



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der technischen Künste**

**Brinckmann, Justus**

**Stuttgart, 1875**

III. Mosaik. Bearbeitet von B. Bucher.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75432](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75432)

III.

MOSAİK.

Bearbeitet von BR. BUCHER.







## I.

### Allgemeines.

Unter Mosaik wird im weitesten Sinne eine Art der Malerei verstanden, welche sich als Mittel der Darstellung verschiedenfarbiger fester Körper bedient. Solcher Körper, durch deren Aneinanderfügung ein Bild oder ein Muster hergestellt werden kann, gibt es nun sehr viele, und demgemäss mancherlei Arten musivischer Malerei. Man spricht von Stein-, Glas-, Holzmosaik; doch auch verschieden gefärbte Stückchen Leder, Seide, Tuch können nach einem gewissen System zusammengesetzt werden; in der Zeit des Rococo kam die sogenannte *Rocaille*, das schon im Alterthum bekannte Muschel- oder Grottenwerk, sehr in Aufnahme, nämlich das Ueberziehen von Wänden mit allerlei Gestein, Korallen, Schlacken, grossen und kleinen Muscheln, welcher Ueberzug natürlich nicht, wie die früher genannten Arten der Mosaik, eine glatte Oberfläche hat (dergleichen ist in vielen Fürstenschlössern aus dem vorigen Jahrhundert, in Versailles, Sanssouci u. s. w. zu sehen) und dieses System erhielt eine weitere Ausbildung durch Bonavita Blank in Würzburg (1740—1827), der zunächst Bilder aus Moos verfertigte, *Moosmosaik*, welcher Name auf alle ferneren von ihm aufgebrauchten Spielereien überging, auf die Bilder aus Vogelfedern, Haaren, Stroh, Blumen, Blättern, Samenkörnern, Schmetterlingsflügeln u. dgl. m.

Die Kunstwissenschaft hat mit Kunststücken solcher Natur nichts zu thun. Aber auch sie fasst den Begriff Mosaik bald enger bald weiter. Holzmosaik (Intarsia) wird allerdings heutzutage allgemein aus dieser Gruppe ausgeschieden; dagegen findet sich hier und da der Ausdruck Mosaik selbst auf Arbeiten in Goldschmied-Email angewandt, während Andere nicht einmal eingelegte Arbeit in Stein als Mosaik gelten lassen wollen.

In diesem Werke wird unter Mosaik die Malerei mittelst Stücken von Stein, gebranntem Thon oder Glasfluss, welche unter sich und mit dem Grunde durch irgend einen Kitt verbunden sind, verstanden. Sie kann eigentliche Mosaik oder eingelegte Arbeit sein. In dem ersteren Falle ist die ganze



Fläche, fowohl die Zeichnung, die Figuren oder Arabesken u. f. w., als der Grund aus einer Menge ziemlich gleichgestalteter (meist würfelförmiger) und ziemlich gleichgrosser Körper — Stein oder Glasfluss — zusammengesetzt. Im letzteren Falle bilden das Material Steinplättchen, welche je nach dem Erforderniss der Zeichnung verschiedenartig zugeschnitten sind und entweder die ganze Fläche bedecken oder in eine als Grund dienende Platte, z. B. Marmor oder Steinguss, eingelegt sind. Von der eigentlichen Mosaik kann beinahe als Regel gelten, dass sie sich in jedem besonderen Falle nur eines Materials bedient, also entweder einer bestimmten Gattung natürlichen oder des gebrannten Steins oder des Glasflusses, während zu der eingelegten Arbeit häufiger verschiedene Stoffe, beispielsweise Marmor, Porphyr, Alabaster, Halbedelsteine, Perlmutter etc. neben einander benutzt werden.

In die erste Classe gehören das *opus tessellatum* und das *opus vermiculatum* der Alten, ferner die *byzantinische Mosaik* und deren moderne Nachahmungen und die sogenannte *römische Mosaik* aus ganz winzigen Stiftchen, welche vorzüglich zu Schmuckfachen verwendet wird; auch gewisse Arten der *Platten-Mosaik* lassen sich hier anreihen; — in die zweite Classe das antike *opus Alexandrinum*, *opus sectile*, ferner die mittelalterlichen Fussböden aus Stuckmasse, in welche Figuren aus gebranntem Thon oder dgl. eingelassen sind, Fussböden aus *Fliesen* mit Einlagen vor oder nach der Glasur, die *florentiner Marmor-*, die *russische Malachit-* und *Lapislazuli-Mosaik* und verwandte Arbeiten.

Unter anderem Gesichtspunkte unterscheidet man *glatte* und *rauhe Mosaik*, nämlich solche, die durch Walzen oder Schleifen eine völlig gleichmässige Oberfläche ohne sichtbare Fugen erhält und diejenige, bei welcher solche Procedur entweder nicht zulässig oder nicht nothwendig ist, weil das Gemälde nur in beträchtlicher Entfernung gesehen wird.

Zur Anwendung kommt die Mosaik bei Fussböden, Bekleidung von Wänden und Deckenwölbungen, bei Möbeln, Geräth, Goldschmiedarbeiten. Ihr Vorzug besteht in der grossen Dauerbarkeit. Dagegen ordnet die Art der Technik sowie der doch immer kalte Glanz des Materials sie anderen Arten decorativer Malerei unter. Eben desshalb ist sie vornehmlich geeignet für Fussböden, Bekleidung von Wänden und Decken, welchen entweder kein höherer künstlerischer Schmuck zukommt, oder die vom Auge des Beschauers so entfernt sind, dass die Details nicht mehr wahrnehmbar werden.

Das Wort Mosaik hat die deutsche Sprache aus der französischen (*mosaïque*) und der italienischen (*mosaico* — spanisch und portugiesisch: *mosaico*) übernommen und es ist aus dem lateinischen *musivum* und dem griechischen *μουσειον* entstellt. Die Herkunft dieses letztern Wortes ist nicht klar. Die zahlreichen altgriechischen Ausdrücke für Mosaik<sup>1</sup> deuten durch-

<sup>1</sup> Σύνθεσις λίθων, λιθόστρωτον, ψηφοθέτημα, ψηφολόγημα, χονδροβολίας ἕδα ος, πάθωσις διὰ συγκοπῆς &c.



weg auf die Zusammenfassung aus Steinchen, zum Theil auch gleichzeitig auf den mit solcher Composition bedeckten Estrich hin. Erst seit dem Uebergange der Technik auf den Byzantinismus und in der byzantinischen Zeit, »wo an die Mufen kaum noch im Ernst von Jemand gedacht wurde«, <sup>1</sup> finden sich die Ausdrücke *μουσα*, *μουσείον*, *μουσείον* für Mosaik. Bei den Römern, und zwar so viel bekannt zuerst bei dem Historiker Aelius Spartianus (drittes Jahrhundert n. Chr.), <sup>2</sup> kommt *musium*, *museum*, *musivum opus*, später *opus musiarium*, *musivarium* vor. In anderem Sinne gebraucht Plinius <sup>3</sup> das Wort *musacum*. Gewöhnlich wird es da mit »Mufengrotte, Studierzimmer« übersetzt, und in der Regel nimmt man an, dass von dem musivischen Schmucke solcher den Mufen, den Künsten geweihten Orte diesem Zweige der decorativen Kunst der Name gegeben worden sei. Die augenfällige Lücke in dieser Hypothese sucht Dr. R. Engelmann in sehr geistvoller Weise auszufüllen. <sup>4</sup> Mufen, ursprünglich Quellgötter, wurden mit Nymphen häufig in Grotten verehrt und konnten dabei künstlichen kleinen Grotten wohl den Namen verleihen; die zweite der oben citirten Stellen bei Plinius spricht auch ausdrücklich von porösen Steinen, welche in den »Museen« herabhängen, um ihnen künstlich das Ansehen von Grotten zu geben. Das führt zu der sehr wahrscheinlichen Annahme, dass zuerst unter *musivum opus* die erwähnte Rocaille verstanden worden sei: Wände und Gewölbe mit Muscheln, Tropfstein u. dergl. belegt, im Gegensatz zu der Fussbodenmosaik, *opus tessellatum* etc. »Beide Arten der Technik (sagt der genannte Gelehrte), eigentliche Mosaik und Grottenaus schmückung, entwickelten sich selbständig aus eigenen Anfängen; als aber die Mosaik von dem Fussboden, für den sie eigentlich bestimmt war, an die Wände und Gewölbe übergegangen war, und andererseits die Fontänen und Grotten, die eigentlichen *musaca*, durch Einfügung bunter Steine sich der andern Technik genähert hatten, da konnte auch derselbe Name für beide Dinge, die in der Wirklichkeit jetzt wenig oder gar nicht mehr sich unterschieden, gebraucht werden.«

Prof. G. M. Redslob dagegen stellt <sup>5</sup> die Ansicht auf, *μουσείον* u. s. w. seien corumpirt aus einem Namen, welchen die Kunst aus ihrer Heimath, dem Orient, mitgebracht habe, und ist bemüht in einer gelehrten Untersuchung, deren Einzelheiten wir hier nicht folgen können, nachzuweisen, dass das hebräische Wort *Maskith*, gewöhnlich mit Standbild, bei Luther *Malstein* übersetzt, Fussboden-Mosaik bedeute.

Der Sinn der verschiedenen lateinischen Ausdrücke für Mosaik ist

<sup>1</sup> Redslob, *über den Ausdruck Mosaik* in: Zeitschrift der Deutschen morgenl. Gesellschaft. XIV. Bd. Leipzig 1860.

<sup>2</sup> *Pescennius Niger*, cap. 6. Hunc in Commodianis hortis in porticu curva pictum de musio inter Comodi amicissimos videmus sacra Isidis ferentem.

<sup>3</sup> Hist. natur. XXXVI. 42 XXXVII. 6.

<sup>4</sup> Briefliche Mittheilung.

<sup>5</sup> A. a. O.



keineswegs festgestellt. Ciampini<sup>1</sup> versteht unter *opus tessellatum* die älteste einfachste Art der Zusammenfassung der Fussböden aus in geometrischen Figuren geschnittenen Marmorstücken, unter *vermiculatum* die Mosaik, welche vermöge der Kleinheit der einzelnen Körper durch ihr Farbenpiel einen ähnlichen Eindruck mache wie eine Schlangenhaut. Andere sehen den Unterschied darin, dass *tessellatum* aus Würfeln, *vermiculatum* aber aus Stückchen zusammengesetzt gewesen sei, die durch ihre Gestalt an Würmchen (*vermiculi*) erinnerten. *Opus sectile* und *opus Alexandrinum* gelten als Bezeichnungen der *Plattenmosaik*. *Opus sectile* soll ursprünglich nur aus Marmorplatten bestanden haben, welche gespalten waren, so dass man dieselbe Figur mehrmals zur Verfügung hatte und sie wiederholt oder auch gegenfeitig anbringen konnte. *Opus Alexandrinum* kam zunächst nur in zwei Farben, grün und roth, vor. Der Name wird von dem Kaiserbiographen Aelius Lampridius daher geleitet, dass K. Alexander Severus diese Gattung Mosaik eingeführt habe, es ist jedoch viel wahrscheinlicher, dass die Römer sie in Alexandrien kennen gelernt und ihr darnach den Namen beigelegt haben.

Das heutige Verfahren bei der Mosaikmalerei im engsten Sinne, nämlich mittelst kleiner Würfel oder Stifte, lässt sich in Kürze so darstellen. Die Platte (Stein oder Metall), welche dem Bilde als Unterlage dienen soll, wird mit einem Grunde, gewöhnlich einem Kitt oder Mörtel aus Kalk, pulverisirtem Stein und Gummi Tragant überzogen. In diesen Teig setzt der Mosaik die einzelnen Stein- oder Glasstückchen ein, so dicht als möglich an einander und in gleicher Höhe; etwaige Unregelmässigkeiten der Oberfläche werden mittelst eines starken Richtscheits ausgeglichen, der etwa durch die Fugen herausgetretene Mörtel wird weggeschabt, nachträglich das Ganze geschliffen, entweder mit einem Stück weichen Holzes und feinem nassem Sande oder mit feinkörnigem Sandstein.

Bei dieser Arbeit muss dem Mosaikisten natürlich eine genau in der Grösse und in Farben ausgeführte Zeichnung vorliegen, deren Umrisse er partienweis auf den Grund paust, — partienweis, weil dieser Grund oder Mörtel nur benutzt werden kann, so lange er noch feucht ist, und daher nur stückweis aufgetragen werden darf.

Vollständig getrocknet und erhärtet verbindet der Mörtel das Mosaikgemälde und die Unterlage desselben zu einer Masse. Und dies macht die Mosaikmalerei zu der vorzüglichsten monumentalen Malerei, welche den schädlichen Einflüssen der Witterung auf das kräftigste widersteht, nicht abblättert, nur unter besonders ungünstigen Verhältnissen und auch dann sehr langsam verwittert, weder nachdunkelt noch verbleicht und immer wieder gereinigt und polirt werden kann. Die Farben werden nicht alterirt, weil sie entweder dem Stein natürlich oder mit der Glasmasse unlöslich ver-

<sup>1</sup> *Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur.* Roma 1690 ff.



bunden sind. (Recepte zum Färben des Glasflusses aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert enthält die unter »Literatur« aufgeführte Publication G. Milanefi's.) Aber auch die Vergoldung und Verfilberung des Glases, welche in der byzantinischen Kunst so häufig angewandt worden ist, trotz ebenso kräftig der Zeit, weil die dünnen Gold- und Silberblättchen, welche die Glaswürfel auf einer Seite bedecken, wieder mit einer ganz dünnen Schichte farblosen Glases überzogen sind. Von diesem Verfahren der Griechen gibt Theophilus<sup>1</sup> Auskunft.

»Auch machen sie (die Griechen) Glastafeln nach Art der Fenster tafeln aus weissem hellem Glase in der Dicke eines Fingers, spalten sie mit einem heissen Eisen zu kleinen viereckigen Stücken, überziehen diese auf der einen Seite mit Blattgold, streichen zermahlenes klarstes Glas darüber, setzen sie auf einer mit Kalk oder Asche bedeckten eisernen Tafel zusammen und kochen sie im Glasofen.«

Etwas umständlicher ist die Vergoldung nach der Vorschrift einer Handschrift der Bibliothek des Capitels zu Lucca.<sup>2</sup> Hiernach wären gleich bei Herstellung der Glaskörper die Metallblätter zwischen zwei Lagen Glases gebracht und diese dann im Ofen in eins verschmolzen, doch mit Vorsicht, da sie zu lange der Hitze ausgesetzt die Form eingebüsst haben würden.

Nach Ciampini genügt es, die Metallblättchen auf das noch glühende Glas zu legen und dies bald wieder in den Ofen zu bringen, wodurch angeblich das Metall auf das festeste mit dem Glase vereinigt würde.

Sehr gründliche Untersuchungen über die Technik hat K. Haas an Wandmalereien aus der byzantinischen Zeit angestellt.<sup>3</sup> An Wänden, Kuppeln, Gewölben erforderte die Befestigung der Mosaik viel grössere Sorgfalt als bei Fussböden. War das Mauerwerk Backstein, so wurde der die Ziegel verbindende Mörtel bis zu zwei Zoll Tiefe entfernt, und nun der Untergrund, ein dichter Mörtel, auf die ganze Wandfläche aufgetragen. Derselbe haftete fester, weil er zugleich in die Fugen eindrang; er selbst aber wurde wieder an der Oberfläche gefurcht oder sonst mit Vertiefungen versehen, um dem zweiten Grunde mehr Halt zu geben. Bei Quadergemäuer trieb man zu dem nämlichen Zwecke Nägel mit breiten Köpfen in die Fugen; Ciampini erwähnt fogar über die Mauerfläche gespannte Drahtnetze.

Auf diesen Untergrund kam der zweite Grund, in welchen die Würfel selbst eingesetzt wurden. Nach einer Stelle bei dem römischen Historiker Flavius Vopiscus war es zur Zeit des Kaiser Valentinianus I. (364—375) Gebrauch, hierzu Erdpech und andere harzige Stoffe zu verwenden; ge-

<sup>1</sup> Diversarum artium schedula II. 15.

<sup>2</sup> Abgedruckt bei L. A. Muratori, *Antiquitates italicæ med. ævi*, 6 Bde. Mailand 1738, vol. II. pag. 365.

<sup>3</sup> *Ueber Mosaikmalerei* in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zu Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1859, S. 173 ff.



eigneter, weil langsamer erhärtend, ist der *marmoratum* genannte Kitt, Kalk und Marmorstaub mit Wasser und Eiweiss, oder noch besser Leinöl gemengt. In dem Mörtel byzantinischer Mosaiken von Konstantinopel, Venedig und Torcello fand Haas auch Binsen und Stroh. In Sicilien und auch in Torcello ist förmliche Untermauerung auf dem Mörtel zu beobachten, welche nicht allein dem Mosaisten die Arbeit erleichterte, sondern auch das störende Hervortreten weissen Mörtels zwischen farbigen Würfeln verhütete.<sup>1</sup> (Bei antiken Mosaiken pflegt der Mörtel nicht bis an die Oberfläche zu reichen, es sei denn, dass sie restaurirt worden.) Gewöhnlicher ist rothe Umriszeichnung, wie das Auftragen gelblich-röthlicher Farbe auf die Stellen, wohin Gold zu stehen kommen sollte.

Von der Technik der byzantinischen Plattenmosaik muthmasst Salzberg,<sup>2</sup> dass die einzelnen Platten nach dem Muster zusammengelegt und auf der Rückseite mit einem Kitt übergossen worden seien, welcher sich mit dem Stein verband und steinhart wurde, und der auch dazu diene, die so hergestellten grösseren Tafeln an der Mauer zu befestigen.

Die aus dieser Plattenmosaik hervorgegangene Florentiner Mosaik, welche complicirtere Gemälde, Blumen, Landschaften und sogar Figurales liefert, und sich nicht allein des Marmors und verwandter Steinarten, sondern auch der Edelsteine und Halbedelsteine, Korallen, der Perlmutter und anderer Muscheln bedient, um alle feinen Uebergänge ausdrücken zu können, verfährt etwas anders. Der Künstler hat vor sich auf einer geneigten Ebene einen grossen braunen Stein, genannt *Lavagna*, der mit Kitt überzogen ist. In diesen Kitt setzt er die unzähligen nach Bedarf zugeschnittenen Plättchen. Durch einen eisernen Rahmen werden die fertigen Partien unter sich und mit der *Lavagna* fest zusammengedrückt. Ist die Arbeit beendigt und der Kitt hart geworden, so wird die Oberfläche vorsichtig polirt wie ein Spiegel.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> An Bruchstücken aus Torcello hat Verf. rothe Untermauerung für Gold, Roth, Rothbraun, gelbliche für die lichtereren Tinten, dunkelgraue für Blau, Schwarz u. s. w. gefunden.

<sup>2</sup> *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel*. Berlin 1854.

<sup>3</sup> Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie* t. III. p. 82 f.



## II.

## Mosaik im Alterthum.

Im Buche Esther der Bibel, in der Schilderung der Pracht im Schlosse Sufan des Königs Ahasveros, der da König war von Indien bis an die Mohren, heisst es (cap. I. v. 6.): *Die Bänke waren golden und silbern auf Pflaster von grünen, weissen, gelben und schwarzen Marmeln gemacht.* Luthern mag bei dieser Uebersetzung ein Estrich vorgeschwebt haben, in welchen verschiedenfarbige kleine Kiesel regellos eingewalzt sind, also was man heutzutage *terrazzo* nennt. Wahrscheinlich ist auch diese Art als die älteste Mosaik zu betrachten, und das Eindringen der Steinchen in den Lehm oder Mörtel des Fussbodens dürfte zunächst den Zweck gehabt haben, diesem grössere Festigkeit zu geben. Vielleicht haben wir uns so auch die mit Schlegeln festgeschlagenen *barbarischen Pavimente* vorzustellen, von denen Plinius spricht im Gegensatz zu dem *lithostroton*, welchen Ausdruck er schon auf figurale Darstellungen anwendet.<sup>1</sup>

Die ältesten in Pompeji aufgefundenen Mosaikfussböden zeigen geometrische Figuren mittelst weisser Steinchen in einen röthlich gefärbten Mörtel eingelegt — *opus signinum* nach der Stadt Signia (Segni), in welcher das Färben des Mörtels mit Ziegelmehl u. dgl. erfunden sein soll.

Engelmann ist allerdings der Ansicht, dass die Fussbodenmosaik direct Nachahmungen der Muster der Teppiche gewesen seien, mit welchen man in kalter Jahreszeit die Steinplatten belegte.<sup>2</sup>

Der Text der Vulgata in der oben citirten Bibelstelle zeigt übrigens viel deutlicher, dass es sich um einen kunstreich zusammengestellten Boden handelt: *pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, quod mira varietate pictura decorabat.* E. Aus'm Werth<sup>3</sup> will hier Plattenmosaik, *opus Alexandrinum* erkennen. Auch das Pflaster, mit welchem in der Vision Ezechiels (40, 17. 18.) der neue Tempel in Jerusaleem ausgestattet erscheint, und der »lieblich gepflasterte Boden« der Sänfte Salomons im Hohenliede (3, 10.) wird als Mosaik gedeutet. Flavius Josephus erwähnt in seiner Geschichte des jüdischen Krieges *lithostroton* im Tempel.

Auf jeden Fall unterstützen diese Erwähnungen der Mosaik in der Bibel die Ansicht, dass der Orient die Heimath auch dieser Kunst sei, welche die Römer von den Griechen überkommen hatten. Für die letztere That-

<sup>1</sup> Hist. natur. XXXVI. 60. 61.

<sup>2</sup> Ueber Mosaikreliefs in „Rhein. Museum f. Philol.“ N. F. XXIX.

<sup>3</sup> Der Mosaikboden zu St. Gercon in Köln. Bonn 1873.



fache besitzen wir nicht bloss das Zeugniß des Plinius, dass sowohl die bereits erwähnten pavimenta und die *subdialia*, mit musivischem Estrich belegten flachen Dächer oder Terrassenpflaster, als auch die lithostrota ihren Ursprung bei den Griechen haben, sondern ausserdem Bruchstücke des Fussbodens von dem Pronaos des Zeustempels zu Olympia (V. Jahrh. vor Chr.). Die französische Regierung hat sich das Verdienst erworben, die schon durch Winckelmann angeregte Ausgrabung der Ueberreste dieses Tem-



Fig. 19.

Fussbodenfragment von Olympia.

pels im Jahre 1829 wenigstens in Angriff nehmen zu lassen, wobei u. a. unter einem späteren römischen Mosaikboden aus Marmor und Alabaster Stücke des ursprünglichen Bodens gefunden wurden mit schönen Darstellungen von Meergöttern in Palmettenumrahmung. (Fig. 19.) Diese, leider nicht conservirte, Mosaik bestand aus Kieseln des die Ebene von Olympia durchströmenden Flusses Alpheios, welche 1 cm. im Durchmesser hatten; die menschlichen Figuren waren fleischfarben, das Haar rothbraun, ausserdem war Weiss, Schwarz, Gelb und Grüngrau zur Anwendung gekommen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Expedition scientifique de la Morée*. Paris 1831.



Diese Bruchstücke eines Mosaikfussbodens sind soviel bis jetzt bekannt das Einzige, was von griechischer Kunst in diesem Zweige auf unsere Zeit kam; die spätere Ausbreitung und Vervollkommnung der Mosaik wird u. a. durch die Beschreibung des Prachtschiffes des Hieron von Syrakus († 215 v. Chr.) bewiesen, welche in den Sälen einen Cyklus von Gemälden zur Ilias in Mosaik ausgeführt sein lässt.<sup>1</sup> Indessen werden einige Arbeiten aus römischer Zeit wohl mit Recht für Copien griechischer Originale gehalten. So vor allem die in der Casa del Fauno oder Casa di Goethe in Pompeji im Jahre 1831 aufgefundenene Alexander Schlacht (jetzt im Museo nazionale zu Neapel), grossartig in der Composition und von vollendeter Technik. Das Gemälde stellt nach Ansicht der meisten Archäologen den Moment der Schlacht bei Issos dar, wie im wilden Schlachtgetümmel Alexander den Feldherrn des Darius durchbohrt angesichts des Perferkönigs, der die eigene Gefahr vergeffend sich voll Theilnahme dem auf den Tod Verwundeten zuwendet. Das Original dürfte ein enkaustisches Gemälde gewesen sein, vielleicht das Werk der Malerin Helena, welches Vespasian im Friedenstempel zu Rom aufstellen liess. Burckhardt<sup>2</sup> sieht in dieser Mosaik eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten. — Ein anderes Werk von hoher Bedeutung, einen Kampf zwischen Centauren und wilden Thieren darstellend, befindet sich in Berlin.

Mit aller Bestimmtheit lässt sich als eine solche Copie und zwar nach einem musivischen Originale die unter dem Namen der Capitulinischen Tauben bekannte Mosaik bezeichnen, welche in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt, das capitulinische Museum in Rom ziert. Dies Bild, von welchem in Neapel ein zweites Exemplar existirt, entspricht nämlich vollkommen der Schilderung, welche Plinius<sup>3</sup> von einem Werke des Sofus von Pergamus entwirft. Er sagt: »Am berühmtesten war in dieser Gattung (nämlich der musivischen Malerei) Sofus, welcher zu Pergamus den Boden in dem sogenannten *umgekehrten Hause* legte, welches diesen Namen bekam, weil er darin die Abfälle der Mahlzeit und was man sonst auszukehren pflegt, als sei es zurückgelassen worden aus kleinen und in verschiedene Farben getauchten Würfeln nachgebildet hatte. Wunderbar ist daselbst eine trinkende und das Wasser mit dem Schatten ihres Kopfes verdunkelnde Taube; andere sonnten und pickten sich auf dem Rande einer Schale.« (Fig. 20.) Burckhardt<sup>4</sup> bezeichnet diese »zierlichste antike Mosaik Roms« als eines der belehrendsten Beispiele für den Grad der Illusion, welche man im äussersten Fall mit den kostbarsten Mitteln erstrebte. Nach dem erwähnten umgekehrten Saale, *οἶκος ἀσάρονος*, hiess die Mosaik auch *Asaroton*.

<sup>1</sup> Athenaeus V. 206.

<sup>2</sup> Cicero, 3. Aufl. S. 788.

<sup>3</sup> Hist. nat. XXXVI. 60.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 793.



Von dem Färben des Marmors spricht Plinius auch im vorhergehenden Buche bei Gelegenheit der Plattenmosaik zur Belegung der Wände.

Nach Rom soll die Mosaik höheren Stils durch Sulla verpflanzt worden sein, welcher so viel dazu beitrug, die »Kunstkennerchaft« in Rom heimisch zu machen. Nach seinem Siege über den jüngeren Marius (82 v. Chr.) liess er den wieder aufgebauten Fortunatempel zu Praeneste mit Mosaikböden in griechischer Art zieren. Die Angabe des Plinius, dass das mittlere Stock-



Fig. 20.

Die capitolinischen Tauben.

werk des von M. Scaurus, Sulla's Stiefsohn, erbauten Theaters (bei dessen Einrichtung der Genannte selbst »die wahnsinnige Verschwendung des Caligula und Nero noch überboten« habe) von Glas gewesen sei, wird auf Wandbekleidung mit Glasmosaik gedeutet. Doch müsste es auffallen, dass Plinius die Technik, welche er an andern Stellen wiederholt bespricht, hier gar nicht erwähnt. Auch sprechen die in allen Theilen des einstigen römischen Reichs gemachten Funde von alten Mosaiken keineswegs für die (angeblich fogar erst unter Augustus aufgekommene) Anwendung von Glasfluss in grösserem Umfange. Auch Lucanus gedenkt bei der Schilderung des



Luxus zur Zeit der Kleopatra nur kostbarer Steine zur Ausschmückung der Wände. Aus welchem Materiale die Mosaikfussböden gewesen sein sollen, welche nach Suetons Erzählung Caesar nebst seinen Zelten auf Kriegszügen habe mitschleppen lassen, ist unklar; an Marmorböden dürfte dabei wohl nicht zu denken sein.

Furietti<sup>1</sup> zählt die zu seiner Zeit bekannten römischen Mosaiken auf. Seitdem ist deren eine sehr grosse Anzahl zu Tage gekommen. Die reichste Ausbeute hat Pompeji geliefert. Die Abbildung auf S. 95 zeigt uns die Thürschwelle vom Hause des Faun. Ein sehr schöner, streng ornamental behandelter Fussboden, 1872 hinter dem Venustempel aufgedeckt, ist in »Das Kunsthandwerk« II. Jahrgang Bl. 3 abgebildet. Aus der casa del poeta tragico rührt die im Museum zu Neapel befindliche Darstellung einer Theaterprobe her. Auf einem Gemälde, welches Tänzerinnen mit Masken zeigt, findet sich der Name des Künstlers ΔΙΟΣΚΟΥΠΛΗΣ ΣΑΜΙΟΣ, Dioskurides von Samos. Neben der Wohnung des Thürhüters findet sich öfters, z. B. in der casa del poeta tragico, das Bild eines Kettenhundes mit dem Warnspruch *Cave canem*. Vorhallen, Gemächer, Bäder haben musivisch ausgelegte Fussböden mit geometrischen oder Arabeskenmustern, figürlichen Darstellungen; Wände werden vorzüglich dann mit Mosaik bekleidet, wenn sie häufiger Nässe ausgesetzt sind, welche andere Malerei bald zerstört haben würde, also an Brunnen &c.; häufig genug auch erinnern Muster mit Licht und Schatten, scheinbaren Latten, Rosten, Cassetten u. dgl. daran, dass diese Arbeiten aus einer Zeit stammen, in welcher das natürliche ästhetische Gefühl der antiken Welt zu schwinden begann. Noch lebhafter wird dieser Eindruck bei der Betrachtung des umfangreichen, aus den Thermen des Caracalla herrührenden Mosaikbodens im Ecksaal des Lateran in Rom: Kämpfende Gladiatoren, mit anwidernder Naturtreue ausgeführt, die Namen der Haupthelden dabei. Dieser ähnlich ist die 1835 in der Tenuta di Torre Nuova ausgegrabene Mosaik im grossen Saal der Villa Borghese bei Rom.

Auch bei Nennig an der Mosel (zwischen Saarburg und Merzig) 1852, bei Bitburg am Fusse der Eifel, in Salzburg, bei der Grundlegung für das Mozartdenkmal, 1841, im Chiemseehof daselbst 1866 (Entführung der Europa), und 1815 auf den Loigerfeldern bei Salzburg (Theseus und Ariadne, jetzt auf der Marianneninsel in Laxenburg), bei Westerhofen, im Landgerichte Ingolstadt (jetzt im Bair. National-Museum in München), bei Petronell auf der österreichisch-ungarischen Grenze, auf der Werftinsel bei Alt-Ofen (Münz- und Antiken-Cabinet in Wien) u. a. a. O. sind mit den Grundmauern römischer Villen Mosaikböden aufgedeckt worden, ferner dergleichen bei Vilbel in Oberhessen 1849 in einem römischen Bade (jetzt im Museum zu Darmstadt), bei Santiponce, dem einstigen Italica und bei Tarragona in Spanien. Der Fund von Tarragona brachte in dem

<sup>1</sup> J. A. Furietti, *De Musivis*. Romae 1752. pag. 51 ff.



einstigen Palaft des Augustus das wohlerhaltene Gemälde Venus und Adonis, erstere am Gürtel, letzterer am Köcher &c. kenntlich, an's Licht (Fig. 21).<sup>1</sup>

In Siebenbürgen und zwar zu Várhely im Hatzeger Thalé (nah dem Eifernenthor-Pass), wo einst das dacische Sarmisagethufa, nachher Ulpia Trajana geheissen, lag, wurden in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts zwei schöne und ungewöhnlich grosse Mosaikböden (jeder 18 Schuh ins

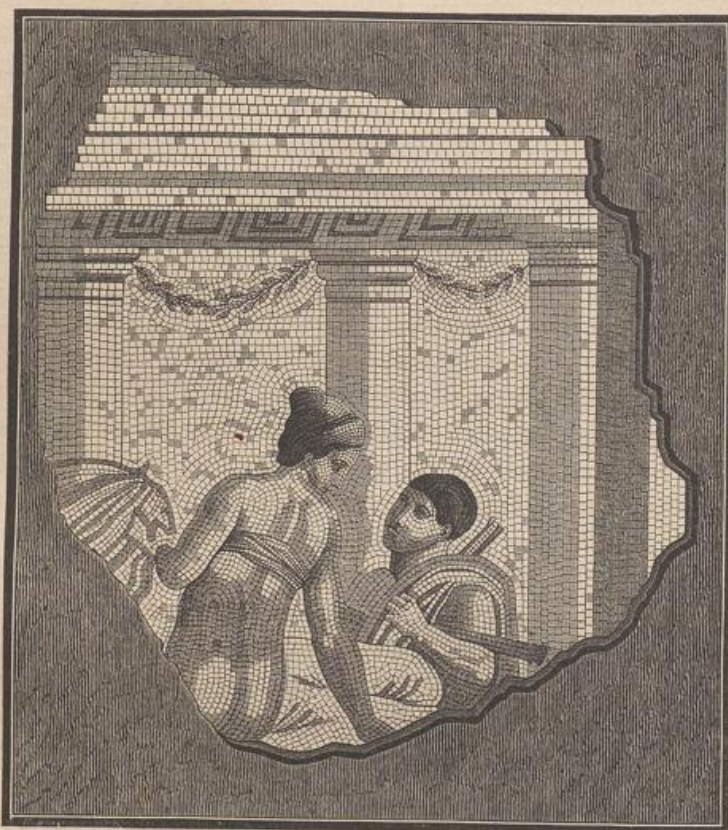


Fig. 21.

Venus und Adonis, Mosaik aus Tarragona.

Geviert) blossgelegt, auf dem einen das Urtheil des Paris, auf dem andern Priamus vor Achill kniend.<sup>2</sup> Aber »leider ist von dem schönen Pflaster nichts mehr übrig geblieben, da jeder Besucher ein Stück mit sich nahm, bis zuletzt nichts mehr da war.«<sup>3</sup> Das gleiche Geschick erreichte noch schneller die 1864 zwischen Karlsburg und Márosportó in Siebenbürgen

<sup>1</sup> Alex. de Laborde, *Descripcion de un pavimento en mosayco descubierto en la Italica &c.* Paris 1806.

<sup>2</sup> Goro v. Agyagfalva, *Wanderungen durch Pompeji.* Wien 1825.

<sup>3</sup> Charles Boner, *Siebenbürgen, Land und Leute.* Leipzig 1868.



in einem Umfange von mehr als vier Quadratklaftern blossgelegten Fussböden. Die Bewohner der Gegend vermutheten unter den Mosaiken Schätze und stürzten sie um! <sup>1</sup>

Bedeutend ist die Zahl der römischen Mosaiken in Frankreich. So wurden Fussböden aufgedeckt bei Schloss Chastellux (Dep. Yonne) 1838, in einem Hofe des erzbischöflichen Palaftes zu Reims 1845, zu Jurançon bei Pau, Noizy und andern Orten des Departements Sàone et Loire, zu Nimes (Dianatempel), Autun (Amphitheater), Lyon, Vienne, Laudun, Revel, Auriol bei Marseille, Anse (Dep. Rhone) &c. &c.

### III.

## Frühchristliche Zeit.

Das Christenthum übernahm die Mosaikmalerei von den Römern, wies derselben aber eine Stellung zu, welche sie in der alten Welt entweder noch gar nicht oder doch nur ausnahmsweise eingenommen hatte. Die grössere Dauerbarkeit mag die christlichen Künstler bestimmt haben, bald auch für Wandmalereien der Mosaiktechnik den Vorzug zu geben. Technik und Stil blieben vorläufig die römischen, wie ja auch Personificationen des heidnischen Mythos mit anderer Bedeutung beibehalten wurden, so dass über die Entstehungszeit aufgedeckter Bildwerke sich Zweifel erheben konnten, welche erst genauere Kenntniss der frühchristlichen Symbolik löste.

Dies war z. B. der Fall bei den — vielleicht die ebenfalls noch ganz antik gehaltenen Fussböden in der Katakombe S. Elena an der Via Tiburtina abgerechnet — ältesten unter den erhaltenen Denkmälern aus diesem Zeitabschnitte, den Gemälden an den Wölbungen der Capelle S. Costanza in Rom (fuore le mura). Die Darstellung der Weinlese in diesen Mosaiken verschuldete die Behauptung, das Gebäude sei ursprünglich ein Bacchustempel gewesen. Es ist jedoch erwiesen, dass Konstantin der Grosse die Capelle entweder als Tauf- oder Grabcapelle für seine Tochter Konstantina bauen liess und zwar auf dem Flecke, wo seine Schwester Konstantia Augusta die Taufe empfangen hatte. Reben, Trauben, Weinlese u. s. w. waren bei den Christen der ersten Jahrhunderte beliebte Symbole, wie Malereien in den Katakomben, Sarkophage u. a. m. zeigen. Die Gemälde in S. Costanza sind zum Theil restaurirt.

Spuren von Mosaikarbeiten finden sich auch noch in andern als der obengenannten Katakombe. Von den Mosaikmalereien, mit welchen Kon-

<sup>1</sup> *Mitth. d. k. k. Centralcommission.* XXII. p. XX.



stantin zahlreiche Kirchen, z. B. die alte Peterskirche, schmückte, ist nichts mehr vorhanden. Die Mosaiken der Tribune in der (angeblich ältesten römischen, nämlich von Papst Pius I. also um die Mitte des zweiten Jahrhunderts gegründeten) Kirche S. Pudentiana: Christus von Aposteln und den Töchtern des Senators Pudens, Pudentiana und Praxedis, umgeben, dürften dem Ende des vierten Jahrhunderts angehören mit Ausnahme der Figur des Heilands, welcher bereits nicht mehr als Jüngling, sondern als bärtiger Mann abgebildet ist; auch das Nebenwerk deutet auf eine spätere Zeit. Die Kirche ist auch wiederholt, so bereits unter Papst Hadrian I. (Ende des achten Jahrhunderts) restaurirt worden. — Die Mosaiken in dem Baptisterium zu Neapel (aus Konstantins Zeit) sind zu stark restaurirt, als dass sich ihr Stil mit Sicherheit verfolgen liesse.<sup>1</sup>

Wahrscheinlich aus dem vierten Jahrhundert rührt das 1865 in der Pilgerherberge Casa nuova in Jerusaleem aufgefundenene Fussbodenstück her: von dem Mittelbilde war nur der Fuss einer männlichen Figur vorhanden, ausserdem Vögel und Seethiere in quadratischen Umrahmungen.<sup>2</sup> Bruchstücke dieses Bodens besitzt das Oesterr. Museum in Wien. — Von dem in Pefaro aufgedeckten Boden wird im fünften Capitel zu handeln sein. (S. 119.)

Konstantins Zeitgenosse Papst Sylvester I. und dessen Nachfolger im fünften Jahrhundert liessen unserer Kunst ebenfalls Pflege angedeihen, und die Wahrzeichen dafür sind noch ziemlich zahlreich da. Nun tritt Ravenna in den Vordergrund. Dorthin verlegte, als das weströmische Reich bereits in seinen Grundvesten wankte, Kaiser Honorius 403 die kaiserliche Residenz, dort lebte und liegt begraben seine fromme Schwester Galla Placidia, dort fassen als Beherrscher Italiens der Herulerrfürst Odoaker und der Gothe Theodorich, und sie führten Kirchen- und Palaßbauten auf zu der selben Zeit, welche im übrigen Italien so viele herrliche Bauwerke in den Stürmen der Völkerwanderung zu Grunde gehen sah. Mit dem Sturze der Gothenherrschaft durch Belisar und Narfes gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts gewann auch die byzantinische Kunst in Ravenna die Oberhand, und die aus dieser Periode stammenden Kunstwerke gehören daher in einen anderen Abschnitt.

Die ältesten Mosaiken Ravennas<sup>3</sup> dürften die an den Wänden und der Kuppel von S. Giovanni in Fonte (orthodoxes Baptisterium des Doms, 430 erbaut) sein: in der Kuppel als Rundbild die Taufe Christi, welchem der Flussgott JORDANN das Handtuch bereit hält; darunter die Apostel; zwischen den Hauptbogen des Erdgeschosses Rankenornament

<sup>1</sup> Labarte, *Histoire des arts ind.* t. IV. — Crowe u. Cavalcaffelle, *Geschichte der italien. Malerei.* Deutsche Ausgabe von M. Jordan. I. Bd. Leipzig 1869.

<sup>2</sup> L. v. Walcher in: „Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums“ 1866 Nr. 11.

<sup>3</sup> J. Rud. Rahn, *Ravenna. Eine kunstgeschichtl. Studie.* Leipzig 1869.



auf dunkelblauem Grunde und Medaillons mit Goldgrund — alles wohl erhalten und in merkwürdigster Weise antike Kunsttradition und christlich-religiöse Empfindung in sich vereinigend.

Weniger bedeutend sind die Mosaiken an den Gewölben der aus der Mitte des fünften Jahrhunderts (nach Burckhardt aus dem sechsten) stammenden Capelle im erzbischöflichen Palaſte.

In der Kirche S. Giovanni Evangelista finden sich Bruchstücke einer Darstellung der stürmischen Seefahrt der Galla Placidia von Konstantinopel nach Ravenna, zu deren Gedächtniss sie diese Kirche errichten liess; doch bezeichnet die rohe Ausführung dieses Gemälde als das Werk einer späteren Zeit.

Endlich ist die Grabcapelle der Galla Placidia S. Nazaro e Celso an Gewölben und oberen Wandflächen aufs reichste mit Mosaiken geziert: Sterne, symbolische Zeichen, figürliche Darstellungen. An der gedrückten Schädelform, den hervortretenden Backenknochen, der flauen Modellirung des Nackten erkennt man bereits barbarischen Einfluss.

Unter der Herrschaft der Gothen und der arianischen Glaubenslehre wurden in Ravenna erbaut: S. Maria in Cosmedino (arianisches Baptisterium). Mosaikschmuck ist nur noch in der Kuppel vorhanden, und zwar wie es scheint, eine freie Wiederholung des Taufbildes im römischen Baptisterium.

Ferner S. Martinus in coelo aureo, um 500 von Theodorich erbaut — der Beifatz zu dem Namen des Heiligen soll hier wie in andern Fällen von dem Goldgrunde der Mosaiken herrühren. Seitdem im neunten Jahrhundert die Gebeine des h. Apollinaris vor den Sarazenen aus der Kirche S. Apollinare in der Hafenstadt Classis hierher geflüchtet wurden, heisst sie *S. Apollinare nuovo* oder *in Città*. An den Fensterwänden des Mittelschiffs sind Mosaiken erhalten, auf der einen Seite eine Procession von weiblichen Heiligen von Classis aus zur Anbetung der Könige, auf der andern ein entsprechender Zug heiliger Männer von Ravenna aus dem thronenden Christus entgegen, darüber Einzelgestalten von Heiligen und 26 Scenen aus dem neuen Testamente. Die beiden Processionen sind nach dem Mangel jeder Individualisirung, den schweren Umrissen und der harten Färbung zu urtheilen jünger als die Anbetung, der thronende Christus und die übrigen Darstellungen. Von Wichtigkeit ist diese Mosaik noch besonders durch die Abbildung des Palaſtes Theodorichs zu jener Zeit.

In eben diesem Palaſte gefundene Mosaikböden, welche noch antike Tradition verrathen, waren wieder verschüttet, sind jedoch 1871 abermals aufgedeckt worden. Derselbe Herrscher liess auch sein Bildniss in Mosaik ausgeführt in verschiedenen Städten aufstellen, so in Pavia und in Neapel, wo das Zerfallen dieses Bildes als böses Omen aufgefasst wurde.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Schnaase a. a. O. III.



Von den römischen Mosaikgemälden dieses Zeitabschnittes hält Labarte die zu S. Sabina für die ältesten. Es sind zwei Colossalfiguren an der Wand innerhalb des Portals, der Inschrift nach die *Ecclesia circumcissionis* und die *Ecclesia gentium* (Judenthum und Heidenthum) vorstellend, 424 ausgeführt, gut gezeichnet und in der Gewandung noch antik gehalten.

Wichtiger ist der Schmuck des Triumphbogens und der Wände über den beiden Säulenreihen des Mittelschiffs von S. Maria maggiore (*Basilica Liberiana*, unter Papst Sixtus III. gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts erbaut). An dem Triumphbogen die gekrönte Jungfrau in römischem Costüm, daneben die Apostel Paulus und Petrus und andere Gestalten, das Ganze in antikem Sinne angeordnet, ein Engel in Gestalt und Bewegung römischen Victorien ähnlich, aber mit dem Nimbus. Neben und unter dieser Hauptgruppe Darstellungen unter Rundbögen und endlich die heiligen Städte Jerusalem und Bethlehem. An den Wänden Szenen aus dem alten Testamente in römischer Anschauung.

Die Kuppel der zum Baptisterium von S. Giovanni in Laterano gehörigen Capelle zeigt das Lamm und Taubenpaare in Rankenumrahmung.

Zeugen des raschen Verfalls der Kunst sind die Gemälde am Bogen der Basilica S. Paolo fuori le mura, welche unter Papst Leo dem Grossen (440—461) gebaut ist. Die Clafficität in der Raumvertheilung und in den Typen schwindet immer mehr. Der colossale Massstab des Bildes Christi soll den Gläubigen offenbar Grösse und Hoheit des Heilands verfinnlichen, die untergeordneten Geister, Engel, Apostel und Propheten, reihen sich nach der Rangordnung der himmlischen Hierarchie in unschöner Regelmässigkeit und ohne gegenseitige Beziehung neben einander auf.<sup>1</sup>

Dem Stil nach müssen hier auch die Mosaiken in S. Cosma e Damiano in Rom, welche Kirche im dritten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts gebaut ist, angereiht werden.

Aus dem fünften Jahrhundert sind endlich noch die Mosaiken der Capelle S. Satiro (verbunden mit S. Ambrogio) in Mailand, in Medaillons die Bilder der Heiligen Victor, Ambrosius, Protasius u. A., römisch im Stil, aber auf Goldgrund; Bruchstücke von Mosaikpflaster in den Kathedralen von Novara und Aosta.

Dass auch in Germanien und Gallien in frühchristlicher Zeit Kirchen Mosaikschmuck erhalten haben, ist aus Andeutungen der Geschichtschreiber zu entnehmen, doch hat sich davon nichts erhalten.

Dagegen besitzt die Basilica von Djemilah in Algerien noch einen Mosaikboden mit Medaillons, Thieren und Widmunginschriften römischen Stils.

<sup>1</sup> Crowe u. Cavalcaffelle a. a. O.



## IV.

## Mosaik in Byzanz.

Die Christen der ersten Jahrhunderte verzichteten, wie es scheint, in der Regel freiwillig auf die Kunst des Bildhauers, wenn es galt, ihre Gotteshäuser mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte oder dem Leben der Heiligen zu schmücken. Die figurale Plastik mochte gegenüber der Malerei in ihren Vorstellungen zusammenfallen mit dem verbotenen Götzenwesen der Heiden. Und wenn wir annehmen dürfen, dass eben dieser Umstand mit dazu beigetragen habe, die Mosaikmalerei im Abendlande so beliebt zu machen, als eine Kunst, welche für grössere Dauer schuf als die damalige Wandmalerei, so musste im oströmischen Reiche, das stets in unmittelbarer Berührung mit dem Orient geblieben war, diese Kunstübung mit ihren leuchtenden Farben, dem glänzenden Golde und der Künstlichkeit der Arbeit, der Prachtliebe der Grossen noch viel mehr entsprechen. Ueberdies kam die geistigem Ausdrucke und freier Linienführung nicht günstige Technik der Neigung für typische Formen entgegen, wie sie selbst ohne Zweifel wiederum das Ihrige beitrug zu der Erstarrung und Verknöcherung der byzantinischen Malerei.

Hierbei darf man allerdings nicht vergessen, wie oft geschieht, dass diesem Erstarren der byzantinischen Kunst, diesem geistlosen Wiederholen des »Auswendiggelernten«, Jahrhunderte voraufgingen, deren Schöpfungen zu dem Erhabensten und Würdevollsten in der christlichen Kunst überhaupt gehören.

Schon Konstantin hatte die grössten Anstrengungen gemacht, die Residenzstadt des oströmischen Reiches so glanzvoll auszustatten, dass sie nicht hinter der alten Welthauptstadt zurückstände. Justinian I. (527—565) strebte ihm auch darin nach. Unter seiner Regierung wurden die Kirchen Konstantinopels auf das grossartigste mit Mosaikgemälden geschmückt, nicht minder die Staatsgebäude, wie z. B. die *Chalke*, die Vorhalle des kaiserlichen Palaftes, mit den Darstellungen denkwürdiger Ereignisse aus Justinians Regierungszeit. Die Wände der Chalke waren mit Plattenmosaik aus verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr bedeckt.

Den gleichen Schmuck haben heute noch die Innenwände der Aja Sofia, der einstigen Sophienkirche; von dem Mosaikpflaster derselben sind nur noch geringe Bruchstücke vorhanden, und auch die reichen und höchst vorzüglichen Mosaikgemälde an den Wölbungen der Kirche haben leider bei Umwandlung dieser in eine Moschee starken Schaden gelitten: wie die Türken überall den Querbalken der Kreuze weggehoben, so sind, da



ihre Religion ihnen die Abbildung lebender Geschöpfe verbietet, die figürlichen Darstellungen übertüncht worden. Salzenberg<sup>1</sup> war in der Lage, bei den Restaurationsarbeiten (bei welchen die figuralen Theile eben jenes religiösen Verbots halber leider wieder übertüncht werden mussten) die noch vorhandenen Gemälde aufzunehmen, die übrigens zum grossen Theil der Zeit nach Justinian angehören. Am besten erhalten ist die Mosaik des Narthex oder der Vorhalle: der thronende Christus im weissen mit Goldstreifen verzierten Gewande, neben ihm Medaillonbilder der Jungfrau und des Erzengels Michael, zu seinen Füssen Justinian im Kaiserornate demüthig auf dem Boden liegend. Christus hat bereits den Typus, welcher sich auf das apokryphe Schreiben eines angeblichen Amtsvorgängers des Pontius Pilatus als Landpfleger in Palästina, des Publius Lentulus gründet: dort wird nämlich Christus als Mann von stattlichem Wuchse mit dunkelm gescheiteltem Haare, heiterer Stirne, leuchtendem Auge, röthlichem geschnittenem Barte u. s. w. geschildert, also im Widerspruch sowohl mit dem frühchristlichen Herkommen, den Heiland als bartlosen Jüngling darzustellen, wie mit der Tradition, welche die »Knechtsgestalt« des Herrn ganz realistisch nahm.

In der Mitte der Kuppel der Sophienkirche war abermals Christus, als Weltrichter auf dem Regenbogen thronend, angebracht, in den Zwickeln vier Cherubim, an den Fensterwänden Propheten, Märtyrer und Bischöfe; über dem *Bema*, dem Bischofsitze der griechischen Kirche, die Jungfrau mit dem Kinde (s. Seite 114); in den Kuppeln über dem zweiten Stockwerk der Seitenschiffe Darstellungen aus dem neuen Testament, auch wieder ein segnender Heiland, von welchem Strahlen ausgehen auf die Propheten; an den übrigen Gewölben Fruchtschnüre und Zickzackornamente, welche die constructiven Hauptlinien bezeichnen, Kreuze und Rosetten. Goldgrund anstatt des blauen erscheint allerdings auch im Abendlande, bevor dort der byzantinische Stil herrschend wurde, für diesen aber ist er charakteristisch. Auf die Prachtliebe allein lässt sich die Wahl des Goldes wohl nicht schieben. Die Bedeutung beider Farben ist ohne Zweifel dieselbe, sie stellen den Himmel, den ewigen und unendlichen Raum, vor, und sind beide vorzüglich geeignet, die Figuren entschieden heraustreten zu lassen. Blau aber gehört zu den Farben, welche am ersten in Schmelzglas herzustellen waren, während das Gold, das ja ohnehin gern für die Nimben verwendet wurde, die Möglichkeit bot, den Himmelsraum anstatt in der Farbe, in welcher er den Erdbewohnern erscheint, von überirdischem Glanze durchleuchtet zu zeigen. Die Glasflusswürfel haben einen Durchmesser von 1—2 Linien, zu den Köpfen wurden hier, wie bei der Marmormosaik des späteren Alterthums, kleinere Körper, kaum  $\frac{1}{2}$  Linie stark, benutzt. Die

<sup>1</sup> W. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*, Berlin 1854.



Wirkung des Goldes wurde an den in der Höhe angebrachten Malereien durch einen technischen Kunstgriff noch erhöht. Man legte nämlich die vergoldeten Glasflusswürfel nicht in eine Ebene, sondern streifenweis mit geringer Neigung aus der Ebene heraus und liess zwischen den einzelnen horizontalen Streifen Zwischenräume, welche dem unten stehenden Beschauer eben durch die geneigte Lage der Reihen verdeckt wurden. So entstanden gewissermassen Stufen und durch diese wieder eine vielfältigere Brechung der Lichtstrahlen, die goldene Fläche war sozusagen fassettirt, während zugleich an Gold gespart wurde.

Ueber die nächstfolgende Zeit sind die Nachrichten dürftig, hauptsächlich wohl, weil die Geschichtschreiber es nicht nöthig fanden, das damals allgemein gebräuchliche Decorationsmittel zu erwähnen.<sup>1</sup> Die Entstehungszeit der Heiligenfiguren mit architektonischem Hintergrunde in der Kuppel der Georgskirche (Moschee Orta-Sultan-Osman-Dschamissi) in Salonichi (dem alten Thessalonika) ist bisher nicht festgestellt worden.<sup>2</sup>

Vom Kaiser Phokas (602—610) wird berichtet, dass er die Bildnisse Konstantins und der Mutter desselben für eine Taufkirche anfertigen liess. Ein von Renan in Ssur, dem alten Tyrus, gefundener grosser Mosaikboden (jetzt in Paris), stammt aus einer in der Mitte des siebenten Jahrhunderts geweihten Kirche, wird aber für älter gehalten. Das Mittelstück desselben ist von Thier- und Pflanzenornament bedeckt, die Bordure besteht aus Medaillons mit Darstellungen der Monate, der Jahreszeiten, der Winde, verschiedener Thiere &c.<sup>3</sup>

Während des Bilderstreites im achten und neunten Jahrhundert wurden zahlreiche Werke der kirchlichen Mosaikmalerei vernichtet und neue figürliche nicht geschaffen, doch hörte desshalb die Ausübung der Kunst nicht auf. Da die heiligen Personen, wenigstens öffentlich, nicht mehr dargestellt werden sollten, half man sich mit Landschaften, Thieren, Jagden, und zwar nicht bloss zur Ausschmückung von Profangebäuden. Dem Kaiser Konstantin Kopronymos (741—775) wird ausdrücklich der Vorwurf gemacht, er habe die Muttergotteskirche in dem Schlosse der Blachernen zu Konstantinopel, welche früher mit Darstellungen aus dem Leben Christi geziert gewesen, in einen Obstgarten und Vogelhaus verwandelt. Vögel, Bäume, Pflanzenornament begegnen uns daher auch so häufig in den Miniaturen aus jener Zeit. Kaiser Theophilus (829—842), obwohl noch ein Gegner des Bilderdienstes, nahm doch keinen Anstoss an kriegerischen und ländlichen Szenen, welche an den Wänden seines Palastes in musivischer Arbeit dargestellt wurden. Auch Bildnisse wurden ausgeführt. Die Kaiserin Irene (Ende des achten Jahrhunderts) hatte bereits an Stelle einer zerstörten

<sup>1</sup> Labarte a. a. O.

<sup>2</sup> Texier, *Asie mineur*. Texier et Pullan, *Architecture byzant.*

<sup>3</sup> Didron, *Annales archéol.* XXIII. u. XXIV. Bd.



Christusstatue in der Chalke ein Mosaikbild aufstellen lassen, und nach dem Tode des Theophilus begann zunächst die Wiederherstellung des durch die Bilderstürmer Verwüsteten, und zumal unter Basilios Makedon (867—886) erlebte die Mosaikmalerei eine neue Blüthezeit.

Dieser Kaiser, dessen Leben sein Enkel Konstantin Porphyrogennetes geschrieben hat, soll über hundert Kirchen gebaut oder wiederhergestellt und auf das prächtigste geschmückt haben. Das ausserordentlichste wurde für die neue Basilica (*Nea*) gethan. Christus, Maria als Fürbitterin, Heilige u. s. w. waren in Mosaik an der Kuppel, der Apsis und den Wänden dargestellt. Aus dieser Periode rührt auch die (Seite 112) erwähnte Jungfrau in der Sophienkirche her (Fig. 22), ein Bild von strenger Schönheit, aber in



Fig. 22.

Kopf der Jungfrau in der Sophienkirche.

der ganz symmetrischen Anordnung und der steifen Haltung doch schon den Beginn jenes Stils verkündend, an welchen man im gemeinen Leben bei dem Worte byzantinisch denkt. In den Sälen seines Palaestes liess Basilios sich selbst und die Seinigen, seine Thaten und die Hauptereignisse seiner Regierung abbilden.

Bis zum Sturze des Reiches blieb in Konstantinopel die Mosaikmalerei gepflegt. Bis in das vierzehnte Jahrhundert liessen die Kaiser die älteren Werke restauriren und neue ausführen. So namentlich Manuel Komnenos (1143—1180). Von dem Bildercyklus, mit welchem er 1169, zur Zeit des Königs Amaury von Jerusalem und des Bischofs Raoul von Betlehem — wie die zum Theil noch erhaltene Inschrift befragt — die Geburtskirche in Bethlehem durch den Maler Ephrem ausstatten liess, sind noch Reste vorhanden, und Beschreibungen aus verschiedenen Zeiten geben uns genaue



Kenntniss von dem Inhalte der einstigen Malereien. Graf Melchior de Vogué hat darnach die ganze Kirche und die Mosaiken reconstruirt,<sup>1</sup> und ihm verdanken wir auch die interessante Mittheilung, dass bei diesen auf Goldgrund ausgeführten Gemälden neben rothem, rothbraunem, gelbem, grünem und blauem Glasfluss für die höchsten Lichter Perlmutter zur Verwendung gekommen ist. Im Langhause waren über einander und durch Frieße mit phantastischem Pflanzenornament getrennt erstens Brustbilder der Vorfahren Christi, dann gekuppelte Arkadenbögen, innerhalb deren die Beschlüsse der für die griechische Kirche wichtigen Concile geschrieben waren, endlich Engelgestalten mit Nimben, langen, faltigen, weissen Gewändern und Flügeln, von welchen der eine abwärts, der andere aufwärts gerichtet ist. Die Figuren sind typisch und ohne Individualisirung, doch in der Zeichnung den gleichzeitigen Malereien der romanischen Kunst überlegen.

Auf dem griechischen Festlande und den Inseln sollen noch mancherlei nicht genügend erforschte Denkmäler der musivischen Kunst vorhanden sein. Genannt werden das Kloster Megaspiläon in Achaja, das Kloster des h. Lukas am Fusse des Parnas, die Basilianerkirche auf Chios, das Benediktinerkloster Daphne bei Athen. In dem Kloster Vatopedi auf dem Athos fand Didron eine interessante Mosaik, eine (ähnlich in Miniaturen vorkommende) Darstellung der Erscheinung, welche Ezechiel beschreibt: ein Wesen mit einem Menschen-, einem Adler-, einem Löwen- und einem Stierkopfe und drei Flügelpaaren, von welchem das eine den Körper bis auf die Füsse verdeckt.<sup>2</sup>

Aus späterer Zeit wird wesentlich nur von Wiederherstellung beschädigter Mosaiken berichtet, während allmählich die leichter ausführbare Wandmalerei den Vorzug erhielt. Auch die Beispiele der Anwendung der Mosaik für kleinere nicht mit der Wand verbundene Gemälde (wie die durch Schenkung einer Griechin in den Schatz des Baptisteriums in Florenz gelangten zwei Tafeln mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente) lassen sich auf das zehnte und elfte Jahrhundert zurückführen. Inzwischen aber hatten griechische Künstler, die nach Venedig, Monte Cassino, Cordova und andern Orten des Abendlandes waren berufen worden, dort nicht allein zahlreiche und glänzende Werke ausgeführt, sondern auch mittelbar oder unmittelbar die byzantinische Technik und den byzantinischen Stil dorthin verpflanzt. Nicht minder hatte die Mosaik von Konstantinopel aus Eingang in das vom Islam beherrschte Asien gefunden. So musste der Erzählung des Said Eben Batrik (Euty chius) zufolge in dem Friedensschlusse zwischen Kaiser Justinian II. und dem Chalifen Welid I. (Anfang des achten Jahrhunderts) der Erstere sich verpflichten, eine gewisse Menge *foseyfasa*,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Les églises de la terre sainte*. Paris 1860.

<sup>2</sup> *Annal. archéol.* VII. 152. — Vergl. den Abschnitt „Email“ S. 4.

<sup>3</sup> Die Ausdrücke *foseyfasa*, *zefisa*, *fesifissa* werden von dem griechischen *ψηφίς*, Steinchen, hergeleitet.



d. i. Glasflussmosaik, für die grosse Moschee in Damaskus zu liefern, und liess der Chalif für seine Prachtbauten in Medina, Jerufalem und Damaskus Architekten und Decorateure aus Konstantinopel kommen.<sup>1</sup> Doch gaben alle orientalischen Völker bald wieder einer andern Art der musivischen Malerei, mit glafirtem Thon, den Vorzug.

## V.

### Byzantinische Mosaik im Abendlande.

Die Linie, welche die einheimische, auf römischer Tradition fussende Mosaikmalerei in Italien von der aus Griechenland importirten trennt, wird von Verschiedenen verschieden gezogen, und sie lässt sich begreiflicherweise nicht genau feststellen. Thatfache ist, dass in Italien die Kunst im Verfall war, als sie in Griechenland noch blühte, dass seit der Eroberung Ravenna's, also um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, der Einfluss des Byzantinismus auf die Kunstübung zunächst in der genannten Stadt unverkennbar wird, dass der Bilderstreit im oströmischen Reiche Künstler von dort nach Italien trieb, und dass im Jahre 1066 der Abt von Monte Cassino, Desiderius (als Papst: Victor III.) die Mosaiken aus Konstantinopel verschreiben musste, welche Wände und Fussboden der Klosterkirche schmücken sollten. Dagegen ist es gewiss zu weit gegangen, wenn man den Zusatz des Chronisten von Monte Cassino, welcher den letztern Umstand berichtet, des Bischofs Leo von Ostia, dass damals seit länger als fünfhundert Jahren die musivische Kunst in Italien erstorben gewesen sei, so ganz wörtlich nehmen, und darauf hin alles, was zwischen den Jahren 500 und 1066 in Italien entstanden ist, für Arbeit griechischer Künstler erklären will.

Für diese byzantinische Periode der Mosaikkunst in Italien hat die grösste Wichtigkeit die auch für die Baugeschichte so bedeutungsvolle Kirche S. Vitale in Ravenna. Der Bau dieser Kirche wurde noch unter Theodorich (526) begonnen, Justinian liess denselben fortführen und 547 wurde sie eingeweiht. Sie besitzt noch zum grossen Theil den ursprünglichen Mosaikfussboden, vor allem aber die höchst bedeutenden, wenn auch vielfältig restaurirten musivischen Gemälde in der Apsis und im Altarhaufe. In der Halbkuppel der Apsis der auf der Weltkugel thronende, noch jugendlich dargestellte Christus, welcher dem h. Vitalis eine Krone reicht, während der Bischof S. Ecclesius dem Heiland das Modell der Kirche dar-

<sup>1</sup> Girault de Prangey, *Essai sur l'architect. des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicilie et en Barbarie.* Paris 1841.



bietet; neben den Fenstern Kaiser Justinian und Kaiserin Theodora mit Gefolge, Weihgeschenke tragend; im Altarhaufe symbolische Darstellungen, Apostel, Scenen aus dem alten Testamente. Die Figuren der zeitgenössischen Personen sind besonders merkwürdig durch das sichtliche Streben nach Porträtähnlichkeit in den Gesichtern. »Justinian's dünne Nase und straffe Wangen, sein übellauniger Mund, die eckigen Brauen und die mit losem Haar bedeckte breite Stirn sprechen deutlich für Nachahmung der Natur u. f. w.«<sup>1</sup> Dagegen sind die Gliedmassen steif und unbeweglich. Sorgfältige Zeichnung, geschmackvolle Färbung, reiches Ornament von Ranken, Fruchtsehnüren u. dgl. m. können nicht über die Verflachung des Stils und Einbrechen des Naturalismus täuschen.

Mit den Mosaiken von S. Vitale stimmen die im erzbischöflichen Palaſte in Ravenna überein, welche 547 vollendet sind, nur zeigen sie noch entschiedener den byzantinischen Charakter. Hier erscheint auch bereits die Jungfrau Maria mit goldenem Nimbus als Hauptfigur über dem Altar. Christus ist bartlos mit kurz geschnittenem Haar.

In S. Apollinare in Classe (vergl. S. 109) hingegen, deren Mosaikmalereien stark, zum Theil sogar durch Stuckmalerei, restaurirt sind, begegnen wir einem Christus mit gescheiteltem Haar und langem Bart, den schön gezeichneten Kopf umgeben von blauem Nimbus mit dem Namen, dem  $\Lambda$  und  $\Omega$ , und den Worten *Salus mundi*. Die Kirche ist 534 erbaut, 549 geweiht.

Die schönen, von Ciampini beschriebenen und abgebildeten Mosaikgemälde im Chor der fast gänzlich zerstörten Kirche S. Michele in Affricisco in Ravenna (erbaut 530, geweiht 545): in der Wölbung ein unbärtiger Christus mit Buch und Kreuz zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel mit den Namen, an der Stirnwand der Nische Christus bärtig, segnend, umgeben von anbetenden und posauenden Engeln und den Märtyrerbrüdern Cosmas und Damianus — sind 1847 von der preussischen Regierung angekauft worden, aber noch nicht aufgestellt.<sup>2</sup>

Die Päpste des siebenten, achten und neunten Jahrhunderts waren beflissen, die Kirchen Roms mit musivischem Schmucke zu versehen und von den meisten in dem *Liber pontificalis* erwähnten Mosaikgemälden sind auch noch Reste vorhanden, freilich meistens stark restaurirt. Sie bekunden den stetigen Verfall der Kunst. Der Darstellungskreis ist beschränkt, die Art der Darstellung wird stereotyp: die Patrone der Kirche anbetend vor dem thronenden Christus, dem Lamm oder dem Kreuze, oder die Gründer dem Heiland oder der Madonna das Modell des Gotteshauses darbringend, Gott Vater durch eine aus den Wolken herablangende Hand angedeutet u. f. w.

<sup>1</sup> Crowe u. Cavalcaſelle a. a. O.

<sup>2</sup> Ciampini, *vet. mon.* tom. II. p. 63. — W. Jordan, Nachtrag zu Crowe & Cavalcaſelle Bd. I. S. 359. — Hotho, *Gesch. d. christl. Malerei*. Stuttgart 1867.



Hierher gehören die Gemälde in der aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts stammenden Kirche S. Lorenzo fuori le mura, in S. Agnese bei Rom, neu aufgebaut unter Papst Honorius (625—638), in S. Venanzio, der Seitencapelle des Baptisteriums des Lateran, erbaut unter Papst Johann IV. (640—642), in S. Stefano rotondo, unter Papst Theodor I. (642—649). Den heiligen Sebastian, welchen Papst Agathon 680 nach S. Pietro in vinculis übertragen liess, eine jugendlich schlanke Gestalt in reichgeschmücktem barbarischem Kostüm mit langem Mantel, der auf der Schulter durch eine Agraffe zusammengefasst wird, führen Crowe und Cavalcaffelle als ein vereinzelttes Beispiel des Einflusses des späteren ravennatischen Stils in Rom an. Mit dieser Arbeit lassen sich auch ihrem Charakter nach die im neunten Jahrhundert entstandenen Mosaiken der Apsis von S. Ambrogio in Mailand zusammenstellen, welche dem Mönch Gaudentius (832) zugeschrieben werden.

Von den Mosaiken, mit welchen die alte Basilica S. Pietro in Vaticano geziert war, ist nur ein Bruchstück einer Anbetung der Könige, unter Papst Johann VII. (705—708) für die von ihm erbaute Capelle ausgeführt, in der Sacristei von S. Maria in Cosmedin noch vorhanden. Es bezeugt nicht nur den fortschreitenden Verfall des Stils, sondern ist auch roh in der Technik, aus grossen rauhen Würfeln mit weiten Abständen zusammengesetzt.

Ueberhaupt hat sich aus dem achten Jahrhundert wenig erhalten. Dass jener Zacharias (741—752), welcher durch Anerkennung des Frankenherrzogs Pipin als König anstatt des letzten Merowingers den Grund zu den Beziehungen zwischen Papstthum und Kaiserthum legte, das Triclinium<sup>1</sup> des Lateran und den Stirnbogen des Gewölbes über dem Grabmal Gregors III. in der Basilica S. Pietro, — ferner dass Paul I. (757—767) eine von ihm erbaute Stephanskirche mit Mosaiken geschmückt habe, wird uns berichtet, diese Werke selbst aber sind verschwunden. Dagegen findet sich in S. Teodoro (zuerst zur Zeit Gregors des Grossen, 590—604, erwähnt) in der Apsis noch die von Papst Hadrian I. (772—795) daselbst angebrachte Mosaik, obwohl in stark restaurirtem Zustande: Petrus führt den h. Theodor, Paulus einen andern Heiligen dem auf der Weltkugel thronenden Heilande zu.

Hadrians Nachfolger Leo III. (795—816), welcher von Karl dem Grossen in Schutz genommen wurde und denselben zum Kaiser des Abendlandes krönte, liess dessen Siege verherrlichende Mosaikgemälde in der Apsis des grossen Tricliniums des Lateran anbringen, ferner verfuhr er die Apsis des Tricliniums bei S. Pietro, die Heiligen-Kreuz-Capelle ebenda, ein Oratorium im Lateran, die Kirchen S. Sufanna und S. S. Nereo ed Achilleo mit musivischem Schmucke. Erhalten sind davon nur zwei Köpfe aus dem

<sup>1</sup> Triclinium, bei den Römern das Speisegemach mit Bänken zum Lagern an drei Seiten des Tisches; nannte man im Mittelalter eigene Gebäude mit grossem Speisesaal, Galerien u. s. w.



Lateran (im vatikanischen Museum) und die Darstellungen am Triumphbogen von S. S. Nereo ed Achilleo: die Verklärung Christi, welcher neben den Propheten und Aposteln riesenhaft erscheint, die Verkündigung und die Madonna mit dem Kinde. — Eine Copie von Mosaiken im Triclinium des Lateran, nach einer alten Zeichnung 1743 angefertigt, befindet sich in der von Papst Benedict XIV. (1740—1758) erbauten Tribune neben der Scala santa zunächst dem Lateran: Christus übergibt dem h. Sylvester die Schlüssel und dem h. Konstantin eine Standarte, Petrus dem Papst Leo III. das Pallium und Karl dem Grossen eine Standarte.

Die Verfinnlichung der geistigen und sittlichen Erhabenheit durch unverhältnissmässige Körpergrösse wird von nun an zur Regel, Ferner geht mit der Manierirtheit und Rohheit des Figuralen die grössere Sorgfalt für das Ornament zusammen. Als Beispiele dienen die unter Paschalis I. (817—824) ausgeführten Gemälde in S. Prassede, in S. Maria della Navicella (früher S. M. in Dominica) und in S. Caecilia in Trastevere; die Mosaik über dem Grabmal des h. Sixtus in der alten Peterbasilica ist mit dieser verschwunden.

Aus dem neunten Jahrhundert existiren in Italien ausser den oben erwähnten Gemälden in S. Ambrogio in Mailand nur noch die viel unbedeutenderen in S. Marco in Rom, während die von S. Margherita in Venedig und der Kathedrale von Capua zerstört sind.<sup>1</sup> In Mailand wurden auf dem Domplatze, auf der Stelle einer einstigen Theklakirche, 1873 Glasflusswürfel ausgegraben.

Die zuerst 1851 beim Umbau der Hauptkirche in Pesaro entdeckte und nach und nach ganz zu Tage geförderte Mosaik scheint in den ornamentalen Theilen aus dem vierten oder fünften Jahrhundert zu stammen, während die figürlichen Darstellungen (die Zurückführung der Helena, Centauren, Lamien &c. mit erläuternden Inschriften, meist wohl leoninischen Versen) in die Zeit gesetzt werden müssen, in welcher man die classischen Studien wieder aufnahm, Ende des neunten oder des zehnten Jahrhunderts.<sup>2</sup>

Im fränkischen Reiche hat der Historia episcoporum Autissiodorensium<sup>3</sup> zufolge ein Bischof von Autun, Syagrius, zu Ende des sechsten Jahrhunderts, und einer seiner Nachfolger, Didier, zu Anfang des siebenten die Kathedrale St. Etienne daselbst mit Mosaiken auf Goldgrund ausstatten lassen — durch wessen Hände, ist unbekannt, doch lässt sich wohl annehmen, dass die Künstler aus Italien verschrieben worden seien. Eine originelle Mosaik aus Germigny-les-Prêts im Loirel: ein Gemälde auf Goldgrund, symmetrischer Anordnung, die Bundeslade von Cherubim bewacht, darüber

<sup>1</sup> Eine Abbildung der letzteren bei Ciampini a. a. O.

<sup>2</sup> R. Engelmann, *das Mosaik von Pesaro* in: „Im neuen Reich“ 1872 Nr. 11. — Carducci, *sul grande mosaico &c.* Pesaro 1866.

<sup>3</sup> Labarte a. a. O.



die Hand Gottes — wird durch einen Vers als Stiftung des Abtes Theodulfus (um 806) bezeichnet.

Mosaikfussböden aus kleinen Würfeln hatten verschiedene Kirchen aus jener Zeit, so die vom h. German gebaute Abteikirche St. Vincent in Paris, St. Pierre et Paul ebenda, 508 von Clodwig gebaut, 857 von den Normannen zerstört, St. Geneviève, die von Childebert im VI. Jahrhundert erbaute Basilica, von deren Pflaster 1847 im Vorhofe von Notre-dame Bruchstücke gefunden wurden, mehrere Kirchen aus der Zeit des Palladius, Bischofs von Auxerre (622—667). Die Krypta von St. Germain l'Auxerrois hatte schwarzes und weisses Marmorpflaster aus dem neunten Jahrhundert.

Karl der Grosse liess zur Ausschmückung des Doms von Aachen die Künstler und den Marmor aus Italien kommen. Die Mosaiken an der Kuppel: der thronende von Engeln umgebene Christus, zu welchem die Aeltesten der Apokalypse anbetend emporstreben — sind erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zerstört worden, eine Abbildung derselben gibt Ciampini; auch Apsis, Fensterlaibungen und Fussboden waren musivisch geschmückt. Angilbert, Abt von Centula (der angebliche Schwiegersohn Karls des Grossen) schmückte die Kirche seines Klosters mit vier Mosaikgemälden: Geburt, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt.

Noch dreimal und auf drei verschiedenen Punkten wurde der Versuch gemacht, durch griechische Künstler die Mosaikkunst auf abendländischen Boden zu verpflanzen. Die Geschichte des Email<sup>1</sup> gab bereits Gelegenheit, der Kunstbestrebungen zur Zeit Kaiser Otto's II. und der Kaiserin Theophanu (Ende des zehnten Jahrhunderts) zu gedenken, und man würde berechtigt zu der Annahme sein, dass die griechische Fürstin auch Vorliebe für Mosaik aus ihrer Heimath mitgebracht haben werde, selbst wenn nicht von dem Abt Bernward von Hildesheim berichtet wäre, er sei auch in der musivischen Kunst wohl erfahren gewesen. Reste von Mosaikböden mit figuralen Darstellungen haben sich gefunden im Dom zu Hildesheim (Opfer Abrahams, die Tugenden, die Dreieinigkeit als dreifaches Gesicht, die Elemente, Leben und Tod) in St. Gereon zu Köln<sup>2</sup> (biblische Scenen, unter Erzbischof Anno wahrscheinlich durch Künstler aus Oberitalien ausgeführt), im Dom zu Chur, in Laach, Sponheim, Werden an der Ruhr.

Auch der Abt Desiderius von Monte Cassino und die Berufung byzantinischer Mosaisten (um das Jahr 1066) sind schon erwähnt worden. Von den Arbeiten der letzteren ist nichts auf uns gekommen, doch gestatten die gleichzeitigen rohen Wandmalereien von S. Angelo in Formis bei Capua und die Ueberreste der unter dem Nachfolger des Desiderius für S. Giovanni in Capua gemachten, später in die Kathedrale versetzten, musivischen Ge-

<sup>1</sup> Vergl. S. 18.

<sup>2</sup> E. Aus'm Weerth, *der Mosaikboden zu St. Gereon*. Bonn 1873.



mälde einen Rückschluss auf den geringen künstlerischen Werth der verschwundenen Mosaiken.

Grössere Bedeutung erlangte die griechische Mosaikschule in Venedig. Den Anlass zu ihrer Gründung gab der Wiederaufbau der gegen Ende des zehnten Jahrhunderts niedergebrannten Marcuskirche, deren Einweihung im Jahre 1085 erfolgte. Doch darf nur ein Theil des überaus reichen an 40,000 Quadratschuh bedeckenden Mosaikenschmucks dieses Bauwerks der byzantinischen Periode zugeschrieben werden, und auch diese Gemälde sind von den späteren Restaurationsarbeiten nicht unberührt geblieben.

Noch in das zehnte Jahrhundert setzt man die Darstellung über der Innenseite des Hauptportals aus der Vorhalle in die Kirche: Christus zwischen der Jungfrau und dem Evangelisten Marcus; — in das elfte die Bilder aus der Genesis in den Kuppeln der Vorhalle, die Tugenden &c. in der grossen Kuppel; — in das zwölfte Kain und Abel über der Thür aus der Cappella di S. Clemente in den Hof des Dogenpalastes, datirt 1159, und das Deckenbild in derselben Capelle, den h. Clemens darstellend, die Legende des h. Marcus an der Decke der Cappella Zeno, den segnenden Christus, Maria, David, Salomo, Propheten in der Kuppel des Chors, Gottvater und Heilige in der Chornische, die Ausgiessung des heiligen Geistes in der ersten Kuppel, die Evangelisten und die Paradiesesfröme in den Zwickeln der grossen Kuppel.

Auch der Fussboden der Marcuskirche ist noch zum grossen Theil mit Mosaik byzantinischen Stils aus verschiedenen Marmorarten, als Verde antico, Cipollino, Porphy, Serpentin u. s. w. belegt: aus Vasen aufsteigendes Pflanzenornament oder Blumengewinde, welche Pfauen, Tauben, Löwen, Greife u. dgl. umrahmen.<sup>1</sup> Girolamo Vinci und Jacopo Pasterini restaurirten im sechzehnten Jahrhundert den Boden der Vorhalle.

Eine eigenthümliche Anwendung der Mosaik zeigt sich endlich an den Archivolten der Portale der genannten Kirche, nämlich als Hintergrund für plastische Ornamente und als Füllung innerhalb derselben (Fig. 23.)<sup>2</sup>

Der byzantinischen Mosaikschule Venedigs gehören auch die Mosaiken der Dome zu Murano — wo der musivische Fussboden mit der Jahreszahl 1140 bezeichnet ist — und zu Torcello an.

Für sich sind zu betrachten die Denkmäler unserer Kunst in Sicilien.<sup>3</sup> Die Unterbrechung der staatlichen Verbindung dieser Insel mit dem oströmischen Reiche durch die Herrschaft der Araber seit 834 scheint die Ausübung

<sup>1</sup> *Das Kunsthandwerk* I. Jahrg. Stuttg. 1873. Bl. 65 gibt ein Motiv dieses Pflasters in Farben wieder.

<sup>2</sup> K. Haas in den „Mittheil. der k. k. Centralcomission“ 1859.

<sup>3</sup> *Serradifalco, del Duomo di Monreale &c.* — Gravina, *Il Duomo di Morneale*. Palermo 1859 ff.



griechischer Künfte, und zwar durch griechische Künstler selbst, nicht gestört zu haben. Auch unter den normännischen Fürsten, den Nachfolgern der Araber seit 1072, wurden die Gotteshäuser mit Mosaiken geschmückt, von denen noch manches Stück erhalten ist. So im Chor der Kathedrale von Cefalù: in der Halbkuppel das colossale Brustbild des segnenden Heilands, darunter die Apostel, dann die Jungfrau von Propheten umgeben, dann eine Reihe von — ursprünglich 21 — Propheten, Patriarchen u. s. w., Arbeiten von 1148, welche auf weit höherer Stufe stehen, als die gleichzeitigen römischen.<sup>1</sup> Ferner in der Cappella Palatina von Palermo, an deren Wänden und Wölbungen in Büsten und ganzen Figuren der Heiland,

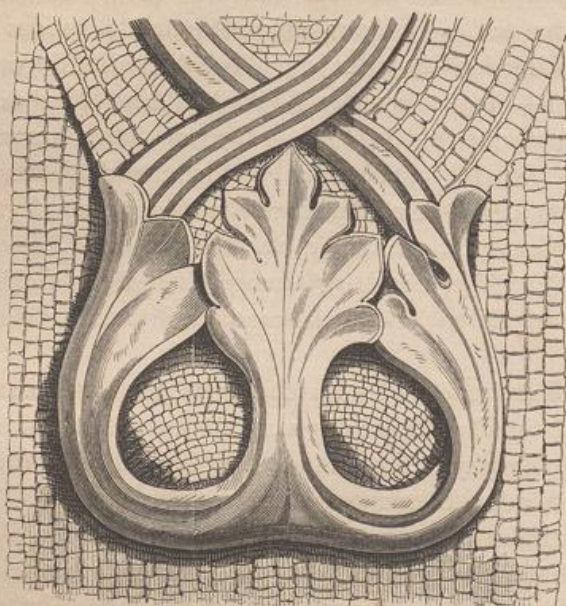


Fig. 23.

Mosaik vom Portal der Marcuskirche in Venedig.

die Jungfrau, Apostel, Propheten u. s. w., grossentheils überlebensgross auf Goldgrund dargestellt sind. Jeder Gestalt ist der Name in griechischer Schrift beigefügt und eine Inschrift in derselben Sprache in der Kuppel nennt Roger II. (1130—1154), den König von Neapel und Sicilien, als Erbauer der Capelle; in die Zeit der Regierung desselben werden auch die meisten hier erwähnten sicilianischen Mosaiken fallen. In der Cappella Palatina gelten übrigens die Gemälde des Schiffs für Arbeiten einheimischer Schüler der Griechen, nicht allein deshalb, weil hier die Beischriften lateinisch sind.

Die sogenannte Martorana (S. Maria dell'Amiraglio, so geheissen

<sup>1</sup> Crowe u. Cavalcafelte a. a. O. I. 61.



nach ihrem Gründer, dem Admiral Georgio Antiochero) in Palermo besitzt nur noch wenige erhaltene Bilder in Mosaik: die Krönung König Rogers durch Christus, Georg zu den Füßen der Jungfrau, Geburt und Tod der Jungfrau u. a. m.

Die Malereien im Dom von Monreale, unter Wilhelm dem Guten 1182, zeigen die naturalistischen Neigungen der Künstler, wahrscheinlich einheimischer im Kampfe mit den Traditionen der Schule.

Noch untergeordneter sind die Mosaiken in der Kathedrale von Messina aus dem dreizehnten Jahrhundert. Friedrich von Aragon, König Peter, deren Gemahlinnen, Ludwig von Anjou, Johann von Athen knien vor Christus und Maria.

Auf dem italienischen Festlande sind hier noch die sehr ruinirten Mosaiken des Portals und der rechten Seitentribüne im Dom von Salerno (gegründet von Robert Guiscard 1084) zu erwähnen. An zwei Kanzeln eben dort ist Mosaikornament mit der Architektur in geschmackvolle Verbindung gebracht.<sup>1</sup> (Vergl. SS. 121 u. 127.)

## VI.

### Dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert.

Ueberall, wo sich unter der Leitung griechischer Künstler einheimische Mosaikschulen bildeten, beobachtet man in den Werken der letzteren das wenn auch rohe Bemühen um lebendigere Bewegung, Ausdruck, Individualisirung, das freilich, in den Lehren des Byzantinismus befangen, und auch durch das Material behindert, meist unglückliche Zwittergeschöpfe hervorbrachte. Und auch als die gesammte Kunst in Italien sich aufraffte, um die byzantinischen Fesseln abzuschütteln, und die neue, romanische Richtung sich sogar der specifisch byzantinischen Technik der Mosaikmalerei bemächtigte, liess die alte Tradition die Künstler nicht so bald los. Noch im dreizehnten Jahrhundert müssen Rückfälle in den griechischen Stil verzeichnet werden.

Die Madonna mit dem Kinde in der Apsis von S. Francesca Romana, Anfang des zwölften Jahrhunderts, offenbart noch »mehr den Luxus der Ornamentik als irgendwelche Vorzüge in der Composition oder Formgebung.«<sup>2</sup>

Das älteste Denkmal, an welchem das erfolgreiche Streben nach Be-

<sup>1</sup> Crowe u. Cavalcaffelle, Burckhardt, Labarte a. a. O.

<sup>2</sup> Crowe u. Cavalcaffelle a. a. O.



freie vom überkommenen Stil sich nachweisen lässt, ist der Mosaikenschmuck von S. Maria in Trastevere in Rom. Eine Inschrift am Rande des grossen Gemäldes der Apsis nennt den Papst Innocenz II. (1130—1143); die Ausführung der Gemälde wird in die Zeit von 1139—1153 gesetzt, die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der Jungfrau am untern Theil der Tribune und am Tribunenbogen aber von Vasari dem Pietro Cavallini zugeschrieben, welcher als Schüler der (später zu erwähnenden) Cosmaten — XIII. Jahrhundert — gilt. Das Hauptbild der Apsis zeigt Christus und die Jungfrau neben einander thronend. Die letztere ist allerdings wie eine griechische Kaiserin angethan, aber beide Köpfe sind schön und edel, und Christus legt den rechten Arm um die Mutter, als wollte er sie zu sich heranziehen — also eine entschiedene Abweichung vom byzantinischen Herkommen. Unter den Aposteln, Heiligen &c., welche diese Gruppe umgeben, befindet sich auch Papst Innocenz mit dem Modell der Kirche. Am Triumphbogen sieht man das Kreuz, Candelaber, Evangelistensymbole, die Gestalten der Propheten Isaias und Jeremias; an der Fassade einen Fries mit der Madonna zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen.

Aus der nämlichen Zeit und verwandten Stils ist die Mosaik im Chor von S. Clemente in Rom: Christus am Kreuz, von Rankenornament mit Fruchtkörben, Vögeln, Genien &c. umgeben; darunter der gewöhnliche Fries: das Lamm, welchem von beiden Seiten die Schafe zufrömen. Reichere Frucht brachte das dreizehnte Jahrhundert.

Das colossale Mosaikgemälde am Dom zu Spoleto wurde von einem Solferno oder Solferno im ersten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt.

Von dem unter Papst Innocenz III. (1198—1216) ausgeführten Gemälde in der Tribune der alten Peterskirche soll in den Archiven von S. Pietro eine Farbenzeichnung existiren, nach welcher Ciampini einen Stich mittheilt. Dem thronenden Christus zur Seite stehen die Apostel Petrus und Paulus, dem Heiland mit der Geberde des Redens zugewandt; im Fries kehrt das symbolische Lamm wieder, aber der Papst und die Kirche sind demselben an die Seite gestellt.

Mit noch grösserer Freiheit bewegt sich der Künstler, von welchem Honorius III. (1216—1227) die Apsis der Basilica S. Paolo fuori le mura schmücken liess. Er ersetzt das Lamm durch das Kreuz und die Marterwerkzeuge und lässt um diese Gruppe sich die Apostel reihen. Diese Mosaik, durch den Brand von 1823 zerstört, ist 1840 unter Papst Gregor XVI. nach einer Zeichnung wiederhergestellt worden. In der Sacristei der Kirche befinden sich drei Köpfe, welche vor dem Brande an der Hauptfassade des Gebäudes angebracht waren und meisterhafte Technik zeigen.

Die Mosaik im kleinen Chor hinter dem Hochaltar von S. Giovanni in Florenz wird durch eine Inschrift als das Werk eines *Jacobus in tali prae cunctis arte probatus* und mit dem Jahre 1225 bezeichnet. Dieser



Franciscaner Fra Jacopo ist häufig für den Mönch Jacopo Torriti gehalten worden, welcher gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts für den Lateran und S. Maria Maggiore gearbeitet hat. Da aber die Mosaik von S. Giovanni keineswegs einen Anfänger verräth, nöthigen die Zeitangaben, beide Personen getrennt zu halten.

Fra Jacopo's Nachfolger in der musivischen Ausschmückung von S. Giovanni war Andrea Tafi (geb. nach 1250, † nach 1320), angeblich der Schüler jenes Apollonius, welcher für S. Marco in Venedig thätig war und von Vasari als Grieche bezeichnet wird, während neuere italienische Commentatoren des Vasari ihn für Florenz reclamiren. Die Figuren der Propheten unter den Fenstern der Kirche führte Gaddo Gaddi aus, welchem in Folge dessen der Auftrag wurde, die Krönung der Maria für S. Maria del Fiore (über dem Hauptportal an der Innenseite) zu fertigen, ein Werk, welches nach Burckhardts Ausdruck trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck verräth, welchen Cimabues Madonnen gemacht hatten.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert stammten auch die in neuester Zeit gänzlich restaurirten Mosaiken der Fassade und des Chors von S. Miniato al Monte bei Florenz.

Den erwähnten Franciscaner Jacopo Torriti finden wir zwischen 1287 und 1295 zur Zeit des Papstes Nicolaus IV. in Rom thätig. Sein Name kommt in mehreren Inschriften vor. Die frühere irrthümliche Schreibart »da Torrita« oder »da Turrita« mag aus der Verwechslung mit einem Fra Mino da Turrita hervorgegangen sein, welchen della Valle<sup>1</sup> als Maler um das Ende des zwölften oder den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt, der aber selbst seine Existenz nur einer Verwechslung mit Mino von Siena zu verdanken scheint. Die Mosaik im Lateran zeigt am Gewölbe das Brustbild des Heilands in Wolken und von Engeln umgeben, darunter das Kreuz, um welches die Jungfrau, der Täufer, Apostel, Heilige und der Papst anbetend sich schaaren. Von dem Kreuz gehen Wasserquellen aus, welche in dem blumigen Vordergrunde sich zu einem Flusse vereinigen; Hirsche und Lämmer kommen um zu trinken, Kinder und Vögel baden in dem Flusse. An den Fensterwänden sind neben Aposteln auch zwei Künstler-Mönche angebracht, der ältere mit Cirkel und Richtmass, der jüngere mit einem Hammer. Letzteren nennt die Beischrift den Gehülfen des Meisters und seinen Namen FR. JACOB DE CAMERINO. Gewöhnlich wird angenommen, dass der Aeltere Jacopo Torriti sei, doch bestreiten Crowe und Cavalcafelles dessen Autorschaft für die Mosaik an den Fensterwänden.

Weit vollendeter ist Jacopo Torriti's Krönung der Jungfrau in S. Maria Maggiore: auf blauem gestirntem Grunde Christus und Maria thronend, sie erhebt wie anbetend und zugleich bescheiden abwehrend die Hände,

<sup>1</sup> *Lettere Sanesi*. Venezia 1782—86.



Engelgestalten umgeben diese Gruppe, Papst Nicolaus und Cardinal Colonna, an welche sich Apostel und Heilige reihen, knieen vor derselben. Im Vordergrund ist wieder ein Fluss mit Flussgöttern, Kindern, Schwänen u. dgl. An den Fensterwänden und Pfeilern sind die Hauptmomente aus dem Leben der Jungfrau dargestellt.

Auffassung, Composition, Zeichnung der Mosaiken des Jacopo Torriti erinnern in nichts mehr an die byzantinische Art. Einzelheiten zeigen vielmehr eine solche Uebereinstimmung mit der noch von antiken Traditionen lebenden Kunst der frühchristlichen Zeit, dass sogar die Hypothese aufgetaucht ist, diese Mosaiken seien lediglich die treuen Copien alter Fresken.

Die Cosmatenfamilie hat auch auf diesem Kunstgebiete ihre Spuren zurückgelassen. Lorenzo und sein Sohn Jacopo schmückten laut Inschrift das Hauptportal der romanischen Kathedrale zu Civitá Castellana bei Rom. Von Jacopo und dessen Sohne Cosmas rührt das Sopraporta eines ehemaligen Trinitarierordenshauses her, jetzt zur Villa Mattei auf dem Coelius gehörig: in einem Medaillon mit Goldgrund Christus, welcher zwei Slaven zu sich heranzieht — mit Beziehung auf die Aufgabe des Ordens, Christensclaven loszukaufen; von Jacopo allein ein Brustbild des Heilandes über der rechten Seitenthüre in der Vorhalle der Kirche zu Civitá Castellana (MA[gister] JACOBUS M. FECIT); eine verstümmelte Inschrift unterhalb des Carnieffes am Porticus nennt ebenfalls Jacopo CUM . . SMA FILI . . , also wieder in Verbindung mit Cosmas; hinter der Jahreszahl MCCX dürften Ziffern ausgefallen sein. Neben Jacopo wird auch ein Lucas als Sohn Lorenzos genannt in S. Scholastica in Subiaco, in der zerstörten Kirche S. Alessio in Rom und im Dom von Anagni. Zugeschrieben wird dem Jacopo oder dessen Sohne die Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde in der Lunette des Seitenthors vom Capitol zur Kirche Araceli.

Ein anderes Mitglied der Familie nennt sich an verschiedenen Werken JOHĒS MAGRĪ COSME oder FILIUS MAGRĪ COSMATI, scheint demnach der Sohn des Cosmas zu sein, wäre nach Crowe und Cavalcafelles aber der Sohn des Jacopo, so dass Cosmas hier als Familienname gesetzt wäre. Von diesem Giovanni hat man, datirt 1299 und 1304 zwei Madonnen mit dem Kinde, die eine am Grabmal des Cardinals Confalvi, Bischofs von Alba, in der Kirche S. Maria Maggiore, die andere am Grabmal des Bischofs von Mende, Durand, in S. Maria sopra Minerva.

Eine Madonna mit dem Kinde in segnender Geberde und zwischen den Heiligen Jacobus und Chrisogonus in der Tribune des Querschiffs von S. Crisogono in Rom halten Crowe und Cavalcafelles für ein früheres Werk des Cavallini, welcher bereits oben erwähnt wurde, und von welchem bekannt ist, dass er 1308 im Dienste des Königs Robert von Neapel stand, und — nach Vasari — als Giotto's Schüler mit diesem an den Mosaiken der Petersbasilica arbeitete. Cavallini überwindet den italo-byzantinischen Stil und bezeichnet den Uebergang zu Giotto. Am Tribünenbogen von



S. Paolo fuori le mura führte er nach Giottos Abgang von Rom die Mosaiken nach dessen Zeichnungen aus, ferner (nach Vasaris Angabe) die im Jahre 1823 verbrannten Mosaiken der Fassade und des Schiffes. Zugeschrieben wird ihm auch, wir wissen nicht mit welchem Rechte, das früheste Mosaikwerk zu Westminster in London, das Grabmal Heinrichs III. († 1272) und das Pflaster vor dem Altar in der Capelle Edwards des Bekenner.

Die Cosmaten liebten es, die Mosaik mit Architektur und Plastik in Verbindung zu bringen. So ist an dem Denkmal des Cardinals Consalvi das Bahrtuch musivisch verziert, Bogen und Pfeiler über dem Grabmal des Cardinals Matteo d'Acqua Sparta in Araceli aus dem Jahre 1304 haben Mosaikdecoration, ebenso die Seiten des Sarkophags des Cardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto, Werk des Ornolo, eines Schülers von Nicola Pisano, angeblich 1280 gearbeitet.<sup>1</sup>

Gaddo Gaddi (geb. 1260, 1312 in die Florentiner Malergilde aufgenommen, † 1332) soll wie in S. Giovanni in Florenz auch im Lateran die Mosaiken beendet haben. Ferner arbeitete er für die alte Petersbasilica und für S. Maria Maggiore. In seinem Alter nach Florenz zurückgekehrt, fertigte er tragbare Mosaikbilder nach byzantinischer Art. Für alle diese Daten ist Vasari die Quelle, der auch angibt, dass G. Gaddi sich zu diesen kleinen Bildern einer Masse aus Eierschalen bedient habe. Ein solches mit Christus in halber Figur auf Goldgrund befindet sich in den Uffizien in Florenz. Als der eigentliche Schöpfer der Mosaiken an der alten (jetzt durch eine Vorhalle verbauten) Fassade von S. Maria Maggiore muss der Inschrift zufolge Filippo Rufutti angesehen werden (gegen 1300). Sie stellen (auf Goldgrund) den thronenden und segnenden Christus mit dem Evangelienbuche in der Linken dar; auf den Seiten des Buches liest man EGO SUM LUX MUNDI; Engel mit Candelabern und Weihrauchgefäßen umgeben den Heiland, neben dessen Haupte das griechische Monogramm IC XC (*Ἰησοῦς χριστός*, Jesus Christus) angebracht ist, sowie neben der Jungfrau zur Rechten des Heilandes das *MP ΘΥ* (*μήτηρ θεοῦ*, Mutter Gottes). Die Figur des Christus ist unzweifelhaft eine Nachbildung derjenigen über der Hauptpforte von S. Sophia in Konstantinopel. Im übrigen enthält das Bild keinen Anklang an den Byzantinismus. Unterhalb desselben befinden sich kleinere Darstellungen aus der Legende der Gründung der Kirche, und an der Ausführung dieser Gemälde dürfte Gaddo Gaddi beteiligt gewesen sein.

In Neapel, in einer Capelle von S. Restituta, befindet sich eine Madonna mit zwei Heiligen etwa aus der Zeit von 1300. Das Werk zeigt den byzantinischen Stil »in einer ähnlichen edlen Weise belebt, wie etwa bei Cimabue.«<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vergl. SS. 121, 123 und Figur 23.

<sup>2</sup> Burckhardt, *Cicerone* 818.



Wie die Glasmalerei prätendirt auch die Mosaik, den grossen Giotto zu den Ihrigen zählen zu dürfen. Die angezweifelte Autorschaft des Werkes, welches Vasari diesem Meister zuschreibt, der Navicella an der Innenseite der Fassade von S. Pietro (Jesus auf dem Meere wandelnd und dem Petrus die Hand entgegenstreckend, während die andern Apostel im Schiffe mit den Winden kämpfen, welche allegorisch dargestellt sind), steht allerdings aktenmässig fest mit der Jahreszahl 1298, dem Namen des Bestellers, Canonicus Stefaneschi, und dem Preise, welchen dieser dafür zahlte: 2200 Florene; übrigens ist es im Lauf der Zeit vollständig erneuert worden.

Eine unter Papst Bonifacius VIII. (1294—1303) ausgeführte Mosaik am Grabmal des h. Abundius in der Petersbasilica ist nicht mehr vorhanden.

Die Mosaik in der Tribune des rechten Querschiffs im Dom von Pisa, die sogenannte Majestät, nämlich die Colossalfigur des thronenden Heilands zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes, wurde 1301 von Cimabue und unter dessen Leitung gemacht, die Gestalt der Jungfrau jedoch erst 1321 von Vicino, einem Schüler des Gaddo Gaddi, zu Ende geführt. Von Gaddo Gaddi selbst sollen die Madonna mit zwei Engeln im rechten und die Verkündigung im linken Querschiff sein. Künstler der Schule von Siena arbeiteten für die Fassade des dortigen Doms, ein Andrea, Sohn des Mino, wird als dabei thätig genannt, und später Michele de Ser Memmo, ein Goldschmied, der zwischen 1340 und 1370 lebte und eine Figur des Erzengels Michael machte.<sup>1</sup> Für den Dom in Orvieto arbeiteten im vierzehnten Jahrhundert Fra Cecco Vanni von Terracina und der Laienbruder Francisco di Antonio.

In S. Marco zu Venedig wurden im dreizehnten Jahrhundert gemacht die Mosaiken: an der Fassade des ersten Geschosses die Abbildung der Kirche, in der Vorhalle die Madonna zwischen Marcus und Johannes, die Geschichte des heil. Clemens im Chor; im vierzehnten: die Geschichte Johannes des Täufers in der Taufcapelle.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert hat der Dom zu Parenzo eine grosse Mosaik in der Halbkuppel der Apsis.

In Rom lag während des siebenjährigen Aufenthalts der Päpste in Lyon und Avignon die Kunstthätigkeit so ziemlich darnieder. Aus dieser Zeit ist nur Pietro Cavallini († 1364) zu nennen, welcher ausser den schon erwähnten Mosaiken von S. Maria in Trastevere auch solche für S. Paolo (durch Feuer zerstört 1823) lieferte.

Fremde, also wohl italienische Künstler, führten 1371 an der südlichen Aussenseite des St. Veitsdoms in Prag das jüngste Gericht (vor Christus knien die Landespatrone Böhmens und darunter sind die Bilder der Stifter, K. Karls IV. und seiner vierten Gemahlin) in musivischer Arbeit auf Goldgrund (*de opere mosayco more graecorum*) aus und wandten sich von dort

<sup>1</sup> Milanefi, *Docum. p. l. storia del arte Senese*, Siena 1854.



nach Preussen: Marienwerder und Marienburg. Die Wenzelscapelle des prager Doms und die Capelle des Schlosses Karlstein in Böhmen zeigen Plattenmosaik mit Anwendung böhmischer Edelsteine.

Zu der Berufung der Künstler in das Land des deutschen Ritterordens dürften Männer aus Preussen beigetragen haben, welche zur Zeit der Anfertigung des Dombildes oder doch bald darnach in Prag studirten, wie Johannes Marienwerder und der nachmalige Bischof von Pomesanien, Johannes Ryman, welche in Folge des Nationalitätenstreites nebst den übrigen deutschen Studenten 1387 von dort in die Heimath zurückkehrten. Am Dom in Marienwerder, über dem Portal der Südseite, findet sich die Marter des Evangelisten Johannes auf Goldgrund dargestellt, der Inschrift zufolge 1380 auf Anordnung des Bischofs Johannes ausgeführt. Muthmasslich aus derselben Zeit stammt die Mosaicirung der Colossalstatue der Maria (25 Schuh hoch, in einer äussern Nische des Chorabschlusses der St. Marienkirche in Marienburg), welche ursprünglich aus Stuck angefertigt und bemalt gewesen, dann aber vollständig mit Glasflussmosaik bekleidet worden ist. Diese Statue ist 1823 und 1870 restaurirt worden.<sup>1</sup>

Priors Chapel in Ely hat in dem Fussboden vor dem Altar ein musivisches Bild des Sündenfalls aus der Zeit von 1321—1341.

---

## VII.

### Plattenmosaik und Verwandtes.

Die Bekleidung von Wänden und Fussböden mit verschiedenfarbigen Steinplatten war, wie wir gesehen haben, den Römern als *opus sectile* und *opus Alexandrinum* bekannt. Plinius klagt, dass zu seiner Zeit die Wandmalerei durch den Marmor verdrängt worden sei. Man überziehe mit diesem nicht nur die ganzen Wände, sondern durchbreche auch den Marmor, um Bilder einzulegen. Unter Claudius habe man den Marmor gefärbt, unter Nero aber durch Einlagen den einfarbigen bunt gemacht, den numidischen Marmor mit eierartigen, den syrnadischen mit Purpurflecken versehen — »gerade wie die Tändelei ihn sich von Natur wünschte.«<sup>2</sup> Auch diese Kunst scheint aus dem Orient über Griechenland den Weg nach Rom gefunden zu haben, von wo aus sie sich über die eroberten Länder, und namentlich auch nach Byzanz zurück verbreitete.

Die glänzendsten Beispiele zeigt uns heute noch die Sophien-

<sup>1</sup> R. Bergau im *Organ f. christl. Kunst* 1865. — Schnaase a. a. O. VI. S. 479.

<sup>2</sup> *Hist. nat.* XXXV. 1.



moschee in Konstantinopel, da die Türken keinen Grund hatten, auch diesen Schmuck zu zerstören oder zu verdecken wie die figuralen Darstellungen in Glasflussmosaik.

Diese Wanddecoration ist eben so reich in der Zeichnung wie in dem dazu verwendeten Material, welches zum grossen Theil von zerstörten Bauwerken des Alterthums hergenommen wurde. Verschiedenfarbiger, geädert und gefleckter Marmor, Porphyr, Serpentin u. s. w. wechseln mit einander ab. In die grossen Tafeln sind runde Scheiben, Kreislinien, Quadrate und andere Figuren eingelegt, Bänder, Streifen mit sculptiren Rosetten, linearem und Pflanzenornamente, Thieren, Vasen &c. trennen die einzelnen Felder oder umrahmen die grossen Tafeln, Frieße bezeichnen die Grenzen zwischen den verschiedenen Stockwerken des Baues. Die Abgrenzungen der Felder sind überdies noch durch hervortretende Marmorleisten mit einer Art Zahnschnitt ausgezeichnet. (Fig. 24 und 25).

Von dem kostbaren Pflaster in gleichem Stil, welches einst den ganzen Boden der Hagia Sophia bedeckte, sind, wie oben erwähnt, nur noch einige Bruchstücke erhalten.

Doch findet sich, ebenfalls in Konstantinopel, ein umfangreicher Mosaikboden dieser Art aus früherer Zeit, nämlich in der Moschee Imracher Dschamisi, einer ehemaligen Johanniskirche aus dem fünften Jahrhundert.



Fig. 24.

Plattenmosaik der Sophienmoschee in Konstantinopel.



Fig. 25.

Plattenmosaik der Sophienmoschee.



In dem Landkloster (*μονή τῆς χάρας*) bei Konstantinopel wurde die Kirche, jetzt Moschee Kahrije Dschami, von Justinian in der Art der Sophienkirche ausgestattet, Plattenbekleidung der Wände, darüber ein Fries nach korinthischer Weise angeordnet, in den Zwickeln Seraphim in Glasflussmosaik. Die Kirche ist jedoch im elften Jahrhundert umgebaut und im dreizehnten ganz restaurirt worden.<sup>1</sup>

Unter den Nachfolgern des Kaisers Justinian, welcher im sechsten Jahrhundert die Sophienkirche so prachtvoll ausstattete, blieb bis in das elfte und zwölfte Jahrhundert die Plattenmosaik in hoher Gunst. Die alten Schriftsteller vergleichen die Bekleidung der Wände und Fussböden in den Kirchen mit blumigen Wiesen und seidenen, golddurchwirkten Teppichen. Basilius Makedon ging so weit, in der Mosaik des Fussbodens eines von ihm erbauten Tricliniums die Felder mit Silber einzufassen zu lassen. Auch fing man an, Thiergefalten und endlich sogar förmliche Gemälde in Plattenmosaik einzufügen. So zeigt das Pflaster der Moschee Kilisse Dschami, einst Kirche des Pantokrator in Konstantinopel, welche von Irene, der Gemahlin des Kaisers Johannes Komnenos im zwölften Jahrhundert errichtet wurde, in Plattenmosaik kleinere Felder mit Glasflussmosaik, figürliche Darstellungen, wahrscheinlich der Thaten des Herakles.<sup>2</sup>

In Griechenland, namentlich auf Morea, sollen sich noch zahlreiche Ueberreste von Plattenfussböden vorfinden.

Nach byzantinischer Weise sind auch die Wände des Umgangs von S. Vitale in Ravenna decorirt.

Aus der nächstfolgenden Zeit finden sich nur spärliche Nachrichten über die Anwendung von Plattenmosaik. So citirt Labarte die Mittheilungen des Folquinus<sup>3</sup> über das mit Goldstreifen untermischte Marmorpflaster einer Kirche, welche der h. Bertinius um die Mitte des siebenten Jahrhunderts in Flandern (Therouanne) erbaute. Von Plattenpflaster im Triclinium des Lateran und in S. Maria Maggiore wird im Liber pontificalis berichtet. Ferner findet sich von dem Abt Desiderius von Montecassino, dessen schon wiederholt gedacht worden ist, ausdrücklich erwähnt, er habe aus Konstantinopel nicht nur Mosaisten kommen lassen, sondern auch Arbeiter, geschickt *in arte quadrataria*, in der Kunst, Platten zu schneiden.

S. Salvador in Oviedo soll musivischen Fussboden aus dem neunten Jahrhundert haben.

Aus dem elften Jahrhundert stammt die Plattenmosaik an den Wänden von S. Marco in Venedig; aus dem zwölften der Fussboden in S. Maria in Trastevere in Rom. Um 1200 erhielt das Battisterio S. Giovanni

<sup>1</sup> Vergl. Unger, *Christlich-griechische Kunst* in Ersch u. Gruber, Encyclopädie I. 84. Thl. Leipzig 1866.

<sup>2</sup> Salzenberg a. a. O. Tafel XXXVI.

<sup>3</sup> Guérard, *Collection des cartulaires*, t. III.



in Florenz den schönen teppichartigen Fussboden aus schwarzem, weissem und rothem Marmor.

In den Bauwerken Siciliens, deren Glasmosaikgemälde S. 121 ff. besprochen worden sind, ist nicht minder Plattenmosaik zur Anwendung gekommen. Vorzüglich reich und schön sind in dieser Weise das Pflaster, die Wandflächen unter den Glasmosaikgemälden im Schiff und die Apsis der Cappella Palatina in Palermo ausgestattet. Die Kirche von Monreale und S. Matteo (Dom) in Salerno haben schönes Plattenpflaster.

S. Miniato bei Florenz hat Bodenmosaik von 1207. - Aus späterer Zeit stammen die Plattenmosaiken in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig und in S. Maria dei Miracoli daselbst, beide aus dem fünfzehnten Jahrhundert; in S. Pietro in Rom (Pflaster und Antependien, die ersteren nach Zeichnungen von Giacomo della Porta und Bernini), in S. Maria Maggiore ebenda (Wandbekleidung der Sacramentscapelle, Ende des sechzehnten, und der Capelle der h. Jungfrau, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), in Il Gesù in Rom (Wandbekleidung nach Entwürfen des Giacomo della Porta Vignola's Schüler), in S. Lorenzo in Florenz (Wände der Mediceer-Capelle, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), im Dom von Florenz (der schöne Fussboden, in den Seitenschiffen muthmasslich nach Zeichnungen Michel Angelos im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, im Hauptschiff, dem Baccio d'Agnolo (1462—1543) und andern Künstlern zugeschrieben, erst 1675 vollendet).

In den Ländern des europäischen Nordens kam Glasflussmosaik nur sporadisch zur Anwendung und für die Fussböden suchte man, da Marmor und Porphyre zu selten, nach anderen Materialien. Backstein empfahl sich noch besonders, weil er weniger kalt ist als Naturstein, Marmor &c. Man findet Ziegel aus dem elften Jahrhundert und vielleicht aus noch früherer Zeit, in welche geometrische Figuren, Laubwerk, Thiere eingepresst sind (Fig. 26 aus St. Colombe-les-Sens). Im Chor des Doms zu Hildesheim sind noch Bruchstücke eines Estrichs aus unglazierten Thonplatten mit farbig ausgeführten Umrisszeichnungen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert sehen wir harten Kalkstein zur Pflasterung benutzt und da diesem die farbige Wirkung abging, wurden die Platten gravirt und die Umrisse mit einer farbigen Kittmasse oder auch (wie in St. Nicaise in Reims) mit Blei ausgegossen. Für die erstere Art genügten mit der Hammer Spitze eingeschlagene Vertiefungen, mit deren rauher Oberfläche der Kitt sich leicht verband; um das Blei zu halten, mussten jedoch die Vertiefungen unter schnitten, unten breiter als oben, sein. Ein eigenthümliches Beispiel der Steinmosaik bietet der Grabstein der Königin Fredegunde zu St. Denis, welcher wahrscheinlich um die Mitte des elften Jahrhunderts gearbeitet worden ist, um den ursprünglichen, von den Normannen bei der Plünderung des Klosters St. Germain-des-Prés zerstörten zu ersetzen. Der Stein, Liaskalk, ist nämlich in ähnlicher Weise für die Aufnahme der Mosaik hergerichtet wie eine



Kupferplatte für den Grubenschmelz, d. h. nicht nur Kopf, Hände und Füße des Bildes der Königin, welche nachher gemalt worden, sind in Stein stehen geblieben, sondern auch sämtliche andern Umrisse, die Falten der Gewänder; in der Einfassung aber sind ausserdem schmale Kupferfäden mit zur Bezeichnung der Umrisse benützt. Man wird hiedurch wie gefagt an die Emailtechnik gemahnt, aber auch an die Grabsteine mit Bronzeinlagen, von welchen an anderer Stelle zu sprechen ist. Die gravirten und mit farbigem Kitt ausgefüllten Steinplatten, welche wieder an Niello erinnern, scheinen namentlich in Nordfrankreich beliebt gewesen zu sein. Man hat deren aus St. Denis, St. Nicaise in Reims, St. Bertin in St. Omer (Grabmal Wilhelms, Sohnes des Grafen Robert II. von Flandern, von 1109, mit dem Andreaskreuz, dem Bildniss Wilhelms, dem König David u. a. m.), Therouanne, der Kathedrale in Arras (Grabmal des Bischofs Frumault von

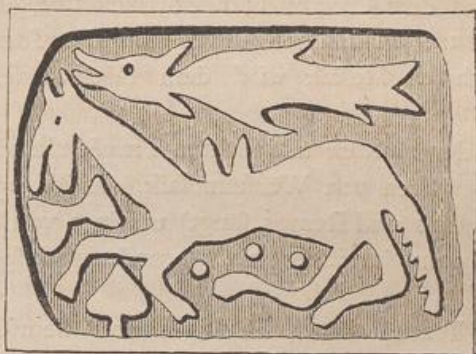


Fig. 26.

Gepresster Ziegel aus St. Colombe-les-Sens.

1180 mit der Bezeichnung FRUMALDUS EPISCOPUS auf Goldgrund). Ferner sind in der Kathedrale von Canterbury Reste eines solchen Pflasters mit Darstellungen des Thierkreises.

Der berühmte Fussboden der Domkirche in Siena, deren Bau und Ausschmückung fast anderthalb Jahrhunderte (von der ersten Hälfte des dreizehnten bis in die zweite Hälfte des vierzehnten) in Anspruch nahm, ist in vier verschiedenen Arten gearbeitet. Die ältesten Platten haben Gravirungen, welche mit schwarzer Masse ausgefüllt sind, spätere sind mit farbigem Marmor oder mit weissem in schwarzen eingelegt. Eine ganz neue Technik aber zeigen die Platten aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert: nämlich Zeichnungen Grau in Grau mit weissem, grauem und schwarzem Marmor ausgeführt. Die Erfindung dieses *Chiaroscuro in Marmor* wurde von Vasari dem Duccio von Siena zugeschrieben, was aber mit der Zeit nicht stimmt; auch bezeichnet er selbst an anderer Stelle den Beccafumi als den Ersten, welcher dies Verfahren angewandt habe, während Lanzi in



einer Geschichte der Malerei erzählt, Matteo di Giovanni sei durch ein mehrfarbiges Marmorstück auf die Idee gebracht worden.

Von vielen Theilen dieses durch seinen Umfang wie durch die Darstellungen ausgezeichneten Fussbodens (der sogenannten *Marmorgraffiti*) lassen sich mit grösserer oder geringerer Sicherheit die Künstler angeben. Die Schwelle des Hauptportals, die kirchlichen Handlungen darstellend, ist nach einer Zeichnung des Guasparre 1447 von dem Florentiner Bastiano ausgeführt, ebenso die Einfassungen und Ornamente sämmtlicher drei Schwellen, sowie überhaupt ein grosser Theil der Umrahmungen und wahrscheinlich auch die Mehrzahl derjenigen figuralen Darstellungen, welche zwischen 1420 und 1455 gemacht worden sind. Vor den Seitenthüren sieht man den Pharifäer und den Zöllner des Evangeliums, nach Zeichnungen von Giacomo Cozzarelli 1513 gelegt.

In der ersten Travée des Hauptschiffs ist Hermes Trismegistos, welcher dem Heidenthum und dem Christenthum ein Buch übergibt, mit der Inschrift *SUSPICE, O, LITTERAS ET LEGES AEGYPTII*. Die Composition dieser im Jahre 1488 ausgeführten Mosaik wird dem Giovanni, Stefano's Sohne, zugeschrieben.

Die Mosaiken der zweiten und dritten Travée stammen aus dem Jahre 1373 und zeigen, umgeben von Würfelmosaik, das Wappen von Siena (die Wölfin, welche Romulus und Remus säugt) umringt von den Wappen zwölf verbündeter Städte, dann inmitten eines vierundzwanzigspiechigen Rades den kaiserlichen Adler.

In der vierten Travée thront die Tugend auf dem Gipfel eines Berges, neben sich Sokrates und Krates und ladet die Menschen zu sich ein, welche im Heraufklettern durch Klippen, Schluchten, Schlangen &c. gehindert oder durch die Fortuna, ein nacktes Weib mit dem einen Fuss auf einer Kugel, dem andern in einem Kahn, hinweggelockt werden.

In der fünften Travée erblickt man nach Pinturicchio's Composition, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführt, das Rad des Glücks und in Medaillons die Brustbilder von Epiktet, Aristoteles, Seneca und Euripides mit Schriftrollen.

An die beiden letzten Darstellungen reiht sich eine im südlichen Querschiff, die Altersstufen des Menschenlebens in sieben Figuren nach der Zeichnung des Antonio di Frederigo 1475.

Die beiden Seitenschiffe enthalten die zehn Sibyllen von Giuliano di Biagio, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero genannt Armellino, Giovanni di Stephano, Antonio di Frederico, Urbano den Sohn des Pietro de Cortone, Guidoccio Cozzarelli, Neroccio di Bartolomeo Landi, Matteo di Giovanni Bartoli, Benvenuto di Giovanni, del Guasta 1481—1483 angefertigt. In den meisten Fällen ist nicht zu ermitteln, ob die Genannten die Composition gemacht oder nur dieselbe in Stein ausgeführt haben.



Das Querschiff bringt mit Ausnahme des schon erwähnten Feldes biblische Stoffe und zwar das Gleichniss vom Splitter und Balken, das von den beiden Blinden <sup>1</sup> (nach der Zeichnung Antonios de Frederigo 1459), die Geschichte des Elias und des Königs Ahab in mehreren Gemälden (nach Zeichnungen des Domenico Beccafumi 1518—1525), Moses, der die Gesetztafeln empfängt und die Anbetung des goldenen Kalbes, ebenfalls in mehreren Szenen (nach Compositionen desselben Künstlers 1531), Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, eine figurenreiche mit Recht hochgerühmte Composition Beccafumi's aus der nämlichen Zeit, Jephta's Opfer und seine Schlacht gegen die Ammoniter (nach Benvenuto di Giovanni del Guasta 1485), die Kämpfe Sauls, den Tod Abfaloms (vom Baumeister des Domes Pietro del Misella 1447), Judith und Holofernes (1473), den Mord der Baalspriester, den Mord der unschuldigen Kinder (beide von 1482 und dem Matteo di Giovanni zugeschrieben).

Im Chor ist der thronende David von Musicirenden umgeben und sein Kampf mit Goliath in zwei Bildern (die Figuren von Domenico di Niccolò, Architekten des Doms, 1423, die Umrahmungen von Agostino di Niccolò und Bastiano di Corto), ferner Kaiser Sigismund mit seinen Räthen (nach Domenico di Bartoli 1434), Moses mit den Gesetztafeln, Simson und die Philister (nach Domenico di Niccolò 1423), Judas Maccabäus, Salomon, Thaten Josua's (ebenfalls von Domenico di Niccolò und aus demselben Jahre).

Den Platz vor dem Altar nimmt die Geschichte von Abrahams Opfer in mehreren Bildern ein, umgeben von anderen auf das Opfer sich beziehenden Darstellungen, alles nach Beccafumi 1544—1546 ausgeführt.

Im Chorumgang endlich sind die Mässigkeit, die Klugheit, das Erbarmen, die Gerechtigkeit, die Stärke dargestellt (1406 von Marchese d'Adamo, die erste Figurenarbeit in diesem Pflaster). <sup>2</sup>

Im zwölften Jahrhundert kommt und zwar in dem gesammten Bereiche der Backsteinarchitektur, die Mosaik aus rothen, weissen, schwarzen Ziegeln auf, welche gelegentlich auch mit verschiedenfarbig smaltirten Ziegeln combinirt wurden. In St. Remi zu Reims wurde 1090 von dem Rentmeister Wido ein sehr reiches Mosaikpflaster gelegt, welches aus kleinen Marmorstücken bis zur Grösse eines Fingernagels theils in natürlicher Farbe, theils gefärbt und emallirt (*teintées et émaillées à la mosaïque* — Terracotta?) bestand, zwischen welche hier und da Rundstücke von Jaspis »wie Steine in einen Ring« eingelassen waren; und ähnliche Fussböden sollen in anderen dortigen Kirchen vorhanden gewesen sein. <sup>3</sup> In St. Denis wird im zwölften

<sup>1</sup> Lucas 6, 39. 41. 42.

<sup>2</sup> Labarte a. a. O. t. IV. — Gaet. Milanefi, *Documenti per la storia dell' arte Senese*. Siena 1854.

<sup>3</sup> Marlot, *l'histoire de la ville, cité et université de Reims*. — *Memoires hist. de la province de Champagne*. Châlons 1721.



Jahrhundert mit smaltirten Fliesen gepflastert. Der Mangel eines Materials, welches sich in der Art zu figuralen Darstellungen hätte benutzen lassen, wie der Marmor, traf zusammen mit dem Eifern der Kirchenlehrer (z. B. Bernhards von Clairvaux im zwölften Jahrhundert gegen das Darstellen heiliger Gegenstände in dem Pflaster, welches doch bestimmt war, mit Füßen getreten zu werden. Viollet-le-Duc<sup>1</sup> sprach bereits die Vermuthung aus, dass schon vor dem zwölften Jahrhundert die Mosaikpflaster aus smaltirtem Ton in Gebrauch gewesen seien, und Amé<sup>2</sup> führt als Beweis dafür ein auf dem Grunde des ehemaligen Klosters St. Colombe-lès-Sens (Yonne) gefundenes Bruchstück an, welches aus dem neunten Jahrhundert zu stammen scheint.

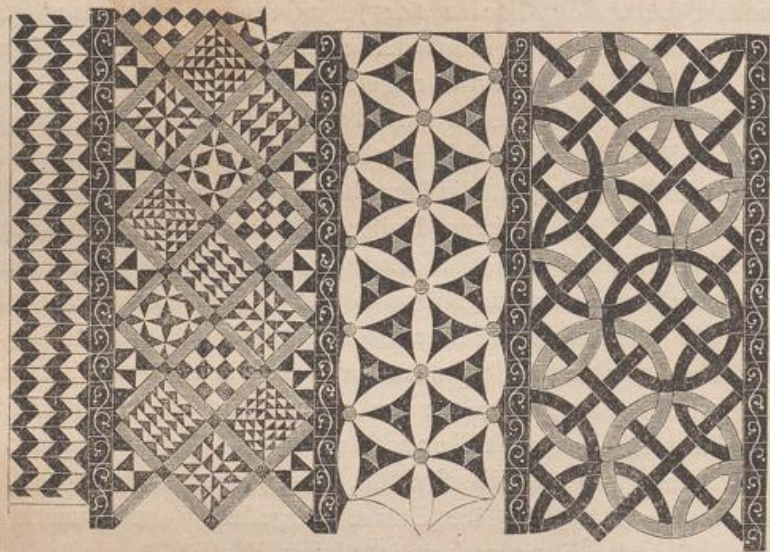


Fig. 27.

Mosaikboden aus St. Denis.

Die Mosaikböden in verschiedenen Capellen der Abteikirche zu St. Denis, aus der Zeit des mehrgenannten Sugerius stammend, sind die ältesten bis jetzt bekannten Beispiele dieser Art. Fig. 27 und 28 geben Muster daher; das Schwarz in den Zeichnungen entspricht dem Schwarz oder Dunkelgrün des Originals, die Schraffirung dem Naturroth der Ziegel, das Weiss einem schwachen Ockergelb. Die einzelnen Stücke sind aus Formen gegossen und jedes für sich glasirt, so zwar, dass man für Gelb weissen Thon, für Grün und Schwarz rothen benutzte; complicirtere Figuren wie die Lilien in Fig. 28, bestehen aus mehreren Theilen, in den beiden anderen Streifen desselben Musters sehen wir in die grösseren Platten kleinere Stücke von anderer

<sup>1</sup> *Dictionnaire rais. de l'archit. franç. t. II.*

<sup>2</sup> *Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissance.* Paris 1859.



Farbe eingesetzt. Eine verwandte Technik zeigt sich an den 1874 in der Kirche des Cisterziensertiftes Heiligenkreuz bei Wien aufgefundenen Bruchstücken eines Mosaikpflasters. In den aus Mörtelguss bestehenden Boden sind Figuren (Sterne, Rosetten, Blätter) aus gebranntem rothem und schwarzem

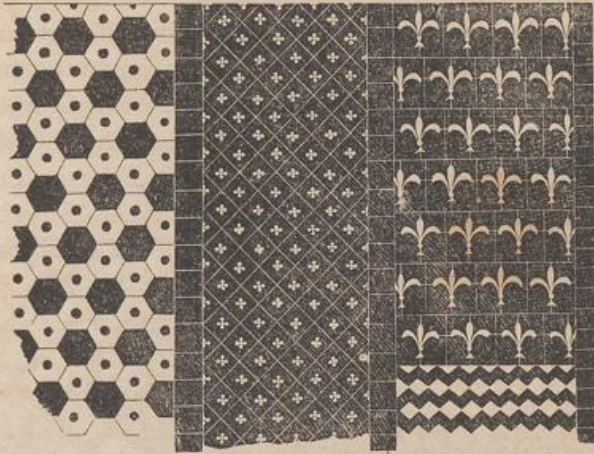


Fig. 28.

Mosaikboden aus St. Denis.

Thon eingedrückt. Wie es scheint, zieht sich unter einem grossen Theil des jetzigen Plattenpflasters ein derartiger Mosaikboden hin, dessen völlige Blosslegung zu hoffen ist.

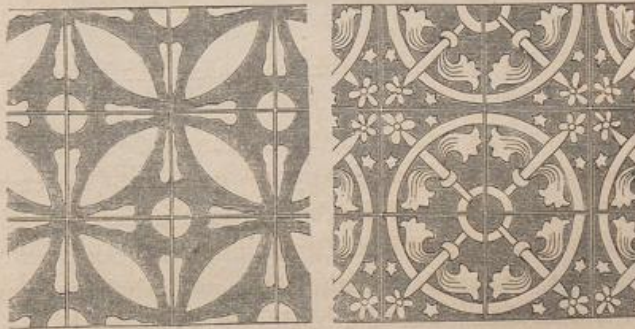


Fig. 29.

Fig. 30.

Fussbodenfliesen aus Kloster Ammensleben.

Im dreizehnten Jahrhundert herrscht der Gebrauch vor, das Ornament in viereckige Platten einzulegen und wie im zwölften das Schwarzgrün, so ist in dem folgenden das Roth die dominirende Farbe. Dieses Einlegen unterscheidet sich von dem erwähnten Einfetzen einzelner Stücke dadurch, dass die Vertiefung nicht durch die ganze Dicke der Platte geht, und dass



beide, Platte und Einlage, nicht schon glasiert waren, wenn man sie zusammensetzte; vielmehr wurde die ganze Fliese, erst nachdem das Muster eingelegt war, mit einer durchsichtigen Glasur überzogen. Diese Glasur gibt dem natürlichen Weiss des Thons eine gelbliche Färbung.

Die in solcher Manier gearbeiteten Fliesen haben entweder auf jedem Stück eine selbständige Zeichnung, oder es wurden ihrer mehrere zu einem Muster zusammengesetzt, wodurch eine grosse Abwechslung ermöglicht war. (Vergl. Fig. 29 und 30, aus Kloster Amensleben im Magdeburgischen).

Im vierzehnten Jahrhundert presste man gern Wappen, Namenszüge, Inschriften, allegorische Darstellungen in die Fliesen ein. Beliebte waren z. B. Monatsbilder. Zu einem derartigen Cyklus gehört Fig. 31: der Widder mit der Beischrift SOL IN ARIETE, MARCIUS, Figuren und Schrift mit weissem Thon in den rothen Ziegel eingelegt, eine rohe, bei Melton Mowbray



Fig. 31.

Eingelegte Thonplatte aus Melton Mowbray Church.



Fig. 32.

Ziegel mit erhabener Zeichnung.

Church in England gefundene Arbeit aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

Zu den spätesten Beispielen der Anwendung eingelegter Fliesen dürften die aus Troyes mit der Jahreszahl 1552<sup>1</sup> gehören. In jener Zeit hatten übrigens die gemalten Faiencefliesen bereits jene anderen verdrängt.

Im Gegensatz zu den primitiven Ziegeln mit vertiefter Zeichnung kommen aus dem fünfzehnten Jahrhundert auch solche mit erhabener vor, welche den Zweck gehabt haben sollen, die Glätte des Pflasters aufzuheben, und natürlich aus sehr solider Masse bestehen mussten. (Fig. 32.)

Die Cisterzienser<sup>2</sup> scheinen namentlich die Thonfliesenmosaik verbreitet zu haben. Nach England kamen diese Fliesen aus der Normandie und wurden deshalb *normännische Ziegel* genannt; von dem Cisterzienserkloster Kirkstall in England lässt sich ihr Weg nach Häusern desselben Ordens in

<sup>1</sup> Abgebildet bei Violett-le-Duc a. a. O.

<sup>2</sup> Vergl. oben S. 136, Heiligenkreuz.



Norwegen (Hovenöen bei Christiania) und weiter in Norddeutschland (Dobberan, Althof, Ammensleben bei Magdeburg) u. a. verfolgen. Im Refectorium

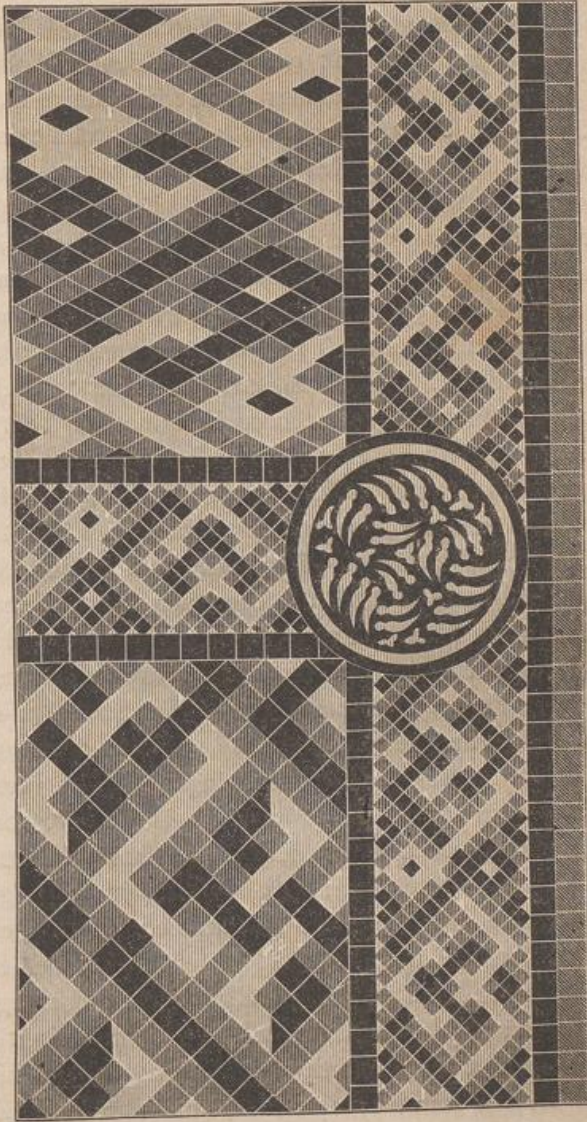


Fig. 33.

Ziegelmosaik in Lübeck.

des Burgklosters zu Lübeck (14. Jahrhundert) ist ein Mosaikboden aus grossen rothen und schwarzen Ziegeln, welche durch mit Stuck ausgefüllte Einschnitte abgefügt sind, gefunden worden. (Fig. 33).<sup>1</sup> *Stewarten* oder

<sup>1</sup> Milde und Deecke, *Denkm. bild. Kunst in Lübeck*.



*Tegeler (laterarii)* heissen in lübischen Urkunden des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts die betreffenden Handwerker.

Im Hauptschiff vieler mittelalterlicher Kirchen fand sich in den Fussboden eingelegt ein Linienornament, welches auf den ersten Blick als streng symmetrisch erscheint, in der That aber derart combinirt ist, dass zwischen den Linien sich eine ununterbrochene Gasse bildet, welche in den mannichfaltigsten Windungen auf den Mittelpunkt des Ornaments hinleitet: die sogenannten *Labyrinthe*. Sie hatten eine symbolische Bedeutung, sollten wahrscheinlich in ähnlicher Weise wie die Kreuzwege, an den Weg Christi nach Golgatha erinnern, zugleich den schmalen Weg verfinnlichen, welcher den Gläubigen zum himmlischen Jerufalem oder den Irrenden zum wahren Glauben führt; in einer Kirche in Orleans-Ville in Algerien ist der Mittelpunkt des Labyrinths ausdrücklich als SANCTA ECCLESIA bezeichnet; eine im Museum von Lyon befindliche Inschrift in gereimten Hexametern stellt das Labyrinth als Bild des Lebens hin; ein in der Vorhalle der Kathedrale zu Lucca in die Wand gezeichnetes kleines Labyrinth hat in der Mitte Theseus und Minotaurus und daneben Hexameter mit Erwähnung der ADRIANE (Ariadne), ohne deren Führung Niemand den Weg finde, und unter welcher wohl die göttliche Gnade verstanden ist. Hier sehen wir also die unmittelbare Anknüpfung an die antike Vorstellung, wie sie uns in alten Mosaikböden begegnet, welche in Salzburg und in Aix in der Provence ausgegraben worden sind, oder wie sie in Pompeji sich an einem Pfeiler findet. Für das Christenthum mag die Aufnahme des Labyrinths zunächst durch den labyrinthartigen Grundriss der alten Kirche des heiligen Grabes veranlasst worden sein. Die Labyrinthe in Italien, auch wenn sie in den Fussboden eingelegt sind, haben einen geringeren Durchmesser als die französischen; in S. Vitale in Ravenna 3 m. 50 cm., in S. Maria in Aquiro in Rom gar nur 1½ m., in Chartres 9 m. ohne die Bordure. Daher bieten nur die letzteren die Möglichkeit, sie wirklich zu beschreiten. In den Zeiten der Kreuzzüge und später legten Diejenigen, welche nicht selbst einen Pilgerzug unternehmen konnten, den Weg eines solchen Labyrinths auf den Knien zurück.

Das bereits erwähnte Labyrinth der Reparaturkirche in Orleans-Ville stammt aus dem vierten Jahrhundert und ist aus christlicher Zeit die älteste derartige Mosaik, die man kennt. Es ist übrigens nur von geringer Ausdehnung (2½ m. lang), konnte mithin nicht als Kreuzweg gedient haben.

Um so anschaulicher macht diesen Zweck das Labyrinth von Chartres (abgebildet am Schlusse des Abschnitts »Mosaik«), auf dessen weissem, von blauen Steinen eingefasstem Wege die Worte des Miserere eingegraben zu lesen sind. Es hat mit der Bordure 12 m. 45 cm. Durchmesser, in der Mitte soll ehemals Theseus mit dem Minotaurus abgebildet gewesen sein.



Die Labyrinth kommen rund, quadratisch, achteckig vor, bald ist der Weg durch dunkle, bald durch lichte Steine bezeichnet, oft waren auch figurale Darstellungen damit verbunden. Das Labyrinth der Kathedrale von Reims, für welches ein eigenes Gebetbuch *Stations au Chemin de Jerusalem, qui se voit en l'église de Notre-Dame de Reims*, existirte, war achteckig, mit vier capellenartigen achteckigen Anfätzen. In der Kathedrale von Poitiers war ein eiförmiges Labyrinth mit Schlangenwegen — wenn anders die in eine Wand der Kirche eingegrabene Zeichnung wirklich die treue Aufnahme des einstigen Labyrinths ist.

Alle diese Labyrinth dürften aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert herrühren; von den meisten hat man nur durch Aufrisse Kenntniss, da sie selbst bei Pflastererneuerungen verschwunden sind.

Das Labyrinth der Kathedrale von Bayeux, aus dem vierzehnten Jahrhundert, besteht aus glasierten Fliesen mit gelben Ornamenten auf braunem Grunde.<sup>1</sup>

Im vierten Abschnitte ist schon erwähnt worden, dass auch die Araber nach dem Beispiele von Byzanz ihre Moscheen und Paläste mit Mosaikgemälden schmückten. Sie liessen theils die Arbeiten fertig kommen, theils verschrieben sie sich die Künstler und Handwerker aus Griechenland, während sie (ebenso wie die Christen) Säulen u. dgl. antiken Bauwerken unmittelbar entlehnten. So Abderrahman I., welcher gegen Ende seiner glänzenden Regierung (786) den Bau der grossen Moschee in Cordova begann, die den berühmten Gotteshäusern von Damaskus, Bagdad und Jerusalem nicht nachstehen sollte. Märchenhaft sind die Schilderungen der Pracht, welche Abderrahman III. an seine Bauwerke wandte. Er, wie verschiedene seiner Vorgänger, liess die Moschee seines Ahnherrn noch weiter ausbauen, allein an Glanz der Ausstattung soll alles frühere durch den (936 begonnenen) Palast Zahra (nach seiner Lieblingsgemahlin Azzahra, die Blühende) bei Cordova übertroffen worden sein. Er unterhielt mit Byzanz freundschaftliche Beziehungen und liess die Baumeister und Decorateure von Konstantinopel, Bagdad u. s. w. kommen, den weissen Marmor von Almeria in Spanien, rosenrothen und grünen von Karthago und Tunis. Alle Fussböden und Wände waren mit kostbarer Mosaik ausgelegt, in dem Saale des Chalifen bestand sogar der Plafond aus Marmor und Gold, anstatt aus Holz oder Stuck. Die Mosaik der Moschee zu Cordova stimmt in der Technik völlig mit den Arbeiten in Ravenna, Venedig, Monte Cassino &c. überein, nur dass keine lebenden Wesen abgebildet sind, dafür die für den Orient charakteri-

<sup>1</sup> Emile Amé, *les carrelages émaillés du Moyen-âge et de la Renaissance &c.* Paris 1859. — Jul. Durand, *les pavés mosaïques* in *Annales archéol.* XVII.



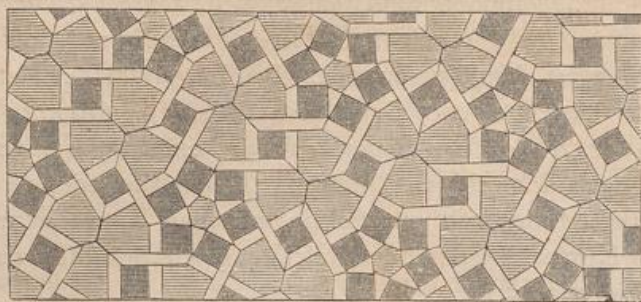


Fig. 34.

Arabische Steinmosaik

ftische Lotusblume häufig benützt ist. Goldgrund kommt oft vor. Alberti<sup>1</sup> sah noch Glasmosaik an einem Plafond der Zisa in Palermo, wo byzantinische Mosaik neben romanischem Ornament vorkam und sich zwischen einem Pflaster von Ziegeln in gekreuzten Lagen noch Spuren des alten Marmorpflasters in verschiedenen Farben finden. Die grosse Moschee der Alhambra in Granada (dem »andalusischen Damaskus«) wird als *musivo opere pictum* beschrieben. Dass die ersten Arbeiter Griechen gewesen, wird mehrfach angegeben, doch sollen bald in Andalusien Werkstätten für Mosaik (*el mafssass*) entstanden sein, welche den ganzen Orient versorgten. Indessen bleibt es zweifelhaft, ob damit eigentliche byzantinische Mosaik, Plattenmosaik oder Azulejo gemeint ist.

Bald nämlich, etwa nach dem Jahre 1000, scheint die Mosaik aus Glasfluss wie auch die aus Marmor von der aus gebranntem Thon verdrängt worden zu sein.

Die Sitte, Fussböden und Wände mit emailirten Thonplatten zu belegen, ist eine uralt orientalische, dem heissen Klima entsprechende. Layard fand solche, in drei bis fünf Farben bemalt, in Niniveh, die Farben in folgenden Zusammenstellungen: Braun, Grün, Blau, Dunkelgelb, Lichtgelb, — Orange, Lila, Weiss, Gelb, Olivengrün, — Roth, Weiss, Gelb, Schwarz, — Dunkelgelb, Schwarzbraun, Weiss, Hellgelb, — Lila, Gelb, Weiss, Grün, — Gelb, Blau, Weiss, Braun, — Gelb, Blau, Weiss, Olivengrün. Erfichtlich ist das Vermeiden harter Contrafte, ohne dass man mit Layard etwaniges Verbleichen der Farben anzunehmen braucht, dem auch die Erfahrung mit Emailfarben widersprechen würde. Vielmehr sehen wir sowohl in den orientalischen Fliesen wie in den altmaurischen und in den heutigen spanischen Azulejos denselben Farbensinn zu Tage treten.

In den Moscheen Persiens, in Ispahan, Tabris u. f. w. sind die Wände mit emailirten Thonplatten belegt. Solche kommen vor mit dem

<sup>1</sup> *Descr. dell' Italia.*



bekanntem persischen Blumenornament bemalt; ferner mit kufischen Schriftzügen,<sup>1</sup> welche erhaben und gewöhnlich noch ausserdem durch die Farbe unterschieden sind; endlich Platten mit Ausschnitten, in welche andersgefarbte Figuren eingesetzt wurden, ganz in der oben (S. 136) beschriebenen Art des christlichen Mittelalters, nur dass die Theile nicht aus Formen hervorgegangen, sondern geschnitten zu sein scheinen.

Das Wort Azulejo kommt im Spanischen und Portugiesischen vor und wird gewöhnlich mit »holländische Fliesen« übersetzt. Das ist aber eine späte Uebertragung. Die arabische Herkunft des Wortes würde sich auf den ersten Blick verrathen, auch wenn es nicht schon bei arabischen Schriftstellern vorkäme. Es hängt ohne Zweifel wie Azur und so weiter mit dem arabischen Lazur (Blauftein) zusammen, und bedeutet thatfächlich Mosaik aus Würfeln



Fig. 35.

Arabische Steinmosaik.

von gebranntem Thon mit oder ohne Schmelzüberzug. Blau ist die vorherrschende Farbe.

Azulejo findet sich zuerst an den Einfassungen der Thüren der Moschee von Cordova, wahrscheinlich vom Ende des zehnten Jahrhunderts; dann in der Capelle Villa Viciosa ebendasselbst. Im zwölften Jahrhundert wird der Gebrauch allgemein. Die Alhambra hat Pflaster und Fusskränze an den Wänden in Azulejo; in der Zifa bei Palermo sind ebenfalls die Wände damit verschalt. Die Giralda in Sevilla zeigt an der Aussenseite eine wundervolle Combination von geschliffenen Ziegeln und Azulejos zu Reliefformamenten, und derselbe Schmuck kommt an den gleichzeitigen Gebäuden in Marokko und Rabat vor. Die maurischen Künstler erzielten

<sup>1</sup> Genauer genommen sind *kufisch* nur die eckigen Schriftzüge, ohne Vocalpunkte, an Bauwerken älterer Zeit; dieselben, aber etwas abgerundeter und verziert, heissen *karmatische* Schrift; die unserer Curivschrift entsprechenden runden Züge mit Vocalpunkten, einfach oder verziert, frühzeitig in Manuscripten, später an Monumenten gebraucht, heissen *Neski*.



damit Wirkungen, wie die Römer und Byzantiner mit der Marmor- und Glasmosaik, während das Material sich harmonischer in das maurische Stuckornament einfügt.

Für Fussböden, besonders in Bädern u. dergl. hat sich diese Technik bis jetzt erhalten, doch in den Hintergrund gedrängt durch die (mit Blau auf weissem Grunde) bemalten Faiencefliesen, auf welche der Name Azulejo überging. Diese scheinen in Portugal mehr noch als in Spanien beliebt geworden zu sein. Graf Raczynski<sup>1</sup> berichtet, dass derartige Wanddecorationen aus der Zeit des Dom Emmanuel (um 1500) vorhanden seien und Vicomte de Juromenha citirt in einem Schreiben an den genannten Autor eine Erwähnung aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Am meisten ist im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert gemacht worden; vorzüglich aus dieser Zeit findet man die Thürmauern, die Vorhallen und Stiegenhäuser ganz, die Zimmerwände bis zu drei Schuh Höhe mit derartigen Platten belegt, auf welchen sich Arabesken befinden, aber auch Schlachtengemälde, Jagden, Stierkämpfe, Landschaften dargestellt sind. Es gibt Häuser, deren Aussen-seite vollständig damit bekleidet ist.

Fig. 34 und 35 geben Beispiele arabischer Steinmosaik aus Aegypten.

---

## VIII.

### Mosaik der neueren Zeit.

Venedig ist der Ort, an welchem die Mosaikkunst auch in den Zeiten sorgfältig gepflegt wurde, die über dem Aufschwunge der Fresco-Malerei jene Technik mehr oder weniger vernachlässigten. Die nothwendigen Nachbesserungen oder Erneuerungen an den alten Gemälden von S. Marco und die Vervollständigung dieses charakteristischen Schmucks der Kirche erhielten die Mosaikisten von Venedig in Uebung und die grossen Meister der dortigen Malerschule, vor allen Tizian, erkannten die Bedeutung der musivischen Kunst und liessen sich angelegen sein, selbst Cartons für diese zu liefern.

Im fünfzehnten Jahrhundert beschränkte sich das Werk der Erneuerung übrigens keineswegs auf das Nothwendige. Mit jener Unduldsamkeit, welche neu auftretenden Richtungen eigen ist, suchte die Renaissance die byzantinischen Mosaiken durch Arbeiten, welche ihrem Kunstgefühl entsprachen, zu verdrängen, und es musste der achtzig Jahre lang betriebenen Zerföörung

---

<sup>1</sup> *Les arts en Portugal.* Paris 1845.



endlich durch ein förmliches Verbot entgegengetreten werden, welches zugleich die Anordnung enthielt, dass von den in Verfall gerathenen alten Gemälden genaue Copien genommen und nach diesen die neuen ausgeführt würden.

Die Datirung der Arbeiten dieser Zeit wird vielfach durch Inschriften und archivalische Nachrichten erleichtert. Michele Giambono führte die Gemälde aus dem Leben der Jungfrau in der Cappella della Madonna dei Mascoli in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aus, Gemälde, welche sich bereits von der Architektur unabhängig machen, übrigens als die vorzüglichsten Leistungen dieser Epoche anerkannt sind. Genannt haben sich bei einzelnen Heiligenfiguren, theils im Innern, theils an der Südfassade der Kirche, ein Silvester (1458), Antonius (1458), Lazarus, Petrus (1482).

Dieser Petrus ist möglicherweise identisch mit Jenem, welcher mit 1502 eine Madonna und mit 1506 einen Christus bezeichnet hat. Ein h. Paulus ist von Grifogonos 1507. In den nächsten Jahrzehnten arbeiteten Marco Luciano Rizzo, welcher sich bald mit vollem Namen, bald MARC. L. R. nennt und von 1517—1530 namentlich für die Sacristei thätig war (u. a. die Madonna über der Thür, 1530); Vincenzo Bianchini — VINCENTIUS ANTONII F[ilius] — dessen erste Arbeiten ebenfalls von 1517 datiren und der nach längerer Abwesenheit von Venedig 1538 und später das Urtheil Salomons, angeblich nach einem Entwurfe des Jacopo Sanfovino, den Stammbaum Christi in der Cappella S. Isidoro nach Salviati (gemeinschaftlich mit seinem jüngern Bruder Domenico genannt il Rosso) u. a. machte; Pre Alberto Zio (u. a. die Figur des Zacharias 1520).

Hervorragenden Antheil an der weiteren Ausschmückung der Kirche nahmen dann die Brüder Francesco und Valerio Zuccato, welche sich der besonderen Gunst Tizians erfreut haben sollen; ihr Vater war des Meisters erster Lehrer gewesen. Francesco arbeitete seit 1524 für die Sacristei, Valerio lieferte zuerst die Halbfigur des heil. Clemens in der Lunette der rechten Seitenthür der Vorhalle, datirt 1532, beide gemeinschaftlich für die Vorhalle die Heiligen Geminian und Katharina nach Tizian, für den Raum zwischen dem äussern und dem innern Hauptportal 1545 den heil. Marcus nach Tizian, 1549 die Kreuzigung und die Kreuzabnahme nach Pordenone, ferner die Erweckung des Lazarus, den Tod der Jungfrau Maria, die Evangelisten, Propheten, Kirchenväter, Engelgestalten.

Nach Beendigung dieser Arbeiten erhielten die Zuccati den Auftrag, den Hauptbogen zu Anfang des Schiffs auszumalen; Salviati und wahrscheinlich auch Tizian lieferten dazu die Zeichnungen nach Stoffen aus der Apokalypse. Diese Gemälde erregten nicht nur grosse Bewunderung, sondern auch Missgunst. Der erwähnte Vincenzo Bianchini und andere Mosaisten beschuldigten die Brüder, sich zum Theil des Pinfels und der Farben bedient



zu haben und ziehen ausserdem den Valerio der Unkenntniss in der musivischen Kunst. Die grössten in Venedig lebenden Maler, Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto &c. wurden 1563 beauftragt, die Gemälde der Zuccati zu untersuchen und sie bestätigten den ersten Anklagepunkt mit dem Zusatz, dass die Mosaiken durch die Entfernung der Uebermalungen nichts an Wirkung eingebüsst hätten; Valerio widerlegte die ihn besonders treffende Anschuldigung. Diese Verhandlung gab zugleich Anlass, dass die genannten Maler angegangen wurden, ihr Urtheil über die verschiedenen damals in S. Marco beschäftigten Mosaikisten abzugeben, und sie gestanden Francesco Zuccato den ersten, Vinc. Bianchini den zweiten Platz zu. Damit nicht zufrieden, schrieb der Senat eine Concurrenz unter den Mosaikisten aus; der Gegenstand derselben war die Composition und Ausführung einer Figur des heil. Hieronymus und das Richteramt übten Sanfovino, Paolo Veronese und Tintoretto aus. Francesco Zuccato erhielt abermals den ersten Preis, sein Gemälde aber machte Venedig dem Herzog von Savoyen zum Geschenk; den Mitbewerbern wurde diese Reihenfolge zugewiesen: Gian Antonio Bianchini, Vincenzo's Sohn, Bartolomeo Bozza, ein Schüler der Zuccati, und Domenico Bianchini, dessen Gemälde sich ebenso wie das des Gian Antonio in der Sacristei befindet. Vincenzo Bianchini wird bei dieser Gelegenheit nicht mehr genannt, muss also wohl vorher gestorben sein.

Die Zuccati führten auch zahlreiche Bildnisse in Mosaik aus; ein mit beider Namen bezeichnetes Portrait des Cardinals Bembo in Florenz trägt die Jahreszahl 1542. Nach Vafari haben sie auch die Kaiser Ferdinand I. und Maximilian I. portrairt.

Von dem mehrerwähnten Domenico Bianchini rühren mehrere Gemälde zwischen Schiff und Hochaltar in San Marco her: die Heilung des Gichtbrüchigen, die Auferweckung des Sohnes der Wittve von Nain, die Kananiterin, die Himmelfahrt Christi, sämmtlich nach Salviati's Entwürfen, das Abendmahl nach Tintoretto, u. a.

Bozza, dessen ebenfalls schon bei der Concurrenz gedacht wurde, lieferte die Hochzeit zu Kana, die Gestalten Ifai's und David's, den grössten Theil der Darstellungen des Paradieses im linken Seitenschiff nach Tintoretto, und nach demselben in der Vorhalle Christus mit der Jungfrau und Johannes dem Täufer in Wolken, Engel und Cherubim.

Giovanni Vicentino arbeitete an dem Stammbaum Christi, welches Werk zehn Jahre in Anspruch nahm.

Gian Antonio Bianchini, Vincenzo's Sohn, kommt zuerst 1557 mit Heiligenfiguren vor. Domenico Santi arbeitete 1566 für die Vorhalle eine Gestalt Ifai's und eine Madonna.

Von Gian Antonio Marini, einem Schüler Bozza's, sind: die Steinigung der Ankläger der Sufanna nach Tintoretto, die Auswahl unter den Berufenen nach demselben, die Verwerfung nach Maffeo Verona, eine Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe Christi



und Transfiguration, der Engel, welcher sein Schwert in die Scheide steckt, der Hiob und der Jeremias sämmtlich nach Tintoretto.

Arminio Zuccato, Sohn und Schüler Valerio's, machte 1579 die Figuren der Apostel Johannes und Petrus, ferner eine Scene aus der Offenbarung, noch einen Petrus &c. und für S. Sebastiano eine Altartafel; Lorenzo Ceccato für S. Marco 1590 Hofea und Moses, ferner die Geschichte der Susanna in vier Bildern, Moses und Elias; Gaetano 1590 verschiedene Heiligengestalten, ferner das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus, Andreas, Thomas, Johannes (1602), Simon den Magier. Die 1617 vorgenommene Erneuerung der vier Gemälde an der Fassade des Obergeschosses der Marcuskirche: Kreuzabnahme, der Erlöser in der Vorhölle, Auferstehung, Christi Himmelfahrt, nach den Copien, welche Maffeo Verona nach den byzantinischen Originalen des elften Jahrhunderts gemacht hatte, wird diesem Gaetano, aber auch dem Scipione Gaetano zugeschrieben. Die Bezeichnung der Auferstehung mit GAIETANUS und der Jahreszahl lässt die Sache zweifelhaft. Endlich sind noch aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts Pietro Lunna und Jacopo Pasterini als Mosaisten von S. Marco bekannt; aus dem achtzehnten Leopoldo del Pozzo, welcher 1728 die Verehrung der Reliquien des heil. Marcus durch den Senat von Venedig an der Fassade des Erdgeschosses ausführte.

In Rom genoss die musivische Kunst noch die Pflege der Päpste, welche um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts regierten. Allein von den damaligen, fast ausschliesslich für die alte Petersbasilika bestimmten Arbeiten ist mit dieser das meiste zu Grunde gegangen. Ein Bild des heil. Petrus aus der Zeit Sixtus IV. (1471—1484) befindet sich in der Krypta der jetzigen Peterskirche.

Im folgenden Jahrhundert und zwar zu Anfang desselben wurde die Wölbung der unterirdischen Capelle von Santa Croce in Gerusalemme mit einem Mosaikgemälde, angeblich von Baldaffare Peruzzi, doch wahrscheinlich nur nach dessen Entwürfe geschmückt. Es zeigt in der Mitte das Brustbild des Heilands in einem Kranze von Engelsköpfen, welchen ovale Medaillons mit den Evangelisten in ganzer Figur und zwischen diesen Darstellungen aus der Geschichte der Kreuzesfindung umgeben, und gehört zu des Meisters »manierirten Sachen«.<sup>1</sup>

Hinter dem Altar von Santa Maria in Scala Coeli befindet sich ein Gemälde vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, nach Giovanni de' Vecchi durch Francesco Zucca von Florenz ausgeführt; es stellt die Jungfrau mit dem Kinde und Engel in Wolken schwebend, ferner den Papst Clemens VIII. und mehrere Heilige dar.

Etwa um dieselbe Zeit arbeitete Marcello Provenzale de Cento

<sup>1</sup> Burckhardt a. a. O.



für S. Pietro. Er führte im Auftrage Gregors XIII. (1572—1585) die Malereien in der Capelle der h. Jungfrau nach Girolamo Muziano aus, und für Clemens VIII. (1592—1605) den Gottvater in der Laterne der grossen Kuppel; ferner im Verein mit mehreren Anderen die himmlischen Heerschaaren u. s. w. in der Kuppel und einen von den Engeln an den grossen Pfeilern derselben. Die drei anderen rühren von Paolo Roffetti, Francesco Zuccha und Cefare Torelli her.<sup>1</sup>

Furietti führt auch verschiedene kleinere tragbare Mosaiken des Marcello Provenzale auf: ein Bildniss Pauls V., einen Orpheus u. a. in Rom im Borghefischen, eine Landschaft im grossherzoglichen Palaſte zu Florenz, die letztere bezeichnet MARCELLUS PROVINCIALIS A CENTO f. 1615.

In dem genannten Werke sind auch die Arbeiten des Giovanni Bapt. Calandra für die Peterskirche, für S. Maria sopra Minerva u. a. aufgezählt. Von den zahlreichen römischen Mosaikern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, welche Furietti ferner namhaft macht, seien erwähnt: Guido Ubaldo Abbatini (1600—1656), Bonaventura Lamberti, Scipio Provenzale, Cefare Vacca, Calandra's Schüler, Narcisso Spina, Horazio Manetti, Fabio Christophano von Praeneste (um 1680), Matteo Piccione (geb. 1615 in Ancona), Pietro Paolo Christophano (Fabio's Sohn), von welchem u. a. die berühmte Copie der Petronilla von Guercino herrührt, derzufolge beschlossen wurde, alle beschädigten Gemälde der Peterskirche in Mosaik copiren zu lassen, Giov. Bapt. Brughi (1660—1730), Filippo Cocchi (um 1720), Domenico Goffo, Giuseppe Ottaviani, welche nach Entwürfen des Carlo Maratta, Francesco Trevisano u. A. arbeiteten. Im achtzehnten Jahrhundert kommt auch ein Aless. Cocchi vor, wohl Filippo's Sohn.

Schon Provenzale hatte sich bemüht, durch Verwendung sehr kleiner Glasstifte und zahlloser Farbennuancen die musivische Kunst zur Rivalin der Oelmalerei zu machen und die Obengenannten gingen auf diesem Wege weiter. Die Technik wurde vielfältig verbessert. P. P. Christophano gründete gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts das *Studio del Mosaico* im Vatican, die noch heute bestehende Schule und Fabrik, in welcher mit zehntausend verschiedenen Farbentönen gearbeitet wird. Giambattista Calandra erfand einen besseren Kitt, Alexis Matthioli stellte 1730 hochrothen Glasfluss her, den man bis dahin nicht in solcher Schönheit gehabt hatte. Aber in gleichem Masse entfernte sich die Mosaik von ihrer monumentalen Aufgabe, und verlor sich endlich in jene Kleinkunst, welche heutzutage *römische Mosaik* genannt wird: die Verfertigung kleiner Bilder nach figuralen Gemälden, Landschaften, Architekturstücken, aus winzigen Stiften zusammengesetzt und vornehmlich zu Schmuckgegenständen verwendet.

<sup>1</sup> Furietti a. a. O.



Im sechsten Capitel (S. 129) ist ein Marienstandbild erwähnt worden, welches, ursprünglich in Stuck ausgeführt, im vierzehnten Jahrhundert in Mosaik restaurirt worden ist, eine unmittelbare Anwendung der musivischen Kunst auf die Plastik (nicht Verbindung beider, wie sie bei den Cosmaten u. a. vorkommt), von welcher bis dahin kein Beispiel bekannt war. Die alten Schriftsteller wissen durchaus nichts von der Bekleidung plastischer Werke mit Mosaik, die Stellen, in welchen man die Erwähnung der Reliefmosaik hat finden wollen, ermöglichen solche Deutung nur, wenn ihnen Zwang angethan wird. Und dazu war allerdings Neigung vorhanden, seitdem im vorigen Jahrhundert verschiedene angeblich antike Reliefs aus Stuckmasse auftauchten, welche mit Glasstiftmosaik bekleidet ist. Diese Arbeiten, deren Fundorte immer nur sehr allgemein bezeichnet wurden, sind von jeher angezweifelt, aber auch von namhaften Gelehrten unbedingt als echt anerkannt worden. Dass ein Italiener aus Urbino in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Reliefmosaik gemacht habe, berichtet Winckelmann: <sup>1</sup> »In dem ersten Buche der Geschichte der Kunst und dessen zweitem Capitel hätte von der Kunst der Alten, erhabene Arbeit von mosaischer Arbeit zu machen, Erwähnung geschehen sollen. Es ist aber von dieser Art nur ein einziges kleines Stück bekannt, welches der bekannte Ritter Fontaine zu Anfange dieses Jahrhunderts aus Rom nach England geführt hat, und stellt einen jungen Herkules vor neben dem Baume der hesperischen Aepfel. Ohne diese Nachricht zu haben, ist ein geschickter Künstler zu Rom, aus Urbino gebürtig, aus sich selbst auf den Einfall gerathen, und hat eine glücklich gelungene Probe gemacht u. s. w.« Den Namen dieses Künstlers nennt Archenholtz <sup>2</sup> und nach ihm Gurlitt in seiner Schrift über Mosaik, ferner Bjornstaehl <sup>3</sup>: Pompeo Savini. Und der letztgenannte Schriftsteller setzt hinzu, dass derselbe Savini Mosaiktafeln gemacht habe, welche man in zwei oder drei, daselbe Gemälde darstellende, Platten zersägen konnte, und dass der Kaiser von dem Cardinal Albani ein Stück erhabener Arbeit von Mosaik zum Geschenk erhalten habe. Dieses Stück ist ohne Zweifel das im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet in Wien befindliche Bild der Horen, welches in den neueren Schriften über diese Sammlung bereits als moderne Arbeit bezeichnet wird.

Während aber, wie wir gesehen haben, Winckelmann neben diesen modernen auch antike Reliefmosaik annimmt, hat neuestens Dr. R. Engelmann <sup>4</sup> überzeugend nachgewiesen, dass die sämtlichen erhabenen Mosaiken aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen. Aus dem bis in's einzelste scharfsinnig durchgeführten Beweise möge hier nur erwähnt werden: erstens

<sup>1</sup> Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums.

<sup>2</sup> England und Italien. Bd. IV. Leipzig 1787.

<sup>3</sup> Briefe aus seinen ausländischen Reisen. II. Bd. Leipzig und Rostock 1780.

<sup>4</sup> Rheinisches Museum für Philologie. N. F. XXIX.



dass von keinem der acht bekannten Reliefs bestimmt anzugeben ist, wo und wann es gefunden sei; zweitens, dass drei davon (in Wiltonhouse, Sammlung Maestre in Madrid, Privatbesitz in Wien) den jugendlichen Hercules und eine Hesperide, drei (Museo S. Angelo in Neapel, Antiken-Cabinet in Paris, Lyon) eine Spes, zwei (Museo S. Angelo und Antiken-Cabinet in Paris) einen Hermes fast ganz genau übereinstimmend vorstellen; drittens, dass die Antiken, nach welchen diese Mosaik-Reliefs gearbeitet sind, sämmtlich noch heute existiren (Herakles in der Villa Albani, Spes und Hermes an den Barberinischen Candelabern im Vatican). Die für antike Funde und namentlich für diese Technik unbegreiflich gute Erhaltung kommt als Verdachtsgrund hinzu. Bis zum Jahre 1727 weiss Niemand etwas von derartigen Werken, wohl aber weiss ein Kunstkenner, Zeitgenosse des Grafen Caylus († 1765) zu erzählen,<sup>1</sup> dass zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein Venezianer Leoni, welcher alle Arten von Antiken bewundernswürdig nachmachen konnte, auch Reliefmosaik fabricirt und als antik verkauft habe. Die kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Stücken möge man bei Engelmann nachlesen.

In Orvieto beendigten Davide Ghirlandajo, des grossen Domenico Bruder, zu Ende des fünfzehnten, Francesco Salviati u. A. um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die Fassade des Doms.

In Florenz wurde zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das musivische Ornament an Orcagna's berühmtem Tabernakel in Orfanmichele von Giuliano d'Arrigo (Pefello) ausgeführt. Ebendasselbst soll Aleffio Baldovinetti (1427—1499) die Mosaikkunst von einem Deutschen erlernt haben. Er führte u. a. 1455 über den Erzthüren des Baptisteriums S. Giovanni Engelgestalten mit dem Haupte Christi aus und restaurirte ältere musivische Arbeiten. Er scheint der chemisch-technischen Seite der Mosaik vorzügliches Studium gewidmet zu haben.

Sein Schüler auch in dieser Technik war Domenico Ghirlandajo (1449—1494), welcher laut Vafari's Erzählung die Mosaik »ewig« nannte gegenüber der vergänglichen Malerei. Die Verkündigung über der Porta della Mandorla des Doms in Florenz hat er gearbeitet oder doch wenigstens componirt; ferner sollte er im Verein mit seinem Bruder Davide, dem Sandro Botticelli und dem Gherardo, dessen Virtuosität in Glasfluss- und Marmormosaik hoch gerühmt wird, im Auftrage des Lorenzo Magnifico die Zenobiuscapelle des Doms ausschmücken. Aber Lorenzo starb schon (1492) ein Jahr nach Ertheilung des Auftrags, dadurch gerieth die Arbeit in's Stocken und auch das bis dahin Gearbeitete ging verloren. Wie diese sind auch Davide's Arbeiten für den Dom zu Siena 1493 und

<sup>1</sup> Paciaudi, *Lettres au Comte de Caylus*. Paris 1802. — Das von Winckelmann erwähnte Stück ist offenbar das in Wiltonhouse.



diejenigen für S. Annunziata in Florenz bis auf eine Verkündigung über dem Mittelportal verschwunden. Eine Madonna zwischen zwei Engeln und Palmen auf Goldgrund vom Jahre 1496 befand sich früher in der Capelle zu S. Méry in Paris und gehört gegenwärtig dem Musée Cluny an.

Im Jahre 1504 erhielten die Miniatoren Gherardo und Monte den Auftrag, ein grosses Bild des heil. Zenobius für den Dom in Florenz anzufertigen. Das Preisgericht, in welchem auch Perugino sass, entschied sich für Monte's Werk, welches noch vorhanden ist und am Festtage des Heiligen auf dem Altar aufgestellt zu werden pflegt.

In Florenz gelangte auch die Plattenmosaik zu einer eigenthümlichen Entwicklung. Es ist im vorigen Capitel erwähnt worden, dass man in Siena die Erfindung machte, die natürliche Färbung und Zeichnung des Marmors für figurale Darstellungen auszubeuten. Auf diesem Wege wurde in Florenz unter besonderer Förderung der toscanischen Regenten, von Cosimo I. (1537—1574) angefangen, weiter gegangen. Man benutzte mit dem äussersten Geschick die Schichten, Streifen, Flecke u. s. w. im Stein, um Ornamente, Arabesken, Blumen zusammenzusetzen. Kirchliche und bürgerliche Möbel aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zeigen uns Einlagen solcher Art in der höchsten Vollkommenheit. Heutzutage hat diese Industrie sich immer mehr in die Naturalistik verirrt. Ein Beispiel der Anwendung dieses Zweiges der Mosaik im grossen Stil lieferte die Mediceer-Capelle in S. Lorenzo. Für S. Pancrazio in Florenz (jetzt Regio Lotto) arbeitete ein Benedictiner englischer Abkunft, Heinrich Hugford, geb. 1695. Unter den Meistern der neuern florentiner Mosaik ist Giacomo Autelli zu nennen, welcher 1613 den prachtvollsten Tisch in dem Saale Baroccio's in den Uffizien anfang.

Uebrigens wird auch der natürlichen Farbe des Marmors nachgeholfen. Michel Angelo Vanni um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts verstand es sogar, den Marmor durch Aetzung so zu färben, dass er ganz von der Farbe durchdrungen wurde; auf diese Weise führten er und sein Bruder an dem Denkmal ihres Vaters in S. Giorgio in Siena eine Platte mit Säulen, Festons, Kinderfiguren &c. aus.

Dies kann man allerdings noch weniger Mosaik nennen, als die in Florenz seit dreihundert Jahren gemachten plastischen Fruchtstücke aus verschiedenfarbigen Steinen.

Mosaikgemälde in anderen Ländern sind wohl ausnahmslos italienischer Herkunft. So die bekannte Copie des Abendmahls Lionardo's in der Minoritenkirche in Wien, von Raffaeli ausgeführt.

In der Capelle São Roque in Lissabon sah Raczynski <sup>1</sup> schöne Mosaiken nach mittelmässigen Gemälden in der Art des Carlo Maratta. Die ganze Capelle soll aus Italien gekommen sein. (Vergl. S. 148.)

<sup>1</sup> *Les arts en Portugal*, p. 290.



In Griechenland regte sich der Kunstfinn wieder, als die Türkenherrschaft erschüttert zu werden begann. Das Kloster Megafyleion bei Patras und die Klosterkirche von Cefariani auf dem Hymettos haben Mosaiken mit Goldgrund etwa aus dem achtzehnten Jahrhundert.<sup>1</sup>

---

 IX.

## Rückblick.

Kaum ein anderer Zweig der bildenden Kunst legt die Frage so nah, wie doch der Mensch auf diese Art der Technik verfallen sein möge? Wäre die Mosaik eine Erfindung neuerer Zeit, des achtzehnten oder unseres Jahrhunderts, dann würde die Frage allerdings keine Berechtigung haben. Aber jene Kunst ist ja aufgekommen und hat geblüht in Zeiten, welche noch nicht Kunstwerk und Kunststück mit einander verwechselten, noch nicht jede künstliche mühsame Arbeit für eine Kunstleistung anfaßen. Während das Alter der Emailmalerei noch sehr streitig ist, über die Art der Tafelmalerei bei den Alten nur Hypothesen bestehen, und die Erfindung der Glasmalerei erst in unser Jahrtausend fällt, steht unbestreitbar fest, dass die Griechen bereits im fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung kleine Steinwürfel zu Gemälden zusammenfügten, und den Griechen lag es bekanntlich fern, Zeit und Mühe auf Künsteleien zu verwenden, deren höchster Erfolg nur das Staunen darüber sein kann, dass mit einem ungeeigneten Materiale etwas zustandegebracht worden, was sich auf andere Weise hätte viel einfacher und besser herstellen lassen.

Alles aber, was wir von der Anwendung der Mosaik im Alterthum, auch aus der späteren Zeit desselben, erfahren, zeigt, dass es sich dabei zuerst nur um eine künstlerische Ausstattung des Fussbodens handelte. Und da können wir uns ganz wohl die Entstehung und Entwicklung der Technik vorstellen. Man wird zunächst in den Lehm oder Mörtel des Estrichs kleine Steine eingedrückt und eingeschlagen haben, um demselben grössere Festigkeit zu geben. Die verschiedenen Farben der dazu verwendeten Kiesel in ein System zu bringen, das war dann nur ein kleiner Schritt weiter.

Bald wird auch von wirklichen Gemälden in Mosaik berichtet; in dem Prachtschiffe des Hieron von Syrakus, Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr., haben wir bereits den Uebergang der Mosaik von dem Fussboden an die Wand und vom Ornament zum Figurenbilde.

---

<sup>1</sup> Unger, *Christlich-griech. Kunst*, in Ersch und Gruber, *Encyklopädie*. 85. Thl. Leipzig 1867.



Für Aufgaben von solcher Grösse reichten freilich die Farben, welche sich im Marmor, Alabaſter, Porphyꝛ darbotten, nicht mehr aus. Plinius erwähnt auch bereits wiederholt das Färben des Marmors, und unter Augustus soll zuerst die Anwendung des Glasflusses in Aufnahme gekommen sein. War auch die Farbenscala für das Glas noch nicht gross im Vergleich mit der heutigen, so wurde doch im Vergleich mit der Steinmosaik die Auswahl eine viel reichere, und an Haltbarkeit liess auch dieses Material wenig zu wünschen. Die Technik blieb dieselbe.

In ihrer Blüthezeit behandelte man die Mosaik mit Recht als eminent monumentale Kunst, als eine Malerei, welche die denkbar festeste Verbindung mit der Wandfläche eingeht und den schädlichen Einflüssen der Witterung auf das kräftigste widersteht.

An den musivischen Werken in Ravenna, von dem orthodoxen Baptisterium S. Giovanni in Fonte angefangen bis auf S. Vitale und S. Apollinare in Classe lässt sich auf's beste der allmälige Uebergang verfolgen von der frühchristlichen, noch von antiken Traditionen zehrenden Kunst durch barbarische Einflüsse hindurch zum Byzantinismus.

Im oströmischen Reiche aber hatte die Mosaikmalerei so recht den geeigneten Boden gefunden, und mehr oder weniger ist das Einwirken des byzantinischen Stils an den meisten Mosaiken wahrnehmbar, welche in den nächsten Jahrhunderten in Italien entstanden sind.

Aus Italien liess dann wieder Karl der Grosse Arbeiter und Material kommen für seine grossen Bauten, aber im Norden schlug die eigentliche Mosaik weder damals noch zur Zeit der Theophanu Wurzel, während die mancherlei Arten der Platten- und Ziegelmosaik reichlich Anwendung fanden.

Grössere Bedeutung erlangte die griechische Mosaikschule in Venedig, und seitdem ist die Markuskirche die hohe Schule der Mosaik geblieben, während diese in Rom ihren monumentalen Charakter aufgab, mit der Oelmalerei rivalisiren wollte und zur Kleinkunst wurde, und in Florenz die Plattenmosaik einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm. Venedig hat denn auch in unserer Zeit den Anstoss zur neuerlichen Ausübung und zur allgemeineren Würdigung der echten Mosaikkunst gegeben.

#### Nachlese zur Literatur.

Letronne, lettres d'un antiquaire à un artiste. Paris 1836.

Le Vielle, Essai sur la peint. en mosaïque. Paris 1768.

Fougeroux de Bandaroux, Traité sur la fabrique des mosaïques, als

Anhang zu dessen Recherches sur les ruines d'Ercolane. Paris 1770.

Joh. Gottfr. Gurlitt, Ueber die Mosaik. Magdeburg 1798. (Programm der Schule des Klosters Bergen.)



- Jos. Pernetty, dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris 1757.
- —, Handlexikon d. bild. Künste. Berlin 1764.
- Caylus sur la manière de peindre en marbre in den Memoires de l'Academie des inscriptions. XXIX.
- Scheyb, Köremon, Natur und Kunst in Gemälden. Leipzig 1770.
- Abbé Häffelin, observations sur la Mosaïque des Anciens in Commentat. hist. Academiae Theodoro-Palatinae. V. Mannheim 1783.
- Joh. Geo. Müller, die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5—14. Jahrhundert. Trier 1835.
- A. F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842.
- Gottfr. Kinkel, Geschichte der bild. Künste I. Bd. Bonn 1846.
- Decorde, Pavage des eglises dans le pays de Bray. Paris 1858.
- Milanesi, Gaet., Dell' arte del vetro per mosaico, tre trattarelli dei secoli XIV e XV. Bologna 1864.
- Didron, Manuel d'iconographie chretienne. Paris 1845.
- Platner und Urlichs, Beschreibung Roms. Stuttgart 1845.

