

Zweites Buch.

Die byzantinische Kunst.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

*Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies coelo demittitur alto.*

„Siehe, von Neuem beginnt der Zeiten gewaltiger Kreislauf! Schon auch die Jungfrau kehrt, es kehret das goldene Alter, Schon steigt „nieder ein neues Geschlecht vom erhabenen Himmel.“ Diese Worte, die ein römischer Dichter kurz vor Christi Geburt sang, galten im Mittelalter als eine unzweifelhafte Prophezeiung der Ankunft des Herrn. Die Kritik unserer Zeit weiss zwar sehr wohl, dass Virgil nicht der gottbegeisterte Seher war, für den man ihn hielt, dass er nur die Geburt eines vornehmen Knaben mit einer kühnen poetischen Wendung feiern wollte, aber es bleibt immerhin merkwürdig, dass ihm der Zufall so bedeutungsvolle, treffende Worte eingab. Denn in der That, wenn wir im Bewusstsein der völligen Umgestaltung, welche die Welt durch den Heiland erfuhr, auf den Anfang der christlichen Zeit zurückblicken, so bemächtigt sich unser ein Gefühl, welches in diesen Worten kräftig ausgesprochen ist. Gewiss beginnt hier eine neue Reihe von Jahrhunderten, eine neue Ordnung der Dinge. Die Zeiten der verderblichen heidnischen Irrthümer jener alten Völker des Orients, die Zeiten der, wenn auch schönen doch immer sinnlichen Aeusserlichkeit der Griechen und Römer sind vorüber. Die Herrschaft desselben Gesetzes, dem auch wir folgen, desselben Glaubens, in dem wir unsere Beseligung finden, ist aufgerichtet. Wir bereiten uns seine segensvolle Wirksamkeit zu beobachten, wir erwarten, sie sogleich vernehmen zu müssen.

Zwar bescheiden wir uns, dass die Geschichte des Christenthums in seiner äussern Wirkung nicht schon mit den Tagen beginnen, in welchen der Heiland auf der Erde wandelte, und dass, so lange das Heidenthum noch die herrschende Macht war, die christliche Gesinnung sich nicht frei entfalten konnte. Wenn sie aber schon innerhalb dieses Zeitraums unter dem Druck feindlicher Gewalten so freundliche und liebenswürdige Erscheinungen hervorgebracht hatte, wie die ersten christlichen Gemeinden sie zeigten, und nun nachdem Constantin sich der neuen Lehre günstig gezeigt, nachdem Julians leidenschaftliche Versuche zur Wiederbelebung des Heidenthums flüchtig und spurlos vorübergegangen waren, jedes Hinderniss gehoben war, Fürsten und Völker des weiten Römerreiches ihre Kniee vor dem Kreuze beugten, so schien der Augenblick gekommen, wo das reine, sorgsam gehütete Licht des Christenthums ungehemmt die Welt durchstrahlen und milde beleuchten, wo wenigstens die Zeit allmäligen, aber steten Fortschreitens beginnen werde.

Wer mit diesen Voraussetzungen an die Geschichte der christlichen Zeiten heranträte, würde freilich eine bittere Täuschung empfinden. Denn eine lange Reihe von Jahrhunderten beginnt, in welchen sich die trüben Erscheinungen wilder Sinnlichkeit, trostloser Knechtschaft, harter Kämpfe, verderblichen Aberglaubens häufen. Namentlich ist das byzantinische Reich, in seinem tausendjährigen Erstarren, mit seinem Despotismus, seinen Grausamkeiten, seiner Schlawheit verrufen; es gilt für den unerfreulichsten Theil der Geschichte.

Die Gegner des Christenthums haben es oft als einen Vorwurf oder als einen Grund des Zweifels geltend gemacht, dass selbst die heidnischen Zeiten, wenigstens die besseren des griechischen und römischen Volkes, einen so sehr viel erfreulicheren Anblick gewähren, als viele Jahrhunderte der christlichen Geschichte. Und ebenso sind fromme Eiferer bereit gewesen, diese Erscheinung als einen Beweis für die tiefe Verderbniss des Menschen gelten zu lassen, die gerade gegen das Heiligste und Reinste am Heftigsten sich empöre. Allein jenen Spöttern dürfen wir mit Recht die späteren, wenn auch langsamen Erfolge, diesen Frommen aber das Wort der Schrift entgegenhalten, dass vor dem Herrn die Jahrtausende wie ein Tag sind.

In der That haben beide Tadler selbst das einfachste Grundgesetz der göttlichen Weltregierung, der Geschichte nicht abgelernt. Durch alle Reiche der Natur geht das grosse Gesetz der Selbstentwicklung; alle Geschöpfe bilden und gestalten sich aus ihrem eigenen innern Wesen heraus. In der geistigen Schöpfung aber erscheint dies Gesetz in seiner höchsten Bestimmtheit. Gott wollte es, dass die Menschen mit Freiheit sich zu ihm wendeten, dass der Keim, den Er in sie legte, mit eigenem Triebe, in

eigener Entfaltung ihm entgegenwachse. Darum erschien er nicht in der Glorie der Himmelschaaren, gab die Offenbarung nicht von seinem höchsten sichtbaren Throne herab als überwältigendes Gesetz, sondern in der demüthigen Knechtsgestalt als einfaches Wort menschlichen Klages. Auch das Christenthum in seiner Beziehung auf das Ganze der Welt war nur ein Keim, der im dunkeln Schoosse der Erde reifen, dann die harte Oberfläche durchbrechen, und im Wechsel der Zeiten durch lange Jahrhunderte hindurch den Boden befruchten und umgestalten sollte. Das Gleichniss vom Senfkorn gilt recht eigentlich für die äussere Geschichte. In der Verborgenheit der ersten Gemeinden konnten wir das stille, ungestörte Reifen des Keimes beobachten, als seine Sprösslinge an das Licht traten, wurden sie ein Spiel des Wetters und des Windes.

Sollte das Christenthum die Welt umgestalten, so musste es auch mit allen weltlichen Mächten in Berührung treten, und dies konnte nicht ohne harten Kampf und innern Zwiespalt erfolgen. Während in der alten Welt alle Satzungen, alle Gefühle, alle Bestrebungen der Menge und der höher gestellten Geister nur auf äusseres Wohl, auf Ordnung, Sitte und Staat gerichtet waren, machte sich jetzt eine ganz neue Rücksicht geltend, die alles Andere in den Hintergrund drängte, oder ihm doch eine andere Bedeutung und Stellung gab: der Gedanke einer höhern, geistigen Natur, welcher sich die äussere erst fügen und anbequemen muss. Die Aufgabe der christlichen Völker war daher keine geringere, als eine neue Welt, neue Sitten, neue Verhältnisse und Ansichten in allen Beziehungen zu erschaffen, eine Aufgabe, welche nur nach unzähligen Versuchen, nur höchst allmählich zu lösen war.

Durch Irrthümer und Schwankungen müssen wir also die Jahrhunderte des christlichen Lebens begleiten, ohne den innern Faden zu verlieren, an dem ihre Entwicklung langsam vorwärts schreitet. Wie es wohl bei einem Menschen von grossen Anlagen und tiefem Sinne geschieht, dass eben diese Gaben ihm in seiner Jugend Irrungen und scheinbare Widersprüche zuziehen, so dass es uns schwer wird, in diesem Wechsel die innere Einheit zu erkennen; wie sich dann aber, weil wir schon oft fanden, dass eine solche da war wo wir sie anfangs nicht vermutheten, ein festes Vertrauen auf die innere Wahrhaftigkeit seiner Natur bei uns bildet, so müssen wir auch die Geschichte der christlichen Zeiten gläubig betrachten, und können darauf rechnen, dass auch hier in dem scheinbar Verwickelten der einfache fortschreitende Gang sich entdecken lässt.

Dieses Vertrauens bedürfen wir gleich im Beginne der christlichen Geschichte, da wo wir sie im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden zunächst betrachten müssen, in der Geschichte des byzantinischen Reiches, in hohem Maasse. Die westliche Hälfte der römischen Welt war

von germanischen Völkern besetzt, welche, Neulinge im Christenthum wie in der Civilisation, verwildert im Kriege und berauscht von den Genüssen einer südlichen Natur, begreiflicher Weise nur langsam aus dem Zustande der Rohheit sich emporarbeiten konnten. Es überrascht daher nicht, wenn ihre Geschichte das Schauspiel wechselnder Verwirrung giebt. Ganz anders war die Lage des oströmischen Reichs, wo die alte Verfassung, dasselbe Gesetz bestehen blieb, wo alle Vortheile des Reichthums und althergebrachter Cultur der dichten Bevölkerung weiter Provinzen, den schönsten und fruchtbarsten Gegenden des Erdbodens zu Statten kamen. Alle diese Vorzüge schienen um so grösser, als kein anderes gleichzeitiges Volk auch nur den Versuch des Wetteifers machen konnte. Der Geist des Christenthums schien hier die günstigste Stätte zu finden, wo die Gewohnheit des Gehorsams der entsagenden Moral, die Uebung der Wissenschaft dem Verständniss der tief sinnigen Dogmen so mächtig vorgearbeitet hatte.

Die Geschichte des byzantinischen Reiches bildet, wie gesagt, auf den ersten Blick den grellsten Contrast mit dem schönen Bilde, das man sich nach diesen Bedingungen ausmalen könnte. Auf dem Throne despotische Grausamkeit oder entwürdigende Feigheit, im Volke sinnliches Streben, Prunksucht und knechtischer Sinn, die Wissenschaft todte Sammlerin, die Kunst ermattend; die tiefsten Dogmen der Religion entweiht zum Gegenstande der Parteiwuth und der Eigensucht, die einfachsten Vorschriften christlicher Moral verkannt oder vergessen. Und dies alles in tausendjähriger Dauer, ohne dass irgend eine anhaltende Regung neuen Lebens uns erfreute. Das Auge eilt ungeduldig über die langen Reihen wenig bedeutender Fürsten fort und wird meistens nur durch die Blutflecken entwürdigender Grausamkeit oder durch die heiligen, aber zum Aberwitz gemissbrauchten Dogmen des Christenthums aufgehalten.

Auch hier dürfen wir die Schuld nicht etwa, wie man oft gethan hat, der Lasterhaftigkeit der Fürsten oder der Herrschsucht der Geistlichen aufbürden. Es ist dies das Verfahren des Pöbels, der bei grossem öffentlichen Unglück, bei Krankheit oder Brand, immer geneigt ist, Einzelne als verbrecherische Urheber anzuklagen. Schwerlich war hier die Sündhaftigkeit und die Schwäche grösser als in andern Zeiten, und war sie es, so war auch sie mehr Wirkung als Ursache; der Mensch wird durch die Umstände gehoben und erniedrigt. Der Keim des Uebels lag in einer Verkettung, welche zu lösen vielleicht keines Menschen Kraft vermochte.

Das Evangelium lehrt, den neuen Wein nicht in alte Schläuche zu fassen, dennoch war dies hier das Unvermeidliche. Als das Christenthum im römischen Staate anerkannt wurde, fand es die gesammte Masse von Ansichten, Vorurtheilen und Gewohnheiten, welche im Laufe eines Jahrtausends entstanden war, mit allen Consequenzen der wissenschaftlichen

und rechtlichen Ausführung vor. Ihrer sich zu entäussern, mit einem Male von Neuem anzufangen, war unmöglich; wie der Körper wächst auch der Geist durch die Aufnahme fremder Stoffe, die er in eigene verwandelt und die er nicht wieder ausscheiden kann. Auch fehlte es in der That für diese ganze weltliche Seite des Lebens an einem neuen, dem Christenthume angemessenen Systeme, das man an die Stelle des bisherigen setzen konnte; man musste im Ganzen alles gelten lassen, wie es hergebracht war. Einer oberflächlichen Ansicht, welche die innere Einheit des geistigen Lebens nicht kennt, kann dies als wenig bedeutend erscheinen. Das Gleichgültige äusserer Sitte konnte, so meint man wohl, unangefochten bleiben, das Anstössige ausgerottet, das Gute beibehalten werden. Allein auch das scheinbar Aeusserliche ist nicht gleichgültig, jede Seite des geistigen Lebens ist für die innere Gesundheit desselben wichtig. Ebenso wenig wie man ohne nachtheilige Folgen für den Körper einzelne Glieder ablösen und durch andere ersetzen, oder abgestorbene Theile an dem Lebendigen dulden kann, ebensowenig kann man das geistige Leben der Völker ungestraft mit fremden Elementen vermischen. Jede Lebensform, jede Sitte, sei sie in ihrem Ursprunge noch so vortrefflich, bleibt nur so lange gut, als sie im organischen Zusammenhange mit der Gesinnung steht, aus welcher sie hervorgegangen ist. Ist diese verschwunden, so stirbt auch sie ab, und hindert, als ein todttes Glied am Körper, den freien Umlauf der Säfte und das Gedeihen des Ganzen. Selbst für die Einzelnen ist jede That, die nicht völlig freies Erzeugniss des inneren Sinnes ist, eine, wenn auch nicht beabsichtigte, Lüge, die dem Thäter selbst schadet, indem sie ihm Einsicht und Uebung der Wahrheit erschwert, zuletzt unmöglich macht. Noch mehr gilt dies von ganzen Völkern, da deren geistiges Wesen nicht durch einen plötzlichen Entschluss umgestaltet werden kann, sondern unabänderlich den Gesetzen einer geistigen Nothwendigkeit folgt.

Die Geschichte des byzantinischen Staates liefert den Beweis dieser Wahrheit. Mit allem Ernste versuchte man es, das christliche Reis auf den Stamm der heidnischen Sittè zu impfen. Die äusseren Formen des Cultus wurden strenge beobachtet; Gebräuche, welche dem christlichen Moralgesetze ausdrücklich widersprachen, durch Verbote abgeschafft, nur das scheinbar Gleichgültige blieb bestehen. Man ahnete nicht, dass auch in diesen unverfänglichen Formen der Geist des Heidenthums athmete. Schon die Verfassung des Staats, die unbeschränkte Gewalt des Augustus, der Glanz, welcher ihn umgab, beruhete auf einer heidnischen Weltansicht. Zwar würden die freien Bürger von Hellas und Rom in den Slaven der byzantinischen Autokratores ihre Nachkommen kaum erkannt haben, und der unbegränzte Gehorsam des Kaiserreichs schien mehr der

christlichen Demuth als dem republikanischen Alterthum zu entsprechen. Allein der Christ sieht auch in dem Herrscher nur den Menschen, dem der Gehorsam von Rechtswegen zwar gezollt wird, dessen Rechten aber auch Pflichten entsprechen. Der Fürst steht nicht, wie die Constitutionen der Cäsarn es aussprachen, über dem Gesetze. Die schrankenlose Despotie, die Gräuel, welche den Thron der Cäsarn in Byzanz, wie früher in Rom, befleckten, waren eine Folge der Vergötterung, welche die Schmeichelei des Heidenthums dem Inhaber der höchsten Macht widmete, ein Erbtheil der einst vergötterten Republik. Ebenso wie in der Verfassung des Staates lebte auch in der häuslichen Sitte, im Rechte, in äusseren Gebräuchen noch ein heidnisches Element. Alle natürlichen Gesinnungen und Wünsche, die aus den Verhältnissen der Familie, aus den Formen des Umgangs hervorgingen, trugen das Gepräge desselben. In der Ehe fühlte man noch immer die Strenge des altrömischen Contracts; das häusliche Leben trug noch die Spuren jener Vernachlässigung, die einst bei der Oeffentlichkeit republikanischer Verfassungen und bei dem männlich kriegerischen Geiste der Vorzeit eine Bedeutung gehabt hatte. Daher konnte hier niemals der Begriff der Liebe, wie ihn die Sitte der germanischen Welt später ausbildete, niemals die Innigkeit der Verhältnisse entstehen, welche dem christlichen Hause so natürlich ist. Ein kaltes Ceremoniell regelte die gegenseitigen Pflichten. Auch auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens übte diese Verkennung der Familie ihre nachtheiligen Wirkungen aus. Daher entstand die auffallende Erscheinung, dass in dem völlig monarchischen Staate, wo freie republikanische Regungen sich niemals zeigten, der Herrscher fast durch den Zufall auf den Thron gelangte, dass sich niemals ein festes Erbrecht, und noch weniger ein Wahlrecht ausbildete, und die unentbehrliche Monarchie immer ohne feste gesetzliche Form blieb. Dieser Mangel war die Quelle beständiger Hofintriguen und Unruhen, und erzeugte mitten in einem christlichen Staate auf der hellsten bemerkbarsten Stelle die unsittlichsten Erscheinungen. Wie die Götter des hellenischen Alterthums schienen die Fürsten den Regeln der Moral nicht unterworfen.

Freilich war durchweg die Sitte, welche das Christenthum in der alterten römischen Welt vorfand, eine höchst verderbte. Bei der Mischung der Nationen unter dem Scepter der Cäsaren waren, wie es oft geschieht, vorzüglich die Laster den Völkern gemeinschaftlich geworden. Die Sinnlichkeit des Griechen, der weichliche Luxus des Orientalen, die Habsucht des Römers waren über das ganze Reich verbreitet. Vergeblich eiferten wiederholte Gesetze der Fürsten und eindringliche Ermahnungen der Geistlichkeit gegen die anstössigsten der herrschenden Sünden. Der wucherische Eigennutz und die Prozesssucht der Römer, die nach dem Verluste der

Freiheit als ein Nachspiel des kriegerischen Treibens noch mehr um sich gegriffen, hatten eine Last von Gesetzen erzeugt, die mit ihren Widersprüchen oder mit spitzfindigen Distinctionen den Reiz des Streites aufs Höchste steigerten und der Entwicklung uneigennütigen Sinnes vielfach entgegenwirkten. Das Interesse der wankenden Regierung und die Gewohnheit knechtischen Dienstes hatten eine steife Abstufung der Rangverhältnisse hervorgebracht, welche die Eitelkeit reizte und mit dem freien brüderlichen Verhalten der Christen unvereinbar war. Eine Menge hergebrachter Einrichtungen erhielt die Gewohnheit grobsinnlicher Erregungen. Die öffentlichen Spiele, mit welchen die Machthaber Roms frühzeitig dem Volke geschmeichelt und es beschäftigt hatten, waren schon in Rom zu einer leidenschaftlichen Liebhaberei geworden¹⁾, die auf das byzantinische Reich überging. Zwar duldete der christliche Sinn nicht mehr die blutigen Kämpfe der Gladiatoren, aber er konnte nicht verhindern, dass die Bühne mit geschmack- und schamlosen Darstellungen den Pöbel belustigte. Noch grösser war die bis zum Wahnsinn gesteigerte Theilnahme an den Wettrennen. Nach den beiden Classen der Wagenführer hatten sich in allen Städten die Parteien der Veneter oder Blauen und der Prasier oder Lauchgrünen gebildet, welche einander mit einem Hasse verfolgten, der selbst die Bande der Familien zerriss und oft zu den blutigsten Kämpfen ausbrach. In Constantinopel selbst entstand bei dem Einschreiten der Obrigkeit gegen die Gewaltthaten dieser Parteien ein Aufruhr, in welchem ein Theil der Stadt ein Raub der Flammen wurde.

Allein diese Sittenverderbniss darf man nicht gerade als das alleinige oder hauptsächlichste Hinderniss, welches einer bessern Wirksamkeit des Christenthums entgegenstand, betrachten. Vielmehr würde sich die neue Lehre mit der reinern Sitte griechischer und römischer Vorzeit noch weniger vereinigt haben. Man hätte sie überall nicht verstanden; jenen bessern Heiden wäre sie recht eigentlich, wie die Schrift sagt, eine Thorheit gewesen. Nur durch das Verderben der altheidnischen Sitte war ein Eindringen des Christenthums möglich. Viel stärker stand das Erhaltene dieser alten Civilisation der freien Wirksamkeit des Christenthums entgegen. Die edelste Aufgabe der Religion, die Durchbildung und Gestaltung der Sitte war ihr entzogen; denn hier war alles fertig, wohlbegründet und zusammenhängend. Dagegen fand die Kirche eine altkluge, in dialektischen Streitigkeiten ergraute Philosophie vor, und konnte sich nicht entbrechen, indem sie den Einwendungen und Angriffen derselben entgegentrat, zu spitzfindigen Unterscheidungen und phantastischen Grübeleien überzugehen.

¹⁾ (Tacitus) Dial. de caus. corr. eloqu. c. 29. Urbis vitia pæne in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia.

Hierauf beruht der wesentliche Unterschied der Kirche des Orients von der des Abendlandes, welcher sich in ihrer Geschichte und namentlich in den Ketzerstreitigkeiten deutlichst zeigt. Die römische Kirche, im Conflict mit rohen germanischen Völkern, welche der Erziehung bedurften, hat es fast immer mit sittlichen und praktischen Bestimmungen zu thun, während die griechische sich ausschliesslich mit mehr oder weniger dunkeln dogmatischen Theorien beschäftigt. Auch dies war für die Ausbildung des Christenthums im Ganzen heilsam und wichtig, aber es kam dem Volke nicht zu Gute. Statt das durchbildende Element für alles Leben zu werden, erstarrte die Religion in orientalischer Weise zur Priestersatzung, der man sich mit knechtischem Sinne unterwarf. Tiefsinnige Lehren, deren Ergründung kaum dem begabtesten Forscher möglich ist, wurden durch ihre Einmischung in die gemeinsten Geschäfte des Lebens entweiht, verwirrten die Gemüther, erzeugten eine thörichte Unduldsamkeit und regten die Leidenschaften auf¹⁾. Statt zu erheben, wirkte daher selbst diese kirchliche Richtung nachtheilig und stumpfte das moralische Gefühl ab. Neben den feinsten Erörterungen über die Geheimnisse der Religion wucherten der crasseste Aberglaube und zügellose Leidenschaften, und die mittlere Region zwischen der Theorie des Verstandes und der Sinnlichkeit blieb unklar und verwilderte mehr und mehr.

Es ist begreiflich, dass die Gleichzeitigen dieses Verderben nicht leicht wahrnahmen. Jene äusserliche Civilisation und die scheinbare Gründlichkeit der theologischen Erörterungen mussten sie täuschen. Oberflächliche Geister gefielen sich hier, wie immer, in dem getheilten Wesen, das für jedes Einzelne eine bestimmte Regel gewährt. Sie begnügten sich mit dem äussern Scheine eines untadelhaften Lebens, erfreuten sich an der schulgerechten Wissenschaft, der technisch geübten Kunst, an der Aeusserlichkeit des erbten Rechts, an dem Mechanismus des Staatskörpers, den Regeln hergebrachter Höflichkeit und Sitte. Auch fehlte es nicht an manchen beruhigenden Erscheinungen im Einzelnen. Frömmigkeit und guter Wille, Tapferkeit und Klugheit, Hingebung der Beamten, Thätigkeit und Gewerbfleiss des Volkes sind auch jetzt noch gewöhnliche Eigenschaften. Auch erscheinen nicht selten auf dem Throne und unter dem Volke achtungs-

¹⁾ Ein Kirchenvater selbst, Gregor v. Nyssa in seiner *Oratio de deitate filii* T. III. f. 466., giebt eine anschauliche Schilderung dieser Dogmatisirsucht der Constantinopolitaner. „Die Strassen, die Hallen der Wechsler und der Kleidertrödler, die Gemüse-,märkte sind voll von Solchen, welche über die unbegreiflichsten Dinge streiten. Fragst du, wie viele Obolen es koste, so spricht er dir vor von dem Gezeugtsein und Ungezeugtsein. Willst du Brod kaufen, so heisst es: der Vater ist grösser als der Sohn. Fragst du, ob das Brod fertig, so antwortet er: Der Sohn Gottes ist aus Nichts geschaffen.“ Neander, Kirchengeschichte, II. 827.

werthe und selbst sehr kräftige und bedeutende Männer, kühne und kluge Kriegshelden, weise Gesetzgeber. Wenn dennoch auch durch die besten Regenten, durch die kräftigsten Mittel nichts bleibend Rettendes geschieht, so lernen wir daraus, dass Kraft und Willen der Einzelnen nichts fruchten, sobald der Geist der Habsucht und des Widerspruchs in den allgemeinen Institutionen sich eingenistet hat.

Schon die Verbindung der altrömischen Civilisation mit dem Christenthume war also verderblich. Indessen kam auch noch ein neues Element hinzu, welches den Charakter des byzantinischen Reiches bestimmte. In der Völkermischung der römischen Welt hatte schon vor der Trennung beider Reiche das orientalische Element, dasselbe, welches die Griechen vom Trojanerkriege bis auf Alexander bekämpft und zurückgedrängt hatten, Eingang und weite Verbreitung in Europa gefunden. Nicht bloss in der Ueppigkeit des Mahls und der Tracht, in knechtischer Gesinnung und despotischer Anmassung näherten sich die Nachkommen der Hellenen und der Quiriten den Unterthanen der orientalischen Herrscher, sondern auch die tieferen geistigen Bestrebungen hatten eine dem Orient entsprechende Richtung genommen. An die Stelle der freien sokratischen Dialektik und der stolzen selbstständigen Lehre der Stoiker war die neuplatonische Philosophie getreten, eine Doctrin, welche die Einheit des Weltalls mehr als die Freiheit des Individuums geltend machte. So war denn der Geist der Einheit, der im indischen Pantheismus und im jüdischen Monotheismus herrschte, der auch im persischen Dualismus noch durchblickte, auf Europa übertragen, und jene ältere europäische Richtung auf Sonderung und Individualität in den Hintergrund gedrängt. Es lässt sich nicht verkennen, dass diese Geistesrichtung der Verbreitung des Christenthums günstig war, indem sie jenen ihm entgegenstehenden Geist des Selbstgefühls und der Sonderung der Individuen, die Anhänglichkeit an die polytheistischen Götter schwächte. Aber freilich war diese negativ vortheilhafte Wirkung mit einer positiv nachtheiligen verbunden, indem dabei die Beziehung des Christenthums auf die Durchbildung des Einzelnen, auf moralische Heiligung nicht ihre volle Anerkennung fand.

Dies orientalische Element des spätrömischen Geistes erhielt nun im östlichen Reiche, nach seiner Trennung von den westlichen Provinzen entschieden das Uebergewicht. Die Hauptstadt selbst lag an der Grenze von Asien, die wichtigsten Provinzen gehörten diesem Welttheile ganz an, der Sitz jener spätern Philosophie, Alexandrien, wurde die Schule christlicher Doctrin. Dadurch gewann denn dieses neugebildete Reich eine innere Einheit, es war dem Widerstreit unvereinbarer Nationalgeister nicht mehr ausgesetzt; allein es musste sich nun auch vermöge innerer Nothwendigkeit immermehr nach dem Orient hinneigen. In jeder Beziehung orientalisiren

sich daher diese griechischen Römer mehr und mehr, dies ist die Bewegung, welche wir in dem scheinbar unveränderlichen Zustande des Reiches wahrnehmen können.

Die Vergötterung der Cäsaren in Rom war eine widerliche Schmeichelei, aber ohne tief eingreifende Wirkung, so lange die Vielgötterei noch ihre Tempel bereitwillig öffnete, und so lange, wenigstens zum Scheine, die Formen der Republik theilweise beibehalten wurden. Auch war sie nur eine Ehrenbezeugung für den verstorbenen Augustus, erst die Entlehnung der Formen orientalischer Despotie übertrug den Götzendienst auf die Person des Lebenden. Schon Diocletian hatte sich mit dem Prunke eines persischen Königs umgeben. Der Unterthan, welcher durch den Anblick der Majestät beglückt wurde, musste sich in ganzer Länge zu Boden stürzen und die Füße des Herrschers küssen. Diese knechtische Sitte wurde im byzantinischen Reiche mehr und mehr ausgebildet, durch ein pedantisches Ceremoniell gesteigert und fixirt¹⁾; sie wurde der Stolz des byzantinischen Staates, der Gegenstand der Unterhandlung und der List bei fremden Gesandten, noch bei dem Durchzuge der abendländischen Kreuzfahrer mit äusserster Wichtigkeit behandelt. Nur am Sonntage, am Tage des Herrn, unterblieb diese Ceremonie; so sehr war man sich bewusst, dass sie eine Usurpation göttlicher Ehre enthielt. Auch sonst wurden aber die Herrscher als Gegenstände abgöttischer Ehrfurcht betrachtet; ihr Hofstaat, ihre Regierung, ihre Spenden und selbst ihre Kleidung und Lagerstätte erhielten den Beinamen der heiligen; ihre Entschlüsse wurden wie Orakel betrachtet, an der Richtigkeit ihrer Wahl zweifeln, galt als Gotteslästerung²⁾. Natürlich ging denn ein Theil dieses Glanzes auf ihre Familie, auf ihre Würdenträger über, und ein kleinliches Ceremoniell musste die Abstufungen des Ranges in gebührender Ehre erhalten.

Auch die Tracht näherte sich immer mehr der orientalischen³⁾. Schon bei der Trennung des Reichs war die Einfachheit der weissen Toga längst durch üppigere Moden verdrängt; man wechselte mit dem Luxus neuer Stoffe, und liebte reiche mit Blumen oder gar mit Thiergestalten durchwirkte Kleider; selbst figürliche Darstellungen, auch bib-

¹⁾ Ein gelehrter und fleissiger Kaiser Constantin Porphyrogennetos (geb. 905) hat es nicht verschmähet, in einem dickleibigen Buche das Ceremoniell des Hofes gründlichst auseinanderzusetzen.

²⁾ *Sacrum encaustum* hiess die Tinte, mit welcher sie Gesetze und feierliche Urkunden schrieben. Ihre Beamten führten die Titel des *comes sacrarum largitionum*, *sacri cubiculi* u. s. f. — *Sacrilegii enim instar est*, heisst es in einer Stelle des Codex, *dubitare, an is dignus sit, quem eligerit imperator.*

³⁾ Sehr vollständige Nachrichten darüber giebt H. Weiss, *Kostümkunde. Mittelalter.* Stuttg. 1864.

liche Scenen oft mit grosser Figurenzahl kamen darauf vor¹⁾. Nach dem Untergange des westlichen Reichs steigerte sich dieser Kleiderluxus auf byzantinischem Boden noch viel mehr, Constantinopel wurde der Stapelplatz für die Waaren des Orients. Was die uralte Technik der Weberei dort hervorbrachte, strömte hier zusammen, fand am Hofe willige Aufnahme, und diente der blühenden Industrie, welche den ganzen Westen und die barbarischen Völker des nördlichen Europas versorgte, zu Mustern. Unter Justinians Regierung erhielt dieser Luxus der Stoffe durch die Verpflanzung der Seidenweberei nach Byzanz eine bedeutende Steigerung, aber auch eine von dem Geschmacke der antiken Welt immer mehr abweichende Richtung. Griechen und Römer hatten überwiegend wollene Gewänder geliebt, welche sich dem Körper weich anlegen und seine Form erkennen lassen. Spätere römische Ueppigkeit hatte dann zarte Baumwollenstoffe oder gar Florgespinnste bevorzugt, welche sich dem Körper noch enger anschmiegen und selbst eine dem sittlichen Ernst anstössige Durchsichtigkeit hatten. Die Richtung ging also noch immer dahin, den Stoff unterzuordnen, so dass er nur der Körperform diene; es war eine plastische Richtung. Die Seide sagte dem nicht zu; durch ihren Glanz, durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben, selbst durch ihre spröden Falten nimmt sie eine selbstständige Bedeutung in Anspruch. Ueberdies lernte man sie vom Oriente her kennen und zwar in einer Zeit, wo man sich immer mehr zu orientalischer Etikette und Sitte hinneigte, die es liebte, den Körper zu verhüllen. Man gewöhnte sich daher an schwere, mit reichen Mustern bedeckte, oder auch wohl mit Gold oder Silber durchwirkte Seidenstoffe, welche senkrecht herabfielen und nur steife parallele Falten gaben. Nach diesen Stoffen richtete sich auch der Schnitt der Gewänder. Die Toga blieb nicht mehr ein freier Ueberwurf, welcher individuelle Verschiedenheit gestattete, sondern wurde ein rechtwinkelig geschnittener Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehalten nur den rechten Arm frei lässt und den ganzen übrigen Körper bedeckt. Die Tunica wird, der senkrechten Richtung der Falten entsprechend, immer länger. Dazu kam dann das der despotischen Regierung natürliche Bedürfniss, die Würdenträger durch Schmuck auszuzeichnen, die zahlreichen Rangstufen zu unterscheiden. Statt der einfachen mehr oder weniger durch Purpur verzierten Toga, welche sonst die Amtstracht der Magistrate gebildet hatte, war schon seit Diocletian ein anderes System

¹⁾ Gratian schenkte dem Dichter Ansonius bei seiner Ernennung zum Consulate ein Staatskleid mit dem Bildnisse Constantins; ein christlicher Senator trug, wie schon oben S. 82. Anm. 1 angeführt, am Ende des 4. Jahrhunderts, ein Obergewand auf dem an sechshundert Figuren vorkamen. (Weiss a. a. O. S. 103.) Der Gewandsaum der Kaiserin Theodora in dem Mosaik von St. Vitale zu Ravenna enthält die Anbetung der Könige.

aufgekommen, welches demnächst immer mehr ausgebildet wurde. Auf den reich gestickten Gewändern wurden an Stelle der Purpurstreifen Schärpen oder Binden, über die Schulter und zum Theil bis zu den Füßen reichend, oder ausserdem noch schwerere viereckige Zierstücke am Rande des Gewandes angeheftet, welche durch ihre Gestalt und Stickerei die Würden



Fig. 24. Consularcostüm. Nach Diptychen.

ihres Trägers genau andeuteten, aber auch durch ihre bunten Muster und ihre faltenlose Steifheit dem Körper eine sehr schwerfällige Gestalt gaben. Das Höchste dieser steifen Pracht war der kaiserliche Ornat, aber alle Stände nahmen mehr oder weniger daran Theil, und die weibliche Tracht entzog sich dieser Ueberladung in keiner Weise¹⁾. Gleich auf den frühesten Monumenten der byzantinischen Kunst erkennen wir diese Erstarrung der belebten Formen antiker Gewandung. Später nimmt alles noch mehr ein barbarisches Ansehen an. In der That waren orientalische Trachten die steten Vorbilder der byzantinischen Mode, und man scheute sich nicht, selbst die Namen von Kleidungsstücken und Geräthschaften von jenen Völkern zu übernehmen²⁾.

¹⁾ Auch die Eitelkeit der Despoten hatte auf die Tracht Einfluss; so schrieb Theophilus, weil er schwaches Haar hatte, auch dem Volke das Maass des Haarwuchses bei Strafe vor. Theophan. cont. III. 17.

²⁾ Vgl. Unger a. a. O. S. 316, der mehrere solche aus dem Persischen entlehnte Bezeichnungen zusammenstellt.

Wie früher der persische Hof ein Vorbild für die Anordnung des byzantinischen war, so wurde später aus dem neu entstandenen Reiche der Araber Manches entlehnt. Wir können den Gebrauch arabischer Baupläne, die Nachahmung der bizarren Pracht des Kalifenhofes, die Entlehnung von Aemtern und Staatseinrichtungen in Byzanz nachweisen und werden zum Theil noch darauf zurückkommen. Muhammedanischer Geist drang aber auch bis in das Gebiet christlicher Ueberzeugung, und es ist anerkannt, dass der wichtige Streit über die Beibehaltung heiliger Bilder, welcher das byzantinische Reich Jahrhunderte lang verwirrte, seine Quelle in dem Bilderhasse des Koran hatte.

Bei diesem vorherrschend orientalischen Geiste darf es uns denn auch nicht befremden, wenn der letzte Ueberrest persönlicher Freiheit und der Achtung vor menschlicher Würde, der in Rom, wenn auch oft verletzt, doch noch geblieben war, allmählig verschwand. Während der römische Bürger von Rechtswegen der Todesstrafe durch freiwillige Verbannung ausweichen durfte, ging das byzantinische Strafrecht immer weiter in der Erfindung grausamer Martern. Verstümmelungen, Blendungen und schmerzhafteste Todesarten sind gewöhnlich, kein Rang und Stand, nicht einmal der Ursprung aus kaiserlichem Blute sichert dagegen, und man hatte das Schauspiel selbst einen Kaiser mit verstümmeltem Antlitz den Thron wieder besteigen zu sehen¹⁾.

Endlich hängt es mit dieser orientalischen Allgewalt des Herrschers zusammen, dass auch in kirchlichen Dingen der Hof sich eine entscheidende Stimme anmasste, und dass sich hier nicht, wie im Abendlande, eine heilsame Trennung des weltlichen und geistigen Elements bildete, welche jedem für sich eine freie Ausbildung gestattete. Da nun aber das Christenthum seine tiefere Richtung niemals ganz verläugnen, niemals zu einem politischen Institute herabsinken, da niemals der Kaiser wie der Kalif geistliches Oberhaupt werden konnte, so lag hierin die Quelle neuer Unklarheit und Verwirrung, die Volk und Regierung in Widerspruch brachte und jede Abweichung des Glaubens in eine politische Spaltung verwandelte, welche den Staat zerrüttete.

Wir müssen daher das byzantinische Reich als ein orientalisches betrachten, und sind dadurch schon darauf hingewiesen, hier nicht mehr jene europäische Beweglichkeit zu suchen, welche der Geschichte ein wechselndes Leben verleiht. Alles kam also hier zusammen, um eine Unveränderlichkeit der Zustände herbeizuführen; die bereits überlieferte Civilisation, welche keine Fortschritte nöthig machte, die Festigkeit erprobter römischer Gesetze, das geschriebene und daher im Wesentlichen bleibende Wort des

¹⁾ Justinian II. Rhinotmetos 705, mit abgeschnittener Nase.

Glaubens, welches freie philosophische Forschung nicht begünstigte, endlich die Ruhe des Orientalen. Wir dürfen daher weniger überrascht sein, nach tausendjähriger Dauer des Reichs, bei völlig veränderter Gestalt der übrigen Welt, hier noch fast dieselben Vorurtheile und Ansichten, wie bei der Trennung des östlichen Reiches vorzufinden.

Dies schliesst nicht aus, dass auch die byzantinische Geschichte in ihren Einzelheiten dem Forscher viel Belehrendes und Interessantes darbiete. Die Reihe der byzantinischen Autokratoren enthält wie die der römischen Cäsaren den reichsten Wechsel; wir finden tapfere und feige, grausame und milde, rohe und gelehrte Fürsten auf dem Throne, und es bietet sich ein fruchtbarer Stoff für psychologische und politische Betrachtungen dar. Bei dem allgemeinem Gesichtspunkte dieses Werkes darf ich aber auf diese Einzelheiten nicht eingehen, und es sind nur wenige Punkte der Geschichte, welche einigermaassen hervorspringen.

Vor allem wichtig ist uns die Regierung Justinians im sechsten Jahrhundert, weil sie das Verdienst hatte, den Zustand der Dinge zu ordnen, die Mischung christlicher und heidnischer Elemente, welche sich bis dahin chaotisch durcheinander bewegten, festzustellen. Manches kam zusammen, um der Regierung dieses Fürsten einen ungewöhnlichen Glanz zu verleihen. Kräftige Feldherrn unterwarfen seinem Scepter bedeutende, schon von Barbaren besetzte Provinzen aufs Neue; der friedliche Zustand des Reichs, die Vortheile der Civilisation, deren sich diese Gegenden jetzt ausschliesslich erfreuten, bereicherten das Volk, neu entdeckte Handelswege vermehrten die Quellen des Erwerbes. Des Kaisers eigene Thätigkeit, seine Sorgfalt für Aufzeichnung und Sammlung der weitschichtigen Gesetze, seine Bauunternehmungen und der Glanz seines Hofes trugen dazu bei, das Gefühl der Sicherheit, welches die Bewohner eines mächtigen Reiches haben, zu verbreiten.

Bald nach seiner Zeit hatte das Reich mit neuen und kräftigen Feinden zu kämpfen; die Araber in hellauflammender Begeisterung für den Islam ergossen sich über die reichsten Provinzen und entzogen sie für immer der byzantinischen Herrschaft. Auch der Besitz von Italien wurde den Griechen entrissen, und slavische Völker drangen bis an die Thore der Residenz, während der heftige Streit über die Duldung oder Verbannung der Bilder aus den Kirchen mehr als andere Glaubenskämpfe in das Leben des Volkes eingriff, und die Intriguen des Palastes stets neue Thronprätendenten hervorriefen. Die Geschichte weilt zwar einige Male bei kräftigen und edlen Regenten, aber die meisten ihrer Blätter sind mit der Erzählung unglücklicher Kriege, unwürdiger Friedensschlüsse, und mit den widerlichen Unruhen des Palastes im Wechsel rasch verdrängter Usurpatoren angefüllt.

Mehr als fünfhundert Jahre nach Justinian, als seit Kurzem ein kräftigeres Geschlecht, von länger ausdauernder Herrscherkraft, das Haus der Komnenen, auf den Thron gelangt war, sahen die Bewohner von Byzanz mit Erstaunen die Schaaren der tapfern Franken in einer ihnen unverständlichen Begeisterung nach dem heiligen Grabe vorüberziehen. Es gelang der griechischen Gewandtheit noch, die zugleich gefürchteten und verspotteten Barbaren zur Kniebeugung vor der Majestät des Autokrators zu bewegen, aber hundert Jahre später wendeten andere Kreuzfahrer ihre Waffen gegen Constantinopel selbst, und ihre Einmischung in die Streitigkeiten der Thronprätendenten hatte die Errichtung einer fränkischen Herrschaft im griechischen Reiche zur Folge. Als auch diese sich nicht mehr halten konnte und ein einheimisches Geschlecht aufs Neue regierte, waren die Schaaren, welchen es bestimmt war dem zähen Leben des alten Reiches ein Ende zu machen, schon näher herangerückt. Immer enger umschlossen die siegreichen Heere der türkischen Sultane die Hauptstadt, bis diese selbst endlich nach langer Gegenwehr in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihnen erlag. Aber auch jetzt wurden die Sitten und Gebräuche, Kunst und Civilisation nicht völlig verändert, und wir werden finden, dass auch hier ein Theil der geistigen Eigenthümlichkeit der Ueberwundenen auf die fremden Sieger überging.

Das Schauspiel kraftlosen Bestehens und langsamen Absterbens in einem Reiche, das schon in seinem Beginne dem Verfall gewidmet schien, ist ermüdend, die Scenen grausamer Despotie und unwürdiger Knechtschaft empören unser Gefühl, aber dennoch ist diese Geschichte eine überaus lehrreiche, und die Aufgabe, welche diesem Volke in der Entwicklung der Menschheit zu Theil wurde, eine höchst wichtige. Lehrreich ist diese Geschichte, weil wir hier die Ueberzeugung gewinnen, dass niemals aus blosser Verbindung, wenn auch der edelsten Stoffe, ein organisches Ganzes entsteht, dass jedem Körper eine einige, selbstkräftige Seele einwohnen muss. Die Wichtigkeit der Aufgabe aber erkennen wir, wenn wir vorwärts und rückwärts auf die Völker blicken, welche in Byzanz ihre Vermittlerin hatten

Schon dadurch war dieses langausdauernde Reich heilsam, dass sich hier die Schätze altgriechischer und römischer Wissenschaft und Kunst erhielten. Die Civilisation, die Gelehrsamkeit, die Technik, der Erwerb langer Jahrhunderte wurde hier bewahrt, während die Stürme der Völkerwanderung und der ungebändigte Sinn der germanischen Stämme im Westen, und bald darauf die Verheerungen der Araber in Asien alles Bestehende umstürzten. Gerade durch den Mangel eigener, frischer Bewegung war dieses Reich der Mitte für eine solche Bewahrung geeignet. Es bildete eine Schatzkammer, aus welcher Germanen und Araber, nach-

dem sie so weit gereift waren, sich jenen früheren Erwerb aneignen konnten. Indessen ist die Bedeutung des byzantinischen Reichs durch diese passive Aufbewahrung noch nicht ganz erschöpft; es erhielt nicht bloss Altes, es führte dem Leben der europäischen Völker auch Neues hinzu.

Wenn wir uns auf den hohen Standpunkt stellen, um die Jahrhunderte im Ganzen zu überblicken, so finden wir, dass es sich oft um grosse und einfache Gegensätze handelt. Im Orient und in dem ersten grossen Abschnitte der Weltgeschichte ist überall das Element der Einheit vorwaltend, religiös als pantheistischer Naturcultus, politisch als Volkseinheit oder als despotische Monarchie. In dem zweiten Zeitalter, im griechisch-römischen, herrscht dagegen die Vielheit, als Polytheismus und als republikanisches System vieler kleinen Staaten. Wir haben die Bedeutung und Fruchtbarkeit dieses Principis erkannt, indem es zur Ausbildung der Freiheit und Selbstständigkeit der Individuen führte. Aber auch dies, in der Auffassung, in welcher es hier gegeben war, überlebte sich, brachte Anarchie in religiöser und politischer Beziehung hervor, und zeigte sich als nicht haltbar. Daher denn seit Augustus allmählig wieder eine Hinneigung zu dem andern Princip. Während die Menschen sich bis dahin nur in ihrer Einzelheit zu erhalten gesucht hatten, sehnten sie sich jetzt nach einer Unterordnung, nach dem Gefühl einem grossen Ganzen anzugehören. Der Wind hatte sich gleichsam gedreht, er kam wieder von Osten und führte dem empfänglichen Boden des Römerreichs manche Keime aus jenen Gegenden zu, heilsame und schädliche. Unter ihnen war denn auch, in bescheidener Vermischung, der einzige durchaus fruchtbare und umgestaltende, der Keim des Christenthums. Es lässt sich nicht verkennen, dass durch das Christenthum ein orientalisches Element in das Abendland kam, wir können es höchst speciell in der Nachwirkung der hebräischen Bestandtheile der heiligen Schriften auf die lateinische Literatur der christlichen Jahrhunderte, wir könnten es auch sonst an Worten und Thaten vielfältig nachweisen. Allein in der Berührung mit den germanischen Völkern, bei denen das abendländische Princip der Sonderung noch stärker ausgesprochen war als bei den griechisch-römischen Nationen, hatte dieser orientalische und einheitliche Keim des Christenthums und seiner heiligen Schriften mit zu vielen entgegenstrebenden Elementen zu kämpfen. Zwar lag in dieser noch weiter geführten Auffassung der Persönlichkeit eine Tendenz, welche die Verschmelzung mit jenem orientalischen Einheitsprincip möglich machte; es stiess dasselbe minder kräftig ab, als der republikanische Sinn der griechischen Welt, die Extreme berührten sich. Aber vor der Hand und bei dem jetzigen Zustande der germanischen Civilisation war das Princip der Isolirung noch zu mächtig, der vor-

waltende Charakter der Völker noch nicht vorbereitet, um den Keim des Orientalismus in jeder Beziehung in sich aufzunehmen. Nur auf dem kirchlichen Boden fasste er Wurzel, im weltlichen Gebiete wurde er erdrückt und blieb ohne Kraft. Die Einheit wurde nur eine theokratische, im politischen Leben war die Vielheit vorherrschend. Es bestand daher im Wesen dieser Völker ein Zwiespalt, welcher sie zerrüttete.

Da war es denn wichtig, dass ihnen auch in dieser Beziehung von Zeit zu Zeit aufs Neue orientalische Elemente zugeführt wurden, bis sie reif und durchbildet genug waren, dieselben in sich aufzunehmen und selbstständig zu verarbeiten. Und dies war denn die Function des byzantinischen Staates. Indem er sich (freilich bis zur Verderbniss und Entstellung des einheimischen Charakters) mit orientalischem Geiste erfüllte, denselben schon mit christlichen und europäischen Elementen durcharbeitete, bildete er für die germanischen Staaten eine nahegelegene Rüstkammer für die Bedürfnisse der Ordnung und des Reichs.

Man lasse sich nicht durch den widerlichen Anblick der Knechtschaft und des Aberwitzes in den byzantinischen Zuständen abschrecken, diese Wahrheit anzuerkennen. Bei der völligen Auflösung der politischen Verhältnisse in den germanischen Ländern war der Hinblick auf Byzanz immerhin fruchtbar und selbst unentbehrlich. Das Christenthum steht, man kann es nicht leugnen, in einem inneren Zusammenhange mit dem Begriffe der Monarchie als Regierungsform, und mit der politischen Einheit der Welt, wie sie das Römerreich sinnlich dargestellt hatte¹⁾. Nun lebte freilich im ganzen Abendlande auch unter der Herrschaft der germanischen Völker eine Erinnerung an das römische Reich; aber sie war zu sagenhaft, zu abenteuerlich, zu schwach geworden, um für praktische Zwecke auszureichen. Daher mussten die Fürsten und Staatsmänner überall, wo es eine weitere Durchführung des monarchischen Principes oder der Staatseinheit bedurfte, ihre Blicke auf Byzanz richten. Selbst der Prunk des Ceremoniells, die Rangordnung der Hofämter, und andere Aeusserlichkeiten, welche man von dorthier entlehnte, so barbarisch sie an sich sind und noch mehr im Abendlande erscheinen, waren nicht ohne Nutzen. Vor Allem waren aber die Einheit des Rechts, nach der Sammlung Justinians, und die Begriffe, welche von daher flossen, heilsam und bildend für die germanische Welt. Es ist wahr, dass auch diese Elemente von Byzanz her in einem Zustande der Verderbniss zu uns kamen, und es ist leicht,

¹⁾ Wenigstens (um an dieser Stelle nicht den Streit über Gegenwart und Zukunft anzuregen) in jenen frühen Jahrhunderten. Es ist sehr merkwürdig, dass schon ein Kirchenvater (Eusebius de laud. Const.) die Vorherbestimmung des römischen Weltreiches für das Christenthum behauptet und ausführlich betrachtet.

das Nachtheilige dieser Receptionen für unsere Nationalität zu zeigen. Allein bei einer tieferen Betrachtung wird man entdecken, wie selbst diese vorübergehenden Nachtheile entweder unvermeidlich oder gegen den damit verbundenen Gewinn nicht bedeutend waren, und die Freunde eines freien Princips in der politischen Gestaltung unserer Staaten müssen es anerkennen, dass die römischen Begriffe von der Einheit des Staats, die hauptsächlich durch byzantinische Vermittelung bei uns praktisch geworden sind, einen wesentlichen Bestandtheil ihres Systems ausmachen.

Ich darf diese Andeutungen, weil sie mit meinem Stoffe nur mittelbar zusammenhängen, nicht weiter verfolgen. Unzweifelhaft ist aber diese Stellung des byzantinischen Reichs für die Kunst. Denn auch hier war es nicht bloss die Bewahrerin altrömischer Formen, sondern begann den Prozess ihrer Verschmelzung mit orientalischen Elementen und ihrer Verarbeitung für christliche Bedürfnisse. Auch hier entwickelte sich zwar nicht eine freie und unbedingt erfreuliche Thätigkeit, vielmehr finden wir auch hier den Charakter des Müden und Abgestorbenen vorherrschend. Aber dennoch bildeten sich, wenn auch unwillkürlich, durch die Berührung und Vermischung altrömischer, christlicher und orientalischer Elemente, eigenthümliche Formen aus. Hier wenigstens zeigt sich unverkennbar die grosse und geheimnissvolle Bedeutung dieses Volkes in der Geschichte. Wir werden sehen, wie diese byzantinischen Formen nicht bloss auf das germanische Abendland, sondern weithin über die Länder des Orients ihren Einfluss ausübten, wie überall die selbstständige Entwicklung von solchen Ueberlieferungen ausging.

Indem wir jetzt diese neuen Kunstgestalten betrachten werden, bleiben wir zunächst ganz auf byzantinischem Boden stehen. Man nennt auch jetzt wohl noch die Kunst des abendländischen Mittelalters auf ihrer früheren Entwicklungsstufe eine byzantinische; indessen war jedenfalls (wie gross oder gering der unmittelbare Einfluss byzantinischer Formen darauf war, werden wir weiter unten sehen) von diesen abendländischen Kunstformen die Kunst des byzantinischen Reiches selbst wesentlich verschieden. Ich glaube daher darauf aufmerksam machen zu müssen, dass in dem Folgenden ausschliesslich von dieser die Rede ist.

Zweites Kapitel.

Die byzantinische Baukunst.

Unter den künstlerischen Leistungen des byzantinischen Reiches nehmen die architektonischen bei weitem die erste Stelle ein. Hier in dem Sitze einer langdauernden Herrschaft, bei der ununterbrochenen Bewahrung antiker Technik bildeten sich zuerst gewisse christliche Elemente künstlerisch aus, soweit es der althergebrachte Volkscharakter gestattete. Es entstanden Formen, welche der heidnischen Welt fremd gewesen waren, und welche an sich und als Vorbereitung der späteren Entwicklung der Architektur im Abendlande unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch nehmen.

Neben den beiden Elementen römisch-griechischer Tradition und christlichen Sinnes hatte hier sogleich der orientalische Geist einen wesentlichen Einfluss. Schon längst hatten die Formen der griechisch-römischen Architektur im Orient eine etwas andere Ausbildung erhalten, wie im Abendlande. Jene spätere Richtung der römischen Kunst, in welcher sich die Reinheit und Consequenz des hellenischen Styls immer mehr verloren hatte, das Reiche und Bunte an die Stelle des Einfachen, das Massenhafte und Colossale an die Stelle bescheidener Verhältnisse getreten war, fand in der östlichen Hälfte des Reiches ein ihr verwandtes Element, welches sie immer mehr zu orientalischer Ueppigkeit steigerte. Die Trennung dieser östlichen Hälfte von dem Abendlande gab diesem orientalischen Geiste ein freieres Spiel, und mehr und mehr verloren nun die antiken Formen ihre ursprüngliche Bedeutung, um sich einem andern Style anzufügen. Den Prozess dieser Verwandlung wird man vielleicht in Zukunft, wenn der Orient immer mehr zugänglich werden und durchforscht sein wird, noch mehr in seinen Einzelheiten erkennen, indessen reichen unsere Nachrichten schon jetzt ziemlich aus, um uns ein Bild davon zu entwerfen. Wir können dabei zwei Epochen unterscheiden. Die erste beginnt mit der Herrschaft Constantins und endet mit der Regierung Justinians in der Mitte des sechsten Jahrhunderts; in ihr sehen wir die allmäligen Schritte der Ausbildung des neuen Styls bis zu der Vollendung eines festen Systems. Diese Vollendung wird erreicht durch die vollkommene Kenntniss des Kuppelbaues, dessen Gesetze von nun an den Kern architektonischer Kenntnisse bilden. In der zweiten längern Periode sehen wir dieses System theils erstarrend und nachgeahmt, theils noch mehr mit orientalischen Formen verschmolzen, endlich zuletzt auch, wenigstens in einigen Gegenden, mit einem Einflusse abendländischer Kunst.

Erste Epoche.

Von Constantin bis auf Justinian.

Bei der Gründung des östlichen Reiches unterschied sich der architektonische Styl dieser Gegenden von dem des Abendlandes gewiss nur wenig¹⁾. Die lange Gemeinschaft des Reiches und der lebendige Verkehr innerhalb desselben hatte die Gegensätze ausgeglichen. Der römisch-griechische Baustyl herrschte von einem Ende des Reiches zum anderen, und selbst die Modificationen, welche er durch den Einfluss orientalischer Gefühlsweise erhalten hatte, waren nicht ohne Einwirkung auf die westlichen Provinzen geblieben. Das Christenthum hatte überall gleiche Stimmungen und gleiche Bedürfnisse erzeugt und so jene Uebereinstimmung eher gemehrt als gemindert. Selbst die Verlegung der Residenz nach Byzanz wirkte in ähnlichem Sinne; denn die Sprache und Sitten des Hofes waren überwiegend lateinisch, und die Baumeister, welche das neue Rom dieses Namens würdig gestalten sollten, waren, wo auch ihre Geburtsstätten liegen mochten, in römischer Schule ausgebildet. Daher zeigen denn auch die christlichen Kirchen, welche theils von Constantin und seiner frommen Mutter Helena, theils doch in ihrer Zeit im Orient gestiftet und erbaut wurden, dieselben architektonischen Formen und Bestrebungen wie die des Abendlandes. Auch hier kamen Centralbauten und gewölbte Kirchen vor; wir haben der Rotunden über dem heiligen Grabe und der Himmelfahrt zu Jerusalem, der des h. Georg zu Thessalonich und vor Allem der grossen Hauptkirche von Antiochien bereits gedacht. Aber es scheint nicht, dass solche Bauten hier zahlreicher waren, als im Abendlande, und wenn die Kirche zu Antiochien vielleicht unter allen bis dahin entstandenen christlichen Centralbauten die erste Stelle einnahm, so war sie auch im Orient, wie Eusebius sagt, einzig in ihrer Art. Sie war eben einer der Versuche, die Wölbung der kirchlichen Architektur anzueignen, deren wir im Occident

¹⁾ In Constantinopel selbst ist, ungeachtet des späten Anfangs der türkischen Herrschaft, die Zahl der früheren byzantinischen Monumente höchst unbedeutend. Aus der Zeit vor Justinian sind sie fast sämmtlich mehr antiquarisch als architektonisch bedeutend. So der Hippodrom (von den Türken *Atmeydan* genannt), die Porphyrssäule Constantins, das Postament der Säule des Theodosius, der Aquäduct des Kaisers Valens und einige Cisternen. Ob die Kirchenbauten Constantins und seiner Zeit im Orient sehr zahlreich und angedehnt waren, ist nicht gewiss. Eusebius rühmt zwar von ihm, dass er alte Kirchen hergestellt und neue erbaut habe, nennt aber nur wenige ausdrücklich, welche (da er ihre Namen in der Kirchengeschichte und in der Lobrede auf den Kaiser meistens wiederholt) die einzigen bedeutenden Werke gewesen zu sein scheinen. Ausser den im Texte genannten gehört dazu die Kirche der Hauptstadt Bithyniens, *Nicomedia*, von der er aber keine Beschreibung giebt.

mehrere fanden, und die augenscheinlich von Italien ausgingen. Jedenfalls aber waren auch in diesen östlichen Gegenden die Basiliken mit flachen Decken überwiegend. Unter den Kirchen, mit welchen Constantin seine neue Residenz schmückte, werden mehrere als rennbahnartig (*δρομικά*), d. h. als von rechteckiglänglicher Form geschildert; so die alte Sophienkirche und die Kirchen des h. Agathonikus und Acacius¹⁾. Die Kirche zu Tyrus, welche der Bischof Paulinus zu Constantins Zeit erbauen liess (311—322), war nach der Beschreibung des Eusebius ein Musterbild einer vollständigen und reich ausgestatteten Basilika: ein weiter Bezirk umgab von einer Mauer umschlossen den eigentlichen Tempel, zu dem man dann durch das Atrium vermittelt eherner Thüren eintrat. Die Decke bestand aus Cedernholz, die Fenster waren mit künstlich geschnitzten Holzgittern versehen²⁾. Die Apostelkirche zu Constantinopel, obgleich wie erwähnt in der ungewöhnlichen Form des griechischen Kreuzes errichtet, hatte wiederum nach Eusebius „zierliches Gebälk“. Neben der Rotunde über dem heiligen Grabe zu Jerusalem erhob sich eine weiträumige Kirche; auch sie scheint die Form einer Basilika gehabt zu haben, und zwar einer fünfschiffigen mit Emporen über den Seitenschiffen³⁾. Noch erhalten ist

¹⁾ Vgl. den Anonymus bei Banduri III. 65. und Ducange, Descr. S. Sophiae. III. p. 7.

²⁾ Eusebius Hist. eccl. X, 4. § 15—18. Zestermann S. 138. Unger a. a. O. S. 334.

³⁾ Die Beschreibung, welche Eusebius im Leben Constantins von dieser Kirche giebt, ist zwar ziemlich dunkel, und Unger (die Bauten Constantins am h. Grabe. 1863. S. 32) glaubt sie in ganz anderem Sinne auslegen zu müssen. Indessen scheint es mir unmöglich und mit den deutlichen Angaben in der Beschreibung des Eusebius unvereinbar, die doppelten Säulenreihen, welche sich mit einem oberen und einem zu ebener Erde gelegenen Stockwerke auf beiden Seiten der Länge nach hinziehen, wie Unger will, auf eine Vorhalle zu deuten. Sie scheinen mir vielmehr keine andere Auslegung, wie die im Texte gegebene zu gestatten. Dunkel bleibt dann freilich die Anlage des Chors in dieser Basilika.

Die Streitfrage, ob die constantinische Kirche an der Stelle der heutigen Kirche des h. Grabes, oder vielmehr, wie zuerst der Engländer Fergusson (Essay of the ancient topographie of Jerusalem, 1847) behauptet, an der der s. g. Moschee Omar's gestanden habe, ist noch nicht erledigt. Fergusson's Behauptung hat zwar, nachdem sie von mehreren Schriftstellern bekämpft war, einen gelehrten Vertheidiger in Unger, theils in seiner oben angeführten Schrift, theils noch neuerlich in seiner Geschichte der byzantinischen Kunst, hier mit einigen neuen Beweisen gefunden, scheint aber noch keinesweges vollständig dargethan. Die scharfsinnige Schrift von G. Rosen, Das Haram von Jerusalem, Gotha 1866, beantwortet die Frage noch nicht, zeigt aber ihre grosse Schwierigkeit. Da übrigens nach den Zeichnungen und Untersuchungen des Grafen Melchior de Vogüé (Le temple de Jerusalem, monographie du Haram-ech-Chérif. Paris 1864) bei Weitem der grösste Theil der Omar-Moschee nicht aus der Zeit Constantins herrühren kann, sondern erst aus dem 7. Jahrhundert (wie dies auch Unger jetzt anerkennt), hat diese Streitfrage keinen Einfluss auf die kunsthistorische Herstellung der constantinischen Grabkirche nach der Beschreibung des Eusebius, und überhaupt mehr ein antiquarisches

dann die Marienkirche zu Bethlehem, welche Constantins Mutter über der für die Geburtsstätte Christi gehaltenen Höhle errichten liess. Sie ist ebenfalls eine fünfschiffige Basilika und zwar noch mit geradem Gebälk auf den Säulen, jedoch mit einer ungewöhnlichen Anordnung, indem auch das Querschiff nach Norden und Süden mit einer Apsis heraustritt, so dass sich hier in Verbindung mit der Chornische eine fast kleeblattartige Form bildet¹⁾. Man kann in dieser Gruppierung mehrerer Conchen den Anfang zu einer Verschmelzung des bei Centralbauten angewendeten Systems der Gegenwirkung mehrerer Halbkuppeln mit der Basilikenform erkennen; indessen war dies doch nur ein Versuch, wie wir deren im Abendlande so viele betrachtet haben, und blieb ohne weitere Consequenzen. Vielmehr finden wir auch in den nächsten Jahrhunderten nach Constantin und bis in die Zeit Justinians hinein, wo eine Aenderung des Systems eintrat, die Basilikenform vorherrschend. Die im Jahre 463 von dem Patricier Studios gegründete Klosterkirche des h. Johannes zu Constantinopel²⁾, und mehrere der in Moscheen verwandelten alten Kirchen zu Thessalonich, so namentlich die kleinere, welche Eski-Djuma (die alte Moschee) genannt wird, und die fünfschiffige des h. Demetrius, beide noch dem fünften oder sechsten Jahrhundert angehörig³⁾, sind Säulenbasiliken mit flacher Decke und halbkreisförmiger Apsis, meistens mit Emporen, die Säulen durch Rundbögen verbunden, mit Ausnahme des untern Geschosses in der Kirche des Studios, wo sie gerades Gebälk tragen. Sie unterscheiden sich noch wenig von den abendländischen Basiliken, nur dass man die Absicht bemerkt, die Gestaltung regelmässiger zu machen und reicher zu verzieren. Der Narthex ist fast immer beibehalten, die innen runde Apsis wie es später im byzantinischen Style vorherrschend wurde, äusserlich polygonförmig gestaltet, und mit rundbogigen Blenden geschmückt. In S. Demetrius werden die Abweichungen stärker; der Chorraum ist durch eine Art Querschiff erweitert, die Säulenreihen sind in beiden Geschossen durch Pfeiler in mehrere Gruppen vertheilt, die Säulen stehen auf kubischen Postamenten und tragen, bald geradlinig gestaltete bald geschweifte Kämpferaufsätze, ihre Kapitäle weichen von der korinthischen Form mehr

und topographisches, als ein kunsthistorisches Interesse. Ihre Entscheidung muss daher auch den Forschern über die Topographie Jerusalems überlassen bleiben.

¹⁾ Die erste befriedigende Aufnahme findet sich bei Melchior de Vogüé, *les églises de la terre sainte*, 1860. Chap. II. und danach in Förster's *Bauzeitung* 1863. Bl. 546.

²⁾ Aufnahmen bei W. Salzenberg, *altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom 5.—12. Jahrhundert*. Berlin 1854. T. II. III. IV. und bei Hübsch a. a. O. T. V. 1. 2. XVIII, 3—5. XXV. 9.

³⁾ Texier und Popplewell Pullan, *l'architecture byzantine etc.* T. 42—44. und 17—26.

oder weniger ab. Indessen lag darin noch keine wesentliche Aenderung und selbst Justinian liess, wie es scheint, im Anfange seiner Regierung noch Kirchen im Basilikentypus und mit gerader Decke bauen¹⁾.

Das Vorherrschen dieses Typus beschränkte sich auch keineswegs auf die nördlichen, dem Abendlande näher gelegenen Theile des neuen Reiches, sondern erstreckte sich über den ganzen Orient, selbst über die entlegensten Gegenden. Durch die französische Herrschaft über Algerien und durch die Studien moderner Reisenden in Aegypten und in den dazwischen gelegenen Ländern, sind wir mit den Ueberresten einer ziemlichen Anzahl altchristlicher Kirchen Afrika's bekannt geworden; darunter die zu Orléansville (Castellum Tingitanum), zufolge ihrer Inschrift im Jahre 326 gegründet²⁾, die zu Tefaced (Tupaesa), ebenfalls in Algerien und noch der constantinischen Zeit entsprechend, dann in Apollonia in der Cyrenaica drei Basiliken, unter denen eine von grösseren Dimensionen, endlich noch zwölf bis fünfzehn in Aegypten, der Oase der libyschen Wüste, und Nubien, welche zum Theil noch dem vierten, meistens den zwei folgenden Jahrhunderten anzugehören scheinen³⁾. Sie haben manche Eigenthümlichkeiten; ziemlich oft sind sie, obgleich keinesweges von grossen Dimensionen, fünf-schiffig; oft ist die Breite verhältnissmässig grösser, so dass die Gesamtanlage sich mehr als bei den meisten Basiliken des Abendlandes dem Quadrate nähert; Säulen korinthischer Art sind vorherrschend, doch kommen auch Pfeiler vor, Emporen scheinen gewöhnlich gewesen zu sein. Bei den ägyptischen finden sich auch wohl geböschte Mauern und andere Reminiscenzen des alten einheimischen Styles. Die Chornische ist innerlich stets halbkreisförmig und zeigt zuweilen diese Form auch im Aeusseren des Gebäudes. Häufiger aber ist sie, wie man es nennen kann, eingebaut, indem sie durch Mauerverstärkung äusserlich rechtwinkelig gestaltet, mit

¹⁾ Die Muttergotteskirche in den Blachernen zu Constantinopel (Procop de aedif. Just. I, 8.) war, wenn auch nicht von gewöhnlicher Basilikenform, doch wie der interessante Bericht des Ruy Gonzalez de Clavijo über seinen Aufenthalt zu Constantinopel im Jahre 1403 (in C. Daly's Revue d'architecture von 1841. p. 171 und bei Hübsch S. 80) beweist, jedenfalls viereckig und mit einer Balkendecke versehen. Als eine dreischiffige Basilika wird von Pococke (Reisen ins Morgenland) die Verklärungskirche auf dem Berge Sinai beschrieben. Auch die von Justinian erbaute Marienkirche zu Jerusalem scheint nach den Andeutungen Procop's (a. a. O. V, 6) ein Langhausbau gewesen zu sein. Sie war, mit Ausnahme der Ostseite, von äusseren Säulenhallen umgeben. Nach de Vogüé (le temple de Jerusalem p. 69) nimmt gegenwärtig die Moschee El-Aksa ihre Stelle ein.

²⁾ S. oben S. 37 Anm. 4.

³⁾ Ziemlich vollständige Verzeichnisse dieser ägyptischen und afrikanischen Kirchen nebst Nachweisungen der Quellen geben Kugler, Baukunst, I. 371 ff. und Mothes a. a. O. S. 29 ff.

zwei neben ihr gebildeten, ebenfalls rechtwinkligen Seitenkapellen eine einfach geradlinige Schlusswand bildet¹⁾. Es ist also eine überaus nüchterne Form, welche dem äusseren Beschauer nur das ungegliederte Rechteck und nicht, wie an den abendländischen Basiliken eine belebte, die Functionen des Innenraums andeutende Erscheinung geben. Man könnte dies für eine specielle Aeusserung des afrikanischen Geistes halten, der, wie die Kirchengeschichte nachweist, oft in schroffer Weise auftrat. Allein wir finden Aehnliches auch an andern Stellen. Der Orient ist das Land der Contraste, eben so geneigt zu üppigem Genuss und phantastischer Kühnheit wie zu einseitiger Abstraction und strenger mathematischer Regelmässigkeit. Bei der Aufnahme des römischen Baustyls der Kaiserzeit haben wir seine Einwirkung nur in jenem ersten Sinne betrachtet, allein an anderer Stelle macht sich auch die andere Richtung geltend.

Dies zeigt sich vor Allem an den zahlreichen Bauten einer sehr merkwürdigen Gegend, von der wir früher nur sehr unvollkommene Kenntniss hatten, bis es in neuester Zeit einem eifrigen und scharfsinnigen Forscher, dem Grafen Melchior de Vogüé, gelang, sie genau zu untersuchen²⁾. Es ist dies das mittlere Syrien, der schmale Landstrich, der sich von Norden nach Süden, von den Grenzen Kleinasiens bis zum Nordrande des todtten Meeres hinzieht, in Westen begrenzt von dem schon frühe dichtbewohnten Gebirgszuge der Küste, auf der andern Seite von der, nur den Nomaden einzelne Weideplätze bietenden Wüste. Diese mittlere Gegend ist an sich fruchtbar und anlockend, aber sie entbehrt des Schutzes, welchen die Nähe der Küste und die Anlage von Städten und Burgen gewährten, und stand daher den Angriffen der räuberischen Wüstenbewohner offen, so lange sie nicht durch eine wohlorganisirte Heeresmacht vertheidigt wurde. Die früheren Beherrscher des Landes, selbst die griechischen Könige von Syrien, hatten dafür nicht gesorgt, und

¹⁾ Zwei der obenerwähnten Basiliken, die zu Orléansville in Algerien und die zu Erment (Hermonthis) in Aegypten, beide aus sehr früher Zeit, auch die zu Erment vielleicht noch aus constantinischer, haben solche eingebaute Nischen auf beiden schmalen Seiten. Bei den erstgenannten wissen wir durch die Inschrift, dass die dem Altare gegenüber gelegene die Grabstätte eines Localheiligen, Reparatus, enthält; sie wird also wohl erst nach dem Tode desselben (403) hineingebaut sein und die Bedeutung eines Grabdenkmals haben. Ob es sich bei der Kirche zu Erment ähnlich verhielt, wissen wir nicht, jedenfalls wird diese Anlage zweier einander entgegengesetzten Conchen, die bekanntlich seit dem 9. Jahrh. in Deutschland oft wiederkehrt, hier noch keine allgemeine und tiefere Bedeutung gehabt haben.

²⁾ Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du I an VII siècle par le comte Melchior de Vogüé. Paris 1865. Bis jetzt nur Kupfer nebst einer einige Data enthaltenden Einleitung, aber noch immer ohne den erläuternden Text. Eine Uebersicht der Resultate giebt Lübke, im christlichen Kunstblatte 1867. Nr. 5 ff.

dieser Landstrich blieb daher arm und wenig bewohnt, bis er im Jahre 105 römische Provinz geworden war und die an der Grenze lagernden Legionen den Barbaren Schranken setzten. Jetzt erst¹⁾ sammelte sich eine dichte, thätige Bevölkerung, und es entstanden zahlreiche Städte, die mit allen Erfordernissen römischer Sitte, mit Säulenhallen, Thermen, Basiliken und andern öffentlichen Gebäuden, mit Palästen und Villen ausgestattet und von reichen Grabmonumenten begleitet waren. Auch das Christenthum fand hier frühe Aufnahme und eifrige Anhänger, wie sowohl die Kirchen als die Zeichen und Aeusserungen christlicher Frömmigkeit an den Wohngebäuden erweisen. Diese Blüthe dauerte aber nur bis in das sechste oder siebente Jahrhundert; die Inschriften hören nun auf, und es scheint, dass keine neuen Bauten hinzu kamen, sondern die Verödung begann und rasch sich zu der völligen Verlassenheit steigerte, in der die gewaltigen Ueberreste dieser dicht an einander gereiheten Wohnplätze sich noch jetzt dem Reisenden zeigen. Ohne Zweifel lag die Ursache darin, dass die byzantinische Regierung die Besatzung verminderte oder zurückzog, die Einfälle der Beduinen wieder begannen und endlich nach dem Auftreten Muhammeds die verheerenden Züge der Araber die schon gelichtete Bevölkerung zur eiligen Flucht bewogen. Diesem plötzlichen Verlassen verdanken die Baureste ihre Erhaltung. In bewohnten Gegenden, wo neue Generationen mit neuen baulichen Bedürfnissen heranwachsen, werden die alten Gebäude umgestaltet oder als bequeme Fundgruben für Baumaterial aller Art benutzt und so zerstört. Selbst in den benachbarten syrischen Küstengegenden ist daher so wenig erhalten. Hier dagegen ist alles unverändert geblieben, wie es die damalige Bevölkerung hinterliess; Erdbeben, denen diese Gegend bekanntlich so sehr ausgesetzt ist, haben hin und wieder eine Mauer gebrochen, eine Säulenreihe gestürzt, aber fast keine Menschenhand hat sich daran abändernd oder zerstörend versucht. Zahlreiche Ortschaften, grössere und kleinere, reihen sich an einander; de Vogüé konnte in einem Umkreise von dreissig bis vierzig Meilen etwa hundert zählen. Mitten in der Wüste erstehen vor dem erstaunten Auge des Reisenden ausgedehnte Städte, deren antiker Name selbst erloschen und durch die barbarischen Klänge verdrängt ist, mit denen die wandernden Beduinen diese Trümmer bezeichnen, welche aber, vermöge der Pracht ihrer öffentlichen Bauten und des behaglichen Luxus ihrer Wohnhäuser auf ein ehemals dichtbevölkertes, reiches Land und civilisirte Zustände schliessen lassen. Wie in Pompeji und in noch besserer Erhaltung stehen hier die

¹⁾ In der Stadt Canatha (Quennawat) im Haourân liest man ein Decret des Königs Agrippa, in welchem er den Bewohnern dieser Gegend ihren Mangel an Cultur vorwirft, und mithin ein Zeugniß für den im Texte angegebenen Hergang ablegt.

Schnaase's Kunstgesch. 3. Aufl. III.

Bauwerke eines ganzen Landstriches aufrecht, als ob die Bewohner sie erst vor Kurzem verlassen hätten, und versetzen uns mitten in die Lebensweise einer syrischen Stadt des sechsten Jahrhunderts¹⁾.

Das Interesse an diesen umfangreichen Ruinen wird dadurch noch wesentlich erhöht, dass nicht bloss der Endpunkt, sondern auch der Anfang der Bauthätigkeit, deren Leistungen wir vor uns sehen, feststehen, und dass zahlreiche Inschriften sogar chronologische Daten für einzelne Gebäude ergeben, so dass wir hier für den wichtigen Zeitraum vom ersten bis zum sechsten oder siebenten Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine monumentale Urkunde der Baugeschichte besitzen, wie sie kaum zuverlässiger gefunden werden kann. Allerdings hängt dann die wunderbare

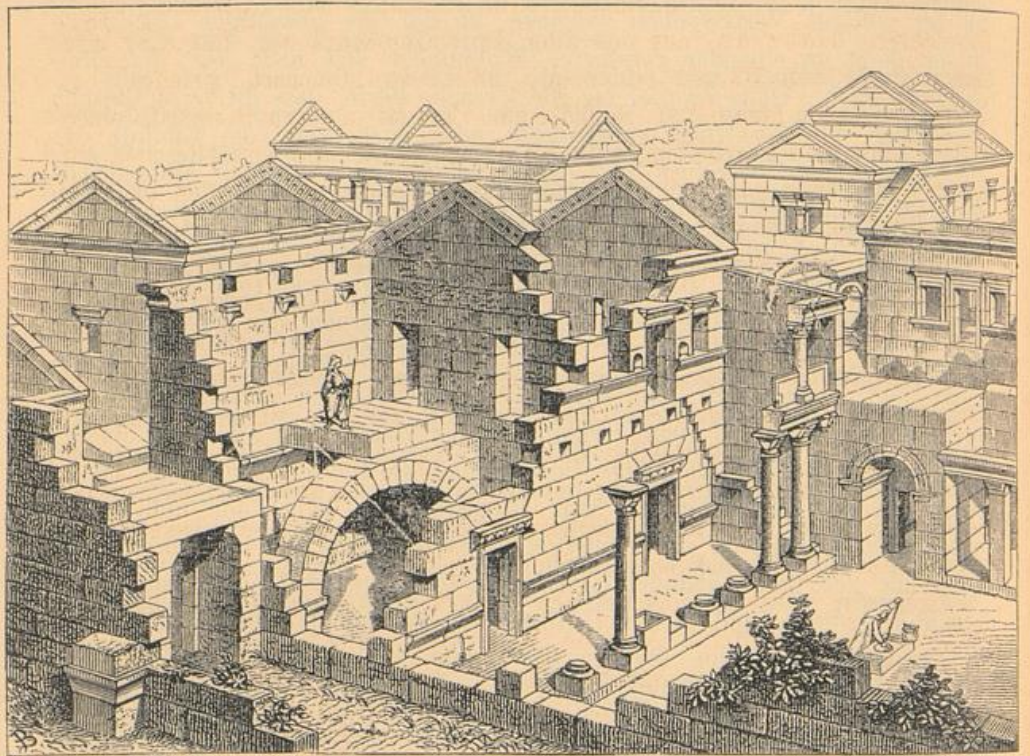


Fig. 25. Ruinen zu El Barah.

Erhaltung dieser Gebäude mit Eigenthümlichkeiten des Materials und der Construction zusammen, welche auf localen Ursachen beruhen, und dieser Gegend einen gesonderten baulichen Charakter verleihen. Sie kann daher nicht unbedingt als Repräsentantin der Baugeschichte dieser Zeit betrachtet

¹⁾ Vgl. die Schilderungen dieser Städte durch frühere Reisende bei Ritter, Erdkunde XVII. 2. S. 1065 und 1470.

werden. Allein abgesehen von dem historischen und technischen Interesse dieser Specialität, ist sie auch vorzugsweise geeignet, uns die Einwirkung der allgemeinen Richtung der Zeit erkennen zu lassen. Der Styl dieser Bauten ist nämlich zwar im Ganzen der griechisch-römische, der in den übrigen Theilen des Reiches herrschte, aber modificirt durch die Art des zu verwendenden Steines, welche mit Ausschluss der künstlicheren, römischen Mauertechnik auf einen reinen Quaderbau und daher auf eine strenge, durchaus rationelle Constructionsweise hinführte.

Um näher einzugehen, müssen wir die zwei verschiedenen auch örtlich nicht unmittelbar zusammenhängenden Localitäten unterscheiden, in welchen sich jene dicht gedrängten Baugruppen fanden, und von denen die kleinere und südlichere jene Eigenthümlichkeiten in entschiedenster Ausbildung zeigt. Die Provinz Haourân, aus den alten Provinzen Auranitis, Batanaea und einem Theile von Ituraea bestehend, südlich von Damascus gelegen, hat nämlich völligen Mangel an Bauholz und keinen anderen Stein als einen harten, schwer zu bearbeitenden Basalt. Die Architekten, ausschliesslich auf diesen Stein auch zur Bedeckung der Räume angewiesen, wurden dadurch genöthigt, ein strenges, einfaches, auf sorgfältige constructive Berechnung gegründetes Bausystem mit kräftigen Pfeilern, Rundbögen und Mauerstreben auszubilden, und sich mit einer knappen, sparsamen, fast an das Rohe und Dürftige grenzenden Ornamentik zu begnügen. In der grösseren nördlichen Baugruppe, die sich in einem ungefähr von den Städten Antiochien, Aleppo und Apamea begrenzten Dreiecke findet, war man minder beschränkt; das Baumaterial war ein weicher Kalkstein, und man besass Bauholz genug, um es zur Bedeckung der Räume und zu den Dächern zu verwenden. Aber die Mauern selbst sind durchweg Quaderbau und haben in der Behandlung manche Aehnlichkeit mit jener südlichen Gegend.

Fassen wir hiernach zunächst den Haourân ins Auge, so war hier die den Architekten gestellte Aufgabe, auch die Bedeckung der Räume in jenem Steine auszuführen, für Plananlagen und Construction maassgebend. Sie lösten dieselbe, vielleicht im Anschlusse an locale Gewohnheiten, in der Weise des ägyptischen und altgriechischen Styls, indem sie kurze, horizontale Steinbalken anwendeten, wobei es denn darauf ankam, ihnen die nöthige Unterlage zu geben, und die Spannweite so einzurichten, dass sie der Sprödigkeit des Steines nicht zu viel zumuthete, zu welchem Zwecke man, um die Weite zu vermindern, grosse, stark aus der Wand hervortretende Kragsteine zu Hülfe nahm. Bei langgestreckten, schmalen Sälen genügte dies, wie sich an einem Palastgebäude, dem s. g. Kaisarieh zu Chaqqua ergiebt¹⁾. Allein die römische, auch hier herrschende Sitte forderte grössere Räume

¹⁾ De Vogüé. Taf. 8, 9, 10.

und für diese entstand nun ein sinnreiches Bausystem, bei welchem grosse Rundbögen, also das wesentlichste Element römischer Bautechnik, in Verbindung mit Pfeilern und Widerlagern ein Steingerüst bildeten, welches jene Steinbalken trug, und dessen Seitenwände blosse Füllungen waren. Es ergab sich dadurch eine Unabhängigkeit der einzelnen Bautheile, welche neben der Solidität des Quaderwerks ein Schutzmittel gegen die diesen Gegenden so gefährlichen Erdbeben gewährte. Ein Beispiel dieser Construction ist ein, vielleicht aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert herrührendes Gebäude, wahrscheinlich eine antike Basilika, ebenfalls zu Chaqqua¹⁾. Sie ist im Grundrisse ein dem Quadrate sich annäherndes Rechteck und dreischiffig. Sechs enggestellte Pfeilerpaare, in der Längsrichtung durch niedrige Arcaden verbunden, auf denen die Fussböden und Ballustraden von Emporen ruhen, tragen über dem Mittelschiffe grosse Quergurten, nach den Seitenwänden hin kleinere Bögen, welche dort von stark vorspringenden Wandpfeilern aufgenommen werden. Auf Oberlichter ist verzichtet, und die Steinbalken über dem Mittelschiffe und über den Emporen liegen in gleicher Höhe. Eine ganz ähnliche Anlage, fast eine

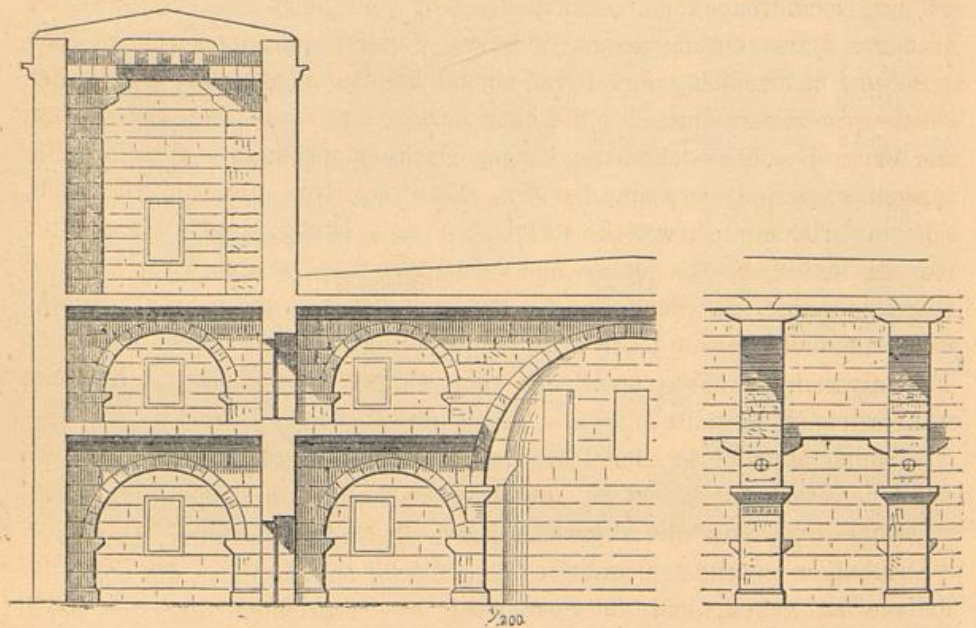


Fig. 26. Basilika zu Tafkha.

Copie dieses Bauwerkes ist dann die christliche Basilika zu Tafkha, nur dass an der Ostseite eine Apsis in Form eines gedrückten Halbkreises hinzugefügt ist, dass in dieser und an einigen anderen Stellen Fenster,

¹⁾ De Vogüé. Taf. 15 u. 16.

einfachster viereckiger Gestalt angebracht sind, und dass über den Emporen die Steinbalken nicht auf Arcaden, sondern auf Kragsteinen ruhen. Die Ausstattung ist die allerärmlichste, selbst die Kämpfergesimse sind einfach abgeschrägte Platten. Dagegen erhebt sich neben der Westfronte ein thurmartiger Aufbau, dessen drei Stockwerke von viereckigen Fenstern beleuchtet, aber sonst ebenfalls ohne Zierde sind. An der erwähnten Basilika von Chaqqua hat die Aussenseite eine roh ausgeführte Verzierung in kleinen Wandnischen, von gekuppelten Zwergsäulchen flankirt, die einen Bogen und Giebel tragen. Dies also eine Verwandtschaft mit den Prachtbauten von Palmyra und Heliopolis, wo diese Nischen beliebt sind. Aber wie weit sind übrigens diese so nahe gelegenen Bauten mit ihrer Strenge und Einfachheit von der Ueppigkeit und Fülle des dortigen Schmuckes entfernt. Etwas später scheint man sich auch hier um feinere Formen bemühet zu haben; in zwei christlichen Kirchen zu Quennawât, die rechtwinkelig gegen einander gestellt sind, finden sich Säulenreihen, wenn auch mit Pfeilern gemischt. Eine derselben hat einen Chorschluss, wie wir ihn in jenen afrikanischen Kirchen fanden; eine innerlich halbrunde Apsis, welche mit zwei rechtwinkligen Nebenkapellen eine geradlinige Aussenwand bildet. Auch die Privatgebäude zeigen durchweg dieselbe strengconstructive Bauweise und Einfachheit, wobei die eigenthümliche Anordnung von breiten Freitreppen zu erwähnen ist, die ohne äussere Stütze an den Aussenseiten zum obern Geschosse und zum flachen Dach emporführen. Dieselbe Einfachheit wiederholt sich an den Grabmonumenten, die bald vereinzelt, bald in grossen Nekropolen vorkommen und häufig datirte Inschriften vom ersten bis sechsten Jahrhundert tragen¹⁾. Die meisten derselben sind Felshöhlen, unter den Freigräbern aber wiederholt sich die charakteristische Form einer hohen, im Innern hohlen Steinpyramide, die sich auf einem quadratischen Unterbau von einem oder mehreren Geschossen, theilweise mit Säulenstellungen, erhebt²⁾.

Die Denkmäler der anderen, nördlicheren Baugruppe gehören vorzugsweise der christlichen Periode an³⁾. Der Steinbau herrscht, wie gesagt, auch hier vor, aber die Ausstattung ist reicher und mannigfaltiger; sie schliesst sich mehr der hergebrachten, auch in den anderen Gegenden des Reiches herrschenden Bauweise an, aber doch mit manchen interessanten Eigenthümlichkeiten. Die christlichen Kirchen sind überwiegend Basiliken in gewöhnlicher, einfacher Form; dreischiffig, ohne Querarm und ohne Emporen. Säulen durch Rundbögen verbunden tragen die mit Oberlichtern

¹⁾ Das älteste heidnische Grabmal vom 6. April 130, das letzte von 324.

²⁾ De Vogüé. Taf. 70, 74, 75, 77.

³⁾ Das letzte Datum vom Jahre 565.

versehene Mauer des Mittelschiffs und die hölzerne gerade Decke, oder den offenen Dachstuhl. Eine fünfschiffige Anlage kommt nur einmal vor, in Sueideh (bei de Vogüé. Taf. 19). Pfeilerbasiliken sind selten und immer mit originellen Zügen; so Qualb-Luzeh (Taf. 122 und 126), wo über den weitgestellten Pfeilern kleine Wandsäulen auf Consolen als Träger der Deckbalken dienen, und in Rueiha (Taf. 69), wo die Pfeiler gar den romanischen ähnlich, mit rechtwinkligen Vorlagen versehen sind, auf denen rundbogige Quergurten das Mittelschiff überspannen und mit giebelförmiger Uebermauerung das hölzerne Dachwerk tragen. Beide Kirchen gehören schon dem sechsten Jahrhundert an, also der Zeit, die sich von den ursprünglichen architektonischen Traditionen mehr entfernte. Der halbkreisförmige Abschluss des Mittelschiffs fehlt im Innern fast niemals, tritt aber im Aeussern selten frei hervor, sondern ist entweder, wie in jenen afrikanischen Kirchen, mit den zwei rechtwinkligen Nebenräumen zu einer geradlinigen Schlusswand verbunden, oder doch von denselben in der Art flankirt, dass ihre rechtwinkligen Schlusswände mit der Tangente der Apsis in einer Flucht und auf gemeinschaftlicher Grundmauer liegen. Die später so beliebten Formen des Abschlusses mit drei hervortretenden Nischen oder mit polygoner Umkleidung der innerlich runden Nische kommen beide nur ein Mal vor, jenes an der Klosterkirche zu Kalaat-Sem'an, dieses an der spätern Kirche von Turmanin. Dagegen ist die Chorseite mehrere Male

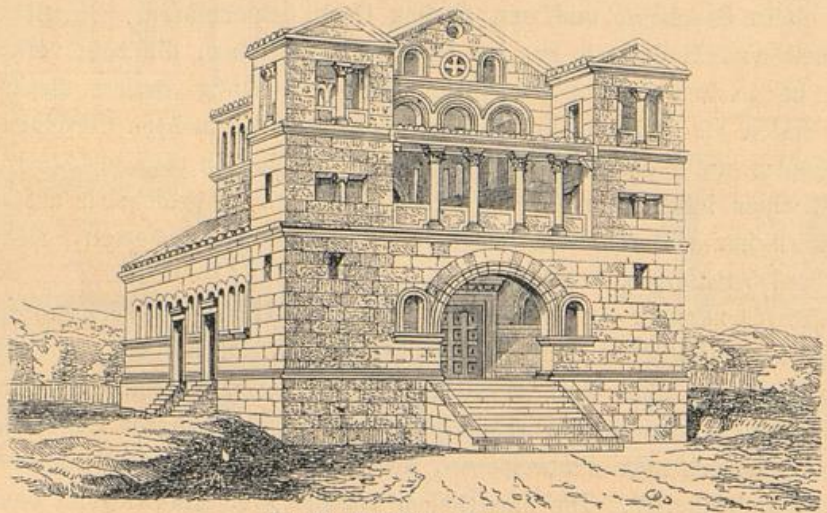


Fig. 27. Basilika zu Turmanin.

durch schlanke Wandsäulen mit einem kräftigen Consolengesimse, also in einer an romanische Bauten des 12. Jahrhunderts erinnernden Weise reich verziert. So an beiden obengenannten Pfeilerbasiliken von Qualb-Luzeh und Rueiha und an der Kirche von Kalaat-Sem'an bei frei hervortretender Apsis, an den Kirchen zu Deir-Seta und Baquouze (Taf. 116. u. 119) bei

gerader Schlusswand. Vor der westlichen Façade liegt häufig eine Vorhalle, die zuweilen (z. B. in Turmanin und Qualb-Luzeh, Taf. 132, 135, 124) eine eigenthümliche Ausbildung erhält, indem die Seitenflügel bis zur Höhe des Mittelschiffes thurmartig emporgeführt und in diesem zweiten Geschoße oberhalb des weiten Thorbogens, der sich im Erdgeschoße öffnet, durch eine Gallerie, zu Turmanin sogar durch eine Säulenstellung mit geradem Gebälk, verbunden sind. Offene Rundbögen und Gallerien an der Frontwand des Mittelschiffes, rechteckige, aber von Säulen getheilte Thurmfenster, reiche Gurtgesimse und Archivolten machen die ganze Erscheinung noch stattlicher und belebter.

Auch das Detail der Ornamentation ist oft ungewöhnlich. Die Kapitäle gehören meistens der korinthischen Ordnung an, jedoch mit manchen Abweichungen. Die Blätter stehen entweder senkrecht in scharf getrennten Reihen, aus denen dünne Stengel emporwachsen, die oben mit einem breiten Blattkelche die einfach rechtwinkelige Deckplatte tragen; oder sie sind wie vom Winde getrieben seitwärts übergeschlagen oder überziehen gleich

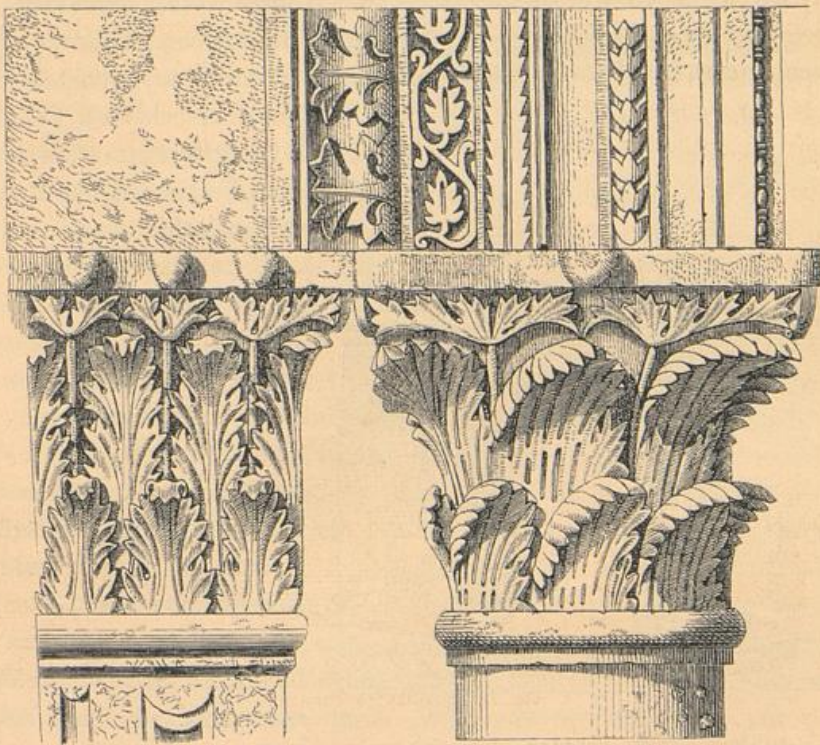
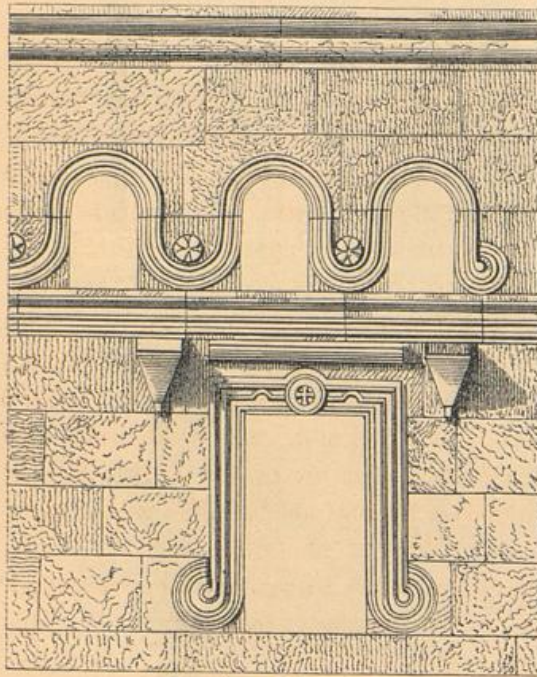


Fig. 28. Kapitäle aus Kalaat Seman.

einem Netzwerke mit filigranartiger Feinheit den ganzen Körper des Kapitäl. Die Behandlung des Akanthus ist trocken und ohne die zarte Eleganz antiker Ornamentik, zeigt aber doch die feine, scharf gezahnte

Zeichnung, welche ein besonderes Merkmal der gesamten orientalischen Ornamentsculptur ist¹⁾. Kämpferaufsätze sind selten und erinnern zuweilen noch mehr an die antike Architravgliederung als in anderen byzantinischen Gegenden. Die Archivolten und Gesimse sind reich gegliedert und zeigen alle Motive der römischen Kunst, aber die Formen sind derber, die Profile stumpfer, minder tief ausgehöhlt. Neben diesen antiken Elementen kommt dann aber manches Fremdartige vor; üppige, wunderlich verschlungene und zusammengerollte Akanthusbildungen, naturalistisch gebildete Trauben- und Epheuranken, zwischen denen Pfauen die Früchte picken, dann aber wieder eine abstracte, mehr geometrische Ornamentation, die der Antike völlig fremd ist und eher an die Linienspiele erinnert, welche einige Jahrhunderte später in der arabischen wie in der christlichen Kunst eine so grosse Rolle spielten. Sie bestehen bald aus kühnen, nach verborgener Regel gebildeten Verschlingungen, welche besonders die Bogenfelder der Thüren füllen, bald aus Kreisen, die aneinanderstossend oder sich durchschneidend, elliptische oder von concaven Linien begrenzte Figuren erzeugen

Fig. 29.



Kapelle zu Kokanaya.

auch einmal (in Behioh, Taf. 137, 138) eine Mauerverzierung vor, welche

oder Kreuze, Monogramme, Rosetten umschliessen, endlich auch wohl aus einfachem geradlinigem Flechtwerk (Taf. 43, 48, 81). Sehr charakteristisch ist eine Verzierung der Façaden, die in einem einfachen odertauartig gebildeten breiten Rundstabe besteht, der die Fenster wie ein Band umschliesst, indem er am Fusse jedes Fensters aufsteigend und vom Scheitel des Bogens sich senkend, dann bis zum Fusse des nächsten Fensters fortläuft und sofort bis er am Ende der Fensterreihe auf beiden Seiten, wo nichts mehr zu verbinden ist, sich zu einer Volute aufwickelt. Endlich kommt

¹⁾ De Vogüé, le temple de Jerusalem. Die goldene Pforte zu Jerusalem, nach de Vogüé ein Bau des 6. Jahrhunderts, zeigt in allen ihren Details eine merkwürdige Uebereinstimmung mit den Monumenten Centralsyriens. Vgl. die Aufnahmen T. V—XII. 2 Kapitäle aus der Moschee El-Aksa, nach de Vogüé Reste der Justinianischen Marienkirche T. XXXII.

den Friesen mit sich durchschneidenden Bögen, wie sie im Mittelalter in England und an anderen Orten so beliebt waren, sehr ähnlich sieht.

Trotz dieser Verbindung verschiedenartiger ornamentistischer Elemente machen die Gebäude im Ganzen einen harmonischen, ruhigen Eindruck. Man fühlt einen bestimmten Gedanken, der sich Bahn bricht und das Ganze beherrscht, wenn er auch Ueberreste eines früheren Systems stehen lässt. Dieser Gedanke ist der des Constructiven und Zweckmässigen. Die spätere römische Kunst hatte den Schmuck gesucht und gehäuft; sie bildete gewaltige Mauermassen aus Gusswerk und rohen Bruchsteinen, um sie mit den Formen des griechischen Säulenbaues und mit Tafeln des edlen Marmors zu bekleiden. Hier regt sich ein neuer Geist, der jenen veralteten Schmuck allmählig abschüttelt. Die Säulen sind zwar noch geblieben, obgleich sie schliesslich bereits den Pfeilern weichen; selbst die korinthischen Kapitäle erhalten sich noch, obgleich ihr Blattwerk schon in unruhige Bewegung geräth. Aber die Anlagen sind vereinfacht, die gleiche, solide Quader-technik ist überall durchgeführt; und in der Ornamentation schafft dieser Geist abstracter Consequenz schon neue Formen. Statt in Naturbildern ergeht er sich in geometrischen Combinationen.

Auch an neuen, zum Theil sehr kühnen Plananlagen fehlt es nicht ganz. Die Kirche zu Mudjeleia (Taf. 63) ist in ihrer östlichen Hälfte eine einfache dreischiffige Basilika, bildet aber im Westen ein halbes Polygon und hat die Eingänge nur an den Seitenwänden. Sehr viel merkwürdiger ist die Hauptkirche des gewaltigen Klosters des Säulenheiligen Symeon auf dem Berge Kalaat Sem'an unweit Aleppo. Den Mittelpunkt derselben bildet nämlich, ohne Zweifel an der Stelle wo die Säule gestanden hatte, ein wahrscheinlich stets unbedeckt gewesenes grosses Octogon, von dem in Kreuzesform vier dreischiffige Arme ausgehen. Drei derselben, an ihrem äusseren Ende mit Vorhallen versehen, dienen als Zugänge; ihre Seitenschiffe setzen sich als Umgang hinter dem Octogon fort, wobei die äusseren Winkel halbrunde Nischen bilden. Der vierte und längste Kreuzarm dagegen, weiter geöffnet und reicher verziert, giebt einen grossartigen Chorraum.

Man könnte glauben, dass der Central- und Kuppelbau hier vorzugsweise schnell Aufnahme gefunden haben müsste. In Haourân gab die Nothwendigkeit der Steinbedeckung einen mächtigen Antrieb; sie wäre einfacher und zweckmässiger durch Wölbung, als durch die nur durch nahe Stützen ausführbare Balkendecke herzustellen gewesen. In der nörd-

¹⁾ de Vogüé T. 139. 140. 148. Ueber den hl. Symeon Stylites vgl. Gibbon Geschichte des Sinkens und Untergangs des römischen Weltreichs. Uebers. von J. Sporschil Leipzig 1862. Bd. VII. S. 80. und Ritter, Erdkunde. 2. Aufl. VII, 2. S. 1174 u. 1676 u. f.

lichen unserer beiden Regionen gab überdies der Wunderbau von Antiochien seit constantinischer Zeit ein leitendes Vorbild. Allein dessen ungeachtet ist die Wölbung sparsam und in grösseren Verhältnissen erst spät angewendet. Im Haourân kommen einige kleinere quadratische Gebäude vor, welche vermitteltst Quaderplatten, die in diagonalen Richtung die Ecken überkragten, mit einer Kuppel gedeckt waren. So zunächst ein Saal des Palastes (Kaisarieh) zu Chaqqua (Taf. 8, 9.), dann aber auch zwei kapellenartige Gebäude, von denen das zu Omm-es-Zeitun das inschriftliche Datum von 283 n. Chr. trägt, das zu Chaqqua aber (beide auf Taf. 6.) jenem gleichzeitig scheinen soll. Grössere Kuppelkirchen dagegen finden sich auch hier erst aus dem sechsten Jahrhundert. Bei der Kathedrale zu Bosrah ganz am Südende des Haourân, deren ausführliche Inschrift das Gründungsjahr 505 nach Christi Geburt berechnen lässt, ist es noch zweifelhaft, ob sie eine steinerne Kuppel getragen¹⁾. Wichtiger ist dann die Kirche zu Ezra (Taf. 21.), welche auf achteckigem Unterbau wiederum vermitteltst überkragender Steinplatten in den Ecken die elliptische Kuppel trägt. Sie stammt aber, wie die Inschrift ergibt, erst aus dem Jahre 510. Ebenso vereinzelt sind die Kuppelbauten in der nördlichen Region. Ausser einigen Grabmonumenten, bei denen die Ausführung der Kuppel nicht deutlich erhellt, ist nur ein reicherer Gewölbekbau zu nennen. Er gehört zu den Kirchen des schon erwähnten Wallfahrtsortes Kalaat Sem'an. (Taf. 149, 150.) Der quadratische Hauptraum wird durch Nischen in seinen Ecken in das Achteck übergeleitet und trägt so den äusserlich mit Wandsäulen ausgestatteten hohen achteckigen Mittelraum. Ein quadratischer Umgang, der sich mit Quergurten anlegt, umschliesst denselben, während auf der Ostseite die innerlich halbrunde aber viereckig ummauerte Apsis hervortritt.

Die Basilika ist also auch in diesen Gegenden vorherrschend, und die Uebersicht ihrer Bauten giebt den unwiderleglichen Beweis, dass der Kuppelbau, der nachher im byzantinischen Style so wichtig wurde, nicht von hier, nicht aus asiatischen Traditionen hervorging.

Von dieser entlegenen Stelle des Orients müssen wir, um weitere Anschauungen von der Entwicklung des byzantinischen Styles zu erhalten,

¹⁾ Unter den Zeichnungen de Vogüé's sucht man sie vergeblich. Dagegen giebt Guillaume Rey, Voyage dans le Haourân tab. IV und p. 179 einen, aber freilich nur von ungenügenden Notizen begleiteten Grundriss. Auch die Inschrift ist bei ihm ungenau und bei Texier and Pullan a. a. O. nach der von Wadington an Ort und Stelle genommenen Abschrift berichtigt, wo sie denn die Jahreszahl 407 der Aera von Bosrah ergibt, welche dem im Texte angegebenen Jahre unsrer Zeitrechnung entspricht. Diese Reisenden schlossen aber aus der Schwäche der Mauern, dass sie niemals eine Steinkuppel getragen haben könnten.

unsere Blicke noch ein Mal wieder nach Italien wenden, und zwar nach Ravenna¹⁾, das gerade in dieser Zeit eine hohe Bedeutung gewonnen hatte. Seit dem Herandrängen der nördlichen Völker gegen Italien schien Rom nicht mehr der geeignete Sitz der Herrschaft; Theodosius hatte in Mailand residirt, sein Sohn Honorius zog die Stelle von Ravenna vor, das, damals nahe am Meere gelegen, durch seinen Hafen und als Flottenstation Hülfe aus den andern Küstenländern und im schlimmsten Falle die Flucht sicherte. Seine nächsten Nachfolger, dann auch der Ostgothe Theoderich folgten seinem Beispiel, und als endlich unter Justinians Regierung die Kaiser des Orients aufs Neue in Italien festen Fuss fassten, wurde auch der Sitz des kaiserlichen Statthalters, des Exarchen, in diese dem Orient nahe und zugängliche Stadt verlegt. Eine Reihe von grossentheils sehr wohlerhaltenen Gebäuden entspricht diesen verschiedenen Epochen der städtischen Geschichte. Sie unterscheiden sich von denen des gleichzeitigen Roms in mehr als einer Beziehung. Während in Rom die Benutzung antiker Materialien die Form bestimmte oder deren Vernachlässigung herbeiführte, war hier eine neue Residenz zu begründen. Man baute daher mit neubeschafftem Material, das bei der hereinbrechenden Verwirrung des Abendlandes grossentheils aus dem Orient herbeigeholt und dort bearbeitet wurde, um so mehr als die Herrscher oder Bauherrn von Ravenna in nächster Beziehung zu Constantinopel standen. Nach dem Tode des Honorius erlangte seine Schwester, die berühmte schicksalsreiche Wittve des Westgothen Athaulf, Galla Placidia, die Herrschaft, welche sie für ihren unmündigen Sohn Valentinian in Anspruch nahm, nur durch die Hülfe byzantinischer Truppen (425), und während ihrer fernern Regierung waren ihre Blicke stets auf ihre Verwandten in Constantinopel gerichtet. Selbst unter der Herrschaft des klugen Theoderich blieb ein enger Zusammenhang wenigstens der katholischen Geistlichkeit und des Volkes mit dem Orient. Denn von dorther erhielten sie Rath und Unterstützung, um dem Arianismus ihrer ostgothischen Herrn zu widerstehen und den Glanz ihrer Kirchen zu erhalten. Endlich zur Zeit des Exarchats gewann das byzantinische Element völlig die Ueberhand.

Im Anfange dieses Zeitraums war ohne Zweifel die Architektur in Ravenna der römischen sehr ähnlich, namentlich wurde während desselben

¹⁾ Historische Hauptquelle sind die im neunten Jahrhundert von dem Bischof Agnellus verfassten Lebensbeschreibungen ravennatischer Bischöfe; Muratori Script. Tom. II. P. 1. pag. 95. Abbildungen und Beschreibungen der Denkmäler bei F. v. Quast, die altchristl. Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842, in dem Aufsätze: Architecture byzantine von Alb. Lenoir in César Daly *Révue de l'Arch.* Paris 1840 p. 7 ff. und p. 65 ff., bei Rahn, ein Besuch in Ravenna in v. Zahn's Jahrbüchern der Kunstwissenschaft, 1868 S. 163. Besonders gründliche Aufnahme giebt Hübsch in seinem oben citirten grossen Werke.

die Basilikenform ausschliesslich angewendet. Doch finden wir schon in den ältesten Bauten von Ravenna diesen Styl reiner und gesetzlicher ausgebildet, nicht mit der nachlässigen und rohen Behandlung, wie in Rom. Die Säulen sind nicht von wechselnder Form, wie dort, sondern gleichmässig gebildet, ihre Stämme von prokonnesischem Marmor (aus der heutigen Insel Marmora im Propontis) ohne Zweifel in den Steinbrüchen selbst bearbeitet. Die Kapitäle, meistens korinthisch oder componirt und in demselben Bauwerke sämmtlich gleich, weichen in der Behandlung von denen der spätrömischen Zeit ab. Die Gesamtform ist strenger und nüchterner, nicht mit der feingeschwungenen Linie des korinthischen Kelches, das Blattwerk eckig und spröde, mit kleinlich zugespitzten Zacken, die Stellung der Blätter schematisch regelmässig und doch von unruhiger Wirkung der beleuchteten und der schattigen Stellen. Der Echinus und die Voluten des compositen Kapitäls sind klein und gedrückt und das Ganze nähert sich einer schweren, unschönen Würfelform. Am Auffallendsten tritt dies

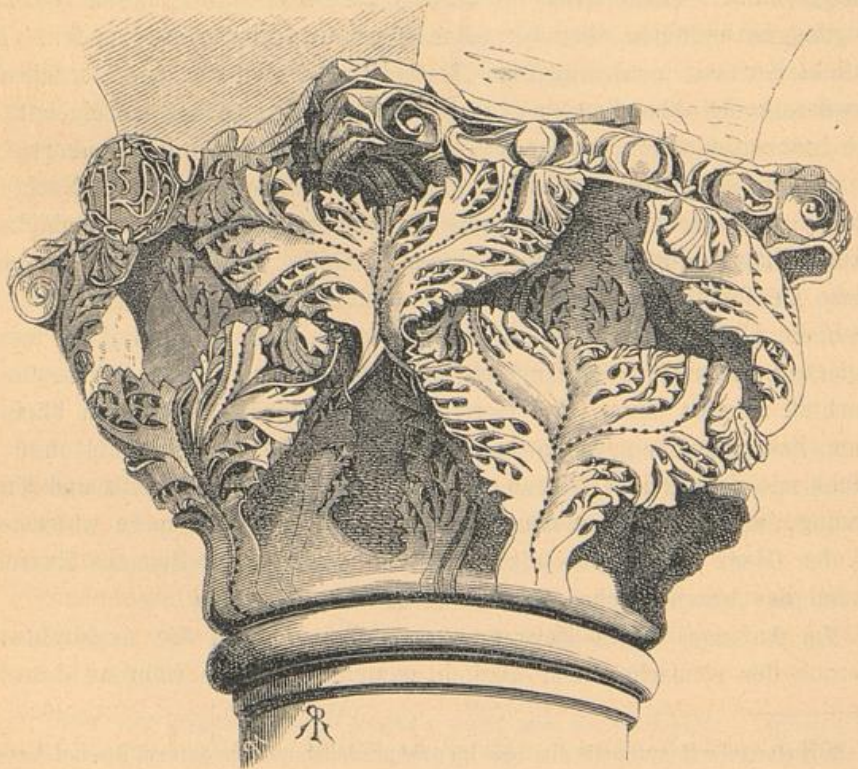


Fig. 30. Von der Hercules-Basilika in Ravenna.

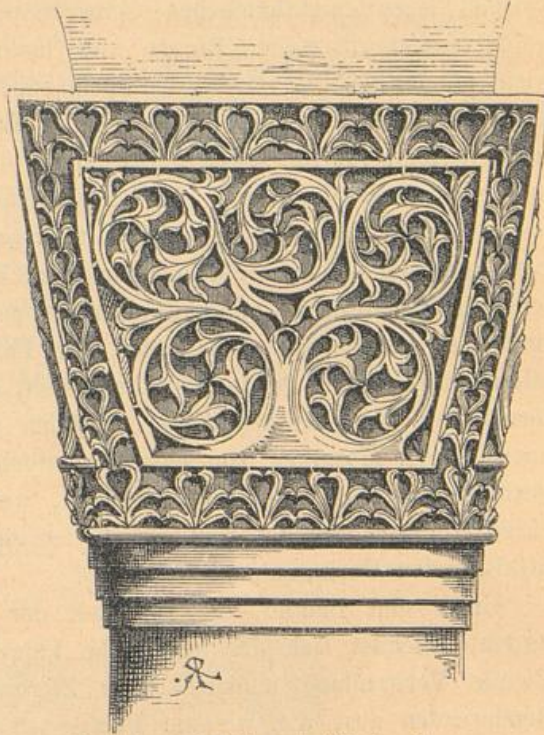
hervor an den Säulen eines Porticus, dem angeblichen Reste der von Theoderich wiederhergestellten Hercules-Basilika und an denen der unten zu erwähnenden Kirche S. Apollinare nuovo. Daneben kommen dann andere

Kapitälern vor (Fig. 31), welche sich noch weiter von der Antike entfernen, die Gestalt einer umgekehrten, etwas geschweiften Pyramide annehmen und auf ihren Flächen einen willkürlichen arabeskenartigen Schmuck ohne constructive Bedeutung erhalten. Da jene Behandlung des Akanthusblattes auf dem ganzen Gebiete des byzantinischen Stils vorherrscht und auch dieses würfelförmige Kapitäl dort einheimisch ist, so kann der griechische Einfluss hier nicht bezweifelt werden.

Ueber den Kapitälern liegt als unmittelbarer Träger des Bogens ein kubischer Kämpfer-Aufsatz, der sich nach oben bald schräg, bald verschiedenartig geschweift erweitert und dessen Fronten mit Kreuzen oder Monogrammen geschmückt sind. Dieses Bauglied, ohne Zweifel wie der ähnliche Aufsatz in den Thermen des Diocletian und in andern spätrömischen Monumenten eine Erinnerung an das antike Gebälk, kommt in den christlichen Basiliken Roms höchst selten und auch in denen des Orients nur zuweilen vor, ist dagegen in denen von Ravenna die Regel. Auch sonst zeigen sie eine Neigung zu

gleichbleibender Behandlung; die Verbindung der Säulen erfolgt niemals mehr durch gerades Gebälk, sondern stets durch Rundbögen, und die Apsis tritt immer, wie es nicht in Rom, wohl aber in byzantinischen Bauten üblich ist, bei innerem Halbrund nach aussen polygon hervor, gewöhnlich in der Form eines halben Zehneckes, wobei die Wände von grossen Rundbogenfenstern durchbrochen sind. Auch diese Form, wie sie in den zwei ältesten Basiliken Ravennas, der ehemaligen Peterskirche (jetzt S. Francesco) und der von der Galla Placidia gestifteten Kirche des Evangelisten Johannes vorhanden ist, weist also auf byzantinische Einwirkungen hin. Neben dem Basilikenstyle finden sich frühzeitige Anfänge des Central- und Kuppelbaues. Dahin gehört das Baptisterium der Kathedrale, S. Giovanni in Fonte, ein Bauwerk, das vermuthlich dem Anfange des V. Jahrhunderts angehört, ursprünglich ein Achteck mit vier halbrunden Ausbauten und zwei Ein-

Fig. 31.



Kapital aus S. Michele in Affricisco Ravenna.

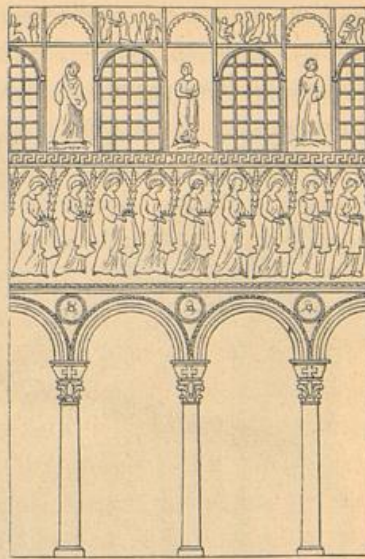
gängen in den Diagonalseiten. Das Innere zeigt neben der Pracht der Mosaiken eine reiche Gliederung der Wandflächen vermittelt rundbogiger Blenden; unten auf jeder Seite ein grosser Wandbogen, darüber von ionischen Säulen getragen drei kleinere Arcaden, deren grössere und mittlere ein Fenster enthält. Ein Schildbogen endlich, auf schlanken Ecksäulen, fasst jedesmal diese obere Gruppe zusammen und bildet das Auflager der Kuppel, welche dann die Form einer Halbkugel hat und das erste Beispiel jener eigenthümlichen Construction ist, wonach das ganze Gewölbe aus horizontalen Ringen von ineinandergefügten Töpfen besteht. Nicht minder wichtig ist das Kirchlein SS. Nazaro e Celso, ursprünglich die Grabkapelle, welche Galla Placidia für sich und ihre Angehörigen erbauen liess, für die spätere Ausbildung des byzantinischen Kuppelbaues ein bedeutsames Monument. Es hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen Arme mit Tonnengewölben überspannt sind. Ueber der Durchschneidung derselben erhebt sich ein viereckiger Aufbau, der von winzigen Fenstern durchbrochen und mit einer Kuppel bedeckt ist. Ihre Rundform wird aber nicht, wie dies später der Fall ist, durch besondere Eckwölbungen (Zwickel, Pendentifs) vorbereitet, sondern sie steigt, sogar ohne Vermittlung eines Kranzgesimses, sogleich von dem Verticalbau auf. Im Innern zieren Mosaiken von ausserordentlicher Schönheit alle Wand- und Gewölbflächen. Das Aeussere hingegen, wo die Kuppel durch eine viereckige Hintermauerung verhüllt wird, ist ein schmuckloser Ziegelbau mit antikisirenden Gesimsen und Giebeln¹⁾.

Unter den Bauten, die zur Zeit der Ostgothenherrschaft errichtet wurden, zeichnet sich der angebliche Palast Theoderichs durch die auffallende Verwendung ungleichartiger Zierglieder und den Schmuck von Blendarcaden aus, die wie am Palaste zu Spalato von Wandsäulen auf vorspringenden Consolen getragen werden; ebenso weist das Grabmal des Königs, dessen wir später gedenken werden, in seiner Hauptform auf römische Vorbilder zurück. Bei den Kirchen besteht eine völlige Uebereinstimmung zwischen Arianern und Katholiken. Die Basilika bleibt für beide die gewöhnliche Form der Anlage und auch im Centralbau des arianischen Baptisteriums ergiebt sich ein genauer Anschluss an das System von S. Giovanni in Fonte. Die bedeutendste der arianischen Basiliken ist die des h. Martin. Die Pracht der inneren Ausstattung verlieh ihr den Beinamen „in coelo aureo“, heute führt sie den Titel S. Apolli-

¹⁾ Die ursprüngliche Beschaffenheit des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte und des Grabmals der Galla Placidia, welches letzteres durch eine Vorhalle mit dem Narthex der ebenfalls von der Kaiserin gestifteten Basilica Sanctae Crucis zusammenhing, ist neuerdings durch Nachgrabungen entdeckt worden. Vgl. de Rossi's Bulletin di Archeologia cristiana 1866. p. 73 u. f.

nare nuovo und ist das einzige Beispiel einer altchristlichen Basilika, die ausser dem wohl erhaltenen Mosaikschmucke des Mittelschiffs sogar die antikisirende Stuckgliederung der Archivolten und des Gurtgesimses mit den Spuren ursprünglicher Bemalung aufzuweisen hat. In den katholischen Kirchen, welche in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts unter ostgothischer Herrschaft angefangen und nur nach der Eroberung durch Justinians Statthalter in seinem Namen vollendet wurden, nimmt der byzantinische Einfluss überhand¹⁾. Die eine dieser Kirchen, S. Apollinare in Classe, jetzt ein einsamer Bau auf der Stelle der ehemaligen Hafenstadt, ist zwar eine Basilika gewöhnlicher Anord-

Fig. 32.



S. Apollinare nuovo, Ravenna.

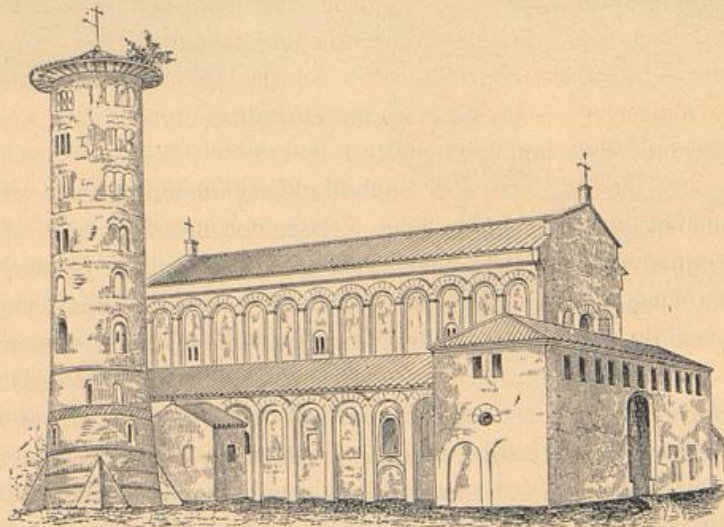


Fig. 33. S. Apollinare in Classe, Ravenna.

¹⁾ Agnellus sowohl als vorhandene Inschriften bezeichnen einen gewissen Julianus Argentarius als den Erbauer der Kirchen S. Maria Maggiore, S. Vitale, S. Michele in Affricisco und S. Apollinare in Classe. Dass selbst der reichste Privatmann aus eigenen Mitteln solche Unternehmungen hätte bestreiten können, ist höchst unwahrscheinlich, und man hat deshalb den Beinamen Argentarius auf das Amt eines Schatzmeisters bezogen, in welcher Eigenschaft Julianus mit den von der ravennatischen Kirche vielleicht auch aus byzantinischen Quellen zugeflossenen Mitteln hier Bauten ausführte.

nung, aber in der Ausschmückung mannigfach abweichend. Die Marmorsäulen stehen auf niedrigen Postamenten, deren Wände mit seltsamen Rauten verziert sind. Die Kapitäle haben die bereits geschilderte Form der verkümmerten compositen Ordnung, wie an der Hercules-Basilika, mit den breiten und bau-



Fig. 34. S. Apollinare in Classe.

schigen wie vom Winde bewegten Blättern und den durch Bohrlöcher betonten Blattnerve (Fig. 30). An den correspondirenden Pilasterkapitälern der beiden Schmalseiten ist die Behandlung noch derber und massiger, die Verzierung der Hauptrippen sogar, wie in romanischen Bauten, diamantförmig, während dagegen an einem Gurtgesimse, das von den östlichen Pilastern um die Apsis herumläuft, die feine, naturwahre Blattbehandlung überrascht. Die polygone Apsis ist hier von zwei ebenso gestalteten Nebentribünen begleitet. Am Aeusseren ist es bemerkenswerth, dass die Langwände in beiden Geschossen durch Blendarcaden belebt sind, welche auf schwachvortretenden Pilastern die Fenster umrahmen; eine, der Schmucklosigkeit römischer Basiliken gegenüber, wichtige Neuerung, die für den ravennatischen Basilikenstyl charakteristisch ist (Fig. 33).

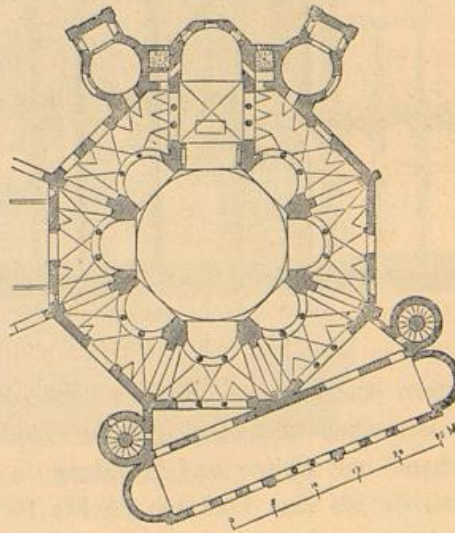
Neben diesen Basiliken Ravenna's ist eine ausserhalb dieser Stadt und sogar Italiens, aber doch am adriatischen Meere gelegene zu nennen, die Kathedrale von Parenzo in Istrien¹⁾. Die Lebenszeit des Bischofs

¹⁾ Die Kirche zu Parenzo hat wiederholte Publicationen erhalten; zuerst durch Eitelberger in den Denkmälern des österr. Kaiserstaats Bd. I. S. 95 ff., dann durch Lohde in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen Bd. IX. (1859) und endlich bei Hübsch a. a. O. S. 45. Taf. XVII. F. 7. Taf. XX. Fig. 1—19.

Euphrasius, der in einer pomphaften Inschrift als der Hersteller und Vergrösserer der verfallenen alten Kirche gerühmt wird, scheint erst in das siebente Jahrhundert zu fallen; aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass der ursprüngliche, wahrscheinlich dem sechsten Jahrhundert angehörige Bau in dieser Erneuerung erhalten ist. Jedenfalls ist es eine Basilika mit allen Erfordernissen der altchristlichen Zeit; mit einem Atrium, einem Baptisterium und reichem musivischem Schmuck, und dabei in ihren Details, in der polygonalen Umkleidung der Apsis, den byzantinischen Säulenkapitälern, den Kämpferaufsätzen, selbst den Profilierungen der Gesimse so übereinstimmend mit den ravennatischen Bauten, dass man nicht anstehen darf, sie für ein Werk derselben Schule zu halten.

Wichtiger aber für die Geschichte der Architektur als diese Basiliken ist der berühmte Central- und Kuppelbau Ravenna's, S. Vitale¹⁾, ebenfalls wie S. Apollinare in classe von den

Fig. 35.



S. Vitale, Ravenna.

Katholiken unter gothischer Herrschaft (526) begonnen, aber unter byzantinischer vollendet, und sogar erst 547 geweiht. Im Aeusseren bilden die Umfassungsmauern ein regelmässiges Octogon, welchem im Innern acht mächtige, durch hohe Rundbögen verbundene Pfeiler dergestalt entsprechen, dass sich zwischen ihnen und der äusseren Wand ein ringsumlaufender aus zwei Stockwerken bestehender Umgang bildet. Die Zwischenräume dieser Pfeiler sind (mit Ausnahme des einen, welcher den Zugang zum Altare bildet) jeder mit zwei Säulen ausgefüllt, die in einer nach aussen zu gerichteten halbkreisförmigen Linie stehen, durch Bögen verbunden sind, und so zwei andere, ebenso gestellte Säulen tragen, über welchen sich dann eine Halbkuppel wölbt, die sich an den grossen Tragebogen der Pfeiler anlehnt. Diese oberen Säulen entsprechen dem oberen Stockwerke des Umganges und stellen dessen Oeffnung gegen den Mittelraum dar. Darüber erhebt sich die achteckige Mauer des oberen Mittelbaues, welche durch kleine, in ihren Ecken angebrachte Nischengewölbe mit der kreisförmigen Grundlinie

¹⁾ Aufnahmen bei Isabelle les édifices circulaires Pl. 45—48. und bei Hübsch T. XXI. XXII.; das Topfgewölbe bei Agincourt Architecture T. XXIII.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

der sich darüber erhebenden, von acht grossen Fenstern durchbrochenen Kuppel verbunden ist. Der Seitendruck derselben ist zunächst auf die Tragebögen und die ihnen anliegenden Halbkuppeln der Exedren, dann aber auf die Gewölbe des niedrigeren Umgangs und die durch Strebe-
pfeiler verstärkten Aussenmauern hingeleitet. Das Gewölbe der Kuppel selbst ist sehr künstlich aus Thongefässen gebildet; unten, zwischen den

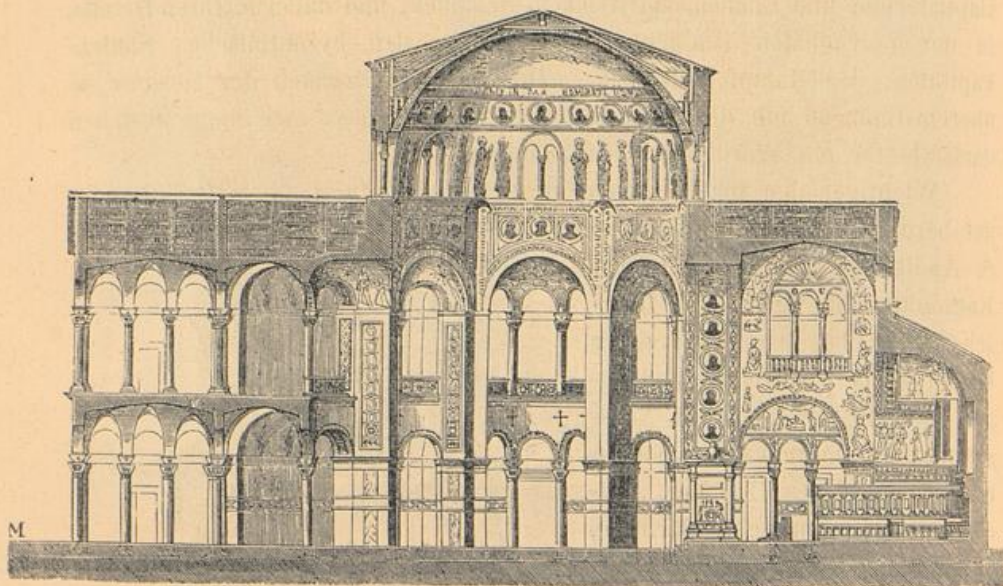


Fig. 36. Durchschnitt von S. Vitale in Ravenna.

Fenstern sind es senkrecht in einander gestellte Amphoren, dann aber oberhalb derselben horizontal gefügte Töpfe, die (einer Flasche ohne Boden gleichend) mit Spitze und Mündung in einander greifen und so in einer Spirallinie bis zum höchsten Punkte fortlaufen. Das Presbyterium besteht aus einem quadraten, durch ein Kreuzgewölbe bedeckten Raume und aus der Apsis, welche im Innern rund ist, während sie im Aeussern drei Polygonseiten zeigt. Gegenüber der Apsis befand sich ehemals eine langgedehnte Vorhalle, deren Schmalseiten von halbrunden Ausbauten und zwei Rundtürmen flankirt waren; dass die unsymmetrische Stellung dieser Vorhalle, wonach sie in schiefer Richtung der Länge zweier Seiten des Achtecks entsprach, schon ursprünglich war, ist neuerlich durch Untersuchungen an Ort und Stelle ausser Zweifel gesetzt. Das Aeusserere von S. Vitale ist ein schmuckloser Ziegelbau, der nur durch die malerische Zusammenstellung verschiedenartiger Höhen und die schlanke Kühnheit des Aufbaues imponirt. Desto mannigfaltiger ist die Wirkung des Innern. Man sieht hier ein völlig verschiedenes, fast entgegengesetztes System wie in den altchristlichen Basiliken. An die Stelle der einfachen, langgestreckten,

geraden Linien ist hier eine künstliche Verbindung vielfacher Curven, die, stets von anderen Mittelpunkten aus gezogen, doch aneinander schliessen und eine grosse Centralisation um das runde Kuppelgewölbe herum bilden. So ist es im Grundrisse durch die halbkreisförmige Stellung der Zwischen-

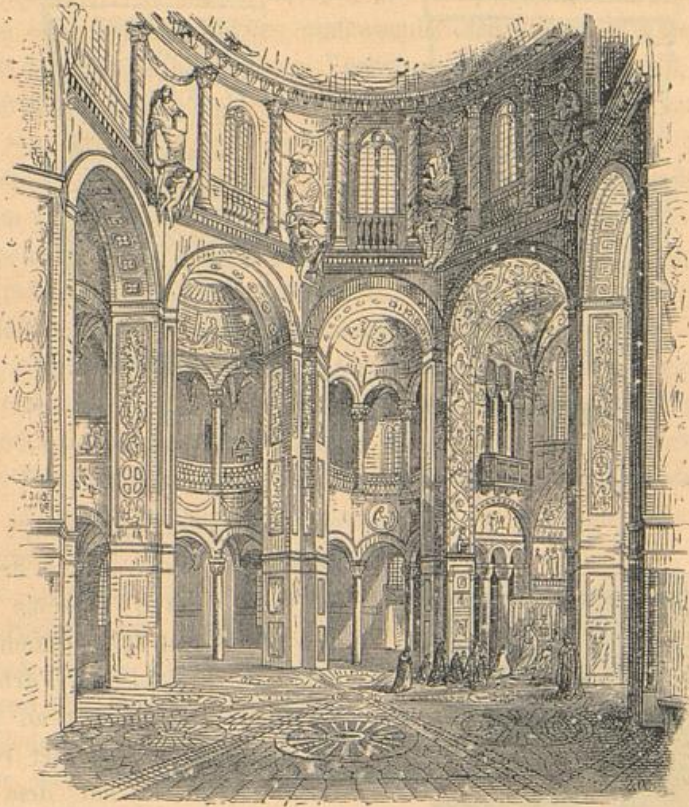
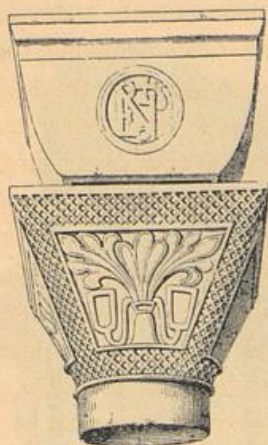


Fig. 37. Inneres von S. Vitale, Ravenna.

säulen, so noch mehr nach oben hin durch die ineinanderwirkenden grösseren und kleineren Verbindungsbögen, Halbkuppeln, Tonnengewölbe. Dennoch ist eine grossartige Consequenz in der Entfaltung des Reichthums der Formen nicht zu verkennen. Die Pracht der verschiedenen farbigen Marmorarten, mit denen Fussboden und Wände theilweise noch geschmückt sind, und die Kostbarkeit der Säulenschäfte wetteifern mit der feinen und fleissigen Ausführung der Details. Denn auch an diesen finden wir nun ein neues System festgestellt. Die Kapitäle in der obern Gallerie sind noch römisch componirte, die der untern Säulenstellung dagegen haben die Form einer umgekehrten und abgestumpften Pyramide oder, wie man sie gewöhnlich bezeichnet, eines (nach unten zu abnehmenden) Würfels, der von einem filigranartig geschmückten Bande eingefasst ist und in der Mitte eine phantastische Blume zeigt (Fig. 38.). Noch reicher sind die Kapitäleder Säulen im

Presbyterium, zum Theil in jener würfelartigen, zum Theil in ungewöhnlicher Form, wie in schwere Falten gelegt, alle aber von feinem Laub-

Fig. 38.



S. Vitale, Ravenna, Rotunde. Erdgeschoss.

Fig. 39.

S. Vitale, Ravenna,
Presbyterium. Erdgeschoss.

Fig. 40.



S. Vitale, Ravenna, Presbyterium. Obergeschoss.

und Netzwerk umgeben, das frei über dem innern Kerne hervorsteht und nur durch einzelne Stützen des Steins mit ihm zusammenhängt, überdies in Gold und Farbenpracht glänzend. Denken wir an die Einfachheit und Strenge der römischen Basiliken zurück, mit dem geliehenen, ungenau angepassten Schmuck antiker Säulen, mit dem schweren ernsten Glanz ihrer Mosaiken, so fühlen wir uns hier auf ganz anderm Boden. Eine Koketterie des Reichthums und der Künstlichkeit, ein bewusstes Spiel der Phantasie, ein Wohlgefallen an dem Ungewöhnlichen, mit einem Wort ein Anhauch orientalischen Wesens tritt uns fremdartig entgegen.

Ravenna nimmt in der Entwicklung des Kuppelbaues eine wichtige Stellung ein. Das Bestreben, den soliden Schmuck der Kuppel den Bedürfnissen des christlichen Cultus anzupassen, welches schon in der Zeit Constantins mehrfache, zum Theil sehr bedeutende neue Anlagen hervor-

gerufen hatte, war seit dem Bau von S. Lorenzo in Mailand vom Ende des vierten Jahrhunderts nicht weiter gediehen. Italien, von den Einfällen der Barbaren heimgesucht, besass zu so kostspieligen Bauunternehmungen weder Mittel noch Muth; das östliche Reich war zwar in minder ungünstiger Lage, und hatte überdies in dem zunehmenden Mangel des Bauholzes eine Aufforderung zu umfassender Ausbildung des Gewölbebaues. Aber mit der Neubildung seiner Verhältnisse beschäftigt und von Italien abgeschnitten, von dem es seit Jahrhunderten seine Impulse zu empfangen gewohnt war, hatte es keinen Meister hervorgebracht, der sich der weiteren Lösung dieses Problems unterzogen. Wenigstens haben wir keine Kunde von einem solchen Unternehmen aus dem fünften Jahrhundert. Ravenna, auf italischem Boden liegend und dadurch den hier wurzelnden künstlerischen Traditionen weniger entfremdet, durch geographische Lage und durch wiederholte politische Beziehungen dem östlichen Reiche zugewendet, stand in einer günstigen Mitte. Als Residenz einiger Kaiser, dann des grossen Gothenkönigs, endlich des byzantinischen Exarchen begünstigt und aufblühend, daher auch in lebendiger Bauthätigkeit, war es der geeignete Ort, jene Bestrebungen wieder aufzunehmen. Um die Schritte zu würdigen, die hier in dieser Beziehung geschahen, ist es rathsam, die technischen Bedingungen jenes Problems näher ins Auge zu fassen.

Der Ausgangspunkt war, dass die reine Rotunde, welche allerdings die natürlichste und sicherste Unterlage für die Kuppel darbot, dem christlichen Cultus nicht zusagte, weil ihr die sichtbare Beziehung zum Altare und die festen Abgrenzungen für die einzelnen Classen der Gemeindeglieder fehlte und die Räume neben dem Altare unbenutzbar waren. Günstiger war das durch halbkreisförmige Ausbauten erweiterte Polygon, weil es gesonderte Räumlichkeiten und vermöge jener Exedren eine kräftige Widerlage für die Kuppel gewährte. Allein schon bei dem Polygon, obgleich es sich der Rundung am meisten nähert, war die Verbindung mit der kreisförmigen Grundlage der Kuppel nicht ohne Schwierigkeit. Man hatte dafür an den Kirchen des vierten Jahrhunderts zwei verschiedene Lösungen versucht, beide schon in heidnischen Bauten angewendet. Die eine, für welche der s. g. Tempel der Minerva Medica zu Rom ein grossartiges Vorbild gab, bestand darin, dass man die Weite der Kuppelwölbung der Diagonale (dem grösseren Durchmesser) des Polygons gleichsetzte, wobei sie dann, da ihre Grundlinie in dem das Polygon umschreibenden Kreise bestand und also nur die Ecken, nicht die dazwischen liegenden Seiten des Polygons berührte, nur aus diesen Ecken aufsteigen konnte und den nöthigen Raumabschluss und die weitere Stütze nur dadurch erhielt, dass die Seitenwände bis dahin hinaufgeführt wurden, wo sie die nunmehr schon abnehmende Kugelfläche berührten und also mit

einem derselben entsprechenden Bogen (Schildbogen) abschlossen¹⁾. Die Mängel dieser Wölbungsart (der s. g. Hängekuppel) bestehen theils in diesem Durchschneiden senkrechter und gekrümmter Flächen, theils darin, dass die oberhalb dieser Durchschneidungen übrigbleibende in sich zusammenhängende Wölbung nicht eine volle Halbkugel bildet, sondern eine verkürzte, gedrückte Gestalt. Deshalb suchte man dann einen andern Ausweg, den namentlich der Architekt der grossartigen Kirche S. Lorenzo in Mailand angewendet hatte, obgleich die Ungleichheit der Seiten seines inneren Achtecks es ihm erschwerte. Er gab nämlich sämtlichen Seiten seines Polygons einen horizontalen Abschluss und liess von dem dadurch erlangten achteckigen Gesimse die Wölbung nicht als Halbkugel, sondern in einzelnen, jenen Seiten entsprechenden Kappen aufsteigen; ein s. g. Kloostergewölbe, eine polygone Kuppel, gewissermaassen nur die nach oben zu sich einwölbende Fortsetzung der verticalen Mauerwände. Dies gab eine sehr solide Construction, indem jeder Theil des Gewölbes, ganz wie in der römischen Rotunde, unmittelbar auf der senkrechten Mauer ruhte; aber freilich war dabei die imposante Wirkung der ungebrochenen Kugelfläche geopfert.

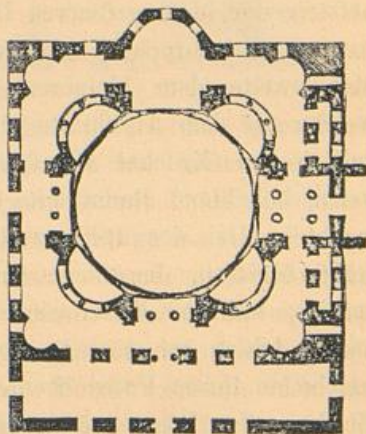
Die Meister von Ravenna versuchten es zuerst mit jener einfacheren Weise; die Hängekuppel kommt wiederholt bei ihnen vor, in den beiden Baptisterien, sowie am Grabmal der Galla Placidia. Bei diesem letzten Bau findet sich überdies die nicht unwichtige Neuerung, dass die Kuppel statt von polygoner, von quadrater Grundfläche aufsteigt. Der Meister von S. Vitale, der eine grosse Gemeindegkirche zu überwölben hatte, hielt sich mehr an das Vorbild von S. Lorenzo in Mailand; er brauchte das Achteck, durch Exedren erweitert und gestützt. Aber er konnte sich nicht entschliessen, die schöne Kugelfläche zu brechen, und suchte nach einem Mittel, sie über dem achteckigen Raume herzustellen. Er fand es darin, dass er zur Grundfläche der Halbkugel nicht, wie bei der Hängekuppel, den das Achteck umschliessenden, nur die äusseren Ecken desselben treffenden Kreis wählte, sondern den innern, welcher nur die Mitte der Seiten des Achtecks berührt. Dadurch entstanden dann freilich Lücken in den Winkeln des Achtecks, aber er war kühn genug, diese durch kleine, in diesen Winkeln angebrachte Nischengewölbe zu füllen und erschuf sich so ein inneres kreisförmiges, theils auf den senkrechten Mauern theils auf diesen Nischen ruhendes Gesimse, welches dann die unmittelbare Unterlage der Kuppel bildete.

Ob der Meister von S. Vitale in der Anwendung dieser Nischen Vor-

¹⁾ Vgl. über diese verschiedenen Kuppelformen und die Geschichte der Technik Rahn, Central- und Kuppelbau S. 68—77.

gänger gehabt, müssen wir dahingestellt sein lassen. In Italien ist nicht wohl daran zu denken, viel eher aber im Orient, wo gerade damals der Kuppelbau auf mehreren Stellen wieder aufgenommen wurde. Schon in der Kirche zu Ezra im Hâouran in Syrien, welche von 510, also vor dem Beginn von S. Vitale (526) datirt ist, finden wir eine kreisförmige Kuppel auf dem inneren Achteck, aber die Ausgleichung erfolgt nach der Weise des syrischen Localstyles durch einfache Ueberkragung der Ecken. Dagegen wissen wir von einem sehr merkwürdigen Bau in Constantinopel, der im Anfange der Regierung Justinians (527)¹⁾, mithin ungefähr gleichzeitig mit S. Vitale begonnen ist und neben anderen wichtigen Eigenthümlichkeiten, auch eine ähnliche, aber vollkommeneren Lösung des Kuppelbaues zeigt. Es ist dies die Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus²⁾, von den Türken gewöhnlich Kutschuk aya Sofia, die kleine Sophienkirche, genannt. Schon ihre Anlage unterscheidet sich in

Fig. 41.



SS. Sergius und Bacchus, Constantinopel.

sehr merkwürdiger, für den Orient charakteristischer Weise von denen von S. Lorenzo in Mailand und von S. Vitale; sie beruht nämlich auf demselben Gedanken, aber mit wesentlicher Vereinfachung. Auch hier wird der achteckige Mittelraum von acht grossen, durch Rundbögen verbundenen Pfeilern mit zweigeschossigen Säulenstellungen begrenzt und durch Exedren gestützt. Aber diese Exedren sind nicht wie in S. Vitale auf allen Seiten (mit Ausnahme der Altarseite), auch nicht wie in S. Lorenzo auf den vier grösseren Mittelseiten, sondern nur auf den vier Diagonalseiten angebracht, während die den Axen entsprechenden Seiten nur eine geradlinige Säulenstellung haben. Es ist dadurch die Möglichkeit gegeben, die Umfassungsmauern statt wie in S. Vitale achteckig oder wie in S. Lorenzo weit ausgedehnt, quadratisch und nur in geringer Entfernung anzulegen, so dass nur ein schmaler Umgang bleibt, der indessen sowohl für den kirchlichen Gebrauch, als

¹⁾ Procop. de aedif. I. 4. nennt diese Kirche ganz im Anfange der langen Liste der Bauten seines Kaisers.

²⁾ Wenigstens benennt sie Procop mit diesen beiden Namen, während eine noch jetzt in der Kirche erhaltene Inschrift aus Justinians Zeit nur den des h. Sergius angiebt (Salzenberg a. a. O. S. 42). Sie hatte gemeinsame Zugänge mit einer gleichzeitigen, aber basilikenartig erbauten, den Aposteln Petrus und Paulus gewidmeten, jetzt untergegangenen Kirche. Aufnahmen bei Salzenberg Taf. 5 und bei Hübsch Taf. 32. Fig. 1. 2. 13. 14. Taf. 33. Fig. 2 u. 3.

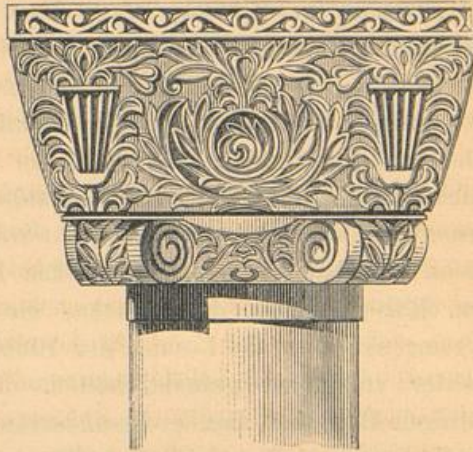
auch zur Kräftigung des Mittelbaues durch seine Wölbungen ausreicht. Man hatte dadurch eine Annäherung an die längliche, basilikenartige Form und eine Raumersparniss erlangt, dergestalt dass man bei verhältnissmässig geringer Gesamtfläche die Kuppel vergrössern konnte. Wichtiger ist dann die Verbesserung der Kuppelanlage selbst. Die Ueberleitung aus dem Achteck des senkrechten Baues in die Kreisform der Kuppel ist zwar wie in S. Vitale durch Wölbungen in den Winkeln des Achtecks bewirkt. Aber während diese Wölbungen dort vereinzelt, den Winkeln eingelegte Nischen sind, die in keinem innern Zusammenhange stehen, sind sie hier sämtlich Ausschnitte einer und derselben Kugelfläche, welche, zunächst zwar durch die acht senkrechten Wände unterbrochen, oberhalb derselben aber vollständig hervortritt und so einen Kreis bildet, welcher als die Grundlage der eigentlichen Kuppel benutzt werden kann. Es sind gewissermaassen zwei Kuppelwölbungen, eine aus den Ecken des Gebäudes aufsteigende, dem grösseren Durchmesser desselben entsprechende, welche, wenn ununterbrochen fortgesetzt, eine Hängekuppel bilden würde, und eine zweite dem kleineren Durchmesser des Gebäudes entsprechende, welche auf dem Abschnitte der ersten ruht. Die wichtige Erfindung der sphärischen Zwickel (Pendentifs), welche fortan die Möglichkeit gab, jeden beliebigen Raum mit einer Kuppel zu bedecken, war damit gemacht¹⁾. Bei der Bildung der zweiten oberen Kuppel blieb aber derselbe Meister, der diese Erfindung machte, hinter dem von S. Vitale zurück; während dieser sie schon in ihrer reinen Kugelfläche ausgeführt hatte, bildete er sie in gebrochener Gestalt aus sechzehn Kappen, in welche an ihrem Fusse ebenso viele senkrechte und rundbogig schliessende Nischen oder Fensterwände einschneiden. Die Kappengewölbe treten auch äusserlich erhaben vor, indem die Bleidecke unmittelbar auf ihnen liegt, so dass die Kuppel das Ansehen einer gerippten Melone erhält, eine Form, die auch später in byzantinischen Bauten wiederkehrt. Auch die Details von S. Sergius sind bezeichnend für den damaligen Standpunkt der byzantinischen Kunst. Sie gleichen keinesweges überall denen der ravennatischen Bauten. In manchen Beziehungen stehen sie sogar der Antike näher; während in jenen die Verbindung der Säulen überall durch Rundbögen bewirkt ist, trägt in S. Sergius die untere Säulenstellung gerades Gebälk und zwar dreitheiliges, im Wesentlichen den antiken Regeln entsprechend. Dagegen fehlt der dort übliche Kämpferaufsatz auf den Kapitälern, oder ist gewissermaassen mit diesen verschmolzen, die nun noch mehr von der antiken Form abweichen und sich würfelartig gestalten, oder dieselbe fast nur als Reminiscenz bewahren; wie dies an den Kapitälern der oberen

¹⁾ Näheres über das Kuppelsystem von S. Sergius bei Rahn a. a. O. S. 75.

Säulen anschaulich ist, welche über einem verkümmerten Echinus mit schräg gestellten Voluten einen nach oben ausladenden Aufsatz tragen, welcher so die Bedeutung des Kapitäls angenommen hat. Es ist derselbe, wie wir nicht zweifeln können, vom östlichen Reiche ausgehende Geist, dasselbe Bestreben nach constructiver Einheit und abstracter Regelung, der nur hier, im Orient selbst, bereits zu weiterer Consequenz gediehen ist, als in jener nun zur byzantinischen Provinz gewordenen italischen Gegend.

Noch vor der Vollendung von S. Vitale und wahrscheinlich auch von S. Sergius entstand das berühmteste Werk der byzantinischen Kunst, die Sophienkirche zu Constantinopel. Zu dem Glanze, mit welchem Justinian sich umgab, gehörten auch weit ausgedehnte Bauunternehmungen. Für alle Provinzen seines Reiches sorgte der thätige Kaiser; ein gleichzeitiger Schriftsteller, Procopius¹⁾, hat ein ganzes Buch mit der Aufzählung seiner Bauten gefüllt. Es konnte nicht fehlen, dass die Kunstfertigkeit seiner Griechen dadurch neue Uebung, das Talent der Architekten den Muth zu grossartigen Erfindungen und neuen Formen erhielt. Da war es denn fast ein Glück für seinen Ruhm, dass die Sophienkirche, von Constantin gegründet und nachmals erweitert und erneuert, unter seiner Regierung bei einem Volksaufstande (dem Nike-Aufstande, 532) ein Raub der Flammen wurde. Sogleich schritt der Kaiser zum Werke des Wiederaufbaues; schon vierzig Tage nach dem Brande legte er den Grundstein. Die grösste Sorgfalt, die bedeutendsten Summen verwendete er darauf. Zahlreiche Arbeiter, die übertreibenden Berichte sprechen von zehntausend, erhielten ununterbrochen ihren reichlich berechneten Sold, und täglich fand sich der Autokrator selbst unter ihnen ein, in weissem Leinen demüthig gekleidet, um sie zu ermuntern und den Fortschritt des gottgefälligen Unternehmens zu beobachten. Nicht volle sechs Jahre waren vergangen, als die Weihe erfolgte (537), bei welcher der erfreute Kaiser sich stolz mit Salomon verglich. Aber noch unter seiner Regierung wurde dieser

Fig. 42.



S. Sergius u. Bacchus zu Constantinopel.

¹⁾ Man zweifelt daran, dass der Historiker Procop wirklich der Verfasser dieser Schrift war; indessen muss die hergebrachte Weise der Bezeichnung des Buches beibehalten werden.

erste Bau durch ein Erdbeben theilweise zerstört, ein Ereigniss, welches indessen seinen Muth nicht lähmte, sondern ihm nur Gelegenheit zu einer prachtvolleren Herstellung gab. Diese neue Kirche ward ein Wunder ihrer Zeit, wegen ihrer Grösse, wegen des Umfangs ihrer Wölbung, wegen des blendenden Glanzes von Gold und edeln Steinen vielfach gepriesen. Ihre Baumeister, Isidor von Milet und Anthemius von Tralles, ohne Frage Männer von grosser Kenntniss und Geschicklichkeit, waren hochberühmt, man schrieb ihnen allerlei Erfindungen zu und erzählte gern manche Kunststücke, welche sie durch ihre mechanischen und physikalischen Kenntnisse ausgeführt hatten¹⁾. Ueberhaupt wurde die Geschichte dieses Wunderbaues sagenhaft ausgeschmückt. Ein Engel, so erzählte man sich, habe dem Kaiser manche der Formen, die angewendet wurden, eröffnet, im Traume sei ihm die Lösung der Probleme gekommen, welche die Baumeister vergeblich gesucht hatten. Den zweiten nach dem Erdbeben nöthigen Bau, bei dem es besonders auf die Verstärkung der Wölbungen zur Verhütung ähnlicher Unglücksfälle ankam, leitete ein jüngerer Isidor, der Neffe des damals bereits verstorbenen älteren Meisters gleiches Namens²⁾.

¹⁾ Der Geschichtschreiber Agathias (lib. 5.) verschmäht es nicht, die Anekdote ausführlich zu erzählen, wie Anthemius durch Wasserkünste, Spiegel und andere Mittel seinem bösen Nachbarn ein Erdbeben mit Donner und Blitz vorgezaubert, das diesen völlig getäuscht und ihn dem Gelächter derer, denen er von der vermeintlichen Himmelserscheinung erzählt, ausgesetzt habe.

²⁾ Ausser der etwas schwülstigen und dunkeln Beschreibung des Procop (de aedif. I. 1.) und den Nachrichten der Historiker, besonders des Agathias (Hist. lib. 5. c. 6—8. ed. Bonn. p. 289—294), besitzen wir eine wichtige und gleichzeitige Quelle in der ausführlichen poetischen Beschreibung der Kirche von einem Hofbeamten Justinians, dem Silentiarius (sein Amt verpflichtete und berechtigte ihn in der Gegenwart des Kaisers ehrfurchtsvolles Schweigen zu gebieten) Paulus. Eine vortreffliche, von lehrreichen Noten begleitete Uebersetzung von Dr. Kortüm ist dem sogleich zu erwähnenden Salzenberg'schen Werke beigegeben. Die Angaben der späteren byzantinischen Historiker (des Euagrius, Codinus, so wie des in Banduri, Imperium orientale, 1711, abgedruckten Anonymus de antiquit. Constant.) sind oft sagenhaft entstellt. Ueber den Zustand der Kirche unter türkischer Herrschaft geben Gyllius in seiner Topographie Constantinopels (1632) und Grelot in seinem Reisewerke (1680) Nachrichten und Zeichnungen. Aus allen diesen Quellen entstand dann die ausführliche Beschreibung in der Constantinopolis christiana des gelehrten Ducange. Die vollständigste Kenntniss verdanken wir den Untersuchungen, welche bei Gelegenheit einer im Jahre 1847 durch den italienischen Baumeister Fossati geleitete Herstellung der Sophienkirche durch den von der preussischen Regierung zu diesem Zwecke abgesendeten Architekten W. Salzenberg angestellt werden konnte, und deren Resultate er dann in seinem von prachtvollen Kupfern und Farbendrücken begleiteten vortrefflichen Werke (Die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert, Berlin 1854.) publicirte. Auch Fossati hat ein in englischer Sprache abgefasstes Werk (Aya Sofia, London 1852) mit malerischen Ansichten, namentlich des Innern, herausgegeben. Vgl. endlich Hübsch a. a. O.

Die neue Kirche sollte durchgängig überwölbt und mit einer Kuppel geschlossen werden, so dass kein Holz dabei zur Verwendung kam; schwerlich dies aus dem Grunde, welchen der Silentiarius Paulus in seinem Gedichte anzuführen für gut findet, dass man nämlich in allen Waldungen des Reiches keine Bäume von einer diesem Gebäude entsprechenden Länge zu finden geglaubt habe, sondern eher, weil es der Prachtliebe des Kaisers zusagte und zugleich gegen Feuersgefahr, wie man sie eben erlebt hatte, die beste Sicherung gewährte.

Noch immer war aber die Errichtung einer haltbaren Kuppel, besonders in bisher unerhörter Ausdehnung und mit manchen neuen Anforderungen, ein schwieriger und hochwichtiger Gegenstand, der nicht bloss die Meister des Faches interessirte, sondern an dem das ganze Volk Theil nahm und zu dem man göttlicher Hülfe zu bedürfen glaubte. Schon bei dem ersten Bau wurden drei hohe Beamte, ein Kammerherr (Cubicularius), ein Patricius und ein Schatzmeister nach Rhodus gesandt, um Ziegel von ungewöhnlicher Leichtigkeit zu beschaffen. Auf jeden Ziegel drückte man einen Stempel mit der Inschrift: „Gott ist mitten in ihr, sie wird nicht erschüttert werden; „Gott wird sie erhalten von einem Morgen zum Andern“¹⁾. Bei dem zweiten Bau wurden Reliquien hineingemauert und nach der Aufrichtung jeder zwölf Steinschichten öffentliche Gebete gehalten. Indessen liess man es auch nicht an Mitteln menschlicher Klugheit fehlen, Strebepfeiler und Verstärkungen wurden angebracht, und so erhielt sich denn auch der gewaltige Bau Justinians noch bis auf unsere Zeit²⁾. Der Ruf dieses Wunderwerks verbreitete sich über die christliche Welt; es war nicht bloss byzantinische Schmeichelei, wenn man die Vollendung dieses Heiligthums den grössten Thaten des Kaisers gleichstellte, auch im Abendlande glaubte man, dass es alle anderen Bauten übertreffe³⁾. In technischer Beziehung ist schon die Kuppel sehr beachtenswerth; bei einem Durchmesser von 100 Fuss steigt sie in Form einer majestätischen Halbkugel bis zu einer Höhe von 179 Fuss über dem Boden empor und diese kühne Wölbung wird gleichsam in der Luft schwebend von vier Pfeilern getragen, deren Stützflächen kaum ein Zehntel des

¹⁾ Diese Ziegel waren nach der Angabe eines Schriftstellers (Codinus) fünfmal, nach der eines andern (des Anonymus de antiq. Constant.) zwölfmal leichter als gewöhnliche; sagenhafte Uebertreibungen, welche Salzenberg a. a. O. S. 64 und 137 (der Quartausgabe des Textes) widerlegt. Auch jene Inschrift ist an den Ziegeln nicht vorgefunden.

²⁾ Nur im Jahre 1346 stürzte ein Theil der Kuppel ein und machte eine Herstellung nöthig. Nach der türkischen Besitznahme zur Moschee verwendet, wurde die Kirche durch Ueberweissung der Mosaiken und Anfügung von Minarehs und andern Bauten entstellt.

³⁾ Paul Warnefried: Cujus opus adeo cuncta aedificia excellit, ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri.

freien Raumes einnehmen¹⁾. Allein auch durch die Anordnungen des Uebrigen ist der Eindruck bedingt, den das ganze Werk auf die Beschauer macht.

Schon die Umgebungen des Domes liess Justinian aufs Reichste schmücken. An der Südseite lag das Augusteum, ein allseitig von Säulenhallen umgebener Platz, wo zwischen öffentlichen Gebäuden die eiserne Reiterstatue des Kaisers auf einer gewaltigen Säule stand. Im Westen der Kirche gelangte man durch einen auf vier Säulen ruhenden Bogen²⁾ in das Atrium, das von drei Seiten mit einem Säulengange umgeben, auf der vierten in das Gebäude selbst führte. Vorübergeschritten an dem Brunnen in der Mitte des Hofes betrat man nun durch eiserne Thüren die erste Vorhalle, den Narthex, den Aufenthalt der Büssenden, der deshalb, wenn auch nicht alles Schmuckes entbehrend, doch weniger reich ausgestattet war, wie die anderen Theile. Fünf Thüren, auch diese mit Erztafeln bekleidet, führen von hier in eine zweite, ebenfalls längliche, doch geräumigere Vorhalle, welche gewölbt und mit bunten Marmorn und Mosaiken verziert war. Hier schied sich schon der Weg der Männer und der Frauen; diese gelangten durch die beiden Thüren auf den schmalen Seiten der Halle zu Treppen und auf diesen in das für sie bestimmte obere Stockwerk, zunächst in den westlichen Theil, der über dieser eben erwähnten Halle hinlief. Die Männer dagegen konnten durch neun breite und hohe Flügelthüren das Innere des Domes betreten. Dieses, die eigentliche Kirche, ist fast ein Quadrat, in dem die Länge des Innern ohne die Apsis 241, die Breite 224 Fuss beträgt. Der Zusammenhang des Ganzen erklärt sich am Besten, wenn man die Beschreibung desselben vom Centrum aus beginnt. Hier bilden vier gewaltige Pfeiler ein grosses mittleres Quadrat; auf den vier mächtigen Bogen, durch welche sie verbunden sind, ruhet ein Kranzgesimse, über dem sich dann unmittelbar und ohne Unterbau das flache, weite Gewölbe erhebt. Auf der nördlichen und südlichen Seite dieses Quadrats ist der Raum zwischen den Pfeilern durch eine Säulenstellung in zwei Stockwerken und darüber durch die von zwei Fensterreihen durchbrochene Schildwand geschlossen. Auf der westlichen und östlichen Seite, mithin gegen den Altar und gegen den Eingang hin, ist dagegen jenes Quadrat völlig geöffnet, indem sich jedem der beiden Tragebögen eine grosse Halbkuppel (Concha)³⁾ anlegt. Sie ruhet auf den Hauptpfeilern

¹⁾ In der Peterskirche zu Rom nehmen die Stützflächen die Hälfte des freien Raumes in Anspruch.

²⁾ Vergl. den Bericht des Clavijo in Cés. Daly Rév. de l'Arch. 1841.

³⁾ Paulus Silentarius (V. 225) braucht diesen Ausdruck und bezeichnet ihn ausdrücklich als einen von den Künstlern angewendeten, wobei er die Frage aufstellt aber unbeantwortet lässt, ob sie ihn wegen der Aehnlichkeit mit der Meeresmuschel, oder aus anderen Gründen gewählt.

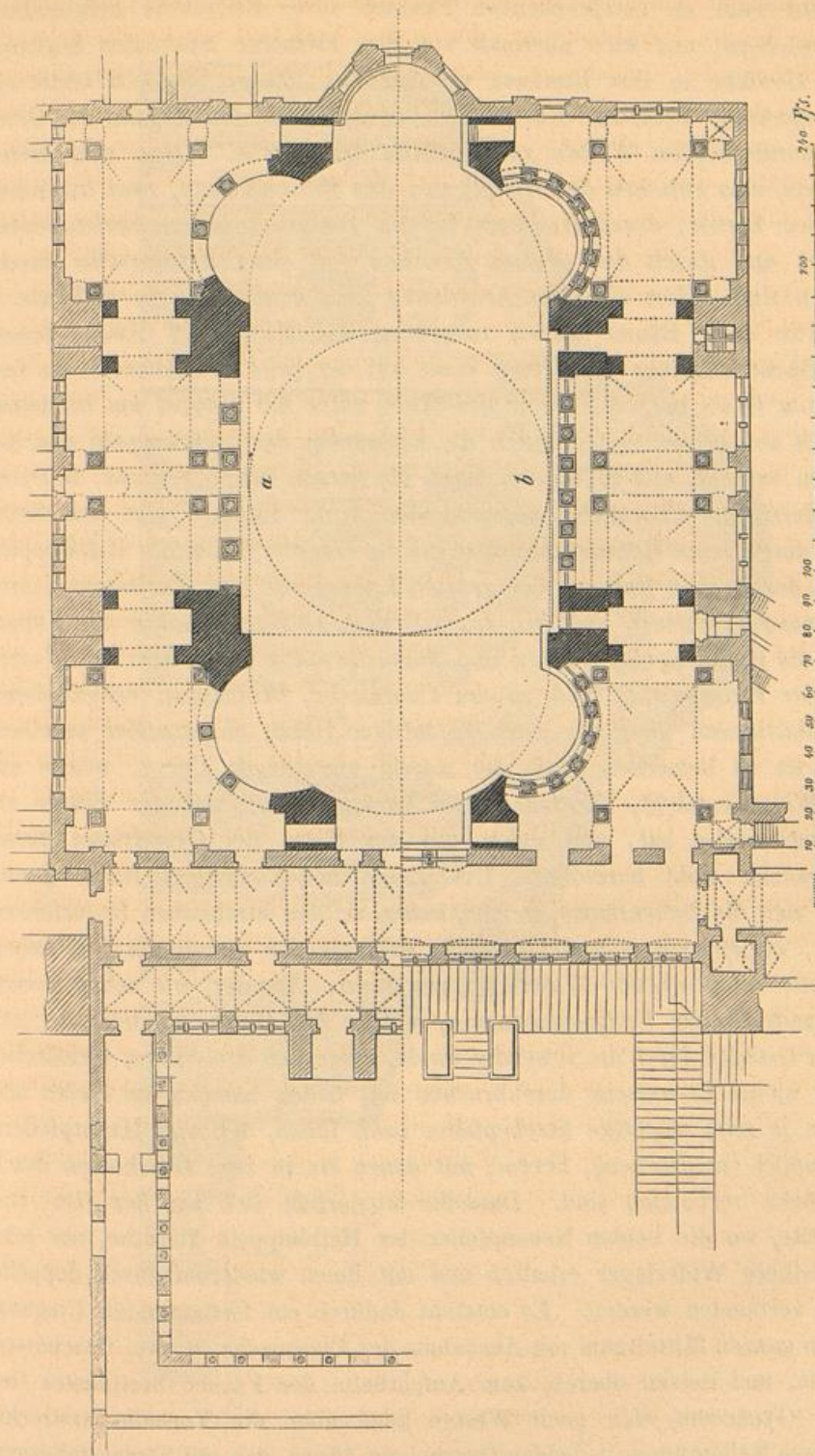


Fig. 43. Grundriss der Sophienkirche zu Constantinopel.

und auf zwei an entsprechenden Punkten ihrer Peripherie aufgestellten Nebenpfeilern, und wird abermals von drei kleineren Ausbauten begleitet, deren Gewölbe in ihre Rundung einschneiden. Zuerst nämlich bildet ein Tonnengewölbe zwischen den beiden Nebenpfeilern den Zugang im Osten zur Chornische, im Westen zur Vorhalle der Kirche. Dann aber treten seitwärts, also zwischen den Haupt- und den Nebenpfeilern, zwei halbrunde Tribunen hervor, deren Halbkuppeln von zweigeschossigen Säulenarcaden gestützt und gleich den grossen Conchen von einer Fensterreihe durchbrochen sind. Hier also eine Anordnung ganz ähnlich der in S. Vitale.

Alle diese Räume bilden zusammen das Mittelschiff (Naos), dessen Grundfläche ungefähr die Gestalt eines auf der Seite des Altars etwas verlängerten Ovals hat, welches in der Mitte unter der Kuppel am breitesten ist, sich auf beiden Seiten durch die Kreislinien der Halbkuppeln und der Nischen verengt, und in Westen durch die gerade Eingangsmauer, in Osten aber durch die Chornische abgeschlossen wird. Ebenso zeigt sich dieser Raum durch seine Höhenverhältnisse als ein Ganzes, indem die Halbkuppeln wegen der flachen Haltung der grossen Kuppel wie eine Fortsetzung ihrer Krümmung erscheinen und sich so, von dem höchsten Punkte der Kuppel durch die Halbkuppeln, Nischen und Tonnengewölbe bis zu dem Rundfenster über der Eingangsthür und zu der Chornische, Wölbungen verschiedener Art, abnehmend aber alle noch in luftiger Höhe, an einander anreihen. Dabei ist zu bemerken, dass die mässig ansteigende Curve, welche auf diese Weise entsteht, ebenfalls mehr Verwandtschaft mit der Ellipse als mit dem Kreise hat, und daher mit der Form des Grundrisses dieses Mittelraumes wohl harmonirt. Um diesen hohen mittlern Raum herum ziehen sich die Nebenräume, welche, indem sie den kirchlichen Bedürfnissen dienen, zugleich so eingerichtet sind, dass sie den gewaltigen Wölbungen der Mitte entsprechende Widerlager gewähren. Aus der, wie schon gesagt, fast quadratischen Umfassungsmauer, welche das Ganze umgiebt und nur auf der Ostseite durch die inwendig runde, äusserlich dreiseitige, verhältnissmässig kleine Chornische durchbrochen ist, treten nämlich im Süden und Norden je zwei mächtige Strebepfeiler nach Innen, den vier Hauptpfeilern der Kuppel entsprechend, hervor, mit denen sie in zwei Geschossen durch Rundbögen verbunden sind. Dasselbe wiederholt sich auf der Ost- und Westseite, wo die beiden Nebenpfeiler der Halbkuppeln ähnliche, nur sehr viel kleinere Widerlager erhalten und mit ihnen wiederum durch doppelte Bögen verbunden werden. Es entsteht dadurch ein fortlaufender Umgang, der den ganzen Mittelraum mit Ausnahme der Chornische in zwei Geschossen umgiebt, und dessen oberes, zum Aufenthalte der Frauen bestimmtes Geschoss (Gynäceum) sich nach Westen auch über die Vorhalle erstreckt. Alle diese Nebenräume in beiden Geschossen öffnen sich mit Säulenstellungen

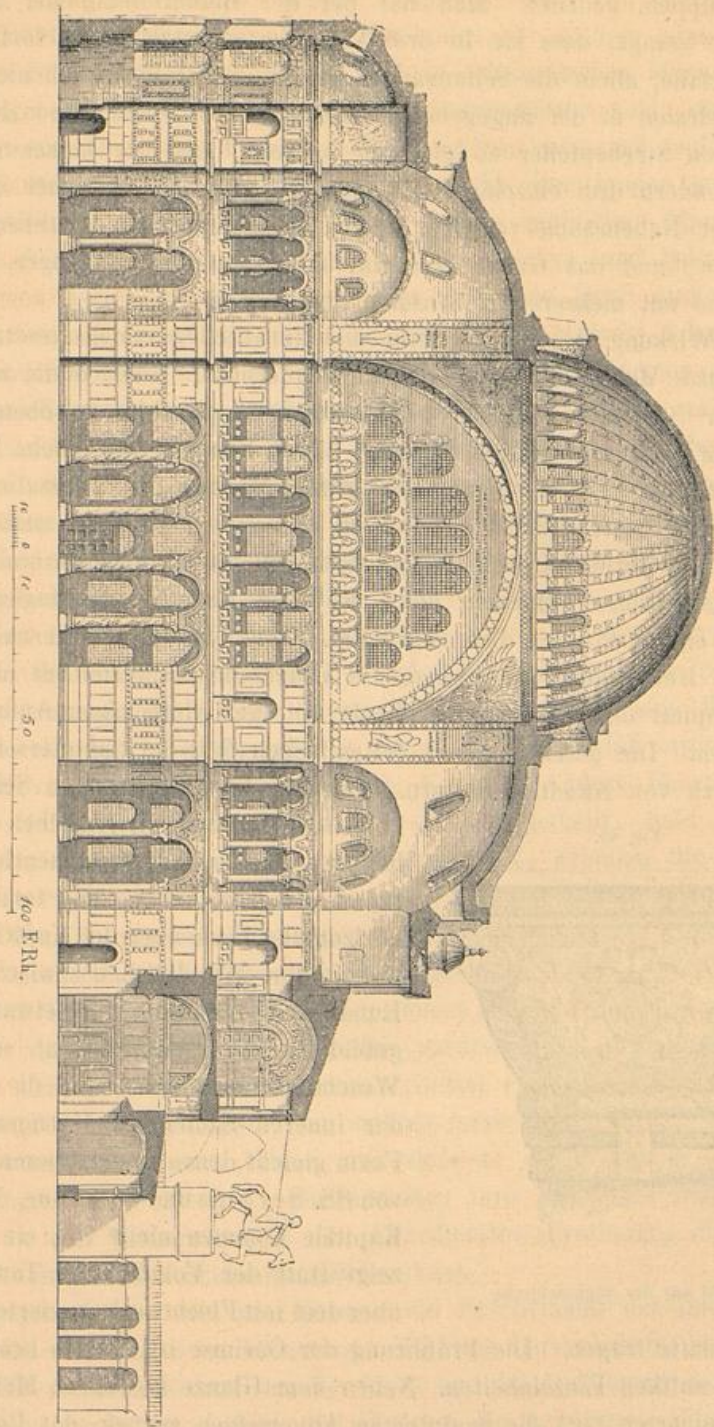
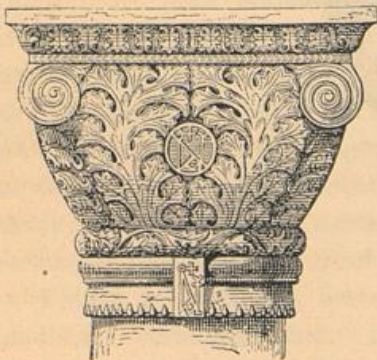


Fig. 44. Sophienkirche zu Constantinopel.

gegen den Mittelraum und sind theils mit Tonnengewölben, theils mit flachen Kuppeln gedeckt. Man hat bei der Beschreibung der Sophienkirche oft gesagt, dass sie in drei von Westen nach Osten fortlaufende Schiffe zerfalle, allein die Seitengänge, welche sich freilich auch hier neben dem Mittelraum in der angegebenen Richtung erstrecken, sind durch die vortretenden Strebepfeiler so gewaltig verengt, dass sie keinesweges ein Ganzes, sondern drei einzelne Säle bilden. Jedenfalls ist daher das Verhältniss der Nebenräume von dem in den abendländischen Basiliken höchst verschieden, und das Ganze erscheint mehr wie ein gewaltiger, länglich runder Saal mit mehreren Nebensälen und Logen.

Die Wirkung des mannigfaltig und künstlich zusammengesetzten Gebäudes wurde durch die reiche Ausstattung erhöht. Keine Stelle war ohne glänzenden Schmuck gelassen. Die Säulen (man zählte zu ebener Erde vierzig, im oberen Geschosse sechzig) hatten Stämme von edeln Marmorarten. Für die Schäfte scheint der grüne Marmor aus Thessalien (verde antico) vorzugsweise beliebt gewesen zu sein, doch kommen auch andere, zum Theil aus antiken Gebäuden entlehnt, von prokonesischem und dunkelrothem thebaischem Marmor vor. Kapitäle und Basen hingegen sind durchweg eigens für den Bau gearbeitet. Die Form der ersteren ist verschieden. Ueber den Säulenreihen des Erdgeschosses vermittelt ein klotzartiges Kapitäl die Rundform der Säule mit dem viereckigen Auflager der Archivolten. Die geschwungenen Seitenflächen füllt ein tiefunterschnittenes Rankenwerk von Akanthusblättern. Darüber treten zu beiden Seiten verkümmerte Voluten mit ionischen Polstern hervor.

Fig. 45.



Kapitäl aus der Sophienkirche.

Ein reiches Ornamentband umrahmt die Archivolten, und setzt sich in horizontaler Linie über den Kapitälern fort, wobei die Wandflächen zwischen den Rundbögen wiederum ein etwas anders gebildetes Akanthusornament enthalten. Wesentlich verschieden sind die Kapitäle der inneren Säulen im Gynäceum; ihre Form gleicht denen in der oberen Gallerie von SS. Sergius und Bacchus. Figurirte Kapitäle kommen nicht vor, ein einziges zeigt statt der Voluten vier Tauben, die über dem mit Flechtwerk verzierten Kelche die Deckplatte tragen. Die Profilierung der Gesimse ist einfach kräftig, zum Theil mit antiken Einzelheiten. Neben dem Glanze kostbarer Metalle und bunter Steinarten tritt die Sculptur im Allgemeinen zurück, das Relief wird schwach und nähert sich einer filigranartigen Feinheit, wobei die Umrisslinien

scharf unterarbeitet und die Blätter mit stark vertieften Rippen versehen zum Theil sogar auf buntem Grunde vergoldet sind. Die Wände waren in rechtwinkligen Abtheilungen vom Fussboden bis zu dem Kranzgesimse mit bunten Steinarten ausgelegt, die bald zu schematischen Mustern, bald zu Thierfiguren oder Blumengewinden zusammengesetzt sind; ein Reichthum, der vor allem der Prachtliebe des Orients entsprach und den der Silentarius Paulus mit Begeisterung schildert. In einer langen Aufzählung der verschiedenen Steingattungen nennt er den grünlichen Marmor von Karystos, den bunten aus Phrygien, den lakonischen und lydischen (in verschiedenen Tönen helleren Grüns), den libyschen (jetzt giallo antico), den keltischen aus den Alpen stammend, schwarz mit weissen Adern. Auch der Fussboden war in Mustern von verschiedenfarbigem Marmor ausgelegt. Allein der Schmuck mit kostbaren Marmorarten genügte nicht, die kaiserlichen Schatzkammern lieferten ihren reichen Tribut an Silber, womit die Säulen und Wände des Priesterchores und namentlich der grosse Ambo und der Altar mit seinem Ciborium ausgestattet wurden. Prokop vergleicht den buntfarbigen Glanz der Kirche mit dem Blument Teppich der Wiese. An den Gewölben sah man Mosaikbilder auf Goldgrund; an der grossen Kuppel das Bildniss Christi, der als Weltrichter auf dem Regenbogen thronete, an den Zwickeln nicht minder kolossale Cherubimköpfe, gleichsam den Herrn tragend. Den Glanz dieser Mosaiken erhöhte eine Fülle des Lichts, das sich von oben herunter in das weite Mittelschiff ergiesst. Ein Kranz von vierzig Fenstern umgiebt die Kuppel. Andere Fenster, bald gewaltige Halbkreise durch Säulen und Pfeiler getheilt, bald kleinere, rundbogig geschlossen und zu Gruppen vereinigt, erhellen die Schlusswände und Halbkuppeln, je drei Fenster in zwei Reihen übereinander geordnet die Chornische. Schwächeres Licht drang in die Seitenräume, um den heiligsten Stellen den hellsten Glanz zu lassen. Während die Frauen auf ihre Gallerien angewiesen waren, nahmen die Männer des Volks die untern Nebenräume und den vordern Theil des Hauptschiffes ein. Der erhöhte Platz des Sanctuars (Bema) erstreckte sich bis unter den Anfang der Hauptkuppel; er enthielt ausser dem Altar die Sitze der Priesterschaft und des Hofes, und umfasste die beiden in die Halbkuppel eingreifenden Nischen. Sie erhielten ihre besondere Bestimmung, die eine zu den Vorbereitungen des Altardienstes (Prothesis), die andere für den Aufenthalt der Diakonen (Diakonikon).

Vergegenwärtigen wir uns hienach die Erscheinung des Innern, um zu erfahren, wodurch es so bedeutende Wirkung hervorbringt, so ist dies ohne Zweifel nicht bloss der Glanz der Stoffe und die Ausführung der Details, sondern die grossartige Anlage und zunächst die gewaltige, alles Andere beherrschende Kuppel. Hier war wirklich und zum ersten Male das

Problem gelöst, welches die Phantasie der Architekten seit Jahrhunderten beschäftigt hatte. Zwar war das Princip der Construction bereits früher gefunden; es war, wenn nicht schon in andern uns unbekanntem Gebäuden, jedenfalls durch den Meister von S. Sergius angewendet. Aber während dieser, der es vielleicht erst während des Baues, fast zufällig entdeckt hatte, seine Bedeutung nur unvollkommen erkannte und seine Wirkung durch eine complicirte, möglicherweise aus einem früheren Plane beibehaltene Kuppelwölbung beeinträchtigte, war es nun in die Hände eines Künstlers gekommen, der seine Wichtigkeit in jeder Beziehung zu würdigen wusste, und es mit vollem Bewusstsein in erschöpfender Weise geltend machte. Er entdeckte, dass er der Vermittelung durch das Polygon nicht bedürfe. War die kreisförmige Unterlage der Kuppel das nothwendige Resultat der in den Ecken des senkrechten Baues emporwachsenden, über den Schild- oder Tragebögen seiner Seiten zusammenschliessenden Kugelausschnitte, so kam es bei gehöriger Stärke der Pfeiler nicht darauf an, ob diese Ausschnitte grössere oder kleinere Theile ihrer Kugel waren; es liess sich daher auch ein quadrater Raum mit einer Kuppel überwölben und dadurch die für kirchliche Zwecke so viel günstigere rechtwinkelige Anlage damit verbinden. Er sagte sich ferner, dass der durch jene Kugelausschnitte bei ihrem Zusammenschliessen gebildete Kreis eine sehr wichtige architektonische Function habe, nämlich die, der Kuppel selbst als unmittelbarer Träger zu dienen, und dass diese Function auch eines künstlerischen Ausdruckes bedürfe; er gestaltete daher diesen Kreis, statt ihn einfach abzuschneiden, zu einem kräftig ausladenden, unmittelbar über den Schild- und Tragebögen der vier Seiten des Quadrates hervortretenden Gesimse, und gab dadurch sowohl jenen Gewölbezwickeln als der Kuppel selbst die wünschenswerthe Begrenzung und dem ganzen gewaltigen Bau eine klare Gliederung. Durch ihn erst bekam das System des Kuppelbaues, wenn es auch bei seinen unmittelbaren Vorgängern schon factisch vorhanden war, seine künstlerische und zwar endgültige Gestalt, in der es bis auf unsere Tage besteht.

Die Bedeutung der Kuppel wird dann aber durch die weitere Ausbildung der Gesamtanlage noch in hohem Grade gesteigert. Der Erfinder einer neuen Form pflegt gewöhnlich und höchst verzeihlicher Weise die Schwächen und das Bedenkliche derselben noch nicht zu erkennen. Hier war es anders; der geniale Meister der Sophienkirche erkannte sie nicht bloss, sondern wusste sie auch zu überwinden. Die Kuppel ist, wie es sich in ihrer einfachsten und vollendetsten Erscheinung, am Pantheon, augenscheinlich zeigt, ihrer Natur nach isolirend; sie geht eben aus der Kreis- und Kugelgestalt hervor, die in völlig abgeschlossener, allseitig gleicher Peripherie sich nur auf ihr Centrum bezieht. In ihrem bisherigen kirchlichen Gebrauche war dies meistens durch den polygonen Unterbau,

auf dem sie ruhte, und durch die Exedren, die sich auf den Polygonseiten öffneten, gemildert; sie löste sich dadurch in eine mehr gegliederte aus mannigfaltigen Theilen bestehende Gestalt auf. Es wurde aber fühlbarer, sobald sie quadratischen Unterbau erhielt; denn das Quadrat ist kaum minder regelmässig und abschliessend wie der Kreis, und gewinnt diese Bedeutung noch mehr, wenn es von der Kuppel bekrönt und in ihren Dienst gezogen ist. Diese Gefahr erkannte unser Meister und wusste ihr vorzubeugen. Schon der Umstand zielte vielleicht dahin, dass er der Kuppel nicht die volle Höhe des Halbmessers der Kreisfläche, sondern eine etwas flachere Wölbung gab¹⁾. Wichtiger aber war, dass sie dann in Osten und Westen von etwas niedrigeren Halbkuppeln und diese wieder von Nischen begleitet und gestützt wurden, und so der ganze Mittelraum als ein zusammenhängendes System von Wölbungen, als ein naturgemässes Werden und Abnehmen erschien, dessen Höhepunkt und Centrum die Kuppel bildete. Dies wurde dann dadurch noch verstärkt, dass die Seitenräume durch ihre Theilung in zwei Geschosse und durch die Säulenstellungen zwischen den Pfeilern sich ganz sonderten und den Mittelraum nur als untergeordnete Theile umgaben.

Es war hier wirklich den beiden widerstrebenden Wünschen, die sich bisher in der Kirchenbaukunst geltend gemacht hatten, Rechnung getragen, eine Form gefunden, welche die Vorzüge der Basilika und die des Centralbaues so viel wie möglich vereinigte. Wenn sich die Neigung der Gemeinden immer wieder der Basilika zuwendete, in der alle Wege dieselbe Richtung hatten, so war hier wenigstens im Mittelraume der Weg zum Altare höchst klar und mächtig angedeutet. Und wenn die Neigung der Künstler und der weltlichen und geistlichen Machthaber den Ausdruck des Imponirenden, der gewaltigen, alles umfassenden Einheit erstrebte, so war hier die gewaltigste Kuppel gegeben, der sich alles andere, in Halbkuppeln, Nischen, Bögen, Zugängen und Emporen unterordnete. Es war also das Princip der Centralisation durchgeführt, aber dann doch wieder gemässigt; die Kreisgestalt ist zum Oval geworden, die Wölbung auf das Viereck zurückgeführt, der majestätische Raum der Mitte von kleineren, rechtwinkligen, länglichen Räumen umgeben.

Sehr viel einfacher und prunkloser wie das Innere, aber doch charakteristisch abweichend von den Bauten des Abendlandes ist das Aeussere der Sophienkirche gestaltet. In den römischen Basiliken und ohne Zweifel auch in allen Kirchen des Orients, welche hölzerne Decken erhielten, wurde die antike Form des Daches, das mit seinen einfachen schrägen Linien das Ganze zusammenfasste, beibehalten. Noch in S. Vitale finden

¹⁾ Die Differenz (46:52) ist nicht sehr bedeutend, aber doch schon fühlbar.

wir sie. In den Gewölbbauten des Orients dagegen und so auch hier gab man sie auf; über den verschiedenen Wölbungen der einzelnen Theile hielt man eine Bedachung mit Holzwerk nicht nöthig, wegen der Feuergefahr nicht rätlich, vielleicht auch der aesthetischen Wirkung nicht förderlich. Man liess vielmehr die Form der Wölbung unverhüllt, sie erhielt nur einen Schmuck mit glänzendem Metall. Der Beschauer sieht also über den kräftigen Mauern die abgerundeten Wölbungen verschiedener Art, an den Aussenwänden niedriger, in den Halbkuppeln ansteigend, in der grossen mittlern Kuppel sich weithin dehnend; die ganze riesige Masse liegt wie ein Berg mit der Mannigfaltigkeit seiner Senkungen vor ihm. Gerade diese Gestalt aber, die unserm abendländischen Gefühle weniger zusagt, etwas Rohes, Ungegliedertes hat, erregte die Bewunderung der Zeitgenossen. Prokop erwähnt ihrer ausdrücklich; er rühmt, dass die Kirche wie eine Kugel aufsteige¹⁾. Auch sonst fehlte dem Aeusseren jeder Detailschmuck. Mit Ausnahme der Fronte gegen das Atrium, welches eine Marmorbekleidung erhielt, war das Ganze ein Rohbau in Backstein, der auf keine andere Wirkung Anspruch machte, als auf die seiner Massen.

Mit der Vollendung dieses gewaltigen Monuments hatte die Architektur des Orients ein Vorbild erhalten, das in seiner Grösse und Pracht nicht leicht erreicht werden konnte, in seinen Principien aber auf alle folgenden Bauten Einfluss hatte. Von nun an wurde es Regel, die Form der Kuppel mit einer viereckigen, dem Quadrate sich nähernden Anlage der Mauer zu verbinden, unter dieser Kuppel den mittleren Raum frei zu lassen, ringsumher aber, mit Ausschluss der Seite des Altars, Emporbühnen für den Aufenthalt der Frauen anzubringen, im Aeussern endlich die Wölbungen frei hervortreten zu lassen. Ohne Zweifel hatten äusserer Rücksichten darauf Einfluss; der Mangel des Holzes, die Schwierigkeit ohne auserlesene Stämme so grosse Räume zu bedecken, die Sitte des Orients, welche strengere Absonderung der Frauen verlangte und der deshalb die Emporkirche mit abgesondertem Eingange zusagte. Allein ebenso war auch das ästhetische Gefühl dabei thätig. Auffallend genug wiederholt Prokop bei sehr vielen Kirchen das Lob, dass ihre Länge und Breite ein richtiges Verhältniss habe, dass jene diese nicht um Vieles, oder etwa nur um die Tiefe des Sanctuars übersteige²⁾. Man sieht also, die Neigung

¹⁾ Indessen gilt dies nur von dem mittlern Theile der Kirche, von Westen nach Osten, die südlichen und nördlichen Seitenschiffe waren mit oberen Terrassen bedeckt.

²⁾ Lib. I. c. 1. von der Sophienkirche, c. 3. von der Michaelskirche, c. 6. von St. Anthimus. Aus einer Aeusserung des Agathias (lib. 5. c. 9.) bei Erwähnung der Herstellung der Sophienkirche durch den jüngern Isidor nach dem Erdbeben unter Justinians Regierung geht hervor, dass man damals besorgt war, „die gleichseitige Harmonie“ einzubüssen.

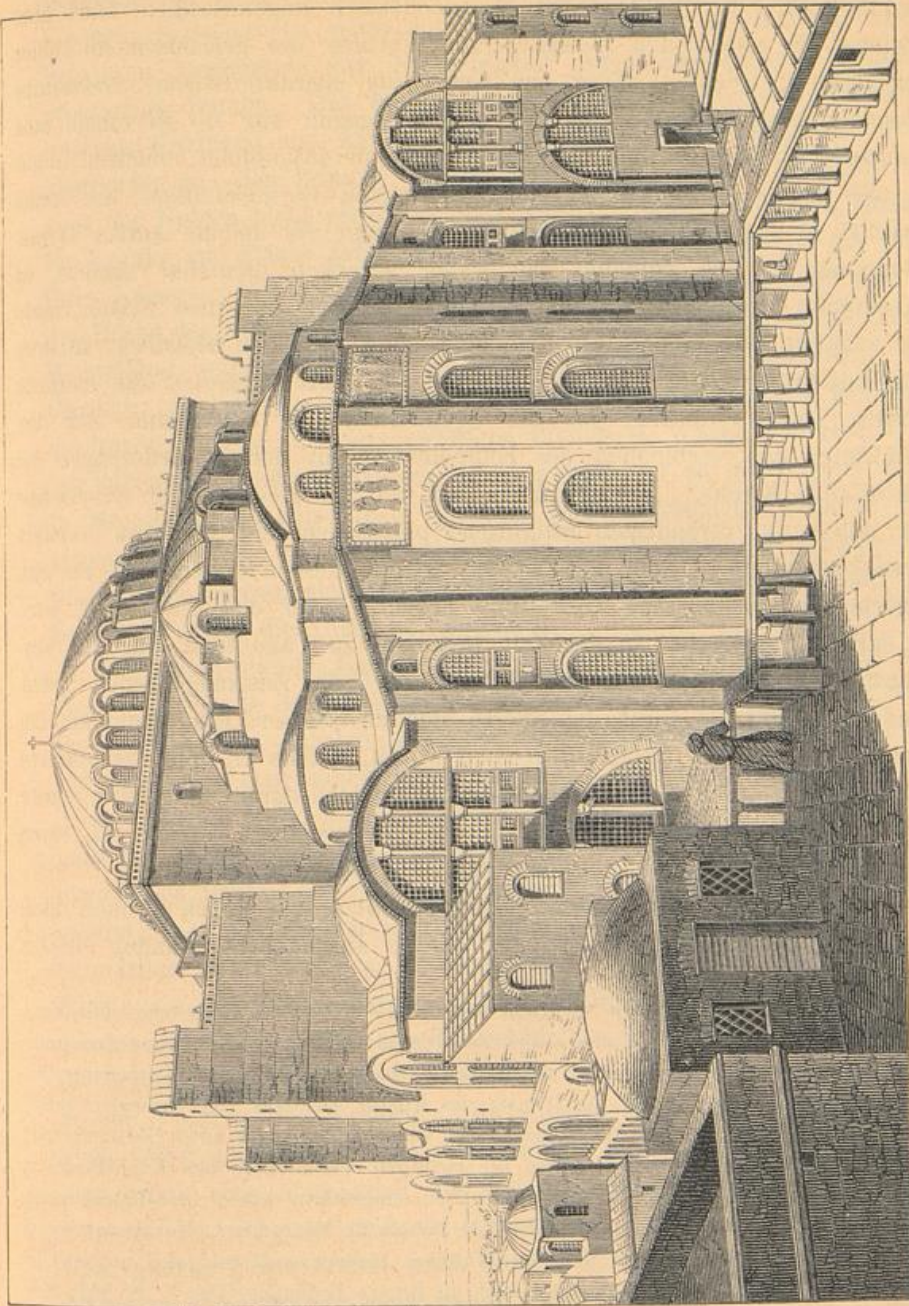


Fig. 46. Ostseite der Sophienkirche zu Constantinopel.

war auf die Form des Quadrats, auf eine einfache, überall gleiche Harmonie gerichtet. Deshalb wichen die Architekten von dieser Allgleichheit so wenig als möglich ab, deshalb bildete sich die Form des Quadrats, des griechischen Kreuzes und der Kuppel. Es war im Wesentlichen dieselbe Richtung, welche sich schon in der frühern römischen Zeit am Pantheon

gezeigt hatte, die Richtung auf das mechanisch Regelmässige. Dort aber bestand sie neben den hergebrachten Formen der griechisch-römischen Architektur, erschien daher nur isolirt als charakteristische Gestaltung einzelner ausgezeichneten Räume. Hier dagegen war sie zu einem consequenten, in sich zusammenhängenden Systeme ausgebildet, welches, indem es alle daneben bestehenden und berechtigten Formgedanken, die Reminiscenz an das Langschiff der Basiliken und die an die antike Detailgliederung in sich aufnahm und seinen Zwecken dienstbar machte, zu unbedingter Herrschaft gelangte. Ohne Zweifel war dies System nicht die zufällige oder plötzliche Erfindung eines einzelnen Meisters, sondern das Resultat langjähriger Bestrebungen der ganzen Schule, die endliche Lösung jenes Problems, das die Architekten seit Constantins Zeit beschäftigte, der Verbindung des Kuppelbaues mit den Anforderungen der christlichen Kirche. Ja noch mehr; es war das Resultat der Geschichte, der durch die veränderten religiösen, politischen und sittlichen Verhältnisse begründeten Gesinnung, welche erst in diesem Systeme die ihr entsprechende künstlerische Gestaltung erhielt. Aber dass es gerade jetzt, in der Sophienkirche, in der Zeit Justinians zu Tage trat, war das Verdienst dieser glänzenden Regierung, wo, durch das Zusammentreffen bedeutender Architekten, durch den Werth, den des Kaisers Ruhmsucht auf das Unternehmen legte, durch die grossen Mittel, welche er dafür verwendete, und durch die allgemeine Aufmerksamkeit, welche darauf hingeleitet wurde, alle Bestrebungen wie in einem Brennpunkt vereinigt waren, um etwas Ausserordentliches und Nachwirkendes zu erzeugen¹⁾.

Von den anderen Bauten Justinians haben wir durch Prokop zwar sehr ausführliche aber keinesweges ebenso anschauliche Kunde. In der

¹⁾ Nach einer vereinzelten Nachricht soll das Bestreben zur Gestaltung einer neuen Kirchenform und namentlich des Kuppelbaues schon unter der Regierung Constantins ein sehr bewusstes gewesen sein. Agathangelus (286—342), ein Zeitgenosse Constantins, ein Grieche, der in die Dienste des Königs Tiridates von Armenien gerieth und eine Geschichte dieses Landes hinterliess, soll erzählen, dass unter Constantin vielfache Versuche gemacht wurden, um die richtigen Verhältnisse des Kuppelbaues zu finden, und dass die Kuppeln von 81 Kirchen eingestürzt seien, bis dieses erlangt worden. Dieses Citat, welches der Reisende Dubois de Montpéroux (*Voyage autour du Caucase*. Vol. III. p. 380) aus dem Gedächtnisse niederschrieb und sich ausdrücklich den Irrthum vorbehielt, welches aber auch in Ritters *Erdkunde* (Th. X. S. 532) übergegangen ist, ist indessen unrichtig. Nach der gütigen Mittheilung eines der bedeutendsten Kenner dieser schwer zugänglichen Literatur, des Herrn Prof. Neumann in München, findet sich eine solche Erzählung bei Agathangelus keinesweges; seine (überdies vielfach verfälschten und unzuverlässigen) Schriften enthalten nur eine allgemeine Erwähnung, dass Constantin die zerstörten Kirchen hergestellt und die niedergestürzten Altäre aufgerichtet habe. Auch die italienische Uebersetzung des Agathangelus enthält nichts, worauf sich jene Behauptung beziehen könnte. Unger a. a. O.

Residenz und ihren Vorstädten weihte er nicht weniger als fünfundzwanzig Kirchen, grossentheils reich mit Gold und Marmor geschmückt, und alle Provinzen verdankten der Freigebigkeit ihres kaiserlichen Wohlthäters grossartige Bauten. Das heilige Land wurde mit Klöstern und Kirchen bedeckt, Karthago und Antiochien, von Erdbeben verwüstet, erhoben sich glänzender aus den Ruinen. Neben den Werken der Frömmigkeit wurde auch der Nutzen nicht vergessen, und Brücken, Wasserleitungen, Hospitäler für Kranke und Pilger gaben entfernten Provinzen die Beweise der Sorgfalt ihres Kaisers. Für die Pracht seines Hofhaltes sorgte er nach den durch den Brand des Nike-Aufstandes verursachten Beschädigungen durch glänzende Herstellung seines Palastes. In einer grossen Halle desselben, welche Chalke, die eierne, genannt wurde, ruhte die Kuppel des grossen fast quadraten Raumes auf vier gewaltigen Pfeilern¹⁾, Wände und Boden waren mit kostbaren, bunten Marmorarten ausgelegt und an der Kuppel sah man in Mosaiken das kaiserliche Ehepaar, den siegreichen Feldherrn Belisar empfangend. An der asiatischen Küste der Meerenge errichtete er den prachtvollen Gartenpalast des Heraeum's zum Sommeraufenthalt, dessen Schönheit selbst die Dichter begeisterte.

Bei allen diesen Bauten schloss man sich ohne Zweifel, so viel es ihre abweichende Bestimmung zuliess, an den Styl an, welcher in dem Hauptwerke des Jahrhunderts, in der Sophienkirche, ausgebildet war. Indessen ging man schon unter Justinians Regierung noch weiter in der Anwendung des Kuppelbaues. Die Apostelkirche in Constantinopel, welche nach der ausführlichen Beschreibung, die der Geschichtschreiber der Justinianischen Bauten ihr widmet, besondere Aufmerksamkeit erregt zu haben scheint, unterschied sich sehr wesentlich von der Sophienkirche. Ihrem Grundrisse nach (welcher aus dem Bau Constantins beibehalten wurde) bildete sie ein Kreuz, dessen Arme innerlich mit parallelen Säulenreihen geschmückt waren. Der westliche Arm des Kreuzes war etwas länger als die anderen, der Altar aber stand nicht in einer östlichen Concha, sondern in der Vierung des Kreuzes. Die Kuppel über diesem mittlern Raume glich völlig der an der Sophienkirche nur in kleinerer Dimension; ausserdem erhob sich aber auch auf jedem Arme des Kreuzes eine ähnliche Kuppel, die sich nur dadurch unterschied, dass sie ohne Fenster war²⁾. Ganz gleiche Form erhielt noch unter Justinians Regierung die Johanniskirche zu Ephesus; wir sehen daher schon jetzt eine zweite Form entstehen, welche sich später häufig wiederholte, die des Kreuzes mit fünf Kuppeln.

¹⁾ Nach Prokops etwas dunkler Beschreibung (I. 10.) scheint auch hier ein künstliches Eingreifen mehrerer Wölbungen gewesen zu sein.

²⁾ Prokop, de aedif. I. 4. V. 1. — Wahrscheinlich waren die fensterlosen Seitenkuppeln etwas niedriger und kleiner.

Bemerkenswerth ist es bei der Ausbildung des byzantinischen Styles, dass symbolische Beziehungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes darauf wenig oder gar keinen Einfluss hatten. Eusebius (im dritten Buche der Lebensgeschichte Constantins) bemerkt es wohl, dass in dem Rundbau der Grabkirche zu Jerusalem zwölf Pfeiler nach der Zahl der Apostel angebracht worden, die drei Fenster in der Apsis der Sophienkirche bezog man auf die Dreieinigkeit, und ebenso bemerkt Prokop ausdrücklich, dass die Apostelkirche durch Verlängerung des Westarmes die Gestalt eines Kreuzes erhalten habe. Im Ganzen aber legte man auf solche Beziehungen keinen grossen Werth und zog in der Regel die quadrate Anlage der Kirchen der Form des Kreuzes ohne Bedenken vor.

Zweite Epoche.

Die nachjustinianeische Zeit.

Ein Monument wie die Sophienkirche, welches den Styl seiner Zeit so entschieden ausspräche und einen geschichtlichen Abschnitt begründete, finden wir in den späteren Jahrhunderten des byzantinischen Reiches nicht wieder, und wir sind für die Beurtheilung der Formen theils auf Gebäude beschränkt, deren Datum ungewiss ist, theils auf Nachrichten über Bauten, welche wir nicht mehr aufzeigen können. Indessen scheint es nicht überflüssig, eine Uebersicht dieser Nachrichten aus den byzantinischen Schriftstellern zusammenzutragen.

Der Nachfolger Justinians, Justin II., setzte die Bauthätigkeit seines Vorgängers noch einigermassen fort. Er vergrösserte die Kirche der Blachernen, indem er ihr eine südliche und eine nördliche Concha hinzufügte und ihr dadurch die Gestalt eines Kreuzes gab. Bald nach ihm begannen unruhigere Zeiten für das Reich; bei dem Wechsel grausamer und schwacher Fürsten, unter den Bürgerzwisten der Thronprätendenten, neben den Anstrengungen der Kriege gegen die andringenden Bulgaren und Araber behielt man nicht leicht Zeit und Mittel für grosse Bauunternehmungen. Nur der Glanz des Palastes wurde noch hin und wieder vermehrt und gerade von einem der verächtlichsten und verhasstesten dieser Tyrannen, von Justinian II., der im J. 695 in einem Aufstande entsetzt, später mit schimpflicher Verstümmelung des Gesichts (Rhinotmetus) den Thron wieder bestieg, wird der Bau eines prachtvollen Empfangssaales, des Chrysotriclinium's mit mehreren Nebenbauten berichtet¹⁾. Bald darauf gelangte

¹⁾ Labarte (Le palais impérial de Constantinople etc. Paris 1861 S. 161 und 218.) schreibt diesen Bau schon Justin II. († 578) zu, was den politischen Verhältnissen nach wahrscheinlicher wäre, sich aber den Zeugnissen gegenüber schwer rechtfertigen lässt. Vgl. Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 102. und Unger a. a. O. S. 414.

eine neue kräftigere Dynastie zur Regierung, aber der Stifter derselben, Leo der Isaurier (717) erzeugte durch seinen Bilderhass einen innern Zwist, welcher lange Zeit hindurch wüthete und alle Verhältnisse zerrüttete. Erst gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts kam ein kluger und gerechter Kaiser auf den Thron, welcher, obgleich auch er der vorherrschenden, den Bildern günstigen Ansicht des Volkes widerstrebte, den Aufruhr etwas zu beschwichtigen und die Kraft der Regierung herzustellen wusste. Dieser Fürst, Theophilus (829—842), der dankbare Schüler des Johannes Grammaticus, eines für seine Zeit bedeutenden Gelehrten, begünstigte wieder die Wissenschaften und Künste und suchte den Glanz der Hauptstadt zu erneuern. Er begann mit der Herstellung der in den Bilderstreitigkeiten verwüsteten Kirchen und benutzte eine Zeit des Friedens zu bedeutenden öffentlichen Bauten. Als eine Stiftung von bleibendem Nutzen wurde noch spät ein von ihm gegründetes Hospital gerühmt; grössere Summen aber verwendete er, um dem Volke durch prachtvolle, dem alten Kaiserpalaste hinzugefügte Gebäude, die mit edlen Marmorarten, Vergoldungen und plastischen Arbeiten glänzten, zu imponiren. Wir besitzen über diese Palastbauten ziemlich ausführliche Angaben, um so glaubhafter, weil sie nicht von gleichzeitigen Schmeichlern, sondern von etwas späteren, dem bilderfeindlichen Kaiser keinesweges günstig gesinnten Schriftstellern herrühren, und diese Angaben, obgleich im Einzelnen häufig dunkel, sind dadurch lehrreich, dass sie uns eine Anschauung von der Anlage der kaiserlichen Residenz und byzantinischer Paläste überhaupt gewähren. Wenn man alle die Gebäude, welche mit bestimmten Namen aufgezählt werden, für einzelne grössere Schlösser mit vielen Sälen und Gemächern, wie die neuere Zeit sie kennt, halten wollte, so würden wir eine übertriebene und die wirklich sehr bedeutende Grösse des Palastes weit übersteigende Vorstellung erhalten. Durch genauere Prüfung der Angaben über diese Bauten selbst und der Anweisungen zu ihrem Gebrauche bei den Feierlichkeiten des Hofes, welche der spätere Kaiser Constantin Porphyrogenetos in seinem Werke über die Ceremonien giebt, erfährt man vielmehr, dass jedes einzelne dieser namhaften Gebäude nur aus einem oder zwei gewaltigen Sälen oder Hallen bestand, an welche sich stets wenige Nebenzimmer anschlossen¹⁾. Diese einzelnen Prachtgebäude waren dann durch Säulengänge und Höfe

¹⁾ Solche einzelne Gebäude wurden oft *Triclinium* genannt, welches Wort hier nicht mehr ausschliesslich einen Speisesaal, sondern jeden beliebigen grossen Raum, selbst mit Nebenzimmern andeutet. Die Nebengemächer wurden nach byzantinischem Sprachgebrauche ebenso uneigentlich als Schlafzimmer (*cubiculum*, *κουβουκλείον*) bezeichnet, obgleich sie nicht zu diesem Zwecke dienten. Die dazu wirklich bestimmten Räume sind in den byzantinischen Quellen mit dem Worte: *κοίτων* benannt. Vergl. Reiske ad Const. Porphy. de cerim. ed. Bonn. p. 24.

verbunden, die theils dem Volke, theils nur gewissen Beamten und Dienern zugänglich waren, und die alle wieder besondere Namen erhielten und also als eigene Gebäude betrachtet werden können, obgleich sie durch ihren inneren Zusammenhang ein Ganzes bilden. Einen Anhaltspunkt bietet schon das antike Haus, wie wir es in Pompeji vor uns haben, mit seinen einzelnen, um den Säulenhof gruppierten Zimmern; eine nähere Vorstellung der ganzen Anordnung aber gewährt der Palast des Diocletian in Salona, von dem wir oben sprachen, nur dass die Aehnlichkeit mit dem altrömischen Feldlager, die Umschliessung mit einer gemeinsamen Mauer und die Anordnung regelmässiger Strassen bei dem hauptstädtischen Bau fortgefallen zu sein scheint¹⁾.

Schon der ursprüngliche Palast des Constantin war eine weitläufige Anlage und enthielt mannigfache einzelne Gebäude; ausser den Wohnungen der kaiserlichen Familie Quartiere für die Dienerschaft und für die kaiserlichen Leibwachen, Thermen, Räume für Kampfspiele u. s. w. Justinian hatte diesen Palast beibehalten und nur nach dem Nike-Aufstande reicher geschmückt und vergrössert. Später genügte er den Bedürfnissen der Sicherheit und der immer peinlicher ausgebildeten Etikette nicht mehr. Justinian II. legte daher im Jahre 693 jenen oben erwähnten Thronsaal zwar in der Nähe, aber doch nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem älteren Palaste an. Der Thronsaal selbst, das eigentliche Chrysotriclinium, war achteckig, von einer Kuppel gedeckt und von acht Nischen umgeben, von denen die eine, wenn sich ihre silbernen Thüren öffneten, den kaiserlichen Thron unter dem Mosaikbilde des thronenden Christus zeigte, während die andern zur Aufbewahrung des kaiserlichen Ornates, zu Ankleidezimmern und anderen ceremoniellen Zwecken dienten. Einige andere Säle nebst Vorhallen und Gängen schlossen sich daran an, so dass das Ganze offenbar zum Gebrauche bei feierlichen Receptionen und Hofesten bestimmt war. An diesen Bau reihten sich dann, durch einen Hof davon getrennt und durch einen Gang damit verbunden, die neuen Schlossanlagen des Theophilus an, so dass sie mit demselben wiederum ein Ganzes, den Königsbau (*ἀνάκτορον*), darstellten. Zu ihnen gehört zuerst der Karianos, ein wegen der Verwendung von karischem Marmor so bezeichnetes Gebäude, das, weil es gegen die vom Meere her wehenden Winde geschützt war, als kaiserliche Winterwohnung diente. Daran grenzte eine mit goldenem Dache glänzende Gruppe von Baulichkeiten, deren vor-

¹⁾ Das Nähere über die Bauten des Theophilus bei Theophanes contin. lib. III. c. 42 ff., die ausführliche Erörterung aller Theile des Palastes in Du Cange Constantinopolis Christiana lib. II. cap. 4, und besonders bei den neuesten Bearbeitern, dem eben citirten Werke von Labarte und bei Unger a. a. O. S. 323, 393 und 414. Kurze Schilderungen des Palastes bei Gibbon c. 53, Hurter Innocenz III, Th. I. S. 546 ff. u. A.

nehmster Bestandtheil der Trikonchos war, ein mit Gold und edelm Marmor reich geschmückter Saal, halbkreisförmig, aber durch drei Conchen erweitert, von denen die mittlere von vier Porphyrsäulen getragen wurde, während sich auf der gegenüberliegenden Seite die drei mächtigen Eingangsthüren befanden, die mittlere von Silber, die beiden anderen von Erz. Als Vorsaal diente das Sigma, ein von 15 Säulen getragener offener Porticus, dessen halbmondförmige Gestalt der damals üblichen Schreibart des Buchstabens S. (C) entsprach und so die Benennung nach diesem Buchstaben veranlasste. Trikonchos und Sigma bildeten ein oberes Geschoss, unter welchem zu ebener Erde andere ähnlich gestaltete Räume lagen. Unter dem Trikonchos das Tetraserum, viereckig aber mit Nischen und mit einer daran anstossenden Halle, welche, nach akustischen Regeln gebaut, das leise gesprochene Wort an entfernter Stelle vernehmen liess, und deshalb *Mysterium* genannt wurde. Unterhalb des Sigma lag ein Porticus, von dem man auf einen freien Platz für öffentliche Spiele gelangte, auf dem sich der sogenannte mystische Brunnen befand, der bei solchen Gelegenheiten durch eine mechanische Vorrichtung sich beständig mit Nüssen und Mandeln für das Volk füllte. In der Nähe dieses Brunnens, nach welchem der Platz den Namen *Phiale* trug, befand sich die Marmortreppe eines hohen Thronbaues, von welchem der Kaiser mit seinem Hofstaate den Festlichkeiten zuschaute. In der Nähe des Trikonchos lagen dann ferner die Waffenkammer *Eros* nebst dem *Triclinium Pyxites*, dessen Obergeschoss zur Bewahrung der Festgewänder der Hofgeistlichkeit diente, und auf einer andern Seite der Palast *Margerita* oder die *Perle*, mit einem Schlafgemach, dessen goldene Kuppel auf vier Säulen ruhte, und zu dem ein Vorzimmer mit andern vier Säulen führte. Es war für den Gebrauch in den Sommermonaten bestimmt und wurde in der herbstlichen Nachtgleiche mit dem *Karianum* vertauscht. Von hier gelangte man durch einen innern, dem Volke verschlossenen Garten zu den Gemächern der Frauen, und zwar zunächst in zugänglichere Räume, in den Saal *Kamilas* mit goldnem, von sechs Säulen getragenen Dache, dann in ein Oratorium mit zwei der Gottesmutter und dem h. Michael geweihten Altären, darauf durch einen bedeckten Gang in die Garderobe der Kaiserin, in den *Mesopatos*, die Wohnung der Verschnittenen, und endlich (indem wir uns wahrscheinlich um alle Seiten des Gartens bewegt haben) in das Schlafzimmer der Kaiserin, welches durch eine Treppe mit dem des Kaisers in Verbindung stand. Wahrscheinlich stiess daran die *Porphyra*, in welcher die Kaiserin an gewissen Festtagen den vornehmen Damen *Purpurgewänder* austheilte, und endlich der *Musikos*, ein kleiner Festsaal, der sich durch besonders reichen Schmuck mit den verschiedensten Marmorarten auszeichnete und dessen Bodenmosaik ein *Berichterstatter* mit dem Blumen-

teppich der Wiese vergleicht¹⁾. Die Vorliebe für die Anwendung von Halbkuppeln und Nischen, welche wir auch in den Palastbauten finden, erklärt sich zum Theil aus dem Ceremoniell. Bei den Hoffesten, wo alles auf das Bestimmteste geregelt war, kam es darauf an, den kaiserlichen Thron würdig einzurahmen und den verschiedenen Klassen der Beamten und Gäste abgesonderte Plätze anzuweisen; die durch ihre Form begrenzten Hallen waren dazu besonders günstig. Auch versah man sie mit kostbaren Vorhängen, welche theils als Zierde dienten, theils auch den Nutzen gewährten, dass man diese Räume dadurch verdecken und ausschliessen konnte²⁾.

Ausser diesen Schlossbauten liess Theophilus noch einen Sommerpalast, den man Bryos nannte, bauen, dessen Geschichte für uns von grossem Interesse ist. Bei dem vielfachen kriegerischen und friedlichen Verkehr des byzantinischen Reichs mit den Arabern hielt der Kaiser es seiner Würde gemäss, ihnen durch eine glänzende Gesandtschaft zu imponiren; er sendete daher seinen Lehrer, den klugen Johannes, mit reichen Schätzen nach Bagdad, welchem es denn auch durch wohlangebrachte Verschwendung gelang, sich Einfluss und Anerkennung an dem üppigen Hofe der Abassiden zu verschaffen. Als ein Beweis dieses Einflusses wird es nun angeführt, dass man ihn auch zuliess, um die Kostbarkeiten des Beherrschers der Gläubigen und den Glanz seines Palastes zu bewundern. Ehrentoll entlassen, bewog er nun seinen kaiserlichen Schüler, jenen Palast ganz nach dem Vorbilde eines saracenisches Schlosses zu errichten, nach demselben Grundrisse und mit derselben Buntfarbigkeit³⁾, so dass kein Unterschied blieb.

¹⁾ Wichtig ist diese byzantinische Anordnung auch dadurch, dass sie auf die Schlösser des germanischen Mittelalters vielfachen Einfluss hatte, worüber manche gute Bemerkung bei Bock, das Rathhaus zu Aachen, A. 1843. (Jahrbücher der rhein. Alterthumsfreunde 1844). Das Pentapyrgium, welches Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 550 (nach Du Cange) für ein Gebäude hält, war (wie sich aus dem Georg. Monach., de Theophilo c. 5. ergibt, und wie schon Reiske ad Const. Porphy. de cerim. ed. Bonn. p. 683 bemerkt) nur ein goldener Schrank in Gestalt eines fünfthürmigen Gebäudes, in welchem Kostbarkeiten aufbewahrt wurden. Vgl. auch Labarte, les arts industriels II. p. 47.

²⁾ So hatte das Chrysotriclinium, der goldene Saal, acht Nischen, die grössere, in welcher die kaiserliche Tafel stand (*κόγχα*) im Osten, sieben kleinere (*χαμάραι*) an den anderen Seiten. Es wird ausdrücklich bemerkt, dass in gewissen Momenten, wo der Kaiser Festkleider anderer Art anlegte, zu diesem Zwecke die Vorhänge herabgelassen wurden. Man sieht, das Ceremoniell des Hofes steht hier in engster Verbindung mit dem der Kirche.

³⁾ Theoph. cont. de Theophilo c. 9. — Das Wort: *Ποικιλία*, welches der byzantinische Autor braucht, scheint anzudeuten, dass man, so wenig auch der einheimische Styl die bunten Farben vermied, doch einen grössern oder andern Farbenreichtum bei den Arabern fand.

Ob diese Nachahmung arabischer Kunst auf einem Anerkenntniss höherer Schönheit beruhete, oder ob sie mehr ein Denkmal der diplomatischen Erfolge des Johannes und eine Vermehrung der Sehenswürdigkeiten der Residenz sein sollte, bleibt dahingestellt. Indessen geht aus manchen Zügen hervor, dass der Wechselverkehr zwischen Arabern und Byzantinern auch auf diese nicht ohne Einfluss war¹⁾. Ein gelehrter Mathematiker, Leo, den der Kalif zu sich berief, wurde durch glänzende Belohnungen an Byzanz gefesselt und bewährte nun seine Dankbarkeit durch manche, allgemein bewunderte mechanische Werke. Dahin gehörten Feuertelegraphen, durch welche man von den Grenzen aus die Angriffe der Araber schleunigst nach der Hauptstadt berichten konnte, Uhren, welche den Lauf der Zeit in den verschiedenen Gegenden des Reichs gleichmässig bestimmen sollten, endlich Orgeln, deren Ton die Schriftsteller nicht genug rühmen können. Wahrscheinlich rührte auch von ihm ein sonderbares Kunstwerk her, welches für die Sitte und für den Geschmack des byzantinischen Hofes gleich charakteristisch ist. In einem Audienzsaale befand sich nämlich ein goldner Platanus vor dem Throne mit einer künstlichen Vorrichtung. Während der vorgelassene Gesandte dem Ceremoniell gemäss sich vor dem Kaiser zu Boden warf, begannen in den Aesten des Baumes Vögel zu singen, am Fusse desselben goldene Löwen zu brüllen, bis endlich der erstaunte Fremdling sich aufrichtete und nun wahrnahm, dass der kaiserliche Sessel durch verborgene Federn gehoben, hoch über seinem Haupte schwebte²⁾. Die technischen Kenntnisse, welche solche Werke möglich machten, erscheinen hiernach ganz achtungswerth, aber es leuchtet ein, wie sie den Geschmack nur immer mehr verbildeten mussten.

Von den Bauten des Theophilus ist uns kein beglaubigter Ueberrest erhalten. Nur ein einziges Monument, der Saalbau des Hebdomon auf der

¹⁾ Früheren unmittelbaren Einfluss des Orients auf die byzantinische Architektur anzunehmen, etwa, wie man wohl gemeint hat, von Persien her, haben wir nicht ausreichende Gründe. Jener Metrodorus, der an Constantins Hofe sich aufhielt, und jener Stephanus (Theophanes Chronogr. ad ann. 686) der unter Justinian II. durch seine Härte gegen die Bauleute verrufen wurde, waren persische Flüchtlinge, welche Staatsämter erhielten, aber nicht Baumeister.

²⁾ Auch bei diesem barbarischen Prunk fand eine Gemeinschaft der Byzantiner und Araber statt, indessen scheinen jene hier die Priorität zu haben. Zwar erzählt der deutsche Gesandte Luitprand, dass diese Vorrichtung damals (946) wegen der Ankunft gewisser Gesandten gemacht sei, während schon früher (916) die constantinopolitanischen Gesandten am Hofe des Kalifen Mostader in Bagdad in gleicher Weise empfangen waren (Herbelot bei Fiorillo, Italien I. p. 63), indessen ist nach den Angaben des Symeon Logothetes (ed. Bonn. Theophan. cont. p. 627) nicht zu bezweifeln, dass das Kunstwerk wirklich unter Theophilus entstanden und nur zu Luitprand's Zeit wieder hergestellt worden. Vergl. Schlosser a. a. O. S. 498. und Labarte, palais impérial. S. 85.

Nordspitze Constantinopels, wird ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben¹⁾. Derselbe nimmt seiner Länge nach den Raum zwischen der doppelten Ringmauer ein. Eine gewölbte Säulenhalle zu ebener Erde öffnet sich mit vier Bögen nach dem Mauerzwinger. Darüber befindet sich ein verbautes Zwischengeschoss. Das dritte Stockwerk, vermuthlich ein grosser Festsaal, erhebt sich mit seinen Giebelfronten über den beiden Ringmauern und ist auf der Ostseite mit einem Balkon versehen, von dem sich ein herrlicher Blick nach der Stadt und dem goldenen Horne eröffnet. Das Aeussere dieses einfachen Bauwerks zeigt eine bunte Verzierung wechselnder Lagen von Ziegelstein und Marmor. Die viereckigen Fenster sind von Blendarcaden eingefasst, deren Rundbögen von Reihen grünglasirter Töpfe begleitet werden. Verschiedenartige durch wechselnde Ziegel und Marmorsteine gebildete Muster füllen die dreieckigen Zwickel zwischen den Rundbögen, und bilden ein rautenförmiges Band unter den Fensternischen. Die gekuppelten Säulen des Erdgeschosses tragen verschiedenartige Kapitäle, welche meistens älteren Bauten entnommen zu sein scheinen.

Nicht lange nach dem Tode des Theophilus wurde der innere Friede des Reichs durch die Beilegung des Bilderstreites hergestellt und es gelangte nun auch bald darauf mit Basilius dem Macedonier ein klügeres und mässigeres Geschlecht zur Herrschaft, welches den Thron länger behauptete (867—1057) und unter dem sich die Blüthe des Reichs wieder einigermaassen hob. Die Wirksamkeit dieser Fürsten hat einige Aehnlichkeit mit der ihres Vorfahren Justinian; wir finden sie eifrigst bedacht, den Glanz des Hofes zu wahren, die Sitten und Gesetze zu regeln. Für die Rechtspflege selbst waren Justinians Sammlungen zu gründlich und umfassend, um durch neue ersetzt zu werden, man begnügte sich mit kürzern Nachträgen; für das Ceremoniell des Hofes aber war es diesem Zeitalter vorbehalten, einen nicht minder ausführlichen Codex aufzustellen, ein merkwürdiges Document der steifen Pedanterie, mit welcher dieses Volk das Leben ertödtete, das schon erwähnte Werk des Kaisers Constantin Porphyrogenetos über die Ceremonien des byzantinischen Hofes. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unter diesen Regenten die Architektur sich wieder mehr belebte, und auch ihrerseits die Elemente, welche ihr seit der Justinianeischen Zeit zugeflossen waren, besser mit einander zu verschmelzen versuchte. Wir finden zwar nicht, dass man sich neuer Formen mit solchem Bewusstsein rühmte, wie bei dem Bau der Sophienkirche, indessen deuten doch die, freilich immer schwülstiger und verwickelter werdenden Nachrichten auf gewisse Aenderungen hin. Die Bauthätigkeit Basils war sehr gross, er übertraf alle seine Vorgänger seit Justinian. In

¹⁾ Salzenberg a. a. O. Taf. 37, 38. und S. 124.

der Stadt und ihrer Umgebung liess er nicht weniger als hundert Kirchen erbauen und herstellen, mit Vorhallen oder neuer Bedachung ausstatten, mit edeln Steinen, Mosaiken und Malereien schmücken. Aus ihrer Zahl hebe ich nur die Kirche S. Gabriel und Elias heraus, (gewöhnlich kurzweg Nea, die Neue, genannt), weil bei derselben ausdrücklich angeführt wird, dass sie mit fünf Halbkugeln (Hemisphären) gedeckt war; sie giebt also ein Beispiel der seit Justinian mehr in Aufnahme gekommenen Vermehrung der Kuppeln. Bei den weltlichen Bauten gefiel man sich in bunten und mannigfaltigen Formen. Einige Wohnhäuser und Oratorien, die zum Palaste gehörten, waren sogar pyramidalisch, und bei einem Palast (dem Kainurgion) wird erwähnt, dass die 16 Säulenstämme, auf denen das Dach ruhte, mit künstlicher Arbeit geschmückt waren, nämlich theils mit Weinlaub und Thieren und theils mit gekrümmten Streifen¹⁾.

Auch die andern Fürsten der macedonischen Dynastie, vor Allen der Enkel des Basil, der gelehrte Constantin Porphyrogennetos, der selbst malte und den Steinhauern und Metallarbeitern gute Lehren gab, unterliessen es nicht, sich in Herstellung von Kirchen und in weiterer Ausschmückung ihres Palastes zu zeigen, und auch ihre späteren Nachfolger, die Komnenen, waren noch mächtig genug, um einzelne bedeutende Bauwerke in friedlichen Momenten zu beginnen. Es würde indessen zwecklos sein, weiter auf die Nachrichten der Geschichtschreiber einzugehen, da die erhaltenen Monumente, so weit sie uns bekannt sind, schon aus dem Bisherigen verständlich werden, und grosse Neuerungen in den letzten Jahrhunderten des byzantinischen Reichs nicht eingetreten zu sein scheinen. Nur Beschränkungen, Vereinfachungen des früheren Styls sind bemerkbar, die wir mit Berücksichtigung der bekannt gewordenen Beispiele zusammenstellen wollen²⁾.

Die frühere Mannigfaltigkeit der kirchlichen Anlagen ist mehr und mehr verschwunden. Wirkliche Basiliken mit fortlaufenden Säulenreihen kommen kaum, Rund- und Polygonalformen überaus selten, fast nur an

¹⁾ Contin. Theoph. lib. V. cap. 83 ff. Das Menologium des Basil (Aginc. peint. t. 31.) deutet auf eine Veränderung des architektonischen Styls hin, indem es solche geriefte Säulen auf kegelartiger Basis zeigt. Auch die höhere, zugespitzte Kuppel findet sich hier. Aginc. Arch. t. 27. n. 21.

²⁾ Die wichtigsten Aufnahmen spätbyzantinischer Kirchen finden sich bei Lenoir *Architecture monastique* Bd. I. (Collection des documents inédits sur l'histoire de France, Paris 1852—56), sowie in dem früher citirten Werke von Texier und Popplewell Pullan, *Architecture byzantine. Ueber die Kirchenbauten in Griechenland speciell* Blouet, *expédition scientifique de Morée. vol. I. Paris 1831. Conchaud, choix d'églises byzantines en Grèce. Paris 1842* (mit keinesweges zuverlässigen Zeichnungen) sowie die Förstersche Bauzeitung von 1850.

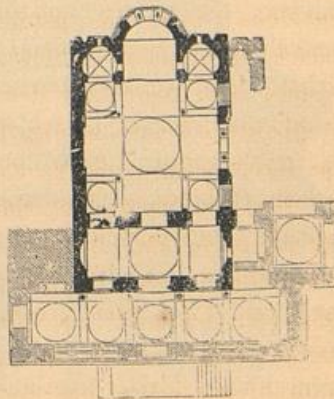
kleinen Nebengebäuden oder Kapellen vor¹). Man kennt nur einen Gedanken, die Verbindung der Kuppel mit dem rechteckigen Plane, und benutzt die durch die grossartigen Unternehmungen der Justinianischen Zeit gewonnenen statischen Erfahrungen, um dieses Ziel in der nüchternsten Weise, ohne grosse Anstrengung der Phantasie zu erreichen. Es ergab sich daraus das einförmige System des spätbyzantinischen Kirchenbaues. Vier kräftige Pfeiler bilden die Ecken des quadratischen Mittelraumes und die Stützen der Kuppel, deren Widerlager dann aber nicht, wie in dem Mittelschiffe der Sophienkirche durch Halbkuppeln, sondern, wie dort auf der Nord- und Südseite hier auf allen Seiten, durch Tonnengewölbe bewirkt wurde. Das Ganze bildet daher ein kurzarmiges, griechisches Kreuz, umschlossen von rechteckiger Mauer, aus welcher in Osten ein Chorbau hervortritt. Dieser architektonische Grundgedanke wurde dann zunächst durch die liturgischen Bedürfnisse der griechischen Kirche, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, modificirt. An die mittlere Concha schliessen sich stets die beiden für die Vorbereitungen des Altardienstes und zum Aufenthalt der Diakonen bestimmten Nebenräume (Prothesis und Diakonikon) an, welche nebst dem Altarraum selbst durch einen Vorhang oder durch eine mit drei Thüren versehene Wand abgeschlossen sind, die später wegen ihres Bildschmucks den neugriechischen Namen Ikonostasis (Bildwand) erhielt. Demnächst sind in der ganzen Kirche, mit Ausschluss des Chores, die das Centrum umgebenden Räume gewöhnlich zweigeschossig, indem die Emporen, der Aufenthalt der Frauen (das Gynaecium) meistens auch über den auf der Westseite sich erstreckenden Narthex ausgedehnt sind. Dieser zerfällt gewöhnlich in zwei Theile, den äusseren und inneren Narthex (Exo- und Eso-Narthex). Jener, mit einer Säulen- oder Pfeilerstellung geöffnet, bildete den Zugang von Aussen her, während man aus ihm durch eine oder drei Thüren in den Eso-Narthex und von da in die Kirche gelangte. Die ganze Anlage erhielt dadurch, ungeachtet der Form des griechischen Kreuzes der inneren Kirche, eine mehr längliche Gestalt. Beispiele solcher Anordnungen sind schon die Sophienkirche zu Thessalonich²), welche die Tradition noch der

¹) Justinian erbaute die Rundkirche des h. Michael am Anapulus zu Constantinopel; Prokop, *de aedif. Justiniani* I, 8. — Späteren Ursprungs sind die Kirchen S. Elias zu Brussa, eine einfache Rotunde mit acht halbrunden Nischen (Texier u. Popplewell Pullan T. 61.), die Apostelkirche zu Athen (Lenoir, *architecture monastique* I. p. 252) und einige in Rund- oder Polygonalform gebaute Kirchen Georgiens. Dazu kommen dann noch einige Grabkapellen und Baptisterien, z. B. an der Sophienkirche zu Trapezunt (Texier und Popplewell S. 190), an der Kirche S. Georg zu Constantinopel (César Daly, *Révue de l'Arch.* 1841. S. 170), endlich die sechseckige Taufkapelle zu Navarin (Blouet a. a. O. I. Taf. 3. u. 4).

²) Texier und Popplewell Pullan, Tab. 35—61.

Zeit Justinians zuschreibt, noch mit seitenschiffähnlichen Nebenräumen, dann in deutlicherer Ausbildung die Clemenskirche zu Ancyra¹⁾ und endlich im XII. Jahrhundert die Klosterkirche Hagios Pantokrator in Constantinopel²⁾. Alle diese Kirchen haben noch, ähnlich wie die Sophienkirche, zwischen den mächtigen Pfeilern der Kuppeln neben den Seitenräumen mehrere kleinere Pfeiler oder Säulen, welche Durchgänge bilden und die Emporen stützen. Später bei fortgesetzter Uebung des Kuppelbaues nahm man wahr, dass es dieses schweren Apparates nicht bedürfe, dass vielmehr schon die vier in den Ecken des Grundrisses gelegenen Räume, wenn überwölbt, als grosse Eckpfeiler anzusehen seien, an denen nur die Masse durch die darin ausgesparten, überwölbten Durchgänge vermindert war. Man fand, dass man auf diese Weise ausreiche, selbst wenn man die unmittelbaren Ecken des mittleren die Kuppel tragenden Quadrates nur durch Säulen bezeichnete, und dass man so dem Ganzen eine sehr viel luftigere und leichtere Gestalt geben könne. Dazu kam dann die immer wachsende Vorliebe für die Kuppel. Schon zu Justinians Zeiten hatte man angefangen, mehrere Kuppeln auf einer Kirche anzubringen; jetzt entdeckte man, dass jene vier Eckräume, wenn quadratisch angelegt, sich wohl dazu eigneten, eine Kuppel zu tragen, so dass dann vier kleinere Kuppeln sich um die grosse des Mittelraumes gruppirten und mit ihr die durch diese Behandlung gewonnene quadratische Anlage der eigentlichen Kirche mit Ausschluss des Narthex stärker betonten. Eine solche Anlage zeigten die Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) zu Constantinopel, ein schlanker, auch in den Einzelheiten eleganter Bau, schon um das Jahr 900 entstanden³⁾, so wie die Kirchen S. Bardias und der Apostel zu Thessalonich, jene dem zehnten, diese wohl erst dem elften Jahrhundert angehörig⁴⁾. Später wurde dieser Typus sehr verbreitet, die meisten späteren Kirchen Griechenlands wiederholen ihn. Oft aber begnügte man sich mit diesen fünf Kuppeln nicht, sondern bedeckte auch

Fig. 47.



Grundriss der Kirche Theotokos zu Constantinopel.

¹⁾ Salzenberg, Tab. 39 Fig. 1. 2. Hübsch, Tab. 35. Fig. 4, 6.

²⁾ Salzenberg, Tab. 36. Fig. 1.

³⁾ Salzenberg, Tab. 34 u. 35.

⁴⁾ Texier u. Popplewell Pullan, Taf. 45—49. 50 u. 51. Die Apostelkirche wird hier als im 7. Jahrhundert erbaut bezeichnet; ihre Formen gehören aber unstreitig einer späteren Zeit an wie die von S. Bardias und lassen auf das 11. Jahrhundert schliessen.

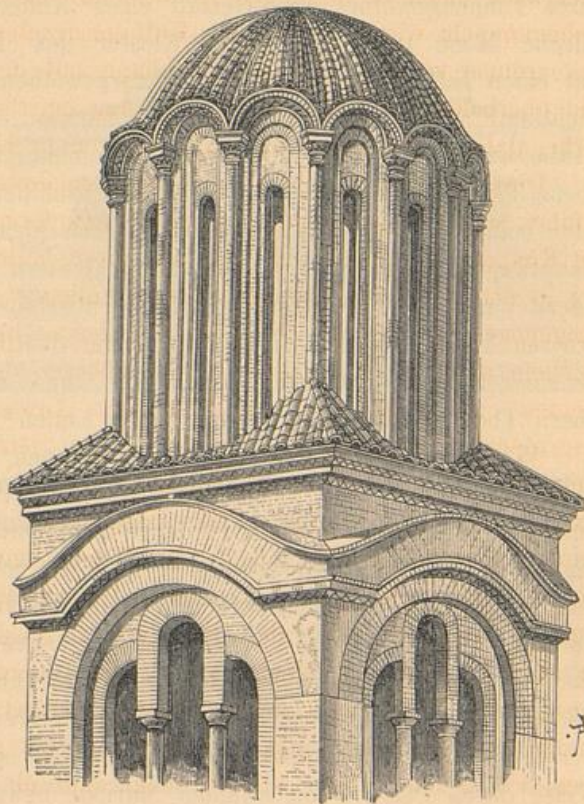
andere Nebenräume, selbst alle Abtheilungen des Narthex mit kleinen Kuppeln. Beispiele davon geben zum Theil schon die ebengenannten Kirchen der Theotokos und der Apostel, jene freilich nur in späteren Anbauten, dann aber mehrere Kirchen Griechenlands, die Panagia Lykodimo (S. Nicodemus), zu Athen und die Kirche zu Navarin im Peloponnes, von denen jene sogar zwölf kleine Kuppeln neben der Hauptkuppel zeigt¹⁾. Dadurch litt zunächst die Gesamtwirkung der äusseren Erscheinung; an die Stelle der einen, das Ganze zusammenfassenden Kuppel trat eine Mehrzahl. Es hatte aber auch einen nachtheiligen Einfluss auf das Innere; denn da jede der Nebenkuppeln wieder besonderer Hülfsconstructionen bedurfte, wurden die Seitenräume verengt, ihr Zusammenhang mit dem Hauptschiffe verdunkelt und überhaupt die ganze Raumgliederung entstellt und getrübt. Der Bau zerfiel daher im Inneren wie im Aeusseren in Einzelheiten.

Dies wurde nicht bloss durch die vermehrte Zahl der Kuppeln herbeigeführt, sondern noch mehr durch eine Veränderung ihrer Gestalt. Während die Kuppeln der ersten Epoche mit ihrer halbkugelförmigen oder sogar, wie in der Sophienkirche, flacheren Wölbung unmittelbar von dem den Tragebögen aufgelegten Gesimse aufstiegen und so mit den Gewölbezwickeln und mit dem ganzen Bau in näherer und unmittelbarer Beziehung standen, ein mildes und naturgemässes Anwachsen der Höhe in dem Centralpunkte aussprachen, errichtete man jetzt auf jenem Gesimse zunächst einen senkrechten cylindrischen Unterbau, anfangs als niedrigen Mauerkranz, später in schlankerer Gestalt, und schloss diesen dann durch die halbkugelförmige Wölbung. Die Kuppel hörte dadurch auf, in organischer Verbindung mit der gesammten Ueberdeckung zu stehen, löste sich vielmehr von derselben ab, um wie ein selbstständiges Monument auf ihr zu ruhen. Noch bedeutsamer als im Inneren gestaltete sich dies im Aeusseren. Bei allen grösseren Kuppeln, schon am Pantheon und so auch an der Sophienkirche, hatte man es für nöthig gehalten, die Wölbung an ihrem Fusse durch eine äussere senkrechte Mauerverstärkung zusammenzuhalten, in welcher dann auch die in der Wölbung angebrachten Fenster sich äusserlich zeigten. Man sah daher im Aeusseren über diesem Mauerwerke nur den oberen, flachen Theil der Wölbung, was dazu beitrug dem Ganzen den Charakter des fest Lagernden, allmählig Ansteigenden, einer dem Berge ähnlich angehäuften Masse zu geben. Bei der jetzigen Erhöhung der Kuppel konnte man eine solche Mauerverstärkung noch weniger entbehren, beschränkte sich aber darauf, sie an dem senkrechten Unterbau anzubringen und hier entweder dem Inneren entsprechend, cylindrisch, oder polygonisch zu gestalten, wo dann auf jede Polygonseite ein Fenster kam

¹⁾ Lenoir a. a. O. I. S 259 u. 240.

und die Ecken durch Halbsäulen verstärkt werden konnten. Die Kuppelwölbung blieb dann von den Fenstern unberührt und schwebte in ihrer ganzen halbkugelförmigen Gestalt vermöge jenes Unterbaues frei über der gesammten Bedachung. Von ähnlichen Constructionen des Abendlandes, namentlich der Renaissance, unterscheidet sich dieser Unterbau oder Tambour der Kuppel dadurch, dass er nicht durch ein fortlaufendes Gesimse von der Wölbung abgeschnitten und dadurch in seiner gesonderten Function charakterisirt ist. Im Inneren bildet er dann oft mit dem Gewölbe ein ungetrenntes Ganzes, eine phantastische Ueberhöhung, in der die schöne, halbkugelförmige Gestalt nicht zu ihrem Rechte kommt. Im Aeussern aber gestaltet er sich augenscheinlich als Umkleidung, aus welcher das Gewölbe hervortritt, was dann um so auffällender wird, wenn diese Umkleidung nicht in einer Linie horizontal, sondern, wie es bei

Fig. 48.



Apostelkirche zu Thessalonich.

derselben ruhend, frei und unvereinigt emporragen und so das kahle Haupt der Kuppel umgeben¹⁾.

Ueberhaupt bildete sich schon damals die für den Orient charakteristische Sitte, dass man die Wölbungen nackt und ohne Bedachung hervortreten liess; wenigstens ist es so im Herzen des byzantinischen Reichs, und nur in den Grenzbezirken, wo abendländischer Einfluss oder klimatische Rücksicht dagegen sprachen, wie in Griechenland und in man-

¹⁾ Beispiele verschiedener byzantinischer Kuppeln bei Salzenberg a. a. O. Taf. 33, 34., bei Couchaud, *Choix d'églises byzant. en Grèce*, und bei Lenoir, *Archit. monast.* I. p. 243 ff. Die Apostelkirche zu Thessalonich bei Texier u. Popplewell Pullan a. a. O.

chen asiatischen Gegenden, bedeckte man sie mit Ziegeln von Stein oder gebrannter Erde. Hier findet man auch wohl geradlinige Giebel; hölzerne Bedachung kommt dagegen auch hier nicht vor, das ganze Gebäude war in Stein oder Ziegeln, ohne Anwendung des Holzes gebaut. Nicht bloss die Kuppeln blieben auf diese Weise unbekleidet, sondern auch die Tonnengewölbe und die seltener angewendeten Kreuzgewölbe, wodurch denn zuweilen sehr auffallende Formen entstehen. So findet man auf den griechischen Inseln kleine einschiffige Kirchen, welche durch das Aeussere ihres Tonnengewölbes die Gestalt eines Koffers bekommen. Die grosse Kirche Mone tes Choras (das Kloster des Feldes) zu Constantinopel hat einen Narthex, der mit fünf Kreuzgewölben bedeckt ist, deren Bögen nicht nur auf der Façade, sondern auch an den Seiten offen daliegen. Früher zeigte die Bedachung der Kirchen neben den Wölbungen noch ebene Terrassen, wie solche auf den Seitenschiffen der Sophienkirche waren, oder man führte die Aussenwände so hoch hinauf, dass sie nur von der Hauptkuppel überragt wurden und die kleinern Wölbungen verdeckend die Façade mit einer horizontalen Linie abschlossen¹⁾. Später traten die grossen Tonnengewölbe der Kreuzesarme deutlich hervor, die man dann zu einer Art rundem Giebel ausbildete, und endlich sah man an allen obern Theilen des Gebäudes nur runde Linien²⁾.

Wie die Structur der Gewölbe blieb auch die der Umfassungsmauern unverhüllt, so dass die Tragebögen frei hervortreten und bloss mit dünnen Füllmauern geschlossen sind, in denen gruppenweise Fenster und Eingänge angebracht sind. Die Gestalt der Fenster ist in den Abschnitten der Tonnengewölbe noch zuweilen, wie schon in den Justinianeischen Bauten, die eines grossen Halbkreises, übrigens aber entweder die eines schlanken, oben mit einem Rundbogen gedeckten Rechteckes oder die auch im Abendlande so häufige des durch eine Säule getrennten Doppelbogens. Der Verschluss der Fensteröffnungen wurde noch spät oft nach altrömischer Weise durch Platten von dünnem Marmor bewirkt, in welchen, um stärkeres Licht oder Luftzug zu gewinnen, mehrere grössere oder kleinere Oeffnungen nach einem beliebigen Muster angebracht waren. Ueberhaupt treten in den Details keine wesentlichen Neuerungen ein; sie sind eher sparsamer und einfacher gehalten. Die Säulen werden seltener, meistens tragen einfache viereckige Pfeiler die Bögen. Wo Säulen vorkommen, haben die Kapitäle zuweilen noch korinthisirende Form; häufiger ist das sogenannte Korbkapitäl mit losen Blättern oder die byzantinische Art des Würfelkapitäls, das sich nach unten mit geradlinigen Flächen verjüngt. Kämpferaufsätze

¹⁾ So an der Panagia Likodimo zu Athen.

²⁾ Lenoir a. a. O. S. 313.

kommen nicht mehr vor; ihre Stelle vertritt eine kräftig ausladende Deckplatte. Die Basis wird roher und besteht häufig nur aus mehreren Ringen oder verschieden geformten, willkürlich zusammengestellten Gliedern¹⁾.

Neben dieser Sparsamkeit an feineren Details zeigt sich aber doch eine Neigung, dem Auge durch zierliche Formen zu schmeicheln, die man dann in die Construction selbst verlegte. So wurde zunächst das Mauerwerk aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen oder von verschiedenen Steinarten gebildet, oder an den Bögen ein ähnlicher Wechsel des Materials angebracht. Ge-

simse wurden dadurch verziert, dass man die Ziegel einzelner Reihen übereck, mit den scharfen Ecken nach aussen legte. Beispiele solches Farbenwechsels geben in einfacherer Weise die Kirche der heil. Irene zu Constantinopel, vermuthlich im achten Jahrhundert umgebaut, in

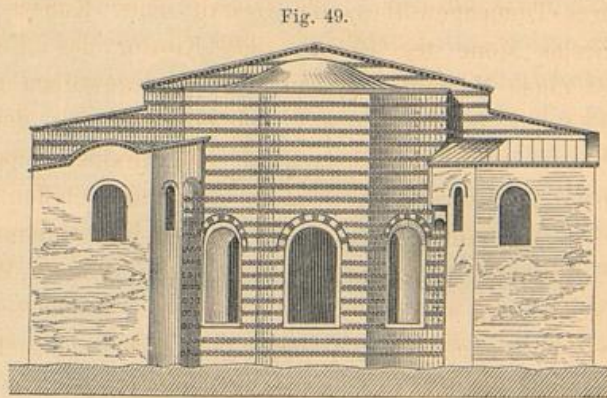


Fig. 49.

Die Irenenkirche zu Constantinopel.

sehr viel reicherer, die wahrscheinlich erst dem elften Jahrhundert angehörige Apostelkirche zu Thessalonich, wo besonders der Chor mit kräftigen Gesimsen und buntparbenen Ziegelmustern von Rauten und Zickzackbändern sehr mannigfaltig und zierlich geschmückt ist. Neben diesem Farbenwechsel suchte man der äusseren Erscheinung des Gebäudes durch überaus schlanke Verhältnisse der senkrechten Theile einen Reiz zu verleihen. Schon die Ueberhöhung der Fensterbögen und Blendnischen zeigt diese Neigung. Noch stärker äussert sie sich aber an den Kuppeln, deren Tambour aus einer grossen Zahl überaus schlanker Fenster und hoch hinaufgezogener, in die Kuppelwölbung einschneidender Arcaden zwischen dünnen Säulen gebildet ist, und an den Chornischen, welche, sei es dass nur die des Altares oder dass auch die der beiden Nebenräume äusserlich hervortreten, immer polygonförmig gestaltet zu einer für ihre geringe Tiefe überaus grossen Höhe aufsteigen. Hier war denn auch die Stelle, wo der reichste architektonische Schmuck angebracht wurde. Die Ecken des Polygons wurden, wie wir es z. B. an der Kirche Theotokos zu Constantinopel (Fig. 50.) finden, von schlanken Säulen getragen, zwischen denen sich die schmalen, stark überhöheten Rundbogenfenster öffnen; über diesen ist dann noch auf jeder der Polygonseiten eine tiefe Blendnische angebracht. Die

¹⁾ Beispiele bei Texier u. Popplewell, T. 44 u. 56.

Seitennischen, die gewöhnlich einfacher behandelt sind, treten hier nicht einmal über die Flucht der rechtwinkligen Schlussmauer hinaus, sondern zeigen nur durch dreieckige Einschnitte in derselben ihre polygonförmige Gestalt; aber sie tragen auch so dazu bei, die ganze Façade zu beleben und die reiche Hauptapsis passend zu umrahmen. Auch die Vermehrung

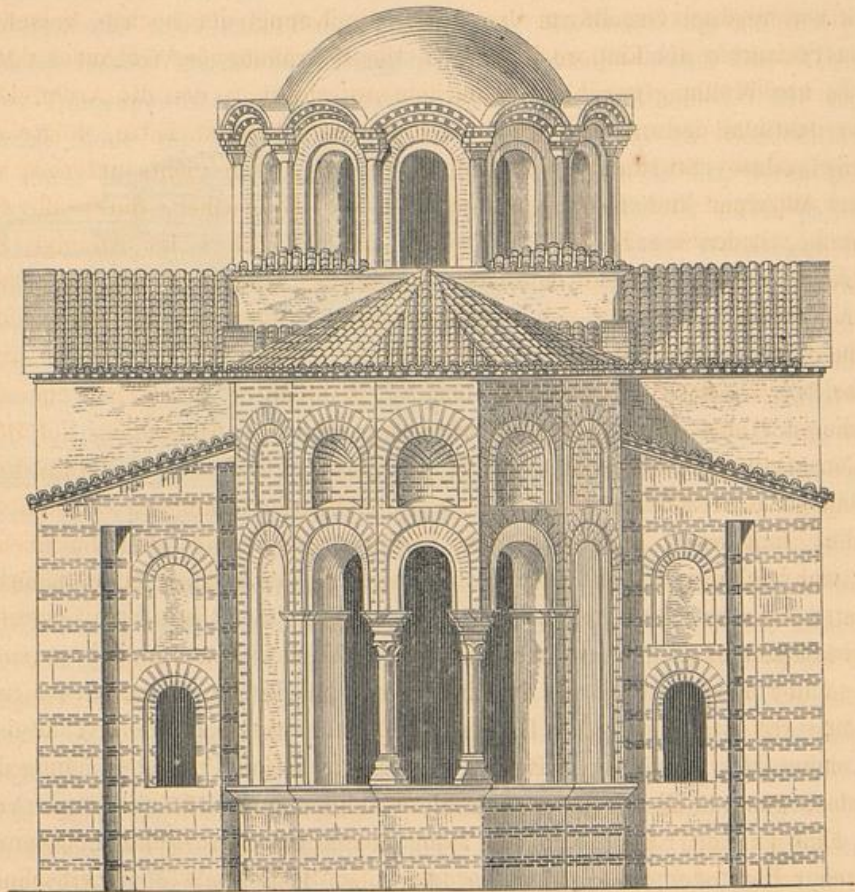


Fig. 50. Ostseite der Kirche Theotokos zu Constantinopel.

der Kuppeln gehört hieher. Ueberall zeigt sich statt der grossartigen Einheit und der ernsten Massenwirkung der älteren Bauten ein Streben nach bunter Mannigfaltigkeit und spielender Zierlichkeit, das mit der Nacktheit des constructiven Gerüstes und dem Mangel an künstlerisch durchbildeten Formen in einer für den orientalischen Geist charakteristischen Weise contrastirt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die arabische Baukunst, die ja wie wir sahen schon unter Theophilus in Byzanz Anerkennung und Nachahmung fand, auf diese Entwicklung Einfluss gehabt hat; auch sie war ein Erzeugniss des orientalischen Geistes, der in Byzanz

mehr und mehr die Herrschaft gewann. Aber es ist auch an sich begreiflich, dass bei dem fortschreitenden Verfall des öffentlichen Lebens der Sinn für grossartige Einheit sich verlor und der Geschmack für buntes Farbenspiel und zierliche Einzelheiten sich geltend machte.

Im Wesentlichen sind diese Formen auch heute noch in den Gegenden des griechischen Reichs bei dem Kirchenbau beibehalten. Noch immer ist die viereckige Grundform die Regel, die Kuppel der höchste Schmuck, das Gynaitikion als Empore behandelt, die Bekrönung des Gebäudes durch die nackte Wölbung gegeben. Nach dem Aufschwunge, den die Architektur unter Justinian genommen und eine Zeitlang behauptet hatte, folgte ein bewegungsloser Stillstand, eine Ruhe, die sich durch nichts unterbrechen liess. Während der Kreuzzüge erhielten die Byzantiner, durch die Errichtung fränkischer Reiche im Orient, und besonders im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts durch die fränkische Herrschaft über Constantinopel selbst, auch von der abendländischen Architektur Kenntniss; der Einfluss derselben war jedoch höchst gering. Selbst im Königreich Jerusalem, wo fränkische Baumeister lange Zeit hindurch abendländische Anlagen mit Hilfe einheimischer Werkmeister und mit Anwendung der denselben geläufigen technischen Mittel ausführten, bildete sich daraus kein erheblich abweichender Styl¹⁾. Die Einheimischen kehrten alsbald zu den byzantinischen Formen zurück. Etwas stärker zeigt sich der abendländische Einfluss in den Gegenden, wo sich die Venetianer lange behaupteten und wo die Nähe Italiens bleibend einwirkte, in Griechenland und den benachbarten Gegenden. Allein auch hier besteht dieser Einfluss meistens nur in der Verlängerung des Schiffes durch Hinzufügung einiger Tonnengewölbe auf der Westseite, eine Annäherung an die Basilikenform, welche sich dann auch in einigen späteren Bauten des Orients findet²⁾. Daneben kommen dann wohl vereinzelt Spitzbögen oder auch Hufeisenbögen vor, also Einwirkungen des gothischen oder des arabischen Styles. Aber im Ganzen erhielt sich auch unter der türkischen Herrschaft die spätbyzantinische Bauweise ohne wesentliche Aenderung.

Vergleichen wir diesen östlichen Styl mit dem der abendländischen Kirchen des Mittelalters, so sehen wir sogleich, dass der Unterschied ein

¹⁾ Melch. de Vogüé, *Les églises de la terre sainte*. Die Wiederbelebung der abendländischen Formen, welche dieser Reisende an arabischen Gebäuden zu Jerusalem und Damascus aus dem 14. bis 16. Jahrhundert bemerkt haben will, bedarf näherer Prüfung.

²⁾ So die Kirche der Mutter Gottes mit dem goldenen Haupte in Trapezunt bei Texier und Popplewell Pullan, a. a. O. Taf. 67 und 68. Einige griechische Kirchen bei Couchaud Taf. 23 ff. (Die Kirche der h. Jungfrau zu Mistra) und in Förster's Bauzeitung 1850. Taf. 371, 372.

höchst bedeutender ist. Bei uns die längliche Gestalt, mit gestrecktem Schiffe, deutlich vortretenden Kreuzarmen und zierlich geschmücktem Chor; ein reiches, gegliedertes Ganzes, das sich in allen seinen Theilen klar und kräftig ausspricht. Dort die überall gleiche würfelförmige Masse des Vierecks, an der nur die Vorhalle durch ihre geringere Höhe, die Altarnische durch ihr flaches Hervortreten sich einigermaßen auszeichnen. Ebenso in der Höhendimension. Bei uns die deutliche Sonderung von Mauern und Dächern in entschiedenen architektonischen Linien, und über sie hinausragend eine ernste achteckige Kuppel oder der bald einfach quadrate bald schlanker geformte mehr oder weniger hochaufstrebende Thurm. Dort eine im Verhältniss zur Breite geringe Höhe und auf dieser entweder die monotone Linie der Mauer oder die wellenförmige Bewegung der Wölbungen und die schwere, schwellende Kuppel. Ebenso ist es im Innern, wo dort die Emporen auf drei Seiten den Mittelraum beengen und drücken und schwere Pfeiler mühsam die Wölbung tragen, während hier lange Schiffe mit ihren gleichen, gegliederten Pfeilern, mit der milden Bewegung ihrer Gewölbe uns fortleiten. Die Verschiedenheit ist in allen Theilen unverkennbar und, wie ich glaube, in allen Theilen in gleicher Weise charakteristisch. Es mag hier genügen, auf diesen Gegensatz aufmerksam zu machen. Auf die Vorzüge und das Verdienst der byzantinischen Architektur und auf die Einwirkung, welche sie trotz dieser Verschiedenheit auf das Abendland ausübte, werden wir später zurückkommen.

Drittes Kapitel.

Byzantinische Plastik und Malerei.

Auch in der darstellenden Kunst der Byzantiner müssen wir zur bessern Uebersicht mehrere Epochen von einander trennen, wenn auch ihre Unterschiede nicht sehr auffallend sind. Sie stimmen ungefähr mit denen überein, welche ich bei der Architektur annahm. Die erste Epoche zeigt die Ausbildung der byzantinischen Typen; sie erstreckt sich etwas weiter, als in die Justinianeische Zeit, etwa bis zum Anfange des siebenten Jahrhunderts. Die zweite umfasst den Zeitraum der Bilderstreitigkeiten und die nächsten Jahrhunderte, in welchen der festgestellte Charakter sich noch erhielt. Wegen der Einwirkung dieser Kunst auf das Abendland und bei dem reicheren Material, welches namentlich die Miniaturen uns auch für die letzten Jahrhunderte des byzantinischen Reichs geben, können und müssen wir aber auch noch der letzten und dritten Epoche, der

Zeit des Erstarrens und Absterbens dieser Kunst eine besondere Betrachtung widmen, so dass wir, nicht wie bei der Architektur nur zwei, sondern drei Abschnitte haben.

Erste Epoche.

Die Anerkennung des Christenthums als der herrschenden Religion des Reiches musste auch auf die Ansicht der Kirchenlehrer von den bildenden Künsten Einfluss haben. Jener Hass gegen die Kunst an sich, wie er hauptsächlich von Tertullian ausgesprochen war, hatte doch eigentlich in den Evangelien keine Begründung. Ein so einseitiger Spiritualismus, eine so ängstliche Furcht vor der äusseren Gestalt der Natur ist in ihnen wahrlich nicht gepredigt; der christliche Geist geht zwar über das Sinnliche hinaus, aber eben wegen dieser höheren Richtung wird er auch von demselben nicht angefochten. Wie keinerlei Speise, keine Berührung mit natürlichen Dingen verunreinigt, so kann auch die unschuldige Darstellung derselben nicht verfänglich sein. Wir sahen wie diese mildere Ansicht schon unter den ersten Christen, trotz des Eifers der strengen Kirchenväter, sich geltend machte. Jetzt war noch viel weniger Grund zu einem so allgemeinen über die Kunst auszusprechenden Anathema; ein solches kommt daher auch nicht mehr vor. Etwas Anderes war es mit den Bildnissen der heiligen Gestalten, besonders des Erlösers selbst. Bei diesen blieb denn doch die Gefahr einer allzu eifrigen, abgöttischen Verehrung des äusseren Bildes immer bestehen; hier erneuerte sich daher auch die Polemik der Kirche gegen die Kunst von Zeit zu Zeit, unter verschiedenen Formen.

Es war sehr natürlich, dass fromme Gemüther sich nach einem Bildnisse des Erlösers, in seiner wahren irdischen Gestalt sehnten. Man pries die Jünger glücklich, welche sein Antlitz gesehen, seine Worte vernommen hatten, man begann schon nach Jerusalem zu wallfahrten, um die Phantasie mit lebendigeren Vorstellungen der heiligen Hergänge zu erfüllen. Musste man da nicht auch wünschen, die Hauptgestalt dieser Momente in grösserer Anschaulichkeit und mit festeren Umrissen sich vorstellen zu können? Gewiss das Verlangen war ein sehr natürliches und billiges. Mit jener schwankenden Weise, in der die Gestalt des Erlösers auf den Bildwerken der Katakomben erschien, konnte man sich nicht begnügen. Das Christenthum hatte einen festen historischen Boden, sollte man daher nicht auch für die bildliche Vorstellung, wie für die Lehren, auf das historisch Richtige zurückgehen, sollte man da noch ferner einen willkürlichen Wechsel der Formen gestatten?

Wirklich regte sich denn auch dieser Wunsch, ein zuverlässiges Bild des Heilandes zu besitzen, sehr frühe. Schon Constantia, die Schwester

des Kaisers Constantin, sprach ihn gegen Eusebius, den berühmten Bischof von Caesarea, aus. Allein dieser, sonst gegen die Wünsche so hochgestellter Personen ziemlich nachgiebige Geistliche willfahrt ihr nicht; er fragt, was sie unter dem Bildnisse Christi verstehe; nur die Knechtsgestalt des Heilandes könne sie meinen, denn als in dieser seine göttliche Herrlichkeit durchstrahlte, bei der Verklärung, wären selbst seine Jünger nicht im Stande gewesen, den Anblick zu fassen. Er verweist sie auf die Worte der Schrift, diese allein gewährten ein Bildniss¹⁾.

Constantia, indem sie ein Bildniss von dem Bischofe fordert, scheint vorausgesetzt, aber nicht sicher gewusst zu haben, dass es ein echtes beglaubigtes Bildniss gebe. Eusebius selbst spricht sich darüber nicht aus; er erzählt zwar in einer andern Schrift, dass er bei den aus dem Heidenthume bekehrten Christen alte Bilder von Christus, so wie von Petrus und Paulus gesehen habe, und dass solche gemacht und auf Tafeln gemalt würden. Er erwähnt hiebei namentlich einer Statue Christi, welche, dem Gerüchte zufolge nach persönlicher Aehnlichkeit des Herrn, die blutflüssige Frau des Evangelii in der Stadt Caesarea Philippi oder Paneas in Palästina errichten lassen²⁾. Er missbilligt diese heidnische Aeusserung des Dankes und wird also auch wohl die Echtheit des Porträts nicht angenommen haben. Wenigstens muss aber die allgemeine Meinung gewesen sein, dass es kein zuverlässiges Bildniss des Heilandes gebe, weil sonst der Bischof bei seinen den Bildern ungünstigen Ansichten sich näher darüber geäußert haben würde, und weil überhaupt die Verschiedenheit der Meinungen über Christi Gestalt dann leicht geschlichtet gewesen wäre.

Die ältere Meinung, welche schon Justin der Märtyrer (um 130) und nach ihm Andere ausgesprochen und endlich Tertullian († 220) mit grosser Heftigkeit vertheidigt hatte, und welcher noch Eusebius anhing, hielt fest daran, dass der Heiland in hässlicher Knechtsgestalt erschienen sei³⁾. Bald aber widerstrébte dies dem Gefühle; der Heiland musste auch in seinem

¹⁾ Man hat die Echtheit dieses Briefes bezweifelt, weil er zuerst von dem bilderfeindlichen Concil zu Constantinopel im Jahre 754 citirt wird. Allein zwei nahestehende und gelehrte Vertheidiger der Bilder: Johannes Damascenus auf dem zweiten nicäischen Concil (787) und Nicephorus in einer seiner Schriften zu Gunsten der Bilder (817) suchen zwar diesen Brief zu beseitigen, jener aus dem Grunde, weil Eusebius ein Arianer und also ein Ketzer gewesen, dieser aus inneren Gründen, wagen aber nicht, was sie doch in Beziehung auf andere, ebenfalls von den Gegnern der Bilder angeführten Schriften thun, seine Echtheit anzufechten. Piper, Monumentale Theologie S. 209, 243.

²⁾ Euseb. hist. eccl. lib. VII. c. 14. — Julian der Christenfeind liess diese Bildsäule umstossen; Sozomenes lib. V. c. 21. Die Heiden schleiften das Bild umher, die Christen aber retteten es in die Kirche; Theophanes ad ann. 354.

³⁾ Tertullian: Ne aspectu quidem honestus. — Si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.

irdischen Erscheinen seiner göttlichen Natur würdig gewesen sein. Chrysostomus († 407) und Hieronymus († 420) beziehen schon die Beschreibung der Schönheit im Psalm 45 auf ihn, und diese Ansicht wurde immer mehr die herrschende; auch die berühmten Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus theilten sie. Eine bestimmte Gestalt hatten aber auch diese Kirchenväter nicht vor Augen. Augustinus bemerkt ausdrücklich, dass Christi Gesichtsbildung uns völlig unbekannt sei, und dass sie daher nach der Mannigfaltigkeit der Gedanken höchst verschieden dargestellt werde¹⁾. Auch schwankte man wohl noch lange zwischen historischer und symbolischer Darstellung. Paulinus von Nola in der Beschreibung der von ihm erbauten Basiliken zu Nola und Fundi erwähnt nur der Abbildung des Lammes (393); Gregor von Nyssa und Basilius von Caesarea (370) dulden und rühmen zwar die Darstellung der menschlichen Gestalt des Agonotheten Christus²⁾, aber schon diese Bezeichnung deutet auf etwas Symbolisches hin. Asterius Bischof von Amasea († 401) erklärt sich ausdrücklich noch gegen die Christusbilder; Epiphanius, Bischof von Salamina, rühmt sich ungefähr gleichzeitig, dass er das Bild, er wisse nicht ob Christi oder eines Heiligen, wie er es in einer Kirche in Palaestina gefunden, zerissen habe, und Orosius (416) nennt solche Bilder noch eine Lüge³⁾.

Die neue Ansicht von der Schönheit des Herrn gab allerdings eine gefährliche Anregung heidnischer Gefühle. Eine byzantinische Sage erzählt von einem Maler, der es gewagt habe, das Bild des Erlösers mit den Zügen eines Jupiter darzustellen; darüber sei ihm die Hand erstarrt, und nur, nachdem er reuevoll gebeichtet, durch ein Wunder des Erzbischofs Gennadius wieder hergestellt worden⁴⁾. Um solchen Uebeln zu entgehen, musste man daher wünschen, ein beglaubigtes Bild zu besitzen, und es entstanden nun seit dem fünften oder sechsten Jahrhundert Sagen, welche die Entstehung eines solchen, und zwar nicht durch gemeine Kunst, sondern auf übernatürlichem Wege erzählten.

Die zuerst verbreitete war die von dem Könige Abgarus von Edessa in Mesopotamien. Eusebius erzählt nur von der Heilung dieses entfernten, aber durch die Nachricht von Christi Wundern angeregten Zeitgenossen des Herrn, und zwar so, dass sie durch einen von Christo abgesendeten Apostel vermittelt wird. Der armenische Geschichtschreiber Moses von Chorene im fünften und der Grieche Euagrius im sechsten Jahrhundert fügen dann aber hinzu, dass Christus dem Boten des Abgarus sein wunderbar

¹⁾ S. Aug. de Trinitate, lib. VIII. c. 4, 5. Opp. t. III. Qua fuerat ille (Christus) facie, nos penitus ignoramus.

²⁾ Paulin. Opp. epist. 32. Greg. Nyss. t. II. 908. Basil. Caes. Opp. (Paris 1618) I. p. 515.

³⁾ Orosius lib. II. c. 19. „Vel deum mentuntur, vel hominem.“

⁴⁾ Theophanes ad ann. 455. ed. Bonn. p. 174.

in ein Tuch eingedrücktes Bild mitgegeben habe. Andere griechische Schriftsteller wiederholen die Sage und wissen von Wundern zu erzählen, die durch das Bild bewirkt seien, welches endlich im Jahre 944 feierlich von Edessa nach Constantinopel geführt wurde und sich später in Rom in S. Silvester befunden haben soll. Die verwandte Sage vom Veronica-bilde scheint späterer und zwar abendländischer Entstehung. Zwar nennt schon ein griechischer Schriftsteller zu Justinians Zeit die blutflüssige Frau, der man die Christusstatue in Paneas zuschrieb, Beronike, aber die ausführliche Legende, dass sie ein auf einem Tuche oder auf einem Stücke seines Kleides abgedrucktes Bild des Herrn besessen, welches dann die Heilung eines römischen Kaisers bewirkt und die Zerstörung Jerusalems als Strafe für den Tod Christi herbeigeführt habe, kommt zuerst in einer angelsächsischen Handschrift des elften Jahrhunderts, und demnächst mit manchen Veränderungen bei späteren abendländischen Schriftstellern vor. Indessen hatte man auf byzantinischem Boden schon im sechsten Jahrhundert Tücher mit dem Bilde des Herrn und zwar mit den Wundenmalen, welche man als Gräbtücher desselben verehrte und es dahingestellt sein liess, ob das Bild darauf wunderbarerweise entstanden oder durch Malerei zur Erinnerung an das Leiden des Herrn und zur Bezeichnung der Bedeutung des Tuches hinzugefügt sei¹⁾. Auch zeigte man schon im sechsten oder doch (da dies nur in einer angefochtenen Stelle vorkommt) im achten Jahrhundert Marienbilder, die man dem Evangelisten Lucas, der auch Maler gewesen, zuschrieb. Endlich kommen gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts mehrfach Bilder vor, welche man ohne nähere Angabe ihrer Geschichte als „nicht von Menschenhänden gemacht“ (*ἀχειροποίηται*) bezeichnete, und den Beweis ihrer Echtheit nicht durch schriftliche Urkunden, sondern vermöge dadurch bewirkter Wunder

¹⁾ Ueber die Entstehungsgeschichte dieser Sagen vgl. Wilhelm Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften von 1842, und J. H. Floss, Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer, Bonn 1855. Die ausführliche Legende über die Entstehung des Veronica-bildes auf dem Wege zum Kreuze scheint erst im Laufe des 14. Jahrhunderts ausgebildet zu sein. Ausser diesen Sagen entstanden dann, besonders während des Bilderstreites noch mehrere andere ähnliche, deren Anwachsen wir bei den Fortsetzern der Chronik des Theophanes verfolgen können. Symeon Logotheta, ed. Bonn. p. 607., Georg. Monachus a. a. O. Dieser nennt ausser dem Bilde des Abgarus, Bilder des Heilandes und der Jungfrau von der Hand des Apostel Lucas, welche in Rom seien, alte Bilder in Jerusalem, dann ein Bild der Verklärung Christi, welches der Apostel Petrus den Römern geschenkt, die Statue, welche die blutflüssige Frau hat setzen lassen, endlich ein Bild der Jungfrau, welches dieselbe auf wunderbare Weise an einer Säule des Tempels zu Lydda hat erscheinen lassen, und welches ungeachtet aller Versuche der griechischen Juden sich unvertilgbar bewiesen habe.

führte¹⁾. Um diese Zeit ist denn nun auch jeder Widerstand verschwunden, und am Ende des siebenten Jahrhunderts erklärt sogar eine Synode, dass die Darstellung der menschlichen Züge des Erlösers der althergebrachten Abbildung des Lammes vorzuziehen sei²⁾. Begreiflicher Weise mussten sich schon vorher die Züge des Antlitzes festgestellt haben, von welchen die Kunst fernerhin nicht abweichen durfte. Daher mag das, unstreitig unechte Schreiben eines gewissen Lentulus, den man unhistorisch zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina machte, obgleich es erst von einem Schriftsteller des elften Jahrhunderts³⁾ uns mitgetheilt wird, wohl schon um diese Zeit entstanden sein. In diesem angeblich an den römischen Senat gerichteten Briefe wird Christus als ein Mann von stattlichem Wuchse beschrieben, mit dunkeltem gescheiteltem Haare, heiterer Stirn, fleckenlosem Gesichte, Nase und Mund ohne Tadel, den Bart stark röthlich, nicht lang, sondern geschnitten, die Augen leuchtend. Dieser Schilderung entsprechen denn auch die Christusbilder schon sehr frühe, und wir können, bei aller Dürftigkeit des Materials, doch einigermaassen ersehen, wie sich dies Ideal allmählig feststellte. Auf einem Sarkophage in der Krypta der Peterskirche, der vielleicht noch dem vierten Jahrhundert angehören mag⁴⁾, kommt es zuerst und zwar neben Darstellungen des jugendlichen Christus vor. Vom Anfange des fünften Jahrhunderts an finden wir es mit immer mehr ausgeprägtem Typus in einer Reihe von kirchlichen Mosaiken, unter denen die in der Taufkirche S. Giovanni in Fonte zu Ravenna und am Triumphbogen der

¹⁾ So viel ich finde kommt zuerst im Jahre 578 ein solches vor; Philippikos, der Schwager und Feldherr des Maurikios, begeistert dadurch sein Heer zum Kampfe gegen die Perser. Theophanes S. 393. ed. Bonn. So hat auch Heraklius im Jahre 613 ein Christusbild, welches, wie es dort ausführlicher heisst, nicht von Menschenhänden, sondern von dem göttlichen Worte, wie eine Frucht ohne Samen, ohne Farbe und Zeichnung hervorgebracht ist. a. a. O. S. 467.

²⁾ Conc. Quinisextum (anno 692) can. 82.

³⁾ Anselm von Canterbury † 1107. Die Beschreibung des Joh. Damascenus aus dem 8. Jahrhundert ist zu unbestimmt. S. über alle diese Angaben vorzüglich Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. Merkwürdig ist auch eine Aeusserung des Theophanes. Bei Gelegenheit des in der Jupitersähnlichkeit gemachten Christusbildes bemerkt er nämlich, einige Historiker sagten, dass das Antlitz des Erlösers mit krausem (oder einfachem?) und wenigem Haare (*οὔλον καὶ ὀλιγότριχον σήμα*) das richtigere (*ὀλκειότερον*) sei. Noch im 9. Jahrhundert schwankte man also, und hatte wie es scheint einen uns ganz unbekanntem Typus mit vor Augen. Dies beweist auch die oft angeführte Aeusserung des Patriarchen Photius († 891), dass Griechen, Römer, Juden und Aethiopier das Christusbild jeder nach seiner Nationalität gestalteten.

⁴⁾ Aringhi I. 293. Es waren darin später die Gebeine Gregors V. († 999) aufbewahrt. Beschr. Roms II. 1. 218.

Paulskirche bei Rom die ältesten sein mögen. In allen sehen wir verwandte Züge, das getheilte, herabfallende Haar, meistens auch einen kurzen Bart am Kinn. Höchst ausgebildet erscheint dieser Typus besonders an einem Brustbilde in den Katakomben, welches wir zwar nicht den meisten Malereien dieser Räume gleichzeitig, aber doch auch wohl nicht später als in das siebente Jahrhundert setzen dürfen¹⁾. Uebrigens erhielt sich neben diesem Typus noch lange die Darstellung des jugendlichen, bartlosen Heilandes, die man vorzugsweise da anbrachte, wo es sich um eine symbolische Auffassung oder um höchste Verklärung handelte, während der bärtige Typus bei mehr historischen Szenen oder bei zur Anbetung bestimmten Bildern vorherrschte. So ist in S. Nazaro e Celso zu Ravenna der gute Hirte in voller Jugendschönheit, gegenüber aber der Heiland, der gewisse ketzerische oder heidnische Bücher verbrennt, männlich und bärtig, in S. Apollinare nuovo daselbst in einem chronologischen Cyclus des Lebens Christi in den Passionsszenen seine Gestalt bärtig, bei seinen Wundern und Reden aber jugendlich dargestellt. Eine bleibende Regel bildete sich aber nicht, und wir finden selbst bei der Kreuzigung, nachdem diese zugelassen war, oft die jugendliche Auffassung.

* Die Gründe, welche die älteren Kirchenväter der Kunst überhaupt feindlich gestimmt hatten, standen der Darstellung Gottes am meisten entgegen. In den Katakomben kommt sie zwar einige Male in historischen Szenen des Genesis vor, z. B. bei Abels Opfer, meistens ist sie jedoch vermieden und Gottes wunderbares Eingreifen nur durch eine von oben herabreichende Hand angedeutet. Dieselbe Behandlung ist in den Mosaiken vorherrschend. Noch mehr war es in der byzantinischen Kunst seit dem Bilderstreite verpönt, den Schöpfer in menschlicher Gestalt darzustellen; selbst die Vertheidiger der Bilder hatten sich darauf gestützt, dass sie nur den menschlichen Leib Christi, nicht die Gottheit darstellten. Diese Ansicht hatte indessen, wie wir sehen werden, auf das Abendland keinen Einfluss. Dagegen erhielt das Bildniss der Jungfrau Maria bald eine ähnliche typische Feststellung wie das des Heilandes. Schon in den Katakomben bei der Anbetung der Magier und wo man sie sonst vermuthen kann, hat sie fast immer dieselben Züge; es sind die einer vollen, reifen, würdigen Frau. Ein Zweifel über Schönheit und Hässlichkeit war hier nicht denkbar; sobald die Phantasie sich mit ihrer Gestalt beschäftigte,

¹⁾ Im Cömeterium S. Pontiani (Aringhi I. S. 379, in sehr verkleinerter Nachbildung bei Agincourt Peint. 1. 10. Nr. 9). In demselben Raume findet sich auch noch eine Darstellung des Orpheus, ohne dass wir Ursache haben, jenes Christusbild einer späteren Restauration zuzuschreiben. Auch bei dem Heilande selbst erhielt sich daher das Symbolische neben dem Historischen. S. eine Zusammenstellung der Nachrichten über die Bilder Christi in der ersten Zeit bei Gieseler K. G. I. 1 § 24. note d.

musste man sich ihre Erscheinung als den Ausdruck ihrer reinen Seele vorstellen, wie dies schon S. Ambrosius ausspricht¹⁾. Man wusste zwar, dass man kein echtes Bild von ihr besitze²⁾, aber man konnte nicht umhin, sie sich möglichst vollkommen zu denken. Dies Verlangen stieg dann bedeutend, als im Jahre 431 durch das Concil zu Ephesus bei Verdammung der Lehren des Nestorius ihr das Prädicat der Gottesgebärerin zugesprochen war. Gleichsam um sich dieser siegreich errungenen Eigenschaft zu versichern oder sich in dieser neuen Orthodoxie zu erhalten, liebte man es, sie als „Mutter Gottes“ mit dem Kinde auf ihrem Schoosse und gewöhnlich auch mit Beischrift dieses Titels (*Μητρηρ Θεοῦ. ΜΡ. ΘΥ.*) dargestellt zu besitzen. Es entstanden nun auch Sagen, welche, ähnlich wie bei Christus, eine authentische Ueberlieferung ihres Antlitzes behaupteten. Zuzufolge der einen sollte sie dasselbe in der Kirche zu Lydda an einer Säule durch Abspiegelung hinterlassen, zuzufolge einer andern der Evangelist Lucas, den man, vielleicht vermöge der Namensähnlichkeit eines Künstlers, zum Maler machte, sie vielfach porträtirt haben. Schon die Kaiserin Eudokia, Gemahlin Theodosius II. soll ein solches Bild in Jerusalem erlangt haben, und allmählig gab es eine grosse Zahl derselben, deren Echtheit nicht bezweifelt wurde³⁾. Anfangs trat diese Verehrung der Jungfrau noch schüchtern auf, doch sehen wir schon in dem ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts in S. Apollinare nuovo in Ravenna die Jungfrau Christus fast gleich gestellt, indem beide auf beiden Seiten des Choreinganges zwischen Engeln thronend erscheinen. Bald darauf wurden die Marienbilder immer häufiger, und schon in der Flotte des Heraklius, mit welcher er im Jahre 602 von Afrika nach Constantinopel fuhr, war an den Schiffen ein solches befestigt. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch hier ein einigermaassen fester Typus sich ausbildete, welcher dem des Heilandes annähernd glich.

Von der typischen Auffassung der Apostel Petrus und Paulus, welche schon früher in Rom entstanden war, habe ich schon oben gesprochen (S. 99); sie ging im Wesentlichen auf die byzantinische Kunst über, obgleich sich auch hier später Verschiedenheiten ausbildeten⁴⁾.

¹⁾ De virgin. l. II. c. 2. et ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. Sie war ihm „figura probitatis.“

²⁾ Augustinus, de Trinitate VIII.: Neque novimus faciem virginis Mariae.

³⁾ Schon Theodorus Lector um 518 erzählt das Auffinden jenes Lucasbildes, das nachher im Hodegon zu Constantinopel verehrt wurde und nach der Versicherung eines späteren Schriftstellers in Wachsfarben gemalt war. Floss, Aachener Heiligthümer, Bonn 1855. S. 142. Baronius Annal. eccl. ad ann. 438. Theoph. cont. lib. III. c. 11. Die Flotte des Heraklius bei Theophan. ed. Bonn. p. 459.

⁴⁾ Beide Kirchen giengen in ihren Vorstellungen allmählig auseinander. Nach der

Gleichzeitig mit dieser Neigung zur Bildung fester Typen trat auch in der Wahl der Gegenstände zu grösseren Compositionen eine Aenderung ein; das Symbolische trat allmählig zurück und man hielt sich mehr an das Historische der heiligen Schriften. Man dachte weniger an eine Versinnlichung und Erinnerung der Verheissungen, als an die Verherrlichung der heiligen Gestalten. Die biblischen Ereignisse alten und neuen Testaments oder die Gestalten der Jünger des Herrn und späterer Heiligen gaben den vergrösserten Kreis der Darstellungen. Die Ursachen dieser Veränderung lagen ohne Zweifel in der Entwicklung des kirchlichen Lebens. Jenes leichte, heitere Spiel der frommen Phantasie, dem man sich in den ersten christlichen Jahrhunderten arglos hingeeben hatte, konnte neben der wachsenden hierarchischen und asketischen Strenge, und neben der ängstlichen dogmatischen Begrenzung der Begriffe nicht mehr bestehen. Man musste fürchten, unbewusst gegen eine der festgestellten Lehren zu verstossen, in den Verdacht ketzerischer Ansichten zu gerathen. Besonders mochte, wie man vermuthet hat¹⁾, das Concil zu Ephesus vom Jahre 431, indem es die Nestorianische Lehre verwarf und die volle Einheit des Göttlichen mit der menschlichen Erscheinung Christi feststellte, den Wunsch erwecken, durch die Darstellung der geschichtlichen Hergänge des Lebens Christi jener verurtheilten Lehre entgegen zu treten. Dazu kam dann, dass der kirchliche Ernst überhaupt an jener spielenden Symbolik Anstoss nehmen musste und eine strengere Rechenschaft über die Wahl der Gegenstände forderte. Wir besitzen darüber eine merkwürdige Aeußerung in dem Briefe eines hervorragenden Mannes dieser Zeit, des h. Nilus († 450), der, ehemals Statthalter von Constantinopel, sich dann in ein Kloster auf dem Berge Sinai zurückgezogen hatte. Um Rath befragt über die Ausschmückung einer neu zu erbauenden Kirche²⁾, die mit vielfachen Bildern, in der Vorhalle namentlich mit tausend Kreuzen, Vögeln, Vierfüsslern, Insecten und Pflanzen bemalt werden sollte, erwiderte er: Es sei albern

Schilderung des Nicephorus Callistus (Hist. eccl. I. lib. 2. c. 37. ed. Paris. 1630) soll Petrus von lockigem und dichtem Haupt- und Barthaar, Paulus dagegen kahlen Hauptes und mit dickem langem Barte gewesen sein, während der abendländische Gebrauch, wenigstens seit dem 15. Jahrhundert fast das Umgekehrte festgestellt hat. Ueberhaupt sind in der griechischen Kirche unter den Aposteln ziemlich viele (wie das Handbuch vom Berge Athos festsetzt: fünf) jugendlich, ohne oder doch mit geringem Bartwuchse, dagegen ist der Apostel Johannes bärtig und greisenhaft, den die abendländische Kunst fast immer jugendlich darzustellen pflegt.

¹⁾ Dr. Müller (später Bischof zu Münster), Ueber die kirchlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 13. Jahrhundert, Trier 1834, nimmt dies an, namentlich in Beziehung auf die Bilder aus der Jugendgeschichte Christi in S. Maria maggiore zu Rom, die allerdings bald nach jenem Concil ausgeführt wurden.

²⁾ Nili Epist. Lib. IV. ep. 61. — Augusti Beiträge II. 89.

und kindisch durch solche Dinge das Auge des Beschauers zu zerstreuen, aber würdig und angemessen im Sanctuarium gegen Osten ein Kreuz darzustellen; denn nur ein Kreuz bringe dem Menschen Heil. Den innern Raum möge man aber mit Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testaments durch die Hand eines ausgezeichneten Malers besetzen, damit diejenigen, welche nicht lesen können, dadurch an die christliche Tugend derer, die dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient hätten, erinnert und zur Nacheiferung derselben erweckt würden. Vom Worte zur That war freilich auch hier noch ein weiter Weg; gewisse symbolische Beziehungen erhielten sich noch längere Zeit, zum Theil noch bis in das späte Mittelalter; es war weder wünschenswerth, noch möglich, sie ganz zu verdrängen. Aber allmählig gewann doch diese strengere Richtung immer mehr die Oberhand; nicht bloss der kirchliche Ernst begünstigte sie, sondern noch mehr die immer zunehmende geistige Nüchternheit und Dürftigkeit, welcher der Sinn für poetische Wahrheit mehr und mehr entschwand und nur der für sinnliche Realität blieb. Zu dieser Aenderung des Stofflichen kamen dann aber auch Neuerungen auf technischem Gebiete, welche verbunden mit jenen anderen dahin führten, die Eigenthümlichkeit der byzantinischen Kunst mehr und mehr festzustellen.

Eine Anschauung dieser Entwicklung werden wir am besten gewinnen, wenn wir die noch erhaltenen Monumente derjenigen Kunstgattung, die nunmehr die vorherrschende wurde, nämlich der figurenreichen Mosaiken, mit denen man die Kirchen zu schmücken liebte, in ihrer chronologischen Reihenfolge betrachten. Wir beschränken uns dabei nicht auf das östliche Reich, wo überdies sehr wenige erhalten sind, sondern wir ziehen sogleich die zahlreichen in Italien erhaltenen Monumente in Betracht, auch diejenigen, bei denen eine directe byzantinische Einwirkung sich nicht nachweisen lässt, weil in diesem Kunstzweige der Zusammenhang sich länger erhielt, wenigstens eine erhebliche Verschiedenheit zwischen beiden Regionen noch nicht augenscheinlich hervortrat.

Die ältesten christlichen Mosaiken haben sich in der Kirche S. Constanza bei Rom erhalten. Ihre dem Bau gleichzeitige Entstehung entbehrt zwar des urkundlichen Beweises, wird aber durch ihren völlig antiken Charakter dargethan; in der Form und Auffassung der Gegenstände herrscht noch der heitere, jugendliche Geist der Katakombengemälde. Die Kuppel hat ihre ursprüngliche Verzierung eingebüsst. Erhaltene Copien¹⁾ zeigen eine reiche Ornamentik von Blattgewinden und Karyatiden, zwischen welchen Scenen voll antiker Reminiscenzen angebracht sind. Denselben

¹⁾ Das untergegangene Kuppelmosaik ist abgebildet bei J. Ciampini de sacris aedificiis Constantini magni Romae 1747. Tom. I. T. 1. — Theile der übrigen Mosaiken bei Isabelle, les édifices circulaires et les domes etc.

Charakter tragen die wohl erhaltenen Mosaiken an dem Tonnengewölbe des Umganges. Zwölf Felder sind theils mit linearen, theils mit vegetabilischen Ornamenten geschmückt, in welchen Kreuze und Blumen, kleine Brustbilder, Figuren von Tänzerinnen und Motive aus dem Gebiete der heidnischen Gräbersymbolik wechseln. Zweimal füllen Weinranken die ganze Bildfläche; dazwischen treiben Genien ihr munteres Handwerk, sie klettern auf den Zweigen und Blättern traubenlesend herum, keltern oder lenken den von Ochsen gezogenen Erndtewagen. Es sind dies lauter Anklänge an die frühere Kunst, aus denen man irrthümlicherweise den heidnischen Ursprung dieser Kirche hergeleitet hat. Ueberall herrscht noch ein feiner Sinn für ornamentale Ausstattung; die Farben sind gut gewählt und verbinden sich mit dem weissen Grunde zu einem Ganzen von sehr harmonischer Wirkung. Die Abstufung der Töne und manche Einzelheiten der Zeichnung dagegen sind mangelhaft und verrathen eine bereits gesunkene Technik. Das ungefähr gleichzeitige Tribunenmosaik in der Vorhalle des Baptisteriums im Lateran zu Rom enthält Goldranken vom schönsten Style, die in zarten Windungen den dunkelblauen Grund der Halbkuppel überspannen¹⁾. Tauben und Lämmer, die beliebten Symbole, schmücken den Raum eines Teppichs, der zeltartig den Scheitel einnimmt. Dem Zeitalter Constantins sind wahrscheinlich auch noch die Mosaiken der Kirche S. Georg zu Thessalonich zuzuschreiben²⁾. Die Kuppel wird durch Ornamentstreifen in acht Felder getheilt, jedes auf hellbraunem Grunde die Colossalgestalten mehrerer Heiligen enthaltend welche den ausführlichen Inschriften zufolge alle vor Constantin gelebt hatten. Die Bewegungen sind ungezwungen, aber völlig gleichmässig, weil alle Figuren mit emporgehobenen Händen in der Vorderansicht dargestellt sind. Die antiken Gewandungen sind in breiten Massen angelegt, die Köpfe aber starr und ausdruckslos. Einen auffallenden Gegensatz zu dem steifen Ernste dieser heiligen Gestalten bildet die umgebende bunt und goldglänzend ausgestattete Architektur. Der luftige Aufbau von abenteuerlich verzierten Säulen mit Kuppeln, Nischen und abgebrochenen Giebeln erinnert an die phantastischen Felsfaçaden von Petra. Im Abendlande enthält das Baptisterium des Doms zu Neapel Reste von Mosaiken, deren treffliche Ausführung auf diese Frühzeit hinweist. In der Kuppel sind zwischen Fruchtschnüren die Zeichen Gottvaters und Christi sichtbar. Darstellungen symbolischen Inhalts, die Embleme der Evangelisten, Lämmer zur Seiten einer kleinen menschlichen Figur und die aus einer Quelle trinkenden Hirsche zieren die Gewölbzwickel und Wandflächen. Ausser-

¹⁾ Eine farbige Abbildung bei Hübsch a. a. O. T. 26. Fig. 1.

²⁾ Texier und Poppewell Pullan, *Architecture byzantine*. T. 30—33.

dem erscheinen hier bereits die Brustbilder Christi und der Maria, sowie die in der Folge häufig vorkommenden Gestalten von Kronen tragenden Heiligen.

Die symbolische Richtung der antiken Kunst, wie sie in den Gemälden der Katakomben fortgelebt hatte, herrscht also noch vor. Indessen kommen schon im Laufe des vierten Jahrhunderts die Einzelgestalten von Heiligen auf, welche alsobald in den Vordergrund treten und ihre festen Typen erhalten. Christus und später Maria nehmen die ersten Stellen ein, auf sie bezieht sich die Symbolik der umgebenden Zeichen sowie die Verehrung der Heiligen. Seit dem Beginne des fünften Jahrhunderts erweitert sich der Kreis der Darstellungen noch mehr. Die Figuren verbinden sich zu historischen Szenen, in denen reiche landschaftliche oder architektonische Hintergründe den Ort des Herganges bezeichnen. Die verschiedenen Bilder treten in gegenseitige Beziehung, und es entstehen jene Cyklen, in denen sich nach immer festeren Regeln Reihen von heiligen Geschichten über Wände und Gewölbe verbreiten. Diesen Uebergang vergegenwärtigen zwei grosse Mosaiken von Ravenna¹⁾. Das eine, vermuthlich vom Anfange des fünften Jahrhunderts, befindet sich in der von Bischof Neo erbauten Taufkirche S. Giovanni in Fonte. Die schönen Mosaiken, die Stuckornamente und die buntfarbigen Marmorinlagen des Erdgeschosses wetteifern mit der leichten Zierlichkeit des architektonischen Aufbaues, alles vereinigt sich zu einem Innenbau, der als ein Juwel unter den altchristlichen Monumenten erscheint. In der Mitte der Kuppel stellt ein Rundbild die Taufe Christi dar, darunter folgen die zwölf Apostel, grosse Figuren, die in zwei Zügen, Petrus und Paulus an der Spitze, einander entgegenschreiten. Ein Fries von bunten Architekturen bezeichnet die Basis der Kuppel. Die leichten Säulenstellungen, unter denen hier Altäre mit den Evangelienbüchern und Throne mit darauf gestellten Kreuzen abwechseln, erinnern an bekannte Motive antiker Wandgemälde. An dem oberen, von Fenstern durchbrochenen Stockwerke sind Ornamente und Figuren aus späterer Zeit in Stucco ausgeführt, während die Mauer über den Säulen und Bögen des Erdgeschosses wiederum ältere Mosaiken enthält. Ueber den Säulen nämlich kleine Togafiguren, neben und über den grossen Rundbögen Goldranken auf dunkelblauem Grunde. Inschriften und Ornamente voller Abwechslung begleiten die Fronten und die Untersichten der Arcaden. Vorzüglich anziehend ist die Darstellung der Taufe; Johannes erscheint frei und lebendig in Haltung und Geberden, und selbst der Flussgott Jordan greift theilnehmend in die

¹⁾ Vgl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1. Jahrgang (1868) Heft II und III.

Handlung ein, indem er mit halbem Leibe sich aus dem Wasser erhebend, sein Tuch zum Abtrocknen des Täuflings bereit hält. Die zwölf Apostel ringsumher sind auf hellblauem Grunde durch goldene Blattstängel von einander getrennt, und tragen mit hastiger Bewegung schreitend, jeder eine Krone auf den von der Toga umhüllten Händen. Petrus und Paulus zumal erscheinen mit ausgeprägten individuellen Zügen¹⁾. Den zweiten bedeutenden Cyklus von Mosaiken enthält die Grabkapelle der Galla Placidia (S. Nazario e Celso) zu Ravenna. Die Wirkung ist hier ernst und feierlich; das Ganze auf dunkelblauem Hintergrunde geordnet. In der Kuppel strahlt das lateinische Kreuz zwischen den Evangelistenzeichen. Darunter an den vier Wänden des thurmartigen Hochbaues sind je zwei Heilige oder Propheten dargestellt; zwischen ihnen stets eine Schale oder ein Springbrunnen mit trinkenden Tauben. Die unteren Räume sind vorherrschend mit Ornamenten geschmückt; zwischen goldenen Laubgewinden Hirsche, die sich, ein Symbol der heilsbedürftigen Seelen, der Quelle nahen. Grössere Bilder schmücken die Schlusswände des östlichen und westlichen Kreuzarmes. Hier sieht man Christus als guten Hirten, eine ausdrucksvolle jugendliche Gestalt in einer felsigen Landschaft von Lämmern umgeben; dort erscheint abermals der Heiland, aber in männlicher, bärtiger Gestalt, der ein ketzerisches oder heidnisches Buch dem Flammenroste übergibt, eine neue und wie es scheint nicht wiederholte Darstellung²⁾. Der Inhalt dieser Mosaiken ist also noch vorherrschend symbolischer Art, aber es ist eine Symbolik, welche sich schon durch ihre kirchliche Strenge von dem harmlosen Geiste der Katakombenkunst entfernt. Aehnlicher Art scheinen auch die leider untergegangenen Mosaiken der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Ravenna gewesen zu sein, welche

¹⁾ In den Beschreibungen dieser Mosaiken ist mehrfach von tiarenförmigen Kopfbedeckungen der Apostel die Rede, sie sind alle vielmehr entblößten Hauptes dargestellt. Jener Irrthum beruht auf der ungenügenden Zeichnung bei Ciampini V. M. I. t. 70 (und nach dieser bei v. Quast, Ravenna), wo die über den Aposteln angebrachten Vorhänge allerdings so weit entstellt sind, dass sie hier den Anschein von Kopfbedeckungen gewähren können. Vgl. die Abbildung in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft herausgegeben von Dr. A. von Zahn, 1. Jahrgang 1868. Heft II und III.

²⁾ Ciampini V. M. T. I. t. 65. 67. v. Quast a. a. O. t. 2 ff. Die Auslegung des letzterwähnten Bildes steht nicht fest. Gewöhnlich spricht man von ketzerischen Büchern, und es ist nicht unmöglich, dass die Feindschaft gegen die Arianer oder Nestorianer eine solche Darstellung erzeugt habe. Ciampini l. c. p. 227 erinnert dabei an ein, kurz vorher erlassenes kaiserliches Decret, nach welchem die Nestorianischen Schriften aufgesucht und öffentlich verbrannt werden sollen. Indessen scheint doch der Person des Heilandes die Vertilgung der Irrlehren der heidnischen Philosophie näher zu liegen. Neben dem Rost, auf welchem die Bücher verbrannt werden, steht ein Bücherschrank, in welchem nicht die Namen neuer orthodoxer Schriftsteller, sondern die der Evangelisten zu lesen sind, was ebenfalls auf einen älteren Gegensatz hindeutet.

dieselbe Galla Placidia in Folge eines Gelübdes gestiftet hatte, das sie während ihrer gefährlichen Ueberfahrt von Byzanz (425) gethan. Den Nachrichten zufolge sah man hier den Heiligen, wie er von dem Herrn das Buch empfängt; dann fanden sich apokalyptische Scenen, dann wieder der sitzende Heiland, dabei aber auch eine Reihe von Bildnissen der kaiserlichen Vorfahren und wiederholt das bewegte Meer mit schwankenden Schiffen. Mehr der neueren Richtung sich annähernd ist das schöne, aber leider durch moderne Reparaturen in allem Einzelnen unzuverlässig gewordene Mosaik in der Apsis von S. Pudenziana in Rom. Sein Alter ist zwar nicht documentirt, die Formen, so weit man sie für erhalten achten kann, deuten aber auf eine sehr frühe Zeit, so dass wir es etwa in das fünfte Jahrhundert setzen dürfen. Die Darstellung zeigt den sitzenden Heiland, umgeben von den ebenfalls sitzenden Aposteln und zwei weiblichen, Kronen haltenden Heiligen, wahrscheinlich den beiden Schwestern Pudenziana und Praxedis. Das Ganze ist sehr lebendig gruppirt und alle Nebenfiguren zeigen mit ausdrucksvoller Gebärde den Eifer, mit dem sie den Worten des Meisters zuhören. Christus ist hier nicht jugendlich dargestellt, sondern in dem bärtigen Typus, der schon in S. Giovanni in Fonte vorkam. Ueber dem Erlöser erhebt sich ein mit Edelsteinen geschmücktes Kreuz zwischen den Reihen der Evangelisten. Den Hintergrund bildet zunächst eine Säulenreihe, weiterhin eine Stadt, die ohne Zweifel Jerusalem bedeutet. Die Verbindung neuerer Heiligen mit den Aposteln und diese Anordnung des Hintergrundes sind bemerkenswerth, und die Gruppierung und Haltung der Gestalten zeigt noch einen erfreulichen Anklang an antike Kunst¹⁾.

Eine ähnliche Scene wiederholt sich in den Mosaiken der Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo zu Mailand. Christus als Jüngling erscheint wieder inmitten der Apostel, die in zwei Reihen hinter einander sitzen, aber trotz der Regelmässigkeit dieser Gruppierung lebendig und mannigfaltig in den Bewegungen dargestellt sind. Diese Anordnung ist bemerkenswerth, weil sie im Gegensatze gegen spätere, mehr ceremoniöse Zusammenstellungen, das Verhältniss des Lehrenden zwischen den Jüngern natürlich schildert. In einer gegenüberliegenden Nische befindet sich ein zweites Mosaik, dessen Inhalt vielleicht als eine ausführlichere Darstellung des guten Hirten zu deuten ist²⁾. Die Ausführung dieser Mosaiken beruht noch auf guter Tradition und erinnert an die Bilder der Grabkapelle

¹⁾ Eine farbige Abbildung bei Labarte, Arts industriels, Taf. 121.

²⁾ Förster (Reisehandbuch), Burckhard, Cicerone S. 734 und selbst noch Crowe und Cavalcaselle Vol. I. S. 38 Note benennen diese Darstellung als die des Opfers Abrahams. Allein dies wird schon dadurch widerlegt, dass das Lamm hier dreimal vorkommt. Weit eher noch liesse sich an die Verkündigung bei den Hirten denken.

der Galla Placidia; manche Einzelheiten der Technik, so die kleinliche Häufung weisser Lichter und der Mangel an grossartigen Gewandflächen zeigen indessen schon eine ungünstige Veränderung. In Rom sind in der Basilika S. Sabina von den Mosaiken, welche Papst Coelestin I. (422—32) an der Innenwand der westlichen Eingangsseite ausführen liess, nur noch zwei weibliche Figuren erhalten, ihren Inschriften zufolge die *Ecclesia ex circumcissione* und die *ecclesia ex gentibus*, die Kirche aus der Beschneidung und die aus den Heiden, jene mit einem Kreuzstabe, diese mit dem geöffneten Buche in der Hand. Es ist also der Gegensatz, den Paulus im Galaterbriefe (II. 7) erwähnt, der in den Mosaiken oft durch die Städte Bethlehem und Jerusalem, von welchen beiden die Lämmer zu den Paradiesesströmen wallfahrten, angedeutet ist, und der hier ursprünglich durch die im achtzehnten Jahrhundert untergegangenen, darüberstehenden Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus sich noch näher jener Epistelstelle anschloss. Beide Figuren sind in Körperverhältnissen und Gewandung noch sehr vortrefflich und von antiker Würde¹⁾.

Sehr umfassend sind dann die im Ganzen noch wohlerhaltenen, von Sixtus III. (432—440) gestifteten Mosaiken in S. Maria maggiore in Rom. Sie zeigen an den Wänden des Schiffs die Geschichten der Patriarchenzeit, des Moses und Josua, an dem Triumphbogen aber die Geschichte Christi, jenes als das Vorbereitende, dieses als das Erfüllende. Die Tribune selbst, welche jetzt eine musivische Darstellung aus dem dreizehnten Jahrhundert hat, enthielt ohne Zweifel eine Verherrlichung des Herrn. Es ist dies die älteste und wohl auch grossartigste Reihenfolge historischer Darstellungen, welche sich unter den Mosaiken erhalten hat. Die alttestamentarischen Szenen, die in einer Reihe von quadratischen Feldern das Mittelschiff begleiten, sind in figurenreicher Anordnung mit grosser Lebendigkeit dargestellt. Ueberall giebt sich ein Bestreben nach historischer Anschaulichkeit und Vollständigkeit kund; selbst Gottvater erscheint mehrfach in Gestalt einer auf den Wolken schwebenden Halbfigur. Häufig sind mehrere Vorgänge auf demselben Bilde vereinigt, wo dann eine reiche Landschaft den Hintergrund einnimmt. Die Kampfszenen lassen in der Gruppierung und namentlich im Costüm der Krieger häufig Anklänge an antike Bildwerke erkennen. Anders verhält es sich mit den Mosaiken des Triumphbogens, wo die Vorgänge aus der Jugendgeschichte Christi nach den Evangelien Mathäus und Lucas, sowie die Städte Jerusalem und Bethlehem mit den symbolischen Lämmern abgebildet sind. Hier überrascht zunächst die gezwungene Eintheilung in fünf übereinander geordneten Streifen, die überdies in unschöner Weise von dem offenen Rundbogen

¹⁾ Beschr. Roms. III. 1. S. 416. Ciampini Vet. mon. (Roma 1690) T. I. c. 21. tab. 48.

durchschnitten werden. In der Composition fehlt alle Symmetrie; die Darstellungen sind lose zusammengestellt und gehen oft willkürlich in einander über. Manche Einzelheiten weichen in auffallender Weise von der spätern Auffassung heiliger Geschichten ab, so thront Christus bei der Anbetung der Könige als Knabe neben der Maria, auch sind es hier nur zwei Könige, die ihm Huldigung darbringen¹⁾. Die Landschaft wird aufgegeben, und während in den alten Mosaiken, sowie auch noch hier in den Bildern des Mittelschiffs, das Gold nur spärlich zur Betonung der höchsten Lichte angewendet war, bildet dasselbe nunmehr in eintöniger Fläche den Hintergrund der gesammten Darstellungen. Die Figuren sind übertrieben schlank, die Umrisslinien schwer und eine gesunkene Technik tritt dem Streben nach plastischer Rundung bereits überall hinderlich entgegen.

Fast gleichzeitig mit diesen Mosaiken sind die, welche die als grosse Fremdin künstlerischen Kirchenschmucks uns schon bekannte Kaiserin Galla Placidia in der Paulskirche bei Rom ausführen liess (um 440), von denen jedoch nur die des Triumphbogens und zwar mit starken, späteren Restaurationen erhalten sind²⁾. Sie zeigen in der Mitte das Brustbild Christi mit typischen Zügen und gescheiteltem Haar in kreisförmiger Einrahmung, daneben zu beiden Seiten oben die vier Zeichen der Evangelisten, unten, so viel bekannt zum ersten Male an dieser Stelle, die vierundzwanzig Aeltesten aus dem vierten Kapitel der Apokalypse, nebst Petrus und Paulus. Auf beiden Seiten des Heilandes sind diese Aeltesten mit weissen Gewändern bekleidet und in gleicher Haltung, wie die Schrift sie schildert, ihre Kronen darreichend; die der linken Seite aber haben das Haupt mit ihrem Gewande bedeckt, die der rechten dagegen zeigen es entblösst mit gescheiteltem Haar. Man erklärt dies, ohne Zweifel richtig, durch eine Beziehung jener vierundzwanzig Aeltesten auf die zwölf Propheten und Apostel, weshalb denn beide in der Haltung des Gebets, jene als Juden mit bedecktem, diese als Christen mit entblösstem Haupte gezeigt waren. Damit stimmt es überein, dass unter den Propheten Petrus, unter den Aposteln Paulus steht, jener bei den Juden, dieser als der Heidenapostel bei den Nichtjuden. Ein Vergleich dieser Mosaiken mit der von Galla Placidia in Ravenna gestifteten zeigt, dass die römischen Leistungen diesen letzteren bedeutend nachstehen. Christus in den ravennatischen Bildern noch ein Jüngling von antiker Schönheit, trägt in S. Paul ein greisenhaftes Antlitz mit abgehärmten Zügen. Die vierundzwanzig Aeltesten schreiten in gleichmässiger Hast dem Erlöser

¹⁾ S. Abbildung bei Ciampini *vetera Monumenta*. I. T. 49. Die übrigen Mosaiken von S. Maria maggiore daselbst T. 50—62 u. bei Agincourt, *peinture* T. 14. 15.

²⁾ Gutensohn und Knapp a. a. O. Taf. 41.

entgegen, ihre Köpfe sind steif bewegt und entbehren des Ausdrucks; die emporgehobenen Arme bilden unschöne sich eintönig wiederholende Linien.

In dem wahrscheinlich bald darauf (unter dem Papst Hilarius 462—468) entstandenen Gewölbemosaik in der kleinen Kapelle S. Giovanni Evan-

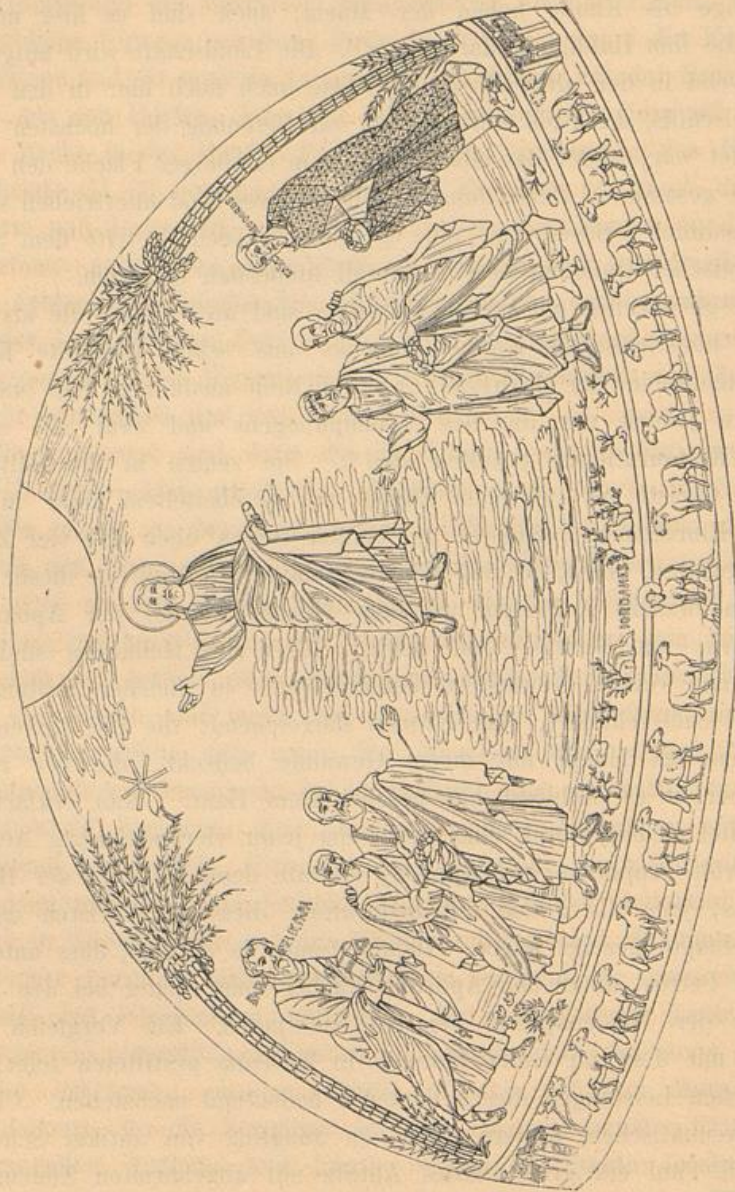


Fig. 51. Aus S. Cosma e Damiano zu Rom.

gelista am Baptisterium des Lateran ist noch einmal wieder der Ton der Katakomben angeschlagen; kein Bildniss Christi, sondern das Lamm nimmt die mittlere Stelle ein, und ist von Pfauen und pickenden Tauben, von Kränzen und Laubgewinden umgeben. Nur der vollständig durch-

geführte Goldgrund verräth die neuere Richtung. Aber nun, vom sechsten Jahrhundert an, verschwindet diese heitere Symbolik gänzlich, wir finden entweder porträtartige Gestalten der Heiligen, oder wenn etwas Mystisches, dies nur in der gleichsam legalen Form der apokalyptischen Visionen. Auch so aber ist es den historischen Gestalten untergeordnet, diese erhalten die heiligste Stelle im Innern der gewölbten Tribune, jenes bleibt als vorbereitend an dem äussern Bogen. Dies zeigt sich schon in dem herrlichen Mosaik von S. Cosmas und Damianus in Rom. Im Triumphbogen ist Christus als Lamm auf einem Throne stehend zwischen den Leuchtern, den vier Engeln und den Zeichen der Evangelisten apokalyptisch abgebildet, während in der Concha die ehrwürdige Gestalt des lehrenden Erlösers zwischen mehreren Heiligen, Petrus und Paulus, Cosmas und Damianus, dem heiligen Theodor und endlich dem damals noch lebenden Stifter Papst Felix IV. (526—530) erscheint¹⁾. Darunter schreiten die zwölf Lämmer aus den Thoren Jerusalems und Bethlehems, sie wenden sich dem Lamme Gottes zu, das in der Mitte auf einem Hügel steht, dem die vier Paradiesesflüsse entströmen. Bemerkenswerth ist in dem Bilde der Concha, dass Christus hier in grösserer Dimension erscheint als die daneben stehenden Heiligen, eine von nun an beibehaltene Neuerung, durch welche die Kunst in sehr äusserlicher Weise das zu erreichen suchte, wozu ihre geistigen Mittel nicht mehr ausreichten. Im Uebrigen zeichnen sich alle diese Gestalten, wenn auch eine gewisse Härte der Formen, namentlich der tief gerunzelten, grämlichen Gesichtszüge nicht zu verkennen ist, durch den grossartigen Ernst und die Würde ihrer Erscheinung aus.

Bald darauf entstand dann im Orient ein grosser, hochbedeutender Cyklus von Mosaiken, nämlich der in Justinians Sophienkirche zu Constantinopel. Leider sind nur höchst spärliche Reste derselben unter der bilderfeindlichen Kalktünche erhalten geblieben, und auch diese gehören zum Theil einer späteren Zeit an²⁾. Während die unteren Theile des Gebäudes in dem Schmucke farbenreicher Marmortafeln prangten, boten die Schildbögen und die Gewölbe oberhalb des Kranzgesimses ein ausgedehntes Feld für musivische Darstellungen. Nach den erhaltenen Beschreibungen nahm das Bild des auf dem Regenbogen thronenden Weltrichters die Mitte der Kuppel ein. Vier grosse zum Theil noch erhaltene Cherubimgestalten füllten die dreieckigen Zwickel, und darunter an den Fensterwänden wurden (zum Theil wohl erst nach Justinian) die Einzel-

¹⁾ Agincourt Peint. I. Taf. 16 n. 9. Gutensohn u. Knapp, die Basiliken des christlichen Roms Taf. 42.

²⁾ Abbildungen bei Salzenberg. T. 23—32.

gestalten von Propheten, Märtyrern und Bischöfen angebracht. Noch späteren Datums sind die Mosaiken des östlichen und des westlichen Tragebogens. Zu denjenigen Mosaiken, die wohl mit Sicherheit der Zeit Justinians zuzuschreiben sind, gehört die schöne Figur eines Erzengels zunächst der Chornische. Für die Gewölbe des Gynäceums wählte man die Geschichten des neuen Bundes, doch ist davon nur eine einzige Darstellung, die Ausgiessung des heiligen Geistes, erhalten, und auch diese in sehr beschädigtem Zustande. Die Anordnung ist eine steif symmetrische; Christus in der Mitte thronend sendet seine Strahlen auf die im Kreise umherstehenden zwölf Gestalten der Jungfrau und der Apostel. Dagegen zeigen die in den Ecken ausserhalb dieses Kreises angebrachten vier Gruppen von Zuschauern



Fig. 52. Sophienkirche zu Constantinopel.

ein Streben nach Charakteristik, indem die Gesichtszüge des Volkes sich deutlich von den edlen Charakteren der Apostel unterscheiden¹⁾. Bei weitem das best erhaltene Mosaik findet sich in dem Narthex, wo das Rundbogenfeld des mittleren Einganges den thronenden Erlöser zwischen den Medaillons der Maria und des Erzengels Michael zeigt. Vor dem Heilande hat sich ein Greis in kaiserlichem Ornate, Justinian, zu Boden geworfen, um ihm nach dem knechtischen Ceremoniel des byzantinischen Hofes seine Ehrfurcht zu bezeugen. Im Uebrigen zeichnet sich Alles durch Würde und grossartige Einfachheit aus. Christus im weissen, nur mit Goldstreifen verzierten Gewande, mit etwas breitem Gesichtstypus, macht den Eindruck milder, aber unwandelbarer Festigkeit; Maria fürbittend zu Christus hinblickend und besonders der Erzengel sind von strenger, aber erhebender Schönheit. Auch in den Einzelheiten und in der technischen Ausführung erkennt man die Meisterschaft einer noch

¹⁾ Vgl. Abbildung und Restauration bei Salzenberg. Taf. 31 und 25.

hochgebildeten Schule. Nächst den figürlichen Darstellungen erweckt die Schönheit der Ornamente die Bewunderung der Berichterstatter. Mit Ausnahme des Gynäceums schmückt ein einfacher Goldgrund die übrigen Gewölbe. Fruchtschnüre und Zickzackornamente bezeichnen darauf die

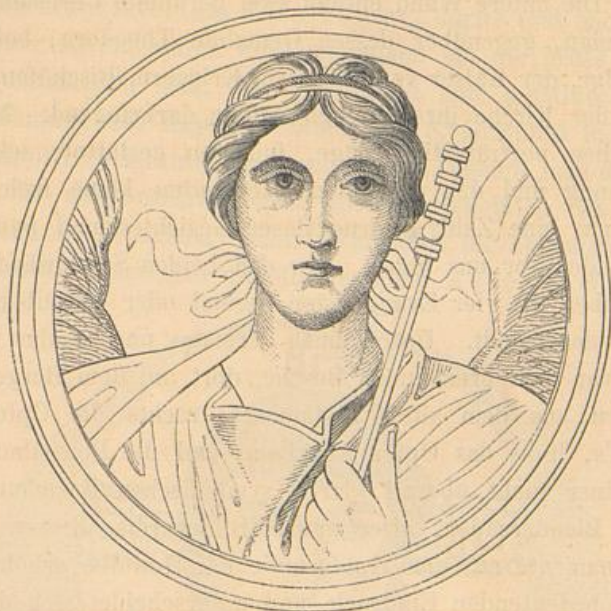


Fig. 53. S. Michael aus der Sophienkirche zu Constantinopel.

constructiven Hauptlinien und dazwischen sind Kreuze und Rosetten angebracht. Vor allem überrascht hier die geschmackvolle Wahl der Farben, deren Wirkung an gewissen Stellen durch die Anwendung von silbernen Gründen und Streifen statt des Goldes erhöht wird.

Um weitere Anschauungen von der Wirksamkeit dieser Schule zu gewinnen, müssen wir, da von ihren Arbeiten im Orient nichts Zuverlässiges erhalten ist, uns wieder nach Ravenna wenden. Das Mosaik, welches den Chor der im Jahre 545 geweihten, jetzt secularisirten Kirche S. Miächele in Affricisco schmückte, ist augenblicklich nicht sichtbar und uns nur durch eine Zeichnung bekannt¹⁾. Am Triumphbogen sah man den Heiland zwischen posaunenblasenden Engeln thronend, mit bärtigem Typus; in der Apsis dagegen erschien er auf blumiger Wiese, jugendlich bartlos, abermals zwischen Engeln, mit einem Kreuze und dem aufgeschlagenen Buche. Weit umfassender waren die Mosaiken der 547 geweihten Kirche S. Vitale,

¹⁾ Es wurde bei der Aufhebung der Kirche an König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen verkauft, befindet sich aber wegen Mangels einer zur Aufstellung geeigneten Localität noch immer in den Kisten, in welchen es nach Berlin gesendet wurde. Vgl. Hotho, Geschichte der christl. Malerei, 1867, S. 56.

wo freilich nur noch der Chor diesen Schmuck bewahrt hat. In dem Gewölbe der Apsis thront der jugendliche Christus auf der Weltkugel. Ihm nähern sich von Engeln geleitet S. Vitalis und der Bischof Ecclesius; dieser übergibt dem Heiland das Modell der Kirche, jener empfängt eine Krone. Die untere Wand enthält zwei berühmte Ceremonienbilder, zur Linken Justinian, gegenüber dessen Gemahlin Theodora, beide mit zahlreichem Gefolge, der Kaiser von Beamten, Kriegern, Bischöfen, die Kaiserin von Damen, der Kirche ihre Weihgeschenke darbringend. Manche dieser Gestalten haben porträtartige Züge, indessen gestattete schon die ceremonielle Haltung und das überladene Hofcostüm keine freie Behandlung, so dass wir nur eine Zahl ausdrucksloser Gesichter und paralleler, senkrechter Gewänder vor uns haben. An den beiden Seitenwänden des Altarhauses sind oben die vier Evangelisten, lesend oder schreibend, in grossen Dimensionen, dargestellt. Unter ihnen Jeremias und Jesaias und zwei Mal Moses, hier vor dem brennenden Busche, dort auf dem Berge Sinai. Vier andere Scenen aus dem alten Testamente, rechts die Opfer Abels und Melchisedech's, links das Opfer Abrahams und die Bewirthung der Engel bilden mit einer nicht überall klaren symbolischen Beziehung den Inhalt der unteren Blendarcaden. Der ganze Bilderkreis, dessen Glanz durch prächtige Ornamente auf dem Goldgrunde der Gewölbe erhöht wird, macht einen höchst bedeutenden Eindruck, und unterscheidet sich durch grössere Lebendigkeit der Auffassung, durch Sorgfalt und Genauigkeit der Zeichnung und durch reichere und kräftigere Farben vortheilhaft von den gleichzeitigen römischen Mosaiken. Bei der ohnehin feststehenden Beziehung dieses Baues zu dem byzantinischen Hofe dürfen wir dies als ein Zeugniss für die Vorzüge der griechischen Kunst vor der italienischen betrachten.

Der fast ebenso reiche musivische Schmuck von S. Apollinare nuovo lässt die Arbeit verschiedener Zeiten erkennen. Ein grosser Zug männlicher und weiblicher Heiligen, alle auf den Händen Kronen tragend und auf dem goldenen Grunde durch Palmen getrennt, schreitet in dem Friesen zu beiden Seiten des Mittelschiffs von den Thoren Ravenna's und der alten Hafenstadt Classis dem Chore zu. Die Einförmigkeit der Bewegungen, das barbarisch überladene Hofcostüm der Frauen sowie die mangelhafte Technik weisen auf eine spätere Entstehungszeit dieser Mosaiken, vermuthlich auf die Zeit des Bischofs Agnellus (553—66) hin, der nach Vertreibung der Arianer diese Basilika dem orthodoxen Cultus weihte. Aelter dagegen sind die übrigen Mosaiken, so die beiden Schlussgruppen am Eingange des Chors, wo auf der einen Seite der segnende Christus zwischen vier Engeln thront und ihm gegenüber Maria die anbetenden Könige empfängt. Ueber den Fenstern des Mittelschiffs bildet eine Reihe neutestamentarischer Hergänge den oberen Abschluss. Auf der einen Seite die Wunder und

Reden Christi, auf der anderen die Passion, bei der jedoch die Kreuzigung noch fehlt. Die Darstellung ist stets in antiker Kürze, so dass die Zahl der Anwesenden sich auf die zur Handlung nothwendigsten Personen beschränkt. Auch das Mosaik im Kuppelgewölbe von S. Maria in Cosmedin, dem ehemaligen Baptisterium der Arianer, dürfte erst nach der Besitzergreifung dieser Kirche durch die Orthodoxen um die Mitte des sechsten Jahrhunderts entstanden sein. Dasselbe giebt eine geistlose und vereinfachte Wiederholung des Kuppelgewölbes von S. Giovanni in Fonte. Der reiche Architekturfries darunter fehlt und überall erkennt man die Schwächen einer Copie, die mit beschränkteren Mitteln vergeblich den Glanz einer früheren Epoche zu erreichen sucht. Verwandt im Technischen, aber in Einzelheiten anziehender sind die Mosaiken der Kapelle im erzbischöf-

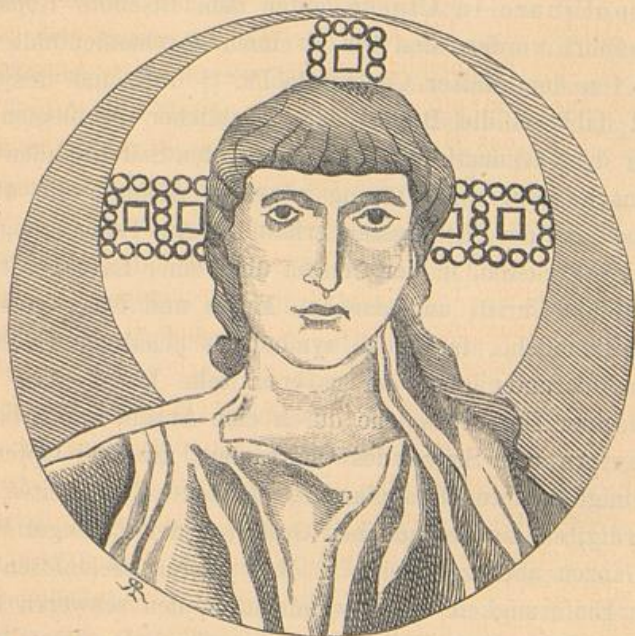


Fig. 54. Aus der Kapelle im erzbischöflichen Palast zu Ravenna.

lichen Palast¹⁾. Hier tragen vier Engel ein Medaillon mit dem Monogramm Christi, das den Scheitel des Gewölbes einnimmt; dazwischen sind die vier Evangelistenembleme auf dem goldenen Grunde angebracht. Die vier Tragebögen enthalten jedesmal in kreisrunder Einfassung sieben Brustbilder; auf der Ost- und Westseite Christus zwischen sechs Aposteln, im Norden und Süden dessen Monogramm zwischen sechs männlichen und

¹⁾ v. Quast, Ravenna S. 16 schreibt auch die Ausschmückung dieser Kapelle dem Bischöfe Petrus Chrysologus (439 bis 450) zu. Die bereits gesunkene Technik scheint eine so frühe Entstehung nicht zu gestatten, so dass man sich mit Burckhardt Cicerone S. 733 für das 6. Jahrhundert entscheiden muss.

weiblichen Heiligen. Christus, auch hier noch als Jüngling aufgefasst (Fig. 54), ist feierlich von Ausdruck, in Farbe und Zeichnung vortrefflich. In den übrigen Brustbildern dagegen sind die Töne zum ersten Male in Ravenna, statt naturgemässer Verschmelzung unvermittelt nebeneinander gestellt. Ein stechendes Mennigroth bezeichnet die Wangen, grelles Weiss in regelmässiger Wiederholung die Augen und die höchsten Lichter. Der reich mit Perlen besetzte Kopfschmuck sowie die eng anliegenden Gewänder der weiblichen Heiligen erinnern an die Gestalten von S. Apollinare nuovo. In dem langgestreckten Chorraum, dessen Tonnengewölbe mit effectvollen Ornamenten geschmückt ist, erscheint wiederum der jugendliche Christus, hier in ganzer Figur mit dem aufgeschlagenen Buche und einem Kreuze. Die letzten der zahlreichen Mosaiken Ravennas sind die, welche in der Basilika S. Apollinare in Classe unter dem Bischofe Reparatus (671 bis 677) ausgeführt wurden, den wir in einem Ceremonienbilde dargestellt sehen, wie er von dem Kaiser Constantin IV. († 685) und dessen Brüdern Heraclius und Tiberius die Bestätigung kirchlicher Privilegien empfängt. Die Rundbilder der ravennatischen Bischöfe an den Seitenwänden des Hauptschiffes sind nach völliger Zerstörung gänzlich erneuert, die übrigen Mosaiken aber noch aus der Stiftungszeit erhalten. Am Triumphbogen Christus zwischen den Evangelisten, in der Concha über einer Landschaft das Kreuz mit dem Brustbilde Christi und daneben Moses und Elias in Halbfiguren, also eine eigenthümliche, fast noch symbolisch gehaltene Darstellung der Transfiguration, darunter aber der ravennatische Localheilige Apollinaris umgeben von seiner Heerde, welche durch eine Anzahl von Schafen repräsentirt wird¹⁾. An den Seiten des Chorraumes die drei Opfer des alten Bundes und einige andere Darstellungen. Manche Einzelheiten sind noch schön und würdig, so die jugendlichen Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel, im Ganzen aber zeigt sich in dem starren seelenlosen Ernst der Gesichter, der Einförmigkeit der Gewandmotive, den schweren und steifen Umrisslinien und der trüben Farbe ein hoher Grad des Verfalls, der dem entspricht, den wir um diese Zeit in Rom antreffen. Die byzantinische Kunst erhielt sich zwar noch, wie wir aus späteren Monumenten schliessen dürfen, in besserer Kunstübung, aber sie hatte nicht mehr den Reichthum künstlerischer Kräfte, um das in politischer Beziehung noch zum Kaiserreiche gehörige Ravenna in gleicher Höhe zu erhalten.

Uebersichten wir diese Reihenfolge von Mosaiken aus dem vierten bis zum siebenten Jahrhundert, so zeigt sie augenscheinlich, dass die historische

¹⁾ Im Ganzen sind fünfzehn Schafe auf dem Bilde enthalten; die Vermuthung, welche Schorn in Thiersch, Reisen in Italien (Leipzig 1826) S. 402 ausspricht, dass drei dieser Schafe auf die Transfiguration zu beziehen, und so die drei Begleiter des Herrn, Petrus, Jacobus und Johannes darstellten, ist nicht unwahrscheinlich.

Auffassung der heiligen Gegenstände immer mehr die Herrschaft gewinnt. Man darf dies in mehr als einer Beziehung als einen Fortschritt ansehen. Jene Symbolik der Katakomben, so freundlich und ansprechend sie ist, war denn doch eigentlich noch nicht völlig christlich zu nennen. In der Zusammenstellung der Hergänge nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Bedeutung willen, lag eine Willkür, ein ähnliches Schalten mit den göttlichen Dingen, wie in der heidnischen Welt. Man betrachtete dabei diese Hergänge ungefähr wie blosse Mythen; man musste befürchten, dass auch einmal andere Deutungen aufkommen möchten. Ueberdies ist der Christ auf den persönlichen Heiland gewiesen, ihm soll er sich ganz widmen, in ihm aufgehen, Glied seines Leibes werden. Eine solche Hingebung war aber kaum möglich, sie hatte wenigstens nicht die rechte Kraft und Wärme, wenn man sich seine Gestalt nur als den Mittelpunkt eines symbolischen Hergangs dachte, der immer nur auf die Verheissungen hindeutete. Es lag in dieser Auffassung etwas Verwandtes mit jener ketzerischen Lehre, welche die irdische Gestalt des Herrn nur für einen Scheinleib hielt; der Glaube an seine Menschlichkeit hatte noch keinen rechten Boden. Endlich war aber auch jenes beständige Herausheben der frohen Verheissungen, welche dem Ohre so süß lauteten, ein bedenkliches Verfahren. Es konnte leicht die Gemüther verweichlichen und die Kraft erschaffen, deren doch eine Lehre, welche das Aufgehen des alten Menschen, die völlige Wiedergeburt fordert, im höchsten Grade bedurfte; es entsprach dem Ernste der Kirche nicht.

So wie in religiöser, war es aber auch in künstlerischer Beziehung ein Fortschritt. Denn jene weichliche Symbolik konnte wohl vorübergehend auch künstlerisch liebliche Erscheinungen hervorbringen, zuletzt musste sie doch auch hier zu einem Verfall führen. Bei der Darstellung des Gegenstandes als Andeutung eines Gedankens musste die Form gleichgültig werden und bald in blosse, rohe Andeutung übergehen. Die Durchbildung des persönlichen Elements war daher ein entschiedener Vortheil, sie führte auf festere Grundlagen zurück, sie gab dem Formensinn einen Anhalt. Daher sehen wir denn auch in der Entstehung der festen Typen der heiligen Gestalten eine entschiedene, kräftige Regung des bildnerischen Sinnes. Vor Allem ist die Ausbildung des Christusideals eine grosse That dieser byzantinischen Kunst. Man kann es dahin gestellt sein lassen, ob demselben eine wirkliche Ueberlieferung der Züge des Heilandes zum Grunde gelegen habe¹⁾; aber gewiss war die Tradition, durch welche sie auf uns kamen, keine urkundliche, keine unwidersprochene; es gab, wie

¹⁾ Der Versuch, eine Zahl der vorhandenen, für sehr alt ausgegebenen Christusbilder als Copien des Edessenischen (s. oben S. 187), und dieses als ein einigermaassen beglaubigtes nachzuweisen, welchen Legis-Glückselig (Christus Archäologie, Prag 1862) gemacht, ist völlig verunglückt.

Augustinus ausdrücklich sagt, mehrere Auffassungen. Dass man sich für diese entschied, war daher schon eine Wirkung des Formensinnes, und gewiss eine höchst eigenthümliche, bedeutsame. Denn diese Form entfernte sich ganz von der bisherigen Richtung, sie vermied nicht bloss, was am nächsten lag, die hergebrachten Züge des Zeus, sie entfernte sich von allem, was die griechische Phantasie der Götterbildung verliehen hatte. Die erhöhte Stirn, das getheilte, glatte, herabfallende Haar waren höchst bedeutsame Neuerungen. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass man sich dabei an den Gebrauch einer bestimmten Gegend, etwa einer Secte anschloss, die wir denn nicht auf dem klassischen Boden Italiens oder Griechenlands, sondern im Orient, in Palästina zu suchen haben würden. Das orientalische Element machte sich hier auch bildnerisch geltend. Wie an dieser höchsten Gestalt zeigte sich die Kraft der Phantasie an den andern typischen Formen, der Jungfrau, der Apostelfürsten, selbst an dem allgemeinen, nicht vollständig individualisirten Typus der übrigen Apostel, an der Haltung, an der Gruppierung, welche in diesen Monumenten sich ausbildete. Wir können darüber fast nur nach den Mosaiken urtheilen, welche in den Kirchen Italiens erhalten sind; es leidet aber keinen Zweifel, dass die gleichzeitigen Arbeiten im byzantinischen Reiche denselben Charakter trugen. Die Verbindung war damals noch eine zu enge, als dass der Entwicklungsgang nicht ein gemeinsamer gewesen sein sollte, und das byzantinische Reich war im Besitze reicherer Mittel und besserer Technik.

Der Styl jener musivischen Bilder, die ich oben anführte, und mancher anderer aus den nächsten Jahrhunderten, welche sich dieser Weise anschlossen, ist ein höchst wirksamer. Die Anordnung habe ich schon angedeutet. Gewöhnlich ist der s. g. Triumphbogen oder der Bogen vor der Concha die Stelle für vorbereitende Darstellungen, etwa aus der Apokalypse; im Innern ihrer Wölbung sind die Hauptgestalten angebracht¹⁾. Hier sehen wir denn meistens in der Mitte den Heiland in antiker Tracht, von mehr als natürlicher Grösse, in der linken Hand eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der Rechten segnend. Sein Antlitz ist gerade vorwärts gewendet, er steht erhöht, meistens auf dem Hügel mit den vier Strömen. Neben Christus stehen auf beiden Seiten Apostel und Heilige, am nächsten häufig Petrus und Paulus, geringere und spätere Heilige entfernter, sämmtlich in gleicher, etwas kleinerer Dimension, mehr oder weniger nach dem Erlöser hingewendet, doch so dass im Wesentlichen die Vorderseite ihrer Gestalt uns zugekehrt ist. Von der Mitte des siebenten Jahrhunderts

¹⁾ Dr. Müller in der S. 192 erwähnten Schrift giebt eine sehr klare Uebersicht der Gegenstände dieser Mosaiken.

(z. B. in S. Venanzio im Lateran) nimmt auch wohl die Jungfrau die mittlere Stelle ein, wo dann zuweilen Christus in halber Figur, zwischen zwei Engeln, segnend über ihr dargestellt ist. Bald werden auch Christus oder die Jungfrau nicht stehend, sondern auf reichem Sessel thronend gebildet. Der Boden unter diesen Gestalten ist gewöhnlich ein grüner, mit Blumen besetzter und mit glänzenden Steinen reichlich bestreuter Rasen; Palmen sind manchmal am äussersten Rande, zuweilen auch zwischen den Gestalten angebracht. Der Hintergrund ist bald golden, bald (und dies war der ältere Gebrauch) in einem tiefen, kräftigen Blau; der Gedanke einer paradiesischen Vereinigung mag dabei zum Grunde gelegen haben. Unter diesem Hauptbilde läuft oft ein schmaler Streifen hin, auf welchem unter Christus sein Symbol, das Lamm, unter den Aposteln andere Lämmer erscheinen, die auf jeder Seite aus einer Stadt, welche durch Inschriften hier als Bethlehem, dort als Jerusalem bezeichnet ist, hervorgehend sich dem Christuslamme nähern. Diese Zusammenstellung heiliger Gestalten in feierlicher Ruhe und daneben einzelner apokalyptischer Darstellungen findet sich am häufigsten; geschichtliche Szenen aus dem alten und neuen Testamente, wie in S. Maria Maggiore, sind seltener. Das historische Element ist nur im Allgemeinen vorgedrungen, es bestimmt nur den Charakter dieser neuen Kunstrichtung; das symbolische ist nicht verschwunden, es herrscht nur nicht mehr, es wird durch eine geringe Zahl recipirter und geheiligter Zeichen repräsentirt. Es hat aber auch einen andern Charakter, es geht nicht mehr, wie in der Katakombenkunst, auf die Erlösung des Einzelnen, sondern mehr auf die Herrlichkeit der Heiligen, auf die Kirche. Es ist aus der subjectiven Haltung in eine objective gebracht. Auch das antike, heidnische Element ist nicht mit Aengstlichkeit ausgestossen; auch hier noch (und wir werden finden, dass sich dies noch lange im Mittelalter erhält) wird der Fluss Jordan in menschlicher Gestalt, wie ein alter Flussgott mit der Urne dargestellt.

Auch im künstlerischen Style schliessen sich diese Gestalten noch an die Antike an; nur da sind sie abgewichen, wo sich der neue Geist charakteristisch zeigen musste. Die Verhältnisse, wenigstens der grossen Hauptgestalten, sind noch richtig und edel, eher schlank als gedrückt. Das Antlitz ist ernst und voller Würde, das Auge gross, zwar ohne besonders lebendigen und individuellen Ausdruck, aber doch mit eindringlichem Blicke. Die beleuchteten Stellen, namentlich die Stirn und die Backenknochen, durch weisse Lichter betont, treten stark gegen die schattigen Theile heraus. Die Gewandung schliesst sich an die antike Plastik an, die Falten fallen voll und richtig, die breiten Massen des Körpers sondern sich deutlich, manchmal selbst hart von den Schatten ab, wozu die Schwierigkeit der Uebergangstöne bei musivischer Behandlung

beitragen mochte. Die Farben sind wohl gewählt, meistens licht, bei den Gewändern vorzugsweise weiss. Die Hände und Füße sind wenigstens in den Umrissen zart ausgeführt. Da die Körper aller Figuren in der Vorderansicht gehalten sind, so stehen die Füße meistens gleich, in derselben Entfernung, etwas auswärts, die Spitzen nach unten gebogen. Bei spätern Arbeiten hat man auch wohl den Boden fortgelassen, so dass die Figuren wie schwebend erscheinen.

Die Wirkung dieser Werke ist eine sehr bedeutende. Die kolossalen Gestalten in ruhiger ernster Haltung, würdevoll und majestätisch, mit einfachen, kräftigen, lichten Farben aus dem Halbdunkel der Concha hervortretend, geben ein Bild der Ruhe und Feier und nöthigen der Seele ein Gefühl von Ehrfurcht ab. Man fühlt die ganze Hoheit dieser Vorkämpfer des Christenthums, es ist ein Triumph ohne weltliches Gepränge, in der ernsten Glorie geistigen Lichts; man wird durchdrungen (von der Weihe und Heiligkeit des Ortes. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in dieser ersten Zeit ihrer Anerkennung spricht sich hier aus, in einer Weise, wie es mildere Kunstwerke nicht vermocht hätten¹⁾. Mag es ein Mangel sein, dass diesen Gestalten eine freie Mannigfaltigkeit fehlt, dass sie in einfacher Symmetrie nebeneinander gestellt sind, in Haltung, Ausdruck und Bedeutung sich wiederholen; auch dieser Mangel ist förderlich, er verstärkt die Wirkung, macht sie bleibend und sicher. Von der Richtung der Katakombenkunst ist dieser Styl weit entfernt; nichts mehr von jener Häufung verschiedener Momente, von jener mystischen Tändelei, von dem heitern Beiwerk. Hier ist alles strenge, würdig, imponirend. Daher ist denn nun auch das landschaftliche Element, das sich in den Katakomben zuweilen zeigte, völlig verschwunden. Das einfache Blau des Hintergrundes ist nicht die lichte Farbe des Himmels, es ist tief dunkel und hebt die Gestalten hervor; es wird auch bald und häufig von dem Goldgrunde ersetzt, der nun auf lange Zeit in der christlichen Kunst herrschend wird.

Man hat dies oft als eine Barbarei angesehen, als ein rohes Wohlgefallen am Glänzenden und Stoffartigen, welches den Sinn für edle Formen noch mehr unempfänglich gemacht habe. Es mag sein, wir werden noch darauf zurückkommen, dass der Prunk mit edlen Metallen und Steinen mit dem Verfall des Schönheitssinnes zusammenhing. Aber an dieser Stelle als Hintergrund der einfach, statuarisch aufgestellten heiligen Ge-

¹⁾ Nur an Ort und Stelle kann man die Wirkung und den künstlerischen Werth dieser Mosaiken würdigen, jede Nachbildung im Stiche ist dazu unzureichend. Die Härten, welche unlängbar in der Zeichnung sind, wirken in der farblosen kleinen Abbildung viel stärker als in den kolossalen Figuren des Originals. Sie waren ganz auf die Localität berechnet.

stalten wirkt das Gold entschieden vortheilhaft. Es verbindet sie durch seinen concentrirenden Schein und hebt sie doch wieder mächtigst heraus, es sagt der kirchlichen Majestät des Ortes wohl zu, und erscheint, da es nicht am Körper der Heiligen haftet, nicht als eitler Prunk; es repräsentirt wohl die Kraft geistiger Wirksamkeit, welche von dem Einfachen und Demüthigen ausgehend rings umher leuchtet. Auch war die Neigung zum Golde und zum Glänzenden überhaupt nicht bloss ein Zeichen der Roheit, sondern wirklich eine Regung des christlichen Farbensinnes. Es liegt etwas Mystisches in diesem Glanze, der aus dem Innern des Stoffes hervordringend uns in sein Inneres blicken lässt. Einer auf die natürliche Schönheit und Anmuth gerichteten, plastischen Kunst sagt er nicht zu, an ihr ist er eitel und sinnlich; bei einem kirchlichen Werke erhöht er die Majestät und bei einer malerischen, innerlichen Richtung concentrirt er die Stimmung und leitet auf das Sinnige und Betrachtende¹⁾.

Nicht bloss also das Christusideal, sondern dieser Styl überhaupt, der Mosaikenstyl, wie wir ihn der Kürze halber nennen wollen, ist ein Verdienst dieser ersten byzantinischen Zeit. Sie streifte das Heidnische und süssliche Element der Katakombenkunst ab und ging tiefer in das eigentlich Christliche ein. Diese ernste und doch einfache und bescheidene Würde war der richtige Ausdruck des Gefühls für die Gestalten des Heilands und seiner Nachfolger, für Gestalten, die nicht mehr wie die Götter der Heiden schwankende Erzeugnisse frommer Gedanken, erhabene aber unsichere Geschöpfe der Phantasie und des Meinens waren, sondern die, göttlich zwar aber doch Menschen wie wir, in wirklichem, persönlichem Leben auf Erden gewelt hatten. Daher diese Sicherheit der Erscheinung, weniger Schwungkraft der Phantasie, mehr Wahrheit der Gegenwart. Daher diese kräftige Haltung, aber in geistiger Kraft, die nicht äussere, sinnliche That, sondern Darlegung der innern Persönlichkeit als Vorbild ist. Allein wenn diese Kunstrichtung in gewissem Sinne christlicher war wie die der Katakomben, so nahm sie doch auch ein wichtiges Element des heidnischen Alterthums in sich auf und zwar des früheren, die Würde und Hoheit der alten strengen Göttergestalten. Sie ging fort über jene sinnliche, spielende, egoistische Ausbildung, welche die Kunst seit dem Zeitalter Alexanders erhalten hatte, und die sich noch in der

¹⁾ Es versteht sich übrigens, dass die grössere oder geringere Anwendung des Goldgrundes Sache eines feinen architektonischen Taktes ist, der sich damals noch erhalten hatte. Bei kleineren Räumen, z. B. der Kapelle St. Johannes des Evangelisten am Baptisterium des Lateran konnte das ganze Gewölbe damit bedeckt sein, während er bei grösseren Kirchen meistens nur an der Concha und am Triumphbogen vorkommt. In Kirchen der neuesten Zeit, wo man dies alte System wieder einzuführen versucht, artet die Anwendung des Goldgrundes leicht in monotone Verschwendung aus.

frommen Tändelei der Katakombenkunst äusserte, und näherte sich wieder jener Richtung, welche im olympischen Zeus ihren Gipfelpunkt erreichte, von der es hiess, dass sie der Religion etwas hinzugefügt habe. Natürlich war dies kein bewusstes Unternehmen, aber an der Grenze der Zeitalter verband diese Kunst unwillkürlich verwandte Elemente des Christenthums und der Vorzeit. Sie nahm aus der Antike die Würde, die mächtige Haltung; in den Körperformen benutzte sie die Praxis der alten Welt, um die bedeutenderen Theile hervorzuheben, alles Kleinliche und Einzelte zu vermeiden. Sie bewahrte auch bei Darstellungen auf der Fläche ein statuarisches Element. Sie brauchte, wie die Griechen an ihren chryselephantinen Statuen, den Glanz des Goldes und der lichten Farbe. Aber bei diesem allem war sie ganz christlich. Die Farbe leuchtete nicht an einzelnen Formen, sie führte nicht auf das Aeusserliche, sondern in das Innere, sie sonderte nicht, sondern verband. Mit dem Einfachen und Idealen vereinigte sich etwas durchaus Persönliches. Es ist eine eigenthümliche Empfindung, mit welcher wir Neuern diesen Werken gegenüberstehen; ihre Mängel machen sich leicht bemerkt, unser Sinn, an das Natürliche und Anmuthige, an das Bewegte, Lebendige, Mannigfaltige gewöhnt, sträubt sich, aber wir können der Würde und Hoheit nicht widerstehen, ihre einfache Macht fesselt uns, durchdringt uns tief. Wir fühlen, hier ist der Weg der christlichen Kunst, wenigstens der kirchlichen angedeutet, nicht ausgeführt, nicht vollendet, aber mit richtigem Sinne bezeichnet.

Freilich war das Gebiet, auf welchem sich diese Kunst mit Glück äussern konnte, ein engbegrenztes. Selbst in ihren vortrefflichsten Gestalten streift die Würde und Hoheit schon an das Starre und Finstere, bei geringerer Ausführung erhalten sie etwas Hartes und Gespenstisches. Wir fühlen es sind hier Anforderungen angeregt, die man noch nicht vollkommen kannte, Gegensätze verbunden, die man nicht harmonisch aufzulösen wusste. Das Persönliche ist ohne volle und lebendige Natur, das Ideale ohne die lebensfrohe, geniessende Kraft, ohne die bewusste Schönheit der alten Götter; beide Principien sind noch nicht völlig verschmolzen.

Daher wird denn die Schwäche der Zeit sehr deutlich, sobald mehr belebte, dramatische Gegenstände dargestellt sind. Sehr anschaulich wird uns dies bei den alttestamentarischen Vorgängen an den Wänden von S. Maria Maggiore. Agincourt hat mehrere dieser Mosaiken mit einzelnen Stellen aus den Reliefs der Trajanssäule¹⁾ zusammengestellt; und diese Parallele ist, da es sich auf beiden um ähnliche Gegenstände, um Kriegs-

¹⁾ Diese freilich nur nach den nicht sehr zuverlässigen Zeichnungen von Sante Bartoli, jene nach wenig gelungenen Copien; indessen zeigen sie doch die Composition und den Charakter. — Aginc. Peint. Tab. 14, 15.

vorfälle handelt, recht belehrend. Jene Reliefs stehen schon bei weitem nicht mehr auf der Höhe der alten Kunst; mit der edlen Schönheit des Parthenonfrieses, mit der Kraft der Amazonen und Centaurenkämpfe darf man sie nicht vergleichen, aber wie bedeutend erscheinen sie uns neben diesen christlichen Bildern. Dort ist lebendige Handlung, natürliche, feste Stellung, ein gewisser soldatischer Anstand, mitunter selbst ein energischer Ausdruck des Gefühls. Hier dagegen sind schon die Glieder nicht mehr recht zusammenhängend, die Dimensionen nicht völlig übereinstimmend, die Bewegungen durchweg lahm und langsam, die Knie der Gehenden senken sich, wie erschlaft. Man kann es bemerken, dass der Ausdruck der That von den Künstlern nicht mehr verstanden wurde; bei den Kriegsleuten mit Helm und Speer sieht man oft eine süßliche Neigung des Hauptes nach der Seite, bei den wandernden Schaaren blicken die Einzelnen ganz nach vorn zu auf den Beschauer hin. Von jener Kraft, die in den heiligen Gestalten so imponirend auftritt, ist hier wenig zu finden; an ganz unrechter Stelle werden wir an die weiche Stimmung der Katakombenkunst erinnert. Wir sehen, die Kunst ist nicht mehr auf die Darstellung der That eingerichtet, ihre Formen eignen sich nur für die ruhige Erscheinung, für das Leidende. Dies mag wohl einer der Gründe gewesen sein, welche die öftere Wiederholung solcher historischen Momente in den Kirchen verhinderten. Auch unter den Gegenständen, welche ein Leiden ausdrücken, vermied man das Kräftige. Wir finden, wie erwähnt, manche Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Herrn, aber immer sind sie aus seiner Kindheit oder der Zeit seiner Kraft genommen; die Passion kommt sehr selten vor, und wo es geschieht, ist, wie wir es in S. Apollinare nuovo in Ravenna bemerkten, doch die Kreuzigung ausgelassen¹⁾. Auch hier hing die Schwäche der Kunst mit einem moralischen Mangel zusammen, und dieser drückte denn auch den Darstellungen des Kampfes selbst ein Gepräge des Matten und Kraftlosen auf.

Noch grösser war der Einfluss dieses moralischen Mangels auf die Darstellungen weltlichen Inhalts. Procop²⁾ erzählt von grossen musivischen Bildern, welche Justinian in der von ihm errichteten Vorhalle des Palastes, welche Chalke genannt wurde, ausführen liess. Der Beschreibung nach war es ein umfassender Bildercyklus; man sah darauf die Kriege und

¹⁾ Weiter unten Näheres über die Zeit, wo diese Gegenstände zuerst aufkamen. Die Kreuzigung in dem Cömet. S. Julii Papae in den römischen Katakomben (Aringhi II. 354) scheint weit jünger zu sein. Auch die Martyrien der Heiligen finden sich unter den erhaltenen Monumenten erst später, obgleich schon Basilius von Cäsarea (Opp. ed. Paris 1618. Tom. I. p. 515. nach Münter a. a. O.) den Feuertod des h. Barlaam als einen Gegenstand der Darstellung vorschlägt.

²⁾ De aedif. I. c. 10.

Schlachten, welche (wie sich der schmeichelnde Historiker ausdrückt) der Kaiser durch seinen Feldherrn Belisar in Italien und Afrika ausführte, die Eroberung fast aller Städte dieser Gegenden; dann den Einzug des Heeres, mit den Trophäen der eroberten Reiche, wie es vom Kaiser und der Kaiserin empfangen wurde, welche mit freudigem Antlitz die Demüthigung der gefangenen Könige hinnahmen. Rings umher standen Senatoren, in deren Zügen die Freude lachte, und welche dem Kaiser wegen dieser Grossthaten göttergleiche Verehrung zollten. Wenn man sich daran erinnert, dass von den Wänden und Gewölben eines, wenn auch immerhin grossen Saales die Rede ist, nicht von einem fortlaufenden Friese, so wird man aus dieser Beschreibung schliessen müssen, dass hier keinesweges, wie etwa auf den Reliefs der Trajanssäule, die Kriegsthaten den Hauptgegenstand bildeten. Eine so ausführliche Darstellung dieser Kriegsthaten hätte auch mehr zur Verherrlichung des Feldherrn, der die Schlachten schlug, als des Kaisers, der in seinem Palaste blieb, gedient, und wäre daher ein arger Verstoss gegen die Sitte des despotischen Hofes gewesen. Wahrscheinlich nahm bei jener Empfangsscene, die offenbar Mittelpunkt der ganzen Darstellung war, das kaiserliche Ehepaar die hervorragendste Stelle ein, und war nur von den lächelnden glückwünschenden Senatoren auf der einen, und von Belisar und dessen Gefolge auf der andern Seite umgeben. Denkt man sich diese Gestalten wie in S. Vitale zu Ravenna mit der steifen Haltung, die das Ceremoniell des Hofes erforderte, in ihrer schwerfälligen Tracht mit allen Abzeichen ihres Ranges, endlich dabei auf allen Gesichtern das süsse Gratulationslächeln, so findet man alle Elemente zusammen, welche einem freien begeisterten Kunstwerke entgegenstanden.

Allein selbst bei jenen heiligen Gestalten war denn doch Manches vorhanden, was die freie Entwicklung der Kunst hemmen musste. Zunächst kommt auch hier das moralische Element in Betracht. Nur dann wird das Bild des Erlösers und seiner Jünger ein völlig lebendiges werden, wenn wir sie in ihren Handlungen völlig begreifen, und so tief von ihrem Geiste durchdrungen sind, um selbst nur nach solchen Motiven zu handeln, oder doch, wo die Schwäche des Fleisches dem Willen nicht entspricht, danach handeln zu wollen. Hiervon war aber diese Zeit gar weit entfernt; sie verstand die sittlichen Anforderungen des Evangeliums nur im äusserlichen, negativen Sinne, sie glaubte die hergebrachte, aus heidnischen Zeiten stammende Moral und Civilisation mit dem Christenthume verbinden zu können. Jene hohen Gestalten erschienen daher als unbegreifliche, und gerade als solche waren sie Gegenstand der Verehrung, die eben deshalb einen Anklang heidnischen Aberglaubens behielt. Die Vorstellung von ihnen stand nur im Allgemeinen fest, nicht in den lebendigen Details, welche zu einer vollkommenen bildlichen Darstellung erforderlich waren.

Freilich gewährte dies wieder einen Vorzug; es trug mit dazu bei, sie von allem Kleinlichen und Zufälligen rein zu erhalten, ihnen eine übermenschliche Hoheit zu bewahren. Aber es war einer weiteren künstlerischen Entwicklung nicht günstig. Das moralische Element stand zu dem religiösen nicht in dem Verhältnisse, welches zum Gedeihen einer lebendigen Kunst erforderlich ist. Jene Unterordnung des Religiösen unter das Ethische, welche im alten Hellas herrschte, war wohl in tieferer, sittlicher Beziehung ein falsches Princip; aber beide Elemente waren dadurch eng verbunden. Hier war ihr Verhältniss ein undeutliches, welches auch nur schwankende, allgemeine, unbestimmte Vorstellungen erzeugen konnte. Nur in der ruhigen Erscheinung einzelner Gestalten leistete daher diese Kunstrichtung das Bedeutende, so wie sie zur Handlung überging, wurde auch der Charakter der Schlawheit, des knechtischen Sinnes fühlbar. Ueberdies theilte auch die Richtung auf porträtartige Darstellung der Heiligen noch die Schwäche des Symbolischen, dass es weniger auf die Durchführung, als auf die Aufgabe ankam. Man ging nicht von dem Porträt des Lebenden aus, welches der vollen Wirklichkeit nachstrebt, man gab nur das Bildniss eines Vorgestellten, eines Typus. Man fühlte sich nicht genöthigt, wie in der heidnischen Zeit, diesen Typus immer zu steigern, neu zu erzeugen, es bedurfte nur einer Erinnerung an die hergebrachten Züge, um dem frommen Gefühle zu genügen. Selbst die Sage von wunderbar entstandenen, nicht von Menschenhand gemachten Bildern zeigt und beförderte die Schwäche des Kunstsinnes. Denn mussten nicht solche Bilder schon einen Ausdruck des Wunderbaren, Ungewöhnlichen, Unlebendigen haben, und fand nicht der Künstler in dieser Tradition ein Motiv diesen Formen sich anzuschliessen? Nirgends war daher ein Antrieb zu freiem künstlerischem Streben. Hierzu kam noch die artistische Tradition des Alterthums; denn auch in ihr hatte man überlieferte, durchbildete Formen, an denen nichts mehr zu schaffen war, nichts, was den Geist wach und thätig erhalten konnte. Zwar war diese Tradition noch frisch und lebendig genug, um mit Verständniss behandelt zu werden und sich Jahrhunderte lang zu erhalten; aber sie hatte doch schon lange aufgehört, das Eigenthum, das Selbsterzeugte der lebenden Geschlechter zu sein, sie musste allmählig erstarren. Auch waren diese Formen aus einem andern Geiste hervorgegangen, aus dem Geiste der Kraft und der That; sie konnten daher nur sehr bedingt einer geistigen Richtung dienen, in welcher das Leiden vorherrschte. Beide Richtungen berührten sich nur an ihren äussersten Grenzen, es musste schwer und bald unmöglich werden, sich auf dieser zarten Linie zu halten.

Man hat wohl geglaubt, dass priesterliche Vorsicht den Künstlern die starre Würde, wie sie in den spätern Werken immer lebloser hervortritt,

vorgeschrieben hätte, um einen kirchlichen Eindruck zu bewirken¹⁾. Gewiss mit Unrecht, auch die Bilder weltlicher Art trugen denselben Charakter; es war die Gesamtwirkung der geistigen Elemente der Zeit, des abgestumpften Formensinnes und der moralischen Erstarrung, welche sich das Grosse und Hohe nicht in vollem, freiem Leben denken konnte. Man glaubte damals wie immer das Leben zu erreichen²⁾. Nur so viel mag man von jener Ansicht zugeben, dass die kirchliche Gesinnung einer freien, vollen Entwicklung des Lebens in gewissem Sinne entgegenstand. Das Christenthum hatte schon damals eine mönchische Richtung bekommen; bei einer Sitte, welche noch so viel von antiker Sinnlichkeit behalten hatte, musste die Vorstellung der Heiligkeit mit der der Kasteiung sich leicht verknüpfen. Tertullian in einer Stelle, wo er von der Schönheit spricht, und diese als etwas Unnützes, als eine Verleitung zur Unkeuschheit mit Verachtung behandelt, fügt hinzu, dass, wenn der Christ sich seines Leibes freuen wolle, es nur an dem durch Busse abgehärteten und abgemagerten Leibe geschehen dürfe³⁾. Waren nun auch die Ansichten dieses überstrengen Kirchenvaters nicht durchgedrungen, so blieben sie doch nicht ohne Einfluss, und man kann nicht läugnen, dass schon frühzeitig selbst an den besseren Mosaiken heilige Gestalten mit übertrieben finsternen Zügen vorkommen; vortretende Backenknochen mit hohlen Wangen, tiefliegende Augen, schwere Runzeln, überhaupt die Züge des frühzeitigen, durch Kasteiungen beförderten Alters. An Ort und Stelle, in der strengen und einfachen architektonischen Umgebung der Basiliken selbst, wirkt dies weniger nachtheilig; es stimmt so sehr mit dem Charakter dieser Gebäude, mit der ernsten Anordnung, der unbeholfenen Ausführung und den Fragmenten früherer Pracht überein, dass es nur wie der bestimmtere Ausdruck, wie die Seele dieser ehrwürdigen Stätte erscheint; wir werden von dem Geiste, der hier herrschte und diese Formen ausprägte, erfüllt, und nehmen sie mehr in dem Sinne auf, in dem sie geschaffen wurden, als in dem unsrer Zeit. Bei einsamer Betrachtung gelungener Nachbildungen fällt es uns mehr auf⁴⁾, und wir fühlen, dass in mehr modernen

¹⁾ Gewöhnlich geht diese Behauptung von den Gegnern der Kirche aus, doch kommt sie auch bei ihren Freunden vor. So noch Jules Renouvier (*Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie*, Caen 1841 p. 121). Die Priester führten nach seiner Meinung dies System ein, um der Abgötterei vorzubeugen; deshalb hielten sie die Künstler fern von der Natur, schrieben ihnen die starre Haltung vor, und brachten so das Heidenthum um so sicherer in Vergessenheit.

²⁾ So wird noch in dem Menologium des Vatican aus der Zeit Basilius II. (989—1025 gerühmt, dass darin die Gestalten lieblich wie die Natur sie zeigte, dargestellt seien. S. die Inschrift bei Aginc. peint. tab. 31. Nr. 34.

³⁾ Tertull. de cultu feminarum.

⁴⁾ Ein Beispiel giebt die (auch nach Plattner's Urtheil, Beschreibung Roms III. 1.

Umgebungen diese Formen uns schwerlich zusagen würden, und dass ein Künstler unserer Zeit bei einer ähnlichen Aufgabe wohl sich mit dem Gefühle, welches diese altchristlichen Werke athmen, erfüllen, keinesweges aber die Einzelheiten, welche hier zur Hervorbringung dieses Eindrucks mitwirken, nachahmen dürfe.

In technischer Beziehung stand diese frühere byzantinische Kunst der römischen noch sehr nahe; die Ueberlieferungen waren noch vollständigst erhalten und blieben in beständiger Uebung; man war sehr empfänglich für saubere und sorgsame Ausführung und wusste sie durch neue Erfindungen noch zu erleichtern¹⁾. Unter den verschiedenen Zweigen der Kunst fand die Wandmalerei am wenigsten Anwendung, sie war fast ganz von der Kunst des Mosaikarbeiters verdrängt, wenigstens an öffentlichen Gebäuden, namentlich in den Kirchen. Diese Erscheinung hat etwas Auffallendes. In dieser schwierigen und mühsamen Kunst findet das Gefühl am Wenigsten seinen unmittelbaren Ausdruck, sie scheint daher dem angeregten religiösen Sinne nicht zusagen zu können und die Katakomben hatten das Vorbild des Gebrauchs der Malerei für christliche Gegenstände gegeben. Auch kennen wir die Geschichte dieser Gattung; sie schliesst sich eng an den Verfall der antiken Kunst an. In der alexandrinischen Periode kam dieser Luxus zuerst in Aufnahme; seit Sullas Zeit wurde er bei den Römern beliebt, unter den Kaisern nahm er immer mehr zu, und die Kirche fand ihn daher als hergebracht vor. Sie hätte ihn als ein Erzeugniss heidnischer Ueppigkeit und Prunksucht zurückweisen, die bescheidenere Technik der Malerei wieder hervorrufen können. Allein diese Strenge hatte die damalige Kirche nicht, so scharf konnte sie sich von der heidnischen Vorzeit nicht scheiden. Neben dem prunkenden Reichtume des Kaiserthums konnte auch die Kirche des leuchtenden Glanzes

S. 365) sehr gelungene Abbildung des Mosaiks in der Chornische von S. Cosma e Damiano bei Gutensohn und Knapp. Taf. 42 a. a. O. Jeder der an Ort und Stelle nur die grossartige Wirkung empfand, wird hier auf die Härten und Mängel aufmerksam. Die Hoheit dieser Kunst wird wenigstens zum Theil durch ihre Mängel erreicht, aber dass diese so und nicht ungünstig wirken, hängt von anderen Umständen, von den Umgebungen, dem Stoffe und der Naivetät ihrer Verfertiger ab.

¹⁾ In der Sophienkirche waren (wie wir von Salzenberg a. a. O. S. 96 erfahren) die Goldgründe an hochgelegenen senkrechten Flächen in der Art ausgeführt, dass die mit Goldplättchen und Glasfluss überzogenen Würfel nicht den ganzen Raum füllten, sondern immer nur in gewissen Abständen reihenweise, aber mit nach vorn übergeneigten, also nicht der Wand parallelen Vorderflächen angebracht waren. Für den Blick der unten und in der durch den Raum bedingten Entfernung stehenden Beschauer deckten sie dergestalt die vorhandenen Lücken, und es war durch diese sinnreiche Berechnung neben einer bedeutenden Ersparniss des kostbaren Materials noch ein stärkerer Reflex des Goldglanzes gewonnen.

nicht entbehren; sie schmückte sich mit goldenen Prachtgeräthen und mit edeln Steinen, mit Umgebungen, welchen der einfache milde Ton der Malerei nicht entsprach. Sie musste schon deshalb das Mosaik vorziehen. Auch war dieser Luxus ihr nicht feindlich; wir sahen schon, dass der mystische Glanz und die Farbenwirkung der Steine dem christlichen Sinne zusagte, und es war gewiss kein Zufall, dass das frühere Emporblühen dieser Gattung mit dem Verfall der antiken Kunst zusammenhing, denn in diesem Verfall des plastischen Sinnes keimte die Richtung auf das Malerische. Selbst das Mangelhafte der Gattung stand in einer innern Verbindung mit dem Style der Zeit. Gemälde, welche auf eine weit entfaltete Natürlichkeit und Innerlichkeit Anspruch machen, werden durch musivische Darstellung entstellt; der kalte Glanz der Steine contrastirt allzusehr mit der Wärme des Lebens. Die grossen Mosaiken der heutigen Peterskirche geben dafür den unzweideutigsten Beweis. Einer Kunst-richtung dagegen, welche sich mit dem Strengen, Hohen und Einfachen begnügt, ist dieser ernste, feierliche Glanz nicht ungünstig, er erhöht ihre Würde. Der Styl und die Technik kamen sich daher entgegen, und ich glaube kaum, dass blose Malerei dieselbe schlagende Wirkung ausüben würde. Allein ebenso ist es wahr, dass die Vorliebe für diese schwierige, einer freien Aeusserung des Geistes ungünstige Technik ein mitwirkender Grund war, um die Anforderungen an das Lebensvolle und Individuelle der Darstellung immer tiefer zu stellen, und so die Erstarrung der Kunst zu befördern.

Von den Tafelbildern der Zeit haben wir keine nähere Kenntniss, wahrscheinlich kamen sie wenig vor, weil in den Kirchen der Altar noch ein einfacher Tisch war, und dem Luxus des Reichen diese Kunst nicht genügte. Von der Miniaturmalerei ist weiter unten die Rede. Die Sculptur war zwar nicht die beliebteste Kunst der Zeit; in den Kirchen wurde sie, obgleich ihr noch nicht wie später ein ausdrücklicher Widerstand entgegentrat, selten oder nie angewendet. Aber an weltlichen Gegenständen wurde sie noch immer vielfach geübt. In jeder Art derselben, im Erzgusse, in Elfenbein und wohl auch, obgleich weniger, in Marmor, wurde viel gearbeitet. Wir finden noch häufig Statuen angeführt, und man hielt die Bildhauer dieser Zeit noch für sehr geschickt. Besonders unter Justinian scheint die Sculptur sich nach dem Verfall, der sich an ihr schon längst gezeigt hatte, noch einmal wieder gehoben zu haben. Procop erwähnt einer Vorhalle im Palaste, welche mit mehreren Statuen in Erz und in Stein geschmückt war; man möchte sagen, bemerkt er, dass sie von Phidias oder von Lysipp und Praxiteles herstammten; ein Lob, welches ohne Bedeutung wäre, wenn er nicht von Werken seiner Zeit spräche. Von einem Bildnisse der Kaiserin Theodora, welches auf Kosten der Stadt

auf einer Säule aufgestellt war, redet er zwar nur mit bedingtem Lobe: es sei schön, aber dennoch gleiche es nicht der Augusta, deren Gestalt weder die Rede noch irgend eine nachbildende Kunst zu erreichen vermöge. Indessen beabsichtigt er, der Lobredner des Justinianischen Jahrhunderts, gewiss nicht, mit dieser höfischen Schmeichelei auf einen Verfall der Kunst hinzudeuten. Das grossartigste Werk dieser Zeit war eine Reiterstatue Justinians, welche auf dem Platze Augusteum vor dem Palast zu Constantinopel aufgestellt, gewöhnlich kurz als Augustio bezeichnet wurde; die Arbeit eines aus Rom gebürtigen Künstlers, Eustathius, in Erz gegossen. Mehrere ausführliche Beschreibungen des allgemein bewunderten Werkes gewähren uns eine ziemlich genaue Vorstellung. Auf dem stufenförmigen Unterbau trug eine hohe mit Erz bekleidete Säule das grosse Standbild, dessen Erscheinung sehr frei und lebendig gewesen sein muss. Der Kaiser war als Achilles aufgefasst, das jugendliche, bartlose Haupt von einem Helm mit wallenden Federn bedeckt, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuze haltend. Nach Osten gewendet, wohin er mit der Rechten wies, schien er den Barbaren gleichsam Einhalt zu gebieten. Sein Körper war mit einer Tunica bekleidet, ein Mantel bedeckte die Schultern und fiel wallend auf den Rücken des Pferdes herunter, die Füsse trugen Sandalen. Die Haltung des Reiters war leicht und ungezwungen, dem muthigen Laufe des Pferdes entsprechend, das mit hochgetragener Schweife und flatternder Mähne lebendig zu sein schien und so trefflich durchgebildet war, dass man selbst das Spiel der Muskeln wahrzunehmen glaubte¹⁾. Es scheint in der That nach den Aeusserungen der Zeitgenossen ein meisterliches Werk und ein Beweis für den günstigen Einfluss gewesen zu sein, welchen Justinians grossartige Unternehmungen auf die Kunst ausübten. Leider sind alle diese grösseren Sculpturen untergegangen und wir besitzen als Proben der Plastik dieser Epoche fast ausschliesslich nur kleinere Werke, und zwar meistens solche von mehr handwerklicher Arbeit, namentlich der Elfenbeinplastik. Das bedeutendste Werk derselben befindet sich in Italien, aber in Ravenna, und aus einer Zeit, wo hier die byzantinische Kunst noch unbedingt herrschte, so dass es derselben zugerechnet werden muss. Es ist dies die Kathedra des Bischofs Maximianus (546—552), welche gegenwärtig in der Sacristei des Domes

¹⁾ Vgl. Procop, de aedificiis Justiniani. I, 2. Nicephorus Gregoras. hist. byz. VII, 12. Die ausführlichste Beschreibung giebt Pachymeres, descriptio Augusteonis ap. Banduri, imperium orientale. Paris 1711. Tom. I. l. 6. pag. 114 seqq. — Die grossartigen Maassverhältnisse dieses Standbildes, welche Nicephorus Gregoras mittheilt, sind ausführlich angegeben bei Unger a. a. O. S. 428. Im Jahre 1550 war das Werk bereits zerstört und die Statue von den Türken in die Stückgiesserei geschafft worden.

aufbewahrt wird¹⁾. Die Sitzfronte und die Rücklehne des grossen Bischofsstuhles sind mit zahlreichen Elfenbeinreliefs, Arbeiten von ungleicher Güte, geschmückt. Beide Seitenlehnen enthalten Darstellungen aus der Geschichte Josephs, die Rückenlehne schmücken Vorgänge aus dem Leben Christi. Jene ersten sind noch mit dramatischer Lebendigkeit aufgefasst. Besonders gilt dies von der Scene, wo die Söhne ihrem Vater Josephs blutgetränkten Mantel bringen. Der alte Jakob rauft sich die Haare aus, die Mutter ringt die Hände, die Söhne betrachten staunend und mannigfach erregt

Fig. 55.



Von der Kathedra des Maximianus zu Ravenna.

nach einem antiken Vorbilde copirt. Neben diesem Hauptwerke der Elfenbeinplastik besitzen wir eine nicht unbedeutende Anzahl kleinerer Arbeiten

¹⁾ Abgebildet bei Du Sommérard, *Histoire de l'art au moyen-âge*. Série I. T. 11. in kleiner Dimension bei Weiss, *Kostümkunde, Mittelalter*, S. 152, und endlich bei Rahn in v. Zahn's *Jahrbüchern* a. a. O.

den Eindruck ihrer Kunde. Auch in den übrigen Scenen kommen noch sehr lebendige Züge vor, doch ist die Ausführung nicht selten skizzenhaft roh, auch fehlt es nicht an steifen und unbehülflichen Gestalten. Dies gilt namentlich von den Darstellungen aus der Geschichte Christi, unter denen manche einer späteren Zeit angehören dürften. An der Vorderfronte des Sitzes sind unter Säulenarcaden fünf Relieffiguren angebracht, die vier Evangelisten und in ihrer Mitte Johannes der Täufer; sie sind in ruhiger Haltung, segnend oder lehrend aufgefasst, mit einem Streben nach Individualisierung, aber im Einzelnen derb und hart behandelt und mit Zügen des schon weit vorgeschrittenen Verfalls. Die Stirne ist schwer gerunzelt, die Nase etwas glatt gedrückt, der Mund leise geöffnet; in den Gewändern zeigt sich schon jetzt die conventionelle Rundung kleinlicher Falten. Das reiche Blattornament mit vorzüglich gezeichneten Löwen, welches hier die Ränder schmückt, ist ohne Zweifel

in diesem Stoffe und darunter eine Klasse, welche den Vorzug chronologischer Bestimmtheit hat. Es sind dies die Diptychen¹⁾, Schreibtafeln, aus zwei zum Zusammenlegen bestimmten Blättern von Elfenbein bestehend, deren Aussenseiten mit Bildschnitzereien verziert wurden, während die inneren Flächen mit Wachs oder Papyrus überzogen zum Schreiben dienten. Solche Diptychen waren schon seit Seneca's Zeit ein beliebter Gegenstand von Geschenken geworden und wurden namentlich von den Consuln bei ihrem Amtsantritte vertheilt. Ein Gesetz vom Jahre 384 gestattete sogar, um dem einreissenden Luxus dieser Geschenke zu steuern, nur den Consuln das Recht zu denselben. Um so mehr wurde es dann nun bleibende Sitte, dass diese sie bei den Spielen zur Feier ihres Amtsantrittes ausgaben. Die Namen der Consuln lassen daher in den meisten Fällen das Jahr der Arbeit erkennen, und geben so eine chronologische Reihe von Bildwerken. Ihr Inhalt ist im Ganzen einförmig; in der Regel enthalten sie nur die Gestalt des neuen Consuln mit dem Zeichen seiner Würde und eine Hindeutung auf die öffentlichen Spiele, mit denen er den Antritt seines Amtes feierte und die in der That die wesentlichste Leistung desselben bildeten. Die noch erhaltenen Diptychen gehören sämmtlich dem fünften und sechsten Jahrhundert an; das älteste bekannte, in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlich, ist vom Jahre 416. Die vereinzelt Tafel des Flavius Felix vom Jahre 428 (im Medaillenkabinet der Pariser Bibliothek) zeigt die stehende Gestalt des Consuln noch in ziemlich lebendiger Haltung, die Gewänder, obgleich schon mit schwerer Stickerei bedeckt, noch in einfachen Massen, aber die nackten Theile bereits stumpf und schwerfällig²⁾. Gleichen Werth haben zwei Tafeln, welche als Deckel eines Antiphonariums im Domschatze zu Monza dienen und Consulargestalten zeigen, die aber durch einige Veränderungen und durch die Hinzufügung der Inschriften: Sanctus Gregorius und David Rex dem kirchlichen Zwecke angepasst sind. Was die Elfenbeinplastik des fünften Jahrhunderts noch leisten konnte, zeigt dann ein anderes Diptychon desselben Domschatzes, das nach der wahrscheinlichsten Deutung die Kaiserin Galla Placidia und ihren Sohn Valentinian auf der einen, den Feldherrn Aëtius aber auf der andern Tafel darstellt. Es sind edle, wohlgebildete Gestalten in freier

¹⁾ Das reichhaltige Werk von Gori (*Thesaurus veterum diptychorum*. Flor. 1759. 2 Vol. mit Fortsetzung von Passeri) giebt künstlerisch sehr ungenügende Abbildungen. Es ist daher sehr wünschenswerth, dass der „Thesaurus der Elfenbeinschnitzkunst“, zu dessen Herausgabe Herr Prof. Ernst aus'm Weerth schon lange treffliche Zeichnungen gesammelt hat, bald erscheine. Die besten Anschauungen gewähren die von der Arundel Society veranstalteten Gypsabgüsse der Diptychen. Einzelnes bei Labarte a. a. O.

²⁾ *Trésor de numismatique. Recueil général des bas-reliefs. 2. Partie. Paris 1839.* tab. 12.

Haltung und Gewandung, in den nackten Theilen kräftig und selbst etwas derb, aber doch mit einem Anklange an antike Würde und Schönheit¹⁾. An den Consulardiptychen des sechsten Jahrhunderts bemerken wir eine erhebliche Abnahme des künstlerischen Gefühls. Die Technik erhält sich noch, die Arbeit ist sauber, aber sie ist fast nur auf das Beiwerk verwendet, während das Leben aus den Gestalten entweicht. An die Stelle jener einfachen Würde tritt ein breites, grinzendes Lächeln und eine leere Gravität. Dazu kam dann die Nothwendigkeit, die Prunkgewänder vollständig wiederzugeben und diese vornehmen Personen, wie es die Etikette erforderte, sitzend mit einem Bänkchen unter den Füßen darzustellen. Zwei solcher Diptychen, das des Areobindus²⁾ vom Jahre 506 und das des Anastasius³⁾ von 517, das eine im antiquarischen Museum zu Zürich, das andere in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, sind Hauptbeispiele einer Anordnung, die sich in der Folge typisch wiederholt. Unter einer baldachinartigen Säulenstellung thront der Consul, in der Rechten hält er die Mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Linken den goldenen Stab (scipio), welcher zu den Abzeichen seiner Würde gehörte. Die Haltung ist steif, das Gewand, eine reich bemusterte Toga, schlingt sich schwer und flach nach bestimmten Regeln geordnet um den Körper; die Köpfe sind völlig ausdruckslos und ohne Individualität. Unter dem Sitze vollziehen sich dann vor einem Kranze von Zuschauern die Spiele, Thierkämpfe oder Pferderennen, in kleinerem Maasstabe und in willkürlicher, fehlerhafter Perspective dargestellt. Zuweilen finden sich abweichende Anordnungen; auf dem Diptychon des Philoxenos vom Jahre 525 im Pariser Medaillenkabinet⁴⁾ sind die Tafeln nur mit verschlungenen Medaillons gefüllt, von denen die oberen das Brustbild des Consuls, die mittleren Inschriften enthalten, die unteren aber die Personificationen der Städte Rom und Constantinopel, weibliche Gestalten mit dem Diadem und einem Fähnlein. Die Ausführung ist auch hier ebenso seelenlos, wie bei jenen anderen Compositionen.

Allerdings werden diese Tafeln mit ihrem stereotypen, jede Begeisterung ausschliessenden Inhalte und bei ihrer massenhaften, auf ein augenblickliches Bedürfniss berechneten Anfertigung nicht gerade die höchsten

1) Abgebildet bei Labarte, *histoire des arts industriels*, pl. 2.

2) S. Vögelin, das Zürcherische Diptychon des Consuls Areobindus, *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich*, Heft 4. Von demselben Consul Areobindus sind noch drei andere Diptychen, theils vollständig, theils nur in einer der beiden Tafeln bekannt geworden, in Dijon, Lucca und Besançon. S. 88 a. a. O.

3) Abgebildet im *Trésor numismatique* a. a. O. I. pl. 17. und bei Labarte a. a. O. pl. 3.

4) *Trésor numismatique* a. a. O. II. tab. 53.

Leistungen der damaligen Kunst gewesen sein. Sie zeigen nur, was das Auge sich damals schon bieten liess, während wir in einigen anderen, freilich nicht datirten Elfenbeinwerken Darstellungen höheren Werthes finden, welche dennoch ihrem Style nach nicht füglich einer andern als dieser frühen byzantinischen Epoche zugeschrieben werden können. In vollem Maasse gilt dies von einer Tafel mit der Gestalt eines Erzengels, welche, wie der abgebrochene Satz in der griechischen Inschrift ergiebt, nur die eine Hälfte eines Diptychons bildete¹⁾, der dann vielleicht auf der zweiten Tafel die Gestalt eines Kaisers entsprach. Es ist eine kräftige, fast gedrungene Gestalt von lebendiger Haltung und edlem Gesichtsausdrucke, die, Globus und Scepter haltend, ganz in der Vorderansicht unter einer korinthischen Arcade steht. In dem leichten Fluss der Gewandung und in der Behandlung des Nackten zeigt sich noch das antike Kunstgefühl, aber mit einer Hinneigung zum Derben und Schweren, das wir auch in anderen Reliefs dieser Zeit nicht selten



Fig. 56. Diptychon des Areobindus zu Zürich.

¹⁾ Labarte a. a. O. Taf. 4.

finden. Von sehr viel grösserer Schönheit, aber zweifelhafteren Ursprungs ist eine Elfenbeintafel, welche am Deckel eines Evangeliariums aus dem zehnten Jahrhundert in der Pariser Bibliothek angebracht, aber gewiss früherer Entstehung ist¹⁾. Sie enthält in einer prachtvollen, mit vollendeter Meisterschaft gearbeiteten Einrahmung von Weinlaub drei evangelische Szenen; oben die Verkündigung, bei welcher zwei Frauen, wie es scheint bloss als Dienerinnen, die Jungfrau begleiten; dann die Anbetung der drei Könige, die, wie in den Katakomben, mit phrygischen Mützen bekleidet sind; endlich den Kindermord, wo in Gegenwart des sitzenden Herodes die Henker die Kindlein erbarmungslos gegen den Boden schleudern. Auffallend sind die übertriebenen, gewaltsamen Bewegungen der handelnden Personen, des herannahenden Engels der Verkündigung, der weit ausschreitenden, ihre Geschenke dem Christuskinde darbringenden Magier, der Kriegsknechte und der klagenden Mütter. Es ist das ein Element, das wir in diesen älteren byzantinischen Arbeiten sonst nicht nachweisen können, während es wohl in den gleichzeitigen und etwas späteren italienischen Werken herrscht. Aber das antike Stylgefühl ist stärker, die Arbeit in jeder Beziehung sehr viel besser, als in jenen italienischen Werken. In den Gebäuden ist noch eine lebendige Kenntniss der römischen Architektur, in der Tracht sind antike Reminiscenzen ersichtlich. Die Frauen bei dem Kindermorde haben eine tragische Energie und erscheinen in so würdiger und ergreifender Gestalt, wie es nur auf edlen Werken der klassischen Zeit gefunden wird. Man wird daher eine beabsichtigte Annäherung an ältere Vorbilder annehmen dürfen, wie sie unter dem günstigen Einflusse der Kunstliebe Justinians stattfinden musste und darf mithin vermuthen, dass das Werk dieser Zeit angehöre. Aehnliches gilt von einigen anderen Elfenbeinarbeiten, welche, obgleich sie nicht denselben Kunstwerth erreichen wie diese, dennoch gleichzeitig zu sein scheinen²⁾.

Wie sehr übrigens ungeachtet solcher vereinzelter besseren Leistungen, ungeachtet der viel bewunderten, kolossalen Statuen und des vorübergehenden Aufschwunges der Kunst, den die Freigebigkeit und Prachtliebe Justinians hervorbrachte, die bereits längst vor ihm begonnene Abnahme des plastischen Gefühls fortschritt, erkennen wir am deutlichsten durch einen Ueberblick über die byzantinischen Münzen. Bis zu der Zeit des Constantin erhielt sich auch auf diesem Gebiete noch der antike Form-sinn; die Münzen zeigen zwar nicht mehr die Schönheit der Umrisse und des Reliefs wie die früheren; sie sind flacher und nachlässiger geprägt,

¹⁾ Labarte a. a. O. Taf. 5. Vgl. Waagen, K. u. K. W. III. S. 700.

²⁾ Vor Allem ist dies wegen mancher auffallenden Aehnlichkeiten von der mit einem in Email ausgeführten Lamme geschmückten Elfenbeintafel im Domschatze zu Mailand anzunehmen. Labarte a. a. O. tab. 6. und Band I. S. 43.

aber sie bleiben doch innerhalb der natürlichen Regeln des Reliefstyles und geben namentlich das Bildniss im Profil. Indessen kommen schon im vierten Jahrhundert vereinzelte Darstellungen in der Vorderansicht vor; so auf einer Münze Constantins II. (337—350) die thronenden Fürsten der Rückseite, während das Brustbild der Hauptseite noch im Profil ist. Mit dem fünften Jahrhundert wird aber diese Darstellungsweise auch bei den Brustbildern beliebt. Schon an Münzen des Honorius findet sie sich, dann häufiger bei Theodosius II. (408—450), in sehr auffallender und geschmackloser Weise bei der Gemahlin Valentinian's III., der Eudoxia Licinia (437). Von Leo I. (457) und besonders von Zeno an (474—491) wird die Darstellung des Kaisers in der Vorderansicht in voller Rüstung mit dem Speere auf der Schulter die vorherrschende¹⁾. Ein kräftiges

Fig. 57.

Goldmünze
des Kaisers Zeno.

Gepräge war dabei nicht zu erlangen, man musste sich mit geringem Relief begnügen und erlaubte sich bald, besonders bei Münzen von geringerem Werthe, völlig flache Arbeit, ja endlich fast nur eine Umrisszeichnung. Justinian's Kunstliebe brachte darin keine Veränderung hervor, vielmehr wurde gerade unter seiner Regierung, und zwar vom zwölften Jahre derselben an, die Darstellung in der Vorderansicht so ausschliesslich angewendet, dass man vermuthet hat, dass dabei eine ausdrückliche von ihm erlassene Vorschrift zum Grunde gelegen habe²⁾. Dies ist nun zwar nicht erwiesen, aber es ist richtig, dass dieser Typus von jetzt an durchgängig herrschte, und dass sich auch sonst das Gepräge der Münzen unter Justinian keinesweges besserte. Ohne Zweifel haben dabei äussere Ursachen mitgewirkt, vielleicht die Eilfertigkeit, mit der bei der gewöhnlich gewordenen Geldnoth das Geschäft des Prägens betrieben wurde, und gewiss auch die ceremoniöse Rücksicht, welche auch bei den Consulardiptychen die Vorderansicht bedingte. Man konnte sich vornehme Personen nicht mehr in freier Handlung und Bewegung, sondern nur in feierlicher Repräsentation vorstellen, man hielt nur eine solche ihrer Würde entsprechend. Allein dass diese äusseren Ursachen so wirkten, dass man die verhältnissmässig geringe Ausgabe für schönere Münzstempel neben so vielen, grossen Kosten des Glanzes scheute, dass man dem Ceremoniell selbst die dringendsten Anforderungen des Schönheitsgefühles opferte, ist ein unwiderleglicher Beweis, dass das Kunstgefühl, und namentlich der

¹⁾ S. d. Beispiele bei Henry Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain* Vol. VI. pl. 7, 17 und 18, und bei Sabatier, *Descr. des monnaies byzantines* 1862. Die beigegefügte Zeichnung ist nach einer noch unedirten Goldmünze im Museum zu Wiesbaden genommen.

²⁾ Vgl. de Sauley, *Essai de classification des suites monétaires byzantines*. Metz 1836. pag. 13, und Sabatier a. a. O. p. 409.

feine plastische Takt, den die griechisch-römische Welt so viele Jahrhunderte hindurch bewahrt hatte, abgestorben war.

Zweite Epoche.

Bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.

Schon sehr frühe bemerkt man auch in religiöser Beziehung eine Verschiedenheit der abendländischen und orientalischen Christen; welche immer stärker hervortrat und endlich zu einer völligen Trennung der Kirchen führte. Eine der Erscheinungen, welche mit dazu beitrugen, diese Spaltung zum Ausbruche zu bringen, steht in enger Beziehung zur Kunstgeschichte, der Streit nämlich, welcher sich im orientalischen Reiche über die Zulässigkeit kirchlicher Bilder erhob, der Bilderstreit.

Nachdem jener erste Widerstand der Kirchenväter gegen die bildliche Darstellung der Heiligen überwunden war und das schon erwähnte Concil vom Jahr 692 sie sogar kirchlich sanctionirt hatte, trat plötzlich wieder eine Reaction ein. Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Verehrung der Bilder sehr oft in eine abergläubische Anbetung überging, und es ist begreiflich, dass dies im Morgenlande, bei einer wissenschaftlichen Ausbildung des Geistes und einer abstract theologischen Richtung der Kirche mehr auffiel, als im Abendlande. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Berührung mit den Anhängern des Islam, von welchen die Christen mit dem ihnen selbst verhassten Namen der Götzendiener belegt wurden, diese zu ernsteren Betrachtungen darüber veranlasste, ob dieser Vorwurf ganz ungerecht sei. Leo der Isaurier, ein Soldat, der sich aus dem niedrigsten Stande auf den byzantinischen Thron hinaufgeschwungen hatte, gebürtig aus einer Gegend, wo die Denkungsweise der Muhammedaner leicht Einfluss haben konnte, begann daher durch eine Verordnung (726) den Bilderdienst zu beschränken. Sein Sohn und mehrere seiner mittelbaren Nachfolger gingen noch weiter; die Verehrung der Bilder wurde für gotteslästerlich und ketzerisch erklärt, und die Anhänger dieser vom Throne herab begünstigten Meinung zogen in bewaffneten Schaaren umher, um die Bilder in und ausserhalb der Kirchen zu zertrümmern. Unter den Geistlichen erhielt diese Ansicht vielfache Billigung, während andere, besonders die Mönche, der Bilderstürmerei aufs Heftigste widersprachen. Mit ihnen war die Mehrzahl des Volks den Bildern günstig, während im Heere die allgemeine Stimme sich dagegen erklärte. Selbst die Mitglieder des kaiserlichen Hauses waren oft getheilt. Es kam zu widersprechenden Beschlüssen, zu blutigen Kämpfen, zu grausamen Verfolgungen der Mönche und anderer Bilderfreunde, zur wiederholten Aufrichtung und Zerstörung der Bilder, bis

endlich nach mehr als hundertjährigem Streite (842) die Bilderverehrung aufs Neue und bleibend anerkannt wurde.

Den Einfluss dieser Streitigkeiten darf man sich nicht allzugross vorstellen. Die Bilderstürmer selbst gingen keineswegs so weit wie die Muhammedaner, dass sie jede Abbildung eines Lebendigen missbilligten. Sie liessen sich und die ihrigen in Bildnissen darstellen, sie schmückten ihre Paläste mit Malereien von Jagden oder von ländlichen Scenen und Thierstücken¹⁾. Ja selbst in den Kirchen liessen sie, sei es um den Augen des Volkes einen Ersatz für den farbenreichen Eindruck der Heiligenbilder zu gewähren, sei es um diese um so gründlicher zu bedecken, ähnliche decorative Malereien anbringen. Es wurde dies ein neuer Gegenstand der Vorwürfe, welche die Bilderfreunde ihnen machten. Von dem Kaiser Constantin Copronymus (741—775), einem der heftigsten Gegner der Heiligenbilder, erzählt ein Vertheidiger derselben mit leidenschaftlicher Entrüstung, dass er in der Kirche der Gottesgebälerin in den Blachernen statt der Geschichte Christi, die dort gemalt gewesen, Malereien von Bäumen und Vögeln, von Kranichen, Raben, Pfauen ausführen lassen, die Kirche dadurch entstellt, sie zu einem Obstgarten und Vogelbehälter gemacht habe²⁾. Dem bilderfeindlichen Patriarchen wirft derselbe Eiferer vor, dass er die Bilder Christi und der Maria verbrennen oder überweissen lasse, während er die Malereien von Bäumen oder Vögeln, von Theatern und Rennbahnen ehrfurchtsvoll erhalte³⁾. Auch von dem Kaiser Theophilus (829—842) wird behauptet, dass er bei Vertilgung der „göttlichen Gestalten“ Wild und Vogel an deren Stelle habe malen lassen⁴⁾. Es war nur der kirchliche Gebrauch, wider den man eiferte, die Kunst selbst lag ausserhalb des Streites und litt nicht unmittelbar dadurch. Auch die Anwendung der Kunst auf religiöse Gegenstände blieb nie ganz aus; beständig gab es Maler, welche im Stillen die Gläubigen mit Bildern versorgten⁵⁾. Daher finden wir denn auch in den Malereien, welche bald nach der Beilegung des Bilderstreites gefertigt sind, noch dieselbe Tüchtigkeit, dieselben Traditionen, dieselben Motive unverändert vor.

¹⁾ Theophilus und sein Sohn Michael liessen den Palast Margarita mit Thierstücken, den Saal Kamilas mit musivischen Figuren, welche Früchte pflücken, die Waffenkammer (Eros) mit kriegerischen Malereien ausschmücken. Theophan. contin. lib. III. c. 43. Bildnisse sind erwähnt (c. 18).

²⁾ So der Diakon Stephanus, in der Lebensgeschichte des von Constantin hingerichteten Märtyrers Stephanus; *Analecta graeca a Monachis congregationis S. Mauri edita*. Paris 1688. p. 454.

³⁾ Stephan I. c. p. 445.

⁴⁾ Der Continuator des Theophanes ed. Bonn. lib. III. cap. 10. p. 99.

⁵⁾ Der Maler Lazarus malte sogar im Kerker (Theophan. contin. lib. III. c. 13), vgl. Neander K. G. III. 442.

Wohl aber hatten diese Streitigkeiten einen mittelbaren und allmähigen Einfluss auf die Kunst. Die Lust an glänzenden Farbenspielen, die schon in Rom durch den Luxus der Kaiserzeit genährt, dann in Byzanz durch den Einfluss altorientalischer Sitte noch gesteigert war, hatte bisher in der Strenge kirchlicher Kunst eine Grenze gehabt; sie war auf die Verwendung buntfarbiger Marmorarten und allenfalls auf bedeutungslose Pflanzenornamente beschränkt gewesen. Durch den Bilderstreit fiel dies fort, während gleichzeitig durch die Berührung mit arabischer Kunst, die namentlich unter Theophilus stattfand, jene alte Neigung eine neue Steigerung erhielt. Es ist daher begreiflich, dass jene decorativen Malereien mit buntgefiederten Vögeln, Fruchtbäumen und ähnlichen gleichgültigen Gegenständen, welche die bilderfeindlichen Kaiser auch in die Kirchen eingeführt hatten, neben dem Zorne der Eiferer bei vielen Andern Wohlgefallen erweckten und so sich auch nach Beendigung des Bilderstreites erhielten. Schon die Manuscripte beweisen diesen Hergang, indem sie von nun an häufig solchen arabeskenartigen Schmuck, Blumengewinde, Bäume, Vögel mancher Art auf Goldgrund und in glänzenden Farben theils als Ausstattung von Architekturen, theils als reine Verzierungen enthalten. Auch werden schon bei den Bauten des Basilius Macedo (867—886) ähnliche Thierstücke erwähnt, die er an den Fussböden seines Palastes Kainurgion und seiner neuen Basilika anbringen liess¹⁾.

Wichtiger aber waren Nachwirkungen anderer Art, welche der Bilderstreit auf die religiöse Kunst ausübte. Sie wurde, das lässt sich nicht verkennen, nach dem Siege der ihr günstigen Meinung mit grossem Eifer und neuer Begeisterung wieder geübt und nahm in der That einen höheren Aufschwung. Aber die frühere Unbefangenheit war verloren; die Worte der Bilderfeinde waren ausgesprochen und fanden noch immer bei Vielen einen Nachhall. Die Besorgniss, Anstoss zu erregen, war daher anfangs noch sehr stark und stellte den Künstler unter die Leitung und Aufsicht des Geistlichen, der die Weihe des Bildes übernahm²⁾. Ganz unbedingte Freiheit war ohnehin nicht gewährt. Das Concil zu Nicaea vom J. 787, welches bei der späteren endlichen Beilegung des Zwistes als Norm für die griechische Kirche anerkannt wurde, gestattete zwar die Darstellung von Christus menschlicher Gestalt und also auch die anderer Heiligen, erklärte aber, dass Bilder der Gottheit nicht gemacht würden, weil sie unbegreiflich sei. Diese Unterscheidung musste dann aber immer wieder

¹⁾ Theophan. Contin. V. 89. und Constantin Porphy. de vita Basilii imp. eod. p. 325.

²⁾ Auf dem zweiten Concil zu Nicaea (vom J. 787) wird es zum Schutze der Bilder angeführt, dass sie eigentlich nicht Erfindung des Malers seien, er führe sie nur aus, die Erfindung und Anordnung rühre von den Vätern der Kirche her („non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio).

Zweifel erwecken, ob nicht auch in Christus die Gottheit dargestellt werde. Noch ein Jahrhundert nach der völligen Beendigung des Bilderstreites lesen wir bei einem mönchischen Chronisten, welcher der eifrigste und selbst wüthendste Vertheidiger der Bilder ist, wie er aufs Neue ihre Rechtfertigung führen zu müssen glaubt, wie er unterscheidet, dass Christus Gottheit nicht durch sein Bildniss beschränkt werden solle, dass man die Gottheit nicht, sondern nur die menschliche Gestalt darstelle¹⁾. Daraus ergeben sich denn sehr unklare, sich widersprechende Anforderungen, deren man sich freilich nicht bestimmt bewusst wurde, die aber den Künstler lähmten. Der Künstler sollte nicht das Göttliche, sondern die natürliche Erscheinung Christi und der Heiligen darstellen, er durfte sich nicht seiner Phantasie, seiner idealen Empfindung überlassen. Und doch sollten die Gestalten Gegenstände der Verehrung sein, sich dem Gläubigen in unnahbarer Würde darstellen. Er war der Theorie nach auf die gemeine Wirklichkeit, auf die Knechtsgestalt Christi und der Heiligen angewiesen, und doch fehlte ihm das lebendige Urbild, war ihm die Möglichkeit, dasselbe durch freie Studien aus der Natur zu ergänzen, versagt, da dies nur mit Hilfe seiner idealen Anschauung geschehen konnte. Er war daher ausschliesslich auf die historische Tradition, auf den Typus angewiesen, der bei weiterer Ueberlieferung natürlich immer starrer, immer beschränkter werden musste. Zu den Hemmungen, denen die byzantinische Kunst von ihrem Anfange an unterlag, war eine neue, stärkere hinzutreten.

Eine andere wichtige Folge der Bilderstreitigkeiten war es, dass sich nunmehr in der griechischen Kirche der Grundsatz feststellte, nur die Flächendarstellung, nicht die Sculptur, namentlich nicht freistehende Statuen für heilige Gestalten und kirchlichen Gebrauch zuzulassen. Schon in frühester Zeit waren bei den Christen Statuen weniger gebräuchlich als Malereien; indessen war dies nur eine Sache der Vorliebe, nicht fester Satzung gewesen. Wir können verfolgen, wie diese Vorliebe sich immer mehr ausbildete. Die älteren Kirchenväter, indem sie sich gegen alle Bilder erklären, unterscheiden nicht zwischen Statuen und Malereien; Tertullian (*de idol. c. 3*) verbietet vielmehr ausdrücklich alles Bildniss, sei es Wachs oder Erz oder flaches Gemälde. Da wo sie die Heiden angreifen, haben sie zwar meistens Statuen als die im heidnischen Cultus vorherrschende Gattung vor Augen, und da wo sie gegen christliche Bilderverehrer eifern, reden sie mehr von Gemälden, welche also bei diesen beliebter und mithin gefährlicher gewesen sein müssen²⁾. Aber sie sprechen

¹⁾ Georg. Monachus, de Leone Armenio ed. Bonn. pag. 780 ff.

²⁾ August. de mor. eccl. lib. I. cap. 34: Es gebe Unwissende, welche sepulcra et picturas anbeteten; so auch c. 75. picturarum adoratores.

sich nicht strenger gegen die plastische Kunst als gegen Malereien aus. Eusebius sagt in der schon angeführten Stelle, dass Christus, so wie Petrus und Paulus geformt und auf Tafeln gemalt würden; er tadelt dies, als eine Aeusserung heidnischer Dankbarkeit, aber ohne zu unterscheiden. Er erwähnt auch einer Statue des guten Hirten, welche auf dem Markte zu Constantinopel stand. Sogar das schon erwähnte Concil vom Jahre 692, welches Christi wirkliche Gestalt der symbolischen des Lammes vorzuziehen gebietet, spricht noch ausdrücklich vom „Aufstellen und Malen“ dieser Bilder und gestattet also beiderlei Technik¹⁾. Das Concil vom Jahre 754 während der Bilderstreitigkeiten verdammt auch beide, Malerei und Bildhauerei, als heidnische Künste; allein zur Ausführung dieses Verbots befiehlt der Kaiser die Kirchen zu überkalken, und es scheinen daher nur Malereien im Gebrauch gewesen zu sein. Das Concil vom Jahre 787 endlich, welches der Bilderverehrung günstig ist, gestattet ausdrücklich nur Gemälde und erhabene Arbeit, und der gleichzeitige Patriarch Germanus verwahrt sich bei der Vertheidigung der Bilder ausdrücklich dagegen, dass er keine Statuen meine, weil diese nur bei den Heiden im Gebrauche seien²⁾. Seitdem hat die griechische Kirche es als eine feste Regel angesehen, dass Statuen nicht zuzulassen. Es war gewissermaassen ein Vergleich der Parteien des Bilderstreites, dass die eine Kunst anerkennt, die andere aufgegeben wurde; die Bilderfreunde machten das Vorurtheil, welches ihnen entgegenstand, dadurch unschädlich, dass sie es ausschliesslich auf die Plastik hinleiteten und so den ungehinderten Gebrauch der Gemälde erlangten.

Man wird bei diesem ganzen Hergange auf die eigentlich religiösen Motive nicht allzu grosses Gewicht legen dürfen. Hätten die Gemeinden ein Bedürfniss nach plastischen Werken gehabt, so würde die Kirche, wie es bei der Zulassung der Bilder im Allgemeinen geschah, auch hier nachgegeben haben. Es lagen also innere, künstlerische Ursachen zum Grunde. Zum Theil wirkte schon die veränderte geistige Richtung zu Gunsten der Malerei; wir sahen schon an den Sculpturen der Sarkophage, dass die christlichen Gegenstände und Anschauungen sich mit dem Princip des

¹⁾ Vielleicht liegt dies nur in der Redaction, während man hauptsächlich an Bilder dachte. Conc. quinisextum can. 82: ut ergo quod perfectum est vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur . . . Christi Dei nostri humana forma characterem etiam imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubeamus. Basnage hist. de Pégl. tom. II. p. 1178 ff. Die Kaiser Michael und Theophilus in ihren Sendschreiben an Ludwig den Einfältigen sprechen zwar davon, dass es bei den Griechen Leute gäbe, welche die Eucharistie in die Hände der Bilder legten und sie von da nähmen. Indessen darf man dies wohl nicht nothwendig (mit Basnage) auf Statuen beziehen, da dem Aberglauben auch ein blosses Berühren des Gemäldes genügte.

²⁾ Basnage a. a. O. p. 1364.

Reliefs nicht vertragen, sondern eine perspectivische, nach der Mitte zu gerichtete Anordnung forderten. Noch weniger war ihnen die Statue oder die statuarische Gruppe entsprechend. Allein auch dies wäre an sich nicht ausreichend gewesen, der tiefste entscheidende Grund lag vielmehr darin, dass die Plastik bereits vor der Anerkennung des Christenthums sich im weit vorgeschrittenen Verfall befand. Man braucht nur die bacchischen Darstellungen am Gewölbe von S. Costanza mit den ähnlichen Scenen an ihrem im Vatican befindlichen Sarkophage zu vergleichen, um den Grund zu erkennen, weshalb die Malerei den Vorzug erhalten musste. Die Neigung folgt bei Völkern wie bei Individuen der Begabung, und diese reichte schon bei der Gründung von Constantinopel nur noch für die Flächendarstellung aus, aber nicht mehr für plastische Production. Diese setzt eine Zeit voraus, deren Schönheitsgefühl noch nicht völlig gesättigt ist, welche daher den Trieb und die Energie besitzt, das Schöne durch unmittelbaren Verkehr mit der Natur zu Tage zu fördern, es sich in voller Körperlichkeit zu vergegenwärtigen. Einem gealterten Geschlechte, welches das Ideal schon in den Schöpfungen früherer Generationen zu besitzen glaubt, ist dies eine vergebliche Arbeit, welche mit Unlust und Gleichgültigkeit betrieben wird. Ihr genügt die Erinnerung an das bereits vorhandene Ideal, für welche die Flächendarstellung ausreicht und die Sculptur nur als ein überflüssiger Luxus erscheint. So stand es schon in Rom noch ehe das Christenthum mit seiner geoffenbarten Wahrheit und seiner symbolischen Richtung dazu beitrug, die Gemüther gegen die sinnliche Naturwahrheit der plastischen Erscheinung gleichgültig zu machen. Dazu kam dann aber auf byzantinischem Boden das orientalische Element. Die plastische Energie hängt zusammen mit dem Geiste der Freiheit, mit der sittlichen Energie, welche sich in der Ausbildung selbstständiger Individuen äussert; der Geist des Orients wirkte nivellirend, und dies in Byzanz um so mehr, weil zu dem politischen und religiösen Despotismus auch noch die gealterte Bildung und die Schärfe negativer Kritik hinzukam, welche die ohnehin schwache Productionskraft völlig lähmte. Die Plastik konnte auf diesem Boden nicht gedeihen. Es half nichts, dass Constantin in seiner neuen Residenz die edelsten Werke griechischer Vorzeit sammelte, nichts dass Justinians Prachtliebe und Ehrgeiz allen Künsten einen mächtigen Antrieb gab. Während seine Reiterstatue von der hohen Säule herab, auf der sie stand, der Menge imponirte und eine sagenhafte Berühmtheit erlangte, schritt jener Verfall des plastischen Sinnes unaufhaltsam vorwärts; das Auge liess sich, wie die Münzen beweisen, schon unter seiner Regierung die grössten Verletzungen desselben gefallen. Die Bilderfreunde, indem sie die Plastik aufgaben, verzichteten daher eigentlich nur auf etwas, das schon nicht mehr bestand. Aber dennoch war dieser Ver-

zucht nicht wirkungslos, er war eine Bestärkung der herrschenden Neigung, eine Rechtfertigung der plastischen Trägheit. Der Gebrauch ging sehr viel weiter als die Vorschrift. Das Relief war durch jenes Verbot auch für heilige Gegenstände nicht betroffen; dennoch wurde es nur in kleinen Dimensionen geübt, ja sogar, wie wir unten näher sehen werden, selbst bei einer Technik, die dazu aufforderte, vermieden. Weltliche Gegenstände wurden noch weniger davon berührt, aber auch bei ihnen kam die Plastik allmählig ausser Uebung. Constantin VI. († 797) liess sich selbst und seiner Mutter Irene auf öffentlichen Plätzen Statuen errichten, dies sind aber auch die letzten, von denen wir hören¹⁾. Constantin Porphyrogenetus (912—959) schmückte zwar den Palast Bukoleon mit Statuen, aber mit solchen, die er, wie sein Geschichtschreiber ausdrücklich hinzufügt, aus verschiedenen Orten herbeigeht, also mit älteren²⁾. Ja es scheint, als ob selbst der Begriff höherer Plastik verloren war, denn derselbe gelehrte und kunstfreundliche Kaiser benennt bei der Beschreibung der Bauten seines Ahnherrn, des Kaisers Basilius, die Verfertiger von gewissen Thierfiguren an den Brunnen nicht mehr mit dem griechischen Worte des Bildners, sondern als Steinhauer (*λιθοξοοὶ*) mit einem Worte, welches früher nur auf untergeordnete Arbeiter angewendet war³⁾.

So war denn die Malerei mit ihren Nebenzweigen die bevorzugte, ja die allein geltende Kunst. Allein dieser Vorzug ist ein zweideutiger; keine Kunst kann ohne Nachtheil allein bestehen, und besonders diese zartere Kunst bedarf ihrer kräftigeren Schwester, um sich den Sinn für die Zeichnung und für volle Form zu erhalten. Von ihr getrennt musste sie immer mehr in das Flache und Trockene versinken. Indessen trat dieser Verfall noch nicht sogleich ein, der Bilderstreit, der ihr auf den ersten Blick verderblich schien, wurde ihr günstig. Der Eifer, mit dem sich nach der Beseitigung dieses Hindernisses sowohl die Frommen als die künstlerisch Gesinnten der so lange verpönten Neigung hingaben, das Gefühl der Ruhe, die Wiederbelebung der antiken Typen erzeugten eine Begeisterung, die sich weiter mittheilte, und die überdies durch eine neue Dynastie, die jetzt den Thron bestieg, wesentlich befördert wurde. Basilius I., der Gründer der macedonischen Dynastie, (866—886) siegreich, kluger Verwalter der öffentlichen Schätze und dabei prachtliebend, schmückte die Hauptstadt und die Provinzen mit Kunstwerken; sein Sohn Leo der Weise (886—911) folgte diesem Beispiel; sein Enkel Constantin Porphyrogenetus († 959), der freilich, obgleich schon als Kind auf den Thron

¹⁾ Unger a. a. O. Bd. 85, S. 15.

²⁾ Theophan. Cont. lib. VI. cap. 15.

³⁾ Labarte a. a. O. I. p. 55.

gelangt, erst spät zur Ausübung der Macht kam, war sogar nicht bloss ein Gelehrter, sondern auch künstlerisch gebildet, so dass er die Künstler bei der Ausführung der Arbeiten leitete, und sich nicht bloss in der Malerei, sondern auch in Mosaiken und Goldarbeiten selbst versuchte¹⁾.

Unter diesen günstigen Umständen fehlte es der Kunst auch nicht an grossen, namentlich musivischen Aufgaben. Sogleich nach dem Bilderstreite liess die Kaiserin Irene in der Chalke, an der Stelle, wo eine von Constantin dem Grossen gestiftete Christusstatue zerstört war, deren Wiederaufrichtung die jetzige Regel ihr nicht gestattete, ein grosses Mosaikbild des Heilandes herstellen. Vor Allem bedeutend waren dann aber die Mosaiken, welche der Kaiser Basilius in seinen Prachtbauten ausführen liess, und von denen wir mehrere Beschreibungen, namentlich auch eine von der Hand seines Enkels und Nachfolgers, des obengenannten Constantin Porphyrogenetus, besitzen. In einem grossen Saale des Palastes Kainurgion sah man an der Wand den siegreichen Kaiser thronend in der Mitte seiner Generale, die ihm die eroberten Städte darbrachten, an dem Gewölbe ausserdem die „herkulischen“ Waffenthaten des Kaisers, also wahrscheinlich Bilder der Schlachten, an denen er selbst Theil genommen. Bemerkenswerth ist, dass in diesem Saale auch die Säulen mit Mosaiken von Weinlaub und Thieren ausgestattet waren. Ein anderer Raum enthielt auf Goldgrund die Bilder des kaiserlichen Ehepaares und ihrer Kinder²⁾. Noch glänzender scheint die musivische Ausstattung der vom Kaiser gestifteten Basilika, der sogenannten Nea, gewesen zu sein. Die Beschreiber überbieten sich in der Schilderung des Glanzes der darin verschwendeten edlen Metalle und Steine. In der Hauptkuppel oben Christus, den der Künstler, wie es in der Schilderung heisst, mit so grosser Begeisterung dargestellt hatte, dass man in seinen Blicken seine, die ganze Welt umfassende Sorgfalt und Liebe lesen konnte. Unter ihm die Schaaren der Engel. Dann in der Apsis Maria mit fürbittend ausgebreiteten Armen, endlich an den übrigen Räumen die Gestalten der Apostel, Propheten, Patriarchen und Märtyrer³⁾. Von dieser Pracht ist nichts, wohl aber sind an dem westlichen grossen Bogen der Sophienkirche noch Ueberreste von Mosaiken erhalten (jetzt indessen wieder von der Tünche bedeckt), welche nach der Angabe Constantins ebenfalls von Basilius herrühren. Es sind die freilich theilweise beschädigten Gestalten der Maria, des Petrus und des Paulus, alle nach den zuverlässigen Abbildungen, die wir besitzen⁴⁾, noch recht bedeutend. An dem Körper

¹⁾ Script. post Theoph. lib. VI. ed. Bonn. p. 449, 450.

²⁾ Const. Porphy. de Basil. Maced. Script. post. Theoph. ed. Bonn. p. 332. — Labarte, Palais impérial p. 77.

³⁾ Const. Porphy. a. a. O. p. 325. und Photii Novae Basilicae descr. eod. p. 197.

⁴⁾ Salzenberg tab. 32. und S. 102, 103.

des Paulus, dessen Kopf zerstört, bemerken wir eine freie, edle Bewegung und vortreffliche noch wohl verstandene Behandlung des Gewandes; der Kopf des Petrus, dem wieder der Körper fehlt, trägt kräftige, sogar recht individuell behandelte Züge. Dem Brustbilde der Maria, welche in voller Vorderansicht mit dem Kinde in gleicher Haltung vor der Mitte ihrer Brust von der Höhe des Bogens herabsieht, ist eine gewisse strenge

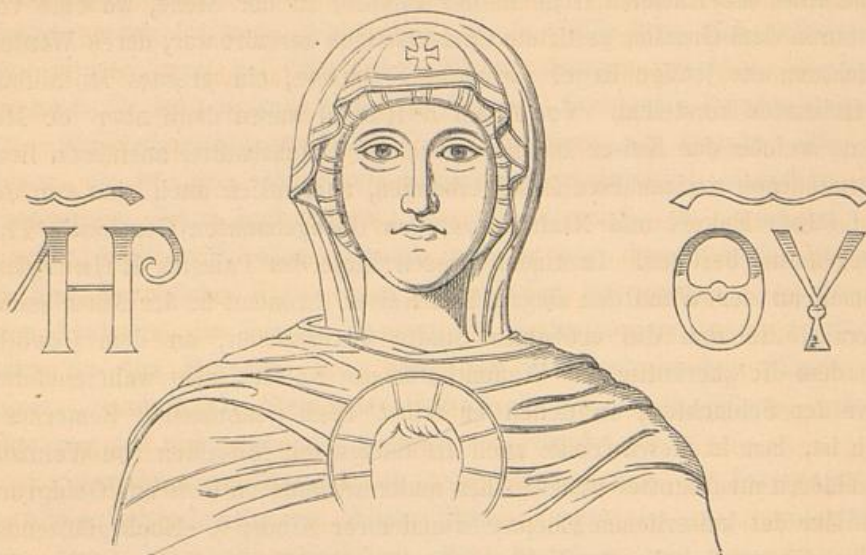


Fig. 58. Mosaik aus der Sophienkirche.

Schönheit nicht abzusprechen; die Züge sind regelmässig und würdig gebildet, die Augen gross, die Nase gerade, über dem langen Kinn ein fein gezeichneter Mund, dessen Ausdruck einigermassen an den der Juno erinnert. Aber die streng symmetrische, steife Haltung und der dünne nach oben zu abnehmende Hals sind doch schon unverkennbare Zeichen der beginnenden Erstarrung, deren man sich besonders dann bewusst wird, wenn man dies Medaillon mit dem edlen Bilde der Jungfrau auf dem Justinianischen Bilde in der Vorhalle, von dem wir früher gesprochen haben (Fig. 52), vergleicht. Ausser diesen Ueberresten besitzen wir nur noch ein grosses musivisches Bild, das muthmaasslich dieser Epoche angehört, die Himmelfahrt Christi in der Kuppel der Kirche St. Sophia zu Thessalonich¹⁾. Die Gestalt des Heilandes ist zerstört; sie war in einem kreisrunden Medaillon von zwei Engeln getragen. Dagegen sind die kolossalen Figuren der Maria und der Apostel noch erhalten, alle auf Goldgrund und durch typische Bäume getrennt, also nicht in naturgemässer Gruppe; die Apostel in antiker, aber nicht mehr, wie es früher herkömmlich war, weisser, sondern farbiger

¹⁾ Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine, Taf. 40 ff.

Tracht, mit schwerfälligem Faltenwurf, zeigen wenigstens noch ein Bestreben nach Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Haltung; die schwebenden Engel neben der Jungfrau erinnern sehr an antike Victorien. Aber die Jungfrau selbst erscheint auch hier ganz in der Vorderansicht und mit typischer Steifheit, und das Nackte ist an allen Figuren roh gezeichnet.

Andere grössere Werke malerischer Technik besitzen wir nicht, und die ziemlich zahlreich auf uns gekommenen byzantinischen Tafelbilder haben keine chronologische Beglaubigung und scheinen sämmtlich einer späteren Zeit anzugehören. Weit aus die wichtigste Quelle für jene Epoche bilden dagegen die Miniaturen der Manuscripte. Da wir hier zum ersten Male dieser Kunstwerke gedenken, welche uns fortan in der Geschichte des Mittelalters vielfach beschäftigen werden, so sind einige Bemerkungen über die Entstehung dieser Gattung hier an ihrer Stelle. Der Gebrauch, die Abschriften der Bücher mit Malereien zu verzieren, war in der bessern Zeit der griechischen und römischen Kunst gewiss noch nicht vorherrschend. Die Art wie Plinius über die Bildnisse spricht, welche Varro einem biographischen Werke beigegeben hatte¹⁾, lässt auf die Seltenheit solcher Ausstattungen schliessen; nur bei mathematischen oder ähnlichen wissenschaftlichen Schriften wird man wohl frühe anspruchslose Zeichnungen zur Erklärung hinzugefügt haben²⁾. In der letzten Zeit des Kaiserthums wurden solche Illustrationen mehr beliebt. In der That waren schon jetzt die alten Schriftsteller schwer verständlich; Tracht, Sitten, Religion hatten sich verändert, und manches, das sich früher aus dem Leben leicht erklärte, bedurfte des Commentars. Daher beginnt denn auch die chronologische Reihe unserer Miniaturen mit einem Homer und einem Virgil, beide im vierten oder fünften Jahrhundert und vielleicht nach älteren Vorbildern gearbeitet³⁾. Auch bei den heiligen Schriften der Christen kam es darauf an, sich eine Vergangenheit, und zwar eine hochwichtige, oder auch schwer verständliche Vorstellungen, wie die der Apokalypse, zugänglich zu machen. Es fand daher hier dasselbe Bedürfniss statt. Auch besitzen wir wirklich ein, den obengenannten Abschriften der berühmten heidnischen Dichter etwa gleichzeitiges griechisches Manuscript der Genesis mit Miniaturen, und von da an läuft die Reihe solcher christlichen Arbeiten ununterbrochen

¹⁾ Plin. hist. nat. lib. 35. §. 2. Bekanntlich hat man aus der Fassung dieser Stelle (gewiss mit Unrecht) schliessen wollen, dass schon so frühe eine dem Kupferstiche ähnliche Vervielfältigung von Zeichnungen versucht worden sei.

²⁾ Plinius a. a. O. lib. 25. §. 4. nennt einige Aerzte, welche ihre Werke mit Abbildungen von Pflanzen ausgestattet hatten.

³⁾ Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Mai, nach dem Originale in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Der Virgil befindet sich in der Vaticana, Abbildungen bei Agincourt, Peint. tab. 20—25.

fort. Der Kunstwerth dieser Malereien ist natürlich, bei ihrer leichteren Ausführbarkeit und der grösseren Willkür, welcher man sich dabei überlassen konnte, sehr verschieden; ihre historische Wichtigkeit aber, besonders für die Jahrhunderte, aus welchen beglaubigte Beispiele anderer Kunstübung fehlen oder selten sind, sehr gross, weil ihre Entstehungszeit durch den Inhalt oder die Züge der Schrift meistens ziemlich genau festgestellt werden kann und sie über Styl, Auffassung und malerische Technik dieser Zeit zuverlässige Auskunft geben¹⁾.

Es wird nöthig sein, die bedeutendsten der auf uns gekommenen Miniaturwerke mit Einschluss der frühesten, schon der ersten Periode angehörigen, näher zu betrachten, um so den Entwicklungsgang dieses Kunstzweiges kennen zu lernen und den Maassstab zur Würdigung der späteren Leistungen zu gewinnen. Die Reihe eröffnen jene schon erwähnten Illustrationen der beiden berühmtesten antiken Dichter. Sie zeigen deutlich, dass der Zweck der Erläuterung überwiegend und ohne Anspruch auf eigne Kunstleistung ins Auge gefasst war; die Bewegungen, die Gewandung sind noch völlig antik, Farben und Modellirung einfach und den alten Wandgemälden ähnlich, aber die Zeichnung der Gestalten ist schon sehr unvollkommen, die Compositionen sind ohne innere Einheit und oft verwirrt. Von grösserem künstlerischen Werthe ist ein Fragment der Genesis, das in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien bewahrt wird. Es sind nur vier und zwanzig Blätter, die aber von höchster Pracht zeugen; der Text, ein Auszug aus dem ersten Buche Moses in griechischer Sprache, ist mit goldenen oder silbernen Buchstaben auf purpurfarbenem Pergament geschrieben, das auch als Rand die auf jeder Blattseite unter dem Texte befindliche Malerei umgiebt. Ueber den Ursprung des Manuscripts fehlt jede Andeutung; die Tracht, im Wesentlichen noch antik und mit der auf den Katakombenbildern verwandt, die schlichte, naturgemässe Haltung der Gestalten, manche feinere, der antiken Kunst entsprechende Motive, und endlich die Schriftzüge lassen auf eine frühe Zeit, das vierte oder fünfte Jahrhundert, die

¹⁾ Das kostbare Werk des Grafen Bastard, in welchem er Miniaturen aus der daran so reichhaltigen Pariser Bibliothek in den sorgfältigsten Nachbildungen giebt, erstreckt sich nur auf byzantinische und ältere fränkische Miniaturen und ist wegen seines hohen Preises nur äusserst selten anzutreffen. Agincourt Peint. tab. 19 ff. versucht zwar eine Uebersicht des Entwicklungsganges, aber mit unzureichender Kenntniss und mit theils allzukleinen theils auch sonst sehr unvollkommenen Abbildungen. Sehr viel mehr gewährt schon Waagen's Beschreibung der Pariser Miniaturen (K. u. K. W. III. 198 ff.), aber das längst verheissene und vorbereitete Werk dieses gründlichsten Kenners der Miniaturmalerei ist bei seinem jüngst erfolgten Tode kaum noch zu hoffen. Einigen Ersatz giebt dafür das oft citirte wichtige Werk von Labarte (Hist. des arts industriels), besonders in Vol. III. des Textes, mit einer mässigen Zahl aber höchst ausgezeichneter Abbildungen.

prachtvolle Ausstattung und die griechische Sprache auf Byzanz schliessen. Die Köpfe sind einförmig, aber die Bewegungen sprechend, die Körper richtig und naturgemäss gezeichnet. Die Compositionen sind auch hier noch überwiegend erzählend, ohne malerische Einheit, aber nicht ohne einzelne ansprechende und poetische Motive. Bei den einige Male vorkommenden landschaftlichen Hintergründen haben die Berge und noch mehr die Bäume conventionelle Formen, jene als schroffe Felsen, diese pilzartig, eine Behandlungsweise, die ihren Ursprung schon in den römischen Reliefs hat, und sich in späteren Miniaturen wiederholt. Die Farben endlich sind naturwahr und kräftig¹⁾.

Daran reiht sich ein anderes Manuscript derselben Bibliothek, welches das Werk eines griechischen Arztes Dioskorides über die Pflanzen und ihre Heilkräfte enthält, und dessen Werth dadurch erhöht wird, dass es bestimmt datirt ist. Es ist nämlich für die Prinzessin Jouliana geschrieben, eine Enkelin Valentinian's III. und Tochter eines freilich machtlosen und schnell vorübergehenden Kaisers, welche im Anfange des sechsten Jahrhunderts (von 505 bis 527) in Constantinopel lebte. Von den gemalten Blättern enthalten viele nur Pflanzen, die verständlich und naturgemäss behandelt sind. Zwei Blätter zeigen Gruppen berühmter alter Aerzte und Naturforscher im lebendig dargestellten Gespräche. Zwei andre sind der, angeblich der menschlichen Gestalt ähnlichen Wurzel der Mandragora gewidmet, die in Gegenwart des Dioskorides gefunden, und demnächst von ihm beschrieben und durch seinen an der Staffelei sitzenden Maler abgebildet wird²⁾. Eine weibliche Gestalt, welche durch die Beischrift als die Personification des Findens (*εὕρεσις*) bezeichnet ist, hält beide Male die Pflanze. Vor Allem interessant ist aber das Blatt, welches das Bild der Prinzessin selbst enthält; in dem durch die Verschlingung eines senkrecht und eines übereck gestellten Quadrates innerhalb eines Kreises künstlich gegliederten Raume thront sie, ganz in der Vorderansicht, in golddurchwirktem Mantel und mit dem Diademe geschmückt, während weibliche durch Beischriften bezeichnete allegorische Gestalten und nackte geflügelte Genien sie umgeben und die Nebenfelder des Raumes füllen. Neben ihr stehen die Hochherzigkeit (*Megalopsychia*) und die Einsicht (*Phronesis*), an ihrer Seite reicht ihr ein Genius, der als die Begierde nach der (von Gott) begründeten Weisheit (*πόθος τῆς σοφίας πιστῶν*) bezeichnet ist, ein offenes

¹⁾ Abbildungen schon in dem Werke des Petrus Lambeccius über die Wiener Bibliothek (2. Ausg. 1766), dann bei Agincourt Peint. Taf. 19, beide sehr unzureichend. Einzelne vortreffliche bei Dibdin, Bibliogr. Tour. III. p. 157. und bei Labarte tab. 77. Sorgfältige Beschreibungen daselbst Vol. III. S. 17 ff. und besonders bei Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II. S. 5 ff.

²⁾ Eine Durchzeichnung dieses Bildes bei Agincourt a. a. O. tab. 26.

Buch dar, zu ihren Füßen ist eine weibliche Gestalt hingeworfen, der Inschrift zufolge, die Dankbarkeit. Die acht durch die Durchschneidung der Quadrate gebildeten Dreiecke sind dann benutzt, um die acht Buchstaben ihres Namens (Jouliana) anzubringen, während in den acht Kreisabschnitten Gruppen von geflügelten Genien bauend und malend die Künste repräsentiren, welche von der gelehrten Prinzessin begünstigt wurden¹⁾. Im Ganzen ist auch noch in diesem Codex das antike Element vorherrschend, die Haltung der allegorischen Frauen auf dem zuletzt gedachten Bilde ist grossartig, die Genien sind anmuthig und richtig gezeichnet. Die Ausführung ist der in der Genesis ähnlich, ja selbst noch sorgfältiger. Aber einige Züge verrathen doch schon, dass wir nun auf den eigentlich byzantinischen Boden übergetreten sind. Dahin gehört in technischer Beziehung die wiederholte Anwendung des Goldgrundes, in geistiger die Häufung allegorischer Figuren. Bemerkenswerth ist auf jenem Dedicationsbilde der Unterschied der Gewandung bei der Prinzessin und bei ihren allegorischen Begleiterinnen. Bei diesen ist der Faltenwurf durchaus frei und naturgemäss, bei jener dagegen der Mantel künstlich um den Leib gelegt, stramm angezogen und mit einer Fülle von Goldstreifen bedeckt, welche die Haltung zweifelhaft machen.

Ebenfalls dem sechsten Jahrhundert angehörig sind die noch später zu erwähnenden Miniaturen einer Evangelienhandschrift in syrischer Sprache in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz, laut darin befindlicher Inschrift das Werk eines Mönchs Rabula zu Zagba in Mesopotamien im Jahre 586 vollendet. Allein sie bilden kein Glied in dem Entwicklungsgange der byzantinischen Kunst, da sie zwar mit einiger Kenntniss derselben, aber zugleich in einem selbstständigen derben Dilettantismus gearbeitet sind, wie er sich nur in dieser entlegenen Gegend bilden konnte²⁾. Einige andere Miniaturen sind zwar später entstanden, aber als Copien vorzüglicher Werke frühbyzantinischer Kunst hier zu erwähnen. So vor Allem die grosse Pergamentrolle in der vaticanischen Bibliothek mit Bildern aus der Geschichte Josua's³⁾. Die Schrift der beigefügten Erklärung deutet auf das siebente oder achte Jahrhundert, und die flüchtige und schwach colorirte Zeichnung verräth ebenfalls die spätere Zeit, aber die figurenreichen Compositionen der kriegerischen Scenen, welche den Inhalt der Darstellung ausmachen, sind so lebendig und zugleich so klar geordnet, einzelne Gestalten,

¹⁾ Eine vortreffliche Abbildung dieses Bildes bei Labarte Taf. 78, eine kleine bei Agincourt Taf. 26. Auch hier sind übrigens die oben citirten Werke von Lambeccius, Dibdin, Labarte und Waagen zu vergleichen.

²⁾ Agincourt Taf. 27. Labarte Taf. 80 und Vol. III, S. 24.

³⁾ Agincourt giebt Taf. 80. eine Uebersicht des Ganzen, Taf. 29, 30. Durchzeichnungen einzelner Theile. Vgl. auch Labarte III, S. 27. und Unger a. a. O. S. 442.

die Feldherren, die Personificationen der Flussgötter und besonders der Städte, so würdig und so sehr im Geiste der antiken Kunst concipirt, die Rüstungen und Trachten so frei von byzantinischen Eigenthümlichkeiten, dass man nothwendig ein frühes, etwa dem vierten Jahrhundert angehöriges Vorbild annehmen muss, welches dann durch seine Schönheit beweist, wie eng sich in manchen Fällen die neue Gattung der Miniaturmalerei an die bessere ältere Kunst anschloss. Zu erwähnen sind endlich noch die beiden Exemplare der christlichen Topographie des Kosmas, das eine in der vaticanischen, das andere in der laurentianischen Bibliothek, beide aus dem zehnten Jahrhundert und mit übereinstimmenden Miniaturen, welche sich als Copien eines gemeinschaftlichen Originals ergeben. Der Verfasser starb unter Justinian; selbst das Original unserer Copien kann daher nicht früher, sondern wird eher später entstanden sein. Auch hier aber kommen neben steifen Gestalten und bizarren Anordnungen noch lebensvolle, ganz im antiken Geiste componirte Scenen vor¹⁾.

Es ist auffallend, dass so wenige aus der Zeit vor dem Bilderstreite herstammende Miniaturen erhalten sind, besonders wenn man sie mit der verhältnissmässig grossen Zahl der späteren vergleicht. Zum Theil mag die Ursache in der Zerstörungssucht der Bilderfeinde liegen; wenigstens wurden sie von ihren Gegnern beschuldigt, dass sie auch Kirchenbücher wegen der darin enthaltenen Bilder in grosser Zahl verbrannt hätten²⁾. Viele gingen auch ohne Zweifel bei dem grossen Brande der Bibliothek von Constantinopel im Jahre 730 zu Grunde, welchen man dem Kaiser Leo dem Isaurier zur Last gelegt hat. Aber es scheint auch, dass gerade diese Gattung nach dem Bilderstreite besonders beliebt wurde und einen höheren Aufschwung nahm. Die Künstler waren hier weniger als bei grösseren Darstellungen durch die neu aufgekommenen Satzungen beengt, sie konnten sich freier bewegen, neue Erfindungen wagen, sich ungehindert den Vorbildern antiker Kunst anschliessen. Der Mangel an Naturstudien und plastischem Sinn stand ihnen hier weniger entgegen, sie fühlten sich besser befähigt und sicherer als bei grösseren Dimensionen. Auch an Gönnern fehlte es diesem Kunstzweige nicht; wir besitzen mehrere Codices, welche die Bilder des Basilius Macedo und seiner Nachfolger tragen; Constantin Porphyrogenetus war sogar, wie schon erwähnt, selbst in der Malerei, ohne Zweifel in der Miniatur, geübt. Die gelehrte Richtung, welche vom Hofe ausging, kam naturgemäss auch der Miniaturmalerei zu statten. Ueberhaupt aber wandte sich der Geschmack immer mehr dem Kleinen und Zierlichen zu, und fand so in den Kleinkünsten seine höchste Befriedigung. Die Miniaturen dieser

¹⁾ Besonders ist die Himmelfahrt des Elias, welche Agincourt Taf. 34 mittheilt, kühn und lebendig. Vgl. auch Labarte Taf. 79 und Vol. III, S. 25.

²⁾ Vgl. darüber Neander, K. G. Bd. III, S. 442. Anm.

Zeit, von Basilius Macedo (866—886) bis zum Anfang des elften Jahrhunderts sind daher nicht bloss zahlreich, sondern auch im Ganzen sehr erfreuliche Leistungen. Sie stehen in technischer Geschicklichkeit und in der Anschauungsweise den früheren Arbeiten vor dem Beginne des Bilderstreites noch sehr nahe. Die Zeichnung ist mit dem Pinsel und mit fester Hand angelegt, das Colorit oft von grosser Kraft und Schönheit, meistens natürlich und nicht unharmonisch. Die Farben sind noch pastos aufgetragen, dabei aber nach antiker Weise hell und sehr gebrochen; die Proportionen meist gut, die nackten Theile richtig und nicht ohne Fülle, die Hände nicht selten gut gezeichnet und geschickt bewegt, die Gesichter wohlgebildet mit geraden und, nach antiker Weise, breitrückigen Nasen. Noch immer finden wir ein Verständniss der Formen, welches zwar nicht aus der Natur, sondern durch Kunsttradition erworben, aber doch noch mit der Wirklichkeit in Einklang gehalten ist. Der Ausdruck ist noch ein verständlicher, bei den heiligen Gestalten würdig, bei gesteigerter Empfindung ziemlich lebendig. Die Compositionen sind geschickt geordnet, der Wurf der Gewänder meistens noch in antiker Weise behandelt, die grösseren Flächen licht heraushebend. Es fehlt noch nicht an freien und edeln Motiven; man kann noch die einzelnen Maler nicht bloss in technischer Beziehung, sondern auch nach ihrer Individualität unterscheiden.

Auch der Erfindungsgeist ist noch keineswegs erloschen; die zahlreichen historischen Bilder, mit denen man die Schriften erläuterte, sind oft neu und nicht unglücklich componirt. Besonders aber beweisen die Künstler ein grosses Geschick, antike Gestalten und selbst Compositionen ihren Zwecken anzueignen und man muss das Verständniss für die Schönheit der antiken Kunst bewundern, welches sich noch immer darin zeigt. Neben diesen Vorzügen treten dann aber gewisse Schwächen hervor, welche sie von ihren Vorgängern unterscheiden. Der Mangel an Natur und plastischer Anschauung macht sich denn doch oft fühlbar; die Perspective ist fast immer unrichtig, die Gestalten stehen nicht recht fest, es fehlt ihnen bald die volle körperliche Rundung, bald der organische Zusammenhang der Glieder; die grossartigen antiken Motive contrastiren mit der unvollkommenen Ausführung, und alle diese Mängel sind um so auffallender, weil sie nicht durch ein festes, architektonisches Stylprincip getragen und bedingt sind, sondern an Compositionen hervortreten, die naturalistische Ansprüche machen. Dazu kommen denn conventionelle Eigenthümlichkeiten. Während geringere Personen stets eine rothbraune Fleischfarbe zeigen, haben die Heiligen, dann aber auch vornehme Personen und zuweilen alle weiblichen Figuren einen grünlichen Fleischton, mit dem man offenbar die Zartheit geistiger oder höherstehender Wesen andeuten wollte. Bei Porträtfiguren, wo schon das barbarische, steife und überladene Costüm und

die für anständig gehaltene steife Stellung hinderlich war, oder auch bei neuern, byzantinischen Heiligen, finden sich dann sehr bald übertrieben magere Formen, langgezogene Körper und zuletzt auch leblosere Farben. Charakteristisch endlich für diese Epoche ist die stärkere Anwendung des Goldes, welches meistens mit dem Pinsel aufgetragen zu Ornamenten oder zur Erhöhung der Lichter in den Gewänden dient, zuweilen auch als Blattgold die ganze Bildfläche deckt, so dass die Malereien darauf ausgeführt sind, was natürlich ihrer Erhaltung nicht günstig war.

Die beiden bedeutendsten Werke der Miniaturmalerei dieser Epoche befinden sich in der grossen Bibliothek zu Paris. Das eine, Nr. 510, die Predigten des h. Gregor von Nazianz enthaltend und zufolge der vorangeschickten Porträts für den Kaiser Basilius I., also in den Jahren 867 bis 886 ausgeführt, gehört zu den schönsten und reichsten Denkmälern dieser Art, die wir besitzen¹⁾. Vor jeder Predigt befand sich ursprünglich ein gemaltes Blatt mit auf den Inhalt bezüglichen Darstellungen, und noch sechs und vierzig derselben, die meisten mit mehreren Bildern, einige mit einem das ganze Folioblatt füllenden sind erhalten. Die Maler (denn es ist augenscheinlich, dass Mehrere sich nicht bloss an der Ausführung, sondern auch an der Erfindung betheiligt haben) hatten daher dem Inhalt der Predigten entsprechende Gegenstände der verschiedensten Art zu behandeln, evangelische und alttestamentarische Scenen, bei denen sie unzählige Vorgänger gehabt hatten, dann aber auch neuere Ereignisse, Angriffe der Arianer, Verfolgungen des Kaisers Julian, sogar ein unter Theodosius abgehaltenes Concil, Lebensgeschichten neuerer Heiligen und endlich persönliche Ereignisse Gregor's, zum Beispiel einen Hagelschlag, bei dem er fürbittend und hilfreich aufgetreten war. Sie bedurften daher zahlreicher neuer Erfindungen, und Kraft und Lust dazu fehlten ihnen so wenig, dass auch viele der schon früher behandelten Gegenstände keinesweges nachgeahmt, sondern neu und originell componirt zu sein scheinen. Diese Erfindungen sind meistens geistvoll, lebendig, verständlich, mit einem feinen Gefühl für Würde, in den Köpfen ausdrucksvoll, in der Gewandung überwiegend antik und mit richtigem Verständniss des Faltenwurfs. Die Zeichnung ist im Ganzen correct, selbst die des Nackten, und es ist bemerkenswerth, dass der Maler bei der bekleideten Gestalt des gekreuzigten Christus, wie die zum Theil abgeblätterte Farbe erkennen lässt, den nackten Körper darunter gezeichnet hatte. Die Farbe ist stark aufgetragen und weich vertrieben, aber der grüne Ton in der Carnation vornehmerer Personen giebt den Eindruck des Krank-

¹⁾ Ausführliche Schilderungen des Codex bei Labarte a. a. O. III, S. 34—46, mit einer vortrefflichen Nachbildung auf Taf. 81. des Albums, und einer Vignette auf S. 9. Andere in Louandre, Arts somptuaires. Genaue Aufzählung aller einzelnen Blätter bei Waagen a. a. O. S. 202—217.

haften. Gebäude sind in spätantiker Form, aber meist in kleiner Dimension und sehr buntfarbig gegeben, die Landschaft ist überwiegend conventionell, in Formen und Farben, die Perspektive durchgängig mangelhaft



Fig. 59. Der Prophet Ezechiel. Miniaturbild.

und die an sich löbliche Gewohnheit, die einzelnen Figuren für sich zu zeichnen, um sich ihrer Stellung gewiss zu werden, hat es herbeigeführt, dass manchmal Theile, welche durch danebenstehende Gestalten verdeckt sein müssten, sichtbar geblieben sind. Auch sonst ist die Zeichnung, trotz der edeln Motive, oft unvollkommen, so dass die Bewegungen lahm oder hart und die Glieder schlaff und nicht recht zusammenhängend erscheinen. Aber trotz dieser Mängel ist die Wirkung dieser Malereien noch eine sehr bedeutende; der geistige Verkehr zwischen dem Künstler und Beschauer, den die Kunst bezweckt, die Verständigung über die sittlichen Motive des äusseren Lebens, wird noch in hohem Grade erreicht, wir befinden uns noch auf künstlerischem Boden¹⁾.

Das zweite dieser wichtigen Denkmäler, ein Psalterium mit Commentar (Nr. 139 der griech. Manuscripte der Pariser Bibliothek), ist zwar nicht datirt, stammt aber nach der Beschaffenheit seiner Schrift aus dem zehnten Jahrhundert, muthmasslich aus dem Anfange desselben²⁾. Die vierzehn Bilder, welche das Buch enthält, acht aus der Geschichte Davids, sechs mit andern alttestamentarischen Hergängen, zeichnen sich weniger durch feine Ausführungen aus, scheinen auch nicht auf neuen Erfindungen zu beruhen, sind aber merkwürdig, weil sie sich in allen Beziehungen aufs Engste an antike Kunst anschliessen. Die volleren Körperformen, die Bewegungen und geistigen Motive, die Gewandung entsprechen völlig der Antike, und nur die Tracht und Haltung der Könige, die Form ihrer Kronen, die goldnen Heiligenscheine und der, freilich nur bei zwei Bildern angewendete Goldgrund erinnern uns daran, dass wir auf byzantinischem Boden stehen. Auch die Farben sind nicht bloss pastos aufgetragen, sondern auch derber und selbst härter aufgesetzt und wenig vertrieben. Vor Allem ist dann aber das antike Element in den Compositionen vorherrschend; niemals ist der Gebrauch der Personification weiter getrieben wie hier. Nicht bloss die Naturgegenstände, sondern auch die sittlichen Eigenschaften, welche bei den einzelnen Darstellungen zur Sprache kommen, sind beharrlich personificirt. Da singt David bei seiner Heerde in Begleitung der Melodeia, während im Hintergrunde das Waldgebirge

¹⁾ Ich habe mich begnügen müssen, eine einzelne Gestalt aus einem der grösseren Bilder mitzutheilen. Es ist dies die des Propheten Ezechiël, welcher auf dem Todtenfelde (Kap. 37) zu dem Herrn fleht. Der Ausdruck des Kopfes, die edle Haltung und die Gewandung des Körpers, dann aber auch die conventionelle Behandlung der Felsen werden dadurch ersichtlich werden. Vgl. das ganze Bild, auf welchem sich weiter unten noch ein Mal der Prophet mit einem überaus schönen Engel findet, bei Labarte Taf. 81. Die Beschreibung bei Waagen S. 216, Nr. 44.

²⁾ Waagen a. a. O. S. 217—225. Labarte Taf. 82 und Vol. III, 47 ff. Die Annahme dieses Schriftstellers, dass die Malereien älter und dem späteren Codex einverleibt seien, ist jedenfalls ganz unerwiesen.

von Bethlehem als braune männliche Gestalt mit dem grünen Zweige in der Hand ruhet. Im Kampfe mit dem Löwen treibt ihn die Stärke an, in dem mit Goliath unterstützt ihn die Kraft, während die Prahlerei den Riesen fliehend verlässt. Bei der Salbung des Königs schwebt die Milde, bei seiner Busse die Reue mit betäubtem Antlitz über ihm und in ähnlicher Weise sind alle andern Bilder ausgestattet. Der Prophet Jesaias ist zwischen einer hohen Frauengestalt mit einem grossen, blauen Sternenschleier und einem schönen, leichtbekleideten Knaben, jene mit gesenkter, dieser mit aufrechtgehaltener, hellauflammender Fackel abgebildet¹⁾. Der Beischrift zufolge bedeuten diese Gestalten die Nacht und Orthros, die Morgendämmerung; um die Worte des Propheten auszudrücken, der in seinem Herzen „des Nachts begehrt zu dem Herrn und am Morgen aufwacht zu ihm.“ Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, die hagere, abgehärmte Gestalt des Greises mit seinen christlich gefalteten Händen, neben dieser hehren Frauengestalt, in deren Formen noch die Ueberreste junonischer Hoheit zu erkennen sind, und dem heitern, leichtgeschürzten Knaben zu betrachten; aber man muss diese Symbolik noch als eine sehr sprechende anerkennen. In welchem Maasse sich die Maler (denn auch hier erkennen wir verschiedene Hände) älterer Vorbilder bedient und aus welcher Zeit dieselben stammen, ob sie einzelne Figuren aus heidnischen Kunstwerken entlehnt oder die Compositionen schon so vorgefunden, wie sie dieselben etwa nur mit Costümveränderungen geben, lässt sich nicht ersehen, doch ist das Letzte, wenigstens in den meisten Fällen wahrscheinlicher. Denn einige Male verräth sich der Copist, der die Motive nicht vollständig verstanden hat; bei einer verkürzten Gestalt hat er die Schatten, welche die Zeichnung verständlich machen müssten, vergessen, bei einer Tänzerin die leichte Bewegung verzerrt. Aber im Ganzen muss man die Geschicklichkeit der Maler und das Verständniss antiker Motive bewundern, das sich so spät noch erhalten hat²⁾.

Neben diesen Handschriften ist dann eine im Vatican befindliche des Jesaias aus derselben Zeit zu nennen, weil sie ausser andern weniger bedeutenden Miniaturen eine enthält, welche ganz ebenso wie das so eben beschriebene Blatt im Pariser Psalterium den Propheten Jesaias mit den

¹⁾ Die Beschreibung dieses Blattes bei Waagen S. 223 ist dahin zu berichtigen, dass die Beischrift zu der Gestalt des Knaben *Ἠορθρος*, die Morgendämmerung heisst. Er stellt nicht wie Waagen mit Beziehung auf die ganz ähnliche Darstellung in dem vaticanischen Codex des Jesaias (bei Agincourt T. 46) annimmt, den Morgenstern, dar; vielmehr lautet auch hier die Inschrift *Ἠορθρος*, so dass kein Grund vorliegt, die Buchstaben *CFOPPOC* zu lesen und als Phosphoros zu ergänzen.

²⁾ Bemerkenswerth ist, dass David bei der Krönung auf einem Schilde emporgehoben erscheint; eine germanische Sitte, welche die Aufmerksamkeit der Griechen erregt hatte.

Gestalten der Nacht und der Morgendämmerung zeigt¹⁾ und so den Beweis liefert, dass diese Benutzung älterer Vorbilder für Miniaturen nichts Ungewöhnliches war.

Vergleichen wir diese frühesten Leistungen der Kunst nach dem Bilderstreite mit den demselben vorhergegangenen, so sind manche wesentlichen Neuerungen nicht zu verkennen. Zunächst finden wir, dass sich der Kreis der dargestellten Gegenstände bedeutend erweitert hat. Jene ausschliesslich symbolische Haltung der altchristlichen Kunst war zwar schon längst einer mehr historischen Auffassung gewichen, aber eine gewisse Zurückhaltung war dennoch geblieben. Man glaubte die heiligen Gestalten nur als siegreiche, in erhebenden Momenten darstellen zu dürfen. Das Leiden des Herrn, und, als man sich auch auf dieses einliess, wenigstens die Kreuzigung, wurde strenge vermieden. Zwar kommt dieselbe in dem obenerwähnten syrischen Evangeliarium des Rabula auf der Laurentiana schon um 586 vor, und andere Beispiele lassen sich bald darauf im Abendlande nachweisen. Aber auf dem Boden der byzantinischen Kunst konnte man sich dazu noch nicht entschliessen. Noch in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna ist bei einer ausführlichen Schilderung der Passion die Kreuzigung ausgelassen. Nach dem Bilderstreite ist diese Scheu verschwunden; in dem erwähnten Codex des Gregor von Nazianz aus der Zeit des Basilius Macedo (867—886) kommt auch die Kreuzigung Christi vor und von nun an werden auch auf byzantinischem Boden alle Momente der biblischen Geschichte, ohne Unterschied, häufig gebildet. Bestimmte Aeusserungen oder Andeutungen über die Ursache dieser Veränderung finden wir nicht, es scheint, dass sie sich ganz von selbst und unbemerkt einstellte. Auch bedarf sie kaum einer Erklärung, da es so natürlich ist, dass man alle Momente, deren möglichst genaue Vorstellung dem frommen Gefühle wichtig ist, auch bildlich vergegenwärtigt. Es kam daher nur darauf an, dass die Scheu, die bisher davon zurückgehalten hatte, fortfiel; diese Scheu entsprang aber offenbar aus einer heidnischen Auffassung der Kunst in ihrer Beziehung zur Religion. Ich habe schon früher bemerkt, wie jene erste symbolische Richtung noch ein heidnisches Element enthält. Aber auch die zweite Stufe der christlichen Kunst, auf welcher man die heiligen Gestalten nur wie triumphirend in der Herrlichkeit ihrer mächtigen Erscheinung zu zeigen liebte, hatte eine heidnische Färbung; man wollte den Herrn nicht in verkümmerter Schönheit, nicht im Leiden sehen. Durch die Sinnesweise, welche der Bilderstreit hervorrief, war die Stellung der Kunst eine andere geworden; man wollte Christus nur als Menschen, nicht als Gott darstellen, man war mehr an die Natur, als ge-

¹⁾ Agincourt Tab. 46.

meine Natur, gewiesen, man durfte daher nicht fürchten, seine Gottheit durch die Darstellung des Leidens zu kränken, sich nicht scheuen, etwas, das menschlichen Augen sichtbar gewesen war, ihnen auch im Bilde vorzuführen.

Dazu kam denn wohl noch ein anderer Grund. Die frommen Bilderefreunde hatten harte Zeiten erlebt, sie waren verfolgt und gemartert worden, wie die ersten Christen unter der Herrschaft der heidnischen Fürsten. Wenn aber diese bei solchen Leiden sich bloss mit der Hoffnung auf die Erlösung und Vergeltung durch ihren Heiland trösteten, so reichte dies nicht mehr aus; die neuen Märtyrer mochten sich daher zu ihrem Troste an das Leiden des Herrn selbst erinnern, sich durch die lebendigste Vorstellung desselben stärken wollen. Ueberhaupt waren die Gemüther härter geworden; es genügte nicht mehr, sie durch den Anblick der Herrlichkeit zu erheben, sie bedurften auch der Erschütterung. Schon das Gefühl, welches die grossartige, aber starre Erhabenheit der musivischen Gestalten einflösste, hatte eine Verwandtschaft mit der Furcht, wenn auch nur als Ehrfurcht. Um es noch zu steigern, die Seele noch tiefer zu bewegen, schien das Grauenhafte und Schauerliche ein geeignetes Mittel. Der Sinn des byzantinischen Volks war durch die lange Gewöhnung an knechtische Demuth, durch das häufige Schauspiel entwürdigender Leibesstrafen schon so abgestumpft, dass er für jene einfache Hoheit nicht mehr empfänglich war und stärkerer Reizmittel bedurfte.

In jenem Codex des neunten Jahrhunderts finden wir diese Richtung noch in ihrem Beginne. Zwar zeigt sich schon hier die Neigung zur Darstellung des Leidens; die Martyrien der zwölf Apostel, die der sieben Söhne der Makkabäer und ihrer Mutter sind schon ausführlich und ohne Schonung dargestellt. Allein der Erlöser am Kreuze hat noch etwas von der Würde der frühern Auffassung; er steht in ruhiger Haltung auf dem Fussbrette, mit geradem Leibe, ausgestreckten Armen, mit dem Purpurgewande bekleidet, während bald darauf jene andere Darstellungsweise aufkam, welche ihn nackt und nur mit dem Schurze bedeckt, mit gesenktem Haupte und dem Ausdrücke des Schmerzes zeigt.

Während man hier auf die härteste Wirklichkeit einging, erhielt sich daneben noch eine Anhänglichkeit an die frühere, symbolische Richtung, ja es scheint sogar als ob sie jetzt, bei dem neuen Aufschwunge der Kunst, absichtlich gepflegt wurde. Das oben erwähnte Psalterium des neunten Jahrhunderts mit seinen zahlreichen, geistvoll aufgefassten allegorischen Gestalten giebt einen Beweis dafür. Die Reaction gegen den vorhergegangenen bilderfeindlichen Spiritualismus wurde von einer gelehrten Vorliebe für das Alterthum unterstützt und gefiel sich in einer Wiederbelebung desselben. Das war freilich vorübergehend; das poetische Element der symbolischen Auffassung musste denn doch neben dem trockenen Realismus, der sich in der

herben Schilderung des Leidens und in der ängstlichen Beobachtung officieller Rücksichten offenbarte, mehr und mehr verkümmern. Aber eine Zahl von Personificationen, theils der Flüsse oder anderer Naturgegenstände, theils der Tugenden und abstracter Begriffe, erhielt sich, wenn auch in typischer Form, noch lange.

Soweit ging überhaupt der Aufschwung der Kunst nach dem Bilderstreite nicht, um sie zur Natur zurückzuführen. Die Neigung zu abstracter Regelmässigkeit und Symmetrie erhielt sich auch jezt noch und verhinderte die freie Auffassung des Lebens. Jenes von Basilius I. in der Sophienkirche gestiftete Marienbild, das wir oben betrachteten (Fig. 58.), mit dem Christkinde auf dem Schoosse in voller Vorderansicht und so dargestellt, dass die Mittellinie in dem Kopfe der Mutter auch die des Kindes bildet, ist ein Beispiel davon, und auch unter den Miniaturen fehlen solche nicht, obgleich die Künstler sich in dieser leichteren Gattung freier bewegten, als in den grösseren Dimensionen der kirchlichen Wandmalereien.

Dazu kamen dann um die Mitte des zehnten Jahrhunderts andre Elemente, die sich vorzugsweise in den Miniaturen äusserten und ebenfalls von der Natur abführten, jene schon oben geschilderte Vorliebe für ein bedeutungsloses Spiel mit buntfarbigen und goldglänzenden Ornamenten, und die Freude an dem rein Technischen, an der Künstlichkeit der Arbeit, namentlich an mikroskopisch kleinen Dimensionen. Man hat diese neue Kunstrichtung dem Einfluss des Constantin Porphyrogenetus zugeschrieben¹⁾, und es ist sehr glaublich, dass dieser gelehrte Dilettant auf dem Throne, den wir in der Geschichte als einen schwachen Charakter, in seinen Schriften, besonders in seinem Hauptwerke über das höfische Ceremoniell, als einen fleissigen, aber pedantischen Geist kennen lernen, auch in der Kunst eine pedantisch saubere Ausführung und ein harmloses Farbenspiel begünstigt haben wird. Der tiefere innere Grund liegt aber in der geistigen Richtung des byzantinischen Volkes, welche von selbst immer mehr in das abstract Verständige und sinnlich Angenehme und daher in der Kunst zu technischer Künstlichkeit und bedeutungslosem Farbenspiele hinführen musste.

Das früheste Denkmal, welches dies erkennen lässt, ist ein Evangelarium der Pariser Bibliothek (Nr. 64), der Schrift nach aus dem zehnten Jahrhundert, und mit den Bildnissen zweier Kaiser versehen, deren Namen zwar nicht angegeben sind, die aber wahrscheinlich Constantin Porphyrogenetus nebst seinem Mitregenten und Schwiegervater, Romanus Lacapenus (920—944), darstellen. Eine Annahme, die um so wahrscheinlicher ist, als die in Email ausgeführten Gestalten auf eine unzweifelhaft von demselben

¹⁾ Labarte a. a. O. I, 65. III, 53 ff.

Constantin ausgehenden Kunstwerke, dem später noch zu erwähnenden Siegeskreuze zu Limburg, ganz denselben Styl zeigen. Bemerkenswerth ist in diesem Codex zunächst die unendlich feine und mühsame Ausführung der Figuren, die bei einer Höhe von kaum zwei Zoll so vollständige Details enthalten, dass ihre Betrachtung in der That die Lupe erfordert¹⁾. Allerdings führte diese Liebhaberei für das Feine und Zierliche denn auch sofort dazu, dass die Körper übermässig schlank gehalten, und die Gewänder, statt des freien und vollen Flusses der Linien, eckig gebrochen und mit Falten überladen wurden. Eine ungewöhnliche Pracht zeigt sich dann an der architektonischen Einrahmung der den Evangelien vorausgeschickten Canones des Eusebius. Das auf den Säulen ruhende verhältnissmässig hohe Mauerwerk ist nämlich mit glänzenden farbenreichen Mustern auf Goldgrund, ähnlich der musivischen Decoration der Gebäude, verziert, während über dieser Mauer dann noch kleine Thierbilder anmuthiger oder humoristischer Art angebracht sind, Pfauen und andere Vögel, die aus Springbrunnen trinken, geflügelte Greife, Elephanten und Kameele, Pferde, Jagdscenen und dergleichen. Alles wiederum höchst sauber und mit lebendigen Bewegungen oder prächtigem Farbenspiel der Thiere.

Diesem Codex verwandt ist ein anderes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 70), das nach einer darin enthaltenen, glaubhaften, obgleich nicht ganz gleichzeitigen Notiz unter der Regierung des Nicephorus Phokas (um 963) geschrieben ist; die vier Evangelisten, die einzigen darin enthaltenen Figurenbilder, sind trotz ihrer kleinen Dimension sehr ausdrucksvoll und geben die Erscheinung ernster Gelehrten, die nachdenkend oder lesend stehen oder langsam wandeln, in sehr anziehender Weise²⁾. Weiter entwickelt sehen wir dann diese Richtung in einer andern Handschrift derselben Bibliothek, die Predigten des Gregor von Nazianz und andere theologische Schriften enthaltend (Nr. 543). Hier sind nämlich vor dem Anfange der einzelnen Abschnitte des Textes Vignetten mit Rankengewinden, Blumen und buntgefiederten Vögeln angebracht und selbst die Initialen mit Figuren ausgestattet. Bis dahin hatte die byzantinische Kunst Schrift und Bilder scharf gesondert; jene künstlerische Ausbildung des Kalligraphischen zu einer reiz- und bedeutungsvollen Ornamentation, welche bei den nordischen Völkern so frühe begann und in der karolingischen Aera eine bewundernswerthe Höhe erreichte, war den Byzantinern unbekannt. Sie

¹⁾ Es ist charakteristisch, dass Louandre in dem Prachtwerke: *Les arts somptuaires*, gleichsam an der Möglichkeit so feiner Arbeit verzweifelnd, diese Figürchen in einer Vergrösserung gegeben. Vgl. ihre vorzügliche Nachbildung in der Grösse des Originals bei Labarte Taf. 83. Näheres über den Codex selbst in seinem Texte Vol. I, 67. Vol. III, 53 ff.

²⁾ Vortreffliche Abbildungen bei Labarte Taf. 84.

gaben vielleicht den Text in goldner oder silberner Schrift auf kostbarem Pergament, aber ihre Initialen waren nur Buchstaben wie die andern, in geringer Vergrößerung. In dem eben erwähnten Codex beginnt nun eine neue Sitte, die sich dann fortdauernd erhielt. Die Anfangsbuchstaben der Capitel sind zwar nicht, wie dort, in ihren Grundzügen weiter ausgeführt; sie behalten ihre einfache Gestalt und die geringe Höhe von drei oder vier Centimetern. Aber sie werden in Figuren verwandelt oder mit solchen besetzt, und geben so Scenen, welche auf den Text Beziehung haben und sich, wenn auch mit einigem Zwange, der Form des Buchstabens anfügen lassen¹⁾. Es sind nicht, wie in der nordischen Kunst, Initialen mit Bildern in ihren Lücken, sondern Bilder, welche zugleich den Dienst von Buchstaben verrichten. Bei der zarten Ausführung, welche in diesem Codex noch herrscht, erscheinen diese mikroskopischen Bilder oft sehr anmuthig und zierlich; aber im Ganzen ist diese Mischung doch eine ungehörige, und es konnte nicht fehlen, dass die Gestalten der kalligraphischen Form zu Liebe manche Entstellung erdulden mussten.

Aus der Zeit des kriegerischen Basilius II. (976—1025) sind zwei reich illustrierte Handschriften auf uns gekommen. Die eine, ein Psalter in der Bibliothek von St. Marcus zu Venedig, hat am Eingange das Bildniss des Kaisers selbst auf Goldgrund in ganzer Figur und in voller goldner Rüstung, zu seinen Füßen einige seiner Unterthanen in sehr viel kleinerer Dimension am Boden liegend, über ihm Christus nebst zwei Erzengeln, von denen der eine ihm die Krone reicht, der andere die Lanze hält, neben ihm Brustbilder kriegerischer Heiligen²⁾. Die Haltung des Kaisers ist kräftig und natürlich, sein Gesicht individuell aufgefasst. Auch die Bilder aus dem Leben David's im Innern des Buches sind noch sauber und in ziemlich richtiger Zeichnung ausgeführt, aber die Figuren sind oft zu schlank, die Bewegungen schwach und zierlich, und die Oberflächlichkeit geht schon soweit, dass der Künstler die Gruppe der Brüder David's, trotzdem dass sie neun, freilich dicht gedrängte und übereinander hinausragende Köpfe enthält, nur mit sieben sehr zierlich und deutlich ausgeführten Beinen versehen hat, von denen dann das eine natürlich seinen Partner entbehrt.

Der zweite Codex, welcher, wie die Dedicationsverse ergeben, für denselben Kaiser geschrieben ist, ist das berühmte Menologium der vatica-

¹⁾ Beispiele aus dem im Text genannten Codex bei Labarte III. 78., aus späteren Handschriften bei Agincourt Taf. 49. Nr. 3.

²⁾ Eine schwache Abbildung bei Agincourt Taf. 47., eine sehr viel bessere bei Labarte Taf. 85, der auch (Taf. 86.) Abbildungen der Geschichte Davids aus demselben Codex giebt. Die Angabe der deutschen Ausgabe des Agincourt, dass dieser Codex sich jetzt in Paris befinde, ist irrig.

nischen Bibliothek¹⁾. Dieser prachtvolle, mit Gold geschriebene Folio-band enthält die Geschichten der Heiligen nach der Kalenderfolge ihrer Festtage, und bei jedem ein Bild; da viele Tage mehreren Heiligen gewidmet sind, beläuft sich die Zahl der Miniaturen, obgleich der Band nur sechs Monate umfasst, auf 430. Sie sind auf Goldgrund sorgfältig und sauber ausgeführt; acht Maler sind dabei beschäftigt gewesen und nennen sich, im Bewusstsein des Werths ihrer Leistung, einzeln auf den ihnen gehörigen Bildern. Dennoch stehen diese den vorhergegangenen Miniaturen, selbst denen des eben erwähnten unter demselben Kaiser gemalten Psalteriums, entschieden nach, obgleich nach dem Alter des Kaisers auf seinem dort angebrachten Bildnisse kaum zwanzig Jahre verflossen sein können. Die Spuren des Anschlusses an antike Schönheit sind fast ganz verschwunden; nur bei jugendlichen Köpfen oder bei den Gegenständen, wo altchristliche Vorbilder in grosser Zahl vorhanden waren, etwa bei den Szenen aus dem Leben der Maria, sind noch Anklänge daran geblieben. Selbst die Gewandung hat nicht mehr die Freiheit und Leichtigkeit, wie auf den früheren Miniaturen, sie ist entweder die moderne, steif byzantinische, oder, wenn in antiker Weise, stramm angezogen und mit Falten überladen. Die Zeichnung ist zwar ziemlich correct, aber trocken und reizlos; das Nackte durchweg sehr allgemein gehalten und mangelhaft. Die einzeln und ruhig stehenden Figuren sind steif, die Bewegungen unbeholfen oder durch Verrenkungen erlangt, die Compositionen leer, eintönig und matt. Sie geben nicht gerade Wiederholungen, vielmehr erkennt man das Bemühen nach Abwechslung und neuen Erfindungen, aber sie bewegen sich in dem engen Kreise weniger Begriffe. Vorzugsweise beliebt sind Martyrien; statt anderer Szenen aus dem Leben oder der Wirksamkeit der Heiligen ist meistens ihre Hinrichtung dargestellt, und dann nicht etwa mit einer höheren geistigen Tendenz, etwa um ihr festes Gottvertrauen, ihre Beseligung mitten unter den körperlichen Schmerzen zu zeigen, oder auch nur mit lebendigen Aeusserungen ihres Schmerzgeföhles, sondern nur mit einer grellen Schilderung der Martern, welche man ihnen angethan.

Jene Begeisterung nach der Beendigung des Bilderstreites hatte nur kurze Zeit erfreuliche Früchte gebracht; schon jene Schule des zehnten Jahrhunderts, welche Künstlichkeit an Stelle wahrer Kunst setzte, war ein Zeichen abnehmender Kräfte, und jetzt, noch im ersten Viertel des elften Jahrhunderts, traten die Zeichen des Verfalls unverkennbar hervor.

Die Kunst der Miniaturmalerei ist die einzige, welche uns eine hinlängliche Zahl von chronologisch bestimmten Monumenten liefert, um daran

¹⁾ Agincourt Taf. 31—33 giebt theils verkleinerte Nachbildungen, theils Durchzeichnungen. Vgl. Labarte III. 59. Plattner in der Beschreibung Roms, II. 2. 351 Menologium heisst Monatslehre, Kalender.

den Entwicklungsgang nachzuweisen, sie war aber keineswegs die beliebteste und blühendste. Vielmehr stand sie ohne Zweifel der Goldschmiedekunst nach, welche der Prunkliebe der Griechen und selbst dem Geschmacke der Barbaren zusagte, und so eine überaus einträgliche Industrie der Weltstadt Byzanz wurde. Hier war nun jene Sauberkeit und Künstlichkeit, zu welcher der byzantinische Geist hinneigte und die auch in die Miniaturmalerei eindrang, ganz an ihrer Stelle, und wir besitzen noch eine ziemlich große Zahl von Werken, an denen wir die Präcision der Arbeit, die geschmackvolle Fassung der Edelsteine, die Feinheit des Filigrans und ähnliche Vorzüge dieser byzantinischen Werkstätten bewundern können¹⁾. Auch an figürlichen Darstellungen in dieser Technik fehlt es nicht, indessen sind auch hier wirklich plastische Werke selten. Ein vorzügliches Beispiel einer solchen ist der figurenreiche, in Gold und getriebener Arbeit ausgeführte Deckel des Evangeliariums Karls des Kahlen, das aus dem Kloster St. Emmeran zu Regensburg in die Bibliothek zu München gekommen ist. Eine Inschrift in dem Codex bezeugt, dass der Einband und mithin auch dieser Deckel in St. Emmeran von dem Abte Romuald um 975 hinzugefügt ist, und die Worte, welche man auf dem Relief selbst in dem Buche, das Christus hält, auf den Spruchzetteln der Evangelisten und sonst liest, sind lateinisch. Der Styl dagegen, in welchem der jugendliche Christus in der Glorie, um ihn die vier Evangelisten und endlich vier evangelische Hergänge zwischen einer reichen mit Edelsteinen und Rankenwerk geschmückten Einfassung dargestellt sind, ist entschieden byzantinisch, so dass das Werk in Griechenland oder doch in Deutschland von einem Byzantiner oder von einem Deutschen gearbeitet sein muss, der sich die griechische Weise im höchsten Grade angeeignet hatte. Die Uebertreibung gewisser byzantinischer Eigenschaften, namentlich die übermäßige Länge der Figuren und die Häufung der Falten könnten vielleicht für einen solchen Nachahmer sprechen, indessen ist doch die vollendete Präcision der Arbeit überwiegender Grund für die Annahme einer byzantinischen Hand²⁾. Dann aber ist es bemerkenswerth, dass wir diese Uebertreibungen hier schon um 975 finden, wo sie in Miniaturen jedenfalls noch nicht nachzuweisen sind. Dagegen zeigt eine Goldplatte, im Museum des Louvre³⁾, auf welcher die beiden Marien am Grabe des Herrn vor dem Engel stehend dargestellt sind, und dessen griechische Inschrift eher auf

¹⁾ Auf Details der Technik und ihrer Geschichte kann hier nicht eingegangen werden. Die Literatur ist auch hier sehr angewachsen, das Wesentliche wird man in der ausführlichen und vortrefflichen Abhandlung: Orfévrerie bei Labarte a. a. O. Vol. II. S. 1—592 finden.

²⁾ Labarte Taf. 34. Vol. I. 75, 144. Vol. II. 106.

³⁾ Dasselbst Taf. 26.

eine spätere Zeit als 975 hindeutet, bei einer unvollkommeneren Ausführung des Reliefs sehr schöne Motive, namentlich an der Figur des Engels, so dass wir auch hier wie bei andern byzantinischen Werken die Ungleichheit sehen, welche durch die Nachahmung älterer Arbeiten neben neueren Erfindungen entstehen musste.

Sehr viel wichtiger ist dann eine andere, vorzugsweise zu figürlichen Darstellungen benutzte und von Goldschmieden ausgeführte, aber vollkommen malerische Technik, die des Email. Die Kunst, durch Metalloxyde gefärbte Glasflüsse so aufzutragen, dass sie im erkalteten Zustande Gemälde bilden, war zwar eine uralte; schon die Aegypter hatten sie gekannt und sie findet sich auf etruskischen und altgriechischen Schmucksachen. Aber auf der Höhe griechischer und römischer Kunst wurde diese Technik vernachlässigt, und erst in Byzanz kam sie wieder in Aufnahme und wurde besonders im zehnten Jahrhundert höchst beliebt und populär. Sie hatte alle Eigenschaften, welche dem damals herrschenden Geschmack zusagten; den Metallglanz der Farben, die Verbindung mit der Goldschmiedekunst, die Schwierigkeit, Kostbarkeit und Sauberkeit der Arbeit. Auch wurde ausschliesslich oder doch nur mit den seltensten Ausnahmen nur die zierlichste und kostbarste Art der Emailmalerei angewendet, das s. g. Zellen-Email (*émail cloisonné*), wo die Zeichnung auf einer Goldtafel mit aufgelötheten Goldfäden ausgeführt wird und so die einzelnen, mit derselben Farbe zu füllenden Abtheilungen (Zellen) bildet¹⁾. Es ist einleuchtend, dass eine so mühsame und schwierige Technik der freien und leichten Zeichnung nicht günstig sein kann, aber sie entschädigt dafür einigermaassen durch den Glanz und die Harmonie der Farben, und man muss der Geschicklichkeit, mit der die byzantinischen Künstler sie ausführten, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich beschränke mich darauf, zwei der bedeutendsten mit Email verzierten Kunstwerke zu nennen, weil sie ein völlig bestimmtes Datum haben. Das eine ist ein jetzt im Dome zu Limburg an der Lahn bewahrtes Reliquarium, ein Stück des heiligen Kreuzes enthaltend, welches wie die Inschrift ergiebt, auf Befehl Constantins Porphyrogenetus und seines Sohnes und Mitregenten Romanus II. (948 — 959) seine kostbare Fassung, und demnächst von dem Sohne des Letzten, dem nachherigen Kaiser Basilus II., vor seiner Thronbesteigung (976) seine noch kostbarere Lade er-

¹⁾ Ein genaues Eingehen auf das Technische dieses Kunstzweiges und selbst nur auf die durch die Richtung der heutigen Kunstliebhaberei fast übermässig angewachsene Literatur ist auch hier meine Absicht nicht. Einige nähere Unterscheidungen folgen im nächsten Bande. Im Allgemeinen genügt es, auf die gründlichen Untersuchungen von Labarte a. a. O. Vol. III. S. 377 ff. und in seinem Specialwerk: *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*. Paris 1856, zu verweisen.

hielt⁴⁾. Beide sind reichlich mit Gestalten in Email geschmückt; auf der Einrahmung des Kreuzes Erzengel und Engel, gleichsam als Wächter dieses heiligen Schatzes, auf dem Deckel der Lade aber der thronende Christus mit Maria, Johannes, zwei Erzengeln und den Aposteln. Die zwanzigmal wiederholte unveränderte Erscheinung der durch die sechs Flügel verhüllten Engel giebt der Einrahmung etwas Monotones, auch ist die Arbeit weniger fein, während die Figuren der Lade von zierlichster Ausführung sind und in ihrer ruhigen Haltung und mit ihren ernsten Zügen trotz ihrer kleinen Dimensionen einen würdigen Eindruck machen. Es ist zu bewundern, wie es trotz der kleinen Dimension gelungen ist, den Köpfen der Apostel bei einem durchherrschenden orientalischen Typus mit breiter, hoher Stirn und schmalen Wangen Individualität und Ausdruck zu geben und die Gewandung durch feinste Ausarbeitung des Faltenwurfes zu beleben. Allein man fühlt hier sehr deutlich, wie der Reiz, den diese mikroskopische Ausführung auf das Auge ausübt, es verwöhnen und für kräftigere Motive unfähig machen, und die Künstler anderer Gattungen verleiten konnte, Aehnliches zu erstreben, und das Spiel der als Lichter oder Faltenzeichnung über das Bedürfniss hinaus gehäuften Goldlinien nachzuahmen.

Neben diesem bedeutenden Werke ist ein anderes, noch viel umfassenderes zu erwähnen, die Pala d'oro in der Marcuskirche zu Venedig, die bekannte grosse, seit einigen Jahren wieder hinter dem Hauptaltar aufgestellte goldne Altartafel, welche in kostbarer, reich mit Edelsteinen geschmückter Einfassung 83 grössere und kleinere auf Goldgrund ausgeführte Emailbilder enthält. Es ist das grösste und schönste Werk dieses Zweiges byzantinischer Kunst, das wir besitzen. Auch die Geschichte des Werkes scheint auf den ersten Blick ausser Zweifel. Denn zwei darauf befindliche ausführliche Inschriften in lateinischen Versen erzählen, dass diese Pala (wie sie darauf genannt ist) im Jahre 1105 unter dem Dogen Ordelafo Faliero neugemacht, im Jahre 1209 renovirt, im Jahre 1345 aber unter dem Dogen Andreas Dandolo mit Edelsteinen verziert sei. Diese Nachricht findet auch darin eine Bestätigung, dass sich auf der Tafel die Emailbilder des Ordelafo Faliero und seiner Zeitgenossin, der Kaiserin Irene, Gemahlin des Alexius Comnenus, befinden, jenes zwar nicht in der Amtskleidung des Dogen, sondern in der eines byzantinischen Hofbeamten, aber doch durch lateinische Inschrift bezeichnet, dieses mit griechischer Inschrift.

⁴⁾ Ernst aus'm Weerth, das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII. und Romanus II., Bonn 1866 (Herausgabe des Vereins der rheinischen Alterthumsfreunde mit vorzüglichen Abbildungen). Der Verfasser benennt das Kreuz als „Siegeskreuz“, weil es nach den darauf befindlichen Versen bestimmt war in einem Kriege gegen die Barbaren gebraucht zu werden. Eine frühere Beschreibung von dem Domherrn Ibach in Didron Annales arch. t. XVII. p. 344.

Dessenungeachtet erzählen aber alle Chroniken von Venedig, dass Petrus Orseolo, derselbe Doge, welcher den Neubau der Marcuskirche anfang, im Jahre 976 für dieselbe eine Altartafel wunderbarer Arbeit in Gold und Silber in Constantinopel habe anfertigen lassen, und diese Angabe findet sich nicht nur in der ältesten Chronik der Stadt, welche muthmasslich von einem Diaconus Johannes, einem vertrauten Diener des Orseolo, herrührt und schon im Jahre 980, also gleich nachher beginnt, sondern auch in der Chronik des Andrea Dandolo, desselben Dogen, unter dem die Renovation von 1345 ausgeführt und jene Inschriften verfasst wurden. Es fragt sich daher, wie dieser scheinbare Widerspruch zu lösen sei. Die so wohl beglaubigte Chronikennachricht ganz zu verwerfen, und sich allein an die Inschriften zu halten¹⁾, scheint nicht zulässig; die meisten Schriftsteller haben daher angenommen, dass Orseolo zwar jene Bestellung gemacht, dass sie aber sehr langsam ausgeführt und die Tafel erst im Jahre 1105 aufgestellt worden sei. Allein auch dies ist nur eine Vermuthung und zwar eine unwahrscheinliche. Denn eine blossе, unausgeführte Bestellung hätte der Chronist von 980 nicht, wie er that, unter den Wohlthaten anführen können, welche der in das Kloster gehende Doge seiner Stadt erzeugt hatte²⁾. Sehr viel wahrscheinlicher ist dagegen eine andere Hypothese, welche der neueste Schriftsteller über diese Materie, Jules Labarte, aufgestellt und durch scharfsinnige Nachweisungen begründet hat. Er nimmt nämlich an, dass die von Orseolo bestellte Tafel sogleich nach Venedig gelangt und aufgestellt, dass sie aber der damaligen Sitte entsprechend nicht ein Aufsatz auf, sondern ein Vorsatz vor dem Altartische, ein Antependium gewesen, welches dann im Jahre 1105 in einen Altaraufsatz verwandelt, und zu diesem Zwecke, umgearbeitet und durch veränderte Stellung der älteren und Einschlebung neuer Emails vergrössert worden sei. Diese wesentliche, wie die Emailbilder des Ordelafo Faliero und der Irene andeuten, wiederum in Constantinopel oder doch durch herbeigerufene griechische Künstler ausgeführte Umänderung, und der Umstand, dass die Tafel als Altaraufsatz in der That zum ersten Male erschien, konnten den Verfasser der Inschrift veranlassen, die Pala als im Jahre 1105 neu gemacht zu bezeichnen. Die Worte des Andreas Dandolo in seiner Chronik lauten keineswegs so bestimmt, wie diese Verse; er sagt nicht, dass Faliero die Tafel neu machen lassen, sondern nur dass er die aus Gold, Gemmen und Perlen wunderbar herrlich in Constantinopel gearbeitete Tafel, welche man noch jetzt in der Marcuskirche sehe, auf dem Altare derselben aufgestellt habe (super ejus

¹⁾ Wie dies allerdings von F. Zanotto, Venezia e le sue lagune. Ven. 1847, II. p. 82 versucht ist.

²⁾ Pertz, Monumenta Vol. IX (Script. Vol. VII). p. 26.

altari deposit)¹⁾, was sich denn sehr wohl mit dem von Labarte vermuteten Hergange verträgt. Dazu kommt, dass die Emailbilder zum Theil nicht an ihrer ursprünglichen Stelle zu stehen scheinen. Dies gilt namentlich von einer Reihe von anbetenden Engeln, welche alle in veränderter Haltung so gezeichnet sind, dass sie von beiden Seiten nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte hinblicken. In ihrer jetzigen Stellung steht aber der thronende Christus zwischen den Evangelisten, der sich allerdings in der Mitte der Tafel befindet, tiefer als ihre Füße, ihre Blicke gehen über ihn hinaus. Es ist daher überaus wahrscheinlich, dass sie ursprünglich in richtiger Beziehung zu dem Christusbilde standen und bei der Vergrößerung der Tafel höher hinaufgerückt sind. Labarte glaubt nun auch durch Berücksichtigung der Grössenverhältnisse der einzelnen Theile ermitteln zu können, welche der ursprünglichen Tafel von 976 angehörten und welche im Jahre 1105 hinzugekommen sind, und kommt dadurch zu dem Resultate, dass ursprünglich nur zwei Reihen gleicher Höhe, die bereits erwähnte der Engel und darunter eine mit je sechs Propheten, neben dem thronenden Erlöser standen, und dass die dritte Reihe, welche sich jetzt zwischen jenen beiden befindet, mit den in bedeutend grösserer Dimension dargestellten Aposteln, im Jahre 1105 eingeschoben sei²⁾. Dieser letzten Annahme scheint indessen, so scharfsinnig die ganze Deduction ist, ein wichtiger Umstand entgegenzustehen. Arbeiten vom Ende des elften oder Anfange des zwölften Jahrhunderts und solche vom Jahre 976 können einander im künstlerischen Werthe nicht gleich stehen; gerade in dieser Zeit war der Verfall der Kunst eingetreten. Jene Apostel aber sind von höchster Vortrefflichkeit, den Reihen der Engel und der Propheten vollkommen ebenbürtig, obgleich in fast doppelter Figurengrösse; sie gehören zu den schönsten Leistungen byzantinischer Kunst, die wir besitzen³⁾. Es ist daher fast undenkbar, dass sie erst im Auftrage des Faliero gearbeitet, und mindestens sehr unwahrscheinlich, dass seine Agenten in Constantinopel die Einsicht und das Glück gehabt haben sollten, ältere und jenen Platten von 976 so völlig entsprechende Apostelbilder aufzutreiben⁴⁾.

¹⁾ Muratori Script. XII. col. 259.

²⁾ Vergl. die sehr interessante Beweisführung, die eine Menge von feinen Bemerkungen enthält, auf die ich hier nicht eingehe, bei Labarte a. a. O. Vol. III, S. 397—419. Abbildungen der Tafel in ihrer jetzigen Gestalt in *Le fabbriche più conspieue di Venezia*. Ven. 1815, bei du Somérard, *l'art au moyen âge*, Album, Série X. p. 33, und endlich in kleinerer Dimension bloss zum Verständniss der Anordnung bei Labarte Tab. 104.

³⁾ Wie dies Labarte a. a. O. S. 403 selbst anerkennt.

⁴⁾ Auch das ist unwahrscheinlich, dass man neben Christus nur die Engel und die Propheten, mit Ausschluss der ihm viel enger angehörigen Apostel, gestellt haben sollte.

Haben wir hienach keine Gewissheit, worin jene Veränderung und Vergrößerung der ursprünglichen Tafel durch Ordelafo Faliero bestanden haben möge, so sind wir doch zu der Annahme berechtigt, dass die Mehrzahl und die besseren Bilder der Pala vom Jahre 976 stammen, und also Zeugniß von dem damaligen Zustande der byzantinischen Kunst ablegen¹⁾. Es ist ein überaus günstiges. Die Technik ist noch vollkommen auf ihrer Höhe; die Farbe leuchtend und kräftig, die Zeichnung selbst in den Fleischtheilen sehr sorgsam durch feine Goldfäden ausgeführt, welche dann auch zahlreich angewendet sind, um die Lichter in den Gewandmassen zu geben. Aber auch der Styl ist noch sehr vortrefflich. Besonders beachtenswerth sind in dieser Beziehung die sechs historischen Compositionen, welche nebst dem in ihrer Mitte stehenden Erzengel Michael die oberste Reihe der ganzen Tafel bilden. Sie sind alle von rundbogigen Arcaden, etwa einen Fuss hoch, umschlossen und enthalten in ihrer jetzigen, ohne Zweifel bei einer der Renovationen veränderten Folge auf der einen Seite den Einzug in Jerusalem, das Herabsteigen Christi zur Unterwelt, die Kreuzigung, auf der andern die Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes, den Tod der Jungfrau. Die Anordnung ist durchweg von äusserster, fast starrer Regelmässigkeit, am Auffallendsten bei der Ausgiessung des h. Geistes, wo die Apostel in einer elliptischen Linie sitzend die Ausstrahlung empfangen. Christus ist immer in grösserer Dimension als die Nebenfiguren, die Figuren sind oft allzuschlank, die Gewänder steif und senkrecht herabfallend. Aber bei alledem ist in diesen Compositionen eine Würde und Hoheit, welche imponirt und ergreift, verbunden mit einem bei gewissen Gestalten deutlicher hervortretenden Schönheitsgefühl, das seinen Ursprung aus der Antike nicht verleugnen kann. Vielleicht noch schöner sind die schon erwähnten unteren Reihen. Bei den anbetenden Engeln ist der Ausdruck demüthiger Verehrung sprechend und die durchgeführte Berechnung der veränderten Haltung nach Maassgabe des Ortes ein Beweis künstlerischer Kenntniss. Aber die Absicht, ihnen den Charakter des Aetherischen und Unkörperlichen zu geben, äusserst sich in einer Uebertreibung, indem sie

¹⁾ Die Inschriften an den Emailbildern sind theils griechisch theils lateinisch, ohne dass sich ein durchgreifender Grund für diese Verschiedenheit ersehen liesse. Von den zwölf Propheten z. B. haben acht lateinische und nur vier griechische Beischrift. Da indessen alle diese Inschriften nur auf dem nicht von dem Email bedeckten Goldgrunde stehen, so liegt darin kein Grund, an dem byzantinischen Ursprunge der Bilder zu zweifeln, und (wie es von einigen italienischen Schriftstellern geschehen ist), die mit lateinischer Schrift versehenen für italienische Arbeit zu halten; eine Annahme, welcher sowohl der Styl der Bilder als der damalige Zustand der italienischen Kunst widersprechen. Es ist vielmehr sehr natürlich, dass bei einer der wiederholten Renovationen die undeutlich gewordenen griechischen Beischriften durch solche, wie die dabei beschäftigten Arbeiter sie geben konnten, also durch lateinische ersetzt wurden.

sämmtlich zu dünn gehalten sind, so dass selbst bei den im Profile erscheinenden Gestalten die Formen des Körpers sich nicht geltend machen. Von den Aposteln und Propheten sprach ich schon. Am Wenigsten befriedigen die beiden grossen Mittelbilder. Der Erzengel Michael, der mit steifem, senkrecht fallendem Gewande und kolossalen Flügeln ausdruckslos dasteht, und der thronende Christus, an welchen Ausführung und Zeichnung durchweg härter sind als an den anderen Gestalten, und das Antlitz mit weit geöffneten Augen und dünner Nase überaus starr ist. Bei beiden Gestalten, Christus und dem Erzengel, sind die Hände in hohem Relief her austretend, und mag überhaupt die Absicht, diese Hauptgestalten recht bedeutsam zu machen, dazu beigetragen haben, dass sie weniger gelungen sind¹⁾. Ausser diesen grösseren Emailbildern sind dann noch 27 von überaus kleiner Dimension angebracht, welche den unteren Theil der Tafel einrahmen, und welche zum Theil Hergänge aus dem Leben Jesu (darunter Copien der oben in grösserer Dimension gegebenen Bilder), zum Theil Engel, zum Theil das Leben des h. Marcus enthalten. Obgleich noch mit grossem technischen Geschick und sauber gearbeitet, sind sie ohne Zweifel, wie schon ihre Stellung ergiebt, erst bei den späteren Renovationen hinzugefügt²⁾.

Ausser diesem hervorragenden Werke besitzen wir noch eine ziemliche Anzahl kleinerer byzantinischer Emailarbeiten, welche, obgleich nicht datirt ihrem Style nach dieser Epoche angehören und ähnliche Vorzüge haben wie die Pala, deren nähere Beschreibung uns aber zu weit führen würde³⁾.

Unter den plastischen Kleinkünsten war keine beliebter als die Elfenbeinschnitzerei; selbst durch den Bilderstreit mochte sie weniger leiden, als die andern Künste, da die Kleinheit ihrer Werke es erleichterte, sie der Verfolgung zu entziehen. Daher erklärt es sich, dass noch während dieser Streitigkeiten ein fränkischer Bischof seine Gesandtschaftsreise nach

¹⁾ Die Mängel dieser beiden Hauptgestalten und die sonst so viel ich weiss in so frühen byzantinischen Werken nicht vorkommende ungeschickte Verbindung des Plastischen mit der Flächendarstellung könnten die Vermuthung erwecken, dass gerade sie erst um 1105 oder später beigefügt seien. Dazu kommt, dass auch die Einrahmung des Engels, eine Art gothischer Rosette, welche offenbar mit der Figur entstanden, da dieselbe in ihre Form hineincomponirt ist, dem Jahre 976 durchaus nicht entspricht. Indessen könnte nur eine neue Untersuchung an Ort und Stelle diese Frage der Lösung näher bringen.

²⁾ Ungeachtet ihrer durchweg lateinischen Inschriften sind sie völlig byzantinischen Stils und daher gewiss nicht von Italienern, sondern, wenn in Venedig, von dort anwesenden byzantinischen Künstlern gearbeitet, an denen es bekanntlich nicht fehlte.

³⁾ Vortreffliche Abbildungen von Bücherdeckeln der Bibliotheken zu Siena und zu Venedig mit Emails des 10. oder 11. Jahrhunderts bei Labarte Taf. 101—103. Eine Aufzählung von Emails dieser Zeit bei demselben Vol. III, S. 419 ff.

Constantinopel zum Ankauf von Elfenbeinreliefs benutzen konnte¹⁾. Unter den ziemlich zahlreichen Werken dieser Technik, welche Kirchenschätze, Bibliotheken und Kunstsammlungen des Abendlandes bewahren, sind leider wenige, deren Entstehungszeit sich urkundlich erweisen liesse; wir sind daher hauptsächlich auf stylistische Kennzeichen angewiesen, die aber für ungefähre Zeitbestimmung in der That hinlängliche Sicherheit gewähren. Versuchen wir hienach, die vorzüglichsten dieser Werke chronologisch zu ordnen, so möchte ich einige voranstellen, welche noch der Zeit vor dem Bilderstreite angehören können. Zuerst auf einem Bücherdeckel der Pariser Bibliothek eine stehende Gestalt in antiker Gewandung mit lehrhend aufgehobener rechter Hand und dem Buche in der Linken, welche durch das Kreuz im Nimbus als Christus bezeichnet ist, deren volles, bartloses Gesicht und gedrungener Körperbau aber dem hergebrachten Typus wenig entsprechen²⁾. Diese Körperverhältnisse, die noch sehr plastische Behandlung und die Architektur der Arcade, in welcher die Gestalt steht, deuten auf die Frühzeit der Epoche. Etwas später werden die beiden figurenreichen und durch ihre Erfindung anziehenden Reliefs entstanden sein, welche sich auf dem jetzt im Louvre bewahrten, für Karl den Kahlen geschriebenen Psalterium und an dem wie es scheint ursprünglichen Einbände befinden. Das eine zeigt uns den Propheten Nathan, der dem König David in Gegenwart der Bathseba und vor dem am Boden liegenden nackten Leichnam des Urias seine Sünde vorhält; darunter eine Darstellung des Gleichnisses von dem reichen Manne und dem Besitzer eines einzigen Lammes, dessen sich der Prophet bedient, um das Gewissen des Königs zu wecken. Das andere versinnlicht in sehr geistreicher Weise den 56. Psalm (Ps. 57 der lutherischen Uebersetzung), die Ruhe der im Schatten der Flügel Gottes sitzenden Seele bei dem Anstürmen ihrer Verfolger³⁾. Auch hier herrschen, im Gegensatz gegen die spätere Vorliebe, kurze Körperverhältnisse bei völlig antiker Gewandung vor, während der Engel, auf dessen Schoosse die gerettete Seele sitzt, schon ganz die in der byzantinischen Kunst gewöhnliche Haltung hat. Die ganze Darstellung ist höchst lebendig und ausdrucksvoll und zeigt noch eine grosse künstlerische Kraft, während die allzubewegte Haltung der Figurenreihen schon die Abnahme des antiken

¹⁾ Halitharius, Bischof von Cambrai bringt ausser Reliquien nur Elfenbeintafeln zum Schmucke der Bücher seiner Kathedrale mit. *Anonymi Gesta episc. Cameracencium* b. I. §. 42 bei Pertz *Mon. hist. Germ. t. IX.* p. 416. Es ist ein Irrthum, wenn Labarte a. a. O. I. 213 diese Reise unter die Regierung des bilderfreundlichen Kaisers Michael Rhangabe (811—813) verlegt; sie fiel einige Jahre später, gerade in die Zeit der Verfolgungen. Vgl. die Note bei Pertz a. a. O.

²⁾ Nr. 704 *Supplément latin*, Abbildung bei Labarte Taf. 7.

³⁾ Abbildung und Erklärung bei Labarte Taf. 38 und 39, und in den *Mélanges d'Archéologie* Vol. I. pl. 45. Paul Durand, *Révue archéologique* t. V. p. 733.

Stylgeföhles verräth. Da die Verwendung durch Karl den Kahlen der Vermuthung, dass es eine Arbeit aus der Zeit nach Beendigung des Bilderstreites sei, ausschliesst, so haben wir hier ein Werk vor uns, das vor dem Beginne oder während desselben entstanden sein muss.

Von der Neubelebung nach demselben giebt dann ein Triptychon im christlichen Museum des Vatican ein wichtiges Zeugniß. Es enthält auf jeder seiner Tafeln zwei Reihen von ganzen Figuren übereinander und dazwischen einen Streifen mit Brustbildern in Medaillons. Auf der mittleren Tafel oben den thronenden Christus zwischen Maria, Johannes und andern Heiligen, in den anderen Feldern meistens stehende Heilige, alle mit griechischen Inschriften, unter den Brustbildern auch das des jüngeren Stephanus, der ein Märtyrer des Bilderdienstes geworden war und daher die Entstehung dieses Altärechens nach Herstellung dieses Cultus fixirt. Die Gewandbehandlung ist noch im antiken Sinne, die Köpfe sind individuell, die Körper noch von edeln, freilich schon oft allzu gestreckten Verhältnissen; die Ausführung ist sauber und sorgsam, der Eindruck des Ganzen noch sehr vortheilhaft. Auf der Rückseite der Mitteltafel ist ein Kranz mit Rankengewinden angebracht, in denen sich mancherlei Vögel bewegen, so dass wir dieses in der Miniaturmalerei beliebte Motiv hier auch plastisch verwendet finden¹⁾.

Die Neigung für zierliche, saubere Arbeit, die im neunten und zehnten Jahrhundert aufkam, machte sich auch in dieser Gattung geltend. Dies beweist zunächst ein Werk von rein technischem Verdienste, nämlich zwei Elfenbeintafeln mit durchbrochen gearbeiteten Rankengewinden und Verschlingungen, ohne menschliche Gestalten, nur mit Einmischung einiger Thiere, welche den Deckel eines Sacramentariums im Dome zu Monza schmücken²⁾. Da sie durch Schenkung des Königs Berengar dahin gelangt sind, müssen sie dem neunten Jahrhundert angehören, und, da man damals in Italien weit davon entfernt war, Arbeiten von so musterhafter Leichtigkeit und so eleganter Linienführung liefern zu können, byzantinischen Ursprungs sein. Wichtiger sind dann zwei Reliefs, welche dieselbe Richtung an historischen Darstellungen zeigen, das eine im Privatbesitz, die Himmelfahrt Christi enthaltend³⁾, das andere in der Kunstkammer des Berliner Museums mit der Darstellung des Martyriums der „vierzig Heiligen“⁴⁾.

¹⁾ Beschr. Roms II. 2. 380. Gori Thesaurus vet. Diptychorum Tom. III. t. 24, 25.

²⁾ Labarte Taf. 8. Aehnlich in der Zierlichkeit durchbrochener Arbeit, wenn auch weniger schön in der Linienführung sind die beiden Täfelchen, welche, ursprünglich wohl Theile der Bekleidung eines Kästchens, jetzt an einem Buchdeckel der Bibliothek zu Würzburg angebracht sind. Becker und v. Hefner, Kunstwerke d. M. A. Taf. 9.

³⁾ Labarte Taf. 9.

⁴⁾ Labarte Vol. I. p. 78 und 215. Gori t. III. p. 9. Der thronende Christus ist an dem Berliner Relief zerstört, doch sind die anbetenden Engel erhalten.

Beide sind mit griechischen Inschriften versehen und von sehr ähnlicher, fast pedantisch regelmässiger Anordnung. In beiden bilden nämlich, dort die zwölf Apostel nebst der Jungfrau, hier jene Märtyrer, welche nackt dem Froste ausgesetzt wurden, eine dicht gedrängte Gruppe von Figuren gleicher Höhe, über deren Mitte dann oben Christus schwebt oder thront, während anbetende Engel, auf beiden Seiten symmetrisch gleich und pyramidalisch geordnet, die Lücke zwischen ihm und jener Gruppe ausfüllen. Die sorgfältige Modellirung der Gestalten und die feine Ausführung sowohl der Gewänder, als an jenem zweiten Relief des Nackten versöhnen mit dieser steifen Regelmässigkeit und geben dem ganzen Bilde eine ansprechende Harmonie. Ein bedeutendes Werk derselben Schule ist ein zwölfseitiges Kästchen von Elfenbein im Schatze des Domes zu Sens, ringsumher mit drei Reihen von Reliefs geschmückt, von denen die untere und mittlere die Geschichten Davids und Josephs, die oberste aber unter mit Blattwerk verzierten Halbkreisen Gruppen von Thieren, theils kämpfende Löwen oder Greife, theils ruhigstehende Pfauen darstellen. Die historischen Scenen sind verständig componirt und ausdrucksvoll, die Thiergruppen aber auffallend phantastisch, und deutliche Beweise von dem Einflusse, den orientalische Traditionen schon auf das christliche Byzanz ausübten¹⁾. Auch das Elfenbeinrelief eines Evangeliariums im Schatze der Stiftskirche zu Quedlinburg (Nr. 66), welches vier Scenen aus dem Leben Christi, Geburt, Taufe, Kreuzigung und Kreuzabnahme mit griechischen Beischriften enthält²⁾, zeigt noch sehr lebhaft Reminiscenzen antiker Kunst, obgleich die Beischriften schon auf den Anfang des elften Jahrhunderts schliessen lassen.

Dagegen treten auf einem andern, zuverlässig schon um 972 entstandenen Relief die ungünstigen Seiten des byzantinischen Styls stärker hervor. Es ist dies die im Hotel Cluny zu Paris bewahrte Tafel, welche ohne Zweifel bei Gelegenheit der Vermählung des nachherigen Kaisers Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu (972) ausgegeben ist. Man sieht darauf die Gestalten des fürstlichen Ehepaares in der steifen, reichgemusterten, parallel und senkrecht herabfallenden byzantinischen Hoftracht, jede auf besonderem Fusschemel regungslos stehend, und zwischen ihnen Christus in antikem, aber scharf angezogenem Gewande auf etwas höherem Postamente und in bedeutend grösserer Dimension, so dass er seine Hände mit rechtwinkliger Bewegung der Arme in der Höhe des Ellenbogens segnend auf ihre Kronen legen kann. Die Ausführung ist auch hier fleissig

¹⁾ Vgl. Labarte I. 73. nebst Vignetten auf S. 1 und 182. Sehr schlechte Abbildungen bei Millin, Voyage dans les départements du Midi de la France, Paris 1807, Atlas pl. 9 u. 10.; bessere bei Violet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français. Vol. I. p. 80.

²⁾ Kugler, kl. Schr. I. 626.

und sauber und der Erscheinung des Heilandes ist eine gewisse, freilich starre Würde nicht abzusprechen, aber die Monotonie dieser steifen, durchweg parallele und senkrechte Linien bildenden Figuren, denen jede Lebensregung, jede Andeutung der vollen natürlichen Körperform fehlt, ist ermüdend und abschreckend. Die Mischung lateinischer und griechischer Worte und Buchstaben in der Inschrift erweckt die Vermuthung, dass die Arbeit in Deutschland, jedenfalls aber dann von einem byzantinischen, an den Hof der griechischen Prinzessin gelangten Künstler gefertigt sei, so dass wir auch hier ein Beispiel byzantinischen Styles haben ¹⁾.

Aehnlich mag es sich mit zwei, in ihrer technischen Ausführung sehr übereinstimmenden Elfenbeintafeln in der Universitätsbibliothek zu Würzburg verhalten, beide an Manuscripten des siebenten Jahrhunderts angebracht, deren Einband aber nach einer in der Localgeschichte begründeten, sehr wahrscheinlichen Vermuthung vom Ende des zehnten oder Anfange des elften Jahrhunderts herrührt. Die eine enthält die ziemlich steifen aber wohlgebildeten Gestalten der Jungfrau mit dem Kinde und des h. Nicolaus und zwar mit griechischer Beischrift, die andere aber die Hinrichtung des h. Kilian, des Bekehrers von Franken, und seiner beiden Gehülften in Würzburg selbst, also eine ganz locale Legende. Beide höchst verschiedene Darstellungen sind von ganz gleicher Architektur begleitet, nämlich von zwei Säulen in durchbrochener Arbeit, welche ein ebenso künstlich ausgeführtes und hervorragendes Kuppeldach tragen. Man muss daher annehmen, dass sie beide von derselben Hand herrühren. Auch verräth die Darstellung der Würzburger Legende nicht minder den byzantinischen Künstler wie jene andere Tafel. Sie ist ziemlich phantastisch. Unten nämlich sieht man die Enthauptung der drei Heiligen durch einen Henker, dessen Tracht an antike Krieger erinnert; sie liegen noch in der bekannten Stellung orientalischer Unterwürfigkeit am Boden, während aus dem Blute ihrer schon vom Leibe getrennten Köpfe ein sich weit ausbreitender Weinstock aufspriest, welcher oben die emporschwebenden, und von zwei Engeln gehobenen Seelen der Märtyrer trägt. Sie sind dabei im Schmucke byzantinischer Hoftracht dargestellt, und die symmetrisch-diagonale Haltung der beiden zu diesem Dienste herbeieilenden Engel entspricht ganz dem Geschmacke dieser spät byzantinischen Kunst ²⁾.

¹⁾ Abbildung bei du Somérard, les arts au moyen âge und danach bei Kugler, Handbuch 4. Aufl. I. 362 in kleiner Dimension.

²⁾ Abbildungen beider Reliefs, denen es freilich nicht gelungen ist, die zierliche Leichtigkeit der durchbrochenen Arbeit anschaulich zu machen, bei C. Becker und J. v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters. Band 2. Taf. 1 u. 16. Ein ganz ähnliches Schirmdach hat die Madonna auf dem Triptychon der ehemaligen Sammlung des Prinzen Soltykoff, bei Labarte Taf. IX. Der Styl der Figuren lässt hier aber auf das Ende des elften Jahrhunderts schliessen.

Während diese Elfenbeinwerke im Ganzen neben der technischen Vollendung auch das Ueberhandnehmen eines handwerklichen Geistes zeigen, mag zum Beschlusse dieser Epoche ein Werk einer ganz anderen, aber in der That für höhere Zwecke viel ungünstigeren Technik erwähnt werden, welches ein merkwürdiges Zeugniß für die lange Erhaltung des Stylgefühls auf byzantinischem Boden ablegt. Es ist dies die in der Sakristei der römischen Peterskirche aufbewahrte sogenannte Kaiser-Dalmatica, ein Diakonengewand von blauem, seidnem Stoffe mit figurenreichen Stickereien, auf der Vorderseite die Wiederkunft Christi, auf der Rückseite die Transfiguration, auf den Schulterblättern das Abendmahl darstellend, und zwar so, dass Christus auf der einen Seite das Brod, auf der andern den Kelch den Aposteln darreicht¹⁾. (Fig. 60.) Die Geschichte dieses Gewandes ist leider nicht festgestellt. Der Sage nach soll es zur Bekleidung der Kaiser bei der Krönung und zwar schon seit der Krönung Karls des Grossen gedient haben. Allein jenes ist zweifelhaft und dieses wird schon durch die Buchstaben der griechischen Inschriften widerlegt, welche frühestens dem Anfange des elften Jahrhunderts angehören. Auf diese späte Zeit deuten auch die gestreckten Körpverhältnisse der Figuren, während die Compositionen und einzelne Züge in denselben noch von hoher Schönheit sind, und daher eher dieser Epoche, als der späteren, in der der Verfall schon weiter vorgeschritten war, zuzuschreiben sind. Jedenfalls können, wenn sich später so geschickte Nachahmer gefunden haben sollten, die Zeichnungen nicht später sein, und das ganze Werk ist ein höchst charakteristisches und ausgezeichnetes der byzantinischen Schule vor ihrem äussersten Verfall²⁾. Besonders merkwürdig ist die figurenreichste der verschiedenen, auf dem Gewande befindlichen Zeichnungen, die Wiederkunft Christi. In der Mitte eines grossen Strahlenkreises thront der Heiland in edler Gestalt und wahrhaft überraschender jugendlicher Schönheit mit bartlosem, ungewöhnlich rundem Antlitz auf dem Regenbogen, die Rechte redend erhoben, in der Linken ein geöffnetes Buch, in welchem man die

¹⁾ Abbildungen bei Sulpiz Boisseree, über die Kaiserdalmatica in der Peterskirche, in den Abhandlungen der Münchener Akademie, Band III. Abth. 3. S. 555, und bei Didron Annales archéol. I. p. 152 ff. Vgl. auch Platner Beschr. Roms. II. 1. 203, und Unger a. a. O. S. 446.

²⁾ Boisseree a. a. O. erklärt sich für das 12. oder 13. Jahrhundert, aber nur aus dem offenbar unzureichenden Grunde, dass in dieser Zeit bei der wiederholten Anwesenheit der Kaiser im Morgenlande die Uebertragung des griechischen Gewandes in die Peterskirche am wahrscheinlichsten sei. Weiss, Kostümkunde, Mittelalter. S. 65, bezweifelt sogar den griechischen Ursprung, aber nur weil er die byzantinische Kunst einer so vorzüglichen Arbeit nicht fähig hält, eine Ansicht, welche bei den charakteristisch byzantinischen Zügen der Zeichnung nicht haltbar ist. Selbst in Sicilien, wo die Nachahmung des Byzantinischen am weitesten ging, wäre sie schwerlich so gelungen.

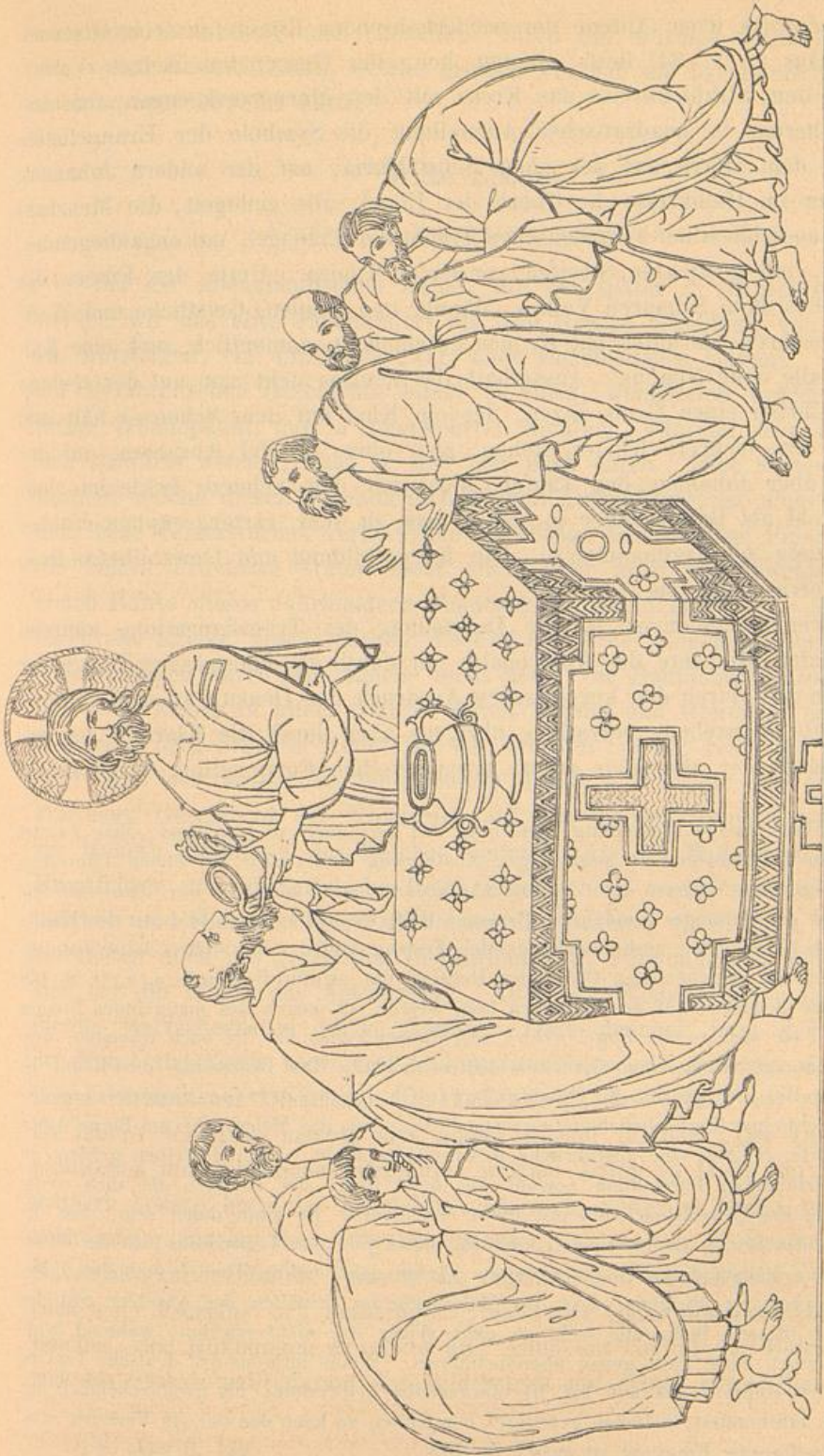


Fig. 60. Das Abendmahl. Aus der Kaiserdalmatica zu Rom.

Anfangsworte jener Anrede des wiederkehrenden Königs an seine Getreuen (Matthäus 25 v. 34) liest: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters. Ueber dem Strahlenkreise das Kreuz mit den Marterwerkzeugen, um dasselbe herum in quadratischer Aufstellung die Symbole der Evangelisten. Neben dem Herrn auf der einen Seite Maria, auf der andern Johannes, dahinter im Halbkreise die Chöre der Engel, alle geflügelt, die Mehrzahl in der ausschliesslich byzantinischen Tracht der Erzengel, mit enganliegender, langer, mit gestickten Streifen verzierter Tunica. Unter den Füßen des Heilandes dann Schaaren Volkes, Männer und Frauen, Geistliche und Weltliche, mehrere darunter mit Kronen geschmückt, namentlich auch eine Kaiserin, alle ohne Nimbus. Ausserhalb des Kreises sieht man auf der rechten Seite Christi einen Greis sitzen, der ein Kind auf dem Schoosse hält und hinter dem mehrere Kinder stehen, also ohne Zweifel Abraham, auf der linken aber Johannes den Täufer, bloss mit dem Schurze bekleidet, hier also wohl als Bussprediger in der Wüste zu sehr zarter, euphemistischer Andeutung der Verdammten¹⁾. Die Körperbildung und Gewandbehandlung ist überraschend gut.

Weniger gelungen ist die Darstellung der Transfiguration, während die beiden Momente des Abendmahls nur durch die übermässige Länge der Figuren und durch den knechtischen Ausdruck der Demuth an den Aposteln die späte Entstehung verrathen, übrigens aber durch die Klarheit der Anordnung in der allerdings streng symmetrischen Composition, durch Zeich-

¹⁾ Fast dieselbe Darstellung, jedoch in viel geringerer und späterer, ohne Zweifel erst dem 13. Jahrhundert angehöriger Ausführung findet sich auf einem Triptychon im christlichen Museum des Vaticans (Agincourt Peint. tab. 91), nur dass auch die unterhalb des Heilandes wandelnden Personen Heiligenscheine haben und mit den Engeln augenscheinlich einen zusammenhängenden Festzug bilden. Sie stellen daher hier unbezweifelt die verschiedenen Chöre der Heiligen dar, wofür Boisseree a. a. O. S. 369 auch jene Schaaren auf der Dalmatica hält, welche ich wegen des mangelnden Nimbus und weil sie sich an die Engel nicht anschliessen, eher für die noch lebenden, dem Herrn entgegenkommenden Gerechten halten möchte. Die Bedeutung des Bildes ist ohne Zweifel hier wie da die Wiederkunft Christi (*ἡ δευτέρα παρουσία*), ein in der griechischen Kirche beliebter Gegenstand, von dem das Malerbuch vom Berge Athos (bei Schäfer S. 262) eine ausführliche Beschreibung giebt. Nach derselben gehören zu der vollständigen Darstellung sowohl die neun Chöre der Heiligen als auch weiter unten die Erde, natürlich wohl mit ihren Bewohnern. Es kann daher sein, dass die Erfinder der beiden Compositionen, der Dalmatica und des Triptychons, da der Raum ihnen jene Vollständigkeit nicht gestattete, jeder einen andern Theil beibehielten. Bemerkenswerth ist übrigens, dass das Malerbuch der Gestalten des Abraham und des Johannes (dessen Bedeutung nicht so ganz sicher ist), nicht erwähnt, während beide Darstellungen darin ganz genau übereinstimmen. Wenn übrigens der deutsche Text zu Agincourts Kupfern das auf Taf. 91 dargestellte Triptychon, als „wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert, in Italien gefertigt“ bezeichnet, so kann das nur ein Versehen sein. Der byzantinische Ursprung ist ausser Zweifel.

nung und Gewandung und besonders durch die würdige Haltung Christi den vollen Beweis liefern, welche grossen Vorzüge die byzantinische Kunst noch so spät bewahrt hatte.

Dritte Epoche.

Verfall der byzantinischen Kunst.

Bei der abendländischen Kunst, die uns später zu betrachten bleibt werden wir das elfte Jahrhundert als eine Grenze erkennen, von welcher ein Aufsteigen, ein allmähiges zwar, aber entschiedenes beginnt. Auch in der byzantinischen Geschichte bildet es einen, wenngleich weniger plötzlichen Wendepunkt, nur in umgekehrter Richtung, während dort der Weg sich aufwärts wendet, zieht er sich hier nach unten. Eine äussere Begebenheit, welche diesen zunehmenden Verfall herbeiführte, ist nicht vorhanden; neue Bilderstürme, verheerende Durchzüge barbarischer Feinde durch die innern Provinzen traten nicht ein. Zwar zeigt die Geschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Empörungen, unglückliche oder doch unehrenvolle Kriege, einen raschen Wechsel schwacher Regenten, aber solche Erscheinungen waren dem Reiche nicht neu. Die Hauptstadt selbst erhielt sich noch immer in altem Glanze, durch Handel und Gewerbe, durch die Benutzung hergebrachter Kenntnisse und ererbter Schätze reich und blühend. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts (1057) kam sogar das neue und kräftigere Geschlecht der Komnenen auf den Thron, welches wesentlich zur längern Erhaltung des Reiches beitrug. Als am Ende desselben die Kreuzfahrer das byzantinische Reich durchziehen, erregt zwar die Treulosigkeit und Hinterlist seiner Bewohner und Beamten ihren Zorn, aber sie betrachten doch die geregelten Institutionen mit Verwunderung und beugen sich vor der Macht des Autokrators. Auch die Wissenschaften fanden in diesem Herrscherhause eifrige Gönner. Dass dennoch jetzt der Verfall der Kunst sichtbarer hervortrat und rascher fortschritt, war nur die Folge längst vorhandener Ursachen. Die Lebenskraft des Volkes war erschöpft, die innere Schwäche machte sich immer stärker fühlbar. Der Druck der politischen und kirchlichen Despotie, welcher schon so lange auf den Gemüthern lastete, hatte sie bis dahin noch nicht völlig zu Boden gedrückt; noch immer hatten sich Aufgaben geboten, welche sie in Spannung und Selbstthätigkeit erhielten. Zuerst die dogmatischen Streitigkeiten, an welchen jeder Einzelne sich betheiligte¹⁾; dann der Glanz des Justinianischen Reiches, der Hoffnungen erweckte und Allen ein Gefühl der Befriedigung und des Stolzes gab; darauf der Bilderstreit mit seiner siegreichen Oppo-

¹⁾ S. oben S. 112.

sition gegen die Uebergriffe der weltlichen Macht; nach der Beendigung desselben die scheinbare Wiederbelebung antiker Kunst und Wissenschaft, endlich der Streit mit dem abendländischen Papstthum über rituelle, dem Volksbewusstsein näher liegende Fragen. Alles dies hatte noch Bewegung und scheinbares Leben in die Massen gebracht. Als nun in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts auch dieser Streit und zwar im Sinne der griechischen Nation beendet, das Bestehen ihrer rituellen Gewohnheiten gesichert, die Selbstständigkeit ihrer Kirche ausgesprochen war, waren ihre Lebensaufgaben erschöpft. Wie der despotische Staat in seinem längst bestehenden gesetzlichen System, wie die Wissenschaft in ihrer unbedingten Unterwerfung unter die Ueberlieferung, war nun auch die Kirche in ihren Dogmen und Gebräuchen fest abgeschlossen und unantastbar. Alles war fertig, nichts übrig, was die Gemüther begeistern, ihnen höhere Ziele stellen, sie über den alltäglichen Kreislauf egoistischer Klugheit und äusserlicher Pflichterfüllung, über die träge Gewohnheit gedankenlosen Gehorsams hinausheben konnte. Immer stärker zeigte sich dies geistige Erschlaffen, und als gegen Ende des elften Jahrhunderts die Schaaren des Abendlandes herbeiströmten, um das heilige Grab mit ihrem Blute von der Herrschaft der Ungläubigen zu befreien, war die Begeisterungsfähigkeit der Byzantiner schon so erstorben, dass auch dieser Hergang sie nicht aus ihrer Lethargie zu erwecken vermochte und dass sie auch bei diesem sie in jeder Beziehung so nahe angehenden Kampfe ruhige Zuschauer blieben.

Es ist begreiflich, dass diese geistige Ermattung sich an den zartesten geistigen Leistungen, in der Kunst, zuerst fühlbar machte; wir haben schon in der vorigen Epoche beobachtet, wie sie hier allmählig und zunächst in feineren Zügen sich äusserte, während die Technik noch auf ihrer Höhe stand. So war es auch noch im Beginn dieser Epoche. Aber auch an der Technik selbst, ungeachtet ihrer Meisterschaft zeigte sich doch bald die geistige Ermüdung, welche sich der Kunst mehr und mehr bemächtigte.

Eine merkwürdige Anschauung dieses Zustandes erhalten wir durch eine Gruppe von grossen Kunstwerken, die wir zwar nur in Italien antreffen, die aber als Arbeiten von Constantinopel aus dem Anfange dieser Epoche vollständig beglaubigt sind. Es sind dies eiserne Kirchenthüren, in der Art ausgeführt, dass einzelne starke Platten von Bronze, durch vortretende Leisten gleichen Stoffes eingerahmt und auf den hölzernen Thürflügeln befestigt, ein Ganzes bilden. Diese Platten sind dann sämmtlich geschmückt, zum Theil nur mit Kreuzen, einzelnen Thiergestalten oder bildlosen Inschriften; zum Theil aber auch mit Heiligenbildern und historischen Compositionen, dies alles aber nicht in plastischem Erzguss, sondern in flacher Zeichnung, indem die Umrisse und inneren Gewandlinien auf der Erzfläche eingegraben und mit Silberdraht oder mit einer farbigen Masse

ausgefüllt, die nackten Theile der Gestalten, Gesicht, Hände, Füße aber mit Silberplättchen belegt und durch Gravirung weiter ausgeführt sind. Thüren dieser Art finden sich am Dome von Amalfi (von 1066), an der Klosterkirche von Monte Cassino (1070), an der von St. Paul bei Rom (1070), an der Wallfahrtskirche zu Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano an der Ostküste Italiens (1076), an S. Salvatore zu Atrani bei Amalfi (1087), am Dome zu Salerno (1084) und endlich an der Marcuskirche zu Venedig (1112). Alle diese Thüren sind mit Inschriften versehen, welche die Zeit der Entstehung wenigstens annähernd feststellen, zum Theil auch der Ausführung in Constantinopel gedenken, die in den übrigen Fällen, wo sie nicht ausdrücklich erwähnt ist, durch Nebenumstände vollständig erwiesen oder doch als höchst wahrscheinlich anzunehmen ist. Merkwürdig ist dabei, dass die fünf zuerst genannten dieser Thüren, obgleich zum Theil in ziemlich weit von einander entfernten Orten, von verschiedenen Gliedern einer und derselben Familie, nämlich der der Pantaleonen von Amalfi, gestiftet sind¹⁾. Da diese damals höchst blühende Handelsstadt mit Constantinopel in enger Verbindung stand und daselbst eine Niederlassung hatte, so ist es, bei dem tiefen Verfall der Kunst in Italien, sehr begreiflich, dass die Mitglieder jenes reichen Hauses, das in Amalfi eine fast fürstliche Stellung einnahm, sich vorzugsweise dorthin wendeten. Der Umstand, dass sie sämmtlich Arbeiten derselben Technik zum Gegenstande ihrer Stiftungen machten, wurde entweder durch uns unbekanntes Beziehungen oder dadurch herbeigeführt, dass diese Kunstweise, damals besonders beliebt war²⁾.

¹⁾ Vergl. die Inschriften und überhaupt nähere Nachrichten über diese Thüren in einem Aufsätze von Dr. Strehlke in v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Band II (1858). S. 100 ff. Dass die Arbeit in Constantinopel ausgeführt, sprechen zwar die Inschriften nur an den Thüren von St. Paul bei Rom und von Monte S. Angelo ausdrücklich aus, ist aber bei der Gleichheit der Behandlung wenigstens bei allen Stiftungen der Pantaleonen nicht zu bezweifeln. Bei der Thüre von Monte Cassino ist die Ausführung in Constantinopel durch Leo von Ostia in seiner Chronik ausführlich bezeugt. Bei der von Venedig ergiebt die Inschrift: Leo da Molino hoc opus fieri jussit, nur die Entstehungszeit um 1112, da der Stifter in diesem Jahre Procurator von S. Marcus war. Es ist daher möglich, dass die Arbeit, wie Einige behaupten, in Nachahmung einer anderen, älteren und unzweifelhaft byzantinischen Thür der Marcuskirche, in Venedig ausgeführt ist. Immer aber lassen die griechischen Texte auf den von den dargestellten Propheten gehaltenen Büchern darauf schliessen, dass der Künstler ein Grieche war, während dann die lateinischen Beischriften der Namen von einem einheimischen Arbeiter hinzugefügt sein können, und jedenfalls ist Technik und Styl byzantinisch.

²⁾ Dass sie keine neuerfundene war, ergiebt sich daraus, dass an der Marcuskirche zu Venedig, ausser der eben erwähnten Thüre von 1112 sich eine andere, gleicher Technik, aber in mehr alterthümlicher Zeichnung der Figuren findet.

Alle diese Thüren¹⁾ sind in Beziehung auf die Zahl und Ausstattung der einzelnen Tafeln verschieden; die kleinsten enthalten nur vier senkrechte Reihen von je sechs, im Ganzen also 24, die grössten sechs Reihen von je neun, also 54 Felder. Die Tafeln auf den Thüren von Monte Cassino enthalten theils ornamentirte Kreuze, theils Inschriften, nämlich ein Verzeichniss der Besitzungen des Klosters. Die von Amalfi, Atrani und Salerno haben darunter einige einzelne Gestalten, Christus, Maria und Heilige oder Apostel, die von Monte S. Gargano sind sogar überwiegend mit Compositionen aus der Legende des Erzengels Michael, von freilich sehr geringem Kunstwerthe geschmückt. Sehr viel festerer und besserer Zeichnung sind dann die sämmtlich einzeln stehenden Gestalten (Christus, Maria, Propheten und Apostel) auf den sechsunddreissig älteren Feldern der erwähnten venetianischen Thüren. Bei Weitem das bedeutendste Werk dieser ganzen Gruppe aber waren die Thüren der Paulskirche bei Rom, welche zwar bei dem Brande dieser Kirche im Jahre 1822 grossentheils zerstört und deren Ueberreste seitdem unsichtbar sind, von denen wir aber mehrere Zeichnungen besitzen, welche uns ein Urtheil über sie gestatten²⁾. Von ihren 54 Feldern geben zwölf das Leben Christi, andere die stehenden Figuren der Propheten und Apostel, andere endlich die Darstellung des Todes der letzten, die übrigen sechs sind mit Kreuzen, Adlern und Inschriften ausgefüllt. Eine dieser Inschriften belehrt uns, dass das Werk in Constantinopel und zwa. im Jahre 1070 in der Zeit des Mönchs Hildebrand, des nachherigen Papstes Gregor VII, auf Kosten oder mit Beihülfe des Consuls Pantaleone gefertigt sei³⁾. Dieser als Stifter ist selbst auf einer der Tafeln vor dem h. Paulus knieend dargestellt, und wird in lateinischen Versen als solcher der Fürbitte empfohlen. In einer griechischen Inschrift nennt sich dann auch der Meister, der das Werk, wie er sich rühmt, mit seiner Hand ausgeführt: „Staurakios der Giesser.“ Schon dies in byzantinischen Werken, besonders dieser spätern

¹⁾ Abbildungen der Thüren von Amalfi (Taf. 85 Fig. 7.), Monte S. Angelo (Taf. 39. und Taf. 85. Fig. 1, 2.), Atrani (Band II. S. 285, und Taf. 85. Fig. 8, 9.), Salerno (Band II. S. 284 und Taf. 85. Fig. 4, 5.), bei Schulz Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Vorzügliche Farbendrucke der Thüre des Leo da Molino in Venedig im Jahrbuche der k. k. Central-Commission Band IV. Wien 1860.

²⁾ Ausser den fast unbrauchbaren Stichen bei Ciampini Vetera Monumenta Roma 1690. Vol. I. pl. 18 besitzen wir bessere Abbildungen bei Nicolai, La Basilica di S. Paolo, Roma 1815, pl. 11—17, und besonders bei Agincourt, Sculpture Taf. 13—20.

³⁾ Die lateinische Inschrift, welche dies besagt, enthält den Irrthum, dass sie den damals regierenden Papst statt Alexander II. als Alexander IV. bezeichnet, der doch erst 1254 erwählt wurde. Platner a. a. O. III. 1. S. 447. Sie wird also wohl später hinzugefügt sein. Das Datum selbst ist dessenungeachtet durch die Beziehung auf den Consul Pantaleon genügend beglaubigt.

Zeit, seltene Selbstgefühl des Künstlers zeigt, dass wir es hier mit einer Arbeit zu thun haben, welche mit vollem Bewusstsein ihrer Wichtigkeit ausgeführt war und uns wohl gestattet, danach das Kunstvermögen dieser Zeit zu beurtheilen. In der That ist sie nicht ohne Verdienst. Die Zeichnung ist fest, die Compositionen sind klar, einige, zum Beispiel die Verkündigung, haben noch eine gewisse Grossartigkeit. Aber bei andern ist die herkömmliche regelmässige Anordnung schon mit äusserster Trockenheit behandelt. Die wiederholt vorkommenden Figuren der Apostel auf ihrem Sterbebette sind von der höchsten Starrheit, mumienartig, im langweiligsten Einerlei dargestellt; und auch bei den einzeln stehenden Gestalten hat das Leblose schon eine hohe Stufe erreicht¹⁾. Sie haben alle übermässig lange Verhältnisse, zehn bis dreizehn Kopflängen und häufig ist die untere Hälfte des Körpers viel grösser als die obere. Bei den bekleideten Gestalten ist die Mannigfaltigkeit der Gewandmotive anzuerkennen, auch ist der Faltenwurf sorgsam durch einzelne Striche angedeutet; aber häufig sind diese schon an falschen Stellen angebracht und so gehäuft, dass sie die Flächen des Körpers unterbrechen. Alles trägt dazu bei ihnen ein gespenstisches Ansehen zu geben.

Diese Schwächen finden sich dann bei den figürlichen Darstellungen der andern Thüren, meistens in noch stärkerem Grade, wieder. Aber wichtiger als diese einzelnen Mängel ist uns die Technik selbst, die wir in diesen Werken in so schwunghaftem Betriebe sehen. Man verstand sich also noch sehr wohl auf die Mischung und Behandlung des Erzes; aber während dieser Stoff sich vor Allem zur Bildung plastischer Formen eignet und stets dazu verwendet war, muss er sich hier vermöge einer raffinierten und mühsamen Arbeit zur Aufnahme flacher Zeichnungen gebrauchen lassen. Es war das freilich nur eine Consequenz der Zurücksetzung der Plastik, die schon seit Jahrhunderten stattfand; das Auge hatte sich immer mehr von der vollen Form entwöhnt, es kannte und verlangte nur Flächenbilder. Aber, dass man vor dieser Consequenz auch hier nicht zurückschreckte, das eben ist das Charakteristische. Diese flachen Gestalten, auf der dunkeln Farbe des Erzes mit blossen Umrisslinien gezeichnet, mit den bleichen, durch Silberplättchen gebildeten Gesichtern, Händen und Füßen, haben nothwendig etwas Leichenhaftes, Gespenstisches, das den unbefangenen, natürlichen Sinn eher abschrecken, als anziehen konnte. Dass man dennoch diese Technik ausbildete, die viel-

¹⁾ Freilich war schon vor dem Brande vom Jahre 1822 die Schmelzarbeit, mit welcher die Köpfe ausgefüllt gewesen waren, verschwunden, so dass wir von diesen auf Agincourt's Zeichnungen (Sculpt. t. 13 ff.) nur das hohle Oval sehen. Doch fand Rumohr (Ital. Forsch. I. 303.), welcher sie noch stellenweise sah, sie „durchhin roh und verflissen.“

fachen Schwierigkeiten, welche sie darbot, überwand, zeigt, dass man diesen Eindruck nicht scheute, ihn vielmehr erstrebte. Eine äussere Veranlassung dafür lag nicht vor; nur gegen die Statuen, nicht gegen das Relief war das kirchliche Verbot gerichtet. Aber der Geschmack des Publikums war bestimmend, und dieser war dahin gekommen, dass er das Thatkräftige, Lebensvolle nicht mehr zu würdigen wusste, und an dem Starren und Leichenhaften ein Wohlgefallen fand. Es vertrat ihm die Stelle des Würdigen und Majestätischen und galt als charakteristische Aeusserung der Heiligkeit. Die Gewohnheit, sich unverständenen Satzungen zu unterwerfen, der stumpfe, knechtische Sinn eines gedemüthigten Volkes, die geistlose in leeren Förmlichkeiten bestehende Frömmigkeit fanden darin die ihnen entsprechende Erscheinung¹⁾.

Dass nicht eine wirkliche Unfähigkeit zu plastischer Darstellung, sondern der Geschmack des byzantinischen Publikums dabei maassgebend war, beweisen die wenigen Elfenbeinreliefs, deren Entstehung in dieser Zeit nachweislich ist. Sie erhalten sich noch eine Zeitlang auf derselben Stufe wie in der vorigen Epoche. Dahin gehört vor Allem eine im kaiserlichen Medaillenkabinet zu Paris bewahrte Platte, welche bei dem Regierungsantritt des Kaisers Romanus IV. (1068), also gleichzeitig mit jenen Erzthüren gefertigt ist. Man sieht darauf den Kaiser nebst seiner Gemahlin, beide in den schweren Goldgewändern des Krönungsornates und in der herkömmlichen steifen Haltung, zwischen ihnen aber auf einem reichen Stufenbau Christus, der die Hände ihren Kronen auflegt²⁾. Die Anordnung ist also genau dieselbe wie auf jener, früher erwähnten Tafel mit den Bildern Otto's II. und der Theophania, die Gestalten sind auch hier von allzu grosser Länge, aber die Gesichtszüge des kaiserlichen Paares sind ziemlich lebendig, und die Gestalt Christi in wohlverständener antiker Gewandung ist durchaus würdig und von edelem Ausdruck. Ein Triptychon desselben Kabinetts, das auf der Mitteltafel Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst trauernden Engeln und den in kleinerer Dimension dargestellten kaiserlichen Heiligen, Constantin und Helena, auf den Seitentafeln aber Brustbilder von Heiligen, alles mit zahlreichen griechi-

¹⁾ Diese Technik (Tauschirkunst, Damasquinerie) scheint im Orient schon früh vielfach angewendet und wird von Theophilus (*Diversarum artium schedula*, in der Vorrede) vorzugsweise den Arabern zugeschrieben. In Italien bezeichnete man sie, wenigstens im 16. Jahrhunderte, als: *lavoro all' azzimina*, *all' arsimina* oder *alla gemina* (Cicognara, *storia della Scultura*, Vol. 5, p. 499), während Unger a. a. O. S. 438. dafür das Wort *Agemina* braucht und für griechisch zu halten scheint, ohne jedoch Stellen griechischer Schriftsteller dafür zu citiren.

²⁾ Abbildungen im *Trésor numismatique, Basreliefs et ornements*, II. Taf. 52, und in *Didron's Annales archéologiques*. Vol. 18. p. 197.

sehen Inschriften, enthält¹⁾, wird ungefähr gleichzeitig sein. Das Costüm Constantins und der Helena ist genau dasselbe wie das des Romanus und seiner Gemahlin, und selbst das bärtige Haupt des Christus gleicht dem auf jener Tafel. Auch ist die Behandlung noch eine recht würdige, nur dass die Haltung der Gestalten hier durchweg noch steifer, die gleiche, an allen sich wiederholende Senkung des Hauptes ermüdend, und die übermässige Länge der Körper noch auffallender ist. Christus am Kreuze, bloss mit dem Schurze bekleidet, lässt schon die vier Nägel erkennen, hat aber noch nicht die bei späteren byzantinischen Werken übliche unwürdige Haltung mit gebogenem Leibe. Sonne und Mond sind über seinem Haupte sichtbar, aber nicht mehr als Personificationen, sondern als Strahlenkugel und Mondscheibe. Viel roher ist dann die Elfenbeintafel, welche, einst in der Sammlung des Grafen Bastard²⁾, den h. Demetrius in einer noch an die Antike erinnernden Rüstung und in kriegerischer Haltung zeigt. Die völlig unbeholfene Ausführung, besonders der nackten Theile, lässt an eine späte, dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert zuzuschreibende Nachahmung eines älteren Werkes denken, was auch durch die Form der griechischen Buchstaben in der Inschrift bestätigt wird. Von da an scheint dann die Elfenbearbeit im byzantinischen Reiche mehr und mehr ausser Gebrauch gekommen zu sein, indem aus dem vierzehnten und den folgenden Jahrhunderten von plastischen Arbeiten nur noch einige Holzschnitzwerke von mikroskopischer Kleinheit erhalten sind, deren spät griechischer Ursprung aus den Inschriften hervorgeht, und deren einziges Verdienst in dem mechanischen Fleisse und der Geduld ihrer, ohne Zweifel mönchischen, Urheber besteht³⁾.

Die vollständigste Anschauung von dem Entwicklungsgange in dieser Epoche und von den verschiedenen, dabei mitwirkenden Factoren gewähren uns auch hier noch ein Mal die Miniaturen, weil wir nur von ihnen eine hinreichende Anzahl mit festen Daten besitzen.

Ueerblicken wir die, welche noch der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts angehören, so finden wir neben der zunehmenden Dürre und Trockenheit der Körperformen und des geistigen Inhalts zugleich die weitere Entwicklung jener spielenden und phantastischen Ornamentation, die wir schon in den späteren Arbeiten der vorigen Epoche wahrnahmen. Die Bildung der Initialen aus menschlichen Gestalten in irgend einer dem Texte entsprechenden Handlung, die freilich nicht leicht ohne Verrenkungen oder gewaltsame Behandlung der Körper ausführbar war, wird

¹⁾ Trésor numismatique a. a. O. Taf. 57.

²⁾ Trésor numismatique a. a. O. Taf. 37.

³⁾ Labarte a. a. O. I. p. 216 und 297.

nun bei wachsender Unkenntniss und Nichtachtung des Körperbaues immer beliebter. Dazu kamen dann noch ähnliche Zusammensetzungen aus Thiergestalten, die stark an gewisse Initialen des Abendlandes erinnern, und endlich jene bedeutungslosen Vignetten, welche, viereckig eingerahmt und mit oft schön gezeichneten Rankengewinden so wie mit Blumen, Vögeln und anderen Thieren auf goldenem Grunde verziert, die Anfangsseite der Kapitel schmücken, und einen arabischen oder sonst orientalischen Einfluss verathen. Wir sehen also neben der zunehmenden Erstarrung des antiken Geistes das Eindringen fremder Elemente, welche, da sie weder mit Begeisterung aufgenommen, noch energisch zurückgestossen wurden, das Stylgefühl nur noch mehr schwächen und verwirren mussten.

Ein frühes Beispiel dieser Mischung ist der vom Jahre 1063 datirte Codex mit den Homilien Gregors von Nazianz in der vaticanischen Bibliothek (Nr. 463), in welchem das Bild des schreibenden Verfassers schon alle Zeichen der Erstarrung trägt, während die Initialen oft in gewaltsamer Abbreviatur der typischen Darstellung heilige Momente andeuten¹⁾. Auch die Vorliebe für mikroskopisch kleine Dimensionen zeigt sich noch, welche, während sie den Eindruck der Künstlichkeit und Sauberkeit gewährten, den Vorzug hatten, die Unkenntniss oder Unfähigkeit der Maler weniger auffallend zu machen. In dem sehr reich ausgestatteten, der Schrift nach der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts angehörigen, Evangeliarium Nr. 74 der Pariser Bibliothek²⁾, ist daraus eine eigenthümliche, in der byzantinischen Kunst bisher unerhörte Mischung der Bilder und Ornamente hervorgegangen. Vor jedem Evangelium ist nämlich auch hier das Bild des schreibenden Evangelisten angebracht, aber nicht wie sonst in grösserer Dimension das ganze Blatt füllend, sondern nur als kleines Rundbild in der Mitte einer grösseren quadratischen Vignette, welche zwischen Rankengewinden mit farbigen Blättern ausser jenem Mittelbilde noch oben und unten je zwei kleinere Medaillons mit Nebenfiguren enthält. Die Figuren in diesen Rundbildern sind daher überaus klein, dabei aber noch so sorgfältig gezeichnet und so ausdrucksvoll, dass sie die Betrachtung durch die Lupe verlangen. Bemerkenswerth ist aber dabei, welche Freiheiten gegen das bisherige Herkommen sich der Maler im Schutze dieser kleinen Dimensionen erlaubt. Er giebt nämlich wiederholt die bisher vermiedene Darstellung Gottes des Vaters. In dem Medaillon über Matthäus

¹⁾ Agincourt Peint. Taf. 49. Platner Beschr. Roms. II. 2. S. 353. Die Taufe Christi giebt den Buchstaben X in der Weise, dass die zu einander geneigten Gestalten des Täufers und des Erlösers die unteren, zwei herabfliegende Engel die oberen Schenkel und die Taube die Mitte bilden.

²⁾ Waagen a. a. O. S. 227. Labarte III. S. 66 ff.

ist zwischen Cherubim „Der Alte der Tage“, und über Johannes derselbe wieder mit deutlicher Inschrift, und daneben auf der einen Seite Christus, auf der andern „Immanuel“ dargestellt, also wahrscheinlich die Trinität. Auch sonst begegnen sich hier antike Vorstellungen mit mehr modernen. Bei dem Abendmahl erscheinen die Jünger noch einmal zu Tische liegend, bei der Kreuzigung aber ist Christus schon nicht mehr mit vollständiger Tunica, sondern, wie es fortan fast ausschliesslich geschieht, nur mit dem Lententuche bekleidet.

Mehr im Kreise der bisherigen Vorstellungen bleiben die Bilder in einer Sammlung von Schriften des Johannes Chrysostomos (Pariser Bibliothek Coislin Nr. 79), welche für den Kaiser Nicephorus Botaniates während seiner kurzen Regierung (1078—1081) geschrieben ist und sein Bildniss vier Mal enthält¹⁾. Zuerst thronend zwischen den allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Wahrheit, und umgeben von seinen in viel kleinerer Dimension dargestellten Hofbeamten; dann stehend zwischen dem Erzengel Michael und dem h. Chrysostomos; dann wieder thronend und die Vorlesung des Buches durch einen Mönch anhörend, endlich nebst der Kaiserin im vollsten Ornate den Segen Christi empfangend. Das Technische ist noch vortrefflich, die Farbe kräftig und harmonisch, die Zeichnung sorgfältig, die Köpfe sind individuell gehalten. Aber die Gewänder sind noch mehr als bisher fest anliegend, mit Verzierungen überladen und steif.

Der Nachfolger dieses Kaisers, der energische Alexius Comnenus (1081—1118), für die Erhaltung der Glaubenseinheit eifrig bemüht, veranstaltete die Abfassung eines Werkes, welches die Gründe zur Widerlegung aller Ketzereien enthalten sollte, und daher „Panoplia dogmatica“, dogmatisches Waffenmagazin genannt wurde. Die vaticanische Bibliothek besitzt nun (Nr. 666) ein ohne Zweifel für den Kaiser selbst, und zwar, wie die greisen Züge seines Bildnisses schliessen lassen, in den letzten Jahren seiner langen Regierung, etwa von 1110 bis 1118 gefertigtes Exemplar, dessen Miniaturen zwar nicht auf den Inhalt des Werkes eingehen, sondern sich nur mit der Entstehung desselben und mit seinem Verhältnisse zum Kaiser beschäftigen, aber mit höchster Sorgfalt und gewiss mit den besten künstlerischen Kräften ausgeführt sind²⁾. Es sind nur drei Blätter auf Goldgrund, aber in der Grösse des Foliobandes und mit möglichst grossen Dimensionen der Figuren. Das erste Bild zeigt die Kirchenväter, aus deren Schriften die Compiler des Werkes geschöpft hatten, mit ihren Büchern in der Hand; auf dem zweiten ist der Kaiser dargestellt, der diese Schriften entgegennimmt; auf dem dritten endlich steht er, das

¹⁾ Labarte III. 69. Waagen III. 227.

²⁾ Agincourt Taf. 58. Beschr. Roms II. 2. 353. Labarte III. 72.

vollendete Buch darbringend vor dem thronenden und segnenden Heiland. Auch hier ist die Farbe noch kräftig und harmonisch und die Zeichnung mit fester Hand ausgeführt, aber alle Mängel der byzantinischen Richtung haben schon einen überaus hohen Grad erreicht. Die Kirchenschriftsteller auf dem ersten Blatte stehen in dichtgedrängter unbelebter Masse, ihre Körper, obgleich in der malerisch günstigeren geistlichen Tracht, geben nur monotone senkrechte Linien, ihre grämlichen Gesichter sind trotz äusserer Verschiedenheiten einförmig. Noch schlimmer ist dann der Kaiser selbst auf dem zweiten Bilde, wo er zur Empfangnahme des Buches die Hände nicht frei, sondern von dem steifen geblühten Stoffe seines kaiserlichen Mantels umwickelt erhebt, und dadurch eine ganz unförmliche Masse bildet. Der kurze, etwa dreissigjährige Zeitraum seit der Entstehung des vorerwähnten Buches hatte die Erstarrung schon sehr vermehrt.

Auch von seinem Sohne, dem Kaiser Johannes (1118—1143) besitzt die vaticanische Handschrift ein künstlerisches Document, ein Evangelarium, anscheinend im Jahre 1128 ausgeführt, mit zahlreichen Miniaturen¹⁾, von denen eine wiederum den Kaiser nebst seinem Sohne Alexius, von Christus gesegnet, darstellt. Die beiden Fürsten wieder in enganliegenden, geblühten Festkleidern, säulenartig steif und in paralleler Haltung, Christus von zwei gekrönten weiblichen Gestalten begleitet, die ihm in die Ohren zu flüstern scheinen. Es sind der Inschrift zufolge Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, aber selbst diese allegorischen Gestalten tragen nicht mehr die freie antike, sondern steife byzantinische Tracht. Die übrigen¹⁾ Bilder stellen evangelische Geschichten in einer Weise dar, die das ausschliesslich stoffartige Interesse und das Sinken des künstlerischen Gefühls erkennen lässt. Sie sind nämlich, um möglichst viel Figuren und Hergänge aufzunehmen, mit gewaltig hohem Augenpunkte componirt, dabei aber höchst nachlässig gezeichnet, die Figuren gestreckt und dünn, die Bewegungen schwach oder gewaltsam und unbeholfen. Grössere Menschenmassen, die Chöre der Engel, die Schaaren der Abgeschiedenen bei dem Herabsteigen Christi zum Limbus, werden durch eine pyramidalisch aufsteigende Menge von Schädeln hinter den voranstehenden Gestalten angedeutet. Diese bequeme Anordnung findet sich ebenso in einem ungefähr gleichzeitigen Evangelarium des Vatican's (Nr. 1156), welches übrigens prachtvolle, kräftig colorirte Vignetten mit zierlichen Ranken auf Goldgrund, und somit noch einen Anklang besserer Technik enthält²⁾.

Sehr merkwürdig wegen des im Inhalt sowohl wie in der Ausführung hervortretenden phantastischen Elements ist dann ein Buch, das wir in

¹⁾ Agincourt Taf. 59. Labarte III. 73.

²⁾ Agincourt Taf. 57. Labarte III. 74.

zwei Exemplaren besitzen, die Predigten eines gewissen Mönchs Jacob über die Marienfeste, das eine im Vatican Nr. 1162, das andere in der Pariser Bibliothek Nr. 1208, jenes anscheinend das Original, dieses die Copie, beide wohl dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörig¹⁾. Kolorit und Goldgrund sind glänzend, die antiken Gewandmotive ziemlich wohlverstanden, aber die Zeichnung ist schon überaus trocken, die Gestalten sind übermässig lang und steif, die Bewegungen lahm, die Compositionen willkürlich und ohne Rücksicht auf Naturwahrheit. Der Verfasser und der Maler haben ihrer Phantasie freien Lauf gelassen, um das Leben der Jungfrau von allen Seiten zu betrachten und zu verherrlichen. Sie erscheint schon auf Erden im beständigen Verkehr mit Engeln, bald im Freien, etwa am Brunnen wo sie Wasser schöpft, bald im Zimmer wo der Erzengel fliegend oder schreitend sie begrüsst, oder die himmlischen Heerschaaren sie verehren. Eine ungewöhnliche Darstellung ist die aus dem Hohenliede (Kap. 3 V. 7) genommene, Salomo auf seinem goldenen Bette von den sechzig Starken Israels bewacht²⁾. Sie stehen, durch die Beischrift als Leibwache (*δορυφόροι*) bezeichnet, in soldatischer Ordnung sechs Reihen zu zehn hintereinander; so dass man nur die erste Reihe vollständig, von den andern aber nur die herüberragenden Köpfe sieht. Der Maler liebt landschaftliche Umgebungen, aber mit Goldgrund und in conventioneller Andeutung, wobei dann die steilen Berge die Gelegenheit geben, auf ihren Spitzen verschiedene Scenen getrennt nebeneinander zu stellen. Dieser landschaftlichen Neigung entgegen ist die Himmelfahrt Christi in das Mittelschiff eines phantastischen Domes verlegt, der auf Säulenbündeln mit knotenartiger Verschlingung, wie sie das abendländische Mittelalter in kleineren Dimensionen liebte, ruht, und mit fünf gold- und farbenglänzenden Kuppeln prangt. In den sehr anmuthig und geschmackvoll ausgeführten Rankengewinden der Vignetten kommen neben gewöhnlichen Vögeln auch solche mit Menschenköpfen vor und unter den aus Thiergestalten gebildeten Initialen finden sich auch, wie im Abendlande, einige mit humoristischer Tendenz.

Nicht minder phantastisch, aber mangelhafter ausgeführt, sind die Miniaturen des Codex Nr. 394 der vaticanischen Bibliothek, welche nebst andern theologischen Schriften auch eine enthält, die, einem Johannes Climacus beigelegt, auch den Namen: Climax, die Leiter, führt, weil der Ver-

¹⁾ Abbildungen aus dem römischen Exemplar bei Agincourt Taf. 50, 51., Beschreibung des Pariser bei Waagen a. a. O. S. 228. Vergleichung beider und Abbildung einer Vignette bei Labarte III. 62. und Taf. 87.

²⁾ Labarte a. a. O. S. 64. nennt die liegende Gestalt Christus und vermag die Scene nicht näher zu deuten. In der That kenne ich keine andere Darstellung derselben und selbst das Malerbuch vom Berge Athos, dessen unten näher erwähnt wird, zählt sie nicht auf.

fasser darin die Ausübung der Tugenden als eine zum Himmel führende Leiter behandelt, bei deren Ersteigung aber die Laster hindernd und versuchend entgegentreten¹⁾. In den Bildern sind die Tugenden als Engel, die Laster dagegen als schwarze, geflügelte, nackte Gestalten dargestellt. Trotz der kleinen Dimension dieser Bilder ist die Zeichnung überaus mangelhaft; die Figuren sind dünner und schlanker wie je, in ihrer Haltung schwankend und unsicher, in ihren Bewegungen die wunderlichsten Biegungen und Verrenkungen bildend.

Dieser Verfall der Malerei, der sich selbst in den Miniaturen so stark äusserte, war keineswegs die Folge einer Vernachlässigung der höheren Kunst. Noch immer wurden grossartige Werke in Wandmalereien und selbst in der kostbaren musivischen Technik ausgeführt. Der kräftige und siegreiche Kaiser Michael Comnenus (1143—1180) scheint ein besonderer Gönner dieses glänzenden Schmuckes gewesen zu sein; wir wissen, dass er in den Palästen zu Constantinopel mehrere Säle mit musivischen Bildern seiner gegen die Barbaren erfochtenen Siege schmücken liess²⁾, wir besitzen sogar noch Ueberreste des grossartigen Cyklus von Mosaiken, den er um 1169 in der Marienkirche zu Bethlehem ausführen liess³⁾, und der alle Theile der Kirche, selbst die Krypta bedeckte. Im Chore und in den Apsiden, welche hier kreuzförmig vortreten, war die evangelische Geschichte in zahlreichen Bildern erzählt; im Langhause sah man zwischen den Oberlichtern weissgekleidete, geflügelte Engel, dann unter einem Friesen mit Rankengewinden die Concile, denen die griechische Kirche ihre Dogmen verdankte, endlich in einer Reihe von Brustbildern die Vorfahren Christi, alles auf beiden Seiten symmetrisch. Die Concile sind sehr einfach nur durch Architekturen repräsentirt, innerhalb welcher über einem Altare die Hauptbeschlüsse derselben geschrieben standen. Die Figuren der andern Bilder sind ziemlich gleichmässig gezeichnet, aber typisch und ohne Individualität, fast durchgängig in der Vorderansicht, mit schwerfälligen oder unrichtigen Bewegungen. Die Falten der Gewänder sind durch feine, concentrische goldne Striche angedeutet. Die Rankengewinde sind steif und mit allerlei phantastischen Beigaben überladen. Die technische Ausführung ist aber noch sehr sorgfältig und hat das Eigenthümliche, dass die höchsten Lichter durch Stücke von Perlmutter hervorgebracht werden. Auch fehlte

¹⁾ Agincourt Taf. 52. Beschr. Roms a. a. O. S. 355. Eine ähnliche Vorstellung ist in dem ungefähr um dieselbe Zeit in Deutschland entstandenen Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg ausgeführt.

²⁾ Niketas, Histor. lib. VII. §. 3. ed. Bonn. p. 269. Labarte a. a. O. IV. p. 191.

³⁾ Vgl. besonders den neuesten Beschreiber dieser Mosaiken, Melchior de Vogüé, les églises de la Terre sainte p. 69, mit Abbildungen. Nachrichten über frühere Zeugnisse und Untersuchungen s. ebenda, dann bei Labarte a. a. O. und bei Unger a. a. O. S. 435.

es noch nicht an künstlerischem Selbstgeföhle; eine Inschrift im Chore, von der jetzt zwar nur noch einzelne Worte lesbar sind, die wir aber durch eine frühere Abschrift vollständig kennen, nennt uns den Maler und Mosaicisten Ephrem als den Meister, der unter Kaiser Manuel's Regierung dies Werk vollendet habe. In der That war es das letzte grossartige Unternehmen dieser Art. Von Isaac Angelus (1185—1195) wird zwar berichtet, dass er in vielen Kirchen die Mosaiken habe herstellen lassen¹⁾, einzelne kleine Werke dieser Technik entstanden auch noch im Laufe des XIII. und XIV. Jahrhunderts²⁾, selbst Johannes Palaeologus in der Mitte des XIV. Jahrhunderts liess in der Sophienkirche zu Constantinopel bei der Restauration einiger älteren Figuren auch noch sein Bildniss in Mosaik anbringen³⁾. Aber in der Regel begnügte man sich jetzt mit einfachen Wandmalereien. Ohne Zweifel war diese leichtere Technik auch früher geübt, aber bei reicher ausgestatteten Stiftungen hatte man sie verschmäht und glänzende Mosaiken für erforderlich gehalten, und jedenfalls haben nur diese dauerhafteren Werke der früheren Jahrhunderte der Zerstörung Widerstand geleistet. Die frühesten auf uns gekommenen und beglaubigten griechischen Mauergemälde sind zwei unter der Regierung Alexius III. (1195—1203) ausgeführte, in der Apsis der Sophienkirche zu Trapezunt und in der Panagia Theotokos unfern dieser Stadt, beide nur einzelne starr und ausdruckslos in der Vorderansicht stehende Heiligengestalten enthaltend, neben denen dann in der letztgenannten Kirche auch noch die kaiserliche Familie in schwerfällig überladener Hoftracht vorkommt⁴⁾.

So weit war der innere Verfall der Kunst also schon vorgeschritten, als im Jahre 1204 auch der so lange erhaltene Bestand des Reiches zusammenbrach. Es ist einleuchtend, dass die Eroberung und Verheerung Constantinopels durch die abendländischen Söldnerschaaren, welche das Kreuzheer bildeten, und die darauf folgende Gründung fränkischer Herrschaft auch der byzantinischen Kunst höchst verderblich sein musste. Nicht nur dass bei dieser Gelegenheit eine grosse Zahl der in Byzanz aufgestellten edelsten antiken Werke zerstört oder eingeschmolzen wurde, dass also den Künstlern die Vorbilder entgingen, welche bisher immer noch einigen Einfluss auf sie ausgeübt hatten, litt auch die Uebung der Kunst. Statt der verweichlichten, aber prachtliebenden und anspruchsvollen byzantinischen Herren hatten sie nun einfachgewöhnte und verwilderte fränkische Ritter oder allenfalls verarmte und geizende, unter der Ungunst der Ver-

¹⁾ Niketas, Hist. lib. III. ed. Bonn. p. 584. Labarte IV. 194.

²⁾ Didron in der Einleitung zum Malerbuche vom Berge Athos bezeichnet einige in dortigen Kirchen vorgefundene Mosaiken. Vgl. auch Unger a. a. O. S. 27.

³⁾ Salzenberg a. a. O. S. 107.

⁴⁾ Texier u. Popplewell Pullan a. a. O. Taf. 65, 66.

hältnisse gebeugte Eingeborne zu bedienen. Es ist daher begreiflich, dass sie sich noch mehr als bisher vernachlässigten und an handwerksmässige, rasche und gedankenlose Ausführung gewöhnten. Die ziemlich zahlreichen, besonders in der Pariser und in der vaticanischen Bibliothek erhaltenen Miniaturen des dreizehnten Jahrhunderts geben ohne Ausnahme den Beweis dieser Vernachlässigung. Die Compositionen sind matte Wiederholungen älterer Erfindungen ohne Frische und Interesse, neue Stoffe fast kindisch behandelt, die Zeichnung, roh und schematisch, ist in dicken, schwarzen Umrissen gegeben, selbst die Farbe ist stumpf, trocken und unharmonisch¹⁾. Auch die Wiederherstellung der griechischen Herrschaft in Constantinopel brachte keine neue Erhebung dieses Kunstzweiges hervor; die Arbeit blieb eine überwiegend handwerksmässige, wenn auch zuweilen einige bessere Blätter mit Anklängen an ältere Kunst vorkommen²⁾. Höchstens erhielt sich noch eine gewisse Glätte der Ausführung. Kaiser Manuel Palaeologus, der im Abendlande umherreiste um sich Hilfe gegen die Türken zu verschaffen, schenkte im Jahre 1408 dem Kloster St. Denis bei Paris zum Danke für die Aufnahme, die er in demselben gefunden, ein älteres, prachtvoll geschriebenes Exemplar der angeblichen Werke des h. Dionysius und liess demselben ein Miniaturbild vorheften, auf dem er nebst seiner Familie unter dem Schutze der Jungfrau dargestellt ist³⁾. Ohne Zweifel bediente er sich zu diesem Zeichen kaiserlicher Dankbarkeit der besten Meister, die ihm zu Gebote standen, aber dennoch ist die Zeichnung steif und seelenlos; man sieht nur goldglänzende Gewänder, welche keine Körperform erkennen lassen, und auf ihnen Gesichter von eintöniger Regelmässigkeit und weichlich vertriebener Modellirung.

Indessen darf man den Stand der Kunst bei dem Untergange des byzantinischen Reiches nicht ausschliesslich nach den Miniaturen, ohne Berücksichtigung der andern Zweige der Malerei beurtheilen. Schon längst, schon seit dem Beginne der letzten Epoche hatte sie eine etwas veränderte Richtung angenommen, welche auf die Stellung der verschiedenen Gattungen einen Einfluss ausübte und einige derselben vor dem Aeussersten des Verfalls bewahrte. Sie war nun völlig und ausschliesslich kirchliche Kunst geworden. Zwar war sie schon von ihren ersten Anfängen an vorzugsweise der Religion gewidmet gewesen; aber das religiöse Element hatte sich den Interessen des despotischen Staates, dem Prunk des Hofes, den Reminiscenzen an römische Grösse und an hellenische Schönheit unterordnen müssen.

¹⁾ So in dem vaticanischen Codex mit der Geschichte des Hiob, Agincourt Taf. 60. Beispiele aus der Pariser Bibliothek bei Labarte III. 76 ff.

²⁾ Beispiele bei Unger a. a. O. Bd. 85. S. 28, 29.

³⁾ Der Codex ist im Louvre bewahrt. Eine Abbildung des beschriebenen Titelblattes bei Labarte Taf. 88.

Seit dem Beginn dieser letzten Epoche hatten jene Reminiscenzen ihren Reiz verloren, während andererseits der kirchliche Geist mehr und mehr erstarkte. In der ersten Epoche dogmatisch festgestellt, in der zweiten aus dem Kampfe mit den bilderstürmenden Kaisern siegreich hervorgegangen; hatte die griechische Kirche nun auch durch ihre ausgesprochene Sondernung von der römischen volle Selbstständigkeit und somit einen Boden gewonnen, der sie fest und sicher trug. Sie brauchte sich nicht mehr an das Kaiserthum anzulehnen; die Ereignisse, welche dieses erschütterten und zuletzt stürzten, waren für sie, trotz mancher äussern Leiden und Kämpfe, eine Befreiung; die weltlichen Rücksichten, welche sie bisher nehmen musste, fielen fort, und der Gegensatz gegen die Franken, zuerst als Kreuzfahrer, dann vorübergehend als Herrscher, machte dass die Bevölkerung sich immer mehr an die Kirche anschloss. Sie war nun die einzige Vertreterin der Nationalität. Selbst der Umstand, dass sie nicht eine so einheitliche, geschlossene Hierarchie hatte, wie die abendländische Kirche, war kein Hinderniss, gab ihr vielmehr ein demokratisches Element, welches ihr die eifrige Theilnahme aller Stände des Volkes sicherte. Im Dienste der Kirche aber erhielt sich auch die Kunst, die ihr ein Bedürfniss und ein durch den Bilderstreit erkämpftes theures Gut war, aber freilich nur in den Gattungen die ihrer jetzigen Stellung entsprachen. Jeder höhere Luxus, der fürstliche der Mosaiken und der gelehrte der Miniaturen, nahm ab, während die populären häuslicher und öffentlicher Frömmigkeit dienenden Gattungen, die Tafel- und Wandmalerei, die ausgedehnteste Anwendung erhielten. Je mehr die geistige Bildung schwand, um so mehr bedurfte die kirchliche Frömmigkeit der Hülfe sinnlicher Anschauungen; je stärker die Gefahr oder der Druck der Fremdherrschaft auf der griechischen Bevölkerung lastete, um so inniger schloss sie sich an die nationale Kirche an, um so grösser wurde das Bedürfniss, den Zusammenhang mit ihr auch äusserlich zu bethätigen. Auch die ärmste Gemeinde strebte danach, die Wände ihrer Kirche ganz mit Gemälden zu bedecken und kein Haus durfte ohne ein Bildniss heiliger Gestalten sein. Jene beiden populären Gattungen wurden daher eifriger betrieben als je. Alle erhaltenen Tafelgemälde, deren Alter näher geprüft werden kann, gehören dieser letzten Epoche der byzantinischen Kunst an, und unter den zahllosen Wandgemälden, die man noch im Orient findet, werden die ältesten bis in das elfte Jahrhundert oder nahe an dasselbe hinaufreichen.

Freilich war mit diesem erneuten Kunstbetriebe ein neuer geistiger Aufschwung nicht verbunden. Die Kunst, indem sie sich im Dienste der Kirche erhielt, musste sich auch den Bedingungen derselben unterwerfen. Der Grundsatz, den das zweite nicänische Concil im Bilderstreite aufgestellt hatte, dass der Maler nur auszuführen habe, die Erfindung und An-

ordnung aber nicht von ihm, sondern von der Kirche herrühren solle, war im neunten und zehnten Jahrhundert stets anerkannt, aber nicht streng beobachtet. Besonders die Miniaturmalerei hatte ihn leicht und mit dem Beifall ihrer vornehmen und gebildeten Gönner umgangen und sich in neuen Erfindungen versucht. Jetzt wurde er volle Wahrheit; die Maler, ihrer dienenden Stellung der Kirche gegenüber sich wohl bewusst, grossentheils selbst Mönche, begaben sich willig ihrer Freiheit und strebten nur danach, die kirchliche Vorschrift zu kennen. Die Kirche aber vermöge des Mangels einer einheitlichen Hierarchie und noch mehr des Mangels an gelehrter Bildung, wie sie das Abendland besass, hatte nicht die Kraft und die Mittel neue Aufgaben festzustellen und eine fortschreitende Kunst zu lehren. Beide, die Kirche und die Kunst, die Besteller und die Maler, waren daher ausschliesslich auf die Tradition angewiesen; um nicht gegen die rechtgläubigen Lehren zu verstossen, mussten sie sich auf die Nachahmung älterer, durch die Duldung der Kirche sanctionirter Bilder beschränken, was überdies den Vortheil gewährte, den Beschauern bereits bekannte und daher verständliche Erscheinungen vorzuführen. Auf ein freies, ideales Schaffen, auf individuelle künstlerische Regungen musste die Kunst verzichten, was man von ihr verlangte, war nicht neue geistige Anregung, sondern nur die Erinnerung an die kirchlichen Lehren, verbunden mit schneller und wohlfeiler Ausführung. Sie fügte sich auch diesen Bedingungen ganz von selbst und ohne Widerstreben; der Verfall der höheren Kunst und die Zunahme des kirchlichen Geistes wirkten in derselben Richtung. Dem Mangel an Erfindung und an Mitteln feineren Ausdrucks konnte ein System fester Typen nur erwünscht sein; die Künstler wurden dadurch vor fruchtlosen Bemühungen bewahrt und konnten um so leichter sich handwerksmässige Sicherheit und Festigkeit erwerben. Die Kunst gab nichts auf, als was sie schon eingebüsst hatte, und die Kirche hatte keine Anforderungen an sie zu stellen, sondern adoptirte sie in den Formen, welche sie bisher gebraucht hatte, ohne danach zu fragen, ob denselben hin und wieder ein ursprünglich heidnisches Element zum Grunde lag. Es war daher überall keine fühlbare Neuerung, sondern scheinbar eine Fortsetzung der bisherigen Zustände. An künstlerische Fortschritte oder auch nur an Wiedergewinnung eines früher eingenommenen Standpunktes war nicht zu denken; die Mängel der Zeichnung und Auffassung, die herkömmlich geworden waren, gingen auch auf die nachfolgenden Geschlechter über. Die Kunst war völlig Handwerk geworden, aber sie war kirchliches Handwerk und dies Bewusstsein gab ihr eine Festigkeit und Berufstreue, welche wenigstens ein weiteres Fortschreiten des Verfalls verhütete.

Die Geschichte der byzantinischen Kunst hat mit dieser letzten Wandlung ihr Ende erreicht. Der Charakter dieser Kunstrichtung ist eben Un-

veränderlichkeit, und Reisende, welche gerade in dieser Beziehung Griechenland durchforscht haben, versichern, dass unter den zahllosen Wandgemälden, welche sie vorfanden, solche, welche inschriftlich aus dem vorigen Jahrhundert stammten, ja solche die noch heute, noch unter den Augen der Reisenden entstanden, von den ältesten kaum zu unterscheiden seien¹⁾. Die traditionelle Genauigkeit, das knechtische Hängen am Geschichtlichen ist, nach dieser Schilderung, so gross, dass bei denselben Heiligen, selbst die Gewandfalten sich in derselben Anzahl und Fülle wiederholen²⁾.

Vielleicht würde man bei längerem Studium diese Behauptung etwas beschränken; ganz spurlos geht die Zeit auch an der Einsamkeit griechischer Mönche nicht vorüber. Gewisse Einflüsse, etwa die, welche die unvermeidlichen und durch die Verhältnisse bald mehr bald weniger begünstigten Berührungen mit der abendländischen Kunst hervorbrachten, werden sich auch in den Malerwerkstätten geltend gemacht, und so feine technische Verschiedenheiten hervorgebracht haben³⁾. Aber solche äusserlichen Einflüsse, gegen welche die Stimmung sich passiv verhält, verändern das Wesen der Sache nicht, und grosse, geistige, aus der inneren Kraft hervorgehende Umgestaltungen sind überall nicht eingetreten, so dass jene Unveränderlichkeit im Wesentlichen wirklich besteht.

Unter den auf uns gekommenen Werken dieser Epoche sind zunächst die zahlreichen Tafelgemälde byzantinischen Ursprungs anzuführen, welche sich im Abendlande, besonders in Italien erhalten haben, wo im zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine fromme Vorliebe für Andachtsbilder dieses Styles entstand. Leider sind die meisten derselben, namentlich durchweg die Madonnenbilder, welche man der Hand des Evangelisten Lucas zuschrieb und die dadurch Gegenstand besonderer Verehrung wurden, wiederholt übermalt und zwar in einem archaischen Style, welcher bei Nachahmung der alterthümlichen Farbe und Zeichnung sich modernen Schönheitsbegriffen anzubequemen sucht. Auch wurden vom vierzehnten Jahrhundert an betrügliche Copien oder Nachahmungen solcher alterthümlichen und dadurch ehrwürdig erscheinenden Bilder gefertigt, und endlich erhielt sich in gewissen Gegenden, in süditalienischen, die früher zur griechischen Kirche gehört hatten, und in Venedig, wo eine Colonie griechischer Künstler auf den Geschmack Einfluss hatte, die Anhänglichkeit an griechischen Styl noch längere Zeit, dort sogar bis in das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert, wo er dann in den Malerwerkstätten sich mit

¹⁾ So besonders Didron in der Einleitung zu dem sogleich zu erwähnenden Malerbuche vom Berge Athos.

²⁾ Didron bei Schäfer a. a. O. S. 3, 4.

³⁾ Beweise solcher Berührungen giebt das eben erwähnte Malerbuch an mehreren Stellen.

der Nachahmung moderner Vorbilder mischte¹⁾. Indessen bleibt neben diesen apokryphen noch eine grosse Zahl wirklich byzantinischer Bilder übrig, welche nach der Buchstabenform ihrer Inschriften und anderen chronologischen Zeichen sämmtlich aus dem zwölften bis vierzehnten Jahrhundert stammen, und uns den Styl dieses Kunstzweiges und dieser Zeit genügend erkennen lassen. Hier treten denn nun alle die Mängel, deren allmäliges Entstehen auf byzantinischem Boden wir beobachtet haben, und zwar in bewusster, kirchlich tendenziöser Steigerung hervor. Die übermässig langen und daher gross und hager erscheinenden Gestalten, die Gesichter mit eingefallenen Wangen und tiefliegenden Augen, die steifen Bewegungen, die durchgeführte starre Regelmässigkeit in der Behandlung der Haare des Kopfes und Bartes und der Falten der Gewänder, selbst der vorherrschend dunkle Farbenton, hatten und erfüllten den Zweck rohen und sinnlichen Gemüthern zu imponiren, ihnen ein Gefühl der Ehrfurcht abzunöthigen, das an gemeine Furcht streifte, und das sie mehr naturgemässen Gestalten gegenüber nicht empfunden haben würden. Am augenscheinlichsten ist dies bei den Darstellungen der Kreuzigung. Während man Jesus am Kreuze anfangs im Purpurgewande, selbst noch im zehnten und elften Jahrhundert aufrechtstehend, in ruhiger fester Haltung dargestellt, also auch dabei noch seine göttliche Natur, den Sieg, den er durch dieses Opfer davon trug, betont hatte, war später eine andere Auffassung aufgekommen, welche den seit dem Bilderstreite herrschenden Ansichten gemäss auch hier sich an das Menschliche in Christo, mit Ausschluss des Göttlichen, halten zu müssen glaubte. Um die Mitte des elften Jahrhunderts wurde dies bei den Streitigkeiten zwischen der lateinischen und griechischen Kirche ausdrücklich ausgesprochen, indem man von Seiten der ersten es den Griechen vorwarf, dass sie statt des Bildes Christi das eines sterbenden Menschen an das Kreuz hefteten, während dagegen der griechische Patriarch die Zumuthung, die natürliche, menschliche Gestalt Christi bei der Kreuzigung naturwidrig zu verändern, entschieden zurückwies²⁾. Im zwölften Jahrhundert ging man dann noch weiter und bemühte sich, das Leiden des Herrn recht stark und schauerlich vorzutragen, um

¹⁾ Beweise dafür geben zahlreiche im christlichen Museum des Vaticans bewahrte Bilder, so die von Donatus und Angelus Bizamannus in Otranto ausgeführten, dann eine Kreuzigung, auf der sich ein Grieche Theodorus nennt, der offenbar schon die italienischen Meister des 16. Jahrhunderts studirt hatte, und endlich das Diptychon, auf welchem ein übrigens gräcisirender Maler die Visitation aus dem Holzschnitte Albrecht Dürer's entlehnte. S. Agincourt Taf. 92, 93, 111 und 113.

²⁾ So unter Leo IX. 1054 in den Streitschriften des Cardinals Humbert und des Patriarchen Cärolarius. S. darüber Dr. Will, *Acta et scripta quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae agunt* p. 126. u. 158. und die Abhandlung von Münz in den *Annalen des Nassauischen Alterthums-Vereines*, Band VIII. S. 533.

so die Gemüther zu erschüttern. Christus erschien daher nur mit dem Schurze bekleidet, in gelbem, krankhaftem Fleischtone, mit gesenktem Haupte, nicht mehr gerade stehend, sondern nur durch die vier Nägel in

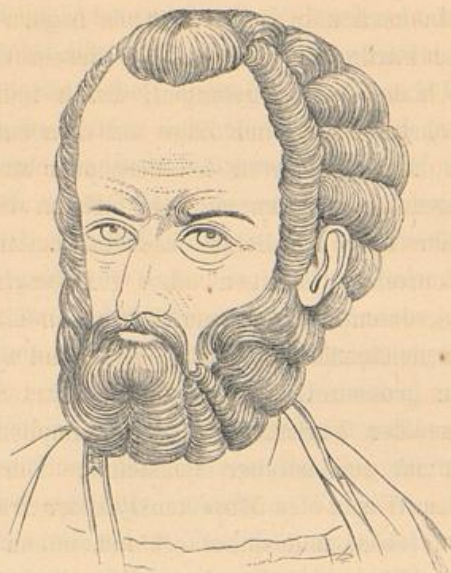


Fig. 61. S. Petrus aus einem Tafelgemälde in S. Stefano rotondo zu Rom.

Händen und Füßen am Kreuze haftend, und daher durch die Schwere des Körpers in der Mitte in gekrümmter Linie nach vorne gesenkt. Dabei sind denn, um den Eindruck der Abmagerung zu geben, die einzelnen Rippen bei mangelhafter anatomischer Kenntniss in zweifelhafter Richtigkeit stark betont.

Zu den interessantesten dieser byzantinischen Bilder gehört eines in der zwar ziemlich zahlreichen, aber kritischer Sichtung bedürftigen Sammlung des christlichen Museums im Vatican. Dem heiligen Ephraim gewidmet und mit dem in Buchstaben des elften oder zwölften Jahrhunderts geschriebenen Namen des Malers, Emmanuel Tranfurnari, bezeichnet, enthält es bei mässiger Grösse vermöge der auch in den byzantinischen Miniaturen üblichen künstlichen Perspective, eine Menge von Gegenständen¹⁾. Unten im Vorgrunde die Bestattung des Heiligen, der von Anachoreten und Geistlichen umgeben auf der Bahre liegt; dann weiter hinten Berge, in deren Schluchten Einsiedler, Kranke und Büssende in mannigfachen charakteristischen Handlungen gesehen werden; in der Mitte der Berge ein Büsser auf einer Säule, dem ein Mönch soeben einen Korb mit Lebensmitteln

¹⁾ Agincourt Taf. 82. Beschr. Roms II. 2. 375.

an den heruntergelassenen Strick bindet; ganz oben endlich die Seele des Heiligen, wie gewöhnlich in Kindesgestalt, von Engeln emporgetragen. Die Ausführung ist (das ganze Bild hat nur eine Höhe von etwa anderthalb Fuss) miniaturartig, aber sehr vortrefflich. Jene bekannten Mängel der byzantinischen Schule fehlen auch hier nicht, aber die hagern Körper, die finstern Gesichter, die trübe Farbe sind gerade bei diesem Gegenstande weniger anstössig, und dem Maler ist es gelungen, durch individuelle Köpfe und durch die Auswahl charakteristischer Züge aus dem entbehrungsvollen aber romantischen Leben der Anachoreten den Beschauer anzuziehen. Uebrigens sind historische Gegenstände selten und die meisten dieser Bilder nur zum Gebrauche kirchlicher oder häuslicher Andacht bestimmt, und entweder Christus zwischen einzelnen Heiligen oder die Jungfrau mit dem Kinde enthaltend. Sie sind grossentheils handwerklich behandelt, aber mit geregelter, sicherer Technik, in gleichmässiger Durchführung und wohlerhaltener Farbe; sie sind oft noch in grossen Dimensionen ausgeführt und nicht ohne eine allgemeine Kenntniss der Verhältnisse. Die Compositionen sind wohlgeordnet und klar, oft mit pedantischer Symmetrie. Der Ausdruck hat noch immer etwas von der Würde des Mosaikenstyls der früheren Jahrhunderte, aber sie ist erstarrt, leblos und dabei oft mit einem Anspruch auf eine steife Grazie und Lieblichkeit verbunden. Dies besonders bei der Jungfrau, die stets in gleicher conventioneller Schönheit erscheint; das Auge, besonders der Augapfel gross, die Wölbung gering, die Nase schmal, der Raum zwischen Nase und Mund sehr gross, der Mund mit affectirter Zierlichkeit klein; das ganze Gesicht sehr regelmässig oval, lang und breit, auf dünnem, oben etwas abnehmendem Halse. In der Gewandung sind noch immer Spuren des antiken Styls, aber eines völlig missverstandenen; die Falten setzen noch ungefähr in den Richtungen an, welche sie durch die Formen des Körpers erhalten müssten, aber sie sind unverständlich und ohne alle Flächen durchgeführt, so dass sie mit feinen verwirrten Strichlagen den ganzen Körper bedecken, welcher daher wie zerhackt aussieht. Die Hände sind übermässig lang und gross, die Finger hässlich gekrümmt oder mit steifer Zierlichkeit gehalten. Die Bewegungen endlich sind hart und geben fast keinen Ausdruck als den einer knechtischen Demuth. Die Farbe hat einen braunen und schweren, doch nicht unangenehmen Ton; nur an den Fleischtheilen ist das Colorit auffallend gelb und dunkel, und trägt dazu bei, den Gestalten den Ausdruck des Mumienhaften zu geben¹⁾.

¹⁾ Indessen ist der dunkle Ton dieser Bilder ohne Zweifel auch, wenigstens zum Theil, eine Wirkung der Zeit, des Nachdunkelns der Farben, der Verhärtung des Firnisses, des Lampendampfes. Der beigegefügte Kopf des Petrus (Fig. 61) ist aus einem in S. Stefano rotondo zu Rom befindlichen, bei Agincourt Taf. 85 abgebildeten Gemälde entnommen.

Wandmalereien sind in gewissen Gegenden des ehemaligen byzantinischen Reiches noch in grosser Zahl vorhanden. In Griechenland, Thessalien, Macedonien und besonders auf dem „heiligen“ Berge Athos, diesem Asyl mönchischer Frömmigkeit, sind die Kirchen und Kapellen im Innern und zum Theil selbst im Aeussern¹⁾ mit Malereien bedeckt, manchmal in solcher Fülle, dass selbst die Kraft des geduldigsten Beschauers nicht ausreichen würde, sie genau zu betrachten²⁾. Da dieser Kunstbetrieb durch alle Jahrhunderte bis in unsere Zeit ununterbrochen und mit ängstlichem Anschluss an die ältere Tradition fort dauert, da sich dieselben Compositionen an vielen Orten unverändert wiederholen, und zwar selbst nach der günstigsten Schilderung in oberflächlicher und handwerksmässiger Ausführung³⁾, so ist es begreiflich, dass die meisten Reisenden vor einer genaueren Betrachtung zurückschrecken, während andere sich für diese verkannte Schule erwärmen und an ihr grössere oder geringere Schönheiten zu entdecken glauben. Nur eine genaue kritische und unbefangene Untersuchung an Ort und Stelle, welche dahin gelangte, die ohne Zweifel auch hier vorhandenen chronologischen Unterschiede zu erforschen, die wenigen älteren, nicht durch Uebermalung entstellten Werke von den späteren, und an diesen das, was byzantinischer Tradition angehört von den abendländischen Einflüssen zu unterscheiden, würde hier völlige Klarheit und die Möglichkeit schaffen, die Geschichte der byzantinischen Malerei auch unter türkischer Herrschaft fortzuführen. Zu solchen Studien ist bisher noch nicht einmal der Anfang gemacht. Bis sie aber zu anderer Ueberzeugung führen, wird man annehmen dürfen, dass die Wandmalereien in stylistischer Beziehung den Tafelbildern derselben Schule, soweit wir diese verfolgen können, ziemlich gleich gestanden haben werden, und dass die etwaige Besserung, insoweit sich solche nachweisen lässt, nicht einer inneren Belebung, sondern der Einwirkung der abendländischen und speciell der italienischen Kunst zuzuschreiben ist⁴⁾. Wenigstens scheint das Anziehende,

¹⁾ Einige Beispiele von Façadenmalereien aus Athen giebt A. Lenoir, Arch. mon. I. 288, 289.

²⁾ Die grosse Kirche des Klosters der Erscheinung der Jnngfrau (Panagia phanomeni) zu Salamis überraschte den französischen Reisenden Pouqueville durch die grosse Zahl der Figuren in solchem Grade, dass er sie auf 150,000 schätzte; Didron, der sich die Mühe gab, sie zu zählen, hat wirklich mehr als 3700 gefunden. Didron bei Schäfer S. 5, 6.

³⁾ Vgl. Didron a. a. O., der so sehr von dem Interesse für das Stoffliche (Ikographische) in religiösen Kunstwerken beherrscht ist, dass er in naivster Weise die ganz handwerkliche Behandlung, deren Augenzeuge er gewesen ist und die er beschreibt, den abendländischen Künstlern zum Muster vorstellt.

⁴⁾ Dass eine solche Einwirkung stattgefunden hat, geht aus dem sogleich anzuführenden Malerbuche unzweifelhaft hervor. Zahlreiche Ausdrücke sind italienischen Ursprungs.

welches einige von abendländischen Malern nach solchen angeblich alten griechischen Malereien gefertigte Copien haben, auf der Verbindung der modernen, naturgemässen Zeichnung mit dem Typischen und Strengen der byzantinischen Tradition zu beruhen¹⁾.

Einigen Ersatz für diesen Mangel an genauen Studien dieser letzten Jahrhunderte der byzantinischen Schule gewährt uns ein schriftliches Document, das wir seit einigen Decennien besitzen, das Malerbuch vom Berge Athos. Bei den Zuständen, die wir schon kennen gelernt haben, bei dem grossen Bedürfniss kirchlicher Malereien, der anerkannten Abhängigkeit der Kunst von der Sanction der Kirche, und der Unwissenheit nicht bloss der Maler, sondern auch der meisten Geistlichen war es natürlich, dass man sich eine möglichst ins Einzelne eingehende Anleitung wünschte. Eine officielle, von der Kirche selbst ausgehende Vorschrift gab es nicht und konnte es nach der Natur der Sache und besonders bei der losen hierarchischen Verbindung der griechischen Kirche nicht geben. Man war auf die Tradition angewiesen, wünschte sich nach älteren, durch die langjährige Duldung der Kirche sanctionirten auch in stofflicher Beziehung möglichst vollständigen Kunstwerken zu richten, hatte diese aber, zumal da es sich meistens um Wandgemälde handelte, nicht leicht zur Hand, konnte sich auch auf die Erinnerung nicht mit Sicherheit verlassen. Es war daher Bedürfniss, Beschreibungen solcher Bilder zu besitzen, und es konnte nicht ausbleiben, dass sich Künstler oder Geistliche fanden, welche darüber Aufzeichnungen machten, die dann gesammelt und in Abschriften verbreitet wurden. Solche Malerbücher sind noch jetzt mehrere im Gebrauche der griechischen Künstler erhalten, welche, obgleich sämmtlich durch zum Theil sehr neue Zusätze vermehrt, dennoch auf eine frühe Entstehung deuten. Das bedeutendste derselben ist nun eben jenes Malerbuch vom Berge Athos, welches in französischer und demnächst in deutscher Uebersetzung publicirt, uns vielfache und erwünschte Auskunft giebt²⁾. Als Verfasser nennt

¹⁾ Dies gilt namentlich auch von den Copien von Dominique Papety, von denen einige in die Sammlung der Handzeichnungen des Louvre gelangt, und zum Theil von Louandre (*les arts somptuaires*, Paris 1858. II. 76) publicirt sind, wobei denn überall noch dahin gestellt bleiben muss, wie weit dieses moderne Element schon bei den griechischen Malern wirksam gewesen oder nur unwillkürlich durch die Hand des copirenden abendländischen Künstlers hineingekommen ist.

²⁾ Das griechische Original: *ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, Lehrbuch der Malerkunst ist von Durand und Didron im Jahre 1839 auf dem Berge Athos, dessen Klöster jetzt die Hauptschule griechischer Kunst bilden, entdeckt und in genauer Abschrift nach Frankreich gebracht. Die französische Uebersetzung, von Durand gefertigt, von Didron mit Anmerkungen versehen, welche eine genaue Vergleichung griechischer Kunstvorstellungen mit denen des abendländischen Mittelalters bezwecken, ist unter dem Titel: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* par Didron aîné, zu Paris

sich in der Vorrede der Maler und Mönch Dionysius, der von seinem Talente zwar in pflichtmässiger Demuth, aber doch mit augenscheinlichem Selbstgeföhle spricht¹⁾, zugleich aber als sein unübertreffliches Vorbild und die Quelle seines Wissens den Meister Manuel Panselinos von Thessalonich und dessen Werke auf dem Berge Athos in den überschwenglichsten Worten röhmt. Die Zeit, in welcher Dionysius lebte, ist nicht bekannt; indessen nennt das russische Malerbuch unter den grossen byzantinischen Meistern auch seinen Namen. Auch über Panselinos, obgleich sein Name noch heute im Munde der griechischen Maler ist (was er freilich vielleicht dem Malerbuche verdanken mag), wissen wir nichts Näheres. Das russische Malerbuch versetzt ihn in das elfte Jahrhundert, während die Mönche, von denen Didron seine Nachrichten empfangt, ihn für einen Zeitgenossen des Kaisers Andronicus I. (1183—1185) hielten²⁾. Jedenfalls hat das Malerbuch, obgleich neugriechische Zusätze und einzelne italienische und

1845, die deutsche von G. Schäfer aufs Neue nach dem Urtexte verfasste, als „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ zu Trier 1855 erschienen. Aus einem andern Malerbuche, welches ebenfalls noch jetzt im Gebrauche und ebenfalls älteren Ursprungs aber weniger umfassend und schlechter erhalten ist, hatte bereits Schorn im Kunstblatte 1823 No. 1—5, Auszüge mitgetheilt, welche bei den für die Darstellung einzelner Gegenstände und Gestalten gegebenen Vorschriften zum Theil von denen des Buches vom Berge Athos abweichen, und so beweisen, dass mehrere solche Anleitungen neben einander bestanden.

¹⁾ In einem auffallenden Gegensatze zu diesen selbstbewussten Aeusserungen steht das ebenfalls dem Malerbuche vorangeschickte Gebet an die Jungfrau, dessen Verfasser sich darin als einen verunglückten Künstler zu erkennen giebt, bei dem das „Können dem Wollen nicht gleich gewesen“, den „seine Natur nicht hinreichend unterstützt“, und der deshalb, um nicht den Lohn seiner „unsäglichen Mühen“ zu verlieren, das Lehrbuch verfasst habe. Er ist daher mit Dionysius nicht identisch, und da er eben in dieser unter der Form des Gebetes abgefassten Vorrede die drei Theile des jetzigen Malerbuchs, nämlich 1) die technische Anleitung, 2) die Beschreibung der Compositionen, und 3) die Lehre von der Anordnung derselben in den verschiedenen Theilen der Kirche aufzählt, so ist ziemlich zweifelhaft, welcher Antheil an dem Buche den beiden Vorrednern, dem Unbenannten und dem Dionysius zuzuschreiben. Jener scheint, da er unter seinen künstlerischen Versuchen auch das Mosaik anführt (das im Lehrbuche nicht vorkommt), älter zu sein, dieser, da er schon in der Vorrede den italienischen Kunstaussdruck *Naturale* (das lebende Modell) für den menschlichen Körper gebraucht, einer jüngeren Zeit anzugehören und mithin nur die bereits vorgefundene Arbeit neu redigirt und verbessert zu haben.

²⁾ Schäfer a. a. O. S. 39 ff. und S. 449. Der Name Panselinos, d. h. der ganz mondartige, mondhelle, wird ein Beiname sein, den ihm seine leuchtende Farbe verschaffte, wie denn auch Dionysius bei Erwähnung seiner Werke sich in noch weiteren Vergleichen mit dem Monde ergeht. Ihn deshalb bloss für eine ideale, mythische Gestalt, für eine Personification zu halten (Unger a. a. O. S. 435), haben wir dennoch keinen Grund, da Dionysius ihn als von Thessalonich gebürtig bezeichnet und sogar im Malerbuche selbst (S. 64 ff.) Farbenrecepte von ihm mittheilt.

selbst türkische Ausdrücke vorkommen, einen älteren Kern, der wohl schon dem zwölften Jahrhundert angehören kann.

Das Buch enthält drei Abschnitte, welche sich durch ihren Zweck von einander scheiden. Zuerst einen technischen Unterricht, welcher Lehren über die Bereitung des Materials, Recepte für verschiedene Arten Firnisse, so wie für Farben und deren Anwendung, eine besonders ausführliche Anleitung zur Wandmalerei und Aehnliches, darunter auch eine Abhandlung über die Verhältnisse des menschlichen Körpers umfasst. Dieser soll danach von der Stirn bis zur Fusssohle die Höhe von neun Kopflängen erhalten, von denen jede wieder in neun Maasse getheilt wird, um so genaue Bestimmungen für die Höhe jedes Theiles des Körpers zu geben. Die schlanke Bildung der Figuren, die wir in den Monumenten finden, beruht also auf fester Regel, und die genauen Bestimmungen erklären es, dass die Maler bei Beobachtung derselben sich des wirklichen Naturstudiums überhoben glauben konnten. Die Schilderung der Wandmalerei ergiebt, dass sie eigentliches Fresco nicht anwendeten, wohl aber für sorgfältige Bereitung und Glättung des Kalks sorgten. Bei den Farben zeigt sich, dass sie auch fremde Präparate benutzten, venezianisches und französisches Weiss (§ 19), bei der Vergoldung wird sogar ein deutscher Firniss, dessen sich die Venetianer bedienten, erwähnt. Auch eine Anleitung „moskowitzisch“ und „cretensisch“ zu malen, wird mitgetheilt; jenes scheint nur eine eigenthümliche Art der Vergoldung, dies einen dunkleren Farbenton des ganzen Bildes zu bedeuten. Bei der Fleischfarbe werden auch Vorschriften für die verschiedenen Alter und Geschlechter gegeben; bei der heiligen Jungfrau und jungen Heiligen soll in der Mitte des Gesichtes ein feiner Zusatz von Zinnober beigemischt, in den Schatten und in den Runzeln der Greise Bolus gebraucht werden (§ 23). Von der grünlichen Carnation bei vornehmen oder zarten Personen, die in den Manuscripten des neunten und zehnten Jahrhunderts vorkommt, finde ich keine Andeutung; man scheint also zur Zeit der Ausarbeitung des Malerbüches diese Manier schon aufgegeben zu haben. Bei mehreren Farbmischungen wird übrigens ausdrücklich angeführt, dass Panselinus sie gebraucht habe (§ 16—22).

Bei Weitem den grössten Raum nimmt der zweite Abschnitt des Buches ein, die Beschreibung der Gegenstände. Die Aufzählung ist besonders in Beziehung auf das Historische sehr vollständig, und hat manchmal Momente aufgenommen, welche die abendländische Kunst stets überging. So im alten Testamente die Geburten sowohl des Kain wie des Abel, beide nur dadurch verschieden, dass bei jener Adam allein sich mit dem Neugeborenen beschäftigt, während bei dieser der kleine Kain schon das Wasser zur Wäsche seines Brüderchens herbeiträgt. So ferner im neuen Testament die Scene, wo Joseph von Arimathia dem Pilatus die Bitte um

Verabfolgung des Leichnams Christi vorträgt. Auch kommen ganz undarstellbare Scenen vor, die nur durch die sorgfältig vorgeschriebenen Schriftzettel verständlich werden konnten, z. B. die Unterredung Jesu mit den Johannis-Schülern (Matth. 11, 2—19), oder solche die sich von andern ähnlichen nicht wesentlich unterscheiden, wie die verschiedenen Heilungen von Blinden, wo dann der Verfasser auch wirklich rath, andere Gesichtszüge zu wählen. Es ist hier also auf einen, Wort für Wort dem Texte folgenden bildlichen Commentar abgesehen. Dabei sind aber mehrere Bücher, nicht bloss die abstracten, lehrhaften, sondern auch sehr poetische und stoffreiche übergangen. So das Hohelied, das Buch der Könige, mit Ausnahme von David und Salomon, der Prophet Hesekiel mit seinen Gesichten; im neuen Testamente die Apostelgeschichte mit Ausnahme einiger Wunder des Petrus und Paulus. Man sieht, die Kirche zog es vor, sich zu beschränken und dem Gedächtnisse der Gläubigen nicht zu viel zuzumuthen. Die Behandlung der Stoffe ist im Ganzen eine trocken verständige, selbst die bis zum elften Jahrhundert und später beliebten Personificationen kommen selten vor und scheinen dem Verfasser nicht mehr recht geläufig zu sein. Bei der Taufe Christi giebt er zwar die Anordnung, dass mitten im Jordan ein nackter Mensch liege, der Wasser aus einem Gefässe ausgiesst und mit Furcht auf Christus zurückblickt; er deutet aber nicht an, dass diese herkömmliche Gestalt die des Flussgottes sei. Einige Male scheint er es dem Maler zu überlassen, ob er dem Texte naturalistisch oder durch Personificationen genügen wolle; so bei dem Sturme auf dem See, wo Christus „seine Hände gegen die Winde ausstreckt, welche oben im Gewölk in die Segel blasen“, oder bei der Wiederkunft Christi, wo „Erde und Meer ihre Todten herausgeben“. Didron fand aber in beiden Fällen auf Gemälden, die jünger waren als das Wörterbuch, die Personification angewendet¹⁾. Nur in einem Falle giebt das Handbuch die ausdrückliche Vorschrift einer allegorischen Figur und dadurch eine nicht unwichtige Aufklärung. Die Ausgiessung des heiligen Geistes finden wir nämlich auf byzantinischen Werken häufig, z. B. auf der Pala d'oro, auf den Thüren von St. Paul u. s. f. in sehr eigenthümlicher Anordnung. Wir sehen in der Mitte des Bildes einen Raum, der einer von einem Rundbogen gedeckten Thüre oder dem Durchschnitt eines überwölbten Gemaches gleicht, und darin mehrere Figuren, von denen eine eine Krone trägt. Ausserhalb dieses inneren Raumes sitzen dann, also in elliptischer Anordnung, die Apostel nebst der Jungfrau, auf welche die von der Taube des heiligen Geistes ausfliessenden Strahlen sich herabsenken. Zufolge des Malerbuches soll durch diese Anordnung angedeutet sein, dass die Apostel sich auf dem

¹⁾ Bei Schäfer S. 184 und 265.

Söller eines Hauses, oberhalb eines gewölbten, unteren Zimmers befinden; der Kronenträger soll aber die Ueberschrift: die Welt erhalten und in der Hand ein Tuch mit zwölf zusammengerollten Blättern tragen. Eine Erklärung giebt der Verfasser hier wie überall nicht; es ist aber kaum anders denkbar, als dass die „Welt“ den Inbegriff „aller Völker“ bedeutet, zu denen der Herr vor seiner Himmelfahrt die Apostel gesandt hatte und deren Repräsentanten sich auch sofort bei dem Hause der Pfingsten vorfanden. Das Evangelium des Marcus, in welchem statt des Worts „alle Völker“ schon der Ausdruck „alle Welt“ gebraucht ist, bildete dabei die Vermittelung. Die Andeutung des Inbegriffs der Völker durch eine gekrönte Gestalt und die Benutzung des müssigen, bloss zur Erhöhung des Söllers dienenden Untergeschosses zu diesem Zwecke, waren dann erlaubte und erklärbare künstlerische Abkürzungen. In der Kuppel der Marcuskirche, wo ebenfalls Byzantiner arbeiteten, sind bei der Darstellung desselben Wunders neben den zwölf Aposteln zwölf Repräsentanten verschiedener, im Anschluss an die Apostelgeschichte inschriftlich benannter Völker aufgestellt; es ist offenbar die vollständigere Ausführung desselben Gedankens, der dort bei beschränktem Raume nur in einer kürzeren Fassung gegeben werden konnte.

Das Verbot der Darstellung Gottes, das wir schon in Miniaturen des zehnten Jahrhunderts umgangen fanden, ist jetzt völlig vergessen. Bei der Erschaffung Adams „steht der ewige Vater vor ihm und hält ihn mit der linken Hand“, bei der „göttlichen Liturgie“ kommt er neben Christus und der Taube des heiligen Geistes vor, und in einer am Schlusse des Buches eingeschalteten kurzen Apologie der heiligen Bilder ist ausdrücklich gesagt: den ewigen Vater malen wir als Greis, wie ihn Daniel sah (Dan. Cap. 7).

Im Ganzen schliesst sich die Darstellung der historischen Momente einfach und wörtlich dem biblischen Texte an. Nur selten mischen sich Züge conventioneller Feierlichkeit oder kirchlicher Symbolik ein. Das erste ist bei der Findung Mosis der Fall, wo die Tochter Pharaos am Flusse auf einem Throne sitzt und sich das Kistchen reichen lässt. Das andere bei dem brennenden Dornbusche, wo dem Moses nicht Jehova, sondern die Jungfrau mit dem Kinde erscheint. Der brennende, aber vom Feuer unversehrte Busch wurde als ein Symbol der Jungfräulichkeit der Maria betrachtet und daher im Abendlande neben andern üblichen Symbolen in den sogenannten Mariälien dargestellt. Die Aufnahme dieses Symbols in die historische Reihe alttestamentarischer Bilder war daher nur eine allerdings ziemlich inconsequente, aber bei der gesteigerten Verehrung der „Allerheiligsten“ begreifliche Erinnerung an diese. Auch die Parabeln des Evangeliums sind, und zwar sehr vollständig, in den kirchlichen Bilderkreis aufgenommen, aber in sehr eigenthümlicher Weise. Statt das Bild, dessen

sich die Gleichnissrede bediente, zu malen, ging man hier darauf aus, die Wahrheit, welche durch das Gleichniss gelehrt werden sollte, unmittelbar darzulegen. Bei dem Gleichnisse vom Säemann (Matth. 13. v. 3) zeigte der Maler weder den Acker noch die Handlung des Säens, sondern den predigenden Christus und vier Gruppen von Zuhörern, mit den im Gleichnisse angedeuteten Gemüthsstimmungen. Also zuerst gleichgültig schwatzende Leute, von Teufeln geleitet. Dann solche, die zwar mit Freuden zuzuhören scheinen, aber nach den Götzenbildern schießen und auf Soldaten, die sich mit gezogenen Schwertern nahen, mit Furcht hinblicken. Darauf solche, welche mit Weibern beim üppigen Mahle sitzen und den Einflüsterungen von Teufeln ihr Ohr leihen. Endlich die, bei denen die Saat auf gutes Land fiel, nämlich Mönche in Kasteiungen, fungirende Priester und Diakonen, und Laien als Kirchenbesucher. Hier und bei einigen andern Gleichnissen ist die Darstellung noch verständlich. Oft aber wird sie ganz abstract, so dass verschiedene Parabeln fast dieselbe Auflösung erhalten. Das Gleichniss vom Lichte, das die Jünger leuchten lassen sollen, und das vom Sauertheige erhalten fast gleiche Darstellung. Dort ein predigender Bischof vor der Gemeinde, während Christus oben auf dem Spruchbände Worte des Gleichnisses spricht. Hier wiederum Christus, der die Apostel unter alle Völker sendet und vor ihm die Apostel predigend und taufend. Bei dem Gleichnisse von dem im Acker verborgenen Schatze steht Paulus mit dem Spruchzettel: Wir verkündigen die verborgene Weisheit, vor Männern und Frauen, welche ihm zuhören und hinter sich kostbare Sachen liegen lassen. Bei dem Gleichnisse vom Senfkorn schliesst sich die Darstellung etwas mehr dem gebrauchten Bilde an, aber in trockenster, ungeschicktester Weise. Man sieht nämlich aus dem Munde Christi einen Baum hervorwachsen, in dessen Zweigen die Apostel sitzen, zu denen dann darunterstehende Leute hinaufschauen. So wenig dies den tiefen Gedanken erschöpft, ist es doch einigermaassen verständlich, während viele andere dieser Darstellungen in der That nur durch die Schriftzettel auf das Gleichniss hinweisen.

Der Gedanke, der dieser Auffassung der Parabeln zum Grunde liegt, ist vielleicht nicht ganz verwerflich. Das Bild in Zeichnung und Farben ist in der That etwas Anderes als das Phantasiebild in der Gleichnissrede; es ist schwer und sinnlich und hat nicht mehr die Durchsichtigkeit, welche den Gedanken dahinter erkennen lässt. Die Darstellungen dieser Art aus der Zeit der deutschen Renaissance geben den Beweis dafür; es sind in der That meistens Genrebilder, bei denen es schwer wird, den Eindruck des Gleichnisses sich gegenwärtig zu halten. Allein wenn dies gegen die ausschliessliche Darstellung des bildlichen Theiles der Gleichnissrede spricht, so rechtfertigt es nicht die ausschliessliche Darstellung des Gedankens und besonders nicht die trockene Weise, in der sie hier versucht ist. Sie ist

vielmehr ein deutlicher Beweis, wie sehr die Phantasie und das künstlerische Gefühl erstorben waren.

Neben den Illustrationen des biblischen Textes werden dann Bilder allgemeinen Inhalts angeordnet, welche den Zweck haben, den Triumph Christi oder der die Kirche repräsentirenden Jungfrau anschaulich zu machen. Die römische Kirche hatte dies der Phantasie der Künstler überlassen; die Griechen beschränkten sich auch da auf feste, überlieferte Typen. Dahin gehört zunächst die Darstellung, welche sie die göttliche Liturgie nennen. Es ist eine Verherrlichung des Kirchendienstes in so abstracter Weise, wie sie in der römischen Kirche nicht vorkommt; in der Mitte eines kirchlichen Gebäudes auf einem Altartische das Evangelium, darüber die Taube des heiligen Geistes, daneben hier Gott Vater thronend, dort Christus im erzbischöflichen Gewande, hinter ihm und zur Seite Engel als Priester und Diakonen, welche theils die Geräthe der Messe, theils die Marterwerkzeuge tragen. Den abendländischen Vorstellungen näher steht das Bild, welches den Namen: die ganze Geisterwelt, führt und den thronenden Christus, über ihm Sonne, Mond und Sterne, zur Seite die Evangelisten nebst Maria und dem Täufer, dann die Chöre der Engel und die verschiedenen Klassen von Heiligen zeigt. Sehr ähnlich ist die Wiederkunft des Herrn (§. 387), nur dass die Heiligen dabei etwas anders geordnet sind, und unten Meer und Erde ihre Todten herausgeben. Das jüngste Gericht wird ähnlich beschrieben wie es bei uns dargestellt ist, nur dass ein Feuerstrom unter den Füßen Christi hervorquillt, in den die Teufel die Sünder hineinwerfen. Die lebenbringende Quelle ist eine Verherrlichung mehr der Jungfrau als Christi. Denn über dem goldenen Brunnen, zu dem alle Stände, Männer und Frauen, Geistliche und Weltliche, Könige und Mächtige ebenso wie Arme und Kranke sich herandrängen, thront sie, zwar mit dem Kinde auf ihrem Schoosse, aber von zwei Engeln gekrönt, welche sie in ihren Spruchzetteln als die reine, gottempfangende und lebenbringende Quelle rühmen. Dem Preise der Jungfrau sind noch zahlreiche andere Darstellungen gewidmet, welche etwa den Marialien der abendländischen Kirche entsprechen, aber anders, wie es scheint nach den Versanfängen eines Hymnus, geordnet sind.

Dazu kommen einige Allegorien: das Leben des wahren Mönchs mit allerlei, durch ausführliche Inschriften erläuterten Andeutungen mönchischer Enthaltbarkeit, und die zum Himmel führende Leiter, auf der wiederum Mönche die hinaufsteigenden und von Versuchungen verfolgten sind. Allgemeiner Bedeutung sind dann die Bilder, welche den Tod des Heuchlers, des Gerechten und des Sünders, in ähnlicher Weise darstellen, wie im Abendlande die Holzschnitte der Volksbücher. Auch das Bild des „eitelen Lebens der trügerischen Welt“, wo die vier Jahreszeiten,

die zwölf Thierzeichen und Monate, die sieben Lebensalter des Menschen kreisförmig sich um einander bewegen, erinnert an Vorstellungen des Abendlandes, die aber dort mehr architektonisch plastisch verwendet sind, und in der That sich weniger für die Malerei eignen. Ein Beweis kirchlicher Dankbarkeit, aber mangelnden Formsinnes ist dann die Darstellung der sieben ökumenischen Synoden der griechischen Kirche, die wir schon in der Kirche zu Bethlehem fanden; das Malerbuch schreibt etwas belebtere Darstellungen vor, als jene figurenlosen, bloss durch die Beschlüsse charakterisirten Mosaiken geben¹⁾.

Eine der wichtigsten Aufgaben des Handbuchs war es, die Maler über die zahllosen Schaaren der Heiligen zu belehren, ihre Namen und die auf ihre Spruchbänder zu setzenden Inschriften anzugeben. Während die abendländische Kirche auch hier die individuellen Beziehungen walten lässt, betont die griechische mehr die Reihen oder Klassen der Heiligen. Es giebt solcher Klassen sehr viele. Schon aus dem alten Testament, das in der Kirche des Orients mehr als im Occident herangezogen wird; so die Erzväter, und zwar in mehreren Rubriken, dann die heiligen Frauen, endlich die Propheten, in dreifacher Ordnung, zuerst in chronologischer, dann in Zusammenstellung ihrer auf Christus oder auf die Jungfrau bezüglichen Prophezeiungen. Dazu kommt dann noch eine der lateinischen Kirche ganz fremde Klasse, nämlich die der heidnischen Propheten, griechischer Weisheitslehrer, welche die Ankunft Christi prophezeit haben sollen, in sehr sonderbarer Auswahl, neben Plato und Aristoteles einige apokryphe Namen, dann aber auch Solon, Thukydides, Plutarch, Sophokles, meistens mit Sprüchen, die man vergeblich in ihren Schriften suchen möchte. Noch zahlreicher sind dann die Klassen der christlichen Heiligen; Apostel, Evangelisten, die siebenzig Jünger, Bischöfe, Diakonen, dann die Märtyrer, bei denen wieder mehrere verschiedene Gruppen unterschieden werden. Darauf noch speciellere Verdienste. Voran die heiligen Anargyren, die Geldlosen oder Geldverächter, gewisse Heilige, in deren Legenden diese Eigenschaft besonders eindringlich erschienen sein muss. Darauf die lange Reihe der Einsiedler, und nach ihnen die Styliten. Auch die Dichter bilden eine besondere und ziemlich zahlreiche Klasse, und zum Beschluss werden einige Heilige, deren Führer Kaiser Constantin ist, durch den Titel der Gerechten ausgezeich-

¹⁾ Dass dieser Synoden nur sieben sind, welche mit der vom Jahre 787 schliessen und also die vom Jahre 869 ignoriren, darf nicht zu der Auslegung führen, dass das Handbuch in dieser Zwischenzeit entstanden sei. Denn auch in Bethlehem um 1169 verhält es sich ebenso. Es ist vielmehr dadurch zu erklären, dass man gleich nach der Beendigung des Bilderstreites durch jene Synode von 787 und aus Dankbarkeit für sie diesen Bildercyklus angeordnet hatte und später beibehielt, zumal die Synode von 869 eigentlich nichts Neues feststellte.

net. An diese schliessen sich dann die heiligen Frauen an, zunächst die im Evangelium vorkommenden Begleiterinnen Christi, die „Myrrhenträgerinnen“, dann die, welche das Martyrium erduldet, endlich die Einsiedlerinnen. An Märtyrern war die griechische Kirche so reich, dass sie an jedem Tage des Jahres einen zu feiern hatte. Daher denn ein besonderer Abschnitt, welcher sie nach dem Datum ihres Festes mit kurzen Andeutungen über die Art ihres Todes aufzählt. Auf die ausführlichen Lebensgeschichten aller einzelnen Heiligen lässt sich der Verfasser nicht ein; er begnügt sich mit denen einiger besonders verehrten Heiligen, des Erzengels Michael, Johannes des Täufers, der Apostel Petrus und Paulus, der Heiligen Nikolaus, Georgius, Katharina und Antonius, und verweist den Maler auf die besondern Lebensgeschichten der anderen Heiligen, die er nach diesen Beispielen zu behandeln habe.

Die Beschreibungen der Bilder gehen einige Male sehr ins Einzelne; bei der Kreuzigung ist die Haltung fast sämtlicher Personen vorgeschrieben, z. B. dass Johannes in seiner Traurigkeit die Hand an seine Wange legen solle. Meistens aber sind sie so allgemein gehalten, dass dem Maler noch immer eine ziemlich grosse Freiheit blieb. Eine wichtigere Aufgabe war dem Verfasser, die zahllosen einzelnen Gestalten in typischer Weise zu charakterisiren. Ausführlich geschieht dies jedoch nur in Beziehung auf Christus und die Jungfrau, mit Ausdrücken, welche den hergebrachten Typen entsprechen und zu verrathen scheinen, dass der Verfasser dieser Paragraphen, die aber wohl spätere Zusätze sein mögen, die Schilderung vor Augen gehabt habe, welche der Kirchenhistoriker Nicephorus Kallistus im vierzehnten Jahrhundert gegeben hatte. Bei sämtlichen übrigen Heiligen, selbst bei Petrus und Paulus sind es nur, wie der Verfasser selbst sie nennt, Kennzeichen (schemata), die er giebt und die sich meistens auf das Alter (Greis oder jung), auf Form und Farbe des Haares und Bartes beschränken, wozu dann einige Male noch Eigenthümlichkeiten der Tracht oder besondere Attribute hinzukommen. Auf charakteristische Züge der Gesichtsbildung lassen sich diese Vorschriften nicht ein. Der Zweck war also offenbar nur eine gewisse Uebereinstimmung in den Aeusserlichkeiten zu erhalten, nach denen das ungeübte Auge zuerst blickt, ohne sich um individuelle Verschiedenheiten zu kümmern.

Der letzte sehr kurz gehaltene Abschnitt des Buches giebt Anleitungen für die Anordnung der Gemälde in Kirchen, in den Weihbrunnen¹⁾ und

¹⁾ Die Weihbrunnen sind kleine vor dem Eingange der Kirche aufgestellte Gebäude, Kuppeln auf freistehenden Säulen über einem Marmorbecken mit Wasser. Es ist offenbar eine weiter entwickelte Form des im Atrium der Basilika befindlichen Brunnens. Das Wasser wird von Zeit zu Zeit geweiht, dient denen, welche in die Kirche eintreten wollen, zu Waschungen und wird auch zur Taufe verwendet.

endlich in den Speisesälen der Klöster. Das Wesentlichste der Vorschrift für die Kirchen ist Folgendes. In der Kuppel, oder sonst an der höchsten und vornehmsten Stelle, Christus als Allherrscher (Pantokrator) mit Cherubim und Thronen, darunter andere Engel nebst Maria und dem „Vorläufer“, dann die Propheten, in den Gewölbzwickeln die Evangelisten. Im Sanctuarium oben Maria mit dem Kinde von den zwei vornehmsten Erzengeln angebetet, darunter zuerst die göttliche Liturgie, demnächst die Austheilung des Abendmahles durch Christus an die Apostel, endlich heilige Bischöfe, wenn es der Raum erlaubt in zwei Reihen. An diese fünf Darstellungen des Chores schliessen sich dann fünf Reihen von Gemälden an, die über einander die ganze Kirche füllen, in der obersten Reihe die Hauptmomente der Geschichte Christi, in den beiden folgenden Hergänge und Symbole, die auf die Eucharistie und die Jungfrau Beziehung haben, in den beiden untersten einzelne Heilige. Ueber der Thüre das Christkind von Maria und Engeln angebetet, und in den Wänden der Thüre die Erzengel Michael und Gabriel, den Eintretenden zu reinen Gesinnungen ermahmend. Bei der Wahl der Gemälde im Narthex scheint grössere Freiheit gelassen; das Buch zählt so viele Darstellungen auf, dass sie unmöglich alle Raum finden konnten; die Geisterschaar, die Symbole der Jungfrau, heilige Bischöfe mit lehrenden Worten, Parabeln, aber auch Martyrien. Nur das scheint fest zu stehen, dass über der von hier in die Kirche führenden Thür Christus im geöffneten Evangelium die Stelle sehen liess, in welcher er sich als die rechte Thür bezeichnet. Der Weihbrunnen enthält natürlich biblische Szenen, welche auf die Segnungen des Wassers hindeuten, der Speisesaal Darstellungen des Abendmahls und anderer im Evangelium erwähnter Mahlzeiten, dann Kirchenlehrer mit Ermahnungen zur Mässigkeit, die oben erwähnten Allegorien mönchischer Tugenden und der Vergänglichkeit des eiteln Lebens, endlich auch, wenn der Saal gross genug ist, die Apokalypse. Es ist bemerkenswerth, dass dies geheimnissvolle Buch, das in den Kirchen des Abendlandes so viel benutzt ist, hier in das Refectorium verwiesen, und noch mehr, dass für das jüngste Gericht überall keine Stelle angegeben wird. Didron fand es zwar wiederholt im Innern der Kirchen und zwar auf der Eingangswand angebracht; aber es scheint, dass dies unter abendländischem Einflusse entstandene Werke des achtzehnten Jahrhunderts sind, und eine nähere kritische Prüfung des Malerbuches wird vielleicht darthun, dass die darin gegebene Anleitung zur Darstellung dieses Gegenstandes nur eine spätere Einschaltung ist. Die griechische Kirche scheute sich zwar nicht vor grellen Darstellungen der Martyrien, aber diese hatten doch nur den Zweck, den Heldenmuth der Bekenner anschaulich zu machen, und die vorherrschende Aufgabe der kirchlichen Wandgemälde war die feierliche Verherrlichung der heiligen

Gestalten, in einer Weise, mit welcher das moralisch Erschütternde des jüngsten Gerichts nicht leicht in Einklang zu bringen war.

Mit dem Malerbuche schliesst die Geschichte der byzantinischen Kunst. Sie lebt zwar auch nach der Abfassung desselben, lebt bis auf unsere Tage, sie mag dies zum Theil diesem Buche verdanken; aber es ist ein schattenhaftes Leben ohne Kraft und ohne Seele. Sie gleicht jenem Geliebten der Aurora, für den dieselbe von den Göttern Unsterblichkeit erbeten, ohne für ewige Jugend zu sorgen, und der daher völlig entkräftet ein elendes Dasein führt.

Es bleibt uns daher zum Beschlusse nur noch übrig, den ganzen Verlauf der byzantinischen Kunst zu überblicken und danach die Summe ihres Gesammtertrages zu ziehen¹⁾. Die hohe Bedeutung, welche sie historisch als Vermittlerin zwischen der antiken Kunst und der neueren christlichen des Abendlandes einnimmt, ist ausser Zweifel. Aber auch abgesehen davon, wenn man sie vom rein ästhetischen Standpunkte betrachtet, hat sie grosse und augenscheinliche Verdienste. Zunächst den einer höchst ausgebildeten Technik; ein Verdienst, das wir gerade jetzt, dem falschen Idealismus unserer Väter gegenüber, recht hoch zu schätzen geneigt und genöthigt sind. Es ist wahr, sie war dazu ausgestattet wie keine. In der Mitte der bewohnten Welt, zwischen barbarischen oder verwilderten Nationen die einzige civilisirte, durch die despotische Verfassung und die Abhängigkeit von antiker und religiöser Ueberlieferung an politischer und wissenschaftlicher Thätigkeit gehindert, dagegen Erbin des ganzen Schatzes von Erfahrungen und Hilfsmitteln, den eine tausendjährige Kunstpflege in Griechenland und Rom aufgehäuft hatte, war Byzanz darauf angewiesen, die grosse industrielle Werkstätte der damaligen Welt zu sein. Es erfüllte diesen Beruf aber auch mit Eifer und Sorgfalt, zog alle Kunstfertigkeiten, die der Orient besass oder die sich vereinzelt im Schoosse barbarischer Völker gebildet hatten, an sich, vervollkommnete und übte sie, und gelangte so zu einer technischen Vollendung, die kaum jemals wieder erreicht ist, und von der alle Nationen lernen können.

Das erste Erforderniss zu solchen technischen Erfolgen ist Fleiss, Präcision, Kenntniss der Mittel. Aber es gehören auch ästhetische Gaben dazu, ein mehr oder weniger feines Gefühl für Verhältnisse und Farbenharmonie, und auch dies ist bei den Byzantinern noch in hohem Grade vorhanden; wir erkennen in ihnen noch immer die Abkömmlinge der Hellenen. Auch bei Werken der höheren Kunst, wo es nicht auf blosse Decoration, nicht auf allgemeine Stimmungen und Verhältnisse ankommt, son-

¹⁾ Ausführlicheres in meinem Aufsatz: Zur Würdigung der byzantinischen Kunst, in v. Lütow's Zeitschrift Bd. III. 137. u. 168.

dern auf den Ausdruck geistigen individuellen Lebens, ist diese Abstammung noch zu erkennen. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, das Verständniss zu bewundern, mit dem sie antike Gestalten, Züge von Hoheit und Schönheit, die ihnen das Leben ihrer Zeit nicht bieten konnte, wiedergeben und zu Compositionen christlicher Hergänge verwenden. Freilich bemerken wir dann bei näherer Betrachtung, dass diese Gestalten nicht die volle Energie einer lebendigen, vorwärts strebenden Kunst haben, dass sie nicht frische Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie, sondern nur Producte einer, wenn auch seltenen, doch etwas dilettantischen Gabe des Nachempfindens sind. Aber auch so sind sie erfreulich, und überdies verhielt sich die byzantinische Kunst nicht immer bloss receptiv und nachahmend, sondern ging auch frei erfindend über die Grenzen der antiken Kunst hinaus. Die consequente Durchführung des Gewölbprinzips, die Anwendung desselben auf die christliche Kirche und besonders die Erfindung der Kuppel auf quadrater Grundlage waren bleibende und höchst bedeutende Bereicherungen der Baukunst, nicht bloss in technischer, sondern auch in ästhetischer Beziehung; sie erlangte dadurch ein unvergleichliches Mittel, den Innenbau, die eigentliche Aufgabe der christlichen Architektur, vollendeter zu machen, ihn luftiger, reicher zu gestalten, ihm den Ausdruck voller Einheit des Mannigfaltigen zu verleihen, wie er der christlichen Kunst nothwendig war. Und etwas Aehnliches war auf dem Gebiete der darstellenden Kunst die Ausbildung des Typus der heiligen Gestalten und jenes strengen, kirchlichen Styls, den wir den Mosaikenstyl zu nennen pflegen. Auch hier war etwas relativ Neues geschaffen, der Schönheitsgedanken der antiken Kunst von der sinnlichen Aeusserlichkeit, in die er ausgeartet war, befreit, und der christlichen Idee dienstbar gemacht. Von der Erfindung der Kuppel geht dann eine Umgestaltung aller architektonischen Details aus. Das gerade Gebälk wird immer seltener, zieht sich zuerst zu einem Aufsatz über den Kapitälern zusammen, verschwindet dann völlig. Die Kapitälern, nun die unmittelbaren Träger des Bogens, müssen die zarte Linie des korinthischen Kelches, die leichte Blattzierde aufgeben, und erhalten statt dessen die statisch richtige aber spröde Gestalt des von unten nach oben ausladenden, aus dem Kreise des Säulenstammes in das Viereck des Bogenansatzes überleitenden Würfels. Mit dem Gebälk ist auch jedes Bedürfniss plastisch hervortretender, horizontaler Gliederung verschwunden. Auch die Basis verliert ihre elastische Bildung, und erst unter der Kugelgestalt der Kuppel, hoch oben, findet ein kräftiges Gesims seine Stelle. An reicher Zierde fehlt es dem Bau nicht, aber sie geht nicht aus der Gliederung, nicht aus den Functionen der einzelnen Theile hervor, sondern ist äusserlich angeheftet, ohne Nothwendigkeit, sie kann und darf daher auch nicht plastisch und kräftig vortreten, sondern macht sich nur als glänzendes Farbenspiel

oder als filigranartig feine Meisselarbeit auf der Fläche geltend. Sie ist nur eine äusserliche Bekleidung, nicht die eigene, unmittelbare Schönheit der Glieder. Der Kreis, das Quadrat, die Kugel, der Würfel, die in sich vollendeten und abgeschlossenen, und daher sich einander ausschliessenden Formen herrschen überall vor; der Zusammenhang ist ein statischer, mechanischer, nicht ein organischer. Das Ganze macht den Eindruck der Solidität äusserer Berechnung, aber nicht einer ursprünglichen, untrennbaren, geheimnissvollen Einheit. Der Meister der Sophienkirche hatte diesen Mangel empfunden, ihm durch einen geistreichen Plan abzuhelfen versucht; seine Nachfolger hatten dafür keinen Sinn, es kam ihnen nur darauf an, die Mittel ihrer Technik geltend zu machen. Sie kannten nur constructive Zwecke. Sie häuften die Kuppeln und demzufolge die zu ihrer Stütze nöthigen Anlagen, so dass bald mehrere Gruppen von Kuppelsystemen neben einander standen und das Ganze in lauter vereinzelt, nur nach statischer Berechnung oder spielender Willkür verbundene Theile zerfiel. Es war ein Werk des technischen Verstandes ohne höheren, begeisternden Inhalt.

Wenn diese Mängel nur dem architektonisch gebildeten Auge in ihrer ganzen Bedeutung entgetreten, drängen sich die der bildlichen Darstellungen auch den Laien auf. Wir haben sie bei der Schilderung der einzelnen Kunstwerke oft erwähnt; die Steifheit, Magerkeit und Hässlichkeit, besonders solcher Gestalten, bei denen kein antikes Vorbild zum Grunde lag, die Vorliebe für finstere, abgehärmte, greisenhafte Züge, selbst bei grossartig angelegten Umrissen eine gewisse Allgemeinheit und Unbestimmtheit der Ausführung, der Mangel an Naturwahrheit, die Einseitigkeit, mit der die Kunst sich nur im Gebiete des Feierlichen, Ernsten, Imponirenden bewegt ohne zu feinerer Charakteristik zu gelangen, überhaupt der Mangel an geistiger Frische und Originalität. Es mag sein, dass die anstössigen Formen nicht durchweg von den Künstlern aus freiem Antriebe gewählt wurden, dass bei Porträtgestalten das Ceremoniell des Hofes die steife Haltung und die barbarische Tracht, bei Heiligen eine abergläubische Religiosität den finstern, asketischen Ausdruck vorschrieb oder erforderte. Allein das waren nicht äusserliche, gewaltsame Hemmungen, sondern Aeusserungen desselben Volksgeistes, der auch der Kunst zum Grunde lag; auch ihre freiesten Leistungen, bei denen kein solcher Zwang obwaltete, tragen von Anfang an dasselbe Gepräge, das durch den Einfluss des Hofes oder religiöser Vorurtheile nur eine weitere Steigerung erhält. Was das Leben in steife Formen zwang und dem Christenthume die starre dogmatische Haltung gab, stand auch der freien Entwicklung der Kunst entgegen. Es war der Geist eines gealterten Volkes, der nicht mehr die Kraft besass, sich in die Natur zu versenken, aus ihr unmittelbar zu schöpfen,

sondern sich mit dem fertigen, abgeblassten Bilde der Ueberlieferung begnügte; der begeisterter Hingebung und ahnungsvollen Strebens nicht mehr fähig war, die Sprache der Phantasie nicht mehr verstand. Schon zu Constantins Zeit war der künstlerische Geist der antiken Welt dem Erlöschen nahe; für die volle Körperlichkeit der Plastik reichte er nicht aus, für die Schönheit war er nicht mehr erregbar, nur auf Technisches und Sinnliches legte er Werth. Das Christenthum belebte ihn noch ein Mal, gab ihm neue Aufgaben und neuen Muth; aber es konnte den Mangel jugendlicher Kraft nicht bleibend ersetzen. Um diesem Volke zu dienen, musste es sich ihm anbequemen, seine Sprache sprechen; dem an Satzungen gewöhnten und fester Vorschrift bedürftigen Volke gegenüber musste es sich seiner Freiheit entäußern und selbst zur Satzung werden. Nur soweit reichte auch seine Belebung der Kunst. Auch in den darstellenden Zweigen herrscht daher, wie in der Architektur, das verständige, abstracte Element, die Satzung vor. Was aus der Antike gelernt, mitgetheilt, überliefert, was dem Christenthume in seiner damaligen Gestalt dienstbar gemacht werden konnte, hat die byzantinische Kunst treulich bewahrt; was aus dem tiefsten warmen Leben des Gemüthes hervorgehen soll, fehlt ihr. Wer bei ihr nachhaltige und fruchtbare Anregung erwartet, muss sich getäuscht sehen, wer aber vorzugsweise auf technische Vollendung, auf Beobachtung allgemeiner Regeln, auf Gleichförmigkeit und Gesetzmäßigkeit sieht, wer gegenüber einem sinnlichen und bedeutungslosen Realismus und subjectiver Zerfahrenheit sich nach strenger idealistischer und kirchlicher Haltung sehnt, wird auch hier mannigfache Befriedigung finden.

Noch nachsichtiger werden wir aber diese Mängel der byzantinischen Kunst betrachten, wenn wir uns auf den historischen Standpunkt stellen. Die Herrlichkeit der altgriechischen Kunst war nicht dazu geeignet, auf weniger begabte Völker überzugehen; die Römer mussten sie erst verständlicher, populärer machen, wenn man will herabziehen, damit auch Andere den Zugang fänden. Die byzantinische Kunst setzte diesen Process noch weiter fort; sie brachte die Anforderungen künstlerischer Genialität auf das geringste Maass zurück, und war dadurch geeignet, selbst von barbarischen Völkern aufgefasst und geübt zu werden. Im ganzen Laufe der Geschichte finden wir daher auch keine Kunstrichtung, welche in so weitem Kreise Einfluss gewann und Wirksamkeit übte, wie diese. Byzanz erscheint in diesem Sinne wie der Mittelpunkt einer neuen künstlerischen Welt, aus welchem nach allen Richtungen hin Strahlen ergehen, in der Nähe dichter und bestimmter, in der Entfernung mehr getrennt und gemischt. Diese Wirksamkeit der byzantinischen Kunst wurde durch die lange Erhaltung des Reiches in eigenthümlicher Weise befördert; höchst verschiedene Völker, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte bald auf

demselben Boden bald in getrennten Gegenden erhoben, fanden hier immer einen Ausgangspunkt für ihre künstlerischen Leistungen. Die, wiewohl geringen und langsamen Veränderungen, welche die byzantinische Kunst erfuhr, trugen mit dazu bei, sie auch später entstehenden Nationen zugänglich zu erhalten; sie wirkte in chronologischer, wie in geographischer Beziehung vermittelnd für die Einheit eines grossen Theiles der Welt. Italien war anfangs zum Theil unter byzantinischer Herrschaft, später, auch nach der Trennung der Kirchen, durch die Nähe und durch politische und merkantilische Beziehungen nie ganz ausser Verkehr mit dem Ostreiche. Die anderen Länder der abendländischen Christenheit blickten zuerst noch mit Ehrfurcht nach dem Sitze der Kaiserherrschaft, nach der reichsten und civilisirtesten Stadt der damaligen Welt hinüber. Es fehlte nicht an diplomatischen Verbindungen, an dem Wechsel der Gesandtschaften, welche nicht bloss eine Kenntniss von dem Glanze byzantinischer Kunst erhielten, sondern auch kaiserliche Schenkungen an die Beherrscher von Frankreich und Deutschland zur Folge hatten. Auch der Handel führte manches Werk orientalischer Kunst in das Abendland. War aber auch diese unmittelbare Verbindung nicht eine sehr lebendige und ununterbrochene, so blieb doch Italien fast beständig die Lehrerin des ganzen Abendlandes und theilte ihm mittelbarer Weise byzantinische Elemente mit. Weiterhin im Nord-Osten von Europa und in asiatischen Gegenden fand die byzantinische Kunst mit dem Christenthume, das von Constantinopel sich dahin verbreitete, Eingang. Ihr Einfluss beschränkte sich aber nicht auf die Christen; auch die Araber, als sie sich von Persien bis Spanien einen weiten Länderkreis unterwarfen, fanden überall verwandte, von römisch-byzantinischem Geiste durchbildete Kunstgestalten vor, in denen sie ihre ersten Versuche machten.

Freilich nahmen in allen diesen Ländern die überlieferten Formen andere Gestalten an, je kunstfähiger, je kräftiger das lernende Volk war, desto schneller oder wirksamer begann es aus eigenem Geiste zu arbeiten. Aber immerhin blieb doch in diesen freieren Schöpfungen der Ursprung mehr oder weniger sichtbar und die Geschichte darf ihn nicht vergessen.

Wie gross oder gering der Einfluss der byzantinischen Kunst auf die des romanisch-germanischen Abendlandes war, wie er sich bei den Arabern gestaltete, werden wir später ausführlich betrachten. Diese beiden Ausflüsse byzantinischer Kunst bilden den grossen Strom der Geschichte, wenn auch in verschiedenen Armen. Daneben aber giebt es kleinere Bäche, welche aus jenem grossen Behälter antiker Kunst abgeleitet werden, theils um bald jenen mächtigen Flüssen sich zuzuwenden, theils um als todte Wasser zu versumpfen. Diese Bedeutung hat die einflusslose, aber sehr merkwürdige Kunst der Armenier und die noch jetzt geübte des russi-

schen Reiches, welche wir daher hier anhangsweise betrachten werden. Vorher nimmt aber noch eine andere Gegend unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, Persien, dessen alte Kunst wir schon früher kennen gelernt haben, mit erneuerter Bevölkerung und mit einem andern Aufschwunge des Geistes. Die Kunst dieser spätern Perser unter dem Herrscherstamme der Sassaniden ist zwar nicht allein von der byzantinischen Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes ausgegangen, sondern auch von der spät-römischen und von altpersischer Tradition. Auch ist sie leider nicht so genau bekannt, dass wir sie mit voller Zuverlässigkeit und Ausführlichkeit schildern könnten. Allein sie ist wichtig, weil sich in ihr neue und bedeutsame Elemente erkennen lassen, und sie darf jedenfalls nicht übergangen werden, weil sie vielleicht auf die armenische, dann aber auch auf die viel wichtigere arabische Kunst einigen Einfluss hatte und zum Verständniss derselben dient.

Viertes Kapitel.

Die Kunst im Sassanidenreiche.

Nachdem Alexander das Reich des grossen Königs gestürzt und seinen Nachfolgern zur Behauptung hinterlassen hatte, erhoben sich dennoch bald wieder einheimische Stämme. Die Parther, ein bis dahin unbekanntes Volk, aus den nördlichen Gebirgen heruntersteigend, bedrängten die Könige griechischen Stammes aus dem Hause des Seleucus und gründeten auf dem Boden persischer Herrschaft ein neues Reich. Um die Zeit des Alexander Severus, im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, bemächtigte sich ein Emporkömmling, Artaxerxes oder Ardeschir, der Herrschaft. Unter dem Titel eines Abkömmlings der alten persischen Könige warf er sich zum Vorkämpfer der durch Sectenspaltungen entstellten Lehre Zoroasters auf, berief zur Reinigung und Feststellung derselben eine Versammlung der Magier, und gab ihren Satzungen durch strenge Gewalt Nachdruck. Die neuangefachte Begeisterung der Ormuzdiener benutzend, führte er sie sogleich zu siegreichen Zügen wider die vereinzelt Nachbarstämme und wider die römischen Heere, und gab durch kluge Anordnungen der inneren Verwaltung grössere Festigkeit. Er gründete die kräftige Dynastie der Sassaniden, welche das alternde römische Reich in fortdauernden Kriegen hart bedrohte und erst bei dem Eindringen der Araber gestürzt wurde.

Dies neue Reich schloss sich wie in der Religion so auch in der Verfassung an die Gewohnheiten der alten Perser an. Aber dennoch war manches anders geworden. Vielleicht ein Ueberrest griechischer Ansichten, von Alexander's Zügen her bis an die Grenzen Indiens verbreitet, mehr noch der rohe aber kräftige Sinn, mit welchem die Parther das stammverwandte, aber erschlafte Volk der persischen Länder erfrischten, gab dem neupersischen Reiche einen mehr abendländischen Charakter; die alte Verwandtschaft mit dem germanischen Stamme tritt hier deutlicher hervor. Gestützt auf den Beistand der Magier und im Geiste des Orients hatte zwar Ardeschir seinem Reiche eine despotische Verfassung gegeben, aber so, dass er dem kriegerischen Geiste seines Adels schmeichelte und ihn für sich gewann. Es bildete sich eine rohe Ritterlichkeit aus; frühe wurde der junge Edelmann in eine Kriegsschule aufgenommen, zu Waffenübungen und in adeliger Sitte erzogen, und dann auf sein Schloss entlassen, um beim ersten Waffenrufe mit seinen Mannen zum Heere zu stossen. Dieser Adel bildete den Kern der persischen Reiterei, die mit der Flüchtigkeit ihrer Rosse und der Sicherheit ihres Bogenschusses den Römern so gefährlich war, während die schlechtgeordneten Schaaren des Fussvolks den Legionen nur schwachen Widerstand leisteten. In diesen Reitern erkennen wir das Vorbild unserer Ritter des Mittelalters; sie sind recht ritterlich geschmückt, tragen Panzer, befederte Helme, Lanze, Schwert und Schild¹⁾, das Geschirr ihrer Pferde ist überaus prächtig. Sie lieben abenteuerliche Züge, welche in den Mund des Volkes übergingen und in Liedern verbreitet wurden.

Ueberhaupt war die Phantasie angeregt, zum Wunderbaren und Märchenhaften geneigt. Schon bei den alten Persern finden wir Spuren einer solchen Richtung; durch den Gang der Geschichte, durch die kühnen, alles vermittelnden Züge Alexanders, durch die Kriege seiner Nachfolger in diesen Gegenden und durch die Verbindung orientalischer und griechischer Elemente, endlich durch den frischeren Sinn des parthischen Stammes bekam sie einen höhern Schwung, und suchte und fand reichliche Nahrung in indischen Fabeln und einheimischen Ueberlieferungen, die im Laufe dunkler Jahrhunderte sich immer wunderbarer gestalteten. Mit den uralten, halb allegorischen Mythen der Welterschöpfung durch Ormuzd und seine Genien mischten sich die Nachrichten von den Kämpfen der früheren Perserkönige; ihre Feldherren wuchsen zu riesenhaften Gestalten, die mit bösen Genien und Drachen zu kämpfen hatten, von Zauberern und Feen beschützt wurden. Auch die Gegenwart wurde dann von dem Volke aufgefasst und bald ausgeschmückt und vergrößert, und es kam auf diese Weise eine Fülle von

¹⁾ Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 186. 191 ff.

Sagen und anmuthigen Mährchen in Umlauf, welche später von den muhammedanischen Persern verarbeitet und aufgezeichnet wurden und auch dem Abendlande reichen Stoff gaben.

Den Hauptinhalt der Geschichte der sassanidischen Fürsten bilden ihre stets erneuerten Kriege gegen die Römer. Schon der Sohn Ardeschir's, Sapor I. (240—271), erfocht einen grossen Sieg, in Folge dessen sogar der Kaiser selbst, Valentinian, sein Gefangener wurde, ein Ereigniss, das dem Stolze des Volkes schmeichelte und der Gegenstand zahlreicher öffentlicher Darstellungen wurde, von denen wir unten zu sprechen haben. Noch erfolgreicher waren die Kämpfe, welche Sapor II., sein späterer Nachfolger (310—380) gegen die Kaiser Constantius, Julian und Jovian führte. Der Glanzpunkt des sassanidischen Reiches trat ziemlich lange nach seiner Gründung ein, unter Chosroes, mit dem Beinamen Nuschirvan, d. i. der Grossmüthige oder Gerechte, einem Zeitgenossen Justinians, dessen kräftige Herrschaft und Rechtspflege in der Vorstellung der Orientalen ihn zu einer ähnlichen Gestalt wie Salomo machte. Gross in Waffenthaten wandte er seine Sorgfalt auch den Wissenschaften zu; er rief Philosophen aus den christlichen Reichen herbei, liess griechische Schriften übersetzen, sendete eine Botschaft nach Indien, um das moralisch politische Fabelbuch des Bilpai nach Persien zu verpflanzen, und gebot die Annalen des Reiches niederzuschreiben, eine Sammlung von Sagen, aus welcher später das berühmteste epische Gedicht des Orients, der Schah-Nameh, das Königsbuch des Firdusi, entstand¹⁾.

Nicht minder bekannt in den Sagen des Orients ist einer seiner späteren Nachfolger, Chosroes-Parviz († 628), zunächst durch den Wechsel seiner Schicksale, durch seine Kriegsthaten und durch die Gunst, welche er den Wissenschaften und Künsten erwies, dann aber auch durch seine Liebe zur Schirin, welche von der zarten und sinnigen Verehrung des Helden und Baumeisters Ferhad gerührt, die, wiewohl unbegründete Eifersucht ihres königlichen Gatten erregte²⁾. In dem Hergange selbst und in dem Wohlgefallen, welches die Sage daran fand, scheint eine Richtung auf die romantische Auffassung der Liebe schon frühe durchzublicken³⁾. Auch die

¹⁾ v. Schack, Heldensage des Firdusi, Berlin 1851, und Epische Dichtungen des Firdusi, Berlin 1852. Diese sagenhafte Geschichte der alten Perser ist zusammengestellt in Malcolm's Geschichte von Persien. Uebers. von Becker, Leipzig 1830.

²⁾ Schirin übers. durch v. Hammer, Leipzig 1809.

³⁾ Wir kennen zwar diese Sagen hauptsächlich nur aus den Bearbeitungen muhammedanischer Dichter und es ist nicht zu bezweifeln, dass sie die romantische Färbung gesteigert haben. Indessen ist der Name der Schirin oder Syra, der zärtlich geliebten und eifersüchtig bewachten Gattin Chosroes, geschichtlich, und ihre Schicksale (sie soll Christin griechischer Geburt gewesen sein) haben selbst in den trockenen Erwähnungen der byzantinischen Historiker einen romanhaften Anflug (vergl. Gibbon

Prachtliebe dieses Königs gab ihm einen mährchenhaft glänzenden Schein; sein Palast in Artemidora oder Dastagerd wird zauberisch beschrieben, zahllose silberne Säulen stützten das Dach, kostbare Teppiche schmückten die Wände, den Park durchstreiften Schaaren von Straussen, Antilopen, Ebern, Pfauen, Fasanen, selbst von Löwen und Tigern, und aus den Thoren gingen viele hunderte von Elephanten hervor, wenn der König sich dem Volke zeigte¹⁾. Die Sage brachte seine Baulust mit seiner Liebe in Verbindung. Um den gefährlichen Ferhad zu entfernen und zu beschäftigen, übertrug er ihm ein Riesenwerk, die Strasse und den Kanal von Bisutun durch hohe unwirthbare Felsen zu ziehen; man zeigt noch jetzt den Kanal in einer Länge von achtzehn Meilen, mit Grotten und Reliefs an der gerade abgeschnittenen Wand des Felsens, und mit Trümmern, die das Volk noch heute mit dem Namen der Schirin benennt.

Chosroes' tragisches Ende trug dazu bei, ihn zum Helden der Volkspoesie zu machen. Nachdem er durch eine blutige Revolution auf den Thron gelangt, unter harten, zuletzt glücklich überstandenen Kämpfen mit einheimischen Empörern sich behauptet hatte, trug er seine Waffen weithin über die byzantinischen Provinzen, unterwarf Syrien, Kleinasien, Aegypten, bedrohte selbst Constantinopel, bis endlich, nach einem Leben des Sieges und der Pracht die kühnen Züge des byzantinischen Kaisers Heraclius ihn bedrängten; fliehend musste er den Genüssen von Dastagerd den Rücken wenden, und fiel nun meuchelmörderisch durch einen Verrath, der seinen Sohn auf den Thron erhob. Die Sage knüpft auch Schirin's und Ferhad's Ende an das seinige, verzweifelnd gab sich Schirin mit eigenem Dolche den Tod und Ferhad stürzte sich von den Felsen in den Abgrund.

Es kann überraschen, dass diese phantastisch-poetische Richtung auf dem Boden einer so strengen Religion und einer harten Despotie gedieh. Allein gerade diese Strenge erleichterte es. Die Lehre Zoroaster's, indem sie das Leben mit einer Menge von Vorschriften belastete und einzwängte, gab einen Anreiz, in allen Gebieten, die nicht von religiösen Bestimmungen beherrscht waren, sich frei und ausgelassen zu bewegen. Die Folgen eines dualistischen Systems waren schon in der glänzenden Despotie der alten Perserkönige in ähnlicher Weise zu erkennen; jetzt traten sie um so mehr in volles Licht, als besonders in diesen letzten Zeiten der Sassanidenherrschaft die feste Anhänglichkeit des Volkes an den Ormuzddienst schon mannigfach erschüttert war. Dieselbe Bewegung, welche in Arabien den

Chap. 46. note 21). Auch muss jenen späteren Poesien der muhammedanischen Perser ein älteres, im Lande einheimisches Element zum Grunde gelegen haben, da in keinem andern Lande die arabische Poesie eine so romantische Richtung erhielt, und da nur dieses die Eroberer bewegen konnte, diese Sagen zu bewahren.

²⁾ Gibbon a. a. O. Ritter IX. 506.

verschiedensten Culten Eingang verschaffte, fand auch in Persien statt. Die lange Herrschaft griechischer Fürsten war nicht ohne Einfluss geblieben, die christliche Lehre hatte weite Verbreitung erlangt. Schon frühe waren hier Sectenstifter aufgestanden; Mani (geb. 240) versuchte eine Verschmelzung des Christenthums mit dem persischen Doppelsystem, Mazdak unter Chosroes I. predigte in ausschweifenden Lehrsätzen Gemeinschaft der Güter und Weiber und fand zahlreiche Anhänger. Das Entstehen dieser verfolgten und unterdrückten Secten ist mehr ein Zeichen als eine Ursache der beginnenden Auflösung des alten Glaubens, welche durch das Eindringen europäischer Wissenschaft und indischer Phantasiespiele unscheinbarer aber gründlicher herbeigeführt wurde.

Von den so prachtvoll beschriebenen Bauten der Sassanidenfürsten können wir leider nicht viel aufweisen. Zwar ist das Land seit fast einem halben Jahrhundert der Gegenstand eifriger Forschungen europäischer Reisenden geworden, und wir besitzen eine Reihe von zum Theil sehr sorgfältig gearbeiteten und umfangreichen Werken, welche uns Auskunft über die noch vorhandenen Ueberreste geben¹⁾. Aber die Resultate dieser Forschungen sind bei den Hindernissen, welche das verödete und verwilderte Land und der Zustand der Trümmer den Reisenden entgegenstellte, immer noch sehr mangelhaft.

Tempel dürfen wir auf diesem Boden nicht erwarten; die Lehre Zoroasters duldete sie nicht. Der Cultus der Sonne oder des Feuers setzte einen Gottesdienst unter freiem Himmel voraus, und erforderte keine andern architektonischen Anlagen als einen einfachen Feueraltar. Die Architektur hatte daher nur weltliche Aufgaben und ihre höchste Leistung waren die Paläste der Könige, von denen denn auch an mehreren Orten Ueberreste erhalten sind. Zwei derselben befinden sich in der Provinz Farsistan (Fars), dem Stammlande der Perser, in welchem auch die Sassanidischen Fürsten gewöhnlich ihre Residenz hatten, zu Firuz-Abad und zu Sarbistan. Beide bilden im Grundrisse ein längliches Rechteck, in welchem auf einer der schmalen Seiten sich eine Vorhalle öffnet, aus der man in Festsäle gelangt, von denen die grösseren mit Kuppeln, die anderen mit Tonnengewölben gedeckt waren. In Sarbistan²⁾ besteht nur ein grosser Kuppelsaal, neben welchem auf beiden Seiten sich längliche Säle mit Tonnengewölben auf gekuppelten Wandsäulen erstrecken. Ausgedehnter und vollständiger

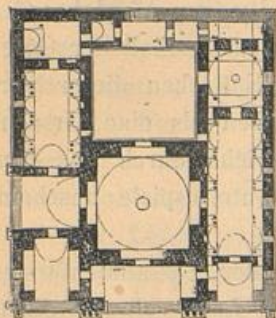
¹⁾ Vor Allem das auf Kosten der französischen Regierung herausgegebene Prachtwerk: Coste und Flandin, Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841, Paris 5 Vol. fol. Dann Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie, Paris 1852. Von ältern Werken sind zu nennen die beiden Reisen von J. Morier, London 1812 und 1816, und besonders Rob. Ker Porter, Travels in Georgia, Persia etc. 1821.

²⁾ Coste & Flandin a. a. O. Vol. I. Taf. 28, 29.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

ist die Anlage von Firuz-Abad¹⁾, dem Palaste des Königs Firuz oder Pheroses (460—488), indem sie ausser der Vorhalle und einigen von Tonnengewölben bedeckten festlichen Räumen drei nebeneinandergelegene,

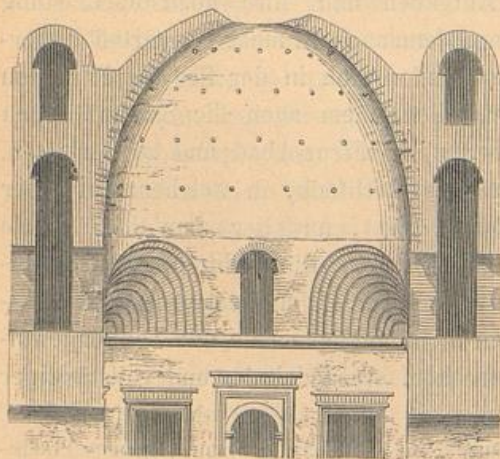
Fig. 62.



Grundriss des Palastes von Sarbistan.

mit hohen Kuppeln überwölbte, zusammen die ganze Breite des Gebäudes füllende quadratische Säle enthält, jeder etwa von vierzig Fuss Breite, und hinter diesem Festlocale eine Zahl von kleineren, um einen Hof herum gruppirten Gemächern, welche offenbar die fürstliche Wohnung bildeten. Bemerkenswerth ist nun, dass alle diese Gewölbe, die Tonnengewölbe sowohl als die Kuppeln, nicht halbkreisförmig, sondern überhöht, elliptisch, aufsteigen, die Kuppeln in solchem Maasse, dass ihre Höhe sich dem vollen Durchmesser des Kreises nähert. Auch die Ueberleitung aus dem Quadrate der Umfassungsmauer in die Rundung der Kuppel ist eigenthümlich, indem sie nicht durch sphärische Pendentifs, sondern durch Rundbögen bewirkt wird, welche treppenförmig in diagonaler Richtung die Ecken überspannen, ähnlich wie in S. Lorenzo in Mailand, nur in viel grösserer Ausdehnung. Eine kreisrunde Oeffnung im Scheitel und vier Rundbogenfenster unterhalb des Auflagers der Kuppel geben den Sälen die spärliche, dem südlichen Bedürfnisse schattiger Kühle entsprechende Beleuchtung, während die Wände durch rundbogige Thüren und hohe Wandnischen, sämtlich

Fig. 63.



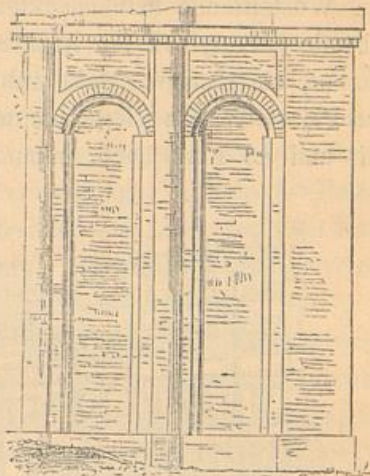
Firuz-Abad.

viereckig eingerahmt, mit einem horizontalen Sturz bekrönt, und durch ein kräftiges Kranzgesimse mit Zahnschnitten reich ausgestattet sind. Auch sonst sind die Wände im Innern und Aeussern häufig durch Blendarcaden belebt, die entweder durch einfache Pilaster oder durch Halbsäulen, die aber weder Basis noch Kapitäle haben, getrennt sind. An dem Palaste von Firuz-Abad ist das Aeusserere durchweg in dieser Weise geschmückt; an der Eingangsseite neben dem Hauptportale durch zwei Geschosse von Blendarcaden, an den Langseiten durch

¹⁾ Coste & Flandin. Taf. 38—42.

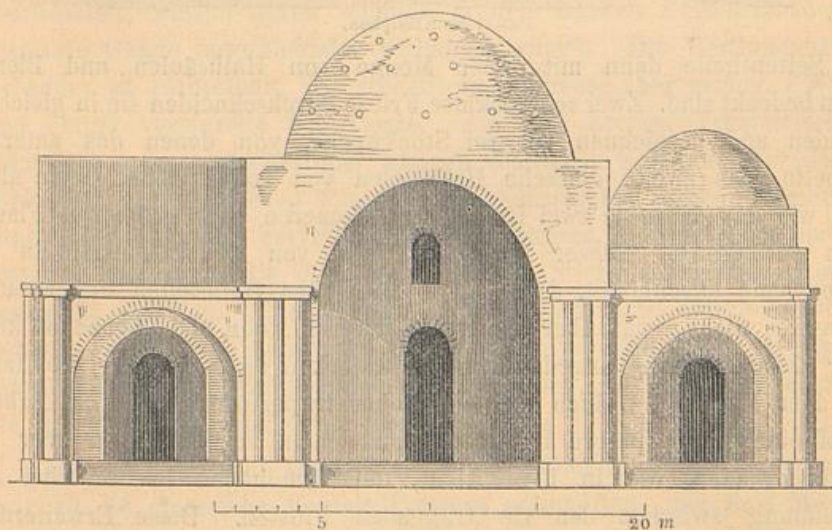
schlanke, bis zum Kranzgesimse aufsteigende Halbsäulen, welche zwischen sich hohe Flachnischen einschliessen. Das Kranzgesimse hat nur den Schmuck einer Reihe übereckgestellter Backsteine, den Säulen fehlen auch hier Basis und Kapitäl, und die Nischen haben die Eigenthümlichkeit, dass ihre Rundbögen nicht genau den Pfosten entsprechen, auf denen sie ruhen, sondern einen grösseren Durchmesser haben. Das ganze Gebäude mit diesen ziemlich roh behandelten, fensterlosen Umfassungsmauern und den nur theilweise aus ihrer Ummauerung hervorragenden Kuppeln macht einen finstern, festungsartigen Eindruck. In Sarbistan sind die Seitenfassaden ganz ohne solche Zier, die Vorderseite hat dagegen den Vorzug, dass sich statt eines Eingangsthores, wie in Firuz-Abad, drei Portale öffnen. Die Ecken sind durch Säulen verstärkt, die dann dreifach gekuppelt auch zwischen den Portalen stehen aber, da sie keine sichtbare Function haben, sondern nur durch ein

Fig. 64.



Palast von Firuz-Abad, Langseite.

Fig. 65.



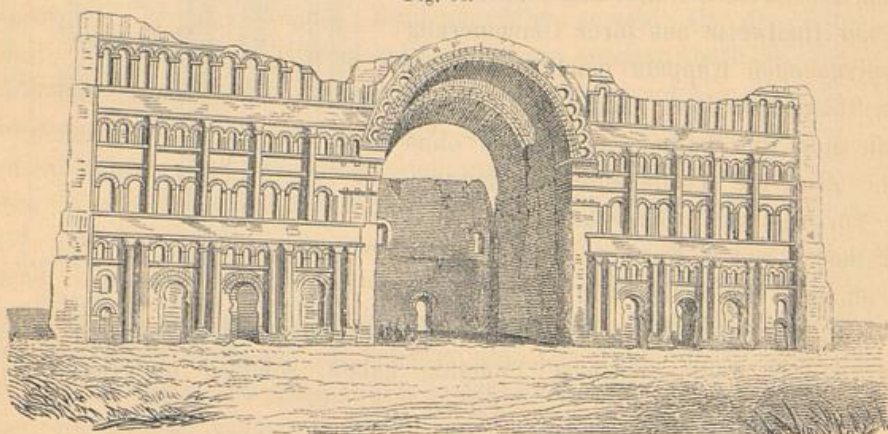
Restaurirte Façade des Palastes zu Sarbistan.

schmuckloses Gesimse mit dem Mauerkörper verbunden sind, nur als ein müssiges Beiwerk erscheinen¹⁾.

¹⁾ Die nebenstehende Abbildung ist eine Restauration von Coste & Flandin. Vol. I. t. 28, 29.

Der Rest eines dritten Palastes hat sich im nördlichen Persien am linken Ufer des Tigris erhalten, an der Stelle, wo Khosroes Nuschirvan (531—579), gegenüber von Seleucia, seine neue Residenz gründete, Ktesiphon, später in Verbindung mit Seleucia El Madain genannt. Aus den vom Wüstensande halbbedeckten Trümmerhaufen ragt hier ein imposantes Gebäude hervor, von den Arabern Takht-i-Khosru, der Thron des Khosroes, genannt, ein einziger Saal, wahrscheinlich die Vorhalle oder Audienzhalle eines Palastes. Ein Riesenthor mit elliptischer Ueberwölbung, etwa 70 Fuss breit und 85 Fuss hoch, nimmt die Mitte der grossen Frontmauer ein,

Fig. 66.



Palast zu Ktesiphon.

deren Seitentheile dann mit einer Menge von Halbsäulen und Blendarcaden bedeckt sind. Zwei schmucklose Friese durchschneiden sie in gleichen Abständen und bezeichnen so drei Stockwerke, von denen das unterste gekuppelte, das zweite einfache Halbsäulen von voller Höhe, beide aber ebenso wie das dritte je zwei Reihen von kleineren oder grösseren Flachnischen enthalten¹⁾. Dieser ganze Aufwand von Decorationsmitteln ist aber so wenig durchbildet, dass selbst die hohen Halbsäulen des zweiten Stockwerkes nicht genau über denen des unteren stehn und überhaupt kein innerer Zusammenhang angedeutet ist. Bemerkenswerth ist, dass die Halbsäulen hier Kapitäle, freilich von sehr roher trapezförmiger Gestalt haben, was auf eine etwas spätere Entstehung zu deuten scheint, dass aber an den Blendarcaden, wie in Firuz-Abad, die Rundbögen breiter sind als die Oeffnung zwischen den sie tragenden Pfosten. Diese Erweiterung des Kopfes der Arcade, die einigermaassen an den später in der maurischen Architektur so beliebten Hufeisenbogen erinnert, ist hier aber mehr

¹⁾ Coste & Flandin a. a. O. Vol. IV. pag. 174. Vgl. 216—218. Frühere Zeichnungen hatten hier Spitzbögen gezeigt, die nach der genaueren Aufnahme von Flandin nicht vorhanden sind.

ein Ausdruck der Willkür als eines bestimmten Princip, da sich im Palast von Sarbistan gelegentlich auch das Entgegengesetzte findet, nämlich Rundbögen von kleinerem Durchmesser als der Abstand der sie tragenden Pfosten¹⁾.

Die meisten andern Fundstätten gewähren für die Kenntniss der sassanidischen Architektur nur geringe Beiträge. Nach dem Beispiele der alten Perser liebten auch die sassanidischen Fürsten den natürlichen Fels mit Reliefs zu schmücken oder zu baulichen Anlagen zu benutzen, und oft sind nur diese fast unzerstörbaren Werke an den Stätten einstiger Pracht erhalten. So neben den Gräbern der alten Perserkönige, in Naksch-i-Rustam, ausser grossen sassanidischen Reliefs zwei freistehende, aber aus dem festem Fels gehauene Feueraltäre, an denen derbe Ecksäulen und vortretende Rundbögen, nebst einem palmettenartigen Aufsätze gemeisselt sind²⁾. So ferner in Tak-i-Bostan³⁾, in der Nähe des Thales von Kermanschah, wo umfassende Anlagen in dem Felsen ausgeführt sind, mehrere Grotten, durch Treppen verbunden und im Innern und Aeussern mit Reliefs, auch am Eingange der einen dieser Grotten mit palmettenartigen Zinnen verziert. An andern Stellen stehen noch grössere Ueberreste von Freibauten sassanidischen Ursprungs aufrecht; so namentlich im Thale Serpul-i-Zohap, an der Grenze des türkischen Gebietes, zwei grosse Gebäude, beide aus vielen Gemächern bestehend, das eine aus quadratischen und mit Kuppeln überwölbten, welche durch schmale in den starken Zwischenmauern ausgesperrte Gänge untereinander verbunden sind⁴⁾. Die Bestimmung dieses Gebäudes ist räthselhaft, das stylistische Interesse aber gering. Wichtiger sind einige vereinzelt Fragmente. Auf dem breiten Trümmerfelde der Stadt Schapur, nahe bei dem jetzigen Städtchen Kazerun, sind neben unzweifelhaft sassanidischen Sculpturen Gesimsstücke, deren Palmetten an altpersische oder gar assyrische Motive erinnern, und Consolen mit Thiergestalten gefunden, die den Kapitälern mit Stier- oder Pferdeköpfen in Persepolis gleichen. Entschiedene Anklänge an diese altpersischen Monumente kommen auch sonst vor, namentlich in Firuz-Abad Gesimse mit Zahnschnitten oder Hohlkehlen mit Blattwerk, in ganz ähnlicher Weise wie in jener achämenidischen Königsburg⁵⁾.

Man begreift sehr wohl, dass die Sassaniden, welche in jeder Beziehung an die glorreiche Vorzeit Persiens anknüpften, und ihre Monumente

¹⁾ Coste u. Flandin. Vol. I. Taf. 28 u. 29.

²⁾ Daselbst. Vol. IV. Taf. 180.

³⁾ Daselbst. Taf. 3.

⁴⁾ Coste & Flandin a. a. O. Vol. IV. Taf. 213.

⁵⁾ Vgl. oben Band I. S. 198, 199 mit Coste & Flandin. Vol. I. Taf. 40, 42, 47.

neben die Paläste und Grabstätten jener alten Könige stellten, auch architektonische Einzelheiten von ihnen entlehnten. Allein die altpersische Kunst war schon längst nicht mehr die herrschende im Lande. Seit den Zeiten der Seleuciden hatte auch hier die griechische Baukunst, freilich in asiatischer Auffassung, Aufnahme gefunden. Seleucia am Tigris, die nach Plinius 600,000 Einwohner zählte und von Strabo die Roma des Orients genannt wird, war in Sitte und Verfassung griechisch, und daher gewiss auch in griechischem Style erbaut¹⁾, der sich von hier weiter verbreitete. Sie verfiel zwar so frühe, dass schon Septimius Severus sie menschenleer fand, und wir besitzen weder erhebliche Ueberreste, noch genügende Beschreibungen ihrer Bauten. Aber eine andere grossartige Ruine giebt ein Zeugniß von der Herrschaft des griechischen Styls auf persischem Boden. Es ist dies zu Kangovar, unfern von Hamadan, ein grosser Porticus, wahrscheinlich einst einen weiten Tempelbezirk umschliessend, dorischer Ordnung, aber in einer Entstellung, wie wir sie auch sonst wohl in griechisch-asiatischen Bauten finden, mit glatten Säulenstämmen, attischen Basen und geschweiften, dem korinthischen Style entsprechenden Deckplatten über den dorischen Kapitälern²⁾.

Diese Zustände änderten sich auch nicht durch den Untergang des griechisch-syrischen Reiches. Ganz Vorderasien war nun römisch und der Einfluss der griechisch-römischen Architektur ging ohne Zweifel über die Grenzen des römischen Reichs hinaus. Sie war ein Bestandtheil der Civilisation dieser ehemals griechischen Provinzen, welche den minder civilisirten Nachbarländern imponirte und weithin wirkte. Eben so gut, wie Odenatus und Zenobia trotz ihres Widerstandes gegen die römischen Waffen ihre Stadt mit römischen Bauten schmückten, werden auch die kriegerischen Parther ihren Ruhm eher in der Aneignung als in der Zurückweisung dieser Pracht gesucht haben. Es fehlt dafür nicht an historischen Zeugnissen. Ein muhammedanischer Schriftsteller erzählt, ohne Zweifel auf Grund einer einheimischen Sage, dass König Sapor den gefangenen Kaiser Valerian gezwungen habe, den Bau von Schuster in Susiana durch römische Baumeister zu fördern³⁾. Als demnächst etwa hundert Jahre später die Römer unter Julian am Tigris vordrangen, stiessen sie auf eine Burg des sassanidischen Königs, die in römischer Weise erbaut war; weil ihnen dies gefiel, wurde sie unverletzt erhalten⁴⁾. Diese Abhängigkeit von der römisch-griechischen Kunst scheint dann auch bei den Persern selbst vollständig anerkannt

¹⁾ Seleucia, libera hodie ac sui juris Macedonumque moris. Plin. H. N. VI. 30. Civitas potens — — neque in barbarum corrupta, sed conditoris Seleuci retinens. Tacit. Annal. VI. 42. Vgl. überhaupt Ritter's Erdkunde. X. 125.

²⁾ Texier a. a. O. II. pl. 62. Coste & Flandin. I. pl. 22.

³⁾ Al Tabri nach W. Ouseley, bei Ritter Erdkunde. VIII. 837.

⁴⁾ Ammian. Marc. L. 24. c. 5. „Regia romano more aedificata.“

gewesen zu sein. Sie erzählten von einem griechischen Baumeister, Namens Sinmar, der, unter dem König Jezdegerd Alathim in das Land gerufen, zwei Paläste erbaut habe, deren wunderbare Schönheit den königlichen Statthalter veranlasste, ihn zu ermorden, damit er nicht an anderen Orten Vorzüglicheres leiste. Das mag eine Bausage sein, wie es deren so viele giebt, und auch dieser Erzähler ist ein später, muhammedanischer Perser¹⁾; aber selbst als Sage ist sie ein Beweis der Schätzung griechischer Kunst. Auch wird eine zweite Nachricht desselben Geschichtsschreibers durch einen nahestehenden Zeugen bestätigt. Khosroes Nuschirwan (532—579) soll nämlich bei der Einnahme von Antiochien so sehr von ihrer Schönheit entzückt worden sein, dass er ihren Plan aufzeichnen liess, um danach unfern seiner Residenz Ktesiphon eine neue Stadt zu erbauen. Und in der That beschreibt schon Prokop diese Stadt, die er Chosro Antiochia nennt, als von dahin versetzten Griechen bewohnt und mit Circus, Bädern und allen Annehmlichkeiten römischen Lebens versehen²⁾.

Endlich giebt es unter den Ueberresten sassanidischer Bauten noch mehrere, die diesen Einfluss unzweifelhaft darthun.

So der Palast zu Diarbekr am oberen Tigris, an der Stelle des alten Amida, gewöhnlich als Palast des Tigranes bezeichnet, wahrscheinlicher aber von Schapur II. nach der Einnahme der Stadt (363) errichtet, mit zwei Geschossen korinthischer Halbsäulen³⁾. So ferner in Al-Hathr, südlich von Mosul, auf dem Hofe eines mit sassanidischen Reliefs geschmückten Palastes ein eigenthümliches Gebäude, in welchem grosse rundbogige Thore von zwei kleineren begleitet und mit Halbsäulen geschmückt das Vorbild eines römischen Triumphbogens verrathen⁴⁾. Nahe an der türkischen Grenze ist eine Ruine (Tak-i-Ghero, der Bogen am Gebirge Ghero), welche, obgleich mit fast hufeisenartigen Bögen, in Ornamenten und Profilen deutlich die Nachahmung römischer Bauten zeigt⁵⁾. Dazu kommen dann einzelne Fragmente, die bei Tak-i-Bostan, Bisutun und an anderen Orten gefunden sind; Friese, Rundstäbe, Pilaster, Kapitäle mit wohlbekanntem Ornamenten, Rankengewinden, Flechtwerk, Blättergruppen, die über ihren römischen Ursprung keinen Zweifel lassen, obgleich sie sich mit barbarischen Elementen mischen oder charakteristische Entstellungen zeigen. Besonders bemerkenswerth sind einige Kapitäle in einer den byzantinischen Würfeln ähnlichen Form, die man so wohl bei Bisutun in den Trümmerhaufen am

¹⁾ Mirkhoud bei Sylvestre de Sacy, Mémoires sur diverses antiquités de la Perse. p. 324.

²⁾ Ritter Erdkunde. X. 271. Procop, de bello Persico. II. 14.

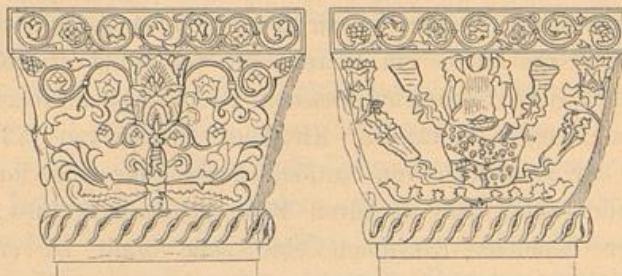
³⁾ Texier a. a. O.

⁴⁾ Vaux, Ninive et Percepolis. S. 194 ff. Kugler, Baukunst, I, S. 440.

⁵⁾ Coste & Flandin. Vol. IV. Taf. 214, 215.

Füsse der mit sassanidischen Reliefs geschmückten Felsen, als in Ispahan, wo sie zu dem späteren Palaste auf dem Meïdan verwendet sind, entdeckt hat, und die neben römischen Pflanzenbündeln sassanidische Halbfiguren und ein ganz unrömisches, schuppenförmiges Ornament enthalten.

Fig. 67.



Sassanidisches Kapitäl zu Ispahan.

Diese Thatsachen genügen, um die historische Bedeutung der sassanidischen Architektur zu erklären. Es war ein unternehmendes, anspruchsvolles, aber keineswegs künstlerisch gestimmtes Volk, das diese Bauten mit ihren hohen, aber weichlichen und formlosen Kuppeln, mit den verschwen-derisch, aber regellos angebrachten Wandnischen, mit den rohen und stumpfen, der Basis und des Kapitälts entbehrenden Säulen auführte. Die Seele der bildenden Kunst ist das Maass; hier finden wir überall die Nei-gung ins Maasslose auszuschweifen. Ein solches Volk bedurfte fremder Vorbilder, aber war weder im Stande, sie in ihren feineren Einzelheiten zu verstehen, noch sich mit ihnen zu begnügen. Dazu kam, dass schon bei der Gründung des sassanidischen Reiches sich eine Fülle verschiedener, und zwar sämmtlich schon gemischter und entarteter Style darbot, dass selbst die altpersische Kunst, an die man sich aus politischen Gründen anschloss, eine unorganische Mischung von Formen verschiedenen Ursprungs enthielt. Es fehlte daher sowohl an Anfängen, welche zu einer weiteren Ausbildung aufforderten, als an dem Antriebe und der Kraft zur Gründung eines neuen Styles. Auch die Kuppeln wird man auf oströmischen Ein-fluss zurückführen müssen¹⁾. Zwar erscheinen sie mit ihrer elliptischen Ueberhöhung und der Ueberkragung der Eckbögen fremdartig und von byzantinischem Gebrauche abweichend. Allein wenn man bedenkt, dass die Kuppelwölbung nicht bloss den alten Persern, sondern (wir dürfen es auf dem heutigen Standpunkte der Forschung mit Sicherheit aussprechen) allen älteren asiatischen Völkern und selbst den Griechen fremd war, dass auch in den sassanidischen Bauten keine Spur von vorbereitenden Arbeiten und Versuchen, die der Lösung eines solchen Problems vorhergehen muss-

¹⁾ Einige Bemerkungen darüber enthält mein Aufsatz: Zur Würdigung der byzan-tinischen Kunst in v. Lützow's Zeitschrift. III. auf S. 140.

ten, zu entdecken ist, dass die Perser selbst sich keinesweges als Meister der Baukunst fühlten und Hülfe bei den westlichen Völkern suchten, wird man auch in dieser Beziehung eine Herleitung von den Römern, dem einzigen Volke, das schon länger die Kuppelwölbung geübt hatte, vermuthen dürfen. Auch sind dann die Eigenthümlichkeiten der sassanidischen Kuppel nicht schwer zu erklären. Wir wissen freilich nicht genau, wann dieses Element Aufnahme in ihre Baukunst erhalten; aber wir dürfen jedenfalls annehmen, dass es vor der Erfindung der sphärischen Pendentifs und definitiven Feststellung des byzantinischen Kuppelsystems geschehen ist. Schon im Jahre 257 hatte Schapur I. den grossen Erfolg gehabt, den besiegten römischen Kaiser, Valerian, als Gefangenen zu seinen Füssen zu sehn, ein Ereigniss, das den Nationalstolz mächtig hob. Unter der langen und siegreichen Regierung Schapur's II. (309—380) erlangte das Reich die Höhe seiner Ausdehnung und Macht, deren sich dann dessen Nachfolger erfreuten. Das Bedürfniss imponirender Paläste mit hohen, zur Aufnahme des ritterlichen Adels ausreichenden Sälen musste sich jetzt besonders geltend machen, und Firuz oder Pheroses (460—488), dem die Tradition den bedeutendsten der erhaltenen Paläste zuschreibt, fand daher wahrscheinlich den einheimischen Styl schon im Wesentlichen ausgebildet vor. Diese Ausbildung fällt daher spätestens in das Ende des vierten und die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts, mithin in eine Zeit, wo das Problem des Kuppelbaues im römischen Reiche zwar längst gesucht, auch schon bedeutend gefördert, aber noch keineswegs gelöst und nach der Erbauung von S. Lorenzo in Mailand gewissermaassen vertagt war. Es ist daher begreiflich, dass die Meister der sassanidischen Bauten, seien es Griechen oder Einheimische, die ihnen von dem hochcivilisirten Nachbarvolke gebotenen Erfahrungen benutzten, aber auch, da es dort noch kein festgestelltes System gab, sich nicht strenge daran banden. Während sie also die Ueberleitung aus dem Quadrate in den Kreis in derselben Weise bewirkten, wie es gewiss nicht bloss in S. Lorenzo, sondern auch in näher gelegenen, oströmischen Bauten vorkam, wichen sie in der weiteren Behandlung des Gewölbes davon ab und gaben ihm die elliptische Ueberhöhung. Die technischen Gründe, welche dabei mitwirkten, werden vielleicht durch eine sachverständige Untersuchung der sassanidischen Bauten, an der es bis jetzt noch fehlt, näher festgestellt werden; aber es ist jedenfalls sehr denkbar, dass diese steilere Wölbung, die allmählig aufsteigend sich enge an die senkrechte Ummauerung anschliesst und oben nur eine geringere Kreisfläche zur Ueberwölbung darbietet, den sassanidischen Meistern leichter und weniger gefährlich schien¹⁾. Die römischen Architekten, besonders die aus der

¹⁾ Vgl. oben Fig. 63 u. 65.

altchristlichen Schule, mussten diesen Ausweg schon wegen des enormen Aufwandes an Materialien, den er erforderte, dann aber auch wegen seiner weniger abgeschlossenen und regelrechten Form zurückweisen. Den Dienern eines asiatischen Despoten konnte jener Aufwand erwünscht sein, dem Geschmacke eines ritterlichen, phantastisch angeregten Volkes jene minder bestimmte, aber kühne Form zusagen. Es ist daher begreiflich, dass sie sich, nun ohnehin zur Gewohnheit geworden, auch da noch erhielt und selbst den herbeigerufenen griechischen Baumeistern zur Pflicht gemacht wurde, als man im byzantinischen Reiche die bessere Construction der Kuppel gefunden hatte und unablässig anwendete. Ein Gedanke der Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, der dem Stolze dieses halbbarbarischen Geschlechts schmeichelte, mochte sich daran knüpfen.

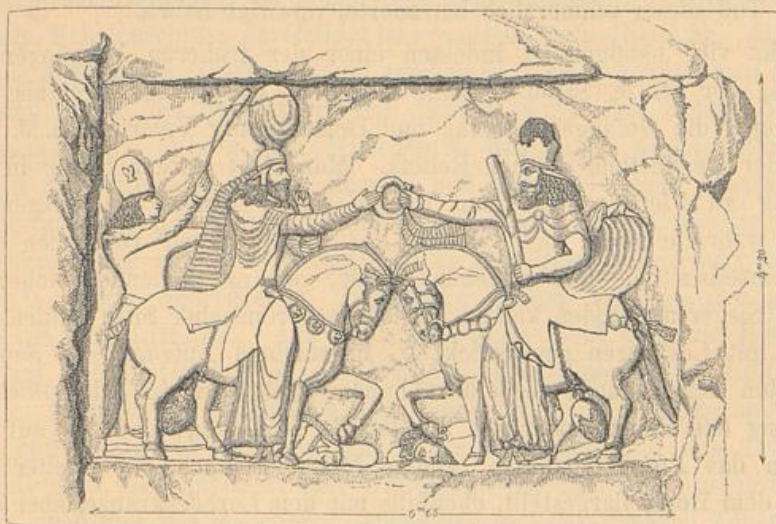
Bedeutender sind die plastischen Denkmäler der Sassaniden, die sich an mehreren Stellen ihres Reiches vorgefunden haben, meistens, wie die Werke ihrer achämenidischen Vorfahren, welche wir früher kennen gelernt haben, Reliefs an der Felswand eingemeisselt. So bei Persepolis selbst, in der Nähe der Grabmäler der ältern Könige die Sculpturengruppe, welche die Eingebornen: Naksch-i-Rustam, das Bild des Rustam, nennen, und etwas entfernter die von Naksch-i-Redjeb. Dann in südwestlicher Richtung die von Firuz-Abad, die unter den Trümmern der Königsstadt Schapur, südwestlich aber an der Grenze von Farsistan und Kirman die von Darab-Djerd. Auf dem Wege von Schiras nach Susa und im Lande Schuster oder Chuzistan, dem alten Susiana, finden sich zahlreiche Reliefs, wenn auch von weniger sorgfältiger Ausführung oder noch näherer Untersuchung bedürftig¹⁾. Arm an Denkmälern scheinen nur die Gegenden zwischen Ispahan und dem Kaspischen Meere zu sein, während sich an der heutigen türkisch-persischen Grenze unweit der Stadt Kermanschah noch die berühmten Sculpturen von Tak-i-Bostan (der Bogen des Gartens) und Bisutun und westlich am Zagros-Gebirge die Bildwerke von Serpul-i-Zohab finden.

Die Gegenstände dieser Bildwerke sind, wie bei den altpersischen Denkmälern, stets officieller Art, Verherrlichung des Fürsten, Vorführung von Gesandten und Gefangenen, Friedensschlüsse, Triumphzüge und endlich Jagden. Die Könige sind dabei gewöhnlich zu Pferde dargestellt, in etwas grösserer Dimension, meistens in ihrer eigenthümlichen nationalen Tracht mit enganliegender, am Gürtel unterbundener Jacke und weiten schlotternden Beinkleidern, die lang herunterfallend zum Theil die Füsse verhüllen. Die Schultern deckt ein Mantel, der rückwärts in üppig gekräuseltem Falten-

¹⁾ Vgl. Ritter, Erdkunde S. 835 ff. und über die Provinz Schuster, Coste & Flandin Vol. IV. pl. 224—229.

wurfe emporwallt. Das Haupt ist mit einem niedrigen Helme, noch häufiger wie auf altpersischen Sculpturen mit der offenen Krone geschmückt, darüber erhebt sich ein seltsamer kugelförmiger Aufsatz oft von gewaltiger Grösse. Breite Bänder flattern von der Krone herabhängend in der Luft und scheinen zum Theil am Kleide befestigt, während zu beiden Seiten

Fig. 68.



Relief aus Naksch-i-Rustam.

des Kopfes das lange buschige Haar weit abstehend das Gesicht umgiebt. Die Könige sind mit dem langen Schwerte bewaffnet und eine Kugel hängt an starker Kette vom Sattel herunter. Haupt und Schweif der Pferde sind mit flatternden Bändern, andre Stellen mit allerlei Rosetten und grossen Quasten geschmückt. Die Personen des Gefolges sind meist bartlos, ihr Gewand gleicht dem königlichen, doch fehlt der Mantel und sie tragen eine hohe eiförmige Tiara oder einen der phrygischen Mütze ähnlichen Kopfschmuck. In der Regel sind sie in ruhiger Haltung dargestellt, die Hand auf das Schwert gestützt oder mit erhobenem Zeigefinger Stillschweigen und Ehrfurcht gebietend. Zuweilen kommen stattlich gewappnete Krieger vor, der Leib durch einen Schuppenpanzer, Arme und Beine durch breite Schienen geschützt¹⁾, oder der ganze Körper in einen Kettenpanzer gehüllt; ein Helm, bloss mit zwei Oeffnungen für die Augen versehen, bedeckt das Haupt, die Linke hält den Schild, die Rechte eine Lanze, statt des Schwertes hängt ein Köcher herunter²⁾. So erscheint Chosroes Parviz (591—628), der prachtliebende und ritterliche König, an dessen Namen und

¹⁾ Coste & Flandin. Vol. IV. T. 183.

²⁾ Vgl. Ritter, Erdkunde. IX. S. 380.

seine Liebe zur Schirin sich so viele Sagen knüpfen, auf einem Relief in der grossen Grotte von Tak-i-Bostan in einer Gestalt, die in der That an unsere mittelalterlichen Helden erinnert¹⁾. Spätere persische Schriftsteller glauben selbst den Namen des Bildhauers und die Entstehungsgeschichte des Bildes zu kennen; ein gewisser Kattus, der als ein ausgezeichnete Künstler geschildert wird, soll darin ein Lieblingsross des Königs, dessen Tod dieser schmerzlich betrauerte, verewigt haben.

Sehr viel häufiger ist indessen einer der früheren Vorgänger dieses Königs, der stolze Sapor I. und besonders das grosse Ereigniss seiner Regierung, die Gefangennehmung und Demüthigung Valerians (i. J. 260 n. Chr.) der Gegenstand solcher Reliefs. Man sieht darauf Sapor in stolzer Haltung zu Pferde, unter den Füssen seines Rosses eine liegende Gestalt, wahrscheinlich das Symbol des geschlagenen römischen Heeres, vor demselben den überwundenen Kaiser, der mit flehender Geberde vor seinem Sieger am Boden kniet. Er ist nach römischer Sitte gekleidet, sein Haupt mit Lorbeeren geschmückt²⁾. In solchem Aufzuge soll Sapor den Besiegten den Persern vorgeführt haben, wobei er in schimpflicher Behandlung des siebenzigjährigen Fürsten so weit ging, dass er auf dessen Rücken das Pferd bestieg³⁾. Einige Male ist noch ein zweiter Römer neben dem Rosse dargestellt, ebenfalls mit dem Lorbeerkränze, aber stehend und von Sapor berührt, wahrscheinlich Cyriades, ein obscurer Flüchtling aus Antiochien, den Sapor mit dem kaiserlichen Purpur bekleidete. Zuweilen schliessen sich Reliefs in kleinerem Maassstabe, reihenweise übereinander geordnet, dieser Hauptszene an, welche die siegreichen Schaaren des Königs darstellen, auf der einen Seite die Reiterei, auf der andern das Fussvolk. Besonders ausführlich findet sich diess auf den Reliefs unweit der untergegangenen Stadt Schapur, die zu den besten Arbeiten sassanidischer Sculptur gehören. Unter den Fussstruppen erkennt man hier deutlich auch wilde, fremdländische Soldaten, die mit langen Schwertern, mit Keulen und Aexten bewaffnet sind. Ein anderes Relief ebendasselbst zeigt einen Triumphzug angesichts des thronenden Herrschers. Widerspenstige unter den Gefangenen werden mit Schwerthieben fortgetrieben, Verwundete mühsam von ihren Begleitern gehalten. Andere bringen die eroberten Trophäen, die erschlagenen Köpfe der Feinde, kostbare Gefässe und erbeu-

¹⁾ Vgl. die Abbildung bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 8. Tak-i-Bostan (s. oben) liegt unweit der heutigen Stadt Kermanschah.

²⁾ So auf zwei Reliefs zu Schapur bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 49 u. 53, auf einem Relief von Darab Djerd a. a. O. Vol. I. T. 33 u. einem andern zu Nakschi-Rustam. Vol. IV. T. 185.

³⁾ Vgl. die gesammelten Nachrichten bei Ritter, Erdkunde. VIII. S. 834.

tete Elephanten¹⁾; lauter Gruppen, die mit grosser Geschicklichkeit und einer gewissen Naturwahrheit ausgeführt sind.

Die häufigste aller Darstellungen, die fast an jeder Stätte solcher Reliefs wiederkehrt, ist eine ohne Zweifel symbolische (siehe oben Fig. 68), wo zwei Figuren, meistens zu Pferde, einen grossen mit Bändern geschmückten Ring gemeinschaftlich halten oder doch berühren. Die Bedeutung dieser Handlung ist noch nicht mit Gewissheit festgestellt, dass sie einen Friedensschluss darstelle, ist weniger wahrscheinlich, da beide Gestalten in reicher persischer Tracht erscheinen. Eher könnte man an eine Belehnung, etwa des Statthalters der Provinz durch den König, oder an die Annahme des Sohnes zum Mitregenten denken²⁾. Andere Bildwerke schildern das ritterliche Leben, Kämpfe und Jagden, welche letzten einen Hauptbestandtheil der grossen Hoffeste machten. Das Zusammenprallen der Reiter, Sturz und jähe Flucht sind in den Bewegungen sehr lebendig gegeben³⁾. Zwei figurenreiche Jagdstücke finden sich in der grossen Grotte von Tak-i-Bostan. Auf der einen Seite sieht man die Eberjagd; Reiter auf Elephanten treiben das Wild in einen Sumpf, dem Kahne entgegen, in welchem der königliche Jäger umgeben von Hofleuten und Musikanten harret. Andere Gruppen stellen die Zerlegung und den Transport der Beute dar. Gegenüber ist eine Hirschjagd mit ähnlicher Ausführlichkeit gegeben, auch hier mit mancherlei lebendigen und naturwahren Zügen. Auf denjenigen Bildwerken endlich, welche das ruhige Dasein im häuslichen Kreise schildern, sieht man nicht selten auch weibliche Figuren⁴⁾, während diese aus dem Bilderkreise der achämenidischen Fürsten streng ausgeschlossen blieben.

¹⁾ Coste & Flandin I. T. 50.

²⁾ Coste & Flandin. Vol. I. Tab. 192., vgl. mit T. 9. 14. 44. Uebrigens ist eine ähnliche Ceremonie noch heute bei den Neupersern üblich (Coste & Flandin. Text S. 59). Die beim Abschlusse eines Vertrages Betheiligten pflegen die Unverbrüchlichkeit desselben dadurch zu bestätigen, dass sie gemeinsam einen Turban oder einen zum Ring geschlossenen Gürtel erfassen. Auch in anderen Zusammenhänge erscheint dieser Ring öfter. Wir finden denselben mit Bändern geschmückt in der Hand einer weiblichen Halbfigur auf dem sassanidischen Kapitälern von Bisutun und Isphaan. Bei Jagden (Coste & Flandin I. T. 18.) und Triumphzügen (I. T. 49 und 53) pflegt ein schwebender Genius denselben über dem Haupte des Monarchen zu halten; ohne Zweifel, wie auf den altpersischen Reliefs, der Schutzgeist des Königs. Zu beiden Seiten der grossen Grotte von Tak-i-Bostan erscheinen endlich zwei schwebende Victorien, welche den mit Bändern geschmückten Ring in der Hand halten.

³⁾ Coste & Flandin. Vol. I. T. 43. Vol. IV. T. 183. 184.

⁴⁾ So in dem Relief der grossen Grotte von Tak-i-Bostan. Coste & Flandin I. T. 9; in Naksch-i-Rustam Vol. IV. T. 186, und in den Bildwerken der Provinz Schuster (Chusistan). König Bahram (420—438 n. Chr.) liess das Bild seiner Gemahlin, der er besondere Ehren erwies, sogar auf Münzen prägen. Ritter, Erdkunde VIII. S. 937.

Die Ausführung dieser Bilderwerke ist verschieden, bei einigen roh, bei den meisten fleissig und sorgfältig. Die Compositionen sind conventionell und symmetrisch. Bei den grossen Musterungen sind die Schaaren der Krieger und Gefangenen in Reihen übereinandergestellt, jede Reihe auf besonderem Boden. Selbst bei den Jagdbildern ist, trotz einer Art landschaftlicher Einheit, die Anordnung eine ähnliche. Die Gesetze der Perspective waren diesen Bildnern unbekannt und bei den einzelnen Figuren ist oft trotz der Profilstellung des Kopfes und der Beine der Leib in der Vorderansicht gegeben. An den hervorragenden Gestalten bemerkt man dagegen ein nicht misslungenes Bestreben nach kraftvoller Haltung und nach einer gewissen Naturtreue. Die Körperverhältnisse sind kurz und stämmig, die Schultern breit; durch das eng anliegende Gewand sieht man die Muskeln. Die Gesichtszüge sind scharf, fast eckig geschnitten, aber regelmässig und nicht unschön. Besonders auf den Ausdruck der Könige ist eine gewisse Sorgfalt verwendet; Sapor's Profil zeigt energische, schöne Züge, mit einem Ausdruck des Stolzes. Auch die Nebenpersonen sind charakteristisch behandelt, die Einheimischen von den Fremden sorgfältig geschieden und jene in einem Typus gehalten, der dem der altpersischen, ja selbst der assyrischen Kunst nahe steht, mit sanft gebogener Nase, vollen Lippen, tiefliegenden Augen und schief geschnittenen Brauen. Haar und Bart sind auch hier mit zierlicher Symmetrie behandelt, und selbst die Thiere, namentlich die Pferde, erinnern an jene ältere asiatische Kunst. Daneben ist aber ein griechisch-römischer Einfluss bemerkbar. Schon an dem Hofe der Arsaciden, der unmittelbaren Vorgänger des sassanidischen Geschlechts, hatten griechische Künstler gelebt¹⁾. Auch von Sapor I., dem Besieger Valerian's, wissen wir, dass er solche in seinem Dienste hatte, und gewiss werden die beiden Chosroen ebenfalls sich ihrer bedient haben. Griechische Inschriften, die man mehrmals auf den Bildwerken findet, deuten darauf hin²⁾. Auch zeigt sich der griechische Einfluss sogar bei der Ausstattung religiöser Gestalten; so finden wir statt des männlichen Feruers, den wir auf den altpersischen Denkmälern sehen, weibliche Genien, jugendlich, in reichem fliegenden Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln, regelmässig gelocktem Seitenhaare, an römische Victorien erinnernd³⁾. Auch andere Gestalten, Engelsknaben, welche als Schutzgeister Kränze

¹⁾ Ritter a. a. O. VIII. S. 836.

²⁾ Auf einem Relief in Naksch-i-Rustam bei Coste & Flandin IV. T. 181 u. 182 (Ritter, VIII. S. 23); in Naksch-i-Redjeb, Coste & Flandin Vol. IV. T. 190 (Ritter, VIII. S. 886). Viele Münzen mit Königsporträten in sassanidischem Costüme enthalten griechische Legenden, griechische Titulaturen, griechische Inschriften. Unter den Bildern kommt hier sogar das der Pallas u. A. vor. (Ritter, VIII. S. 836).

³⁾ Vgl. den Relief von Tak-i-Bostan, Coste & Flandin I. T. 7.

über dem Haupte des Königs tragen¹⁾, endlich die gefangenen Römer selbst, gleichen dem Style römischer Werke aus der Zeit des Verfalls. Daneben aber zeigt sich auch ein eigenthümliches, aus der römischen Kunst nicht entnommenes Element, eine gewisse Mischung von streng Mathematischem und von wild Bewegtem, von roher Stylhaftigkeit und von Naturalismus, nicht unähnlich manchen Erscheinungen des deutschen Mittelalters. Fast alle diese Bildwerke sind nur Reliefs, theils flach, theils mehr erhaben, zuweilen so, dass einzelne Theile ganz rund sind, wie sich dies in Tak-i-Bostan findet. Statuen sind äusserst selten erhalten, indessen zeigen zwei Beispiele, dass es deren gab. Sie sind in colossaler Grösse, die eine bei Kermanschah ganz roh, die andere in einer Höhle unweit Schapur (das Bild eines Fürsten, vielleicht Sapor's I., in der Tracht wie auf den Reliefs) besser gearbeitet²⁾. Es scheint indessen, dass sie nicht freie Kunstwerke, sondern als Atlanten im constructiven Sinne verwendet waren, und dass namentlich jenes Königsbild als Stütze des Einganges der Höhle diente³⁾.

Auch die Malerei wurde im Sassanidenreiche geübt. Man hatte Maler von bedeutendem Ansehen, der Sage zufolge war ein solcher der Abgesandte Chosroes' an Schirin. Von ihrer Malerei ist uns zwar nichts geblieben, indessen haben sich selbst die muhammedanischen Perser durch diese ihre Vorgänger zu der verbotenen Kunst verleiten lassen. Noch immer findet man in Persien Wandmalereien, und die Handschriften persischer Gedichte sind mit Miniaturen geschmückt, in welchen ohne Zweifel der Typus älterer Gemälde erhalten ist⁴⁾.

Diese Gemälde sind von unregelmässiger Zeichnung, ohne Perspective, Abschattung und Haltung, sie zeigen aber die seltsamsten Gestalten, die wunderbarste Gruppierung, das brennendste und dauerndste Kolorit, das

¹⁾ Coste & Flandin I. T. 49.

²⁾ Ueber die Statue bei Kermanschah, Ritter IX. 378. Von der bei Schapur (sie ist 15 $\frac{1}{2}$ Fuss hoch, nach Ritter VIII. 840) finden sich gute Abbildungen bei Texier, *Déscription de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie*, tab. 149, 150.

³⁾ Abbildung bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 54. Vgl. Text S. 46 u. s. f. Ritter a. a. O. VIII. S. 839 u. s. f. Ueber eine Statue zu Tak-i-Bostan, Ritter IX. S. 378. Ebn Haukal berichtet von einem Berge in dem Gebiete von Schapur, in welchem Statuen von allen Königen, Feldherren und Mobeds (Oberpriestern) und berühmten Männern, die in Fars gelebt, sich befinden sollen, von welchem Andere, dort noch lebende, Abbildungen und geschriebene Historien besaßen. (Ritter VIII. S. 838).

⁴⁾ v. Hammer Schirin. Leip. fig. 1809. Ritter Erdkunde VIII. 183. Bei der Eroberung von Madain fanden die Araber im Palaste einen kostbaren Teppich von gewaltiger Grösse, auf welchem ein Bild des Paradieses dargestellt war, mit Blumen und Früchten von Edelsteinen auf goldenen Stielen. Omar lies ihn ohne Rücksicht auf den Kunstwerth zerschneiden und vertheilen. Ebenda X. p. 173.

kein europäischer Farbenschatz wiedergibt. Der Held Rustan bleibt sich in diesen Miniaturen immer gleich in Gestalt, Gesicht und Musculatur, mit rothbraunem, blonden Bart und Haupthaar. Sein Gewand ist von Leder, er trägt einen Drahtpanzer, einen eisernen Helm mit Thierschmuck; der gekrümmte Dolch hängt an seiner Rechten, er führt eine Keule mit ungeheurem Knoten. Auch von Schapur hat die altpersische Ueberlieferung ein ausführliches Bild bewahrt. In den Miniaturen erscheint er mit dem Speer bewaffnet, sein Haupt trägt die Krone oder einen rothen Kopfschmuck. Sein kurzes Oberkleid ist himmelblau, das weite Beinkleid von rother Seide¹⁾.

Eine völlig freie und eigenthümliche, und besonders eine geistig hochstehende und ideale Kunst finden wir hienach bei diesen spätern Persern in keiner Beziehung vor; vielmehr nur einen schwachen, rohen Ausdruck ihrer Nationalität an überlieferten Formen. Allein diese Spuren eines neuen Geistes, der wahrscheinlich auf die Araber von bedeutendem Einfluss war und zum Theil als ein Vorbote germanischer Eigenthümlichkeiten betrachtet werden kann, verdienen wohl ihre Stelle auch in der Geschichte der bildenden Künste.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst in Armenien und Georgien.

Die Nachbarschaft des Meeres wirkt meistens vorthellhaft auf die Völker. Die Phönicier ermuthigte sie zu weiten Handelsreisen bis über die Säulen des Hercules hinaus, in den Griechen bestärkte sie ihre natürliche Regsamkeit, den Römern öffnete sie die Aussicht auf eine Weltherrschaft. Ganz anders verhielt es sich bei den Küstenbewohnern des schwarzen Meeres. Dieses engumschlossene Wasserbecken wurde das Ziel und die Grenze der Wanderungen roher Völker aus den asiatischen Flächen oder aus den rauhen Thälern des Kaukasus, während seine Küsten fremden Seefahrern, besonders den unternehmenden Griechen, leicht zugänglich waren, die durch Handel und Kolonien die Einheimischen in eine untergeordnete Stellung brachten²⁾. Auch die benachbarten, vom Meere ent-

¹⁾ Ritter VIII. 839.

²⁾ Bekanntlich war hier jenes Kolchis, von dem die Argonauten das goldene Vliess, ein Symbol des Handelsreichthums, holten. Wichtig und mächtig waren be-

ferneren, in den Thälern am Südabhange des Kaukasus wohnenden Völker waren durch Gebirgszüge vereinzelt und unfähig den mächtigen Herrschern des mittlern Asiens kräftigen Widerstand zu leisten. Niemals bildete sich daher hier eine starke, selbstständige Nationalität, aber doch gewähren diese Gegenden ein historisches Interesse, indem sich hier die Eigenthümlichkeiten verschiedener Völkerstämme frühzeitig kämpfend berührten oder freundlich vermischten. Diese Gegenden sind es nun, in welchen sich interessante Monumente christlicher Architektur finden, von denen wir erst seit einigen Decennien einigermaassen befriedigende Kunde erhalten haben, und die, wenn ihnen auch keine Einwirkung auf die weitere Entwicklung der christlichen Kunst zugeschrieben werden kann, dennoch nicht übergangen werden dürfen, und durch Vergleichen und Beziehungen mancher Art Aufschlüsse geben.

Es sind mehrere Provinzen, welche hier wegen ihrer verschiedenen Schicksale unterschieden werden müssen, zunächst das Küstenland Abkhasien oder Lazica, dann weiter südlich auf dem Südabhange des Kaukasus die Landschaften Mingrelien und Guria an der Küste, Imereth und Karthli im Innern, welche man unter dem gemeinschaftlichen Namen von Georgien begreift, endlich nach Südosten bis zur Grenze von Persien das grössere Land Armenien. Die Bewohner dieser Gegenden scheinen den persischen Gebirgsstämmen verwandt, obgleich ihre Schicksale ihnen eine ganz andere Richtung gegeben haben. Wie jene sind sie ritterlich und freiheitsliebend, zur Waffenübung, zu Abenteuern und Raubzügen geneigt, williger sich in einer Art Lehnsverband oder Hörigkeit benachbarten Häuptlingen anzuschliessen, als sich einem gemeinsamen Herrscherstamme zu unterwerfen. Sie sind streitlustig, aber ohne Energie, zu geistiger Cultur wenig geeignet. Während aber die Perser durch ihre Verschmelzung mit den Medern, durch die einfache, reine Lehre Zoroasters zu einem gewaltigen, einigen Volke sich gestalteten, erhielt sich hier ein unklarer, wilder Götzendienst, ein schwankender, unsicherer Zustand der Dinge. Auch liess ihre geographische Lage ihnen nicht die Ruhe zu selbstständiger Ausbildung; wir finden sie stets im Kampfe bald mit den wilden Völkern des Gebirges, bald mit mächtigen Nationen, welche von Asien oder von der Küste her sie bedrängen. Die grossen Könige von Persien, dann die Nachfolger Alexanders, darauf Mithridates und endlich seit Pompejus die Römer übten hier mehr oder minder ihre Herrschaft, wenn auch durch einheimische,

sonders die griechischen Kolonien auf der Halbinsel Krimm, aus denen dann durch Vermischung mit scythischen Stämmen eine eigenthümliche halbbarbarische Bevölkerung hervorging. Es ist interessant, in den Fürstengräbern dieser Gegend die Gestalten griechischer Kunst in barbarischer Tracht zu erkennen. S. Dubois, Voyage autour du Caucase, V. p. 518. ff.

tributpflichtige Fürsten. Endlich aber wurden sie durch den grossen Kampf der Römer und der Perser aufgeregt und unter sich gespalten. Schon Tacitus fasst sie mit seinem durchdringenden Blicke so auf; als ein zweideutiges, uneiniges Volk, das, von den mächtigsten Reichen begrenzt, keinem sich ganz zuwende, nicht den Parthern, denen sie durch die Lage des Landes, durch Aehnlichkeit der Sitten und Wechselheirathen nahe ständen, nicht den Römern, bei denen sie Schutz gegen die Uebermacht jener suchten ¹⁾. Noch jetzt passt diese Schilderung. Unter russischer, türkischer und persischer Herrschaft getheilt, sind diese Völker noch jetzt ebenso schwankend und unselbstständig, bald kampflustig und schwer zu beherrschen, bald sanft und schwach.

Eine erfreuliche Episode in dieser Geschichte eines verkümmerten Volkslebens bildet die Einführung des Christenthums; die Religion verband diese zersplitterten Völkerschaften und erweckte ihre Kraft. Besonders gilt dies von Armenien, das sich ziemlich früh zum christlichen Glauben bekannte.

Während ein kräftiger Emporkömmling in Persien die sassanidische Dynastie gründete, herrschten in Armenien Prinzen aus dem ältern Herrscher-geschlechte der Perser, Arsaciden; innere Zwietracht gab Ardschir die Gelegenheit sich einzumischen und die Sprösslinge des feindlichen Hauses zu vertilgen. Nur der unmündige Sohn des letzten Herrschers, der Knabe Derdat oder, wie die Römer ihn nannten, Tiridates wurde nebst seiner Schwester nach Rom gerettet und kehrte von hier nach dreissig Jahren siegreich in seine Heimath zurück (259 n. Chr. Geb.). Er begann damit den alten Götzendienst herzustellen, Paläste und Tempel im römischen Style zu bauen. Doch die Stunde des Heidenthums hatte geschlagen. Zwei andere Kinder desselben königlichen Stammes, aber aus andern Linien, ein Knabe Gregor und eine Jungfrau Ripsime, waren ebenfalls auf römisches Gebiet geflüchtet. Im christlichen Glauben erzogen kehrten auch sie in ihre Heimath zurück und begannen das Werk der Bekehrung. Ripsime erlitt den Märtyrertod, Gregor aber wurde durch Wunder gerettet, und taufte endlich (302) den König selbst mit einem grossen Theile des Volkes. Er gründete Gotteshäuser und Klöster, wurde der erste Patriarch der armenischen Kirche und ist noch jetzt als der Erleuchter (Illuminator) der gefeierte Schutzheilige des Volks. Die neue Lehre erlangte, wenn auch erst nach blutigen innern Kämpfen allgemeine Anerkennung und wurzelte tief in den Gemüthern. Die politische Selbstständigkeit des Landes war dagegen von kurzer Dauer; noch im vierten Jahrhundert wurde es der Schauplatz römisch-parthischer Kriege, und nach dem Feldzuge

¹⁾ Tac. Annal. II. 56. XIII. 34.

Julians im Friedensschlusse seines Nachfolgers sogar getheilt in ein westliches, den Römern, und ein östliches, den Persern zufallendes Gebiet. Um so eifriger war die Anhänglichkeit des Volkes an die Religion; in der That verdankte es ihr Alles. Bisher hatte den Armeniern sogar eine eigene Schrift gefehlt, sie bedienten sich griechischer oder persischer Buchstaben. Das Christenthum bedurfte einer Schrift, welche der Sprache des Volks sich anschloss; ein gelehrter und frommer Mönch, Mesrop, erfand (406) ein eigenes, armenisches Alphabet, geeignet die rauhen Laute des einheimischen Dialektes zu bezeichnen. Die Klöster wurden nun der Sitz einer einheimischen Literatur, welche zunächst freilich nur Uebersetzungen, dann aber auch eigne Andachtsbücher und Chroniken hervorbrachte. Unter dem Drucke parthischer Herrscher schrieb Moses von Khorene, nicht ohne Klagen, sein wichtiges Geschichtswerk. Die Kirche wurde die Bewahrerin der Nationalität, an sie schloss sich das unglückliche Volk mit ungetheilte Wärme an.

Es bedurfte dessen um so mehr, als es bald auch in religiöser Beziehung isolirt stehen sollte. Während der Lehrstreitigkeiten der orientalischen Christen im fünften Jahrhundert nahm die junge armenische Kirche die Sätze des Eutyches an, nach welchen in Christus nur Eine Natur, die göttliche, nicht eine doppelte, menschliche und göttliche, erkannt wurde, und sie blieb bei dieser „monophysitischen“ Lehre, obgleich das Concil von Chalcedon (451) dieselbe für ketzerisch erklärte. Dadurch wurde sie von der Gemeinschaft mit der übrigen christlichen Kirche ausgeschlossen, und noch jetzt stehen die Armenier den Griechen feindlich gegenüber; selbst die Versuche einer Vereinigung mit dem römischen Stuhle haben nur bei einem Theile des Volks Eingang gefunden und eine Spaltung (in unirte und nicht unirte Armenier) hervorgebracht.

Georgien und Abkhasien, von Constantinopel aus bekehrt und auch in weltlicher Beziehung von den byzantinischen Herrschern abhängig, folgten der armenischen Kirche nicht, sondern unterwarfen sich ohne Weiteres den Entscheidungen der griechischen Concilien. Ihre Beziehungen zu Byzanz wurden noch enger, als Justinians Feldherren auch auf diesem Boden mit den Persern zu kämpfen hatten und die Oberhand behielten. Nicht gar lange nachher drangen die Araber auch in diese Gegenden vor, und es begann nun eine Reihe von Jahrhunderten blutiger Kriege mit den muhammedanischen Machthabern. Aber religiöser Eifer belebte das schwache und an Dienstbarkeit gewöhnte Volk, und mitten unter diesen Streitigkeiten erhob sich in Georgien ein kräftiges Fürstengeschlecht, das Haus der Bagratiden, zweifelhaften, vielleicht jüdischen Ursprungs, welches vom achten Jahrhundert an diese Länder beherrschte, sich auch über Abkhasien und Armenien ausbreitete und sich in mehrere Linien, mit bald

vereinigtem, bald getrenntem Besitze theilte. Die Blüthe seiner Macht erreichte es in allen diesen Gegenden im 11. Jahrhundert, wo die Könige von Georgien auch über Abchasien herrschten und in Armenien eine einheimische Linie regierte. Schon früher eine Beute der Araber geworden, erlebte dieses letzte Land nur eine kurze, glückliche Zeit der Selbstständigkeit (859 bis 1045), in welche denn auch der Aufschwung seiner Kunst fällt. Dann unterlag es der Uebermacht der seldschukischen Türken. Ein grosser Theil des Volks zerstreute sich nach allen Himmelsgegenden¹⁾; Schon längst waren die Armenier als wandernde Handelsleute mit dem Auslande bekannt geworden. Als daher die türkische Gewaltherrschaft ihr Elend immer steigerte, als der seldschukische Sultan Alp Arslan, die Hauptstadt Ani eroberte und die Einwohner in das Innere seines Reiches versetzen wollte (1064), flohen sie in grosser Zahl, und verbreiteten sich über Polen, Galizien, Südrussland und manche asiatische Gegenden, wo ihre Nachkommen, noch immer an der überlieferten Religion festhaltend, als geachtete Kaufleute leben²⁾.

Im 12. Jahrhundert war das Christenthum wieder siegreich in Armenien, indessen nur vorübergehend. Wechselweise nahmen es erst die byzantinischen Kaiser, dann die bagratidischen Könige von Georgien in Besitz, und mussten es bald wieder den Sultanen abtreten. Eine Erleichterung erhielt das unglückliche Volk von einer Seite, von der man es nicht erwarten sollte, durch die Mongolen; diese Eroberer legten der Ausübung des christlichen Cultus keine Hindernisse in den Weg und gestatteten sogar den eingebornen Fürsten, die nun als ihre Vasallen herrschten, Errichtung und Ausschmückung der Kirchen, die wir bis in das vierzehnte Jahrhundert verfolgen können.

Ich brauche die dunkle und unerfreuliche Geschichte nicht weiter zu verfolgen; diese flüchtigen Andeutungen genügen, um uns auf dem unbekanntem und entlegenen Boden zu orientiren³⁾.

¹⁾ Der König selbst floh an der Spitze des Heeres nach Kleinasien, wo es seinem Nachfolger Ruben (1080) gelang, ein christlich armenisches Königreich zu gründen welches sich drei Jahrhunderte erhielt, und durch seine freundlichen Beziehungen zu den Kreuzfahrern wichtig wurde. Dieser Umstand ist auch für die Geschichte der Architektur zu beachten.

²⁾ Bei spätern Eroberungen erneuerten sich diese Auswanderungen. Schah Abbas im 16. Jahrhundert entvölkerte absichtlich das unglückliche Land, indem er die Bewohner in verschiedenen Gegenden Persiens sich niederzulassen zwang.

³⁾ Näheres über geographische und historische Verhältnisse findet man bei Ritter (Erdkunde Bd. X. S. 514. ff. und sonst, wo auch weitere Citate), dann aber besonders bei Dubois de Montpéroux, Voyage autour du caucase, Paris 1839, 5 tom. mit vielen Abbildungen, und endlich in dem Prachtwerke von Ch. Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Einige vorläufige Bemerkungen dieses Reisenden,

Bei einem Volke, wie diese Schilderungen es zeigen, roh und schwach, in sich getheilt, durch Abhängigkeit von verschiedenen fremden Herrschern moralisch entkräftet, lässt sich eine eigene Kunst nicht vermuthen. Auch ist es ausser Zweifel, dass Georgier und Armenier ursprünglich fremden Vorbildern folgten, hauptsächlich römisch-byzantinischen; allein sie erschufen sich dennoch später einen eigenen Styl.

Die ältesten Ueberreste, welche man (vielleicht mit Ausnahme von Grottenbauten unbekannter Entstehung und ohne charakteristische Details) in diesen Ländern findet, gehören entschieden spätrömischer Architektur an. In Kharni im armenischen Gebirge, östlich von Eriwan, steht noch jetzt eine solche Ruine; man erkennt ein Gebäude von ungefähr gleicher Breite und Tiefe, mit einer Vorhalle von sechs ionischen Säulen. Ihre Stämme sind ohne Kaneluren, der Fries des Gebälkes ist gerundet, die Form der Kapitäle so, wie wir sie auch in spätrömischen Bauten in Europa finden. Nach der Tradition soll Tiridat hier einen prachtvollen Palast gebaut haben; wahrscheinlicher war aber dieses Gebäude ein Tempel, vor der Bekehrung des Königs irgend einer einheimischen Gottheit erbaut.

Weitere Nachrichten über die Baukunst dieser Zeit in Armenien haben wir nicht¹⁾. Die chronologische Reihe führt uns zunächst nach Abchasien und zwar nach der Kirche von Pitzounda, an der Küste des schwarzen Meeres, der Tradition nach von Justinian gestiftet. Gewiss gehört sie im Wesentlichen der späteren byzantinischen Kunst an. Im Grundrisse bildet sie ein längliches Rechteck, aus welchem auf der Ostseite die grosse halbrunde Concha zwischen zwei kleineren ebenfalls halbkreisförmigen Nebentribünen, in Westen ein zweigeschossiger Narthex von der Breite des Schiffs vortritt. Im Inneren setzt sich das obere Stockwerk der Vorhalle in Form von Emporen zu beiden Seiten des westlichen Mittelschiffes fort. Das Centrum der Anlage bildet die von vier Pfeilern getragene Kuppel, daran schliessen sich, als Fortsetzung der Tragebögen, die vier tonnengewölbten Kreuzarme an, der westliche aus zwei Jochen bestehend, der östliche den Vorraum zur Hauptapsis bildend. Am Aeusseren stellt sich die Kuppel als der Haupttheil dar; ihr zunächst erheben

nebst Zeichnungen der Kathedrale von Ani enthält die *Révue de l'Arch.* 1842. p. 26 u. ff. Genauere architektonische Aufnahmen und Details hat D. Grimm in seinem Werke: *Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie* (Petersburg 1859 ff.), leider ohne ausführlicheren Text publicirt.

¹⁾ Vielleicht gehören in diese Zeit einige der Grotten von Uplostsikhe in Imereth. Man findet hier eine in den Felsen gehauene Stadt, mit mehrern reich ausgearbeiteten Grotten, von denen einige die Form römischer Bedachungen, mit Gesimsen, Balken und Cassetten, andre die von Tonnengewölben haben. Nicht unwahrscheinlich bildeten sie einen Palast zum Sommeraufenthalt der Fürsten, nach persischer Sitte. Dubois III. 190. Ueber Kharni III. 383. Atlas III. 31. 32.

sich die vier Kreuzarme und zwischen diesen die tiefer gelegenen Eckräume¹⁾. Die Mauern sind aus abwechselnden Lagen von Steinen und Ziegeln, ohne andern Schmuck aufgeführt, die schmalen Rundbogenfenster mit durchbrochenen Marmorplatten gefüllt. Die ganze Anlage, die Vorhalle, das Gynaitikion, die dreifache Nische, selbst die Mauerbildung und die Fenster sind also völlig in byzantinischem Style. Einzelnes ist indessen schon abweichend. Hierher gehört besonders die kielförmige Gestalt der Bögen, welche die Kuppel tragen und der wir in keinem byzantinischen Gebäude, um so häufiger aber in der muhammedanischen Baukunst und in den von dieser beeinflussten Monumenten begegnen. Die schlanke Form der Kuppel, die sich auf einer hohen Trommel erhebt, erinnert zwar an die spätbyzantinische Weise, doch ist die Anlage der Fenster eine andere, indem sie nicht wie dort gewöhnlich in das Kuppelgewölbe einschneiden, sondern sich unterhalb desselben befinden. Dazu kommt dann endlich, dass die Wölbungen nicht nackt hervortreten, sondern mit einer Bedachung von Steinziegeln versehen sind, eine Anordnung, welche das rauhere, von den eisigen Winden des Kaukasus beherrschte Klima rathsam machte²⁾.

In Abkhasien erhielt sich dieser im Wesentlichen byzantinische Styl, wenn auch nicht in besonders ausgezeichneten Exemplaren, und erstreckte sich von da aus bis in die einsamen Thäler des Gebirges³⁾. Armenien dagegen, in politischer und kirchlicher Beziehung getrennt, bildete aus den römischen und byzantinischen Formen, welche dorthin überliefert worden, in Verbindung mit einheimischen Elementen, vielleicht auch mit Traditionen von der persischen Seite her und mit Anregungen arabischen Geschmacks einen sehr eigenthümlichen und interessanten Kirchenstyl aus,

¹⁾ Mit den Mauern misst die Länge 118 F., die Breite 68 F., die Höhe 102 F., Breite des Mittelschiffs und Durchmesser der Kuppel 30 F., des Seitenschiffs 11 F., Höhe bis zur Kuppel 60 F., der Kuppel selbst 36 F.

²⁾ Dubois I. 223. Atlas III. pl. 1 u. 2. — Procop de bello goth. lib. 4. c. 3. erzählt die Bekehrung der Abasgier zum Christenthume und fügt hinzu, dass der Kaiser bei ihnen der Gottesgebälerin einen Tempel errichten lassen. De aedif. I. III. c. 7. erwähnt er dieses Neubaues bei der Aufzählung der Bauten Justinians in diesen Gegenden nicht, bemerkt aber, dass er eine verfallende christliche Kirche herstellen lassen. Es könnte dies die von Nakolajevi in Mingrelien sein. Dubois tome III. p. 51. (Atlas II. pl. 9. III. pl. 4.) hält diesen Ort für das von Procop erwähnte Archaeopolis. Auch diese übrigens sehr einfache Kirche ist in Steinen und Ziegeln errichtet, und bildet ein Quadrat mit Vorhalle, eckiger Chornische und einer auf vier Pfeilern ruhenden niedrigen Kuppel. Ausserdem zählt Dubois die Kirchen von Bandara, Arkanghelo, Tschamokmodi (in Guria III. 305) und Lechkhué oder Loukhin (I. pl. 264, Serie II. pl. 6) als völlig ähnliche Bauten auf.

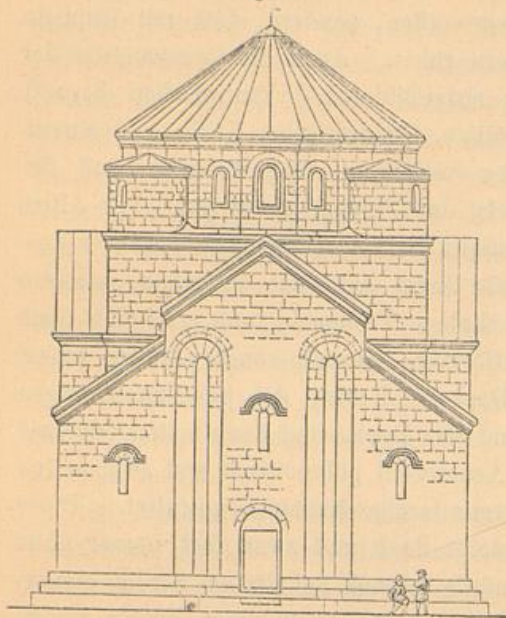
³⁾ Die Kirchen von Daranda am Ufer des Kodor und die von Tschuna am Kuban (Dubois I. 317 u. 322) sind ganz der von Pitzounda ähnlich.

welcher demnächst auch auf Georgien überging oder doch einen starken Einfluss ausübte. Ehe ich auf einzelne Gebäude eingehe, wird es nützlich sein, die Grundzüge dieses Styles herauszuheben. In vielen Beziehungen schliesst er sich dem byzantinischen an. Wie in diesem sind auch hier alle Kirchen überwiegend in Hausteinen ausgeführt, alle Bedeckungen gewölbt, und zwar niemals mit Kreuzgewölben, sondern stets mit Kuppeln oder Tonnengewölben, die auf Pfeilern ruhen. Auch die Construction der Pendentifs entspricht meistens dem ausgebildeten byzantinischen Style¹⁾. Aber während dieser überall das Völlige, Quadratische, Kreis- und Kugelförmige liebt, ist hier die Neigung mehr auf das Bedingte und Beschränkte, auf das längliche Rechteck, das Polygon gerichtet. Vor Allem tritt dies charakteristisch an der Kuppel hervor, namentlich an ihrer äusseren Erscheinung. Sie ruhet niemals direct auf dem Unterbau, sondern stets auf einer mehr oder weniger hohen Trommel, und erscheint auch über dieser nicht nackt oder kugelförmig bedeckt, sondern unter einem oft sehr steilen pyramidalischen Dache. Beide, die von rundbogigen Fenstern durchbrochene Trommel und das Dach, sind dann selten oder nie kreisförmig, sondern (wenigstens im Aeusseren) polygonisch und zwar selten achteckig, meistens zwölf- oder sogar sechszehneckig gestaltet. Diese schlanke, fast thurmartige Kuppel steigt dann und zwar fast immer ohne Nebenkuppeln in der Mitte der ebenfalls schlank gehaltenen Kirche empor, die niemals ein Quadrat, sondern immer ein Rechteck bildet, dessen Länge (von Westen nach Osten) bedeutend grösser ist, als seine Breite, bald um ein Drittel, bald mehr. Innerhalb dieses Rechteckes, um die in der Mitte seiner beiden Axen gelegene Kuppel herum, bildet sich dann ein Kreuz (nicht ein lateinisches, weil der westliche und östliche Arm von gleicher Länge, aber auch kein griechisches, weil die Querarme kleiner sind, als die des Stammes), welches im Aeusseren und Inneren durch seine grössere Höhe zwischen den vier niedrigeren Nebenräumen sich kenntlich macht, und vermöge seiner Tonnengewölbe zur Stütze der Kuppel dient. Dieser Gedanke kreuzförmiger Anlage ist dann aber dem des Rechteckigen und Geradlinigen dergestalt untergeordnet, dass (mit wenigen Ausnahmen) keiner der Kreuzarme, selbst nicht das Chorghaupt, über die Mauerflucht des Rechteckes hinaustritt, sondern höchstens innerhalb derselben durch eine und zwar sehr charakteristische Vorrichtung angedeutet ist. Neben der im Innern halbkreisförmigen, der geraden Aussenmauer eingebauten Apsis

¹⁾ Abweichende Kuppelformen haben die weiter unten zu erwähnenden grösseren Kirchen zu Achpat und die zu Sanagin. Die Kuppel der Kirche von Dighoue (Texier a. a. O. pl. 26) besteht aus horizontalen, nach innen zu sehr allmählig vortretenden Lagen.

sind nämlich im Aeusseren zu beiden Seiten derselben zwei dreieckige Mauervertiefungen angebracht, deren convergirende Seitenwände mit der geraden Aussenwand Winkel des Achtecks und dergestalt in Verbindung mit derselben eine polygone Ummauerung der Apsis darstellen. Diese,

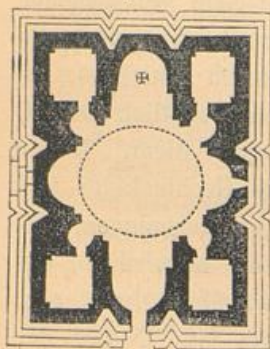
Fig. 69.



S. Ripsime in Wagarschabad.

Baues. Es ist dies die Kirche der h. Ripsime in Wagarschabad, welche schon hier einer näheren Erwähnung verdient, weil ihre Anlage eine höchst

Fig. 70.



S. Ripsime in Wagarschabad.

consequente Durchführung der Eigenthümlichkeiten dieses Styles enthält. Alle vier Kreuzarme endigen nämlich hier mit einer halbkreisförmigen Apsis, welche entweder einen Altar oder ein Portal umschliesst, wodurch denn die Gestalt des Kreuzes im Innern sehr stark betont und der Kuppel ein kräftiges Widerlager bereitet ist. Von den Spitzen jener acht einwärts gehenden Dreiecke aus ist nämlich die Mauer, nicht bloss an den Kreuzarmen, sondern auch in Osten und Westen ungeachtet der hier grösseren Länge soweit gegen die Mitte vorgeführt, dass ihre Ausläufer unmittelbar die Kuppel tragen. Sie

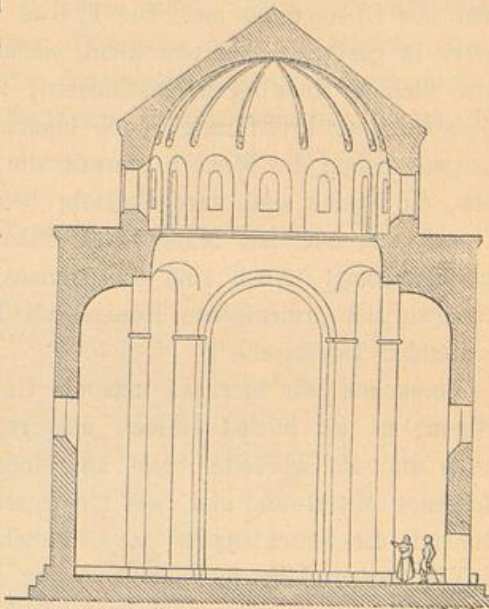
¹⁾ So besonders in Georgien die Kirchen zu Ala Werdi, Samthavis, Caben, Mtzcheta, und die der Mutter Gottes zu Achtala.

²⁾ So in Armenien die an die Fürstengruft zu Achpat anstossende Kirche und zwei Kirchen in Ani. S. unten Fig. 76.

oben durch eine halbkreisförmige Wölbung geschlossenen, einwärtsgehenden Nischen gewährten dann nicht bloss eine erhebliche Ersparniss des Materials, sondern auch eine constructive Leistung, indem sie als nach Innen vortretende Mauerpfeiler zur Stütze des Gewölbes beitragen konnten. In den meisten Fällen finden sich Nischen dieser Art nur neben der Chorapsis¹⁾, in andern dagegen auch an den Kreuzarmen, obgleich im Innern keine Apsis, sondern eine gerade Wand besteht²⁾, in einem Falle sogar an allen vier Seiten, allerdings hier aber in Verbindung mit einer ungewöhnlichen Anlage des ganzen

sind dabei nicht bloss durch die vier grossen Apsiden, sondern auch durch vier kleinere, den Ecken des Gebäudes entsprechende Nischen verbunden, welche zu gleicher Höhe mit jenen aufsteigen und so den cylindrischen Unterbau der Kuppel und ihrer Trommel stützen. Es ist daher eine Construction mit acht Halbkuppeln, die stark an altchristliche Kuppelbauten erinnert, nur dass sie hier statt auf einen polygonen oder quadraten Grundriss auf ein längliches Rechteck angewendet ist.

Diese solide, aber freilich einen grossen Aufwand an Baumaterial fordernde Anlage fand, wie gesagt, keinen Beifall. Man gab nur der Chorseite die innere Abrundung und weit vorspringende Wandpfeiler, liess aber die Wand der drei anderen Seiten auch im Innern gerade, und stützte die Kuppel auf vier freistehende, durch grosse Bögen unter sich und mit der Aussenmauer verbundene Pfeiler. In S. Ripsime



S. Ripsime Wagarschabad.

bestand das Innere der Kirche nur aus der Kreuzgestalt, während die vier Eckräume besondere, nur von den vier kleineren Nischen zugängliche Gemächer bildeten. Bei diesen späteren Bauten sind zwar die Räume neben der Concha des Chors gewöhnlich als abgeschlossene Sakristeien behandelt, dagegen erscheinen die Seitenräume neben dem westlichen Portale nun als förmliche Nebenschiffe. Ungeachtet dieser Annäherung an die spätere byzantinische Architektur behielt man nicht nur die längliche, rechteckige Anlage, sondern auch mehr oder weniger die einwärtsgehenden dreieckigen Nischen bei, wozu ohne Zweifel nicht eine constructive Rücksicht, sondern ihre decorative Bedeutung bestimmte. Denn nicht nur gewährte ihre symmetrisch wiederholte, schlanke, durch die muschelförmige Wölbung bekrönte Gestalt schon an sich eine anziehende Belebung der Fläche, sondern sie wurde auch bald das Motiv einer fortlaufenden Wand-decoration, indem man sie durch eine schlanke Halbsäule mit einem Bogen einrahmte und daran ähnliche Blendarcaden anschloss, welche sich über die übrigen Theile der Wand fortsetzten.

Ungeachtet des byzantinischen Ursprunges dieser Schule haben ihre Kirchen in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit den abendländischen

Zwar ist bei ihnen, wie meistens im Orient, zu dem ganzen Bau kein Holz angewendet; aber die Gewölbe sind mit einem schrägen Dache von sehr wohlgeformten Steinziegeln bedeckt, welches unmittelbar auf der Wölbung aufliegt. Das Dach der Seitenschiffe lehnt sich daher ganz wie in unsern romanischen Kirchen in der Gestalt eines halben Giebels an die senkrechte Mauer des Oberschiffes an. Die Thüren sind niedrig, rund überwölbt, die Fenster in geringer Zahl und klein, schlank, oben rechtwinkelig oder mit einem kleinen Rundbogen geschlossen, zuweilen ganz rund. Die Bögen sind fast immer kreisförmig, doch kommen auch einzelne Spitzbögen vor. Uebrigens haben die Mauern niemals die Solidität europäischer Constructionen, die Steine sind unregelmässig behauen, so dass die Fugen nicht fest sind, und nur dem Mangel des Holzes verdanken diese Kirchen ihre lange Erhaltung. Auch sind die Dimensionen immer nur gering und die Kathedrale der armenischen Königsstadt hat kaum die Grösse einer etwas bedeutenden Dorfkirche¹⁾.

Versuchen wir hiernach uns ein Gebäude dieses Styls zu vergegenwärtigen; es ist höchst einfach und regelmässig. Die Hauptfäçade in Westen und die Chorseite, beide aus einer höhern, durch einen Giebel geschlossenen Mittelwand und zwei niedrigeren, sich anlehnenden Halbgiebeln bestehend; die Seitenfäçaden ganz ähnlich, nur dass sie breiter sind und dass die Seitenschiffe hier die Senkung ihres Daches zeigen. Uebrigens alle vier Fäçaden ganz geradlinig, ohne Vorsprung, jede mit dem Aufblick auf die Kreuzform des Oberschiffes und auf die Kuppel. Auch in der Höhenrichtung ist wieder alles geradlinig, die Dächer, selbst die Kuppel. Von der byzantinischen Form nackter Gewölbe, von jener Kugelgestalt des Aeusseren, welche Procop an der Sophienkirche rühmt, ist man hier sehr weit entfernt. Eher erinnert die ganze Structur, die thurmartige Gestalt der Kuppel, die Dachschräge, die Verbindung von Haupt- und Nebenschiffen, die Wandverzierung mit Halbsäulen und Arcaden an unsere abendländischen Bauten, und es ist nicht zu verwundern, dass namentlich die früheren, flüchtiger durchziehenden Reisenden²⁾ sich hier in ihre vaterländischen Gegenden versetzt glaubten.

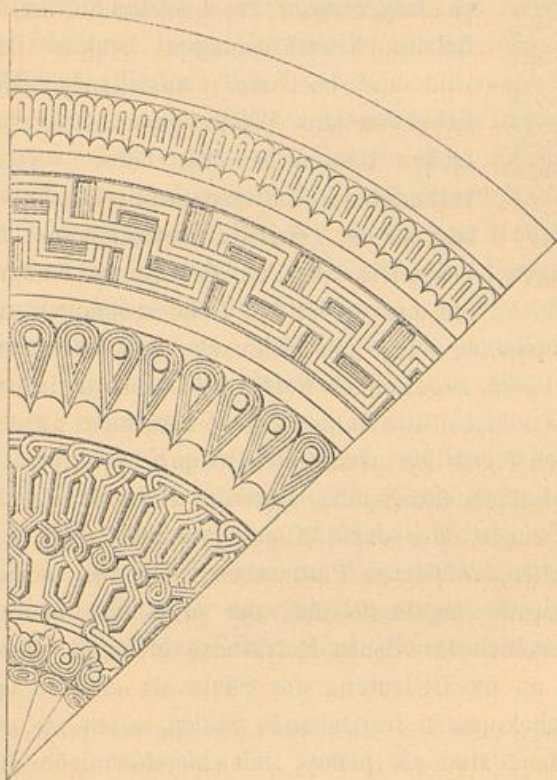
Dagegen nehmen die Details und Ornamente einen ganz anderen Charakter an. Die reicheren, der spätern Entwicklung dieses Styls angehörigern Kirchen sind nämlich an Gesimsen und Bögen, Thüren und Fenstereinfassungen mit sehr sauber ausgearbeiteten, aber auch sehr eigenthümlichen Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Anklänge an antike

¹⁾ Dubois III. p. 213 und Texier Rév. de l'Arch. 1842. S. 106.

²⁾ Besonders Hamilton 1835 (Researches in Asia minor, Pontus and Armenia, London 1841).

Motive, an den Mäander, an die Form der Palmetten fehlen nicht ganz. Aber im Ganzen ist der Charakter ein ganz anderer. Die Phantasie ist nicht, wie dort, von der sinnigen Beschauung der Natur genährt, geht nicht mit so anmuthiger Leichtigkeit in die Erscheinungen des organischen Lebens über, sondern bewegt sich mehr in dem Kreise abstracter Linien-spiele. Vegetablische Formen kommen selten, Rankengewinde niemals, Blätter meistens nur vereinzelt vor; thierische oder menschliche Gestalten werden niemals zu wiederkehrenden Ornamenten benutzt. Horizontale oder verticale Stäbe haben meistens die Form eines gewundenen Taues, Friese

Fig. 72.



Ornament aus Ani (Armenien).

sind mit Ketten von kreis- oder rautenförmigen Figuren, Archivolten mit radialer Zeichnung bedeckt, Bogenfelder haben oft in ihrer Mitte ein Kreisornament, in den Ecken anderweite Linienspiele. Allein wenn auch mit einer gewissen Rücksicht auf die Gestalt der einzelnen Theile erfunden, gehen diese Ornamente dennoch nicht eigentlich in die Architektur über, gewähren keinen genügenden Ausdruck ihrer baulichen Function, sondern bilden nur einen zufälligen Schmuck, der in gleicher Weise die verschiedensten Theile, selbst die Säulenschäfte und dann wieder die bloss abschließenden Wandflächen überzieht. An den Fenstern kommt die Verzierung

auf einem schmalen Bande vor, welches dasselbe ringsumher einfasst, oder sie ruht wie ein Bogen mit horizontaler Verlängerung darüber, aber wieder ganz flach und keinesweges wie eine schützende Archivolte. Ebenso ist die ganze Thüre vom Boden bis zur höchsten Spitze des Bogens von einer Arabeske, wie mit einem Bande, umgeben. Vorherrschend ist in diesen Verzierungen die Form feiner, kreisförmiger oder geradliniger Bandverschlingungen, von grosser Mannigfaltigkeit, bald so, dass sie in Blätter

Fig. 73.

Ornament
von Gelathi (Georgien).

selten Verzierungen, besonders aber an den Nachahmungen von Stalaktitengewölben, welche hin und wieder bei Ueberkragungen und in kleinerem

Fig. 73.

Halbsäule von
Gelathi
(Georgien).

übergehen, bald in regelmässiger Wiederkehr gewisser geometrischer Figuren, bald in kühneren Versuchen eines Linienspiels, welches je einfacher und geradliniger desto geschmackvoller ist, während künstlichere Verschlingungen breiter Bänder zuweilen wild und barbarisch ausfallen¹⁾. Manches erinnert dabei an die Weise germanischer Ornamentik in frühen Bauten des Mittelalters. Daneben sind unverkennbare Einflüsse arabischer Formen wahrnehmbar; so an gewissen geometrischen, flach eingemeis-

Maassstäbe selbst zum Schmucke von Kapitälern und von Säulenbasen angewendet werden. Ebenso wenig wie diese Ornamente haben die Halbsäulen und Arcaden an den Wandflächen einen eigentlich architektonischen Charakter. Die Halbsäulen sind flache Rundstäbe, statt des Kapitäl und der Basis haben sie runde oder ovale Kugeln, welche oben und unten, von flachen, verzierten Plattstäben oder von einem sonderbaren Zierrath eingefasst sind, der etwa einer durch einen Strick zusammengebundenen Halskrause gleicht. Nichts erinnert dabei an die Bedeutung der Säule als eines tragenden Gliedes. Auch kommen freistehende Säulen selten vor, und wo sie sich finden, sind sie plump, mit kugelförmiger Basis und eben solchem Kapitäl, oder gar barbarisch aus verschiedenartigen Gliedern zusammengesetzt²⁾. Die Bögen über den Halbsäulen sind zwar öfter wiederholt und haben eine reinere Form, aber auch sie sind flach und schwächlich. Die Ornamentation steht daher in keiner innern Verbindung mit der Archi-

¹⁾ Vgl. die Details der Kirche von Zugrugashiane (Georgien) bei Grimm, Lief. II, T. I.

²⁾ Jenes in Kieghart (Dubois Atlas III, pl. 10.) dieses in Kutais, wovon unten die Rede sein wird. Vgl. auch Grimm a. a. O. Details von Sanagin, Lief. XII, T. 3, der Kathedrale von Ani Lief. V, T. 4 und von der kleinen Kirche daselbst Lief. VII, T. 2.

tektur, sie entwickelt sich nicht aus derselben, während diese an die Strenge abendländischer Bauten erinnert und sie in einfacher, geradliniger Regelmässigkeit noch übertrifft, ist die Verzierung mehr in dem willkürlichen, abenteuerlichen Geschmack der Araber gehalten. Der Eindruck der Gebäude im Ganzen ist daher auch keineswegs ein bedeutender, der Mangel an kräftigen Gliedern, an dem Wechsel von Licht und Schatten giebt ihnen bei aller Eleganz der Verhältnisse, bei aller Zierlichkeit der Ornamentation etwas Schwächliches und Nüchternes. Das Innere ist wenig beleuchtet und eng, das stärkste Licht kommt aus der Kuppel her, die Wände sind meistens mit Malereien bedeckt.

So unvollkommen unsere Forschungen über die Kunst dieses Landes sind, so können wir doch ihren Entwicklungsgang schon ziemlich genau angeben. Das Hauptheiligthum des Landes, noch heute der Sitz des armenischen Patriarchen, ist das Kloster Etschmiadzin, unfern der alten Hauptstadt Wagarschabad schon von Gregor dem Erleuchter (302) gestiftet und, in Beziehung auf eine Vision, mit jenem Namen, welcher die „Herabsteigung“ bedeutet, belegt¹⁾. Wir dürfen nun freilich nicht glauben, diesen Bau aus dem 4. Jahrhundert noch jetzt zu besitzen, indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Fundamente eines so heiligen Tempels im Wesentlichen beibehalten sind²⁾. Die Gestalt der Kirche scheint dies zu bestätigen; sie ist fast ein Quadrat (50 russ. Ellen lang, 48 breit) mit polygonartiger Ausladung der Chornische und der Tribünen an den drei andern Seiten. Die Kuppel ruht auf vier freistehenden Pfeilern³⁾. Wir finden daher hier den byzantinischen Grundgedanken des Quadrats noch vorwaltend, aber schon in eigenthümlicher Weise behandelt. In der benachbarten Kirche der h. Ripsime zu Wagarschabad, von der wir oben ausführlich sprachen, zeigt sich dagegen das armenische System völlig entwickelt; auf jeder ihrer vier Seiten sind die einwärtsgehenden Nischen,

¹⁾ Von 452 bis 1441 residirten die Patriarchen nicht hier, jedoch erhielt sich das Kloster in seiner Würde. Nach Grimm a. a. O. S. 9 erhielt die Kirche schon nach ihrer Zerstörung durch den Sassaniden Sapor II. im J. 380, dann wieder 483 durchgreifende Reparaturen. 618 wurde die hölzerne Kuppel durch eine steinerne ersetzt. Nach einer Zerstörung durch Schah Abbas erfolgte 1627—1633 ein Neubau. Die Ausmalung stammt sogar erst aus dem vorigen Jahrhundert. Ritter X. 529.

²⁾ Boré hat an den Mauern griechische Inschriften anscheinend aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung entdeckt. (Ritter X. 531.) Sie mögen Fragmente des ältern Baues, auf den neuern übertragen, sein.

³⁾ Die Kuppel selbst, welche mit Halbsäulen und kielförmig geschweiften Bogen verziert ist, der vordere Vorbau des westlichen Eingangs mit sehr abenteuerlichen, aber zierlich gearbeiteten Verzierungen und die kleinen Glockenthürmchen rühren aus dem 17. Jahrh. her. Ob die terrassenförmige Bedachung sich an den ursprünglichen Bau anschliesse, ist ungewiss. Dubois Atlas III. pl. 6

und ihre Beziehung auf die Stützen der Kuppel ist hier vollständigst durchgeführt¹⁾. Indessen ist der ganze Bau noch schmucklos, an den Nischen finden sich keine Halbsäulen, an den Wänden keine Arcaden.

Die Entstehung dieses Gebäudes setzt man in das Jahr 618, was bei dem Anschluss an altchristliche Construction und der schmucklosen Haltung nicht unwahrscheinlich ist. Gleich darauf scheint dann aber jene einfachere, mehr byzantinische Anlage mit der auf vier freistehenden Pfeilern ruhenden Kuppel aufgekommen zu sein. Die Kirche der h. Gajane zu Wagarschabad und die zu Usunlar, jene angeblich um 630, diese zwischen 718 und 729 gegründet, beide noch von alterthümlicher Einfachheit, sind die ersten Beispiele dieser Art²⁾. Erst im zehnten Jahrhundert können wir weitere Fortschritte nachweisen. In der um 991 vollendeten Kirche des heiligen Kreuzes zu Achpat tragen kräftig profilirte mit Halbsäulen versehene Pfeiler die mächtige Kuppel, während dreieckige einwärtsgehende Nischen nicht nur die Apsis des Chores, sondern auch die flachen Wände der Kreuzarme begleiten. Dieser Zeit gehören dann auch die kleine, zierliche Kirche von Kharni³⁾ an, welche auf allen vier Seiten den Schmuck von zwei Nischen-Vertiefungen hat, die aber nicht, wie dort, mit einfachen Mauerecken, sondern mit schlanken Halbsäulen eingerahmt, mit einer muschelförmigen Wölbung bedeckt und durch einen Bogen verbunden sind, lauter Züge, die wir später in vollendeter Entwicklung an dem reichsten Gebäude von Armenien, an der Kathedrale von Ani, sehen werden.

Noch deutlicher als in dem Mutterlande der armenischen Architektur können wir ihren Entwicklungsgang in dem uns besser bekannten Nachbarlande Georgien beobachten. Hier hatte, wie es scheint, der byzantinische Styl nicht, wie in Pitzounda und überhaupt in der Küstengegend von Abkhasien, Anwendung gefunden; man begnügte sich vielmehr mit sehr einfachen Formen. Die anscheinend ältesten Kirchen in den innern Thälern des Landes haben Giebel in Osten und Westen und sind bloss mit

¹⁾ Dubois III. 379 und Atlas III. pl. 8. Die Kuppel ist elliptisch, mit grösserer Ausdehnung von Norden nach Süden, als von Osten nach Westen, um die Kirche zu vergrössern, oder um die Chornische und den westlichen Zugang bedeutender erscheinen zu lassen. Vielleicht zeigt es auch an, dass das System noch neu war, und man Versuche machte. Dubois' Folgerung, dass der Bau aus Constantinischer Zeit herrühre ist völlig unbegründet. Vgl. oben S. 147. Grimm Lief. 7.

²⁾ Grundrisse beider Kirchen bei Grimm Lief. 6. Durchschnitt und Westfronte von Usunlar Lief. 6. Diese Kirche hatte die sonst in Armenien nicht vorkommende Einrichtung, dass sich um die West-, Nord- und Südseite ein niedriger Umgang, auf den beiden Langseiten mit offenen Bogenhallen auf Pfeilern herumlegt. Die im Texte gegebenen Daten beruhen meistens auf den Angaben von Grimm a. a. O.

³⁾ Dubois III. 390 und Atlas III. pl. 8.

einer oder mehreren halbkreisförmigen Nischen verziert¹⁾. Im Anfange des 11. Jahrhunderts, als Georgien unter der Regierung Bagrat II. durch die Vereinigung von Abkhasien mächtiger wurde, stand gerade der armenische Styl in seiner Blüthe. Daher kann es denn nicht befremden, dass die Georgier bei der neu erwachenden Neigung zu reicheren Bauten sich an den Geschmack eines benachbarten, stammverwandten, wenngleich in kirchlicher Beziehung abweichenden Volkes anschlossen. Durch einen glücklichen Zufall sind wir im Stande dies ziemlich genau zu verfolgen; an der Klosterkirche zu Sion in dem Thale Atene in Karthli, also in einer innern, von der armenischen Grenze nicht weit entfernten Provinz, finden wir nämlich inschriftlich nicht nur die Jahreszahl 1000, sondern auch den armenisch lautenden Namen des Baumeisters. Wir sehen daher, dass selbst die Meister aus Armenien herkamen. Das Innere dieser Kirche entspricht nahebei der Construction von S. Ripsime, doch hat die Kuppel völlige Kreisgestalt; das Aeussere dagegen ist nicht so ausgebildet wie dort, indem auf der Ost- und Westseite Chor und Portal über die Linie der Seitenwand polygonartig vortreten, während die Portale in Norden und Süden zwar von vertieften, aber breiten und flachen Nischen eingefasst sind. Auch die Kirche von Martvili in Mingrelien²⁾ wiederholt mit geringen Abweichungen den Grundriss von S. Ripsime und in der um 1020 erbauten bischöflichen Kirche zu Manglis³⁾ ist derselbe Constructionsgedanke nur vereinfacht angewendet. Sie ist noch in viel höherem Grade Centralbau, indem sich die grossen Apsiden der drei vorderen Seiten unmittelbar an den quadratischen Kuppelraum anschliessen, und von achteckiger Ummauerung umgeben sind, während nur die Chorapsis weiter hinausgerückt und durch Nebenapsiden rechteckig gestaltet ist. Die Kuppel ruht also auch hier direct auf den vorspringenden Wandpfeilern der grossen Exedren und zwar ohne Hinzutreten der in S. Ripsime dazwischen angebrachten kleineren Nischen.

Auf der Höhe seiner Entwicklung finden wir den armenischen Styl in der bedeutendsten Kirche von Georgien, in der Kathedrale von Kutais in Imereth, wenn auch mit einigen, vielleicht durch den Cultus der griechischen Kirche, vielleicht durch Reminiscenzen des byzantinischen Styls herbeigeführten Aenderungen. Die Façade der Chorseite ist völlig armenisch, mit zwei vertieften Nischen ($7\frac{1}{2}$ F. in der Oeffnung, 40 Fuss hoch) und

¹⁾ Dubois III., p. 411.

²⁾ Aufnahmen bei Dubois Atlas III. T. 4 Fig. 11. Band III. p. 42 setzt er diese Kirche ins XI. Jahrhundert.

³⁾ Aufnahmen bei Grimm. Dem Text zufolge S. 1 wäre die jetzige reich verzierte Kuppel so wie das Chor, die Vorhalle auf der Westseite und ein südlicher Anbau späteren Datums.

mit Arcaden ausgestattet. Dagegen treten die Portale des Kreuzschiffes auch im Grundrisse heraus, und zwar im Aeusseren rechtwinkelig, obgleich im Innern als runde Nischen gestaltet. Auf der Westseite ist eine Vorhalle zwischen zwei niedrigen thurmartigen Gebäuden, und im Innern sind über den Seitenschiffen Emporkirchen auf Wandpfeilern und Säulen angebracht; der Chor hat eine Ikonostasis. Die Kuppel endlich ruht auf vier freistehenden Pfeilern von ziemlich barbarischer Form, denn sie bestehen aus einem hohen runden Untersatze, achteckigen Säulen mit würfelförmigem mit byzantinischen Blattgewinden verzierten Kapitäl, und einem hoch darüber hinausgehenden viereckigen Pilaster¹⁾. In allem diesen also byzantinische Erinnerungen; dagegen sind die äusseren Wände mit Arcaden und mit der reichsten Ornamentation des armenischen Styls ausgestattet²⁾. Vier Inschriften, welche sich an dieser Kirche finden, geben genaue Daten. Im Jahre 1003 n. Chr. wurde der Bau begonnen, im Jahre 1009 noch fortgesetzt.

Fast gleichzeitig blüthete, unter Herrschern aus einer andern Linie der Bagratiden, die Hauptstadt von Armenien selbst, Ani. Erst 961 zur Residenz erhoben, wurde sie schon im Jahre 1045 von den Türken erobert; in dieser kurzen Zwischenzeit werden die meisten der höchst bedeutenden Bauten entstanden sein, deren Ueberreste unsere Reisenden auf dem verödeten Boden mit Bewunderung betrachten. Das älteste der vorhandenen Bauwerke, die Kathedrale³⁾, zufolge einer der vielen Inschriften, welche sich daran vorfinden, im Jahre 1010 vollendet⁴⁾. Sie ist bis auf die ein-

¹⁾ Der Untersatz 9 F., die Säulen $21\frac{1}{4}$ F., die Pilaster 22 F. hoch. Die Höhe des Hauptschiffes ist 62 F., die Breite des Mittelschiffes nur 26 F., die der Seitenschiffe 12 F. Die Länge des ganzen Gebäudes mit der Vorhalle 112 F., die des Kreuzschiffes 83 F. Dubois tome I. p. 412 ff. und Atlas III. pl. 13—18. Sowohl nach dem Grundrisse als nach den Angaben des Textes soll der achteckige Theil der Kuppelpfeiler nur eine Dicke von $2\frac{1}{4}$ F. haben, was wohl nur auf einem Irrthume beruhen kann, da bei der Höhe dieses Theils die Kraft der Stütze nicht ausreichen würde.

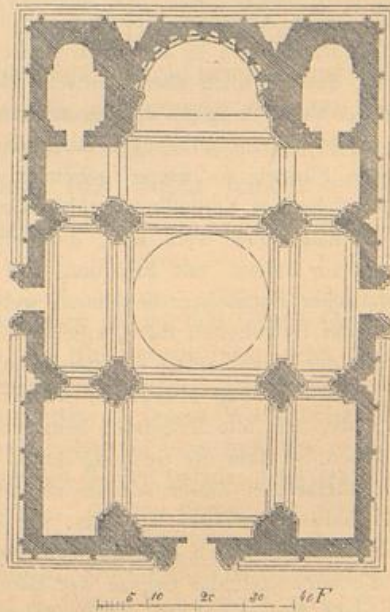
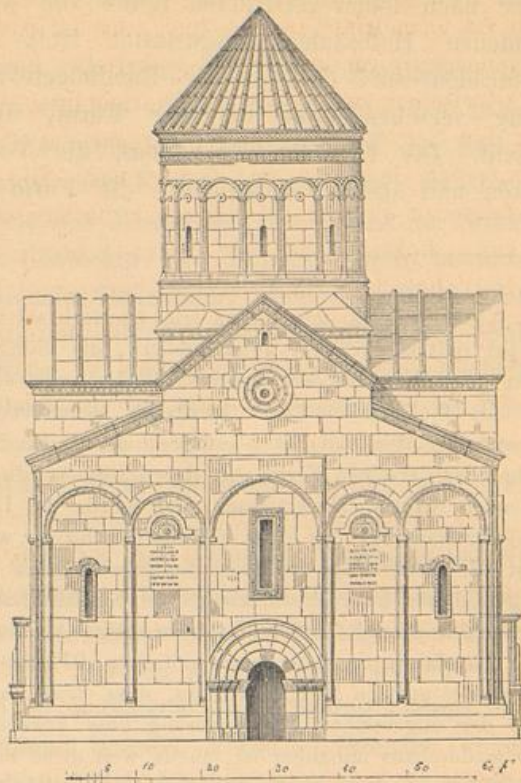
²⁾ An der Hauptfaçade sind drei Thüren, von denen die mittlere einen entschiedenen Spitzbogen zeigt. Man könnte sie für eine mit der Vorhalle hinzugefügte spätere Aenderung halten, indessen versichert Dubois (p. 415. note 2.) dass der Steinverband dies nicht annehmen lasse.

³⁾ Ker Porter 1817, W. Hamilton 1836. Dubois war es noch nicht gestattet nach Ani zu gehen. Vgl. auch Ritter a. a. O. S. 439 ff. Texiers Beschreibung der Kathedrale mit Abbildungen in der Revue de l'Arch. 1842. p. 26 u. 97 ff. Aufnahmen in dessen grossem Werke l'Arménie etc. Bd. I. S. 97 u. T. 17—20. Die neuesten Aufnahmen bei Grimm Lief. IV. V. u. VIII. Die der übrigen Gebäude von Ani: eine kleine Rundkapelle aus dem XI. Jahrhundert bei Texier a. a. O. Bd. I. T. XXIII., völlig abweichend bei Grimm livr. VIII. T. 7., die Kirche Surb-Grigor vom J. 1215 bei Grimm a. a. O. und livr. VII. T. 2. Details von anderen Gebäuden scheinbar arabischen Ursprunges livr. I. T. 5.

⁴⁾ Nach Grimm S. 7 hiess der Architekt Trdat (Tiridates) und soll identisch mit dem Erbauer der Heiligkreuzkirche in Achpat sein.

gestürzte Kuppel erhalten und zeigt den armenischen Styl auf derselben Entwicklungsstufe wie in Kutais, aber reiner angewendet. Sie hat, wie S. Ripsime in Wagharschabad, im Aeusseren die Gestalt eines Rechtecks, ohne irgend einen Vorsprung, wobei, wie dort, die Chornische und die beiden Kreuzarme durch je zwei einwärtsgehende Nischen bezeichnet sind; auf der westlichen Façade fehlen diese Nischen. Bei dieser Aehnlichkeit der äusseren Anordnung ist aber die Ornamentation sehr viel reicher und ganz der von Kutais ähnlich, indem alle vier Façaden durchweg mit Arcaden auf schlanken Halbsäulen verziert sind. Im Innern zeigt sich dann freilich der wesentliche Unterschied von jener älteren Kirche, dass die Conchen der Eingangsseiten und des Kreuzschiffes fehlen und die Kuppel auf vier freistehenden und schlanken Pfeilern ruht. Sie erinnert noch mehr wie die Kirche von Kutais an christliche Kirchen des Abendlandes, sowohl im Innern, wie im Aeusseren, dies besonders auf der Westseite, wo die einwärtsgehenden Nischen fehlen und die niedrige Thüre mit

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.



Kathedrale von Ani.

einer nach innen gerichteten Reihe von je drei durch Rundbögen verbundenen Halbsäulen ausgestattet ist¹⁾. An den Portalen der Seitenfaçaden sind dagegen die Rundbögen mit einer viereckigen Einrahmung versehen, also in einer Form, die wieder maurischen Bauten gleicht. Die Kapitäle der Säulen, die Verzierung der Gesimse, Archivolten und anderer Bauglieder, die Form der Fenster und der Kuppel,

¹⁾ Der Anblick des Innern erinnert noch stärker an abendländische Bauten. Die Kuppel ruht nämlich auf Bündelpfeilern, die völlig wie in unsern Kirchen des Mittelalters gegliedert sind, und aus wechselnden Lagen schwarzer und gelber Steine bestehen wie man ähnliches im 12. u. 13. Jahrh. in Italien findet. Sie sind auch durch Spitzbögen verbunden und ihnen entsprechen an den Seitenwänden in Süden und Norden Halbpfeiler derselben Form, zu deren Bildung die ausserhalb angebrachten einwärtsgehenden Nischen benutzt sind. Man würde das Innere (abgesehen von manchen Details) durchaus für das einer italienischen Kirche aus jener Zeit halten können, wenn nicht die Bedeckung durchweg tonnenartig (nicht im Kreuzgewölbe) ausgeführt wäre. Wegen dieser Uebereinstimmung der bezeichneten Formen mit der abendländischen Architektur schrieb Texier in seinem ersten Aufsätze (a. a. O. p. 26) den Bau dem 13. oder 14. Jahrh. zu. In dem zweiten (p. 97) fügt er sich der Autorität der Inschrift und deutet auf die Möglichkeit hin, dass diese Formen von armenischen Baumeistern nach der allgemeinen Auswanderung über Europa verbreitet seien. Eine Annahme welche durchaus unhaltbar ist, theils weil diese Formen im Abendlande mit constructiven Rücksichten in Verbindung standen, welche dem armenischen Bau fremd sind, theils weil gerade die Länder, wohin die ausgewanderten Armenier gelangten, Polen, Galizien, Südrussland, diese Formen nicht zeigen, sondern solche Länder, wo so viel, wir wissen, keine Armenier hinkamen. Auch bemerken weder Dubois nach Texier dass solche Formen auch in andern armenischen Bauten vorkommen. Viel wahrscheinlicher ist es, dass wirklich abendländische Baumeister (etwa in Folge der Kreuzzüge, vermittelt der Verbindung mit dem armenischen Königreiche in Cilicien) hier im 13. Jahrhundert gewirkt haben. Unter der mongolischen Herrschaft waren in dieser Zeit die einheimischen Fürsten so wenig gehemmt, dass sie (wie ein späterer armenischer Schriftsteller Johannes Katholikos erzählt) Kirchen erbauen und reichlichst ausschmücken konnten. Es mag daher wohl sein, dass sie die verfallende Kirche ihrer Hauptstadt, vielleicht nur im Innern, mit Erhaltung der alten Mauern herstellen liessen und sich dazu europäischer Baumeister bedienten, welche sich aber in Beziehung auf technische Einzelheiten der Gewohnheit ihrer Arbeiter fügen mussten. Die Inschrift würde dann entweder mit der Mauer selbst erhalten oder aus der alten Kirche, als ein wichtiges Dokument, auf die neue übertragen worden sein. Dies ist um so weniger unwahrscheinlich, als, wie alle Reisenden bemerken, die Armenier einen Reichthum an Inschriften lieben, so dass die Gebäude damit bedeckt sind. Sehr möglich, dass in einer noch nicht übersetzten dieser schwer verständlichen Inschriften auch der Name des spätern Restaurators erhalten ist. Erst die Zerstörung Ani's durch Timur (1386) traf die alte Kapitale mit einem Schlage, von dem sie sich nicht wieder erholte. Erst hier ist daher die unzweifelhafte Grenze der Bauthätigkeit. Die lichte Länge des ganzen Gebäudes giebt Texier auf 32, die Breite auf 20 mètres an. Die Seitenschiffe haben nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffs.

die Anordnung der Haupt- und Nebenschiffe sind ganz in demselben Geschmack wie in Kutais¹⁾.

Das elfte Jahrhundert scheint die Blüthezeit dieser Architektur gewesen zu sein. Vom zwölften an erhoben sich in Armenien selbst neben den Bauten einheimischen Styls die schlanken Minarehs und die flachen Kuppeln der türkischen und tartarischen Eroberer, zum Theil an Monumenten von grosser Schönheit, wie das Mausoleum des Khans zu Nakhtscheyan und die Minarehs von Chamekor und Minara. Zwar bewährte der einheimische Styl seine nationale Bedeutung, aber es konnte nicht fehlen, dass mehr und mehr arabische Elemente sich einmischten. Während die kleine Kirche Surb-Grigor zu Ani (auch als griechische Kirche der h. Jungfrau bezeichnet), obgleich zufolge ihrer Inschrift erst im Jahre 1215 erbaut, noch fast eine verkleinerte Copie der Kathedrale ist, kommen an andern Gebäuden derselben Stadt zahlreiche Spuren arabischer Ornamentik vor²⁾.

In Georgien schloss man sich bei der schärferen Trennung von Armenien wieder mehr den herkömmlichen Grundformen des byzantinischen Styles an, namentlich wurde der Chorschluss mit drei Apsiden gewöhnlich, welche dann entweder (wie in der grossen Klosterkirche zu Gelathi in Imereth, 1089—1126) frei und in polygoner Ummauerung heraustreten, oder durch eine gerade Schlusswand bedeckt werden. Indessen kommt auch der Chorschluss mit den dreieckigen Nischen noch vor, namentlich an der Kirche zu Mzketha in Karthli, einer der grössten des Landes³⁾, die nach der Zerstörung durch die Tartaren auf ihren alten Fundamenten im fünfzehnten Jahrhundert erneuert wurde. Jedenfalls blieb die Kuppel und die kreuzförmige Anlage der Oberschiffe nach armenischer Weise in Gebrauch und man bemerkt nur an den schlankeren Verhältnissen den Einfluss des spätbyzantinischen Styls, der übrigens der malerischen Wirkung dieser Gebäude eher vortheilhaft ist. Nicht minder erhielt sich die Vorliebe für die armenische Ornamentation und zwar in einer Steige-

¹⁾ Texier in seinem Reiserwerke von Armenien (p. 26) und Grimm (Ani, Taf. VII. Fig. e. und f.) geben auch den Grundriss und die Ansicht einer sehr interessanten Grabkapelle aus Ani. Sie ist ein Rundgebäude aus sechs halbkreisförmigen Nischen zusammengesetzt, deren zusammenstossende Spitzen im Innern Wandpfeiler bilden, auf denen die Kuppel ruht; mithin ganz im armenischen Systeme und die vollkommenste Durchführung desselben. Vgl. für die folgenden Bauten Dubois, Atlas tab. 22, 28, 29.

²⁾ Grimm, Ani Taf. III. Fig. b—e. Taf. V. Als ein Beweis des arabischen Einflusses ist auch die eiserne Pforte an der Kirche zu Gelathi in Georgien anzuführen, da sie eine kufische Inschrift v. J. 1063 enthält. Dubois II., 176. Grimm S. 2.

³⁾ Sie ist 178 F. lang, 78 F. breit, 111 F. hoch. Vgl. Dubois a. a. O. IV. 230. Atlas III. pl. 4 und II. pl. b. Ferner mehrere Blätter bei Grimm.

rung bis zur Ueberladung. Zu den armenischen, auf dem Princip der Verschlingung beruhenden Motiven sind byzantinische Blattornamente und flache, teppichartige Muster hinzugekommen. Die Halbsäulen, meistens gekuppelt, haben ihre frühere Gestalt, die Kugelform des Kapitäls und der Basis, den eigenthümlichen Säulenhals beibehalten, die Gesimse sind reicher ornamentirt. Zu diesen architektonischen Details kommt dann aber zahlreicher Schmuck ohne Beziehung auf das Constructive. Thüren und Fenster sind von breiten Rahmen umgeben, über den Säulen quadratische Felder, in den Lunetten der Portale und in den Bögen der Wandarcaden grosse Rosetten, endlich auch auf den Wandflächen an bedeutungsvoller Stelle einzelne Kreuze von kolossaler Dimension ausgemeisselt, die mit jenen bunten, gleichgültigen Mustern gefüllt und mit den umgebenden Wandgliedern durch sehr willkürliche und unorganische Uebergänge in Verbindung gebracht sind. In diesem Zustande relativen Verfalls, der sich auch auf Armenien erstreckte, erhielt sich dann aber der einheimische Styl noch lange, mindestens bis in das XVII. Jahrhundert¹⁾.

Ungeachtet der Geschicklichkeit des Meissels, welche die Ornamente beweisen, blieb die Sculptur auf einer sehr niedrigen Stufe. Statuen finden sich überall nicht vor, Reliefs dagegen nicht selten, namentlich ist die Kirche von Kutais reich damit geschmückt. Zum Theil enthalten sie heilige Gegenstände und haben dann Spuren byzantinischer Vorbilder; nicht selten finden sich aber auch Thiergestalten, Tiger und Löwen im Kampfe, Adler mit Menschenköpfen und andere phantastische Gebilde, welche in den Motiven und selbst in der Behandlung mehr an persische Vorbilder aus der Sassanidenzeit erinnern. In allen diesen Bildwerken ist aber die Auffassung und Behandlung äusserst formlos und roh. Ebenso verhält es sich mit den Malereien, mit denen viele dieser Kirchen im Innern reichlich ausgestattet sind. Hier konnte es an guten byzantinischen Vorbildern, wenigstens in Georgien nicht fehlen, wo Bagrat IV. (1027) sich mit der Tochter eines byzantinischen Kaisers vermählte und ein beständiger Verkehr mit diesem Hofe bestand. Dennoch sind auch hier die Malereien nicht besser wie die Sculpturen, starr und leblos, flach,

¹⁾ Zu den bedeutenderen Kirchen Georgiens in diesem Style gehören die Klosterkirche von Caben (XII., XIII. Jahrhundert) die Kirche zu Akthala (XIII. Jahrhundert), die von Saphara (XIII. oder XIV. Jahrhundert), und endlich die erst vom Ende des XV. Jahrhundert stammende von Alawerdi, alle in Grimm's Werke berücksichtigt. Ungewöhnlicher Form sind die georgischen Kirchen von Nikortsminda und von Katzkhi in Imereth (Dubois Atlas III. Taf. 4, Fig. 10 und 12. Text II., 383 und III., 161), beides Centralbauten, die erste mit sechseckigem Kuppelraume, an den sich vier halbkreisförmige Nischen nebst quadratischer Vorhalle und gleichem Chore anschliessen, die zweite achteckig, wiederum mit halbrunden Nischen, ausserdem aber auch mit einem, die westliche Hälfte umfassenden äusseren Umgange.

ohne Schatten, in grellen Farben und mit barbarischem Kostüm. Bekanntlich zeichnet sich das Volk von Georgien durch seine Schönheit aus und seine Mädchen sind seit Jahrhunderten die Zierden der Harems. Es ist bemerkenswerth wie einflusslos auch in dieser Beziehung die Natur auf die Kunst geblieben ist.

Ein armenisches Evangeliarium, wie man in der Inschrift zu entziffern glaubt von 1251 (in der Bibliothek des Herzogs von Sussex) zeigt die Bildnisse der Evangelisten und zahlreiche Ornamente als Initialen und Randeinfassungen. Auf einem der Bilder erscheint der Evangelist Johannes zweimal, als Jüngling, indem er das Evangelium niederschreibt, und als Greis, wie er von der Hand Gottes die Eingebungen zur Apokalypse empfängt. Man erkennt byzantinische Schule, die Zeichnung ist aber bis zum Erschrecken roh, die Farben sind grell und bunt, das Ganze ohne jegliche Spur von Modellirung. Die Ornamentik ist phantastisch; in einer Vignette kommen sehr bunte farbige Vögel mit gekrönten weiblichen Köpfen zwischen Laubgewinden vor, in einer Randverzierung die Embleme der Evangelisten in höchst wunderlicher Zusammenstellung: in dem Rachen des Löwen sieht man den geflügelten Stier und über diesem einen Engel der eine menschliche Gestalt, ohne Zweifel Johannes trägt. Das Ganze höchst mangelhaft in der Zeichnung¹⁾. Unter den Initialen finden sich auch solche, die aus Vögeln zusammengesetzt sind.

Die armenische Kunst giebt uns das Bild einer unausgebildeten, unterdrückten Anlage. Offenbar war dies Volk nicht ohne Formensinn, es war empfänglich für Regelmässigkeit und Zierlichkeit, erfinderisch genug um sich ein eigenes System zu erschaffen; aber diese Anlage war eine unvollkommene, schwächliche, ängstliche. Der Zusammenhang dieser Anlage mit der geistigen Richtung des Volkes ist auch hier wohl sichtbar, wenn auch weniger hervorleuchtend, wie in andern Fällen. Die Kunst der Armenier hat zunächst schon eine Verwandtschaft mit ihrem religiösen System; wie sie in diesem an einer einseitigen Bestimmtheit festhielten, den Widerspruch scheuten, vor dem Gedanken einer doppelten Natur in dem Erlöser zurückschreckten, so vermieden sie auch in ihrer Architektur mit Aengstlichkeit die runde, kräftige Form, die scheinbare Unregelmässigkeit, aus welcher sich eine höhere Harmonie entwickeln konnte. Sie bildeten daher alle Seiten möglichst gleich, sie wagten nicht über die gerade Linie hinauszugehen und erlaubten sich nur ein oberflächliches Spiel der Zierlichkeit. Freilich waren die Umstände höchst ungünstig. Dieser Winkel der Erde am Fusse des Kaukasus war dazu gemacht, alle Strahlen

¹⁾ Abbildungen bei J. O. Westwood, *Palaeographia sacra pictoria*. London 1843—1845. T. 9.

fremdartiger Einwirkungen aufzufangen. Da besaßen sie denn wohl die Beharrlichkeit, in religiöser wie in künstlerischer Beziehung, von dem hergebrachten Systeme nicht abzulassen, aber nicht die männliche Energie, es mit Widerstandskraft weiter durchzuführen, aus dem Inneren zu Tage zu bringen. Da wo jenes System noch nicht durchgeführt war, gaben sie doch dem Fremden Raum. Die Grundformen ihrer Architektur sind durchaus christlich, einfach, verständig, strenge, man möchte sagen, weniger orientalisches wie die byzantinische Baukunst. Die Formen üppiger Sinnlichkeit blieben ihnen ebenso fremd, wie eine bunte, wilde Phantasterei; selbst der Kuppel gaben sie eine geradlinige, strenge Gestalt. Daher denn jene scheinbare Aehnlichkeit mit abendländischen Bauten, welche gewiss ohne irgend eine Mittheilung von einer beider Seiten her entstand. Aber im Einzelnen vermochten sie dies nicht durchzuführen; an der Gliederung der Säule kommt eine sinnliche Schwerfälligkeit zum Vorschein, und die Ornamente werden ein müßiges Spiel der Phantasie, ähnlich wie bei den Arabern, nur weniger kühn und minder consequent. Eine gewisse Verwandtschaft des Geistes mit den Arabern mochte dazu mitwirken; die verständige Richtung war beiden Völkern gemein, nur dass sie bei jenen männlich und thatkräftig auftrat, während sie hier weiblich und schwach erscheint. Wir können daher auch diese an sich schon interessante Erscheinung als eine Vorbereitung auf die bedeutendere der Araber ansehen.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst in Russland.

Das weit verbreitete, jetzt so gewaltige Völkergeschlecht der Slaven nimmt in der Geschichte der Kunst, besonders in der der bildenden Künste eine unbedeutende Stelle ein. Nur die mächtigste der slavischen Nationen, die russische, verdient hier Erwähnung, obgleich auch ihre Kunst nicht eine auf eigenem Boden entstandene, sondern nur eine durch ihre Eigenthümlichkeit und durch fremde Einflüsse modificirte Ableitung der byzantinischen ist.

Die Natur des Landes, in welchem diese Völker von Anfang an oder doch seit sehr früher Einwanderung wohnen, begünstigte das Erwachen der Cultur und namentlich der bildenden Kunst keinesweges. Seitdem die Geschichte die Slaven kennt, hausen sie in dem weiten Länderstriche der von den Küsten des schwarzen und des adriatischen Meeres sich

bis zur Ostsee und dem finnischen Meerbusen erstreckt, also in Gegenden rauhen Klimas, die meist eben, von Wäldern und Morästen, von theilweise noch jetzt unwirthlichen Steppen bedeckt sind. Hier wohnten sie nach den ersten Nachrichten, welche wir durch einen byzantinischen Geschichtschreiber des sechsten Jahrhunderts erhalten¹⁾, vereinzelt an Flüssen und Seen oder in Waldungen und Brüchen, in unthätiger Ruhe und roher Sitteneinfalt, mit Gleichmuth und Geduld dem rauhen Himmel trotzend, und durch Jagd, Viehzucht und Ackerbau ihr einförmiges Leben in schmutziger Arbeit fristend. In viele Stämme und Völkerschaften gespalten bildeten sie demokratische Gemeinschaften, mehr in Folge ihrer Zersplitterung als aus stolzer Freiheitsliebe. Ihre Religion war ein unklares Heidenthum, sie beteten Flüsse und Bäume oder wildgestaltete Götzenbilder an, und sühnten sie durch blutige Opfer, selbst durch Menschenleben. Die ersten Keime der Civilisation wurden durch reisende Kaufleute oder durch den Verkehr mit den nahen byzantinischen Provinzen zugeführt, Handelsplätze begannen sich zu bilden, aber selbst die Grundlagen einer öffentlichen Ordnung, die Segnungen eines Staatsverbandes erlangten sie erst weit später, im 9. Jahrhundert, und auch dann noch durch Auswärtige. Waräger, wie sie genannt werden, normännische Abenteurer, wurden herbeigerufen, lehrten die Eingebornen die Künste des Krieges und der Verwaltung und erlangten die Herrschaft. Bald führten sie ihre Unterthanen zu weitem Kriegszügen an die Küsten des schwarzen Meeres und wagten es sogar, mit einer schnellgeschaffenen Flotte Constantinopel zu bedrohen. Zum ersten Mal erscheint nun der Name der Russen in der Geschichte. Friedensschlüsse und engere Verbindung mit Byzanz, bald darauf auch das Eindringen des Christenthums in die unwirthlichen Länder waren die Folge dieses Streifzuges. Auch hier ging eine Frau mit dem Beispiele der Bekehrung voran, die Fürstin Olga (957). Aber erst ihr Enkel, Wladimir, den man den Grossen genannt hat, wurde der bleibende Begründer der christlichen Kirche in Russland. Charakteristisch ist die Sage von seiner Bekehrung. Unterrichtet von der Mannigfaltigkeit der Religionen, welche sich rings umher gebildet hatten, sandte der schon mächtige Fürst zehn Männer aus, um nähere Kunde zu erlangen. Den Islam verschmähete er, weil er den Wein verbiete, welcher der Russen Lust sei, das Judenthum, weil seine Bekenner verworfen, den Cultus des Abendlandes als nicht glänzend genug und wegen der Herrschaft des Papstes, dagegen schienen die Gebräuche der byzantinischen Christen ihm würdig und imponirend. Er suchte und erhielt die Hand der griechischen

¹⁾ Procop. de bello goth. lib. 3. c. 14.

Prinzessin Anna¹⁾ und empfing dann in Cherson die Taufe (988). Nun kehrte er nach seiner Hauptstadt Kiew zurück, zerstörte das Bild des silberhäuptigen Götzen Perun und befahl dem demüthigen Volke, sich zu dem Glauben seines Herrn zu bekennen. Griechische Missionarien durchzogen das schon damals weit ausgedehnte Reich, Bisthümer und Schulen wurden gegründet, und ein beständiger Verkehr mit Byzanz, dessen Patriarch auch als das Oberhaupt des Metropolitens von Kiew angesehen wurde, brachte die Bedürfnisse und Neigungen der Civilisation in diese rauhe Gegenden. Aber freilich konnte diese rasche Bekehrung die uralte, wilde Sitte des Landes nur auf ihrer Oberfläche verändern, und die griechische Kirche, die schon in dem Mutterlande so sehr den Charakter des Fertigen und Unbewegten hatte, war hier noch weniger fähig, die Gemüther anzuregen und zu eigener Entwicklung zu leiten. Geistliche und Mönche, besonders die des berühmten Höhlenklosters von Kiew, begründeten in einer eigenen slavischen, der griechischen nachgebildeten Schrift den Anfang der Literatur, der Vater der russischen Geschichte, der Mönch Nestor, schrieb hier (1110) seine berühmte Chronik. Es gelang auch, das Volk in einer unterwürfigen, abergläubischen Frömmigkeit zu erziehen, aber es war nicht möglich, die ursprüngliche Rohheit zu vertilgen. Der Gang der Geschichte trug dazu bei, dem slavischen Volke den Charakter zu geben, welchen es noch jetzt zeigt. Die Einführung einer fertigen Civilisation ist einem rohen Volke niemals vortheilhaft, sie lähmt seine Kraft, entzieht ihm das Selbstvertrauen und theilt ihm mehr das Aeusserliche und Verderbliche, als das Fruchtbare und Treibende mit. Hier kam die nationale Anlage hinzu. Der Charakter dieses Landes ist Einförmigkeit und Uebereinstimmung im riesenhaftesten Maassstabe; man kann hunderte von Meilen in gerader Richtung durchwandern, ohne dass sich die Beschaffenheit des Bodens oder der Thier- und Pflanzenwelt merklich ändert²⁾. Jene Mannigfaltigkeit der Situationen, jene Anmuth der Formen, welche in glücklicheren Ländern die Seele des Menschen sanft aus ihrem Schlummer weckt und ihr reiche Anregungen und Erfahrungen gewährt, fehlte hier im höchsten Grade. Dazu kommt in den nördlichen Gegenden die Ungleichheit der Tage, das lange Dunkel des Winters, der ununterbrochene Lichteindruck des Sommers mit seiner Sonnengluth und mit der aufregenden, gespenstischen Helligkeit seiner Nächte. Endlich dann die Rauheit des Klimas, welche die Bedürfnisse häuft und die

¹⁾ Sie war eine Schwester jener Theophania, die mit Otto II. von Deutschland vermählt wurde. Nicht viel später (1027) erhielt auch der Fürst von Georgien, Bagrat IV., eine Tochter des Kaisers Romanos Argyros zur Gemahlin. Diese gleichzeitigen Verschwägerungen mit dem byzantinischen Hofe sind bemerkenswerth.

²⁾ Blasius, Reise im Europäischen Russland, 1844. I. 31.

Mittel der Befriedigung versagt. Alles trägt dazu bei, um die Seele durch die Anregung unbefriedigter Sehnsucht in einen Zustand von Apathie zu versenken, in welchem sie zu freiem höherem Aufschwunge wenig geeignet ist. Neben diesem Charakterzuge, der sich auch bei den Völkern der heissen Länder findet, bilden sich dann aber nordische Eigenthümlichkeiten aus; das kalte Klima und der Kampf mit der Natur stählt die Muskeln und giebt ihnen Kraft, Geschmeidigkeit, Ausdauer; der Mangel der Umgebungen weckt Wanderlust und Thätigkeit, das Bedürfniss gegenseitiger Hilfsleistung übt die Gutmüthigkeit, und die wohlthätige Enge des Hauses befördert die Anhänglichkeit an die Familie und an das Vaterland. Mich dünkt, dass sich aus diesen Naturbedingungen die Eigenthümlichkeiten leicht ergeben, welche sich durch die Tradition der Jahrhunderte den Generationen mehr und mehr einprägen mussten. Daher jene Mischung scheinbar widersprechender Eigenschaften, dumpfe Trägheit bei ausdauernder Arbeitsamkeit, die Neigung zu unthätiger Ruhe und zu aufregenden sinnlichen Genüssen, die Anstelligkeit zu mechanischen Leistungen bei dem Mangel eigner Ideen und höheren Aufschwunges, die fast sentimentale Weichheit des Gefühls neben roher Unempfänglichkeit, das Schwanken zwischen Gutmüthigkeit und Trotz, zwischen sklavischer Unterwürfigkeit und patriarchalischer Gleichstellung.

Auch der weitere Gang der Geschichte diente nicht zu schneller und günstiger Entwicklung des Volkscharakters. Bei dem Mangel staatsrechtlicher Grundsätze und Erfahrungen, vielleicht auch wegen der Schwierigkeit ein so weit ausgedehntes, dünn bevölkertes Land von einem Punkte aus zu regieren, begannen sehr bald die russischen Fürsten das Land unter ihre Söhne zu theilen, doch so, dass die Einheit erhalten werden und einer als Grossfürst vor den Theilfürsten den Vorrang haben sollte. Ein so unbestimmtes System konnte nur Unheil stiften, und die russische Geschichte der nächsten Jahrhunderte giebt nun das unerfreuliche Bild immer erneuerter Kämpfe, welche das Land zerrütteten, die Familien zerstörten und zu groben Verbrechen verleiteten. Selbst der Brudermord ist keine seltene Erscheinung in den Annalen des Herrscherhauses, während bei dem Mangel einer kräftigen Regierung der Druck der Fürsten und Mächtigen immer schwerer auf dem Volke lastete und seinen Sinn immer mehr lähmte. Dazu kam ein neuer Unfall. Nicht viel mehr als zwei Jahrhunderte waren seit der Einführung des Christenthums verflossen, ein überaus kurzer Zeitraum, wenn es sich um die Durchbildung eines rohen Volks handelt, als Tschingis-Chan an der Spitze der wildesten Schaaren aus Asien hervorbrach und über Russland herfiel. Seine Nachfolger unterwarfen die vereinzelt und uneinigen Fürsten, indem sie ihnen zwar die Herrschaft, aber als mongolisches Lehen liessen. Fast zweihundertfünfzig

Jahre (1237—1480) stand nun das unglückliche Land unter tartarischer Botmässigkeit; seine Fürsten mussten um die Gunst des Gross-Chans buhlen, von ihm Belehnung empfangen, seinem Urtheil ihre vielfältigen Streitigkeiten, namentlich über die Erbfolge unterwerfen, ihm Zins entrichten. Steuerempfänger des Chans wohnten im Lande um die Kopfsteuer zu erheben. Zwar blieb der christliche Gottesdienst unangefochten, die einheimischen Gesetze bestanden und die Fürsten behielten noch Kraft und Herrschsucht genug, um unter sich und mit ihren westlichen Nachbarn Kriege zu führen. Allein es konnte nicht ausbleiben, dass die Abhängigkeit von diesem rohen und blutgierigen Volke sie auf dem kaum begonnenen Wege der Civilisation hemmte; dass die Neigung zu wilden Verbrechen, zum Morde und zur Arglist, die ihre Geschichte schon vorher zeigte, durch die Unterdrückung selbst und durch das Beispiel ihrer Beherrscher noch zunahm. An der Grenze von Asien gelegen, hatte Russland schon immer eine Verwandtschaft mit dem Orient gehabt, durch diese Beziehungen musste sie wachsen. Seine Steppen und die Nothwendigkeit der Kriegszüge auf weit ausgedehnten Flächen, die Entfernung der Wohnplätze und die weite Ausdehnung der Handelsreisen hatten schon früher eine Wanderlust erzeugt, welche der Unstätigkeit nomadischer Völker verwandt war; die Verbindung mit dem berittenen Räubervolke der Mongolen bestärkte sie in dieser Richtung. Noch jetzt erkennen wir in dem Charakter des Russen einen nomadischen Zug; das Pferd ist sein Liebling unter den Thieren, sein getreuer Genosse, er wird lebendig und froh, wenn er auf seinem Wagen sitzt, der Glockenton der Troika, des Dreigespanns wirkt auf ihn wie Alpenhorn und Kuhreigen auf den Schweizer. Der einheimische Charakter erhielt daher nicht ganz neue Elemente, aber die Entwicklung wurde durch diese Ereignisse anders bestimmt und ungünstige oder zweideutige Bestandtheile erlangten die Oberhand.

Diese Naturanlage und diese Ereignisse spiegeln sich nun auch in der Kunstgeschichte des Volkes ab. Wir beobachten in derselben anfangs nur eine treue, unterwürfige Nachahmung byzantinischer Vorbilder, dann eine schwankende Gestaltung, bedingt durch einheimische, nach Auflösung des Zusammenhanges mit Byzanz freier wirkende Elemente und durch den Einfluss der Asiaten.

Noch jetzt ist bekanntlich der Holzbau in Russland höchst gewöhnlich; nicht bloss die Häuser der Bauern, sondern auch die Dorfkirchen und die Mehrzahl der Bürgerhäuser in vielen Städten sind bloss aus Balken zusammengefügt. Als Wladimir das Christenthum annahm, war diese Bauart gewiss fast die einzig bekannte. Dieser Fürst erbaute bald nach seiner Taufe (988) in seiner Hauptstadt Kiew mit Hülfe griechischer Werkmeister eine der Maria geweihte Kirche, und war ein so eifriger Förderer

kirchlicher Stiftungen, dass man in Kiew nach seinem Tode deren mehr als 400 zählte. Auch in Nowgorod gründete er auf der Stelle eines slawischen Götzentempels eine Sophienkirche¹⁾. Indessen scheint es, dass die Mehrzahl dieser Bauten aus Holz bestand. Wladimirs Söhne errichteten dann grössere, im Wesentlichen noch jetzt erhaltene Kathedralen. So gründete Mstislaf, Fürst von Tmutorakan, in seiner Residenz Tschernigof (1026) eine Sophienkirche. Noch thätiger war sein Bruder, der Grossfürst Jaroslaw, der die Kirchen in Kiew (1037) und in Nowgorod (1044—1051), beide ebenfalls durch den Namen der Sophienkirche auf ihr Vorbild in Constantinopel hindeutend, bald darauf die Klosterkirche in Lavra (1054) erbauen liess. Alle diese Kirchen sind, der Chronik zufolge, von byzantinischen Arbeitern ausgeführt, und nichts war natürlicher, als dass die Russen sich auch bei dem Kirchenbau enge an das Land anschlossen, aus welchem die Glaubenslehren und auch noch lange die Bischöfe und Priester herkamen. Selbst das Baumaterial, welches man noch an diesen Kirchen findet, ist fremd, es besteht in grossen durch Kalkguss verbundenen Ziegeln oder in zierlich gearbeiteten Hausteinen; Marmorsäulen zieren den Eingang, weisse und rothe Marmorplatten bedecken zum Theil noch jetzt den Fussboden, Glasmosaik die Wände. Jedenfalls ist die Anlage dieser Kirchen unzweifelhaft byzantinisch; sie bilden ein Quadrat, im Westen mit einer Vorhalle von gleicher Breite, im Osten mit drei Conchen. In den Seitenschiffen ruhen obere Gallerien auf Arcaden, während in der Mitte des Hauptschiffs, meistens von vier Pfeilern getragen, sich die Kuppel²⁾ erhebt, in Form einer Halbkugel, wie sie der damalige byzantinische Styl kannte, im Aeusseren dadurch abweichend,

¹⁾ Diese und zahlreiche andere Baunachrichten bei A. Maury coup d'oeil sur l'histoire de l'architecture religieuse en Russie jusqu'au règne de Pierre le Grand in der Revue archéol. Vol. II. S. 777 ff.

²⁾ Die Kirche in Nowgorod hat schon 5 Kuppeln, wie sie an den spätern russischen Kirchen gewöhnlich sind, ob von Anfang an, ist mir unbekannt. Sie ist im Jahre 1832 hergestellt, jedoch mit Beibehaltung des alten Styls. Ausser einem Aufsätze von Hallmann (über den Bau der griechisch-russischen Kirchen) in den Münchner Jahrbüchern f. bild. K. S. 48 ff., vgl. Schnitzler, la Russie, Paris 1835, Blasius Reise im Europäischen Russland, Braunsch. 1844, und endlich Strahl, Gesch. v. Russland, Hamburg 1832. Ueber die Kathedrale von Kiew existirt ein Werk des Metropolitens Eugen, Kiew 1825, in russischer Sprache, mit Abbildungen, welches mir jedoch nicht zugänglich war. Indessen auch diese erste Nachahmung des byzantinischen Styls war schon eine unvollkommene. Dubois (Voy. autour du Caucase I. 419) vergleicht die Kirche von Kutais mit der von Kiew, und giebt der ersten unbedingt den Vorzug; das Schwerfällige ihres Innern und das Schwächliche der Façade an der russischen Kirche lasse sich mit der grandiosen Pracht von Kutais nicht vergleichen. Und doch erscheinen (nach Texiers Urtheil in der Revue de l'Arch. a. a. O.) die armenischen Kirchen wieder schwächlich im Vergleich mit den byzantinischen.

dass sie in der Mitte der Curve von einer kleinen Spitze bekrönt und mit einem goldglänzenden griechischen Kreuze verziert ist. Die übrigen Räume sind mit Tonnengewölben bedeckt, welche auch im Aeusseren sich frei und unverkleidet zeigen und also die einheimische, dem Klima angemessene Gestalt des schrägen Daches nicht annehmen. Die Wände sind daher auch nicht mit einem geraden Gesims, sondern mit einer Reihe bogenförmiger Giebel bekrönt. Drei Thüren führen von den drei, nicht zum Chore verwendeten Seiten in das Innere, das durch schmale, hochgelegene, im Halbkreise gedeckte Fenster nur schwach erleuchtet ist.

Dieser Styl, eine entschiedene Nachahmung des byzantinischen, erhielt sich noch das 12. Jahrhundert hindurch. Die Kathedrale von Wladimir, im Jahre 1152 durch Juriew Wladimirowitsch erbaut, zeigt noch ganz dieselben Formen, nur mit einer weiteren Ausbildung. Die Wände sind nämlich durch schwach vortretende Wandpfeiler oder Halbsäulen in einzelne jenen bogenförmigen Giebeln entsprechende schlanke Felder getheilt, welche dann mehr oder weniger reich geschmückt sind. Unter den Gesimsen mit kleinen Blendarcaden, deren Säulchen von Consolen getragen werden, darüber mit Malereien oder bunten Einlagen, welche Rankengewinde, Heiligenfiguren und wild phantastische Thiergestalten darstellen, und so die ganze Mauerfläche bedecken ¹⁾. Die plastische Gliederung kommt dabei nur wenig zur Geltung. Kein ausladendes Glied bezeichnet den Uebergang vom Tambour zur Kuppel, die Gesimse sind schwach profilirt, die Halbsäulen an den Pilastern mit schwächtigen, knaufähnlichen Kapitälern versehen. Die ganze Behandlungsweise erinnert an die späteren Moscheen Persiens und Indiens, und hängt augenscheinlich mit der orientalischen Vorliebe für bunte Flächendecorationen zusammen.

Die grosse Aehnlichkeit dieser im Laufe von mehr als einem Jahrhunderte erbauten Kirchen ist sehr auffallend, wenn man sie mit der Mannigfaltigkeit der Formen vergleicht, die der byzantinische Styl im weiten Umkreise des Gebiets, das er beherrschte, und selbst in seiner Mutterstadt beständig in Anwendung brachte. Indessen ist es schon an und für sich erklärbar, dass man in einem Lande der Nachahmung sich mit ängstlicher Unterwürfigkeit an die Vorbilder, welche überliefert waren, anschloss, und wir werden es auch sonst als einen Charakterzug der Russen finden, dass sie, wenigstens in kirchlichen Dingen, an der äussern Erscheinung festhalten und nicht gern die geringste Abweichung gestatten. Daher ist es begreiflich, dass die Bauformen, welche die herbeigerufenen byzantinischen

¹⁾ Richter (Director der moskauischen Architekten-Schule) *Monuments d'Architecture Russe ancienne*, Moskau 1850, giebt Aufnahmen russischer Kirchen und Paläste mit kurzer Beschreibung in russischer und französischer Sprache. Vgl. daselbst Taf. 4—7.

Baumeister zuerst angewendet hatten, eine typische Bedeutsamkeit erlangten, und gewissermaassen erstarrten, so dass sie wohl Zusätze, nicht aber Fortlassungen erfahren durften.

Im höchsten Grade gilt dies nun von einer Anordnung, welche sich an der Kirche zu Wladimir noch nicht findet, aber bald darauf eingeführt sein muss. Es war die, der Kirche nicht bloss eine, sondern fünf Kuppeln zu geben. Auch diese Form war byzantinischen Ursprungs, wurde aber im Mutterlande nur hin und wieder und mit manchen Abweichungen gebraucht. Sie kam, wie wir sahen, schon unter Justinian in Anwendung, und zwar in der Weise, dass die Kuppeln die Form des Kreuzes bildeten. Diese Beziehung auf das Kreuz behielt man denn auch später bei weiterer Ausbildung der Seitenkuppeln bei; wir finden sie im 10. oder 12. Jahrhundert an der Markuskirche von Venedig angewendet. Indessen entstand daneben auch in Byzanz eine andere Form, nach welcher diese Nebenkuppeln auf den Eckräumen des Quadrats ruheten, und diese Anordnung wurde nun in Russland, wir wissen nicht wann und wo zuerst, ohne Zweifel nach einem byzantinischen Muster angewendet und bildete sich hier zum feststehenden bei allen grössern Kirchen bis auf die heutige Zeit unerlässlichen Typus aus¹⁾.

Bis hierhin hatte man sich noch immer griechischer Baumeister bedienen müssen; erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts waren die einheimischen Gehülfen derselben so weit ausgebildet, dass man jene entbehren konnte. Wsewolod Jurjewitsch liess im Jahr 1176 die grosse Kirche des Klosters Susdal ausschliesslich von russischen Arbeitern aufführen, und mehrere einheimische Baumeister werden von nun an in den Chroniken gerühmt²⁾. Ohne Zweifel blieben diese nach wie vor dem hergebrachten, byzantinischen Style treu und wir finden keine Spur wesentlicher, so frühe aufgekommener Neuerungen. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass schon damals unvermerkt gewisse nationale Formen, welche sich als zweckmässig empfahlen, Eingang gewannen. Hierher mag vielleicht das Walmdach gehört haben, das an scheinbar sehr alten Kirchen vorkommt. Die Wölbungen des byzantinischen Styls mit ihren dazwischen gelegenen Rinnen waren einem nordischen Klima nicht angemessen. Dagegen fand man an den Wohnhäusern und ohne Zweifel schon

¹⁾ Man sagt, dass damit eine symbolische Beziehung auf die Stellung Christus', als des Mittelpunktes der Offenbarung, zwischen den vier Evangelisten bezweckt sei; wahrscheinlich ist diese Deutung erst später hinzugekommen, um einer herkömmlichen Form eine kirchliche Sanction zu verleihen. Wenigstens steht damit im Widerspruche, dass man sich später zuweilen mit dieser Zahl nicht begnügt und die Kuppeln auf demselben Gebäude in verschiedenen Gruppierungen vermehrt hat.

²⁾ Strahl a. a. O. I. 464. Maury a. a. O. S. 779.

damals an den Holzkirchen der Dörfer ein schräges Dach, welches, wenn auch nicht von der steilen Höhe deutscher Dächer, dennoch den Ablauf des Regens und das Fortschaffen des Schnees erleichterte. Die Holzarchitektur liebt Gebäude von quadratischer Form, bei denen Tiefe und Breite nicht grösser sind als die Balken, und man sah daher oft kleinere Häuser mit einem Walmdache, von vier gleichen, schrägen, in einer Spitze zusammenlaufenden Seiten. Ein solches Dach liess sich der Grundform der byzantinischen Kirchen wohl anpassen und gab wegen seines geringen Neigungswinkels einen, nicht allzusehr von den herkömmlichen Gewölben abweichenden Anblick. Es mochte sogar für den Formensinn der Russen etwas Ansprechendes haben; die geringe Erhebung über die Fläche und die Gleichheit aller Seiten geben einen weichen Ausdruck, den Ausdruck einer Stimmung, welche den kräftigen Gegensatz nicht in sich aufgenommen hat, und das Walmdach erscheint uns in der That als eine charakteristische und nationale Erscheinung auf russischem Boden. Eine Schwierigkeit entstand nun zwar dabei, da man die fünf Kuppeln, an welche das russische Volk bei seinen Gotteshäusern gewöhnt war, beibehalten musste. Man löste sie, wie wir an vielen Beispielen sehen, auf die einfachste Weise, indem man die Kuppeln ohne Weiteres durch das Walmdach, mit Durchbrechung desselben hindurchführte, die mittlere an der Spitze des Daches, die anderen auf den Ecken der Flächen. Dies war nun freilich eine sehr harte und unharmonische Form, indessen nahm man daran keinen Anstoss. Eine nothwendige Consequenz dieser Anordnung war aber, dass die flachen, althbyzantinischen Kuppeln nicht mehr angewendet werden konnten, sie würden ganz oder theilweise unter dem Dache gelegen und daher nicht, wie man es wollte, die äussere Zierde der Kirche ausgemacht haben. Man musste vielmehr (wie es auch schon im byzantinischen Reiche häufig geschehen war) einen Unterbau, eine Trommel, anbringen, auf welcher sich die Wölbung erhob.

Gewiss war die Architektur des Landes im Wesentlichen noch eine ganz byzantinische, als es unter die Botmässigkeit der Mongolen kam. Eine unmittelbare Einwirkung derselben auf dem Baustyl ist in keiner Weise anzunehmen; sie selbst, Nomaden der wildesten Art, gewöhnt in tragbaren Zelten von Filz zu hausen, hatten keine eigene Architektur; sie schlossen sich, wo sie den Islam annahmen, durchaus an die Formen an, welche sie vorfanden. Ihr Verhältniss zu den Russen war auch weder ein so nahes noch ein so freundliches, dass es auf ihre Bauten Einfluss haben konnte; sie stifteten keine Kirchen, sie zerstörten oder duldeten sie nur. Indessen in der goldnen Horde vor dem Throne des Gross-Chans kamen tributbringende Fürsten aus dem ganzen Orient zusammen und legten die Werke ihrer Länder nieder, auch hatten die Sieger aus allen Ländern

Schützlinge und Gefangene mit sich geführt, um den Luxus und die Künste civilisirter Gegenden zu geniessen. Einen grossen Einfluss übte das alte Culturland des nördlichen Asiens, China, aus, welches (selbst eine und zwar die wichtigste Eroberung ihrer Waffen) mit seinen Sitten und Bildungsmitteln seine neuen Beherrscher unterjochte. Aber auch Elemente indischer Cultur fanden durch den Lamaismus, als eine Abart des Buddhismus, Eingang, und nicht minder wirkte Persien und die Richtung der moslemischen Länder auf sie ein. Ein buntes Gemisch der Formen musste sich daher an diesem barbarischen Hofe bilden, in welchem aber der gemeinsame Geist des Orients und zwar hauptsächlich des nördlichen Asiens mit buntem, spielendem, prunkendem Luxus durchweg vorherrschte. Es konnte nicht fehlen, dass die russischen Fürsten und Grossen, welche sich oft Jahre lang an dem Sitze des Gross-Chans aufhalten mussten, von diesem Geschmacke berührt wurden und ihn in ihrer Heimath begünstigten.

Indessen war auch in dieser Beschränkung der Einfluss der Tartaren auf Russland nicht von langer Dauer. Anfangs war das Verhältniss ein zu kriegerisches, zuletzt, nachdem die Russen in offner Feldschlacht Sieger der bisher für unüberwindlich gehaltenen Feinde geworden waren (1378), ein zu loses. Nur in der mittlern Zeit, vom Anfange des 14. Jahrhunderts an, wird daher dieser Einfluss von Osten her recht kräftig gewesen sein. Aber auch da war er nicht ungetheilt. Noch immer blieb die russische Kirche in enger Verbindung mit Byzanz; noch weit in das folgende Jahrhundert hinein (bis 1461) erhielt der russische Metropolit seine Ernennung und Bestätigung von dem Patriarchen von Constantinopel. Auch die abendländische Kunst blieb nicht ohne Einfluss. Die Stammgenossen und Nachbarn der Russen im Westen, die Böhmen und Polen, bekannten sich zur römischen Kirche und empfingen von daher auch ihre künstlerischen Traditionen, die umsomehr auch in Russland sich verbreiteten, als auch hier im Westen, Süden und Norden, römische Missionarien Gehör fanden. Ueberdies aber hatten sich an den Ufern der Ostsee, in Preussen und Liefland deutsche Colonien von Ordensrittern und Bürgern niedergelassen, welche ihre Kirchen nach heimischer Weise bauten. Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch von dieser Seite her ein Einfluss auf Russland stattfand. Das Betzimmer des Grossfürsten Andrei in dem Bogoliubow-Kloster unweit Wladimir, angeblich um 1200 hergestellt, ist ganz im romanischen Style gehalten. Zwei quadratische Räume, der eine mit einem Kreuz-, der andere mit einem Tonnen-gewölbe bedeckt, sind innen und aussen mit kleinen rundbogigen Säulenarcaden und gekuppelten Rundbogenfenstern versehen; die Blattbildung der Kapitäle und die hohen mit Eckblättern versehenen Säulenbasen entsprechen genau dem gleichzeitigen Baustyle des Abendlandes¹⁾. Einen andern merkwürdigen

¹⁾ S. die Abbildung in dem angeführten russischen Werke. I. 35.

Beweis für eine solche künstlerische Verbindung giebt ein Paar der s. g. Korssunschen Thüren zu Nowgorod, eiserne Pforten, welche unzweifelhaft deutsche Arbeit aus dem 12. Jahrhundert, aber im 14. (1336) hier aufgerichtet und in einzelnen Theilen von deutschen und russischen Künstlern ergänzt sind. Auch liessen sich jetzt Deutsche in den Staaten des Grossfürsten nieder, und es werden neben den griechischen Künstlern im russischen Reiche auch andere Fremde, wahrscheinlich Deutsche, erwähnt¹⁾.

Bei einem Volke von bereits ausgebildeter eigenthümlicher Kunst-richtung würde dieser Andrang fremdartiger Formen spurlos vorübergegangen oder durch Mittheilung technischer Vortheile nützlich geworden sein; aber auch ohne solche Naturanlage würde bei einem Volke von geistiger Regsamkeit in diesem Momente die Nationalität sich mächtig erhoben haben. Der glückliche Kampf mit den Mongolen, die endliche Befreiung von dem schmachvollen Joche musste den Russen Selbstgefühl verleihen, wenn sie dessen fähig gewesen wären. Allein ihre moralische Kraft war im Laufe der Geschichte immer mehr unterdrückt; der Sinn für Freiheit, welcher, freilich in rohester Gestalt, bei ihnen anfangs bemerkbar war, unterlag zuerst der Demüthigung eines äusserlichen und sinnlichen Cultus, dann der erniedrigenden Herrschaft eines rohen Volkes, endlich der Tyrannei ihren eigenen Fürsten und Grossen, welche während jener unglücklichen Jahrhunderte ungehindert um sich gegriffen hatte. Wohl erleichterte die grosse Bodenfläche des Landes dem Volke eine gewisse passive Bewahrung der Nationaleigenthümlichkeit; es war nicht möglich, dass fremde Einflüsse, zumal so getheilte und widerstrebende, hier durchdringen und zur Herrschaft gelangen konnten. Allein eine solche passive Beharrlichkeit genügte nicht, um höheres geistiges Leben zu erzeugen. Auf allen geistigen Gebieten war völliger Stillstand, wir dürfen in der Kunst nichts anderes erwarten. Es ist ein bemerkenswerthes Ereigniss, dass unmittelbar nach der Befreiung von den Tartaren, sogleich eine neue Beziehung zum Auslande eintrat.

Die Ereignisse des 15. Jahrhunderts wiesen der Politik der russischen Fürsten eine neue Richtung an; durch den Fall von Constantinopel wurde die Verbindung mit dieser geistigen Mutterstadt des russischen Reichs, welche sich bisher, wenn auch schwach, erhalten hatte, völlig aufgelöst, und die gefährliche Nähe der Türken machte dagegen eine Annäherung an die christlichen Staaten des Abendlandes nöthig. Russische Gesandtschaften erschienen daher nunmehr im Abendlande und der Grossfürst Iwan III. Wassiliewitsch fand es seinem Interesse gemäss, sich mit der

¹⁾ Strahl a. a. O. Th. I. S. 295. Th. II. S. 148, 102, 151. F. Adelung, die Korssunschen Thüren, Berlin 1823.

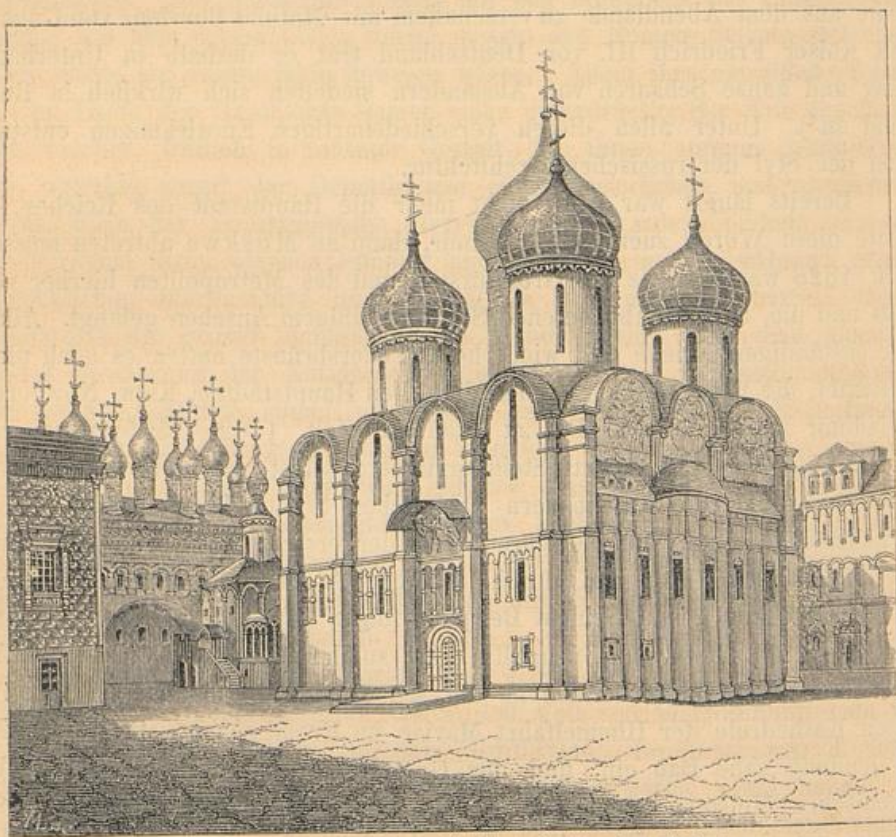
Prinzessin Sophia, aus dem nun mehr vertriebenen kaiserlichen Geschlechte der Paläologen, zu vermählen (1472). In Italien aufgewachsen, brachte diese Fürstin abendländische Sitten in ihre neue Heimath mit. Die rohe, kriegerisch-patriarchalische Einfachheit, welche bisher am russischen Hofe geherrscht hatte, verschwand; das Schloss füllte sich mit Schaaren dienstthuender Beamten, und sah in neugeschmückten Sälen glänzende Feste. Noch immer, ungeachtet doch schon Jahrhunderte seit der Bekehrung Russlands verflossen waren, muss die industrielle und künstlerische Bildung der Eingebornen auf einer sehr niedrigen Stufe gestanden oder bei ihren Grossen sehr wenig Anerkennung erlangt haben, denn wir finden Iwan während seiner langen Regierung unablässig bemüht, sich Künstler aller Art, Baumeister, Goldarbeiter, Glockengiesser, Maurer, Feuerwerker, Bergleute aus dem Abendlande zu verschaffen; mit Mathias Corvinus von Ungarn, mit Kaiser Friedrich III. von Deutschland trat er deshalb in Unterhandlung und ganze Schaaren von Ausländern siedelten sich wirklich in Russland an¹⁾. Unter allen diesen verschiedenartigen Einwirkungen entstand nun der Styl der russischen Architektur.

Bereits längst war Kiew nicht mehr die Hauptstadt des Reiches, es hatte diese Würde zuerst an Wladimir, dann an Moskwa abtreten müssen. Seit 1328 war der Sitz des Grossfürsten und des Metropolitens hierher verlegt und die, früher unbedeutende Stadt zu einigem Ansehen gelangt. Allein die beständigen Kriege und wiederholte Feuersbrünste hatten es noch nicht gestattet, die neue Residenz gleich den alten Hauptstädten, Kiew, Nowgorod, Wladimir zu schmücken. Bis zu Iwan III. Zeit (1462—1505) waren nur die kirchlichen Gebäude aus Stein errichtet; selbst die Paläste der Vornehmen, sogar die Ringmauern zahlreicher Städte bestanden aus Holz. Euphemius Bischof von Nowgorod, soll der erste gewesen sein, der, und zwar im Jahre 1433 und durch deutsche Architekten, einen steinernen Palast aufführen liess. Seinem Beispiele folgte 1494 der Metropolit Jonas, und Iwan III. liess nun ebenfalls diese solidere Technik anwenden. Als er aber an die Wiederherstellung der schon im XIV. Jahrhunderte gestifteten Kathedrale der Himmelfahrt Mariae im Kreml schritt, stürzte der der Vollendung nahe Bau ein, und der Grossfürst verzweifelte nun, mit einheimischen Meistern auszureichen. Die Angelegenheit schien ihm wichtig genug, um eine eigne Gesandtschaft an den Dogen von Venedig abzuschicken, durch deren Bemühungen auch wirklich der Baumeister Ridolfo Fioravanti aus Bologna, mit dem Beinamen Aristoteles, zur Annahme des Rufes bewogen wurde. Auf eine Aenderung des Styls war es hierbei nicht ab-

¹⁾ So sehr sie auch zuweilen die russische Barbarei erschreckte. So als der Arzt Leo, weil es ihm nicht gelungen war, den erkrankten Prinzen zu heilen, hingerichtet wurde. Strahl a. a. O. II, 379. Auch der Baumeister Fioravanti wollte fliehen, wurde aber festgesetzt. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

gesehen; in kirchlichen Dingen hielten die frommen Russen strenge an der hergebrachten Form fest. Der Künstler wurde ehrenvoll in Moskwa empfangen (1475), aber angewiesen, sich nach einem bestimmten Vorbilde, nach der ältern Metropolitankirche von Russland, der Kathedrale von Wladimir zu richten. Er begann daher mit Studien nach dieser ältern Kirche und schloss sich in seinem Neubau genau an den Styl derselben an. Schon nach vier Jahren (1479) konnte die, noch jetzt wohlerhaltene Kathedrale der Himmelfahrt der Jungfrau (Uspenski-Sabor) geweiht werden. Sie hat, wie ihr Vorbild, drei Conchen, durchweg freie Tonnengewölbe; ihre fünf Kuppeln haben die nicht unschöne Linie der Herzform oder des Lindenblatts¹⁾. Das Innere ist ganz mit Gemälden bedeckt,

Fig. 77.



Himmelfahrtskirche (Uspenski Sabor) im Kreml zu Moskau.

plastischer Schmuck kommt nur an den Gesimsen und den trapezförmigen Kapitälern vor. Der Eindruck ist hier völlig der einer byzantinischen Kirche. Am Aeusseren dagegen erkennt man die Einflüsse abendländischer Kunst.

¹⁾ Die Dimensionen werden auf 35 Artschin Breite, 50 Länge und 55 Höhe angegeben. Die Michaelskirche hat 106 F. Breite, 120 F. Länge, 96 F. Höhe.

Das Erdgeschoss zeigt den Schmuck von Blendarcaden, deren Säulchen von Consolen getragen und nach romanischer Weise mit Würfelkapitälern und Schaftringen versehen sind. Daneben manifestirt sich aber die italienische Renaissance an der Bildung der Wandpfeiler, der ionischen Pilaster des Chorbaues und an den besseren Verhältnissen der Höhe.

Eine zweite Kirche in naher Nachbarschaft, die des Erzengels Michael, von Fioravanti angefangen aber erst nach seinem Tode (1507) vollendet, hat ganz dieselbe Gestalt. Wir sehen daher noch am Schlusse des 15. Jahrhunderts in der neuzubegründenden Residenz und ungeachtet der Zuziehung fremder Meister, dass, wenigstens bei grossen Kirchen, die byzantinischen Formen beibehalten wurden¹⁾.

Erst seit dieser Zeit hat daher der eigenthümliche, von dem byzantinischen abweichende Styl der russischen Architektur seine Ausbildung erlangt; erst jetzt kommen Formen auf, welche die Beschauer für tartarisch oder orientlich halten. Es ist merkwürdig, dass dies nicht bloss nach der Befreiung von dem tartarischen Joche, sondern sogar zu einer Zeit geschah, wo beständig fremde, meistens italienische Architekten im Dienste des Zaren standen. Fast scheint es, als wenn auch dieser Styl, obgleich eigenthümlich und russisch, nicht frei aus dem Volke hervorgegangen, als ob er von Fremden erfunden sei, um damit der Bizarrie und Neuerungs-sucht der Gewalthaber zu schmeicheln, als ob es der abendländischen Consequenz bedurfte, um auf russischem Boden diese andere fremdartige, morgenländische Richtung zur Reife zu bringen.

Es ist nicht leicht, diesen Styl zu beschreiben, denn an einem festen, innern Bildungsgesetze fehlt es ihm völlig. Die byzantinischen Reminiscenzen sind noch nicht ganz verschwunden. Der Grundriss ist noch gewöhnlich ein Quadrat, etwa durch die mit in das Innere hineingezogene Vorhalle von grösserer Tiefe als Breite, doch finden wir auch unter Umständen andere Anlagen. Das Mauerwerk ist in Ziegeln ausgeführt und mit Stuck bekleidet, die Decke im Tonnengewölbe, der Rundbogen herrscht vor. Nicht selten kommt als blosser Zierrath oder an den Nebentheilen, an Treppen und Säulengängen im Aeussern der s. g. Kielbogen vor, aus zwei durch eine Spitze verbundenen Biegungen bestehend; eine Form, welche an das Zelt der Mongolen erinnert und in den muhammedanischen Bauten Persiens und Indiens häufig ist. An fortlaufenden Gewölben findet dieser Bogen seiner Natur nach nicht Anwendung; sie sind alle tonnenartig, auch das Kreuzgewölbe ist der russischen Architektur unbekannt. Die Façade ist schmucklos, die Thüre niedrig, mit einem Rundbogen,

¹⁾ Ueber mehrere italienische Architekten in Moskau vgl. Maury in der Revue d'archéologie II, S. 782.

über welchem oft ein Heiligenbild mit einem Regendach angebracht ist. Die Fenster sind klein, ebenfalls mit einfachen oder mit zwei verbundenen Rundbögen gedeckt, zwischen denen dann die gemeinschaftliche Spitze frei herabhängt und von keiner Säule gestützt ist, so dass die Oeffnung eine herzförmige Gestalt hat. Die Wandfläche ist im Aeusseren gewöhnlich durch schwach vortretende Pilaster getheilt, deren schmuckloses Kapitäl innerhalb eines flachen Gesimsstreifens liegt. Zuweilen umfasst dasselbe Gebäude mehrere Kirchen oder Kapellen in zwei Stockwerken übereinander¹⁾; allein auch sonst sind häufig die Fenster in zwei Reihen übereinander gestellt und ein Gesimsstreifen scheidet im Aeussern die obere und untere Reihe, als ob sie zwei Etagen angehörten; ohne Zweifel eine Form, welche in byzantinischen Kirchen wegen der obern Tribüne für die Frauen nothwendig, hier aber, obgleich man solche Emporen nicht mehr anwendete, ohne Grund beibehalten war. Im Innern werden die Kuppeln von hohen runden oder eckigen Pfeilern getragen, deren dünne, ringförmige Kapitäle nur durch Vergoldung geschmückt sind. Durchweg fehlt es an einer plastischen Ausbildung der architektonischen Glieder; Portale und Fenster, Wandpilaster und Gesimse sind nur durch einen Anstrich von schreiender Farbe ausgezeichnet. Auch im Innern sind die Wände mit Malereien bedeckt, die bedeutendste Zierde besteht aber in der Ikonostasis, einer hohen bis an das Gewölbe reichenden Bretterwand, welche den Altar von der Gemeinde scheidet und an welcher Heiligenbilder prangen, nach kirchlichen Observanzen in drei oder vier Reihen geordnet, auf Goldgrund gemalt und mit goldenen und silbernen Gewändern bekleidet²⁾. Uebrigens ist das Innere gewöhnlich niedrig und düster und diese Bilder werden stets von mehreren Lampen spärlich beleuchtet.

Der eigenthümlichste und auffallendste Theil am Aeusseren der russischen Kirchen ist die Kuppel. Sie hat nämlich überall nicht mehr die einfache Gestalt einer Halbkugel, deren Durchmesser dem der Trommel gleich ist, sondern dieser Unterbau ist sehr viel dünner, so dass er auch bei geringer Höhe schlank erscheint, während das Dach der Kuppel selbst viel stärker ist und also beträchtlich ausladet. Sie gleicht einer Kugel, von der nur ein geringer Theil abgeschnitten, und mit der Fläche dieses Abschnittes auf einen, ihm an Breite gleichkommenden Stiel aufgelegt ist. Dieser dünne Unterbau erhebt sich dann (da die nackte Tonnenwölbung nicht mehr in Gebrauch ist) über dem Walmdache oder der flachen Terrasse, mit welcher die Kirchen gedeckt sind. Gewöhnlich bildet die Wöl-

¹⁾ So unter andern die Himmelfahrtskirche im Höhlenkloster bei Kiew (1055). Schnitzler a. a. O. p. 454.

²⁾ Näheres über die Anordnung der Ikonostasis bei Maury a. a. O. S. 786. 788.

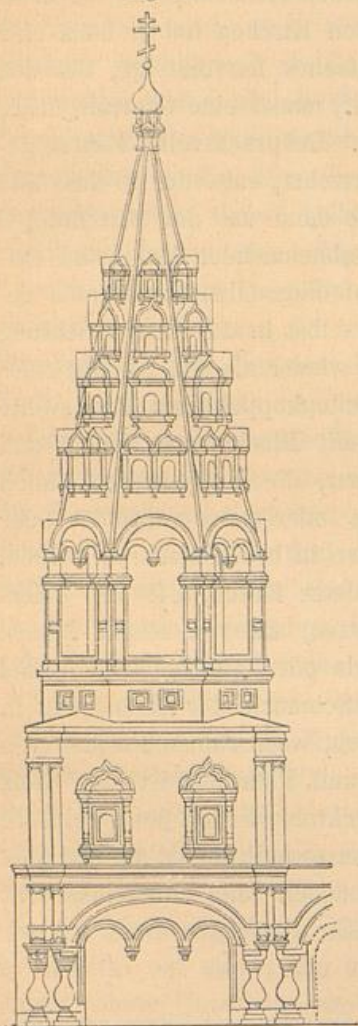
bung der Kuppel nicht eine regelmässige Kugelgestalt, sondern sie läuft oben in eine Spitze zu und hat an den Seiten eine mehr geschweifte Krümmung. Zuweilen ist sie birnenartig oder in Form eines Herzens (dessen Spitze nach oben gewendet) oder eines Lindenblattes, meistens aber breiter und flacher, einer Zwiebel ähnlich, manchmal sogar noch breiter und flacher, etwa (denn ich weiss kein besseres Gleichniss) wie ein platter Käse. Die Trommel ist bei der zwiebelförmigen Kuppel höher und schlanker, so dass sie fast wie ein Thürmchen erscheint, und die Wölbung keck darüber schwebt. Nur die kleinsten Kirchen haben noch eine einzige Kuppel, die aus der Mitte des Walmdaches hervorsteigt; bei den andern sind sie wenigstens in der Zahl von fünf, immer eine Centralstellung bildend, so dass die mittlere die andern überragt. Bei prachtvollen Bauten genügte diese Zahl aber nicht, sondern wurde vermehrt, entweder so dass alle Kuppeln wieder eine Centralisation bilden, wo dann um die Mittelkuppel herum mehrere Quadrate durch Kuppeln von abnehmender Höhe und entsprechender Entfernung, auf parallelen oder auf diagonalen Grundlinien gestellt sind, oder so dass man die Quadratform selbst in der Längenrichtung vervielfältigte, also die westlichen Seitenkuppeln wieder als den Anfang eines neuen Quadrats behandelte und mithin zwei Seitenkuppeln und eine zweite Mittelkuppel hinzufügte¹⁾. Die Dächer sind mit Blechplatten belegt und mit hellen Farben gelb, roth, weiss angestrichen, die Kuppeln gewöhnlich grün oder blau, mit goldenen Sternen besät oder ganz vergoldet oder versilbert, die mittlere am Reichsten, die anderen in bescheideneren Farben. Auf ihrer Spitze steht dann noch ein vergoldetes Kreuz, oft aus einem halben Monde hervorgehend, mit goldenen Ketten, die von seinen Armen nach der Kuppel herablaufen, sei es zur Zierde oder als Befestigung bei der Erschütterung durch Windstösse. Dieser Schmuck der Bedachung in bunten, blendenden Farben und mit den bizarren, wechselnden Formen von höhern und niedrigern Kuppeln, Spitzsäulen und Thürmen ist der Stolz und das Eigenthümlichste der russischen Architektur. Schon jedes reichere Kloster hat gewöhnlich mehrere Kirchen und ausserhalb derselben und den Glockenthürmen noch Kuppeln an Wohngebäuden und Aussenmauern; einzelne Klöster bringen es auf zwanzig und mehr Kuppeln. Noch grösser

¹⁾ So hat das Tschudowokloster in Moskwa acht Kuppeln, zwei höhere vergoldete in der Mitte und auf jeder Seite drei kleinere, blaue Kuppeln. Auf der Kirche des Erlösers im Zarenpalast daselbst ist das Quadrat in gleicher Weise verdreifacht, so dass elf Kuppeln entstehen. Es leuchtet ein, dass diese Anordnung einen länglichen Grundriss, die andere Art aber einen mehr quadraten (oder im griechischen Kreuz construirten) Bau erfordert. Für diese ist die Basiliuskirche (Wassili Blagennoi) daselbst, von der noch die Rede sein wird, ein Beispiel. Die Dorfkirche zu Wytegorsk bringt es in dieser Weise bis auf 25 Kuppeln. Blasius a. a. O. I. 345 ff. 77.

ist dann die Zahl bei Städten, ihre Bedeutung muss sich schon von fern durch das bunte Wirrsal dieses Schmuckes verkündigen¹⁾.

Glockenthürme sind erst in neuester Zeit mit den Kirchen verbunden, in den eigentlich russischen Bauten stehen sie abgesondert; im Kreml von Moskwa dient ein mächtiger, 269 Fuss hoher Glockenthurm (Iwan Weliki d. i. der grosse Iwan) für alle dort befindlichen Kirchen. Diese Thürme bestehen immer aus mehreren, sich verjüngenden, meist achteckigen Stock-

Fig. 78.



Thurm der Kirche des h. Nikolaus
zu Moskau.

werken, auf der Basis eines viereckigen; sie sind häufig mit einer Spitzsäule gekrönt, auf welcher noch eine flache, zwiebelartige Kuppel wie ein kolossaler Thurmknopf aufliegt. Am Fusse dieser Spitzsäule befindet sich oft ein sonderbarer Zierrath; es sind kleine Giebel von kreisrunder oder kielförmiger Aussenlinie rings umher angebracht, meistens in mehreren Reihen übereinander aufsteigend, aus denen der obere Aufsatz wie aus einer Blätterkrone hervorwächst. Ein höchst bizarrer, unschöner, der russischen Architektur völlig eigenthümlicher Schmuck.

Die Ausbildung dieses Styls scheint in das 16. und 17. Jahrhundert zu fallen; wir können sie einigermaassen verfolgen. Der Kreml in Moskwa, der Sitz der Beherrscher des Landes, kann uns unbedenklich dabei leiten. An jene zwei Hauptkirchen des Kreml, die ich oben erwähnte, reiht sich der Zeit nach ganz nahe die dritte an, die Kirche der Verkündigung (Blagoweschtschenskoi Sabor). Sie wurde von einem italienischen Architekten, Aloisio, erbaut (1489—1508) und zeigt noch in den wesentlichen Theilen byzantinische Ueberlieferung, jedoch schon mit einigen theils zweckmässigen, theils phantastischen Veränderungen. Die Tonnengewölbe sind nämlich auch

¹⁾ Das Kloster Kyrillof am Onegasee hat 24 Kuppeln, das Städtchen Ustjug-Weliki von 10,000 Einw. 30 Kirchen mit 120 Thürmen oder Kuppeln. Blasius a. a. O. Im Jahre 1601 zählte Moskwa 400 Kirchen, darunter allein 45 in der Nähe des Kreml. Maury a. a. O. S. 785.

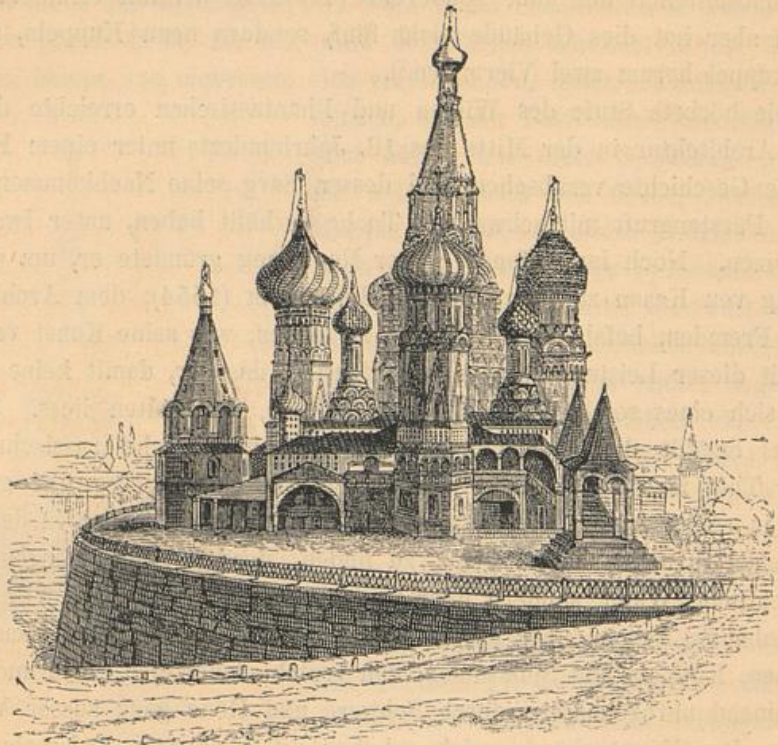
hier als äusseres Dach behandelt, aber sie sind im Aeussern nicht mehr halbkreisförmig, sondern laufen oben in einen spitzen Rücken zusammen, so dass sie sich der Gestalt nordischer Dächer nähern, und dadurch dem Regen und Schnee nicht die breite Fläche darbieten, zugleich aber durch die geschweiften Seiten eine sonderbare zeltartige Gestalt erhalten. Ausserdem aber hat dies Gebäude nicht fünf, sondern neun Kuppeln, um die Mittelkuppel herum zwei Vierungen¹⁾.

Die höchste Stufe des Wilden und Phantastischen erreichte die russische Architektur in der Mitte des 16. Jahrhunderts unter einem Fürsten, den die Geschichte verabscheut und dessen Sarg seine Nachkommen selbst in der Fürstengruft mit schwarzem Tuche verhüllt haben, unter Iwan dem Grausamen. Noch im Anfange seiner Regierung gründete er, um die Eroberung von Kasan zu feiern, dieses Heiligthum (1554); dem Architekten, einem Fremden, befahl er, das Beste zu leisten, was seine Kunst vermöge, und mit dieser Leistung war er so zufrieden, dass er, damit keine andere Stelle sich eines solchen Wunderwerks erfreue, ihn tödten liess. So wenigstens erzählt die unverbürgte, aber charakteristische russische Sage. In der That ist dies Gebäude (gewöhnlich Wassili Blagennoi genannt) einzig in seiner Art. Beim ersten Anblicke vermag man sich in der abenteuerlichen Structur nicht zurecht zu finden, deren Mauern nirgends eine übersichtliche Wand, sondern überall winkelige, polygonartige Vorsprünge und Anbauten zeigen, über deren niedrigen Haupträumen eine Menge von Thürmen, Kuppeln und Spitzsäulen, von verschiedenartiger Form und Höhe, anscheinend unregelmässig, durch Schwere und Höhe ganz ausser Verhältniss zu dem Hauptgebäude, sich erheben. Bei näherer Erforschung begreift man den Plan einigermaassen und findet, dass seine wunderliche Gestalt grossentheils schon aus den Bestimmungen herzuleiten ist, welche der Despot dem Architekten vorschrieb. Nicht ein grosses Kirchengebäude sollte hier gebaut werden, sondern eine Verbindung von achtzehn verschiedenen, stets andern Heiligen gewidmeten Kirchen. Daher sind nun in zwei Stockwerken in jedem neun solcher Kapellen angelegt, in der Mitte die grösste, rings umher die acht andern; die in den Hauptachsen von

¹⁾ Die Lage dieser Kirche, welche mit ihrer Westseite nahe an den Palast anstoss, in Verbindung mit der festen Observanz den Altar in Osten und den Eingang gegenüber zu legen, nöthigte den Architekten die äussern Eingänge auf der Ostseite neben den Chornisehen anzubringen, wo sie dann in einen Corridor führen, durch den man zu der eigentlichen Thüre der Kirche in Westen gelangt. Blasius a. a. O. 345. Diese eigenthümliche Anordnung mag dazu beigetragen haben, ihn zu bestimmen, auf den vier Ecken dieses Corridors ebenfalls vier (niedrigere) Kuppeln zu errichten, die ersten beiden als Zierden der Eingänge, die zwei andern der Symmetrie halber. In dessen fand das Beispiel Nachahmung.

nicht viel geringerer Dimension, die in den vier Ecken die kleinsten. Alle diese Heiligthümer haben ungefähr achteckige Gestalt, aber mit manchen Unregelmässigkeiten, zum Theil mit einspringenden Winkeln. Unterein-

Fig. 79.



Die Kirche Wassili Blagennoi zu Moskau.

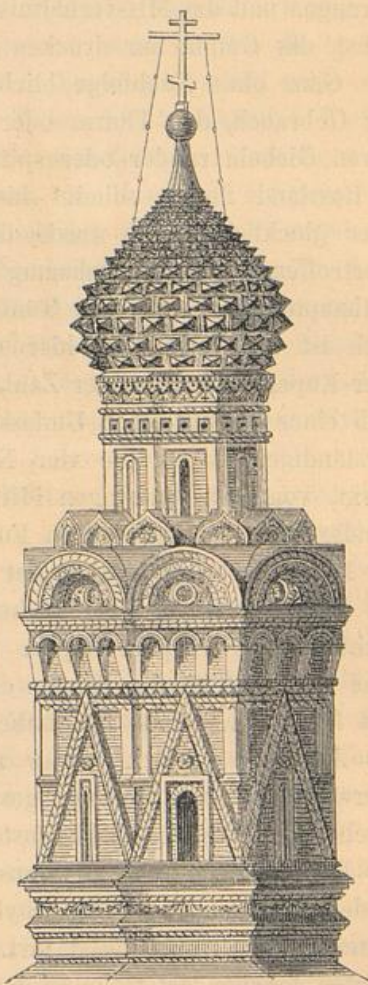
ander und mit der Hauptkirche sind sie durch Corridore begrenzt und zugänglich. Keines hing mit einem der äusseren Eingänge zusammen, welche neben der Westseite in Norden und Süden durch zwei Treppenhallen in den Corridor führen. Begreiflicherweise sind die unteren Kirchen niedrig und schlecht beleuchtet¹⁾ so dass man jetzt für gut befunden hat, nur eine im Gebrauche zu behalten und mit einem äussern Eingange zu versehen. Auch die des oberen Geschosses sind eng, und durch das ihnen aus grosser Höhe durch die Thürme zugeführte Licht nur dürftig erhellt. Auf dem trotz seiner zwei Stockwerke niedrigen und breitgelagerten Unterbau lastet dann ein wahrer Wald von Thürmen. Auf jeder der neun Kirchen steigt nämlich ein hoher Kuppelthurm auf, alle achteckig in mehreren Stockwerken sich erhebend ehe sie die Kuppel tragen. Der Mittelthurm überragt

¹⁾ Namentlich hat die untere Mittelkirche, obgleich die grösste, gar kein Tageslicht. Vgl. die Aufnahmen dieser Kirche bei Richter a. a. O. Taf. 11—17.

die andern bedeutend; über drei Etagen verschiedener Höhe erhebt sich ein beträchtlicher Bau, welcher mit plastisch vortretenden Rundbögen, mit Gesimsecken und Spitzgiebeln auf das allerwildeste und bizarrste verziert ist und überdiess in den buntschreiendsten Farben prangt. Aus diesen acht Giebeln steigt ein Thurmkegel, achteckig, an deutsche Thürme erinnernd, mit verzierten Rändern hoch hinauf; auf ihm befindet sich ein starker Thurmknopf, aus dem dann erst wieder die, übrigens kleine Kuppel sich bildet. An den vier grössern Nebenthürmen sind die Kuppeln bedeutend grösser als die des Mittelthurms, aber niedriger gelegen, ihr Unterbau ist einfacher, aber doch nicht ohne ein Mittelstockwerk von wunderlichen Bogengiebeln. Die vier kleinsten Thürme endlich sind wieder viel bizarrer, ihre Trommel treppenförmig sich verjüngend, ihre Kuppeln nach Verhältniss viel völliger. Ausserdem stehen noch auf den Eingangshallen vier kleinere Spitzthürme altdeutscher Art und auf einem Nebengebäude eine kleine, wunderliche, vielleicht später hinzugefügte Kuppel.

Man sieht, die Aufgabe selbst war eine Missgeburt, sie legte dem Architekten die grössten Schwierigkeiten auf, indem er der Thürme bedurfte, um den Kirchen und Gängen eine wenn auch schwache Beleuchtung zu schaffen. Aus ihr ging denn auch die Menge der Thürme hervor, und diese mag wieder den Meister zu so wilden Ausschmückungen verleitet haben, wenn ihm nicht auch diese vorgeschrieben waren. Kein Thurm, selbst nicht von den symmetrisch gestellten, ist ganz wie der andere, alle aber sind mit Spitz- und Bogengiebeln, mit drei und viereckigen Facetten und Feldern, die grössern mit Gallerien und seltsamen Säulenreihen verziert. Nimmt man dazu, dass schon ihre Grundform eine nicht ganz einfache ist, und denkt sich diese Kuppeln theils mit Streifen und Zickzacks, theils der Ananas oder dem Stechapfel ähnlich verziert, dabei in den grellsten Farben leuchtend und in verschiedener

Fig. 80.



Nebenkuppel von Wassili-Blagennoi.

Höhe neben einander wie spielend aufsteigen, so ist es begreiflich, dass das Ganze einen gedankenlähmenden, verwirrenden Eindruck machen muss. Zum Uebermaass sind die Wände von Innen und Aussen auch jetzt noch mit kindischen Malereien bedeckt von Rankengewächsen, die aus umgestalteten Blumentöpfen hervorschiessen und mit Blättern, Blüten und Früchten versehen sind. In der Ferne mag das Ganze noch phantastisch reich erscheinen, in der Nähe aber kann dies Gewirre unförmlicher Verzierungen und das Missverhältniss der Thurmbauten zu der niedrigen Kirche selbst, das Gefühl nur drücken und verstimmen.

Ganz ohne Nachfolge blieb dieses Wunder des Ungeschmacks nicht; der Gebrauch, den Thurm oder die Trommel der Kuppel in Kränze von leeren Giebeln runder oder spitzer Form zu stecken, der sich auch sonst in Russland findet, scheint hier seinen Ursprung genommen zu haben. Aber glücklicherweise wurde die Stiftung des grausamen Fürsten nicht übertroffen. Eine Nachahmung in kleinerer Dimension ist die Kirche der Enthauptung Johanns des Täufers in dem Dorfe Djakowo bei Moskau, doch ist der Grundplan hier einfacher und regelmässiger. Die Kirchen oder Kapellen, fünf an der Zahl, sind alle achteckig und symmetrisch innerhalb einer quadratischen Umfassungsmauer vertheilt, ebenso ist ihr Aufbau verständiger, indem die vier Nebenkuppeln, alle von gleicher Höhe und Form, von dem gewaltigen Mittelbau hoch überragt werden. Ueberhaupt wandte man sich mässigeren Formen zu. Die Kirche des h. Nikolaus auf der Berssenowka zu Moskau hat wie die älteren Kirchen die einfache Form des Rechteckes, aus dem flachen, terrassenförmigen Dache steigen recht nüchtern fünf Kuppeln empor. In der Anlage den byzantinischen Bauten nahe verwandt ist die Kirche der Muttergottes von Petschora im Kreml. Das Innere, fast ohne plastisches Detail, ist ganz mit Malereien bedeckt, das Aeussere dagegen immer noch mit Blendon und Fenstern von den allerwillkürlichsten Formen geschmückt. Endlich ist die 1654 erbaute Kirche des Woskressenski-Klosters bei Moskau als strenge Nachahmung der Heiligengrabkirche zu Jerusalem bemerkenswerth, im Uebrigen ist sie wieder ganz im russischen Style, vermischt mit gewissen Elementen der späteren Renaissance ausstaffirt. Wie es scheint schloss man sich im siebzehnten Jahrhundert mehr an deutschen Styl an; die Construction der achteckigen Glockenthürme und die kegelförmigen Aufsätze, welche auf Thoren und Mauern vorkommen, erinnern daran. Der Einfluss der Renaissance zeigt sich dann vorzugsweise an den moskowitzischen Palastbauten. Mehrere derselben wurden in der That von Italienern aufgeführt; so errichtete Pietro Antonio 1487 den Granitpalast im Kreml, ein anderer, Alevizo (Aloisio) aus Mailand, seit 1499 das benachbarte Belvedere. Der grosse Zaren-Palast im Kreml besteht aus drei hohen terrassenförmigen Geschossen.

Die Pfeilerhalle zu ebener Erde hat gute Verhältnisse, und auch sonst erkennt man zahlreiche Formen der italienischen Renaissance, aber stets in wildem Durcheinander und vermischt mit den Elementen der einheimischen Architektur. Die oberen Stockwerke sind breit und gedrückt, Fenster und Pilaster ohne Rücksicht auf die architektonischen Hauptlinien über und nebeneinander geordnet, ein unglaubliches Gemisch von barbarischen Zierathen, orientalischen Formen und antikisirenden Elementen bildet den Schmuck der Gesimse, Pilaster und Fenstergiebel. Manche Theile, bisweilen ganze Façaden sind bunt bemalt, und hier äussert sich die bessere Seite des russischen Geschmacks, ein feiner Farbensinn der, wohl eine Erbschaft des Orients, sich bis in späte Zeiten hinab erhält¹⁾. Endlich am Ende des 17. Jahrhunderts unter Peter dem Grossen fand dann der verdorbene abendländische Geschmack auch in Russland Eingang und entwickelte neben den phantastischen Bauten der russischen Vorzeit alle seine Fehler reichlichst. Seitdem folgt die höhere Architektur in Russland den Schicksalen der Kunst im Abendlande, während im Innern und an weniger bemerkten Stellen die frühere Richtung noch fortwirkt. Neuerlich ist durch einen kaiserlichen Befehl verordnet, bei den Entwürfen russisch-griechischer Kirchen so viel wie möglich den alten byzantinischen Styl beizubehalten.²⁾

Man hält gewöhnlich die Eigenthümlichkeiten der russischen Architektur, so weit sie von dem byzantinischen Style abweichen, für orientalischen Ursprungs, von den Mongolen eingeführt und durch Nachahmung hier eingebürgert. Ich habe schon bemerkt, dass an eine Einführung des Styls durch die Mongolen wohl nicht gedacht werden kann. Aber auch eine Nachahmung orientalischer Formen kann man höchstens bei Einzelheiten und auch da nur in sehr beschränktem Maasse zugeben. Nur der Kielbogen, der doch nur ein müssiger Zierrath, nicht ein constructives Element ist, mag aus den persischen Gegenden, wo er einheimisch, hierher gelangt sein. Kuppeln von ähnlicher Form, wie bei den Russen, finden sich wohl in muhammedanischen Bauten, allein im Ganzen ist bei diesen die einfache, flache Kuppel ohne Trommel vorherrschend, selbst bei den Mongolen ist jene zwiebelartige Gestalt nicht in ausschliesslichem oder gewöhnlichem Gebrauche. Jedenfalls aber kommt sie nicht in dieser Häufung und mit dieser übertriebenen Schwellung vor. Gewiss ist die russische Form unmittelbar byzantinischen Ursprungs, sie ist nur von einem orientalischen

¹⁾ Beispiele dieser Farbendecorationen finden sich ausser bei den genannten Palästen am Krutizki-Kloster in Moskau und besonders an dem „neuen Jerusalem“ der bereits angeführten Kirche des Woskressenski-Klosters bei Moskau.

²⁾ Die von dem Prof. Konstantin Thon herausgegebenen Umrisse sollen dabei zu Rathe gezogen werden. Münch. Jahrb. a. a. O. S. 51.

Anfluge berührt, der durch die innere Gleichgültigkeit und eine rohe Bizarrie sich Geltung verschafft hat. Diese Eigenschaften verursachten es denn auch, dass sich die sonderbaren und entschieden hässlichen Ausschmückungen der Kuppelbauten und Thürme mit den zwecklosen Kränzen kleiner Giebel und ähnlichen Zusätzen Eingang verschafften.

Am Günstigsten für die Würdigung russischer Architektur ist der Anblick ganzer Städte, über welchen sich ein dichter Wald von grossen und kleinen Thürmen und Kuppeln in seltsamen Biegungen und Stellungen, buntfarbig und glänzend erhebt, zwar bizarr und unruhig, aber doch mächtig und reich. Die Reisenden schildern den Eindruck als imponirend und nicht ungefällig. Auch hier ist eine gewisse Verwandtschaft mit muhammedanischen Städten, an denen die runden Kuppeln und die schlank-aufsteigenden Thürme eine ähnliche Mannigfaltigkeit zeigen. Allein auch diese Aehnlichkeit ist nur oberflächlich; in den muhammedanischen Bauten hat dieser Gegensatz des Schlanken und Hohen gegen das Runde und Flache einen ernsten Charakter, hier ist das bunte Gewimmel von Formen und Farben nur spielend und heiter, oder prunkend und üppig. Es kann das Auge wohl augenblicklich fesseln, bei längerer Betrachtung ist es ein verwirrendes, unruhiges Bild. Noch weniger befriedigend ist diese Architektur, wenn wir ihr näher treten und die Details betrachten. Gerade neben jenem glänzendem Schein der Dächer und Kuppeln, neben den wildwechselnden, üppigen Formen der Thürme und Wölbungen und den hellen, blendenden Farben der Wände bildet die Magerkeit und Dürftigkeit der Details, der Mangel architektonischer Glieder einen sehr unangenehmen Contrast.

Um diese Architektur völlig zu würdigen, müssen wir einen Blick auf den Zustand der andern Künste in diesem Lande werfen. Die Sculptur existirt hier (ich spreche natürlich nur von nationaler Kunst, nicht von der neuen akademischen Kunstübung, welche in den letzten Jahrhunderten auch nach Russland gedrungen ist) gar nicht; sie fehlt so sehr, dass der byzantinische Marmor-Sarkophag des Grossfürsten Jaroslaw in der Kathedrale zu Kiew aus dem 11. Jahrhundert, mit seinen Ornamenten von Bäumchen und Vögeln als die einzige plastische Arbeit in Marmor angeführt wird. An grossartigen Arbeiten in Erz fehlt es nicht, namentlich sind die ehenen Thüren zu nennen, welche an der Sophienkirche zu Nowgorod, an der Klosterkirche von Susdal, an beiden zwei Mal, und endlich an der Himmelfahrtskirche in Moskau noch jetzt erhalten sind¹⁾. Das Volk bezeichnet sie sämmtlich als Korssun'sche Thüren und lässt sie aus

¹⁾ Abbildungen aller dieser Thüren, (in Farbendruck, jedoch mit Ausnahme der von deutscher Arbeit in zu kleiner Dimension) in dem auf Befehl des Kaisers Nikolaus herausgegebenen Prachtwerke: *Antiquités de l'empire russe*, 4 Bde, Fol., leider nur mit russischem Texte. Es ist reich an Abbildungen von Kron- und Kirchenschätzen.

Korssun (Cherson) herkommen, von wo Wladimir der Grosse sie mitgebracht haben soll. Diese Sage ist ohne Zweifel unrichtig, keine dieser Thüren ist so früher Entstehung. Die Benennung ist dadurch herbeigeführt, dass Wladimir nach seiner Taufe in Cherson kostbare Kirchengewerke von dorthin mitbrachte, wie sie das russische Volk noch nicht kannte, so dass es demnächst alle ähnlichen Kostbarkeiten mit dem Namen von Korssun bezeichnete. Die eine der beiden Pforten von Nowgorod ist (abgesehen von einigen unbeholfenen Zusätzen eines russischen Nachahmers) deutsche Arbeit, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, wahrscheinlich in Magdeburg ausgeführt¹⁾. Sie gehört daher der deutschen Geschichte an, und wird bei derselben näher erwähnt werden. Die andern sind byzantinischen Ursprungs oder doch Styles, nicht wie jenes deutsche Werk mit plastisch hervortretenden Gestalten, sondern in ähnlicher Technik hergestellt, wie die Thüren von St. Paul in Rom und die andern gleichzeitig in Unteritalien verwendeten, die wir oben ausführlich besprachen, in flacher, eingegrabener, und mit Silberfäden (die hier vergoldet erscheinen) ausgelegter Zeichnung. Die Compositionen auf ihnen sind ganz byzantinischer Anordnung, figurenreicher und belebter wie auf jenen italienischen Thüren, wahrscheinlich daher auch späteren Ursprungs. Die meisten derselben stammen gewiss von griechischen Händen und eine nähere Erforschung ihrer Entstehung würde für die Geschichte der spätbyzantinischen Kunst von Interesse sein. Nur die zweite der Thüren an der Sophienkirche von Nowgorod ist russische Nachahmung jener Vorbilder, angeblich um 1336 ausgeführt. Man sieht die russische Kunst, eine Tochter der byzantinischen, theilte mit ihr die Scheu vor der plastischen Form und wandte sich daher, als sie zur eignen Behandlung des Erzes gediehen war, den Vorbildern zu, welche ihr gestatteten, sich mit zeichnender Manier zu behelfen.

Dagegen ist Russland mit Malereien²⁾ angefüllt, die Wände der Kirchen sind damit bedeckt, jede Ikonostase enthält ein ganzes Volk von Heiligenbildern, jedes Wohnzimmer des Russen hat wenigstens eines. Es hängt dem Eingange gegenüber, damit der Eintretende es sogleich wahrnehme, sich davor bekreuzige und sein Knie beuge, bevor er die lebenden Bewohner begrüßt. In den Häusern reicher Bauern ist oft eine ganze Sammlung solcher Bilder. Der Styl dieser Malereien schliesst sich enge

¹⁾ Fr. Adlung, die Korssunschen Thüren in der Kathedrale der h. Sophia zu Nowgorod, Berlin 1823.

²⁾ In einigen der ältesten Kirchen finden sich noch wirklich byzantinische Mosaiken und Malereien. Namentlich hat man in der Sophienkirche in Kiew vor Kurzem unter der dicken Tünche der Wände ausgedehnte Frescomalereien, Gestalten in kolossaler Dimension und in gutem byzantinischem Style entdeckt. Die Mosaiken am Hauptaltar und an den Bögen waren schon früher bekannt. Vgl. „Ausland“ 1843. n. 343.

an den spätbyzantinischen an, den Russland bei seiner Bekehrung überliefert bekam. Aeltere slavische Tafelgemälde stehen den byzantinischen so nahe, dass man sie nur durch die Inschriften unterscheidet, und noch heute ist dieser Styl völlig erhalten, nur dass der letzte Rest des Lebens daraus gewichen ist. Es ist ein eigenthümlicher Zug der slavischen Frömmigkeit, dass sie an ihren Heiligen einen dunklen, bräunlichen, fast schwarzen Ton der Carnation liebt, ohne Zweifel in Erinnerung an die alten, dem Evangelisten Lucas zugeschriebenen Bilder ihrer Kirchen, denen ein dicker Firniss, durchdrungen von dem Qualm der Lampen und Kerzen schon längst diese Färbung gegeben hatte. Diese Bilder werden dann mit Gewändern von getriebenem Golde oder Silber, die an besonders verehrten Exemplaren mit Edelsteinen geschmückt sind, belegt, so dass nur der braune, langgezogene Kopf und die mumienartigen Hände sichtbar sind und die glänzende und körperliche Umhüllung das Dunkel des Colorits und die starre Magerkeit der Zeichnung noch auffallender macht. Solche Bilder werden in den Klöstern fabrikmässig verfertigt, jeder Mönch und jede Nonne sind gewöhnlich auch Maler; eine besondere Anlage wird nicht gefordert, es ist gemeines Werk des Fleisses.

Auch in Russland hat man in neuester Zeit begonnen, die künstlerischen Alterthümer der Nation zu erforschen; ein Bestreben, dem wir freilich noch nicht umfassende Werke, wohl aber einige nähere Nachrichten verdanken¹⁾. Sie bestätigen vollkommen, die vorstehenden Annahmen. Die ältesten Maler in Russland, von denen man noch eine Reihe von datirten, mit dem Jahre 993 beginnenden Bildern besitzt, waren Byzantiner, welche aber demnächst einheimische Schüler zogen und Schulen begründeten, die vorzüglich in Nowgorod und Kiew ihren Sitz hatten. Auch von diesen sind zahlreiche Bilder erhalten und noch zahlreichere Namen überliefert, die aber ohne näheres Interesse sind, da sie sich ängstlich an jene byzantinischen Vorbilder anschlossen. Es ist begreiflich, dass die Besorgniss der Abweichung von rechtgläubiger Tradition, die schon bei den Byzantinern selbst herrschte, auf ihre russischen Nachfolger in verstärktem Maasse überging, und dass man hier noch mehr wie dort solcher Hülfe bedurfte, wie sie die Griechen in ihrem Malerbuche besaßen. Dasselbe fand daher sehr bald Aufnahme und Verbreitung, in kostbareren Exemplaren auch wohl mit graphischen Illustrationen nach gewissen Pergamentmalereien griechischer Künstler, von denen man im zwölften Jahrhunderte im Hauptkloster zu Kiew eine Sammlung besass. Dies Buch, von den Russen

¹⁾ Meine Quelle dafür ist nur die Uebersetzung aus den *Notions sur l'Iconographie sacrée en Russie* par J. Sabatier, Petersbourg 1849 und die darin enthaltenen Briefe eines Herrn Sneguireff aus Moskau, welche als Anhang in der oben S. 287 citirten Publication des griechischen Malerbuches von G. Schäfer S. 431 ff. mitgetheilt sind.

Podlinnik genannt, erhielt dann aber auch mancherlei Zusätze und Aenderungen, zunächst in Beziehung auf russische Localheilige, dann aber auch im technischen Theile, um gewisse Eigenthümlichkeiten, die sich in der russischen Praxis ausgebildet hatten, festzustellen. Dazu gehörte unter Anderem, dass man die Bilder mit einer Lage fetten Oeles überzog, eine Gewohnheit, welche ein starkes Nachdunkeln zur Folge hatte, das aber, wie es scheint, nicht missfiel, vielmehr dazu beitrug, das Gefühl des Schauerlichen und Fremdartigen, welches zur landesüblichen Andacht gehörte, zu verstärken.

So erhielt sich die Kunst mehrere Jahrhunderte. In den Bedrängnissen der mongolischen Herrschaft mochte sie gelitten haben, dagegen war die Erhöhung von Moskau zum Sitze des Grossfürsten und des Metropoliten (1328) ein günstiges Ereigniss. Der erste Patriarch war selbst Maler und berief ausserdem griechische und auserwählte russische Künstler in seine Residenz, durch welche dort eine Hauptstätte russischer Malerei begründet wurde. Die russischen Archäologen versichern, dass sie die Bilder der Schulen von Nowgorod, Susdal und Moskau wohl zu unterscheiden vermögen. Indessen scheint, dass die Abweichungen mehr im Gegenständlichen, als in der Ausführung begründet waren, da unser Berichterstatter als Beispiel anführt, dass die Schule von Nowgorod den h. Gregor zu Fusse dargestellt habe, während er in den beiden andern Schulen zu Pferde sitze. Es scheint, dass diese Zeit in den Augen der rechtgläubigen Bilderfreunde die beste der russischen Kunst war, denn in ihr lebte ein, wie wir hören werden, auch späterhin hochverehrter Maler, Andreas Rubleff.

Die Regierung des kräftigen und prachtliebenden Iwan III (1462—1505) desselben Fürsten, der den Baumeister Fioravanti in das Reich rief, brachte auch in der Malerei Neuerungen hervor. Auch seine Maler genügten ihm nicht, er zog daher nicht bloss byzantinische, sondern auch italienische Künstler herbei und liess durch dieselben Kirchen und Paläste ausschmücken. Auch diese Maler bemühten sich zwar, ihre Arbeiten dem russischen Geschmack anzupassen, allein ihr Styl sowohl als der ihrer nächsten Schüler muss dennoch etwas Fremdartiges gehabt haben, da die Russen ihn mit dem Namen Friajsky bezeichneten, der wahrscheinlich „Fränkisch“ bedeutet. Die Einwirkung dieser neuen Schule war nicht erfolglos, denn man erzählt, dass bei der Aufdeckung der Gemälde, die im Jahre 1515 in der Himmelfahrtskirche durch einen gewissen Fedor Edikejeff vollendet waren, der Grossfürst und der Metropolit mit ihrem vornehmen Gefolge bewundernd ausriefen: „Wir sehen den Himmel offen“. Sei es nun aber, dass die folgende Generation ihre Abweichung von dem älteren Style noch weiter trieb, oder dass schon jene vorsichtigen Neuerungen Anstoss erregten, es entstand bald eine Reaction dagegen. Ein neues Malerbuch, dass um diese Zeit

entstand, der sogenannte Stoglaff, beklagt sich darüber, dass es Maler gebe, welche sich unterfingen, „Gott nach Unterstellungen und Muthmassungen zu malen“, und bald darauf (1551) wurde es durch einen Befehl des Grossfürsten zum Gesetz erhoben, dass alle Heiligenbilder so gemalt werden sollten, wie die des Andreas Rubleff, vom Ende des 14. Jahrhunderts¹⁾. Ohne Zweifel war dies ganz im Sinne des Volkes; nur dadurch erklärt es sich, dass die Kunst sich dem Gebote geduldig fügte und den leichten Versuch, es unvermerkt zu umgehen oder zu untergraben, nicht wagte. Im siebzehnten Jahrhundert wurde dann Moskau durch die Gunst mehrerer auf einander folgenden Zaren der Sitz einer regen Kunstthätigkeit. Zahlreiche Künstler, fremde sowohl als russische, sammelten sich am Hofe, wo sie gern aufgenommen und in eine gewissermassen amtliche Stellung gebracht wurden. Man sonderte sie in verschiedene Klassen, theils nach Maassgabe der Kunstzweige, je nachdem sie Tafel- oder Wandmalereien, Figuren oder Ornamente, Miniaturen, Kupferstiche, Holzschnitte ausführten (denn alle diese Gattungen wurden erfordert und begünstigt), theils auch nach ihrer Verdiensten, wo es dann neben den wirklich besoldeten auch solche gab, welche nur Naturalverpflegung erhielten. Sie standen endlich bei der Arbeit an den vom Hofe bestellten Werken unter der Leitung eines Diakons und eines Bojaren. Schon diese Thatsachen deuten mehr auf ein fabrikmässiges als auf ein wahrhaft künstlerisches Schaffen, auch ging daraus keine wesentliche Verbesserung hervor. Denn die Beibehaltung des früheren, „byzantinisch-korssunischen“ Styls war Bedingung, und wenn die Maler auch jetzt die Figuren richtiger zeichneten und modellirten und zartere Farben wählten, so hatten ihre Bilder doch nach dem Anerkenntniss der russischen Berichterstatter den Mangel an richtiger Perspective, an Ton und Plan, mit der älteren Schule gemein. Zwar fanden sich nun unter den Vornehmen immer mehr solche, welche abendländische Bilder sammelten und sogar ihre Kappen von italienischen oder deutschen Künstlern malen liessen, aber diese Neuerungen erweckten den Zorn der Geistlichkeit, und selbst Peter der Grosse, der die europäische Civilisation so hoch stellte, hielt in dieser Beziehung das kirchliche Herkommen aufrecht und ernannte im Jahre 1722 eine Behörde zur Ueberwachung der heiligen Bilder. Und so ist es im Wesentlichen noch heute; trotz ihrer akademischen Bildung halten die Künstler bei kirchlichen Werken möglichst genau an dem überlieferten Styl fest, den sie nur in feineren Zügen, die dem ungeübten Auge weniger auffallen, mehr zu beleben und weniger abschreckend zu machen suchen.

Vergleichen wir die Richtung der russischen Malerei in ihren früheren, noch nicht von moderner Kunst berührten Leistungen mit der Architektur, so scheinen auf den ersten Blick beide Künste ganz entgegengesetzte Wege

¹⁾ Strahl a. a. O. II. 265.

zu gehen; die Bauwerke sind prunkend, bunt, willkürlich, sie haben fremden Formen und Ansichten Einfluss gestattet; die Gemälde sind bis zum Abschreckenden trübe, sie halten sich ängstlich an uraltes Herkommen. Innerlich steht aber beides in naher Verbindung, fließt aus derselben Quelle; wir begreifen beides, wenn wir die religiöse Richtung des russischen Volkes ins Auge fassen. Die Frömmigkeit besteht hier hauptsächlich in der strengen Erfüllung vorgeschriebener Aeusserlichkeiten¹⁾. Der Ernst der Gesinnung, welcher das ganze Leben durchdringt und das Gottesgefühl in jeder geistigen Aeusserung ausprägt, findet keine Form. Daher ist denn auch das plastische Element, die Gestaltung des vollen, kräftigen Lebens hier ganz vernachlässigt, in der Baukunst wie in den darstellenden Künsten, und beide fallen nach äusserlich ganz verschiedenen, innerlich aber übereinstimmenden Rücksichten auseinander. Die Baukunst bringt ihre Werke dem Gotte dar; einem so sinnlichen Gotte musste sie mit dem Glanze blendender Farben und aufgehäufter Formen schmeicheln²⁾. Im Bilde dagegen zeigt sich der Gott dem sinnlichen Menschen; er darf ihm nur schreckend erscheinen. Zu Nowgorod liest man an einem grossen Christuskopfe die Inschrift „Siehe wie dein Gott ein schrecklicher Gott ist“, und hierin hat sich das Gefühl dieser Völker ganz ausgesprochen. Ihre Ehrfurcht beruht auf dem Schrecken, das Schauerliche gilt ihnen für gotteswürdig, ersetzt ihnen die Schönheit.

Auch in Beziehung auf das Aufnehmen des Fremden steht die Gestalt beider Künste im Zusammenhange. Die Architektur hat muhammedanische Formen nicht bewusster Weise nachgeahmt, wohl aber hat die Berührung mit den Völkern des Orients einen Einfluss auf den Geist des Volkes geübt, es hat es an Despotie und Sklaverei gewöhnt. Und diese Gesinnung hat auf die Ausbildung der Baukunst Einfluss gehabt, sie hat ihr diesen zugleich sinnlich reichen, und geistig flachen und ärmlichen Styl gegeben.

¹⁾ Sehr anschaulich schildert Blasius (a. a. O. I. 119.) die Erscheinung eines russischen Gottesdienstes. Die Andacht ist eine körperliche Arbeit, mit Kreuzigen, Hinknieen, Niederwerfen bis die Stirn den Boden berührt; die Volksmasse, die sich in den Kirchen versammelt, um das Ablesen der gedruckten Predigt, von welcher der Pope nicht abweichen darf, zu hören, ist in fortwährender heftiger Bewegung.

²⁾ Blasius a. a. O. S. 78. „In der Wiederholung dieser unförmlichen Kuppeln liegt naiver Kindersinn des religiösen Standpunktes. Das Haus ist für einen Gott gebaut, der seine Freude hat an der Quantität und am Glanz und Prunk. Es ist ein Haus, in dem der Mensch nicht sein innerstes religiöses Bedürfniss befriedigen, sondern mit dem er seinem Gotte ein buntes spielendes Vergnügen machen will.“ Selbst die Eingebornen scheinen häufig ihre Architektur in diesem Sinne zu würdigen. In einer in Petersburg (1836) erschienenen Schrift „über die Elemente des Schönen in der Baukunst“ vindicirt der ungenannte Verf. ihr nur die Anwendbarkeit für kleinere Kapellen. Münchener Jahrb. a. a. O. S. 51.

Ebenso steht sie aber mit der Gestaltung der Malerei in Verbindung. Wie bei den meisten Völkern des westlichen Asiens der bildnerische Sinn unkräftig ist, so dass er auch da, wo er sich auf einer frühern Stufe regte, später erlosch, so erstickte diese halborientalische Richtung auch bei den Russen die ohnehin schwache künstlerische Anlage. Der flachen Architektur, dem Mangel der Durchbildung der Theile entspricht die matte, gespenstische Gestalt des Gemäldes; neben der spielenden, willkürlichen Bauform konnte der Sinn für die wahre Form und Schönheit des Körperlichen nicht erwachen und selbst nicht sich erhalten. Diesen Mangel des Formensinnes haben die Slaven mit allen nomadischen Völkern gemein, wie denn auch in ihrer Lebensweise etwas halbnomadisches erhalten ist. Bei den südlichen Nomaden wird dieser Mangel einigermaassen durch einen andern Vorzug aufgewogen, durch die Regsamkeit und Kraft ihrer Phantasie, welche ihre Sprache mit Bildern füllt, und ihnen eine poetische Anlage giebt. Auch diese Eigenschaft ist aber bei den Slaven nicht kräftig und bedeutend.

Schlussbetrachtung.

Wäre es meine Aufgabe gewesen, nur die höchsten, nachahmungswürdigen künstlerischen Leistungen vorzuführen, so hätte ich die Kunst des späteren byzantinischen Reichs und die der Armenier und Russen übergehen dürfen. Für den aber, welcher das Wesen der Kunst und ihren Zusammenhang mit der geistigen Natur des Menschen kennen lernen will, sind diese Erscheinungen höchst lehrreich. Es knüpfen sich vielfache Betrachtungen daran, von denen ich nur einige herausheben will.

Wir sehen zunächst, wie wenig auf geistigem Boden die blosse Ueberlieferung gilt. Wie wenig erkennt man in den mumienartigen Heiligenbildern der russischen Kirche ihre Abstammung von den lebenskräftigen Gestalten des Phidias. Es ist ein trauriges, aber belehrendes Schauspiel, wie diese edle, männliche Gestalt schwindet, wie sie erst weichlich wird, dann im byzantinischen Reiche altert und verschrumpft, endlich in Russland nur in einem kindischen Greisenthume fortvegetirt. Auch die Kunst theilt das allgemeine Loos der Vergänglichkeit. Zugleich aber sehen wir, wie sie in dieser Erniedrigung noch wirksam ist, wie sie auf dem ungünstigsten Boden Wurzel fasst, den mindest begabten Völkern die Stelle der Kunst vertritt. Die Vergleichung der russischen Kunst mit der armenischen zeigt nicht bloss, dass diese abgeschwächte, byzantinische Form zur Mittheilung an die verschiedensten Völker geeignet ist, sondern auch wie sie von jedem Volke auf eigenthümliche Weise aufgefasst wird. Ist diese Auffassung eine minder fruchtbare, so dürfen wir die Ursache nicht etwa

in der Leblosigkeit des byzantinischen Typus suchen; denn auch die germanischen Völker, zu denen wir später kommen, knüpfen ihre Anfänge an die verwandte spätrömische und selbst an byzantinische Tradition und gelangen dadurch dennoch zu höchst freier und steigender Entwicklung. Es kommt daher alles auf den Geist der empfangenden Nation an, ob er im Stande ist, mit Selbstthätigkeit entgegenzuwirken, ob er sich berufen fühlt, die demüthigende, erschlaffende Stellung des Nachahmenden mit der eigenen Production zu vertauschen. Selbst an den Völkern, die wir bisher betrachtet haben, bemerken wir verschiedene Grade der Kraft. In den darstellenden Künsten zwar sind beide, Armenier und Russen, fast gleich und gehen nicht weit von den byzantinischen Vorbildern ab. Die Plastik fehlt bei beiden fast gänzlich, die Malerei der Armenier ist, wenn auch nicht so trübe und mumienartig, doch nicht lebendiger und kräftiger, wie die der Russen. Aber in der Architektur zeigt sich die grösste Verschiedenheit zwischen den reinen, klaren, verständigen Formen der kleineren Nation und den wüsten, verwirrenden, buntfarbigen Bauten der grösseren. Auch dies erklärt sich nicht aus äusserlichen künstlerischen Influenzen, vielmehr waren diese ungefähr dieselben; bei beiden kam zu der byzantinischen Tradition ein orientalisches Element, sogar zu den Mongolen standen beide in ziemlich gleichen Verhältnissen. Aber auch dies hat bei beiden ganz abweichende Wirkungen; die Armenier entnehmen daraus die zierliche, reiche Ornamentation, die Russen nur das Bunte, Prunkende, Wilde. Der Ursprung des Unterschiedes ist also nicht in bloss künstlerischen Beziehungen zu suchen.

Will man uns dann auf die verschiedene künstlerische Anlage oder auf die Nationalität verweisen, so ist diese Antwort freilich leicht ausgesprochen, aber unbefriedigend; sie giebt statt der Erklärung nur ein unerklärtes Wort. Wir verlangen die innern, physischen oder moralischen Gründe zu wissen, wir wollen auf den Boden der allgemeinen menschlichen Natur zurückgeführt werden.

Die äusseren Umgebungen beider Völker, die Anschauungen, welche sie gewährten, die Materialien, welche sie lieferten, sind zwar höchst verschieden. Jene in wechselnden, kühngebildeten, fruchtbaren Thälern wohnend, von einem Hauche frischer Gebirgsluft umweht, diese auf öden Steppen, in der ermüdenden Einförmigkeit eines nordischen Flachlandes, zwischen Wäldern und Morästen. Einiger Einfluss ist diesen Umgebungen zuzuschreiben; allein entscheidend sind sie nicht, wohnten doch die Byzantiner selbst auf dem Boden der Hellenen. Bei diesen können wir nun zwar die Verschiedenheit der Jahrhunderte aus dem Wechsel der religiösen Ansichten herleiten; allein auch die Religion allein giebt nicht eine durchgreifende Erklärung der künstlerischen Formen. Im Abendlande

rief das Christenthum ganz andere Erscheinungen hervor, wie im Orient. Die blosse Ueberlieferung, das blosse Bejahen der Frage im Glaubensbekenntnisse bestimmt noch nicht die Religiosität. Es kommt auf die moralische Auffassung an; auch diese aber war, ungeachtet der dogmatischen Häresie der Armenier, bei allen drei Völkern ziemlich dieselbe. Wir greifen schon tiefer, wenn wir auf den Stammcharakter des Volkes eingehen; bei den Armeniern fühlen wir einen Anklang des ernsten und ritterlichen Geistes der persischen Stämme, bei den Slaven herrscht eine gröbere Sinnlichkeit. Aber auch dies bildet keinen letzten Grund; die Nationen können sich erheben oder erniedrigen, im Leben der Völker giebt es keinen unveräusserlichen Adel, ihr Werth, ihre Gestaltung ist veränderlich.

Wir werden immer mehr auf das moralische Gebiet gedrängt, im sittlichen Leben der Völker müssen wir suchen, was einer bessern, freieren Entwicklung entgegenstand. Ist die Kunst ein allgemeines Bedürfniss und Erforderniss der menschlichen Natur, ist sie in der allgemeinen, idealen Anlage derselben gegeben, so fragt sich, durch welche Fehler durch welche Versündigungen sie hier zurückgehalten und entstellt wurde. Ueber Völker sitzen wir freilich nicht zu Gerichte, wie über Einzelne; ihre Natur ist eine dämonische oder physische, ihre Verschuldungen sind nicht völlig freie. Aber in die Erkenntniss der Dinge dringen wir nur ein, wenn wir sie rücksichtslos betrachten.

Bei den Byzantinern war die Verkettung grossentheils eine unvermeidliche; wir sahen wie bei ihnen die Tradition antiker Civilisation mit der Aufgabe des Christenthums im Widerspruche stand, wie sie in diesem Widerspruche sich verwickelten. Erst da begann eine Verschuldung, als sie, den freien Geist des Christenthums nicht verstehend, sich mehr und mehr orientalischer Sklaverei zuwendeten. Die Armenier und Russen hatten jenen Zwiespalt nicht zu überwinden; sie waren roh und unbefangen, als sie das Christenthum und seine Kunst aufnahmen. Bei ihnen sind wir daher unbedingt auf das Moralische angewiesen.

Ohne Zweifel erscheint die Nationalität der Armenier in einem günstigeren Lichte. Die Aufnahme des Christenthums war bei ihnen eine freiere, sie folgten nicht dem Befehle eines Fürsten, sie wurden von der Begeisterung ihrer bekehrten Landsleute fortgerissen, sie erkämpften sich den neuen Glauben. Auch in der Bewahrung der Heilslehre zeigen sie sich kräftig und selbstständig, sie prüfen und verwerfen, sie lassen sich nicht durch die Autorität byzantinischer Concilien bestimmen. Sie sind überhaupt der Begeisterung fähig, ihr kräftiger Widerstand gegen die Uebermacht der Araber und Türken verdient Anerkennung. Aber freilich hat dieser Nationalsinn und Glaubensmuth seine Grenzen, er vermag nicht

die selbstische Vereinzelung ganz aufzuheben, innern Hader zu dämpfen. Das tragische Schicksal der endlichen Niederlage und Zerstreuung des Volks kann uns Mitleid einflößen, aber es war kein unverschuldetes. Wären sie in dem Grade begeistert und dadurch einig gewesen, wie die Griechen den Perserkönigen gegenüber, so hätten sie sich wie diese erhalten.

Winkelmann spricht in seinem grossen Werke wiederholt aus, dass die Freiheit es sei, welche die Kunst der Griechen so hoch gehoben; er meint, dass dies aus ihrer ganzen Geschichte erhelle¹⁾. Man hat ihm mit Recht entgegengesetzt, dass die Freiheit denn doch nicht entscheide; das römische Volk, die alten Germanen, das heutige Nordamerika sind sprechende Beweise, und die Schöpfungen des Mittelalters, die Kunstwerke des sechszehnten Jahrhunderts sind meistens nicht in Republiken entstanden. Allein ganz im Unrecht ist er auch nicht; die Regierungsform mag freilich nicht entscheiden, aber eine gewisse Freiheit ist nothwendige Bedingung und Lebenskraft der Kunst, die, welche dem Menschen das Gefühl seiner Würde, seiner Kraft, seines göttlichen Ursprungs gestattet, welche ihm die Kühnheit und Wahrheit giebt, seine Gedanken aus eignem Busen hervorzuleiten, welche ihn über das sinnliche Dasein emporhebt und ihn begeistert, es für geistige Güter zu opfern. Eine solche Freiheit pflanzt, wie Winkelmann schön sagt, gleichsam in der Geburt selbst den Samen edler und erhabener Gesinnungen; sie ist die Erzieherin grosser Menschen, die Quelle grosser Thaten, sie erweitert unsern Blick und erhebt unsere Seele, wie der Anblick der unermesslichen Fläche des Meeres und das Schlagen der stolzen Wellen an den Klippen des Strandes. Ohne eine solche Freiheit kann keine wahrhafte Kunst entstehen, nach dem Grade, welchen sie erreicht, wird auch diese fast immer steigen. Mit der knechtischen Unterwerfung unter fremde oder einheimische Despoten ist auch die Kunst unvereinbar. Schon im Beginn der Gegenwehr regt sie sich oft, nach vollbrachtem Kampfe feiert sie ihre schönsten Triumphe.

Bei den Russen stand der knechtische Sinn, mit welchem sie sich ihren Fürsten und Grossen, so wie der Kirche unterwarfen, jeder freieren und höheren Kunstleistung entgegen²⁾. Wie tief dieser Knechtsinn einge-

¹⁾ Winkelmanns Werke Th. VI. S. 4. Er macht allerdings (IV. S. 18) einen Gegensatz zwischen den Griechen und „beherrschten“ Völkern und denkt daher wirklich zunächst an republikanische Freiheit, indessen schwebt ihm doch nur die Gestalt des griechischen Volkes in ihrer Individualität vor.

²⁾ Man könnte hiegegen die Polen anführen, welche, obgleich in freierer Verfassung, ebenso wenig künstlerische Anlage gezeigt haben; man könnte daraus schliessen, dass dennoch nur ein Naturelement, der Stammcharakter des slavischen Volkes, der Entwicklung des Kunstsinnnes entgegengestanden habe. Allein jene Freiheit der Polen

wurzelt war, zeigt sich am Stärksten darin, dass selbst der Sieg über die Mongolen keine geistige Erhebung des Volkes hervorbrachte. Man hat es bemerkt, dass auch nicht eine einzige Ketzerei in Russland aufgekommen sei, auch in der Kirche also keine Spur freier Bewegung sich gezeigt habe. Hier blieb denn auch die Nachahmung todt und wurde nur durch unverständene Entlehnung und kindisch buntes Spiel entstellt. Bei den Armeniern war freilich ein regeres Freiheitsgefühl, aber ein sehr schwaches, in kirchlicher Beziehung war es nur abwehrend, nur zur Bewahrung der ersten Ueberlieferung, nicht zu freier Erzeugung stark genug; in politischer Beziehung empörte es sich nur gegen die Fremdherrschaft, nicht gegen innern Druck. Daher blieb denn auch ihre Kunstleistung nur eine beschränkte.

Man kann die individuelle Befähigung zur Kunst auch unter einem andern Gesichtspunkte betrachten, in Beziehung auf das Verhältniss des Geistes zur Natur. In diesem liegt die Ursache, wenn bei regem Freiheitsgeföhle und vollem Freiheitsgenusse sich dennoch keine Kunst entwickelt¹⁾. Allein auch hier steht die fehlerhafte Ansicht mit einem Mangel an wahrer moralischer Freiheit in Wechselwirkung; sie entspringt aus ihm, oder bringt ihn hervor. Im gesunden und wünschenswerthen Zustande der Dinge sieht der freie Mensch mit Liebe auf seine Mitgeschöpfe, achtet in ihnen, wie in sich selbst, die göttliche Schöpfung. In der Noth der Sklaverei oder im Hochmuthe geistiger Ueberhebung sind sie ihm nur Gegenstände des Genusses. Bei diesen Völkern, die wir hier betrachtet haben, bedingte schon die Auffassung der religiösen Offenbarung zugleich eine knechtische Unterwerfung und eine Unempfänglichkeit gegen die Natur. Wenn die Lehre der Religion als eine fremde, dunkele, unverständliche, höhere betrachtet, wenn sie nicht aus freien moralischen Antrieben anerkannt, nicht als die Wurzel und Regel freier moralischer Ausbildung angesehen wird, trennt sie den Geist von der Natur, beraubt diese ihrer geistigen Bedeutung. Nur dann wenn das Christenthum als die Krone und Spitze des Schöpfungswerkes, desselben, welches auch die Natur erschuf, angesehen wird, dann giebt es wahre Freiheit, aber auch freilich die höchste²⁾.

war nur ein Schein, nur der Trotz des Adels, verbunden mit knechtischer Unterwürfigkeit der geringeren Stände, so dass auch hier dasselbe gilt.

¹⁾ Beiläufig gesagt, liegt hierin auch die Ursache, weshalb der moderne Republikanismus immer künstlerisch unfruchtbar ist.

²⁾ Die Denkmäler von Serbien werden besser in einem späteren Bande betrachtet, da sie nicht direct von byzantinischer Kunst ausgehen, sondern durch spätere, abendländische Einflüsse bedingt sind.