



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der deutschen Malerei**

**Janitschek, Hubert**

**Berlin, 1890**

I. Germanische Anfänge

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96074](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96074)

# I.

## Germanische Anfänge.



Aus Drosius, 8. Jahrh. (Bibl.  
in Laon).

Is Geburtsstunde seiner Nationalität betrachtet das deutsche Volk den Vertrag von Verdun (843), als Beginn des deutschen Reiches den glücklichen Frühlingstag (919), an welchem der Sachse Heinrich zum deutschen König gewählt wurde. Können wir darnach auch auf Jahr und Tag den Beginn der Entwicklung der deutschen Kunst festsetzen? Mit nichten! Welcher Deutsche wollte und könnte die großartigen Trümmer germanischer Heldensagen preisgeben, die auf eine Blüteperiode nationaler Dichtung bereits in der Stammeszeit schließen lassen? Nationale Dichtung —

auch ohne daß die Nation in ihrer Besonderheit schon vorhanden war, wie es die weitere Entwicklung der Phantasie und des Geistes des deutschen Volkes darthat. Freilich halten die bildenden Künste — also auch die Malerei — mit der Dichtung nicht gleichen Schritt in der Entwicklung. Das Material der Dichtung ist gefügiger, bildsamer; das Feuer der Begeisterung erweicht es, angeborener Sinn für Maß und Klang formt es. Die Malerei dagegen fordert ein unbescholtenes und doch gelehriges Auge, eine geschulte Hand und ihre Blüte setzt ein hohes Maß wissenschaftlicher Kultur voraus. Wohl kann letztere zur Not ersetzt werden durch Übernahme der künstlerischen Überlieferung einer fertigen fremden Kultur; aber diese Überlieferung wurzelt in einer fremden Formensprache und sie läßt deshalb im Stich, wo der nationale Genius seine eigene Sprache reden möchte. Die Geschichte der deutschen Malerei, wie sie erzählt werden soll, wird dies lehren. Wie immer dies sei; wir kämen „in medias res“, wollten wir die Geschichte der deutschen Malerei erst von dem Moment an erzählen, da das deutsche Volk das Bewußtsein seines Sonderdaseins und die politische Form dafür erhalten hatte. Weiter nach rückwärts muß das Auge sich wenden. Die Geschichte der Kultur und Kunst des karolingischen Zeitalters einverleibt das deutsche Volk mit höherem Rechte als das französische der eigenen Geschichte, weil das Wesen dieser Kultur, sofern es nicht römisch, germanisch ist, und weil karolingische Kultur und Kunst nicht in Frankreich, sondern in Deutschland ihre organische Fortentwicklung fanden. Aber selbst noch hinter das karolingische Zeitalter zurück müssen wir die Anfänge der deutschen Malerei zu suchen ausgehen;

bis in das Dunkel der Stammeszeit führt der Weg, wenn wir die ersten Regungen künstlerischen Formensinnes belauschen wollen.

Durch Tacitus erfahren wir, daß das Tierbild bei den Germanen eine hervorragende Rolle spielte. Als Feldzeichen wurde es in die Schlacht getragen, die den Schlachtengöttern geheiligten Tiere, wie der Wolf des Wodan, der Bär und Bock des Donar, wurden am Beginn des Kampfes aus dem Dunkel der Wälder und Haine geholt. Amulette mit dem Bild des Ebers trugen die Krieger als Schutz gegen jede Fährlichkeit.\*) Waren diese Darstellungen nun aber aus Holz geschnitten oder gemalt? Letzteres könnte man höchstens von den Tierbildern der Feldzeichen schließen; gewiß aber geht die Annahme nicht fehl, daß kräftige Färbung der plump geschnittenen Gestalt den Schein packender Lebenswahrheit verleihen sollte. Zu selbständigen Leistungen dürfte die Malerei am frühesten auf ornamentalem Gebiete berufen worden sein. Nach schwacher, kaum nennenswerter Herrschaft römischen Einflusses in den beiden ersten christlichen Jahrhunderten hatte sich bei zunehmender Blüte einiger kunstgewerblicher Techniken, vorwiegend aber der Holzschnitzerei, bei den germanischen Stämmen ein selbständiger ornamentaler Stil entwickelt. Wo immer möglich, gab man der Neigung für ornamentale Ausstattung nach, das Ornament allein wird das vernehmbare Echo der leise und lauter werdenden Regungen des künstlerischen Geistes der germanischen Stämme. Wahrscheinlich ist es, daß auch auf diesem Gebiete die Farbe zunächst nur die flachen in das Holz geschnittenen Tierformen kräftiger hervorzuheben hatte, aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß man sich schon in der Stammeszeit bei zunehmender Sicherheit der Herrschaft über die Formen und bei wachsender Neigung für solche Ausstattung nicht selten damit begnügte, diese Formen bloß durch Zeichnung und Farbe, namentlich auf Holzgetäfel, versinnbildet zu sehen. Das muß man voraussetzen, wenn man die prompte Verwertung des ganzen aufgesammelten ornamentalen Formenreiches verstehen will, welche uns gleich in den ersten Tagen der Buchmalerei der christianisierten germanischen Stämme begegnet. Die Ornamentik der Stammes-epoche ist vorwiegend Bandornamentik und Tierornamentik. Die Tierornamentik verwendet ganze Tierfiguren (Vierfüßler am häufigsten, seltener Vögel, und nur ausnahmsweise ein schlangenförmiges Tier), aber noch häufiger einzelne Tierglieder.

Erinnern wir uns daran, daß sich bereits zur Zeit des Tacitus das Tierbild im Kunstvorrat der Germanen befand, so wird die freie Verwendung einzelner Tierglieder, namentlich als kräftige, wirksame Abschlüsse für Bänder, nicht wunder nehmen.\*\*)

\*) „ . . . depromptae silvis lucisque ferarum imagines ut cuique genti inire proelium mos est“. (Hist. IV. 22.)

„ . . . velut deo imperante quem adesse bellantibus credunt effigiesque et signa quaedam detracta lucis in proelium ferunt.“ (Germania, cap. 7.)

Die „formae aprorum“ in Germania, cap. 45. Was die erste Stelle betrifft, so werden die imagines ferarum in ausdrücklicher Gegenüberstellung zu den römischen Kohorten-Feldzeichen als germanische Feldzeichen charakterisiert.

\*\*) Lamprecht leitet in seiner Initial-Ornamentik (Leipzig, 1882, S. 7) die Entstehung der Tierornamentik aus der Bandornamentik her. Ein so abstrakter Prozeß entspricht der sinnlichen Phantasie eines jugendlichen Volkes wenig. Spielte gerade die Nachbildung von Tiergestalten in den ersten künstlerischen Versuchen der germanischen Rasse eine große Rolle, wie unwider-

Die Tierköpfe, die hier besonders gern verwertet werden, zeigen zwei Haupttypen: der eine ähnelt einem Pferdekopf, der andere dem Kopfe eines Vogels mit stark gekrümmtem Schnabel. So einfach und beschränkt an Zahl die Grundelemente dieser Ornamente sein mögen, die Armut wird zum Reichtum durch die Fülle und Originalität der Kombinationen. Darin liegen die vielverheißenden Regungen einer kräftigen, jugendfrischen, ganz originalen Phantasie.

Vier bis fünf Jahrhunderte lang begnügten sich der künstlerische Trieb und das Schönheitsbedürfnis der germanischen Stämme mit solchen elementaren Äußerungen; weder die Religion, noch öffentliches und privates Leben gaben Anstoß, in höheren künstlerischen Organisationen sich zu versuchen. Dieser Anstoß kam erst von außen her, als die Kultur der besiegten römischen Welt durch das Mittel der Religion sich die Sieger unterwarf.

Gleich in seinen Anfängen hat das Christentum die Malerei als erziehliches Mittel in Anspruch genommen. Sie soll erinnern an die Thaten Gottes und seiner Helden, sie soll das Alphabet den Analphabeten geben für die Kenntnis der heiligen Bücher. Das ist der Sinn aller Ansprüche über Bilderverehrung, die wir bei Augustinus, Paulin von Nola, Gregor dem Großen und anderen Kirchenlehrern finden. So kam es, daß mit dem Evangelienbuch zugleich Zeichenstift und Pinsel in die unbeholfenen Hände der Germanen gelegt wurden und daß ganz plötzlich und unvermittelt künstlerische Aufgaben an sie herantraten, für deren Lösung jede Vorerziehung mangelte. Da mußten denn die Lehrer zunächst auch die künstlerische Arbeit verrichten oder mindestens den größten und wichtigsten Teil derselben. Der musivische Schmuck noch erhaltener ostgotischer und langobardischer Kirchenbauten in Italien bekundet sich in Technik und Formgebung als das zweifellose Werk italienischer Künstler, und die malerische Ausstattung, welche Kirchen erhielten, die von Westgoten, Burgundern, Franken errichtet wurden, ging meistens auf gleichen Ursprung zurück. Meistens, denn eigene Versuche mangelten auch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei nicht gänzlich. So höhnen die Herzoge des Königs Guntheram den Gundebald, der sich Sohn des Königs Chlothar nannte: „Wißt du nicht jener Maler, welcher zur Zeit des Königs Chlothar in Dratorien, Kirchen und Gemächern die Wände



Silberne Gewandnadel aus den Gräbern bei Dürkheim (Rheinpfalz); Riemenzunge aus Erz aus den Grabhügeln von Wiesenthal (Baden).

leglich aus Tacitus hervorgeht, so wäre es doch ganz wunderlich, wenn man den künstlerischen Besitz solcher Formen nicht auch für ornamentale Zwecke verwertet hätte. Daß die Tiergestalt im Bereiche des Ornamentes sich gewisse Abweichungen gefallen lassen mußte, liegt auf der Hand.

befleckt hat?\*) Gregor von Tours hebt es besonders hervor, daß er die Basilika des hl. Perpetuus in seiner Stadt, als sie durch Brand zerstört worden war, durch einheimische Künstler in früherem Glanze habe herstellen und ausmalen lassen. Und vielleicht war der Maler, der im Palaste der Königin Theodelinde zu Monza Ereignisse der langobardischen Geschichte mit so realistischer Treue darstellte, daß Paulus Diaconus diese Gemälde gleichsam als ethnographische Quelle benützte (lib. IV. cap. 22), langobardischen Stammes. Wenn man die zahlreichen Schilderungen von Kirchen und Oratorien, wie sie sich bei dem größten Poeten jener Zeit, bei Venantius Fortunatus finden, liest (besonders im ersten und zweiten Buche seiner Carmina), so erfährt man auch, daß der Geschmack einer sinkenden Kultur mit dem einer neu erstehenden zusammentraf: nur das Blinkende, Glänzende, Bunte wird hervorgehoben; dagegen findet sich für die Forderung entschiedener Lebenswahrheit bei Gregor von Tours oder Fortunatus keine Andeutung. Auch nicht dafür, daß in der sakralen Monumentalmalerei der germanische Geist einige Zugeständnisse verlangt hätte; das letztere war nur der Fall in der Miniatur- oder Buchmalerei jener Zeit, über welche uns die vorhandenen Werke ein Urteil erlauben, das über schwankende Vermutungen hinausgeht. Nach dem, was wir über die elementaren Äußerungen germanischen Kunstgeistes wissen, konnte das Zugeständnis zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Ornamentik liegen.

Bücher mit Gemälden auszustatten, das war ein Gebrauch, den schon das Altertum kannte.\*\*) Griechische Schulbücher brachten erläuternde Abbildungen (Barros Imagines sind aus Plinius bekannt); aus Martial (XIV. 186) wissen wir, daß Titelbilder mit dem Bildnis des Dichters oder Schriftstellers bei den Römern nicht selten waren, und wie reich Dichtungen illustriert wurden, dafür zeugt noch heute der Bilderschmuck der Iliasfragmente in der Ambrosiana. Auch der Beginn der Ausstattung des Initials gehört noch der Nachblüte antiker Kunst an. Im Wiener Livius wird der erste Buchstabe jeder Seite vergrößert gegeben, in den Virgilfragmenten der Vatikanischen Handschrift (cod. 3256) erhält der erste Buchstabe jeder Seite Verzierungen in grüner, roter, gelber Farbe oder in Silber von allerdings sehr einfacher Zeichnung. Das junge Christentum erbte die Neigung, Bücher künstlerisch auszustatten, von der Antike, aber bald entfaltete es darin einen solchen Luxus, daß die Kirchenväter, so z. B. der hl. Hieronymus in der Vorrede zum Buche Hiob, darüber Klage führten. Das Fragment der griechischen Genesis in Wien — mit Gold- und Silberbuchstaben auf Purpurpergament geschrieben, jede einzelne Seite mit einer Miniatur versehen — und ebenso die Reste der leider durch Brand fast zer-

\*) Gregor von Tours, Hist. eccles. franc. I. VII. c. 36. Das Folgende findet sich ebenda, lib. X. cap. 36.

\*\*) Schon klassische Handschriften pflegten die ersten und letzten Zeilen durch rote Schrift hervorzuheben — von dem Namen der Farbe nannte man dies rubricare (von rubrum), später wurde allgemeiner miniare (von minium = Mennige). Aus diesen roten, oder durch rote Striche ausgezeichneten Buchstaben entwickelte sich dann der Zweig der Buchmalerei, die man deshalb Miniaturalerei nannte. Später gebrauchte man dafür auch das Wort illuminare. „Sciebat scribere, miniare quod aliqui illuminare dicunt“, heißt es von Bruder Heinrich dem Pfaffen bei Salimbene ad a. 1247. Diese letztere Bezeichnung ist namentlich in Frankreich populär geworden.

störten Genesis Cottonina im British Museum sind Beweise, daß solche Klagen nicht ohne Grund erhoben wurden. Wie diese beiden Handschriften der Genesis lehren, wie aber auch noch der erhaltene Rest der von Gregor dem Großen nach England geschickten Handschriften beweist (das eine Evangelium in der Bodlejana in Oxford, das andere in der Bibliothek des Corpus Christi College in Cambridge), erschöpfte sich hier noch die Pracht der Ausstattung in dem kostbaren Material und in den historischen Darstellungen, welche als Illustration den Text begleiten, während die künstlerische Ausstattung des Initials gar keine oder nur eine unbedeutende Rolle spielt. So fehlt an den beiden Evangelien-Handschriften Gregors in Oxford und Cambridge jede künstlerische Auszeichnung des Initials, man begnügte sich, die ersten zwei Zeilen jedes Evangeliums durch die Schrift in roter Farbe hervorzuheben.



Aus dem Sacramentarium von Gellone.  
8. Jahrh.

ie nordischen Stämme, die zum Christentum bekehrt wurden, übernahmen von ihren Lehrern die Lust an reichem Schmuck der Urkunden des neuen Glaubens. Bedürfnis und Nachfrage waren aber hier naturgemäß lebhafter, als auf dem Gebiete monumentaler Malerei; das brachte es mit sich, daß man sich hier weit früher von seinen künstlerischen Lehrern unabhängig machen mußte. Das Schreiben war bald erlernt; der Schreiber dachte dann auch bald an den künstlerischen Schmuck der Handschrift. Hier aber reichte nun bei bestem Willen das künstlerische Vermögen nicht aus, nach dem Vorbild der altchristlichen Handschriften den Text des Evangeliums mit geschichtlichen Darstellungen

zu begleiten, dagegen war man im Besitze eines erflößlichen Reichtums ornamenter Formen, und wie diese dazu dienten, die Rüstungsgegenstände des Kriegers, Spangen und Gewandungen, Gürtel, Thon- und Holzgefäße auszuschnitten, so sollten sie nun auch verwendet werden, die Kostbarkeit der Glaubensurkunden hervorzuheben. Nicht gleich beschränkte man diesen ornamentalen Drang auf die künstlerische Ausstattung des Initials, ganze Zeilen, selbst ganze Seiten wurden mit solchem Schmuck bedacht.

Auf heute vorwiegend französischem Boden wohnten damals die germanischen Stämme der Franken, Westgoten, Burgunder. Hier war man am frühesten mit der antiken Kultur und dem Christentum in Fühlung getreten. Wie deshalb hier die Wandmalerei zuerst eine Pflege fand, so auch die Buchmalerei. In den Handschriften, welche dem sechsten Jahrhundert angehören, fehlen allerdings noch alle Ornamente, jeder künstlerische Schmuck überhaupt, aber bereits im siebenten Jahrhundert wird dies anders und die Verbindung nationalen Empfindens und antiker Erinnerungen geben gleich in diesen ersten selbständigen künstlerischen Äußerungen ein treffliches Abbild der eigentümlichen Bildungszustände der auf altem Kulturboden herrschenden jungen germanischen Stämme. Das eigenständige Element äußert sich in der Vorliebe für die Verwendung von Tierformen und für das Bandornament. Dazu treten Blattwerkmotive, welche wohl sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen wurden. Keine

Linienspiele sind selten und wenn sie vorkommen, entbehren sie kunstvoll schwieriger Durchkreuzungen. Zweifellos liegt das Charakteristische der Ornamentik dieser Stämme im siebenten und achten Jahrhundert in der Verwendung der Tierformen nicht bloß für einzelne Buchstaben, sondern für ganze Buchstabenreihen. Der Körper der Buchstaben wird zuweilen aus verschiedenen Tierbildern, die zueinander oft in phantastische Beziehung gebracht werden, gestaltet.



Aus Isidors Liber Rotarum.

Am häufigsten verbindet sich die Fischgestalt mit der Vogelgestalt (wobei aber die Einwirkung altchristlicher Symbolik ausgeschlossen bleibt; die einfache, leicht zu behandelnde und zu verwertende Form der Fische dürfte maßgebend gewesen sein), manchmal bilden Fischgestalten allein, manchmal Vogelgestalten allein den ganzen Körper der Buchstaben. Schlangen kommen gleichfalls häufig vor, seltener Vierfüßler, die bald der Natur, bald dem Fabelreiche angehören. Doch man beschränkt sich nicht auf die reine Tier-Ornamentik. Auch Teile des menschlichen Körpers, in einzelnen Fällen dieser ganz, werden im Dienste solchen schnörkelhaften Buchstabenbaues verwendet. In charakteristischer Weise kündigt sich hier bereits die Neigung für das Groteske an, die dann im vierzehnten Jahrhundert in der Miniaturmalerei — vom französischen Boden ausgehend — so entschieden zur Herrschaft kommen sollte. Bandverschlingungen werden gern zur Ausfüllung von Flächen oder auch zur Verbindung getrennter Glieder verwendet; Pflanzenmotive, z. B. eine herzförmige Blattform und eine, die dem Dornblatt ähnelt, aber auch Blätter, die eine dunkle Erinnerung an den Ananias darstellen, endlich noch später in Lilienform werden besonders gern als Abschlüsse für Bänder und Linien verwendet. \*) Charakteristische Werke für den hier geschilderten Zustand der Buchmalerei in der Merowingerzeit sind ein Eusebius in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 2706), ebenda ein Augustinus (12168), eine Handschrift von Isidors Liber Rotarum in der Bibliothek von Laon (Nr. 423) vom Ende des siebenten Jahrhunderts und das berühmte Sakramentarium der Abtei Gellone bei Toulouse aus dem achten Jahrhundert in Paris (Nationalbibliothek, lat. 12048).

In dem Sakramentarium von Gellone, dann in einem Drosius zu Laon (Nr. 137, VIII. Jahrhundert), finden sich auch bereits über die bloße Ornamentik hinausgehende Darstellungen. Das Muster der Komposition nahm man in beiden Fällen

\*) Das Entstehen der Pflanzenornamentik fällt nicht in die Karolingerzeit, wie Lamprecht meint (a. a. O. S. 17); die Pflanzenornamentik der Karolingerzeit bezeichnet gerade so, wie die Tierornamentik kein „Aufleben“, sondern ein Fortleben der Hauptmotive der Merowingerzeit. Diese Motive aber waren unabhängig von den Iren in Aufnahme gekommen. Man vergleiche die Beispiele aus Isidor und Drosius bei Ed. Fleury: Les Manuscrits à Miniatures de la Bibliothèque de Laon tom. I. pl. 1—3. Die Proben aus dem Sakramentarium von Gellone bei Bastard Peintures et Ornaments de Manuscrits. Dazu dann L. Delisle: L'Oeuvre Paléographique de M. le Comte de Bastard in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes Année 1882 (t. XLIII. S. 498 f.), wo ein Schema der Entwicklung der Initialornamentik der Merowingerzeit aufgestellt wird.

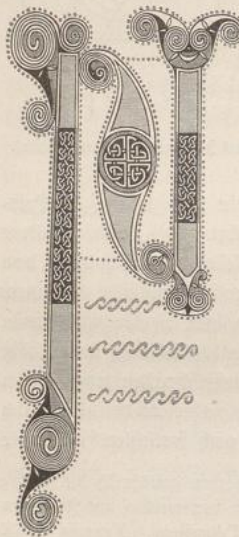
aus dem altchristlichen Bilderschatz, aber die Gestaltung wurzelt ganz in der eigenen Anschauungs- und Sinnesweise. So bringt das Titelblatt des Drosius ein griechisches Kreuz innerhalb eines breiten, mit Tiergestalten ausgefüllten Rahmens. In der Durchkreuzung der Balken ist das Lamm Gottes abgebildet, die Enden der Balken runden sich zu Medaillons aus, in welchen sich die Brustbilder der Evangelisten finden. Ist uns in der Darstellung derselben eine erste, wenn auch nicht erquickliche Spur bildschöpferischer Thätigkeit germanischer Phantasie erhalten? Bereits das zweite christliche Jahrhundert hatte die geheimnisvollen Tiere bei Ezechiel (I. 45 fg.), und in der Apokalypse (4, 6 fg.), mit den Evangelisten in Beziehung gebracht, und zwar den Adler mit Johannes, den Löwen mit Markus, den Ochsen mit Lukas und den Menschen (später meist als Engel abgebildet) mit Matthäus. Vom Ende des vierten Jahrhunderts an sind auch künstlerische Zeugnisse für ihre Verbindung vorhanden. Die Symbole werden bald neben den Evangelisten in ihrer menschlichen Gestalt dargestellt, bald allein. Das Wagnis, das Symbol mit dem Träger desselben in organische Verbindung zu bringen, indem man den menschlichen Gestalten der Evangelisten die Köpfe der symbolischen Tiere aufsetzt, hat entweder die syrische oder, worauf die Priorität der Denkmäler weist, die germanische Phantasie durchgeführt. Das älteste erhaltene Zeugnis dieser Art der Darstellung sind nämlich die Evangelisten-Medaillons auf dem Titelbild des Drosius; während aber hier die Evangelisten nur im Brustbilde erscheinen, geht das Sakramentarium von Gellone noch weiter, indem hier die Evangelisten in voller Gestalt, ungeflügelt gebildet sind, wodurch das Witzige der Wirkung noch erhöht wird. Der durch das Christentum aus ihrer Naturreligion aufgeschreckten germanischen Rasse stünden solche Schöpfungen allerdings nahe oder doch näher als der altchristlich lateinischen Kunst, wo die Traditionen antiken Geschmacks noch fortlebten. \*) Außer



Medaillon des Johannes. Aus dem Drosius.

1) Als älteste Darstellung der Evangelisten in dieser Form werden gewöhnlich die untergegangenen Evangelistenbilder in der Marienkirche in Aquileja citiert, von welchen uns Johannes und Lukas in einer Abbildung bei Bertoli (*Le Antichità d'Aquileja*, Venezia 1739, S. 404 u. 5) erhalten sind. Ein Urtheil nach einem flüchtigem Stich ist schwer. Die historische Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie erst nach dem Umbau der Kathedrale von Aquileja (durch den Patriarch Popone 1031), in den die Marienkirche hineingezogen wurde, entstanden sind. Entschieden man sich aber für ein älteres Ursprungsdatum, so kommt man auf die Langobardenzeit. Der germanische Ursprung dieser Vorstellung wäre damit nur wahrscheinlicher gemacht. Costadoni, der zuerst auf die Evangelistendarstellungen in Aquileja aufmerksam machte (*Osservat. in Graec. pervetust. iconem ligni sanctae crucis in Goris Symbolae litter. Florent. 1749*, p. 40) weist auf eine zweite Darstellung dieser Motive hin, die er in einem Missale fand. Seine Beschreibung macht es überzeugend, daß das Missale weit späteren Ursprungs als die im Text besprochenen Darstellungen waren. Die Figuren erscheinen als Initialfüllungen. Die von Cahier angeführten Beispiele (*Nouveaux Melanges d'Archeologie, Ivoires, Emaux, Miniatures* p. 108) sind sämtlich aus späterer Zeit.

den Evangelistendarstellungen bringt dann das Sakramentarium von Gellone noch eine Maria — eine Frau ganz in der Tracht der Zeit, mit eigentümlicher Haartour, doch durch die Umschrift als sancta Maria bezeichnet — und einen gekreuzigten Christus. Der massige Kopf mit den glohenden Augen und dem in scharfer Spitze auslaufenden Bart, der breite Oberkörper, die dünnen ausgebogenen Beine, die viel zu kurzen dünnen Arme mit den überlangen Händen zeigen, daß hier der künstlerischen Absicht keine Spur von Formenkenntnis oder gar Formenverständnis entgegenkommt und daß die Hand, welche in der Darstellung von Tiergestalten eine oft überraschende Sicherheit zeigt, dem menschlichen Körper gegenüber, trotz christlich-lateinischer Vorbilder völlig haltlos bleibt; dort unterstützte eben die vorausgegangene Entwicklung, hier mangelte jede Vorbildung und Lehre. Dagegen trafen eine gelehrigere Hand und ein größeres Verständnis Formenelemente, welche von anderer Seite her in die merowingische Buchmalerei drangen. Ihre Träger waren irische Missionäre; mit diesen wurden sie dann auch jenseits des Rheins heimisch, und gerade hier haben sie sich eine Herrschaft erworben, deren Spuren erst in jahrhundertelanger Entwicklung getilgt werden konnten.



Aus einem irischen Evangeliar der Bibl. in St. Gallen. 8. Jahrh.

dem von Kelten bewohnten Irland hatte das Christentum noch vor Mitte des fünften Jahrhunderts Eingang, und was mehr, den günstigsten Boden für eine unangefochtene Entwicklung gefunden. Widerstandlos wich die keltische Religion der neuen Lehre und gerade aus dem Druidenorden gingen ihre eifrigsten Jünger hervor. So kam es, daß kaum ein Jahrhundert später die Kirche hier so erstarbt war, daß eine großartige Missionsthätigkeit entfaltet werden konnte. Der Begründer derselben war Columban der Ältere; unter der Führung Columbans des Jüngeren zog eine Schar bereits über den Kanal nach dem Frankenlande, wo es zwar nicht Heiden zu bekehren gab, wo aber die Verwilderung der christlichen Kirche bereits so groß war, daß sie der Bekehrer nicht weniger dringend bedurfte. Bis 610 dauerte hier Columbans erfolgreiche Thätigkeit, dann wurde er von den fränkischen Königen aus dem Lande gewiesen. Nun ging sein Weg durch Gallien und die Schweiz zu den Langobarden nach Norditalien. Aber auch das innere Deutschland war von Columban bis Bonifacius ein Zielpunkt irischer Missionsthätigkeit. Schwaben, Bayern, die Lahn- gegend, ein Teil Thüringens und Frieslands wurden von ihr christianisiert. Mit dem Evangelium zugleich brachten die irischen Missionäre irische Bildung und irische Kunstübung mit. Bereits Hieronymus hatte das Abschreiben von Büchern den Mönchen als nützliche Beschäftigung empfohlen (ep. 125 ad Rusticum monachum), Cassiodor hatte die gelehrten Studien in die Klöster grundsätzlich eingeführt; wenn in bereits völlig christianisierten und kulturgesättigten Ländern über die pädagogische Nützlichkeit solcher Studien und Beschäftigungen gestritten werden konnte, so wurden diese in

neubekehrten Ländern für die Mönche einfach zur Notwendigkeit und Pflicht. Wer soll die Bildung des Nachwuchses besorgen, wer das notwendigste literarische Rüstzeug herbeischaffen? Dies zwang die Klöster dazu, durch ein halbes Jahrtausend der wichtigste Hort wissenschaftlicher und künstlerischer Kultur zu werden. In irischen Klöstern ist diese Auffassung ihrer Pflichten zuerst zum Ausdruck gekommen und deren Erfüllung in großartiger Weise angestrebt worden. Wo immer Spuren irischer Missionsthätigkeit, da finden sich auch die Zeugen solcher Pflichtauffassung. Die Schreibkunst mußte dabei die Hauptrolle spielen. Mögen nun auch ihre Leistungen an orthographischer Korrektheit viel zu wünschen übrig lassen, volle Bewunderung verdient die immer gleichmäßig schöne Schrift und dann der Reichtum der künstlerischen Ausstattung. Es ist wahrscheinlich, daß lateinisch-christliche Handschriften die erste Anregung zu der reicheren Ausstattung gegeben haben, aber sicher ist es, daß man sich zunächst an diese Vorbilder nicht angeschlossen, sondern den nationalen Formenschatz in Anspruch nahm und ihn in den Dienst der Kalligraphie stellte. Viel ist über den Ursprung der irischen Ornamentik gegrübelt worden, er dürfte aber ebenso sicher auf heimischem Boden zu suchen sein, wie es sicher ist, daß diese Entwicklung eine ganz selbständige gewesen ist. Die wichtigsten linearen Elemente derselben wurzeln noch in der vorchristlichen Zeit, die Tierform dagegen wurde erst in christlicher Zeit in den Formenvorrat aufgenommen, daher sie dann auch nicht wie in der Ornamentik der germanischen Stämme bis auf einen gewissen Grad ihre Selbständigkeit wahrte, sondern völlig den Bildungsgesetzen der hochentwickelten linearen Ornamentik sich fügen mußte. Vollständig fremd bleibt der irischen Ornamentik die Blattverzierung und jedes pflanzenartige Motiv.\*)

Die Blüte der verschiedenen Metall- und textilen Techniken hat nicht erst in der christlichen Zeit begonnen, sie dauerte nur fort in der christlichen Zeit, und so übertrug man die Motive, die sich dort angesammelt hatten, auf die Buchmalerei. Das war um so natürlicher, als manchmal der Erzbildner und der Schreibkünstler in einer Person vereinigt waren. So heißt es von Dagaen, der 586 gestorben sein soll: Dieser Dagaen war ein Mann, der Erz und Eisen zu bearbeiten verstand, und ein ausgezeichnete Schreiber. Dreihundert Glocken hat er gegossen, dreihundert Bischofsstäbe gearbeitet und dreihundert Evangelien geschrieben. — Die wichtigsten Elemente der irischen Ornamentik also führen im Gegensatz zu der Ornamentik der germanischen Stämme nicht auf die Holzschnitzerei, sondern auf die verschiedenen Metalltechniken, dann auf die Techniken des Flechtens, Webens, Stickens zurück. Aus diesem Grunde spielt hier die Spirale eine weit einflussreichere Rolle, als in der Ornamentik der germanischen Stämme, die Bindungen, Durchschlingungen und Durchflechtungen der Bänder sind hier reicher und komplizierter. Gebrochene Diagonalfstreifen bilden verschiedene Systeme von Gitterwerk oder auch wieder von Tafelwerk, von meist dreieckigen Feldern oder anderen geometrischen Figuren, die leicht an musivische Fußbodenplatten erinnern könnten, wenn sie nicht durch außerordentliche Feinheit und

\*) Die besten Abbildungen in dem Prachtwerk von Westwood: *Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*. London, Quatrach, 1868.

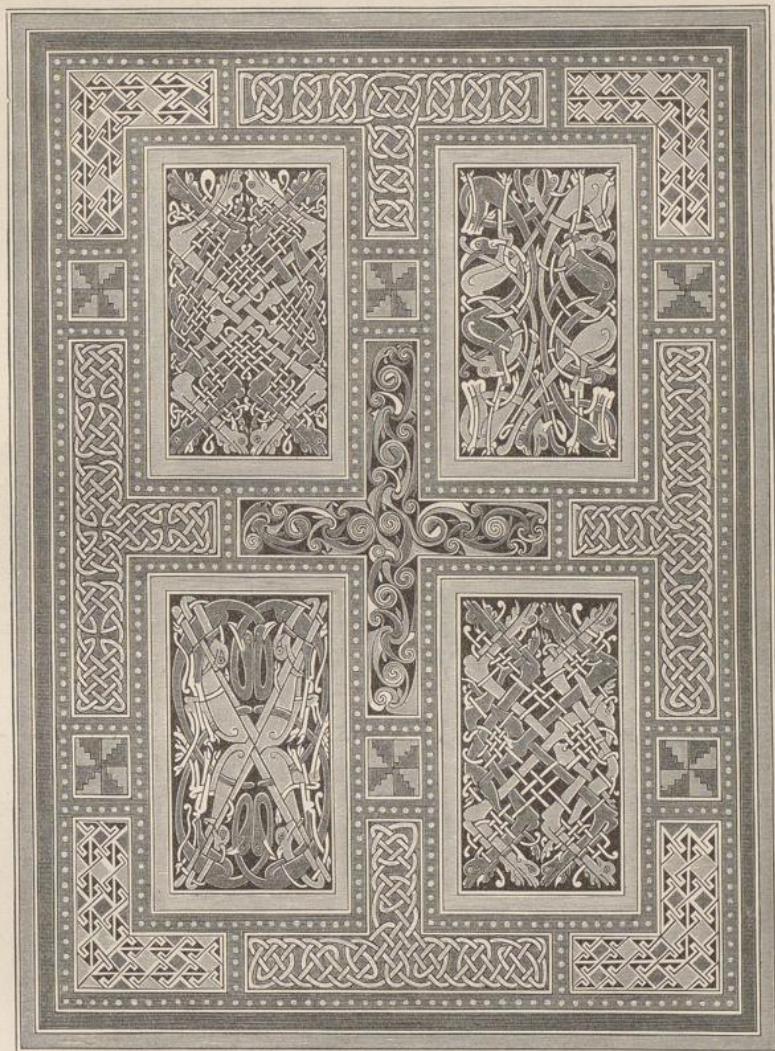
Über den Ursprung der irischen Ornamentik bes. Westwood: *Keltische Ornamente in Owen Jones' Grammatik der Ornamente*, dann S. Müller: *Tierornamentik im Norden*.

Zartheit der Zeichnung sich auszeichneten. Wie die Spirale, so gehen auch die Knöpfchen auf den Randleisten auf die Metalltechnik zurück. Tierfiguren erscheinen in der ersten Periode irischer Buchornamentik, die vom sechsten bis in das neunte Jahrhundert reicht, seltener, später treten sie stark in den Vordergrund. Wie schon angedeutet worden, ist von naturalistischer Behandlung des Ganzen oder einzelner Teile keine Rede; man könnte sagen, die Tierformen werden ganz in die Formen des Bandornaments aufgelöst. Drei charakteristische Formen lassen sich unterscheiden: ein Vierfüßler mit stumpfnasigem hundeähnlichen Kopf, langgestrecktem Leib, langen Beinen, die in eine oder zwei Beinen mit starken Klauen auslaufen, und Schwanz und Zunge, die in Bandgeschlinge übergehen. Die zweite Grundform zeigt einen Vogelkopf mit kräftigem, an der Spitze verkrümmtem Schnabel, in die Länge gezogenen Beinen, Schwanz und Nackenschopf — alles verschlungen, geflochten und gespalten in mannigfacher Weise. Die dritte Grundform, ein schlangenartiges Tier, erscheint erst in späterer Zeit, obwohl gerade sie dem reichen Formenspiel der irischen Ornamentik mit Bändern und Spiralen am meisten entsprochen hätte.

Aber nicht bloß den Tierkörper unterstellt die irische Ornamentik vollständig den Gesetzen linearer Ornamentik. Es ist das stärkste Zeugnis ihrer Lebenskraft, und der festen Wurzeln, welche sie im heimischen Boden besaß, daß selbst der menschliche Leib diesen Gesetzen sich unterordnen muß. Wo nämlich die irische Buchmalerei zu figürlichen Darstellungen fortschreitet, entlehnt sie deren Aufbau zwar der lateinisch-christlichen Malerei, aber sie macht dabei nicht einmal den Versuch, die natürlichen Formen nachzuahmen, sondern sie wendet die Formenelemente ihrer Ornamentik auch auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt an. Das kann man nicht auf den Mangel an Anschauung und Verständnis der Naturformen allein zurückführen — den Beweis liefern die germanischen Stämme, deren Verständnis des menschlichen Leibes nicht größer war und die doch nie den Fren auf diesen Wegen folgten — sondern hier hat die Macht der alteingewohnten Kunstanschauung zu einer Folgerichtigkeit geführt, die auch der Unnatur gegenüber nicht den leisesten Bedenken sich hingab.

Die menschliche Gestalt wird stets in Vorderfront genommen. Der Rumpf steckt in einem Geschlinge von Wulsten, die das Gewand andeuten sollen; daraus ragen Hände und Füße, ganz schematisch gezeichnet, hervor. Mund, Nase, Augen sind durch einige allgemeine, der Hand des Schreibers geläufige Striche und Punkte angedeutet. Haare und Bart werden entweder nur durch einige Spirallinien angegeben oder sie sind als eine Masse gezeichnet, die sich in mehrere streng symmetrisch gezeichnete Böpfe, die wohl Haarsträhne andeuten sollen, zerteilt. Das Nackte kann bei solcher Auffassung natürlich gar keine Stelle finden, und so kleidet man denn auch den am Kreuze hängenden Christus vom Halse bis zu den Füßen in jenes angedeutete Geschlinge von Wulsten. Die ältesten figürlichen Darstellungen waren die der Evangelisten und ihrer Symbole. Bald ging man aber auch an größere figurenreiche Kompositionen, wie die Kreuzigung oder die Versuchung Christi, welche bereits im siebenten Jahrhundert im Book of Kells vorkommt.

Der künstlerische Wert der irischen Ornamentik, ihre Bedeutung für die Entwicklung, liegt in den feinen linearen Mustern und dann in der delikaten Farben-



Irische Handschriften-Ornamentik. 8. Jahrh. Aus einem Evangeliar in St. Gallen.

stimmung, die mit den einfachsten Mitteln erzielt wird. Die ältere irische Ornamentik begnügt sich mit Gelb, Rot, Grün und Schwarz; zu diesen Tönen traten später noch Karmin, Blau und Violett.

Wie die irische Missionsthätigkeit, so hat auch die irische Kunstthätigkeit auf germanischem Boden von verschiedenen Stellen aus ihre Wirksamkeit entfaltet. Wir können heute nur in seltenen Fällen entscheiden, welche von den Erzeugnissen rein irischen Kunstgeistes auf germanischem Boden selbst entstanden und welche aus Irland von den Missionären mitgebracht wurden. An der Thatfache des mächtigen Einflusses dieser Erzeugnisse auf diese und die nächste Periode deutscher Buchmalerei kann dies nicht rütteln. St. Gallen, dessen Stiftung 614 in die Blütezeit irischer Klöster fällt, muß als ein Hauptherd solchen Einflusses in den alamannischen Gegenden gelten, mindestens war seine Klosterbibliothek wie keine zweite an irischen Handschriften reich, Würzburg besitzt in dem kostbaren Epistelbuch des hl. Kilian (Universitätsbibliothek Nr. 69) und Trier in einem von einem Thomas geschriebenen und mit Initialen und Evangelienbildern versehenen Evangelarium ein hervorragendes Monument irischer Kunstthätigkeit.

So zeigt die Malerei bei den germanischen Stämmen, und zwar die Buchmalerei als die einzige monumentale Quelle dieses Zeitraums, allenthalben wo das Christentum Fuß faßt, künstlerische Anfänge ohne Wahl und Dual. In der Ornamentik schöpft man gern aus dem eigenen reichen Formenschatz, verschließt sich aber nicht den Erinnerungen an Motive, welche der antik-christlichen Kunst angehören. Man nimmt auch die irische Kunst willig auf, zumal eine starke Verwandtschaft mit der eigenen Ornamentik sich darin vielfach kundgibt. Rückhaltlos abhängig von der altchristlichen Kunst ist man in der figuralen Malerei; aber da Lehre, Vorbildung, Verständnis für die Wiedergabe der Vorbilder fehlt, bringt man es da, wo italienische Künstler nicht eingreifen, wie in der Wandmalerei, nur zu Zerrbildern, in welchen sich höchstens noch die Hauptlinien des Aufbaues, als einer alten Quelle entsprungen, nachweisen lassen.

Anfänge überall, aber aus verschiedenen Wurzeln entsprungen, ohne Weg und Ziel, ohne Lehre und Führung. Nichts anderes als Verlust des Eigenguts und dabei doch völlige Verwilderung hätte da das Ende sein müssen, würde nicht endlich mit Bewußtsein und Ausdauer auf die klassische Kunst und deren nächste Erbin, die antik-christliche Kunst, als Lehrerin und Führerin hingewiesen worden sein. Das geschah durch Karl den Großen.



Hase. Aus dem Sakramentarium von Gellone.