



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

IV. Anfänge eines nationalen Stils

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



König Alexander; aus einer Abschrift des Flavius Josephus
aus Zwifalten in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

IV.

anfänge eines nationalen Stils.

Das lateinische Element war durch den Einfluß der Kirche die bestimmende Macht in Politik, Kultur, Kunst und Dichtung des frühen Mittelalters geworden. Selbst zu dem römischen klassischen Altertum, seinen politischen Institutionen und seinen Dichtern und

Schriftstellern hatte die Kirche die Brücke geschlagen. Weil man in der christlichen Gotteslehre alles Wissen zu besitzen glaubte, darum sollte sich auch jede Geistesäußerung der offiziellen Sprache der Gotteslehre bedienen. Auf einen kräftigen jungen Geist kann auch ein pedantischer Lehrer nur fördernd wirken: die überstrenge formale Zucht vertieft nur das innere Leben. So hatte auch der nationale Geist des deutschen Volkes in der lateinischen Zucht der Kirche seine Selbstständigkeit nicht eingeübt; er harrete nur darauf, sich seines lateinischen Vormunds zu entledigen. Der fast hundertjährige Kampf zwischen Kirche und Staat war auch ein Kampf zwischen Ritterschaft und Geistlichkeit, zwischen weltlichem und geistlichem Element, und der Sieg der Welt war hier zugleich ein Sieg nationalen Geistes. Der Einfluß der Kreuzzüge und namentlich der unter der Führung der Könige Ludwig und Konrad unternommene, der zum mindesten eine Million Europäer nach dem Orient ziehen sah, hat trotz seines unglücklichen Ausganges die Macht und den Einfluß der „Frau Welt“, die modern und national war, erheblich gestärkt. Braucht man daran zu erinnern, wie stark Phantasie und Geist deutscher Ritter und Bürger angeregt werden mußte, wenn sie aus ihren kleinen dumpfen und schmutzigen Burgen und Häusern in die glanzstrahlende bunte Welt des Orients traten? Und ebenso spornte die stäte Berührung mit den französischen Kreuzfahrern, die bereits einer hochentwickelten nationalen Kultur und Litteratur sich rühmen durften, zum Nachseifer. Da aber erwies es sich, daß nicht in Kunst und nicht in Dichtung die überkommenen Ausdrucksmittel ausreichten, um das frühlingshafte Keimen, die lebendige Regsamkeit des neu erwachenden Geistes ausdrücken zu können. Das ungefähr 1050 entstandene Heldengedicht —

eigentlich ein Ritterroman — „Nidilich“ ist der letzte Versuch, nationale Heldensage, nationale Anschauung in lateinischer Sprache zum Ausdruck zu bringen. Der Sieg des nationalen Geistes in der Dichtung ist nun nicht mehr hintanzuhalten. Die Mitte des zwölften Jahrhunderts erlebt das kühne erfolggekrönte Wagnis, die Trümmer der Heldensagen der Stammeszeit zu einem gewaltigen Volksepos, den Nibelungen, zusammen zu schmelzen. Es beginnt die Blüteperiode des Volksepos und der höfischen Dichtung, die beide nunmehr der deutschen Sprache sich bedienen, ja lateinische Dichtungen in deutschem Geist und deutscher Sprache umformen. Dieser Aufschwung nationaler Dichtung sollte nun aber bald in kräftiger Weise auf die Malerei zurückwirken. Wie die Geschichten Gottes und seiner Helden, so sollten nun auch die Geschichten der Welt künstlerisch ausgestattet, die wichtigsten erzählten Ereignisse in künstlerischer Darstellung festgehalten werden. Das mußte über den vorhandenen Zustand hinausdrängen, zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Buchmalerei. Die Gründe sind einleuchtend. Für die „Wunder“, welche die Dichter schildern, fehlen dem Maler Muster und Modelle. Soll er zu den alten sakralen Formen zurückgreifen, diese dem neuen weltlichen Gedankeninhalt anzupassen suchen? Zunächst ist die Überlieferung schon vielfach abgebrochen, zerstört, wie es früher ausgeführt wurde, und schon äußere Umstände erschweren die Neubelebung derselben: das Laienelement tritt bei Zunahme der weltlichen Litteratur in den Vordergrund, nicht mehr Mönche und Priester allein sind die Vertreter der Schreibkunst und Buchmalerei.*) Dabei stellt sich aber heraus, daß der Prozeß der Buchmalerei zu mühevoll, zu umständlich ist, wenn es sich darum handelt, den phantasievollen Eingebungen des Dichters in der Illustration zu folgen, die wichtigsten Vorgänge der Dichtung kurz und eindringlich hervorzuheben. Das macht die Not zur Tugend, den Mangel an Kenntnis der altgeübten Technik zum Vorzug: die einfache oder bloß leicht lavierte Federzeichnung wird das am besten entsprechende künstlerische Ausdrucksmittel für die frischen Bilder einer abenteuerlichen, überaus beweglichen Phantasie. So begünstigt zwar auch jetzt wie in der Karolinger- und Ottonenzeit diese Technik der Mangel an künstlerischen Vorbildern, aber während sie damals nur den Mangel der legitimen künstlerischen Bildung der Zeit bedeutete und deshalb nur in der Peripherie der Kulturkreise auftrat, steht sie jetzt im Dienste des eigentlichen Kulturinhalts der Zeit; ein Zeugnis, daß die lateinische Bildung durch die nationale und moderne abgelöst worden ist.

Zur Selbstständigkeit ist somit der Illustrator gedrängt, wie schon einst der Künstler des Psalterium Aureum von St. Gallen; aber jetzt sind diese Versuche unabhängiger Gestaltung verbunden mit der ernstesten Absicht, sich eine Formsprache zu schaffen, welche auf die Erscheinungen der Natur selbst zurückgeht. Es wächst der Mut, mit eigenen Augen zu sehen, und die fortgeschrittene Entwicklung des Geschmacks, welche Deutschland in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bekundet, und die gewiß durch die Bekanntschaft mit französischer Sitte, Kunst und Dichtung begünstigt wurde, hat das lebhafteste Bedürfnis nach Formen, welche den Forderungen höherer

*) Ein Laie, dessen Gewerbe das Bücherabschreiben, ist von J. J. Merlo bereits 1175 in Köln nachgewiesen in: Die Meister der alt kölnischen Malerschule (Köln 1852) S. 187. Für das dreizehnte Jahrhundert sind solche Nachweise nicht mehr selten.

Anmut entsprechen. Das Auge verlangt sanftere Linien, edlere Rundungen, weicheren Fluß der Gewandung, die gesteigerte Sentimentalität fordert nicht heftigen, aber doch ergreifenden Ausdruck der Regungen der Seele. Tieferes Eingehen auf die einzelne besondere Erscheinung darf man freilich von diesen Anfängen einer selbständigen Formensprache nicht erwarten; man begnügt sich, die allgemeinen Linien der Natur, wie man sie mit eigenem Auge sieht, zu beschreiben; selbst die Dichtung, soweit sie der Malerei voraus war, weist keine Versuche auf, die vorgeführten Helden physisch zu individualisieren. Die Augen glänzen, das Haar ist goldig, der Mund ist rot, die Hand ist weiß. Auch die Dichter kommen über die schroffen Gegensätze des Körperlich-Schönen und Körperlich-Häßlichen nicht hinaus, so tiefe Blicke sie auch in das Innere der Menschen gethan hatten. Dabei weisen freilich diese allgemein gehaltenen Beschreibungen von Männern und Frauen auf ein anderes Formenideal, als es bis jetzt von der Malerei abgewandelt worden war. Der kleine Kopf, die rundliche Stirn, die „schlecht, klein und nit gepogen“ Nase, der kleine volle Mund, das ziemlich kleine, runde, mit einem Grübchen versehene Kinn, der mäßig lange Hals, die schmalen Schultern, die kleinen Brüste, die dünne Taille, die zarten Hüften, Forderungen, welche das ästhetische Gesetzbuch jener Zeit an Frauenschönheit stellt, sind dem antiken Schönheitsideal durchaus fremd. Noch stärker treten diese Züge in der Malerei hervor; die Formen sowohl der Männer wie der Frauen haben etwas Kindliches, Unausgereiftes und sie behalten dies das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch, nur daß sie den Werken der Skulptur, die durch die gotische Baukunst beeinflusst wird, nach eifernd, sich strecken, übermäßig schlank werden. Innerhalb dieser allgemeinen, nur andeutenden, nicht ausführenden Formensprache wird aber doch eine reiche Stufenleiter von Empfindungen, die bis zu ergreifendem Pathos sich steigern kann, geboten. Die Entdeckung der äußeren Natur in ihrer Fülle von Besonderheiten durch das malerische Auge war erst der dem Mittelalter folgenden Periode vorbehalten, aber die Entdeckung der Natur der Seele mit der Fülle von Stimmungen und Regungen nahm für die Malerei schon jetzt ihren Anfang.

Wenn nun auch diese Anfänge einer selbständigen Formensprache und einer aus dem Innern kommenden Beseelung im wesentlichen auf die eigentliche Illustrationstechnik, die reine oder nur leicht lavierte Federzeichnung sich beschränken, so äußert sich der allgemeine Aufschwung geistigen Lebens, feineren Geschmacks doch auch in der Guachemalerei. Es ist bezeichnend, daß da, wo man diese Technik wieder aufleben macht, zunächst noch die frühere Formensprache in Kraft tritt — nur teilt sich ihr mit das gewachsene Verständnis für Ebenmaß, für allgemeine Richtigkeit der Verhältnisse. Der Kopf behält das längliche Oval, die Augen die mandelförmige Gestalt mit den kühn geschwungenen Brauen, die Nase zeigt das antike Verhältnis zur Stirne, nur die Mundbildung giebt dem Zeitgeschmack nach, wird kleiner, selbst rundlich. Das Haar verliert das Perückenhafte, seine Behandlung entspricht wieder der Struktur desselben. Das Gewand bekommt einen edleren Fluß, die Falten desselben sind weniger gehäuft, und der naturgemähere Ausdruck der Bewegung erhält in ihr ein vernehmliches Echo. Selbständige Züge, bald naiv, bald großartig, fehlen nicht gänzlich. Auch die Technik überwindet allmählich die Verwilderung, in die sie geraten war. Zunächst herrschen noch die harten schwarzen Umrisse, die ausdring-

liche Modellierung mit den grellen weißen Lichtern, den scharfen roten Halbschatten im Fleische, dann aber werden die Umrisse feiner, der organischen Wellenlinie entsprechender, die Modellierung wird gleichmäßiger, die Farbe im ganzen kräftig, ohne Buntheit. Goldene Hintergründe bleiben beliebt.

Die Ornamentik dagegen trägt hier und dort die gemeinsamen Züge.



Aus der Vita Sanctorum,
aus Kloster Windberg;
München, Kgl. Bibliothek.
Nr. 22241.

icherlich! das goldene Zeitalter der Ornamentik ist vorbei. Was den Fortschritt im allgemeinen bedingte, die Anfänge eines nationalen Stils möglich machte: der erwachende Natur Sinn, das gesteigerte Empfindungsleben der Zeit, der noch weiter erstarkenden Neigung für das Phantastische, der Ornamentik wurde dies zum Nachteil, denn sie kann eher des Lebens, als strenger Unterordnung unter das Stilgesetz (vom Stoff bedingt) entraten. Das gilt besonders von der Initialornamentik. Die Reste der Bandornamentik schwinden vollständig, aber auch die Pflanzenornamentik erhält nun andre Züge. Während des früheren Zeitraums nahm man es noch deutlich wahr, wie das Zweig- und Rankenwerk einen Ersatz des schwindenden Bandwerks darstellen wollte; schüchtern setzten sich Blatt- und Blütenknospen ohne Vermittelung an das Rankengewinde, und ohne Gegensatz konnte an Initialendungen das Rankenwerk leicht in Bandverschlingungen auslaufen. Der Architektur der Buchstaben wurde dabei nur selten nahe getreten. Jetzt ändert sich dies. Der lebhaft sich regende Natur Sinn fordert auch hier Befriedigung. Von dem üppigen Rankenwerk, welches den Initial nicht bloß umschließt, sondern in welchen auch Teile desselben auslaufen, sondern sich Stengel, welche körperhaft dargestellte krautige, oft bestimmte Naturformen nachbildende Blätter tragen. An Stelle der Blütenknospen treten aufgeschlossene Blumen mit üppigen Kronen, die namentlich an die Form der Rose erinnern. Mit besonderer Vorliebe wird dann mit diesem Rankenwerk die ganze Tiergestalt, die, wie erwähnt, bereits am Beginn des Jahrhunderts in die Initialornamentik wieder ihren Einzug hielt, verwendet, aber wiederum dem Zuge der Zeit entsprechend, in ganz realistischer Auffassung, auch da, wo die Phantasie des Künstlers die Fabeltiere des Physiologen oder die Gebilde eigener Erfindungskraft zu gestalten sucht. Diese neu auftretende realistische Tierornamentik konnte sich noch weniger als die realistische Pflanzenornamentik der Herrschaft unter die Architektur des Buchstabens unterordnen. Und das lag auch gar nicht im künstlerischen Sinne der Zeit. Unruhiger Gestaltungstrieb, und eine stark aufgeregte Phantasie forderten auch hier Leben und Kraftentfaltung. Statt ruhiger Linien wird alles animalische oder vegetabilische Bewegung. Dem entsprechend bleibt man auch nicht dabei stehen, die Tiergestalt mit dem Pflanzenwerk in eine ornamentale Verbindung zu bringen; sie ist oft nur da als Überschuß uneingeschränkter Verzierungs-lust und belebt das Rankenwerk, wo dieses dem Künstler, trotz aller Üppigkeit, noch zu mager erscheint. Die Phantasie ergeht sich dabei in den üppigsten Spielen. Es ist ein oft ganz traumhaftes Walten mit Formen und

Gestalten, außerhalb aller Schranken des Naturmöglichen. Alle Kombinationen der Vogel-, Schlangen-, Vierfüßlerleiber, und selbst der menschlichen Gestalt werden erschöpft, daneben aber auch ganz realistisch dargestellte Tiergestalten der Wirklichkeit entnommen, und die Menschen dazu, auf der Jagd, im Kampf, mit eben diesen Tieren der Fabel und der Wirklichkeit. Dazwischen Gaukel szenen, voll Keckheit und übermütiger Laune.*) Aus gleichem Drange zu schildern, zu schmücken, geht nun auch die Wiederaufnahme des eigentlichen Bilderinitials hervor, der in der nachkarolingischen Zeit nur vereinzelt anzutreffen war. Jetzt befürworten ihn allerdings nicht mehr dogmatische Bedenken gegenüber der Bilderverehrung und es heißt auch noch nicht die Verarmung, der Verfall der Pflanzenornamentik einen Ersatz, sondern es ist nur überströmende Bilder- und Schilderlust, welche schon am Ende des zwölften Jahrhunderts den gebildeten Initial so populär macht. Er ist es dann freilich, welcher jede andere Art von Initialornamentik überdauert, ja geradezu erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht bloß in Bezug auf künstlerische Durchbildung, sondern auch auf die Art der Einordnung in den Initialkörper seine höchste Vollendung erreicht. Es ist einleuchtend, daß so reich geschmückte Initialen in nur beschränkter Zahl angewendet werden konnten; so schuf sich die Verzierungslust für die zahlreichen kleinen Initialen noch eine Ornamentik, die rein kalligraphischer Art war, indem man einerseits die den Körper der Buchstaben abschließenden Striche in Linien, Schnörkel und Fäden auszog, anderseits mit solchen Linien und Schnörkeln auch den Körper des Buchstaben begleitete. Gezogen sind diese Verzierungen meist in Blau und Mennige. Auch diese Art von Initialverzierung kündigt sich schon in der letzten Zeit des zwölften Jahrhunderts an, um dann im dreizehnten Jahrhundert eine besonders große Rolle zu spielen.

Die Wandmalerei nimmt an dem Aufschwung der Buchmalerei teil, aber den Schritt, der von dem Alten zum Neuen führt, macht sie noch zögernder als die Guachemalerei. In der Ornamentik unterscheidet sie sich weder in der Wahl der Elemente noch in deren Auffassung wesentlich von der Miniaturmalerei. Auch sie vollzieht den Übergang von strenger Stilisierung zu näherem Anschluß an bestimmte Naturformen, auch sie eifert der Miniaturmalerei und — der Architektur nach an Formenreichtum und Formenüppigkeit und sprengt, wie diese, die ganze Gesetzmäßigkeit der früheren Epoche.

Örtlich ist, wie in der Dichtung, das südliche Deutschland der eigentliche Träger des künstlerischen Fortschritts. Von den einzelnen Landschaften ist Bayern am stärksten beteiligt, dessen Einfluß auch nach Böhmen hinüberwirkt. Dann folgen Schwaben und Franken, aber auch das Elsaß, in dessen Klöstern geradezu die frühesten Spuren des künstlerischen Umschwungs sich merkbar machen.

*) Der reichste Schatz solcher Initialen findet sich in einer vielbändigen Handschrift des Klosters Windberg (jetzt München, Rgl. Bibl. 22240—22245), unter dem Abte Gebhard, der von 1146 bis 1191 dem Kloster vorstand, geschrieben. Die Initialen sind in roter Federzeichnung ausgeführt.



Aus dem Lust-
garten der Herrad
von Landsberg.

n dem Werke einer Frau, in dem Lustgarten der Herrad von Landsberg, können wir die kräftigen Anfänge der neuen Entwicklung am besten belauschen. Altes und Neues treten hier miteinander in unmittelbare Berührung: Überkommenes und Persönliches, Abbild und eigenschöpferische Gestaltung, Kompositionen, die bald kaum mehr als die mechanische Nachahmung der von der karolingisch-ottonischen Kunst herausgearbeiteten Motive sind, bald durch Züge überraschen, die nur das regsamste Auge dem Leben ablauschen konnte; in der Zeichnung ein ähnlicher Wechsel alter Typen mit Formen, welche als Versuche selbständiger Naturschilderung genommen werden müssen; in der Technik alle Stufen zwischen völliger Deckmalerei und leicht angetuschter Federzeichnung und in der Durchführung endlich eine Hand, die bald handwerksmäßig schafft, bald wahrhaft künstlerisch gestaltet. Das Werk wurde von Herrad noch unter der Äbtissin Helindis, ca. 1165 begonnen. Wesentliche Förderung und Vollendung erhielt es aber doch erst, als Herrad nach dem Tode der Helindis († 1167) die Leitung des Klosters übernahm. Die Ökertafel am Schluß der Handschrift giebt als Zeit ihrer Entstehung 1175 an, womit das Datum der Vollendung des Ganzen wohl richtig bezeichnet ist.

Die Absicht der Herrad war in dem Lustgarten, den Insassen ihres Klosters eine Enzyklopädie alles Wissenswürdigen und Wissensnötigen in die Hand zu geben. Entsprechend der Anschauung der Zeit, daß alle weltlichen Wissenschaften nur Mägde der Theologie sind, werden die weltlichen Wissenschaften auch nur im Zusammenhang mit biblischen Thatfachen behandelt. So giebt die Erzählung von der Welterschöpfung Anlaß, darzulegen, was die Kosmologie, Astronomie, Chronologie, Geographie dieser Zeit lehrte. Bei der Schöpfung des Menschen wird der Mikrokosmos erläutert; bei der Geschichte vom Turmbau zu Babel werden Auszüge aus Werken über Philosophie, die sieben freien Künste, über die Bedeutung der neun Musen gegeben. Die Geschichte Daniels bestimmt die Schreiberin, die Geschichte von der Schöpfung bis auf Tiberius kurz zu erzählen, während die Kaiserzeit im Anschlusse an die Apostelgeschichte behandelt wird. Die Erörterung der Sendung der Kirche, ihrer inneren und äußeren Organisation, der Gefahren, welche aus der Unbotmäßigkeit der sinnlichen Natur gegen die geistige hervorgehen, der zeitlichen und ewigen Strafen, die darauf folgen, giebt genugsam Gelegenheit zu Ausflügen auf die verschiedenen Gebiete profanen Wissens, wie denn z. B. die Schilderung des himmlischen Jerusalems eine Beschreibung der zwölf kostbarsten Edelsteine mit ihren allegorischen Beziehungen im Gefolge hat. Aber der Text, der, wie ja Herrad in der Widmung an ihre Klosterjungfrauen selbst sagt, von ihr, nur wie von einer Biene, aus den Blumen heiliger und profaner Wissenschaft gesammelt wurde, war nicht die Hauptsache, das waren die begleitenden Abbildungen, die im eigentlichen Sinne des Wortes den Text zu illustrieren, ja seinen Inhalt zu ergänzen hatten. Und diese Abbildungen fargen nicht; sie zeigen von echt weiblicher Redseligkeit, aber von der Redseligkeit einer frischen Kraft und einer vielvermögenden Natur. Die biblischen Ereignisse werden mehr durch Bilder als durch Wort erzählt, und auch sonst nimmt die Illustration mehr Raum als der Text ein. Anlehnung an Überkommenes zeigen am meisten die Darstellungen aus dem Leben Christi (wie denn

z. B. die Taufe sogar unmittelbar auf ein byzantinisches Vorbild zurückgeht); aber kräftiger Natursein, die Lust, unabhängig zu gestalten, fehlt auch diesen nicht, namentlich nicht den Bildern zu den Gleichnissen. Das Leben im Haus und auf der Straße, im Krieg und im Frieden tritt uns ebenso hier, wie in alttestamentlichen und selbst allegorischen Darstellungen in frischer Unmittelbarkeit entgegen. Und diese Scharfzüchtigkeit für alle Einzelheiten, auch die scheinbar unwesentlichsten! Welche sorgsame Schilderung findet jedes Stück der Hauseinrichtung vom feingemusterten Betttuch bis zu den Gefäßen, welche die Tafel zieren, wie genau wird jeder Teil der Rüstung



Superbia; aus dem Lustgarten der Herrad.

des Kriegers, der Gewandung des Priesters, Bürgers und Bauers konterfeit! Das macht den Lustgarten auch zur wichtigen kulturgeschichtlichen Quelle der Zeit.

Doch neben treuem Beschreiben der Wirklichkeit fehlen auch nicht blühartige Äußerungen einer hochfliegenden Dichterphantasie, die bei aller Naivetät der Mache in das Gebiet des Erhabenen führen. Dahin gehört gleich eingangs in der Schöpfung der Elemente der auf einem Greifen hinausende Aer (Personifikation der Luft), dann vor allem in der Darstellung des Kampfes der Laster mit den Tugenden die großartige Superbia, auf einem mit einem Löwenfell bedeckten Pferde hinstürmend. Bedeutende Auffassung des Gegenstandes tritt uns wiederholt entgegen: so in der Schöpfung der Eva, im Ölberg, im Traum der Frau des Pilatus, im Opfertod Christi, in den Darstellungen, welche die Verlockungen der Sirenen und deren Bewältigung durch Odysseus und dessen Gefährten vorführen. Auch die Formen-

gebung zeigt das Ringen des Neuen mit dem Alten, des Selbständigen mit dem Überkommenen. Während z. B. in den Propheten-, Apostel- und Evangelistenfiguren, in Maria die alten Typen und Verhältnisse, die antikisierende Tracht im wesent-



König Salomon. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

lichen wiederholt werden, tritt uns an anderen Stellen das Resultat neuer selbständiger Naturanschauung entgegen. Statt des hageren Ovals zeigt der Kopf eine mehr rundliche, kräftige Form mit stark entwickelten Backenknochen, großen runden Augen, individuell gebildeter Nase, wenig entwickeltem Kinn und gewelltem Haar. Auch der Ansatz zu schärferer Charakteristik fehlt nicht, wie denn für die Züge des

jüdischen Kassekopfes hier und da ganz entschieden der bezeichnende Ausdruck gesucht wurde, und ebenso wird das Schlechte durch karikierte Züge im Äußerlichen dargestellt. Für porträtartige Treue reicht freilich die Kraft nicht aus; die Klosterinsassen z. B., die am Schluß von Herrad dargestellt wurden, sind durch kaum mehr als durch die beigegefügt Namen voneinander zu unterscheiden. Die Körper sind eher gedrungen als schlank gebildet, und die antike, viel öfter aber moderne Tracht zeigt meist einfachen, ruhigen und doch nicht einförmigen Faltenwurf. Als besonders edel muß die Gestalt Christi hervorgehoben werden; deutlich ist hier das Bestreben der Künstlerin zu erkennen, den kanonisch gewordenen Typus aus seiner Starrheit zu lösen, ihn zu veredeln und zu verlebendigen. Wie schon erwähnt, zeigt die Technik die verschiedensten Stufen zwischen sparsamer Lavierung und völliger Deckmalerei. Die Umrisse waren kräftig in Tusche vorgezeichnet, worüber dann die Lokalfarbe in leichter oder kräftiger Schicht gestrichen wurde. Wo die Farbe deckt, wurden die Umrisse nochmals mit Schwarz oder Dunkelbraun kräftig wiederholt, dann in einem dunkleren Ton der Lokalfarbe die Modellierung durchgeführt. Hier wurde dann auch das Inkarnat in Deckfarbe gegeben: ein gelblicher Ton mit verstrichenen roten Flecken, bläulich grünen Schatten. In der lavierten Federzeichnung wurden sowohl das Weiß des Inkarnats als auch die hellsten Lichter in den Gewandpartien im Pergament ausgepart. In den Deckfarben überwog ein lebhaftes Rot, Blau und Hellgrün. Gold (Blattgold) kam äußerst sparsam zur Verwendung.

Der Hortus Deliciarum hat die ganze profane Welt, allerdings zu gunsten eines religiös-bidaktischen Zweckes, in den Bereich künstlerischer Gestaltung gezogen und gerade in den dem Weltleben gewidmeten Darstellungen, oder doch dem Weltleben abgelauchten Szenen und Gestalten das Werteste, Liebenswertigste und Frischeste, dessen die Hand der Künstlerin fähig war, gegeben; er leitete somit die Illustration rein weltlicher Stoffe ein, der sich von nun an die Kunst der Zeit ohne weiteren Vorbehalt mit soviel Neigung und Eifer hingab.*)

*) Bekanntlich wurde Herrads Hortus Deliciarum bei dem Brande der Straßburger Bibliothek am 23. August 1870 ein Opfer der Flammen. Bis 1546 befand sich die Handschrift im Kloster Hohenburg. Dann kam sie in die Hut des Bischofs von Straßburg nach Zabern. Von dort verschwand sie später, ohne daß man ihren Aufbewahrungsort kannte, bis sie, gelegentlich der Aufhebung der Klöster durch die französische Revolution in dem Kartäuserkloster zu Molsheim aufgefunden (sie war dorthin von dem Bischof von Straßburg Kardinal Karl von Lothringen geschenkt worden), der Stadt Straßburg übergeben wurde. Der große Verlust wird dadurch etwas gemildert, daß eine große Zahl der Bilder der Handschrift in Abbildungen und Bausen erhalten ist. Die ältesten Abbildungen giebt Chr. M. Engelhardt in seinem Atlas zu der Schrift: Herrad von Landsberg, Äbtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsaß, im zwölften Jahrhundert, und das Werk Hortus deliciarum (Stuttgart und Tübingen, Cotta 1818). Der Atlas enthält zwölf Kupfertafeln, die in einigen Exemplaren koloriert wurden. Vor mehreren Jahren begann die Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace die Veröffentlichung einer nach den Abbildungen des Originals i. Z. genommenen großen Zahl von Bausen in Heliogravuren, eine Veröffentlichung, die leider! sehr langsam vorwärts schreitet. Eine glänzende Veröffentlichung der hervorragenden Miniaturen des Lustgartens hatte Graf Bastard geplant. Eine Reihe von farbigen Kopien, die er zu diesem Zwecke schon hatte anfertigen lassen, besitzt die Pariser National-Bibliothek, desgleichen eine große Zahl un kolorierter Nachzeichnungen. Diese letzteren hat Laffeyrie in der Gazette Archéologique (1884—1885) in verkleinerter Form

Im Lustgarten der Herrad steht das Alte neben dem Neuen, doch so, daß das Neue in Stil und Technik besonders da auftritt, wo es gilt, Episoden der profanen Welt entnommen darzustellen, also die Autorität der Überlieferung, wie sie die Phantasie des Künstlers bei Gestaltung der wichtigsten Personen der heiligen Geschichte lähmte, nicht mehr wirkte; belauschen wir nun das Keimen und Werden eines neuen, von der lateinischen Formensprache unabhängigen Stils da, wo der Stoff den Künstler zwang, Gesehenes und Niedagewesenes zu schildern oder das wirkliche Leben zu konterfeien, wie dies in der Illustration von zeitgenössischen Dichtungen, Chroniken, Rechtsbüchern, Legenden der Fall war. Die Reihe solcher Bilderhandschriften eröffnen Wernhers von Tegernsee „Liet von der Maget“ und Heinrichs von Veldeke „Eneidt“.



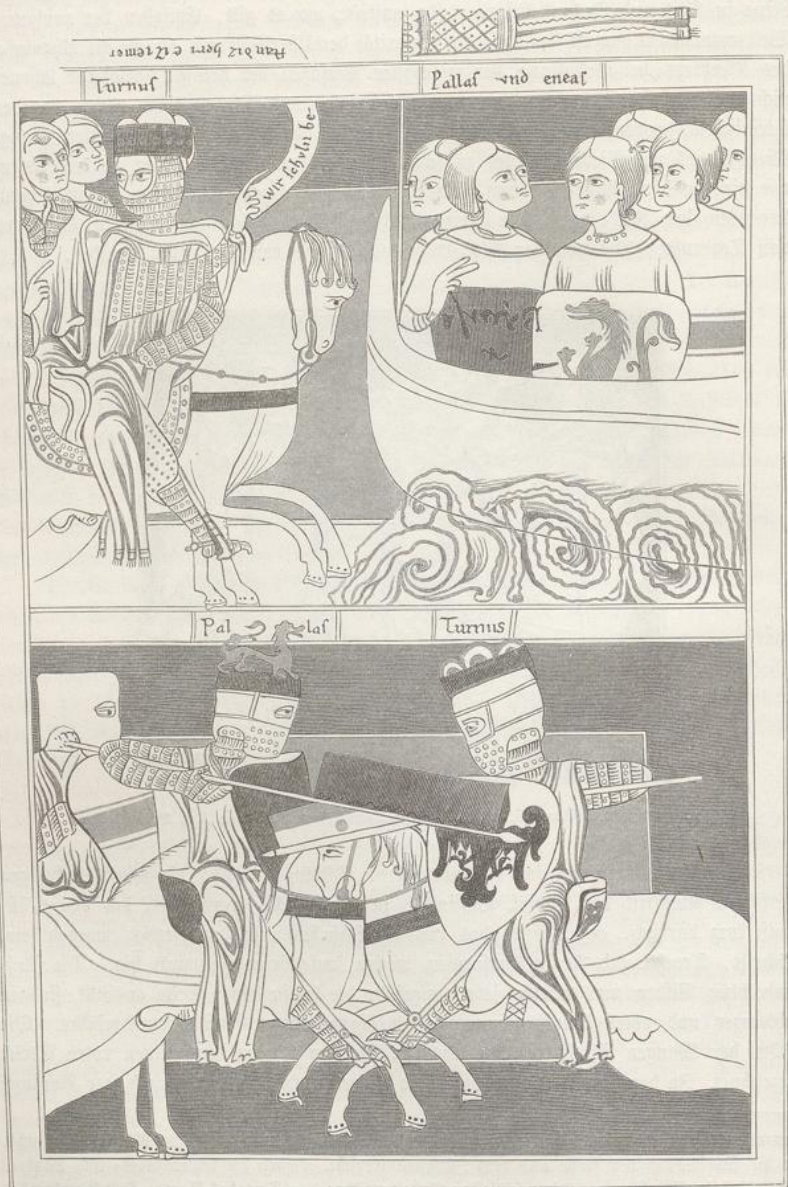
Die bethlehemitischen Mütter. Aus Wernher von Tegernsee. Berlin, Kgl. Bibliothek.

Wernher von Tegernsee vollendete seine Dichtung 1173; die mit Abbildungen versehene Abschrift der Königl. Bibliothek in Berlin (Ms. germ. vet. lat. acc. 778) muß kurz darnach, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, angefertigt worden sein. Schrift, Tracht und Architekturformen weisen auf diesen Zeitpunkt hin. Die fünf- undachtzig Bilder, von welchen jedes ungefähr die Hälfte einer Seite ausfüllt, sind in schwarzer und roter Umrißzeichnung auf farbig gedecktem Grunde durchgeführt. Die Röte der Wangen ist durch rote Tupfen, die der Lippen durch einen roten Strich bezeichnet. In der Formengebung wirkt die Vergangenheit manchmal nach (der Vorwurf

herauszugeben begonnen. Einige wenige schon gestochene Blätter aus dem Nachlaß Bastards, so die Darstellung der Hölle aus dem Jüngsten Gericht, erwarb die Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg. Die wichtigsten Arbeiten über den Text des Hortus sind Engelhardts Werk, dann Le Noble's Notice sur l'Hortus delie. in der Bibl. de l'Ecole des Chartes t. I, p. 252. Von E. Piper wurde erläutert: Das Martyrologium und der Computus der Herrad von Landsberg (Berlin, 1862).

Sanitzsch, Malerei.

8



Aus der Eneide des Heinrich von Veldeke. Berlin, Kgl. Bibliothek.

der Dichtung erklärt dies schon), aber der Künstler belebt doch auch solche Formen mit eigener Empfindung. Der Milde und Innigkeit mancher Stellen der Dichtung wird auch der Künstler gerecht, so z. B. in der Illustration zu den Zeilen:

Da stand sie wie die Blume,
Die an der grünen Wiese
Fern sprengt ihren lichten Schein —

aber über die Dichtung hinaus geht sein Pathos, wie denn überhaupt ein Zug von Unruhe, der sich bis zu leidenschaftlicher Bewegtheit steigern kann, vielen Darstellungen eigen ist. Die Darstellung der bethlehemitischen Mütter z. B. hebt auf eine vorher ganz fremde dramatische Höhe empor; und wo die Hand für solche kühne Absichten den ganz entsprechenden Ausdruck verweigert, belohnt die Wahrnehmung, daß der Künstler nicht mechanisch schaffe, sondern aus innerem Miterleben heraus gestaltet. Durchgängig wird die Zeitracht angewendet; der Wurf der Gewandung ist lebendig, bisweilen schwungvoll, aber oft von einer Unruhe der Linien, die von jeder Rücksicht auf das Mögliche abgesehen hat. Die illustrierte Abschrift ist wie die Dichtung in Bayern, wahrscheinlich in Tegernsee entstanden.

Um dieselbe Zeit und gleichfalls im südlichen Bayern entstand die illustrierte Abschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeghe (Berlin, Rgl. Bibl. Ms. germ. fol. 282). Der Künstler hat eine rauhere Hand als der Illustrator des Liet von der Maget; die Körperformen sind ungeschlachter, die Köpfe breiter; dafür aber würde man vergeblich nach Anklängen an die frühere Formsprache suchen. Turniere, Kämpfe, Jagden, Seefahrten schildert er mit besonderer Vorliebe; aber Liebeszenen, häusliche Darstellungen gelingen ihm besser, weil in der Schilderung starker Bewegung seine Hand unsicher wird. Die Gebärdensprache, besonders die Sprache der Hände, ist lebhaft und oft ganz glücklich im Ausdruck. Die Technik unterscheidet sich nur wenig von der in den Illustrationen des Wernherischen Liets.* Der Grund ist wieder farbig gedeckt; die Figuren darauf in kräftiger schwarzer und roter Umrißzeichnung ausgeführt. Manchmal wurden die Schatten in gleicher ganz dünnflüssiger Farbe angedeutet.

Hierher gehören auch die einfachen herben Federzeichnungen, welche in den Text einer Abschrift des von dem Pfaffen Konrad übersehten Rolandsliedes eingefügt sind (Heidelberg, Universitätsbibliothek). Derb in der Durchführung, ganz anspruchslos in der Technik — sie entbehren selbst des farbigen Untergrundes — spricht sich in ihnen doch entschieden Körpergefühl und die Fähigkeit, die wichtigsten Motive klar zu gestalten, aus.

Von bloßer Farbigkeit der Untergründe ging die Illustration der Dichtung bald zu leichter Lavierung der Federzeichnung selbst über. Es ist begreiflich, daß das farbige Leben, welches die Dichtung schilderte, auch zu glänzenderer malerischer Darstellung lockte. Den Anfang macht hier die Lehrdichtung des Thomasin von Birelaria:

*) Einzelne Abbildungsproben aus dem Liet und der Eneidt bei Rugler, H. Schriften I, S. 26 fg. Aus dem Liet auch sechs Abbildungen in Dettlers Ausgabe desselben (1802).

der welsche Gast, der von 1215 auf 1216 verfaßt und mit zierlichen Abbildungen, die am Quer- oder Langrand des Blattes neben der Textkolumne darin Platz finden (Heidelberg, Univ.-Bibl. Cod. Pal. Germ. 389), versehen ist. Die Dichtung will ein Wegweiser sein, nicht bloß für sittliches, sondern auch für schickliches Handeln und zwar für alle Stände. Diesem Inhalt folgen auch die zahlreichen Abbildungen, die uns eine Fülle von Szenen, dem Leben der Zeit entnommen, vorführen. Heiterkeit und Ernst kommen zu ihrem Rechte. Alle Stände sind vertreten vom Fiedler auf der Straße bis zum ritterlichen Helden. Allegorische Darstellungen fehlen nicht, doch auch diese lebensvoll und in das Gewand der Zeit gekleidet. Die kleinen Figürchen sind schlank, aber nicht überschlanke gebildet, der Hals eher kurz als lang, die Köpfe von einem noch kräftigen, zum Runden sich neigenden Oval. Das Haar ist gewellt. Die Bewegungen sind lebhaft, entschieden, die Gewandung von leichtem Fluß. Im ganzen haben die Gestalten etwas Kindliches, Unausgereiftes; selbstverständlich tragen sie alle die Tracht der Zeit, wie denn hier ein Künstler schafft, der durchaus auf dem Boden seiner Zeit steht. Die Figürchen sind mit feiner Feder gezeichnet; die Gewänder werden durch halbbedeckende, aber kräftige Farben hervorgehoben; der Fleishton ist meist ausgespart, seltener blaßrot laviert, Mund und Wangen sind durch rote Tupfen hervorgehoben. Architekturen, Geräte, Kronen zeigen noch reine romanische Formen. *)

Raum später verfaß ein Maler eine Sammlung von Vagantenliedern mit verschiedenen Abbildungen (München, Rgl. Bibl. 4660, c. p. 73), die wie die Mehrzahl der Lieder unmittelbar Liebe und Lebensgenuß zum Gegenstande haben. Da reicht ein Jüngling seinem Mädchen eine Blume, die Worte des Textes erklärend: *Suscipe flos florem, quia flos designat amorem* (fol. 64 b), dort stürzt sich Dido aus dem Fenster einer Burg in das Meer, da Aeneas die Segel zur Abfahrt lichtet (fol. 77 b), anderswo sehen wir ein Trinkgelage (fol. 89 b), dann wieder werden die beliebtesten Spiele der Zeit vorgeführt, wie Brett- und Schachspiel (fol. 91 b, fol. 92). Ja selbst die Wonne des Frühlings will der Maler wetteifernd mit dem Dichter zur Darstellung bringen; so malt er einen Wald — wenn man die nebeneinander stehenden zierlich stilisierten mager belaubten Bäume so nennen will — und allerlei Vögel in den Lüften, während unten verschiedenes Getier einhergeht: wohl der erste Versuch der nachrömischen Zeit, das elementare Leben der Natur zum künstlerischen Vorwurf zu nehmen, also das erste Landschaftsbild. Frauen und Männer sind von schlanker Bildung (doch nicht ausgebogener Haltung), die Köpfe noch kräftig, aber nicht ohne Anmut. Die Technik ist wieder schwarze, rote, grüne Umrißzeichnung auf farbigem Grund. Vereinzelt sind die Gewänder farbig angegeben. **)

*) Das Datum findet sich auf Fol. 33 b angegeben. Der „Schephe“, ein Schreiber in Laientracht, hält ein Pergament, auf welchem zu lesen ist:

Anno dñi M.CC.X.VI

Einzelnes abgebildet bei Hofner Alteneß, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. 2. A. (Frankfurt a/M. 1879) Tav. 107.

**) Carmina Benedictoburana ed. Schmeller in der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart. Bd. 16 (1847). Hier sind auch die Abbildungen kopiert.

Weiter gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts führt eine Münchner Handschrift des Tristan (Königl. Bibl. cod. germ. 51, cim. 27). Dem gesteigerten Ausdruck der Empfindung entspricht auch schon eine geschmeidigere Form. Das kräftige Rund der Köpfe ist noch vorhanden, der kindliche, lächelnde Ausdruck fehlt nirgends; die Bildung von Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn entsprechen ganz der Formenästhetik, welche die höfische Epik aufgestellt hatte. Die Figuren sind fein und ziemlich schlank, die Gewandung fällt bald in sanften Linien nieder, bald ist sie schwungvoll bis zur Unruhe. Meist ist den Bewegungen fast zu große Weichheit eigen, doch auch zu leidenschaftlicher Bewegtheit vermag der Künstler seinen Ausdruck zu steigern, wie dies z. B. die Illustration zu dem Virgilischen Citat (Eclog. X, 69) zeigt:

Omnia vincit amor, sed nos cedamus amori (fol. 15). Wiederum ist die Technik Federzeichnung auf rotem oder blauem, seltener grünem oder gelbem Grunde; doch werden die Gewänder, wenn nicht ganz laviert, so mindestens in den Schattenpartien leicht angefärbt. Ebenso werden die Wangen, der Mund durch rote Tupfen bezeichnet.*) Gleichzeitig, oder nur unerheblich später, in gleicher Technik, aber nicht von gleichem künstlerischen Rang sind zwölf Abbildungen, die sich auf zwei Blättern (fol. 49, 50) der Münchner Parzivalhandschrift finden (Königl. Bibl. cod. germ. 19 cim. 28). Als Grund dient hier neben Grün und Blau auch Gold.

In gleicher Weise durch den Stoff zur Einfuhr in das Volkstum und das Leben der eigenen Zeit gedrängt fand sich die Illustration der Rechtsbücher; dazu heischte ein so populäres Rechtsbuch, wie der Sachsenspiegel, unjassende bildliche Erläuterung. Das älteste Exemplar des illustrierten Sachsenspiegels ist das in Heidelberg (Univ. Bibl. Cod. Pal. Germ. 184). Es entstand jedenfalls vor 1250, aber wahrscheinlich schon gegen 1220.***) Auf jeder Seite wird die eine Hälfte von dem Text, die andre aber von den Abbildungen (in fünf Streifen übereinander) eingenommen. Alle Darstellungen sind in oft sehr flüchtiger Federzeichnung durchgeführt, nur die Gewänder sind leicht gefärbt. Der Grad künstlerischer Durchbildung steht sehr niedrig, die Körperverhältnisse sind meist ganz verfehlt, selten daß ein Glied richtig ansetzt, aber in Haltung und Bewegung sucht der Zeichner nach größtmöglicher Verständlichkeit:

*) Die Abbildungen der Handschrift sind nicht alle von einer Hand. Von fol. 82 an beginnt die Arbeit eines sehr geringen Talents; besseren Eindruck machen dann wieder die Bilder auf fol. 101, 104, 107.

**) Für die Datierung des Heidelberger Sachsenspiegels kommt folgendes in Betracht. Zweimal findet sich auf einem Königsbrief die Aufschrift: F. Di. grā. Rom. rex. et semp. augustus (fol. 22b). Das F kann nur Friedrich bedeuten, und zwar Friedrich II. Nimmt man die Bezeichnung rex wörtlich, so wäre die Entstehung durch das Jahr 1220 begrenzt. Es spricht nichts gegen diese Datierung. Die leise Andeutung von Halsenschmuck auf fol. 22, der Bierpaß auf fol. 22, Dreipaß auf fol. 6, das ganz einfache Maßwert auf fol. 21, 4a, sind aus dem Eindringen gotischer Bierformen, wie sie der Übergangsstil zeigt, erklärlich. Ja, die im ganzen festgehaltenen romanischen Architekturformen sprechen sogar gegen eine spätere Datierung. Der Dresdener und der Wolfenbüttler Sachsenspiegel gehören dem Ende des dreizehnten oder Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an; das Oldenburger Exemplar ist datiert von 1336, seine Malereien sind die reichsten. Gute farbige Abbildungen des Heidelberger Codex finden sich bei Kopp: Bilder und Schriften der Vorzeit. (Mannheim 1819. Bd. I, S. 45f.) Dort auch die ausgezeichnete Erläuterung des Inhalts.

was auch als erste Forderung an ihn herantrat bei der Bedeutung, welche Bewegungen und Gesten, besonders aber dem Spiel der Hände in der Rechtsymbolik zukam. Dazu tritt der Reichtum materiellen Inhalts, der durch den Stoff gefordert war. Die verschiedenen Stände in ihrem gegenseitigen Verkehr bedingen auch die Darstellung des intimen Lebens der Zeit; ihr Thun und Wirken, ihre Trachten, Geräte, Waffen, alles wird vorgeführt. Dieser notgedrungene und doch kühne Eroberungszug in die Welt der Wirklichkeit giebt den Illustrationen eine über den Reiz des Stofflichen weit hinausgehende Bedeutung für die Geschichte der Entwicklung der Malerei.



Die hl. Pelagia. Aus einem Passionale aus Zwifalten; in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

on der religiösen Stoffwelt ist es zunächst die Legende, in deren Illustration der neue Stil zum Durchbruch kommt. Die Legenden sind die eigentlichen Volksbücher des Mittelalters. Märchenhunger und Kirchengläubigkeit der Volksseele fanden hier aus einer Quelle Nahrung. Wie die Erzählung auf kunstgemäße Durchbildung des Stoffes, auf Glätte und Schönheit der Sprache verzichtet, so genügt es auch der künstlerischen Illustration, schlecht und recht die wichtigsten Episoden im Bilde darzu-

stellen, um so der Phantasie des Lesers zu Hilfe zu kommen. Höchste Einfachheit der Mache ist daher willkommen, zumal der Inhalt dazu zwingt, unabhängig von künstlerischen Vorbildern zu schaffen.

Leise Nachklänge älterer Formensprache finden sich noch in der Berliner Handschrift der Legende der hl. Lucia (Königl. Museum, Kupferstichkabinet Hsch. 82). Die Legende wurde in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts im Vincenzkloster zu Metz von Sigebert von Gemblour redigiert; die Berliner Abschrift stammt aus dem gleichen Kloster und entstand am Ende des zwölften Jahrhunderts. Als Schreiber nennt sich der Bruder Rudolphus. Die Zeichnung ist sehr sorgsam; antikisierende und zwar auf Byzanz weisende Erinnerungen kommen in der Gewandung vor. Die Gestalten sind schlank, die Köpfe von kräftigem Oval, das Haar noch etwas schematisch behandelt. Haltung und Bewegung sind edel, sowohl in den Abbildungen zu dem Leben der Lucia, wie in den beiden Darstellungen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen. Die Technik ist feine Federzeichnung; die Gewänder sind ganz leicht laviert, und nur deren Säume von etwas kräftigerer Farbe.

Aus derselben Zeit stammen die zahlreichen Federzeichnungen in Violett, welche einen Dialog über das Kreuz Christi illustrieren (München, Königl. Bibl. Cod. lat. 14159). Fünfzehn kleinere Darstellungen erläutern die Beziehungen des Alten Testaments zur Geschichte des Kreuzes und zum Opfertod Christi; dann folgt eine Allegorie der Erlösung in der Art derer, welche sich im Lustgarten der Herrad häufig



Die thörichten Jungfrauen; aus der Handschrift der Legende der hl. Lucia.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

finden: Christus oben auf dem Kreuze stehend, sucht den Menschen emporzuziehen; diesem stehen auch die Ratio und Sapientia (Einsicht und Vernunft) bei, aber das *librum arbitrium* (der freie Wille) sucht ihn wieder hinabzuziehen. An Feinheit der Zeichnung, geschickt ausgedrückter Bewegung, leise andeutender Charakteristik steht das Werk hinter den Darstellungen der Lucialegende nicht zurück. Die Gewandung ist edel und von natürlichem Wurf. Die Körper sind gedrungen, die Formen der Köpfe etwas schwer, wie das für alle Werke der Bildhauerei und Malerei an der Wende des zwölften Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Handschrift stammt aus St. Emmeran.

Dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts gehören die beiden feinen Federzeichnungen, welche das dritte Buch der Bamberger Handschrift des Lebens Heinrichs und Kunigundens zieren. Das eine zeigt den Vollzug des Gottesurteils, dem sich Kunigunde unterworfen, um ihre eheliche Treue zu beweisen. Geführt von zwei Bischöfen schreitet sie über den glühenden Rost. Seitwärts sitzt Heinrich, in traurigem, aufmerksamen Sinnen dem Vorgang folgend. Hinter ihm Gefolge. Die zweite Darstellung zeigt den dramatischen Schluß des Hergangs. Kunigunde steigt vom Rost herab; aber schon kniet Heinrich vor ihr, dann hinter ihm die Bischöfe und das Gefolge. Verzeihend legt sie die Hände auf Heinrichs Haupt, während er die seinen flehend zu ihr emporhebt. Eine in jener Zeit noch ungewöhnliche Vertiefung in das Psychologische des Vorgangs ist beiden Darstellungen eigen. Heinrichs trauriges Sinnen, Kunigundens vertrauensvolle Ruhe, die lebendige Anteilnahme des Gefolges sind mit einfachsten Mitteln, doch kräftig, zum Ausdruck gebracht. Die feine Federzeichnung weist auf eine sichere Hand. Die Gewänder sind mit dünnflüssiger Farbe, die Gewandsäume, Rößen und Kronen in Gold angegeben. Heinrich ist von jenem Typus, welchen ihm die zeitgenössischen Miniaturen gegeben haben.*)

Von Legenden-sammlungen ist hier zu erwähnen die *Vita et Passio Apostolorum* (Leben und Leidensgeschichte der Apostel. München, Königl. Bibl. Cod. lat. 13074) aus dem Kloster Prüfing bei Regensburg. Es sind vierundzwanzig Federzeichnungen in Rot und Schwarz, welche den Text erläutern. Die Zeichnung ist nicht so fein wie im *Dialogus de cruce*, aber kraftvolle, selbst pathetische Lebendigkeit zeichnet die Schilderung aus.

*) Bamberg, Stadtbibl. E. III. 25. Die Abbildungen auf Folio 32. Bekanntlich ist das dritte Buch erst am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu den beiden ersten Büchern des Lebens Heinrichs II., das ein Diakonus Walbert schrieb, hinzugekommen. Es erzählt vornehmlich die Wunder, die 1199 am Grabe Kunigundens geschahen. Die beiden ersten Bücher entstanden (in der zweiten Redaktion, die hier vorliegt) gegen 1152 (erste 1146). Auch diese sind mit zwei Abbildungen ausgestattet, die, abgesehen von dem Haften an der alten Formensprache, auch nicht die künstlerische Vollendung, welche dem Ordo eigen, besitzen. Folio 1 bringt eine ungetuschte Federzeichnung der Maria mit dem Kinde (später hinzugekommen?), Folio 2 das Widmungsbild in Deckfarbe auf Goldgrund. In der oberen Abteilung: Christus in der Mandorla mit den HH. Petrus und Georg, unten in fast sprunghafter Bewegung Heinrich und Kunigunde mit dem Dommodell. Dann das Brustbild des Schreibers der Vita. Im ganzen ist ein Anschluß an die Widmungsbilder aus Heinrichs II. Zeit ersichtlich, nur die Bewegungen sind lebendiger, die Farbe heller und kräftiger.



Das Gottesurteil. Aus dem Leben Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Bamberg, Stadtbibliothek.



eich an legendarischen Darstellungen ist das dreibändige Passionale aus dem am Fuße der schwäbischen Alb gelegenen Kloster Zwifalten, jetzt in Stuttgart (Kgl. Bibl. Bib. Folio 56—58); es steht an der Spitze einer ganzen Gruppe von Handschriften, die alle aus der gleichen Schreibstube hervorgegangen, die fortschreitende Entwicklung des neuen Stils durch einige Jahrzehnte verfolgen lassen. Das Passionale wurde ungefähr von 1180 an geschrieben.*) Das Martyrium fast jedes Heiligen erhält eine Darstellung, doch diese tritt selten selbständig auf, meist ist sie als Initialfüllung angebracht. In den beiden ersten Bänden ist der Grund für die Bilder farbig, im dritten

steht die Federzeichnung unmittelbar auf dem Pergament. Auch sonst fehlt Anwendung der Farbe im dritten Bande gänzlich, während in den beiden ersten die Gewänder manchmal farbig angetuscht, seltener gedeckt werden (Legteres bes. Bd. I). Die Martyriendarstellungen zeigen zwar nicht von solchem Phantasieeichtum, wie die anderen Initialverzierungen, doch überraschen frische und wieder hohe künstlerische Inspirationen. Die hl. Pelagia z. B. als fahrendes Fräulein ist ein gutes Zeitbild (57, Folio 257 b) und das Martyrium des hl. Hippolyt (56, Folio 62) ist eine Komposition von seltener Freiheit und Adel. In einer Kreuzigung Christi (zu der Homilie des Athanasius über die Wunder des Kreuzes) wird Christus in altchristlicher Weise, jugendlich, bartlos, mit kurzem Schurz bekleidet, gebildet. Die Gestalten sind gedrungen, die Köpfe kräftig; Erinnerungen an die lateinische Formensprache treten wenn man die erwähnte Kreuzigung und eine Darstellung der Madonna (56, Folio 15) ausnimmt, sehr spärlich auf. Die Zeichnungen im dritten Band sind, verglichen mit den beiden ersten, von größerer Sicherheit der Hand und schwungvoller in der Bewegung; nahm ein zweiter Künstler an der umfangreichen Arbeit teil, oder erstarkte die Kraft des Zeichners während der Arbeit, so daß er auch auf den äußeren Reiz der Farbe gänzlich verzichtete? Mehr als in den legendarischen Darstellungen kommt das phantastische Element in dem ornamentalen Teil zur Geltung. Hier verbindet sich die Tiergestalt mit reichem Ranken- und Pflanzenwerk in oft abenteuerlicher, aber die Gestalt

*) Das Datum läßt sich ziemlich genau feststellen. Auf Folio 1 des III. finden sich die Verzeichnisse der Päpste, Bischöfe von Konstanz und Jerusalem und der Äbte von Zwifalten. Der erste Schreiber, der das Verzeichnis bis auf seine Zeit gab, schrieb die Namen der Päpste mit roten Initialen, die der Bischöfe und Äbte ganz in Rot; die später eingetragenen Namen sind einfach in schwarzer Tinte geschrieben. Der erste Schreiber endete das Papstverzeichnis mit Alexander III., der Äbte von Zwifalten mit Konrad I. Abt Konrad regierte, laut dem Nekrologium des Klosters, von 1169—1193, Alexander III. bis 1181, das bestimmt den Zeitpunkt der Entstehung.

des Initials doch glücklich wiedergebender Weise, so z. B. ein S durch einen Vogel, der in einen Drachenschwanz endigt und die obere Kurve des S durch eine Ranke beschreibt, die er im Schnabel hält. Ein Z (58, Folio 36b) wird durch zwei Ranken gebildet, die sich dreimal durchkreuzen, der untere Raum wird durch ein gekröntes, bärtiges Haupt gefüllt, der mittlere durch einen Adler, der obere durch einen Mann, der einen Drachen zu zügeln versucht. Überhaupt spielen die Drachen, in Verbindung mit Rankenwerk, eine hervorragende Rolle in der Initialornamentik dieses Passionale.

Ein Kloster, das eine oder mehrere so rüstige künstlerische Kräfte besaß, konnte diese dann leicht auch zur Illustration nichtreligiöser Bücher verwenden. So rührt aus derselben Schreibstube eine um dieselbe Zeit geschriebene Abschrift des Flavius Josephus (*De Antiquitatibus*) her (gleichfalls Stuttgart, Königl. Bibl. hist. Folio 418). Auch hier ist die Illustration ausschließlich Initialornamentik. Ein H zeigt an den Querbalken des Buchstaben gelehnt den Autor des Werkes (Folio 1), ein I führt den Stammbaum Christi mit dem Opfertod vor (Folio 3), ein A (Folio 160) zeigt den thronenden Alexander; die übrigen Initialen sind hervorragende Beispiele jener phantastischen Tierornamentik, welche dem Sinne der Zeit so sehr entsprach, indem sie der Neigung zum Abenteuerlichen, Wunderbaren, welche auch die Mönchszelle beherrschte, Genüge that. Was alles hörte der Mönch nicht von den Wundern des Orients erzählen, wenn der heimkehrende Kreuzfahrer an seinem Kloster vorbeikam? Im Orient hatte jedes Märchen Wahrheit. Und Werke des Kunstfleißes, die aus dem Orient herüberkamen, wie namentlich Teppichwebereien, und die vor seinen Augen lagen, führten ihm ja Fabelwesen wunderlichster Art vor. Und wie ihn früher das Dämonische daraus anlockte, so jetzt das Wunderbare, Abenteuerliche. Daher wird man in dieser Gestaltenwelt vor allem auch nur das Symbol der Stimmung der Zeit suchen dürfen, nicht aber hinter jeder Einzelheit einen besonderen allegorischen oder lehrhaften Sinn herausklügeln können. Wohl haben die Tierbücher der Physiologen, die gerade in dieser Zeit einer besonderen Beliebtheit sich erfreuten, bei ihren Tierbeschreibungen nie vergessen, auf die moralisch-symbolischen Beziehungen und wunderbaren Eigenschaften der Tiere hinzuweisen, aber für die reiche Gestaltenwelt, wie sie in der Initialornamentik uns entgegentritt, wäre ein Physiologus ein Wegweiser, den mitzunehmen kaum der Mühe lohnte.*)

Einen augenfälligen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zum Passionale und zum Josephus zeigen die Abbildungen, welche einen Schriftenband zieren, der mit dem Chronikon Zwifaltense minus eröffnet wird (Stuttgart, Kgl. Bibl.). Die Ereignisse sind

*) Den Einfluß der orientalischen Webereien auf die nordische Tierornamentik des Mittelalters hat A. Springer in seinen *Monographischen Studien* nachgewiesen (Mitteil. d. I. I. Zentralkommission V (1860) S. 67). Von den sog. Physiologen sind mehrere publiziert bei Cahier e Martin in den *Mélanges und Nouveaux Mélanges d'Archeologie*; im Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen V. Bd. der latein. aus Gottweih (die Abschrift gehört aber der Mitte des zwölften, nicht wie die Herausgeber meinen, der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts an), ein althochdeutscher in Hoffmanns *Grundrissen* I. Bd., eine andere althochdeutsche Bearbeitung aus dem zwölften Jahrhundert mit Abbildungen in Karajans, *Deutsche Sprachdenkmale*, der Physiologus Theobaldi in Anber, *Symbolisme Religieux*, Bd. III, p. 481 f. Dazu tritt dann bedeutungsvoll Albertus Magnus: *de animalibus*; einige sehr wichtige Bestiarien erwarten noch die Publikation.

eingetragen bis zum Jahre 1221, wodurch die Entstehungszeit begrenzt wird. Die Federzeichnungen sind wieder in Schwarz und Rot ausgeführt. Die künstlerisch bedeutendsten und stofflich interessantesten Darstellungen dieses Bandes enthält die Schrift über Astronomie. Der Versuch, die Kasse der Viga des Sonnengottes fast in Vorder- und Seitenansicht zu nehmen und sie dementsprechend zu verkürzen, ist so kühn, daß man über dem kühnen Willen die Mängel des Erreichten vergißt. Neben astronomischen Allegorien finden sich auch biblische Darstellungen, und da ist es interessant, zu sehen, wie hier der Künstler auf alte Vorbilder zurückgeht, während er in den profanen frei schaffte. Im Martyrologium Usuard's, das den Band schließt, sind wieder zahlreiche legendarische Bilder verstreut, die, gleichfalls in Zeichnung und Komposition bedeutend, einen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zu den Darstellungen im Passionale bekunden. Im Necrologium Zwifaltense (ebenda, hist. Folio 420) das zwischen 1232 und 1234 durch den Abt Reinhart von Munderbrunnen angelegt wurde, hat die künstlerische Ausstattung ein Mönch Wernher besorgt und sich selbst und den Abt auf dem ersten Blatt abgebildet. Aber er besitzt nichts mehr von den künstlerischen Vorzügen seiner Vorgänger. Seine Porträtzeichnung ist steif, ja hölzern, die Ornamentik der Arkaden des Necrologiums nicht mehr phantastisch, sondern geschmacklos und die Ausführung roh.

Auf dem Boden gleicher Kunstanschauung und gleicher Technik wie die Schreibstube des Klosters Zwifaltense steht die eines andern süddeutschen Klosters, nämlich die von Scheiern. Doch hier können wir bereits den Künstler, welcher die Seele derselben war, nennen, seine künstlerische Physiognomie fest umgrenzen. Das ist der Mönch Konrad, der in dem Kloster bereits unter dem Abte Konrad (1206—1216) lebte. Sein Todesjahr ist unbekannt; 1241 fertigte er einen Katalog all der von ihm gefertigten Handschriften — es sind dreißig — an; das ist die letzte Kunde über ihn. Er soll aber auch noch nach 1241 für den Abt Heinrich (1216—1259) thätig gewesen sein. Die wichtigsten seiner Abschriften kamen nach Aufhebung des Klosters in die Münchner Hofbibliothek. Es sind dies fünf Bände: ein Quartband, das Chronicon Scheirensense, dann vier Folianten: ein Liber Matutinalis (cod. 17401) (sogenannt,

1) Da der Teufel den Theophilus vom Almofengeben zurückhalten will, merkt er, wie er betrogen sei.

2) Er sieht Maria um Hilfe an.

3) Wie Theophilus am Altar schläft, bringt ein Engel auf Befehl Marias die Unterschrift zurück.

4) Theophilus gesteht dem Bischof alles.

5) Bild des Abtes.

6) Bild des Schreibers.

Ober (Pauperibus dona dedit ut viteque corona)
noch auf Fol. 18b.

Fol. 19a.
Hinc sublimetur, a demone mox inhibetur.
Ex hoc cognovit quod per contraria vorit. } Zu 1.

Tristie obinde pie repetens altare Mariae.
Ut succurrat ei petit ex ratione fidel. } Zu 2.

Huicque manuscriptum tulit angelus huncque
relictum.
Cepit ad altare prostratum sic reparare. } Zu 3.

Angelicumque datum praesul totumque reatum.
Post haec cognovit. velut hunc confessio vorit. } Zu 4.

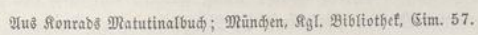
Summe codex iste per me placeat tibi Christe.
Abbas dictus eram Cönnradus eum faciebam. } Zu 5.

Hunc vice scriptoris ob spem coelestis amoris.
Perfeci librum. divinis laudibus aptum. } Zu 6.

Propicietur nobis deus (hält 5).
et pia virgo Maria (hält 6).

weil es die Lektionen für den Morgenchor der Mönche — Matutin — enthält), eine *Mater Verborum* (das Bibel-Glossar des Bischofs Salomon von Konstanz cod. 17403), ein *Flavius Josephus* (Jüdische Altertümer) und die *Historia Scholastica* des Comestor. Die künstlerisch bedeutendsten Abbildungen enthält das Matutinalbuch, die durchwegs der Verherrlichung Mariens gewidmet sind. Unter diesen ragen hervor das apokalyptische Weib, die Allegorie des Sieges der Kirche über die Häresien, die Herrlichkeit Mariens, dann fünfundzwanzig Bilder, welche die Zausflegende des Mittelalters, die Geschichte vom Leben und Sterben des Zauberers Theophilus erläutern. Eine tugendstolze Äbtissin unterliegt schließlich selbst der Versuchung; das Gebet der Reumütigen vor dem Bilde Mariens aber erwirkt es ihr, daß Engel ihr bei der Geburt Hilfe leisten, das Kind fortbringen und so die Schuld der Äbtissin vor den Augen der Nonnen verhüllen. Das Kind der Äbtissin ist Theophilus; er wird von einem Einsiedler erzogen, dann aber kommt er zu hohen Ehren, soll selbst Bischof werden. Aus Demut schlägt er die Würde aus. Als er aber durch den an seiner Statt gewählten Nachfolger zurückgesetzt wird, bedauert er die frühere That der Demut. Er sucht bei einem Zauberer Hilfe. Dieser bestimmt ihn, sich dem Teufel zu überantworten, um durch dessen Macht in den Besitz aller Ehren und Würden gesetzt zu werden. Theophilus sinkt immer tiefer; mit dem Teufel bringt es ihn nur in Streit, daß er von der Bohlthätigkeit nicht lassen kann. So findet er den Weg zur Reue; die hl. Maria vermag es, ihm die Urkunde, in der er sich dem Teufel verschrieb, wieder zu verschaffen, und so ist schließlich sein Ende ein gutes, seine Seele wird von Maria in den Himmel geleitet. Die *Mater Verborum* enthält zahlreiche medizinische und anatomische Abbildungen, dann solche heilkräftiger Pflanzen; künstlerisch am bedeutendsten sind sieben Darstellungen musikalischer Künste, dann ein großes Bild, wiederum eine Verherrlichung Mariens, zu deren Füßen der Schreiber und Maler Konradus kniet. Im *Josephus* sind die Abbildungen spärlich, doch einige von zeitgeschichtlichem Interesse. Die *Historia Scholastica* enthält die Bilder der sieben freien Künste.

Man kann fragen, ob alle diese zahlreichen Abbildungen von Konrads Hand herrühren; doch selbst, wenn man den Mangel an Gleichmaß künstlerischer Durchbildung nicht aus dem Wechsel von Zeit und Stimmung erklären mag, die wichtigsten der Abbildungen enthalten so viel Eigentümliches, Individuelles, daß es wohl zweifellos ist, daß Konrad die Seele der ganzen künstlerischen Arbeit in der Schreibstube des Klosters gewesen ist. Seine Phantasie ist reich und kräftig; sie ist des Großartigen fähig, wie es die Darstellung des apokalyptischen Weibes beweist, und sie kann aus dem Leben heraus gestalten, liebenswürdig und naiv erzählen, wie dies in den Abbildungen zur Theophiluslegende zu Tage tritt. Seine Formsprache zeigt den Kampf des Alten mit dem Neuen. Das Alte herrscht am meisten in Darstellung biblischer Hergänge oder in feierlichen Repräsentationsbildern; die Herrlichkeit Mariens in der *Mater Verborum* z. B. zeigt ganz die Formen und den gebundenen feierlichen Stil der Vergangenheit. Wo Konrad dagegen, wie in der Theophiluslegende, in den Illustrationen zum *Josephus*, in der Mehrzahl der Bilder der musikalischen Künste und der sieben freien Künste auf Vorbilder nicht Rücksicht nehmen kann oder dies nicht zu thun braucht, zeigt er ein scharfes Künstlerauge, das auch die Bedeutung des Lebens und der Natur für die Wirksamkeit des Kunstwerkes vollauf



würdigt. Für das Feine und Zierliche hat er allerdings keinen Sinn: nicht in den Formen, nicht in der Erfindung. Seine Gestalten sind schlank, aber kräftig, die Köpfe sitzen schwer auf dem meist zu lang gebildeten Hals, die Verhältnisse sind richtig, Hände und Füße oft von auffallend guter Bildung. Die Gesichter zeigen nicht selten einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung; dem Leben trefflich abgelauscht ist oft die allgemeine Bewegungslinie, die Haltung. Ausgezeichnet ist seine Gewandbehandlung. Großartigkeit und Wahrheit, Schwung und Weichheit der Linien kommen darin in gleicher Weise zur Geltung. Die Gewänder verdecken den Körper



Bettlerin; aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek.

nicht ohne Rücksicht auf den Bau desselben; in weichem Anschmiegen und in lebendigem Flusse sind sie das Echo seiner Formen und seiner Bewegung. Die Architekturen zeigen im wesentlichen noch romanischen Stil, gotische Elemente treten nur vereinzelt auf (z. B. im Matutinalbuch fol. 19 ff.). Die Initialornamentik besteht aus jener Mischung von Tierformen und Rankenwerk, wie sie gelegentlich der Zwißaltner Handschriften charakterisiert ward. Die Technik der meisten Bilder ist schwarze oder rote, öfters leicht angetuschte Federzeichnung auf farbigem Grund. Das Marienbild in der Mater Verborum ist ganz in Deckfarben ausgeführt.

Es ist zweifellos, Konrad ist das stärkste künstlerische Talent seiner Zeit auf dem Gebiete der Buchmalerei. Werke von größerer Sorgfalt der Durchführung, feinerer Formsprache werden wir noch antreffen: aber an Umfang der Phantasie, an Sinn für das Große, an gestaltender Kraft übertrifft er die übrigen Zeitgenossen.

Er wollte in erster Linie Bücherschreiber sein, und er war ein solcher von seltenem Fleiß und dazu ein tüchtiger Gelehrter, im Besitze des ganzen Wissens der Zeit; die künstlerischen Darstellungen schuf er nicht um ihrer selbst willen, sondern um den Text zu erläutern, lebendig zu machen. Daher oft die flüchtige Hand, bei der wir aber dann auch um so mehr ihre Sicherheit, den lebendigen Verkehr zwischen ihr und der Phantasie bewundern müssen. Mit Selbstbewußtsein hat er sich öfters als Schreiber und Maler genannt; nicht ohne Recht; er hat ein gut Teil von jenem Mut und jener Rüstigkeit des Geistes besessen, welche nötig waren, um auch die religiöse Malerei wieder mit dem Leben und der Wahrheit in Verbindung zu bringen, und vor allem den Mut, auch hier dem eigenen Herzen und dem eigenen Auge zu vertrauen.



Aus einer Handschrift des British Museum.

ie Federzeichnung, als jenes Ausdrucksmittel, das sich den künstlerischen Absichten am meisten gefügig zeigt, hat die Keime selbständigen Gestaltens entwickelt, welche sich bereits in der karolingischen Zeit ankündigten; in ihren Leistungen hatte sich der Übergang vom überlieferten lateinischen zum selbstgeschaffenen nationalen Stil vollzogen. Die mächtigste Anregung hatte dazu die Dichtung gegeben; erwies sich doch das Alphabet der überlieferten Formensprache als viel zu ärmlich, um die bunte Erscheinungswelt, welche das Verbe des Poeten ins Leben gerufen hatte, zu verständlichem Ausdruck zu bringen.

In der Deckmalerei war dies anders. Als die feierlichste und würdigste Art der künstlerischen Buchausstattung wurde sie wie früher besonders für Evangeliare, Gebetbücher, Plalterien in Anwendung gebracht; ihr Stoffkreis erfuhr also keine nennenswerte Erweiterung. Auch an den technischen Grundsätzen wurde nicht gerüttelt; zu mühsam war die Arbeitsführung, als daß man leicht und schnell von der Überlieferung hätte absehen können. Da so Technik und Stoffe keinen Wechsel erfuhr, so vollzog sich auch der Bruch mit der geläufigen Formensprache viel langsamer und minder gründlich als auf dem Gebiete der uncolorierten oder schwach colorierten Federzeichnung. Es ist bezeichnend, daß alle Erinnerungen an die altchristliche lateinische Formensprache erst schwanden, als die Technik der Deckmalerei selbst eine entscheidende Änderung durchgemacht hatte. Daß man jedoch auch hier der höheren ästhetischen Einsicht, dem anspruchsvoller gewordenen Auge, der sentimentaler und idealer gewordenen Geistesrichtung des Hohenstaufen-Zeitalters Zugeständnisse machen mußte, wurde bereits angedeutet.

Am Beginn der Epoche steht die künstlerische Ausstattung einer Handschrift, die von dem Marbacher Augustinermönch Sintram im Jahre 1154 vollendet wurde; die Schreiberin war die Nonne Gutta aus dem Kloster Schwarzentann. Zunächst drei blattgroße Darstellungen am Anfang. Die erste erinnert an die Verleihung einer Gerechtsame des Papstes Calixt II. an den Abt Gerung; in der zweiten empfehlen sich die Nonne Gutta und der Mönch Sintram dem Schutze Marias; die dritte zeigt den heiligen Augustinus, umgeben von je zwei Vertretern der elsässischen Klöster Marbach und Schwarzentann, die beide der gleichen Regel gehorchten. Die Gestaltungskraft des Künstlers ist nicht groß; die Würde und Feierlichkeit, welche den heiligen Augustinus auszeichnen sollte, verkehrt sich in Starrheit; die Mönche und Nonnen, welche durch Namensnennung als gleichzeitige Inassen des Klosters bezeichnet werden, zeigen ebensowenig eine Spur von Bildnistreue, wie die Klosterfräulein der Herrad in ihrem Lustgarten. Dagegen überrascht der edle Ausdruck im Gesichte Marias. Von größerer künstlerischer und kunsthistorischer Bedeutung ist die Ausstattung des *Kalendariums*.

Auch die künstlerische Ausstattung der *Kalendarien* des Mittelalters geht auf antike Vorbilder zurück. In dem Kalender des *Furius Dionysius* von ungefähr 354 ist jeder Monat durch ein Bild vertreten, das entweder auf eine wichtige in diesem

Monate vorgenommene Amtshandlung Rücksicht nimmt, so z. B. der Januar durch die Person des Konsuls (dessen Amt am ersten Januar begann), wie er Weihrauch opfert, oder das symbolisch auf die Stellung des Monats im Jahresumschwung deutet. In der frühmittelalterlichen Kunst wurden diese Monatsbilder sehr selten; sobald sie aber vorhanden, wiesen sie auch im Stile der Zeichnung auf die antiken Vorbilder hin. Ein Zeugnis dafür ist das Kalendarium der Laurentiana in Florenz, das dem elften Jahrhundert angehört. Hier verrät nicht bloß der Stil der Zeichnung, die statuarische Haltung der Figuren, sondern auch die Tracht das antike Muster. Die Brücke, welche von der antiken Kalenderillustration zur mittelalterlichen hinüberführt, fehlt demnach nicht; dennoch aber sind es gerade die Monatsbilder der Kalendarien, in welchen sich auf dem Gebiete der Deckmalerei am ersten ein kräftiger naturalistischer Zug äußert, der Naturfönn der Zeit, deren Neigung für das Komische und Burleske am frühesten sich Ausdruck schaffte. Das brachten die in den Monatsbildern behandelten Stoffe mit sich. Die wichtigsten Beschäftigungen, zu welchen der Wandel der Jahreszeit in den einzelnen Monaten auffordert, fanden hier Darstellung. Die Wahl der Motive war durch das Herkommen bestimmt; seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts trat die litterarische Autorität des Vincentius von Beauvais hinzu, der den Kreis der Beschäftigungen des Landmannes in seinem Lehrspiegel ausführlich behandelt hatte (*Speculum doctinale* cap. 4. *De rustici operis industria*). Ein spätmittelalterlicher Gedächtnisvers bezeichnet im allgemeinen richtig den Inhalt der Monatsbilder. Die einzelnen Monate, von Januar an, sprechen:

Poto, — Ligna cremo, — De vite superflua demo;
 Do gramen gratum, — Mihi flos servit, — Mihi pratum;
 Fenum declino, — Messes meto, — Vina propino;
 Semen humi jacto, — Pasco sues, — Immolo porcos.

Stärker schwankte man nur dem Januar gegenüber; bald wurde er durch Janus symbolisiert, bald durch einen Trinker oder durch einen Mann, der am Feuer sitzt, oder durch einen Jäger. Bei den übrigen Beschäftigungen tritt nur leicht eine Verschiebung auf einen früheren oder späteren Monat ein. In der deutschen Malerei fällt die Aufnahme der Monatsbilder mit dem Aufschwunge der Kunst seit Mitte des zwölften Jahrhunderts zusammen; vollständig wurden sie jedoch erst seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts.

Die Monatsbilder, mit welchen Sintram das leider nur fragmentarisch erhaltene Kalendarium ausstattete, gehören nun nicht bloß zu den frühesten, sie haben auch noch eine Ergänzung erfahren, die sonst nicht anzutreffen ist. Zu dem Bilde des Tierzeichens und der entsprechenden Monatsbeschäftigung fügte Sintram noch den Träger einer Spruchtafel, welche die in Verse gefaßte hygienische Monatsregel der Schule von Salerno enthält und dazu eine Figur, welche entweder zu dem Träger der Spruchtafel oder zu dem Inhalt derselben in Bezug tritt. Gerade in diesen Monatsbildern zeigte der Künstler sein bestes Wollen und Können; mögen die Bewegungen in dem Ringen nach Ausdruck etwas ungestümm werden, die Verhältnisse bleiben im allgemeinen richtig, die Gebärden Sprache bezeichnend, die Formen nicht unschön. Manches Motiv ist der Natur abgelauscht. Den Schluß der künstlerischen Ausstattung der Handschrift machen einige Bilderinitialen. Die Technik schwankt zwischen

Deckmalerei und leichter Antuschung; die Federzeichnung tritt im Nacken stark hervor. Auffallend ist es, daß einzelne Tiergestalten noch an irische Stilisierung erinnern.*)

Gleichfalls auf die Mitte des zwölften Jahrhunderts weist ein aus dem Kloster Gegenbach stammendes Evangeliar mit vorangehendem Exultet in Stuttgart (Kgl. Bibl.,

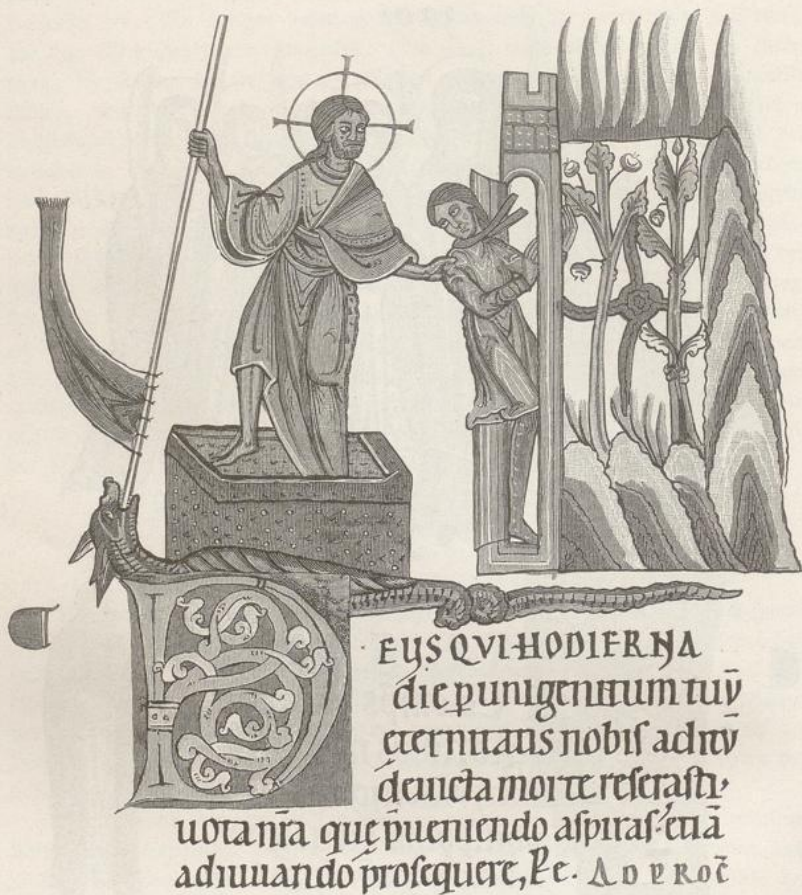


Bildungsbild aus dem Codex Ottoburanaensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett. Hamilton-Übergebung Nr. 120.

Bibl. fol. 28). In dem Titelbild — der heil. Hieronymus im Diaconengewand —, dann

*) Ch. Gérard (Les Artistes d'Alsace au moyen âge I. pag. 38) glaubte die Handschrift verloren. Sie wird in der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Straßburg aufbewahrt. Ihren wesentlichen Inhalt bildet das Kalendarium, ein Evangelistarium und die Augustiner Regel. Zeit der Entstehung, Schreiber und Maler sind auf fol. 9 genau verzeichnet: Scriptum est autem hoc ipsum opusculum ab eadem prædicta Gouta, miniatum

in den biblischen Darstellungen wiegt die zeichnende Behandlung, besonders in den nackten Teilen vor. Auch in den Gewändern werden die Faltenmotive mit der Feder in die Farbe eingezeichnet. Die Formen sind schlank, oft allzusehr gestreckt. Die Färbung ist noch hart und bunt, aber die Mache solid. In der Ornamentik wechseln karolingische



Christus erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer. Aus dem Codex Ottoburanensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung Nr. 120.

Erinnerungen mit der naturalistischen Behandlung des Blattwerks, welche in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aufkommt.

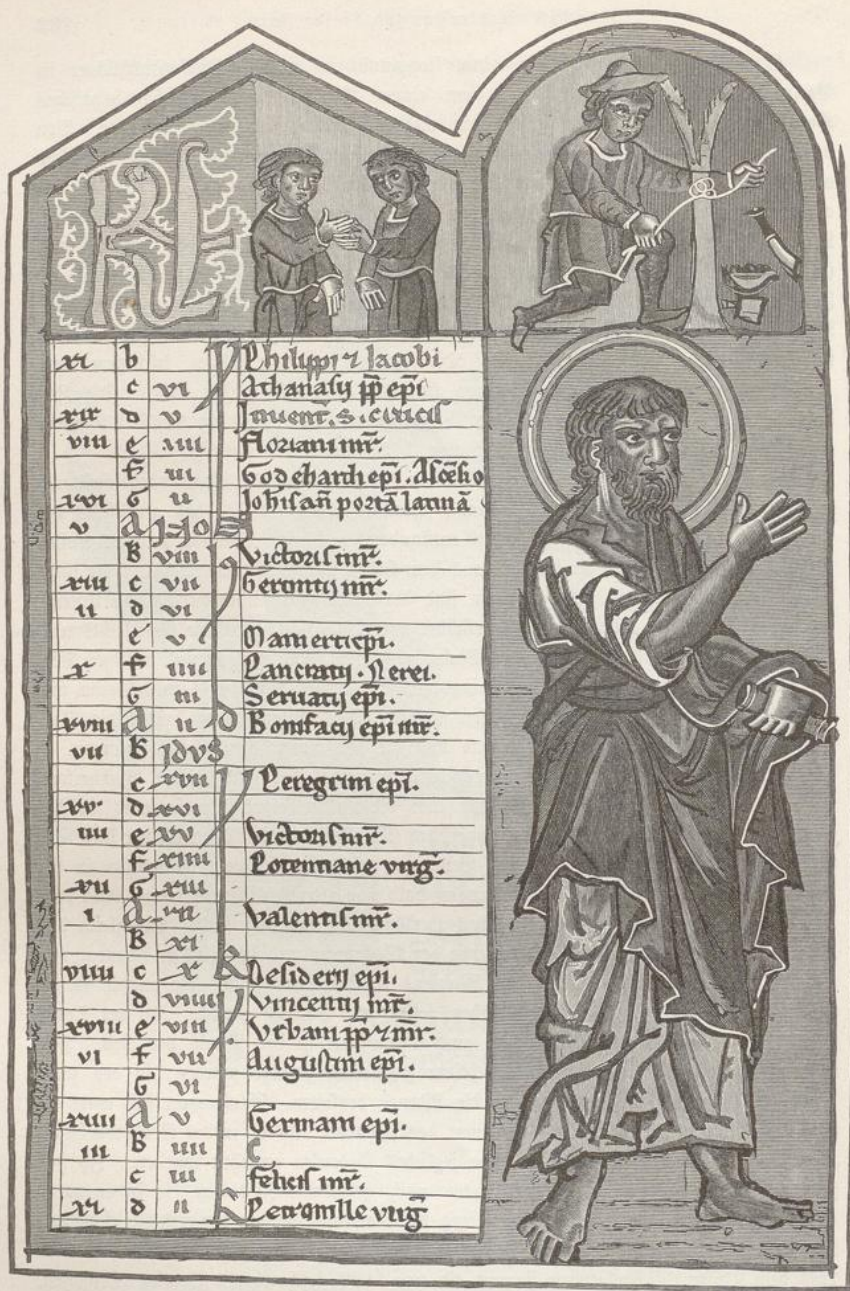
sive illuminatum a quodam humili canonico Marbacensi indigno presbytero nomine Sintrammo et ad finem usque perductum anno ab incarnatione domini nostri millesimo centesimo quinquagesimo quarto etc. . . . Über die hygienischen Verse auf den Spruchtafeln handelte die Pariser Gazette médicale vom 8. September 1860.

Etwas jünger ist ein *Breviarium Romanum* im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin, das aber noch vor 1181 von einem Bruder Reinfredus im bayrischen Benediktinerkloster Ottonenurn geschrieben und mit Bildern ausgestattet wurde. Von den vierunddreißig meist halbbblattgroßen Darstellungen zeigt die, welche Christus als Erlöser und Überwinder des Todes und Teufels vorführt (fol. 76), ein anerkennenswertes Streben nach deutlicher und kräftiger Bewegung; die Gestalt der Kirche (fol. 88) ist von großer Würde, ebenso die Darstellung des heil. Michael (fol. 36) und zweier Jungfrauen (fol. 122). Die Zeichnung freilich ist ziemlich derb, die Formen haben noch viel von der Gebundenheit der früheren Epoche, die Gewandung fällt in symmetrischen Falten, aber die Verhältnisse sind richtiger und ein ernstes Streben nach würdiger Wirkung ist ersichtlich. Die Farben sind von hellem, kräftigem Ton.

Das *Breviarium* stammt aus der Hamilton-Sammlung (Nr. 120). Die Zeit der Entstehung ist bestimmt durch die Widmung des Schreibers an Papst Alexander (III.) (auf fol. 100), dessen Pontifikat von 1159 bis 1181 dauerte.

Auf gleicher künstlerischer Stufe, aber in der Formgebung etwas vorgeschrittener steht ein *Psalterium* derselben Sammlung (Hamilt.-Erwerb. 545), das gleichfalls auf Süddeutschland weist und noch vor 1200 entstanden sein dürfte. Von acht halbbblattgroßen Darstellungen sind sieben Ereignissen aus dem Leben Christi gewidmet, das achte führt das erste Elternpaar vor. Die Formen sind derb und doch wieder dürrig, die Umrisse schwer; nachwirkende hieratische Zimperlichkeit unterschlägt auch noch die Geschlechtsmerkmale, aber man merkt doch, daß der Maler nach annähernd wahren und richtigen Verhältnissen strebte, und daß er — allerdings mit sehr derben Mitteln — modellieren und den Schein der Körperhaftigkeit erzielen möchte. Das *Kalendarium* bringt die Darstellungen der Tierzeichen jedes Monats und die der monatlichen Beschäftigungen.

Als eine vierte Probe des Durchschnittszustandes der süddeutschen Buchmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts seien die Bilder eines *Breviariums* in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen angeführt (Nr. 309). Die Monatsbilder sind derb gezeichnet, aber fest in Haltung und Bewegung und von frischem Natursinn in der Charakteristik. Die religiösen Darstellungen bald von altertümlicher Strenge, bald derb und auch in der Komposition über das Herkömmliche hinausgehend. So gleich das erste Bild, eine Wochenstube; die Gruppe der Wöchnerin und der beiden Frauen, von welchen die eine, Anna, die Mutter Mariens an der Hand hält, die andere sie an der Schulter faßt, führt auf das Leben selbst als Vorbild zurück. In der Taufe Christi erscheinen in der Volksmenge auch Gewaffnete in der Tracht der Zeit. Für andere Darstellungen sind ältere Vorbilder zweifellos benutzt worden; in den zahlreichen Heiligendarstellungen, welche die Litanei begleiten, schloß man sich wohl an plastische Muster an; mindestens hat man den Eindruck, als ob in der Gewandbehandlung die Motive der Steinplastik ohne jegliches Bedenken entlehnt wurden. Zu den zahlreichen selbständigen Gemälden treten noch gebildete Initialen (so in einem *G* ein in Vordergründ genommenes St. Georg), die aber auf eine von der ersten verschiedene Künstlerhand hinweisen. Die Vollbilder sind von ganz roher Hand übermalt worden. Aus dem Kloster Michaelenurn stammt ein vor 1190 geschriebenes *Breviar* (München, Rgl. Bibl. c. lat. 8271), das neben glücklich komponierten gebildeten Initialen, sauber durchgeführten Evangelistenbildern (Markus, Matthäus mit den Köpfen ihrer Symbole,



Mat. Monatsbild; aus einem Calendarium mit Gebetbuch.
Berlin, Kgl. Kupferstichkab. Hamilton-Grwerb. 545.

Johannes nur mit Adlerflügeln versehen), ein feierliches Widmungsbild — Abt Waltherus ist der Spender, vielleicht auch Schreiber und Maler des Buches — und eine Verkündigung (fol. 566) wieder mit dem die Hände flehend emporstreckenden Schreiber enthält.*) Die biblischen Darstellungen des Evangeliums im Benediktinerstift Seitenstetten (Cod. XV.) in Niederösterreich, das im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts von einem Presbyter Heinrich geschrieben wurde, haften in Auffassung und Formen noch ganz am Alten, wogegen die kassen Vorwürfe der Bilderinitialen, die naturalistische Behandlung der Tier- und Pflanzenformen der künstlerischen Reigung der Zeit vollauf entsprechen.***) Ornamental reich ausgestattet ist ein Legendarium in Sigmaringen (fürstl. Bibl. Nr. 9), das ein Bruder Rufillus im Kloster Weissenau schrieb. Die neunundachtzig großen und kleineren Initialen erschöpfen den ganzen Formenschatz, über welchen die Ornamentik der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts verfügte. Figürliche Darstellungen, phantastische Tierbildungen wechseln mit reichem Pflanzenwerk und Bandverschlingungen.

Schon hinaus über den künstlerischen Wert solcher Durchschnittsleistungen führt der malerische Schmuck eines Evangelistariums aus der Kollegiatkirche St. Nikolaus in Passau (jetzt München, Rgl. Bibl. Cod. lat. 16002). Eine große Zahl gebildeter Initialen zeigt eine ganz unbekümmerte und freie, oft abenteuerliche, aber in Bezug auf Komposition glückliche Verwertung der menschlichen Figur für die Füllung oder auch den Bau des Initials. So z. B. im J: ein Jüngling steht an den untern Teil des Stammes gelehnt und schaut empor zu einem zweiten, der den oberen Teil des Stammes hinaufflimmt. Ein A führt den Traum Josephs vor: unterhalb des Querbalkens sitzt Joseph, oberhalb desselben findet die Erscheinung des Engels statt. Ein P: in dem Rankenwerk, welches den Stab umschlingt, klettert ein Jüngling empor zu dem Paradiesvogel, der innerhalb der Kurve sitzt. Die Vollbilder führen Szenen aus dem Leben Christi und Mariens — doch ohne bestimmte Reihenfolge — vor, dann das Martyrium der Apostelsfürsten. Die hervorragendste Darstellung aber ist die der Ekkelesia (Kirche), fol. 39. Als mächtige Frauengestalt ist sie gebildet. Ein weißes Untergewand, ein rotes Oberkleid mit goldenem Besatz und von goldenem Gürtel gehalten, ein weiter grüner Mantel fällt in strengem Faltenwurf von der Thronenden nieder. Das Haar ist von einem Netz zusammengefaßt, das Haupt von einer Art Stadtkrone bedeckt. In der einen Hand hält sie die Siegesfahne, in der andern ein Gefäß, aus dem Flammen emporzüngeln. Das Gesicht zeigt matronale Reife und Ernst, die ganze Darstellung ist charaktervoll und würdig, ja großartig. Das Fleisch ist von bräunlichem Grundton und bläulichen Schatten, Wangen und Lippen blaßrot an-

*) Jhesu! vita, salus, via, pax, lux, gloria, virtus! mente tibi tota quae destinat excipe vota, Abbas Waltherus, heißt es auf dem Widmungsbild. Waltherus stand dem Kloster von 1161—1190 vor. Es ist derselbe Abt, der auch eine zweibändige, reich illustrierte Bibel dem Kloster zum Geschenk machte. Der erste Teil, das Alte Testament, befand sich noch in unserem Jahrhundert an Ort und Stelle. Die Inschrift lautete:

Abbas Waltherus duo magna sibi monum- }
fecit in his libris emptis per dena tal- } enta.

Vgl. M. Filz, Gesch. des salzb. Benediktinerstifts Michaelbeuern (Salzb. 1830) II. S. 304 ff.

**) Abbildungsproben daraus giebt Nestleher: Das Seitenstettener Evangeliarium des XII. (!) Jahrhunderts. Berlin, Verlag von Prüfer, 1882.

gegeben, die Formen darin sind mit der Feder gezogen, der Faltwurf dagegen breit und kräftig in Farbe modelliert.

Weiter in der Entwicklung führt ein aus Bruchsal — der Residenz der Bischöfe von Speier — herrührendes Evangelistarium (Karlsruhe, Großh. Bibl. Bruchsal. Hdschr. 1), das, ein Werk großer künstlerischer Sorgfalt und Fleißes, deutlich zeigt, wie sehr man sich bemühte, die alte Formenstrenge durch ausdrucksvolle edle Bewegung zu beleben, die Starre der Glieder zu lösen, ohne unruhig zu werden, feierlichen Ernst mit den auftretenden Ansprüchen auf kräftigen Ausdruck der Empfindung zu verbinden. Wo alte Vorbilder nicht zu sehr fesseln, wie für die Darstellungen der Verkündigung, Fußwaschung, Kreuzigung, der Marien am Grabe, kündigt sich leise jener dem Leben und der Welt zugewandte Sinn an, wie er der Illustration von Dichtwerken eigen war; so gemahnt z. B. die ausführliche Erzählung von der Reise der drei Weisen aus dem Morgenlande in Komposition und Formen an die Illustration einer weltlichen Dichtung. Die Gewandung fällt in einfachem edlen Wurf, die Motive sind mit feinem Pinsel eingezeichnet. Die Umrisse sind schwarz gezogen. Die Farbe ist stets deckend, doch ziemlich dünn aufgetragen und von glänzender Oberfläche. Rippen und Wangen sind durch rote verstrichene Flecken hervorgehoben. Auch die ornamentale Ausstattung zeigt geschmackvollen Reichtum; neben gebildeten Initialen finden sich auch solche, deren ausschließlicher Schmuck Rankenwerk, belebt durch Tier- und Menschengestalten, ist. Die gleichen künstlerischen Absichten, doch von minder geschickter feiner Hand durchgeführt, zeigt ein ziemlich gleichzeitiges Evangelistarium aus dem Kloster St. Peter im Schwarzwald (Karlsruhe, Großh. Bibl. Hdsch. St. Peter 7). Neben Szenen aus dem Leben Christi und Mariens hat auch wieder das Martyrium der beiden Apostel fürsten künstlerische Darstellung erfahren. Wieder über die künstlerische Stufe des Bruchsaler Evangeliums hinaus führt ein Gebetbuch, das dem Kloster der heiligen Ehrentrod in Salzburg entstammt und wie jenes dem Ausgang des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört (jetzt in München, Königl. Bibliothek 15902). Das Hauptbild (fol. 13) Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt die Erhabenheit des alten Stils ohne dessen asketische Strenge und ohne dessen Gebundenheit oder edlige Festigkeit, wo es sich um den Ausdruck inneren Lebens handelt. Von feinem aber nicht hagerem Oval ist das Antlitz Christi, sanft gerötet, von bräunlichem Haar und Bart umwallt. Die Verhältnisse sind schlank, die Gewandung von freiem und doch strengem Fluß. Die Deckmalerei ist von großer Sorgfalt, Licht und Schatten werden durch feine Übergänge vermittelt. Einzelne Initialen haben Bildfüllung erhalten, andere schmückt goldenes Rankenwerk mit bunten Blumen und Blättern und von Tiergestalten, meist Vögeln, belebt. Das Kalendarium enthält die Bilder der Monatszeichen in feiner, zierlicher Darstellung. Die Jungfrau, eine Mädchengestalt in wallender Gewandung mit leise geneigtem Haupt, ist von wirklich poetischem Reiz. So erhebt die gleichmäßige Sorgfalt der Durchführung, die künstlerische Höhe der Haupt- und Nebendarstellungen dieses Werk zu einem der vornehmsten Denkmäler jenes Strebens, noch einmal den altgeheiligten Stil geläutert durch das höher entwickelte Schönheits- und Naturgefühl der Zeit populär zu machen. Eine andere dem gleichen Kloster und wohl derselben Zeit entstammende Handschrift, ein Evangelistarium (München, Kgl. Bibliothek 15903) hat einen viel reicheren Bilderschmuck erhalten —

Szenen aus dem Leben Christi, Martyrien der Heiligen, andere legendarische Darstellungen — aber diese reichen nicht an die künstlerische Vollendung der Bilder des früher genannten Gebetbuchs. Am besten sind noch einzelne gebilderte Initialen durchgeführt. Auch die aus dem Stifte St. Gumbert in Anspach in Franken stammende Bibel in der Erlanger Universitäts-Bibliothek interessiert mehr durch den Reichtum ihres Inhalts als durch die künstlerische Durchführung, obwohl der Maler eine kräftige produktive Phantasie besaß, der auch das Großartige nicht fremd war; die Darstellung der Belebung der Totengebeine zu Ezechiel legt dafür Zeugnis ab. Dagegen stehen auf gleicher künstlerischer Höhe mit dem Gebetbuch aus dem Kloster der heiligen Ehrentrod das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart, Kgl. Handbibliothek Nr. 412) und das auf denselben Auftraggeber zurückgehende sogenannte



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen.
Stuttgart, Kgl. Handbibl. 442.

Gebetbuch der heiligen Elisabeth im Stadtarchiv von Cividale. Aber stärker treten uns hier schon Regungen entgegen, welche auch auf diesem Gebiete künstlerischer Darstellung die Formensprache umgestalten, dem auf Naturbeobachtung gegründeten modernen Stil Bahn brechen sollten. Das kündigt sich besonders in den Monatsbildern an, in der Ornamentik, wo das Laubwerk schon an die naturalistische Zeichnung der Gotik erinnert; aber auch die Charakteristik namentlich der Nebenpersonen zeigt die starke Neigung, von den überlieferten Typen abzugehen.

Das Psalterium wird eröffnet mit einem Calendarium. Es besteht aus zwölf Seiten. Jede Seite wird

durch zwei rundbogige Arkaden verziert; in den Lünetten derselben befindet sich die Darstellung des entsprechenden Tierzeichens, dann das Monatsbild. Der Inhalt und die Reihenfolge der Monatsbilder entspricht im wesentlichen dem Inhalt und der Reihenfolge der früher angeführten Verse. Nur die Aussaat, welche die Verse dem Oktober zuweisen, findet hier im November statt, während den Oktober ein Mann, der Garben drischt, bezeichnet. In der Arkadenöffnung unterhalb des Tierzeichens befindet sich der Kalender des Monats, in der zweiten ein Heiliger des Monats. Die Psalmen werden von folgenden Bildern begleitet: Taufe Christi, Kreuzigung, Christus in der Vorhölle (Vorhölle als Reich des Leviathan gedacht), Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht, Trinität. Es folgt die Vitanei; in den Lünetten der Doppelarkade, in welche die Namen der Heiligen geschrieben, befinden sich Brustbilder hervorragender Heiliger, aber auch die Bildnisse Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia (auch die erste Gattin Hermanns, Tochter Leopolds VI. von Österreich, hieß Sophia, † 1195) und der Könige und Königinnen von

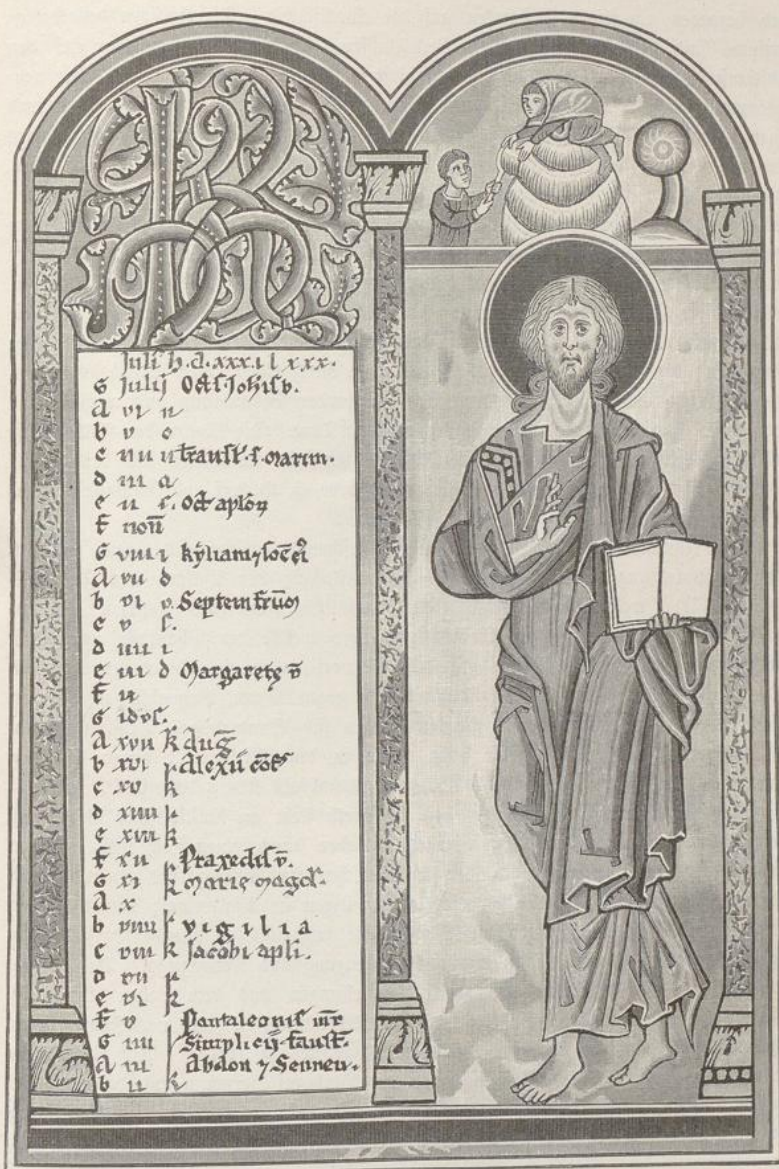
Ungarn und Böhmen.*) Die Darstellung vor der *Vespera defunctorum* ragt ebenso durch die geheimnisvolle Symbolik ihres Inhalts hervor, wie durch die Großartigkeit und Freiheit des Stils, welche die Hauptgestalt auszeichnet. In der Mitte des Bildes sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Untergewand, rotem Mantel; mähenartig wallt in weichen, geringelten Strähnen Haupthaar und Bart nieder; von dem Scheitel des mit einem Nimbus umgebenen Kopfes sträubt sich flammenartig ein dreigeteilter Haarbüschel empor; die Füße des Greises sind nackt. Auf seinem Schoße sitzt ein Kind ohne Nimbus, in grünem Kleide, mit nackten Füßen, das goldene Äpfel von zwei Frauen, die eine in fürstlicher Tracht, entgegennimmt, und an die zwei auf der anderen Seite stehenden Frauen wieder fortgiebt. In der oberen Abtheilung des Bildes steht ein Baum, aus dessen Blattwerk Menschenköpfe hervorschauen; daneben auf der einen Seite eine diademgeschmückte Frau und ein Mädchen, auf der anderen ein diademgeschmückter Mann und ein Knabe. Es dürfte nicht leicht werden, jede einzelne Gestalt ohne Spiel mit Vermutungen zu deuten, doch der Hauptgedanke der Darstellung läßt sich bestimmen. Den Schlüssel dazu bieten der 12. und 14. Vers des 92. Psalms: „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Ceder auf Libanon. Die gepflanzt sind in dem Hause des Herrn werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen.“ Also oben: die Gerechten, die gepflanzt sind in dem Hause des Herrn und die, welche sich solcher Gerechtigkeit theilhaft machen. Das Mittel dieser Gerechtigkeit aber ist der Opfertod der Liebe Christi, auf welche die Granatäpfel (oder Hostien?), welche die neben dem Baume Stehenden in den Händen halten, hindeuten. Die geschichtliche Deutung der vier unter dem Baume stehenden Personen irrt wohl nicht, wenn sie dafür den Landgrafen Hermann, dessen zweite Gattin Sophie und die beiden ältesten Kinder dieser Ehe, Irmengard und Hermann († am 31. Dezember 1216) namhaft macht. Die untere Abtheilung des Bildes giebt die Erfüllung der Verheißung: sie werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen. Sie schildert den Lohn der Gerechten. Der mächtige Alte ist Abraham, der nach der Lazarusparabel im Evangelium Lucä (Kap. 16 von Vers 20 an) die Seele des abgeschiedenen Gerechten in seinen Schoß aufnimmt. Es ist bekannt, daß das frühe und späte Mittelalter die Seele der Verstorbenen in Kindergestalt bildete; kaum dürfte man darnach zweifeln, daß jenes Kind im Schoße Abrahams die Seele der ersten verstorbenen Gattin Hermanns vorstellt. Bedeuten die goldenen Äpfel, die es entgegennimmt, die Gebete und Meßopfer, welche von den Lebenden für die Verstorbenen verrichtet werden, welche der Verstorbene aber weiter spendet, indem er für die Lebenden Fürbitte einlegt?**)

*) Die Aufnahme des Königs und der Königin von Ungarn in die Bilderreihe deutet auf bereits vorhandene intime Beziehungen zwischen dem Landgrafenhofe und dem ungarischen Königshofe. Elisabeth kam als Verlobte Ludwigs IV., des Sohnes Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia, vierjährig, also 1211, an den Landgrafenhof, um auf der Wartburg erzogen zu werden; so wird man nicht irre gehen, die Entstehung des Psalters zwischen 1211 und 1216 oder höchstens 1217 (Landgraf Hermann starb am 25. April 1217) anzusetzen.

**) Die älteste Darstellung Abrahams als Hort der Gerechten in der berühmten für den Kaiser Basilius Macedo angefertigten Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek. Dort hält er die Seele des Lazarus (als Kind gebildet) auf dem Schoße. Dort sind auch beide durch Inschrift bestimmt. Ob in unserer Darstellung in jenen



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen.
Stuttgart, Königl. Handbibliothek.



Iuli. Monatsbild aus dem Kalendarium des Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen.
 Stuttgart, Kgl. Handbibliothek 412.

Die Figuren der Monatsbilder sind von gedrungenen Verhältnissen, gut bewegt und bezeugen ein feines Aufmerken auf die Wirklichkeit. Die Heiligen des Kalendariums sind von schlanken, edlen Verhältnissen, sie weisen am meisten auf den Anschluß an alte Vorbilder, doch gewiß nicht im Geiste slavischer Kopie. Die neuteamentlichen Darstellungen sind von größerer Selbständigkeit in Komposition und Formensprache und die Bildnisse der drei fürstlichen Paare weisen auf ein entschiedenes Streben, das Individuelle und Charakteristische festzuhalten. Die Zeichnung ist sicher. Die Gewandung ist nicht immer von gleicher Tüchtigkeit. Bei den Heiligenfiguren des Kalendariums hat der Faltenwurf etwas Eckiges, Lebloses; in den erzählenden Darstellungen ist er von einfachem, edlem und doch bewegtem Wurf. Die Farbe ist kräftig, aber nicht bunt, die Technik höchst sorgsam. Das Mante zeigt bald kräftigere, bald blässere Fleischfarbe, die Umrisse sind dunkelrot, die Schatten grünlichbraun, die Lichter weiß aufgehört. Die Wangen sind durch leicht vertriebene rote Flecke, der Mund und der Nasenrücken an der Schattenseite durch einen roten Strich bezeichnet. Das Haar ist von feiner, der Struktur entsprechender Behandlung und wechselnd in der Farbe. Die Gewänder zeigen stark gebrochene Töne. Die Motive der Faltenwürfe sind mit dunklen Strichen eingezeichnet, die Schatten in Lokalfarbe mit dem Pinsel ausgemalt, die Lichter in Weiß oder in heller Farbe (z. B. auf rot hellblaue Lichter) aufgesetzt. Durchgängig herrscht der Goldgrund.

Die Initialen sind, dem herrschenden Geschmack entsprechend, reich verziert. Eine Musterleistung der Ornamentation ist am Anfang der Psalmen der Initial B (Beatus Vir), welcher eine ganze Seite ausfüllt. Innerhalb üppigen Ranken- und Blattwerks erscheinen die Lieblingsgestalten, welche die Phantasie jener Zeit bevölkerten: da geht ein Mann mit dem Schwert gegen ein Ungeheuer los, ein anderer tötet einen Drachen, hier kämpft Mann gegen Mann, Bogenschützen, Winzer, Pflüger erscheinen; auf einzelnen Ranken wiegen sich Wundervögel, Drachen winden sich empor, auch der Löwe fehlt nicht. Und in den Mittelpunkt dieser bewegten Wunderwelt tritt David, einmal als Sänger, einmal als König dargestellt.

Das sogenannte Gebetbuch der heil. Elisabeth steht an künstlerischer Bedeutung hinter dem Psalterium keineswegs zurück, ist aber durch einen noch weit reicheren Bilder Schmuck ausgezeichnet. In der künstlerischen Ausstattung des Kalendariums treten Heiligenpaare an Stelle der einzelnen Heiligen im Psalterium; öfters werden statt der Bildnisse von Heiligen auf Monatsfeste bezügliche erzählende Darstellungen gegeben, so z. B. für den März Christi Kreuztragung und Kreuzigung. Das Gebetbuch eröffnet sechs Blätter mit zwölf Darstellungen aus dem Leben Christi in geschichtlicher Reihenfolge. Später wechseln alttestamentliche mit neuteamentlichen Szenen, wie eben der Text des betreffenden Gebetes sie fordert. Auf einer Darstellung der Dreieinigkeit erscheinen unten der Landgraf Hermann und dessen zweite Gattin Sophia, beide knieend, das Kloster Reinharbsbrunn — die Lieblingsstiftung der Grafen von Thüringen — in den Händen haltend. Dazu tritt ein noch weit

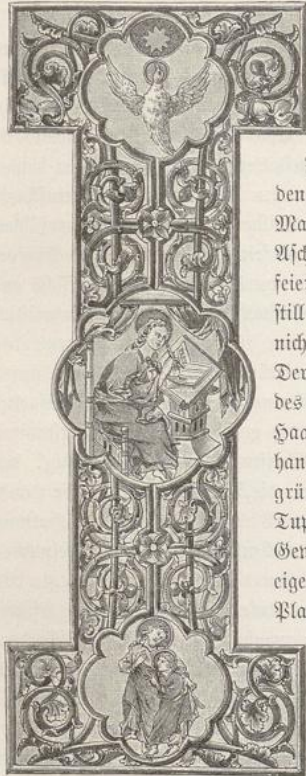
beiden Frauengestalten, welche Äpfel erhalten, die beiden Töchter der Verstorbenen, Zutta und Hedwig dargestellt werden sollen, mag dahin gestellt bleiben. Wieben doch auch in diesem Falle noch die beiden andern Frauengestalten ohne Namen. Vielleicht findet auch Jemand in der wiederkehrenden Fünfzahl eine auf bestimmte Verhältnisse anspielende Symbolik.

reicherer Initialenschmuck als im Psalterium. Nur eine unerhebliche Zeitspanne dürfte die Entstehung des Gebetbuches von der des Psalteriums trennen; vielleicht haben sogar dieselben Künstler an beiden gearbeitet. Starke Verwandtschaft in Stil und Technik fehlt nicht; nur nimmt man hier ein festeres Verwerten des Selbsterlebten wahr; man schöpft mutiger aus dem Inhalt der Zeit, wie dies besonders entschieden vortritt in der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer, in der Spielteengruppe mit David zur Erläuterung der Verse: *Laudate eum cymbalis*, in den kämpfenden Ritterpaaren zweier Initialen.*)

Jene Mischung von eindringendem Naturalismus und dem veredelten überkommenen Stil zeigt auch ein in der vorgeschrittenen Zeit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenes Psalterium in der Bamberger Bibliothek (A. H. 47), das aller Wahrscheinlichkeit nach auch zu Bamberg entstand. Gleich der Einband ist mit Miniaturen unter durchsichtigen Hornplatten ausgestattet. Das Kalendarium bringt die Bilder der Tierzeichen und der Monatsbeschäftigungen in ganz leicht angetuschten, feinen und flotten Federzeichnungen. Fünfzehn Vollbilder auf Goldgrund erzählen die Geschichte Christi von der Verkündigung an bis zu seiner Wiederkunft als Richter. In der Verkündigung, in der Fußwaschung, Taufe merkt man starke Rücksicht auf ein altes Original; der reiche Bamberger Handschriftenchatz läßt dies begreiflich erscheinen. Dagegen zeigt die Versuchung Christi von kühnem neuem Wagen; der Teufel, der kopfüber aus der Luft zu Christus herabstürzt, ist nicht bloß ein neues Motiv, sondern auch die Durchführung desselben ist eine in anbetrachter perspektivischer Schwierigkeit für die Zeit äußerst tüchtige, die entschieden auf Naturstudium hinweist. Gleich bedeutend ist die Auferstehung. Christus von edler Bildung, der wahre sieghafte König, in flatterndem blauem Mantel, die Triumphfahne in der Hand, aus dem Grabe heraussteigend, dann die Gruppe der Wächter in Tracht und Haltung darauf hinweisend, daß der Künstler sie dem Leben nachzubilden suchte. So besonders der vordere, ganz in Vordersicht genommen, das Schwert über die Knie gelegt, das im Schläfe niedergefunkene Haupt von dem auf dem Knie aufruhenden Arm gestützt. Im Jüngsten Gericht tritt wiederum die ältere Formenbehandlung in den Vordergrund, wohl deshalb, weil für die Komposition ein älteres Vorbild zu Hilfe genommen wurde. Die Gewandung ist weniger weich und fließend, die Brüche sind schärfer, die Falten gehäufte; hervorzuheben ist die sorgfältige Modellierung des Nackten bei der Gruppe der Auferstehenden. Erwähnt sei, daß auch hier, wie schon früher in der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Psalter Hermanns, Christus das Schwert im Munde hält (gemäß den Worten der Offenbarung 1, 16: „und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert“) — ein Motiv, das erst mit Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschland in Aufnahme kam. Die Initialen zeigen öfters rote Zeichnung (Ranken- und Blattwerk) mit goldener Füllung, doch auch goldene Zeichnung mit roter oder blauer Füllung. Von gebildeten Initialen sind die schönsten ein B, in dessen oberer Biegung David mit der Leier sitzt, während in der unteren zwei seiner Chorführer, ein Geiger und ein Harfner, stehen; dann ein G, in dessen Rund Goliath,

*) Die Dreieinigkeit mit Hermann und Sophia ist abgebildet in Eitelbergers „Evidale im Friaul und seine Monumente“ (Gesammelte kunsthist. Schriften Bd. III), wo sich auch die sorgfältige Beschreibung der Handschrift findet.

charakterisiert als stramme deutsche Rittergestalt, erscheint, wie er gegen den mit der Schleuder bewaffneten Jüngling David losstürmt; der Schweif des Buchstabens wird durch einen Drachen gebildet. Die Farben sind äußerst frisch, das Fleisch ist von gesundem Ton; in den Gewändern herrscht Grün vor; seine Halbtöne vermitteln die Übergänge; Lichter und Schatten werden darin meist nur als hellerer oder dunklerer Grad des Lokaltons angegeben. Ob die Arbeit sich so verteilt, daß auf den einen Künstler der Schmuck des Kalendariums und die Initialen, auf einen zweiten die Historien fallen, ist zweifelhaft; giebt sich doch auch in den letzteren ein Schwanken des Stiles kund, je nachdem ältere Vorbilder den Künstler beeinflussen oder nicht.



Aus einem Evangeliar der Schloßbibliothek in Aschaffenburg (Nr. 13).

Für Süddeutschland und für den Rhein bezeichnet den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung ein aus Mainz stammendes Evangeliar in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Die Grundzüge des alten Stiles, seine feierliche Erhabenheit sind wohl beibehalten; ernst und still stehen die hohen Gestalten da, aber diese Stille ist nicht die der Erstarrung, sondern die tiefer Sammlung. Der schlanke Wuchs ist von Gebrechlichkeit frei, das Oval des Gesichtes kräftig, das meist in Locken niederfließende Haar leicht gewellt, immer von weicher natürlicher Behandlung. Das Fleisch ist leise gerötet, die Schatten grünlich, Kinn, Nase, Lippen, Wangen sind mit feinen Tupfen hervorgehoben. Das Unruhige, Flatterige der Gewänder, das vielen Werken des zwölften Jahrhunderts eigen ist, hat hier einem breiteren, weicherem Faltenwurf Platz gemacht. Die Darstellung des heil. Hieronymus, der schreibend am Pulte sitzt, eröffnet den Bilderschnitt. Es folgen die Kanonestafeln, deren Bogen auf Säulen ruhen, welche von lauernden Gestalten getragen werden; die Kapitelle sind durchweg mit Pflanzenwerk verziert. Der biblische Cyklus beginnt mit der Darstellung der Evangelisten und ihrer Symbole, zu welchen als außergewöhnliche Zuthat zwei Cherubim auf reich beschwingten Rädern treten.

Das Leben Christi, von der Geburt bis zur Ausgießung des heiligen Geistes, wird in fünfunddreißig Darstellungen erzählt. Die Aufnahme legendarischer oder den Apokryphen entlehnter Züge weist auch auf freiere Gestaltung der Stoffe. In der Darstellung der Flucht sieht man die ägyptischen Götterbilder von ihren Altären stürzen, ein Motiv, das der Künstler viel eher aus den Apokryphen als aus den wenigen Kirchenvätern, die es erwähnen, kennen gelernt haben mochte; die Bergpredigt ist ein lebendig dargestelltes Volksgemälde; die Geschichte vom Tode des Johannes wird in drei Darstellungen erzählt, wobei der Tanz der Herodias vor den tanzenden Eltern und Freunden

als eine dem Leben der Zeit entlehnte Gauklerzene vorgeführt wird. In der Himmelfahrt überrascht wieder die Kühnheit, mit der es der Künstler — freilich mit geringerem Erfolge als der des Bamberger Psalteriums — versuchte, zwei kopfüber herabschwebende Engel in Verkürzung darzustellen. Es ist für die höher entwickelte Geschmacksrichtung des Malers bezeichnend, daß er in der Auferweckung des Lazarus den Lazarus nicht mehr nach dem Vorbilde der älteren Kunst in mumienförmiger Erscheinung bildet, sondern die jugendliche schöne Gestalt in weite, in freiem Fluß niederfallende Tücher hüllt. Der hieratische Stil unterliegt den Forderungen der Natur und der Schönheit. Von den Initialen haben einige Bildfüllungen erhalten, andere heben sich nur von farbigem, seltener goldenem Grunde ab. Die Ornamentik kündigt schon den Stil der Frühgotik an; das Geranke ist ziemlich mager, die Blätter springen in spärlicher Zahl hervor, und ihre so wie die Form der Blüten eifern mit Erfolg bestimmten Naturformen nach.*)

Ungefähr derselben oder doch nur wenig früheren Zeit gehört ein Psalterium der Pariser Nationalbibliothek an (lat. 17961), das neben Äußerungen naiven selbständigen Empfindens auch wieder starke Abhängigkeit von älteren Vorbildern verrät. Charakteristische Züge von Bedeutung sind darin aber weder den biblischen Bildern noch der Ornamentik eigen. Dagegen überrascht in einem Psalterium mit Kalendarium in München (Kgl. Bibliothek Nr. 23094), süddeutscher Herkunft und wohl ca. 1250 entstanden, der Mut eines nicht gerade starken Talents, vom Hergebrachten abzugehen, um in der Formensprache das Typische durch das Charakteristische zu ersetzen; öfters ist solches Wagnis (z. B. in der Geißelung oder in der Auferstehung Christi) auch von gutem Erfolg begleitet. Auch die Initialen weisen auf einen Künstler von derber Hand, aber frischer Phantasie und dem Tiefsinn nicht fremd. Ein S z. B. wird durch einen Drachen dargestellt, aus dessen Rachen der sieghafte Christus (der das obere Rund füllt) zwei Heilige erlöst. Farbe und Zeichnung sind von gleicher Verbtheit. Dasselbe gilt von den Bilderinitialen, mit welchen ein Mönch, Gottfried von Neuhaus, im Jahre 1268 ein Graduale in der Bibliothek des Cisterzienserklosters Zwettl in Niederösterreich ausstattete. Zwei liturgische Darstellungen in einem A, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten in einem P zeugen für die Begabung des Malers, die zwar nicht tief ging, aber doch von einem guten dekorativen Geschmacke geleitet war.

Im Norden Deutschlands ist die künstlerische Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei von weit geringerem Umfang als im Süden. Doch sind auch hier Denkmäler genug vorhanden, welche beweisen, daß die Entwicklung nach gleichen Zielen strebte wie im Süden, daß aber allerdings der Gang der Entwicklung ein langamerer war als dort, daß man sich hier noch weit schwerer als dort der angewohnten Formensprache entwöhnte. Ein hervorragendes Denkmal sächsischen Kunstfleißes ist das Evangeliar, welches der Mönch Heriman im Kloster Helmershausen an der Diemel auf Befehl

*) Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 376) setzt die Entstehungszeit auf das Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Dieser Termin ist um mehrere Jahrzehnte zu früh gegriffen. Architekturformen des Übergangsstils kommen mehrmals vor; so auf dem ersten Bilde (am Fuße des heil. Hieronymus) und auf fol. 19. In der Darstellung der Sendung des heiligen Geistes (fol. 97 b) zeigen die Fenster sogar schon die aus-

eines Abtes Konrad I. (1170—1180) für Herzog Heinrich den Löwen anfertigte (jetzt im Besitze des Herzogs von Cumberland). Das Widmungsbild entspricht ganz den Darstellungen aus der Zeit der Ottonen oder Heinrichs II. Oben thront Christus zwischen Heiligen; unten knien Heinrich und dessen Gattin Mathilde, welchen die Kronen des Lebens durch zwei aus den Wolken zu Füßen Christi herausragende Hände aufgesetzt werden. Ein anderes Widmungsblatt zeigt oben die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes d. T. und Bartholomäus, unten die Schutzheiligen von Braunschweig, Blasius und Agidius, welche Herzog Heinrich und dessen Gemahlin Mathilde an der Hand führen. Vor jedem Evangelium befinden sich eine Reihe von biblischen Darstellungen, dem dann das Bild des Evangelisten folgt. Auch die Ausschmückung der Kanonestafeln hält sich an die Überlieferung. Das Tympanon erhält öfters eine figürliche Füllung, an den Seiten jedes Bogens fehlen die beliebten Figürchen nicht, welche durch die spätere karolingische Zeit in der Buchmalerei des Abendlandes heimisch wurden. Bald sind es Vögel — symmetrisch hingestellt — häufiger Allegorien der Tugenden, als Frauengestalten oder männliche Figuren in ritterlicher Rüstung charakterisiert. Alles Machwerk ist äußerst sauber, die Zeichnung sorgfältig, selbst im Nackten ohne grobe Fehler, die Gewandung einfach und edel; aber der Künstler hing doch mit aller Fähigkeit der Tradition an. Die fein gebildeten Köpfe sind ganz typisch, die schlanken Gestalten stehen in statuarischer Ruhe da, und ängstlich geht der Künstler einer nach der Tiefe zu gegliederten Komposition aus dem Wege.

Schon dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gehört das mit Vollbildern und gebildeten Initialen reich ausgestattete Evangeliar, das im Rathaus zu Goslar aufbewahrt wird. Altes und Neues treten hart nebeneinander auf. In der Taufe Christi z. B. auf der einen Seite die Gruppe von drei Engeln, in Typus, Bewegung, Gewandung ganz älteren Vorbildern entlehnt, auf der andern Seite die Gruppe der Bewaffneten im charakteristischen Kostüm der Zeit und von natürlicher Haltung. In der Darstellung der Berufung der Apostel zu Menschenfischern die derbe Erklärung dieser Allegorie durch Bildung einiger Fische mit Menschenköpfen. Von den gebildeten Initialen sei ein B hervorgehoben (fol. 1), in dessen oberem Rund ein Bischof thront, der das Buch von dem in dem unteren Rund knieenden Mönch-Schreiber entgegennimmt. Im Durchschnitt zeigt der Künstler immerhin eine noch nicht gewöhnlich gewordene Sicherheit der Hand in der Zeichnung, wie ein gutes Auge für richtige und natürliche Verhältnisse. Etwas später ist das dem Nonnenkloster Wöltingerode bei Goslar entstammende Psalterium in der Bibliothek in Wolfenbüttel (Schönmann 47) entstanden. Die biblischen Bilder gehören mit Ausnahme der Darstellung des Sündenfalls dem Neuen Testament an. Das bedeutendste derselben mit tief sinnigen symbolischen Bezügen ist die Kreuzigung. Zu den selbständigen Darstellungen treten noch gebildete Initialen, unter diesen ein prächtiges B mit dem Stammbaum Christi. Die an das Psalterium sich anschließende Litanei ist auf jeder Seite mit der Figur eines Heiligen geschmückt. Reicher ausgestattet ist ein zweites Psalterium, das derselben

gesprochenen Formen des frühgotischen Stils. Doch auch davon abgesehen, weist die gleichmäßig freie Auffassung, die Reife einiger Motive, die Ornamentik schon auf die vorgeschrittenere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, und zwar auf ungefähr 1250 hin.

Bibliothek angehört und gleichfalls dem Kloster Wöltingerode entstammt. Die Künstlerin ist eine Nonne, die Entstehungszeit ist die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Das Kalendarium ist nur fragmentarisch erhalten. Die Zeichen des Tierkreises sind auch hier über den Bildern der Apostel angebracht, die Monatsbeschäftigungen dagegen in goldenen Medaillons in der Mitte des unteren Randes der Einfassung. Das B des Beatus ille ist eine ornamentale Prachtleistung der Zeit; wie im Psalter Hermannus von Thüringen bilden den Mittelpunkt des reichen Ornamentwerkes: David der Sänger und David der König. Es folgen die Darstellungen der Geburt Christi, Taufe, Verkündigung, Gastmahl im Hause des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Himmelfahrt, Pfingsten. Auf Blatt 9 geben auch wieder jene Verse des 92. Psalms: Der Gerechte wird grünen u. s. w., das Motiv einer Darstellung, die aber im Vergleiche zum Bilde im Hermannpsalter eine vereinfachte und deutlichere Fassung zeigt. In der unteren Abtheilung sitzt Abraham (selbst die dreigekeimte emporstehende Scheitellocke fehlt nicht), eine Seele in Gestalt eines Kindes in seinem Schoße haltend. Hier ist wohl nicht an einen besonderen Verstorbenen zu denken, sondern Abrahams Schoß als Vorhof Gottes überhaupt gedacht. An jeder Seite Abrahams ein Baum, aus dessen Blattfächern Menschengesichter hervorschauen. Unter jedem Baume je zwei Gestalten, welche sich an dessen Stamm oder Geäste festhalten; ein fünfter kehrt sich mit heftiger Gebärde von dem Baume ab. Und damit die Mahnung eindringlicher werde, daß nur der Gerechte in den Besitz der Seligkeit gelange, ist in der oberen Abtheilung Christus als Richter dargestellt — umgeben von den Evangelistensymbolen und den Fürsprechern Maria und Johannes. An Kraft und Lebhaftigkeit des Ausdrucks steht die Malerin in diesem Bilde dem Künstler des Hermannpsalters nicht nach; wohl aber ist ihr der letztere an Größe, Freiheit und Adel des Stils weit voraus. *)

Einem wahrscheinlich heftischen Kloster entstammt das Evangeliar, datiert 1194, in der Bibliothek zu Wolsenbüttel (Cod. Helmst. 65). In dreizehn Darstellungen, endend mit dem jüngsten Gericht, wird die Erlösungsgeschichte erzählt. Außerdem noch die Bilder der Evangelisten und reicher Initialenschmuck. Die Zeichnung ist derb, aber hält sich auffallend frei von der Anlehnung an die ererbten Typen. Das Formenideal des Künstlers steht freilich nicht hoch. Die zeichnende Behandlung tritt im Nackten sehr vor. Die Gewänder fallen ziemlich gut. Die Farbe ist hell, zum Bunten neigend.

Ein westfälisches Denkmal ist ein Evangeliar aus dem Kloster Hardehausen bei Warburg (jetzt Kassel, Rgl. Bibl. Ms. theol. fol. 59). Die Evangelistenzeichen in den Bogen der Kanonestafeln sind in Federzeichnung (rot und schwarz) durchgeführt. Die Würfelkapitelle der Säulen sind mit reichem antikisirendem Laubwerk verziert. Die Bilder, welche die Evangelien schmücken, führen nicht in geschlossener Folge das Leben Christi vor, sondern sie heben die Hauptereignisse jedes Evangeliums heraus. Sie sind in kräftiger Deckfarbe durchgeführt. Die Formengebung zeigt ein Schwanken zwischen

*) In Schönmanns Hundert Merkwürdigkeiten der herz. Bibliothek zu Wolsenbüttel unter No. 48 beschrieben. In D. v. Heinemanns neuem, noch im Erscheinen begriffenem vorzüglichem Werke „Die Handschriften der herz. Bibliothek zu Wolsenbüttel“ als Cod. Helmst. 521. Hier auch die Vermutung, daß die Schreiberin dem Geschlecht der Grafen von Wöltingerode angehört haben dürfte (II, S. 12).

Sanitätsrat, Malerei.

den gedrungenen Verhältnissen der romanischen Spätzeit und den schlankeren der Übergangsperiode. Die Ausführung ist sorgsam und sauber. Die Umrisse sind in feinen schwarzen Linien gezogen; das Fleisch ist im ganzen von gesundem bräunlichen Ton, die Wangen leise und gleichmäßig gerötet, die höchsten Lichter sind mit Weiß angegeben. Selbständige Züge fehlen auch in der Komposition nicht; so sind in der Himmelfahrt die Apostel in eine Gruppe auf der einen Seite zusammengedrängt, während auf der andern Volksgruppen als Zeugen des Hergangs erscheinen. Eine Darstellung deutet darauf hin, daß hier ein Mönchs- und ein Nonnenkloster einem gemeinsamen Patron oder gemeinsamer Regel unterstanden. Eine thronende jugendliche Gestalt hält Schriftbänder in den Händen, von welchen das eine besagt:

Vos pietate dei iungens verg (ines) requiei

das andere:

Sum quidem patronus vester celique colonus.

Zu seinen Füßen knien ein Mönch und eine Nonne, welche sich die Hand reichen.

In der Darstellung des Gerichts fehlt die Auferstehung der Toten. Christus thront in einer Mandorla, zwei Schwerter gehen aus seinem Munde. Zur Seite je ein anbetender Engel. Dann in gleicher Weise angeordnet, in drei Reihen, auf der einen Seite die zur Seligkeit Bestimmten, auf der andern die Verdammten: die Großen der Erde, Fürsten und Bischöfe sind in gleicher Zahl diesen und jenen zugeordnet. Teufelsgestalten fehlen ganz.

Ein hervorragendes Denkmal der Buchmalerei in Schlesien, entstanden in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ist ein Psalterium Nocturnum aus dem Cisterzienserinnenkloster zu Trebnitz, das jetzt die Universitätsbibliothek zu Breslau verwahrt. Die zwanzig Vollbilder aus der Geschichte des Neuen Testaments schließen sich an ältere Vorbilder, verraten aber doch trotz einzelner Mängel und Fehler einen besser entwickelten Sinn für die Schönheit und die Wahrheit der menschlichen Gestalt. Höher an Kunstwert stehen allerdings die Initialen, in welchen sich die ganze reiche Gestaltungswelt der Zeit rückhaltslos auslebt.

An die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts wäre dann jenes wunderbare Einzelblatt mit der Darstellung des heil. Michael im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin zu setzen, dessen Ursprungsort unbekannt ist, das aber das Endresultat der Entwicklung, das die Deckmalerei erst nach einem Wandel der technischen Grundsätze endgiltig erreicht, vorweg nimmt. Auf das Ende des dreizehnten Jahrhunderts weist allein die feine mit der Feder gezogene Zeichnung des Kopfes und der Hände, dann die Haarbehandlung. Die weiche edle Biegung des Leibes, die Reinheit der Motive und der herrliche Schwung der Gewandung lassen sonst schon ebensosehr auf die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts schließen, wie der Teppichhintergrund, der allerdings hier noch einen geistvollen und glücklichen Vergleich mit dem Goldgrund eingeht. Aber warum sollte ein hochbegabter Künstler — und ein solcher war der Urheber des Michael — nicht einige Jahrzehnte der Entwicklung vorausseilen?

den gebrungenen Verhältnissen der romanischen Spätzeit und den schlaueren der Übergangsperiode. Die Ausführung ist sorgsam und sauber. Die Umrisse sind in feinen schwarzen Linien gezogen; das Fleisch ist im ganzen von gesundem bräunlichen Ton, die Wangen leise und gleichmäßig gerötet, die höchsten Blüthen sind mit Weiß angegeben. Selbständige Gänge fehlen auch in der Komposition nicht; so sind in der Himmelfahrt die Apostel in eine Gruppe auf der einen Seite zusammengedrängt, während auf der andern Volksgruppen als Zeugen des Hergangs erscheinen. Eine Darstellung deutet darauf hin, daß hier ein Mönchs- und ein Nonnenkloster einem gemeinsamen Patron oder gemeinsamer Regel unterstanden. Eine thronende jugendliche Gestalt hält Schriftbänder in den Händen, von welchen das eine besagt:

Vos pietate dei iungamur (nos) requiet

das andere:

Sum quidam patronus vester reliquis colonus.

In seinen Händen sitzen ein Mönch und eine Nonne, welche sich die Hand reichen.

In der Darstellung des Gerichts steht die Auferstehung der Toten. Christus thronet in einer Mandorla, zwei Schwerter gehen aus seinem Munde. Zur Seite je ein stehender Engel. Dann in gleicher Weise angeordnet, in drei Reihen, auf der einen Seite die zur Seligkeit Bestimmten, auf der andern die Verdammten: die Großen des Reichs, Fürsten und Bischöfe sind in gleicher Zeit nicht und ihnen zugeordnet. Darunter stehen ganz.

Als hervorragendes Denkmal der Buchmalerei in Sachsen, entstanden in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ist ein Psalterium Nostrianum aus dem Kloster Nostera zu Trebnitz, das jetzt die Universitätsbibliothek zu Breslau verwahrt. Die zwanzig Vollbilder aus der Geschichte des Neuen Testaments schließen sich an ältere Vorbilder, verraten aber doch trotz einzelner Mängel und Fehler einen besser entwickelten Sinn für die Schönheit und die Wahrheit der menschlichen Gestalt. Höher an Kunstwert stehen allerdings die Initialen, in welchen sich die ganze reiche Gestaltungswelt der Zeit rücksichtslos auslebt.

An die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts wäre dann jenes wunderbare Einzelblatt mit der Darstellung des heil. Michael im König. Aufertischlabinert zu Berlin zu legen, dessen Ursprungsart unbekannt ist, das aber das Endresultat der Entwicklung, das die Buchmalerei erst nach einem Wandel der technischen Grundzüge endgiltig erreicht, vorweg nimmt. Mit das Ende des dreizehnten Jahrhunderts weist allein die feine mit der Feder gezogene Zeichnung des Kopfes und der Hände, dann die Haarbehandlung. Die weiche edle Biegung des Leibes, die Reinheit der Motive und der herrliche Schwung der Gewandung lassen sonst schon ebensosehr auf die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts schließen, wie der Teppichhintergrund, der allerdings hier noch einen geistvollen und glücklichen Vergleich mit dem Goldgrund eingeht. Aber warum sollte ein hochbegabter Künstler — und ein solcher war der Urheber des Michael — nicht einige Jahrzehnte der Entwicklung vorausseilen?



LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTZ.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

ST. MICHAEL. MINIATUR.
(Einzelblatt im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin.)
Ende des XIII. Jahrh.

Langsamer noch war der Gang der Entwicklung auf dem Gebiete der Wandmalerei. Wohl kam ihr der großartige Aufschwung zu gute, welchen der romanische Baustil erlebte, bevor er einem neuen leidenschaftlich gefeierten architektonischen Ideal weichen mußte. Aber wenn man die Voraussetzungen im Auge hält, an welche die Anfänge einer neuen selbständigen Formsprache in der Buchmalerei geknüpft waren, so wird man leicht das zähe Haften am Alten begreifen, das die Wandmalerei trotz günstiger äußerer Bedingungen auch noch in dieser Periode zeigt.

Noch ist es selten, daß die Wandmalerei weltlichen Zwecken zu dienen berufen wird, und die religiösen Stoffkreise, in welchen sie schaltet, statten gern das Heilige mit den Zügen ehrwürdigen Alters aus. Was als erbauende Kraft sich bewährt hat, soll auch weiter unangefochten in Geltung bleiben. Auch die Technik wird zu einer Stütze der Überlieferung. Noch lange hat sie kein neues Verfahren an die Stelle des Alten zu setzen; die Arbeitsführung, welche die Wandmalereien der Georgskirche zu Oberzell am Ende des ersten Jahrtausends zeigten, blieb auch für die Leistungen des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts in Kraft. Der höheren Bildung des Auges, dem gesteigerten Drang nach seelischer Wahrheit machte allerdings auch die Wandmalerei Zugeständnisse: die Formen gewannen an Adel und an Richtigkeit, die Gebärden sprache wurde ausdrucksvoller nicht bloß bei Darstellung ruhigen Gehabens, sondern auch in der Schilderung stürmischen äußeren oder inneren Geschehens. Nur allein die Ornamentik der Buchmalerei machte sich die Wandmalerei schon jetzt völlig zu Eigen, ja sie sprengte in dem Streben nach Formenreichtum und Formenüppigkeit die strenge Gesetzmäßigkeit, der diese bei ihrer Stellung zur Architektur nicht ohne Nachteil entraten konnte.

Die Zahl der Wandmalereien, welche in dieser Zeit entstanden, war sehr groß; mochte doch keine romanische Kirche solcher entbehren, und auch der Übergangsstil war dem farbigen Schmuck der Wände geneigt; trotzdem ist der erhaltene Denkmälerschatz ein geringer. Jede neue Kunststrichtung zeigt sich unbulksam der vergangenen gegenüber, am unbulksamsten ist freilich immer der philiströse Verstand, und so hat denn auch keine Periode leidenschaftlicher getüncht als die an schöpferischer Kraft ärmste: die des Pöpfes. Doch genügen die erhaltenen Denkmäler, um das Bild der Entwicklung zu zeichnen. Der Träger des Fortschritts auf dem Gebiete der Buchmalerei war Süddeutschland. Die hervorragenden Denkmäler der Wandmalerei besitzt der Norden: die Rheingegenden, Sachsen, Westfalen, was dem großartigen Baueifer entspricht, welcher gerade in diesen Gegenden herrschte.

Dem Beginn der Periode gehören die Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzhendorf (bei Bonn) an; sie entstanden zwischen 1151 und 1156.*)

In der Halbkuppel der Apsis thront der Heiland, umgeben von den Aposteln. Zwischen den Fenstern fanden die Evangelisten Platz, vor ihren Schreibpulten sitzend, Matthäus und Lukas mit aufwärts gewandtem Blick, Johannes und Markus in die eigene Innenwelt verloren. Die Gewölbekappen der vier rechteckigen Kreuzarme und

*) Über den Bau der Kirche: Dohme, *Gesch. d. d. Baukunst* S. 69. Über die Entstehungszeit der Wandmalereien: E. Aus'm Weerth, *Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden*. Hier auch die Abbildungen derselben.

des Mittelquadrats (also zwanzig, wovon zwei im östlichen Kreuzarm zerstört sind) bringen Darstellungen, die durchaus aus dem Buche Ezechiel geschöpft sind: im östlichen und südlichen Kreuzarm die Offenbarungen Gottes an den Propheten, im westlichen die Visionen Ezechiels von den Greueln des Götzendienstes in dem Heiligtume des Herrn, im nördlichen sein Gesicht vom hereinbrechenden Strafgericht Gottes, in der Vierung die Weissagungen vom neuen Jerusalem. In den Halbtuppeln des nördlichen, südlichen und westlichen Kreuzarmes sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Verklärung und die Kreuzigung Christi dargestellt, im Westarm außerdem noch zwischen den Fenstern vier Allegorien der die Laster besiegenden Tugenden. Alle diese Malereien haben eine gründliche, nicht immer genaue Erneuerung erfahren. Im ganzen läßt sich nur sagen, daß die Maler an den überkommenen Typen und Formen festhielten; daß sie aber innerhalb dieser Grenzen nach einer kräftigen ausdrucksvollen Gebärdensprache strebten. In Nebenpersonen wird



Wandmalerei in der Unterkirche zu Schwarzheldendorf.

das Bestreben nach individueller Charakteristik ersichtlich. Die Hand ist noch sehr unsicher; die Zeichnung macht sich oft arger Verstöße gegen das Einmaleins der Verhältnislehre schuldig. Die Technik ist der Art, daß die Umrißzeichnung auf blauem oder grünem Grunde aufgetragen und dann mit deckenden Farben ohne jeden Versuch zu modellieren ausgefüllt wurde. In der Ornamentik wird die Mäanderform mit Vorliebe verwertet. Die Apsis der Oberkirche zeigt wieder den zwischen Evangelistenzeichen und Heiligen thronenden Christus; ihm zu Füßen den Stifter, weiter unten eine Schaar von Heiligen in meist kriegerischer Gewandung. Am Kreuzgewölbe zweimal Christus und zweimal Maria, von Heiligengruppen umgeben.

Ungefähr ein Menschenalter später, wohl noch in den achtziger Jahren des zwölften Jahrhunderts, entstanden die Deckenbilder im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln. Durch zwei Säulen ist der Saal in zwei Schiffe geteilt; jedes Schiff enthält drei Kreuzgewölbe, deren Kappen mit den Gemälden bedeckt sind. Sie erläutern das elfte Kapitel des Hebräerbriefes „vom seligmachenden Glauben“ besonders von Vers 33 an. Das Alte Testament, die Evangelien, die Legenden der Märtyrer und Heiligen liefern den Stoff für diese Erläuterung. Die bildliche Darstellung folgt wörtlich dem Texte. Da sieht man z. B. Magdalena und den rechten Schächer, „welche Verheißung erlanget“; Daniel und die heil. Thekla, welche „des Löwen Rachen

verstopft"; Cyprian, den wunderthätigen Magus und die heil. Justina, welche „des Feuers Kraft ausgelöscht“; den heil. Amilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen“; den heil. Ezechias, der „kräftig geworden aus der Schwachheit“; Simson, der „stark geworden im Streit“; man sieht die Vertreter der einzelnen Kategorien der Märtyrer und Heiligen, welche „zer schlagen“ wurden, welche Bande und Gefängnis erlitten (Petrus), welche „gesteinigt und zerhackt“ wurden (Stephanus und Jesaias), „die im Elend gegangen sind in den Wüsten, auf den Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde“ (die Anachoreten) u. s. w. Gewiß ward hier wie in den Gemälden von Schwarzheldendorf der christliche Motivenschatz bereichert. Ein nicht gerade großes Kompositionstalent steht dabei den Künstlern zu Gebote; die Anordnung ist meist reliefartig, der Hergang selten glücklich in dem zur Verfügung stehenden Raum



Wandmalerei im Kapitelsaal zu Braunweiler.

untergebracht, aber trotz solcher Mängel muß doch zugestanden werden, daß einzelne Darstellungen mit naivsten Mitteln jene erhabene Wirkung erzielen, die den Worten des Hebräerbriefes selbst eigen ist. Die Zeichnung ist sicherer als in den Wandbildern in Schwarzheldendorf; dabei tritt noch schärfer als dort ein antikisierender Zug hervor. Bezeichnend sind dafür die Simson- und Hippolytdarstellung. Das Nackte zeigt magere, steife Formen, die Gewänder sind sehr faltenreich. Die Wandbilder in der Chornische der Kirche von Braunweiler entstanden einige Jahrzehnte später. Der zwischen Heiligen und Cherubim thronende Christus besitzt einen Zug erhabener Größe. Das blaue Untergewand, der rote Mantel fällt in weichem Flusse nieder. Die Propheten mit Spruchbändern zwischen den Fenstern sind ernste, kräftige Gestalten, schon von leise anklingender Charakteristik in Miene und Haltung. Ungefähr gleichzeitig (1224?) sind die zehn mächtigen Apostelgestalten, auf einzelne Schiefertafeln gemalt, die wohl bestimmt waren, die Brüstung des Orgelchors der Cunibertkirche in Köln zu umkleiden. Die kurzen, gedrungenen Formen tragen noch den ausgeprägten Stilcharakter vom Ende des zwölften und Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Einen Fortschritt darüber hinaus bekunden die um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen

Heiligenfiguren, mit welchen die Wände der Taufkapelle von St. Gereon in Köln geschmückt sind. Die Köpfe sind von ovaler, doch noch etwas schwerer Bildung, aber die Gestalten sind schlank, ohne schwächlich zu sein. Die Heiligen Gereon und Georg haben etwas von der feinen Zierlichkeit, mit welcher Dichtung und Buchillustration den Hofmann jener Zeit ausstattete. Die Gewandung der weiblichen Heiligen zeigt gegen den Saum zu jenes überreiche kleinliche Gefältel, welches auch den gleichzeitigen Werken der Bildhauerei zum Nachteil wahrhaft statuarischer Wirkung

eigen ist. Was die Ausführung betrifft, so tritt das zeichnende Element vor der Farbe in den Vordergrund. Ganz unerheblich später sind die Bilder von Heiligen, welche sich an einigen Pfeilern der Cunibertkirche in Köln erhalten haben; sie sind überlebensgroß und von strenger, ganz statuarischer Haltung. Schon an der Schwelle des folgenden Jahrhunderts — so gegen 1280 — stehen die Gewölbmalereien in der Kirche St. Maria-Lyskirchen in Köln. In den drei Kreuzgewölben des Mittelschiffs wird die Geschichte Jesu mit den entsprechenden vorbildlichen Darstellungen aus dem Alten Testament erzählt. Typisches wechselt hier mit feinen beseelten und selbst individualisierten Köpfen; die Gestalten sind schlank, von weicher Biegung, anmutig in der Bewegung. Liebenswürdige, dem Leben entlehnte Motive mischen sich mit solchen, welche dem Herkommen entsprechen. Die Gewandung zeigt gegen den Saum zu gehäuftes, eckig gebrochenes Gefältel. Die Vorzeichnung ist in rotbraunen Konturen gemacht, zu welchen dann schwarze Linien bei der weiteren Ausführung treten. Die Untergründe sind blau, die Farben im Ganzen sehr lebhaft. An der Westwand vor dem Haupteingang befindet sich eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde, verehrt von den drei Königen und zwei anderen Heiligen.*)



Heilige Katharina. Wandmalerei in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln.

Im benachbarten Westfalen trägt die Malerei die gleichen Züge, doch fehlen jene reichen geschlossenen Bilderkreise, welche in den Rheinlanden sich erhalten haben. Das altehrwürdige Patroklus-Münster zu Soest besitzt das wahrscheinlich älteste Denkmal dieser Periode in den gegen 1166 ausgeführten Wandmalereien der Chorapsis. Die feierliche Ruhe und die Monumentalität des Apisdalschmuckes altchristlicher Basiliken liegt über der Darstellung gebreitet. Christus, in der Mandorla thronend, ist von weit

*) Abbildungen daraus in den Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft LXIX. (880) Taf. VIII.

übermenschlicher Größe; die geheimnisvollen Symbole umgeben ihn, dann die Gestalten der Apostelfürsten, der beiden Protomartyrer, Marias und des Johannes. Ein Fries mit den Brustbildern von Heiligen trennt diese Glorie von vier mächtigen Kaiserfiguren, welche unter Baldachinen sitzen. Auch die Fensterleibungen der Chorwand wurden mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Edle und doch richtige Verhältnisse, ruhige, doch nicht starre Haltung zeichnen die Kaisergestalten in hervorragender



Verkündigung. Wandgemälde in der Kirche zu Methler bei Dortmund.

Weise aus. Der Faltenwurf der Gewänder ist von großer Einfachheit. Die Apsidenmalereien in der Kilianikirche in Lügde bei Pyrmont erscheinen wie eine künstlerische Vorstufe der Malereien im Patroklusmünster. Der Aufbau und die stofflichen Elemente der Komposition sind wie dort dieselben, nur dem beschränkten Raum entsprechend vereinfacht. Auch Zeichnung und Färbung haben so viel Verwandtes, daß der Schluß auf den gleichen Künstler kein kühner ist.*) In die ersten Jahrzehnte des dreizehnten

*) Die genaue Beschreibung der Wandmalereien und Abbildungen bei J. Altenkirchen, Die Mittelalterliche Kunst in Soest (Bonn, 1875) Taf. I. a. b. und Taf. II.

Jahrhunderts zu setzen sind die Wandmalereien der Nikolaikapelle zu Soest. Das Motiv ist das alte: Christus zwischen den Evangelistensymbolen, auf jeder Seite je zwei Heilige, dann die zwölf Apostel (zehn davon in den Fensterleibungen untergebracht) und der heil. Nikolaus von Schutzsuchenden angefleht. Das zugespitzte Oval der Köpfe, die schlanken, kräftigen Verhältnisse der Körper, die gut fallenden Gewänder mit dem spizen Gefältel am Saume erinnern an gleichzeitige Leistungen am Rheine. Dabei aber ist die Gewandbehandlung des westfälischen Meisters bewegter bis zur Unruhe, zum Zerflattern, dafür aber auch reicher an Motiven. Ob mit diesen Malereien jener Meister Ewerwin in Verbindung steht, der 1231 von Dechant und Kapitel des Münsters ein Haus vergabt erhielt, ist mit Sicherheit weder zu bejahen noch zu verneinen. Nicht später entstanden die Wandmalereien in der Kirche zu Methler bei Dortmund, von welchen die im Chore am besten erhalten sind. Oben in der östlichen Gewölbekappe der thronende Christus, segnend, in einer Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird, darunter die Verkündigung, und in einer noch tieferen Zone die beiden Apostelfürsten und zwei andere Heilige. Christus in der feierlich strengen Auffassung der Mosaikerkunst und ebenso Petrus und Paulus von feierlicher Würde, in den Köpfen noch typisch, die Gewandung aber lebendig bis zur Unruhe. In der Verkündigung ist die Pflöchlichkeit der Bewegung des heraufsteigenden Engels gut zum Ausdruck gebracht (das Gewand noch wallend, der eine Flügel gesenkt, der andere gehoben), ebenso die abwehrende Bewegung Mariens. An der Nord- und Südwand und den entsprechenden Kappen noch verschiedene Heiligengestalten, unter diesen Johannes d. T. durch großartige Auffassung hervorragend*) Dem letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts gehört das Wandgemälde im nördlichen Arm des westlichen Kreuzschiffes des Doms zu Münster an. Es verherrlicht das Ereignis der Unterwerfung der friesischen Landschaften unter die geistliche Gewalt des Münsterer Bistums (1270). In der Mitte der heil. Paulus als Patron des Domstifts; ihm nahen vier Gruppen von Landleuten als Vertreter der vier friesischen Landschaften, um ihm ihre Gaben zu überreichen. Die Gruppen sind lebendig und wirkungsvoll angeordnet; den einzelnen Gestalten aber mangelt die Individualisierung, obgleich doch der Stoff eine solche nahe legte. Nur die Tracht führt in die Zeit der Künstler; die Köpfe sind typisch, die Verhältnisse eher gedrungen als schlank; die künstlerische Ausführung ist sehr handwerklich.**)

Zahlreicher als in Westfalen sind die Denkmäler der Wandmalerei in den sächsischen Provinzen, der Stätte, wo der romanische Baustil seine lauterste Ausbildung erfahren hatte. Der Wandmalerei kam die Pflege zu gute, welche die Plastik früher und jetzt in Sachsen genoss. Besseres Verständnis der Verhältnisse, Geschmack für einfache linienstrenge Gewandbehandlung, allerdings auch längeres Haften an der latinisierenden Formensprache übergang von dort wohl gewiß in die Wandmalerei. Das früheste Werk, welches den Aufschwung der Zeit verrät, ist das Apfidenbild in

*) Abbildungsproben der Malereien in der Nikolaikapelle und in der Kirche von Methler bei Lübbe, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen* (Leipzig, 1853) Atlas, Taf. XXVIII. bis XXX, und zwei Lichtdruckbilder der Chormalereien in: *Kunst und Gesch. = Denkmälern der Provinz Westfalen*, Stück I, Kreis Hamm.

**) Eine gute Aufnahme von Büchtemann im Berliner Kupferstichkabinet Jno. 1812.



INCLITA IUSTITIA ET VIRTUTUM SEMITA VITAE: RESULA PAULE QUID EST TIBI PRISCIANUS? MYRRISSIS DATIS TESTANDO QVOD TIBI GRATIS: NIT TESTYDO EVLEX PER EAM STYDIO PIETATIS.



Wandmalerei im Dom zu Münster: Geiseln bringen dem Patron des Doms Geschenke dar.



der Neuwerkkirche zu Goslar. Es gehört der Zeit des Baues selbst an, ist also gegen 1186, in welchem Jahre der Hauptaltar geweiht wurde, entstanden. Maria, die Patronin der Kirche, thront als Himmelskönigin in farbiger Mandorla, das segnende Kind vor sich auf dem Schoße haltend. Sieben Tauben, als Sinnbild der sieben Gaben des heiligen Geistes, umgeben sie. Zur Seite sieht man noch je einen Apostelfürsten und einen knieenden Engel. Feierliche Würde zeichnet die Darstellung aus, allerdings mit Mitteln erzielt, welche noch ganz in der Kunstanschauung der Vergangenheit wurzeln.*) Auch das Wandbild des Todes der Maria in der Vorhalle der Wiedenkirche zu Weida vom Ende des Jahrhunderts spricht noch ganz die alte Formensprache, aber innerhalb derselben ringt starke und tiefe Empfindung nach wahren, wenn auch ungestümmen Ausdruck. Die Gewandung ist auch hier mit unruhigem Gefältel überladen.***) Der gleichen Zeit gehörten die Wandmalereien in der sogenannten Capella sub clauastro der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an: Maria mit dem Kinde und vier Aposteln. Die Wandmalereien in der Kirche selbst waren späteren Ursprungs; die Gestalten der Propheten im Langhause und im Vorchor gewiß erst vom letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, da sie nicht vor dem großen Umbau der Kirche (wahrscheinlich von 1274 bis 1284) entstanden sein können. Sie selbst, wie die ältere Darstellung der Herrlichkeit Mariens in der Apsis wurden bei der 1845 erfolgten Restauration der Kirche durch moderne Nachbildungen ersetzt. Stilvolle, ruhige Haltung wurden den alten Malereien nachgerühmt, „in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrißlinien zeigten sie schon einen Einfluß gotischen Stils, zugleich aber den feinen Schönheitsinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition.“***)



Wandgemälde von einem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben.

Etwas früher, aber doch kaum vor Mitte des dreizehnten Jahrhunderts wurden die schwach erhaltenen Malereien an den Pfeilern der als Ruine erhaltenen Klosterkirche zu Memleben ausgeführt. An der Nordseite eine Reihe männlicher, an der Südseite weiblicher gekrönter Gestalten. Ritterliche Haltung ist den Männern eigen, schlank, zarte Verhältnisse zeichnen die Frauen aus. Das Gesicht ist von feinem, doch nicht hagerem Oval, die Gewandung von weichem schönen Fluß; mehr als durch ein anderes zeitgenössisches Werk der Wandmalerei wird man an die im Stile vorgeschrittenen Werke der Buchmalerei jener Zeit erinnert.

*) Abgebildet in Mithoffs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Dritte Abteilung. Taf. XXII.

**) Abgebildet in: Klopsch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den ober-sächsischen Ländern, Taf. IV.

***) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. A. V. S. 520.

Das umfassendste Denkmal der Wandmalerei auf sächsischem Boden hat sich in dem Bildercyklus des Doms zu Braunschweig erhalten. Sämtliche Wände waren einst mit Gemälden bedeckt, welche die Bibel in Bildern der gläubigen Gemeinde vor das Auge führten.*) Bei der Erneuerung der Gewölbe (1815) gingen die Malereien der Chornische zu Grunde, von jenen im nördlichen Kreuzflügel blieben nur einzelne Reste erhalten; doch das Vorhandene gewährt noch einen vollen Einblick in die beziehungsreiche streng geschlossene Gliederung des Ganzen. Kaum dürfte man irren in der Annahme, daß in der Chornische nach herkömmlicher Weise der thronende, segnende Christus als Ausgangs- und Endpunkt des ganzen Cyklus dargestellt war. So traten dazu gleich in bestimmte Beziehung die Gemälde der Chorquadrate: der Stammbaum Christi, die Geschichten von Kain und Abel, von der Abraham durch die Engel gegebenen Verheißung, von Abrahams Opfer, Moses vor dem Dornbusch, und der Aufrichtung der ehernen Schlange, also alttestamentarische vorbildliche Hinweisungen auf den Messias und dessen Opfertod. Auf die Notwendigkeit des Opfertods weist die Darstellung des Sündenfalls im Triumphbogen. Die Hauptereignisse der Erlösungsgeschichte, den Hinweis auf die Wirkung der Heilthat führen die Deckenbilder der Vierung vor Augen. Im Scheitel erscheint das Lamm Gottes; darum gruppieren sich sechs Darstellungen: Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, die Marien am Grabe, der Gang nach Emaus, das Mahl dortselbst, die Ausgießung des heiligen Geistes. Eingeschlossen wird dieser Cyklus von dem zwölftürmigen Mauerfranz des himmlischen Jerusalem; aus den Türmen treten die zwölf Apostel, mit Spruchbändern in den Händen, hervor. Die vier Zwickel, welche unterhalb des Kreises sich bilden, enthalten je ein Prophetenpaar. In der Leibung des Bogens, der von der Vierung zum südlichen Querhausarm führt, sind die Medaillenköpfe von Engeln und Propheten, dann unten die Gestalten der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara angebracht. Das Gewölbe dieses Armes ergänzt die Darstellung des himmlischen Jerusalems durch Vorführung der Herrlichkeit Christi, der apokalyptischen Zeugenschaft entsprechend; während die Schildbogen einige wichtige Ereignisse aus dem Leben Christi (Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt), dann die Erläuterung seines bedeutamsten Gleichnisses (von den klugen und thörichten Jungfrauen) nachholt. Die zerstörten Malereien des nördlichen Flügels dürften wahrscheinlich das Schlusereignis der Heilsgeschichte, das Jüngste Gericht, vorgeführt haben. Mit diesen Darstellungen ist der Bilderreichtum der Kirche nicht erschöpft. Die Wände des Chorquadrats sind mit drei Reihen von Gemälden überdeckt, welche die Legende des heil. Johannes des Täufers und des heil. Blasius, des Schutzpatrons der Kirche, und des heil. Thomas Becket, mit aller Ausführlichkeit erzählen. Die Wände des südlichen Querhausarmes bringen die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und Szenen aus der Leidensgeschichte verschiedener Märtyrer zur Anschauung. Gewiß hat auch der Nordarm solche legendarische Darstellungen enthalten. Dazu treten dann die kolossalen Heiligengestalten an den Pfeilern der Vierung, und traten — wie die Reste schließen lassen — die Kaisergestalten an den Pfeilern des Langhauses. Daß ein so umfangreicher Bildercyklus nicht auf einmal entstanden,

*) Abbildung in Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst, Seite 45.





Tag der Herodias; Wandgemälde im Chor des Doms zu Straßburg.

liegt nahe. Die symbolischen Darstellungen des Chorquadrats erscheinen als die ältesten und dürften noch im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein; schon vorgeschritteneren Stil zeigen die Bilder der Johannislegende. Die weichen schmiegsamen Formen weisen über die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts hinaus; in den Schlußjahren der Legende (Gastmahl und Tanz der Herodias) giebt der Künstler Bilder aus dem Leben der eigenen Zeit; und wie innig ist da der Gefühlsaustausch zwischen Mutter und Tochter geschildert, wie fröhlich der lustige Wettstreit der Herodias mit den Gauklern des fahrenden Volks, wie lebendig die Empfindungsausprägungen der zahlreichen Gäste! Später, wohl um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, entstanden die Darstellungen aus den Legenden des heil. Blasius und des heil. Thomas Becket. Schon die vorgeschrittene gotische Architektur weist auf diese Zeit hin. Im Anschluß an jenen Cyklus endlich die Legende von der Auffindung des heil. Kreuzes. Die moderne Restauration hat den ursprünglichen Charakter sehr verwischt. Ein feinsinniger Kenner, der die Gemälde des südl. Querarmes vor ihrer Überarbeitung sah, sagt über die Technik: „Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verlezt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht abheben, und der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sonder ihnen Relief gab.“*) Es ist gewiß bezeichnend, daß die Technik der Malereien, welche den freiesten Stil zeigen, am meisten den technischen Grundzügen der lavierten Federzeichnung entsprach.

Der Süden Deutschlands besitzt keine Denkmäler der Wandmalerei von so hervorragender Bedeutung, wie sie in den Rheinlanden und auf sächsischem Boden nachgewiesen werden konnten; die größere künstlerische Beweglichkeit hat hier mit den Werken der vergangenen Stilperioden noch gründlicher aufgeräumt, als im Norden. Soweit aber die vorhandenen Überreste ein Urteil gestatten, hielt auch hier, wo doch der Mittelpunkt der fortschrittlichen Bewegung auf dem Gebiete der Buchmalerei war, die Wandmalerei mit großer Zähigkeit an dem Überkommenen fest.

In der alten Hauptstadt Bayerns, in Regensburg, hat die Stiftskirche zu Obermünster noch Reste eines jüngsten Gerichts aufzuweisen, das gegen Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden sein mag. In der gewiß nicht späteren Fassadenmalerei der kleinen Kirche zu Gollershausen am Chiemsee hatte der Maler den Mut, den Stifter des Bildnisses zu konterfeien. Eine tüchtigere Künstlerhand bekundete die etwas jüngeren Malereien der Totenkapelle zu Perchen, welche in den Darstellungen von Christus, Maria, Aposteln und Engeln zwar den alten Formenkanon wiederholen, doch aber auf reine Formen, edle Haltung ernstlich hinstreben. Eine bruchstückweise erhaltene Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes in der Stiftskirche zu Obermünster in Regensburg, die auf die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts als Entstehungszeit hinweist, kündigten dagegen schon den Einfluß des neuen nationalen Formenideals an; und diese von der Buchmalerei entwickelte nationale Formensprache herrscht dann in dem hervorragendsten, aus jenem Zeitraum auf bayrischem Boden uns erhaltenen

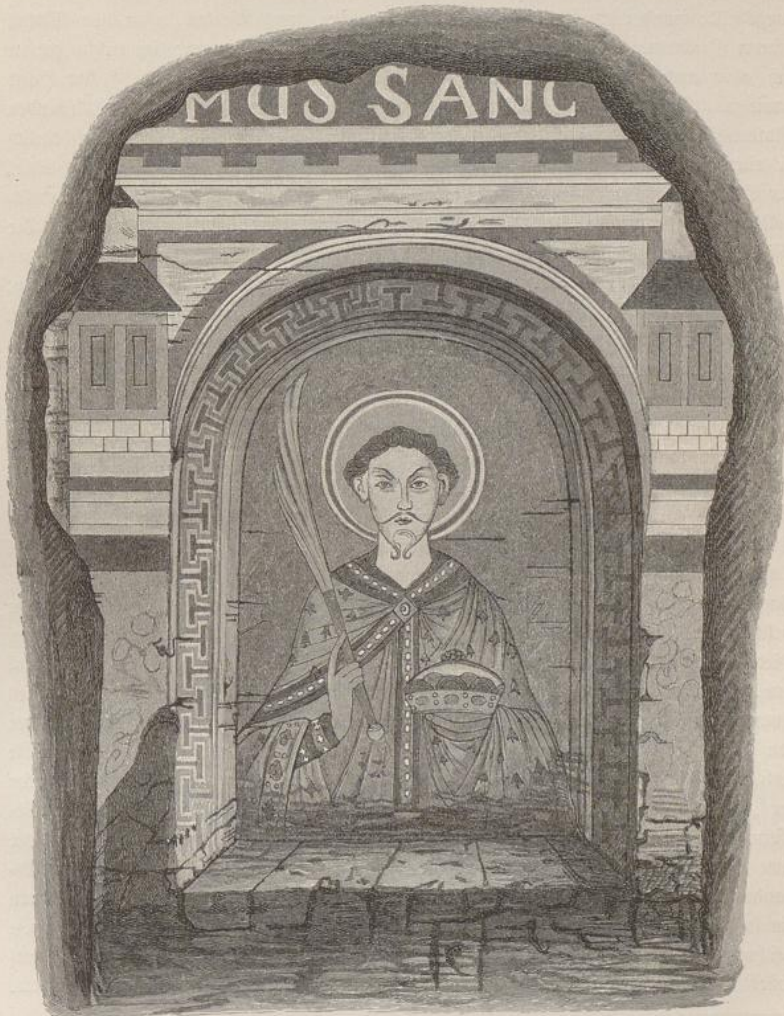
*) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. Aufl. V, S. 525.

Denkmal der Wandmalerei, in den zwölf Wandbildern aus dem Kreuzgang des Klosters Rebberhof bei Eichstätt, die jetzt im bayrischen Nationalmuseum aufbewahrt werden. Sie erzählen die Geschichte Daniels und seiner drei Genossen. Der Einfluß der Buchmalerei zeigt sich hier zunächst schon in der an naiven, dem Leben entlehnten Zügen reichen Schilderung, dann in der Formensprache; auch die Technik lehnt sich an die der Buchmalerei an, sie ist im wesentlichen leicht kolorierte Umrißzeichnung. Die Gestalten sind mäßig schlank, die rundlichen Köpfe haben den lieblichen, kindlichen Ausdruck, wie ihn die Illustrationen der Tristamhandschrift zeigten; das Haar ist gewellt. Die Haltung ist anmutig, die Bewegungen naiv und dabei ausdrucksvoll. Auch in Schwaben und Franken sind die vorhandenen Denkmäler nicht gerade zahlreich. Die kleine Waldkapelle zu Kientheim im Nagoldthal im Schwarzwald besitzt noch die malerische Ausstattung des Chors vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts; über dem Bogen die Verkündigung, am Gewölbe die Medaillonbilder Christi und der Evangelistenzeichen, an der Chorbauwand die seltene Darstellung von Christus mit Moses und Johannes, als den Vertretern vom Neuen und Alten Bund, von Gesetz und Gnade. Es war eine Handwerkerhand, welche diese Malereien ausführte, doch weisen die fast über-schlanken Verhältnisse der Körper — auf welchen allerdings plumpe Köpfe sitzen — auf die Kenntnis der neuen Stilgesetze. Auch der Maler der Schloßkapelle in dem fränkischen Forchheim stand nicht viel höher als jener Maler der abgelegenen Waldkapelle. Obwohl sein Werk kaum viel vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstand, zeigt er sich doch fast gänzlich frei von allen Einflüssen, welche die Umwandlung des Stils auch in der Wandmalerei vorzubereiten begannen. Die unterlebensgroßen Darstellungen sind: eine Verkündigung, das jüngste Gericht, die Anbetung der Könige, dann einige lebensgroße Prophetengestalten in Beziehung auf die Verkündigung. Anordnung, Gewandbehandlung, Typen, Verhältnisse, Farbenstimmung und Technik — alles weist noch auf ein zähes Festhalten an der alten Werkstattüberlieferung. In der Kirche des benachbarten Dornstadt erscheinen sogar die Evangelisten, welche den segnenden Christus umgeben, mit den Köpfen ihrer Symbole, obgleich auch die Malereien dieser Kirche über den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts nicht zurückdatiert werden können.

In österreichischen Landen sind die erhaltenen Denkmäler dieser Periode zahlreicher, doch auch in ihnen giebt sich — bis auf eine hervorragende Ausnahme — kein rascher gehender Pulsschlag der Entwicklung kund. Jene jugendlichen Heiligen-gestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge könnten nach der strengen antikisierenden Haltung, der schematisch regelmäßigen Zeichnung, ganz gut bis an den Anfang des elften Jahrhunderts zurückgesetzt werden, wenn nicht die Technik, wie sie besonders in der Modellierung des Nackten zu Tage tritt, das Ende des zwölften Jahrhunderts als zweifellose Zeit der Entstehung bestimmte. Dasselbe gilt von den ungefähr gleichalterigen Malereien im Lauthaus der Stiftskirche von Lambach, deren besterhaltene die Geschichte der heiligen drei Könige umständlich erzählen.

Die Anordnung der Hauptdarstellungen führt unmittelbar auf altchristliche Vorbilder zurück; ganz sicher z. B. steht die Darbringung der Gaben der drei Magier in der Lambacher Darstellung dem altchristlichen Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna näher, als die entsprechenden Bilder im Evangeliar von Echternach oder

dem Egbert-Evangeliar. Ebenso deutet die antikisierende Tracht der Magier auf alte Vorbilder. Nur die Technik und die Zeichnung einiger Nebenpersonen stellen



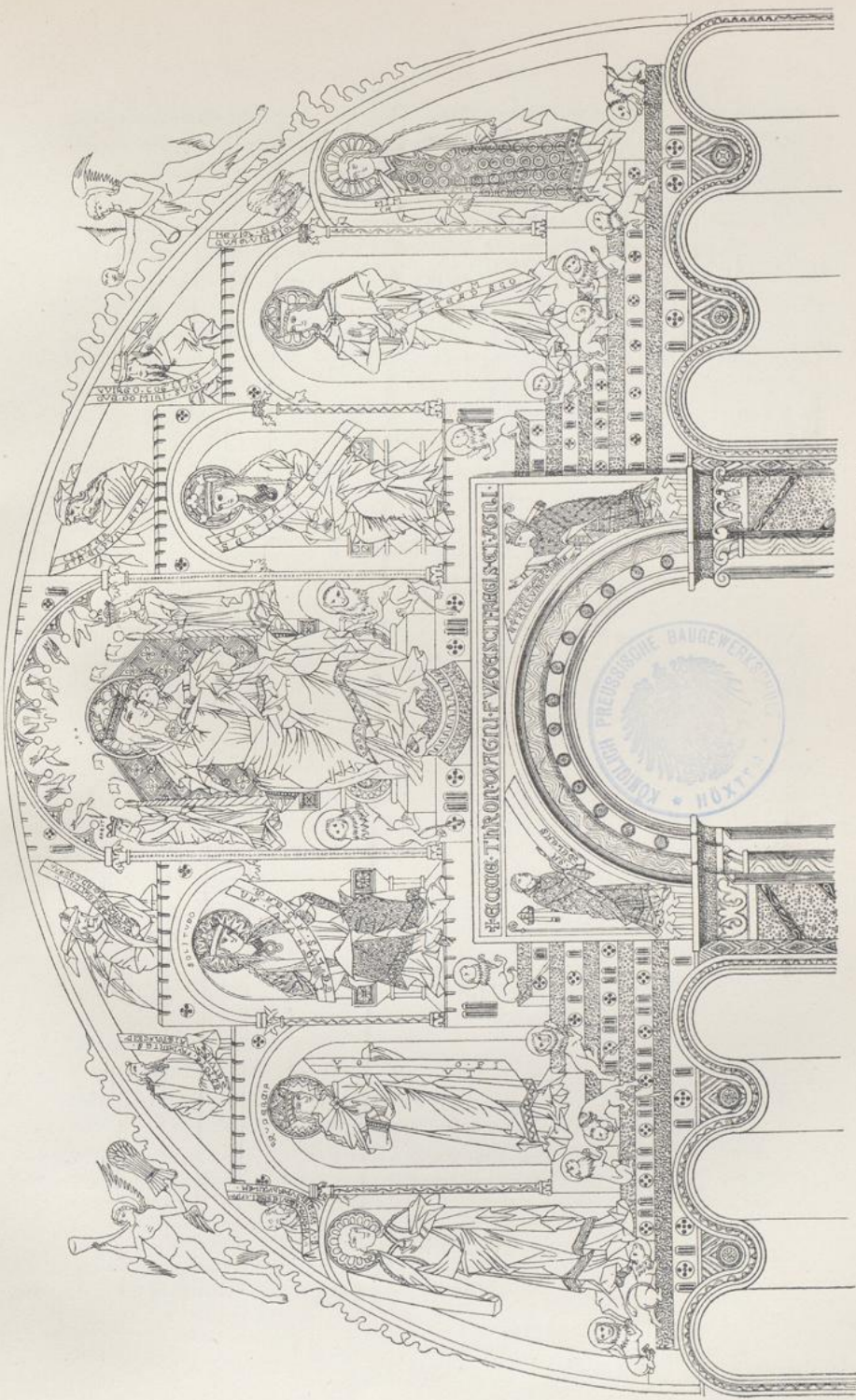
Figur eines Heiligen; Wandgemälde aus der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge.

das vorgeschrittene zwölfte Jahrhundert als Entstehungszeit fest.*) Als ein besonders interessantes Denkmal derselben Zeit an der äußersten Grenze deutschen Kulturgebietes

*) Farbige Abbildungen der Darbringung der Gaben und der Erkundigung bei Herodes in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, XIV (1869), S. 92.

feien die Malereien der Chorkapelle der kleinen Jakobskirche zu Tramin in Südtirol genannt. An der Stirnwand der Chornische sind in zwei Abteilungen übereinander Kentaurcn, Sirenen, männliche Meerungeheuer bald allein, bald im Kampfe miteinander dargestellt; wunderliche Verbindungen von Menschen- und Tierleib, aber von kühner, sicherer Zeichnung. Gewiß gab der Künstler keine Neuschöpfungen; immerhin hat er sich aber auch in der Nachbildung als ein Mann von sicherer und geschickter Hand erwiesen. Dasselbe günstige Urteil gilt von den aus derselben Zeit herstammenden Malereien der sechs Apostelpaare in der Chornische. Der Salvator, der wahrscheinlich in einer mittleren, siebenten Nische stand, ist verschwunden; das lebendige Spiel der Hände der Apostel zeigt, wie entschieden der Maler auch hier nach ausdrucksvoller Gebärden Sprache strebte. Auch der Ausdruck der Köpfe ist lebhaft. Die Fältelung der Gewänder zeigt große Sorgfalt.*) Das hervorragendste Werk der Wandmalerei in den süddeutschen Landen besigt jedoch der Dom zu Gurl in Kärnten, im ehemaligen Nonnenchor. Dieser befindet sich über der Eingangshalle und besteht aus zwei mit Kreuzgewölben überspannten Abteilungen. Die Hauptdarstellung findet sich an der Ostwand. Zunächst ist ein edles architektonisches Gerüst hergestellt, das aus sieben schlanken, in Rundbogen überdeckten Arkaden besteht. In der mittleren thront Maria mit dem Kinde, über ihr sieben Tauben als die Sinnbilder der sieben Gaben des heiligen Geistes. Acht Frauengestalten, von welchen sechs in Nischen, zwei an den Thron der Maria gelehnt stehen, sind Sinnbilder der wichtigsten Tugenden, welche das Leben der Klosterfrauen regeln sollen. Über den Nischen dann sechs Prophetengestalten, und außerhalb des Bogens zwei nackte geflügelte Genien, die wohl Tag und Nacht darstellen sollen. Unterhalb des Thrones, zu beiden Seiten des Bogens, welcher sich nach dem Schiff der Kirche öffnet, zwei Stiftergestalten, von welchen der eine durch das Schriftband als Dompropst Otto, der andere als Bischof Dietrich von Salzburg bestimmt ist. Jener Dompropst Otto wurde 1214 zum Bischof gewählt, starb aber noch vor der Weihe. Er mag ein Legat für die Ausstattung des Nonnenchores hinterlassen haben; Bischof Dietrich von Salzburg ist Dietrich II., der von 1251 bis 1279 regierte. Das ist die Zeit der Entstehung der Malereien, die auch noch bei Festhaltung dieses Entstehungstermines zu den vorgeschrittensten Werken der Zeit gehören und mit den edelsten Werken der Buchmalerei dieser Periode wetteifern können. Das feine Oval der Köpfe, das geringelte oder gewellte Haar, der zarte Gesichtsausdruck, die schlanken, anmutigen Verhältnisse, der gute Fluß der Gewandung, der nur durch die etwas scharfkütterigen Falten beeinträchtigt wird, erinnern ebenso an hervorragende Werke der Buchmalerei dieser Periode, wie die feine, freie Zeichnung und der nur leichte Farbauftrag, der von kräftiger Schattengebung ganz absteht. Nur die Nimben, Kronen und einzelne Gewandsäume sind plastisch gehalten.

*) Abbildungen aus dem ersten Cyklus bringt Dahlke's Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft, V, S. 134 ff. Kein Zweifel, daß der Kampf böser Mächte und Leidenschaften in jenen Kentaurcn, Sirenen u. s. w. dargestellt wurde. In genauester Übereinstimmung fand der Schreiber dieser Geschichte die einzelnen Vorstellungen und Gruppen wieder in einem byzantinischen Codex der Vaticana aus dem ersten Jahrhundert, der einen Hiob-Kommentar enthält. Beide Darstellungskreise der Kirche St. Jakob sind gleichzeitig entstanden, und zwar beide am Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.



Thronende Maria; Wandgemäde im Nonnenchor zu Gurk in Kärnten.

Außer der Glorie Marias an der Ostwand zeigt diese Abteilung des Nonnenchores noch am Gewölbe drei Darstellungen aus der Genesis: Erschaffung Evas, das Verbot und den Sündenfall; die Vertreibung aus dem Paradies war wohl der Gegenstand des jetzt zerstörten Bildes der vierten Gewölbekappe; an dem Gurtbogen, der zur westlichen Abteilung des Chors führt, ist noch Jakobs Himmelsleiter erhalten. Der westliche Teil hat seinen vollen Bilderschmuck gewahrt: An den drei Schildbögen sieht man den ganz im Stile weltlicher Buchillustration angeordneten Zug der drei Könige, den Einzug Christi (dem Leben abgelaufene Einzelheiten fehlen auch hier nicht, so z. B. unter dem Thore der Stadt die Frau mit einem Säugling an der Brust) und die Verkörperung Christi. Ein Fries unter diesen Wandbildern bringt Medaillenköpfe von Heiligen. Das Gewölbe dieser Abteilung bringt im Gegensatz zu dem irdischen Paradies des östlichen Joches eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, als dessen Mittelpunkt das Lamm Gottes erscheint, von den Evangelistensymbolen umgeben. Unter den dreibogigen Thoren stehen Apostel, zu den Seiten der hochemporstrebenden Türme Engel. Hier sowohl wie in den anderen Bildern treten in der Architektur vielfach gotische Zierformen auf. Die Formen der Bäume sind noch so schematisch behandelt wie in den Illustrationen der Poeten — viel schematischer als seit lange in der Ornamentik Blatt- und Blumenformen dargestellt wurden. Die Bilder heben sich von einfarbigem dunkelblauen Grunde ab. *)

Daß auch in jenem Zeitraum, oder zum mindesten gegen Ende desselben, Burgen und Bürgerhäuser mit Wandbildern weltlichen Inhalts geschmückt wurden, ist zweifellos; wäre es doch auch wunderbar gewesen, wenn man sich mit den Lieblingsgestalten und Szenen der Dichtung, die man unermüdlich in der Buchmalerei darstellte, nicht auch im Innern des Hauses umgeben hätte. Diese Denkmäler der Profanmalerei sind freilich bis auf wenige Spuren untergegangen. Ein solcher Rest weltlicher Wandmalerei ist noch im Lichthofe des Höflichen Hauses in Regensburg erhalten. Einzelne Gemälde, die noch nicht ganz verlöschet, zeigen, daß hier die beliebten Dichterstoffe der Zeit Darstellung fanden: Minne und Kampf, wahrscheinlich im unmittelbaren Anschluß an gut gekannte Dichtungen der Zeit. Hier fehlt jede Spur nachwirkender stilistischer Überlieferung der Vergangenheit, es sind auf die Wand übertragene Handschriftenillustrationen. Ihr Ursprung fällt in die letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts. **)

Zu den Werken der Tafelmalerei hinüber, die aus dieser Periode allerdings in nur ganz geringer Zahl erhalten sind, leiten jene bemalten Holzdecken, mit welchen man gern die romanischen Basiliken schmückte. Zwei Denkmäler dieser Gattung der Malerei sind auf deutschem Boden erhalten, von welchen das ältere in der Kirche zu Billis im Kanton Graubünden, das jüngere in der Michaeliskirche zu Hildesheim sich befindet. Die Holzdecke zu Billis gehört wohl noch der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts an. Sie ist in 153 quadrate Felder geteilt, die von doppelten Rahmen mit Bandgeflecht, Zickzack- und Blattornament umschlossen werden. Die Folge der biblischen

*) Abbildungen der Wandgemälde im Nonnenchor — darunter der Einzug in Jerusalem farbig — in den Mitteil. d. k. k. Central-Kommission XVI (1871) auf 6 Tafeln (zu Seite 126 ff.).

**) Photographien dieser der völligen Zerstörung immer mehr sich nähernden Malereien besitzt das kunsth. Institut der Universität Straßburg.

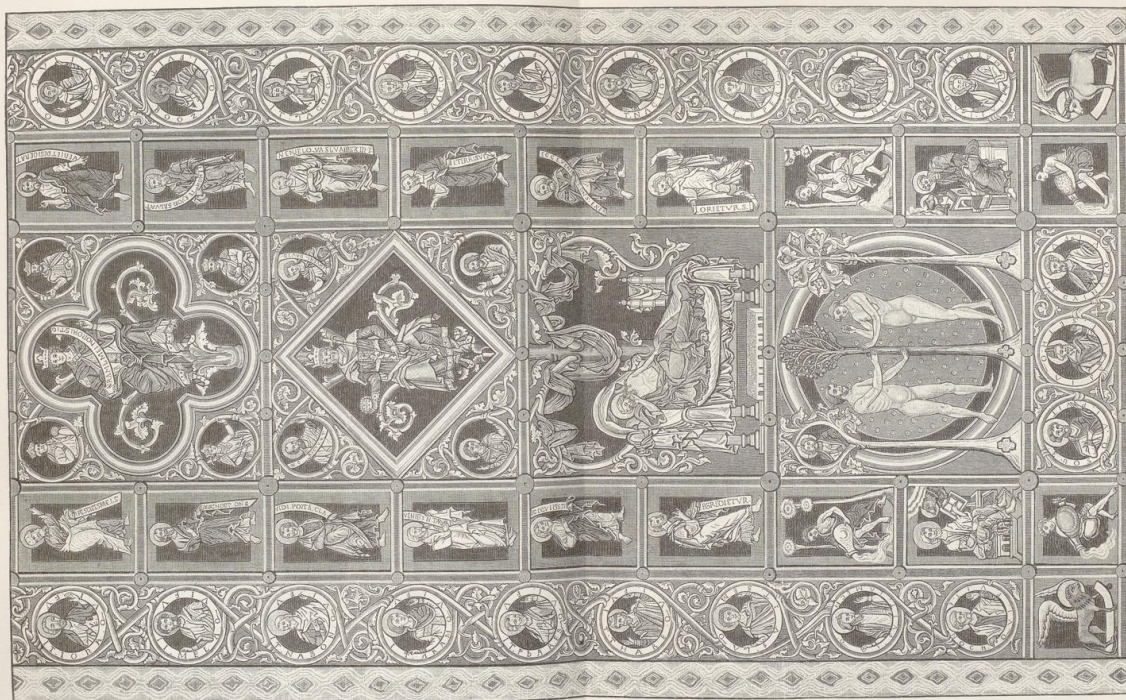
Darstellung beginnt im Osten mit der Heimsuchung und reicht bis zu den einleitenden Ereignissen der Leidensgeschichte Christi. Die äußerste Felderreihe an allen vier Seiten ist ganz mit Darstellungen ausgestattet, welche jenem Gestaltentkreis angehören, den die Chornische der Jakobskirche zu Tramin zeigte. Nicht bloß in der leiblichen Bildung, auch in Haltung und Bewegung herrscht bei dieser Reihe von Gestalten die völlige Übereinstimmung; doch steht die Durchbildung der Formen ziemlich niedrig.*) Ein weit edleres Werk ist die Holzdecke der Kirche St. Michael zu Hildesheim. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte bestimmt sein durch die Weihe des Neubaus der Kirche, die 1186 stattfand. Der Gegenstand der Darstellung in den Hauptfeldern ist der Stammbaum Christi. Zuerst Adam und Eva, dann der schlafende Jesse, aus dem der Baum in die Höhe wächst. Es folgen der thronende David und drei andere Könige aus Jesses Haus, entsprechend dem Geschlechtsregister des Matthäus. In dem siebenten Felde thront Maria mit der Spindel (ihr zur Seite steht der Verkündigungsengel), in dem achten der Erlöser selbst. Andere Vorfahren Christi sind als Brustbilder in Medaillons an dem äußersten Rande zwischen Blattgewinden angebracht, wieder andere in den Zwickeln der Hauptfelder. Außerdem noch in der mittleren Felderreihe die vier Kardinaltugenden, zweimal die Evangelistenzeichen, dann die Evangelisten selbst, die vier Paradiesesflüsse, Propheten. Die künstlerische Stufe, auf welcher dieses Werk steht, ist ungefähr die des Hermann-Palters. Der alte, abgestorbene Stil ist im Geiste der Wahrheit und Schönheit nochmals zum Leben geweckt worden. Die Darstellung der Evangelisten, der Paradiesesflüsse entspricht Darstellungen des gleichen Stoffes in der Ottonenzeit; doch die Köpfe der Evangelisten sind von größerem Ausdruck als dort und die Absicht, zu individualisieren, bleibt nicht verborgen. In der Verkündigung wurde zwar das aus der byzantinischen Malerei stammende Motiv verwendet — auch das Malerbuch vom Berge Athos giebt Marien die Spindel in die Hand —, doch das Gesicht der Maria ist edler, blühender, die Gewandung freier behandelt, als in den Werken hieratischer Kunst. Das stärkste Zeugnis für das bedeutende Wollen des Künstlers ist die Darstellung des ersten Elternpaares; bei aller Sprödigkeit der Umrißlinie kann sich doch kein gleichzeitiges Werk der Buchmalerei mit diesem an Adel und Richtigkeit der Verhältnisse messen. Das Rankenornament mit seinem spärlichen, etwas krautigen Blattwerk entspricht völlig der ornamentalen Stilwandlung, über welche die Buchmalerei schon unterrichtete. Der Grund der Bilder ist ein tiefes Blau, die Farben sind lebhaft, ohne bunt zu sein, und von glücklicher dekorativer Wirkung.**)

Die Tafelmalerei hatte bislang im wesentlichen profanen Aufgaben oder höchstens häuslichen Andachtszwecken gedient; in der hier geschilderten Periode begann man sie auch öfter für den Schmuck des Altars in Dienst zu nehmen. Das Tafelbild erscheint als Antependium oder als Altaraufsatz. Die altchristliche Sitte, auf den Altartisch

*) Eine ausführliche Beschreibung mit vier Lithographien gab Rahn in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII (1872), S. 113 ff.). Vgl. dazu Repertorium f. K., V, S. 406 ff.

**) Im Jahre 1662 zum Teil zerstört, erfuhr die Decke 1855 ff. eine gründliche Restauration. Eine gute Abbildung in Farbendruck veröffentlichte Kraß bei Storch und Kramer in Berlin.





Teil von dem Deckengemälde des Mittelalters der St. Michaelskirche zu Elberfeld.



Zoster Zintpendium: Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe.
 Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.

nichts außer dem Kreuz, den Leuchtern und dem Reliquienbehälter zu setzen, dürfte vor dem elften Jahrhundert nur äußerst selten verlassen worden sein. Wenn man dies aber in vereinzelt Fällen that, geschah es wohl zu gunsten kostbarer Metallaufsätze. Erst als diese Neuerung Verbreitung gefunden hatte, mochten da, wo reiche Mittel mangelten, Altaraufsätze aus Holz mit Malereien versehen beliebt werden. Aus ihnen entwickelten sich dann schnell die Flügelaltäre. Von altchristlicher Zeit her war es auch Sitte, den Altartisch mit kostbaren gewebten Stoffen oder aus edlem Metall gefertigten Vorsatzplatten zu umkleiden. Diese Sitte war auch in Deutschland heimisch; das prächtigste Zeugnis dafür ist der dem Baseler Dom entstammende sogenannte Goldene Altar im Museum des Hotel de Cluny in Paris, der eine Schenkung Heinrichs II. war. Im zwölften Jahrhundert wurden wahrscheinlich, wo Mittel zu kostbaren Umhüllungen mangelten, mit Malereien geschmückte Antependien aus Holz verwendet. So ist uns denn in einem solchen Antependium aus Holz das älteste Werk deutscher Tafelmalerei erhalten: es ist dies das Antependium der Walpurgiskirche zu Soest, das in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins zu Soest aufbewahrt wird. In der mittleren Abteilung thront innerhalb eines Vierpaß Christus, bärtig, aber von jugendlicher Bildung, mit segnender Gebärde. Außerhalb des Vierpaß die Evangelistenzeichen. In den beiden seitlichen Abteilungen stehen in Doppelarkaden: Walpurgis und Maria (letztere kenntlich an den sieben Tauben, welche in sieben Scheiben sitzen, die sie trägt), Johannes der Täufer und ein Bischof, vielleicht Augustinus. In Medaillons werden noch zwei Prophetenbrustbilder sichtbar. Christus ist — man möchte sagen — deutlicher als jene vier Heiligen, die in Gesichtsschnitt, Gewandung und selbst in der Färbung des Fleisches an byzantinische Tafelbilder erinnern. Solche Einflüsse in der Zeit des künstlerischen Aufschwunges darf nicht wunder nehmen; das Tafelbild, das häuslichen Andachtsbedürfnissen leicht dienen konnte, war seit lange einer jener Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie, mit dem Byzanz das Abendland überschwemmte. Die Farben sind in Tempera auf Goldgrund aufgetragen, dieser wieder auf sehr sorgfältig zubereiteten, geglätteten Kreidegrund, mit welchem die sehr schwere Eichenholztafel überzogen ist. Die Entstehungszeit dieses Altarvorsatzes fällt wohl mit der Gründung des Walpurgisstiftes (1166) zusammen. Ein zweites hervorragendes Werk deutscher Tafelmalerei ist ein Altaraufsatz aus der Kirche der heil. Maria zur Wiege in Soest, jetzt im Museum zu Berlin. In der mittleren Abteilung ist die Kreuzigung, in den seitlichen Christus vor Kaiphas und die Marien am Grabe dargestellt. Die Auffassung der Motive zeigt keine Neuerung; die Umrisse der Komposition der Marien am Grabe sind schon von der karolingischen Malerei der altchristlichen entlehnt worden, aber formal hat dieses Motiv doch hier seine vollkommenste Ausgestaltung gefunden, und in den beiden anderen Darstellungen tritt neben der lebensvolleren Gruppierung, in welcher sich eine starke Empfindung selbständigen Ausdruck schafft, der Drang nach Individualisierung bedeutsam hervor. Die Körperverhältnisse sind schlank, die Modellierung des Christusleibes von auffälliger Sorgfalt, die Gewandung ohne Unruhe, von gutem, den Formen sich ansmiegender Fall. Die Farben sind harmonisch gestimmt, der tiefbräunliche Ton im Fleische ist wohl nachgedunkelt und die Folge der stark harzigen Farbmischung. Die Zeit der Entstehung ist das Ende des zwölften Jahrhunderts. Ein anderer Altaraufsatz im

Berliner Museum, sowie der frühere der Marienkirche zur Wiese in Soest entstammend, gehört schon den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts an, doch ist auch dabei ein Zeugnis der fortschreitenden Entwicklung. Nicht daß er jenes frühere Werk an Feinheit der Formen und sorgfältiger Technik erreichte oder gar überträfe, aber während der Künstler dort die überkommene Formsprache nur veredelte und verlebendigte, kommt hier nicht bloß selbständige Empfindung, sondern auch Kraft, die aus Eigenem gestaltet, zum Durchbruch. In der mittleren Abteilung des Aufhanges ist die Dreieinigkeit dargestellt: Gott Vater, thronend, hält in den ausgestreckten Händen das Kreuz mit dem Sohne; über dem Kreuz — in der Höhe der Brust Gott Vaters — eine Scheibe mit der Taube des heiligen Geistes. In diesem Dreieinigkeitsbilde ist eine der ältesten individualisierenden Darstellungen Gottes des Vaters erhalten. Ob das Dogma von der gleichen Wesenheit des Vaters und des Sohnes der selbständigen künstlerischen Gestaltung Gottes des Vaters hindernd in den Weg getreten war? Das Gesicht Daniels (VII, 9): Und der Alte setzte sich, daß Kleid war schneeweiß und das Haar auf seinem Haupt wie reine Wolle —, hätte die Grundlinien der Gestaltung geben können. Dennoch aber hat die mittelalterliche Malerei in den Genesisdarstellungen Gott Vater nach dem Typus des Sohnes dargestellt. Es war wohl auch der Einfluß jenes Dogmas, welches die mittelalterliche Malerei bestimmte, das Geheimnis der Dreieinigkeit durch drei nebeneinander sitzende Personen vom Typus des Sohnes zu veranschaulichen. Der geheimnisvolle Alte der Eingangsverke des sechsten Kapitels der Apokalypse war zwar von der karolingischen Malerei aus der altchristlichen Kunst herübergenommen worden, doch ohne Einfluß auf die spätere Darstellung des Gott Vater-Typus geblieben. Nun tritt in dem Soester Altaraufsatz eine Bildung Gottes des Vaters auf, die von dem Geiste der Visionen Daniels und Johannes erfüllt ist. Wohl ist sie keine Neuschöpfung; in dem wie in flammigen Strahlen mächtig niederwallenden Haar mit der dreiteiligen Scheitellocke, in dem gewaltigen, geteilten Barte, selbst in der Art der Gewandung ist der Abraham der Buchmalerei wiederzuerkennen, der in seinem Schoß die Gerechten sammelt. War es tiefgrundiger Ideengang oder oberflächliche Anlehnung, welches den Künstler hier bestimmte, diesen Typus für die Darstellung des Vaters zu verwenden? in jedem Falle aber hatte er damit eine Idealbildung hingestellt, welche auch von der folgenden Entwicklung nicht bloß festgehalten, sondern auch an Gewalt unmittelbaren Eindrucks nicht übertroffen wurde. In den beiden Seitenabteilungen sind Maria und Johannes dargestellt, beide von machtvoller Bildung und ausdrucksvoller Bewegung; die kräftigen, doch edlen Köpfe, mit dem langgewellten, bei Maria lose, bei Johannes in Strahlen niederfallenden Haar haben keinen Zusammenhang mehr mit den überlieferten altchristlichen Typen. Die Gewandbehandlung ist in der Anordnung der Hauptmotive schwungvoll und erhaben, verliert sich aber in den Einzelheiten ganz in eine Überfülle unruhigen spizen Gefälts. Mehr als künstlerische Zeitmode, ein ganz persönlicher Geschmack giebt sich gerade in dieser Gewandbehandlung kund, und man erkennt, wenn nicht den gleichen Meister, so doch dieselbe Schule, aus der die Wandbilder der Nikolauskapelle zu Soest hervorgegangen.*)

*) Abbildungen der drei geschilderten westfälischen Werke der Tafelmalerei in der sorgfältigen Arbeit von Heereman v. Rydwyk: Die älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster, 1882).

Ein sächsisches Werk der Tafelmalerei, doch schon aus dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts — ist ein Antependium im Kloster Lüne bei Lüneburg. In der mittleren Abteilung wieder die Dreifaltigkeit, in den beiden seitlichen je vier Szenen aus der Geschichte Christi. Gotische Einzelheiten in der Dekoration weisen entschiedener auf die vorgeschrittene Zeit der Entstehung, als die Komposition, der Stil und selbst die Technik. Es steht somit keinesfalls auf der Höhe der künstlerischen Leistungen der Soester Schule. Für die Tafelmalerei der Rheinlande sind bezeichnend zwei Tafeln in der Taufkapelle des Doms zu Worms, die wohl ursprünglich die Schutzthüren eines Reliquienschrines gebildet haben: auf der einen Tafel Petrus und Paulus, auf der anderen Stephanus und ein heiliger Bischof. Auch diese Werke gehören der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an. Der Süden Deutschlands hat aus dieser Periode kein Werk der Tafelmalerei aufzuweisen, das an künstlerischem Wert jenen westfälischen Leistungen gleichkäme. Der Maler einer Tafel in der Stiftskirche des fränkischen Heilsbrunn mit vier Darstellungen aus der Geschichte Christi (Verrat des Judas, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt) übertrug im wesentlichen die Grundsätze der kolorierten Umrißzeichnung auf die Temperamalerei; dabei ist seine Zeichnung wenig sicher, die Bewegungen sind gezwungen, die Köpfe von geringem Ausdruck, die Gewandung von schematischem Gefälle. Der Rosenheimer Altaraufsatz im Münchener Nationalmuseum (Krönung Mariens) aus derselben Zeit (ungefähr 1250) ist zwar feiner in der Zeichnung, vorgeschrittener in der Formenbildung, entbehrt aber auch jener Größe und Freiheit des Stils, wie sie dem Soester Altaraufsatz in Berlin eigen ist. Die Zahl der vorhandenen wichtigeren Denkmäler ist damit erschöpft; daß man aber aus ihrer geringen Zahl nicht auf ihr seltenes Vorkommen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert schließen darf, beweist Theophilus, der in seiner schon früher hier erwähnten Kunstencyklopädie ein besonderes Kapitel der Technik der Altarbilder (*De Tabulis Altarium*, also wohl Antependien und Aufsätze) widmete. Es war nur die forteilende Entwicklung des Geschmacks und der Kunstideale, welche Werke rücksichtslos zerstörte, bei welchen die Kostbarkeit des Materials die Schonung nicht befürwortete. Aber auch die wenigen erhaltenen Denkmäler legten Zeugnis dafür ab, daß die Tafelmalerei gleiche Wege ging, wie die Wandmalerei und die Guachemalerei. Durch die Technik fester an die Vergangenheit gebunden, dazu ausschließlich auf den religiösen Stoffkreis gewiesen, dessen Haupttypen der überkommene Stil entwickelt und so gleichsam zu kanonischer Geltung gebracht hatte, trennte sie und die Wandmalerei sich nur schwer und zögernd von der überkommenen Formensprache. Doch endlich konnten auch sie den neuen Formenidealen sich nicht mehr verschließen, und der Bruch mit der Vergangenheit mußte sich endlich auch hier vollziehen. Es war nur naturgemäß, daß die Wandmalerei, wo sie der Buchmalerei nahesteht, den neuen ästhetischen Idealen gerecht zu werden suchte, wie jene eine Vereinfachung der künstlerischen Mittel zunächst anstrebte, also die künstlerischen Grundsätze der kolorierten Federzeichnung auf die Wandmalerei übertrug. Auch einzelne der wenigen Reste der Tafelmalerei jener Zeit wiesen auf eine gleiche Absicht hin, wenngleich solchem Streben nur die hochentwickelte Soester Schule einen wirklichen künstlerischen Erfolg an die Seite setzen konnte.

So zeigte die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts den Sieg der vollstümlichen

Richtung auch da vorbereitet, wo schon die Stoffe das Ansehen der Überlieferung am stärksten wahren und wo die Schwierigkeiten der Technik am meisten von Neuerungen abschreckten und zu geistesstumpfem Nachschaffen aufforderten. Wie dieser Sieg aber dadurch vorbereitet worden war, daß das Laienelement sich immer entschiedener zur künstlerischen Thätigkeit herandrängte, so mußte er auf allen Gebieten endgültig errungen werden, als das Bürgertum der Bildungserbe sowohl des Rittertums wie des Klerus geworden und die eigentlichen Pflegestätten der Malerei nicht mehr die Schreibstuben der Klöster, sondern die Werkstuben zünftiger Bürger waren.

Von da an erst konnte die mittelalterliche Empfindungswelt auch in der Malerei zu klarer, nicht stammelnder künstlerischer Aussprache ihres Inhalts gelangen.