

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 στήμα*) 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 Blattstengel 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-

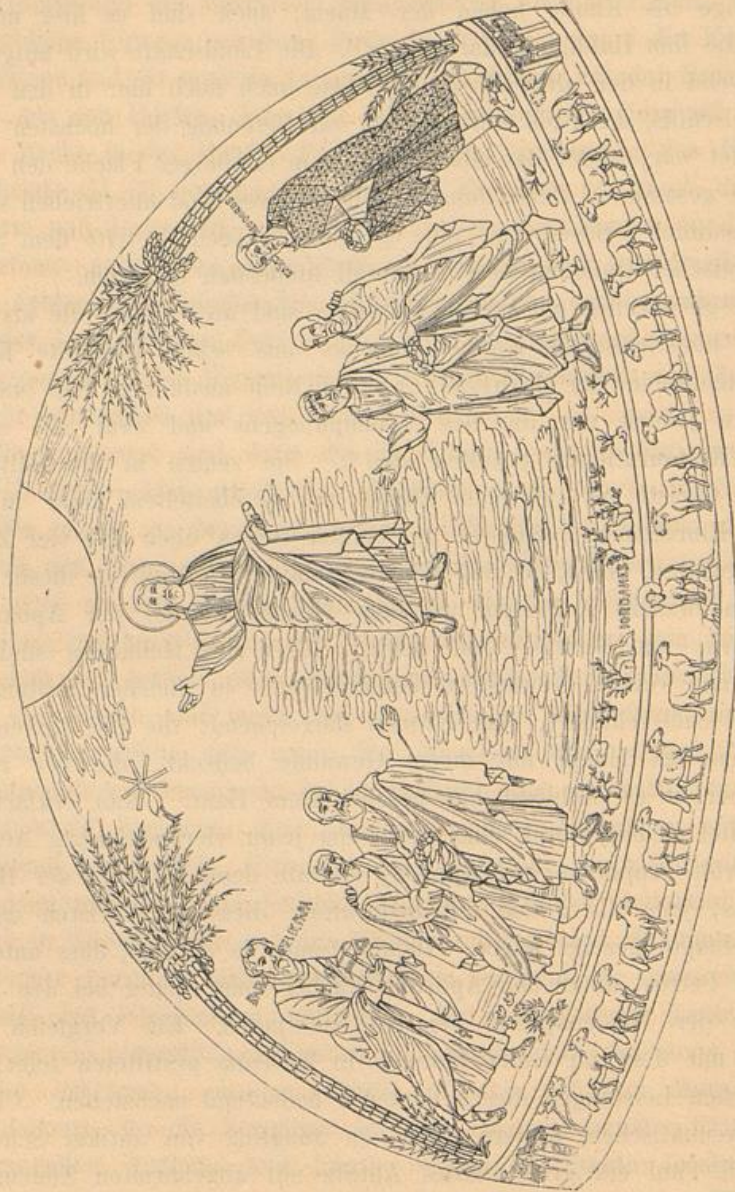


Fig. 51. Aus S. Cosma e Damiano zu Rom.

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

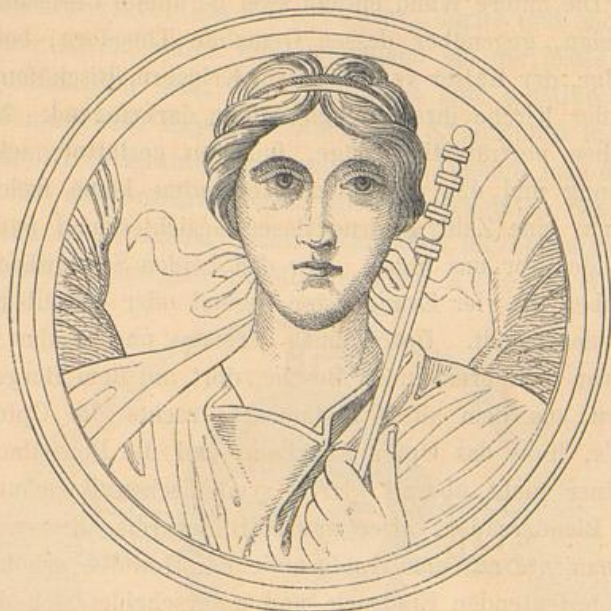


Fig. 53. S. Michael aus der Sophienkirche zu Constantinopel.

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 Fries 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-

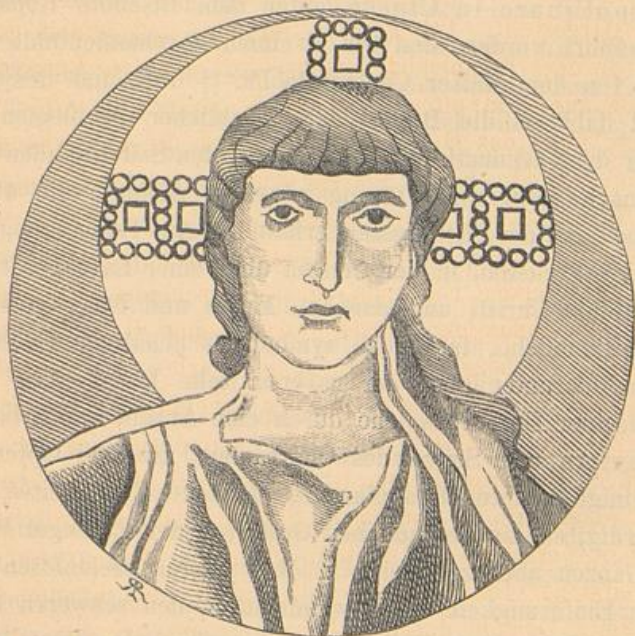


Fig. 54. Aus der Kapelle im erzbischöflichen Palast zu Ravenna.

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 übergang, 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 Porphyr. de vita Basillii 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 hinzugegetreten.

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 vertrugen, 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.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. III.

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 Personifikationen, 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 bloss, 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 lehrend 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⁾ Halicharius, 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 Gehülfen 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.

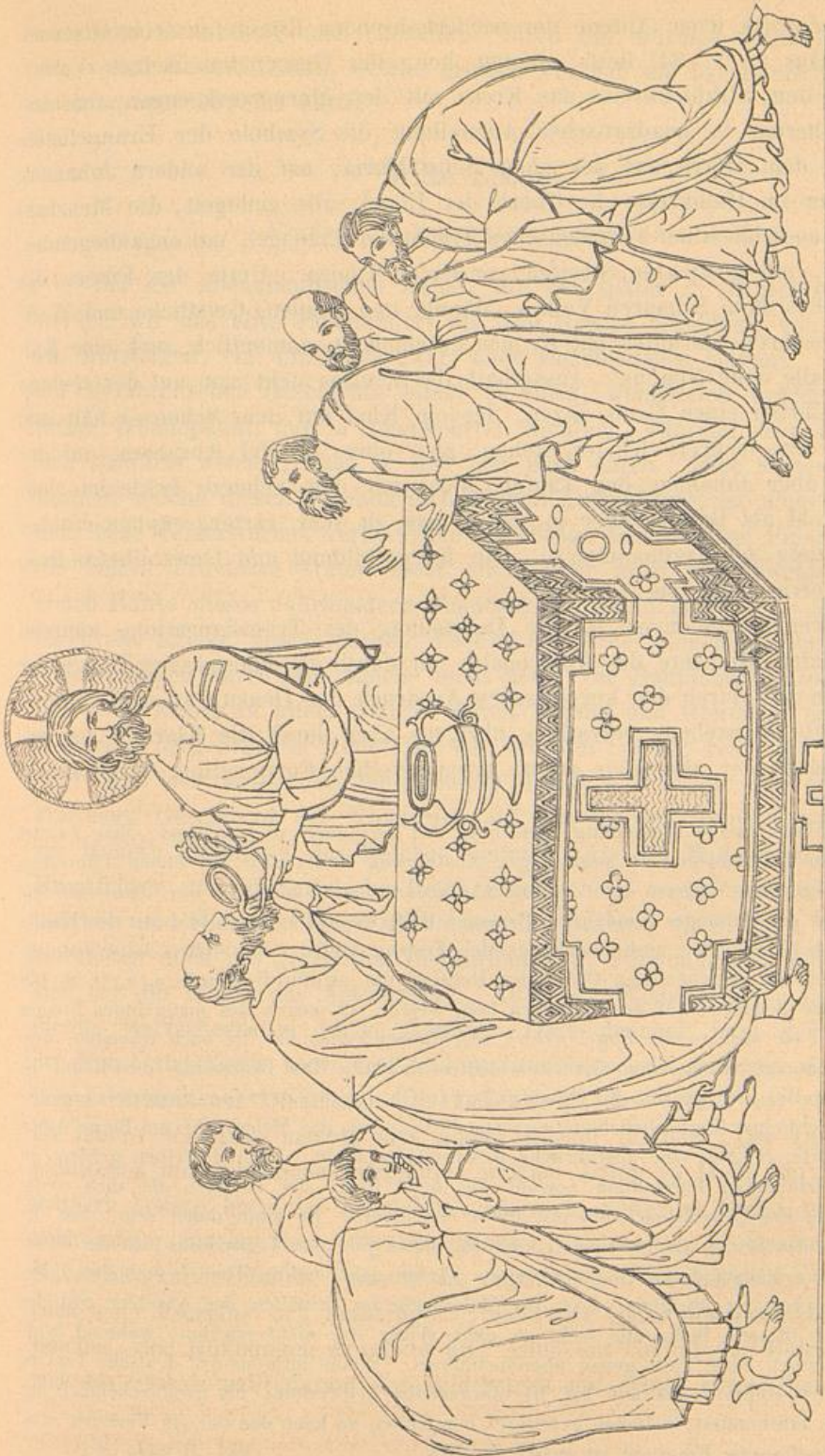


Fig. 60. Das Abendmahl. Aus der Kaiserdalmatica zu Rom.

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 Abbreivatur 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 übrigen²⁾ 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 lies 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

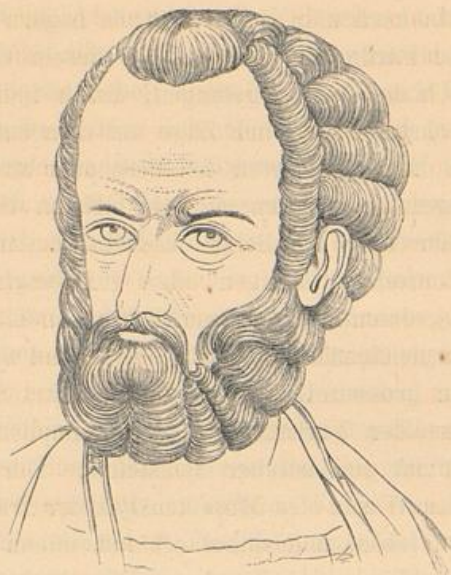


Fig. 61. S. Petrus aus einem Tafelgemälde in S. Stefano rotondo zu Rom.

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 Mariäliken 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 Aufsätze: 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.