



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

Das Mittelalter

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1895**

3. Karolingische Kunst: Die Kunstübung im Bereich der Langobarden und Franken - Die Bauten Karls des Großen - Bauthätigkeit der Benediktiner. Fulda und St. Gallen - Skulptur und Malerei. Die ...

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93670](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93670)

haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Kultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten. So spiegelt sich in dem köstlichen Lustbau der Alhambra das Schicksal der arabischen Kulturwelt wieder. Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in seiner Geschichte, die Kunstthätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Die Arabeske entstammt dem innersten Volksgeiste der Moslem und konnte daher wie alles, was einmal wahrhaft gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.

### 3. Karolingische Kunst.

Die christlichen und mohammedanischen Orientalen durften uns Nordländer in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters mit Zug und Recht Barbaren schelten; denn wir brachten, als wir in das Weltreich der Kunst eintraten, zunächst nur einen kärglichen Einsatz mit. Was wir als Eigentum besaßen, die feurige Hingabe an die christlichen Lehren, den tief in die Sache eindringenden Sinn, das rege Naturgefühl, die unerschrockene Wahrheitsliebe konnte anfangs gar nicht zur Geltung kommen. Den Vorzügen der alten Kultur, den abgeschliffenen Formen, dem ausgebildeten Handwerke vermochten wir nichts Ähnliches entgegenzustellen. Als daher die Römer nach dem Norden Kolonien aussandten und hier Städte anlegten, wurde keine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise versucht; es entwickelte sich vielmehr eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlischer im Materiale als die Kunst in der Hauptstadt, aber in den Wurzeln, in den Grundzügen mit ihr zusammenfallend. Immerhin sproß in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Welchen prächtigen Eindruck mußte nicht z. B. Trier mit seiner Basilika, seinem Amphitheater, Palaste und Stadthore üben! Leider fehlte dieser Kultur, um sie zu vollem Gedeihen zu bringen, die Stetigkeit der Entwicklung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung mußte beinahe überall von neuem wieder gesät werden.

Am raschesten hob sich die Kunstübung im Bereiche der Langobardenherrschaft. Schon im sechsten Jahrhunderte wurde das Maurergewerbe von Genossenschaften (*magistri comacini*) betrieben, was eine längere Übung und reiche Ausbildung des ersteren voraussetzt. Aus der gleichen Zeit erfahren wir von der Errichtung von Kirchen und Palästen (P. der Theodelinde und des Berthari in Pavia, des Luitprand in Olona) und von der Ausschmückung der letzteren durch Wandbilder. Auch die Kirchen erfreuten sich reicher Begabung mit Goldarbeiten und Elfenbeinwerken (Domschatz zu Monza, Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo in Cividale u. a.). An dieser Thätigkeit hat aber der Langobardenstamm nur einen geringen Anteil; das Verdienst gebührt vielmehr den alten Bewohnern des Landes, welche auch unter der Langobardenherrschaft in den Städten ansässig blieben und hier die römische Kunstbildung fortpflanzten. Nur in den Ornamenten kommt ein fremdartiger, nordischer Zug zum Vorschein, und die rasch eintretende Verwilderung der Zeichnung, die grobe Arbeit bekunden die Mitwirkung von Barbaren-

händen. — Langsam hebt sich die Kunstthätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Doch haben sich Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten, bei welchen frühzeitig auch die Kreuzform — wohl aus Italien (Mailand) übertragen — auftaucht, und von malerischer Ausschmückung der Kirchen erhalten. Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem

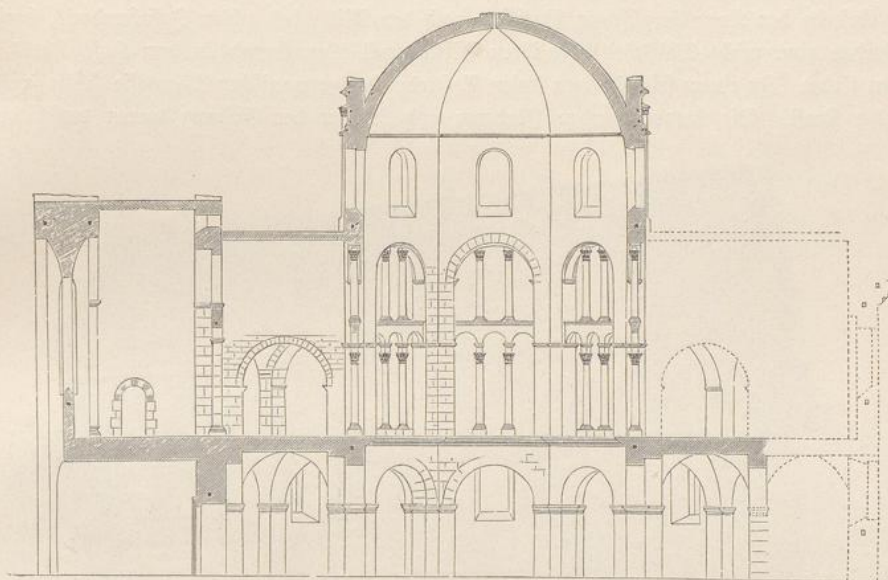


Fig. 67. Palast-Kapelle Karls des Großen in Aachen. Längenschnitt.

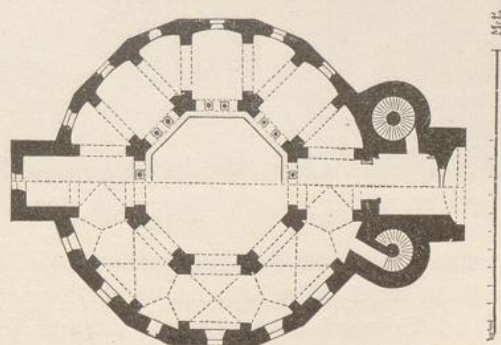


Fig. 68. Palast-Kapelle in Aachen. Grundriß.

römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf einen erwachenden Kunstverstand hin, ebenso wie die rühmende Erwähnung von Goldschmieden die Freude an reichem Schmucke beweist. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der That aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe Königs Childerich I (5. Jahrh.) bei Tournay, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Lichterkronen des westgotischen Königs Reccesvinthus (7. Jahrh.) die wichtigsten Proben der Kleinkunst aus

der merowingischen Periode. — Stetiger tritt uns die Kunstentwicklung auf angelsächsischem Boden entgegen, wo namentlich die seit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten. Konnte auch der heimische Holzbau nicht verdrängt werden, so empfing doch die Malerei, sowohl der Handschriften Schmuck wie die Wandmalerei, vielbegehrte Muster. Bereits im 7. Jahrhunderte scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.

Erst in der Karolingischen Periode, nach der Mitte des achten Jahrhunderts, beginnt im Norden eine reiche Thätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Zu einem selbständigen freien Auftreten der germanischen Phantasie fehlte zunächst noch die Kraft. Die hervorragenden Förderer und Träger der Bildung waren verschiedenen

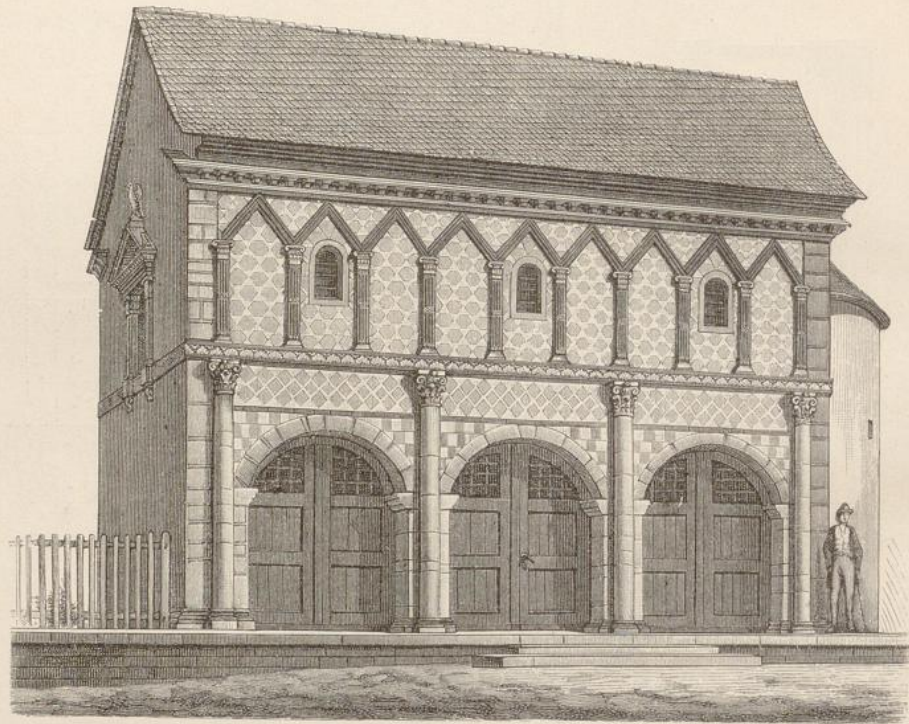


Fig. 69. Kloster zu Lorsch. Eingangsthor (Ph.).

Stämmen und Ländern entsprungen. Gemeinsam war ihnen, wie die Kenntnis der lateinischen Sprache, so die hohe Verehrung der römischen Litteratur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und wies dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitzen als Muster angerufen werden, als unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und altchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht bloß Baumaterial und Schmuckfachen sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen gestiftete und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (Fig. 67, 68). Mag auch die oft

angerufene Ähnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem sonst unbekanntem Meister Otto aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Zentralanlagen, z. B. dem sog. alten Dome in Brescia, bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führte in das Innere, das als ein achtsseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen niederen Umgange umschlossen, entworfen wurde. Der Umgang zeigt zwei Stockwerke. Das untere ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in aufsteigenden Gewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen, — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Laibung der Bogen unmittelbar anstoßend — gestützt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler an der Kuppelmauer sind die einzigen wirklichen Unterbrechungen der Mauermaße. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der

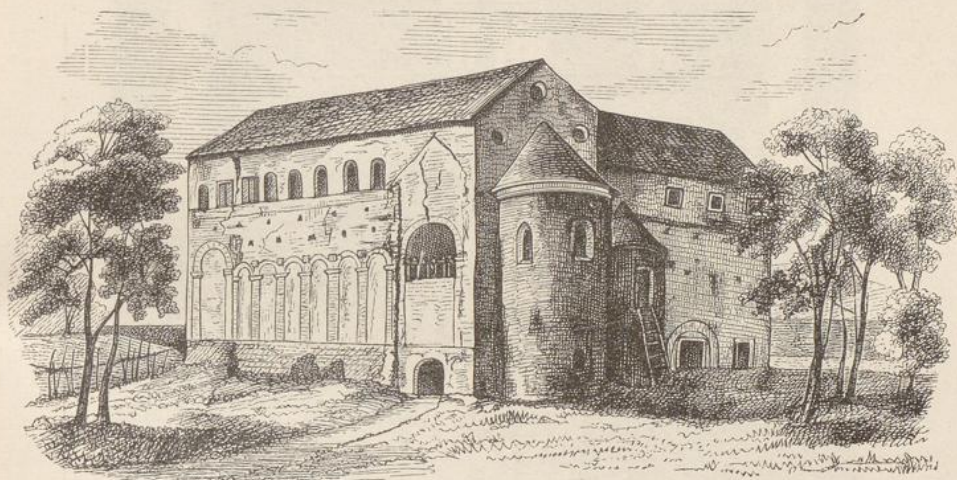


Fig. 70. Ansicht der Einhard-Basilika. (Kloster ruine Steinbach.)

Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten entlehnten?) Säulenkapitälé zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnenkirche aus dem 11. Jahrhunderte; insbesondere fand das Motiv der aufeinander gestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch lag dem Aachener Münster kein fruchtbarer Gedanke zu Grunde, welchen die spätere Kunst weiter hätte entwickeln können. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch sein Bau noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna) über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der altchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, welche eine mechanische Kopie ausschließt. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene Kunst. Die Thorhalle in Vorsch (Fig. 69), wohl zu der von A. Ludwig dem Jüngeren (876—882) gestifteten Grabkirche gehörig, welche als „bunte“ d. h.

farbig geschmückte Kirche von Zeitgenossen gerühmt wird, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen und Pilaster das Studium der Antike. Nur in den Giebeln (statt Bogen) über den oberen Pilastern und in dem Farbenwechsel der Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise an. Die merowingische Taufkirche in Poitiers z. B. zeigt, nur roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen

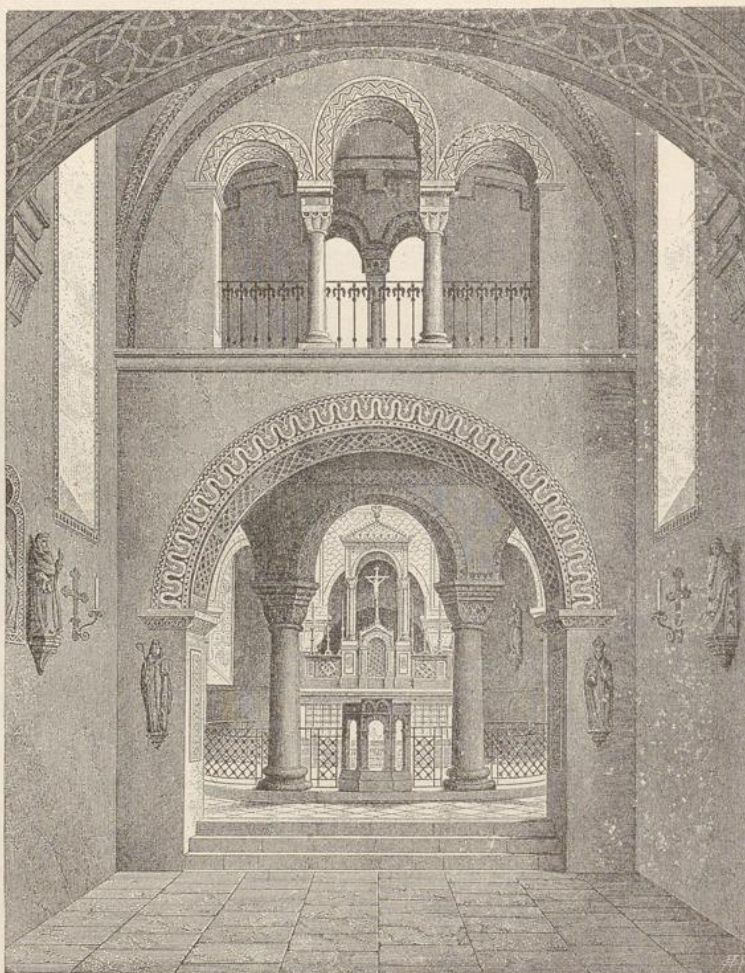


Fig. 71. St. Michael in Fulda. (a. 820.)

Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch spitze Giebel öfter wieder. Aber auch diese heimischen Motive gewinnen in Vorsch eine kunstreichere Gestalt.

Neben diesen Schöpfungen, welche besonderen günstigen Umständen den Ursprung verdanken, bestand die Kirchenanlage nach dem Muster der altchristlichen Basiliken als Regel aufrecht. Reste haben sich von den beiden Stiftungen Einhard's, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Fig. 70) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließt sich die Michaelskirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit Apsiden sich anschließt, so daß der Grundriß die Form eines

Kreuzes (T) zeigt. Eine merkwürdige Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Maurerwerk die lebendige Fortdauer römischer Ueberlieferungen verraten, so zwingt die wohl überlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula oder S. Niquier, Fontanellum oder Vandrille u. a.) wie in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum nicht

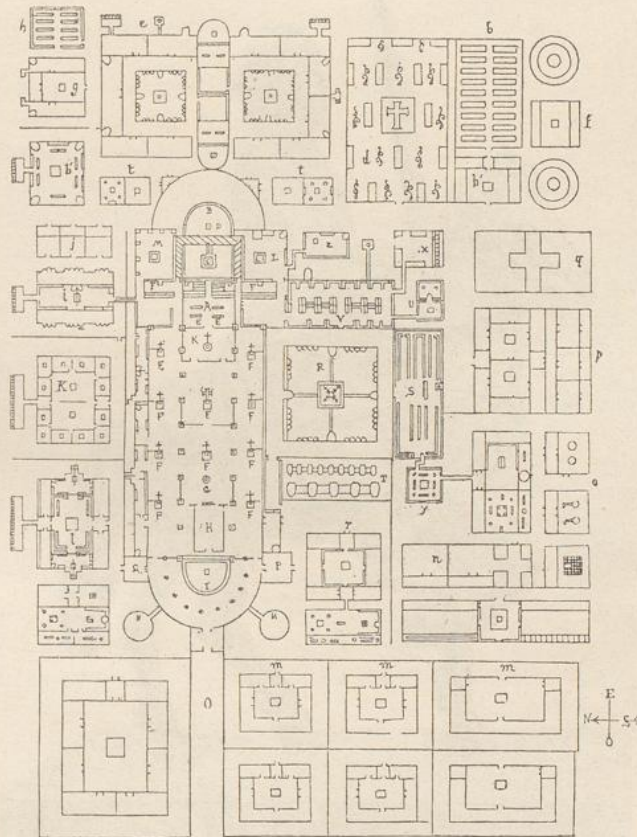


Fig. 72. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

zögerten, die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umzubauen. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Von den großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in unveränderter Gestalt auf uns gekommen. Ueber der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen getragen und einem runden Umgange eingeschlossen (Fig. 71). Auch die Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816—837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Fig. 72), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt.

Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Oekonomiegebäude, erregen unser Staunen durch die verständige Anordnung; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch ihre Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, welche jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab; es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppel-



Fig. 73. Reiterstatuette Karls d. Gr. (?). Paris, Museum Carnavalet.

chöre, seit dem 8. Jahrhunderte (Centula) nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in dem Doppeltkultus der betreffenden Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultusstätten. Namentlich in Deutschland fanden die Doppeltchöre bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das 12. Jahrhundert häufige Verwendung.

Werke der Skulptur und Malerei haben sich begreiflicherweise aus der Zeit Karls des Großen nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmucke deckte zum Teil Italien, woher der Kaiser Bronzewerke, Säulenkapitäl, musivisch eingelegte Steinplatten holte. Doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt; ebenso war er in der karolingischen Periode in

Oberitalien (Thüre in S. Ambrogio in Mailand) wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil angeschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Fig. 73), die früher dem Meyer Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris bewahrt wird. Auf den Namen Karls des Großen getauft, stellt sie entweder diesen oder einen der späteren Karolinger dar und ist sicher noch im 9. Jahrhundert entstanden. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des frühen Mittelalters bis zum 11. Jahrhundert als Vorbild, was nicht bloß durch dieses eine Beispiel ersichtlich wird. Die Aehnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder erscheint zu groß, als daß sie dem bloßen Zufall zugeschrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Dagegen besitzen wir eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangelien, Sakramentarien, die Vorläufer der späteren Meßbücher, Bibeln), welche uns in genügender Weise über die Richtung und den Wert der karolingischen Malerei unterrichten.

Den nordischen zum Christentume bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften nicht bloß Quelle des Glaubens, sondern auch Quelle der litterarischen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften altchristlichen und byzantinischen Ursprunges grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen, und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein; auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinne am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darstellungen ältere Vorbilder bestanden. Nirgends stärker als in den irischen Manuskripten. Es wiederholt sich hier teilweise die älteste elementare Kunstweise. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenteile ausgeht und am besten als Gerienkel charakterisiert wird (Fig. 74). Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg. Doch würde man irren, wenn man ihnen eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zuschriebe. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar

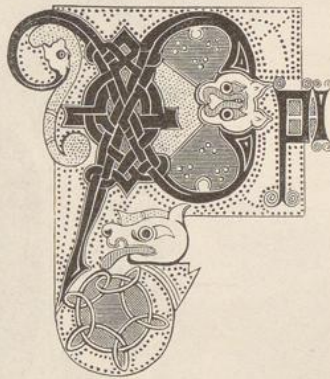


Fig. 74. Irische Initialen.

ein rasch verwilderter. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigentümliche, entwicklungsfähige Phantasie, sondern sind, wie die Vergleichung der älteren Codices, z. B. des Evangelariums im Trinity college in Dublin aus dem 7. Jahrhunderte (book of Kells) mit jüngeren (in St. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten



Fig. 75. Madonna. Miniatur aus dem Book of Kells im Trinity College zu Dublin.

Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten (Fig. 75). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, sie verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Uebertragung der altchristlichen Typen in die kalligraphische Form. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formeninnere entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern

gemischt (Fig. 76). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwicklung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem 6. bis 8. Jahrhunderte. Immerhin sind wir imstande, den allgemeinen Gang der Entwicklung klar zu legen. Aus dem Kloster des h. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurück gehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar, vielleicht im siebenten Jahrhunderte, im engsten Anschlusse an ein älteres Muster geschaffen. Auf dem einen Blatte sitzt der Evangelist (Lukas) auf einem Polsterstuhle in einer Nische, welche auf jeder Seite von zwei korinthischen Säulen eingerahmt ist und oben mit einem Fries abschließt. Zwischen den Säulen sind in kleine Felder die von dem betreffenden Evangelisten erzählten Ereignisse eingezeichnet. Diese Anordnung bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit den bildlichen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung. In diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnismäßig richtige Wurf ihrer Gewänder, vor allem aber die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörpernde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen offenbar noch altchristliche Traditionen zu Grunde. Daß eine Reihe von Elfenbeintafeln aus dem vorigen Jahrtausende die gleiche Anordnung: ein größeres Mittelfeld mit der Hauptgestalt, eingerahmt von kleinen Feldern mit historischen Schilderungen zeigen, zwingt zur Annahme einer gemeinsamen älteren Quelle. So bietet das Evangelarium in Cambridge ein anschauliches Muster der Miniaturmalerei in der vorkarolingischen Periode. Der Fortschritt geschah nur in der Richtung, daß Hauptbild und Rahmenbilder getrennt wurden; die letzteren blieben aber noch bis in das 10. Jahrhundert immer mehrere auf einem Blatte aneinandergereiht und zusammengestellt, und verwandelten sich nur langsam in selbständige Einzelbilder. An den Hauptgestalten, den immer wiederkehrenden Titelbildern, wagte die Phantasie der jüngeren Geschlechter nicht zu rütteln. Sie bewahren das alte ehrwürdig gewordene Gepräge und offenbaren noch in der karolingischen Periode und selbst später altchristliche Züge. Dies gilt z. B. von den Christusbildern (Fig. 77),



Fig. 76. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen.  
Paris, Nationalbibliothek.

von den Bildern der Evangelisten, von David mit seinen Sängern und Tänzern, insbesondere auch von den sog. Kanonestafeln, den reich geschmückten, von Säulen getragenen Bogen, in deren Füllungen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet wurden. Erst in den eigentlichen Textillustrationen regt sich eine selbständigere Auffassung, so bereits im Ashburnham-Pentateuch, früher im Besitze des Klosters St. Gatien in Tours, im 7. Jahr-



Fig. 77. Aus dem Evangeliarium Karls des Großen (781). Paris.

hunderte wahrscheinlich in Oberitalien oder im südlichen Frankreich geschrieben. Der Raumsinn ist gänzlich verschwunden; mehrere Szenen werden stets auf einem Blatte ohne jegliche Ordnung oder schärfere Scheidung gezeichnet. Auf dem Blatte z. B., welches die Anfänge der Geschichte Moses schildert (Fig. 78), sehen wir oben den thronenden Pharao, wie er den Befehl zur Bedrückung der Israeliten erteilt, und gegenüber, wie er oder sein Statthalter die Wehmütter zur Rechenschaft zieht, daß sie die männlichen Erstgeburten der Juden nicht getötet haben. Unten aber

werden die Ereignisse von der Findung Moses bis zum brennenden Dornbusche erzählt. Solchen Mängeln stehen aber einzelne Vorzüge ausgleichend gegenüber. Im Verhältnis zu den altchristlichen (oströmischen) Miniaturen erscheinen diese Illustrationen wahrheitsgetreuer, lebendiger in der Wiedergabe kräftiger Leidenschaften. In der Schilderung der Männerkämpfe und der



Fig. 78. Geschichte Moses. Aus dem Ashburnham-Pentateuch.

ländlichen Beschäftigungen ist der Maler völlig heimisch. Auch das Streben nach Natürlichkeit der Schilderung kann man ihm nicht absprechen, wenn man sieht, daß er z. B. den Schauplatz der Geschichte Moses, Aegypten, durch Mohren im Gefolge des Pharao kennzeichnet. In dieser Richtung bewegte sich die Miniaturmalerei ziemlich stetig bis zum Schlusse des 10. Jahrh. vorwärts.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings nur nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden, so teilen wir auch die karolingischen illustrierten Handschriften nach Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Orleans, Tours, wo Alcuins Thätigkeit hervorragt, Metz, Reichenau, St. Gallen, Trier u. a.) haben wir sichere Kunde, ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen; die Eigentümlichkeiten jeder Schule in feste Grenzen zu bannen, bleibt künftiger Forschung vorbehalten. Die Prachtwerke, welche dem Befehle Karls d. Gr. den Ursprung verdanken (das Evangeliarium in Paris, um 781 von Godescalc geschrieben, jenes in der Wiener Hofbibliothek, das goldene Buch Adas in Trier u. a.), schließen sich der Ueberlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Auch



Fig. 79. Der Sündenfall. Aus der Alcuinsbibel. London, British Museum.

die in späteren Jahren für den Gebrauch am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften: das Evangeliar v. J. 826, ein Geschenk Ludwigs des Frommen an die Kirche S. Medard in Soissons, das Evangeliar K. Lothars bald nach 843, die Bibel Karl des Kahlen, vom Abte Vivianus in Tours dem Könige 850 geschenkt, alle drei in Paris, u. a. zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren uns überhaupt mehr über das technische Können, als daß sie uns über die Richtung und die Ziele der Volksphtasie aufklärten. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares (Fig. 79) in der sogenannten Alcuinsbibel im British Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, selbst anschaulich geschildert. Führt diese

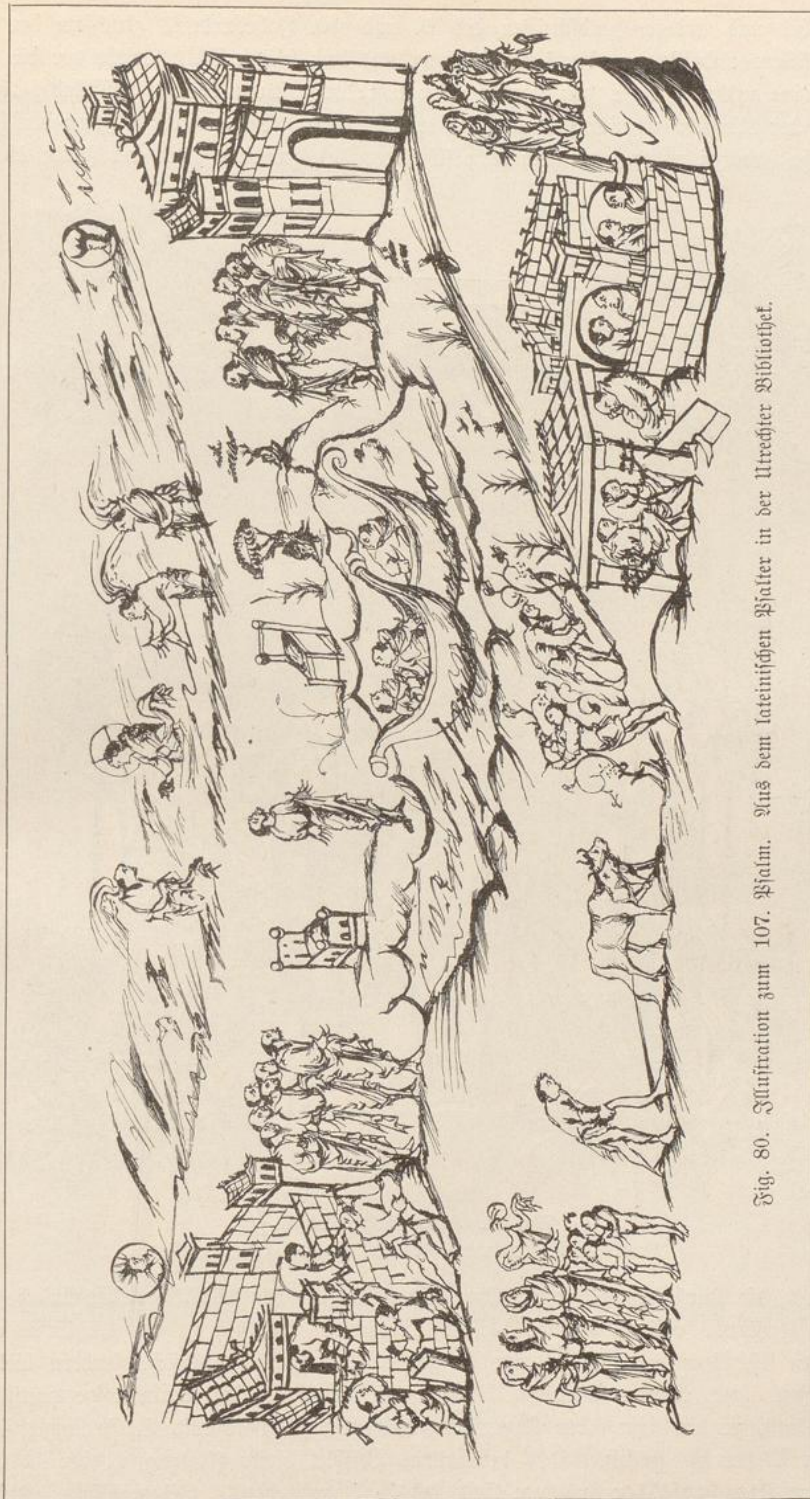


Fig. 80. Illustration zum 107. Psalm. Aus dem lateinischen Psalter in der Utrechter Bibel.

10\*

Alcuinsbibel und andere Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Ueberlieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht eine andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, giebt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen,

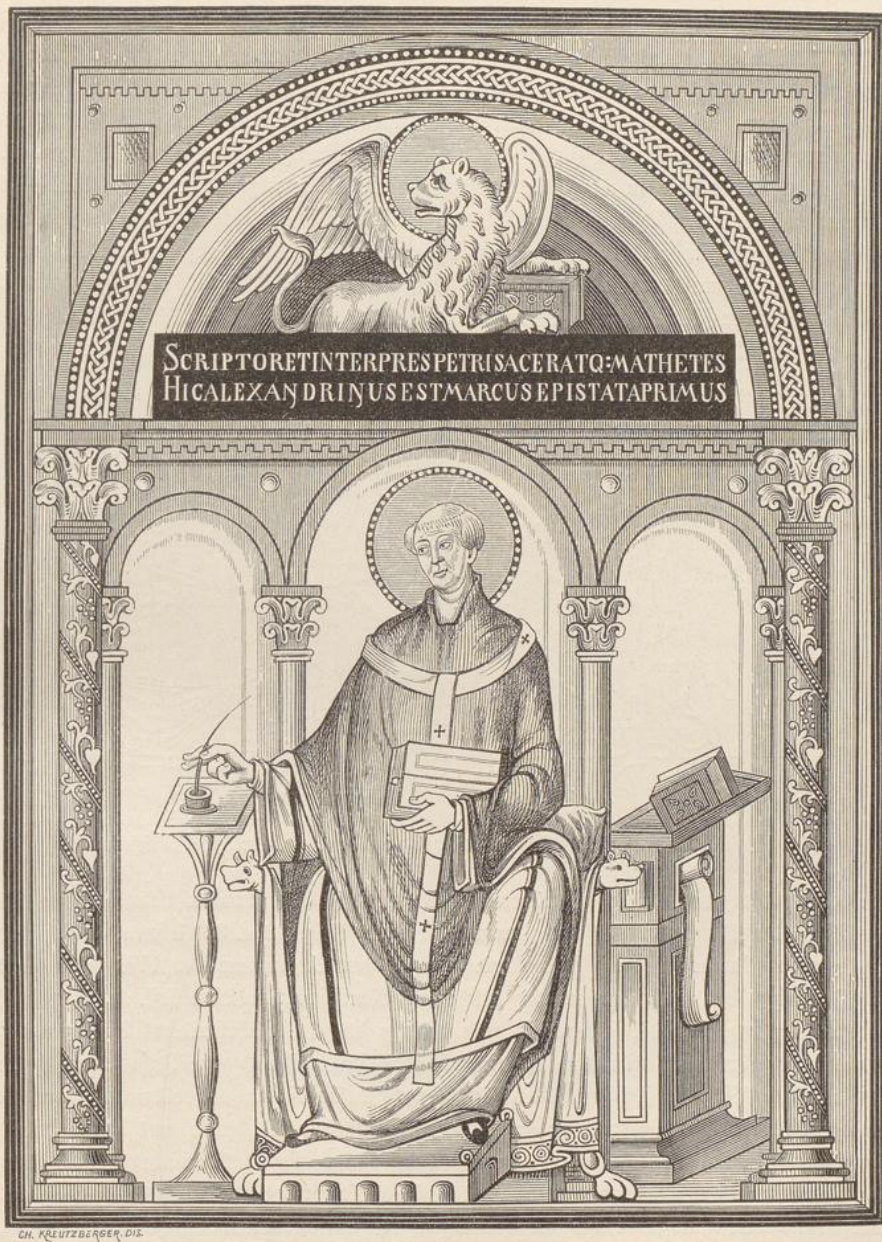


Fig. 81. Himmelfahrt Mariae.

Aus dem Benedictionale des Aethelwold. Chatsworth.

herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten uns Schöpfungen ihrer eigenen Phantasie. Diese aber offenbart eine merkwürdige poetische Anschauungskraft, sie durchdringt den Gegenstand, und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der in England geschriebene Utrechtpsalter aus dem Ende des 9. Jahrhunderts. Jedem Psalmen wird eine

Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich willkürlich geordneten Szenen zusammensetzt. Den Gegenstand der Szenen boten einzelne Verse oder selbst nur Verseile des be-



CH. FREUTZBERGER, DIS.

Fig. 82. Der Evangelist Marcus.

Aus dem Codex Aureus. (10. Jahrh.) Paris, Nationalbibliothek.

treffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte in das Bild übertragen. So liegen z. B. der Darstellung des 107. Psalmes (Fig. 80) die Verse 10, 23, 36, 37 zu Grunde.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, treten uns auch noch im 10. Jahrhundert entgegen. Sie finden namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode, als einer geschlossenen Einheit, gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtcodices waren das natürliche Vorbild für die Werke, welche dem sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von diesem bestellt wurden: Evangelarium in Aachen aus der Zeit Ottos I., Evangelarium Egberts in Trier (um 980), Echternacher Evangelarium in Gotha (um 990). Die Werkstätten haben wir in einzelnen kunstpflegenden Klöstern zu suchen. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmender hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Centralschule angenommen werden muß, von der die Zweigschulen technisch und stilistisch abhängig sind. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt; gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des 10. Jahrhunderts die prunkvollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen in den



Fig. 83. Von den Wandgemälden in der Georgskirche auf der Insel Reichenau.

Vorjahrlättern, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde (Fig. 81). In den Titel- und Zeremonialbildern (Fig. 82 u. 86) lehnen sie sich zumeist an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Szenen, in der Zeichnung der Gestalten an der altchristlich-römischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß die letztere bis zum Anfang des 11. Jahrhunderts keine gewaltfame Unterbrechung erfahren hat, vielmehr, wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Den Beweis dafür liefern außer den Miniaturwerken die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, das älteste uns erhaltene Beispiel malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Ueber den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingefäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wunderthaten Christi hin. Schon die Beschränkung auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an altchristliche Kunstfitten; diese klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde (Fig. 83: die Heilung der Blutflüssigen und die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers).

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem 10. Jahrhunderte macht sich noch der

Einfluß der altchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch von St. Gallen, Tutilo († nach 913), in dem unteren Felde seiner Tafel (Fig. 84), in welcher er den h. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich den Mangel an plastischem Sinne. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt.

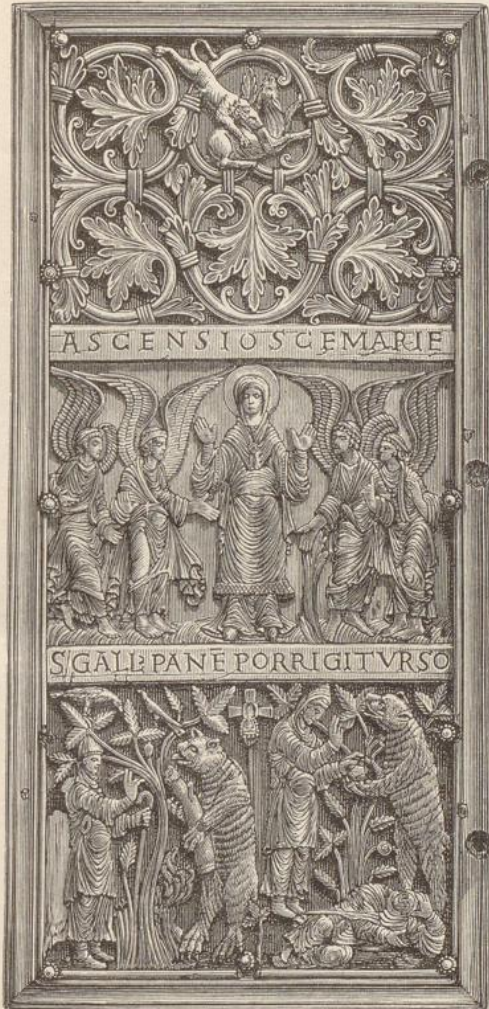


Fig. 84. Elfenbeinrelief von Tutilo.  
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.



Fig. 85. Der ungläubige Thomas.  
Elfenbeinschnittwerk. Wien, Privatbesitz.

eine naive, lebensfrische Naturauffassung zu loben. Beides, den plastischen Sinn und die Naturwahrheit, überdies noch zierliche Ausführung (goldene Säume), bekunden zwei schmale Elfenbeintafeln: der ungläubige Thomas (Fig. 85) und Moses, die Gesetztafeln empfangend, durch die Züge der Weischrift als Werke des 10. Jahrhunderts gesichert. Leider ist nichts über die Herkunft dieser Reliefs (jetzt im Privatbesitz in Wien) bekannt, so daß sie sicher nur nach der Zeit bestimmt werden können. Am ehesten dürften Lothringen oder die Rheinlande Anspruch auf sie erheben.