

von Myron, der silberne Becher und Schalen mit naturwahren und belebten animalischen und menschlichen Figuren bedeckte; Kalamis, der grosse Bildhauer, machte Becher, die von dem Künstler des neronischen Kolosses, Zenodorus, mit Eifer und Glück kopirt wurden. Auch Polyklet war Goldschmied.

Andere waren nur Caelatoren, unter ihnen der berühmteste: Mentor, dessen Werke in den Tempeln geweiht wurden (lebte vor Ol. 106). Nach einer Stelle des Properz ¹ war er mehr Argumentarius oder Crustarius, übte er seine Kunst nicht an der einfassenden untergeordneten Arabeske, sondern in den figürlichen eingefassten Sujets. Dagegen war Mys wegen seiner sorgfältigen, feinen und scharfen Behandlung des Laubwerks, der einfassenden Arabeske, berühmt. Doch führte er auch Kompositionen und Figurenfriese aus. Kallikrates und Myrmekides machten mikroskopische Nippsachen, Quadrigen von Fliegen gezogen und dergl. Aehnliches. ²

§. 181.

Die eigentliche Toreutik.

Byzanz und Osten.

Die Toreutik hatte unter dem Uebergewichte jener alten griechischen Schule von Metallschnitzern und gegenüber der antiquarischen Kunstkennerschaft der Römer alle schöpferische Selbstständigkeit verloren. Obschon uns durch Plinius und andere noch spätere Schriftsteller hinreichende Zeugnisse von einer noch bis in's II. Jahrhundert hinein sehr thätigen römischen Goldschmiedindustrie erhalten sind, ³ verlor sie dennoch eine Zeit hindurch für denjenigen Luxus, der früher ihre wichtigste Absatzquelle war, einen Theil ihres alten Ansehens. Der reiche Römer, statt aus den alten abgenützten Inventariestücken der Mentor, Mys, Boëthos und Myron, wollte nur noch aus geschnittenen Gemmen und myrrhinischen Bechern trinken. Doch wurde auch dieser Gebrauch bald wieder obsolet, nachdem das Glas, welches anfänglich fast den Krystallen

¹ Prop. III. 7. 12 sq.

² Die Aufzählung noch vorhandener toreutischer Werke s. bei O. Müller, Archäol. §. 312.

³ Plinius (XXXIII. 139) klagt über den Wechsel der Moden in Betreff der Silbergefässe. Drei verschiedene Silberschmiedschulen waren seiner Zeit en vogue, die Furniana, Clodiana und Gratiana. Aber er unterlässt, sie näher zu bezeichnen.

und geschnittenen Onyxgefässen an Werthschätzung gleich stand, durch Verbreitung und billige, einheimische Fabrikation gemein geworden war und durch die Leichtigkeit des Täuschens auch die ächten Krystalle, Myrrhinen u. s. w., im Ansehen herabgesetzt hatte. So geben uns denn die Schriftsteller der konstantinischen und theodosianischen Zeiten und älteste christliche Urkunden die Zeugnisse einer Rückkehr zu dem alten Aufwand edler Metallgefässe, deren Schätzung aber nicht mehr auf der formalen Schönheit und der bildnerischen Behandlung, sondern mehr auf dem Gewichte und dem prunkhaften Reize des edlen Stoffs beruht. Wie gross dieser Luxus in Rom unter Konstantin war, erhellt z. B. aus des Anastasius Bibliothecarius *liber pontificalis*, wonach der Kaiser, vor der Uebersiedlung des Herrschersitzes nach Byzanz, auf des heil. Sylvesters Eingebung die Kirchen Roms zum Abschiede mit den reichsten Gaben ausstattete. Goldene Kreuze von 300 Pfund Gewicht, gewaltige silberne Taufbassins, Weihgefässe, Kelche, Giesskannen, Altardecken, Lampen, Ampeln, Weihrauchschwingen und andere Dinge mehr. Die Nachfolger Sylvesters fuhren fort, für den Glanz der sieghaften Kirche zu sorgen, so dass gegen Ende des V. Jahrhunderts unter Symmachus dieser Aufwand eine unglaubliche Höhe erreicht hatte.

Dennoch war nicht mehr Rom, sondern die neue Hauptstadt des Konstantin der Mittelpunkt der Welt und ihrer Herrlichkeiten. Hier, unter der doppelten Pflege der Kirche und des asiatisch aufgebauten Kaiserhofs, unter der unmittelbaren Berührung mit dem Osten, nimmt die neue Goldschmiedekunst erst ihren festen orientalischen Typus an, während in den gleichzeitigen Werken der westlichen Länder statt desselben jetzt schon eine allgemeine Geschmacksverdorbenheit und technische Verkommenheit sich geltend machen.¹

¹ Weniges davon ist übrig. Einige Silbergefässe in dem Mus. christianum der Bibliothek des Vatican, ein reicher Schatz von Silberzeug, einer christlichen Dame Namens Protecta aus dem IV. oder V. Jahrhundert angehörig, jetzt in der Schillersheimer Sammlung, einige gallo-romanische und brito-romanische Silbergeschirre. Mehr barbarisirte antike Kunst mit noch heidnischen Emblemen. Visconti, *Lettere* 34 su di una antica Argenteria. Roma. 4^o. 1793. Siehe auch Agincourt und Cicognara. Byzantinisch-orientalische Technik verrathen schon gewisse lombardische und fränkische Alterthümer, z. B. die Krone der Königin Theodelinda († 616), eine Art Bandkette, mit Cabochon-Edelsteinen besetzt, dazwischen aus Gold getriebene Blumen; die (jetzt verschwundene) Krone des Lombardenkönigs Agilulf mit fünfzehn kleinen Relieffiguren aus Gold in ebenso vielen Zwergarkaden; die durchsichtig emailirten Ueberreste des angeblichen Waffenschmucks Königs Childerich, Vaters des Chlodwig, gefunden in einem Grabe bei Tournay. *Magazin pittoresque*, Jahrg. 34, pag. 272. Montfaucon.

Wir berühren zunächst in aller Kürze jenen byzantinischen Typus, theils weil in ihm zuerst eine Neugestaltung hervortritt, theils wegen der Anhaltspunkte, die er für die Charakteristik gewisser Erscheinungen der Geschichte der westlichen Kunst bietet, theils wegen seines Zusammenhanges mit der gesammten, für die Stiltheorie so wichtigen orientalischen Kunst.

Byzantinischer Stil ist verorientalisirter, nach einem raschen, durch Sprünge und Gegensätze bewerkstelligten Kreislaufe auf seinen morgenländischen Ursprung zurückgeführter griechisch-römischer Stil, eine Renaissance der Prinzipien, die der ältesten vorhellenischen Kunst als Grundlage dienen.

Es kann nicht unsere Absicht sein, diesen Satz hier vollständig durchzuführen, wozu erforderlich wäre, die byzantinische Kunst in ihrem Gesammtauftreten zu betrachten, und zwar als Ergebniss der besonderen Verhältnisse und Richtungen jener Zeiten und aller anderen Einflüsse, die dazu mitwirken mussten. Vielmehr wollen wir unseren Stoff nicht verlassen, aber zeigen, dass eine eigenthümliche Art seiner Behandlung und er selbst, insofern diese Behandlungsart seinen Eigenschaften entspricht, die wichtigsten materiell-technischen Bedingungen des byzantinischen Ausdrucks enthalten.

Wie der hohe Stil der Phidias und Polyklete durch eine Vermittlung beider hellenischen Bildnerschulen, der plastischen und toreutischen oder stereotomischen, durch höhere Auffassung beider Tendenzen bedungen war, wie in dieser Verbindung der hellenische Kulturgedanke nur den ihm adäquaten höchsten und reinsten bildnerischen Ausdruck gewinnen konnte, so bildete sich, nachdem durch mehrere Jahrhunderte der realistisch-üppige, vorherrschend plastische, korinthisch-alexandrinisch-römische Stil als später Ausdruck des hellenischen Kulturprinzips geherrscht hatte, der christlich-byzantinische Stil heran, in welchem der neuasiatisch-christliche Kulturgedanke den ihm adäquaten Ausdruck finden sollte. Er äussert sich stofflich-technisch als von der Plastik wieder auf die uralte vorhellenische Plattirmanier zurückgetragene Toreutik, als Flächenstereotomie.

Diese byzantinische Geschmacksrichtung bereitete sich langsam vor, durch das Gefallen an der Blechbekleidung, an goldüberzogenen Möbeln und Architekturtheilen, durch den überhand nehmenden Geschmack an eingelekten Gemmen und Perlen, an Stelle der alten bildlichen Argumente, durch seidenen Kleiderluxus und orientalische Verhüllung der Leibesform, durch überladenen Gold- und Edelsteinbehang im Blech- und Filigranstil, der den edlen, einfachen, hellenischen Schmuck verdrängt.

Bald greift sie in das Wesen selbst der gesammten antiken Kunst ein, indem sie letztere aus ihrer plastischen Tonweise in den Blech- und Bekleidungsstil transponirt.

In der Architektur verfolgt sie diese Tendenz mit Hintansetzung aller Rücksicht auf die klassische struktur-symbolische Bedeutung der hergebrachten, aus der Tektonik hervorgegangenen Typen, indem sie ihren mehr bildlichen Sinn verleugnet oder vergisst, daraus einfache, aber auf ihren Oberflächen reich ornamentirte Strukturtheile macht. So wird das korinthische Kapital zu einem mit Akanthus überkleideten, abgestumpften Steinwürfel, als struktiv-nothwendiges Lager für die Aufnahme der Bögen. Das Gebälk verschwindet entweder ganz, oder es bleibt höchstens noch ein abgeschrägter Kragstein mit gleichem Flächenreichtum von ihm übrig. Das hohe Symbol des antiken Tempels, das Fastigium, wird ganz verneint oder zum simplen Giebel herabgesetzt, kurz alle klassischen Architekturformen fallen weg oder gehen ganz neue Verbindungen ein, in denen sie ihre tektonische Bedeutung verlieren und in neuem stereotomischem (und zwar materiell-technischem) Sinne dienen. Gewölbe und Kuppeln, hinter reichster Flächenverkleidung, treten an die Stelle des alten Säulendachs. Wie wenig byzantinische Kunst einfach barbarisirte römische ist, wie hier plötzlich ein neues, wohlerkanntes Prinzip verfolgt wird, erhellt aus der Vergleichung der römischen Bäder mit den, in konstruktiver Beziehung nichts Prinzipiell-Neues enthaltenden, christlichen Kuppeln, besonders mit der Kirche Sta. Sophia zu Konstantinopel. In jenen sind die alten Symbole der Baukunst (die Säulenordnungen) noch in ihrem alten Sinne thätig, in dieser treten sie nicht einmal mehr an den untergeordneten Nebenwerken in diesem Sinne auf, erscheinen sie nur in der bezeichneten neuen Verbindung und Umgestaltung.

Die Bildnerer, als solche, nimmt gleichfalls neue Grundsätze an, theils im Gefolge der Architektur, von der sie wieder, wie vor Urzeiten, in strenge Zucht genommen wird, theils in Gemässheit der herrschenden Flächentoreutik, die auf sie einwirkt. Sie sagt sich los von jenen, durch hetruskisch-römische Vorliebe zum Weich-Plastischen korrumpirten, hellenischen Ueberlieferungen und kehrt bewussterweise zu ältesten, lange vergessenen und umgebildeten Typen zurück. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man z. B. in der spitzen, trockenen Akanthusbildung und der scharfen toreutischen Behandlung des alt-byzantinischen Laubwerks eine absichtliche Rückkehr zu phönikisch-syrischer Kunsttradition wahr-

nehmen wollen, wie sie an den Felsengräbern des Kidronthales und sonst in Judäa hervortreten.¹

Was immer hiervon begründet sein oder auf falschen Voraussetzungen beruhen mag, so kann das strengstilisirte byzantinische Akanthusblatt aus der stumpfen, spätrömischen Erweichung dieses Ornaments nicht unmittelbar hervorgegangen sein, da es in entschiedenem Widerspruche mit ihm steht.

Auch der Erzguss, die Gefässe und die eigentliche statuarische Bildnerie erfahren den Einfluss der Flächenstereotomie. Der Bronzeguss wurde in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters keineswegs hintangesetzt, wie wir theils aus Nachrichten darüber wissen, theils an alten byzantinischen Bildwerken sehen. Anastasius zählt eine Menge bronzener Gegenstände auf, die während des Pontifikats des heil. Sylvester der Kirche geschenkt wurden. Später wird ihre Erwähnung seltener, zuletzt ist gar nicht mehr die Rede davon. Im IX. Jahrh. waren jedoch die Byzantiner noch berühmt als Erzgiesser und Ciseleurs. Abdher-Rhman lässt für den Thurm Medina zu Zara Fontainen in vergoldeter Bronze von Griechen aufführen. In seinem Palaste zu Cordova waren Thüren von Eisen mit Bronzebeschlägen;² ein Brunnen, getragen von 12 Löwen, mit Figuren und Arabesken, zierte den Hof; alles griechische Arbeit.³

In Persien und Indien sind noch jetzt mit reichen Skulpturen versehene Brunnen und Throne die gewöhnlichen Zierden der Paläste und Gärten.

Der Stil dieser Werke ist an manchem noch Erhaltenen erkennbar, und zwar beherrscht an ihnen die stereotomische Flächenbehandlung materiell und stilistisch den Metallguss, dieser ist der vorbereitende Prozess, die Toreutik der formvollendende und stilgebende. Daher auch hier Flächenüberarbeitung und in Folge davon flache, scharf gemeisselte und ciselirte, gleichförmig gleichsam gemusterte, streng konventionelle Bil-

¹ Viollet Le Duc, *Entretiens* 1. Lief. — De Sauley, *Voyage en Terre Sainte*. Die grossartigen Bauunternehmungen Konstantins und seiner Nachfolger auf der Stelle des heiligen Grabes und sonst auf heiliger Erde, denen asiatische Baumeister vorstanden, konnten zu der Wiederaufnahme alt-syrischer Kunsttraditionen die leicht erklärliche Veranlassung geben.

² Wahrscheinlich nach Art der alt-sächsischen, das Gerüst von Eisen, die Decke von Bronzeguss.

³ Das noch vorhandene, allerdings marmorne, Brunnenbassin im Löwenhofe der Alhambra, mit zwölf sehr streng stilisirten Löwen, ist wohl eine Nachbildung des Brunnens von Cordova.

dung und Form; ein der gesammten Bildnerei der östlichen Länder gemeinsamer Typus.¹

Wie Baukunst und Bildnerei, so ist auch byzantinisch-orientalische Malerei ihrem Wesen und Stile nach stereotomisch, gleichsam in Farben ausgeführte eingelegte Arbeit, Mosaik oder Schmelzwerk; das prinzipielle Gegentheil der Malerei des Westens, die mit ihren ersten Flügelschlägen, nach dem langen Winterschlaf, in den sie versunken war, instinktmässig ihren alten Kurs, ihre frühere plastische Richtung wieder antritt.

So ist denn der Byzantinismus der, nach allen Seiten und Richtungen hin, von allen Standpunkten der Betrachtung aus, klar ausgesprochene Gegensatz der hellenischen Kunstrichtung. Eine merkwürdige, im Gefolge dieses Gegensatzes hervortretende, Erscheinung haben wir schon in dem §. 15, dort freilich nur mit speziellerem Hinblick auf Farbenharmonie, bezeichnet, so dass wir uns hier wieder auf bereits Gesagtes berufen dürfen.

Dort hiess es: Ruhe als Resultat raschster Vibration, Einförmigkeit des Reichthums sei das eigentlich orientalische Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben, das Prinzip der gleichmässigen Vertheilung, im Gegensatze zu dem hellenischen Prinzip der Unterordnung und Autorität. Wie die freie Kunst im Oriente eigentlich niemals über die Grenzen hinausging, welche die Befolgung des erstgenannten Prinzips dem Schmücken, Bilden und Darstellen, kurz jedem künstlerischen Streben steckt, so musste der Byzantinismus, als die Renaissance des Asiatenthums, die antike Kunst wieder in jene Grenzen des Stickereistils zurückverweisen.

Die toreutische Stickerei ist mit Hinblick auf die bekannten Eigenschaften der Metalle in stilistischer Beziehung so sehr gerechtfertigt, dass natürlicherweise die Metallotechnik, in diesem Sinne gefasst, nämlich als Flächenstereotomie im Stickereistil, der orientalischen Kunst im Allgemeinen zusagen musste und sie in ihr das Höchste, wonach sie streben

¹ Der berühmte Stuhl des Dagobert aus vergoldeter Bronze (vielleicht kein eigentlich byzantinisches, sondern gallo-romanisches Werk) ist zwar gegossen, aber wegen der allgemeinen, gleichförmig scharfen und geschnittenen Behandlung toreutisch. Der herrliche Löwe in Braunschweig, den nach früherer Annahme der Herzog Heinrich aus Byzanz mitbrachte (nach Lübke freilich ein sächsisches Gusswerk), ist dem strengsten Ciselirstil angehörig und ein Musterexemplar byzantinischer Bildnerei. Viele kleinere Werke, Architekturtheile, Möbel, Thorringe, Gitter, Altäre, Ampeln u. s. w. bestätigen den Einfluss der Toreutik auf die byzantinische Stilgestaltung.

konnte, erreichte. Es gilt von ihr das Gleiche, was §. 57 (S. 187 u. 188 des ersten Bandes) über die orientalische Kunst im Allgemeinen enthält: dass nämlich innerhalb der bezeichneten Grenzen die Flächentoreutik und die freie Arabeske der Orientalen für uns Vorbilder bleiben, an denen wir unsern Geschmack und unser Stilgefühl üben können. Diess erkannten die grossen Meister der Toreutik des XV. und XVI. Jahrhunderts, indem sie ihre klassischen Erzeugnisse höherer Toreutik mit der orientalischen, fein ciselirten oder eingelegten Arabeske gar zierlich und phantastisch umstrickten und umrankten.

Doch, indem die gesammte Kunst des Orients gleichsam von der Toreutik erobert wird, verliert letztere zugleich das ihr eigenthümliche Sondergebiet, indem sie sich immer entschiedener, je mehr sie sich von der Antike entfernt, auf den Standpunkt einer einfachen Hilfsprocedur für die Flächendekoration stellt. Wir werden sie daher in dieser Stellung in einem der nächstfolgenden Paragraphen wiederfinden.

§. 182.

Die eigentliche Toreutik.

Westen. Mittelalter und Neuzeit.

Die Barbarei und grundsatzlose Zerfahrenheit der weströmisch-frühchristlichen Kunst gegenüber jener gesetzlichen Basis, welche sie frühzeitig in Byzanz gefunden hatte, war, wie letztere, Folge und Ergebniss allgemeiner religiöser, politischer und socialer Zustände, welche ungünstig auf sie wirkten, sie in Mitleidenschaft zogen. Dieser Zustand ihrer Auflösung war aber zugleich die nothwendige Vorbedingung ihres Wiedererwachens, während sie im Orient, unter den Fesseln des Handwerks und kirchlicher sowie höfischer Satzung für immer erstarrt, nur nach einer Seite hin, nämlich der asiatisch-ornamentalen, durch den Islam befruchtet, neue Keime aus sich entwickeln konnte.

In gleichem Verhältnisse wie die Künste sollte sich die gesammte westliche, freie Geisteskultur dem Schosse jener allgemeinen Anarchie entwinden, welche über den Westen verhängt war. Diese gesetzlosen Zustände waren das Gegentheil des byzantinischen Erstarrungsprozesses, waren der gleiche chaotische Urschlamm, aus dem, unter ganz ähnlichen Umständen und äusseren Einwirkungen, die schöne Welt des freien Hellenenthums sich gestaltet hatte. Auch damals sollten halbverschollene