

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

**DIE AKTDARSTELLUNG
IN DER MALEREI**
VOM AUSGANG DER ANTIKE BIS
ZUM ENDE DES ROMANISCHEN STILS
(UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER MINIATURMALEREI)

VON
JOSEPHA WEITZMANN-FIEDLER

MIT 4 TAFELN



STRASSBURG — J. H. ED. HEITZ
1934

PRINTED IN FRANCE

Universitätsbuchdruckerei Heitz et Co., Straßburg

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	1
I. Die unschematische Aktbehandlung als Nachwirkung der hellenistischen Malerei	5
1. Die frühchristliche Kunst des Abendlandes	5
2. Die frühbyzantinische Kunst.....	11
3. Die koptische Kunst	13
4. Die syrische Kunst	14
II. Entstehung und Ausbreitung fester Aktschemen	16
1. Die Bildung dreier massgebender Schemen in der mittelbyzantinischen Malerei	16
2. Die irische Aktstilisierung	25
3. Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung	25
a) in der karolingischen Malerei	25
b) in der ottonischen Malerei	31
4. Die Nachwirkung der karolingischen Aktbehandlung in der angelsächsischen und französischen Kunst	37
5. Einwirkungen des byzantinischen Segmentschemas auf Italien	41
6. Einwirkung der irischen, angelsächsischen und italienischen Aktbehandlung auf die vorromanische Kunst Spaniens	46
III. Das byzantinische M-Schema und das nordische Dreieckschema in der romanischen Kunst des Abendlandes	50
1. Das byzantinische M-Schema in Italien von der Mitte des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts	51
2. Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jahrhundert in England	58

	Seite
3. Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jahrhundert in Frankreich und Belgien	62
4. Anwendung beider Schemen in Spanien und Südfrankreich	68
5. Das Dreieckschema und seine Verdrängung durch das M-Schema in Deutschland	71
IV. Alleinige Vorherrschaft des M-Schemas im 13. Jahrhundert und sein Zurücktreten mit dem Aufkommen der Gotik ..	82
1. In Frankreich	82
2. In England	86
3. In Deutschland	89
Verzeichnis der Handschriften und sonstigen Kunstdenkmäler ..	93
Verzeichnis der Abbildungen	99

EINLEITUNG.

Es bedarf einer besonderen Begründung, weshalb gerade die Aktdarstellung aus einer Fülle von stilkritischen Merkmalen herausgegriffen wurde, um mit ihrer Hilfe gewisse Stilwandlungen und Beeinflussungen klarer zu erkennen. Denn es ist bekannt, dass das Mittelalter den Akt im allgemeinen scheute, und die Aktdarstellung in den Denkmälern verhältnismässig selten ist. Die Frage der anatomischen Richtigkeit im medizinisch-wissenschaftlichen Sinne tritt ganz in den Hintergrund. Der mittelalterliche Künstler war bei der Aktzeichnung im ganz besonderen Masse auf das fortwährende Kopieren von Vorbildern angewiesen. Man übernahm die aus der Antike vererbten Formen und bildete sie allenfalls um. So entwickeln sich im frühen Mittelalter bestimmte feste Schemen, die sich mit grösserer Konsequenz das ganze Mittelalter hindurch halten als verschiedene andere Stilmerkmale wie z. B. Drapierungsmotive. Eigentliche Neuschöpfungen und Abweichungen von einmal gefundenen Schemen sind höchst selten, und wo sie vorkommen, unsicher oder phantastisch in der Zeichnung. Dieses beginnt erst sich zu wandeln, als mit dem Entstehen eines vollplastischen Stils um die Wende vom 12. zum 13. Jhdt. im weltlicher eingestellten Zeitalter der Staufer das Interesse an körperlichen Werten und somit auch am Akte steigt. In dieser Zeit begegnet man vereinzelt ernsthafteren Naturstudien. Doch ist diese Phase nur von kurzer Dauer und schon der Beginn der Gotik zeigt in seiner transzen-

dentem und wieder mehr kirchlichen Einstellung ein Abrücken von der im Wachsen begriffenen naturalistischen Beobachtung.

Ein besonders geeignetes Material, an dem die Entwicklung der Aktdarstellung sich aufzeigen lässt, ist die Malerei, da in dieser feste linienhafte Schemen, die bei der Betrachtung des Aktes im Vordergrunde stehen sollen, in den meisten Fällen in klarerer Zeichnung erscheinen als auf Skulpturen. Innerhalb der Malerei führt die Miniaturmalerei zu den sichersten Resultaten einmal, weil von ihr mehr erhalten ist als von den übrigen Zweigen der Malerei und ferner, weil sie grösstenteils einen besseren Erhaltungszustand aufweist. Trotzdem werden einige Stücke der Plastik eingefügt werden müssen, wo Lücken in dem Miniaturenbestande auszufüllen sind. Auch Akte der spärlich erhaltenen Wandmalerei werden gestreift, doch bestätigen diese in den meisten Fällen nur die aus den Miniaturen sicherer gewonnenen Resultate.

Überschaut man nun das ganze Material der zu behandelnden Aktdarstellungen, so zeigt sich, dass die ersten christlichen Jahrhunderte Motive bevorzugen wie den Daniel, Jonas und vor allem Putten, Gestalten, die in anderer Bedeutung, aber derselben Formgebung, in der Antike vorgebildet waren. Doch bald wird das bei weitem häufigste Motiv, an dem der Akt studiert werden kann, der Kruzifixus. Es werden bei seiner Betrachtung auch Momente zu berücksichtigen sein, die nur mittelbar mit dem Akt in Verbindung stehen, so z. B. die Hüft- oder Knieausbiegung, da diese meistens im Zusammenhang mit ganz bestimmten Aktschemen auftreten. Neben dem Kruzifixus kommen noch andere nackte Christusfiguren in Frage, die, wie der Christus der Taufe, mitunter in weniger reichem Liniengefüge dargestellt werden. Der Akt des Schächers gibt oft Anregung zu stärkerem Realismus, der noch gesteigert wird bei den Hades-Figuren in der Darstellung der Höllenfahrt Christi, während die Christusakte meist einen stärker stilisierten Charakter annehmen. Ein weiteres häufig vorkommendes Motiv der Aktdarstellung sind die Adam- und Eva-Figuren, für die vor allem die Frage der Verschiedenheiten des männlichen und weiblichen Körpers ins Auge zu fassen sein wird. Aktdarstellungen von Kindern wie z. B. bei der Geburt Christi oder beim Bethlehemitischen Kindermord zeigen entweder

gar keine Schemen, da sie vielfach zu klein gebildet sind, oder Schemen erwachsener Körper auf Kinderakte übertragen. Es erübrigt sich daher, auf den Kinderakt besonders einzugehen. Im grossen und ganzen sind Aktdarstellungen von profanen Gestalten selten und zeigen kaum Abweichungen von denen der gleichzeitigen biblischen Figuren.

Bei der Betrachtung der einzelnen Akte wird einmal auf die Proportionen und den Aussenkontur zu achten sein, dann aber vor allem auf die schon eingangs erwähnten Schemen der Innenzeichnung. Hier ist es vor allem die Zeichnung des Bauches und der Brust, in der sich jene festen Schemen ausgebildet haben, an welchen jahrhundertlang das Mittelalter festhält, und an denen sich die Stileinflüsse besonders klar feststellen lassen. Demgegenüber lassen die Arm- und Beinzeichnungen eine geringere Variationsmöglichkeit zu und geben Aufschlüsse gewöhnlich nur in Verbindung mit der Bauch- und Brustzeichnung. Auf die Bauch- und Brustschemen wird also die vorliegende Arbeit den stärksten Nachdruck zu legen haben.

I. — DIE UNSCHEMATISCHE AKTBEHANDLUNG ALS NACHWIRKUNG DER HELLENISTISCHEN MALEREI

Die frühchristliche Kunst des Abendlandes.

Die Entwicklung der altgriechischen Malerei und mit ihr die des Aktes ist von einem zeichnerischen Stil in archaischer Zeit, der durch die Vasenmalerei überliefert ist, bis zu einem jede Linie und jede Form auflösenden Impressionismus im späten Hellenismus in schrittweiser Konsequenz verlaufen. Die römische Kunst bis zum Ende der Kaiserzeit hat dem malerisch-impressionistischen Stil nichts wesentlich Neues hinzugefügt. Als in Rom im ersten Jhd. n. Chr. das Christentum Fuss fasst und die Katakomben mit Malereien zu schmücken beginnt, übernimmt es zunächst aus der heidnischen Antike Figuren und Aktdarstellungen und gibt ihnen nur eine neue Bedeutung. In den heidnischen Hypogäen ebenso wie in den christlichen Katakomben wird die gleiche Darstellungsweise für Akte angewandt, mag es ein Bacchus oder ein Jonas sein. Bezeichnenderweise kennen die ersten christlichen Jahrhunderte keine Scheu vor der Darstellung des Aktes wie sie bald darauf das Mittelalter empfindet, und sie stellen ihn in voller Unbefangenheit dar. So können die Variationen innerhalb der malerischen Aktbehandlung der ersten Jahrhunderte in gleicher Weise in der heidnischen und in der christlichen Malerei verfolgt werden. Für diese Zeit kommen fast nur Fresken und Mosaiken in Frage, da von der

frühchristlichen Miniaturmalerei nur wenig erhalten ist. Zwar ist die Datierungsfrage für die nachpompejanische Wandmalerei noch wenig geklärt, doch spielt dieses für die Aktdarstellung keine sehr erhebliche Rolle, da der Akt in seiner malerischen Behandlung noch ohne feste Schemen ist. Ein Vergleich eines Putto der Domitilla-Katakombe ¹⁾, die gewöhnlich noch ins 1. Jhdt. datiert wird, mit dem Putto eines heidnischen Fresko vom Quirinal ²⁾ zeigt für beide ein und dieselbe Wiedergabe des Nackten. Der organisch erfasste Körper ist ohne festen Kontur gemalt. Die Innenzeichnung des Aktes wird nur durch feine leichte Schatten wiedergegeben, die zwar leise plastische Schwelungen hervorrufen, doch feste Muskelpartien werden nicht herausgearbeitet. Dieselbe Körperbehandlung und plastische Modellierung durch reine Farbenwerte tritt bei dem Christuskind der Priscilla-Katakombe ³⁾ auf, das nach Wilpert der 1. Hälfte des 2. Jhdts. angehört.

Allmählich verliert sich der mit dem Malerischen verbundene plastische Charakter. Die Akte der Kallistus-Katakombe und der Krypta der Lucina ⁴⁾ aus der 1. bzw. 2. Hälfte des 2. Jhdts. zeigen diese Veränderung. Der liegende Jonas wie auch der Christus der Taufe verraten eine Tendenz zum mehr Flächenhaft-Frontalen. Die Proportionen werden übertrieben in die Länge gezogen. Der Akt, auch hier noch ohne Betonung des Konturs, wird nicht mehr in dem Masse wie im 1. Jhdt. durch verschiedene farbige Licht- und Schattenwerte modelliert; ferner sitzen die Gliedmassen am Körper oft nicht organisch in den Gelenken an, sondern gleichmässig leitet die Farbe vom Körper zu den Extremitäten über, als fülle sie ohne jede nähere Nüancierung eine durchgehende Fläche.

Dieser flächenhaft-muskellose Charakter verstärkt sich im 3. Jhdt., z. B. bei dem sitzenden Jonas der Petrus- und Marcellinus-Katakombe ⁵⁾. Besonders klar scheint diese Entwicklung vom plastisch-räumlichen zum unkörperlich-flächenhaften der Vergleich des Christuskindes der Pris-

1) G. Wilpert: Die römische Katakombenmalerei, Freiburg 1903, Taf. 5.

2) P. Marconi: La Pittura dei Romani, Rom 1929, Fig. 133.

3) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 21.

4) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 26 und 29.

5) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 61.

cilla-Katakombe⁶⁾, das nach Wilpert der 2. Hälfte des 3. Jhdts. angehört mit dem schon erwähnten Christuskind derselben Katakombe aus der 1. Hälfte des 2. Jhdts. zu zeigen. Wo dort z. B. in den Armen und im Hals räumliche Verkürzungen gegeben sind, sind die Gliedmassen hier in möglichst flächenhafter Projektion gezeichnet. Das Gefühl für das Strukturhafte ist schwächer geworden. Der Akt selbst wird jetzt in breiten Konturen summarisch umrissen.

Zwei Akte, die nach Wilpert ins 4. Jhd. gehören: ein Daniel des Coemeterium Majus⁷⁾ in Orantenhaltung und ein schlafender Jonas der Vigna Massima⁸⁾ knüpfen einerseits, was die Innenzeichnung anbetrifft, an die Flächenhaftigkeit des vorhergehenden Stils an, andererseits werden die Proportionen wieder gedrunken, kräftig, breitschultrig und organisch. Ein geschlossener Kontur verdeutlicht vor allem die Körperformen und die Innenzeichnung ist auf möglichst wenige markante Pinselstriche beschränkt. Diese neuen Momente treten verstärkt in weiteren Akten der Petrus- und Marcellinus-Katakombe⁹⁾ auf, die der 2. Hälfte des 4. Jhdts. angehören. Der ununterbrochene Kontur des Daniel betont Brust-, Hüften- und Lendenpartie sowie Kniekehle und Wadenmuskeln. Durch die in verschiedenen Richtungen verlaufenden breiten Pinselstriche werden grössere Licht- und Schattenflächen gebildet, die einen ziemlich plastischen Eindruck hervorrufen. Während aber das 1. Jhd. durch weiche Uebergänge plastisch modellierte, wird hier mit fast entgegengesetzten Mitteln eine ähnliche Wirkung erreicht. Die fortschreitend sich verfestigende Innenzeichnung wird deutlich bei einem ziemlich roh gemalten Daniel der Thekla-Katakombe¹⁰⁾, der gleichfalls in die 2. Hälfte des 4. Jhdts. datiert wird. In energischer Zeichnung wird eine Mittelsenkrechte von der Brust bis zum Nabel geführt, die Brustmuskeln werden durch harte Winkel gebildet, die Brustwarzen durch Punkte und entsprechend der Nabel durch einen nach oben geöffneten Halbkreis und einen Punkt gezeichnet. Die Leistenlinie wird stark betont. In der Aktbehandlung des

6) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 81.

7) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 169.

8) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 122.

9) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 232.

10) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 234.

Daniels der Domitilla-Katakombe¹¹⁾ aus derselben Zeit drückt sich in den sehr stark untersetzten Proportionen, den zu grossen Armen und besonders breiten und dicken Händen das Stilempfinden dieser Zeit aus. Nicht die Brustmuskeln, sondern der ganze Brustkorb setzt sich scharf ab von der Bauchpartie. Ebenso werden die Schulterpartien und die Halsgrube stärker betont, ferner die Becken- und Leistenlinie und die Wiedergabe der Genitalien. Der Ellbogen und die Knie werden durch ein bzw. zwei Rundungen verdeutlicht. Obwohl in diesen festeren Linien noch kein eigentliches System liegt, so sind hier doch schon Anfänge eines Liniensstils zu spüren, der im weiteren Verlaufe sich verfestigt und eine grosse Rolle spielen wird. Eine Datierungsstütze für diesen plastischen und gedrunge- nenen Stil in der Katakombenmalerei sind die Konsulardiptychen, die sich zum Teil nach Rom lokalisieren lassen, wie z. B. die Platte mit dem Asclepios¹²⁾, die um 400 anzusetzen ist.

Im Laufe des 4. Jhdts. tritt mit der Verstaatlichung der Kirche die Katakombenmalerei zurück und die Monumentalmalerei, v. a. das Mosaik, breitet sich aus. Gerade die Technik des Mosaikstils ist geeignet durch Aneinandersetzen gleichfarbiger viereckiger Steinchen zu festen durchgehenden Linien, zur Verstärkung eines zeichnerischen Gefüges beizutragen. So werden z. B. bei dem Hirten aus der Moses-Berufung in einem der S. Maria-Maggiore-Mosaiken¹³⁾ aus der Mitte des 4. Jhdts. die Körperteile und Muskelpartien sehr klar durch solche Steinreihen abgegrenzt. Brust-, Arm- und Beinmuskeln treten auf diese Weise deutlich und plastisch hervor.

Um die Wende vom 4. zum 5. Jhd. tritt uns zum ersten Mal die Buchmalerei entgegen, von der aber bis zur Karolinger Zeit nur recht spärliche Reste erhalten sind. Der Vatikanische Virgil, cod. lat. 3225¹⁴⁾, zeigt eine Darstellung des Laokoon, der alle Eigenschaften aufweist wie die betrachteten Danielfiguren des 4. Jhdts. aus der Thekla- und Domitilla-Katakombe. Die Brustmuskeln sind fast

¹¹⁾ Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 197.

¹²⁾ R. Delbrueck: Die Consulardiptychen, 1929, Taf. 55, R.

¹³⁾ G. Wilpert: Die römische Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, Bd. III, Taf. 17.

¹⁴⁾ Codices e Vatic. selecti, Vol. I, Rom 1899, Taf. 13.

nach weiblicher Art rundplastisch modelliert, ebenso wölben sich die stark ausgebildeten Schenkel durch kräftige Schatten und helle Lichter. Trotz des hellenistischen Gesamteindrucks zeigt sich in den Akten der Virgil-Handschrift ein allmähliches Nachlassen in dem Erfassen des Organischen. Das Verhältnis zwischen Rumpf und Armen wird schwankend. Denselben Stil wie die Akte des Virgil zeigen auch diejenigen der Mailänder Ilias-Handschrift¹⁵⁾. Bei den stark naturalistischen Körpern verdichten die Schattenpartien sich zu einer festen Linienführung. Die Bauchpartie wird durch eine annähernd runde Form herausgehoben. Gegenüber dem Virgil ist eine Verfestigung von Schattenflächen zu Schattenstrichen und ihre Reduktion auf die wesentlichsten Linien eingetreten.

Die ersten Anzeichen einer deformiert werdenden Aktbehandlung, die in dem oben behandelten Virgil beobachtet werden konnten, und das Streben nach linearer Verfestigung der Innenbehandlung treffen in verstärktem Masse auf die Akte einer zweiten, sicherlich späteren Virgil-Handschrift, cod. Vat. lat. 3876¹⁶⁾ zu (Taf. I, 1). Im Juppiter der Götterversammlung macht sich deutlich die Neigung zur Schematisierung bemerkbar. Zwei energische Linien trennen die Brustmuskeln von einander und laufen als ungefähre Brustkorbbegrenzungslinien über den Bauch. Es liegen in diesen senkrechten Trennungslinien die Wurzeln für eine ganz spezielle Art abendländischer Aktbehandlung des späteren Mittelalters. Die Brustmuskeln werden durch kleine Häkchen unmittelbar unter der Brustwarze gegeben. Der wenig organischen Innenzeichnung entspricht ein deformierter Aussenkontur. Als Beispiel sei der Akt des Sinon vor Priamus angeführt. Das Gefühl für die Proportionen des Körpers ist weitgehend verloren gegangen; vor allem fällt der übermässig grosse Kopf auf. Gegenüber den Akten des ersten Virgil und der Mailänder Ilias ist das Plastische einer flächenhaften, fast scheibenmässigen Behandlung des Aktes gewichen.

15) Ceriani e Ratti, *Homeri Iliadis Pictae Fragmenta Ambrosiana*, Mailand 1905, fol. 50v.

16) *Codices e Vatic. selecti*, Vol. II, Taf. 18 und 14.

Die frühbyzantinische Kunst.

Ueber die frühbyzantinische Malerei lässt sich nur schwer ein Urteil gewinnen, da in Byzanz selbst nichts mehr erhalten ist. Für die Betrachtung des Aktes kommen als früheste Erzeugnisse die Konsulardiptychen in Frage, von denen einige zu Anfang des 5. Jhdts. in Konstantinopel entstanden sind¹⁷⁾. Sie stimmen so sehr mit den römischen überein, dass eine Unterscheidung zwischen römischem und byzantinischem Stil kaum möglich scheint. Die Akte haben dieselben breiten Proportionen und ungelenten Bewegungen wie auch die stark plastische Durchbildung im einzelnen, die die römische Kunst dieser Zeit aufweist. In der Miniaturmalerei zeigt sich der Wandel in der Aktbehandlung vom 5. zum 6. Jhdts. in den verschiedenen Gruppen der Wiener Genesis, cod. theol. grec. 31. In einer Gruppe von wenigen Blättern¹⁸⁾ stehen die Akte dem hellenistischen Stil vom 4. bis Anfang des 5. Jhdts. nahe. Die nur wenig bekleideten Brüder Josephs sind organisch gut erfasst und in ihrer malerischen Art mit aufgesetzten Lichttupfen weisen sie dieselbe Körpermodellierung auf wie die spätrömischen Katakomben. Die kugeligen Muskelpartien sind von straffer Haut überzogen und sehr plastisch in ihrer Wirkung. Die gut proportionierten Körper zeigen tiefenräumliche Drehungen und Wendungen, die später verloren gehen. Den Stilumschwung verdeutlicht die Gruppe, der die Adam- und Eva-Figuren von fol. 1 angehören. Noch ist der Organismus der Gestalten erfasst und deutlich der breitschultrige männliche Körper dem breit-hüftigen weiblichen gegenübergestellt, aber die Proportionen sind nicht mehr ganz so klar und die Bewegungen werden steifer und ungelenter. Die Hautoberfläche macht einen matten Eindruck gegenüber der straff glänzenden der Akte der ersten Gruppe. Ebenso macht sich eine Verflachung der einzelnen Körperteile bemerkbar unter Vermeidung der Tiefenräumlichkeit. Dieser Gruppe von Akten stehen diejenigen des Codex Rossanensis¹⁹⁾ nahe. Eine

17) Delbrueck, Consulardipty., Taf. 61, R.

18) Hartel-Wickhoff, Wiener Genesis, Wien 1895, fol. VIII, 18.

19) A. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano, 1907.

dritte Gruppe der Wiener Genesis, zu der der Mann mit entblösstem Oberkörper auf fol. VIII, 18 gehört, führt schliesslich zu einer Deformierung, wie wir sie bei den Gestalten des zweiten Virgil sahen. Besonders bezeichnend für das mangelnde Verständnis des Organischen sind die übertrieben dicken Wadenmuskeln und die zusammengeschobene Unterkörperpartie. Diese letzteren Merkmale begegnen uns wieder in den Gestalten der Maximians-Kathedra, die, wie man heute annimmt, alexandrinischen Ursprungs ist. Es scheinen also Beziehungen zwischen der dritten Gruppe der Wiener Genesis und ägyptischen Kunst zu bestehen, wenigstens was die Aktbehandlung anbetrifft. Dass diese Gruppenscheidung in der Wiener Genesis der allgemeinen zeitlichen, byzantinischen Entwicklung entspricht, beweisen die ravennatischen Mosaiken. Hier fordern die beiden Christusfiguren der Baptisterien zu einem Vergleiche heraus. Der ältere aus dem Baptisterium der Orthodoxen ²⁰⁾, datiert in die Mitte des 5. Jhdts., ist in den Proportionen des Körpers sowie dem elastischen Standmotiv noch ganz antik empfunden. Demgegenüber zeigt der Christus des Arianer-Baptisteriums ²¹⁾, der ca. 520 datiert ist, ein deutliches Nachlassen im organischen Aufbau: ein recht gedrungener Oberkörper sitzt auf zu langen Beinen, die einzelnen Körperformen werden flächenhafter und schlaffer wiedergegeben, die Hüftpartie hat sich verbreitert und die ganze Haltung ist steifer geworden. In der Wiedergabe der Genitalien besitzt jedoch auch diese Christusfigur noch eine durchaus antike Unbefangenheit. Neben Christus sitzt der Flussgott Jordan, mit entblösstem Oberkörper, dessen muskulöse Behandlung ihn als älteren Mann charakterisiert (Taf. I, 2). Die stark ausgebildeten Brustmuskeln werden durch zwei kräftig gezeichnete Segmente markiert. Ein weiteres Segment gibt die obere Bauchwölbung wieder. Ein vertikales Doppelsegment stellt die Verbindung her und verdeutlicht die über dem Brustkorb liegenden Fettpolsterungen. Diese Art der Körperzeichnung ist alt und geht auf die Antike zurück. So zeigt eine antike Jünglingsfigur aus Elfenbein in Liver-

²⁰⁾ O. Wulff, *Altchristl. und byz. Kunst*, Bd. I, S. 342.

²¹⁾ O. Wulff, *Altchristl. und byz. Kunst*, Bd. I, S. 343.

pool (Taf. I, 3) gleichfalls eine senkrechte mit einem doppelten Paar wagerechter Teilungslinien, ein System, das die natürlichen Muskellagerungen wiedergibt. Dieses Liniensystem wird von ganz besonderer Bedeutung für den mittelbyzantinischen Stil werden und sich hier zu einem festen Schema ausgestalten. Für die weitere Entwicklung der byzantinischen Aktbehandlung müssen die sehr zerstörten byzantinischen Fresken von Sta. Maria Antiqua in Rom²³⁾, die unter Abt Johann VII. (705-707) entstanden sind, herangezogen werden. Es sind nur wenige nackte Partien erhalten. Der fragmentarische Oberkörper Christi und die Behandlung der nackten Beine des Simon von Kyrene der Kreuztragungsszene setzen indessen die Neigung zur Konturierung der Muskelpartien durch feste Linien, die im ravnennatischen Flussgott schon Anwendung gefunden hatte, hier fort und verstärken sie noch. Der Oberarmmuskel Christi schneidet mandelförmig in das Ellbogengelenk ein, das Brustbein wird durch eine Senkrechte markiert und Hals und Brust durch die Schlüsselbeinlinie getrennt. Ebenso werden beim Simon von Kyrene die Wadenmuskeln durch Ovale umzirkelt und die Knie-scheiben durch sich vielfach wiederholende mandelförmige Umrisse wiedergegeben. Leider ist keine vollständige Aktfigur erhalten, die Aufschluss darüber gibt, ob und wie weit zu dieser Zeit die Bauchzeichnung schon zu einem wirklichen Schema ausgebildet ist. Einen gewissen Ersatz gibt ein gleichzeitiges Mosaikfragment aus dem Lateran-Museum²⁴⁾, das eine Darstellung des Christuskindes aus der Geburtsszene enthält (Taf. I, 4). Hier besteht die Innenzeichnung aus einer durchgehenden senkrechten Teilungslinie, die sich über der Bauchwölbung verzweigt, und einer oberen Bauchwölbungslinie, in die die Senkrechte ausläuft. Eine senkrechte Teilungslinie findet sich zwar schon früher, aber neu und entscheidend ist ihre Verbindung mit der Bauchwölbungslinie. In diesem Liniensystem liegt der Anfang zu einem weiteren Schema, das in mittelbyzantinischer Zeit seine Ausprägung findet.

²³⁾ Wilpert, Mos. und Mal., Bd. IV, Taf. 162.

²⁴⁾ P. Muratoff, La Pittura Byzantina, Rom 1930. Taf. LVI.

Die koptische Kunst.

Im Koptischen müssen zur Betrachtung des Aktes Gewebe und Monumente der Plastik hinzugezogen werden, da an Miniaturen aus dieser Zeit nichts und auch an Fresken nur Spärliches erhalten ist. Auffallend ist an der koptischen Kunst das Ueberwiegen profan-antiker Motive gegenüber den christlichen. Unter diesen profanen Darstellungen wiederum sind Themen bevorzugt, die Gelegenheit zur Aktdarstellung geben. Zunächst ist die Behandlung des Aktes eine weich-koloristische wie sie aus hellenistischen Kunstwerken bekannt ist. Scheinbar war Alexandria der Sitz dieser antiken impressionistischen Malweise. Ein Hermaphrodit eines Berliner Stoffes²⁵⁾ aus dem 3. Jhdt. ist in malerisch pinselstrichartiger Manier und natürlichen Proportionen dargestellt. Die wohl etwas späteren Fresken von El Bagaouât²⁶⁾, um 400 entstanden, bewahren im wesentlichen denselben malerischen Charakter, unterscheiden sich aber von den vorherigen durch eine Vergrößerung und einen Mangel an anatomischem Verständnis. Diese beiden Elemente, die ein Schwinden des hellenistischen Körpergefühls zur Folge haben, treten jetzt immer mehr in den Vordergrund. Mit dieser Vergrößerung tritt zugleich — wie ja auch im Abendlande und in Byzanz — eine gewisse Verflachung der körperlichen Formen auf, und die Innenzeichnung wird auf wenige Linien reduziert. Man begnügt sich mit einer kräftigen Heraushebung der Brust, der Leistenlinie und einer Mittelsenkrechten. Diese Stilstufe zeigen Putten eines dem 4. bis 5. Jhdt. angehörenden Gewebes in Berlin²⁷⁾, wie auch besonders die Adam- und Eva-Figuren eines Gewebes im Musée Guimet in Paris (Taf. I, 5)²⁸⁾. Ein Putto eines Steinreliefs in Kairo²⁹⁾ ist mit viel zu langem Oberkörper und fast embryonalen Beinchen dargestellt. Zugleich macht sich im Koptischen eine besondere Vorliebe für grobsinnliche Themata bemerkbar. Als Beispiel sei ein Steinrelief mit einer banalen Leda-Szene

25) Wulff-Volbach, Spätantike und koptische Stoffe, 1926, Taf. 5.

26) Wl. de Bock, Frühchristl. Allegorien und bibl. Fig. in der Kunst in Aegypten, Petersburg 1901.

27) Wulff-Volbach, a. O. Taf. 56.

28) Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte, Taf. XXIII.

29) U. Moñeret de Villard, La scultura ad Ahnás, 1923, fig. 33.

aus Alexandria ³⁰⁾ angeführt. Diese Entwicklung hat sich wohl im wesentlichen vom 3. bis 5. Jhd. vollzogen, in die die Blütezeit der koptischen Kunst fällt. Strzygowski ³¹⁾ charakterisiert diese Kunst mit folgenden treffenden Worten: «Trotz griechischer Elemente ist der Geist der koptischen Kunst unhellenisch, am deutlichsten in der Gruppe der Steinskulpturen, wo die Schönheit des unbedeckten Körpers unter den Händen des Aegypters zur Nudität wird.»

Mit den gewöhnlich ins 6. Jhd. datierten Fresken in Baouit ³²⁾ treten wieder hellenistische Formen auf. Der Christus der Taufe in der 17. Kapelle weist wieder ausgewogenere, wenn auch gedrungene Proportionen auf, ebenso wie ein reitender Genius. Die sich verbreiternden Hüften und die schlaffe Wiedergabe der Formen erinnern an den Taufchristus des Arianer-Baptisteriums in Ravenna, die scharflinige Abgrenzung der Wadenmuskeln an den Simon von Kyrene der Sta. Maria Antiqua Fresken. Es scheint demnach der hellenistischere Stil von Baouit eine Beziehung zur byzantinischen Malerei zu haben.

Die syrische Kunst.

In Syrien ist die Entwicklung des Aktes weniger fassbar als in den zuvor betrachteten Ländern. Doch so viel kann aus dem einzigen in Betracht kommenden Denkmal syrischer Malerei geschlossen werden, dass auch hier der antik-hellenistische Stil seine Fortsetzung gefunden hat. Ein Schächer einer Kreuzigungsdarstellung des Rabula-Evangeliars vom Jahre 586 ³³⁾ (Taf. I, 6) zeigt eine ausgesprochen malerische Behandlung des Körpers bei plastischer Modellierung. Die Innenzeichnung weist keine konturierenden Muskelzeichnungen auf, sondern besteht aus fleckig hingewetzten Licht- und Schattenpartien, die

³⁰⁾ U. Moñeret de Villard, *La scultura ad Ahnäs*, fig. 35.

³¹⁾ in: *Koptische Kunst*, *Catalogue général des Antiquités Egypt.*, Wien 1904, S. XVI.

³²⁾ Grüneisen, a. O., Taf. XXXII, fig. 2.

³³⁾ Biagi, *Riproduzioni di Manoscritti miniati*, 1914, Taf. I.

eine plastische Wirkung erzielen. Die Körpergestaltung im einzelnen ist sehr realistisch: die Haltung ist straff, der Brustkorb kräftig herausgewölbt und der Bauch eingezogen. Vielleicht hängt es mit der Neigung des Syrers zum Realistischen zusammen, dass in diesen Akten des 6. Jhdts. noch keine Schematisierung eingetreten ist zu einer Zeit, wo in Byzanz und Rom eine flächenhaft-zeichnerische Richtung sich durchgesetzt hat.

Die hellenistische Art der Aktdarstellung dringt noch tiefer in den Osten und findet sich auch in den Ländern, in denen der Islam später jede Darstellung des Menschen verdrängte. Hier sei hingewiesen auf die Fresken eines arabischen Wüstenschlosses aus früh-islamischer Zeit in Kuseir Amra ³⁴⁾, wo in einem Baderaum badende Gestalten in einem antik-malerischen Körpergefühl wiedergegeben sind. Sie sind ziemlich zerstört und sagen über die Innenzeichnung nichts aus.

Zusammenfassend lässt sich über die Aktbehandlung der ersten christlichen Jahrhunderte für das Abendland im gleichen Masse wie für den Orient sagen, dass etwa bis ins 5. Jhd. hinein und vereinzelt (Rabula-Evangeliar) noch länger der Akt organisch gebildet ist und in hellenistisch-malerischer Weise durch Licht und Schatten modelliert wird, und dass im 6. Jhd. mit der Abnahme organischen Körpergefühls sich eine Verfestigung der Schattenpartie zu festeren Linien durchsetzt, in denen schon die Anfänge zu Schemenbildungen liegen, die für das Mittelalter massgebend werden.

³⁴⁾ Alois Musil, Kuseir Amra I und II, Wien 1907, Taf. 26, 35, 37, 38.

II. — ENTSTEHUNG UND AUSBREITUNG FESTER AKTSCHEMEN.

Die Bildung dreier massgebender Schemen in der mittelbyzantinischen Malerei.

In Byzanz bilden sich in nachikonoklastischer Zeit anstelle der antiken, mit malerischen Mitteln modellierenden Körperbehandlung allmählich bestimmte ornamentale Schemen heraus, die von Generation zu Generation vererbt und kopiert werden und oft durch Jahrhunderte sich ohne wesentliche Veränderungen fortpflanzen.

Die Akte in der dem Ende des 9. Jhdts. angehörenden Pariser Handschrift des Gregor von Nazianz, cod. grec. 510³⁵) zeigen zwar noch immer hellenistisch-malerische Mittel zur Modellierung des Körpers angewandt und trotz einer Neigung zu einer gewissen Streckung auch noch antike Ausgeglichenheit der Proportionen. Daneben beginnt eine lineare Verfestigung der Muskelpartien, verbunden mit einer Vervielfältigung der Formen. Der Oberkörper des Kruzifixes von fol. 30v. z. B. (Taf. I, 7) ist durch eine Anzahl von Segmentpaaren aufgeteilt, die die unteren Abschlusslinien der Bauch- und Brustmuskeln charakterisieren. Der Beginn dieses «Segment»-Schemas, wie wir dieses Liniensystem benennen wollen, fand sich in der

³⁵) H. Omont, Facsimiles des Miniatur, des plus anciens ms. grecs de la Bibl. Nat., 2. Aufl. 1929, Taf. XXI, XXIII, XXXVI.

Bauchzeichnung des Jordans des Arianer-Baptisteriums (vgl. Taf. I, 2). Die mittlere senkrechte Teilungslinie wird unterbrochen, wodurch die einzelnen Segmentpaare sich leise verschieben und der Eindruck des Straff-Organischen gelockert wird. Neu ist, dass diese Segmentlinien bis in den Aussenkontur eingreifen, während sie bei dem zitierten Jordan in Ravenna nur in Ansätzen von der Mittelsenkrechten aus dargestellt sind. Dieses Liniensystem erinnert an ähnliche Bildungen in der Antike: der Herakles einer streng-rotfigurigen Vase, des sogen. Argonauten-Kraters ³⁶⁾ (Taf. I, 8), zeigt das Segmentschema, nur mit dem Unterschied, dass es hier in ein begrenztes Bauchfeld eingezeichnet und durch eine durchgehende Mittelsenkrechte gegliedert ist. Sicherlich ist der Christus in der Gregor-Handschrift nicht direkt von solchen Bildungen herzuleiten, doch so viel scheint man annehmen zu dürfen, dass in seinem Schema noch ein Rest antiker Tradition erhalten ist. Ähnlich den Bauchmuskelpartien werden auch die Oberarm- und Unterarmmuskeln durch Umränderung herausgehoben und die Knie mit doppelter Kniescheibe gegeben (vgl. z. B. den gekreuzigten Petrus fol. 32). Innerhalb der Akte der Gregor-Handschrift zeigen sich — auch dies noch ein Rest des antiken Naturalismus — individuelle Verschiedenheiten, u. zw. werden sie bald jugendlich, straff und schlank, bald älter, breiter und fettleibiger gebildet. Andere gleichzeitige Handschriften zeigen dieselbe Aktbehandlung. So weist der Hades einer Leningrader Handschrift, cod. XXI ³⁷⁾, die wohl ins 9. oder 10. Jhdt. zu datieren ist, dieselbe Bauchbehandlung in gleichfalls weicher, malerischer Form auf, doch sind die Segmente im ganzen etwas summarischer wiedergegeben.

Bei dem Thanatos des Cosmas Indicopleustes, cod. vat. grec. 699 ³⁸⁾, sind die Segmente noch mehrfach verdoppelt. Der Moses derselben Handschrift weist eine Parzellierung der einzelnen Muskeln in Kreis- und Ovalformen in ganz besonders zeichnerischer Schärfe auf. Auch der wohl gleichzeitige Chludow-Psalter in Moskau ³⁹⁾ schliesst sich

³⁶⁾ Furtwaengler-Reichold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 108.

³⁷⁾ Morey im Art Bulletin, March 1929, fig. 63.

³⁸⁾ C. Stornaiolo, De Miniature della topogr. crist. di Cosma Indicopleusta, Mailand 1908, Taf. 55, 56.

³⁹⁾ J. Ebersolt, La Miniature Byzantine, Paris 1926, Taf. 12.

in der Aktbehandlung der Flussgötter und Hadesfiguren der eben betrachteten Handschrift an. Einerseits zeigen sie noch eine individuelle, naturalistische Körperbildung, v. a. in den dicken Bäuchen und dem Fettansatz in den Brustmuskeln, andererseits die zum schemenhaften neigende Bauchzeichnung durch Wiedergabe der üblichen Segmente.

Die Flussgötter des Josua-Rotulus, cod. vat. grec. 431⁴⁰⁾, der schon dem 10. Jhd. angehört, zeigen eine vereinfachte Bauchbehandlung, die mehr der antiken Art entspricht, wie ja überhaupt diese Flussgöttertypen im engsten Zusammenhang mit der Antike stehen. Die Fettpolsterungen werden durch ein einziges Segmentpaar wiedergegeben. Bemerkenswert ist noch die Einzelheit, wie zwischen den Brustmuskeln das Ende des Schwertfortsatzes durch ein kleines Segment energischer hervorgehoben ist. Dies ist eine Besonderheit byzantinischer Brustbildung.

Die gewisse Abwendung vom Schemenhaften, die in den Akten des Josua-Rotulus liegt, ist noch stärker in den Akten des Pariser Psalters, cod. grec. 139⁴¹⁾. Die Fluss- und Berggötter werden wieder mehr durch Licht und Schatten weich modelliert. Trotzdem werden wie bei dem Berggott Bethlehem von fol. 1v. die einmal gewonnenen Liniensysteme beibehalten, nur drängen sie sich unter der stärker hellenistischen Körperbehandlung nicht so scharf hervor. Eine gewisse Uebertreibung einzelner Körperteile unterscheidet diese Akte von den hellenistischen. Z. B. bei dem Berggott Sinai von fol. 422 v. findet sich eine übermäßige Plastizität des im Profil gesehenen Brustmuskels, der fast weiblich wirkt, und eine fast ebenso übertriebene Herausarbeitung der Gesässpartie.

Bei den sehr malerischen Akten des Apollonius von Kitium einer Florentiner Handschrift⁴²⁾, die wohl eine direkte Kopie einer spätantiken ist, findet sich das antike Segmentschema. Unantiek aber sind die überschlanen Proportionen und, typisch für die mittelbyzantinische Kunst dieser Zeit, das Fehlen der Genitalien, die das antike Vorbild wohl sicher besessen hat. Sie fehlen z. B. auch bei den Adam- und Eva-Figuren der byzantinischen Elfenbein-

40) Muñoz, *Il Rotulo di Giosuè*, 1907, Taf. III.

41) Omont, *Facs. des miniat. des ms. grecs*, Taf. IX, X.

42) H. Schöne, *Apollonios v. Kitium*, Leipzig 1896, Taf. VII, IX, XIII, XXI.

kästen⁴³⁾. Nur die Gestalten der antiken Götterwelt auf den profanen Elfenbeinkästen bilden hierin als unmittelbare Kopie nach der Antike eine Ausnahme⁴⁴⁾. Besonders auffallend sind noch an den Apollonius-Akten die runden Kniescheiben mit eingezeichneten Kreuzen.

Auch die zweite Art von Akt-Innenzeichnung, die wir im Christuskind des Lateranmosaiks sahen (vgl. Taf. I, 4) mit einer Mittelsenkrechten über einer Bauchwölbungslinie, findet ihre Fortsetzung in der mittelbyzantinischen Kunst. Allerdings ist sie hier deutlich nur auf plastischen Werken zu beobachten, so z. B. einem Elfenbein aus Lille (Taf. I, 10)⁴⁵⁾, wo die Bauchwölbung verdoppelt ist und die mittlere Senkrechte Einzelvertiefungen zeigt, die der Knorpelaufteilung des Brustbeins entsprechen.

In provinziellen Werken, wie z. B. den Kappadokischen Höhlenfresken aus dem 10. Jhd. in Queledjar⁴⁶⁾, tritt eine Deformierung der Schemen ein. Nur die Brustmuskeln treten hier deutlich hervor, während die Bauchmuskulzeichnung teils zusammengeschrumpft ist zu kleinen Segmenthäkchen, teils den Oberkörper von der Brust an in gleichmässigen Kurven überzieht. Eine Abwandlung gibt ein Kruzifix in der Kirche von Toqale⁴⁷⁾, wo rippenähnliche Linien den Brustkorb bilden.

Um die Jahrtausendwende bildet sich ein völlig neues Körperschema heraus, das grundlegend wird für die ganze folgende byzantinische Kunst. Zum ersten Mal datierbar tritt es uns um die Jahrtausendwende im Menologium des Basilius II. cod. vat. grec. 1613, entgegen⁴⁸⁾. Das Charakteristische dieses neuen Schemas liegt wiederum in der Bauchbehandlung. Von Anfang an treten zwei Formen nebeneinander auf: in der einen (Taf. I, 11) werden die Weichteile der Bauchpartie von einem scharfen Kontur umrissen, der in Nabelhöhe eine

43) Beispiele in: Graeven, *L'Arte* II, 1899.

44) Ein Beispiel der Kasten aus Veroli: Longhurst, *Catal. of Carvings in Ivory of the South Kensington Mus.* 1927, S. 36, Taf. 15.

45) Photogr. Goldschmidt.

46) Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, pl. 48. 51, 60.

47) Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, pl. 66.

48) *Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. grec. 1613). Codices e Vatic. selecti Bd. III, Turin 1907, Taf. 112, 138, 149.*

nachdrückliche Einziehung von den Seiten her aufweist, in der zweiten (Taf. I, 12) wird das obere Kompartiment durch eine weitere seitliche Einziehung gegliedert. In der zweiten Form spiegelt sich noch deutlicher als bei der ersten einfacheren die alte Aufteilung in einzelne Bauchmuskeln wieder. Die Voraussetzung für die Aktgestaltung des Menologiums ist ein hager asketischer Typ im Gegensatz zu dem mit dem Segmentschema sich verbindenden muskulöseren der Gregor-Handschrift. Der Bauchkontur läuft zuweilen nach oben im spitzen Bogen oder in Form eines Birnstabprofils zu. Die Mittellinie wird nur schwach betont, spricht aber doch wesentlich mit im ornamentalen Eindruck und bildet bei allmählich stärker werdender Stilisierung eine dem Uncialbuchstaben «M» ähnliche Figur, die dem Schema den Namen des M-Schemas gegeben hat. Es werden danach die beiden eingangs erwähnten Abwandlungen unterschieden als einfaches und doppeltes M-Schema. Die letzten Wurzeln dieses Schemas liegen auch hier — gleich dem Segmentschema — in der Antike. Ein Satyr einer streng-rotfigurigen Vase (Taf. I, 13)⁴⁹⁾ zeigt ein ähnlich abgegrenztes inneres Bauchfeld mit denselben Einziehungen des Konturs wie das Doppel-M-Schema und auch das Auslaufen in eine Art Birnstabprofil. Doch ist die naturalistische Schärfe des attischen Schemas mit seiner Muskelzeichnung im Byzantinischen einer vereinfachten und stilisierten Form gewichen. Eine direkte Beziehung zwischen archaischen Vasen und byzantinischer Buchmalerei um die Jahrtausendwende ist wenig wahrscheinlich, doch sind die Uebereinstimmungen so gross, dass es schwer denkbar ist, dass ein solches ausgesprochenes Schema wie das M-Schema sich ohne antiken Einfluss gebildet haben könnte. Welcher Art die Verbindung zur Antike war, entzieht sich im einzelnen unserer Kenntnis.

Im gleichen Masse wie die Bauchzeichnung werden auch alle übrigen Muskeln des Körpers in feste schemenhafte Formen gebannt. Die Brustmuskeln des männlichen Körpers werden, ähnlich wie bei den Akten mit Segment-schemata, durch ein zusammenhängendes Segmentpaar wiedergegeben, verbunden in der Mitte durch den kleinen

⁴⁹⁾ Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 1923, Bd. III, Nr. 473.

Haken des Schwertfortsatzes. Die Wadenmuskeln ebenso wie die Ober- und Unterarmmuskeln werden meist mit doppelten Linien im länglichen Oval scharf umrändert. Bei Figuren in Dreiviertelansicht wird der Schultermuskel als runde Scheibe gegeben und die Kniescheiben durch die Form einer 8 markiert. Männliche und weibliche Körper werden mit den gleichen Schemen und gleichen Proportionen gezeichnet, nur die Brustbehandlung unterscheidet sie. Das Individualistische, das die Akte in der Pariser Gregor-Handschrift noch hatten, ist fast ganz einem uniformen Typ gewichen. Die grosse Streckung der Figuren mag zum Teil zusammenhängen mit dem im Byzanz dieser Jahrhunderte besonders stark betonten Asketenideal.

Das M-Schema bildet die Grundlage für die ganze weitere byzantinische Kunst. Die prägnantesten Beispiele finden sich in den für klare Linienzeichnung besonders geeigneten Mosaiken des 11. Jhdts. Der Kruzifix von Hosios Lukas⁵¹⁾ aus dem 11. Jhd. bringt das neue Schema in einer fast tektonischen Klarheit und Strenge. Es werden jetzt auch die Hände dem ornamentalen Schema untergeordnet. Der Daumen wird durch eine halbrunde Doppelinie und die übrigen Finger durch eine durchgehende Linie von der Hand getrennt. Einige Parallelstriche deuten das Brustbein an, die Rippenzeichnung des Brustkorbes setzt erst in einem gewissen Abstände vom M-Schema an. Gegenüber dem Kruzifix von Hosios Lukas zeigt der von Daphni⁵²⁾ eine weichere Modelierung des Aktes und an festerer Innenzeichnung nur das M-Schema. Wahrscheinlich ist hier noch immer die hellenistische antike Richtung des Pariser Psalters wirksam. Der Christus der Taufe ist ohne Genitalien dargestellt, was ja auch bei Profanakten wie denen des Apollonios von Kitium festgestellt werden konnte.

In den byzantinischen Handschriften des 11. Jhdts. werden die Proportionen oft manieriert schlank und es wird deutlich der Zweck verfolgt, die Figuren so körperlos wie möglich zu geben. Als Beispiel dafür sei der Kruzifix des

51) Muratoff, Pitt. Byz., Taf. XCI.

52) Muratoff, Pitt. Byz., Taf. XCVII.

1066 datierten Londoner Psalters, cod. Add. 19352⁵³⁾ angeführt (Taf. I, 14). Seine Bauchbehandlung zeigt das Doppel-M. Während aber das obere M spitzbogenförmig zuläuft, ist das untere nach innen eingezogen und die Seitenarme dieses M schwingen kurvenmässig aus. Diese letztere M-Form ist in Byzanz ziemlich selten, spielt aber in abendländisch-romanischen Akten um die Wende vom 12. zum 13. Jhd. eine Rolle. Die obere Abschlusslinie des Bauchschemas wiederholt sich noch mehrmals als Rippenwiedergabe.

Für die Entwicklung des Aktes bedeutet das 12. Jhd. eine Stagnation. Die Schemen des 11. Jhdts. stehen einmal fest und variieren nur im ornamentalen Ausdruck. Der Christus der Taufe im cod. urb. grec. 2⁵⁴⁾, 1118 datiert, gibt das übliche einfache M-Schema. Die Bauch- und Brustmuskulaturen sind mehrfach wiederholt, womit auch in Byzanz bis zu einem gewissen Grade die funktionelle Klarheit einer ornamentalen Verschnörkelung Platz macht. Ein anderes Beispiel im 12. Jhd. bietet der Kruzifix eines Freskos in der Krypto der Kathedrale von Aquileja (Taf. I, 15)⁵⁵⁾. Hier sind die Nabelsegmentfalten so sehr zum Schema geworden, dass sie den Nabel selbst nicht mehr berühren, sondern in ihrer Verdoppelung ganz stilisiert und wie die festen Grundlinien des darüber sich entwickelnden M-Schemas wirken. In dem Melissenda-Psalter, cod. Egerton 1139⁵⁶⁾, der zwischen 1131 und 1144 gemalt ist, ist das M-Schema sehr zusammengeschrumpft und zeigt in gleichmässiger Parzellierung die einzelnen Muskelgebilde sehr verrundet. Das oberste Kompartiment ist nicht mehr durch eine Mittellinie geteilt, sondern sitzt gleichsam wie ein Kugelgebilde auf dem unteren doppelten auf. Dies ist eine Abwandlung des M-Schemas, der man sonst nicht in Byzanz begegnet, dagegen aber im Norden, vor allem in England. Die Armmuskeln sind scharf durch Doppellinien von einander getrennt, so dass sie fast die innere Struktur frei-

53) Photogr.: Paris, Archiv photographique. Lit.: Warner, Reproductions from Illuminated Manuscripts Ser. II 1907, Nr. 1 u. 2.

54) Stornaiolo, cod. Urb. grec 2. Codices e Vat. selecti, Series minor Vol. I.

55) Muratoff: Pitt. Byz., Taf. CXLI.

56) The New Palaeogr. Society III, Ser. II, Vol. Taf. 140.

zulegen scheinen. Wie weit sich diese Art ornamentaler Zeichnung des Bauches und der Arme in Byzanz entwickelt hat, oder wie weit die Abweichungen auf Kosten einer abendländischen Kopie zu gehen haben, ist bei der unsicheren Lokalisierung des Melissenda-Psalters ungewiss.

Von den Mosaiken des 12. Jhdts, kommen vor allem die sizilianischen in Betracht. Die Mosaiken der Capella Palatina ⁵⁷⁾ in Palermo zeichnen sich in ihren Akten durch einen stärkeren Realismus aus als er sich in den byzantinischen Handschriften dieser Zeit findet. So werden die Adam- und Eva-Figuren nicht nur in der Brustbildung unterschieden, sondern es werden auch für die Bauchbehandlung zwei verschiedene Schemen angewandt. Diese zwei Arten der Bauchzeichnung entsprechen aber nicht einer geschlechtlichen Charakterisierung. Das eine ist das übliche Doppel-M-Schema, das andere könnte als eine Art Umkehrung bezeichnet werden, indem die konvexen Linien konkav umgebildet werden. Der Drang zur realistischen Aktwiedergabe drückt sich sogar in bekleideten Figuren aus. So hat der Heilige Nestor der Cefalù-Mosaiken ⁵⁸⁾ auf dem Panzer das doppelte M-Schema eingezeichnet, gleichsam als drücke sich die Innenzeichnung durch die Rüstung durch. Man kann hierin eine Parallele zum antiken «Muskelpanzer» sehen.

In den Adam- und Eva-Figuren der Monreale Mosaiken ⁵⁹⁾ findet sich neben dem üblichen einfachen und doppelten M-Schema eine Variante. Bei dem gekreuzigten Petrus (Taf. I, 16) ist die Umrisslinie des inneren Bauchfeldes so scharf eingezogen, dass die ganze Bauchpartie in drei herz- und nierenförmige Gebilde aufgelöst wird. Diese Isolierung der einzelnen Bauchkompartimente findet sich auch sonst. Ein Kruzifix eines Evangeliars im Britischen Museum, cod. Harley 1810 ⁶¹⁾ zeigt ebenfalls einen oberen zwiebelförmigen Teil des M-Schemas abgesetzt gegen ein verdreifachtes Nabelsegmentpaar. Aehn-

⁵⁷⁾ Glück, Die christl. Kunst des Ostens, Abb. S. 103.

⁵⁸⁾ Muratoff, Pitt. Byz., Taf. CXXII.

⁵⁹⁾ Gravina, Monreale, 1859, Taf. 15 und 20.

⁶¹⁾ De Gray Birch, Early Drawings and Illum. in the Brit. Mus., 1879, pl. VI.

lich den Adam- und Eva-Figuren der Monreale-Mosaiken werden die Rippen in paralleler Reihung fast bis zur Lende durchgezeichnet.

Eine besondere Stellung nehmen die Aktfiguren in den Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig ein. Diese Mosaiken, die einen Genesis-Zyklus mit Adam- und Eva-Darstellungen enthalten, werden für Kopien einer frühchristlichen Bibelillustration angesehen. Hieraus erklären sich wohl die gedrungenen Proportionen der Adam- und Eva-Figuren, wie sie die Wiener Genesis zeigt. Die Wiedergabe der Genitalien beim Adam mag ebenso mit der frühchristlichen Vorlage zusammenhängen, da die mittelbyzantinische Kunst sie sonst bei allen Figuren meidet. Die Bauchzeichnung weist die bekannten mittelbyzantinischen M-Schemen auf, nur etwas vereinfacht. In Byzanz selbst erfahren die einmal fest ausgeprägten Formen kaum eine Abwandlung. So zeigt z. B. der Akt eines Besessenen aus dem Pariser Evangeliar cod. grec. 54⁶²⁾ vom Ende des 13. Jhdts. das schon im 11. und 12. Jhd. übliche einfache M-Schema mit doppeltem Segmentpaar in Nabelhöhe. Auf den späteren Fresken der Athosklöster ändert sich bis ins 15. und 16. Jhd. hinein nichts an der Aktzeichnung, die in oft eintöniger Weise immer nur einfaches und doppeltes M-Schema wiederholt.

Ueberschauen wir noch einmal kurz die Entwicklung der byzantinischen Aktdarstellung: bis zum Ende des 10. Jhdts. ist sie unter Anwendung des Segmentschemas noch zu einer naturalistisch-individuellen Durchbildung fähig und um die Jahrtausendwende greift mit dem M-Schema eine zunehmende Schematisierung um sich. Doch klingt bei aller Stilisierung bestimmter Muskelpartien im 11. und 12. Jhd. immer noch etwas von antikem Körpergefühl mit, das in Byzanz nie ganz verloren geht. Der grösste Gegensatz zu dieser immer naturnahe bleibenden Aktbehandlung ist die abstrakte nordeuropäische, die ihren prägnantesten Ausdruck in der irischen Buchmalerei gefunden hat.

⁶²⁾ Omont, Facs. des miniat. des ms. grecs, Taf. XCV, 16.

lich den Adam- und Eva-Figuren der Monreale-Mosaiken werden die Rippen in paralleler Reihung fast bis zur Lende durchgezeichnet.

Eine besondere Stellung nehmen die Aktfiguren in den Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig ein. Diese Mosaiken, die einen Genesis-Zyklus mit Adam- und Eva-Darstellungen enthalten, werden für Kopien einer frühchristlichen Bibelillustration angesehen. Hieraus erklären sich wohl die gedrunghenen Proportionen der Adam- und Eva-Figuren, wie sie die Wiener Genesis zeigt. Die Wiedergabe der Genitalien beim Adam mag ebenso mit der frühchristlichen Vorlage zusammenhängen, da die mittelbyzantinische Kunst sie sonst bei allen Figuren meidet. Die Bauchzeichnung weist die bekannten mittelbyzantinischen M-Schemen auf, nur etwas vereinfacht. In Byzanz selbst erfahren die einmal fest ausgeprägten Formen kaum eine Abwandlung. So zeigt z. B. der Akt eines Besessenen aus dem Pariser Evangeliar cod. grec. 54⁶²⁾ vom Ende des 13. Jhdts. das schon im 11. und 12. Jhd. übliche einfache M-Schema mit doppeltem Segmentpaar in Nabelhöhe. Auf den späteren Fresken der Athosklöster ändert sich bis ins 15. und 16. Jhd. hinein nichts an der Aktzeichnung, die in oft eintöniger Weise immer nur einfaches und doppeltes M-Schema wiederholt.

Ueberschauen wir noch einmal kurz die Entwicklung der byzantinischen Aktdarstellung: bis zum Ende des 10. Jhdts. ist sie unter Anwendung des Segmentschemas noch zu einer naturalistisch-individuellen Durchbildung fähig und um die Jahrtausendwende greift mit dem M-Schema eine zunehmende Schematisierung um sich. Doch klingt bei aller Stilisierung bestimmter Muskelpartien im 11. und 12. Jhd. immer noch etwas von antikem Körpergefühl mit, das in Byzanz nie ganz verloren geht. Der grösste Gegensatz zu dieser immer naturnahe bleibenden Aktbehandlung ist die abstrakte nordeuropäische, die ihren prägnantesten Ausdruck in der irischen Buchmalerei gefunden hat.

⁶²⁾ Omont, Facs. des miniat. des ms. grecs, Taf. XCV, 16.

Die irische Aktstilisierung.

Es entspricht ganz der abstrakt-ornamentalen irischen Kunst, dass nicht nur der Akt, sondern die menschliche Darstellung überhaupt eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Wenn vereinzelt Figuren vorkommen wie im Book of Kells ⁶³⁾ aus dem Anfang des 8. Jhdts., so gehen diese meistens ganz im Ornament auf. Teilweise laufen die Gliedmassen in Flechtwerk aus, teilweise sind sie selbst mit ornamentalen Mustern bedeckt. Es ist bei den abstrakten Formen der irischen Figuren oft nicht zu entscheiden, ob es sich um eine bekleidete oder um eine nackte handelt. Denn es werden bei beiden in gleicher Weise die funktionellen Stellen des Körpers durch besonders hervorgehobene Ornamentformen betont. So sind z. B. bei einem Krieger die Oberschenkelmuskeln oder beim Teufel der Versuchung die Brustmuskeln durch Spiralmuster verdeutlicht. Eine andere Gestalt derselben Handschrift, deren Beine sich ganz in ein Flechtbandornament auflösen, zeigt Bauch, Brust und Ellenbogen durch konzentrische Kreise bzw. Spiralen angegeben (Taf. II, 17). Die Kruzifixe der irischen Handschriften geben keine Aufschlüsse für die Aktbehandlung, da sie nach syrischer Art mit dem Colobium bekleidet sind. Als Beispiel sei der einer irischen Handschrift in St. Gallen, cod. 51, angeführt ⁶⁴⁾. Ein paar Beine hängen aus der unteren Schleife des Colobiums heraus, so verkümmert und anorganisch, als gehörten sie nicht zu demselben Körper wie die Arme und der Kopf. Diese irische Art der Aktdarstellung hält sich bis ins 10. Jhd. und noch später, nachdem sich längst im angelsächsischen England eine naturalistischere Auffassung unter antikem Einfluss Bahn gebrochen hat.

Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung in der karolingischen Malerei.

Der irische Stil verbreitet sich im 8. Jhd. über den ganzen Kontinent und irische Handschriften haben hier

⁶³⁾ E. Sullivan, *The Book of Kells*, London 1914, pl. XIII, XV, XVII und E. Saunders, *Engl. Buchmalerei*, 1929, Taf. 6 und 7.

⁶⁴⁾ H. Zimmermann, *Vorkaroling. Miniaturen*, 1916, Taf. 188.

vielfach den ersten Anstoss zu einer festländischen Kunstbetätigung gegeben. Akte sind daher in den ebenfalls auf das Abstrakte, Ornamentale gerichteten frühesten festländischen Handschriften ebenso selten wie in irischen. Der Kruzifix eines Sakramentars von Gellone in Paris, cod. lat. 12048⁶⁵⁾, das wohl schon dem 9. Jhd. angehört, kann in seiner Aktbehandlung nur als stümperhafter Versuch einer Körperwiedergabe gelten. Wenn auch schon die karolingisch-antike Körpergestaltung bis zu einem gewissen Grade eingewirkt hat, so ist doch die irische anorganische Aktbehandlung der Ausgangspunkt dieses Kruzifixes gewesen. Die Extremitäten sind viel zu dünn und zu kurz und wirken völlig verkümmert; die Brustwarzen werden besonders auffällig markiert.

Ein ganz neues Körpergefühl dringt mit den Renaissancebestrebungen unter Karl d. Gr. in die nordalpine Malerei ein. Fresken sind aus dieser Zeit und den nachfolgenden Jahrhunderten nur sehr fragmentarisch erhalten und meist in sehr schlechtem Zustande, so dass die Betrachtung der Aktdarstellung jetzt in viel grösserem Masse auf die Miniaturen sich beschränken muss als in frühchristlicher und byzantinischer Zeit. Aber auch die karolingischen Miniaturen geben nur in beschränktem Masse Aufschluss über die Aktdarstellung, da meist nur Evangeliare mit Evangelistenbildern erhalten sind. Werke der Elfenbeinplastik können einigermaßen diese Lücken füllen.

Ein Elfenbein-Kruzifix der sogen. Adagruppe, das sich in Berlin befindet⁶⁶⁾, knüpft mit den unteretzten Proportionen von $4\frac{1}{2}$ Kopflängen an einen frühchristlichen Elfenbein-Kruzifix im Britischen Museum^{66a)} an, dem er auch in der weichen, teigigen, aber dabei sehr vollplastischen Behandlung ohne festere Innenzeichnung nahekommt.

Am deutlichsten zeigt sich der antikisierende Stil in der Aktbehandlung naturgemäss dort, wo auch durch das Gegenständliche der Zusammenhang mit der Antike gegeben ist, so z. B. in den nach der Antike kopierten Monatsdarstellungen und Sternbildern astronomischer Traktate,

⁶⁵⁾ Zimmermann, Vorkaroling. Min., Taf. 154.

⁶⁶⁾ A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Bd. I, Taf. V, Nr. 8.

^{66a)} Dalton, Catalogue of the Ivory carvings of the Brit. Mus., 1909, pl. IV.

Agrimensores-Handschriften u. a. Das hervorragendste Beispiel ist der Leydener Germanicus, cod. Voss. lat. 4079⁶⁷⁾. Die Zwillinge und ähnliche Sternbilder werden in reichen Kontrapoststellungen und mit anatomischer Richtigkeit wiedergegeben. Modelliert werden die Akte in ähnlichen Licht- und Schattenkontrasten wie z. B. der Laokoon der ersten Vatikanischen Virgil-Handschrift. Ein Unterschied besteht aber in einer gewissen Steifheit der karolingischen Gestalten, die sich in einer zylindrischen Durchbildung des Rumpfes und der Gliedmassen ausdrückt.

Der antik-malerische Stil beginnt im Abendlande allmählich sich in einen zeichnerischen umzusetzen. Der Eridanus einer astronomischen Handschrift im Vatikan, cod. reg. 309⁶⁸⁾, versucht den Eindruck einer koloristischen Deckfarbenmalerei durch eine lavierte Federzeichnung wiederzugeben. Das Fehlen der Genitalien entspricht bereits mittelalterlicher Gewohnheit. Je mehr man sich von der Antike entfernt, um so mehr sinkt das Gefühl für das Organische des Körpers. Beim Eridanus fallen der wie ausgenackte Oberschenkel, der zu lange Hals und die klöbigen Füße auf. Andere Sternbilder werden in einen reinen Zeichenstil umgesetzt. Für die Innenzeichnung wird meistens das Segment-Schema angewandt wie bei dem Eridanus einer weiteren Vatikanischen Handschrift, cod. lat. 645⁶⁹⁾, dessen Innenzeichnung an die des Jordan der Mosaiken des Arianer-Baptisteriums in Ravenna erinnert. Ein weiteres Beispiel ist der Akt einer Fuldaer Agrimensoren-Handschrift im Vatikan, cod. palat. 1564⁷⁰⁾.

Fulda entfaltet überhaupt eine besonders rege Tätigkeit im Kopieren von spätantiken und frühchristlichen Handschriften. Der Kruzifix einer Fuldaer Rhabanus Maurus Handschrift, cod. Vat. reg. lat. 124 (Taf. II, 18)⁷¹⁾ weist ähnlich unteretzte Proportionen und eine teigig zylindrische Modellierung wie der Elfenbein-Kruzifix der Adagruppe auf. Auch hier liegt ein frühchristliches Vor-

67) Thiele, Antike Himmelsbilder, 1898.

68) Saxl, Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. der Wiss., 1915, Abb. 6, 7, Taf. I, Abb. 2.

69) Saxl, Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. der Wiss., 1915, Taf. I, Abb. 1.

70) A. Goldschmidt, Karolingische Buchmalerei, 1928, Taf. 16.

71) Schlosser, Eine Fuldaer Miniatur-Hds. im Oesterr. Jahrb. 1892, Taf. I.

bild zugrunde. Die Innenzeichnung lässt sich speziell vergleichen mit der des Jupiter der zweiten Vatikanischen Virgil-Handschrift (Vgl. Taf. I, 1). Hier wie dort haben wir zwei vom Schlüsselbeinansatz bis zum Bauch durchgehende Brustkorbbegrenzungslinien, die zugleich die Brustmuskeln scharf voneinander trennen. Die Brust- und Schultermuskeln sind durch ungefähre, nicht ganz organisch angebrachte Ovalbildungen leicht angedeutet, ebenso ein Bauchrund und die Wadenmuskeln. Auf den Armen sind hingegen mehr knochen- als muskelartige Gebilde eingezeichnet. Auch die Antike kannte schon Knocheninnenzeichnung zur Verdeutlichung der inneren Struktur, so z. B. bei dem Satyr einer streng rotfigurigen Vase (Vgl. Taf. I, 13). Wir werden aber solchen Bildungen noch häufiger im Mittelalter begegnen u. zw. der antiken Art näherstehend als es die weichlichen Gebilde des Fuldaer Kruzifixes sind. Die gesamte Innenzeichnung ist durch Weisshöhungen wiedergegeben. Der Kruzifix in dem um 868 datierten Evangelienbuch des Otfried von Weissenburg in Wien, cod. lat. 2687⁷²⁾, lehnt sich in seinen Proportionen und der weichlich-teigigen Behandlung eng an den Fuldaer Kruzifix an, doch hat der Zeichner nicht viel mehr als kleine Brustmuskelhäkchen, eine detaillierte Nabelzeichnung und Häkchen am Unterarmansatz aus der male- rischen Vorlage zu übernehmen verstanden. In dem deformierten Aussenkontur steht ihm der Kruzifix des Psalters Ludwigs des Deutschen in Berlin, cod. lat. theol. fol. 58⁷³⁾, ebenfalls aus der 2. Hälfte des 9. Jhdts., ausserordentlich nahe, doch weicht er darin ab, dass der Kopf tief im Nacken sitzt.

Diese Art der einfachen Umrisszeichnung erreicht im 10. Jhd. eine besonders starke zeichnerisch-lineare Ausdrucksfähigkeit. Vor allem in Akten St. Gallener Handschriften umschreibt die Linie in grossen, markanten Kreisen besonders deutlich hervortretende Körperteile, wie Bauch, Brust, Gesässpartie, Schultern und Waden. Bei dem Herakles des cod. 250⁷⁴⁾ werden die Brustmuskeln und

72) Goldschmidt, Karoling. Buchmal., Taf. 62.

73) Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Taf. 160.

74) A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, 1912, Taf. LXII, LXIII.

Brustkorbbegrenzungslinien durch kräftige Halbkreisformen wiedergegeben. Diese Rundbildungen drücken sich auch durch die Gewänder durch und bilden mitunter Spiralen und konzentrische Kreise, wie z. B. bei einem der Zwillinge. In solchen Bildungen scheinen irische Reminiscenzen aufzutauchen. Besonders ausdrucksvoll wird der Kurvenstil in dem Kalender des Wandalbertus, *cod. vat. reg. lat. 438*⁷⁵⁾ und in der Psychomachie des Prudentius in Bern, *cod. 264*⁷⁶⁾. In ihren Akten tritt jetzt das Segment-schema auf, dem wir in Byzanz zu Beginn der mittelbyzantinischen Kunst begegneten, doch in beiden Fällen ist es sehr vereinfacht und auf ein einziges, den Brustmuskeln parallel laufendes Segmentpaar beschränkt. Das Herausheben der funktionellen Stellen durch Rund- und Ovalbildungen auf dem gewandeten Körper versucht in augenfälliger Weise, den Organismus des Körpers freizulegen.

Der Einfluss des byzantinischen Segmentschemas findet sich schon früher und noch klarer ausgeprägt als in St. Gallen, in den französisch-karolingischen Handschriften. Die erste Bibel Karls des Kahlen in Paris, *cod. lat. 1*, ein Werk der Schule von Tours⁷⁷⁾, weist Adam- und Eva-Figuren auf (Taf. II, 19), die in manchen Zügen den Akten der Pariser Gregor-Handschrift verwandt scheinen (vgl. Taf. I, 7). Es finden sich nicht nur die den Oberkörper gliedernden 3 Segmentpaare wieder, sondern auch der durch diese bewirkte abgetreppte Aussenkontur. Es fragt sich daher, ob hier vielleicht ein byzantinischer Genesiszyklus eingewirkt hat? Die Akte der touronischen Handschrift sind steif und gehemmt in ihren Bewegungen, vor allem die Beinhaltungen wirken etwas stelzig. In einer anderen touronischen Handschrift, der Londoner Alcuinbibel, *cod. add. 10546*⁷⁸⁾, sind bei den Adam- und Eva-Figuren die Brustmuskeln herabgezogen und eine Mittellinie stösst auf den halbkreisförmig gewölbten Bauch (vgl. Taf. I, 10). Daneben ist das Segmentschema nicht preisgegeben, wenn es auch zwischen Bauch und Brust ziemlich verkümmert ist.

75) Goldschmidt, Karoling. Buchmal., Taf. 76.

76) R. Stettiner, *Illustr. Prudentius-Handschr.*, Taf. 135, 148.

77) Boinet, *Miniat. carol.*, Taf. 47

78) Boinet, *Miniat. carol.*, Taf. 44.

Neben dieser geradlinig und klar umrissenen Aktbehandlung der touronischen Schule, die ihre Formen zum Teil vom Byzantinischen ableitet, steht die der Reimser Schule, die ihre Anregungen mehr aus einer malerischen antiken Quelle schöpft ähnlich wie die sog. Palast-Schule am Hofe Karls des Grossen. Der huschende, flüchtige Pinselstrich des malerischen Vorbildes wird in der Reimser Schule vielfach in eine skizzenhafte, den Kontur auflösende Zeichenweise umgesetzt. So zeigen die Akte des Utrecht-Psalters ⁷⁹⁾ teils eine Auflösung des Körperkonturs, hervorgerufen durch fein gestrichelte Schraffuren, teils eine wellige Umrisslinie. Mit beidem verbindet sich zugleich eine Verstärkung des Bewegungsausdruckes. Die Innenzeichnung des Körpers ist entsprechend flüchtig und unbestimmt. Trotzdem verraten einige Akte die Kenntnis des Segmentschemas, wie etwa der Teufel auf fol. 79v. Die Proportionen sind in dieser Handschrift sehr organisch, wenn auch sehr wechselnd in den Längenmassen. Die ausserordentliche Ausdruckskraft und Lebhaftigkeit der Bewegung fand sich ähnlich in den Schächer-Akten des Rabula-Evangeliars (vgl. Taf. I, 6). Vielleicht liegt hier syrischer Einfluss vor.

Vor allem setzt sich der Reimser Stil in St. Denis und in der franko-sächsischen Schule fort. In dem in derselben unruhigen Pinselführung wiedergegebenen Kruzifix eines in St. Denis im 3. Viertel des 9. Jhdts. entstandenen Sakramentars in Paris, cod. lat. 1141 ⁸⁰⁾ heben sich, nur ganz vage, eine etwas kräftigere Mittellinie und eine Bauchwölbungslinie heraus. Hierdurch ergibt sich eine gewisse Beziehung zu dem Schema des byzantinischen Elfenbeinkruzifixes (vgl. Taf. I, 10). Ein Flussgott derselben Handschrift weist eine noch stärker verriebene Innenzeichnung auf. Hierin zeigt sich wie so oft, dass bei antiken Allegorien sich das malerisch-antike Element noch unverfälscht hält. Eine gewisse Abwandlung des St. Denis-Kruzifixes stellt der einer franko-sächsischen Handschrift, des Evangeliars Franz II. in Paris, cod. lat. 257 (Taf. II, 20) ⁸¹⁾ dar, bei dem an die Stelle flüchtiger, oft neu ansetzender und

⁷⁹⁾ Latin Psalter in the Univers. Library, Facsimile, fol. 10v, 48v, 79v.

⁸⁰⁾ Boinet, Minat. carol., Taf. 132.

⁸¹⁾ Boinet, Miniat. carol., Taf. 98.

welliger Striche ein gerader, durchgehender Kontur getreten ist. In der Innenzeichnung heben sich einige Linien energischer heraus, so z. B. Brust- und Schultermuskeln und ein Segmentpaar in Nabelhöhe mit einer darauf aufstossenden Mittelsenkrechten. Ebenso werden die Muskelpartien von Armen und Beinen in festere Linien gebannt, die vor allem an den Beinen den Eindruck von Knochenzeichnungen hervorrufen.

Fassen wir noch einmal kurz das Wesentliche der karolingischen Aktbehandlung zusammen, so ergibt sich einmal, dass die irische, abstrakte Körpergestaltung sehr bald in den Hintergrund tritt, zum anderen, dass mit der karolingischen Renaissance sowohl die antik-malerische «unschematische» Aktbehandlung einwirkt, wie auch das byzantinische Segmentschema. Beide Formen finden sich nebeneinander.

Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung in der ottonischen Malerei.

Die antike unschematische Aktbehandlung hält sich weiterhin auch in der ottonischen Kunst. So setzt eine ganze Gruppe der Reichenauer Buchmalerei, die sog. Liuthar-Gruppe, die spätantik beeinflusste karolingische Richtung fort. Die ziemlich missgestalteten Schächer des Evangeliums Ottos II. oder III. im Aachener Domschatz⁸²⁾ zeigen eine durchaus malerische Modellierung durch weissgehöhte breite Pinselstriche. Kaum, dass ein Brustmuskelpaar und unmittelbar an dieses heranreichend ein etwas verschnörkelter Bauchmuskelpaar hervortreten. Deutlicher wird der Zusammenhang mit der spätantik-karolingischen Malerei beim Kruzifix eines Sakramentars in Chantilly, cod. 1447 (Taf. II, 21)⁸³⁾ mit dem nach der linken Seite vorgewölbten Bauch und der auf der rechten Seite energisch hervorgehobenen Lendenpartie, im Typ ähnlich den franko-sächsischen (vgl. Taf. II, 20). Das System der Innenmodellierung leitet sich von dem des Fuldaer Kruzifixes ab (vgl. Taf. II, 18). Man vergleiche die kugelige

82) A. Goldschmidt, Die ottonische Buchmalerei, 1928, Taf. 3.

83) A. Goldschmidt, Die ottonische Buchmalerei, 1928, Taf. 12.

Heraushebung des Bauches, die scharfe Trennung der Brustmuskeln im Gegensatz zur verbundenen byzantinischen Art, und ferner die auseinandergehenden Brustkorb-begrenzungslinien, die nicht in einer Spitze zusammenlaufen. All diese Formen sind im Chantilly-Kruzifix straffer und gerader geworden, im Gegensatz zu den rundlichen und ovalen Bildungen des Fuldaer. Die Ansätze im karolingischen Kruzifix zu einem eigenen abendländischen Typ bilden sich also hier in ottonischer Zeit fort. Eine ähnliche Innenzeichnung weist der kleinere flüchtig ausgeführte Akt des Pariser Sakramentars, *cod. lat. 10501*⁸⁴⁾ auf.

Der Kruzifix des zur Ruodprecht-Gruppe gehörenden Poussay-Evangeliars, Paris, *cod. lat. 10514*⁸⁵⁾, zeigt das bekannte byzantinische Segmentschema. Doch dient es nicht zur Modellierung wie in der Pariser Gregor-Handschrift, und bis zu einem gewissen Grade auch in den Akten der Bibel Karls des Kahlen, sondern mehr zu einer parzellierenden Aufteilung der Körperoberfläche. Mit dem 11. Jhd. tritt in den Akten der Reichenauer Miniaturen eine Verfestigung der Linien ein, die immer schärfer und klarer die einzelnen Körperteile von einander abzirkelt. Der Besessene im Evangeliar Ottos III., *Cim. 58*,⁸⁶⁾ ist ein charakteristisches Beispiel für den neuen Liniensstil und zugleich auch für die expressive Wirkung, die durch ihn erreicht wird. Die einzelnen Körperteile werden mit scharfen Linien umrissen und scheibenförmig abgesetzt. Die Bauch- und Brustbildung sowie die kreis- bzw. spiralförmigen Fersen und Kniescheiben stossen förmlich heraus aus dem Kontur. Die Unterarme machen den Eindruck als sässen sie in Kugelgelenken. Die Hände mit übertrieben grossen und langen Fingern werden Träger eines ausgeprägten Gebärdenspiels. Der Christus der Taufe zeigt ein ornamental verhärtetes Segmentschema. Korrespondierend sind die über den Achseln angebrachten Schultermuskeln gezeichnet. Der Oberschenkel löst sich kolbenmässig vom Rumpf. Die Akte der Bamberger Apokalypse (*cod. A II 42*)⁸⁷⁾ bringen die strengste Ausprägung dieses Stils. Ein gefesselter Satan gibt das Liniensystem vereinfacht und

84) Leroquais, *Les sacramentaires et missels*, 1924, Taf. XVI.

85) *Art Bulletin* Bd. VII, pl. LXX, fig. 57.

86) Leidinger, *Münchner Miniaturen*, Facs., Heft I, Taf. 20, 27.

87) H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, 1918, Taf. 29.

grosszügig, die Einzelformen scheibenmässig. So werden vor allem die Schultermuskeln in vollem Rund gezeichnet. Deutlich ist zwischen den Armen das einfache byzantinische Segmentschema zu erkennen. Ein in dieser Zeit selten realistisches Motiv ist die Zeichnung der Genitalien bei der Darstellung eines neugeborenen Kindes (fol. 29 v.). Bei erwachsenen männlichen Figuren findet sie sich nicht in dieser Handschrift. Die Art, wie die Körperstruktur durch Ovale verdeutlicht wird, hat ihre Vorstufe in den St. Gallener Handschriften des 10. Jhdts., wo ja besonders im Wandalbertus-Codex diese Neigung hervortrat. Ein weiteres Beispiel des strengen Reichenauer Stils ist das Evangeliar der Kölner Dom-Bibliothek, cod. 218⁸⁸). Hier ist z. B. im Akte des Christus der Taufe das Bauchsegment des byzantinischen Schemas missverstanden und als Brust mit Brustwarzen gebildet, während die Schultermuskeln fast wie Brustmuskeln gebildet sind. Das Organische hat unter dem Schematismus gelitten.

Ein Kruzifix einer Reichenauer Handschrift in Hannover, cod. Sect. XXIa Nr. 37 (Taf. II, 22)⁸⁹), der aus Bremen stammt, zeigt eine Innenzeichnung, die eine Verfestigung und Schematisierung der im Chantilly-Kruzifix angedeuteten Strichlagen bedeutet. Die Brustkorbbegrenzungslinien und die Bauchwöblungslinie schliessen sich jetzt zu einer festen Dreiecksform zusammen, die sich besonders häufig in England und Nordfrankreich findet und sich hier schon früher als in Reichenauer Handschriften ausgebildet zu haben scheint. In dem Hannoverischen Kruzifix werden die Brustkorbbegrenzungslinien noch einmal wiederholt. Die Brustmuskeln mit übertrieben deutlicher punktierter Wiedergabe der Brustwarzen sind voneinander getrennt und verlaufen im schematisch gezeichneten Schlüsselbeinkontur. Der Zwischenraum zwischen den Brustmuskeln und beiden Brustkorbhälften ist von rippenartigen Strichen ausgefüllt. Auch in der Armzeichnung ist eine schematisierte Verfestigung gegenüber der des Chantilly-Kruzifixes eingetreten. Unter- und Oberarm werden schärfer getrennt und der Unterarm durch eine harte Mittellinie geteilt. Im Uebrigen ist die Haltung

⁸⁸) H. Ehl, Die otton. Kölner Buchmalerei, 1922, fig. 51.

⁸⁹) W. Vöge, Eine Deutsche Malerschule um 1000, 1891, Abb. 35.

des Kruzifixes streng frontal und nur die Hüfte etwas nach links verschoben.

Der Reichenauer Stil wirkt auf verschiedene andere Schulen ein. Der Codex Aureus in Madrid⁹⁰⁾, aus der Echternacher Schule, zeigt in der Darstellung des Barmherzigen Samariters den Akt des Verwundeten in gedrungeren Proportionen als in der Reichenauer Schule, dazu einen auffallend grossen Kopf mit übertrieben langer Nase und niedriger Stirn. Aehnlich ist die parzellenartige Aufteilung der Innenzeichnung, aber in einer naturalistischeren, der byzantinischen Kunst mehr angepassten Art. So machen die Ovalgebilde, der Gesäss-, Knie-, Waden- und Armmuskelpartien einen organischeren Eindruck. Die Bauchzeichnung kommt der des byzantinischen Schemas nahe mit der mittleren Teilungslinie, die auf ein rundes Bauchsegment aufstösst. Die Rippen sind durch weissgehöhte Pinselstriche angedeutet. Die zwischen den Muskelpartien der Arme und Beine stehengebliebenen Schattenpartien rufen wiederum den Eindruck einer Knochenstruktur hervor, wie wir sie ähnlich auf St. Gallener Akten sehen werden. Auch dies ein Motiv, dass die Echternacher Akte realistischer erscheinen lässt gegenüber den Reichenauern. Es tritt hier in der Echternacher Schule mit dem beschriebenen Bauchschema ein byzantinischer Einfluss auf, der sich in noch stärkerem Masse in Regensburg findet.

Der Kruzifix des Sakramentars Heinrich II., einer Regensburger Handschrift in München, cod. lat. 4456⁹¹⁾, fällt auf durch seine senkrechte, frontale Haltung und zeigt das Schema mit der Senkrechten auf dem gewölbten Halbrund des Bauches, aber in noch weit stärkerer Anlehnung als die Echternacher Beispiele an den byzantinischen Elfenbein-Kruzifix in Lille, mit dem auch andere Merkmale wie die Schurzbildung eng zusammengehen (vgl. Taf. I, 10). Byzantinisch ist auch die starke Betonung des Nabels durch einen Punkt mit kleinen Segmenten darüber und darunter, ebenso die der Brustbeinabschlusslinie zwischen den Brustmuskeln und die Heraushebung der Kniescheiben durch doppelte Mandelform (vgl. zu letzterer die Freskenreste von Sta. Maria Antiqua). Ein anderes

⁹⁰⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmalerei, Taf. 62.

⁹¹⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmalerei, Taf. 75.

Beispiel für diesen byzantinischen Einfluss in Regensburg gibt die Petrus-Kreuzigung der Regensburger Handschrift, München, cod. lat. 15713 ⁹²⁾. Der Petrus hat dasselbe Schema von Senkrechten und Bauchwölbung, im übrigen aber nicht die steife senkrechte Haltung, sondern mehr die Dreiviertelwendung, durch welche die Lendenpartie betont wird wie bei den Kruzifixen der St. Denis-Schule. Der Einfluss dieser letzteren Schule lässt sich erklären durch den Codex Aureus von St. Emmeran, den Arnulf von Kärnten nach Regensburg brachte.

In Köln folgen eine malerisch-antikische und eine zeichnerisch-byzantinisierende Aktbehandlung zeitlich nacheinander. Der Kruzifix des Sakramentars von St. Gereon, Paris, cod. lat. 817, aus dem Ende des 10. Jhdts. ⁹³⁾, ist vollkommener malerisch behandelt wie in den von der Palast-Schule abgeleiteten malerischen, karolingischen Gruppen. Die Haut macht den Eindruck von zusammengeschrumpftem Leder. In den Hand-, Ellbogen-, Fuss- und Zehen-Gelenken treten dadurch die Knochen scharf heraus. Irgend ein Schema oder eine Rippenzeichnung existiert nicht, sondern die Haut ist durch strichelnde Pinselmanier gleichmässig belebt. Dieselbe Auffassung des Aktes weisen auch die übrigen gleichzeitigen Kölner Handschriften auf wie z. B. Stuttgart, cod. Bibl. 4^o, 2 ⁹⁴⁾ u. a.

Um die Mitte des 11. Jhdts. tritt auch in Köln ein zeichnerischer, ornamentalerer Stil auf, der zugleich mit einer Verflachung des Körperlichen in der Art der Reichenauer Akte das byzantinische Segmentschema einführt. Als Beispiel sei der Kruzifix einer Kölner Handschrift in Freiburg, cod. 360a, angeführt ⁹⁵⁾, ähnlich dem Christus der Taufe im Evangeliar Ottos III. von der Reichenau. Die Brustmuskellkonturen setzen sich fort in die Oberarmmuskellinien und der Unterarm ist durch eine Mittellinie geteilt.

Der malerische, antikische Stil von Köln breitet sich weiter aus bis nach Sachsen, vor allem Hildesheim. Das Bernward-Evangeliar, cod. 19 ⁹⁶⁾, gibt den Kruzifix in einer

⁹²⁾ G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, 1901, Taf. 27.

⁹³⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 81.

⁹⁴⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 88.

⁹⁵⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 96b.

⁹⁶⁾ Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 104.

gewissen Deformierung mit einer grossen, allzu hoch hinaufgezogenen runden Bauchwölbung wieder. Die Brustzeichnung ist mit flüchtigen Pinselstrichen angedeutet und ziemlich unbestimmt. Die Flächenhaftigkeit nimmt zu in dem Kruzifix der zweiten Bernward-Handschrift, cod. 18⁹⁷⁾, der in einem ziemlich anorganischen Kontur gezeichnet ist. An den Ellbogen, Kniekehlen und Füßen sind die Gelenke durch Verdickungen besonders betont, eine Eigentümlichkeit, die wir gleichzeitig auch in England finden werden (vgl. Taf. II, 25). Als einzige Innenlinie tritt wiederum eine grosse, runde Bauchwölbung hervor. Etwas abseits steht der Kruzifix einer Handschrift in Wolfenbüttel, cod. VII B 31⁹⁸⁾, die nicht sicher lokalisiert, möglicherweise aber in Sachsen entstanden ist. Ueber dem hochgewölbten Bauch sitzt ein kleines magenförmiges Gebilde, das schwerlich als Wiedergabe der Bauchmuskeln angesehen werden kann. Die Kniescheibenbildung mit Oberschenkelansatz ist im Kontur nicht unähnlich der des Kruzifixes in der zweiten Bernward-Handschrift, nur ist diese Form hier noch einmal in einen äusseren Kontur eingezeichnet.

In St. Gallen setzt sich die bodenständige Tradition des spätkarolingischen Kurvenstils nicht fort, sondern in ottonischer Zeit tritt mit dem Maler Hartker ein neuer Kruzifix-Typ und eine neue Art der Aktbehandlung auf. Nur in der Anwendung des reinen Zeichenstils schliesst er sich an die lokale Tradition an. Es sind eine ganze Reihe von Handschriften, cod. 338-41 und 376, die alle denselben Typ zeigen⁹⁹⁾. Ein malerisches Vorbild in der Art des Kruzifixes der Chantilly-Handschrift hat auf diese Kruzifixe eingewirkt, was besonders deutlich noch an dem des cod. 340 zu sehen ist. In ähnlicher Weise wird der in Dreiviertelansicht gesehene Bauch von Schattenlagen umrändert (vgl. Taf. II, 21). Abweichend ist jedoch die Behandlung der Brustkorbbegrenzung, die sich der byzantinischen M-Linie nähert und in der Mitte, auch das kommt im Byzantinischen vor, durch eine kleine Einsenkung den

⁹⁷⁾ St. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, 1891, Taf. XXI, XXIII.

⁹⁸⁾ H. Ehl, Aelteste Deutsche Malerei, Orbis pictus, Bd. 10, Taf. 24.

⁹⁹⁾ Merton, Buchmal. St. Gallen, Taf. LXXII, LXXV—LXXVII.

Brustbeinabschluss markiert. Die Unterarme werden durch eine Mittellinie geteilt, und die Oberarme an beiden Seiten mit Muskelsegmenten besetzt, wodurch der Eindruck entsteht, als wären die Knochen selber gezeichnet. Der Kruzifix des cod. 376 gibt dieses System in voller zeichnerischer Klarheit wieder. Eine Abwandlung zeigt der Kruzifix des cod. 341, der die Brustmuskellinien verdreifacht und direkt über dem doppelten Bauchkreis die Brustkorbbegrenzungslinien in ein Dreieck zusammenlaufen lässt.

Die Ausläufer der ottonischen Malerei bilden schon den Uebergang zum Romanischen in der besonders starken Ausprägung der soeben erwähnten dreieckigen Brustkorbbegrenzung (vgl. auch Taf. II, 22). Diese findet sich ähnlich auf Akten einer böhmischen Handschrift der 2. Hälfte des 11. Jhdts., dem Wyscherader Codex in Prag¹⁰⁰), welche im Körpergefühl und der Art der Stilisierung, den keulenmässigen Schenkeln, den runden Kniescheiben, den ovalen Brustmuskeln usw. den strengen Reichenauer Handschriften nahestehen.

Als Ganzes genommen zeigt in der Aktdarstellung die ottonische Malerei gleich der karolingischen einmal byzantinische Einflüsse, nur dass neben dem allgemein verbreiteten Segmentschema auch das des byzantinischen Elfenbeinkruzifixes mit Bauchwölbung und Senkrechten (vgl. Taf. I, 10) mehr zur Geltung kommt, und ferner bildet sie die spätantike, malerische Aktbehandlung weiter fort, indem sie Brustkorb und Bauchlinien zu verfestigen beginnt, die den Grund legen zu dem sog. Dreieckschema der romanischen Zeit.

Die Nachwirkung der karolingischen Aktbehandlung in der angelsächsischen und französischen Kunst.

Am Ende des 10. Jhdts. weicht im angelsächsischen England die abstrakte irische Aktgestaltung einer naturnäheren Form unter festländischem Einfluss, doch verzichtet diese neue Art nicht auf die vererbte expressive

¹⁰⁰) F. Lehner. Die böhmische Malerschule des 11. Jhdts., Prag 1902, Taf. XVI, XXIII, XXIV.

Kraft der Linie. Besonders ausdrucksvoll sind die Akte der Caedmon-Handschrift in Oxford, cod. Junius XI, die um 1000 entstanden ist (Taf. II, 25)¹⁰¹⁾. Den Adam- und Eva-Figuren fehlt zwar die organische Struktur, doch werden Einzelheiten des Aktes merkwürdig realistisch betont. Der Hauptnachdruck des Konturs liegt auf einem anschaulich ausgeprägten Gebärdenspiel. Der Bauch ist spitzzulaufend gezeichnet. Er zeigt keine weitere Innenzeichnung als den Nabel, der durch einen Punkt und zwei darüber liegende häkchenartige Striche verdeutlicht ist. Die hageren knochenlosen Beine setzen anorganisch am Bauch an. Wieder beschränkt sich die Innenzeichnung auf eine Andeutung von Kniescheiben durch Punkt und Doppelhaken. Hierin lebt noch die Erinnerung an irische Aktbehandlung fort, wo auch die funktionellen Körperstellen durch ornamentale Gebilde wiedergegeben werden. Der Kontur von Brust und Schulter verläuft in einer durchgehenden Linie ohne eine Differenzierung von männlicher und weiblicher Brust. Diese wird dafür um so stärker durch die verschiedenartige Zeichnung der Brustwarzen betont, u. zw. beim männlichen Akt in Aufsicht mit punktiertem Kranz, beim weiblichen im Profil nach unten gerichtet. Hierin besteht die einzige Unterscheidung des männlichen und weiblichen Körpers. Eine ganz besondere Eigentümlichkeit ist die Welligkeit des Umrisses, die an einzelnen bestimmten Körperstellen hervortritt, so an der Hüfte, der Kniekehle, am Handgelenk und an der Begrenzungslinie des Brustkorbs. Bei einigen Akten sind flüchtige Brustkorbbegrenzungslinien eingezeichnet mit skizzenhafter Rippenandeutung.

Dieser unruhige Zeichenstil hängt mit dem Einfluss einer anderen, der ungefähr gleichzeitigen Winchester-Schule zusammen. Sie ist zugleich die erste englische Schule, in der eine völlig organische Körperbehandlung unter karolingisch festländischem Einfluss sich ausbildet. Es ist vor allem der unruhige Zeichenstil des Utrecht-Psalters, der einwirkt. Das früheste Stück ist das Aethelwold-Benedictionale in Chatsworth aus dem Ende des

¹⁰¹⁾ The Caedmon, Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry junius XI in the Bodleian Library, Taf. 10, 28, 34, 39.

10. Jhdts.¹⁰²⁾, dessen enge Beziehung zum Festland Homburger nachgewiesen hat. Die Aktbehandlung des Christus der Taufe zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit derjenigen der Adam- und Eva-Figuren der Alcuin-Bibel in London in dem hochgewölbten oberen Bauchkontur wie auch demselben tief herabgezogenen durchgehenden Brustmuskelschulterkontur. Ebenso ist die Fläche zwischen Brust und Bauch durch gehäufte, die Rippen andeutende Parallelstriche gefüllt. Ein weiteres Beispiel dieser Schule ist der Psalter im Britischen Museum, cod. Harley 2904, aus dem Ende des 10. Jhdts.¹⁰³⁾. Die vom Malerischen herkommende Innenzeichnung vermeidet durchgehende Linien, deutet aber doch flüchtig Bauch-, Brustmuskeln und Brustkorbbegrenzungslinien an. Letztere gehen weit auseinander wie beim Adam der Caedmon-Handschrift. Es scheint hier also eine speziell englische Bildung vorzuliegen. Die Umrisslinie zeigt etwas von jener Unruhe, Zittrigkeit und Heftigkeit der Bewegung, die von Vorbildern in der Art des Utrecht-Psalters sich ableitet. Den engen Zusammenhang zwischen der englischen Aktbehandlung und der festländischen verdeutlicht der Kruzifix des Missale des Robert de Jumièges in Rouen, cod. 274¹⁰⁴⁾, u. zw. steht er dem der St. Denis-Handschrift, cod. par. lat. 1141 in gewisser Weise nahe. Allerdings ist der expressiven Bewegtheit des englischen Aktes das Organische des karolingischen Vorbildes zum Opfer gefallen. Die Hüfte ist so weit verschoben, dass Ober- und Unterkörper keine einheitliche Körperachse aufweisen. Die abgetreppte Welligkeit des Konturs, die dieser Akt mit dem karolingischen Kruzifix gemeinsam hat, wird auf dem englischen nicht nur für den Oberkörperumriss angewandt, sondern auch auf den Schurz übertragen. Die Innenzeichnung ist im wesentlichen auf eine Viertelkreiswölbung des Bauches beschränkt.

Daneben kommen in der Winchester-Schule auch weniger erregte Akte vor, die in etwas festeren Linien gezeichnet sind. Dies wird deutlich in dem Kruzifix einer Handschrift im Britischen Museum, cod. Cotton Titus D.

¹⁰²⁾ O. Homburger, Die Anfänge der Malschule von Winchester im X. Jhd., 1912, Taf. II.

¹⁰³⁾ Millar, English Illuminated Manuscripts from 10.—13. cent., 1926, pl. 10.

¹⁰⁴⁾ Leroquais, Les sacramentaires, pl. 20.

XXVII¹⁰⁵). Eine gewisse Uebereinstimmung in Einzelheiten der Aktbehandlung besteht ausserdem mit dem franko-sächsischen Evangeliar Franz II. (vgl. Taf. II, 20). So hat der englische Akt nicht nur die für die franko-sächsische Schule charakteristische sichere Umrisslinie, sondern vor allem dieselbe Bauchwölbungszeichnung durch ein Doppelhäkchen wiedergegeben. Dagegen weicht die Brustkorbbildung ab und zeigt nur flüchtig gezeichnete Rippen. Aehnlich der Kruzifix einer Handschrift aus Bury St. Edmund¹⁰⁶) (Rom, cod. vat. reg. lat. 12).

Im weiteren Verlauf strecken sich die Proportionen und die Bewegung der Figuren wird heftiger und exaltierter. Es entsteht dabei ein neuer Kruzifix-Typ, wie er uns in einer Handschrift bei Pierpont Morgan in New York, cod. M. 709¹⁰⁷) entgegentritt. Das Motiv des Hängens verstärkt sich und nicht die Hüfte, sondern die Knie werden zur Seite hervorgestossen. Eine nur leicht getuschte Innenzeichnung zeigt Rippen, ferner die aus der Winchester-Schule bekannten Doppelhaken des Bauches und die Brustkorbbegrenzungslinien, die aber jetzt steiler verlaufen und einer Dreiecksform sich nähern.

Frankreich hat in dieser Zeit keine einheitliche Aktmalerei. Sie ist teils nach Deutschland, teils nach England orientiert. Der Kruzifix einer im 11. Jhdt. entstandenen franko-sächsischen Handschrift in Paris, cod. lat. 9436¹⁰⁸), steht in seiner Körperbehandlung dem Trierer Chantilly-Kruzifix (vgl. Taf. II, 21) nahe in der mit malerischer Schraffierung herausgehobenen, runden Bauchwölbung, den Brustmuskeln und den nur leise angedeuteten Brustkorbrändern. An die karolingische Tradition lehnt sich der Kruzifix einer Prudentius-Handschrift in Leyden an, cod. Voss. lat. 8°, 15¹⁰⁹), der in dem zwischen Bauchwölbung und Brustmuskeln sitzenden byzantinischen Segment-schema an die Akte Tournonischer Handschriften erinnert.

Demgegenüber lehnt sich die Aktbehandlung Nordfrankreichs an die englische an. Der Kruzifix einer in

¹⁰⁵) Millar, Engl. Illum. Ms., pl. 24a.

¹⁰⁶) Millar, Engl. Illum. Ms., pl. 20a.

¹⁰⁷) The Pierpont Morgan Library 1924—1929, S. 20, Taf. VII.

¹⁰⁸) Ph. Lauer, Les enluminures romanes des Manuscrits de la Bibl. Nat., Paris 1927, Taf. 11.

¹⁰⁹) Stettiner, Prudentiushds., Taf. 27 und 28.

Brüssel befindlichen nordfranzösischen Handschrift, cod. 5573¹¹⁰⁾, zeigt den Typ des zuletzt betrachteten englischen Kruzifixes der New Yorker Handschrift mit den vorgestossenen Knien. Die Körperformen sind arg gestreckt und deformiert. Der Gesamteindruck dieses und der verwandten englischen Kruzifixe ist sehr exaltiert und feminin. Die Innenzeichnung beschränkt sich ähnlich wie bei englischen Akten auf kleine Faltenhäkchen in den Gelenken und am Bauchwölbungsansatz.

Eine gewisse Selbständigkeit der Aktbildung entwickelt sich in den belgischen Klöstern. Zwar ist sie der englischen verwandt, erreicht aber eine eigene Linienverfestigung, die ihrerseits später wieder auf England zurückwirkt. Als Beispiel sei der Akt einer um 1000 in St. Omer entstandenen Handschrift, Boulogne-sur-Mer, cod. 20, angeführt (Taf. II, 27)¹¹¹⁾, der eine runde Bauchbildung hat und ein besonders energisch gezeichnetes Rippennetz mit scharfen, steilen Brustkorbbegrenzungslinien. In dieser Form wird die Brust- und Bauchbehandlung massgebend für den romanischen Stil des Nordens.

An neuen Motiven bringt also die Aktbehandlung der angelsächsischen und nordfranzösischen Malerei nur das Schema des St. Omer-Kruzifixes. Im übrigen werden die zugrunde liegenden karolingischen Vorbilder in einen ganz eigenen Linienstil umgesetzt. Von den byzantinischen Schemen, die die gleichzeitige ottonische Malerei in Deutschland aufweist, zeigt sich hier nichts.

Einwirkung des byzantinischen Segmentschemas auf Italien.

In Rom wirkt zunächst der spätantike malerische Katakombenstil fort. Die Aktbehandlung des Christus der Taufe in St. Ponzian vom 6. oder 7. Jhd.¹¹²⁾ schliesst sich unmittelbar an den der Petrus- und Marcellinus-Katakombe an. Kaum hebt sich aus dem antik-impressionistisch be-

¹¹⁰⁾ Photogr. Goldschmidt. Lit.: Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, 1930, S. 60.

¹¹¹⁾ Photogr. Goldschmidt.

¹¹²⁾ Wilpert, *Katakombenmal.*, Taf. 259.

handelten Akt eine mittlere Senkrechte und ein kleines Nabel-Segment unter dem Nabel-Punkt etwas kräftiger heraus. Es ist ein noch völlig «unschematischer» Akt.

Zu Beginn des 8. Jhdts. macht sich ein neuer Einfluss in der römischen Malerei geltend. Byzantinische Künstler kommen nach Rom und arbeiten, wie das bei der byzantinischen Aktentwicklung schon eingehend erörtert wurde, an den Fresken von Sta. Maria Antiqua. Die beginnende Verfestigung durch lineare Abgrenzung bestimmter Muskelpartien, die wir in diesen Fresken beobachten konnten und die zur festen Schemenbildung führte, geht jetzt auch auf die römische Kunst über. Ein Beispiel dafür aus der Mitte des 8. Jhdts. bieten die Fresken von Sta. Maria in Via Lata¹¹³⁾. Der Oberkörper des hl. Erasmus gibt die charakteristische Mittelsenkrechte, die sich über der runden Bauchwölbung verzweigt. Beide Schemenlinien sind mehrfach wiederholt. In ganz ähnlicher Art fand sich diese Innenzeichnung auf dem Akt eines im Lateran-Museum zu Rom befindlichen Mosaiks (vgl. Taf. I, 4). Doch es bleibt bei einer Uebernahme von schemenhaften Einzelheiten aus dem Byzantinischen, während die organische Struktur des Aktes in der italienischen Kunst sich verliert. Aehnlich sind die Akte der hl. Quirikus und Julitta¹¹⁴⁾ in den späteren Sta. Maria Antiqua-Fresken aus der Mitte des 8. Jhdts. gebildet, für welche bereits Wulff¹¹⁵⁾ als Vorbilder Miniaturen eines griechischen Menologiums annimmt, und der des Kruzifixes in der Unterkirche von St. Clemente aus dem 9. Jhd. (Taf. II, 28)¹¹⁶⁾. In der weichen, breiten, etwas zylindrischen Aktbehandlung des letzteren drückt sich dasselbe Körpergefühl aus wie in den deutsch-karolingischen Akten.

Um die Jahrtausendwende dringen auch in die römische Aktzeichnung, ähnlich wie in der ottonischen Kunst, neue byzantinische Einflüsse ein.

Mit den Akten zweier Täuflinge in der Kapelle in Sta. Pudenziana tritt das byzantinische Segmentschema auf¹¹⁷⁾. Allerdings ist die modellierende Kraft der Muskel-

113) Wilpert, Röm. Mos. u. Mal., Band IV, Taf. 190, 191.

114) Wilpert, Rom. Mos. u. Mal., Band IV, Taf. 187.

115) O. Wulff, a. O. Bd. II, S. 542.

116) Wilpert, Mos. u. Mal., Bd. IV, Taf. 209.

117) Wilpert, Mos. u. Mal., Bd. IV, Taf. 236.

linien verloren gegangen, die sie im Byzantinischen besitzen, und nur schematische Segmenthaken sind übriggeblieben.

Die Betrachtung der Aktdarstellung in Rom musste sich ausschliesslich auf die Freskomalerei beschränken, da römische Handschriften aus dieser Zeit mit Sicherheit nicht nachweisbar sind. Dagegen kommen für Süditalien neben Fresken vor allem Handschriften in Betracht. Die frühesten zeigen sehr rohe Aktdarstellungen in fast reiner Umrisszeichnung und die Innenzeichnung auf das äusserste beschränkt. Als Beispiel sei eine medizinische Handschrift aus dem Anfang des 9. Jhdts. in Florenz, Laurent. cod. LXXIII, 41, angeführt¹¹⁸⁾, die wohl in Benevent entstanden ist. Sie enthält u. a. einen auf einem Lager liegenden Kranken mit Brennpunkten am Hals, auf und unter der Brust. Die einzige Innenzeichnung sind die Brustmuskellkonturen und die Trennungslinien von Oberarm und Unterarm. Die Umrisslinien sind roh und zeigen Bauch und Gesässpartie stark gewölbt. Die Beine setzen anorganisch an und haben übertrieben grosse Füsse mit verzeichneten Zehen. Ein bemerkenswert realistischer Zug in diesem rohen Akt ist die Angabe der Genitalien. Ein Akt eines ebenfalls der 1. Hälfte des 9. Jhdts. angehörenden Freskos in Volturmo¹¹⁹⁾ weist einen ähnlich deformierten Körperbau von gesuchter Realistik auf mit stark herausgewölbtem Bauch und Gesäss.

Einen anderen Akttypus gibt der Kruzifix einer Exultet-Rolle in Manchester Rylands Library Nr. 2 (Taf. II, 29)¹²⁰⁾ wieder, die im 10. oder 11. Jhd. entstanden ist und nach Südost-Italien lokalisiert wird. Der zylindrische wie aus Holz geschnitzte Oberkörper ist gegliedert durch eine Senkrechte, die von der Halsgrube bis zum Schurz ohne Unterbrechung durchgeht, und durch unregelmässig zu beiden Seiten der Senkrechte ansetzende flache Segmentlinien. Die Brustmuskeln sind durch Spiralen gekennzeichnet, die eine Erinnerung an irische Formen wachrufen. Ober- und Unterarm werden durch scharfe Linien fast von einander getrennt, ebenso die Oberschenkel

118) E. A. Lowe, *Scriptura Beneventana*, Oxford 1929, Taf. XI.

119) Bertaux, *L'Art de l'Italie méridionale*, 1904, S. 95, Fig. 31.

120) M. Rhodes James, *Descript. Catalogue of the latin Ms. in the John Rylands Library at Manchester*, 1921, Vol. II, Taf. 4 und 5.

von den Unterschenkeln. Beim Hades aus der Anastasis-Darstellung derselben Handschrift erfolgt durch die Ueberschneidung des Körpers vom linken Arm eine Unterbrechung der ornamentalen Innenzeichnung, so dass ein Teil der Segmentreihen über linke Brust und rechte Schulter, der andere über den Bauch gezeichnet ist.

Eine andere Form der Vergrößerung des byzantinischen Schemas weisen die Akte einer Exultet-Rolle in Capua auf¹²¹⁾. Der strukturlose Körper des Adam hat nur ein einziges Bauchsegmentpaar in ausgebuchteten Ovalformen eingezeichnet. Bei dieser spärlichen Innenzeichnung wirkt die starke Betonung der Schamhaare um so auffälliger, zumal sie sonst nur sehr selten gezeichnet sind und häufiger nur in Byzanz bei den elfenbeinernen Adam- und Eva-Figuren vorkommen¹²²⁾. Ebenso spärlich ist die Innenzeichnung bei den Akten der Rhabanus-Maurus-Handschrift in Montecassino, cod. 132, die 1023 datiert ist¹²³⁾. Die wenigen Einzelheiten der Innenzeichnung sind wiederum von betonter Realistik, so bei einem Mann, der auf ein Thermengebäude hinweist, die Wiedergabe der Genitalien, oder bei der Juno die melonenförmigen Brusthälften.

Neben diesen deformierten Aktformen des 11. Jhdts. gibt es aber auch Handschriften der Montecassino-Schule, die im Zusammenhang mit erneuten byzantinischen Einflüssen natürlichere Proportionen annehmen. In dem organisch gebildeten Kruzifix einer *Benedictio fontis* in Rom, Bibl. Casanatense cod. 724¹²⁴⁾, wird die Innenzeichnung reicher. Sie deutet die Brustmuskeln an und die von einem Punktkranz umgebenen Warzen, ferner durch Häkchen die Gliederung des Brustbeins. Der Bauch ist geteilt durch eine Senkrechte, die sich nach unten gabelt zu Ansätzen eines Segmentpaares. Ein im byzantinischen Sinn ausgeprägtes Schemaschema besitzt der Kruzifix einer

¹²¹⁾ A. M. Latil, *Le Miniature nei Rotuli del'Exultet*, Montecassino 1899.

¹²²⁾ Goldschmidt-Weitzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, Bd. I, Kästen, Nr. 70, 72, 75 u. a.

¹²³⁾ A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023*, Montecassino 1896.

¹²⁴⁾ *Photogr. Berlin*, Staatl. Bildstelle, Nr. 10518. Lit.: Toesca, *Storia dell'Arte*, 1927, p. 446.

weiteren Exultet-Rolle in Gaëta Nr. III ¹²⁵⁾, doch rufen die fischblasenartigen Gebilde nicht den realistischen Eindruck von Hautfalten hervor wie im Byzantinischen. Die pfeilartigen Spitzen an der Mittelsenkrechten sind Ansätze weiterer Brustbeinrippen.

Die Aktbehandlung in den oberitalienischen Miniaturen unterscheidet sich wesentlich von der Mittel- und Süd-Italiens. So scheint z. B. die unruhige ausdrucksvolle Umrisszeichnung eines Kruzifixes in einem Mailänder Missale, Ambrosiana cod. D 84 Inf. ¹²⁶⁾, mehr mit angelsächsischem Stilgefühl zusammenzuhängen. Dieser Eindruck wird noch bestärkt durch das Motiv des schlafferen Hängens mit dem auf die Schultern fallenden Kopf. Denselben Zusammenhang mit dem Norden weist auch die Aktbehandlung eines Kruzifixes in einem Missale zu Ivrea, cod. 31, auf ¹²⁷⁾. Er zeigt in der Art der Hüftausbiegung eine Spannkraft wie zuweilen Winchester-Kruzifixe. Leider sind beide Akte ohne Innenzeichnung und die angedeuteten Beziehungen daher nicht näher zu belegen.

Doch fehlt das Byzantinische nicht ganz in Oberitalien. Der Kruzifix eines Mailänder Missale, Ambrosiana cod. A 24 Inf. ¹²⁸⁾ ist mit byzantinischem Segmentschema dargestellt, wenn auch in einer sehr ornamentalen Form. Die Segmente treffen in der Mitte nicht zusammen, sondern biegen häkchenförmig um, ähnlich den Brustmuskeln, die mehr nach nordalpiner als byzantinischer Art von einander getrennt und mit dem Armkontur in einer geraden Linie verbunden sind.

Als Ganzes ergibt sich also für Italien ein wenig einheitliches Bild. In Rom hält sich zunächst der malerische schemenlose Stil ziemlich lange, später tritt das byzantinische Schema mit Bauchwölbung und Mittelsenkrechten in den Vordergrund, Süditalien zeigt den engsten Anschluss an das byzantinische Segmentschema und der Norden verschiedene Formen. Doch hier sowohl wie dann auch in

¹²⁵⁾ Latil, Min. nei Rotuli.

¹²⁶⁾ Toesca, La Pittura e la Minatura nella Lombardia, 1912, S. 72, Fig. 44.

¹²⁷⁾ G. Ladner, Die italien. Malerei im 11. Jhdt., Jahrb. d. Kunsthist. Sammlg. N. F., Bd. V, S. 138, Abb. 118.

¹²⁸⁾ Toesca, Pitt. e Min. Lomb., S. 74, Fig. 49.

Rom, setzt sich nach und nach das byzantinische Segment-schema durch, das in Italien als Ganzes gesehen, eine weit stärkere Verbreitung gefunden hat, als in den nordalpinen Ländern.

*Einwirkung der irischen, angelsächsischen
und italienischen Aktbehandlung auf die
vorromanische Kunst Spaniens.*

Auch in Spanien hat, wie in allen Ländern der antiken Welt, eine hellenistisch-malerische Tradition bestanden, die noch nachwirkt in den Akten des Ashburnham Pentateuchs in Paris, cod. nouv. acq. lat. 2334, vom Ende des 6. oder Anfang des 7. Jhdts.¹²⁹⁾ Sie sind ohne festere Innenzeichnung, doch in kräftiger Konturierung wiedergegeben, die mehr zur ausdrucksvollen Realistik als zur schönen Linienführung neigt. Während der realistische Stil des in Sevilla entstandenen Ashburnham Pentateuchs in den späteren katalanischen Handschriften wieder auflebt, bildet sich in Nordspanien eine abstrakt-stilisierende Aktbehandlung aus unter irischem Einfluss. Hier kommen vor allem Beatus-Handschriften, die die Kommentare zur Apokalypse enthalten, in Frage. Eine Königsfigur einer Handschrift bei Pierpont Morgan in New York (Taf. II, 30)¹³⁰⁾ erinnert beim ersten Blick an irische Akte (vgl. Taf. II, 17): Man bleibt im unklaren darüber, ob die Figur bekleidet oder nackt ist, da einerseits die horizontal und vertikal verlaufenden Linien am Oberkörper für Gürtel und Gewandfalten sprechen ebenso wie die Strichpaare an den Hand-, Fuss- und Kniegelenken für Begrenzungslinien von Kleidungsstücken; andererseits ist die Brustmuskelandeutung der Aktdarstellung entnommen. Letztere ist in typisch irischen Spiralen gezeichnet. Ausser diesen hängen auch die konzentrischen Halbkreise in den Ellenbogen mit Irischem zusammen. Diese Bildungen sind rein ornamental angewandt, indem sie nicht nur die funktionellen Stellen

¹²⁹⁾ O. v. Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London 1883, pl. IV.

¹³⁰⁾ *Illustrations from Mss. in the Library of Henry Yates Thompson*, Bd. III, 1912, Taf. XVII.

betonen, sondern auch z. B. mitten auf den Oberschenkelkontur hingesezt werden. Dieselbe ornamentale Anwendung finden auch die Doppelstriche an Schulter, Ober- und Unterschenkel, die ursprünglich als Angabe von Muskelansatzstellen gedacht sind. Der Kopf scheint in manchem an Koptisches zu erinnern. Er zeigt dieselbe lange und schmale Nase, die grossen, mandelförmigen nach innen schielenden Augen wie der Kopf eines Erzengels Michael einer koptischen Handschrift in London, cod. or. 7021¹³¹⁾. Das Koptische scheint in vielem die gemeinsame Wurzel für spanische und irische Aktbehandlung zu sein. Trotz Uebereinstimmungen in Einzelheiten unterscheidet sich der spanische Akt ganz offensichtlich von dem irischen darin, dass das Körperganze als solches fassbar bleibt und die Gliedmassen, obschon sie nicht organisch ansetzen, in einem glaubwürdigen Verhältnis zu einander stehen.

Die ornamentale Innenzeichnung sowohl wie die Konturformen variieren bei den Akten der spanischen Apokalypse-Handschriften. Bei den Adam- und Eva-Figuren einer Handschrift aus San Juan in Madrid¹³²⁾ sind die die Muskelstellen verdeutlichenden Parallelstriche bis zu vier und fünf vervielfacht. Anstelle der am Aussenkontur sitzenden konzentrischen Halbkreise befinden sich hier Doppelspiralhäken in den Ellenbogengelenken. Die Brust ist bei der Eva nur durch die Brustwarze kenntlich gemacht, der Bauch bei beiden Figuren durch zwei Doppelhäkchen, wie wir sie auch auf englischen Winchester-Handschriften fanden (vgl. Taf. II, 26). In dem Gesamteindruck der Akte wird bei aller Stilisierung doch ein derb naturalistischer Effekt durch die übertriebene Hüftausladung erreicht.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Spiralbildungen in den Akten der Apokalypse von San Domingo in Silos aus dem 12. Jhd., London, Britisches Museum Add. 11695¹³³⁾, wo Ferse und Ansatz der Oberschenkel in Spiralen auslaufen. Die völlig strukturlosen froschartigen Akte setzen sich vielfach aus Ovalbildungen zusammen, die spinnennetzartig von Häken und Linienbüscheln ausgefüllt werden. Die Akte einer Handschrift in Madrid, cod.

131) Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Taf. 46.

132) Cook im *Art Bulletin* X, 1928, Fig. 10.

133) Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, Taf. 62.

11, aus dem 10. Jhdt.¹³⁴⁾ lassen jede ornamentale Füllung durch Häkchen und Spiralen vermissen, stellen aber in der Wiedergabe der Genitalien den Versuch einer Betonung des Realistischen dar.

Neben diesen irisch beeinflussten Akten finden sich in Nordspanien zur selben Zeit andere Aktbildungen, die eine etwas organischere Innenzeichnung besitzen. Beispiele dafür bieten die Adam- und Eva-Figuren einer Handschrift aus dem Escorial vom Jahre 976¹³⁵⁾ (Taf. II, 31). Die Brust wird in ähnlicher Weise unterschieden wie bei den Akten des Caedmon (vgl. Taf. II, 25), u. zw. beim Adam durch Brustwarze in Aufsicht mit Punktrand, bei der Eva im Profil nach unten. Die Brustkorbbegrenzungslinien, die auf ein Bauchsegment aufstossen, bilden ein Dreieck, das wie ein Triangel am Brustmuskel hängt. Es sind im Prinzip dieselben Schemenlinien wie beim Christus der St. Omer-Handschrift (vgl. Taf. II, 27). Doch hat der Spanier dieses Schema verständnislos übernommen, denn er zeichnet unter dem Bauchsegment noch einmal zwei konzentrische Halbkreise, die die Bauchwölbung im Profil wiedergeben sollen.

Eine andere Art der Aktbildung als die nordspanischen Handschriften zeigen die katalanischen. Wirkte auf jene vor allem die irische Kunst ein, so ist es hier mehr die angelsächsische. Als Hauptbeispiel seien die Adam- und Eva-Figuren der Bibel von St. Piero di Roda angeführt¹³⁶⁾, Paris, Bibl. Nat. cod. lat. 6². Sie zeigen eine auffallende Uebereinstimmung wiederum mit denjenigen des Caedmon (vgl. Taf. II, 25), im unruhigen Aussenkontur und in Einzelheiten wie dem hängenden Bauchkontur, obschon er nicht ganz so spitz zuläuft wie bei den englischen. Die falsche Lage der Brustmuskeln erinnert hingegen an Nordspanisches. Ein Kruzifix einer Handschrift aus dem 11. Jhdt., wahrscheinlich aus Gerona, Paris, cod. lat. 11550¹³⁷⁾, zeigt die Einwirkung einer entwickelteren Phase der englischen Aktdarstellung wie sie der des Psalters von Bury St. Edmund vertritt, in der Rippenzeichnung, dem unruhig, abgetreppten äusseren Brustkorbbkontur und den

¹³⁴⁾ W. Neuss, Die Apokalypse des hl. Johannes, 1931, Abb. 199.

¹³⁵⁾ Cook im Art Bull. X, 1928, Fig. 9.

¹³⁶⁾ Lauer, Les Enlum., pl. VIII.

¹³⁷⁾ Lauer, Les Enlum., pl. LII.

punktierten Brustwarzen. Dagegen kommt das spezifisch Spanische in den kraftvollen Linien zum Ausdruck.

Zu einer eigenartigen Deformierung führt die Aktbehandlung in dem Kruzifix zweier Missale-Handschriften in Tortosa¹³⁸). In dem unruhigen fast zittrigen Umriss des Körpers und der unbestimmten Rippenzeichnung des Brustkorbs hat sich der malerische Stil der Winchester-Schule erhalten, hingegen zeigen Brust- und Bauchpartie eine spezifisch spanische Schachtelung. Wenn die Cook'sche Datierung dieser Handschriften ins 12. Jhd. zutrifft, so hat sich der unruhige, malerische Zeichenstil in Katalanien sehr lange gehalten.

Ausser den verschiedenen englischen Einflüssen machen sich auch italienisch-byzantinische in Katalanien bemerkbar. Eine Anzahl von Akten auf einem Teppich in Gerona¹³⁹) (Taf. II, 32) zeigt eine untersetzte, etwas derb gezeichnete Aktgestaltung mit einer harten ornamentalen Segmentschemenzeichnung, wie es ähnlich die Gestalten der Exultet-Rolle in Manchester (vgl. Taf. II, 29) aufweisen. Mit anderen frühitalienischen Akten, wie z. B. denen der Beneventer Handschrift (vgl. cod. Laur. Plut. LXXIII, 41) hängt auch die starke Konturausbiegung von Bauch und Gesäss zusammen. Die Knie sind durch markante Scheiben mit eingezeichneten Hakenkreuzen wiedergegeben. Auch die Zeichnung der Genitalien fand sich in frühitalienischen Handschriften häufiger als anderswo. Innerhalb der Handschriften zeigen sich Anklänge an das Segmentschema in dem Kruzifix eines Missale in der Real Academia de la Historia in Madrid¹⁴⁰).

Im grossen und ganzen sind jedoch in Spanien die Einflüsse vom Norden her die massgebenden gewesen, u. zw. ist es in Nordspanien mehr die irische, in Katalanien mehr die angelsächsische Aktbehandlung. Die italienisch-byzantinische Aktform tritt hingegen in der vorromanischen Kunst Spaniens ziemlich in den Hintergrund und findet sich nur vereinzelt in katalanischen Werken.

¹³⁸) Cook im Art Bulletin V/VI, 1923, Taf. XIII.

¹³⁹) Cook in Art Studies II, 1924, Taf. 21.

¹⁴⁰) Exposicion de Codices miniados Españoles, Madrid 1924, Nr. 15.

III. — DAS BYZANTINISCHE M-SCHEMA UND DAS NORDISCHE DREIECKSCHEMA IN DER ROMANISCHEN KUNST DES ABENDLANDES.

In der romanischen Zeit treten zwei Aktschemen in den Vordergrund: das byzantinische M-Schema, das in Byzanz selbst um 1000 mit den Akten des vatikanischen Menologiums uns zum ersten Mal entgegentritt, und das nordische sog. Dreieckschema, das wahrscheinlich in Nordfrankreich und Südengland seine spezifisch romanische Ausprägung erfahren hat. Dieses zweite Schema, das aus der oberen Bauchbegrenzungslinie und den Brustkorbabschlusslinien gebildet wird, lässt sich in Ansätzen über die ottonische und karolingische Zeit hinaus bis zur frühchristlichen Aktbehandlung zurückverfolgen (vgl. Taf. I, 4). Es ergibt sich schon aus geographischen Gründen, dass das byzantinische Schema sich zuerst und besonders stark in Italien ausbreitet, während das Dreieckschema von England und Nordfrankreich aus in das übrige Frankreich und Deutschland eindringt. Die Auseinandersetzung zwischen diesen zwei Schemen, die später zur fast alleinigen Vorherrschaft des byzantinischen führt, wird der Hauptgesichtspunkt für die Aktbetrachtung der folgenden Jahrhunderte sein.

*Das byzantinische M-Schema in Italien
von der Mitte des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.*

Der Ausgangspunkt der neuen byzantinischen Bewegung in Italien, die das M-Schema und damit verbunden eine naturalistischere Aktgestaltung in Italien einführt, ist das Kloster Montecassino. Der Abt dieses Klosters, Desiderio, liess in den 60er bis 80er Jahren des 11. Jhrdts. aus Byzanz Künstler kommen und begründete dadurch eine Art byzantinische Renaissance. In Sant Angelo in Formis¹⁴¹⁾ sind noch Fresken erhalten, die von den eingewanderten Byzantinern stammen. Der leider ziemlich stark beschädigte Kruzifix zeichnet sich durch einen organischen Aufbau und schlanke Proportionen aus. Die Innenzeichnung hat in üblich byzantinischer Weise eine durchgehende doppelt betonte Brustmuskelbegrenzungslinie verbunden mit dem Brustbeinabschlussegment und wendet für die Bauchzeichnung das einfache M-Schema an, bei dem allerdings die Mittellinie nicht erkennbar wird (vgl. Taf. I, 11). Ebenso zeigt der Akt einer Frau in einer Handschrift, die unter Desiderio in Montecassino entstanden ist, cod. Vat. lat. 1202¹⁴²⁾ dasselbe einfache M ohne die Mittellinie.

Dieses Bauchschemata erfährt in Italien bald eine Abwandlung. Ein Psalter der Montecassino-Schule in Florenz, Laurenziana cod. Plut. XVII, 13¹⁴³⁾ aus dem 11. Jhrdt. enthält einen Kruzifix, dessen innere Bauchzeichnung sich von dem byzantinischen einfachen M-Schema ableitet, aber hier einen flächenhafteren und stilisierteren Charakter bekommt. Die Bauchwölbungslinie ist nicht mehr eingezogen am Nabel, sondern zu einem Dreiviertelkreis ausgebildet, und die Umgrenzungslinie des oberen Bauchfeldes schliesst im Oval statt im Spitzbogen ab.

Im Uebergang vom 11. zum 12. Jhrdt. zeigt ein Kruzifix einer Montecassino-Handschrift, Rom. cod. Urb. lat. 585¹⁴⁴⁾ das Bauchrund und das ovale obere Bauchfeld zu einem Gebilde ineinander geschoben. In dem Kruzifix einer

¹⁴¹⁾ Fr. X. Kraus, Preuss. Jahrbuch 1893, Bd. 14, Taf. 3.

¹⁴²⁾ Bertaux, L'Art de l'Italie méridionale pl. VIII.

¹⁴³⁾ P. d'Ancona, La Miniature Ital. du X^e-XVI^e s. 1925, pl. en coul. I.

¹⁴⁴⁾ Lowe, Scriptura Benevent. Taf. LXXX.

Exultet-Rolle in Rom, Bibl. Casanatense, cod. 724¹⁴⁵), verschleifen sich beide Ovale zu einer Kleeblattform, welche in dem ziemlich rohen Kruzifix der Exultet-Rolle in Fondi (Taf. III, 33)¹⁴⁶) zu einem scharfwinkligen, doppel umrandeten Ornament wird. Ueber dieser Bauchzeichnung, unabhängig von ihr, befindet sich eine Rippenzeichnung, die von rechtwinklig umbiegenden Linien begrenzt wird. Unter- und Oberarme sind durch Ovalgebilde scharf von einander getrennt und lösen sich fast von einander ab. Der Akt der Eva derselben Handschrift hat als Bauchzeichnung nur das obere M mit skizzenhaft angedeuteter Mittellinie. Die Brust der Eva ist sehr stark ausgebildet, was mit der schon bei der Rhabanus Maurus-Handschrift aus Montecassino erwähnten italienischen Neigung zu realistischen Einzelformen zusammenhängt.

Wenn auch in Italien in mehreren Abwandlungen das einfache M-Schema zunächst vorherrschend ist, so fehlt es doch nicht an Beispielen für die Anwendung des doppelten M-Schemas. Bei dem Kruzifix einer Exultet-Rolle in Troja¹⁴⁷) sind über dem eingezogenen Nabelsegment zwei kegelförmige Linien eingezeichnet, welche allerdings die Mittellinie, die erst das eigentliche M ergeben würde, vermischen lassen. Adam und Eva dieser Handschrift sind untersetzt und vor allem der Kopf des Adam unverhältnismässig gross. Hierin stehen die Akte denen der Rhabanus Maurus-Handschrift vom Jahre 1023 in Montecassino nahe, mit denen unsere Adam- und Eva-Figuren auch die betont realistische Wiedergabe von Einzelheiten gemeinsam haben, so vor allem beim Adam die Zeichnung der Genitalien. Daneben passiert es demselben Zeichner, dass er die Brust der Eva in Art männlicher Brustmuskeln zeichnet.

Die Verbreitung des byzantinischen M-Schemas von Montecassino aus über ganz Italien lässt sich gut an den Adam und Eva-Akten der grossen Bibeln des 11. und 12. Jhrdts. verfolgen, die z. T. nach Rom, z. T. nach Oberitalien lokalisiert werden¹⁴⁸). Während die mit wenig

¹⁴⁵) Photogr. Berlin, Staatl. Bildstelle Nr. 10529. Lit.: Toesca, *Storia dell' arte*, p. 446.

¹⁴⁶) Latil, *Min. nei Rotuli*.

¹⁴⁷) Latil, *Min. nei Rotuli*.

¹⁴⁸) Toesca, *Miniature Romane dei sec. XI-XII* in: *Rivisti del' Istituto d'Archeologico e Storia dell' arte* 1929, fasc. I.

anatomischem Verständnis gezeichneten Akte in der Bibel von Todi, cod. Vat. lat. 10405^{148a}) kaum eine Innenzeichnung verraten, haben der Adam der Schöpfungsszene der Bibel in Perugia, Bibl. Com. cod. lat. 59¹⁴⁹) wie auch der Adam einer Bibel in Rom, cod. Vat. lat. 12958¹⁵⁰) als innere Bauchzeichnung ein zweifachumrandetes Doppel-M-Schema. Mit diesem neu eindringenden byzantinischen M-Schema tritt zugleich ein organischeres und plastischeres Körpergefühl in die Akte. Adam zeigt breite Schultern und einen breiten Brustumfang im Verhältnis zur schmalen Hüfte. Der Körper der Eva unterscheidet sich durch kleinere und zierlichere Formen von dem des Adam.

Diese grossen Bibeln haben nicht als einzige Handschriften das Doppel-M-Schema in so klarer Form als Bauchzeichnung angewandt. Ein Kruzifix einer Handschrift in Novara Bibl. Capit. (Taf. III, 34)¹⁵¹), zeigt den byzantinischen Typ mit doppeltem M-Schema, zusammenhängendem Brustmuskelkontur und getrenntem Ober- und Unterarmmuskel. Sogar eine Einzelheit wie die kreuzförmige Kniezeichnung, ist byzantinisch (vgl. die Akte des Apollonius von Kitium Florenz, cod. Laur. Plut. LXXIV, 7). Der Umriss des Oberkörpers zeigt nun aber nicht den ruhigen Kontur der Akte der Montecassino-Schule, und der Bibelgruppe, sondern ist wellig bewegt in einem Stilempfinden, das mit angelsächsischer Kunst in Zusammenhang steht.

Diese Einwirkung des angelsächsischen Linienstils auf die oberitalienische Aktdarstellung tritt, wenn auch in anderer Weise, in einem Kruzifix einer zweiten Handschrift in Ivrea, cod. 40 zu Tage¹⁵²). Dem gekräuselten Aussenkontur gleicht sich eine ebensolche Zeichnung des einfachen M-Schemas an, das eine kegelförmige Gestalt angenommen hat. Die Spiralrollungen der Brustmuskeln und die konzentrischen Kreise der Kniescheiben erinnern an irische Formen. Es ist hier italo-byzantinische Aktaufassung mit englischem Linienempfinden verschmolzen.

Eine eigenartige Abwandlung des byzantinischen Schemas tritt bei einer Initialfigur einer Handschrift aus

148a) Toesca, *Miniature Romane* in: Rivisti, Fig. 6.

149) Toesca, *Miniature Romane* in: Rivisti, Taf. XI, 1.

150) Toesca, *Miniature Romane* in: Rivisti, Taf. VI.

151) Carta, *Cipolla e Frati*, *Atlante Palaeogr. Artistico* 1899, Taf. XXXIII.

152) Photogr. Goldschmidt.

Nonantola in der Chester Beatty Bibliothek in London cod. 43¹⁵³⁾ auf. Zwei selbständige herzförmige Gebilde erinnern noch deutlich in der Umrissführung an das Doppel-M. Ähnliche Formen wies u. a. die Innenzeichnung des gekreuzigten Petrus von Monreale auf.

In Rom kommt mit den Fresken von San Tommaso in Formis¹⁵⁴⁾ das byzantinische Schema auf. Der Akt eines weissen Sklaven zeigt ein ausgeprägtes Doppel-M.

Im 13. Jhrdt. hat ganz Italien den byzantinischen Einfluss aufgenommen, der den italienischen Stil zu einem einheitlichen gestaltet und die lokalen Unterschiede von Nord und Süd ausgleicht. Im Akt drückt sich diese Einheitlichkeit durch die jetzt ausschliesslich angewandte Form des M-Schemas aus, das in mehr oder weniger grossen Abweichungen von einem byzantinischen Normaltyp auftritt.

In Rom sind die Fresken der Chiesa di Quattro Coronati¹⁵⁵⁾ ein typisches Beispiel des byzantinisierenden Aktes im 13. Jhrdt. Der Christus des Weltgerichts ebenso wie der Christus der Taufe zeigen als Bauchzeichnung das Doppel-M-Schema in stilisierter Form; es wird von einem grossen mandelförmigen Kontur ohne Einziehungen umschlossen und durch ein Senkrechte geteilt, die beim Christus des Weltgerichts auf einer in S-Form geschwungenen Nabellinie aufsetzt. Einzelheiten des Aktes, wie Muskeln, Rippen usw. sind scharf herausgehoben. Es steigert sich dadurch die Ausdruckskraft der einzelnen Aktmotive. Eine derart realistische Wirkung des Aktes verbunden mit einer plastischen Durchgestaltung zeigt sich auch in den Miniaturen. Ein Kruzifix einer Exultet-Rolle in Salerno aus der 1. Hälfte des 13. Jhrdts.¹⁵⁶⁾ ist durch eine straffe Muskulatur modelliert. Das Schema der Bauchzeichnung ist kein flächenhaftes Ornament wie in den früheren Handschriften, sondern die einzelnen Kompartimente des M-Schemas lassen die Muskelpartien plastisch heraustreten.

153) E. G. Millar, *The Library of Chester Beatty 1927*, Taf. LV.

154) A. Venturi, *Mosaici Cristiani in: Roma 1926*, Fig. 53.

155) Wilpert, *Röm. Mos. u. Mal. Bd. IV*, Taf. 268.

156) Venturi, *Storia dell'arte III*. Fig. 673.

Bald dringt in den byzantinischen Kruzifixtyp etwas vom nordisch-gotischen Gefühl ein. So tritt in dem Kruzifix eines Bologneser Antiphonars ¹⁵⁷⁾ der Typ des Dreinagel-Kruzifixes auf, der mit der aufkeimenden Gotik zusammenhängt. Der Körper wird hängend mit stark ausgebogener Hüfte gegeben, der Kopf ist auf die Schulter gelehnt. Die Innenzeichnung ist jedoch ganz byzantinisch. Das einfache M des Bauchschemas ist in einem so grossen Umfang gegeben, dass für den Brustkorb kaum Platz bleibt.

Später treten gewisse Abwandlungen des M-Schemas auf. So wird z. B. im Akte des Petrus einer Hamburger Handschrift, cod. in scrinio 151 ¹⁵⁸⁾ das Nabelsegmentpaar verdreifacht, während das M selbst nach oben spitz zuläuft. Es kommen auch Fälle vor, wo das M-Schema eine Abwandlung zeigt, die sich dem nordischen Dreieckschema nähert. So nimmt z. B. bei dem Kruzifix einer Veroneser Handschrift in Rom, cod. Vat. lat. 39 (Taf. III, 35) ¹⁵⁹⁾ das M eine dreiecksähnliche Form an, die bis zum Hüftkontur ausläuft, statt sich zu einem einheitlichen inneren Bauchfeld zusammenzuschliessen. Andererseits zeigt das Schema aber vom M die Mittellinie und den mehr runden Abschluss des Dreiecks. Die Nabelsegmente sind bis zu Dreiviertelkreisen eingerollt, entsprechend einer fast kreisförmigen Brustmuskulbildung, mit der die Brustwarzen hakenförmig in einem Linienzug verschlungen sind.

Die reichsten Bildungen des M-Schemas zeigt die Tafelmalerei, die in Italien im Ducento der Miniaturmalerei an die Seite tritt und ihr bald in der Qualität und im Reichtum der Einzelformen überlegen ist. Im Vordergrund der Tafelmalerei wiederum stehen die gemalten Triumphkreuze, deren Hauptentstehungszentren in Pisa, Lucca und Florenz liegen. Die einzelnen Künstler, die mit den Triumphkreuzen in Zusammenhang gebracht werden, bringen trotz eines Festhaltens am üblichen Schema individuelle Züge in die Aktbehandlung und — vor allem im Unterschied zu den byzantinisierenden Bildungen des 12. Jhrdts. — eine besonders plastische Behandlung. Ein

¹⁵⁷⁾ Photogr. Goldschmidt.

¹⁵⁸⁾ Photogr. Goldschmidt.

¹⁵⁹⁾ Photogr. Goldschmidt. Lit.: Boeckler, Abendl. Buchmalerei, Seite 103.

Kruzifix in S. Giulia in Lucca um 1230¹⁶⁰⁾ zeigt noch retrospektive Elemente in der Bauchzeichnung, die sich an eine ältere byzantinische Form mit der auf der Bauchwölbung aufstossenden Senkrechten anlehnt; die Mehrzahl der Kruzifixe zeigt jedoch das Doppel-M. Ein Kruzifix des älteren Berlinghieri in der Pinakothek zu Lucca¹⁶¹⁾ vertritt den geraderen romanischen Viernagel-Kruzifix, ein Kruzifix seines Sohnes Bonaventura hingegen in New-Haven¹⁶²⁾ den mehr hängenden, ausgebogenen Dreinagel-Typ. Gegenüber den mehr italienischen runden ruhigen Formen des M-Schemas des ersteren sind die des zweiten dem byzantinischen näherstehend, spitzer und bewegter in der Linienführung, entsprechend der inneren Unruhe des ganzen Körpers.

Dem byzantinischen Normaltyp am nächsten kommt ein Kruzifix des Barone Berglinghieri in der Akademie zu Florenz (Taf. III, 36)¹⁶³⁾. Er zeigt einen ähnlichen Grad von Hüftausbiegung wie der Kruzifix von Hosios Lukas, einen ähnlich kraftvoll gebauten und doch elastischen Körper. Die Präzision der Muskelpartie an Armen und Beinen, die ausgeprägte Kniescheibenbildung usw. kommen dem byzantinischen Vorbild sehr nahe. Eine gewisse Variation des Berlinghieri-Kreuzes zeigt der des Giunta Pisano in Assisi¹⁶⁴⁾, bei dem das M-Schema so grosse Formen annimmt, dass der rechte Kontur des Schemas mit dem Aussenkontur zusammenfällt.

Eine andere Variation gibt ein Kruzifix des Maestro Tedice in Pisa¹⁶⁵⁾, dessen einfaches M-Schema birnenförmig nach oben ausläuft und dessen Segmentpaar in Nabelhöhe verdreifacht ist. Daneben zeigt derselbe Maestro Tedice auf einem Kruzifix in der Akademie zu Florenz¹⁶⁶⁾ ein dem Doppel-M näherstehendes Schema, auch hier zu einer Birnenform zusammengeschlossen. Der besonders stark ausgeschwungene Kruzifix des Coppo di Marcovaldo in Castiglion Fiorentino¹⁶⁷⁾, weist das ein-

160) O. Sirèn, *Toskanische Malerei im 13. Jh.* 1922, Taf. 9.

161) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 1.

162) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 18.

163) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 22.

164) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 43.

165) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 51.

166) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 55.

167) O. Sirèn, *Toskanische Malerei*, Taf. 96.

fache M auf, u. zw. mit dem kleinen Segmenteinschnitt auf der Spitze, der den Abschluss des Brustbeins verdeutlicht.

Gegenüber diesen toskanischen Triumphkreuzen gibt die Freskomalerei des Ducento nichts wesentlich Neues, aus welcher Gegend auch die Beispiele genommen sein mögen.

Die byzantinisierende Richtung hält sich ungefähr bis zur Wende vom 13. zum 14. Jhrdt. Die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums¹⁷⁰⁾ geben ein Bild vom Stil dieser Jahrhundertwende und bringen neben byzantinischen Formen Ansätze zu einer neuen Aktbildung. Die Szene der Eva-Erschaffung zeigt bei Adam und Eva das ältere byzantinische Schema mit der Mittelsenkrechten, die bei der Eva auf den einfach gewölbten Bauchkontur aufstößt, beim Adam hingegen auf die Mitte des Doppelsegmentes, das die Grundlage des M-Schemas ist. Ein stehender Adam zeigt eine ganz neue Abwandlung des M-Schemas, indem die Mittellinie des M sich wieder verzweigt. Dieser Adam und die zugehörige Eva weisen deutlich Anzeichen eines erwachenden Naturalismus auf, der die vererbten byzantinischen Formen zu überwinden trachtet. Die Körper bekommen natürliche Proportionen. Adam und Eva, in der Bauchzeichnung gewöhnlich gleich behandelt, sind hier deutlich mit Rücksicht auf die verschiedenen Geschlechter differenziert, indem die Bauchbehandlung des Adam eine straffere Muskulatur wiedergibt, während die der Eva runder und weicher in den Formen ist. Ebenso ist die Brust bei der Eva nicht die üblich schematische, bei der beide Brusthälften im Profil nach unten in durchgehendem Kontur gezeichnet sind, sondern jede Brusthälfte wird von sich aus rundplastisch geformt. Eine gewisse Unterscheidung der Adam und Eva-Figuren fand sich schon in den Palermo-Mosaiken. Neben diesen naturalistischeren Formen kommt aber auch noch das reine byzantinische Doppel-M-Schema auf den Mosaiken des Baptisteriums vor, z. B. bei einem Auferstehenden aus der Jüngsten Gerichtsszene. Mit dem beginnenden Trecento findet also eine Auseinandersetzung statt zwischen der neuen, auf Naturbeobachtung beruhenden Aktauffassung und der byzantinischen, die schon bald nachher von den Italienern

170) Muratoff, La Pittura Byz. Taf. CXLI.

selbst als *maniera greca* bezeichnet und dem grauen Mittelalter zugewiesen wird.

Zusammenfassend ergibt sich also für die Aktbehandlung in Italien das Vorherrschen des byzantinischen M-Schemas seit den Zeiten Desiderios von Montecassino, zunächst in Südtalien, dann aber auch in Rom, wo die malerische Richtung sich ziemlich lange diesem byzantinischen Schema widersetzt und in Norditalien, wo auch nach Eindringen des byzantinischen Schemas immer wieder nordalpine Reminiszenzen aufleben. Im 13. Jhrdt. hat das byzantinische Schema sich fast ausschliesslich durchgesetzt. Die lokalen und individuellen Unterschiede kommen jetzt nur noch in den verschiedenen Abwandlungen dieses M-Schemas zum Ausdruck, das sich in Italien auch dann noch hält, als im Norden schon das Byzantinische mit der aufkeimenden Gotik sich auseinanderzusetzen beginnt.

*Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jhrdt.
in England.*

Zu derselben Zeit, als in Italien mit Desiderio von Montecassino eine neue byzantinische Aktauffassung einsetzt, macht sich auch in England eine byzantinisierende Richtung geltend, die ihren sprechendsten Ausdruck in dem Kruzifix des um 1060 entstandenen Arundel-Psalters findet (Tafel III, 37)¹⁷¹⁾. Der Arundel-Psalter, der in derselben Winchester-Schule entstanden ist, wie die Hauptstücke des flüchtig-impressionistischen Stils, zeigt hingegen eine vollständige Verfestigung der Linien, die alle Körperteile kräftig und möglichst geradlinig umreissen. Aehnliches fand sich bereits um 1000 in den Akten der Handschrift von St. Omer (vgl. Taf. II, 27). Das doppelte M, das den Zusammenhang mit Byzanz zeigt, bildet nicht das eigentliche Bauchschema, sondern es ist eingepasst in ein Dreieck, das sich aus den sichelförmigen scharfen Brustkorb-

¹⁷¹⁾ Westwood, *Anglo-Saxon and Irish Miniat.* 1868, Taf. 49.

begrenzungslinien mit energisch gezeichneten Rippen und einer hochgewölbten Bauchlinie zusammensetzt. Dieses Dreieckschema, auf das wiederholt hingewiesen wurde, erfreut sich einer besonderen Beliebtheit in romanischer Zeit, vor allem im Norden. Scharf hebt sich die Innenzeichnung der Gliedmassen heraus, bei der eine fast übertrieben klare Knochenstruktur hervortritt, die sich nur direkt mit antiken Bildungen vergleichen lässt, z. B. mit der eines Satyrs einer streng rotfigurigen Vase (vgl. Taf. I, 13)¹⁷²⁾. Der Kruzifixtyp ist ein spezifisch englischer in dem Hängemotiv mit vorgestossenen Knien und den gestreckten überschlanken Proportionen (vgl. Taf. II, 26).

Kruzifixe, die sich in ihrer Körperdarstellung an den des Arundel-Psalters anschliessen, folgen in grösserer Zahl erst mit dem Anfang des 12. Jhrdts. Bei einem Kruzifix eines Einzelblattes in der Pierpont Morgan Library in New York, cod. 521¹⁷³⁾, findet sich ein ähnliches Dreieck der Bauchzeichnung, aber ohne Einzeichnung des M-Schemas, mit welchem der Arundel-Kruzifix in dieser Zeit vereinzelt dasteht. Der Hüftschurz liegt wie ein nasses Tuch am Körper an und lässt die Körperformen in Ovalbildungen hervortreten. Diese Ovalbildungen, die letzten Endes auf Byzanz zurückgehen und dort angewandt sind, um die Struktur des Körpers zu verdeutlichen, werden später im Englischen ornamental verarbeitet. Mit der Streckung der Körper verbinden sich zugleich heftige exzentrische Bewegungen. Hierfür sind die Gestalten des Albani-Psalters in Hildesheim vom Anfang des 12. Jhrdts. besonders charakteristisch¹⁷⁴⁾. Ein lebhaft bewegter und gestreckter Akt eines Mannes, der in einer Initialfigur herunklettert (Taf. III, 38), gibt eine Innenzeichnung mit 2 Reihen von Parallelhaken, die durch eine Senkrechte geteilt sind, und mit einer zweifachen Wiederholung der Bauchwölbungslinie. Obwohl diese Innenzeichnung entfernt an das byzantinische Segmentschema anklingt, scheint es doch nicht eine Ableitung von diesem zu sein, sondern vielmehr an das System der Gewandfalten und Borden sich anzugleichen. So trägt der Henker des Albanus ein Gewand, dessen Hals-

172) Pfuhl, Malerei und Zeichnung III, Nr. 473.

173) Photogr. Goldschmidt. Lit.: Millar, English Illuminated Mss. Bd. I, 1926, S. 30.

174) A. Goldschmidt, Der Albanipsalter, 1895, Taf. I, VII.

und Bauchborde mit der senkrechten Zwischenborde und den kleinen Häkchen auf dem Gewande selbst, dem System der eben beschriebenen Aktzeichnung sehr ähnelt. Es gehen jetzt gewissermassen zwei Aktbehandlungen nebeneinander her: die eines mehr repräsentativen Aktes, vor allem des Kreuzifixes, bei dem die traditionellen Schemen zur Anwendung kommen, und die eines kleinfigurigen, vor allem Initialaktes, bei dem der Zeichner teilweise sich mit einer Umrisslinie begnügt oder auch, wie der zuletzt behandelte Akt zeigt, gewissermassen das Faltenssystem einer Gewandfigur auf den Akt überträgt.

Die bedeutendste Schule ist auch in romanischer Zeit die von Winchester, der die Bibel im Lambeth Palace in London cod. 3 angehört¹⁷⁵⁾. Auch in den Akten dieser Handschrift entspricht die Innenzeichnung der Faltenzeichnung des Gewandes. Nur hat sich das Verhältnis hier gewandelt, indem das aus Bauch- und Brustkorbbegrenzung gebildete Dreieck, wie es die Götterfigur auf fol. 285v (Taf. III, 39) zeigt, auf eine gewandete Figur, wie z. B. die Männerfigur auf fol. 151, übertragen wird. Ausser den üblichen Ovalbildungen auf den Schenkeln werden besonders die runden Kniescheiben und Schultermuskeln durch Kreise auf dem Gewande deutlich gemacht. Andererseits wirken diese Ovalformen auch wieder auf den Akt zurück, indem z. B. auf dem Akt der oben erwähnten Götterfigur auf dem linken Oberschenkel ein Oval eingezeichnet wird, das nicht mit einer Muskellinie zusammenfällt, sondern von einer Gewandpartie übernommen ist.

Neben diesen Handschriften mit Akten von überschlanken Proportionen finden sich etwa von der Jahrhundertmitte ab stark gedrungene Körper wie z. B. in einer vor 1166 entstandenen Handschrift der Winchester-Schule im Britischen Museum, Cotton Nero C IV¹⁷⁶⁾. Ein nackter Mann auf fol. 24 hat als Innenzeichnung das Dreieckschema, doch ohne die untere Bauchwölbungslinie. Charakteristisch für den englischen Zeichenstil ist die ornamentale Ausnutzung einzelner Linien. So setzt sich z. B. die linke Brustkorbbegrenzungslinie in die Konturlinie der Gesässpartie fort. In der strukturellen, die Knochenanlage andeutenden Zeichnung der Gliedmassen ergibt sich eine

¹⁷⁵⁾ Bulletin de la Société franç. Bd. VIII-IX, 1924, Taf. IV-VIII.

¹⁷⁶⁾ Millar, Engl. Illum. Mss Taf. 44.

Beziehung zu dem 100 Jahre früheren Kruzifix des Arundel-Psalters. Eine Handschrift in Glasgow, cod. U. 3. 2¹⁷⁷⁾ um 1170 entstanden, stellt eine nackte Initialfigur dar mit einem Dreieckschema, das gefüllt ist mit 2 ein Oval bildenden Linien, die als ornamentale Füllung zu deuten sind und nichts mit der Körperstruktur zu tun haben. Unter der Bauchwölbungslinie kommt ein kleiner Doppelhaken hervor mit einem verschobenen Nabelpunkt.

Am Ende des 12. Jhrdts. nimmt der byzantinische Einfluss zu. Ein Christus der Taufe eines Psalters in Kopenhagen, Kgl. Bibl. cod. 143 fol. 178) zeigt das M-Schema in einer abgewandelten kleeblattförmigen Art, wie sie vor allem im 13. Jhrdt. in England von Bedeutung wird. Das unterste M über der Bauchwölbung ist so eingezogen, dass ein Fischblasenmuster entsteht. Dieses abgeleitete Schema bildet sich bald zu einer festen Ornamentform aus. Vgl. den Kruzifix einer Handschrift in Valenciennes cod. 108 (101) (Taf. III, 40)^{178a)}.

Es lässt sich in England derselbe Prozess verfolgen wie in Italien: mit zunehmendem byzantinischem Einfluss wächst die naturalistische Gestaltung des Körpers und die Plastizität nimmt zu. Mit den Akten der Bibel von Sainte-Geneviève cod. 8-10, von Mainerius von Canterbury geschrieben¹⁷⁹⁾, kommen mit byzantinischer Schemenbildung wieder natürliche Proportionen auf. Ein Akt aus der Szene der Blindenheilung gibt das Doppel-M flüchtig in einem kegelförmigen Umriss wieder. Das Segmentpaar in Nabelhöhe gleicht sich an und bildet gewissermassen das dritte M. Daneben zeigt aber ein anderer Akt derselben Szene noch das englische Dreieckschema mit scharfer Rippenzeichnung und der Bauchwölbungslinie als Grundlinie, wenn auch sehr zusammengedrückt. Mit dem wachsenden Realismus hängt auch die Wiedergabe der Genitalien zusammen, die vorher in England — im Gegensatz zu Italien — weitgehendst vermieden ist. Vereinzelt halten sich in Initialfiguren auch jetzt noch die auffallend gestreckten Proportionen.

177) New Palaeogr. Society, Series I, 2. Taf. 189.

178) Mackeprang, Madsen and Petersen, Greek and Latin illum. Mss. in Danish Collections 1921, pl. LIII.

178a) Photogr. Berlin, Staatsbibliothek.

179) Boinet, Bulletin de la Soc. franç. 1921, Taf. 7, 8.

Als Ganzes gesehen, entzieht sich die englische Aktbehandlung weit länger als Italien dem Einfluss des byzantinischen M-Schemas, denn wenn es auch schon beim Arundel-Kruzifix um 1060 auftritt, wirkt es erst in stärkerem Masse in den Handschriften nach der Mitte des 12. Jhrdts. Im allgemeinen ist das Dreieckschema, dessen Anfänge schon in vorromanische Zeit zurückreichen, das massgebende des 12. Jhrdts. in England gewesen, verbunden mit einem eigenen Körpergefühl, das vor allem in den gestreckten Proportionen und exaltierten Bewegungen sich ausdrückt. Mit der englisch-romanischen Kunst hängt auf das engste die nordfranzösische und belgische zusammen.

*Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jhrdt.
in Frankreich und Belgien.*

In Nordfrankreich setzt sich in romanischer Zeit in ähnlicher Weise wie in England mit dem Arundel-Kruzifix ein sich verfestigender Liniestil durch, als dessen Beispiel der Kruzifix einer Handschrift in Poitiers, cod. 40¹⁸⁰⁾ angeführt sein mag (Taf. III, 41). Er schliesst sich im Typ mit den gestreckten Proportionen und vorgestossenen Knien an den englischen an, zeigt aber gegenüber den bewegteren englischen Formen eine Starrheit des Konturs wie der Innenzeichnung, die den Körper leblos und stilisiert erscheinen lässt. Hierin knüpft er an die Aktbehandlung der um 1000 in St. Omer entstandenen Handschrift (vgl. Taf. II, 27) an. Die Zeichnung von Brustkorbbegrenzungslinien und Rippen wie auch aller übrigen Einzelformen sind in besonderer Härte und Geradlinigkeit ausgeführt. Die Dreiecksform aus Brustkorbrandlinien und Bauchabschluss tritt hier klarer und geschlossener in die Erscheinung als beim St. Omer-Akt. In die Dreiecksspitze ist die Abschlusslinie des Schwertfortsatzes eingezeichnet. Von diesem laufen zwei Senkrechte bis auf die Bauchwölbungslinie. Im Poitiers-Kruzifix findet sich die strukturhafte Armzeichnung des Arundel-Kruzifixes wieder, doch ist auch diese starr und geradlinig.

180) Photogr. Goldschmidt.

Die leblose Starrheit des Aktkonturs, die das Nordfranzösische auszeichnet, ist noch verstärkt in einem Christus der Kreuzabnahme in einer Handschrift der Münchener Stadtbibliothek¹⁸¹⁾. Der Körper ist steif, die Arme sind eckig gebrochen. Der ornamentale Charakter drückt sich in den auf Irisches zurückgehenden Brustspiralen aus, die in einer durchgehenden Geraden bis zur Unterarmlinie verlaufen. Die Grundlinie des Dreieckschemas fehlt, dagegen sind die Rippen mit einer Schärfe gezeichnet, die an die Ritzung in Bronzekruzifixen erinnert.

In wieder ganz anderer Weise ist der Kruzifix einer Leipziger Handschrift, Universitäts-Bibliothek cod. 774, aus dem Kloster Soignies im Hennegau stilisiert¹⁸²⁾. Die Brustkorbbegrenzungslinien laufen hier nicht sofort auseinander zum Aussenkontur, sondern verzweigen sich erst, nachdem sie eine Strecke gemeinsam als Mittelsenkrechte den Brustkorb trennten. Die Rippen sind nicht bis zur Mitte durchgezeichnet. Die Armzeichnung mit der geradlinigen Halbierungslinie entspricht der des Poitiers-Kruzifixes und erweckt fast den Eindruck einer Spaltung der Arme.

In den Kreis der scharf konturierenden belgischen Arbeiten gehört auch der Teufel des Liber floridus in Gent, cod. 16, der um 1120 zu datieren ist¹⁸³⁾. Die linke sichtbare Brustkorbhälfte ist besonders umrändert und ausgefüllt durch doppelte Rippen. Der linke Oberschenkel schliesst oben in einer Spirale ab, eine Erinnerung an altirische Formen. Quer über den Oberschenkel läuft eine Doppelinie, die weniger eine Muskelbegrenzung ist als vielmehr die Uebertragung eines Gewandmotivs. Bei dem Oberkörper des Johannes eines Evangelistars aus Dinant in Manchester cod. Nr. 11¹⁸⁴⁾ ist der Zwischenraum zwischen den beiden einzelnen streng für sich gezeichneten Brustmuskeln durch horizontale Striche gefüllt. Diese Trennung der Brustmuskeln gegenüber dem byzantinischen, geschlossenen Brustmuskellkontur besitzt schon der Chantilly-Kruzifix (vgl. Taf. II, 21) und lässt sich als typisch abendländisches Motiv bis zur zweiten Virgil-Handschrift zurückverfolgen.

181) Photogr. Goldschmidt.

182) Bruck, Malereien i. d. Handschr. Sachsens, 1906, Abb. 23.

183) Photogr. Goldschmidt. Lit.: Goldschmidt, Mittelalterl. Encyclopädien, Warburg-Vorträge, Bd. III.

184) M. Rhodes James, Descript. Cat. Rylands Libr. II, Taf. 31.

Doch tritt dieses Motiv erst jetzt mit dem zeichnerischen Stil Nordfrankreichs besonders in Erscheinung.

Neben diesem harten zeichnerischen Stil hält sich in Flandern immer noch ein Rest malerischer Aktmodellierung, wenigstens in der Innenzeichnung des Körpers. Der Kruzifix einer Handschrift, die in Stavelot entstanden ist, Brüssel, Bibl. Royale cod. 2034/35¹⁸⁵), beschränkt sich in der Innenzeichnung auf ganz wenige leichte Striche, die den Aussenkontur wiederholen und von der Halsgrube bis zum Nabel den Oberkörper in zwei Hälften durch eine Senkrechte aufteilen, aber auf kein Schema sich zurückführen lassen. Der Kruzifix einer Handschrift aus St. Bavo in Gent, London Brit. Mus. Add. 16949¹⁸⁶), weist hingegen das Dreieckschema in malerischen Pinselstrichen auf und in einer Lockerung, indem die kaum angedeutete Bauchbegrenzungslinie sich loslöst von den kurvigen Brustkorbbegrenzungslinien. Fast manieriert erscheinen die Proportionen mit der breiten Schulter- und Hüftpartie und der übertrieben geschnürten Taille. Im Verlauf des 12. Jhrdts. tritt wie überall im Abendlande auch in Frankreich der byzantinische Einfluss ein, u. zw. wird auch hier zunächst nur das M-Schema als ornamentales Gebilde aufgenommen, doch verbindet sich zunächst noch keine Steigerung der Plastizität damit. Bei dem Kruzifix einer nordfranzösischen Handschrift der Bibliothek in Cheltenham (Taf. III, 42)¹⁸⁷) ist in das ornamentale Rippennetz das byzantinische einfache M-Schema hineingesetzt. Mit diesem byzantinischen Einfluss hängt es zusammen, dass die Proportionen nicht mehr ganz so gestreckt und der Umriss nicht mehr so leblos-steif ist.

Auch im übrigen Frankreich setzt sich im 12. Jhrdt. das M-Schema durch. Eines der frühesten Beispiele, wenn die Datierung in den Anfang des 12. Jhrdts, richtig ist, wäre der Kruzifix einer Handschrift aus Le Mans in der Chester Beatty Bibliothek in London, cod. 21¹⁸⁸). Der bewegtere Oberkörperkontur erinnert an die Winchester-Schule des 12. Jhrdts. Das M-Schema tritt in einer vereinfachten und

¹⁸⁵) Bacha, *Les Manuscrits de la Bibl. Royale de Belgique* 1913, Taf. 1.

¹⁸⁶) Warner, *Reprod. from. illum. Mss. I. Series* 1907, Taf. 24.

¹⁸⁷) *Photogr. Goldschmidt*.

¹⁸⁸) Millar, *Catal. Chester Beatty*, Taf. LXII.

umgebildeten Form auf, wie es ähnlich in den von Hartker ausgeführten St. Gallener Kruzifixen zu finden ist (vgl. Taf. II, 24). Die oberste M-Linie greift weit aus bis zum Aussenkontur und in der Spitze der Birnstabform wiederholt sich in einem kleinen Segment der Brustbeinabschluss, der nach byzantinischer Art zwischen den Brustmuskeln eingezeichnet ist.

Am Ende des 12. Jhrdts. gelangt in Frankreich ein neuer Zweig der Malerei zu hoher Blüte, der sich gut dazu eignete, die Schemenformen der Akte ornamental auszuwerten, nämlich die Glasmalerei. In dem System der abteilenden Bleistege lag die Möglichkeit, das parzellenartige des M-Schemas besonders zum Ausdruck zu bringen. Der Kruzifix eines Glasfensters in Poitiers¹⁸⁹⁾ ist in möglichst kleine Parzellen aufgeteilt und vervielfältigt das M-Schema dreifach. Die Knochenzeichnung der Arme ist in diesem Akt von besonderer anatomischer Klarheit. Die Neigung zur Parzellierung tritt in einer Handschriftengruppe aus Limoges zu Tage. Sie lässt sich hier erklären aus einer Einwirkung der Emailtechnik, die ja bekanntlich in Limoges in besonderer Blüte stand. Die Technik des Emails führte dazu, ein Netz von Stegen herauszuarbeiten, die ähnlich den Stegen der Glasfenster einer ornamentalen Gestaltung des Aktes günstig waren. In dem Kruzifix eines Sakramentars aus Limoges in Paris, cod. lat. 9438¹⁹⁰⁾ wird das M-Schema gleichfalls verdreifacht und in kleine gleichmässige Parzellen aufgeteilt. Die M-Linien erfahren hier eine Umkehrung, wodurch dieses ornamentale Gebilde äusserlich dem Segmentschema verwandt erscheint. In der Technik des Emails sind auch das Segmentpaar in Nabelhöhe und die Dreiecke in den Lenden, die beide doppelt gezeichnet sind, wiedergegeben. Einzelheiten zeigen byzantinischen Charakter: die Linie der Brustmuskeln mit dem kleinen Brustbeinabschluss und die Ovalbildungen an den Schulteransätzen. Das oben geschilderte M-Schema ist ähnlich wie beim Arundel-Kruzifix in die übliche nordische Dreiecksform hineingesetzt, die hier allerdings nicht eine einfache Bauchwölbungslinie als Grundlinie hat, sondern ein Dop-

189) Roussel, Les Vitraux, Taf. 9.

190) Lauer, Les Enluminures Romanes, Taf. 100.

pelsegment nach Art des M-Schemas. Besonders erwähnt sei auch hier die knochenartige Struktur der Arme.

Eine Form des M-Schemas, wie sie sich im englischen Akt am Ende des 12. Jhrdts. in dem Taufchristus des Kopenhagener Psalters zeigte, findet sich zu gleicher Zeit auch in Frankreich in einem Frauenakt einer Handschrift aus Moissac in Paris, Bibl. Nat. cod. lat. 7¹⁹¹). Gemeint ist jene M-Form, bei der die eingezogenen M-Linien sich wieder im Innern verzweigen und eine Art Fischblasenmuster bilden.

Eine eigene Richtung nimmt die Aktbildung in den Zisterzienser Klöstern Burgunds. Die Zisterzienser-Handschriften verzichteten fast ganz auf Deckfarbenmalerei und enthalten nur kolorierte Federzeichnungen. Die früheste der aus Citeaux kommenden Handschriften, Dijon, cod. 30¹⁹²), die wohl noch unter dem ersten Abt Robert de Molesme am Ende des 11. Jhrdts. gezeichnet ist und starke Beziehungen zur nordfranzösisch-belgischen Richtung aufweist, enthält einen nur mit einem Hüftschurz bekleideten Christus an der Martersäule. In der Innenzeichnung zeigen sich realistischere Einzelheiten als bei nordfranzösischen Akten. So werden die Rippen nicht in einfachen Parallelen gezeichnet, sondern die unteren laufen bündelförmig am Brustbeinabschluss zusammen. Die Arme enthalten Knochen- und Muskelzeichnung. Unter dem Nabel setzen zwei Kreisformen an, die den Bauch nach unten hin begrenzen. Die weitere Bauchzeichnung wird leider durch den linken Arm verdeckt.

Auch die folgenden Citeaux-Handschriften die unter dem Abt Stephan Harding gezeichnet sind, belegen den Konnex mit England und Nordfrankreich. Die Adam- und Eva-Figuren der grossen Bibel in Dijon, cod. 2¹⁹³) weisen in Einzelheiten der Aktbildung auf die der Caedmon-Handschrift hin. Sie zeigen den charakteristischen, in spitzer Einziehung gegebenen Bauchkontur und die dünnen, anorganisch am Rumpf ansitzenden Oberschenkel. In der zweiten Stephan Harding-Handschrift, cod. 170¹⁹⁴), finden

¹⁹¹) Lauer, Les Enlum. Taf. 36, 2.

¹⁹²) Oursel, L'Abbaye de Citeaux, Taf. 1.

¹⁹³) Oursel, Les Manuscrits à Min. de la Bibl. de Dijon. Bulletin de la Soc. franç. 1923. Taf. XIII.

¹⁹⁴) Oursel, L'Abbaye de Citeaux. Taf. XXVI.

sich ebenfalls Beziehungen zur englischen Aktbehandlung in dem abgetreppten Aussenkontur eines als Initialstamm dienenden nackten Oberkörpers, sowie in der Anwendung des Dreieckschemas und der punktierten Brustwarzen. Was hingegen mit spezifisch Zisterzienser Aktformen in Zusammenhang zu stehen scheint, sind die rippenartigen Striche, die das Dreieck füllen und die kräftige Zeichnung der Rippen selbst, die nach dem Brustbeinende zu zusammenlaufen.

Der Zisterzienser-Stil findet schnell seine Ausbreitung. Man trifft dieselbe Art der eben geschilderten Aktbehandlung wieder in der Initialfigur einer Handschrift aus Limoges in Paris, Bibl. Nat. cod. lat. 52¹⁹⁵). Dem realistisch gebildeten Aussenkontur entspricht die für die Zisterzienser-Kunst charakteristische rundliche Rippenzeichnung und eine ornamentale Wiederholung des Brustbeinabschlusses. Der doppelte Bauchwölbungskontur ist schematisch wie ein Gewandgürtel gezeichnet. Mit dem vorigen Akt hängt auch die ausgeprägte Brustwarzenbildung zusammen. Die Doppelhaken am Knie, Ellenbogen und Schenkel, die eine ornamentale Wirkung hervorrufen, ebenso wie die Knochenzeichnung der Arme und die runden Fussknöchel erinnern wiederum an die Emailtechnik.

Als Ganzes betrachtet, erscheint die französische Aktbehandlung wenig einheitlich in romanischer Zeit. Als festere Gruppe lässt sich nur der Norden Frankreichs mit Belgien herauschälen, wo im Zusammenhang mit Südengland das Dreieckschema in einem festen Linienstil entsteht und seine häufigste Anwendung findet. Die zweite Gruppe, in der es allgemein angewendet zu sein scheint, sind die Akte der Zisterzienser-Handschriften in Burgund, die darin in einer Abhängigkeit vom Norden stehen. Dann tritt aber auch in Frankreich das byzantinische M-Schema auf, von dem der Akt der Handschrift aus Le Mans ein sehr frühes Beispiel ist, das aber allgemeiner erst, ebenso wie in England, nach der Mitte des 12. Jhrdts. aufkommt und Ansätze zu einer plastischeren Gestaltungsweise enthält.

¹⁹⁵) Lauer, Les Enlum. Taf. 36.

Anwendung beider Schemen in Spanien und Südfrankreich.

In den spanischen Akten liess sich seit dem 9. Jhrdt. erst ein irischer und dann ein angelsächsischer Einfluss nachweisen. Auch in romanischer Zeit wirken auf die spanische Aktgestaltung noch immer Einflüsse vom Norden ein, sei es aus England oder aus Nordfrankreich, was sich in dieser Zeit oft nicht trennen lässt. Beispiele dafür bieten die Adam- und Eva-Figuren eines Frontale aus Solsona¹⁹⁶⁾ und die einer Beatus-Handschrift in Manchester, cod. Nr. 8¹⁹⁷⁾. Die Knie sind bei den stehenden Figuren des Frontale gebeugt, und die Beine machen den Eindruck, als hingen sie am Rumpf statt auf dem Boden aufzustehen. Es ist eine ähnliche Wirkung wie bei den Adam- und Eva-Figuren der Dijon-Handschrift cod. 2. Ein Beispiel, in dem vor allem englische Akteinzelnheiten hervortreten, ist der Kruzifix einer Handschrift vom Jahre 1151 in Tortosa, cod. Dertus Nr. 11¹⁹⁸⁾ (Taf. III, 43), der in Anlehnung an den englischen Kruzifix-Typ die Knie vorstösst. Der Brustkorb zeigt eine ähnlich energische Rippenzeichnung wie der Arundel-Kruzifix (vgl. Taf. III, 37) und die Arme eine ähnliche Knochenzeichnung. Nur tritt bei dem spanischen Kruzifix alles mit noch schärferer Realistik zu Tage. Vor allem die breiten Knochenenden in den Armen betonen in übertriebener Weise das Knochengerüst. Die Begrenzungslinien des Brustkorbs sind in einer geschwungenen nach aussen auslaufenden Kurve wiedergegeben. Auf die breit gezeichnete Bauchwölbungslinie stösst eine ebenso breit gezeichnete Mittelsenkrechte. Es wird äusserlich eine Wirkung erzielt, die entfernt an das Schema des Christuskindes vom Lateranmosaik (vgl. Taf. I, 4) erinnert, doch scheint es sich in diesem Falle nur um eine ornamentale Ausfüllung und Wiederholung der Rippenrandlinie zu handeln.

Daneben setzt sich auch in Spanien der geradlinig konturierte, etwas steife Kruzifixtyp Nordfrankreichs durch. So zeigt der Kruzifix eines Missale aus Tortosa, cod. Dertus 56 (Taf. III, 44)¹⁹⁹⁾ enge Verwandtschaft mit

¹⁹⁶⁾ G. Richert, *Mittelalt. Malerei in Spanien* 1925, Fig. 14.

¹⁹⁷⁾ M. Rhodes James, *Descript. Cat. Ryl. Libr. II*, Taf. 17 u. 21.

¹⁹⁸⁾ Cook in *Art Studies II*, 1924, Taf. 20.

¹⁹⁹⁾ Cook in *Art Studies II*, 1924, Fig. 33.

dem nordfranzösischen aus Poitiers (vgl. Taf. III, 41). Er weist dieselben langen spitz zulaufenden Brustkorbhälften mit den schematisch gezeichneten Rippen auf, dieselbe flache niedrige Bauchwölbung und die vorgestossenen Knie. Zu den gestreckten Proportionen des Körpers stehen die zu kurz geratenen Arme in starkem Widerspruch.

Neben dieser in englischer und französischer Abhängigkeit sich befindenden katalanischen Kunst geht auch noch in romanischer Zeit diejenige nebenher, die die Tradition der nordspanischen Beatus-Handschriften fortsetzt. Allerdings tritt das ornamentale irische Element der frühen Handschriften immer mehr in den Hintergrund und ein etwas realistischeres, organischeres Körpergefühl tritt an die Stelle. In den Akten einer um 1130 entstandenen Handschrift in Madrid, *Bibl. Naz. cod. A 16*²⁰⁰), v. a. in einer frontalen Figur von fol. 3r mit auseinander gebogenen Knien und stark abfallenden Schultern, finden sich noch die Merkmale des älteren Stils, die auch der Adam der Madrider Beatus-Handschrift *cod. 11* aufwies. Das Neue zeigt sich nicht nur in der Zunahme des Organischen, sondern in der Uebernahme des byzantinischen M-Schemas, das hier in noch unbeholfener Form zur Anwendung kommt. Das untere M ist ganz eingezogen, das obere zu einem Halbkreis vereinfacht. Eine andere Figur derselben Handschrift auf fol. 3v gibt dagegen den Bauch in einer Spiralbildung, die sich noch auf den irischen Einfluss in Spanien zurückführen lässt.

Dann aber setzt auch in Spanien wie in allen andern Ländern ein naturalistisch-byzantinischer Stil ein, der den Körper in ausgeglicheneren Proportionen und natürlicheren Gesten wiedergibt, wobei zum Teil die spanische Besonderheiten des Aktes in den Hintergrund treten. Als Beispiel sei der Adam einer Beatus-Handschrift bei Pierpont Morgan in New York, *cod. M. 429*²⁰¹) angeführt der schon dem 13. Jhrdt. angehört. Die Bauchzeichnung dieses Körpers ist durch flache vom M-Schema abgeleitete Schemenlinien wiedergegeben.

²⁰⁰) J. Burnam, *Palaeographia Iberica*, facs. III, 1925, pl. XLII, XLIII.

²⁰¹) Photogr. Goldschmidt. *Lit.: Bordona, Die spanische Buchmalerei vom 7. bis 17. Jh. Bd. I, 1930, S. 32.*

Aber noch hält sich auch im 13. Jhrdt. eine typisch spanische Aktbildung, die den eigentümlich zeichnerischen Stil der in dem Kapitel über die vorromanische Kunst Spaniens behandelten deformierten Tortosa-Kruzifixe fortsetzt. So zeigen ein Kruzifix und ein Schächer einer Bibel aus Avila in Madrid, Bibl. Naz. cod. Esp. Nr. 38 (Taf. III, 45) ²⁰²⁾ eine eigenartige Aktbehandlung, die in einem gewissen Zusammenhang steht mit der des zweiten Missale in Tortosa. Das Besondere ist ein scharfes Absetzen von Brust, Brustkorb und Bauch, die wie Glieder von Schachtelhalmen aufeinandersitzen. Zwar sind auf den zitierten Tortosa-Kruzifixen die Teile nicht so scharf von einander abgetrennt, doch ist der Aufbau des Oberkörpers in 3 fast gleich grossen trommelartigen Abschnitten derselbe. Bemerkenswert ist, dass die Trennungslinie zwischen Brustkorb und Bauch denselben kleinen Zwischenhaken, der den Brustbeinabschluss zwischen den Brustmuskeln darstellt, besitzt. Spanisch ist die Kniespirale beim Schächer und die spiralförmige Bauchbildung des Kruzifixes.

Den spanischen Akten verwandte Bildungen finden sich in gleichzeitigen südfranzösischen Handschriften. So zeigt die Apokalypse von St. Sever aus der Gascogne, Paris, Bibl. Nat. cod. lat. 8878 ²⁰³⁾, auf dem Bilde der Sintflut schwimmende Leichen, deren bewegter Aussenkontur sehr realistisch die Körper umreisst, während die Innenzeichnung sich nur auf eine Wiedergabe der Genitalien beschränkt. Es leben gerade in diesen Apokalypse-Akten ein starker Naturalismus und eine Formgebung nach, die letzten Endes noch zusammenhängen mit den Sintflut-Akten des Ashburnham-Pentateuchs.

In einer Handschrift in Perpignan, cod. 1 ²⁰⁴⁾ in Südfrankreich finden sich hingegen Aktdarstellungen, die unabhängig von spanischen Einflüssen zu sein scheinen. Die Handschrift stammt aus dem letzten Viertel des 12. Jhrdts. und stellt proportioniertere Akte dar als die vorangegangenen Handschriften. Die etwas gedrungenen Proportionen und verschiedene Einzelheiten erinnern am ehesten an Italien. Die Brusthaken finden sich in gewisser

²⁰²⁾ Cook in Art Studies II, 1924, Fig. 67.

²⁰³⁾ Lauer, Les Enlum. Taf. 20.

²⁰⁴⁾ Boinet in: Congrès archéol. de France, 73^e session, Carcassonne et Perpignan, 1906, S. 534.

Aehnlichkeit auf oberitalienischen Handschriften wieder wie dem cod. Ambros. A. 24 Inf. Ausserdem enthält diese Handschrift Figuren mit entblösstem Oberkörper, die als Karyatiden in den Kanonesbögen verwandt sind und als Bauchzeichnung das byzantinische Segmentschema haben.

Die wenigen spanischen Beispiele genügen, um die Uneinheitlichkeit der Aktbehandlung zu erweisen. Obwohl in dem Ausdruckswert der Akte immer etwas charakteristisch Spanisches bleibt, lassen sich doch in der Wiedergabe der Innenzeichnung die verschiedensten Einflüsse der Nachbarländer feststellen. Noch immer klingen irische Reminiszenzen nach aus der früheren nordspanischen Aktbehandlung. Am stärksten scheint aber vor allem in Katalanien der englisch-nordfranzösische Einfluss mit seinem Dreieckschema zu sein. Schliesslich entzieht sich auch Spanien mit der Uebernahme des M-Schemas nicht der allgemeinen byzantinischen Welle. Die zum Schluss angefügten südfranzösischen Akte schliessen sich zum Teil an die spanischen an, zum Teil aber geben sie Formen wieder, die an Italienisches erinnern.

Das Dreieckschema und seine Verdrängung durch das M-Schema in Deutschland.

In Deutschland setzt sich die Verfestigung der Aktzeichnung fort, die bereits in der späteren ottonischen Kunst, vor allem mit der Reichenauer Handschrift in Hannover (vgl. Taf. II, 22) beginnt. Die Verfestigung führt zu Anfang des 12. Jhrdts. immer mehr zu einem reinen Zeichenstil, worin sich vielfach Anklänge und auch direkte Beziehungen zu den Aktdarstellungen der nordfranzösischen und burgundischen Zisterzienser-Handschriften ergeben. Naturgemäss zeigt sich dieser letztere Einfluss besonders stark im Westen Deutschlands, vor allem in den benachbarten Klöstern der Hirsauer Kongregation.

Das Hauptstück der schwäbischen Malerschule, von dem es zweifelhaft ist, ob in Hirsau oder Zwiefalten entstanden, ist das Stuttgarter Passionale, cod. Bibl. fol. 56²⁰⁵).

²⁰⁵) A. Boeckler, Stuttgarter Passionale, 1923, Abb. 78, 109, 118, 123.

Die Schächerakte weisen als Innenzeichnung eine harte klare Rippenzeichnung auf mit einer zwar nur vage angedeuteten Brustkorbbegrenzung, die im Prinzip mit der des Christus an der Martersäule der ersten Citeaux-Handschrift, Dijon cod. 30, übereinstimmt. Auch der Teufel einer Initialfigur zeigt diese Rippenbehandlung, doch fehlt in diesem Akte wie auch bei dem erwähnten Zisterzienser-Christus die Bauchbegrenzungslinie als unterer Dreiecksabschluss. Daneben macht sich in den Akten des Passionale noch ein Einfluss von Italien her bemerkbar, der sich daraus erklärt, dass von Heinrich IV. eine italienische Handschrift, München, Clm. 13001, nach Hirsau geschenkt wurde. Mit den Gestalten dieser letzteren Handschrift stimmen besonders die gedrungenen, schweren Proportionen überein und die grossen in klaren Formen gezeichneten Köpfe. Ausserdem ist die Art wie die Brustmuskeln in einem durchlaufenden Kontur gebildet werden und wie ganz isoliert vom Brustkorb beim Schächer und vor allem beim Kruzifix eine parabelförmige an das einfache M erinnernde Bauchlinie gezeichnet wird, ohne südlichen Einfluss nicht zu erklären.

Aehnliche Beobachtungen lassen sich auch an den Akten einer zweiten Zwiefaltener Handschrift machen, Stuttgart, cod. hist. fol. 410²⁰⁶), deren Adam- und Eva-Figuren ebenfalls die schwereren italienischen Formen mit gedrängten Proportionen und grossen Köpfen aufweisen. Die Innenzeichnung dieser Akte hängt jedoch mit Zisterzienser-Formen zusammen, wie z. B. die scharflinige Rippenzeichnung des Adam, die doppelte Bauchwölbung der Eva oder die rippenartigen gleichmässigen Striche zwischen den streng geteilten Brustmuskeln. So werden in der Hirsauer Schule verschiedene Einflüsse aufgenommen und zu einem eigenen Stil verarbeitet. Der stärkere ist aber in der Folgezeit entschieden der westliche, wie er bei einem Kruzifix einer gleichfalls in Zwiefalten entstandenen Handschrift, Stuttgart cod. Brev. 98, deutlich wird (Taf. III, 46)²⁰⁷). Nur ist bei den schwäbischen Akten anstelle der Straffheit und Lebendigkeit eine weichere und ruhigere

²⁰⁶) K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in Roman. Zeit, 1928, Taf. 40.

²⁰⁷) K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in Roman. Zeit, 1928, Taf. 17.

Formbildung getreten. In dem Kruzifix einer weiteren Zwiefaltener Handschrift, Stuttgart cod. Hist. fol. 418²⁰⁸⁾ ist die Form des Bauchdreiecks nicht mehr so klar ersichtlich: die Brustkorbbegrenzungslinien laufen erst ein Stück zusammen, ehe sie sich verzweigen, und die Bauchbegrenzungslinie ist vom Brustkorb getrennt.

Auch in andere Gegenden Deutschlands dringt der Zeichenstil von Cîteaux ein, so in die Miniaturen einer elsässischen Handschrift in Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 82²⁰⁹⁾, die das Leben der Hl. Lucia illustriert. In der Szene des Martyriums ist die Heilige mit entblösstem Oberkörper dargestellt. Die Brust wird in durchlaufendem Kontur nach unten gezeichnet. Von dieser Brustzeichnung setzt sich als ein ganz selbständiges Gebilde der Brustkorb mit einer scharfen Begrenzungslinie nach oben hin ab und weist ebenso scharfe Brustkorbrandlinien auf, die auf das Dreieckschema schliessen lassen. Die Armmuskeln sind zu kleinen schematischen Ovalbildungen zusammengeschrumpft. Die Innenzeichnung der Akte dieser Handschrift drückt sich bei bekleideten Figuren auf dem Gewande zuweilen scharf durch. So ist die Brustzeichnung in gleicher Form wie die des angeführten entblössten Oberkörpers auf das Gewand übertragen bei einer bekleideten Lucia auf fol. 2v. Es handelt sich also um ein ähnliches Verhältnis von gewandeter Figur zu Akt wie es z. B. in der Lambeth-Bibel (vgl. Taf. III, 39) zu sehen war.

Salzburg steht abseits von dem vom Westen her eindringenden Zisterzienser-Stil, und nimmt vielmehr von Regensburg byzantinische Einflüsse auf, die hier schon in ottonischer Zeit zu beobachten waren. Die Akte in dem um die Mitte des 12. Jhrdts. entstandenen Perikopenbuch von St. Erentrud, München, cod. lat. 15903 (Taf. III, 47)²¹⁰⁾, zeigen durchweg das Doppel-M-Schema zu einer Zeit, wo es im übrigen nordalpinen Gebiet so gut wie gar nicht vorkommt. Allerdings ist es nicht in der Reinheit ausgeprägt wie wir es am Ende des Jahrhunderts überall in Deutschland finden werden, sondern in einer sehr eigen-

208) K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in Roman. Zeit, 1928, Taf. 39.

209) Photogr. Goldschmidt. Lit.: P. Wescher, Miniaturen des Kupferstichkabinetts Berlin 1931, S. 8 ff.

210) G. Swarzenski, Salzburger Buchmal. 1913, Taf. LIV, LXII.

willigen Umbildung. Der Akt des gekreuzigten Petrus weist als Innenzeichnung des Oberkörpers in welligen Linien zwei aus dem M-Schema sich ableitende M-Formen auf und eine Bauchbegrenzungslinie. Diese drei zum Bauchschema gehörenden Linien sind nicht wie üblich zusammengeschlossen, sondern hängen nur lose wie Fäden an der mittleren Senkrechten und flattern nach den Seiten frei aus. Die ornamentalen Abweichungen vom byzantinischen Schema sind mannigfaltiger Art: ein gekreuzigter Andreas derselben Handschrift (Taf. III, 48) zeigt als obere Linie des Schemas das richtige eingezogene M, während die untere der Form der Bauchwölbungslinie angepasst ist. Der Körper gewinnt an plastischer Durchbildung, was gleichfalls mit byzantinischem Einfluss zusammenhängt. So dient z. B. das Bauchschema des Andreas zugleich zur plastischen Herauswölbung der Bauchpartie.

In reinerer byzantinischer Form wird die M-Bildung in dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg cod. A XII, 7²¹¹) bei einem Christus der Taufe angewandt. Sie ist noch einmal besonders in ein äusseres Oval eingeschlossen. Dem Byzantinischen entsprechen die durchgehende Brustmuskelinie und ein gewisser Freiraum zwischen Rippen und M-Schema wie er sich z. B. bei dem Kruzifix von Hosios Lukas findet. Etwas ausserhalb der üblichen Salzburger Aktaufassung stehen die Adam- und Eva-Figuren einer Salzburger Bibel, Stiftsbibliothek cod. A. XII, 18²¹²), die in natürlichen Proportionen, in freiräumigen Körperdrehungen und antik ungezwungenen Bewegungen gegeben sind. Die Innenzeichnung deutet in kurzen skizzenhaften Häkchen, die von einer Mittelsenkrechten ausgehen, das doppelte M-Schema an. Ein liegender Hiob einer Salzburger Handschrift in Wien, cod. 673²¹³) steht in seiner steif-durchgedrückten Haltung und der Art der Beinverschränkung im engsten Zusammenhang mit den byzantinischen Adamfiguren auf Elfenbeinkästen (vgl. eine Genesisplatte in Lyon)²¹⁴), mit denen auch die gestrichelte Schamhaarbildung übereinstimmt.

²¹¹) Buberl, D. romanische Wandmalerei in Kloster Nonnberg in Salzburg. S. 27, Fig. 12.

²¹²) G. Swarzenski, Salz. Buchmal. Taf. 116.

²¹³) G. Swarzenski, Salz. Buchmal. Taf. 26.

²¹⁴) Goldschmidt-Weitzmann, Byzant. Elfenbeinsulpt. Bd. I, Nr. 70.

Die Regensburg-Prüfeninger Schule nimmt ähnlich der Salzburger im Verlaufe des 12. Jhrdts. einen immer stärker werdenden byzantinischen Einfluss auf, mit dem sich aber zunächst nicht ein Anwachsen des Gefühls für Plastizität verbindet, wie es in der gleichzeitigen Salzburger Schule der Fall ist. Die Körperdarstellung beschränkt sich vielmehr auf die knappsten Umrisslinien, die eine mehr flächenhafte Gestaltung mit sich bringen. Ein Beispiel dieses Stils ist die symbolische Gestalt des Mikrokosmos einer 1158 datierten Handschrift in München, cod. lat. 13002²¹⁵). Byzantinisch sind an diesem Akte der organische Körperbau, die harmonischen Proportionen und der runde Kopftyp mit dem in der Mitte gescheitelten Haar. Die Muskeln sind durch Ovalbildungen leise angedeutet, die Innenzeichnung des Bauches ist auf eine streng geführte Bauchlinie beschränkt. In derselben Handschrift befindet sich ein medizinischer Traktat mit Akten, die in einfachen, aber sehr lebenswahren Umrisslinien gegeben sind und in die Punkte eingezeichnet sind, welche die Brennstellen verdeutlichen, durch die man Podagra und Ischias zu heilen pflegte (vgl. dazu die Beneventer Handschrift, cod. Laur. Plut. LXXIII, 41). Auffallend ist, dass bei diesen Akten, bei denen es sich doch um Kopien profan-antiker Vorbilder handelt, die Wiedergabe der Genitalien fehlt, die das antike Vorbild sicher besessen hat, und die auch noch die Beneventer Handschrift aufweist. Sie fehlen auch in mittelbyzantinischen medizinischen Traktaten wie z. B. den Akten des Apollonius von Kitium. Weiterhin finden sich in der medizinischen Handschrift schematische Darstellungen der einzelnen «Systeme» des Menschen, der Arterien, Knochen, Venen, Nerven und Muskeln. Für die allgemeine Beobachtung der Aktzeichnung kommt die Darstellung des Knochen- und Muskelmenschen in Betracht. In ersterem ist vor allem die Zeichnung der Rippen von Bedeutung, die im Aussenkontur durch Abtreppung zum Ausdruck kommt, dann die Zeichnung der Arme und Unterschenkel und die kreisförmigen Kniescheiben. Diese Art der nicht gerade sehr realistischen Knochenzeichnung, in der durch Spaltung der doppelte Unterarmknochen wiedergegeben ist, fand sich bereits in Akten St. Gallener

²¹⁵) A. Boeckler, Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei, 1924, Taf. 9, 8, 19.

Handschriften und der aus Poitiers (vgl. Taf. II, 24 u. III, 41), während andere englische und spanische Akte die Knochenzeichnung realistischer wiedergeben als selbst der Knochenmann des Traktates. Der Muskelmensch zeigt ausser den Unterarmmandeln keine Linie, die mit der üblichen Muskelandeutung auf den Akten zusammenhängt, höchstens die herzförmige Brustmuskelwiedergabe, die sich auf das M-Schema zurückführen liesse. Im ganzen genommen stehen also diese schematischen Zeichnungen weniger als man erwarten könnte, im Zusammenhang mit den üblichen Schemen der Aktbehandlung und scheinen eher nach diesen ausgeführt zu sein, als dass sie zu Vorlagen für Aktzeichnungen gedient haben.

Einen Fortschritt in der Aktbehandlung der Regensburg-Prüfeninger Schule im Sinne eines sich verstärkenden Byzantinismus zeigen die Adam- und Eva-Figuren einer in den 70er Jahren entstandenen Handschrift in München, cod. lat. 14399²¹⁶⁾. Eine klare Bauchzeichnung tritt jetzt auf mit dem einfachen byzantinischen M-Schema, welches in grosser ausladender Form gebildet ist. Der Nabel liegt sehr tief ausserhalb der untersten Schemenlinie, in die er im Byzantinischen einbezogen ist. Die Brust der Eva ist ornamental gebildet in einer Art von Kleeblattform. Die übrige Muskelzeichnung an Armen und Beinen ist flüchtig angedeutet, während der Aussenkontur in grosser Strenge und Geschlossenheit verläuft.

Im 13. Jhrdt. nimmt auch der Prüfeninger Stil eine etwas plastischere Gestaltung an. Eine im Kloster Scheyern entstandene Kopie der soeben erwähnten Mikrokosmos-Figur, München cod. lat. 17403²¹⁷⁾ stimmt so wörtlich im Kontur mit der ersteren überein, dass man an eine Pause denken könnte. Anstelle einer einfachen Bauchsegmentlinie ist jetzt ein weit nach unten eingezogenes byzantinisches M-Schema getreten, und um die Muskelpartien sind Schatten gelegt, die die Plastizität des Bauches, der Brust und der Gliedmassen hervortreten lassen. In vollplastischer Form tritt die byzantinische Aktbehandlung in einem Kruzi-

²¹⁶⁾ A. Boeckler, Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei, 1924, Taf. 23.

²¹⁷⁾ Photogr. Staatsbibl. München. Lit.: Boeckler, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. I, 1923, S. 97 ff.

fix, München cod. lat. 17401 (Taf. IV, 49)²¹⁸⁾ entgegen, der den Allgemeintyp des 13. Jhrdts. darstellt mit dem weitausgreifenden einfachen M-Schema, das als Bauchwölbung aus dem Brustkorb hervortritt und mit dem plastischen Brustmuskel und all den realistischen Einzelheiten, die charakteristisch für den Daphni-Kruzifix waren.

Tirol weist keine Besonderheiten der Aktbehandlung auf, doch lassen sich hier die verschiedensten Einflüsse gerade mit Hilfe der Aktdarstellung feststellen. So steht ein Kruzifix eines Innsbrucker Missale, cod. 277²¹⁹⁾ in seiner Aktbehandlung vor allem mit dem Petrus des Salzburger Perikopenbuchs (vgl. Taf. III, 47) in Zusammenhang. Die fadenartigen Wellenlinien, die beim Salzburger Akt die einzelnen Bauchschemenlinien darstellen, werden bei dem Tiroler Akt in unverstandener roher Form wiedergegeben. Daneben macht sich in Tirol ein oberitalienischer Einfluss geltend. Der Kruzifix einer Brixener Handschrift, cod. Nr. 67 (Taf. IV, 50)²²⁰⁾ ist in Typ und Proportionen ähnlich dem einer wahrscheinlich in Verona entstandenen Handschrift (vgl. Taf. III, 35), vor allem in der eigenartigen Bildung des Bauches, bei der die Nabelsegmente so weit eingezogen sind, dass sie zu selbständigen Kreisbildungen werden. Auch stimmt die Zeichnung der weit heruntergezogenen Brustkorbhälften überein. In das Bauchdreieck wird eine Art M-Schema hineingesetzt, eine Kombination, die ja auch sonst vorkommt (vgl. Arundel-Kruzifix Taf. III, 37).

Am Mittelrhein kann man in den Akten zweier Handschriften der Hildegard von Bingen aus der 2. Hälfte des 12. Jhrdts. das Eindringen des byzantinischen Realismus mit seinem M-Schema deutlich verfolgen. In dem Wiesbadener Codex Nr. 1²²¹⁾ lässt sich bei dem Akt eines sitzenden Kindes eine Innenzeichnung erkennen, die sich vom Dreieckschema ableitet. Die anderen Akte sind teilweise unklarer und geben nur unbestimmte Strichlagen von rippenartigen und senkrechten Strichen.

²¹⁸⁾ Photogr. Staatsbibl. München. Lit.: Boeckler, Jahrbuch für Kunstwissenschaft a. O.

²¹⁹⁾ H. J. Hermann, Die illum. Handschr. in Tirol, 1905, Fig. 73.

²²⁰⁾ H. J. Hermann, Die illum. Handschr. in Tirol, 1905, Fig. 8.

²²¹⁾ Baillet, Monuments Piot, 1911, Vol. XIX, Taf. VIII.

Demgegenüber sind die Adam- und Eva-Figuren des Gebetbuches der Hildegard von Bingen in München, cod. lat. 935 ²²²) mit grösserem Realismus in Proportionen und Bewegungen dargestellt und stehen in ihrer Zeichenweise den Regensburg-Prüfeninge Akten nahe. Das Bauchschema ist ganz skizzenhaft in einer Art Kleeblattform mit Mittelsenkrechten dargestellt, eine Vergrößerung des einfachen M-Schemas.

Ebenso löst in Köln und am Niederrhein im 12. Jhrdt. das M-Schema das Dreieckschema ab. Letzteres findet sich bei einem Christus einer Handschrift in Sigmaringen, cod. 7 ²²³), der sich in vielen Zügen mit dem Christus der Taufe der Reichenauer Handschrift in Hannover vergleichen lässt (vgl. Taf. II, 22) in der Art, wie das Dreieckschema verdoppelt ist, wie der Unterarm durch Spaltung eine Art von Knochenstruktur hervorruft und wie die Brustmuskeln durch rippenartige Parallelstriche scharf von einander getrennt werden. Zwar sind die Brustmuskeln durch eine Linie verbunden, doch tritt diese nicht stark hervor. Durch die Ausbiegung der Hüfte hat sich die Bauchbegrenzung etwas verschoben, so dass der linke Dreieckschenkel den Halbkreis nicht mehr trifft.

Einen Uebergang stellt der Kruzifix eines Missale aus dem Maastale, Köln, Dombibliothek cod. fol. 207, dar (Taf. IV, 51) ²²⁴), mit einem Dreieck als Bauchzeichnung, das unter dem Einfluss des byzantinischen M-Schemas kurviger gestaltet ist und die Bauchwölbungslinie zum Nabel eingezogen hat nach Art der Grundlinien des M-Schemas. Byzantinisch ist auch die Verbindung der Brustmuskeln und die Art wie die Waden- und Armmuskeln umrissen sind.

Das Charakteristische für Köln ist, dass mit diesem eindringenden Byzantinismus sich wieder das stark malerische Element vermischt, das schon für die frühottonische Kunst in Köln bezeichnend war und auch jetzt wohl als ein Wiederaufleben des Stils der Palastschule zu erklären ist. Der Kruzifix einer Kölner Handschrift in Brüssel, Bibl. Royale 922 ²²⁵), weist als Innenzeichnung

²²²) Photogr. Staatsbibl. München, Lit.: H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, 1927, Abb. 56.

²²³) Photogr. Rheinisches Museum Nr. 13054.

²²⁴) Boeckler in *Degering Festschrift* 1928, Taf. II, Abb. 3.

²²⁵) Boeckler in *Degering Festschrift* 1928, Taf. II, Abb. 4.

ein Doppel-M-Schema auf in einer ornamentalen Abwandlung, indem das oberste M kleeblattförmig gebildet und bei dem Christus der Kreuzabnahme noch einmal nach Art des M-Schemas untergeteilt ist, so dass hier eine Art dreifaches M entsteht. Die Rippen werden nur durch Schattenflächen angedeutet, die ähnlich der Rippenzeichnung des Hosios Lukas-Kruzifixes nicht bis an die M-Linie heranreichen. Diesen malerischen Stil verbunden mit dem M-Schema zeigen auch die am Rhein erhaltenen Fresken, z. B. ein Kruzifix in Andernach²²⁶⁾, der zwischen 1200 und 1220 entstanden ist.

Die allgemeine Entwicklung lässt sich auch an zwei sehr ausgeprägten Kruzifixen aus Handschriften des Klosters Weingarten veranschaulichen, die sich bei Pierpont Morgan in New York befinden²²⁷⁾. Der Kruzifix der früheren Handschrift (Taf. IV, 52) gibt schon deutlich den byzantinischen Typ wieder mit seinen kräftigen Formen, den natürlichen Proportionen und der ausgebogenen Hüfte. Auch der Bauchzeichnung liegt schon offensichtlich das byzantinische M-Schema zugrunde, doch werden die einzelnen M-Linien zu breiten Sicheln stilisiert, und in der strengen Führung des äussersten Sichelpaars klingt noch das Dreieckschema nach. Das ganze System wirkt sehr zeichnerisch und flächenhaft. Der Kruzifix der späteren Weingartener Handschrift zeigt den byzantinisierenden Stil voll ausgereift. Das einfache spitz zulaufende M-Schema ist nicht ein flächiges Ornament wie beim vorhergehenden Kruzifix, sondern dient zu einer plastischen Heraushebung der Bauchpartie. Die Rippen sind nicht gezeichnet, sondern nur deren Schatten, die zum Eindruck einer plastischen Rundung des Körpers beitragen. In derselben Weise werden durch Schattenlagen die Muskeln der Arme, Beine, Brust und Lenden plastisch hervorgehoben, die auf früheren Stücken durch einfache Linien umrandert waren.

Eines der reifsten Stücke aus der Wende vom 12. zum 13. Jhrdt. ist der Kruzifix des Hortus Deliciarum der Herade von Landsberg²²⁸⁾, einer Handschrift, die in stilistischer

²²⁶⁾ Clemen, Die romanische Wandmalerei i. d. Rheinlanden, 1916, Fig. 322.

²²⁷⁾ L. Dorez, Les Mss. du Lord Leicester, Norfolk, Halkam Hall, pl. VIII und XIII.

²²⁸⁾ G. Keller, Hortus Deliciarum, Strassburg, 1899, pl. 3 u. 38.

wie ikonographischer Hinsicht sich besonders stark an Byzanz anlehnt. Abweichend von dem zweiten Weingartner Kruzifix, mit dem er weitgehend übereinstimmt, ist nur die Verdoppelung des in Nabelhöhe liegenden Segmentpaares, das nicht organisch zum Nabel eingezogen ist wie bei byzantinischen Akten. Die Mikrokosmosfigur dieser Handschrift gibt die andere gleichfalls byzantinische Form des M-Schemas mit eingezogener Spitze wieder. Ueber den Grad der Plastizität, der wahrscheinlich ein ziemlich starker war, lässt sich nichts sagen, da die Handschrift ja nur als Copie des in Strassburg verbrannten Originals erhalten ist.

In Sachsen hat der byzantinisierende Stil seine stärkste Ausbreitung gefunden. Der Kruzifix des in Helmershausen für Heinrich den Löwen verfertigten Evangeliars im Wolfenbesitz ²²⁹⁾, um 1175 entstanden, zeigt bereits alle Einzelheiten des so oft geschilderten byzantinischen Kruzifixes mit eingezogenem und frei zur Seite auslaufendem einfachen M. In einem anderen Kruzifix hingegen einer gleichzeitigen und ebenfalls für Heinrich den Löwen verfertigten Handschrift in London, Brit. Mus. cod. Lansdowne 381 (Taf. IV, 53) ²³⁰⁾ mischen sich abendländisch-romanische und byzantinische Elemente. So sitzt das einfache spitz zulaufende M-Schema lose in dem Dreieckschema, das aus geschlängelten Brustkorbrandlinien gebildet ist. Die durchgedrückten Arme mit den aufgeklappten Händen sind ähnlich dem Kruzifix aus Stavelot, Brüssel cod. 2034/35.

Bei dem Kruzifix eines Evangeliars aus Riddagshausen in Braunschweig (Taf. IV, 54) ²³¹⁾ fallen die Brustkorbbegrenzungslinie und die M-Linie zusammen. Die doppelreihigen Rippen reichen nicht ganz bis an die M-Linien und setzen sich, wie häufig im Romanischen, zwischen den Brustmuskeln fort. Das M-Schema zeigt Kleeblattform derselben nur vereinfachteren Art, wie der Kölner Kruzifix Brüssel cod. 9222. Die Bauchpartie ist kreisrund gebildet. Etwas spezifisch Sächsisches sind die harten Knickungen

²²⁹⁾ Photogr. Goldschmidt.

²³⁰⁾ Haseloff, in: Doering u. Voss, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, 1905, Taf. 110, Nr. 1.

²³¹⁾ Photogr. Kunstgesch. Seminar Berlin. Lit.: Haseloff, Thüring.-Sächsische Malerschule, 1897 (s. Index).

und steifen Beine, welche, wie überhaupt der ganze Körper, an holzgeschnittene Triumphkreuze erinnern. In den Akten einer Handschrift in Wolffenbüttel, cod. Helmst. 65²³²) kommt das Doppel-M-Schema ohne die Bauchlinie in Nabelhöhe zur Anwendung. Auffallend ist die Neigung zu den spitz-ovalen Formen im Bauchschemata.

Obwohl in den verschiedenen Zentren Deutschlands in romanischer Zeit die Einflüsse und die lokalen Voraussetzungen von mannigfaltiger Art sind, so setzt sich doch überall im Laufe des 12. Jhrdts. diejenige byzantinische Art der plastischen Körperauffassung mit dem M-Schema durch, die wir zur selben Zeit auch in England und Frankreich gesehen haben. In einigen Schulen geht es schneller, in anderen langsamer. In Schwaben herrscht zunächst ausschliesslich das nordische Dreieckschema unter dem Einfluss der Zisterzienser-Schule. Salzburg hingegen steht diesem Einfluss ferner und hat bereits eine ältere byzantinische Tradition, weshalb sich hier die byzantinische Aktbildung mit dem M-Schema ziemlich früh durchsetzen konnte. Nicht viel anders ist es mit Prüfungen. Die übrigen westlichen Schulen am Mittel- und Niederrhein stehen wiederum zunächst der westlichen Aktgestaltung mit Dreieckschema nahe, doch nicht in der zeichnerischen Zisterzienser-Form wie Schwaben, sondern sie verschmelzend mit der alten malerischen Tradition. Am Ende des 12. Jhdts. hat sich das M-Schema in plastischer Form überall hin verbreitet und beginnt die lokalen Gegensätze zu verwischen. Der Hauptsitz des byzantinischen Einflusses schon am Ende des 12. Jhrdts., vor allem im 13., wird Sachsen.

232) H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, 1927, Taf. 72.

ALLEINIGE VORHERRSCHAFT DES M-SCHEMAS
IM 13. JHRDT. UND SEIN ZURUECKTRETEN
MIT DEM AUFKOMMEN DER GOTIK.

Frankreich.

Der verstärkte byzantinische Einfluss, der mit dem M-Schema das vollplastische Körpergefühl verbindet, dringt am Ende des 12. Jhrdts. auch in Frankreich ein. Die Emailplatten des Klosterneuburger Altars des Nikolaus von Verdun sind eines der frühesten Werke französischer Kunst in diesem neuen byzantinischen Realismus (Taf. IV, 55)²³³). Der Kruzifix zeigt in den zwischen den Emailflüssen stehengebliebenen Kupferstegen eine sehr klare Zeichnung des Aktes. Die Linien, gelöst von jeder romanischen Starrheit, versuchen die äusserste plastische Wirkung eines jeden Körperteils zu erzielen. Der Körper ist wohlproportioniert, sehr muskulös durchgebildet und die Hüfte energisch ausgeschwungen. Das M-Schema ist in einem besonders bewegten Kontur gegeben und die M-Linien nähern sich der charakteristischen Kleeblattform, der wir auch sonst in England und Deutschland begegnen. In der Neigung zu reichen Liniengebilden wird das kraftvoll gezeichnete Doppel-M noch besonders von einer Brustkorbbegrenzungslinie abgesetzt. Von den Rippen wird auf der linken Brustkorbhälfte jede einzelne durch übereinandergreifende Doppelhaken gezeichnet, ein Motiv,

²³³) Drexler, Der Verduner Altar, Taf. 26, 28.

das von den an dieser Stelle befindlichen Muskelpartien auf die Knochen übertragen ist. Solche Brustkorbmuskeln sind von antiken Vasenmalern streng rotfigurigen Stils stets gezeichnet worden (vgl. den Satyr eines Kraters des Berliner Meisters, Taf. I, 13). Es ist durchaus möglich, dass der französische Künstler dieser Zeit von der Antike zu solchen Bildungen angeregt wurde und sie noch rippenartiger gestaltete als das Vorbild. Die Adam- und Eva-Figuren unterscheiden sich in Einzelheiten vom Kruzifix. Das Doppel-M ist beim Adam etwas verkümmert, und bei der Eva sind die Bauchlinien konkav statt konvex gebildet. Die Brustmuskeln der Eva sind durch Ovale wiedergegeben. Beide Einzelheiten finden sich ähnlich bei der Eva der Mosaiken der Capella Palatina in Palermo, so dass auch diese spezifisch weibliche Aktbehandlung sich von Byzanz ableiten lässt. Deutlich tritt bei Adam und Eva der verschiedene Aufbau des männlichen und weiblichen Körpers zu Tage. Adam ist grösser, muskulöser und breitschultrig gegeben, Eva dagegen kleiner und mit auffallend breitem Becken.

Dieser realistische Stil der Akte des Klosterneuburger Altars findet sich auch in den Glasfenstern von Chartres im Anfang des 13. Jhrdts.²³⁴⁾, nur ist der Kruzifix des Glasgemäldes nicht ganz so elastisch durchgebildet; das M-Schema ist in strenger Parabelform gezeichnet.

In der Miniaturmalerei erfahren die Akte dieser Stilperiode eine weiche, malerische Behandlung, ähnlich der des Kölner Kruzifixes in Brüssel cod. 9222. Der Kruzifix des um 1200 entstandenen Ingeborg-Psalters in Chantilly, cod. 1695²³⁵⁾ zeigt ein M-Schema, das beide M-Linien in der Mitte einzieht und zur Seite in Wellenlinien auslaufen lässt. Die geschlossene Form des M-Schemas ist aufgelöst, ähnlich wie in den Salzburger Akten (vgl. Taf. III, 47).

Eine ausschlaggebende Aenderung des Kruzifixtyps bringt das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, Paris, Bibl. Nat. cod. fr. 19093 (Taf. IV, 56)²³⁶⁾ mit dem Dreinagelsystem. Wie gotisch dieses Motiv auch sein mag, das Körpergefühl des Kruzifixes ist durchaus romanisch. Der kräftig durchgebildete Brustkorb ist stark gewölbt und die

²³⁴⁾ Huvet, Les vitraux de Chartres, pl. LII.

²³⁵⁾ Photogr. Staatsbibl. Berlin. Lit.: Delisle, Notice de douze livres Royaux, Paris, 1902, S. 1 ff.

²³⁶⁾ H. Omont, Album de Villard de Honnecourt, Taf. IV, XV, XXII, XLIII.

Rippenzeichnung versucht ihn plastisch herauszuheben. Die Folge der ziemlich starken Gedrungenheit ist ein Zusammendrängen der beiden zum äusseren Kontur hin auslaufenden M-Linien. Interessant sind vor allem Einzelheiten der Innenzeichnung, wie z. B. die Knopfreihe am Brustkorbrande, die die Rippenenden besonders veranschaulichen sollen, ebenso die Einzeichnung der Knochen in den Armen. Die Brustbildung hat manche Eigenheiten, die an antike Aktzeichnung erinnern. Der Brustmuskel ist unterhalb der Achsel etwas eingezogen zur Verdeutlichung des Sägemuskels. In der Mitte lassen die Brustmuskeln rautenförmige Zwischenräume frei. Beides findet sich bereits in der rotfigurigen Vasenmalerei z. B. bei dem Riesen Thalos auf der Thaloswase in Ruvo (Taf. IV, 57)²³⁷. Die Knochenzeichnung der Gliedmassen hat gleichfalls in der antiken Vasenmalerei ihre Parallele. Diese die Körperstruktur veranschaulichenden Momente erklären sich zum Teil aus dem Sinne eines Skizzenbuches. Die ausführliche Angabe aller Einzelheiten der Struktur ist keineswegs allgemein in den Kruzifix-Darstellungen dieser Zeit. Ein weiteres Blatt enthält die Zeichnung eines völlig unbekleideten Auferstehenden aus der Jüngsten Gerichtsszene (Taf. IV, 58), eine Figur, die im szenischen Zusammenhang gewöhnlich mit einem Schurz bekleidet ist. Es macht deshalb fast den Eindruck, als handele es sich hier um eine Aktstudie nach der Natur. Die Bauchzeichnung wird in diesem Akte durch eine doppelte Kleeblattzeichnung gegeben. Das M-Schema und das nach ihm abgewandelte Kleeblattschema werden also nebeneinander von ein und demselben Künstler angewandt. Von bemerkenswerter Realistik sind die Hautfalten an der rechten Hüfte. Schliesslich sei auch wieder auf die Knochenzeichnung im rechten Oberschenkel hingewiesen. Eine dritte Art der Aktzeichnung in dem Skizzenbuch gibt eine stehende Figur mit einer Vase in der Hand, scheinbar eine Kopie einer antiken Vorlage, die durch Lavierung das Malerische des Vorbildes wiedergibt. Die Bauchzeichnung ist nur durch eine dreifach gewellte Linie mit Nabel gegeben. Obwohl sie von einem Gewand zum grossen Teil verdeckt ist, lässt sich doch so viel erkennen, dass überhaupt kein Schema ange-

237) Pfuhl, Mal. und Zeichn. der Griechen III, Nr. 574.

wandt ist. In ihrer Aktbehandlung ähnelt diese Gestalt solchen des vierten pompejanischen Stils, wie z. B. den Gestalten auf dem Bilde des Iphigenienopfers aus dem Hause des tragischen Dichters²³⁸⁾. Es stimmt mit ihnen die Behandlung der Knie, der Ellenbogen, Lenden und der Halsgrube als der einzigen verfestigten Partien überein.

Im weiteren Verlaufe des 13. Jhrdts. bildet sich ein kegelförmiges M-Schema heraus, das sich mit der Kleeblattform, wie sie im Auferstehenden des Skizzenbuches vorkommt, vermischt. Sie findet sich z. B. bei einem Kruzifix eines Missale aus St. Rémy in Reims, Bibl. Mun. cod. 229²³⁹⁾. Die Bauchzeichnung schrumpft in ihrer Ausdehnung etwas zusammen und dem eigentlichen Brustkorb wird eine grössere Fläche eingeräumt. Diese Kegelform reicht bis ins Ende des 12. Jhrdts. zurück, wo sie bereits bei einer Initialfigur einer Bibel aus St. Bertin vorkommt, Paris cod. lat. 16743-46²⁴⁰⁾. Die Innenzeichnung ist in diesem Kegel zusammengeschrumpft zu einer über der Bauchwölbungslinie sich verzweigenden Senkrechten. Es nähert sich die Innenzeichnung dem byzantinischen Schema mit einer Senkrechten über der Bauchwölbung (vgl. Taf. I, 4), ohne jedoch mit diesem in einem kausalen Zusammenhang zu stehen (vgl. auch den Tortosa-Kruzifix Taf. III, 43).

In den Akten des Psalters der Blanca von Castilien, Paris, Bibl. de l'Arsenal, cod. lat. 1186 vom Anfang des 13. Jhrdts.²⁴¹⁾ vollzieht sich deutlich die Wendung zum Körpergefühl der Gotik. Die Proportionen strecken sich wieder erheblich; das Standfeste bei den Adam- und Eva-Figuren des Sündenfalls ist verloren gegangen und einem mehr schwebenden Schreiten gewichen. Die Innenzeichnung ist unbestimmt geworden, eine typische Bauchzeichnung ist nicht mehr festzustellen. Die geschlechtlichen Unterschiede von Adam und Eva sind fast aufgehoben bis auf eine verkümmerte Brustzeichnung bei der Eva.* Ein feminines Körpergefühl wird dominierend in den männlichen gotischen Akten. Der Adam der Eva-Erschaf-

²³⁸⁾ Herrmann-Bruckmann, Denkm. der Malerei des Altertums, Taf. 15.

²³⁹⁾ Leroquais, Les Sacramentaires, pl. 45.

²⁴⁰⁾ Michel, L'Histoire de l'Art. Vol. II, 1. Fig. 231.

²⁴¹⁾ H. Omont, Psautier de St. Louis et Blanche de Castille, 1907, fol. 10, 11v, 24.

fung zeigt als Bauchschema eine Kleeblattform, die zu Einzelblättern fächerförmig zusammengezogen ist. Bei dem sehr schlanken Kruzifix ist das Bauchschema in einfacher Kegelform gezeichnet ähnlich dem Kruzifix aus St. Bertin. Es gehen also wie bei den Akten des Villard verschiedene Formen der Innenzeichnung nebeneinander her.

Später verliert sich jede Innenzeichnung wie bei den Akten der zahlreichen Bibles moralisées oder den Akten der Vie de St. Denis in Paris, cod. fr. 1098²⁴²), wo nur noch die Brustmuskeln und der Nabel angegeben sind. Sie zeigen vollends den gotischen Stil ausgeprägt in seiner Unkörperlichkeit und den gestreckten und sehr beweglichen Gliedmassen.

Die Aktgestaltung hat sich also in Frankreich im 13. Jhrdt. sehr rasch entwickelt von einem ausserordentlich plastisch-realistischen Akt zu Beginn des Jahrhunderts zu einem flächenhaften und zierlichen in der Gotik. Die realistischen Gestalten weisen das M-Schema in reiner Form auf, bei den immer körperloser werdenden Akten wird es umgebildet, vereinfacht und schliesslich verliert es sich ganz in der transzendenten Gotik. Das Interesse an einer detaillierten Aktzeichnung ist geschwunden.

England.

England nimmt um die Wende vom 12. zum 13. Jhrdt. eine ähnliche Entwicklung wie Frankreich. Die Adam- und Eva-Figuren des Leydener Ludwig-Psalters, cod. lat. 76 A (Taf. IV, 59)²⁴³) verwenden dieselben Schemen für die Innenzeichnung, doch unterscheiden sich die englischen Akte durch eine stärkere Betonung eines lebhaften Bewegungsaffektes, wie er für das mittelalterliche England charakteristisch ist. Am nächsten stehen sie den Akten des Psalters der Blanca von Castilien in der Arsenal-Bibliothek. Die Bauchzeichnung nähert sich wiederum derjenigen der Initialfigur von St. Bertin: eine über der Bauchhöhle sich

²⁴²) H. Omont, Vie et Histoire de Saint Denys, Taf. 12-14.

²⁴³) H. Omont, Miniat. du Psautier de St. Louis, Cod. gr. et lat. Suppl. II, Leyden 1902, fol. 8 v.

verzweigende Senkrechte wird eingeschlossen von einer breiten Kegelform. Die rippenartige Zeichnung des Brustbeins zwischen zwei scharf von einander getrennten Brustmuskeln erinnert an die Behandlung früherer nordfranzösischer Akte (vgl. Taf. III, 40). Die Innenzeichnung der Gliedmassen umreißt nicht die Muskeln in ihrer natürlichen Rundung, sondern verbindet diese durch durchlaufende Linien. Hierin macht sich ein spezifisch englisches Bestreben zu gestrafften und gestreckten Formen bemerkbar.

Die typische M-Form des byzantinischen Schemas scheint in England überhaupt nicht angewandt worden zu sein. Hingegen findet sich öfters, wie auch in Frankreich, die fächerförmige Abwandlung des M-Schemas, so z. B. in den Akten des Pariser Psalters cod. lat. 8846²⁴⁴), der vermutlich in Canterbury geschrieben ist. Allerdings ist die Fächerform hier noch nicht ganz deutlich: das mittlere Blatt ist nicht ganz eingezogen in das untere M, sondern sitzt etwas darüber. In dem Kruzifix einer Handschrift des Robert de Lindeseye in Peterborough (Taf. IV, 60)²⁴⁵) tritt die reine Fächerform auf. Eingeschlossen in eine kegelförmige obere Bauchfeldzeichnung ist die besonders reich ausgeführte Fächerform in dem Kruzifix eines Psalters von Gloucester in München, cod. lat. 835 (Taf. IV, 61)²⁴⁶). Er repräsentiert den jetzt auch in England sich einbürgern den Dreinageltyp, doch drückt sich das mit ihm verbundene Motiv des Hängens noch wenig aus. Andere Akte wie z. B. der Christus der Taufe zeigen eine mehrfach umrandete Kegelform ohne Innenzeichnung. Ein ähnliches Schema, doch mehr in Parabel- als Kegelform, ist bei dem Kruzifix eines Psalters im Britischen Museum, Royale cod. 1 D X²⁴⁷) sichtbar. Die Rippenzeichnung wird gleichmässig durchgeführt bis zur Lende, die Segmente in Nabelhöhe nehmen Kreisformen an, wie sie sich zuweilen auch auf italienischen Handschriften finden (vgl. Taf. III, 35). Diese letztere Form der Bauch- und Brustzeichnung setzt sich fort bei den Kruzifixen einer um 1220-40 entstandenen Handschrift bei

244) Millar, Engl. Illum. Mss. Taf. 67.

245) Michel, L'Histoire de l'art. Vol. II, 1. fig. 259.

246) Photogr. Staatsbibl. München. Lit.: Millar, English Illuminated Mss. Bd. I, 1926, S. 45-47.

247) Millar, Engl. Illum. Mss. Taf. 65.

Dyson Perrins in London, cod. Nr. 4²⁴⁸). Die Zeichnung ist hier vollkommen schematisiert, vor allem die Rippen in starren Horizontalen gezeichnet.

Um die Mitte des 13. Jhrdts. scheint die kleeblattförmige Bauchzeichnung in England häufig angewandt zu werden, die in Frankreich ja bereits zu Anfang des Jahrhunderts in den Akten des Villard ausgeprägt ist (vgl. Taf. IV, 58) und auch hier schon auf ältere Bildungen zurückgeht. In einer doppelten Kleeblattform findet sie sich im Kruzifix einer zweiten Handschrift bei Dyson Perrins cod. Nr. 9²⁴⁹).

Von der Mitte des 13. Jhrdts. an tritt auch in England parallel der französischen Entwicklung eine deutliche Abnahme der Innenzeichnung ein. So weisen die Akte der Apokalypse in Cambridge, Trinity College, cod. R 16,2²⁵⁰) in deutlicher Linienzeichnung nur die Kleeblattform auf, während eine mit der Fächerform zusammenhängende Innenzeichnung nur schwach angedeutet ist. Die Zeichnung der Muskeln tritt ganz zurück. Eine Tendenz zur Unkörperlichkeit der Figuren macht sich bemerkbar. Die ganze Ausdruckskraft konzentriert sich auf einen erregten Umriss, so dass in gewisser Weise die alte Winchester-Tradition wieder wach wird. Derselbe Unterschied zwischen der scharf gezeichneten unruhigen Kleeblattform und der unbestimmten lavierten Innenzeichnung zeigt sich bei dem Kruzifix eines Missale in Manchester aus der Mitte des 13. Jhrdts.²⁵¹). Auffallend sind an ihm die schlanken Proportionen, die immer wieder als etwas spezifisch Englisches sich durchsetzen. Teilweise verliert sich die Innenzeichnung vollständig, wie z. B. bei einem Kruzifix einer Handschrift bei Dyson Perrins cod. Nr. 8²⁵²).

Es lässt sich also für die englische Aktbehandlung des 13. Jhrdts. nur das wiederholen, was bereits über den französischen Akt dieser Zeit gesagt wurde. Es ist dieselbe Entwicklung, die vom byzantinischen M-Schema und dem

²⁴⁸) Warner, Descript. Catal. of Illum. Mss. Dyson Perrins, 1920, pl. V d.

²⁴⁹) Warner, Descript. Catal. of illum. Mss. Dyson Perrins, 1920, pl. IX b.

²⁵⁰) James, Trinity College Apocalypse, 1909, Taf. 16, 2.

²⁵¹) M. Rhodes James, Descript. Cat. Rylands Libr. Taf. 56.

²⁵²) Warner, Catal. Dyson-Perrins, pl. VIII c.

körperhaften Akt wegführt zu einer schemenlosen un-körperlichen Aktbehandlung. Ein Unterschied besteht höchstens darin, dass in England nie in dem Masse wie auf dem Festlande eine realistische vollplastische Aktbehandlung existiert hat, und dass mit Verschwinden jeglichen Schemas das typisch englische Element, die bewegte Umrisslinie, wieder mehr in den Vordergrund tritt.

Deutschland.

Gegenüber England und Frankreich hält sich in Deutschland im 13. Jhrdt. der byzantinisch-realistische Akt sehr viel länger und das M-Schema erreicht einen grossen Reichtum von Einzelformen ähnlich wie in Italien. Von all den Abwandlungen, die das M-Schema schon am Ende des 12. Jhrdts. in Deutschland erfahren hat, setzt sich die am meisten realistische, diejenige des Kruzifixes der Herade von Landsberg-Handschrift als massgebende durch. Ein charakteristischer Akt dieser Zeit ist der Christus einer Kreuzabnahme eines sächsischen Evangeliars in Brandenburg²⁵³). Die Formen sind gedrungen, schwer und vollplastisch. Die Brust ist ausserordentlich breit gebildet und ebenso die Lendenpartie, während die Taille ziemlich stark eingezogen ist. Das Doppel-M-Schema ist in verkleinerter Form über dem Arm des den Bauch verdeckenden Joseph von Arimathia angebracht, der das Schema wenigstens zum Teil verdecken müsste. Aber der Künstler hat hier auf die einmal gelernten Bauchschemenlinien nicht verzichten wollen. Ein Kruzifix einer sächsischen Handschrift in Berlin, Kupferstichkabinett cod. Hamilton 545²⁵⁴) hat ein sehr weit nach den Seiten ausladendes Segmentpaar in Nabelhöhe, auf dem die beiden M-Linien in einer uns von England und Nordfrankreich her bekannten kegelförmigen Weise sitzen. Die Unterarme zeigen die charakteristische Knochenzeichnung, deren häufigeres Auftreten in einer realistisch eingestellten Zeit, wie es die 1. Hälfte des

²⁵³) Photogr. Kunstgesch. Seminar, Berlin, Lit.: Haseloff, Thüringisch-sächsische Malerschule, 1897, (s. Index).

²⁵⁴) Haseloff, Thüring.-sächsische Malerschule, 1897, Taf. 43.

13. Jhrdts. in Deutschland ist, nicht verwundern kann. Ein weiterer Kruzifix, ebenfalls mit steilem M-Schema in einer Münchener Handschrift, Univ. Bibl. cod. Nr. 24²⁵⁵) gibt jedoch nicht die byzantinische Brustbildung wieder, sondern die nordisch-romanische mit den getrennten Brustmuskeln.

In einer 1214 datierten Handschrift in Magdeburg, Dom-Gymnasium Nr. 152²⁵⁶), gefällt sich der Miniator in einer kurvigen geschlängelten Zeichnung des M-Schemas. Die Armmuskeln werden übertrieben stark ausgebuchtet und die Kniescheiben fragezeichenförmig gebildet. Es ist eine ähnliche Lebendigkeit wie sie die Akte des Klosterneuburger-Altars (vgl. Taf. IV, 55) besitzt, doch mit einer strengeren Bindung an ein byzantinisches Vorbild. Mit dem Kruzifix einer der Mitte des 13. Jhrdts. angehörenden Handschrift in München, cod. lat. 23094²⁵⁷), tritt auch in Deutschland der Dreinageltypus auf. Der Oberkörper erfährt eine starke Streckung, die auch das M-Schema mitmacht und die dadurch noch verstärkt wird, dass die Bauch- und Nabelzeichnung zu tief zwischen den Lenden sitzt.

Allmählich verstärkt sich auch im Dreinagel-Kruzifix das Motiv des Hängens im gotischen Sinne. Ein Beispiel ist der Kruzifix einer der 2. Hälfte des 13. Jhrdts. angehörenden Handschrift in Aschaffenburg, Schloss-Bibl. Nr. 13²⁵⁸), der als eine Art Endglied dieser byzantinisierenden Kruzifixreihe angesehen werden kann.

Eine besondere Nuance erhält die aus Byzanz abgeleitete Aktdarstellung in einer fränkischen Handschrift in München, cod. lat. 3900 (Taf. IV, 62)²⁵⁹), durch das M-Schema mit den frei auslaufenden M-Linien wie es sich ähnlich in den Akten des Villard (vgl. Taf. IV, 56) fand. Eigentümlich ist die ohrmuschelförmige Bildung der Kniescheiben. Auch werden die Kniekehlen und Ellbogen zu selbständigen Gebilden herausgearbeitet. Es liegt hier eine manieristische Umbildung des byzantinisierenden Typus mit französischem Einschlag vor.

255) Photogr. Goldschmidt. Lit.: Haseloff a. O. (s. Index).

256) Haseloff, Thüringisch-sächsische Malerschule, Taf. 49.

257) Photogr. Staatsbibl. München. Lit.: Haseloff a. O. S. 21 ff.

258) H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen. Abb. 87, 88.

259) Photogr. Staatsbibl. Münch. Lit.: Haseloff a. O. (s. Index).

Vereinzelte kommt auch in Deutschland diejenige Um-
bildung des M-Schemas vor, die besonders in England
häufig angewandt wurde: die Kleeblattform. Sie findet
sich in einem völlig deformierten und manierten Kruzif-
fix einer Handschrift aus dem Münchener Franziskaner-
kloster, cod. lat. 8713²⁶⁰). Das Kleeblatt wird zweifach
wiederholt und sitzt in einem viel zu langen Oberkörper
mit kurzen Armen und Beinen. Es scheint, dass gerade
Bayern eine besondere Vorliebe für manieristische Ueber-
treibungen besass, denn ebenso extravagant, nur in ganz
anderer Weise, ist der Kruzifix einer Handschrift aus dem
Kloster Polling, cod. lat. 11308 (Taf. IV, 63)²⁶¹). Er hat
eine übertriebene Einbiegung der Taille, die den Eindruck
der Hüftausschwingung ausserordentlich verstärkt. Der
ganze Körper erscheint dadurch mehr schwingend als
hängend. Abweichend vom Kruzifix ist die Aktbehandlung
der Adam- und Eva-Figuren (Taf. IV, 64). Während der
Kruzifix das übliche Doppel-M und eine verbindende
Brustmuskellinie zeigt, weisen Adam und Eva die fächer-
förmige Bauchmuskelbehandlung auf und unverbundene
Brustmuskeln. Die Muskeln der Gliedmassen sind nach
englischer Art (vgl. Taf. IV, 59) in straffen, durchgehenden
Linien gegeben statt durch die üblichen Ovalbildungen.
Es liessen sich noch eine Menge Beispiele anführen, aber
sie stellen immer nur eine Abwandlung ein und desselben
Grundtypus dar und bieten für die Auffassung des Aktes
und seiner Wiedergabe nichts Neues.

In Deutschland gelangt die byzantinisierende Akt-
behandlung also zu ähnlicher Blüte wie in Italien und gibt
diese erst sehr viel später als England und Frankreich auf.
Das Doppel-M-Schema hält sich in Deutschland bis über
die Mitte des Jahrhunderts und führt zu sehr reichen Ab-
wandlungen, während es in Frankreich und England schon
wesentlich früher verschwindet. Das lange Nachleben des
byzantinischen Typs, der mitunter zu sehr manieristischen
Bildungen führt, hängt wohl mit der allgemeinen Stil-
entwicklung in Deutschland, dem sogen. Uebergangsstil,
zusammen, der länger als der Westeuropas dem gotischen
Einflüsse sich verschliesst. Durch das einheitliche Schema

260) Photogr. Staatsbibl. Münch. Lit.: Haseloff a. O. (s. Index).

261) Photogr. Staatsbibl. Münch. Lit.: Haseloff a. O. (s. Index).

treten, wie auch in den andern Ländern, die lokalen Unterschiede mehr in den Hintergrund. Dieser byzantinisierende Stil des 13. Jhrdts. hat gleichsam eine internationale Verbreitung gefunden, und die Uebernahme ein und desselben Typs in allen Ländern entspricht dem kosmopolitisch eingestellten Zeitalter der Staufer.

Verzeichnis der Handschriften und sonstigen Kunstdenkmäler.

Seite	Seite
Aachen, Münsterschatz	Brandenburg, Domkapitel
Evangeliar Otto II. od. III. 31	Evangeliar 89
Alexandria, Museum	Braunschweig, Museum
Steinrelief 14	Nr. 55 80
Andernach, Pfarrkirche	Brixen, Priesterseminar
Wandmalerei 79	Cod. 67 77
S. Angelo in Formis	Brüssel, Bibl. Royale
Wandmalerei 51	Cod. 2034/35 64, 80
Aquileja, Kathedrale	Cod. 5573 41
Wandmalerei 22	Cod. 9222 78, 80, 83
Aschaffenburg, Schlossbibl.	Cambridge, Trinity College
cod. 13 90	Cod. R. 16, 2 88
Assisi, Sta. Maria degli Angeli	Capua
Kruzifix 56	Exultet-Rolle 44
Athosfresken 24	Castiglione Fiorentino
Bamberg Staatsbibl.	Kruzifix 56
cod. A. II, 42 32	Cefalù, Dom
Baouit	Mosaiken 23
Wandmalerei 14	Chantilly, Musée Condé
Berlin, Staatl. Museen	Cod. 1447 31-33, 36, 37, 40, 63
Kopt. Stoffe 13	Cod. 1695 83
Karol. Elfenbein 26, 27	Chartres, Kathedrale
Rotfig. Vase 20, 28, 59, 83	Glasmalerei 83
Staatsbibl.	Chatsworth, Duke of Devonshire
Cod. theol. lat. fol. 58 28	Aethelwold-Benedictionale 38
Kupferstichkab.	Cheltenham, Bibl.
Cod. 82 73	Cod. 64
Cod. Ham. 545 89	Daphni, Katholikon
Bern, Stadtbibl.	Mosaik 21, 77
Cod. 264 29	Dijon, Bibl. Publ.
Bologna, Mus. Civico	Cod. 2 66, 68
Antiphonar 55	Cod. 30 66, 72
Boulogne-sur-Mer, Bibl. Publ.	Cod. 170 66
Cod. 20 41, 48, 58, 62	

	Seite
Dublin, Trinity College	
Book of Kells	25, 46
El Bagaouât	
Wandmalerei	13
Florenz, Akademie	
Kruzifix	56
Baptisterium	
Mosaiken	57
Laurenziana	
Cod. Plut. I, 56	14, 15, 30
Cod. Plut. XVII, 13	51
Cod. Plut. LXXIII, 41	43, 49, 75
Cod. Plut. LXXIV, 7	18, 21, 53, 75
Fondi	
Exultet-Rolle	52
Freiburg i. Br., Univ. Bibl.	
Cod. 360a	35
Gaëta, Kathedrale	
Exultet-Rolle Nr. 3	45
St. Gallen, Stiftsbibl.	
Cod. 51	25
Cod. 250	28
Cod. 338-341	36, 37
Cod. 376	36, 37, 65, 76
Gent, Univ. Bibl.	
Cod. 16	63
Gerona, Kathedrale	
Span. Stoff	49
Glasgow, Hunterian Museum	
Cod. U. 3, 2	61
Gmunden, Welfenschatz	
Evangeliar	80
Hamburg, Staatsbibl.	
Cod. in scrin. 151	55
Hannover, Bibl.	
Cod. Sect. XXIa, Nr. 37.	33, 71, 78
Hildesheim, Bibl. von St. Godehard	
Albani-Psalter	59
Domschatz	
Cod. 18	36
Cod. 19	35
Innsbruck, Univ. Bibl.	
Cod. 277	77
Ivrea, Bibl. Capit.	
Cod. 31	45
Cod. 40	53
Kairo, Museum	
Steinrelief	13

	Seite
Klosterneuburg, Stiftskirche	
Email-Altar	82, 90
Köln, Dombibl.	
Cod. fol. 207	78
Cod. 218	33
Kopenhagen, Kgl. Bibl.	
Cod. 143	61, 66
Kuseir Amra	
Wandmalerei	15
Leipzig, Univ. Bibl.	
Cod. 774	63
Leningrad, Oeffentl. Bibl.	
Cod. grec. 21	17
Leyden, Univ. Bibl.	
Cod. lat. 76 A	86, 91
Cod. Voss. lat. quart. 79	27
Cod. Voss. lat. oct. 15	40
Lille, Museum	
Byz. Elfenb.	19, 30, 34, 37
Liverpool, Free Public Mus.	
Elfenb.	12
London, Brit. Mus.	
Elfenb.	26
Cod. Add. 10546	29, 39
Cod. Add. 11695	47
Cod. Add. 16949	64
Cod. Add. 19352	22
Cod. Arundel 60	
58, 59, 61, 62, 65, 68, 77	
Cod. Cotton Nero C. IV	60
Cod. Cotton Titus D. XXVII	39
Cod. Egert. 1139	22
Cod. Harl. 1810	23
Cod. Harl. 2904	39
Cod. Lansd. 381	80
Cod. Royale 1 DX	87
Cod. or. 7021	47
Libr. of Chester Beatty	
Cod. 21	64, 67
Cod. 43	54
Libr. of Dyson Perrins	
Cod. 4	88
Cod. 8	88
Cod. 9	88
Lambeth Palace	
Cod. 3	60, 73
Society of Antiquaries	
Cod. 59	87
Lucca	
Kruzifixe	56

	Seite
Lukas (Hosios)	
Mosaiken	21, 56, 74, 79
Lyon, Mus.	
Byz. Elfenb.	74
Madrid, Bibl. Naz.	
Cod. 11	47/8, 69
Cod. A 16	69
Apokalypse v. San Juan	47
Bibel aus Avila	70
Real Acad. de la Hist.	
Missale	49
Escorial	
Cod. Aureus	34
Apokalypse A° 976	48
Magdeburg, Domgymn.	
Cod. 152	90
Mailand, Ambrosiana	
Cod. A 24 Inf.	45, 71
Cod. D 84 Inf.	45
Cod. F 205 Inf.	9
Manchester, Rylands Libr.	
Cod. 2	43, 49
Cod. 8	68
Cod. 11	63
Cod. 24	88
Monreale	
Mosaiken	23, 24, 54
Montecassino, Archivio della Badia	
Cod. 132	44, 52
Moskau, Hist. Mus.	
Chludow Psalter	17
München, Staatsbibl.	
Clm. 835	87
Clm. 935	78
Clm. 3900	90
Clm. 4453 (Cim. 58)	32, 35
Clm. 4456 (Cim. 60)	34
Clm. 8713	91
Clm. 11308	91
Clm. 13001	72
Clm. 13002	75
Clm. 14000 (Cod. aur.)	35
Clm. 14399	76
Clm. 15713	35
Clm. 15903	73, 77, 83
Clm. 17401	77
Clm. 17403	76
Clm. 23094	90
Stadtbibl.	
Cod.	63
Univ. Bibl.	
Cod. 24	90

	Seite
Neapel, Mus. Naz.	
Wandmalerei	85
New Haven, Yale Univ.	
Kruzifix	56
New York, P. Morgan Libr.	
Cod. M 429	69
Cod. M 521	59
Cod. M 644	46
Cod. M 709	40, 41, 47
Cod. M 710	79, 80
Cod. M 711	79
Novara, Bibl. Capit.	
Missale	53
Oxford, Bodleiana	
Cod. Jun. XI	38, 39, 48, 66
Palermo	
Mosaiken	23, 57, 83
Paris, Bibl. Nat.	
Cod. fr. 1098	86
Cod. fr. 19093	83, 86, 88, 90
Cod. grec. 54	24
Cod. grec. 139	18, 21
Cod. grec. 510 16, 17, 20, 21, 29, 32	
Cod. lat. 1	29, 32
Cod. lat. 6 ²	48
Cod. lat. 7	66
Cod. lat. 52	67
Cod. lat. 257	30, 31, 40
Cod. lat. 817	35
Cod. lat. 1141	30, 39
Cod. lat. 8846	87
Cod. lat. 8878	70
Cod. lat. 9436	40
Cod. lat. 9438	65
Cod. lat. 10501	32
Cod. lat. 10514	32
Cod. lat. 11550	48
Cod. lat. 12048	26
Cod. lat. 16743-46	85, 86
Cod. nouv. acqu. lat. 2334. 46. 70	
Bibl. d'Arsenal	
Cod. lat. 1186	85, 86
Bibl. St. Geneviève	
Cod. 8—10	61
Musée Guimet	
Kopt. Stoff	13
Louvre	
Rotfig. Vase	17
Perpignan, Bibl.	
Cod. 1	70

	Seite		Seite
Perugia, Bibl. Com.		Rouen, Bibl. mun.	
Cod. lat. 59	53	Cod. 274	39
Pisa, Mus. Civ.		Ruvo	
Kruzifix	56	Rotfig. Vase	84
Poitiers, Bibl. mun.		Salerno, Domschatz	
Cod. 40	62, 63, 69	Exultet-Rolle	54
Nôtre Dame		Salzburg, Stift St. Peter	
Glasmalerei	65	Cod. A. XII, 7	74
Prag. Oeffentl. u. Univ. Bibl.		Cod. A. XII, 18	74
Wyscherader Codex	37	Sigmaringen, Fürstliche Bibl.	
Queledjlar (Kappadokien)		Cod. 7	78
Wandmalerei	19	Solsona, Mus.	
Ravenna		Frontale	68
Mosaiken	11, 14, 17, 27	Strassburg, ehem. Stadt-Bibl.	
Reims, Bibl. mun.		Hortus Deliciarum	79, 89
Cod. 229	85	Stuttgart, Landesbibl.	
Rom. Bibl. Casanatense		Cod. Brev. 98	72
Cod. 724	44, 52	Cod. Bibl. fol. 56	71
Bibl. Vaticana		Cod. Bibl. quart. 2	35
Cod. grec. 699	17	Cod. hist. fol. 410	72
Cod. grec. 1613	19, 50	Cod. hist. fol. 418	73
Cod. Pal. grec. 431	18	Toqale (Kappadokien)	
Cod. Urb. grec. 2	22	Wandmalerei	19
Cod. lat. 39	55, 77, 88	Tortosa, Cathedral-Archiv	
Cod. lat. 645	27	Missale	49
Cod. lat. 1202	51	Cod. Dertus Nr. 11	68, 85
Cod. lat. 3225	8, 9, 27	Cod. Dertus Nr. 56	68, 70
Cod. lat. 3876	9, 28, 63	Troja	
Cod. lat. 10405	53	Exultet-Rolle	52
Cod. lat. 12958	53	Utrecht, Univ. Bibl.	
Cod. Pal. lat. 1564	27, 28	Cod. 32 (Psalter)	30, 38, 39
Cod. Reg. lat. 12	40, 48	Valenciennes, Bibl. mun.	
Cod. Reg. lat. 124	27, 28, 31	Cod. 108	61, 87
Cod. Reg. lat. 309	27	Venedig, S. Marco	
Cod. Reg. lat. 438	29, 33	Mosaiken	24
Cod. Urb. lat. 585	51	Volturno, San Vincenzo	
Lateran-Mus.		Wandmalerei	43
Mosaik	12, 19, 42, 68, 85	Wien, Nat. Bibl.	
Sta. Maria Maggiore		Cod. 673	74
Mosaiken	8	Cod. lat. 2687	28
Wandmalereien		Cod. theol. grec. 31	10
S. Clemente	42	Wiesbaden, Landesbibl.	
Sta. Maria Antiqua	12, 14, 34, 42	Cod. 1	77
Sta. Maria in Via Lata	42	Wolfenbüttel, Archiv	
S. Ponzian	41	Cod. VII. B. 31	36
Sta. Pudenziana	42	Landesbibl.	
Quattro Coronati	54	Cod. Helmst. 65	81
Katakombenmalerei	6-8, 41		
Rossano, Kathedrale			
Evangeliar	10		

ERRATA

- S. 7, Z. 2 statt: angehört mit = angehört, mit
S. 11, Z. 2 statt: fol. VIII, 18 = fol. XV, 29
S. 18, Z. 7/8 statt: cod. vat. grec. 431 = cod. Vat. Palat. grec. 431
(Taf. I, 9)
- S. 22, Z. 20 statt: Krypto = Krypta
S. 22, Anm. 56 statt: III, Ser. II, Vol. = III. Ser., II. Vol.
S. 27, Z. 2 statt: lat. 4079 = lat. 4^o79
S. 27, Z. 14 statt: reg. 309 = reg. lat. 309
S. 27, Z. 28 statt: palat. 1564 = Pal. lat. 1564
S. 34, Z. 27 fehlt der Hinweis: Taf. II, 23
S. 37, Z. 5 fehlt der Hinweis: Taf. II, 24
S. 40, Z. 15 fehlt der Hinweis: Taf. II, 26
S. 43, Z. 12 statt: cod. LXXIII, 41 = cod. Plut. LXXIII, 41
S. 46, Z. 16 statt: des in Sevilla = des möglicherweise in Sevilla
S. 46, Z. 22 statt: New York = New York cod. M. 644
S. 58, Z. 9 von unten, statt: ist, wie = ist wie
S. 77, Z. 4 statt: hervortritt und = hervortritt, und
S. 90, Z. 12 statt: besitzt = besitzen

- Taf. II, 28 Fresco, Rom, S. Clemente, Unterkirche. Kruzifix.
 » II, 29 Exultet-Rolle, Manchester, Nr. 2: Kruzifix.
 » II, 30 Beatus Apokalypse, New-York, P. Morgan Libr., cod. M. 644, fol. 248^v: König.
 » II, 31 Codex Vigilanus, Escorial d. I, 2: fol. 142: Eva.
 » II, 32 Teppich, Gerona. Nackter Mann.
 » III, 33 Exultet di Fondi. Kruzifix.
 » III, 34 Missale, Novara, Bibl. Capit., fol. 7^v: Kruzifix.
 » III, 35 Neues Testament, Rom, cod. Vat. lat. 39: Kruzifix.
 » III, 36 Kruzifix des Barone Berlinghieri, Florenz Akademie.
 » III, 37 Psalter, London, cod. Arundel 60, fol. 52^v: Kruzifix.
 » III, 38 Albani-Psalter, Hildesheim. Nackter Mann aus einer Initiale.
 » III, 39 Bibel, London, Lambeth Palace, cod. 3, fol. 285^v: Götterstandbild.
 » III, 40 Valenciennes, cod. 108 (101), fol. 58^v: Kruzifix.
 » III, 41 Poitiers, cod. 40 (132), fol. 15^v: Kruzifix.
 » III, 42 Cheltenham, Kruzifix.
 » III, 43 Missale, Tortosa, cod. Dertus Nr. 11: Kruzifix.
 » III, 44 Missale, Tortosa, cod. Dertus Nr. 56: Kruzifix.
 » III, 45 Bibel aus Avila, Madrid, cod. Esp. Nr. 38, fol. 324: Schächer.
 » III, 46 Psalter, Stuttgart, cod. Brev. 98, fol. 8^v: Kruzifix.
 » III, 47 Perikopenbuch von St. Erentrud, München, cod. lat. 15903, fol. 74^v: Petrus.
 » III, 48 Perikopenbuch von St. Erentrud, München, cod. lat. 15903, fol. 94^v: Andreas.
 » IV, 49 Liber matutinalis, München, cod. lat. 17401, fol. 14^v: Kruzifix.
 » IV, 50 Missale, Brixen, cod. 67, fol. 56: Kruzifix.
 » IV, 51 Missale, Köln, Dombibl., cod. fol. 207: Kruzifix.
 » IV, 52 Missale, New-York, P. Morgan Libr., cod. M. 711, fol. 6: Kruzifix.
 » IV, 53 Psalter Heinrich des Löwen, London, cod. Lansdowne 381, fol. 10^v: Kruzifix.
 » IV, 54 Evangeliar, Braunschweig, Nr. 55: Kruzifix.
 » IV, 55 Email, Klosterneuburg. Kruzifix.
 » IV, 56 Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, cod. Paris. fr. 19093, fol. 2^v: Kruzifix.
 » IV, 57 Rotfig. Krater, Ruvo, Riese Talos.
 » IV, 58 Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, cod. Paris. fr. 19093, fol. 22^v: Auferstehender.
 » IV, 59 Psalter des St. Louis, Leiden, cod. lat. 76 A, fol. 8^v: Adam.
 » IV, 60 Psalter des Robert de Lindeseye, London, Society of Antiquaries, cod. 59, fol. 35^v: Kruzifix.
 » IV, 61 Psalter, München, cod. lat. 835: Kruzifix.
 » IV, 62 Psalter, München, cod. lat. 3900: Kruzifix.
 » IV, 63 Psalter, München, cod. lat. 11308: Kruzifix.
 » IV, 64 Psalter, München, cod. lat. 11308: Eva.







