



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Christusideal in der alten Kunst.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

zu viel zu den gemeinschaftlichen Ausgaben entrichten müssen, ohne daß der Ständeversammlung irgend ein Mittel blieb, dies zu verhindern, und ohne daß ihre Forderungen auf Rückerstattung der zu viel gezahlten Summe irgend Gehör gefunden hätten.

Bei einer solchen Finanzwirthschaft ist es leicht erklärlich, wie so das Königreich, obwohl in demselben in der Zeitperiode von nach 1848 beträchtliche Steuerherabsetzungen stattgefunden haben, und obwohl es für Literatur, Kunst und gemeinnützige Zwecke Jahr für Jahr aus seiner besondern Kasse sehr erhebliche Summen verwendet, dennoch für sich noch einen aparten Kassenbehalt und Reservefonds von gegen sieben Millionen Thlr. aufhäufen konnte, während in Holstein, wo für Literatur, Kunst und gemeinnützige Zwecke fast gar nichts von Staatswegen gethan wird, außer der Einführung einer neuen Steuer und der Erhöhung des Zolltarifs, die Landsteuer in derselben Periode auf das Vierfache und die Haussteuer auf das Doppelte erhöht werden mußte, um nur den Anforderungen der dänischen Regierung genügen zu können. Ueberhaupt ist man bei der neuen Einrichtung des Finanzwesens, durch welche die Aufhebung der frühern Finanzgemeinschaft und die Trennung in „besondere“ und „gemeinschaftliche“ Einnahmen und Ausgaben eingeführt wurde, mit der größten Willkür und Ungerechtigkeit zu Werke gegangen. Für das dänische Interesse war in dieser Hinsicht aufs Beste gesorgt; Dänemark konnte sich auf die Regierung und auf die exorbitanten Rechte des Reichstags in Finanzsachen verlassen; die Herzogthümer dagegen wurden nie um ihre Zustimmung befragt. Man hielt es nicht einmal für nöthig, ihre Landesvertretungen bei der Reorganisation des Finanzwesens auch nur zu Rathe zu ziehen.

Geld und Gewalt! — das scheint die Lösung des dänischen Regimes zu sein; jede Berufung auf Recht und Billigkeit ist bisher ungehört verklungen.

Der Obliegenheit aber wird sich jedenfalls die Bundesversammlung nicht entziehen können, von der dänischen Regierung ernste Rechenschaft über ihr Verfahren in Betreff des Budgets für das Finanzjahr 1861—62 zu fordern. Sie wird dies thun müssen, einerseits um die Rechte und Interessen Holsteins vor einer so schweren Beeinträchtigung, wie die dänische Regierung sie sich nach Ausweis der „Staatsrechnung“ erlaubt hat, zu schützen, und andererseits, um der dänischen Regierung zu beweisen, daß es derselben nicht gestattet ist, mit den Decreten des Bundes ein frivoles Spiel zu treiben.

Das Christusideal in der alten Kunst.

Der Widerwille der ersten Christen gegen Bildwerke und Gemälde verlor sich schon im zweiten und dritten Jahrhundert, und wenn auch die Darstellung

der Gottheit immer noch als ein gewagtes, ja gotteslästerliches Unternehmen angesehen wurde, so galt es doch für kein Unrecht, den Erlöser unter der Gestalt des guten Hirten oder als Orpheus, der die Seele aus der Unterwelt holt, wiederzugeben, oder seine wunderbare Geburt, seine Leidenszeit, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt durch solche Bilder und Gestalten zu symbolisiren, die in dem Alten Testament als vorbildlich für das Neue zu finden waren.

Die Maler der Katakomben umwanden das christliche Thema mit heidnischen Verzierungen, Cupido flatterte in Weinblättern um die Gestalt des guten Hirten, die Chlamys und Tunica umhüllte die Formen der Jungfrau, das Pallium die der Propheten, während phrygische Mütze und Kleidung die Köpfe und Gestalten der Hirten oder Weisen bedeckte. Stellung, Bewegung Form und Anordnung waren die der classischen Zeit, eine gesunkene und seelenlose Nachahmung vergangener Größe. Während das Antlitz des Heilands entfernt an die Züge des olympischen Jupiter oder Apollo erinnerte, waren die Propheten nur zu oft eine Reminiscenz an griechische Philosophen. In den dunklen und verworrenen Gängen und Gewölben, in denen die ersten Christen ihre Conventikel hielten, arbeiteten die halbheidnischen Künstler, indem sie die rauh angeworfenen Wände kühn mit lebhaften klaren Wasserfarben bemalten, Gestalten mit flüchtigen Linien oberflächlich skizzirten und dem Beschauer überließen, sich Detail und Modellirung hinzuzudenken. Ihre Darstellungen hatten immer noch etwas Classisches und Kühnes in der Bewegung, ihre Gruppenbildung glich genau der aus der heidnischen Zeit, aber die Ausführung blieb roh und oberflächlich.

Zwar sträubten sich die Maler noch, die Züge des Gottessohns so darzustellen, wie er sie in seinem Mannesalter gehabt haben mochte, aber sie hegten keine Bedenklichkeit mehr, ihn als Kind auf dem Schooß seiner Mutter abzubilden. Die Jungfrau selbst war den ersten Christen noch weniger bedeutend, als den späteren Bekennern des Evangeliums, aber sie wurde im dritten und vierten Jahrhundert schon hoch in Ehren gehalten. Man sieht sie gewöhnlich auf einem Thron sitzen, entweder die Geschenke der heiligen drei Könige empfangend, oder von den Propheten des alten Testaments umgeben, die ihr Kommen geweissagt haben.

Erst im Anfang des vierten Jahrhunderts schwand die Scheu, welche den ersten christlichen Malern verboten hatte, die sichtbaren Formen und Züge des Heilands in seinem Mannesalter darzustellen; es wurde jetzt eher verdienstlich als gotteslästerlich, ihm Antlitz und Gestalt zu bilden.

Wohl war den ersten Künstlern des vierten Jahrhunderts ein frommer Betrug behilflich, um den Heiland bildlich darzustellen, jener falsche Brief des Consul Lentulus, in welchem Gestalt und Aussehn Christi beschrieben wurde. Aber dennoch ist in den zuerst angenommenen Typen die Antike sehr genau nach-

geahmt, während etwas später, als der Kopf des Erlösers mehr Bedeutung erhielt, für genügend galt, nur die regelmäßigen Formen eines Mannes wiederzugeben in der Blüthe des Alters, ruhig, mit regelmäßigen Proportionen und Zügen, imponirender Stirn, gerader Nase, leidenschaftslosen, Feierlichkeit ausdrückenden Augen und breitem muskulösem Hals. Der bartlose lockenköpfige Typus des guten Hirten verwandelte sich allmählig aus einer Imitation des Apollo in eine Nachahmung des Jupiter, der bald mit spärlichem, bald mit vollem Bart geziert wurde. Kinn und Mund blieben frei oder bedeckt, je nach der Laune des Künstlers oder dem Wunsch des Bestellers; das Haar war häufig in der Mitte gescheitelt und fiel in Locken über die Schultern.

Der Verfall der Technik machte dabei nicht so schnelle Fortschritte, als man zu glauben versucht ist, und in Rom brachten noch gegen Ende des fünften oder Anfang des sechsten Jahrhunderts die Katakombenmaler Werke hervor, die Zeugniß geben, wie nachhaltig der Einfluß der classischen Form war, und wie schwer wurde, sie durch andre Formen zu ersetzen, welche der Entwicklung der christlichen Idee angemessener gewesen wären. Der zu dieser Zeit gemalte Christus in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino sitzt auf einem römischen Stuhl, in Tunica, Pallium und Sandalen gekleidet, mit der rechten Hand Segen ertheilend, in der linken ein Buch haltend. Der Kopf, von einem einfachen Heiligenschein umgeben, auf dessen beiden Seiten das griechische Λ und Ω stehen, ist von langer Form, aber jugendlichem Typus. Die breite offene Stirn, das ruhige und regelmäßige Auge drücken eine gewisse Majestät aus. Das Haar fällt in Locken über die Schultern und ein spitzzugehender Bart schmückt das Kinn. Auch der Umriss der Gestalt ist schön. Was reine Form anbetrifft, ist dieser Kopf einer der besten Typen aus dem Verfall des sechsten Jahrhunderts; er gleicht einigen, die in Ravenna entstanden waren, und nähert sich einzelnen Köpfen aus der großen Wiederbelebungszeit des vierzehnten Jahrhunderts.

Ein Jahrhundert später wurde der Erlöser zwar noch im Act des Segnens und von imponirendem Aussehen dargestellt, wie z. B. in der Katakombe von S. Pontiano, aber der Künstler hatte schon die Leichtigkeit der Hand verloren und entbehrte der Formkenntniß seiner Vorgänger. Er war zu einem gewissen Conventionalismus der Darstellung herabgesunken, der sich in den geraden Linien des fallenden Haars, der regelmäßigen Folge von Locken eines kleinen Barts, den halbkreisförmigen Bogen der Stirn und Augenlider, und in der Breite der dunklen Umrisslinien kund gab. Die Stirn war noch offen und schön, die Nase gerade und der Hals breit, aber die Augen nahmen schon, durch die Entfernung der unteren Lider von der Iris und durch die unnöthige Wölbung der oberen, einen unangenehmen Ausdruck an. Es war ein Versuch, den Begriff der Macht auszudrücken, aber er erreichte nichts, als dem Beschauer Schrecken einzulösen.

Lange vor dieser Zeit hatten die Maler aufgehört, sich in den Katakomben zu verbergen und die höheren Orden der italienischen Geistlichkeit waren darin übereingekommen, daß das Heidenthum durch Bervielfältigung von Bildern am leichtesten ausgerottet werden könnte. Wer sich dafür interessirt, mag Paulinus, Gregorius und die Parteigänger der Bilderverehrung studiren, um die Motive zu verstehen, die sie veranlaßten, die alten Basiliken und neuerbauten Kirchen mit biblischen Gegenständen zu schmücken. Die Mosaikbilder, mit denen die großen Bauwerke dieser Zeit verziert wurden, trugen keinen andern Charakter als die Gemälde der Katakomben. Jedoch erhielt der Erlöser durch die Mosaikmaler einen kolossalen Umfang, um dem Beschauer einen richtigen Begriff von seiner Majestät und Größe beizubringen.

In einem Mosaikbilde in S. Paolo fuori le mure umschließt ein kurzer üppiger Bart, der in der Mitte getheilt und über die Backen herunter gebürstet ist, und dickes, in der Mitte gescheiteltes und nach hinten in drahtartigen Linien herunterfallendes Haar, das vergrämte, gealterte und mürrische Gesicht des Heilands. Die Augenbrauen sind vollständige Halbkreise; die Nase ist gerade, eine Andeutung der regelmäßigen classischen Form hat sich erhalten, aber der Künstler verräth schon den tieferen Verfall seiner Zeit.

Im sechsten Jahrhundert nimmt, wie z. B. in S. Cosma und Damiano, Figur und Kopfform des Heilands, wenn auch noch in geistvoller Haltung und von regelmäßiger Form, doch eine längere Gestalt an. Der Hals bleibt breit und massig, die Stirn hingegen ist muskulös entwickelt und die Augen, wie die eines Stieres glühend, sind ganz dazu geeignet Furcht zu erregen. Das wie gewöhnlich gescheitelte Haar fällt in regelmäßigen Ringeln hinter die Schultern, und der kurze, gleichfalls getheilte Bart läßt einen Theil des Kinns unbedeckt. Es ist zwar immer noch ein römischer Typus, aber doch dem der ersten Mosaikmaler bei Weitem untergeordnet.

Auch Ravenna, als es im fünften Jahrhundert mit Rom wetteiferte, erhielt in seinen Basiliken Erinnerungen an das classische Zeitalter der Römer, ja selbst das der Griechen. In der Taufkapelle erscheint Christus als der gute Hirt mit lockigem Haupt, das an den reinsten griechischen Typus erinnert. Als aber die Gothen aus Ravenna vertrieben worden, trat ein Verfall, ähnlich wie in Rom ein.

Im siebenten Jahrhundert sank in allen Theilen der Halbinsel die Kunst immer tiefer, ein Christusbild in der Katakombe von S. Pontiano gibt noch heute ein trauriges Zeugniß davon. Der Künstler entwarf hier mit dunklen Linien, auf einer nur grob präparirten Wand, einen von den vorhergehenden gänzlich abweichenden Typus, der dann im achten und neunten und sogar im dreizehnten Jahrhundert oft wiederzufinden ist. Der Kopf des Heilands war bis jetzt wenigstens regelmäßig geblieben. So lange noch antikes Gefühl den

Künstler beherrschte, diente das lange wallende Haar dazu, dem Kopf einen gefälligen Umriss zu geben. Der Maler des obenerwähnten Bildes, in der S. Pontiano-Katakombe aber schuf ein Antlig, das beinahe ebenso breit wie lang war, mit gewölbter Stirn, starrenden Augen, deren Winkel einfielen, kugeliger Nasenspitze, hervorstehenden Backenknochen und kleinem Kinn. Eine Ueberfülle von Haar, das in der Mitte gescheitelt war und auf die Stirn zwei Locken herunterhängen ließ, bildete einen Kreis um das Gesicht und gab dem breiten Hals ein dünnes Ansehen. Ein kleiner verwilderter Bart deckte den untern Theil des Kinns. Die rechte zum Segen erhobne Hand war unförmig; der Faltenwurf hatte alle Rundung verloren und erschien auffallend eckig.

Gegen Ende des achten Jahrhunderts ging dann in dem leeren Umriss und den fehlerhaften Formen auch die Majestät des Ausdrucks gänzlich verloren und der Christus, wie er in der Kapelle der heiligen Cäcilia in der S. Calisto-Katakombe abgebildet ist, verdient überhaupt nur Beachtung, weil er mit einer gewissen Großartigkeit die Erniedrigung kund gibt, in welche zu dieser Zeit die Kunst versunken war.

Daß die Mosaiker dieselbe Richtung einschlugen, wie die Maler, ist selbstverständlich; aber sie begnügten sich mit der Wiederholung der allereinfachsten Gegenstände wie z. B. der Verherrlichung Christi, der Jungfrau und der Heiligen, und wollten sich eine eigne Composition nicht zutrauen. Daher erhielt sich in gewissen Typen eine Reminiscenz der antiken Auffassung, die sich in einer Art würdevollen Ausdrucks und Stellung und in der Breite des vollen Faltenwurfs geltend machte, obgleich dieser nur durch parallele Linien angedeutet wurde.

Während aber der Typus der Christusgestalt immer mehr an Interesse verlor, war es eigenthümlich, daß die Künstler nach und nach versuchten, einzelne Momente aus der Passionszeit bildlich darzustellen, von denen jedoch die schmerzvollsten bis gegen Ende des neunten Jahrhunderts sorgfältig vermieden wurden. Das höchste Wagniß war der Weg zur Schädelstätte, wobei Christus von dem, der ihm das Kreuz trug, begleitet wurde. Bald aber ging man weiter. Schon das zehnte und elfte Jahrhundert gefällt sich gewissermaßen darin, die Leiden und den Tod des Heilands darzustellen.

In den Kirchen, wo diese Bilder zuerst erschienen, hingen sie gewöhnlich solchen gegenüber, die Christus nach der Auferstehung zeigen, wie er in einer Glorie sitzt und über „die Lebendigen und die Todten“ Gericht hält. Zu S. Urbano alla Caffarella in Rom findet sich auf der inneren Seite des Portals eine Kreuzigung aus dem elften Jahrhundert. Der Heiland steht dort auf einer Art Vorsprung, seine Füße, etwas von einander entfernt, sind an das Holz genagelt; eine leichte Draperie bedeckt die Hüften; rechts hält Calpurnius den Schwamm in die Höhe, während auf der linken Seite Longinus seine Lanze

in die Seite des Erlösers stößt. Auf den Seiten befinden sich die Jungfrau und der Evangelist Johannes und über ihnen die Schächer, von denen der eine reuevoll nach dem Heiland blickt. Beide sind mit auf den Rücken gebundenen Armen in ruhiger Haltung dargestellt. Am Fuß des Kreuzes hält eine eigenthümlich gekleidete Gestalt, die vielleicht Magdalene vorstellen soll, ein Tuch und scheint den Vorsprung fügen zu wollen, auf dem die Füße des Herrn ruhen. Ueber dem Heiland sind die Halbfiguren zweier geflügelter Engel angebracht. Andere Scenen der Passionsgeschichte finden sich auf den beiden Seitenwänden.

Bagten nun zwar die Maler schon, die letzten Todesqualen des Herrn bildlich darzustellen, so verbot ihnen doch eine gewisse Achtung vor den althergebrachten Anschauungen der Kirchenväter, irgend welche Spur von Leiden oder Schmerz in der Gestalt des Sterbenden auszudrücken, und deshalb findet man in den ersten Kreuzigungen den Heiland gewöhnlich aufrecht stehend, beide Füße an das Kreuz genagelt, mit offenen Augen und entweder drohendem Ausdruck oder einem Blick voll Ruhe und Frieden.

Die allmälige Modification dieser letzten Auffassung kann man jedoch mit überraschender Genauigkeit in den bemalten Crucifixen von Pisa, Lucca, Siena verfolgen; bis endlich der heilige Franciscus die Phantasie der Maler mit seinem Wunder der Stigmata erfüllte, dadurch den schmerzzerzitterten Erlöser in den Vordergrund stellte und durch diese Richtung der religiösen Anschauung die Schilderung des Erlösers in eine ganz andere Bahn lenkte.

Die zahllosen Crucifixe des elften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts beweisen einmal wie groß der Wunsch der Gläubigen jedes Standes war, ein solches Kunstwerk zu besitzen und zweitens, wie das Verlangen rege wurde, die bloße Darstellung auf den Wänden der Bauwerke durch ein greifbares Symbol ersetzt zu sehen.

Indessen genügte es nicht, nur den Heiland auf dem Kreuz darzustellen, denn um die biblische Geschichte vollständiger und eine richtige Vorstellung von der heiligen Tragödie zu geben, wurde die Gestalt des Gekreuzigten mit kleinen Bildern umgeben, für welche die Enden der Kreuzarme, die Stelle über dem Kopf und der Kreuzfuß, außerdem die Seitenflächen neben dem Kreuz benutzt wurden. Der Evangelist Johannes und die Jungfrau sind in der Regel auf den äußersten Enden der Arme, der Erlöser in einer Glorie Segen ertheilend oben an der Spitze, und Scenen der Passionsgeschichte an den Seiten des Kreuzes angebracht.

Eigenthümlich ist die Beobachtung, wie diese Art von Composition mit der Construction der Kirchen große Aehnlichkeit trägt, welche in Form des lateinischen Kreuzes mit darangesfügten Seitenkapellen gebaut sind. Unter die frühesten dieser Crucifixe zählt wohl das kolossale von San Michele in Foro

zu Lucca, auf dem ein Künstler des elften Jahrhunderts den Heiland in aufrechter Haltung und guter Proportion mit offenen Augen und etwas von einander getrennt angenagelten Füßen dargestellt hat — mit einfachem, aber etwas grobem und dunklem Umriß gezeichnet. Der ein wenig nach rechts geneigte Kopf ist sowie die Nase etwas lang und Mund und Augen klein. Der Körper, wenn auch unvollkommen gezeichnet, verräth doch nichts von der fehlerhaften Anatomie späterer Erzeugnisse. Um einen Eindruck von Relief hervorzurufen hat Bildhauerei der Kunst des Malers helfen müssen, und während die ganze Figur in eintöniger, von Zeit und Auffrischung beschädigter Farbe gehalten ist, wird die Rundung durch ein Herausstreten der Gestalt angedeutet, das in einer Mittellinie culminirt und nach dem Hals, den Handgelenken und Füßen hin sich ins Flache verläuft. Die Füße, schwächlich und spitz zugehend sind wie der Kopf auf der Fläche gemalt, nur daß letzterer, um dem Beschauer mehr ins Auge zu fallen, mit seinem Heiligenschein etwas aus der Fläche hervorragt. Das auf dem obersten Ende des Kreuzes angebrachte kleine Bild des Erlösers ist Segen ertheilend und ein Buch haltend abgebildet, mit grünem Heiligenschein und einer Gewandung von traditioneller Färbung. Zu beiden Seiten knien zwei Engel in anbetender Stellung. Auf den äußersten Enden der Arme befinden sich die Attribute der Evangelisten und ein schwebender Engel. Rechts und links vom Kreuz und unter den Armen schließen sich drei Reihen kleiner Tafelwerke an, auf denen „die Jungfrau“ und „der Evangelist Johannes“, „die Kreuzigung der Schächer“, „Christi Grablegung“ und „Marien am Grabe“ oberflächlich entworfen sind, und zwar in den alten typischen Formen, wie bei den Gemälden und Miniaturbildern der ersten Jahrhunderte häufig zu finden sind. Auf einem kleinen Tafelwerk am Fuß des Kreuzes sieht man Petrus sitzend die Fragen der Magd anhören.

Ein gleichartiges Werk aus späterer Zeit in S. Guiglia in Lucca, auf Holz gemalt und ohne Relief, stellt außer dem Heiland, den Evangelisten, einigen Heiligen und Engeln, auch noch dieselben Scenen der Passionszeit dar, wie in S. Michele; aber der Verfall, dem auch diese Kunstübung erlag, ist sowohl in Form und Darstellung, als in der Art der Malerei wahrzunehmen. Der Körper steht noch aufrecht, aber der Kopf ist schon mehr gebeugt als früher und der Umriß nicht fehlerfrei. Wahrscheinlich gehört dies Crucifix dem Ende des zwölften Jahrhunderts an.

Auch in Pisa scheinen, wie in Lucca, Crucifixe die ersten Malereien gewesen zu sein, wovon das älteste wohl zweifellos das in Santa Maria ist. Der Leib hängt hier schon in Bezug auf die Lage der Arme tiefer als in irgend einem andern Bilde, aber der Körper steht noch immer aufrecht, die Augen sind noch offen und drohend und die Füße von einander getrennt; daher ist wahrscheinlich, daß dies eine Arbeit des elften Jahrhunderts ist. Das offenbar

von der Spitze des Kreuzes abgebrochne Brustbild des Erlösers in Glorie ist jetzt unmittelbar über dem hervorragenden Heiligenschein des unten Gefreuzigten angebracht. Auf den Armen des Kreuzes finden sich wie gewöhnlich die Figuren der Jungfrau und der Evangelist Johannes, aber die kleinen Seitenbilder weichen in Gruppierung und Wahl des Gegenstandes von denen in Lucca ab.

Auf einem andern Crucifix, derselben Zeit angehörend, und erst kürzlich in Sepolcro in Pisa entdeckt, ist der Erlöser noch aufrechter als gewöhnlich und in guter Proportion dargestellt; aber an der Spitze fehlt der Christus in Glorie und statt des Evangelisten und der Jungfrau finden sich hier zwei kleinere Bilder vom Abendmahl und der Fußwaschung, und am Fuße des Kreuzes statt S. Peter und der Magd das Herniedersteigen des h. Geistes. Das Crucifix in der Kapelle Maggiore des Campo Santo in Pisa, von späterem Datum, zeigt in der mageren Gestalt des Heilands eine geschmeidige Elasticität, das geneigte Haupt und die geschlossenen Augen deuten schon die Entwicklung einer späteren religiösen Auffassung an. Aber der Begriff von Schmerz wird noch durch keine Uebertreibung im Ausdruck, sondern durch ruhige Traurigkeit gegeben. Haltung und Ausdruck des Gefreuzigten lassen den Schluß ziehen, daß dies Werk zwischen 1150 und 1190 entstanden ist.

In einem noch späteren Crucifix in S. Pietro in Vinculis, jetzt San Pierino, von Pisa sieht man dann deutlich wie die neue Auffassung, den Heiland schmerzvoll darzustellen, an Ausdehnung gewann. Die Füße des kolossalen Christus sind zwar dort noch von einander entfernt an das Kreuz genagelt, aber der Leib und die Hüften hängen nach außen hin über, und geben so die Idee des Todes mit einer gewissen Realität. Die Augenbrauen sind schräger, die Augen geschlossen, die Stirn ist mit Runzeln bedeckt, und gibt dem Gesicht ein finstres Aussehen, gemischt mit dem Ausdruck drückender Sorge und vorzeitigen Alters. Anatomie scheint von dem Künstler vergeblich studirt zu sein, und die Ausführung zeugt durch den dunklen Umriß und gelbliche Farbe von dem allmäligen Untergange der Kunst.

Diese traurigen Darstellungen von der Göttlichkeit des Erlösers bilden den Uebergang zu dem entarteten Stil Giunta Pisanos, dessen Werke in Gemeinschaft mit denen von Margaritone die unterste Stufe einnehmen, zu der die Kunst in Italien jemals herabsank.

Erst Giotto, dem Erfinder neuer Typen in der florentinischen Schule, war es im vierzehnten Jahrhundert vorbehalten, der Gestalt des Heilands wieder Würde und Erhabenheit zu verleihen.

Die von seiner Hand herrührende Kreuzigung in dem südlichen Querschiff der Basilika von Assisi bildet mit dem weder verdrehten noch entstellten Antlitz des Heilands, durch das Fehlen der blutenden Wunden unter dem Dornen-

franz, und durch die große Einfachheit und Schmiegsamkeit des Umrisses der Formen, einen gewaltigen Contrast mit den vorangegangenen Versuchen.

Obgleich schön und dramatisch aufgefaßt, ist die Kreuzigung in der Scrovegni-Kapelle in Padua doch nicht in demselben Grade gelungen, wie die eben erwähnte; aber die Proportionen des Gekreuzigten sind correct, die Form gut gewählt und der Ausdruck würdevoll und mild. Der dargestellte Moment ist der des Todes, wo der Engel die letzten Ströme Blut aus der wunden Seite auffängt. Die Züge drücken Schmerz aus, und der Mund ist geöffnet; die Hände sind etwas zusammengekrampft, aber die Gelenke gut aneinandergesügt und in Ruhe.

Ein bei weitem besseres Werk und dem von Assisi sehr verwandt, ist das in dem Chor der Scrovegni-Kapelle aufgehängte Crucifix. Der Christuskopf dort drückt völlige Ruhe und Ergebenheit aus und verwirklicht am besten den Begriff des Mensch gewordenen Gottes, die christliche Auffassung des Erlösers, der für die Sünden der Welt den Kreuzestod erduldet. Aber nicht allein die Darstellung des gekreuzigten Heilands war es, die Giotto's hohe Begabung verrieth, auch seine Bilder, in denen Christus in Glorie erscheint und Segen ertheilt, sind ebenso glücklich in der Erfindung eines neuen Typus.

In einer von ihm gemalten und erst kürzlich entdeckten Freske zu Santa Chiara in Neapel drückt die Gestalt des Heilands Jugend und Majestät aus; der Kopf ist von edlem, jedoch einfachem Umriß, und die schön gezeichneten Züge von gefälliger und regelmäßiger Form. Ein dünner flaumartiger Bart bedeckt Kinn und Lippen, die Augen, nicht mehr in conventioneller Form, sind nach den Regeln der Natur mit rundem Canthus (Thränenwinkel) und Iris gezeichnet, der Typus kennzeichnet die Umbildung des alten in ein neues Ideal, das der Phantasie künftiger Jahrhunderte zur Grundlage diente. Im Vergleich mit andern Christusköpfen in Glorie von Giotto zeigt gerade dieses Bild, welchen Fortschritt der Maler selbst während seiner Künstlerlaufbahn gemacht hat. In der Halbfigur mit dem Doppelschwert und den Schlüsseln in dem Altarblatt von S. Peter wurde die aus der Zeit Giuntas geerbte kugelige Form des Kopfes auf einfache Proportionen zurückgeführt; der schreckliche Ausdruck aus der Zeit Papst Paskals, der sich mehr oder weniger bis gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts erhielt und selbst in den Bildern Cimabues wahrzunehmen ist, verschwand gänzlich und machte einem natürlicheren, wenn auch ebenso ernstem Blick Platz. Dieselben Verbesserungen sind bei dem Christus oberhalb der Thür in dem südlichen Querschiff der Kirche von Assisi mit Vortheil benutzt.

In der That kehrte Giotto zum großen Theil zu den ersten Formen und Umrissen der römischen Katakombenmaler des fünften und sechsten Jahrhunderts und zu denen der Mosaikmaler in der Taufkapelle und S. Apollinare Nuovo

in Ravenna zurück. Der segnende Erlöser auf dem Crucifix von 'Ognissanti, war ein majestätischer und jugendlicher Typus, von anmuthigem Umriß und gemüthvoller religiöser Auffassung. Der bloßen Regelmäßigkeit und Ernsthaftigkeit fügte Giotto den Anschein einer eigenen Inspiration hinzu. Majestätische Ruhe, friedlicher Ernst und edle Proportionen kennzeichnen den „Heiland in Glorie“ im Ciborium von S. Peter in Rom und in ähnlichen Darstellungen der Scrovegni-Kapelle in Padua. Das milde, sanfte und geistvolle Antlitz des Erlösers zu Santa Chiara von Neapel scheint jedoch am besten die christliche Idee auszudrücken und erfüllt sowohl in Großartigkeit des Umrisses als in richtiger Proportion und Haltung jede Forderung der Kunst. Der klare offene Blick des regelmäßigen Auges vereint weiche Schönheit und Majestät, die breite Stirn bekundet einen kräftigen Geist und das gescheitelte, in Locken herabfallende Haar gibt dem Gesicht einen eigenen Reiz.

Wenn nun Giotto's Werke eine unendlich viel größere Energie, Kraft und Gedankenfülle und ein männlicheres Ideal des Heilands verkörpern, als sein Nachfolger Angelico je erreichte, so durchweht sie aber auch sehr viel weniger warmes religiöses Gefühl, als die des Letzteren. Fra Giovanni, gewöhnlich Angelico genannt, der Letzte der Giotto'sker, gab seinem Christusbild am vollkommensten den Ausdruck der Resignation und Opferfreudigkeit. Der weiche Charakter der Züge, die leichte Beugung des Hauptes, drückten am schönsten das Gefühl der Freude aus, wie sie der empfunden hat, welcher die menschliche Gestalt annahm und unter den größten Schmerzen noch Zufriedenheit im Herzen trug, daß ihm vergönnt war, für die Sünden der Welt zu sterben. Die Gestalt des Gottessohns am Kreuz ist in edlerer Weise ausgerichtet und einfacher als die Giotto's, aber da die Gestalt nicht so leblos erscheint und der Schwere des eigenen Gewichts weniger nachhängt, ist sie auch weniger kraftvoll wie bei jenem; sie versinnbildlicht zweifellos am besten das erhabene Opfer und bleibt das Ideal einer menschlichen Gestalt in solcher Lage. Es ist schwer die Werke dieser beiden Künstler zu analysiren, aber der charakteristische Unterschied liegt in der Kraft und Energie des Einen, und in der sanften religiösen Resignation des Anderen. Giotto gibt natürliche, Angelico idealisirte Formen. Die Ausdrucksweise des Ersteren entspricht der Macht seines Genies, die des Letzteren steht im Einklang mit seinem sanften, nachgebenden und freundlichen Wesen. Vom künstlerischen Standpunkt aus sind bei Beiden die Proportionen gleich schön. Giotto erschuf seinen Typus im vollen Bewußtsein junger Kraft, die in einem hohen Grade durch das Aufblühen der Kunst und Religion erregt worden war. Angelico bediente sich des von Giotto erfundenen Typus verlieh ihm aber eine intensiv religiöse Auffassung.

Giotto gab als Erster, Angelico als Letzter dem gekreuzigten Heiland die

für alle Folgezeit mustergültigen Formen. Der Mönch Angelico aber fand das bleibende Ideal einer Gestalt, deren Bedeutung zuerst durch Giotto, den Gründer der italienischen Kunst, entwickelt worden war. Joseph Archer Crowe.

Griechische Märchen*).

1. Vom Asterinos und der Pulja.

(Aus Kufuli in Gagori.)

Es war einmal eine Frau, die hatte zwei Kinder, einen Knaben, der hieß Asterinos (d. i. Morgenstern), und ein Mädchen, das hieß Pulja (ein Sternbild). Eines Tages kam ihr Mann von der Jagd zurück und brachte ihr eine Taube, die sie zum Essen kochen sollte. Die Frau nahm die Taube, hängte sie an einen Nagel und ging vor die Thüre, um mit den Nachbarinnen zu plaudern; da kommt die Kage, sieht die Taube am Nagel hängen, springt darnach, erhascht sie und frisst sie. Als nun Essenszeit herankam und die Weiber auseinandergingen, wollte die Frau die Taube holen, und da sie nichts mehr fand, so merkte sie, daß die Kage sie geholt habe, und hatte nun Furcht, daß ihr Mann zanken werde. Die Frau bedachte sich also nicht lange, schnitt sich die eine Brust ab und kochte sie. Da kam der Mann nach Hause und fragte: „He Frau! hast Du etwas zu essen gekocht?“ — „Ja, ich habe etwas für Dich,“ antwortete diese, und als sie sich zu Tische setzten, sagte er zu ihr: „Sehe Dich zu mir;“ sie aber erwiderte: „Ich habe schon vor einem Weilschen gegessen, weil Du so lange ausgeblieben bist.“

Nachdem der Mann gegessen hatte, sagte er: „Was das für schmackhaftes Fleisch war! So habe ich noch niemals welches gegessen.“ Da sagte die Frau ihm: so und so ist es mir ergangen; ich hatte die Taube an den Nagel gehängt und ging hinaus, um Holz zu holen, und als ich zurückkam, fand ich sie nicht, die Kage hatte sie geholt; da schnitt ich mir die Brust ab und kochte sie, und wenn Du es nicht glauben willst, so sieh her“; und dabei zeigte sie ihm die blutende Brust.

Darauf sprach der Mann: „Wie schmackhaft ist doch das Menschenfleisch! Weißt Du, was wir thun wollen? Wir wollen unsere Kinder schlachten und sie essen. Wenn wir morgen in die Kirche gehen, so gehe Du früher nach

*) Die folgenden für die Ethnographie hochinteressanten neugriechischen Märchen sind Proben aus einer Sammlung solcher Volksdichtungen, die, von dem Consul v. Sahn in Syra, dem Verfasser der „Albanesischen Studien“ aus dem Volksmunde zusammengetragen wurde. Der Abdruck hier geschieht nach der den Grenzboten zugesandten handschriftlichen Auswahl des Sammlers. Die ganze wichtige Sammlung soll, mit einer erklärenden Einleitung begleitet, im Verlag von W. Engelmann in Leipzig erscheinen. D. Ned.