



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

Elftes Kapitel. Die altchristliche Kunst.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

EILFTES KAPITEL.

DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Allgemeine Einleitung und Uebersicht.

Die alten Religionen hatten ihre tröstende Kraft, die alten Geschlechter der Menschen das Mark ihres Lebens verloren. Die alte Welt war siech und elend geworden; wie ein Gebäude, dessen Fugen sich lösen und das den Stürmen keinen Widerstand zu bieten vermag, begann sie in sich zusammenzusinken. Da wurden neue Religionen, welche dem Glauben wiederum einen Inhalt darboten, den Menschen geoffenbaret, und jugendliche Völker, fähig zum Glauben und zum Handeln, traten auf den Schauplatz der Geschichte. Die Welt ward — wenn auch nicht ohne schwere und lang dauernde Wehen — neu geboren; über den Trümmern des alten erhuben sich die Gestalten eines neuen Lebens, in neuen Weisen der Darstellung trat der Geist des Menschen in die Erscheinung. Das Christenthum und die germanischen Völker waren es, welche dem Occident, der Islam und die Araber, welche dem Orient diese neue Gestaltung der Dinge brachten. Die neue Kunst, welche sich in ihrem Gefolge entwickelte, ist als die „romantische“ bezeichnet worden, sofern sie — mannigfaltiger, strebsamer, tiefsinniger — den Gegensatz gegen die Einfalt und klare Abgeschlossenheit der classischen Kunst bildet. Die Ursprünge der romantischen Kunst fallen in jene Zeit, da das Christenthum als Staatsreligion des Römerreiches anerkannt ward (seit Constantin, gest. 337); ihre Dauer steht in Uebereinstimmung mit dem Entwicklungsgange der Völker, welchen sie angehört, so lange derselbe sich in selbständiger, naiver Eigenthümlichkeit bewegte. Das heisst: sie endet bei den bildsamern unter den europäischen Völkern in der Zeit um den Schluss des Mittelalters, in welcher bei diesen neue Culturmomente, durch ein umfassenderes, wissenschaftliches Streben und insbesondere durch ein absichtliches,

bewusstes Studium des classischen Alterthums hervorgerufen, sich geltend machten; bei den übrigen Völkern hat sie grossen Theils bis auf den heutigen Tag angedauert.

Abgesehen von dem so eben, zwar nur flüchtig angedeuteten Gegensatz der romantischen Kunst gegen die classische, gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren ein Bild, welches überhaupt von der Erscheinung der sämtlichen Kunststufen der alten Welt wesentlich abweicht. Dort war eine jede Stufe als ein in sich abgeschlossenes, nach einfachen und leicht wahrnehmbaren Gesetzen umgrenztes Ganze erschienen; hier dagegen sehen wir sehr viele Fäden, oft in leiser und in mannigfaltig wechselnder Verschlingung, durch einander spielen, welche das Ganze auf die verschiedenartigste Weise gliedert und seine Theile zugleich auf's Innigste in einander verkettet zeigen. Das unmittelbare Verhältniss zur classischen Kunst, auf deren Formen die romantische sich gründete, die eigenthümliche Gedankenrichtung, welche die neuen Religionen hervorriefen, die verschiedenartige Sinnesweise, welche sich bei jenen jugendlichen Völkern und durch ihren Einfluss ausbildete, diese Elemente, sowie im Einzelnen noch manche andre von mehr untergeordneter Bedeutung, traten gegeneinander in einen vielseitigen Conflict, aus dem somit ein grosser Reichthum wechselnder Erscheinungen hervorgehen musste. Aber eben dieses gegenseitige Verhältniss musste die Kunst zugleich einem gemeinsamen Ziele entgegenführen, musste, bei allem Wechsel, dennoch eine vollkommene Stetigkeit des Entwicklungsganges begründen, musste die eine Stufe der Entwicklung mit innerer Nothwendigkeit aus der andern hervorgehen lassen und endlich auf der höchsten Stufe die vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten. Erst auf diesem Gipfelpunkte wird sich somit die eigentliche Bedeutung der letzteren erfassen lassen. Doch haben allerdings auch die vorangehenden Stufen ihre eigenthümliche Bedeutung in sich; — wir wenden uns zu deren gesonderter Betrachtung.

Die erste Stufe ist die der „altchristlichen“ Kunst. Ihr Name ist insofern bezeichnend, als das neue Lebenselement, welches durch sie in die Kunst eingeführt ward, wesentlich nur in der neuen Religion des Christenthums, nicht aber zugleich in einem neuen Volksgeiste, begründet war. Ihre Ausbildung gehört den Nationen des classischen Alterthums an, welche, zum Christenthum übergetreten, die alten Kunstformen auf die neuen Bedürfnisse anwandten und dieselben zum Theil, diesen Bedürfnissen gemäss, zu einem Ganzen von neuer und eigenthümlicher Erscheinung umwandelten. Die altchristliche Kunst bildete somit auf der einen Seite die unmittelbare Fortsetzung der römischen; aber die letztere war schon im Beginn des vierten Jahrhunderts n. Chr. Geb. entartet, und die alten Völker des römischen Reiches hatten in sich keine Kraft mehr, eine neue Kunst zu ihrer wahrhaften Ausbildung zu fördern.

So sehen wir auf dieser einen Seite auch die Kunst, was die dem classischen Alterthum entnommenen Formen anbetrifft, mehr und mehr dahin schwinden, bis der alte Volksgeist theils vor den äusseren Völkerstürmen, theils an innerer, unheilbarer Krankheit zehend, erlischt. Und ebensowenig waren die nordischen Völkerschaften, welche sich, in den Zeiten der Völkerwanderung und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, einen grossen Theil des Römerreiches, selbst Italien, unterwarfen, für jetzt zu einer neuen Belebung der Kunst geeignet; die niedrige Bildungsstufe, auf der sie standen,¹ konnte sie höchstens dahin führen, die Reste der römischen Cultur, als einen immer schon unschätzbaren Gewinn, sich anzueignen. Was somit unter der Herrschaft dieser Völker, unter den Ostgothen und Langobarden in Italien, im fränkischen, in den angelsächsischen Reichen an Denkmälern ausgeführt ward, erscheint durchaus in demselben, römisch-christlichen Style; die Annahmen einer eigenthümlich „gothischen“, einer eigenthümlich „langobardischen“ Kunst, in Bezug auf die Zeit der historischen Bedeutsamkeit und Selbständigkeit jener Völker, sind durchaus unstatthaft. Bei alledem aber gewährt es dem betrachtenden Geiste das merkwürdigste Schauspiel, wie sich, inmitten dieses steigenden Verderbens der alten Kunstformen, ein neuer Geist entwickelt, der über dieselben hinweht, und der — zwar noch nicht kräftig genug, um sie von Grund aus neu zu gestalten, — ihnen doch eine Fassung gibt, die für eine späte Folgezeit noch maassgebend bleiben, die dem Erwachen jüngerer Geschlechter den höher belebenden Impuls mittheilen konnte. Dieser neue Geist aber war der des Christenthums.

Was etwa vor Constantin an Kunstleistungen für bestimmte christliche Zwecke entstanden war, ist, aus äusseren, wie aus inneren Gründen, zu unbedeutend, als dass es hier in Betracht gezogen werden könnte; die bedrängte Stellung der Bekenner des Christenthums verhinderte sie im Allgemeinen an der Ausführung von Monumenten einer irgend bedeutenderen Erscheinung; ihr Hass gegen den Bilderdienst des Heidenthums trieb sie an, sich der bildlichen Darstellungen möglichst zu enthalten. Der Beginn einer eigentlich christlichen Kunst fällt, wie oben bereits angedeutet, in das Zeitalter des Constantin, in welchem die öffentliche Anerkennung und Bevorzugung, die dem Christenthum zu Theil wurde, alsbald auch dahin führen musste, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend auszusprechen. Im Verlauf des vierten Jahrhunderts bildete die altchristliche Kunst sich als eine eigenthümliche aus. Für ihre weitere Entwicklung war die Gründung jener neuen Residenz — Constantinopel, an der

¹ Vgl. das erste Kapitel des ersten Abschnitts: „Die Denkmäler des nord-europäischen Alterthums.“

Stelle des alten Byzanz, — von höchster Wichtigkeit, zumal seit der Theilung des Römerreiches in ein weströmisches und oströmisches (395). Hier, auf minder bebautem Boden, ward die Kunst zu selbständigerem Schaffen genöthigt; hier erhielt sich die Nationalität des alten Volkes in länger dauernder Kraft, während das westliche Reich den andringenden nordischen Völkern nur zu bald (offenkundig im Jahr 476) als Beute anheimfiel. Das sechste Jahrhundert vornehmlich bezeichnet die Epoche, in welcher die altchristliche Kunst sich, zunächst für die östlichen Gegenden, als eine speciell byzantinische ausbildete. Das Ende der altchristlichen Kunst ist gleichzeitig mit dem Erlöschen des alten Nationalgeistes. Für die Lande des weströmischen Reiches ist dies die Zeit um den Schluss des neunten Jahrhunderts, in welcher die Reste antiker Lebensgestaltung in wilden Gährungen völlig untergingen, während gleichzeitig die germanischen Nationen und diejenigen, die sich durch Vermischung mit solchen neu gebildet hatten, in ihrer Entwicklung bis zu dem Punkte gediehen waren, dass sie für den Beginn einer neuen, selbständigen Kunst wenigstens die ersten Schritte wagen durften. (Wobei jedoch zu bemerken ist, dass auf italischem Boden, zumal in Rom selbst, die Traditionen der classischen Kunst noch Jahrhunderte lang, im Einzelnen in roher Unmittelbarkeit, fortwirkten.) Bei den Völkern des oströmischen Reiches aber erhielt sich die altchristliche Kunst (in ihrer byzantinischen Gestalt) ungleich länger, zunächst bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken (1453); und selbst bis auf den heutigen Tag, wo nicht etwa in neuester Zeit modernes Element eingedrungen ist, bildet sie den nothwendigen Begleiter der griechischen Kirche. So erscheint sie überhaupt bei dem grössern Theil der Christen in den östlichen Ländern — bei allen denen, welche die Lehre der griechischen Kirche angenommen, — und namentlich wichtig bei den Russen, bei denen sie, wenn auch in mancherlei verwunderlichen Ausartungen, bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf entschiedene Weise, in mehrfacher Beziehung bis heute, zur Anwendung gebracht ward.

A. ARCHITEKTUR.

§. 1. Die christliche Architektur im Allgemeinen.

Die christliche Architektur, als solche, beruht auf einem Princip, welches von dem der gesammten Bauweisen des heidnischen Alterthums wesentlich abweicht. Die Tempelanlagen des letzteren (d. h. die Werke von idealer, eigentlich künstlerischer Bedeutung) gehen im Allgemeinen aus dem Begriff von einer körperlichen Gegenwart der Gottheit hervor; hier wird der Gottheit ein Haus gebaut, in welchem sie geheimnissvoll beschlossen ist, und zumeist nur die

Vorhallen, nur die äussere Umgebung sind es, woran sich eine ausgebildete künstlerische Form, den Menschen die Bedeutung des Heiligthums auszusprechen, entwickelt. Die Architektur des Alterthums ist im Wesentlichen eine Architektur des Aeusseren; auch wo sie, wie namentlich bei Anlagen von untergeordneter Bedeutung, für innere Räume angewandt wird, behält sie diesen Charakter (d. h. den eines nach innen gewandten Aeusseren). Die christliche Architektur dagegen bauet der Gottheit keine Wohnung nach körperlichen Begriffen. Das christliche Gotteshaus nimmt die Gemeinde in sich auf, zum Gebet, zur Gemeinschaft im göttlichen Geiste; seine Erscheinung soll denen, welche drinnen weilen, das lebendige Wehen des göttlichen Geistes verkündigen und sie dadurch über die Gedanken des Irdischen emporheben; seine Form muss innerlich vom Geiste erfüllt und dem angemessen in künstlerischer Weise durchgebildet sein. Die christliche Architektur ist eine Architektur des Inneren; aber zugleich auch des Aeusseren, da das letztere, sofern es sich um vollendete Leistungen der Kunst handelt, nothwendig mit jenem in Harmonie stehen, wenn nicht ein unmittelbares Ergebniss desselben sein musste. Die christliche Architektur geht somit aus einem unendlich höheren Princip hervor, als jene Bauweisen des heidnischen Alterthums; doch bedurfte es freilich geraumer Zeit und vieler günstiger Umstände, um zur Vollendung eines solchen Principis gelangen zu können.

§. 2. Der römisch-christliche Basilikenbau.
(Denkmäler Taf. 34. C. I.)

Die römische Kunst bildet unter den Bauweisen der alten Welt den Uebergang zur christlichen (wenn wir von jenen, äusserlich gewiss ausser aller Verbindung stehenden buddhistischen Grottentempeln¹ absehen). Die römischen Tempel befolgten zwar, bis auf einige fast zufällige Ausnahmen, die Anlage der griechischen Tempel; doch hatte die technisch vortheilhafte und imponirende Construction des Gewölbes vielfach, und vornehmlich bei Bauten von minder idealer Bedeutung, zu einer Ausbildung der innern Architektur geführt, welche in der That, was die Hauptformen anbetrifft, als eine selbständige und eigenthümliche anerkannt werden muss. Aber der Geist des Volkes war noch gebunden; zu einer freien, künstlerischen Ausbildung dieser Formen vermochte er nicht zu gelangen; er unterwarf sie dem Gesetz der griechischen Formen und verhinderte dadurch die höher organische Gestaltung des Gewölbebaues und der, durch denselben veranlassten inneren Architektur, mit wie reichem Schmucke er dieselbe auch bekleiden mochte.

Die älteste christliche Architektur ging indess, was ihre vorzüglichste Thätigkeit anbetrifft, zunächst nicht auf das Beispiel

¹ Vgl. oben S. 112.

derjenigen Bauanlagen ein, in denen, wie z. B. in dem sogenannten Friedenstempel zu Rom, wie in den Haupträumen der Thermen, u. s. w. eine grossartige Gewölbeconstruction bereits zur Anwendung gebracht war. Theils mochten solche Anlagen für die äusseren Zwecke der Kirchengemeinde nicht ganz passend erscheinen, theils mochte man Anlagen, deren Ausführung bequemer zu beschaffen war, vorziehen. Das beste Vorbild dieser Art fand man in den antiken Basiliken, die ohnehin schon die Bestimmung hatten, eine grössere Menschenmenge in sich aufzunehmen. In ihnen konnte die Gemeinde sich bequem und von den Säulen, welche die Schiffe trennten, nur wenig behindert ausbreiten; in der halbrunden Nische des Tribunals — wo bereits die göttlich verehrten Bilder der Kaiser standen¹ — bot sich ein angemessener Platz dar, um dort das Heiligthum der Kirche, den Altar zur Gedächtnissfeier des Abendmahls Christi aufzustellen. Auch den Namen einer „königlichen Halle“ (nach dem athenischen Archon Basileus) fand man für das Gebäude nicht unangemessen, in welchem der höchste König verehrt werden sollte.²

Die frühesten christlichen Kirchen, welche nach dem Muster der antiken Basiliken erbaut wurden, waren von diesen ohne Zweifel in nichts Wesentlichem verschieden; auch deuten darauf die näheren Angaben, die wir über einige, noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architektur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeusseren, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur jene Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Inneren. Nach kurzer Frist indess, schon gegen das Ende des vierten Jahrhunderts bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umbildung der ursprünglichen Anlage, die wir mit voller Zuversicht als ein Ergebniss der christlichen Kunstbestrebungen zu betrachten haben, indem sie den Elementen der antiken Basilika, so wenig Näheres wir auch über letztere wissen, jedenfalls widerspricht. Der Grundplan zwar bleibt, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, das Hauptschiff, die grössere Breite hat und durch die Nische des Altares (jetzt Tribuna, Apsis, Absida genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht blos breiter, sondern auch zu einer bedeutenden Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Schon eine solche beträchtliche Erhöhung des Mittelschiffes ist nicht antik, (wenn dasselbe auch in einzelnen Fällen eine geringe Erhebung

¹ E. Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, VII. p. 100. (Ausg. v. 1807.)

² *Isidorus, orig. lib. V.*

gehabt haben sollte), indem der Druck seiner Seitenwände auf das Gebälk, welches über die Säulenreihen hinläuft, die Bedeutung des Letzteren im technischen, und ungleich mehr noch im ästhetischen Sinne, aufheben musste. Bei einigen christlichen Basiliken findet sich allerdings ein solches Gebälk über den Säulen: es scheint, dass man dasselbe nur als eine Uebergangsstufe zu dem Folgenden (oder als die Reminiscenz einer solchen) zu betrachten hat. Denn insgemein und durchaus der Regel nach werden die Säulen jetzt durch Halbkreisbögen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und — im Gegensatz gegen die Starrheit des antiken Architravs — in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zur andern hinüberleiten. In Harmonie hiermit steht die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberwärts an den Wänden des Mittelschiffes angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus einem flachen Tafelwerk. So ist Organismus und inneres Leben in der ganzen Anlage bereits, wenigstens in einigen bestimmt erkennbaren Grundzügen, angedeutet. Der Hauptraum, von den Seitenschiffen gewissermaassen getragen, steigt frei und bedeutsam empor, von der Altarnische, die sich mit ihm zu ähnlicher Höhe erhebt, feierlich und würdig geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit überall wenigstens den Ausdruck des Lebens, das, von der isolirten lebendig gegliederten Säule sich losreissend, auch die Masse zu begeistigen beginnt. Noch bedeutender gestaltet sich die Anlage der christlichen Basilika, wenn, was wenigstens bei den wichtigsten Bauten der Fall ist, vor der Altar-Tribune, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Querschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volkes zu geben; weniger wohl, um die Haupttheile der Kirche dadurch im Grundriss in der Gestalt eines Kreuzes zu zeichnen (denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Querschiffes fortsetzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte). Antik ist die Anordnung des Querschiffes, so viel wir wissen, auch nicht; wenigstens haben die Säulenreihen quer vor dem Tribunal in der antiken Basilika des Paulus Aemilius,⁴ die man auf dem capitulinischen Plane von Rom angedeutet sieht und die man als das Vorbild

⁴ Vgl. oben, S. 281.

eines solchen Querschiffes betrachtet hat, hiemit durchaus nichts gemein. In ästhetischem Belange aber ist die Einführung des Querschiffes insofern sehr wirksam, als dadurch der Raum des Gebäudes, ehe er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung erscheint und somit die erhabene Bedeutung des Sanctuariums entschieden hervorhebt. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff sich in das Querschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden kolossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, mit denen die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, und an den Seitenwänden des Querschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst, einen heidnischen Namen wieder auf christliche Begriffe übertragend (und zwar auf den Sieg Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert), der Triumphbogen. — Mehrfach haben die grossen Basiliken, welche mit einem Querschiff versehen sind, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen.

So merkwürdig übrigens in mehrfacher Beziehung dieser Bau der altchristlichen Basilika erscheint, so trägt er dabei gleichwohl entschieden das Gepräge, theils einer eben erst beginnenden, theils einer entarteten Kunst. Die Seitenmauern des Mittelschiffes, wenn auch die Bögen, welche die Säulen miteinander verbinden, lebenvoll in dieselben eingreifen, bilden immer eine Last, welche im Verhältniss zu der leichten Säulen- und Bogen-Architektur allzu drückend und ungefügg erscheint. Dann wird überhaupt in der Anordnung dieser Arkaden und der Mauern über ihnen nur ein einseitiges, nach Einer Dimension hin wirksames Gesetz sichtbar; ein gegenseitiges Verhältniss zwischen den, einander gegenüberstehenden Arkaden und Mauern, welches in der späteren Ausbildung der christlichen Architektur durch einen entwickelten Gewölbebau hervorgebracht wird, findet noch nicht statt, und das Innere ist somit noch nicht in sich geschlossen. Der Triumphbogen und die Wölbung der Altarnische enthalten nur vereinzelte Andeutungen dieses Verhältnisses; die nach antiker Weise flach gebildete Täfelung der Decke ¹ stellt nur eine äusserliche Verbindung der verschiedenen Bautheile des Innern her. — Bei der Detailbildung ist vorerst gar keine neue künstlerische Eigenthümlichkeit zu bemerken. Die Säulen namentlich erscheinen durchweg in antik-römischer Form,

¹ In solcher Weise haben wir uns unbedenklich die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken zu denken. S. die Belege dafür bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc., Architecture, p. 124.* Bei den Basiliken des Mittelalters liess man das Balken- und Sparrenwerk dem Anblick von unten frei und benutzte dasselbe zur Ausbildung eigenthümlicher Dekorationen. So erscheinen heutiges Tages die meisten alten Basiliken.

— einer Form, die doch für den Architravbau ausgebildet war; die Bögen, ebenfalls nach römischer Art architravähnlich gebildet und nicht selbständig gegliedert, setzen unmittelbar über der Deckplatte des Kapitales auf, wie ähnliche Beispiele bereits in der Villa Diocletians zu Salona erschienen waren, ohne eine anderweitige Vermittelung zwischen Säule und Bogen in Anspruch zu nehmen. Fast in der Regel auch, und vornehmlich in Rom, wo ein so grosser Ueberfluss an Monumenten vorhanden war, fand man die Constantinische Bauweise völlig angemessen, die nämlich, dass man Baustücke von anderen älteren Gebäuden, denen Aehnliches man nicht mehr zu bilden vermochte, einfach zur Aufführung der neuen verwandte, wobei es noch als ein besonderes Glück angesehen werden musste, wenn man, namentlich was die Säulen anbetrifft, eine genügende Anzahl übereinstimmender Stücke zusammenbringen konnte. Ein solches Verfahren bezeugt freilich bereits den Standpunkt einer tiefen Barbarei; aber es kehrt grossentheils in der ganzen Zeit der altchristlichen Kunst wieder, und es wird in deren späterer Zeit auf eine nur immer sorglosere Weise zur Anwendung gebracht.

So ist überhaupt bei dem altchristlichen Basilikenbau, in der, wenn auch wirkungsreichen Gesamtanlage, wie in der Bildung des Einzelnen, der Mangel eines feineren architektonischen Gefühls ersichtlich. Diesen Mangel zu ersetzen, wird ein reicher malerischer Schmuck, zumeist als Musiv-Gemälde, angewandt, der jene breiten Flächen des Innern, zunächst die Nische des Altars und den Bogen, der dieselbe umschliesst, sodann den Triumphbogen und die Wände des Mittelschiffes bedeckt. Dieser Schmuck ist es, wodurch jene schweren Massen des Innern belebt werden; er bildet somit einen wesentlichen Theil der Anlage.

Das Aeussere der Basiliken war, soviel wir noch zu urtheilen im Stande sind, sehr einfach, und wohl nur die, in grossen Dimensionen ausgeführten Fenster gaben demselben einige Abwechslung. Wirkungsreich ausgebildet erscheint die Anlage der Fenster, wenn sie von einer vorspringenden Bogen-Architektur umfasst werden, so dass die ganze Wand sich gewissermaassen in eine Stellung von Arkaden auf Pfeilern, in welche die Fenster eingesetzt zu sein scheinen, auflöst. Doch ist eine solche Anlage, wo sie vorkommt, immer nur höchst einfach gehalten. Auch die Façade hatte ähnliche Fensteröffnungen. Zuweilen (zumeist indess wohl nur in späterer Zeit) ward der obere Theil der Façade mit Musivgemälden geschmückt; der untere Theil der Façade, welchen die Thüren einnahmen, war mit einem Porticus versehen. In der Regel war vor den Kirchen, wenigstens vor den grössern, zugleich ein Vorhof (Atrium oder Paradisus genannt) angeordnet, an dessen Wänden jener Porticus sich umherzog. In Mitten des Vorhofes stand ein Brunnen (Cantharus), oft reich verziert, zum

Reinigen der Hände, als Sinnbild der Reinigung der Seele, ehe man die Kirche betrat, bestimmt.

§. 3. Besonderheiten und Modificationen in der Anlage der Basiliken.

Noch sind einige besondere Umstände in Bezug auf die Anlage der Basiliken in Betracht zu ziehen. Unter dem Hauptaltar, welcher vor der Tribune stand (denn bald wurde es Sitte, mehrere Altäre an verschiedenen Stellen der Kirche zu errichten), befand sich in der Regel eine kleine unterirdische Kapelle, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem die Kirche, in den meisten Fällen, den Namen führte. Die Form dieser Kapelle war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum. Sie wird mit verschiedenen Worten benannt: *Crypta* (von ihrer räumlichen Anlage), *Confessio*, *Testimonium* (von dem Zeugnis, welches der Heilige durch seinen Märtyrertod abgelegt), *Memoria* (weil sie dem Gedächtnis des Heiligen gewidmet war). — Der Ursprung und das Vorbild dieser Crypten ist in den Catakomben von Rom zu suchen. Die letzteren sind unterirdische, vielverzweigte, höhlenartige Anlagen, ursprünglich Puzzolan- und Tufgruben und als solche ohne Regelmässigkeit angelegt; dann zu den gemeinsamen Grabstätten der Christen, die sich hierher in den Verfolgungen zu flüchten pflegten, dienend. Für den Zweck der Grabstätte wurden sie regelmässiger eingerichtet, und mit besonderen, kapellenartig ausgebildeten Räumen versehen. Hiezu gab die Märtyrerverehrung den Anlass, indem um ein Märtyrergrab sich die übrige Gemeinde versammelte; und eben daraus entstanden besondere gottesdienstliche Feste zur Erinnerung an die Märtyrer, die man in den Catakomben feierte. Nach Constantins Zeit wurden diese Feste grossartiger gestaltet und über dem Zugange zu den Catakomben besondere Kirchen errichtet, um das Volk, welches in den engen unterirdischen Räumen nicht mehr genügenden Platz finden konnte, aufzunehmen. Daran aber knüpfte sich sehr bald die Sitte, jeder Kirche in der oben angegebenen Art, ein besonderes Märtyrergrab zu geben. Doch erhielt sich die gottesdienstliche Feier in den Catakomben die ganze Zeit hindurch, da die altchristliche Kunst im Occident lebendig blieb, d. h. bis zum neunten Jahrhundert. Später kam dieselbe in Abnahme und Vergessenheit; erst seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, da die katholische Kirche sich mit neuen Waffen rüsten musste und neuen Reliquienschutzes bedurfte, wurden die Catakomben aufs Neue durchforscht, und mit den Gebeinen der frühesten Christen zugleich wichtige antiquarische Entdeckungen ans Licht gefördert.

Andere Einrichtungen brachte das mehr und mehr ausgebildete Ceremoniell des Gottesdienstes hervor. Der heilige Raum um den

Altar ward, wie bereits bemerkt, mit den Namen des Sanctuariums bezeichnet, durch eine oder ein Paar Stufen über dem Boden der Kirche erhöht und durch Schranken umschlossen. Die höhere Geistlichkeit nahm ihren Sitz in der Tribune, hinter dem Altar, dem Volke gegenüber; in der Mitte der Nische stand der auf Stufen erhöhte Bischofstuhl (Cathedra), zu beiden Seiten, im Halbkreise, die Bänke der Priester. — Vor dem Altar, in der oberen Hälfte des mittleren Langschiffes, ward ein länglicher Raum wiederum durch Marmorschranken abgeschlossen; dieser diente dem Chore der niederen Geistlichen, welche den Chorgesang verrichteten, zum Aufenthalt; er selbst führte von solcher Bestimmung den Namen des Chores. Auf jeder Seite desselben pflegte eine Kanzel (Ambo, — ein auf Stufen erhöhtes Pult) errichtet zu sein: auf der nördlichen Seite (wenn die Altartribüne nach Osten lag) die Kanzel zum Vortrag des Evangeliums, auf der südlichen die für die Epistel. Zuweilen war nur eine Kanzel errichtet, mit einer höhern Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel. — Zu den beiden Seiten des Sanctuariums (in den oberen Enden der Seitenschiffe, oder etwa in den Flügeln des Querschiffes, wenn ein solches vorhanden war), wurden zuweilen ebenfalls besondere Räume durch Schranken abgeschlossen; der eine von diesen hiess das Senatorium und diente zum Aufenthalt der vornehmen Männer und derjenigen Mönche, die nicht in Klöstern lebten; der andere hiess das Matronäum und nahm die vornehmen Frauen und Nonnen in sich auf. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Eingange nach dem Chor zu, war nicht selten (wie berichtet wird) eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Endlich auch ward bisweilen ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Dieser Raum hiess Narthex (Geißel, Rohr, — man leitet den Namen von der länglichen Gestalt her); er diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung zugelassen wurden. Auch der Porticus ausserhalb der Kirche, sowie die übrigen Portiken des Vorhofes werden mit dem Namen Narthex bezeichnet. Hier hielten sich die Büssenden, die ganz aus der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen waren, auf.

Die Mehrzahl dieser Einrichtungen, die zum Theil den Grundplan der Basilika auf eine willkürliche und die ästhetische Wirkung störende Weise durchschneiden, war mit der ursprünglichen Ausbildung des altchristlichen Basilikenbaues nicht gleichzeitig. Wäre letzteres der Fall gewesen, so hätte man ohne Zweifel die räumliche Anordnung der Architektur von vornherein ihnen gemäss gestaltet. Sie gehören zumeist den späteren Zeiten der altchristlichen

Kunst des Occidents an, und von dem wichtigsten Theile nächst dem Sitz der höheren Geistlichkeit, von dem Chore, wissen wir ziemlich bestimmt, dass derselbe nicht vor dem achten Jahrhundert seine eigenthümliche räumliche Gestaltung erhielt.¹ Mit diesen Einrichtungen aber entwickelten sich gleichzeitig einige besondere Modificationen des Baues selbst, die für die spätere Zeit des altchristlichen Basilikenbaues charakteristisch sind. Wie das Sanctuarium um ein Weniges erhöht war, so wurde nunmehr auch derjenige gesammte Theil der Kirche, welcher mit dem Beginn des Chores in Einer Linie lag, um eine Stufe über den vordern Theil erhöht. Den Beginn dieses Theiles noch schärfer zu bezeichnen, wurden an dieser Stelle auch wohl die Säulenreihen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, durch starke, viereckige Pfeiler unterbrochen, so dass sich das gesammte Innere auf entschiedene Weise in zwei grosse Theile sonderte. Bei solcher Unterscheidung aber ward es nöthig, die Würde des Sanctuariums vor allen übrigen Theilen um so mehr aufrecht zu halten, und so wurde dasselbe, statt um eine bis zwei, nunmehr um drei bis vier Stufen erhöht. Dann ward mehrfach dem einen der Seitenschiffe (auf der Seite der Männer) eine grössere Breite gegeben als dem andern. Endlich fand man es, bei dem vermehrten Ceremoniell und der erhöhten Feierlichkeit eines mysteriösen Cultus, für angemessen, das Innere mehr durch den Schimmer einer künstlichen Beleuchtung, als durch das ruhige Licht des Tages zu erhellen; so verengten sich die Fenster, die früher so weit gewesen waren, dass ihre Breite mehr als die Hälfte der Höhe betrug, allmählich um ein Beträchtliches; das gewöhnliche Verhältniss ihrer Breite zur Höhe ist in dieser Zeit jedoch noch wie 1 zu 5. — Auch die Glockenthürme kamen erst in dieser späteren Zeit in Gebrauch. Der Thurm (nur Einer) ward isolirt neben der Kirche, gewöhnlich zur Seite der Façade, aufgeführt; er hatte zumeist eine einfach viereckige Gestalt, die nur durch die überwölbten Schalllöcher am oberen Theil eine gewisse Eigenthümlichkeit erhielt.

Mehr oder weniger dürfte in diesen späteren Umänderungen bereits der Einfluss byzantinischer Sitte zu erkennen sein. Unmittelbar äussert sich ein Einfluss der byzantinischen Bauweise auf den Basilikenbau in der Anordnung von Gallerien über den Seitenschiffen, die bei ein paar römischen Basiliken vorkommen, in der Anlage von zwei Nebentribunen zu den Seiten der Hauptnische des Altares, was in der späteren Zeit zuweilen statt findet, sowie auch in manchen Eigenthümlichkeiten des Details.

Den grösseren Basiliken reihten sich im Verlauf der in Rede stehenden Periode mancherlei Nebenbauten an: kleinere Basiliken, verschiedene Kapellen, theils von viereckiger Form und mit eigener

¹ Die erste Erwähnung desselben findet sich gegen die Mitte des achten Jahrhunderts. S. *Anastasius bibl. in vita Gregorii II.*, N. 194.

kleiner Tribune, theils von runder Form, Klöster und andre Baulichkeiten verschiedener Art. Zu den wichtigeren Nebenbauten gehören die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besondrer Agapen und dergleichen dienend. Sodann vornehmlich die Baptisterien, welchen wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben.

§. 4. Der Centralbau.

Ausser der Basilika eignete sich die christliche Kunst schon frühe auch solche Bauformen der antiken Zeit an, in welchen sich das Ganze um einen mittlern, meist mit einer Kuppel bedeckten Raum ordnete, oder welche blos aus einem bald runden, bald polygonischen Kuppelraum bestanden.

Dahin gehören, als einfachste Gattung, die Taufkirchen, Baptisterien, die man nach dem Vorbilde der Baptisterien in den antiken Thermen errichtete; das Wasserbecken, welches diese in sich einschlossen und welches zum Baden diente, fand man für die Taufceremonie, die in einem völligen Untertauchen bestand, vorzüglich geeignet. Gewöhnlich erhielten die Baptisterien eine achteckige, zuweilen eine runde Gestalt; auch führte man um den erhöhten Mittelraum gern einen niedrigeren, durch Säulen abgetrennten Umgang umher, wie eine solche Einrichtung in den Basiliken (in dem Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff) vorlag und auch in dem Mausoleum der Constantia (S. Costanza bei Rom)¹ bereits zur Anwendung gekommen war. In der Regel hatten indess nur die Kathedralen das Vorrecht der Taufe, und so findet man zumeist auch nur neben ihnen die Baptisterien errichtet.

Sodann wurden schon seit Constantin manche Kirchen als Kuppelbauten mit Umgängen gestaltet, bald in der einfachern Weise der letzterwähnten Baptisterien, bald auch so, dass an die Hauptkuppel mehrere Nebenhalkuppeln, auf Säulen ruhend, anlehnten, deren eine als Altarnische eine besondere Ausbildung erhalten mochte. Diese zwar reiche und wirkungsvolle, aber weder für die Predigt, noch für den Altardienst sonderlich geeignete Form fand indess im Abendlande immer nur eine vereinzelte Anwendung, während die Basilika das volle Uebergewicht behielt.

§. 5. Der Centralbau im byzantinischen Reiche.

(Denkmäler, Taf. 33. C. II.)

Dagegen wurde der Centralbau, und zwar auf einer mehr oder weniger basilikenartigen Grundlage, seit dem fünften und vornehmlich seit dem sechsten Jahrhundert die allgemein übliche Kirchenform

¹ Vgl. oben S. 302.

im oströmischen Reiche; in der Behandlung desselben bildete sich hier ein eigenthümlicher, byzantinischer Baustyl aus, welcher in mancherlei Modificationen noch heute in diesen Gegenden herrscht.

Obgleich die Kräfte zu einer vollendeten Durchbildung bei der Verkommenheit der öffentlichen und Bildungs-Zustände nicht mehr vorhanden waren, so ist dieser eigentlich byzantinische Baustyl doch als wesentlicher und höchst beachtenswerther Fortschritt zu bezeichnen. Wie jene eben erwähnten abendländischen Central-Bauten, gründet er sich, was seine Haupt- und Grundmotive anbetrifft, zunächst auf dem Princip des römischen Gewölbbaues. Aber der Gewölbbau ward jetzt von der Botmässigkeit, unter der ihn früher die fremdartigen griechischen Formen gehalten hatten, befreit; nicht die letzteren, welche bisher die Pfeiler und Bögen in sich eingeschlossen hatten, sondern diese selbst gaben nunmehr die entscheidenden und charakteristischen Formen für die architektonische Anlage. Kräftige Pfeiler stiegen frei und unbehindert empor, durch stolze Bögen verbunden, über denen sich der Raum in einer leichten Kuppel zuwölbte; andre Räume, zumeist Halbkuppeln oder auch andre Wölbungen an jene Bögen anlehnend, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulen-Arkaden, in mehreren Reihen übereinander, zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. — Der Grundplan der Kirche folgte hiebei, wie es scheint (denn um darüber sicher urtheilen zu können, fehlt es uns an einer hinreichenden Anzahl von Beispielen aus der genannten Periode), keiner völlig bestimmten Regel. Theils erscheint die Kirche achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener, von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um den sich die Seitenräume als Umgang umherzogen; theils bildete die Kirche ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet war, so jedoch, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ward. Die Altartribune durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form aber schloss sich dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die letztere, viereckige Anlage der Kirchen als die vorherrschende. Hier wird der Raum der Länge nach durch ein erhöhtes Mittelschiff, der Quere nach durch ein Querschiff von gleicher Höhe durchschnitten (so dass diese beiden Haupttheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden), und über ihrer Durchschneidung erhebt sich, von Pfeilern getragen, die Kuppel. Vorn schliesst sich gewöhnlich ein Narthex an; bisweilen selbst eine sehr bedeutende Vorhalle, welche sich auch noch ein Stück weit an den beiden Seiten hinzieht und mit Kuppelgewölben bedeckt zu sein pflegt. — Mancherlei Besonderheiten der Anlage (über die ein Mehreres weiter unten, besonders

§. 11, bei den einzelnen Monumenten) wurden durch den eigenthümlich ausgebildeten Ritus der byzantinischen Kirche bedingt. Unter ihnen ist vorerst namentlich die Einrichtung der Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu erwähnen; diese waren für den Aufenthalt der Weiber bestimmt und öffneten sich durch die zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulen - Arkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Auch bildet es sich als eine wenigstens vorherrschende Regel aus, dass der Hauptnische des Altares, wie im vorigen bereits angedeutet, zwei Seitentribunen zugesellt wurden, welche übrigens meist klein und blos in der Mauerdicke angebracht, also von aussen nicht erkennbar sind. Ueberhaupt machen sich die so vielfach angewandten Nischen fast nur im Innern geltend, während im Aeussern mit Ausnahme der Haupttribune, die flache Wand durchaus vorherrscht.

Durch jene Anwendung und eigenthümliche Ausbildung des Kuppelbaues war natürlich für den Gewinn einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossenen inneren Architektur ein höchst bedeutender Schritt geschehen. Auch auf die äussere Gestaltung der Bauanlage musste sie von wesentlichem Einfluss sein. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eine eigenthümlich malerische Wirkung hervorbringen. In Harmonie mit diesen Formen trat die Linie des Halbkreises, auch als freier Abschluss der Aussenwände, an Stellen, wo man früher etwa nur die Form des Giebels angewandt hätte, hervor und diente zur Vermehrung des bunten Reichthumes, den das Ganze darbot.

Bei dem grossen Vorzuge eines freien, selbständig angewandten Gewölbebaues, verhartete indess die byzantinische Architektur, was die eigentlich künstlerische Durchbildung desselben anbetrifft, ebenfalls noch auf einer niedrigen Stufe. Das allgemeine, abstracte Princip desselben hatte sie sich allerdings angeeignet; zur Herstellung einer organischen Gliederung, eines lebenvollen Zusammenhanges vermochte sie dieses Princip nicht zu erwärmen. Jeder Theil des Gebäudes blieb in sich beschränkt und abgeschlossen und ward nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben. Jene mächtigen Pfeiler waren durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, welche die Bedeckung des Raumes bildete, war nicht aus ihnen hervorgewachsen; vielmehr erhub sie sich theils ohne ein charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogenarchitektur, theils war sie von derselben durch einen horizontalen Gesimskranz scharf abgetrennt. Gleichgültig und starr lehnten sich die Halbkuppeln an jene Hauptbögen an, willkürlich füllten sich die Räume unter den letzteren durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, nicht aber in das Ganze verschmolzen war; willkürlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren

ein, u. dergl. m. Auch die Anwendung der Bogenlinie, als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Vertikalflächen, gehört hierher; denn das Aeussere der Architektur verlangt auf entschiedene Weise eine bestimmte Begrenzung und einen klar ausgesprochenen Schlusspunkt. Es ist in all diesen Anlagen, namentlich in den Hauptbeispielen, ein grosser Aufwand raffinirter Verständigkeit und constructiven Wissens, aber an die Stelle des belebenden Gefühles ist ein trockner, starrer Schematismus getreten, der fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Alles dies wird freilich nicht befremden, wenn man das geistlose, mumienhafte Wesen des gesammten byzantinischen Staates ins Auge fasst; im Gegentheil erweckt es alle Bewunderung, wie in solcher Zeit noch so grossartige Grundelemente, als die der byzantinischen Architektur dennoch sind, neu ins Leben treten konnten: unbedenklich gehören sie zu dem Bedeutendsten, was der byzantinische Staat überhaupt, in allen Beziehungen des Lebens, hervorgebracht hat. Indess hört der Fortschritt bald genug auf; die Sophienkirche zu Constantinopel scheint nicht blos an Grösse und Pracht, sondern auch in höherer künstlerischer Beziehung später weder übertroffen, noch auch nur erreicht worden zu sein. Während im Abendlande die kirchliche Baukunst allmählig in einem immer grössern Maasstabe und in immer freieren Formen arbeitet, schrumpfen die byzantinischen Kirchen zu einem modellmässig kleinen, immer wiederkehrenden Schema zusammen.

Gesondert von den Hauptmotiven der Anlage, ist sodann das Detail der byzantinischen Architektur zu betrachten. Noch bis tief in das 5. Jahrhundert hinein mochte dasselbe sich von dem spätrömischen kaum unterscheiden; nur langsam scheint der gänzlich veränderte Organismus des Ganzen umgestaltend darauf zurückgewirkt zu haben und erst mit dem 6. Jahrhundert kann man von einem eigentlich byzantinischen Detail sprechen. In der Anordnung und Bildungsweise desselben zeigt sich, mehr oder weniger, ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauten der spätern Zeit, vornehmlich an denen, welche im Osten des Reiches aufgeführt wurden, sichtbar geworden war. Es ist ein gleiches Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel; hier erscheint dasselbe insofern jedoch ungleich mehr gerechtfertigt, als diese Einzelheiten jenen entschieden vorherrschenden Formen der Gewölbanlage, für das Allgemeine des Eindruckes in nicht unglücklicher Weise, untergeordnet und von ihnen zusammengefasst wurden. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch diese halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in der Beziehung nicht ungünstig, dass man jene sklavische Nachahmung der griechischen Säulenform, welche an den altchristlichen Basiliken Roms sichtbar wird, grossentheils aufgab. Man erfand zahlreiche neue Kapitalformen für die

Säule, wovon ganze Ladungen aus Constantinopel nach den Provinzen gingen. Im 5. und 6. Jahrhundert kommt häufig ein schönes Akanthuskapitäl mit reich geschwungenen, zackig ausgeschnittenen Blättern vor, welches, verglichen mit der Lahmheit spätrömischer korinthischer Kapitäle, einen Nachklang aus guter, griechischer Zeit zu enthalten scheint; gleichzeitig aber beginnen auch schwere Compositakapitäle mit zwei stark ausgeladenen Blattreihen, sowie andere von ganz plumper, würfelartiger Form, mit trapezförmigen oder auch mehrfach einwärts gebogenen Seiten. Die letztern pflegen mit zierlichem, aber scharfem und magerem Blattwerk u. a. oft ganz willkürlichen Ornamenten bedeckt zu sein; ihre rohe Grundform bereitet wenigstens vermöge ihrer starken Ausladung das Auge angemessener auf den (noch architravähnlich gebildeten) Bogen vor, als z. B. das korinthische Kapitäl. Aber auch jetzt noch fand man jene starre Bogenform nicht geeignet, unmittelbar auf der lebendig bewegten Säule aufzusetzen; man legte ihr deshalb einen, mehr oder weniger breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager gab. Diese Erfindung, an sich freilich auch noch roh, dürfte als eine der wichtigsten unter den eigenthümlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Sonst besteht das Detail derselben in mehr oder weniger reicher, willkürlicher Dekoration, wie denn die ganze byzantinische Kunst, trotz ihrer inneren Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthumes hinarbeitete. — An den Prachtkirchen ist das Innere mit kostbaren Steinarten und Mosaiken oder Fresken bedeckt; alles rein architektonische Detail dagegen, Gesimse u. dgl., ist von äusserster Dürftigkeit und offenbar nur als Reminiscenz beibehalten oder geradezu durch Mosaikverzierungen ersetzt. Etwas mehr architektonische Gliederung findet sich am Aeussern; Wandbogen auf Halbsäulen, verschiedenfarbige Steinschichten, hie und da wohl auch ein kräftiges Gesimse in halber Höhe der Mauer, und ein Kranzgesimse als oberer Abschluss geben dem Ganzen eine gewisse Haltung; nur giebt sich das Einzelne, z. B. die Simse, gar zu oft als Raub von älteren Gebäuden der klassischen Zeit kund. Die übrige Mauerfläche ist oft mit einzelnen, regelmässig angeordneten Steinplatten verziert, auf welchen Reliefs, theils Figuren, theils symbolische Ornamente ausgehauen sind.

So erscheinen in der altchristlichen Kunst zwei Bausysteme, das des Basilikenbaues und das des Centralbaues, beide schon in constantinischer Zeit als Bestandtheile der Gesamtkunst des römischen Reiches neben einander vorhanden und in glanzvoller Ausübung. Warum das erstere mehr im abendländischen, das letztere mehr im oströmischen Reiche zur Herrschaft gelangte, ist noch

nicht ermittelt; der Holzmangel des Orientes giebt doch wohl nur eine sehr bedingte Erklärung. Vergleichungsweise darf man etwa an die imposanten Tonnengewölbe und Kuppeln der Sassanidenpaläste erinnern und vielleicht annehmen, dass der Gewölbekbau im Orient als etwas Ungewohntes und Ausserordentliches beliebt geworden sei, dass z. B. bei Anlass des Neubaus von Constantinopel eine Krisis in der Architektur statt gefunden habe, von welcher dann diese bleibende Richtung ausging. Zwar werden wir sehen, dass Constantin selbst in der neuen Hauptstadt noch meist Basiliken baute wie in Rom; in Antiochien aber entstand schon gleichzeitig eine Kathedrale in Form eines Achtecks mit mächtiger Kuppel, ringsum Kapellen, darüber Emporen, also ein vollkommener Centralbau, welcher allerdings bei unserer fragmentarischen Kenntniss orientalischer Bauten noch etwas vereinzelt dasteht.¹ — Die beiden Systeme begegnen sich schon seit Ende des 4. Jahrhunderts in Ravenna, welches die Residenz der abendländischen Kaiser und zugleich der wichtigste Berührungspunkt Italiens mit dem oströmischen Reiche war. — Wir wenden uns nunmehr zu einer kurzen Betrachtung der wichtigsten Monumente, deren bequemste Uebersicht sich nach ihrer geographischen Lage gestaltet.

§. 6. Die Monumente von Rom. (Denkmäler Taf. 34, C. I.)

Rom enthält eine grosse Menge alter Basiliken, von denen manche (besonders solche, die in den jetzt unbewohnten Theilen der Stadt belegen sind) das alterthümliche Gepräge ziemlich getreu bewahrt haben; bei der Mehrzahl indess ist dasselbe durch spätere Restaurationen, vornehmlich in den Zeiten der modernen Kunst, mehr oder weniger verwischt worden.²

Bereits unter Constantin wurde zu Rom eine nicht unbeträchtliche Anzahl von christlichen Kirchen errichtet; doch ist von diesen Gebäuden nichts auf unsre Zeit gekommen. Ueber einige von ihnen besitzen wir indess nähere Nachrichten, auch alte Zeichnungen, die, wie es scheint, wohl geeignet sind, uns ein charakteristisches Bild jener ersten Versuche der altchristlichen Architektur zu geben.

Hierher dürfte zunächst die angebliche *Basilica Sinciniana* zu rechnen sein, welche später den Namen *S. Andrea in Barbara* führte, dann in den Bezirk der benachbarten Kirche *S. Antonio Abbate* gezogen wurde und gegenwärtig nicht mehr vorhanden

¹ Ein zweites Beispiel aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. führt *Schnaase*, Bd. III, S. 124 an.

² Näheres über die römischen Basiliken siehe in der Beschreibung der Stadt Rom von *Platner, Bunsen etc.* — Zahlreiche Abbildungen bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc. Architecture.* (Deutsche Ausgabe von *A. F. v. Quast.*) — Grössere bildliche Darstellungen bei *Gutensohn und Knapp*, Denkmale der christl. Religion. — In der Chronologie folgen wir der „Beschreibung Rom's“ von *Platner & Urlichs*, Stuttgart 1845.

ist. Es war ursprünglich eine heidnische Basilika, von sehr einfacher Beschaffenheit: ein längliches Viereck, ohne Seitenschiffe, und am Obertheil der Wände mit grossen Fensteröffnungen versehen. Sie wurde übrigens erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zur christlichen Kirche geweiht.¹ — Wichtiger ist eine zweite Basilika, welche von Constantin in dem Sessorianischen Palast gegründet ward. Sie wird mit verschiedenen Namen genannt: B. Sessoriana, B. Heleniana (vielleicht von Constantin's Mutter, Helena) und S. Hierusalem (die heutige Kirche S. Croce in Gerusalemme). Sie bestand aus drei Schiffen von gleicher Höhe, die durch Reihen kolossaler Säulen mit geraden Gebälken von einander getrennt wurden. Die Seitenwände waren durch zwei Reihen grosser Fenster, übereinander hinlaufend und die unteren bis auf den Boden niederreichend, ausgefüllt.² Ohne Zweifel ist eine solche Anlage entschieden noch als ein Nachbild antiker Basiliken zu betrachten. Nachdem das Gebäude im Verlauf der Zeit mehrfache Restaurationen erlitten hatte, wurde es gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gänzlich modernisirt. — Vor allen bedeutend aber war die Basilika des h. Petrus (oder B. Vaticana), falls diese, wie man annimmt, wirklich schon von Constantin in derjenigen Ausdehnung errichtet war, wie sie sich bis zum Schlusse des Mittelalters erhielt. Sie ward über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, auf den Grundmauern des Circus, welchen Nero in den vaticanischen Gärten angelegt hatte, errichtet. An ihr erschienen bereits die Hauptmotive des christlichen Basilikenbaues, doch lief über den Säulen noch ein gerades Gebälk hin. Sie war fünfschiffig und mass 363 Fuss in der Länge. Eine grosse Menge von Nebenbauten verband sich mit ihr im Laufe der Zeit. Um das Jahr 1450 wurde der hintere Theil der Basilika abgerissen, um einen mächtigeren Neubau, der sich nachmals zu dem Bau der heutigen Peterskirche gestaltete, beginnen zu können; der vordere Theil stand bis zum J. 1605.³

Den Constantinischen Bauten schlossen sich die unter seinen Nachfolgern an, welche zur weitem Entwicklung des Basilikenstyles führten. Es wird eine grosse Menge von Kirchen, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts entstanden, namhaft gemacht. Unter den Gebäuden, von welchen wir nähere Kenntniss haben, ist vor allen wichtig die Basilika S. Paolo fuori le mura (ausserhalb der Mauern Roms, auf dem Wege nach Ostia), die an der Stelle einer kleinen, von Constantin erbauten Kirche im J. 386 neu gegründet und im Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet

¹ Abbildungen bei Ciampini, *vetera monimenta*, I, t. 1, 21.

² Ciampini, I, t. 4, 5.

³ Bonanni, *templi vaticani historia*. — Costaguti, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*. — Ciampini, III, cap. 4, und die obengenannten Werke.

wurde. Sie war, neben der Peterskirche, eine der bedeutendsten Basiliken Roms, ebenfalls fünfschiffig und 450 Fuss lang. Der Basilikenstyl erschien in ihr in seiner vollständigen und reichsten Ausbildung, soweit sich das Kunstvermögen jener Zeit erstreckte. Das Mittelschiff wurde durch zwei Reihen von je 20 mächtigen korinthischen Säulen gebildet, von denen 24 einem vorzüglichen klassischen Monumente (einer unverbürgten Sage zufolge dem Mausoleum Hadrians) entnommen waren; die übrigen Säulen des Mittelschiffes zeigten eine rohe Nachahmung derselben, welche die gesunkene Technik der Kunst in der Zeit des Baues deutlich erkennen liess. Die Säulen zwischen den Seitenschiffen trugen Kapitäle mit schlichten, schilfartigen Blättern, einer Form, die — auf der korinthischen sich gründend — für die Detailbildung des früheren Mittelalters häufig sehr charakteristisch ist. Das Querschiff war der Länge nach durch eine Wand getrennt, welche auf Säulen und Bögen ruhte; diese Einrichtung gehörte aber nicht dem ursprünglichen Bau an, sondern war erst später, vermuthlich nach einem Erdbeben im J. 801, welches die Kirche mehrfach beschädigte, zur vermehrten Festigkeit des Baues hinzugefügt. Die Kirche hatte sich in ihrer alten Gestalt bis zum J. 1823 erhalten; in diesem Jahre wurde sie durch Brand zerstört, ist aber seitdem in dem alten Style wieder aufgebaut worden.¹

Als wichtigere Basiliken des fünften Jahrhunderts sind zu nennen: S. Maria maggiore (S. Maria Mater Dei; S. M. ad Präsepe, nach der dort aufbewahrten Wiege des Christkinds; S. M. ad Nives, nach der Legende ihrer ersten Erbauung im vierten Jahrhundert; Bas. Liberiana, nach dem Namen ihres ersten Erbauers), erbaut 432—440, ebenfalls eine der bedeutenderen Kirchen Roms, dreischiffig, noch mit geradem Gebälke über den Säulen, in den Details, auch in manchen Theilen der architektonischen Anlage, modernisirt. — S. Sabina, vor 440, mit 24 prachtvollen korinthischen Säulen von parischem Marmor, später an mehreren Stellen umgebaut. — S. Pietro in Vincoli (eigentlich ad Vincula), 440—462, die Säulen von übereinstimmender Form, dorisch im besseren römischen Style (die Halbkreisbögen, welche die Säulen verbinden, passen übrigens nicht zu der dorischen Kapitälform, die noch ungleich entschiedener als die leicht aufsteigende korinthische Form durch den griechischen Architrav bedingt ist); die gesammte Einrichtung des Sanctuariums, mit kleinen Tribunen an den Wänden des Querschiffes, aus einer später mittelalterlichen Zeit. — S. Agata alla Suburra (erbaut von dem Patricius Ricimer) und S. Bibiana (468—483), beide in einfach klarer Basilikenform, doch im Detail modernisirt. — U. s. w.

¹ Nicolai, *della basilica di S. Paolo* und die vorg. Werke.

Eigenthümlich abweichend von diesen, wie von den späteren römischen Basiliken sind ein Paar Kirchen des sechsten und siebenten Jahrhunderts. Ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich durch einen Einfluss von Seiten der byzantinischen Kunst. Es sind die Kirchen S. Agnese und S. Lorenzo, beide ausserhalb der Stadt (*fuori le mura*) belegen. Beide haben über den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie, welche auch an der Eingangsseite umhergeführt ist und sich durch Säulen-Arkaden gegen den inneren Mittelraum öffnet; über diesen oberen Arkaden erhebt sich die Wand des Mittelschiffes mit ihren Fenstern. Solche Gallerien sind, wie bemerkt, wesentlich als ein byzantinisches Motiv zu betrachten; ebenso der Umstand, dass die Säulen dieser Gallerien, von leichterem Verhältniss als die unteren, jenen besonderen Aufsatz tragen, welcher den Bögen zum Unterlager dient. Besonders deutlich ist diese Einrichtung an der Kirche S. Agnese erhalten, die wie es scheint, im J. 626 an der Stelle einer älteren Kirche völlig neu gebaut wurde.¹ Der Bau von S. Lorenzo fällt in die Zeit um das J. 580; mit ihr wurde jedoch später, angeblich im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, eine bedeutende Umänderung vorgenommen, indem man nämlich die Tribune wegbrach, an der entgegengesetzten Seite ein Langschiff von beträchtlicher Ausdehnung (auch im Basilikenstyl) anbaute, die alte Kirche, zur Einrichtung einer ausgedehnten Crypta, bedeutend erhöhte und sie zum Chor (in der späteren Bedeutung dieses Wortes) der Gesamtanlage machte.

Neben diesen beiden Kirchen ist die ebenfalls sehr eigenthümliche Kirche S. Stefano rotondo zu nennen. Es ist ein Rundbau mit zwei Säulenkreisen, so dass der mittlere, höhere Raum von einem zwiefachen Umgange umgeben wird. Der mittlere Säulenkreis trägt ein gerades Gebälk, über welchem der Mauer-Cylinder (ohne Gewölbkuppel) ruht; der äussere Säulenkreis hat Rundbögen. Um das J. 470 wurde dies Gebäude als Kirche geweiht; ob dasselbe älter und ursprünglich etwa zu profanen Zwecken bestimmt gewesen sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. Im Anfange des achten Jahrhunderts wurde die Kirche erneut; aus dieser Zeit rührt ohne Zweifel der äussere Säulenkreis her, dessen Kapitäle wiederum jenen byzantinisirenden Aufsatz tragen.

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, im siebenten und in der ersten Hälfte des achten waren übrigens die politischen Verhältnisse dem Kunstbetriebe in Rom sehr wenig günstig. Aus dieser Zeit stammt das Schiff von S. Giorgio in velabro (682), mit ziemlich weiten Säulenintervallen. In der späteren Zeit des achten Jahrhunderts dagegen und im Anfange des neunten erwachte aufs

¹ Das Mosaik an dem Gewölbe der Tribune von S. Agnese hat ebenfalls das Gepräge des speciell byzantinischen Styles, obgleich die Inschrift unter demselben lateinisch ist.

Neue eine rüstige Thätigkeit,¹ durch die Vergünstigungen, welche die fränkischen Herrscher, namentlich Karl der Grosse, dem päpstlichen Stuhle zu Theil werden liessen, genährt. In dieser Zeit wurde wiederum eine bedeutende Anzahl von Kirchen gegründet oder neu gebaut, und von ihnen vornehmlich, sowie auch von solchen, welche der minder erfreulichen Folgezeit angehören, hat sich Vieles auf unsre Tage erhalten. In diese Periode fallen namentlich die Basiliken S. Maria Araceli zuerst erwähnt im zehnten Jahrhundert, S. Cecilia in Trastevere (817—824), S. Martino a' Monti (nach 844), S. Michele in Sassia (nach 847), S. Saba (mit Resten eines zweistöckigen, zum Theil gewölbten Umbaues), S. Maria in Navicella (S. M. in Domnica, 817—824), S. Pudenziana, S. Prassede (817—824), S. S. Nereo ed Achilleo (795—816, im sechszehnten Jahrhundert umgebaut), u. a., von denen freilich die meisten in ihren Details mehr oder weniger modernisirt sind. — Zu besserm Verständniss der in diesen Basiliken nirgends vollkommen erhaltenen Gesamt-Anordnung müssen wir gleich hier auf die um das J. 1100 erbaute Kirche S. Clemente verweisen, indem hier die gesammte Einrichtung des Chores mit seinen Schranken, die davon abhängigen baulichen Eigenthümlichkeiten, der Vorhof und was sonst zum vollständigen Apparat der Basiliken gehört, erhalten sind. — Bei der Kirche S. Maria in Cosmedin (so genannt nach einem Platze in Constantinopel), die aus dem Ende des achten Jahrhunderts herrührt, deutet die bauliche Anlage ebenfalls auf jene Chor-Einrichtung. Ausserdem ist diese Kirche durch ihre dreischiffige Crypta merkwürdig, welche man für ein älteres Gotteshaus aus dem dritten Jahrhundert, das später durch die Hauptkirche überbaut sei, hält. — Die Kirche S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, ausserhalb der Stadt belegen, erbaut 625—638, restaurirt 1221, ist dadurch besonders merkwürdig, dass in den Fenstern noch die durchlöcherten Marmorplatten erhalten und im Schiff statt der Säulen viereckige Pfeiler angewandt sind.

Das wichtigste unter den Gebäuden dieser späteren Zeit war die heutige Kirche S. Giovanni in Laterano (ursprünglich genannt: Basilica Constantiniana oder Lateranensis, dann B. Salvatoris, später B. Johannis Baptistæ, auch Evangelistæ u. s. w.), die eigentliche Haupt- und Mutterkirche des Abendlandes. Sie war bereits von Constantin in dem lateranischen Palaste gegründet und später erweitert worden, am Ende des neunten Jahrhunderts jedoch bei einem Erdbeben zusammengestürzt; im Anfange des zehnten Jahrhunderts wurde sie neugebaut, fünfschiffig wie die Peters- und die Paulskirche, 318 Fuss lang. Nach manchen Bauveränderungen

¹ v. Quast bringt dieselbe mit dem Uebergang Ravenna's an den römischen Stuhl in Verbindung.

im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wurde ihr Inneres im Jahr 1650 gänzlich umgewandelt. — Unter den Nebengebäuden dieser Kirche ist für die gegenwärtige Periode besonders wichtig: das Baptisterium, ein achteckiger Bau, im Innern mit einer zwiefachen Säulenstellung von je acht Säulen übereinander, über den Säulenstellungen gerade Gebälke. Schon Constantin hatte hier ein Baptisterium errichtet; das vorhandene Gebäude soll in seiner unteren Hälfte aus dem fünften, in seiner oberen aus dem zwölften Jahrhundert herrühren. — In dem an die Kirche anstossenden Palast ward am Schlusse des achten Jahrhunderts durch Leo III. ein grosses Triclinium erbaut; die Hauptnische desselben hatte sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten, in welcher Zeit sie zu Grunde ging; ihr Andenken zu bewahren, wurde eine Copie derselben neu gebaut.

§. 7. Die Monumente von Ravenna.

Die politischen Verhältnisse hatten Ravenna¹ zum wichtigsten Orte Italiens, zunächst Rom, gemacht. Hier war (seit 404) die Residenz der abendländischen Kaiser; als an die Stelle des alten Kaiserreichs die Herrschaft der Ostgothen trat, wurde es (seit 493) der Sitz der Könige dieses Volkes; 540 fiel es in die Hände der Griechen, und es blieb fortan, bis in's achte Jahrhundert, der Sitz des Exarchen, welcher die Statthalterschaft über die griechischen Besitzungen in Italien führte.

Es ist bereits bemerkt, dass in Ravenna die beiden Bausysteme des christlichen Alterthums einander begegneten und von gleich bedeutender Wirkung waren. Im Allgemeinen erscheint zwar auch hier der Basilikenbau (und die mit ihm verwandten Motive bei Anlagen von anderer Art) als vorherrschend, doch findet man dabei eine Behandlung des Details, welche sich häufig als eine eigentlich byzantinische ankündigt; diese besteht namentlich in einer freieren Behandlung der Säulenform² und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl der Säulen. Die Basiliken sind sämmtlich ohne Querschiff. Was sie vor den römischen vortheilhaft auszeichnet, ist die Gliederung der äussern, auch wohl der innern Wandflächen durch Arcaden, welche eine zwar einfache, aber

¹ Abbildungen der dortigen Monumente bei *d'Agincourt*. — Vgl. *Schorn*, in den Reisen in Italien seit 1822 von *Thiersch*, *Schorn* u. A. I, S. 384, ff. — Hauptwerk: *A. F. v. Quast*, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842. Fol.

² Ohne Zweifel hängt dies damit zusammen, dass in Ravenna kein Schatz von antiken Gebäuden vorhanden war, denen man, wie in Rom, die Säulen schon fertig entnehmen konnte. Man war gezwungen, die Säulen entweder neu zu arbeiten, oder sie sammt den Kapitälern aus den Werksätten von Constantinopel kommen zu lassen, wie schon an mehreren Beispielen der Stoff — proconnesischer Marmor — beweist.

dem Auge genügende Belebung der Masse hervorbringen. Dann aber zeigt sich auch die unmittelbare und vollständige Aufnahme des Central- und Gewölbebaues. Zugleich sind die ravennatischen Monumente auch insofern für die kunsthistorische Betrachtung von besonderer Wichtigkeit, als sie sich im Allgemeinen ungleich reiner als etwa die römischen erhalten haben. — Neben mehreren Kirchen, doch davon getrennt, erheben sich runde, einfache Backsteinthürme.

Seinen ersten Glanz, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, verdankt Ravenna vornehmlich der Galla Placidia, Tochter des grossen Theodosius und Mutter Valentinians III., in deren Händen die Zügel der Regierung waren. Aus dem Anfange dieses Jahrhunderts rühren die Basiliken S. Agata (417?) und S. Giovanni Evangelista (nach 425), aus der Mitte desselben die Basilika S. Francesco her.¹ — Die alte Kathedrale von Ravenna war eine fünfschiffige Basilika und nur jenen drei Hauptkirchen Roms vergleichbar; sie soll bereits im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des achtzehnten wurde sie von Grund aus neugebaut. — Das Baptisterium neben dieser Kathedrale (S. Giovanni in Fonte) soll ebenfalls schon im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; seit 425 wurde dasselbe erneut. Dies Gebäude ist von eigenthümlicher Wichtigkeit, indem es in seinem Innern, trotz der noch antiken Details, wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen lässt. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen, in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des oberen Geschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andre Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, was als ein neues architektonisches Element betrachtet werden muss, und was im späteren Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint. Die reiche plastische und musivische Dekoration befolgt noch ganz die spätrömische Weise; dagegen ist das Aeussere ein einfacher Ziegelbau mit Liesenen und Bogenfriesen, welche letztern indess einer Restauration angehören können. — Endlich gehört hieher noch das Kirchlein S. S. Nazario e Celso, die Grabkapelle der Galla Placidia und ihrer Angehörigen. Es ist ein Gebäude von einfacher Kreuzform, ohne Seitengänge und Tribune, die Flügel des Kreuzes mit Tonnengewölben, der Mittelraum mit erhöhter Kuppel überwölbt. Die Wände sind (oder waren) mit Marmorplatten, die Gewölbe mit Mosaiken bedeckt; alles Uebrige ist einfacher Backsteinbau, aussen mit rundbogigen Blenden, die Gesimse auf Consolen ruhend.

¹ Nach Quast a. a. O. ebenfalls wahrscheinlich aus dem J. 425 — 430.

Nicht minder wichtig sind die Monumente, welche zu Ravenna unter der Regierung des grossen Ostgothenköniges Theodorich (493 bis 526) entstanden. Dahin gehören zunächst einige ehemals arianische Basiliken: S. Teodoro (oder S. Spirito), die Basilika des Herkules (so genannt von einer Statue des Herkules, die einen Brunnen vor der Kirche schmückte, — von ihr ist nur eine Säulenstellung von 8 Säulen, mit derben Composita-Blätterkapitälern, auf dem grossen Platze von Ravenna erhalten), und die vorzüglich bedeutende Basilika S. Apollinare nuovo. Diesen Kirchen reiht sich ein zweites Baptisterium, S. Maria in Cosmedin genannt, an, eine kleinere Nachahmung von S. Giovanni in Fonte. — Von dem Palaste des Theodorich ist ein Theil, als Vorderseite des Franciskanerklosters bei S. Apollinare, erhalten; die Anordnung der Façade erinnert lebhaft an Theile in Diocletian's Villa zu Salona; auch hier sieht man als Wanddekoration eine Bogenstellung auf Halbsäulen; in der Mitte des obern Stockwerkes eine offene, halbrunde Loge, mit einer Halbkuppel bedeckt, dergleichen auch an den Kaiserpalästen des Palatins in Rom vorkömmt. Die Details sind hier schon nicht mehr antik zu nennen; die Gesimse bestehen aus einfach, oder in einem Wellenprofil abgeschrägten Platten, die Pfeilerkapitälere der Thorpfosten sind wie umgekehrte attische Basen anzusehen. Uebrigens beweist eine Mosaikdarstellung des Palastes in S. Apollinare nuovo, dass das jetzt Vorhandene nur der ärmlichste Rest des ehemaligen Glanzes ist. — Das interessanteste unter allen ravennatischen Monumenten dieser Zeit ist das noch bei den Lebzeiten dieses Königes erbaute Mausoleum Theodorich's (die heutige Kirche S. Maria della Rotonda) ausserhalb der Stadt. Es ist eine innen runde, ausserhalb zehneckige Kapelle, mit einer flachen Kuppel bedeckt und auf einem mächtigen, gleichfalls zehneckigen Unterbau ruhend; die vortretende Terrasse des letztern, in welchem das Gruftgewölbe befindlich ist, trug ohne Zweifel eine überwölbte Säulenstellung, welche das Mausoleum im Aeusseren umgab. Höchst merkwürdig ist die Behandlung der an diesem Gebäude vorkommenden architektonischen Gliederungen, vornehmlich des imponirenden Kranzgesimses und der Thür-Einfassungen, indem dieselben, von verdorbener römischer Form ausgehend, gleichwohl ein sehr eigenthümliches Gepräge gewinnen. Wenn im Allgemeinen schon die römische Form des architektonischen Gliedes (im Gegensatz gegen die original-griechische) durch den Gesamt-Charakter des römischen Gewölbebaues bedingt wurde, so zeigt sich hier noch eine ungleich kräftigere und freiere Entwicklung desselben Verhältnisses, die hin und wieder sogar bereits an die Formenweise des späteren romanischen Styles anklingt.¹ Es scheint nicht, dass man auch dies Element einem vermittelnden byzantinischen Ein-

¹ Bei *d'Agincourt*, Taf. 18 der Architektur ist dieser Charakter der genannten Gliederungen nicht entschieden genug wiedergeben.

fluss beizumessen habe; vielmehr dürfte es unmittelbar mit der grossartig frischen Belebung, welche Theodorich aus dem schon fast abgestorbenen Geiste des römischen Volkes — freilich nur auf kurze Zeit — zu erwecken wusste, in Verbindung stehen. So ist auch die Technik an diesen Gebäuden noch sehr gediegen, und als Zeugniss mechanischer Tüchtigkeit ist namentlich anzuführen, dass die ganze Kuppel aus Einem von Istrien hergebrachten Felsblock von 34 Fuss Durchmesser gearbeitet ist.

Theodorich's Sorge für grossartige architektonische Unternehmungen beschränkte sich übrigens nicht auf Ravenna; noch in vielen Städten von Italien hat er Bedeutendes ausführen lassen, und man schreibt ihm auch ausserhalb Ravenna verschiedene Baureste zu. Die Erhaltung der alten Monumente von Rom liess er sich gleichfalls angelegen sein.

Aus der Zeit nach Theodorich sind in Ravenna vornehmlich zwei Bauwerke zu nennen. Das eine ist die berühmte Kirche S. Vitale, begonnen 526, baulich vollendet noch unter der Gothenherrschaft (bis 539), ausgeschmückt und eingeweiht 547. Sie erscheint als ein vollständiges Beispiel der eigentlich byzantinischen Architektur. Es ist ein achteckiger Bau von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden werden und über denen, mit einer eigenthümlichen Uebergangs-Construction, die erhöhte Kuppel ruht. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme des Zwischenraumes, welcher zur Altartribune führt, sind tribunenähnliche Nischen angeordnet, mit halbem Kuppelgewölbe, das von zwei übereinandergesetzten, offenen Säulenarkaden getragen wird. Die oberen Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den Pfeilern umherzieht. Es ist dies letztere ganz dieselbe Anordnung, welche in der um ein Weniges früheren Sophienkirche von Constantinopel sichtbar wird. Die Säulenkapitäle, die Aufsätze über denselben haben grossen Theils sehr eigenthümliche Formen und ein reiches, künstlich gearbeitetes Blätterornament. — Das andere Denkmal ist die grosse Basilika S. Apollinare in Classe, drei Miglien vor der Stadt, begonnen nach 534, geweiht 549, das edelste der erhaltenen Denkmäler Ravenna's. Diese Kirche hat drei breite Schiffe und drei Tribunen, welche letztere von aussen als halbe Zehnecke erscheinen. (Die beiden Seitentribunen sind sehr klein und aus späterer Zeit.) Die Kapitäle entsprechen fast vollkommen denjenigen an der Basilika des Herkules: zwei kräftige Weinblattreihen sind mit Composita-Voluten bekrönt. Die Archivolten der Bogen über den Säulen sind nachdrücklich profilirt, die Basen der letztern breit, aber nicht wulstig ausgeladen, ihre Postamente gitterartig verziert. — Mit dem siebenten Jahrhundert hört in Ravenna die künstlerische Thätigkeit allmählig auf, und mit dem achten Jahrhundert beginnen die Zerstörungen.

§. 8. Monumente im übrigen Italien.

Von den Monumenten, die ausserhalb Rom und Ravenna in der Periode der alchristlichen Kunst errichtet wurden, sind die folgenden als die wichtigeren unter den erhaltenen anzuführen.

Zuerst das Baptisterium S. Maria maggiore zu Nocera (zwischen Neapel und Salerno), ein Rundbau, im Innern ein Kreis von 14 Säulenpaaren, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind und unmittelbar über diesen das Kuppelgewölbe tragen; hinter den Säulen ein ebenfalls überwölbter Umgang.¹ Die Kirche scheint den frühesten Zeiten alchristlicher Kunst anzugehören.

Später ist die Kirche S. Angelo zu Perugia. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist sie mit S. Stefano rotondo zu Rom zu vergleichen, indem auch sie aus einem zwiefachen Säulenkreise (der innere eigentlich sechszehneckig) besteht. Ueber den Säulenkapitälern bemerkt man wiederum jenen byzantinischen Aufsatz. — Die Kirche S. Pietro de' Casinensi vor Perugia ist eine gewöhnliche Basilika (Chor und Querschiff aus dem späteren Mittelalter).

Der Dom von Novara, eine fünfschiffige Basilika, das Mittelschiff auf Säulen und Pfeilern, die Nebenschiffe auf Pfeilern mit Halbsäulen ruhend, wird gegenwärtig der ursprünglichen Anlage nach ins vierte Jahrhundert versetzt, soll aber im zehnten Jahrhundert bedeutende Aenderungen, unter andern die Vorhalle auf Pfeilern erhalten haben. Auch das anstossende Baptisterium soll aus alchristlicher Zeit stammen; es ist ein einfaches Achteck mit Kapellenumgang.

An ruhiger Schönheit der Anordnung möchte San Lorenzo in Mailand² allen alchristlichen Centralbauten überlegen sein. Leider ist nicht mehr der ursprüngliche Bau, sondern nur eine (allerdings wohl genaue) Restauration aus der Zeit des heil. Carlo Borromeo vorhanden; auch fehlen alle Angaben über die Entstehungszeit, so dass Manche sogar einen Thermensaal des dritten Jahrhunderts zu erkennen glaubten. Eine achteckige, jetzt flache Kuppel ruht über einem quadratischen Raum, von dessen vier Seiten aus ebenso viele Säulenstellungen, ein unteres und oberes Stockwerk von Umgängen bildend, nischenartig einwärts treten. Die Aussenmauer, welche diese Umgänge umgibt, dehnt sich ebenfalls auf allen vier Seiten zu Kreis-Segmenten aus; nur die vier Ecken bilden massive, geradlinige Thürme. Sonst ist das Aeussere vollkommen schlicht und meist sehr verbaut. Mehrere alte Anbauten, unter andern eine achteckige Kapelle (S. Aquilino).

¹ S. d'Agincourt, Arch., t. 10, No. 9 u. 10.

² Vgl. A. F. v. Quast, Ravenna etc., S. 34, und Taf. 8. — Der perspectivische Reiz des Innern übertrifft S. Vitale und den Dom von Aachen bei Weitem.

Den späteren Bauten von Ravenna stehen einige Kirchen an der gegenüberliegenden istrischen Küste, die hier einzureihen sind, parallel. Vorzüglich bedeutend ist die Kathedrale von Parenzo, gegen das J. 542 gebaut. Ihre Details zeigen entschieden byzantinische Arbeit; sie hat drei Tribunen und einen von Portiken umgebenen Vorhof, an welchen, der Kirche gegenüber, ein einfaches achteckiges Baptisterium stösst.¹ — Sodann der Dom von Triest in seiner ursprünglichen Anlage. Auch dies Gebäude war eine Basilika im byzantinischen Geschmack mit drei Tribunen; es soll bereits aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts herrühren. Auf der einen Seite lag ein einfaches achteckiges Baptisterium, auf der andern eine viereckige Kapelle, ganz im byzantinischen Style erbaut, in der Mitte eine Kuppel auf vier Pfeilern, ebenfalls mit drei Tribunen. Diese Kapelle soll in der Mitte des sechsten Jahrhunderts errichtet sein. Im vierzehnten Jahrhundert wurden der Dom und die Kapelle in einem grösseren Ganzen vereinigt.²

Zu Lucca finden sich zwei Basiliken, von denen die eine, S. Frediano, in der zweiten Hälfte des siebenten, die andre, S. Michele, bald nach der Mitte des achten Jahrhunderts erbaut ist.³ Sie fallen somit in die Zeit der Langobardenherrschaft, zeigen aber in ihrer ziemlich rohen Beschaffenheit, besonders an denjenigen Baustücken, die nicht (wie die Mehrzahl der Säulen in S. Frediano) von antiken Monumenten entnommen sind, den steigenden Verfall der Kunst. Charakteristisch ist es auch, dass hier jener byzantinisirende Aufsatz über den Kapitälern der Säulen nicht mehr gefunden wird. Das Aeussere beider Kirchen ist übrigens im zwölften Jahrhundert erneut worden; an der Kirche S. Frediano wurde in dieser Zeit die Tribune weggebrochen, an deren Stelle die Façade angelegt und auf der entgegengesetzten Seite eine neue Tribune erbaut.

Wie an den beiden ebengenannten Kirchen ersichtlich ist, so gilt es im Allgemeinen als Regel, dass die unter langobardischer Herrschaft aufgeführten Bauten — im Gegensatz gegen die bunte Mannigfaltigkeit des byzantinischen Geschmackes — eine grosse Einfachheit und Rohheit des Details zeigen, dass dagegen die Masse der Mauer sich immer noch durch solides und tüchtiges Handwerk auszeichnet. Doch wird von den Geschichtsschreibern jener Zeit auch mancher Prachtanlagen gedacht, die immerhin auf einen gewissen Reichthum der Formenbildung schliessen lassen. Unter diesen werden der Palast und die Johanniskirche zu Monza, welche von der Königin Theudelinde am Schlusse des sechsten Jahrhunderts errichtet wurden,

¹ S. d'Agincourt, Arch., t. 68, No. 7; t. 69, No. 11, 12; t. 73, No. 9.

² Kandler, im *Archeografo Triestino*, 1829, I, p. 131.

³ Cordero, *dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda*, p. 217, 256.

besonders gerühmt. Manche noch vorhandene Baureste bestätigen im Uebrigen das allgemeine Urtheil.¹

Neuerlich glaubt man den Langobarden ausser den oben genannten Basiliken u. s. w. auch einen schon ziemlich weit vorgerückten Gewölb Bau vindiciren zu können, als dessen Consequenz bereits der mit Halbsäulen versehene Pfeiler auftritt. Eine Anzahl von Kirchen, sehr entwickelten Styles, an welchen frühere Forscher denselben Nachweis zu führen versuchten, sind zwar erst in die romanische Periode zu versetzen (s. S. Michele in Pavia); dagegen hält man folgende Gebäude für entschieden altlangobardisch: Die Domkirche S. Evasio zu Casal-Monferrato, angeblich vom J. 741, fünfschiffig mit drei Tribunen, über der Mitte des Mittelschiffes eine Kuppel, deren Tambour antikisirende Details hat; die sämmtlichen Schiffe gewölbt, die Pfeiler mit Halbsäulen; das Ganze jedoch stark modernisirt. — Die Vorhalle desselben Gebäudes, ein oblonger Raum, der Länge nach mit zwei ganzen, der Breite nach mit vier mächtigen halben Gurtbogen überspannt, deren Kreuzungen theils Tonnengewölbe, theils Kreuzgewölbe einfassen, erstere in den mittlern, breiter genommenen Abtheilungen. An drei Seiten im Innern eine emporenartige, mit einem gewissen Reichthum in Halbsäulen, Pilaster und Bogen gegliederte Fensterarchitektur; das Aeusserer sehr verbaut, doch so, dass ein Stück Giebelwand mit Portal und zwei Gallerien sichtbar wird. — Das Baptisterium zu Asti, aussen ein Vierundzwanzigeck, innen ein Achteck mit sehr breitem Umgang und schmalem Kuppelraum auf dicken Säulen mit hufeisenartig überhöhten Bogen. Aussens an jeder dritten Ecke ein Strebepfeiler, unter dem Dache Consolen, das Uebrige ganz einfach.²

Als einer der bedeutendsten Reste profaner Art ist der sogenannte Palazzo delle Torre zu Turin zu nennen. Es ist die Façade eines bedeutenden Gebäudes von Backstein, welches mit

¹ Näheres, von *Gaye* mitgetheilt, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1835, No. 53, f. Hauptwerk (noch unvollendet): *F. Osten*, die Bauwerke in der Lombardei vom siebenten bis zum vierzehnten Jahrhundert; Darmstadt, 1846; der Text in *Förster's Bauzeitung*. — Die Kirche S. Michele zu Pavia, welche man gewöhnlich als den Grundtypus einer eigenthümlich langobardischen Baukunst betrachtet, gehört einer späteren Periode an. Vgl. unten Kap. XIII, A. §. 2, e.

² Wir gestehen, dass uns *Osten* (a. a. O.) in Betreff des hohen Alters dieser Gebäude, wenigstens des Domes von Casale-Monferrato, nicht völlig überzeugt hat, und dass wir eher eine frühromanische Entstehungszeit, etwa das elfte Jahrhundert, annehmen möchten, namentlich für die barbarisch-romanische Vorhalle. Für einen nähern Beweis ist hier nicht die Stelle, doch weisen wir darauf hin, dass man ein späteres Jahr der Weihung (1107) kennt und dass die Relief-Figuren des ursprünglichen Erbauers, König Liutprand, und seiner Gemahlin (welche gar wohl altlangobardisch sein können) doch nicht leicht bei dessen Lebzeiten in die Giebelmauer eingesetzt worden sein möchten.

dem der Porta nigra zu Trier eine grosse Aehnlichkeit hat; wie dort, so zeigt sich auch hier noch ganz dasselbe Princip, das im Aeusseren der römischen Theater und Amphitheater zur Anwendung gekommen war: Reihen von Bogenöffnungen, durch gräcisirende (hier Pilaster-) Architekturen umschlossen. Alles Detail aber erscheint hier schon des Materials wegen in höchster Einfachheit und gänzlich unausgebildet. Man schreibt das Gebäude dem achten Jahrhundert zu.¹

Die Kirche SS. Apostoli zu Florenz, in ihrer ursprünglichen Anlage eine einfache Basilika, gilt einigen als ein Gebäude des achten, Andern als ein von Karl dem Grossen errichtetes Gebäude des neunten Jahrhunderts,² gehört aber in ihrer jetzigen Gestalt mit der Kirche S. Miniato und dem Baptisterium in die Zeit um das J. 1200.

§. 9. Die altchristliche Architektur in Frankreich, Deutschland und England.

Wie die nordischen Völkerschaften, welche in Italien eingedrungen waren, vornehmlich die Ostgothen und die Langobarden, die auf der Antike gegründete altchristliche Architektur zu der ihrigen machten, so geschah es auch bei den übrigen germanischen Nationen, welche ausserhalb Italien, nach dem Gewirre der grossen Völkerwanderung neue Reiche gründeten. Theils fanden sie, wie besonders in Spanien, im südlichen Frankreich und Deutschland, ebenso bereits das Erbe einer antiken Cultur vor, theils wurden ihnen mit der christlichen Lehre auch die Formen, in denen diese Lehre sich bewegte, zugetragen.

Die Geschichtschreiber jener Zeit enthalten die Berichte von sehr zahlreichen Kirchenbauten und andern Bauunternehmungen, die im fränkischen Reiche, schon ehe Chlodwig (am Ende des fünften Jahrhunderts) das Christenthum angenommen, ausgeführt wurden; ebenso von denen, welche unter der Herrschaft der Westgothen in Spanien und unter der der Angelsachsen in England entstanden. Diese Berichte sind im Allgemeinen zwar wenig genügend, um uns ein anschauliches Bild von jenen Anlagen zu geben; indess enthalten sie doch mehrfach auch einige genauere Andeutungen. Zunächst ist der Umstand anzuführen, dass nicht selten des Steinmaterials, aus welchem die Kirchenbauten gearbeitet wurden, gedacht wird, oder dass besondere Umstände hervorgehoben werden, welche die Voraussetzung eines solchen Materiales in sich einschliessen. Hierdurch wird im Allgemeinen wenigstens ein Grad von Cultur bezeichnet, welcher mit dem der gleichzeitig italienischen Architektur etwa auf gleicher Stufe stand; auch waren durch die Anwendung des

¹ Cordero, a. a. O., p. 283. — Vgl. F. Osten, die Bauwerke in d. Lombardei etc.

² d'Agincourt, Arch., t. 25, No. 8, 9.

Steinmateriales mancherlei Besonderheiten der künstlerischen Ausschmückung (wie z. B. die Ausführung der, nicht selten genannten Musiv-Gemälde an den Wänden) bedingt. Minder bedeutende Gebäude (z. B. Wohnungen) sind ohne Zweifel zumeist aus dem bequemeren und im Norden damals leicht zugänglichen Materiale des Holzes erbaut gewesen; die monumentalen Bauwerke von Bedeutung werden in der Regel und im Wesentlichen aus Stein bestanden haben.¹ — Sodann geht aus verschiedenen, mehr oder weniger unmittelbaren Andeutungen hervor, dass die Hauptbauform der Kirchen die der Basilika war,² obgleich im Einzelnen auch Anlagen geschildert werden, welche den Einfluss des byzantinischen Princips (namentlich in einer Anordnung, die der von S. Vitale zu Ravenna ähnlich ist) verrathen. Des prächtigen Schmuckes der Kirchen wird häufig gedacht, auch des Umstandes, dass man, wie in Italien, das Material, besonders die kunstreich gebildeten Säulen, gern von antiken Bauten entnahm und nicht selten aus beträchtlicher Entfernung herbeiführen liess. Ausserdem weiss man, dass die Kirchen in der Regel vollständig ausgemalt waren, theils mit Figuren, welche oft einen abgeschlossenen Cyclus bilden mochten, theils mit Ornamenten; selbst die flachen Decken der Basiliken erhielten oft einen reichen figürlichen Schmuck.

Gleichwohl sind in den nordischen Ländern nicht gar viele Reste aus jener Periode der Architektur auf unsere Zeit gekommen. Die Mehrzahl derselben, die uns eine nähere Anschauung darbieten, findet sich in Frankreich, die beiden wichtigsten Bauwerke in Deutschland.

Das eine von den letztern, die *Porta nigra* zu Trier, müssen wir hier als wahrscheinlich früh-merovingischen³ Bau zunächst behandeln. Wie an mehreren römischen Thoren (z. B. *Porte*

¹ Der Unterschied des Materials, vornehmlich was Holz und Stein anbetrifft, ist insofern allerdings nicht unwichtig, als die Anwendung des letzteren auf eine höhere Ausbildung der mechanischen Hilfsmittel, vornehmlich aber auf das Vorhandensein eines ernsteren monumentalen Sinnes, der sein Werk nicht nur für die gegenwärtigen Geschlechter, sondern auch für die zukünftigen gründet, schliessen lässt. Im eigentlichen ästhetischen Bezuge ist dieser Unterschied jedoch von ziemlich geringer Bedeutung, so viel man auch in neuerer Zeit darauf Gewicht gelegt hat. Die altnorwegischen Holzkirchen, von denen später die Rede sein wird, lassen in ihrem Material eine künstlerische Ausbildung erkennen, welche der des Steinbaues zur Seite steht.

² Der Name „Basilika“ entscheidet übrigens bei den Schriftstellern des Mittelalters nichts in Rücksicht auf die Form, da er von ihnen für alle kirchlichen Anlagen gebraucht wird.

³ Die bei diesem Anlass schon in der ersten Auflage ausgesprochene Ansicht hat viele Gegner gefunden, welche indess meist bei der blossen Gegenbehauptung stehen geblieben sind, statt Gründe mit Gegengründen zu widerlegen. So begnügt sich z. B. ein neuerer Kritiker (Salzburg und seine Baukunst, von F. M., in *Förster's* *Bauztg.*, Jahrgang 1846) damit, der

S. André zu Autun) fassen zwei thurmartige Bauten, nach aussen im Halbrund vortretend, einen Mittelbau mit zwei grossen Thorbogen und einem doppelten Obergeschoss ein; das Ganze ist mit Halbsäulen und Pilastern in mehreren Geschossen bekleidet, zwischen welchen sich gewölbte Fenster befinden. Das Detail ist hie und da wirklich noch nicht vollendet, meist aber erhält es nur durch die grosse, von allen römischen Formen weit abweichende Rohheit den Schein des Unvollendeten. So bestehen die durchlaufenden Gesimse, selbst wo die genaue und glatte Behandlung sie offenbar als vollendet erkennen lässt, blos aus einer unterwärts abgeschragten

Merovingischen und Karolingischen Baukunst von vorn herein den Generalcharakter der „Kleinheit und Miserabilität“ zuzutheilen, die notorisch grossen Gebäude theils daraus wegzuläugnen, theils als „Ausnahmen“ zu bezeichnen und schliesslich die damaligen Autoren für Aufschneider zu erklären. Dass der Maasstab der Bauten jener Zeit häufig kleiner war, als im spätern Mittelalter, ist längst kein Geheimniss, aber die Porta nigra kann ja eine jener doch wohl nicht so seltenen „Ausnahmen“ gewesen sein. Wenden wir uns zu denjenigen Gegenansichten, welche durch Gründe Berücksichtigung verdienen, so findet sich, dass bereits eine nicht unbedeutende Concession gemacht wird. *Chr. W. Schmidt*, (Baudenkm. zu Trier, Liefg. V) und *L. Eltester*, (Kunstbl. 1846, No. 35, vgl. 1847. No. 20) geben zu, dass der Bau nicht aus constantinischer Zeit sei, indem er in der That von den übrigen constantinischen Bauten Trier's in Stoff und Form gar zu augenfällig abweicht; sie nehmen deshalb die allerletzte Zeit der römischen Herrschaft, gegen das J. 464, dafür in Anspruch. Allein man sehe wohl zu, ob die historische Probabilität, die man gegen die merovingische Epoche geltend macht, der Annahme der letzten römischen Zeit nicht noch ungünstiger ist, und ob nicht eine Zeit, wie die des kraftvollen Theodorich von Austrasien (511—534) und seines ruhmbegehrigen Sohnes Theodebert (534—548) am Ende besser mit diesem Gebäude harmonirt, als jene zwei letzten Jahrzehnde des seit Genserich in Auflösung begriffenen Römerreiches. Die Porta nigra ist ein Luxusbau und kann wohl schon deshalb kaum in eine solche Zeit der Noth gehören. — Hr. *Eltester's* historische Argumente sind ein sehr dankenswerther Beitrag zu dieser Frage und lassen sich hier nicht mit ein paar Zeilen erledigen, doch dürfen wir einstweilen Folgendes dagegen bemerken: 1) Eine Porta Martis gab es in Trier wahrscheinlich wie in vielen andern römischen Städten schon seit der römischen Eroberung, so dass sich der Name an die Oertlichkeit, nicht an das jetzige (nach Hr. *Eltester's* eigener Annahme erst in christlicher Zeit errichtete) Gebäude knüpft. 2) Wie oft Trier der temporäre Aufenthalt der frühern austrasischen Könige war, können wir bei der Spärlichkeit ihrer Urkunden und der sonstigen Ueberlieferungen dieser Gegend gar nicht wissen; immer aber war es mit Metz und Köln die wichtigste Stadt des austrasischen Reiches im 6ten Jahrh. 3) In das achte Jahrhundert haben wir die Porta nie versetzen wollen, sondern nur in die fränkische Zeit überhaupt. 4) Ueber das neuerlich durch *F. Osten* mit höchster Wahrscheinlichkeit festgestellte Alter des wichtigsten Analogons, des Pallazzo delle Torri zu Turin s. oben. Die ungeheure Solidität des Quaderbaues aber, welcher die Porta vor allen Römerbauten Trier's auszeichnet, findet ihr würdigstes Gegenstück in dem vielleicht gleichzeitigen Grabmal Theodorichs des Grossen bei Ravenna, gegen dessen ostgothischen Ursprung auch alle möglichen Einwendungen sich erheben liessen, wenn derselbe nicht anderweitig vollkommen gesichert wäre.

Platte, die Kapitäle der Halbsäulen aber aus einem kelchartig erhöhten Echinus und einer schmalen Deckplatte, der roheste denkbare Uebergang aus der Rundform der Säule ins Viereck. (Die Möglichkeit einer beabsichtigten römisch-dorischen Kapitälform wird durch die unterhalb des Echinus angebrachten Hälse an den Säulen des Erdgeschosses beseitigt). Sogar an den Pilastern ist das Kapitäl barbarischer Weise ganz analog gebildet. Diese ganz unantiken Details stehen wesentlich parallel mit den trapezförmigen Kapitälern ravennatischer und byzantinischer Bauten, welche zugleich einen Uebergang in das spätere Würfelkapitäl bilden, und mit der Gsimprofilirung, wie sie an mehreren altchristlichen Bauten vorkommt. — Während hier der ganze Bau aus mächtigen Quadern besteht, ist in Köln ein anderes wahrscheinlich ebenfalls merovingisches Denkmal, der runde Unterbau des Claventhurmes, aus Bruchsteinen und Backsteinen erhalten; und zwar ist durch die verschiedenen Farben derselben eine Art von musivischer Incrustation hervorgebracht, deren einfache spielende Ornamentik dem klassischen Alterthum schon ganz fremd, wohl aber dem ersten Auftreten des nordischen Formensinnes verwandt erscheint.

Neben diesen sehr isolirten Werken hat die kirchliche Architektur schon mehr eine fortlaufende, wenn auch lückenhafte Reihe von Denkmälern oder wenigstens Nachrichten über solche aufzuweisen. Die bedeutenden Kirchenbauten, die in Frankreich, zu Clermont und besonders zu Tours, bereits bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden, kennen wir nur aus den Berichten des Geschichtschreibers.¹ Unter den erhaltenen Werken sind zunächst einige Baureste in Betracht zu ziehen, die sich im Süden des Landes, und zwar in der Provence, befinden. Diese schliessen sich, was die geographische Lage und das Verhältniss zu den reichlich vorhandenen antiken Monumenten zur Genüge erklären, den italienischen Werken altchristlicher Architektur noch unmittelbar an. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben: Ein Rundgebäude, vermuthlich ein Baptisterium, zu Riez, mit acht korinthischen Säulen im Inneren, die durch Bögen verbunden sind und eine Kuppel tragen, während der Umgang mit Kreuzgewölben bedeckt ist. — Die alte Kathedrale zu Vaison, eine Basilika (wie es scheint), die Details reich in spätrömischer Weise gebildet und zum Theil gewiss von antiken Gebäuden entnommen. — Das alte Baptisterium der Kathedrale von Aix, eine Rotunde mit acht antiken Säulen, und ein verdorben römisches Portal an derselben Kirche. — Ein ähnliches Portal an der Kathedrale von Avignon; u. a. m.²

¹ Gregor von Tours, II, 14. ff.

² Abbildungen dieser provenzalischen Architekturen s. bei A. de Laborde, *les monumens de la France*.

Die eben genannten Bauten gehören ohne Zweifel den frühesten Zeiten altchristlicher Architektur an. Im westlichen und im nördlichen Frankreich sind einige andere Baureste erhalten, welche aus den folgenden Jahrhunderten herrühren und theils eine schlichtere Behandlungsweise, die mehr nur das Materielle der altrömischen Technik bewahrt, theils eine barbarisirte Umwandlung der römischen Dekorationsweise erkennen lassen.¹ Die Mehrzahl dieser Monumente findet sich in Poitou und besonders in Anjou. Vornehmlich interessant ist unter ihnen die kleine Kirche St. Jean zu Poitiers, die den Zeiten des sechsten Jahrhunderts anzugehören scheint. Sie hat im Inneren Arkaden mit Säulen, die wiederum noch von verschiedenen älteren Bauten entnommen sind; der Giebel des Gebäudes zeigt einen bunten Schmuck, in welchem die Formen der Antike aufs willkürlichste durcheinander gewürfelt erscheinen. — Die alten Theile der Kirche St. Eusèbe zu Gennes, in der Gegend von Saumur, der von Savenières unfern von Angers, besonders die der Kirche St. Martin zu Angers (aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts), u. a. m. erscheinen dagegen in jener schlichteren Behandlung. —

Ebenso im nördlichen Frankreich u. a. die, jetzt zum Theil zerstörte alte Kathedrale Basse-Oeuvre zu Beauvais, eine einfache Basilika, die aus dem achten Jahrhundert herrührt und im Innern Arkaden mit viereckigen Pfeilern hatte. Noch ins siebente Jahrhundert wird der mittlere Theil der Krypta der Abteikirche St. Denis bei Paris versetzt; ein Tonnengewölbe mit Wandarkaden auf Säulen, deren Kapitäle schon mit rohen figürlichen Darstellungen verziert sind. — Höchst bedeutend und umfassend waren die Anlagen des Klosters Fontanellum (St. Vandrille, unfern von Rouen.² Schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts waren hier drei Kirchen gegründet worden, von denen die bedeutendste, die des h. Petrus, als eine fünfschiffige Basilika zu betrachten sein dürfte. Eine Reihe anderer Kirchen folgte dieser im Laufe des achten Jahrhunderts. Im Anfange des neunten Jahrhunderts, unter dem Abte Ansigis, wurden die grossartigsten Bauten für die Zwecke des Klosterlebens gegründet und durch sie die Menge der hier vorhandenen Gebäude zu einem überaus mächtigen Ganzen zusammengefasst und abgerundet. Es scheint aber, dass von all diesen Anlagen nichts auf unsere Zeit gekommen ist.

Die Regierungszeit Karls des Grossen (768—814), in die bereits einige der ebengenannten Bauten fallen, bildet die eigentliche Glanzperiode der Architektur im fränkischen Reiche. Karl hatte

¹ Vgl. besonders: *de Caumont, histoire sommaire de l'architecture au moyen âge*, p. 46, ff.

² Ausführliche Nachrichten in den *Gestis abbatum Fontanellensium*. — Vgl. E. H. Langlois, *essay hist. et descr. sur l'Abbaye de Fontenelle ou de St. Vandrille*.

die Bedeutsamkeit der Kunst mit grossartigem Sinne erfasst und war eifrig bemüht, dem kirchlichen, wie dem fürstlichen und dem gesammten öffentlichen Leben durch sie — nach den Mitteln, welche seine Zeit ihm darbot — eine höhere Würde zu verleihen. Vor allen Orten erfreute sich Aachen, seine Hauptresidenz, des glänzendsten Schmuckes; diese Stadt ward durch ihn, wie seine Zeitgenossen sich ausdrücken: ein zweites Rom, und erhielt als solches ein Forum, Theater, Thermen, Wasserleitungen u. s. w., von deren äusserer Beschaffenheit wir freilich nichts Näheres wissen. Karl erbaute ebendasselbst als seine Wohnung einen prachtvollen Palast und, mit diesem durch einen Portikus verbunden, die, der h. Jungfrau geweihte Münsterkirche, in den Jahren von 796 bis 804. Den Bau der Münsterkirche leitete der ebengenannte Ansigis, Abt von St. Vandrille. Dies Gebäude steht noch gegenwärtig aufrecht und bildet, wie bereits angedeutet, das vorzüglichste Beispiel altchristlicher Architektur diesseit der Alpen.¹ Manche Eigenthümlichkeiten des Entwurfes, sowie die Energie der Anlage im Allgemeinen, erscheinen an diesem Bau sehr bemerkenswerth; die technische Construction aber, und mehr noch die künstlerische Ausführung bezeugen den neuen und tieferen Verfall der Kunst, der seit jenem ersten Aufschwunge der altchristlichen Architektur im fünften und sechsten Jahrhundert bereits eingetreten war. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung der Kirche S. Vitale in Ravenna erkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechzehneitigen Umgange; das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über denen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt. Doch sind hier nicht, wie in S. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedeckt, welche sich durch starke Bögen, von Pfeiler zu Pfeiler, gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgang ist eine hohe Gallerie, auf eigenthümliche Weise durch schrägliegende Tonnengewölbe bedeckt, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes bilden. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit zwiefachen Säulenstellungen ausgesetzt, die unteren derselben (ursprünglich) drei Bogen mit einem Gesimse tragend, die oberen unmittelbar (nur mit einem kleinen kubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung anstossend. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man zum Theil aus weiter Ferne, aus Rom und Ravenna, meist von antiken Bauten, herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; bei der französischen

¹ Vgl. besonders: *F. Mertens*, über die Karolingische Kaiser-Kapelle zu Aachen, in *Förster's Allg. Bauzeitung*, Jahrgang 1840, S. 135.

Occupation am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden sie herausgegeben und nach Paris entführt; die schönsten von ihnen liess man, als Frankreich seinen grossen Kunstraub herauszugeben genöthigt ward, in der Antiken-Gallerie des Louvre zurück; die übrigen wurden zurückerstattet und sind gegenwärtig wieder aufgestellt. Die Kapitäle sind theils antik korinthisch, theils rohe und allgemein gehaltene Nachahmungen dieser Form; die Basen zum Theil attisch mit grosser Kehle; andere bestehen blos aus der Kehle und dem untern Pfühl, oder gar nur aus einem wellenförmigen Pfühl; darunter ein hoher Abacus, meist mit schrägen Eckabschnitten.¹ Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem sodann die Kuppel ruht. Am Aeusseren des Tambours, auf seinen Ecken, sind Pilaster von römischer Form angeordnet, jedoch so stark vorspringend, dass sie bereits als ein Vorbild der Strebepfeiler des späteren Mittelalters erscheinen. — Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ward der Tambour im Aeusseren durch eine kleine Arkaden-Gallerie und durch Giebelaufsätze erhöht; das gegenwärtige, halb-indische Kuppeldach rührt aus der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts her. Mancherlei grössere und kleinere Anbauten reihten sich im Verlauf des Mittelalters und der modernen Zeit der Münsterkirche an; der bedeutendste Anbau ist der im vierzehnten Jahrhundert ausgeführte hohe Chor.² — Im übrigen war die Münsterkirche schon von Karl dem Grossen auch durch anderweitigen reichen Schmuck ausgezeichnet worden. Dahin gehören vornehmlich die Bronzwerke, die sich noch bis auf unsre Zeit erhalten haben; es sind drei Paar einfacher Bronzethüren (für den Haupteingang und für Seitengänge) und vornehmlich die Bronzegitter vor den unteren Säulen der Gallerie, welche letztere kunstreich, theils im römischen, theils im byzantinischen Style gearbeitet sind. — In einem Gewölbe unter der Kirche war Karls Leichnam, auf goldenem Stuhle sitzend, beigelegt worden.

Ausser dem Palaste zu Aachen hatte Karl der Grosse noch eine bedeutende Anzahl von Palästen und Villen an verschiedenen Orten seines Reiches erbaut. Vorzüglich berühmt war unter diesen der Palast von Ingelheim am Rhein, unterhalb Mainz, zu dessen reicher Säulenpracht wiederum Rom und Ravenna hatten beisteuern müssen. Doch ist hiervon nichts erhalten. — Ein anderer der

¹ Von den alten Kapitälern sind bei der Wiederaufstellung der Säulen nur einige wenige benutzt worden; die alten Basen hat man bei der Restauration gar nicht mit verwandt. Doch werden die erhaltenen Stücke sämmtlich, soviel uns bekannt, im Münster aufbewahrt.

² Dass ehemals eine kleine viereckige Doppelkapelle, den beiden Stockwerken des Umganges entsprechend, an der Ostseite des Baues angebracht gewesen sei, lässt sich schon aus der Analogie der Kirche von Ottmarsheim und überdies aus vorhandenen Nachrichten schliessen.

vorzüglichsten Paläste war der zu Nymwegen. Hier hat sich ein sechzehneckiges Baptisterium, ganz von der Form der Münsterkirche zu Aachen, erhalten, das man für einen Theil dieses Palastes hält.¹ — Als ein zweites genaues Nachbild der Münsterkirche von Aachen erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass,² welche jedoch durch historische Zeugnisse wie durch den Styl der Details in den Anfang des 11. Jahrhunderts (vor 1027) verwiesen wird. Die Säulenstellungen in den grossen obern Bogen haben bereits Würfelkapitäl mit Rinnen, das Aeussere einen Bogenfries. Der Umgang bildet hier blos ein Achteck, wie das Innere. — Eine dritte, vielleicht ältere Nachbildung ist das in die Münsterkirche zu Essen hineinverbaute halbe Achteck, vor welchem noch das beim Aachener Dom längst verschwundene Atrium, eine vierseitige ungewölbte Halle mit Rundbogen auf Säulen, theilweise erhalten ist.³

Im Uebrigen besitzt Deutschland nur sehr wenig Baureste aus der Zeit der altchristlichen Architektur. Schon aus merovingischer Zeit (um 600) stammt die Kapelle des h. Rupertus am Eingange der Klause zu Salzburg; nur um ein Jahrhundert neuer möchte die Kapelle auf dem Marienberge zu Würzburg sein, ein Achteck mit halbrunden Wandnischen. In die karolingische Zeit gehört die Krypta der Kirche S. Michael zu Fulda, ein kleines, niedriges kreisrundes Grabgewölbe, in der Mitte von einer äusserst rohen und plumpen ionischen Säule gestützt, durch eine Mauer mit Thüren von einem ebenfalls gewölbten Umgange, der in einzelne Kammern zerfällt, abgetrennt. Die Kirche wurde im Anfange des neunten Jahrhunderts gebaut und 822 eingeweiht; der Oberbau gehört indess einer Erneuerung vom Ende des elften Jahrhunderts an. — Vielleicht noch älter als jene Krypta ist die alte Kapelle (der sog. Heidentempel) zu Regensburg, ein kleiner oblonger Raum mit Nischen rings an den Wänden. — Auch die Krypta der Wipertikirche bei Quedlinburg hat noch das Gepräge dieser Periode. Ihre Säulenstellungen tragen sogar noch gerade Gebälke und darüber Tonnengewölbe zur Bedeckung der Räume; auch findet sich hier wiederum noch ein schlichtes ionisches Kapitäl. Dabei erscheint die ganze Anlage höchst roh. Indess gehört dieser

¹ v. Lassaulx, die Mathiaskapelle bei Kobern, S. 64.

² Schöpflin, *Alsatia illustrata*, t. XI, p. 504, (wo das Gebäude zwar noch als römischer Tempel gilt). Vgl. Golbéry, *antiquités de l'Alsace*, I. pl. 40, p. 121. — Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer in Basel, zweites Heft.

³ Eine sehr verbaute achteckige Kirchenruine zu Mettlach unweit Trier (im Garten der Porzellanfabrik der Hrn. Villeroy und Boch) möchte ebenfalls zu diesen Nachahmungen des Aachener Münsters gehören. Umgang und Emporen sind nicht mehr vorhanden.

Bau vielleicht schon in das zehnte Jahrhundert.¹ — Die interessante und zierliche Vorhalle des Klosters Lorsch, zwischen Darmstadt und Mannheim, welche man der Zeit Karls des Grossen zuschreibt, dürfte richtiger in das zwölfte Jahrhundert zu setzen sein. Ich komme weiter unten auf dies Gebäude zurück.

Zu den wichtigeren deutschen Bauanlagen des neunten Jahrhunderts gehörte der Neubau des Klosters St. Gallen in der Schweiz, der in dieser Periode in sehr stattlicher und ausgedehnter Weise ausgeführt ward. Die Hauptkirche wurde von 830 bis 835 gebaut. Zwar hat sich von dieser, wie von den übrigen alten Bauten von St. Gallen nichts erhalten, doch bewahrt die dortige Bibliothek noch den grossen und ausführlichen, auf Pergament gezeichneten Originalplan, welcher, wie es scheint, von einem der Hof-Architekten Kaiser Ludwigs des Frommen gefertigt und dem damaligen Abte von St. Gallen zur Versinnlichung der Gesamtanlage übersandt war.² Ob der Bau genau nach diesem Plane eingerichtet worden, wissen wir nicht; gerade aber der Umstand, dass er nicht an Ort und Stelle entworfen wurde, dass er somit das Ideal einer solchen Anlage, ein Bild des damals herrschenden Systems, enthält, giebt ihm seinen vorzüglichsten Werth. Die Hauptkirche erscheint als eine Basilika, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten der Anlage, die wiederum eine reichere Ausbildung des kirchlichen Ritus erkennen lassen. Sie hat zwei Tribunen (an jeder Schmalseite des mittleren Langschiffes eine), beide mit einem offenen, halbkreisförmigen Hofe, Paradisus, umgeben. Der Raum vor der einen Tribune, welcher den Hauptaltar enthält, ist durch eine beträchtliche Anzahl von Stufen erhöht; unter ihm ist die Krypta angeordnet. Vor diesen Stufen ist der Hauptchor, an dessen vorderen Schranken zwei Ambonen (Kanzeln) vortreten; noch weiter vor, im Mittelschiff, steht frei eine grosse dritte Kanzel von runder Form, die eigentliche Predigtkanzel. Vor der zweiten Tribune ist ein zweiter Chor angedeutet und vor diesem, der Predigtkanzel entsprechend, die Taufe; zwischen beiden stehen noch zwei Altäre. Durch alle diese Einrichtungen wird das Mittelschiff ebenso ausgefüllt, wie auch die Seitenschiffe durch Reihen von Altären. Die eigenthümliche Anordnung zweier Chöre und, ihnen entsprechend, zweier Tribunen, die in der späteren Architektur des Mittelalters zu manchen bedeutsamen Erfolgen führen sollte, scheint hier vornehmlich darin zu beruhen, dass die psallirenden Mönche sich zu jener Zeit in zwei Abtheilungen zu trennen pflegten, welche wechselseitig die kirchlichen Gesänge ausführten;

¹ *F. Ranke und F. Kugler*, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 95, Taf. 6.

² Vgl. *F. Keller*, der Bauriss des Klosters St. Gallen. (Facsimile mit Erläuterungen). — Eine kleine und nicht genaue Nachbildung hatte schon *Mabillon, annales ordinis S. Benedicti, II, p. 571* geliefert.

an der Spitze des einen stand der Abt, an der Spitze des andern der Prior. Solcher Einrichtung gemäss werden denn auch räumlich der Chor des Priors als der minder bedeutende und der Chor des Abtes als der Hauptchor unterschieden.¹ Zu den Seiten des halbkreisförmigen Hofes, welcher die westliche Tribune umgiebt, sind zwei freistehende Rundthüren angedeutet. — Von den weitläufigen, rings um die Kirche ein Quadrat bildenden Klosteranlagen, wie sie der Plan vorschreibt, ist vorzüglich der grosse Kreuzgang mit den deutlich angegebenen Bogenhallen, und die Wohnung des Abtes mit den ausserhalb der Mauern hinlaufenden Galerien bemerkenswerth.

In England ist, so viel wir wissen, kein bemerkenswerthes Gebäude erhalten, welches das Gepräge der altchristlichen Architektur trägt. Die sehr zahlreichen und zum Theil sehr prachtvollen Bauten, die hier in dieser Periode, vornehmlich im siebenten und achten Jahrhundert, unter der Herrschaft der Angelsachsen ausgeführt wurden, sind grösstentheils, ohne Zweifel in den verheerenden Dänenkriegen, welche die alte Blüthe des Landes zerstörten, die Reste derselben bei den Neubauten der folgenden Perioden untergegangen. Die Berichte der Schriftsteller lassen uns auch hier nicht selten den Basilikenbau erkennen; zuweilen wird ausdrücklich der „römischen Bauweise“ gedacht, in welcher man die Kirchen aufgeführt habe. Mehrfach treten auch besondere Eigenthümlichkeiten der Anlage hervor. So scheint die, um 675 gebaute Kirche zu Abbdon bereits zwei Tribunen, gleich der von St. Gallen, gehabt zu haben. Die ausführlichen Schilderungen der im Jahre 674 erbauten glänzenden Kathedrale von Hexham in Northumberland lassen ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von S. Vitale zu Ravenna entspricht. Ebenso auch die der Peterskirche zu York, wenigstens des Neubaues derselben, welcher nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 beendet ward.²

Der Untergang all dieser angelsächsischen Bauten ist für die Geschichte der Kunst ein um so grösserer Verlust, als wir nicht ohne Grund voraussetzen dürfen, dass sie nicht bloss im Allgemeinen Zeugnisse waren für die Ausbildung und Ausbreitung der altchristlichen Architektur, sondern dass sich an ihnen zugleich gewisse Eigenthümlichkeiten in der besonderen Behandlung entwickelt hatten, welche als der erste Beginn des romanischen Baustyles aufzufassen sein dürften. Wir sind berechtigt, diess aus den Miniaturmalereien, welche die angelsächsischen Manuscripte des siebenten und der nächsten Jahrhunderte,

¹ S. das Glossar von Ducange, s. v. *Chorus*.

² Vgl. *J. Bentham's historical remarks on the saxon churches*, in den *Essays on gothic architecture*, p. 1, ff., wobei die bezüglichen Stellen der Geschichtschreiber angeführt sind.

(sowie die unter angelsächsischem Einflusse gearbeiteten fränkischen) schmücken, zu schliessen. Wie in diesen die Gestalten der altchristlichen Kunst auf eine eigenthümliche, zwar barbarische, aber doch sehr consequent durchgebildete Weise umgewandelt erscheinen, ebenso eigenthümlich sind hier auch die Formen des Ornamentes gezeichnet: kunstreich in einander geschlungenes Geriemsel und phantastische Thierbildungen, Alles scharf und fein gezeichnet und mit grellen Farben bemalt. In derselben Weise sind sodann auch die Architekturen dargestellt, welche häufig die Einfassungen der Blätter bilden; an ihnen erscheinen die Kapitäle und Basen der Säulen nicht selten ganz aus solchen phantastischen Thiergestalten zusammengesetzt.¹ Ohne Zweifel wird eine solche Weise der Dekoration nicht vereinzelt nur bei diesen bildlichen Darstellungen der Architektur, sondern auch bei den wirklichen Bauwerken angewandt worden sein. Es erinnert aber diese ganze Behandlungsweise ziemlich deutlich an jene Ornamentik, welche an den späteren Denkmälern des nordeuropäischen, namentlich des germanischen Alterthums sichtbar wird, und wir haben sie unbedingt als den ersten Versuch zu betrachten, den nationalen Sinn auch bei den, aus der Fremde herübergetragenen Formen geltend zu machen.

Sehr räthselhaft ist der Ursprung von 83 in Irland zerstreuten Rundthürmen,² wovon noch etwa 20 wohl erhalten sind. Dieselben sind von konisch abgestumpfter Form, bis 100 Fuss hoch, in mehrere Stockwerke mit kleinen Fenstern, hie und da auch mit Gesimsen abgetheilt, und bestehen aus regelmässigen Sandsteinquadern mit Kalk. Die Thür, bisweilen gewölbt, findet sich 10 bis 12 Fuss über dem Boden. Nach den verschiedenen Ansichten wären es altkeltische Cultusgebäude, oder Schutzbauten der frühesten irischen Christen zur Aufbewahrung des Eigenthumes der (meist in der Nähe stehenden, übrigens schon mit besondern Glockenthürmen versehenen) Kirchen, oder auch normannischen Ursprunges, aus dem 9. oder 10. Jahrh. — Ausser Irland kommen nur noch in Schottland und Wales vereinzelte Beispiele vor.

Von altchristlichen Gebäuden in Spanien ist ebenfalls nichts bekannt; von den bedeutenden Bauten namentlich, welche in dieser Periode zu Toledo, der Hauptresidenz der westgothischen Könige, errichtet wurden, hat sich nichts erhalten. Ueber eine kleine Kirche zu Baños bei Palencia, welche laut Inschrift in das Jahr 661, unter König Reciswinth verlegt wird, haben wir keine weitere Kunde.

¹ Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, an den bezüglichen Stellen.

² Vgl. *Blätter für literar. Unterhaltg.*, 1843, No. 288, und: *Ausland*, 1845, No. 149.

§. 10. Römisch-christliche Architektur im Orient.

Der byzantinische Baustyl entwickelte sich, wie bereits bemerkt, erst im fünften, in seiner vollen Eigenthümlichkeit sogar erst im sechsten Jahrhundert. Es darf somit nicht befremden, wenn die ersten christlichen Bauunternehmungen im oströmischen Reiche, von denen wir nähere Kunde haben, uns den einfachen Basilikenbau, nach der Weise des römischen Christenthums, sowie die anderweitigen, hiemit übereinstimmenden Formen zeigen, und wenn auch in späteren Zeiten einfache Basiliken neben den eigentlich byzantinischen Anlagen erscheinen.

So waren ohne Zweifel zunächst die Anlagen beschaffen, die in diesen Gegenden zur Zeit Constantin's ausgeführt wurden. Die wichtigsten Kirchen, welche er in Constantinopel anlegte, werden als die der heiligen Weisheit (S. Sophia), des heiligen Friedens und der heiligen Kraft benannt. Die erste von diesen wurde bereits von seinem Sohne Constantius, um das J. 360, beträchtlich erweitert; sie hatte eine hölzerne Decke, was auf die Basiliken-Anlage zu deuten scheint. Diese Decke brannte im J. 404 ab, und statt ihrer ward unter Theodosius II., durch den Baumeister Rufinus, ein Tonnengewölbe über die Kirche gelegt; auch in solcher Bauveränderung dürfen wir, wie es scheint, noch immer mehr eine Nachwirkung des altrömischen, als den Beginn des byzantinischen Princips voraussetzen und dabei etwa an die Nachahmung von Bauten, wie Hadrians Tempel der Venus und Roma, denken.

Vorzüglicher Theilnahme erfreuten sich bereits unter Constantin die heiligen Orte des gelobten Landes; die vorzüglichsten Bauten, welche zur Verherrlichung derselben errichtet wurden, schreibt man der Mutter des Kaisers, der h. Helena, zu. Unter diesen ist zunächst die grosse Kirche zu Bethlehem zu nennen, in deren Krypta die Grotte, in welcher der Heiland geboren ward, eingeschlossen ist.¹ Das Gebäude, noch gegenwärtig aufrecht stehend, bildet eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom; an jeden Flügel des Querschiffes lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Diese letztere Anordnung scheint auf einen Einfluss byzantinischer Einrichtungen zu deuten; sie mag aber auch als eine später erfolgte Veränderung des Baues zu betrachten sein. — Sodann die Kirche des h. Grabes auf dem Calvarienberge zu Jerusalem. Diese war von der Kaiserin Helena erbaut, nachmals jedoch mehrfach hergestellt und durch

¹ Grundriss bei *Pococke*, Beschreibung des Morgenlandes, II, Taf. 4, T. — Richtiger bei *Cassas*, *Voyage pitt. en Syrie*. — Innere Ansicht bei *Forbin*, Reise nach d. Morgenlande, Taf. 20.

Anbauten erweitert worden; ein umfassender Neubau fand namentlich nach der Mitte des eilften Jahrhunderts statt. Soweit wir die Beschaffenheit der Kirche vor ihrem letzten grossen Brande im J. 1808 kennen, waren an ihr besonders zwei Haupttheile zu unterscheiden: der sogenannte griechische Chor in den Formen des romanischen Baustyles und unbedenklich das Resultat des zuletzt genannten Neubaues, — und die eigentliche h. Grabkirche, von älterer Form und ohne Zweifel, wenn auch nicht dem Zeitalter Constantins selbst, so doch den nächstfolgenden Jahrhunderten angehörig. Dies ist eine Rotunde, mit einer zwiefachen Stellung von Säulen und Pfeilern übereinander, von denen die obere eine Gallerie bildet.¹ — Das Kloster auf dem Berge Sinai soll ebenfalls von der Helena gegründet worden sein; die grosse Kirche der Verklärung ist, zufolge der darin vorhandenen Inschriften und bildlichen Darstellungen, ein Werk aus der Zeit des Justinian (sechstes Jahrhundert). Es ist eine einfache Basilika.²

Auch die koptischen Kirchen in Aegypten und Nubien haben insgemein die einfache Basilikenform. Einzelne tragen ein hochalterthümliches Gepräge und deuten somit auf die frühesten Zeiten des Christenthums zurück; andre zeigen in ihren Details bereits die Einflüsse des mittelalterlichen (romanisch-arabischen) Styles.³

Das Wenige, was in Abyssinien⁴ den Namen Architektur verdient, hängt theils von der Basilikenform, theils von byzantinischen und andern Einflüssen ab; in einem neuern fürstlichen Schlosse sind vielleicht selbst portugiesische Kunstformen zu erkennen.

§. 11. Die Sophienkirche von Constantinopel und andre Bauten
des byzantinischen Styles im Orient.
(Denkmäler Taf. 35. C. 2.)

Die unter Constantin gegründete und nachmals erweiterte und erneute Sophienkirche zu Constantinopel war im J. 530 wiederum ein Raub der Flammen geworden. Jetzt ordnete Kaiser Justinian den Neubau derselben nach einem noch erweiterten und wesentlich abweichenden Plan an, und diese neue Sophienkirche war das Gebäude, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten und vorzüglichst charakteristischen Gestalt ausbildete.⁵

¹ Vgl. *Pococke*, a. a. O. — *Reizen van Cornelius de Bruyn*, t. 145, ff. — U. a. m.

² *Pococke*, I, T. 56.

³ Eine alterthümliche koptische Basilika, mit geradem Gebälk über den Säulen, bei *Pococke*, I, T. 71. — Zwei spätere bei *Gau*: Neuentdeckte Alterthümer von Nubien, t. 53.

⁴ *Lefèvre*, *Voyage en Abyssinie*, Paris (unvollendetes Prachtwerk).

⁵ Ueber die Sophienkirche und die andern Bauten byzantinischen Styles vgl. meinen Aufsatz im *Museum*, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 47,

Die Ehre der Begründung und grossartigsten Darstellung des neuen architektonischen Systemes gebührt dem „erfindungsreichen“ Baumeister Anthemius von Tralles; als sein Gehülfe wird Isidorus von Milet genannt, auch wird ausser diesen der Baumeister Ignatius angeführt. Im J. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Kuppel ein; Justinian ordnete indess unverzüglich eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet ward. So steht die Kirche noch heute da; nur einzelne Restaurationen hat sie unter den folgenden Kaisern, nur geringe Abänderungen seit ihrer Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist zunächst die Grundlage der älteren Basilikenform allerdings noch zu erkennen. Das Ganze ist ein viereckiger Raum von etwa 250 Fuss Länge und 228 Fuss Breite, der Länge nach in drei Schiffe geschieden, am Ende des breitem Mittelschiffes die Tribune. Die Anwendung jenes Systemes der Kuppelwölbungen, und zwar eine sehr complicirte Anwendung desselben, hat aber der gesammten Erscheinung des Gebäudes ein wesentlich abweichendes Gepräge gegeben. Vier Pfeiler in der Mitte des Gebäudes, einen quadratischen Raum in der Breite des Mittelschiffes bezeichnend und durch starke Halbkreisbögen verbunden, tragen eine Kuppel von 108 Fuss Durchmesser, welche im weiten, doch nicht sehr erhabenen Bogen über der ganzen Anlage emporsteigt. Nach der Altartribune und nach dem Eingange zu, schliessen sich diesem Mittelraume zwei andre an, deren Grundriss im Halbkreise gebildet ist und die mit Halbkuppeln überdeckt sind. Auch diese Halbkuppeln ruhen auf Bögen und Pfeilern. Zwischen den letzteren sind auf der Altarseite drei Nischen angebracht, von denen die mittlere und grössere die Tribune ausmacht; die Halbkuppeln dieser drei Nischen schneiden in das Gewölbe jener grösseren Halbkuppel ein, ähnlich wie sich die letztere an den Bogen unter der Mittelkuppel anlehnt. Die Nischen zu den Seiten der Altartribune werden jedoch nicht durch Wände, sondern (wie die Nischen in S. Vitale zu Ravenna) durch Säulen-Arkaden, in zwei Reihen übereinander, gebildet. Die Einrichtung auf der Eingangsseite ist ganz ähnlich, nur mit der Ausnahme, dass hier statt der Altartribune eine gerade abschliessende Wand mit dem Hauptportale angeordnet ist. Nach den Seitenschiffen zu sind die grossen Bögen des Mittelraumes durch drei Reihen von Arkaden und über diesen durch eine von Fenstern durchbrochene Wand ausgefüllt. Jedes der beiden Seitenschiffe zerfällt, durch die Widerlagen der vier Pfeiler des Mittelraumes, welche sich bis über die Seitenmauern

wobei die näheren Quellen-Angaben. — Abbildungen u. a. bei *d'Agincourt*, Arch., t. 26, n. 1, 2; t. 27, n. 12, 13; t. 67, n. 4; t. 69, n. 9, 10. — An gründlichen Aufnahmen der Sophienkirche, wie der anderweitigen byzantinischen Bauten von Bedeutung fehlt es noch immer.

des Gebäudes hinaus erstrecken, in drei Haupttheile, mit Gewölben bedeckt, die von Säulen getragen werden. Vor der Eingangsseite zieht sich eine schmale Vorhalle (ein Narthex) hin. Die Seitenschiffe und die Vorhalle sind verhältnissmässig niedrig; über ihnen läuft eine Gallerie rings um das Gebäude (mit Ausschluss der Altartribune), welche sich durch die erwähnten oberen Reihen der Säulen-Arkaden nach dem grossen Raume des Mittelschiffes öffnet. Auch diese Gallerie ist mit Gewölben, in den vier Eckräumen mit kleinen Kuppeln, bedeckt. — Das ganze Innere war durchaus mit den kostbarsten Stoffen bekleidet; die dekorirenden Details der Architektur, namentlich die Säulenkapitäle, sind frei und in mannigfaltigen Mustern gebildet.

Ueber die liturgische Bedeutung einiger der innern Räume der Sophienkirche ist das folgende zu bemerken. Die Altartribune (in etwas verlängertem Halbkreise gebildet) war das Allerheiligste (das Hierateion oder Adyton); sie enthielt an ihrer Rundwand, wie gewöhnlich, den Sitz der Priester (den Synthronos), vor welchem der prächtige Hauptaltar stand; reiche Silberschranken, deren Thüren durch Teppiche verhängt waren, verwehrten dem Volke den Blick ins Allerheiligste. Der Raum vor diesem bis zu dem quadratischen Mittelraume war um eine Stufe erhöht und hatte eine ähnliche Bestimmung wie der Chor der römischen Basilika; er führte den Namen der Solea. Auf der Stufe der Solea, in der Mitte, erhob sich die Kanzel. Die beiden Nischen zu den Seiten der Altartribune gehörten mit zu dem Raume der Solea; die eine, Prothesis genannt, diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andre, Diakonikon, zu den Lectionen der Diakonen nach vollbrachter Messe. Durch sie ward somit eine reichere Gestaltung des Altardienstes bezweckt; sie kehren von hier ab, als eigentliche Seitentribunen, fast regelmässig in den byzantinischen Bauanlagen wieder und gehen auch, wie bereits bemerkt, auf occidentalische Bauanlagen über. Die Gallerieen über den Seitenschiffen, zunächst ebenfalls ein Element des byzantinischen Kirchengebäudes, waren ausschliesslich zum gesonderten Aufenthalt der Weiber bestimmt.

Vor der Eingangsseite der Sophienkirche befand sich ein vier-eckiger, von Portiken umgebener Vorhof; in seiner Mitte stand ein prächtiger Springbrunnen, von Löwen getragen, aus deren Mäulern das Wasser strömte. Andre Portiken zogen sich auf den andern Seiten des Gebäudes hin; wir werden in der Voraussetzung nicht irren, dass diese Portiken, obgleich sie keinen integrirenden Theil des Gebäudes ausmachten, vielmehr demselben nur angelehnt waren, für einen stattlichen Eindruck des Aeusseren wesentlich wirksam waren. Darüber bauten sich sodann die oberen Theile der Kirche, mit ihren Kuppeln und Halbkuppeln malerisch empor. Auch jene frei abschliessende Form des Halbkreisbogens zeigt sich hier bereits; an den Bögen nämlich, welche zu den Seiten unter

der Halbkuppel von einer mit Fenstern durchbrochenen Wand ausgefüllt werden, und ebenso an dem Bogen über der Eingangsseite, welcher dem Bogen der gegenüberstehenden Altartribüne entspricht. Uebrigens erscheint die Hauptkuppel, wie im Innern, so auch im Aeussern noch verhältnissmässig flach, hierin noch den Ursprung aus dem antiken Kuppelbau (wie bei dem Pantheon in Rom) bekundend. Diese Form dient aber wesentlich dazu, der Masse des Gebäudes etwas Gedrücktes, Breites und Schweres zu geben, und dies um so mehr, als jenes ganze complicirte Kuppelsystem keineswegs auf ein lebenvolles Emporsteigen der Haupttheile aus den Nebentheilen berechnet war. Später wurden die Kuppeln höher construirt, was allerdings nicht ohne Wirkung bleiben, gleichwohl den Charakter der Gesamtanlage nicht wesentlich ändern konnte.

Der glänzende Erfolg dieses neuen und in seiner mechanischen Combination immerhin höchst anerkennungswerthen Bausystemes, welcher sich an der Sophienkirche kund gab, riss die Zeitgenossen zur lebhaftesten Bewunderung hin. Als das Zeugniß solcher Stimmung ist es hier wohl am Ort, einige Verse aus dem Gedicht des Paulus Silentarius über die Sophienkirche,¹ welches dieselbe in einer, freilich vom byzantinischen Bombast nicht freien Weise schildert, anzuführen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung:

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma,² den Kaiser,
Ihn, den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht, weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,
Nicht, weil er deinem Gebiet unendliche Grenzen gesteckt hat
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres;
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun, fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein so viel grösseres Wunder,
So viel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild!

So ward die Sophienkirche der Stolz und das Vorbild der byzantinischen Architektur. Schon unter Justinian wurden andre ähnliche Bauten aufgeführt. So zunächst die Kirche der hh. Sergius und Bacchus zu Constantinopel, die auch den Namen der kleinen Sophienkirche führt und noch gegenwärtig vorhanden ist. Dieselbe ist als ein Mittelglied zwischen der Kirche S. Vitale in Ravenna und der grossen Sophienkirche zu betrachten. In ihrer äusseren Umfassung viereckig, bildet sie in der Mitte ein Achteck, über dessen acht Pfeilern (mit Nischen auf Säulen) die Hauptkuppel ruht. — Eine verwandte Anlage zeigen u. a. auch die Ruinen der Kirche des h. Simon Stylites in Syrien, zwischen Aleppo und Antiochia belegen, welche gleichfalls dem sechsten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier wird ein mittlerer Raum wiederum

¹ *Pauli Sil. descriptio magnæ ecclesie* (im *Corpus hist. Byz.*)

² Constantinopel.

durch eine achteckige Pfeilerstellung, mit kleinen Säulen zwischen den Pfeilern, eingefasst; der umgebende Raum weitet sich aber nach den vier Hauptseiten in der Gestalt eines griechischen Kreuzes aus.¹ Eine der nächsten Nachbildungen der grossen Sophienkirche möchte die sehr ruinirte Kirche des h. Clemens zu Ancyra² in Galatien sein, an deren nach vorn und nach hinten durch Halbkuppeln verlängerten Centralraum sich rechts und links Säulenstellungen in zwei Stockwerken anschliessen; die Hauptkuppel ist etwas flach und enthält schiefliegende Fenster, zunächst oberhalb des niedrigen Tambours. Dagegen waren die noch unter Justinian gebauten Kirchen des h. Johannes zu Ephesus und der hh. Apostel zu Constantinopel in Gestalt eines Kreuzes angelegt, dessen Arme innerlich mit parallelen Säulenreihen, oben jeder mit einer Kuppel geschmückt waren; auf der Mitte des Kreuzes erhob sich die Hauptkuppel, unter welcher hier der Altar stand. Der westliche Kreuzarm war etwas länger als die übrigen. Vielleicht dürfen wir hier die nächsten Vorbilder von S. Marco in Venedig und S. Front zu Périgueux erkennen. — Für den weiteren Verlauf der byzantinischen Architektur dürften als Hauptbeispiele die von Kaiser Basilius I. (867—886) in seinem Palast zu Constantinopel erbaute Kirche der Mutter Gottes und die Kirche der h. Anastasia, deren hölzerne Kuppel er aus Stein errichten liess, anzuführen sein, doch wissen wir wenig Näheres über deren architektonische Beschaffenheit.

Bei dem stufenweise vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Reiches fehlte es aber später nothwendig sowohl an der künstlerischen Kraft als selbst an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, so dass die früher untergeordneten Seitentheile der Gebäude allmählig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, gleich dem Mittelraume, stets überwölbt. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum; in der Mitte auf vier Pfeilern ruhend, eine erhöhte Kuppel; die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckräume mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen, seltner eine; eine Vorhalle (Narthex) und vor dieser zuweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der meisten griechischen Kirchen. Das Sanctuarium wird bisweilen durch Querwände von dem Hauptraume gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondern.³ — An ältern Kirchen ist dieser Typus hie und da noch mit Reichthum durchgeführt. So hat z. B. die dem neunten oder zehnten Jahrhundert angehörende Kirche der Theotokos (τοῦ Αἰβοῦ) zu

¹ *Pococke*, Beschreibung des Morgenl. II, Taf. 24.

² *Texier*, *Asie mineure etc.*

³ *S. Gailhabaud's* Denkm. Lief. 22, 49 u. 50, 73 u. 74.

Constantinopel¹ ausser dem Narthex noch einen zierlichen Portikus mit drei Kuppeln, der sich in wohlgearbeiteten Bogenstellungen nach aussen öffnet; die Kuppeln ruhen auf hohen polygonen Tambours mit rundem Abschluss und grossen Rundfenstern, und sind, wie auch die polygone Chornische, mit Säulenstellungen eingefasst. Schon viel einfacher, doch mit reichem Reliefschmuck und kräftigen Gesimsen (zum Theil wohl antiken Fragmenten) im Aeussern: die Kathedrale von Athen, etwa aus dem dreizehnten Jahrhundert; noch geringer: die Kirche des h. Taxiarch ebendasselbst. — Die Kathedrale von Kassabar in Lycien,² mehr basilikenartig in die Länge gebaut, der Kuppelraum nach vorn; ausser dem Narthex noch ein Portikus; an die Kirche angelehnt zwei achteckige Nebenräume, deren einer wohl das ehemalige Baptisterium sein mag, welches sonst bei den byzantinischen Kirchen nicht als besonderer Bau, sondern als Nebenraum der Kirche selbst scheint behandelt worden zu sein. — Seit der türkischen Eroberung beschränkte sich der griechische Kirchenbau auf das Dürftigste und Nothwendigste,³ nur dass die grosse Anzahl der Kirchen ihren kleinen Maassstab doch nahezu wieder aufwiegt. Da uns bis jetzt eine übersichtliche Sonderung, ja selbst eine genauere Kunde über diese Masse von Gebäuden fehlt, so können wir bloss beifügen, dass besonders Athen und der heilige Berg Athos deren eine übergrosse Anzahl aus den verschiedensten Zeiten enthält. Der Athos ist überdies durch die zahlreichen Klosteranlagen eine der wichtigsten Stellen neugriechischer Kunst.

Als eigenthümlich wichtige Werke der byzantinischen Architektur sind sodann die Cisternen zu nennen, die vornehmlich zu Constantinopel in sehr grosser Anzahl, hier schon seit der Zeit Constantins, angelegt wurden. Insgemein sind es grosse Reservoirs für das Wasser, deren gewölbte (aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehende) Decke von einer grösseren oder geringeren Menge von Säulen getragen wird. Ueber den Kapitälern der Säulen findet sich hier wiederum jener für die byzantinische Architektur so charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Eine kolossale Ausdehnung hat eine westlich vom Hippodrom belegene Cisterne, welche den Namen Bin-bir-direk (die Cisterne der tausend und ein Säulen) führt.⁴ Hier sind, um dem Raum eine bedeutende Höhe zu geben, stets drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittelung zwischen den Schäften bilden; statt des

¹ S. Note 3 auf S. 366.

² Spratt and Forbes, *travels in Lycia*, Vol. I.

³ Verschiedene Beispiele solcher Art s. in der *Expedition scientifique de Morée* par A. Blouet etc.

⁴ Andreossy, *Constantinople et le Bosphore de Thrace*, p. 444, pl. V. (Vgl. pl. III.)

Kapitales hat die oberste Säule nur jenen Aufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze verziert erscheinen und der durch einen Rundstab von dem Schaft getrennt wird. Beides, jene Ringbänder und diese Kapitälbildung, dürfte als die einfachste und ursprüngliche Erscheinung von Motiven zu betrachten sein, die in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Resultaten führen sollten; doch ist über die Bauzeit der genannten Cisterne nichts bekannt. Mit diesen Anlagen wurden zugleich bedeutende Wasserleitungen verbunden, die, wo sie das Wasser über die Thäler fortführen, im Wesentlichen den Styl der römischen Wasserleitungen wiederholen. Zwei von den Wasserleitungen, die sich in der Nähe des Dorfes Pyrgos, eine Strecke nordöstlich von Constantinopel, erhalten haben, zeigen jedoch die auffallende Eigenthümlichkeit, dass in ihnen der Spitzbogen statt des Rundbogens angewandt ist, in besonders consequenter Durchbildung an derjenigen, die man dem Justinian zuschreibt.¹ Die letztere Angabe, die der spitzbogigen Architektur eine sehr frühe Aufnahme in Europa vindiciren würde, beruht indess lediglich nur auf der Tradition, nicht auf urkundlicher Bestimmung. Man wird ohne Zweifel richtiger urtheilen, wenn man diese Wasserleitungen in eine spätere Zeit setzt, in welcher nähere Berührungen mit der entwickelten muhamedanischen Architektur (wenn nicht vielleicht schon Rückwirkungen von Seiten des Occidents) zur Aufnahme der fremdartigen Bauform geführt haben mochten.

Nächst Constantinopel ist sodann auch Alexandria in Aegypten im Besitz einer grossen Menge von Cisternen, welche ebenfalls aus den Zeiten der altchristlichen Kunst herrühren. Diese haben im Allgemeinen eine ähnliche Anordnung; doch zeichnen sie sich häufig durch die eigenthümliche Einrichtung aus, dass in ihnen, wenn der Raum erhöht werden sollte, Arkaden in mehreren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von denen die obersten zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen.² — Aus spätbyzantinischer Zeit stammt die Cisterne des „Imbaher“ zu Nicomedien, siebenmal sieben Kuppelgewölbe auf Pfeilern und Wandpfeilern, ein Quadrat bildend.

Von den prachtvollen Palastbauten der byzantinischen Kaiser ist ausser einigen unkenntlichen Ueberresten nichts erhalten; doch geben uns alte Nachrichten noch eine Vorstellung von dem Palaste Justinians mit dem grossen Kuppelsaal (der sog. Chalke) und besonders von dem System palastartiger Bauten, welche drei Jahrhunderte später unter dem Kaiser Theophilus (829—842) entstanden.³ An den karianischen Palast reihte sich hier die Kirche

¹ S. d'Agincourt, *Arch.*, t. 27, n. 17—19. (Vgl. *Andreossy*, p. 402, 407, pl. IV.)

² *Description de l'Egypte, Antiquités*, V. pl. 36, 37.

³ Näheres s. bei *Schnaase*, Bd. III, S. 150, ff., nach den byzantinischen Quellen.

Trikonchos, mit drei Apsiden und goldenem Dache; dann folgte das Sigma, ein halbmondförmiger Portikus, und auf diesem das Tetraserum, ein Gebäude oder Hof mit vier Apsiden, eines akustischen Spieles wegen auch „Mysterium“ genannt. Zu den Seiten des Sigma befanden sich zwei Triclinien, die Waffenkammer Eros, und die Prachthalle Margarita; daran schloss sich ein Schlafgemach des Kaisers und die Wohnung der Kaiserin mit Sälen und Hallen verschiedener Art, endlich als Bestandtheil eines schon älteren Baues die Halle Porphyra. Diese Masse von Baulichkeiten, deren Zusammenstellung allerdings dunkel ist, waren mit dem grössten Aufwande, zum Theil in den kostbarsten Steinarten ausgeführt, die Wände mit Mosaik bedeckt, die zahlreichen Wandnischen mit kostbaren Vorhängen versehen. — Ein Sommerpalast desselben Kaisers, Bryos genannt, war eine genaue Nachahmung eines abbassidischen Schlosses, während andererseits auch die Araber Manches von der byzantinischen Kunst annahmen und für die Technik des Mosaiks von demselben abhängig blieben.

§. 12. Die armenische und georgische Architektur.¹

Eine besondere, in ihrer Art höchst merkwürdige, Abzweigung des byzantinischen Baustyles findet sich in den Ländern südlich vom Kaukasus, hauptsächlich in Georgien und Armenien. Bald selbständig, bald unter ausländische Herrscher (Byzantiner, Perser, Araber, Seldschuken, Mongolen) vertheilt, fanden diese Völker in ihrer theils orthodoxen, theils monophysitischen Kirche einen festen Anhaltspunkt für ihre sonst sehr biegsame, mit geringer Cultur ausgestattete, Nationalität, und schufen im Dienste dieser Kirche eine Anzahl von Bauwerken, welche sich bei einem durchgehends kleinen Maasstab doch in Betreff der Conception manchen gleichzeitigen abendländischen kühnlich zur Seite stellen lassen.

Als unverkennbar byzantinische Grundformen erscheinen zunächst die eigenthümliche Verbindung des Centralbaues mit dem Basilikenbau, die Kuppel auf der Mitte des Gebäudes, die drei Tribunen (seltener blos eine) und in manchen Beispielen auch der Narthex, — Alles freilich in nationaler Umbildung; auch der reine Centralbau mit Nischen ist öfter in ähnlicher Weise angewandt, wie in manchen byzantinischen Kirchen. Einzelne alte Kirchen, wie z. B. die Kathedrale von Pitzounda in Abkhasien (nordöstliche Küste des schwarzen Meeres) sind geradezu noch byzantinisch zu nennen; die genannte hat alle Requisite einer solchen, den Kuppelraum, die drei Tribunen, die obere Gallerie und den Narthex, — Alles

¹ *Dubois de Montpéroux, voyage au Caucase, bes. Atlas, Série II. et III. — Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. — Schnaase, Bd. III, S. 248 — 276.*

mit Kuppel- oder Tonnengewölben bedeckt; die Fensteröffnungen sind auch hier mit durchbrochenen Marmorplatten ausgefüllt. Dass die Kuppel nicht flach und niedrig mit schief liegenden Oberfenstern, sondern hoch auf einem schlanken, mit Fenstern versehenen, Cylinder errichtet ist (wie an der Theotokos in Constantinopel, an der Kathedrale von Athen u. s. w.), dass überhaupt alle Verhältnisse schon ins Enge und Steile gehen, scheint der angenommenen frühen Zeitbestimmung (vorgeblich unter Justinian) keinesweges günstig. Als einzige vielleicht kaukasische Besonderheit wäre hier der sehr bemerkbare Spitzbogen an den vier Arkaden unter der Kuppel namhaft zu machen; denn die Bedachung der Gewölbe mit Steingiebeln, welche schon an sich in dem rauhern Klima begründet läge, kommt auch an mehreren Kirchen Griechenlands vor. — Weiter vom byzantinischen Styl entfernt ist nun derjenige der georgischen und armenischen Kirchen, hauptsächlich des zehnten und elften Jahrhunderts. Der Plan ist meist ein Parallelogramm, über welches die Chornische (wo sie nicht in der Mauerdicke verborgen ist) und die Portalbauten bisweilen polygonisch heraustreten, letztere zum grossen Unterschiede von den einwärts tretenden abendländischen Portalen. Auch wo das Parallelogramm beibehalten ist, hat man den genannten Theilen durch dreieckige Mauervertiefungen oft wenigstens den Schein des polygonischen Heraustretens zu geben gesucht und sie dergestalt isolirt, ohne doch die gerade Linie zu verletzen.¹ Die Aussenwände sind in der Regel mit schlanken, oft gekuppelten, durch Bogen verbundenen Halbsäulen verziert, wie an manchen byzantinischen Kirchen. Die Mitte des Gebäudes nimmt die Kuppel ein, deren Cylinder die von zierlichen Wandsäulen mit Bogen eingefassten Fenster enthält; sie schliesst, ohne Zweifel aus klimatischen Gründen, mit einem polygonen Spitzdach von Stein. Im Innern ruht sie entweder auf vier freistehenden Pfeilern (so dass das Innere noch die basilikenartige Grundform behält), oder auf den von jenen dreieckigen Mauervertiefungen aus einwärts gerückten Mauermassen (so dass der Centralbau mit vier Ausbauten überwiegt); im letzteren Falle werden natürlich die Eckräume zu besondern Gemächern abgeschnitten, wie es denn überhaupt auf perspectivische Wirkung und Grösse des innern Raumes nirgends abgesehen ist, so dass z. B. die beiden Nebentribunen insgemein nicht bloss durch Vorhänge und Thüren, sondern durch Mauern abgeschlossen sind. Mehrfach bildet sich auf diese Weise auch ein Sechseck oder sonst ein Polygon, mit der entsprechenden Zahl von nischenartigen Ausbauten; andere Kirchen erhalten durch Nebenräume, Ausdehnung des (sonst sehr kleinen und beschränkten) Narthex, Absonderung

¹ Auch dies ist übrigens nicht ausschliesslich armenisch. Aehnliche Mauervertiefungen, nur ohne derartige Einfassung, finden sich auch an der Ostseite der Kirche der Theotokos in Constantinopel.

der Nebentribunen u. dgl. m. eine oft ganz abnorme Grundform. Sämmtliche Wölbungen sind tonnen- oder kuppelartig; die Hauptkuppel ist merkwürdiger Weise nicht sphärisch, sondern konisch mit übereinander allmähig hervorragenden Steinlagen gewölbt, so dass schon der Cylinder, in dessen Innerem sie beginnt, an Mauerdicke nach oben beträchtlich zunimmt. Wo die basilikenartige Grundform beibehalten ist, tritt, wie an manchen griechischen Kirchen, von der Kuppel aus rechts und links eine Art von höherem Querbau hervor, dessen Fronten der vordern und hintern Façade nachgebildet sind. Die Dächer der Seitenschiffe lehnen sich schief an die Obermauer des Hauptschiffes, wie im Abendlande. Die Thüren sind meist im Rund- oder Hufeisenbogen abgeschlossen; doch kommen an spätern Bauten auch Spitzbogen und birnförmige Bogen vor. Die Fenster sind schmal, wie Schiessscharten, und schliessen oben bald rechtwinklig, bald rund ab; oft sind sie mit Bändern von Ornamenten umgeben, dergleichen bei den stattlichen Kirchen auch in der Archivolte der Wandbogen, in allen Kranzgesimsen der Mauern, rings um die Thüren u. s. w. in ziemlich reichlichem Maasse vorkommen. Uebrigens dient das Einzelne dieser Ornamentik nur wenig zum Ausdruck des architektonischen Gedankens und erhebt sich kaum über den willkürlichen Zierrath, dessen grosses Verdienst nur in der auffallenden Mässigung liegt. In den flachen Bändern kehrt eine gewisse kalligraphische Linienverschlingung mit einigen vegetabilischen Zuthaten am häufigsten wieder. Dass aber selbst die schon erwähnten, oft sehr zierlich wirkenden Wandsäulen nicht als Vergegenwärtigung einer in der Mauermaße lebenden statischen Kraft, sondern rein dekorativ als trennende Stäbe angewandt sind, zeigt sich, abgesehen von ihrer Schwächigkeit, schon an der Bildung ihres Details, indem sie oben und unten in eine schwächliche, dem Eierstab ähnelnde Verzierung ausgehen; mit den sehr selten vorkommenden wirklichen Säulen, deren Basis und Kapital die abscheuliche Form breitgedrückter Kugeln (letzteres mit einigem Blattwerk) zeigen, haben sie nichts gemein. Dagegen sind die Profile der Gesimse, womit die Mauern abschliessen, wenigstens an den bessern Gebäuden in kräftiger Wellenform gebildet. Hie und da gehen schon in halber Höhe ähnliche Gesimse rings um die Kirchen herum. — Die namhaftesten Bauten sind:

Das berühmte Patriarchion von Etschmiazin, dessen Kirche vielleicht noch einen uralten Grundplan befolgt; die Apsis und die drei Portale sind auswärts gerichtet; die Kuppel ruht auf vier freistehenden Pfeilern. Vorbau und Oberbau modern, in ausgearteten arabisirenden Formen. — Die Kirche der h. Ripsime in dem nahen Vagharschabad, vierarmiger Centralbau mit abgesonderten Eckräumen, im Aeussern einfach und vorgeblich uralt, doch wohl erst aus dem zehnten Jahrhundert. — Die Kirche zu Arkhouri am Ararat und die zu Kharni, letztere mit zierlicherer Ausbildung der

dreieckigen Mauervertiefungen, beide wohl aus derselben Zeit. — Die bischöfliche Kirche zu Sion im Thal Atene (Georgien), vierarmiger Centralbau mit Anbauten, datirt vom J. 1000. — Die Kathedrale zu Kutais (Imeretien), erbaut seit 1003; drei Langschiffe; über dem mittlern auf vier achteckigen Säulen, welche oben in Pfeiler übergehen, ruht die Kuppel; die Seitenportale nach innen als halbrunde Nischen, nach aussen als quadratische Ausbauten gestaltet; über den Seitenschiffen Emporen; das Aeussere in möglichst edler armenischer Weise dekorirt; die Mauervertiefungen oben muschelähnlich abschliessend; die vordere Hauptthür mit spitzbogigem Abschluss. — Die Kathedrale von Ani, gegründet 1010; ein Parallelogramm ohne Ausbauten, mit dreieckigen Mauervertiefungen; die Kuppel ruht auf vier Pfeilern, welche ähnlich wie diejenigen abendländisch-romanischer Kirchen in Pfeilerkanten und Halbsäulen gegliedert sind; ganz besonders aber erinnert die Façade mit ihren fünf Wandbogen, ihrem Rundfenster am Giebel des Mittelschiffes und ihren rundbogigen, durch je drei einwärts tretende Wandsäulen verzierten Portal an das Abendland.¹ Die innern Bogen sind Spitzbogen. — Eine andere Kirche in Ani ist von aussen der Kathedrale ganz ähnlich, mit Ausnahme einer ziemlich ausgedehnten Vorhalle; im Innern ruht jedoch die Kuppel nicht auf Pfeilern, sondern auf den von den Seitenwänden herangeführten, ebenfalls etwas gegliederten Mauermassen. — Am meisten macht eine Grabkapelle in derselben Stadt einen abendländischen Eindruck; ein schlanker Kuppelbau, dessen polygonischer Cylinder sogar auf jeder Seite in einen kleinen Giebel ausläuft, ruht auf einem Unterbau von sechs rund heraustretenden Nischen, deren eine sich gegen eine Vorhalle öffnet. Diese Nischen haben denselben Rautenfries, der sich an so vielen deutschen Bauten des zwölften Jahrhunderts findet. — An der Kirche zu Dighour ragen die Nebentribunen als abgesonderte Gemächer über die Breite der übrigen Kirche heraus und enthalten in der Dicke ihrer westlichen Mauer Rundnischen; an den Pfeilern, welche im Innern die Kuppel tragen, ist wiederum eine gewisse Gliederung versucht; an der Façade lehnen Strebepfeiler mit doppelter Abdachung, wie bei abendländischen

¹ So schwer es uns ankömmt, müssen wir doch einstweilen annehmen, dass weder die armenische Baukunst auf die romanisch-abendländische, noch diese auf jene eingewirkt habe, und dass das sehr merkwürdige und in die Augen fallende Zusammentreffen ein zufälliges sei. Es hilft nichts, die Kathedrale von Ani in das dreizehnte Jahrhundert zu versetzen, um dann eine Möglichkeit abendländischen Einflusses anzunehmen, denn sowohl der Spitzbogen als die Dekoration der Aussenwände finden sich bereits an den ältern datirten Kirchen Armeniens, und was den gegliederten Pfeiler betrifft, so ist derselbe als Stütze von aneinanderstossenden Kuppeln und Gewölben eine so natürliche Form und überdies hier noch so wenig entwickelt, dass auch ein begabter Armenier von selbst darauf kommen konnte. Abendländische Baumeister wären ohne Zweifel weiter gegangen: sie hätten in der Behandlung des Details Spuren ihrer Wirksamkeit zurückgelassen.

Kirchen; über den Thüren schwere Hufeisenbogen. — Die Hauptkirche des imeretischen Klosters Ghelati (1089—1126) nähert sich mit ihren drei nach aussen rund abschliessenden Tribunen wieder mehr der byzantinischen Grundform, während die Dekoration ganz armenisch ist. — Die bischöfliche Kirche zu Nikortsminda (Imeretien), aus dem 11. Jahrh., ist ein Centralbau mit sechs Nischen, wovon die vordere und die hintere quadratisch, die übrigen rund sind; zu beiden Seiten anstossende Oratorien, vorn ein kleiner Vorbau. — Die bischöfliche Kirche zu Martvili (Mingrelien) ist eine Nachahmung derjenigen von Sion. — Die Kirche zu Catzghi (Imeretien), 11. oder 12. Jahrh., ein polygoner Kuppelbau, unten ein Umgang von Nischen, wovon die drei östlichen als Tribunen eingerichtet sind; das Aeussere zur Hälfte von einem Narthex umgeben, dessen oberer Abschluss eine Reihe von gedrückten Rundbogen mit niedrigen Giebeln bildet. — Ob die durchaus armenische Detailbehandlung an diesen Kirchen der nördlichen Nebenländer durch armenische Künstler herbeigeführt wurde, oder ob der Styl a priori ein gemeinsamer war, lassen wir dahingestellt; immerhin findet sich derselbe noch fast ungeschwächt an der im 15. Jahrh. neu erbauten Kirche von Mtzketha und nimmt selbst in ganz späten Bauten (Ananur, Achalzik etc.) nur ganz allmählig einzelne Formen der mohammedanischen Baukunst an. — Als Kirche ohne Kuppel ist blos diejenige von Tschamokmodi, angeblich schon aus dem 10. Jahrh., zu nennen. — Die in den Fels gehauenen Kirchen, z. B. die Doppelkirche zu Vardsie (Paschalik Achalzik), die Kirche zu Kieghart (Grossarmenien) u. a. befolgen wenigstens den Grundplan der freigebauten, nur dass bei der letztgenannten vier Säulen der oben beschriebenen Art die Stelle der Pfeiler vertreten. — Ein sogen. Palast der Königin Thamar, zu Tsikhedarbasi, ist nur in unkenntlichen Trümmern erhalten; es war ein Viereck, dessen Mitte, ähnlich wie an dem Sassanidenpalast von Sarbistan, ein Kuppelraum (hier achteckig) einnahm; unter den noch aufrecht stehenden Theilen bemerkt man ein grosses Gewölbe in dem gedrückten Spitzbogen der mohammedanischen Kunst.

Sculptur und Malerei scheinen in Armenien kaum irgendwie mit einer künstlerischen Absicht geübt worden zu sein, wenigstens kommen die betreffenden Ueberreste neben den Bauwerken gar nicht in Betracht. Eines der schönsten Völker der Erde hat an den Wänden seiner Kirchen Reliefs und Malereien hinterlassen, welche an grimassenhaftem Ungeschick den aller kümmerlichsten Werken christlicher Kunst beizuzählen sind.

Ueber die mögliche Entwicklungsfähigkeit der armenischen Kunst haben wir kein Urtheil; als Thatsache steht fest, dass hier die Architektur schon im 11. Jahrh. einen edeln, gemässigten und in sich schon ziemlich consequenten Styl erreicht hatte. Daraus,

dass das Volk sich bald darauf wieder der Herrschaft der Ungläubigen fügte, wie so viele andere kräftige, aber allein stehende Völker des Orients, dürfen wir noch nicht schliessen, dass ihm überhaupt die höhere Bildungsfähigkeit in nationaler, wie in künstlerischer Beziehung kärglicher zugemessen gewesen sei.

§. 13. Die Architektur der Donauvölker.

Die bunte Reihe von Bevölkerungen der verschiedensten Stämme, welchen im frühern Mittelalter die Gegenden an der untern Donau zugefallen waren, empfangen von Byzanz aus das Christenthum, einen gewissen Grad von Cultur und die Kunst, soweit sie derselben fähig und bedürftig sein mochten. Unsere Kenntniss über die wenigen Bauten von Bedeutung, welche nun in diesen Gegenden entstanden, ist noch sehr mangelhaft; überdiess handelt es sich hier nicht wie in Armenien um ein Volk, welches die von aussen gegebene Ueberlieferung mit einem neuen, eigenen Formensinn zu durchdringen sucht, sondern um tapfere Barbaren, welche in verhältnissmässig später Zeit mit einer fertigen Religion auch eine fertige Kunst annahmen und zwar letztere schon in einem vollkommenen Zustande. Wir können uns deshalb hier kürzer fassen.

Genauer sind wir blos über die Bauten der Serben¹ unterrichtet. Die Kirchen sind, wie die meisten byzantinischen, klein; eigentliche Centralbauten kommen kaum vor; herrschend ist der gewöhnlichere neugriechische Grundplan, welcher vier Hauptpfeiler im Innern als Kuppelstützen, eine oder drei Tribunen an der Ostseite, sodann mindestens Eine Kuppel auf dem Mittelschiffe und einen hie und da ziemlich ausgedehnten Narthex hat, so dass das Ganze ein Oblongum bildet. Die älteste Kirche (in ruinirtem Zustande) ist diejenige von Schitscha unweit Karanovath, um 1200 erbaut. Im Innern vier Pfeiler, welche die Kuppel tragen, östlich eine Apsis, nördlich und südlich schmale Kreuzvorlagen; westlich ein Vorraum, dann eine Vorhalle und ein Thurm. Die Quadern, aus welchen das Gebäude besteht, sind nur roh bearbeitet. — Eine feinere Behandlung zeigt sich an der Kirche zu Studenitza unweit Novi Bazar, vom J. 1209; die Kuppel ist mit zwölf wohlverzierten Fenstern, die Südseite mit einem reichen Eingang versehen; am Aeussern finden sich mehrfach Bogenfriese. — Nach dem Typus dieser Kirchen sind nun insgemein auch diejenigen erbaut, welche von ausgewanderten Serben auf (jetzt) österreichischem Boden errichtet wurden; zu Kamenitz (unweit Peterwardein), zu Carlovitz, an mehreren Orten der Militärgrenze u. s. w. finden sich Bauten dieser Art, mit Kreuzvorlagen, zwiefachem Vorraum und Thurm; nur dass bei der einen Carlovitzer Kirche die Kreuz-

¹ F. Mertens, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender für 1847.

vorlagen nicht gerade, sondern rund sind, wie die östliche Apsis. Diese Kirchen reichen zum Theil bis in das vorige Jahrhundert herab. — Eine merkwürdige Beimischung abendländischer Formen, romanischer Bogenfriese mit Lisenen und gothischer Spitzbogenfenster, lässt sich an der um die Mitte des 14. Jahrh. erbauten Klosterkirche *Vissoki Deçan* bemerken, welche auch im eigentlichen Innern mehr in die Länge gebaut scheint. Dagegen ist die Klosterkirche von *Ravanitza* (nach 1371) byzantinischer, als selbst die frühern Kirchen, insofern sie fünf Kuppeln und nach Osten, Süden und Norden halbrunde Tribunen hat; das Innere ist mit Malereien bedeckt. Aehnlich die Kirche von *Manassia* (um 1400), nur dass hier die Bogenfriese und der Styl der Wandgemälde auf das Abendland hinweisen. An der Patriarchalkirche zu *Ipek* (1428?) sind Kuppeln und Tribunen zu einem unordentlichen Gewirre verarbeitet. — Ausser diesen Kirchen finden sich noch mehrfach stattliche Schloss- und Festungsbauten aus verschiedenen Zeiten.

Von der kirchlichen Architektur der Bulgaren, Wallachen u. a. Donauvölker ist blos im Allgemeinen bekannt, dass sie mehr oder weniger dem byzantinischen Style folgt. —

§. 14. Die russische Architektur.

Eine eigenthümliche Verzweigung der byzantinischen bildet die russische Architektur.¹ Von Constantinopel aus empfing Russland am Ende des zehnten Jahrhunderts das Christenthum und mit diesem die Formen der religiösen Kunst. *Wladimir der Grosse* (981 — 1015) liess sich die Ausbreitung der neuen Lehre auf's Eifrigste angelegen sein; er baute zahlreiche Kirchen, zu deren Ausführung er byzantinische Architekten berief. Die bedeutendsten Kirchen waren die in der damaligen Residenzstadt *Kiew*, und unter diesen vornehmlich ausgezeichnet die Kirche der *h. Sophia*, deren Name bereits auf das byzantinische Vorbild deutet. Neben *Kiew* hub sich im Verlauf des elften Jahrhunderts *Nowgorod* mächtig empor. Hier liess der Grossfürst *Jaroslaw*, um 1040, gleichfalls unter der Leitung griechischer Architekten, eine andere *Sophienkirche* erbauen, deren ursprüngliche Anlage sich, wenn auch unter mancherlei erneuter Dekoration, noch gegenwärtig erhalten hat. Wie diese Kirche, so haben wir uns die sämtlichen Kirchenbauten jener Periode als unmittelbare Nachbilder der byzantinischen zu denken.

¹ *Th. Hope, an historical essay on architecture, Cap. XIV.* — *Hallmann, on the history of graeco-russian ecclesiastical architecture*, auszüglich mitgetheilt im *Athenæum*, 1840, 15. Febr. — *Meyer, Russische Denkmäler*, Bd. II. — Eine umfassende Behandlung, auf welche wir hier verweisen müssen, s. bei *Schnaase*, Bd. III, S. 277, ff.

Die räuberische Herrschaft der Mongolen, die 1237 in Russland einfielen und bis 1477 mehr oder weniger frei im Lande schalteten, vernichtete dessen erste Blüthe. Dabei aber blieb das kirchliche Verhältniss der Russen zu Constantinopel dasselbe, und somit auch die Form der kirchlichen Gebäude unverändert. Im J. 1304 ward Moskau die Residenz der russischen Grossfürsten, 1326 ward hier, auf dem Kreml, der Grundstein zur Kirche der Verklärung der Mutter Gottes gelegt; in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ward das stolze Schloss des Kremls, bis dahin ein hölzerner Bau, aus Steinen aufgeführt.

Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts begann eine neue Zeit. Iwan III. Wassiljewitsch (1462—1505) befreite das Land von dem Joche der asiatischen Barbaren und machte sich zum mächtigen Alleinherrscher. Er und seine Nachfolger schmückten ihre Residenz mit prächtigen Bauten, und diese vornehmlich sind es, welche den russischen Baustyl in seiner besonderen Eigenthümlichkeit zeigen. Die Grundlage, die innere Eintheilung und Anordnung der Kirchen sind ganz die des byzantinischen Baustyles; doch erscheint die Innere insgemein schwerfällig, eng und düster. Um so glänzendere Pracht dagegen entwickelt sich am Aeusseren. Hier zeigt sich unverkennbar ein asiatischer Einfluss, der theils aus den Zeiten jener Mongolenherrschaft herrühren, theils aber auch in dem geographisch näheren Verhältniss Russlands zu Asien begründet sein mag. Wo in der byzantinischen Architektur die Räume durch schlichte Kuppeln bedeckt wurden, da steigen hier thurmartige Bauten, theils in breiter Masse, theils schlank und keck, wie die Minarets der Muhamedaner, in die Lüfte empor, oberwärts von mannigfaltig gebildeten Kuppeln bekrönt, die bald als Halbkugeln, bald in einer Eiform, bald in der geschweiften Form einer Birne u. s. w. erscheinen. Dabei ist das Aeussere mit allerhand Ornamenten bedeckt, unter denen man hier byzantinische Formen, dort modern italienische (denn nicht selten wurden Italiener zur Bauführung berufen, die sich aber stets dem Geschmacke des Volkes fügen mussten), hier arabische und dort gänzlich barbarische findet, Alles mit grellen, bunten Farben bemalt und jene Kuppeln zumeist in goldnem Glanze funkelnd. Auf gleiche Weise wurden auch die Paläste und die andern Bauten von Bedeutung geschmückt.

Als die vorzüglichsten Kirchen zu Moskau sind namentlich anzuführen: jene schon im vierzehnten Jahrhundert gegründete K. der Verklärung der Mutter Gottes, in folgenden Zeiten oft erneut und erweitert; die des Erzengels Michael und die der Verkündigung Mariä — diese drei auf dem Kreml belegen. Sodann, vor dem heiligen Thore des Kreml, eine der schützenden Mutter Gottes geweihte Kirche, in der Volkssprache Wassilij Blagennoi genannt. Diese letztere, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gebaut, zeigt die russische

Bauweise in ihrer fabelhaftesten Ausartung; kein Theil ist hier dem andern gleich, alle Thürme, alle Kuppeln sind in phantastischer Verschiedenheit gebildet und ausgeschmückt; dabei ist der Körper des Gebäudes so niedergedrückt, dass er nur den Untersatz für die Kuppelthürme bildet, die wie ein Knäuel glitzernder Riesenpilze daraus emporwachsen. Iwan IV. Wassiljewitsch, der den Beinamen des Schrecklichen führt, liess dem armen Baumeister die Augen ausstechen, damit er kein zweites Wunder der Welt baue.

Ueber ganz Russland hatte sich diese Bauweise verbreitet, als Peter der Grosse im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dort modern-europäische Cultur einzuführen begann. Im Gefolge der letzteren hat denn auch der modern-europäische Baustyl allmählig einen überwiegenden Einfluss auf die russische Kunst gewonnen.

B. BILDENDE KUNST.

§. 1. Die Stellung der altchristlichen Bildnerei im Allgemeinen.

Wie die Architektur, so gründete sich auch die bildende Kunst des Christenthums unmittelbar auf den Formen der Antike, aber ebenso, wie jene, nahm auch sie von vornherein, trotz dieses Verhältnisses, eine wesentlich abweichende Richtung.

Die Parallele mit der Architektur beizubehalten, kann man sagen, dass die bildende Kunst des Alterthums ebenfalls ein Aeusseres darstelle, die des Christenthums ein Inneres darzustellen strebe. In der Antike sind es die Kräfte der Natur, concentrirt in dem vollendetsten Gebilde der Natur, der Gestalt des Menschen, und hier abgewogen im harmonischen Gleichmaasse und abgeschlossen in sich, welche den Nerv und Athem des künstlerischen Gebildes ausmachen. Die christliche Kunst hat die Absicht, es anschaulich zu machen, dass über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten vorhanden ist, welches dieselben durchdringt und dem die Seele des Menschen sich, wie die Pflanze dem Licht, entgegenzuwenden hat. Ihr Boden ist die Welt des Gemüthes, wie der Boden der Antike die Sinnenwelt; das Unausprechliche und Unerforschliche, das nur der Ahnung des Innern bewusst wird, das in keine Form sich binden lässt und das dennoch sehr wohl geeignet ist, einen verklärenden Schimmer über die Form auszugießen, bildet ihren eigentlichen Inhalt, ihr eigentliches Ziel. Unter den Verhältnissen jedoch, unter denen die altchristliche Kunst sich entwickelte, konnte eine solche Richtung vorerst natürlich nur in einigen allgemeinen Grundzügen zur Erscheinung kommen.

Aus dem eben angegebenen Verhältniss zwischen antiker und christlicher Bildnerei geht zunächst hervor, dass, wie dort das

plastische, so hier das malerische Princip überwiegen musste. Nicht in der Darstellung der Form an sich, welche die Plastik, wenn auch in ihrer ganzen Fülle, wiedergibt, sondern in der Darstellung des Ausdruckes, der Empfindung, der geistigen Richtung, wozu die Malerei die günstigeren Mittel enthält, konnte das innere Leben der Seele zur Erscheinung kommen. So tritt uns auch in der altchristlichen Kunst gleich von vorn herein die Malerei als die eigentlich monumentale Kunstgattung entgegen, während die Sculptur hier im Ganzen eine mehr untergeordnete Rolle spielt, im Ganzen mehr nur für dekorative Zwecke angewandt wird. Für die Umwandlung dieses Verhältnisses waren freilich äussere Gründe wesentlich wirksam, doch haben auch schon diese äussern Gründe einen tieferen Gehalt. Fürs erste kommt hiebei die Gestaltung der Architektur in Betracht, sofern diese für die monumentale Bilderei die Grundlage abgibt. Da die altchristliche Architektur bereits und vorzugsweise auf den innern Raum berechnet war, so musste auch hier, im Innern, das Bildwerk, welches die nähere Bedeutung des Monumentes aussprechen sollte, zur Ausführung kommen. Plastisches Bildwerk hätte dabei jedoch eine Gliederung der Architektur erfordert, welche das Kunstvermögen jener Zeiten beträchtlich überstiegen hätte; so blieb nur der malerische Schmuck zur Belebung der grossen Flächen der Wände und Gewölbe (in den Basiliken, wie in den byzantinischen Bauten) übrig. Hiemit aber trat zugleich der Gedanke hervor, dass die starre Masse der Architektur sich völlig in ein geistig bewegtes Leben auflösen müsse, wemgleich die Kunst sich für jetzt über eine, nur rohe Andeutung dieses Gedankens noch nicht zu erheben vermochte. Wichtiger ist ein zweiter Grund, der zur Bevorzugung der Malerei führte. Man hatte, wo es sich um die Darstellung der bedeutsamsten (der religiösen) Gestalten handelte, eine eigenthümliche Scheu vor plastischer Gestaltung, besonders vor der Bildung freier und vollständiger Statuen, weil diese an den Bilderdienst des Heidenthums erinnerten, und weil man fürchtete, dass die unmittelbare Körperlichkeit von solchen, die unabhängige Existenz, in der sie erschienen, einen Rückfall zur Bilderverehrung veranlassen möchte; während das gemalte Bild nur den Schein des Daseins hatte, somit nicht wohl als ein selbständig wirksames betrachtet werden konnte. Zugleich aber war hierin der Gedanke mit einbegriffen, dass es sich bei den künstlerischen Darstellungen, wenigstens bei denen von höherem Range, um einen Gegenstand handle, dem die Form an sich nicht genüge, der vielmehr dem nachsinnenden Geiste, dem nachklingenden Gefühle des Beschauers nur angedeutet werden könne.

§. 2. Die Symbolik der altchristlichen Bildnerei.¹

Die christliche Kunst, als solche, hat im Allgemeinen den Zweck, das Verhältniss des irdischen Lebens zu einem höheren, — die Läuterung des Irdischen nach dem Vorbilde des Gottessohnes, die Bedeutung des Zeugnisses, welches dieser für seine Sendung abgelegt, zur Anschauung zu bringen. Die altchristliche Kunst beginnt mit einer symbolischen Darstellung dieser Verhältnisse, wie überall die Kunst auf ihren ersten Entwicklungsstufen die Begriffe in ein, mehr oder weniger willkürlich gewähltes Gewand kleidet, und wie es hier um so mehr der Fall sein musste, als die neue Weltanschauung in den vorhandenen Kunstformen und Kunstmitteln, deren sie sich doch bedienen musste, nicht das ihr Entsprechende finden konnte. Schon in den letzten Zeiten der heidnisch-römischen Kunst war eine ähnliche symbolische Richtung (vornehmlich in den Sarkophag-Sculpturen) ersichtlich geworden; der unruhige Drang des Gemüthes hatte dahin gestrebt, die alten Formen durch einen neuen, tieferen Inhalt auszufüllen. Diese Arbeiten bilden einen sehr bedeutsamen Uebergang zu denen der altchristlichen Bildnerei. Jetzt gaben die heiligen Bücher der Christen und die Anschauungen, die man aus diesen schöpfte, die Grundlage zu einer umfassenderen und noch bedeutsameren Bilderschrift. Anfangs waren es nur einzelne schlichte Embleme: der Weinstock für den Erlöser, der Fisch für ihn und auch für die Getauften, das Lamm für die Jünger, das Schiff für die Kirche, die Lyra für den Gottesdienst, die Palme für den Sieger über den Tod, das Kreuz für den Opfertod u. s. w. Es waren einfache Erkennungszeichen für die, welche in den Zeiten der Unterdrückung still an dem grossen Befreiungswerke gearbeitet hatten. Bald aber ging man zu Darstellungen über, welche dem Auge in einer künstlerisch ergreifenden Form gegenübertraten. Vor Allem strebte man, von dem, der als der Tröster, der Lenker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu geben, die diesen seinen Beruf ausdrücken sollte, — nicht ein Abbild seiner Persönlichkeit; denn wie hätten es die schwachen Mittel der damaligen Kunst vermocht, den Gottmenschen unmittelbar zu vergegenwärtigen? Man fand die Bedeutung seiner Sendung auf's Schönste in einem der Gleichnisse ausgesprochen, welches er oft von sich selber gebraucht hatte; man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie trinkt, der das verlorene Schaf aus der Wüste rettet, und wohl war solche Darstellung, wie sie unzählige Mal in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums erscheint, geeignet, das gläubige Gemüth mit Trost und Ruhe zu

¹ Vgl. *F. Piper: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst.* Weimar.

erfüllen. Aber auch die einzelnen Thaten des Erlösungswerkes sollten dem betrachtenden Geiste auf ähnliche Weise vergegenwärtigt werden. Doch wiederum nur ihr Inhalt, nicht die Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung, durch deren Darstellung das göttlich erhabene, für alle Zeit gültige Ereigniss hätte können auf den Boden gemeiner Wirklichkeit herabgezogen werden. Auch hier bediente man sich der Gleichnissrede. Man hatte sich gewöhnt, die Begebenheiten, von denen das alte Testament Kunde gibt, als Vordeutungen auf das Leben des Messias zu betrachten; man reihte Scenen aus den Erzählungen der ersteren an einander und wusste durch sie, mit eigenthümlich poetischem Sinne, die Wunder des letzteren zur Anschauung zu bringen. Der Wasserquell, den Moses aus dem Felsen schlug, deutete auf die wunderbare Geburt des Heilandes, der selbst der Brunnen des Heiles war, die Darstellung des Lazarus deutete auf sein Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube auf seinen Tod, die Himmelfahrt des Elias auf seine Rückkehr zum Vater u. dgl. m. Vornehmlich beliebt war die Darstellung der Geschichte des Propheten Jonas in Bezug auf den Tod und die Auferstehung des Erlösers. — Die Form bei alledem war natürlich die der Antike, und so nahm man auch Aeusserlichkeiten der antiken Darstellungsweise, z. B. Personificationen der Flüsse, Berge u. s. w. ohne Bedenken mit auf. Ja, man stellte selbst den Erlöser in antiker Personification, als Orpheus, dar, hier freilich aus dem zweifachen Grunde, weil Orpheus es war, dessen Zauber die rohen Kräfte der Natur bändigte, und weil man zugleich die orphischen Lehren ebenso als eine Vordeutung auf das Christenthum fasste, wie die Bücher des alten Testaments.

In dieser Art gestaltete sich eine eigenthümliche Symbolik, — und zwar eine solche, deren Räthsel allerdings, wie überall bei symbolischen Darstellungen, nur der nachsinnende Verstand zu lösen vermochte, deren äussere Formen aber nicht (wie z. B. in der ägyptischen Kunst), mit nüchterner Willkür, sondern mit einem lebendig erregten, innerlich thätigen Gefühle gewählt waren. Diese Symbolik bildet den Grundzug der altchristlichen Kunst, und sie zeigt sich auch die ganze Periode der romantischen Kunst hindurch und über dieselbe hinaus wirksam.

Es ist indess natürlich, dass neben dieser christlich-symbolischen Darstellungsweise auch jene naivere Auffassung, wie sie in der Antike und besonders in der römischen Kunst vorlag, aufgenommen und fortgepflanzt ward, und dass beide selbst einander berührten. Es finden sich ausführliche historische Darstellungen, im Sinne der römischen Kunst behandelt (zunächst jedoch keine aus den Büchern des neuen Testaments, sondern nur aus dem alten und diese, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, wiederum in jener Bezugnahme auf das neue); es findet sich ebenso, und bald sehr häufig,

die Darstellung heiliger Gestalten, bei denen gewissermaassen ein Bild ihrer Persönlichkeit erstrebt ward. Dennoch ist auch bei den letzteren in der Regel ein mehr oder weniger symbolischer Anklang sichtbar. Die Gestalt, namentlich die erhabenste, die des Erlösers, wird nicht sowohl um ihrer besondern Persönlichkeit willen vorgeführt, als um in ihr den allgemeinen Begriff, das höhere göttliche Walten, auszudrücken; die Andeutung der Persönlichkeit begnügt sich dabei mit einigen mässigen Typen. Man sieht deutlich, dass es nicht blos das mangelnde Kunstvermögen, sondern zugleich eine bewusste Absicht ist, welche bei solcher Darstellung eine entschiedenere Individualisirung ausschliesst. Ueberdies wird dabei zumeist verschiedenartiges symbolisches Zubehör angewandt, die Gestalten stehen häufig in einer nur symbolisch zu deutenden Verbindung mit andern, und namentlich bei grossräumigen Werken gehen sie vollständig wieder in das Gebiet der Symbolik über. In den letzteren sind insgemein Scenen der Apokalypse, oder solche vorgestellt, die sich auf die, in diesem Gedicht niedergelegten Anschauungen beziehen und in denen die Zukunft und die Hoffnung der Gläubigen sinnbildlich ausgedrückt ist. — Zumeist erst in späterer Zeit, und vornehmlich bei den Byzantinern, kommen künstlerische Arbeiten vor, welche eine einfache Darstellung von geschehenen Ereignissen bezwecken; doch sind dies, nächst einzelnen, eigentlich historischen Darstellungen, insgemein mehr die Geschichten besondrer Heiligen u. dergl., während die Geschichte des Erlösers auch hier noch äusserst selten und in der Regel nur in denjenigen Momenten behandelt ward, deren Bedeutung, wie bei der des Opfertodes, über das einzelne Factum hinausreichte. Solche Momente aber wurden fast durchgehend wiederum, durch eine mehr oder weniger symbolisirende Behandlung, über das Gewöhnliche emporgehoben.

§. 3. Styl und Material der altchristlichen Bildnerei.

Was den Styl der altchristlichen Kunst anbetrifft, so schliesst sie sich zunächst unmittelbar an die späteren Leistungen des römischen Alterthums an, nimmt also deren Behandlungsweise zunächst völlig in sich auf. Wie die Architektur, so bildet auch sie die unmittelbare Fortsetzung derselben, so hat auch sie nur die entarteten Formen derselben zum weiteren Gebrauche vor sich. Diese Formen neu zu kräftigen, sie auf ihre ursprüngliche Energie und Fülle zurückzuführen, dazu war es die Zeit nicht, das konnte auch nicht einmal in der Absicht der Künstler des christlichen Alterthums liegen. Vielmehr sehen wir in ihren Werken die Reste von körperlicher Kraft und Schönheit immer mehr entschwinden, werden in diesen die überlieferten Formen immer starrer und trockener. Dennoch — und dies ist wiederum das unverkennbare

Zeugniss eines neuen künstlerischen Geistes, wie wenig derselbe sich vorerst auch noch zur unbehinderten Thätigkeit zu erheben vermochte, — dennoch kündigt sich bald, auch in dieser ersterbenden Hülle, ein neues Gesetz des Daseins an. Die Gestalten erscheinen in weiten, faltenreichen Gewändern, nach den Motiven, welche das classische Alterthum vorgebildet hatte. Dem Nackten ist dabei wenig Raum gegeben, nur das Gesicht, die Hände und Füße zeigen sich zumeist unbedeckt; auf den Organismus der Gestalt, auf die Weise, wie das Einzelne der Gewandung durch ihn bedingt wird, auf freie, spielende Bewegung der Gewandung ist wenig Rücksicht genommen; vielmehr wird das gesammte körperliche Verhältniss nur in allgemeinen, für die Ausbildung des Lebens sehr wenig wirksamen Zügen angedeutet. Gleichwohl sind in diesen allgemeinen Zügen die Gestalten in einer Grossheit gezeichnet, in einer Würde der Geberde und Bewegung, in einer majestätischen Einfalt, was die Linien der Gewandung anbetrifft, dass sie sich wenigstens in solchem Betracht sehr günstig von den theils manierirten, theils ganz inhaltlosen Gebilden der letzten Zeit des römischen Heidenthums unterscheiden, und dass man somit auch in ihrer äusseren Erscheinung den neuen Geist wahrnimmt, der die Gemüther der Menschen erfüllt hatte. Auch ist zu bemerken, dass eine solche Behandlungsweise schon an sich einen gewissermaassen symbolischen Charakter hat, dass sie demnach mit der symbolischen Grundrichtung der altchristlichen Kunst übereinstimmt und die eigenthümliche Wirkung derselben wesentlich erhöht.

Die ersten Jahrhunderte des kirchlichen Glanzes bezeichnen die Periode, in welcher die bildende Kunst des christlichen Alterthums ihre eigenthümliche Richtung, ihr eigenthümliches Gepräge gewann. In diese Zeit fallen ihre bedeutsamsten Werke. Von da ab sinkt sie schnell abwärts, vornehmlich im Abendlande, wo ihre Leistungen am Schlusse dieser Periode, um das Ende des neunten Jahrhunderts, im Wesentlichen bereits auf eine roh barbarische Weise entartet erscheinen. Länger, und namentlich mit einem grösseren Reichthum nicht unglücklicher Reminiscenzen an die antike Behandlungsweise erhielt sich die Kunst im byzantinischen Reiche. Doch gewinnt die bildende Kunst hier, wie die Architektur, ein eigenthümliches Gepräge, dessen Beginn etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein möchte. Es ist ein Element, das neben den, der Antike angehörigen Reminiscenzen unverbunden nebenhergeht, und das man, wie das des architektonischen Details, vielleicht am Richtigsten als ein orientalisches bezeichnet. Es besteht vornehmlich in einem prunkend überladenen Kostüm, das zunächst bei Bildnissfiguren in Anwendung kommt. Zu den idealen Bildungen, die aus der classischen Zeit herrühren, steht dasselbe in einem sehr bemerkbaren Gegensatz, theils in dem Eindruck eines schwerfälligen Reichthums, den es

an sich hervorbringt, theils und vornehmlich darin, dass diese Schwerfälligkeit überhaupt alle edlere Linienführung unmöglich macht, dass die Zeichnung der Gestalten somit nur in einigen rohen Hauptumrissen ausführbar wird. Doch ist die Ausführung dabei durchgehend fein und detaillirt, oft mit peinlicher Sorgfalt. Bald greift eine solche Behandlung immer weiter um sich, alle neu erfundenen Gestalten werden in dieser Weise componirt, und nur für die, welche aus dem frühesten christlichen Alterthum herkommen, sowie für die, welche unmittelbar der Antike angehören (Personificationen u. dergl.), bleibt die edlere Bildung in Anwendung. Dennoch erhält sich die byzantinische Bildnerei bis in das zwölfte Jahrhundert hinab auf einer nicht ganz verächtlichen Höhe, und erst vom dreizehnten an beginnt sie in sich zu einer völligen Mumie zu erstarren.¹

Für das Material ist zu bemerken, dass in den frühesten Leistungen der altchristlichen Kunst noch die, dem reineren Kunstwerke vorzüglich angemessenen Stoffe, wie dieselben aus dem classischen Alterthum überliefert waren, in Anwendung bleiben. Zugleich aber zeigt sich schon mit den ersten Schritten der Entwicklung die Vorliebe für Stoffe, die an sich prächtig und auffallend sind, so dass für eine höhere Wirkung des Kunstwerkes schon der äusserliche Werth desselben mit in Anschlag gebracht wird. Dahin gehören zunächst bereits die Mosaiken statt der eigentlichen Malereien an den Wänden, während dieselben in der antiken Kunst zumeist nur zur luxuriösen Verzierung der Fussböden gedient hatten; auch ward es bei den Mosaiken bald allgemein, die Gründe hinter den Gestalten mit goldnem Glanze zu überziehen. Doch mag zur Rechtfertigung dieser Kunstgattung zugleich bemerkt werden, dass sie, für Werke eines eigentlich monumentalen Charakters angewandt, eine längere Dauer zu versprechen scheint; und was den Goldgrund betrifft, so hatte dieser, bei allem äussern Prunk (besonders in der Massen-Anwendung), doch zugleich das eigenthümliche ästhetische Verdienst, dass er die Gestalten, die über das Irdische erhaben vorgestellt werden sollten, aller irdischen Umgebung entzog und sie mit einem Schimmer von Licht und Glanz umgeben zeigte, — dass er somit wiederum jenes symbolische Element wohl zu erhöhen vermochte. Dass die Technik des Mosaiks einer feineren Durchbildung hemmend im Wege stand, konnte natürlich in den Zeiten einer mangelhaften Ausbildung nicht empfunden werden. Wichtiger noch scheint die Bemerkung, dass sich bei den plastischen Werken der altchristlichen Kunst von vorn herein eine grosse Vorliebe für das kostbarste Metall in seiner reinen Gedeihenheit zeigt, und dass man nach der Fülle des Goldes

¹ Für eine urkundliche Begründung der Entwicklungsgeschichte des Styles der altchristlichen Bildnerei ist besonders wichtig v. Rumohr, Italienische Forschungen, I.

und Silbers, womit die heiligen Räume überdeckt wurden, den innern Werth solcher Gabe abschätzte. In den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents und in der von Byzanz erreicht dieser Luxus den höchsten Gipfelpunkt und fast alle plastische Thätigkeit geht in der Beschaffung getriebener Gold- und Silberarbeiten auf. In dieser Rücksicht steht die altchristliche Kunst, namentlich die der angedeuteten Periode, mit der altasiatischen ziemlich auf gleicher Stufe.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Gattungen und der wichtigsten Werke der altchristlichen Kunst, soweit wir dieselben aus genügenden Nachrichten oder aus erhaltenen Werken kennen, wird zu einer bestimmteren Veranschaulichung und Erläuterung der vorstehenden Bemerkungen führen.

§. 4. Denkmäler der höheren Sculptur. (Denkmäler, Taf. 36, C. III.)

Der äussere Fortbestand der römischen Staatseinrichtungen und der römischen Sitte, soweit Beides von den Einflüssen der neuen Religion unabhängig war, musste natürlich und vornehmlich im oströmischen Reiche, die Errichtung einer Reihe von Denkmälern veranlassen, welche als unmittelbare Nachahmung von den Denkmälern der früheren Römerzeit zu betrachten sind. Unter diesen ist als eines der wichtigsten die in Constantinopel am Ende des vierten Jahrhunderts errichtete Säule des Theodosius zu nennen, welche völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und Marc Aurel gearbeitet und, wie diese, mit Reliefs geziert war. Nur die Basis der Säule hat sich erhalten; die Reliefs derselben kennen wir nur aus Zeichnungen, die im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt wurden¹ und nach denen sich die Besonderheiten des Styles nicht beurtheilen lassen; die Composition der Reliefs erscheint nicht auf einer so gar niedrigen Stufe, als man im Verhältniss zu den Sculpturen aus Constantins Zeit vermuthen sollte. — Weniger bedeutend sind die Sculpturen an dem Piedestal eines Obeliskens, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel aufstellen liess.² Sie stellen den Kaiser in verschiedener Repräsentation seiner Würde, im Verhältniss zum Volke, dar. Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern; dennoch ist in der Disposition der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit zu bemerken, die einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringt und die schon den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung bezeichnet. — An Gedächtniss-Statuen der Kaiser und andrer erlauchter Personen konnte es ebenfalls nicht fehlen; so werden namentlich mannigfaltige, zum Theil kolossale, Standbilder des

¹ *Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant etc., a Genl. Bellino delineata etc., 1702. — S. d'Agincourt, sculpture, t. II.*

² *d'Agincourt, sc. t. 10.*

Justinian und seiner Gemahlin, unter diesen auch eine Reiterstatue, erwähnt. Hieher gehört auch die kolossale eiserne Reiterstatue des grossen Theodorich, die in seinem Palaste zu Ravenna stand, das Pferd in kühner Bewegung, der Reiter nackt, blos mit einem Fell bekleidet und eine Lanze schwingend. Karl der Grosse brachte dieselbe nach Aachen, wo sie noch einige Jahrhunderte scheint gestanden zu haben. — Die byzantinischen Kaisermünzen arten bald in eine völlig barbarische Rohheit aus.

Unter den eigentlich christlichen Sculpturen sind zunächst ein Paar Statuen zu nennen, die, als solche, eine seltene Ausnahme in dem Gesamtkreise der Bildwerke des christlichen Alterthums bilden. Die eine von diesen ist eine sitzende Bronze-Bildsäule des Apostels Petrus, in der Peterskirche zu Rom befindlich; auch sie hat noch ganz das Gepräge der verdorbenen römischen Kunst. Vermuthlich wurde sie im fünften Jahrhundert, und zwar in Constantinopel, gefertigt.¹ — Zwei andre, im christlichen Museum des Vaticans zu Rom aufbewahrt, sind Marmorstatuen und stellen das Bild des guten Hirten dar. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht ebenfalls noch der antiken Kunst sehr nah; die andre hat bereits die starren Motive der spätern Zeit der altchristlichen Kunst.

Die bedeutendste Thätigkeit der altchristlichen Sculptur gehört dem Kreise der Sarkophage an, deren Seiten, wie an den Sarkophagen der spätern Zeit des römischen Heidenthums, mit Reliefs geschmückt wurden. In Rom scheinen solche Arbeiten vorzüglich beliebt gewesen zu sein; dort hat sich eine bedeutende Anzahl derselben erhalten und das christliche Museum des Vaticans, auch die Peterskirche, bewahrt ihrer eine namhafte Reihenfolge; andre finden sich in und an den Kirchen von Ravenna u. a. a. O. — Diese Werke haben insofern ein vorzügliches Interesse, als in ihren Darstellungen zunächst jene älteste christliche Symbolik, oft in reicher und eigenthümlich geistreicher Ausbildung, sich entwickelt hat. Die einzelnen Gruppen, welche in mehr oder weniger symbolischer Rede durchgehend auf das grosse Erlösungswerk und auf dessen einzelne Momente hindeuten, stehen dabei theils ohne Sonderung, nach antiker Weise, nebeneinander, theils sind sie durch Säulen von einander getrennt. Einzelne gehören einer sehr frühen Zeit an und stehen wiederum der Antike sehr nah. Unter diesen ist vorzüglich interessant der Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359), sodann auch der des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche befindlich. Die Mehrzahl jedoch ist jünger und zeigt in der technischen Behandlung den raschen Verfall der Sculptur, wie dieser wenigstens in Rom stattfinden musste; die Gestalten werden an ihnen überaus

¹ Näheres über diese Statue, besonders über ihre Aechtheit, s. bei *Platner*, Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 99, 176.

plump und unförmlich, die Falten der Gewandung nur durch rohe Einschnitte bezeichnet. Von jener Ausbildung eines eigenthümlich bedeutsamen Styles der altchristlichen Kunst, im Gegensatz gegen den der Antike, zeigen sich bei den Sarkophag-Sculpturen nur geringe Andeutungen.¹

Nach der Einnahme Italiens durch die Langobarden bildete sich aus antiken Reminiscenzen und einem neuen, germanischen Element, welches etwa dem angelsächsischen Miniaturstyl gleichzustellen ist, ein sehr roher langobardischer Styl aus. Die menschliche Gestalt ist zu einem höchst unförmlichen Wesen, die Gewandung zu sinnlosen Strichen geworden; dagegen ist in den Thierfiguren ein gewisser Natursinn nicht zu verkennen, so barbarisch die Ausführung sein mag. Ganz wesentlich germanisch aber ist die phantastische, fast kalligraphisch zu nennende, Verschlingung von Thieren (zumal Schlangen) und Pflanzen zu einem Ornament. Beispiele dieser Gattung finden sich an der Vorhalle des Domes von Casale Monferrato (um 741), im Baptisterium zu Asti (aus derselben Zeit), an der hintern Thür von S. Fedele in Como u. s. w.

Diesseits der Alpen ist von altchristlicher Steinsculptur wenig oder nichts erhalten. Man könnte eine Anzahl von Grabsteinen (deren mehrere zu S. Marien im Capitol zu Köln vorhanden sind) dahin rechnen, wenn dieselben nicht blosse dürftige Ornamente enthielten. Ihre Oberfläche ist nämlich mit einem einfachen, flachen Stabwerk verziert, welches sich auf verschiedene Weise bricht und durchschneidet, so dass ein allerdings sehr primitives Formenspiel entsteht.

§. 5. Schnitzwerke in Elfenbein.

Sodann sind als ein eigenthümlich wichtiger Zweig der altchristlichen Sculptur die Schnitzwerke in Elfenbein zu nennen. Grösseren Theils sind es Prachtgeräthe, an denen solche Arbeiten vorkommen; von ihnen hat sich wiederum eine beträchtliche Anzahl erhalten, und sie gewähren der genaueren kunsthistorischen Forschung häufig den Vortheil, dass die Zeit, welcher sie angehören, durch Inschriften festgestellt ist. In diesem Betracht sind namentlich die Diptychen von Interesse,² — elfenbeinerne Tafeln zum Zusammenklappen, auf ihren äusseren Seiten mit flachen Reliefs verziert, auf den inneren Seiten mit Wachs überzogen, worauf man schrieb. Eins der frühesten ist das in der barberinischen Bibliothek zu Rom befindliche, welches den Kaiser Constantius (Mitte des

¹ Zahlreiche Abbildungen, die jedoch den Styl nur selten wiedergeben, bei Bosio, *Roma sotterranea*; — Aringhi, *Roma sotterranea novissima*, u. A. Vgl. d'Agincourt, *sc.*, t. t. 5—8.

² Gori, *thesaurus veterum dyptichorum* (hier Abbildungen der Mehrzahl der im Folgenden genannten Werke). — Vgl. d'Agincourt, *sc.*, t. 3, n. 15; t. 12.

vierten Jahrhunderts) und andre Figuren umher vorstellt und welches noch ein völlig antikes Gepräge trägt. Diesem schliessen sich die sogenannten consularischen Diptychen an, welche das Bild der Consuln, darunter die Darstellung von Circusspielen, Triumphscenen u. dergl. zu enthalten pflegen, und in ihren Hauptmotiven, obgleich mehr und mehr entartet, ebenfalls noch die antiken Formen erkennen lassen. Das früheste der bekannten consularischen Diptychen (vom J. 416) befindet sich in der k. Bibliothek zu Berlin; andre (von den Jahren 420, 517, 518, 525) im k. Münzcabinet zu Paris,¹ andre an andern Orten.

Auch christliche Darstellungen verschiedener Art und zu verschiedenem Gebrauche bestimmt, kommen häufig vor. Eines der prachtvollsten Werke in diesem Stoffe ist der mit Elfenbeinreliefs belegte Stuhl des Erzbischofes Maximian, in der Sakristei des Domes von Ravenna (546 — 556). Die einzelnen diptychonartigen Platten lassen drei verschiedene Hände erkennen: die Geschichte Josephs in Aegypten, an den Seitenwänden, scheint den sehr lebendigen Motiven zufolge der klassischen Zeit noch näher zu stehen; die Geschichte Christi, an der Rückwand, ist bereits geringer und willkürlicher; die fünf einzelnen Figuren an der untern Vorderwand endlich zeigen zwar die zierlichste Ausführung, aber zugleich jene leblose, conventionelle Haltung, welche damals in der byzantinischen Darstellungsweise zu herrschen begann. — Ein cylinderartiges Gefäss, im Besitz des Berliner Museums, scheint geradezu noch in die constantinische Zeit zu gehören; in Relief sind ringsum die bewegten Gestalten Christi und der Apostel und das Opfer Abrahams dargestellt; die Auffassung ist noch vollkommen antik, der Styl des dritten Jahrhunderts würdig. — Nicht selten, wie auch in späterer Zeit, wurden die Buchdeckel mit solchem Schnitzwerk geschmückt; altchristliche Arbeiten der Art finden sich u. a. in der k. Bibliothek von Paris.

Für den tiefen Verfall der Kunst, der sich am Schluss dieser Periode in Italien zeigt, ist namentlich ein, höchst barbarisch gearbeitetes Diptychon bezeichnend, welches am Schlusse des neunten Jahrhunderts, im Auftrage der Agiltruda, Gemahlin des Guido, Herzogs von Spoleto und nachmaligen Kaisers, gefertigt ward; es wird im christlichen Museum des Vaticans zu Rom aufbewahrt. — Ein minder ungefüges Werk derselben Periode, von der Hand eines nordischen Künstlers herrührend, bewahrt die Bibliothek von St. Gallen. Es ist eine von der Hand des Tutilo, eines Klostergeistlichen von St. Gallen, der sich in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft auszeichnete (gest. 912), geschnitzte Platte; sie enthält eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria und eine Scene aus der Legende des h. Gallus, freilich ohne alle höhere künstlerische

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 697, ff.

Auffassung, so wenig in den Hauptumrissen wie im Detail, doch auch frei von der gänzlichen Barbarisirung der italienischen und von den manierirten Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Kunst. Die Platte ist das Gegenstück zu einer andern, welche, von früherer Hand gearbeitet, einen thronenden Christus und andre Figuren enthält. Ehe Tutilo seine Platte ausschnittzte, bildeten beide ein Diptychon, dessen sich Karl der Grosse bedient hatte; Tutilo wandte sie zu den Deckeln einer Evangelien-Handschrift an, wie sie noch gegenwärtig erscheinen.¹ Auch die Elfenbeindeckel einer zweiten Handschrift in der Bibliothek von St. Gallen scheinen von Tutilo gearbeitet zu sein. — Als ein andres merkwürdiges Werk der karolingischen Periode ist ein in der k. Kunstkammer zu Berlin befindliches grosses Jagdhorn von Elfenbein zu nennen. Es ist mit flach erhabenen Jagdscenen umgeben, die wiederum den Styl der classischen Kunst in roher, aber gleichfalls nicht byzantinischer Nachahmung zeigen.²

Sehr wichtig sind die Elfenbein-Schnitzwerke sodann für die Beobachtung des Unterschiedes zwischen occidentalischer und byzantinischer Kunst. Die eigenthümliche Richtung der letzteren zeigt sich schon an Arbeiten aus der früheren Zeit des sechsten Jahrhunderts, wie z. B. an einem Diptychon des Kaisers Justinian (im Palast Riccardi zu Florenz) u. a. m. Eine eigenthümliche Gravität in Stellung und Geberde, offenbar aus dem Ceremoniell des byzantinischen Hofes hervorgegangen, prunkendes Costüm, sehr saubre Ausführung in allen Einzelheiten erscheinen als die Eigenthümlichkeiten dieser Arbeit, die letztere sehr vortheilhaft im Gegensatz zu den occidentalischen, namentlich italienischen Arbeiten. Eine sehr treffliche Durchbildung zeigt u. a. ein Triptychon, Christus mit Heiligen und Engeln darstellend, im christl. Museum des Vaticans. Höchst ausgezeichnet für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst und gewiss den frühesten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig, ist eine kleine Hautrelief-Platte mit der Darstellung der sogenannten vierzig Heiligen in der k. Kunstkammer zu Berlin.³ Bei späteren Schnitzwerken der byzantinischen Kunst tritt jedoch eine mehr oder weniger auffallende Erstarrung der Gestalten ein, die zu der feinen Ausführung oft einen sehr übeln Contrast bildet. — Für die bedeutende Ausdehnung, in welcher die Elfenbein-Schnitzwerke — ähnlich wie im griechischen Alterthum — angewandt wurden, spricht u. a. der Umstand, dass Karl der Grosse im J. 803 zwei Thüren von

¹ *Cod. ms. no. 53.* — Vgl. *Ekkehardi, quarti casus S. Galli, ed. Pertz, II, p. 88.* — Die andre Handschrift: *Cod. ms. 60.*

² Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 1.

³ A. a. O., S. 3.

Elfenbein, mit reichem Schnitzwerk verziert, von Constantinopel aus zum Geschenke erhielt.¹

§. 6. Prachtgeräthe.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die aus kostbaren Metallen, aus Silber und Gold gearbeiteten Prachtgeräthe einen sehr umfassenden Theil der Kunstbestrebungen des christlichen Alterthums in Anspruch nahmen. Schon unter Constantin hatte dieser Luxus, und zwar in ziemlich bedeutender Weise, begonnen; je nach Zeit und Umständen breitete derselbe sich stets weiter aus. Ein vorzüglich einflussreiches Beispiel scheint die byzantinische Prunkliebe gegeben zu haben; die Kirchen namentlich, die Justinian im oströmischen Reiche aufführen liess, wurden mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. Ueberall, wo die christliche Kirche sich einer besonderen Theilnahme erfreute, finden wir dergleichen angeführt. Im Abendlande erreichte diese Weise einer schimmernden Dekoration ihren Culminationspunkt zur Zeit Karls des Grossen; unermessliche Schätze wurden unter seinen Zeitgenossen, den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und am Anfange des neunten Jahrhunderts in den römischen Kirchen aufgehäuft.

Zunächst sind es die Geräthe des Altardienstes, für welche der kostbare Stoff angewandt wird, Kelche, Schalen u. dergl. Besonders kunstreich und in verschiedenartiger Weise wurde das Geräth gearbeitet, in welchem man das heilige Mahl aufbewahrte. Häufig war es eine kleine Architektur mit Säulen und Bögen und stand auf der Mitte des Altares; nicht selten auch hatte es die Gestalt einer Taube und hing neben dem Altar. Auch Kreuze, zum Theil mit kostbaren Gesteinen besetzt, standen auf den Altären. Besonders mannigfaltig waren die Lampen und Leuchter gebildet, deren man zu den Ceremonien des Gottesdienstes bedurfte; einige waren runde Schalen, die von Säulen getragen wurden, — diese wurden Leuchtthürme, Phari, genannt; andre hatten die Gestalt von Delphinen, Hörnern, Kronen, von Kreuzen u. dergl. m. Nicht geringere Mannigfaltigkeit zeigten die Weihrauchgefässe. Aber man begnügte sich nicht mit diesen Geräthen allein. Man bekleidete die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen; vornehmlich den Altar selbst, dann auch dessen Umgebungen; ähnlich die Eingänge der Kirchen. Ueberhaupt, wo man nur, in den angegebenen späteren Zeiten, einen schicklichen Platz zur Anwendung solchen Schmuckes finden konnte, da brachte man auch dergleichen zur Ausführung. Soweit uns nähere Berichte über die besondre Beschaffenheit dieser Dekorationen vorliegen, erscheinen die grösseren Flächen derselben durchweg mit Bildwerken in getriebener Arbeit

¹ *Annales Mettenses ad a. 803.*

versehen; zum Theil waren es auch völlig ausgearbeitete, selbstständige Bildwerke. — Als ein namhafter Meister in den Arbeiten solcher Art wird der schon oben genannte Tutilo von St. Gallen gerühmt.

Ein sehr anschauliches Bild gewähren uns die Berichte über den Schmuck der alten Peterskirche in Rom, wie diese Kirche um den Schluss des achten und den Beginn des neunten Jahrhunderts erschien.¹ Der grössere Theil desselben war durch die obengenannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thüre war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer, 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut). Inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Neben-Altäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Crypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Crypta selbst war mit einer Menge der kostbarsten Geräte und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt; sogar der Fussboden der Crypta war mit Goldplatten, 453 Pfund an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altares war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. — Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. Es wird eine sehr bedeutende Anzahl solcher Teppiche genannt.

Aehnlich reiche Zierden hatten auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet,

¹ Vgl. *Bunsen*, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75 ff.

die Begierde der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Saracenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlauf desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Erhalten hat sich von all solchen Dingen wohl nur äusserst Weniges; die im folgenden Abschnitt zu erwähnende Pala d'oro von S. Marco zu Venedig aus dem zehnten Jahrhundert gibt wenigstens einen Begriff der Behandlungsweise ¹ auch an den frühern Werken. Können wir über die künstlerische Bedeutung der letztern nicht aus eigener Anschauung urtheilen, ² so dürfen wir doch aus den übrigen Arbeiten der späteren Zeit der altchristlichen Kunst auch auf ihre Beschaffenheit schliessen. Freilich lässt uns ein solcher Vergleich auch hier nichts von höherer Bedeutung voraussetzen; indess geht dies schon aus der Kostbarkeit des Materiales an sich hervor. Denn der Geist offenbart sich wohl in der Form, nicht aber in der toten Materie; wo diese ihre eigene Gültigkeit haben will, da muss der Geist in Banden liegen.

Als erhaltene kirchliche Geräthe des christlichen Alterthums sind nur Arbeiten von geringem Werthe und von untergeordneter Bedeutung zu nennen. So kommen mancherlei Lampen von Bronze und von gebranntem Thon, hin und wieder auch andre Gefässe vor, die mit jenen einfachsten Emblemen der altchristlichen Kunst,

¹ Dieselbe ist mit den feinsten Email-Darstellungen bedeckt. So weit unsere Sehkraft und unser Gedächtniss reicht, sind Farben und Textur der auf das Gold getragenen Glasstoffe vollkommen identisch mit denjenigen abendländischer Emails der romanischen Zeit, und wir sind gezwungen, eine unmittelbare Ueberlieferung der byzantinischen Emailtechnik nach dem Abendlande anzunehmen. *Dussieux (Recherches sur l'hist. de la peint. sur émail)* läugnet diesen Zusammenhang, um eine selbständige Entstehung des limosinischen Emails behaupten zu können; gesteht aber (S. 69) stillschweigend zu, die *Pala d'oro*, das einzige erhaltene Hauptstück der Emailwerkstätten von Constantinopel, nicht gesehen zu haben.

² Zwar gilt die kostbare, aus Gold und Silber bestehende und mit zahlreichen getriebenen Arbeiten geschmückte Bekleidung des Hauptaltars in der Kirche S. Ambrogio zu Mailand als ein Werk des neunten Jahrhunderts, und die daran befindliche Inschrift scheint dies zu bestätigen. Doch deutet der Styl der Arbeiten hier eher auf die folgende Periode der Kunst; es wäre wenigstens nicht unmöglich (wie andre Beispiele auch anderweitig vorkommen), dass das Werk in dieser späteren Zeit umgearbeitet wäre. Jedenfalls ist eine genauere kunsthistorische Untersuchung desselben noch zu erwarten. Vgl. *d'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg. T. 26, A - C.*

³ Eine Abhandlung mit Abb., von *S. Boisseree*, in den Schriften der Münchener Akademie, 1844.

zuweilen auch mit dem Bilde des guten Hirten geschmückt sind. Sodann Glasschalen, deren Boden bildliche Darstellungen, in Gold gezeichnet, enthält; die letzteren gehören gleichfalls dem Kreise der ältest christlichen Symbolik an, sind zumeist indess sehr roh gearbeitet. Eine Sammlung solcher Dinge findet sich im christlichen Museum des Vatikans. Neben ihnen dürfte hier noch ein merkwürdiges Prachtgewand zu nennen sein, welches in der Sakristei der Peterskirche von Rom bewahrt wird. Es ist die Dalmatica, mit welcher ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Sie enthält in Gold und Silber gestickte heilige Gegenstände, und gibt, auch wenn sie erst dem zwölften Jahrhundert und einem ganz verdorren Style angehört, immerhin einen Begriff von der bisherigen technischen Behandlungsweise ähnlicher Prachtarbeiten. Ohne Zweifel stammt sie aus Constantinopel; in Bezug auf den Reichthum der Compositionen, die in jenen Stickereien dargestellt sind, ist sie sehr beachtenswerth.

§. 7. Die Wandgemälde in den Catakomben.
(Denkmäler, Taf. 36 u. 37. C. III u. IV.)

Die Malerei, in ihren verschiedenen Gattungen, ist als das eigentlich vorherrschende Element unter den bildnerischen Bestrebungen des christlichen Alterthums, wenigstens in den Bezügen, wo es sich um die höhere, geistige Richtung der Kunst handelt, zu bezeichnen; die Gründe dieser Erscheinung sind bereits im Obigen auseinander gesetzt. Zunächst begegnet uns ein grosser Cyclus von Denkmälern der Malerei, die wiederum in der Technik, wie in der äusseren Behandlung, dem classischen Alterthum unmittelbar nahe stehen. Dies sind die Wandmalereien, welche die bedeutenderen Räume in den Catakomben, vornehmlich in denen von Rom, schmückten. Zwar ist hier, in Rom, von diesen Malereien selbst nichts Erhebliches für die heutige Anschauung erhalten geblieben; wir kennen sie nur aus den zahlreichen und umfassenden Abbildungen, welche bei ihrer, vor einigen Jahrhunderten erfolgten Aufdeckung im Stich herausgegeben wurden.¹ Doch sehen wir auch in diesen Abbildungen eine Weise der Anordnung, der Eintheilung des Raumes, der Ornamentirung u. s. w., welche dem Systeme der antiken Wandmalereien, vornehmlich wie sich solche in den heidnischen Grabgewölben zeigen, völlig entspricht. Ebenso erscheint auch die Fassung, die Bewegung, die Gewandung der Gestalten noch ganz in den Formen der römischen Kunst. Ueber die Besonderheiten der Durchbildung erlauben uns jene Kupferstiche,

¹ *Bosio, Roma sotteranea. — Aringhi, Roma subterranea novissima. — Vgl. d'Agincourt, peint. t. 6—12. — Noch unvollendetes Hauptwerk von G. M. (Padre Marchi): Monumenti delle arti cristiane primitive, etc. Roma 1844 ff. U. a. m.*

die eben keine vollständige künstlerische Treue bezweckten, allerdings kein Urtheil; doch gewähren uns in dieser Rücksicht einige, an sich zwar geringe Reste ältest christlicher Wandmalerei, die sich neben einigen späteren in den Catakomben von Neapel erhalten haben, eine nicht ganz ungenügende Anschauung.¹ Der Styl der Figuren steht hier dem der verdorbenen Antike völlig entsprechend zur Seite; die technische Behandlung, die Fülle des Farbauftrages ist ebenfalls noch völlig antik. — Bei alledem aber entfaltet sich gerade in diesen Werken jenes Element der ältest christlichen Symbolik in reichster Ausdehnung und eigenthümlichster Ausbildung; die architektonische Anordnung der Räume, in Wände, Nischen und Gewölbe, gab die beste Gelegenheit zu einer grossartigeren Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von untergeordneter Bedeutung auf angemessene Weise angereiht werden; in mannigfaltigen Wechselbeziügen konnte sich ein bedeutsames, Sinn und Gemüth erregendes Ganze entwickeln. Die Wirkung dieser Darstellungen ist im Allgemeinen um so wohlthuender, als die Form und der äussere Inhalt hier einander noch völlig entsprechen, und die tiefere, eigentlich christliche Bedeutung zunächst nur dem Gedanken an sich angehört. — Die interessantesten und vorzüglichst durchgebildeten Darstellungen sind die in den Gräften des h. Calixtus; sie scheinen der frühesten Zeit altchristlicher Kunst anzugehören. Andre sind später und erscheinen roher, sowohl in der Entwicklung des Gedankens als auch in der äusseren Anordnung.

§. 8. Die Mosaik - Gemälde. (Denkmäler, Taf. 37. C. IV.)

Die Wände und Gewölbe der Kirchen wurden durchgehend nicht mit eigentlichen Malereien, sondern mit Mosaik - Gemälden geschmückt.² Farbige Glasstifte, und für die Gründe zumeist vergoldete (mit dünnem, durchsichtigem Glasfluss überzogene), gaben hiezu ein Material, welches sich ebenso durch glänzenden Schimmer auszeichnete, wie es eine festere Dauer, vornehmlich der Farbe an sich, versprach. Die weiten Räume, welche hier mit Bilderschrift bedeckt werden mussten, erforderten eine lebhaftere Anstrengung des künstlerischen Sinnes und der Phantasie; die grösseren Dimensionen, in denen die Gestalten in der Regel auszuführen waren, bedingten gewissermassen schon an sich eine eigene Grossheit in der Führung der Linien. Eben so brachte es die erhabene Bedeutung des Ortes mit sich, dass in der Bildung der Gestalten alle Andeutung einer

¹ Vgl. *Bellermann*, über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

² *Ciampini, vetera monumenta* — S. *d'Agincourt, peint. t. 14—17.* — Vgl. *J. G. Müller*, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhunderte.

leidenschaftlichen Erregung oder auch nur einer willkürlichen Bewegung vermieden, ihnen vielmehr das Gepräge der grösstmöglichen Würde und Majestät gegeben wurde; der heilige Raum des Altares endlich, wo das Gedächtniss der Offenbarung gefeiert ward, musste mit neuen, solcher Bedeutung entsprechenden Vorstellungen geschmückt werden. So bildete sich die altchristliche Kunst in diesen musivischen Malereien, immer zwar nach den, aus der Antike herübergenommenen Typen, zu eigenthümlicher Selbständigkeit aus; und wenn auch nur in allgemeinen, mehr oder weniger conventiellen Umrissen, trat hier doch ein neuer Geist sichtbar und unmittelbar in die Erscheinung. In der Halbkuppel der Altar-Tribune ward insgemein der thronende Erlöser, der Richter der Welt, vorgestellt; heilige, auch wohl symbolische Gestalten zu seiner Seite; anderes symbolisches Bildwerk auf den umgebenden Rändern. An der Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, auch an dem Triumphbogen, wo ein solcher vorhanden war, führte man in der Regel Embleme, Gestalten und Scenen aus, welche der Apokalypse entnommen waren und welche auf die göttliche Herrlichkeit des Erlösers hindeuteten; bei diesen mystischen Darstellungen lag jedoch überall eine bestimmte Auffassung, wiederum im Sinne jener Symbolik, zu Grunde, — wie z. B. die häufig dargestellten vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, die Propheten (mit bedecktem Haupte) und die Apostel (mit unbedecktem Haupte) vergegenwärtigen sollten. Andre Darstellungen, theils symbolische, nach jener älteren Weise, theils mehr historische, erschienen an den übrigen Räumen der Kirche.

Auch bei diesen Mosaiken stehen die frühesten, welche wir kennen, wiederum noch der classischen Behandlungsweise der Kunst nah. Zu diesen dürften bereits, als der Zeit Constantins angehörig, die Mosaiken an den Gewölben des Mausoleums der Constantia bei Rom (S. Costanza) zu zählen sein; sie enthalten bacchische Embleme, die ohne Zweifel jedoch in der Weise der christlichen Symbolik, welche den Weinstock auf Christus deutet, aufzufassen sind. — Ungleich bedeutender und noch von völlig antiker dekorativer Anordnung und Behandlung sind die Mosaiken des Baptisteriums beim Dom zu Ravenna, vom Anfang des fünften Jahrhunderts; in der Kuppel die zwölf Apostel in schöner rhythmischer Bewegung; das Mittelbild enthält die Taufe Christi. — Sodann gehören hieher die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, SS. Nazario e Celso zu Ravenna, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fallend; diese zeigen eine reiche und sehr geschmackvolle Ausbildung des Ornaments, noch ganz im antiken Sinne, und nur einzelne christliche Embleme und Gestalten. — Aus derselben Zeit (432 — 440) rühren die älteren Mosaiken der Kirche S. Maria maggiore zu Rom her, d. h. die am Triumphbogen und die an den Wänden des Mittelschiffes. Die ersteren bestehen vornehmlich

aus apokalyptischen Darstellungen, die letzteren enthalten eine grosse Reihenfolge historischer Scenen aus den Geschichten des alten Testaments; diese zeigen im Wesentlichen eine rohe Nachahmung der Compositionsweise historischer Momente, wie solche sich im römischen Alterthum (z. B. an der Trajanssäule) ausgebildet hatte. — Gleichzeitig, und nur um wenige Jahre jünger (um 450?), sind ferner die, wiederum apokalyptischen, Darstellungen an dem Triumphbogen der Paulskirche bei Rom. Diese waren indess bereits früher beschädigt und bedeutend restaurirt; nach dem neuerlich erfolgten Brande der Kirche wurden sie mit dem Bogen abgenommen, um neu ausgebessert wieder angesetzt zu werden. — Endlich das schönste Mosaik des altchristlichen Rom's in der um 526—530 ausgeschmückten Tribuna von S. S. Cosma e Damiano, Christus in majestätischer Würde schwebend zwischen fünf Heiligen und dem Stifter, Papst Felix IV. Auch hier ist noch, in bereits etwas erstarrten Formen, eine antike Grösse der Conception nicht zu verkennen.

Für die weitere Ausbildung des altchristlichen Styles in den Mosaiken sind besonders die dem sechsten Jahrhundert angehörigen Arbeiten in den Kirchen von Ravenna¹ wichtig. Sie haben für uns ein um so höheres Interesse, als sie, wie die Gebäude selbst, grossen Theils in ihrer Ursprünglichkeit und unberührt von modernen Restaurationen erhalten sind. Nebst den Mosaiken an den Kuppeln der beiden Baptisterien (das arianische, S. Maria in Cosmedin, ist in der Dekoration dem ältern, beim Dom befindlichen, nachgebildet) sind vornehmlich die grossräumigen Arbeiten in S. Apollinare nuovo (553—566) anzuführen; diese enthalten mancherlei eigenthümlich interessante symbolische Züge. Vorzüglich bedeutend aber sind die Mosaiken im Chore von S. Vitale (vor 547), sowohl rücksichtlich der Gegenstände, welche sie vergegenwärtigen (historische Personen, eingeführt in das symbolisch bedeutsame Ganze), als auch auf die künstlerisch werthvolle Behandlung. Dagegen zeigt sich der innere Zerfall der Kunst schon sehr deutlich in den Mosaiken der erzbischöflichen Palastkapelle (569—574) und S. Apollinare in classe (wahrscheinlich 671—677). — Diese Werke dürften sehr geeignet sein, um, ihnen gemäss, uns die Beschaffenheit der Mosaik-Gemälde, mit welchen die Kirchen von Constantinopel unter Justinian in reichlichem Maasse geschmückt wurden, zu vergegenwärtigen.² Als eine eigenthümliche Thatsache ist zu bemerken, dass Justinian an den Wänden und Gewölben eines Hauptsaaes in seinem Palaste Mosaik-Gemälde ausführen liess, welche die siegreichen Thaten seiner Regierung

¹ Für die obigen wie für die folgenden Mosaiken von Ravenna vgl. das Werk von v. Quast.

² Von den Mosaiken der Sophienkirche ist soviel als nichts mehr erhalten, und über diejenigen, welche noch hie und da in alten griechischen Kirchen vorhanden sind, fehlen uns bis jetzt die Stylnachrichten.

darstellten. — Auch in den folgenden Jahrhunderten ward die Kunst des Mosaiks vielfach im byzantinischen Reiche angewandt. — Wenn nun die bisher erwähnten Werke noch immer den letzten Lebensäusserungen der antiken Kunst beigezählt werden können, so tritt etwa mit dem siebenten Jahrhundert ein Styl ein, welchen wir speciell den byzantinischen nennen können. Italien, dessen Kunstwerke hier einstweilen allein in Betracht kommen, wurde nämlich in Cultur und Kunst mehr und mehr von Byzanz abhängig, wo sich dieser Styl schon früher ausgebildet haben mag, und dieser Kunstzusammenhang scheint von da an mehrere Jahrhunderte gedauert zu haben. Es ist aber dieser byzantinische Styl der Malerei nichts anderes, als der verdorrte, missverständene, leblos und äusserlich gehandhabte spätrömische, der allmählig zur gedankenlosen Tradition geworden, aber zugleich von dem düster ascetischen Wesen des Orients erfasst und auf eine völlige Formendürre hingewiesen ist. Ohne eigene Erfindung copiren nun die spätern Künstler fortwährend hergebrachte Compositionen, Motive und Formen, und versinken dabei immer tiefer in Unnatur.

Für die frühesten Aeusserungen dieses Styles sind wiederum die Arbeiten in den römischen Kirchen wichtig. Als ein bemerkenswerthes Werk des siebenten Jahrhunderts ist das Mosaik in der Altartribune von S. Agnese bei Rom (625 — 638) zu nennen, das zuerst eine gewisse Andeutung an byzantinische Behandlungsweise zeigt. Nicht ohne Bedeutung in dem Allgemeinen der Form und des Ausdrucks, begnügt sich dasselbe jedoch schon mit sehr einfachen Darstellungsmitteln. — Aus etwas späterer Zeit ist das Mosaik in einer Nebenkapelle (S. Venanzio) des Baptisteriums beim Lateran (640 — 642), und kleinere Arbeiten dieser Gattung in S. Stefano rotondo (642 — 649), in S. Pietro in vincoli (um 680) und in S. Teodoro zu nennen. — Die ziemlich zahlreichen Mosaiken der römischen Kirchen aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts — das Mosaik des leonischen Tricliniums beim Lateran und dasjenige von SS. Nereo ed Achilleo (um 800), die sehr ausgedehnten und figurenreichen Mosaiken von S. Prassede, diejenigen von S. Cecilia und von S. Maria della navicella (817 — 824), sowie diejenigen von S. Marco (827 — 844) — lassen noch ungleich mehr, als das ebengenannte Werk, den Verfall der abendländischen Kunst erkennen. Die äussere Technik des Mosaiks an diesen Arbeiten ist bereits sehr roh; die Gestalten sind mit dicken, dunkeln Strichen umrissen, die Flächen der Gestalten mit eintöniger Farbe, ohne Schattenangabe ausgefüllt.

Die eigentliche Wandmalerei scheint in Italien, ausser den Catakomben, wenig zur Anwendung gekommen zu sein. Die sehr geringen Reste, die sich in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona vorfinden und die dem siebenten Jahrhundert anzugehören

scheinen,¹ sind zu roh und unbedeutend, als dass sie hier eine nähere Berücksichtigung verdienen; wir führen sie nur an als Belege einer gleichzeitigen nicht-byzantinischen Kunstübung, welche in ihrer barbarischen Verwilderung der regelrechten, abgestorbenen byzantinischen eigenthümlich zur Seite steht. — Ausserdem wird angeführt, die langobardische Königin Theudelinde habe in ihrem Palaste zu Monza Scenen aus der Geschichte der Langobarden malen lassen, wobei es freilich dahingestellt bleibt, ob der Geschichtschreiber² wirkliche Gemälde oder Mosaiken gemeint hat. Interessant ist übrigens der rein historische Gegenstand der Darstellung.

Aehnlich verhält es sich mit den, nicht seltenen Angaben über den malerischen Schmuck in den Kirchen des fränkischen Reiches. Des Mosaiks, als besondrer Kunstgattung, wird nur höchst selten gedacht; aber auch wenn von Gemälden überhaupt gesprochen wird, haben wir, wie es scheint, nicht immer nöthig, an Pinselarbeit zu denken. Die Kuppel der Münsterkirche zu Aachen war mit wirklichen Mosaiken bedeckt. Höchst merkwürdig ist die Schilderung des reichen Gemäldeschmuckes, welchen der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim enthielt.³ In der mit diesem Palast verbundenen Basilika waren auf der einen Seite etwa zwanzig Scenen aus der Geschichte des alten, auf der andern ebensoviel aus der Geschichte des neuen Testaments dargestellt; — vielleicht eines der frühesten Beispiele so ausführlicher Gegenüberstellung, die aus jener ältest christlichen Symbolik erwachsen war. Der Palast selbst war mit einer grossen Menge rein historischer Darstellungen angefüllt, Scenen der alten Geschichte, der Geschichte der ersten christlichen Kaiser, der Vorfahren Karls des Grossen und seiner eigenen enthaltend.

§. 9. Die Miniaturbilder in den Handschriften.

Die stets glänzendere Ausstattung des kirchlichen Lebens, welche in der Periode der altchristlichen Kunst stattfand, veranlasste es, dass auch die heiligen Schriften, auf welche der christliche Glaube sich stützte und die ein wesentliches Zubehör für die Feier des Gottesdienstes ausmachten, mit eben so reichem Glanze geschmückt wurden. Man schrieb dieselben mit zierlichen Lettern auf sorglich bereitetes Pergament, man hüllte ihre Deckel in ein goldenes Gewand, das mit getriebenen Arbeiten versehen und mit edeln Steinen besetzt war, oder man belegte die Deckel, wie schon bemerkt, mit Schnitzwerken von Elfenbein; vornehmlich aber war man darauf bedacht, ihr Inneres mit Malereien auszustatten, die theils nur zur Dekoration der heiligen Worte, theils

¹ Vgl. v. Rumohr, italienische Forschungen, I, S. 193, f.

² Paulus Diaconus. (*Hist. Longob. IV, 23.*)

³ Ermoldus Nigellus, l. IV. p. 181 etc.

zu deren bildlicher Erläuterung dienen sollten. Derselbe Schmuck kam sodann auch bei andern Schriften religiösen Inhalts, zuweilen auch bei profanen Schriften, in Anwendung. Solcher Werke ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl auf unsere Zeit gekommen, und sie sind in mehrfacher Beziehung von grosser Wichtigkeit für die Beobachtung des kunsthistorischen Entwicklungsganges; theils der grösseren Reihenfolge wegen, in welcher sie vorliegen, welche somit die Gegenstände der Darstellung reichlicher vor unsern Augen ausbreitet; theils in Bezug auf die bessere Erhaltung, die den meisten von ihnen im Gegensatz gegen die vorgenannten grossräumigen Werke zu Theil wurde; theils, und vornehmlich, weil die Zeit und das Local ihrer Anfertigung häufig durch schriftliche Bemerkung angegeben ist oder sich doch durch den Charakter der Schriftzeichen annähernd bestimmen lässt.¹

Unter diesen Miniaturmalereien sind zunächst einige Arbeiten zu nennen, die wiederum im nächsten Verhältniss zu der antiken Kunst stehen. Dies um so mehr, als auch ihre Gegenstände noch völlig der Antike angehören und mehr oder weniger auf ältere Vorbilder zurückdeuten dürften. Es sind die mit zahlreichen Bildern verzierten Handschriften des Homer (in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand)² und des Virgil (in der vatikanischen Bibliothek zu Rom), beide aus der Zeit des vierten oder fünften Jahrhunderts herrührend. Eine ungleich rohere Bilderhandschrift des Terenz aus dem neunten Jahrhundert (ebenfalls in der vatikan. Bibl.) deutet gleichfalls noch auf antike Vorbilder zurück.

Als eins der frühesten christlichen Miniaturwerke ist eine fragmentirte griechische Handschrift der Genesis (in der kaiserl. Bibl. zu Wien) zu nennen; sie ist jenen beiden erstgenannten Werken gleichzeitig und zeigt, wie diese, noch vorherrschend eine, der verdorbenen Antike entsprechende Auffassung und Behandlung. — Ihr reiht sich zunächst eine andere Arbeit (in der vatikan. Bibl.) an, welche eine Rolle von 32 Fuss Länge bildet und in fortlaufender Darstellung die Geschichte des Buches Josua, darunter den, ebenfalls griechischen Text, enthält. Die Compositionsweise ist hier noch völlig die der historischen Darstellungen des römischen Alterthums, in Erfindung und Anordnung zumeist eigenthümlich sinnreich. Die Schrift deutet auf das siebente oder achte Jahrhun-

¹ Als Hauptquelle für die Geschichte der älteren Miniaturmalerei ist das aus vollkommenen Facsimile's bestehende Prachtwerk des Grafen *de Bastard* zu nennen: *Peintures et ornements des manuscrits etc.* (davon wenigstens ein bedeutender Theil bereits erschienen ist). — Vgl. *d'Agincourt, peint.*, t. 19, ff. (Hier ein grosser Theil der im Folgenden genannten Miniaturen). — *Dibdin, the bibliographical decameron*, und dessen *bibliographical etc. tour in France and Germany*. — *Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris*, S. 193, ff., sowie an den bezüglichen Stellen der beiden Bände über England.

² *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Majo.*

dert. Dieser Zeit entsprechen auch manche Unvollkommenheiten in der Bildung der Gestalten (die zugleich schon ein speziell byzantinisches Gepräge tragen); doch ist, in Bezug auf die vorgenannten Vorzüge, die ohne Zweifel vollkommen begründete Vermuthung ausgesprochen, dass die Arbeit die Copie eines älteren Werkes sei.¹

Wie nun die ebengenannten Miniaturwerke, obwohl sie zum Theil schon zur Zeit der Herrschaft des byzantinischen Styles entstanden, uns doch noch spätantike Productionen vergegenwärtigen, so ist es auch mit vielen spätern byzantinischen Werken, welche fortwährend die Armuth der eigenen Erfindung durch Copien und Reminiscenzen aus guter, altchristlicher Zeit verdecken; in solchen Fällen kündigt sich nur in den gleichzeitigen Zuthaten, bei den Gestalten byzantinischer Heiligen oder bei den Portraitfiguren das eigentlich byzantinische Element an. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bilder einiger griechischer Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts anzuführen. Aus dem neunten Jahrhundert rührt ein Manuscript mit den Predigten des Gregorius von Nazianz her (in der Pariser Bibl. befindlich), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Noch interessanter sind die Bilder eines Psalters aus dem zehnten Jahrhundert (ebendasselbst). In diesen ist die ganze Auffassung und Darstellung zumeist noch völlig von antikem Geiste, im edelsten Sinne des Wortes, erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Herde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So sieht man im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgange bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikan. Bibl. zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen. Die Ausführung ist, wie der damalige kirchliche und weltliche Luxus es verlangte, von höchster Pracht und Zierlichkeit, die Technik ausserordentlich solid und gleichmässig.

Erst im eilften Jahrhundert bildet sich in den Miniaturen die byzantinische Kunstweise völlig aus und die antiken Elemente treten dagegen zurück. Die Gestalten werden vollkommen dürr und hager,

¹ v. Rumohr, Ital. Forschungen, I, S. 166.

die Geberden unnatürlich starr; die Färbung erscheint greller, die Umrissszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Tüchtiges erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde gibt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sank auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

In Italien scheint die Miniaturmalerei nur mit geringem Eifer und mit wenig günstigem Erfolge geübt worden zu sein. Die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, die einer andern in der Dombibliothek zu Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten schon ziemlich rohe und trockne Nachahmungen der ältern Formen.¹ Desgleichen die in ein Paar Evangeliarien des achten und neunten Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Andere aus derselben Zeit erscheinen bereits völlig barbarisch.

Gleichzeitig indess entwickelte sich eine eigenthümlich bedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, zunächst durch die umfassenden Bemühungen Karls des Grossen ins Leben gerufen. Mehrere grosse, für diesen Kaiser gefertigte Prachthandschriften — ein Evangelistarium in der Privatbibliothek des Königs zu Paris, ein Evangelarium in der dortigen grossen Bibliothek und ein andres, von vorzüglichem Werthe, in der Bibliothek von Trier — sind als die Zeugnisse ihrer Thätigkeit erhalten. Es sind die altchristlichen Motive, verschmolzen mit einigen speciell byzantinischen Einflüssen und einer gewissen nordischen Rohheit, die in den Bildern derselben sichtbar werden. In ihrer ganzen Erscheinung zeigen aber auch sie bereits die sehr gesunkene Stellung der abendländischen Kunst. Noch mehr ist dies der Fall in den Werken, die für die Nachfolger Karls des Grossen, namentlich für Karl den Kahlen (843—877) gearbeitet wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich anzuführen: eine Handschrift der Bibel in der Bibl. von Paris, eine zweite in der Kirche S. Calisto zu Rom (früher in der dortigen Paulskirche aufbewahrt), ein Evangelarium in der Hofbibl. zu München (früher in St. Emmeran zu Regensburg) u. a. m.

Ganz abweichend von den sämmtlichen, bisher genannten Miniaturmalereien erscheinen die angelsächsischen Miniaturen, auf welche bereits früher, bei Gelegenheit der angelsächsischen Architektur, hingedeutet wurde. In ihnen sind allerdings, was die menschlichen Gestalten anbelangt, die allgemeinsten Motive der

¹ v. Rumohr, Ital. Forschungen, I, S. 189, ff.

altchristlichen Kunst aufgenommen, diese aber nach den willkürlichsten und seltsamsten Schematen umgebildet. Die ganze Gestalt verschwindet hiebei in ein, mehr kalligraphisches als bildnerisches Schnörkelwesen; ebenso sind auch die Thiere in phantastischer Weise stylisirt, und zwar so, dass sich hierin zuerst die mittelalterlich heraldische Bildungsweise derselben ankündigt. Alles ist eigentlich rein ornamentistisch aufgefasst und stimmt in dieser Art mit dem bunten Linienspiel der Ornamente vollkommen überein. Dabei ist jedoch die technische Ausführung höchst sauber, sind die Umrisslinien mit grosser Schärfe gezogen, die Flächen mit lichten glänzenden Farben angelegt. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Kunst sind die Miniaturen eines, dem siebenten Jahrhunderte zugeschriebenen Evangelienbuches, des sogenannten *Cuthbert-Buches*, welches in der Bibliothek des britischen Museums zu London aufbewahrt wird. Vom zehnten Jahrhundert ab artet jedoch diese angelsächsische Miniaturmalerei, die auch auf die fränkische Kunst von Einfluss war, in rohe Barbarei aus. Es ist bereits bemerkt worden, dass wir diese Arbeiten als eins der ersten Zeugnisse des germanischen Kunstgeistes in seiner Selbständigkeit, und zugleich als das Vorspiel oder als den ersten Beginn des romanischen Kunststyles zu betrachten haben.

§. 10. Die byzantinische Tafel- und Wandmalerei.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Der Grund dürfte darin zu suchen sein, dass es in jener Zeit noch nicht üblich war, besondere Gemälde über dem Altar aufzustellen. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein, noch mit Geist componirtes Bild ist u. a. eine im christl. Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Darstellungen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche sinnreiche Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem eilften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.¹ Bei weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren aber Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen

¹ *d'Agincourt, peint. t. 82.*

Geistes. Doch ist in späterer Zeit Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass wenigstens in dem Aeusseren der Composition nicht selten abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere aber hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die Wandmalerei hat in den spätern und heutigen byzantinischen Kirchen, welche von oben bis unten bemalt zu sein pflegen, eine ungeheure Menge von Darstellungen angebracht, welche indess als vollkommen gedankenlose Wiederholungen einer Anzahl von rituell gewordenen Motiven und Compositionen hier keine weitere Beachtung verdienen.¹

§. 11. Weitere Verbreitung der byzantinischen Bilderei.

Schliesslich ist zu bemerken, dass diese spätere byzantinische Weise der Darstellung und Behandlung überall auch da Eingang fand, wo die Lehre der griechischen Kirche angenommen ward, und dass man an ihr, zum Theil mit entschiedener Absicht, festgehalten hat, so lange diese Lehre in Kraft geblieben ist. Die Bildwerke der Bulgaren, der Slavonier, der Russen sind mechanische Wiederholungen derer von Byzanz, hin und wieder nur durch barbarisches Ungeschick noch weiter entstellt.²

¹ Ein Receptbuch der kirchlichen Darstellungen, aus dem spätern Mittelalter, welches noch jetzt den Mönchen des Berges Athos zur Anleitung dient, ist von *Didron* in französischer Uebersetzung (*Manuel d'iconographie chrétienne etc.*, Paris 1845) herausgegeben worden.

² Das Nähere bei *Schnaase*, Bd. III, S. 274, 307, ff. — Auf den byzantinischen Styl der Malerei, welcher in Italien noch gleichzeitig mit dem romanischen und selbst mit dem germanischen Styl der Baukunst und Plastik fort dauert, werden wir im nächsten Abschnitt mehrmals zurückkommen müssen.