zellenerschmelz, daneben aber auch mit dem alten roten Zellenglas verziert ist. Es ist wohl das letzte Mal, daß diese Nebenform des Zellenerschmelzes in Deutschland vorkommt. Aus ähnlichem Gesichtspunkte ist ein großes, übrigens ziemlich roh gearbeitetes, mit Steinen und Filigran reich verziertes Kreuz interessant, das aus St. Blasien im Schwarzwalde stammt und sich heute im Stift St. Paul in Kärnten befindet. In der Rückseite dieses Kreuzes, welche ganz mit Goldblech überzogen ist, befinden sich einige Vertiefungen zum Einlaß von Reliquien, welche mit durchbrochenem Goldblech überdeckt sind. Diese Zeichnungen nun im à jour erinnern an die verschlungenen Ornamente vom Schmuck der fränkischen und alamannischen Gräber. Da das Kreuz auf alamannischem Boden entstanden ist, so mag man darin einen der seltenen Fälle des Nachlebens jener Ornamente in der Goldschmiedekunst erblicken. (Abb. 13.) Das Kreuz wird gewöhnlich, sehr mit Unrecht, in das zwölfte Jahrhundert versetzt, mit Rücksicht auf eine Inschrift, aus der nur hervorgeht, daß ein Abt Günther



12. Deckel vom Reliquarium des h. Andreas in Trier.

in dieses Kreuz eine Partikel vom Kreuze Christi eingefügt habe, welche von der Königin Adelheid von Ungarn im Jahre 1077 dem Stifte St. Blasien geschenkt worden.

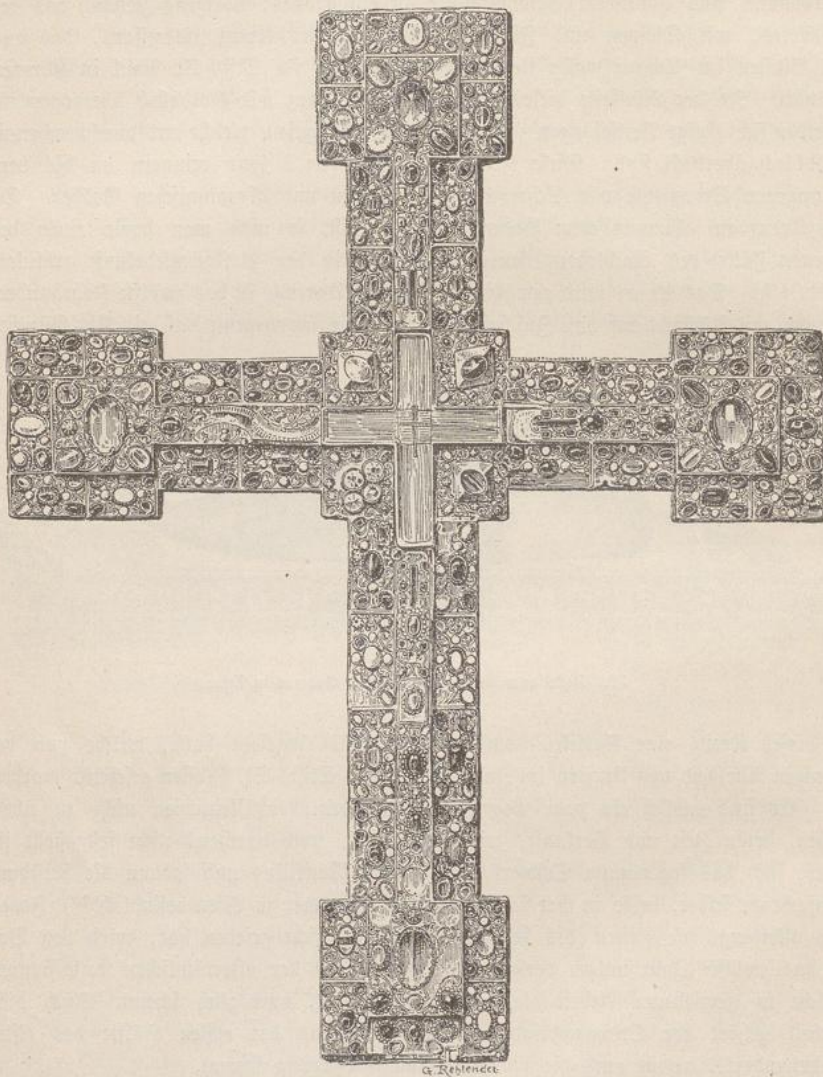
Es sind endlich ein paar Gegenstände aus den Reichskleinodien nicht zu übergehen, deren Zeit und Herkunft, wie uns scheint, noch durchaus nicht festgestellt ist. Diese sind das sogenannte Schwert des heiligen Mauritius und sodann die berühmte Kaiserkrone selber, beide in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindlich.***) Jenes, das allerdings die Zeiten des heiligen Mauritius nicht gesehen hat, wird von Voß in das zwölfte Jahrhundert versetzt, was uns wegen der altertümlichen Kaiserfiguren, welche in getriebener Arbeit die Scheide schmücken, unmöglich scheint. Auch diese Arbeit gehört der Ottonenperiode an und spätestens der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, womit auch die sparsame Emailverzierung stimmt.

Auch die Kaiserkrone setzt Voß in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, und zwar läßt er sie aus den Werkstätten der normannischen Könige in Palermo hervorgehen. Abgesehen davon, daß die Krone wenig Orientalisches an sich hat, wie doch

*) Abgebildet bei E. ausm Werth, Kunstidentmaler, Taf. LV.

**) Abgebildet bei Voß, Kleinodien u. s. w. Taf. XXXIII. und Taf. I., und sonst oft.

alle Arbeiten, die aus jenen ursprünglich sarazenischen Werkstätten hervorgegangen sind, auch nicht einmal im Stil der Zeichnung mit den Mosaiken von Monreale und der Capella Palatina eine Ähnlichkeit vorhanden ist, abgesehen davon setzt diese Annahme Beziehungen zwischen Deutschland und Sizilien voraus, die erst fast ein



13. Kreuz aus St. Blasien in St. Paul.

Jahrhundert später stattfanden. Es liegt gar kein Grund vor, warum nicht auch diese Krone mit ihrem Zellschmelz und ihrem reichen Steinbesatz und Filigran eine deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserperiode sein sollte, also spätestens der ersten Hälfte oder etwa der Mitte des elften Jahrhunderts angehört. In der Zusammenstellung

aus acht oben im Halbbrund abgeschlossenen Goldplatten mag immerhin die Nachbildung byzantinischer Vorbilder zu sehen sein. Die Fassung der Steine in Goldfiligran ist allerdings eigentümlich, aber liegt nicht außerhalb der Zeit, und was den, wie gewöhnlich angenommen wird, später hinzugesügten Bügel betrifft, der mit seiner Inschrift auf einen „Kaiser“ (Imperator) Konrad hinweist, so könnte nach wie vor derselbe von Konrad III., dem ersten hohenzstaufischen Kaiser, hinzugesügt sein. Allein auch diese Annahme ist unnötig. Die Krone samt dem Bügel ist, wie uns zweifellos erscheint, auf Veranlassung Konrads II., der im Jahre 1027 zum Kaiser gekrönt wurde, in Deutschland verfertigt worden.

Bei diesem außerordentlichen Reichtum an Goldschmiedarbeiten der sächsischen Kaiserperiode, bei einer gewissen Höhe der technischen Vollendung, die ein rasches Wachsen, einen Zustand der Blüte erkennen läßt, drängt sich von selbst die Frage auf, wer waren denn die Verfertiger solcher Arbeiten?

Daß vorzugsweise die Kirche dabei im Spiele ist, mag man schon daraus schließen, daß die meisten der erhaltenen Gegenstände — fast sämtlich, kann man sagen — dem Dienst der Kirche oder religiöser Verwendung gewidmet waren. Aber es kann auch sein, daß die Kirche nur treu bewahrt hat, was Staat und Haus hat zu Grunde gehen lassen; es kann ja sein, daß die Kirche nur der Besteller gewesen, die erfindenden und ausführenden Hände aber Künstlern aus dem Laienstande angehört haben.

Bedenkt man, wie sehr jene Teile Germaniens, welche lange unter römischer Herrschaft gestanden, jene Teile, welche später als Lotharingen das Reich Lothars I. bildeten, wie sehr sie handwerklich kultiviert gewesen, wie sehr Töpferei, Goldschmiedekunst, Glasmacherei in ihnen geblüht, bedenkt man die Blüte jener Städte, der kaiserlichen Hauptstadt Trier insbesondere, so wird es schwer, zu glauben, daß alle diese handwerkliche und künstlerische Tätigkeit in der Zeit der Völkerwanderung und den nachfolgenden Jahrhunderten sollte ausgelöscht worden sein. Auch widerspricht es mancherlei Thatfachen. Allerdings haben gerade diese Ländereien schwer gelitten, und Trier z. B. ist mehrere Male erobert und, wenigstens teilweise, zerstört worden. Es hat die Residenz verloren und hat in der Merowinger Zeit vor Metz zurücktreten müssen, auch unter den Karolingern seine Bedeutung nicht wieder erlangt. Dennoch ist es auffallend, daß gerade hier in den rheinischen Ländern, auf altem romanisierten Boden die handwerklichen Künste wieder erblühen, wenn auch nicht ausschließlich; und zwar zum Teil in so spezieller Weise, daß an eine im stillen fortlebende Nachwirkung der römischen handwerklichen Traditionen zu denken ist. Und mit diesen Traditionen sind auch ohne Zweifel die Laienhandwerker und Laienkünstler fortgegangen, wie es in Italien bei der Fortdauer römischer Stadteinrichtungen der Fall gewesen. Bei der geringen Zahl von Namen, die genannt werden, fehlen freilich die erwünschten Daten, und wo Namen genannt sind, wie z. B. auf dem erwähnten Tragaltärchen zu lesen steht: Eilbertus Coloniensis me fecit, da ist es zweifelhaft, ob dieser Kölner Künstler ein Laie oder ein Geistlicher gewesen.

Man muß somit die ununterbrochene Fortdauer der handwerklichen Tätigkeit in Laienhänden annehmen, und das um so mehr, als die Kulturverhältnisse vielfach die Menschen zwingen, sich selbst zu helfen. Auf den großen fränkischen Besitzungen, auf den Meiereien und Gütern Karls des Großen gab es Handwerker aller Art,

die für den Bedarf zu sorgen hatten, wenn künstlerische Sachen auch kaum darunter waren. Wenn aber Karl der Große in jeder seiner Jurisdiktionen einen Goldschmied ansässig haben wollte, so kann das nur ein Laienkünstler gewesen sein.

Andererseits ist wiederum nicht zu verkennen, daß die Kirche das erste und hauptsächlichste Kulturelement in diesem neuen, zum eigentümlich mitteralterlichen Leben erwachenden fränkisch-deutschen Reiche war, die Kirche und das Kloster. Die Klöster der Benediktiner waren die Pioniere der Kultur in der Wildnis. Sie bekämpften das Heidentum, verbreiteten das Christentum, zugleich aber auch die Kultur und lehrten Kunst und Gewerbe. Wo die Benediktiner sich niederließen und eine klösterliche Ansiedelung gründeten, da wurde aus dieser Ansiedelung eine Stätte der Kultur. Sie selbst mußten bauen, die Wälder roden, den Boden kultivieren, Ackerbau treiben und alles das beschaffen, was sie zum Leben und zu diesen Arbeiten der Kultur bedurften. So gruppierten sich um Wohngebäude und Kirche die Gebäude für die Landwirtschaft und die Werkstätten für jegliches nötige Handwerk, wie man das an dem viel genannten Plane einer großen Klosteransiedelung sieht, welche, ursprünglich aus Fulda stammend, nunmehr in St. Gallen aufbewahrt wird. Aber das Kloster bedurfte mehr als bloß der Werkzeuge für die Landwirtschaft oder der Geräte für die Wohnung oder der Bekleidung für die Mönche. Die Kirche konnte des edlen Gerätes, der kunstreichen Gefäße, der schön geschriebenen und reich verzierten Bücher nicht entbehren, und das Kloster mußte auch dafür selber sorgen. So wurde im Kloster das Handwerk zur Kunst. Klösterliche Schreiber, Maler, Schnitzer, Goldarbeiter, Bauleute traten denen der Laienwelt zur Seite. Wie das alsdann zugeht in einem solchen Kloster, lehren die Annalen von St. Gallen, wo der berühmte Tutilo als ein in vielerlei Künsten erfahrener und geübter Mönch im neunten Jahrhundert lebte und arbeitete. Um den Nachwuchs zu künstlerischen Arbeiten sich zu erhalten, war es fast selbstverständlich, daß manche der größeren Klöster sich Lehrlinge erzogen und gewissermaßen Kunstschulen hielten, wie deren eine die Abtei St. Denys schon zu Karls des Großen Zeiten besaß. Man möchte diese Schulen mit dem heutigen Ausdruck als Lehrwerkstätten bezeichnen. Da kam es denn auch vor, daß die eine Schule sich besonders in dieser, eine andere in jener Kunst auszeichnete, so daß die lernenden Schüler zu besonderer Ausbildung von einer Klosterschule zur anderen geschickt wurden.

Es waren aber nicht bloß die Klöster, welche in dieser Weise thätig waren und eine neue Kunstindustrie förderten; ihnen gingen die großen Kirchenfürsten, die Bischöfe und Erzbischöfe zur Seite, und das um so mehr, je mehr ihre Macht, ihr Ansehen wuchs und sie selber zu Landesfürsten wurden und in der Geschichte des Reiches ihre große Rolle zu spielen begannen. Gerade in dieser Beziehung zeichnete sich auch die Epoche der sächsischen Kaiser aus, und man muß in ihr, von der Mitte des zehnten Jahrhunderts angefangen, die Grundlage der deutschen Kunst des Mittelalters suchen und nicht in der sogenannten Renaissance Karls des Großen, welche in den stürmischen, unruhigen Zeiten der letzten Karolinger wieder unterging. Die ersten großen Kaiser des sächsischen Hauses hatten dem Reiche wieder Ruhe gegeben, mit ihren Nachfolgern kam ein Erblühen der Künste und Wissenschaften, ein offener Schwung der Geister, so gering man auch dasjenige aufschlagen mag, was er in Wirk-

lichkeit leistete. Streben und Bewegung, künstlerische und litterarische Thätigkeit waren vorhanden.

Den ersten Anstoß zu dieser Bewegung mochte die neue Verknüpfung des deutschen Reiches mit Italien durch Otto den Großen gegeben haben, eine Verbindung, die sich unter seinen beiden Nachfolgern nur enger und inniger gestaltete und seinen Enkel Otto III. fast zum Römer machte. Diese Beziehungen hatten fortwährende Reisen der niederen und der hohen Geistlichkeit nach Italien zur Folge, teils im Dienst des Kaisers, teils im Interesse ihrer Diözesen, teils auch schon um Kunst und Künstler aus Italien zu holen. War auch die italienische Kunst gesunken und verfallen, so standen doch die Werke des Altertums noch aufrecht und entflammten durch ihren Anblick die deutschen Kirchenfürsten desgleichen zu thun, wie sehr auch mit schwachen Kräften. Es mag auch die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu und deren Kunstliebe und feinere Bildung nicht ohne Einfluß darauf geblieben sein, zumal ja die Wirkung und Nachahmung byzantinischer Vorbilder in der deutschen Goldschmiedekunst nicht hinwegzuleugnen ist.

So sind es in dieser Epoche der sächsischen Kaiser eine ganze Reihe von Kirchenfürsten, welche die Kunst pflegen und fördern, nebst Äbtissinnen der großen Abteien, wie diejenigen von Essen; man könnte sie alle nennen: Willigis von Mainz, Meinwerk von Paderborn, Egbert von Trier, Gebhard und Thiemar von Salzburg, Anno von Köln, Altmann von Passau, Udalbert von Würzburg, Bernward und Godehard von Hildesheim. Daß bei ihren Bestrebungen gerade die Kleinkunst, und vor allem die Goldschmiedekunst nicht zu kurz kam, lag einerseits im Geschmack der Zeit, in der immer noch lebhaften, aus der vorausgegangenen Epoche herrührenden Lust am Glanz des Goldes, sowie in dem Bedürfnis der immer mächtiger und prunkvoller sich gestaltenden deutschen Kirche.

In dieser Beziehung ist schon der Bedeutung Egberts von Trier, sowie auch des Bischofs Bernward von Hildesheim gedacht worden. Gerade der letztere, von dessen Leben und Thun wir besser unterrichtet sind, muß als der eigentliche Repräsentant dieser Art von kirchlicher Kunst betrachtet werden. Man mag bezweifeln, ob die noch vorhandenen Werke unter seinem Namen auch von seiner Hand ausgeführt worden, aber doch ist gewiß, daß er dafür galt, kundig und erfahren in mancherlei Technik zu sein und auch darin gearbeitet zu haben. Nachdem er unter Leitung der Kaiserin Theophanu des jungen Otto des dritten Erzieher gewesen und dann nach dem Tode der Kaiserin dessen Reichskanzler, übernahm er im Jahre 992 das Bistum Hildesheim und widmete sich in demselben mit Vorliebe künstlerischen Arbeiten. Es gehörte der Besuch der Werkstätten zu seiner täglichen Beschäftigung, und seitdem er kränkelte, soll er auch vielfach selber modelliert und in Gold gearbeitet haben. Außer den in Erz gegossenen Thüren und der ehernen Säule, von denen an anderer Stelle in diesem Werke gesprochen worden (in der Abteilung „Plastik“), werden ihm sieben silberne Gefäße, sechs Leuchter, drei bis vier Weihrauchbecken, neun Kronleuchter, sechs Kelche und einige Kreuze als seine Arbeit zugeschrieben. Von diesen sind außer jenen größeren Gußwerken in Erz zwei Leuchter, drei Kreuze, ein Kelch und zwei Patenen noch erhalten. Daß aber auch dieses nicht alles von seiner Hand ist, zeigt die Inschrift der beiden später seinem Sarkophage entnommenen

Leuchter, welche sagt, daß er sie habe gießen lassen, und zwar durch seinen Schüler oder Lehrling (*puerum suum*). Das große goldene Kreuz, das bedeutendste dieser Werke, trägt ganz den Charakter der Zeit der oben geschilderten Arbeiten, nur ohne Email; der Kelch ist später gänzlich umgearbeitet worden und kaum die alte Grundform mehr kenntlich. Sämtliche Gegenstände befinden sich noch in Hildesheim, mit Ausnahme der einen Patene, welche zur Reliquiensammlung des Herzogs von Cumberland gehört. Sie ist mit figürlicher Darstellung in Niello auf der ganzen Innenfläche verziert. Eine Authentica bezeugt ihre Herkunft von Bernward, die auch kaum zu bezweifeln ist, obwohl eine spätere Fassung in gotischem Stil die Patene in eine Art Ostensorium oder Reliquarium umgewandelt hat. Die Verzierung in Niello stimmt ganz überein mit derjenigen, welche Theophilus für eine Patene angiebt.

Der heilige Bernward starb im Jahre 1022. Seinen Bemühungen sowie denjenigen Meinwerks von Paderborn, im Verein mit den Neigungen und Bestrebungen der Angehörigen des sächsischen Kaiserhauses ist es vorzugsweise zu danken, wenn das damalige Herzogtum Sachsen, Norddeutschland zwischen Elbe und Rhein, für ganz Deutschland die Führung in der Kunst während eines oder zweier Jahrhunderte besaß. Hier blühte die erste Epoche einer deutschen Kunstthätigkeit, und hier ist auch die Quelle zu suchen, aus welcher der Presbyter Theophilus alle die Kenntnisse seines Kunstbuches, der *Schedula diversarum artium*, schöpfte. Diese Schrift, deren Originalmanuskript, wie es scheint, in dem Codex der Wolfenbüttler Bibliothek sich befindet, ist nach allgemeiner Übereinstimmung deutscher Herkunft. Den Verfasser vermutet der neueste Herausgeber*) mit vieler Wahrscheinlichkeit in einem Mönche des Klosters Helmershausen an der Diemel, des Namens Rugerus oder Rugerus, der sich, einer Liebhaberei der Zeit folgend, den griechischen Namen beigelegt hätte. Das genannte Kloster gehörte zur Diözese Paderborn und konnte daher auch im Besitz aller der Kunstkenntnis und Kunstübung sein, welche Meinwerk in seiner Diözese verbreitet hatte. Rugerus selber, der am Ende des elften und im Anfange des zwölften Jahrhunderts unter dem Abte Heinrich von Werl (1085 bis 1127) in diesem Kloster lebte, ist ein Beweis dafür. Er war ein Goldschmied, von dessen Hand noch ein Tragaltärchen im Schatz von Paderborn erhalten ist, eine Arbeit mit Anwendung verschiedenartiger Kunsttechnik, welche der Abt Heinrich von Werl um das Jahr 1100 durch ihn anfertigen ließ. Alle diese Technik, Gravierung, Nillierung, Emaillierung, Treibarbeit, Besatz mit Perlen und Steinen, ist auch in der *Schedula* beschrieben.

Das Buch ist gleichsam ein Compendium, ein Handbuch für die Kunsttechnik, wie sie im elften Jahrhundert in Übung stand, und faßt zusammen, was man gelernt hatte. Doch nicht alles. Dem Inhalte nach giebt die Schrift die technischen Vorschriften für die Malerei, die Glasbereitung und die Metalltechnik in edlen und unedlen Metallen, einiges auch über Steine, Perlen und Elfenbein, und zwar nur für den Dienst der Kirche. Gar nicht vertreten sind die Weberei, die Töpferei, die

*) Albert Hg, Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, in den „Quellen-schriften für Kunstgeschichte“, Bd. 7. Wien 1874.

Tischlerei und Schnitzerei, auch nicht aus dem kirchlichen Gesichtspunkt. Am ausführlichsten und eingehendsten ist die Goldschmiedekunst behandelt, und man sieht, daß der Verfasser hier vollständig und praktisch mit seinem Gegenstande vertraut ist. Es ist nur natürlich, in ihm einen wirklichen Goldschmied zu sehen. Dabei ist es aber auffallend, daß er nur die ältere Art des Emails kennt oder zu kennen scheint, das Zellenemail, nicht aber die zweite, ihr folgende Art, das Grubenemail, welches um das Jahr 1100, also um die Zeit, wo der Mönch Rugerus lebte und arbeitete, bereits in Übung stand und das Zellenemail ablöste — Grund genug, sich versucht zu fühlen, die Entstehung der Schedula wenigstens um ein halbes Jahrhundert früher hinaufzurücken.

Wie dem auch sei, dasjenige, was Theophilus nicht bespricht, hatte in der Epoche der sächsischen Kaiser noch wenig künstlerische Bedeutung. Soweit es aber diese hatte, soweit andere Zweige der Kunstindustrie schon Wurzel geschlagen und ihre Anfänge erkennen lassen, werden diese im nächsten Abschnitt mit zur Darstellung kommen.