

Werk

Titel: Das jüngste Gericht

Autor: Springer, Anton

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log113

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Das jüngste Gericht.

Eine ikonographische Studie ¹⁾).

Von Anton Springer.

Der biblische Bilderkreis des Mittelalters zerfällt in zwei Gruppen, je nachdem der bildlichen Darstellung ein einziger Schrifttext zu Grunde gelegt erscheint, oder mehrere Szenen, verschiedene Schrifttexte in derselben zusammengefasst und vereinigt werden. Die Bilder der ersten Kategorie und selbst jene der zweiten, welche aufeinander folgende Szenen in einen Raum neben oder unter einander stellen, lassen sich leicht deuten; schwieriger, aber auch für den Forscher fesselnder ist die Erklärung der Kunstwerke, zu welchen der Inhalt erst aus mannigfachen Quellen zusammengetragen wurde. Eine Reihe von Fragen harret in solchen Fällen der Lösung. Wer hat die verschiedenen Texte zusammengebracht? wann geschah es und unter welchen Umständen? Hat die Combination ihre ursprüngliche Fassung beibehalten oder wurde diese im Laufe der Zeiten verändert und weiter entwickelt? Das wichtigste aus der Verbindung mehrerer Schriftstellen hervorgegangene Bild ist unstreitig jenes vom jüngsten Gericht.

Die Schriftstellen, welche auf das jüngste Gericht Bezug nehmen, sind bereits unzählige Male zusammengestellt worden. Es genügt daher hier, sie nur im Allgemeinen anzudeuten. Ausser den häufigen An-

¹⁾ Anlass, mit dieser vor langer Zeit entworfenen Studie jetzt vorzutreten, gab mir die jüngst publicirte Abhandlung: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo von Dr. P. Jessen. Berlin 1883. Da ich andere Wege der Forschung eingeschlagen habe und zu entgegengesetzten Resultaten gelangt bin, hielt ich es für meine Pflicht, auch diese den Fachgenossen vorzulegen. Erst während der endgiltigen Niederschrift des Aufsatzes kam mir das Buch von F. X. Kraus über die Wandgemälde zu Oberzell auf der Reichenau in die Hand, worin er auch über das jüngste Gericht ausführlich handelt. Ich stimme in allen wesentlichen Punkten mit ihm überein und konnte mich daher über manches kürzer fassen, mich oft begnügen, seine Abhandlung in Einzelheiten zu ergänzen.

spielungen in den Psalmen und der bekannten Stelle in der Apokalypse 20, 11 verdienen noch Erwähnung: Ev. Matth. 24, 30 und 25, 31 und Ev. Marcus 13, 27. Anschauliche Züge, welche die spätere künstlerische Darstellung verwerthen konnte, sind folgende: Der weisse Stuhl oder Thron, auf welchem Gott sitzt (Apok.), der Menschensohn in den Wolken (Marc.), die auferstandenen Todten (Apok.), die aufgeschlagenen Bücher (Apok.), der feurige Pfuhl (Apok.), das Zeichen des Menschensohnes im Himmel (Matth.), alle heiligen Engel (Matth.), Engel mit Posaunen (Matth.), die vier Winde, von welchen her die Auserwählten sich sammeln (Matth. und Marc.), die Schafe und Böcke (Matth.). Hier finden sich bereits manche Elemente des Bildes des jüngsten Gerichtes vor, doch noch nicht das Bild selbst. Ehe zur Darstellung eines solchen geschritten werden konnte, musste der Inhalt sich noch stärker verdichten, die einzelnen Elemente zu grösserer Einheit zusammengefasst werden. Dieser Process währte merkwürdig lange.

Die Didache, welche als älteste Urkunde in Bezug auf Verfassung, Bekenntniss und Cultus der Kirche angesehen und in das zweite Jahrhundert versetzt wird, gibt der Erwartung der letzten Tage und dass vorher der Antichrist (Pseudoapostel) auftreten werde, offenen Ausdruck und fährt dann (nach Harnack's Uebersetzung) fort: »Nachdem die Schöpfung der Menschen in das Feuer der Bewährung gekommen, viele verloren gehen, welche aber glauben, gerettet werden, dann werden erscheinen die Zeichen der Wahrheit: erstens das Zeichen, dass sich der Himmel aufthut, dann das Zeichen des Posaunenstosses und drittens die Auferstehung der Todten, jedoch nicht aller, sondern wie da gesagt ist: kommen wird der Herr und alle Heiligen mit ihm. Dann wird die Welt den Herrn kommen sehen auf den Wolken des Himmels.« Dieser Schilderung fehlen die anschaulichen Züge, wie sie auch den Beschreibungen des Gerichtes bei Commodian, sowohl in seinen Instructiones, wie im Carmen apologeticum, das leider gerade hier verstümmelt ist, mangeln. »Der Herr kommt mit den Engeln herab, die Posaune erschallt, die Todten stehen auf, die Gerechten frohlocken, während die Ungläubigen in den Schatten des Todes hinweggehen.« Lebendiger hat die Phantasie des hl. Basilius die letzten Dinge geschaut. Doch verweilt er in seiner Predigt über den 33. Psalm ausschliesslich nur bei der Aufzählung der Schrecken der Hölle. Dem fürchterlichen Gericht wird Christus auf hohem Throne vorsitzen. Alle Creaturen werden sich um ihn versammeln, mit Zittern und Beben zu ihm emporblicken. Jeder Mensch muss einzeln vortreten und von seinen Thaten Rechenschaft ablegen. Den Sündern stellen sich alsbald schreckliche, unförmliche Engel zur Seite mit feurigen Gesichtern und Feuer aus-

athmend. Sie werden in die tiefe Hölle gestürzt werden, wo ewige, unbeschreibliche Finsterniss herrscht. Denn das Höllenfeuer brennt, aber leuchtet nicht. Schlangengewürm speit daselbst Gift und nagt unersättlich an dem Fleische der Verworfenen, ihnen unsägliche Schmerzen bereitend.

Den gelehrten Theologen steht natürlich ein ungleich reicheres Material aus der patristischen Litteratur zu Gebote als dem Kunsthistoriker. Sie sind aber, soweit unsere Kunde reicht, und wie auch die jüngsten Untersuchungen des Gegenstandes von Fr. X. Kraus beweisen, gleichfalls zu keinem andern Resultate gekommen und geben zu, dass die Vorstellung eines universalen Gerichtes in der altchristlichen Zeit keinen greifbaren Körper gewonnen. Die oft besprochene Darstellung eines Todtengerichtes in der Katakomben des hl. Prätextatus widerlegt keineswegs unsere Behauptung, hilft im Gegentheile diese bestätigen.

Davon ganz abgesehen, dass der rein christliche Ursprung der *Abreptio Vibies et descensio* zweifelhaft bleibt, haben wir es nur mit einem Einzelgerichte zu thun. Von Mercur geführt nahen sich Vibia und Alcestis dem göttlichen Richter Dispaten, welchem Proserpina zur Seite sitzt und die *Fata divina* im Rechtsprechen beistehen. Allerdings stand im Vordergrunde des altchristlichen Bewusstseins der Glaube an die leibliche Auferstehung und an den Eingang in das selige Leben, und so lebendig wurde dieser Glaube empfunden, dass er die religiöse Phantasie vollkommen beherrschte und sich auch der künstlerischen Darstellung willig darbot. Wir danken de Rossi und le Blant den Nachweis, dass die ganze sepulcrale Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte von dem Gedanken an die Auferstehung und das Verweilen in himmlischen Gefilden erfüllt ist. Die Vorstellungen vom Gerichte, vom Lohne und besonders von der Strafe nach dem Tode besaßen jedoch keine rechte sinnliche Kraft. Wenn Christus einzelnen Auserwählten Kränze aufsetzt, so bedeutet diese Handlung doch nur die Ertheilung des Lohnes an besondere Personen und erscheint nur als matter Anklang an den Einzug der gebenedeiten Schaaren am jüngsten Tage in das Paradies, von welchem letzterem gleichfalls nur allgemein symbolische Anschauungen vorherrschten. Selbst das Bild der Scheidung der Schafe von den Böcken entbehrte noch der scharfen Beziehung zum Gerichte, sonst wäre es nicht in Ravenna (*S. Apollinare nuovo*) mitten unter andere neutestamentliche Scenen gerückt worden. Wohl fürchteten die Gläubigen das Weltende, setzten es sogar in eine nahe Zeit und verknüpften es mit dem sichtlich bevorstehenden Untergange des römischen Reiches. Was jenseits des Weltendes oder Weltbrandes lag, dämmerte nur im Bewusstsein der Zeitgenossen; desto gespannter harreten sie auf die Zeichen,

welche das Weltende ankündigen sollten. Dass sie sich mehr um die letzteren kümmerten als um die Ereignisse, welche jenseits des Endes ihrer Welt lagen, lässt sich psychologisch begründen. Auf die furchtsame Stimmung wirken die Symptome eines Uebels immer stärker, als das ausgebrochene Uebel selbst. Aus dem gleichen Grunde ist es begreiflich, dass seit dem 6. Jahrhundert, nachdem die christliche Cultur sich von dem local römischen Boden losgelöst hatte, eine Aenderung der Anschauungen über die letzten Dinge eintrat. Die Lehre vom Antichrist und von den Zeichen des Weltendes erhält sich nur als eine Nebenströmung in der Phantasie, die Vorstellungen von dem allgemeinen Gerichte, vom Ende der Tage, von den Räumen des Paradieses und der Hölle gewinnen an Kraft und Deutlichkeit. In welcher Weise das spätere Mittelalter von den Vorzeichen des jüngsten Gerichtes dachte, darüber belehrt uns wohl am besten das dem hl. Hieronymus traditionell zugeschriebene Gedicht von den 15 Zeichen des jüngsten Tages. Aus der weiten Verbreitung desselben zu schliessen (die englische Version ist in zahlreichen Handschriften auf uns gekommen ²⁾), ein französische Version ist gleichfalls nachgewiesen worden, noch Jacobus a Voragine beruft sich ausdrücklich auf den hl. Hieronymus, »qui in annalibus Hebraeorum invenit XV signa praecedentia iudicium«) haben die späteren Geschlechter vorwiegend ihre Kenntnisse aus dem Gedichte geschöpft. Die Zeichen sind in den 15 aufeinander folgenden Tagen folgende: Das Meer steigt 40 Fuss hoch und verschwindet beinahe vollständig wieder; alle Fische steigen aus dem Wasser heraus und klagen; es brennt das Wasser; die Bäume bluten; die Gebäude, alles was aufrecht stand, stürzt ein; die Sterne kämpfen miteinander; die Erde bebt, die Berge schwinden, der Erdboden wird eben; die Menschen laufen wie rasend herum, voll Furcht, wie wilde Bestien ihre Höhlen suchen; das todte Gebein steht auf; die Sterne fallen vom Himmel; alles stirbt; die Erde brennt, endlich am 15. Tage blasen vier Engel aus den vier Weltecken und stehen die Todten auf. Christus kommt wie ein Blitz vom Himmel herab, Engel tragen Lanze, Nägel, Kreuz und Dornen, das Gericht im Thale Josaphat beginnt. Christus, so zornig, dass die eigene Mutter lieber der Hölle Pein ertragen möchte, als sein Antlitz, während das Gericht dauert, schauen, zeigt seine bitteren Wunden und fragt: Sieh, was ich für dich gelitten, was hast du für mich gelitten? Die Menschen, welche die Werke der Barmherzigkeit geübt, belohnt er; die Verdammten werden von feuerspeienden Teufeln ergriffen und in die Hölle geworfen.

Zum ersten Male stossen wir auf bildliche Züge, welche eine

²⁾ Publicationen der Early english text society, 1879, p. 92.

künstlerische Verwerthung zulassen und in der That auch von der späteren Kunst verwerthet werden, so die Posaunen blasenden Engel, die Engel, welche die Passionswerkzeuge tragen, der zornige Christus, welcher die Wundmale zeigt, also die Hände gleichmässig ausstreckt, die zitternde Madonna. Das letzte Motiv, die bebend von Christus sich abkehrende Madonna, kehrt bekanntlich in dem jüngsten Gerichte im Campo santo zu Pisa und in Michelangelo's Freske wieder.

Etwa ein Jahrhundert jünger ist das bald Beda, bald Alcuin zugeschriebene Gedicht: »De die iudicii«, von welchem gleichfalls eine alt-englische Version ³⁾ sich erhalten hat. Nachdem der Dichter die Vorzeichen des jüngsten Gerichtes, zu welchem alle, »qui sunt, qui fuerant, fuerint vel quique futuri« aufgerufen werden, in Kürze aufgezählt, schildert er namentlich die Qualen der Hölle und die Freuden des Paradieses. Die Seligen, von den Engeln, Patriarchen, Propheten und Heiligen in die Mitte genommen, werden von Maria, an der Spitze der weissgekleideten heiligen Jungfrauen, in dasselbe eingeführt. Wichtig ist, dass von nun an, d. h. vom achten Jahrhunderte, die eingehenden Beschreibungen der Hölle und des Paradieses immer häufiger auftreten. Natürlich konnte, da die Schriftquellen fehlten, der Einblick in diese Räume nur auf übernatürlichem Wege gewonnen werden. Nachdem schon früher Wundergeschichten und Legenden die Stelle der antiken Mythen ersetzt hatten, gesellten sich nun als neuer Litteraturzweig die Visionen hinzu. Das fünfte Buch der *Historia ecclesiastica* Beda's enthält bereits ausführliche Schilderungen des Fegefeuers, der Hölle und des Vorhofes des Paradieses, in welchem die Seelen der Frommen bis zum jüngsten Tage harren. Flammenkugeln, deren Funken die Seelen der Verdammten bilden, steigen im Höllenbrunnen auf und nieder. In weisse Kleider gehüllt, erwarten die Guten auf Blumenwiesen das letzte Gericht. Beda erzählt ferner die Vision eines Kranken, welcher zwei Bücher sah, in welche Engel seine guten Thaten, Teufel dagegen die Sünden einschreiben. Jenes war winzig klein, dieses ein riesiger Codex. Ein drittes Gesicht, von welchem Beda berichtet, schildert die Strafen des Kaiphas und der Männer, welche Christum zum Tode verurtheilt haben, in der Hölle. Solche Visionen wurden das ganze Mittelalter hindurch gedichtet und erzählt, von Walahfrid Strabo's berühmter *Visio Wettini* bis zu den zahlreichen Visionen herab, welche Cäsarius von Heisterbach seinem *Dialogus miraculorum* einverleibt hat. Aus dem

³⁾ Early text society, 1876. Den Hymnus *De die iudicii* (Daniel thes. hymn. I. Nr. CLXI.), dessen Kenntniss wir Beda verdanken, setze ich als bekannt voraus. Er bietet keine neuen Züge. Am interessantesten ist die deutliche Anknüpfung an die Parabel von Lazarus und die Empfehlung der Werke der Barmherzigkeit.

letzteren lernen wir den Glauben an den Erzengel Michael als »Praesentator animarum«, den Angstschweiss Maria's bei dem jüngsten Gerichte kennen und erfahren, wie die Strafen und Belohnungen der Auferstandenen beschaffen sind. »Pix, nix, nox, vermis, flagra, vincula, pus, pudor, horror« sind die Qualen der Verdammten.

Die karolingische Periode, welche den Visionen só willigen Eingang in die Litteratur verschafft, hat sich auch sonst mit den letzten Dingen eifrig beschäftigt und in zahlreichen poetischen Werken ihre Gedanken über das jüngste Gericht, über Hölle und Paradies niedergelegt. Aus Paulinus Aquilensis: *De nativitate domini* (Dümmler, *Poetae latini aevi Carolini* I, 146) erfahren wir die Höllenstrafe des Herodes:

Herodes iacet in profundo tartari
combustus flammis, laceratus vermibus
pice decoctus, dissipatus sulphure
infelix ille.

Die unschuldigen Kinder dagegen wohnen im Paradiese in goldenen Häusern, an Milchbächen und honigsüssen Wässern. Theodulf stellt nicht allein im Anschluss an Cyprianus die Anzeichen des bevorstehenden Weltendes auf (es ist bezeichnend, dass nicht gewaltige Stürme, sondern die langsam versiegenden Kräfte der Natur den Untergang der Erde ankündigen), sondern beschreibt auch die landschaftlichen Schönheiten des Paradieses und widmet der Auferstehung des Fleisches ein besonderes Gedicht. Die ausführlichste poetische Schilderung des jüngsten Gerichtes danken wir Hrabanus Maurus, zugleich die anschaulichste. Dadurch unterscheidet sich seine Darstellung (in dem *Rhythmus de fide catholica* von der 74. Strophe angefangen) zu ihrem Vortheile von jener Theodulf's. An dem Tage, den Hrabanus Maurus

dies planctus et lacrimae
dies irae et vindictae,
tenebrarum et nebulae

nennt, steigt der Richter vom Himmel herab. Die leuchtende Kreuzesfahne wird ihm vorgetragen, die Posaunen erschallen aus den vier Weltecken. Die Trompete des ersten Erzengels weckt die Todten. Den thronenden Richter umgibt die zitternde Engelschaar, zitternd stehen auch die Auferstandenen vor dem Richterstuhle, wenn ihnen die Bücher ihres Gewissens vor die Augen gerückt werden. Die Auserwählten steigen zum himmlischen Jerusalem empor, wo Tausende von Engeln den Jubelreigen anstimmen, die 24 Aeltesten, mit Kränzen in den Händen zu Füßen des Lammes, das Lob der Dreieinigkeit singen u. s. w. Die Verdammten dagegen werden von Flammen verzehrt und stürzen in die Hölle.

Ubi habentur tenebrae
 vermes et dirae bestiae
 ubi ignis sulphureus
 ardet flammis edacibus
 ubi rugitus hominum
 fletus et stridor dentium.

Der Satan selbst wird im Tartarus wieder gefesselt und in ewiges Feuer geworfen.

Zur selben Zeit, in welcher die kirchlichen Kreise des Nordens die Aufmerksamkeit den letzten Dingen zuwandten, begann auch die Volkphantasie sich des gleichen Stoffes zu bemächtigen. Wenn auch dem Muspilli wegen seines eigenartigen Inhaltes keine weite Verbreitung und langdauernder Einfluss zugeschrieben werden kann und das übrigens nur als Fragment erhaltene Gedicht schwerlich sich so tief dem allgemeinen Bewusstsein einprägte, dass die Künstler von demselben ihre Anregungen holten, so darf diese uralte poetische Schöpfung doch auch von Kunsthistorikern nicht unbeachtet bleiben. Wir ersehen aus dem Muspilli, dass die altchristlichen Traditionen vom Kampfe der Engel mit dem Teufel, und des Elias mit dem Antichrist, vom Weltbrande noch leben. Sie müssen aber bereits einen längeren Weg zurückgelegt haben, ehe sie die eigenthümliche Verbindung mit altheimischen Gedanken im Geiste des Dichters eingingen. Wir erkennen aber ferner aus dem fast leidenschaftlichen Ton der Schilderung den gewaltigen Ernst der Auffassung, die Tiefe des Eindruckes auf die neubekehrten Völker des Nordens⁴⁾.

In der karolingischen Periode, unter den nordischen Völkern, werden die Vorstellungen vom allgemeinen Weltgerichte im wahren Sinne des Wortes lebendig. Die Lehre verwandelte sich in einen festen, die Phantasie belebenden Glauben. Damit hängt zusammen, dass auch die bildlichen Darstellungen des jüngsten Gerichtes in der karolingischen Periode und im Norden die erste Pflege fanden. Garrucci hat zwar in seiner *Storia dell' arte cristiana* eine Terracottascheibe der Barbarini'schen Bibliothek publicirt, welche dem Stile nach noch in die vor-karolingische Zeit fallen dürfte und nach seiner Ansicht das jüngste Gericht wiedergibt. Auf einem hölzernen Stuhle sitzt ein jüngerer kurzhäariger Mann, welcher den linken Arm auf das Knie stützt, die rechte

⁴⁾ In der »Metrical Paraphrase Pseudo-Caedmon's« aus dem 10. Jahrhundert fällt die zahme Schilderung des »Doomsday« um so mehr auf, als der Verfasser in der Schöpfungsgeschichte dem phantastischen Zuge freien Lauf liess. Die Beschreibung des jüngsten Gerichtes bewegt sich genau in den Geleisen der biblischen Erzählung.

Hand mit zwei ausgestreckten Fingern emporhält. Die Füße sind bekleidet, über die kurzärmelige Tunica ist lose ein Mantel geworfen. Links vom Stuhle liegen zwei Geldsäcke (?) mit dem Monogramm Christi bezeichnet, rechts eine Geissel und ein undeutlicher Gegenstand. Zu beiden Seiten des Mannes sitzen je drei bärtige Gestalten, gleichfalls mit nackten auf die Kniee gestützten Armen. Schrankenwerk scheidet diese obere Scene von der unteren, wo eine grössere Zahl langgekleideter Personen, Männer, Frauen, ein Kind, dargestellt sind, welche alle emporblicken und zum Theile auch die Arme emporstrecken. Garrucci will aus den verwischten Buchstaben, welche die obere Scene umgeben, die Worte *Electi* und *Reprobi* herauslesen. Kraus, welcher die Terracotta in seinem Werke über die Oberzeller Wandgemälde reproducirt, sagt sehr höflich: »Die Umschriften lassen sich auf der Abbildung nicht mehr vollständig constatiren.« Man darf wohl hinzufügen: auch auf dem Originale nicht. Offenbar hat der Wunsch, in dem Bilde das jüngste Gericht zu finden, Garrucci's Auge bei der Lesung der Buchstaben geleitet. Es ist geradezu undenkbar, dass die beiden Worte über den Köpfen der Apostel, denn dafür nimmt Garrucci die sechs Beisitzer, angebracht worden waren. Gegen die Deutung des Bildes als jüngstes Gericht sprechen die von dem Typus vollständig abweichende Gestalt der mittleren thronenden Figur, die auf dem Boden liegenden Gegenstände, die Scheidung der Scenen durch ein Schrankenwerk und die Haltung der unteren Figuren, in welchen man nimmermehr Auferstandene erblicken kann. So hat es denn mit der Behauptung volle Richtigkeit, dass erst im karolingischen Zeitalter im Norden deutliche Bilder des jüngsten Gerichtes uns entgegentreten. Es haben sich sowohl Beschreibungen der Bilder, wie diese selbst, verhältnissmässig zahlreich erhalten. Unter den »*Inscriptiones locorum sanctorum*« Alcuin's befinden sich zwei, welche offenbar auf Bilder des jüngsten Gerichtes Bezug nehmen ⁵⁾. Für die Klosterkirche von S. Avoild stiftete Alcuin folgende Inschrift:

Hac sedet arce deus iudex, genitoris imago,
 Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes;
 Hic inter cherubim volitant arcana tonantis;
 Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,
 Aeterna in manibus portantes luce lucernas.

Wir haben uns diese Inschrift nothwendig unter einem Gemälde (in der Apsis?) zu denken, welches Christum darstellt, auf dem Firmamente thronend, von Seraphim und Cherubim umgeben, darunter die fünf klugen Jungfrauen, deren Gegenwart bei der zweiten Ankunft Christi

⁵⁾ Dümmler, *Poetae latini aevi Carol.* I. 330, 338.

zu den beliebtesten Schilderungen des ganzen Mittelalters gehört. Minder anschaulich lautet die Inschrift für die den hh. Michael und Petrus geweihte Grabcapelle »in cimiterio Sancti Amandi«. Der Dichter ruft den hier beigesetzten Brüdern zu:

Vos in pace dei cari requiescite fratres,
 Donec ab aetheria clamet pius angelus arce:
 Surgite nunc prumptim terrae de pulvere fratres,
 Vos vocat adveniēns iudex e culmine caeli.
 Ante dei Christi magnum modo state tribunal,
 Ut condigna suis capiat quis praemia factis.

Da der Dichter die Leser dieser Worte weiter auffordert, des jüngsten Tages stets in Furcht eingedenk zu bleiben, so war die Inschrift an einem zugänglichen Orte aufgestellt. Der Gedanke liegt nahe, dass dieselbe auf einem Gemälde des jüngsten Gerichtes angebracht war. Und wenn dieses nicht zutrifft, so erfahren wir doch aus dem Gedichte, dass der Friedhof als der rechte Platz angesehen wurde, das Bild vom jüngsten Gericht im Bewusstsein zu wecken, und erkennen, in welcher Weise dasselbe im Geiste geschaut wurde.

Eine unmittelbare Beziehung zu einem Gemälde des jüngsten Gerichtes enthalten die S. Galler Versus de evangelio ad picturam ⁶⁾, welche einen vollständigen Bilderkreis, wie er an den Wänden einer Kirche angebracht war, uns vor die Augen führen. An der Westwand des Mittelschiffes war ein Thron gemalt, über welchem Posaunen blasende Engel und ein leuchtendes Kreuz sich befanden; unter dem Throne zwischen dem Paradiese und der Hölle sitzen mit Christus die Apostel, um die Guten und Bösen zu richten:

Hic resident summi Christo cum iudice sancti,
 Justificare pios, baratro damnare malignos.

Unter den Gedichten des Florus Lugdunensis ⁷⁾ besitzen wir auch einen titulum Absidae, welcher gleichfalls ein Gemälde des jüngsten Gerichtes zum Gegenstande hat. Ueber der Krypta mit den Reliquien der Märtyrer erhebt sich der Altarraum, welchen das Bild Christi mit den vier Evangelistenthieren schmückt. Zugewogen ist ferner (wahrscheinlich unter dem triumphirenden Christus) der Chor der Apostel mit Christus, um zu richten, und in einer unteren Zone Jerusalem mit dem Lamme und den vier Flüssen des Paradieses.

Daran reihen wir die Beschreibung eines kirchlichen Bilderschmuckes,

⁶⁾ Ebend. II. 480.

⁷⁾ Ebend. II. 348.

welchen Ekkehard IV. von S. Gallen für den Mainzer Erzbischof Aribon am Anfange des 11. Jahrhunderts verfasst hat ⁸⁾:

Ecce die summa praecedent crux, tuba, flamma
 Cuncta triumphantem, sponsamque thoro sociantem.
 Surgunt defuncti, sed sorte sub impare cuncti:
 Agnos pax dextris, hoedos locat ira sinistris,
 Bisseni procures regi resident proprios,
 Regna poli dextris, qui dant erebumque sinistris.

Die Uebersicht dieser verschiedenen Bilderbeschreibungen lehrt uns, dass die jüngste derselben sich dem Evangelium (Matth. 24, 30; 25, 41; 19, 28) am engsten anschliesst, dass aber ferner durchaus kein gemeinsamer Typus feststeht, welchen die einzelnen Bilder mehr oder weniger genau wiederholen, vielmehr der aus der Schrift entlehnte Grundgedanke frei bearbeitet wird. Am häufigsten kehren, ausser dem thronenden Christus, die Motive der Posaunen blasenden Engel und der Apostel als Beisitzer des Gerichtes wieder. Alle anderen Bildmotive wechseln. Abermals ziehen wir den Schluss, dass, wie bei den rein poetischen Schilderungen, so auch bei den malerischen Beschreibungen die Mannigfaltigkeit der Auffassung die Annahme eines zwingenden äusseren Einflusses, also insbesondere der byzantinischen Kunst, unbedingt zurückweist. Ehe wir an die Prüfung noch erhaltener Kunstdenkmäler aus der karolingischen Periode schreiten, möchten wir noch als Unterschied gegen die später herrschende Darstellung die Abwesenheit breiter Ausmalung äusserer Höllequalen hervorheben, in welcher sich die folgenden, der religiösen Phantastik stärker zugeneigten Jahrhunderte gefallen.

Eine unscheinbare, aber dennoch wichtige Darstellung des jüngsten Gerichtes lernen wir in dem berühmten Utrechtsalter kennen. Den Psalmen wurden hier, wie es auch sonst häufig vorkam, mehrere Gebetstücke, die sogenannten Cantica und das Symbolum Apostolorum angefügt. Gleich den Psalmen empfing auch das Symbolum Apostolorum von dem angelsächsischen Künstler des 9. Jahrhunderts eine reiche Illustration. Die wichtigsten Glaubensartikel werden im Bilde vorgeführt: ausser der Trinität, das Leiden und die Auferstehung Christi, seine Himmelfahrt und das jüngste Gericht. Aehnlich wie bei allen Illustrationen des Utrechter Psalters wird hier gleichfalls die Zeitfolge des Textes nicht eingehalten, sondern die einzelnen Scenen auf den verfügbaren Raum des Blattes vertheilt. Unsere Aufmerksamkeit fesseln nur die auf der rechten Hälfte des Blattes geschilderten Vorgänge.

⁸⁾ Fr. Schneider, Der hl. Bardo, nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehard's des Jüngern. Mainz 1871.

Neben dem geöffneten Grabe Christi erblicken wir einen offenen Giebelbau mit einem Altar und einer Hängelampe (*sancta ecclesia catholica*), darüber die Himmelfahrt Christi. Neben der *ecclesia* rechts steht ein Engel auf einem Hügel, an dessen Fusse sich links und rechts grössere Menschengruppen gesammelt haben. Jene links winkt der Engel mit der Hand heran, gegen die zurückweichende Gruppe rechts stösst er eine Lanze. In der Ecke ist Christus gezeichnet, welcher aus der Vorhölle (ein viereckiger Behälter, aus welchem Flammen emporsteigen) die Seelen herausholt, indem er zugleich auf eine Teufelsfigur den Fuss setzt.

Wir entdecken in dem Utrechter Psalter die Darstellung des jüngsten Gerichtes einem grösseren Bilderkreise organisch eingeordnet und stossen hier wahrscheinlich auf einen der Hauptwege, auf welchem sich das Bild des jüngsten Gerichtes von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte. Dasselbe hat im »Credo« seinen natürlichen Platz, und so oft das Glaubensbekenntniss illustriert worden, empfing auch der Artikel: »*venturus est cum gloria iudicare mortuos et vivos*« eine anschauliche Form. Allerdings sind wir vorläufig nicht im Stande, die fortlaufende Tradition nachzuweisen. Wenn wir uns aber erinnern, dass mehrere Jahrhunderte später das jüngste Gericht gleichfalls in Verbindung mit andern bildlichen Darstellungen des Credo auftritt, so können wir nicht zweifeln, dass eine feste Ueberlieferung bestand. Als zusammenfassende Credobilder müssen wir nämlich die bekannten italienischen Kanzelsculpturen der Pisaner Schule auffassen. Der verfügbare Raum hinderte, jeden einzelnen Glaubensartikel im Bilde vorzuführen, zwang vielmehr, auf die wesentlichsten Abschnitte: Menschwerdung Christi, Passion und zweite Ankunft, die Darstellung einzuschränken. Der enge und feste Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern ist unbestreitbar; ihre Beziehung auf die christlichen Grundlehren, wir möchten sagen auf die christliche Predigt, wird durch die Einzelfiguren, welche die Felder trennen, noch deutlicher gemacht.

Der Utrechter Psalter verdient noch in anderer Hinsicht besondere Beachtung. Die zahlreichen Bilder der Hölle in demselben beweisen, wie sich die Vorstellung derselben bereits vollständig in der Volksphantasie eingebürgert hatte, während in dem gleichzeitigen byzantinischen Chludoffpsalter, in den Homilien des Gregor von Nazianz (Pariser N.-Bibl. Mns. Gr. Nr. 510) die Darstellungen der Hölle und des Teufels einen viel geringeren Raum einnehmen, obschon Anlass genug zu ihrem Auftreten geboten würde. Der Chludoffpsalter führt den Teufel in der Gestalt eines Silen, kahlköpfig, dickbauchig, mit abstehenden Ohren oder als Kynokephalen vor. Die Homilien zeigen den reichen Prasser ein-

sam schmachkend von Flammen umgeben ⁹⁾. Im Utrechtsalter gehört der gewaltige Höllenrachen, in welchen Engel mit Lanzen oder Teufel mit Widerhaken die Bösen stossen, zu den gewöhnlichsten Vorstellungen. Die Teufel werden häufig durch Schlangenhaar, die Hölle als riesiger Kopf charakterisirt. Selbst das Bild des jüngsten Gerichtes tritt uns, ja sogar mit abgeschliffenen Zügen, zum zweiten Male im Utrechtsalter entgegen. Der Vers 49 des 88. Psalmes: »quis est homo qui vivet et non videbit mortem« wird in folgender Weise illustriert. In einer Giebelhalle thront ein König, in den anstossenden Flügelbauten sitzen Männer. Vor den Hallen ruhen in mehreren Särgen Todte, welchen Engel nahen. Ohne die Kenntniss von Darstellungen des jüngsten Gerichtes wäre diese Scene schwerlich gezeichnet worden.

Ein von Keller in seiner bekannten Abhandlung über die irische Kunst in S. Gallen publicirtes Bild aus einem irischen Evangelarium zeigt den segnenden Christus zwischen zwei Posaunenengeln, darunter in zwei Reihen die Apostel als Beisitzer des Gerichtes mit Büchern in den Händen. So liefern uns diese Beispiele, welche weitere Forschung gewiss noch ansehnlich vermehren wird, bereits die wichtigsten Elemente, aus welchen das Bild des jüngsten Gerichtes sich zusammensetzt: den thronenden Christus, die Apostel, die Posaunenengel, den Vollzug des Gerichtes durch einen Engel. Vollständig ausgebildet, für die ganze spätere Kunst typisch, erblicken wir das Gemälde des jüngsten Gerichtes an der Aussenseite der Westapsis in der Kirche zu Oberzell auf Reichenau. In drei Streifen baut sich dasselbe auf. Der unterste schmale Streifen, durch ein Kreuzbild getheilt, schildert die Auferstehung der Todten. Nackt entsteigen dieselben, die Arme flehentlich emporhebend, den Kopf gleichfalls nach oben gerichtet, dem Boden oder einem Plattengrabe. Den mittleren grössten Streifen nimmt der Weltrichter mit den Aposteln ein. Christus, doppelt so gross als die Apostel, bartlos, thront inmitten einer Mandorla. Seine Füsse ruhen auf dem Firmament, die Hände hält er ausgebreitet, mit der Handfläche nach aussen, die Wundmaleweisend. Der Mantel, über beide Schultern geworfen, lässt Brust und Unterarme frei. Links von ihm steht die Madonna, gleichfalls in grösserem Massstabe als die Apostel gezeichnet, das Antlitz dem Richter zuwendend, die Linke zur Fürbitte erhoben, die Rechte zu dem nächst ihr sitzenden Petrus herabsenkend. Auf der andern Seite Christi steht

⁹⁾ Man vergleiche damit die Scene in Echternacher Evang. fol. 78. v. Zwei Teufel barren auf die Seele des Prassers. Ein Teufel mit braunem Leibe, blauen Haaren trägt die Seele auf dem Rücken, so dass der Kopf nach unten hängt, in einen Flammenberg, in welchem nackte Gestalten und Teufel sich befinden und vier Teufel mit offenem Munde die Krallen dem neuen Ankömmling entgegenstrecken.

ein Engel, ein mächtiges, bis in den Bildrand hinaufreichendes Holzkreuz haltend. Je sechs Apostel sitzen rechts und links von der Mittelgruppe auf einer Bank. Sie halten Bücher (nur Petrus den Schlüssel) in den Händen, stellen die Füße auf das ornamentale Band, welches den mittleren Streifen von dem unteren trennt, und kehren die Köpfe Christus zu. Soweit die verwischte Zeichnung Schlüsse gestattet, möchte man den leichten Wurf der Gewänder loben, besonders die Art und Weise, wie bei einzelnen Aposteln der über den langen Rock gezogene Mantel den einen Arm frei lässt, eine ungehinderte Bewegung desselben erlaubt. In dem obersten schmalen Streifen schweben vier in lange helle Gewänder gehüllte Engel, von welchen zwei die Posaunen (gekrümmte Hörner) blasen, zwei die Bücher des Lebens und des Todes tragen. Den Hintergrund bilden verschieden gefärbte Zonen. Sowohl diese Art, den Hintergrund zu gliedern, wie die Zeichnung der Gewänder erinnern auffallend an karolingische Miniaturen, wecken die Vermuthung, dass der Maler, welcher dieses Werk am Ende des 10. oder wahrscheinlicher im Anfange des 11. Jahrhunderts schuf, hier seine Anregungen gesucht und gefunden hat.

Das Gemälde in Oberzell ist die älteste monumentale Darstellung des jüngsten Gerichtes, zugleich die erste, welche die einzelnen Elemente der Handlung fester zusammenfasst, ein geschlossenes Bild des Ereignisses bietet. Das grösste Gewicht legen wir auf die Verbindung des Gerichtes mit der Auferstehung der Todten. Denn dadurch wurde für die weitere künstlerische Entwicklung der Typus gewonnen, von welchem sich die späteren Geschlechter nur in wenigen Fällen lossagten. Diese Verbindung des Gerichtes mit der Auferstehung bildet aber zugleich das wichtigste Merkmal, wodurch sich die abendländische Auffassung des Gegenstandes von der byzantinischen unterscheidet und unsere Kunst ihre volle Selbständigkeit von der byzantinischen beweist. Diese Selbständigkeit hat sich die abendländische Weise keineswegs erst im Laufe der Zeit allmählich und nach längerem Ringen erobert, sie bewährt sie vielmehr gleich ursprünglich. Die byzantinische Kunst trennt entweder die Auferstehung der Todten von dem jüngsten Gerichte, oder wenn sie dieselbe dem Bilde des Gerichtes hinzufügt, so holt sie das Motiv aus der Apokalypse, lässt das Meer und die Thiere die Todten herausgeben. Die mildere, der feineren menschlichen Empfindung entsprechendere Form, nach welcher die Todten nackt dem Grabe entsteigen, die einen verzagt und fürchtend, die anderen flehend, kennt die spätere byzantinische Kunst — und nur diese hat uns Bilder des jüngsten Gerichtes hinterlassen — nicht.

In welcher Richtung sich die Phantasie der byzantinischen Künstler

mit Vorliebe bewegte, darüber belehrt uns am besten die Legende vom h. Methodius, welche uns ein Chronist des 10. Jahrhunderts (Theophanis Contin.) bewahrt hat. Als das schrecklichste aller Bilder malte Methodius dem Bulgarenfürsten Bogoris das jüngste Gericht an die Wand eines Jagdhauses. Diese Betonung der Schrecknisse stimmt vollständig mit der Beschreibung, welche Johannes Damascenus (8. Jahrhundert) und noch früher der h. Basilius vom Gerichte entwerfen. Ausser auf die allgemeine Volksstimmung und die Wandlung der byzantinischen Phantasie seit dem Schlusse des vorigen Jahrtausends, welche wir zur Erklärung der eigenthümlichen Darstellungsweise des jüngsten Gerichtes anrufen, möchten wir auch auf die grösseren Hindernisse, welche sich der Schilderung des Nackten in der byzantinischen Kunst entgegenstellen, hinweisen. Das von Geschlecht zu Geschlecht sich steigernde Unvermögen zu plastischen Bildungen liess die Wiedergabe des Nackten immer schwieriger erscheinen. Mit der Unfähigkeit, das Nackte zu gestalten, ging die Unlust daran Hand in Hand. Es ist merkwürdig; bei uns will man bis tief in das 12. Jahrhundert überall die Spuren mönchischer Anschauungen und klösterlicher Kunst entdecken. In Byzanz, wo diese Einflüsse seit dem 9. Jahrhundert immer stärker und ausschliesslicher vortreten, will man von ihnen nichts wissen, hält vielmehr diese unlebendige Weise für das Muster der Volkskunst im Abendlande.

Im 11. Jahrhunderte war der abendländische Typus des Weltgerichtes in den wesentlichsten Zügen festgestellt. Seitdem lernen wir entweder abgekürzte oder erweiterte Darstellungen desselben kennen. Ist diese Thatsache richtig, so ergibt sich daraus für die ikonographische Forschung die Pflicht, für die späteren Zeitalter die Methode zu wechseln. Die Beziehungen zur Litteratur lockern sich, die Stilforderungen machen sich in erster Linie geltend und bestimmen die grössere oder geringere Gestaltenfülle, die Anordnung und Composition. Die Wichtigkeit der litterarischen Werke sowohl kirchlicher wie poetischer Natur für das Verständniss der Bilder soll keineswegs geleugnet werden. Bei dem wesentlich zusammentragenden Charakter der betreffenden Schriften holt sich aber die künstlerische Phantasie aus denselben keine neuen Anregungen. Erst mit der grösseren Verbreitung der dramatischen Spiele knüpft sich das Band wieder enger.

Zwei Schriften, die eine aus dem 12., die andere aus dem 13. Jahrhundert, dürften wohl die im Durchschnitte herrschenden Ansichten der Zeitgenossen in sich fassen. Sie bestätigen unsere Meinung von dem compilarischen Charakter der meisten litterarischen Werke der frühmittelalterlichen Periode. Honorius Augustodunensis gibt in seinem *Elucidarium* (Migne, pag. 1159—1164) eine ausführliche Schilderung der

letzten Dinge. Wir erfahren aus ihm das Dasein einer doppelten Hölle, einer oberen, in welcher die vor Christus verstorbenen Gerechten harren, und einer unteren, in welcher neun Arten von Strafen den Verdammten auferlegt sind: »ignis; frigor; vermes immortales, serpentes et dracones; foetor intolerabilis; flagra caedentium ut mallei ferrum percutientium; tenebrae palpabiles; confusio peccatorum, quia omnia peccata ibi patent omnibus; horribilis visio daemonum et draconum, ignea vincula, quibus in singulis membris constringuntur.« Den Verdammten werden die Leiber verdreht, die Köpfe nach unten, die Füße nach oben gezogen. Nachdem Honorius dann das Zwischenreich des Antichrist beschrieben, geht er zur Erzählung der Ereignisse am jüngsten Tage über. Engel kündigen ihn durch Posaunenschall an. Am Tage der Auferstehung ist die Erde noch voll Menschen, welche erst jetzt sterben. »Electi viventes ab angelis rapiuntur et in ipso raptu moriuntur et reviviscunt.« Auch die von den Thieren gefressenen Menschen stehen auf: quod caro hominis fuit, resurgit. Christus steigt in der Gestalt, in welcher er zum Himmel gefahren war, in das Thal Josaphat herab, mit allen Ordnungen der Engel. Das leuchtende Kreuz wird ihm vorgetragen, die Posaunen erschallen. Ihm zur Seite sitzen die Apostel, die Auferstandenen aber, bisher gemischt, werden von den Engeln geschieden, die Gerechten wie Schafe zur Rechten Christi, die Verdammten wie Böcke zur Linken aufgestellt, jene steigen nackt (sed omni decore) zum Himmel empor, diese fallen zur Erde herab. Ausser den Aposteln nehmen auch die Märtyrer, die heiligen Bekenner, Mönche und Jungfrauen an dem Richteramte Theil. (Die offenen Bücher, welche Honorius erwähnt, werden von ihm allegorisch gedeutet.) Nach dem Gerichte wird Satan mit allen Verdammten in den Pfuhl des Feuers und Schwefels geworfen, die Welt verbrennt und ersteht von neuem in schönerer Form mit einem ewigen Blumenflore, krystallhellem Wasser. »Labor et dolor non erit ultra.«

Mag auch die Beschreibung des Honorius keine unmittelbaren Beziehungen zur gleichzeitigen Kunst enthalten, so bleiben doch einzelne Punkte in derselben beachtenswerth. Im Anfange des 12. Jahrhunderts geschrieben, bringt uns Honorius' Schrift, ihrem zusammenfassenden Charakter entsprechend, über die überlieferten Anschauungen genaue Kunde. Wir dürfen aus ihr nicht bloss auf die Vorstellungen schliessen, welche im Anfange des 12. Jahrhunderts galten, sondern auch was in dem vorhergehenden 11. Jahrhundert geglaubt wurde. Diese Anschauungen und dieser Volksglauben haben nichts gemein mit den Vorstellungen und Bildern, welche uns als wesentliche Kennzeichen byzantinischer Auffassung vorgeführt werden. Es würde schwer halten, nach Honorius

ein Bild des jüngsten Gerichtes, wie es das Malerbuch vom Berge Athos beschreibt, zu construiren, dagegen entdecken wir in Honorius sehr viele Züge, mit welchen uns die abendländische, insbesondere nordische Kunst seit der karolingischen Periode bekannt machte. Von Interesse ist die Wahrnehmung, dass die »Schafe und Böcke« nur noch im Gleichnisse gebraucht, die Bücher des Lebens und der Sünde nur nebenbei und in allegorischem, willkürlichem Sinne erwähnt werden. Nicht unwichtig erscheint ferner das Zugeständniss der Nacktheit auch für die Seligen und das sichtliche Streben, das Schreckliche des Gerichtes zu mildern. Nachdrücklich wird hervorgehoben, dass Gott keinen »furor« und »ira« kenne, und der Schilderung der Seligkeit der Gerechten breiter Raum gegönnt. Christus erscheint nach Honorius am Tage des Gerichtes »in ea forma, qua ascendit«. Dass die abendländische Kunst sich an diese Regel hielt, können wir durch ein Beispiel aus dem Ende des 10. Jahrhunderts belegen. In Aethelwold's Benedictionale¹⁰⁾ wird zum dritten Adventsontage ein Bild gezeichnet, welches Christum als Welt-richter darstellt. Die Engel mit den Passionswerkzeugen über seinem Haupte lassen darüber keinen Zweifel zu. Nun deckt sich die Gestalt Christi in der Mandorla, von links nach rechts schreitend, im Profil gesehen, mit dem Triumphalkreuz über der Schulter vollkommen mit seiner Darstellung in der Himmelfahrt. Der einzige Unterschied waltet dabei, dass er im Himmelfahrtsbilde die eine Hand emporhält, der ausgestreckten Hand Gottes entgegen, im Adventbilde dagegen ein Buch trägt.

Viel weniger anschaulich, noch ungleich lehrhafter ist die Beschreibung des letzten Gerichtes in der *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine. Er lässt derselben eine Aufzählung der Ereignisse, welche die Nähe des jüngsten Tages verkündigen, vorangehen. Man erkennt das bevorstehende Weltende an fünf Vorzeichen: der Verfinsterung der Sonne, der Blutfarbe des Mondes, dem Falle der Sterne, dem wirren Völkergedränge auf Erden, dem aufgewühlten Meere. Es folgt sodann die Herrschaft des Antichrist, welcher auf vierfache Art die Welt betrügen und sich unterthan machen wird: durch Ueberredung, falsche Wunder, Bestechung und Gewalt. »Tertium«, heisst es weiter, »quod praecedat iudicium erit ignis vehementia, qui quidem praecedat faciem iudicis. Illum enim ignem emittet Deus.« Hier besässen wir demnach ein litterarisches Zeugniss für ein Bildmotiv, welches zuweilen in der Miniaturmalerei auftritt, gewöhnlich als ausschliesslicher Besitz der Byzantiner in Anspruch genommen wird. Ein Feuerstrom geht von Christi Fusse aus und reicht bis in die Hölle herab. Bei dem compilerischen Charakter

¹⁰⁾ *Archaeologia brit.* vol. XXIV.

der *Legenda aurea* und bei dem Umstande, dass *Jacobus a Voragine* überall auf ältere Gewährsmänner sich beruft, müssen wir auch für dieses Motiv eine in frühere Jahrhunderte zurückgehende Tradition annehmen.

Die Beschreibung des jüngsten Gerichtes selbst entbehrt in noch höherem Masse, als dies bei *Honorius* der Fall ist, der anschaulichen Züge. Die wenigen Thatfachen werden von einem Meere allegorisch-moralischer Deutungen überschwemmt. Der Richter steigt in das Thal *Josaphat* herab; er steht auf einem erhabenen Platze, um von allen gesehen zu werden, und scheidet die Guten von den Bösen. Die Werkzeuge und Spuren der Passion: das Kreuz, die Nägel und Wundmale, werden vorgehalten, das strenge Urtheil auf Grund der Zeugen: *deus, conscientia et angelus custos*, gesprochen. Zusammengefasst wird der Vorgang in folgenden Worten: »O quam angustae erunt tunc viae reprobis. Superius erit iudex iratus, inferius horrendum chaos; a dextris peccata accusantia, a sinistris infinita daemonia ad supplicium trahentia; intus conscientia urens, foris mundus ardens.« Für die meisten Angaben nennt *Jacobus a Voragine* als Quellen ausser den Evangelien und der Apokalypse die *hh. Hieronymus* und *Gregor d. Gr.*

Sollen die ikonographischen Studien einen gedeihlichen Fortgang nehmen, so wäre es wohlgethan, wenn sich die Forscher über einzelne wichtige Punkte zunächst einigten. Ist z. B. der Inhalt einer bildlichen Darstellung bereits im Grundtexte deutlich wiedergegeben, so bedarf es nicht erst des Hinweises auf spätere äussere Einflüsse, um die bildliche Darstellung zu erklären. Die grössere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass der Künstler den Inhalt aus dem ihm zugänglichen Grundtexte selbst schöpfte. Sind die wesentlichen Züge einer künstlerischen Composition durch eine längere Kette von Ueberlieferungen in der Litteratur oder in der Kunst festgestellt, so muss in dieser heimischen Tradition die Erklärung gesucht werden. Fremde, äussere Einflüsse können nur in dem Falle angenommen werden, wo, sei es in der allgemeinen Auffassung, sei es in Einzelheiten, die heimische Ueberlieferung fehlt. Damit ist der angebliche Einfluss der byzantinischen Kunst auf das Abendland, welcher »auch in stofflicher Beziehung viel weiter gehen soll, als man gewöhnlich meint«, vollständig beseitigt. Vollends die Behauptung, dass »fast alle gangbaren Typen der christlichen Kunst von Byzanz ausgehen«, beruht auf einer gründlichen Missachtung und Unkenntniss der Thatfachen. Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass im Norden Europas die Darstellung des jüngsten Gerichtes auf die Grundtexte zurückgeht und dass von Beginn der karolingischen Periode bis in das 11. Jahrhundert eine stetige und lebendige Tradition auf abendländischem Boden sich erhalten hatte.

Um sodann über die weitere Entwicklung Klarheit zu gewinnen, muss auch das stilistische Element zu Rathe gezogen werden. Für die Anordnung und Gliederung der Composition, für die grössere oder geringere Breite der Schilderung, für die Auswahl der Scenen, aus welchen sich das jüngste Gericht zusammensetzt, erscheinen auch künstlerische Gründe massgebend. Besonderen Einfluss übten die Bestimmung des Werkes, seine Umgebung und das Material, in welchem es gearbeitet wurde. Plastische Darstellungen unterlagen anderen Regeln als malerische, und hier wieder müssen monumentale Schilderungen von den Illustrationen in Handschriften scharf unterschieden werden. Es war keineswegs gleichgiltig, ob dem Künstler ein einheitlicher oder ein gegliederter Raum zu Gebote stand. Ein Wandgemälde wurde anders componirt als ein Deckenbild, welches sich auf mehrere Gewölbekappen erstreckt. Flügelaltäre wieder begünstigten die Richtung der Composition in die Breite und die schärfere Trennung der einzelnen Scenen. Die Rücksicht auf diese Dinge führte zu manchen Aenderungen in der Auffassung und in der Composition, welche wir sonst leicht äusseren Einflüssen zuschreiben möchten. Das genügt aber nicht, um die verschiedenen Entwicklungsstufen in der bildlichen Wiedergabe des jüngsten Gerichtes klar darzulegen; es müssen ausserdem die Bilder nach der Zeitfolge und nach landschaftlichen Gruppen geordnet werden. Die letzte Forderung wird wahrscheinlich viele Ungläubige finden. Denn wir stehen der mittelalterlichen Kunst so gegenüber, wie bis vor Kurzem die Forscher auf dem Gebiete der classischen Kunst den archaischen Werken der Griechen gegenüberstanden. Man stellte das Schema eines allgemein giltigen archaischen Stiles auf und erläuterte dasselbe durch bunt aus allen Ecken und Enden von Hellas zusammengeraffte Beispiele. Dass auch innerhalb der strengen Gebundenheit der archaischen Kunst örtliche Gruppen vorhanden waren, hat die Archäologie erst seit Kurzem erkannt und glänzend bewiesen. Aehnliche örtliche Gruppen zeigt auch die mittelalterliche Kunst und sie wären längst anerkannt, hätte nicht der byzantinische Aberglauben den Blick getrübt. Wir wollen und können nicht die Schöpfungen des Mittelalters auf künstlerische Persönlichkeiten zurückführen. Damit ein Kunstwerk eine persönliche That werde, muss die Herrschaft über die technischen Mittel ein beträchtliches Mass erreicht haben. Im tieferen Mittelalter erstickte gewöhnlich der Kampf mit der Technik die persönliche Empfindung. Wohl aber entwickelten sich in den verschiedenen Landschaften verschiedene Typen, insbesondere in Bezug auf Formen und Maasse, unter dem Einflusse der herrschenden Race, der eigenthümlichen Umgebung, der localen Sitten und Anschauungen. Die Probe für die Wahrheit dieses Satzes kann

leicht an Christusköpfen, Frauengestalten, an den Darstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Kreuzigung u. a. gemacht werden, da dieselben durch Abbildungen eher zugänglich sind. Für das jüngste Gericht fehlt es leider noch an einer vollständigeren Sammlung von mittelalterlichen Schilderungen, welche nach Landschaften geordnet werden könnten. Wir müssen uns daher hier darauf beschränken, den Grundsatz festzustellen, ausserdem aber einzelne Unterschiede in der Auffassung, je nachdem das Werk plastischer oder malerischer Natur ist, anzudeuten.

Plastische Darstellungen des jüngsten Gerichtes fanden gewöhnlich ihren Platz an Portalen der Kirchen, offenbar in Anlehnung an die alte Sitte, das jüngste Gericht an der Westseite der Kirche den Gläubigen vor die Augen zu bringen. Der verfügbare Raum, der Halbkreis im Bogenfeld bedingte eine abgekürzte Darstellung. Sie schränkt sich im Wesentlichen auf die Wiedergabe des Richters ein, von der Mondorla eingeschlossen, von Engeln, welche die Posaune blasen oder die Passionswerkzeuge tragen und von den Evangelistenzeichen umgeben. Die Gestalt des Richters erinnert in dieser Auffassung an den triumphirenden Christus, wie er uns von der altchristlichen Zeit her bekannt ist. In der That hat auch dieser den späteren Künstlern zum Vorbilde gedient. Der richtende Christus unterscheidet sich von dem triumphirenden dadurch, dass er nicht mit der Rechten segnet, sondern die eine oder auch beide Hände, die Handfläche nach aussen gerichtet, um die Wundmale zu zeigen, emporhebt. Zuweilen treten Christus noch Maria und Johannes als Fürbitter zur Seite. Allmählich steigern sich die Maasse der Portale und es werden zum Bogenfelde noch die angrenzenden Theile, der Thürsturz und die Leibung des Bogens hinzugezogen. Dann wird auch Raum für die Wiedergabe der Auferstehung, des Paradieses und der Hölle gewonnen. Immer aber ragt die Gestalt des Richters über alle anderen Personen hervor und wird (im Gegensatze zu der späteren Malerei) durch grössere Dimensionen ausgezeichnet. Als Beispiel der einfachen Darstellung mag das Bild im Tympanon des Domes zu Wetzlar (Südportal des Thurmes) dienen: Christus thront mit ausgestreckten Armen und weist die Wundmale. Zu beiden Seiten knien Maria und Johannes, in den Ecken schweben Engel mit Posaunen. Eine ausführlichere Schilderung versuchen die Sculpturen in S. Trophime (Arles) und am Bamberger Dome (Fürstenportal). Christus, umgeben von den apokalyptischen Thieren, hat in Arles die eine Hand erhoben und hält in der andern gesenkten ein Buch. Der Thürsturz, der sich zu beiden Seiten der Fassade über den Säulen als Fries fortsetzt, zeigt unter Christus die zwölf Apostel sitzend, mit Büchern in den Händen,

links Abraham's Schooss und den Einzug in das Paradies, rechts eine Reihe nackter Männer, welche von einem grinsenden Teufel an einer Kette in die Hölle geschleppt werden. Am Bamberger Portale nimmt Christus die Mitte ein. Engel halten zu beiden Seiten die Passionswerkzeuge, Maria und Johannes der Täufer knien zu seinen Füßen. Unten in der Mitte stehen die Todten auf, rechts werden die Seligen von Engeln in den Himmel aufgenommen, links die Verdammten an einer Kette zur Hölle geschleppt. Zwischen den Säulen des Portales stehen die Apostel auf den Schultern der Propheten, auf den Gesimsen der Säulen ist ein Engel mit der Posaune und Abraham's Schoss dargestellt. Die Portalsculptur am Dome zu Autun ist so häufig beschrieben worden, dass hier die einfache Erwähnung genügt.

Die Gewohnheit, Bilder des jüngsten Gerichtes an Portalen anzubringen, wurde auch während der Herrschaft der gothischen Baukunst beibehalten, doch empfing die Composition in doppelter Beziehung eine Wandlung. Durch die Anwendung des Spitzbogens wurde die Höhenrichtung bei der Anlage des Bogenfeldes begünstigt; um den Raum desselben harmonisch zu füllen, die Anordnung des Bildes in übereinander laufenden Streifen beliebt. Der Gegenstand selbst förderte die Theilung der Handlung in eine obere und untere Scene, die auffallend steile Anordnung wurde aber durch die Raumverhältnisse bedingt, wie auch die Streifencomposition die Regel für andere Schilderungen bildete. Weiter beobachten wir eine beträchtliche Erweiterung der Schilderungen, nicht bloss durch reichere Ausstattung des Vorganges, sondern auch durch Verbindung mit anderen Ideenkreisen. Das eine erklären die gothischen Bauformen, welche das Portale, ja die Fassade überhaupt in eine Bilderwand, durch die architektonischen Glieder wirksam getheilt und begrenzt, verwandeln; die andere Thatsache hat ihren Ursprung in der eigenthümlichen Geistesströmung, welche von der Mitte des 12. bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts waltet. Wir besitzen für dieselbe keinen besseren Namen als den der encyclopädischen Richtung. Mit Vorliebe umfassten Schriftsteller und Künstler in ihren Werken den ganzen Weltkreis und trugen in jenen ihr ganzes Wissen von Gott und der Natur zusammen. Sie drangen nicht in die Tiefe der Dinge, bemühten sich dagegen eifrig, von einer Vorstellung zur andern die mannigfachsten, für uns oft seltsamsten Beziehungen zu flechten und auf diese Weise eine Einheit der Anschauungen festzustellen. Man hat oft von gothischen Fassaden rühmend hervorgehoben, sie zeigten sich dem Auge wie mit plastischem Schmucke übersponnen. Aehnliches liesse sich von dem ganzen Anschauungskreise des späteren Mittelalters behaupten. Er gleicht einem Spinngewebe, in welchem sich unzählige

Fäden, von einem Gegenstande zum anderen gezogen, kreuzen. Der typologischen, allegorischen und symbolischen Wechselbeziehungen gibt es kein Ende. Auch das Bild des jüngsten Gerichtes wird diesem Einflusse unterworfen. Es tritt nicht mehr selbständig auf, sondern bildet in der Regel nur einen Bestandtheil eines grösseren zusammenhängenden Bilderkreises. Auch wenn dasselbe für sich zur Darstellung gelangt, wird es doch gern als »secundus adventus« mit der ersten Erscheinung Christi in Verbindung gebracht, demselben noch die klugen und thörichten Jungfrauen, die Madonna als Vermittlerin, der Gekreuzigten als Erlöser nahe gerückt.

Wir können diesen Entwicklungsgang von der einfacheren zur verwickelteren Form an mehreren Beispielen verfolgen. Am Mittelportale in Amiens thront auf dem Pfeiler, welcher die Eingänge scheidet, Christus als Sieger über dem Löwen und Drachen. Am Tympanon sehen wir das jüngste Gericht in vier Abtheilungen dargestellt. Dem Erzengel Michael mit der Wage wird in der unteren Abtheilung eine grössere Rolle zugedacht. Aehnliche, noch reichere Darstellungen lernen wir an den Kathedralen von Wells und Bloxham kennen. Zu Chartres wurde das Bild des jüngsten Gerichtes an das südliche Querschiff verlegt. Das Bogenfeld zeigt in der oberen Abtheilung Christus mit der Madonna und Johannes, in der unteren wird die Scheidung der Auserwählten von den Verdammten vollzogen. Michael mit der Wage, die Mitte einnehmend, trennt die eine Gruppe von der andern. Die Verdammten werden von Teufeln mit Gabeln in den Rachen der Hölle (als riesiger Thierkopf gedacht) hineingetrieben. Die Leibung des Bogens bietet Raum für die Darstellung der Seligen und der Verworfenen. Unter dem Thürbogen auf dem Pfeiler, welcher die Eingänge trennt, ist Christus, zu beiden Seiten auf Pfeilern die Apostel gemeisselt. Der Giebel über dem Bogen zeigt die Madonna in Glorie von Engeln umgeben. Am Strassburger Münster ist das jüngste Gericht auf das Seitenportal rechts verwiesen worden. Das Bild ist in drei scharf getrennten Streifen angeordnet. Im obersten thront Christus mit ausgebreiteten Händen, die Wundmale zeigend. Zur Seite stehen Engel mit den Passionswerkzeugen, dem Kreuze, der Lanze und der Dornenkrone; in den Ecken schweben zwei Posaunen blasende Engel. Im Mittelstreifen stehen links die Seligen, nach Ständen geordnet, rechts werden die Verdammten in den fischartigen Höllenrachen, aus welchem Flammen züngeln, vom Teufel getrieben. Den untersten Streifen nehmen in lebendigerer Bewegung die Auferstehenden ein. An der Portalwandung sind die klugen und thörichten Jungfrauen dargestellt. Die Hauptpforte der Nürnberger Lorenzkirche zeigt das jüngste Gericht

als Abschluss eines ausgedehnten Bilderkreises, welcher sich in vielen Abtheilungen an den Pfeilern, Seitenwandungen und dem hohen Bogenfelde hinzieht. Sonne und Mond dienen dem Weltrichter als Schemel, Engel mit Posaunen und den Marterwerkzeugen stehen zur Seite, Maria und Johannes knieen zu seinen Füßen. Die Gruppe der Seligen und jene der Verdammten, welche von einem Teufel an einem Stricke in den Höllenschlund gezogen werden, und die Auferstehenden füllen die unteren Abtheilungen des Bogenfeldes.

Bemerkenswerth ist das häufige Vorkommen des Erzengels Michael als Seelenwäger. So lange dieses Motiv in keinen älteren Darstellungen als jenen des 12. Jahrhunderts nachgewiesen, nicht auf altchristliche Kunsttraditionen zurückgeführt werden kann, müssen wir seine Uebernahme aus der antiken Kunst bezweifeln und dabei verbleiben, dass es in den bekannten biblischen Texten seine Grundlage besitzt. Die weite Verbreitung des Gedankens, dass bei dem Todtengerichte die Thaten gewogen werden, in der ganzen alten Welt spricht nicht für Entlehnung, sondern eher für eine ganz natürliche selbständige Entwicklung bei den verschiedenen Völkern. Dass die Seelenwägung in die späteren Jahrhunderte des Mittelalters mit grosser Vorliebe in die Scene des jüngsten Gerichtes eingeflochten wurde, darf man vielleicht aus dem stärkeren realistischen Zuge, aus der vorherrschenden Neigung, die Gerichtshandlung recht anschaulich auszumalen, erklären. Dadurch würde es begreiflich, dass die Seelenwägung auch unter den Bildwerken an der äusseren Chornische in Schöngrabern, welche sich ebenso durch Formenrohheit wie durch derb drastischen Ausdruck auszeichnen, Platz fand.

Von den Portalsculpturen, deren Verwandtschaft untereinander, durch die räumlichen Verhältnisse bedingt, keinem Zweifel unterliegt, wenden wir uns zu den Darstellungen des jüngsten Gerichtes auf mehreren selbständigen oder doch scharf abgegrenzten Flächen. An Stelle der mehr gedrängten, nur langsam aus dem Symbolischen in das Dramatische übergehenden Auffassung kommt hier eine breitere Erzählung, eine förmliche Trennung der Scenen zur Herrschaft, man möchte sagen, es wird ein epischer Ton angeschlagen. Das nächstliegende Beispiel bietet der Klosterneuburger Altar des Nicolaus von Verdun. Die beiden letzten Gruppen, aus je drei Emailbildern bestehend, behandeln die letzten Dinge. Die drei Scenen der ersten Gruppe (*de secundo adventu*) führen uns zunächst Christus auf dem Firmamente thronend vor, welcher zwei Engeln Spruchbänder übergibt, den Auftrag erteilt, Weizen vom Spreu zu sondern, dann zwei Engel in ganzer Figur, welche die Posaune blasen und die Völker zum Gerichte sammeln, endlich wieder zwei Posaunen blasende Engel in verkürzter Gestalt und

unter ihnen sechs Kistengräber, aus welchen nackte Männer und Frauen zum Leben sich erheben. Die zweite Gruppe zeigt im obersten Bilde das himmlische Jerusalem. Abraham, eine bärtige nur bis zur Brust sichtbare Gestalt, hält in seinem Schosse sieben nackte Menschen, zu deren Schutze zwei Engel ein Tuch ausspannen. Im Vordergrunde ist das himmlische Jerusalem gezeichnet, mit Mauern, Zinnen und geschlossenem Thore; innerhalb der Mauern stehen drei jubilirende Engel. Die mittlere Tafel mit der Unterschrift: »Judicium sedit« stellt den thronenden Christus dar, mit halbentblösster Brust und ausgebreiteten Armen, die Wundmale der Hände zeigend. Ihm zur Seite stehen zwei Engel mit den Passionswerkzeugen. Im untersten Bilde erblicken wir einen gewaltigen Thierrachen, aus welchem Flammenzungen aufsteigen mit den Köpfen der Verdammten dazwischen. Aus dem Höllenrachen erhebt sich Satan, behaarten Leibes, faunartig gebildet, und stösst einzelne Seelen in denselben.

Die in Copien erhaltenen Deckenbilder der kleinen Kirche in Ramersdorf, in welchen das jüngste Gericht übrigens nur als Bestandtheil eines grösseren Freskencyclus auftrat, offenbaren eine ähnliche Anordnung der Scenen. Dieselben vertheilen sich auf vier Gewölbefelder, von welchen zwei dem Mittelschiffe, zwei den Seitenschiffen angehören. Das eine Gewölbefeld des Mittelschiffes enthält ausser der Krönung Mariä und musicirenden Engeln den Sieg des Erzengels Michael über den Satan. Im nächstfolgenden (nach Westen zu) werden in den vier Kappen Christus als Weltrichter mit den Engeln, welche die Passionswerkzeuge tragen, und Maria und Johannes zu seinen Füßen, dann der Einzug in das (gothische) Thor des Paradieses, die Verjagung in die Hölle und endlich die Auferstehung bei dem Schalle der Posaunen dargestellt. Die Bilder des Paradieses und der Hölle wurden in die Seitenschiffe verlegt. Das Paradies versinnlicht Christus, welcher, ähnlich wie Abraham, in seinem Schoosse ein weisses Tuch hat, aus welchem viele kleine Köpfe (auch ein Papstkopf) hervorgucken. In der Hölle spielt ein menschenfressender Teufel mit Fledermausflügeln die Hauptrolle. Die Schilderung der Höllenqualen zeigt eine lebendige aber derbe Phantasie. Noch lebendiger mit einem Anflug von Humor äussert sich dieselbe in dem leider nur fragmentarisch erhaltenen Wandgemälde in Brauweiler. Hier wird die Verjagung in die Hölle so dargestellt, dass ein Engel mit dem Schwerte die Verdammten wegtreibt, ein Teufel an der Kette sie in die Hölle schleppt, ein anderer Teufel mit der Fidel dazu aufspielt. Die Ramersdorfer und Brauweiler Gemälde sind wohl-gemerkt beinahe gleichzeitig und auch örtlich einander naheliegend.

Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes in Bilderhandschriften müssen als eine besondere Gruppe behandelt werden. Sie haben in

der Regel mit den früher beschriebenen Gemälden den Zug in das Breite, die grössere Ausdehnung des Inhaltes, den Einschluss, z. B. der Vorgeschichte des Gerichtes gemeinsam. Sie unterscheiden sich aber von ihnen doch wieder wesentlich durch die engere Beziehung der Bilder zu dem gegebenen Texte. Der Illustrator ist von dem Schriftsteller abhängig und daher in viel geringerem Grade für die Wahl des Gegenstandes, für die Composition verantwortlich, als der Künstler, welcher die Aufgabe nur in allgemeinen Umrissen vorgeschrieben empfängt. Was den Text betrifft, so muss wieder unterschieden werden, ob derselbe erst in der Zeit, in welcher er illustriert erscheint, verfasst, oder ob er aus einer früheren Periode überliefert wurde. Im letzteren Falle ist die Wahl der Gegenstände, der Inhalt der Darstellungen nur unter ganz bestimmten Bedingungen für die Zeit, in welcher die illustrierte Handschrift geschaffen wurde, charakteristisch. Nur wenn von einem Texte in derselben Zeit verschiedene Auffassungen und Darstellungen vorkommen, oder derselbe im Verlaufe der einzelnen Jahrhunderte in veränderter Weise anschaulich gemacht wurde, besitzt man volles Recht, einen bestimmten Einfluss der Zeitrichtung auf die eine oder die andere Auffassung anzunehmen. Ist vollends der Text der Art, dass er die Phantasie streng bindet, ihr feste Formen vorschreibt, wie es z. B. in der Apokalypse der Fall ist, dann spricht die grössere Wahrscheinlichkeit für eine unmittelbare Anregung des Illustrators durch den Text als für die Einwirkung zwischengeschobener äusserer Einflüsse. Man sollte meinen, dass es überflüssig wäre, diese Thatsachen noch nachdrücklich zu betonen. Einzelne Beispiele belehren uns aber, dass dieselben noch keineswegs in das allgemeine wissenschaftliche Bewusstsein übergegangen sind. So lässt man den berühmten Hortus deliciarum des Herrad von Landsperg noch immer als ein Denkmal byzantinischen Einflusses auf die abendländische Kunst bestehen. Didron, immer beflissen, den Werth der letzteren herabzusetzen und überall byzantinische Muster, welche er mit altchristlichen verwechselte, zu vermuthen, hat diese Fabel aufgebracht und merkwürdigerweise bis jetzt noch Gläubige gefunden. Sind die Illustrationen des Hortus formell von der byzantinischen Kunst abhängig? Nein. Sie tragen in formeller Beziehung das deutlichste Gepräge des bei uns im 12. Jahrhundert herrschenden Stiles und zeigen in der Zeichnung der Köpfe, in dem Wurf der Gewänder nicht die geringste Aehnlichkeit mit byzantinischen Werken, nicht mit den älteren des 9. und 10. Jahrhunderts, unter welchen sie tief stehen, ebenso wenig mit den gleichzeitigen, welche sie an natürlichem Leben weit überragen. Das beweisen selbst die dürftigen Proben bei Engelhardt, auf welche wir gegenwärtig fast allein

angewiesen sind¹¹⁾. Sollen aber nicht wenigstens »stoffliche« Einflüsse Geltung bewahren? Dann müsste man beweisen, dass erst Herrad von Landsperg aus byzantinischen Quellen geschöpft hat. War der Inhalt des Hortus deliciarum bereits seit vielen Menschenaltern im Abendlande eingebürgert, waren die einzelnen Gedankenkreise schon vor Jahrhunderten aus Byzanz nach dem Westen eingewandert, so erscheint doch offenbar die Aebtissin vom Odilienberge an dem Byzantinismus zunächst ganz unschuldig. Aus der Beschreibung der Handschrift bei Engelhardt lernen wir die lange Reihe von älteren Schriftstellern kennen, welche Herrad ausgezogen hat, und erfahren den rein compilatorischen Charakter des Werkes. Demselben ist übrigens der Stempel theologischer Gelehrsamkeit deutlich aufgedrückt. In der theologischen Welt haben bekanntlich auch die Aussprüche griechischer Kirchenväter (Basilius, Joh. Damasc. u. A.) noch aus der Zeit vor der Kirchentrennung grosses Ansehen bewahrt. Da nimmt es denn kein Wunder, dass in einem aus theologischen Büchern zusammengetragenen Texte auch jene Aussprüche Aufnahme fanden, und der Illustrator, welcher sich gern an den Text hielt, dieselben in die Bildform goss. Aus den Beziehungen, welche in der christlichen Vorzeit zwischen der römischen und griechischen Kirche walteten, darf man nicht schlechthin auf die spätere Abhängigkeit der lateinischen Kunst von der byzantinischen Kunst schliessen. Auf

¹¹⁾ Erst in der jüngsten Zeit sind aus dem Handexemplare des Grafen Bastard (jetzt im Besitze der Strassburger Universitätsbibliothek) mehrere bisher nicht edirte Blätter des Hortus deliciarum bekannt geworden. Die *Gaz. archéol.* hat 1884 drei Darstellungen: den Stammbaum Christi, die allegorische Figur der Kirche, inspirirt vom Canticum Canticorum, und die Kreuzigung reproducirt. Der grossen Güte des K. Oberbibliothekars in Strassburg, Herrn Prof. Barack danke ich die Kenntniss der Darstellung der Hölle, wodurch Engelhardt's Beschreibung wirksam ergänzt wird. Der Rahmen des Blattes bildet ein astiges Felsengeklüfte, aus dessen Höhlungen mitten in Flammen Verdammte und Teufel, Brustbilder und ganze Figuren, alle mit emporgesträubtem Haare herauslugen. Die Hölle selbst zerfällt in vier, durch ein wellenförmiges Band (Feuerstrom) getrennte Zonen. In den beiden oberen Zonen werden die Strafen bestimmter Sünden, z. B. Selbstmord, Unzucht, Betrug, Kindermord, Schmeichelei, Geiz versinnlicht. In der dritten Zone werden Juden und Gewaltthätige (*armati*) in grösserer Zahl in zwei Kesseln gebraten; in der untersten Zone endlich wird die Bestrafung der Habsucht noch einmal vorgeführt und dann (rechts) der gefesselte Lucifer, der in seinem Schoosse den Antichrist hält, geschildert. Die realistische Darstellung der verschiedenen Strafen unterscheidet das Blatt grundsätzlich von der byzantinischen Auffassung, der Humor, welcher aus der Zeichnung der zahlreichen Teufel mit ihren kurzen Schwänzchen, ihren Spitznasen, ihrem behaglichen Grinsen spricht, weist auf den Ursprung rein aus der heimischen Phantasie hin, ebenso wie die Formen, die Tracht, alle äusseren Kennzeichen darthun, dass das ganze Bild aus der Phantasie eines deutschen Künstlers des 12. Jahrhunderts hervorging.

keinen Fall kann dem Hortus deliciarum wegen seines deutlich ausgesprochenen theologisch gelehrten Charakters eine typische Bedeutung für die deutsche Kunstanschauung des 12. Jahrhunderts zugesprochen werden. Die Vergleichung mit den Darstellungen des jüngsten Gerichtes in anderen deutschen Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts (München, Bamberg, Wolfenbüttel u. s. w.) zeigt übrigens eine grosse Mannigfaltigkeit der einzelnen verwertheten Motive. Hervorragende Bedeutung besitzt die Darstellung des jüngsten Gerichtes in der Bamberger Apokalypse aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts, weil es in manchen Zügen mit der Freske der Georgskirche in Reichenau übereinstimmt. Christus, in doppelter Grösse thront in der Mitte der oberen Abtheilung. Er hält ein riesiges Kreuz in der Rechten und hat die offene Linke ausgestreckt. Zu beiden Seiten sind in zwei Reihen die Engel (die äussersten Posaunen blasend) und darunter die Apostel mit Büchern in den Händen gezeichnet. Unter Christus stehen zwei Engel in langen Gewändern, welche Schriftrollen entfalten, links von ihnen die Seligen, sich an die Engel freudig herandrängend, rechts die Verdammten, von den Engeln zurückweichend und von einem Teufel mit struppigem Haare an einer Kette in die Hölle geschleppt. Ganz unten erheben sich in der Mitte die Auferstandenen aus ihren Kistengräbern, rechts sitzt der gebundene Satan, links ist der Evangelist Johannes, der Schreiber der Apokalypse dargestellt. Je nachdem das Bild in Handschriften der Apokalypse oder der Evangelarien vorkommt, wechselt der Umfang der Schilderungen, ändern sich auch der Ton und der Charakter der Darstellung, wird bald auf die Vorgeschichte des jüngsten Gerichtes, bald auf die Gerichtshandlung selbst, bald auf die Auferstehung, bald auf die Beschreibung der Höllenqualen der grössere Nachdruck gelegt.

Die Untersuchung bis in die hellen Zeiten des 14. und 15. Jahrhunderts und vollends der Renaissance weiter zu führen, verzichten wir. Gewiss wäre es von Interesse, die Bilder der älteren niederländischen und deutschen Schulen, dann die italienischen Schilderungen von Giotto herwärts auf ihre Compositionen zu prüfen und unter einander zu vergleichen. Mehrere der in den letzten Jahren aufgefundenen Darstellungen des jüngsten Gerichtes wie die Freske in Millstadt in Kärnthen, das grosse, von Lübke eingehend beschriebene Wandgemälde im Ulmer Dome u. a. haben unsere Anschauungen namhaft erweitert und die Aufmerksamkeit auf diesen Bilderkreis aufgefrischt. Darüber sind wir aber wohl alle einig, dass wir es hier überall mit persönlichen Schöpfungen zu thun haben, die eigenthümliche Auffassung in den einzelnen Gemälden, die Verschiedenheit der Composition wesentlich auf die Eigenart der Künstler zurückgeht. Die Tradition

ist für sie vorwiegend ein todter Stoff, welcher erst ihre Phantasie belebt. So bedeutend ihr künstlerischer Werth und so gross ihre kunsthistorische Bedeutung sein mag: für den Ikonographen treten sie gegen die dürftigeren älteren Darstellungen an Wichtigkeit zurück.

Dagegen lohnt es sich, noch einen kurzen Blick auf die Bilder des jüngsten Gerichtes im mittelalterlichen Italien zu werfen. Wir entdecken sofort die scharfe Scheidung zwischen plastischer und malerischer Darstellung. Die Bildhauer der Pisaner Schule, welchen wir die berühmtesten Schilderungen des jüngsten Gerichtes verdanken, säumten nicht, den überlieferten Gedankenkreis der Natur des Materials, in welchem sie arbeiteten, entsprechend umzuformen. Sie drängen die Darstellung zusammen, kürzen sie ab, sie verzichten auf das phantastische Element, welches in der malerischen Wiedergabe der Scene so wirksam auftritt, ergehen sich dagegen mit Vorliebe in der Schöpfung nackter, bewegter Gestalten, kräftiger Charakterköpfe. Bezeichnend ist für ihre Richtung, dass sie die Verdammten nicht bloss passiv unter den Angriffen der Teufel erliegend darstellen, sondern zuweilen förmliche Kämpfe uns vorführen. Der symbolische Apparat ist einfachster Art. Christus thront in der Höhe, einmal von den Evangelistenthieren, gewöhnlich von Engeln umgeben. Unter Christus pflanzen Engel ein mächtiges Kreuz wie eine Fahne auf. Die freiere Gruppierung beschränkt sich auf die Auferstehenden und die Verdammten; die Apostel und Heiligen werden in mehreren Reihen übereinander dargestellt, die Eintönigkeit durch mannigfache Wendungen des Körpers und reicheres Mienenspiel gelöst. Am stärksten vom plastischen Geiste angeweht erscheinen die Kanzelsculpturen des Nicola Pisano. Aber auch die Sculpturen seiner Schüler in Pisa, Siena und Pistoja huldigen dem gleichen Grundsatz. Selbst in dem umfassendsten plastischen Bilde des jüngsten Gerichtes an der Fassade zu Orvieto, wo die Scene mehr in das Einzelne (Posaunen blasende Engel, die Verdammten an einer Kette vom Teufel in die Hölle getrieben u. s. w.) ausgemalt wird, beobachten wir den gleichen Vorgang, dass auf die Auferstandenen und Auferstehenden der grösste Nachdruck gelegt, den Formen und Gestalten die plastische Seite abgewonnen wird. Die Empfindung, dass das jüngste Gericht der plastischen Wiedergabe mannigfache Schranken auferlege, prägt sich am deutlichsten in einem Werke des 14. Jahrhunderts, dem silbernen Altarvorsatze im Dome zu Pistoja aus. Im ersten Felde der dritten Reihe stossen wir auf das jüngste Gericht. Christus steht auf einem erhöhten Hügel, in der einen Hand ein Buch haltend, zwei Finger der anderen Hand erhebend. Zu beiden Seiten schweben Posaunen blasende Engel. Unten stehen durch den Hügel

getrennt je sechs bärtige, bekleidete, die Hände emporstreckende Männer, also die Apostel. Die Darstellung ist hier offenbar zur elementarsten Form zurückgekehrt.

Schade, dass wir keine frühmittelalterlichen plastischen Werke in Italien, welche das jüngste Gericht versinnlichen, nachweisen können. Der Gang der Entwicklung auf diesem Gebiete wird dadurch verdunkelt. Die Frage, ob die durchaus selbständige, von vollkommener Vertrautheit mit den Grenzen und den besten Wirkungsmitteln der Plastik zeugende Auffassung bei den Pisanern auf einer plötzlichen Kunstrevolution oder auf der endlichen Reife einer lang vorbereiteten Kunstweise beruhe, bleibt ungelöst. Besser sind wir im Kreise der Malerei daran. Abgesehen von der mehr decorativen Arbeit der Kathedrale von Otranto, wo der Mosaikfussboden des südlichen Seitenschiffes Abraham's Schooss und die Hölle mit dem thronenden (angeketteten?) Satan in grober Zeichnung uns vorführt, besitzen wir aus dem 11. und dem 12. Jahrhundert je ein monumentales Werk. Das Wandgemälde in S. Angelo in Formis stammt aus der zweiten Hälfte des 11., das Mosaikbild auf der Westwand des Domes in Torcello aus dem 12. Jahrhundert. Merkwürdig, das jüngere Werk ist offenbar unter dem unmittelbaren Einflusse der byzantinischen Kunst entstanden, das ältere erscheint nicht allein von jenem wesentlich verschieden, sondern zeigt auch deutliche Anklänge an die im Abendlande üblichen Schilderungen des jüngsten Gerichtes. Das Wandbild in S. Angelo entstammt der Schule von Monte Cassino und ist, wie man aus der grossen Zahl der Mönche unter den Seligen wie unter den Verdammten ersieht, auch innerlich aus mönchischen, im Kloster gepflegten Anschauungen hervorgegangen. Es ist gleichsam *ad usum monachorum componirt*. Schon dadurch erscheint das Gemälde als ein selbständig gedachtes, nicht nach fremden Mustern copirtes Werk. Während das Mosaikbild in Torcello mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes noch die Niederfahrt Christi zur Vorhölle verbindet, die Engel zu beiden Seiten des obersten Streifens in echt byzantinischer Prunktracht auftreten, Christus als Weltrichter in den Maassen geradezu verkümmert erscheint, unterhalb Christi auf einem Throne das Buch des Lebens prangt (*Etimasia*), von Engeln und Seraphim bewacht, von den knieenden Adam und Eva adorirt, rechts und links das Meer und die Erde ihre Beute an Todten herausgeben, zuunterst Michael die Wage hält, links Petrus und ein Engel die Paradiesespforte bewachen und Abraham in seinem Schosse Seelen hält, rechts von einem Feuerstrome, der von Christi Füssen ausgeht, umschlossen, der Höllenschlund sich öffnet, in welchem Lucifer mit dem Verräther Judas auf dem Schosse

sich besonders bemerkbar macht, führt uns das Wandgemälde in S. Angelo in einen ganz anderen Gedanken- und Gestaltenkreis ein. Die Figur Christi in der Mandorla beherrscht die ganze Handlung; die Scene ist viel geschlossener und zusammengedrängter, auf die Darstellung des Gerichtes und seiner Folgen wesentlich beschränkt. Die Etimasia, der Feuerstrom, die vielen episodischen Figuren fehlen. Im obersten Streifen, oberhalb Christi, wecken vier Posaunen blasende Engel die Todten zum Leben. Die letzteren steigen nackt aus Särgen empor. Die phantastische Vorstellung der vom Meere ausgeworfenen Leiber fand keinen Platz. Zwei Streifen zu beiden Seiten Christi zeigen anbetende Engel und die Apostel, unterhalb der Mandorla halten drei Engel Spruchbänder in den Händen. Das Paradies ist als Palmengarten dargestellt, in der Hölle, wohin die nackten Verdammten getrieben werden, erscheint Lucifer gefesselt. Auch in Einzelheiten, wie Christus z. B. die Hände ausbreitet (in Torcello beide Hände gleichmässig nach aussen geöffnet, in S. Angelo mit der einen Hand abwehrend, mit der andern heranwinkend), in den Kopftypen der Engel und Apostel, weichen die beiden Bilder stark von einander ab. Wie in den Werken der Schule von Monte Cassino überhaupt, bemerkt man in den Gewändern der Apostel einen engeren Anschluss an die altchristlichen Vorbilder, als dieses in den gleichzeitigen byzantinischen Gemälden der Fall ist. Nur gezwungen und willkürlich kann man daher einen unmittelbaren byzantinischen Einfluss in der Freske von S. Angelo behaupten. Das Mosaikbild in Torcello allein offenbart ein Uebergreifen der byzantinischen Kunst über ihren natürlichen Wirkungskreis hinaus.

Bei der Erörterung der Stellung, welche die Darstellung des jüngsten Gerichtes in der byzantinischen Kunst einnimmt, darf man zwei Punkte nicht übersehen. In der normanisch-byzantinischen Malerei auf Sicilien des 12. Jahrhunderts späht man vergebens nach einem Bilde des jüngsten Gerichtes¹²⁾. In der Capella palatina hätte die Westwand einen trefflichen Platz für dasselbe geboten. Dem Künstler genügte das Bild des segnenden Christus mit den beiden Apostelfürsten zur Seite. Das spricht nicht dafür, dass der Gegenstand in byzantinischen Kunstkreisen rasche und weite Verbreitung gefunden. Ein anderer Umstand bestätigt diese Vermuthung. Im Kosmos Indicopleustes findet sich die älteste byzantinische Darstellung des jüngsten Gerichtes. Der vaticanische Codex gilt als im 7. Jahrhundert geschrieben. Mag er auch schwerlich die Originalhandschrift des Kaufmanns von Alexandria sein,

¹²⁾ In der Terra d'Otranto, an der Westseite der Capelle des hl. Stephan in Soleto (14. Jahrhundert) befindet sich ein Wandbild des jüngsten Gerichtes, welches wesentlich mit jenem in Torcello übereinstimmt.

wie Kondakoff behauptet, so dürfte er doch als treue Copie desselben sich herausstellen. Wie fasst der Zeichner das jüngste Gericht auf? Christus mit dem Kreuznimbus sitzt auf dem Polsterthron, ruht mit den Füßen auf einem Schemel und stützt die Linke auf ein mit sieben Edelsteinen geschmücktes Buch. Die Rechte hat er über die Brust quer gelegt. Unter Christus sind acht Engel mit Diademen in langen Tuniken und noch tiefer unten dreizehn Männer, alle jugendlich, bartlos gezeichnet. Sie sprechen mit einander, nur die mittelste Figur blickt wie die Engel aufwärts. In der untersten Zone endlich bemerken wir acht Männer, Halbfiguren, welche der Erde entsteigen. Christi Triumph und die Auferstehung der Todten bilden den eigentlichen Gegenstand der Darstellung, das eigentliche Gericht tritt ganz zurück. Von dem Codex besitzt die Laurentiana eine Copie, welche dem 10. Jahrhundert angehört. Der Zeichner dieses Codex hat sich manche Aenderungen erlaubt. An die Stelle der dreizehn Männer ist eine grössere Zahl von Brustbildern getreten; die Engel tragen Stäbe, die Auferstandenen sind wie Mumien in Tücher gehüllt. Den Grundtypus der Darstellung hält er aber fest. Also hat noch im 10. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst die ganz unentwickelte Darstellung des jüngsten Gerichtes nicht ihre Kraft verloren, Verständniss und Billigung gefunden.

Das Ergebniss unserer Studien lässt sich in folgenden Sätzen zusammenfassen. Die byzantinische Kunst besitzt in Bezug auf die Darstellung des jüngsten Gerichtes kein Anrecht auf Priorität, noch weniger hat dieselbe die abendländische Kunst an ihr Vorbild gebunden. In der lateinischen Welt hat das Bild des jüngsten Gerichtes bereits in der karolingischen Periode die Phantasie mächtig gepackt. Schon damals wurde die bildliche Wiedergabe desselben versucht und dann immer weiter entwickelt. Der Kern der Darstellung erscheint bereits am Ende des 10. oder am Anfange des 11. Jahrhunderts festgestellt. Ein Jahrhundert später beginnt die künstlerische Ausgestaltung desselben. Die Natur des Stoffes, in welchem der Künstler arbeitet, wirkt mitbestimmend auf die Composition, der immer stärkere Zug nach lebendiger Wahrheit lockt zu breiterer Ausmalung, bis endlich die persönliche Individualität des Künstlers ihr volles Recht ausübt. Das Bild des jüngsten Gerichtes, weit entfernt davon, nach einem festen Schema und starren Typus dargestellt zu werden, überrascht durch die Mannigfaltigkeit der Auffassung, welche es zulässt, ja geradezu herausfordert. Die vergleichende Kunstgeschichte bestätigt das Wort des h. Augustinus, dass über den »modus et ordo iudicii« jedermann die Meinung freistehe.
