



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der deutschen Malerei**

**Janitschek, Hubert**

**Berlin, 1890**

III. Unter der Herrschaft lateinisch-karolingischer Überlieferung

---

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



Aus d. Hs. 139 der Dom-  
bibliothek zu Trier.

### III.

## Unter der Herrschaft lateinisch- karolingischer Überlieferung.

Die Zerstörung des karolingischen Weltreichs, die Geburtswehen, welche die Schöpfung des modernen Deutschlands und Frankreichs begleiteten, haben die unter Karl dem Großen angebahnte literarische und künstlerische Entwicklung nicht von der Wurzel aus abgebrochen. Die durch die karolingische Dynastie besonders bevorzugten Klöster wurden zwar, als die vornehmsten Träger dieser Entwicklung, durch den Wechsel der Dinge betroffen, aber dafür blühten auf eigentlich deutschem Boden, gefördert durch die Gunst der neuen Dynastie, andere Stiftungen empor, welche, in gleichem Geiste und von gleicher Thatkraft getragen, auf den von jenen eingeschlagenen Wegen weiter gingen. Doch das entsprach dem Lauf der Dinge und den natürlichen Entwicklungsgesetzen, daß die Energie der Wirkung der von Karl gegebenen Anregungen sich schwächte, wie dies die Leistungen vom Ende der karolingischen Epoche schon bewiesen, und daß also Gefahr vorhanden war, die von Karl angebahnte Richtung könne sich früher ausleben, bevor eine ganz auf nationalem Boden emporgewachsene im stande gewesen wäre, die künstlerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Und dieses Ausleben hätte beschleunigt werden müssen, wenn die Zersetzung des karolingischen Reiches ein langwieriger chronischer Prozeß geworden wäre.

Das letztere war nicht der Fall, denn mit der Königswahl von 919 war Deutschland als Staat geschaffen und erhielt in Heinrich einen mächtigen Schirmherrn seiner nationalen Ehre und Macht. Aber auch die erstere Sorge wurde benommen. Heinrich selbst mußte allerdings die Jahre seiner Regierung fast ausschließlich der äußeren und inneren Sicherung des neugegründeten Reiches widmen, aber schon unter seinem Sohn und Nachfolger Otto I. ward auch der geistige Ausbau des Reiches in Angriff genommen. Der Mittelpunkt dieser Strebungen war Bruno, Erzbischof von Köln, Ottos Bruder und diesem „in heiterer Gemeinschaft des Lebens und aller Geschäfte“ bis zum Tode verbunden. Die Quellen, von welchen man die wunderthätige Erneuerung und Blüte geistigen Lebens erhoffte, waren dieselben, aus welchen die karolingische Zeit geschöpft hatte: Bruno selbst ist der gelehrte Vermittler unter den streitenden gelehrtesten Kennern des griechischen und römischen Altertums. Und sein Beispiel treibt zur Nachfolge. Zahlreicher als in karolingischer Zeit werden nun die Pflanzschulen antiker Bildung und so eifrig wie nur die Genossen der literarischen



Tafelrunde Karls des Großen widmen sich die Schüler Brunos dem Studium der Schriftmaler des klassischen Altertums. In St. Gallen entsteht der in lateinischen Hexametern geschriebene deutsche Heldengesang Ekkehard's, Walter mit der starken Hand (*Waltarius manu fortis*), im Kloster Gandersheim wetteifert die Nonne Roswitha in sechs in lateinischer Prosa geschriebenen Komödien mit Terenz selber; die Romane des sinkenden Altertums, so der von Alexander dem Großen, oder der Abenteuerroman Apollonius von Tyrus, werden Lieblingslektüre der Gebildeten. Die Bildungstendenzen und die Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit haben also keinen Wandel erfahren, wie denn ja auch die Wiedergeburt des römischen Weltreichs der ideale Zielpunkt politischer Thatkraft blieb. War das Reich der Franken noch zeitlich enger an das römische Weltreich geknüpft, so stellten nun die fortwährend unternommenen Römerzüge eine innigere Fühlung mit den antiken Kulturdenkmälern her, und nicht bloß die Leiber christlicher Märtyrer brachte man über die Alpen, sondern auch die geistigen Reliquien heidnischer Weisen und Dichter.

Diese Strömung der Zeit bedingte es, daß der durch die karolingische Malerei angesammelte Formenschatz wie ein Eigengut angesehen wurde. Dieselben monumentalen Quellen, aus welchen jene schöpfte, hatten ja die unangefochtene Autorität behalten. Nur eine Frage heischt Antwort. Trat nicht das orientalische Element, das seinen Weg schon in die karolingische Kunst gefunden hatte, begünstigt durch politische Verhältnisse, in kräftigen Wettbewerb mit der weströmischen Autorität? Weil man an einen vollständigen Abbruch des künstlerischen Lebens in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts glaubte, darum bedurfte man auch eines besonderen *Deus ex machina*, der die mächtige Anregung zu dem Wiederbeginn der Entwicklung gab. Die Heirat Ottos II. mit der Byzantinerin Theophanu bot Veranlassung, diesen *Deus ex machina* in griechischen Malermönchen zu finden. Zunächst hat Theophanu als Gattin Ottos II. und als Vormünderin Ottos III. durch nichts verraten, daß sie etwas anderes sein wolle, als des deutschen Reiches Fürstin. Das Zeremoniell des Hofes, zum Teile auch die Frauentracht mögen durch Theophanu einige Änderungen erfahren, die griechische Sprache zum mindesten in Hofkreisen populärer als bisher geworden sein: die Kunstentwicklung erlitt keine nachweisbare Umlenkung auf dem in der Karolingerzeit eingeschlagenen Pfade; selbst unter Ottos III. Herrschaft, die in weit höherem Maße, als seine Mutter, morgenländische Sitten und Einrichtungen begünstigte, änderte sich dies nicht. Werke byzantinischer Kleinkunst hatten schon zur Merovingerzeit ihren Eingang ins Abendland gefunden, schon Karls des Großen Vater Pipin besaß griechische Bücher; das ist auch jetzt nicht anders geworden, ja bei den gesteigerten Luxusbedürfnissen, bei dem starken Verkehrszug zwischen Morgen- und Abendland nahm jetzt die Einfuhr byzantinischer Kunstindustrie in hervorragendem Maße zu und einzelne Techniken der Kleinplastik gehen im ganzen Abendland zu Byzanz in die Lehre. Die Kunstproduktion der Zeit ist zu naiv, um nicht Anregungen da aufzunehmen, wo sie diese findet, so hat sich auch die Malerei nicht gegen die Werke byzantinischen Kunstfleißes abgeschlossen. Weil sie aber, ungleich den meisten Kleinkünsten, bereits eine fest eingewurzelte technische und stilistische Überlieferung hatte, darum trat dieser Einfluß nicht als bestimmende Macht in der Entwicklung zu Tage, sondern nur in vereinzelten Werken und ist auch dann zumeist nur stofflicher, d. h. ikonographischer Art.



Klöster und Bischofsresidenzen bergen jetzt wie früher die Schreibstuben und Malerwerkstätten; hat nun auch die Wanderlust griechischer Mönche manchen Zinsassen in die abendländischen und auch deutschen Klöster geliefert, wer wollte gerade in diesem vereinzelt Zinsassen jedesmal das künstlerische Genie des Klosters entdecken? Im ersten Jahrhundert lassen sich hundertfiebzig Fahrten nach dem heiligen Lande zählen, die meisten nahmen ihren Weg über Byzanz, und doch hat dieser wie nie zuvor lebendige Verkehr mit griechischer Kultur kein erfrischendes erneuendes, aber auch kein ableitendes Element der dem völligen Verfall zueilenden deutschen Malerei zugebracht. Die äußeren Anhaltspunkte fehlen also, die einen hahnweisenden Einfluß des byzantinischen Elementes auf die deutsche Malerei erklären könnten; für die Unabhängigkeit in der Formensprache, in der Farbenwahl und Farbenstimmung, selbst in der Maltechnik werden die Denkmäler selbst Zeugnis ablegen.

Wenn so die Malerei dieses Zeitraums ihre künstlerischen Grundsätze von der karolingischen Malerei herübernimmt, wenn ihre Formensprache aus gleichen Quellen schöpft, wenn sie sich auch da, wo die karolingische Malerei schöpferisch auftrat — im Ornament — als der Träger des gleichen Formengeschmacks erweist, so wird es klar, daß ihre Bedeutung für die Entwicklung nur darin liegt, die übernommene Formensprache veredelt, sie aber auch biegsamer gemacht zu haben, was schon durch den leidenschaftlicheren Takt, welcher Empfindung und Bewegung eigen war, gefordert wurde — und daß sie in der überkommenen Sprache den Ausdruck für eine große Zahl neuer Motive, welche der karolingischen Malerei noch fremd waren, gefunden hat. Zunächst erfuhr der biblische und legendarische Bilderkreis eine namhafte Erweiterung. Diese Erweiterung kam besonders dem Neuen Testament zu gute. Wahrscheinlich ist darauf die kirchliche Liturgie von maßgebendem Einflusse gewesen. Auch für das Mittelalter bleibt die Lehre der Kirchenväter in Ansehen; die Malerei hat zwar auch einen ornamentalen Zweck, doch vor allem einen pädagogischen: sie ist die Bibelschrift für die Analphabetiker. Und wie nun die Liturgie der Messe und des kirchlichen Offiziums im Jahreszyklus die Heilsgeschichte vom Fall bis zur Erlösung feiert, wie sie diese den Gläubigen durch den Mund des Predigers verkündet, so soll die Malerei mit ihren Mitteln diese Aufgabe der lehrenden Kirche unterstützen.

„Wenn die gläubige Seele zufällig das mittels Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn gewahr wird, ergreift es sie. Wenn sie betrachtet, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen des ewigen Lebens sie empfangen, wählt sie die Bahn eines besseren Lebens. Wenn sie sieht, wie viel Himmelsfreuden, wie viel Qualen höllischen Feuers es giebt, ermutigt sie das Vertrauen auf ihre guten Thaten und schlägt die Furcht darnieder bei Betrachtung ihrer Sünden“ — sagt Theophilus in der Einleitung seiner kunsttechnischen Enzyklopädie, welche in diesem Zeitraum geschrieben wurde. Die Liturgie war es auch, welche die schon von der Karolingerzeit angenommene typologische Anordnung, d. h. die durch innere Bezüge bestimmte Gegenüberstellung von Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, durch ihre parallele Anordnung der Lesestücke der Epistel und des Evangeliums angeregt hatte, und nun auch weiterhin populär machte.

Von Darstellungen aus dem Neuen Testament traten nun die Thaten und Wunder Christi in den Vordergrund, die Passion, welcher die karolingische Malerei wenig



Neigung entgegengebracht hatte, wurde nun über die römisch-altchristliche Malerei hinaus um einige Motive bereichert (z. B. Dornenkrönung), und ebenso fanden die Gleichnisse bereits gegen Ende des zehnten Jahrhunderts vereinzelte Gestaltung.

Die Reliquienverehrung, die im zehnten und wiederum im elften Jahrhundert an einzelnen Stellen eine bis zum Paroxysmus reichende Steigerung erfuhr, gab dann die Anregung für ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung. Ebenso findet die in Aufnahme kommende Verehrung Mariens mit Beginn des elften Jahrhunderts bereits ein vernehmliches Echo in der Malerei. Ihr Leben auf Erden, wie es die Apokryphen erzählen, ihre Verherrlichung im Himmel, werden Gegenstand künstlerischer Darstellung.

In der Buchmalerei gab auch der Inhalt der klassischen Dichter und Schriftsteller, die nicht minder eifrig als die heiligen Schriften von Mönchen und selbst von Nonnen für das Kloster selbst und für Gönner desselben abgeschrieben wurden, Stoff für die künstlerische Darstellung. Manchmal wurden die antiken Illustrationen nachgezeichnet, manchmal aber wagte man sich daran, den Inhalt des Dichters oder Schriftstellers nach eigener Auffassung schlecht und recht in Bilder zu übersetzen. In der Wandmalerei hat, wie in der karolingischen Epoche, auch das Zeitgeschichtliche hier und da Darstellung gefunden.

Wie schon angedeutet wurde, waren auch in diesem Zeitraum geistliche Würdenträger, Bischöfe und Äbte, die eigentlichen Förderer der Kunst; und zwar nicht bloß im Sinne des Mäzenatentums, sondern auch durch persönliches Eingreifen. Hadamar von Fulda (927—956) z. B. erneuerte die Anordnung des Rhabanus, durch welche ein wesentlicher Teil der Klostereinkünfte künstlerischen Zwecken zugewendet und die Heranziehung künstlerischen Nachwuchses zu einer stäten Angelegenheit der Klosterleitung gemacht wurde. Ganz ähnliche Ziele verfolgte Barbo, als er im dritten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts zum Abte des Klosters Werden berufen wurde. Dem Abt des lothringischen Klosters Gorze, Johannes (im Kloster seit 933), rühmt sein Schüler und Biograph nach, daß er in fast allen Künsten erfahren gewesen sei. St. Gallen besaß unter der Regierung des Abtes Purchard Insassen, die in jedem Zweig der Wissenschaften und Künste mit den Besten der Zeit wetteifern konnten, so Notker, der Dichter, Arzt und Maler war, und Chunibert; und im benachbarten Kloster Reichenau wurde Abt Witigowo (985—997) bis zur Verschwendung durch seinen Kunsteifer fortgerissen. Corvey, Tegernsee, Petershausen verzeichnen in ihren Annalen und Chroniken mit Stolz die Namen von Brüdern, welche durch ihre künstlerischen Leistungen das Kloster berühmt machten. Hinter den Klöstern blieben die Verwalter der Bistümer nicht zurück. Die kräftigen Anregungen, welche Ottos I. Brüder, der Erzbischof Bruno von Köln, gegeben, wirkten weiter. Bis zum Ausgang des zehnten und Beginn des elften Jahrhunderts sind die Geisteserben Brunos nicht selten, die politische Gewandtheit, ausgreifende Thatkraft mit unbescholtenem Wandel, hoher wissenschaftlicher Bildung und regem, nicht selten leidenschaftlichem Kunsteifer verbinden. Aribon von Mainz, Gebhard von Konstanz, Thietmar von Merseburg, Meinwerk von Paderborn, vor allen aber Bernward von Hildesheim, sind typische Zeugen dafür. Um ein Zeugnis für viele anzuführen, mag Thangmar, der Lehrer und Biograph Bernwards, über diesen das Wort haben:



„Auch war keine Kunst, die er nicht versuchte, wenn er sie auch nicht bis zur Vollkommenheit sich aneignen konnte. Nicht nur in unserem Münster (Hildesheim), sondern an verschiedenen Orten richtete er Schreibstuben ein, so daß er eine reichhaltige Bücherammlung, sowohl göttlicher als philosophischer Schriften zusammenbrachte. Die Malerei aber und die Skulptur und die Kunst, in Metallen zu arbeiten und edle Steine zu fassen und alles, was er nur feines in dergleichen Künsten ausdenken konnte, ließ er niemals vernachlässigen, so daß er auch an überseischen und schottischen Gefäßen, die der königlichen Majestät als besondere Gabe dargebracht wurden, das, was er selten und ausgezeichnet fand, zu nützen wußte. Er führte auch talentvolle, vorzüglich begabte Knaben mit sich an den Hof oder auf längere Reisen und trieb sie an, sich in allem dem zu üben, was in irgend einer Kunst als das würdigste sich darbot. Außerdem beschäftigte er sich mit musivischen Arbeiten zum Schmuck der Fußböden und verfertigte auch Dachziegel nach eigener Erfindung ohne irgend eine Anweisung.“

Die Leistungen der Malerei dieser Periode liegen wie zur Karolingerzeit auf dem Gebiete der eigentlichen Wand- und Buchmalerei. Die Tafelmalerei ist wenig und nur in roher Art geübt worden, wie sich aus den Andeutungen des früher erwähnten Theophilus schließen läßt. Das Mosaik trat als Wandschmuck zurück. Italien, das für diesen Zweig der Malerei dem Norden die Lehrer gesandt hatte, sah ja auf eigenem Boden diese Technik in solchem Maße in dieser Zeit verfallen, daß es Meister aus Byzanz herbeirufen mußte, um die alte Technik wieder aufleben zu machen.



Aus dem Antiphonar  
von St. Peter in Salz-  
burg.

schon die altchristliche Basilika forderte für die Apsis und die Oberwände des Mittelschiffes malerischen Schmuck. Die romanische Kirche, welche nur eine durch ethnographische und liturgische Einflüsse bedingte Entwicklung der römischen Basilika ist, hat wie diese für die breiten Wandflächen der Dekoration dringend bedurft.

Kein Wunder, daß wir von zahlreichen großen Bildercyklen hören, welche gleichsam eine monumentale Bilderbibel im Innern der Kirche aufrollen sollten. Leider nur hören! denn elementare Ereignisse und der Wandel des Kunstgeschmackes haben gleichviel dazu beigetragen, die monumentalen Zeugnisse des ersten Aufschwunges deutschen Kunstgeistes, persönlichen Ruhmesdranges und religiösen Feuereifers zu zerstören. Doch ein großartiges Denkmal der Wandmalerei vom Ausgang des zehnten Jahrhunderts ist durch die Pietät der Gegenwart für das Thun und Sinnen der Vergangenheit wiedergewonnen worden: das sind die Wandgemälde in der kleinen Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.\*) Dieser eine Cyclus ist aber

\*) Die Wandgemälde in der Georgskirche wurden erst vor wenigen Jahren durch den Pfarrverweser Feederle unter der Tünche entdeckt. Eine mustergültige Publikation verdanken wir Prof. Kraus. Vgl. die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Beer, herausgegeben von Fr. Kraus. Freiburg i./B., 1884.



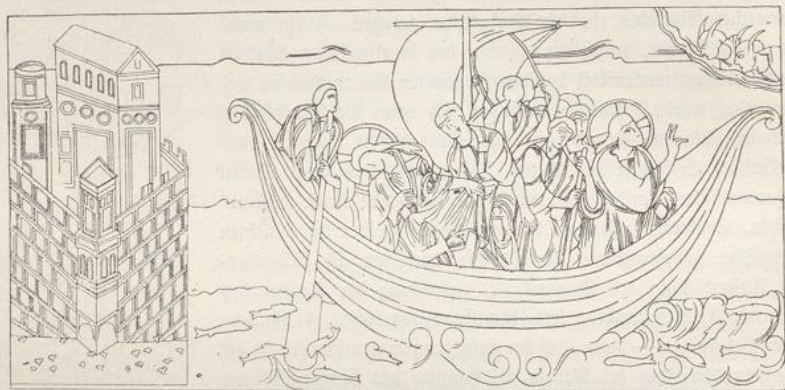
ausreichend, uns den monumentalen Stil jener Epoche, seine Wurzeln und Vorbilder vor das Auge zu führen. Der erste Bau der Kirche war eine Stiftung des Abtes Hatto vom Ende des neunten Jahrhunderts, doch davon haben sich nur die östlichen Teile erhalten. Der prachtliebende Abt Witigowo (von 985 an) unternahm einen Umbau, dem das noch bestehende dreischiffige Langhaus mit der Westapsis angehört. Im Jahre 997 mußte er seine Würde niederlegen, denn seine Baulust, sein Prachtsinn brachte das Vermögen des Klosters in Unordnung. Wir danken ihm seine Verschwendung, entstand doch auf seinen Auftrag hin der reiche malerische Schmuck im Innern der Kirche. Dieser beginnt schon an den Säulen, welche die Schiffe trennen. Die Schäfte haben einen tiefroten Anstrich, die Kapitelle sind mit Gelb in Gelb gemalten Blattornamenten geschmückt. Zwischen den Archivolten sind Medaillons mit den Brustbildern von Propheten und Heiligen auf dunkelbraunem Grunde angebracht. Dann folgt ein dreifacher Mäander, in die Perspektive gezogen — ein ornamentales Motiv, welches auch von der karolingischen Malerei mit Vorliebe, namentlich bei den Bogen der Kanonestäben, angewendet wurde. Darüber befanden sich dann die Wandbilder, die auf blauem Grund, in überlebensgroßen Figuren ausschließlich Ereignisse des Neuen Testaments, und zwar Christi Wunderthaten darstellen, also Christi erlösende Kraft verherrlichen. Senkrecht laufende Ornamentbänder scheiden die einzelnen Gemälde voneinander. Der Inhalt derselben ist folgender: 1) Auferweckung des Lazarus, 2) Erweckung der Tochter des Jairus, 3) Auferweckung des Jünglings von Naim, 4) Heilung des Aussätzigen — dann (auf der entgegengesetzten Wand) 5) die Teufelsantriebung bei Gerasa, 6) Heilung des Wassertrüchtigen, 7) Stillung des Seesturmes, 8) Heilung des Blindgeborenen. Darauf folgt unterhalb der Fenster wieder ein Mäanderfries und zwischen diesem die Kolossalfiguren der Apostel. Ein dritter Mäander schließt die Obermanier unter der Decke ab. Unterhalb der Wandbilder laufen metrische Inschriften hin — die sogenannten tituli — welche über den Inhalt der Gemälde aufklären. Bis auf die Heilung des Aussätzigen sind sämtliche der hier dargestellten Stoffe bereits der römisch-christlichen Kunst bekannt — die Heilung des Aussätzigen ist erst auf Eisenbeinen des zehnten Jahrhunderts nachweisbar. Und wie die Stoffe dem altchristlichen Kunstvorrat entnommen, so trägt auch der Stil die Züge dieser Kunst. Christus ist stets unbärtig in jugendlicher Gestalt gebildet, die Köpfe der Heiligen und Apostel zeigen die Typen der römischen Mosaiken. Die antike Gewandung ist bei allen Trägern der Handlung angewendet; sie zeigt glückliche Anordnung und einfachen Wurf — Nebenpersonen sind öfters in die Tracht der Zeit gekleidet. Auch die Architektur trägt den Stilcharakter der lateinischen Kunst, reiner als dies selbst in karolingischen Miniaturen der Fall ist,



Ornamentfries von einer Wand in St. Georg zu Oberzell.



wo vereinzelt orientalische Stilelemente nachweisbar waren. Das reicht aber nicht aus, auf Künstler zu schließen, die aus Italien herbeigerufen worden seien. Aus den latinisierenden Formen weht ein eigentümlich starkes originales Leben, das auf Kräfte weist, die in erlernter fremder Sprache manches Eigene sagen möchten. Ein rührendes Ringen, die übernommenen Typen und Gestalten aus ihrer Ruhe aufzurütteln, die Laute der Empfindung kräftiger zu accentuieren, den inneren Anteil äußerlich durch Bewegung und Gebärde zu bekunden, ist den meisten Gruppen und Gestalten eigen, und der Spott verstummt, auch wenn diese Absicht von so kläglichem Erfolg begleitet ist, wie in der Auferweckung des Lazarus, wo die Figur der Maria Magdalena, die sich zu Christi Füßen niedergeworfen, den Kopf aber nach dem Wunder hin wendet, nur ein unförmlicher verrenter Menschenklumpen ist. Wie trefflich aber klingt das Momentane der Bewegung bei den ausschreitenden Aposteln in der nachflatternden Gewandung aus, mit welcher dramatischen Lebendigkeit ist das Wunder der Er-



Jesus mit den Jüngern im Schiffe. Wandgemälde zu St. Georg in Oberzell.

weckung des Jünglings zu Naim erzählt, mit welchen burlesken Einzelheiten ist die Heilung des Besessenen ausgestattet, und eine wie großartige Feierlichkeit ist über die Darstellung des Sturmes auf dem Meere gebreitet! Da sind einzelne Züge einer unsicher tastenden, aber doch nach dem Großen und Wahren zielenden Phantasie — die in jener Zeit der italienischen Kunst durchaus fremd geworden waren. Und warum auch fremde Künstler herbeirufen? wie im neunten Jahrhundert, so besaß auch jetzt Reichenau Künstler, die, wie sich später zeigen wird, weit über den Klosterbann hinaus Ruf und Namen hatten.

Die Technik der Wandbilder ist eine sehr sorgfältige. Den Untergrund verputzte man mit gelbem Sand und rieb ihn glatt. Darauf wurden die Figuren zunächst gezeichnet, und die Umrisse mit einem kräftigen Braun nachgezogen. Dann trug man die Farben auf, jedoch wahrscheinlich nicht auf den ganz trockenen Grund, sondern wie Theophilus in seinem kunsttechnischen Handbuch lehrt, auf durch Besprengen angefeuchteter Mauer, da so die mit etwas Kalk versetzten Farben besser haften. Hierauf erfolgte die Modellierung der Fleischteile und Gewandung mit breiten Strichen,



erstere braun, letztere der Färbung der Gewandung entsprechend, und endlich wurde das Ganze durch Aufsetzen mehr oder minder kräftiger weißer Lichter vollendet. Von einer eigentlichen Flächenmodellierung durch Halbtöne oder gar Lasuren kann natürlich keine Rede sein.

Die Wandbilder, welche im Innern der Kirche einst auch Chor und Apfisis schmückten, sind fast völlig zerstört, erhalten dagegen sind noch die beiden Darstellungen, mit welchen die Stirnseite der Westapsis ausgestattet wurde. Sie führen die Kreuzigung und das Jüngste Gericht vor und sind unbedingt bald nach Vollendung der Wandbilder, also wohl noch gegen Ende des zehnten oder höchstens am Anfang des elften Jahrhunderts gemalt worden. Die Kreuzigung wurde bereits am Ende des fünften Jahrhunderts dargestellt — ob sie in den Jügelheimer Zyklus aufgenommen war, geht aus dem Wortlaut der Verse des Ermoldus Nigellus nicht klar hervor. Hier ist sie auf die einfachste Formel zurückgeführt: Christus, mit kurzem Schurz bekleidet, ohne Krone, zu den Seiten des Kreuzes Maria mit emporgehaltenen Armen und Johannes, die rechte Hand an den Kopf legend, eine Bewegung als Ausdruck der Trauer, die durch das ganze Mittelalter hindurch populär blieb.

Von weit größerer künstlerischer und ikonographischer Bedeutung ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bibel- und auch Kirchenväterstellen giebt es genug, welche zur Darstellung dieses Motivs anregen konnten — dennoch gewann diese Idee in der altchristlichen Zeit keine greifbare Form: die altchristliche Kunst begnügte sich mit einer allegorischen Andeutung, sei es, daß sie wie in einem Mosaik in St. Apollinare Nuovo in Ravenna, Christus darstellte, wie er die Schafe von den Böcken sonderte, sei es, daß sie die sog. *Trinacria* bildete, d. h. einen Thron, auf welchem ein Evangelium, darüber das Monogramm Christi sich befindet. Erst das sechste Jahrhundert begann in Predigt und Poesie dieser Vorstellung näher zu treten, sie mit Zügen auszustatten, welche stärker zur künstlerischen Gestaltung drängten. Ob die früh karolingische Kunst an dies Problem sich gewagt habe, ist zweifelhaft; eine von Alcuin für die Klosterkirche von St. Avoild gedichtete Inschrift, die hier allein in Frage kommen könnte, geht im wesentlichen in ihrer Beschreibung über den Charakter der *Majestas domini* nicht hinaus, näher dagegen tritt der Darstellung des Jüngsten Gerichts eine der Inschriften, welche ein St. Galler Mönch um die Mitte des neunten Jahrhunderts dichtete, aber gerade hier hegt man begründete Zweifel, daß diese Verse an einen bereits wirklich vorhandenen Bilderkreis anknüpfen. So dürfte die Annahme kaum irrig sein, daß im Abendlande erst die Kunst des zehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich unter dem Wangen der für den Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends prophezeiten Weltkatastrophe an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in seinen charakteristischen Zügen, nämlich Verbindung des Gerichts mit der Auferstehung, sich gewagt hat.<sup>\*)</sup> An eine byzantinische Anregung braucht nicht gedacht zu werden; das Symbolum legte die

<sup>\*)</sup> Ein Blatt des angelsächsischen spätkarolingischen Utrecht-Psalters bringt die wesentlichen Elemente der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (so auch die Auferstehung der Toten) als Illustration zu den Artikeln des Symbolums in flüchtiger Federzeichnung; doch da hier gar nicht der Versuch gemacht wird, diese einzelnen Elemente zu einer einheitlichen Komposition zusammenzuschließen, so kann auch nicht von einer „Darstellung des Jüngsten Gerichtes“ im Utrecht-Psalter gesprochen werden.



Verbindung der beiden Motive ebenso nahe, wie die im deutschen Volke lebenden Rechtsgewohnheiten. Jedenfalls, das Wandbild in Oberzell ist die älteste Darstellung des entwickelten Typus im Abendlande. Nicht das Tribunal bloß führt es vor, auch die zu Richtenden erscheinen — die Auferstehung der Toten wird mit der Darstellung der Gewalt und Herrlichkeit des Richters verbunden. In einer Mandorla thront Christus, seine Wundmale weisend, links steht Maria, rechts ein Engel mit dem Kreuze. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel — (doch nur von halber Größe wie Christus) — oben schweben vier in lange Gewänder gekleidete Engel, von welchen zwei in die Posaunen blasen, zwei die Bücher des Lebens aufschlagen. Darunter ist dann die Auferstehung der Toten geschildert; zum Teile nackt, zum Teile bekleidet, entsteigen dieselben den Gräbern, fast sämtlich die Hände, Gnade heischend, nach oben streckend.\*) Der hier festgestellte Typus hat eine wesentliche Umwandlung durch die Kunst des Mittelalters nicht mehr erfahren; nur eine Erweiterung erhielt er dadurch, daß man noch Momente in die Gestaltung zog, welche jenseit des Herganges des Gerichtes lagen: nämlich die Darstellung des Lohnes und der Strafen der Gerichteten.

Der Gemäldezyklus der Georgskirche zu Oberzell ist das einzige uns erhalten gebliebene umfassende Denkmal der Wandmalerei der karolingisch-ottonischen Kunstperiode, der monumentale Beweis des unverbrüchlichen Zusammenhanges derselben mit dem römischen altchristlichen Stil. Schriftliche Kunde zwar kommt uns von vielen Orten her, namentlich bis über die erste Hälfte des elften Jahrhunderts hinaus, aber die Denkmäler sind verloren; doch ahnen können wir den Reichtum derselben, wenn wir die Berichte der Klosterchroniken lesen, wie den des Chronisten von Petershausen bei Konstanz, über den Wand Schmuck der Kirche, welchen ihr Abt Gebhard gab (der Bau von 983 an), oder wenn wir uns mit dem Programm von einer solchen malerischen Ausstattung vertraut machen, wie es in den poetischen Inschriften enthalten ist, die der Benediktinermönch Ekkehard IV. ca. 1025 dichtete, und die dazu dienen sollten, die von dem Erzbischof Aribo für die Kathedrale von Mainz geplante malerische Ausstattung zu erläutern.\*\*) — Auch dieser letztere Inschriftenkreis schließt, nachdem er die ganze Fülle alttestamentlicher und neutestamentlicher Motive mit stark typologischen Anklängen der künstlerischen Gestaltung vorgelegt, mit der Schilderung des Jüngsten Gerichts, die aber bereits der Darstellung des letzten Aktes der menschheitlichen Heilstragödie die Schilderung des himmlischen Lohnes der Guten und der Strafe der Verdammten hinzufügt. Spärlicher sind die Nachrichten, welche von profanen Wandmalereien Kunde geben. Doch daß man auch auf diesem Gebiete an kühnem Wollen nicht dem karolingischen Zeitalter nachstand, bezeugt eine Meldung des Bischof Liutprand. Darnach ließ Heinrich I. seinen über die Magyaren erfolgten Sieg im oberen

\*) Die Fleischteile sowohl im Jüngsten Gericht als auch in der Kreuzigung erscheinen jetzt schwarz infolge chemischer Färbung der Farbe. Es ist Adlers Verdienst, zuerst auf die Gemälde der Westapostel hingewiesen zu haben, (Vaugesichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin, 1870).

\*\*) Vgl. Fedr. Schneider: Der heilige Barbo. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien am Mainzer Dom. Mainz, Franz Kirchheim, 1874.





LEIPZIGER A. HUGELER, DRUCK W. J. H. H. E.

DAS WELTGERICHT. MARGENWALDE AN DER KIRCHE ST. GEORG ZU UNTERWILDE AN DER RÜCHENAU.  
VOM JAHRE 1150.



Verbindung der beiden Motive ebenso nahe, wie die im deutschen Volke lebenden Rechtsgewohnheiten. Jedenfalls, das Wandbild in Obergzell ist die älteste Darstellung des entwickeltesten Typus im Abendlande. Nicht das Tribunal bloß führt es vor, auch die zu Richtenden erscheinen — die Auferstehung der Toten wird mit der Darstellung der Gewalt und Herrlichkeit des Richters verbunden. In einer Mandorla thront Christus, seine Wundmaleweisend, links steht Maria, rechts ein Engel mit dem Kreuze. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel — (doch nur von halber Größe wie Christus) — oben schweben vier in lange Gewänder gekleidete Engel, von welchen zwei in die Posaunen blasen, zwei die Bücher des Lebens aufschlagen. Darunter ist dann die Auferstehung der Toten geschildert; zum Teile nackt, zum Teile bekleidet, entsteigen dieselben den Gräbern, fast sämtlich die Hände, Gnade heischend, noch oben streckend.\*) Der hier festgestellte Typus hat eine wesentliche Umwandlung durch die Kunst des Mittelalters nicht mehr erfahren; nur eine Erweiterung erhielt er dadurch, daß man noch Momente in die Gestaltung zog, welche vorher bei Darlegung des Gerichtes lagen: nämlich die Darstellung des Lohnes und der Strafe der Gerichteten.

Der Grundriß des Obergzellischen Wandbildes ist das einzige uns erhalten gebliebene ansehnliche Denkmal der Wandmalerei der karolingisch-ottonischen Kunstperiode, der monumtente Beweis des unverwundlichen Zusammenhanges derselben mit dem römischen altchristlichen Stil. Schriftliche Kunde zwar kommt uns von vielen Orten her, namentlich bis über die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts hinaus, aber die Denkmäler sind verloren; doch ahnen können wir den Reichtum derselben, wenn wir die Berichte der Klosterchroniken lesen, wie den des Chronisten von Petershausen bei Konstanz, über den Wand Schmuck der Kirche, welchen ihr Abt Gebhard gab (der Bau von 983 an), oder wenn wir uns mit dem Programm von einer solchen malarischen Ausstattung vertraut machen, wie es in den poetischen Inschriften enthalten ist, die der Benediktinermönch Ekkehard IV. ca. 1025 dichtete, und die dazu dienen sollten, die von dem Erzbischof Aribo für die Kathedrale von Mainz geplante malarische Ausstattung zu erläutern.\*\*) — Auch dieser letztere Inschriftenkreis schließt, nachdem er die ganze Fülle alttestamentlicher und neutestamentlicher Motive mit stark symbolischen Anfängen der künstlerischen Gestaltung vorgelegt, mit der Schilderung des jüngsten Gerichts, die aber bereits der Darstellung des letzten Aktes der menschheitlichen Entzweiung die Schilderung des himmlischen Lohnes der Guten und der Strafe der Verdammten beifügt. Spärlicher sind die Nachrichten, welche von profanen Wandmalereien Kunde geben. Doch doch man auch auf diesem Gebiete an tüchtigem Wollen nicht dem karolingischen Reichtum nachstand, bezeugt eine Meldung des Bischof Vintprand. Darnach ließ Heinrich I. seinen über die Magyaren erfochtenen Sieg im oberen

\*) Die Heiligstei sowohl im jüngsten Gericht als auch in der Kreuzigung erscheinen jetzt schwarz infolge chemischer Färbung der Farbe. Es ist Adlers Verdienst, zuerst auf die Gemälde der Westapostel hingewiesen zu haben, (Vangelisch-historische Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin, 1870).

\*\*) Vgl. Hrdr. Schneider: Der heilige Bardo. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien am Mainzer Dom. Mainz, Franz Kirchheim, 1871.





LITHOGR. R. HULCKER DRUCK W. GREVE

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

DAS WELTGERICHT. WANDGEMÄLDE AN DER KIRCHE ST. GEORG ZU OBERZELL AUF DER REICHENAU.

VOM ENDE DES X. JAHRH.







Geschoße seines Palatiums zu Merseburg durch Malerei verewigen, und zwar in so vollendeter Weise, „daß man viel mehr die Wirklichkeit selbst als deren künstlerisches Abbild zu schauen vermeinte“ — wie der Berichterstatter preisend sich ausdrückt (Liutprandi hist. lib. II. c. 9). Deutet man dieses Lob des Zeitgenossen auch nur mit Rücksicht auf die Thatsache, daß die Entwicklung der Malerei, nicht bloß die Entwicklung der Technik und die Geschicklichkeit der Hand, sondern auch die der allgemeinen Fähigkeit zu sehen ist, so bleibt doch noch so viel übrig, daß hier der Wahrheit des Herganges durch den Ausdruck leidenschaftlicher kräftiger Bewegung Rechnung getragen worden war.



Aus dem Echternacher Evangeliar; Gotha.

in einziges Denkmal war es, das einen Schluß auf Komposition und Stil der Wandmalerei dieser Epoche ermöglichte; will man dagegen ein Bild der auf- und absteigenden Entwicklung der Malerei dieses ganzen Zeitraumes, also bis gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts hin gewinnen, so ist es wie in karolingischer Zeit die Buchmalerei, welche zu Rate gezogen werden muß.

Was den vereinzelt Denkmalern der Wandmalerei gegenüber nur den Reiz und die Bedeutung der Vermutung hatte, das erhebt sie zu unantastbarer geschichtlicher Gewißheit: die Einheit des Stils in der karolingischen und sächsischen Periode — sie giebt aber auch Aufschluß über die Zeit und die Ursachen des eintretenden und wachsenden Verfalls dieses Stils und über die stärkere Triebkraft jener Kunstkeime, aus welchen sich eine neue nationale Formsprache entwickeln sollte. Betrachtet man die örtliche Ausdehnung des Gebietes, auf welchem die Bewegung sich vollzieht, so zeigt sich gleich in dieser ersten Periode der Existenz des deutschen Reichs eine entschiedene Dezentralisation künstlerischen Lebens im Vergleich zum karolingischen Zeitalter. Während in wissenschaftlicher Beziehung, namentlich zu Brunos Zeit, ein Mittelpunkt in der königlichen Kapelle — der eigentlichen Fortsetzung der karolingischen Scuola Palatina — existierte, entstanden Pflegestätten der Kunst, wohin nur immer die Sonne landesherrlicher Gunst drang. Die Klöster in den Rhein- und Moselgegenden, in Lothringen hielten die Überlieferungen der karolingischen Zeit aufrecht, sächsische Klöster geben von ihrem schnellen und kräftigen Aufblühen dadurch Zeugnis, daß sie mit jenen in Wettbewerb treten — und Süddeutschland verrät gleich im Anfang, daß ihm der künstlerische Primat in der künftigen Entwicklung bestimmt sei, denn neben den alamannischen Klöstern waren es die fränkischen, schwäbischen, bayrischen, aus deren Schreibstuben die zahlreichsten Denkmale der Buchmalerei hervorgingen. Doch hat die Dezentralisation der künstlerischen Thätigkeit die Einheit in Stil und Technik nicht gehindert. Auf diese wirkte ebenso das Ansehen der im karolingischen Zeitalter entstandenen Kunstleistungen bestimmend, wie die Macht der allgemeinen Bildungs- und Geschmacksströmung, die in den Bildungsidealen des Hofes ihre Stütze und ihren Zielpunkt fand. Von einer besonderen „Hofkunst“ kann freilich nicht gesprochen werden, fehlen doch alle Beweise für die Thatsache einer unmittelbaren höfischen Einflußnahme auf die Kunstwerkstätten, wie das unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern der Fall war.



Wie in der Wandmalerei, so behalten auch in der Buchmalerei die Helden der biblischen Geschichten den von der römisch-althristlichen Kunst festgestellten und von der karolingischen Kunst beibehaltenen Typus. Auch im zehnten Jahrhundert wird Christus bartlos und jugendlich gebildet, erst das elfte Jahrhundert zeigt eine stärkere Aufnahme des härteren Mosaikentypus. Einen Fortschritt über die karolingische Kunst hinaus machte die Buchmalerei der letzten Jahrzehnte des zehnten und des Beginns des elften Jahrhunderts. Das unmittelbare Studium althristlicher Vorbilder trug wohl Ursache, daß die Verhältnisse richtiger, das Oval des Gesichtes feiner, die Formen schlanker wurden, die antike Gewandung einen einfacheren Fluß bekam und jenen aufgebauchten Faltenwurf verlor, welchen die Mehrzahl der karolingischen Miniaturen zeigte. Bei Nebenpersonen wird immer häufiger das Zeitkostüm verwendet, hier und da macht sich auch ein leiser Anlauf zur Individualisierung merkbar. Auch die Buchmalerei zeigt dann, gleich der Wandmalerei, den Drang zu kräftigerem Ausdruck der Empfindung, zu gesteigerter Kraft der Bewegung, zu größerer Lebendigkeit des Vortrages. Die Erweiterung des Motiventkreises aus der Passion mußte diese Neigung entwickeln. Selbst zur Zeit völligen Verfalles der Formen hält dieses Empfindungspathos an. Die Komposition bewahrt die frühere Einfachheit; möglich, daß man aus der Not eine Tugend machte, aber die Erzählung geht nicht in die Breite, sie beschränkt sich auf das Wesentliche des Herganges. Nicht minder entschieden tritt der Zusammenhang, ja die Abhängigkeit der Malerei dieser Periode in der Dekoration und der Ornamentik zu Tage. Die Verzierung der Kanonestafeln übernimmt nicht nur im allgemeinen das Schema der karolingischen Handschriften, sondern sie kopiert in der Mehrzahl der Fälle die karolingischen Muster. Diese Steinmengen, Winzer, Kentauern, Schützen, welche auf den Kanonesumrahmungen wieder erscheinen, sind meist unmittelbar den karolingischen Vorbildern nachgezeichnet; dasselbe gilt von den reich verzierten Kapitellen der Säulen, von den bald gewundenen, bald gerade kannelierten, bald die Farbe und Struktur der Edelfeine nachahmenden Schäften derselben. Auch die Randbordüren, in welchen mit besonderer Vorliebe verschieden gestellte Mäanderformen und das Palmettenmotiv verwendet werden, sind dem karolingischen Formenschatze entnommen. Die Initialornamentik geht auf den von der karolingischen Malerei eingeschlagenen Bahnen weiter. Es wurde darauf hingewiesen, daß bereits im karolingischen Zeitalter die Bandornamentik immer mehr der Pflanzenornamentik weichen mußte. Dieser Prozeß setzt sich nun fort. Selbst da verfällt allmählich die Bandornamentik, wo sie ihre letzte Kraft entfaltet hatte, an den Abschlüssen und Endungen. Überall tritt die Pflanzenornamentik als Ersatz auf, überall entfaltet sie ihr blühendes, reiches Leben. Und was schon in der Initialornamentik der späteren karolingischen Epoche betont wurde: den Körper des Buchstaben als solchen wirken zu lassen, ihn in Pflanzenmotive nicht aufzulösen, sondern ihn nur mit diesen zu schmücken, das trat jetzt noch entschiedener in den Vordergrund. Es giebt keinen Teil der Initialen, an welchem sich dies ornamentale Leben nicht entwickelte, an welchem es nicht Triebkraft zum Keimen fände, und dabei greift es doch den Bau des Buchstaben selbst nicht an. Vereinzelt treten namentlich im zehnten Jahrhundert auch noch als gleichfalls von der karolingischen Ornamentik übernommenes Erbe Tierköpfe auf — aber dann geht die Zunge



in Rankenwerk über, statt daß sie, wie früher, in Bändern verlief. Der Bilderinitial, der in der späteren karolingischen Zeit eine so große Bedeutung für die Malerei gewonnen hatte, wird in dieser Periode äußerst selten, wenn er auch nicht ganz verschwindet — er sowohl wie die Tierornamentik erfahren eine Wiedergeburt erst am Ausgange dieser und am Beginn der nächsten Periode, dann allerdings unter künstlerischen Voraussetzungen, welche mit denen der Karolingerzeit nichts gemein haben. Auch in der Technik herrscht die karolingische Überlieferung. Die Wasch- (Guache-) Malerei ist von gleicher Sorgfalt selbst noch zu einer Zeit, da der Verfall der Formen schon in sichtlicher Zunahme begriffen ist. Die Gründe werden anfänglich wie in karolingischen Miniaturen durch einige Farbstreifen gebildet; erst später wurden Goldgründe beliebt.

Nach antiker und karolingischer Weise sind die Farben sehr hell, gebrochen, von matter, oft ganz glanzloser Oberfläche, so dadurch sich unterscheidend von der byzantinischen Buchmalerei, welche ein kräftiges, harziges Bindemittel den Farben beimischt oder doch einen dichten Firnis anwendet und dem entsprechend eine in der Wirkung an die Ölmalerei erinnernde Tiefe des Tones erzielt. Die Fleischfarbe wechselt im Ton. Neben dem gesunden hier und da selbst etwas brandigen, bräunlichen Fleischtone der Karolingerzeit ist auch ein fahler Fleischtone beliebt mit grünlichen Schatten. Theophilus, dessen technische Anweisungen am besten sich mit den im zehnten und elften Jahrhundert entstandenen Miniaturen decken, nennt für die normale Fleischfarbe eine Mischung von gebranntem Bleiweiß und Zinnober (in verschiedenen Graden), für die grünlichen Schatten Prasinus, für die Halbschatten Posch, für die eigentlichen Lichter einen starken Zusatz von Bleiweiß zur Fleischfarbe. Der fahle und der bräunliche Fleischtone erscheinen meist nebeneinander; ein Grundsatz oder ein Herkommen, das die Anwendung regelte, läßt sich nicht nachweisen. Die byzantinische Miniaturmalerei kennt zwar die bläulich-grünlichen Schatten der Fleische, aber der fahle, kalte Gesamttone ist ihr mindestens im zehnten Jahrhundert fremd. In den Gewändern giebt sich eine besondere Vorliebe für das Grün und Violett, in zweiter Linie für das Rot (Zinnober, seltener Purpur) kund. Öfters werden die Motive, namentlich in späterer Zeit, mit Gold hineingestrichelt; die Anregung dazu brauchte nicht Byzanz zu geben; wissen wir doch, daß schon die karolingische Malerei diese Art der Gewandbehandlung kannte.

Noch ein Wort über den Umfang der Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei. Die wenigsten Denkmäler hat die erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts aufzuweisen. Die politische Unsicherheit, welche Heinrichs I. Wahl vorausging, die darauf folgenden harten Kämpfe und stete Kampfbereitschaft gegen Wenden und Magyaren, die Verwüstung, welche gerade die sächsischen und süddeutschen Lande erfuhren, mußten in dieser Zeit die künstlerische Thätigkeit auf ein geringes Maß einengen. Erst unter Otto dem Großen wurde der Boden bereitet, auf dem ein blühendes geistiges und künstlerisches Leben sich entwickeln konnte. „Als innere und äußere Kriege nachließen, standen göttliche und menschliche Gesetze in Kraft und Ansehen“, rühmt Widukind, der Mönch von Corvey von Ottos I. Zeit. Unter Otto II. ging die Bildungszeit herrlich auf, und unter Otto III. und Heinrich II. stellt die Buchmalerei den höchsten Stand ihrer Entwicklung in diesem Zeitraume dar. Die Zahl der Denkmäler vom



Ende des zehnten und aus den beiden ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts ist eine sehr große, ohne daß zunächst die künstlerische Durchführung darunter litt. Unter Heinrichs II. Nachfolgern wächst noch die Zahl der Denkmäler, doch zeigen diese bereits einen Rückschritt in der künstlerischen Durchführung. Die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts bedeutet stilistisch den tiefsten Verfall; geistloses Kopieren wahllos aufgelesener Vorbilder erklärt uns die eher zu- als abnehmende Vielgeschäftigkeit in dieser Zeit völligen künstlerischen Unvermögens. Die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts zeigen kein geändertes Bild; höchstens wird der Verfall der Technik noch merkbarer als früher. Es ist die Zeit der völligen Bersezung der karolingischen Kunstüberlieferung; der fast vierhundertjährige lateinische Bildungskurs wird zu gunsten einer selbständigen nationalen Entwicklung abgeschlossen.

Den Zustand der Miniaturmalerei bis über die Mitte des zehnten Jahrhunderts hinaus charakterisiert ganz gut das goldene Buch im Zither der Schloßkirche zu Quedlinburg, ein Evangeliar, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Äbtissin Mathilde, der Tochter Ottos I., dorthin kam. Als Schreiber nennt sich der Presbyter Samuel. Vor jedem der Evangelien erscheint das Bild des entsprechenden Evangelisten und alle sind sie dargestellt vor dem Schreibpult sitzend und über ihnen, gleichsam herabschwebend, das entsprechende Symbol mit dem Buche. Der Typus der Köpfe, die Art des Faltenwurfs, die Farbengebung — alles erinnert an die Evangelistenbilder späterer karolingischer Handschriften, nur ist die Ausführung berber, als man sie in den besseren jener Periode antrifft. Auch die Initialverzierung zeigt keinen Fortschritt über die Initialornamentik karolingischer Prachthandschriften. Das Gleiche gilt von einem aus dem Dom zu Aachen stammenden Evangeliar in Stuttgart (Staatsbibl. Bibl. II. a. b.), dessen Bilder (Widmungsbild, Majestas Domini, Evangelisten, Kreuzigung) nur leider später eine starke Übermalung erlitten. Sprächen nicht bestimmte Kennzeichen für früh-ottonischen Ursprung, man möchte skrupellos die Arbeit noch dem Ende der karolingischen Periode zuweisen. Der Ursprungsort Aachen erklärt allerdings das besonders zähe Haften an der karolingischen Tradition. Sehr bezeichnend für den Kunstcharakter dieser Zeit sind auch zwei aus einem alamannischen Kloster (Reichenau?) herstammende Handschriften, das Sakramentarium von Petershausen in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg und das Lektionar in der Großh. Bibliothek zu Darmstadt (Nr. 1948). Beide wahrscheinlich von einer Hand. Das Sakramentarium bringt in zwei Rundbildern die heil. Helena und einen thronenden Christus, das Lektionar einen thronenden Christus (der in allem als die genaue Kopie des vorgenannten erscheint), die vier Evangelisten (Lucas und Johannes von jugendlicher Bildung), ein Widmungsbild (der Abt übergibt dem heil. Petrus das Buch) und die Darstellung der Marien am Grabe in einem gebilderten Initial. Hier wie dort begegnen uns die charakteristischen karolingischen Typen, doch sind die Verhältnisse der Körper besser verstanden, die Gewandung weniger bauzig behandelt als in der Mehrzahl karolingischer Bilder. Auch die Färbung wird zarter, besonders erhält das Fleisch durch die bläulich-grünlichen Schatten einen vornehmeren Ton. In der Ornamentik ist nicht ein Motiv vorhanden, das nicht schon der karolingische Formenschatz besessen hätte.

Die roheren Bilder des sächsischen Presbyters Samuel wie die sorgfamer durchgeführten des alamannischen Mönches bezeugen mit gleicher Deutlichkeit, daß nicht bloß



in der Ornamentik, sondern auch in der Technik und im Stil der Figuren die Malerei der sächsischen Periode sich aus der karolingischen entwickelte. Selbst ein stumpfes Auge kann hier den Prozeß belauschen.

Der Zeit Ottos II. gehört ein Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8851) an. Es ist bestimmt durch die Kaisermedaillons, welche in der Mitte jedes Randleistens auf der Anfangsseite des Matthäus-Evangeliums sich befinden: oben Otto Imperator Augustus, unten: Otto junior Imperator Augustus und auf beiden Seiten: Heinricus Rex Francorum. Es wurde also noch zur Zeit Ottos II. angefertigt. Auf der Rückseite des ersten Blattes erscheint Christus in der Mandorla, von jugendlicher Bildung mit segnender Gebärde. Von den Evangelisten, die unter reicher Bogenarchitektur thronen, ist Matthäus kurzbartig dargestellt, Markus unbärtig aber alt, Lukas mit weißem Bart, Johannes jugendlich. Formen- und Gewandbehandlung schließen auch hier noch unmittelbar an die karolingischen Vorbilder an. Bei Johannes wird dies am augenfälligsten. Nichts ist byzantinisch an diesen Bildern, als die Inschrift in der Mandorla des segnenden Christus: *deine Herrschaft, o Herr, ist Herrschaft durch alle Ewigkeit, und dein Reich dauert von Geschlecht zu Geschlecht*. Otto II. war der Gemahl einer griechischen Fürstentochter; warum sollte der Schreiber eines für ihn bestimmten Evangeliers nicht mit einem Satz die Kenntnis des Griechischen beweisen? aber jetzt wie nachher bedeuten eingestreute griechische Sätze oder einzelne Worte nichts für die Entscheidung, ob abendländische oder byzantinische Mönche die Urheber eines Werkes seien. Solche Sprachtrümmer hatten sich Heimatrecht erworben, selbst in der lateinischen Liturgie fehlten sie nicht. Die Architektur der Kanonestafeln bestätigt ebenso den Charakter deutscher Arbeit wie die Randleisten- und Initialornamentik. Jene ist voll antiker Erinnerungen wie in der Karolingerzeit, die Randverzierungen erinnern an die in der Bibel Karls des Kahlen, und die Initialen mit breitem goldenen Geriemel, grünen und blauen Füllungen, reichem Blattwerk wurzeln in der ornamentalen Anschauung spätkarolingischer Handschriften.

Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies Evangeliar in einem rheinischen Kloster entstand. In den Rheingegenden nahm wieder Trier einen ersten Rang ein, wo in dieser Zeit unter des Erzbischofs Egbert Förderung (977—993), des treuen Freundes Ottos II., ein blühendes Kunstleben sich entfaltet hatte.<sup>\*)</sup> Die Goldschmiedetechnik, die Schreibkunst fanden an ihm einen leidenschaftlichen Freund, aber auch die Buchmalerei. Das früheste Werk dieser Art, das im Auftrage Egberts entstand, ist ein Psalter, der sogenannte Codex Gertrudianus (so genannt von einer späteren Eigentümerin, der Gertrude, Gemahlin Königs Andreas II. von Ungarn) im Stadtarchiv zu Cividale. Der Verfertiger desselben ist Ruodprecht, seit 973 Archidiacon der Trierer Diözese (bis 981 nachweisbar); Egbert widmete die kostbare Handschrift dem hl. Petrus. Diese Geschichte des Buches erzählen die vier ersten Gemälde; es folgt dann eine Darstellung des saitenspielenden David und darauf vierzehn Bilder Trierer Lokalheiliger. Damit ist aber die künstlerische Ausstattung der Handschrift nicht erschöpft. Es treten

<sup>\*)</sup> Auf künstlerische Beziehungen zwischen Egbert und Otto II. weist eine Abschrift des Registrum Gregorii I. auf der Stadtbibliothek zu Trier, die auf Egberts Veranlassung hin angefertigt wurde und Verse zum Preise Ottos II. enthält. Vgl. Wattenbach, Deutsche Geschichtsquellen (3. A.) I. S. 268.



noch vierzehn große Initialen und eine Unzahl kleinerer in Gold, Rot, Grün, Blau hinzu. Auch hier wieder entschiedenes Festhalten der antiken Formsprache in karolingischer Auffassung; Rankenwerk spielt in der Ornamentik die bevorzugte Rolle, dazu Masken und selbst Tierformen, die aber das Ornament nur beleben, nicht in solches aufgelöst werden. \*)

Eine noch edlere Frucht des durch Egbert geförderten Aufschwungs künstlerischen Lebens ist das Echternacher Evangeliar im großherzoglichen Museum zu Gotha. Der obere Deckel der Handschrift — eines der kostbarsten Zeugnisse für die Höhe, auf welcher zu Egberts Zeit Goldschmiede- und Emailtechnik im Rierischen standen — zeigt die in Goldblech getriebenen Gestalten der Theophanu mit der Reichskrone und eines Otto mit der Reichskrone, wodurch die Entstehung der Handschrift auf die Zeit der Reichsregentschaft Theophanus, also zwischen 983 und 991, bestimmt wird. Der Überlieferung nach kam die Handschrift als Geschenk Ottos III. nach dem Kloster Echternach, wie denn tatsächlich Otto III. ein warmer Gönner dieses Klosters gewesen ist.



Aus dem Echternacher Evangeliar;  
Gotha.

In Reichtum künstlerischer Ausstattung geht diese Handschrift allen anderen dieser Zeit voraus; man wollte eben das Höchste leisten, was man zu leisten vermochte. Zu dem Schmuck, wie er karolingischen Evangelienbüchern eigen war, der Majestas domini, den Evangelisten, den Initialen und Randleisten, den Verzierungen der Kanonestafeln tritt ein Zyklus biblischer Bilder, so reich wie in keiner zweiten zeitgenössischen Handschrift. Er besteht aus nicht weniger als neunundfünfzig Darstellungen, in der üblichen, auch von den karolingischen Bibeln bewahrten Anordnung, nach welcher jede Seite in drei Abteilungen geteilt wird, von welchen jede eine oder zwei biblische Szenen vorführt. Es ist bezeichnend, daß in diesem im Auftrage der Theophanu oder doch für sie entstandenen Werke geistige Auffassung des Stoffes, Formengebung und Technik den unverbrüchlichen Zusammenhang mit der karolingischen Malerei bewahren, daß der byzantinische Einfluß, welcher der Lage nach von der Thronbesteigung Theophanus an bestimmend für den Gang der Entwicklung der Malerei geworden sein soll, höchstens in einigen unwesentlichen Äußerlichkeiten vermutet werden kann. Gleich die Majestas domini zeigt Christus nach altchristlicher Auffassung jugendlich und bartlos, umgeben von den Symbolen der Evangelisten und den Gestalten der vier großen Propheten, die schreibend vor Pultern sitzend dargestellt sind. Von den Evangelistenbildern vor den entsprechenden Evangelien zeigt nur der greisenhaft aufgefaßte Johannes mit dem stark bräunlichen Fleischtone die Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild.

Der Schmuck der Kanonestafeln schließt sich ganz unmittelbar an die Ver-

\*) Später, vielleicht als das Psalterium Eigentum der Gertrude war, kamen fünf Miniaturen hinzu, die zweifellos byzantinischer Machte sind: ein Widmungsbild, die Geburt Christi, die Kreuzigung, Christus thronend und ein Fürstenpaar krönend, neben ihnen ihre Schutzheiligen Petrus und Irene; Maria auf dem Throne. Vgl. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften III. S. 391 fg.



zierungsart der karolingischen Handschriften an, und zwar vorwiegend an die jener Gruppe, deren Mittelpunkt das Lothar-Evangeliar und Ebon-Evangeliar sind. Die Kapitelle der Säulen sind mit Masken und Tierköpfen verziert, die Schäfte sind wie dort gemustert und marmoriert, nur in etwas aufdringlicherer Färbung, neu ist höchstens, daß zur Stützung der Bogen 2—3 Säulchen aufeinander gestellt werden, die Basen sind meist durch umgekehrte reich verzierte Kapitelle gebildet. Die Bogen selbst sind durch Pflanzenstengel und Vögel, an den Ecken aber durch jene charakteristischen dem Leben der antiken Mythe entlehnten Figürchen belebt, von welchen einzelne als unmittelbare Kopien aus karolingischen Handschriften bezeichnet werden können. Der Maler folgt in der Weise dem evangelischen Texte, daß das Leben, die Lehren, Wunder und das Leiden Christi in einer geschlossenen Bilderfolge erzählt wird, also im Evangelium Matthäi Christi Jugend, in dem des Markus seine Wunder, in dem des Lukas seine Gleichnisse, in dem des Johannes seine Leiden Darstellung finden. Mit der karolingischen Malerei verglichen, fällt die Ausführlichkeit auf, mit welcher das Leiden Christi erzählt wird. Nicht weniger als zehn Gemälde sind ihm gewidmet, unter diesen findet sich auch bereits die Dornenkrönung. Neu ist für die Malerei die Darstellung der vier wichtigsten Parabeln, der beiden vom Weinberg (Matth. 20, 1—17 und Mark. 12, 1—8), vom Gastmahl und vom reichen Prasser und armen Lazarus. Ist da eine byzantinische Anregung zu vermerken? Es ist möglich, aber ebenso sicher ist es, daß man sich diese Gleichnisse in ganz anderer Art für die künstlerische Darstellung zurechtlegte, als dies die byzantinische Malerei that. Es liegt da ein ähnliches Verhältnis vor, wie es die karolingische Zeit zur Psalterillustration hatte. Man allegorisiert nicht, man faßt mit naivem Gemüte die Worte des Evangelisten auf und gestaltet aus dem Leben und Geist der Zeit heraus. Nur ein Beispiel. Für die Darstellung der zweiten Weinbergparabel, der von den mörderischen Arbeitern, schreibt das Malerbuch vom Berge Athos (das ja doch trotz späterer Fassung einen alten Kern birgt) vor: Eine Stadt, der Tempel und der Altar, und Schriftgelehrte halten Papiere und lehren, und eine Menge Hebräer sind vor ihnen. Und auf dem Altar wird der Prophet Zacharias von einem Soldaten umgebracht; und außerhalb des Tempels empfängt der Prophet Michas von einem Könige Backenstöße. Nahe bei ihm wird der Prophet Zacharias gesteinigt, und außerhalb der Stadt, oben auf einem Berge ist die Kreuzigung Christi. Wie anders dagegen die Darstellung im Echternacher Evangeliar. Schlicht und treu werden die Worte des Evangelisten nacherzählt, Kulturbild fügt sich an Kulturbild. Da sieht man den Weinberg von einem Zaun umschlossen, in der Mitte erhebt sich der Turm, im Sinne des zehnten Jahrhunderts, als festes Haus gefaßt; links vom Hause sieht man die neu angelegte Kelter, rechts aber ist die That der Vernichtung des Weinbergs, mit treuer Beachtung deutschen Rechtsbrauches, dargestellt. Darauf folgt dann die Schilderung der Entsendung der vier Diener, den Pachtzins einzufordern, und der blutige Empfang, den sie bei den Weinbauern finden. Endlich die Absendung des in prächtige Gewänder gekleideten Sohnes und dessen Mord, der wieder mit für die Zeit charakteristischer Roheit dargestellt wird. Derselbe naive Realismus beherrscht die Auffassung der übrigen Gleichnisse; so macht uns die zweite Parabel vom Weinberg (von den gedungenen Arbeitern) mit der ganzen Weinpflege jener Zeit, mit

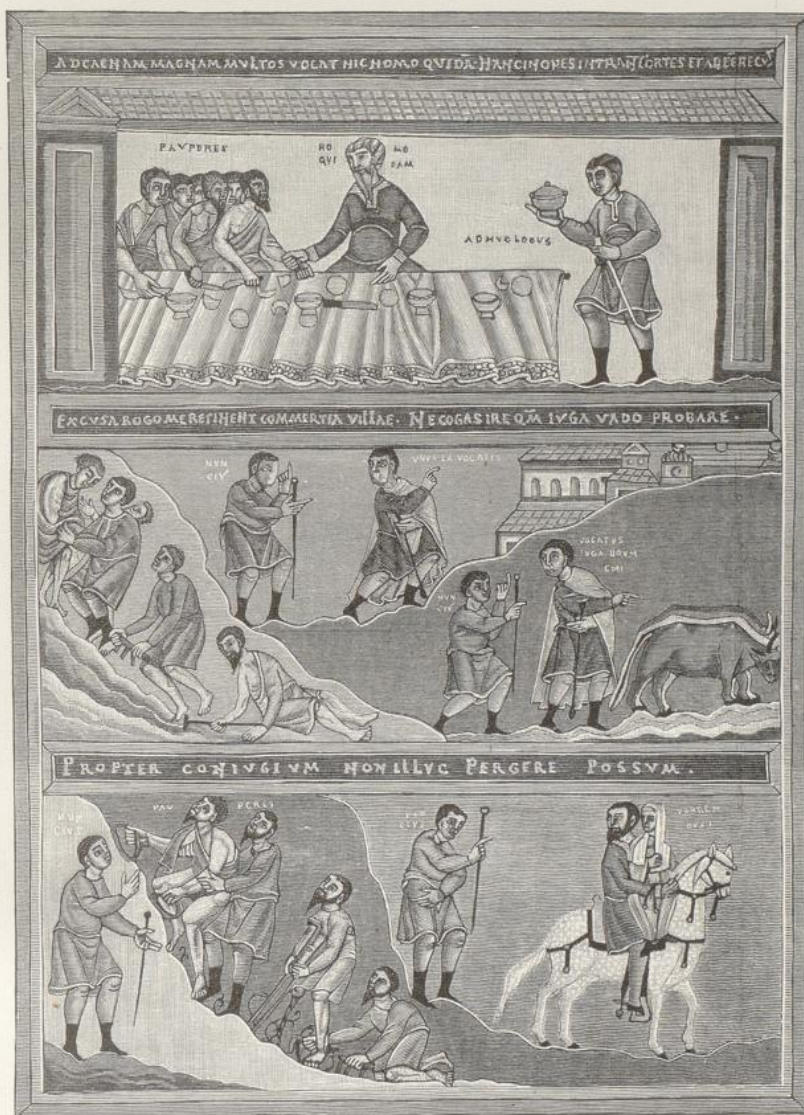


der Art der Verwaltung eines herrschaftlichen Wirtschaftshofes vertraut; im Gastmahle haben wir in dem Speisenträger, im Boten, im reisenden Ehepaar, in der Gruppe der Armen und Siechen durchaus Figuren, welche dem Leben der Zeit entlehnt sind.\*) Zu den biblischen Darstellungen gesellen sich einige Allegorien in Medaillonform, die in die Randleisten des Titelblattes dreier Evangelien eingelassen sind. Auf dem ersten (fol. 3 a) werden die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten, doch ohne besondere Abzeichen und mit Inschriften näher bestimmt, dargestellt. In entsprechender Anordnung erscheinen auf dem Blatt vor dem Evangelium Lucä (fol. 79 a) die vier Elemente, und zwar das Feuer in rotem Gewande, das Haupt von Flammen umgeben und eine Feuergarbe in jeder Hand, die Luft in wallendem weißen Gewande, die Hände ausgebreitet, die Erde mit einem Ährenbündel und einer Schlange, die sie säugt, das Wasser mit einem Schöpfer in der Hand; endlich bringt das Blatt vor dem Evangelium Johannis die Personifikationen der vier Himmelsgegenden: des Osten mit emporgehobenem Finger, des Westen mit wie zum Schlaf geneigtem Haupt, des Norden frierend, sich zusammenkrümmend und die Hände versteckend, des Süden in rotem Gewand, in jeder Hand ein Feuerbündel haltend. Die Inschriften weisen hier und dort auf den biblischen Zusammenhang dieser Darstellungen mit dem betreffenden Evangelium hin.

Auch diese Personifikationen und Allegorien waren bereits sämtlich der karolingischen Kunst bekannt, wie dies schon die karolingischen Bücher beweisen; daß ihr Ursprung auf den Orient zurückführt, liegt allerdings nahe, zumal die kosmischen Allegorien der römischen altchristlichen Kunst fehlen. Einmal finden sich in der Randbordüre (fol. 79 b) vier Goldmedaillons, davon nur drei erhalten, welche durch ihre Inschriften als Münzen des Kaiser Konstantin kennbar gemacht sind — ein Verzierungsmotiv, das gleichfalls der karolingischen Zeit nicht fremd gewesen ist. So zeigt das Stoffliche des reichen Bilderschmuckes nichts weiter als die Fortentwicklung karolingischer Kunstgedanken. Dasselbe gilt von dem Stil. Dieselben Typen und Formen wie dort, aber der Kopf sitzt nicht so massig auf den Schultern, das Oval des Gesichts ist feiner geworden, die Verhältnisse sind etwas weniger gedrungen, die Gewandung hat einen einfacheren Wurf erhalten, der den Gliederbau nicht so verbirgt, wie dies namentlich in frühkarolingischen Miniaturen der Fall war. Nirgends aber ist die Bahn der karolingischen Entwicklung verlassen. Ein Vergleich mit der byzantinischen Miniaturmalerei fällt dabei zu gunsten der letzteren aus. Gerade die byzantinische Buchmalerei des zehnten Jahrhunderts zeugt von höherem Formenadel, von tieferer geistiger Durchdringung der Charaktere. Welch volles Echo der klassischen Formenschönheit vernimmt man z. B. aus den Bildern des Pariser Psalter (Nat. Bibl. Griech. 139), welche geistige Energie liegt in den Köpfen der Evangelisten in einem Evangeliar gleichfalls aus dem zehnten Jahrhundert. (Paris, Nat. Bibl. Nat. Coislin 195). Es ist zum Greifen: ein Hauch altklassischen Lebens pulsiert noch in den Werken der byzantinischen Miniaturmalerei dieser Zeit, deren Quelle

\*) Den bedeutenden real-kulturgegeschichtlichen Gehalt dieser Gleichnisse hat Lamprecht auf ebenso geistvolle wie scharfsinnige Weise nachgewiesen. Vgl. dessen Abhandlung im LXX. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Der Bilderschmuck des Codex Egberti in Trier und des Cod. Echteri zu Gotha. Mit reichen Abbildungsproben.





Darstellungen zur Parabel vom Gastmahl; in dem Evangeliar aus Echternach.  
Gotha, Herzogl. Bibliothek.







nicht das römische, sondern das griechische Altertum ist, in den deutschen Miniaturen aber schaltet ein fremder Geist mit den von der römischen Kunst übernommenen Formen; er versteht diese Formen nicht, er giebt sich nur Mühe sie nachzuzeichnen, und der Erfolg läßt ihn gleich im Stich, wenn er ein Echo eigenen Lebens hineinbringen will. Am besten gezeichnet sind deshalb immer die Gestalten des lehrenden, wunderthätigen Christus und der Apostel, weil hier der Künstler die Ruhe der Haltung und Bewegung nicht zu stören wagt. Welche Unsicherheit der Linien dagegen da, wo die Leidenschaft zu Worte kommt, wie z. B. in dem Morde der unschuldigen Kinder! — Das Zeitgewand kommt bei Nebenpersonen mit stärkerer Vorliebe zur Anwendung als in den karolingischen Miniaturen. Die Technik unterscheidet sich von der byzantinischen schon durch die ganz glanzlose Oberfläche der Farben. Der Fleishton zeigt wechselnd ein bräunliches Rot und ein liches Gelb, die Richter sind weiß aufgesetzt, die Gewänder sind in kräftigen Farben, doch meist lichten Tönen gehalten. Zu dem reichen Bilderschmuck gesellt sich die Pracht der Initialen und der zahlreichen Randleisten. Entsprechend der Entwicklung, welche das Pflanzenornament schon in der Karolingerzeit genommen hatte, steht es auch hier stark im Vordergrund. Abschlüsse durch Tierköpfe kommen nur mehr vereinzelt vor. Ebenso waren wie hier auch schon von der karolingischen Initialornamentik, wenngleich nur in vereinzelt Fällen (z. B. in der Bibel Karls des Kahlen), ganz realistisch aufgefaßte Tierformen verwendet worden. Überraschend dagegen wirkt es, zweimal die menschliche Gestalt für den Buchstabenbau selbst verwendet zu sehen. Es wurde an früherer Stelle ausgeführt, daß die merovingische Initialornamentik sich mit Vorliebe tierischer, aber auch der menschlichen Gestalt für den Initialbau bediente. Diese zoomorphen und anthropomorphen Ornamente verschwanden aber dann in der karolingischen Miniaturmalerei völlig. Nun treten sie wieder auf; so wird ein T durch einen Mann gebildet, der den Querbalken trägt, ein A durch einen Mann, der sich an den Stab anstemma. Bedeutet dies ein unvermitteltes Wiederaufleben der Geschmacksrichtung der Merovingerzeit, oder lag ein näherer Anlaß dafür vor? Bei der zunächst vereinsamten Stellung dieser Initialbildungen kommt es wohl dem geschichtlichen Thatbestand am nächsten, wenn man auf eine byzantinische Anregung schließt, da gerade die byzantinische Initialornamentik des zehnten Jahrhunderts eine starke Vorliebe für anthropomorphe und zoomorphe Bildungen äußert.\*) Endlich seien noch erwähnt die eigentümlichen, stets zwei Seiten einnehmenden Vorschläge zu jedem Bilderzyklus, welche eine peinlich genaue Nachahmung orientalischer Stoffmuster in Pergamentmalerei bieten. Daß an der so umfangreichen künstlerischen Ausstattung der Handschrift mehrere Hände teil hatten, ist wahrscheinlich. Sie zu sondern fällt schwer bei der handwerklichen Art der Arbeitsführung und der Empfänglichkeit für künstlerische Vorbilder. Der Wahrheit kommt man wohl am nächsten, wenn man die biblischen Darstellungen auf zwei Kräfte zurück-

\*) Man vergleiche z. B. den Initialenschmuck der Homilienhandschrift des Chrysostomus in Paris, Nationalbibliothek gr. Nr. 654 (Bordier, Description des Peintures et autres ornements contenus dans les Manuscrits Grecs de la Bibl. Nat. Paris, 1883 p. 116 fg.) oder ebenda das Evangeliar Nr. 277, aus welchem Proben Montfaucon in seiner Pal. graeca mitteilte, es jedoch irrthümlicher Weise in das achte Jahrhundert setzte. Vergl. Bordier, l. c. p. 59.



führt, da tatsächlich eine geübtere und eine minder geübte Hand leicht zu unterscheiden sind. Einer dritten Hand dürfte der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung der Handschrift zuzuweisen sein.

Ein Antiphonarium, aus dem im Trierischen gelegenen Kloster Prüm an der Eifel, das um 989 entstand (Paris, Bibl. Nat. Suppl. lat. 641), gehört wohl kaum in den Bann der Trierischen Kunstschule. Seine Miniaturen (Szenen aus dem Leben Christi, der Legende des hl. Stephanus) zeigen eine wenig ausgereifte Komposition, eine überhastige, doch ausdrucksvolle Gebärden Sprache und eine namentlich bei Nebenpersonen auffallend unabhängige Charakteristik. Christus hat den Mosaikentypus. Die Zeichnung ist ungeschickt, die Farbe ist roh, erinnert aber in ihrer fastvollen Tiefe und den harzigen Glanz der Oberfläche an Arbeiten byzantinischer Herkunft.\*)

Besitzen wir in dem Echternacher Evangeliar die hervorragendste Leistung der durch Egbert hervorgerufenen Trierer Kunstschule, so führt ein anderes mit Egberts Namen verknüpft Werk der Buchmalerei uns die Höhe der Leistungsfähigkeit eines alamannischen Klosters vor. Das ist der sogenannte Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, der circa 980 von zwei Mönchen der Abtei Reichenau, Keralb und Heribert, dem Erzbischof Egbert überreicht wurde, sei es als Geschenk, sei es daß er in dessen Auftrag entstanden war. Auch hier ist die Zahl der biblischen Darstellungen eine ungewöhnlich große — doch die Aufeinanderfolge derselben ist eine andere als im Echternacher Evangeliar, da sie sich dem Lektionar der Evangelien (nach dem Comes) anschließt. Die Darstellung der Parabeln fehlt hier, dagegen sind die Thaten Christi um einige Darstellungen vermehrt (Jesus heilt den Mann mit der verdorrten Hand, Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, Petrus versinkt in den Fluten, Jesus im Wortstreit mit den Juden) und ebenso weist die Schilderung seines Leidens und seines Weilens auf Erden nach der Auferstehung einige Szenen auf, welche dem Echternacher Evangeliar fehlen (so die Fußwaschung, Christus am See Tiberias, Christus erscheint den Elfen vor seiner Himmelfahrt). Am Anfang fehlt die Majestas domini, dagegen stellt ein Widmungsblatt die Überreichung des Evangeliiars durch Heribert und Keralb an Erzbischof Egbert dar. Derselbe Stil, die gleiche Technik ist hier vorhanden wie im Evangeliar von Echternach; doch die Ausführung steht auf einer höheren Stufe. Noch deutlicher als an den schwer beschädigten Wandbildern der Georgskirche erkennt man hier das Nachleben der römischen altchristlichen Kunstüberlieferung; vielleicht war es darauf nicht ohne Einfluß, daß an Reichenau die große Heerstraße nach Italien vorbeiführte. Innerhalb der überkommenen Formengebung sind aber auch hier die Regungen selbständigen Empfindungslebens wahrnehmbar. Die herzhaft umarmung von Maria und Anna in der Heimsuchung, die leidenschaftlich bewegte Schilderung des Kindermords, die anmutige Zbylle der Samariterin am Brunnen, die dramatisch lebendige Auferweckung des Lazarus: das sind Darstellungen welche darauf hindeuten, daß dem Maler seine Kunst nicht mehr bloß Handfertigkeit war, sondern daß seine Seele sich in den Stoff zu versenken begann. Zur Würde der Form gesellen sich Spuren geistigen Ausdrucks und die Bewegungslinie wird lebendig, wenn freilich meist auf

\*) Proben daraus bei Labarte, Histoire des Arts industriels. Album.



Kosten der Richtigkeit und Schönheit. Die Gewandfarben sind durchgehend sehr hell gehalten — blau, violett, rot sind besonders bevorzugt. Für die Fleischfarbe wechselt wie im Echternacher Evangeliar ein gesundes bräunliches Rot mit einem gelblichen fahlen Ton, der durch grünliche Schatten und scharfe weiße Lichter modelliert wird.

An der Ausführung dieses reichen biblischen Zyklus dürften sich Kerald und Heribert gemeinsam beteiligt haben.

Gegen den bildlichen Schmuck tritt der ornamentale sehr zurück. Er beschränkt



Christus und die Samariterin; aus dem Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier.

sich im wesentlichen auf die Umrahmung des Widmungsbildes und des ersten Titelblattes und auf einige wenige Initialen. Die Titelfordüre mit den sich verschlingenden ausgezogenen Drachenleibern gemahnt wie ein Nachklang irischer Ornamentik, in der Randverzierung des Widmungsblattes tritt zu diesem Element noch Rankenwerk hinzu. In den Initialen verbinden sich Wandmotive mit reichem Ranken- und Blumenwerk. Bei dem lebendigen Verkehre Reichenaus mit St. Gallen kann die Verwandtschaft ornamentaler Anschauung nicht wunder nehmen.\*)

\*) Die Gemälde des Codex Egberti wurden von Fr. A. Kraus in Lichtdruck veröffentlicht (Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1884). Einzelnes auch in der früher erwähnten Abhandlung Lamprechts über das Echternacher Evangeliar.



Das Egbert-Evangeliar bezeichnete die Höhe der Miniaturmalerei zur Zeit Ottos II.; einige Handschriften, die mit Ottos III. Namen verknüpft sind, stehen in Bezug auf künstlerische Durchführung diesem ebenbürtig zur Seite, zeigen aber wiederum eine Erweiterung des biblischen Stoffkreises.

Die beiden wichtigsten für Otto III. geschriebenen Handschriften sind zwei Evangeliare, von welchen das eine sich im Domstift zu Aachen, das andere in der Königl. Bibliothek in München befindet. Bei dem Münchner Evangeliar (Königl. Bibl. Cim. 58) verbürgt schon das Widmungsbild, daß es für Otto III. geschrieben worden sei. Keinen andern Kaiser nämlich als Otto III. kann man in der bartlosen jugendlichen Gestalt erkennen, die vor einer Halle thront, umgeben von je zwei Vertretern des geistlichen und weltlichen Standes — während vier Frauen, die *Esclavinia*, *Germania*, *Gallia* und *Roma* benannt sind, tributbringend auf ihn zuschreiten. Wer vernimmt aus dieser Darstellung nicht den künstlerischen Widerklang jener Worte, mit welchen Gerbert Otto III. seinen platonisierenden Dialog *De Rationali ac ratione uti* widmete: „Unser, unser ist das römische Reich; wir haben das reiche und fruchtbare Italien, wir besitzen das kriegerische Gallien und Germanien, uns dienen die streitbaren Reiche der Skythen . . . . .“\*)

Die Evangelistenbilder bringen eine der deutschen Malerei bis dahin unbekannte Gestaltung des Motivs. Innerhalb einer Aureole sitzt der Evangelist, in seinem Schoße liegen Bücher, die Arme streckt er nach oben (wie Matthäus), oder es weist nur die eine Hand nach oben, die andere nach unten (so Johannes). Außerhalb der Aureole, zu Häupten, erscheint das entsprechende Symbol, daneben die Brustbilder von Propheten mit Schriftrollen und von Engeln begleitet. Zu Füßen wiederum die Brustbilder von Propheten, Ältern und Engeln und darunter endlich bei Matthäus und Lukas je zwei Paradiesesflüsse, aus welchen zu trinken sich Männer eifrig bücken, bei Markus und Johannes zwei Jünglinge, welche die evangelische Botschaft begierig niederschreiben. Jede dieser Darstellungen wird von einem auf Säulen ruhenden Bogen überwölbt; die Zwischeln zwischen diesem und der Randbordüre füllen Ranken aus, die von Tieren belebt werden. Die biblischen Darstellungen schließen sich in Komposition, Stil und Technik an die früher genannten Cyklen an, doch hat der Motiventkreis wieder manche Erweiterung erfahren. So wird hier die Vermählung Marias, die Versuchung, die Bergpredigt, die Verkürung, das Schärfelein der Witwe, die Schlüsselübergabe, die Prophezeiung vom Falle Jerusalems, dann endlich das Gleichnis vom barmherzigen Samariter in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Einzelne Szenen sind von großer Lebendigkeit; so die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, wo der Versuch, die jüdische Masse zu charakterisieren, auf eine tiefere und selbständige Auffassung des Motivs hindeutet, so die Erstürmung Jerusalems (zu Christi Prophezeiung vom Falle der Stadt), wo ein Bild des Waffenlebens der eigenen Zeit, mit allem

\*) Das Evangeliar rührt aus dem Bamberger Domstift her. Das führte dazu, in dem Dargestellten Heinrich II. zu sehen; dieser ward aber stets mit kurzem blonden Vollbart gebildet. Dagegen herrscht Übereinstimmung mit dem im Widmungsbilde des Aachener Evangeliers dargestellten Kaiser, der durch Inschrift als Otto beglaubigt ist. Für Otto III. schon Cahier, *Nouveaux Mélanges. Curiosités Mystérieuses*. Paris, 1874 p. 51 fg., wo auch Abbildungsproben. Woltmann, *Gesch. der Malerei*, I. S. 249.









Widmungsbild in dem Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Kgl. Bibl. Cim. 58.







Reiz des intimen Kulturbildes ausgestattet, geboten wird, so in der Parabel vom barmherzigen Samariter, wo der Auszug aus der Stadt, der Unfall durch Räuber auf der Straße, die Pflege des Verwundeten naiv und treuherzig dargestellt wird.

Die Bilder haben durchweg Goldgrund; daß diese Erneuerung, die in der deutschen Malerei schnell starke Nachfolge fand, durch byzantinische Bilderhandschriften angeregt worden ist, dürfte wohl außer allem Zweifel stehen. So stark war das Gefallen, das man an dem Glanz dieser Gründe fand, daß man sie auch dann nicht opfern mochte, wo die Architektur ein solches Opfer heischte. Man half sich dann so, daß die Banlichkeit, welche der biblische Hergang forderte, nur angedeutet wurde. So zeigt das Evangeliar Ottos III. zum erstenmal diese abgekürzte Form: In eine Ecke des Goldgrundes wird eine Kirche oder ein Haus, von Mauern und Türmen umgeben, in ganz kleinem Maßstabe eingezeichnet.

Der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung dieser Handschrift ist unmittelbar von karolingischen Mustern abhängig. Das gilt gleich von dem ganzen Kanonesschmuck. Die verzierenden Muster der Säulenschäfte, der aus Masken und Tierköpfen bestehende Kapitellschmuck, der Wechsel von Giebeln und Bogen, die Figürchen, welche diese beleben, so der Steinmetz und Zimmermann, der Schnitter und Winzer, — das alles erscheint wie eine unmittelbare Entlehnung aus einem Evangeliar von der künstlerischen Art des Ebon- oder Loisel-Evangeliiars. Originell dürften nur die Füllungen der Giebel und Bogen sein: in dunklen Grund (Purpur) sind in feinen Goldzügen Tierfiguren eingezeichnet und diese Umrisse dann mit einem nur ganz wenig tieferen Ton der Farbe des Grundes ausgefüllt. Auch in den Randbordüren kehren fast ausschließlich karolingische Muster wieder, die Initialornamentik steht auf der Stufe des Echternacher Evangeliiars, — anthropomorphe Bildungen aber mangeln hier.

Das Evangeliar im Domschatz zu Aachen ist zunächst durch die Widmungsschrift als für einen Otto geschrieben beglaubigt: Gott wolle dir, erhabener Otto, das Herz mit diesem Buche erfüllen, das du von Lothar empfangen zu haben eingedenk sein mögest. Dieser Lothar erscheint, mit dem Mönchsgewand angethan, mit dem goldenen Buch — ob er der Schreiber oder nur der Spender, muß unentschieden bleiben. Es folgt eine Art Apotheose des Kaisers — und zwar in Form einer wunderlichen Übertragung der apokalyptischen Darstellung aus der Londoner sogen. Alkuinbibel und der Bibel Karls des Kahlen auf das weltliche Motiv. Der Kaiser, durch die bartlose jugendliche Bildung als Otto III. charakterisiert, thront in einer Mandorla, beide Arme breitet er aus, die rechte Hand hält den Reichsapfel — die Hand Gottes setzt ihm die Krone auf das Haupt. Die vier Evangelistenymbole umgeben ihn, sie halten das Pallium, zu dem der Regenbogen „gleich anzusehen wie ein Smaragd“ (Ap. 4, 3) bereits in der karolingischen Buchmalerei geworden war. Gehalten wird der Schemel von einer weiblichen Gestalt, welche die Erde darstellt. Zu jeder Seite steht eine Männergestalt, mit einer Krone auf dem Haupte und einem Banner in der Hand. Unten sieht man wieder, wie in dem Widmungsbilde des eben besprochenen Evangeliiars, je zwei Vertreter des weltlichen (Krieger-) und geistlichen Standes. Also wiederum ein künstlerisches Echo des Lieblingstraumes Ottos III. von der Herrschaft über ein christliches Weltreich, in den feierlichen Formen byzantinischer Herrscherbegriffe.



Die große Zahl biblischer Bilder zeigt hier weder die Anordnung des Echternacher Evangeliiars noch die des Egbert-Evangeliiars: ohne Anspruch auf cyklische Geschlossenheit werden einzelne Stellen der Evangelien illustriert — und darunter nicht selten Stellen, welche nur in seltensten Fällen von der künstlerischen Darstellung berücksichtigt wurden. Die Illustrationen zum ersten Evangelium bringen die Geschichte vom Martyrium Johannes des Täufers — ein Stoff, den schon die karolingische Miniaturmalerei kannte —, dann die Verkündigung Christi und seine Verheißung an die Mutter der beiden Hebräer. Zum Evangelium des Markus: Austreibung der Teufel, die Speisung des Volkes, die Heilung des Taubstummen und die Reinigung des Tempels von den Wechslern; zum Evangelium des Lukas: Verkündigung, Geburt, Reinigung und die häusliche Szene Christi im Hause des Lazarus, dann die Parabel vom reichen Praester und Zachäus auf dem Feigenbaum; zum Evangelium des Johannes endlich die Passion Christi in fünf Bildern. Die Evangelisten sind unter rundbogigen Baldachinen dargestellt. Einzelne Initiale sind prächtig ausgestattet; die Ornamentik gehört der vorgehenden Pflanzenornamentik an.\*)

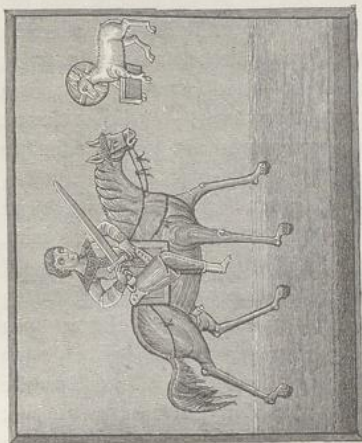
Entstand das Werk in Aachen selbst, das unter Karl dem Großen ein Hauptsitz künstlerischer Tätigkeit geworden war? Auch an das benachbarte Köln könnte man denken, wo in eben jener Zeit im Auftrage des Erzbischofs Evergerius (985—999) ein Lektionar geschrieben wurde, dessen Initialornamentik die gleichen Elemente aufweist, und dessen Widmungsbild (auf zwei gegenüberstehenden Seiten) die Widmung des Buches durch Evergerius an die Apostelfürsten verwandten Stil mit dem Aachener Widmungsbilde zeigt (Köln, Dombibl. Nr. CXLIII).

Ein anderes Werk, wieder für den jugendlichen Otto geschrieben, ist eine Apokalypse mit angebundenem Evangelienbuch; es soll von Heinrich II. und Kunigunde an die Stephanskirche in Bamberg geschenkt worden sein — jetzt besitzt es die dortige städtische Bibliothek (M. II. 42).

In einundfünfzig Darstellungen, von welchen sich die Mehrzahl über ein ganzes Blatt ausbreitet, folgt der Maler treu dem Text der Offenbarung, öfters in mehrere Darstellungen sondernd, was im Texte und auch im griechischen Malerbuche

\*) Die Inschrift lautet: Hoc Augusto Libro | Tibi Cor Ds Induat Otto | Quem De Lotario Te | Suscepisse memento. | Das Evangeliar befand sich ursprünglich im Besitz des Aachener Münsterschatzes, kam dann in Privathände (von Horsbach) und wurde später für den Domschatz zurückgekauft, wo es nun hoffentlich verbleibt. Lenormand verwechselte es mit dem Gothaer Evangeliar, als er die Beschreibung in Martine et Durant Voyage Littéraire II. pag. 297 darauf bezog, (Cahier et Martin Mélanges, I. 186). In Cahiers Nouveaux Mélanges (Curiosités Mystérieuses) pag. 57 ist es als im Besitz des H. v. Horsbach befindlich bezeichnet. Dort auch die Streitfrage, ob für die Apotheose des Kaisers ein Transfigurationsbild (Lenormand) oder eine Majestas Domini (Cahier) benutzt worden sei. Es wurde im Text das bestimmte Vorbild nachgewiesen. Woltmann wurde durch den Besitzwechsel in Irrtum geführt. Er spricht von dem Horsbacher Evangeliar (Gesch. d. Malerei I, S. 250) und dem Evangeliar des Aachener Domschatzes (S. 206 und 253). Bei Beschreibung des letzteren verwechselt er den Schreiber mit dem Eigentümer, läßt es also von einem Otto für Kaiser Lothar angefertigt sein — was ihn dann natürlich verleitet, den im Evangeliar enthaltenen reichen Cyklus biblischer Szenen als schon der karolingischen Malerei eigen anzunehmen. Eine eingehende Beschreibung des Evangeliiars gab Fr. Volz in Karls d. Gr. Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze. I. 39 fg. Das Widmungsgemälde abgebildet bei Cahier, a. D. und Hefner-Altenack, Trachten und Gerätschaften.





Die apokalyptischen Reiter; in der Handschrift der Bamberger Stadtbibliothek II. II. 42.



in eine einzige zusammengefaßt wird. Wie weit der Künstler hier originell schuf, oder was er älteren Vorlagen entlehnte, wäre einer besonderen Untersuchung wert; wenn die Wahl seiner Motive mit den im Malerbuch beschriebenen meist zusammenfällt, so bedingt dies noch keine Abhängigkeit von Byzanz. Sicher ist, daß die Gestaltung der Mehrzahl dieser Motive von der bei byzantinischen Malern vielfach abweicht, und daß sich darin nicht wilde Phantastik, sondern eine kräftige erfindungsreiche Phantasie offenbart. Selbst wo es scheinbar entlehnt, muß sich das Motiv eine Umwandlung gefallen lassen, eine Übersetzung in die Anschauungsweise der eigenen Zeit — wie denn die apokalyptischen Reiter in die Tracht der Zeit — Pickelhaube und Kettenpanzer — gekleidet werden. Das Jüngste Gericht ist in diesen Zyklus aufgenommen; und zwar in der am meisten entwickelten Form, indem mit der Gerichtsszene die Schilderung der Auferstehung der Toten, die Herrlichkeit der Seligen und die Qual der Verdammten (unter diesen auch kirchliche Würdenträger und ein gekrönter weltlicher Fürst) verbunden wird. Vier Darstellungen auf zwei Blättern, welche nun noch folgen, nehmen einerseits auf die Widmung Bezug, andererseits aber sind sie tieferen Sinnes, da sie die Vorbereitung des irdischen Reiches für die Zeit der verkündeten Wiederkunft des Richters zum Gegenstande haben. Zwei Heilige setzen die Krone einem Herrscher auf, der sich durch die mit dem Bildnis der Aachener und Münchener Evangeliare übereinstimmende Charakteristik als Otto III. zu erkennen giebt — die vier gekrönten Frauen mit Tributen auf der unteren Hälfte des Blattes sind ganz gewiß wieder die huldigenden Länder: Italia, Germania, Gallia, Sclavinia — wie sie eben in gleicher Weise im Münchener Evangeliar erschienen. Auf der gegenüberstehenden Seite schildert das obere Bild die Überwindung der Laster durch die Tugenden, das untere zeigt den Herrscher selbst als Triumphator über das Laster, als Rächer des Bösen und Hort der Barmherzigkeit, wie alles dies die den einzelnen Darstellungen beigezeichneten Verse erläutern:

Utere terreno, caelesti postea regno.  
 Distincte gentes famulant(ur) dona ferentes.  
 Iussa Dei complens mundo sis corpore splendens.  
 Poeniteat culpæ quid sit patientia disce \*)

Die Zeichnung ist nicht immer den schwierigen, vielleicht oft neuen Aufgaben der Komposition gewachsen, die malerische Ausführung mangelhaft, da eine kräftige Modellierung fehlt. Das Nacste ist bald von fahlem, bald von bräunlichem Ton —

\*) Jaef (Beschreibung der Handschriften der Bibliothek zu Bamberg, I, S. XIX) irrt in der Deutung dieser Bilder; so sieht er z. B. in dem Gekrönten Gott Vater. Für eine solche Darstellung fehlte nicht bloß jede ikonographische Analogie — ja mehr als dies eine Krönung Gottes durch Heilige ist dogmatisch undenkbar. Sehr nahe aber liegt es, daß der Künstler im Sinne der Verse 12—15 des letzten Kapitels der Apokalypse jenes irdische Reich darstellte, das die Wiederkunft des himmlischen Reiches vorbereiten sollte, also darstellen den Kaiser, den Herrscher der Völker, dessen Macht das Böse niederwirft, in geduldigem Kampfe der Herrschaft des Guten zum Siege verhilft. Daß der Künstler hier möglicherweise an die Prophezeiungen für das Jahr 1000 dachte, an dessen Schwelle man stand, ist auch nicht unwahrscheinlich. Die jugendliche, bartlose Gestalt des Kaisers läßt nur auf Otto III. schließen, und gewiß haben die vier tributbringenden Frauen die gleiche Bedeutung wie in dem für Otto III. geschriebenen Evangeliar aus München (Cim. 58).



scharfe weiße Lichter sind auf alle Erhebungen gesetzt, wie Augenrücken, Nase, Lippe, Kinn, Knöchel etc., die Gewänder sind von hellem Ton, gebrochen, mit weißlichen Lichtern und matter Oberfläche. Die Initialornamentik steht ungefähr auf der Stufe des goldenen Psalters von St. Gallen.

Das beigegebundene Evangeliar ist gleichzeitig — an Miniaturen bringt es Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Christus am Kreuze, die Grablegung, die Frauen am Grabe, Himmelfahrt und Pfingsten. Interessant ist die Architektur in der Darstellung der drei Marien am Grabe: die Thür der Gruft zeigt einen antik-römisch profilierten Sturz. Formengebung und Technik schließen sich in früher beschriebenen Miniaturen, namentlich denen der Münchener Handschrift an.

Gleichfalls unter Otto III. entstanden und in der Maltechnik ganz den Darstellungen zur Apokalypse verwandt sind die Miniaturen einer Handschrift der Responsoria et Sequentia (Bamberg, Städt. Bibl. Ed. V. 9). Zwei Eingangsbilder nehmen Bezug auf den Zweck des Buches. Das eine zeigt einen Greis in einer Mandorla thronend, in feierlicher Haltung — unter ihm sitzen zwei Männer auf gekreuzten Beinen, von welchen der eine in die Flöte bläst, der andere die Harfe emporhält. Auf dem gegenseitigen Blatt thront eine jugendliche Gestalt in einer Mandorla von gleicher Form und Farbe, während ihr zu Füßen fünfzehn Männer den leidenschaftlichen Bewegungen nach das Halleluja zu singen scheinen. Also die Davidische Gottesverehrung und die christliche, für die seit Gregor dem Großen und dann besonders seit Karl dem Großen der Gesang als Sequenz und Responsorium von so großer Bedeutung geworden war, sind hier in passender Weise dargestellt worden. Neben diesen Eingangsbildern enthält die Handschrift dann noch drei andere: die Geburt Christi, die Auferstehung und die für jene Zeit so seltene Darstellung des Todes Mariä. \*)



hren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung unter Heinrich II., der, lebensfreudig und lebenslustig und dabei der Kirche ganz ergeben, an den prächtig ausgestatteten Handschriften Gefallen fand und damit seine Lieblingsstiftungen, das Bistum von Bamberg (errichtet 1013) und das Michaelskloster auf dem Engelsberg bei Bamberg (gegründet 1015) besonders reich bedachte. Dabei führt die zunehmende Märrigkeit des Schaffens zu keiner Neuerung auf keiner Seite; unverändert bleibt das Abhängigkeitsverhältnis zur altchristlichen Kunst und ohne Bedenken schöpft man aus dem karolingischen Kunstvorrat wie aus einem Eigengut. Die malerische Technik beharrt auf den Grundsätzen, wie sie bereits die Zeit der Ottonen festgestellt hatte — doch arbeitet man jetzt leichter und sorgloser, womit freilich auch ein Nachlaß an Formenstrenge verbunden ist.

Nur die wichtigsten der Handschriften, die auf Heinrich II. zurückweisen, sollen erwähnt werden. An der Spitze der ganzen Gruppe steht das Evangelistarium in München (Rgl. Bibl. Cim. 57). Das Widmungsbild

\*) Fol. 46. vers. heißt es: *Otoni serenissimo imperatori a Deo coronato, magno et pacifico vita et victoria. Redemptor mundi tu illum adjuva.* Damit ist die Handschrift in die Ottonenzeit verwiesen, und zwar kann sie nach Technik und Zeichnung nur unter Otto III. entstanden sein.

Aus c. Hd. Schrift.  
des Koblenzer  
Archivs.



stellt die Abkunft fest. In der oberen Abteilung Heinrich, kenntlich an dem runden Gesicht und dem kurzen Bart, außerdem durch die Widmungsverse beglaubigt, und Kunigunde von dem Heiland gekrönt, seitwärts stehen Petrus und Paulus; in der unteren Abteilung aber erscheinen wieder die tributpflichtigen Länder — als Frauen dargestellt — mit ihren Gaben:

Solvimus ecce tibi rex censum jure perenni  
Clemens esto tuis, nos reddimus ista quotannis.

Es folgen die Bilder der Evangelisten, von bedeutender Bildung und ausgezeichnet durch den edlen Wurf der Gewänder — dann biblische Darstellungen, fast ausschließlich der Jugendgeschichte, der Passion und der Zeit nach der Auferstehung entlehnt.

Von hohem ikonographischem Interesse ist es, daß hier zu dem Cyklus aus dem Leben Christi schon eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Mariens tritt: Joachims Ausweisung aus dem Tempel, sein Gang zu den Hirten, Geburt Mariens, Namensgebung (?) und dann der Tod Mariens. Den Schluß der Darstellungen bildet das jüngste Gericht, das auf zwei Blätter verteilt wird. Das eine zeigt die Auferweckung der Toten — vier in die Posaune blasende Engel, dann die Toten, bekleidet, mit leidenschaftlicher Gebärde den Gräbern entsteigend; in den Ecken aber, wohl in Erinnerung an die Worte der Apokalypse: *Et dedit mare mortuos, qui in eo erant* — gehörnte Köpfe, welche Wasser ausspeien. Auf dem gegenüberstehenden Blatte sitzt Christus zu Gericht, von seinem himmlischen Hofstaat umgeben — in der Mitte zwei Engel mit Schriftbändern, von welchen der eine sich zu den Gerechten, der andere zu den Verdamnten sich wendet. Die Teufel sind nicht gerade frazzenhaft gebildet — nur die Köpfe sind gehörnt. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk gegen das Riemenwerk stark zurück. Ein Missale in München (Königl. Bibl. Cim. 60) zeigt den Kaiser auf zwei Bildern: auf dem einen setzt ihm Christus (von härtigem Typus, der von nun an in der Buchmalerei häufiger wird) die Krone auf, während zwei herabschwebende Engel Schwert und Lanze in seine Hand geben. Die ausgestreckten Arme des Kaisers werden von den Heiligen Ulrich und Emmeran gestützt. Das zweite Widmungsbild ist ein überzeugender Beweis, wie rückhaltlos man die von der karolingischen Malerei geschaffenen Kompositionen verwertete. Vollständig wird hier die entsprechende Darstellung des goldenen Buches von St. Emmeran wiederholt, nur daß an Stelle Karls des Kahlen Heinrich II. tritt und daß statt der Engel in den Zwickeln zwei Provinzen getreten sind, um die seit Otto II. üblich gewordene Zahl auf vier zu ergänzen. Selbst in den Einzelheiten erweist sich dieses Bild als eine Kopie der Emmeranschen Darstellung. Die Säulen z. B. zeigen nicht bloß gleiche Kapitellbildung, sondern es stimmen auch die Schäfte in Zeichnung und Färbung genau überein. Diese Übereinstimmung dürfte auch einen Fingerzeig dafür geben, wo einige der von Heinrich II. bestellten Handschriften entstanden seien: in St. Emmeran eben, wo jene kostbare karolingische Handschrift sich befand, der man erst vor kurzem (1975) ein fein gemaltes Widmungsblatt mit dem Abte Ramwold, umgeben von den vier (gleich charakterisierten) Gestalten der Kardinaltugenden eingefügt hatte. Außer den Widmungsbildern enthält das Missale noch Darstellungen des hl. Gregor, der Anbetung des Lammes, der Kreuzigung und der Marien am Grabe. Auch die übrige ornamentale Ausstattung der Handschrift schließt sich an die des



goldenen Buches an. Dagegen zeigt ein Evangeliar in Bamberg (Bibl. A. II. 46) auf dessen Widmungsbild Heinrich II. das Buch der hl. Maria opfert, eine unbeholfene Hand und das Zurückgehen auf noch ältere Muster. Die drei Könige z. B. erscheinen in der Tracht der Katakombenbilder, doch nicht ausschreitend, sondern hintereinander knieend und die Geschenke emporhaltend. Der Christus im Kreuzigungsbilde hat den Mosaikentypus, freilich in etwas barbarisierter Form. Der Fleischton wechselt auch hier doch ausnahmsweise nach fester Regel; er ist bei den Männern entschieden braunrot, bei den Frauen, Engeln und Kindern fahl mit grünlichen Schatten. Steht dieses Evangeliar in Bezug auf die künstlerische Durchführung hinter anderen im kaiserlichen Auftrag entstandenen Handschriften zurück, so wetteifert es doch an kostbarer Pracht der Ausstattung mit diesen. Die Seiten den Bildern gegenüber zeigen Purpurgrund mit reichen Mustern, die Initialen sind mit goldenem Gerienfessel reich verziert.

Ein Psalterium in Kassel (Bibl. Ms. theol. 4<sup>o</sup> Nr. 15) von der Hand eines Kapellans Heinrichs II. (1020) mit Namen Markus geschrieben, entbehrt der selbstständigen figürlichen Darstellungen, ist aber durch besonders feine Initialornamentik ausgezeichnet. Tiermotive treten meist in feiner Verbindung mit Ranken und Blattwerk (Dornblatt) auf — einmal ist S durch einen gewundenen Drachen dargestellt (Fol. 1216), auch ein gebildeter Initial erscheint auf Fol. 134 — auf der Kurve des D steht ein Mann in der Tracht der Zeit, dem eine Hand (Gottes ?) die Krone aufsetzt. \*) Die zahlreichen, meist kaum einen Zoll hohen Initialen sind von roter Zeichnung und goldener Füllung.

Von demselben Kaplan Markus wurde wohl das Missale in Bamberg geschrieben (Städt. Bibl. Ed. V. 4), dessen Initialen in Größe, Ornamentik, Technik völlig mit denen im Kasseler Psalterium übereinstimmen. Nur treten hier zu dem Initialenschmuck noch einige biblische Darstellungen. Sie lehren, daß jener Markus ein tüchtiger Kalligraph, aber ein wenig geschickter Maler war. Schon die Komposition trifft ihn schwanke. Zwei Blätter beweisen dies. Auf Fol. 1 ist die Himmelfahrt Christi mit roter Feder gezeichnet, in einzelnen Stellen auch schon die Farbe angelegt. Dann aber ließ der Künstler das Werk im Stich, um auf Fol. 64 die Komposition in verbesserter Form zu wiederholen. Daselbe that er bei der Darstellung der Marien am Grabe. Auf Fol. 2 ist die erste später in Stich gelassene Zeichnung in schwarzer Dinte. Fol. 61 zeigt die Umänderung — die eine tatsächliche Verbesserung des ersten Entwurfs ist. In der ersten Zeichnung war der Engel von den Frauen durch einen Bogen geschieden, in dem durchgeführten Bild ist die erste Frau mit dem Engel in die erste Bogenöffnung gestellt, was der Komposition größere Geschlossenheit verlieh. Die übrigen Gemälde: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Abendmahl, Kreuzigung, der Evangelist Johannes — zeigen die herkömmliche Technik und das entschiedene Anlehnen an altchristliche Vorbilder — letzteres ohne sonderlichen Erfolg, da eine auffallende Ungeschicklichkeit der Hand sich in den Formenverhältnissen kundgibt.

Zu diesen Werken, welche als für Heinrich II. selbst oder doch in seiner Um-

\*) Auf Fol. 16 findet sich die Notiz des Schreibers: Per manum Marci capellani gloriosis. Hinrici impera. et semper aug. Anno M. XX.



gebung entstanden geschichtlich beglaubigt sind, gesellen sich nun noch einige hervorragende Handschriften, deren Entstehen zu Heinrichs Zeit, sei es durch geschichtliche Zeugnisse, sei es durch das Urteil der Stilkritik gesichert erscheint.

Den ersten Rang nimmt hier ein Evangeliar ein, das aus Bamberg nach München kam (Kgl. Bibl. Cim. 59). Neben den Evangelistenbildern enthält es noch die seltene Darstellung von Christus auf dem Lebensbaume stehend, wozu die Worte des ersten Psalmes die Anregung geben konnten: „Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringet zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht und was er macht, das gerät wohl“ — Worte, die stets von den Kirchenvätern auf Christus gedeutet wurden. Christus ist jugendlich gebildet, von der Tunika weg flattert der Mantel, in der einen Hand trägt er die Scheibe der Welt, mit der anderen hält er einen Ast des Baumes. An den Ecken der Mandorla und an den Seiten befinden sich vier Brustbilder: unten Gaa, welche den Baum auf ihrem Kopfe trägt, rechts Sol, links Luna, zu Häupten ein bärtiger Kopf, der nur als Uranus gedeutet werden kann. In den Zwickeln, welche die Mandorla mit dem viereckigen Blattrahmen bildet, sind die Symbole der Evangelisten angebracht, von firenenartigen Figuren getragen, welche die vier Paradiesesflüsse vorstellen.\*) Sonst enthält das Evangeliar nur noch die Evangelistenbilder. Sehr reich ist die Ausstattung der Kanonestafeln, die sich aber auf das innigste an die des bereits beschriebenen Evangeliiars Ottos III. (Cim. 58) lehnt, manches daraus kopiert, wie dies einzelne Kapitellbildungen und die Figürchen an den Ecken der Bogen beweisen. Die Füllungen der Giebel schließen sich gleichfalls in Form und Technik an die der früher genannten Handschrift an, nur ist hier insofern ein Fortschritt vorhanden, als statt willkürlich gewählter Tierbilder die Monatszeichen dargestellt wurden.

Aus der Dombibliothek rührt ein Missale in Bamberg her (A. II. 52), das gleichfalls als Schenkung Heinrichs dahin gekommen sein mag, jedenfalls dieser Zeit angehört, wenngleich Zeichnung und Technik auf eine von den Künstlern der früher erwähnten Handschriften verschiedene Hand deuten. Die künstlerische Überlieferung wirkt hier nur auf das Wesentliche der Komposition und Formengebung ein — die Erzählung ist von seltener Lebendigkeit, das Landschaftliche — Bäume, Blumen — mit merkwürdiger Breite charakterisiert, die Malerei ist reine Wasserfarbentechnik ohne jede Beimischung harzhaltiger Substanzen. Am innigsten ist der Anschluß an die altchristliche Überlieferung in der Architektur. Die Zahl der Bilder beträgt zwanzig; stofflich interessant ist die Gegenüberstellung der beiden Opfer (das des Alten Bundes durch einen jungen Mann, der ein Tier darbringt versinnbildet, das des Neuen Bundes durch einen Priestergeiz, der den Kelch emporhebt), dann die große Zahl legendarischer Darstellungen (Martyrien von Petrus, Paulus, Laurentius, Andreas und Martins Mantelzerteilung). Die Initialornamentik besteht fast ausschließlich aus Blumen- und Blattwerk.\*\*)

\*) Abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges. Curiosités Mystérieuses.

\*\*) Daß das Missale zu Heinrichs Zeit geschrieben ward, zeigt nicht bloß der Stil, sondern auch die Eintragungen im Kalendarium. Neben anderen Todesfällen (z. B. Chuonradus imperator) finden sich von zeitgenössischer Hand angemerkt die Todesdaten von Heinrich II. (Heinr. imper. etc.) und Kunigundens (Cunig. imper. obiit).



Endlich gehören hierher noch zwei Bilderhandschriften, die beide auf der Höhe der Leistungsfähigkeit der Zeit stehen, sich voneinander aber durch einen entschiedenen Gegensatz in der künstlerischen Auffassung ihrer Stoffe unterscheiden.

Die erste derselben ist das Evangelienbuch, welches auf Veranlassung der Gräfin Hlota von Kirchberg, der sechsten Äbtissin des Klosters Niedermünster in Regensburg (regierte von 1002—1025), geschrieben wurde (jetzt München, fgl. Bibl. Cim. 54), die zweite ein Kommentar zum hohen Liede und zu Daniel aus der Bamberger Dombibliothek (jetzt in der Stadtbibliothek dortselbst, A. I. 47).

Das Evangeliar der Hlota entstand in einer Regensburger Schreibstube. Der unmittelbare Einfluß des goldenen Buches von St. Emmeran auf die Ornamentik stellt dieses schon sicher. Daneben scheinen aber auch byzantinische Vorbilder auf den Künstler gewirkt zu haben. Allerdings genügte es nicht, auf die Fülle allegorisch-didaktischer Beziehungen, die man in die Darstellungen mit Recht oder Unrecht hinein-geheimnisse, hinzuweisen, um den byzantinischen Einfluß sicher zu stellen; war doch die Vorliebe für spitzfindige Allegorien auch der karolingischen Malerei nicht fremd, wie einzelne Bilderbeschreibungen des Theodulph bezeugen. Dagegen machen den byzantinischen Einfluß ikonographische Einzelheiten wahrscheinlich, wie sie besonders in der Hierarchia und der Kreuzigung zu Tage treten. Die letztere zeigt Christus mit einer tunica talaris und der Stola bekleidet, eine Krone auf dem Haupte, das den bärtigen gealterten Typus zeigt, der vom Oriente begünstigt wurde. Unter dem Kreuze steht eine gekrönte Frau, die Arme ausgebreitet, aufwärts schauend, — es ist das Leben — wie uns die Verse erklären:

Sperat post Dominum sanctorum vita per aevum,

auf der anderen Seite eine Gestalt mit verbundenem Mund, zerbrochenen Waffen, angefallen von dem Kopf eines Ungetümes, das aus dem Kreuzestamm hervorwächst — es ist der Tod, dessen Macht durch das Erlösungswort gebrochen wurde:

Mors deviata perit, quia Christum vincere gestis:

in zwei Halbrunden: die Gnade, wiederum eine gekrönte Frauengestalt mit der Siegesfahne, dann das Gesetz des alten Bundes, eine entfliehende Frauengestalt mit verbundenen Augen; in vier Quadranten, in den Ecken des Blattes endlich: oben die Personifikationen von Sonne und Mond, unten die sich öffnenden Gräber und der zerrissene Tempelvorhang. Einen ähnlichen Reichtum allegorischer Bezüge enthalten die Darstellungen der Hand Gottes, der schon erwähnten Hierarchie, und der Evangelisten. Auf dem Widmungsbilde überreicht die Äbtissin Hlota das Buch der Maria, welche in einem Kreisrond thront, das Kind auf dem Schoße vor sich hinhaltend. Der Stil der Zeichnung ist strenge; aber nur in einzelnen Hauptgestalten, wie in dem Gekreuzigten, der thronenden Madonna, weist er auf die Einwirkung byzantinischer Vorbilder; von den Evangelisten erinnert höchstens der Johannes und Matthäus daran (während jedoch das Einzelne, z. B. die Haarbehandlung, eine ganz andere Stilisierung behält), und im übrigen herrscht ebenso in den biblischen Darstellungen wie in den allegorischen der Stil der Zeit, der sich an die römisch-altchristliche Formengebung anschließt. In den Kanonestafeln wird die Konfordanz durch entsprechende Verbindung der Evangelisten-

*Antischatz, Malerei.*

6



Symbole in den Vogenlinienetten zur Anschauung gebracht.\*) Die Ausführung steht auf der Stufe der übrigen im Bannkreise Heinrichs II. entstandenen Bilderhandschriften, nur giebt die übermäßige Anwendung des Goldes der Ausstattung den Charakter etwas roher Pracht.

Ohne Zweifel sind die Darstellungen der anderen Handschrift, des Kommentars zu Daniel und zum hohen Liede, aus nicht minder tiefen theologischen Gedankengängen hervorgegangen, aber während in der ersteren Handschrift der spintifizierende, grübelnde Verstand Phantasie und Empfindung unterjochte, werden die Darstellungen hier von einem merkwürdig starken poetischen Zug getragen, der selbst der überkommenen Formsprache einen lebendigeren Rhythmus, einen leisen Schimmer von Grazie verleiht. Je zwei Bilder begleiten die beiden mystischen Bücher. Das erste der zum hohen Liede gehörigen feiert die Taufe als den Zoll für die Pforte des Einganges in die Kirche, das Mittel für die Verbindung mit Christus. Im Mittelpunkt der Darstellung sieht man den Hergang der Taufe; ein Täufling sitzt bereits im Taufbecken, während der Priester die Hand auf sein Haupt legt, drei andere Täuflinge warten. Von da wandelt in schön geschwungener Linie ein Zug Getaufter, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen, aufwärts, wo auf Wolken stehend die Gestalt der Kirche der ersten der herannahenden Frauen den Kelch reicht mit dem Blute, das sie teilhaft macht der Früchte des Opfers der Versöhnung; hinter ihr erscheint Christus an dem Kreuze mit langem Schurz bekleidet. Das zweite Bild stellt wiederum den Zug der gläubigen Gemeinde dar, aber zum triumphierenden Christus, der, von seinen Engeln umgeben, in dem Körper des O thront (*Osculetur me osculo*). Von den zu dem Buche Daniel gehörenden Gemälden stellt das eine den Traum Nebukadnezars dar (auf dem Felsen, von welchem ein Stück sich abbröckelt und den linken Fuß der Statue zertrümmert, steht die Gestalt des Glaubens mit Kreuzesstab und segnender Gebärde) das andere dient wieder als Initialverzierung und zeigt Daniel, wie er vom Engel zu seinem Prophetenamt vorbereitet wird. Eine Arkade umgiebt diese Darstellung, in deren Zwickeln ähnlich wie in den Münchner Handschriften zwei Köpfe in den Purpurgrund mit leichten weißen Strichen hineingezeichnet sind. Die Zeichnung dieser Köpfe ist von ungewöhnlichem Formenadel; dasselbe gilt von der Gestalt Daniels, dessen ganz antike Gesichtsbildung ebenso wie die lebhaft bewegte Gewandung auf ein ausgezeichnetes altchristliches Muster hinweist. Die Figuren des Nebukadnezar und der vier Wächter sind von weit weniger durchgebildeten Formen — möglich daß der Künstler eines Vorbildes hier entbehrte und ganz auf eigene Kraft angewiesen war. Technik und Malweise stimmen genau mit der in der Bamberger Apokalypse angewendeten; soll man auf den gleichen Künstler schließen? ein phantasievoller Zug geht auch durch die apokalyptischen Bilder — aber die weit höhere künstlerische Vollendung der Illustrationen zum Daniel und zum Canticum würde einen bedeutenden Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers voraussetzen.\*\*)

\*) Das Widmungsbild, die Kreuzigung, die Hierarchia abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges, Curiosités Mysterieuses.

\*\*) Schnaase verlegte die Entstehungszeit im Anschluß an Waagen (Kunstw. und Künstler in Deutschland I. S. 101 fg.) auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts (Gesch. d. b. K. II. A. IV. S. 638), Kugler eignete sie dem elften Jahrhunderte zu (Kl. Schriften, I. S. 91). Da-





Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen durch die Taufe.

Ilus.: In Cantica et Danielelem. (Handschrift der Königl. Bibliothek in Bamberg A. I. 47. fol. 4b.)









Aus dem von Guntbald 1014 geschriebenen Evangeliar im Domschatz zu Hildesheim.

Die sächsische Miniaturmalerei dieser Zeit ist am besten durch die Leistungen jener Schreibstube vertreten, welche unter dem Einflusse und den Anregungen des Bischofs Bernward von Hildesheim stand. Ausgesprochenen Schulcharakter, der sie von den Arbeiten süddeutscher Schreibstuben auffällig unterscheidet, kommt ihnen nicht zu. Ein bedeutendes Zeugnis für die Macht karolingischer Überlieferung ist es, daß auch auf sächsischem Boden, wo es doch keine Pflanzschulen der Kunst aus karolingischer Zeit her gab, unmittelbar an den karolingischen Kunststil angeknüpft wird. In der Ornamentik sowohl wie in der Figurenmalerei.

Wenn in den ersteren klassische Formen, z. B. Palmette, Akanthusblatt, öfter und in strengerer Zeichnung zur Verwendung kommen als in den Werken süddeutscher Buchmalerei, so wird dies wohl auf die persönlichen Neigungen Bernwards, auf seine Liebe und seinen Sammeleifer Werken antiker Kunst gegenüber zurückzuführen sein. Der hervorragendste Künstler der Schreibstube war der Diakon Guntbald. Zunächst nennt er sich als Maler und Schreiber eines Evangeliiars, das er laut Inschrift 1011 für Bernward anfertigte (im Domschatz von Hildesheim). Gleich die Verzierung der Kanonestafeln stimmt mit der in den karolingischen Handschriften üblichen überein; exotische Vögel beleben die Bogen, üppiges Pflanzenwerk schießt von den Kapitellplatten empor. Der übrige künstlerische Schmuck des Evangeliiars besteht aus einer Darstellung des thronenden Christus, von den Symbolen der Evangelisten und Engeln umgeben, und den Bildern der Evangelisten mit ihren Symbolen. Die Evangelisten erinnern in der etwas ungeflachten, aber lebensvollen Bildung vielmehr an die Darstellungen der karolingischen als der ottonischen Kunst. Was Guntbald auf dem Gebiete der Ornamentik zu leisten vermochte, zeigt sein für Bernward 1014 angefertigtes Missale. Pracht des Materials (vielfache Anwendung von Gold und Silber) eint sich hier mit entwickeltem dekorativen Geschmack. Unter der großen Zahl prächtiger Initialen findet sich ein T, das zugleich als Kreuzbalken für die Figur Christi dient, unter dem Kreuze stehen rechts Maria, links Johannes.

Das hervorragendste Denkmal der Schreibstube aber ist ein Evangeliar, dessen kostbaren Einband Bernward selbst geschaffen, wie es die selbstbewußten Verse besagen:

Dieses so herrliche Werk hat Bernward der Bischof geschaffen,  
Schaue gnädig darauf Gott und Maria Du! —

Ob Bernward auch an der malerischen Ausstattung teil nahm? kein ausdrückliches Zeugnis spricht dafür, aber der Stil und der Gegenstand der Darstellungen lassen es

gegen haben Waagen (a. o. S. 98) und Schnaase (a. o. S. 632) die Apokalypse dem Beginn des elften Jahrhunderts zugewiesen. Der enge Zusammenhang aber zwischen beiden in Malweise und Technik ist schlagender Art und die enge Verwandtschaft beider mit der unter Heinrich II. entstandenen Handschriftengruppe desgleichen. Das Vorkommen des gebildeten Initials an dieser Stelle spricht nicht dagegen; er kommt vereinzelt auch schon in anderen, bestimmt dieser Zeit zugehörigen Handschriften vor. Ein hervorragendes Werk dieser Gruppe ist auch ein reich mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch in der Dombibliothek zu Hildesheim (H. I. 19).



wahrscheinlich erscheinen, zumal ja nach dem Zeugnis seines Lehrers und Biographen Thangmar Bernward auch auf dem Gebiete der Buchmalerei thätig war. Die beiden ersten der fünfundsiebenzig Bilder, welche den Text begleiten, sind ein interessantes Zeugnis für die sichtlich in Aufnahme kommende Marienverehrung. Das erste stellt Bischof Bernward dar, wie er, angethan mit liturgischem Gewande, das Buch auf den Altar niederzulegen im Begriffe ist. Die beigebeschriebenen Verse melden, daß die Jungfrau Maria die Empfängerin sei. Das zweite Bild, auf der dem ersten gegenüberstehenden Tafel erläutert dies. Maria sitzt auf einem Thronessell, und trägt das Kind, das die Kreuzmale zeigt und in der Rechten ein Buch hält, auf dem Schoße. Zwei Engel halten eine goldene Krone über ihrem Haupte. Die Bogen von drei Arkaden, welche den Hintergrund bilden, tragen Inschriften, welche sich auf die Feier Marias beziehen. Ein Hauptbogen, der an seinen Fußpunkten mit Nebailles ausgestattet ist, welche die Brustbilder Evas und Marias zeigen, umschließt diese drei kleineren Bögen. Die seltene Gegenüberstellung wird durch die erläuternden Versen sicher gestellt:

Porta Paradisi Primevam Clausa Per Aevam  
Nunc est per Sanctam Cunctis Patefacta Mariam.

Die Widmungsbilder sind von einer geschickteren Hand geschaffen, als die nun folgenden biblischen Darstellungen; diese bilden keinen geschlossenen Cyklus, sondern entsprechen den durch die einzelnen Evangelien besonders betonten Ereignissen. Mit besonderer Ausführlichkeit wird darin die Geschichte von Joachim und Anna, den Eltern Marias, zum Evangelium Lucä behandelt. Charakteristisch ist die Übereinstimmung einzelner Bilder mit den Reliefs auf den von Bernward hergestellten ehernen Thürflügeln des Doms. Die Figurenbildung ist steifer als in den Widmungsdarstellungen; auf die Gewandbehandlung scheinen spätrömische Statuen nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Während in den nachweislich von Gunthald herrührenden Büchern die karolingische Pflanzen- und Bandornamentik herrschte, ist hier in den Initialen auch bereits der Tierornamentik ein so breiter Raum, wie in keinem zweiten Momente dieser Zeit, zugewiesen worden. Hat vielleicht die Ornamentik irischer Kunstzeugnisse, von welchen der Biograph Bernwards meldet, den Künstler beeinflusst? Die Umrisse der Initialen sind in Gold gemalt, die Füllung farbig und weiß getupft.



Aus dem Echternacher Evangeliar, Gotha.

nach Heinrichs II. Tode tritt keine plötzliche Änderung dieses Zustandes ein. Erleidet doch das Kultur- und Geistesleben zunächst keine gewaltsame Störung oder Unterbrechung. Nüchternen aber thatkräftigen Geistes arbeiteten die beiden ersten Vertreter der fränkischen Dynastie, Konrad und Heinrich III., wie ihr Vorgänger Heinrich II. an der Realisierung jener kühnen Ideen, welche durch die Ottonen Ausgangspunkt und Zielpunkt deutscher Politik geworden waren. Noch war der Friede zwischen Kirche und Staat nicht gebrochen, die wissenschaftliche Zucht und die künstlerische Überlieferung nicht gestört, die geistige Befreiung des Laienelementes nicht vorbereitet. So kann es einer geschicht-



lichen Darstellung der Entwicklung der Malerei genügen, auf einige wenige hervorragende Denkmäler jener Periode hinzuweisen, welche bezeugen, daß zwar kein Fortschritt mehr über die Vergangenheit hinaus gemacht wurde, daß aber auch der künstlerische Verfall sich noch nicht in stark merkbaren Zeichen ankündigte.

Auf Konrad II. führt das goldene Buch im Eskorial zurück, dessen erstes Widmungsbild den von Engeln umgebenen, thronenden Christus zeigt, welcher das knieende Kaiserpaar Konrad und Gisela segnet, während auf einem zweiten Heinrich und Agnes, mit dem königlichen Gewande bekleidet, von Maria in Schutz genommen werden.\*) Eine reiche, mit Gemälden ausgestattete Handschrift entstand in dieser Zeit in dem von Konrad etwa 1030 gestifteten Benediktinerkloster zu Limburg a. d. Rh. (Köln, Kapitelbibl. Nr. CCXVII). Der thronende Christus, die Evangelistenbilder, die biblischen Darstellungen schließen sich auf das engste in Stil und Technik an die unter Heinrich II. angefertigten Handschriften an. Doch auch von den Einzelheiten der Dekoration gilt dies. Die Bogen der Kanonestafeln haben einen ganz entsprechenden Schmuck, die Lünetten die auf Purpurgrund eingezeichneten Tierfiguren, die Kapitelle sind öfters mit Masken verziert, die Schäfte von der Farbe bunten Steinwerks. Die Randbordüren weisen wie die Bamberger Handschriften auf die Vorliebe für die karolingischen Muster des perspektivisch dargestellten Mäanders, der Palmette und anderer antiker Motive. Auch in Köln selbst schuf man nach denselben künstlerischen Grundsätzen. Ein prächtig ausgestattetes Evangeliar, das aus dem St. Gereonskloster herrührt (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 21), schließt sich in seinem künstlerischen Schmuck ganz an die Gruppe der für Heinrich II. und Konrad entstandenen Handschriften an. Höchstens könnte man wahrnehmen, daß in der Ornamentik der karolingische Einfluß noch stärker nachwirkt als in den auf bayrischem Boden entstandenen Leistungen. Ein Evangeliar in der Kölner Kapitelbibliothek (Nr. XII), das gleichfalls in Köln selbst auf Veranlassung eines Kanonikers Hillinus in dieser Zeit durch die Aleriker Purchard und Chuonrad geschrieben wurde, zeigt die Dekorationsweise der Kanonestafeln des Limburger Evangeliiars; zwei Vollbilder, das eine der heil. Hieronymus mit den schreibenden Schülern, das andere die Widmung des Buches durch Hillinus an den thronenden heil. Petrus (mit der interessanten Abbildung des alten Kölner Doms) wiederholen gleichfalls die herkömmlichen Typen und fußen auf denselben technischen Grundsätzen.\*\*)

Mit Heinrichs III. Namen ist das in der Stadtbibliothek von Bremen aufbewahrte Evangeliar verknüpft, das in Echternach zum Andenken an den Besuch

\*) Auf dem ersten Bilde finden sich die Unterschriften Conradus imperator. Gisela imperatrix. Auf dem zweiten: Henricus rex. Agnes regina. Da das erste Widmungsbild darauf hinweist, daß die Handschrift zu Konrads und Giselas Lebzeiten entstand, also zwischen 1027 und 1039, so muß das zweite entweder später hinzugefügt worden sein (die Vermählung Heinrichs III. fand 1043 statt), oder man hat ursprünglich Heinrichs III. erste Gattin Guntild, die Tochter Königs Knuds, dargestellt (Vermählung mit dieser 1036) und dann später die Unterschrift des Namens geändert. Der Verfasser kann über diese Handschrift leider nicht aus Autopsie berichten. Ausführlich beschrieben wird sie in P. Jörnii Historia bibl. pictor pg. 31.

\*\*) Wer den Leistungen der Buchmalerei in den Rheingegenden nachgehen will, findet einen trefflichen Führer in Lamprechts Verzeichnis der „Kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins“ (Bonner Jahrbücher, Heft 74).



Heinrichs III. für diesen geschrieben wurde und zwar vor 1046, da er in den erläuternden Versen noch als König bezeichnet wird.

Die künstlerische Abhängigkeit von dem Egbert-Evangeliar in Trier und dem Echternacher Evangeliar Ottos III. ist zweifellos. Der Kindermord z. B., dann die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten erweisen auf den ersten Blick die unmittelbare Abhängigkeit vom Egbert-Evangeliar, die Darstellung der Parabel vom Weinberg, vom reichen Prasser und armen Lazarus von den entsprechenden Bildern im Echternacher Evangeliar. Man kopierte und fügte nur wenige selbständige Züge hinzu. Einem neuen Motiv begegnet man in den fünfzig biblischen Darstellungen nicht; die sieben oder acht Szenen, welche weder im Trierer noch Echternacher Evangeliar Gestalt erhalten hatten, gehörten doch bereits dem Bilderkreis der Zeit an. Interessanter sind die vier auf die Widmung bezüglichen Bilder, zwei am Anfang, zwei am Ende des Evangeluars. Das erste führt den Besuch der Kaiserin Gisela in Echternach vor, das zweite den des Heinrich, aber, wie schon erwähnt, noch vor seiner Kaiserkrönung. Der Widerspruch zwischen der Inschrift, welche den Herrscher als noch in der Blüte des Lebens stehend bezeichnet, und der ältesten Gestalt Heinrichs ist wohl aus dem Unvermögen des Künstlers, dem Porträt gerecht zu werden, zu erklären. Von den Schlußbildern führt das eine in die Schreibstube des Klosters, das andere schildert die Übergabe des Buches durch den Abt an Heinrich III. Nirgends fehlen die erläuternden Verse, weder zu den Widmungsbildern, noch zu den biblischen Gemälden. In der Initialornamentik spielen Bandverschlingungen neben Rankenwerk wie im Trierer und Gothaer Evangeliar noch eine große Rolle. Wie lange aber in Echternach eine gute gefestigte künstlerische Tradition nachwirkte, zeigen am besten die Miniaturen der Vita Willibrordi in Gotha (Großherz. Bibl. 164) vom damaligen Abte Theofrid († 1110). Sie sind in Bezug auf Form und Technik, treffliche Charakteristik und Gewandbehandlung das beste Werk der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts. Die Miniaturen bestehen in dem Widmungsbilde (Theofrid überreicht dem Willibrord das Buch), dann Fol. 98 in einem zweiten Bilde, Theofrid mit einer Schüssel Blumen, endlich Fol. 100a mit dem Initial O, in welchem der heil. Bruno sitzt. Es ist der herkömmliche Stil, aber gepaart mit einer ungewöhnlichen Feinheit der Durchführung und Sicherheit der Hand.

Im Süden Deutschlands herrscht derselbe Mangel an Bewegung, dasselbe zähe Haften an dem überkommenen Formenschatz; wie im Norden, so hält man sich auch hier noch auf einer mittleren Höhe technischer und künstlerischer Durchführung. Nur einiges sei genannt. Von Ellinger, dem Abte von Tegernsee (1017 bis 1056) rührt ein Evangeliar her (München, königl. Bibl. c. pict. 31), dessen Dekorationselemente ebenso der Bamberger Handschriftengruppe entsprechen, wie der Stil der Figuren, Typen und Technik von dieser abhängig ist. Die völlige Übereinstimmung der Kanonesverzierung hier mit der in karolingischen Handschriften aus Rheims und Metz ist also wohl durch die Bamberger Muster vermittelt worden. Auch die Sorgfalt der Ausführung steht noch auf der Höhe dieser Erzeugnisse. Ähnlich ein Evangeliar aus Nieder-Altai (Cim. 163), nur daß hier außer den Bamberger Handschriften auch das goldene Buch von St. Emmeran zum mindesten auf die Ornamentik von unmittelbarem Einfluß gewesen ist. Die Ausschmückung der Kanonestafeln ist einfacher;



die Vollbilder stellen die Evangelisten dar und Christus (bärtiger Typus) mit den Brustbildern der zwölf Apostel. Die Mache ist noch sehr sorgfältig.

Sehr entschieden war nun aber die Wendung, die um die Mitte des elften Jahrhunderts eintrat. Man kann nicht zweifeln, daß von dieser Zeit an der langsam aber sicher voranschreitende Verfallsprozeß des karolingisch-ottonischen Kunststils beginnt. Lagen die Ursachen dazu in der Erschöpfung künstlerischer Kraft? Die Architekturgeschichte, welche gerade in dieser Zeit die höchste Blüte des romanischen Stils zu vermelden hat, legt Zeugnis dagegen ab; und ebenso hindert die reiche Bau- thätigkeit, welche in der zweiten Hälfte des elften und ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts herrscht, in den äußeren Verhältnissen allein die Erklärung zu suchen. Die Ursachen sind zunächst innerlicher Art, sie liegen in dem Gange der Entwicklung. Es waltet ein ähnlicher Hergang wie in der Geschichte der byzantinischen Kunst; nur vollzieht sich dieser Prozeß bei einem Volke, das am Beginn seiner geistigen Entwicklung, nicht aber erschöpft am Ende derselben steht, für das also diese Verfallung nur Raum schaffen kann für das Gedeihen der künstlerischen, zukunftsicheren Keime, die es in sich birgt. Die ottonische Malerei hatte den Stil und die Formsprache der karolingischen Kunst übernommen; doch wenn sie auch vielfach, namentlich in ornamentaler Beziehung, aus dem karolingischen Formenschatz unmittelbar schöpfte, so fand sie doch auch immer wieder den Weg zu der ursprünglichen monumentalen Quelle: zur altchristlichen Kunst. Nur so ward es ihr möglich, den karolingischen Stil nicht bloß auf ornamentalem Gebiete fortzuentwickeln, sondern auch die figurale Malerei zu vervollkommen durch Verfeinerung der Formen, durch besseres Verständnis der Gewandmotive, durch kräftigen Ausdruck der Regungen inneren Lebens. Selbst da, wo man byzantinische Vorbilder auf sich wirken ließ, entlehnte man nicht sklavisch, sondern übertrug sie in die abendländische Formsprache. Jetzt nun aber hörte man auf, aus diesen unmittelbaren Quellen zu schöpfen. Die frühchristliche und karolingische Kunst wirkten weiter fort, aber doch nur durch die Vermittelung nächstgelegener jüngerer Vorbilder. So ward das Schaffen immer mehr ein bloß mechanischer Prozeß, und das Auge, das in der Natur schärfer zu sehen begann, wurde ganz blöde einem künstlerischen Vorbild gegenüber. Alles anatomische Verständnis verschwindet, jede Proportionalität scheint aufzuhören; kein Jongleur vermöchte die unnatürlichen Biegungen und Windungen zu stande zu bringen, die den Körpern, sobald es sich um den Ausdruck eines Affekts handelt, zugemutet werden; ganz in Vergessenheit scheint es gekommen zu sein, daß dem Körper ein Knochengeriüst zu Grunde liege, daß Muskeln und Sehnen die Bewegungen ermöglichen und regeln. Dabei aber wird man in den meisten Fällen durch alle Verzerrungen und Mißverständnisse hindurch noch das aus zweiter und dritter Hand entlehnte ursprüngliche Motiv nachweisen können. Die Technik hält anfangs noch besser Stand. Doch dann beginnt auch da der Verfall. Der schwarze Kontur, der in der karolingischen Malerei selten und dann mit großer Zartheit gezogen wurde, der auch in der sächsischen Zeit nur spärlich zur Anwendung kam, wird nun immer aufdringlicher; er erinnert in nichts mehr an die leise Wellenbewegung der Linie einer organischen Form, sondern er wird zum steifen Rahmen eines Figurenschemas. Dem entsprechen die grellen, weißen Lichter, welche auf alle erhöhten Stellen gesetzt werden, die unvertriebenen roten Flecken, Striche, welche Mund, Nasenspitze,



Wangen, Stirn bezeichnen oder als Halbton zwischen Weiß und Schwarz für die primitive Modellierung benutzt werden. Auch das Farbengefühl ist verschwunden; die Farbstimmung ist entweder grell oder stumpf, die Wahl der Töne ohne Rücksicht auf die oberflächlichste Naturwahrheit. Am ratlosesten wird der Künstler, wo es ihn dazu treibt, einen neuen Inhalt in diese ganz toten Formen, diese ganz mechanisch nach Rezepten geübte Technik zu gießen. Und mehr und mehr treibt es zu solchem neuen Inhalt.

Der erbitterte Kampf zwischen der weltlichen und geistlichen Gewalt, der fast ein Jahrhundert dauert, hat zwar durch den Waffenlärm und Kampfesruf, den er auch in die Räume des Klosters trug, die wissenschaftlichen und künstlerischen Traditionen vieler Klöster unterbrochen, und so den Verfall der Buchmalerei gefördert, aber er trieb anderseits viele in Laienstube und Klosterzelle dazu, die Frage nach den Grundlagen und Voraussetzungen der Heilsgewinnung ernster zu stellen, sie tiefer zu fassen. Man möchte sagen: der Geist, aus seiner objektiven Ruhe und Sicherheit ausgerüttelt, kam zu stärkerem Bewußtsein seiner persönlichen Verantwortlichkeit in dem Kampfe um das ewige Heil, damit auch zur tieferen Empfindung seiner individuellen Sonderexistenz, seiner losgelösten Stellung in der bunten reichen Erscheinungswelt. Die Litteratur, immer der Kunst in Aussprache der intimsten Regungen in Kopf und Herzen einer Zeit voraus, legt Zeugnis für diese Gärung ab. Die Vagantenpoesie, deren Ursprung in das elfte Jahrhundert fällt, giebt dem Schlimmen und Guten dieser Gärung Ausdruck. Kühn und frech übt sie nicht bloß Kritik an den Trägern kirchlicher Ämter und Würden, sie verspottet auch frech und zotig kirchliche Bräuche und liturgische Handlungen. Doch auch der positive Gegensatz fehlt nicht: das Gemüt beginnt, der Bedeutung seiner subjektiven Regungen sich bewußt zu werden, das Auge schärft sich, die schwankenden Bilder des Naturlebens festzuhalten, das Ohr fängt an, auf die Sprache der Natur zu lauschen, sie zu verstehen, und die Phantasie findet in diesen äußeren Erscheinungen das Echo inneren Lebens. Die Sprache ist zwar die lateinische, aber der Dichter bekümmert sich wenig um die antiken Vorbilder und Muster. Der unverblühte Ausdruck, der volle Reinklang, die einfache Redeführung lassen Inhalt und Form in vollem Ebenmaß erscheinen. Auf die Phantasie und den Geist des Mönches, der in der dumpfen Klosterstube schafft, wirkt dieser Zwiespalt, der durch die Welt geht, anders, als auf den fahrenden Kleriker, der in sorgenloser Freiheit seine sonnebeschiedenen, taufuchten Wanderpfade wandelt. Wohl treibt es auch ihn zu tieferem Erfassen seiner gegenständlichen Stellung zu der unbegrenzten Fülle der Erscheinungswelt, aber diese ist vom Bösen, und zu den Schauern der Einsamkeit gesellt sich die Furcht vor der überwältigenden Macht des Teufels. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß die Darstellung Christi als Drachentöter, d. h. als Überwinder des Todes und des Teufels, in der Buchmalerei jetzt so oft erscheint, und daß Michael, der himmlische Besieger Lucifers, so beliebt wird. Eine Fülle rätselhafter, bald entsetzlicher, bald grotesker Bildungen taucht aus dem Schoße der aus ihrer Ruhe aufgestörten Phantasie auf, immer auf den Kampf der bösen und guten Mächte, auf die jeder christlichen Seele auflauernde Macht des Bösen Bezug nehmend. Solche Bildungen schmücken die Domportale, Kapitelle, Frieze, kirchliche Geräte; sie kündigen sich aber auch bereits in der Ornamentik



der Buchmalerei an, um am Ende dieses und Anfang des nächsten Zeitraumes herrschend zu werden. Das Wiedererscheinen der Tierornamentik steht damit im Zusammenhange; anfänglich noch schüchtern auftretend, lebt sie doch bald in ganzer Kraft wieder auf, freilich nicht bloß in anderer künstlerischer Auffassung als in der Stammes- und Merovingerzeit, sondern auch ausgestattet mit einer Fülle symbolischer Bezüge. Ungleich der Dichtung aber vermag man dieser neuen, aus Licht ringenden Gedankenwelt die überkommene ganz entgeistete Formenprache nicht anzuschmiegen, und so wird denn da, wo man inhaltlich Tiefes und Neues zu sagen vorhatte, der künstlerische Ausdruck am meisten roh und abschreckend.

Auch von den aus dieser Zeit vorhandenen Leistungen führt die weit größere Zahl wieder auf Süddeutschland zurück. Ein reich ausgestattetes Evangeliar im Domstift in Krakau, das für Heinrich IV. angefertigt wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Regensburg entstanden, da unter den dargestellten Heiligen Regensburger Äbte und Bischöfe (darunter der heil. Emmeran allein dreimal) in den Vordergrund treten. Das Widmungsbild stellt den Kaiser Heinrich IV. ganz allein dar, gekrönt, in kurzer Tunika mit dem Pallium. Die Haltung ist an Freiheit und Ungezwungenheit den karolingischen und ottonischen Widmungsbildern nicht ebenbürtig; steif und symmetrisch sind die Arme emporgehoben, welche Reichsapfel und Zepter halten. Es folgen dann unter rundbogigen Arkaden Engel, Heilige, drei Vorfahren des Monarchen und, wie schon erwähnt, bayrische Lokalheilige, unter diesen Wolfgang und St. Emmeran. Endlich ein thronender Christus und ein Christus am Kreuze. Die Typen sind die früheren, aber in plumper Wiedergabe, die Gewandung wiederholt schematisch die alten Motive. Eine noch tiefere Stufe des Verfalls zeigt ein Evangeliar in Berlin (Kgl. Kupferstich-Kabinett No. 3), das aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls für Heinrich IV. geschrieben wurde. Das Widmungsbild zeigt einen thronenden König mit einem Waffenträger und einem Mönche, der das Buch dem Herrscher überreicht. Die übrigen Bilder sind vorwiegend biblische Darstellungen. Christus ist abwechselnd bartlos und bärtig dargestellt. In den Formen zeigt sich noch immer die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder, aber alles Verständnis dieser Vorbilder, sowohl in Bezug auf Verhältnisse wie Gewandbehandlung ist abhanden gekommen. In der Darstellung der Verkörperung z. B. (einem der am vorzüglichsten durchgeführten Gemälde der Handschrift) zeigen die Extremitäten Formen, welche dem blödesten Auge unmöglich erscheinen sollten, und da, wo leidenschaftliche Bewegung dargestellt werden soll, ist die leiseste Rücksichtnahme auf den Gliederbau, auf das Verhältnis der einzelnen Körperteile an sich und zueinander verschwunden. Ebenso verständnislos ist die Gewandbehandlung, die nichts desto weniger gleichfalls auf die antiken, d. h. altchristlichen Muster zurückgeht. Die Technik ist in den meisten Darstellungen Deckmalerei; sie ist solider als die Zeichnung, nur die Modellierung, namentlich der Gewandung, steht an Kraft hinter den Werken der ottonischen Zeit zurück. Die Initialen werden aus Ranken und Blattwerk gebildet\*).

\*) Das Widmungsbild ist stark zerstört; es läßt sich deshalb keinesfalls, weil Haar und Bart schwarz erscheinen, auf Heinrich III. als den Eigentümer des Buches schließen. Dagegen weisen die künstlerischen Qualitäten auf die Spätzeit des elften Jahrhunderts, und die Schrift widerspricht dieser Zuweisung nicht.



Ob auch dieses Evangeliar in einem süddeutschen Kloster entstand? Jedenfalls war hier die Produktion eine sehr reiche, oder vielmehr die Reproduktion, das sklavische, geistlose Nachschaffen in der Nähe liegender Muster. So z. B. ist das von Ellinger ausgestattete Evangeliar Modell geworden für ein Evangeliar unbekannter bayrischer Herkunft (München, Rgl. Bibliothek c. p. 23), von welchem wieder ein anderes Evangeliar abhängig ist (ebenda c. p. 123 a), das schon auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts hinweist, und entschieden Zeugnis dafür ablegt, wie die Formen unter den Händen der Kopisten erstarrten und dementsprechend sich verhässlichten. Unmittelbar von dem Ellinger Evangeliar abhängig ist auch ein wohl noch dem Ende des elften Jahrhunderts angehöriges Evangeliar aus Freising (München, R. B. c. p. 29) und eins aus Weihenstephan (ebenda, c. p. 33), das aber ebenso wie ein damit verwandtes aus Raitenbach (ebenda, c. p. 57) schon auf den Anfang des zwölften Jahrhunderts fällt. So erklärt es sich, daß die Kanonesverzierung in diesen schon dem Beginn des zwölften Jahrhunderts angehörigen Handschriften noch dieselben ornamentalen Formen und Gestalten aufzeigt, welche auf syrische Anregung hin die karolingische Buchmalerei geschaffen hatte. Nur in der Initialornamentik stockt auch jetzt die Entwicklung nicht. Die fortschreitende Bewegung äußert sich hier in der Vorliebe für wirkliche und phantastische Tierformen und deren glückliche Ausnützung für die bestimmten ornamentalen Aufgaben. So in einem Evangeliar aus St. Nikolaus in Passau (München, R. B. 16002), das die Evangelisten in herkömmlicher Auffassung darstellt, vor Pulten sitzend, die aus Tiergestalten gebildet sind, während der Initialenschmuck eine meist glückliche Verbindung von Rankenwerk und Tierformen zeigt. Auch das von dem Freisinger Bischof Ellenhard (1052—1078) geschriebene Sakramentarium in Bamberg (Stadtbibliothek Ed. III. 11) bietet nur in der Ornamentik erfreuliches; die neun Vollbilder (ein Widmungsbild und Ereignisse aus der Geschichte Christi) wiederholen die alten Typen ohne Geist und Verständnis und verbinden damit ein ganz abgestumpftes Farbengefühl und rohe Maltechnik. Selbst der Goldgrund genügt nicht, die rohe Buntheit zu dämpfen. Das Fleisch zeigt bereits die übertrieben aufgesetzten grellen Tupfen und tiefgrüne Schatten. In der Ornamentik herrscht Ranken- und Blattwerk vor, doch auch die Tiergestalt wird für den Initialbau verwendet.

Ein Evangeliar in Bamberg (Stadtb. A. II. 18) verrät nur durch die Technik seinen späten Ursprung, während die Typen von so altertümlichem Charakter sind, daß man auf eine unmittelbar wirkende altchristliche Vorlage zum mindesten für die Evangelistenbilder denken möchte. Das Eingangsbild zeigt die Majestas domini in der karolingischen Auffassung, auch die Darstellung vor dem Evangelium Johannis führt ganz in die Gedankenkreise des zehnten Jahrhunderts zurück. Auf der Welt-scheibe thront Christus, zwischen zwei Cherubim; seine Füße ruhen auf einem Schemel, zu dessen Seiten je drei Engel knien. Darunter ist eine Taufe dargestellt, doch nicht die Taufe Christi, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Taufe Kratos durch den Evangelisten Johannes, falls man nicht den rein liturgischen Akt in dem Hergang sehen will. Umgeben ist die Welt-scheibe von den Personifikationen der vier Elemente, von welchen das Feuer als Träger der Sonnenscheibe, die Luft als Träger der Mondes-scheibe verwendet wird. Die gegenüberstehende Seite illustriert das: Verbum caro factum est (Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten)





## MATHEUM

**I**n illo temp. Assumpsit ihc petrum et iacobu  
et iohannem fratrem eius & duxit illos in mon-  
tem excelsum seorsum & transfiguratus est  
ante eos. Et resplenduit facies eius sicut sol

WILHELM VON DER WERDEN. DRUCK AMB. FÖRSTER.

IN PROTECTOR VON ALBRECHT VON DER WERDEN. DRUCK AMB. FÖRSTER.

CHRISTI VERKLÄRUNG.

Aus einem Evangelistarium im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin (H. III).

II. Hälfte des XI. Jahrh.



Ob auch dieses Evangeliar in einem süddeutschen Kloster entstand? Jedenfalls war hier die Produktion eine sehr reiche, oder vielmehr die Reproduktion, das slavische, geistlose Nachschaffen in der Nähe liegender Muster. So z. B. ist das von Ellinger ausgestattete Evangeliar Modell geworden für ein Evangeliar unbekannter bayerischer Herkunft (München, Kgl. Bibliothek c. p. 23), von welchem wieder ein anderes Evangeliar abhängig ist (ebenda c. p. 123 a), das schon auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts hinweist, und entschieden Zeugnis dafür ablegt, wie die Formen unter den Händen der Kopisten erstarrten und dementsprechend sich verhässlichten. Unmittelbar von dem Ellinger Evangeliar abhängig ist auch ein wohl noch dem Ende des ersten Jahrhunderts angehöriges Evangeliar aus Freising (München, K. B. c. p. 29) und eins aus Weißenstephan (ebenda, c. p. 33), das aber ebenso wie ein damit verwandtes aus Roitenbach (ebenda, c. p. 37) schon auf den Anfang des zwölften Jahrhunderts fällt. So erklärt es sich, daß die Kanonesverzierung in diesen schon dem Beginn des zwölften Jahrhunderts angehörigen Handschriften noch dieselben ornamentalen Formen und Gestalten aufzeigt, welche auf irrische Anregung hin die karolingische Buchmalerei geschaffen hatte. Nur in der Initialornamentik stockt auch jetzt die Entwicklung nicht. Die fortschreitende Bewegung äußert sich hier in der Vorliebe für wirkliche und phantastische Tierformen und deren glückliche Ausnützung für die bestimmten ornamentalen Aufgaben. So in einem Evangeliar aus St. Nikolas in Pavia (München, K. B. 16002), das die Evangelisten in herkömmlicher Auffassung darstellt, vor Pulten sitzend, die aus Tiergestalten gebildet sind, während der Initialenschmuck eine meist glückliche Verbindung von Rankenwerk und Tierformen zeigt. Auch das von dem Freisinger Bischof Ellenhard (1052—1078) geschriebene Sakramentarium in Bamberg (Stadtbibliothek Bd. III. 11) bietet nur in der Ornamentik erfreuliches; die neun Vollbilder (ein Widmungsbild und Ereignisse aus der Geschichte Christi) wiederholen die alten Typen ohne Geist und Verständnis und verbinden damit ein ganz abgestumpftes Farbengefühl und rohe Maltechnik. Selbst der Goldgrund genügt nicht, die rohe Buntheit zu dämpfen. Das Fleisch zeigt bereits die übertrieben aufgesetzten grellen Tupsen und tiefgrüne Schatten. In der Ornamentik herrscht Ranken- und Blattwerk vor, doch auch die Tiergestalt wird für den Initialbau verwendet.

Ein Evangeliar in Bamberg (Stadtb. A. II. 18) verrät nur durch die Technik seinen späten Ursprung, während die Typen von so altertümlichem Charakter sind, daß man auf eine unmittelbar wirkende altchristliche Vorlage zum mindesten für die Evangelistenbilder denken möchte. Das Eingangsbild zeigt die Majestas domini in der karolingischen Auffassung, auch die Darstellung vor dem Evangelium Johannis führt ganz in die Gedankenkreise des zehnten Jahrhunderts zurück. Auf der Welt-scheibe thront Christus, zwischen zwei Cherubin; seine Füße ruhen auf einem Schemel, zu dessen Seiten je drei Engel knien. Darunter ist eine Taufe dargestellt, doch nicht die Taufe Christi, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Taufe Aratons durch den Evangelisten Johannes, falls man nicht den rein liturgischen Akt in dem Hergang sehen will. Umgeben ist die Welt-scheibe von den Personifikationen der vier Elemente, von welchen das Feuer als Träger der Sonnenscheibe, die Luft als Träger der Mond-scheibe verwendet wird. Die gegenüberstehende Seite illustriert das: Verbum caro factum est (Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten)





## MATHEUM

**I**N illo temp̃. Assumpsit ihs petrum & iacobū  
et iohannem fratrem eius & duxit illos in mon-  
tem excelsū seorsū & transfiguratus est  
ante eos. Et resplenduit facies eius sicut sol.

LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

CHRISTI VERKLÄRUNG.

Aus einem Evangelistarium im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin (H. III).

II. Hälfte des XI. Jahrh.







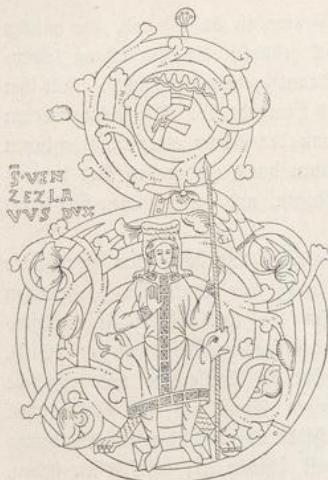
und die Verkörperung Christi. Die Zeichnung der Figuren ist äußerst roh, die antiken Gewandmotive sind ohne Verständnis zum Ausdruck gebracht, die Darstellung leidenschaftlicher Bewegung, wie sie der Künstler in der Transfiguration versuchte, glückt ihm nicht besser als dem Maler des Berliner Evangeliums Heinrichs IV. Die Lichter werden dick auf alle vorspringenden Stellen aufgesetzt, so daß der Schein einer aufdringlichen Modellierung erzielt wird, Wangen, Lippen u. werden durch ein grelles Rot hervorgehoben. Edel ist nur die Architektur der Kanonesbogen, und die Initialen sind durch reiches Blumen- und Rankenwerk ausgezeichnet.

Es war im Norden nicht besser; nur an Schnelligkeit stand man hier hinter dem Süden zurück, wie die bedeutend geringere Anzahl der Denkmäler zu beweisen scheint. Ein Evangelium, das Hidda, die Äbtissin des westfälischen Frauenstiftes Meschede, schreiben und ausschmücken ließ (Darmstadt, Großherz. Bibliothek, Nr. 1640), ist von verschwenderischer Pracht des Materials, aber die künstlerische und technische Durchführung der Gemälde steht auf keiner höheren Stufe als die süddeutschen Durchschnittsleistungen. Gleich das Widmungsbild: Hidda überreicht der heil. Walpurga das Buch, zeigt überschlanke Gestalten, die äußerst schlecht auf den Füßen stehen, schwülstige Architektur und schreiende Farbengebung von dickstem Auftrag. Die zahlreichen biblischen Bilder aus der Jugendgeschichte und der Wunder- und Lehrthätigkeit Christi — von der Passion ist nur die Kreuzigung dargestellt — sind nicht besser. Selbst die Kanonesverzierung ist roh; nur die Initialornamentik hält sich noch von der Verwilderung frei.

Wie groß der Mangel an gestaltender und erfindender Kraft war, bezeugt auch ein Psalterium der Leipziger Universitätsbibliothek (Hdschr. 774).\*) Von den sechs Vollbildern, die es enthält, führen die beiden ersten zwei legendarische Szenen vor, Ereignisse aus der Bekehrung eines Weltmannes zum Klosterleben. Es folgt der segnende Christus, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, die Kreuzigung mit Maria und Johannes, endlich die Darstellung des thronenden David und die seiner Chorführer. Der segnende Christus wiederholt treulich die in karolingischer und ottonischer Zeit übliche Komposition der *Majestas domini*; die Kreuzigung und die beiden davidischen Darstellungen gehen ebenso gewiß auf Vorbilder der ottonischen Periode zurück. Aber diese Vorbilder sind in die geistlose stotternde Formensprache der Zeit übertragen. Das Bild der drei Chorführer Davids z. B. läßt noch den Reiz, die frische Lebendigkeit des ursprünglichen Motivs ahnen, aber die hölzerne Zeichnung der Extremitäten, die unsicheren Schreiberzüge, welche das Gesicht charakterisieren, die perückenartige Behandlung des Haars zeugen für die Spätzeit des elften Jahrhunderts.

\*) Das Psalterium stammt aus dem 1543 säkularisierten, später zerstörten Kloster Altenzelle. Es ist jedoch nicht in dem Kloster geschrieben worden, das erst 1175 von Cisterziensern aus Pforta besiedelt ward. Nach der Bezeichnung *Liber veteris Celle Sancte Mario* dürfte es Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dahin gekommen sein, da früher das Kloster schlechtweg *Cella* oder *Cella sancte Marie* hieß. Doch entstammt es aller Wahrscheinlichkeit nach einem sächsischen Kloster. In E. Meyers Schilderung der Bibliothek des Klosters und der Aufzählung der daraus entstammenden Handschriften in der Leipziger Universitätsbibliothek findet sich das Psalterium nicht erwähnt (*Das Cisterzienser-Stift und Kloster Alt-Zelle*. Dresden, 1855. S. 109 fg.). Ich verdanke Herrn Dr. H. Brockhaus die genauere Kunde über diese seit ganz kurzer Zeit aus ihrer Verschollenheit wieder hervorgefunde Handschrift.





Aus dem Wissembourger Evangelium der  
Univ.-Bibl. in Prag.

Die Ornamentik der beiden davidischen Bilder wird ausschließlich mit Flechtwerkformen und der Mosaiktechnik entlehnten Mustern bestritten; sollte dies auf ein nichtdeutsches Vorbild deuten? Zu den Vollbildern gesellt sich dann noch ein reich ausgestattetes B (eatus vir) und einige kleinere Bilderinitialen.

Das hervorragende Werk dieser Zeit im Norden ist das in Böhmen entstandene Wissembourger Evangelium in der Universitätsbibliothek zu Prag. Auch hier wird eine außer Verständnis gekommene Formsprache wiederholt; die Proportionen sind meist mißlungen, die Umrisse grob, die Typen einförmig (Christus durchgehend bartlos, von jugendlicher Bildung), das Haar von der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts eigentümlichen, schematischen perückenartigen Behandlung, aber dennoch spricht ein hoher Ernst künstlerischer Gefinnung aus diesen Darstellungen und hier und da fehlen naive, ja selbst großartige Züge nicht. In der Darstellung des Abendmahls hält Christus den als Kind gebildeten Johannes an seiner Brust, auf dem Bilde von Christi Einzug in Jerusalem (fol. 296) drückt eine knieende Frau voll Verehrung den Fuß Christi an ihre Wange und die auf fol. 43 zu den Worten des Evangelisten: Sepulera aperta, multaque corpora piorum mortuorum in vitam redierant gebrachte Darstellung der Auferstehung der Toten überrascht trotz aller Verzeichnung durch die Fülle der vorgeführten Motive. Den Schluß des reichen Zyklus (die Evangelisten, Propheten, vier Darstellungen aus dem Alten und neunundzwanzig aus dem Neuen Testament) bildet das prächtige Initialbild D mit dem hl. Wenzel, das damit zugleich das Entstehen der Handschrift in Prag, wenn nicht sicher, so doch wahrscheinlich macht. Das Laub und Rankenwerk, welches zum Schmuck vieler Initialen und neben antikisierenden Motiven für die Füllung der Randstreifen verwendet wird, welche sämtliche Seiten mit bloßem Text zieren, zeigen neben einfachen, knospenartigen Ansätzen so frei behandelte Blatt- und Blumenformen, daß diese allein hinreichen, das vorgeschrittene erste Jahrhundert als Zeit der Entstehung der Handschrift zu bezeichnen.

Ein Menarium, einst in der Nagler'schen Sammlung in Berlin, welches dem vorgeschrittenen ersten Jahrhundert angehörte, zeigte die Ratlosigkeit den überkommenen Formen gegenüber in noch weit höherem Maße. Die Handschrift enthielt zahlreiche Bilder aus dem Leben Jesu, mißförmige Gestalten, fast grauenhaft und den Zerrbildern eines beängstigenden Traumes vergleichbar, einer völlig schwanfenden Phantasie angehörig, die mit überlieferten Formen ein oft tolles Spiel treibt. Dabei das Technische solid, „das Ornament elegant, oft noch in klassischer Reinheit.“\*)

\*) Nagler, *Al. Schriften* I. S. 10. Ich schreibe das Urteil Nagler nach, weil ich über den Verbleib dieser Handschrift keine Kenntnis habe. Im Kupferstichkabinett des kgl. Museums in Berlin, wohin der größte Teil der Nagler'schen Bilderhandschriften kam, ist sie nicht vorhanden.





David's Chorfürer. Aus einem Psalterium in der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.



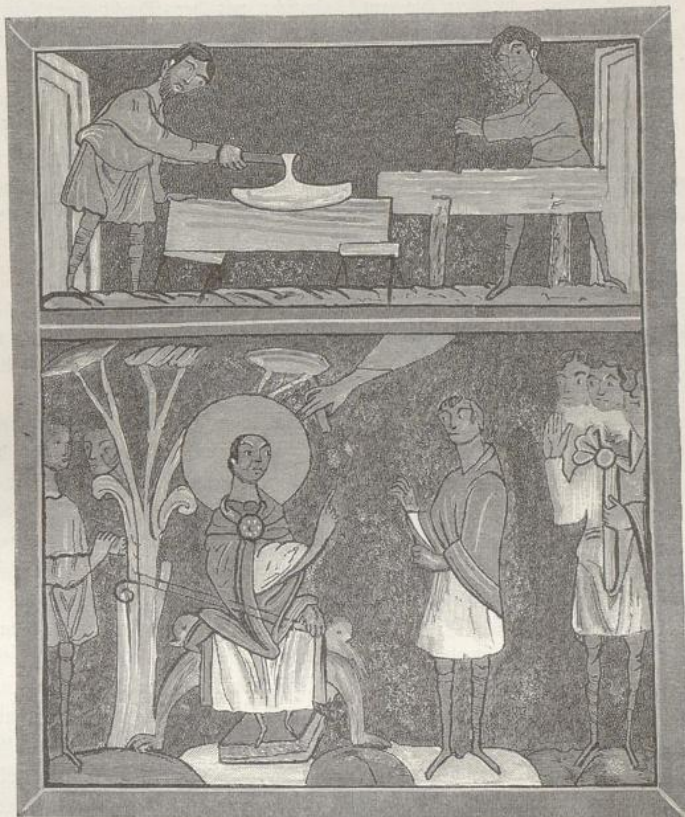
Gegen Ende des ersten Jahrhunderts hielt aber auch die Kraft der technischen Überlieferung nicht mehr vor; jener Wandel im Auftrag der Farbe, in der Art der Modellierung der Gewandung und namentlich des Fleisches trat ein, wie er früher schon angedeutet wurde. Die Formensprache beharrt auf den ererbten Voraussetzungen, hier und da wird das Bestreben ersichtlich, die Barbarei der Spätzeit des ersten Jahrhunderts zu überwinden; aber diese Regungen beginnender Geschmacksbildung bleiben noch ohne merklichen Erfolg.

Charakteristisch ist da das große Widmungsbild in einer für den Erzbischof Friedrich (1100—1131) angefertigten Abschrift der Briefe des hl. Hieronymus in Köln (Kapitelbibl. LIX). Unten der thronende Erzbischof, darüber Christus. Der Rahmen ist ansgetattet mit den Bildern des Moses, David, dann der Propheten Jesaias, Jeremias, Hesekiel, Daniel, Malachias, Johannes des Täufers und der Apostel Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes, Matthäus, Judas. In den Ecken des Rahmens sind die Medaillonendarstellungen der Kardinaltugenden angebracht, darunter die Fortitudo, als gewappneter Krieger mit Schwert und Schild gebildet. Die Zeichnung ist sorgfältig, wenngleich sie über die schematische Wiederholung altchristlicher Typen nicht hinauskommt. Die glanzlosen Farben sind gut gestimmt, aber der brandig rötliche Fleischtönen mit den aufgesetzten roten Tupfen, den grellen weißen Lichtern und den schweren schwarzen Schatten weist auf den völligen Verlust jenes feineren Farbengefühls und der sorgfamen Technik hin, wie es die Malerei der sächsischen Periode besessen hatte. Das Gleiche gilt von einem Evangeliar, das wahrscheinlich von dem berühmten Udalrich, Priester der Agidienkirche und Konventual des Klosters Michaelsberg bei Bamberg, in einem der ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts geschrieben wurde (Udalrich starb am 23. März 1159). (München, Rgl. Bibl. Cim. 2.) Die Evangelisten, durchaus bartlos, zeigen in Typus und Gewandung die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder. Ein heiliger Michael, der den Speer dem Drachen in den Rachen stößt, ist von auffallend guter Zeichnung. Dagegen ist der schwarze Kontur schwer, das Fleisch ist in einem grünlich-bräunlichen Ton untermalt, Wangen, Kinn, Mund, Nasenflügel rot markiert, die höchsten Lichter in pastosem Weiß aufgesetzt.\*)

\*) „Dominus propitius esto Udalrico peccatori“ findet sich unter zwei Evangelistenbildern geschrieben. Waagen (Deutsches Kunstbl. 1850. S. 98 und Handbuch d. d. u. n. Malerschulen. I. S. 7) und darnach Schnaase (Geschichte, 2. H. B. S. 626) und Woltmann (Handbuch, I. S. 246) haben sich durch die Inschrift verleiten lassen, Udalrich, Bischof von Augsburg (923 bis 973) als Schreiber des Evangeliums, oder mindestens als ersten Eigentümer desselben zu nennen. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; die Inschrift ist eine der gewöhnlichen Stößensätze des Schreibers und sagt nur, daß derselbe Udalrich oder Ulrich hieß; auf einen Eigentümer nimmt dieselbe keinen Bezug. Gegen die frühe Datierung spricht schon die Schrift, welche auf die Spätzeit des ersten oder die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts hinweist, und ganz entschieden spricht dagegen die Maltechnik, welche den ausgeprägten Charakter der Spätzeit des ersten oder des Beginnes des zwölften Jahrhunderts trägt. Die Darstellung des heil. Michael (die einzige außer denen der Evangelisten des Buches) weist auf ein Kloster, das diesem Heiligen gewidmet war; vielleicht ist deshalb die Hypothese von Dr. Meyer begründet, welcher dieses Werk dem hervorragenden Bücherabschreiber und Schriftsteller Udalrich zueignen möchte (vgl. Abhandl. d. ph. hist. Kl. d. k. bayr. Akademie d. W. XV. (1881) S. 45 fg.). In jedem Falle aber gehört diese Handschrift der im Texte genannten Zeitperiode an. Ein zweites Evangeliar mit gleicher Schreiberdevise besitzt das British Museum (Harleian 2970).



Am schlimmsten giebt sich dieser Verfall da kund, wo man an die selbständige Gestaltung eines Stoffes gehen muß und doch von dem einfachsten Darstellungsmittel zu gunsten augenfälligerer Wirkung abzieht. Ein Beispiel dafür ist die am Beginn des zwölften Jahrhunderts im Kloster Werden in Westfalen entstandene Bilderhandschrift des Lebens des hl. Luidger (*Vita sancti Luidgeri*, in der Rgl. Bibl. in Berlin,



Der Bau von Werden. Aus der Vita Luidgeri. Berlin, Rgl. Bibl.

Ms. theol. lat. fol. 323). Nach einem die ganze Seite einnehmenden Widmungsbilde folgen zweiundzwanzig kleinere Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben Luidgers von seiner Kindheit an, die von ihm gewirkten Wunder, seinen Tod, die Wunder an seinem Grabe erläutern helfen. Der Maler hält sich getreu an den Text, den möchte er lebendig veranschaulichen. Aber die Kraft entspricht nicht der künstlerischen Absicht. In den langen hageren Gestalten ist noch der alte Formenkanon zu erkennen; doch das Verständnis dafür fehlt gänzlich. Ein lebendiges



Streben nach Ausdruck ist vorhanden, aber die Gesichter sind doch stets einander ähnlich, haben den abgestorbenen greisenhaften Ausdruck der Verfallsperiode. Die Augenbrauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase so schematisch gezeichnet, daß man wieder an die irische Art erinnert wird. Auch Mund und Ohren sind nur mit Schreiberzügen angedeutet. Der Schnitt des Gesichtes zeigt meist das herkömmliche längliche Oval, nur hier und da weicht es der kräftigeren runden Form der späteren Zeit. In der Tracht wechselt die antik-römische mit der Tracht der Zeit. Die Ausführung ist reich aber roh. Der Grund ist entweder Gold oder Silber; der Kontur der Gestalten mit dicken schwarzen oder rotbraunen Strichen gezogen, die Farben sind hell aber bunt. Das Fleisch ist bald von fahlem bald von bräunlichem Ton. Für die Richtung der Phantasie jener Zeit ist die Darstellung des Teufels in der Fahrt Lindgers nach Fojetesland und in der Vertreibung des Teufels durch die wunderthätige Kraft des Grabes des Heiligen charakteristisch. Zu einem Bockskopf mit Hörnern gesellen sich Schwanz, Vogelfüße, Fledermausflügel, Krallen; die Augen sind groß, rotglühend, der Rachen weit geöffnet.\*)



Aus dem Psalterium Notkers in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.

Der Verfall der technischen Tradition macht es begreiflich, daß man von jetzt öfter als sonst von der Deckfarbenmalerei absieht und sich mit bloßer Federzeichnung oder nur leicht angetuschter Federzeichnung begnügt.

In karolingischen Zeitalter war diese Technik zum eigentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel selbständigen und darum vollstümlichen Empfindens geworden. Wohin die Macht karolingischer Kultureinflüsse gar nicht oder nur sehr geschwächt reichte, da begnügte man sich mit den einfachsten Behelfen für die bildliche Erläuterung der heiligen Texte. In der sächsischen Periode hörte die Zentralisation des Kulturlebens bis auf einige wenige bevorzugte Orte auf; die Geistesströmung, die vom Hofe ausging, fand Pflege ebensowohl in den größeren Klöstern wie an allen mächtigeren Bischofsitzen, aber eine Zeit künstlerischer Schlassheit war diesem Aufschwung voraus gegangen und eine Zeit starker Abspannung folgte ihm. Und so ist denn auch die frühe Zeit des zehnten Jahrhunderts jener mit den kargsten Mitteln schaffenden Technik besonders günstig, und ebenso griff man, als die technische und stilistische Überlieferung der Vergangenheit sich zu zerlegen begann, wieder öfter auf die einfachen künstlerischen Darstellungsmittel zurück. Und wiederum macht man hier die gleiche Wahrnehmung wie in der Karolingerzeit. Der Geist der Selbständigkeit regt sich, sobald er von Vorbildern unabhängig schafft, die eigene Empfindung kommt zu Worte und die Hand ist gezwungen, der aus der Natur selbst gewonnenen Anschauung zu trauen.

An der Spitze solcher Leistungen vollstümlichen Kunstgeistes in dieser Periode steht ein Psalterium (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 23), dem an Bilderreichtum

\*) Vgl. die ausführliche Beschreibung der Handschrift von Dr. W. Diekamp im 38. Band der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens.



keine zweite Handschrift des ganzen Zeitraums gleich kommt. Die Zeit der Entstehung fällt auf den Anfang des zehnten Jahrhunderts. Der Künstler muß mancherlei von Werken antiker und frühchristlicher Kunst gesehen haben. Erinnerungen hieran mangeln nicht. So führt z. B. die hingelagerte männliche Gestalt auf Blatt 6 gewiß auf einen antiken Flußgott als Motiv zurück und die Basilika mit dem abseits stehenden Campanile auf 16 ist, wenn nicht eine Reiseerfahrung, einem italienischen Bildwerk entlehnt. Aber trotz solcher Erinnerungen verleugnet der Maler seine nordische Natur ebensowenig, wie sein künstlerisches Autodidaktentum. Die Hand ist unbeholfen, unbotmäßig. Aber sie steht im Dienste einer Phantasie, der die Bilder nie verlagern, die neben leichter Verwertung des Hergebrachten über wirkliche bildnerische



Abfalon; Miniature in einem Psalterium der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

Offenbarungen verfügt, Offenbarungen, die nicht selten den Stempel des Erhabenen tragen. Die eigene Seelenangst hat jene Gruppe gezeichnet, die in der Darstellung des jüngsten Gerichts (Blatt 79) des Richtspruches harren, oder, welcher visionäre Zug geht durch das Bild, welches den Bibelvers erläutert (Psalm 119, V. 105): Dein Wort ist meines Fußes Leuchte und ein Licht auf meinem Wege! Echt germanisches Ungeflüm ist dem Christus eigen, der an die Pforten der Vorhölle schlägt (fol. 29). Die Bilder folgen dem Worttext der Psalmen, sie erläutern das Leben Davids, sie bringen Szenen des Alten und Neuen Testaments und eigentliche Allegorien. Die erzählenden Darstellungen sind vielfach in das Gewand der Zeit gekleidet; in der Tracht, in den Geräten kündigt sich noch ein starkes Nachleben römischer Kultur Erinnerungen an.\*) Die Formen erinnern nur selten an einen über-

\*) Farbige Abbildungen bei Gefner: Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, Taf. 22, 24, 26, 28, 30, 32 (2. Aufl.)

Janitzsch et. Malerei.



lieferten Kanon. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung, die runden Köpfe sitzen schwer und massig auf dem Nacken, die Extremitäten setzen oft unrichtig an den Rumpf an und ermangeln des richtigen Verhältnisses untereinander und zu jenem. Die Bildgründe sind farbig, meist grün, minder oft violett. Darauf dann die Federzeichnung. Das Nackte ist aus dem Pergamentgrund ausgespart, Wangen, Nase, Stirne sind durch rote Tupfen oder Striche hervorgehoben. Die Gewänder sind meist leicht laviert, in vereinzelten Fällen kommt auch Deckfarbe zur Anwendung. Gebrochene Töne fehlen gänzlich. Initialen haben nur selten eine Verzierung erhalten; wo dies der Fall, zeigt sie die Elemente der spätkarolingischen Ornamentik. Doch auch ältere Erinnerungen mischen sich damit, so z. B. wird fol. 14 die Vogelgestalt, fol. 96 die Fischgestalt für den Bau des Buchstaben verwendet.

Der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts gehört auch ein Evangeliar in der Kapitelbibliothek in Köln an (Nr. XIV.), in welchem die Bilder der Evangelisten, dann Marias und des heil. Hieronymus in leicht kolorierter Federzeichnung ausgeführt sind. Hier steht die Behandlung der Figuren wie die Ornamentik noch stark unter irischem Einfluß, also im Gegensatz zu der von dem karolingischen und sächsischen Hofe begünstigten Strömung.

Einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung zeigen zwei Federzeichnungen in einer aus Koblenz stammenden Pergamenthandschrift des zehnten Jahrhunderts, welche Rhabani de Institutione Clericorum enthält (Düsseldorfer Landesbibl. B. 113). Die eine stellt die Heilung des Aussätzigen dar, die andere wahrscheinlich die Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand. Wenn in der Gewandung und den überschulanten Verhältnissen sich ein leises Echo antikisierender Formensprache vernehmen läßt, so ist die in geschlossenen Architekturen vorgehende Handlung ganz selbständig angeordnet und die Gruppe der gestikulierenden und disputierenden Schriftgelehrten in der zweiten Darstellung von einer solchen Lebendigkeit, und einer bei aller Unsicherheit der Hand so kühnen Zeichnung, daß es schwer würde in der gleichzeitigen Guachemalerei eine Analogie dazu zu finden. \*)

In St. Gallen, das in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unter Abt Purgard I. und Anfang des elften Jahrhunderts unter Purgard II. eine herrliche Nachblüte erlebte, fand auch die Buchmalerei wie früher Pflege. Die Mehrzahl der entstandenen Schöpfungen trägt den Charakter schwächerer Arbeiten, wie sie in den übrigen Teilen Deutschlands entstanden \*\*); zu selbständiger Bedeutung erheben sich nur die, auf welche augenscheinlich die künstlerischen Traditionen nachwirkten, aus welchen das Psalterium Aureum hervorgegangen war. Da ist an erster Stelle das Antiphonarium in der St. Galler Stiftsbibliothek (Nr. 390 und 391) zu nennen.

\*) Beide Federzeichnungen in Lichtdruck reproduziert im LXXII. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Text von H. Otte.

\*\*) So z. B. stimmt der Charakter der Miniaturen (Geburt Christi, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Pfingsten) in einem zweifellos in St. Gallen in den ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts geschriebenen Sakramentarium (Stiftsbibl. Nr. 341) durchaus mit den Durchschnittsleistungen der gleichzeitigen bayerischen oder fränkischen Schreibstuben überein, sind also wahrscheinlich im Anschluß an Vorbilder von dort her entstanden.



Das erste Bild (auf Blatt 11 des ersten Bandes) stellt den Refluen Harerus dar, der dem hl. Gallus das Buch überreicht, welches er von 986 auf 1017 malte und schrieb. Es folgt dann der hl. Gregor, von der Taube des hl. Geistes erleuchtet, mit einem Schreiber in Diakonentracht. Von biblischen Bildern enthält der erste Band die Fußwaschung und das Abendmahl. Das Abendmahl ist insofern eigentümlich dargestellt, als ein Tisch fehlt und das Tafeltuch über die Kniee der Tafelnden gebreitet ist. In der Fußwaschung zeigt Petrus die überlieferte Haltung, im übrigen aber ist der Gruppenbau ein ganz selbständiger. Der zweite Band bringt die Kreuzigung und die Marien am Grabe in herkömmlicher Darstellung. Frische Nachklänge zeigt der thronende hl. Gallus; er mag nach einem alten Vorbilde geschaffen worden sein. Der Christus im Abendmahl ist von freundlicher, ja edler Anmut, die Köpfe der Apostel von breiter, kräftiger Bildung. Die Technik ist Federzeichnung in roter oder violetter Tinte, die Gewandung ist in einzelnen Teilen ganz leicht angetuscht. Die Ornamentik der Initialen — gleichfalls Federzeichnung — besteht in Band- und Rankengehänge.\*)

Ein Denkmal aus späterer Zeit ist der Psalter des Notker, gleichfalls in der Stiftsbibliothek (Nr. 21) von St. Gallen. Sein Hauptschmuck besteht in den vielen rot und schwarz gezeichneten Initialen, in deren Ornamentik selbst noch leise Nachklänge irischen Stils sich bemerklich machen. Außerdem enthält die Handschrift nur zwei in roter und brauner Federzeichnung hergestellte Bilder: eine thronende Madonna und den psallierenden David. Die Proportionen sind vernachlässigt, die Formen stumpf, die Züge fast häßlich; aber sichtlich strebt der Künstler nach treuer Wiedergabe der Wirklichkeit, die so weit geht, daß er selbst an der Harfe die gesprungene Saite berücksichtigt.\*\*)

Der Kunstseifer St. Gallens bethätigt sich auch schon auf einem anderen Gebiete. Auch die Dichter — natürlich nur die des klassischen und christlichen Altertums — sollen durch Gemälde Schmuck oder größere Deutlichkeit erhalten. Die alten Texte liefern dabei allerdings auch öfter die bildnerischen Vorlagen, aber manchmal lassen diese im Stich oder der Schilderungsdrang treibt über sie hinaus. Die Federzeichnung ist dabei das ausschließliche künstlerische Ausdrucksmittel, weil es das einfachste und das kostlose ist. Noch dem zehnten Jahrhundert gehören die zwei Federzeichnungen zu Lucans Pharsalia an (Stiftsbibliothek Nr. 863); die eine ist Randzeichnung und stellt Land und Meer mit seinen Bewohnern dar; die andere nimmt ein ganzes Blatt ein und schildert den Auszug der Heere, den Kampf zu Lande und zur See mit dem Ausgang desselben, dem Tod des Pompejus vor Pelusium. Die Anordnung geht vielleicht auf ein altes Vorbild zurück, denn sie entspricht ganz der antiker Bildtafeln, z. B. der Tabula Iliaca. Dagegen liegt dem Einzelnen die selbständige Beobachtung des Waffenlebens der eigenen Zeit zu Grunde. Kräftige und mit

\*) Das Andiptonon wurde publiziert von L. Lambillote; Antiphonaire de saint Gregoire, fac-simile du manuscrit de Saint Gall. Paris, 1851. 4°.

\*\*) Notker starb 1022. Das Original seiner Psalterübersetzung ist bekanntlich verloren. Die St. Galler Kopie ist keineswegs vor dem Anfang des zwölften Jahrhunderts entstanden. Der lateinische Text ist in roter, die deutsche Überschrift in schwarzer Schrift geschrieben. Die beiden Federzeichnungen, die Maria und der David, finden sich abgebildet in Cooper: Imagines et Fac-Similia etc.



Natürlichkeit zum Ausdruck gebrachte Bewegung fällt besonders auf. Der frühen Zeit des elften Jahrhunderts gehören die Federzeichnungen an, mit welchen eine Abschrift der *Psychomachie* des Prudentius ausgestattet wurde (Stiftsbibl. Nr. 135). Der Künstler giebt eine dem Wortlaut entsprechende Illustration hervorragender Stellen. Unmittelbare Vorlagen scheinen ihm gefehlt zu haben; verwertet er doch wiederholt ganze Gruppen aus herkömmlichen religiösen Kompositionen für seine Zwecke. Auch sonst sind die antiken Erinnerungen in Tracht, Geräten — verglichen z. B. mit den Illustrationen der etwas älteren Prudentiushandschrift in der Berner Stadtbibliothek — ziemlich spärlich. Manche Darstellung besitzt intimen zeitgeschichtlichen Reiz und man erkennt darin das kräftige Fortleben der im Goldenen Psalter angebahnten künstlerischen Richtung. Auch die Schwächen dieser Richtung bleiben vollauf bestehen, wie denn eine geschlossene Komposition den Darstellungen völlig mangelt. Für die Federzeichnung dient durchgängig braune Tinte; hie und da sind die Schatten mit sehr dünner Sepialösung angegeben. Eine spätere unsichere Hand hat die Umrisse der beiden ersten Zeichnungen mit roter Tinte nachgezogen. Aus der späteren Zeit des elften Jahrhunderts endlich rührt eine Abschrift der *Astrologia* des Aratus von Soli (Stiftsbibliothek Nr. 250), deren Federzeichnungen aber der Mehrzahl nach auf alte Vorbilder zurückzugehen scheinen. In den Darstellungen des Perseus (Bl. 493), des Sagittarius (Bl. 498), des Kentauren (Bl. 507), des Sonnengottes (Bl. 521) klingt ein volles Echo der antiken Formsprache nach.

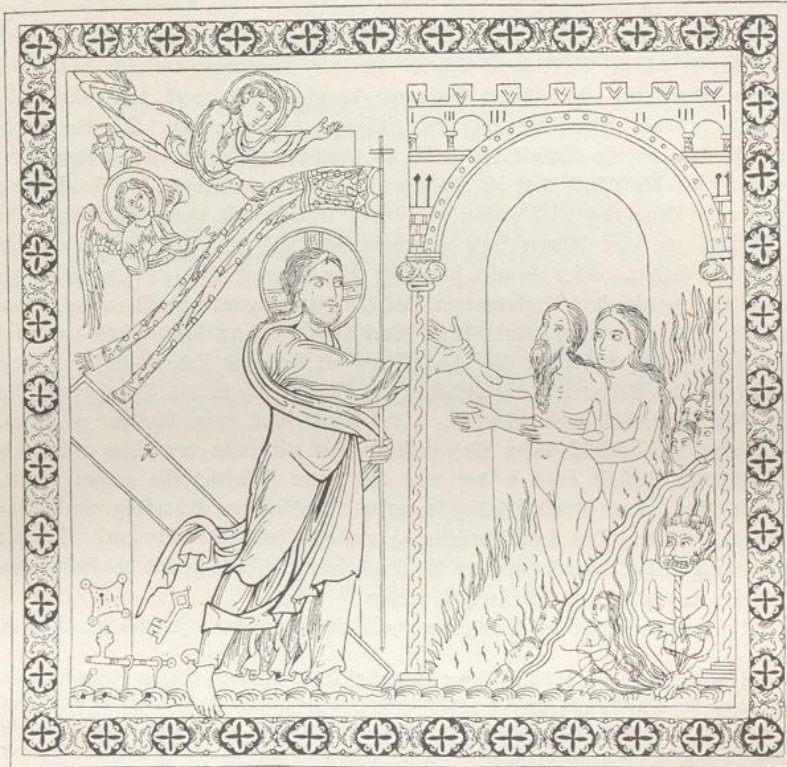
Die Federzeichnungen eines Evangeliiars aus Abdinghof bei Paderborn (jetzt Kassel, Bibl. Th. fol. 60), das noch aus der Zeit der Stiftung des Klosters herrührt (1015), haben in der Auffassung des Motivs Verwandtschaft mit den im Hofkreise entstandenen Schöpfungen der Buchmalerei, doch fehlen auch die originellen Züge nicht. Die Kreuzigung zeigt Christus bekleidet, aber die Gewandung fällt nicht glatt nieder, sondern umflattert den Körper; zur Seite des Kreuzes stehen Maria und Johannes, eine Schlange windet sich den Stamm empor; am Fuße sitzt die Erde, die einen nackten Menschen, den Vertreter des erlösten Geschlechts, zum Kreuz emporhebt. Es folgen die Marien am Grabe, Christus als Öffner der Vorhöllenpforte, dann die Herabkunft des hl. Geistes in drei Abteilungen und endlich der segnende Christus. Jede Ahnung der Körperverhältnisse mangelt, die antike Gewandung zeigt eine ganz unglückliche Wiedergabe geläufiger Motive. Aber ein Zug leidenschaftlicher Erregtheit geht durch die Darstellung, ein Drang, lebendig zu sein, die innere Stimmung zu verdeutlichen in Haltung, Handbewegung, Gesichtsausdruck, was in hohem Maße fesselt.\*) Ungefähr gleichzeitig sind die Federzeichnungen eines Evangeliiars in der Bibliothek von Wolfenbüttel (Schönmann, 22), welches einem sächsischen Kloster entstammt.

Am Ausgang dieses Zeitraumes steht dann als das hervorragendste Werk in dieser Technik das Antiphonar des Stiftes St. Peter in Salzburg.

\*) Die Datierung der Handschrift ist bestimmt durch eine Eintragung auf fol. 2, die mit den Worten beginnt: *Iste est thesaurus quem fr. andreas consignante epō meginwero et commendante abbate Sigehardo in custodia recepit conservandum etc.* Sighard war der erste Abt des von Meinwerk 1015 gegründeten Klosters. Meinwerk starb 1036. Da Meinwerk das hier eingetragene Schatzverzeichnis noch beglaubigte, so muß das Evangeliar vor 1036 entstanden sein. Die Hand ist gleichzeitig mit der, welche das Evangeliar schrieb.



Außer den Initialen und Monatsbildern schmückten nahezu sechzig Darstellungen aus der Geschichte Christi und der Heiligen das Buch, davon sind acht in Deckfarbentechnik durchgeführt (das Widmungsbild, fünf der wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Christi, der Tod Mariens und das Martyrium Petri), die übrigen in schwarzer oder roter Federzeichnung auf farbigem Grunde. Maria hat den Typus und die Gewandung beibehalten, welche durch die altchristliche Malerei und unter späterem Einfluß



Aus dem Antiphonar der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg.

byzantinischer Bilder beliebt wurden; auch das greisenhaft gebildete Kind, die Art, wie es Maria (auf S. 497) vor sich hinhält, stellt die Erinnerung an ein byzantinisches Vorbild außer Zweifel. Die Fußwaschung stimmt genau mit der Anweisung im Malerbuche vom Berge Athos, im Gegensatz zu den Darstellungen dieses Motivs in den Bilderhandschriften der sächsischen Zeit. Solche Einzelheiten verschwinden aber vor dem Neuen, Selbständigen, was sich hier bereits verheißungsvoll ankündigt. Gleich in der Formenbildung. Die schlanken Verhältnisse halten vor, aber der übliche Typus der Köpfe muß sich manche Abwandlung gefallen lassen. Das längliche Oval weicht



oft einer kräftigen runden Bildung, mit starker Entwicklung der unteren Teile; der Versuch, zu individualisieren, zeigt sich besonders in der mit Behagen durchgeführten Karikatur des jüdischen Typus, z. B. am augenfälligsten in dem einen der Büttel in der Geißelung Christi. Die Behandlung des Haares sucht der natürlichen Beschaffenheit desselben gerecht zu werden, es ist öfters weich und wellig gebildet, andere Male allerdings hat es die schematische, in der Deckmalerei übliche Behandlung erfahren, oder die Locken werden wie Drahtringe übereinander geschichtet. Bedeutsam ist es auch, daß hier wie in der altchristlichen und karolingischen Malerei Adam und Eva mit ihren geschlechtlichen Abzeichen gebildet werden; hatte doch asketische Pedanterie diese unterschlagen. In der Gewandung herrscht das antike Kostüm, aber gerne in lebhafter Bewegung dargestellt und meist von gutem Fall; bei Nebenpersonen kommt die Zeittracht vielfach zur Anwendung. Der Natur abgelauscht sind manche Details, so z. B. die Mutter, welche dem schreienden Kinde die Hand auf den Mund legt im Kindermord. Kräftiger Ausdruck der Empfindung, bezeichnende Bewegung wird immer angestrebt, freilich nicht ohne Mißbildungen dazu schaffen, wo eine kühnere Pose eingehende Kenntnis des Gliederbaues und der Perspektive fordert. Aber so viel steht fest: hier hat man mit dem Preisgeben der Deckmalerei zugleich den überkommenen Stil preisgegeben, man schafft in der Mehrheit der Fälle nicht nach unmittelbaren Vorbildern, sondern sucht schlecht und recht ohne solche fertig zu werden. Die Hauptlinien des Aufbaues sind ja für die meisten Motive in aller Erinnerung, die gestaltende Kraft darf sich in das Einzelne vertiefen und fühlt sich deshalb auch getrieben, in der Natur selbst einige Umschau zu halten. Wird man noch einmal diesen Weg verlassen oder wird man von dieser verachteten anspruchslosen Technik aus, in der man der Natur Zugeständnisse machen mußte, weil die überkommene Kunst Lehrdienste versagte, endlich zur Schöpfung eines selbständigen, von der alten Kunstüberlieferung unabhängigen Stils gelangen? Die Not mußte dann freilich, bedingt durch den Wandel äußerer Verhältnisse und des Geschmacks von Laien und Künstlern, zur Freiheit werden.

Der Initialenschmuck des Antiphonars\*) ist ein sehr reicher. Zu dem mit Blättern

\*) Mein Urteil über das Antiphonar im Peterstift in Salzburg gründet sich auf die im XIV. Band der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission mitgeteilten Abbildungen der wichtigsten Gemälde der Handschrift (26 Tafeln) und dann auf von Lind und Camefina besorgte vollständige Veröffentlichung derselben in 45 Tafeln (Wien, A. Prandel 1870); das Studium der Handschrift selbst wurde mir unter den wichtigsten Vorwänden von der Klosterleitung verweigert. Die Datierung des Evangeliums wurde bisher nur zu früh angesetzt. Man ging dabei aus von den Ostertafeln. Dort findet sich der Zeiteintritt des Osterfestes zuerst für das Jahr 1064, dann von 1092—1867 berechnet. Dr. K. Lind (Mitt. a. D.) ließ sich verleiten, den Beginn der Ausstattung auf 1064 anzusetzen — Woltmann kam der Sache näher, als er 1092 als Jahr der Entstehung annahm (Gesch. d. Malerei I. S. 272). Zunächst bezeichnet das Jahr 1064 nichts weiter, als das Jahr, mit welchem die von Beda berechnete Ostertafel ihren neuen Anfang nimmt. Beda berechnete sie von 532 bis 1063, da nach Ablauf von 532 Jahren das Datum des Osterfestes in derselben Folge wiederkehrt. (Vgl. Bedas De temporum ratione, und dazu Piper: Karls des Großen Kalendarium und Ostertafel.) Daß das Datum 1064 nur den Zweck der Orientierung hatte, ist schon dadurch bewiesen, daß für die folgenden Jahre bis 1092 die Berechnung fehlt. Doch auch das Datum 1092 bezeichnet noch nicht die sichere Entstehung der Handschrift. Es dürfte schließlich kein Zufall sein, daß das Jahr 1092 den Beginn eines neuen Sonnenzyklus



und Blumenknospen besetzten Rankenwerk gesellt sich als gleichberechtigtes Element die Tiergestalt in reichen, der Natur und dem Mythos entlehnten Formen. Doch diese nicht in karolingischer ornamentaler Auffassung, etwa zur Verwendung von Initialendungen, sondern von naturalistischer Bildung, das reiche Geäst oder Geranke belebend. Löwen, Bären, Hunde, Füchse, Geier, Tauben, Drachen treten einzeln auf, aber auch Kampffizzen fehlen nicht. Die so behandelte Tiergestalt konnte sich dann freilich nicht organisch in die Initialornamentik einfügen lassen; das geschlossene System der Initialornamentation lockerte sich und es trat auch auf diesem Punkte die Zerstörung der Überlieferung ein, welche durch die Karolingerkunst begründet worden war und in welcher sich durch Jahrhunderte der nationale Ziersinn vorwiegend geäußert hatte.

bezeichnet, mag immerhin die Berechnung im Abendland sich mehr an den 19jährigen Mondeschluss als an den 28jährigen Sonnentagklus gehalten haben. (Vielleicht wirft diese mehr in Byzanz gebräuchliche Berechnung auch ein Licht auf die byzant. Reminiszenzen in einigen Darstellungen). Nun ist es aber erwiesen, daß man gerne im Abendlande die Ostertafeln zurückberechnete bis auf das Anfangsjahr des neuen Mondes resp. Sonnentagklus (das lag schon nahe, weil der Ostertagklus aus  $28 \times 19$  entstanden war). Darnach kann nur gesagt werden, daß der Beginn der Ausstattung der Handschrift zwischen 1092 und 1120 liege. Da nun Lind (a. D.) auf den Wechsel, der in der Schrift eintritt, hinweist, was wieder am besten durch eine längere Dauer der Arbeit erklärt wird, so dürfte man kaum fehl gehen, die Vollenbung des Antiphonar bis in das dritte oder vierte Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts zu setzen, womit auch das äußere Beiwerk stimmt. Verschiedene Hände waren an dem Bilderschmuck thätig und jedenfalls schuf der Künstler der auf Goldgrund ausgeführten Deckfarbenbilder weniger selbständig und auch weniger geistreich als der der Federzeichnungen.



Aus dem Antiphonar des Stiftes St. Peter.