



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

B. Bildende Kunst.

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

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 subterranea 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 Leuchthürme, 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 Geräte 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. Boisserée*, 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 anbetrifft, 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 fortdauert, werden wir im nächsten Abschnitt mehrmals zurückkommen müssen.