

Volksbücher der Kunst  
Altchristliche Kunst



Welhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 107

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Kaiser Justinian mit Gefolge.  
Mosaikbild aus der Kirche San Vitale zu Ravenna. (Ausschnitt.)

Die Herausgabe von Belhagen & Klafings Volksbüchern haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.  
Hanns von Jobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.  
Paul Oskar Höcker für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.  
Dr. Paul Weiglin für Klassische Literatur und Philosophie.  
Professor Dr. Walther Schoenichen für Naturwissenschaften.

Bisher sind erschienen:

**Volksbücher der Kunst:**

Altchristliche Kunst. Von Dr. S. Janzen. (107)  
Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn. (9)  
Chodowiecki. Von Dr. F. Schottmüller. (39)  
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer. (28)  
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel. (62)  
Dürer. Von Fr. S. Meißner. (10)  
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Hensd. (25)  
Frans Hals. Von Alfred Gold. (24)  
Holbein. Von Fr. S. Meißner. (16)  
Kaiser Friedrich-Museum. Von E. Schur. (44)  
W. von Kaulbach. Von L. Nevinny. (83)  
Leonardo da Vinci. Von Dr. E. Kühnel. (76)  
Michelangelo. Von Dr. Hans Janzen. (54)  
Millet. Von Dr. Ernst Diez. (32)  
Murillo. Von Dr. August Mayer. (69)  
Raffael. Von Dr. Ernst Diez. (26)  
Rembrandt. Von Dr. Hans Janzen. (1)  
Reni. Von Dr. Georg Sobotta. (103)  
Rethel. Von Ernst Schur. (22)  
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn. (18)  
Rubens. Von Dr. Eduard Plehisch. (48)  
Schwind. Von Prof. Dr. S. Hettner. (100)  
Tizian. Von Fr. S. Meißner. (2)  
Watteau. Von Dr. Georg Biermann. (20)  
S. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann. (13)

**Volksbücher der Geschichte:**

Kaiserin Auguste Viktoria. Von Th. Krum-  
macher. (84)  
Bismarck. Von Prof. Dr. J. von Pflug-  
Hartung. (15)  
Blücher. Von Prof. Dr. A. Berger. (4)  
Unsere Flotte. Von E. von Hersfeld. (47)  
Friedrich der Große:  
I. Der Kronprinz. Von Dr. M. Hein. (35)  
II. Der Siebenjährige Krieg. Von Walter  
von Bremen. (36)  
III. Die Friedensjahre. Von Dr. M. Hein. (37)

Das deutsche Heer nach der Neuord-  
nung von 1913. Von Walter von  
Bremen. (90)

Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brunner. (41)  
Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens. (58)  
Königin Luise. Von Adelheid Weber. (43)  
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern.  
Von Arthur Achleitner. (12)  
Napoleon I. Von Walter von Bremen. (3)  
Napoleons Feldzug nach Rußland 1812.  
Von Dr. Hans Walter. (42)  
Nettelbeck. Von Hans Caspar Starke. (102)  
Reichsfreiherr vom Stein. Von Prof.  
Dr. J. von Pflug-Hartung. (74)  
Die Völkerschlacht bei Leipzig. Von  
Generalmajor z. D. W. v. Voß. (52)  
Jord v. Wartenburg. Von W. v. Bremen. (66)  
Kaiser Wilhelm II. Von Prof. Dr. Karl  
Berger. (72)

**Volksbücher der Erdkunde:**

Das bayerische Hochland. Von Magi-  
milian Krauß. (82)  
Capri und der Golf von Neapel. Von  
A. Harber. (8)  
Der Gardasee. Von W. Hörstel. (38)  
Der Harz. Von Gustav Uhl. (91)  
Leipzig. Von Dr. Joh. Kleinpaul. (93)  
Die Mosel. Von A. Trinius. (89)  
München. Von Maximilian Krauß. (96)  
Der Nordpol. Von Gustav Uhl. (59)  
Nürnberg. Von Dr. Paul Réé. (61)  
Der Rhein. Von A. Trinius. (88)  
Das Riesengebirge. Von W. Dreßler. (92)  
Riviera:  
I. Nervi u. Rapallo. Von B. Ottmann. (23)  
II. San Remo und Mentone. Von Victor  
Ottmann. (70)  
III. Nizza und Monte Carlo. Von Victor  
Ottmann. (78)  
Die Insel Rügen. Von Alfred Wien. (55)

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.

*IA 3807.342(102)*

# Altchristliche Kunst

Von Dr. Hans Jankzen

Mit 33 Abbildungen  
einschließlich des Umschlagbildes



Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing



## Altchristliche Kunst.

Wie der architektonische Raum der christlichen Kirche in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung entstanden ist, darüber wissen wir nichts Bestimmtes. Die ältesten Christen versammelten sich nicht in Gotteshäusern, sondern in Privathäusern, wie sie der wohlhabende Städter der römischen Kaiserzeit bewohnte. Der Besucher, der ein solches Haus betrat, gelangte durch einen engen Eingangsraum in das Atrium, den großen Empfangsraum, dessen Decke in der Mitte geöffnet und von Säulen gestützt war, so daß der Raum also von oben her Licht und Luft erhielt. Dieser Raum erweiterte sich hinten durch seitlich auspringende „Flügel“ und wurde in der Richtung der Längsachse durch das Gemach des Hausherrn (Tablinum) abgeschlossen. Vor dem Tablinum stand ein Marmortisch an der Stelle, die im alten italischen Bauernhause der Haus-

herd einnahm. Man darf annehmen, daß die christliche Gemeinde in frühester Zeit bei ihren Versammlungen in diesen Räumlichkeiten zusammenkam, daß dann später, als die Zahl der Mitglieder wuchs und besondere Versammlungshäuser gebaut werden konnten, die gewohnte Verteilung der Räume beibehalten wurde. Im eigentlichen Gotteshause der altchristlichen Zeit läßt sich noch die Verwandtschaft mit der Anlage des römischen Privathauses erkennen. Den Hauptraum für die Gläubigen bildet das Gemeindegemach mit dem breiten Mittelschiff, dessen Hochwände durch Säulen gestützt werden. Dieser Raum führt hin auf einen abschließenden Teil, die Apsis, die als Hauptschmuck das Bild Christi gleichsam als das Bild des Hausherrn trug. Vor der Apsis stand — entsprechend dem Marmortische im Privathause — der Altar, und

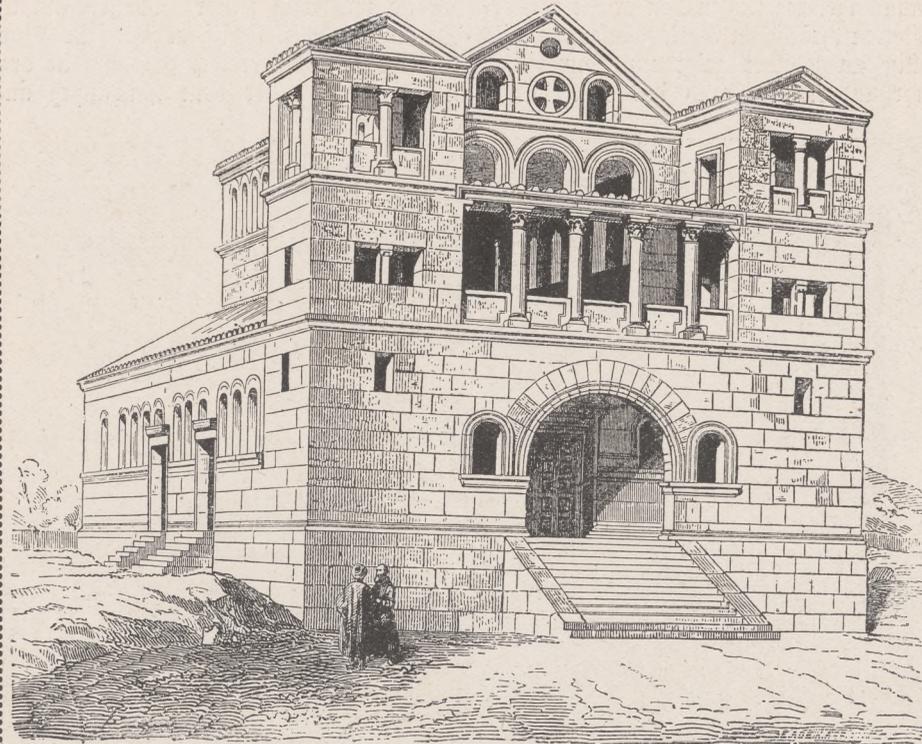


Abb. 1. Altchristliche Basilika zu Dura-Europos in Syrien.

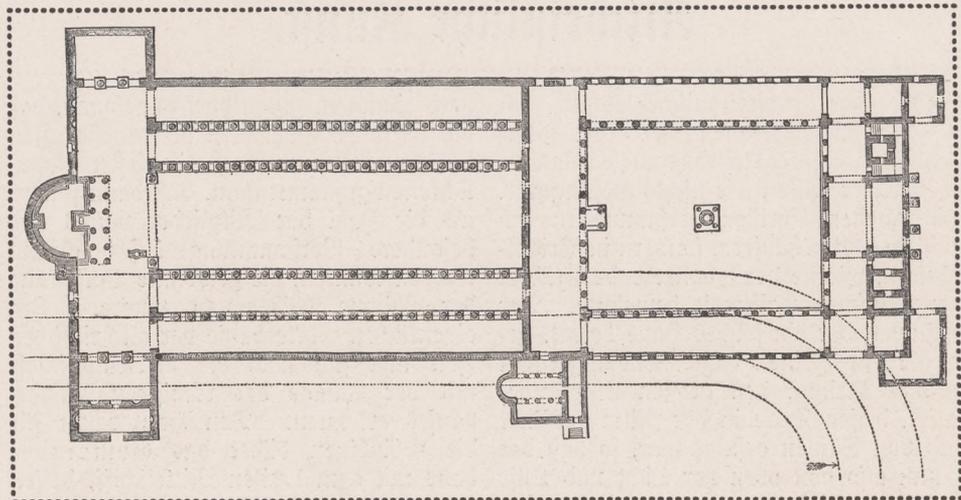


Abb. 2. Grundriß der alten Peterkirche zu Rom.

nach beiden Seiten der Apsis vorgelagert und gleichsam als eine Erweiterung des Mittelschiffs erstreckten sich die „Flügel“ des Querschiffs. Die architektonische Raumform, die die genannte Raumberteilung aufweist, ist die Basilika, eine Bauanlage, die sich in den ersten uns erhaltenen christlichen Gotteshäusern bereits völlig ausgebildet zeigt und durch alle Jahrhunderte während des Mittelalters

für den christlichen Kirchenbau von der größten Bedeutung bleibt. Charakteristisch für die Basilika ist die Längsrichtung des Raumes, die Teilung in drei oder fünf „Schiffe“, von denen das mittelste eine herrschende Stellung sowohl nach seiner Breite wie nach seiner Höhe einnimmt. Denn das Mittelschiff erhält sein Licht durch eine Fensterreihe, die hoch in den Obermauern unter dem Dachansatz an-



Abb. 3. Außenansicht von San Apollinare in Classe bei Ravenna.

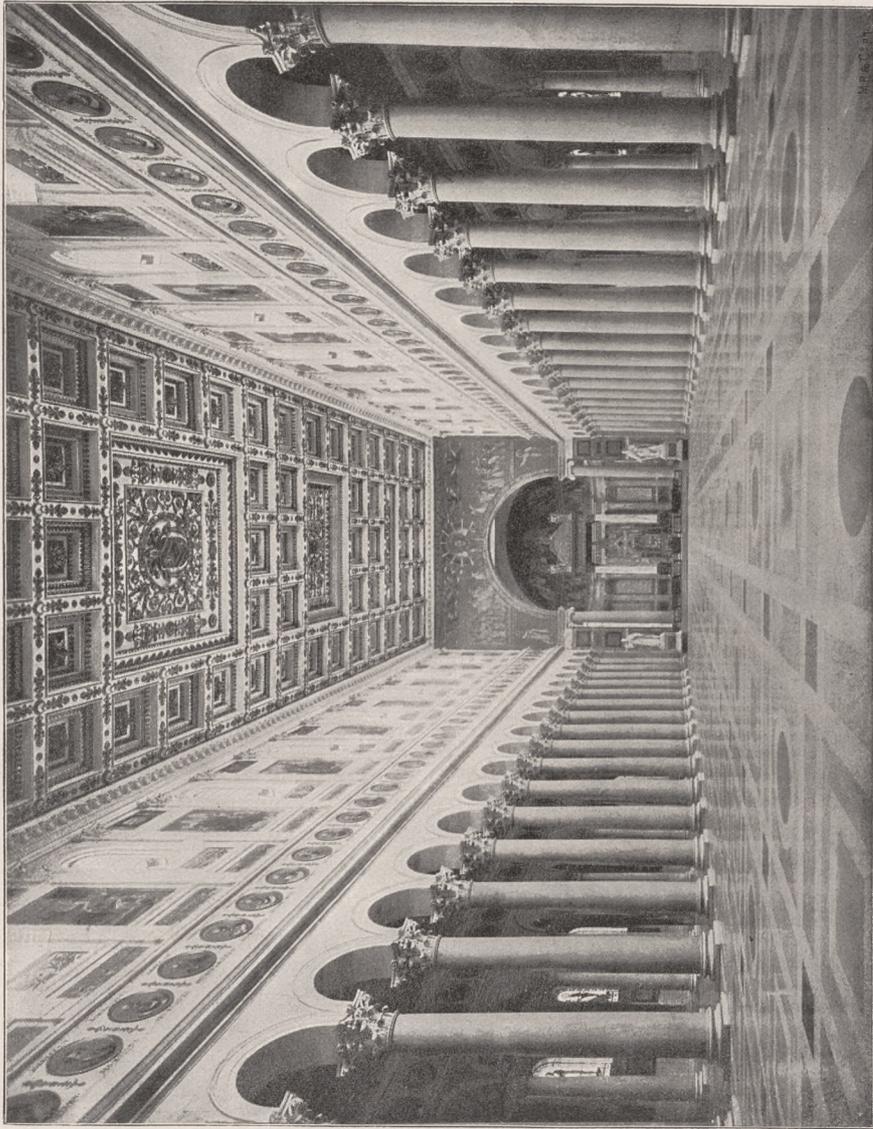


Abb. 4. Innenansicht von San Paolo fuori le Mura (St. Paul vor den Mauern). Rom. Nach Originalphotographie.



Abb. 5. Inneres der Kirche Sa. Constanza zu Rom.



gebracht ist, so daß also das Mittelschiff die Seitenschiffe weit überragt. Damit ist aber nur die bleibende Gestalt des Gemeindehauses gekennzeichnet. Die übrigen Raumteile, die vorbereitenden, die die Verbindung mit der Außenwelt gaben, und die abschließenden, die für die Priesterschaft und die gottesdienstlichen Handlungen bestimmt waren, zeigten mannigfach wechselnde Anordnung. Vor allen Dingen in den zahlreichen Kirchen, die draußen im römischen Reiche, in Syrien und Kleinasien entstanden. Im Osten kommt auch der Außenbau mehr zur Geltung als in Rom. Während in Rom schmucklose Ziegelmauern für den Außenstehenden den Anschein eines in Eile und ohne Bedacht errichteten Baues erwecken, findet sich im Osten vielfach prachtvoller Quaderbau. Die Fassade zeigt stärkere Durchbildung und Gliederung. Selbst die enge Verbindung von Türmen mit dem Baukörper, die wir aus dem Mittelalter her kennen, scheint in solchen Bauten des Orients vorgebildet (Abb. 1: Turmanin).

In den Kirchen Roms ward alle Prachtentfaltung dem Innenraume vorbehalten. Aber nicht jedem stand der Zutritt frei. Schon in den ersten Jahrhunderten hatte sich eine strenge Ordnung unter den der christlichen Kirche Angehörigen vorgebildet. Demgemäß hatten auch die architektonischen Raumabschnitte für den Besucher verschiedene Bedeutung. Die Büßenden durften die Kirche selbst nicht betreten, sondern blieben in dem Vorhof, der bei großen Anlagen vor der Fassade sich ausbreitete. (Vgl. den Grundriß der alten Peterskirche zu Rom, Abb. 2.) Andere verweilten in der Halle zwischen Vorhof und Gemeindehaus. Aber erst den Gläubigen, der das Mittelschiff selbst betrat, erfaßte die ganze Gewalt und feierliche Stimmung des Raumes, dessen Pracht und Farben auf die Sinne wirkten. Zu beiden Seiten enge Reihen von leuchtenden Marmorsäulen, die den heidnisch antiken Gebäuden entnommen waren und vielfach noch die feine Meißelarbeit schöner Kapitellformen zeigten. Über den durch Bogen oder gerades Gebälk verbundenen



Abb. 6. Inneres der Grabkapelle Galla Placidias. Hinter dem Altar ihr Sarkophag, in der Nische rechts der des Honorius.

Säulen steigen die Obermauern auf mit farbig bunten Malereien, die die einzelnen Vorgänge der Heilsgeschichte erzählten, und darüber läßt die Reihe der Fensteröffnungen das Licht hereinstömen, das sich in die Tiefe ergießt und die verschiedenen Raumteile mit verschiedener Helligkeit erfüllt. (Vgl. die Innenansicht von San Paolo in Rom, Abb. 4.) Eine flache Holzdecke oder ein offener Dachstuhl überspannt das Mittelschiff. War der Raum durchschritten, so gebot der Triumphbogen ein erstes Halt, eine feierliche Mahnung an die Stätte des Allerheiligsten. In großfigurigen Darstellungen auf den Wandflächen redeten unirdische Gestalten eine geheimnisvolle Sprache zu dem Gläubigen, und wer das Auge auf die Apsis richtete, erblickte in unerhörter Farbenpracht und goldgeschmückter Wölbung das majestätische Antlitz Christi.

Die beiden größten und wichtigsten Kirchen der altchristlichen Baukunst Roms, die St. Peters Basilika und die St. Pauls Basilika vor den Mauern (S. Paolo fuori le mura) sind nicht mehr erhalten.

Die alte Peterskirche wurde von Konstantin dem Großen erbaut an der Stätte, wo einst der Zirkus des Kaisers Nero stand. Erst im 16. Jahrhundert wurde sie unter den Päpsten der Renaissancezeit durch die heutige Peterskirche, den Kuppelbau des Bramante und Michelangelo, ersetzt. St. Paul ist durch einen Brand 1823 fast völlig zerstört, seither aber nach der alten Weise wieder aufgebaut. Von einem Wunder berichtet die Entstehungsgeschichte einer dritten großen Basilika Roms. Die Legende erzählt, daß im Jahre 352 die heilige Jungfrau einem frommen Manne Johannes und zugleich dem Papst Liberius im Traum erschienen sei. Sie habe ihnen befohlen, ihr zu Ehren eine Kirche zu bauen an der Stelle, wo sie den folgenden Morgen Schnee finden würden. Die frommen Männer waren wegen dieser Bedingung recht ungläubig, denn man schrieb den 5. August. Gleichwohl machten sie sich andern Tags auf den Weg, und das Wunder geschah, daß sie an einer Stelle zusammentrafen, die weithin mit Schnee bedeckt war. So konnten sie gleich den



Abb. 7. Grabkapelle der Galla Placidia, † 450, zu Ravenna. Etwa 440 erbaut.

Grundriß der Kirche Santa Maria Maggiore in den Schnee zeichnen. Santa Maria Maggiore steht noch heute als eine der wichtigsten altchristlichen Kirchen Roms unter den zahlreichen Bauten, die im Laufe der Jahrhunderte mit mehr oder weniger starken Veränderungen erhalten geblieben sind.

Die unversehrtesten Beispiele altchristlicher Baukunst aber bietet eine andere Stadt Italiens: Ravenna, mit den beiden dem heiligen Apollinaris geweihten Basiliken, die am besten einen Gesamteindruck des Raumes vermitteln (Abb. 3). Sie sind vor allem für unsere Kenntnis von dem monumentalen Wandschmuck der altchristlichen Kirche von der größten Bedeutung.

Neben der Ausbildung der basilikalischen Anlage hat die altchristliche Architektur auch mit den Wirkungen des Kuppelbaues für bestimmte Zwecke gerechnet. Wo es sich darum handelte, einen kleineren Kreis der Gemeinde zu einer in ihrer Mitte stattfindenden Handlung zu versammeln, war das Langhaus der Basilika mit seiner strengen Richtung auf den

Altar im Chore nicht geeignet. Für eine Taufhandlung, bei der die Angehörigen um das Taufbecken herumtreten, erscheint naturgemäß ein Raum, der von einem Mittelpunkt aus orientiert wird, dem Charakter der gottesdienstlichen Handlung besser zu entsprechen. So hat denn auch die christliche Baukunst für Taufkirchen mit Vorliebe die Raumform des Zentralbaues verwendet, die sich über kreisförmigem oder vieleckigem Grundriß erhebt. Auch dort, wo der Raum dem Andenken eines Toten geweiht werden soll, wird, wie schon im antiken Rom, ein Zentralbau mit abschließender Kuppelwölbung errichtet. Einen solchen Bau auf kreisförmigem Grundriß sehen wir in der Kirche Santa Constanza zu Rom, der Grabkapelle der Tochter Konstantins des Großen (Abb. 5). In Ravenna hatte um die Mitte des fünften Jahrhunderts die Kaiserin Galla Placidia, eine der fesselndsten Erscheinungen in jener historisch bedeutsamen Zeit, ein Mausoleum errichten lassen, das durch den Kontrast der schlichten nur durch flache Nischen gegliederten

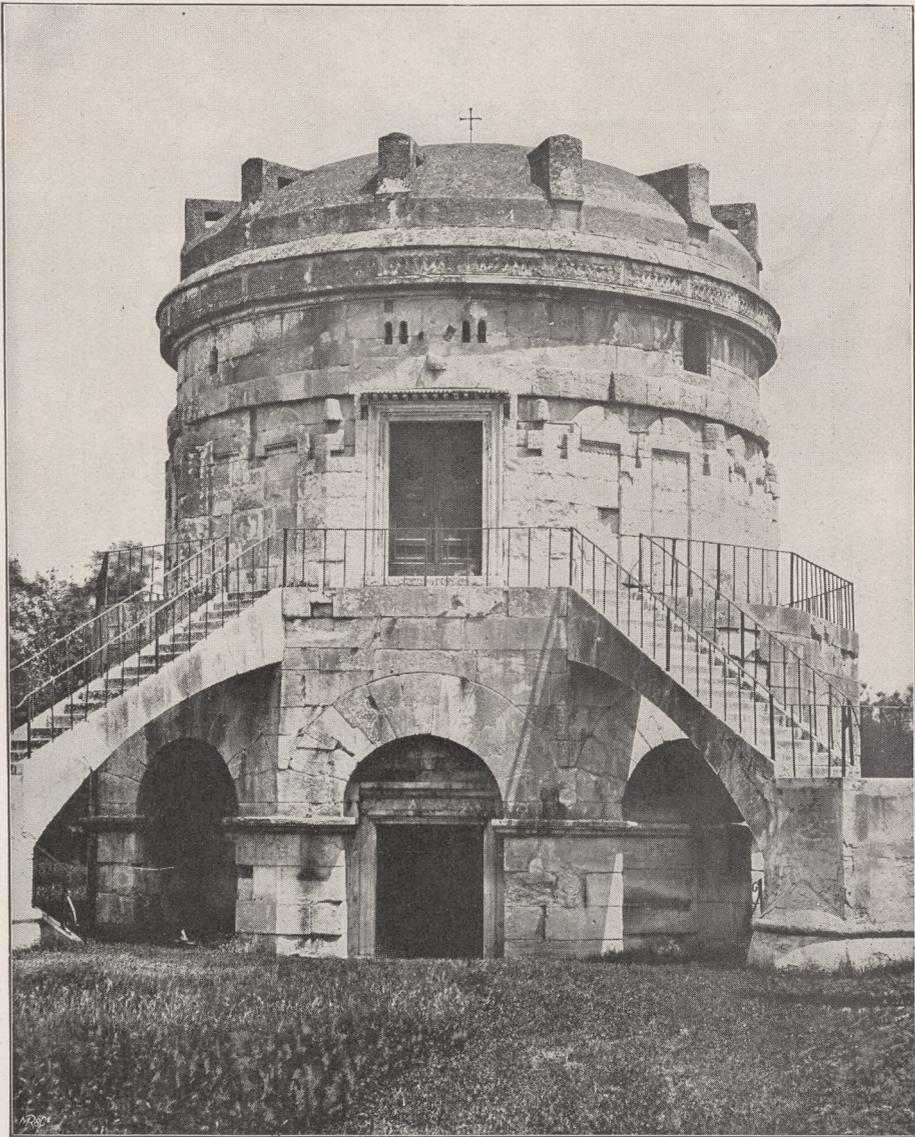


Abb. 8. Grabmal Theoderichs des Großen zu Ravenna in seiner jetzigen Erscheinung. Das Erdgeschöß erhob sich früher weit mehr aus dem seitdem erhöhten Boden; die Ausgänge sind neueren Ursprungs.

Ziegelmauern außen und dem spärlich erhaltenen Innern mit seinen starkfarbigen Mosaiken eine bedeutende Wirkung auszuüben vermag (Abb. 6, 7, 21 u. 30). Der berühmteste Rundbau in Ravenna aber ist das Grabmal, das der Ostgotenkönig Theoderich sich selbst erbaute, und dessen Inneres er mit einer aus einem einzigen Felsen herausgearbeiteten Kuppelschale überwölben ließ (Abb. 8). Wir sehen einen zweistöckigen Bau, im Untergeschöß

außen zehnedig, oben rund und ursprünglich mit Doppelsäulen geschmückt. (Die Treppen sind späterer Zusatz.) Eigentümlich wirken die „Fenster“ auf der Kuppelschale, die ursprünglich als Angriffspunkte zur Hebung der ungeheuren auf fast 10000 Zentner berechneten Steinmasse dienten.

Neben Rom und Ravenna treten die altchristlichen Bauten Mailands in den Vordergrund. Mailand gewann im vierten Jahrhundert nach der diokletianischen Lei-

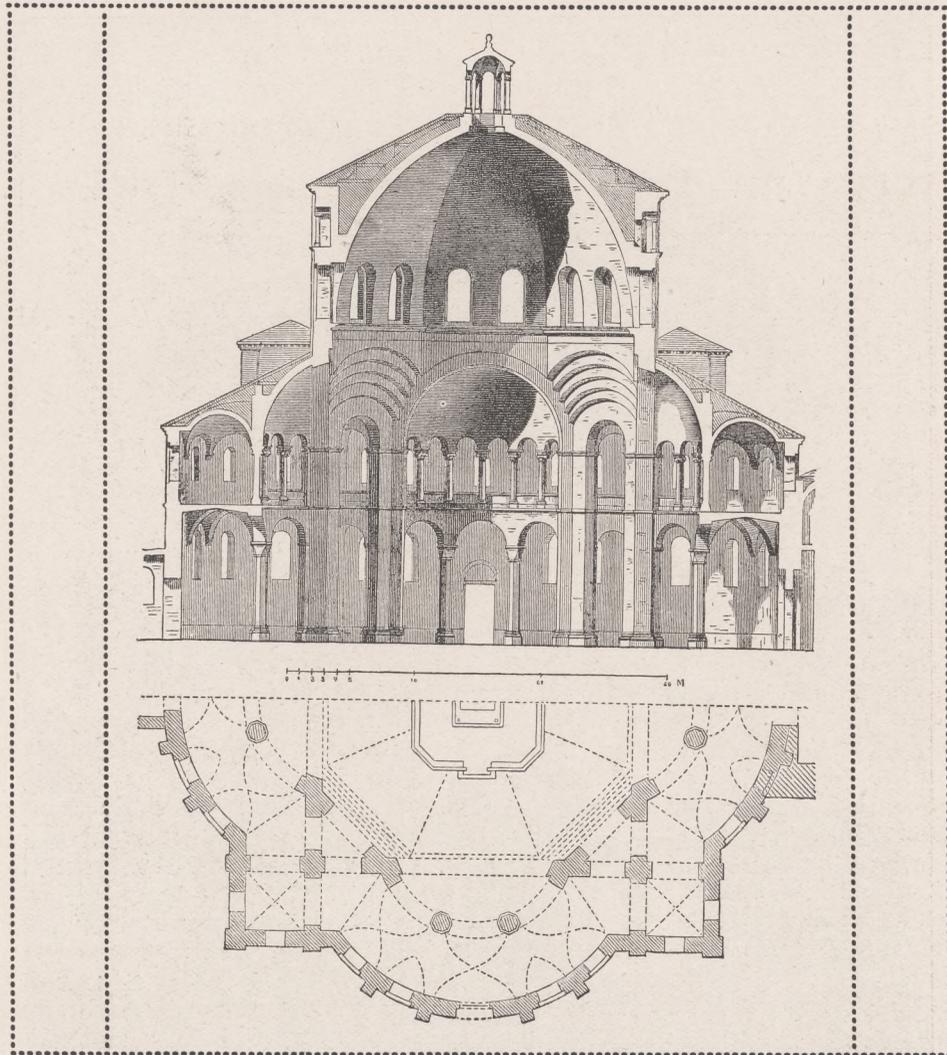


Abb. 9. Durchschnitt und Grundriß von San Lorenzo in Mailand.

lung des römischen Reiches ständig an Ansehen, da es als kaiserliche Residenz das alte Rom überflügelte. Erst mit Beginn des fünften Jahrhunderts mußte Mailand seine bevorzugte Stellung an Ravenna abgeben. Über die Baugeschichte der zu jener Zeit in Mailand entstandenen Kirchen herrscht große Unklarheit, doch muß San Lorenzo als eine besonders schöne Lösung all der Probleme, die die Idee des Zentralbaues in sich barg, genannt werden (Abb. 9). Seine größte Bedeutung erhielt der architektonische Gedanke des Zentralbaues indessen nicht im Abendlande, sondern im oströmischen Reiche.

Der Reichtum verschiedener Grundrißlösungen zeigt sich hier in der Art wie Nebenräume, nischenartige Ausbuchtungen und ganze Chorphatten dem eigentlichen kuppelgewölbten Kernbau angegliedert und zugeordnet werden. Verschiedentlich wird versucht, auf eigentümliche Weise den Raumeindruck eines basilikalischen Langhauses zu verbinden mit dem Motiv eines Zentralkuppelbaus. So in der Koimesiskirche zu Nicäa und in der Sophienkirche zu Saloniki. Dies Bestreben führt schließlich zu den beiden großen Kirchen in Konstantinopel: der Irenekirche und der unter Justinian erbauten Hagia Sophia.

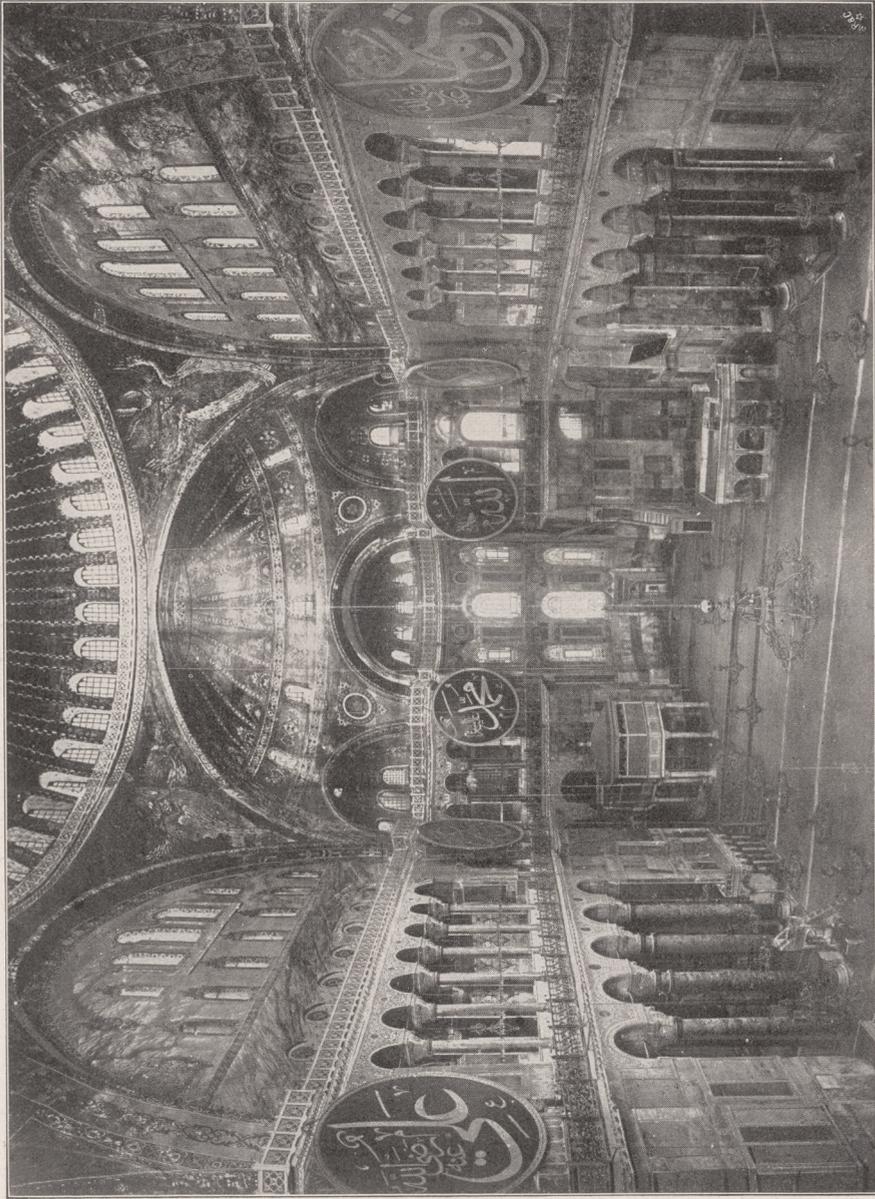


Abb. 10. Inneres der Hagia Sophia in Konstantinopel.

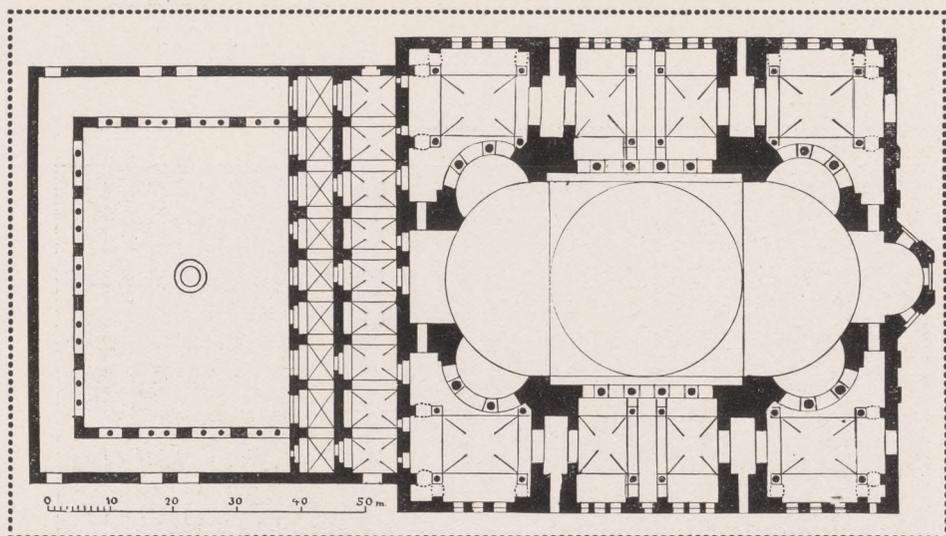


Abb. 11. Grundriß der Hagia Sophia (altchristlicher Zentralbau) in Konstantinopel.

Das Innere der Frenenkirche sucht dem Eindruck eines Langhauses sich dadurch anzugleichen, daß zwei Kuppelräume zusammengeschoben und miteinander verbunden werden. Glücklicher und bedeutender ist die Lösung, die die Hagia Sophia zeigt. (Vgl. Grundriß und Durchschnitt der Kirche, die seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken in eine Moschee umgewandelt ist, Abb. 10—12.) Das Hauptmotiv wird hier so gestaltet, daß an den Mittelraum mit der zentralen Kuppel nach zwei Seiten riesige Halbkuppelräume angelehnt werden, deren Gewölbe zugleich dem Hauptraum ein Widerlager bieten. Dadurch nun, daß die beiden übrigen Seiten des quadratischen Mittelraums durch Säulenstellungen gefüllt sind, entsteht der Eindruck eines in die Länge und in einer Richtung sich dehnenden Raumes. Die Halbkuppelräume sind wieder durch drei niedrigere, nach den Seiten und zur Mitte ausstrahlenden Nischenanlagen erweitert. Die großartige Wirkung architektonischer Durchblicke, bedingt durch die in zahlreichen Säulenstellungen durchbrochenen Raumbegrenzungen wie durch den prachtvoll erfundenen zweigeschossigen Aufbau, läßt sich noch in einer einfachen Durchschnitzzeichnung ahnen.

Den wirkungsvollsten Schmuck des christlichen Kirchenraumes geben die monu-

mentalenen Mosaikmalereien, mit denen die großen Wandflächen gefüllt sind. Im Laufe der ersten Jahrhunderte bildet sich in dieser Mosaikunst ein besonderer, einzigartiger Stil aus, der in imposanter Weise die Feierlichkeit des Gotteshauses erhöht. Man darf indessen nicht glauben, daß gleich mit dem Auftreten der neuen christlichen Gedankenwelt eine besondere Kunstform entstanden sei, die sich irgendwie in Gegensatz zur antiken Kunst gestellt habe. Das ist in keiner Weise der Fall. Vielmehr ist die Kunst der ältesten Christen durchaus gleicher Art, wie die spätantike Kunst. Diesen Zusammenhang vermögen wir in den Katakomben Roms deutlich zu verfolgen, denn die unterirdischen Begräbnisstätten (Zömeterien) der ältesten Christen geben uns für die ersten drei Jahrhunderte unserer Zeitrechnung allein Aufschluß über die Anfänge christlicher Malerei. Diese Anfänge, meist dekorative Malereien von handwerksmäßiger Ausführung, unterscheiden sich ihrem Aussehen nach und oft selbst in ihrem Inhalt nicht von den heidnischen Malereien der gleichen Zeit. Die hier abgebildete Deckenmalerei aus dem Zömeterium von Santa Lucina (Abb. 13) zeigt die gefällige und heitere Dekorationsweise pompejanischen Wandschmucks. Christliche Gedanken werden durch die gewohnten Bilder antiker Figuren ausgedrückt, und oft ändert sich

überhaupt nur der Sinn, nicht die Darstellung. Besonders häufig begegnet Christus als der gute Hirte, eine antike Jünglingsfigur, auf den Schultern ein Lamm tragend (Abb. 15). Selbst unter dem Bilde des Sängers Orpheus wird der Heiland dargestellt (Abb. 16). Ferner wird alles, was mit dem Auferstehungsgedanken und dem Erlösungsgedanken zusammenhängt, sinnbildlich in Geschichten des Alten und Neuen Testaments vorgeführt. Am häufigsten von allen wird die Jonasgeschichte gewählt. Jonas hatte vom Herrn den Auftrag erhalten, in Ninive zu predigen, floh aber und wollte zu Schiff über das Meer. Unterwegs erhob sich ein großer Sturm, so daß die Schiffsleute in Not kamen. Jonas, im Bewußtsein seiner Schuld, fordert sie auf, ihn ins Meer zu werfen. Er wird von einem Walfisch verschlungen, in dessen Bauch er drei Tage zubringt, und wird dann von dem Fisch ans Land ausgespien. In den Kalixtuskatakomben befindet sich die hier abgebildete Darstellung (Abb. 17). Rechts der Vorgang auf dem Meere, wo das greuliche Untier mit dem langen Ringelschwanz — mehr ein phantastischer Seedrache als ein Walfisch — den Jonas verschlingen will. Links, wie der Seedrache ihn, den Kopf voran, wieder ans Land

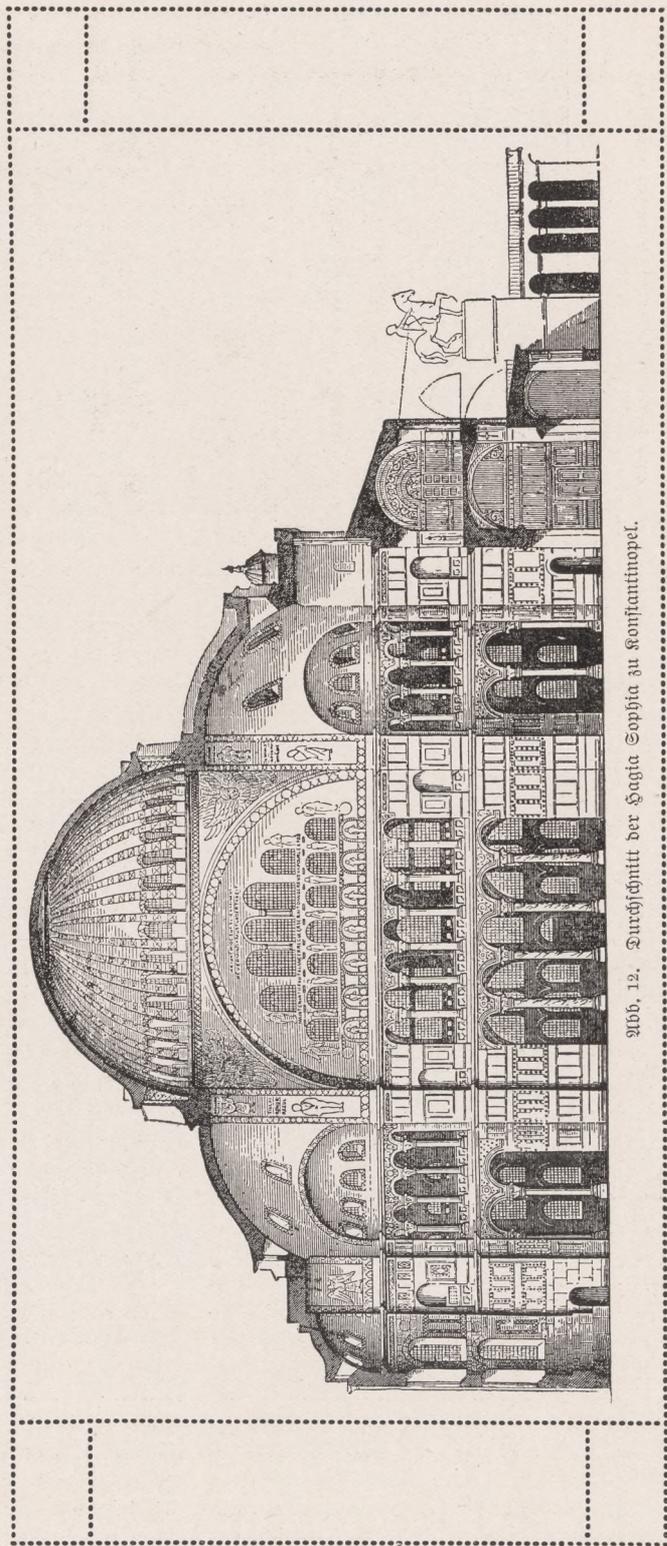


Abb. 12. Durchschnitt der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

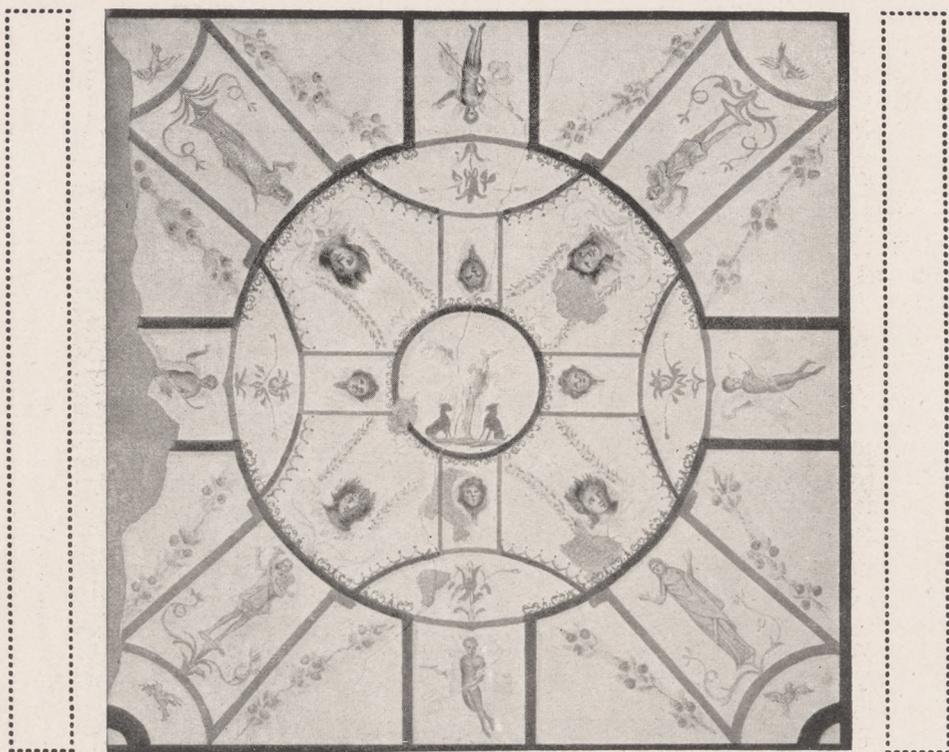


Abb. 13. Deckenmalerei aus dem Zömeterium von Sa. Lucina. Nach de Rossi.

ausspeit. Hinzu tritt noch die Szene unter der Kürbisstaude, die den Schluß des Buches Jona bildet. Die ganze Erzählung, wie sie in den Katakombenmalereien auftritt, symbolisiert den Gedanken vom „Rachen des Todes, die Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben“.

In verwandte Beziehung auf die Erlösung vom Tode wird die Geschichte der Opferung Isaaks gebracht. Gewöhnlich wird Isaak kniend gegeben, wie der Vater ihn packt und das Messer zückt. Aber es findet sich auch die Vorbereitung zum Opfer. In einer Malerei von packendster impressionistischer Kraft weist Abraham, hell beleuchtet, auf den brennenden Altar. Isaak schleppt die schwere Holzlast herbei.

Auch Daniel, der in die Löwengrube geworfen, am andern Morgen aber unverfehrt gefunden wurde, „weil er auf seinen Gott vertraut hatte,“ gehört in diesen Kreis. Ebenso die drei Männer im glühenden Ofen, und Noah, der vor der Sintflut errettet wird. Von den Wunder-

Beziehung auf Auferstehung und Reinigung die Heilung des Gichtbrüchigen („Stehe auf, hebe dein Bett auf und gehe; und sofort wurde der Mensch gesund, hob sein Bett auf und ging“), die Heilung des Blinden und des Aussätzigen. Bei der Auferweckung des Lazarus wird ein kleines Grabhaus gegeben in der Art wie sie zu jener Zeit vor den Toren Roms standen. Die Figur des Lazarus selbst steht in diesem Gehäuse wie eine eingewickelte Puppe. Als Bild der Erquickung nach ausgestandener Todesnot wird das Quellwunder des Moses dargestellt (Abb. 18). Als die Israeliten in der Wüste verdursteten, schlug Moses mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen und rettete durch dies Wunder das Volk. Unsere Abbildung zeigt eine Darstellung aus den Kalixtus-katakomben, die in der fließenden weichen Art spätantiker Malerei gehalten ist. Links steht Moses, bartlos, und berührt mit dem ausgestreckten Zauberstabe den Felsen, aus dem das Wasser hervorsprudelt. Ohne inneren Zusammenhang mit dieser Be-



Abb. 14. Papalkrypta in dem Zömeterium des heiligen Kalixtus.  
Grabstätte von zwölf Päpsten des 3. Jahrhunderts.

gebenheit sitzt rechts ein Angler, der einen Fisch aus dem Wasser zieht. Welche symbolische Bedeutung dieser Angler hat, ob vielleicht ein Tauffymbol gemeint ist, ist nicht völlig klargestellt.

Während die dekorativen Malereien in den Katafomben noch durchaus antikes Leben atmen, gewinnen wir vor den Mosaikmalereien der altchristlichen Kirchen Roms einen ganz andern Eindruck. Hier bildet sich ein Stil aus, der die Malerei in gesetzmäßiger Weise den großen architektonischen Wandflächen des Raumes eingliedert und mit feierlichen Gestalten den Inhalt christlicher Glaubenslehren verkündet. Die Anordnung dieser Malereien im Kirchenraume ist schon nach ihrem Inhalte nicht eine beliebige, sondern es tritt eine Gruppierung nach der Bedeutung der Teilräumlichkeiten ein. So wird etwa die abschließende Chorapsis, die Stätte des Allerheiligsten, mit der thronenden Gestalt Christi oder dem Brustbild Christi geschmückt, und in derselben Apsis finden dann etwa noch die wichtigsten Vertreter des christlichen Glaubens, Apostel und Heilige, ihren Platz. In einer kuppelgewölbten Taufkirche wird oben in der Mitte der Kuppel, als dem wichtigsten architektonischen Platze des ganzen Baues, die Taufe Christi dargestellt und, wie wir es in den Baptisterien zu Ravenna sehen, werden weiter unten, im



Abb. 15. Der gute Hirte. Wandmalerei aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus. Nach de Rossi.

unteren Rand der Kuppel die zwölf Apostel dargestellt. Während ferner im Chorhaus mit Vorliebe die repräsentativen Figuren angebracht werden, finden die Erzählungen der Heilsgeschichte, mit denen sich der Kirchenbesucher vertraut machen soll, oder die Erzählungen des Alten und Neuen Testaments nach bestimmten Programmen, wie sie im Laufe der Jahrhunderte ausgebildet werden, mit Vorliebe ihren Platz im Langhause. Denn das Langhaus der Basilika hat im Verhältnis zum Chorhause einen mehr vorbereitenden Charakter. Es führt den Beschauer auf die heiligsten Räume hin.

Das wichtigste Moment, worin sich die altchristliche Malerei von der spätantiken unterscheidet, ist, daß der Maler auf eine lebendige Wiedergabe der Außenwelt völlig verzichten lernt. Alles was noch in der spätantiken Malerei den drei-dimensionalen Raum veranschaulichen half, Landschaft, Architektur und die bunte Mannigfaltigkeit aller Dinge, wird jetzt vereinfacht oder gänzlich aus der Darstellung ausgeschaltet. Es bleiben nur Einzelfiguren übrig. Aber diese Figuren sind nicht mehr Menschen, die sich menschlich im freien Raume bewegen. Sie scheinen vielmehr jede Beziehung zur irdischen Welt gelöst zu haben; sie erhalten eine unwirkliche, überirdische Existenz, und wie aus einem Jenseits hervorgetreten stehen sie mit feierlich gemessenen Gebärden in den Wölbungen und Wandflächen des altchristlichen Gotteshauses.



Abb. 16. Orpheus. Wandmalerei aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus. Nach de Rossi.

In den älteren Mosaiken vom Ende des vierten Jahrhunderts wie in dem gewaltigen Apfismosaik aus der Kirche Santa Pudenziana in Rom mit dem thronenden Christus und den Aposteln finden wir noch ganz antike Gestalten mit individuell porträtmäßig durchgebildeten Köpfen. Jede Figur sitzt noch in voller Körperrundung frei im Raume. Der Hintergrund mit den Architekturen des himmlischen und irdischen Jerusalems tritt weit in die Tiefe zurück, und darüber bleibt noch eine freie Fläche, die nur mit den Evangelistensymbolen gefüllt ist. In späteren Darstellungen solcher Art werden die Figuren mehr zur Füllung der ganzen vorhandenen Fläche auseinandergezogen. Es tritt eine stärkere Reihung und gleichmäßiges Nebeneinanderstellen der Gestalten ein, und die Architekturen verlieren jeden Raumwert. Aber auch die einzelne Figur wird von dem Schein körperlicher Rundung, den die antike Malerei zu geben suchte, losgelöst und zu einer nur in der Fläche verlaufenden Darstellung vereinfacht. Das läßt sich vor allen Dingen in der Behandlung der Gewänder verfolgen. Die Falten und Bausche in den Gewändern werden nicht mehr so wiedergegeben, daß der Eindruck einer frei sich bewegenden Stoffmasse entsteht, sondern es werden gleichsam nur die Faltenbrüche durch farbige Linien verdeutlicht, bis schließlich die ganze Figur in ein solches System von Faltenlinien umgesetzt ist.

Auch die Farbe wird einem analogen Prozeß unterzogen. Wo früher eine kontinuierliche Veränderung der Farbe von der Lichtseite zum Schatten erfolgte und damit also die räumliche Auffassung der Darstellung unterstützt wurde, da werden jetzt Licht- und Schattenfarbe als zwei oder mehrere räumlich voneinander nicht bedingte Farbenstücke zusammengestellt. Wenn also in älteren Malereien bei der Darstellung einer Wolke ein allmählicher Übergang von der gelben belichteten Seite zu der im Schatten liegenden blauen Unterseite gegeben wurde, so setzte man später einfach einen gelben und einen blauen Streifen gesondert nebeneinander.

Dies Streben nach Vereinfachung in der Wiedergabe aller Erscheinungen macht sich in der altchristlichen Mosaikmalerei auch dort geltend, wo es sich um Darstellung mehrerer Figuren etwa in einer Erzählung handelt. Der vereinfachende Stil der Mosaikmalerei verfährt dann so, daß nur ein oder zwei



Abb. 17. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Zömeterium des heiligen Petrus. Rom. Nach de Hoff.

Hauptakteure in den Vordergrund gestellt werden, und die übrigen Figuren nun gleichsam als kompakte Schattenmassen zu einer geschlossenen Fleckenform zusammengezogen werden und den Umriß der Hauptfigur begleiten. Ein sehr schönes Beispiel dafür findet sich in den Mosaiken von Santa Maria Maggiore, wahrscheinlich aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts. Hier ist in einer Darstellung die Komposition durch die Gegenüberstellung zweier mächtig wirkender Hauptfiguren gegliedert, deren jede von einer solchen Schatten- gruppe begleitet wird und dadurch einen besonderen Nachdruck in ihrer Gebärde erhält. Denn man darf nicht etwa glauben,

altchristliche Künstler will eben gar nicht zeigen, daß seine Figuren sich in einem Raume befinden, sondern er will nur den einen Moment, wo alle auf den Herrn blicken, die unglaubliche seelische Spannung, die in diesem Moment die kleine Tisch- gesellschaft beherrscht, zu schärfster Inten- sität herausarbeiten. Daher zeichnet er alle Köpfe der Jünger so, daß sie ein- ander völlig gleichen. Ferner gibt er allen Köpfen dieselbe Neigung und die- selbe Blickrichtung und zieht die Gestalten zu einer festen Gesamtform zusammen. Dadurch nun, daß alle gleichmäßig auf Christus hinblicken, wird eine ganz unge- wöhnliche Konzentration der Darstellung



Abb. 18. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und ein Angler.  
Wandmalerei aus dem Fömeterium des heiligen Kalixtus bei Rom. Nach de Rossi.

daß die Malerei mit diesem Streben nach Vereinfachung an Ausdrucksmöglichkeiten verliert. Im Gegenteil. Nach bestimmter Richtung hin erlangt sie eine Steigerung des Ausdrucks. Zunächst schon dadurch, daß das Auge des Beschauers nicht mehr durch vielerlei naturalistische Einzelschil- derungen abgelenkt wird, sondern sich auf wenige ausdrucksvolle Figuren konzen- triert und auf eine einfache, deutliche Ge- bärden-sprache. Bei einer Darstellung des Abendmahls zum Beispiel wird Christus mit elf Jüngern am Tische liegend (nach antiker Sitte) gegeben. Der Tisch ist nun nicht etwa perspektivisch raumklar gezeich- net, wie wir es von unserer Malerei ver- langen würden, sondern er sieht in unserm Sinne falsch gemalt aus, gleichsam als ob er in die Fläche umgeklappt sei. Der

auf die Hauptfigur erreicht, eine Konzen- tration, die geradezu etwas Hypnotisieren- des an sich hat, weil alle elf Augenpaare gleichmäßig und fest auf Christus ge- richtet sind.

Mit diesen Bestrebungen nach Ver- einfachung und Konzentration des Aus- drucks bilden sich in der altchristlichen Mosaikmalerei allmählich die Bedingungen für einen monumentalen Stil heraus, der mit mächtigen, den Gesetzen der archi- tektonischen Wandfläche sich unterord- nenden Malereien die feierliche religiöse Stimmung des Kirchenraumes wider- spiegelt. Auch in der Auffassung der dar- gestellten Figuren und Vorgänge geht die Entwicklung auf eine Steigerung der feier- lichen Stimmung hinaus, wie sie be- sonders im 6. Jahrhundert zu beobachten

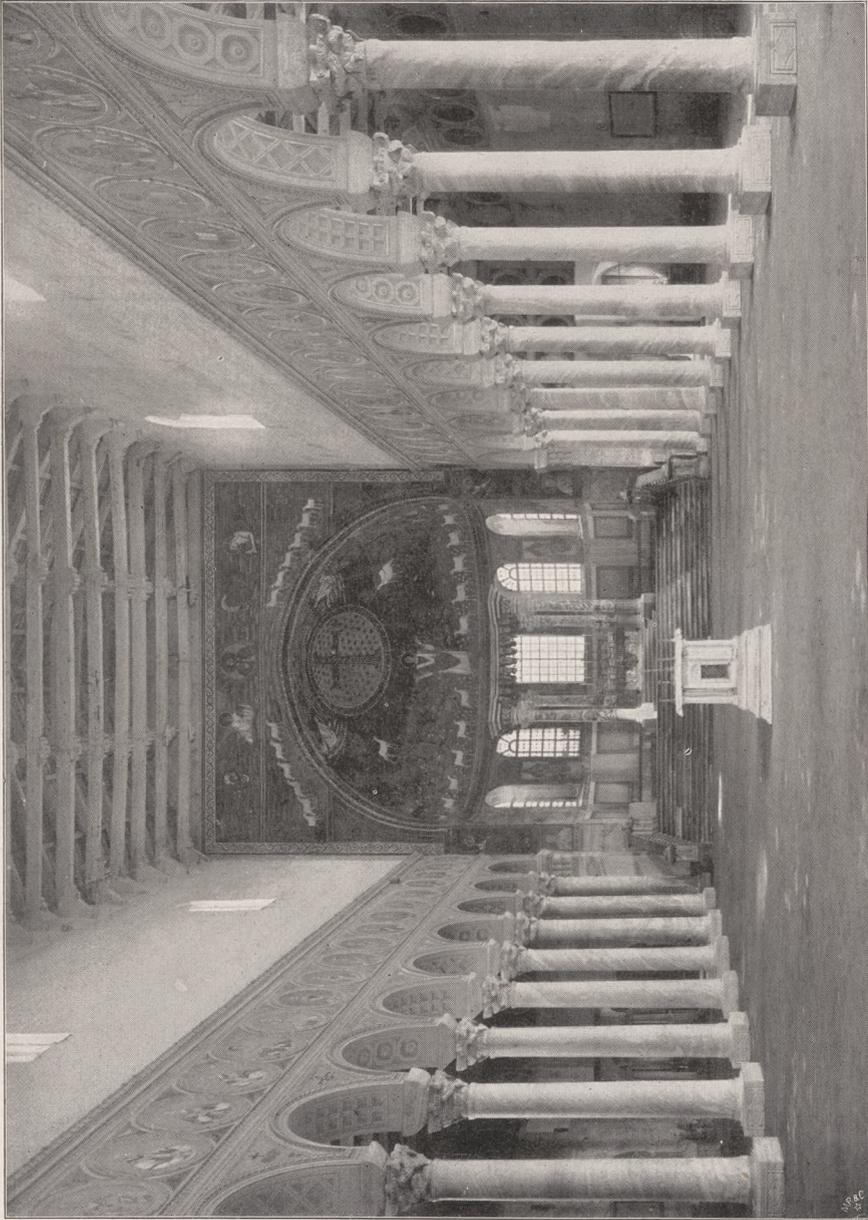


Abb. 19. Inneres der Basilika von S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

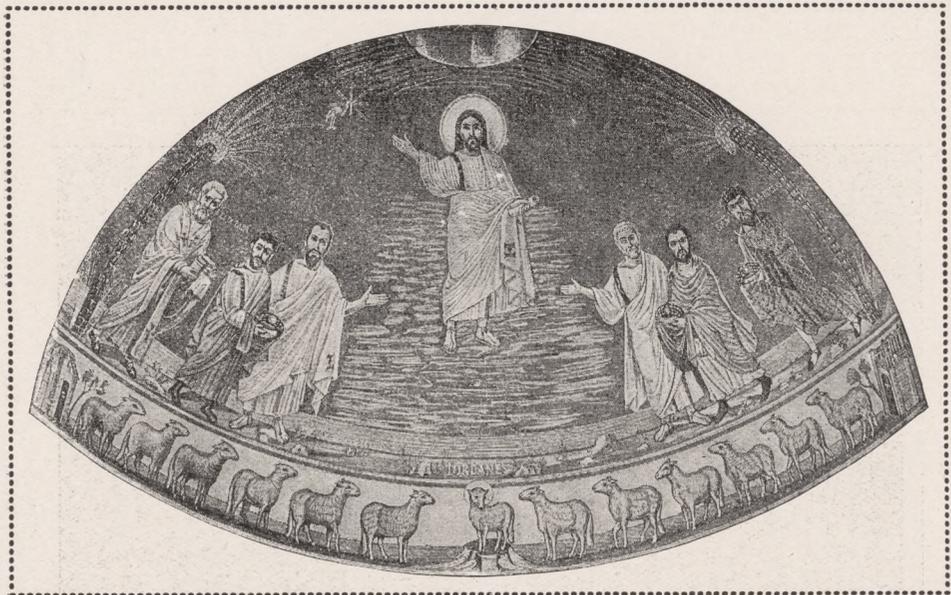


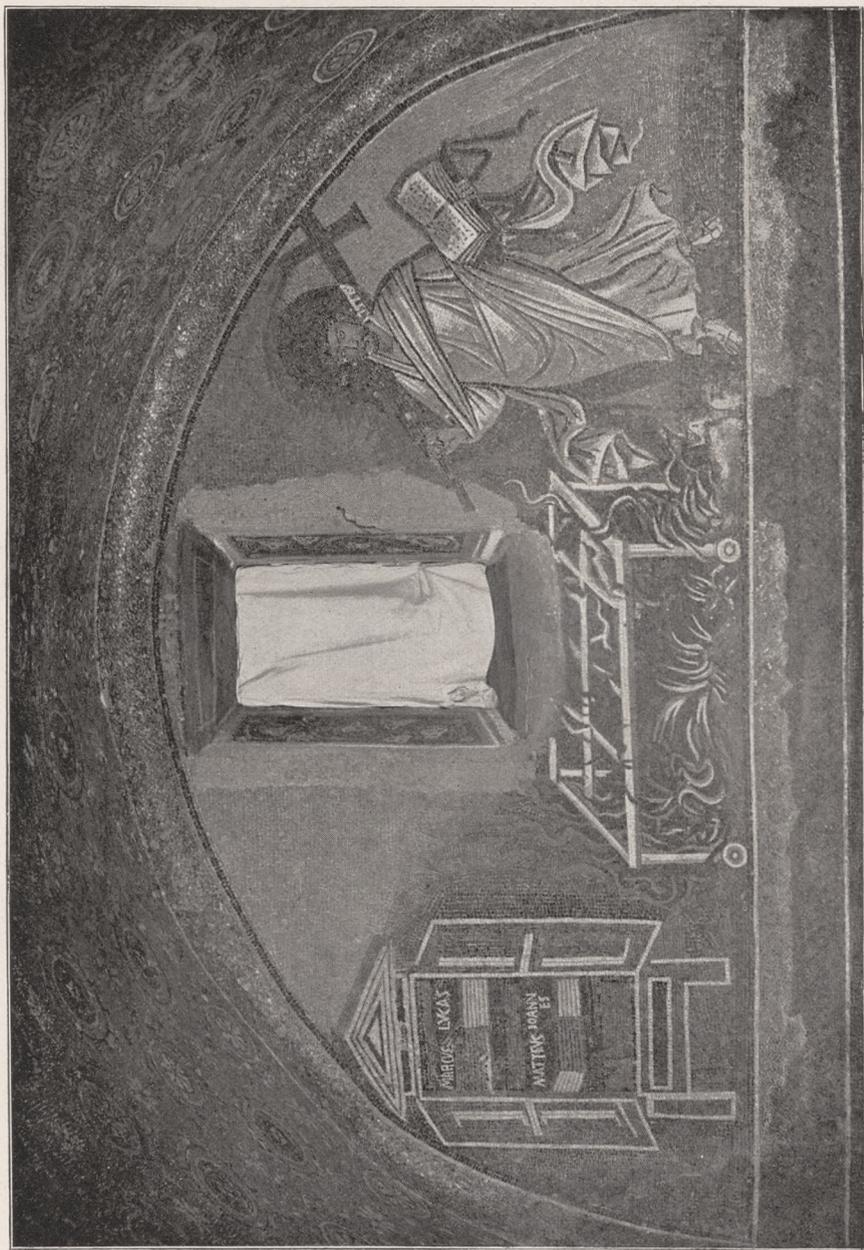
Abb. 20. Mosaik in San Cosma e Damiano in Rom.

ist. Darstellungen kommen auf, in denen Heilige von den Aposteln dem Herrn zugeführt werden. Die Wirkung des Goldglanzes auf das Auge tritt hinzu. In den Inschriften wird das Märtyrium der Heiligen und die Belohnung im Himmel erwähnt. Alles wird in eine andere, überirdische Sphäre gezogen. In dem Apsismosaik der Kirche S. S. Cosma e Damiano steht Christus nicht mehr auf festem Boden, sondern schwebt auf Wolken. Seine Augen sind vergrößert. Sein Blick hat etwas Visionäres. Ihm werden von den Seiten her durch die Apostel Petrus und Paulus die Heiligen Cosmas und Damianus zugeführt, zwei arabische Ärzte, die als Christen den Märtyrertod erlitten. Außerdem stehen zu äußerst links und rechts der heilige Felix, von dem die Kirche erbaut wurde und der heilige Theodor. In dem Streifen darunter sind Christus und die zwölf Apostel als Lämmer dargestellt. (Abb. 20.)

Schließlich werden ganze Vorgänge überhaupt nur in Symbolen gegeben, die so viel geheimnisvoller wirken als die menschlichen Figuren selbst. In der Apsis der Kirche S. Apollinare in Classe bei Ravenna dargestellt ist die Verkörperung Christi auf dem Lator. In der Höhe steht auf sternbesätem Grunde ein

riesiges Kreuz als Symbol Christi, darüber die Hand Gottes und zu beiden Seiten als Brustbilder in Wolken die Gestalten des Moses und Elias. Unter dem Kreuzsymbol in der Mitte ragt die Gestalt des heiligen Apollinaris auf in antiker Gebetstellung mit seitlich erhobenen Armen, umgeben von Lämmern, in denen die Apostel symbolisiert sind.

In Ravenna zeigt die Entwicklung der Mosaikmalerei dieselben Stilerscheinungen wie in Rom, und soweit es sich um die Gesamtwirkung des Raumschmucks handelt, vermag Ravenna manches zu vervollständigen, was in Rom fehlt. Zunächst ganz unversehrt ist der Schmuck eines Zentralbaus als Grabstätte, des schon erwähnten Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 7). Die schweren, architektonisch kaum gegliederten Wandmassen des Innenraums werden nur durch die prächtigen Farben der Malereien belebt. Obwohl noch genug Anklänge an die antike Formenwelt aufzuweisen sind, vor allem in den ornamentalen Rahmungen und dem Rankenwerk, so zeigt sich doch auf der andern Seite ein zielbewusstes Streben zu einem neuen, der architektonischen Wandfläche streng gehorchenden Stil, dessen Charakter der spätantiken Malerei völlig entgegensteht. Während die spät-



216. 21. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia. Nach Originalphotographie.



Abb. 22. Durchblick durch S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

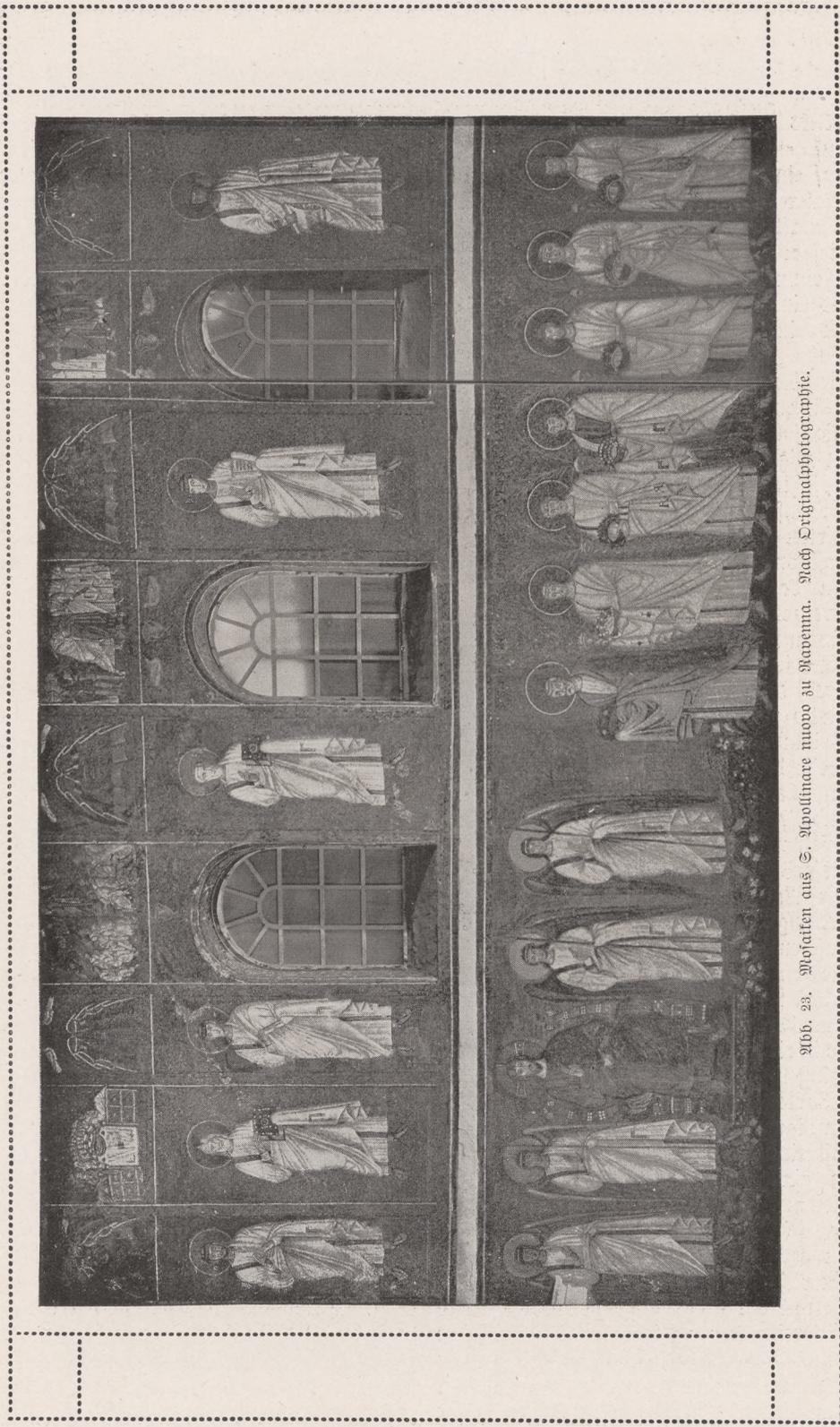


Abb. 23. Mosaiken aus S. Apollinare nuovo zu Ravenna. Nach Originalphotographie.

antike Malerei bestrebt war, die Wandfläche für das Auge völlig verschwinden zu lassen und die Illusion eines Durchblicks durch die Wand zu geben, sei es auf eine architektonische Szenerie oder auf eine Landschaft, will die altchristliche Malerei gerade den raumabschließenden Charakter der Wandfläche betonen. Aus diesem Willen erklären sich viele Erscheinungen, die man heute noch so häufig als einen Mangel an Können erklärt und als ein Herabziehen antiker Formen ins Rohe und Barbarische. Tatsächlich sucht die Malerei nach neuen Prinzipien des Flächenschmucks, und die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia vermögen zu zeigen, wie planvoll und mit welchen Absichten die Künstler arbeiten. Ein Bogenfeld mit der Darstellung des Guten Hirten läßt erkennen, wie sehr die Komposition auf Flächenfüllung bedacht ist. In der Mitte sitzt Christus mit dem Kreuzesstabe, im Kopftypus noch ganz wie ein antiker Gott, jugendlich und bartlos. Auch in der Haltung des Sitzenden klingt noch das antike plastische Bewegungsmotiv nach. Die Figur ist nach zwei Seiten bewegt. Mit dem rechten Arm greift der Gute Hirte nach links hinüber und berührt eines der Lämmer. Kopf und Beine dagegen sind nach der entgegengesetzten Seite gewandt. Gerade durch diese Bewegung werden die beiden Hälften der Wandfläche, die sich aus der Mittelstellung der Figur ergeben, kompositionell aufs engste miteinander verbunden. Dann die Anordnung der sechs Lämmer. Zunächst wird in der Stellung der Tiere zu einander möglichst alles vermieden, was sie in eine räumliche Beziehung zueinander bringen könnte. Es soll möglichst ungedeutet bleiben, ob die Tiere weiter vorn im Raume oder weiter hinten stehen, damit nicht der Eindruck entsteht, als ob man in eine Landschaft hineinschaut. Aus diesem Grunde stehen die Lämmer so, daß keins von ihnen ein anderes auch nur im geringsten Teile verdeckt. Denn bei einer Verdeckung würde das Auge des Betrachters sofort angewiesen, die Tiere hintereinander zu sehen. Das will der Künstler vermeiden, und daher sehen wir nur ein Übereinander und Nebeneinander. Auch sind die Tierkörper möglichst von der

Seite gesehen. Sie folgen gleichsam mit allen ihren Gliedern der Richtung der Wandfläche, damit nicht perspektivisch wirkende Linien entstehen, die das Auge verleiten, in die Tiefe zu blicken. Schließlich sind alle Tiere mit bewundernswerter Feinheit in Beziehung zu der zentralen Figur des Guten Hirten gebracht. Dadurch, daß alle Lämmer ihren Kopf zu ihm hinwenden, wird der Künstler nicht nur den feinen symbolischen Beziehungen gerecht, sondern er erreicht auch eine in die Augen springende Geschlossenheit der Wandfläche.

Wie in dem Mosaik des Guten Hirten kommen die Prinzipien dieser Malerei auch in den übrigen Darstellungen zum Ausdruck, in den Wandflächen mit Apostelfiguren und mit den Hirschen im Rankenwerk. Unerklärt ist die Bedeutung einer Darstellung, auf der wir in der Mitte ein brennendes Feuer sehen, rechts eine herzuschreitende Figur mit Kreuz und Buch, links einen offenen Schrank mit den vier Evangelien.

Der gleichen Zeit entstammt ein anderer Zentralbau, diesmal eine Taufkirche — S. Giovanni in Fonte — deren malerische Dekoration der Kuppel uns erhalten ist. Um das Mittelbild mit der Taufe Christi gruppieren sich die Einzelgestalten der zwölf Apostel, voneinander durch kandelaberartige Motive getrennt. Als Abschluß folgt am unteren Rand des Gewölbes ein Streifen mit symbolischen Darstellungen. Verwandt in der Anordnung sind die Kuppelmosaiken im Taufhause der Arianer.

Den imposantesten Raumschmuck in der Mosaikmalerei gibt die Kirche San Apollinare nuovo, die während der Regierungszeit Theoderichs des Großen erbaut ist (Abb. 22 u. 23). An keinem andern Orte kann man so schnell einen Eindruck gewinnen von der Wirkung, die das Hauptschiff einer altchristlichen Basilika ausgeübt hat. Denn hier sind verhältnismäßig vollständig im Laufe der Jahrhunderte die Malereien erhalten geblieben. (Vgl. die Abbildung eines Teils der Langhauswand.) Zu den älteren Malereien gehören die kleinen Darstellungen in dem Streifen oberhalb der Fensterreihe, 26 Erzählungen aus dem Leben Christi, die sich



Abb. 24. Mosaik aus San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie.



Abb. 25. Miniatur aus dem Buch der Kaiserin Maria: Kaiser Maximilian mit Gefolge.



Abb. 28. Monatsbild aus San Vitale zu Ravenna: Kaiserin Theodora mit Gefolge.

über beide Wände des Mittelschiffs verteilen. Wir sehen einfache, aber gerade wegen dieser Einfachheit außerordentlich wirkungsvolle Kompositionen, die mit einer geringen Zahl von Figuren und mit wenig Gebärden das Wesentliche der Erzählung anschaulich zu machen verstehen. Hier kommt die zusammenfassende Kraft eines linearen, stets in der Fläche sich haltenden Stils zu voller Geltung. In einigen Fällen sind die Figuren so kräftig von Konturlinien umzogen, daß das Auge eine völlig bestimmte und klare Führung durch die Bildfläche erhält.

Die zweite Reihe von Malereien in der Fensterregion zeigt in den Feldern zwischen den Fensteröffnungen Einzelgestalten von Heiligen, die ebenfalls in der Behandlung der Gewänder und in der Modellierung der Köpfe die charakteristischen Merkmale des linearen Flächenstils aufweisen. Später entstanden ist die unterste Reihe der Malereien, die nun zu einer letzten Konsequenz des Kompositionsprinzips innerhalb der Stilentwicklung altchristlicher Malerei führt. Denn hier finden wir auch in einem einheitlich durchlaufenden Wandfelde eine flächenfüllende Reihung von typisierten Einzelfiguren. Auf der einen Seite des Mittelschiffs zieht sich ein langer Prozessionszug von Märtyrern hin, auf der gegenüberliegenden Seite der Zug der heiligen Jungfrauen. Alle Figuren sind voneinander kaum unterschieden. Die Märtyrer tragen alle in gleicher Weise die Krone in den Händen, und einer wie der andere haben fast völlig gleiche Stellung und Bewegung des Körpers, und ebenso weichen die Köpfe kaum merklich voneinander ab. Dasselbe gilt von der Prozession der Jungfrauen. Als Abschluß sind auf beiden Seiten Teile von älteren Malereien beibehalten, ein thronender Christus, von Engeln umgeben, und die Gottesmutter mit dem Christuskind, ebenfalls von Engeln umgeben.

Dem 6. Jahrhundert, in dem die Prozessionsreihen der Kirche San Apollinare nuovo entstanden sind, gehört auch der prächtige Mosaikschmuck im Chorraum von San Vitale, einem achteckigen Zentralbau (Abb. 24, 25 u. 26). In der Apsiswölbung der auf der Weltkugel thronende Christus,

umgeben von Engeln und Stiftern. Rechts und links vom Hochaltar Darstellungen aus dem Alten Testament: Der Besuch der Engel bei Abraham und das Opfer Isaaks in dem einen Bogenfelde unter Entfaltung einer bewundernswerten Flächenkomposition, das Opfer Abels und Melchisedeks auf der andern Seite. In der Fensterregion steigen aus vasenförmigen Gefäßen prachtvolle Rankenornamente auf, zu den Seiten erblickt man die Gestalten der Propheten und Evangelisten, und oben im Zentrum des Gewölbes wird das Medaillon mit dem Lamm Gottes von vier Engeln emporgehalten. Gehen wir dann weiter unter die Apsiswölbung, so sehen wir uns plötzlich auf beiden Seiten dem kaiserlichen Hofe aus Byzanz gegenüber, dem Kaiser Justinian und der Kaiserin Theodora, die sich mit ihrem Gefolge, den höchsten Würdenträgern und den ersten Hofdamen, auf dem Kirchgange befinden. Alle blicken auf den Beschauer mit eisigen Mienen und unbewegten Gesichtern. Wie es dem Stil dieser Malerei entspricht, sind die Gestalten in starrer Pracht nebeneinander aufgereiht. Und doch geht von diesem System von Linien, unter dessen zeremoniellen Zwang die Personen gebannt sind, eine eigentümlich zauberhafte Wirkung aus. Altchristliche Darstellungskunst hat sich hier mit dem besonderen Wesen der byzantinischen Hofkultur verbunden.

☒ ☒ ☒  
Für die Kenntnis der altchristlichen Skulptur bilden die Sarkophage die wichtigste Denkmälergruppe. Denn eine besondere statuarische Plastik hat die altchristliche Kunst im Gegensatz zur Antike nicht entwickelt. Am bekanntesten ist die Statue des Guten Hirten mit dem Lamm auf den Schultern, eine unbedeutende Jünglingsfigur, die in der Auffassung noch an genrehafte Motive der hellenistischen Kunst erinnert (Abb. 28). Dagegen spiegelt die große Anzahl der Sarkophage das gesamte Werden der altchristlichen Kunst wieder, und ebenso wie in der Malerei zeigt sich ein Ausgehen von antiker Form und eine Entwicklung zur Vereinfachung, zu primitivem Ausdruck, der mit geringen Mitteln das Entscheidende schnell zu sagen versucht.



Abb. 27. Cartophag des Junius Bassus. Rom. Vatikanische Grotten. Nach Originalphotographie.

Die Christen hatten die Sitte des Begrabens von den Juden übernommen, während die antiken Römer ihre Leichen verbrannten. Der Relieffschmuck der Sarkophage wurde nicht erst auf Bestellung gearbeitet, sondern das Ganze wurde schon vorher fabrikmäßig fertig-

gestellt. In vielen Fällen, in denen das Porträt des Verstorbenen angebracht werden sollte, wurde ein Medaillonfeld für diesen Zweck freigelassen, das dann erst beim Todesfall ausgefüllt wurde. In den Reliefs der Sarkophage begegnen uns dieselben Erzählungen und christlich symbolischen Darstellungen wie in der Malerei. Von den vielen Gruppen, die sich nicht nur über Italien, sondern auch über Kleinasien und vor allen Dingen über Südfrankreich erstrecken, seien hier nur die römischen und ravennatischen Sarkophage angeführt.

Eine kräftige Gliederung zeigen die römischen Sarkophage mit architektonischem Aufbau wie der des 359 verstorbenen Junius Bassus (Abb. 27). Zwei Stockwerke stehen übereinander und werden durch Säulenstellungen geteilt. Das obere Stockwerk schließt mit einem Architrav ab, der sich über den Säulen verkröpft. Unten wechseln Giebelüberdachungen ab mit flach gewölbten Muscheln. Die Darstellungen setzen ein links unten mit Hiob in seinem Leiden. Dann folgt der Sündenfall, Christi Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube. Oben: Abraham und Isaak, Petrus wird zum Tode geführt, ferner Christus thronend

und Christus vor Pilatus. In der Darstellung der Figuren verrät sich noch die antike Kenntnis und Übung in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, vor allem bei dem Hiob. Die Figuren sind verhältnismäßig frei und rund herausgearbeitet. In späteren Arbeiten dagegen werden die

Formen schärfer, die Schatten treten stärker hervor, die Figuren werden enger und gleichmäßiger gedrängt. Das fällt besonders bei den Sarkophagen auf, deren Seitenwände ohne architektonische Teilung mit figurlichen Reliefs geschmückt sind. Trotzdem aber hier die Figuren dicht beieinander stehen, gehören doch stets zwei oder drei von ihnen zu einer Szene zusammen.

Im Unterschiede von den römischen Gruppen zeigen die ravennatischen Sarkophage eine größere Freiräumigkeit und Leichtigkeit in der Anordnung der Figuren. Auch hier findet sich architektonische Gliederung der Seitenwände wie in Rom, aber anderer Art. Mit



Abb. 28. Christus als guter Hirt.  
Im Lateranmuseum zu Rom.

Borliebe wird eine Nischenarchitektur verwendet und zwar so, daß in jede Nische eine einzelne Figur zu stehen kommt wie ein antikes Standbild. Christus mit den zwölf Aposteln eignet sich für solche Darstellung, und dem Stil entsprechend treten die Apostel auch in Bewegung, Haltung und Gestus wie antike Redner oder Philosophen auf. Christus selbst, jugendlich und bartlos, thront in der Mitte wie ein antiker Richter. Dort wo die architektonische Gliederung fällt, treten die Figuren naturgemäß enger in Beziehung zueinander,

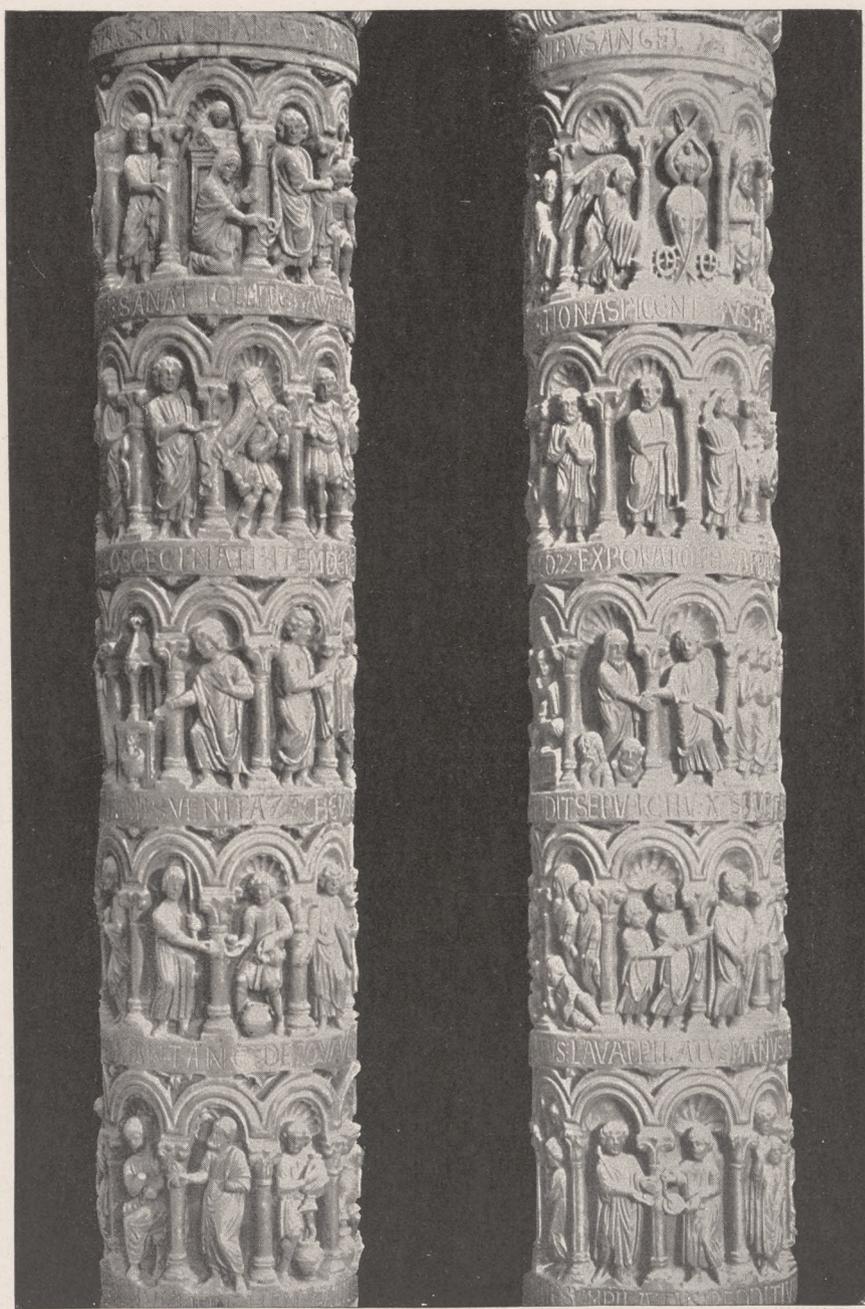


Abb. 29. Teil der vorderen, altchristlichen Säulen vom Ciborium des Hochaltars zu San Marco in Venedig. Nach Originalphotographie.



Abb. 30. Galla Placidia und ihr Sohn aus zweiter Ehe, Valentinian III. Elfenbeinschnitzerei im Schatz zu Monza.

aber auch in diesem Falle werden in Ravenna die Figuren gern in weiten Abständen über die Fläche verteilt. Die Schmalseiten schmückt man mit einzelnen Szenen wie der Auferweckung des Lazarus und Daniel in der Löwengrube. Dann aber treten auch symbolische Zeichen an die Stelle von Figuren. An einem Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia sind Christus, Petrus und Paulus unter dem Sinnbilde der Lämmer gegeben. Die Sarkophagdeckel findet man häufig mit dem Monogramm Christi geschmückt. Die Taube und der Pfau treten auf. An dem Sarkophag des Erzbischofs Johannes in San Apollinare in Classe wird die Mitte gefüllt von zwei symmetrisch zu einem Basenbrunnen gestellten Pfauen. In den Muschelnischen

links und rechts stehen große Kreuze und Palmenbäume.

Ein bemerkenswertes Denkmal altchristlicher Skulptur bilden zwei Marmorsäulen vom Ziborium in der Kirche San Marco zu Venedig (Abb. 29). Die Säulen sind in neun Ringe abgeteilt und jeder Ring wiederum in neun Nischen gegliedert mit mannigfachen Darstellungen aus dem christlichen Erzählungskreise. Die Darstellungen sind so gegeben, daß immer mehrere benachbarte Nischenfiguren zusammen eine Szene veranschaulichen. Die hier abgebildeten Teile der Säulen beginnen mit dem fünften Ringe von unten. Unten links sehen wir die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana. Darüber die Darstellung wie Zachäus einem Armen Wein reicht, und im folgenden Ringe einen Mann, der erstaunt auf einen Brunnen blickt. Im achten Ringe erkennen wir die Heilung des Gichtbrüchigen, der sein Bett auf den Schultern fortträgt. In den Nischen darüber wendet sich Christus nach dem blutflüssigen Weibe zurück, die mit der Hand den Saum seines Gewandes berührt. An der zweiten Säule ist unten auf der Abbildung zu erkennen, wie Pilatus sich die Hände wäscht. Die Figuren darüber gehören dem Zuge an, der Christus zum Kreuzestode führt. Im siebenten Ringe faßt Christus den Adam bei der Hand und zieht ihn zu sich. Zu Adams Füßen kauern die Gestalten Satans und des Fürsten der Hölle. In den letzten Ringen folgen Apostelfiguren und Engel, die den Thron Gott Vaters umgeben.

Neben die Arbeiten in Stein und Marmor treten die Elfenbeinskulpturen der altchristlichen Kunst. Es handelt sich dabei in erster Linie um die Diptychen, zweiteilige Elfenbeintafeln, die ursprünglich von den Römern als Schreibtafeln und Notizbuch benutzt wurden. Die Tafeln waren an der Innenseite mit einer Wachsschicht überzogen, so daß man mit einem Griffel hineinschreiben konnte. Später wurden die Tafeln als Andenken fortgegeben. Die Konsuln pflegten bei ihrem Amtsantritt die mit ihrem Bildnis geschmückten Diptychen zu verschenken. Von solchen Konsulardiptychen ist uns eine

ganze Reihe erhalten. In der Art dieser kommt auch eine Elfenbeintafel mit dem Bildnis der Kaiserin Galla Placidia vor, deren Name uns schon in der Architektur Ravennas begegnet ist. Das Diptychon (Abb. 30) zeigt die Kaiserin stehend, mit ihrem Sohne Valentinian neben sich. Auf der andern Hälfte des Diptychons ist der berühmte Feldherr Aëtius dargestellt. Wie in der Malerei zeigt sich auch in diesen Elfenbeinwerken das Bestreben, die Figur der Fläche einzuordnen, das Relief flach und streng zu halten und den Weg für die Herrschaft der Linie frei zu machen. Der linke Arm der Kaiserin ist gesenkt, obwohl dabei das herübergeschlagene Mantelende herabdrücken müßte. In dem Gewande klingen die antiken Motive noch mit ihrem vollen Klange nach in der Art, wie die Falten in breiten Strömen hinziehen in dem quergelegten Mantelstück und wie sie sich im Gewande zarter verästeln und dem Körper sich anschmiegen. Dagegen legt der Künstler keinen Wert mehr darauf, das körperhafte Stehen der Figur im antiken plastischen Sinne deutlich zu machen. Eher sieht man an dem Sohne, wie antikes Empfinden noch hineinspielt in die Bewegung der Figur, wengleich auch hier schon der Körper völlig Nebensache geworden ist und das Gewand zur Draperie wird. Aber noch läßt sich an dem geschwungenen Kontur des rechten Beines erkennen, daß der Körper auf diesem Beine ruht, und an den zusammengeschobenen Falten unterhalb des linken Knies wird deutlich, daß im ursprünglichen Motiv der linke Unterschenkel etwas zurückgestellt war und hier also das „Spielbein“ gedacht ist. Undeutlicher und unplastischer ist der Körper des Aëtius gegeben.

Als Beispiel für die Erzählungskunst der Elfenbein-

skulptur seien die Reliefs von einem Kästchen im Museum zu Brescia genannt (Abb. 31), in denen sich ein ganzer Zyklus historischer Szenen des Alten und Neuen Testaments findet. Ebenso Medaillons mit vorzüglich gearbeiteten Köpfen der Apostel. Berühmt ist der sogenannte Bischofsstuhl des Maximian im Dom zu Ravenna, ein Werk altchristlicher Elfenbeinkunst, das erst später von Kaiser Otto III. an die Stadt Ravenna geschenkt wurde. Dieser Bischofsstuhl trägt an der Vorderseite inmitten fein gearbeiteter Umrahmungen fünf Reliefs, in der Mitte Johannes den Täufer mit dem Lamm Gottes, rechts und links die Evangelisten. Die Umrahmungen zeigen Ranken und Blätterwerk mit den verschiedensten Tierdarstellungen, unter denen Hirsch, Pfau, Taube und Löwe besonders auffallen. Diese Tiere treten

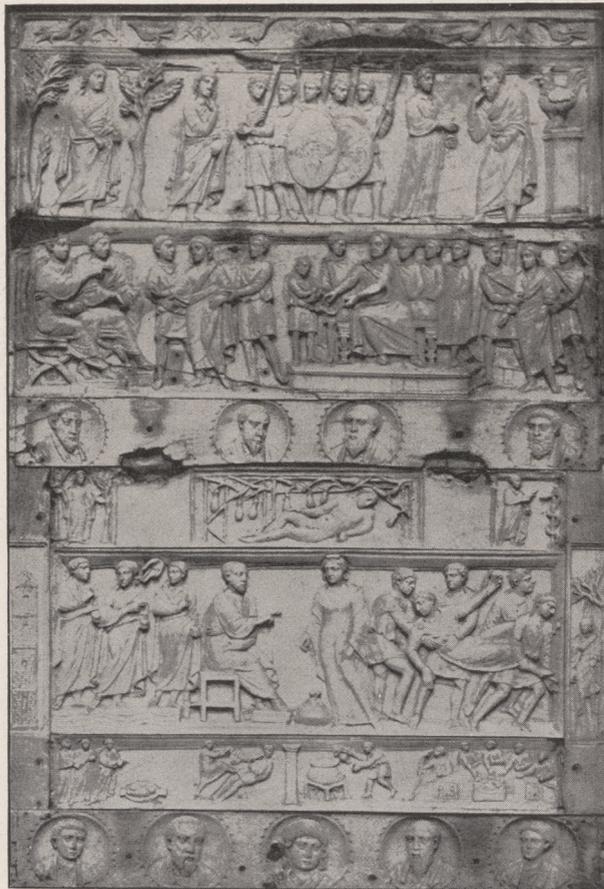


Abb. 31. Teil des Reliefs von einem Elfenbeinkästchen. Brescia. Museum. Nach Originalphotographie.

immer wieder im altchristlichen Bilderkreise auf. Die Taube besonders kann als christlicher Vogel gelten, obwohl sie wie auch die andern Tiere aus der heidnischen Dekoration übernommen und erst allmählich zum christlichen Sinnbild gewandelt wurde. Der Pfau erscheint bei den antiken Römern als der Vogel der Juno, der als Sinnbild der Entückung in den Himmel abgebildet wird, und in dieser Bedeutung ist er auch von den Christen aufgenommen. Häufig finden wir Tauben und Pfauen um wassergefüllte Vasen gruppiert als ein Bild der Erquickung im Paradiese. Der Hirsch wird schon in dichterischen Bildern der Psalmen genannt: „Wie eine Hirschkuh, die nach Wasserbächen lechzt, so lechzt meine Seele nach dir, Gott.“ Und in solchem Sinne tritt der Hirsch auch im altchristlichen Bilderkreise auf.

Die Seiten und die Rückenlehne des Thronessels in Ravenna sind geschmückt mit Erzählungen aus der Geschichte des ägyptischen Joseph sowie mit Begeben-

heiten aus dem Leben Christi. Sie besetzen insofern einen inneren Zusammenhang, als die Josephsgeschichten von den Kirchenvätern auf die Passion Christi vorgeedeutet wurden. Die Reliefs sind der ganzen Bildfläche nach gedrängt mit Figuren besetzt und zeigen weder in der Komposition noch in der Behandlung der Einzelheiten besondere künstlerische Kraft.

Bedeutender sind die in Holz gearbeiteten Reliefs des Hauptportals an der Basilika des heiligen Sabina in Rom. Sie veranschaulichen in Erzählungen des Alten und Neuen Testaments Sieg und Herrschaft der Kirche. Bemerkenswert ist das Relief der Kreuzigung. Hier zum ersten Male erscheint Christus zwischen den beiden Schächern, Christus selbst in der Mitte, doppelt so groß als die Nebenfiguren. Sein Haupthaar fällt in langen Locken auf die Schulter herab. Sein Körper ist nackt, nur mit einem Lendentuch bekleidet, die Füße stehen nebeneinander. Dieselbe Stellung zeigen die

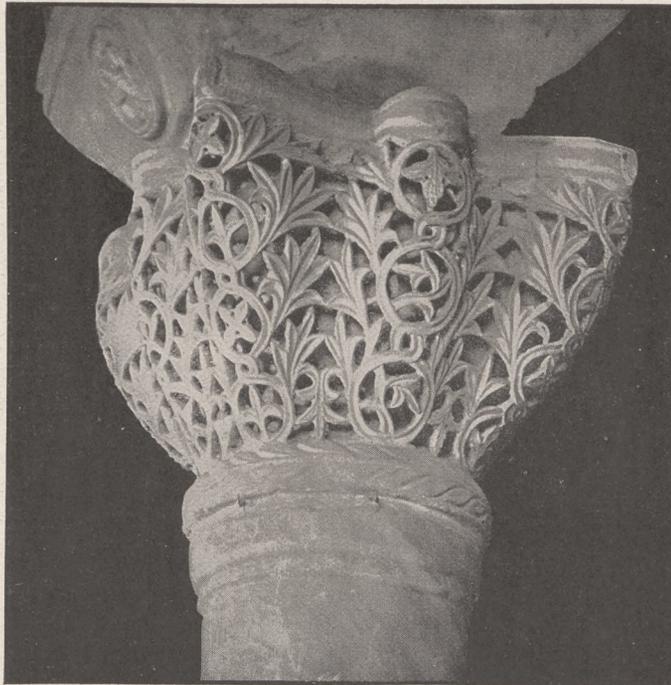


Abb. 32. Falkapital in San Vitale zu Ravenna.

kleinen Figuren der Schächer. In den Reliefs wechseln kleinere und größere Felder miteinander ab. Die großen bilden ein schmales Hochformat und sind entweder mit mehreren Szenen übereinander gefüllt oder mit einer einzelnen, die ihrem Thema nach für ein solches Format geeignet war, wie etwa die Himmelfahrt des Elias. Gegenüber den Katakombenmalereien fällt auf, daß an dem Portal von Santa Sabina nicht mehr vereinzelte Szenen mit Rücksicht auf ihren sinnbildlichen Gehalt nebeneinander gestellt werden, sondern daß jetzt eine Folge von Geschichten erzählt wird. So sehen wir in einem Schmalfeld drei Wunderthaten Christi übereinandergestellt, die Heilung eines Blinden vor einem Tempel, die Vermehrung der Brode und Fische und die Verwandlung des Wassers in Wein. Ein anderes Relief zeigt zu unterst Moses als Hirten zwischen einer Schafherde, darüber die Darstellung, wie Moses seine Sandalen löst und die Gesetzestafeln empfängt. Eine abweichende Art der Füllung bei ungewöhnlich fein überlegter Komposition zeigt die Glorifikation Christi. Hier wird der obere Teil des Feldes von einem Kreisrund eingenommen, in dem der Heiland als Herr der Welt steht, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Nach unten schließt das Himmelsgewölbe ab mit Sonne, Mond und Sternen, und am Boden stehen Petrus und Paulus, die mit den Armen eine kreuzgeschmückte Scheibe emporhalten. Zwischen ihnen steht betend, die Augen nach oben gewandt, eine weibliche Gestalt als Personifikation der christlichen Kirche.

Bisher war nur von figürlicher Skulptur die Rede. Die altchristliche Kunst hat aber noch eine andere Art von skulpturellem Schmuck geschaffen, für den figürliche Darstellungen nicht verwandt worden sind. Das waren Altarschranken, Kanzeln und nicht zuletzt die Kapitellskulptur. In den ältesten Basiliken plünderten die Baumeister, was sie irgend für die Kirche verwenden konnten, aus antiken Gebäuden, vor allen Dingen Marmorsäulen und Kapitelle. Daher finden sich häufig auch in flüchtig erbauten Kirchen gut gearbeitete antike Kapitelle. Aber nicht

überall war der Reichtum an antiken Werkstücken so groß wie in Rom. In Städten wie Ravenna mußten schon bald die Steinmetzen den Kapitellschmuck neu anfertigen. Und nun vollzieht sich im Laufe der Jahrhunderte eine Umwandlung der antiken Kapitellformen, die nach denselben stilbildenden Prinzipien vor sich geht wie die Wandlungen etwa in der Malerei. Die Gestaltung des antiken Kapitells war von dem Empfinden für das Organische aller Form bedingt. Um einen Kern legen sich Blattfränze. Die Blätter steigen auf, biegen sich an den Spitzen elastisch um, tragen eine Last und geben dem Druck nach. Diese aus organischem Empfinden erwachsene Form verliert in der altchristlichen Kunst ihren ursprünglichen Sinn. Zunächst tritt eine Vereinfachung und Vergrößerung der Blattformen ein. Die plastisch scharfe Durcharbeitung verschwindet. Die Blätter legen sich flach an den Kern oder ballen sich zusammen, und die Formen werden mit zierlichen Bohrlöchern gegeben. In einigen Fällen erhält man den Eindruck, als habe eine Hand versucht, die Blätter abzustreifen. Dann ändert sich die ganze Grundform des Kapitells. Die Kelchform verschwindet. An ihre Stelle tritt eine anorganische Trapezform, ein Kapitell, das mit rein linearen Ornamenten geschmückt wird. Oder es entstehen gewellte, forbartige Formen, wie das hier abgebildete Kapitell aus San Vitale zu Ravenna. Jede Rücksicht auf die architektonische Funktion des Stützens und Tragens wird aufgegeben. Vielmehr ist das Ziel eine feine, zierliche und zerbrechliche durchbrochene Steinarbeit, die oft ganz deutlich an gestickte Muster erinnert. In andern Fällen werden trapezförmige Kapitelle mit breiten Bändern umrahmt, und auch hierfür geben die Kirchen Ravennas die ausgeprägtesten Beispiele. Denselben Charakter durchbrochener Marmorarbeit zeigen die Altarschranken in San Apollinare nuovo und San Vitale zu Ravenna (Abb. 32). Da hier die Marmorstickerei rein als Flächenfüllung auftritt, bewahrt sie sich feinere künstlerische Werte von besonderem Reiz für das Auge.





- Der Schwarzwald. Von Max Bittrich. (11)  
 Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach. (30)  
 Südtirol. Von Dr. A. von Trentini. (56)  
 Deutsch-Südwestafrika. Von Gust. Uhl. (21)  
 Thüringen. Von A. Trinius. (86)  
 Die Vogesen. Von Fritz Groeber. (45)

### Bolksbücher der Literatur:

- Ernst Moritz Arndt. Von Dr. R. Beerds. (53)  
 Dickens. Von A. Rutari. (34)  
 Fontane. Von Rolf Brandt. (97)  
 Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. (75)  
 Goethes Mannesjahre. Von Johannes Höffner. (104)  
 Goethe im Alter. Von Joh. Höffner. (105)  
 Goethes Faust. Von Karl Streder. (60)  
 Goethes Frauengestalten. Von Hans Philipp. (80)  
 Gerhart Hauptmann. Von Dr. S. Spiero. (65)  
 Friedrich Hebbel. Von Karl Streder. (77)  
 Paul Hense. Von Helene Raff. (29)  
 Ibsen. Von Alfred Wien. (106)  
 Gottfried Keller. Von Rolf Brandt. (81)  
 H. von Kleist. Von Karl Streder. (40)  
 Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6)  
 Neudeutsche Lyril. Von Frida Schanz. (64)  
 Das Nibelungenlied. Von Dr. Wolfgang Goltner. (51)  
 Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero. (14)  
 Fritz Reuter. Von Walther Nohl. (99)  
 Peter Rosegger. Von Dr. E. Decsey. (94)  
 Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17)  
 Schiller. Von Johannes Höffner. (5)  
 Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68)

### Bolksbücher der Musik:

- Beethoven. Von Gustav Thormälius. (7)  
 Brahms. Von Dr. Ludwig Mich. (79)  
 Händel. Von Gustav Thormälius. (95)  
 Haydn. Von Gustav Thormälius. (101)  
 Liszt. Von Paul Becker. (33)  
 Mozart. Von Gustav Thormälius. (67)  
 Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19)

### Bolksbücher der Technik

- Flugzeuge. Von Paul Neumann. (63)  
 Luftschiffe. Von Paul Neumann. (46)  
 Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27)

### Bolksbücher der Naturwissenschaften:

- Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann. (49)  
 Tierriesen der Vorzeit. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (50)  
 Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (87)

### Bolksbücher verschiedenen Inhalts:

- Moderne Bühnentunst. Von E. Jabel. (31)  
 Christenfreude. Lieder mit 32 Bildern von Ludwig Richter. (71)  
 Die Fremdenlegion. Von D. C. Artbauer. (108)  
 Der Hausgarten. Von A. Janson. (85)  
 Das Landhaus. Von A. Wentscher. (57)  
 Der Liebhaberphotograph. Von Jos. Aug. Luz. (98)  
 Ein Maler auf dem Kriegsfelde (Düppel und Alsen 1864). Von W. Camphausen. (73)

Es schließen sich an:

- Hans Sachs. Von Walther Nohl.  
 Mendelssohn. Von Dr. Martin Jacobi.  
 Van Dyck. Von Dr. B. Wallerstein.  
 Die Dampfmaschine. Von F. Otto und F. Bendi.  
 Robert Schumann. Von Dr. W. Aleefeld.  
 Der Bierwaldstätter See. Von Ernst Zahn.  
 Das Engadin. Von J. C. Heer.  
 Die Sächsische Schweiz. Von B. Schlegel.  
 Der Spreewald. Von Paul Giese.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

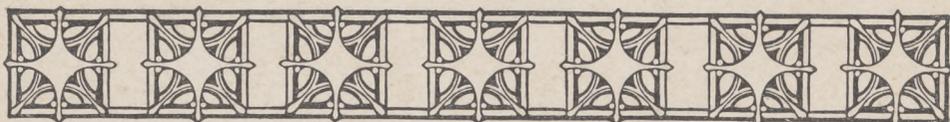
Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die weiteren, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

Zu den wichtigsten Denkmälern altchristlicher Kunst gehören schließlich die ältesten illustrierten Ausgaben der Heiligen Schriften. Sie sind zum Teil reich ausgestattet, mit goldener und silberner Schrift auf purpurgefärbtem Pergament geschrieben. Zum Teil sind diese seltenen Handschriften nur in späteren Kopien erhalten. Die Kaiserliche Bibliothek zu Wien besitzt eine Genesishandschrift mit 48 Illustrationen im Text, die mit dem Sündenfall beginnen. Auch diese Darstellungen zeigen engen Anschluß an die antike Malerei. Lebendige Schilderungen sind darunter wie die Begegnung Rebekkas mit Eliezer, dem Diener Abrahams. Rebekka ist aus der Stadt herausgekommen, und man sieht sie auf einem von Säulen eingefassten Weg gehen. Um den Kopf hat sie ein weißes Tuch geschlungen und trägt auf der Schulter einen Wasserkrug. So geht sie zum Brunnen. Dort erblickt man sie wieder in dem Augenblick, wie sie dem Eliezer, der mit einer Schar von Kamelen herangekommen ist, zu trinken reicht. Die Illustrationen endigen mit dem Tode Jakobs. Im Vordergrund liegt Jakob aufgebahrt. Joseph beugt sich leidenschaftlich über ihn, die Brüder stehen weinend am Lager. Im Hintergrunde desselben Bildes ist mit kleineren Figuren das Begräbnis Jakobs dargestellt.

Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts schrieb ein Alexandriner Kosmas, der wegen seiner Reisen nach Indien Indopleustes (Indienfahrer) genannt wird, als Mönch in einem Kloster des Sinai ein großes geographisches Werk über die christlichen Stätten. Von diesem Werk sind uns mehrere Kopien in den Bibliotheken des Vatikan, in Florenz, Sinai und in Smyrna erhalten. Auch hier begegnen uns bekannte Darstellungen aus dem altchristlichen Bilderkreis, so das Opfer Abrahams, Moses als Hirte und die Gesezestafeln empfangend (wie

in dem erwähnten Relief von Santa Sabina), ferner eine bemerkenswerte Darstellung des Weltgerichts. Von andern Handschriften dieser frühen Zeit sei noch der Purpurkodex in Rossano erwähnt und die Cotton-Bibel des Britischen Museums in London, die zum größten Teil durch Feuer zerstört ist.

Mehr als andere Denkmäler der altchristlichen Kunst weisen diese wenigen Handschriften auf die Antike. Aber überblicken wir von hier aus noch einmal die Hauptwerke in der Architektur, der Skulptur und der monumentalen Malerei, so erkennen wir schnell, wie außerordentliche Wandlungen sich im Laufe der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung in der Kunst vollzogen. Die antike Architektur zeigte geschmückte Tempel, die nur als Außenbau wirkten und von prächtigen Säulenstellungen umstanden waren. Jetzt die außen schmucklosen christlichen Kirchen, nur darauf bedacht, den Beschauer im Innenraum durch monumentale, inhaltlich bedeutungsvolle Darstellungen zu überwältigen. Die spätantike Plastik fand noch ihre Freude an allen der Wirklichkeit entnommenen Szenen mit kaiserlichen Gottesdiensten und Darstellungen politischer Vorgänge. Die altchristliche Skulptur erreicht als Ziel eine abstrakte Marmorarbeit, erdenkt sich mühsame Stückermuster, und statt lebendig faßbarer Vorgänge gibt sie geheimnisvolle Symbole. Die Menschen in den heiteren Malereien römischer Wanddekorationen sind noch wie die antiken Götter völlig mit der Natur verwachsen. Die Menschen, die wir in Ravenna finden, sind in ein starres System von Linien und Goldornamenten eingebunden, ohne jede Beziehung zur Natur. Alle diese allgemeinen Zeichen der Kunstentwicklung weisen bereits auf die größeren Zusammenhänge hin, die bedeutungsvoll hinter diesen Vorgängen stehen: auf den Übergang von der antiken Kultur zur mittelalterlichen.



U. 02738



- Der Schwarzwald. Von Max Bittrich. (11)
- Der Südpol. Von Schultatkarl Kollbach. (30)
- Südtirol. Von Dr. A. von Trentini. (56)
- Deutsch-Südwestafrika. Von Gust. Uhl. (21)
- Thüringen. Von A. Trinius. (86)
- Die Vogesen. Von Fritz Groeber. (45)

**Volksbücher der Literatur:**

- Ernst Moriz Arndt. Von Dr. R. Geerds. (53)
- Didens. Von A. Kutari. (34)
- Fontane. Von Rolf Brandt. (97)
- Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. (75)
- Goethes Mannesjahre. Von Johannes Höffner. (104)
- Goethe im Alter. Von Joh. Höffner. (105)
- Goethes Faust. Von Karl Streder. (60)
- Goethes Frauengestalten. Von Hans Philipp. (80)
- Gerhart Hauptmann. Von Dr. S. Spiero. (65)
- Friedrich Hebbel. Von Karl Streder. (77)
- Paul Heyse. Von Helene Raff. (29)
- Ibsen. Von Alfred Wien. (106)
- Gottfried Keller. Von Rolf Brandt. (81)
- H. von Kleist. Von Karl Streder. (40)
- Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6)
- Neudeutsche Lyrik. Von Frida Schanz. (64)
- Das Nibelungenlied. Von Dr. Wolfgang Goltzer. (51)
- Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero. (14)
- Fritz Reuter. Von Walthar Kuhl. (99)
- Peter Rosegger. Von Dr. E. Decsen. (94)
- Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17)
- Schiller. Von Johannes Höffner. (5)
- Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68)

**Volksbücher der Musik:**

- Beethoven. Von Gustav Thormälius. (7)
- Brahms. Von Dr. Ludwig Misch. (79)
- Händel. Von Gustav Thormälius. (95)
- Handn. Von Gustav Thormälius. (101)
- Liszt. Von Paul Bekker. (33)
- Mozart. Von Gustav Thormälius. (67)
- Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19)

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

**Volksbücher der Technik**

- Flugzeuge. Von Paul Neumann. (63)
- Luftschiffe. Von Paul Neumann. (46)
- Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27)

**Volksbücher der Naturwissenschaften:**

- Der Mond. Von Prof. Dr. J. Massmann. (49)
- Tierriesen der Vorzeit. Von Professor Dr. Walthar Schoenichen. (50)
- Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Walthar Schoenichen. (87)

**Volksbücher verschiedenen Inhalts:**

- Moderne Bühnentkunst. Von E. Zabel. (31)
- Christenfreude. Lieder mit 32 Bildern von Ludwig Richter. (71)
- Die Fremdenlegion. Von D. C. Artbauer. (108)
- Der Hausgarten. Von A. Janson. (85)
- Das Landhaus. Von A. Wentscher. (57)
- Der Liebhaberphotograph. Von Jos. Aug. Lur. (98)
- Ein Maler auf dem Kriegsfelde (Düppel und Alsen 1864). Von W. Camphausen. (73)

Es schließt

- Hans Sachs.
- Mendelssohn.
- Van Dyck. B.
- Die Dampfma
- F. Bendt
- Robert Schum
- Der Bierwald
- Das Engadin.
- Die Sächsische
- Der Spreewal



Biblioteka Główna UMK



300022337654

In unserem Verlage sind erschienen:

**Entwicklungsgeschichte der Stilarten.** Ein Handbuch von B. Haendke. Mit 12 farbigen Einschaltbildern und 348 Abbildungen im Text. Preis elegant gebunden 15 Mark.

**Handbuch der Kunstgeschichte in einem Bande.** Von Dr. A. Rosenberg. Zweite Auflage bearbeit. von Hans Rosenhagen. Mit 903 Abbildungen und 4 Beilagen. Elegant kartoniert 12 Mark. In feinem Halbfranzband 15 Mark.

**Allgemeine Kunstgeschichte.** Von H. Knackfuß, M. G. Zimmermann und W. Gensel. 3 Bände mit 1649 Abbildungen. Preis elegant gebunden 38 Mark.

- I. Band: Altertum und Mittelalter bis zum Ende der romanischen Epoche. Dritte Auflage. Mit 501 Abbildungen. Preis elegant geb. 12 Mark.
- II. Band: Gotik und Renaissance. Zweite Auflage. Mit 552 Abbildungen. Preis eleg. geb. 12 Mark.
- III. Band: Barock, Rokoko und Neuzeit. Zweite Auflage. Mit 596 Abbildungen. Preis eleg. geb. 14 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.