



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

Die Epoche des romanischen Kunststils

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

Dritter Abschnitt.

Die Epoche des romanischen Kunststiles.

Die Epoche jenes Kunststiles, welchen man den romanischen nennt, das ist etwa die Zeit der beiden Jahrhunderte von der Mitte des ersten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; diese Epoche gehört den Herren, den weltlichen wie den geistlichen, während die nachfolgende Periode des gotischen Stils dem Bürgertume zu eigen ist. Man hätte daher ein Recht, jenen Kunststil als den Herren- oder Ritterstil zu bezeichnen, diesen als den bürgerlichen, jedenfalls mit mehr Recht, als sie gegenwärtig ihre Namen führen.

In jener Zeit machen die geistlichen Fürsten die Politik, und die weltlichen mit ihren Ritterscharen schlagen die Schlachten; Geistliche treiben die Litteratur und Adlige die Dichtkunst, und wer sonst zu singen und zu sagen hat, findet sich an den Höfen der Fürsten ein und singt und sonnt sich in ihrem Glanze. Das Bürgertum beginnt erst seine Geschichte; es redet noch wenig oder gar nicht mit in den großen Dingen der Welt; erst am Schluß der Periode treten die Städte in den Gang der Begebenheiten ein.

Und so ist es auch mit der Kunst. Das Bürgertum hält sich bescheiden und beschränkt in den engen Mauern und läßt seine Dome und Rathäuser erst in der folgenden Periode als Zeichen seiner Blüte und seiner Macht emporwachsen. Die geistlichen Fürsten sind es, welche jene prachtvollen Kathedralen romanischen Stils errichten, und Kaiser und Fürsten bauen sich Paläste und Schlösser, welche mit den Kirchen zu wetteifern beginnen. So sind es auch beide, die Kirche und die weltliche Herrlichkeit, welche die Kunst als ein Bedürfnis empfinden und mit großen Aufgaben beschäftigen.

Und von beiden steht auch in dieser Epoche die Kirche noch voran. Einmal war sie es ganz vorzugsweise, welche den Kunstzweigen, die hier in Rede stehen, nicht bloß Beschäftigung gewährte, sondern sie auch ausübte, wenn auch nicht vielleicht mit der Ausschließlichkeit oder der gleichen Bedeutung wie in der Epoche der sächsischen Kaiser, denn das Handwerk in den Städten war im Wachsen begriffen und nahm der Geistlichkeit einen Teil der Arbeit ab, um sie später ganz in seine Hände zu bringen. Niemals war die Kirche nach der Herrschaft so begierig wie in dieser Epoche der fränkischen und staufischen Kaiser, und niemals wieder so mächtig, wie da sie Kaiser und Könige bannte und absetzte, daher sie denn auch in dieser Zeit vor allem des Glanzes und der äußeren Herrlichkeit bedurfte. Die Kaiser ohne feste

Residenz, die Fürsten mit ihnen umherziehend, stets zu Kriegen und Feldzügen bereit, sie hatten nicht Veranlassung und Gelegenheit, sich gleicherweise mit Luxus zu umgeben und Kunstwerke hervorzurufen, zu deren Herstellung Geduld, Zeit und Geld gehörte. So hat es denn seinen guten Grund, wenn von Kunstgegenständen weltlicher Art aus dieser Periode wenig übrig geblieben und derjenige, der die Kunst an ihren Werken schildern will, wiederum auf die Kirche angewiesen ist und auf dasjenige, was sie tren und verehrungsvoll bewahrt hat. Für das, was Schlösser und Paläste schmückte, müssen die dürftigen Nachrichten der Chroniken oder überschwängliche, aber allgemein gehaltene Schilderungen in den Dichtungen die unzulängliche Quelle bilden; für das, was die Kirche schuf und schaffen ließ, stehen glücklicherweise noch zahlreiche und ganz vorragende Werke zu Gebote.

Und in dieser Epoche ist es nicht die Goldschmiedekunst allein, von der zu reden ist. Allerdings führt auch sie wieder das erste Wort, und die Kostbarkeit der Gegenstände und die Dauerhaftigkeit des Materials und die Verehrung, welche diesen Arbeiten um ihres Inhaltes, ihres Dienstes willen gewidmet worden, haben es bewirkt, daß ihre Werke vorzugsweise erhalten geblieben sind. Aber andere Kunstzweige sind an ihre Seite getreten: die Glasmalerei, die Weberei und Stickerie und das verschiedene Gerät in Holz für die Kirche wie für das Haus. Es wird nunmehr auch von ihnen die Rede sein.

Es war außerordentlich viel an Verschiedenartigkeit der Gegenstände, was die Kirche brauchte und die Kunstindustrie ihr zu liefern hatte. Sie brauchte an metallenen Geräten Kelche und Patenen, Monstranzen und Reliquiarien, Kannen (Aquamane) und Schüsseln, Taufbecken, Weih- und Sprengkessel und Sprengwedel, Rauchgefäße und Weihrauchbüchsen, Öllämpchen, Pastoralen oder Hirtenstäbe, sie brauchte den Schmuck des Altars, dessen ganze Wand wohl aus Goldschmiedarbeit bestand, sie brauchte die kleinen Tragaltäre, sie brauchte kleine Leuchter, Kandelaber und die großen Kerzen tragenden Kronleuchter. Für alles war in erster Linie der Goldschmied in Frage, dem der Bronzearbeiter und Gießgießer zur Seite stand. Die Kirche brauchte ferner den Tischler und den Holzschnitzer für das eigentliche Mobiliar, wie z. B. die verzierten Chorstühle, welche in dieser romanischen Epoche sich mit reichem Ornament zu verzieren begannen; sie brauchte den Glasmaler für die immer wachsende Sitte, die Fenster mit farbigem und gemaltem Glas zu schließen, sie brauchte endlich den Weber und den Sticker. Damals hatte die Kirche in allem und jedem bereits ihre liturgischen Vorschriften; sie hatte Material und Form bestimmt, und für Brauch und Form und Ornament bereits eine symbolische Bedeutung geschaffen, ein Standpunkt der Betrachtung, der natürlich an dieser Stelle, wo es sich um die Entwicklung und Ausbildung des künstlerischen Elementes in Form und Technik handelt, nicht einzunehmen ist. Aus dem künstlerischen Gesichtspunkt aber wird auch mannigfach des Wechsels der Formen bei den einzelnen Arten der Gegenstände zu gedenken sein.

Was die Goldschmiedekunst dieser Epoche des romanischen Kunststiles von der vorausgegangenen unterscheidet, ist die vollkommene Befreiung von jedem byzantinischen Einfluß. Sie ist, nachdem sie von den byzantinischen Vorbildern gelernt hat, in Form und Technik selbständig geworden; sie steht auf eigenen Füßen und geht ihre eigenen Wege. Sie hat zum Teil selbst abgelegt, was sie gelernt hatte. Sie wendet

das byzantinische Zellschmelz nicht mehr an, oder nur selten und nicht mehr allein; sie hat statt dessen sich ihre eigene Emailtechnik zurecht gebildet. Es ist zum zweiten, wenn nicht ausschließlich, doch deutlich genug ein gewisser Wechsel im Material eingetreten. Die Vorliebe für Gold und seinen Glanz läßt nach; man begnügt sich häufiger mit vergoldetem Silber und scheut sich nicht, Kupfer und Erz bei den alleredelsten und kostbarsten Werken der Goldschmiedekunst anzuwenden. Ein weiterer Unterschied liegt in der häufigen Verbindung kleiner Statuetten und figürlicher Reliefs an Gegenständen aus der Hand und der Werkstätte des Goldschmiedes, sei es, daß er selber sie in Metall treibt oder gießt, sei es, daß er Arbeiten der Schnitzerei in Bein und Elfenbein und Walroß zu Hilfe nimmt und in seine Werke einsetzt. Offenbar hat der Goldschmied von der emporgeblühten Skulptur der romanischen Kunstepoche gelernt und traut sich Dinge zu, an welche sich seine Vorgänger noch nicht heranwagten. Er traut sich selbst ganze Köpfe und Büsten, die als Reliquarien zu dienen haben, in Silber zu treiben. Daß das Ornament in seiner Zeichnung dem Wechsel des Zeitgeschmacks auch in der Goldschmiedekunst folgt, ist selbstverständlich: es wird mannigfacher in seinen Motiven, reicher, zumal auch blumiger in der Gestaltung freier, dabei aber auch wohl phantastischer durch seine Verschlingungen sowie durch die Aufnahme tierischer und menschlicher Mißgestalten. Doch muß man sagen, die Goldschmiedekunst ist hierin maßvoller als z. B. die ornamentale Skulptur oder die dekorative und die Miniaturmalerei. Endlich muß man es als einen Unterschied betrachten, daß, wenn das Ornament freier wird, doch der Formenbau der Geräte nicht selten architektonischer und somit steifer sich gestaltet. Dies gilt insbesondere von einer gewissen Klasse der Reliquarien, die vollständig Anlage und Bau einer Kirche nachahmen.

Wann und wie jener bedeutsame Wandel in der Goldschmiedekunst eingetreten, welcher von dem Zellschmelz zum Grubenschmelz, von der Anwendung des Emails auf Gold zu dem auf Kupfer hinübergeführt hat, darüber ist viel geschrieben, gesprochen und gestritten worden, und eine Entscheidung ist bisher nicht erfolgt. Meistens wird die Ehre der Erfindung Deutschland zugeschrieben, während die französischen Archäologen — nicht alle — sie für Frankreich und für Limoges insbesondere in Anspruch nehmen. Es fehlt an sicheren Daten sowohl seitens der Schriftsteller sowie in Bezug auf die erhaltenen Gegenstände, welche denn von ihnen die älteren sind und wann die, welche man für die älteren hält, in Wirklichkeit entstanden sind. Ein Tragaltärchen in Bamberg, welches Labarte mit der Tradition Kaiser Heinrich II. zuschreibt, wird von anderen in das zwölfte Jahrhundert gesetzt, und so geht es mit verschiedenen Gegenständen, welche bald früher, bald später angenommen werden. Die Franzosen haben sich vergeblich bemüht, ein Stück von wirklicher Limosiner Herkunft noch aus dem elften Jahrhundert nachzuweisen, während die Grubenschmelzverzierung, welche sich an der von Heinrich II. dem Aachener Münster geschenkten Kanzel befindet, in Wirklichkeit dem Anfang des elften Jahrhunderts anzugehören scheint. Alle Zweifel sind auch hier nicht ausgeschlossen. Gewiß ist, daß die Blüte des Email *champlevé* in das zwölfte Jahrhundert und in den Anfang des dreizehnten fällt.

Sicherer als über die Zeit der Entstehung und die Ehre der Erfindung ist man über die eigentliche Heimat. Man muß Limoges den Ruhm lassen, in Frankreich

für eine Reihe von Jahrhunderten, oder vielmehr für zwei Epochen, eine im Mittelalter und eine im sechzehnten Jahrhundert, der Mittelpunkt einer blühenden Schmelzkunst gewesen zu sein. Allein großartiger für die erste, die mittelalterliche Epoche, war diejenige Schmelzkunst, welche in den Rheinlanden geübt wurde. Die außerordentliche Zahl der erhaltenen Gegenstände in den rheinischen Kirchenschätzen, die erstaunliche Größe und Vollkommenheit vieler dieser Werke lassen keinen Zweifel darüber, daß sie ihren eigentlichen Sitz, ihre Blüte, in den Rheinlanden gehabt hat, und zwar nicht an einem Orte, wenn es auch in der Bedeutung der damaligen Städte liegt, daß Köln und Trier die Hauptorte waren. Urkundliche Nachrichten fehlen auch darüber, und Namen der Künstler, die genannt werden, sind von äußerster Seltenheit. Auf Köln weist der Verfertiger eines bereits erwähnten Tragaltärchens im Reliquarienschatz des Herzogs von Cumberland, welches die Inschrift trägt: Eilbertus Coloniensis me fecit. Ein anderes, leider verschwundenes Reliquarium, in welchem die Mönche des Klosters Grandmont bei Limoges von denen von Siegburg bei Bonn Reliquien von den elftausend Jungfrauen erhielten, also ebenfalls zweifellos eine rheinische Arbeit, trug die Inschrift: Reginaldus me fecit. Man hat diese Sendung benutzt, um daraus die Übertragung der Technik aus den Rheinlanden nach Limoges herzuleiten. Da dieses Ereignis aber in das Jahr 1181 fällt, so dürfte diese Lehre für Limoges wohl zu spät gekommen sein.

Eben diese Heimatstätte des Grubenschmelzes in den Rheinlanden erinnert daran, daß hier in denselben Gegenden, auf romanisiertem Boden, in den Zeiten des römischen Kaiserreichs dieselbe Kunst ja schon einmal geübt worden ist. Zahlreiche, den Grabstätten entnommene Schmuckgegenstände, welche derselben Epoche angehören, zeigen Grubenschmelz auf Bronze in keiner anderen Technik, als sie das zwölfte Jahrhundert kennt, ja zuweilen mit zierlichen, vielfarbigen Ornamenten, die sich auf den späteren Arbeiten wie wiederholt finden. Darnach, so scheint es, wird die Frage nach der Erfindung eine völlig müßige, und es handelt sich nur um eine Wiedererweckung, um Übertragung einer vorhandenen, im stillen fortlebenden Technik auf andere, bedeutungsvollere und darum auch der Nachwelt erhaltene Gegenstände. Wie das möglich war, wie die alte Technik gleichsam im Verborgenen fortleben, dann hervortreten und zu neuer und größerer Blüte kommen konnte, auch dafür läßt sich die Erklärung finden.

Das Grubenschmelz der ersten Periode findet sich auf Schmuckgegenständen von Erz, die damals bei den deutschen Völkern geschätzt waren, da das Gold bei ihnen noch selten war. Mit und nach der Völkerwanderung aber traten die Deutschen in den Besitz der Schätze der alten Welt an edlem Metall und goldenem Schmuck und Gerät, und der Schmuck von Bronze und Kupfer mußte an Wert verlieren. Aus dieser ganzen künstlerisch und gewerblich so mannigfach dunklen Epoche leuchtet hier und da Gold hervor, wie ja auch die erhaltenen, oben geschilderten Werke erkennen lassen. Der alte emailirte Bronzeschmuck, entwertet und von den Vornehmen mißachtet, konnte nur als Volkschmuck bleiben. Daß aber nichts davon aus dieser Epoche der Karolinger und der sächsischen Kaiser erhalten ist, beruht darauf, daß mit der Einführung des Christentums Schmuckstücken und Geräte den Toten nicht mehr ins Grab mitgegeben wurden. Ist doch auch von dem viel genannten Gold-

schmuck dieser Zeit nichts auf uns gekommen, ausgenommen ein paar Kronen, wenn man diese zum Schmuck rechnen will.

Wir nehmen also an — und zweifeln nicht an der Richtigkeit dieser Annahme —, daß dort, wo ehemals das Grubenschmelz in Übung stand, in den romanisierten Rheinlanden, dasselbe sich am Volkschmuck bis in die Zeit der sächsischen Kaiser und darüber hinaus, bis in das elfte Jahrhundert erhalten hatte. Damals nun bedurfte die Ausbreitung der Kirche mit der wachsenden Zahl und Größe der Kirchenbauten, ihrer gesteigerten Macht und Herrlichkeit auch eines größeren äußeren Glanzes. Der Bedarf an Kirchengewerten und Kirchengefäßen, an Gegenständen der Verehrung, insbesondere an Reliquiarien, steigerte sich in gleichem Verhältnis. Für diesen Bedarf reichte der Vorrat an edlen Metallen, zumal an Gold, nicht aus. Die Menge der neuen Kirchen und Klöster, denen nicht gleich die Mittel zur Verfügung standen, ließen einen billigeren Ersatz wünschenswert erscheinen, und als solcher bot sich das emaillierte Kupfer oder Erz dar. Die Kunst war mittlerweile auch gewachsen, und neben dem teuren Material, neben Gold und Edelsteinen, hatte man auch den Wert der Arbeit schätzen gelernt, und diese half wenigstens mit, den feilen Stoff zu veredeln und ihm höheren Wert zu verleihen. So nahm die Kirche vom Volkschmuck Material und Technik herüber, ja selbst zum Teil die zierlichen, aber einfachen Ornamentmotive der alten römischen Zeit, und indem sie ihre größere Fertigkeit in Zeichnung, in Modellierung, in Komposition des Figürlichen wie Ornamentalen darauf anwendete, schuf sie eine neue Kunst, aus welcher großartige Werke von hoher und reicher Schönheit hervorgingen.

Bei dieser Erklärung ist es überflüssig zu untersuchen, in welcher Weise der Übergang aus dem byzantinischen Zellenchmelz in den deutschen Grubenschmelz technisch und künstlerisch vor sich gegangen. Der Übergang hat überhaupt nicht statt gefunden. Die eine Kunst ist erloschen und die andere selbständig emporgeblüht. Die Zeit, in welcher das geschah, war das elfte Jahrhundert und die erste Hälfte des zwölften. Von der Mitte des zwölften beginnt die Epoche, in welcher die großen Schöpfungen in Email *champlevé* entstanden.

Für diese großen Werke sind die Daten der Entstehung, wenigstens annähernd, nachweisbar. Für die Zeit aber von 1050 bis 1150 eine chronologische Reihenfolge nachweisen zu wollen, ist wohl vergebliches Bemühen. Der Schluß aus der Roheit des einen Werkes und aus der Vollkommenheit des anderen ist stets ein trügerischer, da die künstlerischen Kräfte ungleich und die Absichten und Mittel verschieden sind. Und es giebt wenig andere Anhaltspunkte. Es giebt allerdings Verschiedenheiten, nicht sowohl in der Technik als in der Anwendung, aber sie können sehr wohl — und das ist auch der Fall — nebeneinander bestanden haben, denn sie kommen auch an demselben Gegenstande vor.

Die Technik des Grubenschmelzes besteht, wie schon im ersten Abschnitt angegeben, im wesentlichen darin, daß aus einer verhältnismäßig dicken Kupfer- oder Bronzeplatte jene Vertiefungen, welche den Schmelz aufzunehmen haben, mit dem Grabstichel ausgegraben werden, wobei die stehenbleibenden Linien oder Flächen die Stelle der *Cloisons* vertreten. Das Verfahren läßt dem Zeichner wie dem Emailleur weitaus größere Freiheit und gestattet die Verzierung größerer Flächen oder Platten, als es

mit dem Zellschmelz auf Gold möglich ist. Sie gestattet selbst die Verzierung auf dem Runden, wie die kleiner Säulchen. Jener Teil des Metalls, welcher stehen bleibt, ist stets vergoldet. Nun kann es sein, daß der ganze Grund stehen bleibt und nur die Figuren emailliert sind, oder es ist der Grund emailliert, und die Figuren sind vergoldet, wobei die Linien der inneren Zeichnung entweder bloß graviert oder mit farbigem Schmelz gefüllt sind. Es kann auch sein, daß das Email sich über Grund und Figuren gleicherweise verbreitet und nur die Konturlinien vergoldet sind. Es kommt ferner vor — und es ist oben schon auf diese Verbindung mit Email aufmerksam gemacht — daß entweder die Köpfe oder die ganzen Figuren im Halbrelief aus der emaillierten Fläche heraustreten, gewöhnlich vergoldet, teilweise auch emailliert. Dies ist z. B. der Fall bei den zahlreich erhaltenen kleinen Kreuzfiguren, deren Roheit oft auf ein sehr frühes Alter zu weisen scheint.

So giebt es Verschiedenheiten in Menge, unter denen vor allem noch diejenige zu beachten ist, welche in einer allerdings bescheidenen Verbindung mit Zellschmelz besteht. Mitten im Ornament nämlich, und nur im Ornament, sind einzelne Farben und einzelne Ornamenteile von ihren benachbarten durch vergoldete Metallbändchen getrennt, ganz in der Weise des byzantinischen Zellschmelzes auf Gold. Der Grund dafür ist nicht bloß in der Absicht zu sehen, das Zusammenfließen der Farben zu verhindern, sondern auch das ist wahrscheinlich alte Übung bei dem emaillierten Bronzeschmuck, denn gerade hier erinnert die Zeichnung an die alten Schmuckgegenstände. Es kommt diese Verbindung noch bei den späteren Gegenständen vor, etwa um 1200, niemals aber bei Figuren und nur im opaken Email, nicht im transluciden, wie das byzantinische ist.

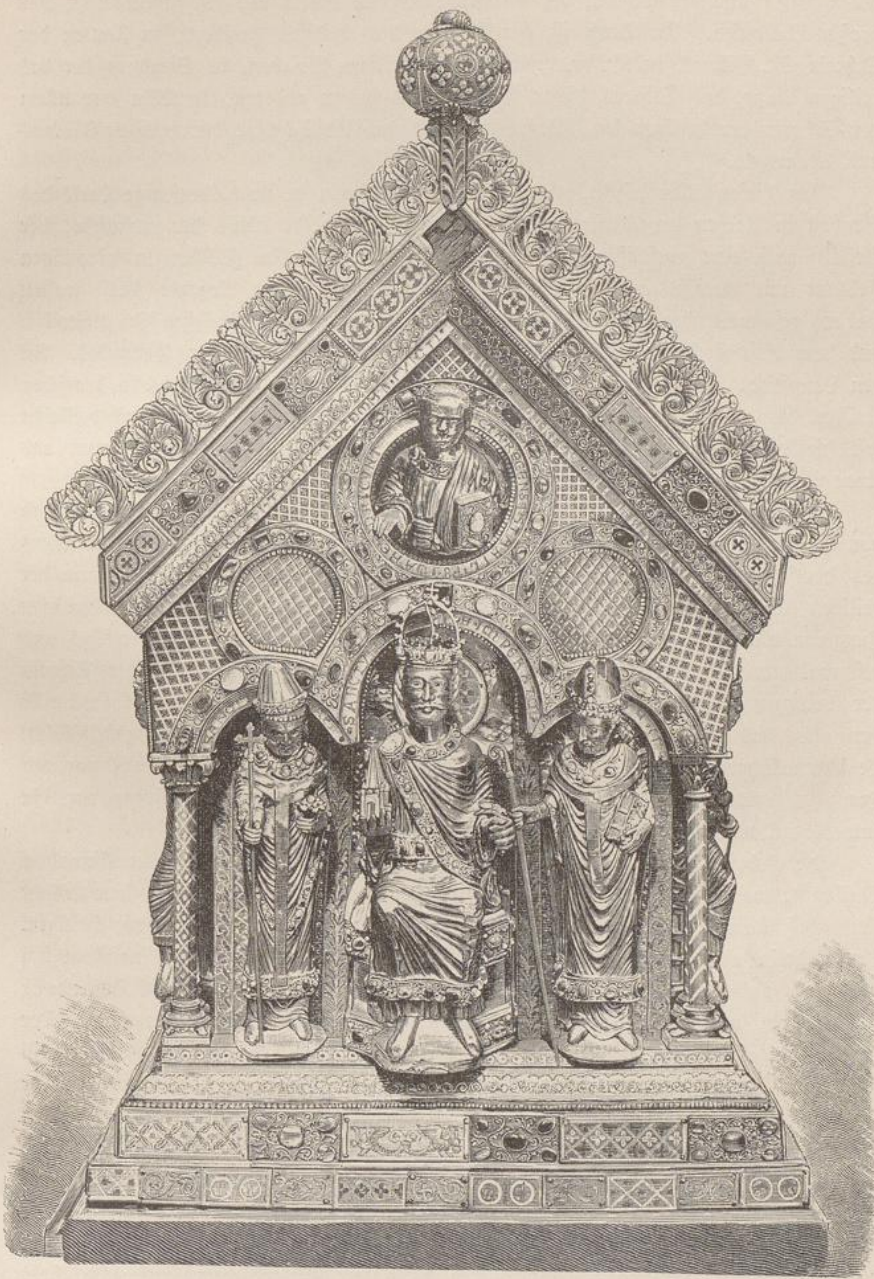
Ebenso schwer wie eine genaue Bestimmung der Zeitfolge möchte es sein, gewisse Schulen aufzufinden oder die besonderen unterscheidenden Eigenschaften der verschiedenen Arbeitsstätten festzustellen. Zu sagen, das ist Kölner, das ist Trierer, das ist Aachener, das ist Siegburger Arbeit, scheint ein ziemlich mißliches und vorderhand noch gewagtes Unterfangen. Eher läßt sich an eine Unterscheidung deutscher, d. i. rheinischer, und französischer Arbeit denken, da es doch gewisse Gegenstände giebt, die nachweisbar rheinischer, andere, die nachweisbar französischer Herkunft sind. Prüft man die Gegenstände auf solche Unterschiede, so wird man diese nicht in der Technik finden, wohl aber in den Farben. Man kann nach der koloristischen Haltung zweierlei Klassen annehmen, die eine, in welcher Blau neben Grün und einem blassen Gelb so vorherrschend ist, daß die ganze Stimmung dunkelblau oder blaugrün erscheint, die andere, welche neben Dunkelblau fast gleichwertig Rot enthält und daneben noch Goldgelb und Türkisblau, Farben, die der ersteren Klasse nicht fehlen, aber bei ihr doch nur in kleinen Flächen verwendet werden. Die Wirkung der zweiten Klasse ist daher eine lebhaftere, buntere. Der blauen oder grünlichblauen Stimmung gehören die großen rheinischen Reliquienschrine an, von denen alsbald die Rede sein wird, und die zahlreichen kleinen farg- oder kirchenartigen Reliquiarien, die sich zerstreut in Museen und Kirchenschätzen finden. Die lebhafteren, bunteren, zumal diejenigen mit vielem Rot sind wir geneigt der französischen Kunst zuzuweisen, und zwar insbesondere gestützt auf den sogenannten Verduner Altar im Stifte Klosterneuburg bei Wien. Die Platten dieses Altars, einundfünfzig an Zahl, ursprünglich die Bekleidung einer Lesekanzel

(Ambo), wurden im Jahre 1181 — also in demselben Jahre, in welchem das Email champlé von Siegburg nach Limoges gebracht sein soll — von einem französischen Meister Nicolaus von Verdun, den der Abt Bernher hatte kommen lassen, angefertigt. Diese Platten nun sind bloß in Blau und Rot gehalten (mit Ausnahme eines gelben Nimbus), und zwar fast nur in breiten Grundflächen, während die Figuren vergolbet sind und nur die tiefer gegrabenen Innenlinien ebenfalls blaues und rotes Email enthalten. Ganz in gleicher Weise ist ein Ciborium in Klosterneuburg mit sechzehn emaillierten Platten verziert, bei seinen gotischen Formen allerdings eine spätere Arbeit, aber in Bezug auf die Farben ganz den Emailplatten entsprechend und, was die Ausführung betrifft, von höchster Feinheit und Vollendung. Stellen wir diese Werke, die Klosterneuburger und die rheinischen Reliquiarien, einander gegenüber, so dürfte es möglich sein, mit ihren charakteristischen Eigenschaften deutsches und französisches Grubenschmelz zu unterscheiden.

Jene Reliquiarien, so haben wir bereits gesagt, gehören zu den großartigsten Leistungen der Goldschmiedekunst dieser Zeit, ja sie stehen völlig an der Spitze. Ihre Schilderung erspart uns die Beschreibung zahlreicher kleiner Arbeiten, als Hostienbehälter, Leuchter, Tragaltärchen, Kreuzfige, die alle mit Grubenschmelz verziert sind. Insbesondere häufig sind die Tragaltärchen, deren sich z. B. eine große Anzahl im Reliquarienschatz des Herzogs von Cumberland befindet; eines davon, das den Namen seines Verfertigers trägt, des Kölner Gilbert, ist bereits mehrfach erwähnt. Diese Tragaltärchen, welche der Priester auf Reisen, oder wohin er ging, mit sich führen konnte, bestehen aus einer Steinplatte von Marmor, Serpentin, Achat, Kristall u. s. w., unter welcher sich eine Reliquie befindet; sie sind eben groß genug, um den Kelch und den Hostienbehälter darauf zu stellen. Der Stein ist in Gold oder Silber gefaßt, das Ganze wie ein flaches Kästchen gestaltet, dessen vier senkrechte Seiten mit Figuren in Email oder Relief verziert sind, während vier Löwentagen an den Ecken die Füße bilden.

Jene großen Reliquiarien, für deren Form wohl ursprünglich der Sarkophag als Modell gedient hat, haben in dieser Epoche des romanischen Stils die Form einer Kirche im Kleinen angenommen. Sie erscheinen dem Äußeren nach wie eine einschiffige oder dreischiffige Basilika mit Pult- und Satteldach, die Seiten gegliedert mit Bogennischen, in denen Statuetten von Heiligen sitzen, die Flächen der Dächer mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen in Relief oder in Email bedeckt, die Kanten der Dächer mit überaus reichem durchbrochenen Schmuck in Silber oder Erz begleitet. Säulchen, Pfeiler, Gesimse, Ornamentbänder sind mit Grubenschmelz überzogen, in dessen Mitte sich hier und da kleine Parteen in opakem Zellschmelz befinden. Da die Länge ein bis zwei Meter zu betragen pflegt, die Höhe selbst einen Meter übersteigt, so ist der Eindruck dieser Reliquienschraine, an welchen Gold und Vergoldung, Silber und Erz, Email und Filigran nebst einer Fülle von Edelsteinen verwendet worden, ein ebenso großartiger wie reicher und kunstvoller. Beispielsweise befinden sich am Schrein der heiligen drei Könige fast anderthalbtausend Edelsteine, von denen ein großer Teil aus antiken Gemmen besteht.

Solcher Schreine giebt es in Aachen, Köln, Deutz, Siegburg, Xanten und anderen Orten. Im Domschatz zu Aachen befindet sich der Schrein mit den Gebeinen Karls



14. Reliquienschrein Karls des Großen. Stirnseite.

des Großen und der Schrein der heiligen Jungfrau Maria mit den sogenannten vier großen Reliquien. In Deutz ist der Schrein des heiligen Heribert, in Xanten der Schrein St. Viktors, in Kaiserswerth der des heiligen Suitbert, in Siegburg der des heiligen Anno, des Stifters dieser Abtei, nebst zweien anderen, in Köln vor allem der Schrein der heiligen drei Könige im Dom und die Schreine der heiligen Albinus und Maurinus.*)

Von diesen allen dürfte, nächst dem Heribertschrein in Deutz, derjenige Karls des Großen in Aachen der älteste sein; er ist auch in gewisser Weise der einfachste, der Gestalt nach eine einschiffige Basilika mit Satteldach, dessen Flächen in viereckigen Feldern mit Reliefs aus dem Leben und der sagenhaften Legende des großen Kaisers geschmückt sind. An der Stirnseite sitzt er selbst, thronend zwischen Papst Leo III. und dem Bischof Turpin, über ihm im Giebelfelde das Brustbild des Heilandes. An den Langseiten unter Rundbogen befinden sich die Statuetten von sechzehn deutschen Kaisern bis auf Otto IV. und Friedrich II., zu deren Zeit das große Werk vielleicht erst die letzte Vollendung erhalten hat. Anlage und Beginn rühren bestimmt aus einer vielleicht um ein halbes Jahrhundert früheren Zeit her. (Abb. 14. 15.)

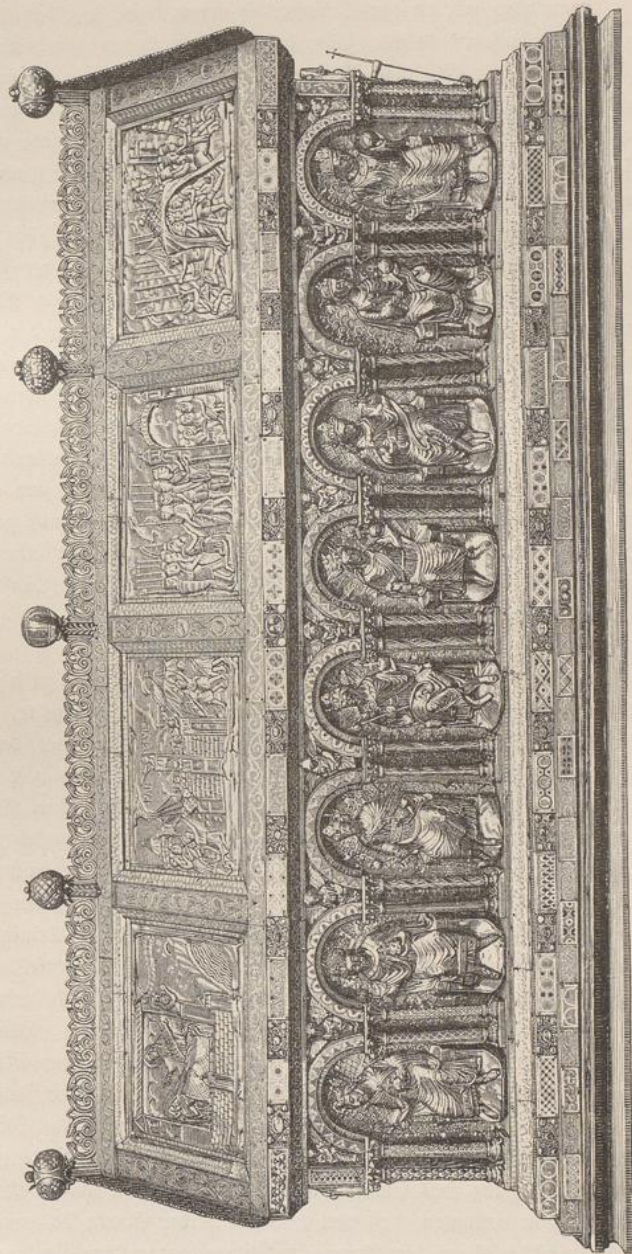
Im Jahre 1183 nahm der Schrein des heiligen Anno, welchen der Abt Gerhard von Siegburg hatte machen lassen, die Gebeine jenes großen Erzbischofs und Kanzlers des deutschen Reiches auf, und ungefähr zu jener Zeit muß auch der Schrein der heiligen drei Könige in Köln begonnen worden sein, während der Schrein der heiligen Jungfrau Maria in Aachen mit den vier großen Reliquien, ein überaus reiches und besterhaltenes Werk, im Jahre 1220 noch in Arbeit war. Wäre jener, der Schrein der heiligen drei Könige, in seinem ursprünglichen Zustande geblieben, so wäre er von allen das großartigste Beispiel. Leider hat seine Geschichte von Unglücksfällen, Verstümmelungen und schlechter Restauration zu erzählen; ja auf der Flucht vor den Franzosen auseinander genommen, ist er bei der Zusammensetzung sogar um ein gutes Stück verkürzt worden.

Die Gebeine der heiligen drei Könige wurden im Jahre 1162 bei der Einnahme Mailands, wo sie sich bis dahin befunden hatten, von Kaiser Friedrich I. dem Kölner Erzbischof Rainald von Dassel geschenkt, und kamen so in diese Stadt der Heiligen. Den Schrein aber begann erst sein Nachfolger Philipp von Hainsfeld, nachdem sich nach und nach durch fromme Beiträge die Mittel gefunden hatten, die Vollendung sah er erst, als Otto IV. zu seinen Gunsten eine große Schenkung machte. Der Schrein hat eine Länge von nahezu zwei Metern bei einer Höhe von etwa anderthalb und einer Breite von etwas mehr als einem Meter. Von außen gesehen, baut er sich wie eine dreischiffige Basilika empor; die niederen Seitenschiffe sind mit einem Pultdach gedeckt, während das emporsteigende Mittelschiff ein Satteldach besitzt. Eine der Giebelseiten bildet die Front. Sie zeigt in drei Abtheilungen unten unter einem Rundbogen den thronenden Christus, zu den Seiten unter Kleeblattbogen links die heiligen drei Könige (und neben ihnen Kaiser Otto), rechts die Taufe im Jordan. In der zweiten Abtheilung darüber, deren Höhe den Seitendächern entspricht, sieht

*) Die Abbildungen befinden sich bei Bock, Schatz des Kölner Domes, und Karls des Großen Pfalzkapelle, und bei G. aus'm Werth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden.

man die Schädel jener drei Heiligen, während in der dritten, die den oberen Raum des Mittelschiffes einnimmt, unter einem reichverzierten Kleeblattbogen Christus auf dem Throne sitzt mit zwei Engeln zu seiner Seite. In etwas ver-

änderter Architektur zeigt die Rückseite ebenfalls Darstellungen aus dem Leben Christi. Die Langseiten zerfallen in zwei Geschosse, jede mit sechs Bogenstellungen, die unteren in Kleeblattbogen, die oberen mit Rundbogen. Unter jedem Bogen findet sich sitzend die Figur eines Heiligen, in der unteren Reihe zwölf Propheten, in der oberen die zwölf Apostel. Die Dächer haben leider ihren alten Reliefschmuck verloren. Architektur wie Ornament gehören dem ausgebildeten romanischen Stile an; von der beginnenden Gotik ist noch keine Spur vorhanden. Relief und Statuetten sind mit großer Geschicklichkeit in Silber getrieben und vergolbet. Aus vergoldetem Silber bestehen auch die Rückflächen der Boggennissen, während die zierlichen Doppelsäulen, welche sie trennen, mit Grubenschmelz bedeckt sind, das sich auch mannigfach an den umlaufenden Bändern und Gesimsen findet. Dazu giebt



15. Reliquienchrein Karls des Großen. Längenseite.

es eine außerordentliche Fülle von Edelsteinen, sowie gegossenes, geschlagenes, zifeliertes Ornament, das die architektonischen Linien begleitet.

Wenn man mit einiger Sicherheit festsetzen kann, daß dieses großartige Werk der Goldschmiedekunst im dritten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts vollendet wurde, so bleibt man gänzlich ohne Antwort, wer der oder die Verfertiger waren. Ohne Zweifel haben die Kölner das große, aus ihrer Anregung hervorgegangene und durch ihre Beiträge entstandene Werk auch durch Kölner Goldschmiede machen lassen; waren diese aber Geistliche, etwa die Brüder von St. Pantaleon, oder Goldarbeiter aus dem Laienstande, die sich damals schon zu einer Konfraternität, zu einer Zunft, zusammenschlossen? Wir wissen es nicht. Keine Nachricht giebt davon Kunde.

Ebenso wenig ist das bei anderen großen Reliquiarien der Fall, die alle ziemlich dem gleichen architektonischen Muster folgen und in gleicher Weise mit Email und getriebenen Arbeiten sich schmücken. Von ihrer Grundform, der einer Längenbasilika, weichen nur zwei der größeren Schreine ab, welche beide einer im griechischen Kreuz gebauten Kuppelkirche gleichen, mit einer Kuppel, die sich abgeteilt gleich einem Regenschirme über der Vierung ausspannt. Der eine dieser Schreine befindet sich in dem öfter genannten Reliquarienschatz des Herzogs von Cumberland, der andere gegenwärtig im South-Kensington-Museum in London. Beide sind überaus zierlich und schön mit Grubenschmelz verziert, das sich in blumigen und geometrischen Mustern über Dach und Kuppel verbreitet, von einer Art, welche über die Herkunft aus rheinischer Werkstätte, etwa um das Jahr 1200, keinen Zweifel läßt, obwohl die Seiten nicht mit Statuetten in getriebener Arbeit, sondern mit geschnitzten Figürchen aus Bein oder Walroß verziert sind.

An diesen rheinischen Reliquiarien ist so ziemlich alles zu sehen, was die deutsche Goldschmiedekunst im zwölften Jahrhundert zu leisten vermochte, nur das Niello, das sich reichlich schon im Schmuck der alamannischen Gräber findet, dann auf dem Tassilofeld und auf der Patene Bernwards von Hildesheim, auch noch um das Jahr 1100 von Theophilus beschrieben wird, scheint von den rheinischen Künstlern, wenigstens bei jenen Arbeiten, nicht geübt zu sein. Dagegen findet es sich gleichzeitig auf einer berühmten Antiquität, die ebenfalls auf alamannischem oder bajuvarischem Boden ihre Entstehung erhalten haben mag. Es ist der im Stifte Wilten bei Innsbruck aufbewahrte Speise- oder Kommunionkelch, ein weitbauchiges Trinkgefäß mit verhältnismäßig flacher Schale und flachem Fuß und doppeltem Henkel, das ganz mit gravierten, von Niellobändern umschlungenen figürlichen Darstellungen bedeckt ist. Der Kelch ist abweichend von der gewöhnlichen Art durch Form, Henkel und Verzierungen, und ebenso ist es die dazu gehörige Patene, welche in der Mitte mit Figuren in hochgetriebenem Relief (Christus am Kreuz mit Maria und Johannes) verziert ist. Die Inschrift läßt einen Grafen Berchtold von Andechs als Stifter vermuten. Die Arbeit dürfte nicht das zwölfte Jahrhundert herwärts überschreiten.

Der Übergang des Emails vom goldenen Gerät auf solches von Kupfer oder Erz läßt schon vermuten, daß von nun an in der Epoche des romanischen Stiles die Kleinkunst sich häufiger der Bronze und ihrer verwandten Legierungen im Rot- und Gelbguß bediente. Hatte schon Bernward von Hildesheim sich daran gewagt, große Reliefs, wie seine Thüren und seine Säule, zu gießen, so breitet sich jetzt der Erzguß



Kommunionfesch von Wilten, mit Patene.



VERLAG VON G. BRUNNEN & CO. K. G.

9. GROßE COWE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

WAXSIKKELEN IM STIFT KREMSMÜNSTER.



LITHOGR. R. HÜLCKER, DRUCK AUG. KÜRTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

TASSILOKELCH IM STIFT KREMSMÜNSTER.

über mannigfaches Gerät aus, der Kirche wie des Hauses. Zwar ein Sitzgerät, einen Sessel, einen Thron oder eine Lagerstätte aus Erz zu fertigen, wie es in der merowingischen Zeit geschehen war, wenn anders der berühmte Thronstuhl des Königs Dagobert aus dieser Zeit stammt und ein Werk des heiligen Eligius ist, das allerdings kommt in der Zeit des romanischen Kunststiles kaum vor, es sei denn, daß man die in Erz gegossenen Teile am Kaiserstuhl von Goslar (jetzt in Berlin) als Reminiszenz betrachtet. Aber Bronze, Kupfer, Messing finden nun überaus häufige Anwendung bei Wassergefäßen, Kannen, Mörsern, sowie insbesondere bei allem Beleuchtungsgerät. Auch das Buchbeschläge in Bronze und Kupfer beginnt in dieser Zeit und hat einige schöne Beispiele romanischen Stils hinterlassen. Die Verzierung besteht auch hier, wenn anders der Gebrauch es gestattete, z. B. bei kleinen kandelaberartigen Leuchtern, aus Grubenschmelz, sodann aus Gravierungen, insbesondere aber aus Relief, sei es in Figuren, sei es in Ornament. Die Plastik dieser Zeit nahm bereits verhältnismäßig einen hohen Stand ein, weniger freilich in realistischer Durchbildung des menschlichen Körpers und individueller Gestaltung der Köpfe, als in einem Streben nach einer allgemeinen idealen Schönheit, mit großer Hinneigung zur Weichheit, zur Sentimentalität, wie das ja auch anderen Kulturercheinungen dieser Epoche des Rittertums zu eigen ist. An dieser Art der Plastik nahm auch die Kleinkunst teil, sowohl in getriebenen wie gegossenen Figürchen, und sie vereinigte damit noch die Vorliebe der Zeit für phantastische, absonderliche, abenteuerliche Bildungen und Gestalten, ein Gebiet, welches wieder der großen Kunst fern lag.

Diese Lust am Absonderlichen, ein Ausfluß mehr des romantischen als des romanischen Geistes, äußert sich besonders in einer Art von Gefäßen, von welcher ziemlich zahlreiche Beispiele erhalten sind. Der Priester bedurfte vor der heiligen Handlung eines Wassergefäßes, einer Kanne oder Gießgefäßes, mittels welcher ihm das Wasser zum Reinigen auf die Hände gegossen wurde. Dieses Gefäß, heute gewöhnlich Aquamanile (Handwassergefäß) genannt, ist seinem Gebrauche gemäß eine Kanne mit Henkel und Ausguß; in dieser Epoche der Romantik aber nahm es gar absonderliche Gestalten an, unter denen Tierbildungen am häufigsten sind. Es erscheint in der Gestalt eines Pferdes, eines Esels, eines Reiters zu Pferde, besonders eines Löwen, in der Gestalt Simsons mit dem Löwen (Abb. 16), in der Gestalt eines Kopfes oder einer Büste. Der Schwanz des Tieres pflegt den Henkel zu bilden, das Maul die Ausgußröhre, während auf dem Rücken sich eine Öffnung mit Klappe zum Eingießen des Wassers befindet. Technisch ist die Oberfläche dieser aus Bronze gegossenen Gefäße sehr glatt behandelt, die Patina meist in einem schönen grünlichen, dunklen Oliventon. Die zu diesem Gießgefäß gehörigen, aus Messing geschlagenen Becken, welche gewöhnlich in der Tiefe eine heilige Handlung in leichtem, grob gearbeitetem Relief enthalten, stammen meist, soweit sie erhalten sind, aus der Epoche des gotischen Stils oder noch späterer Zeit. Sie sind nicht mehr Arbeiten geistlicher Handwerker, sondern Arbeiten der Beckenschlägerkunst.

Der gleiche Geist dieser romantischen Zeit gelangt auch mit Vorliebe an den Fußgestellen der Kandelaber und der kleinen kerzenträgenden Leuchter zum Ausdruck. Hier mischt sich noch ein anderes hinein, nämlich die Symbolik, indem man das Licht als den Überwinder der Finsternis, des Bösen, betrachtet. Daher man hier gerne

lichtscheue Tiere anbringt, Drachen, Schlangen, Salamander, die sich mit abenteuerlichen Tier- und Menschenbildungen vermischen und mit Rankentwindungen durchschlingen, so geordnet, daß das Ganze einen dreiseitigen, durchbrochenen Fuß bildet. Kleinere Leuchter dieser Art sind nicht selten. (Abb. 17.) Das bedeutendste und berühmteste Werk ist der Kandelaberfuß im Dom zu Prag, eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts und ohne Zweifel nach Geist und Form von deutscher Entstehung. Hier bilden drei mehrköpfige geflügelte Drachen das Grundelement der Komposition; auf ihnen reiten nackte männliche Gestalten, welche wieder von Löwen und Drachen bedroht



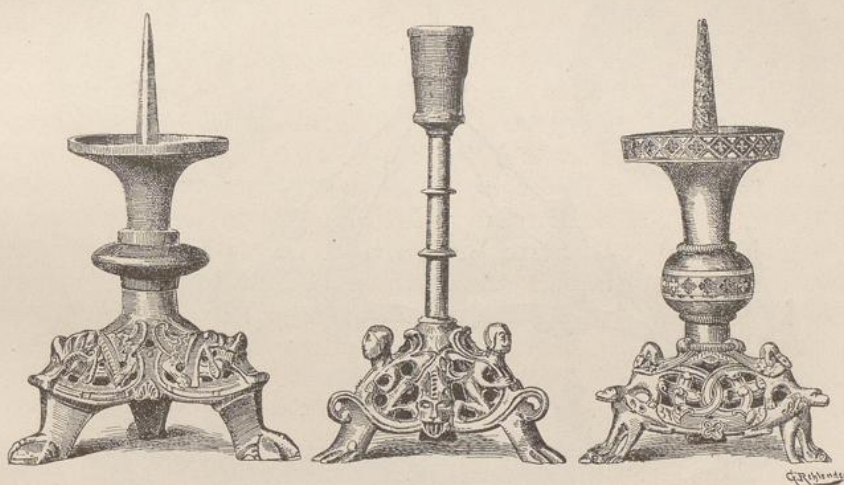
16. Aquamanile. (Sammlung Sigdor.)

werden, während zwischen ihnen drei bekleidete männliche Figuren sitzen, welche mit ausgebreiteten Armen Pflanzenwerk in den Händen halten und sich nicht darum zu kümmern scheinen, daß Köpfe der Drachen nach ihren Füßen schnappen. Vermutlich spielt auch hier die Symbolik mit, aber es ist so recht eine Komposition aus Geist und Phantasie dieses Zeitalters.*)

Der Kunstepoche des romanischen Stils war es überall schwer, die Symbolik von der Form zu trennen und diese als die schöne Form zu betrachten und heraus-

*) Abgebildet in: Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates. I. Taf. 35.

zuarbeiten. Diese stand noch ganz unter Gedanken, die ihr fremdartig waren, denen sie sich aber fügen mußte; erst als die Kunstindustrie kunstmäßig wurde, verloren sich diese untergeschobenen Gedanken, und die Form wurde gewissermaßen befreit. So sind es auch, ebenso wie die Leuchter, die großen Kirchenlüstres, welchen Form und Verzierung von einer ihnen fern liegenden Idee aufgedrängt wurde. Während Haus und Palast in dieser Beziehung sich rasch, aber kunstlos halfen, indem sie die Kerzen auf die Enden eines horizontal aufgehängten hölzernen Kreuzes steckten und mit solchen Lichterkreuzen Saal und Gemach erhellten, zog die Kirche zu gleichem Zwecke die Kunst, den Erzguß und die Arbeit des Goldschmiedes, herbei. Diese „Kronleuchter“ (der Name, welcher für die heutige Form sehr wenig paßt, stammt offenbar von den Lüstresformen dieser Zeit) haben im allgemeinen die Form einer Krone, indem sie einen großen Reif darstellen, der ringsum mit den Kerzenträgern besetzt ist; aber

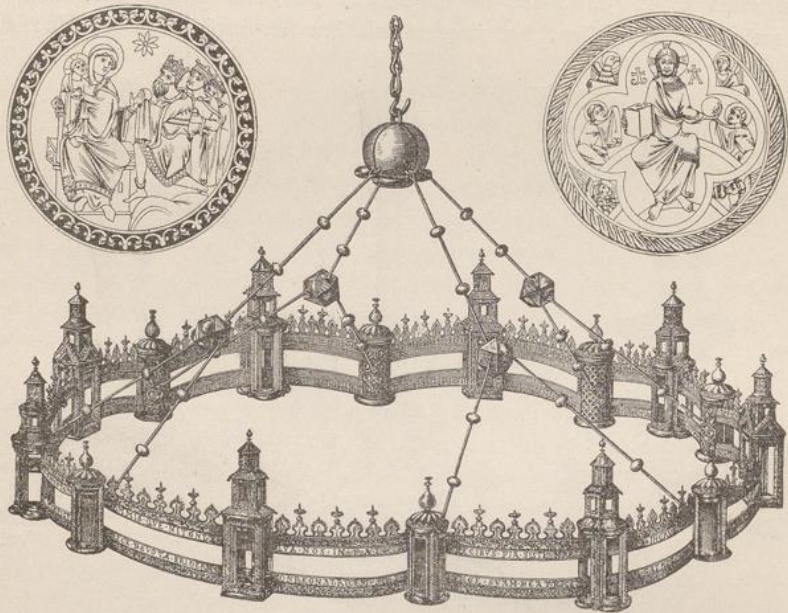


17. Romanische Bronzeleuchter.

nicht eine Krone haben sie zu bedeuten, sondern sie sollen das himmlische Jerusalem darstellen, wie es, strahlend in Gold und Edelsteinen, der Apostel Johannes vom Gewölbe des Himmels heruntersteigen sah. Darum ist der Kronenreif rings mit kleinen Türmchen besetzt, gleich einer turmgekrönten Stadtmauer; in diesen Türmchen standen Statuetten der Apostel und der Heiligen.

Drei solcher Lichterkronen sind heute noch erhalten, im Dome zu Aachen, im Dome zu Hildesheim und in der Kirche zu Comburg bei Schwäbisch-Hall. Die älteste und auch die größte von ihnen ist diejenige im Dome zu Hildesheim, welche den Namen des Bischofs Hezilo führt (gestorben 1079), unter dem sie vollendet sein soll. Es ist wohl irrtümlich, wenn ihr Beginn noch auf den heiligen Bernward zurückgeführt wird. Sie hat einen Durchmesser von etwas mehr als sechs und einen halben Meter und hat zweiundsiebzig Kerzenträger. Kleiner ist der Comburger Kronenleuchter, welcher seine Entstehung dem Abte Hertwig um die Mitte des zwölften Jahrhunderts verdankt. Der berühmteste und interessanteste von allen ist der Aachener,

sowohl um seiner Geschichte wie um seiner leider zum Teil verloren gegangenen Verzierung willen. Eine Inschrift in Versen nennt ihn als eine Stiftung Kaiser Friedrichs I., welche dieser Verehrer Karls des Großen wahrscheinlich zu jener Zeit für die Kuppel des Münsters machte, als er die Gebeine seines großen Vorgängers dem Grabgemache entnahm und zur Aufbewahrung in einem kunstvollen Schrein bestimmte. Der Reif ist doppelt, ein oberer und ein unterer, zwischen denen sich ehemals durchbrochenes Ornament von Silber befand. Um beide Reifen zieht sich die Inschrift herum, begleitet von Ornament. Sechzehn Thürme, acht größere, acht kleinere, wechselnd gestellt, umstehen die Krone; die Statuetten aus ihnen sind verschwunden, wie die silberne Verzierung. Die Ketten, welche den Leuchter tragen,



18. Kronleuchter zu Aachen. Nebst zwei der gravierten Platten.

vereinigen sich oben in einer Kugel, an welcher die Hauptkette befestigt ist. Zwischen den größeren Thürmen biegt sich der Reif in leichtem Bogen heraus, so daß der Grundriß einer achtblätterigen Rose gleicht. Was dieser Leuchter noch als besondere Merkwürdigkeit besitzt, das sind sechzehn mit Heiligendarstellungen gravierte Platten, welche den Boden der sechzehn Thürmchen und somit deren von unten gesehene Verzierungen bilden. Sie sind in Zeichnung so gut, als es die Zeit zu leisten vermochte, und sind nach ihrer Technik gewissermaßen der Erfindung des Kupferstichs vorgeeilt, denn sie lassen sich abdrucken (was auch vor einigen Jahrzehnten geschehen ist), wie gestochene Metallplatten. (Abb. 18.)

Das große Werk, das in seinem Durchmesser etwas mehr als vier Meter mißt, war ganz vergoldet und zeigt in seinen alles bedeckenden Ornamenten, in getriebener, gegossener, gravierter Arbeit, was die Erzkunst damals zu leisten vermochte. Ent-

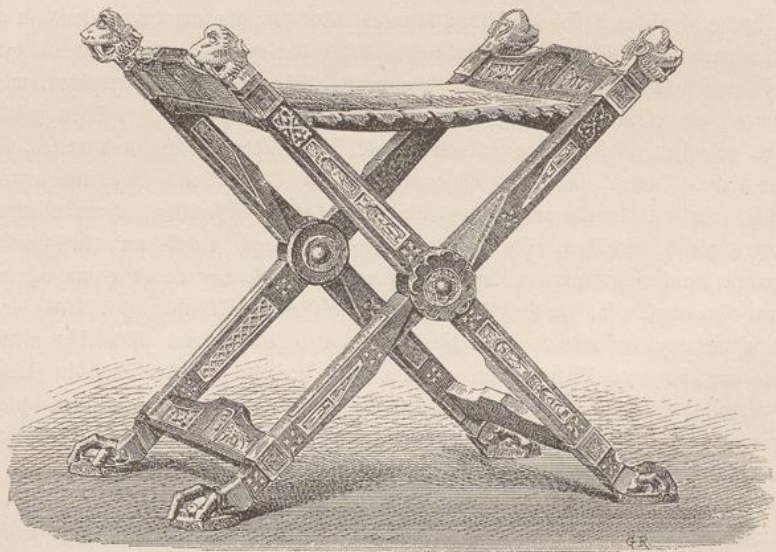
standen ist es, wie aus den Versen zu schließen, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, und auch der Verfertiger kann mit einiger Wahrscheinlichkeit in einem Nacherer Meister des Namens Wibert gefunden werden. Dieser Wibert, welcher dem Münster zwei silberne Meßkännchen und auch zwei Häuser schenkte, scheint ein vielkundiger Meister des Laienstandes gewesen zu sein. Er stellte ein neues Dach der Kirche her, fertigte das vergoldete Kreuz auf dem Turme, besorgte den Guß der Glocken und war, wie es scheint, auch der Münzmeister der Stadt. Es heißt auch von ihm, er habe auf das „Werk der Krone“ (*opus coronae*) viel Mühe verwendet.*)

Neben Bronze tritt in dieser Epoche auch das Eisen in die Geschichte der Kunstindustrie ein. Borem in der Epoche der Merowinger hatte es, was die künstlerische Seite betrifft, nur als Unterlage für Verzierung in Edelmetall gedient, so bei den Schmuckgegenständen, Gürtelbeschlägen, Waffentücken; es war nicht um seiner selbst willen künstlerisch behandelt worden, und es hatte sich noch keine Kunst, kein Stil des geschmiedeten Eisens bilden können. Das beginnt nun wenigstens in dieser Epoche, wenn die Blütezeit der Eisenkunst auch der Periode des gotischen Stils angehört, wobei ausführlicher davon die Rede sein wird. Für jetzt sei nur erwähnt, wie der Hammer das treibende Werkzeug wird, wie unter seinen Schlägen das Eisen sich dehnt, wie es gespalten wird, die gespaltenen Teile sich trennen, biegen und rollen, sich in Voluten und Ranken und Laub umlegen, und so Bänder und Beschläge entstehen, die sich, von den Angeln auslaufend, über die Thüren verbreiten, ihnen Zierde und Schutz zugleich verleihen. In ihren regelmäßigen nach rechts und links sich verlaufenden Rankenschwingungen kommt das romanische Ornament zu einem echten und schönen Ausdruck. Solche Beschläge sind das Beste und Kunstvollste, was die Zeit in geschmiedeter Eisenarbeit zu leisten vermochte. Gitter und Gitterschranken und eiserne durchbrochene Thüren kommen auch schon vor, doch noch einfach in Zeichnung und Arbeit. Auch für den Waffenschmied und seine feinere Ziertechnik war die Zeit noch nicht angebrochen. Das Kettenhemd war noch seine bedeutendste Aufgabe und dazu eine gute Schwertklinge. Die Aufgabe für beides war praktisch, nicht künstlerisch.

Bis in diese Zeit hinein stößt man in den Bilderhandschriften auch wohl auf Eisenmöbel, besonders auf Betten, die aus Stangen zusammengesetzt waren, oder auf den eisernen Unterbau von kleinen Lese- und Schreibpulten, vor denen die Heiligen, die Evangelisten und Kirchenväter sitzen und ihre heiligen Bücher schreiben. Aber sie werden seltener und seltener und treten ganz vor dem Holzmöbel zurück, das auch erst in dieser Epoche, kann man sagen, seine künstlerische Entwicklung beginnt, seine künstlerische und seine konstruktive zugleich, welche beide Eigenschaften nun eng verbunden bleiben. In den älteren Zeiten war es nach antiker Tradition nicht das Holzmöbel gewesen, sondern dasjenige von Metall, im Süden auch von Marmor, welches bei diesem Zweige des Hausrats die Kunst zu vertreten gehabt hatte. Das ändert sich jetzt. Von nun an kennt das nordische Haus, das deutsche insbesondere, nur das Holzmöbel und bildet es mannigfach in künstlerischer Weise aus.

*) Die drei Kronleuchter sind abgebildet: Boß, der Kronleuchter R. Friedrich Barbarossas u. s. w.; desgl. derselbe: Pfalzkapelle zu Aachen; der Aachener Leuchter auch bei E. aus'm Berth, Kunstdenkmäler.

Im Anfange, unter den Karolingern und noch unter den sächsischen Kaisern, ist es sehr einfach in seiner Gestaltung, soweit man aus den Miniaturen der Manuskripte, auf die wir fast einzig angewiesen sind, zu sehen vermag, denn erhalten ist nichts aus dieser Zeit; höchstens daß man am Profil der Füße und Gestelle schon Drechslerarbeit erkennt. Throne, Sessel, Tische, Bänke sind einfach aus Brettern zusammengeschlagen, die Pfosten gerade und vierkantig; selten begegnen die Spuren von Schnitzerei, es sei denn, daß Elfenbeintäfelchen eingelegt sind oder Köpfe und Tazen von Löwen, in Erz oder aus Bein, Walroß, Elfenbein geschnitzt, die Zierde bilden. Auch das ist noch antike Tradition, geht aber tief in das Mittelalter herab. Von dieser Art ist uns ein höchst merkwürdiges Beispiel in dem Faltstuhl der Äbtissin vom Stift Nonnberg bei Salzburg erhalten. Der Faltstuhl, der im Mittelalter weltlichen und geistlichen Würdenträgern, Bischöfen und Äbten als Thronessel diente,



19. Faltstuhl in Stift Nonnberg.

allerdings auf erhöhter Estrade stehend, auch wohl unter einem Baldachin, ist der direkte Nachkomme des kurlischen Sessels, des magistratlichen Stuhles der römischen Republik. Er hat seine Grundform durch das Mittelalter bis in die neuere Zeit behalten, wonach er aus zwei, durch eine Rolle oder Stange im Kreuzungspunkte, sowie durch Stäbe an den Enden verbundenen Kreuzen besteht, über deren obere Enden ein Sitz von Leder oder gewebtem Stoff gespannt ist. Statt dieses Stoffes dient auch wohl ein Kissen, welches den Raum für den Sitz ausfüllt. Es ist eine beliebte Weise, die oberen Enden der Kreuzstäbe als Löwen- oder sonstige Tierköpfe zu gestalten, die unteren Enden aber als Tazen. Die Weise kannte schon das Altertum; das Mittelalter legte auch da Symbolik hinein, die Stärke des Löwen, des Königs der Tiere, mit der Herrschergewalt des auf dem Stuhle Thronenden verbindend. Die spätere Zeit machte die Kreuzstäbe derber, versah sie mit geschnitztem

Ornament und hob dadurch größtenteils die Möglichkeit des Zusammenlegens auf. Das geschah aber erst nach der Epoche des romanischen Stiles.

Jener Faltstuhl nun, einer der interessantesten Gegenstände, welche das frühe Mittelalter uns erhalten hat, wurde, wie die Chronik sagt, vom Erzbischof Eberhard II. von Salzburg der Äbtissin Gertraud II., welche von 1238 bis 1252 das Kloster regierte, als ein Zeichen ihrer Würde gegeben, um bei feierlichen Gelegenheiten darauf zu thronen. Wie der Stuhl in außerordentlich guter Erhaltung sich heute darstellt, sind die viereckigen Kreuzstäbe und die verbindenden Querbögel rot bemalt, wie lackiert, und mit einigen Goldornamenten verziert. Die Knäufe bestehen aus sehr ausdrucksvoll gearbeiteten Löwenköpfen von Elfenbein, die Füße aus Löwentagen von vergoldeter Bronze, deren Krallen noch kleinere Tiere umschließen. In die Stäbe sind kleine Reliefs von Elfenbein eingelegt, auch ein paar kleine Gemälde. Den Sitz bildet ein Lederstück mit gepreßten Verzierungen. Betrachtet man dieses Detail, so kommt man bald zu dem Schluß, daß es nicht aus einer Zeit stammt. Die kleinen Bilder tragen den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts, die goldenen Verzierungen scheinen noch später zu sein, während man alles Relief mit den Knäufen und den Tagen in das zehnte Jahrhundert zurückverlegen möchte. Gewiß sind sie älter als die Zeit der Äbtissin Gertraud. In jedem Fall ist der Stuhl Veränderungen unterzogen worden, gehört jedoch in allen seinen Hauptteilen, wie in der Grundgestalt, der romanischen, wenn nicht noch der vorromanischen Kunstperiode an. (Abb. 19.)

Der Faltstuhl begegnet uns sehr häufig sowohl auf den Miniaturen, wie auch auf den Siegeln regierender Persönlichkeiten, neben ihm aber auch ein anderer, einfach konstruierter, man möchte sagen zusammengeschlagener Thron, der dafür um so mehr farbig verziert ist. Das ist überhaupt der Charakter des Möbiliars in dieser Epoche der Karolinger und der sächsischen Zeit, Vergoldung des ganzen Holzwerks oder buntfarbiger Anstrich, auch wohl dazu noch Besatz mit Edelsteinen oder Halbedelsteinen, ähnlich wie das bei den Reliquiarien und Buchdeckeln der gleichen Epoche der Fall war. Kostbares Material, bunte Farbe und glänzende Vergoldung stehen an Stelle wirklicher Kunstleistung und haben das mangelnde Profil und die geschnitzte Verzierung zu ersetzen. So die Tische, die Schränke, die Betten, die Stühle und Bänke. Wie die Malerei in den Ateliers der Klöster und der geistlichen Schulen fortschreitet, erhalten die Sakristeikästen auch figürliche Bemalung religiösen Inhalts auf ihren Thüren und sonstigen Flächen. Einen weiteren Schmuck des Sitzmöbels bilden gestickte Kissen, die gewöhnlich nicht viereckig, sondern wulstartig rund auf dem Sitze liegen. Zum Throne gehört stets eine in gleicher Weise buntfarbig verzierte, Fußbank, ein als Rücklaken in Falten aufgehängter kostbarer Stoff, auch wohl an Säulen befestigte Vorhänge. So ist es wenigstens auf den Miniaturen.

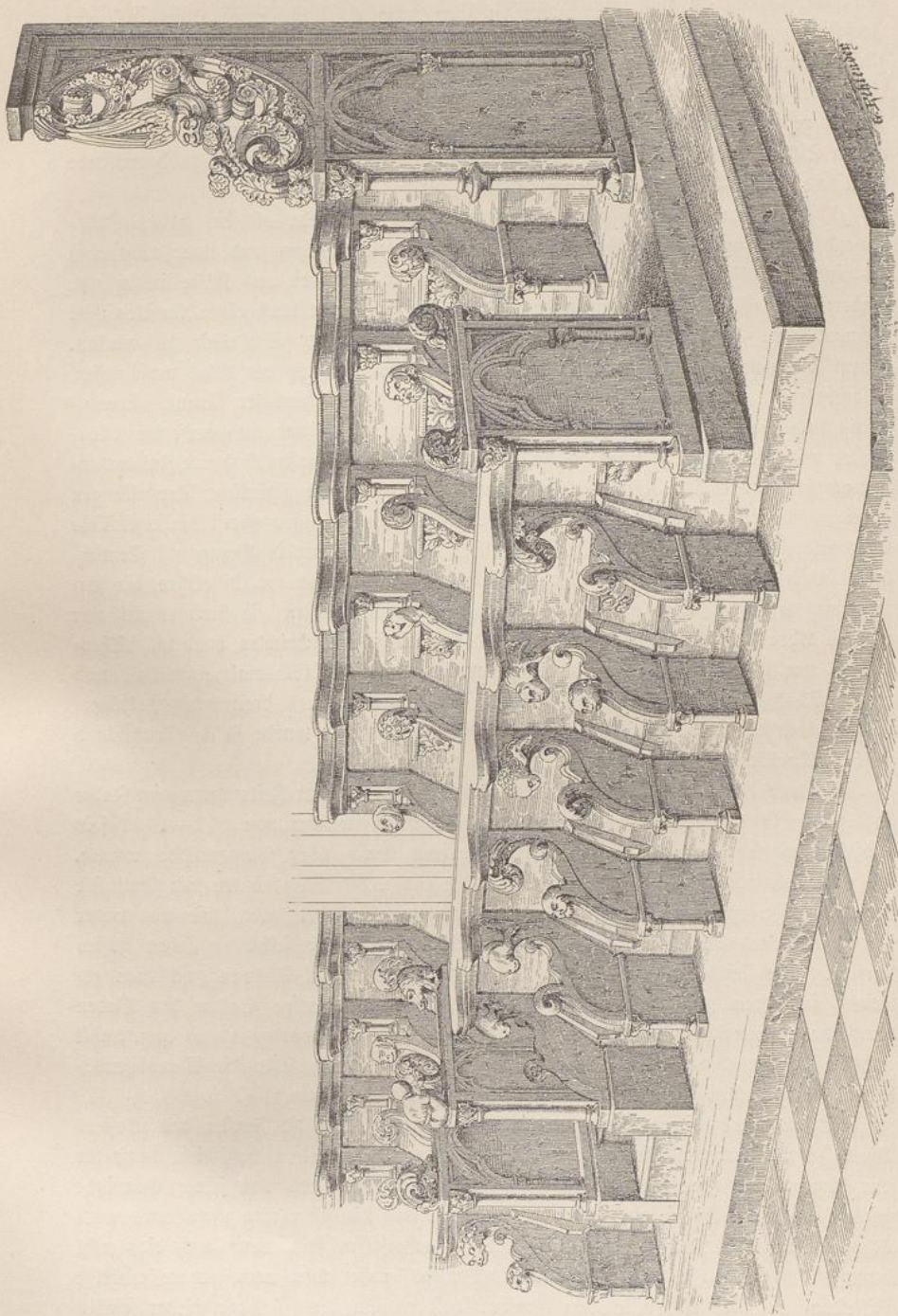
Langsam dringt die Architektur in das Möbiliar ein, und es ist interessant zu sehen, wie es geschieht. Das architektonische Element beginnt damit, daß das kastenartige Möbel, auch das Sitzmöbel, der kastenartige Thron auf seiner Fläche mit gemalten Fenstern, gleich einer Palast- oder Kirchenfassade bemalt wird. Dann, wie der romanische Architekturstil sich weiter bildet, werden auch Säulchen und Arkadenreihen und Fensterrosetten darauf gemalt; darnach werden die Arkaden ausgehöhlt, vertieft, so daß zur Farbe noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzutritt. Die

Säulchen werden plastisch, freistehend und gehen damit in ein konstruktives Element über, das mit dem gotischen Stil völlig an die Stelle des gemalten tritt und das farbige Ornament durch das geschnitzte ersetzt. Zum Teil war dies aber auch bereits in der Spätzeit der romanischen Kunstperiode geschehen, und insbesondere bei den Chorstühlen, die von dieser Zeit an eine reiche Entwicklung nehmen. Der romanischen Kunstperiode gehört davon freilich nur noch sehr wenig an, ein paar Stühle (Abb. 20.) in der Viktorskirche in Xanten am Rheine*) und einige, beiseite geworfene Teile in der Domkirche zu Raseburg. Man kann aber verfolgen, wie aus dem alten Gestühl sich der spätere reich verzierte Chorstuhl bildet, wie die trennenden Seitenlehnen sich in Schnitzwerk verwandeln, das mit Vorliebe von dem phantastischen, bizarren Geschmack der Zeit Motive aufnimmt, wie mit den Seitenlehnen auch die Rückwand empornwächst und der Baldachin sich darüber baut. Das ist aber in der romanischen Kunstperiode noch alles im Werden.

Zu den Zweigen der Kunst, welche in der Epoche des romanischen Stils sich auf deutschem Boden neu und selbständig erheben, gehört auch die Glasmalerei, in dieser Zeit einzig und allein eine kirchliche Kunst. Palast und Haus folgten nicht einmal insoweit, als sie die Fenster überhaupt mit Glas verschlossen. Selbst auf den fürstlichen Burgen ist der Verschuß der Fenster mit farblosem, durchsichtigem Glas noch bis an den Ausgang dieser Epoche eine seltene, ausnahmsweise Erscheinung. Das ist gewiß eine auffallende, schwer zu begreifende und auch kaum begriffene Thatsache der Kulturgeschichte, zumal wenn man in Betracht zieht, daß mehr denn ein Jahrtausend früher die Bewohner Italiens in Wahrheit und Wirklichkeit schon Glas in den Fenstern hatten. Das ist nunmehr aus den Funden in Pompeji eine voll beglaubigte, nicht mehr fragliche Thatsache. Fraglich ist nur, wie weit dieser Fensterverschluß in Anwendung stand.

Man hätte denken sollen, einmal vorhanden hätten die Vorteile dieser Erfindung so sehr einleuchten sollen, daß alle Welt sich derselben sofort bemächtigt hätte, und wenn durch den Niedergang antiken Lebens und die Umwälzung aller Verhältnisse in Kultur und Politik durch die germanischen Völker ein Stillstand oder selbst eine teilweise Unterdrückung dieses Brauches verursacht worden, so hätte derselbe doch alsbald in den nachfolgenden ruhigeren Zeiten wieder aufleben müssen. Es gingen ja die Glashütten am Rheine und in Gallien nicht zu Grunde, als die Römer sie verließen. Man hat gesagt, es sei den Alten nicht gelungen, das Glas zu entfärben und kristallhell darzustellen. Mag sein, daß ihnen das Glas nicht wasserhell gelang, wie das heutige Kristallglas, aber hell und durchsichtig und farblos, wie es für das Fenster nötig war, sind ja zahlreiche Gefäße der römischen Glasindustrie, die in den Museen, wie beispielsweise in Neapel, erhalten sind. Mehr an Klarheit hätte es ja nicht bedurft, um den damals gewöhnlichen Verschuß der Fenster mit gewebten Stoffen, ölgetränktem Pergament, Marienglas, Horn oder dünnen Marmorplatten oder mit hölzernen Klappen in glänzender Weise zu ersetzen. Auch sind die Beweisstücke hinlänglich vorhanden, welche lehren, daß man sich auf das Niederlegen des Glases zu flachen Tafeln oder Scheiben verstand, und im ersten Jahrhundert, lange bevor die

*) Abgebildet bei E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler T. XIX.



20. Gorgefühl aus St. Viktor in Kanten.

Fensterverglasung im Hause Sitte wurde, giebt Theophilus in seinem Kunstbuche das Verfahren in genauester Weise an. Es wäre ja auch ohne diese Kenntnis die Verglasung in der Kirche mit buntem Glas nicht möglich gewesen. Und trotz alledem dauerte es fast anderthalb Jahrtausende, wenn man von der ersten römischen Kaiserzeit an rechnet, bis der Verschluß der Fenster mit hellem Glas auf den Schöffern, in den Städten, im Bürgerhause allgemein wurde — gewiß eine schwer zu begreifende Thatsache für das kluge Menschengeschlecht.

Die Kirche war klüger als die Laienwelt: sie hat mehr als ein halbes Jahrtausend früher angefangen, Glas in die Kirchenfenster einzusetzen, und zwar nicht bloß als einen praktischen Vorteil, der das Licht durchläßt und Luft und Kälte ausschließt, sondern sie hat sehr früh angefangen aus diesem Fensterverschluß einen künstlerischen Schmuck von großer Lebensfähigkeit und außerordentlicher Schönheit zu machen. Wann dies zuerst geschehen, welche Kirche zuerst ihre Fenster mit Glas verschlossen, ist unbekannt. Der Brauch reicht schon in die Zeit der Kirchenväter hinauf. Ebenso wenig sind die künstlerischen Fragen zu beantworten, wann und wo zuerst die Glasfenster mit Blei gefügt worden, wann und wo zuerst eine musivisch bunte Zusammensetzung farbiger Gläser stattgefunden, wann und wo zuerst figürliche Darstellungen dabei in Anwendung gekommen, das heißt also, wann und wo zuerst die eigentliche Glasmalerei entstanden, Fragen, die an dieser Stelle uns nur in Bezug auf Deutschland interessieren. Deutschland und Frankreich streiten aber um die Ehre der Erfindung; da jedoch von der Erfindung selber nichts bekannt ist, so kann es sich nur um die Ehre des ältesten Vorkommens und der ältesten Nachrichten handeln. Theophilus (um 1100) rühmt bereits die Franzosen um ihrer Glasmalerei willen, und in der That blühte diese Kunst in Frankreich im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in hohem Grade, aber ein ganzes Jahrhundert früher wurde sie in Deutschland geübt. Darüber ist ein bestimmtes Zeugnis vorhanden.

Es war hart am Schluß des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung im Jahre 999 oder 1000, als der Abt Gosbert von Tegernsee, welcher von 982—1001 sein Kloster regierte, an einen Grafen Arnold einen Brief über Glasgemälde richtete, der noch erhalten ist. In diesem Briefe heißt es: „Mit Recht bitten wir Gott für euch, der ihr unseren Ort mit solchen Verehrungen erhöht habt, wie uns weder aus den Zeiten der Vorfahren kund geworden, noch wir selbst zu sehen hoffen durften. Die Fenster unserer Kirche sind bis jetzt mit alten Tüchern geschlossen gewesen; in euren glücklichen Zeiten hat zuerst die goldhaarige Sonne den Boden durch das bunte Glas von Gemälden (*per discoloria picturarum vitra*) angestrahlt und die Herzen aller Beschauenden, die untereinander staunen über die Mannigfaltigkeit des ungewohnten Kunstwerkes, durchdringt vielfache Freude.“

Es geht aus dieser Stelle des Briefes hervor, daß die Fenster des Klosters Tegernsee mit farbigen Glasfenstern verschlossen wurden, zugleich daß diese Kunst für jene Gegend eine neue war, die weder vom Abt Gosbert, noch von seiner Gemeinde gesehen worden. Es ist auch wohl zu schließen, daß die *discoloria picturarum vitra* als Gemälde, d. h. Darstellungen mit Figuren, aufzufassen sind, wenn auch dies nicht unumstößlich sicher ist. Der Schluß des Briefes giebt aber noch andere wichtige Mitteilungen. Der Abt bittet den Grafen, daß er ihm die Jünglinge wieder schicken

dürfe, um zu prüfen, ob sie ganz fertig in dieser Kunst seien, und wenn das nicht der Fall, daß er sie ferner unterrichten möge. Der Graf Arnold, den wir nicht weiter kennen, hatte also Angehörige, Zöglinge (pueros) des Klosters Tegernsee in der Kunst der Glasmalerei unterrichtet, nicht bloß zu dem Zwecke, diese Fenster im Kloster selber anzufertigen, sondern die Kunst im Kloster weiter zu betreiben.

Und in der That war es Tegernsee, wo diese Kunst weiter betrieben wurde. Schon aus den nächsten Jahren giebt es mehrere Nachrichten, wonach die Glashütte in Tegernsee so beschäftigt war, daß sie den Aufträgen kaum nachkommen konnte und warten lassen mußte. Beringer, Gosberts Nachfolger (1003—1012), ließ für den Bischof Gottschalk von Freisingen (994—1006) Glasfenster arbeiten und entschuldigt sich, daß sie noch nicht fertig wären, aber gleich nach Ostern sollten seine vitrearii an das Werk gehen. So schreibt er auch an eine Äbtissin, daß das bestellte Fenster noch nicht fertig sei, aber es werde täglich daran gearbeitet. Auch wird ein Mönch von Tegernsee, des Namens Bernher genannt, der in allen Künsten, in Malerei, Skulptur, Goldschmiedekunst erfahren gewesen sei und auch fünf Glasfenster (selbstverständlich farbige, um nicht zu sagen gemalte) gemacht habe.

Diesen Nachrichten über Tegernsee und seine Glasmalerei, welche eine noch vorausgehende Werkstätte dieser Kunst unter dem Grafen Arnold erkennen lassen, steht für Frankreich eine Stelle gegenüber, in welcher der Mönch Richer in St. Remy von der durch den Erzbischof Adalbero (968—989) errichteten Kirche rühmt, daß sie mit Fenstern in figürlichen Darstellungen beleuchtet gewesen sei (fenestris diversas continentibus historias). Da aber Adalbero ein Deutscher war und vorher Kanonikus in Metz gewesen, so ist diese Nachricht von wenig Entscheidung. Eine zweite Stelle steht in der Chronik der Kirche St. Benigni zu Dijon, welche bis zum Jahre 1052 reicht. Diese berichtet, daß die Kirche ein altes Fenster mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Paschasia besaß. Die Nachricht gehört also jedenfalls der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts an, und das in Rede stehende Fenster dürfte immerhin denen von Tegernsee gleichzeitig oder wenig später sein. Aus Deutschland in so früher Zeit ist nur noch einer Stelle im Leben des Bischofs Hodehard von Hildesheim (1022—1039) zu gedenken, in welcher Maler und Glasarbeiter in einer Weise nebeneinander genannt werden, daß man auf die Existenz einer Werkstätte für Glasmalerei in Hildesheim schließen muß.

So mag der Streit über die Priorität der Nachrichten unentschieden sein. Der wirklichen Existenz einer vielbeschäftigten Werkstätte in Tegernsee steht bei den Franzosen nur die Nachricht über das gleichzeitige Vorkommen gemalter Fenster gegenüber, nicht aber die Nachricht, wo sie gearbeitet worden. Wo die französische Werkstätte damals war, wissen wir nicht. In Deutschland aber kennen wir nicht bloß eine Werkstätte, es sind auch Glasgemälde erhalten, welche, soweit sich überhaupt ein Beweis herstellen läßt, jenen Nachrichten über Tegernsee gleichzeitig sind. Und diese Glasgemälde zeigen die Technik und Kunst der ersten Epoche völlig ausgebildet, die Bleifassung, musivische Zusammensetzung gefärbter Gläser, Figuren und Zeichnung und Weiskriften in Schwarzloth, ganz entsprechend, wie das in den betreffenden Kapiteln bei Theophilus beschrieben ist. Dies sind die alten Fenster im ältesten romanischen Teile des Domes zu Augsburg.

Es sind fünf Glasgemälde, welche sich in den hohen Fenstern des Mittelschiffes befinden, lang und schmal, wie es die Fenster im frühromanischen Stile waren, nicht ganz gleich in der Größe, etwa sieben bis acht Schuh hoch und gegen zwei Schuh breit. Jedes enthält eine stehende Einzelfigur, die Propheten Jonas, Daniel, Isea, sodann David und Moses, alle nach jüdischer Tracht mit einem Spitzhut auf dem Haupte, nur David mit einer Krone. Zwar hat man diese für ihr Alter sehr wohl-erhaltenen Glasgemälde einer späteren Zeit zugeschrieben, und Kugler hat sie gar erst in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts versetzt, indem er mit ihnen Ähnlichkeit zu den Zeichnungen im bekannten Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg entdeckte. Das ist entschieden ein Irrtum. Zwischen den freien, drahtlich bewegten Figuren im Manuskript der Herrad und diesen steifen, in allen Zügen einen älteren Charakter tragenden Figuren ist gar keine Ähnlichkeit; sie gehören vielmehr zwei verschiedenen Epochen an, oder wenn man anders will, die einen stehen am ersten Anfang einer werdenden Kulturepoche, die anderen an ihrem Ende. Den älteren künstlerischen Charakter der Augsburger Glasgemälde bestätigt das Kostüm vollkommen. Es gehört im ganzen wie im Detail der Epoche der sächsischen Kaiser an und weder dem zwölften noch dem dreizehnten Jahrhundert. Diese Glasgemälde sind daher dem ersten Bau der Kirche, dem Teile, an welchem sie sich noch heute befinden, gleichzeitig und haben ihre Entstehung um das Jahr 1000 erhalten. Sie sind also auch den erwähnten Nachrichten von Tegernsee gleichzeitig, und wenn man bedenkt, welche Verbindungen zwischen Tegernsee und Augsburg bestanden, daß z. B. die Mönche von St. Ulrich in Augsburg unter ihrem Abte Reginbald aus Tegernsee gekommen, so wird man wohl nicht daran zweifeln dürfen, daß die Augsburger Glasgemälde in Tegernsee gemacht worden. Andererseits müßte man annehmen, daß die Kunst der Glasmalerei von Tegernsee nach Augsburg gebracht worden, wie sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, von dort nach Hildesheim gekommen, und zwar durch den Abt Gotthard von Tegernsee, welcher dem heiligen Bernward auf dem Stuhle seines Bistums folgte.

Die Augsburger Glasgemälde, wie angegeben, zeigen die Kunst der Glasmalerei technisch als vollendet nach der älteren Art mit allen ihren Eigentümlichkeiten, wie sie der früheren, mehr musivischen Art des romanischen Stils zu eigen sind: die einzelnen, nach der Farbe und der Zeichnung geschnittenen Stücke sind mit Blei gefaßt, die Zeichnung oder Modellierung auf dem farbigen Glase ist mit Schwarzloth hergestellt, aber in sehr bescheidener Weise. Man kann auch darin eine Eigenschaft des höheren Alters finden, und ebenso in den Farben selber. Bei den Glasgemälden des späteren romanischen Stils, wie sie zahlreicher erhalten sind, auch in Frankreich, ist ein tiefes dunkles Blau diejenige Farbe, welche dem Gemälde die herrschende Stimmung giebt, gewärmt, wie man sagen kann, durch ein damit verbundenes feuriges Rot; die anderen Farben stehen alle in zweiter Linie. Das ist nun bei den Augsburger Fenstern nicht der Fall: Rot und Grün sind in breiten Flächen vorherrschend, dann folgt Gelb; Blau dagegen ist verhältnismäßig in sehr geringem Maße verwendet. Es ist also hierin ein älterer Stil zu sehen, welchem jener Stil in blauem Hauptton erst gefolgt ist. *)

*) Die Augsburger Glasgemälde sind abgebildet bei: Herberger: Die ältesten Glasgemälde im Dome zu Augsburg. Mit Herbergers Beweisführung sind wir vollkommen einverstanden.

Demnach sind die fünf Glasgemälde im Dome zu Augsburg die ältesten, welche überhaupt existieren. Diejenigen, welche ihnen im Alter zunächst auf deutschem Boden folgen, dürften die im österreichischen Cistercienserkloster Heiligenkreuz bei Wien sein, denn was sonst aus der Zeit der romanischen Kunstperiode erhalten ist, gehört durchgängig schon dem dreizehnten Jahrhundert an, steht also am Ende dieser Epoche, wenn nicht schon im Übergange zu der neuen. Nur von den Glasgemälden, welche der Abt Suger in S. Denys um 1140 durch fremde Künstler, wie es heißt, ausführen ließ, also um ein und ein halbes Jahrhundert nach den Augsburgern, ist einiges erhalten. Das meiste, was in Deutschland der frühen Epoche der Glasmalerei zugeschrieben wird, gehört bereits dem gotischen Stile an. Es sind zunächst die Glasgemälde in St. Kunibert zu Köln, dann diejenigen im Dom zu Marburg, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, im Stift Altenberg bei Köln, diejenigen im Stift Kloster-Neuburg bei Wien mit den Brustbildern der österreichischen Markgrafen, und die zweite Reihe der Glasgemälde im Stift Heiligenkreuz, welche ebenfalls die Angehörigen des Babenberger Markgrafengeschlechts darstellen. Diese letzteren, die Kloster-Neuburger wie die Heiligenkreuzer, lassen sich in Bezug auf Zeit und Arbeit mit voller Sicherheit bestimmen. Sie sind erst in den letzten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, ein Teil, insbesondere der Heiligenkreuzer, wohl erst in den ersten Jahren des vierzehnten. Die Kostüme der Markgrafen und Markgräfinnen, welche denen in der Manessischen Niederhandschrift gleich sind, entscheiden mit voller Sicherheit.

In Wirklichkeit sind es also nur noch die älteren Heiligenkreuzer Fenster, welche der eigentlichen romanischen Kunstperiode angehören.*) Dieses Stift war im Jahre 1135 durch den Markgrafen Leopold den Heiligen gegründet und von Cisterciensermönchen aus Morimond in Frankreich besiedelt worden. Im Gegensatz gegen die freie Entfaltung der Kunst bei den Benediktinern hatte dieselbe bei den Cisterciensern eine gewisse Einschränkung erfahren. Ein Jahr vor Gründung von Heiligenkreuz (1134) war in einem Generalkapitel festgesetzt worden, daß die Fenster in ihren Klöstern weiß sein sollten und ohne Kreuze und Gemälde, „weiß“, d. h. von ungefärbtem Glase. Dieser Vorschrift entsprechen völlig eine Reihe nur ornamental verzierter Fenster, die sich früher im Schiff der Kirche befanden, später aber zu größerer Sicherheit in den Kreuzgang versetzt wurden. Sie bestehen aus einem ungefärbten Glase von grünlichem Ton in Bleifassung mit Ornamenten in Schwarzloth und Braun und nur hier und da mit einigen Fleckchen bescheidener Farbe, und das nicht auf allen. Die Ornamente sind ediges Liniennetzwerk, verschlungene Bänder, sowie reicheres romanisches Laubornament, wie es aus der Umwandlung der Akanthusmotive in jener Zeit hervorgegangen war.

Diese Fenster sind auf deutschem Boden einzig in ihrer Art, nur in Frankreich findet sich ähnliches, und zwar ebenfalls in Cistercienserklöstern, so in Cîteaux und Pontigny, ein Beweis, daß sie vorschriftsmäßig entstanden sind. Es wird dadurch auch die Zeit der Entstehung bestimmt, indem mit dem Jahre 1182 jene Strenge der Vorschrift aufgehoben wurde oder wenigstens eine freiere Beobachtung derselben

*) Abgebildet bei: Camešina, Glasgemälde aus dem 12. Jahrhundert in Heiligenkreuz.

eintrat. Jene ornamentalen Fenster fallen also in die Zwischenzeit, und es ist kein Hindernis, sie nicht schon dem ersten Bau der Kirche gleichzeitig anzunehmen, sie also in die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu setzen. Von der späteren größeren Freiheit machten auch die Heiligenkreuzer Gebrauch, wie schon aus den farbenreichen Glasgemälden hervorgeht, welche die Bilder der Markgrafen enthalten.

Nicht so glücklich wie mit der Geschichte der Glasmalerei ist die Wissenschaft mit der Kunde über die deutsche Weberei, was ihre künstlerische Seite betrifft, noch in der Epoche des romanischen Stils. Für die Glasmalerei konnte der Beweis hergestellt werden nicht bloß, daß sie sehr früh als Kunst in Deutschland geübt wurde, sondern daß Deutschland auch die ältesten Glasgemälde besitzt, welche überhaupt existieren. Anders mit der Kunstweberei, von der sich kaum Nachrichten, und noch weniger Gegenstände aus dieser Epoche erhalten haben. Und doch nimmt auch sie, den anderen Künsten zur Seite, einen künstlerischen Anlauf, und das vornehme Haus fängt an ihrer in reichem Maße zu bedürfen.

Das Material deutscher Weberei in den Zeiten der Karolinger und der sächsischen Kaiser ist Wolle oder Leinwand. Leinene Gewebe gingen nach dem Norden als Tauschgut für kostbare Pelze; einfarbige wollene Tuche wurden in den Gegenden des Niederrheins und an den Küsten der Nordsee fabriziert und gingen als friesische (daher der Name „Fries“ geliebt) durch ganz Deutschland und wurden zu Bekleidungsstoffen verwendet. Eine Anzahl solcher weißer, blauer und grauer Friesen sendete Karl der Große als Gegengeschenk an Harun al Raschid. Wenn in den poetischen Schilderungen der Bekleidung am Hofe der Karolinger von Prachtgewändern und goldgeschmückten Stoffen die Rede ist, von Stoffen, die mit Gold durchwirkt und mit Edelsteinen besetzt und mit Goldborten umzogen sind, so sind diese Stoffe entweder von fremder Herkunft, oder ihre Verzierung besteht in hinzugefügter Nadelarbeit, in Sticerei. Wo dergleichen Stoffe auf den Miniaturen der Karolinger vorkommen, da sind die goldenen Muster von äußerster Einfachheit und bestehen zuweilen nur in einigen regelmäßig verteilten Tupsen oder in leichten Dessins. Kostbare, mit Figuren geschmückte Seidengewebe brauchte und bedurfte damals auch die Kirche, aber sie kamen sämtlich aus Byzanz, aus Ägypten oder anderen Gegenden der Levante und der mohammedanisch-arabischen Länder; der christliche Occident fabrizierte sie noch lange nicht. Auch als das Rittertum infolge der Kreuzzüge und seines eigenen erhöhten Glanzes nach diesen Seiden- und Samtgeweben beehrte, wurden sie ihm doch nur durch den Handel zugebracht. Und so war es auch mit dem, was die Kirche bedurfte, bis erst im späteren Mittelalter Italien und dann die Niederlande auch mit diesen Geweben in die Konkurrenz eintraten.

Als das geschah, hatten die Klöster schon aufgehört zu arbeiten. Zu den Künsten und Handwerken, welche sie im frühen Mittelalter übten, gehörte auch die Weberei, und früh schon vernimmt man Nachrichten, daß sie mit Figuren verzierte Gewebe arbeiteten, und nicht allein für den eigenen Gebrauch, sondern auch auf Bestellung. Es sind zwar zunächst nur französische Klöster, von denen dergleichen berichtet wird, wie der Abt von St. Florent in Saumur um 985 große Teppiche mit bildlichen

Darstellungen in seinem Kloster weben ließ, aber Tegernsee, St. Gallen, Fulda, die großen Klöster in Niedersachsen werden schwerlich zurückgestanden sein. Hier haben sich statt der Nachrichten solche Gewebe mit figürlicher Darstellung erhalten, welche dieser Zeit zugeschrieben werden müssen und nach dem Orte, wo sie sich befinden, ohne Zweifel unter der Protektion der Fürstinnen des sächsischen Kaiserhauses und in den von ihnen gegründeten und geleiteten Abteien entstanden sind. So bewahrt der Domschatz in Halberstadt eine ganze Reihe solcher Wandbehänge, welche ehemals den Chorraum zu schmücken hatten. Sie sind in Wolle gearbeitet, gewirkt, nicht gestickt, und stellen eine Reihe von Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente dar. Ihre Entstehung gehört dem elften Jahrhundert an. Desgleichen befinden sich in der Sakristei des Domes zu Quedlinburg Überreste ähnlicher Gewebe mit Figuren in verschiedenen Farben, welche an Alter den Halberstädtern selbst vorangehen.

Und so giebt es hier und da wohl noch einen Überrest. Doch dieses Wenige steht in keinem Verhältnis zu dem Gebrauche, der schon in der Epoche des römischen Kunststiles von solchen Geweben gemacht wurde, noch im Vergleich zu dem, was von der Stickerie übrig geblieben ist. Es war nicht bloß die Kirche, welche ihrer bedurfte; sie hat nur treuer bewahrt. Es war die Epoche, da das Rittertum in seine Blütezeit eintrat, da neben den großen Domen sich Paläste, Burgen, Schlösser erhoben. Die großen Festräume der Fürstensitze, die hohen Burgen, die bei mangelhaftem Verschuß der Lichtöffnungen allen Winden wie der Kälte ausgesetzt waren, konnten allein durch Teppiche Wärme und Behaglichkeit sich verschaffen. So deckten sie die Wände, hingen vor Thüren und Fenstern, teilten die großen Räume in kleinere Gemächer, schützten das Bett, legten sich über Bänke und Sessel und wurden über den Estrich des Fußbodens ausgebreitet. Bei allen festlichen Gelegenheiten gaben Kisten und Kasten ihre Schätze dieser Art heraus, um dem Hause Glanz, Wärme und Bequemlichkeit zu verleihen.

Von dem allen nun ist aus dieser in Rede stehenden Epoche so gut wie gar nichts erhalten. Erst die folgende Periode des gotischen Stils ist glücklicher. Besser steht es mit der Stickerie, aber auch hier ist es allein die Kirche, welche sich als Erhalterin und Bewahrerin gezeigt hat.

Die Stickerie erscheint wie eine uralte deutsche Kunst, die nicht erst aus der Fremde gelernt zu werden brauchte. Selbst die Angelsachsen Englands, bei denen sie zu einer wahren Kunst erblühte, scheinen sie nicht erst als Christen erlernt, sondern als Heiden mitgebracht zu haben, denn Hengist und Horsa, so wird berichtet, führten ein Banner, auf welchem ein weißes Pferd gestickt war. Als in den kleinen Reichen ihrer Nachfolger das Christentum sich ausgebreitet und Wurzel geschlagen hatte, wetteiferten die Damen der königlichen Familien mit den Klosterfrauen in der Stickerie, die solchen Ruhm erwarb, daß diese Kunst geradezu eine anglikanische genannt wurde. Sie beschenkten die Kirchen und schmückten das Haus mit ihren Arbeiten. Die Nachrichten darüber sind zahlreich. Die Gegenstände der Darstellung waren kirchlich, christlich, aber auch heidnisch. Auch zeitgenössische Geschichten wurden eingestickt. So wird berichtet, daß Adelsfled, Witwe des Herzogs Brithnodb von Northumberland, die Thaten ihres Mannes auf einen Vorhang sticte, welchen sie der Kirche zu Ely schenkte. Von welcher Art, technisch wie künstlerisch, diese Arbeiten

waren, erkennt man aus einer großen Stickerei, welche zwar nicht von der Hand einer angelsächsischen Dame, aber doch auf englischem Boden am Schluß der angelsächsischen Zeit entstanden ist und in der Kirche zu Bayeux in der Normandie noch heute wohl erhalten aufbewahrt wird. Sie stellt auf einer mehr denn hundert Fuß langen und einige Fuß breiten Leinwand in braunen und blauen konturierenden Stichen die Geschichte des letzten Harold samt der ganzen Eroberung Englands durch den Normannen Wilhelm dar, eine auch für die Kostümggeschichte unschätzbare Arbeit*), welche nicht treuer zu denken ist, da sie von der Hand der Königin Mathilde selber, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, herrührt.

Den frühen Stickereien anglikanischer Herkunft, die, wenn nicht auf deutschem Boden entstanden, doch aus deutschem Stamme hervorgegangen sind, hat Deutschland nichts an die Seite zu stellen. Die Stickerei in Bayeux, ein historisches Denkmal, ist einzig in ihrer Art. Ohne Zweifel waren die Damen des karolingischen Hofes und so die Angehörigen des sächsischen Kaiserhauses in der Stickerei geübt, und es fehlt auch nicht an Nachrichten darüber, leider ist nichts von ihren Arbeiten erhalten bis zum Schluß der sächsischen Epoche. Aus dieser Zeit und überhaupt aus dem elften und zwölften Jahrhundert ist vielerlei erhalten, was über die Technik und die Höhe dieser Kunst vollkommenen Aufschluß giebt. Die Bewahrerin solcher Gegenstände ist wiederum die Kirche, für welche sie auch gemacht worden sind.

In jener aufblühenden Zeit, wo die Kirche in allen Zweigen der Kultur voranging und eine so außerordentliche Machtstellung besaß, bedurfte sie zur Entfaltung ihrer Pracht und Würde der Stickerei in ganz besonderer Weise. Stickereien dienten, gleich den gewirkten Stoffen, zur Bekleidung der Wände, umhüllten als Vorhänge den Ciborienaltar, umgaben als Antependien den Altartisch, dienten als Decken, ganz vor allem aber zierten sie die Kleidung des Priesters jeglicher Art von der Mitra herab zu den Handschuhen und den Schuhen. Alben, Tuniken, Caseln, Dalmatiken, Pluvialen, alles wurde mit Stickereien versehen, und nicht bloß mit Bordüren und ornamentaler Verzierung, sondern ganze biblische, selbst gelehrt theologische Darstellungen breiteten sich über die vollen Flächen der Gewänder aus. Vergleichen ist nun, selbst aus dieser frühen Zeit, noch mancherlei erhalten, so z. B. in der Zitter in Halberstadt, im Domschatz zu Bamberg, auch in österreichischen Klöstern. Nicht alles ist Klosterarbeit, denn auch die vornehmen Damen arbeiteten für die Kirche, und was aus den Klöstern stammt, ist nicht alles Frauenarbeit, denn auch in den Männerklöstern wurde die Stickerei geübt, sei es von den Mönchen selber im Stift oder in den mit demselben verbundenen, außerhalb befindlichen Werkstätten. Das Material, die Seidenstoffe, welche als Unterlage dienten, die Seide zum Sticken, die Goldfäden, kamen aus dem Orient auf dem Wege des Handels durch die Venetianer, Pisaner, Genueser, vielfach auch die Vorbilder selber, denn Byzanz fuhr fort, fertige Gewänder zu senden, und seit dem elften Jahrhundert scheinen sich die Werkstätten von Palermo dem angeschlossen zu haben.

Eines der frühesten und vielleicht das merkwürdigste Gewand von allen, die aus dieser frühen Epoche erhalten sind, ist das Werk einer Fürstin aus dem sächsischen

*) Abgebildet bei Jubinal, Les tapisseries historiques.



LITHOGR. R. HÜCKER. DRUCK. AUG. KÜRTH.

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

DER UNGARISCHE KRÖNUNGSMANTEL. KRÖNSCHATZ IM SCHLOSSE ZU OFEN. (NACH BOCK.)

Kaiserhause. Es ist der ungarische Krönungsmantel, eine Arbeit der Königin Gisela, Gemahlin König Stephans des Heiligen und Schwester Kaiser Heinrichs II. Ursprünglich eine weite geschlossene Casula nach der alten Form, wurde sie nach der auf dem Gewande gestickten Inschrift im Jahre 1031 von jenem ungarischen Königspaare (data et operata) der Kirche St. Marien in Stuhlweißenburg zu kirchlichem Gebrauche gegeben. Darnach wegen ihres ehrwürdigen Alters und ihrer Herkunft als Krönungsmantel in Gebrauch genommen, wurde ihre Gestalt im achtzehnten Jahrhundert insofern geändert, als sie wegen des gewaltigen Reifrocks der Kaiserin Maria Theresia vorn aufgeschnitten wurde. So ist sie noch heute im Kronschatz in Ofen erhalten. Das Gewand besteht aus Seidenstoff in dunkelviolettem Purpur und ist ganz und gar mit einer Stickerei überzogen, welche in gelehrt theologischer Anordnung gewissermaßen die ganze Kirche darstellt, Christus in der Mitte, die Füße auf bezwungene Ungethume setzend, von ihm ausgehend nach rechts und links in mehreren Reihen die Apostel, die Propheten, viele Heilige, die Geschenkgeber selber und sonst vielerlei Figuren, welche theologische Gelehrsamkeit in Zusammenhang zu bringen verstand; dazwischen geflügelte Engel, symbolisches Getier und ornamentales Laubwerk. *) Es ist so recht ein Beispiel für die unter geistlichem Einfluß stehende Kunst, das in seiner Komposition, vielleicht auch in der Zeichnung, nur unter geistlichem Beistande zu stande kommen konnte. Merkwürdigerweise hat sich zu diesem Krönungsmantel ein Seitenstück im Stifte Martinsberg bei Raab erhalten, die gleiche Zeichnung in Pflanzenfarben auf einem klaren durchsichtigen Byssusgewebe, das man eben dieser Beschaffenheit wegen für die Originalzeichnung des geistlichen Künstlers hält, nach welcher die Königin gearbeitet habe. Damit wäre der künstlerische Weg gezeigt, wie diese Stickereien entstanden sind. Die Stickereien auf dem Krönungsmantel sind aber nicht in Farben ausgeführt, sondern allein in Gold, und zwar so, daß die Goldfäden nicht durch den Stoff durchgezogen sind, sondern parallel nebeneinander liegen, an den Konturen umkehren und mit Stichen von gelber Seide niedergenäht und befestigt sind, eine durchgängig in dieser Epoche angewendete Technik.

Dem ungarischen Krönungsmantel zur Seite steht der kaiserliche Mantel Heinrichs II. im Domschatz zu Bamberg, doch ist dessen Herkunft zweifelhaft, wie es auch mit einigen anderen Gewändern in Bamberg und München der Fall ist, welche gleichfalls auf den Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde zurückgeführt werden. Wir enthalten uns der Beschreibung dieser und anderer Stickereien, um noch zweier großartiger Ornate zu gedenken, welche die spätere Zeit der Epoche, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert, vertreten. Beide befinden sich in Österreich, aber nur der eine derselben ist auch von österreichischer Herkunft.

Als das Stift St. Blasien im Schwarzwalde im Anfange unseres Jahrhunderts säkularisiert wurde, nahmen die Mönche bei ihrer Übersiedelung nach St. Paul in Kärnten viele ihrer kirchlichen Antiquitäten mit, von denen einiger bereits gedacht worden. Zu diesen Gegenständen gehören auch zwei Caseln und ein Pluviale, welche ganz mit figürlicher Stickerei verziert sind, und zwar so, daß alles, Grund wie Zeichnung, mit der gestickten Arbeit zugebedt ist. Sämtliche drei Gegenstände bestehen

*) Abgebildet bei Voß, Kleinodien und Geschichte der liturgischen Gewänder I.

aus Halbkreisen und sind auf der ganzen Fläche, die Caseln in Quadrate, das Pluviale in Kreise geteilt, welche die einzelnen Bilder aufnehmen. Der Stoff ist Leinwand, das Material der Stickerei ist Seide, zum Teil auch Gold. *)

Die eine der Caseln, die ältere, welche noch dem zwölften Jahrhundert angehört, und zwar der ersten Hälfte, bringt eine Reihe Szenen der neutestamentlichen Geschichte zur Darstellung, sodann die Propheten, vergleichende Geschichten des alten Bundes, Gestalten von Heiligen, Aposteln, Evangelisten. Da unter jenen sich auch der heilige Konrad befindet, welcher erst im Jahre 1123 kanonisiert wurde, so läßt das schließen, daß die Casel bald nachher angefertigt worden. Die Zeichnung der Figuren ist roh und unbeholfen und ebenso die Technik wenig kunstvoll. Die ganzen



21. Vom Pluviale in St. Paul.

Flächen, auch die der Figuren, sind im Kopp- oder Flechtenstich ausgeführt, die Konturen und einzelnen Innenlinien im feineren Kettenstich. Die Hauptfarben sind Gelb und Blaufrot, das Material ist Seide ohne Gold.

Vollkommener ist das Pluviale und die andere mit demselben gleichzeitige und gleichartige Casula, beide aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts stammend. Das Pluviale ist der Erinnerung der beiden Patrone von St. Blasien gewidmet, der Heiligen Blasius und Vincentius, die Casel dem Andenken des heiligen Nikolaus. Szenen aus der Legende dieser Heiligen zieren die Flächen, und zwar bei dem Pluviale

*) Abgebildet in: Jahrbuch der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung u. s. w. Jahrgang IV, Beschreibung von Heider.

so, daß ein Stab oder Streif auf dem Rücken den Halbkreis in zwei gleiche Teile teilt, von denen der eine die Thaten und Leiden des heiligen Blasius enthält, der andere diejenigen des heiligen Vincenz.*) Die Technik ist wesentlich dieselbe, wie bei der älteren Casula, nur sind die Farben reicher und lebhafter, die Ornamentik ist vorgeschrittener im Charakter des romanischen Stils, mit der Seide ist reichlich Goldstickerei verbunden, die Gesichter dagegen sind ungestickt gelassen; schwarze Farbenstriche geben ihre Zeichnung an. (Abb. 21.)

Großartiger und zusammenhängender noch, eine vollständige Kapelle, ist der zweite Ornat, der aus dem Nonnenstift von Goeß in Steiermark stammt und sich heute noch an Ort und Stelle im Schatze der Kirche befindet. Ohne Zweifel ist er auch von den Frauen dieses Stiftes gearbeitet worden, und zwar, wie die Darstellung einer Äbtissin Kunigundis schließen läßt, alsbald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Er besteht aus einer Casula, einer Dalmatika, einer Tunicella, einem Pluviale und einem großen Antependium.**) Auch hier sind die Darstellungen, welche den ganzen Fond bedecken, theologischer und symbolischer Art. Die Casula ist mit der „Majestät des Herrn“ und den zwölf Aposteln geziert, auf dem Pluviale, das zu den Seiten rechts und links ornamental verziert ist, kniet die Äbtissin Kunigundis vor der heiligen Jungfrau, während die Dalmatika neben der Verkündigung mit zwölf Darstellungen symbolischer Tiergestalten überdeckt ist. Diese oft seltsamen Tierbildungen zeigen, daß die Arbeit, obwohl in beginnender gotischer Epoche entstanden, doch in Geist und Art noch dem romanischen Kunststil angehört, wenn auch seinem Schlusse. Das Symbol spricht noch lebendig mit und zeigt die Kunst noch unter Geist und Einfluß theologischer Gelehrsamkeit stehend. Die folgende Periode befreite sie davon und gab ihre Ausübung zugleich in Laienhände.

*) Abbildung und Beschreibung a. a. D. **) Das Antependium abgebildet in den Mitteilungen der Centralkommission III. Jahrgang 1858, März.