



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

II. Jm karolingischen Zeitalter

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

II.

m karolingischen Zeitalter.

Sieh, es erneut sich die Zeit, es erneut sich das Wesen der Alten,
Wiedergeboren wird heut, was dir in Rom einst geglänzt.



Aus dem Godescalc-Evangeliar in der Nationalbibliothek zu Paris.



Aus dem Wiener Evangeliar Karls d. Gr.

So rezitierte einer der Poeten an Karls des Großen Hofe. Gewiß sprach er aus dem Geiste und dem Herzen der Zeitgenossen heraus. Wie man in dem Kaisertum Karls die Wiedergeburt des römischen Imperiums sah, so träumte man auch von der Erneuerung der antik-römischen Zivilisation. Wir urteilen heute kritischer. Verstehen wir unter Renaissance die Wiedergeburt antiker Lebensstimmung und Lebensanschauung, eine Wiedergeburt des antiken Genius in Kunst und Wissen, so müssen wir diesen Ruhmestitel dem Zeitalter Karls des Großen absprechen — zum Heile der weiteren Entwicklung. Gelten können wir ihn nur lassen, wenn uns dafür der Versuch genügt, antike Formen und Einrichtungen in Gesellschaft, Kunst und Litteratur zu künstlichem Leben bringen zu wollen. Die Kultur des karolingischen Zeitalters war auch eine viel zu junge und deshalb auch mit dem Glauben der Jugend an ihre keimenden Kräfte erfüllt, als daß eine gründliche Abkehr von privater und öffentlicher Sitte und eigener geschichtlicher Überlieferung möglich gewesen wäre. Nur wo die antike Kultur in mächtigen Resten gleichsam noch lebendig fortwirkte, wie dies namentlich in Kunst und Wissenschaft der Fall war, trat man zu diesen in nähere Fühlung, aber auch da nur in Bezug auf die Form, falls Form und Inhalt nicht unlöslich miteinander verbunden waren. Denn dies ist von vornherein festzuhalten: Karl der Große faßte die einzelnen Aeußerungen antiker Kultur, zu welchen er in Beziehung trat, ausschließlich als erziehlisches Mittel auf; seine Franken sollen in der Schule der Alten lernen, ihre Hand soll sich bilden, ihr Geschmaek soll sich läutern, doch ohne Opfer der Eigenart, wo das Neue dieses Opfer nicht unbedingt

forderte. Aus solcher vernünftigen Verbindung mit der Überlieferung schöpfte auch das Fremde im karolingischen Kunststil Kraft, noch nach dem Zusammenbruch des karolingischen Reiches über zwei Jahrhunderte lang die kunstsöpferische Thätigkeit zu beherrschen.

Karl der Große hat in das Kunstleben seiner Zeit theoretisch und praktisch eingegriffen. Theoretisch durch seine entschiedene Stellungnahme zum Bilderstreit — praktisch durch die Forderung planmäßigen Anknüpfens an die antichristliche Kunstüberlieferung im Sinne einer Schule und Lehre. War sein Standpunkt im „Bilderstreit“ ein solcher, daß er die künstlerische Thätigkeit in ihrer Ausdehnung beschränkte, so hat dies wiederum beigetragen, sie zu vertiefen und die Künstler in dem beschränkten Stoffkreise um so heimischer zu machen.

Leo der Maurier hatte, durch arge Mißbräuche dazu bestimmt, im Jahre 726 die Bilderverehrung im byzantinischen Reiche verboten, und dann, vier Jahre später, die Vertilgung sämtlicher Bilder angeordnet. Das von Konstantin Kopronymos 754 nach Konstantinopel berufene Konzil hatte sich auch willig gefunden, dieser Äußerung des Bilderhasses seine Zustimmung zu geben. Trotzdem trat bald wieder eine mildere Übung ein; zunächst schon unter dem Sohne jenes Konstantin Kopronymos, Leo IV., und als dieser bereits 780 starb und seine Gattin Irene, als Vormünderin ihres Sohnes Konstantins IV., Reichsverweiserin wurde, gab sie die Bilderverehrung nicht bloß frei, sondern sie berief auch ein Konzil für 787 nach Nicäa (das zweite Nicäaische oder siebente allgemeine), das die Beschlüsse der Synode von Konstantinopel null und nichtig erklären sollte. Die Beschlüsse waren von weittragender Bedeutung: die Bilderverehrung wurde in vollem Umfange wieder hergestellt; Bilder des Heilands, Mariens, der Engel und aller Heiligen dürfen und sollen von den Gläubigen begrüßt und verehrt werden. Von einer Erlaubnis, die Bilder anzubeten, war in den Konzilsakten keine Rede, aber das für den Begriff Verehrung gebrauchte Wort (*προσκύνησις*) war zweideutig und in der Übersetzung *adoratio* (Anbetung) erhielt es einen ausgesprochen häretischen Beigeschmack.

Karl fand sich bewogen, gegen diese Beschlüsse des Konzils und gegen deren mittelbare Urheberin, Irene, energisch Stellung zu nehmen. Seine Anklage und Verdammungsschrift ist uns erhalten in den vier Büchern über die abgöttische Bilderverehrung (*De impio imaginum cultu*) — einem Werke, das unter unmittelbarer Teilnahme Karls wahrscheinlich von Alcuin abgefaßt und niedergeschrieben wurde. Die Polemik, welche darin gegen die Bilderverehrung geführt wird, ist eine einschneidende und tiefgehende. Nicht bloß die Anbetung (*adoratio*) der Bilder wird als Abgötterei hingestellt und verworfen, sondern auch die Verehrung (*cultus*), selbst wenn der Gläubige sich damit rechtfertigen wollte, daß diese Verehrung nicht dem Bilde, sondern dem dadurch vorgestellten Heiligen gelten solle (lib. III. c. 16) und selbst das Hauptargument der heiligen Väter für Zulassung der Bilder, durch sie die Erinnerung an die Thaten Gottes und die Heiligen zu erwecken und lebendig zu erhalten, wird eingeschränkt. Auch wir gestatten zwar — heißt es (lib. II. c. 22), wegen des Gedächtnisses vollführter Thaten — Bilder zu haben; aber etwas anderes ist es, diese zu haben aus Liebe zum Schmuck der Wände (*amore ornamenti*) und etwas anderes aus Furcht vor Vergesslichkeit, etwas anderes, sie zu sehen, ohne daß doch der Anblick ein

Bedürfnis wäre, und etwas anderes, das Vorhandensein für eine Notwendigkeit zu erklären, um nicht Gottes und der Heiligen zu vergessen. Daß Karl trotz solcher Polemik gegen die Bilderverehrung doch nicht den Bilderstürmern Recht zuspricht, ist bei seiner maßvollen besonnenen Natur selbstverständlich.

„Sollen denn wirklich“ — ruft er aus (lib. IV. c. 9) „alle Bücher, in welchen sich Darstellungen in Gold, Silber oder Farben ausgeführt finden, deshalb, weil sie Bilder enthalten, entweder verbrannt und zerschnitten oder verehrt und angebetet werden? Müssen seidene oder Kleider anderen Stoffes, seien sie für privaten oder kirchlichen Gebrauch bestimmt, sobald sie mit irgend welchen Figuren geschmückt und mit Farben verziert sind, deshalb, weil sie Bilder haben, nach der Meinung des einen verbrannt oder nach der Meinung des andern angebetet werden? Sind alle Metall- oder Holzgegenstände, sobald sie durch geschnitztes oder getriebenes Bildwerk ausgezeichnet sind, zu vernichten oder anzubeten? Unseliger Geist, der immer nur zwischen Extremen sich zu bewegen vermag! Unseliges Verfahren, das den Mittelweg verachtet und so auf der einen Seite durchaus zurückstößt, was nicht grundsätzlich zurückstoßen ist, und auf der andern Seite eine Verehrung der Bilder fordert, die gottlose Abgötterei ist. Nicht die Anbetung der Bilder, aber auch nicht deren Zerstörung ist am Platze.“ Dabei lautet freilich sein Urteil über die Bilderstürmer weit milder als über die Bilderverehrer: die ersteren verteidigt es gegen die Anklage der Heiligtumschändung, die letzteren straft es mit den Worten des Apostels: *Nec ne maledicti regnum dei possidebunt.*

„Wir gestatten die Bilder zum Schmuck der Wände und zum Gedächtnis der Heiligen, aber nicht als Mittel religiöser Unterweisung oder gar als Gegenstand der Verehrung,“ das ist das letzte Wort der karolinischen Bücher. Als Einzelheit wäre noch hervorzuheben das entschiedene Verdammungsurteil, das über den Gebrauch von Allegorien, die dem heidnischen Kunstvorrat entnommen sind, gefällt wird (besonders lib. III. c. 23). Allerdings hat dabei Karl nur den Gebrauch heidnischer Allegorien in Darstellungen religiöser Stoffe im Auge. Der heiligen Schrift widerspreche es, den Abgrund in der Form eines Menschen zu bilden, oder die Erde, oder die Flüsse zu personifizieren, desgleichen Sonne und Mond und die übrigen Helden des Himmels in menschlicher Gestalt, die Häupter von Strahlen umgeben, darzustellen. Er eifert gegen die Vermenschlichung der Winde und der Monate und er kehrt seinen Zorn gegen die ganze Fülle mythologischer Gestalten, wie Scylla und Charybdis, Perseus und Prometheus, Orpheus, Admet, Venus und Vulkan, Phyllis u. s. w. Er verwirft die Mißgestalten, wenn Maler zwei Köpfe auf einen Körper oder auf zwei Körper einen Kopf setzen, oder wenn sie Zwitterbildungen schaffen, wie z. B. den Hippocentaurus, der den Körper eines Pferdes und den Kopf eines Menschen verbindet, oder den des Minotaurus, der halb Stier, halb Mann ist, oder die Sirenen, die halb Weib, halb Vogel sind. Einen Erfolg hatte der Kampf Karls gegen die Allegorie allerdings nicht, mindestens nicht auf die Dauer. Das ganze frühe Mittelalter hindurch erhielt sich die Vorliebe für Personifikationen, welche der alten Mythologie entnommen waren und jene Miß- und Mißgestalten kamen nur zu sehr dem phantastischen Zuge des germanischen Geistes entgegen, als daß man auf sie hätte verzichten wollen; ja im Gegenteil, sie erwiesen sich zeugungskräftiger als irgend welche anderen bildnerischen Gedanken.

Es mag dahin gestellt bleiben, ob Karls schneidiger Kampf gegen die Bilder- verehrung ganz ernst war, oder ob politische Abneigung gegen Irene seine Gegnerschaft zu den Konzilsbeschlüssen so scharf machte, jedenfalls konnte die in den karolinischen Büchern vertretene Ansicht nicht ohne Einfluß auf die Bilderproduktion bleiben, mußte zum mindesten die Zahl der zu gestaltenden Motive beschränken.*) Man wird es nicht dem Zufall zuschreiben dürfen, daß der malerische Schmuck der für den Gebrauch Karls und seiner Umgebung entstandenen Bibeln und Evangelienbücher ein so einfacher ist und desgleichen, daß die größten Gemäldecyklen der Wandmalerei, von welchen wir hören, erst auf Ludwig den Frommen zurückführen, unter dem bereits eine andere Praxis entsprechend einer anderen kirchlichen Strömung geübt wurde. Wüßte nun aber die Bilderproduktion an Ausdehnung ein, so gewann sie dafür an Vertiefung. In dem beschränkteren Gestaltenkreise wurde man heimisch, und indem reiche figurale Darstellungen zurücktraten, gewann die Ornamentik, erzogen durch klassische Muster und Lehre, an künstlerischer Abklärung. Das kam den Grundsätzen entgegen, welche Karls praktisches Verhalten zur Kunst bestimmten. Wie schon erwähnt wurde, war und blieb der Ausgangspunkt seiner Bestrebungen die Erziehung seiner Franken. Das nationale Element sollte durch das antike nicht ersetzt, sondern nur geklärt, veredelt werden — sein Leben sollte nicht erstickt, sondern im Gegenteil gekräftigt werden. So wurde in der Litteratur die rhythmische Form der Volks- und Kirchenpoesie neben den antiken Versmaßen gepflegt, und die Verehrung, die am Hofe Ovid, Virgil, Lucan, Horaz, aber auch noch Venantius Fortunatus gezollt wurde, hinderte nicht, mit Eifer die Heldengesänge der germanischen Stammesepoche zu sammeln und niederzuschreiben. Die Sprache des wissenschaftlichen Verkehrs war die lateinische, aber die Sprache der Familie und des Hofes war die deutsche, wie denn auch Karl dafür sorgte, daß das Volk in seiner Sprache seine dringendsten religiösen Bedürfnisse befriedigen könne. Nicht anders war es auf dem Gebiete der Kunst, nur muß im Auge behalten werden, daß der nationale Besitz hier ein weit geringerer war, daß die Technik keine Überlieferung besaß und daß die Anfänge der Merowingerzeit bei der Verwilderung, die den Sturz der Dynastie begleitete, jeder Führung und planmäßigen Fortbildung entbehrt hatten. So mußte für eine lebenskräftige Entwicklung der Malerei von Karl erst der Grund gelegt werden. Wie auf anderen Gebieten, so that er es auch hier: er rief Lehrer aus der Fremde. Für die monumentale Malerei war man da vor allem auf Italien gewiesen: die Mosaiktechnik so wie die Wandmalerei im engeren Sinne setzen eine lange Kunstübung voraus — schon der technische Prozeß wird von Neulingen nicht bewältigt. Man darf deshalb auch schließen, daß das nationale Element auf diesem Gebiete der Malerei zunächst am wenigsten zu Worte kam. Anders war es auf dem Gebiete der Buchmalerei. Möglich, daß auch hier zunächst Italiener als Lehrer wirkten — gewiß ist es bloß, daß antik-christliche Vorbilder Regel und Gesetz für die Figurenmalerei abgaben. Dazu trat dann der irische Einfluß, der, wie wir hörten, schon in der Merowingerzeit hier festen Fuß gefaßt

*) Ausführlich habe ich darüber gehandelt in der zweiten der Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei „Bilderstreit und Bilderproduktion“ (Straßburger Festgruß an Anton Springer, Berlin und Stuttgart, Speemann, 1885).

hatte. Ein drittes fremdes Element, das orientalische, ist zwar gewiß auch durch Karl vermittelt worden, sein Einfluß aber wird doch erst nach dem Tode Karls merkbar. Da aber auf dem Gebiete der Buchmalerei gleich von Anfang an heimische Kräfte ausgebildet wurden — die wenigen Namen, die uns hier bekannt geworden, sind germanischen Klanges — so war auch das nationale Eigengut auf diesem Gebiete von Anfang an gerettet. Daß es sich aber hier nicht um ein planloses Nebeneinander verschiedener fremder und heimischer Elemente handelt, sondern, soweit der Einfluß der höflichen Bestrebungen reicht, um eine organische Verbindung derselben, welche als der eigenste Ausdruck des Stilgefühls der Epoche gelten darf, wird sich später zeigen.



Aus dem Godescalc-
Evangeliar in der
Nationalbibliothek
zu Paris.

Es ist nicht leicht, sich von dem Zustande der Wandmalerei unter Karl dem Großen ein klares Bild zu machen: die litterarischen Nachrichten fließen spärlich und die monumentalen Zeugnisse mangeln gänzlich. Nicht als ob Karl der Große seine Fürsorge diesem Zweige der Malerei nicht habe angedeihen lassen: einer seiner Lebensbeschreiber, der Mönch von Sanct Gallen (lib. I. c. 30) und einige seiner Sendbotenbriefe (bes. ad a. 807 capit. 7 und ad a. 809 capit. 5) bekunden seine Fürsorge für einen geziemenden Schmuck der Kirchen, aber zur Schöpfung großer Bildercyklen gab er geringen Anstoß und das, was hier nach seinem Willen entstanden sein soll, ist der Zeit zum Opfer gefallen. So wird auf ihn als Auftraggeber das Mosaik der Kuppel seines Münsters in Aachen zurückgeführt, von dem uns noch eine dürftige Abbildung Kunde giebt. Christus thront auf der Weltkugel, umgeben von Engeln und dem gestirnten Himmel. Tiefer unten standen zwölf von den vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, die mit leidenschaftlicher Gebärde dem Herrn ihre Kronen darreichen. — Das Motiv ist den italienischen Mosaiken geläufig, kein Zweifel, daß italienische Künstler, ob jetzt ob später, Urheber des Werkes in Aachen waren. *) Ein anderes musivisches Werk, das nicht auf Karl, doch auf einen seinem Hofe befreundeten Mann, den Abt und Bischof Theodulph zurückgeht, befand sich in der 806 erbauten und 1863 abgerissenen Kirche Germigny-les-Près: eine Darstellung der Bundeslade mit der darauf liegenden Schrift von Cherubinen bewacht und darüber die Hand Gottes. Schon der Inhalt weist hier auf den altchristlichen Stoffkreis und ebenso läßt die Technik auf fremde, wohl italienische Künstler schließen.

Noch spärlicher ist die Kunde, welche wir über eigentliche Wandmalereien, die auf den Willen Karls hin entstanden sein sollen, erhalten. Eine späte und trübe Quelle berichtet über solche in Karls Kaiserpfalz zu Aachen. Man habe hier Karls Kriege gegen Spanien durch Wandbilder verherrlicht gesehen, ebenso habe sich hier eine Darstellung der sieben freien Künste befunden. War die letztere wirklich vorhanden, so dürfte sie wohl einer Komposition desselben Gegenstandes entsprochen haben, die uns Theodulph, Karls Zeitgenosse, beschreibt. Da sah man die Grammatik in Gestalt eines Weibes von gewaltigen Formen an den Wurzeln eines Baumes sitzen, um

*) Die älteste Abbildung des Mosaiks bei Ciampini Vetera Monumenta II. Tab. XLI. Die Zweifel an dem karolingischen Ursprung habe ich ausführlich begründet in den Karolingischen Studien, a. a. O.

anzuzeigen, daß sie Mutter aller anderen freien Künste sei. Auf den Ästen des Baumes aber sah man die Personifikationen der übrigen freien Künste, geordnet nach der Stellung, die sie zur Grammatik einnehmen. *)

Erst unter der Regierung Ludwigs des Frommen kam die Wandmalerei stärker in Aufnahme. Hatte Karl theoretisch gegen die Bilderverehrung Partei genommen, so mußte ein Höfling Ludwigs des Frommen, der Bischof Jonas, bereits für dieselbe eine Lanze brechen. Wahrscheinlich durch die von Karl begünstigte Strömung aufgemuntert, war Claudius, Bischof von Turin, so weit gegangen, alle Bilder überhaupt zu verwerfen und jene Lehren zu verfechten, welche kaum ein Jahrhundert früher im Morgenland zum Bildersturm geführt hatten. Dagegen trat Jonas auf, er nahm die besonnene Bilderverehrung in Schutz und beschuldigte Claudius der Häresie. Es ist einleuchtend, daß man nun aus denselben Gründen die Bilderverehrung befördern mußte, aus welchen man sie früher einzuengen gezwungen war. Kein Wunder, wenn nun die Nachrichten über die Entstehung großer Cyklen von Wandgemälden minder spärlich fließen und daß die Ausstattung der Handschriften mit biblischen Bildern nun viel reicher wird. Reste von Wandmalereien sind uns allerdings auch aus diesem Abschnitt des karolingischen Zeitalters nicht erhalten.

Die hervorragendsten Cyklen auf dem Gebiete der profanen und religiösen Malerei, waren — soweit wir Kunde haben — die in der Pfalz zu Ingelheim. **) Karl der Große hatte den Bau begonnen, Ludwig ihn vollendet und dann Kapelle und Saal mit Malereien schmücken lassen. Sie sind uns beschrieben in einem Lobgedicht auf Kaiser Ludwig, mit dem sich der Verfasser, der Aquitaner Ermoldus Nigellus, die verwirkte Gunst des Kaisers wiedererwerben wollte. Zum erstenmale dürfte da auf deutschem Boden die ganze Heilsgeschichte, die auserwählten Thaten Gottes ihre ausführliche Darstellung in einem planmäßigen, geschlossenen Cyklus erhalten haben. Auf der einen Seite die Ereignisse des Alten Testaments von dem Leben der Ureltern im Paradies anhebend und so fortgehend bis zu den Thaten Davids und Salomos den Königen und Hohenpriestern, auf der anderen Seite das Erlösungswerk Christi, von der Verkündigung bis zu seiner Himmelfahrt. Wie in der Palastkapelle die ruhmwürdigen Thaten Gottes ihre Schilderung gefunden hatten, so in der großen Halle des Palastes die rühmlichsten Thaten der Helden der Welt. Und zwar zunächst die der heidnischen Völker — eines Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander aber auch — wunderlicher Weise — die „des Scheusals Phalaris“. Im anderen Teil der Halle dann die der christlichen Helden — „die Thaten der Väter“, wie der Poet sich ausdrückt, und zwar so, daß den großen christlichen

*) Der Bericht über die Malereien in der Aachener Pfalz findet sich einzig in der lügenhaften Historie des Pseudo-Turpin: *De vita Caroli et Rolandi* (ed. Ciampi) XXXI. Daß er es auch hier mit geschichtlicher Gewissenhaftigkeit nicht hoch nahm, zeigt gleich eine andere Nachricht in demselben Kapitel. Da wird gemeldet, Karl der Große habe auch das Münster mit Malereien aus dem Alten und Neuen Testament ausschmücken lassen. Kein Zweifel, daß der Verfasser hier die Nachrichten Einharts über die Palastkapelle zu Aachen und die des Ermoldus Nigellus über die Palastkapelle in Ingelheim zusammenwarf.

**) Die Gründe für den ludovicischen Ursprung dieser Malereien habe ich dargelegt in der zweiten meiner karolingischen Studien a. a. O.

Kaisern des römisch-griechischen Weltreiches sich unmittelbar die karolingische Dynastie anschließt.

Caesareis actis Romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul.

Konstantin eröffnet die Reihe, dann folgte Theodosius und auf diese Vorläufer der Herrschaft des karolingischen Weltreiches der erste Karl, der Besieger der Friesen, dann Pippin, dann Karl der Weise, der Schluß- und Hauptpunkt des Ganzen, gekrönt, und als Sieger der Sachsen.

Den Stoff für diesen Cyklus dürfte man vorwiegend aus Drosius geschöpft haben.

Die Zeit der Entstehung fällt in die früheren Regierungsjahre Ludwigs des Frommen — und jedenfalls vor 826, da um diese Zeit Agellus nach Straßburg in die Verbannung ging.

Ob auch die Urheber dieser beiden großen Cyklen ausschließlich fremde Künstler waren? es ist möglich — doch fehlen zwingende Gründe für solche Annahme. Schon tauchen die Namen einheimischer Künstler auf, welche auf dem Gebiete der Monumentalmalerei thätig sind.

Braun, der unter dem Namen Candidus die Thaten seines Abtes Meigil im Kloster Fulda (818—822) bezeugen hat, sagt dort bescheiden von sich, daß er mit geringem Können in der Abtei der Klosterkirche auf dem dunkelblauen Grunde verschiedene Gestalten gemalt habe (II. 17, 135) und der prachtliebende Abt des Klosters Fontanelle, Ansegis, der von 823 an dem Kloster vorstand, ließ die von ihm aufgeführten Neubauten, wie besonders das Refektorium und Dormitorium mit Malereien ausstatten, deren Künstler gleichfalls fränkischer Abkunft war, nämlich Maladulfus von Cambrai, welchen die Klosterannalen (*Gesta Abbatum fontanellensium*, Pertz, SS. II. 296) einen ausgezeichneten Maler nennen. Auch die unter dem Abt Grimald in St. Gallen in der Abtwohnung und der Kapelle des heiligen Othmar ausgeführten Wandbilder, von welchen uns die erhaltenen sogenannten Tituli, metrische Aufschriften, Kunde geben, sind durch Mönche ausgeführt worden, welche man aus dem benachbarten Kloster Reichenau herbeirief.

Doch so viel litterarische Nachrichten wir aneinander reihten — und sie fließen für die Zeit nach Karls des Großen Tode reichlich — sie würden uns in der Kenntnis der Malerei jenes Zeitraumes nicht weiter fördern, da alle monumentalen Zeugnisse mangeln. Einsicht in das, was der Künstler vermochte, aus welchen Quellen er schöpfte, und was der Geschmack des Genießenden forderte, gewährt uns allein die Buchmalerei jener Periode.

Der Umschwung, der durch die Bestrebungen Karls des Großen in der Buchmalerei eintrat, war kein plötzlicher, und er war auch nicht überall in gleicher Kraft merkbar. Von einigen von der karolingischen Dynastie zu Pflanzstätten der Kunst und Kultur erschienen Orten ausgehend pflanzte er sich von da in immer schwächeren Schwingungen gegen die Peripherie des Reiches fort. Handschriften wie z. B. die eines Orbasus in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9332) vom Ende des achten Jahrhunderts oder die leider 1870 in Straßburg verbrannte Kanonesammlung des Bischofes Raghion von Straßburg von 787 zeigen neben den Elementen der Merowingerzeit — dem ichthymorphen und Flechtwerkornament, letzteres aber von irischem Geschmack beeinflusst — bereits kräftiger entwickelte Laubwerkmotive,

welche auf stärkere Hinnneigung zu antiken Vorbildern deuten. Dagegen giebt sich in den zu gleicher Zeit, sei es für den Hof Karls, oder sei es zum mindesten noch unter dem vollen Einfluß des höfischen Geschmacks entstandenen Handschriften der neue Geist mit aller Entschiedenheit kund und zwar sowohl in der Aufnahme neuer Elemente als auch in der Art der Verwendung der überkommenen. Der unbedingte und verständnisvolle Anschluß an die altchristliche Malerei zeigt sich zunächst in den historischen Darstellungen. In Typen und Formen der Einzelgestalten lehnt man sich an diese Vorbilder an und übernimmt für die Gestaltung der wichtigsten heiligen Hergänge die in Übung befindlichen Kompositionsmuster. Freilich darf man bei alledem in den karolingischen Malereien nicht slavische Kopien der altchristlichen Originale suchen.

Die Nachahmung der körperlichen Formen muß schon aus dem Grunde eine mehr äußerliche bleiben, weil sie von keinem Verständnis des lebendigen Organismus getragen wird. Selbst wenn man mit aller Aufmerksamkeit nach genauester Wiedergabe des Modelles strebt, wie in der Darstellung des Christustypus, bleibt ein starker unaufgearbeiteter Rest übrig. Der Zeichnung mangelt die Strenge und damit die Sicherheit. Die Augen sind rund, meist unnatürlich groß, die Brauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase zu lang, an dem unteren Teil von klobiger Breite, der Mund klein mit besonders voller Unterlippe, der ganze Typus zeigt ein längliches Oval. Das Verhältnis der einzelnen Gliedmaßen zueinander ist selten getroffen, die Hände sind fast immer zu groß, die Finger sind an den Spitzen ausgeschweift, der Oberleib erscheint meist zu kurz im Verhältnis zum Unterleib. Wo man Porträtähnlichkeit anstrebt, erstreckt sich diese, wie nicht anders voraussetzen ist, nur auf bloße Äußerlichkeiten, wie Altersbezeichnung, Schnitt und Farbe der Haare und des Bartes u. s. w. Ähnlich verhält es sich mit der Gewandbehandlung. Die antiken Motive werden wiederholt, aber man bringt es nur zur Darstellung der Wirkungen ohne Begründung, und weil diese mangelt, werden jene auch meist stark übertrieben wiedergegeben. Auffallend ist dann eine gewisse kleinliche Verteilung der Massen.

In erzählenden Darstellungen zeigt sich bei aller Abhängigkeit von altchristlichen Vorbildern doch ein entschiedenes Streben, an lebhaftem Ausdruck der Empfindung das Vorbild zu übertreffen, freilich zum Nachteil besser durchgebildeter Formen. Auch der Trieb, selbständig zu gestalten, erwacht, allerdings am meisten da, wohin der Einfluß der Lehre und der Geschmacksrichtung des karolingischen Hofes wenig oder gar nicht mehr reicht. In solchen Fällen vermögen wir auch bereits in der religiös-historischen Malerei das erste Regen und Pulsen des Geistes der Nation und der Zeit zu vernehmen. Die Psalter-Illustration giebt da die überzeugendsten Proben. Es ist wahrscheinlich, daß im Abendlande wie im Morgenlande ein Kunstkanon, dessen Umrisse die altchristliche Zeit festgestellt, die Gestaltung der wichtigsten Hergänge des Alten und namentlich des Neuen Testaments regelte. Dem Psalter gegenüber wahrte sich die Illustration, wofür sie sich nicht auf das Titelblatt beschränkt, ihre Schaffensfreiheit auch dann noch, wo sie in Einzelheiten ihre Bekanntschaft mit der älteren römisch-christlichen Kunst verrät. Ihre ganze Auffassung bleibt selbständig, ob sie nun den Psalter historisch illustrierte, das heißt das Leben Davids in seinen Wechselfällen zur Darstellung brachte, oder einfach sich die Motive aus dem Wortlaute dieses oder jenes Verses holte. Hier wie dort verkündet sich das Frohgefühl der Zeit an Streit und Sieg, an Kampf-

getümmel und Waffenlärm, so grundverschieden von der Vorliebe eines müden Weltalters für idyllische Motive, wie sie die Psalterillustration der römisch-christlichen oder wie sie die allegorisierende der byzantinischen Malerei zeigt. *) Es wird später darauf hinzuweisen sein, daß der volkstümlichen Auffassung auch eine Technik entsprach, welche sich mit den einfachsten Voraussetzungen begnügte.

Solche selbständige Regungen gehören freilich wie die Erweiterung des religiösen Stoffgebietes überhaupt erst der Zeit nach Karl dem Großen an. Das künstlerische Stoffgebiet zu Karls Lebzeiten ist, wie schon erwähnt, ein sehr beschränktes.

Der thronende Christus, die Evangelisten, der Brunnen des Lebens, dann ein von der altchristlichen Kunst vielfach gestalteter symbolischer Vorwurf aus der Apokalypse (die Anbetung des Lammes), umgrenzen in den Evangelien, einige Szenen aus der Genesis in den Bibeln die Summe der gestalteten Motive. Erst die Buchmalerei von Ludwig dem Frommen an hat nicht bloß die Geschichten des Alten und Neuen Testaments in ganzer Ausdehnung, sondern auch die Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Die vornehmste Quelle, aus der man schöpfte, blieb trotz solcher Erweiterung die römische altchristliche Kunst — nur wenige bildnerische Motive dieses ganzen Zeitalters weisen auf den Orient zurück. Aus dem gemeinsamen Kunstvorrat beider kamen die Allegorien von Sonne, Mond, Erde und Flüssen, des David mit seinen Chören; der Lebensbrunnen ist wohl orientalischer Abkunft, wurde aber schon früher der abendländischen Malerei einverleibt. Am liebsten zog man die römischen altchristlichen Bilderhandschriften zu Rate, doch auch die römische altchristliche Skulptur, namentlich die Sarkophagskulptur, gewann Einfluß, ebenso Werke der Kleinplastik, darunter besonders Gemmen, die gerne neben Edelsteinen als Schmuck architektonischer Glieder erscheinen und dann bald unmittelbare Kopien vorhandener Werke sind oder neue Motive in diesem Stil gestaltet zeigen.

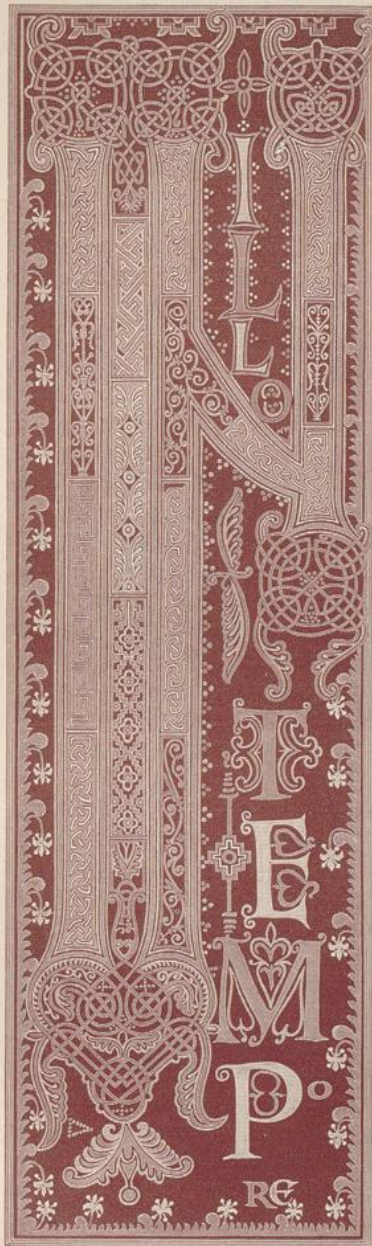
Dagegen wurde die altchristliche Kunst nicht von so durchgreifendem Einfluß auf die Ornamentik. Ausschlag gebend gleich für den Beginn der karolingischen Ornamentik wie für deren weitere Entwicklung ist ein Element, das nicht durch slavische Nachahmung, sondern nur durch Vertiefung in den Geist der antiken Kunst errungen werden konnte: dies Element besteht in der Klärung und Vereinfachung der ornamentalen Einzelformen und deren Zusammenfassen zu einer einheitlichen harmonischen Gesamtwirkung. Dieser Klärungsprozeß hat besonders im Anfang eine gewisse Einfachheit, die bis zur Kargheit geht, im Gefolge. Das Bandornament der Stammeszeit behält zunächst noch einen hervorragenden Platz, nur macht man es noch brauchbarer durch Aufnahme irischer Motive; zur Verknötung und Verflechtung des nationalen Stils tritt die rechtwinkelige Brechung des irischen. Die Spirale, die am meisten angewandte Form der irischen Ornamentiken, fällt ganz weg, oder sie erscheint höchstens als Bandspirale. Die Tupfen, welche in der irischen Ornamentik fast alle Konturen begleiten, verschwinden; werden sie in einzelnen Fällen angewendet, so ist dies nur, um eine Fläche zu beleben, nicht um den Kontur zu begleiten. Von der Tierornamentik erhalten sich die naturalistischer als ehemals geformten Köpfe, meist Vogel- oder Löwen-

*) Springer gebührt das Verdienst, diesen Thatbestand zuerst nachgewiesen zu haben. Vergl. bef.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig, Hirzel, 1880.

köpfe, in welche das Gebänder der Endungen des Initiales gern übergeht. Am wichtigsten wurde für die karolingische Ornamentik das pflanzliche Element, das sich bereits in der merowingischen angekündigt hatte. Auch in der karolingischen Zeit tritt es anfangs mit einer gewissen Schüchternheit auf und zeigt Formen, die auf antike Motive wie Akanthus, Palmette, zurückgehen. Vereinzelt tritt das Blattwerk zuerst auf an Initialendungen oder es setzen sich Knospen und Blättchen an den sonst kahlen Körper der Initialen an. Dann aber wächst der Raum, auf dem sich dies Element ausbreitet, immer mehr, das Bandornament wird nicht bloß von den Endungen verdrängt, sondern auch von den Feldern, welche ihm am Initialkörper eingeräumt waren — so daß es bereits um die Mitte des neunten Jahrhunderts in starkem Zurücktreten begriffen ist und vom zehnten Jahrhundert an nur noch an Orten, welche in der Peripherie des Kultur- und Kunstlebens der Epoche liegen, ein kümmerliches Dasein zu fristen vermag. Mit zunehmender Macht der Herrschaft der Pflanzenornamentik wächst auch die Fülle ihrer Formen, die aus dem Schatze der Natur selbst geschöpft werden, ohne daß von naturalistisch treuer Nachahmung die Rede sein könnte. Damit war die Pflanzenornamentik als die selbständige Form nationalen künstlerischen Empfindens an die Stelle der Bandornamentik der Stammeszeit getreten.

Die Technik war die altchristlicher Handschriften. Die Vollbilder der auf reiche Ausstattung berechneten Handschriften wurden in Deckfarben ausgeführt, nachdem man die Formenumrisse in meist hellrötlicher, seltener schwarzer Farbe mit dem Pinsel vorgezeichnet hatte. Die Malführung war so, daß die Lokalfarbe über die ganze ihr bestimmte Fläche gestrichen wurde. Darauf setzte man dann Lichter und Schatten. Oft verfuhr man dabei sehr derb und gefühllos. Alle vorspringenden Stellen, wie Nasenrücken, Augenrücken, Augenlider, Fingerrücken erhielten grell weiße Tupfen und Striche, die entsprechenden Schatten wurden in einem dunklen Grün angegeben. Feinere Übergänge fehlen allerdings auch gleich anfangs nicht, wie dies das goldene Buch (Codex Aureus) in Trier und in noch höherem Maße Karls Evangeliar in der Schatzkammer in Wien beweisen. In der Gewandung wurde das Motiv mit dicken schwarzen Strichen in die Lokalfarbe hineingezeichnet; eigentümlich ist die Vorliebe der späteren Zeit dieser Periode für die Goldschraffierung der Gewänder; man wird sie mit der Vorliebe für die Goldschrift in der Kalligraphie in Zusammenhang bringen und beide aus dem bewußten Streben nach glänzender prächtiger Wirkung erklären können. Die Oberfläche der Farbe ist stark glänzend — sei es daß ein starker Leingehalt der Farbe eigen war, sei es daß ein Firnis über die ganze Oberfläche des Bildes gezogen wurde.

Schon die karolingische Zeit kennt neben der Malerei mit Deckfarben eine andere Technik, die weit einfacher in ihren Mitteln ist: sie laviert die Federzeichnung mit ganz dünnflüssiger Wasserfarbe ohne weitere Bezeichnung von Licht und Schatten. Auch die reine uncolorierte Federzeichnung kommt vor und ebenso eine Verbindung von Deckfarben- und Laviertechnik. Diese elementaren Illustrationsmittel bleiben allerdings zunächst ausgeschlossen in jenen Schreibstüben oder Ateliers, welche unter der unmittelbaren Einflusnahme des Hofes stehen, sie werden nur da heimisch, wo diese Einflusnahme schwächer wird oder erlischt und sind dann deshalb, wie angedeutet wurde, gewöhnlich im Zusammenhang mit einer stammelnden aber unabhängigen Aussprache der bildnerischen Gedanken. —



Aus dem Godescalc-Evangeliar.

der Gruppe jener Handschriften, welche noch im Auftrage Karls des Großen oder doch für ihn entstanden, nimmt der Zeit nach die erste Stelle ein das Evangeliar, das er und seine Gemahlin Hildegard von 781 bis 783 durch einen gewissen Godescalc anfertigen ließen; es kam später als Geschenk in die Abtei Saint Sernin in Toulouse (jetzt Paris, Bibl. nat. 1993 lat. nouv. acquis.). Es enthält sechs Vollbilder: zuerst eine Darstellung des Lebensbrunnens, dann der vier Evangelisten, endlich Christi, des Erlösers.

Christus wird nach altchristlichen Vorbildern dargestellt; er erscheint jugendlich und bartlos, das Haar wallt lang bis auf die Schultern herab, dem vollen Oval des Gesichtes fehlt nicht eine gewisse jugendliche Anmut; mit der linken Hand hält er das Buch, die rechte erhebt er mit der Gebärde des Segnens. Die Tunika ist grün, der hell violette Mantel darüber zeigt antikisierenden Wurf, nur wird die Wirkung durch unschöne Einzelheiten, wie es besonders die dreieckigen, symmetrisch gezogenen Falten am Bausche sind, beeinträchtigt. Eine Mauer aus grünen Steinen mit goldenen Zinnen schließt den Thronessel, auf dem Christus sitzt, gegen den Hintergrund ab. Weniger gelungen in der Haltung sind die Evangelisten. Sie sitzen schlecht auf den mit Rollen aufgepolsterten Sesseln — Lukas allein ausgenommen. In der Gewandung ist das nachgeahmte antike Motiv noch weniger verstanden als bei Christus — Bausche und Falten werden übereinander geschichtet ohne Rücksicht auf die Körperverhältnisse und Körperformen. Die Köpfe — namentlich des Matthäus und Lukas mit dem stark entwickelten Schädel — haben ganz nordisches Gepräge und bei allen vier ist das Streben nach lebendigem Ausdruck von Erfolg begleitet. In der Ornamentik der Initialen nimmt

das Bandgeflecht noch eine hervorragende Stelle ein, doch wird für die Füllung von Randleisten und Initialformen gern der antike Mäander und selbst ein feines Ranken- und Blattwerk benützt. Von schöner Wirkung ist es, wenn das Flechtwerk dazu dient, die Umrahmung von Feldern zu schaffen, für deren Füllung Goldranken verwendet werden. Die Initialen sind noch nicht farbig, sondern ihre Zeichnung ist in Gold oder Silber auf Purpurgrund aufgetragen. In unmittelbare Nähe dieses Evangeliums gehört das goldene Buch in der Stadtbibliothek in Trier, auf Geheiß der Äbtissin Aba, welche die Sage zu einer Schwester Karls des Großen machte, und zweifellos noch am Beginn des neunten Jahrhunderts entstanden. In der Gewandung sind die Evangelisten, die unter Bogen thronen, freier als die im Godescalcischen Evangelium, dagegen zeigt die Ornamentik der Initialen und der Bogen der Kanonestafeln stärkeren Einfluß irischer Elemente. An künstlerischer Vollendung übertrifft diese beiden Handschriften das Evangelium Karls des Großen in der Schatzkammer in Wien. Seine Evangelistenbilder sind die hervorragendsten figuralen Schöpfungen der frühkarolingischen Zeit. Sie zeigen nicht nur sinnigen Anschluß an die altchristlichen Vorbilder, sondern auch ein überraschendes Verständnis derselben. Die Köpfe sind von edler Belebtheit, die Haltung ist großartig und doch ungezwungen, der Wurf der Gewandung von strengem Stilcharakter und in den Motiven trefflich verstanden. Die Ornamentik ist von jener Einfachheit, wie sie der Frühzeit der karolingischen Periode allein eigen ist. Auch die Kanonestafeln zeigen ganz antikisierende Formen: die Säulen haben attische Basen, die Kapitelle sind den korinthischen verwandt. Sie sind teils mit Flachbogen überspannt, die mit Akanthusblättern und Eierstabmustern verziert wurden, teils mit Giebeln versehen, welche lebhaft an die Gliederung der antiken Tempelgiebel erinnern. Eine ziemlich gleichwertige Leistung ist das Evangelium im Domschatz zu Aachen, welches dort als karolinischen Ursprungs gilt, und dessen Evangelistenfiguren — alle vier auf dem Titelblatt vereinigt dargestellt — in der That in Gewandung, Auffassung und Darstellungsweise an die Evangelistenbilder im Wiener Evangelium erinnern. Auch die Kanonestafeln zeigen die gleichen antikisierenden Stilelemente wie die Wiener Handschrift. Hierher gehört dann das sogenannte Evangelium Forojulense, in der Kapitelsbibliothek zu Cividale, von dem sich kleinere Fragmente im Domschatz zu Prag und in der Markusbibliothek in Venedig befinden, dann ein Evangelium in der Kapitelsbibliothek in Köln (Nr. XIII.) zum Teile von einem Bruder Hilfredus geschrieben; die Malereien (die Evangelistenbilder) sind von grober Arbeit, zeigen aber durchaus die Formen, Typen und Technik der Zeit Karls. Am nächsten stehen die Evangelistenfiguren den Darstellungen des Godescalc-Evangeliums. Endlich muß hierher gerechnet werden der sogenannte Codex Millenarius im Stifte zu Kremsmünster. Zweifel an dessen Ursprung in der Zeit Karls des Großen selbst können kaum auskommen. Neben der Schrift beweist dies der Ornamentstil. Die Bogen, innerhalb welcher die Evangelisten sitzen, zeigen eine wahrhaft klassische Abklärung der bevorzugten ornamentalen Elemente der Frühzeit jener Periode. Das Pflanzen-Ornament tritt auffallend zurück, kaum daß sich bei den Initialen einige Knospen und Blättchen zeigen. Dagegen tritt das Bandornament als Verknötung und Verklammerung in den Vordergrund, doch bei strenger Sonderung der einzelnen Motive voneinander und harmonischer Verteilung und Trennung derselben auf der zu verzierenden Fläche.

Zu diesen Evangelienhandschriften gesellen sich dann noch als Zeugen der Kunstthätigkeit unter Karl dem Großen einige Bibelabschriften; in einer von diesen sind uns auch die einzigen dürftigen Reste biblischer Historienmalerei jener Zeit erhalten.



Evangelistenfigur aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen.

Zwei Schreibstuben sind für die Bibelabschriften der karolinischen Zeit von hervorragender Bedeutung: die des Lieblings Karls, Alcuins zu Tours, und jene des Theodulph entweder zu Orleans, seinem Bischofssitz oder zu St. Benoit-sur-Loire, seiner Abtei. Die künstlerische Ausstattung in beiden Bibelfamilien ist stark verschieden, da aber nur die Alcuinbibeln mit voller Sicherheit noch in die Lebenszeit Karls des

Großen fallen, so seien auch diese zunächst erwähnt. Den Anspruch, auf Alcuin selbst zurückzugehen, machten früher vier Bibeln: Die in der Vallicelliana in Rom, eine im British Museum (Abd. Ms. 10546), die Vulgata in der Bamberger Stadtbibliothek (M. I. 5) und die in der Kantonalbibliothek in Zürich. Die Londoner Bibel ist zwar ein Werk der Schreibstube von Tours, aber erst zur Zeit Karls des Kahlen entstanden, auch der Glaube an den alcuinischen Ursprung der Bibel der Vallicelliana ist nicht mehr unerschüttert; und da die Alcuinbibel der Züricher Kantonalbibliothek nur ornamentalen Schmuck besitzt, so bleiben nur die Darstellungen der Bamberger Bibel zu besprechen übrig. Sie erläutern Szenen aus der Geschichte des ersten Elternpaares, und sind auf einem Blatte und zwar in vier Abteilungen, welche durch Bänder mit Goldschrift voneinander gesondert sind, vereinigt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Art von Anordnung auf jetzt nicht mehr nachzuweisende altchristliche biblische Bilderchroniken oder Bildertafeln zurückgeht, die wieder von den antiken Bilderchroniken oder Bildertafeln, deren Existenz gesichert ist, zurückgingen. *) Der erste Streifen zeigt die Erschaffung Adams und der Tiere — was letztere betrifft, so werden das Schwein, der Elefant, das Kamel, der Hirsch, der Storch, der Kranich kenntlich charakterisiert. Der zweite Streif führt die Schöpfung Noas vor, dann den Sündenfall und die Scham des ersten Elternpaares. Im dritten Streifen erscheint Gott als Mahner, dem dann die Vertreibung aus dem Paradiese folgt. Im vierten Streif endlich sehen wir die Folgen der Sünde. Adam bearbeitet den Boden, Eva wartet den nachgeborenen Seth, und zwischen beiden Hergängen erscheint die Darstellung des Brudermords. Die Figürchen haben eine Höhe von ca. 3 Zentimeter, sämtlich sind sie rot vorgezeichnet und dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt — nur einmal haben Bäume eine grüne Farbe erhalten. Die Zeichnung ist im ganzen geschickt, nur im Detail nicht sicher. Neben diesen biblischen Darstellungen finden sich noch in gleicher Technik Medaillons, darunter das Alcuins, welche in der Wirkung an die Darstellungen der Goldgläser erinnern. Die Ornamentik ist reich und steckt voll von antiken Motiven. So erscheinen in Blattumrahmungen nicht bloß Flechtwerk und Rankenwerk, sondern nach Art der Füllungen antiker Pilaster Vögel, Lampen, Leuchter u. s. w. Auch die Füllungen der Bogen der bereits reicher ausgestatteten Kanonestäfeln gehen auf den antiken Formenschatz zurück. Der Initialenschmuck ist im ganzen einfach — meist Band- und Rankenornament, doch einmal erscheint bereits ein gebildeter Initial, ein O, in dessen Reif auf silbernem Stuhle die „sophia sca“ sitzt (fol. 137) und später (fol. 399 terg.) ein P, das den letzten Läuterungsprozeß der merowingischen Tierornamentik vor Augen führt: der Bogen des P endet in einen Tierkopf, der einen Blumenstrauß hält, auf welchem ein Vogel sitzt.

Das sind die Denkmale der Buchmalerei aus Karls des Großen Zeit — unter seinem unmittelbaren Einfluß oder für ihn entstanden. Man wird die große Entschlossenheit in der Darstellung von Hergängen, welche dem Leben und der Lehre

*) Diese Vermutung ist von Springer in seiner Abhandlung über „Die Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters“ (Leipzig, Hirzel, 1884) zuerst ausgesprochen worden — und zwar in Beziehung auf die Illustration des Ashburnham-Pentateuch. Es scheint mir, daß sie auch durch die karolingische Buchmalerei Bestätigung erhält.

Christi, der Geschichte der Heiligen angehören, wohl nur aus der polemischen Stellung Karls zum Bilderstreit erklären können. Ein um so reicheres Leben entfaltet die Ornamentik. Neben den einheimischen treten allenthalben antike Elemente uns entgegen; und so bedeutend ist deren Anziehungskraft, daß gerade die unter der Obforge des Angelsachsen Alcuin entstandenen und ausgeschmückten Bibelhandschriften eine starke Einschränkung irischen Einflusses zu gunsten des antik-christlichen zeigen. Daneben aber sind hier wie in den Evangelienbüchern bereits die verheißungsvollen Anfänge einer neuen nationalen Ornamentik gegeben: die Bevorzugung des vegetabilen Elements aber nicht bloß mehr als Anlehnung an antike Vorbilder, sondern als selbständige freie Gestaltung der Natur selbst entlehnter Motive.



Aus dem Sakramentarium des Drogo.

Die Buchmalerei nach Karls des Großen Tode zeigt das Reifen jener Saat, die der große Kaiser, der wie wenige Sterbliche die idealen Forderungen des Geistes mit den praktischen Interessen zu verketten verstand, ausgestreut hatte. Als unter Ludwig dem Frommen die Zurückhaltung gegen eine im Sinne der Lehre bilderfreundlicher Kirchenväter geregelte Bilderverehrung zu verschwinden begann, hatte die künstlerische Erziehung bereits solche Fortschritte gemacht, daß man auch in der Buchmalerei, wo ausschließlich einheimische Kräfte thätig waren, mit

kühner Hand daran ging, nicht bloß in der Darstellung der wichtigsten Hergänge des Alten und Neuen Testaments mit den altchristlichen Bildercyklen zu wetteifern, sondern auch die Heiligenlegende, und selbst liturgische Handlungen in den Bereich der Gestaltung zu ziehen. Und wie man so mutig das historische Stoffgebiet erweiterte und damit die Grundlagen der religiösen Historienmalerei des Mittelalters legte, für die nur die nationale Formensprache zu finden war, so hat man auch jetzt in umfassender Weise das Gebiet der Dekoration erweitert und in der künstlerischen Ausstattung der Handschriften eine Pracht entfaltet, welche selbst die von den Kirchenvätern getadelte Üppigkeit der künstlerischen Ausstattung der römischen altchristlichen Handschriften weit übertraf. Thatsächlich war auch die Anregung zu solcher Prachtentfaltung aus dem Orient gekommen. Am augenfälligsten läßt sich dieser Einfluß, der nun als ein neues Element in die Entwicklung der abendländischen Buchmalerei tritt, in der Verzierung der sogenannten Kanonestafeln in den Evangelarien und Bibeln nachweisen.*)

Eusebius von Caesarea hatte zuerst, um das vergleichende Studium der Evangelien zu erleichtern, Tafeln angefertigt, welche mittels Ziffern in der gleichen Zeile die

*) Ausführlich habe ich darüber in der ersten meiner karolingischen Studien (a. D.): Das orientalische Element in der Buchmalerei, gehandelt.

Stellen in verschiedenen Evangelien, welche auf den gleichen Gegenstand Bezug nehmen, anzeigen. Sehr früh wurde dieser Gebrauch von der abendländischen Kirche herübergenommen, aber während man es sich hier genügen ließ, für diese Tabellen höchstens Säulenstellungen ohne weiteren Schmuck zu gebrauchen, hat die morgenländische Kirche gerade diese sogenannten Kanonestafeln zum Ausgangspunkt einer besonders reichen üppigen Dekoration genommen. Die Kanonestafeln nehmen die ganze Seite der Handschrift ein; über die drei oder vier kleinen Bogen, innerhalb welcher die Tabellen sich befinden, ist ein großer zusammenfassender Bogen geschlagen. Die Formen der kleineren Bogen sind nicht immer aus dem Kreis gestaltet, auch der Spitz- und Hufeisenbogen kommt bereits vor. Der Hauptbogen ist nun belebt mit exotischen Tieren, meist Vögeln und Pflanzen, öfters aber auch mit menschlichen Figuren und Fabelwesen. Bogen, Säulenschafter und Frieze sind reich gemustert. Der Rand des Blattes wird öfters mit Leisten eingefasst; innerhalb der Zwickel, welche diese Randleisten mit dem Hauptbogen bilden, oder auch seitwärts von den Kolonnaden, werden kleine Figürchen angebracht, welche bald der biblischen Geschichte oder Legende entnommen sind, bald eine liturgische Darstellung bieten. Am frühesten und am reichsten hatte sich diese Art von Verzierung in syrischen und mesopotamischen Klöstern entwickelt. Und so waren es auch aller Wahrscheinlichkeit nach syrische und nicht byzantinische Handschriften, durch welche dieses Element der Dekoration in die karolingische Buchmalerei Eingang erhielt. Die geschichtlichen Anhaltspunkte fehlen nicht. Bereits in der Merowingerzeit war namentlich auf fränkischem Boden das syrische Element von starkem Einfluß. Erzählt uns doch Gregor von Tours, daß zu seiner Zeit die Pariser Kirche ganz syrisiert wurde. Karl der Große hielt diese Beziehungen zu Syrien aufrecht. Einhard sowohl (cap. 27) wie der Poëta Saxo (lib. V. v. 498) melden, daß Karl der Große fortwährend die syrischen Klöster mit Geldgaben unterstützte; aber wir wissen noch mehr. Sehr früh hatte Karl daran gedacht, den durch Abschreiber verdorbenen Bibeltext in reiner ursprünglicher Form wieder herzustellen (so schon in einem Kapitulare von ca. 782), in der späteren Zeit wandte er sich mit aller Energie diesem Ziele wieder zu. Ein durchaus glaubwürdiger zeitgenössischer Zeuge meldet dies, Théganuz, Chor-bischof von Trier. Und dieser setzt auch hinzu, daß Karl diese Verbesserung mit Hilfe von Griechen und Syrern vornahm. Damit ist das Vorhandensein syrischer Handschriften gesichert, aber auch ihre unmittelbare Beziehung zu neuen Abschriften.

Bereits die *Alcuinbibeln*, besonders das *Bamberger Exemplar*, zeigen eine reichere Ausschmückung der Kanonestafeln, als dies in altchristlichen abendländischen Regel ist, doch im ganzen hielt sie sich von der Üppigkeit der orientalischen Handschriften zurück. Reicher ist schon die Ausstattung der Kanonestafeln in den in der Schreibstube des Theodulph geschriebenen Bibeln, mag sich dasselbe nun in Orleans, wo Theodulph bis 818 die bischöfliche Würde inne hatte, oder in seiner Abtei St. Benoît-sur-Loire befunden haben. Die beiden wichtigsten Exemplare, das eine im Schatz der Kathedrale von Puy, das andere in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9340) haben die gleiche künstlerische Ausstattung, zeigen den gleichen Schmuck der Kanonestafeln.*)

*) Delisle: *Les Bibles de Théodulpe* in der *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* XL (1879) p. 5 ff. Hier wird noch ein drittes Exemplar der Theodulph-Bibeln nachgewiesen, das sich gleichfalls in Paris befindet, *Nat.-Bibl.*, lat. 11937.



DRUCK AUG. KÜRTH



6. GROTESQUE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

FRAGMENT EINER CANONESTAFEL AUS DEM EVANGELIAR VON ST. MEDARD ZU SOISSONS CA. 827.

PARIS, NATIONAL-BIBLIOTHEK, LAT 8850. (NACH BASTARD.)

Hier nehmen römische Vögel schon eine bevorzugte Stelle ein — doch finden sie ihren Platz nicht auf den Vögeln selbst, sondern auf einem Blattprofil, das von der Deckplatte des Kapitells, also zu den Seiten des Bogens aufsteigt.

Es ist die Schule von Metz, in deren Werken der Buchmalerei jene orientalische Pracht der Dekoration zuerst ein verheißungsvolles Echo findet, daran schließt sich die Schule von Reims, und selbst Tours möchte nicht zurückbleiben. Doch gerade unter der Macht solchen Einflusses zeigt sich, wie feste Wurzeln die abendländische Kunst-Entwickelung geschlagen hatte. In der Hauptsache wußte man, was den christlichen alt-europäischen Handschriften mangelte: die reiche Ausstattung der Kanonikaltafeln — und brachte nur in der allgemeinen Randierung, weniger in den Einzelheiten des Schmuckes und noch weniger in den Elementen des Ornamentik. So in letzter Beziehung Entwürfe aufzubrechen, verschwinden sie bald wieder und die Initialenwurzeln blühen überhaupt völlig frei davon. Man geht hier die abgewandten Wege weiter: in Reims tritt der angelsächsisch-irische Einfluß, in Tours der entliehen in Hochbergund und Metz folgt dem Tours. Auch die Tiermenschen für biblische Darstellungen erleidet keinen Wechsel; das ist um so bedeutender, als jenseitig eine Reihe von biblischen Vorfällen und in einer Gestaltung auftreten, die auf den orientalischen, sei es syrischen, sei es byzantinischen, Kunstkanon zurückzuführen. In den karolingischen Handschriften begegnen sie uns zuerst in jener vignettenartigen Form, in der sie sich auf den Kanonikaltafeln jenseitiger Handschriften, so des Rabula-Evangeliums, finden und erst später erscheinen sie für selbständige Darstellungen vernimmt. Schließlich bleibt auch die Maltechnik von diesem Einfluß unangefochten.

An die Spitze der Metzger Handschriftengruppe wird das Evangelium zu setzen sein, welches Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint Medard zu Reims schenkte, das sich jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8850) befindet. Das Evangelium enthält sechs Vollbilder: die vier Evangelisten und zwei allegorische Darstellungen: die Kirche und den Lebensbrunnen. Die Kirche ist gekrönt als ein Säulenhau, in dessen Architrav sich die vier Evangelisten-Symbole befinden, darüber dann auf einem vortragenden Aufsatz das Lamb mit den vier Evangelisten. Von archaischen Einzelheiten fallen die eingezogenen flechtartigen Bögen auf, mit welchen vier Ecken zweier turmartigen Vorpränge des Daches überhöht sind, wie sie auch der Lebensbrunnen der Rabula-Evangelium zeigt. Dann folgt ein Bild des Lebensbrunnens, der dem im Rabula-Evangelium entspricht und auf ein gemeinsames Vorbild hinweist, das wohl dem orientalischen Kunstkanon entnommen sein dürfte. Nur ist hier im Unterschiede vom Rabula-Evangelium die Darstellung nach einer im Goldgrund sich öffnende Architektur abgedrückt, an deren Säulen und in deren Nischen sich allerlei Vögel aufhält. Die Idee, welche zum Brunnen des Lebens führen, z. B. Fisch, Reh, Taube, ist eine mit großer Naturtreue als im Rabula-Evangelium. Von den Evangelisten des Martinus haben Johannes barock gezeichnet, Matthäus allein streng. Die Ausstattung zeigt reines Maß; entstanden sind die Motive allerdings nicht ohne die Rabula-Evangelium. Die Anwendung des Goldes zur Verzierung dieser Bilder ist nicht selten. Den größten Zierrichtum enthalten aber die Initialen aus Kanonikaltafeln. Die Öffnungen der Hauptbögen der letzten beiden Kanonikaltafeln zeigen Darstellungen der Evangelisten und

FRAGMENT EINER ZAMMENSATZ AUS DEM EVANGELIUM VON ST. MATTHÄUS ZU SOISSONS (ca. 1170)
 (KLEINE STRICHUNG: HINZUGEFÜGT, LATEIN: KLEINE STRICHUNG)



Hier nehmen exotische Vögel schon eine bevorzugte Stelle ein — doch finden sie ihren Platz nicht auf den Bogen selbst, sondern auf einem Blattprofil, das von der Deckplatte des Kapitells, also zu den Seiten des Bogens aufsteigt.

Es ist die Schule von Metz, in deren Werken der Buchmalerei jene orientalische Pracht der Dekoration zuerst ein vernehmliches Echo findet, daran schließt sich die Schule von Rheims, und selbst Tours wollte nicht zurückbleiben. Doch gerade unter der Macht solchen Einflusses zeigt sich, wie feste Wurzeln die abendländische Kunstüberlieferung geschlagen hatte. In der Hauptsache wirkt nur, was den römischen altchristlichen Handschriften mangelte: die reiche Ausstattung der Kanonestafeln — und diese nur in der allgemeinen Anordnung, weniger in den Einzelheiten des Schmuckes und noch weniger in den Elementen der Ornamentik. Wo in letzter Beziehung Anklänge auftreten, verschwinden sie bald wieder und die Initialornamentik bleibt überhaupt völlig frei davon. Man geht hier die altgewohnten Wege weiter: in Rheims tritt der angelsächsisch-irische Einfluß, in Tours der antike in Vordergrund und Metz folgt darin Tours. Auch die Formenprache für historische Darstellungen erleidet keinen Wandel; das ist um so bedeutsamer, als zweifellos eine Reihe von biblischen Vorwürfen nun in einer Gestaltung auftreten, die auf den orientalischen, sei es syrischen, sei es byzantinischen, Kunstkanon zurückführen. In den karolingischen Handschriften begegnen sie uns zuerst in jener vignettenartigen Form, in der sie sich auf den Kanonestafeln syrischer Handschriften, so des Rabula-Evangeliums, finden und erst später erscheinen sie für selbständige Darstellungen verwertet. Schließlich bleibt auch die Maltechnik von diesem Einfluß unangefochten.

An die Spitze der Metzger Handschriftengruppe wird das Evangelium zu setzen sein, welches Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint Medard zu Soissons schenkte, das sich jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8850) befindet. Das Evangelium enthält sechs Vollbilder: die vier Evangelisten und zwei allegorische Darstellungen: die Kirche und den Lebensbrunnen. Die Kirche ist gebildet als ein Säulenbau, in dessen Architrav sich die vier Evangelisten-Symbole befinden, darüber dann auf einem vorkragenden Aufsatz das Lamm mit den vierundzwanzig Ältesten. Von architektonischen Einzelheiten fallen die eingezogenen kleeblattartigen Bogen auf, mit welchen vier Fenster zweier turmartigen Vorsprünge des Baues überhöht sind, wie sie auch der Lebensbrunnen der Evangelien des Rabula zeigt. Dann folgt ein Bild des Lebensbrunnens, der dem im Godescalc-Evangelium entspricht und auf ein gemeinsames Vorbild hinweist, das wohl dem orientalischen Kunstvorrat entnommen sein dürfte. Nur ist hier im Unterschiede vom Godescalc-Evangelium die Darstellung durch eine im Halbgrund sich öffnende Architektur abgeschlossen, an deren Simsen und in deren Nischen sich allerlei Gervögel aufhält. Die Tiere, welche zum Brunnen des Lebens schreiten, z. B. Hirsch, Reh, Storch, zeigen eine weit größere Naturwahrheit als im Godescalc-Evangelium. Von den Evangelisten sind Markus, Lukas, Johannes bartlos gebildet, Matthäus allein bärtig. Die Gewandung zeigt antiken Wurf; verstanden sind die Motive allerdings nicht besser als im Godescalc-Evangelium. Die Anwendung des Goldes zur Bezeichnung höchster Lichter ist nicht selten. Den größten Zierrichthum entfalten aber die Initialen und Kanonestafeln. Die Öffnungen der Hauptbogen der letzteren bringen wiederum Darstellungen der Evangelisten und

ihrer Symbole, auch verbunden im Sinne der Konfession, dann einmal des jugendlichen Christus über Wolken am Sternenhimmel schwebend, der von zwei Engeln gehalten wird. Die äußere Seite des Bogens ist belebt durch prachtvoll gefiederte exotische Vögel. Die Säulenstämme sind bald kanelliert, bald sind sie von gewundener Form, bald besitzen sie die Farbe und die Zeichnung edler und halbedler Steine, dann wieder sind sie mit Ranken geschmückt, nicht selten sind in die Stämme figurale Darstellungen in Gemmenform eingelassen. Die Kapitelle sind bald Laubkapitelle, bald zeigen sie eine Mischform, wo der Laubverzierung figurliche Darstellungen verbunden sind (auch hierfür bieten syrische Handschriften Vorbilder); meist erscheinen dann Männer als Träger der Deckplatte, auf welche dann noch ein kämpferartiges Glied zu liegen kommt, das gewöhnlich eine Blattverzierung erhält. Die stärkste Erinnerung an syrische Handschriften sind aber die vignettenartig gehaltenen Darstellungen, welche in den Zwickeln



Priester aus dem
Evangeliar von
Soissons.

zwischen Bogen und Blattrahmung gesetzt werden. Historische Motive wechseln hier mit allegorischen. So finden sich im Evangeliar von Soissons unter anderen die Verkündigung, die Verklärung, Hochzeit zu Kana, Mahlzeit zu Emmaus, aber auch Fischer, Bogenspanner, endlich Figürchen, welche nur als unmittelbare Kopien aus den syrischen Vorlagen gedeutet werden können, z. B. ein das Weihrauchfaß schwingender Priester, der in syrischer Kleidung erscheint. In der Initialornamentik zeigt sich ein doppelter Fortschritt: zuerst darin, daß nun das Laubwerk überwiegt, und auch die Behandlung desselben bereits der Natur gerechter wird, so z. B. durch Andeutung der Rippen des Blattes, dann aber auch in der technischen Ausstattung.

Hat man sich nämlich bisher mit Gold und Silber begnügt, so tritt nun das Rot hinzu, um die Wirkung zu verstärken. Ebenso treten hier zum erstenmal Initialen auf, bei welchen als Füllung des Körpers figurliche Darstellungen verwendet werden. So zeigt das Q am Beginn des Lucä-Evangeliums den jugendlichen Christus mit zwei Heiligen, ein O die Heimsuchung, ein J die Medaillons von Propheten. Die Umräumungen der Blätter bringen neben Band- und Rankenwerk-Motiven stärkere Verwendung antiker Elemente; einige wenige Motive gehen auf orientalische Muster zurück.



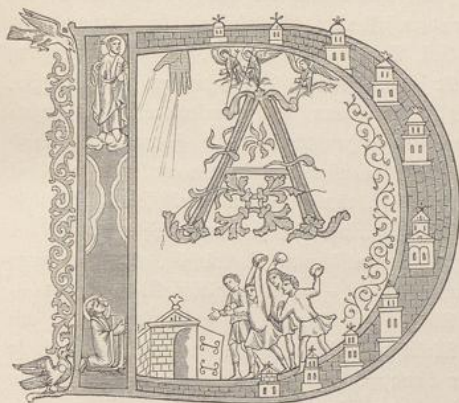
Bordurenfragment aus dem Evangeliar des Rabula.



Bordurenfragment aus dem Evangeliar zu Soissons.

An das Evangeliar von Soissons schließt sich das in der Stadtbibliothek von Abbeville (wohin es aus dem Kloster Saint Riquier kam), welches der Sage nach von Karl dem Großen an Angilbert, seinen Liebling und den Liebling seiner schönen Tochter Bertha, geschenkt worden war. Angilbert, der Abt von Saint Riquier (Centula) war, hat zwar mit Hilfe von Karls Freigebigkeit Kirche und Kloster prächtig erneuert, auch die Bibliothek mit 200 Büchern bereichert, aber daß dies Evangeliar unter diesen Büchern sich befand, dafür fehlt jeder Beweis. Die freiere Zeichnung der Evangelisten, vor allem aber auch große Initialen, welche als Füllung biblische Szenen von feiner,

lebendiger Zeichnung zeigen, setzen die Entstehung dieses Werkes in die Zeit nach Angilberts Tode (814). Diese Füllung der Initialen mit biblischen Szenen ward schnell populär: sie hob die Initialornamentik auf die höchste Stufe des Glanzes und sie machte die Hand kühn und geschickt zur Lösung selbständiger historischer Darstellungen. Ein Evangeliar im British Museum (Harleian Nr. 3788) schließt sich in seiner künstlerischen Ausstattung an das Evangeliar von Abbéville, aber den ganzen Reichtum, die verschwenderische Pracht dieser Ornamentik lernen wir am besten doch nur in dem Sakramentarium der Pariser Nat.-Bibl. (lat. 9428) kennen, das gewiß zu Metz und wahrscheinlich für Drogo, Bischof von Metz und natürlichen Sohn Karls des Großen, entstand.



Aus dem Sakramentarium des Drogo.

Das Sakramentarium des Drogo ist ein Werk einzig in seiner Art. Mit einemmale tritt die ganze christliche Stoffwelt in den Bereich der karolingischen Malerei: nicht in breiten, sorgfältig ausgeführten Kompositionen dargestellt, sondern in fecker, fast immer geistreicher vignettenhafter Art — nur dekorativen Zwecken dienend. Die Geschichten des Alten und Neuen Testaments werden lebendig, die Legenden der Heiligen, die ganze Liturgie erfährt künstlerische Gestaltung. Ein T erscheint als Kreuz ganz von Wein-

ranken umwunden: in der Kreuzung steht Melchisedek opfernd, an den Enden des Querbalkens sieht man Abel und Abraham. In dem Rankengeschlinge eines D wandeln die Hirten zur Krippe, ein anderes D führt uns Maria mit dem Kinde in ihrer Häuslichkeit vor, wieder ein anderes den Kindermord, ein viertes die Anbetung der Könige, ein O zeigt uns Mariens Opferungsgang, andere O den Opfertod Christi, das Abendmahl und den Judaskuß, die Marien am Grabe und Christi Aufnahme in den Himmel — kurz die ganze Lebens- und Leidensgeschichte findet in Initialfüllungen Raum. Von Legenden werden uns die des heil. Stephanus, des heil. Johannes des Täufers, des heil. Petrus und Paulus, Andreas und Laurentius vorgeführt, von liturgischen Handlungen die wichtigsten der Sakramentspenden.

Die Hauptlinien der Komposition wurden zumeist der römischen altchristlichen Malerei entlehnt; sie blieben von da auch unveräußerliches Gut der nordischen Malerei: die Geburt Christi z. B., die Anbetung der Könige, die Opferung im Tempel sind das ganze Mittelalter hindurch nicht anders als hier dargestellt worden. Der Malerei des Orients dagegen entnommen ist die Darstellung der drei Marien am Grabe — wiederum ein Motiv, das ohne die geringste Änderung der Hauptlinien von der Malerei des Mittelalters fortwährend wiederholt wurde. Zweifellos dem syrischen Kunstvorrat entstammend ist die Darstellung des Tetramorphs, die zuerst im Evangeliar des Rabula nachgewiesen ist: ein Cherub, dessen Flügel ganz

mit Augen besetzt sind, und auf dessen Leib die vier Köpfe der Symbole der Evangelisten gesetzt sind. Das Motiv geht auf Ezechiels Vision zurück — die ausschweifende Phantasie der Orientalen, welche diese Gestalt dichterisch schuf, hat sie dann auch in die Malerei eingeführt. Die Bildfläche, über welche der Maler des Sakramentariums zu verfügen hatte, zwang öfters, die Komposition zu spalten, aber dann bewundern wir das geistreiche Geschick, mit welchem in solchem Falle über den Raum verfügt wird, wie z. B. in dem einen D mit der Geburt Christi, in dem andern mit dem Kindermord. Dasselbe ist der Fall, wo aller Wahrscheinlichkeit nach der Künstler selbständig gestaltete, wie dies wohl bei der Mehrzahl der legendarischen Darstellungen geschehen ist. So in dem Martyrium des heiligen Laurentius, wo zugleich die einzelnen Figürchen von auffallender Natürlichkeit in Haltung und Bewegung sind, so in dem Weg des heil. Andreas zum Kreuze, und der Kreuzigung selbst, welche in einem M dargestellt sind. Neben den figuralen Darstellungen, meist als Initialfüllungen verwendet, spielt dann das Rankenwerk, das regelmäßig die Initialarchitektur umwindet, eine Hauptrolle. Die Form ähnelt meist der des Weinlaubs; Trauben, oder auch Blumenstengel, oder emporflatternde Vögel beleben es. Fast gänzlich fehlt das Bandwerk, ebenso werden Tierköpfe als Abschlüsse nur in Ausnahmefällen verwendet. Wo figürliche Darstellungen fehlen, wird als Füllung Laubwerk verwendet. Die technische Ausführung ist prächtig. Die Zeichnung des Laubwerks ist golden, die Konturen sind rot — Blüten gleichfalls meist rot — Füllungsflächen öfters violett. Eine Schule, die über Kräfte zu verfügen hatte wie es der Maler — oder vielleicht die Maler? — des Sakramentariums war, mit so erfahrenem Auge, so freier, geschickter Hand, konnte sich leicht einer so entschiedenen und umfassenden Herrschaft über die Natur für fähig halten, wie sie von der Porträtdarstellung gefordert ist. Wie immer es sei: man schreckte vor einer solchen Aufgabe nicht zurück und der Beweis für dies Wagen ist das Evangeliar, welches Lothar wahrscheinlich bald nach 840 durch den Abt Sigilaus im und für das Kloster St. Martin in Metz herstellen ließ (jetzt Paris, Nat.-Bibl. lat. 266). Schüchterne Versuche zu Porträtdarstellungen zeigten zwar schon die Medaillons in der Alcuinbibel in Bamberg — aber von dieser einfachsten Darstellung des im Profil genommenen Kopfes in Form eines geschnittenen Steines ist doch ein weiter Weg bis zu dem Versuche, die ganze Persönlichkeit, ausgestattet mit allen Zeichen ihrer Würde und Bedeutung, vorzuführen. Wie weit die Naturtreue geht, können wir heute nicht mehr entscheiden — wahrscheinlich ist man über die allgemeinsten Züge nicht hinaus gekommen. Die gekrümmte Nase, die individuelle Mundbildung mögen der Natur am nächsten kommen — und wenn das Evangeliar bald nach 840 zur Ausführung kam, so ist auch das damalige Alter Lothars — etwa 45 Jahre — richtig charakterisiert.

Die Gewandung zeigt das antike Imperatorenkostüm, das schon bei den merowingischen Königen in Aufnahme gekommen war. Die Behandlung kommt antiken Vorbildern allerdings nur im allgemeinen nahe. Die Falten sind schematisch geordnet, sie verwischen eher die Körperformen, als daß sie durch dieselben natürliche Lage und ungezwungene Ordnung erhielten. Die beiden Figuren zu den Seiten des Thrones sind als die Waffenträger des Königs zu deuten. Die übrige Ausstattung des



1. THOR. & HÖLZER, DRUCK AUS KÖTHL.

2. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER LOTHAR.

Aus dem Evangeliar in Paris, Bibl. Nat. lat. 266.

(Nach Bastard.)

mit Augen besetzt sind, und auf dessen Leib die vier Köpfe der Symbole der Evangelisten gesetzt sind. Das Motiv geht auf Ezechiel's Vision zurück — die ausschweifende Phantasie der Orientalen, welche diese Gestalt dichterisch schuf, hat sie dann auch in die Malerei eingeführt. Die Bildfläche, über welche der Maler des Sakramentariums zu verfügen hatte, zwang öfters, die Komposition zu spalten, aber dann bewundern wir das geistreiche Geschick, mit welchem in solchem Falle über den Raum verfügt wird, wie z. B. in dem einen U mit der Geburt Christi, in dem andern mit dem Kindermord. Dasselbe ist der Fall, wo aller Wahrscheinlichkeit nach der Künstler selbständig gehalten, wie dies wohl bei der Mehrzahl der legendarischen Darstellungen geschehen ist. So in dem Martyrium des heiligen Laurentius, wo zugleich die einzelnen Figuren von auffallender Natürlichkeit in Haltung und Bewegung sind, so in dem Bez. des heil. Andreas zum Kreuze, und der Kreuzigung selbst, welche in einem M dargestellt sind. Neben den figurativen Darstellungen, meist als Initialausfüllungen verwendet, spielt dann das Rankenwerk, das regelmäßig die Initialarchitektur umwindet, eine Hauptrolle. Die Form ähnelt meist der des Weinlaubs; Trauben, oder auch Blumenkranz, oder emporstetternde Vögel bezeichnen es. Fast gänzlich fehlt das Bandwerk, ebenso werden Tierköpfe als Abschlüsse nur in Ausnahmefällen verwendet. Wo figürliche Darstellungen fehlen, wird als Füllung Rankenwerk verwendet. Die technische Ausführung ist prächtig. Die Zeichnung des Bandwerks ist golden, die Konturen sind rot — Mälen gleichfalls meist rot — Füllungsflächen öfters violett. Eine Schule, die über Kräfte zu verfügen hatte wie es der Maler — oder vielleicht die Maler? — des Sakramentariums war, mit so erfahrenem Auge, so feiner, geschickter Hand, konnte sich leicht einer so entschiedenen und umfassenden Herrschaft über die Natur für fähig halten, wie sie von der Porträtdarstellung gefordert ist. Wie immer es sei: man schreckte vor einer solchen Aufgabe nicht zurück und der Beweis für dies Wagnis ist das Evangeliar, welches Lothar wahrscheinlich bald nach 840 durch den Abt Sigtilaus im und für das Kloster St. Martin in Reg. herstellen ließ (heut Paris, Nat. Bibl. lat. 266). Schüchternere Versuche zu Porträtdarstellungen zeigten zwar schon die Medaillons in der Meinibibel in Bamberg — aber von dieser einfachsten Darstellung des im Profil genommenen Kopfes in Form eines geschnittenen Steins ist noch ein weiter Weg bis zu dem Vorwande, die ganze Persönlichkeit, ausgestattet mit allen Zeichen ihrer Würde und Bedeutung, vorzuführen. Wie weit die Naturtore geht, können wir heute nicht mehr entscheiden, — wahrscheinlich ist man über die allgeminsten Stige nicht hinaus gekommen. Die gekrümmte Nase, die individuelle Mundstellung mögen der Natur am nächsten kommen — und wenn das Evangeliar bald nach 840 zur Ausführung kam, so ist auch das damalige Alter Lothars — etwa 45 Jahre — richtig charakterisiert.

Die Gewandung zeigt das antike Imperatorenkostüm, das schon bei den merowingischen Königen in Aufnahme gekommen war. Die Behandlung kommt antiken Vorbildern allerdings nur im allgemeinen nahe. Die Falten sind schematisch geordnet, sie verwischen eher die Körperformen, als daß sie durch dieselben natürliche Lage und ungestörte Ordnung erhielten. Die beiden Figuren zu den Seiten des Thrones sind als die Wappenträger des Königs zu deuten. Die übrige Ausstattung des



LITHOGR. R. HÜLCKER, DRUCK AUG. KÜRTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

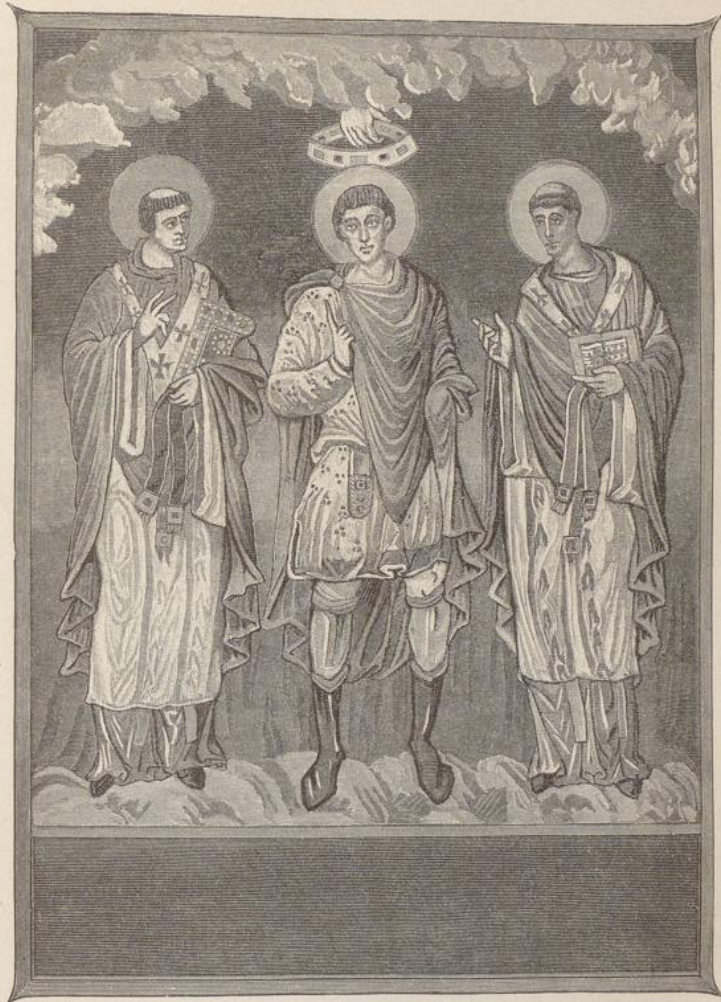
KAISER LOTHAR.

Aus dem Evangeliar in Paris, Bibl. Nat. lat. 266.

(Nach Bastard.)



Evangeliums ist des kaiserlichen Auftraggebers würdig. Vier Vollbilder sind den Evangelisten gewidmet, ein fünftes einem in der Glorie thronenden Christus, der aber hier den bärtigen Mosaikentypus zeigt. Gold und Silber spielt eine große Rolle, nicht



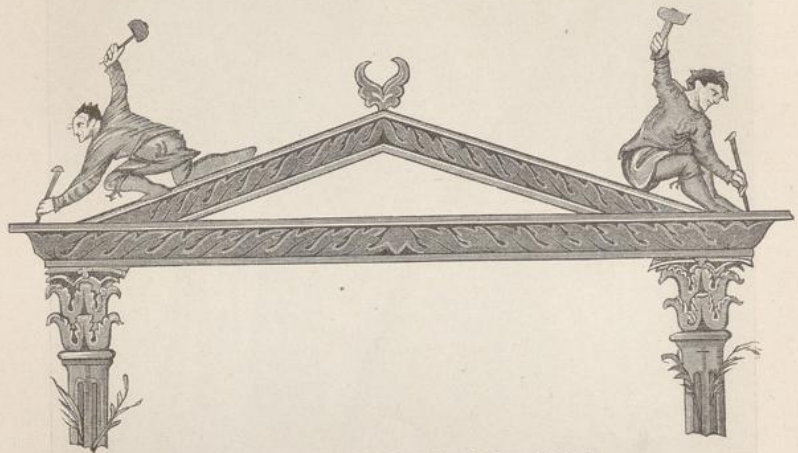
Fränkischer Kunst.

Aus einem Meßkanon der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts aus dem alten Schatz der Kirche zu Reg.

allein in der Rand- und Initialornamentik, sondern auch in den figürlichen Darstellungen. Der Schmuck der Kanonestafeln ist hier ein reicherer als im Soissons-Evangeliar. Nicht bloß Pflanzenstängel und Vögel beleben die Bogen, sondern ähnlich wie in den

3*

syrischen Evangeliiaren werden kleine Figürchen neben oder auf die Ansätze der Bogen gestellt, die zu den ersten Versuchen der Gattungsmalerei gerechnet werden dürfen. Die Motive dazu sind bald dem Leben der Zeit, bald dem antiken Mythos entnommen. Neben dem Jäger, der dem Hirsch nachstellt, erscheint Bellerophon auf dem Pegasus, neben heimischen Tiergestalten die exotischen und die der Legende, wie z. B. Chimära und Einhorn. Ein Psalter, der gleichfalls Lothar auf dem Krönungsbilde zeigt, aber ohne Trabanten, und wohl auch im Kloster St. Martin zu Metz, zu dem Lothar in innigen Beziehungen stand, geschrieben sein dürfte, befindet sich in englischem Privatbesitz (London, Bibl. Ellis & White). Er kam dahin aus dem Schatz der Kirche der Abtei St. Hubert in den Ardennen. Neben dem Widmungsbild zeigt er noch die Darstellungen Davids und des heil. Hieronymus — beide streng römische Typen von großem Formenadel. Der Schule von Metz gehört endlich an ein



Aus dem Evangeliar des Ebon, Erzbischof von Rheims.

Missale, das sich wiederum durch besonders reiche Ausstattung auszeichnet (Paris, Bibl. Nat. lat. 1141). Das Widmungsbild zeigt einen fränkischen Fürsten zwischen zwei Geistlichen, in strammer ungezwungener Stellung und auffallend gut behandelter Gewandung. Ein anderes Vollbild führt Gregor den Großen vor, der, von der Taube des heiligen Geistes inspiriert, zweien Diakonen diktiert. Aber diese Inspiration ist nicht bloß durch ein äußerliches Symbol ausgedrückt, sondern tiefes Nachsinnen und inneres Schauen kommt in Miene und Haltung selbst trefflich zum Ausdruck. Die Initialornamentik ist besonders prächtig; zu gunsten des Blattwerks tritt die Bandornamentik auffallend zurück. Von den Initialen sind einige gebildet; so erscheint das T unter Form eines Kreuzifixes, Christus ist mit kurzem Schurz bekleidet und bärtig dargestellt. Die Behandlung des Nackten ist auffallend gut.

Leistungen ganz eigentümlicher Art bietet die Schule von Rheims. Der angelsächsisch-irische Einfluß muß hier eine starke Stütze gehabt haben, er verbindet sich aber mit der Neigung für die Pracht der Verzierung orientalischer Buchmalerei. An

der Spitze der Handschriftengruppe steht hier das Evangeliar der Bibliothek zu Epernay, das im Auftrage des Ebon, Milchbruders Ludwigs des Frommen, entstand, und zwar als Ebon Bischof von Rheims war (817—834). Der Schreiber und Maler desselben war Abt Petrus in Rheims.*)

Die vier Evangelistenfiguren, mit welchen das Evangeliar ausgestattet ist, sind von bedeutender Auffassung und zeigen angelsächsischen Einfluß in den reich gefalteten, unruhig flatternden Gewändern. Die Kanonestafeln schließen sich im wesentlichen an die Ausstattungsart der syrischen Vorbilder, aber die Behandlung ist eine freiere als im Soissons-Evangeliar: bereits eingewurzelte Einflüsse sind stärker als das neu eingedrungene Element. Statt der Hauptbogen erscheinen Giebel, welche an die Stirnseite der antiken Tempel erinnern. — Diese Giebel sind dann allerdings mit jenem phantastischen Schmuck versehen, wie dies das Soissons-Evangeliar zuerst aufzeigte. Oft sind sie ganz mit Bäumen und Blumen überwuchert, wie dies nur in der syrischen Handschrift des Rabula seine Analogien findet. Von Tieren erscheinen: der Löwe, das Lamm, der Pfau, der Kranich u. s. w. Was aber unserem Evangeliar seine besondere historische Bedeutung giebt, ist daß hier zum erstenmal Darstellungen aus dem Gebiete der Gattungsmalerei erscheinen, da ja das Lothar-Evangeliar, wo sie sich bereits nachweisen ließen, später als das Ebon-Evangeliar entstand. Die Anregung dazu schöpfte man sicher aus orientalischen Handschriften, aber eigene Neigung kam diesen Darstellungen doch so stark entgegen, daß man die Motive dazu öfters aus dem Leben der Zeit oder der Schatzkammer der eigenen Phantasie holte. Da sehen wir Steinhauer, welche noch an dem Giebelschmuck arbeiten, Mönche schreibend und Bücher durchmusternd, Jagd-, Kampf- und Streitzenen mit einem Zug ins Burleske. Und gerade diese Figürchen sind gut gezeichnet und von trefflicher ungesuchter Haltung. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk auffallend zurück — und zwar zu gunsten von Bandwerkmotiven. Ganz verwandt der Dekoration im Ebon-Evangeliar ist die im



Aus dem Evangeliar von Blois.

*) Dies alles wird in den Widmungsversen erzählt; wenn man einen Bruder Placidus als Schreiber und Maler nannte, so kam dies von einer unzulässigen Lesart her: Abba humilis noster Petrus placidusque magister heißt es — man hat nun irrigerweise das Beiwort placidus zum Personennamen gemacht. Vergl. Ed. Aubert: *Manuscrit de l'Abbaye D'Hautevillières dit Evangeliare d'Ebon* in *Memoire de Societé Nat. des Antiquaires de France* 1879 (p. 111 ff.) Das Gedicht bei Dümmler: *Poëtae Latini aevi Carolini* I. p. 623.

Loisel-Evangeliar (Paris, Nationalbibl. lat. 17968). Die reich ausgestatteten Kanones-tafeln haben meist Giebel statt der Hauptbogen, doch kommt auch der orientalischen Vorbildern entnommene eigentliche Spitzbogen vor. Hierher gehören auch das Evangeliar von Blois (Paris, Nationalbibl. lat. 1141) und das Colbert-Evangeliar (ebenda 324); in beiden herrscht der Stil des Ebon-Evangeliers, nur werden die Figürchen an den Ansatzpunkten der Kanonesbogen, die dort zumeist dem Alltags-leben entnommen waren, hier ganz in antike Formensprache übertragen. An Stelle der Steinmessen, Mönche, Jäger treten hier Speerwerfer, Wurfschützen in völlig antiker Nacktheit. Bestreift man hier die üppige Dekoration der Kanonestafeln ganz aus dem klassischen Formenvorrat, so fehlen auch die Beispiele nicht, wo der Kanonestafelschmuck orientalischen und irischen Einfluß unvermittelt nebeneinander zeigt. Das belehrendste Beispiel ist da das Evangeliar Franz II. (Paris, Nationalbibliothek lat. 257). Einzelne Bogen verlaufen hier in Tierköpfe, sind überhaupt bandartig behandelt und zeigen uns die wunderlichsten Verschlingungen; selbst Tiergestalten, die an den Ansatzpunkten des Bogens Stelle gefunden haben, werden ganz nach den Gesetzen der irischen Tierornamentik gestaltet. Andere Bogen dagegen sind ganz überwuchert von Baum- und Pflanzentwerk; die zierlichen Formen der Palme und Pinie erscheinen am öftesten.

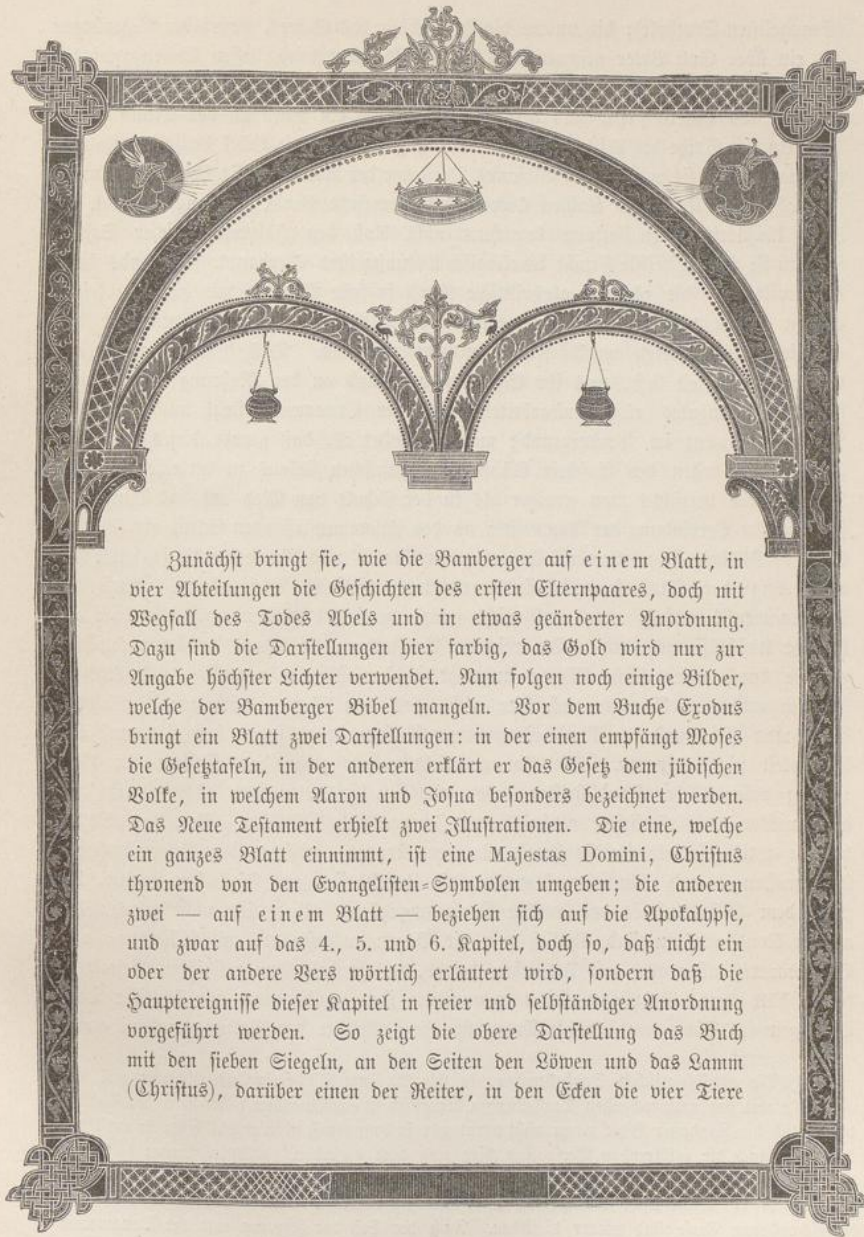


Aus der Bibel Karls des Kahlen; in der Nationalbibliothek zu Paris.

Die Evangelistendarstellungen entsprechen ganz den Evangelistenbildern im Ebon-Evangeliar, was zur Vermutung anregt, daß auch das sogenannte Evangeliar Franz II. in Rheims geschrieben wurde, wo ja, wie schon früher erwähnt, das angelsächsisch-irische Element einen starken Rückhalt zu haben schien.

Mit der Schule von Metz wetteiferte die von Tours. — Das Kloster von Tours war durch die Abtregerung Alcuins ein Hauptherd wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens geworden. Aus dieser Ver-

einigung wissenschaftlichen und künstlerischen Geistes waren jene Alcuinsbibeln hervorgegangen, deren sorgfältig gereinigtem Text die edle künstlerische Ausstattung entsprach. Wohl traten nach Alcuins Tod sichtliche Zeichen des Verfalls dieser Schule zu Tage, aber schon unter der Abtregerung Adalards (von 834 an) blühte sie wieder auf. Wie unmittelbar man da an die Bestrebungen Alcuins anknüpfte, zeigt die sogenannte Alcuinbibel in London.



Zunächst bringt sie, wie die Bamberger auf einem Blatt, in vier Abteilungen die Geschichten des ersten Elternpaares, doch mit Wegfall des Todes Abels und in etwas geänderter Anordnung. Dazu sind die Darstellungen hier farbig, das Gold wird nur zur Angabe höchster Lichter verwendet. Nun folgen noch einige Bilder, welche der Bamberger Bibel mangeln. Vor dem Buche Exodus bringt ein Blatt zwei Darstellungen: in der einen empfängt Moses die Gesetztafeln, in der anderen erklärt er das Gesetz dem jüdischen Volke, in welchem Aaron und Josua besonders bezeichnet werden. Das Neue Testament erhielt zwei Illustrationen. Die eine, welche ein ganzes Blatt einnimmt, ist eine Majestas Domini, Christus thronend von den Evangelisten-Symbolen umgeben; die anderen zwei — auf einem Blatt — beziehen sich auf die Apokalypse, und zwar auf das 4., 5. und 6. Kapitel, doch so, daß nicht ein oder der andere Vers wörtlich erläutert wird, sondern daß die Hauptereignisse dieser Kapitel in freier und selbständiger Anordnung vorgeführt werden. So zeigt die obere Darstellung das Buch mit den sieben Siegeln, an den Seiten den Löwen und das Lamm (Christus), darüber einen der Reiter, in den Ecken die vier Tiere

Aus der Bibel Karls des Kahlen; Nationalbibliothek zu Paris.

(Evangelisten-Symbole); die untere die Herrlichkeit des Vaters, wobei der Regenbogen als ein über Gott Vater gespanntes Tuch charakterisiert wird, dessen Enden zwei der Tiere, der Löwe und der Stier, mit den Zähnen halten, während der Adler darauf zu Häupten des Vaters steht, und der Engel (Markus) ein Horn an den Mund setzt. *)

An der Spitze der Leistungen dieser Schule jedoch steht die Bibel Karls des Kahlen, so genannt, weil sie vom Grafen Vivianus, Vorsteher der Abtei von St. Martin in Tours, im Jahre 950 Karl dem Kahlen überreicht wurde (jetzt Paris, Nationalbibl. lat. 1). Ihre künstlerische Ausstattung bezeichnet nicht bloß den Höhepunkt dieser Schule, sondern sie ist die reifste Frucht karolingischen Kunstgeistes überhaupt. Nirgends hatte die antike und die römische altchristliche Kunst so feste Wurzeln wie hier, in keiner andern Schule verfügte man über einen gleichen Reichtum von Motiven, die den verschiedensten Gebieten antiker Kunst entnommen waren. Das hinderte aber nicht, daß man der Zeit ließ, was ihr Eigentum war, und an der Mehrung dieses künstlerischen Eigengutes rüstig mitarbeitete. In der Ornamentik steht auch hier das Pflanzenornament im Vordergrund; man empfindet es, daß gerade dieses den toten Formen am besten den Anschein blühenden organischen Lebens zu verleihen vermag. Aber daneben verzichtet man weniger als in der Schule von Metz auf das Bandwerk; für geschickte Verbindung der Randleisten an den zusammenstoßenden Ecken, als Füllung kleinerer Flächen in wirksamem Gegensatz zu Blatt- und Rankenwerk, ja selbst als Verzierung der Säulenkapitelle findet es noch vielfache Verwendung. Auch der Tierornamentik entsagt man noch nicht ganz; vereinzelt werden noch Tierköpfe als kräftige Abschlüsse gebraucht. Der reicheren Ausstattung, besonders der Kanonestafeln, wie sie durch orientalische Muster angeregt in den Schulen von Metz und Rheims heimisch wurde, geht man auch hier nicht aus dem Wege. Aber vor Überladung hütet man sich, und der Randleistenornamentik kann man sogar den Vorwurf der Magerkeit nicht ersparen. Die Kanonestafeln zeigen zwar das System der Verzierung orientalischer Handschriften, aber die Einzelheiten werden doch zumeist aus dem antiken und römischen altchristlichen Formenschatz bestritten. Von den Bogen hängen antik geformte Gefäße herab, Lampen, Kronen; zwischen den Bogen spritzen Pflanzenstengel und Blumenwerk empor, die Zwickel sind mit Figürchen gefüllt, die meist dem Gestaltentkreis der antiken Kunst angehören. Und dies nicht genug; die oberen Randbordüren sind ähnlich wie die Bogen ausgestattet, mit Pflanzen- und Blumenwerk, aber auch mit Figürchen besetzt, welche bald dem religiösen Gestaltentkreis, bald dem alltäglichen Leben entnommen sind, und dann wie ähnliche Darstellungen im Ebon- und Lothar-Evangeliar dem Gebiete der Gattungsmalerei ange-

*) Die apokalyptischen Darstellungen, so wie die zum Buche Exodus stimmen auf das genaueste mit den entsprechenden Darstellungen der gleich zu erwähnenden Bibel Karl des Kahlen, die zeitlich der Londoner Bibel wenn nicht vorangeht so doch gewiß nicht erheblich später entstand, überein. Auch die erklärenden Verse sind hier und dort dieselben. Ebenso stimmt hier und dort die Anordnung der Majestas domini (in der Alcuinbibel etwas vereinfacht), doch ist Christus in der Bibel Karl des Kahlen nicht wie hier bartlos, sondern bärtig gebildet. Die beige-schriebenen Verse sind wieder dieselben. Auch der Stil der Figuren und der Ornamentik steht der Bibel Karl des Kahlen viel näher als der Bamberger Bibel. Die Widmungsverse genügen nicht, den alcuinischen Ursprung zu sichern, sie stellen höchstens fest, daß das betreffende Exemplar eine Abschrift der Alcuinischen Textbearbeitung ist.

hören. So sieht man hier Reifige zu Roß, eine Futter streuende Frau, einen Hirten, der auf Ziegen losjählt, Frauen mit der Spindel u. s. w.

Auch einzelne Initialen erhielten als Füllung figürliche Darstellungen, doch hier vermißt man zuweilen die freie geistreiche Anordnung der Komposition in dem zur Verfügung stehenden Raum, wie es im Sakramentarium von Metz der Fall war. Zu den glücklichsten Initialbildungen gehört das D, in dem zugleich die antikisierende Neigung dieser Schule zu charakteristischem Ausdruck kommt.

Doch wie hoch immer der künstlerische Wert der Ornamentik der Bibel Karls des Kahlen stehen mag, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung liegt nicht hierin, sondern in den selbständigen biblischen Darstellungen, mit welchen sie ausgestattet ist.

Die Mcuinbibel hatte sich bereits — wenn auch mit Schüchternheit — an die Gestaltung einiger Szenen aus der Genesis gewagt; dann hatte man, wohl angeregt durch die leicht und flott komponierten vignettenartigen Szenen in syrischen Handschriften, eine Fülle solcher Motive zunächst für dekorative Zwecke gestaltet, nun machte man den letzten Schritt, indem man diese Darstellungen zu selbständiger Bedeutung und Würde erhob. In der Bibel Karls des Kahlen ist diese Thatsache für die karolingische Buchmalerei zuerst nachweisbar.

Die Reihe der Illustrationen wird mit Bildern eröffnet, welche die Geschichte der Bibelübersetzung zu ihrem Gegenstande haben. Auf einem Blatt in drei Darstellungen übereinander sehen wir des Hieronymus Auszug von Rom und sein Bekanntwerden mit dem jüdischen Gesetz, dann die That der Übersetzung und die Erklärung derselben, wie er sie der Eustochia und Paula gab, endlich die Verbreitung der Bibelübersetzung. Dann folgen Bilder aus der Genesis (Gott Vater, jugendlich, unbärtig, wie in der Mcuinbibel), Erschaffung des Elternpaares, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese und die Folgen derselben. Dem Buche Exodus gehen voran Moses Empfangnahme der Gesetzestafeln und die Verkündigung des Gesetzes; unzweideutig weisen diese letzteren Darstellungen in Komposition, Stil, Verhältnissen auf Sarkophag-*Sculpturen* als Vorbilder hin. Vor dem Psalter erscheint David mit den Chören in einer Mandorla; die Zwickeln, welche diese mit der Randbordüre bildet, sind mit den Allegorien der Klugheit, Stärke, Gerechtigkeit und Mäßigkeit ausgefüllt. Der Architypus der Darstellung Davids mit seinen Chören dürfte sich in der byzantinischen Kunst des sechsten Jahrhunderts herausgebildet haben; er wurde schnell in der Kunst des Abend- und Morgenlandes beliebt, wenngleich er sich vielfache Abwandlungen gefallen lassen mußte. Hier erscheint David mit den Händen in die Saiten der Leyer greifend und im Tanzschritt den Klängen folgend, zur Seite je ein Waffenträger, dann unten und oben je zwei der vier Sänger: Asaph, Eman, Ethan und Jedithun, gemäß den Worten der Chronika: „Und David samt den Feldhauptleuten sonderte ab zu Ämtern unter den Kindern Asaphs, Heman und Jedithun, die Propheten, mit Harfen, Psaltern und Cymbeln“ und früher: „Denn Heman, Asaph und Ethan waren Sänger mit ehernen Cymbeln helle zu klingen.“ Dann bringt ein Blatt den triumphierenden Christus, der bis auf die geringste Einzelheit mit dem Christus im Lothar-Evangeliar übereinstimmt. Doch ist hier die Komposition eine reichere. Außer den Symbolen der Evangelisten sind nämlich auch noch die Evangelisten in ganzer Gestalt dargestellt, sitzend, im Momente der Erleuchtung oder des Schreibens, und dann in Medaillons die Brust-

bilder der vier großen Propheten. Der Übereinstimmung dieser Darstellung sowie der Mosesbilder mit den entsprechenden in der sogenannten Meuinbibel in London ist schon gedacht worden. Die mittelalterliche Kunst gleicht der antiken darin, daß ein einmal gestaltetes und populär gewordenes Motiv als der Kunst und nicht einem Künstler angehörig betrachtet und daher von einer Reihe Generationen immer wieder wiederholt wird. Ein künstlerischer Kanon bildet sich auch ohne den Zwang einer offiziellen Ikonographie. Die Entfesselung der künstlerischen Individualität war erst die That der Renaissance-Zeit. Es folgt vor den Episteln ein Blatt, das die Geschichte der Bekehrung des heiligen Paulus in drei Darstellungen erzählt. Den Schluß der Illustration bilden zwei Szenen aus der Apokalypse, welche wieder im wesentlichen die Bilder der Londoner sogenannten Meuinbibel wiederholen. Die wichtigste und in ihren Zielen kühnste Darstellung ist aber das Widmungsbild. Der ganze Konvent, mit seinem Abt an der Spitze, erscheint, um dem Kaiser, der von seinen Trabanten begleitet ist, das kostbar ausgestattete Buch zu übergeben. Ein Porträtbild großen Stils wollte man hier geben und ein Zeremonialbild zugleich. Man kann heute leicht lächeln über die Art, wie dem Problem aus dem Wege gegangen war, einen perspektivisch vertieften Raum bilden zu müssen — auch noch darüber, daß sich die an der äußersten Peripherie stehenden Mönche aus dem Bilde heraus, statt zu dem Mittelpunkt desselben, dem Kaiser, hinwenden. Aber hält man den damaligen Stand der Entwicklung der Malerei im Auge, so weisen selbst diese Gebrechen noch auf den entwickelten Geschmack der Künstler hin. Der Thron des Kaisers scheint auf Wolken zu stehen, und die Mönche sind nur deshalb außer Zusammenhang mit der Komposition, weil der Künstler bei der völligen Unkenntnis der Zeit in Lösung perspektivischer Aufgaben eine völlig komische Wirkung erzielt hätte, falls er die Mönche nach dem inneren Raume gewendet hätte: nichts anderes wäre sichtbar geworden, als eine Reihe aneinander gereihter Gewandflächen. Bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein hat man sich nur selten wieder die so schwierige Aufgabe einer peripherischen Komposition gestellt. Wie weit die Bildnistreue geht, wissen wir ebensowenig, wie bei dem Widmungsbild des Lothar-Evangeliums. Die Mönche gemahnen mit wenigen Ausnahmen in Typus und Gestalt an den Heiligenkreis der römisch altchristlichen Malerei. Auf individuelle Abwandlungen weisen die Köpfe der Trabanten, und in dem Kopfe des Kaisers dürften mindestens die hervorstechendsten Züge dem Vorbild entsprechen. Jedenfalls giebt sich in diesem Bild ein hohes Maß von Mut und Selbstvertrauen kund, die überlieferten und gelehrten Gesetze der Komposition will man für Aufgaben verwerten, deren Stoff die Gestaltenfülle der Natur selbst ist.

Ungefähr gleichzeitig mit der Bibel ist das ungefähr 845 im Auftrage des Raginold, Abtes von St. Martin in Mauresmünster, geschriebene Sakramentarium von Autun (ebendort in der Seminarbibliothek). Schrift und Dekoration stimmen völlig mit der Bibel Karls des Kahlen überein, und da auch die äußerlichen Verbindungsäden zwischen Mauresmünster und Tours nicht fehlen, so ist wohl Tours als der zweifellose Ursprungsort des Sakramentariums zu betrachten.

Interessant ist dies Sakramentarium in künstlerischer Beziehung besonders dadurch, daß es die klassischen Tendenzen der Schule von Tours zu stärkstem Ausdruck bringt. Selbst die wenigen selbständigen Darstellungen, mit welchen das Sakramentarium





LITHOGR. R. HULCKER. DRUCK AUG. KORTH.

G. GROTESCHKE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

Widmungsbild in der Bibel, welche Karl dem Kalten im Jahre 950 vom Grafen Vrinnu überreicht wurde.

(Paris, National-Bibliothek.)

Diese Bibel, welche der Kaiser Karl dem Kalten im Jahre 950 vom Grafen Vrinnu überreicht wurde, hat in ihm ein Porträtbild (Widmungsbild) des Königs, der die Bibel dem Kaiser überreichte, mit seinem Abte an der Spitze, erscheint, um dem Kaiser, der von seinen Trabanten begleitet ist, die kostbar ausgestattete Bibel zu übergeben. (Gothisch.)

ausgestattet ist, müssen es sich gefallen lassen, in antiken Gemmenstil übertragen zu werden. Die Technik ist die, daß die Zeichnung in Gold auf den blauen Grund aufgetragen wird. Drei Medaillons bringen Hergänge der biblischen Geschichte, in anderen werden die Abstufungen der priesterlichen Hierarchie vorgeführt, dann sieht man den Abt Raginold die Gemeinde segnend, endlich die vier Kardinaltugenden, aber in ganz antikisierenden Formen — und zugleich eingehender gekennzeichnet, als es in der Bibel Karls des Kahlen der Fall ist. So erhält die Klugheit das Buch und den Kreuzesstab, die Mäßigkeit den Krug und das Füllhorn, die Stärke den Speer und den Schild, die Gerechtigkeit die Wage.*)

Nach 850 entstanden in Tours im Auftrage Karls des Kahlen noch einige Handschriften von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Die wichtigsten sind ein Psalter und ein Evangeliar.



Medaillon mit der Geburt Christi.

Das Psalterium, das vor 869 fällt (Paris, Nationalbibl. lat. 1152) bringt wiederum das Bild des Kaisers; dann das des heiligen Hieronymus, Schreibend, wie die Evangelisten dargestellt zu werden pflegen, und als Titelblatt David und seinen Chorus, aber abweichend von der Darstellung in der Bibel. Die beiden Leibwächter fehlen und David selbst erscheint nicht als König, sondern ohne alle Abzeichen des Herrschers mit bloßem Haupte, kurzer Tunika, leichtem wehenden Mantel, nackten Beinen, begeistert in die Harfe greifend. Als Urheber des Psalteriums nennt sich ein Aleriker Liuthard. Es ist wohl derselbe, der später in Gemeinschaft mit dem Aleriker Berengar das goldene Buch von St. Emmeran (jetzt München, Cim. 55) 870 für Karl den Kahlen schrieb. Hier erscheint der Kaiser auf dem Widmungsbilde zwischen seinen beiden Waffenträgern, welchen sich dann noch zwei Frauengestalten als Personifikationen der Francia und Gotia gesellen. In der Höhe zwei Engel. Ein anderes Blatt führt die Anbetung des Lammes vor — entsprechend dem siebenten Kapitel der Apokalypse. Stürmisch drängen sich die vierundzwanzig Ältesten zu dem Lamme hin, um ihm ihre Kronen des Lebens darzureichen. Unten werden in herkömmlicher Darstellung die Personifikationen der Erde und des Meeres sichtbar. Ein anderes Bild führt Christus vor, thronend, umgeben von den vier Evangelisten und den Medaillons der zwei großen Propheten; es stimmt in der Anordnung, in Haltung und Typus der einzelnen Gestalten mit dem entsprechenden Bilde in der Bibel genau überein. Endlich folgen dann noch vier Blätter mit den Evangelistenbildern. Die Ornamentik steckt voll von Formen, welche der römisch-alexandrinischen Kunst entnommen sind. Mosaiken-

*) Abbildungen nach den Bildern des Sakramentariums bringt die Studie „Le Sacrementaire d'Autun“ von L. Desisle in der „Gazette archéol.“ von 1884.

muster sind sehr beliebt, dgl. Perlenschnüre, Palmetten, Mäanderabwandlungen für die Füllungen der Randleisten, aber die feinsinnige Abgrenzung der verschiedenen Motive voneinander fehlt oft und ebenso deren zarte Ausführung: hier zeigt sich bereits ein Nachlaß im Vergleiche zur Bibel Karls des Kahlen. Der Schmuck der Bogen der Kanonestafeln ist minder reich, zeigt aber sonst die herkömmliche Weise, höchstens verdiente bemerkt zu werden, daß unter den dargestellten Tieren die einheimischen die exotischen an Zahl weitaus übertreffen. Die Vollbilder haben in der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts eine Überarbeitung erfahren, am meisten merkbar ist dies in den Fleischpartien. *) Endlich ist ein letztes Werk zu erwähnen, das auf Initiative Karls des Kahlen entstand: ein Gebetbuch, das aus dem Grossmünster in Zürich in die königliche Schatzkammer in München kam. Wie das Pariser Psalterium ist es noch vor 869 entstanden, da hier und dort in der Litanei noch der Gattin Karls, Hermintrudis, gedacht ist, die 869 starb. Es enthält außer der ornamentalen Ausstattung nur zwei Vollbilder, die aber zueinander in Beziehung stehen. Auf dem einen sieht man den König knieend mit vorgestreckten Armen und geöffneten Händen, auf dem anderen, das die entsprechende Seite des nächsten Blattes einnimmt, ist Christus auf dem Kreuze dargestellt, wie in dem Bilde des Mezer Sakramentariums, den Mosaikentypus zeigend und mit kurzem Lendenschurz bekleidet. Wie dort, ringelt sich auch hier unter den Füßen die Schlange, das Symbol der durch Christi Opfertod überwundenen Macht des Teufels, empor. Der ornamentale Schmuck ist sehr beschränkt; nur ein Initial (D) ist reich ausgestattet worden, im übrigen bleiben Randbordüren die einzige Zier der Blätter. In noch höherem Maße als im Psalter und im Evangeliar vermißt man hier sowohl in den Figurenbildern als auch in der Dekoration die künstlerische Vollenbung, wie sie der Bibel Karls des Kahlen eigen war. Dennoch dürfte es verfehlt sein, diesem Werke provinziellen Ursprung zuzuwiesen; die Anlehnung an das Psalterium und das goldene Buch ist eine zu starke. Was man nicht der minderen individuellen Begabung des betreffenden Künstlers zuschreiben mag, wird man billig auf die bereits eingetretene rückläufige Bewegung in der Entwicklung zurückführen dürfen. Die Kraft der künstlerischen Anregungen, welche durch Karl den Großen gegeben wurden, küßten gemach an Wirkung ein. Den überkommenen Formenschatz läßt man nicht fahren, man sucht im Gegenteil ihn zu erweitern — aber unter der Verwirrung der politischen Verhältnisse mußte geistige Zucht und künstlerische Erziehung gerade in den Mittelpunkt karolingischen Kulturlebens am meisten leiden. Ein lehrreiches Beispiel für solche rückläufige Entwicklung liefert die künstlerische Ausstattung der Bibel des Klosters St. Paul (oder auch die kallistinische Bibel genannt), die wahrscheinlich für Karl den Dicken (881—888) angefertigt wurde. Wohl rühmt sich der Schreiber und Maler der Bibel, Ingobert, den italienischen Genossen nicht bloß gleichgekommen zu sein, sondern sie übertroffen zu haben, nichtsdestoweniger stehen die biblischen Darstellungen und die Ornamentik an künstlerischer Tüchtigkeit weit hinter den besseren Werken der Zeit Karls des Kahlen zurück. Ein leidenschaftlicherer Pulschlag ist den Dar-

*) Damals (975) wurde auch ein neues Widmungsblatt gemalt, darstellend den regierenden Abt des Klosters St. Emmeran Rambold († ca. 1001) umgeben von den vier Kardinaltugenden.

stellungen eigen, Ringen nach Lebendigkeit des Ausdrucks, einzelne Züge weisen auf Beobachtung des Lebens hin, aber die Zeichnung ist viel unsicherer, die Formen meist arg verfehlt, die malerische Technik ungeschickter. Die Umrisse sind in Rotbraun aufgetragen, in den Fleischpartien mit einem kräftigen Ziegelrot ausgefüllt, die höchsten Lichter durch weiße Tupsen bezeichnet. Allerdings der Bilderkreis wird erweitert. Doch auch hier merkt man den Unterschied der Zeit; am besten sind die Gemälde, welche bereits durch die Bibel Karls des Kahlen gestaltete Vorgänge darstellen; wo diese Vorbilder in Stich lassen, verliert der Künstler Haltung und Geschick. Ohne Trennung werden die einzelnen Szenen aneinander gereiht, die einzelnen Figuren sind wieder ohne festen Stand. Was die gestalteten Motive betrifft, so tritt das alte Testament in den Vordergrund. Neben den Geschichten des ersten Elternpaares werden auch die Mosis und Davids ausführlicher behandelt, selbst an die Illustration der Kriege Josuas, der Geschichte Judiths und der Maccabäer wagt sich der Künstler heran. Gering ist die Bereicherung, welche der Bilderkreis des neuen Testaments erhielt: zu den Darstellungen der Bibel Karls des Kahlen treten nur die Himmelfahrt Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes.*)

Die Bibel von St. Paul ist die letzte Leistung, deren Entstehen unmittelbar mit dem Namen eines Sprossen der karolingischen Dynastie verknüpft ist.

Das Bild der Entwicklung der Buchmalerei in der Karolingerzeit wäre aber kein gerundetes und abgeschlossenes, wenn man bloß deren Leistungen in den Mittelpunkt der Kultur ins Auge faßte. Weiter gegen die Peripherie zu schwächen sich zwar die von dem großen Karl gegebenen Anregungen ab, aber die Lust, künstlerisch zu schaffen, ist nicht minder vorhanden. Diese Leistungen stehen dann allerdings an entwickeltstem Geschmack, an Durchbildung der Formen, an solider Technik in höherem oder minderm Grade hinter den Schöpfungen jener bevorzugten Stellen zurück, aber der Mangel erzeugt doch wieder einen Vorzug: je mehr Vorbilder und Lehre fehlen, um so mehr ist die Phantasie auf ihre eigene Kraft angewiesen. Ohne das energische Eingreifen Karls wäre die Entwicklung unbedingt außerordentlich verzögert worden, aber in den unbeholfenen und doch kühnen Versuchen bildschöpferischer Phantasie, wie sie unabhängig von Vorbild und Lehre entstanden, können wir das künstlerische Gären und Werden des nationalen Geistes, seine Eigenart in ihren Fehlern und Schwächen besser belauschen als dort. Den Übergang der ganz unter der Geschmacksrichtung des Hofes Karls und seiner Nachfolger stehenden und von dort mächtig geförderten Kunststrichtung zu den ganz sich selbst überlassenen Leistungen stellte die Buchmalerei des Klosters St. Gallen am besten vor Augen.**)

*) Die schönsten Miniaturen (38) der Bibel von St. Paul hat Westwood publiziert: *The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome described and compared with other carlovingian manuscripts.* Oxford and London 1871. Einzelnes bei D'Agincourt, *Malerei*, Taf. XL bis XLV der deutschen Ausgabe.

**) Anmerungsweise sei aber vorher einer Leistung gedacht, welche zwar einem angelsächsischen Schreiber und Maler angehören wird (ich stimme darin mit Lamprechts Annahme „Initialornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts“, S. 26, überein), die aber wahrscheinlich auf deutschem Boden, vielleicht in Trier entstand. Es ist die reich illustrierte Handschrift einer Apokalypse vom Ende des VIII. Jahrhunderts. Kein Zweifel, daß ein frühchristliches italienisches Werk dem Maler Vorbild war, aber ebenso zweifellos ist es, daß er in den Details



Aus dem Psalterium aureum in
St. Gallen.

für die Entwicklung von Wissenschaft und Kunst in Deutschland ist das Kloster St. Gallen erst nach Mitte des IX. Jahrhunderts von Bedeutung geworden. Sein Aufschwung ist geknüpft an den Namen des Abtes Grimald, der an der Hofschule Karls des Großen seine Bildung empfangen, und nun, als ein Günstling Ludwigs des Deutschen, 841 zum Abte von St. Gallen berufen wurde. Er war der Vermittler jenes Einflusses, welcher der zwischen fränkischen, langobardischen und namentlich irischen Stilelementen schwankenden Buchmalerei, wie sie bisher im Kloster geübt worden war, eine feste Richtung gab. Alle Handschriften, die nachweislich unter Abt Grimald entstanden, zeigen von dem entschiedenen Umschwung, der eingetreten war (Nr. 81, 82, 83 der St. Galler Stiftsbibliothek). Wie schnell vorwärts man aber auf diesem Wege ging, das beweisen die zwei Musterleistungen der St. Galler Schule. Die erste, der von Folchard geschriebene und künstlerisch ausgestattete Psalter, entstand noch vor 872, die zweite fällt an das Ende des IX. Jahrhunderts und ist der sogenannte goldene Psalter von St. Gallen.

Der Folchard-Psalter zeigt in seiner Ornamentik, daß die Stilgesetze der entwickelten karolingischen Kunst seinen Urheber zur Nachahmung reizten. Nachklänge

der älteren Tierornamentik finden sich nur spärlich, dagegen äußert sich die Macht einheimischer Tradition in der Vorliebe für das Gerinsel und Wandwerk, welches hier noch gleichberechtigt neben dem Blattwerk erscheint, während es zur selben Zeit in den Schreibstuben von Metz und Tours, wie wir sahen, schon in seiner Verwendung äußerst beschränkt war. Die technische Ausführung ist glänzend. Sämtliche Initialien (ungefähr 150), sind mit farbigem Grund unterlegt, Blätter und Riemen kräftig verguldet oder versilbert, und die Konturen von derben menningroten Strichen eingefasst. Die Doppelarkaden, welche auf den ersten acht Seiten der Handschrift die Litanei umrahmen, zeigen Stützen, die ähnlich wie im Ebon-Evangelium und der daran sich schließenden Handschriftengruppe in eine Ornamentik von Blättern und Bändern aufgelöst erscheinen. Den Kapitellen fehlt jede Erinnerung an antike Formen und die Basen sind als umgekehrte Blattkapitelle gebildet; einmal wird ein kauernder Mann

der Darstellung dem eigenen Schilderungsdrange rückhaltlos nachgab. Mit der ersten Thatfache hängt die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes zusammen: sie weist auf die Existenz wie auf die Beschaffenheit frühchristlicher apokalyptischer Cyklen hin; die letztere Thatfache bedingt die kulturgeschichtliche Bedeutung, indem der Maler nur Tracht, Sitte, Gewohnheiten des nationalen Lebens vorführte. Auf die Formgebung erstreckt sich der Einfluß der alten Vorlage nur wenig, auf die Technik gar nicht. Der Stil ist ungeschlachtet, ja roh, die Technik ist Federzeichnung, die in wenigen Tönen angetuscht wurde. Gold und Silber mangelt gänzlich. Eine ausführliche Würdigung der Malereien dieser Handschrift wird Dr. Frimmel in einer vorbereiteten Untersuchung über die Apokalypsen des Mittelalters geben.

als Säulenfuß verwendet. In den Bogen der Arkaden haben die Brustbilder von Heiligen, Christus, zwei Szenen aus der Geschichte Davids und zwei aus dem Leben des Klosters (eine Darstellung, die eine Klosterschule vorführt, und die Widmung des Buches an Christus durch Folschard und Hartmuot) Platz gefunden, die aber in nichts, weder in Formen noch in Technik an unmittelbares Einwirken antiker Vorbilder gemahnen. Die Zeichnung ist mit ungeübten Federzügen entworfen, dann für die Gewänder mit Deckfarbe ausgefüllt, öfters aber auch nur laviert. Die nackten Teile dagegen sind im Pergament ausgespart und mit wenigen dünnen Strichen von mennigroter Farbe belebt, welche den Konturen der Augenlider, der Wangen, Unterlippe und der Finger folgen. Am wirksamsten ist die Darstellung der Klosterschule; abgesehen von dem kulturgeschichtlichen Reiz fesselt das sichtliche Bestreben des Malers, der Wirklichkeit ganz gerecht zu werden. So fehlerhaft die Zeichnung im Detail, so dürftig die Charakteristik: die Umrißlinie der schreibend, lesend, nachsinnend vorgeführten acht Schüler ist lebendig und im wesentlichen richtig.

Der gleichen Zeit gehört die Federzeichnung eines „Paulus von Juden und Heiden verhöhnt“ an (Cod. 64 der St. Galler Bibliothek als Illustration zur „Epistola Pauli ad Romanos“), ein kühner Versuch, ganz selbständig einen historischen Vorwurf zu gestalten. Die lebhaft agierenden Juden und Heiden sind in Zeittracht gekleidet, Kopf und Haltung des Paulus beweist, daß der Zeichner das Machtvolle, Beherrschende der Persönlichkeit des Apostels zum Ausdruck bringen wollte. Trotz der unruhigen und etwas schwülftigen Gewandbehandlung gehört diese Gestalt zu den bedeutendsten Offenbarungen des karolingischen Kunstgeistes.

Eine höhere Stufe als der Folschard-Psalter, namentlich auf dem Gebiete der Figurenmalerei bezeichnen das Psalterium Aureum, der goldene Psalter in St. Gallen. Zwar decken sich auch hier nur in der Ornamentik Wollen und Können, aber uns zieht in den figürlichen Darstellungen der kühne Mut an, der daran geht, nur mit dürftigen karolingischen Reminiszenzen ausgerüstet, aus eigener Phantasie heraus, die sich ihre Kräftigung an den Bildern des wirklichen Lebens holt, eine Reihe von Szenen zu schaffen, welche dem geschriebenen Worte Leben und Wirklichkeit geben sollen. Den Anfang dieser Darstellungen bildet das typische Bild von David mit seinen Chören, doch hier wieder anders abgewandelt als im Psalterium oder der Bibel Karls des Kahlen. Hier thront David auf hohem PolsterföÙe, die Trabanten fehlen, zwei der obersten Sängerknechte schlagen Cymbeln, zwei tanzen. Nach einer Darstellung des heil. Hieronymus als des Übersetzers der Bibel folgen nun sechzehn Illustrationen, welche Begebenheiten aus der Geschichte Davids vorführen. Schon in der Aufführung und in der Wahl der Szenen zeigt hier der Künstler seine Unabhängigkeit sowohl von Byzanz wie von Rom. Der allegorisierenden Auffassung der Byzantiner geht er durchaus aus dem Wege, und von der Stimmung, welche die Wahl der Motive im altchristlichen Rom leitet, unterscheidet sich die seine durch die Lust an Kriegsgetöse und Schlachtenlärm. Und diese Stimmung der Zeit kleidet sich auch in das Gewand der Zeit. Die Darstellungen beginnen mit der Salbung Davids durch Samuel, der Erbauung der Stiftshütte, der Aufstellung der Bundeslade; dann führt uns der Maler mit besonderem Behagen Davids Kämpfe und seine Verfolgungen durch Saul vor. Gerade in diesen Szenen vergessen wir über den Drang lebendig zu schildern, über der oft

glücklich zum Durchbruch kommenden guten Beobachtungsgabe die Unbeholfenheit der Hand und die technische Dürftigkeit. Der Auszug des Heeres z. B. zeigt in der ganzen Auffassung, in der Haltung der Reiter, dem munteren Schritt der Pferde, daß



Auszug der Krieger. Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen.

der Maler bemüht war, Selbstgeschautes so treu, als es ihm möglich, wiederzugeben. Dieses Streben nach Naturwahrheit geht allerdings nur auf die allgemeine Bewegungslinie, auf den Kontur des Hergangs — oder besser auf dessen ideelle Wahrheit; das Detail der Natur nachzubilden, die äußere Erscheinung naturwahr wiederzugeben, kommt dem Künstler gar nicht in den Sinn. Er malt die Pferde rot, grau, gelb,

violett, er giebt dem Haupthaare bald den Glanz des Goldes (Hieronymus), Silbers (David), bald die Farbe von grün, purpur, mennigrot ohne jegliches Bedenken, wohl nur aus Freude an der Farbe. Seine Zeichnung ist immer unbeholfen, unrichtig, aber das hindert ihn nicht, selbst lebendigste Bewegung schildern zu wollen. Seine Technik ist die, daß er die Zeichnung meist nur schwach laviert, bloß bei den Initialen wendet er durchgängig Deckfarbe an. In der Ornamentik sind die irischen Anklänge seltener als im Folschard-Psalter.

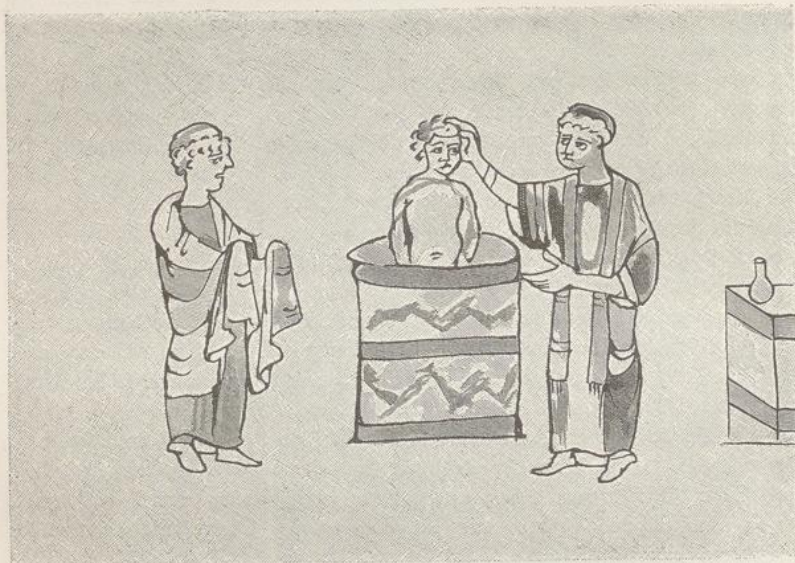
Den Künstler — oder nach anderer Meinung — die Künstler des goldenen Psalters kennen wir nicht, aber wir wissen, daß in jener Zeit, da er entstand, und der unmittelbar darauf folgenden St. Gallen eine Reihe von Brüdern besaß, deren Können und Charakter eine solche Leistung wohl zugetraut werden darf. Abt Salomon III. selbst, der von 890 bis 920 an der Spitze des Klosters stand, war ein Künstler im Malen der Handschriften; Eintrams Finger wurden von aller Welt diesseit der Alpen bewundert, und St. Gallen besitzt noch sein Hauptwerk, das Evangelium longum (Stiftsbibliothek Nr. 53), dem freilich die künstlerisch durchgebildete Ornamentik des Folschard-Psalters oder des goldenen Psalters mangelt.* Und nun erst Tuotilo, „ein Mensch von Muskelarmen und von allen Gliedern so, wie Fabius die Athleten auszulesen lehrt. Er war berebt, von heller Stimme, zierlich in erhabener Arbeit und ein Künstler in der Malerei, ein Musiker“. . . „Ein geschickter Bote in der Ferne und Nähe, war er in Bauten und in seinen übrigen Künsten erfolgreich, des Zusammenfügens der Worte in beiden Sprachen (latein und deutsch) mächtig und von Natur darin tüchtig, im Ernst und im Scherz dergestalt gemüthlich, daß einst unser Karl (der Dicke) denjenigen gescholten hat, welcher einen Menschen von solcher Naturanlage zum Mönche gemacht habe. (Ekkehart IV. cap. 34.)

Mit St. Gallen wetteiferten andere Klöster, so Fulda, wo bereits durch Hrabanus (Abt 822—842) ein bestimmter Teil der Einkünfte des Klosters der Herstellung künstlerischer Arbeiten zum Schmucke der Kirche zugewiesen wurde und wo begabte jüngere Novizen und Brüder, wie in jeder anderen Kunsttechnik, auch in der Buchmalerei unterrichtet wurden. So Corvey, wo auf das Jahr 895 ein Bruder Theobegar gerühmt wird, der mit der Feder, gar künstlich, das Leben Christi zu zeichnen verstand. Die Beziehungen, in welchen Hrabanus zu den karolingischen Hofkreisen stand, werden wie in St. Gallen gewiß nicht ohne Rückwirkung auf die Malerei geblieben sein. Mochte in solchen Klosterschulen, die außerhalb des unmittelbaren Einflusses der Hofkultur standen aber doch mit derselben Fühlung hatten, noch eine Vermittelung zwischen karolingischen Tendenzen und kühnem aber in seinen Äußerungen unbeholfenem Selbständigkeitsdrang eintreten, so fehlen uns auch die künstlerischen Leistungen dieser Periode nicht, welche der Mangel jeder Schule charakterisiert, wo jede ernste Rücksicht auf Vorbilder aufgegeben, die höchstens unter dürftiger Einflußnahme unverarbeiteter oder nur leise nachwirkender künstlerischer Eindrücke, ohne Übung, nur aus dem Drange zu gestalten, entstanden sind. Hierher gehören die Illustrationen in der Wessobrunner Handschrift (München, kgl. Bibliothek, lat. 22053),

*) Zwei Buchstaben, ein L und ein C von besonderer Schönheit, sollen nach Ekkehard's IV. Casus Sancti Galli das Werk des Abtes Salomon sein (I. 28).

Sanitätsrat, Malerei.

welche den Traktat über die Auffuchung wie Auffindung des Kreuzes (*De inquisitione vel inventione crucis*) begleiten. Es sind 18 Federzeichnungen, in welchen nur Geräte, Gewänder, hie und da das Haupthaar leicht angetuscht worden sind. Die stammelnde Hand eines Kindes giebt sich darin kund. — Die Zeichnung der Köpfe begnügt sich mit den dürftigsten Zügen; der Ausdruck der Bewegung ist nicht selten von krampfhafter Lebendigkeit, manchmal aber verhältnismäßig wahr zur Erscheinung gebracht. Dies ist z. B. der Fall bei der Zeichnung des Waffenträgers auf fol. 12 terg., bei den beiden nach dem Kreuz grabenden Männern (fol. 13). Helena erscheint in der Fürstentracht der Zeit, wie überhaupt Zeitkostüm durchgängig zur Anwendung kommt.



Taufe der Juden. Aus dem Wessobrunner Kodex in München.

Die Handschrift mit ihren Zeichnungen entstand 814 oder 815. Es ist nur ein geringer Fortschritt, welcher in den Illustrationen des ein halbes Jahrhundert später entstandenen Heliand von Ottfried aus Weissenburg im Elsaß bemerkt werden kann (Wien. Hofbibliothek). Drei Bilder enthält die Handschrift: Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und die Kreuzigung. Von diesen ist das Abendmahl ein rohes Nachwerk späterer Zeit. Wahrscheinlich ist damals auch der Einzug in Jerusalem überarbeitet worden, an welchen die drei Köpfe über den beiden Figuren rechts, dann alle Figuren in der oberen Hälfte des Bildes sich als spätere Zuthat erweisen. Auf die allgemeinen Linien der Komposition der Kreuzigung mag die Erinnerung an ein frühchristliches Elfenbeinrelief eingewirkt haben. Eingehender einem Vorbilde zu folgen, wäre der Zeichner gar nicht in der Lage gewesen; er giebt nur die allgemeinen Linien des Körpers wieder, ohne eine Spur von Modellierung. Aber die Bewegung ist ausdrucksvoll und, soweit das Ursprüngliche am Einzug in Jerusalem

ein Urtheil gestattet, mit Hilfe aus dem Leben geschöpfter Anregungen zum Ausdruck gebracht. Die Zeichnung war ursprünglich nur leicht laviert; die Deckfarbe in einzelnen Gewandpartien ist wohl durchaus spätere Zuthat.

So sind denn bereits im karolingischen Zeitalter die Spuren einer künstlerischen Richtung wahrnehmbar, die in schroffem Gegensatz zu jenen mächtig herrschenden Schulen steht, welche durch Vorbild und Lehre eine hohe formale Vollendung erreichen, aber auch so sehr unter dem Bann der Vorbilder sich befinden, daß sie nur schüchtern dem eigenen Auge und noch zaghafter der eigenen Phantasie zu vertrauen wagten. Die erstere Richtung dagegen von der großen antikisierenden Bildungsströmung mehr oder minder abgeschlossen, muß wollend oder nichtwollend eigene Wege gehen, sie fühlt sich gezwungen, der großen Lehrmeisterin der Natur Blide zuzuwenden, zunächst allerdings noch schüchtern und völlig ratlos gegenüber dem Geschauten.

An welche der beiden Richtungen der Beginn der Entwicklung eines nationalen Stils sich knüpfen wird, kann nicht zweifelhaft sein. Freilich noch länger als zwei Jahrhunderte übt die durch Karl den Großen begründete Richtung die unbestrittene Herrschaft aus, erreicht sogar erst lange nach dem Sturze des karolingischen Weltreichs, gefördert und genährt durch neue mächtige Anregungen, die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Erst dann beginnt ihre Lebenskraft, die nicht in dem nährenden Boden der Natur, sondern nur in schwachen Abbildern derselben wurzelt, mehr und mehr zu versiegen, um endlich der kräftig gewordenen volkstümlichen Richtung völlig zu erliegen. Das zu schildern ist dem folgenden Abschnitt vorbehalten.*)

*) Abbildungen für dieses Kapitel bietet außer schon Citirtem das monumentale Werk von Bastard (*Peintures et ornements des manuscrits*) in seltener Reichhaltigkeit. Einige Ergänzungen geben noch: Du Sommerard: *Les Arts au moyen âge*, Album; Humphrey: *The illuminated books of the Middle Ages*; Westwood: *Palaographia Sacra Pictoria*; Silvestre: *Paléographie Universelle*, das schon citierte Werk von Ed. Fleury über die Miniaturen der Bibliothek zu Laon und dessen: *Les Manuscrits à miniature de la bibliothèque de Soissons* (1865). Einzelnes in der Publikation der Palaogr. Society. Das Psalterium Aureum von St. Gallen hat Rahn in einer mustergetreuen, mit Abbildungen reich ausgestatteten Monographie behandelt. Andere Specimina der St. Galler Bibliothek in dem seltenen Werke *Imagines et Fac-Similia juxta exemplaria Codicum Sangallensium* (Cooper Rymeri foedera appendix). Das Evangelium Karl des Großen in der Schatzkammer in Wien ist Gegenstand einer gleichfalls mit Abbildungen versehenen Monographie Arneths in den Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Cl. Bd. XIII.



Darstellung der Tapferkeit. Aus dem Sacramentarium von Autun.